

Başvuru Tarihi: 13.11.2021 / Kabul Tarihi: 24.01.2022 / Özgün Makale

AHMED ADNAN SAYGUN'UN OP.25 ANADOLU'DAN ADLI PİYANO SÜİTİNDE HALK MÜZİĞİ UNSURLARININ KULLANIMI

Mehmet Korhan İLGAR¹

ÖZ

Çağdaş çoksesli sanat müziğimizin öncülerinden olmasının yanı sıra neredeyse her türde eser vermiş en verimli bestecilerimizden biri olan Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), ulusal ve evrensel niteliğe sahip bir sanat müziği yaratma ülküsünün ışığında, Anadolu halk kültürü ve halk müziğinin etkilerini tüm yapıtlarında temel unsur olarak kullanmış ve bu kültürel unsurları müzikal yaratıcılığının köklerine dek işlemiştir. Bu düşünsel bağlamda, Saygun'un 1945 yılında bestelediği solo piyano için üç parçadan oluşan Op.25 Anadolu'dan adlı piyano süiti, bestecinin kendi müzikal ülküsü doğrultusunda Anadolu halk müziği unsurlarını evrensel çoksesli müzik prensipleri çerçevesinde kullanımıyla ilgili önemli veriler sağlamaktadır. Bu çalışmada; bestecinin uzun yıllar boyunca sürdürdüğü halk müziği araştırmaları ve çalışmalarının dikkat çekici örneklerinden biri olarak ortaya çıkan bu süitin müzikal biçim özelliklerinin yanı sıra melodik yapı, motif kullanımı, kullanılan ses dizisi özellikleri ve yazı tekniği araçları bir bütün olarak ele alınmıştır. Sıralanan unsurlar, farklılıkları ve benzerlikleri belirtmek amacıyla, bestecinin yer yer doğrudan alıntılar yapmış olduğu özgün halk müziği eserleriyle karşılaştırılmıştır. Bu doğrultuda, eserin genel müzikal yapılanmasının irdelenmesiyle, bir öncü besteci olarak Saygun'un müzikte 'evrensellik' ve 'toprağa bağlılık' fikirlerine ışık tutulması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ahmed Adnan Saygun, Anadolu'dan, Halk müziği, Çağdaş Türk Müziği.

¹ Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı.
E-mail: korhanilgar@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6837-4805

THE UTILIZATION OF FOLK MUSIC ELEMENTS IN OP.25 PIANO SUITE “ANADOLU’DAN” BY AHMED ADNAN SAYGUN

ABSTRACT

In addition to being a pioneer of our contemporary polyphonic art music, Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), one of our most productive composers who composed in almost every genre, used the influences of Anatolian folk culture and music as the main element in all his works and used these cultural elements to the roots of his musical creativity considering the ideal of creating an art music, which has national and universal qualities both. In this ideational context, 'Op.25 Anadolu'dan', a three-movement solo piano suite composed by Saygun in 1945, provides important data on the use of Anatolian folk music elements within the scope of universal polyphonic music principles as per the composer's own musical ideal. In this study; this suite, which has emerged as one of the remarkable examples of folk music researches and studies that the composer has conducted for many years, has been discussed as a whole with the aspect of musical form, melodic and motivic structure, sound scale usage, and musical texture. These listed elements are compared partly for indicating similarities and differences between the work and the original folk music works that the composer has made direct excerpts. Thus, by analyzing the general musical structure of the work, it is aimed to shed light on Saygun's musical idea of "universality" and "commitment to the land" as a pioneering composer.

Keywords: *Ahmed Adnan Saygun, Anadolu'dan, Folk Music, Contemporary Turkish Music.*

1. GİRİŞ

Halk kültürünün ve halk müziğinin sanat müziği üzerindeki etkileri tarihsel süreç boyunca her dönem var olmuştur. Özellikle sanat müziğinde çoksesli üslubun benimsendiği fikir politikaları çerçevesinde; halk ezgilerinin derlenmesi, kayda alınması ve sınıflandırılması amacıyla çalışmalar yapılmıştır ve edinilen bu müzikal bilgi dağarcının, farklı türde sanat müziği eserlerinin yaratım sürecinde birer kaynak ve çıkış noktası oluşturabileceği düşüncesi, sanat müziği bestecilerini halk müziği ve halk kültürüne olan ilgilerini artırmak suretiyle eserlerinde bu unsurları kullanmaya teşvik etmiştir. 19. yüzyıl Avrupa çoksesli müziğine yön veren en önemli akımlarından biri olan müzikte ulusalcılık kavramının dönemin sanat müziği bestecileri ve müzisyenleri tarafından yaygın bir şekilde kabul görmesi, bu fikir çerçevesinde yaratılan eserlerin evrensellik fikrine karşıt bir eğilim göstermeksizin, insanlık kültür mirasına ait bir değer olarak yorumlanmasına yol açmıştır. Zaten ulusalcılık konseptinin de düşünsel bağlamda toprağa, halka, kısacası insana ve yaşama dair bir öze dönüş hareketi olarak baş göstermiş olduğu söylenebilir. Müzikteki bu köke eğilimin müzikal çerçevedeki başlıca sebebi, her daim kendi çağının ve döneminin etkilerini doğrudan ve yalın biçimde yansıtan ve gerçek yaşamla adeta organik şekilde ilintili olan halk müziğinin birey ve toplum üzerindeki ilişkisiyle açıklanabilir. Büyük Macar besteci ve etnomüzikolog Bela Bartok (1881-1945), halk müziğinin doğasını şu cümlelerle açıklamıştır:

Köylü müziği, bilinçsiz olarak iş gören doğal güçler tarafından vücuda getirilmiş değişikliklerin eseridir. Hiç eğitim görmemiş bir insan topluluğu tarafından içtepisel olarak yaratılır. Bu müzik, çeşitli hayvansal ve bitkisel yaşam biçimleri kadar doğanın ürünüdür. Bu nedenle, halk müziğini oluşturan bireyler -yani tek tek ezgiler- yüksek sanatsal yetkinleşmenin bunca örneğini oluşturur. Mütevazî sunuluş biçimleriyle bunlar, müzik sanatının en görkemli yapıtları kadar kusursuz olan yapıtlardır. Gerçekten de bunlar, bir müzik motifinin olan tazeliğiyle ve en güzel biçimiyle kısacası, olabilecek en iyi ve en kısa biçimde ve basit araçlarla dile getirilmesinin klasik modellerini oluşturur (Bartok'tan aktaran: Finkelstein, 1995, s.31-32).

Zaman zaman hatalı bir düşünsel tavır ile ham, basit ve *eğitimsiz* olarak etiketlenen halk müziğinin, sanat müziği gibi yüksek kültürü temsil eden bir olguyu doğurarak tarih boyunca doğrudan yön verip süregelen şekilde etkilemiş olması, icra edildiği çevrelere de bağlı olarak sanat müziğinin amacı ve niteliğiyle ilgili tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Sidney Finkelstein, süregelen bu tartışmayı şu cümlelerle irdelemiştir:

Günümüzde, bir müzik yaşamı olup da, bu türden sorunların ateşli bir biçimde tartışılmadığı tek bir ülke yoktur. Beste yaparken halk müziğinden yararlanmak,

yüzeysel bir duygu gösterisi midir, yoksa müziği iliklerine kadar ulusal bir özellikle dolduran bir şey mi? Şayet böyle ise, bu arzulanan bir şey midir? Her tür “ulusal” müzik, gerçekten de, “evrensel” büyük müziğe karşıt olan bir taşralılık mıdır? Halk müziğinden yararlanmak demek, yalnızca var olan bir halk şarkısını alıntılarmaktan mı ibarettir, yoksa müziğin gelişmesinde, içinde halk (folk) müziğinin canlı özünü yaratıcı bir tohum hücreci olarak taşıyan daha derin, daha yaratıcı bir yaklaşımı mı ifade eder? Bir ulusun halk müziği varolan geleneksel biçimlere bağlı kalabilir mi, yoksa ondan yararlanmak, yeni müzikal biçimlere mi esin verir? (Finkelstein, 1995, s.19-20).

Bu sorulara verilen cevaplar, sanat literatürünün müzik alanındaki başarılarını doğrulamıştır. En küçük formulu çalgı süitinden, insanlığı kardeş olmaya davet eden görkemli ve felsefi senfonik yapıtlara kadar geniş bir ‘janr’ yelpazesinde verilmiş olan tüm bu eserler, ulusal sanatın evrensellik kavramına karşıt değil *koşut* olduğunu kanıtlamıştır ve farklı kültürler tarafından küresel olarak benimsenip özümsemmiştir.

Mustafa Kemal Atatürk’ün cumhuriyet Türkiye’si için tasarladığı sanatsal ve müzikal konsept de Avrupa’nın sanatta ulusalcılık akımıyla doğrudan ilintilidir. Kökleri halk kültürüne bağlı, modern ve evrensel nitelikte eserler yazılması ve Anadolu müzik kültürünün dünyaya çağdaş ve güncel araçlarla tanıtılması, yapılan müzik devriminin ana amaçlarındandır. Onun fikrine göre, müzik; doğrudan Batı taklitçiliği yerine, Batı sanatının düşünsel ve teknik araçlarının Anadolu kültür birikimi üzerinde yükselen yeni eserlerin işlenmesinde kullanıldığı, özgün nitelik ve kalitelere sahip ulusal bir vasfa sahip olmalıdır. Atatürk, bu düşüncesini şu cümlelerle aktarmıştır:

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 dinletmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak, bu güzeyde Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 1997, cilt 1, s.396).

Çoksesli sanat müziğimizin öncü bestecileri, bu ulusal ve evrensel müzik fikri doğrultusunda Anadolu topraklarında çağdaş çoksesli bir müzik geleneğinin oluşması adına eserler üretmeye çabalayarak, günümüz modern sanat müziğinin var olmasına büyük katkılar sağlamışlardır. Öncü bestecilerimizden Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), bu bağlamda her tür ve biçimde eser vermiş belki de tek bestecimizdir. Yılmaz Aydın, Saygun’un besteci kimliğini şu cümlelerle özetlemektedir:

Ahmet Adnan Saygun, bütün müzik türlerinde hemen aynı ölçüde eser vermiş olan az sayıdaki bestecimizden biridir. Birçok yönüyle “Türk Beşleri” arasında kendine özgü bir yeri olan Saygun, aynı zamanda etnomüzikolog, halk kültürleri ve sanatları araştırmacısı, müzik eğitimcisi ve yazardır. Saygun 1936 yılında Bela Bartok ile Türkiye’nin güney bölgesinde folklorik bir araştırma gezisi de yapmıştır (Aydın, 2003, s.118).

Saygun’un tüm eserlerinin temelinde Anadolu halk kültürü ve bu kültürel mirasın yansımaları yer almaktadır. *Yunus Emre* Oratoryosu (Op.26, 1946) ile Anadolu’nun felsefi derinliğini, *Kerem* operası (Op.28, 1947-52) ile sözlü sanatını ve tasavvuf geleneğini, *Gilgamiş* operası (Op.64, 1964-70) ile de tarihsel kültür zenginliğini sunmuştur. Bestecinin pedagojik eserlerden büyük çaplı senfonik yapıtlara dek uzanan bu büyük yaratıcılık repertuvarındaki en temel unsur, Anadolu halk müziğinin malzemeleri ve yoğun etkileridir.

1.1. Saygun’un Yaratıcılığında Halk Müziğinin Etkisi

Saygun’un müzikal yaratıcılığının kaynağı, Anadolu topraklarındaki halk müziği ve sanat müziği geleneğinde yatmaktadır. Geleneksel müzik unsurlarını ses dizilerinden ritmik öğelere dek geniş bir kapsama alanı içerisinde yorumlamış ve bu unsurlardan beslenmenin etkilerini eserlerine yoğun bir şekilde yansıtmıştır. Bu müzikal görüşü destekler nitelikte, 19. yüzyılın müzikte ulusalcılık fikrinden doğrudan etkilenmiştir ve bir bestecinin ‘öz’ dilini, ulusal değerler bağlamında edinebileceğini ve geliştirebileceğini savunmuştur. Çalışma prensibi ve müzikal yaratıcılık bağlamında oldukça etkilendiği Bela Bartok’un müzikte ulusal kök anlayışını benimsemiş ve sadece müzikle sınırlı kalmayacak şekilde tüm sanat eserlerinin toprağından, kökünden, kısaca kendi özünden kopuk olmaması gerektiğini vurgulamıştır. Özellikle çoksesli müzikte halk kültürü ve süregelen toplumsal müzik geleneğinin sunmuş olduğu birikimi; kısacası halk oyunlarını, halk türkülerini ve halk kültürüne ait her bir unsuru müzikal yaratıcılığın temeli olarak kabul etmiştir. Bir bestecinin ancak bu birikimi özümseyip sindirerek kendi özgün dilini oluşturabileceğini savunan Saygun, halk kültürü ve besteci arasında gerekli gördüğü bu özümsemeyi şu sözlerle tanımlamıştır:

Yalnız, kompozitör, türküyü tamamen duymuş, onu doğuran muhiti tanımış, o muhitin insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine iştirak etmiş olmalıdır. İşte bilhassa bu noktada ısrar ediyorum ki, bir kompozitörün milli musikin ilk basamaklarına basabilmesi için, muhitini tamamen tetkik etmiş, anlamış, kendinde duymuş, hülasa ‘kendini kavramış’ olması lazımdır (Ahmed Adnan’dan aktaran; Aracı, 2001, s.101).

Saygun, müzikal yaratıcılığın kökü olarak kabul ettiği halk müziği ve geleneksel müzik unsurlarını eserlerinde yoğun şekilde kullanmıştır. Ancak bu kullanım, bestecinin pedagojik amaçlar doğrultusunda yaptığı *doğrudan* çoksenslendirme ve bestecinin kendi deyimiyle “bir renk ve araç” amacıyla *dolaylı* kullanım olmak üzere birbirinden ayrılmaktadır. Eserlerinde özellikle geleneksel makamlara ait ses kümelerini sıklıkla kullanmıştır. Ancak bu kullanım, Anadolu halk müziğinin yapısal özellikleriyle benzeşir biçimde, makamların temel özelliği olan seyir prensibine ait unsurları barındırmaz. Saygun makamları kültürel hazinenin yaratıcı sanatçıya sunduğu bir araç olarak görmüştür ve makamsal unsurları eserlerinde kullanırken de bu fikir yönelimiyle hareket etmiştir. Her ne kadar serbest bir işleme anlayışına sahip olmuşsa da renk olarak kullandığı bu makamlara ait ses dizisi kümelerine sadık kalmış ve modern yazı tekniği unsurlarının müzikteki geleneksel duygu ve duyuş akışını arka plana itmesine izin vermemiştir. Besteci, makamla ilgili düşüncelerini şu sözlerle açıklamıştır:

Benim için makam denilen şey bir renktir sadece, elbette ben makamları on yedinci, on sekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değilim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden Batının bütün çalgıları elimden altından kaçırırdı. Mademki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu Batının tempere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım (Güvenç'ten aktaran; Yöre, 2010, s.66).

Saygun, tıpkı Atatürk gibi, halk müziğinin çözümlenerek sindirilmesiyle birlikte müziğin hem yerel hem de evrensel bir nitelik kazanacağına inanmıştır. Bu bağlamda Yılmaz Aydın, bestecinin bu müzikal ülküsünü şu cümlelerle ifade etmiştir:

Saygun ulusal müzik değerlerinin, uluslararası müziğe dönüşebileceğine inanıyordu. Çağdaş bir besteci olarak stili dolayısıyla geleceğin Türk müziğine yeni renkler ve açılımlar getiriyordu. [...] Karakteristik stiliyle Saygun daima yeni stillere yakınlık gösteren eserler yaratmıştır. Amacı Anadolu'yu tarihiyle, günümüzdeki birikimiyle halk müziği ve makamsal sistemiyle örnekleyerek evrenselliğe taşımaktır (Aydın, 2003, s.123).

Saygun'un halk müziği unsurlarını kullanımı sadece makamlar, ritmik yapılar ve ölçü birimleriyle sınırlı kalmamıştır. Eserlerinde kurduğu ses sistemi içerisinde, makamların yanı sıra Antik Yunan modları ve pentatonik modları da sıklıkla kullanmış ve yazı örgüsü içerisinde ustalıklı işlemiştir. Bu noktada, geleneksel makamların kullanımına yönelik düşüncesinin bir yansıması görülebilir. Saygun -geleneksel makamlarda olduğu gibi- modları da özgün müzik anlayışı içerisinde yorumlayarak, duyuşu ve duyguyu zenginleştirecek bir araç ve renk olarak kullanmıştır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada; Saygun'un özgün eserlerinde müziğin ve sanatın özü olarak temellendirdiği halk müziği unsurlarına yaklaşımı ve kullanımını konusunda, bestecinin solo piyano için bestelemiş olduğu üç parçadan oluşan Op.25 *Anadolu'dan* adlı süitinin biçim özelliklerini ve müzikal yapılanmasını ele alan bir inceleme yapılmıştır. Op.25 *Anadolu'dan*, bestecinin eser listesinde 1930'lu yılların başlarında eğildiği halk müziği araştırmaları ve çalışmalarının etkilerinin yoğun olarak gözlendiği bir dönemde, erken dönem çalışmalarının son kesitinde bestelenmiştir. Sırasıyla *Meşeli*, *Zeybek* ve *Halay* başlıklarını taşıyan parçalardan ilk ve son olanlar, mevcut türkülerden tematik çerçevede alıntılanarak çeşitlendirilmiştir ve bestecinin halk müziği unsurlarının doğrudan kullanımına ve bu bağlamdaki müzikal yaklaşımına dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. İkinci parça olan *Zeybek* ise yaygın bir halk oyununun -ve bu halk oyununa eşlik eden türkülerin ve ezgi yapılarının- sadece müzikal malzeme bazında dolaylı olarak kullanılarak, aynı türde özgün bir örnek olması açısından ilgi çekicidir.

Halk müziği unsurlarının kullanımının daha net anlaşılır olabilmesi adına, incelemede ağırlıklı olarak biçim ve müzik yazısı üzerinde durulmuştur. Biçimsel incelemede, her bir parçada yer alan bölmelerin gösteriminde büyük harfler (**A**, **B**, vb.), bu bölmeleri oluşturan daha küçük yapılar olan periyotlar (dönemler) için ise küçük harflerin (**a**, **a¹**, **b**, vb.) kullanımı uygun görülmüştür. Periyotların barındırdığı cümleler ölçü numaraları verilerek belirtilmiş, melodik yapı olarak özgün türküden doğrudan alıntılanan kısımlarda alıntı yapılan türkülerin TRT Müzik Dairesi Yayınları'na ait Türk halk müziği repertuarında yer alan notaları örnek olarak sunulmuş ve veri elde edilebilmesi amacıyla karşılaştırma metoduna başvurulmuştur. Eserin müzik yazısında kullanılan çeşitli yazı tekniği unsurları, nota örnekleri üzerine işaretlenmek suretiyle gösterilmiştir.

Tüm bunlara ek olarak, parçalarda kullanılan ses dizilerinin veya ses kümelerinin, eserin piyano için bestelendiği ve eserin bestecisinin bu çalışmada bahsi geçen makam ve ses yapılarının kullanımına dair görüşleri de göz önüne alınarak, Batı müziğinin 12 perdelik tampere sistemine göre yaklaşık karşılıklarının verilerek örneklendirilmesine gayret edilmiştir. Geleneksel müzikteki makam sisteminin Batı müziğinin tampere sistemine ait gereçlerle *doğrudan* sunulması ve örneklendirilmesi mümkün olmadığından; makamsal ses sistemi içerisindeki mikrotonal unsurlar, tampere sistem içerisinde uygun olan en yakın aralık değerlerine

indirgenerek bir tür *yedirme* işlemine tabi tutulmuştur. Bu yedirme işlemi sayesinde, geleneksel makam yapısı standart bir 'sıralı' ses dizisine indirgenerek en sade şekliyle örneklendirilebileceği ve bu sayede çalışmanın amacına yönelik olarak çok daha net bir anlaşılabilirlik platformu oluşturulabileceği düşünülmüştür. Muammer Sun, bu yedirme işlemi sonucunda elde edilen ses dizileriyle geleneksel makamların farkını şu cümlelerle belirtmiştir:

Geleneksel Türk müziğinde makam kavramı ile dizi kavramı eş anlamlı değildir. Dizi, bir makamın içerdiği sesleri-perdeleri gösteren bir kavramdır. Makam kavramı ise, dizi seslerinin geleneksel kullanım biçimini anlatır. Üstelik makamların birçoğunda perde sayısı, yani dizi, sekiz perde ile sınırlı değildir. Kimi makamların ses alanı (ambitus = aşıt) daha geniştir (Sun, 2013, s.2).

Kaldı ki Anadolu halk müziğindeki ses yapılanması, geleneksel Türk müziği eserlerine ait ses yapılanmasından oldukça farklıdır ve makamsal ses dizileriyle muhtelif makamlara ait ses kümelerinin serbest bir kullanımını sunmaktadır. Melih Duygulu, halk müziğindeki geleneksel makam kullanımını şöyle özetlemiştir:

Halk müziği makamlarının ses yapısı, Osmanlı-Türk müziğindeki ses yapısı gibi değildir. Osmanlı-Türk müziğinde karar, güçlü ve yeden perdesinin işlevi net bir biçimde belirlenmişken halk müziğinde bunlar bambaşka bir yapı ile karşımıza çıkar. [...] Halk müziği makamlarında da bir diziyi ve dizinin derecelerini kendi özgün anlamlarıyla ele almak gerekir. Bir üst kültür ögesiyle karşılaştırma yaparken müziklerin kendine özgü yapısal niteliklerini göz ardı etmek, yanlış tespitlerde bulunmayı kaçınılmaz hale getirir (Duygulu, 2018, s.28-29).

Ses yapısı konusunda; en başta bu çalışmanın konusu ve amacı olmak üzere, halk müziğinin ses kuruluşu makamsal kullanım ile Saygun'un geleneksel makamlara dair görüşü ve bestelemiş olduğu yapıtın türü ve teknik yapılanması göz önünde bulundurularak, eserde kullanılan ses dizilerinin tampere sisteme yedirilerek örneklendirilmesi uygun görülmüş ve her bir ses dizisi nota örneği olarak sunulmuştur.

3. OP.25 ANADOLU'DAN ADLI PİYANO SÜİTİNİN BİÇİMSEL YAPILANMASI VE HALK MÜZİĞİ UNSURLARININ KULLANIMI

Anadolu'dan, Saygun'un uzun süreli halk müziği araştırmalarının müzikal yaratıcılık alanında ilk ciddi meyvelerini verdiği bir dönemde, 1945 yılında bestelenmiştir ve dönemin ABD Ankara Büyükelçiliğinde görevli olan Lawrence Shaw Moore'a ithaf edilmiştir. Sırasıyla *Meşeli*, *Zeybek* ve *Halay* başlıklarını taşıyan üç parçadan oluşan bu süit ilk bölümü olan *Meşeli*, aynı zamanda bestecinin 1937 yılında bestelemiş olduğu Op.14 Süit adlı orkestra

eserinin ilk bölümü olarak kullanılmıştır². Bununla birlikte üçüncü bölüm olan *Halay*, bestecinin 1942-44 yılları arasında bestelemiş olduğu orkestra için Op.24 *Halay* adlı eserin de özünü oluşturmaktadır. Saygun, orkestra için yazdığı bu esere dair şu cümleleri sarf etmiştir:

Bu halay ömürlerinde ilk defa bir orkestra gören Sivas Halkevi'ne bağlı köylüler tarafından başarıyla oynanmıştır (Kahraman ve arkadaşları). Halkevleri muhtelif konularda öncülük etme gayesini de taşırdı. Ballet çalışmaları ve temsilleri buna örnekti. Bu halay da çokslesli ve orkestraya uyarlanmış bir halk oyununu ele almak ve köylüyü bu yoldan çokslesli musikiye yaklaştırmak imkânlarını araştırmak için yapılmış ve başarılı olmuş bir denemedir. Ne yazık ki sonraları bu denemelerin yeri boş kalmış, 1945'lerden bu yana bir soysuzlanmaya doğru gidilmiştir (Aracı, 2001, s.227).

3.1. Meşeli

Eserin ilk bölümü, Orta ve Batı Anadolu bölgesinin genelinde bilinen bir türkü olan *Meşeli* üzerine bestelenmiştir. Melodik yapısı, Mudurnu yöresine ait olan -Mudurnu Meşelisi olarak da bilinen- *Meşeli Dağlar Meşeli*³ türküsüyle birlikte, bu türkünün Ankara Beypazarı yöresinden aynı isimli varyantı⁴ ile kısmi benzerlikler taşımaktadır. Bestecinin bu varyant iki türküyü parçanın çıkış noktası olarak temel aldığı düşünülebilir. Üç periyottan oluşan tek bölmeli bir form ($a-a^1-a^2$) kullanılan parçada, özgün türküye uygun olarak 9/8'lik aksak ölçü ve sabit 2+2+2+3 ölçü kalıbı kullanılmıştır.

İlk periyot (**a**) altı ölçülük bir girişle başlamaktadır. Bu giriş parçanın tümünde değiştirilmeksizin kullanılan 9/8'lik ritmik akor eşliği kalıbının bir sunumu niteliğindedir. La pedalı üzerinde dörtlü akorlar kullanılan bu eşlik sunumunun ardından, 7-18. ölçülerde öncül (7-12. ölçüler) ve soncul (13-18. ölçüler) olmak üzere iki cümleden oluşan ana ezgi hattı duyurulur:

² Eserin ilk eskizlerinden birinin üzerinde "Halay Op.14" ibaresi bulunması, iki süitin doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir (Aracı, 2001, s.227).

³ *Meşeli Dağlar Meşeli* - THM Repertuar Sıra No: 790; Derleyen ve Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen; Derleme Tarihi: 01.11.1948; TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 04.10.1974.

⁴ *Meşeli* - THM Repertuar Sıra No: 770; Derleyen ve Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen; Derleme Tarihi: 19.09.1945; TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 04.10.1974.

7 — öncül

11 — soncul

15

Nota 1. a periyotunda öncül ve soncul cümle yapısı (7-18. ölçüler)

Melodik bağlamda değişikliğe uğramadan parça boyu tekrar edilecek olan bu on bir ölçülük ezgi hattının, kullanılan ses dizisi olmak üzere özgün türkülere göre bir takım melodik farklılıklara sahip olduğu görülebilir. Ezgi hattında, Karcıgar makamı dizisinin La ekseni üzerinde tampere edilmiş bir örneğinin kullanıldığı söylenebilir.

La ekseni üzerinden Karcıgar makamı dizisi

La ekseni üzerinden Karcıgar makamı dizisi

Nota 2. La ekseni üzerinden tampere edilmiş Karcıgar makamı ses dizisi

Özgün türkülerin melodik yapıları incelendiğinde; Beypazarı varyantında Saba makamı ses dizisinin kullanıldığı ve parçanın ezgi hattıyla cümle sonlarıyla sınırlı olan benzerlikler taşıdığı görülebilir:

ME ŞE Lİ DAĞ LAR ME ŞE Lİ A MA NAM MAN
Dİ BİN DE HA Lİ DÖ ŞE Lİ A MA NAM MAN
Dİ BİN DE HA Lİ DÖ ŞE Lİ

Nota 3. Bey pazari Meşelisi'nden melodik yapı örneği

Mudurnu Meşeli'sinde ise Neva (Re) perdesinin önemlendirildiği bir Hüseyini makamı ses dizisi kullanıldığı söylenebilir. Ritmik ve melodik yapı olarak parçadaki melodik hat ile birçok kesişme noktası bulunduğu görülmektedir. Aşağıdaki örnekte, parçanın ve özgün türkünün melodik kesişme noktası olan perdeler parantez içerisinde gösterilmiştir:

Saygun - Meşeli (7-10. ölçüler)

Mudurnu Meşelisi (16-18. ölçüler)

Saygun - Meşeli (13-18. ölçüler)

Mudurnu Meşelisi (26-31. ölçüler)

Nota 4. Saygun ve Mudurnu Meşelisi'nde melodik kesişim perdeleri

İkinci cümlemin ardından, 18-23. ölçülerde tekrar duyurulan giriş cümlesi katlanmış akorlarla tekrar edilerek bir sonraki bölmeye köprü niteliğinde kullanılmıştır. İkinci periyot (a¹) ilk periyotun doğrudan tekrarıdır; melodik yapı incelendiğinde, öncül cümlede (24-29. ölçüler) ses alanı/oktav farklılığı ve soncul cümlede (30-34. ölçüler) yer yer dörtlü akorlarla desteklenen

melodik ağırlık noktaları haricinde, müzik yazısında ve ritmik yapıda herhangi bir değişim görülmez.

24 öncül
cresc. poco a poco
cresc.
28 soncul
f
32

Nota 5. Melodik ağırlık noktalarında akor kullanımı (24-34. Ölçüler)

Bu periyottan sonra köprü cümlesi (35-40. ölçüler) genişletilmiş akorlar ve bas çizgisinde ritmik varyantlarla işlenerek tekrar duyurulur. Tekrar eden bu cümle, bir sonraki periyotun yapısına uygun olacak şekilde zirveye yükselişi sağlayan bir bağlantı olarak kullanılmıştır. Üçüncü periyot (a^2) parçanın zirvesi niteliğindedir; ana ezgi ve bas çizgisi oktav aralıklarla desteklenmiş şekilde güçlü (ff) ve dinamik şekilde duyurulurken, bas çizgisindeki inici kromatik hat bu dinamizmi destekleyecek şekilde piyanonun en alt ses sınırlarına kadar dayandırılır ve üç kademeli müzikal hattın arasındaki mesafe genişletilerek kontrastın belirginleşmesi sağlanmıştır:

Nota 6. Kromatik bas çizgisi ve oktav kullanımı (41-46. ölçüler)

Bu periyotun soncul cümlesi (47-51.ölçüler) ani bir düşüşle (*p*) müzikal dinamizmi söndürücü bir nitelik taşımaktadır. Bu niteliğe uygun olacak şekilde, cümlenin ilk yarısındaki melodik hat 30-34. ölçüleri hatırlatacak biçimde akorlarla desteklenmişken, cümlenin ikinci yarısında ise dinamik düşüşün devamını sağlamak amaçlı olarak tek sese indirgenmiştir. 52. ölçüden itibaren duyurulan köprü cümlesi, girişte duyurulduğu özgün şekline benzer olarak tekrarlanarak 58. ölçüde parçada koda⁵ niteliğindeki beş ölçümlük bitirici cümleye (58-68. ölçüler) bağlanmıştır. Bölüm, üst partide uzayan bir akor çizgisinin altında parçanın başından beri süregelen sabit ritmik kalıbı tekrarlayarak sona ermektedir.

Bu bölümdeki halk müziği unsurlarının kullanımının, Orta ve Batı Anadolu'daki muhtelif yörelere ait Meşeli varyantlarına sadık olacak şekilde karakteristik motif ve figürlerle sınırlandırıldığı görülmektedir. Bölümün çıkış noktası olarak düşünülmesi mümkün olan *Mudurnu Meşelisi* ile ritmik ve melodik yapıdaki benzerlikler dikkati çekmektedir. Son periyotta bas çizgisinde kullanılan kromatik inici hat ile birlikte gelişen armonik çerçevenin yanı sıra, bölüm boyunca La pedalı ve ritmik kalıp üzerine işlenen ezgi ağırlıklı ostinato⁶ bir örgü kullanıldığını söylemek mümkündür.

⁵ Koda: Müzik eserlerinin en sonunda yer alan, genelde tekrarlayıcı ve bitirici nitelikli ek kısım.

⁶ Ostinato: Müzik boyunca sürekli tekrar eden figür veya müzikal unsur.

3.2. Zeybek

Eserin ikinci bölümü, Ege ve Akdeniz bölgelerinin batısına ait yaygın bir halk oyunu olan Zeybek başlığını taşımaktadır. Genellikle dokuz zamanlı (3+2+2+2) bir usul ile birlikte muhtelif makamlara ait ses dizilerinin değişken biçimde kullanıldığı zeybekler, tempolarına göre kıvrak, yürük ve ağır zeybekler olarak sınıflandırılmaktadır (Duygulu, 2014, s.486-487). Bestecinin yazmış olduğu bu özgün ağır zeybekte, Si bemol eksensli majör dizi ile sabit 3+2+2+2 ölçü kalıbının kullanıldığı ve eksik ölçüyle başlayan 9/4'lük ölçü birimi kullanılmıştır.

Rondo benzeri sürekli tekrara dayanan bir formda (a-b-a¹-b¹-a²) bestelenen bu bölümün ilk periyodu (a), üç vuruşluk eksik ölçü ile başlar ve ana ezgi hattı oktav olarak sunulur. Bas çizgisinde kullanılan codetta⁷ ile 3. ölçünün başında duyurulan kadans nitelikli sonlandırıcı kesit, parça boyunca tüm periyot sonlarında sabit bir biçimde kullanılmıştır.

Sostenuto e pesante ♩ = 63

2

codetta

sonlandırıcı kesit

mf

Nota 7. Zeybek ezgi hattında codetta ve sonlandırıcı kesit (1-3. ölçüler)

Zeybeklerin karakteristik özelliklerinden biri olan noktali ritim kalıbının parçanın ana ezgi hattında yoğun şekilde kullanılmış olduğu görülmektedir. Noktali ritim kalıplarının zeybek

⁷ Codetta: Aslen füğde iki tema sunumu arasındaki kısa bağlantıyı tanımlayan müzik terimi. Müzikte periyot sonunda yer alan bitirici nitelikteki ek cümle veya kısım için de kullanılır.

oyunları ve türkülerinde yaygın bir müzikal unsur olduğu ve benzer ses dizisi kullanan zeybeklerde⁸ de sıklıkla yer aldığı söylenebilir:

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 32
İNCELEME TARİHİ: 28_1_1977

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

GEYVE ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN

SÜRESİ :



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 121
İNCELEME TARİHİ : 27_9_1977

DERLEYEN
AHMET YAMACI

YÖRESİ
KASTAMONU - Taşköprü

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN SANCAKTAR

TAŞKÖPRÜ ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN

SÜRESİ :



Nota 8. Benzer ses dizisi kullanılan Geyve Zeybeği ve Taşköprü Zeybeği'nde noktalı ritmik yapılar

⁸ Benzer zeybeklerin melodik yapı özelliklerinin özetlenmesi açısından Geyve Zeybeği (THM Repertuar Sıra No: 32; TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 28.01.1977) ve Taşköprü Zeybeği (THM Repertuar Sıra No: 121; Derleyen: Ahmet Yamacı; TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 27.09.1977) örneklenmesi uygun görülmüştür.

Bu karakteristik girişi müteakip tekrar cümlesinde (3-5. ölçüler), ezgi hattı akorlarla desteklenmiş şekilde duyurulur. Bestecinin bu cümledeki armonileme⁹ tercihinin klasik majör-minör stil anlayışı çerçevesinde geliştiği görülebilir. Bu tercih göz önüne alındığında, bestecinin parçada kullandığı majör ses dizisinin biçim ve duyuş benzeşmesinden yola çıkarak hareket ettiği düşünülebilir ve bu bağlamda söz konusu çokseslendirmenin geleneksel tonal derece bağlantı örgüsüne sahip oluşu açıklanabilir:

5 6 6 6/4 5 5 6 6 6/4 5
I II I V I I II I V I

Nota 9. Ana ezginin klasik stilde armonilenmesi (3-5. ölçüler)

Codetta ve sonlandırıcı kesitin tekrar duyurulmasının ardından, 6. ölçüden itibaren ikinci periyot (b) başlar. Ana ezgi hattı, a periyotunun devamı niteliğindedir. Besteci bu noktada ritmik imitasyon kullanarak temayı iki el arasında paylaşımlı olacak şekilde işlemiş ve müzikal akışı zenginleştirmiştir. Bir sonraki periyotta (a¹) ilk periyottaki armonilenmiş cümle ses alanı değişikliği ile bir oktav üstten duyurulmuştur; buna ek olarak, melodik ve armonik çizgide müzikal geliştirme amaçlı küçük değişiklikler de dikkati çekmektedir:

⁹ Armonileme: Bir müzik veya müzikal kesitin, standart armonik prensiplere uygun olarak çokseslendirilmesi.

9
f
ritmik imitasyon
codetta motifi
I II I VI I I
11
ritmik imitasyon
II I V I V I

Nota 10. a¹ periyotunda armonik yapı ve imitasyon kullanımı (9-12. ölçüler)

Stretto¹⁰ benzeri bir imitasyonla başlayan bir sonraki periyot (b¹), b periyotunun geliştirilmiş bir tekrarıdır ve bu bölmeyle ait geliştirme unsurlarını barındırmaktadır:

12
f
ritmik imitasyon
codetta motifi
I II I V VI V I
14
ritmik imitasyon
II I V VI V I

Nota 11. b¹ periyotunda geliştirme unsurları (12-14. ölçüler)

Parçanın son periyodu (a²), ilk periyotta yer alan armonilenmiş cümlenin farklı armonik derecelere tekrarına dayalıdır. Bitiş hissini kuvvetlendirmek adına bas çizgisinde inici

¹⁰ Stretto: Müzikte bir tema veya motifin duyurulduğu partide sonlanmadan başka bir parti veya partiler tarafından tekrarlanması veya kısmen duyurulması.

kromatik bir hat kullanılmış olması, duyuyu zenginleştiren dikkat çekici bir armonik gelişme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır.

Besteci süitin bu bölümünde Zeybek oyununun karakteristik unsurları olan 9/4'lük aksak ölçü birimi ile birlikte zeybek türlerinde yaygın olarak kullanılan noktalı ritmik kalıplara yer vererek, kullandığı müzikal dinamiklerle parçanın ağır başlı, güçlü ve kararlı bir karaktere sahip olmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, ses dizisi kullanımında büyük çeşitlilik gösteren zeybek türünün geneli ele alındığında, parçada inici yönde seyreden kısa ve çok sade bir melodik çizgi tercih edildiği ve melodik gezintinin sınırlı bir ses alanı içerisinde kullanılmış olduğu görülmektedir.

3.3. Halay

Halayların Anadolu kültürü için önemi, halk kültürüne sağladığı katkılar kadar büyüktür. Genelde açık havada ve geniş alanlarda çok kişiyle oynandığından davul ve zurnanın bulunduğu çalgı grupları tarafından çalınan halaylar, Orta ve Doğu Anadolu bölgelerinin en yaygın oyunlarıdır ve Anadolu halk kültürünün başlıca simgelerindendir. Süitin son bölümü, Sivas yöresine ait Sivas Halayı -veya Düz Halay- olarak da bilinen ve sırasıyla Ağırhama, Sıktırma, Hoplatma ve Yeldirme olmak üzere dört bölmeden oluşan *Çekin Halay Dizilsin*¹¹ türküsünü temel almaktadır (Duygulu, 2014, s.218-219).

Parçada türkünün özgün biçimine özellikle melodik bağlamda sadık kalındığı söylenebilir. Özgün türkünün biçimsel yapısıyla uyumlu olarak karakterleri birbirinden farklı dört bölme mevcuttur (**A-B-C-D**) ve bu bölmeler kendi içerisinde periyot ve cümlelere ayrılmaktadır.

İlk bölme (**A**) olan Ağırhama (Yanlama) polimodal¹² yapıdadır. Bölmenin ilk periyotunda (**a**) halay ezgisi Hüseyinî makamı ses dizisinin Sol eksenini üzerinde tampere edilmiş bir dizilimini kullanırken, sol eldeki yardımcı melodik çizgide Mi eksenli diyatonik pentaton¹³ dizi kullanılmıştır (Persichetti, 1961, s.50-51):

¹¹ *Çekin Halay Dizilsin* – THM Repertuar Sıra No: 589; Derleyen/Kaynak/Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen; TRT Müzik Dairesi İnceleme Tarihi: 15.03.1974.

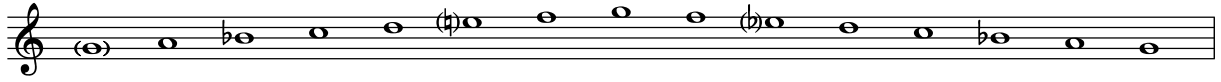
¹² Polimodalite: Müzikte aynı anda birden fazla mod veya mod nitelikli ses dizisinin seslendirilerek kullanımı.

¹³ Pentaton: Beş sestten oluşan bir oktavlık ses alanına sahip ses dizisi veya bu türde ses dizisinin kullanıldığı müzik.

Con moto ♩ = 84



Sol eksenini üzerinden Hüseyinî makamı dizisi



Mi eksenini üzerinden diatonik pentaton dizi



Nota 12. A bölümünde Halay ezgisi ve yardımcı ezgi hattı (1-4. ölçüler)

Sürekli olarak tekrarlanacak olan bu dört ölçümlük ezgiyle özgün türkünün ezgi hattı karşılaştırıldığında melodik yapıda farklılıklar görmek mümkündür. Bu farklılıkların bestecinin estetik tercihinin yanı sıra ana ezginin yardımcı ezgi çizgisiyle olan ritmik ve polimodal melodik uyumu temel alınarak düşünüldüğü de varsayılabilir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 589
İNCELEME TARİHİ : 15.3.1974

YÖRESİ
SİVAS

KİMDEN ALINDIĞI
M.SARISÖZEN
SÜRE :

ÇEKİN HALAY DİZİLSİN
(SİVAS HALAYI)
(DÖRT BÖLÜMLÜ)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN
DERLEME TARİHİ

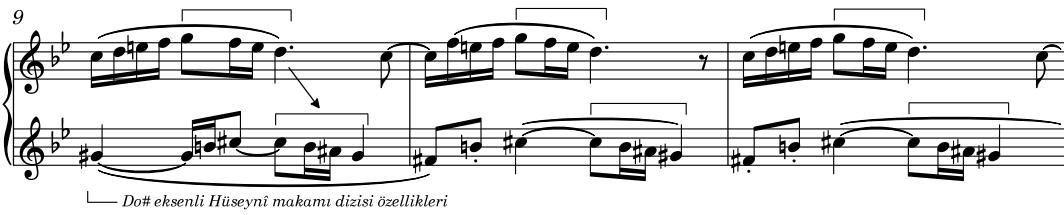
NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN



Nota 13. Sivas Halayı ilk ölçüler (özgün türkü)

Dört ölçümlük ezgi sunumunun ardından, 5-8. ölçülerde aynı cümle bir oktav üstten duyurulur ve 9. ölçüden itibaren b periyotuna geçilir. Besteci, özgün türkünün melodik akışını doğrudan takip etmiştir ve ilk cümlede türkünün “Halaya girmeyenin vurun boynunu üzülün” cümlesi

duyurulmuştur. İlk iki cümlede olduğu gibi bu yeni cümlede de özgün türkü ezgisiyle farklılıklar mevcuttur ve yardımcı ezgi hattının ana ezgiye ait ritmik imitasyonlarla işlenmiş olduğu görülebilir. Bu imitasyonlara ek olarak, diyatonik pentaton dizinin değişime uğrayarak Do diyez ekseninde tampere edilmiş Hüseyinî makamı dizisi özellikleri göstermesi de oldukça dikkat çekici bir yazı işçiliği örneği teşkil etmektedir:



Do diyez ekseninden Hüseyinî makamı dizisi



Nota 14. Melodik yapıda farklılıklar, ses dizisinde değişim ve imitasyon kullanımı (9-13. ölçüler)

14-16. ölçüler arasında ana ezginin bitirici nitelikte duyurulmasının ardından, 17. ölçüde sol elde yardımcı hattın değişikliğe uğradığı a¹ periyotuna geçilir. Bu iki cümlelik periyotta öncül cümledeki ana ezgi hattı değişime uğramaksızın duyurulurken, soncul cümlede ezginin bir oktav üstten duyurularak ölçülerin ilk iki vuruşuyla sınırlı olmak üzere akorlar ile desteklendiği görülmektedir. Sol eldeki yardımcı yapının da değişime uğramasıyla birlikte ilk cümlelerin varyasyon biçimine öykünerek geliştirildiği söylenebilir.

17

21

Nota 15. a¹ periyodu; 17-18. ve 21-22. ölçülerden yazı örneği

Bir sonraki periyot (b), yeni bir ezgi ile başlar ve türkünün “Ah lili, yar lili” kısmı işlenir. Eşlik olarak sol elde iki farklı akor yapısı pasaj olarak kullanılmıştır ve ilk iki periyotta olduğu gibi bu periyotta da özgün türkünün melodik yapısıyla küçük ayrışmalar mevcuttur. Ezginin 27-28. ölçülerde bir oktav üstten duyurulması, halay sırasında aynı kesitin önce erkekler ardından kadınlar tarafından söylenmesine yapılan bir göndermedir.

25

27

A HI Lİ Lİ Lİ YA RI Lİ Lİ Lİ

Nota 16. b periyotunda eşlik yazısı ve melodik ses alanı değişimi (25-28. ölçüler)

30-32. ölçülerde ana ezginin 14-16. ölçülerde olduğu gibi sonlandırıcı bir nitelikte duyurulmasının ardından, 33. ölçüden itibaren parçanın ikinci bölümü (B) olan Sıktırma'ya (Oynatma) geçilir. İlk bölmeyle aynı biçim özelliklerine sahip olan bu bölmede; Nikriz makamı ses dizisinin Si bemol ekseni üzerinde tampere edilmiş bir örneği ile birlikte 10/8'lik (5/8+5/8) sabit 2+3+2+3 kalıbına sahip aksak ölçü birimi kullanılmıştır. Bu bölmenin ilk periyotunda (a) özgün türkünün Sıktırma başlangıcı olan “Sabahtan bizim pınara iki gelin üç kız gelmiş” cümlesinin ezgisi, öncül ve soncul tekrar olarak bir oktavlık ses alanı değişikliği ile özgün türküde yer aldığı şekliyle büyük bir değişime uğratılmadan duyurulmuştur:



33 **Animato** ♩ = 69

Si bemol ekseni üzerinden Nikriz makamı dizisi

Nota 17. İkinci bölme (B) başlangıcından yazı örneği (33-40. ölçüler)

Öncül ve soncul tekrara dayanan bir döngü ile kurulmuş olan bu periyotta, özgün türkünün “Kuğul kuğul ötüşürler cıvil cıvil söyleşirler” cümlesi, yine özüne uygun olarak değişime uğratılmadan duyurulmuştur. Melodik ses alanı kurgusu bu cümlede de benzer şekilde

uygulanır; öncül kesitten (41-44. ölçüler) tek ses üzerinden sol elde kromatik yardımcı hat ile işlenen ezgi hattı, soncul kesitte (45-48. ölçüler) her iki elde de oktav aralıkla genişletilmiştir ve kullanılan Nikriz makamı ses dizisi örneğinin özellikleri tam olarak yansıtılmıştır.

49. ölçüden itibaren, periyotun dört ölçülük öncül ve soncul cümle yapıları kullanılarak işlenen bir özeti, çıkıcı yönlü pasaj kullanılarak tamamen farklı bir eşlik ile sonlandırıcı bir nitelikte kullanıldıktan sonra, 57. ölçüden itibaren **b** periyotunda özgün türküdeki “*Birinin adı Fatma, benleri var çatma çatma*” cümlesi işlenmeye başlar. Sol eldeki eşlikte, bölme boyunca sürekli olarak kullanılan kromatik yapı, üç sesli akorlar temelinde sürdürülmüştür ve ezgi hattının oldukça tiz bir ses alanında duyurulmasıyla bölme içerisinde tını olarak dikkat çeken bir kontrast yaratılmıştır:

SÖY LE ŞİR LER Bİ Rİ Sİ NİN A DI FAT MA
BEN LE Rİ VAR ÇAT MA ÇAT MA A MAN ŞA FA KI

Nota 18. b periyotundan yazı örneği ve ses alanı kullanımı (57-60. ölçüler)

Dört ölçülük bu kontrast kesitin ardından; 61. ölçüden itibaren, daha önce 53. ölçüde duyurulmuş olan kesit altı ölçülük sonlandırıcı bir cümle olarak tekrar edilerek bölme sonlandırılmıştır. Üçüncü bölme (C) olan Hoplatma (Sıçratma), özgün türküye sadık olacak şekilde çok daha hızlı bir tempo (Vivo) ve 4/4'lük ölçü birimi ile duyurulur. Bu bölme biçim ve işleniş prensibi bakımından bir tema ve varyasyon kalıbı olarak kabul edilebilir. Besteci özgün türküde yer alan motifleri bölme boyunca serbest bir biçimde çeşitlendirmiştir. İlk sekiz ölçülük yapı (67-74. ölçüler) çeşitlendirilecek tema kesitini temsil etmektedir ve tema öncül cümlede (67-70. ölçüler) oktav, soncul cümlede (71-74. ölçüler) ise önce tek, sonra iki ve üç ses olarak git gide gelişen bir eşlik çizgisiyle duyurulmuştur:

67 *Vivo* ♩ = 126

71

Nota 19. C bölümü başlangıcı, özgün türkü ezgisinin işlenişi (67-74. ölçüler)

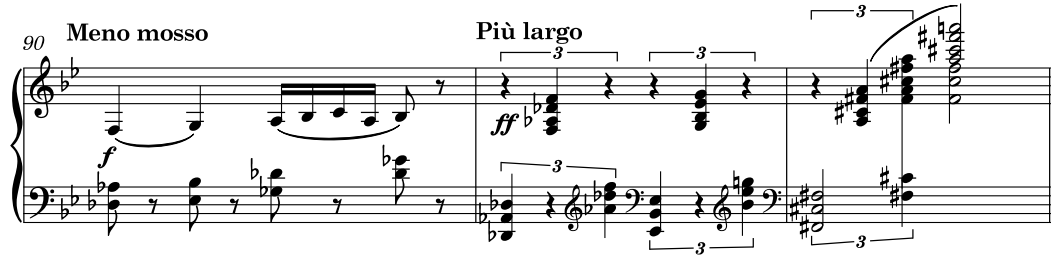
İlk varyasyonda (75-81. ölçüler) tematik malzemelerden serbestçe işlenmiş ve akorlarla desteklenmiş bir demet sunulmasının yanı sıra, özgün türküde izleyen yeni motifler, ses alanı değişikliği ile tını kontrastı kullanılarak duyurulmaktadır:

77

8va

Nota 20. Birinci varyasyonda yeni motiflerin duyurulması (77-79. ölçüler)

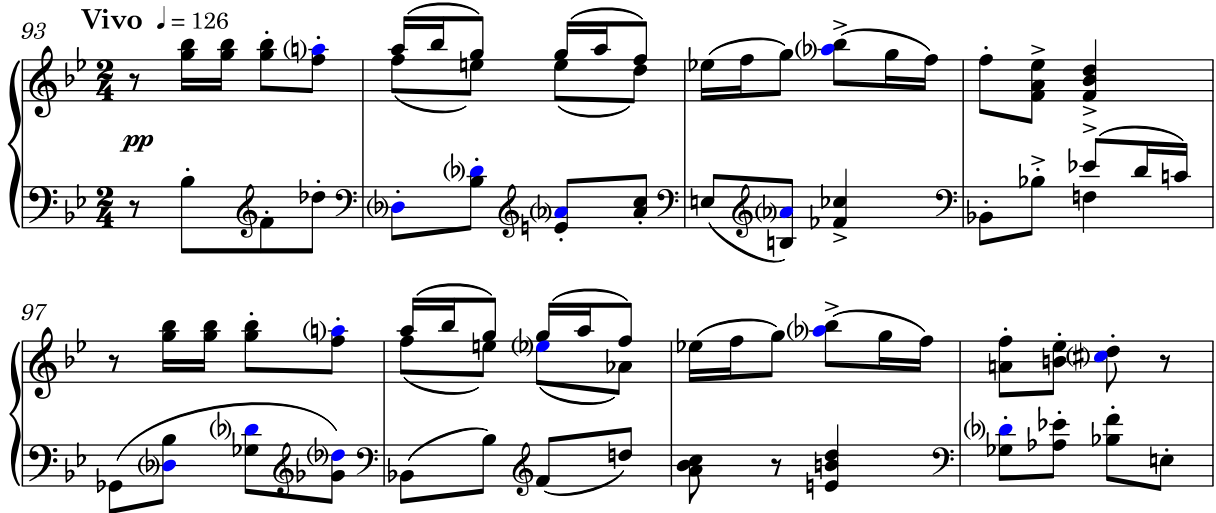
İkinci varyasyonda (82-83. ölçüler) tempo değişikliğiyle (*Poco largo*) birlikte, tematik çekirdek geniş akor ve pasajlarla işlenmektedir. Bu ölçülerdeki melodik figürler birbirine zıt yönlü atlamalar ile kurulmuştur ve varyasyon yazısının dikkate değer bir örneğini sunmaktadır. Üçüncü varyasyon (84-89. ölçüler) ise altı ölçüden oluşmaktadır, ilk iki varyasyonun kısa bir özetidir ve bölme ait tüm motiflerin ve kullanılan yazı tekniği unsurlarının arka arkaya duyurulduğu bir tür hatırlatıcı nitelik taşımaktadır. Sonrasında bağlandığı sonlandırıcı nitelikteki üç ölçü kesitin (90-92. ölçüler) ilk ölçüsünde, varyasyon teması bölmenin başında sunulduğu şekliyle tekrar hatırlatılmış ve iki ölçü zirve nitelikli bir kadansa bağlanarak bölme sonlandırılmıştır:



Nota 21. C bölümü temasının sonlandırıcı kadans niteliğiyle kullanılması (90-92. ölçüler)

Dördüncü bölme (D) olan Yeldirme (Tezleme), parçanın sonuna dek kademeli olarak hızlanan bir başka tema ve varyasyon kalıbı olarak düzenlenmiştir. Özgün türkünün ve halayın sonlandırıcı kesitini tema olarak kullanan bu bölmede, Segâh makamı dizisinin Re eksenini üzerinde tampere edilmiş bir diziliminin kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu kullanım ana ezgi hattı içerisindeki aralık yapılandırmasına yedirilmiştir ve tampere sistem üzerinde makam dizilerinin veya makam dizisi çekirdeklerinin kullanımı açısından dikkate değerdir:

Re eksenini üzerinden Segâh makamı dizisi



Nota 22. Segâh makam ses diziliminin aralık yapılandırmasında kullanımı (93-100. ölçüler)

Kendi içerisinde iki tekrar cümlesinden oluşarak öncül ve soncul olmak üzere sekiz ölçülük iki kısımdan ibaret on altı ölçülük ilk bölme (93-108. ölçüler), bölmede kullanılan varyasyon biçiminin tema sunumu olarak kullanılmıştır. Tematik yapı bakımından özgün türkü ile karşılaştırıldığında, önceki bölmelerin aksine, türküdeki her bölmenin ana cümlesi yerine bu kez sadece bitiş kısmının kullanılmış olması dikkat çekicidir:

Nota 23. D bölümünde özgün türkünün melodik işlenişi (93-96. ve 101-104. ölçüler)

D bölümünün ilk varyasyonu (109-124. ölçüler) tematik malzemenin akor ve pasajlarla işlenmesi üzerine kuruludur. Ezgi hattındaki pasaj ve oktav kullanımıyla birlikte ses alanı kullanımındaki değişiklik, bölmeler arası kontrast kullanımına güzel bir örnek teşkil etmektedir. İkinci varyasyon (125-140. ölçüler) çok daha hızlı bir tempo (Presto) ile eserin finaline hazırlık niteliğindedir. Temanın ritmik ve armonik yapı olarak kullanıldığı üst partiye, alt partide çıkıcı ve inici yönlü değişken ses dizileri serisi eşlik etmektedir. İlk cümledeki Si bemol eksenli majör dizinin ardından 132-136. ölçüler arasında tekrar aynı ton dizisine dönülmesine kadar; minör, tam ton ve çeşitli sentetik dizi formasyonlarının kullanılmış olması dikkat çekicidir. İkinci varyasyonun son cümlesi (137-140. ölçüler); parçanın finaline geçiş amacıyla temanın önce Largo tempoda geniş akorlarla, ardından Moderato tempoda tek sese indirgenmiş bir yazı ile kurulmuştur. Prestissimo tempolu koda (141-151. ölçüler), tema çekirdeğinin üst üste tekrar edildiği bir pasaj dizisi olarak işlenerek parçayı coşkulu bir biçimde sonlandırmaktadır:

Nota 24. Coda'da tematik kullanım, (141-151. ölçüler)

4. SONUÇ

Ahmed Adnan Saygun'un bu çalışmada açıklanmasına gayret gösterilen halk müziği ve halk müziğinin kullanımı üzerine kurmuş olduğu fikir koridoru bağlamında; 1945 yılında solo piyano için bestelemiş olduğu üç bölümlü Op.25 Anadolu'dan adlı süiti dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir. Eserin ilk bölümünün temelini oluşturan *Meşeli*, Orta ve Batı Anadolu yöresinde bilindik bir türkü olarak birden çok varyantıyla karşımıza çıkmaktadır. Saygun bu bölümü ağırlıklı olarak Mudurnu Meşelisi olarak da bilinen *Meşeli Dağlar Meşeli* türküsüne ait ezgi yapılanmasını kullanarak kendi yaratıcılık anlayışı çerçevesinde işlemiş ve tematik varyasyona dayalı döngüsel bir biçim kurmuştur. Armonik yapıda dörtlü akorların tercih edilmiş olmasının sebebi, ezgi hattının doğrudan alıntılanmasının da bir sonucu olan, özgün makam dizisine öykünen bir ses dizisinin kullanılmış olması olarak yorumlanabilir. İkinci bölüm *Zeybek*, Akdeniz ve Ege yöresinin karakteristik oyunu ve bu oyunlara eşlik eden türkülerdeki belirgin melodik özelliklerin, bestecinin kendi ezgisel yaratıcılığıyla birleştiği sade ve incelikli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk bölümün aksine, bestecinin armonik yapıda bu kez majör-minör tonal sistemi kullandığı görülmektedir. Bunun sebebini -yine ilk bölümde olduğu gibi- parçada kullanılmış olan ses dizisine dayandırmak mümkündür, zira bestecinin doğal majör dizilimli bir ses dizisi kullanmış olmasıyla armonik yapının genelinde tonal sisteme yer vermeyi uygun görmüş olduğu düşünülebilir. Eserin üçüncü bölümü *Halay*, sırasıyla Ağırılama, Sıktırma, Hoplatma ve Yeldirme olmak üzere dört bölmesiyle birlikte doğrudan alıntılanan *Çekin Halay Dizilsin* türküsü üzerine kurulmuştur. Bestecinin, özgün türkü ve halaydaki değişken makam dizisi özelliklerine öykünen bir ses yapısı kullanmış olmasıyla, parçadaki armonik ve melodik yapının oldukça geniş bir çerçeveye yayıldığını söylemek mümkündür. Armonik yapıda ağırlıklı olarak majör-minör tonal sistemin kullanılmasıyla birlikte, melodik/kontrpuantal kurulumda özgün makam dizilerine benzer ses dizilimlerine ek olarak yardımcı ezgi hatlarında da diyatonik dizi ve tam ton dizi gibi farklı araçlar kullanılmış olması dikkat çekicidir. Özellikle piyano yazısında, 19. yüzyıl ulusalcılık akımının en önemli temsilcilerinden biri olan Franz Liszt'in (1811-1886) ve 20. yüzyılın en önemli besteci ve etnik müzik araştırmacılarından biri olan Bela Bartok'un Macar halk müziği örnekleri üzerine bestelemiş oldukları piyano yapıtlarına ve bu yapıtlardaki müzik yazısına öykünen bir varyasyon şeması kullanmış olması, bir besteci olarak Saygun'un halk müziği ve halk müziği unsurlarının kullanımı üzerine kat ettiği düşünsel yolun ilk evreleri hakkında önemli bir ipucu sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Aracı, E. (2001). Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Cilt I. (1997). Ankara: Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları.

Aydın, Y. (2003). Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Duygulu, M. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. İstanbul: PanYayıncılık.

Finkelstein, S. (1995). Besteci ve Ulus: Müzikte Halk Mirası (M.H. Spatar, Çev.). İstanbul: Pencere Yayınları. (1960)

Persichetti, V. (1961). Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice. New York: W. W. Norton Publishing.

Saygun, A. A. (1957). Anadolu'dan. New York: Southern Music Publishing Company Inc.

Sun, M. (2013). Türk Müziği Makam Dizileri. Ankara: Sun Yayınevi.

Yöre, S. (2010). Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.