

Saygun'un Geleneğe Bakışı ve Kerem Operasında Kullanılan Anadolu Ezgileri*

Saygun's Perspective on Tradition and the Anatolian Melodies Used in the Opera *Kerem*

Yılmaz KOÇ¹ 



DOI: 10.26650/CONS2023-1261770

* Bu makale, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Müzikoloji Doktora Programında, Dr. Öğr. Üyesi Esin UÇARSU danışmanlığında, Yılmaz KOÇ'un hazırlamış olduğu Ahmed Adnan Saygun'un Kerem Operası'nın Gizemcilik ve Geleneççilik Bağlamında İncelenmesi başlıklı doktora tezinden çıkarılmıştır.

¹Bağımsız Araştırmacı, Beşiktaş Bilim ve Sanat Merkezi, İstanbul, Türkiye

ORCID: Y.K. 0000-0002-5437-1822

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Yılmaz KOÇ,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: yilmazkou@gmail.com

Başvuru/Submitted: 08.03.2023

Revizyon Talebi/Revision Requested:
22.05.2023

Son Revizyon/Last Revision Received:
04.06.2023

Kabul/Accepted: 09.06.2023

Online Yayın/Published Online: 19.06.2023

Atıf/Citation: Koç, Y. (2023). Saygun'un Geleneğe Bakışı ve Kerem Operasında Kullanılan Anadolu Ezgileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 10(1), 51-74.
<https://doi.org/10.26650/CONS2023-1261770>

ÖZ

Bu makalede, Ahmed Adnan Saygun'un (1907-1991) bestelediği Kerem operası (Op. 28) Anadolu geleneklerine ait öğeler içermesi nedeniyle geleneççilik açısından incelenmiştir. Operanın librettosu Selâhattin Batu (1905-1973) tarafından yazılmıştır. Üç perde ve sekiz sahneden oluşan eserin konusu *Kerem ile Aslı* hikâyesine dayanmaktadır. Eserde Aşık Kerem'le özdeşleştirilen Kerem dizilerinin kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda Kerem dizileri ele alınmış, kullanılmı örnekleri ayrıntılarıyla verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Adnan Saygun, *Kerem* Operası, Geleneççilik, Kerem Dizileri

ABSTRACT

This article examines the opera *Kerem* (Op. 28) composed by Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) in terms of traditionalism due to how it involves elements of Anatolian traditions. The libretto of the opera was written by Selâhattin Batu (1905-1973). The subject of the opera, which consists of three acts and eight scenes, is based on the tale of *Kerem and Aslı*. Kerem scales identified as belonging to Aşık Kerem are thought to have been used in the work. In this context, the study discusses the Turkish folk music and classical Turkish music scales used in the work, in particular the Kerem scales, and presents detailed examples of their usage.

Keywords: Ahmed Adnan Saygun, *Kerem* (opera), traditionalism, Kerem scales

EXTENDED ABSTRACT

Among the Turkish Five, the composer who is best known worldwide and whose works are performed the most is undoubtedly Ahmed Adnan Saygun. Saygun was born in the last years of the Ottoman Empire and witnessed the establishment of the Republic of Türkiye in his early youth. He was entitled to study music in Paris upon passing the exam that had been opened along the axis of new art policies. After returning to Türkiye, the composer assumed important positions in state institutions such as the Music Teachers' School, community centers, the State Conservatory, and the Board of Discipline and Education. He also maintained his loyalty to Atatürk and the values of the republic throughout his life. By adopting the idea of processing Turkish music in universal dimensions, Saygun expressed the awareness of being a nation and the importance of turning to his own roots in fine arts:

[...] Here, Atatürk resolutely addressed language, history, and after a while, fine arts, in the struggle to recreate a society that had been oppressed and humiliated by the Ottoman landlords. He returned to Anatolia and Turkishness in language after the Alphabet Reform and went directly to the roots of the Anatolian people, both in Anatolia and Asia, instead of the understanding of “a strange state born from four hundred tents” in history. And finally, he turned to the same resources in fine arts. (Saygun, 1987, p. 34)

Saygun had an evolutionist understanding of tradition and stated tradition not be a narrow pattern one blindly adheres to but rather a process that can incorporate the new. As a 20th-century composer, Saygun kept his distance from the art movements that had emerged in his age and sought innovation, he stated in his work called *Yalan* (1945) that no building could be built without a foundation. Combining the traditional music elements of his country with the Western music education he'd received in Paris, the composer made his voice known to the world through his original musical language.

Saygun was an educator, writer, and ethnomusicologist in addition to being a composer and drew attention to the importance of investigating the historical, linguistic, and sociological background of folk music. As a result of his field research, he got to know the lifestyle of the Anatolian people and their folk singing styles and published many articles and books on the subject. In his article titled *La Musique Turque* (2009), he explained the melodic and rhythmic structure of Turkish folk music and classical Turkish music in detail and drew attention to the descending structure and tetrachords of the

scales that reveal this music.

Hi opera *Kerem* consists of three acts and eight scenes and is based on the widely known tale of Kerem and Aslı, as well as the theater play *Kerem ile Aslı* (Selâhattin Batu, 1944) that had been written as a five-act poetic fairytale. The opera's libretto was written by Batu in the style of folk poetry and in pure Turkish, though the last part of the story was changed in the opera instead of sticking to the original to emphasize the tendency of a hero to start from worldly love and grow to divine love. In this respect, the opera *Kerem* also reflects the mystical world views of Batu, who was a fan of Rumi (Güleç, 2009, p. 56 - 57), and of Saygun, who was in love with Yunus Emre. In Saygun's words, "Kerem was like a version of the Yunus Emre drama arranged for the stage: slowly turning to true love through thorny, ordeal paths (Aracı, 2007, p. 168). The composer also noted down the following on the first page of the opera's composition:

"Your job is to burn...Yunus Emre."

This article briefly mentions Saygun's understanding of composition as formed on the axis of tradition and explains the traditional musical elements of Anatolia in the opera *Kerem* through examples.

Giriş

Kerem operası, Ahmed Adnan Saygun'un gelenekçilik ve gizemcilikle yoğrulan dünya görüşünün yansıdığı eserlerinden biridir. Kendi toprağının kültürüne ve Yunus Emre'nin (1240-1321) tasavvuf felsefesine bağlılığını birçok kez ifade eden besteci, *Yunus Emre* oratoryosu ve *Kerem* operası arasında bir ilişki kurar. Besteciye göre *Kerem*, *Yunus Emre*'nin sahnelenmiş şeklidir (Aracı, 2007). Eserin müzik dili incelendiğinde, tasavvuf kültürüne dair klasik Türk müziği makam renkleriyle birlikte, halk kültürünü yansıtan ve doğrudan alınmış halk ezgileri de bulunmaktadır.

“[...] kendimi ilk kompozisyonlarımdan itibaren yokladığım zaman gördüm ki, ben bu toprağa bağlı kalmazsam, bir varlık olamam” (Oral, 1973, s. 3) diyen besteci, Anadolu'nun zengin kültüründen beslendiğini ve bu iki eserde kendini bulduğunu şöyle ifade eder:

[...] halk türküleriyle uğraşmak yok mu ... bütün bunlar beni yavaş yavaş 'Yunus Emre'ye doğru götürdü [...] insanlar –ve her şey zaten- bir havanın içinde kendilerini bulurlar ve o hava onlara uyar. Uyar ve öyle gelişir giderler. Yunus'un havası, benim işte gelişmeme, bu yolda gelişmeme çok yardım etmiştir. Neden? Çünkü ben, istediğim –demek- havayı, tıpkı bir nebatın yetişmesinde gereken ortamı bulması gibi [...] Ben de Yunus'ta bunu bulmuşum, öyle anlıyorum. Bunu Yunus'ta bulduğum gibi, mesela, *Kerem*'de, ama kendime göre [...] Bunu Anadolu bulmuş zaten, ben bulmadım [...]¹

Saygun besteleriyle, araştırmalarıyla ve düşünce dünyasını anlattığı yazılarıyla ülkemizin çoksesli müziğine ve müzikolojisine yön vermiş büyük bir sanatçıdır. Türk Beşleri arasında en çok bilinen ve belki de hakkında en fazla yazı yazılan besteci olmasına rağmen, Saygun'u tüm yönleriyle anlayabilmek zordur. Saygun'u anlayabilmek, yaşadığı dönemin koşullarını bilmeyi gerektirir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusalcı müzik politikaları ekseninde eserler yazan Saygun, Anadolu'ya ait müziksel öğeleri çokseslilikle işleyebilmek amacıyla bir tercihte bulunmuştur. Bu tercih Batı müziğine ait tampere sistemi kullanmaktır. Saygun'un bu tercihi eleştirilmesine neden olmuş, ancak büyük bir kararlılıkla yürüyerek bu yönde eserler yazmaya ömrünün son dönemine kadar devam etmiştir.

1 TV2 Televizyonunda Hikmet Şimşek'in Saygun'la yaptığı bu görüşmenin görüntülü kaydı, “Ahmed Adnan Saygun'la söyleşi” başlığı ile 28 Ocak 2017 tarihinde, Müjdat Dal tarafından internette yayınlanmıştır (https://www.youtube.com/watch?v=HUQvvc1UM_M).

Saygun'u sadece ulusalcılık ekseninde değerlendirmek de yanlış olacaktır. Onu büyük bir sanatçı yapan, yalnızca halk müziğimizi çoksesli bir yapıda işlemesi değildir. Besteci, entelektüel bilgi birikimiyle; sanata, hayata bakış açısıyla; okuyan, yazan ve sürekli çalışan bir sanatçı oluşuyla var etmiştir kendini.

Bestelerinin yanında, bizlere miras olarak bıraktığı kitapların ve makalelerin sayısı düşünüldüğünde, Saygun'un dünyada eşine az rastlanır bir besteci olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Biz araştırmacılara düşense Saygun'u ideolojik ve dar kalıplardan arındırılmış olarak, objektif ve derinlikli olarak incelemektir. Bu bağlamda Saygun'u ve Anadolu geleneklerini yansıtan *Kerem*'in düşünsel arka planını anlayabilmek için, bestecinin yaşamı boyunca karşılaştığı olaylar sonucunda oluşan mistik dünya görüşüne ve gelenekçilik eksenindeki bestecilik anlayışına kısaca değinmek gereklidir.

Saygun'un Dünya Görüşü ve Bestecilik Anlayışı

Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında dünyaya gelen Saygun, henüz çok küçük yaşlarında Balkan Savaşı (1912-1913), I. Dünya Savaşı (1914-1918), gençlik yıllarında II. Dünya Savaşı (1939-1945) gibi insanlık tarihi açısından sarsıcı olaylara tanık olmuştur. Bunların yanında, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan ekonomik, siyasî ve sosyal zorluklar besteciyi derinden etkilemiş, ilk gençlik yıllarından itibaren yaşam ve ölüm kavramları üzerine düşünmeye başlamıştır. Gülper Refiğ, *Atatürk ve Adnan Saygun* adlı kitabında, bestecinin gençlik yıllarındaki düşünce dünyasını şöyle özetlemektedir:

Kur'anı Kerim'den sonra İncil'i de okuyan genç Saygun, önceleri Hz. İsa'dan etkileniyor. Fakat İsa'nın kendisine dert yanan Samirriyelilere [sic.] umursamaz bir dille '*Ben kendi koyunlarımı güderim*' cevabı onu düş kırıklığına uğrattırıyor. Başta Eflatun ve Aristo olmak üzere temel felsefi görüşleri inceliyor. Hummalı bir arayışla kendi iç alemini anlamaya çalışıyor. Bu dönem O'nun '*hiçe-i mutlak*' diye adlandırdığı dönemdir. Ölümünden sonra hiçbir şey olmadığına inanmaktadır. (Refiğ, 1997, s. 21-22)

Çocukluğunda duyduğu Yunus Emre ilahîleri ve babası Mehmet Celalettin Bey'in Mevlevî tarikatına üye olması (Aracı, 2007), bestecinin küçük yaşta tasavvuf felsefesini tanımasını sağlar. Yaşamın anlamı üzerine düşünen Saygun, tüm sorularının yanıtını da bu felsefede bulur.

Saygun, besteciliğinin yanı sıra bir etnomüzikolog, eğitimci, yazar ve düşünürdür. Yapmış olduğu alan araştırmaları sonucunda, Anadolu insanının yaşam biçimini, türkü söyleme stillerini ve müziklerini yakından tanımış, bu konuyla ilgili kitaplar ve makaleler kaleme almıştır. *Authenticity in Folk Music* (Halk Müziğinde Otantiklik) başlıklı makalesinde; halk müziğinin dilsel, sosyolojik ve tarihsel arka plânının incelenmesinin önemine dikkat çeken besteci, yıllar süren araştırmalarını ve düşünce dünyasını yansıtan *Kerem* operasında, Türk halk müziği ve klasik Türk müziği unsurlarını tampere sistemde işleyerek ustalıklı kullanmıştır.

Eserde Kullanılan Geleneksel Diziler

Saygun, ezgileri oluşturan dizileri 'töre' olarak isimlendirmiş ve bu dizilerin iki ayrı dörtlünün (tetrakord) birleşmesiyle oluştuğunu söylemiştir. İki ayrı dörtlüden sekiz ses oluştuğunu, fakat bitişik iki dörtlünün yedi seste kalması nedeniyle, tekrar sekiz sese tamamlama gereksiniminden bu dizilerin dörtlüler ve beşliler şeklinde üst üste koyularak değişime uğratıldığını ifade etmiştir:

[...] miladi dönemin başlangıcından beri bu musikinin çehre değiştirdiğini biliyoruz: özünde inici mod'ları, çıkıcı olarak; dörtlü olan yapıları dörtlüler ve beşliler birleşimine dönüşerek [...] Farabi, İbni Sina ve Safiyuddin bu geleneği sürdürdüler [...] Bize gelince, biz bu modal dizilere inici karakterlerini vererek ve dörtlüler ve beşliler geleneğini reddederek, bu yüzyıllardan beri sürüp gelen gelenekten vazgeçtik (Saygun, 2009, s. 10).



Örnek 1. Saygun'un Belirttiği Ayrık ve Bitişik Töreler (Saygun, 1966, s. 251)

Saygun bu ifadesiyle Anadolu müziğinin modal yapısına dikkat çekmiş, *Kerem*'in ilk ezgisini de bu yapıyla oluşturmuştur. Eserin 'Prelude' bölümünde modal olarak duyurulan ilk ezgi, iki tetrakordun üst üste duyurulmasıyla elde edilmiştir. Saygun başta Lid tetrakordu olarak isimlendirdiği inici sesleri (la-sol#-fa#-mi) çıkıcı olarak tersten (mi-fa#-sol#-la) yazmıştır. Ardından gelen ikinci tetrakord da aralıkları ters çevrilmiş ve çıkıcı olarak yazdığı la üzerinde Alaca (kromatik) tetrakordudur (la-si#-do#-re).

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are: 2 Flüt (Flute), 2 Klarinet (Clarinet), 3 Trompete (Trumpet), 3 Trombon (Trombone), 2 Tenor Tenor (Tenor), Bass (Bass), Tuba Bass (Tuba), 2 Timpani (Timpani), and (Batteria) (Percussion). A red box highlights a section labeled "Lid Tetrakordu" and a blue box highlights a section labeled "Alaca Dor Tetrakordu".

Örnek 2. Lid ve Alaca Tetrakordlarının Eserde Kullanımı (Ölçü 1-6)²

The image shows two musical staves. The first staff is labeled "Lid tetrakordu" and shows a four-note scale: C4, D4, E4, F4. The second staff is labeled "Alaca (kromatik) tetrakord" and shows a four-note scale: C4, D4, E4, F#4.

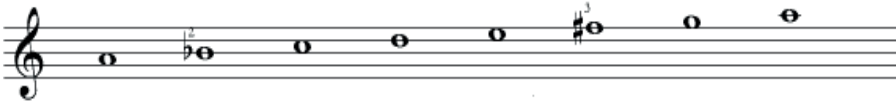
Örnek 3. Saygun'un Kullandığı Tetrakordlar (Saygun, 1966, s. 248)

Saygun'un dizileri modlar üzerinden tanımlaması, makamsal müziğe karşı çıktığı anlamına gelmez. Besteci makamı bir renk olarak kullandığını ifade eder. Ancak makamsal öğeleri Batı müziği çalgılarıyla ve armonisiyle harmanlaması nedeniyle zaman zaman eleştirilere maruz kalır. Saygun'un tüm bu eleştirilere verdiği yanıt eserlerindeki müzik dilini anlamamızı kolaylaştıracaktır:

2 Eserin el yazması orkestra partiyonu Ankara'da bulunan Bilkent Saygun Araştırmaları Merkezi'nden alınmıştır.

[...] Ben yazmak ihtiyacında olan bir insanım. Benim için makam denilen şey bir renktir sadece; elbet de ben makamları onyedinci, onsekizinci yüzyıllardaki gibi kullanacak değildim. İstesem öyle de kullanabilirdim ama o zaman çeyrek sesler yüzünden batının bütün çalgıları elimin altından kaçırırdı. Madem ki, makam benim için sadece bir renk, bir araç; serbestçe kullanırım, böylelikle bütün çalgılar, piyano, orkestra elimin altına gelir. Eğer halk müziğimiz üzerinde çalışırsam, eski musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum, hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim (Çalgan ve Başman, 1991, s.32).

Kerem'in ezgisel yapısı incelendiğinde, özellikle vokal partilerde halk müziğimizde en yaygın görülen Hüseyinî dizisinin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Hasan Tahsin Sümbüllü (2006), Hüseyinî'nin geleneksel Türk sanat müziğine, Türk halk müziğinden geçmiş bir makam adı olduğunu ve birçok türkünün bu dizide olduğunu belirterek, Hüseyinî dizisinin müziğimizde ana dizi olarak kabul edilebileceğini ifade etmiştir. Bu dizi Hüseyinî Ayağı olarak da adlandırılmaktadır³.

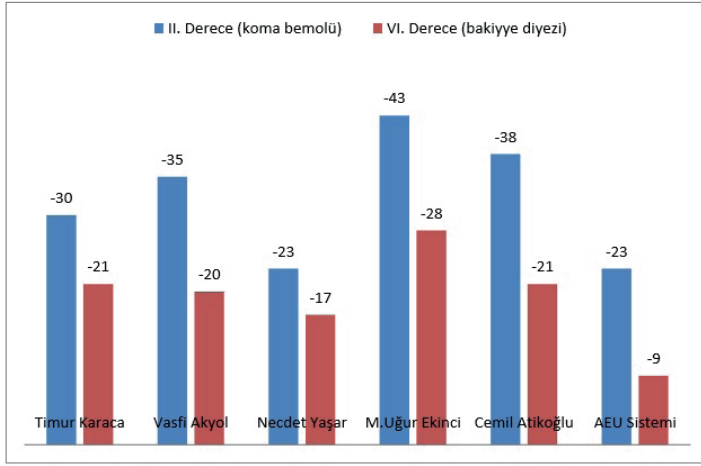


Örnek 4. Hüseyinî ayağı (Sümbüllü, 2006, s. 42)

Yukarıdaki ses değiştirici işaretlerin üzerinde bulunan rakamlar için kısa bir açıklama yapmak gerekmektedir. Klasik Türk müziği ses sisteminde bir tam ses aralığı 9 eşit parçaya bölünmektedir ve parçalardan her biri “koma” olarak adlandırılır. Örnek 4’teki Hüseyinî ayağında “si” sesinin 2 koma daha pest, “fa” sesinin ise 3 koma daha tiz seslendirileceği ifade edilmektedir. Ancak Türk halk müziği ve klasik Türk müziği eserlerinin icrasında her zaman böyle bir standardın uygulanmadığı görülmektedir. Serdar Çelik, 2014 yılında tamamladığı *Max/Msp Tabanlı Mikrotonal Midi Arayüzü Tasarımı* başlıklı doktora tezinde, Hüseyinî makamının ikinci derecesindeki si ve altıncı derecesindeki fa diyez seslerinin bazı icracılar tarafından daha pest seslendirildiğini tespit etmiştir⁴.

3 Makam kavramı genellikle klasik Türk müziğinde kullanılmakla birlikte Türk halk müziğinde de kullanılmaktadır. Ayak kavramı ise sadece Türk halk müziğinde kullanılır. Dizi kavramı ise her iki terime eklenilebilmektedir. Örneğin; Kerem ayağı dizisi, Hüseyinî makamı dizisi gibi.

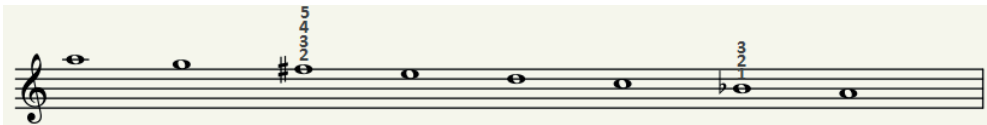
4 Grafiğin sonundaki AEU (Arel – Ezgi – Uzdilek) Sistemi, icra edilmesi gereken koma değerlerini göstermektedir.



Örnek 5. Hüseynî makamında kuram ve uygulamadaki mikrotonal sent değerleri dağılımı (Aktaran: Yılmaz, 2020, s. 2351)

Melih Duygulu da (2018), Türk halk müziğinde en yaygın makam olarak öne çıkan bir diziden bahsetmekte, bu dizinin Anadolu’daki tüm bölgelerin ses kültürünü bütünüyle yansıtabileceğini ifade etmektedir. Duygulu’nun belirttiği bu dizinin yörelerdeki adı ise, şu özelliklere göre verilmektedir:

Bu isimler diğer makamlarda olduğu gibi ezgilerin ses niteliklerini değil bu seslerle kurulu kalıplaşmış ezgi şemalarının sözlerine, ezginin ve sözün anlamına, yakan ve icra eden ozanların isimlerine, sözlerin söylendiği kişiye, sözleri söyleyen kişiye, oyuna; ezginin, türün bulunduğu yöredeki kişisel ve sosyal olaylara göre verilmektedir. “Yahyalı Kerem makamı”, “Kerem makamı”, “Maya makamı”, “Lavik makamı”, “Yanık makamı”, “Dübeyt makamı”, “Yüksek hava makamı”, “At üstü makamı”, “Divan makamı”, “Divanî makamı”, “Hüseynî (Kerbela) makamı”, “Zakir” veya “Cem makamı”, “Haylama makamı”, “Gülbeyi makamı”, “Cimcimi makamı”, “Engin Hava makamı”, “Dedeler makamı”, “İbrahimiye makamı”, “Nevruz makamı”, “Kürdî makamı”, “Elezber makamı”. (Duygulu, 2018, s. 101)



Örnek 6. Türkiye’de en yaygın kullanılan makamın dizisi (Duygulu, 2018, s. 99)

Duygulu'nun belirttiği makam dizisi, yukarıdaki Hüseyinî ayağı ile benzerlik göstermektedir. Bu dizinin aynı zamanda Hüseyinî makamı, Kerem makamı olarak adlandırılması ve eserin kahramanı Âşık Kerem ile özdeşleşmiş olması nedeniyle Kerem dizilerinden kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

Kerem Dizileri

Klasik Türk müziği makam dizilerinden Hüseyinî yanında, Karcıgar, Nıkrîz gibi diziler de, Duygulu'nun belirttiği ve bazı yörelerde "Kerem makamları" olarak anılan diziler ile benzerlik göstermektedir. Kerem makamı, yöresel olarak "Kerem havası" veya "Kerem ayağı" olarak da adlandırılır. Duygulu, Kerem ayağını, "adını halk kahramanı Âşık Kerem'den alan, kendine özgü ses örgülerini içeren bir müzikal karaktere sahip olan yöresel ezgilere verilen isim" (Duygulu, 2014, s. 282) olarak tanımlamıştır. Ekrem Karadeniz ise 'Kerem ayağı'nı şöyle ifade eder:

Âşık ve saz şairlerinin her makamdan usûlsüz olarak âşık tavrı içinde terennüm ettikleri kıt'alara "Kerem" denir. Bunlarda güftelerin başında ve arasında taksim tarzında saz parçaları çalınır. Başta ve sonda usûlle bestelenmiş aranağmelerin çalındığı da olur. Güftelerin arasında Kerem'in sevgilisi Aslı'nın adı geçer. Bu kıt'alar çoğunlukla "Kerem ile Aslı" hikâyesinden seçilir ve yanık nağmelerle tiz perdelerde seyreden makamlardan gazel tarzında okunur. Bununla beraber âşık tarzında başka kıt'aların okunması da mümkündür. (Karadeniz, 1965, s. 178)

Anadolu'da, yiğitlik, mertlik, aşk, dostluk, kahramanlık gibi birçok konuda Kerem havalarına rastlanmaktadır. "Kerem dörtlüklerinde konu bütünlüğü olmayıp hemen her konuda söylenen Kerem havalarına günümüzde de yenileri eklenmeye devam edilmektedir. Dinar'ın bütün köylerinde çok farklı Kerem dörtlüklerine rastlanmakla birlikte bunların ortak özellikleri aynı ezgi ve beste ile söylenmiş olmalarıdır." (Altınay, 2006, s. 720)

Duygulu'nun belirttiği dizinin (Örnek 6) bazı yörelerde Kerem, bazı yörelerde Hüseyinî makamı olarak anılıyor olması, klasik Türk müziği dizilerinden Hüseyinî makamı ile Türk halk müziği dizilerinden "en yaygın kullanılan Kerem ayağı'nın benzer diziler olduğunu düşündürmektedir. İsmet Karadeniz de (2018), *Kerem'in Görünmez Perdeleri* başlıklı makalesinde, eserde motifleri duyulan Hüseyinî, Karcıgar gibi makamsal dizilerin halk müziğinde Kerem ayağı olarak sınıflandırıldığını ifade etmektedir. Ancak

yukarıda aktarılan bilgilere göre Kerem dizilerinin yöreden yöreye farklı isimlerle anılması ve çok sayıda Kerem dizisinin olması, bu dizilerin belli bir kalıp üzerinden tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Süleyman Şenel (1997), V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi'nde halk müziği dizilerinin makam isimleriyle tanımlanmasının yanlış olduğunu, klasik Türk müziğindeki Hüseyinî ve Karcıgar makamlarının karşılığı olarak Türk halk müziğindeki Kerem ayağının, Çargâh makamının karşılığı olarak Müstezat ayağının kullanılmasının birçok hataya sebebiyet vereceğini ifade etmiştir. Ancak aynı kongrede Yalçın Tura da bir konuşma yapmış, araştırdığı halk türkülleri için Hüseyinî, Uşşak gibi makam isimleri kullanmıştır. İki müzik türünün de aynı millete ait olduğunu ifade eden Tura şunları söylemiştir: “Bunlar, aynı ulusun, başlangıçta ortak temeller üzerinde oluşmuş, zamanla ufak tefek, yerel, yöresel farklılıklar göstermiş, ama, temeldeki birliklerini asla yitirmemiş ezgileridir. Bu ezgileri, objektif, bilimsel bir yaklaşımla incelemek, sınıflandırmak isteyenler, bu temeldeki ortaklıkları gözden kaçırmamaya gayret göstermelidirler.” (Tura, 1997, s. 420)

Yukarıda ifade edilen iki fikir de doğru kabul edilebilir. Bu iki müzik türünde de ses sistemi ve seyir bakımından farklılıklar vardır. Halk müziği ağırlıklı olarak köy yaşamının, klasik Türk müziği ise şehir yaşamının müziğidir. Ancak Tura'nın belirttiği gibi, her ikisi de bu toprakların müziğidir ve yerleşmiş bir teorik sisteme sahip olan makam adlarını kullanmak, dizilerin anlaşılması açısından kolaylık sağlar.

Anadolu'ya ait olan bu iki müzik türünde de ortak olarak görülen dizi ise Hüseyinî dizisidir. İlk kuşak Türk bestecileri arasında yer alan Kemal İlerici de (1910-1986) ana dizi olarak Hüseyinî dizisini önermiştir. İlerici'ye göre bir ulusun müziğinin dayandığı temeli bulmak için, bir ana dizi seçmek gerekmektedir.

BU DİZİ:

- A. O Ulusun huyunu yansıtabilmeli, onun tarafından sevilmiş, tutulmuş parçaların çoğunluğu onunla seslendirilmiş olmalıdır.
- B. Bütün aralık, dizi ve makamlar kendisinden üretilebilmelidir.
- C. Ezgisel ve uygusal bütün sorunlar kendisi ile çözümlenebilir.

Sayın Kemal İlerici'ye göre bu nitelikleri taşıyan tek dizi, Hüseyinî dizisidir. Çargâh dizisi, her ne kadar [sic.] her seste bütün Türk Makamlarının aktarımlarını yapabilme ve bunları en son kapasitesine kadar yazabilme olanağını bize

vermekteyse de dizi, bütün müzik sorunlarımızı çözmeye [sic.] elverişli değildir. Yalnız yazı tarzı, batı anlayışı ile büyük bir ayrılık ortaya çıkarmadığı için “yazı dizisi” olarak kullanılabilir. (Darbaz, 1973, s. 104)

Bu bilgiler ışığında, eserde kullanılan dizileri belirli bir sistemle açıklamak ve daha anlaşılır kılmak amacıyla, klasik Türk müziği makam dizileri referans alınmış, benzerlik gösteren ve bazı yörelerde Kerem makamı olarak adlandırılan diziler de birlikte verilmiştir. Günümüzde kullanılan Arel – Ezgi – Uzdilek⁵ sistemine göre ses değiştirici işaretler ve koma değerleri Örnek 7’de gösterilmiştir:

1 koma bemolü 4 koma bemolü 5 koma bemolü 8 koma bemolü 9 koma bemolü

1 koma diyezi 4 koma diyezi 5 koma diyezi 8 koma diyezi 9 koma diyezi

Örnek 7. Arel - Ezgi – Uzdilek sisteminde değiştirici işaretler ve koma değerleri
(Aktaran: Yılmaz, 2020, s. 2355)

Kerem’de Kullanılan Geleneksel Ezgiler

Yukarıdaki bölümlerde Saygun’un makamı bir renk olarak tanımladığını ifade etmiştik. Öğrencisi Özkan Manav da, *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları* (2022) başlıklı çalışmada bestecinin ezgilerinde Hüzzam, Karcıgar, Segâh, Kürdi, Bestenigâr gibi makamsal izler bulunduğunu ifade etmiş, Saygun’un makamlarla olan ilişkisini dönemlere ayırmıştır:

1. Makamların kendi anlatım özellikleriyle işlendiği, 1930-40’lı yılların yapıtları
2. Makamların kişisel bir üslup içinde eritildiği 1950-60’lı yılların yapıtları
3. Makamların yapısal nitelikleriyle esinlendiği soyutlamayı değerlendiren 1950-

5 Rauf Yekta’nın ardından (1871-1935), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955), Salih Murat Uzdilek (1891-1967) ve Suphi Ezgi (1869-1962), 24 perdeli Türk müziği ses sistemini geliştirmişlerdir.

60'lı yılların bazı yapıtları ve 1970-80'li yılların temsil edici yapıtları (Berki, Manav, Karadeniz, Güray ve Çaylı, 2022, s.42).

Kerem'deki vokal partiler de genellikle Anadolu'ya ait türkü-şarkı havasını ve makamsal öğeleri çağrıştırmaktadır. Manav'ın ifade ettiği bilgiler bağlamında eserde örnekleri verilen ezgilerin, klasik Türk müziği makam dizileri üzerinden açıklamak yanlış olmayacaktır. Bu diziler açıklanırken de, Saygun'un makamı bir renk olarak tanımlamasından hareketle 'makam dizisi rengi' ifadesi kullanılacaktır.

Dizi notasyonlarında birlik notalar karar perdelerini, ikilik notalar güçlü perdelerini, parantez içinde gösterilen perdeler ise yeden perdelerini ifade etmektedir. Kullanılan diziler ve ritimler eserdeki örneklerle birlikte verilmiştir:

Operanın ilk sahnesinde, Kerem'in sahneye girdikten sonra seslendirdiği ezgi eşsiksiz uzun hava formunda ve fa Hüseyinî dizisi⁶ rengindedir. Ezginin bitişindeki son cümlede, beşinci derecede olan do sesi yarım ses pesleştirilerek Karcıgar beşlisi oluşturulmuş, dizinin üçüncü sesinde kalış yapılmıştır:



Örnek 8. Yerinde Hüseyinî makamı dizisi⁷

6 Hüseyinî dizisiyle benzerlik gösteren Kerem makamı için bakınız Örnek 6.

7 Klasik Türk müziği makam dizileri, İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri* adlı kitabı referans alınarak aktarılmıştır.

güz o lun ca yaz ge lin ce Beş - ay la rı ----
tez - ge lin ce - yi ğit gön lü - bir - hoş
o lur - ku ca ğı na - kız - ge
lin ce-

Örnek 9. Prova No. 19, ölçü 1-10

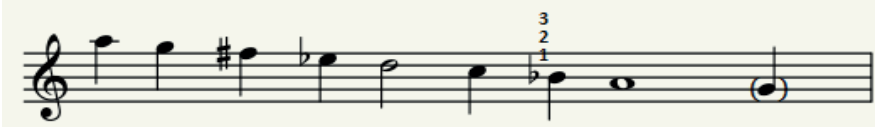
Türk halk müziğindeki Hüseyinî dizisinde ikinci ve altıncı derecelerin kuvvetli zamanlarda çoğunlukla kullanılmıyor oluşu, pentatonik (5 sesli) bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle Kerem'in seslendirdiği uzun hava formundaki ezgi (Örnek 9) yarım perdesiz (anhemiton) fa pentatonik dizi üzerinden veya Saygun'un *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te (1966) bahsetmiş olduğu 'bitişik töre hipofrigi' üzerinden de yorumlanabilir.

Karcıġar 5'lisinden bahsetmişken, makamın dizisini vermek faydalı olacaktır.

Yerinde Uşşak dörtlüsü Nevâ'da Hicâz beşlisi

Örnek 10. Yerinde Karcıġar makamı dizisi

Karcıġar dizisiyle benzerlik gösteren ve bazı yörelerde Kerem makamı olarak adlandırılan halk müziği dizisi şöyledir:



Örnek 11. (Duygulu, 2018, s. 113)

Sahnenin devamında kızların halay çekerken seslendirdiği ezgi (Örnek 15), Önder Kütahyalı'nın aktardığı bilgiye göre Erzurum-Hınıs yöresinden *Penceresi Yeşil Boya* adlı türküye aittir. TRT arşivinde do eksenli olan türküyü, Saygun eserinde la ekseninde yazmıştır. Türkünün derlenme tarihine dikkat edilirse, operanın yazımına çok yakın tarihlerde (1944-1952) notaya alındığı görülmektedir. Ayrıca türkünün hikâyede geçen yerlerden biri olan Erzurum'a ait olması da dikkat çekmektedir. Operayı oluşturan bu ögeler, Saygun'un kendi öz kültürünü ne kadar özümsemiş olduğunu göstermektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 834
İNCELEME TARİHİ : 4.10.1974

YÖRESİ

HINIS

KİMDEN ALINDIĞI

RENZİYE ATAMAN

SÜRESİ :

PENCERESİ YEŞİL BOYA

DERLEYEN

M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

2 - 11 - 1944

NOTAYA ALAN

M. SARISÖZEN

BA NAM Sİ ZİN SO YA TU TE LİM DEN
DE DİM BA ZİN NA KÜS TUN BE Nİ ÖL DÜR
RAT TİN BE LİR LAR NE YA TUN YA AL TI KE KİL
TE NA LIR LAR NE YA TUN YA AL TI KE KİL
YAR GI DE Kİ TO YA YAN DI MOY DİL BE Rİ DA DE
ME YE YE KAS TIN YA " " " " " " " " " " " "
ÜŞ TÜ O YA " " " " " " " " " " " "
ŞİN DA DAL FES " " " " " " " " " " " "

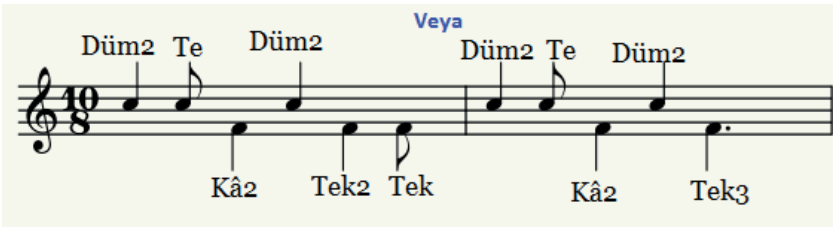
LİN DEN İL LE DE YA Rİ MİN Dİ LİN DEN

Örnek 12. *Penceresi Yeşil Boya*

Batı müziği tonlarından Do Majör ile aynı sesler üzerine yerleşen Çârgâh makamında⁸ olan türkünün usûlü⁹ 10/8'lik Aksak Semâî'dir.



Örnek 13. Yerinde Çârgâh makamı dizisi



Örnek 14. Aksak Semâî Usûlü

8 Buradaki ezgi, majör karaktere uyması açısından Rast dizisiyle de benzerlik göstermektedir.

9 Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına usûl denir. Kuvvetli ve zayıf vuruşların ve zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usuller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir. (İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2000, s. 561)

18) Halay-

Asi

Koro

lunis

Aksak Semâi usûlü kullanımı

Düm2 Te Kâ2 Düm2 Tek3 Düm2 Te Kâ2 Düm2 Tek3

f hey As-li Han hey - As - li - Han -

söy - le - bi - ze - sev - di - ği - ni Bū - tün yi - ğit -

ler - i - çin - de

Örnek 15. Penceresi Yeşil Boya türküsünün operada yeni sözlerle kullanımı¹⁰ (Prova No. 8, ölçü 1-6)

Türkünün ardından, kızların coşkuyla halay çektiği sırada orkestranın ünison olarak duyurduğu ezgi (Prova No. 13, ölçü 1-5) la eksenli Nîkrîz beşlisi rengindedir. Nîkrîz makamında bazen tiz seslerde Eviç (fa#) yerine Acem (fa bekar) perdesi kullanılır. Bu nedenle aşağıda iki çeşit Nîkrîz makamı dizisi verilmiştir.

Yerinde Nîkrîz beşlisi Nevâ'da Rast dördlüsü

Yerinde Nîkrîz beşlisi Nevâ'da Buselik dördlüsü

Örnek 16. Yerinde 1. ve 2. Nîkrîz makamı dizileri

¹⁰ Buradaki ezgi halk müziğimizde Müstezad ayağı olarak da adlandırılabilir.

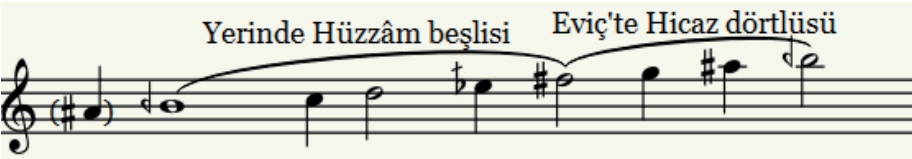
Birinci Nikrîz makamı dizisiyle benzerlik gösteren ve bazı yörelerde Kerem makamı olarak adlandırılan dizi şöyledir:



Örnek 17. Duygulu, 2018, s. 159

Örnek 18. Nikrîz beşlisi rengindeki ezgi (Prova No.13, ölçü 1-5)

Birinci perdenin ikinci sahnesinde Kerem'in Aslı'yla ilk karşılaştıkları yere gelip seslendirdiği sol# eksenli ezgide, üzüntüyü simgeleyen Hüzâm dördlüsü duyulur. Saygun partiyonun üzerine “con dolore” (acıyla) diye not düşmüştür. Aslı'dan ayrılmanın acısını yaşayan Kerem'in ezgisi, Anadolu insanının yaktığı ağıtları andırmaktadır. Ezginin devamında re# ve do# seslerinin gelmesiyle, Segâh dizisi renginde karara varılır.



Örnek 19. Yerinde Hüzâm makamı dizisi

Yerinde Tam Segâh 5'lisi Eviç'te Hicâz 4'lüsü

Örnek 20. Yerinde Segâh makamı dizisi

Con dolore [101]

Kerem

Hüzzâm Dörtlüsü

Segâh Makâmı Dizisi

Örnek 21. Hüzzâm ve Segâh renkleri (Prova No. 100, ölçü 10 ile Prova No. 102, ölçü 7 Arası)

İkinci perdenin birinci sahnesine gelindiğinde, sol sesi üzerinde duyurulan Hicâz dörtlüsü, inici seyirde olan “Şehnâz Bûselik” dizisini hatırlatır. Devamında Kerem’in üzüntüsünü simgeleyen Hüzzâm dörtlüsü (sol bemol-fa-mi bemol-re) duyurulur. Ardından kromatik bir inişle do sesinde karara varılır ve beşinci derecedeki sol sesiyle müzik yaylılara devredilir.

Yerinde Hicâz dörtlüsü Nevâ'da Rast beşlisi

Örnek 22. Yerinde Hicâz makamı dizisi

Hüseyinî'de Hicâz dörtlüsü

Yerinde Bûselik beşlisi

Örnek 23. Yerinde Şehnâz Bûselik makamı dizisi

The image displays a musical score for Kerem, Prova No. 160. The score is written for voice and piano. The voice part is in 2/4 time and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The piano part is in 2/4 time and features a rhythmic accompaniment with various ornaments and dynamics. The score is divided into several sections, each with a specific makam and rhythm pattern. The first section is labeled 'Hicâz 4'lüsü' and is highlighted with a red box. The second section is labeled 'Büselik 5'lisi' and is highlighted with a blue box. The third section is labeled 'Hüzzâm 4'lüsü' and is highlighted with a blue box. The fourth section is also labeled 'Hüzzâm 4'lüsü' and is highlighted with a blue box. The score includes various performance instructions such as 'Calmò', 'Colla parte', 'rubato', 'poco accel.', 'poco allarg.', and 'rit.'. The score is numbered 160 (Boşuk) at the top left.

Örnek 24. Hicâz, Şehnâz Büselik ve Hüzzâm renkleri
(Prova No. 160, ölçü 1 ile Prova No. 161, ölçü 17 arası)

Eserin son perdesinde, âşıkların atışma sahnesinden hemen önce duyurulan, 251. prova numarasında başlayan mi eksenli ezgi Hüseyinî dizisi rengindedir. Bu ezgi *Urfa Divan Ayağı* olarak bilinen eserin kısa bir bölümüdür. TRT repertuarında la eksenli verilen ezgiyi, Saygun mi eksenli yazmıştır.

Alıntı yapılan bu ezginin mi eksenli Hüseyinî renginde olmasına karşın, re sesinin sık duyurulması ve eşlikte duyurulan kısa motifler, aynı seslerle elde edilen re üzerindeki Râst makamı rengini de çağrıştırmakta, iki dizinin birlikte kullanılmış olduğunu akla getirmektedir.



Örnek 25. *Urfa Divan Ayağı* 'nın eserde kullanılışı (Prova No. 251, ölçü 1-4)



Örnek 26. Yerinde Râst makamı dizisi

Yukarıda vermiş olduğumuz örnekler dışında eserde Kürdî, Dilkeş – Hâverân, Bestenigâr, Sabâ gibi makam renklerinin yanı sıra, pentatonik ve tam ton diziler de kullanılmış, bu diziler zaman zaman modal ve tonal akorlarla desteklenmiştir.

Sonuç

Yaşamı boyunca Atatürk'ün 'kendi müziğimizi evrensel boyutlarda işlemek' fikrine sadık kalan Saygun, bir halk hikâyesini anlattığı *Kerem* 'de Anadolu kültürünün zenginliklerini işlemeyi bir görev bilmiş, kaynağı kendi öz kültüründe bulmuştur:

[...] halkın musikîsi ve oyunu, sanata çok şey vermişti. Çok seslilik onun hediysi [sic.] değil midir? Senfoni'nin kökü halka dayanmıyor mu? Nihayet,

Sahne'nin bir halk malı olduğunu kabûl etmemek mümkün müdür? [...] Bundan dolayı her devirde musikîciler kaynağa koşmuşlar ve beğendikleri halk mâlzemesini [sic.] almışlardır. (Saygın, 1945, s. 44)

Bir besteciyi doğru tanımanın ve anlayabilmenin en iyi yolu, elbette ki bestecinin kendi ifadelerine başvurmaktır. “Bir sanat, toprağına bağılı kalmadıkça ve hümen bir karakter taşımadıkça, üniversal olamaz” (Oral, 1973, s. 3) ifadesini kullanan Saygun, eserleriyle yerelden ulusala, ulusaldan evrensele açılmayı amaç edinmiş, hep ileriye doğru atılan bir besteci olmuştur. Saygun bir yirminci yüzyıl bestecisidir ve “[...] ben her türlü aramanın, her türlü denemenin çok iyi bir şey olduğunu her zaman düşünmüşümdür [...]” (Saygun, 1987, s. 75) diyerek yüzünü geleceğe döndüğünü ifade etmiştir. Bu yönüyle Saygun'un gelenek anlayışı, yeniyi de kendine katabilen evrimsel bir süreç içinde anlamını bulur. Bunun en somut kanıtı ise Anadolu'daki modal – makamsal ezgileri yeni bir üslupla, Batı müziği çalgılarıyla ve armonisiyle ele almış olmasıdır.

Saygun'un, Türkiye'de yaygınlıkla bilinen bir halk hikâyesinden yola çıkarak bestelediği eserde, ‘Türkiye’de en yaygın görülen makam’ olan Hüseyinî yanında, Karcıgar ve Nikrîz gibi makam renklerinin de kullanıldığı ve bu dizilerin de bazı yörelerde ‘Kerem makamı’ olarak anılan diziyle benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Eserlerinde makamın bir renk olduğunu ifade eden Saygun, *Kerem*’de bazen makamsal dizilerin tamamı yerine, o makamın rengini ortaya çıkaran küçük yapı taşlarını kullanmıştır. Örneğin Kürdî üçlüsü, Hicâz dörtlüsü, Hüzâm dörtlüsü, Nikrîz beşlisi gibi yapılar, küçük motifler halinde hem çalgısal hem de vokal partilerde kullanılmıştır.

Operada Erzurum-Hınıs yöresine ait *Penceresi Yeşil Boya* türküsü ve *Urfa Divan Ayağı*’na ait ezgilerin yanı sıra; Aksak Semaî gibi usûllerin kullanıldığı da görülmüştür. Eserin ritmik ve ezgisel yapısıyla birlikte, kostüm ve sahne tasarımı da halk kültürünü yansıtmaktadır¹¹. Gençlerin mutluluk içinde halay çektiği sahne, âşıkların bağlama eşliğinde atışması, uzun hava stilinde yazılmış ezgiler, Anadolu geleneklerine ait birçok unsuru barındırması açısından büyük önem taşımaktadır.

Saygun'un dizileri modlar üzerinden açıklıyor olması, eserlerindeki ezgilerin makamlar üzerinden yorumlanamayacağı anlamına gelmeyeceği gibi, araştırmacılara farklı bir bakış açısı da kazandıracaktır. Bu bağlamda müzikologları hem çoksesli Batı müziği,

11 Burada, 11 Mayıs 1991'de İDOB'un Aydın Gün rejisörlüğünde sahnelediği temsil kastedilmektedir. (<https://www.youtube.com/watch?v=ymn3uZokoT0>) (Son erişim: 22.05.2023)

hem de Anadolu müziği hakkında araştırmaya zorlayan Saygun'un eserleri ülkemiz müzikolojisinin gelişimi adına bir hazine niteliğindedir.

Halk şiiri üslubu ile yazılmış librettosu ve Anadolu ezgilerini içeren müziksel dokusuyla *Kerem*, ülkemiz müzik kültürü açısından büyük öneme sahiptir. Saygun'u daha iyi anlayabilmek ve anlatabilmek için de günümüz müzikologlarına, araştırmacılarına, orkestra şeflerine ve icracılarına büyük görev düşmektedir.

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

- Altınay, F. R. (2006, 23-24 Kasım). *Türk Halk Müziğinde Kerem Havaları ve Buldan'daki Örnekleri*, Buldan Sempozyumu, Denizli.
- Aracı, E. (2007). *Doğu – Batı Arası Müzik Köprüsü*, (2. bs). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batu, S. (1944). *Kerem ile Aslı*. İstanbul: Nebioğlu Yayınevi.
- Başman, M., Çalgan, Koral ve diğerleri (1991), *1990-Altın Onur Ödülü Madalyası Sahibi A. Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Darbaz, F. (1973). *Türk ve Batı Müziği*. İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güleç, E. S. (2009). *Kerem Operası Librettosundaki Kurgusal Unsurların Kerem İle Aslı Hikayesi Ve Kerem İle Aslı Oyunu Bağlamında İnceleme Ve Karşılaştırılması*. (Sanatta Yeterlik Eser Çalışması). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, İ. (2018, 10-12 Mayıs). *Kerem'in Görünmez Perdeleri*. IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Manav, Ö., Çaylı F., Güray C., Karadeniz, E., Berki T. (Ed.). (2022). *Saygun Müziğinde Makam Soyutlamaları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Oral, Z. (1973,Haziran). Adnan Saygun. *Milliyet Sanat Dergisi*, 38, 3-4.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*. (6. bs). İstanbul: Ötügen Yayıncılık.
- Refiğ, G. (1997). *Atatürk ve Adnan Saygun*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Saygın, A. A. (1945). *Yalan: Sanat Konuşmaları*. Ankara: Doğu Matbaası.

- Saygun, A. A. (1952). Op. 28 Kerem, Şan Solistleri, Koro ve Orkestra İçin Üç Perdelik Opera. Orkestra partituru. Ankara Bilkent Saygun Araştırmaları Merkezi Arşivi, El yazmaları Koleksiyonu.
- Saygun, A. A. (1951). Authenticity in Folk Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 3, 7-10.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1987). *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Saygun, A. A. (2009). Türk Musikisi (La Musique Turque), Çev: İlhami Gökçen, *Folklor/Edebiyat-Uluslar arası Kıbrıs Üniversitesi*, 15, 9-44.
- Sümbüllü, H.T. (2006). *Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Şenel, S. (1997). *Türk Halk Müziğinde Beste, Makam, Ayak Terimleri Hakkında*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Ankara.
- Tura, Y. (1997). *Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Ankara.
- Yılmaz, K. (2020). Arel – Ezgi – Uzdilek Sistemi Üzerine, *Rast Müzikoloji Dergisi*, 8 (1), 2348-2365.