

TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

AHMED ADNAN SAYGUN'UN TÜRK HALK
MÜZİĞİ/DANSLARINDAN ETKİLENEREK BESTELEDİĞİ
“DEMET SÜİTİ” SOLO KEMAN YAPITININ ANALİZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Seçil TEKİN KARAGÖZOĞLU

TRABZON
Kasım, 2023

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI**

**AHMED ADNAN SAYGUN'UN TÜRK HALK
MÜZİĞİ/DANSLARINDAN ETKİLENEREK BESTELEDİĞİ
“DEMET SÜİTİ” SOLO KEMAN YAPITININ ANALİZİ**

**Seçil TEKİN KARAGÖZOĞLU
ORCID: 0009-0009-4803-0915**

**Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsünce Yüksek
Lisans Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Danışmanı
Prof. Dr. Ayşegül ERGENE
ORCID: 0000-0002-1105-4341**

**TRABZON
Kasım, 2023**

Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Müzikoloji Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir. 15 /11/ 2023

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ayşegül ERGENE

Üye : Doç. Dr. Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali KELEŞ

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Hakan Şevki AYVACI
Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Trabzon Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

Seçil TEKİN KARAGÖZOĞLU

15 / 11 / 2023

ÖN SÖZ

Adnan Saygun, Türk müziğinin zengin kültürünü ve makamlarını pek çok eserinde kullanmış ve bu tanıdık melodileri eserlerinde ustaca işlemiştir. Bu çalışmada Ahmed Adnan Saygun'un Op. 33 Keman ve piyano için Süiti (Demet) makamsal ve yapısal olarak ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir. Ayrıca Türk müziğinde kullanılan bazı makamlar açıklanarak Saygun'un makamsal malzemeyi eserlerinde nasıl kullandığı örneklenmiştir.

Bu araştırmada yapılan makamsal ve yapısal analiz ayrıntılı inceleme sonucunda, çalgıcıya müzikal fikirlerini geliştirme ve eseri daha iyi anlayarak yorumlama fırsatı sağlamaktadır. Böylece çalgıcı, eseri daha duygusal ve etkileyici bir şekilde icra etme yeteneği kazanır ve dinleyicilere daha anlamlı bir müzikal deneyim sunar.

Öncelikle değerli danışmanım Prof. Dr. Ayşegül Ergene'ye, her fırsatta bilgilerini paylaşan ve yardımlarını esirgemeyen sevgili Dr. Öğr. Üyesi Ali Keleş'e, Öğr. Gör. Eylem Derçin'e her zaman yanımda olan sevgili eşim Utku'ya, biricik kardeşim Zeliha Tekin'e, aileme, sevgili arkadaşlarım canım Gizem Yıldız'a, Filiz Karapınar'a, Duygu Kaynar'a, Damla Yılmaz'a, Göksun Girici'ye tezi bitirmemde en büyük desteği veren canım kızım Mira'ya ve kedim Keş'e teşekkürlerimi sunarım.

Kasım, 2023

Seçil TEKİN KARAGÖZOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİKTE BATILILAŞMA	3
1. 1. Osmanlı'da Müzik Kurumları	3
1. 1. 1. Mehter	3
1. 1. 2. Müzika-i Hümayun	4
1. 1. 3. Darü'l-Elhan	6
1. 2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları	7
1. 3. Musiki Muallim Mektebi	9
1. 4. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası.....	10
1. 5. Cumhuriyet Dönemi Birinci Kuşak Bestecileri: Türk Beşleri.....	11
1. 5. 1. Cemal Reşit Rey (1904-1985).....	13
1. 5. 2. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)	14
1. 5. 3. Ulvi Cemal Erkin (1907-1972)	15
1. 5. 4. Necil Kazım Akses (1908-1999).....	16

İKİNCİ BÖLÜM

2. AHMED ADNAN SAYGUN	18
2. 1. Gençlik Yılları	18
2. 2. Yurda Dönüş	21
2. 3. Özsoy Operası ve Yunus Emre Oratoryosu	23

2. 4. Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun.....	24
2. 5. Ahmed Adnan Saygun'un Müziği ve Yapıtları	26

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. “DEMET” KEMAN VE PİYANO İÇİN SÜİT, Op. 33 - ANALİZ	29
3. 1. Ahmed Adnan Saygun ve Yeni Ulusal Müzik Kimliği	29
3. 2. Demet Süiti'nde Yer Alan Geleneksel Öğeler	30
3. 2. 1. Horon	30
3. 2. 2. Kemeçe.....	32
3. 2. 3. Ağır Zeybek	33
3. 2. 4. Sepetçioğlu	34
3. 3. Demet Süiti'nde Kullanılan Makamlar.....	34
3. 3. 1. Hüzam	36
3. 3. 2. Kürdi	36
3. 3. 4. Hicaz	37
3. 3. 5. Buselik	38
3. 3. 6. Rast	38
3. 4. Demet Süiti Teknik ve Makamsal Analizi	39
3. 4. 1. Birinci Bölüm: Prelüd	39
3. 4. 2. İkinci Bölüm: Horon.....	42
3. 4. 3. Üçüncü Bölüm: Ağır Zeybek.....	46
3. 4. 4. Dördüncü Bölüm: Sepetçioğlu.....	49
SONUÇLAR	53
KAYNAKLAR	56
EKLER.....	61
ÖZGEÇMİŞ VE İLETİŞİM BİLGİLERİ	93

ÖZET

Ahmed Adnan Saygun'un Türk Halk Müziği/Danslarından Etkilenerek Bestelediği "Demet Süiti" Solo Keman Yapıtının Analizi

Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin kültürel yapısını yeniden inşa etme sürecinde müzik politikaları da önemli bir yere sahipti. Bu dönemde, müzik politikalarının belirlenmesi ve uygulanması için çeşitli adımlar atılmıştır. Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda yapılan birçok reform ve kurumsal değişiklik gibi, müzik politikaları da Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak şekillenmiştir.

Türk müziğinin öğretilebilir ve sistematik bir yapıya kavuşturulması amacıyla Türkiye Cumhuriyeti Devleti, yetenekli gençleri Avrupa'nın önde gelen müzik eğitim kurumlarına göndermiştir. Bu, Türk müziğinin evrimi açısından büyük bir öneme sahiptir ve bu gençler I. Kuşak Türk bestecileri olarak tanımlanmışlardır. Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Ulvi Cemal Erkin gibi bu besteciler, çağdaş Türk müziğinin gelişimine büyük katkılarda bulunmuşlardır. Türk Beşleri olarak anılan bu besteciler, Türk kültürünün zengin çeşitliliğinden ilham almış ve Türk müziğine yeni bir perspektif getirmişlerdir. Özellikle Ahmed Adnan Saygun, yurtdışındaki müzik eğitiminin ardından Türk ve Batı müziğini birleştirerek pek çok eser üretmiştir. Aynı zamanda etnomüzikolog ve araştırmacı kimliği ile "Çok Sesli Türk Müziği"ne hem sanatsal hem de bilimsel anlamda büyük katkılarda bulunmuştur.

Tezin merkezine aldığı "Demet Süiti" Saygun'un Türk müziği ile olan ilişkisini yansıtan önemli bir eserdir. Bu süitte, Türk motifleri ve makamları sıkça kullanılmış, hem Batı hem de Türk müziği öğeleri ustaca birleştirilmiştir. Saygun, eser içinde birçok farklı makamı kullanmış ve bu makamları başarılı bir şekilde Batı müziği ile entegre etmiştir. Bestecinin Demet süitinde kullandığı makamlar detaylı bir şekilde incelenerek tezin analiz bölümünde sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Ahmed Adnan Saygun, Türk Beşleri, Demet Süiti, Keman, Türk Müziği

ABSTRACT

Analysis of Ahmed Adnan Saygun's Solo Violin Work, “Demet Suit” Inspired by Turkish Folk Music/Dances

During the early years of the Turkish Republic, music policies held a significant place in reshaping Turkey's cultural landscape. In this period, various steps were taken to define and implement music policies, much like the numerous socio-economic and socio-cultural reforms and institutional changes. These music policies were shaped as part of the Westernization process.

To make Turkish music teachable and systematic, the Republic of Turkey sent talented young individuals to some of Europe's leading music education institutions. This initiative holds great importance in the evolution of Turkish music, and these young individuals are referred to as the First Generation Turkish composers. Composers such as Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, and Ulvi Cemal Erkin made substantial contributions to the development of contemporary Turkish music. Known as the “Turkish Five,” these composers drew inspiration from the rich diversity of Turkish culture and introduced a new perspective to Turkish music. Ahmed Adnan Saygun, in particular, created numerous works that combined Turkish and Western music after receiving music education abroad. He also played a significant role in “Polyphonic Turkish Music” as both a composer and an ethnomusicologist.

The central focus of this thesis, the “Demet Suite,” is an important piece reflecting Saygun's relationship with Turkish music. In this suite, Turkish motifs and maqams are frequently used, expertly merging elements of both Western and Turkish music. Saygun employed various maqams within the composition and successfully integrated these maqams with Western music. The maqams that the composer employed in the Demet suite were thoroughly investigated and presented in the thesis' analysis section.

Keywords: A. Saygun, Turkish Five, Demet Suit, Analysis, Violin

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Şekil No</u>	<u>Şekil Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
1.	Hüzzam Beşlisi.....	36
2.	Kürdi 4'lüsü.....	36
3.	Uşşak 4'lüsü	37
4.	Hicaz 4'lüsü.....	37
5.	Buselik 4'lüsü.....	38
6.	Rast 4'lüsü.....	38
7.	Nişabur 4'lüsü	38
8.	Çargah 5'lisi	39
9.	Prelüd.....	40
10.	Prelüd.....	41
11.	Prelüd.....	41
12.	Prelüd.....	42
13.	Horon.....	43
14.	Horon.....	43
15.	Horon.....	44
16.	Solo Keman Partita.....	44
17.	Solo Keman Partita.....	45
18.	Solo Keman Partita.....	45
19.	Keman Piyano Sonatı Op.20	45
20.	Keman Piyano Sonatı Op.20	46
21.	Ağır Zeybek.....	47
22.	Ağır Zeybek.....	48
23.	Anadolu'dan Zeybek Bölümü	49
24.	Anadolu'dan Zeybek Bölümü	49

25. Sepetçioğlu.....	50
26. Sepetçioğlu.....	51
27. Sepetçioğlu.....	52



RESİMLER LİSTESİ LİSTESİ

<u>Resim No</u>	<u>Resim Adı</u>	<u>Sayfa No</u>
1.	20'li Yaşlarındaki Saygun'un ilk Senfonisinin Partitürü ile.....	19
2.	Ahmed Adnan Saygun.....	22



KISALTMALAR LİSTESİ

- A** : Artık İkili
ADK : Ankara Devlet Konservatuvarı
B : Bakıyye
CSO : Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
İBK : İstanbul Belediye Konservatuvarı
K : Büyük Mücenneb
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
MMM : Musiki Muallim Mektebi
RCFO : Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası
S : Küçük Mücenneb
T : Tanini

GİRİŞ

Cumhuriyetin ilk yıllarında, tek sesli müzikten çok sesli müziğe geçiş aşamasında ulusalcı bir bakış açısıyla konu ele alınmış, araştırılması ve geliştirilmesi üzerine çalışmalara başlanmıştır. Müzik ve daha pek çok alan Cumhuriyet'in ilanından sonra farklı şekillerde gelişim göstermiştir. Batı müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği ile harmanlanarak yeni bir biçime dönüştürülmüş, dönemin pek çok değerli sanatçıları ve bürokratları, müzik alanında gelişme sağlanabilmesi için birçok yerli ve yabancı sanatçıları ülkeye getirerek orkestra, opera, tiyatro ve daha pek çok sanat kurumlarını faaliyete geçirmek için yardımcı olmuştur.

Yine bu dönemde birçok alanda Batı müziğinin ve kültürünün bilgisinden etkilenilmiş ve müzik adına büyük adımlar atılmıştır. İlk olarak ülkemize yurt dışından batılı besteciler ve müzikologlar davet edilmiş daha sonra batı eğitimi almaları için Türkiye'den yetenekli öğrencilerin yurt dışına gitmeleri ve Batı müziği alanında eğitim görmeleri sağlanmıştır.

Yurt dışında eğitim almak için giden sonra ülkeye dönen müzisyenler, müzik okullarında Türk müziğini ve Batı müziğini sentezleyerek dersler vermeye başlamıştır. Her besteci kendi stilini Batı müziği ile birleştirmiş, Türk motifleri ve makamlarını kullanmıştır. Örneğin Türk Beşleri'nden Ahmed Adnan Saygun, pek çok bestesinde Türk motiflerini ve aksak ritimleri kullanarak Türk müziğini kendi stilinde harmanlamıştır. Saygun yapıtlarında; Geleneksel Türk müziği melodilerini, ritim kalıplarını ve tınılarını kullanmıştır. Aynı zamanda müzikolog olan Ahmed Adnan Saygun, Bela Bartok ile Anadolu'da birçok derleme faaliyetinde yer almış, gittiği yerlerde dinlediği müziklerden ilham alarak pek çok eser bestelemiştir.

Ahmed Adnan Saygun "Demet Süiti"ni derleme gezilerinde yaptığı gözlemler sonucu elde ettiği verilerle farklı yörelerin müziklerinden etkilenerek bestelemiştir. Örneğin Kastamonu'ya ait Sepetçioğlu zeybeğinin melodisini değiştirmeyerek kendi stilinde keman ve piyanoya uyarlamıştır. Demet Süiti'nde ayrıca, Karadeniz ve Ege yörelerindeki türkülerden ve danslardan da ilham almıştır.

Bu çalışmanın odak noktası, Ahmed Adnan Saygun'un Türk ve Batı müziğini başarıyla harmanladığı "Demet Süiti" isimli eseridir. Ancak bu analize geçmeden önce, eserin ortaya çıktığı toplumsal zemini anlamak adına Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'in ilanına kadar olan süreçte müziğin evrimine dair bir değerlendirme yapılmıştır. Aynı zamanda, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte değişen müzik politikaları ve bu politikaların uygulayıcıları olan Türk Beşleri hakkında bilgi verilmiştir. Ahmed Adnan Saygun'un hayatı, eserleri ve müziğe olan katkıları özetlenerek, Demet Süiti'nin analizine geçilmiştir.

Amaç

Tezin öncelikli amacı, Ahmed Adnan Saygun'un Türk halk müziği ve dans formlarından etkilenecek bestelediği keman yapıtlarının geleneksel müzik ve dans formlarıyla karşılaştırmalı analizini yapmaktır. Bunun için örnekleme oluşturan eserlerin barındırdığı halk müziği ve halk dansı öğeleri tespit edilip ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Böylece eseri seslendirecek keman öğrencilerinin ve sanatçıların müzikal fikirlerinin geliştirilmesi, farkındalık yaratılması ve eserleri daha iyi anlayarak bilinçli bir şekilde yorumlama fırsatının sağlanması tezin öncelikli amacıdır.

Kapsam

Tezin konusunu, Çağdaş Türk Müzik ekolünün oluşumuna çok büyük katkıları bulunan Ahmed Adnan Saygun'un Türk halk müziği ve dans formlarından etkilenecek bestelediği keman yapıtlarının karşılaştırmalı analizi oluşturmaktadır.

Çalışmanın kapsamı, Ahmed Adnan Saygun'un müzikolog olarak derleme gezilerinde yaptığı gözlem ve araştırmalar sonucu elde ettiği bilgilerden yola çıkarak Türk halk müziği ve dans formlarından etkilenecek bestelediği keman yapıtları ile sınırlandırılmıştır: Demet (Keman ve Piyano Süiti) Op. 33, Solo Keman Partita ve Keman Piyano Op. 20 sonatı eserlerinin halk müziğinde yer alan orijinal formları ile karşılaştırılıp, benzerlikler ve farklılıkların tespit edilip incelenmesini kapsamaktadır.

Yöntem

Tezin yöntemi literatür taraması ve müzikal analiz üzerine inşa edilmiştir. Literatür taraması kapsamında; yüksek lisans ve doktora tezleri, makaleler, kitaplar ve dergilere ek olarak Ankara'da bulunan Bilkent Üniversitesi Ahmed Adnan Saygun Müzik Araştırma ve Eğitim Merkezi'ndeki arşivler taranmıştır. Saygun'a ait nota, el yazması ve notlara ulaşmaya çalışılmış fakat ulaşım sağlanamamıştır. Literatür tarama sürecinde teknik ve makamsal olarak bu tarz ayrıntılı bir analiz çalışmasına rastlanmamıştır. Birkaç tez içerisinde Demet Süiti'nden bir iki cümle bahsedilmiş fakat detaylı bir şekilde işlenmemiştir. Adnan Saygun'un "Demet Süiti" eserine, Solo Keman Partita ve Piyano Keman Sonatı Op. 20 notalarına İTÜ kütüphanesinden ulaşım sağlanmıştır. Analiz aşamasındaki karşılaştırmalar için Saygun'un besteleme sürecinde etkilendiği halk müziği/dansları (zeybek, horon vb) yapısal olarak incelenmiş ve Saygun'un eserleri bu incelemeler doğrultusunda, karşılaştırmalı analize tabi tutulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. OSMANLI VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİKTE BATILILAŞMA

Osmanlı döneminde Batılılaşma müziğe de etki etmiş, özellikle 19. yüzyılda Batı müziğinin etkisi altında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu dönemde Osmanlı müziği, geleneksel yapısından uzaklaşarak Batı müziği öğelerini benimsemiş ve bu etkileşim sonucunda yeni bir müzikal sentez oluşmuştur. Bu süreç, batı enstrümanlarının ve nota sisteminin kabulü gibi önemli adımları içermiştir. Osmanlı müziğinin Batılılaşma süreci, Türk sanat müziğinin gelişiminde yardımcı olmuştur.

1. 1. Osmanlı'da Müzik Kurumları

1. 1. 1. Mehter

Mehter, Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri birimlerinde kullanılan geleneksel bir askeri müzik türüdür. Yanya ilk olarak 1299 yılında kurulduğunu belirtmiştir (2015, s. 10). Mehter müziği Peşrev, Semai, Nakış, Cengi harbi, Murabba, Kalenderi gibi formları olan bir müzik türüdür. Bazı mehter peşrevleri fasıl müziğinde de çalınmış, fasıl müziğinde kullanılmayan ahlata, revani, saf gibi usullere ise mehter müziğinde yer verilmiştir. Serhat türküleri de mehter repertuarında yerini almıştır (Schmidt-Jones, 2013, s. 202).

Padişahların hakimiyet simgesi olan mehter Osmanlı'da geleneksel bir kurum olarak geniş bir repertuvara ve saz kadrosuna sahiptir. "Mehterlerin, üç kişilik Mehterhane-i Nevbet-i Galata kadrosundan, 3250 kişilik Viyana kapılarındaki bir ordu büyüklüğündeki kadroya kadar çok farklı personel sayıları ile var oldukları kaynaklarda yer almaktadır" (Önal, 2022, s. 39).

Mehter yaygın olarak savaşta askerlerin moralini artırmak ve düşmanı korkutmak amacıyla ordunun yanında yer almıştır. Kös, davul, nakkare, halile, çevgan, nefir, boru gibi vürmalı ve nefesli çalgılardan oluşan mehter takımı etkili müzikleriyle askerleri cesaretlendirmiştir. Önal mehterin işlevini Evliya Çelebi'nin yazılarından şu şekilde aktarır:

Evliya Çelebi mehterin işlevi konusunda; askeri mahiyette olduğunu, daha sonra dini nitelikte, at sırtında sultana saray dışında eşlik etmek, elçilere önemli günlerde konserler vermek, sultan tarafından onurlandırılan ve terfi ettirilen şahsiyetlere konser vermek, evlere çekilme zamanının geldiğini duyurmak gibi uygulamaların olduğunu söyler (Önal, 2022, s. 38).

Yıllarca savaşları kazanmada ve düşmanı korkutmada etkili bir unsur olan mehter önemli günlerde ve törenlerde görkemli yapısıyla Osmanlı'nın simgesi olmuş, eğitimine son derece önem verilmiş ve Yeniçeri ocağının bir parçası sayılmıştır. Ancak batılılaşma hareketlerinin etkisiyle

1826 yılında II. Mahmud tarafından Yeniçeri ocağının kapatılmasıyla mehter de işlevini yitirmiş, yerini yeni bir askeri müzik topluluğu olan Müzika-i Hümayuna bırakmıştır.

1. 1. 2. Müzika-i Hümayun

Osmanlı imparatorluğu'nda 19. yüzyılda başlayan reformlar, batılılaşma çabaları toplumda sosyal, siyasi ve ekonomik alanlarda olduğu gibi kültürel alanlarda da gelişmeler yaşanmasına sebep olmuştur. Bu dönemde Osmanlı müziğinin geleneksel sistemi devam etmiş bunun yanı sıra gerçekleştirilen batılılaşma hareketleriyle yeni bir müzik anlayışı şekillenmiştir. "... Türk toplumu, ilk adımları III. Selim devrinde atılmış olan ve 1826 yılında II. Mahmud'un (1808-1839) reformlarıyla fiilen başlayan bir batılılaşma süreciyle birlikte müzik anlayışında bir yenileşmeyle karşı karşıya kalmıştır" (Baydar, 2009, s. 140).

Saray, Osmanlı Devleti'nde müzik sanatını destekleyen en önemli unsurlardan biri olmuştur. Osmanlı sultanları müzik sanatıyla ilgilenmiş, yapılan reformlar doğrultusunda müziğin gelişimine büyük katkı sağlamışlardır. Batı müziğine ilgi duyan III. Selim, ilk kez 1797 yılında Topkapı Sarayı'na Avrupa'dan gelen bir opera topluluğunu konuk etmiş ve bu topluluk saray çevresinde büyük ilgi uyandırmıştır. Ayrıca saray bazı müzisyenleri parasal anlamda desteklemiş, bünyesinde müzik toplulukları bulundurmuş, yurt dışından gelen müzisyenlere sanatlarını icra etme olanağını sağlamıştır.

Bayındır'a (2017) göre III. Selim'in ardından "çabaları doğrultusunda bilhassa II. Mahmud ve sonrasında ciddi gelişmeler yaşanmıştır" (s. 294). II. Mahmud döneminde 1826 yılında Yeniçeri Ocağı kapatılmış, Mehterhane feshedilmiş ve yerine yeni bir askeri bando olan Müzika-i Hümayun kurularak batı müziğinin Osmanlı topraklarındaki kurumsallaşma süreci başlamıştır. Usta (2010) bu yeniliğin, Türk müziğinin etkinliğinin azaltılması ve batı müziğine yönelmek adına atılmış ilk önemli adım olarak değerlendirilebileceğini ifade etmiştir. (s. 109). "Öyle ki Mahmud gittiği yerlere fasıl heyetiyle birlikte bandocularını da götürmeye başlamıştır" (Bayındır, 2017, s. 294).

Müzika-i Hümayun kadrosuna yabancı ve yerli eğitimciler eklenerek disiplinli, özenli bir eğitim ile öğrencilere batı nota yazım sistemi öğretilmiş, enstrüman dersleri verilmiştir. Bandonun şefliğine ilk olarak Fransız Manguel daha sonra İtalyan besteci Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Yalnızca askeri müziğin icrası ile sınırlı kalmamış, yaylı çalgı toplulukları da oluşturularak marş, polka, vals, opera ve operetlerden oluşan bir repertuar çerçevesinde Avrupalı bestecilerin eserleri icra edilerek batı müziğinin saray ve toplum tarafından tanınması ve benimsenmesi hedeflenmiştir.

Bu kurumda müzisyen ihtiyacı, Enderun'daki yetenekli gençlerden karşılanmış, çalışmalara 1827 yılında başlanmıştır. Öncelikle Enderun'dan alınan müzisyen gençlere, bando çalgıları öğretilmiştir. Bu eğitim önce Türk hocalar tarafından vermeye çalışılmış ancak müspet sonuçlar alınamaması üzerine bandonun eğitimlik ve şeflik görevine Fransız Mösyö Manguel getirilmiştir. Bazı kaynaklarda belirtilenlere göre Manguel başarılı olamayınca yerine; 1828

yılında İtalyan Guiseppe Donizetti tayin edilmiştir (Özden, 2015'ten aktaran Somakçı, 2017, s. 176).

Müzika-i Hümayun'un çatısı altında şeflik ve eğitmenlik yapmış müzisyenler arasında; Mösyö Manguel, Giuseppe Donizetti, Yesarizade Necip Paşa, Callisto Guatelli d'Arenda, Mariani, Pisani, Artidi gibi isimler yer almıştır.

II. Mahmud'dan sonra tahta geçen Abdülmecid Müzika-i Hümayun'u bir adım daha öteye taşımıştır. Abdülmecid, tiyatro, opera, bale ve konservatuvarın da içinde bulunduğu kurumsal bir topluluğun oluşmasını sağlayarak II. Mahmud'un batılılaşma yolundaki atılımlarını kararlılıkla sürdürmüştür. Güdek ve Kılıç (2016, s. 92) Müzika-i Hümayun kadrosunda bulunan müzisyen sayısının Abdülmecid döneminde 90'a ulaştığını ifade etmiştir.

Sultan Abdülmecid, opera sanatına büyük bir ilgi duymuş, o dönem Müzika-i Hümayun'un şefi olan Donizetti'ye sarayda konserler verilmesi konusunda görüşlerini bildirmiştir. Bunun üzerine pek çok opera eserinin notaları temin edilmiş, aynı dönem Abdülmecid tarafından yaptırılan Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda çok sayıda temsil gerçekleştirilmiştir. Yine bu dönemde şehzadelerin ve sultan hanımlarının piyano dersi alabilmeleri için Avrupa'dan birçok müzisyen getirtilmiştir. "Levanten adetlerinin iyice yaygınlık kazandığı Osmanlı toplumunda saraydan başlayarak zengin bürokrat, tüccar konaklarında düzinelerle matmazeller, İtalyan, Alman, Fransızlar İstanbul'da piyano dersleri vermişlerdir. Özellikle saray çevresinin ve şehzadelerin çok iyi derecede piyano çalarak ve Avrupa müziğini bilerek yetişmeleri, hatıratlardan anlaşılmaktadır" (Kosal, 1999'dan aktaran Başer, 2019).

Franz Liszt, Antonio Rossini gibi dünyaca ünlü besteciler İstanbul'a davet edilmiş, saray mensupları ve halk tarafından büyük ilgi gören temsiller, konserler icra etmişlerdir.

Sultan Abdülmecid'in vefatından sonra tahta geçen Sultan Abdülaziz döneminde "Müzika-i Hümayun'da Batı müziği alanında yapılan çalışmalar önceki dönemlerle kıyaslandığında yeteri kadar desteklenmemiştir. Batı müziği alanında yapılan çalışmalar değer kaybetmeye başlamış, geleneksel saray eğlenceleri, Türk müziğine yönelik çalışmalar ön planda tutulmuştur. Abdülaziz'in hükümdarlığı boyunca Müzika-i Hümayun varlığını sürdürmüştür ancak Batı müziği yeterince rağbet görmemiştir. Bu dönemde geleneksel müziğe daha fazla önem verilmiştir.

Abdülaziz'den sonra tahta geçen Sultan II. Abdülhamid bu müziğin yayılması için çaba sarf etmiş, kendisi de piyano eğitimi almış, çocuklarının müzik eğitimiyle de bizzat kendisi ilgilenmiştir. Kızı Ayşe Osmanoğlu babası II. Abdülhamid'in müzikle ilgisini şu sözleri ifade etmiştir: "Babam çocuklarının musikiyle meşgul olmasını ister, bize piyanolar ve muhtelif musiki aletleri aldırır; huzurunda piyano çaldırır, dinler ve yanlışlarımızı düzeltir, tempolara dikkat eder- böyle çalınmaz, tekrar ediniz- derdi" (Sevengil, 1970'den aktaran Güdek ve Kılıç, 2016, s. 92).

II. Abdülhamid müziğin yanı sıra tiyatro sanatını da desteklemiş, Yıldız Sarayı'na Yıldız tiyatrosunu yaptırmıştır. Bu salonda çok sayıda opera ve operetin sahnelenmesi talimatını vermiş, çok sayıda müzisyenin Avrupa'dan İstanbul'a davet edilmesini sağlamıştır. II. Abdülhamid'den sonra tahta geçen V. Mehmet ise sanata ilgi duymamıştır. Güdek ve Kılıç (2016) Abdülhamid döneminde 500'den 350'ye indirilen Müzika-i Hümayun'un kadro sayısının V. Mehmet döneminde 120 kişiye indirildiğini belirtmiştir (s. 98.)

Birinci Balkan savaşında yaşanan toprak kayıpları ve 1. Dünya savaşının patlak vermesi tüm sanatsal faaliyetleri durma noktasına getirmiş, Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme dönemi ve yıkılışı Müzika-i Hümayun'u da kötü etkilemiştir. Sanatçılar maaşlarını düzenli alamamış, geçimlerini sürdürebilmek için saray dışında çalışmak zorunda kalmıştır. Cumhuriyet ilanı ile birlikte ise kültürel faaliyetlerle tekrar yakından ilgilenilmiş müzikal reformlar yapılmış, müzik anlamında önemli değişimlere ve oluşumlara imza atılmıştır.

1. 1. 3. Darü'l-Elhan

Arapça "Nağmeler evi" anlamına gelen Darülelhan 10 Ocak 1917'de, İstanbul'da müzik eğitimi verilmesi amacı ile kurulmuş olan ilk resmi müzik okuludur.

"Müzik eğitimi, Türk ve Batı müziği olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Solfej, şan, armoni, müzik tarihi derslerinin yanı sıra enstrüman derslerine de yer verilmiş, nitelikli icracılar yetiştirmek hedeflenmiştir. Kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk müziği ve Halk müziği eserleri notaya alınmıştır" (Şanlıer, 2011, s. 47). Darülelhan müzik okulunda, Rahmi Bey, Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey gibi birçok saygıdeğer isim Türk musiki bölümünde ders vermiştir. Okul, özellikle Türk ve Batı müziğine odaklanarak bu alanlarda çalışmalar yürütmüş ancak 1. Dünya Savaşı'nın neden olduğu bir ara verme dönemi yaşanmıştır. Savaş dönemi bittikten sonra eğitime devam edilmiş, bu süreçte nota, solfej, keman, tanbur, kemençe, ud gibi pek çok çalgının eğitimi verilmeye başlanmıştır. Aynı zamanda, Avrupa müziğinde önemli olan piyano, viyolonsel, arp gibi enstrümanların eğitimi de sağlanmıştır.

"Darülelhan, 1923 yılında alt yapısını güçlendirmek amacıyla yeniden çalışmalara başlamıştır. 1 Eylül 1924'te Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Musiki Muallim Mektebi, Atatürk'ün isteği üzerine Cumhuriyetin ilanından sonra kurulan ilk modern müzik okulu olmuştur. Toplam 6 yıl müzik eğitimi aşaması olan ve müzik öğretmeni yetiştiren çok kapsamlı bir kurum haline gelmiştir" (Duman, 2017, s. 126).

Duman (2017) Darülelhan'ın 22 Ocak 1927'de İstanbul Konservatuvar ismiyle Şehremaneti'ye bağlandığını daha sonra İstanbul Belediye Konservatuvar'ı olarak çalışmalarına devam ettiğini ifade etmiştir. Bu kurumda pek çok sanatçı yetiştirilmiştir. Ayrıca şehir orkestrası, şehir korusu, Türk sanat müziği ve folklor topluluğu oluşturulmuş, zamanla tiyatro ve bale bölümü eklenerek faaliyetlerine devam etmiştir. İstanbul Belediye Konservatuvar'ı olarak Batı müziğine

daha çok ağırlık verilmiş, öğretim kadrosunda yerli yabancı birçok uzmanla çalışılmıştır. Okul, 1986'da YÖK kapsamına alınarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüş, müzik adına pek çok önemli adımlar atılmıştır (s. 126).

1. 2. Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları

29 Ekim 1923'te kurulan Cumhuriyet, Atatürk'ün liderliğinde Batı medeniyetinin değişim, gelişim ve ideolojilerini örnek almıştır. Atatürk, modern bir Türk devleti kurmak istemiş ve Osmanlı döneminin izlerini yavaş yavaş silmeye başlamıştır. Bu dönemde, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonraki Batılı bir devlet olma yolundaki gelişmelere öncülük etmiştir (Önal, 2017, s. 53).

Müzika-i Hümayun Türkiye'de Batı stilinde eğitim veren ilk konservatuvar niteliğine sahip bir kurum olmuştur. Bu kurum Cumhuriyet döneminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Müzikası şeklinde biçimlenmiş, Türk müzik tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Atatürk, Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra bu heyeti İstanbul'dan Ankara'ya taşımıştır. Böylelikle Türk halkı Batı müziğini daha yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Uluskan, 2017, s. 298).

“Batı müziğini geliştirmek için yapılan çalışmalarda 1924 yılında eğitim yasası çıkartılmış, müzik öğretmeni yetiştirmek için Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı kurulmuş ve resmi kurum merkezi olmuştur. Böylelikle Batı müziği ve kültürü yaygın hale gelmeye başlamıştır. O dönemde halkı ve ülkeyi bilinçlendirmek için halk evleri kurularak eğitimler verilmiştir” (Kutluk, 2018, s. 25).

14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda bir öğrenci Atatürk'e “Hayatta musiki lazım mıdır?” sorusu üzerine O'nun bu soruya verdiği cevap müziğe gösterdiği değeri, hassasiyeti ve Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarını her koşulda ön planda tutmuş olduğunu ve bu konuda ki çabalarını göstermiştir.

Hayatta musiki lazım mıdır?

Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzu bahis olan hayat insan hayatı ise musiki behemahal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i şayanı mütaleadır (Arşan 1997'den aktaran Kaya, 2012, s. 282).

Türkiye'nin çağdaşlaşması ve müziğin yeniden yapılanması konusunda Atatürk'ün beklentileri giderek artmıştır. Özdemir (2012) Atatürk'ün müziği tanımlamasını şu şekilde aktarmıştır “Osmanlı musikisi, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük devrimleri anlatacak güçte değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır. Bu musiki özünü halk musikisinden alan, çok sesli musiki olacaktır” (s. 27).

Atatürk, müzik inkılabı yaratmak ve önemini anlatmak için 1 Kasım 1934'te Türkiye Büyük Millet Meclisindeki konuşmasında müzik ile ilgili düşüncelerini şöyle aktarmıştır;

Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğini bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (Arsan 1997'den aktaran Kaya 2012, s. 284).

Atatürk'ün müzik ile ilgili olan düşünceleri Ziya Gökalp'in milli müzik formülü ile yakınlık göstermiş ve Gökalp, Türklere ait ulusal bir müzik yapılması ve bu müziğin hammaddesinde halk ezgilerinin kullanılması gerektiğini savunmuştur:

Musikimizi yüceltmek içinde bir taraftan Avrupa'nın tekniklerini öğrenmek, diğer yandan dağlarda ve köylerde söylenen halk türkülerinin seslerini toplamak gereklidir. Ancak bu sayede Avrupa medeniyeti içinde Türk şiiri, Türk romanı, Türk musikisi yapabiliriz (Gökalp 2012'den aktaran Aytüre, 2017, s. 12).

Ziya Gökalp döneme fikirleriyle damgasını vurmuş bir isimdir. Gökalp'e göre Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk halkı üç müzik türü ile karşı karşıya kalmıştır. Bunlar Doğu müziği, Batı müziği ve halk müziğidir. Elbette ki Halk müziği bize birçok ezgi imkanı sunmuştur. Halk müziğini geliştirmek için Batı'nın müzik yöntemi ve armonisi kullanılmıştır. Böylece Halk müziği hem ulusal hem de Batılı bir müziğe sahip olmuştur (Uluskan, 2017, s. 308).

Atatürk, bir müzik devrimi yaratmış, yeni Cumhuriyet için yaptığı projelerde çok sesli müziğin ve Türk müziğinin gelişimi üzerine yoğunlaşmıştır. Yalçın Tura Cumhuriyet dönemindeki kültür ve müzik politikasını şu sözlerle ifade etmiştir;

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak kültür, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi haline getirildi. Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefledikleri topyekün kalkınma hamlesinin en temel bileşkeni olarak algılamaları sonucunu verdi. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yükledi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel/özerk kişi ya da kurumların inisiyatifine bırakılmazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte hem halkın beklentilerini tatmin edecek hem de modern dünyanın gereksinmelerine yanıt verecek "özgün" bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir "sentezin oluşturulmasına çalışıldı (Tura,1983'den aktaran Aytüre, s. 13).

“Uluskan (2017) müzikte çağdaş adımlar atabilmek için 1924 yılında Meclise “Musiki ve Temsil Akademisi Yasası” getirildiğinden bahsetmiştir. Atatürk, bu yasaı yeterli bulmadığından dolayı yasa yürürlükten kaldırılmıştır. Daha sonra çalışmalar hızlanmış ve Ankara’da uzmanlar toplantısı yapılmıştır. O dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen bu toplantıya müzik kongresi adını vermiştir. Kongrenin amacı müzik inkılabı adına yapılacak çalışmalarda ihtiyaçların tespit edilmesidir. Toplantıda birçok kararlar alınmış ve bu kararlar doğrultusunda çalışmalar yapılmıştır” “Okullarda verilen eğitimlerde müfredatlar Batı müziğine göre hazırlanmaya başlanmıştır. Anadolu’nun birçok bölgesinde Halk müzikleri derlenmiş ve Batı müziği formuna getirilebilmesi için Türk bestecilerin yetiştirilmesi ihtiyacı doğmuştur” (Deniz, 2017, s. 32). “Cumhuriyet döneminde doğan bu ihtiyaçtan dolayı 1929 yılında yurt dışına müzik eğitimi almak için öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Böylece Milli Türk Müziği kavramı oluşturulmaya çalışılmıştır. “Batı müziğini daha yaygın bir hale getirmek için 1936’da Ankara’da kurulmuş olan Devlet Konservatuvarı Musiki Muallim Mektebinde öğretmenler yetiştirilmeye başlamıştır. Ayrıca batı müziğinin daha çok ilgi görmesi için halk evlerinde batı müziği dinletilmiş ve ücretsiz konserler verilmiştir” (Ayas 2013, s. 115).

1. 3. Musiki Muallim Mektebi

“Batı müziği alanında hazırlanmış bir kadroya dayalı olarak açılan Musiki Muallim Mektebi 1 Kasım 1924’te kurulmuştur” (Uluskan, 2017, s. 317). Kurumun amacı müzik alanında öğretmen yetiştirmek ve Batı müziğini benimsemektir. Dolayısıyla Batı müziği eğitimi verebilmek için 1924 yılında yurt dışına eğitim amaçlı birçok isim gönderilmiştir. “İlk olarak Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç, Ulvi Cemal Erkin (Paris), 1926 Necil Kazım Akses (Viyana), 1927 Hasan Ferit Alnar (Viyana), 1928 Cevat Altan (Leipzig), Ahmed Adnan Saygun (Paris) ve son olarak Halil Bedii Yönetken (Prag) gönderilmiştir. Eğitimi tamamlayan gençler daha sonra yurda dönüş yapmış ve Ankara Musiki Muallim Mektebi’nin kadrosuna katılmıştır” (Önal, 2022, s. 63). Böylece Batı müziği anlamında eğitim veren ilk müzik kurumu Musiki Muallim Mektebi olmuştur (Küçük, 2007, s. 38).

“Musiki Muallim Mektebi gerçek anlamda eğitimine 1925-26 yılları arasında başlamıştır. Asıl amacı sanatçı yetiştirmek olan kurumun öğretim süresi ilköğretim üzerine dört yıl olarak belirlenmiştir. İlk üç yıl eğitim yılı, sonraki bir yıl uygulama dersi olarak düşünülmüştür. Daha sonra eğitim altı yıla çıkartılmıştır” (Uluskan, 2017, s. 316).

Okulun idari kadrosu kurulmuş ve müdür olarak Osman Zeki Üngör getirilmiştir. İlk yıllarda okulun öğretim kadrosu Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası üyelerinden oluşmuş, daha sonra kadronun gelişmesi için çalışmalar yapılmıştır. Aytüre (2017) 1933 yılında dönemin Maarif Vekili Hikmet Bayur önderliğinde öğretmenlerden oluşan bir komisyonun Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanun Tasarısını hazırladığını belirtmiştir (s. 19). Hazırlanan tasarı üç kurumdan

oluşturmuştur. Musiki Muallim Mektebi, Riyaset-i Cumhuriyet Filarmonik Orkestrası ve Temsil Şubesi (Tunçay, 2009, s. 21). Daha sonra kuruma Musiki Muallim Mektebi'nin Temsil Sınıfları adıyla yeni bir bölüm eklenmiştir. "1938-1939 öğretim yılında müzik öğretmenliği bölümü Gazi Terbiye Enstitüsü'nün şubesi haline gelmiştir" (Alpagut, 2010, s. 319).

Atatürk, konservatuar ve Temsil Akademisinin açılacağını duyurusunu şu şekilde dile getirmiştir;

Güzel Sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuar ve Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek benim için hazdır. Güzel Sanatların her şubesi için, Kamutay'ın göstereceği alaka ve emek milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok esirlidir (Ali 1983'ten aktaran Aytüre, 2017, s. 19-20).

1936 yılında okulun eğitim programını düzenlemek üzere Paul Hindemith davet edilmiştir. Alpagut (2010) Hindemith'in okul hakkında bazı eleştirilerde bulunduğunu ve kullanılan binanın yetersiz olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Hindemith'in sunduğu rapora uygun olarak klasik batı müziğinin yanı sıra opera, bale ve tiyatro eğitimleri de verilmeye başlanmıştır s. 106-107). "Müzik bölümünün denetimini Hindemith yapmış, diğer bölümler için ise yurt dışından Carl Ebert (1887-1980) tiyatro bölümünü, Eduard Zuckmayer'de (1890-1972) Musiki Muallim Mektebi'ni, Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası içinde Ernest Praetorius (1880-1946) ve son olarak yapılan çalışmaları kontrol etmek ve derlemek için Bela Bartok davet edilmiştir. Bu sayede Türk müzik inkılabı hızlı bir şekilde gelişmeye başlamıştır" (Yücel 1983'ten aktaran Tunçay, 2009, s. 21).

"1938-1939 öğretim yılında müzik öğretmeni yetiştiren bölüm Gazi Eğitim Enstitüsüne taşınmış ve 1940 yılında okulun adı Ankara Devlet Konservatuarı olarak değiştirilmiştir" (Alpagut, 2010, s. 107). "20 Mayıs 1940 yılında Maarif Vekili Hasan Ali Yücel tarafından sunulan yasa ile müzik ve temsil kolları ayrılmıştır. Müzik kolu, kompozisyon ve orkestra yönetmenliği; piyano, org, arp; yaylı çalgılar, üflemeli ve vurma çalgılar; şan dallarından oluşmuştur. Böylece Ankara'da müzik eğitimi ilerlemiş, Konservatuar'da orta ve yüksek öğrenim eğitimleri verilmeye başlanmıştır. Aynı yasayla opera ve tiyatro için bir sahne kurulmuştur" (Aytüre, 2017, s. 20).

"Halk eğitim merkezlerinde ücretsiz halk konserleri ve kurslar düzenlenmiş, Batı müziğini yaygınlaştırmak için kamusal alanlar dahil her yerde Batı müziği çalınmıştır. 1932 yılında Halkevleri kurulmuş ve bu kurumda Batı müziği dinletilmiştir. Böylece Ankara halkının müzik ihtiyacı karşılanmış başkent müzik faaliyetleri konusunda önemli bir merkez haline gelmiştir" (Ayas, 2012, s. 115).

1. 4. Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası

"Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra Müzik-i Hümayun topluluğu Ankara'ya taşınmış, adını Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti olarak değiştirmiş ve belli aralıklarla konserler vermeye

başlamıştır” (Tunçay, 2019, s. 15). “Daha sonra orkestra Riyaset-i Cumhuriyet Filarmonik Orkestrası olarak ismini değiştirmiş ve 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığına bağlanarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının temeli atılmıştır” (Önal, 2017, s. 54). “Orkestra, çalışmalarını ilk Osman Zeki Üngör ile yapmış daha sonra Ahmed Adnan Saygun ile devam etmiştir” (Refiğ, 2012, s. 12). Bu dönemde orkestrayı geliştirmek ve katkı sağlamak için yurt dışından birçok uzman getirilmiştir (Aracı, 2001, s. 83).

1935 yılında konservatuvarları denetim için gelen Paul Hindemith’in önerisi ile orkestranın şefliğini yapmak üzere Dr. Ernst Praetorius’u davet edildiğini ifade etmiştir (s. 77). “Praetorius, uzun yıllar orkestranın şefliğini üstlenmiş, yurt içinde ve yurt dışında pek çok konserlere imza atmıştır. Bu dönemde konser sayıları giderek yükselmiş ve yeni kurulan Ankara radyosunda deneme yayınları yapılmıştır” (Uluskan, 2017, s. 325-326).

“Seviyesi gittikçe yükselen orkestrada birçok değerli sanatçı şeflik yapmıştır. Orkestra, 1940 yılında ilk defa opera öğrencileri ile temsil yapmıştır” (Uluskan, 2017, s. 326). Yanya’ya (2015) göre Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine kadar yaşanan süreçte hem çok sesli müzik hem de Batı müziği anlayışı gelişmiştir. Özellikle Cumhuriyet döneminde üst seviyeye çıkan eğitim ve sanat anlayışı ile birlikte Cumhurbaşkanlığı Filarmoni orkestrası adını 1958 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak değiştirmiş ve hizmet vermeye devam etmiştir (s. 19).

1.5. Cumhuriyet Dönemi Birinci Kuşak Bestecileri: Türk Beşleri

Atatürk’ün Cumhuriyet’i ilanından sonra ülkede de pek çok değişim yaşanmıştır. Bu dönemde sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda gelişmeler olmuştur. Önal’a göre (2022) Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde kültür-sanat politikasıyla hedeflenen şey, “Batılı kültür anlayışında bir yaşam tarzı” ile beraberinde yeni bir “kültürel kimlik” oluşturmaktır (s. 70).

“1934 yılında çıkarılan yasayla yetenekli gençler Avrupa’ya gönderilmiş, böylece Batı müziğini daha yaygın bir hale getirmeleri sağlanmıştır. Müzik öğretmenliği eğitimi için giden, birinci kuşak besteciler olarak adlandırılanlar arasında “Türk Beşleri” Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar bulunmaktadır” (Karcebaş, 2012, s. 2). “Türk Beşleri hariç yurt dışına eğitime giden birçok isim vardır fakat ön plana çıkan “Türk Beşleri” unvanı alan besteciler olmuştur. Avrupa’ya eğitim almaya giden diğer öğrenciler şu şekilde sıralanmıştır; Nurullah Şevket Taşkiran, Halil Bedii Yönetken Seyfeddin Asal, Sadi Karsel, Fehmi Ege, Fuad Koray, Necip Celal Andel, İbrahim Özgür, Nuri Sami Koral, Ferit Hilmi Atrek, Raşit Abed, Cezmi Erinç Ahmed Samim Bilgen, Kemal İlerici, Ekrem Zeki Ün, Faik Canselen” (Yöre, 2010, s. 45). Yurda dönen gençlerin asıl amacı Türk müziğini ve Batı müziğini sentezleyerek yeni bir oluşum yaratmak ve yetiştirdikleri müzisyenlerle birlikte çağdaş Türk müzik politikalarına katkı sağlamak olmuştur (Açıksöz, 2014, s. 226).

Türk Beşleri'nin çoksesli müziğin gelişiminde çok büyük katkıları olmuştur. Şanlıer (2011) Ataman'dan Türk Beşleri için şöyle bir alıntı yapmıştır;

Türk Beşleri'nin her bir üyesi başlangıçta 'ulusalcı' bir kavrayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusal üstü kendi özgün duyuş ve düşüşlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflarıdır (Ataman 1991'den aktaran Şanlıer, 2011, s. 2).

“Önemli bir araştırmacı, müzik yazarı ve eğitimci olan Halil Bedii Yönetken, Türk Beşleri diye adlandırdığı bestecileri “Rus Beşleri ve Fransız Altıları” na benzetmiş ve onlara bu ismi yakıştırmıştır. Türk Beşleri'nin her biri aslında kendine özgü besteciler olarak eserlerini ortaya koymuştur. Kimi ailesinden gelen geleneksel müzik alt yapısıyla ön plana çıkmış, kimi de kendi yarattığı yolu izlemiş ve ortaya geleneksel müzik alt yapılı pek çok eser çıkartmıştır. Kendilerine verilen bu ismi aslında pek kabullenmek istememişlerdir. Çünkü Türk Beşlerinin aksine Rus Beşlerinin amacı bilinçli bir şekilde ortak bir sanat anlayışı yürütmek olmuştur” (Yöre, 2010, s. 44). Öte yandan Yanya (2015) bestecilerin aynı dönemde yaşadıklarını ve aldıkları eğitimin ardından yurda dönerek aynı amaca hizmet ettiklerini söylemiştir. Hepsinin ortak özelliği Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'deki müzik politikalarını gerçekleştirme ümidi taşımaları, Türk müziği ve klasik müziğe gönül vermiş olmaları ve aldıkları eğitimlerde göstermiş oldukları üslup farklılıkları olmuştur (s. 22).

Cemal Reşit Rey yaptığı bir görüşme de “*bizim çıkış noktalarımız farklı*” bizi bu şekilde adlandırmaları “tamamen yanlış” diyerek Türk Beşleri için kendi düşüncelerini bu şekilde dile getirmiştir.

Ahmed Adnan Saygun ise Türk Beşleri için şu açıklamada bulunmuştur;

Biz 1904 ile 1908 yıllarında dünyaya gelmişiz. Birbirimizden biraz önce, biraz sonra eser vermeye başlamışız ve çağdaş kompozisyonda ilk kuşağı oluşturmuşuz. Konuyu böyle alırsak doğru! Beşler, Türk Beşleri, Ama bu doğum yıllarımız ve çalışma hayatımız arasındaki yakınlıktan başka bir şey ifade etmez. Hepimiz kendimizde göre bir yerden yola çıktık ve bidayette [başlangıçta] aramızda (özellikle ben, Ulvi ve Cemal) bir sanat anlayışı yakınlığı olmuş olsa bile, zamanla birbirimizden çok uzak yerlere düşmüşüz. İşi böyle alınca Beşler tabirinin bir manası kalmıyor. Cemal, ‘ulusal bir ekolle hiç ilgilenmediğini’ söylemiş. Halk türkülerinden yola çıkmak eğer ulusal olmaya yetse bizler de bir okul oluşturmuş olurduk. (Alapınar 1993'ten aktaran Yöre, 2010, s. 45).

“Türk Beşleri, Batı müziği armonisini harmanlayarak Türk Halk müziğine uyarlamış ve Türk Halk Müziği'nin kendine özgü makamlarını, aksak ritmik yapılarını ve usullerini kullanmışlardır. Genel olarak Türk Beşleri, yaratıcı, üretken ve kendi müziğine sahip çıkan bir grup besteci olarak anılmış ve ilk amaçları her zaman yerel müziğin renklerinden yararlanmak olmuştur. Böylece bu isimler, Türk müziğine değişik bir bakış açısı getirmiş ve kendinden sonraki bestecilere ve eserlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır” (Özdemir, 2012, s. 32).

1. 5. 1. Cemal Reşit Rey (1904-1985)

“Aristokrat bir aileden gelen Cemal Reşit Rey, 25 Ekim 1904 yılında Kudüs’te dünyaya gelmiştir. Babası Ahmet Reşit Rey, Mutasarrıf (vali) görevi yaptığından dolayı tüm hayatı İstanbul-Kudüs ve Paris’te geçmiştir. Cemal Reşit Rey’in küçük yaşlarda müziğe karşı olan yeteneği dikkat çekmiş ve ilk müzik derslerini annesinden almıştır” (Kolçak, 2006, s. 15). “Daha sonra Paris’e yerleşerek eğitimine Paris Lycee Buffon’da devam etmiştir. Burada ünlü piyanist Marguerite Long’la çalışma fırsatı bulmuştur” (İlyasoğlu, 2007, s. 23).

“1914 yılından itibaren müzik eğitimine Cenevre Konservatuvarında devam eden Rey, burada org, füg, kompozisyon, kontrpuan, solfej ve koro dersleri almıştır. Cenevre’deki beş yıllık eğitimin ardından tekrar Paris’e dönme fırsatı bulmuş ve Paris Konservatuvarının yüksek eğitim bölümünde eski öğretmeni Marguerite Long’la piyano, Edouard Mathe Faure’den müzik estetiği, Henri Defosse’ten orkestra şefliği üzerine eğitim almıştır” (Aktüze, 2003, s. 1859).

1923 Cumhuriyet’in ilanından sonra Cemal Reşit Rey yurda dönmüş, Darülelhan’da piyano ve kompozisyon dersleri vermeye başlamıştır. Sonraki yıllarda çoksesli koro kurmuş, 1934’te yaylı sazlar grubu oluşturmuştur (İlyasoğlu, 2007, s. 23). Şenel (2006) 1945-1946 yılları arasında yaylı sazlar grubuna üflemeli çalgıların eklenmesiyle beraber İstanbul Şehir Orkestrasının temelleri atıldığını ve daha sonra orkestranın Cemal Reşit Rey yönetiminde uzun yıllar düzenli olarak konserler verdiğini belirtmiştir. Ayrıca 1946 yılında Filarmoni Derneğinin kuruluşuna önyak olmuş, bu dernek sayesinde dünyanın birçok ünlü şef ve solistlerinin İstanbul’da konser vermelerini sağlamıştır (s. 8).

Cemal Reşit Rey, Türk ezgilerini kullanarak birçok eser üretmiştir. Bu dönemde “On İki Anadolu Türküsünü” besteleyen Rey daha sonra kompozisyon hocası Raoul Laparra’nın yardımıyla “On İki Anadolu Türküsü” eserini “Heugel” matbaası tarafından basılmasını sağlamıştır (Biricik, 2011, s. 27). Aktüze (2003) ertesi yıl Albert Wolf yönetiminde Pasdeloup konserlerinde seslendirilen bu eserin çok beğenildiğini ve büyük yankı uyandırdığını ifade etmiştir (s. 1859).

Halil Bedii Yönetken’in önerisi üzerine Anadolu halk ezgilerinden esinlenerek “Türk Manzaraları” adlı eseri bestelemiş ve “Heugel” matbaasında basılan eser “Alfred Cortor” a ithaf edilmiştir (Kolçak, 2006, s. 23). “Türk Manzaraları” Paris’te Eugene Bigot yönetiminde Paris Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Bunun yanı sıra birçok eseri farklı orkestralar ve şefler tarafından yönetilmiştir. Bestelediği eserlerde farklı tınılar ve renkler barındıran Cemal Reşit Rey, özellikle Türk ezgilerinin daha çok tanınması ve dinlenmesi için çalışmalar yapmıştır. Rey, bir dergideki yazısında şunları söylemiştir;

Her yaratılan sanat eseri yurdumuzun toprağından yayılan hararetle canlanarak bütün Türk ulusuna ait duyguların ebedi ifadesi olmalıdır. Bu amaç bir defa elde edilirse, Türk müziği doğmuş sayılabilir. Eğer bu düşünce tarzı doğru ise gelecekteki müziğimizin dayanağını halk

türkülerinden başka nerede bulabiliriz? Onlar memleketimizin, milletimizin, vatanımızın ruhudur. Anadolu türküleri bir hazinedir (Aktüze, 2003, s. 1860).

Rey, halk müziğinden etkilendiği yıllarda pek çok eser üretmiştir. Zeybek Operası, Anadolu Oyun Havaları Üzerine Türk Sahneleri, Köyde Bir Facia Operası Karagöz Orkestra Süiti gibi daha birçok eser yaratmıştır. İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın Türk operetlerinin İstanbul'da oynanması isteği üzerine, "Üç Saat Opereti" yazmış, daha sonra halkın yoğun talebi ve ilgisi üzerine "Lüküs Hayat Opereti" ortaya çıkmıştır. Lüküs Hayat Opereti ilk kez 1933 yılında sahnelenmiş ve günümüze kadar pek çok temsili yapılmıştır (Gözalın, 2007, s. 31).

"1933 yılında Rey, Cumhuriyet'in onuncu yıl kuruluşu için düzenlenen marş yarışmasına katılmış ve yazdığı eser ile hala dilimizden düşmeyen" Onuncu Yıl Marşı" na imza atmıştır. Aynı sene içerisinde konservatuvarda ilk yaylı çalgılar orkestrasını kurarak şefliğini üstlenmiş, Atatürk'ün önerisi üzerine Musiki İnkılabı Komisyonu'na katılmıştır. İstanbul Konservatuarı Cemal Reşit Rey öncülüğünde daha sık konserler vermeye başlamış ve Rey piyanosu ile orkestraya eşlik ederek pek çok konsere katkı sağlamıştır. Aynı sene içinde Viyana'da "Oswald Cabasta"ın şefliğini üstlendiği Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde Cemal Reşit Rey'in "Estantaneler ve Birinci Piyano Konçertosu" seslendirilmiştir" (Biricik, 2011, s. 29).

İstanbul Devlet Senfoni Orkestrasının kuruluşunda büyük katkıları olan birçok ünlü şef ve solistlerin Türkiye'ye gelmelerini sağlayan Cemal Reşit Rey, kendi eserleri ve diğer Türk bestecilerinin eserlerini de tanınması için oldukça büyük çaba göstermiştir. Cemal Reşit Rey'in müzikle geçen hayatı 5 Ekim 1984 yılında İstanbul'da son bulmuştur.

1. 5. 2. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

"Hasan Ferit Alnar, 1906 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Annesinin kanun ve ud çaldığı bir ortamda küçük yaşta müzikle tanışmıştır. Alnar'ın müziğe ve matematiğe karşı olan yeteneği annesi tarafından keşfedilmiştir" (İlyasoğlu, 20017, s. 33).

Hasan Ferit Alnar küçük yaşta davet üzerine Darül Talim-i Musiki (müzik öğretim heyeti) katılmış burada Türk Sanat müziği ve Batı Müziği ile ilgilenmiştir (Gözalın, 2007, s. 14). "Saadettin Arel'den armoni, Edgar Manas'la kontrpuan ve füğ dersleri almıştır. 1927 yılında MEB'in bursunu kazanarak Viyana'ya gitmiştir" (İlyasoğlu, 2017, s. 33). Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademi'sinde Joseph Marx'dan bestecilik, Oswald Kabasta'dan şeflik dersleri almıştır (Aktüze, 2002, s. 44). "Eğitimini tamamlayan Alnar, 1932 yılında yurda dönerek İstanbul Şehir Tiyatrosu orkestra yöneticiliği ve İBK 'da müzik tarihi öğretmenliği yapmıştır. 1936 yılında Ankara'ya taşınmış, CSO'nun uzun yıllar yardımcı şefliğini üstlenmiştir" (Okyay, 2009, s. 88). 1937 yılında yeni kurulan ADK'da piyano eşlikçiliği ve armoni derslerine girmiş aynı zamanda kompozisyon dersleri vermiştir. Bu süre zarfında Carl Ebert ile çalışarak Ankara'da ilk opera

temsiline düzenlenmesine yardımcı olmuştur. “1946 yılında CSO’nun şefliğine atanmış, 1952’de rahatsızlığından dolayı görevden alınmış konservatuvarda kompozisyon, form bilgisi ve orkestrasyon dersleri vermeye başlamıştır” (İlyasoğlu, 2017, s. 33). Alnar, bir süreliğine Viyana’ya yerleşmiş ve Viyana’da bulunduğu dönemde Avrupa’da pek çok konser vermiştir. “Yönettiği orkestralardan arasında Viyana Senfoni, Viyana Radyo Senfoni, Münih Filarmoni, Stuttgart Radyo Senfoni, Atina ve Sofya Senfoni gibi büyük orkestralar yer almıştır” (Biricik, 2011, s. 9).

Alnar, 1964 yılında Ankara’ya dönmüş ve ADK’da dersler vermeye devam etmiş, zaman zaman CSO ve ADO orkestrasını yönetmiştir. Hasan Ferit Alnar, 1978 yılında Ankara’da hayata veda etmiştir (Gözalın, 2007, s. 15).

Bestecinin Prelüd ve İki Dans adlı senfonik eseri Universal Edition tarafından Viyana’da basılmış ve ilk defa 1935 yılında Oswald Kabasta yönetiminde Viyana Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir (İlyasoğlu, 2017, s. 34). 1943’te David Zirkir ‘in solist olarak çaldığı bir konseri yönetmiş ve kendi eseri olan viyolonsel konçertosunu ilk seslendirilişi gerçekleştirmiştir. Alnar, Viyolonsel Konçertosu eseri sayesinde CHP’nin verdiği “Sanat Ödülü”nü kazanmıştır (Okyay, 2009, s. 89).

“Hasan Ferit Alnar, Türk Beşleri içinde Klasik Türk Müziğine en bağlı kalan üyesi olmuştur. Halk ezgilerinin ritmik canlılığını sanat müziğini ile birleştirmiş böylece geleneksel müziğin teknik özelliklerinden ve çalgılarından yararlanmış” (İlyasoğlu, 2017, s. 34). “Kanun konçertosu ve viyolonsel konçertosu gibi özgün eserleri Çağdaş Türk Müziğine kazandırmış, eserlerinde genel olarak Türk makamlarına yer vermiştir” (Şenel, 2006, s. 13).

1. 5. 3. Ulvi Cemal Erkin (1907-1972)

Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1906 yılında İstanbul Bakırköy’de dünyaya gelmiştir. Annesi Nesibe Hanım kültürlü ve sanat dolu bir ortamda yetiştiği için Fransızca ve piyano eğitimi almış ve çocuklarının eğitimi ile birebir kendisi ilgilenmiştir. Nesibe Hanım, Erkin’in küçük yaşta müziğe olan ilgisini fark etmiş ve piyano derslerine başlamıştır. Daha sonra çeşitli piyano hocalarından dersler alan Erkin, Galatasaray Lisesinde okumaya devam ederken pek çok bestecinin eserlerini tanıma fırsatı bulmuştur.

“O dönemde Cumhuriyet’in ilan edilmesi ile birlikte müzik alanında birçok değişim yaşanmış ve yenilikler yapılmıştır. Müzik adına atılan adımlardan en önemlisi Atatürk’ün eğitim için Avrupa’ya öğrenci göndermesi olmuştur” (Karcebaş, 2012, s. 17). Avrupa’ya giden gençlerden Ulvi Cemal Erkin, 1925 yılında MEB’in açtığı sınavı burslu kazanmış ve eğitim için Paris’e gönderilmiştir (İlyasoğlu, 2017, s. 39). Paris Konservatuarı’nda Camille DeCreus ve İsidor Philipp ile piyano, Jean Gallon ile armoni, Noel Gallon ile birlikte kontrpuan çalışmıştır. “1929 yılında Ecole Normale de Musique’de Nadia Boulonger’den kompozisyon dersleri almıştır. Erkin,

Paris'teki beş yıllık eğitimini başarıyla bitirmiş 1930 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara MMM'de piyano ve armoni öğretmeni olarak göreve başlamıştır” (Aktüze, 2002, s. 801).

Ulvi Cemal Erkin hem besteci hem de piyanist olarak öğretmenliğinin ilk yıllarını yoğun çalışarak geçirmiştir. “Paris'te yazdığı orkestra için “İki Dans”, keman ve piyano için “Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü” nü Türkiye'de tamamlamış, piyanoda Ferhunde Remzi keman da ise Necdet Remzi kardeşler tarafından seslendirilmiştir” (Karcebaş, 2012, s. 17-18). Daha sonra Erkin, Osman Zeki Üngör yönetiminde Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti orkestrası eşliğinde ilk piyano konserini vermiş, Mozart'ın bir piyano konçertosunu seslendirmiştir. “1932 Aralık ayında ise Cesar Frank Senfonik Çeşitlemeleri çalmış, bu sırada kendi bestesi olan “Beş Damla” eserini ilk defa Sivas Orduevinde seslendirmiştir” (Kolçak, 2008, s. 16).

“Ulvi Cemal Erkin, 1942 yılında Cumhuriyet Halk Partisi tarafından yapılan bir yarışmaya hem Köçekçe süiti hem de piyano konçertosu ile katılmış ve bu yarışmada ödül kazanmıştır. Düzenlenen ödül töreninde Erkin'nin iki eseri şef E. Praetorius yönetiminde RCFO tarafından seslendirilmiş, konçertonun solisti eşi Ferhunde Erkin olmuştur” (Okuyay, 2009, s. 92-93). Birçok orkestra tarafından ilgi gören “Köçekçe Süiti” Ankara Radyosun da seslendirilmiştir. Kısa sürede tanınan bu eser çok sevilerek pek çok şef yönetiminde Çekoslovakya, İsveç ve Viyana'da çalınarak Universal Edition'a satılmıştır. “1946 yılında orkestra için yazdığı büyük eseri 1. Senfoniye tamamlamış, eser Ankara'da başarıyla seslendirilmiştir” (Altınsoy, 2015, s. 17).

Ulvi Cemal Erkin, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölüm başkanlığını yapmış daha sonra 1949-1951 yılları arasında Konservatuvar müdürlüğüne atanmıştır. Erkin, öğretmenliğinin yanı sıra pek çok konserde eşlikçilik yapmış, eserleri yurt içi ve yurt dışında orkestralar tarafından seslendirilmiştir (Kalın, 2019, s. 27). Besteci arkadaşları Necil Kazım Akses ile birlikte birçok operayı Türkçe'ye çevirmiş ve sahnelenmesini sağlamıştır. Ankara Radyosun'da “Çok Sesli Müzik Bölümü” nün yöneticiliğini üstlenmiş ve Ankara Konservatuvarı'da pek çok öğrenci yetiştirmiştir. “Ulvi Cemal Erkin'e 1971 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanı verilmiş ve yaşamı boyunca Avrupa'da pek çok ülke de çeşitli ödül ve unvanlara layık görülmüştür. Erkin, sanat dolu yaşamına 15 Eylül 1972 yılında Ankara'da veda etmiştir” (Karcebaş, 2012, s. 18).

1. 5. 4. Necil Kazım Akses (1908-1999)

Necil Kazım Akses 1908 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk müzik derslerine yedi yaşında keman çalarak başlamış ve daha sonra ilkokuldan itibaren İstanbul Erkek Lisesinde eğitimine devam etmiştir (İlyasoğlu, 2017, s. 59). Akses, o zamanlar Beyoğlu sinema sahnesinin yanında küçük bir orkestra olduğunu keşfetmiş ve çok etkilenmiştir. Böylece lise yıllarında çaldığı keman yerini yavaş yavaş viyolonsel bırakmaya başlamıştır. “Necil Kazım Akses, Almanya Berlin'de viyolonsel eğitimi alan Mesut Cemil Tel ile şans eseri tanışmış ve onunla çalışma fırsatı bulmuştur.

Mesut Cemil Tel viyolonsel dersi sırasında Akses'in kompozisyona olan yeteneğini fark etmiş ve kendisini denemeler yazmaya teşvik etmiştir" (Kolçak, 2006, s. 13).

"Necil Kazım Akses, Darülelhan'da (İstanbul Belediye Konservatuarı) Cemal Reşit Rey'den armoni ve kompozisyon dersleri almaya başlamış, aynı zamanda viyolonsel çalışmalarına devam etmiştir" (Acar, 2021, s. 74).

Necil Kazım Akses, 1926 yılında kendi çabalarıyla Avusturya, Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisine gitmiş, Walther Kleinecke'in viyolonsel, Joseph Marx'in kompozisyon öğrencisi olmuştur. "1927 yılında Türk hükümetinin açtığı bursluluk sınavını kazanarak eğitimini sürdürmüştür. Viyana'da eğitimine devam eden Akses, Prag Devlet Konservatuarına girmeye hak kazanmış ve burada Josef Suk ile yüksek kompozisyon, Alois Haba ile mikrotonal müzik çalışmıştır. Her iki konservatuarı'da başarıyla bitiren Akses, 1934 yılında yurda dönmüştür" (İlyasoğlu, 2017, s. 59).

1934 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlayan Akses bir süre sonra müdür muavinliği görevine getirilmiştir. 1935'te MEB'in davetlisi olarak gelen "Paul Hindemith" ile beraber ADK'yı kurma çalışmaları yapmış ve 1936 yılında kurulan konservatuar da kompozisyon öğretmeni olarak göreve başlamıştır. Aynı yıl içerisinde Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Adana'nın Osmaniye ilçesindeki folklor çalışmalarına katılmıştır. Pek çok görevi üstlenen Akses, Güzel Sanatlar Müdürlüğü yapmış, Bern ve Bonn Kültür Ataşesi olarak çalışmış ve Ankara Opera Müdürlüğü gibi görevlerde bulunmuştur (Biricik, 2011, s16).

"Akses, genel olarak halk müziğinden etkilenmiş ve eserlerinde bu temaları soyut bir şekilde kullanmıştır. Kendine özgü bir tarz yaratmış ve ilk kuşak Çağdaş Türk bestecileri arasında yerini almıştır. Necil Kazım Akses 1999 yılında hayata veda etmiştir" (Kalın, 2019, s. 24).

İKİNCİ BÖLÜM

2. AHMED ADNAN SAYGUN

2. 1. Gençlik Yılları

Türk beşlerinin en önemli isimlerinden biri olan Ahmed Adnan Saygun 7 Eylül 1907'de İzmir'de doğmuştur. İlk müzik derslerini sanata düşkün bir matematik öğretmeni olan Babası Mehmed Celaleddin Bey'den almıştır. Saygun'un müziğe karşı olan ilgisini ve yeteneğini fark eden Celal Bey, oğlunu 1918 yılında sanatın ön planda tutulduğu İzmir İttihad ve Terakki Mektebine göndermiştir. Bu okulda müzik öğretmeni olan İsmail Zühtü Bey'in dikkatini çeken Saygun, Zühtü Bey'in kurduğu koroya katılmış ve daha sonra Zühtü Bey'den özel müzik dersleri alarak onun öğrencisi olmuştur. Kıran (2005) Zühtü Bey'in, Saygun henüz 13 yaşındayken İtalyan kökenli müzik öğretmeni olan Rossati ile çalışmasını önerdiğini ve Saygun'un Rossati'nin piyano öğrencisi olarak müzik eğitimine devam ettiğini ifade etmiştir.

Saygun, daha sonra Macar kökenli piyano eğitmeni Tefik Bey ile çalışmalarını sürdürmüş, aynı zamanda Saadettin Arel'den armoni dersleri almaya başlamıştır. Müziğe karşı olan ilgisi giderek artan Saygun, Richter'in "Armoni ve Kontrapunkt" kitabını getirterek bu kitabı Türkçeye çevirmiştir. Armoni ve teori bilgilerini bu kitap sayesinde geliştirmiş, besteciliğe de ilgi duymaya başlamıştır. Saygun kendi sözleriyle besteciliğe olan merakını şu şekilde aktarmıştır;

Müzik ile yapmış olduğum ilk tanışmada şuuraltı olarak kompozisyon sanatına ilgi duymuş olmalıyım. Bu yaratıcılık hissi daha yüzeye çıkmaya başladığında bana yardımcı olabilecek bir öğretmen aradım. Ancak bütün aramalarım boşa çıktı; o zamanlar o şehirde bana değil kompozisyon, armoni dahi öğretecek bir müzisyen yoktu. Tek başıma çalışmaktan başka çarem olmadığını anlayınca kendi kendime bulabildiğim kaynaklardan armoni ve kontrpuan çalışmaya başladım (Aracı 2001'den Aktaran Günöz, 2010, s. 4).



Resim 1. 20’li yaşlarındaki Saygun ilk senfonisinin partitürü ile (Aracı, 2001. s. 45)

Kolçak (2005) İzmir’deki Milli kütüphanenin kuruluşunda Celal Bey’in büyük rolü olduğunu söylemiştir. Kurulan kütüphanenin içine bir sinema salonu açılmış ve Ahmed Adnan Saygun gişede çalışarak bilet satmıştır. Ayrıca sessiz sinemalara piyano eşliği yaparak bir süre kendi parasını kazandığını ifade etmiştir (s. 16).

“1922 yılında Ahmed Adnan Saygun bir şarkı bestelemiş ve kendini bir besteci olarak hissetmeye başlamıştır. Bu şarkıya Fransızca “*Marche des oiseaux* pour piano par A. Adnan, op.4, 30 Sept 1922” (Ahmed Adnan tarafından piyano için bestelenmiş olan opus 4 *Kuşların Marşı*, 30 Eylül 1922) adını vermiştir” (Aracı, 2001, s. 43). Saygun bu eserinde ve daha önce bestelediği birkaç yapıtında marşlardan etkilenmiş ve bu stilde besteler ortaya koymuştur. Fakat Saygun bu eserlerini yazdığı küçük yaşta olduğundan dolayı eserlere resmi olarak opus numarası vermemiştir. Karaduman’a (2009, s. 5) göre Saygun kendi kendine geliştirdiği armoni ve teori bilgisi ile Batı müziği üzerine denemeler yazmış ve bu denemeler sonucunda ortaya Re majör senfoni ve yaylı çalgılar için bir Kuartet eseri çıkmıştır.

Ahmed Adnan Saygun 1922 yılında liseyi bitirmiştir. Babası Celal Bey oğlunun müzikle profesyonel anlamda uğraşmasını istemediği için ona postanede, su şirketinde ve baharatçı dükkanında iş bulmuştur. Refiğ’e (1991, s. 3) göre Saygun’un akli müzik çalışmalarında olduğu için girdiği işlerin hiçbirinde başarılı olamamış ve bu işlerden ayrılmak zorunda kalmıştır. Babası Celal Bey’i iş konusunda bir türlü tatmin edememiş ve kendi isteği üzerine müzik çalışmalarına devam etmiştir. Bu sırada İzmir’de bulunan Hüseyin Sadettin Arel ile armoni çalışmalarına başlamıştır. Saygun, o günlerini şöyle anlatmıştır;

Bir yıl sonunda ben 15-20 çeşit iş yapmıştım. Her girdiğim yerden ayrılıyordum. Bana nota satan bir dükkan açması için babama rica ettim. Babamın arkadaşları benden umutlarını kesmişler, yazık bu çocuktan artık hayır gelmez diyorlar. Babam üniversiteye girmem için ısrar ediyor, gitmem diyor. Nota ve kitap satmak için direniyorum. Babam çaresiz. Sonunda İzmir’de Beyler Sokağı’nda bir dükkan açtık. Ben, nota almak isteyenler dinlemek, denemek isterler, piyano da çalmak gerek, diye piyanomu da dükkana getirdim. Artık kendi dünyama kavuşmuştum. Sabah 7’de geldiğim dükkanda gece yarısına kadar piyano çalardım. Gelenlere de ne isterlerse yok derdim. Kalkmazdım bile piyanodan. İşte ilk kompozisyonlarımı ben o günlerde yaptım...Dükkan 1924’te açıldı ve 1925’te iflas ederek kapandı (Refiğ, 2012, s. 23).

Saygun, 1924 yılında İzmir’de İstiklal ve Şehit Fethibey İlkokulunda müzik öğretmeni olarak çalışmaya başlamıştır. Aynı yıl Ankara’da Cumhuriyet’in ilanından sonra çok sesli müzik eğitimi veren Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. Müzik öğretmeni yetiştirmek amacı ile kurulan bu okul müzik alanında yapılan reformları geliştiren önemli bir kurum haline gelmiştir. “1925 yılında ülkede ki öğretmen eksikliğini gidermek ve mevcut durumu geliştirmek amacı ile bilgi seviyesi yüksek öğretmen adaylarına sınav imkanı sunulmuştur. Saygun bu fırsatı kaçırmamış, girdiği sınavda başarılı olmuş ve İzmir Lisesine müzik öğretmeni olarak atanmıştır” (Küçük, 2007, s. 24). Aracı (2001) Saygun’un şu sözlerine yer vermiştir;

Bu devirde öğretmen kıtlığı vardı. Her taraf seferber edilmişti. Tabii Ankara’da bir Musiki Muallim Mektebi açılmış, faaliyete geçmiş, Atatürk’ün gözü Önünde ehliyetnamesi veriliyordu. Ben de gidip imtihana girdim. Oturup piyano çaldım, beğendiler. Kompozisyon ve armoni sorularına da yeterli cevaplar alınca kendi kompozisyon çalışmalarım olup olmadığını sordular. Çalmaya başlayınca biraz şaşırır gibi oldular. Bu defa ille Ankara’da bizimle kal diye ısrar ettiler, ama ben kendimi İzmir Lisesi’ne musiki hocası olarak tayin ettirmeye muvaffak oldum (s. 46).

Yurtdışına gönderilen öğrencilerden istenilen tek şart yurda döndüklerinde devlet okullarında müzik dersleri vermeleri olmuştur. Böylece Türkiye’de müzik eğitimini geliştirmek adına önemli adım atılmıştır. “1925 yılında yapılan ilk sınavı Halil Bedi Yönetken ve Ulvi Cemal Erkin kazanmıştır. Adnan Saygun annesinin ani kaybından dolayı sınava girememiş ve bu fırsatı kaçırmıştır. Sonraki yıllar da sınav tekrarlanmış Saygun sınava girerek başarılı olmuş ve Kasım 1928’de üç yıl eğitim görmek üzere Paris’e gitmeye hak kazanmıştır” (Aracı, 2001, s. 46).

Adnan Saygun 1928 yılında Ecole Normale de Musique’te eğitimine başlamış ve daha sonra arkadaşı Gazimihal’in önerisi üzerine Schola Cantorum konservatuvarına geçiş yapmıştır. Okul, Hristiyan kilise müziğini araştırmak için kurulmuş, eğitim oldukça ağır ve tutucu bir okul olarak Avrupa’da ün salmıştır. “Saygun ilk olarak Eugene Borrel’den armoni dersi almıştır. Daha önceleri İzmir’de tanışan Saygun ve Borrel ailesi Adnan Saygun’a Paris’te sahip çıkmış ve onun doğru isimlerle çalışmasını sağlamıştır. Böylece okulun yöneticisi olan Vincent d’Indy ile kompozisyon, Eduard Souberbielle ile org müziği, Paul Le Flem ile kontrpuan ve Amedee Gastoue ile Gregoryen ezgileri üzerine çalışmıştır” (Yıldız, 2007, s. 45).

Saygun Paris'teki eğitimini bitirdiği dönemde destekçisi ve öğretmeni olan Borrel'in yönlendirmesi ile Op. 1 Divertimento'suyla Paris'te düzenlenen bir kompozisyon yarışmasına katılmıştır. Fakat o dönemlerde artık burs almadığı için yarışma sonucunu öğrenmeden yurda dönüş yapmıştır. Kısa süre sonra yarışmayı kazandığını öğrenmiş fakat para sıkıntısı yüzünden eserin ilk seslendirilişinde Paris'te bulunamamıştır (Kolçak, 2005, s. 18).

Adnan Saygun, Schola Cantorum'da etkili ve köklü bir eğitim almış ve bunu eserlerinde kullanma fırsatı bulmuştur. Yapıtlarındaki doku ve karakteristik özellikleri kendine özgü bir hale getirmiş ve geliştirmiştir. Saygun'un eğitimi eserlerine şu şekilde yansımıştır;

1. Rönesans polifonisi ve Barok kontrpuanı
2. Cesar Franck'ın eserlerinde bulunan cyclique (döngüsel) kompozisyon anlayışı
3. Gregoryen ezgilerinin incelenişiyle varılan modal biçem
4. Halk müziği

“Saygun, Gregoryen ezgileri ve Halk müziği üzerine folklor çalışmaları yapmaya başlamıştır. Yaptığı bu çalışmalar ileride etnomüzikolog olma yolunda ona büyük katkı sağlamıştır” (Aracı, 2001, s. 54).

2. 2. Yurda Dönüş

Ahmed Adnan Saygun Fransa'dan döndüğü zamanlarda Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'ni Osmanlı Devleti'nin etkisinden kurtarmak ve ülkeyi geliştirmek için çalışmalar yapmaya başlamıştır. “Topluma farkındalık kazandırmak ve milli kültüre sahip çıkmak için devletin yeni kültür siyasetini kendisi düzenlemiştir. Atatürk, özellikle müzik alanına önem vermiş ve ilgi göstermiştir” (Refiğ, 2012, s. 26). “Ahmed Adnan Saygun'un Paris'te geçirdiği eğitim sürecini tamamladığı ve Türkiye'ye döndüğü yıllar, ulusalcı düşünceye hizmet eden ve Batılılaşma çabalarının yoğun olduğu bir dönemi yansıtmıştır. Bu yıllarda, folklor disiplinine duyulan ilgi, ulusal kimlik ve kültürün korunması çabalarını güçlendirmiştir. Türk halkının yaşam şeklini, hayatını ve müziklerini anlamaya çalışmış, Anadolu'nun pek çok köylerini gezerek edindiği tecrübelerle ortaya birçok eser çıkarmıştır” (Yükselsin, 2011, s. 249). “Bu dönemde etnomüzikolog kimliği ile Macar asıllı müzisyen Bela Bartok ile çalışmış eserlerin yurt dışında seslendirilmelerine katkı sağlamıştır” (Erdem-Turan ve Bahar, 2023, s. 32).



Resim 2. Ahmed Adnan Saygun (Küçük, 2007. s. 2)

Saygun, Türkiye'ye döndüğü zaman Musiki Muallim Mektebi 'ne atanmış ve o yıllarda hissettiklerini şöyle dile getirmiştir;

1933 yılı idi. Atatürk'ü, Büyük Nutuk'u söylerken Ankara'da radyodan dinledim. Güzel sanatlardan bahsediyordu. Bu benim yolumdur. Bana yol gösteriyordu. Hem dinliyor hem ağlıyordum. Türklük ve milli şuur zirveye çıkmıştı. Cumhuriyet olmasa, 'Yunus Emre'yi, 'Kerem'mi, 'Koroğlu'nu yazar mıydım? Belki yazardım. Ben, çok sesliliğe Cumhuriyet'ten önce yöneldim. Beni bu yola getiren Türklük şuurunun uyanması ve kendi iç alemimdir (Refiğ, 2012, s. 26).

Henüz 24 yaşında olan Saygun, MMM'de kontrpuan dersleri vermeye başlamıştır. "Paris'te aldığı eğitimi buradaki çocuklara aktarmak istemiş fakat öğrencilere zor geldiği için Saygun bu alanda başarısız olmuştur" (Kolçak, 2005, s. 18).

O yıllarda Adnan Saygun'nun öğrencisi olan Hasan Toraganlı durumu şöyle anlatmıştır;

Adnan Saygun Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başladığı 1931 yılında 24 yaşında bir delikanlı idi. Öğrencilerle kendisi arasından kısa sürede öğretmen- öğrenci ilişkilerinin yanı sıra ağabey-kardeş yakınlığı doğmuştu. Adnan Hoca müzik imlası dersinde, öğrencilere yazdıracağı parçaları oldukça zor yapıtlardan seçerdi. İmlanın yazılması bittikten sonra, o an gelen bir ilhamla portreye dört sesli güzel bir koro parçası yazdı. Bizim, ilk seslendirmede parçayı yanlışsız olarak deşifre etmemiz Hoca'yı çok memnun ederdi. Söyleyişi birkaç kez yineletirdi. Daha sonra biz beşinci sınıfa geçtiğimiz 1934 yılında kontrpuan dersinde Adnan Saygun ile yine bir araya geldik. Kontrpuan ardından kompozisyon okutulmadığından MMM için lüks bir dersti (Aracı, 2001, s. 66-67).

Adnan Saygun, Musiki Muallim Mektebi'nde Zeki Üngör ile yaşadığı sıkıntılardan dolayı ayrılmış, çalışmalarını daha çok etnomüzikoloji üzerine yoğunlaştırmıştır. Modalite üzerine

çalışmalar yapmış, Türk müziğinin gelişimi ve çağdaşlaşmasına yardımcı olmuştur. Türk, İran ve Yunan müziğini karşılaştırmalı olarak incelemiş, Anadolu halk müziğinin Ural, Macar ve Fin müziklerinin pentatonik yapılarını ve onların gelişim süreçlerini incelemiştir (Kolçak, 2005, s. 19). Saygun, Türk beşlerinin içinde hakkında daha çok çalışma yapılan ve öne çıkan besteci olmuştur.

Tarcan;

“Saygun, bu modal çalışmasında, bir sihirbaz gibi kullandığı çizgisel yazısıyla gayet ileri ve orijinal bir stilin içine girmiştir” (Tarcan 1983’ten Aktaran Yöre, 2010, s. 76).

Rengim Gökmen’e göre ise,

[Saygun] *kendi geleneksel kültürüne dikkatli bakınca [çağdaşları içinde] en bağlı; fakat o oranda da evrenselleşmiş bir dil kullanıyor. Orkestra tınlarını ve o bütün kontrapunktal geçişler içindeki tek tek ezgileri incelediğiniz zaman, orada Anadolu kültürünün, Türk kültürünün çekirdeklerini keşfetmemiz çok zor olmuyor kesinlikle* (Aydın 2004’ten Aktaran Yöre, 2010, s. 76).

2. 3. Özsoy Operası ve Yunus Emre Oratoryosu

Ahmed Adnan Saygun hem klasik batı müziği hem de Türk müziği alanında önemli eserlere imza atmıştır. İki önemli eseri, “Özsoy Operası” ve “Yunus Emre Oratoryosu”, onun sanatının zirvesini temsil eder. “Özsoy Operası”, 1940 yılında bestelenmiş ve Türk operasının dikkate değer yapıtlarından biridir. Cumhuriyet döneminde ilk bestelenen operadır. Özsoy operası, İran Şahı Şah Pehleve’nin Türkiye’yi ziyareti sırasında Atatürk tarafından Ahmed Adnan Saygun’a sipariş edilmiştir. Atatürk için yeni Türk toplumunun temeli olan inkılaplarının tanıtılması bakımından önemli bir fırsat olmuştur. Ayrıca Atatürk, Özsoy operasının konusunu bizzat kendisi Ahmed Adnan Saygun’a vermiştir. Böylece Özsoy operası Türk milletinin doğuşunu, İran ve Türk milletlerinin kökü uzak tarihe dayanan kardeşliğini ifade etmiştir. “Librettosu Ahmet Kutsi Tecer tarafından kaleme alınmıştır. Eser, Anadolu tarihindeki köylü isyanları ve mücadelelerini ele alarak özgürlük, adalet ve insan onuru gibi evrensel temalara odaklanmaktadır. Operada, tarihsel figürler ve kurgusal karakterler vasıtasıyla bu evrensel konular ustaca işlenmiştir” (Refiğ, 2012, s. 54-55).

“Yunus Emre Oratoryosu”, Türk bestecisi Adnan Saygun’un en tanınmış ve etkileyici yapıtlarından biridir. Eser, Yunus Emre’nin hayatını ve düşüncelerini temel alır ve onun evrensel felsefesini müzikal bir anlatımla yansıtır. “Oratoryo formu, klasik batı müziği ve geleneksel Türk müziği motiflerini başarıyla birleştirir ve Türk müziğinin zengin tonal yapısını büyüleyici bir şekilde sergiler. Bu eser, Türk müziğinin derinlikli ve etkileyici bir ifadesi olarak sanatseverler ve müzik eleştirmenleri tarafından takdir edilmiştir” (Refiğ, 2012, s. 38).

Her iki eser de Türk müziğinin ve kültürünün uluslararası alanda tanınmasına katkı sağlamış ve Adnan Saygun’u Türk müziğinin önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul ettirmiştir. Onun bestecilikteki derin sanatsal yeteneği ve Türk müziğine olan bağlılığı, müzikal mirasının önemli bir

parçası olarak bugün bile hatırlanmaktadır. Bu yapıtlar, Türk kültürünün zenginliğini dünya sahnesine taşıyan ve Türk müziğinin evrensel etkisini vurgulayan önemli yapıtlardır.

2. 4. Bela Bartok ve Ahmed Adnan Saygun

1935 senesinde Ahmed Adnan Saygun ve Mahmut Ragıp Gazimihal, Macar müzikolog Bence Szabolci'nin yazdığı bir bildiriye verilen haritada Anadolu'nun Arap ve İran etnolojisi altında olduğunu fark etmiştir. Bence Szabolci'ye aslında böyle bir durum olmadığını kanıtlamak için Gazimihal "Türk Halk Müziklerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi" başlıklı bir makale yazmıştır. "Türk müziğinin Arap müziği etkisinde olduğunu düşünen Bela Bartok, yayınlanan makaleyi okumuş ve dikkatini çekmiştir. Okuduğu makalede Türk müziğinin pentatonik yapısı üzerine yazılan yazılar ve verilen örneklerden yola çıkarak Macar müziği ile Türk müziğinin benzerliği arasında ilişki kurmuş ve birbiriyle olan bağlantıyı düşünmesine sebep olmuştur" (Karaduman, 2009, s. 15). Bartok, bu düşünceleri üzerine Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi profesörü olan Laszlo Rasonyyi'ye bir mektup yazmış ve düşüncelerini şöyle dile getirmiştir;

Macar halk musikisiyle Türk halk musikisi arasındaki ilişkiler hakkında gerçekten hiçbir şey bilmiyoruz; benim dinlediğim eski Türk musikisi köken bakımından hep Araplarınkine daha yakın bir musikiydi. Mahmud Ragıp asıl Türk musikisinde birçok pentatonik ezgi olduğu sonucuna varmış; bu ezgilerin bazılarını da Budapeşte'de bulunan birine göndermiş, ama gönderdiği malzeme o kadar azdı ki, bundan herhangi bir sonuç çıkaramazdık (Aksoy, 1991'den aktaran Aracı, 2001, s. 86).

Besteci, piyanist ve etnomüzikolog olan Bela Bartok, 2 Kasım 1936 yılında Halkevlerinin davetlisi olarak Türkiye'ye gelmiştir. İlk olarak Ahmed Adnan Saygun ile görüşmüş, belediyenin konservatuvarlarındaki halk müziği arşivlerine gitmiştir. Burada birkaç plak kaydına rastlamış ve Macaristan arşivinde bulduğu plak kayıtlarına benzediğini fark etmiştir. Saygun, yaptıkları arşiv ziyaretini şöyle anlatmıştır;

Halk müziği derlemesi ile kendisine Türkiye'de bir eşi daha olmadığını söylediğimiz plak derlemesini çok ilginç buldu. Birkaç türkümüzü not aldı. Dahası, Karadeniz halk müziğinde çok sık kullanılan, daha sonra batı dünyasına 'Bulgar ritmi'diye tanıttığı 7'li ritmi bu plaklarda tanıdı (Aracı, 2007, s. 87).

1929-1936 yılları arası kişisel çabalara rağmen Türk Halk Müziği pek verimli bir dönem geçirmemiş ve bu talihsizlik Bela Bartok gelene kadar sürmüştür. Bartok ülkeye geldiğinde, bin yüze yakın nota, iki yüzden fazla plak ve toplam 100 civarı kitap-makale ile karşı karşıya kalmıştır. Türkiye, Bela Bartok gelmeden önce Halk müziği çalışmalarında geri kalmış ve sonrasında müzik adına bir dönüm noktası yaşanmıştır. "İlk olarak saha çalışmalarına başlamış ve burada yapılan arşiv araştırmalarından yola çıkarak Ahmed Adnan Saygun ile birlikte konferanslar düzenlemiştir.

Anadolu’da yapılan Türk Halk Müziği araştırmalarında Bartok’a Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses eşlik etmiştir” (Uluskan, 2017, s. 376). Saha çalışmaları ilk olarak Adana’da başlamış Tarsus, Mersin ve son olarak Osmaniye bölgesinde son bulmuştur (Karaduman, 2009, s. 16). Küçük (2007) Saygun’un köylere yaptığı ziyaretlerden şöyle bahsetmiştir;

Bartok beni güfthenin fonetik yazımı ile görevlendirdi. Bu güfteyi sadece türkü söylendiği zaman yazdım, o da ezgisini mümkün olduğu kadar doğru not etmeye çalıştı. (...) bendeki kağıt parçasına, söyleyen, derlendiği yer gibi bilgileri yazıyordum bir de metronom kullanarak her türkünün başlangıç temposunu belirtiyor ve bir akort düdüğü ile de ses alanını saptayıp not ediyordum. Ezginin tekrarı sırasında ortaya çıkan değişimleri daima belirtmeye uğraşıyorduk ve ben güfthenin tekrarı sırasındaki değişikliklere dikkat etmeliydim. Açıkçası bunların hepsini bir defada yazmak kolay değildi. Bundan sonra yapılacak iş türkünün balmumu silindirlere alınması için eski Edison kayıt cihazını çalıştırmaktı. Birçok sorunu olan bu araçtan hiç memnun değildim. Hem ezgiyi hem de eşlik eden sazı aynı anda kaydedemiyordu. Gerçekte bu Bartok’u da rahatsız ediyordu. Fakat bunu elektrik isteyen ya da ağır pillerle çalışan diğer makinalara tercih ediyordu (s. 109).

“Bir taraftan Türk Halk Müziği ezgilerini araştıran Bartok, Balkanlar’da ve Macaristan topraklarında Türk Halk Müziği’nin etkilerini sezmiş, bu iki yakın müzik kültürünü karşılaştırmıştır” (Şanlıer, 2011, s. 40). Ahmed Adnan Saygun bu gezi sırasında Bela Bartok’a tercümanlık yapmış ve dinledikleri türkülerini notaya çevirmesine yardımcı olmuştur. “Gezi süresince dinlenen türkülerden 93’ünün Macar Halk ezgisine benzediği, 6 melodinin çeşitleme ve 11 ezginin de Macar Halk müziğiyle aynı olduğu ortaya çıkmıştır” (Karaduman, 2009, s. 16). Ahmed Adnan Saygun, Bartok’la birlikte yaptığı araştırmalardan sonra aldığı notlarda durumu aynı şekilde açıklamıştır;

Yolculuğumuz sırasında 93 ezgi kaydedebildik. Usta bunlarla Macar ezgilerini karşılaştırdı. Bana coşkuyla ezgilerden dördünün Macar halk ezgileriyle aynı olduğunu söyledi. 6 ezgi çeşitlemelerdi; 11 de belli Macar tipleriyle aynı yapıdaydı (Aracı, 2001, s. 88).

Bartok, Türkiye gezisindeki çalışmaları yayımlamak istemiş fakat başarılı olamamıştır. Bu çalışmalar 1976 yılı ölümünden sonra iki kitap şeklinde basılmıştır. İlk kitap Ahmed Adnan Saygun’un kendi aldığı notlarını da ekleyerek sağladığı ve Macaristan Kiado Akademisi sayesinde yayımlanan “*Bela Bartok’s Folk Music Research in Turkey*”, ikincisi ise Benjamin Suchoff tarafından hazırlanan ve Saygun’un bilmediği bazı materyalleri de kapsayan “*Turkish Folk Music from Asia Minor*” adlı kitaplar olmuştur.

“Adnan Saygun ve Bela Bartok’un kısa süre içinde dinledikleri türküler, yaptıkları saha çalışmalarının verimli olduğunu göstermiş ve böylece Ankara’da oluşturulması düşünülen Halk müziği arşivinin zenginleşmesi açısından büyük önem taşımıştır” (Uluskan, 2017, s. 377).

1936 yılında Bela Bartok “Bir Halk Müziği Arşivi Kurulması Konusunda Öneriler” adlı bir rapor düzenlemiş ve bazı tespitlerde bulunmuştur. Bartok, arşivin kuruluş amacını şu şekilde sıralamıştır;

- Köylü müziğini yerinde, yani doğrudan köylerde, plak veya ses şeridine almak ve bunları saklamak,
- Alınan parçaları olabildiğince tam olarak notaya geçirmek,
- Bu toplanan örnekleri sistemli bir biçimde düzene koymak,
- Düzene konmuş örnekleri yayımlamak.

Bela Bartok, bu önerilerden bir kısmını gerçekleştirme şansı bulmuştur. Birkaç kuşak Türk besteci bu durumdan yararlanmıştı. Ankara Devlet Konservatuvarı’nın düzenlediği gezilerden toplanan türkülerden oluşan bir Folklor arşivi oluşturulmuştur. Adnan Saygun, arşiv konusunda düşüncelerini şöyle ifade etmiştir;

Hasretini çektiğimiz ilmin gösterdiği yollardan yürünerek yapılacak derlemelerin tamamen ilmi bir şekilde notaya alınması, malzemenin tahlili, mukayesesi diye nitelendirilecek üçüncü atılım henüz yapılmadı. Gerçi devlet konservatuvarında folklor heyetleri her yaz Anadolu’da dolaşip birkaç yüz türkü getirerek konservatuvarın deposuna koyuyorlar. Fakat bu türkülerin ilmi usullere tamamiyle riayet ederek derlenmediğini düşünmek, sarfedilen emeği, parayı göz önüne getirmek, nihayet folklor çalışmaları için bu makine devrinde çok az vakit kaldığını, her zaman da böyle geçip gittiğini hatırlamak endişeyi artırıyor. (...) Bu kayıtlar ilmi metotlarla alınsa bir belge niteliği taşır. Ama asıl bunların notaya geçirilmesi özel uzmanlık ister, her müzikçi bunu yapamaz. Belgelerin tetkikinden, yapılacak karşılaştırmalardan çıkarılacak sonuçlar hepsinden daha güçtür. Geniş bir bilgiye dayanması gerekir (Saygun 1943’ten aktaran Küçük, 2007, s. 111).

2. 5. Ahmed Adnan Saygun’un Müziği ve Yapıtları

“Bela Bartok Türkiye’den ayrıldıktan sonra Ahmed Adnan Saygun etnomüzikoloji alanında birçok inceleme yapmış, alan araştırmaları sayesinde kariyerinde ve besteciliğinde önemli bir yere gelmiştir” (Karaduman, 2009, s. 16). Adnan Saygun, o dönem hem İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın arşivlerini araştırmış hem de folk müziği derlemelerini toplamak için Doğu Karadeniz illerini ziyarete gitmiştir (Özöztürk, 2021, s. 4). Aynı sene içinde edindiği bilgileri kitap haline getirmiştir. İlk kitap “Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk Oyunları Hakkında Bazı Malumat”, ikincisi ise “Halk Türküleri: Yedi Türkü ve Bir Horon.” (Karaduman, 2009, s. 16). “Saygun’un yaptığı araştırmalara katkı sağlamak amacıyla kendisine Halkevleri Bürosu Sanat Müşaviri ve Halkevleri Müfettişi görevi teklif edilmiştir. Ahmed Adnan Saygun sunulan teklifi kabul ederek Ankara’ya dönmüştür” (Özöztürk, 2021, s. 4).

“Adnan Saygun 1940 yılında kompozisyon ve halk müziği üzerine sıkı çalışmalar yapmıştır. Bu dönemde çoksesli müziği ve klasik müziği yaygın bir hale getirmek ve müzik eğitimi vermek için arkadaşları ile birlikte “Ses ve Tel Birliği” adlı kültür derneğini kurmuştur. Dernek, Türkiye’de klasik müziğin önemini ve yaygınlaşmasını sağlamak için birçok konser ve benzeri faaliyetlerde

bulunmuştur” (Giray, 2002, s. 6). Adnan Saygun, 1939-1943 yılları arasında Op. 17 “Bir Orman Masalı” adlı altı sahnelik bir bale müziği yazmıştır. “İlk defa İstanbul Eminönü Halkevinde sahnelenmiş ve Türkiye’de müzik alanında ilk bale müziği denemesi olmuştur” (Kolçak, 2005, s. 25).

Saygun, 1942 yılında sanat hayatının en önemli eserlerinden biri olan “Yunus Emre Oratoryosu” nu tamamlamıştır. Bu eserin ilk sahnelenişi dönemin Cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü’nün desteği ile dört yıl sonra gerçekleşmiştir. “Adnan Saygun Yunus Emre Oratoryosu ile Türk halkının her kesimine hitap etmeyi başarmıştır. Ayrıca doğu-batı kültürleri arasında bir bağ kurarak zamanında aldığı tasavvuf eğitiminin etkilerini ve ilahileri modern bir şekilde yorumlayarak bu eserinde sergileme fırsatı bulmuştur” (Kolçak, 2005, s. 25-26).

“Saygun’un yaptığı mod-öncesi ve mod-içi müzik çalışmaları ve araştırmaları ülkemizde çok sesli müziğin öncüsü olmuştur. İran ve Yunan müziğini modal müzik ve geleneksel Türk müziği makamlarını incelemiş, Asya türküleri, Ural türküleri gibi; Macar ve Fin halk müziğinin de pentatonik formlarını inceleme fırsatı bulmuştur. Saygun, genel olarak bestelerini modal formda yazmış ve eserlerinde halk ezgilerine, halk masallarına, destanlara ve İslam ilahilerine de yer vermiştir. Ahmed Adnan Saygun’un modal armonileme tekniği kendinden sonraki bestecilerin hem tekniğini hem de müziklerini etkilemiştir” (İlyasoğlu, 2007, s. 47-48).

1955 yılında Folklor Araştırmaları Kurumu’na kurucu üyesi olarak aktif rol almıştır. (İlyasoğlu, 2017, s. 47). Halkevleri müşavir ve müfettişliği görevlerinin yanı sıra Ankara Devlet Konservatuarı’nda kompozisyon dersleri vermeye başlamıştır. Burada hem modal müzik öğretmenliği hem de bölüm başkanlığı yapmıştır (Giray, 2002, s. 7). Ayrıca 1972 yılında emekli olana kadar kompozisyon dersleri vermeye devam etmiştir. Aynı yıl içinde ilk “Devlet Sanatçısı” unvanına layık görülmüştür (Kolçak, 2005, s. 30). Adnan Saygun, emekli olduktan sonra Bakanlar Kurulu’nun resmi kararı ile yaş sınırını geçmiş olmasına rağmen öğretmenlik yapmaya devam etmiştir. Görevini İstanbul Devlet Konservatuarı’nda devam ettiren Saygun, burada kompozisyon ve etnomüzikoloji dersleri vermiştir (Giray, 2002, s. 7).

Ahmed Adnan Saygun, birçok kurum ve kuruluşta büyük rol oynamış, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Heyeti ile Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu üyeliğini altı yıl sürdürmüştür (Özöztürk, 2021, s. 6). 1947 yılında “*International Folk Music Council*” (Uluslararası Folk Müziği Sempozyumu) yönetim kuruluna seçilmiştir (Giray, 2002, s. 7).

Adnan Saygun yurt içinde ve yurt dışında birçok ödül ve madalya ile onurlandırılmıştır. Bunlardan bazıları şöyle sıralayabiliriz: Palm Academique (Fransa, 1947), sonraki yıl Officiel d’Academie madalyası, Frederich Schiller madalyası (Almanya, 1955), Stella Della Solidarita nişan birinciliği (İtalya, 1958), Harriet Cohen Uluslararası Müzik Ödülünün Jean Sibelius kompozisyon madalyası (İngiltere, 1958), Bartok Armağanı (Macaristan, 1981), Pro Cultura Hungarica ödülü (Macaristan, 1986) (İlyasoğlu, 2017, s. 47). Yurt içinde aldığı ödül ve unvanlar

ise Şu Şekilde sıralanmaktadır: Adnan Saygun, 1948’de İnönü Armağanı, belediyeler, üniversiteler, hükümetler ve dernekler tarafından birçok kez ödüle layık görölmüştür. 1971’de Devlet Sanatçılığı, 1978’de Ege Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi Fahri Doktoraları, 1981 yılında Atatürk Sanat Armağanı, 1984’te Kültür Bakanlığı Büyük Sanat Ödölü, Mimar Sinan Üniversitesi kuruluşunun yüzüncü yılında Osman Hamdi Onur Belgesi, 1985’te Profesör unvanı, 1986 yılında Türk Tanıtma Vakfı Tütav Ödölü, 1990 yılı Mersin Belediyesi 16. Kültür ve Sanat Őenliđi Onur Ödölü, 1990 İstanbul Büyükşehir Belediyesi Ödölü, 1990 Seveda Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası (Giray, 2002, s. 8).

Ahmed Adnan Saygun, Mimar Sinan Üniversitesi ve Bilkent Üniversite’sinde kompozisyon derslerine devam ettiği dönemde hastalanmıŐ, 6 Ocak 1991 yılında İstanbul’da vefat etmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. “DEMET” KEMAN VE PİYANO İÇİN SÜİT, Op. 33 - ANALİZ

Demet Süiti, çeşitli Anadolu halk müziği motifleri ve Türk müziği öğeleri ile zenginleştirilmiş bir yapıya sahiptir. Adnan Saygun' un Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği araştırmalarının bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Saygun'un kullandığı makamsal unsurlar eser içinde zaman zaman kendini gösterir.

Demet Süiti, ilk kez Suna Kan ve Ferhunde Erkin tarafından seslendirilmiş ve 12 Ocak 1964 tarihinde Ankara Radyosu'nda kayıt altına alınmıştır.

3. 1. Ahmed Adnan Saygun ve Yeni Ulusal Müzik Kimliği

Halk müziği, toplumların ortak belleğini, ulusal kimliğini ve kültürünü koruma ve anlama aracı olarak değerlendirilmiştir. Halk müziği bir milletin geçmişine, değerlerine ve duygusal bağlarına atıfta bulunarak, toplumun birlik ve beraberliğini güçlendiren bir olgudur. Halk müziği, toplumun ortak hafızasını canlı tutan kültürel mirasın korunmasına ve nesilden nesle aktarılmasına yardımcı olan en temel etmen olarak kabul edilmektedir (Albuz, 2001 s. 74-75).

Dünyada 18. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan ve 20. yüzyıl başından itibaren Türk aydınları arasında da taraflar bulan ulusalcı akımlar, halk kültürleri ve halk müzikleri üzerinde dönüştürücü ve biçimlendirici bir etki yaratmıştır. Ziya Gökalp, Ahmed Adnan Saygun ve diğer birçok aydın, Türk halk müziğinin gelişimini ulusal kimlik ve milliyetçilikle ilişkilendirmiştir. “Musiki İnkılabı, Atatürk ve Ziya Gökalp'in görüşleri doğrultusunda ulusalcı bir temele dayandırılmış ve Türkiye'nin yeni ulusal müziğinin yaratılması gerekliliği fikri üzerinde uzlaşmıştır. Bu görev, Avrupa'da müzik eğitimi alan Türkiye'nin ilk kuşak bestecilerine verilmiştir. Ulusal bir müzik dilinin oluşturulması ve Türk müziğinin evrensel standartlara uyum sağlaması hedefi çerçevesinde ulusal kimlik ve toplumsal değerlerin güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle, Türk halk müziği, Türk kültürünün ve milli kimliğin önemli bir unsuru olarak değerlendirilmiştir” (Yöre, 2010, s. 44).

Ulusalcılık, milli değerlerin ve kültürel mirasın korunması gerektiğini vurgulamıştır. Adnan Saygun da bu düşünceyi müziğe yansıtmıştır. Geleneksel Türk müziği unsurlarını eserlerine entegre etmiş, Türk müziğinin özgün yapısını ve köklü geçmişini koruma çabası içinde olmuştur. Onun eserlerinde Türk müziği modları, makamları ve ritimleri önemli bir yer tutmuştur.

3. 2. Demet Süiti'nde Yer Alan Geleneksel Öğeler

Geleneksel müzikler zaman içinde dinamik bir yapıya sahip olabilirler. Devamlı çalınarak ve söylenerek kendi içinde zamanla belirli değişimler meydana gelir. Her bölgenin kendine özgü türkülerini ve şarkılarını yaratması, Türk halk müziğinin çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koymuştur (Tükü, 2021, s. 15). Türk halk müziği kendi içinde yöresel bölgelere ayrılmış ve bu yerlerde çeşitli biçimler, türler, yapılar ve tarzlar yaratmıştır. Böylece halk, kendine özgü şiveleriyle eşsiz eserler üretmiş ve günümüze zengin bir repertuarı kültürel bir miras olarak bırakmıştır. Türk halk müziği yapısal olarak iki forma ayrılmıştır. Kırık hava ve Uzun hava (Sayın, 2019, s. 83)

Kırık hava; belirli bir dizisi ve usulü olan ezgilerdir. Düzenli bir ritim özelliği gösterirler ve geleneksel söyleyiş kalıplarına bağlı icra edilmiştir. Kırık havalar hem sözlü hem de enstrümantal formlarda yer almıştır. Enstrümantal ezgilerde genellikle bir oyuna eşlik ederler. Kırık hava terimi, uzun hava gibi yaygın bir terim değildir. Bunun yerine, karşılama, deyiş, güvende, halay, bar, horon, bengi, zeybek, semah gibi tür adları kullanılarak belirli bir form ifade edilmiştir. Her bir tür, bölgeye özgü özellikler ve icra tarzlarıyla kendine özgü bir müzikal kimlik oluşturmuştur. Kırık hava, Türk halk müziğindeki çeşitliliği ve zenginliği yansıtan önemli bir form olarak karşımıza çıkmıştır.

Uzun hava; serbest bir ölçü ve ritim yapısına sahip olan, belirli bir diziye ve bu dizi içinde belirli kalıplara bağlı olarak icra edilen ezgilerdir. Bu ezgilerin icrası, belirli kalıp ve ölçülere dayalı olarak gerçekleşebileceği gibi tamamen serbest, yani söyleyicinin isteğine bağlı olarak ezgilerin belirli üsluplarla uzatılıp kısaltılması şeklinde olmuştur. Genellikle solistler tarafından söylenirken, bazen eşlikli icralara da rastlanmıştır. Uzun hava olarak adlandırılan bu ezgiler, yörelere göre veya okunuş tarzına bağlı olarak maya, hoyrat, bozlak, gurbet havası, yol havası, yayla havası, mersiye, kerem, avşar, garip, destan, divan gibi farklı biçim ayrılmıştır (Sayın, 2019, s. 83).

Ahmed Adnan Saygun müziğinde halk müziği unsurlarının yanı sıra, Anadolu'nun zengin kültürel çeşitliliğinden de izler vardır. Anadolu'nun farklı bölgelerinden derlediği ve araştırdığı halk müziği melodilerini kendi eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Örneğin, Demet süitinde horon, ağır zeybek ve Sepetçioğlu biçimleri kullandığı görülmektedir.

3.2.1. Horon

Horon, Karadeniz bölgesinde icra edilen bir halk dansı türüdür. Horon dansı, hızlı ve ritmik bir yapıya sahip olduğu için akıcı bir biçimde icra edilir. Aynı zamanda Karadeniz müziğiyle birlikte oynanan horonlar, bölgenin kültürel zenginliklerini de yansıtır. Saral'a göre (2019, s28) "Horon aynı zamanda, Doğu Karadeniz bölgesinin coğrafi yapısından dolayı bireysel hareketten

ziyade yöre insanların birlikte doğa şartlarına, sosyal ve iktisadi zorluklara, el ele vererek üstesinden gelmenin figüratif bir ifadesidir”.

Horon hem kadın hem de erkeklerin yeri geldiği zaman birlikte oynadıkları bir halk dansıdır. “Horon, Doğu Karadeniz’de başlangıçta bir çalgı eşliğinde ritüel nitelikli oynanan oyunlara verilen addır. Horona Doğu Karadeniz’in bazı yerlerinde “horum”, “horun”, “horon” da denilmektedir” (Öztuna, 1990). “Kelimenin kökeni Grek etimolojisinden gelmektedir ve “toplucu, el ele tutularak icra edilen dans” anlamına gelen “xoros” kelimesinden türemiştir” (TDK, 1977, s. 28).

Adnan Saygun kendi gözlemlerinden yola çıkarak horonu şu şekilde açıklamıştır;

Horona iştirak edenler el ele tutuşurlar. Eller omuzlardan yukarı tutulur. Bazan hemen halka teşkil olunur. Fakat ekseriya yarım daire veya hattı müstakim üzerinde durularak oyuna başlanır ve oyun esnasında daire meydana gelir. Rize horonlarına refakat eden alet kemencedir. Kemence kısa motifleri tekrar eder durur. Ritm, vurgulayıcı bir alet mevcut olmadığı ve raks gayet çabuk ritimlerle icra edildiği cihetle gayet seyyaldir. Filhakika, belki dünyanın en canlı rakısları Karadeniz horonlarıdır. Raks esnasında bütün vücut hiç durmaksızın titretilir. Oyuna da bu titreme ile ve ayaklar kısa kısa ileri geri atılmak suretiyle başlanır. Heyecan arttıkça yeni figürler meydana çıkar. Bunların başlıcaları elleri yekdiğerinden ayırmadan aşağıya indirip bütün vücudu şiddetle bir sağa bir sola çevirmek ve ayakları şiddetle yere vurmak veya vücudu bir anda dizlerin üstüne atmaktır. Vücudun titremesi ise bu figürlerin icrası sırasında hiç kesilmez. Oyuncular heyecan saikasıyla «sssss. ...» gibi sesler çıkarırlar, ıslık çalar veya kesik naralar atarlar. Kemenceci daima halkanın ortasında bulunur ve «Haydi uşaklar!» gibi teşvik nidaları ile oyunculara büsbütün heyecan ve oyuna hararet verir...

Horonlar otuz, kırk, hattâ elli kişilik gruplarla oynanabilir. Buna mukabil iki, üç hatta bir kişi tarafından da oynanabilirse de bir veya iki kişilik rakıslar için horon tabiri kullanılmayıp sadece «oyun» denilmektedir (Saygun, 1937, s. 12).

Kemence ve dansçılar arasındaki etkileşim, horonun canlı ve enerjik bir şekilde devam etmesini sağlamıştır. Horon dansı, düğünlerde, asker uğurlamalarında, bayramlarda, nişanlarda ve mutlu anlarda oynanan bir dans şekli haline gelmiştir. Bu dans, özel kutlamalarda ve toplumsal etkinliklerde keyifle icra edilmiş ve bölgenin coşkusunu yansıtmıştır. Horon, Karadeniz bölgesinin kültürel mirasının önemli bir parçasıdır ve insanların mutluluklarını, birlikteliklerini ve sevinçlerini paylaştıkları bir dans haline gelmiştir. (Giray, 2002, s. 28).

Horon dansının ritmik yapısı, genellikle hızlı bir tempodadır. Bu dans türü, genellikle yedi sekizlik kalıplarla icra edilir. Ahmed Adnan Saygun, horon bölümlü eserlerinde ritmik olarak farklı kalıplar kullanmıştır. Örneğin, 2+2+3, 2+3+2, 3+2+2 gibi. Horon bölümlerinde 7’li zamanları hiç değiştirmemiş ve her zaman bu tartımı kullanmıştır. Saygun horonları 7/8’lik ya da 7/16’lık şeklinde yazmıştır. Böylece halk danslarının en önemli formu 7’li zamanlar ve kullanım şekilleri olmuştur (Giray, 2002, s. 28).

3. 2. 2. Kemeñçe

Kemeñçe, Karadeniz bölgesini temsil eden bir çalgıdır ve yöresel olarak farklı isimlerle de tanınır. Ahmed Adnan Saygun'a göre Rize'de kemeñçe “keman” veya “kemendze” gibi isimler de kullanılır. Ayrıca kemeñçe, keman enstrümanının küçültülmüş bir versiyonuna benzetilmiştir. (Giray, 2002, s. 29). Kemeñçenin gövdesi dut, erik veya ardıç ağaçlarından yapılır. Yay çubuğu ise genellikle gül veya şimşir ağaçlarından üretilir ve uç kısmına at kuyruğu kılları takılır. Kemeñçenin telleri eski zamanlarda bağırsaktan yapılırken, günümüzde daha yaygın olarak metal teller kullanılmaktadır. Kemeñçe, üç telli ya da dört telli olarak çalınan perdesiz bir çalgıdır. Bu, çeşitli kromatik seslere kolayca ulaşmayı mümkün kılar. Genellikle kemeñçe, iki teli aynı anda basarak ve paralel dörtlü sesler üreterek çalınır. Ayrıca özel bir çalma tekniği olan bilek hareketleriyle icra edilir (Emnalar, 1998'ten aktaran Toptaş, 2008, s. 7-8).

Maçkalı yapım ustası Eyüp Eyüpoğlu'na (2007) göre;

Ağaçların genellikle düzgün damarlı, dalsız budaksız olması esas alınır. Ağacı doğal olarak (işlenmeden- kurutulmadan) kullandığımızda, 4-5 yıl üzerinden geçerse daha kaliteli olur. Bir de işlenmiş ağaçlar vardır, fırınlanmış ağaçlar. Kemeñçelik ağaçları fırınlarsanız çok daha iyi netice alırsınız. Çünkü ağaçlarda bükülme yamulma burkulma gibi olayları ortadan kaldırmış olursunuz. Eğer ses kalitesi arıyorsak bir çalgıda, kesinlikle cilasının Dominika cilası (cila çeşidi), elle sürülen, pamukla sürülen cila olması gerekiyor ve doğal renklendiricilerin, ceviz, söğüt kabuğu gibi koyu renklerin tercih edilmesi gerekiyor.” “Bugün Türkiye ve Yunanistan'a baktığımızda resmi ölçüler yoktur. Türkiye'de 40 -41 cm kapak boyunda kemeñçeler vardır. Yunanistan'da 42- 43 cm kapak boyunda kemeñçeler vardır... Kemeñçenin boyu 57 – 60 cm ise, yayı da genelde o boyda yapıyoruz. Çok fazla uzun yay, hareketli parçalarda sıkıntı yaratır. Çok kısa yay da ağır parçalarda zorluk çıkarır”³². Ahşap sazlarda yapıştırıcı olarak, ağaç dokusuna en yakın yapıştırıcı, sıcak tutkal dediğimiz, kemik tutkalı kullanılır. Sıcak tutkal ısıya çok duyarlıdır. 40-50 derece güneş sıcaklığına kemeñçeyi koyduğunuzda kapaktaki o yapıştırıcı eriyebilir. Dolayısıyla kapak atabilir. Kemeñçeyi normal oda sıcaklığında, özel deri veya ahşap kap içerisinde korumak gerekiyor”³³ “Bir üstadın kullanacağı kemeñçeler kesinlikle el işçiliğine dayalı olacaktır. Makina fazla kullanılmamalıdır. Matkap ağacı oyarken sürtünmeden doğan ısı, ağacın dokusunu bozmaktadır (Gedik, 2019, s. 21-22).

Saygun, *Rize, Artvin ve Kars Havalisi* adlı kitabında kemeñçeyi kendi gözlemlerine dayanarak anlatmıştır. “Kemeñçe üç telli bir çalgıdır ve en ince teli zil adını alır. Orta tel bağırsak, en kalın tel ise bom adını alır. Kemeñçe pek çok akord edilme şekline sahiptir. Üç telli çalgı dörtlü aralıklar şeklinde kullanılmıştır. Bu dörtlü aralıklar Sol-Do-Fa veya Mi-La-Re olarak değişiklik göstermiştir. Kemeñçede bulunan ses aralıkları oldukça geniştir, bu nedenle farklı akorlarla karşılaşmak mümkündür. Genellikle kemeñçe çalan kişiler hem çalarken hem de söylerken kemeñçenin ince telini kendi ses tonlarına göre ayarlamış ve diğer telleri de dörtlü aralıklarla uyumlu hale getirmiştir” (Saygun, 1937, s. 16-17).

Ahmed Adnan Saygun'un da dile getirdiği gibi keman ve kemeñçenin birbirine benzer pek çok yönleri vardır. Hem tutuş hem de çalma teknikleri ve akord sistemleriyle birlikte mekanik

birçok ortak yönleri ortaya çıkmıştır. Adnan Saygun, bu benzerliklere bizzat tanık olduğu için eserlerinde kemanı kemençe gibi kullanmıştır.

3. 2. 3. Ağır Zeybek

Zeybek, Ege bölgesine ait bir dans ve müzik türüdür. Bu dans, kişilerin yaşadıkları durumları ve duygularını dans yoluyla ifade etmelerine olanak tanımıştır. Zeybek oyunlarında, dansçılar müziğin yarattığı atmosferle kendilerini hazırlamış ve oyunlarını sergileme fırsatı bulmuştur. Zeybek dansları, genellikle 9 zamanlı bir usul olan 3+2+2+2 veya 2+2+2+3 şeklinde kullanılmıştır (Giray, 2002, s. 36). Bu ritmik yapı, zeybek dansının karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmış, dansçıların adımlarını ve hareketlerini düzenlemiştir. Zeybek oyunları ritim kalıbı olarak kendi içlerinde ikiye ayrılmıştır. Ağır zeybek ve Kıvrak Zeybek. Zeybek oyunlarında erkekler her iki grupta da yer almış ve aktif bir rol oynamıştır. Ancak kadınların katılımı daha çok kıvrak zeybek oyunlarında gözlenmiştir. Kıvrak zeybek oyunları genellikle hızlı ve enerjik adımlarla icra edilirken, kadınlar da bu dinamik danslarda aktif bir şekilde yer almıştır (Gidiş, 2015, s. 1). Özbilgin (2003) ağır zeybek dansının İzmir, Muğla, Manisa, Denizli gibi şehirlerde daha yaygın olarak icra edilen bir dans türü olduğundan bahsetmiştir. Bu dans, düşük tempolu ve 9/2'lik veya 9/4'lük (3+2+2+2) tartımlarla karakterize edilmiştir (s. 130). Zeybek oyununun oynama biçimleri, kişilerin ve buldukları yörelerin özelliklerine göre çeşitlilik göstermiştir. Zeybek oyunlarında, başında bulunan kişiye “efe” denirken, yardımcısına ise “kızan” adı verilmiştir.

Zeybek dansı, genellikle düğün ve evlenme gibi özel kutlamalarda ve toplumsal etkinliklerde icra edilir. Zeybek dansının icrasında, kızanlar genellikle toplu halde veya birlikte dans ederken, efeler tek başlarına dans eder. Zeybek dansında zaman sınırlaması yoktur, dansçılar ne zaman isterse oyun o zaman biter. Dans, müzik ve ritmin doğal akışına bağlı olarak devam eder. Dansçılar, kendi hislerine, enerjiye ve ritme göre doğaçlama yapma şansı bulurlar (Gidiş, 2015, s. 2). Zeybek oyununun yarım aydan tam daireye geçiş yapması, dansçıların coşkusu ve enerjisiyle birlikte doğal bir ortam sağlar.

“Zeybek oyunları, genellikle davul-zurna birlikteliğiyle icra edilmiştir. Bu birliktelik, dansçıların enerjisini ve performansını desteklerken, izleyicilere de coşkulu bir müzikal deneyim sunar. Davul ve zurna çalgıları, zeybek oyunlarının sosyal ve kültürel dokusunu yansıtan önemli unsurlardır ve dansın atmosferini zenginleştirmiştir. Davul ve zurna ile birlikte çalınan oyunlarda gelenek kurallarına uyularak çift zurna kullanılır. Zurnalardan biri melodiyi tutarken diğeri ise karar sesinde sabit kalarak dem sesi tutar. Bazı bölgelerde davul ve zurnaya keman, ud gibi çalgılarda eşlik eder” (Keleş 1998’ten aktaran Gidiş, 2015, s. 3).

3. 2. 4. Sepetçioğlu

Sepetçioğlu oyunu, Kastamonu iline ait bir zeybek dansıdır ve bölgenin çevre illerinde (Çankırı, Çorum, Kırşehir, Sinop, Zonguldak gibi) de yaygın olarak oynanmaktadır. Bu halk oyunu, diğer halk oyunları gibi belirgin hikayeler ve türkülerle zenginleştirilmiştir. Sepetçioğlu oyunu, canlı ve enerjik bir dans olarak bilinir ve geleneksel müzik enstrümanları olan davul-zurna eşliğinde, bağlama, def, kabak kemane gibi diğer enstrümanlarla birlikte icra edilir. Sepetçioğlu oyunu yöresel kültürel değerlerin önemli bir unsuru olarak yaşatılmaktadır. Geleneksel hikayeleri ve dans figürleriyle Sepetçioğlu, bölgenin zengin halk kültürünün canlı ve önemli bir örneğini temsil eder (Yüksel, 2010, s. 1088).

Sepetçioğlu oyununda kadınların, erkeklerle birlikte oynadığı ve giyimlerinin erkeklerden farklı olduğu görölmüştür. Kastamonu kadınlarının geleneksel giyimi şalvar yerine “Uzun Etek” ve “Üç Saçaklı” olarak adlandırılan ağır Halep kumaşından yapılmış ipek elbiselerden oluşur. Başlarında dört santim eninde ve üzeri altınlarla kaplı bir kızıl börk (fes) bulunur ve başında 30 cm uzunluğunda, 5 cm kalınlığında püskül yer alır. Saçları etrafı ipek oyalarla süslü olan “mücessem” adı verilen bir başlık takarlar. Ayaklarında ise “yuvalı kundura” olarak adlandırılan ayakkabının uzun topuklu ve sivri burunlu, etrafı lastikli mestleri bulunmaktadır. Bu ayakkabılar, zıplamalı dans figürlerinde önemli bir rol oynamaktadır (Yüksel, 2010, s. 1093).

Sepetçioğlu hikayesi, Kastamonu'nun köyünden Osman adında fakir bir gencin yaşadığı olayları anlatır. Babası genç yaşta vefat eden Osman geçimini sepet yaparak sağlamaya çalışır. Bir gün beyin adamlarının isteğiyle yüz sepet yapması için zorlanır ancak süre yetmez. Beyin adamları Osman'ı huzura çıkarır, fakat başkaları da aynı nedenle cezalandırılmıştır. Osman, sevdiği kadın ve annesiyle kaçar fakat beyin adamları onları bularak annesi ve nişanlısını yakalar. Osman, halkın desteğiyle mücadele eder, ancak sonunda hepsi trajik bir şekilde hayatını kaybeder. Halk, Osman'ın kahramanlığını ve acısını dile getiren bir türkü yakar. Böylece Sepetçioğlu eseri ortaya çıkar (Yüksel, 2010, s. 1089).

3. 3. Demet Süiti'nde Kullanılan Makamlar

Türk müziği; batı müziğinde olduğu gibi dizi müziği değil, dörtlü ve beşli (çeşni) müziğidir. Türk müziğinin temelini makamlar oluşturur. Batı müziğinde majör ve minör olarak bildiğimiz iki ana temel moda karşılık Türk müziğinde 600'e yakın makamdan bahsedilmiş fakat bu makamların günümüzde neredeyse sadece 30 tanesi kullanılmıştır. Makamların dizileri, dörtlü ve beşli denen duygu ihtiva eden ve çeşni adıyla adlandırılan yapılardan meydana gelir.

Türk müziği ses sistemi olan 24'lü sistemin aralıklarının farklı şekillerde bir araya gelmesi makamların temelini oluşturur. Batı müziği sistemi olan tampere sistemde yarım aralıklar esas

alınırken Türk müziğinin 24'lü sistemde birbirine eşit olmayan farklı koma değerlerine sahip aralıklar mevcuttur (Duygulu, 2018, s. 48-49).

Basit Makam; Tam dörtlü ve tam beşli dizilerin birleşimi, basit makamların oluşumunda etkili olmuştur. Dörtlü ve beşli dizilerin ek yerlerinde güçlü perdeler bulunmaktadır. Bu diziler, sekiz sesli olup, makamın tüm özelliklerini içermiştir. Türk müziğinde toplamda 13 adet basit makam bulunmaktadır. Bunlar Çargah, Buselik, Kurdi, Rast, Neva, Hicaz, Hüseyini, Uşşak, Hümayun, Uzzal, Züğüleli Hicaz, Karcıgar ve Basit Suzinak'tır.

Şed (Göçürülmüş) Makamlar; Göçürme veya transpoze etme, bir makam dizisini kendi referans perdesinden farklı bir referans perdesi olarak kabul ederek, aralık değerlerini değiştirmeden ve gerekli arıza işaretlerini düzenleyerek oluşturma işlemidir. Bu süreçte, ana dizinin özellikleri korunmamış, göçürme sayesinde çeşni veya seyir açısından farklılaşarak özgün bir yapı oluşmuştur.

Birleşik Makamlar; Dizi yapısında ikiden fazla dörtlü-beşli ya da birden fazla makam dizisi bulunan makamlardır. "Güçlü" perdesi Basit makamlardan olduğu gibi dördüncü ya da beşinci derece de bulunmayabilir.

Ahmed Adnan Saygun, eserlerinde Türk müziğindeki makam sistemleriyle Klasik Batı müziğindeki geçişleri muazzam bir şekilde işlemiş ve bu makam dizilerinden yola çıkarak pek çok eser üretmiştir. Kendi halkının kimliğini, gelenek-göreneklerini, inançlarını ve milli görüşlerini bestelerinde kendi tarzıyla ortaya koymuştur. Saygun, kullandığı modlarla kendine özgü müziği yaratmış ve her zaman bir müzikolog ve besteci olarak Türk müziğine çok önem vermiştir. Demet Süiti'nde kullanılan makamlar şu şekilde sıralanmıştır; Hüzzam duygusu, Kürdi duygusu, Uşşak duygusu, Buselik duygusu, Rast duygusu, Nişabur duygusu, Hicaz duygusu, Çargah duygusu.

Özkan (1998) kısaca makam terimlerini şu şekilde açıklamıştır;

Durak (Karar): Dizilerde her bir sese "derece" adı verilir. Durak, dizinin birinci derecesidir. Makamın karar verdiği, duygunun tamamlandığı yerdir. Dilbilgisinde "nokta" işaretine karşılık olarak, müzik cümlesinin duygusunun bitişini ifade eder. Üzerinde "tam karar" yapılıdır.

Güçlü: Dizinin duraktan sonra gelen en önemli sesidir. Basit makam dizilerinde dördüncü ya da beşinci derece, bazı birleşik makamlarda üçüncü derece ve inici seyir özelliği gösteren makamlarda sekizinci derece güçlü olabilir. Basit makam dizilerinde, dörtlü ile beşlinin bağlantı noktasında yer alan "güçlü" perdesi, duygu olarak durak perdesi kadar kesin bir bitiş uyandırmaz. Üzerinde "yarım karar" yapılıdır. Dilbilgisinde "virgül" işaretine karşılık olarak düşünülebilir.

Yeden: Türk müziğinde "yeden", Durak sesinin bir tam ses ya da yarım ses altında yer alan perdedir. Duyguyu güçlendiren, makamı karara iten sestir. Tam yeden ve yarım yeden olmak üzere iki şekilde görülür. Yarım yedenlerin duyguyu tamamlama etkisi daha güçlüdür.

Donanım: Makam dizisinde bulunan dizinin temel değiştirici işaretlerinin bulunduğu kümeye denir. Anahtarın önüne yazılır. Bazı makamların donanımları aynıdır. Sadece donanıma bakarak makamı belirlemek yanlış olur.

Seyir: Dizide makam meydana getirmek üzere yapılan gezinmedir. Durak, güçlü gibi sesler dikkate alınarak farklı karakterlerde yapılan seyir, makamın ayırt edici bir özelliği olur. Üç türlü seyir karakteri vardır: Çıkıcı seyir, inici-çıkıcı seyir, inici seyir.

Çıkıcı seyir; makamın durak sesi veya civarından başlayıp durağı güçlendiren seyirler.

İnici-ıkıcı seyir; makamın güçlü sesi veya civarından başlayıp gçly güçlendiren seyirler.

İnici seyir; tiz durak dediğimiz sekizinci derece veya civarından başlayıp tiz durağı güçlendiren seyirler.

Seyir, karakteri ne olursa olsun makamın bitişi her zaman duraktadır (zkan, 1998, s. 77).

3.3.1. Hüzzam



Yerinde Hüzzam 5'lisi

Eser içindeki Hüzzam duygusu

şekil 1. Hüzzam beşlisi

Hüzzam makamı; Birleşik makamdır. Durak sesi kendi yeri Segah perdesidir. Güçlüsü (re) Neva, seyri inici-ıkıcıdır. Hüzzam hem bir “yapı” hem de bir duygudur. Hüzzam beşlisi, Türk Müziği'nin özel dörtlü-beşlilerinden biridir.

Makamın dizisi yerinde Hüzzam beşlisine Nevada Hıcaz Hümayun dizisinin eklenmesiyle oluşur. Makamın seyri sırasında argahta Nikriz, Dgahta Karcığar, Rastta Basit Suzinak, yerinde Segah beşlisi gösterilir. Hüzzam beşlisinde dördüncü derece baskısı önemlidir. Dördüncü derece sesi, yazılışından iki koma daha dik baskılanır. Böylece Hüzzam duygusu elde edilir.

Saygun'un eserinde belirttiğimiz gibi (bkz prelüd bölümü dördüncü ölçü) re notası üzerinde hüzzam duygusuna benzerlik göstermektedir.

3.3.2. Kürdi



Yerinde Kürdi 4'lüsü

Eser içindeki Kürdi 4'lüsü

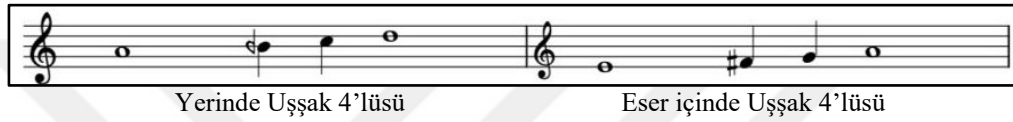
şekil 2. Kürdi 4'lüsü

Kürdi makamı; Basit Makamdır. Durak sesi düğah, güçlü sesi neva perdesidir. Seyir karakteri inici-çıkıcıdır.

Makamın dizisi yerinde Kürdi dörtlüsüne, Nevada Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur. Makamın seyri içerisinde, çargahta çargah ve buselikli kalıplar gösterilir. Rastta buselikli kalıpta altıncı derece olan mi bemol (nim hisar) perdesi de gösterilerek Nihavend duygusu elde edilir.

Kürdi duygusunun batı müziğindeki eş değeri “Frigyan” modudur. Eser içindeki kürdi, Türk müziğinde “Ferahnüma” makamına tekabül etmektedir (Bkz Şekil 9, ikinci ölçü). (Özkan, 1998, s. 111-112).

3. 3. 3. Uşşak



Şekil 3. Uşşak 4'lüsü

Uşşak makamı; Basit bir makam olan Uşşak makamı, Uşşak dörtlüsüne Neva perdesinde ise Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur. Segah perdesi, iniş nağmelerinde Segah'dan 1-2 koma daha pes basılmış ve bu makamın karakteristik bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Karar perdesi Dügâh, güçlü perde ise Neva perdesidir. Seyir çıkıcıdır (Özkan, 1998, s. 120-121).

3. 3. 4. Hicaz



Şekil 4. Hicaz 4'lüsü

Hicâz makamı; Hicaz, bir makam adı olduğu gibi aynı zamanda dört makamdan oluşan bir ailenin adıdır. Bunlar; Hicaz Hümayun, Hicaz, Uzzal, Zirgüleli Hicaz makamlarıdır. Hicaz ailesi makamları basit makamlardır. Durak sesleri düğahtır. İkisinin güçlüsü Neva, diğer iki makamın güçlüsü ise Hüseynidir. Seyirleri inici-çıkıcıdır. Hicaz ailesi makamları, seyirleri sırasında birbirlerine geçki yaparlar. Nevada buselik, Nevada rast, Hüseynide Uşşak, Hüseynide Hicaz, Rastta Nikrizli kalıplar gösterilir (Özkan, 1998, s. 140-141).

3. 3. 5. Buselik

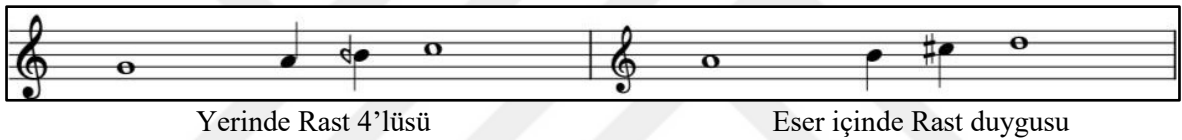


Şekil 5. Buselik 4'lüsü

Buselik makamı; Basit makamdır. Durak sesi düğah, güçlü sesi hüseyni perdesidir. Seyir karakteri inici çıkıcıdır.

Makam dizisi, yerinde Buselik beşlisine, Hüseyinde Kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Arel Ezgi Uzdilek sisteminde Hicaz dörtlülü ikinci bir dizisi de vardır. Makamın seyri içerisinde, Çargahta Çargah, Rastta Çargah, Nevada Hicaz, Çargahta Nikrizli kalışlar gösterilir. Buselik duygusunun batı müziğindeki karşılığı “minör” duygudur (Özkan, 1998, s. 98).

3. 3. 6. Rast



Şekil 6. Rast 4'lüsü

Rast makamı; Basit makamdır. Durak sesi rast, güçlü sesi Neva perdesidir. Seyir karakteri çıkıcıdır.

Makam dizisi, yerinde Rast beşlisine, Nevada Rast dörtlüsü eklenir. Güçlü üzerinde Neva da Buselik de yapılır. Arel Ezgi Uzdilek sisteminde bu diziye “acemli rast” denir. Makamın seyri içerisinde Çargahta Çargah, Segahda Ferahnak, Dügahta Uşşaklı kalışlar gösterilir. Çıkıcı makam olduğu için durak altına kadar iner. Yegahta Rast dörtlüsü önemli bir genişlemedir.

Eser içerisindeki Rast, Düğah perdesinde olup, “Nişaburek” makamı olarak tanımlanır. (Bkz şekil 13 horon bölümü). (Özkan, 1998, s. 115-116).

3. 3. 7. Nişabur



Şekil 7. Nişabur 4'lüsü

Nişabur 4'lüsü; Türk müziğinde özel dörtlü-beşliler arasında yer alır. Durağı si (Buselik) perdesidir.

Nişabur, teorik olarak Uşşak dörtlüsüdür. Aralık yapısı Uşşak ile aynı olup KST aralık dizilimine sahiptir. Buna rağmen Nişaburda Uşşak arasında bazı farklar vardır.

Uşşak dörtlüsünün durağı Dügah iken Nişabur dörtlüsünün durağı Buselik perdesidir. Uşşak dörtlüsü seslendirilirken, ikinci derece perdesi bir iki koma pest basılır. İniş cazibesi dediğimiz bu pestleşme uşşak duygusunu meydana getirir. Nişaburda bu pestleşme yapılmaz. Uşşak dörtlüsü tam dörtlü bir yapıdır, tam beşli olduğunda “Hüseyni” adını alır. Nişabur, eksik beşli olan bir yapıdır.

Eserin içindeki yapı melodik olarak mi perdesi üzerinde Nişabur duygusuna benzerlik göstermektedir.

3. 3. 8. Çargah



Şekil 8. Çargah 5'lisi

Çargah 5'lisi; Çargah duygusunun adı “Nigar” dır. Çargah beşlisi, Türk müziğinin temel dörtlü-beşlilerindedir. TTB-TTBT aralık diziliminden oluşur. Durağı Çargah (do) perdesidir.

Eser içerisindeki Çargah beşlisi si bemol (Kürdi) perdesi üzerindedir. Çargah duygusunun gelenekteki adı “Nigar”dır (Özkan, 1998, s. 95).

3. 4. Demet Süiti Teknik ve Makamsal Analizi

Ahmed Adnan Saygun, Ankara Konservatuvarı'ndaki öğretmenlik döneminde, 1956 yılında keman ve piyano için “Demet” adlı Süiti'ni bestelemiştir. Bu eser, her bir bölümü yaklaşık dört dakika süren parçalardan oluşur. Saygun, bu eseri dostları Henri ve Henriette Guilloux'ya ithaf etmiştir. “Süit, kökenini halk müziğinden almaktadır; ancak Saygun, bu halk müziği unsurlarını farklı çokseslilik teknikleriyle işleyerek esere yeni bir kimlik kazandırmıştır. Saygun' un müzikal anlayışının ve bestecilik yeteneğinin izleri bu eserde belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır” (Karaduman, 2009, s. 34).

3. 4. 1. Birinci Bölüm: Prelüd

Prelüd, klasik müzikte sıklıkla kullanılan bir müzik formudur. “Önce” veya “hazırlık” anlamına gelen Latince “praeludium” kelimesinden türetilmiştir. Prelüdlar, eserin ana teması veya

ana bölümünden önce gelir ve eserin atmosferini, duygusal havasını ve temalarını hazırlayan kısa, ön hazırlık niteliğinde müziksel parçalardır.

Saygun'un prelüdlерinde Türk müziği öğelerini ve geleneksel makamları da kullanması, onun Türk müziği ile çağdaş batı müziğini sentezleme kabiliyetini yansıtır. Ayrıca, prelüdlерde zaman zaman ritmik ve melodi açılarından deneysel unsurlar kullanarak eserlere kendi benzersiz tarzını katar. Örneğin; aksak ritimler üzerine on iki prelüd bu görüşü ispatlar niteliktedir.

Demet Süiti'nin ilk bölümü Prelüd, piyanonun tekrarlanan üçlü figürasyonu ile başlayarak yavaş ve monoton bir tarzda ilerler. Bölüm, 4/4 tartım olarak başlamış fakat bölüm içerisinde 4/4 ve 3/4 tartımlarının değişimleri ilgi çeker. Piyano, "re" notasında serbest bir şekilde tekrarlanan vurgular ve senkoplarla zenginleştirilmiştir. Bu "re" notası karar sesi olarak işlenir ve eserin bu bölümü Hüzam makamına benzerlik göstermiştir.

Bu bölümde piyano ve kemanın etkileşimi, eserin genel atmosferik niteliğine önemli bir katkı sağlar. Melodik unsurların ve ritmik inceliklerin uyumlu bir birleşimiyle eser, kendine özgü bir tarz yaratır.

Eserin ikinci ölçüsünde keman, bir konuşma havasıyla ve serbest bir tarzda melodi çalmaya başlar. Bu melodi, dinleyicilerde doğaçlama yapılmış bir uzun hava ezgisi izlenimi uyandırır. Piyanonun giriş kısmında üçlemeler kullanılır ve ölçüler arasında aynı sesin rahatlıkla tekrarlandığı bölümlerde dem sesi tutma özelliği hatırlatılır. Saygun, özellikle eserin giriş bölümünün daha duygusal olması için parçayı sol telinde başlatmıştır (Giray, 2002, s. 44), (Şekil 9).

Dostlarım
Henri ve Henriette Guilloux'ya

PRELÜD

Hüzam duygusu
A. Adnan Saygun
Op. 33.

Lento (♩ = 42) *Sul G*

Keman

Piyano

ff *pp*

8^{va} bassa

Sul G

ff *pp*

8^{va} bassa

Şekil 9. Prelüd (Saygun, 1958, s. 1)

Keman, eserin başlangıcında sol teli üzerinde çalmaya başlar ve uzun ölçüler boyunca sol teli kullanılır. Bu bölümde Saygun, kürdi makamında yazmayı tercih etmiştir. Ayrıca yerinde hüzzam beşlisi kullanmış, eser içerisinde hüzzam duygusu gösterilmiştir.

Keman, re sesinden do sesine doğru gerçekleştirilen bir glissando tekniğiyle melodiye katkı sağlar. Glissando, hızlı bir şekilde gerçekleştirilmeksizin, eserin akışını bozmadan ve hedeflenen sese zamanında ulaşacak şekilde icra edilir (Şekil 10).

Kürdi 4'lüsü

The image shows a musical score for 'Kürdi 4'lüsü'. It consists of three staves: a violin staff at the top, a piano staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The violin staff has a red box around the first few measures, indicating a glissando technique. The piano staff has a 'poco (>)' marking above the first measure. The bass staff has a '(>)' marking above the first measure. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

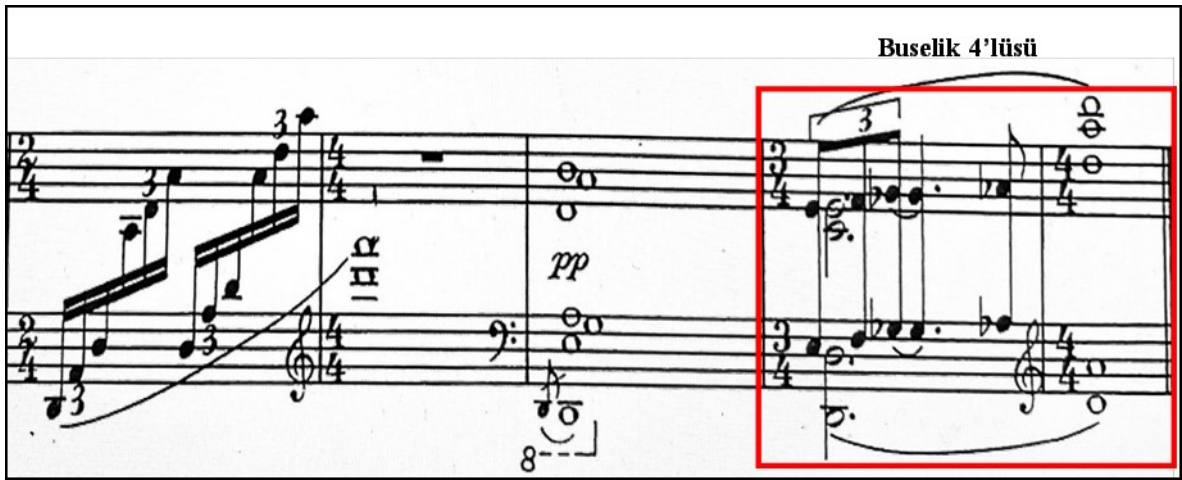
Şekil 10. Prelüd (Saygun, 1958, s. 1)

The image shows a musical score for 'Prelüd'. It consists of three staves: a violin staff at the top, a piano staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The violin staff has an 'espr. p' marking above the first measure. The piano staff has a 'tr.' marking above the first measure. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Şekil 11. Prelüd (Saygun, 1958, s. 2)

Bölümün ikinci kısmında üçlemelerle eşlik eden piyano, ana karakter rolüne bürünür. Kemanda çalan melodinin ritmik yapısını kendine göre uyarlar ve ağır bir biçimde icra eder. Piyano ve keman bu ölçülerde sakin kalarak birlikte karşılıklı güçlü bir diyalog kurar. Eserin ikinci kısmında piyano yukarı doğru arpej çalarak çıkarken kemanda tiz seslerle ona eşlik eder (Şekil 11).

Adnan Saygun, Prelüd bölümünü bitirirken ölçülerdeki tartım değişikliği dikkat çeker. 2/4, 4/4, 3/4, 4/4 ritmik kalıplarını her ölçü için farklı yazar ve makamsal olarak Buselik dörtlüsünü kullanır. Batı müziğindeki karşılığı eser içerisinde Buselik dörtlüsü olarak gösterilir. Eser, karar sesi olan re notasında biter (Şekil 12).



Şekil 12. Prelüd (Saygun, 1958, s. 2)

3. 4. 2. İkinci Bölüm: Horon

Besteci, ikinci bölüme “Horon” adını verir. Bu bölümde Türk müziğinin 7/8'lik ölçü kalıbı belirgin şekilde hissedilir. “Horon dansının kendine özgü ritmik ve görsel karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Bu dansın icrasında genellikle 7/8, 7/16 gibi ölçü kalıpları kullanılır. Horon, canlı, enerjik ve coşkulu bir atmosferi yansıtan hızlı bir tempoya sahiptir” (Gülahmedov, ty, s. 50).

Adnan Saygun bu bölümünde Türk müziğindeki basit makam olan Uşşak makamını kullanmıştır. Eserde işaretlenmiş 21 ve 26'ncı ölçüler parça içerisindeki Uşşak dörtlüsünü “mi” notası üzerinde gösterir. Ayrıca Saygun, eserin ilk ölçülerinde kemençe tınısı yakalamak için kemanda boş telleri kullanarak bu tınıyı elde etmeye çalışmıştır. İlk olarak piyano, sekizlik notalarla horon dansının girişini sunar. Ardından keman, sol teli üzerinde kalın seslerle piyanonun çaldığı temayı devam ettirir. Bu melodi ve tema uzun bir süre boyunca tekrarlanır. Parçada, keman önde olan ezgiyi çalarken piyano da aynı ritim kalıbıyla horon dansı atmosferine katılır (Şekil 13).

Uşşak 4'lüsü

Şekil 13. Horon (Saygun, 1958, s. 3)

Bu bölümde, keman geçici olarak geri planda kalır ve piyanonun solosuna yer verilir. Parçanın başından itibaren hızlı ve enerjik bir şekilde devam eden eser, piyanonun devreye girmesiyle birlikte aynı melodiyi bir oktav yukarıda çalarak daha canlı bir atmosfer kazandırır. Ayrıca Saygun horon bölümünün bu kısmında makamsal olarak Rast üçlüsünü kullanmıştır (Şekil 14).

Rast duygusu

Şekil 14. Horon (Saygun, 1958, s. 4)

Adnan Saygun, kemanda kemençe tınısı elde etmek için kemanda boş telleri kullanmıştır. Bu sayede kemençe tınısı elde etmiştir. Eserin bu bölümünde pek çok akor ve kromatik ses yer alır. Ayrıca Saygun eserde makamsal olarak buselik üçlüsü kullanmış ve batı müziği karşılığı eser içinde gösterilmiştir (Şekil 15).

Buselik 3'ütlü

Şekil 15. Horon (Saygun, 1958 s. 5)

Horon bölümü, teknik ve birlikte çalma bakımından biraz dikkat gerektiren bir bölümdür. Hızlı bir bölüm olduğundan dolayı hem piyanistin hem de kemancının ritmi iyi takip etmesi gerekir. Parçanın farklı bölümlerinde zorluk seviyesi değişebilir. Eserde kullanılan ritmik yapı sıklıkla değişkenlik gösterdiği için vuruşları ve tempoyu doğru bir şekilde sayabilmek icracının işini kolaylaştırabilir. Ayrıca eseri daha kolay takip etmenin diğer bir yolu ise, üçlüklerin başında aksan kullanmaktır. Böylece tempo daha rahat bir şekilde takip edilebilir.

Ahmet Adnan Saygun'un müziğinde Horon ritim kalıplarını, dörtlü ve beşli aralıkları sadece Demet Süiti içinde değil, aynı zamanda Solo Keman Partita (Op. 36) ikinci bölümünde de kullanmıştır. Özellikle 7/8'lik ölçülerde horon dansının tonlarını duymak mümkündür. Saygun bu bölümde kemani Karadeniz kemençesi tınısını verecek şekilde kullanmıştır (Şekil 16-18).

Hüzzam'a benzerlik gösteren yapı

Şekil 16. Solo Keman Partita (Saygun, 1964, s. 6)

Saygun burada makamsal olarak Hüzzam beşlisi kullanmıştır. Hüzzam'a benzerlik gösteren yapı eser içerisinde gösterilmiştir. Ayrıca eser, sürekli değişen tartımlarla oldukça dinamik ve hızlı bir yapı kazanır.



Şekil 17. Solo Keman Partita (Saygun, 1964, s. 15)



Şekil 18. Solo Keman Partita (Saygun, 1964, s. 15)

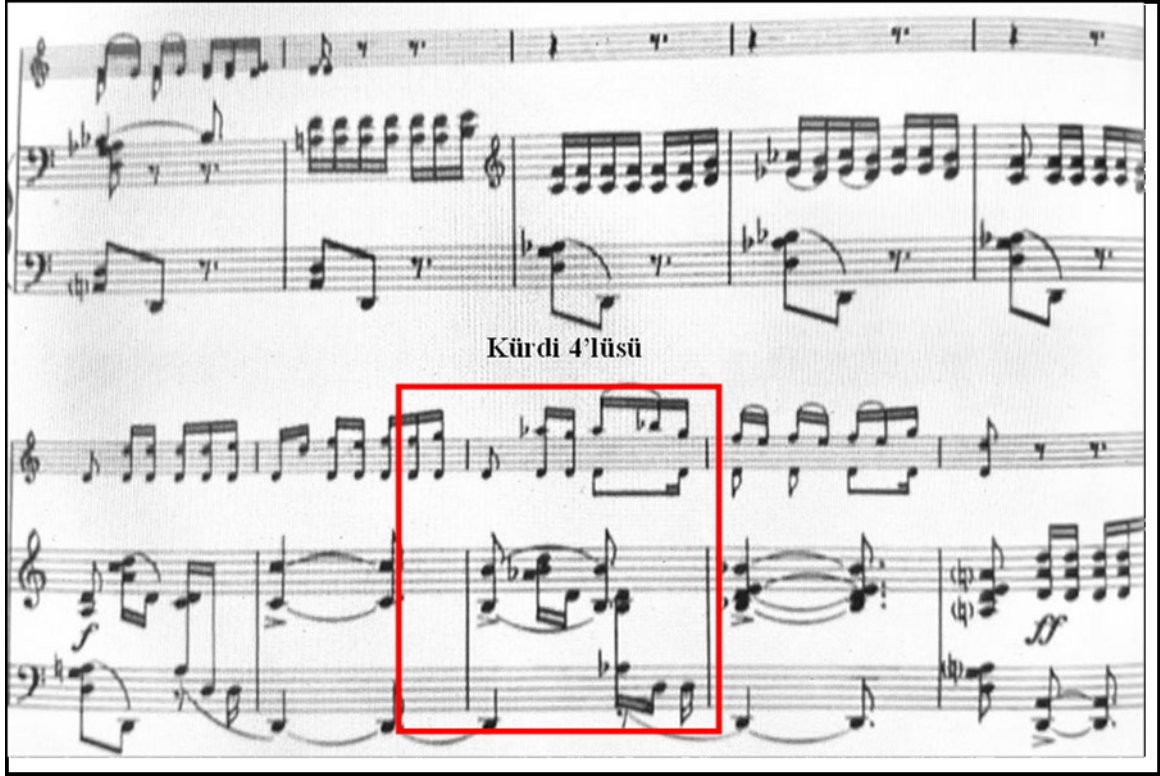
Adnan Saygun, Solo Keman Partita'nın Final bölümünde horon dansının canlılığını ve renkliliğini başarılı bir şekilde yansıtmıştır. 7/16'lık ölçüyü kullanarak, horon dansının özgün ritmik yapısını esere taşımıştır. Aynı şekilde, Demet Süiti'ne genel olarak bakıldığında da benzer ritmik kalıpların kullanıldığı görülür. Saygun Solo Keman Partita eserinin bu bölümünde makamsal olarak Hicaz dörtlüsü kullanmış, eser içerisinde de gösterilmiştir.

Sanatçı, her iki eserde de aynı seviyede çalma becerisine ve teknik konulara önem verir. Bu nedenle, icracılar için her iki eser de aynı derecede zorluk ve teknik gereksinimler taşımaktadır.



Şekil 19. Keman Piyano Sonatı Op.20 (Saygun, 1961, s. 17)

Keman-Piyano sonatındaki 7/16'lık tempo, yine bize Horon dansını hatırlatır. Keman, eserin başında bir solist olarak yer alır ve uzun bir süre solo çalar. Keman, sık sık aynı sesleri tekrar eder ve bu tekrarlanan sesleri eşzamanlı iki telden çalar. Keman, bu bölümde kemençe sesini ve tarzını daha iyi yansıttığı için boş teli sıkça kullanır. Daha sonra piyano, akorlarla esere katılır (Şekil 19, 20).



Şekil 20. Keman Piyanosonati Op.20 (Saygun, 1961, s. 20)

Bu bölümde, piyano kemanın ardından ana melodiye süsleyerek esere katılır. Daha sonra piyano ve keman karşılıklı olarak ana melodiye çalmaya devam eder. Piyano kısmında, ritmi sol elden alarak sağ eliyle akorlarla renklendirerek melodiye çalarken, keman aynı ezgiyi oktav olarak çalmaya başlar. Eserde, ezgi küçük varyasyonlarla tekrarlanır. Saygun, bu parçada makamsal olarak kürdi dörtlüsü kullanmıştır (Şekil 20). Parçanın zor kısmı, piyanoda hızlı bölüme geçildiğinde atlamalı bir şekilde çalmaktır ve bu, takip edilmesi zor bir hale gelebilir. Aynı şekilde, kemanda hızlı tempoda kromatik sesleri çalmak, akorları basmak ve arşeyi kontrol ederek piyano ile birlikte çalmak icracıyı zorlayabilir.

3. 4. 3. Üçüncü Bölüm: Ağır Zeybek

Anadolu'nun zengin folklorik mirasının önemli bir parçasını oluşturan ve yoğunlukla Ege bölgesinde icra edilen tek kişilik bir dans olan zeybek eserin üçüncü bölümünde ağır zeybek formu olarak kullanılır. Bu dans formunun genel karakteri, ciddiyet ve hüznü bir atmosferi yansıtır. Eser, 9/4 tartımlı bir tempoda yazılmıştır.

Adnan Saygun, Zeybek bölümünde kullandığı ritmik ve melodik öğeler ile zeybek dansının karakteristik özelliklerini yansıtmıştır. Kullanılan bu ritmik özellikler akla zeybek dansının vazgeçilmez çalgıları olan davul ve zurnayı getirir. Saygun, eser içinde keman ve piyanoyu zaman zaman davul ve zurnaya benzetir. Makamın karakteristik öğeleri ve melodi çizgileri, bu bölümde

güçlü bir şekilde hissedilir. Ayrıca, zeybek dansının heybetli ve büyüleyici atmosferini yansıtmak için, ritmik desenler ve vuruşlar da özenle düzenlenmiştir.

Adnan Saygun bu bölümde hem piyanoda hem de kemanda kalın sesleri kullanmayı tercih etmiştir. Eserin piyanodaki giriş kısmında yazılan kromatik sesler efenin attığı adımlara benzetilir. Keman bu bölümde zurnayı taklit ettiği için uzun süre sakin bir yapıda dem sesi tutar gibi çalar. Ayrıca Saygun Ağır zeybek bölümünde makamsal olarak Uşşak dörtlüsü kullanmıştır. Uşşağa bezerlik gösteren yapı eser içerisinde gösterilmiştir (Şekil 21).

The image shows a musical score for 'Ağır Zeybek' by Adnan Saygun, page 11. The score is in 9/4 time and features a treble and bass clef. The title 'Ağır Zeybek' is at the top, with 'Uşşağa benzerlik gösteren yapı' (Structure resembling Uşşak) written below it. The tempo is marked 'Çok ağır (♩=30)' and 'gliss.'. A red box highlights a specific melodic phrase in the treble clef. The bass clef part shows a sustained note with a 'mf' dynamic marking.

Şekil 21. Ağır Zeybek (Saygun, 1964, s. 11)

Keman, ağır zeybek bölümünde çift sesler çalarken, adeta iki zurnanın bir arada çalması gibi bir karmaşa etkisi yaratılır. Saygun, bu bölümde süslemeler ve kromatik sesleri yoğun bir şekilde kullanarak özel bir tını oluşturmuştur. Ağır zeybek bölümünün bu kısmında Türk müziği makamlarından olan Nişabur makamı kullanır. Eser içerisinde hem yerinde nişabur dörtlüsünü hem de batı müziğinde ki karşılığı gösterilmiştir. Ayrıca keman partisinde çift seslerin doğru bir şekilde tınlayabilmesi için çalan kişinin profesyonel bir çalışma yapması gerektiğini vurgulamıştır (Şekil 22).

Nişabur
duygusu

Şekil 22. Ağır Zeybek (Saygun, 1964, s. 12)

Adnan Saygun, Zeybek motifini sadece “Demet Süiti” adlı eserinde değil, aynı zamanda “Op. 25 Anadolu'dan” adlı eserinde de kullanmıştır. Zeybek bölümünde, karakteristik motifleri ön plana çıkarmıştır.

Adnan Saygun, bu bölümde Zeybek dansının özgün niteliklerini yansıtan noktalı sekizlik ritmini ustalıkla kullanmış ve ezgiyi akorlarla süsleyerek tekrarlamıştır. Aynı şekilde, Zeybek dansının karakteristik özelliği olan 9/4 tartımı eserinde tercih etmiştir. Saygun, bu bölümünde makam olarak Çargah (Nigar) makamını kullanmıştır (Şekil 23). Ayrıca ana melodiyi yineler ve bazı yerlerde varyasyonlarla zenginleştirerek oktavlar ve akorlar eklemiştir.

Sostenuto e pesante ♩ = 63 Çargah 4'lüsü

2

codetta sonlandırıcı kesit

p *mf*

8. 8.

Şekil 23. Anadolu'dan Zeybek Bölümü (Trt Müzik Dairesi'nden aktaran, Ilgar, 2021, s. 84)

3

mf

Şekil 24. Anadolu'dan Zeybek Bölümü (Trt Müzik Dairesi'nden aktaran, Ilgar, 2021, s. 86)

3. 4. 4. Dördüncü Bölüm: Sepetçioğlu

Kastamonu'ya ait halk şarkısı ve aynı zamanda zeybek dansı olan Sepetçioğlu, eserin final bölümüdür. Bu bölüm, Süit'in önceki bölümlerinde gözlemlenen vokal ve enstrümantal taklit kullanımını devam ettirir. Adnan Saygun, Sepetçioğlu'nu ikili bir formda düzenlemiş ve bu formda birinci bölümün varyasyonları ikinci bölümde de tekrar etmiştir. Eser, farklı zaman dilimleri olan

4/4, 2/4, 7/8, 5/4, 3/4 ve 9/8 gibi ölçülerin kullanıldığı bir formda yazılmıştır. Ayrıca, eseri Hüseyini makamında bestelemiştir.

Parçanın başlangıcında piyano, re, sol ve la notalarıyla eserin girişini yapar. Bu melodiyi arpej şeklinde geliştirir ve uzun bir pedal kullanır. Bu sırada keman, la sesi üzerinde çift sesler çalarak piyanoya sakin bir şekilde eşlik eder (Şekil 25).

The image shows a musical score for the piece 'Sepetçi oğlu' by Adnan Saygun. The score is written for piano and violin. It features a complex rhythmic structure with time signatures 4/4, 2/4, 7/8, 5/4, 3/4, and 9/8. The piano part starts with a forte (ff) dynamic and includes a long pedal. The violin part is marked with 'a battuta' and features a melodic line with various ornaments and techniques like '7', '14', and '8'.

Şekil 25. Sepetçi oğlu (Saygun, 1964, s. 14)

Adnan Saygun, Sepetçi oğlu türküsünün orijinal melodisini olduğu gibi kullanmış ve kendi tarzına uygun şekilde yorumlamıştır. Ayrıca bu bölümünde Türk müziği makamı olan Çargah makamını kullanmıştır. Keman partisi, “a battuta” işaretiyle belirtilerek ritmin kesinlikle zamanında çalınması gerektiğini vurgulamıştır. 9/8'lik ikinci kısımda keman, mi telinde ana melodiyi süslemelerle birlikte çalar ve daha sonra aynı melodiyi re telinde tekrarlar. Kemannın çalmadığı ölçülerde ise melodi piyanoya geçer ve aynı ezgi piyano tarafından çalınır (Şekil 26).

Buselik

The image shows a musical score for a piece titled "Buselik". The score is written for violin and piano. The violin part is in the upper system, and the piano part is in the lower system. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The violin part is marked with "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte) dynamics. The piano part is marked with "f" (forte) and "pp" (pianissimo) dynamics. The score is divided into two systems. The first system shows the violin melody with two red boxes highlighting specific phrases. The second system shows the piano accompaniment with various dynamics and articulations. The score ends with a first ending bracket labeled "1a battuta".

Şekil 26. Sepetçioğlu (Saygun, 1964, s. 16)

Bu bölümde keman, ana melodiye "con legno" (yayın tahtasıyla) çalar. Parçada tekrar eden aynı melodiden dolayı Saygun, çeşitli teknikler kullanarak farklılık yaratmıştır. Adnan Saygun eserin bu bölümünde buselik makamı kullanmıştır. Melodi, piyano ve kemanda soru-cevap şeklinde giderek değişirken, keman pizzicato tekniğiyle piyanoya cevap verir (Şekil 27).

Buselik 3'lüsü

The image shows a musical score for 'Buselik 3'lüsü'. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system has a treble clef and a piano (p) dynamic. The second system has a bass clef and a pianissimo (pp) dynamic. A red box highlights a specific melodic phrase in the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Şekil 27. Sepetçioğlu (Saygun, 1964, s. 16)

Saygun, ulusal kimlik ve kültürel değerlerin bestecilikte önemli olduğuna inanmıştır. Besteleriyle Türk müziğini ve Türk kültürünü kendi yorumuyla temsil etmeyi hedeflemiştir. Kütahyalı durumu şöyle açıklar;

Saygun'un modal çalışmasındaki önemli kaynaklardan biri, halk müziğimizdir. Bu müzik O'nun, özellikle ilk yıllarındaki yapıtlarını derinden etkiler. Burada önemli olan, Anadolu ruhunun yansıtılmasıdır; halk ezgisinin doğrudan kullanımı değildir. Ne var ki besteci, bazı türkülerimizi çok seslendirmiş, yapıtın içeriği gerektirdiği zaman, bazı ezgilerimizi de tema olarak kullanmıştır. Çünkü, söz konusu uygulama, halkımızın müzik kalkınması bakımından gereklidir ve ayrıca yapıta yeni bir renk katar, içeriğe inandırıcılık kazandırır (Kütahyalı 1987'den Aktaran Yöre, 2010, s. 75).

SONUÇLAR

Bu çalışmada Saygun'un Türk müziği ve Batı müziğini harmanladığı eseri "Demet Süiti" makamların kullanımı çerçevesinde analiz edilmiştir. Ancak analiz öncesinde söz konusu eserin bestelendiği toplumsal bağlamı anlaşılabilir kılmak için önce Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'in ilanına kadar uzanan süreçte Osmanlı'da müziğin değişen çehresi irdelenmiştir. Ayrıca Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte değişen müzik politikaları ve bu politikaların uygulayıcı bestecileri olan Türk Beşleri hakkında bilgi verilmiştir. Türk Beşleri'nin önemli ismi Ahmed Adnan Saygun'un hayatı, eserleri, müziğe olan katkıları anlatılarak Demet Süiti'nin analizine geçilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma hareketlerinin etkisi müziğe de yansımıştır. Özellikle 19. yüzyılda Batı müziği Osmanlı topraklarına yayılmış ve geleneksel Osmanlı müziği üzerinde önemli değişikliklere neden olmuştur. Batı enstrümanlarının ve nota sisteminin kabulü gibi önemli adımlar bu dönemde atılmıştır. Bu süreç, bir yandan sonraki Cumhuriyet döneminde uluslararası sanat müziğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuş ve Türk sanat müziği geleneğinde dönüşümsel bir etki yaratmıştır.

1826 yılında II. Mahmud tarafından yeniçeri ocağı kapatılmış ve mehter de işlevini yitirmiştir. Bunun yerine, Müzika-i Hümayun gibi yeni askeri müzik toplulukları oluşturularak, Batı müziği ile daha fazla etkileşim sağlanmıştır. Böylelikle bir anlamda Cumhuriyet dönemi Türk müziğinin alt yapısı hazırlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanını izleyen süreçte, çoksesli Türk müziği hem yerel hem de Batı müziği etkisi altında gelişmiş, farklı müzik türleri ve akımları bir araya getirilmiştir.

Cumhuriyet döneminde, Atatürk liderliğinde Türkiye Batı medeniyetini benimsemeye başlamıştır. Bu dönemde müzik eğitimi ve icrası büyük değişimlere uğramıştır. Eğitim reformları ve konservatuvarlar açılarak müzik eğitiminin Batı standartlarına yükseltilmesi hedeflenmiştir. Atatürk, müziğe büyük önem vermiş ve Batı müziğinin Türk kültürüyle sentezini desteklemiştir. Bu dönemde halk evleri ve ücretsiz konserlerle müziğin yaygınlaşması teşvik edilmiştir. Bu çabalar, Türk müziğinin modern kimliğinin oluşmasına ve ulusal bir müzik olarak tanınmasına katkı sağlamıştır.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde kültür ve sanat politikaları, Batı kültürüne dayalı bir yaşam tarzı ve kültürel kimlik oluşturmayı hedeflemiştir. Bu hedef doğrultusunda yetenekli gençler, yurt dışına gönderilerek Batı müziği eğitimi almış ve Türk müziği ile Batı müziğini sentezlemeyi hedeflemişlerdir. Bu gençler arasında Türk Beşleri olarak adlandırılan besteciler, yurda dönerek Türk müziğini yeniden şekillendirmiştir. Bu bestecilerin her biri kendine özgü yaklaşımlarla çalışmış ve Türk Halk Müziği'nin ve makam müziğinin geleneksel özelliklerini

eserlerine, kendi üslupları ve perspektifleri gereğince yansıtmıştır. Türk Beşlerinin önde gelen isimlerinden Ahmed Adnan Saygun, bu dönemin önemli bestecilerinden biri olarak Türk motiflerini Batı müziğiyle birleştirmiştir. Örneğin; “Özsoy Operası” ve “Yunus Emre Oratoryosu” bu motiflerden izler taşır. Özsoy Operası, ilk Türk operası olma niteliği taşır. Atatürk tarafından sipariş edilmiş ve Türk toplumunun temelini oluşturan inkılapların tanıtılmasında önemli bir fırsat olarak görülmüştür. Eser, tarihsel figürler ve kurgusal karakterlerle Türk ve İran milletlerinin tarih öncesine dayanan kardeşliğini ve mücadelelerini başarıyla anlatır. “Yunus Emre Oratoryosu” ise Yunus Emre'nin hayatını ve düşüncelerini temel alır. Bu eser, Türk kültürünün zenginliğini ve Türk müziğinin etkisini vurgular. Ahmed Adnan Saygun'un birçok eserinde bu tarz kültürel öğelere rastlanır. Bunlardan bir diğeri ise keman-piyano için bestelediği ve tezin konusu olan “Demet Süiti” eseridir.

Ahmed Adnan Saygun'un “Demet Süiti” isimli eseri, Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği araştırmalarının bir ürünüdür. Türk müziği gerçekten benzersiz bir geleneğe sahiptir ve makamlar bu geleneğin temelini oluşturur. Batı müziği ile karşılaştırıldığında, Türk müziğinin makam sistemi oldukça farklıdır. Saygun, Türk müziğinin önemli bir özelliği olan bu makamlardan birkaçını eser içinde zaman zaman kullanmıştır. Örneğin; Demet Süiti'nde Hüzam, Uşşak, Hicaz, Nişabur, Rast, Buselik, Kürdi, Çargâh makamlarını kendine özgü bir biçimde yorumlamıştır. Ahmed Adnan Saygun'un bu makamları eserlerinde kullanarak Türk müziği mirasını modern bir bakış açısıyla yorumlaması, müziğindeki birçok özgün unsuru yansıtmaya olanak tanımıştır. Saygun'un Anadolu'da yaptığı geziler ve halk müziğine/danslarına olan ilgisi, eserlerine farklı yörelerin folklorunu dahil etmesini sağlamıştır. Örneğin, Demet Süiti'nde Horon, Ağır Zeybek ve Sepetçioğlu gibi farklı yörelerin müziklerinden ve danslarından etkilenecek bu bölümleri oluşturmuştur. Saygun, yazdığı bölümler içerisinde Türk müziğinin sıkça kullandığı 7/16'lık, 7/8'lik gibi ritimleri ele almıştır. Ayrıca Sepetçioğlu bölümünde bir yandan halk ezgisinin orijinal yapısını korumuş bir yandan da bu ezgiyi kendi çoksesli müzik stili içinde yorumlamıştır.

Ahmed Adnan Saygun, Türk müziği makam sistemlerini, klasik Batı müziği ile ustalıklı birleştirmiş ve bu makamları temel alarak birçok etkileyici eser yaratmıştır. Kendi kültürel ve müzikal kimliğini ve Türk halkının müzikal birikimini bu eserlerde ifade etmiştir. Saygun, besteleriyle Türk müziği ve Batı müziği arasında benzersiz bir köprü kurmuştur. Demet Süiti'nde kullandığı makamlar, O'nun bu geleneği nasıl başarıyla entegre ettiğini gösterir ve bu, O'nun müziğinin özgünlüğünü ve önemini vurgular.

Demet Süiti'nde Türk Müziğine ait makamsal unsurlar ustaca kullanılmış, yorumlanmış ve dinleyiciye tanıdık makam tınıları sunulmuştur. Bu tez çalışmasında Demet Süiti, makamsal analize tabi tutulmuş ve gerekli görülen noktalarda icracılara yönelik teknik açıklamalar sunulmuştur. Ayrıca eserin yorumlanması sırasında gerekli olacağı öngörülen bilgiler, görsel materyallerle ayrıntılı bir biçimde işlenmiştir. Sonuç olarak tez metni, Demet Süiti'ni icra etmek

isteyen sanatçılara ve Türk müziği incelemeleri yapan araştırmacılara Saygun'un müziğini daha iyi anlama ve yorumlama fırsatı sağlamak amacını taşımaktadır.



KAYNAKLAR

- Acar, M. C. (2021). *Cumhuriyet dönemi klasik batı müziği ve Necil Kazım Akses'in viyola eserlerinin form açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Albuz, A. (2001). *Viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Alpagut, U. (2010). *Müzik sorunlarına bakışta Atatürk'ün izleri* (1.bs.). İstanbul: Bilim ve Ütopya Bilim Kitabevi.
- Altınköprü, H. (2018). Geleneksel Türk sanat müziğinde makam geçkileri. *Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 12, 1-11.
- Aktüze, İ. (2002). *Müziği okumak cilt-1* (1.bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2002). *Müziği okumak cilt-2* (1.bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği okumak cilt-4* (1.bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü* (1.bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ayas, O. G. (2013). *Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim: Erken Cumhuriyet dönemi müzikte batılılaşma politikalarına karşı uyum ve direnç örüntüleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aytüre, G. G. (2017). *Cumhuriyet dönemi müzik modernleşmesinin Türk Beşleri'nin Keman konçertolarına yansımaları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bayındır-Uluskan, S. (2017). *Atatürk'ün sosyal ve kültürel politikaları* (2.bs.). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Behar, C. (1992). *Zaman mekan müzik* (1.bs.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Berkman, E. (2018). Darülelhan'dan konservatuvara Türk makam müziğinin görünümü. *Konservatoryum*, 5(1), 77-95.
- Biricik, S. B. (2011). *Cemal Reşit Rey keman konçertosunun icrasına yönelik çalışma yöntemleri* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Deniz, Ü. (2017). Türk musiki inkılabı bağlamında klasik Türk musikisi çalgıları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 28-47.
- Duman, O. Ö. (2017). Yüzüncü yılında Darülelhan'dan Konservatuvar'a musiki eğitimi ve Cumhuriyet dönemi modernleşme ile musikinin millileşme meselesi "Saray müziğinden salon müziğine". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 61, 111-143.

- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları* (1.bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erol, A. (2018). *Müzik üzerine düşünmek* (3.bs.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gedik, Ö. (2019). *Karadeniz kemençesi üzerine bir araştırma* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Gidiş, V. (2015). Zeybek üzerine bir inceleme. *Musiki ve Edebiyat Dergisi Kadem*, 19, 54-57.
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk sanat müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 38, 151-158.
- Giray, S. (2002). *Ahmed Adnan Saygun'un keman yapıtları: Bir kemancıya rehber* (1.bs.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güdek, B., & Kılıç, A. (2016). Muzika-i Humayün'dan günümüze klasik batı müziğinin Türkiye'deki tarihsel gelişimi. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 47, 89-102.
- Gül Ahmedov, S. (t.y.). Adnan Saygun'un keman ve piyano süitinde Türk halk müziği. *Kültür Evreni*, 49-52.
- Gözalın, H. (2007). *Cemal Reşit Rey'in yaratıcı özelliği ve keman yapıtları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Günöz, Ö. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un hayatı ve op.44 keman konçertosunun yapısal analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İlgar, M. K. (2021). Ahmed Adnan Saygun'un op. 25 Anadolu'dan adlı piyano süitinde halk müziği unsurlarının kullanımı. *Sahne ve Müzik Eğitimi-Araştırma e-Dergisi*, 8(14),71-98.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk bestecisi* (1.bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Jones, C. S., & Schmidt- Jones C. (2008). Yeniçeri müziği ve batı müziği üzerindeki Türk etkileri. (B. Uçaner, Çev.). *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 196-222.
- Kalın, I. (2019). *Ulvi Cemal Erkin'in piyano sonatının biçimsel yapısı ve çalış teknikleri açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Kalın, O. (2021). *Necil Kazım Akses'in keman konçertosunun yapısal analizi ve keman çalış teknikleri açısından incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Karaduman, N. A. (2009). *A. Adnan Saygun (1907-1991) Op.36 solo keman için partita (Yapısal analizi ve yoruma yönelik teknik çalışmalar)* (Sanatta yeterlik eser metni). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaptan, V., & Kaptan, M. N. (2019). Cumhuriyet dönemi ve öncesi batılılaşma hareketlerinin Türk müziğine etkileri. *İdil Dergisi*, 58, 809-823.
- Kaya, E. E. (2012). Yeni Türk müzik inkılabına bir "hazırlık evresi" olarak 1826-1920 dönemi. *Turkish Studies*, 7(1), 1451-1460.

- Kaya, Y. (2012). Erken Cumhuriyet döneminde kökten modernleşmenin bir göstergesi olarak 'musiki inkılabı'. *History Studies International Journal Of History*, 4(1), 280-289.
- Kıran, S. S. (2005). *Ahmed Adnan Saygun üzerine bir inceleme çalışması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Kolçak, O. (2005). *Ahmed Adnan Saygun* (1.bs.). İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Kolçak, O. (2006). *Cemal Reşit Rey* (1.bs.). İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Kolçak, O. (2006). *Necil Kazım Akses* (1.bs.). İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Kolçak, O. (2008). *Ulvi Cemal Erkin* (1.bs.). İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Kutluk, F. (2018). *Cumhuriyetin müzik politikaları* (1.bs.). İstanbul: H2O Yayıncılık.
- Kutlay-Baydar, E. (2009). Osmanlı saraylarında konser veren Avrupalı müzisyenler ve Osmanlı'da batı müziğinin gelişimine katkıları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 22, 139-154.
- Küçük, K. (2007). *Türk müziğinin kutup yıldızı Adnan Saygun* (1.bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Mutlu, A. F. (2014). *Cumhuriyet'in ilanından sonra Türkiye'de çağdaş müzik politikaları (1923-1945)* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Okyay, E. (2009). *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na armağan* (1.bs.). Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Önal, G. F. (2022). *Türkiye'de Cumhuriyet döneminin müzik politikaları ve uygulamaları üzerine sosyolojik bir çalışma* (Yayımlanmamış doktora tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Özbilgin, M. Ö. (2003). *Zeybeklik kurumu ve zeybeklik oyunları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Özdemir, N. (2012). *Batı müziğinin Türkiye'ye girişi ve etkileri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Özkan, İ. H. (1998). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri* (5.bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- Özöztürk, İ. (2021). *Ahmed Adnan Saygun'un op. 75 bir kumru masalı balesinin müzikal açıdan incelenmesi* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Öztürk, Ö., Abidin, D., & Özacar, T. (2018). TSMONT ontolojisi: Türk Sanat Müziği makamlarının anlamsal olarak modellenmesi. *DÜMF Mühendislik Dergisi*, 1, 109-120.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk musikisi kavram ve terimler ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk musikisi* (1.bs.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Refiğ, G. (2012). *Özsoy operası bir perdelik efsane Atatürk ve Adnan Saygun* (2.bs.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Saral, E. (2019). Ardeşen yöresi horon pratiğinde “fora” biçimi. *Akademik Sanat; Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, 26-39.
- Sayın, E. (2019). *Türk beşlerinin müzik dili, geleneksel Türk müziği ve halk müziği ile etkileşimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Saygun, A. A. (1958). *Demet suite*. Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Saygun, A. A. (1964). *Partita solo violin alone*. New York: Souther Music Publishing Co, Inc.
- Saygun, A. A. (1961). *Keman piyano sonatı op.20*. New York: Souther Music Publishing Co, Inc.
- Saygun, A. A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars havalisi, türkü, saz ve oyunları hakkında bazı malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Somakçı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları. *International Journal Of Interdisciplinary And Intercultural Art*, 2(2), 171-182.
- Şanlıer, A. C. (2011). *Müzik politikaları ve modernleşme bağlamında Cumhuriyet döneminde Türk sanat müziği alanındaki başlıca gelişmeler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Şen, Y., & Burç, N. (2016). Makam tanımada önem taşıyan faktörler ve öğrencilerin basit makamları tanımadaki yeterlilikleri. *İdil Dergisi*, 5(27), 1937-1965.
- Şenel, O. (2006). *Ferit Tüzün'ün çağdaş Türk besteciliği için önemi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Toptaş, Ç. (2008). *Alto kemençe* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tunçay, Ç. (2009). *Atatürk döneminde müzik alanında yapılan çalışmalar* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.
- Turan-Erdem, G. S., & Bahar, B. K. (2023). Ahmed Adnan Saygun'un hayatı ve op. 59 viyola konçertosunun incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(137), 29-38.
- Tükü, G. N. (2021). *Güzel sanatlar liseleri geleneksel Türk müziği koro eğitimine yönelik yöntemin önerisi ve yöntem performans üzerine etkileri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Usta, N. (2010). Erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de müziğin dönüşümü. *Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 1(4), 107-117.
- Yanya, A. (2015). *21. yüzyıla kadar Cumhuriyet dönemi Türk bestecilerinin eserlerinde fagotun yerine genel bir bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in köçekçe orkestra süitinde fagotun kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yıldız, D. (2007). *Doğumunun 100. yılında Ahmed Adnan Saygun* (1.bs.). Ankara: Sun Yayınevi.

- Yıldırım, T. (2015). Müzik sosyolojisi perspektifin ile Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği milli musiki fikirlerine kısa bir bakış. *Munzur Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 98-115.
- Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılık görüş ve yönlerinin değerlendirilmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yüksel, G. (2010). Karadeniz'de bir zeybek oyunu: Sepetçioğlu. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(2).
- Yükselsin, İ. Y. (2011). Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 247-277.





EKLER

EK 1. Ahmed Adnan Saygun'un Yapıtları

Opus Numaralarına Göre Eserleri

- Op.1 Divertimento (orkestra için), 1930
 Op. 2 Süit (piyano), 1931
 Op. 3 Ağıtlar (tenor solo ve erkek korosu için), 1932
 Op. 4 Sezişler (iki klarinet için), 1933
 Op. 5 Manastır Türküsü (koro ve orkestra için), 1933
 Op. 6 Kızılırmak Türküsü (koro ve orkestra için), 1933
 Op. 7 Çoban Armağanı (a cappella koro için çokseslendirilmiş 6 türkü), 1934
 Op.8 Kuartet (klarinet, saksafon, piyano ve timpani için), 1933
 Op.9 Özsoy (müzikli sahne eseri), 1934
 Op. 10 İnci'nin Kitabı (piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1934
 Op. 11 Taşbebek (müzikli sahne eseri), 1934
 Op. 12 Sonat (çello ve piyano için), 1935
 Op. 13 Sihir Raksı (orkestra için), 1934
 Op. 14 Süit (orkestra için), 1936
 Op. 15 Sonatina (piyano için), 1938
 Op. 16 Masal (bariton ve orkestra için), 1940
 Op. 17 Bir Orman Masalı (bale), 1943
 Op. 18 Dağlardan Ovalardan (a cappella koro için çok seslendirilmiş 10 türkü), 1939
 Op. 19 Eski Üslupta Kantat, 1941
 Op. 20 Sonat (keman ve piyano için), 1941
 Op.21 Geçen Dakikalarım (bariton ve piyano için), 1941
 Op. 22 Bir Tutam Kekik (a cappella için çokseslendirilmiş 10 türkü)
 Op.23 Üç Türkü (bas ve piyano için), 1945
 Op. 24 Halay (orkestra için), 1943
 Op. 25 Anadolu'dan (piyano için), 1945
 Op. 26 Yunus Emre Oratoryosu, 1942
 Op. 27 I. Yaylı Çalgılar Kuarteti, 1947
 Op. 28 Kerem (opera), 1952
 Op. 29 I. Senfoni (oda orkestrası için), 1953
 Op. 30 II. Senfoni, 1958
 Op. 31 Partita (eşliksiz çello için), 1954
 Op.32 Üç Balad (bariton ve piyano için), 1955
 Op.33 Demet (keman ve piyano için), 1955
 Op. 34 I. Piyano Konçertosu, 1957
 Op. 35 II. Yaylı Çalgılar Kuarteti, 1958
 Op. 36 Partita (eşliksiz keman için), 1961
 Op. 37 Trio (obua, klarinet ve arp için), 1966
 Op. 38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd (piyano için), 1964
 Op. 39 III. Senfoni, 1960
 Op. 40 Modal Solfej, 1947
 Op. 41 On Halk Türküsü (bas ve orkestra için), 1968
 Op. 42 Duyuşlar (üç sesli kadın korosu için), 1935
 Op. 43 III. Yaylı Çalgılar Kuarteti, 1966
 Op. 44 Keman Konçertosu, 1967
 Op. 45 Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd (piyano için), 1967
 Op. 46 Kentet (flüt, obua, klarinet, fagot ve korno için), 1968
 Op. 47 Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça (piyano için), 1967

- Op. 48 Dört Lied (soprano ve piyano için, orkestra uyarlamasını da yapmıştır), 1977
 Op. 49 Dictum (yaylı çalgılar orkestrası için), 1970
 Op. 50 Üç Prelüd (iki arp için), 1956
 Op. 51 Küçük Şeyler (piyano için), 1956
 Op. 52 Köroğlu (opera), 1973
 Op. 53 IV. Senfoni, 1974
 Op. 54 Ağıtlar II (tenor ve koro için), 1974
 Op. 55 Trio (klarinet, obua ve piyano için), 1974
 Op. 56 Ballad (iki piyano için), 1975
 Op. 57 Ayin Raksı (orkestra için), 1975
 Op. 58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak (piyano için), 1976
 Op. 59 Viyola Konçertosu, 1977
 Op. 60 İnsan Üzerine Deyişler I (soprano ve piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977
 Op. 61 İnsan Üzerine Deyişler II (soprano ve piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977
 Op. 62 Concerto da camera, 1978
 Op. 63 İnsan Üzerine Deyişler III (soprano ve piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1983
 Op. 64 İnsan Üzerine Deyişler IV (soprano ve piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1978
 Op. 65 Gılgamış (opera), 1970
 Op. 66 İnsan Üzerine Deyişler V (soprano ve piyano için), 1978
 Op. 67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan (solistler, koro ve orkestra için), 1981
 Op. 68 Üç Türkü (dört arp için), 1983
 Op. 69 İnsan Üzerine Deyişler VI (soprano ve piyano için), 1984
 Op. 70 V. Senfoni, 1985
 Op. 71 II. Piyano Konçertosu, 1985
 Op. 72 Orkestra İçin Çeşitlemeler, 1985
 Op. 73 Poem (üç piyano için), 1986
 Op. 74 Viyolonsel Konçertosu, 1987
 Op. 75 Kumru Efsanesi (bale), 1989
 Op. 76 Poem (iki piyano için), 1989
 Op. 77 IV. Yaylı Çalgılar Kuarteti (iki bölüm), 1990
 Op. 78 Piyano Sonatı, 1990

Türlere Göre Eserleri

Oda Müziği

- Op. 27 I. Yaylı Çalgılar Kuarteti
 Op. 35 II. Yaylı Çalgılar Kuarteti
 Op. 43 III. Yaylı Çalgılar Kuarteti
 Op. 77 IV. Yaylı Çalgılar Kuarteti
 Op. 8 Kuartet (klarinet, saksafon, piyano ve timpani için)
 Op. 46 Kentet (flüt, obua, klarinet, fagot ve korno için)
 Op. 37 Trio (obua, klarinet ve arp için)
 Op. 55 Trio (klarinet, obua ve piyano için)
 Op. 12 Sonat (çello ve piyano için)
 Op. 20 Sonat (keman ve piyano için)
 Op. 31 Partita (eşliksiz çello için)
 Op. 36 Partita (eşliksiz keman için)
 Op. 50 Üç Prelüd (iki arp için)
 Op. 68 Üç Türkü (dört arp için)
 Op. 33 Demet (keman ve piyano için)
 Op. 4 Sezişler (iki klarinet için)

Piyano Müziği

- Op. 38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd
 Op. 45 Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd

- Op. 47 Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça
 Op. 58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak
 Op. 15 Sonatina
 Op. 78 Piyano Sonatı
 Op. 2 Süit
 Op. 10 İnci'nin Kitabı
 Op. 25 Anadolu'dan
 Op. 51 Küçük Şeyler
 Op. 56 Ballad (iki piyano için)
 Op. 73 Poem (üç piyano için)
 Op. 76 Poem (iki piyano için)

Orkestra Müziği

- Op. 29 I. Senfoni (oda orkestrası için)
 Op. 30 II. Senfoni
 Op. 39 III. Senfoni
 Op. 53 IV. Senfoni
 Op. 70 V. Senfoni
 Op. 44 Keman Konçertosu
 Op. 59 Viyola Konçertosu
 Op. 74 Viyolonsel Konçertosu
 Op. 34 I. Piyano Konçertosu
 Op. 71 II. Piyano Konçertosu
 Op. 72 Orkestra İçin Çeşitlemeler
 Op. 49 Dictum (yaylı çalgılar orkestrası için)
 Op. 57 Ayin Raksı
 Op. 62 Concerto da camera
 Op. 1 Divertimento
 Op. 13 Sihir Raksı
 Op. 14 Süit
 Op. 24 Halay

Bale Müziği

- Op. 17 Bir Orman Masalı
 Op. 75 Kumru Efsanesi

Opera

- Op. 9 Özsoy
 Op. 11 Taşbebek
 Op. 28 Kerem
 Op. 52 Köroğlu
 Op. 65 Gılgamış

Oratoryo ve Kantat

- Op. 26 Yunus Emre Oratoryosu
 Op. 19 Eski Üslupta Kantat
 Op. 67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan

A cappella Koro Müziği

- Op. 7 Çoban Armağanı
 Op. 18 Dağlardan Ovalardan
 Op. 22 Bir Tutam Kekik
 Op. 42 Duyuşlar
 Op. 40 Modal Solfej
 Op. 3 Ağıtlar
 Op. 54 Ağıtlar II

Eşlikli Vokal Müzik

- Op. 60 İnsan Üzerine Deyişler I
 Op. 61 İnsan Üzerine Deyişler II
 Op. 63 İnsan Üzerine Deyişler III
 Op. 64 İnsan Üzerine Deyişler IV
 Op. 66 İnsan Üzerine Deyişler V
 Op. 69 İnsan Üzerine Deyişler VI
 Op. 5 Manastır Türküsü
 Op. 6 Kızılırmak Türküsü
 Op. 41 On Halk Türküsü
 Op. 16 Masal
 Op.21 Geçen Dakikalarım
 Op.32 Üç Balad
 Op. 48 Dört Lied

Opus Numarası Verilmemiş Yapıtları

- Re majör Senfoni, 1928
 Fatıha Suresi (motet formunda), Paris 1928-31
 Orkestra için Üç Yazı, 1931-33
 Ölüler, 1932
 Burlesque, 1933
 İki Motet, 1933
 Beş Yakarış, 1933
 Kurtuluş Şarkısı 9 Eylül (tarihsiz)
 Horon (tarihsiz)
 Atatürk Marşı (tarihsiz)
 Halkevleri Marşı (tarihsiz)
 İzci marşı (tarihsiz)
 Quator I (tarihsiz)
 Gençliğe Şarkılar, 1934

İlk Seslendirilişler

- Op.1 Divertimento (1931, Paris)
 Op. 3 Ağıtlar (1 Nisan 1932, İstanbul)
 Op.9 Özsoy (19 Haziran 1934, Ankara)
 Op. 10 İnci'nin Kitabı (org uyarlaması, 20 Şubat 1944, Ankara)
 Op. 11 Taşbebek (27 Aralık 1934, Ankara)
 Op. 12 Viyolonsel Sonat (13 Aralık 1941, Ankara)
 Op. 13 Sihir Raksı (19 Şubat 1939, Ankara)
 Op. 14 Süit (1951, Ankara)
 Op. 15 Sonatina (1938, İstanbul)
 Op. 17 Bir Orman Masalı (1940, Ankara)
 Op. 19 Eski Üslupta Kantat (23 Şubat 1941, Ankara)
 Op. 20 Keman Sonatı (15 Kasım 1946, Londra)
 Op. 24 Halay (20 Şubat 1944, Ankara)
 Op. 26 Yunus Emre Oratoryosu (25 Mayıs 1947, Ankara)
 Op. 27 I. Yaylı Çalgılar Kuarteti (23 Ekim 1957, Paris)
 Op. 28 Kerem (22 Mart 1953, Ankara)
 Op. 29 I. Senfoni (2 Mayıs 1954, Viyana)
 Op. 30 II. Senfoni (24 Nisan 1970, Ankara)
 Op. 31 Viyolonsel için Partita (19 Nisan 1955, İstanbul)
 Op. 32 Üç Balad (Ocak 1958, Ankara)
 Op. 34 I. Pişano Konçertosu (7 Ağustos 1958, Brüksel)
 Op. 35 II. Yaylı Çalgılar Kuarteti (28 Kasım 1958, Washington)
 Op. 36 Keman için Partita (1972, Budapeşte)

- Op. 38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd (2 Mayıs 1968, Ankara)
 Op. 39 III. Senfoni (1963, Bakü)
 Op. 43 III. Yaylı Çalgılar Kuarteti (1987, Moskova)
 Op. 44 Keman Konçertosu (27 Aralık 1968, Ankara)
 Op. 46 Nefesli Çalgılar Kenteti (23 Ekim 1968, Ankara)
 Op. 49 Dictum (21 Nisan 1971, Ankara)
 Op. 50 Üç Prelüd (Ekim 1972, Ankara)
 Op. 52 Köroğlu (25 Ekim 1973, İstanbul)
 Op. 53 IV. Senfoni (10 Aralık 1976, Ankara)
 Op. 57 Ayin Raksı (26 Mart 1977, Ankara)
 Op. 59 Viyola Konçertosu (28 Mart 1978, Ankara)
 Op. 60 İnsan Üzerine Deyişler (17 Mayıs 1985, İstanbul)
 Op. 62 Concerto da camera (5 Temmuz 1979, İstanbul)
 Op. 67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan (29 Aralık 1982, Ankara)
 Op. 70 V. Senfoni (17 Ocak 1986, Ankara)
 Op. 71 II. Piyano Konçertosu (15 Aralık 1985, İzmir)
 Op.72 Orkestra için Çeşitlemeler (26 Aralık 1987, Ankara)
 Op. 73 Üç Piyano İçin Poem (1987, Honnover)
 Op. 74 Viyolonsel Konçertosu (8 Ekim 1993, İstanbul)
 Op. 75 Bir Kumru Efsanesi (masalı) (2007, İzmir)

Yayımlanan Kitapları

- Türk Halk Müziğinde Pentatonizm*, İstanbul, 1936
Gençliğe Şarkılar, Halkevi ve Mektepler için 1937
Rize, Artvin ve Kars Havalisi Saz ve Oyun Havaları, İstanbul, 1937
Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon, İstanbul 1938
Halkevlerinde Musiki, Ankara 1940
Karacaoğlan, Ankara, 1952
Yalan (Sanat Konuşmaları), Ankara, 1945
Lise Müzik Kitabı I, II, III (Halil Bedi Yönetken ile), Ankara, 1951-1955
Musiki Nazariyatı (4 Kitap), İstanbul, 1958-62
Mod Öncesi Ezgilerin Sınıflandırılması, 1960
La Musique Turque, Pleyel Edition, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Tarihi Serisi Cilt I, Paris, 1960
La genie de la melodie (Zoltan Kodaly'nin Yüzüncü Yılı Nedeniyle), Budapeşte, 1982
Studies on Turkish and Hungarian Music, Budapeşte, 1964
Töresel Musiki, Ankara, 1967
Toplu Solfej (iki cilt), Ankara, 1968
Bela Bartok's Folk Music Rearch in Turkey, Budapeşte, 1976
Atatürk ve Musiki, Ankara, 1982

Bildiri ve Konferansları

Türkçe

- İnsan Yunus Emre (İstanbul Uluslararası Yunus Emre Semineri, 1971)
 Sevgi Meşalesi (Mimar Sinan Üniversitesi'nin 1984-1985 Eğitim Yılı Açılış Konuşması)
 Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı ve Günümüzdeki Tefsiri (Ankara Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nda verilen konferans, 25 Nisan 1985)
 Gelenek, Milliyet ve Musiki (Ankara Hacettepe Üniversitesi'nde verilen bildiri, 1985)

Fransızca

- La Musique Anatolienne et sa Relation Historique* (Anadolu Musiki ve Tarihi Bağlantıları), Paris, 1946
Le Divers Aspects de la Musique Turque (Türk Müziğinin Değişik Özellikleri), Unesco Toplantısı, 1948
L'Origine de la Ceremonie Funebre de Moharram (Muharrem Ayinleri Ağıtlarının Kaynağı) Liege, 1957
Essai su le Makam (Makam Üzerine Deneme), Beyrut, 1975
L'Education Musicale des Enfans en Orient (Doğu Ülkelerinde Çocukların Musiki Eğitimi) Tahran, 1967
Structure Tetracordale et la Fonction de la Messe (Tetrakordal Yapı ve Mes'in Görevi), Budapeşte, 1982

Basılmamış Çevirileri

- E. F. Richter, *Armoni ve Kontrapunkt*, 1923
 S. Jafassohn, *Armoni ve Kontrapunkt*, 1924
 Albert Keim, *Wagner'in Hayatı ve Eserleri*, 1924
 La Grande Encyclopedie, *Tüm Müzik Terimleri*, 1925-26
 Charles Koechlin, *Kontrapunkt*, 1931
 Ludwig van Beethoven, *Carnet Intime* (Özel Notlar), 1938
 Andre Gedalge, *Traite de la Fugue* (Füg El Kitabı), 1941
 (Küçük,2007s. 148-155)

Diskografi

- Op.9 Özsoy Operası, Şef: Orhan Tanrıku, Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra, koro ve solistleri, Boyut Müzik, 1997
 Op.26 Yunus Emre Oratoryosu, Şef: Leopold Stokowski, The Symphony of the Air, The Crane Chorus of the State University at Potsdam, N.Y., RW 3967 LP0032951
 Op.26 Yunus Emre Oratoryosu, Şef: Hikmet Şimşek, Budapeşte Senfoni Orkestrası Macar Radyo ve Televizyon Korosu ve solistleri, Hungaroton SLPX 31077 - 78-LP
 Op.26 Yunus Emre Oratoryosu, Şef: Hikmet Şimşek, Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası ve Korosu, Ankara Devlet Opera ve Balesi Prodüksiyonu A-91-0001-CD
 Op.26 Yunus Emre Oratoryosu, Şef: Rengim Gökmen, Bilkent Senfoni Orkestrası, Ankara Devlet Opera ve Balesi Korosu, BMP 0031
 Op.26 Yunus Emre Oratoryosu (Metin: İngilizce), Şef: Leopold Stokowski, Symphony of the Air, Crane Chorus of New York State Teachers College at Potsdam, BMP 0031 (2004)
 Op.26 Yunus Emre Oratoryosu'ndan iki arya (No.6, No.11), Şef: Erol Erdinç, Solist: Atilla Manizade (bas), Sofya Radyo Senfoni Orkestrası, UPR Classics UP 92-001- CD
 Halk Türkileri ve Yunus Emre'den İki Arya, "Lieder Meiner Erde", Ömer Temizel(tenor), Vedat Kosal(piyano), Coriolan Classic zwischen Orien Okzident Vol.2-CD
 Op.29 Senfoni No.1, Şef: Howard Griffiths, Northern Sinfonia, Koch/Schwann Mundi 3-6746-2
 Op.29 Senfoni No.1, Şef: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 999 819-2 CD (2002)
 Op.30 Senfoni No.2, Şef: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 999 819-2 CD (2002)
 Op.39 Senfoni No.3'ten "Lento", Şef: Niyazi Tagizade, State Symphony Orchestra of Cinematography, Melodia Mezhdunarodnaya Kniga D-011581-82, Moskova (1963)
 Op.39 Senfoni No.3, Şef: Erol Erdinç, St. Petersburg Filarmoni Orkestrası, BMP 0023
 Op.39 Senfoni No.3, Şef: Erol Erdinç, Bilkent Senfoni Orkestrası, BMP 0025
 Op.39 Senfoni No.3, Şef: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 999 968-2 CD (2004)
 Op.53 Senfoni No:4, Şef: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 777 043-2 CD (2005)
 Op.70 Senfoni No:5, Şef: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 999 968-2 CD (2004)
 Op.62 Concerto da Camera, Şef: Gürer Aykal, Ankara Oda Orkestrası, Sevda Cenap And Müzik Vakfı
 Op.62 Concerto da Camera, Şef: Howard Griffiths, Northern Sinfonia, Koch/Schwann Mundi 3-6746-2
 Op.72 Orkestra Çeşitlemeleri, Şef: Gürer Aykal, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Boyut Müzik, 1996
 Op.72 Orkestra Çeşitlemeleri, Şef: Erol Erdinç, Bilkent Senfoni Orkestrası, BMP 0025
 Op.57 Ayin Raks, Şef: Hikmet Şimşek, Moskova Radyo ve Televizyon Senfoni Orkestrası, Raks Müzik 9713661
 Op.13 Sihir Raksı, Şef: Orhan Tanrıku, Ankara Devlet Opera ve Balesi, İstanbul Boyut Yayıncılık, 1996
 Op.14 Süit, Şef: Henri Gallois, Orchestre des Junes de la Meditranee, OJK 1
 Op.14 Süit, Şef: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 777 043-2 CD (2005)
 Op.34 Piyano Konçertosu No:1, Solist: Igor Zhukov, Şef: Niyazi Tagizade, State Symphony Orchestra of Cinematography, MELODIA Mezhdunarodnya Kniga D- 011581-11582

- Op.34 Piyano Konçertosu No:1, Solist: Gülsin Onay, Yöneten: Gürer Aykal, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Nonesuch LP71417-1, Polonya, 1986
- Op.34 Piyano Konçertosu No:1, Solist: Gülsin Onay, Yöneten: Gürer Aykal, NDR Rundfunkorchester Hannover, Koch Schwann 3-1350-2 H1-CD, 1994
- Op.34 Piyano Konçertosu No:1, Solist: Gülsin Onay, Yöneten: Erol Erdinç, St.Petersburg Filarmoni Orkestrası, Bilkent Üniversitesi Prodüksiyonu, BMP 0023, 2000
- Op.34 Piyano Konçertosu No:1, Solist: Hande Dalkılıç, Yöneten: Rodolfo Bonicci, Bilkent Senfoni Orkestrası, BMP 0019, 2000
- Op.71 Piyano Konçertosu No:2, Solist: Gülsin Onay, Yöneten: Gürer Aykal, NDR Rundfunkorchester Hannover, Koch Schwann 3-1350-2 H1-CD, 1994
- Op.59 Viyola Konçertosu, Solist: Ruşen Güneş, Yöneten: Gürer Aykal, Londra Filarmoni Orkestrası, Koch Schwann Musica Mundi CD 311 002 H-CD, 1989
- Op.59 Viyola Konçertosu, Solist: Mirjam Tschopp, Yöneten: Howard Griffiths, Bilkent Senfoni Orkestrası, CPO Almanya, 2007
- Op.44 Keman Konçertosu, Solist: Mirjam Tschopp, Yöneten: Ari Rasilainen, Rheinland-Pfalz State Philharmonic Orchestra, CPO 777 043-2 CD (2005)
- Op.74 Viyolonsel Konçertosu, Solist: Arturo Bonicci, Yöneten: Rodolfo Bonicci, Bilkent Senfoni Orkestrası, BMP 0019, 2000
- Op.41 Beş Türkü, Solist: Ayhan Baran (bas), Yöneten: Hikmet Şimşek, Budapeşte Filarmoni Orkestrası, "Dört Türk Orkestra Eseri", Hungaroton 31455-CD, 1976, HDK 5033, 1970, 1982
- Op.41 Beş Türkü, Solist: Mustafa İktu (bas bariton), Yöneten: Hikmet Şimşek, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Kalan CD 297
- Op.41 Dört Türkü, Nejat Pınazoğlu (bas), Nurten Tezmen Kolçak(piyano), "Anadolu Türküleri", Kalan 104 CD
- Op.41 Dört Türkü, Solist: Attila Manizade (bas), Yöneten: Erol Erdinç, Sofya Radyo Senfoni Orkestrası, UPR Classics UP 92-001-CD
- Op.23 Koroğlu – Dört Türkü, "Dört Türk Orkestra Eseri", Hungaroton HCD 31455- CD, HDK5033 Budapeşte (1970-1982)
- Op.23 Dört Türkü'den Üç Türkü, Solist: Attila Manizade(bas), Yöneten: Erol Erdinç, Sofya Radyo Senfoni Orkestrası, UPR Classics UP 92-001-CD
- Op.23 Dört Türkü'den Türküler (Koroğlu, Harmandalı), Nejat Pınazoğlu(bas), Nurten Tezmen Kolçak (piyano), "Anadolu Türküleri", Kalan 104 CD
- Op.41 Türkü "Bozlak", Mesut İktu(bariton), Sergey Gavrilov (piyano) "The Art of Turkish Songs", Produced by SCA Music Foundation, VMS 129, 2002
- Op.41 On Türkü'den Türküler (Bir İncecik Yolum Gider, Bozlak), Solist: Mesut İktu(bariton), Yöneten: Maciej Niesiolowski, Bilkent Senfoni Orkestrası, Bilkent Üniversitesi Yapımı, BMP 0021
- Op.23 Türkü'den Koroğlu, Ayhan Baran (şan), Judith Uluğ (piyano), Zaman İçinde Müzik- Kitaba ek 10.CD (Evin İlyasoğlu), Yapı Kredi Yayınları, Müzikotek Kla-1 TR 16
- Koro İçin Çeşitlemeler, Yöneten: Hikmet Şimşek, Kültür Bakanlığı Çoksesli Korosu, "Eski Bir İstanbul Türküsü Üstüne Çeşitlemeler", Hungaroton HCD 31523-CD
- Op.60 İnsan Üzerine Deyişler'den İki Şarkı, (Dilek, Dönsem), Mesut İktu (bariton), Sergey Gavrilov(piyano), "The Art of Turkish Songs", Produced by SCA Music Foundation, VMS 129, 2002
- Op.60 İnsan Üzerine Deyişler 1, Solist: Işın Güyer (mezzo soprano), Yöneten: Hikmet Şimşek, Budapeşte Senfoni Orkestrası, Hungaroton SLPX- 31077-78 (1987), Hungaroton HCD 31483-CD (1987-1988)
- Op.28 Kerem Operası'ndan "Dinle Garibi Duru Su", Erol Uras (tenor), Serdaf Yalçın (piyano), "Tosca'dan Heybeli'ye" Kaf Music 1.327.005 CD, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999
- Op.27 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:1, Anadolu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, "Chamber Music from Turkey vol.1", Hungaroton HCD 31521, 1992
- Op.27 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:1, Danel Quartet, "Complete Strings Quartets", CPO 999 923-2 CD, 2006
- Op.35 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:2, Danel Quartet, "Complete Strings Quartets", CPO 999 923-2 CD, 2006
- Op.43 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:3, Danel Quartet, "Complete Strings Quartets", CPO 999 923-2 CD, 2006
- Op.77 Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:4, Danel Quartet, "Complete Strings Quartets", CPO 999 923-2 CD, 2006

- Op.33 Demet, Orhan Ahıskal (keman), Ian Buckle (piyano), “Yerelden Evrensele”, Proje ve Uygulama: Şefik Kahramankaptan, CD 2000
- Op.33 Demet, Jülide Yalçın-Dittgen (keman), Yeşim Gökalp(piyano) “Kırsallardan Ezgiler”, Proje ve Uygulama: Şefik Kahramankaptan, CD 2004
- Op.33 Demet, Atilla Aldemir (keman), Şevki Karayel (piyano) “The Contemporary Voice of Turkish Music”, Dryer Gaido CD21026
- Op.33 Demet, Hande Özyürek (keman), Uwe Brandt (piyano), “Saygun’la Yüz Yüze”, Kalan CD 399
- Op.33 Demet’ten Horon, Saim Akçıl (keman), Universe Production LS29
- Op.20 Keman Piyano Sonatı, Hande Özyürek (keman), Uwe Brandt (piyano), “Saygun’la Yüz Yüze”, Kalan CD 399
- Op.50 İki Arp İçin Üç Prelüd, New York Arp Topluluğu, Aristid von Würtzler, Golden Crest Records CRS-4121, Musical Heritage Society MHS 1844- LP, 1974
- Op.10 İnci’nin Kitabı’ndan Org Uygulaması, Rüya ve Masal, Leyla Pınar (org) “Yeni Bir Deyiş”, Museum/MMD/SABAM 16 368, MMD 010/93-CD
- Op.10 İnci’nin Kitabı’ndan A, Verda Erman (piyano), EMI NDRSK-N. 323
- Op.10 İnci’nin Kitabı, Vedat Kosal (piyano), “Vedat Kosal spielt Türkische Miniaturen”, Phil.Lip Verlag, Münih
- Op.10 İnci’nin Kitabı, Zeynep Üçbaşaran (piyano), Eroica Classical recordings JDT32223
- Op.15 Sonatine, Gülsin Onay (piyano), PRE 66027 AUL-CD, Also: Koch- Schwann Aulos 3-1382-2-CD, 1989
- Op.15 Sonatina, Hande Dalkılıç (piyano), Bilkent Üniversitesi Yapımı, BMP0014, 2000
- Op.15 Sonatina, Yeşim Gökalp (piyano), “Türk Piyano Ezgileri”, A.K. Müzik Yapım, dağıtım: EMI 408 601-2006
- Op.76 Sonat, Hande Dalkılıç (piyano), Bilkent Üniversitesi Yapımı, BMP0014, 2000
- Op.38 Aksak Tartılar Üstüne On Etüd’den Dört Etüd (No:4,7,9,1), Gülsin Onay (piyano), Appartp-Schwann APO 86407-CD, 1988
- Op.45 Aksak Tartılar Üstüne On Etüd, Hande Dalkılıç (piyano), Bilkent Üniversitesi Yapımı, BMP0014, 2000
- Op.45 Aksak Tartılar Üstüne On Etüd, Gülsin Onay (piyano), PRE 66027 AUL-CD, Also: Koch-Schwann Aulos 3-1382-2-CD, 1989
- Op.45 Aksak Tartılar Üstüne Prelüd No:12, Gülsin Onay (piyano), Universal Music, 2001
- Op.45 Aksak Tartılar Üstüne Oniki Prelüd, Zeynep Üçbaşaran (piyano), Eroica Classical Recordings JDT3223
- Op.31 Partita, Eldar İskenderov (viyolonsel), Melodiya Gost 5289-80 (İlyasoğlu 2007’den Aktaran Günöz, 2010, s. 28-37).

EK 2. Ahmed Adnan Saygun "Demet Süiti"

A. ADNAN SAYGUN

DEMET

KEMAN VE PİYANO İÇİN

SUITE

FOR VIOLINE AND PIANO



Bilkent University
Music School

Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 14

M
220
.529
D46
1958
Op. 33
C.1

02073/1

Dostlarım
Henri ve Henriette Guilloux'ya

PRELÜD

A. Adnan Saygun
Op. 33.

Lento ($\text{♩} = 42$) *Sul G*

Keman

Piyano

ff *pp*

8^{va} bassa

ff *pp*

8^{va} bassa

Sul G.

8^{va}

1 *poco (>)* *(>)*

8

Copyright 1958 by the author.
All rights reserved.

Printed in Turkey.

2

espr.
p

tr.

10

2

p

p dolce

HR

pp

8

photo

Horoñ

3

Vivo ($\frac{7}{8}=69$)

p

f *p*

f *p*

pp

cresc. *p*

cresc.

f

1

4

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system includes a treble clef staff and a grand staff (left and right bass clefs). The score is heavily annotated with handwritten notes and markings:

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a grand staff with a complex accompaniment. A circled number '2' is written in the right-hand bass staff. Handwritten notes '3/4 U' and '5 5 5 5' are present.
- System 2:** Continues the melodic and accompanimental lines. A circled number '5' is written in the right-hand bass staff.
- System 3:** The right-hand bass staff contains a circled number '3'. The left-hand bass staff has the instruction 'decresc.' (decrease) and the right-hand bass staff has 'cresc.' (increase).
- System 4:** Shows further development of the melodic and accompanimental parts.
- System 5:** The left-hand bass staff has the instruction 'cresc.'.
- System 6:** The final system on the page, showing the concluding melodic and accompanimental lines.

The handwriting is in black ink on white paper. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score.

- System 1:** Treble clef staff with notes and rests. A circled number '4' is written above the staff. The marking *cresc. sempre* is written below the staff.
- System 2:** Treble clef staff with notes and rests. A circled number '4' is written above the staff. The marking *cresc. sempre* is written below the staff. The piano part (grand staff) has handwritten numbers *1 3 1 2 1 3 2* and *1 4 3 2 1 3 5 4 1 2* written below the notes. A circled *p* is written below the piano part.
- System 3:** Treble clef staff with notes and rests. The marking *pp subito cresc.* is written below the staff. The piano part has a circled *pp* and *cresc.* written below it. The marking *cresc. molto* is written below the staff.
- System 4:** Treble clef staff with notes and rests. The marking *ff* is written below the staff. The piano part has a circled *ff* written below it.
- System 5:** Treble clef staff with notes and rests. The marking *ff* is written below the staff. The piano part has a circled *ff* written below it.
- System 6:** Treble clef staff with notes and rests. A circled number '5' is written above the staff. The piano part has a circled *p* written below it.
- System 7:** Treble clef staff with notes and rests. The marking *f* is written below the staff. The piano part has a circled *f* written below it.

At the bottom of the page, there are handwritten notes: *534* and a triangle symbol \triangle .

This page contains a musical score for piano and voice, consisting of eight systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is marked with measure numbers 6, 7, and 8. A 'f' (forte) dynamic is indicated in the first system, and 'f cresc.' (forte crescendo) is marked in the eighth system. The piano part features complex chordal textures and melodic lines, while the voice part consists of a single melodic line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style with clear staff lines and notes.

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various musical markings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. It includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and performance instructions like *rit.* and *rit. a tempo*. Handwritten numbers 2, 3, and 3 2 are present above the notes.
- System 2:** Continues the melodic and accompaniment lines. It includes a circled *p* marking and a circled *pp* marking. A handwritten number 5 is written below the bass staff.
- System 3:** Shows a change in the bass line with a circled *p* marking. A circled *pp* marking is also present. The tempo marking *a tempo* is written in the bass staff.
- System 4:** Features a *cresc.* marking above the treble staff. The bass staff contains a circled *pp* marking and a circled *pp* marking.
- System 5:** The final system on the page, featuring a circled *pp* marking and a circled *pp* marking in the bass staff. A circled *pp* marking is also present in the treble staff.

Throughout the score, there are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible.

8

Musical score for measures 8-11. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#). The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. Handwritten annotations include '1234567' in the bass staff of measure 8, '3 2 1 3 2 1' in the bass staff of measure 9, and '3' in the treble staff of measure 10. A box labeled '11' is placed at the end of measure 11, with a *pp* dynamic marking above it.

Musical score for measures 12-13. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. A *p* dynamic marking is present in the bass staff of measure 13.

Musical score for measures 14-15. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is present in the bass staff of measure 15. A box labeled '12' is placed at the end of measure 15. Handwritten annotations include '1231' in the bass staff of measure 14.

The first system of music consists of a single melodic line in the treble clef. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some accidentals. Below this line is a grand staff (treble and bass clefs) containing rests for both staves.

The second system features a melodic line in the treble clef with a forte (*ff*) dynamic marking. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Below it is a grand staff where the bass clef staff has a fermata over a chord, and the treble clef staff has a melodic line with a fermata.

The third system begins with a boxed measure number '13'. The melodic line in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes. The grand staff below shows chords in both the treble and bass clefs.

The fourth system continues the melodic line in the treble clef. The grand staff below shows chords in both the treble and bass clefs, with some accidentals.

40



Musical score system 1, measures 1-6. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and piano) with accompaniment. A box containing the number '14' is placed above the piano staff. There are some handwritten annotations in the piano staff, including a circled area at the end.



Musical score system 2, measures 7-12. It continues the melodic and accompaniment lines from the previous system. The piano staff features some handwritten annotations, including a circled area around a measure.



Musical score system 3, measures 13-18. The piano staff has a box with the number '15' above it. There are significant handwritten annotations, including a large scribble and a circled area with 'fff' written inside. The word 'sul G' is written above the treble staff in the later measures, with an arrow pointing to a specific note.



Musical score system 4, measures 19-24. This system shows the continuation of the piece, with the piano staff ending with a double bar line. There are several handwritten annotations, including a circled area at the end of the piano staff and some scribbles.

Ağır Zeybek

11

Çok ağır ($\text{♩} = 30$) *gliss.*

f

mf

gliss.

p

mf

p

pp cresc.

pp

cresc. p_{dc}

8

1

12

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staves show piano accompaniment with *pp* and *f* dynamic markings.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staves show piano accompaniment with a first ending bracket labeled '8'.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a *ff* marking. The lower staves show piano accompaniment with a second ending bracket labeled '2'.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a triplet marking. The lower staves show piano accompaniment with a triplet marking.

13

The musical score on page 13 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in the first system, followed by a triplet of eighth notes in the second system. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. The tempo and mood are indicated as *calmando // dolce*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in a box. An octave sign (8) is present in the final system of the piano part.

3

calmando // dolce

p *f* *pp* *ppp*

8

Sepetçi oğlu

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins in 4/4 time, marked *ff*, and features a series of ascending sixteenth-note runs. The vocal line is in 4/4 time, marked *ff*, and includes a triplet of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment with a *Ped.* instruction and a *a piacere* marking. The vocal line is in 4/4 time, marked *ff*, and includes a triplet of eighth notes. The third system shows the piano accompaniment with a *Ped.* instruction and a *a battuta Commodo (♩=92)* marking. The vocal line is in 2/4 time, marked *a battuta*, and includes a first ending bracket. The fourth system shows the piano accompaniment with a *f* marking and the vocal line with a *mf* marking. The piano part includes a *p* marking and a *pp* marking. The score concludes with a final chord in the piano part.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *ff* dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes *ff* and *p* dynamic markings.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *f* dynamic marking and a section marked with a box containing the number 2.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes *ff* and *colla parte ffpp* dynamic markings. The vocal line is marked *a piacere* and includes fingerings 3, 1, 5, and 3.

16

The musical score on page 16 consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*, with the instruction *(sempre colla parte)*. A *Ped.* marking is present. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff. It includes the instruction *a battuta con legno* and a dynamic of *p*. The third system shows a grand staff with a *3* measure rest and the instruction *a battuta*, with a dynamic of *pp*. The fourth system is a single treble clef staff with a melodic line, marked *Pizz.* and *p*. The fifth system is a grand staff with a complex accompaniment, marked *f* and *pp*. The sixth system features a treble clef staff with a melodic line marked *arco* and *ff*, and a grand staff with a complex accompaniment marked *ff* and *pp*.

17

a piacere

ff

4

ff

pp

ppp

The musical score on page 17 is divided into three systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase marked *ff* and *a piacere*, featuring three triplet markings. The piano accompaniment includes a bass line with a circled '4' and a grand staff with a *ff* dynamic. The second system continues the piano accompaniment with a grand staff. The third system features a new melodic line in the upper voice, marked with *pp* and *ppp* dynamics, and includes a circled '8' above a note. The score concludes with a double bar line.

2073/2

Dostlarım
Henri ve Henriette Guillaoux'ya

PRELÜD

A.Adnan Saygun
Op.33

Lento ($\text{♩} = 42$)
Piano

Viol. SulG

f

SulG

espr.

p

p dolce

Horon

Vivo ($\frac{7}{8} = 69$)
Piano

Viol.

p

pp

Copyright 1958 by the author.
All rights reserved.

Printed in Turkey.

İstanbul University
Music School

02073/2

2

Viol.

p *cresc.*

2 10 *Pieno*
decr.

3 Viol.
f
cresc.

4
cresc. sempre

pp subito cresc. *cresc. molto*

ff

5 2

6 3

7 *f*

Musical score for Violin and Piano, measures 8-15. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 8 is marked with a box containing the number 8. Measure 9 is marked with a box containing the number 9 and includes the dynamic marking *Piano* and *ff*. Measure 10 is marked with a box containing the number 10 and includes the dynamic marking *cresc.*. Measure 11 is marked with a box containing the number 11 and includes the dynamic marking *pp*. Measure 12 is marked with a box containing the number 12 and includes the dynamic marking *Piano* and *Viol.*. Measure 13 is marked with a box containing the number 13 and includes the dynamic marking *ff*. Measure 14 is marked with a box containing the number 14. Measure 15 is marked with a box containing the number 15 and includes the dynamic marking *fff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

2073/2

4

Ağır Zeybek

Çok ağır ($\text{♩} = 30$)

f

gliss.

1

cresc.

2

ff

3

dolce

calmando

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a tempo marking 'Çok ağır (♩ = 30)' and a dynamic marking 'f'. The first section, marked '1', includes a 'gliss.' instruction. The second section, marked '2', features a 'cresc.' instruction and a 'ff' dynamic. The third section, marked '3', includes 'dolce' and 'calmando' instructions. The score consists of 11 staves of music, with some staves containing triplets and slurs. A handwritten number '42512' is visible at the bottom of the page.

Sepetçi oğlu. - son.

a piacere

ff

a battuta commode. (♩ = 92)

1

f *f* *mf*

three y4 **2** *trill a piacere*

ff

(♩ = ♩) **3** *a battuta con legno*

p

Pizz. Pizz. arco

p *ff*

4 *a piacere*

ff

slow

slow

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a 4/4 time signature, which changes to 3/4, then 2/4, and finally 3/4. The piece is marked 'a piacere' and 'ff'. It features several measures with triplets and slurs. A first ending is marked with a box containing the number '1'. The tempo is indicated as 'a battuta commode. (♩ = 92)'. A second ending is marked with a box containing the number '2' and includes a 'trill a piacere' instruction. A third ending is marked with a box containing the number '3' and is marked 'a battuta con legno' and 'p'. The score includes various articulations such as 'Pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco). The piece concludes with a 'slow' marking and a 'rit.' (ritardando) instruction.

2073/2

ÖZGEÇMİŞ VE İLETİŞİM BİLGİLERİ

İlkokula Bayburt İlköğretim Okulu'nda başladı. 1999 yılında Profesör Ersin Onay'ın önderliğinde Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Uluslararası Anadolu Müzik Festivali kapsamında "Üstün Yetenek Bursu" nu kazandı. Eğitim hayatını Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Hazırlık Ortaokulu ve Lisesi'nde tamamladı. Daha sonra eğitim hayatına Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi keman bölümü Lisans öğrencisi olarak devam etti. 2012 yılında Belçika Conservatoire Royal de Mons okulunu burslu olarak kazandı ve keman çalışmalarına Yuri Braginsky'le devam etti. Sonraki yıllarda Türkiye'ye döndü ve Yüksek Lisansını Müzikoloji bölümünde tamamladı.

Tekin; Ankara'da Özel bir Anadolu Lisesinde müzik öğretmeni olarak çalışmaktadır. Ayrıca keman, solfej, teori, konservatuvar hazırlık alanlarında da halen eğitim vermeye devam etmektedir. Orta derecede Fransızca ve iyi derecede İngilizce bilmektedir.