

# Saygun'un Müziğinde Alaca Dor Töre Dizisinin Dikey Boyutu: [3, 5, 3] Akorunun Kökenine İlişkin Bir İrdeleme

## Vertical Dimension of the Chromatic Dorian Mode Scale in Saygun's Music: A Scrutiny Regarding the Origin of the [3, 5, 3] Chord

Orhan Veli ÖZBAYRAK<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Orhan Veli ÖZBAYRAK

E-posta / E-mail : orvelozbayrak@hacettepe.edu.tr

\*Bu çalışmanın ilk hâli, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı tarafından 23-24 Mayıs 2022 tarihlerinde İstanbul'da düzenlenen Besteci ve Müzikolog Ahmed Adnan Saygun Sempozyumu'nda 23 Mayıs 2022 günü sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

### ÖZ

Saygun'un Türk halk müziğinin modal yapısı üzerine kuramsal bilgiler verdiği çeşitli yayınlarının ve bu yayınları bağlamında düşünülmesi gereken *Töresel Müsiki* başlıklı okuma kitabının içerikleri, bir budun müzikbilimci olarak kendisinin Türk halk müziğini ve bu müzik geleneğini içine yerleştiği "Akdeniz havzası" müziklerini modal bakımdan antik Yunan mod kuramıyla ilişkilendirdiğini göstermektedir. Bu yayınlarda yer verdiği 'töre' dizileri aynı zamanda modal açıdan bestecinin yapıtlarının da temelini oluşturur.

Saygun'un bu yayınların sadece birinde yer verdiği 'Alaca Dor Terkibi', yapıtlarının yatay boyutunun vazgeçilmez ve uzun erimli ses malzemelerinden biri, belki de en dikkat çekenidir. Bestecinin bu diziyi kullanma gerekçesinin salt bir müziksel tercihe veya beğeniye dayanmadığı, bazı budun müzikbilimsel ve kültürel olgulardan kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu durum, bestecinin anılan diziyi bir armonik malzeme olarak da kullanmış olup olmadığı sorusunu akla getirir.

Karadeniz ve Berki, [3,5,3] şeklinde formüleştirdikleri akor yapısının ve türevlerinin, Saygun'un yapıtlarında sıklıkla bulunduğu saptamasını yaparken bir anekdota dayanarak bunun kaynağının Bestenigâr dizisi olduğunu belirtmiştir. Ancak bu akor ve türevleri, Saygun'un kullandığı ve yapısında eksilmiş sekizli veya büyük yedili bulunan başka dizilerden de elde edilebilmektedir. Bununla birlikte, eksilmiş sekizlinin artmış birinin çevrimi olması, söz konusu akor yapısının, alaca Dor töre dizisinden de elde edilmiş olabileceği olasılığını akla getirmekte ve bu çalışma Saygun'un bir imzası olarak nitelendirilen [3,5,3]'ün altında bir başka 'imza'nın bulunduğunu savlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmed Adnan Saygun, [3,5,3], Alaca Dor Töresi

### ABSTRACT

The contents of Saygun's various publications, in which he provides theoretical information on the modal structure of Turkish folk music, and the solmization book titled *Töresel Müsiki* (Modal Music), which should be considered in the context of these publications, show that he has modally associated Turkish folk music with the ancient Greek musical system. The mode scales (*töres*) included in these publications also form the basis of the composer's works from a modal point of view. One scale that Saygun included in only one of these publications, *Alaca Dor Terkibi* (Dorian scale in the chromatic genus), also possesses unique compositional sound material, for it is used frequently by the composer throughout his numerous works. This begs the question of whether the composer might have also used this scale as harmonic material.

Karadeniz and Berki determined that the chord structure they formulated as [3,5,3] and its derivatives are frequently found in Saygun's works and stated that, in light of an anecdote they quoted, the source for this is the *Bestenigâr* scale. However, this chord and its derivatives can also be obtained from some other scales the composer also uses, including the chromatic Dorian mode, and this study asserts that the [3,5,3] chord, a signature of Saygun according to Karadeniz and Berki, may have emerged from another scale, which essentially seems the genuine underlying signature.

**Keywords:** Ahmed Adnan Saygun, [3,5,3], chromatic Dorian mode

Başvuru/Submitted : 15.03.2024

Revizyon Talebi/  
Revision Requested : 15.04.2024

Son Revizyon/  
Last Revision Received : 30.04.2024

Kabul/Accepted : 03.05.2024

Online Yayın /  
Published Online : 11.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

## EXTENDED ABSTRACT

Adnan Saygun is one of the most important central figures of 20<sup>th</sup>-century Turkish music and has made many theoretical and ethnomusicological studies in addition to his productive career as a composer. He has published these in such publications as books, articles, and conference papers. His publications titled *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV* (Fundamentals of Music, Book IV) (1966) and *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* (1976), in which he gave theoretical information on the modal structure of Turkish folk music, and the solmization book titled *Töresel Musiki* (Modal Music) (1967), which can be considered a kind of supplementary gradus due to containing musical examples based on the content of the former one, show that Saygun as an ethnomusicologist had based his theoretical understanding on the ancient Greek modal theory while explaining the basics of Turkish folk music and the music of the Mediterranean Basin, which he regarded as a cultural superset of Turkish musical tradition in terms of modality. When examining these publications in detail and comparing them with the works of the composer, the modal scales (*töres*; an interesting and unique word choice for mode, which the composer himself solely used in Turkish musical terminology) included in these publications are seen to form the basis of the composer's works from a modal point of view.

One scale, the *Alaca Dor Terkibi* (Dorian scale in the chromatic genus) that Saygun included in only his *Töresel Musiki*, is one of the indispensable and long-term sound materials of the horizontal dimension of his works and is perhaps the most striking. The composer's reason for using this scale is thought to be based not solely on a pure musical preference or taste but to have been due to some ethnomusicological and cultural phenomena, especially the instability of the 2<sup>nd</sup> and 6<sup>th</sup> scale degrees in Turkish folk music, which are referred to in his aforementioned publications and many others. This situation leads to the question of whether the composer might have also used this scale as harmonic material, for it is almost constantly present to a greater or lesser extent in the composer's œuvre.

Karadeniz and Berki (2016) determined the [3,5,3] chord structure they had formulated, as well as its derivatives [3,3,5] and [5,3,3] to be frequently found in Saygun's works and stated the origin for this to be a traditional Turkish music maqam, the *Bestenigâr* scale, which they positioned as the "fundamental scale" of the composer's musical understanding in light of an anecdote they had quoted. This study compares some of the information in this anecdote and the way it was conveyed with the theoretical information Saygun had included in his publications and, by pointing out some of the inconsistencies and contradictions that emerged as a result, justifies why the *Bestenigâr* scale could not have been fundamental to the composer's modal understanding. Still, the aforementioned chord structure can also be obtained from some other scales, such as the *Neveser* and the *Nikriz* (disjunct Hypohicaz and disjunct hypo[Hicaz+Phrygian] modes respectively according to Saygun's terminology), which the composer also used and have a diminished eighth or major seventh in their structure. Additionally, the fact that the diminished eighth is an inversion of the augmented prime suggests the possibility that this chord and its derivatives may have been derived from a more fundamental scale: the chromatic Dorian mode scale. Therefore, this study asserts that the [3,5,3] chord, a signature of Saygun according to Karadeniz and Berki, may have been emerged from another underlying signature, by recalling the following words the composer had said to one of his students, which spontaneously and concisely express his mystical *Weltanschauung* and persona: "Nothing is as it seems."

### Giriş: Saygun'un Mod Anlayışının Temel Özellikleri

Besteci ve budun müzikbilimci kimliklerine sahip olarak her iki alanda da önemli yapıtlar ve yayınlar üretmiş olan Saygun'un söz konusu iki kimliğini birbiriyle ilintileyen en önemli öge mod olgusudur. Besteci bu durumu, ilk yapıtından başlayarak "[...] bir modal hava içine[...]" girdiği ve "[...] o tarihten bu yanada[sic] işte bu modal çalışma[...]" içinde bulunduğu sözleriyle açıkça belirtmektedir (Saydam, 1973, s. 5). Bu nedenle, çalışmanın başlığında yer alan kavramları açıklamadan ve ikisi arasındaki olası ilişkiye işaret etmeden önce, ele alınan konunun bağlamının daha iyi anlaşılabilmesi için Saygun'un mod olgusu üzerine kuramsal bilgiler verdiği ve bundan ötürü çalışmanın çerçevesini ve kapsamını oluşturan beş farklı yayını anmak ve bunların içeriğinden hareketle mod anlayışının bazı temel özelliklerine dikkat çekmek gerekmektedir.

Zamandizinsel açıdan bu yayınlardan ilki, 1960 yılında basılmış olan *Encyclopédie de la Pléiade*'ın 1. cildi içinde yer alan *La Musique Turque* (Saygun, 1960) başlıklı ansiklopedi maddesidir<sup>1</sup>. Bu çalışmanın ele aldığı konu bakımından söz konusu yayında en dikkat çeken şey, Saygun'un antik Yunan mod dizileri ile Türk müziği makam dizilerini eşleştiren tablolara yer vermesidir (Saygun, 1960, ss. 582-588, 2009a, ss. 14-16). Bir başka önemli ayrıntı ise Saygun'un Türk müziği makam dizilerinin bir pentakord ile bir tetrakordun birleşiminden oluştuğuna ilişkin geleneksel görüşü

<sup>1</sup> Söz konusu ansiklopedi maddesinin İlhami Gökçen tarafından yapılan çevirisi 2009 yılında *Folklor/Edebiyat* dergisinin 58. sayısında *Türk Musikisi* (Saygun, 2009a) başlığıyla yayımlanmıştır.

açıkça reddettiğini belirtmesi ve Türk müziğinin “[. . .] üçlüler [trikord] birleşiminden doğan bir dörtlüler [tetrakord] sistemi[. . .]” (Saygun, 2009a, s. 10) kullandığı düşüncesini savunmasıdır (Saygun, 1960, s. 574). Bu düşünce Saygun'un kuramsal açıdan Türk müziğinin kökenini antik Yunan müzik kuramına dayandırdığı çıkarımının yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Değnilmesi gereken ikinci yayın, *Musiki Temel Bilgisi* dizisinin 1966'da yayımlanan son kitabının (*Kitap IV*) son bölümüdür. Bu bölümde Türkçede “töre” sözcüğüyle karşıladığı mod kavramına yer veren Saygun<sup>2</sup>, bu olgunun hem müzikbilimsel hem de kuramsal tarihçesine değinmiş ve töre dizilerinin yapısını açıklayarak çeşitli ezgilerle örneklemiştir farklı töre dizilerini göstermiştir (Saygun, 1966, ss. 245-262). 1967'de yayımlanan *Töresel Musiki* başlıklı okuma kitabı ise hem yayım tarihinin yakınlığı hem de içeriği bakımından bir önceki yayımla birlikte düşünülmesi gereken ve bu yayına ek olarak tasarlanmış bir uygulama kitabı olarak değerlendirilebilir. Saygun bu kitapta kuramsal açıdan herhangi bir açıklama yapmamakla birlikte *Musiki Temel Bilgisi Kitap IV*'te gösterdiği ve yapısını ayrıntılı bir biçimde açıkladığı töre dizilerini bağlı buldukları ailelere göre sınıflandırmış ve her biri için halk müziğinden veya özgün ezgilere yer vermiştir. Ancak yer verilen töre dizileri bakımından iki yayın arasında ilk bakışta ufak, bu çalışmanın konusu bakımından ise önemli bir farklılık bulunmaktadır. Bu noktaya daha sonra değinilecektir.

Saygun'un 1976 yılında yayımlanan ve iki bölümden oluşan *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* başlıklı kitabı, adından da tahmin edilebileceği üzere, 1936 yılında Çukurova bölgesine yapılan derleme gezisini konu edinmekte ve bu gezi kapsamında elde edilen verileri ve bunların değerlendirmesini içermektedir. Kitabın ilk bölümü Bartók'un geziye ilişkin notlarından ve yapılan derlemelerin çevriyazılarından oluşmaktayken Saygun tarafından yazılan ve kuramsal açıdan Türk halk müziğinin modal, tartımsal ve dilsel özelliklerini farklı başlıklar altında inceleyen ikinci bölümü, hem kendisinin saptamalarına hem de Bartók'un notları ve çevriyazılarına ilişkin eleştirel değerlendirmelere yer vermektedir. İkinci bölümde Saygun'un Bartók'un notlarına ilişkin yönelttiği ve kendisinin mod anlayışını vurgulayan en dikkat çekici eleştirilerden biri mod dizilerinin adlandırılmasına ilişkin şu tümcelerdir: “Bartók, bu dizilerin isimlendirilmesi için Doryen, Frigyen vb. gibi kiliseyle ilişkili olan modal terimlere başvurmuştur. Kişisel olarak, yanlış anlamaya yol açabilecek olan ve halk ezgilerine uyarlanamaz bu terimlerden sakınmaktayım.”<sup>3</sup> (Saygun, 1976, s. 225). Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki Saygun'un anılan önceki üç yayınında “Doryen, Frigyen, vb.” adları sıkça kullandığı görüldüğünden sakındığı şey bu adların kullanılması değil, bu adların “kiliseyle ilişkili”, yani Avrupa'da sonradan ve kilise müziğine bağlı olarak gelişen mod kuramı bağlamında ve bu kuramdaki şekliyle kullanılmasıdır. Dolayısıyla Saygun'un bu ifadesi, kendisinin Türk halk müziğinin modal yapısını antik Yunan müzik kuramıyla ilişkilendirdiğine ilişkin bir başka dayanak olarak değerlendirilmelidir<sup>4</sup>. Bu kitapta Türk halk müziğinin modal özellikleri bakımından Saygun'un yapmış olduğu bir saptama bu çalışmanın konusu açısından son derece önemli olup buna da gereken yerde değinilecektir.

Zamandizinsel açıdan son sırada yer alan ve değnilmesi gereken bir diğer yayın ise Saygun'un *Orkestra Dergisi*'nin 1986 yılında yayımlanan 158. sayısı içindeki *Tetrakordal Yapı ve “Mese”nin İşlevi* başlıklı yazısıdır<sup>5</sup>. Söz konusu yazıda iki tetrakordun bitişik bir şekilde birleştirilmesiyle oluşmuş mod dizilerinin yapısı içinde *mésenin*, yani orta sesin veya durağın işlevi üzerine bilgiler veren Saygun, Türk müziğinde bir aile oluşturan makam dizileri arasındaki en önemli ve göze çarpan ortak özelliğin *mésenin* sabitliği olduğunu belirtmekte ve bu bağlamda çeşitli makam dizileri arasında karşılaştırmalı örnekler vermektedir (1986, ss. 11-14). Böylesi bir saptama, yine, Saygun'un Türk müziğinin makamsal yapısı ile antik Yunan mod kuramını ilişkilendirme çabasını açıkça gözler önüne serer. Buna ek olarak, kendisinin, makam dizilerinin bir tetrakord ile pentakordun (veya tam tersi) birleşiminden elde edildiği düşüncesini reddettiğini belirten *Türk Musikisi*'ndeki görüşünü aynı şekilde tekrar ettiği de görülmektedir (1986, s. 16).

Yukarıdaki bilgilerden hareketle anılan yayınların kuramsal açıdan ortak özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1. Dizilerin gösteriminde her zaman tetrakord yapısı temel alınmıştır.
2. Diziler her zaman inici gösterilmiştir<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Söz konusu kavramlar üzerine ayrıntılı bir tartışma için bkz. Özbyrak, 2023, ss. 122-147.

<sup>3</sup> Türkçe çevirisi bulunmayan yayınlardaki ifadelerin çevirileri bu çalışmanın yazarına aittir.

<sup>4</sup> Antik Yunan mod kuramı ile Batı'daki mod kuramı hakkında bilgi ve bu ikisi arasındaki farklılıklara ilişkin bir değerlendirme için bkz. Özbyrak, 2018, ss. 20-77.

<sup>5</sup> “Bu, başka bir bildirinin konusu olabilir.” (Saygun, 1986, s. 14) ifadesi bu yazının bir bildiri metni olduğunu düşündürmekle birlikte metnin içinde söz konusu yazının hangi sempozyumda sunulduğuna ilişkin herhangi bir bilgi yer almamaktadır. İkincil kaynaklar bu metnin *Structure Tetracordale et la Fonction de la Mèse* adıyla 1982 yılında Budapeşte'deki bir konferansta bildiri olarak sunulduğunu belirtir (Duygulu, 2004, s. 82; Refiğ, 1991, s. 127), ancak atfı yapılan yayınlarda da herhangi bir künye bilgisine yer verilmediği görülmektedir.

<sup>6</sup> Anılan beş yayın kapsamında bu konudaki tek istisna *Tetrakordal Yapı ve “Mese”nin İşlevi*'nin içinde yer alan Örnek 9'da Karcıgar, Süznâk ve Hüzzam makam dizilerinin çıkıcı gösterilmiş olmasıdır (Saygun, 1986, s. 12). Burada Saygun, Türk müziği kuramcılarının makam dizilerinin yapısıyla ilgili benimsedikleri geleneksel görüşü uygun olarak dizileri tetrakord + pentakord veya pentakord + tetrakord yapısında gösterirken kuramsal açıdan aslında neyi benimsediğini de örneklemiştir. Bu açıdan bakıldığında dizilerin sadece anılan yerde çıkıcı ancak diğer örneklerde inici olarak gösterilmiş olması, dizi seslerinin sıralanmasında tercih edilen yönün hem müzikbilimsel hem de kültürel açıdan Saygun için ne kadar önemli olduğunu kendiliğinden tanımlayan bir niteliğe sahiptir. Bundan ötürü Saygun için çıkıcı dizinin 5. yüzyıl sonrasındaki Avrupa müzik kültürüyle, inici dizininse eski Anadolu ve çevresi müzik kültürleriyle özdeşleşen bir görünüm olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir.

3. Dizilerin adlandırılmasında antik Yunan müzik kuramındaki terimler kullanılmıştır.
4. Türk müziğinde kullanılan perde aralıkları söz konusu olmadıkça diziler için herhangi bir makam adı kullanılmamıştır.

Yukarıda sıralanmış olan ortak özelliklere *Musıki Temel Bilgisi Kitap IV*'ten şu kesit örnek verilebilir:

Örnek 1. Saygun'un Yayınlarında Töre (Mod) Dizilerinin Gösterilmesi ve Adlandırılması (1966, s. 251)

124 — Dor töresi:

1) Ayrık dor töresi: Dor tetrakordlarının ayrı olarak bir araya getirilmesiyle elde olunan töredir: [1]



Misal 488

2) Bitişik dor töresi: Dor tetrakordlarının bitişik olarak bir araya getirilmesi ile elde olunan töredir:



Misal 490

Böylelikle, söz konusu yayınlardan açıkça anlaşılabilir, ancak ilginç bir biçimde Saygun üzerine yapılan çalışmalarda pek vurgulanmamış, söz edilmişse bile kuramsal gerekçeleri ayrıntılı ve karşılaştırmalı olarak aydınlatılmamış olan, kendisinin budun müzikbilimsel görüşlerinin temelinde yatarak besteciliğini de derinden etkilemiş bir durum ortaya çıkar. Bu da Saygun'un kendisine temel aldığı mod kuramının Avrupa'da sonradan ortaya çıkmış ve kilise modları adıyla bilinen mod kuramı değil, antik Yunan mod kuramı olmasıdır. Saygun'un Türk müziği ile Antik Yunan müziğini modal bakımdan ilişkilendirmesinin düşünsel gerekçesini şu ifadesinde bulmak olanaklıdır: "Bana öyle geliyor ki Türk halk müziğinin temel kalıntıları bir yandan Anadolu-Ege uygarlıklarında, diğer yandan Türklerin asıl memleketlerinden getirdikleri pentatonik müziğin ana unsurlarında bulunmaktadır." (Saygun, 1976, s. 255). Bu görüşü destekleyen bir başka ifadenin ise yukarıda sözü edilen yayınların bir diğerinde şu şekilde yer aldığı görülmektedir:

Eski Yunan terimleri kullanıldı diye bu törelerin ve türlerin sadece o çağlara ve o çağlarda yaşamış olan insanlara ait ve onların malı sanılmamalıdır. Her şeyden önce, muhtelif töreler ve türler bakımından Türkiye topraklarının, böyle bir sistemin teşekkülünde çok büyük bir payı olmuştur ve bu olay, daha eski Yunan çağlarında dahi belirtilmiştir. (Saygun, 1966, s. 262)

Aynı yayında Saygun, dizilerin inici gösterilmesinin gerekçesini de şu şekilde belirtmektedir: "Tetrakord musikisi<sup>7</sup> hangi törede olursa olsun 'in[i]cilik' niteliğine sahiptir[...]. Dizileri hep inici olarak yazmamızın sebebi budur." (Saygun, 1966, s. 250)

Eldeki bu bilgilerle birlikte Saygun'un hem kendi yayınlarında hem de yapıtlarında kullandığı dizisel malzemenin adlandırılmasında antik Yunan müzik kuramındaki mod adlarını yeğlemesinin olası nedenleri şu şekilde sıralanabilir:

1. "ağacın kökle, insanın toprakla bağlarını" (Saygun, 2009b, s. 31) arayan bir kişi olarak 'en eskiyle' ilişki kurma arayışı ve çabası.
2. Yapıtlarını eşyedirimli düzende yazmış olması nedeniyle makam adı kullanmasının yaratabileceği tartışma ve sorunlardan kaçınmak.
3. Kullandığı dizisel malzemeyi uluslararası düzlemde daha yaygın bilinen (veya içeriği daha kolay anlaşılabilir) adlarla açıklamak.

<sup>7</sup> Bir önceki alıntının içeriğinden de anlaşılabilir üzere Saygun'un burada kullandığı 'tetrakord musikisi' deyimini, "Akdeniz havzası, yakın şark, orta şark[...]" (Saydam, 1973, s. 8) müziklerinin bütününe gönderme yapan genel bir nitelemeyi ifade eder. Dolayısıyla saptamasının doğal olarak geleneksel Türk halk ve sanat müziklerini de kapsadığı son derece açıktır.

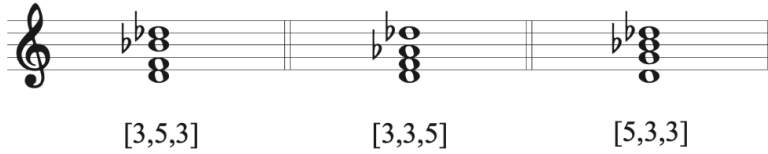


Saygun'un modal anlayışının temel hatları üzerine verilen bilgilerin ardından, bu çalışmanın ana savını ortaya koymadan önce, başlıkta yer alan ve birbiriyle ilintilendirilen kavramların açıklanması gerekmektedir. Buna göre, ilkin '[3,5,3] akoru'ndan ne kastedildiği belirtilmelidir.

### [3,5,3] Akoru

[3,5,3] akoru, Karadeniz ve Berki'nin (2016), Saygun'un yapıtlarında sıklıkla var olduğunu saptadıkları özel bir akor yapısına işaret eder. Köşeli ayraç içerisinde yer alan her bir rakam, -kök sestem başlayarak tize doğru- bir akor sesiyle diğeri arasında toplamda kaç yarım perde bulunduğunu belirtir. Aynı çalışmaya göre bu akor yapısının -yine Saygun'un yapıtlarından yola çıkarak- iki türevi vardır. Bunlar da sırasıyla [3,3,5] ve [5,3,3] olarak tanımlanmıştır (2016, ss. 76-77). Söz konusu akor ve türevlerinin bestecinin yapıtlarında sıklıkla kullanılmış olmasının, bu aralıklarla kurulmuş akorların armonik bakımdan Saygun'un müzik dilinin en dikkat çekici malzemesi olduğu sonucunu doğurduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yüzden Karadeniz, haklı olarak [3,5,3] ve türevlerinin "Saygun'un yapıtları için bir *imza* niteliği taşıdığı" (2016, s. 52) saptamasını yapmıştır. Söz konusu akor yapıları, aralarındaki farkın daha belirgin bir biçimde anlaşılması için ortak bir kök ses üzerinde şöylece örneklendirilebilir:

Örnek 2. Re Üzerine [3,5,3] Akoru ve Türevleri



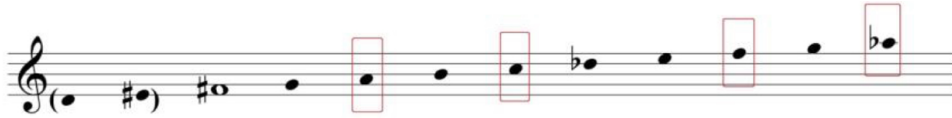
### [3,5,3] Akorunun Kökenine İlişkin İlk Açıklama: 'Bestenigâr Anekdotu'

Bu noktada akla gelen iki soru vardır: Birincisi, Saygun'un bu akorları yapıtlarında ısrarla ve yoğun bir biçimde kullanarak bunlara müzik dilinde özel bir önem ve konum vermesinin salt işitsel veya tımsal bir beğeniden mi kaynaklandığı, yoksa söz konusu yeğlemenin neden(ler)i olup olmadığı; ikincisi, konuyla ilgili yukarıda atıf yapılan yayınlarda -ve hâliyle bu yayınlardaki anlatımı temel alan bu metnin izlediği sıralamada-, Karadeniz'in *Bir Saygun İmzası: [3,5,3]* başlıklı yüksek lisans tezinin başlığının açıkça gösterdiği gibi, [3,5,3]'ün diğeri iki türevin neden önünde yer aldığı veya daha doğru bir ifadeyle neden 'eşitler arasında birinci' olduğudur. Karadeniz ve Berki, bu iki sorunun yanıtını Özkan Manav'dan aktardıkları şu anekdotu dayandırmaktadır:

Ahmed Adnan Saygun; bu kurumda verdiği derslerin birinde, tahtaya bestenigâr makamını oluşturan sesleri yazar ve ortaya çıkan diziyi "temel dizi" olarak kabul ettiğini söyler. "Ben, geleneğimde zaten var olan bu dizide yer alan seslerden istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim." diyerek, sırasıyla la, do, fa ve lab'ü işaretler. (Karadeniz ve Berki, 2016, s. 75)

Bu anekdot dizik üzerinde şu şekilde gösterilmiştir:

Örnek 3. Özkan Manav'ın Anlattığı Anekdotun Dizik Üzerinde Gösterilmesi (Karadeniz ve Berki, 2016, s. 75)



Yukarıda alıntılanan anekdot ile Örnek 3'teki gösterim bir arada düşünüldüğünde birinci sorunun yanıtı, Saygun'un, "oktavı oluşturan 12 kromatik sesin 10'unu kapsayan perde zenginliği [nedeniyle][. . .][Bestenigâr] makamın[ın] varlığının ve özel konumunun bilincinde[. . .]" (Karadeniz, 2016, s. 52) olarak bu makam dizisini "temel dizi" olarak kabul etmesi, ikinci sorunun yanıtı ise işaretlediği seslerle oluşan akorun [3,5,3] şeklinde formülleştirilebiliyor oluşudur.

### Saygun'un Yayınları Bağlamında Bestenigâr Anekdotunun Aktarımındaki Çelişkiler ve Bir Soru: [3,5,3] mü, [3,3,5] mi?

Bu aşamada, çalışmanın giriş bölümünde Saygun'un kendi yayınlarında modlarla ilgili verdiği bilgilerden yola çıkılarak yapılan saptamaları hatırlamak gerekir. Çünkü bu saptamalarla sözü edilen anekdot ve Örnek 3'teki gösterimi arasında birbiriyle çelişen bazı noktalar bulunmaktadır. Birincisi ve en göze çarpanı dizinin yönüyle ilgilidir;

Saygun, adı geçen yayınlarda dizileri her zaman inici gösterdiği halde Örnek 3'teki dizi çıkıcı gösterilmiştir. İkincisi, Bestenigâr makam dizisini "temel dizi" şeklinde nitelendirdiğinin söylenmesidir; oysa, kuramsal yayınlarda antik Yunan modlarına yer veren ve bu modların Türk halk müziği ile olan bağlantısını vurgulayan Saygun'un, söz konusu yayınlarda çoğunlukla makam adı vermekten kaçındığı veya vermemeyi yeğlediği gibi, geleneksel Türk müziği kuramında mürekkep makam sınıfına giren Bestenigâr makamını -kuramsal açıdan veya kendi müzik dilinin estetiği bakımından- "temel dizi" olarak konumlandığına ilişkin herhangi bir bilgiye de rastlanmamaktadır<sup>8</sup>. Bu çelişkilere ek olarak belirtilmesi gereken iki nokta daha vardır. Bunlardan biri anekdot metninde kullanılan "[. . .] dizide yer alan seslerden istediğim dördünü seçebilir ve onlardan bir akor oluşturabilirim." ifadesiyle ilgilidir. Elbette bir besteci, istediği bir diziden arzu ettiği seslerle herhangi bir akor oluşturabilir. Ancak bu ifade [3,5,3] ve türevleri bağlamında düşünülür ve bu akorların Saygun'un yapıtlarında sıklıkla kullanıldığı anımsanırsa, söz konusu aralık yapılarına sahip akorların dizide yer alan seslerden 'istenilen dördünün' bir araya getirilmesiyle değil, bu seslerden ancak bazılarının seçilmesi koşuluna bağlı olarak elde edilebileceği görülecektir. Bir örnek vermek gerekirse, dizide yer alan fa#, si, re ve mi sesleri seçildiğinde hiçbir şekilde [3,5,3] ve türevi akorlar oluşturulamaz. Diğerleri ise Saygun'un işaretlediği söylenen la, do, fa ve lab seslerini neden işaretlediği, bu sesleri seçmesinin, söz konusu akoru oluşturmakla birlikte başka ve belki de bu sesleri seçmesini sağlamış özel bir gerekçesi olup olmadığıdır. Çünkü, daha sonra gösterileceği üzere, işaretlediği söylenen sesler bu dizi içinde [3,5,3] veya türevi bir akoru elde etmesini sağlayabilecek tek seçenek değildir.

Yukarıda belirtilen çelişkilerin açıklığa kavuşturulmasına ve akla gelen soruların yanıtlanmasına Saygun'un yayınlarından birinde yer alan bir ayrıntı kapı aralayabilecek gibi gözükür; *Türk Musikisi* başlıklı ansiklopedi maddesinde bir mürekkep makam (bileşik mod) örneği olarak Bestenigâr dizisi şu şekilde gösterilmiştir:

Örnek 4. Saygun'a Göre Bestenigâr Makam Dizisinin Yapısı<sup>9</sup> (Saygun, 1960, s. 589, 2009a, s. 17)

fa mi réb do do si la  
(do si) la la sol fa# (mi ré)

Dizek üzerinde notalarla değil perde adlarıyla gösterilen bu dizinin verilme biçiminde dikkat çeken üç nokta vardır. Bunlardan ilki, açıkça görülebileceği üzere, dizinin yönüdür; dizi inici gösterilmiştir. İkincisi, bu makam dizisinin iki farklı dizinin birleşimiyle -veya iç içe geçmesiyle- oluştuğunu belirtmek için iki satıra ayrılmasıdır. Üçüncüsü ise Saygun'a göre dizinin -kapsadığı iki farklı diziyeye dayanarak- sahip olduğu ve perde adlarının üzerinde yer alan çizgilerle belirtilen tetrakord yapısıdır. Üst satırda verilen dizi Hicaz (fa-mi-reb-do) ve Lid (do-si-la-sol) tetrakordlarının birleşiminden oluşan Sabâ dizisidir. Bu noktada, lid tetrakordunun en pes sesinin neden üst satırda gösterilmediği sorulabilir. Bu dizi, aslında -inici olarak- arka arkaya eklenen Lid ve Hicaz tetrakordlarından tiz olanının bir sekizli alta alınması sonucu elde edilen ve Saygun'un terim dağarına göre 'ayrık töre gergin hiposu'<sup>10</sup> şeklinde adlandırılması gereken bir dizidir. Zaten Saygun'un aynı yayında, modlarla makamları karşılaştırdığı tablolarda bu diziyeye de yukarıda açıklandığı şekilde yer verdiği görülmektedir (Saygun, 1960, s. 588, 2009a, s. 16). Alt satırda verilen dizi ise Saygun'un Türk müziği makamları içinde Segâh ile eşleştirdiği (Saygun, 1960, s. 583, 2009a, s. 14), yapısında iki Frig tetrakordu barındıran (re-do-si-la / la-sol-fa#-mi) ayrık Frig töresi gergin hiposudur. Burada da Bestenigâr makamının tiz bölgesinde bulunan Hicaz tetrakordundan ötürü tizdeki Frig tetrakordunun kullanılmayan en tiz sesi atılmış ve dizinin 'gergin' durumda bulunması nedeniyle fa# karar sesi olma niteliğini kazanmıştır. Ayrıca içinde verilen mi ve re sesleri seyrin bu perdelere kadar inebileceğini ama son kararın her durumda fa# perdesinde yapılması gerektiğini belirtmektedir<sup>11</sup>. Dolayısıyla

<sup>8</sup> Burada "temel dizi" nitelemesi çevresinde durulmasının ve tartışmaya açılmasının nedeni sözcüğün kendisiyle ilgilidir. "Temel", nedensellik ve burada konunun kuramsal bağlamı içinde hiyerarşi belirten bir sözcüktür. Şayet anekdot metninde Saygun'a atfedilen niteleme "özel dizi" veya "en beğendiğim makam" gibi özel bir ifade içeriyorsa böyle bir tartışma yapılmasına gerek duyulmayabilirdi. Saygun'un yayınlarda modlarla ilgili verdiği kuramsal ve müzikbilimsel bilgilerden de anlaşılacağı üzere, eğer kendisinin "temel dizi" olarak kabul ettiği bir dizi varsa bunun Bestenigâr makam dizisinden ziyade, Türk halk müziğinin iskeletini oluşturduğunu savladığı anhemiton (yarım perdesiz) pentaton dizi (Saygun, 1966, s. 247, 1976, s. 224) veya antik Yunan müzik kuramına göre kusursuz dizgenin merkezindeki sekizlide bulunan Doryen modu (Grout ve Palisca, 1980, s. 30) -kendi ifadesiyle Dor töresi- olması daha olasıdır. Kaldı ki bu ikisi arasındaki ilişki üzerine Baud-Bovy'nin yazdıklarının (1978) Saygun'un düşüncelerine uzak olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

<sup>9</sup> Bestenigâr makam dizisinin Türk müziği kuramında daha çok benimsenegelmiş olan kuramsal açıklama şekliyle bir karşılaştırma için bkz. Yavaşca, 1992.

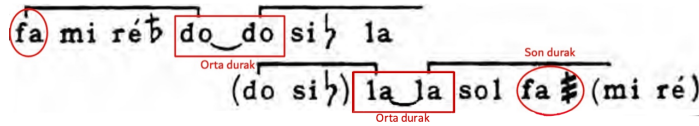
<sup>10</sup> Antik Yunan mod kuramında ayrık biçimde birleştirilmiş iki tetrakordan oluşan bir mod dizisi alt çevrim (*hypo*) durumuna getirilirse (yani, tizdeki tetrakord bir sekizli alta alınırsa) dizi bitişik şekilde birleştirilmiş iki tetrakorda sahip bir görünüm (ayrık töre alt çevrimi [veya hiposu]) alır. Bu durumda, sekizli alta alınmış tetrakordun altına bir ses eklenir (*proslambanomenos*) ve bu ses modun karar sesi olma niteliğini kazanır. Ancak alt çevrim durumuna getirilen dizide bir sekizli alta alınmış tetrakordun çıkıcı ikinci sesi (yukarıdaki örnekte la) karar sesi niteliğini kazanırsa bu durumda dizi, Saygun'un *intense* terimini karşılamak için kullandığı 'gergin' sıfatıyla adlandırılır. Saygun'un, lid tetrakordunun en pes perdesi olan sol'e üst satırda yer vermemesinin nedeni budur. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Özbayrak, 2022, ss. 54-57; Saygun, 1966, ss. 252-258.

<sup>11</sup> Örnek 3 ile Örnek 4'te verilen diziler arasında üzerinde durulması gereken bir fark daha vardır, bu da eksen altı seslerinin dikliği ile ilgilidir (mi#/mi). Aslında bu ikisinin bir arada düşünülmesi gerekir, çünkü Türk müziğindeki icra geleneğine göre makamın seyri karar sesinin altına doğru genişlerse eksen altı perdesi biraz daha pes, karar sesine ulaşmadan önce ise

Saygun'un diziyi iki satıra bölerek gösterme gerekçesinin, Bestenigâr'ın Sabâ ve Segâh dizilerinin birleşiminden oluştuğu düşüncesini yansıtmak olduğu açıklığa kavuşmaktadır. Bununla birlikte Örnek 4'te dikkat çeken son bir ayrıntı ise üst satırdaki iki do ile alt satırdaki iki la arasında konan kavisli çizgidir. Bu çizgi, bitişik şekilde birleşmiş iki tetrakord arasındaki ortak sesi belirtir, ancak bir başka şeye daha işaret eder: Yer aldıkları satırlarda hem tiz tetrakordun en pes hem de pes tetrakordun en tiz sesi olan bu sesler ilgili dizilerin *mésesi*, yani orta duraklarıdır ve bundan ötürü dizi içinde karar sesiyle birlikte işlevsel açıdan en önemli iki sestten biridir.

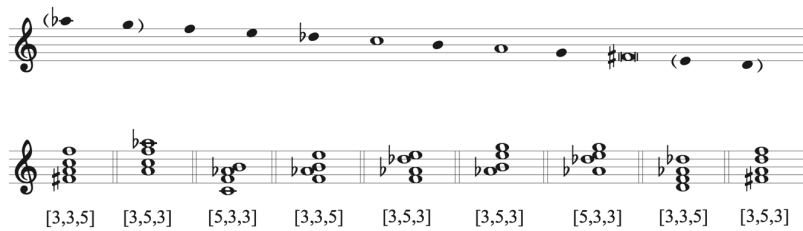
Tam bu noktada Saygun'un işaretlediği söylenen sesleri (Örnek 3) yeniden anımsamak gerekir; ilginç bir biçimde Örnek 3'teki la b'e -ve hemen altındaki sol'e- Örnek 4'te yer verilmediği görülmektedir<sup>12</sup>. Böyle bir durumda Örnek 4'te verilen Bestenigâr dizisinden [3,5,3] veya türevi bir akor elde edilip edilemeyeceği sorusu akla gelmektedir. Eğer bu diziden, dizinin en tiz perdesi fa, Sabâ'nın orta durağı do, hem Segâh'ın orta durağı hem de Sabâ'nın alt durağı la ve Bestenigâr'ın alt durağı fa# seçilirse ortaya bir [3,3,5] akoru çıkar (Örnek 5). Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki elde edilen akorun seslerinin dizi içerisinde belirgin ve kendilerini diğer seslerden daha önemli kılan işlevsel özelliklere sahip olması dikkat çekicidir. Dolayısıyla bu durum, söz konusu akorun oluşturulmasında seçilen seslerin sahip oldukları işlevlerden ötürü seçilmiş olabileceğine ilişkin bir önerme yapılmasına olanak tanır. Ancak Saygun yayınlarında söz konusu akor yapısıyla ilgili yazılı herhangi bir bilgi vermediği için böyle bir önerme ancak öznel bir yorum olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Saygun'un, akor seslerini işlevlerinden yola çıkarak seçmiş olabileceği düşüncesi benimsenecek olursa, söz konusu akor türevlerinden "bir Saygun imzası" (Karadeniz, 2016) olarak 'eşitler arasında birinci' olanının [3,5,3] değil, [3,3,5] olması gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır<sup>13</sup>.

Örnek 5. Örnek 4'teki Bestenigâr Dizisinden Elde Edilebilecek [3,3,5] Akoru



Şayet Saygun'un sesleri seçmesinde salt işlevsellik ve buna bağlı olarak dizi içindeki konumları -yani, hangi sekizli içinde buldukları- bir rol oynamadıysa aynı dizi üzerinde [3,5,3] ve türevi yapısına sahip başka akorlar elde etmek de olanaklıdır (Örnek 6). Her üç türevin de elde edilebildiği Bestenigâr dizisi ile anılan akor yapıları arasında başkaca ve şu şekilde bir ilişki de göze çarpar: Dizinin her bir sesinin bu akorların en az ikisinde yer aldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında dizinin, [3,5,3] ve türevi akorların elde edilmesine elverişli bir yapıya sahip olduğu açıkça görülmektedir. Bu noktada şu soruyu sormak gerekir: [3,5,3] ve türevi akorlar sadece Bestenigâr dizisinden mi elde edilebilir? Bu sorunun yanıtını, Saygun'un yapıtlarında kullandığı kimi modların -veya kendi deyimiyle 'törelere'- aynı açıdan incelenmesi verecektir.

Örnek 6. Bestenigâr Dizisinden Elde Edilebilen [3,3,5] Akoru ve Türevleri<sup>14</sup>



biraz daha tiz çalınacaktır. Bu da söz konusu sesin oynaklığına işaret eder. Örnek 4'te Saygun'un mi# sesini yazmamasının nedeninin ise dizinin tetrakord yapısının -ve bu tetrakordların türlerinin- daha açık bir biçimde gösterilmesi amacıyla kaynaklandığı düşünülebilir.

<sup>12</sup> Saygun'un bu seslere yer vermemesinin gerekçesini yine kendisinin kuramsal düşünce ve açıklamalarında bulmak olanaklıdır. Şayet Saygun, Örnek 4'te söz konusu seslere yer vermiş olsaydı, böylesi bir durumda dizinin sahip olduğu tetrakord yapısını *Türk Müziği*'nde gösterdiği biçimiyle açıklama olanağını ortadan kaldırmış olurdu. Sabâ dizisinin Örnek 4'teki gösteriliş biçimi Saygun'un, söz konusu sesler makamın seyrinde sıklıkla kullanılsa bile bunların makamın ana seslerinden olmadığı düşüncesine sahip olduğunu gösterir niteliktedir.

<sup>13</sup> Bu çalışmanın yazarının 23 Mayıs 2022 tarihinde sempozyum kapsamında gerçekleştirdiği sözlü sunumun ardından Özkan Manav söz almış ve anekdotu tekrar düşündüğünde büyük olasılıkla Saygun'un diziyi inisi yazdığını, (çıkıcı olarak) fa#-la-do-fa seslerini işaretlediğini, ancak Bestenigâr için hiçbir zaman "temel dizi" nitelemesi yapmadığını belirtmiştir. Söz konusu açıklama ile bu çalışmanın ortaya koyduğu savların ve saptamaların uyumunun son derece dikkat çekici olduğunu ayrıca belirtmek gerekir. Bu bağlamda bkz. Manav, 2022, s. 32. Bununla birlikte Berki ve Karadeniz'in aynı konuyu ele aldıkları daha güncel bir yayında ilk olarak [3,5,3]'ten değil, [3,3,5]'ten söz etmeleri ve bu kez -bir önceki bölümde Manav'ın aktardığı biçiminden olsa gerek- yukarıda bahsi geçen anekdotu yer vermemiş olmaları ilginçtir (Berki ve Karadeniz, 2022). Ayrıca atfı yapılan yayında [3,5,3] ile [3,3,5] arasındaki bu 'sıralama değişikliği'ne ilişkin herhangi bir açıklama yapılmadığı görülmektedir.

<sup>14</sup> Burada, tüm olasılıkların gösterilebilmesi için diziyi Örnek 3'teki gibi lab ve sol de eklenmiştir. Eğer bu sesler dizi içinde düşünülmezse diziden ancak en baştaki ve en sondaki

## Saygun'un Kullandığı Diğer Töre Dizilerinden Elde Edilebilen [3,5,3] Akorları ve Türevleri

Bestecinin, örnek olarak 4. senfonisinin 1. bölümünde, *Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd* başlıklı albümünün 7. prelüdünün B bölmesinde veya 1. yaylı dördülünün *Adagio* başlıklı 2. bölümünün B bölmesinde kullandığı, kendisinin *Türk Musikisi*'nde "Nigriz II" olarak adlandırdığı (Saygun, 1960, s. 585, 2009a, s. 15) Neveser -veya kendi terim dağına göre ayrılc Hicaz töresi alt çevrimi- dizisinden de akorun bütün türevleri elde edilebilmektedir (Örnek 7).

### Örnek 7. Ayrılc Hicaz Töresi Alt Çevrimi Dizisinden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar

Neveser veya *Nigriz II*: Ayrılc Hicaz Töresi Alt Çevrimi

alt ek ses /  
proslambanomenos

[3,3,5] [3,5,3] [3,5,3] [5,3,3] [3,3,5]

Saygun'un aynı yayında "Nigriz I" şeklinde adlandırdığı (Saygun, 1960, s. 586, 2009a, s. 15) Nikriz ([Hicaz + Frig] Ayrılc Töre Alt Çevrimi) dizisinin sesleriyle de yine akorun bütün türevlerinin elde edilebildiği görülmektedir (Örnek 8). Bu noktada ele alınabilecek bir başka dizi ise, bestecinin, örneğin 2. senfonisinin 1. bölümünde kullandığı oktatonik dizidir<sup>15</sup>. Bu dizinin sesleriyle de her türevden dörder akor oluşturulabildiği ve Bestenigâra benzer bir biçimde dizinin herhangi bir sesinin bu akorlarda mutlaka yer aldığı görülmektedir (Örnek 9).

### Örnek 8. Hicaz+Frig Ayrılc Töre Alt Çevrimi Dizisinden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar

Nikriz / *Nigriz I*: (Hicaz + Frig) Ayrılc Töre Alt Çevrimi

alt ek ses /  
proslambanomenos

[3,3,5] [3,5,3] [5,3,3] [5,3,3]

akor elde edilebilir. Bunun dışında eksen altı sesinin oynaklığından daha önce bahsedilmiş olmasına rağmen, eşyedirimli düzende -dizisel bakımdan sahip oldukları birbirlerinden farklı işlevlerinin göz önünde bulundurulmadığı- mi# ve fa anarmonik notalar olduğundan ve dizinin tiz bölgesinde fa perdesi yer aldığından, elde edilebilecek akor sayısına bir etkisi olmayacak olan mi#'e ayrıca yer verilmemiştir.

<sup>15</sup> Elbette bu dizi Saygun'un yayınlarında antik Yunan modları içinde verilmiş bir dizi değildir. Bu diziyi -tam ton dizisi gibi- içinde bulunduğu dönemde farklı bestecilerce benimsenerek kullanılagelen -güncel- bir ses materyali olarak da değerlendirmiş olabilir. Ancak 2. senfonisinin 1. bölümündeki ezgisel seyrin gösterdiği üzere söz konusu dizinin kullanımı, bestecinin yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan, eksilmiş beğli içindeki hareketle belirginleşen Karcıgar çeşnisini duyumsatmakta ve bu "çeşniyi" yansıtmak için kullanılan bir araç gibi görünmektedir. Bu açıdan bakıldığında tam perde-yarım perde kalıbını içeren oktatonik dizi, iç içe geçmiş Karcıgar beşlileri şeklinde de düşünülmüş olabilir. Bu konudaki düşüncelerin devamı için bir sonraki dipnota bakınız.

<sup>16</sup> Dizinin yapısına ilişkin iç içe geçmiş Karcıgar beşlileriyle yapılacak bir açıklama Saygun'un kuramsal düşünceleri bakımından bir sorun doğurur. Bu çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği üzere Saygun, Türk müziği dizilerinin yapısında -tetra-kordla birlikte- pentakord bulunduğu şeklindeki geleneksel görüşü reddettiğini ve bu dizilerin her zaman iki tetra-kordun birleşiminden oluştuğunu söylemiştir. Dolayısıyla, şayet Saygun'un bu diziyi kullanmasının kaynağı Karcıgar olgusuysa, kendisinin bakış açısına uygun olacak bir biçimde söz konusu diziyi Karcıgar beşlisi üzerinden açıklamak olanaksız olur. Böyle bir durumda diziyi, iç içe geçmiş Frig tetra-kordları ile açıklamak Saygun'un düşünceleri bakımından daha tutarlı olacaktır. Zaten Saygun'un kendisi de Karcıgar dizisini "Frig + Hicaz Ayrılc Töre Üst Çevrimi (*hyper du disjoint*)" (Saygun, 1960, s. 587, 2009a, s. 16) olarak tanımlamıştır. Ayrıca ve bu bağlamda şunu da vurgulamak gerekir ki Saygun'a göre Hicaz tetra-kordu, Frig tetra-kordunun iç seslerinin zamanla ve karşı yönde dış seslere yaklaşması sonucu ortaya çıkmıştır (1976, s. 252). Oktatonik dizinin yapısının iç içe geçmiş Frig tetra-kordları ile açıklanabilmesine -daha doğrusu Saygun'un kendine göre böyle düşünmüş ve anlamlandırmış olma olasılığına- dayanak oluşturabilecek bir başka şeyse, *Töresel Musikî*'nin 18. parçasının dizisel bakımdan iç içe geçmiş iki türdeş tetra-korddan oluştuğunun gösterilmesidir (Saygun, 1967, s. 8). Benzer bir açıklamanın, Bartók'la yapılan gezide derlenen 46:15/18a numaralı ezgi için de yapılması dikkat çekicidir (Saygun, 1976, s. 250). "Meneşe" başlığını taşıyan söz konusu ezginin Bartók tarafından yapılmış çevriyazısına kitabın ilk bölümünde yer verilmiştir (Saygun, 1976, ss. 138-139).



Örnek 9. Oktatonik Diziden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar<sup>16</sup>

Karcıgar beşlisi

Frig tetrakordu

[3,3,5] [3,5,3] [5,3,3] [3,3,5] [3,5,3] [5,3,3]

[3,3,5] [3,5,3] [5,3,3] [3,3,5] [3,5,3] [5,3,3]

Şu ana kadar verilen bilgiler ve yapılan irdeleme mantıksal bir çıkarımı beraberinde getirir: [3,5,3] ve türevi akorların elde edilebilmesi Bestenigâr dizisinin tek başına bir gerek koşul olmasına bağlı değildir. Bundan ötürü söz konusu akor yapılarını sadece Bestenigâr dizisiyle ilişkilendirmeye -ve bu dizinin adıyla adlandırmaya- şüpheyle yaklaşılması gerekir.

Böylece çalışmanın başlığında yer alan diğer kavramın, yani 'alaca Dor töre dizisi'nin bu bağlamda ele alınmasına geçilebilir.

## Alaca Dor Töresi

Saygun'un modlar üzerine kuramsal bilgiler verdiği yayınlarının sadece birinde yer alan bir dizi, yapıtlarıyla bir arada düşünüldüğünde son derece dikkat çekici bir duruma gelir. Bu dizi, *Töresel Müsiki*'de yer verdiği alaca Dor dizisidir<sup>17</sup> (Örnek 10).

## Örnek 10. Ayrık ve Bitişik Alaca Dor Töre Dizisi (Saygun, 1967, s. 17)

e) Alaca Dor „Ayrık”

ve

Alaca Dor „Bitişik”  
terkibi

1. tetrakord 2. tetrakord

1. tetrakord 2. tetrakord

Açıkça görülebileceği üzere iki alaca tetrakordun birleşmesiyle ortaya çıkan bu dizinin, bestecinin müzik dili kapsamında [3,5,3] ve türevi akorlarla benzeşen ortak bir yönü vardır; bu da kullanılma sıklığıdır. [3,5,3] ve türevi akorların bestecinin yapıtlarının dikey, alaca Dor töresinin ise yatay boyutunun en dikkat çekici ve özgün malzemesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bundan ötürü söz konusu akor yapıları Karadeniz tarafından -haklı bir biçimde- nasıl Saygun'un bir imzası olarak nitelendirilmişse (2016, s. 52), aynı durumdan ötürü alaca Dor dizisinin de bir diğer imza olarak nitelendirilmesi olanaklıdır (Özbyrak, 2022, s. 76). Saygun'un biçimini biçimlendirmesinde el değmemiş -dolayısıyla 'yeni'- dizisel bir malzeme olarak değerlendirilmiş olabilecek, aynı zamanda çeşitli kültürel ve budun

<sup>17</sup> Bu çalışmada alaca Dor töresi ile ilgili -yeri geldikçe gerekli bazıları hariç- ayrıntılı bilgilere yer verilmemiştir. Dizinin Saygun'un yapıtlarındaki kullanımına ilişkin örnekler ve daha fazla bilgi için bkz. Özbyrak, 2022.

müzikbilimsel olgulara gönderme yapma amacıyla kullanılarak bunları eşyedirimli düzende simgeleştirdiği düşünülen söz konusu dizinin (Özbayrak, 2022, ss. 75-76) temel ögesini içeren *Aksak Tartlar Üzerine 12 Prelüd* albümündeki 12. prelüdün bir kesiti iki ‘imzayı’ birbiriyle ilişkilendirmeye kapı aralar gözükmektedir (Örnek 11).

Örnek 11. *Aksak Tartlar Üzerine 12 Prelüd / 12. Prelüd, 1.-24. Ölçüler* (Saygun, 1969, s. 32)

12

Vivo (♩ = 60)

Örnek 11’deki kesitte turuncu çizgiler, alaca Dor töre dizisinin – örnekte çoğu zaman iç içe geçerek bazılarının bir sesinin atıldığı düşünülen – temel ögesi alaca tetrakordu, sarı çizgiler aynı zaman dilimi içindeki ikinci alaca tetrakordu, yeşil çizgiler ise “belli bir adı” olmayan (Saygun, 1966, s. 249) ve aslında alaca tetrakordun yansıması görünümüne sahip tetrakord yapısını göstermektedir. Bu kesiti konumuz bağlamında dikkat çekici kılan şeyse, 5. ve 7. ölçüler arasında mavi karelerle belirtilmiş bulunan, iç içe geçmiş ve sırasıyla [3,5,3]-[3,3,5]-[3,5,3]-[3,3,5]-[3,3,5]-[3,5,3] yapısına sahip akor arpejleridir. Alaca tetrakord ile [3,5,3] ve türevi akorların arasındaki bu zamansal ve işitsel yakınlık, bir genişleme-büzüşme eylemini andırır biçimde birinin diğerine evrildiği müziksel bir algı yaratır. Bu noktada -yukarıdaki örneklere benzer bir biçimde- iki ‘imza’ arasındaki olası ilişkiyi irdelemek için şu soruyu sormak gerekir: [3,5,3] ve türevi akorlar alaca Dor töre dizisinden de elde edilebilir mi?

### Alaca Dor Töresi ile [3,5,3]'ün (Olası) İlişkisi

Bu soruyu yanıtlamak için Örnek 10'daki ayrık alaca Dor dizisini ele alarak en pes perdeden itibaren söz konusu akor yapılarının oluşturup oluşturulamayacağına bakılmalıdır. Eğer diziden mi-la-do-do# sesleri seçilirse [5,3,1] yapısına sahip bir akor elde edilir. Aslında bu akor [3,5,3]'ün bir çevrimidir. Buna benzer biçimde, fa-fa#-la-do sesleri seçilirse ([1,3,3]) elde edilen akorun [3,3,5]'in, fa#-la-do-do# sesleri seçilirse [(3,3,1)] elde edilen bu akorun da [5,3,3]'ün bir çevrimi olduğu görülmektedir (Örnek 12). [5,3,1]'ün en dar dizime sahip çevrimi ise [3,1,3]'tür.

Örnek 12. Alaca Dor Dizisinden Elde Edilebilen [3,5,3] ve Türevi Akorlar

The image shows two musical staves. The top staff is a single-line melody in G major, consisting of the notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The bottom staff shows six chords in G major, each with its corresponding intervallic structure written below it: [5,3,1], [3,5,3], [1,3,3], [3,3,5], [3,3,1], and [5,3,3].

Buna göre;

- [3,1,3]'ün [3,5,3]'le,
- [1,3,3]'ün [3,3,5]'le,
- [3,3,1]'inse [5,3,3]'le

olan ilişkisi belirgin bir biçimde ortaya çıkmakta ve söz konusu akorların alaca Dor töre dizisinden de elde edilebildiği anlaşılmaktadır. Söz konusu dizi bağlamında bu akorlarla ilgili iki ortak noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. Alaca Dor dizisinin Saygun'un düşünce dünyasında simgeleştirdiği şey, Türk halk müziğinin en önemli ortak özelliklerinden biri olan 2. ve 6. derecelerin kararsızlığı -veya başka bir deyişle oynaklığı- olgusudur (Özbyrak, 2022, s. 75). Örnek 12'de verilmiş olan dizide bu kararsızlığı simgeleyen sesler do#-do ve fa#-fa perdeleridir. Aynı örnekte çevrimleriyle birlikte verilmiş her üç türevin, oynaklığı simgeler durumdaki iki alaca aralıktan birini mutlaka içerdiği görülmektedir. Diğer ortak özellikse, Saygun'un, Türk müziğinde bir makam ailesini oluşturan diziler arasındaki en önemli ortak özelliğin *mésenin*, yani orta durağın sabit bir biçimde aynı kalması saptamasına (1986, s. 13) koşut olarak, aynı işleve sahip sesin (örnekte la) her üç akorda da yer almasıdır. Bu iki durum, alaca Dor dizisiyle [3,5,3] ve türevi akorlar arasında, yukarıda ele alınan diğer dizilere göre kuramsal açıdan daha açıklanabilir ve ikna edici bir ilişkinin var olduğunun savlanması olanaklı kılabilir<sup>18</sup>. Ancak bu düşünce, akorların hiçbir şekilde diğer dizilerle ilişkilendirilemeyeceği anlamına da gelmez.

Aslında bu akorların -yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi- başka dizilerden de elde edilebilmesinin yine alaca Dor dizisiyle ve bu dizinin yapı taşı olan alaca tetrakordla bir bağı vardır; bu bağ alacalığın 'gizli görünümü' veya 'çift anlamlılığı' olarak adlandırılabilir. Kullanılan iki betimleyici ifadeden ne kastedildiğini anlatabilmek için Saygun'un 3. senfonisinin 2. bölümünden bir kesit ele alınabilir (Örnek 14). Bu kesitte kullanılan sesleri tizden pese doğru sıralarsak ortaya şöyle bir dizi çıkar:

Örnek 13. Örnek 14'teki Kesitte Yer Alan Seslerin Oluşturduğu Dizi

The image shows a single musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5, which correspond to the notes of the alaca Dor tetrakord.

Bu dizi, Saygun'un terim dağarına göre, iki Hicaz tetrakordunun birleşmesiyle oluşan 'bitişik Hicaz töre dizisi'dir. Ancak burada ilginç bir ayrıntı göze çarpar; bu da Hicaz tetrakordunun diatonik bir tetrakord olmasına, dolayısıyla

<sup>18</sup> Manav'ın da benzer bir olasılıktan söz etmiş olmasının ve "[...] bu akor tiplerinin bestecinin alaca Dor dizisiyle yoğun olarak hemhal olduğu dönemde keşfedilmiş olması da yüksek bir olasılık olarak görülmektedir." (Manav, 2022, s. 34) tümcesinin bu çalışmanın savını destekler nitelikte olduğunu belirtmek gerekir.

la $\flat$  ve mi $\sharp$  notaları yerine sırasıyla si çift bemol ve fa  $\flat$  notalarının yer alması gerekliliğine rağmen notalamada alacalık görünümü veren anarmoniklerinin yeğlenmiş olmasıdır.

Örnek 14. Saygun - 3. Senfoni / 2. Bölüm, Prova Numarası 5, Yaylılar (1987a, s. 79-80)

The musical score for Example 14 consists of five staves: Keman I, Keman II, Viyola, Viyolonsel, and Kontrbas. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns with triplets and a 'Sostenuto' marking. The tempo is indicated as 40 beats per minute. The score is divided into three measures, with the first measure containing a rest for Keman I and Keman II, and the second and third measures containing active music for all instruments.

Bu alacalık görünümü içinde dizi, re  $\flat$  yerine do'dan başlayarak inici olarak tekrar yazılırsa ortaya -en pes sesi hariç- bitişik alaca Dor töre dizisinin çıktığı görülecektir. Sözü edilen iki dizi arasındaki ilişki Örnek 15'te dizek üzerinde gösterilmiştir.

Örnek 15. Bitişik Hıcaz Töre Dizisi ile Bitişik Alaca Dor Töre Dizisinin Benzerliği

The musical notation for Example 15 shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and a '11011' sequence in parentheses. The sequence is written as a series of notes on a staff, with a bracket underneath. The sequence is: 1 (quarter note), 1 (quarter note), 0 (half note), 1 (quarter note), 1 (quarter note). The sequence is written in a way that suggests a connection to the Hıcaz and Alaca Dor scales.

Bu durum, içerdikleri yarım perdeler nedeniyle ve böylece bu perdelerin yazım şekline bağlı olarak Hicaz tetrakordu ve alaca tetrakord arasındaki 'anlam kayması'nın ne kadar kolaylıkla sağlanabileceğini göstermektedir. Böylelikle, Örnek 7'de verilen ayrık Hicaz töresi alt çevrimi dizisinin içerdiği gizli alacalık doğal olarak kendiliğinden ortaya çıkmış olacaktır (Örnek 16).

Örnek 16. Ayrık Hicaz Töresi Alt Çevrimi ve Alaca Dor Dizileri Arasındaki Benzerlik

Neveser: Ayrık Hicaz Töresi Alt Çevrimi

Neveser'in 'Alaca' Görünümü

Yukarıdaki düşünce ve saptamaların üzerine Bestenigâr dizisi tekrar anımsanacak olursa bu dizinin Saygun'un görüşlerine uygun bir biçimde dizek üzerinde şöyle gösterilmesi gerekir:

Örnek 17. Saygun'a Göre Bestenigâr Dizisi<sup>19</sup>

Bestenigâr

Yukarıda açıklanan gizli alacalık olgusuna koşut olarak bu diziden bazı sesler seçilir ve bunlardan ikisi anarmonikleriyle değiştirilirse, Bestenigâr dizisinin içinde gizlenmiş bir ayrık alaca Dor töre dizisinin bulunduğu sonucu ortaya çıkar (Örnek 18). Söz konusu anekdotta Saygun'un tahtaya Bestenigâr dizisini yazmış olması, -"temel dizi" niteliğini kullanmış olsun veya olmasın- kendisinin bu dizi ile [3,5,3] ve türevi akorlar arasında bir ilişki kurduğunu şüphesiz gösterir. Ancak bu ilişkiyi kurabilmesini sağlayan şey, Bestenigâr dizisiyle bu akorlar arasında bulunan ve karşılıklı olarak sadece ikisiyle sınırlandırılabilir özel bir bağ değil, Bestenigâr dizisinin, diğer başka dizilerde de görülebilecek olan 'gizli alacalık' olgusunu içermesidir. Bu durum Saygun'un, salt [3,5,3] ve türevi akorlar bağlamında gizli alacalık içeren bir başka diziyi de tahtaya yazabileceği ve bu akoru elde etmesini sağlayacak sesleri aynı şekilde yazmış olduğu bu başka diziden de seçebileceği çıkarımının yapılmasını olanaklı kılar. Ancak Bestenigâr'ı özellikle seçmiş olabileceğini düşündürten bir nokta olduğunu da belirtmek gerekir; bu, Karadeniz'in ve Berki'nin düşüncelerinin ve bu yöndeki adlandırmalarının aksine Bestenigâr'ın kendisiyle değil, bu dizinin altında yatan veya Saygun'un bir makam adı kullanarak aslında -yine- 'gizlediği' düşünülebilecek daha temel bir dizi, daha doğrusu akortla ilgilidir.

Örnek 18. Bestenigâr Dizisinin İçindeki Ayrık Alaca Dor Dizisi

Bestenigâr'ın 'Alaca Görünümü'

Baud-Bovy (1978), antik Yunan müziğinde, 7 telli lirin geliştirilmesi sonucunda ortaya çıkan 11 telli lirin şu şekilde akort edildiğini göstermiştir:

<sup>19</sup> Her ne kadar Saygun *Türk Musikisi'*nde mi#<sup>1</sup> i dizinin içinde yazmamış olsa da bu ses eksen altı perdesinin oynaklığını göstermek amacıyla ayrıç içinde verilmiştir. Bkz. 11. dipnot.





Dorya] Yunanlıları[... ]Lidya ve Frikya havaları[... ]yeni bir hayat nefesi” (Refiğ, 1991, ss. 31-32) bulma olanağına kavuşmuştur.

Son olarak, bu çalışmanın ortaya koyduğu temel sav, Saygun'un öğrencilerinden birine söylediği ve kendisinin gizemci dünya görüşü ve kişiliğini de çarpıcı bir biçimde yansıtan şu sözleriyle tanımlanabilir: “Hiçbir şey görüldüğü gibi değil” (Yedig, 2011, s. 154).

---

**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.

---

#### Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Orhan Veli ÖZBAYRAK 0000-0003-4946-2209

#### KAYNAKLAR / REFERENCES

- 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. (2022). Bir akoron anatomisi. T. Berki (Ed.), *Saygun müziğinde makam soyutlamaları* içinde , 240 (1. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2004). Ahmed Adnan Saygun'un folklor ve etnomüzikoloji çalışmaları üzerine. *Ahmed Adnan Saygun* içinde , Biyografya 5 (ss. 69-83). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Grout, D. J. ve Palisca, C. V. (1980). *A history of western music* (3. bs.). New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Karadeniz, İ. (2016). *Bir Saygun imzası: [3,5,3]*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2016). Bir Saygun prelüdüne analitik bakış. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, (3), 74-85.
- Manav, Ö. (2022). Saygun müziğinin genetik kodlarına doğru. T. Berki (Ed.), *Saygun müziğinde makam soyutlamaları* içinde (1. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özbyrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <http://hdl.handle.net/11655/4415> adresinden erişildi.
- Özbyrak, O. V. (2022). Saygun'un müziğindeki imza: Alaca tetrakord veya alaca Dor töresi. *Konservatoryum*, 9(1), 45-77. doi:10.26650/CONS2022-1087291
- Özbyrak, O. V. (2023). *Saygun ve töresellik: Modal anlayışı bağlamında bestecinin görüş ve düşüncelerinin kavramsal ve kuramsal kökenlerinin irdelenmesi ve yapılarından örneklerle törelerin tanımlanması*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. <https://hdl.handle.net/11655/33696> adresinden erişildi.
- Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve geçmişten geleceğe Türk mûsikîsi*. Kültür Eserleri Dizisi. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Saydam, E. (1973, Eylül). Adnan Saygunla konuşma. *Filarmoni*, 9(86), 2-9.
- Saygun, A. A. (1960). La musique turque. *Encyclopédie de la Pléiade* içinde, Histoire de la Musique (C. 1-2, C.1, ss. 573-614). Éditions Gallimard.
- Saygun, A. A. (1966). *Musiki temel bilgisi (musiki nazariyatı) Kitap IV*. Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi (C. 1-4, C. 4). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1967). *Töresel musiki*. Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Saygun, A. A. (1969). *Twelve preludes on aksak rhythms* [Nota]. Southern Music Publishing Company Inc.
- Saygun, A. A. (1976). *Béla Bartók's folk music research in Turkey*. (S. B. Byron, Çev.). Budapest, Macaristan: Akadémiai Kiadó.
- Saygun, A. A. (1986, Ekim). Tetrakordal yapı ve “mese”nin işlevi. *Orkestra*, 17(158), 2-16.
- Saygun, A. A. (1987a). *Symphony no. 3, op. 39 (1960)* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (1987b). *Suite op. 2 für klavier solo* [Nota]. Peer Musikverlag.
- Saygun, A. A. (2009a). Türk musikisi (la musique Turque). *Folklor/edebiyat*, 15(58), 9-44.
- Saygun, A. A. (2009b). *Yalan.. sanat konuşmaları*. (S. Yöre, Ed.) Müzik Bilimleri Dizisi. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yavaşca, A. (1992). Bestenigâr. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/bestenigar> adresinden erişildi.

Yedig, S. (Ed.). (2011). *Anılardaki Adnan Saygun*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

**Atıf Biçimi / How cite this article**

Özbayrak, O. V. (2024). Vertical dimension of the chromatic dorian mode scale in Saygun's music: A scrutiny regarding the origin of the [3, 5, 3] chord. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 105–120. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1453690>