

Saygun'un Müziğindeki İmza: Alaca Tetrakord veya Alaca Dor Töresi

The Signature in Saygun's Music: Chromatic Tetrachord or Chromatic Dorian Mode

Orhan Veli ÖZBAYRAK¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1087291

¹Öğretim Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi,
Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra
Şefliği Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye

ORCID: O.V.Ö. 0000-0003-4946-2209

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Orhan Veli ÖZBAYRAK,
Hacettepe Üniversitesi, Müzik Bölümü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat
Dalı, Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: orvelozbayrak@hacettepe.edu.tr

Başvuru/Submitted: 14.03.2022

İlk Revizyon/Revision Requested: 12.05.2022

Kabul/Accepted: 19.05.2022

Online Yayın/Published Online: 13.06.2022

Atıf/Citation: Ozbayrak, O.V. (2022).

Saygun'un müziğindeki imza: Alaca Tetrakord veya Alaca dor töresi. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(1), 45-77.

<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1087291>

Öz

Besteciliğinin yanı sıra yapmış olduğu araştırma ve yayınlarla bir budun müzikbilimci kimliğine de sahip olan Adnan Saygun üzerine yapılan yayınlarda bu iki kimlik arasındaki ilişki ve etkileşim birçok kez vurgulanmış, ancak yapıtları ve yayınları arasındaki kuramsal bağ irdelenmemiştir. Bu çalışma, Saygun'un Türk halk müziğinin kuramsal açıdan ana kaynağı olarak gördüğü Antik Yunan mod kuramına ilişkin çeşitli yayınlarında yer verdiği bilgilerden yola çıkarak ilk yapıtından itibaren benimsediği 'modal yazı' içinde sıklıkla kullandığı 'alaca Dor töre dizisinin' bestecinin yapıtlarındaki varlığına dikkat çekmeyi ve özel konumunu açıklamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, Saygun'un Paris'teki öğrencilik yıllarında etkileşim içinde bulunduğu kişilerin ve kendisinin konuya ilişkin düşünceleri derlenmiş ve söz konusu dizinin Antik Yunan mod kuramındaki yerinin anlaşılabilmesi için gerekli kuramsal bilgiler özetlenmiştir. Ardından, bestecinin yapıt dizilmesine göre yaklaşık olarak her 10 yıllık dönemden seçilen yapıtlarında bu dizinin nasıl kullanıldığı verilen kesitlerle örneklendirilmiş ve son olarak bu diziyi neden ve hangi amaçla kullanmış olabileceğine ilişkin saptama ve yorumlar yapılmıştır. Alaca Dor töre dizisinin, tarihsel ve budun müzikbilimsel bağlam içinde simgeleştirdiği olgular ile Saygun'un yapıtlarında vazgeçilmez bir ses malzemesi olarak yer alması bir arada ele alındığında bu dizinin Saygun'un müziğindeki bir imza olduğunun savlanabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, Alaca Tetrakord, Alaca Dor Töresi

ABSTRACT

Adnan Saygun was a composer and an ethnomusicologist with significant research and publications. The relationship and interplay between these two identities of Saygun have been emphasized in works about him. Nevertheless, the theoretical bond between Saygun's musical works and academic publications has not been scrutinized thoroughly. Based on the information that Saygun included in his various publications on ancient Greek modal theory, which he considered the fundamental theoretical source of Turkish folk music, this study aims to draw attention to and explain the special place of the "chromatic Dorian mode," which he uses frequently from his earliest works onward. The author compiles the thoughts of Saygun and the people he interacted with during his education in Paris related to the subject and summarizes the necessary theoretical information to comprehend the place

of the mode and its scale in ancient Greek modal theory. Then, the paper presents different usage types of the scale within examples from the composer's selected works. Finally, the author makes determinations and comments about why and for what purpose Saygun may have used this scale. Considering the facts symbolized by the chromatic Dorian mode scale in the historical and ethnomusicological context and the fact that it is an indispensable sound material in Saygun's oeuvre, one can argue that this scale is a signature aspect of the composer's music.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, Chromatic Tetrachord, Chromatic Dorian Mode

EXTENDED ABSTRACT

Adnan Saygun, a central figure of 20th-century Turkish music, was an active ethnomusicologist credited with multiple publications, as well as a prolific composer. Although the relationship between these two identities of Saygun has been emphasized many times in the studies on him, there has been no scholarly attention on the connection between the works and publications he left behind and no one has examined the theoretical origin of this connection in detail. This situation led to a common misconception that Saygun's musical style could be summarized as a synthesis of Turkish folk music and Gregorian modes. However, Saygun explains the ancient Greek modal theory, which he sees as the primary historical source of the modal peculiarities of Turkish folk music and the basis of tetrachordal music. In his publications such as *Töresel Müsiki* (Modal Music) and *Müsiki Temel Bilgisi* (Fundamentals of Music), the content of which has been interestingly almost neglected in the publications on him, Saygun clearly showed how as a composer his personal understanding of and approach to music developed.

This study, pointing to the origins of the composer's understanding of music and mode through the information he collected on ancient Greek modal theory, aims to draw attention to the existence and special place of a scale in his works, namely the chromatic Dorian mode scale. Saygun frequently used this scale in modal writing that he adopted since his *Opus I*; this study attempted to explain why this scale might have been used as a sound material. The study is organized as follows: In the first section, the author explains the place and importance of modality in Saygun's understanding and his works based on his own statements. Additionally, the section briefly describes the contents of three of his most remarkable publications on modes and the relationship of these publications with each other. The most notable detail about the mode scales in these publications is that Saygun always shows their pitches in descending order. This is an indication that Saygun points to the ancient Greek modal theory as constituting the theoretical origins of Turkish folk music. Then, the author examines the thoughts of

Saygun's Parisian circle, which might have enabled him to make this association. The thoughts and beliefs of this group are clearly conveyed, and thus, an intellectual proof of his modal understanding is demonstrated. In the second section, to understand the theoretical content and structure of the scale used by Saygun, a core element of this scale, the chromatic tetrachord, is compared with that of other genres. Afterward, the author explains the information that Saygun gives in *Musiki Temel Bilgisi* around the chromatic genre and about how the mode—or in his own term *töre*—scales are formed by combining two tetrachords and the contextual nomenclature or the Turkish equivalents he used for some terms. In the third section, the author explains the structural features of the chromatic Dorian mode scale, which is the only scale that is not formed by the diatonic tetrachord in *Töresel Musiki*, particularly considering why it is classified under the Dorian family, although Saygun did not provide any information on this subject. Afterward, to understand more clearly how this scale is used in Saygun's works and in parallel with the information provided by him, the author presents a table containing the sub-genres that can be derived from this scale. The fourth section gives examples from the composer's works, in which the aforementioned scale and tetrachord are used, and the author attempts to explain their usage patterns. The fact that the scale in question is included in Saygun's works attributable to different periods and genres indicates that this scale was an indispensable, long-term material for the composer. In the fifth section, the author presents possible cultural and ethnomusicological justifications for why the composer might have used this scale. The author's comments reflect both the inconsistencies of the 2nd and 6th scale degrees as a result of Saygun's folk music collection trip with Bartók and the information that Baud-Bovy presented on the tuning of different lyre types in ancient Greek music. As a result, considering the available information and the examples from the composer's works, it is possible to argue that Saygun, who always sought "the ties of the tree with the root and man with soil," may have used the chromatic Dorian mode scale as a personal signature in his music.

Giriş

Adnan Saygun, 1973 yılında Ergican Saydam'la yapmış olduğu bir söyleşide “[...]opus 1 diye yazdığım yazımdan bu yana, deyimki 1929[‘]dur, o tarihten bu yana modal bir çalışma içindeyim[...].” demiş, “modal çalışma deyince bilhassa halk musiki”¹sini düşündüğünü ve Anadolu halk müziğinin modal sistem içinde değerlendirilebileceğini belirtmiştir (Saydam, 1973, s. 5). Bu ifade, Saygun’un müzik anlayışının ve biçiminin anlaşılmasında ve buna bağlı olarak yapıtlarının doğru bir bağlam içinde incelenip değerlendirilmesinde, bestecinin kendisine ait olması nedeniyle yol gösterici bir öneme sahiptir. Saygun’un, anılan söyleşinin yapıldığı 1973 yılından yaşamını yitirdiği 1991 yılına kadar, üretken bir besteci olarak yazdığı yapıtlarında da biçimsel bir kırılmanın yaşanmadığı ve doğrusal bir gelişmenin varlığını sürdürdüğü göz önünde bulundurulacak olursa, modalite olgusunun, ilk yapıtıdan son yapıtına kadar bestecinin müziğindeki en önemli öz olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Müziğinin temelinde “hep Anadolu’yu düşünmek” (Tanju, 2012, s. 112) olduğunu belirten besteci, bu düşünceye sadece yapıtlarında yer vermekle sınırlı kalmamış, aynı zamanda taşıdığı budun müzikbilimci¹ kimliğiyle yapmış olduğu yayınlarda da ‘Anadolu’yu düşünmesine’ kaynaklık etmiş olan Türk halk müziğinin modal özellikleri üzerine kuramsal ve müzikbilimsel bilgi ve saptamalara da yer vermiştir. Saygun’un, Türk halk müziği ile ilgili farklı konu başlıklarını ele aldığı ve çeşitli dergilerde yayımlanmış olan makaleleri bir kenarda tutulacak olursa, bu müziğin modal özellikleri ile ilgili kapsayıcı bilgiler veren üç kitabından söz edilmesi gerekir. Bunlar, yayımlanma tarihlerine göre sırasıyla *Musiki Temel Bilgisi, Kitap IV* (1966), *Töresel Musiki* (1967) ve *Béla Bartók’s Folk Music Research in Türkiye* (1976) başlıklarını taşıyan yayınlardır. Anılan yayınlardan üçüncüsü, adından da anlaşılacağı üzere, Bartók ile Saygun’un 1936 yılında Çukurova bölgesine yaptıkları derleme gezisiyle ilgili Bartók’un aldığı notları ve kitabın yayıncısı László Vikár’ın belirttiği gibi Saygun’un, “Türk halk şiiri ve halk müziği ile ilgili pek çok tamamlayıcı ve düzeltici”² (Saygun, 1976, s. 8) eleştirel değerlendirmelerini içermektedir. Anılan yayınlardan ilkinin son iki bölümü ile Saygun’un aslında bir okuma kitabı olarak tasarladığı ve yapıt dizelgesinde 40 sayısıyla yer verdiği ikincisi, bestecinin ‘modal çalışma’sına ışık tutan ve birbirini tamamlayıcı nitelikte olup birlikte

1 Etnomüzikolog.

2 Tüm çeviriler –aksi belirtilmedikçe– makale yazarı tarafından yapılmıştır.

ele alınması ve değerlendirilmesi gereken kuramsal bilgiler vermektedir. Bu durumu doğrudan destekleyen bir diğer ayrıntı ise ikinci yayının başlığında yer alan “töresel” sözcüğünün, Saygun tarafından ‘modal’ terimini karşılamak üzere Türkçede türetilen bir *nonce word* olmasıdır³.

Saygun’un adı verilen bu üç kitabında -diğer bütün yayınlarında olduğu gibi- konuyla ilgili ilk bakışta en dikkat çekici şey mod dizilerinin yönüdür; diziler her zaman inici olarak gösterilmiştir (Örnek 1)⁴. Saygun bunun gerekçesini “Tetrakord musikisi hangi törede olursa olsun ‘in[i]cilik’ niteliğine sahiptir[...].Dizileri hep inici olarak yazmamızın sebebi budur” (1966, s. 250) ifadesiyle son derece açık ve anlaşılır bir biçimde belirtir. İnicilik niteliğine sahip olduğunu belirttiği ‘tetrakord musikisi’ ise yukarıda anılan

**II - TETRAKORD ÖRGÜSÜNDE Kİ
EZGİLER**

A) DOR AİLESİ

a) Dor dizisi
„Ayrık”

Örnek 1. *Töresel Musikî*'deki Bir Töre Dizisinin İnici Olarak Gösterilmesi
(Saygun, 1967a, s. 13).

- 3 Makalenin ilerleyen kısımlarında da görülebileceği üzere ‘töre’ ve ‘töresel’ sözcükleri sadece Saygun tarafından kullanılmış sözcükler olup bunun olası nedenlerine konuyla doğrudan ilgili olmadığı için değinilmemiştir. Bu savı geçersiz kılabilecek örneklerden biri İlhan Baran’ın *Töresel Çeşitlemeler* başlığını taşıyan orkestra yapıtıdır. Ancak bu durumda da Baran’ın Saygun’un öğrencisi olduğu gerçeğini göz önünde tutmak gerekir. Mod teriminin ‘töre’ sözcüğü ile karşılanmasının olası nedenleri üzerine düşünceler için bkz. Özbyrak, 2018, ss. 112-114.
- 4 Bu konuyla ilgili dikkat çekici bir başka şeyse, Saygun üzerine yapılan yayınlarda bu olgunun göz ardı edilmesi ve dizilerin her zaman çıkıcı gösterilmiş olmasıdır. Bu durum, dizilerin yönüyle birlikte Avrupa’da gelişmiş olan mod sistemine göre taşıdığı farklı yapısal özelliklerden ötürü Saygun’un yapıtları üzerine yapılan incelemelerde ya dizilerin yanlış saptandığı ya da kullanıldığının saptandığı belirtilen dizilerin, Saygun’un geride bıraktığı kuramsal bilgilerle örtüşmeyen bir biçimde yanlış adlandırılmasına yol açmak gibi ciddi sorunlara neden olmaktadır. Emre Aracı’nın Saygun biyografisindeki “Adnan Saygun’un müziğinin genel karakteristiği, Türk makamlarına dayalı olarak, ancak Avrupa kilise modlarından da etkilenerek, modal bir anlayışa göre kaleme alınmış olmasıdır” (2001, s. 55) ifadesi bu soruna yol açan -yanlış- saptamalar için verilebilecek örneklerden biridir.

söyleşide “Akdeniz havzası, yakın şark, orta şarkı falan kavrayan⁵ sistem” (Saydam, 1973, s. 8) diyerek -ve şüphesiz ki Anadolu’daki Türk halk müziğini bu sistemin içinde konumlandırarak- işaret ettiği Antik Yunan mod kuramına dayanan, bu kuramdan temel-lenen müzik kültürlerini ifade etmek için kullanılmış bir adlandırma olmalıdır. Kendisi- nin, Türk halk müziğini “Anadolu-Ege uygarlıklarının kalıntıları ile [...] Türklerin ana- yurtlarından getirdikleri pentatonik müziğin ana unsurlarının[...]” (Saygun, 1976, s. 255) bireşiminin bir sonucu olarak görmesi bu düşünceyi destekler niteliktedir ve bu saptama yazmış olduğu yayınlarda neden Antik Yunan mod kuramına yer verdiğinin ve bu kuramın temel bilgilerini ayrıntılarıyla açıkladığının kültürel gerekçesini ortaya ko- yar. Saygun’u böylesi bir gerekçelendirmeye götüren düşünce ve saptamalar salt kendi savları değildir; bu düşüncelerin izlerini bestecilik eğitimi aldığı Paris’te ilişkili olduğu kişilerin -ilgi alanları ve üzerine eğildikleri konular gereği- yazdıklarında ve düşünce dünyalarında bulmak olanaklıdır. Dolayısıyla Saygun’un düşünsel eğilimini 1930’lu yıl- ların Paris’inde *Zeitgeist*’in bir yansıması olarak da görmek ve değerlendirmek gerekir. Bestecinin, eğitim gördüğü Schola Cantorum’da Gregoryen ezgileri konusunda ders al- dığı Amédée Gastoué, bu ezgilerin kökenini sorgulayan ilk müzikbilimcilerden biridir (Aracı, 2001, s. 55). Bununla birlikte, Saygun’un Paris’e gittiği zaman özel bir ilişki kurduğu ve bu kentteki ilk öğretmeni olan Eugène Borrel’in şu ifadeleri, Türk halk mü- ziğinin kökeni üzerine yapılan ve yukarıda alıntılanan savlamadan tam 54 yıl önce yazıl- mış olması bakımından son derece dikkat çekicidir: “Türk musikîsinin Orta Asya’dan mı geldiği, yoksa Türk aşiretleri tarafından muhaceratları esnasında -tamamen veya kıs- men- Garp ve Anadolu memleketlerinden mi alındığı meselesini neticelendirmeye im- kân yoktur[...]” (aktaran Gazimihal, 2017, s. 51). Saygun’un Paris’te bulunduğu yıllarda en yakın arkadaşı olan budun müzikbilimci Mahmut Ragıp Gazimihal ise 1928 yılında, Fransız müzikbilimci Jules Combarieu’nün *La Musique et la Magie* kitabındaki düşün- celere atıfta bulunarak “müşterek yakın Şark musikîlerinin bazı ilmî teammüllerinin Yu- nanîler tarafından atılmış olmasını[n] zarurî” (2017, s. 46) olduğunu belirtmiştir. Gas- toué’nin 1907 yılında basılmış olan *Les Origines du Chant Romain* (Roma Ezgilerinin Kökenleri) adlı kitabında, konuyla ilgili Combarieu’nün aynı yapıtına atıfta bulunması (Gastoué, 1907, s. 25) bu etkileşim döngüsünü tamamlar. Dolayısıyla Saygun’un, adı geçen kitaplarında kuramsal açıdan “Anadolu modları[...]ile aralarındaki] farkı ayırt etmenin neredeyse imkansız” olduğu kilise modlarını (Karadağlı, 2020, s. 73) değil,

5 Sözcüğün metinde yanlış basıldığı ve anlam bakımından ‘kapsayan’ olması gerektiği düşünülmektedir.

Türk müziğindeki birçok makamın temelini oluşturduğunu söylediği Antik Yunan törelerini (Saygun, 1966, s. 262) kendisine temel aldığı nedenleriyle birlikte açıklığa kavuşmaktadır.

Alaca Tetrakord

Tarentumlu Aristoksenos, M.Ö. yaklaşık 330'da yazdığı ve “günümüze ulaşan en eski Yunanca müziksel inceleme” (Grout ve Palisca, 1980, s. 28) niteliğine sahip olmasından ötürü müzik kuramının ve müzikbilimin temeli kabul edilen *Ἀρμονικὰ Στοιχεῖα* (Armonik Öğeler) başlıklı kitabında, herhangi bir ezginin üç tür tetrakordla oluşturulabileceğini, bu türlerin ilkinin ve en eskisinin diyatonik, ikincisinin kromatik, üçüncüsünün ise anarmonik olduğunu söyler (Macran, 1902, s. 178). Grout bu tetrakordları şu şekilde göstermiştir:



Örnek 2. Aristoksenos'a Göre Üç Tür Tetrakord (Grout ve Palisca, 1980, s. 28)⁶.

Gastoué de bu tetrakordları nota adlarıyla, mi-la dörtlüsü içinde ve çıkıcı olarak vermiş, aynı zamanda anarmonik tetrakordun çeyrek perde içerdiği bilgisini eklemiştir (Örnek 3). Dolayısıyla, Grout'un anarmonik tetrakord gösterimindeki do bemol notasını da tetrakordun pesteki sabit perdesi olan si ile sesteş kabul etmemek, bunun si perdesinden tiz olan pes bir do perdesini simgelemek üzere yazılmış olduğunu belirtmek gerekmektedir. Her iki yayında dikkat çeken ve ortak olan bir ayrıntı, kromatik tetrakordların -yönlerinin farklılığı dışında- aslında diyatonik bir görünüm içinde verilmiş olmasıdır. Ancak antik dönem notalamasında bir perde, üstündeki değil altındaki perdeyle ilişkilendirildiği için kromatik tetrakordu oluşturan perdelerin mi-fa-fa#-la şeklinde gösterilmesi gerekmektedir (Hagel, 2010, s. 11)⁷.

6 Atıf yapılan yayında diyatonik ve anarmonik tetrakordlar tam tersi yerlerde gösterilmiş olmalarına rağmen Örnek 2'deki sıralama Aristoksenos'un anlatımına uygun olarak değiştirilmiştir.

7 Bu durum Grout'un gösteriminde, re bemol yerine do diyez yazılmış olması gerektiği sonucunu doğurmaktadır.

Il en résultait trois genres, dont les divisions n'étaient point les mêmes : le *diatonique*, comme plus haut ; le *chromatique*, dans lequel on changeait la place d'un des degrés, d'un demi-ton en plus ou en moins, comme :

$\frac{1}{2}$ t. $\frac{1}{2}$ t. $1 \frac{1}{2}$ t. $\frac{1}{2}$ t. 1 t. 1 t.
mi fa sol \flat la ; au lieu de : mi fa sol la ;

l'enharmonique, qui employait les quarts de ton.

Örnek 3. Gastoué'nin Tetrakordlarla İlgili Verdigi Bilgiler (Gastoué, 1907, s. 35).

Türk Halk Musikisinde Pentatonism başlıklı raporunun ikinci bölümünde geleneksel Türk müziği sisteminin kökenini sorgularken -doğal olarak- Aristoksenos'a göndermede bulunan Saygun (Özcan, 2010, s. 205), *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te, "Tetrakord sistemi" başlığı altında yukarıda verilen tetrakord türleri ile bunlar dışında kalan Hicaz tetrakorduna ve isminin olmadığını söylediği bir başka tetrakord türüne de yer verir (Saygun, 1966, ss. 248-249). Bu tetrakord türlerini la¹-mi¹ dörtlüsü içinde inici olarak gösteren Saygun, kromatik türün adını, sözcüğün Yunancadaki anlamına uygun olarak (2012, s. 356), Türkçede 'alaca' sözcüğü ile karşılamış, bunun açık bir biçimde anlaşılması için alaca sözcüğünün yanına kromatik sözcüğünü de ayraç içinde eklemiştir (Örnek 4)⁸. İnici olarak, sırasıyla k3 + A1 + k2 aralık yapısına sahip olan bu tetrakordun Saygun tarafından, -adı geçen diğer yayınlarla karşılaştırıldığında- Hagel'in belirttiği antik dönem notalama kurallarına uygun bir biçimde gösterilmiş olmasının dikkat çekici olduğunu ayrıca vurgulamak gerekir.

4) Alacâ (kromatik) tetrakord:



Misal 481

Örnek 4. *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te Alaca Tetrakord (Saygun, 1966, s. 248).

8 Batıdaki müzik kuramına Antik Yunan müzik kuramı ve doğal olarak Yunancadan geçmiş olan ve anlam değişimine uğrayarak bugünkü içeriğini kazanan kromatik teriminin -diğer tetrakord tür adlarıyla birlikte- kökenbilimsel değerlendirmesi için bkz. Özbayrak, 2018, ss. 30-35.

Bu noktada belirtilmesi gereken diğer bir ayrıntı ise Saygun'un belirli bir adı olmadığını söyleyerek verdiği tetrakord türünün alaca tetrakord ile ilişkili olabileceği düşüncesidir. İnci olarak sırasıyla $k2 + A1 + k3$ aralık yapısını içeren bu tetrakord alaca tetrakordun yansıması görünümüne sahiptir (Örnek 5).

Şu tipin:

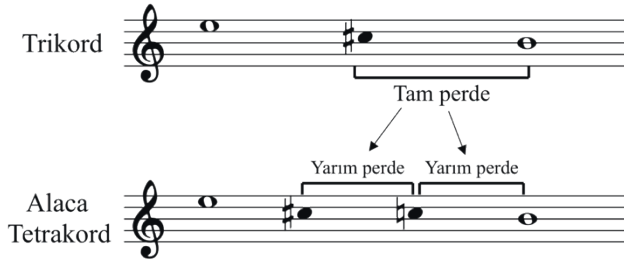


Misal 434

belli bir adı yoktur.

Örnek 5. *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te Adsız Tetrakord Türü (Saygun, 1966, s. 249).

Saygun, yukarıda verilen tetrakord türünün ardından çeşitli trikordlara yer vererek, bunların tetrakordları doğuran öncü yapılar olduğu savını dile getirmiştir. Bu sav Curt Sachs'ın, her tetrakord türünün, pentatonik dizileri oluşturduğunu söylediği trikord türlerinden birinin soyundan geldiği, dolayısıyla alaca tetrakordun da incisi olarak $k3 + B2$ aralık yapısına sahip olan trikordun pes bölgesinde yer alan aralığın ikiye bölünmesi sonucu elde edildiği düşüncesiyle (aktaran Say, 2003, s. 57) uyuşmaktadır. Buna göre, alaca tetrakord ile tanımlaması yapılmış olan trikordun arasındaki ilişki şu şekilde gösterilebilir:



Örnek 6. Alaca Tetrakordun Triakordal Kökeni (Özbayrak, 2022).

Tetrakordların -ve konumuz gereği yukarıda gösterilen alaca tetrakordun- trikord yapısından türemiş olabileceği düşüncesinden söz edilmesinin nedeni, bu durumun Saygun'un yapıtlarında sıklıkla yer alan ve budun müzikbilim çalışmalarında üzerinde önemle durduğu pentatonizm olgusuyla kesişiyor olması ve Saygun'un müzik anlayışın-

da töre dizileri ile pentatonik diziler arasındaki bağıntıyı ortaya çıkarmasıdır. Kendisinin, tetrakord yapısına sahip olan törelerden önce iki trikordun birleşiminden bir “diton pentaton” dizi elde edildiğini göstermesi de (Saygun, 1967a, s. 12) bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Alaca tetrakord ile ilgili belirtilmesi gereken bir başka ve son nokta ise antik Yunan müzik kuramında yer alan bu tetrakordun, Avrupa’da gelişen kilise modları sistemi içindeki dizilerin sadece diyatonik tetrakordlar ile oluşturulmuş olmasından ötürü bu sistem içinde kullanılmamış veya zamanla kullanımdan çıkmış ya da çıkartılmış olmasıdır⁹. Gastoué bu durumu, “Hıristiyan müziğimizin oluşumu sırasında tonalitenin öncelikli olarak diyatonik olduğunu” (Gastoué, 1907, s. 121) belirterek tanıtlar.

Saygun, *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*’te tetrakordlarla ilgili vermiş olduğu bu bilgilerin ardından töre dizilerinin nasıl oluşturulduğunu açıklar. Buna göre aynı türdeki iki tetrakordun birleştirilmesi ile bir töre dizisi oluşturulur ve bu töreler hangi tür tetrakordla kuruluyor ise o tetrakordun adını alır (Saygun, 1966, s. 250). Bu birleştirmenin iki türü vardır (Örnek 7):

a) İnce tetrakordun en kalın sesi ile kalın tetrakordun en ince sesi arasında bir tam perde aralığı bulunacak şekilde birleştirilmesi (ayrık töre dizisi).

b) İnce tetrakordun en kalın sesi ile kalın tetrakordun en ince sesinin aynı ses olması yoluyla yapılan birleştirme (bitişik töre dizisi).

9 Kullanımdan çıkmış veya çıkartılmış olmasının gerekçesini şu satırlarda buluyoruz: “[...] miladî 200 senelerinde meşhur mürebbi ‘İskenderiyeli Kleman’, kromatizm, yani (küçük fasılalar) aleyhine şiddetli şeyler yazmış ve hatta kilise haricindeki tenezzüh ve istirahat musikilerinde bile bu gibi nefsanî şeylerin kullanılmaması lüzumunda ısrar etmişti. Neticede İskenderiye, Suriye ve Bizans papazları, kromatizme karşı şiddetli ve müsmir bir mücadeleye başladılar. Diğer taraftan, İstanbul, erganon imali ve ahenkleri ile her tarafa şöhret kazandığına göre bu erganonların yalnız büyük fasılları çıkarabilen klavyeleri, Bizanslıların (lahnî bu’d)lara karşı hassasiyetini ayrıca öldürmüş olması lazım geliyordu” (Gazimihal, 2017, ss. 50-51). Gastoué’nin, anarmonik sesler ile buna benzer kararsız (oynak) seslerin zamanla kullanımdan kalkmasını Guido d’Arezzo’nun etkisiyle ilişkilendirmesi ve böylece bir çok ezginin değişikliğe uğradığını belirtmesi de (Gastoué, 1907, s. 134) bu düşünceyi destekler. Buna ek olarak, Gastoué’nin, kilise ezgilerinin bağlı bulunduğu modların içinde yer alan Eolyen ile -kendisinin Antik Yunan kuramına dayanarak frigen olarak adlandırdığı- Doryen’in (Doryen’in Eolyenleşmesi) ve Lidyen ile Hipolidyen’in (Hipolidyen’in Lidyenleşmesi) -ezgisel olarak tritondan kaçınma gereksiniminden kaynaklandığı düşüncesine dayandırılabilir bir şekilde- sıklıkla birlikte kullanıldığını belirtmesi (Gastoué, 1907, ss. 133, 141, 143) ve böylece ezginin seyirinde ortaya çıkan si bekar-si bemol değişimi, kromatik tetrakordun kilise ezgilerindeki örtülü veya gizli bir kalıntısı olarak yorumlanabilir.

a) Ayrık töre dizisi



b) Bitişik töre dizisi



Örnek 7. İki Tetrakordun Birleştirilmesiyle Oluşan Ayrık ve Bitişik Töre Dizileri¹⁰
(Özbayrak, 2022).

Örnek 7’de her iki töre dizisini oluşturan ve inici olarak sırasıyla B2 + B2 + k2 aralık yapısına sahip olan tetrakord, diyatonik türde bir tetrakord olmakla birlikte, bu türün üç alt türünden Doryen (veya Saygun’un adlandırma biçimiyle Dor¹¹) olarak adlandırılmış olanıdır. Dolayısıyla Saygun’un terim dağarına göre bu dizilerin ‘Ayrık Dor Töre Dizisi’ ve ‘Bitişik Dor Töre Dizisi’ şeklinde adlandırılmaları gerekir. Diyatonik tetrakord türü başlığı altında, doryen dışında iki tür daha vardır; bunlar Frig(yen) ve Lid(yen) tetrakordlarıdır:



Örnek 8. Diyatonik Tetrakordun Alt Türleri (Özbayrak, 2022).

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere, Frig ve Lid tetrakordları ile kurulan töre dizileri de sırasıyla ‘Frig Töre Dizisi’ ve ‘Lid Töre Dizisi’ şeklinde adlandırılırlar. Bu bilgilere ek olarak Saygun, tetrakordların yer değiştirmesiyle yeni diziler türetilebileceğinden söz eder. Bunlar ayrık ve bitişik töre dizileri için sırasıyla şu şekilde tanımlanabilir (Örnek 9):

10 Dizilerin gösterilmesinde kullanılan birlik nota dizilerin orta durağını, yani güçlü sesini; çift birlik nota ise son durağını, yani karar sesini gösterir.

11 Saygun tetrakord ve töre dizisi adlandırmalarında Fransızca da ad durumunda iyelik belirten ve Türkçeye Fransızcadan geçen sözcüklerde -yen şeklinde çevriyazılan -ien(ne) son ekini atarak ismin yalın halini kullanmıştır.

1. Ayrık töre dizileri için:

a) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınmasıyla ve bundan ötürü -ortaya bitişik bir dizi çıktığından- son durak sesinin orta durak durumuna gelmesi sonucu en alta bir ek ses (*proslambanomenos*) eklenmesiyle elde edilen dizi (ayrık töre alt çevrimi veya ayrık töre hiposu¹²)

b) Yukarıdaki uygulamayla aynı şekilde ince tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucu en alta değil, en üste bir ek ses eklenmesiyle elde edilen dizi (ayrık töre üst çevrimi veya ayrık töre hiperi)

c) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucunda alta alınan tetrakordun en pes ikinci sesinin son durak niteliğini kazanmasıyla elde edilen dizi (*intense*; Saygun tarafından 'gergin' sözcüğüyle karşılanmıştır; ayrık töre gergin hiposu)

2. Bitişik töre dizileri için:

a) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınması ve son durak sesinin orta durak durumuna gelmesiyle elde edilen ayrık dizi (bitişik töre alt çevrimi veya bitişik töre hiposu)

b) İnce tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucunda alta alınan tetrakordun en pes ikinci sesinin son durak niteliğini kazanmasıyla elde edilen dizi (bitişik töre gergin hiposu)

12 Saygun, *Musıki Temel Bilgisi ve Töresel Musıki* yayınlarında verdiği töre dizileri için çeşitli adlandırma kalıpları kullanmıştır. Bunlar içinde en sık kullanılanlardan biri 'ayrık/bitişik [Tür Adı] (töresi/dizisi) (alt/üst çevrimi)', diğeri ise 'ayrık/bitişik (töre) hipo/hiper[Tür Adı + İyelik Eki]' şeklindedir. Bu iki kalıbın bir bileşimi olarak görülebilecek üçüncü kalıp ise 'ayrık/bitişik [Tür Adı] hipo/hiper[+İyelik Eki]' şeklinde formüleştirebilir. Dizinin gergin olması durumunda ikinci ve üçüncü kalıbın kullanıldığı ve 'gergin' sözcüğünün 'hipo' sözcüğünün önünde yer aldığı görülmektedir. Bunun dışında kalan adlandırmalar her durumda yukarıda verilmiş olan kalıplardan birinin kısaltılmışıdır.

1. Ayrık Dor Töre Dizisi

2. Bitişik Dor Töre Dizisi

a) Ayrık Dor Töresi Alt Çevrimi /
Ayrık Töre Hipodoru

a) Bitişik Dor Töresi Alt Çevrimi /
Bitişik Töre Hipodoru

b) Ayrık Dor Töresi Üst Çevrimi /
Ayrık Töre Hiperdoru

(üst ek ses)

c) Ayrık Töre Gergin Hipodoru /
Ayrık Dor Töresi Gergin Hiposu

b) Bitişik Töre Gergin Hipodoru /
Bitişik Dor Töresi Gergin Hiposu

(alt ek ses)

Örnek 9. Ayrık ve Bitişik Töre Dizilerinden Türetilen Diziler (Özbayrak, 2022).

Musiki Temel Bilgisi Kitap IV'te sadece diyatonik tetrakordun üç alt türü ile oluşturulan töre dizilerine yer veren Saygun, kitabın en sonunda yer alan notların ilkinde bu türlerin dışında yer alan tetrakord türleri ile elde edilebilecek töre dizilerine kitapta yer verilmediğini ayrıca belirtmiştir (Saygun, 1966, s. 262).

Alaca Dor Töre Dizisi

Yayımlanma yılları arasında bir yıl bulunması ve bir okuma kitabı olarak tasarlanması nedeniyle, *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'ün bir devamı olarak nitelendirilebilecek *Töresel Musiki*, töre dizilerine ait ezgiler içermektedir¹³. Dizinin oluşturulmasında kullanılan

13 Tetrakord Örgüsündeki Ezgiler başlığı altında verilen bu töre dizilerinden ve bu dizilere bağlı ezgilerden önce üç, dört ve beş sesli (pentatonik) ezgiler de vardır. Zaten Saygun, kendi müzik biçiminin son derece dikkat çekici unsurlarından biri olan bu pentatonik dizilere *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'ün ilgili bölümünde de yer vermiştir. Bununla birlikte *Töresel Musiki*'deki parçaların sıralanmasının dizisel açıdan giderek artan sayıda ses barındıran bir biçimde tasarlanmış olması, Saygun'un, Türk halk müziğindeki ezgilerin bağlı bulunduğu dizilerin ses sayılarının tarihsel süreç içerisinde artmış olduğu saptamasını (1976, s. 227) akla getirmektedir. Bundan ötürü töre dizilerini önceleyen üç, dört ve beş sesli kümelerin/dizilerin, Saygun'un kendi anlayışına göre, 'tetrakord musıkisi' olgusuyla ilişkili olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.

diyatonik tetrakord türünden adını alan töre ailelerine ve bu ailelerin üyelerine, yani bir ayrıık veya bitişik diziden türetilen alt türle (Örnek 9) göre sınıflandırılmış olan ezgilerle ilgili olarak, bu ezgilerin bağı bulunduğu diziler, dizilerin adları ve durak yerleri dışında başkaca herhangi bir kuramsal bilgiye yer verilmemiştir. Buna ek olarak söz konusu dizilerin verilış biçimi ve sırası bakımından ise iki yayın arasında bir koşutluk olduğu çok açık bir biçimde görülmektedir; ancak tam bu noktada, belki de Saygun'un yukarıda verilen notunda işaret etmek istediği gibi, bu yayınların ilkinde yer almayıp ikincisinde yer alan tek dizi türü olan ve Dor ailesi altında sınıflandırılmış bulunan 'Alaca Dor' başlıklı töre türü göze çarpmaktadır:

e) Alaca Dor „Ayrıık” ve Alaca Dor „Bitişik” terkibi

Örnek 10. Ayrıık ve Bitişik Alaca Dor Töre Dizileri (Saygun, 1967a, s. 17).

Bu türle ilgili akla gelebilecek ilk soru, yukarıda görüldüğu gibi iki alaca tetrakordun bir araya getirilmesi ile oluşturulan bu törenin neden Dor ailesi altında sınıflandırıldığıdır. Saygun her ne kadar iki yayınında da bu soruyu yanıtlayıcı bir bilgi vermemiş olsa da kendisinin bu dizilerin gösteriminde kullandığı 'terkip' sözcüğü (Örnek 10), yanıtın aranmasında yol gösterici bir niteliğe sahiptir. Doryen tetrakordunun inici ikinci sesi yarım perde pesleştirilirse ortaya bir alaca tetrakord çıkar. Aynı işlem ayrıık veya bitişik bir Dor töre dizisini oluşturan türdeş her iki tetrakorda da uygulanacak olursa mi²-mi¹ sekizlisi içinde yer alan bu diziyi oluşturan seslerin – daha doğrusu 'tellerin'- düzeni değişir ve böylece diyatonik bir düzene sahip olan Dor töre dizisi alaca bir düzene bürünmüş olur. Saygun'un yukarıda verilen töre türünü anılan gerekçeye dayanarak Dor ailesi altında sınıflandırdığı savlanabilir¹⁴.

14 Antik Yunan müzik kuramında, iki sekizliyi kapsayan bir alan içinde diyatonik tetrakordların birbirine eklenmesiyle oluşturulan ve kuramsal olarak elde edilebilen tüm perdeleri/telleri gösteren büyük kusursuz dizgenin (*σύνστημα τέλειον μείζον*) yapısındaki bu tetrakordların düzeninin alaca veya anarmonik tetrakordlarla değiştirilmesi yoluyla farklı diziler elde edilebilir. Diyatonik tetrakordlar hangi düzenle değiştirilirse değiştirilsin, değişim sonucu elde edilen bu yeni diziler, elde edildikleri sekizliye adını vermiş olan diyatonik türün adıyla

Anılan dizi her ne kadar Dor ailesi altında verilmiş bir alt tür olsa da tetrakordların yerinin değiştirilmesi yoluyla değil doğrudan tetrakordun düzeninin değiştirilmesiyle oluşturulduğundan ayrı bir tür olarak değerlendirilebilir. Bu düşünceden hareketle, iki alaca tetrakordun birleştirilmesi ve bu tetrakordların yer değiştirmesiyle elde edilebilecek diziler, Örnek 9'daki dizilere koşut olarak şu şekilde gösterilebilir:

1. Ayrık Alaca Dor Töre Dizisi 2. Bitişik Alaca Dor Töre Dizisi

a) Ayrık Alaca Dor Töresi Alt Çevrimi / Hiposu a) Bitişik Alaca Dor Töresi Alt Çevrimi / Hiposu

b) Ayrık Alaca Dor Töresi Üst Çevrimi / Hiperi

c) Ayrık Alaca Dor Töresi Gergin Hiposu b) Bitişik Alaca Dor Töresi Gergin Hiposu

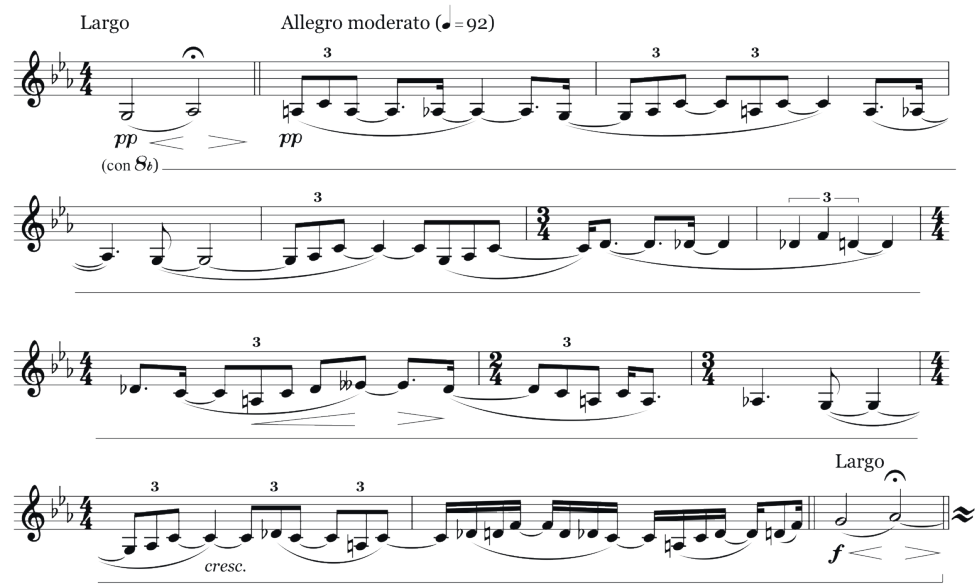
Örnek 11. Ayrık ve Bitişik Alaca Dor Dizilerinden Türetililebilecek Diziler (Özbayrak, 2022).

Verilen bu bilgilerin ardından, anılan tetrakord türünün ve bu tetrakordla oluşturulan dizinin Saygun'un çeşitli yapıtları içinde ne düzeyde bir öneme sahip olduğu, nasıl yer aldığı ve kullanıldığına ilişkin örneklere geçilebilir.

birlikte adlandırılır. Buna göre, sabitlenmiş alaca tetrakordların re^2-re^1 sekizlisi içindeki görünümüne alaca Frig dizisi, do^2-do^1 içindeki görünümüne alaca Lid dizisi denir (Macran, 1902, ss. 35-37). Şurası son derece ilginçtir ki Saygun'un müzik dili her zaman eşyedirimli düzen içinde bulunduğundan anarmonik tetrakordlarla oluşturulmuş dizilere her iki yayınında da değinmemiş olması anlaşılabilir olup bir kenara bırakılırsa, Dor sekizlisi içinde elde edilen alaca dizi dışındaki diğer alaca dizi türlerine hiçbir şekilde yer vermemiş veya değinmemiştir. Saygun'un bu diziyeye *Töresel Müsiki*'de özel olarak yer verme gereksinimini duymasının, bu diziyi bir 'imza' olarak neden seçmiş olabileceğine ilişkin makalenin devamında yapılmış olan değerlendirme ve saptamaların sağlanmasını yapabilecek bir durum yarattığı yorumunu olanaklı kılabilceğine ayrıca işaret etmek gerekir.

Saygun'un Müziğinde Alaca Tetrakord ve Alaca Dor Töre Dizisinin Yeri ve Kullanım Biçimleri

Saygun'un, yapıtlarında sıklıkla yer alan alaca tetrakordu ve alaca Dor töre dizisini kullandığı en çarpıcı örneklerden biri 1947 yılında yazmış olduğu *1. Yaylı Dördül*'ün (*String Quartet No.1*) birinci bölümüdür. Bölüm, kemanlar ve viyolannın birden, viyolonsel in ise bir alt sekizliden çaldığı şu ezgiyle başlar:

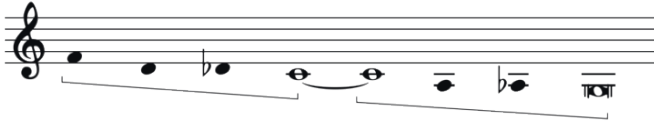


Örnek 12. Saygun – *1. Yaylı Dördül*, op. 27 / 1. Bölümün İlk 13 Ölçüsü (Saygun, 1961a, s. 2).

Yukarıda verilen kesit incelendiğinde ezginin sol eksenli bitişik alaca Dor töre dizisinin seslerinden oluşturulduğu görülmektedir (Örnek 13). Bununla birlikte anılan dizinin kullanımını sadece verilen kesitle sınırlandırılmış değildir; bölümün devamı incelenecek olursa, bu dizinin ayrık türeviyle birlikte kullanıldığı ve bu dizileri oluşturan alaca tetrakordların daha serbest ezgisel hatların içinde yer aldığı sonucu açığa çıkmaktadır. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki bu dizi veya bu diziyi oluşturan tetrakord, yapıtın diğer üç bölümünde de değişen yoğunluklarda ve diğer törelerle birlikte kullanılmıştır¹⁵. Buna ilişkin verilebi-

15 Saygun'un, yapıt için hazırlamış olduğu kısa bilgi notunda bölümlerin sırasıyla Doryen, Miksolidyen, Hipodoryen ve Doryen modlarında olduğunu belirtmesi (aktaran Aracı, 2001, ss. 154-155), ancak yapıtın özellikle birinci bölümünde ve bunun dışında bütününde görülen alacalık olgusuna -dolayısıyla alaca Dor dizisine- değinmemesi son derece ilginçtir. Bununla birlikte üçüncü bölümün A bölümündeki ezginin hipodoryen töresinde değil, inici

lecek örneklerden biri, üçüncü bölümün ikinci cümlesinde birinci keman bitişik Frig töresi alt çevrimi dizisi içindeki ezgiyi sürdürürken ikinci kemanda alaca tetrakordun yinelenerek duyurulmasıdır (Örnek 14). Bir başka örneğe, son bölümün A bölmesinde ezgi ikinci keman tarafından duyurulurken viyola partisinde sol eksenli ayrık Dor töre dizisinin çıkıcı bir karşı hat olarak kullanılmasıdır (Örnek 15). Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere bu durum, bestecinin kullanmış olduğu diğer törelerin yanında, yapıtı biçimlendiren en önemli ses malzemesinin alaca Dor dizisi olduğunu göstermektedir.



Örnek 13. Örnek 12’de Verilen Kesitin Bağlı Bulunduğu Bitişik Alaca Dor Töre Dizisi (Özbayrak, 2022).



Örnek 14. Saygun – *1. Yaylı Dördül*, op. 27 / 3. Bölüm, 9-16. Ölçüler (Saygun, 1961a, s. 20).



Örnek 15. Saygun - *1. Yaylı Dördül*, op. 27 / 4. Bölüm, 37-40. Ölçüler (Saygun, 1961a, s. 23).

Hem biçim hem de biçem bakımından *1. Yaylı Dördül* ile büyük benzerlikler taşıyan *1. Senfoni*'de de (*Symphony No.1*) (1953) aynı dizi baskın ve dikkat çekici bir biçimde yer

olarak fa-mib-re-do-do-sib-la-sol seslerine sahip olan bitişik Frig töresinin alt çevrimi (do-sib-la-sol-fa-mib-re-do) içinde değerlendirilmesinin gerektiği düşünülmektedir. Ayrıca, ezgisel seyir içinde kimi zaman -Örnek 14'te verilen alaca tetrakordun da barındırdığı- la bemol ve -bir karcıgar çeşnisini anmsatan- re bemol seslerinin kullanılması bu tetrakordların geçici olarak Dor düzeni içinde düşünülmesine bir gerekçe sunabilir. Dor ve Frig tetrakordlarının halk müziğinde birlikte kullanılması olgusuna ve bunun alaca tetrakorda olan olası ilgisi için bkz. Baud-Bovy, 1978, s. 154. Dolayısıyla bu bölümde kullanılan modun Saygun tarafından hipodoryen olarak belirtilmesinin olası nedenini sorgularken bu olgunun bir gerekçe olabileceği göz önünde tutulmalıdır.

almaktadır. 1. bölümün sergisinde 5-14. ölçüler arasında yaylılarda kullanılan re eksenli ayırık alaca Dor töre dizisi, daha önce kornolar tarafından duyurulan re eksenli yarım perdesiz pentatonik diziyile birlikte bölümün ve farklı görünüşleriyle aynı zamanda yapıtın dizisel açıdan üzerine kurulduğu iki ana unsurdan biridir (Örnek 16, Örnek 17)16. 2. ve 4. bölümlerin ezgisel hatları alaca Dor töre dizisi üzerine kurulmuş olmasa da bu dizinin anılan bölümlerde figüratif bir biçimde sıklıkla kullanıldığı görülmekte, ayrıca 3. bölümün A bölmesinin ezgisinin (1-16. ve 26-33. ölçüler) seyrinde görülen re-re bemol değişimi ile cümlelerin, fa eksenli bitişik Frig töresi alt çevrimi içindeki ezgide yer alan ve birçok kez duyulan la bemole karşın, fa majör akoru ile sonlanması yine -örtük bir biçimde- alacalık olgusuna işaret etmektedir. Alaca Dor dizisinin veya alaca tetrakordun farklı törelerle birlikte veya bu törelerin içinde gizlenmiş olarak kullanılmasına ilişkin sözü edilen iki durumun 1. *Yaylı Dördül'* de de bulunması, iki yapıt arasındaki benzerliği daha da çarpıcı biçimde gözler önüne sermekte ve ilişkiyi tanıtlamaktadır.

16 Bu iki dizinin birlikte kullanılmasının yorumlanması bakımından Samuel Baud-Bovy'nin Antik Yunan müzik kuramında lir tellerinin akordu üzerine verdiği ve bir sonraki başlık altında aktarılan bilgiler son derece dikkat çekicidir. Dolayısıyla Örnek 16'da verilen kesitin 5. ölçüsünün 1. keman partisinde yer alan fa notalarının bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Allegro ♩ = 120

1. Keman
2. Keman
Viyola

1. Kem.
2. Kem.
Vla.

1. Kem.
2. Kem.
Vla.

Örnek 16. Saygun – *I. Senfoni*, op. 29 / 1. Bölüm, 1-14. Ölçüler (Saygun, 1967b, ss. 3-4).

Örnek 17. Örnek 16’da Verilen Kesitte Kullanılan Ayrık Alaca Dor Töre Dizisi (Özbayrak, 2022).

1955 tarihli *Solo Viyolonsel için Partita*’da da (*Partita for Violoncello Alone*) anılan dizi ve tetrakord yoğun biçimde kullanılmıştır. Yapıtın özellikle beşinci bölümü bu açıdan -ve *I. Senfoni*’nin Örnek 16’da verilen kesitiyle benzerliği bakımından- dikkat çekicidir. Saygun’un, bu bölümde bitişik alaca Dor töre dizisini kullandığı görülmektedir (Örnek 18). Bu noktada belirtilmesi gereken bir ayrıntı ise verilen kesitin 14. ölçüsünde eksenin - senfoninin ilk bölümünü anımsatan bir şekilde- re’den do’ya kaydırılmasıdır. Ancak Saygun, *I. Senfoni*’nin aksine, 16. ölçünün üçüncü vuruşunun başında fa perdesini kullanmayarak dizinin ayrık yapıya evrilmeye beklentisini kırmış ve re perdesine ortak ses işlevi yükleyerek diziyi yeniden bitişik duruma getirmiştir.

Allegro moderato (♩ = 108)

mp ppp

5 arco
pp cresc. poco a poco

8
pp cresc. poco a poco

11 IV V pizz. arco
pp cresc. poco a poco

15
pp cresc. poco a poco

18 V pizz.
ff ff

Örnek 18. Saygun – Solo Viyolonsel için Partita, op. 31 / 5. Bölüm, 1-20. Ölçüler (Saygun, 1960, ss. 10-11).

Söz konusu dizinin ezgisel bir gereç olarak kullanıldığı diğer bir yapıt ise bestecinin *Keman ve Piyano için Sonat*'ının (*Sonata for violin and piano*) (1941) son bölümüdür. Birinci bölmenin 3-8. ölçüleri arasında yer alan ilk cümlesi incelendiğinde, hem -sırasıyla keman ve piyano tarafından seslendirilen- ezginin hem de aynı zaman dilimi içinde piyanoda duyulan bas çizgisinin alaca Dor töre dizisinin seslerinin kullanılarak oluşturulduğu gözükmektedir (Örnek 19). Ancak buradaki kullanımı önceki örneklerden farklı kılan bir durum söz konusudur; bu da -ayrık veya bitişik- dizinin kendisinin değil 'ayrık alaca Dor töresi gergin hiposu' (Örnek 20; bkz. Örnek 9, 1c) adını taşıyan türevinin kullanılmış olmasıdır. Bu saptamanın yapılabilmesini sağlayan şey, iki ölçülük bir girişin ardından ezginin, anılan dizinin alt durağı ile başlaması ve aynı nota ile son bulmasıdır; bas çizgisinin ise dizinin orta durağı ile başlayarak cümlenin sona erdiği 8. ölçüye kadar dizi seslerinin ardışık bir biçimde sıralanmasından oluştuğu görülmektedir.

Allegro (♩=132)

Örnek 19. Saygun – *Keman ve Piyano için Sonat*, op. 20 / 4. Bölüm, 1-11. Ölçüler (1961b, s. 30).

Örnek 20. Örnek 19’da Verilen Kesitte Kullanılan Ayırık Alaca Dor Töresi Gergin Hiposu (Özbayrak, 2022).

Saygun'un, alaca tetrakordun temel bir gereç olarak kullanıldığı yapıtlarına verilebilecek bir örnek ise *Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd (Twelve Preludes on Aksak Rhythms)* (1967) başlıklı piyano albümünün son prelüdüdür (Örnek 22). Verilen kesitte prelüdün ilk iki ölçüsünde 3/16'lık süreye sahip ikinci zamanlarda tetrakordların en pes sesleri atılmış ve bunlar 5. ölçüye kadar zamansal açıdan kaydırılarak ve ortak sesleri yoluyla iç içe geçirilerek kullanılmıştır. 5-7. ölçüler arasında ise 'Saygun akoru' olarak tanımlanabilecek [3,5,3] ve türevi olan [3,3,5] akorlarının (Berki ve Karadeniz, 2018, ss. 10-12) yine ortak sesleri yoluyla iç içe geçirilmiş arpejleri bulunmaktadır. 7-11. ölçüler arasında alaca tetrakordların iç içeliği daha karmaşık bir görünüm kazanır. 11. ölçüye kadar birbirini sekizliden katlayan iki parti bu ölçüden 17. ölçünün başına kadar birbirinin yansıması görünümüne bürünür. Bu yansımanın doğal bir sonucu olarak, Saygun'un *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te yer verdiği 'adı bulunmayan' tetrakordun (Örnek 5) kendiliğinden oluştuğu görülmektedir. 21-24. ölçüler arasında ise bir büyük ikili aralığına sahip iki alaca tetrakord üst üste getirilmiş, sesleri prelüdün ilk ölçülerini anımsatan bir biçimde giderek eksiltilmiş ve zamansal olarak kaydırılmıştır.

Alaca Dor töre dizisinin Saygun tarafından temel değil, yan veya geçici bir gereç olarak kullanılmasına *Yunus Emre*'nin birinci bölümü örnek olarak verilebilir. Bu bölümün 9. ölçüsünde ayrıık alaca Dor töre dizisi iki cümleyi birbirine bağlayan bir bas çizgisi olarak kullanılmıştır (Örnek 23).

Anılan dizinin Saygun'un yapıtlarındaki kullanım biçimlerinden biri ise genellikle uzama veya köprü işlevi gören pasajlarda sadece dizi seslerinin birbiri ardına sıralanmasıyla oluşturulan kısımlardır. Bu tür pasajların bazılarında dikkat çeken bir özellik alaca Dor töre dizisinin çift anlama sahip bir biçimde -yani Hicaz tetrakordlarıyla oluşturulan dizilerin¹⁷ yapısı içinde- kullanılmasıdır. 3. *Senfoni*'nin (*Symphony No. 3, op. 39* (1960)) 2.

17 Saygun her ne kadar *Musiki Temel Bilgisi*'nde ve *Töresel Musiki*'de Hicaz tetrakordlarıyla oluşturulmuş dizilere ilişkin herhangi bir bilgi vermemiş olsa da hem *Béla Bartók's Folk Music Research in Türkiye*'de "Hicaz modu"ndan bahsetmiş (1976, s. 294) hem de *Encyclopédie de la Pléiade*'a yazdığı *Türk Müziği* maddesinde Hicaz tetrakorduyla oluşturulan töre dizilerine ve bunların -eğer varsa- geleneksel Türk müziğindeki makam adı karşılıklarına yer vermiştir (2009a, s. 15) in the form of a short monograph, giving general information on Turkish Art and Folk music. It deals with the origins, theory, rhythms and instruments of this music. According to Saygun, Turkish music is basically pentatonic. Investigates the relationship of Turkish Art music to the old Greek music and to the musical writings of medieval moslem writers. It proposes that the Turkish makams, like ancient Greek music, are formed by adjoining tetrachords. Makam tables are given based on this principle. The rythms are described by the foot movements of the Greeks, poetic meters of muslim writers and the traditional kudüm drum beatings. The musical instruments are briefly described and their tunings and ranges are given with staff notation. The structure and the functioning of Turkish Folk music is given by examples from the repertory. Frequent references are made to ancient Greek modes in explaining the structure

bölümünde 5 ve 6 prova numaraları arasında kalan pasaj bunun bir örneğidir (Örnek 24). Verilen kesit incelendiğinde, pasajın şu dizinin seslerinden oluştuğu görülmektedir:



Örnek 21. Örnek 24'te Kullanılan Dizi (Özbayrak, 2022).

12

Vivo (♩ = 60)

The image shows a piano score for '12 Prelüd' by Saygun. The score is in G-flat major and 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system has a blue box around the first measure and an orange box around the second measure. The third system has orange boxes around the first and second measures. The fourth system has orange boxes around the first and second measures. The fifth system has orange boxes around the first and second measures, and a green box around the third measure. The score ends with a crescendo (cresc.) marking.

Örnek 22. Saygun – *Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd* / 12. Prelüd, 1-24. Ölçüler (1969a, s. 32)¹⁸.

of this music. Rhythm, Folk Dances and the Musical instruments are described.””container-title”:”folklor/
edebiyat”,”issue”:”58”,”language”:”Turkish”,”note”:”Fransıca’dan Çeviren: Dr. İlhami Gökçen”,”page”:”9-
44”,”title”:”Türk musıkisi (la musique Turque.

18 Alaca tetrakord turuncu çizgiyle, aynı zaman dilimi içerisinde birden fazla varsa ikincisi sarı çizgiyle, ‘Saygun akorları’nın arpejleri mavi kareyle ve alaca tetrakordun yansıması olup ‘belli bir adı olmayan’ tetrakord ise yeşil



Örnek 23. Saygun - Yunus Emre (Vokal Partisyon) / I-1, 7-9. Ölçüler (1969b, s. 5).

Aslında iki hicaz tetrakordunun bitişik şekilde birleştirilmesi sonucu ortaya çıkan bu dizi Saygun'un terim dağarına koşut bir biçimde 'bitişik Hicaz töre dizisi' olarak adlandırılabilir. Bu dizinin sesleri, en tizin bir altındaki sestene aşağı doğru sıralanır ve hicaz tetrakordları içindeki si çift bemol ve fa bemol sesleri anarmonikleri ile değiştirilirse ortaya bitişik alaca Dor töre dizisi çıkar (Örnek 25). Örnek 24'te, Örnek 25'teki birinci dizi kullanılırken bu dizinin gösteriminde ikinci dizide alacalığı oluşturan artmış birliğin yeğlenmiş olduğu görülmekte ve bu durum yukarıdaki savı desteklemektedir.

çizgiyle gösterilmiştir.

Keman I

Keman II

Viyola

Viyolonsel

Kontrbas

Sostenuto (♩ = 40)

Kem. I

Kem. II

Vla.

Vs.

Kb.

Örnek 24. Saygun – 3. Senfoni, op. 39 / 2. Bölüm, Prova Numarası 5, Yaylı Çalgılar (1987a, ss. 79-80).

Örnek 25. Örnek 21’de Verilen Dizinin Tetrakordal Yapısı ve Bitişik Alaca Dor Töre Dizisiyle Benzerliği (Özbayrak, 2022).

Ayrıca bu durumun bir kereye özgü veya rastlantısal olmadığını gösteren şeyse, yukarıda açıklanan kullanım biçiminin bestecinin 4. Senfonisi'nin birinci bölümünde (Özbayrak, 2018, ss. 167-168) ve *1. Yaylı Dördül*'ün ikinci bölümünün 21- 42. ölçüleri arasında bulunan B bölmesinde yer almasıdır. Saygun'un, bu iki yapıtta kullandığı ve kendisinin makam adı karşılığını "Nigriz II" (2009a, s. 15) olarak verdiği 'ayrık Hicaz töresi alt çevrimi' dizisi de alaca Dor töre dizisi ile Örnek 25'te gösterilen benzerliğin aynısına sahiptir¹⁹.

Saygun'un üretimini çevreleyen yapıtlardan biri olan *Solo Piyano için Süit op.2*'nin (*Suite op. 2 für Klavier solo*) (1931), ana malzeme olarak 'Saygun akoru'nu oluşturan ses birleşimlerinin sıklıkla kullanıldığı birinci bölümünün şu kesitinde de bitişik alaca Dor töre dizisinin yer aldığı açıkça görülmektedir:



Örnek 26. Saygun – *Solo Piyano için Süit op.2 / I. Preludio, 13-14. Ölçüler* (1987b, s. 2).

Bu üretimi diğer uçtan çevreleyen ve bestecinin tamamladığı son yapıtı olan *Solo Piyano için Sonat op.76*'da da (*Sonate op. 76 für Klavier solo*) (1991) söz konusu tetrakord veya töre dizisi yapıtın bütün bölümlerinde kullanılmıştır. Buna örnek olarak verilebilecek iki kesitten ilkinde, sağ eldeki akorların en tiz sesleri incelenecek olursa, alaca tetrakordun yansıması olan iki tetrakordun ayrık birleşimiyle elde edilen diziyi bitişik alaca Dor dizisinin izlediği görülmektedir (Örnek 27).

19 Adı geçen iki farklı Hicaz töre dizisinin alaca Dor dizisiyle aynı ilişkiye sahip olabilmesinin nedeni bu iki dizinin yapısal açıdan birbiriyle olan yakınlığından ileri gelmektedir. Örnek 25'te verilen bitişik Hicaz töre dizisinin ayrık duruma getirilmesi ve tizdeki tetrakordun bir sekizli alta alınması sonucunda ayrık Hicaz töresi alt çevrimi dizisi elde edilir.



Örnek 27. Saygun – *Solo Piyano için Sonat op.76 / 3*. Bölüm, 50-51. Ölçüler (1996, s. 23).

Aşağıda verilen ikinci kesitte ise iki bitişik alaca Dor dizisi art arda getirilmiştir:



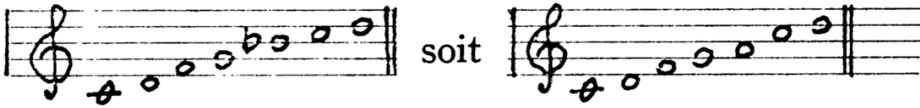
Örnek 28. Saygun - *Solo Piyano için Sonat op.76 / 4*. Bölüm, 4-5. Ölçüler (1996, s. 24).

Yukarıda verilen örnekler şu çıkarımın yapılmasına olanak sağlar: Alaca tetrakord ve alaca Dor töre dizisinin, bestecinin op.2 gibi çok erken ve op.76 gibi tamamladığı son yapıtı da barındıracak şekilde, yapıt dizelgesinin zaman sınırını oluşturan 1930-1991 yılları arasındaki yaklaşık olarak her 10 yıllık zaman diliminden birinin içinde yer alan farklı türlerdeki yapıtlarında bulunması, söz konusu tetrakord ve dizinin çarpıcı bir biçimde Saygun'un besteciliğinde ne kadar uzun erimli bir yeri olduğu ve vazgeçilmeyen bir malzeme olarak kullanıldığı gerçeğini açığa çıkartmaktadır. Bu durum Saygun'un alaca Dor töresini özellikle ve sıklıkla kullanmasının kendine özgü nedenleri olup olmadığı, varsa bu nedenlerin ne olabileceği sorusunu beraberinde getirir.

Saygun'un Alaca Dor Töre Dizisini Kullanmasının Olası Nedenleri

Saygun, yukarıda adı geçen yayınlarında alaca Dor dizisine özel bir önem yükleyen herhangi bir bilgi vermediği gibi başkaca yayınlarında da bu diziyi neden kullandığı üzerine yine herhangi bir açıklama yapmamıştır. Bu durum, söz konusu sorunun yanıtlanabilmesi için Saygun'un geride bırakmış olabileceği izlerin aranması ve bunların bir arada yorumlanması çabasını gerekli kılar.

Alaca Dor töresinin içinde yer aldığı Dor ailesinin ana dizisi olan ve kuramsal açıdan kusursuz dizgenin merkezindeki sekizlide (mi¹-mi) bulunan ayrı Dor töre dizisi “çoğu Yunan ezgisinin söylendiği ve çalındığı” (Grout ve Palisca, 1980, s. 30) dizidir. Bu olgu ve saptama anılan törenin hem kuramda hem de uygulamada diğerlerinden önde gelen bir yeri olduğu çıkarımının yapılmasına olanak sağlar. Dolayısıyla, Platon’un “tek başına gerçek Yunan” (aktaran Baud-Bovy, 1978, s. 178) olduğunu belirttiği Dor töresinin ‘en eskiyi’ ve ‘temeli’ simgeliyor olması veya görünmesi, “ağacın kökle, insanın toprakla bağlarını” (2009b, s. 31) arayan Saygun için bu dizinin ve türevlerinin bir malzeme olarak benzer çağrışımlar yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu savı destekleyen bir başka görüşse Yunan topraklarında yarım perdesiz pentatonik dizinin varlığına sıklıkla işaret edildiğini belirten Baud-Bovy’nin (1978, s. 155), Antik Yunan’da, döneme ilişkin anlatı ve bilgilerden yola çıkarak Doryen moduna göre akort edilen yedi telli lirin tellerinin şu notalara karşılık geldiği şeklinde yorumlanabileceğini belirtmesi ve anılan mod dizisinin pentatonik bir yapıdan türemiş olabileceği düşüncesini ortaya atmasıdır²⁰:

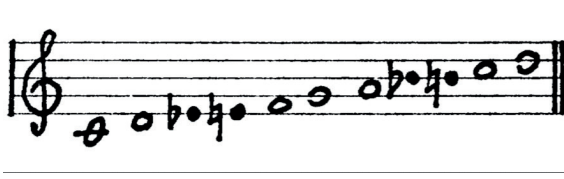


Örnek 29. Baud-Bovy’ye Göre Doryen Düzenindeki 7 Telli Lirin Açık Telleri (1978, s. 169).

Örnek 29’da verilen her iki dizi de yarım perdesiz pentatonik dizi sınıfına girer. Aynı zamanda bu dizi Saygun için de Türk halk müziğinin temelindeki dizidir (1976, s. 224). Bundan ötürü Baud-Bovy’nin doryen modu ile yarım perdesiz pentatonik dizi arasında kurduğu ilişkinin, pentatonizm olgusunun Türk halk müziği araştırmalarında ve bir ses malzemesi olarak yapıtlarında önemli bir başlık oluşturduğu Saygun’un düşünce dünyası ve imgeleminde de yeri olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekir²¹. Baud-Bovy, tarihsel süreç içerisinde yaklaşık olarak MÖ 5. yüzyılın sonu ile 4. yüzyılın başında ortaya çıkan 11 telli lirin akordunu ise şu şekilde göstermiştir:

20 Örnek 29’da verilen her iki dizi de re eksenli yarım perdesiz pentatonik dizidir (inici olarak do-si bemol-sol-fa-re/do-la-sol-fa-re). En tizdeki re teli eksen sesinin bir sekizli üstüdür. En pesteki telin do sesine akort edilmesinin nedeni ise birçok Yunan halk şarkısının seyrinde eksen altı sesinin kullanılmasıdır (Baud-Bovy, 1978, s. 166).

21 Her ne kadar içerikleri birbiriyle aynı olmasa da Saygun’un Türk halk müziğinin kökeninde yer aldığını belirttiği yarım perdesiz pentatonik dizinin -veya kendisinin kimi zaman adlandırdığı şekliyle ‘eksik perdeli gam’ın- zamanla yeni seslerin eklenerek altı ve yedi sesli dizilere evrildiği saptamasının (1976, s. 227), Baud-Bovy’nin düşüncesiyle koşutluk gösterdiğini belirtmek gerekir. Bununla birlikte Baud-Bovy’nin, makalesinin başlangıcında Saygun ve Bartók’un derleme gezisine atfı yapması son derece dikkat çekicidir ve en azından kendisinin Saygun’un budun müzikbilimsel çalışmalarından haberi olduğunu kanıtlamaktadır.



Örnek 30. Baud-Bovy'ye Göre 11 Telli Lirin Açık Telleri (1978, s. 171).

7 ile 11 telli lirin akordu karşılaştırılacak olursa ikincinin, iki bitişik yarım perdesiz tetrakorddan oluşan birincinin her bir tetrakordunun içerdiği küçük üçlü boşluğunun alaca yarım perde aralığındaki iki sesle doldurulması yoluyla oluştuğu görülmektedir. Baud-Bovy'ye göre böyle bir akordun ortaya çıkmasının nedeni, çalgıcının herhangi bir geç yardımcıyla telin çıkardığı sesi değiştirmeye gereksinim duymadan sadece açık tellerle -ve iki eliyle- mod değiştirme olanağına kavuşmuş olmasıdır (1978, s. 171). Ancak akordun 'Doryen akordu'ndan evrildiği anımsanacak olursa bu akorttan re eksenli hem ayrık Dor töre dizisinin hem de ayrık alaca Dor töre dizisinin elde edilebileceği görülecektir. Bu durum, Saygun'un ayrı bir tür olarak verdiği ikinci dizinin tarihsel bağlamına ve birinciyle olan ilişkisine de işaret eder. Bu noktada Örnek 30'da verilen dizinin bestecinin müziğiyle olan şu ilgi çekici ilişkisine de dikkat çekilmesi gerekir: Bu dizi *I. Senfoni*'nin 1. bölümünün dizisel bir özetidir. Bestecinin *Piyano için Sonatin*'in (*Sonatina for Piano*) son bölümünün A bölümünün ezgisinin de aynı dizi üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir (Örnek 31)²².

²² Örnek 30'da verilen seslerin, mi eksenli aktarımını kullanan bu ezginin seyri içinde bulunan si bemol ise bestecinin müziklerinde sıklıkla karşılaşılan Karcıgar çeşnisini anımsatıcı bir işleve sahiptir.

Horon III

The musical score for 'Horon III' is presented in five systems. The first system is marked 'Prestissimo' and 'p', with dynamics 'cresc.' and 'cresc. molto'. The second system starts with a tempo marking '(♩ = 83)' and a dynamic 'f'. The score features complex rhythmic patterns and chromaticism, characteristic of Saygun's style.

Örnek 31. Saygun - *Piyano için Sonatin*, op. 15 / 3. Bölüm, 1-21. Ölçüler (1957, s. 10).

Dor ile alaca Dor töreleri arasındaki bu ilişki, Saygun'un alaca Dor töre dizisini neden ve hangi amaçla kullanmış olabileceğine ilişkin daha somut ve ikna edici bir gerekçelendirme olanak sağlar. Bartók'la Saygun'un yapmış oldukları derleme gezisinin en dikkat çekici bulgularından biri "Türkiye'nin herhangi bir bölgesindeki ezgilerde geçerli olan" (Saygun, 1976, s. 224) 2. ve 6. derecelerin kararsızlığı veya -başka bir deyişle- oynaklı-

ğdır (Saygun, 1976, s. V, XVI, 226)²³. Alaca Dor töre dizisi Dor töre dizisiyle bir arada düşünüldüğünde, birincisinin her iki tetrakordunun içerdiği alaca yarım perde aralığındaki iki sesin ikinci dizinin ikinci ve altıncı derecelerinin, söz konusu kararsızlık olgusuna işaret eden bir biçimde farklı görünüşlerine -veya renklerine- karşılık geldiği görülmektedir (Örnek 32). Bu durum Saygun'un, Türk halk müziğinin anılan özelliğini eşyedirimli düzen içinde simgeleştirmek amacıyla alaca Dor töre dizisini bir ses malzemesi olarak neden sıklıkla kullandığını açıklamaya dayanak oluşturmaktadır.



Örnek 32. Alaca Dor Töre Dizisinin Alaca Seslerinin Ayrık Dor Töresi İçindeki Konumu (Özbayrak, 2022).

Yukarıdaki düşünceye ek olarak bu dizinin besteci tarafından neden bir 'imza' gibi seçilmiş olabileceğine ilişkin çağının koşullarına göre bir başka dayanak daha bulmak olanağı vardır. 20. yüzyılla birlikte Avrupa'daki birçok bestecinin bir malzeme olarak yeniden anımsadığı kilise mod dizilerinin tümü diyatonik tetrakordlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu modların hiçbirinin barındırmadığı alaca tetrakordla kurulan bir dizi kilise modlarından daha önceki bir zamana gönderme yaptığı gibi aynı zamanda bunun besteci tarafından el değmemiş bir malzeme olarak da değerlendirilmiş olabileceği, böylece kendi müziğine ait özgün bir simge yaratmış olduğu düşünülebilir. Bu savı tanımlayabilecek şey, *Töresel Müzik*'de yer verilen töre dizilerinden biri hariç diğer hepsinin diyatonik tetrakordların birleştirilmesiyle elde edilmesidir. Bu durum alaca Dor töre dizisinin Saygun'un anlayışında özel bir yeri olduğunu belgeler.

Sonuç

Verilen bilgiler ve Saygun'un yapıtlarından verilen örnekler bir arada ele alındığında bestecinin alaca Dor töresini -ve bu töreyi oluşturan alaca tetrakordu- farklı dönem ve türlerde yazdığı yapıtlarda müziğinin kendine özgü bir ögesi konumlandığı, töresel

23 Baud-Bovy'nin Yunan halk müziğinde aynı olgunun varlığına dikkat çektiğini belirtmek gerekir (1978, ss. 153-154). Buna ek olarak Yunan halk müziğinde sıklıkla kullanıldığını belirttiği üç mod dizisinin birbirleri arasındaki farkın sadece 2. ve 6. derecelerinin değişiminden kaynaklanıyor olması söz konusu bulguyu destekler niteliktedir (Bkz. Baud-Bovy, 1978, s. 166).

bakımdan biçiminin en önde gelen, dikkat çekici yapı taşı olarak ve adeta kendisiyle özdeşleştiği yorumunun yapılmasına olanak sağlayan bir sıklıkla kullandığı görülmektedir. Böylesi bir durumda bu dizinin, Saygun'un müziğindeki 'imzası' olabileceği savında bulunmak yanlış olmayacaktır.

Bu sava dayanak oluşturan diğer bir durumsa, yukarıda verilen bilgilerden anlaşılacağı üzere Saygun'un bu diziyi herhangi bir ses malzemesi olarak değil, özellikle seçmesidir. Çünkü bu dizinin içine oturduğu tarihsel bağlamla hem Türk halk müziği üzerinden yerelliğe hem de Yunan kültürünün -ve müzik kuramının- doğuya doğru yayılmaya başladığı -ve kendisinin de *Türk Halk Musikisinde Pentatonism*'de işaret ettiği- Büyük İskender döneminin hemen öncesinde ortaya çıkmış olan 11 telli lir düzeni üzerinden Akdeniz havzasının ortak kültürüne vurgu yapmış olduğu çıkarımı yapılabilir. Bununla birlikte bu dizinin bir imza olarak seçilmesi -veya en azından öyle görünmesi- Saygun'un budun müzikbilim çalışmaları ile bestecilik anlayışı arasındaki tutarlılığa da işaret eder.

Saygun, Ergican Saydam ile yaptığı söyleşide *Yunus Emre*'nin yazılma sürecini anlatırken "[...]Yunus sırrını kolay kolay ele veren bir insan değil" (Saydam, 1973, s. 2) demiştir. Bu çalışmanın ortaya koyduğu sav ve bir araya getirdiği olgular birlikte düşünüldüğünde Saygun için de aynısı söylenemez mi?

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Χρωματικός. (2012). *Yunanca Cep Sözlüğü* içinde (A. Aksoy, Ed.). İstanbul: Fono Yayınları.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun Doğu-batı arası müzik köprüsü* (1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baud-Bovy, S. (1978). Le dorien était-il un mode pentatonique? *Revue de Musicologie*, 64(2), 153-180. doi:10.2307/928234
- Berki, T. ve Karadeniz, İ. (2018, Ekim). Anatomy of a chord. Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuarı III. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu, sunulmuş bildiri, Trabzon, Türkiye.
- Gastoué, A. (1907). *Les origines du chant Romain*. Paris, Fransa: Alphonse Picard & Fils.
- Gazimihal, M. R. (2017). *Anadolu türküleri ve musikî istikbâlimiz*. (M. Özarslan, Ed.). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

- Grout, D. J. ve Palisca, C. V. (1980). *A history of western music* (3. bs.). New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Hagel, S. (2010). *Ancient Greek music* (1. bs.). New York, NY: Cambridge University Press.
- Karadağlı, Ö. (2020). Bartok's influence on Saygun: Collaboration and transmutations. *Ethnomusicology Journal*, 3(1), 56-76.
- Macran, H. S. (Ed.). (1902). *The harmonics of Aristoxenus*. Oxford, Birleşik Krallık: Clarendon Press.
- Özbyrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). <http://hdl.handle.net/11655/4415> adresinden erişildi.
- Özcan, Ö. (2010, Ocak). Ahmet Adnan Saygun'un bir raporu. *Türk Yurdu*, 30(269), 201-208.
- Say, A. (2003). *Müzik tarihi* (5. bs.). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, E. (1973, Eylül). Adnan Saygunla konuşma. *Filarmoni*, 9(86), 2-9.
- Saygun, A. A. (1957). *Sonatina for piano* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1960). *Partita for violoncello alone* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1961a). *String quartet no. 1* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1961b). *Sonata for violin and piano* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki temel bilgisi (Musiki nazariyatı) Kitap IV*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967a). *Töresel Musiki*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967b). *Symphony no. 1* [Partisyon]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1969a). *Twelve preludes on aksak rhythms* [Nota]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1969b). *Yunus Emre* [Vocal Score]. Southern Music Publishing Company.
- Saygun, A. A. (1976). *Béla Bartók's folk music research in Türkiye*. (S. B. Byron, Çev.). Budapest, Macaristan: Akadémiai Kiadó.
- Saygun, A. A. (1987a). *Symphony no. 3, op. 39 (1960)* [Partitur]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1987b). *Suite op. 2 für klavier solo* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1996). *Sonate op. 76 für klavier solo* [Nota]. Peermusic Classical.
- Saygun, A. A. (2009a). Türk musikisi (İ. Gökçen, Çev.). *Folklor/edebiyat*, 15(58), 9-44.
- Saygun, A. A. (2009b). *Yalan.. Sanat konuşmaları*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda çay sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

