

Makalenin geliş tarihi: 31.08.2019

1. Hakem rapor tarihi: 26.10.2019

2. Hakem rapor tarihi: 13.11.2019

Kabul tarihi: 15.08.2020

**SAYGUN’UN AKSAK TARTILAR ÜZERİNE ON ETÜD, OP.38 NO.4  
PİYANO PARÇASININ BİÇİM BAKIMINDAN VE  
“KONTRAST” KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE  
KOMPOZİSYON AÇISINDAN İNCELENMESİ**  
(Araştırma Makalesi)

Bertan RONA (\*)

**Öz**

*Ahmed Adnan Saygun’un (1907-1991) yapıtları, genellikle üç dönemde incelenmektedir. Besteci en olgun, en derin ve yetkin yapıtlarını bu dönemlerin üçüncüsünde vermiştir. Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, Op.38 dizisinde yer alan 4 numaralı etüd de bu dönemde yazılan yapıtlardan biridir. Ne var ki adının hemen akla getirebileceğinin aksine piyanistik bir yazıyı değil, teknikten ziyade duyuş derinliğinin öne çıktığı oldukça soyut bir anlatımı dışavurmaktadır. Bu çalışmada, söz konusu piyano parçası, biçim bakımından incelendikten sonra, kontrast kavramı çerçevesinde kompozisyonel açıdan incelenmiştir. Bu kontrastlar, müziksel-teknik ve üslup-içerik olmak üzere iki ana grupta toplanabilir. Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, Op.38 No.4 piyano parçası, bestecinin azami yapısal ve düşünsel bütünlüğe ulaşmış yapıtlarından biri olarak, bir yandan kompozisyonda kontrast kullanımı konusunda genç bestecilere ilham kaynağı olabileceken bir yandan da bu alanda çalışmak isteyen müzikolog ve analistlere zengin bir materyal sunmaktadır.*

**Anahtar Kelimeler:** Saygun, Müziksel Kompozisyon, Form, Analiz, Kontrast.

***Analysis of Ten Etudes on Aksak Rhythms, Op. 38 No.4  
Piano Piece by Saygun Formally and Compositionally  
Within the Scope of “Contrast” Concept***

**Abstract**

*The works of Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) are generally studied in three periods. The composer created the most mature, deepest and most proficient works in the third of these periods. The etude numbered 4 in the Ten Etudes on Aksak Rhythms, Op.38*

\*) Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Koro Ana Sanat Dalı  
(e-posta: bertanrona@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5009-2183>

series is one of the works written in this period. However, although its name reminds us pianistic writing, it shows pretty abstract expression where the depth of hearing rather than techniques come to the forefront. In this study, the aforementioned piano piece was subjected to a compositional analysis within the scope of contrast concept after it was examined formally. These contrasts can be gathered in main two groups; musical-technical and style-content. *Ten Etudes on Aksak Rhythms, Op. 38 No.4*, a piano piece is one of the work reached the maximum structural and ideational integrity of composer that is being a source of inspiration for young composers about the use of contrast in the composition as well as offers a content-rich material to musicologist and analysts who want to work on this field.

**Keywords:** Saygun, Musical Composition, Form, Analysis, Contrast.

## 1. Giriş

‘Türk Beşleri’ olarak adlandırılan besteciler topluluğunun en önemli üyelerinden biri olan Ahmed Adnan Saygun’un (1907-1991) yapıtları, genellikle üç dönemde incelenmektedir. *Op.1 Divertimento*’dan *Op.26 Yunus Emre Oratoryosu*’na kadar olan yapıtlar birinci dönemi, bu oratoryodan *Op.35 İkinci Yaylılar Dörtlüsü*’ne kadar olan yapıtlar ikinci dönemi ve bu dörtlüden bestecinin ölümüne kadar yazdığı yapıtlar, üçüncü ve son dönemi oluşturmaktadır. Bu dönemlerin her birinde Saygun’u ‘Saygun’ yapan temel nitelikler (örneğin makamsal malzeme işçiliği) açıkça görülmekle birlikte, üç dönemi birbirinden farklı kılan karakteristiklerin olduğu da inkar edilemez. Besteci, ilk döneminde kendi dilini ve üslubunu oluşturmaya çalışmış, Türk müziği makamları ile Fransa’daki öğrenciliği dolayısıyla etkilendiği Fransız müziğini yer yer birlikte değerlendiren sentetik bir anlayış sergilemiştir. İkinci döneminde Saygun, “modal çalışmasında bir sihirbaz gibi kullandığı çizgisel yazısıyla, gayet ileri ve orijinal bir stilin içine girmiştir” (Say, 1992, s.1112).

Üçüncü ve son döneminde ise son derece verimlidir. Kullandığı deyiş olgun, anlatımı derin ve yoğundur. Makamsal öğeler soyutlaşmıştır. Orkestralama, güzelliğin doruk noktasına ulaşmıştır. Müzik, tonsuzluk ve elektronik teknik dışında, çağdaşlaşmanın hemen bütün olgularını özenli bir arayış içinde sergiler. 3. Senfoni, 3. Yaylılar Dörtlüsü, Piyano için ‘Aksak Tartılar Üzerine On Etüd’, ‘Oniki Prelüd’, Keman Konçertosu ve yaylı çalgılar orkestrası için ‘Söyleşi’ gibi yapıtlarla ortaya koyduğu bu aşamasında Saygun, en olgun yaratma düzeyine ulaşır (Say, 1992, s.1112).

Bu çalışmada incelenecek olan *Aksak Ritimler Üzerine On Etüd, Op.38 No.4* piyano parçası, yukarıdaki sınıflandırmadan da anlaşılabilceği gibi Saygun’un son bestecilik döneminde yazdığı bir yapıttır. Diziyi oluşturan etüdlere farklı olarak virtüozik, piyanistik bir yazıyı değil, “sostenuto” yönergeli cantabile bir deyişin ve teknikten ziyade duyuş derinliğinin öne çıktığı oldukça soyut bir anlatımı dışavurmaktadır. Bestecinin, bu etüdünde hem deyiş bakımından hem de yapısal açıdan maksimum bütünlüğe ulaştığı görülmektedir. Bu bütünlüğün sağlanması her şeyden önce düşünsel ve artistik bir iş olmakla beraber, yapıtın formal ve kompozisyonel açıdan çözümlenmesi, Saygun’un bu

işi, uygulamada nasıl gerçekleştirdiğini anlamak bakımından önemlidir. Etüdün formal unsurlarının oluşturduğu net çerçeve, sadece kolay anlaşılmasını sağlamaz; aynı zamanda bir minyatür piyano konçertosu görünümü sergilemesi bakımından da ilgi çekicidir. Kompozisyonel açıdan bakıldığında ise yapıtın "kontrast" kavramı üzerine kurulduğu görülmektedir. Gerçekten de besteci, yapıtın tansiyonunu formal unsurlarla olduğu kadar kontrastlarla da elde etmiştir. Saygun'un olağanüstü güzellikte ve derinlikte olan bu etüdü, aşağıda önce formal yönden, sonra da "kontrast" kavramı ekseninde kompozisyon açısından incelenecek, bu kompozisyon analizi ise teknik ve felsefi olarak iki düzlemde gerçekleştirilecektir. Yorumlayıcı kaynak incelemesi ve müziksel analiz teknikleriyle yapılmış olan çalışmanın amacı, kontrast kavramının kompozisyonda ne kadar önemli bir yer tuttuğunu ve nasıl kullanılabileceğini usta işi bir yapıt üzerinden göstermektir. Makalede, yapıtın Southern Music Publishing Co. Inc. 2057-49 katalog sayılı baskı içindeki notası temel alınmıştır (Saygun, 1969).

## 2. Araştırma Etiği

Eserleri yurt içinde ve dışında en çok icra edilen, müzikolojinin türlü alt dalları kapsamında en çok incelenen çoksesli müzik bestecimiz olan Saygun'un bir piyano parçası üzerine gerçekleştirilen bu çalışmada; kitap, makale, nota ve kayıt biçiminde karşımıza çıkan bu birikimin değerlendirilmesinden yola çıkılıp, ele alınan parça ile ilgili özgün verilere ulaşılmıştır. Bu noktada özellikle son yıllarda pek çok büyük bestecinin eserlerinin notalarıyla ilgili olarak internette gözlenen bilgi kirliliğinden, yanıltıcı materyalden ve yasa dışı içerikten uzak durularak yalnızca eserin nota basım hakkına sahip olan kuruluşun orijinal edisyonu kullanılmıştır. Parçanın "Felsefi düzlem" başlığı altında yorumlanan düşünsel arka planı ise ikincil kaynaklardan çok, doğrudan Saygun'a ait olan kitaplardan yola çıkılarak tartışılmıştır.

## 3. Formal Analiz

Saygun'un Op.38 No.4 Etüd'ü, kesin olarak tanımlanabilecek klasik bir form şemasına bütünüyle uymamakla beraber, konvansiyonel form elemanlarını bünyesinde taşıyan bir yapıttır. Bu bağlamda öncelikle yapıtın genel bir ABA yapılanması sergilediği belirtilmelidir. **Şekil 1**'de görüldüğü gibi ilk 6 ölçü boyunca devam eden ve bir prelüd işlevinde olan iki partili girişin, **Şekil 2**'de gösterildiği üzere büyük bir gerilimin ardından 28. ölçüde tekrar duyulması, bu yapılanmanın göstergesidir. [Prelüd, burada 'giriş müziği' anlamıyla kullanılmıştır (Cangal, Erdener, 1976)].

**Sostenuto** ( $\text{♩} = 40$ )

*4 p*

*cresc. poco*

*decresc.*

Şekil 1. Yapıtın altı ölçümlük giriş müziği (1-6. ölçüler).

*p*

*pp*

*mp*

Şekil 2. Yapıtın giriş müziğinin tekrar gelmesi (25-30. ölçüler).

Birleşik Amerikalı müzik teorisyeni Douglass M. Green (1926-1999), *Form in Tonal Music - an Introduction to Analysis* - adlı çalışmasında, iki ayrı prelüd çeşidini birbirinden ayırmaktadır. Buna göre birinci çeşit prelüdün kompozisyonun bütünüyle açık bir ilişkisi varken, ikinci tür, genel olarak kompozisyonun bağımsız bir karakter sergilemektedir (Green, 1993). Bu açıdan bakıldığında, Saygun'un Aksak Ritimler Üzerine On Etüd, Op.38 No.4 piyano parçasının prelüdü ilk çeşide girmektedir.

Etüdün armonik dili nedeniyle tonal gereklerden söz edilemeyecek olsa da varış ve dönüş köprüleri de belirgindir: 16. ölçüde başlayan varış köprüsü işlevindeki pasaj, bes-teci tarafından *p* nüans ile marke edilmiştir ve Şekil 3'te de görüldüğü gibi 19. ölçüdeki tepe noktasına kadar üç ölçü boyunca devam etmektedir.

Şekil 3. Varış köprüsü (15-18. ölçüler).

Gelinen ölçüde karşılaşılan ve Şekil 4'te gösterilen *ff* gürlük derecesi de bu tepe noktasını iyice belirgin kılmaktadır.

Şekil 4. Tepe noktası (19-20. ölçüler).

27. ölçüde ise sadece 1 ölçü süren dönüş köprüsü yer almaktadır. Bu köprü, 1 ölçü sonra bağlanacağı ikinci A'ya göre son derece kromatik bir yapıda olmasına rağmen, 'dönüş köprülerinin varılacak bölmenin malzemesinden yapılması' ilkesi uyarınca ritmik olarak onunla aynı görünümü sergiler ve bu bakımdan geçiş, dinleyicide herhangi bir rahatsızlık uyandırmadan gerçekleşir. Zaten bu konudaki "örnekler çeşitlilik bakımından

çok zengin olduğu için bir genel kural koymaya da pek olanak yoktur” (Usmanbaş, 1974, s.45). Besteci, bu kısa dönüş köprüsünü pp nüansı ile ayrıca belirgin kılmıştır.

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems. The first system shows a bass line with a trill and a treble line with a complex, chromatic passage. The second system shows a more melodic treble line and a bass line with a triplet. Dynamics include pp, p, and mp.

Şekil 5. Dönüş köprüsü (25-30. ölçüler).

Etüdün ilk 6 ölçüsünü oluşturan ve bir prelüd niteliğinde olduğunu belirttiğimiz iki partili giriş, donanımdaki altı adet bemolün işaret ettiği mi bemol minör tonalitesinde değil, mi bemol eksenli eolyen modundadır. “Eski minör dizi de denilen bu dizi, bazen *hipodorien* olarak da adlandırılmıştır” (Gazimihal, 1961, s.81). Zira Saygun, burada mi bemol minörün gereği olan re bekar sesini kullanmamakta, hatta 6. ölçüde, üst partide re bemolü duyurarak eolik etkiyi vurgulamaktadır. (Yine 6. ölçüde, alt partide yer alan re bekar, hemen ardından gelen mi bekar ile fa'nın mi bemole bağlanmasından da anlaşılabilir gibi geçici bir kromatik değişimdir.) Neredeyse tamamen diatonik nitelikteki bu giriş, 6 ölçülük seyri boyunca kendi içinde bir gelişim de göstermektedir. Müzikte, çıkıcı seyri, “Modun seslerinin pesten tize doğru sırayla dizilmiş biçimi” (Hacıev, 1996, s.116) olarak tanımlanan gamdan ayıran en önemli yapıtaşı diyebileceğimiz zikzakları kullanarak tırmanan üst parti, 5. ölçüdeki sol bemol ile kendi doruğuna ulaşır ve geriye kalan 1 buçuk ölçü içinde aşağı inerek başladığı si bemole döner. Bu yönüyle üst partinin ambitusu, küçük altılı aralıdır (Bu durum Şekil 1’den incelenebilir.).

Prelüdün tamamlanmasından sonra 7. ölçüde, sol elde ve ilk defa duyurulan tema; kromatizmi, içerdiği atlamalar, ritmik yapısı ve nüansı ile son derece karakteristiktir ve etüd boyunca bu iki özelliğinden ötürü kolaylıkla tanımlanabilecek niteliktedir. Söz konusu tema, Şekil 6’da gösterilmiştir.



Şekil 6. Temanın gelişi (7-8. ölçüler).

Başlarken bir minyatür piyano konçertosuna benzettiğimiz etüdün prelüdü, konçertonun orkestral ekspozisyonunu, temanın sol eldeki gelişi ise konçertoda solo partinin girişini anımsatmaktadır. Şekil 7'de görüldüğü gibi 14. ölçüde temanın sağ ele geçmesi ise yine piyano konçertolarında piyanonun eşliği olarak, orkestranın solo çalmasına benzemektedir [bu deplasman için Sergei Rachmaninov'un (1873-1943) 3. Piyano Konçertosu'nun girişi, güzel bir örnektir (Rachmaninov, 1947, s.4)]:



Şekil 7. Temanın el değiştirmesi (13-16. Ölçüler).

Prelüd ve temanın çeşitlemelerinin gerilimi ile devam eden etüd, 22. ölçünün ikinci yarısında nabız açısından adeta susar. Bu noktadan 27. ölçüye kadar önce ostinato vurularla, sonra ise paralel gam ve arpejlerle devam eden yazı, Şekil 8'de görüldüğü üzere akla bir piyano konçertosunun kadansını getirmektedir.



Şekil 8. Kadans (22-27. ölçüler).

Elbette tüm bunlar, bir andırıştan ibarettir ve başlangıçta da belirttiğimiz üzere bu etüd, teknik-piyanistik yazısı ile değil, düşünsel-sanatsal derinliği ve kompozisyonel yapısı ile öne çıkmaktadır. Bu yapının üzerine bina edildiği başlıca unsur ise şimdi inceleyeceğimiz 'kontrast' kavramıdır.



#### 4. 'Kontrast' Kavramı Çerçevesinde Kompozisyon Analizi

##### 4.1. Teknik Düzlem

Birbiriyle kontrast oluşturan malzemenin ve unsurların kullanımı, müzik sanatı açısından bir buluştan öte, bir zorunluluktur. Zira bir kompozisyonun anlaşılabilirliğinin ön koşulu, içerdiği temaları ve dokuyu taşıyan müziksel sesin duyulabilirliğidir ve bu duyulabilirlik, doğal olarak benzerliği değil karşıtlığı gerektirir. Söz gelimi, (klasik anlayış çerçevesinde düşüncecek olursak) ana teması Si-bemol Majör tonalitesinde olan ve on altılık notlarla ilerleyen bir piyano sonatının yan temasının Fa Majör tonalitesinde olması ve dörtlük, hatta ikilik gibi daha uzun ritmik değerler içermesi, bu iki temanın birbirinden ayırt edilebilmesi açısından hayati önem taşır. Nitekim "esas tema karakterine karşıtlık (tezat) teşkil eden yan tema"nın (Cangal, 2004, s.32) bu özelliği, pek çok form bilgisi kitabında belirtilmiştir. [Bu konuda W. A. Mozart'ın (1756-1791) *K.333 Piyano İçin Si-bemol Majör Sonat*'ına bakılabilir (Mozart, 1993)]. Benzer şekilde tema veya kesit değişikliklerinde gürlük farkına başvurulması ya da orkestral bir yapıtta tema tekrarlarının farklı çalgılamalarla gelmesi de bu değişikliklerin daha rahat anlaşılabilmesi sağlar. Müziksel sesin frekans, ritm, nüans ve tını gibi özellikleri bakımından karşılaştırılmasının, tekrarin neden olabileceği monotonluğu kırmak gibi bir işlevi de vardır.

Müzik tarihinin hangi dönemi söz konusu olursa olsun hemen her yapıtın yukarıda belirtilen protokollere uyduğunu söyleyebiliriz. Bu, armoni açısından da böyledir. Genelde yalın uyumlu aralıkların en değerli aralıklar olduğu düşünülse de bu kanı gerçeğe uygun değildir. Çünkü müziği müzik yapan, seslerin yürüyücülük-duruculuk nitelikleridir:

Bir müzik eseri çalındığında bir takım sesler rahatlama ya da bitmişlik etkisi yaratırlar. Bu seslere durucu sesler denir. Durucu sesler dışındaki seslere yürüyücü sesler denir. Durucu sesler insanda, sanki yürüyücü sesleri kendilerine doğru çekmiş gibi bir etki, bir izlenim, bir duygu bırakırlar. Yürüyücü sesler de tınladıklarında, inici veya çıkıcı olarak yukarıda açıklanan durucu seslerde dayanak ararcasına onlara doğru gitme eğilimi gösterirler (Hacıev, 1996, s.114).

Yukarıda belirtilen 'duruculuk-yürüyücülük' ilkesine bağlı olarak şekillenen gerilim-çözülüm dengesini bir kompozisyona kazandıran asli unsur, uyumsuz aralıklardır. Uyumsuz aralıkların, akorların yürüyücülük niteliği o kadar belirgindir ki ortada hiçbir müzik kompozisyonu (dolayısıyla tonalite) yokken piyanonun kapağını açıp duyurulacak bir do-mi-sol# akorunun fa-do-fa-la akoruna, veya bir fa-sol aralığının mi-sol (ya da mi-b-sol) aralığına çözülmesi gerektiğini ortalama bir eğitimden geçmiş her kulak işitir. Uyumlu ile uyumsuzun, bir diğeri olmaksızın var olamayacağı gerçeğini teslim etmek kaydıyla, uyumsuz aralıkları çıkarmaya kalktığımızda Barok, Klasik, Romantik veya Modern, hangi dönem olursa olsun, ortada bir yapıt kalmayacağını kesinlikle söyleyebiliriz. Atonal, özellikle de dodekafonik müziğin, uyumlu aralıklardan çok uyumsuz aralıkları yok etmesi olgusu, uyumsuzların önemine işaret ettiğimiz yukarıdaki tespitlerin çok önemli bir

kanıtıdır. Gerçekten de atonal müzikte uyumlu aralıklardan söz etmek mümkün olmadığı gibi, uyumsuz aralıklardan söz etmek de imkansızdır. Çünkü ortada, bir aralığı uyumsuz olarak tanımlayabilecek bir referans tonalite kalmamıştır. Bu durum atonal müziğin, uyumsuz aralıkları, uyumlu aralıklardan bile fazla yok ettiğini göstermektedir.

Armoni dışında frekans, ritim, nüans ve tını gibi müziksel elemanlarda da kontrastlara başvurulması, kompozisyon sanatının adeta anayasasıdır. Saygun'un da bu kanıda olduğunu, şu cümlelerinden anlıyoruz:

Musikide bir eserin söyleniş veya çalınışı tıpkı bir konuşma, bir olayı anlatma, bir şiir okuma veya bir masal söyleme gibidir. Eğer söyleniş veya çalınış, eserin gereğine uygun olarak, bazen hafif, bazen kuvvetli, yerine göre daha çabuk, daha ağır, birden heyecanlı, sonra daha sakin, vs... olursa, o zaman bu söyleniş veya çalınış renklenir, bize de heyecan verir. Yok, böyle olmayıp da dümdüz, kupkuru bir söyleyiş veya çalış ile karşılaşacak olursak, sanatçının ustalığı ne kadar çok olursa olsun, içimiz sıkılır ve bir ayak önce bu sıkıntıdan kurtulmağa can atarız. (Saygun, 1962, s.54)

Saygun Op.38 No.4 Etüd'ünde, yukarıdaki düşüncelerinin bir uygulamasını yaparçasına, müziksel sesin sadece frekans, ritm, nüans gibi parametrelerinde değil, tonal yapı, tempo ve deyişte de karşıt nitelikte malzemeye başvurmuştur. Etüdün bütün dinamizminin bu materyal tarafından sağlandığı söylenebilir. Bu kontrastlar, aşağıda tek tek ele alınacaktır.

Etüdün ilk 6 ölçüsünde duyurulan prelüd niteliğindeki giriş, modal ve diyatonik karakterde olmasına karşın, 7. ölçüde, sol elde duyurulan ve **Şekil 9**'da gösterilen tema, aşırı kromatik yapısı ile dikkat çekmektedir.



**Şekil 9.** Eşliğin diyatonizmine karşılık temanın içerdiği kromatizm (7-8. ölçüler).

Tema girdikten sonra bir eşlik müziğine dönüşen prelüdün daha sonra kromatikleştirilmesi, ilk girişindeki kontrast işlevinin göz ardı edilebileceği anlamına gelmez. Nitekim ikinci A'nın gelişyle beraber bu eşlik müziği tekrar diyatonik hüviyetine bürünmektedir. Eşlik ile tema arasındaki kontrast, sadece diyatonik-kromatik yazı karşıtlığından kaynaklanmamaktadır. Eşliğin modal karakterine karşın temanın tonal denilebilecek yapısı, bir

başka önemli kontrasttır. Ne var ki bu durum, 'politonalite' olarak adlandırılmayacağı gibi 'polimodalite' olarak da adlandırılmaz. Çünkü parçada sadece eşlik müziği modal olduğu gibi, aşırı kromatik yapısından ötürü atonalitenin sınırlarında olan temanın tonal olduğu da kesin olarak öne sürülemez. [Bu konuda Alban Berg'in (1885-1935) Op.1 sıra numarası taşıyan ünlü *Piyano Sonatı* örnek verilebilir (Berg, 1910). Tek bölümlü olan bu yapıt si minör tonalitesinin donanımını taşımasına ve daha ilk ölçülerinde bu tonalitede kadans yapmasına karşın, gerçekte atonal karakterdedir.]

Tonal ilişkiler açısından ele aldığımız prelüd ile temanın artikülasyonları da birbirine zıt karakterdedir. Prelüdün tamamen legato olan yapısına kıyasla, temanın duyuluşunun ne kadar farklı olduğu, **Şekil 10**'da görülmektedir.



**Şekil 10.** Eşlikle tema arasındaki artikülasyon farkı (7-8. ölçüler).

Aslında Saygun, prelüdü olduğu gibi temayı da legato ile bağlamasına karşın, bunu temanın bütünlüğünü ve anlaşılabilirliğini sağlamak amacıyla yapmıştır. Zira oldukça atlamalı seslerden oluşan ve hemen hemen üç oktavlık bir aralıkta olan temanın reel anlamda bir legato içinde seslendirilebilmesi ve duyulması mümkün değildir. Burada asıl mesele, melodi yapılarında görülen ve klasik Batı müziği ile klasik Türk musıkisi gibi birbirine oldukça uzak ekollerde açıkça gözlenebilen farklılıktır. Buna göre, prelüdün melodik yapısının genellikle yanaşık seslerle oluşturulmasına karşılık, tema birbirine uzak ve atlamalı seslerle ilerlemektedir.

Saygun'un, söz konusu etüdünde eşlik ile tema arasındaki bir diğer kontrast, register bakımındandır. 6 ölçü boyunca devam eden prelüdün sol anahtarlı porte çerçevesinde olmasına karşılık, sol elde gelen temanın, fa anahtarının ortalama ses alanı içinde dolaştığı, **Şekil 11**'de görülmektedir.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two measures. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) starts with a forte (*f*) dynamic and features a more complex rhythmic pattern with triplets. The second system also consists of two measures. The upper staff continues the melodic line with a *cresc. poco* (crescendo poco) marking. The lower staff continues the rhythmic accompaniment with triplets and other rhythmic figures. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Şekil 11. Eşlik ve temanın registerleri (7-10. ölçüler).

Temanın zaman zaman sol anahtarını kullanması, bu gerçeği değiştirmez. Zira etüdün geneli incelendiğinde görülebileceği gibi iki yazı arasındaki register farklılığı süreklilik arz etmektedir. Bu farklılık hemen her müziksel yapıtta görülmekle beraber, besteci burada register farklılığını güçlü bir biçimde kullanarak hem temanın girişini ve anlaşılabilirliğini belirgin kılmış, hem de etüdün dinamiklerini sağladığı unsurlardan biri olarak değerlendirmiştir.

Op.38 No.4 Etüd’de gözlenen çarpıcı karşıtlıklardan bir diğeri, ritimdir. İlk 6 ölçüdeki prelüdün sergilediği ritmik yapılanma sadece sekizlik notalar üzerine kurulu iken, temada sekizlik dışında neredeyse bütün nota değerleri bulunmaktadır. (Örnek 12’ye bakınız.) Bu nota değerleri; sırasıyla noktalı dördlük, onaltılık, onaltılık triole, noktalı onaltılık, otuzikilik ve ikiliktir. Eşlik ve tema arasındaki bu büyük ritmik farklılık, etüd boyunca devam etmekte ve her iki çizginin daha iyi duyulmasını, anlaşılmasını sağlamaktadır. Yapıtta iki elin paralel ritmik değerlerle ilerlediği yegane pasaj kadanştır ki onun işlevlerinden biri de zaten etüd boyunca devam eden ritmik karşıtlığın yarattığı tekdüzeliği kısa süreliğine gidermektir. (Bizatihi bir karşıtlık oluşturan bu durumun bir benzeri de finalden hemen önce gelen ve kırık kadans etkisi yaratan ölçüde yer almaktadır.) Besteci ayrıca, giriş müziğinin aksine temada bol miktarda senkopa yer vererek giriş müziğinin ‘köşeli’ diyebileceğimiz metrik yapısına zıt, ‘yuvarlak’ bir etki yaratmıştır. Usmanbaş’ın yatay yazı kapsamında “partilerin kişiselliği” başlığı altında yaptığı belirlemeler, Saygun’un, kompozisyonunu hangi müziksel prensipler üzerine kurduğunu göstermesi bakımından önem arz etmektedir:

Temel kural, partilerin ayrılığı ve zıtlığıdır. Bununla birlikte iki partinin ortak etkisi sürekli devinim olmalıdır. Genellikle sürekli bir değerler ortamı alınır (8’lik, 16’lık gibi). Partilerden biri uzun sesler yaparken

öbürü bu değer ortamını sürdürür. Birinde sürekli değer ortamı varken öbüründe düzensiz değerler art arda gelebilir. Böyle bir yazıyı sürdürürken en çok kullanılan yollardan biri de bağlardır. (Usmanbaş, 1974, s.144)

Nüans, Saygun'un, kompozisyonunda kontrast yaratmak için kullandığı yollardan bir başkasıdır. Bestecinin, nüansı bir yandan eşlik ve temanın farklılığını vurgulamak, bir yandan da bölmeleri belirginleştirmek için değerlendirdiği görülmektedir. Buna göre p nüanstaki eşliğe karşılık temanın f olarak gelmesi, bu ikisi arasındaki kontrastı iyice belirginleştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, **Şekil 12**'de görülmektedir.



**Şekil 12.** Eşlikle tema arasındaki nüans farkı (7. ölçü).

16. ölçüde eşlik p nüansı korunurken, temanın pp nüansa indiği görülmektedir. Burada eşlikteki p nüansının bir diğer işlevi de 3 ölçü sonra, yani 19. ölçüde ff olarak gelen tepe noktasını hazırlayan varış köprüsünün başlangıcını belirgin kılmaktır. Nitekim 16. ölçüde karşılaşılan *cresc. poco a poco* yönergesi, bu köprüsünün yönelimine işaret etmektedir. Kadans sonrasında 26. ölçüde yer alan subito karakterdeki pp ve hemen ardından gelen yine pp nüanslı dönüş köprüsünde de besteci nüansı yapıtın içindeki kesitleri belirginleştirmek amacıyla kullanmıştır.

#### 4.2. Felsefi Düzlem

Buraya kadar Saygun'un, müziksel sesin bütün parametrelerinde yani frekans, ritim ve nüansa kontrast kavramını bir yapıtaş olarak kullandığı gösterilmiştir (yapıt piyano için yazıldığından *tmu*, bir başka deyişle renk ögesinde bir kontrast ortaya koymak mümkün değildir). Ne var ki Saygun'un, etüdünde ortaya koyduğu karşıtlıklar, bunlarla sınırlı değildir. Kompozisyonlarındaki düşünsel altyapı son derece güçlü olan Saygun, Op.38 No.4 Etüd'ünde deyiş bakımından oldukça renkli, felsefi açıdan ise son derece derinlikli olan bazı kontrastlara yer vermiştir. Bunlara geçmeden önce genel anlamda 'karşıtlık' kavramının tanımlanması gereklidir. Bilindiği üzere felsefe tarihinde iki büyük sistem olan materyalizm ile idealizmin yanı sıra, iki önemli yöntem olarak diyalektik ve metafizik öne çıkmaktadır. Karşıtlıkları birbirinden ayıran ve böylelikle hareketi reddeden

metafizik yönleme karşılık diyalektik yöntem, karşıtları bir bütün olarak ele almakta ve bu yolla hareketi açıklamaktadır. Çünkü karşıtlık olmadan hareketin, hareket olmadan ise yaşamın söz konusu edilmesi olanaksızdır. Diyalektik yöntem en çarpıcı ve bilinen ifadesini Yunanlı filozof Herakleitos'un (M.Ö. 535-475) "Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz" sözünde bulmuştur (Hançerlioğlu, 1993, s.233). İşte sözü edilen bu "diyalektiğin dördüncü yasası, karşıtların savaşımı"dır (Politzer, 1991, s.108). Bu yasaya göre karşıtlar birdirler ve sürekli bir savaşım hâlinde bir arada olmaya sonsuzca devam ederler. Bu; maddenin, hareketin, mekanın ve zamanın ön koşuludur.

Hiç şüphesiz ki kontrastların (karşıtların) yukarıda sözü edilen özellikleri; doğada, toplumda ve bilinçte, bütün nesne, olay ve ilişkilerin toplamı olarak, yani gerçekliğin bütün görünüşlerinde geçerlidir. Dolayısıyla sanat (ve elbette müzik) da aynı kurallara tabidir. Op.38 No.4 Etüd'e ve sergilediği deyişe bu açıdan baktığımızda dikkati çeken unsurların başında, prelüd olarak başlayıp yapıtta eşlik işlevini üstlenen müziksel fikrin sergilediği monoton devamlılığa karşın, temanın ortaya koyduğu çarpıcı süreksizlik gelmektedir. Bilindiği gibi müzikte formal ya da kompozisyonel sürekliliğe bağlı gelişim duygusunun sekteye uğraması, ilk modern yapıtlardan başlayarak 1945 sonrası bestecilerde zirve yapan bir olgu olmuştur. Debussy'nin *Des pas sur la neige* başlıklı tanınmış prelüdü, bu konuda verilebilecek en erken ve güzel örneklerden biridir. Yapıtın daha ilk ölçülerinde karşılaşılan süreksizlik ve parçalanma, formal ve kompozisyonel gelişim duygusuna dair çarpıcı bir deformasyonu dışavurmaktadır (Debussy, 1969). Fransız ustanın prelüdünde tek bir melodi çizgisi bakımından dikkati çeken bu durum, Saygun'un etüdünde devamlı bir seyir izleyen eşliğin üzerinde işittirilen temanın kesik ve süreksiz yapısında karşımıza çıkmaktadır. Yapıt boyunca bir nabız gibi devam eden ancak acıcılığı sağlamasına karşın monoton bir etki uyandıran metrik yürüyüş ise temanın çarpıcı ama düzensiz metrik yapısıyla açık bir karşıtlık içindedir. Bunlardan ilki toplumun devamlılığının, ikincisi ise bireyin ölümlülüğün ifadesi gibidir. Saygun'un, Op.26 Yunus Emre Oratoryosu başta olmak üzere pek çok yapıtında ölüm temasını ele aldığı, yazmadığı 6. *Senfoni*'sinde ise Farsça metni üzerinden Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin *Mesnevi*'sini değerlendireceği bilinmektedir (Yedig, 2012). Besteci, ölümü "bir muamma" olarak değerlendirmektedir (Refiğ, 1991, s.115). 'Hamle/hareket ile ölüm' karşıtlığı, besteciyi düşünsel anlamda da meşgul etmiştir. 1945 yılında yayımlanan *Yalan - Sanat Konuşmaları* adlı kitabında, şunları söylemektedir: "Hamle, bir mecburiyettir... İnsan doğar, büyür, evlat sahibi olur ve ölür. Çocuk da, yağmur da, meyve de Hamle'nin timsalleridir ve hamle olmayan yerde ölüm mukadderdir... Hayat da bir hamleler silsilesinden başka bir şey midir?" (Saygun, 1945, s.31-s.34).

Op.38 No.4 Etüd'de son derece 'uyumlu' olan giriş müziğinden sonra gelen temada karşılaşılan 'uyumsuz' sesler, felsefi açıdan, topluma adapte olamamış bireyin yansıması olarak yorumlanabilir. (Temada anormal bölünmelerle (üçlemelerle) gelen ısrarcı vurgular, açık bir idfiks, saplantılı düşünce özelliği göstermektedir.) Nitekim Saygun, yaşamı boyunca gerek kurumsal, gerekse toplumsal açıdan hiçbir zaman gerçek anlamda mutlu olamamış, meslekî hayatını belli bir istikrarla sürdürse de iç dünyasında uyum sorunları

yaşamış olan bir bestecidir. Müzikolog Filiz Ali, *Dünyadan ve Türkiye'den Müzisyen Portreleri* adlı kitabında bu durumu, bestecinin çoğu zaman küskünlükleri ve alınganlıkları yüzünden içine kapandığını belirterek ortaya koymuştur (Ali, 1994). Tespitlerimizi, toplumun 'sağlıklı' yapısı ile bireyin ruhsal travmaları arasındaki karşıtlığa kadar genişletebilmemize izin veren bu durum, etüdün felsefi arkaplanının en güçlü unsurları arasındadır. Saygun'un, ruhsal durumunu besteleriyle açığa vurduğu, bizzat bestecinin şu cümlelerinden anlaşılmaktadır: "Sanat eseri bir tehassürün, bir ruh hâletinin ifadesidir. Aynı tehassürü duyanlar, aynı ruh hâletinin içinde bulunanlar, onda kendilerini bulacaklardır" (Saygun, 1945, s.5).

Uyumsuz birey ile kuralcı toplum arasında, yukarıda sözü edilen çatışma, temanın 28. ölçüde tekrar gelişinin ardından en gerilimli düzeye ulaşır. Bireyi imite eden tema, artık eşliğe uygun bir hâl almaya başladığı sırada, son olarak yine idefiksi duyurur. Eşlik ile tema buluştuktan sonra ise etüd, açıkça uyumsuz olan B2 aralığı ile biter. Bu yönüyle de adeta tamamlanmadan sona ermiş olur. Saygun'un gerçeğe karşı düşleri, mantığa karşı ise duyguları öne çıkaran düşünceleri, bu tabloyu olumlar niteliktedir: "Mâdem ki 'madde' ile 'mânâ' iki kuluptur; gerçeğin mantığına ve telkin edilmeği bekliyen fikirlere veda etmek lazımdır. İşte o zaman, şuur altında gizlenmiş rüyaların kapısı açılacak ve 'anlamak' denen kuru ve katı mefhumdan uzak, diyar diyar dolaşacağız" (Saygun, 1945, s.5). Aslında bestecinin, toplum ile bireyi birer ikili karşı olum biçiminde konumlandıran pek çok düşüncesi vardır. Aşağıdaki cümleler, bu düşüncelerin en derli toplu hâlde bir arada bulunduğu örnekler arasındadır:

Bir zamanlar, üstünde yaşadıkları toprağın taşını yontanları ve sesini duyuranları kimse bilmezdi. Yontulan taş bir yalak, bir mezat taşı olur; örülen nağme bir oyun havası, bir ağıt olur ve bunların hepsi, ferdin değil tabiatın, cemiyetin damgasını taşırdı... Fakat sırrını hiç kimsenin çözemediği 'iç âlem'in ayrılığı, olgun sanat eserlerinde bir şahsiyet damgası gibi fıskırır. (Saygun, 1945, s.21- s.23).

Eşlik ile temayı toplum ile bireye benzetmek, bir analogi tehlikesini beraberinde getirirse de, bu benzerliğin Op.38 No.4 Etüd'deki dayanakları çoktur. Örneğin eşlikte ritmik anlamda neredeyse her şey öngörülebiliyorken, temada belirsizliğin ve sürprizlerin söz konusu olması, toplum hayatındaki determinizm ve sıkıcılık ile bireyin farklı bakış açısı ve renkli iç dünyası arasındaki karşıtlığın bir yansımasıdır adeta. Ayrıca ölçünün güçlü zamanlarına denk gelen köşeli ritmik düzenlemeyi toplumsal normlara, bu güçlü zamanları senkop ve anormal bölünmelerle yok sayan yuvarlak ritmik organizasyonu ise bireyin kurallara uymak istemeyen anarşizan tavrına benzetmek mümkündür. Eşlik, sergilediği yürüyücülük ve sağlamlıktan yansıyan aktif ve istikrarlı karakteri dolayısıyla 'iktidar' kavramı ile de bağ kurar. Buradan hareketle eşliğin iktidara, temanın ise ne yapacağı kestirilemeyen ve (düzene uyum sağlamış bilinçsiz yığınlarla mukayese edildiğinde) siyaseten bir tehlike arzedecek olan 'baş kaldıran birey'e karşılık geldiği düşünülebilir.

Genel anlamda bakıldığında Saygun'un, toplumcu ve gelenekçi düşünceleri ağır basan bir besteci olduğu söylenebilir. "Sanki yeni devrin adamları, tamamlamak için değil



iptal etmek için yaşıyorlar. Korkunç bir çöküş, korkunç bir inkâr ve köksüzlük” (Saygun, 1945, s.28) cümleleri, bu tespiti destekler niteliktedir. Saygun, sanatçı ile toplum arasındaki ilişkiye de şöyle bakmaktadır: “Musikçi de, ressam da, edebiyatçı da her şeyden evvel ‘insan’dır. İmdi insan tek başına mevcut değildir ve ferd atalarından ayrı düşünülemez. Ve madem ki insan, ‘şuur’un timeline dayanır; sanat adamı da, bir ferdi bulunduğu cemiyeti zevkleriyle, acılarıyla benimsemiş olacaktır” (Saygun, 1945, s.51). Bu düşünceleri olumlar bir biçimde, bestecinin, öğrencilerinin toplumsal ve siyasal olaylara yakın olmasını istemediği hatta sanatsal tartışmalara bile sıcak bakmadığı bilinmektedir. *Atatürk ve Musiki – O’nunla Birlikte, O’ndan Sonra* adlı kitabında, bu eğilimini kısa ve net bir biçimde ifade etmektedir: “Sanatta söz eser ile söylenir, lafla değil” (Saygun, 1982, s.75-76). Tüm bu belirlemelerin ışığında ortaya çıkan gerçek, bestecinin, eserlerinde toplumcu ve gelenekçi düşünceler ile bireysel ve ruhsal bir anlayışı birlikte dışavurduğudur. Bu durum ise kontrast kavramının Op.38 No.4 Etüd’deki felsefi yansımaları bakımından önemli bir vurgu noktası oluşturmaktadır. Saygun’un karşıtlıkları ne kadar diyalektik ve bütüncül olarak tasarladığı, *tempo giusto* olarak değerlendirilebilecek eşlik ile *parlando rubato* biçiminde ele alınabilecek temanın adeta birbirinin içinde erimesinden anlaşılabilir. Şu cümleler besteciye aittir: “... esnek ve değişken karakterlerinden dolayı, parlando (konuşmaya yakın) şarkılar her an tempo giusto’ya (sabit tempo) dönüşebilir” (Giray, 2002, s.38).

Düşüncelerimize temel olan ayırım çizgisini, eril-dişil karşıtlığı üzerinden de kurgulamak mümkündür. Eşliğin, ‘analog’ diyebileceğimiz az atlamalı melodik yapısı dijital, sayısal ve noktasal olan erilliğe kontrast bir dişilliği ifade ediyorken; temanın hırçın, keskin ve dominant karakteri, gerçek bir eril görünüm sunmaktadır. Nitekim eşliğin, hayatın devamlılığına gönderme yaptığı önermesi, kolaylıkla dişil olanla ilişkilendirilebilir. [Hint-Avrupa ya da Hami-Sami olsun, pek çok dil ailesinde ‘kadın’ ile ‘hayat’ anlamına gelen kelimelerin aynı kökten türetilmiş olması, bu ilişkiye kanıt olarak gösterilebilir. Far. ‘zenne’ ile ‘zinde’ kelimelerinin akrabalığı, bu duruma örnektir. (Nişanyan, 2009)]. Benzer şekilde temanın atlamalı ve kesik yapısı da hayatın devamlılığına karşıt olarak ölümü ifade eder. Tıpkı daha önce sözünü ettiğimiz idefiksin, yani sabit/saplantılı fikrin, bir şizofreni tanımlamasıyla yaşama ve nesnel gerçekliğe karşıt olması gibi...

Son olarak, daha yuvarlak olan eşliğin, bu yönüyle de dişil, daha çizgisel olan temanın ise yine bu yönüyle de eril olduğunu belirtmek gerekir. Zira çizgi; bölmek, ayırmak ve bu yolla karşılaştırmak, etrafını çevirmek ve sahip olmak ile doğrudan ilgilidir. Tüm bunların karşıtı olan birleştime, yayma ve ait olma ise dişil özelliklerdir. Ne var ki burada iki nokta gözden kaçırılmamalıdır: Birincisi, etüdü ritmik yapısı üzerine konuşurken, bu noktada yapılan tespitin tam tersine eşliğin köşeli, temanın ise yuvarlak olduğunun belirtilmesi, metrik açıdandı; burada ise temanın melodik yapısından yola çıkarak gerçekleştirilen felsefi bir yorum söz konusudur. İkincisi ise ‘eril’ ve ‘dişil’ sıfatlarıyla, ‘erkek’ veya ‘kadın’ değil, birer felsefi kategori kastedilmektedir.

## 5. Sonuç

Bu çalışma kapsamında gerçekleştirilen analiz ve yorum, Saygun'un Aksak Ritimler Üzerine On Etüd, Op.38 No.4 piyano parçasının açıkça tanımlanabilir geleneksel bir forma uymamakla birlikte, bünyesinde konvansiyonel yapı elemanlarını taşıdığını ortaya koymaktadır. Etüd, genel anlamda bir ABA yapılanması sergilemekte, varış ile dönüş köprüsü işlevinde pasajlar barındırmaktadır. Yapıtın ilginç bir özelliği de minyatür bir piyano konçertosu görünümünde olmasıdır. Orkestral eşlik, piyano solo, tepe noktası ve kadans niteliğindeki unsurlar açıkça gözlenebilmektedir.

Tüm bunların ötesinde, Aksak Ritimler Üzerine On Etüd, Op.38 No.4 piyano parçasında dikkati çeken asıl özellik, yapıtın kompozisyon bakımından tamamıyla kontrastlar üzerine kurulmuş olmasıdır. Saygun, iki müzik fikri üzerine geliştirdiği bu piyano parçasında sadece müziksel sesin frekans, ritm ve nüans gibi parametrelerini değil, tonal yapı, tempo, deyiş ve düşünsel içeriği de tamamen karşıt nitelikte kurgulamıştır.

Yapıtın barındırdığı karşıtlıklardan müziksel/teknik nitelikte olanlar şöyle sıralanabilir: Modalizm-atonalizm, diyatonicizm-kromatizm, legato çalış-non legato çalış, tiz perdeler-pes perdeler, sekizlik değerler-diğer ritmik değerler, senkopsuz ritim-senkoplu ritim, köşeli ritim-yuvarlak ritim, piano nüans-forte nüans... Üslup ve felsefi içerik bakımından değerlendirilen karşıtlıklar ise şunlardır: Monoton süreklilik-çarpıcı süresizlik, toplumun devamlılığı-bireyin ölümlülüğü, sağlıklı düşünce-saplantılı düşünce (idefiks), kuralcılık-kural dışılık, öngörülebilirlik-belirsizlik, sıkıcılık-renklilik, iktidar-baş kaldıran birey, eril olan-dişil olan, analog olan-dijital olan, yuvarlak çizgi-düz çizgi.

Aksak Ritimler Üzerine On Etüd, Op.38 No.4, yukarıda sıraladığımız özellikleriyle bestecinin azami yapısal ve düşünsel bütünlüğe ulaşmış yapıtlarından biri olarak kompozisyonda kontrast kullanımının ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

## Kaynakça

- Ali, F. (1994). *Türkiye'den ve dünyadan müzisyen portreleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Berg, A. (1910). *Op.1 Sonate für Klavier*. Berlin: Schlesinger.
- Cangal, N. (2004). *Müzik formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cangal, N. ve Erdener, Y. (1976). *Müzik formları*. Ankara: Güneş Matbaacılık.
- Debussy, C. A. (1969). *Klavierwerke Band II*. Leipzig: Edition Peters.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Muski sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Giray, S. (2002). *Ahmed Adnan Saygun'un keman yapıtları: Bir Kemancıya rehber*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Green, D. M. (1993). *Form in tonal music: An introduction to analysis*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Pub.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe ansiklopedisi: Düşünürler bölümü (c.1: a-l)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Hacıev, P. (1996). *Temel müzik teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Mozart, W. A. (1993). *Sonatas for piano volume III*. Sainkt Petersburg: “Composer” Publishing House.
- Nişanyan, S. (2009). *Sözlerin soy ağacı - çağdaş Türkçenin etimolojik sözlüğü*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Politzer, G. (1991). *Felsefenin temel ilkeleri*. İstanbul: Sol Yayınları.
- Rachmaninov, S. (1947). *Piano Concerto No.3*. Moscow: Muzgiz.
- Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk mûsikîsi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1945). *Yalan -sanat konuşmaları*. Ankara: Doğu Matbaası.
- Saygun, A. A. (1962). *Musiki temel bilgisi (musiki nazariyatı)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1969). *Ten Etudes On Aksak Rhythms For Piano*. New York: Southern Music Publishing Co. Inc.
- Saygun, A. A. (1982). *Atatürk ve musiki-O'nunla birlikte, O'ndan sonra*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte biçimler*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Yedig, S. (2012). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık.