



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 7, Sayı: 46, Haziran 2020, s. 514-533

ISSN: 2149-0821 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.43917>

Arş. Gör. İsmet KARADENİZ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü,
Müzik Teorileri Anabilim Dalı, ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr

Prof. Dr. Türev BERKİ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzik Bilimleri Bölümü,
Müzik Teorileri Anabilim Dalı, tberki@hacettepe.edu.tr

BİR SAYGUN KESİTİNDE MAKAM SOYUTLAMALARI

Özet

Geleneksel bir malzemeden yararlanarak *yeni müzik* yazma gayesinde olan her bestecinin, söz konusu materyali otantik şekliyle kullanmayacağı, onun, birtakım yöntemlerle meydana getirdiği çeşitli yansımalarına, izlerine, bir başka deyişle *soyutlamalarına* yer vereceği açıktır. Bu durum, Ahmed Adnan Saygun'un müziği için de geçerlidir: Çokseslilikte makamları birer *renk* olarak gördüğü ve tampere sistem içinde *serbestçe* kullandığı yönündeki ifadeleri, doğal olarak Saygun müziğindeki makam soyutlamalarının art alanını teşkil etmektedir. Bu çerçevede, bestecinin Op. 34, 1. Piyoano Konçertosu'nun ilk 19 ölçüsünün, *ses organizasyonu* bağlamında irdelendiği bu çalışma; oldukça kısa bir Saygun kesitinde “hangi makamların, nasıl soyutlandığı” ve “makam dışı ses malzemelerine yer verilip verilmediği” sorularına yanıt aramayı amaçlayan bir analiz niteliği taşımaktadır.

Anahtar kelimeler: Saygun, Op. 34, ses organizasyonu, makam, soyutlama

MAKAM ABSTRACTIONS ON A SAYGUN EXTRACT

Abstract

It is clear that every composer, who aims to write *new music* through using a traditional component, will not authentically use the material and will involve various reflections, impressions, in other words, *abstractions* created by some

methods. This occasion also applies to the music of Ahmed Adnan Saygun: His statements that he regards the *maqam* as *color* in polyphony and uses them *freely* in the equal-tempered system constitute the background of the *maqam* abstractions in Saygun's music naturally. Which *maqams* are used and abstracted in a rather short extract of Saygun? Are there any materials out of the *maqam* domain included? This study, which analyzes the *pitch organization* of the first 19 measures of Saygun's Piano Concerto No. 1 (Op. 34), seeks answers to these questions.

Keywords: Saygun, Op. 34, pitch organization, *maqam*, abstraction

GİRİŞ

“Çokseslilikte makamları [...] birer *renk* olarak düşünüyorum ve makamı da, usûlü de [...] sadece bir ‘ifade vasıtası’ olarak görüyorum” (Akt. Tanju 2012: 85).

“[...] Madem makam benim için sadece bir renk, bir araç; öyleyse ben onu Batı'nın tampere sistemi içinde *serbestçe* kullanırım. Böylelikle bütün çalgılar, piyano elimin altına gelir” (Akt. Güvenç 1982: 65).

Ahmed Adnan Saygun'a (1907-1991) ait bu üç cümle, kanımızca, bestecinin makamı ele alış biçiminin *özünü* teşkil etmektedir. Şüphesiz, Saygun eserlerinde, müziğimizin usûl ve makamlarının *izlerine* rastlamak kaçınılmazdır. Öte yandan şu da gayet açıktır ki, geleneksel bir malzemeden yararlanarak *yeni müzik* yazma gayesinde olan her besteci, söz konusu materyali otantik şekliyle kullanmayacak, onun, birtakım yöntemlerle meydana getirdiği çeşitli yansımalarına, izlerine, bir başka deyişle *soyutlamalarına* yer verecektir.

Bu yargının en önemli kanıtlarından biri, Saygun'un, *Aksak Tartılar Üzerine* başlığıyla kaleme aldığı dört piyano albümüdür ¹. Bu albümlerde saptanan toplam 55 aksak tartı kalıbının yaklaşık dörtte birinde; Türk Aksağı, Devr-i Tûran, Devr-i Hindî, Müsemmen, Aksak Semâî gibi usûller *aynen* korunurken, yaklaşık dörtte üçünde ise geleneksel tartılar *modifiye edilerek* soyutlanır (Erdem 2010: 128-129). Buna örnek olarak, 7. Prelüd'e ² hâkim olan Müsemmen'in [3 2 3], kimi zaman, yerini [2 3 3] ve [3 3 2]'ye bırakması gösterilebilir.

Saygun, bir diğer ifade aracı olarak gördüğü makam kullanımında da benzer yaklaşımla hareket etmiş ve makamı otantik şekliyle kullanmaktan *özellikle* kaçınmıştır.

Kanımızca böylesi bir tablo, bestecinin, makamları ne şekilde soyutladığını ortaya koyacak eser analizlerinin gerçekleştirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Bu çerçevede, Op. 34, 1. Piyano Konçertosu'nun (Saygun 1957) *ilk 19 ölçüsüne* odaklanan bu çalışma; oldukça kısa bir Saygun kesitinde “hangi makamların, nasıl soyutlandığı” ve “makam dışı ses malzemelerine yer verilip verilmediği” sorularına yanıt aramayı amaçlamaktadır.

¹ Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, Op. 38 (1964); Aksak Tartılar Üzerine Oniki Prelüd, Op. 45 (1967); Aksak Tartılar Üzerine Onbeş Parça, Op. 47 (1971); Aksak Tartılar Üzerine On Taslak, Op. 58 (1976)

² Op. 45, Nr. 7

YÖNTEM

Çalışmada izlenen analiz basamakları şunlardır:

Yukarıda anılan 19 ölçülük kesit, ilk aşamada, birbirinden farklı ses materyallerinden oluştuğu izlenimi uyandıran 8 bölgeye ayrılmış ve her bir bölge için bir renk belirlenmiştir. Bunlar sırasıyla; Sarı, Yeşil, Mavi, Turuncu, Kırmızı, Gri, Mor ve Turkuaz'dır.

Analizin ikinci aşaması, her bir bölgenin *odağının*, başka bir ifadeyle, bölgenin *yapıtışı* konumundaki ses kümesinin saptanmasıdır. Söz gelimi, kesitin ilk bölgesi olan Sarı Bölge'nin odağı, şu dört sesli yapıdır:

Görsel 1. Sarı Bölge'nin odağı



Üçüncü aşamada, birer harf ³ ile simgelenen her bir odak, içerdği *ardışık* seslerin birbirine olan uzaklığı yönünden tanımlanmıştır. Söz gelimi, yukarıda görülen dört sesli odağın tanımı,

$$\alpha = {}_{la}(1\ 2\ 1)^y$$

biçimindedir.

Formülde yer alan,

- ${}_{la}$ simgesi, odağın eksen sesinin la olduğunu;
- $(1\ 2\ 1)$ gösterimi, sırasıyla; la-sib arasındaki 1, sib-do arasındaki 2 ve do-reb arasındaki 1 basamaklık ardışık aralıkları;
- y simgesi, yukarıda anılan aralıkların yatay ekseninde konumlandığını

ifade eder. Şayet odak, ezgisel hüviyeti bulunmayan bir yapı, bir *akor* ise, formülde, dikey eksenini işaret eden ^d simgesine yer verilmiştir.

Son aşamada ise, her bir odağın *kökeninde* herhangi bir makam, mod ya da dizinin yer alıp almadığı araştırılmıştır. Söz gelimi, yukarıda tanımlanan α , la sesine transpoze edilmiş Hüzam makamı dizisinin ilk dört sesine karşılık gelmektedir. Bu gerekçeyle, α , bir *Hüzam soyutlaması* olarak kimliklendirilmiştir.

³ Burada, form analizlerinde sıklıkla kullanılan; **a**, **B**, **c'** gibi gösterimlerle karışmamasını teminen, Yunan alfabesi harfleri tercih edilmiştir.

ANALİZ

Görsel 2. Analiz: öl-19⁴

Deciso (♩ = 200, ♪ = 112)

The musical score is for a piece titled 'Görsel 2. Analiz: öl-19'. It is in 8/8 time and has a tempo of 200 beats per minute (♩ = 200) and a half note of 112 (♪ = 112). The score is for a large ensemble of instruments. The instruments listed are: Flute (1, 2), Oboe (1, 2), B♭ Clarinet (1, 2), Bassoon (1, 2), Horn in F (1, 2, 3, 4), C Trumpet (1, 2, 3), Trombone (1, 2, 3), Timpani, Piano, Violin (1, 2), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into measures by vertical dashed lines. A green highlight covers the Bassoon part from measure 10 to 19. A red box highlights a specific measure in the Bassoon part, measure 11. A yellow highlight covers the Violin part from measure 10 to 19. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat (B♭).

⁴ ö: Ölçü numarası

The musical score is for a symphony orchestra, featuring various instruments and a string section. The score is divided into three main sections: a green section (top), a yellow section (middle), and a blue section (bottom). The green section includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings. The yellow section includes brass (French Horn, Trumpet, Trombone, Tuba) and strings. The blue section includes strings. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', and 'ff'. A red box highlights a specific passage in the Violin I part of the blue section.

1 con brio (♩ = 80)

The musical score is divided into several color-coded sections: a green section for the first system (Flute, Oboe, Bassoon, and Horns), a yellow section for the second system (Flute, Clarinet, Trombone, and Timpani), an orange section for the third system (Piano), a blue section for the fourth system (Violin, Viola, and Cello), and a red section for the fifth system (Piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.* and *ff*. Red boxes highlight specific musical phrases in the first, third, and fifth systems.

2.1. Sarı Bölge

Sarı Bölge'nin *odağını* teşkil eden ses malzemesi Görsel 3'te sergilenmektedir:

Görsel 3. ö1-2, Keman I



Bu dört notalık *fikrin*⁵ Aracı (1999: 178) tarafından - bestecinin eserlerinde sıklıkla kullanılmış oluşuna atfen - “Saygun motifi” olarak isimlendirilmesi dikkat çekicidir.

Çalışmada, bundan böyle α (alfa) harfiyle anılacak olan bu yapı, Sarı Bölge’de *la* *eksenli* olmasına karşın, eserin ilerleyen kesitlerinde si̇, si, do, do#, mi, sol ya da sol# gibi farklı eksenler üzerine de inşa edilmiştir. Bu nedenle, α *kabulünde* belirleyici olan unsur, - eksen sestem zıyade - birbirini izleyen m2, M2 ve m2 aralıklarının varlığıdır. O halde, Sarı Bölge’yle sınırlı olmak üzere,

$$\alpha = la(1\ 2\ 1)^y$$

tanımına ulaşmak mümkündür.

α , Saygun’un ilk kuşak öğrencilerinden Sayram Akdil tarafından “Hüzzam dörtlüsü” olarak adlandırılmakta ve pest tarafına 2 steplik bir aralığın eklenmesiyle meydana gelen “Karcıgar beşlisi” ile birlikte ele alınmaktadır (Akdil 1987: 27). Saygun da 1960 yılında, Paris’te yayımlanan “Encyclopédie de la Pléiade: Histoire de la Musique 1”’in *La Musique Turque* başlıklı maddesinde, söz konusu iki makamı yine bir arada alarak, ses dizilerine şu şekilde yer vermiştir (Saygun 2008a: 155):

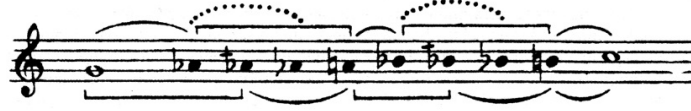
Görsel 4. (Saygun 2008a: 150)

Échelles	Genres	Makam
Ré do si̇ la sol fa# mi̇ ré	Disjoint	Uzzâl
sol fa# mi̇ ré ré do si̇ la sol	hypo du »	Sûznâk
sol fa# mi̇ ré ré do si̇	» » » intense	Hüzzam
la sol fa# mi̇ ré ré do si̇ la	hyper » »	Karcıgar
Do si̇ la 7 sol sol fa# mi̇ ré	Conjoint	
sol fa# mi̇ ré do si̇ la 7 sol	hypo du »	
sol fa# mi̇ ré do si̇	» » » intense	
Echelle de la même famille		
sol fa# mi̇ ré do si̇ la sol	hypo du conjoint	Nihavend; Buselik II

⁵ Saygun, Op. 34’e ilişkin olarak kaleme aldığı bir açıklama notunda, bu fikri, “bütün yazının, üzerine kurulduğu motif” şeklinde tanımlar (Aracı 1999: 257).

Saygun, aynı çalışmada, yukarıdaki mikrotonal bemol ve diyezlerin tampere sistemde nasıl konumlanacağını da belirtmektedir:

Görsel 5. (Saygun 2008a: 150)



Görüldüğü üzere, Hüzam dizisi seslerinin, tampere sistemde si-do-re-mi $\flat$ -fa $\sharp$ -sol'e karşılık geleceği ve si(1 2 1 3 1)'yi oluşturacağı açıktır. Şu halde, "Hüzam makamının ilk dört sesinin la üzerine transpozisyonu" olan α , bir *Hüzam soyutlaması* olarak yorumlanabilir.

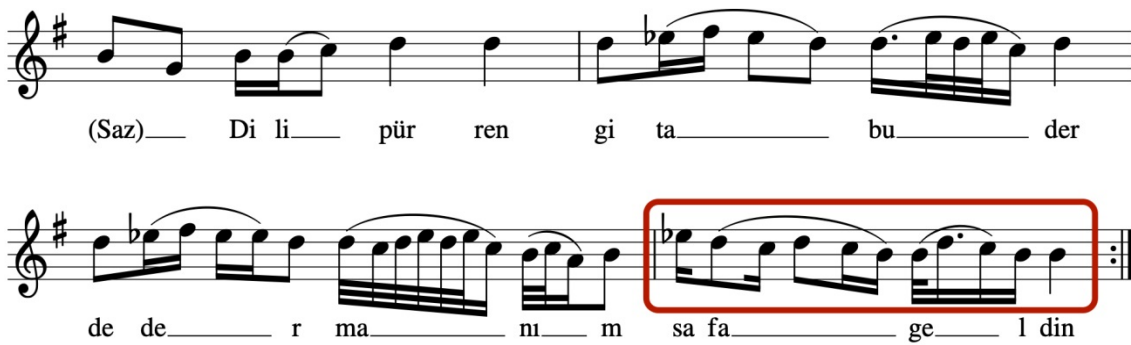
Tam da bu noktada, - çalışmanın önceki bölümüne damgasını vuran *renk* kavramını dikkate alarak - söz gelimi Refik Talat Alpman'ın Hüzam Saz Semaisi'nde, *Mülâzime*'nin son ölçüsünde duyulan *Hüzam rengiyle* α arasındaki benzerliğe dikkat çekmekte yarar görmekteyiz:

Görsel 6. Alpman, Hüzam Saz Semaisi, ö10 (Devlet Korusu Nota Arşivi t.y.a)



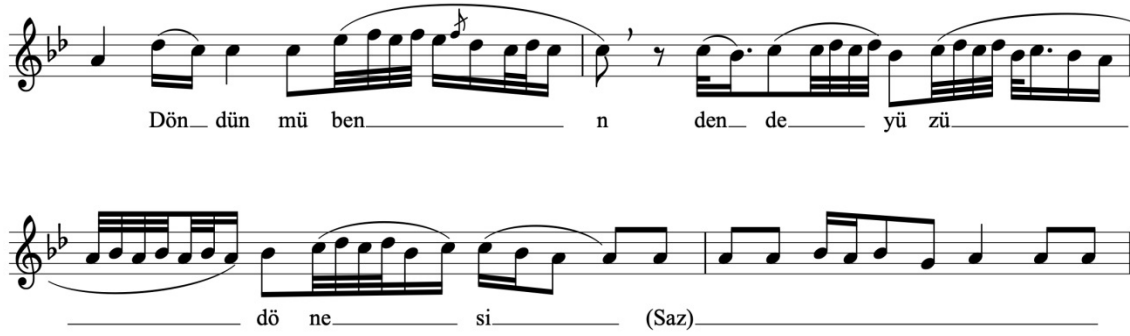
Duygulu (2018: 135), *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları* adlı kitabının *Si Kararlı Makamlar* başlıklı bölümünde, si(1 2 1 3 1)' ile birebir örtüşen tek yapıyı, "2. Makam" olarak adlandırmakta ve farklı eksenler üzerine de aktarılabilen bu yapının "Tatyan makamı" ve "Civanper makamı" isimleriyle bilindiğini ifade etmektedir. Kimi kaynaklarda ise "Tatyan ayağı" olarak anılan bu yapı, yine Hüzam makamına eşdeğer kılınmaktadır (Kutluğ 2000: 530).

Görsel 7. Kadem Bastı [Divan], ö13-16 (Duygulu 2018: 136)



Bilindiği üzere, makam teorisinde, Dügâh (la) kararlı olup Kürdî (sib) ve Nim Hicaz (reb) perdelerinin herhangi bir geleneksel eserin başından sonuna dek *birlikte* kullanıldığı bir makam yapısına rastlanmamaktadır. Ancak, halk müziği repertuarındaki bazı semah ve bozlaklar, bu iki perdeyi birlikte ihtiva etmektedir:

Görsel 8. Döndün Mü Benden Yüzü Dönesi [Keskin Semahı], ö13-16 (Devlet Korusu Nota Arşivi t.y.b)



Görsel 9. Sarı Yazma Yakışmaz Mı Güzele [Bozlak] (Ersan 1999)



2.2. Mavi Bölge

Mavi Bölge'nin odağını teşkil eden ses malzemesi Görsel 10'da sergilenmektedir:

Görsel 10. ö7, Keman I



Görüldüğü üzere, bu diyatonik dizi, “mi^b, fa ve sol yardımıyla, α'nın ses alanının genişletilmesinden başka bir şey değildir. Şu halde, bu yeni yapının;

$$\alpha_g = \text{la}(1\ 2\ 1\ 2\ 2\ 2)^y$$

olarak tanımlanması ⁶ mümkündür.

α_g , bir melodik minör dizinin yedinci derecesini eksen kabul eden *Super locrian* modudur (Bergomi 2015: 224):

⁶ Tanımda yer alan α_g , söz konusu “genişleme” işlevini ifade etmektedir.

Görsel 11. La eksenli Super locrian dizisi



İlginçtir ki, bu sesler, mi $\flat$ eksenli üzerinden yeniden sıralandığında, - bir sesin doğuşkanlarının tek oktava indirgenmesiyle ulaşılan ve *Overtone* veya *Lydian dominant* olarak da bilinen - *Akustik dizi* (Wilson 1992: 7) ortaya çıkacak, başka bir ifadeyle,

$$\alpha_g = \text{mi}\flat(2\ 2\ 2\ 1\ 2\ 1)^y$$

tanımına ulaşılabacaktır.

Görsel 12. Mi $\flat$ eksenli Akustik dizi



Bu noktada, “ α_g ’nin, hangi gerekçeyle *iki farklı eksen ses* üzerinden açıklanmaya çalışıldığı” yönünde bir soruyla karşılaşılabilir.

Kanımızca, bu sorunun yanıtı, bizzat besteci tarafından verilmiştir:

Görsel 13. ö8-9, Piyano, Keman I-II

Batı Müziği temelli bu iki kökenin ardından, şimdi de Super locrian dizisinin herhangi bir makamsal yapıya karşılık gelip gelmediğinin irdelenmesinde yarar görülmektedir.

Bu noktada, Nâsır Abdülbâkî Dede’nin (2006, s. 48) “Hüzzâm-ı kadîm” makamına ilişkin şu tarifine başvurmak yerinde olacaktır: “Evc perdesini Acem perdesine döndürüp Uzzâl yapmaya başlayarak Uzzâl perdesine gelince orada karar verir.”

Söz konusu tarife göre Dügâh kararlı bir makam olan Uzzâl’in sesleri düşünüldüğünde (la-si $\flat$ -do $\sharp$ -re-mi-fa $\sharp$ -sol-la); Evc (fa $\sharp$) perdesini Acem’e (fa’ya) dönüştüren ve Uzzâl (do $\sharp$)

perdesinde karar veren makamın, tampere sistemde do#-re-mi-fa-sol-la'ya karşılık geleceği ve do#(1 2 1 2 2)^y'yi oluşturacağı açıktır.

Şu halde, söz konusu *kadîm* makamın “la üzerine transpozisyonu” olan α_g 'yi bir *Hüzzam-ı Kadîm soyutlaması* olarak kabul etmek, kanımızca yanlış olmayacaktır.

2.3. Yeşil Bölge

Yeşil Bölge'nin ilk odağını teşkil eden üç sesli yapı Görsel 14'te sergilenmektedir:

Görsel 14. ö1, Fagot II



Çalışmada, bundan böyle β_1 (beta) olarak anılacak olan bu yapı için,

$$\beta_1 = \text{sib}(5\ 6)^y$$

tanımına ulaşmak mümkündür.

β_1 'in, ö8'deki reb ve sol eklentileriyle, bu kez beş sesli *yeni bir odağa* evrildiği kolaylıkla görülecektir:

Görsel 15. ö8, Flüt I



Şu halde,

$$\beta_2 = \text{sib}(3\ 2\ 4\ 2)^y$$

olarak tanımlanması mümkün olan bu odağı, α ile *birlikte* ele aldığımızda, Sarı ve Yeşil bölgelerin, şu altı ses üzerine inşa edilmiş olduğu kolaylıkla görülebilir: La, sib, do, reb, mi^b ve sol. Burada ilginç olan husus; Mavi Bölge'deki diyatonik diziyi oluşturmak üzere, bu seslere yalnızca fa'nın eklenmiş oluşudur.

Şu halde, β 'yı, α 'nın ses alanını adım adım genişleterek α_g 'ye hazırlayan bir *köprü* olarak kabul etmek, yanlış bir yaklaşım olmayacaktır.

Bu noktada, 6. ve 9. ölçüler arasında, tahta üflemleri çalgılar tarafından ısrarla vurgulanan şu üç figüre dikkat çekmekte yarar görmekteyiz:

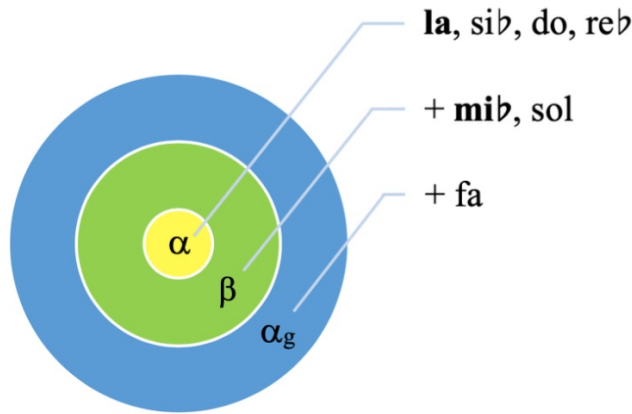
Görsel 16. Üç figür, ö6-9⁷



Böyle bir tablo, Yeşil Bölge'nin, - hepsi de mi $\flat$ ile başlayıp biten bu figürlerin *ev sahibi* olarak - α_g 'de sözü edilen mi $\flat$ eksenli akustik dizinin de *hazırlayıcısı* olduğunu gözler önüne sermektedir.

Sarı, Yeşil ve Mavi Bölgeler arasındaki *aşamalılığın* kolaylıkla özümsemesine katkı sağlamak üzere, yukarıda sergilenen analiz bulgularının şematize edilerek özetlenmesinin yararlı olacağı düşüncesindeyiz:

Görsel 17. Özet: Üç Küme



2.4. Turuncu Bölge

Turuncu Bölge'nin *odağını* teşkil eden ses malzemesi Görsel 18'de sergilenmektedir:

Görsel 18. ö9, Piyano



⁷ ö6-9 arasında; klarinet, obua ve flüt partilerine dağılmış olan söz konusu figürlerin, ilki 8, ikincisi 4, üçüncüsü ise 2 kez sergilenmektedir.

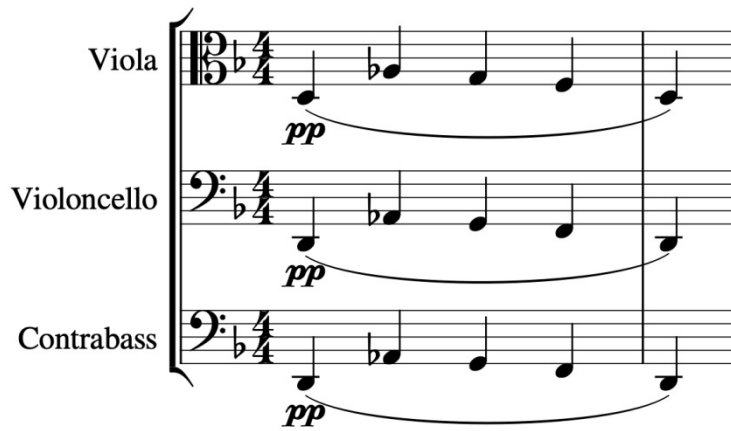
Çalışmada, bundan böyle γ (gama) olarak anılacak olan bu yapı, Turuncu Bölge’de *la* *eksenli* olmasın karşın, eserin ilerleyen kesitlerinde si ve do# gibi farklı eksenler üzerine de inşa edilmiştir. Bu nedenle, γ *kabulünde* belirleyici olan unsur, - eksen sesten ziyade - birbirini izleyen m3, M2 ve m2 aralıklarının varlığıdır. O halde, Turuncu Bölge’yle sınırlı olmak üzere,

$$\gamma = la(3\ 2\ 1)^y$$

tanımına ulaşmak mümkündür.

γ ’ya, - aşağıdaki örnekte görüldüğü üzere -, Saygun’un farklı eserlerinde de rastlanmaktadır:

Görsel 19. *Yunus Emre*, I, Nr. 1, ö1-2 (Saygun 1969: 1)

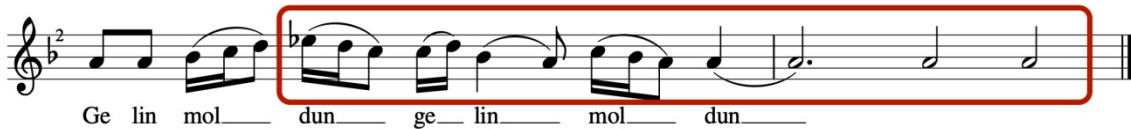


γ ’nın, tampere sistemde la-si-do-re-mi $\flat$ -fa#-sol’e karşılık gelen Karcıgar dizisinin 1., 3., 4. ve 5. seslerinden ibaret olduğu kolaylıkla görülecektir. Şu halde, bu yapı *Karcıgar soyutlaması* olarak yorumlanabilir. Burada en çok dikkat çeken husus, - aşağıdaki örneklerden farklı şekilde - γ ’da si’ye yer verilmemiş oluşudur:

Görsel 20. Aziz Dede, Karcıgar Saz Semaisi, ö7-8 (Devlet Korusu Nota Arşivi t.y.c)



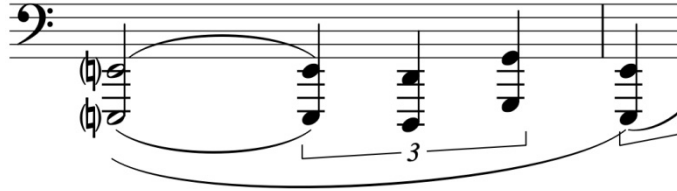
Görsel 21. Pencereye Çektim Perde, ö7-8 (Repertükül t.y.)



2.5. Kırmızı Bölge

Kırmızı Bölge'nin odağını teşkil eden ses malzemesi Görsel 22'de sergilenmektedir:

Görsel 22. ö11, Piyano



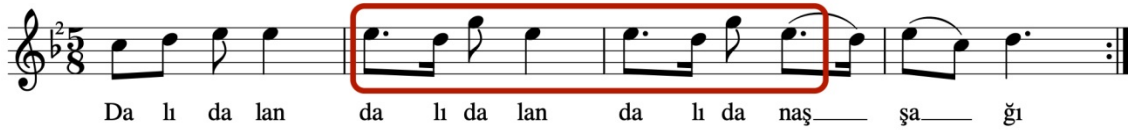
Çalışmada, bundan böyle δ (delta) olarak anılacak olan bu yapı için, - eksen sesin la olduğu göz önünde bulundurulduğunda -

$$\delta = la(5\ 2\ 3)^y$$

tanımına ulaşmak mümkündür.

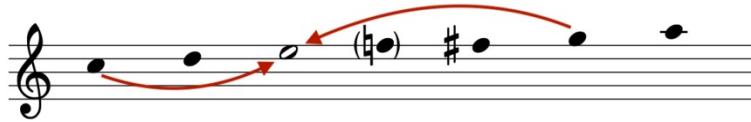
Dügâh kararlı bir makam olan Hüseyinî'nin gerek Nevâ (re) gerekse Gerdâniye (sol) perdelerinden Hüseyinî'ye (mi) doğru ilerleyerek meydana getirdiği ezgisel yapılar, makamın karakteristik özelliklerinden biridir ve özellikle halk müziği repertuvarında bu yapının pek çok örneğine rastlamak mümkündür:

Görsel 23. Daldalan, ö1-4 (Devlet Korusu Nota Arşivi t.y.d)



Güray (2011: 117), bu karakteristik yapıyı "Hüseyinî odaklı ezgi çekirdeği" olarak tanımlar:

Görsel 24. Hüseyinî odaklı ezgi çekirdeği

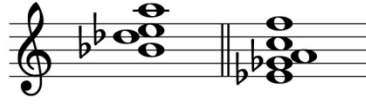


Şu halde, δ , bir *Hüseyinî makamı soyutlaması* olarak yorumlanabilir.

2.6. Gri Bölge

Gri Bölge'yi oluşturan iki akor, 1 oktava indirgenmiş ve ritmik bağlamından arındırılmış biçimleriyle Görsel 25'te sergilenmektedir:

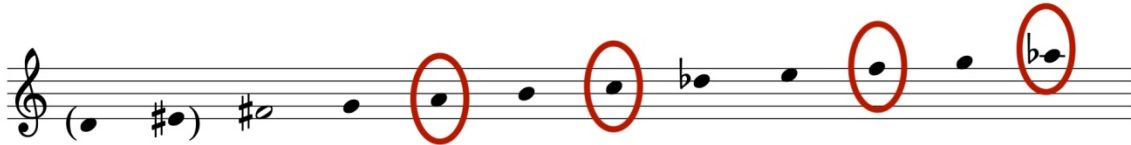
Görsel 25. İki akor



Bu akorların *sırrına ermek* için günümüzden tam 33 yıl öncesine dönmek gerekmektedir:

1983-1991 yılları arasında, o zamanki adıyla Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapan 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 la^b’ü işaretler (Ö. Manav ⁸ ile kişisel iletişim, 17 Mart 2015).

Görsel 26. Saygun’un, Bestenigâr dizisinden seçtiği sesler



Görsel 26’da işaretli olan seslerin oluşturduğu la-do-fa-la^b akoru için,

$$la(3\ 5\ 3)^d$$

tanımına ulaşılacağı açıktır. Dahası, ortada dört sesli bir akor olduğuna göre, bunun iki kez çevrilmesi mümkündür. Ancak, burada çevrim sözcüğünden kasıt, seslerin değil, aralıkların çevrilmesi durumudur:

İlk adımda, akorun köken sesi olan la’yı atalım; bu durumda, elimizde do, fa ve la^b kalacaktır. Ardından, $(3\ 5\ 3)^d$ gösterimindeki ilk sayı olan 3’ü, bulunduğu yerden alıp sona taşıyalım. Böylece, la^b’ün üzerine 3 basamak eklenerek, do-fa-la^b-si akoruna ulaşılmış olacaktır. Bu yolla elde edilen $(5\ 3\ 3)^d$, $(3\ 5\ 3)^d$ ’nin ilk çevrimidir.

Aynı işlem $(5\ 3\ 3)^d$ üzerinde uygulandığında ise bu kez ikinci çevrim akoru olan fa-la^b-si-mi, bir başka deyişle $(3\ 3\ 5)^d$ elde edilmiş olacaktır.

Saygun’un en erken, 1931-1932 tarihli *Suite* başlıklı eserinde kullandığı (Saygun 1960: 4) bu üç akor tipi, bestecinin, 1991 yılında iki bölümünü tamamladığı ve son eseri olan 4. *Yaylı Çalgılar Kuarteti* de dahil olmak üzere (Saygun 1991: 18), toplam 42 eserinde - farklı eksen sesler üzerinde kurgulanarak - pek çok kez yinelenir. O denli ki, bu yapıyı *Saygun Akoru* olarak nitelendirmek, doğru bir yaklaşım olacaktır (Karadeniz ve Berki 2016: 178). ⁹

⁸ Besteci ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi Prof. Dr. Özkan Manav, Saygun’un son dönem öğrencileri arasında yer almaktadır.

⁹ Manav’a göre (2013: 45), 1950’lerden başlayarak Saygun’un üretiminde önemli bir yer tutan bu “gözde akorlar”, kurgulanan ses bağlamı içinde tonaliteye de, modaliteye de, atonaliteye de cevap verir niteliktedir.

Şu halde, Görsel 25'te sergilenen ve çalışmada bundan böyle ε (epsilon) olarak anılacak olan iki akordan ilki (si $\flat$ -re $\flat$ -mi-la),

$$\varepsilon_1 = \text{sib}(3\ 3\ 5)^d$$

biçiminde formüle edilen bir *Bestenigâr soyutlamasıdır*.

Karadeniz’e göre (2016: 49-50), besteci, Saygun Akoru’nu sadece çevrimlerle çeşitlendirmekle kalmamış; *genişletme, bölme, ses taşıma* ve *iç içe kullanma* olarak adlandırılan yöntemlerle daha da zenginleştirmiştir.

Saygun Akoru'nun “sınırları dışına ses ekleme” olarak tanımlanabilecek olan *genişletme* eylemi, Görsel 25'te yer alan miḃ-solḃ-la-do-fa beş sesli akoru için aynen geçerlidir. Zira burada, solḃ üzerine kurulu bir (3 3 5)^d, akorun pest tarafına eklenen bir miḃ ile *genişletilmiştir*. Bu yolla ulaşılan

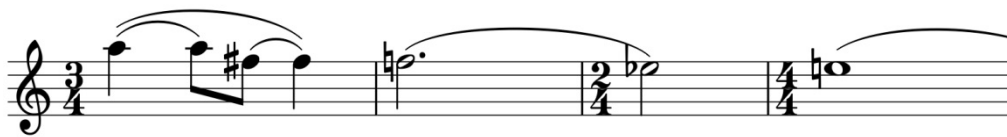
$$\varepsilon_2 = \text{mib}(3\ 3\ 3\ 5)^d$$

formülünün, temelde, yukarıda sözü edilen Bestenigâr soyutlamasından hiçbir farkı yoktur.

2.7. Mor Bölge

Mor Bölge'nin *odağını* teşkil eden ses malzemesi Görsel 27'de sergilenmektedir:

Görsel 27. ö14-17, Piyano



Çalışmada, bundan böyle ζ (zeta) olarak anılacak olan bu yapı için, - eksen ses la olmak üzere -

$$\zeta = {}_{\text{la}}(\mathbf{6\ 1\ 1\ 1\ 3})^y$$

tanımına ulaşmak mümkündür.

Görsel 24'te, Muhayyer'den (la) Hüseyinî'ye (mi) inişte, Evc (fa#) yerine Acem'in (fa) de kullanılabildiği görülmektedir. İşte, ζ, bu karakteristik ezgisel hareketin eksiksiz bir temsildir.

Bu yapıya yine halk müziği repertuvarında sıklıkla rastlanır:

Görsel 28. Gezsem de Dünyanın Dört Bucağını, ö12-13 (Devlet Korusu Nota Arşivi t.y.e)



Bununla birlikte ζ 'daki tek istisna; anılan makamda *yeri olmayan* mi'b'ün varlığıdır. Bunun nedeni, kanımızca, Hüseyinî perdesine tiz ve pest taraftan 1'er basamaklık aralıklar yardımıyla, *simetrik hareketle* ulaşılmasıdır.

Şu halde, ζ da bir *Hüseynî makamı soyutlamasıdır*.

2.8. Turkuaz Bölge

Turkuaz Bölge'nin *odağını* teşkil eden ses malzemesi Görsel 29'da sergilenmektedir:

Görsel 29. ö16-17, Piyano



Çalışmada, bundan böyle η (eta) olarak anılacak olan bu yapı için, - eksen ses la olmak üzere -

$$\eta = la(7\ 5)^y$$

tanımına ulaşmak mümkündür.

Burada, Hüseyinî makamının karar perdesi olan Dügâh ile, Karadeniz'in (t.y.: 98) deyimiyle "makamın ısrarlı duruşlar yaptığı" Hüseyinî'nin temsil edildiği aşıkardır.

Şu halde, η da - tıpkı δ ve ζ gibi - bir *Hüseyinî makamı soyutlamasıdır*.

SONUÇ

Tablo 1, çalışmanın önceki bölümünde elde edilen tüm analiz bulgularının bir özetini ihtiva etmektedir:

Tablo 1. Analiz bulguları

Bölge	Harf	Tanım	Köken		İşlev
			Makam	Mod/Dizi	
Sarı	α	$la(1\ 2\ 1)^y$	Hüzzam (soyutlama)		
Yeşil	β_1	$sib(5\ 6)^y$			Köprü ($\alpha \rightarrow \alpha_g$)
	β_2	$sib(3\ 2\ 4\ 2)^y$			
Mavi	α_g	$la(1\ 2\ 1\ 2\ 2\ 2)^y$	Hüzzam-ı Kadîm (soyutlama)	Super locrian	Çift eksenlilik
		$mib(2\ 2\ 2\ 1\ 2\ 1)^y$		Akustik dizi	
Turuncu	γ	$la(3\ 2\ 1)^y$	Karcığar (soyutlama)		
Gri	ε_1	$sib(3\ 3\ 5)^d$	Bestenigâr (soyutlama)		
	ε_2	$mib(3\ 3\ 3\ 5)^d$			
Kırmızı	δ	$la(5\ 2\ 3)^y$	Hüseyinî (soyutlama)		
Mor	ζ	$la(6\ 1\ 1\ 1\ 3)^y$			
Turkuaz	η	$la(7\ 5)^y$			

Tablo 1'den hareketle, Saygun'un makam soyutlama anlayışına ışık tutacağına inandığımız şu *kritik* sonuçlara ulaşılması mümkündür:

Seslendirme süresi 1 dakikayı dahi bulmayan ¹⁰ bu kısa kesit; bünyesinde barındırdığı 8 farklı makam soyutlaması ile, son derecede zengin ve girift bir teorik art alana işaret etmektedir.

¹⁰ Kesitin seslendirme süresinin belirlenmesinde; Gülsin Onay (Saygun 2008b), İdil Biret (Saygun 2011), Ergican Saydam (Arda 2014), Hande Dalkılıç (Saygun 2000), Jan Gruithuyzen (Arda 2012) ve Ramzi Yassa (Dal 2019) solistliğindeki ses kayıtları esas alınmıştır.

Bu noktada, Batı müziği kökenli 2 diziye de yer verilmiş oluşu, kanımızca, bestecinin “Doğu-Batı arası müzik köprüsü” kimliğinin (Aracı 2001) açık bir kanıtıdır.

Anılan 8 makam soyutlaması *gelenekle yakınlık derecesi* bakımından karşılaştırıldığında, şu üç kategoriden söz edilebilir:

İlk kategoriye, Hüseyinî makamının gelenekteki ezgisel hareketine yüksek oranda bağlı kalmaları dolayısıyla δ ve ζ oluşturmaktadır. Hüzam, Hüzam-ı Kadîm, Karcıgar ve Hüseyinî makamlarında ezgisel hareketi oluşturan seslerden birinin veya birkaçının eksiltilmiş olduğu α , α_g , γ ve η ise ikinci kategoriye meydana getirmektedir. Son kategoride ise, geleneksel kullanımla hiçbir bağlantısı bulunmadığı şüphe götürmeyen ε yer almaktadır. Zira burada, makamın dizisini oluşturan 10 sestten sadece 4’ünün, - bestecinin tamamen kişisel tercihiyle - seçilerek ve seyir gözetilmeden, üstelik bir akor oluşturulmak suretiyle, dikey ekseninde bir araya getirilmesi söz konusudur.

KAYNAKLAR

- Akdil, S. (1987). Besteci Ahmed Adnan Saygun. T. Göğüş (Haz.). *Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri: 7-8 Ocak 1987* (s. 25-27). İzmir: İzmir Filarmoni Derneği Yayınları.
- Aracı, E. (1999). *The Life and Works of Ahmed Adnan Saygun*. Doktora Tezi, The University of Edinburgh, Edinburgh.
- Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arda, F. (2012). *A. A. Saygun - Concerto for Piano No. 1 - Deciso (I)*. Erişim: 19 Mayıs 2020, YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=w62XoRbdYjs>
- Arda, F. (2014). *A. Adnan Saygun - Piano Concerto No. 1 - 1st Movement - Ergican Saydam*. Erişim: 19 Mayıs 2020, YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=T0kgj88tUD0>
- Bergomi, M. G. (2015). *Dynamical and Topological Tools for (Modern) Music Analysis*. Doktora Tezi, Université Pierre et Marie Curie, Paris.
- Dal, M. (2019). *Ahmed Adnan Saygun - Piyano Konçertosu, No. 1 (Concerto for Piano, No. 1)*. Erişim: 19 Mayıs 2020, YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=uCKVqh5gJHk>
- Devlet Korosu Nota Arşivi. (t.y.a). *Hüzam Saz Semaisi*. Erişim: 13 Ocak 2020, http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=34300&esera=Saz%20Semaisi
- Devlet Korosu Nota Arşivi. (t.y.b). *Döndün Mü Benden Yüzü Dönesi (Keskin Semahı)*. Erişim: 30 Nisan 2020, http://www.sanatmuziginotalari.com/thm/thm_eser_detay.asp?esid=2910&esera=D%206ND%20DCN%20M%20DC%20BENDEN%20Y%20DCZ%20D%20D6NES%20DD
- Devlet Korosu Nota Arşivi. (t.y.c). *Aziz Dede, Karcıgar Saz Semaisi*. Erişim: 17 Mayıs 2020, http://www.sanatmuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=33186&esera=Saz%20Semaisi

- Devlet Korosu Nota Arşivi. (t.y.d). *Daldalan*. Erişim: 16 Mayıs 2020, http://www.sanatmuziginotalari.com/thm/thm_eser_detay.asp?esid=2529&esera=DALDALAN%20DALDALAN%20DALDAN%20A%DEA%D0I
- Devlet Korosu Nota Arşivi. (t.y.e). *Gezsem De Dünyanın Dört Bucağını*. Erişim: 21 Mayıs 2020, http://www.sanatmuziginotalari.com/thm/thm_eser_detay.asp?esid=3928&esera=GEZSEM%20DE%20D%DCNYANIN%20D%D6RT%20BUCA%D0INI
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erdem, A. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Dört Piyano Yapıtına İlişkin Bir Aksak Tartı Analizi: Opus 38, 45, 47, 58*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Ersan, A. (1999). "Sarı Yazma". *Kırşehirli Çekiç Ali - Kızılırmak* [CD]. İstanbul: Kalan.
- Güray, C. (2011). *Bin Yılın Mirası / Makamı Var Eden Döngü Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güvenç, F. (Mart 1982). Adnan Saygun: "Yeni Hamle, Çoksesliliğe Geçmektir...". *Hürriyet-Gösteri*, 2(16), 65-66.
- Karadeniz, İ. (2016). *Bir Saygun İmzası: [3,5,3]*. Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karadeniz, İ. ve Berki, T. (2016). Bir Akorun Anatomisi. T. Yazıcı ve K. Gülbeyaz (Ed.). *II. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 176-184). Muğla: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (t.y.). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar / İnceleme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Manav, Ö. (2013). Ahmed Adnan Saygun. E. Işın (Ed.). *Cumhuriyet: Yeni İnsan Yeni Hayat / Republic: New Individual New Life* (s. 31-47). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Nâsir Abdülbâkî Dede. (2006). *Tedkik ü Tahkik / İnceleme ve Gerçeği Araştırma* (Y. Tura, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Repertükül. (t.y.). *Pencereye Çektim Perde*. Erişim: 17 Mayıs 2020, <https://www.repertukul.com/PENCEREYE-CEKTIM-PERDE-Asik-Kerem-4947>
- Saygun, A. A. (1957). *Piyano Konçertosu, Nr. 1, Op. 34* (El yazması)
- Saygun, A. A. (1960). *Suite, Op. 2, V. Tema con variazioni*. Ankara: Devlet Konservatuvarı. (1932)
- Saygun, A. A. (1969). *Yunus Emre, Op. 26*. New York: Southern Music Publishing. (1942)
- Saygun, A. A. (1991). *Yaylı Çalgılar Kuarteti, Nr. 4, Op. 77* (El Yazması).
- Saygun, A. A. (2000). Piyano Konçertosu, No. 1, Op. 34 [Bilkent Senfoni Orkestrası, Rodolfo Bonucci, Hande Dalkılıç]. *Ahmed Adnan Saygun - Piyano Konçertosu No.1, Op.34; Viyolonsel Konçertosu, Op.74* [CD]. Ankara: BMP. (2000)

- Saygun, A. A. (2008a). Türk Musikisi (La Musique Turque). (İ. Gökçen, Çev.). *Türk Musikisine Katkılar - Seçmeler/Külliyat* (s. 147-186). Ankara: Ürün Yayınları.
- Saygun, A. A. (2008b). Piano Concerto No. 1, Op. 34 [Bilkent Symphony Orchestra, Howard Griffiths, Gülsin Onay]. *Ahmed Adnan Saygun Piano Concertos 1 & 2* [CD]. Germany: CPO. (2006)
- Saygun, A. A. (2011). Piano Concerto No. 1 [Orchestre Colonne de Paris, Adnan Saygun, İdil Biret]. *Idil Biret Archive Edition 11 - Adnan Saygun / Françaix / Alkan / Balakirev* [CD]. Germany: IBA. (1958)
- Tanju, S. (2012). *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wilson, P. (1992). *The Music of Béla Bartók*. New Haven and London: Yale University Press.