Online Journal of Music Sciences, 2026, 11(2), 728-746
https://doi.org/10.31811/ojomus.1903937

Araştırma Makalesi ♪ Research Article

20. yüzyılda Anadolu ve komşu coğrafyalarda gelişen çağdaş müziğin, yerel unsurlar ve modern teknikler çerçevesinde değerlendirilmesi

An evaluation of contemporary music developed in Anatolia and neighboring regions in the 20th century within the framework of local elements and modern techniques

Kutup Ata Tuncer[1], Seçil Soytok Nalçacı[1]

[1] Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Manisa, Türkiye.

ÖZ

Bu araştırma, 20. yüzyılda Türkiye merkez olmak üzere, komşu coğrafyada yer alan Yunanistan ve dönemin Sovyet rejimi etkisindeki Bulgaristan, Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan'da yaşamış çağdaş bestecilerin, yerel halk müziği unsurlarını modern kompozisyon teknikleriyle sentezleme biçimlerini incelemektedir. Çalışma, söz konusu bestecilerin yerel gelenekler ile evrensel müzik dili arasında kurdukları diyalektik ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamaktadır. Araştırmanın temel hipotezi, farklı siyasi rejimlere (Sovyet Sosyalizmi ve Cumhuriyet Modernizmi) rağmen, coğrafi ve kültürel hafıza ortaklığının bestecileri siyasi sınırları aşan benzer metodolojik arayışlara yönelttiğidir. Bu araştırma nitel bir çalışma olup, verilerin toplanmasında doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Ölçüt örneklem yoluyla belirlenen altı ülkeyi temsil eden altı bestecinin (A. A. Saygun, N. Skalkottas, P. Vladigerov, O. Taktakishvili, A. Khachaturian, G. Garayev) eserleri incelenmiştir. Analizlerde atonalitenin, aksak usuller, makamsal diziler ve tematik halk ezgileriyle özgün şekilde harmanlandığı görülmüştür. Elde edilen bulgular, bestecilerin modern teknikleri taklit etmeyip kültürel miraslarını dönüştürerek "bölgesel modernizm" dili oluşturduklarını göstermektedir. Sonuç olarak, bu çalışma yerel müzik unsurlarının bu dönemde hem geleneksel birer öğe hem de modern kompozisyonun dinamik ve yapısal bir bileşeni olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: çağdaş müzik, kültürel bellek, yerel-evrensel sentez, bölgesel modernizm, müzikal analiz

ABSTRACT

This research examines the ways in which contemporary composers who lived in Greece and the former Soviet-influenced countries of Bulgaria, Georgia, Armenia, and Azerbaijan—all neighboring regions centered on Türkiye in the 20th century—synthesized elements of local folk music with modern compositional techniques. The study aims to reveal the dialectical relationship established by these composers between local traditions and the universal language of music. The main hypothesis of the research is that, despite different political regimes (Soviet Socialism and Republican Modernism), shared geographical and cultural memory led composers to similar methodological pursuits that transcended political boundaries. This is a qualitative study, and the document analysis method was used to collect data. The works of six composers representing six countries selected through criterion sampling (A. A. Saygun, N. Skalkottas, P. Vladigerov, O. Taktakishvili, A. Khachaturian, G. Garayev) were examined. The analyses revealed that atonality was uniquely blended with asymmetrical rhythms, modal scales, and thematic folk melodies. The findings show that the composers did not imitate modern techniques but transformed their cultural heritage to create a language of "regional modernism." In conclusion,

Kutup Ata Tuncer — kutupatatuncer@gmail.com
Geliş tarihi/Received: 06.03.2026 — Kabul tarihi/Accepted: 14.04.2026 — Yayın tarihi/Published: 04.05.2026

Telif hakkı © 2026 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren **Creative Commons Attribution License (CC BY)** altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2026 The Author(s). This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License (CC BY)**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

this study reveals that local musical elements were used during this period both as traditional elements and as dynamic and structural components of modern composition.

Keywords: contemporary music, cultural memory, local-universal synthesis, regional modernism, musical analysis

1. GİRİŞ

Anadolu ve çevresindeki kültürler, tarihsel süreçte yalnızca coğrafi bir yakınlığı değil, imparatorluklar, göçler ve inanç sistemleri üzerinden şekillenen derin bir etkileşimsel ilişkiyi de paylaşmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü yapısı, Bizans mirası ve 20. yüzyılda Sovyetler Birliği'nin şekillendirdiği kimlik politikaları gibi tarihsel olgular, bu coğrafyanın müzikal üretim süreçlerini doğrudan etkilemiştir. Bu bağlamda Anadolu, tarihsel bir merkez olmanın ötesinde, kültürlerin kesiştiği bir geçiş güzergâhı niteliğindedir. Nitekim bölge, yüzyıllar geçmesine rağmen çeşitli gelenekleri ve ses mirasını bünyesinde barındıran dinamik bir kültürel rezervuar işlevi görmeye devam etmektedir (Aryol ve Karakoç, 2023). Türkiye, Yunanistan, Ermenistan ve Balkanlar'daki müzikal pratiklerin hem dinsel hem de seküler düzlemde gösterdiği paralellikler, sınırları aşan bölgesel bir ses yakınlığına işaret etmektedir (Wozniak, 2023). Bu ortak geçmiş, müzik dilinde somut karşılıklar bulmuştur. Halk ezgilerindeki modal benzerlikler, aksak ritmik yapılar ve çalgısal ortaklıklar, Anadolu ile komşu kültürler arasındaki etkileşimin en net göstergeleridir. Gürcü polifonisi ile Doğu Anadolu'nun çoksesli halk geleneği arasındaki bağlar, Osmanlı makam geleneğinin Balkanlar'daki yansımaları ya da Kafkas müziğinin Anadolu ile kurduğu melodik diyalog, coğrafyalar arasındaki tarihsel yakınlıkla birlikte akustik bir yakınlık da oluşturmuştur (Öztürk, 2022). Bu dönemde yerel gelenekleri modern tekniklerle buluşturmaya çalışan besteciler, söz konusu ortak müzikal geçmişten beslenerek, evrensel dile kendi özgün yorumlarını katmaya başlamışlardır (Frolova-Walker, 1998). Bu çalışma kapsamında ele alınan "yerel unsur" kavramının halk ezgilerinin doğrudan alıntılanmasıyla sınırlı bir malzemenin ötesine geçerek, modal yapılar, aksak ritmik kalıplar ve yöresel tını renklerini kapsayan bir müzikal yapıya dönüştüğü görülmektedir. Benzer şekilde 'modern teknik' kavramı, serializm, atonalite, on iki ton tekniği, aleatorik yapı gibi 20. yüzyılın karakteristik yaklaşımlarını kapsar. Batı merkezli bu teknikler, bestecilerin yerel unsurları yeniden yapılandırdıkları birer ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu noktada, mevcut literatürün sınırlılıkları eleştirel biçimde ele alındığında, Türk Beşleri, Skalkottas veya Khachaturian gibi bestecilere ilişkin çalışmaların büyük çoğunluğunun, bu isimleri kendi ulusal bağlamları içinde incelediği; farklı ülkelerden bestecileri birbirine bağlayan müzikal ve kültürel unsurlara ilişkisel olarak değinen çalışmaların ise azlığı göze çarpmaktadır. Bu tekil ve ulusal bakış açısının neden olduğu bölgesel karşılaştırmalı perspektifin yokluğu, alanda bir boşluk yaratmaktadır. Buradan hareketle, Anadolu ve çevresindeki kültürlerde yetişen bestecilerin çağdaş müzik tekniklerini yerel halk müziği unsurlarıyla nasıl birleştirdiği ve bu sentez aracılığıyla müzikal kimliklerini nasıl ifade ettikleri bu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Çalışmanın özgün katkısı, bölgeyi bütüncül/karşılaştırmalı bir perspektifle ele alması ve bölgesel modernizm kavramı aracılığıyla bu coğrafyadaki bestecilik pratiğini Avrupa merkezli bir modernizm dışına taşıması bakımından iki boyutludur.

1.1. 20. Yüzyılda Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Siyasi/Kültürel Dönüşüm

20. yüzyıl, Anadolu ve çevre coğrafyalar için jeopolitik sınırların yeniden çizilmesinin yanı sıra, imparatorluk mirasından ulus-devletlere geçiş sürecinde kültürel kimliklerin yeniden yapılandığı bir kırılma evresidir. 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu sekülerleşme, milliyetçilik ve Batılılaşma ekseninde yeni bir "kültürel modernleşme" projesini hayata geçirmiştir. Bu proje, müziği estetik bir hedonik araç olmaktan çıkarıp, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak konumlandırmıştır. Halk müziği, ulusal kimliğin ifadesi olarak değerlendirilmiş ve Batı'nın sanat formlarıyla buluşturulmak üzere bir malzeme kaynağına dönüştürülmüştür. Bu çerçevede A. A. Saygun ve Necil Kazım Akses gibi besteciler, Türk halk ezgilerini senfoni ve oda müziği formlarıyla buluşturarak dönemin ideolojik talebine estetik bir karşılık sunmuşlardır. Eş zamanlı olarak Kafkasya (Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan) ve Balkanlar'ın bir kısmı (Bulgaristan), Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin "biçimde ulusal, içerikte sosyalist" ilkesiyle şekillenen bir kültür politikasına tabi olmuştur (Frolova-Walker, 1998). Bu ilke, bestecileri müzikal açıdan son derece belirleyici bir ikilemle yüz yüze bırakmıştır. Yerel halk müziğini kullanmak hem siyasi bir zorunluluk hem de onu modernist tekniklerle sentezlemek için bir fırsat haline gelmiştir. Türkiye'de "Türk Beşleri"nin öncülük ettiği Batı teknikleriyle yerel ezgileri sentezleme arayışı, Balkanlar'da Pancho Vladigerov, Kafkaslar'da ise Aram Khachaturian ve Gara Garayev gibi bestecilerde de görülmüştür (Turan, 2025; Wozniak, 2023). Nitekim Aram Khachaturian ve Gara Garayev, bu gerilimi kendi müzik dillerine özgün biçimlerde yansıtmışlardır. Cumhuriyet Türkiye'si ve Sovyet Bloğu olmak üzere her iki eksende de devlet destekli modernleşme hareketleri, yerel halk müziğini hammadde olarak ele almış ve Batı'nın sanat formları içinde eriterek yeni bir ulusal bestecilik dili yaratmayı hedeflemiştir.

1.2. SSCB Etkisi, Avrupa Modernizmi, Ulus-Devlet Dinamikleri

Avrupa Modernizmi, 20. yüzyıl başında Anadolu ve komşu coğrafyaların bestecilerini iki temel teknik aracılığıyla etkilemiştir. Bunlardan ilki, Arnold Schoenberg'in tonal hiyerarşiyi yıkan on iki ton sistemidir. Diğeri ise Anton Webern'in öncüsü olduğu dizisel müzik anlamına gelen serializmdir (Yöre, 2011). Bunun somut bir örneği, Yunan besteci Nikos Skalkottas'ta görülmektedir. Schoenberg'in bizzat öğrencisi olan Skalkottas, hocasının on iki ton dizisi ilkesini katı bir şekilde uygulamak yerine, Yunan halk danslarının modal ve ritmik yapısıyla esneterek kendi "12B" adı verilen sistemini geliştirmiştir. Benzer biçimde, Türkiye'de Ahmed Adnan Saygun, Batı'nın etüt formunu aksak usulün yapısal iskeletine oturtmuş, böylece on iki ton tekniği ulusal bir işlevselliğe kavuşturulmuştur. Sovyet coğrafyasında ise durum daha çok ideolojik bir yaklaşım olarak ele alınmıştır. Gara Garayev (Azerbaycan) ve Aram Khachaturian (Ermenistan), "biçimde ulusal, içerikte sosyalist" ilkesi gereği modern teknikleri muğam ve Ermeni halk müziğiyle bütünleştirmiş, ancak deneysel biçimcilikten bilinçli olarak uzak durmuşlardır (Frolova-Walker, 1998). Bu bağlamda Avrupa modernizmi, bu coğrafyalardaki besteciler için yalnızca bir teknik değil, yerel müzik malzemelerini yeniden şekillendirmek için kullanılan bir araçtır.

1.3. 20. Yüzyıl Çağdaş Müzikte Küresel Dönüşüm ve Bölgesel Yansımalar

20. yüzyıl müziğinde ortaya çıkan ve küresel dönüşüm olarak nitelendirebileceğimiz Schoenberg'in öncüsü olduğu atonalite, Stravinsky'nin ritmik devrimleri ve serializmin yükselişi, yalnızca Avrupa ve Amerika ile sınırlı kalmamış; Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan ve Kafkasya gibi kültürel geçiş bölgelerinde de özgün biçimlerde yankı bulmuştur (Frolova-Walker, 1998; Wozniak, 2023). Bu coğrafyalardaki besteciler, söz konusu teknikleri taklit etmek yerine aksak usul, makamsal dizi ve halk dansı temalarını modernize etmek için birer araç olarak kullanmışlardır. Bu çalışma açısından belirleyici olan nokta, küresel modernizmin bu bölgede homojen bir biçimde benimsenmediğidir. Her bestecinin siyasi rejimi, ulusal kültür politikaları ve bireysel eğitim geçmişi, söz konusu tekniklerin yerel malzemeyle nasıl harmanlandığını doğrudan şekillendirmiştir. Dolayısıyla "küresel" modernizm, bu coğrafyada kaçınılmaz biçimde "bölgesel" bir nitelik kazanmıştır.

1.4.Yerel Halk Müziği Geleneklerinin Yeniden İnşası

Etnomüzikoloji, 19. yüzyılda başlayan (Oskar Kolberg gibi araştırmacıların girişimleriyle) halk ezgilerinin sistematik toplanmasıyla şekillenmiş ve Bartók gibi bestecilerin bu verileri modern besteciliklerine entegre etmesine zemin hazırlamıştır. Modern dünya halk müziği çalışmaları sadece ezgi ve ritim derlemesi değil, aynı zamanda bu unsurları modern kompozisyon teknikleriyle ilişkilendiren stratejik bir karşılık üretmeyi de amaçlamaktadır. Mauwa (2020) gibi çağdaş araştırmacılar da geleneksel müziği modern formlarla sentezlemenin, kültürel simgeleşimden ilham almanın ötesine geçtiğini ve bu sürecin yerel müziklerin politik, ekonomik, sosyal boyutlarını da yeniden tanımladığını vurgulamaktadır. Bu kritik çerçevede, Türkiye'de Saygun'un halk derlemeleri, modern armoniyle birleşerek ulusal kimliği temsil etmiştir. Aynı şekilde Bartók'un Doğu Avrupa kökenli modlar, aksak ritmler ve halk danslarını eserlerine entegre etmesi, halk müziğinin uluslararası bestecilikte yaratıcı referans haline gelmesine örnektir. Son yıllarda "folk revival" (halk müziğine dönüş) adını alan küresel eğilimler, geleneksel müziğin popüler ve çağdaş müzikle yeniden harmanlanmasına yeni bir ivme kazandırmıştır. Bu durum, coğrafi sınırları aşan bir kültürel anlamda yeniden canlanma olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda halk müziği gelenekleri, etnomüzikolojik çalışmalar, müzik politikaları ve bestecilik teknikleriyle birleşerek güncel bir kimlik kazanmıştır. Erken Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde mesela bu yaklaşım, özellikle Türk Beşleri'nin müzik anlayışında somutlaşır. Ahmed Adnan Saygun'un "Yunus Emre Oratoryosu"nda olduğu gibi, yerel temaların Batı form diliyle işlenmesi, halk müziği unsurlarını yeni bir ifade biçimine taşımayı amaçlamıştır. Bu dönüştürme süreci, yalnızca melodik değil, aynı zamanda düşünsel ve tarihsel bir girişimi olarak da değerlendirilebilir. Benzer biçimde Yunan besteci Nikos Skalkottas, halk danslarını serialist tekniklerle bir araya getirerek, halk müziğini modern bir yapıya ulaştırmıştır. Burada dikkat çeken unsur, halk müziğinin modernleştirilmesinden ziyade modern tekniklerle yeniden yapılandırılmasıdır. Bu durum, Bhabha'nın (1994, s. 2) "melezlik" kavramıyla da örtüşür. Sovyet coğrafyasında ise çağdaş tekniklerin halk müziğini koruma motivasyonu daha çok ideolojik temellidir. Örnek olarak, Ermeni besteci Aram Khachaturian'ın özellikle bale yapıtları, sosyalist gerçekçiliğin talep ettiği coşkulu ve ulusçu karakterdedir (Frolova-Walker, 1998). Bu durum çoğu zaman devlet eliyle yürütülen bir yeniden üretme sürecidir. Halk müziği seçilir, biçimlendirilir ve temsil değerine göre yeniden kurulur. Bu çalışma, ulusal müzik ve müzikal kimlik kavramlarının tarihsel, politik ve kültürel bağlama göre değişen, çok yönlü ve dinamik olgular olduğunu savunmaktadır.

1.5. Problem Durumu

20. yüzyıl, Anadolu ve komşu coğrafyalarda siyasal ve kültürel dönüşümlerin yoğun biçimde yaşandığı bir dönem olmuştur. Bununla birlikte müzik, kültürel kimliğin bir ifade alanı haline gelmiştir. Bu dönemde, bu coğrafyadaki besteciler, yerel müzik unsurlarını dönemin modern teknikleriyle bir araya getirerek kendi müzik dillerini yaratmışlardır. Mevcut literatür incelendiğinde, Türkiye'de Türk Beşleri, Yunanistan'da Skalkottas veya Sovyet coğrafyasında Khachaturian gibi bestecilerin kendi ulusal bağlamları içinde incelendiği, benzer coğrafyalardaki ortak eğilimler açısından bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmediği görülmektedir. Örneğin Ahmed Adnan Saygun üzerine yapılan çalışmalar onun Türk halk müziğini Batı formlarıyla nasıl sentezlediğini ayrıntılı biçimde ele alırken (Baydar, 2023; Esen, 2003; Rona, 2020), aynı dönemde Yunan besteci Skalkottas'ın 36 Greek Dances eserinde uyguladığı paralel yöntemle herhangi bir karşılaştırma yapılmamaktadır. Benzer şekilde, Aram Khachaturian üzerine odaklanan çalışmalarda bestecinin Ermeni ve Kafkas halk müziğini dönüştürme stratejisi analiz edilmekte (Bodurian, 2020; Kushner, 2018); ancak bu stratejiyi Taktakishvili'nin Gürcü çalgı taklidi yaklaşımı ya da Garayev'in muğam-senfonizm sentezi ile ilişkilendirmemektedir. Bu araştırmanın temel problemi, bu boşluktan doğmaktadır: "Anadolu ve çevresindeki kültürlerde yetişen besteciler, çağdaş müzik tekniklerini yerel halk müziği unsurlarıyla nasıl birleştirmiş ve bu sentez aracılığıyla müzikal kimliklerini nasıl ifade etmişlerdir?" Bu soru, bireysel besteci analizlerinin ötesinde, bölgenin tamamına yönelik karşılaştırmalı bir çerçeve gerektirmektedir.

1.6. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, 20. yüzyılda Anadolu (Türkiye) ve komşu kültürlerde (Yunanistan, Bulgaristan, Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan) faaliyet göstermiş çağdaş bestecilerin yerel halk müziği unsurlarını Batı kökenli modern kompozisyon teknikleriyle sentezleme biçimlerini incelemektir. Çalışma, çoğunlukla tekil ülke ya da besteci analizleriyle sınırlı kalan mevcut literatürün aksine Anadolu, Balkanlar ve Kafkasya'daki bestecilik özelliklerini bütüncül bir çerçeve içinde ele alıyor olması bakımından önemlidir. Bu çalışmanın müzikte modernleşme tartışmalarını Avrupa merkezli bir odaktan çıkarıp "bölgesel modernizm" bakış açısıyla yeniden yorumlaması bakımından özgün bir katkı sunacağı düşünülmektedir. "Bölgesel modernizm", farklı siyasi rejimlere rağmen coğrafi-kültürel ortaklıkların bestecileri benzer metodolojik eğilimlere yönelttiğini ve bu eğilimlerin Batılı anlamda bir taklit değil, özgün bir kültürel dönüşüm sürecini temsil ettiğini öne sürmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın hem müzik analizi hem de kültürel bellek çalışmaları açısından özgün bir katkı sunduğu düşünülmektedir. Bu özgünlük, günümüz bağlamında ayrı bir güncellik kazanmaktadır. Küresel güç dengelerinin yeniden şekillendiği, kültürel sınırların hem siyasi hem de dijital düzlemde tartışmaya açıldığı ve kültürlerarası diyaloğun uluslararası ilişkilerde giderek daha belirleyici bir işlev üstlendiği bugünün dünyasında, farklı siyasi rejimlere rağmen ortak kültürel miras üzerinden kurulan bestecilik pratiklerinin incelenmesi, salt tarihsel bir mesele olmaktan çıkmaktadır. Bölgesel modernizm kavramı, bu çerçevede yalnızca 20. yüzyıl müzik tarihine değil, kültürel entegrasyonun nasıl mümkün olduğuna, ulusal kimliğin evrensel bir dille nasıl bütünleşebileceğine ve coğrafi-kültürel ortaklıkların siyasi sınırları nasıl aştığına dair güncel sorulara da katkı sunmaktadır. Dolayısıyla çalışma, müzikoloji literatürüne katkısının yanı sıra, kültürlerarası diyaloğa ilişkin çağdaş tartışmalar için de bir referans çerçevesi sunma potansiyeli taşımaktadır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma modelindedir. Veriler, doküman analizi yöntemi ile elde edilmiştir. "Doküman analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı (basılı ve elektronik materyaller olmak üzere) tüm belgelerin analiz edilip değerlendirilmesini sağlayan sistematik bir yöntemdir" (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 217). Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Strauss ve Corbin, 1998). Araştırma kapsamında veri toplama aracı olarak, bestecilerin hayatlarına ve dönemlerine dair biyografik kaynaklar, makaleler, tezler, kitaplar ile görsel ve dijital kaynaklar (nota partisyonları ve eser videoları) taranmış, incelenmiş, dinlenmiş ve yorumlanmıştır.

Elde edilen dokümanlar (biyografik kaynaklar, nota partisyonları, eser kayıtları ve ikincil literatür) tematik içerik analiziyle incelenmiştir. "Tematik analiz, veri içerisinde yer alan örüntüleri (temaları) belirlemek, analiz etmek ve raporlamak için kullanılan bir yöntemdir" (Braun ve Clarke, 2006, s. 79). Bu doğrultuda analiz süreci, Braun ve Clarke'ın (2006) altı aşamalı tematik analiz modeli esas alınarak sistematik biçimde yürütülmüştür.

İlk aşamada (verilerle tanışma), her besteciye ait biyografik kaynaklar, nota partisyonları ve eser kayıtları bütünüyle okunmuş, dinlenmiş ve not alınmıştır. İkinci aşamada (başlangıç kodlarının oluşturulması), halk ezgisi alıntıları, modal-makamsal yapılar, aksak ritmik kalıplar, armonik dil tercihleri ve tınısal renklenme gibi analitik özellikler her besteci için ayrı ayrı kodlanmıştır. Üçüncü aşamada (temaların aranması), kodlar arasındaki yinelenen örüntüler bir araya getirilmiş ve ön temalar belirlenmiştir. Dördüncü aşamada (temaların gözden geçirilmesi), ortaya çıkan temalar, her bestecinin tarihsel ve kültürel bağlamı dikkate alınarak yeniden değerlendirilmiş ve çakışan ya da yetersiz kalan kodlar revize edilmiştir. Beşinci aşamada (temaların tanımlanması ve adlandırılması), yerel ezginin yapısal dönüşümü, modal-tonal gerilim, ritmik kimlik inşası ve ideolojik-estetik uzlaşı olmak üzere nihai temalar net biçimde isimlendirilmiştir. Son aşamada (raporlama), bu temalar bulgular bölümünde, üç coğrafi eksen ekseninde karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Bu aşamada veriler, her bestecinin karakteristik eserleri üzerinde odaklanarak kullanılan halk ezgilerinin kullanımı, ritmik yapı, armonik yaklaşım ve tınısal özellikler ölçütleri doğrultusunda incelenmiştir. Karşılaştırmalı yaklaşım, üç coğrafi eksen (Merkez: Türkiye; Batı Hattı: Yunanistan-Bulgaristan; Doğu Hattı: Gürcistan-Ermenistan-Azerbaycan) üzerinden yürütülmüştür. Her eksendeki besteciler önce bireysel olarak analiz edilmiş, ardından ortak eğilimleri açısından değerlendirilmiştir.

2.2. Araştırmanın Örneklemi

Araştırmanın çalışma grubu, nitel araştırmalarda sıklıkla başvurulan amaçlı örneklem yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği ile belirlenmiştir. "Ölçüt örnekleme, önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Ölçüt, araştırmacı tarafından oluşturulur ya da daha önceden hazırlanmış ölçütler listesi kullanılabilir" (Baltacı, 2018, s. 254; Marshall ve Rossman, 2014). Bu kapsamda, Türkiye dışında komşu devletleri temsil edecek besteciler, belirli kuramsal ve tarihsel ölçütler çerçevesinde değerlendirilerek belirlenmiştir. Seçim süreci, yalnızca bestecilerin ulusal kimlikleri veya tanınırlıkları üzerinden değil, aynı zamanda eserlerinde yerel halk müziği unsurlarını çağdaş tekniklerle dönüştürme kapasiteleri, bu dönüşümün bestecilik özelliklerine nasıl yansıdığı ve çağdaş müzik literatürü içerisindeki özgün konumları dikkate alınarak yürütülmüştür. Aynı zamanda, içinde bulundukları coğrafyanın politik, estetik ve kültürel dönüşüm süreçleri ile eser seçimlerinde notaların/kayıtların erişilebilir olması da göz önünde bulundurulmuştur. Bu doğrultuda besteci seçiminde uygulanmış olan ölçütler şöyle sıralanabilir: Bestecinin, 20. yüzyılın birinci yarısında (1900–1960) aktif olarak besteci kimliğiyle faaliyet göstermiş olması, araştırma kapsamındaki altı ülkeden birini coğrafi ve kültürel açıdan temsil etmesi, en az bir eserinde analiz edilebilir biçimde yerel halk müziği unsurlarını (makamsal dizi, aksak ritim veya halk ezgisi alıntısı) Batı kökenli modern kompozisyon teknikleriyle (atonalite, serializm, politonalite veya bunlarla ilişkili yapısal yaklaşımlar) bir arada kullanmış olması, bu senteze ilişkin akademik literatürde en az bir ikincil kaynağın mevcut olması ve incelenen eserlerin nota partisyonu ya da ses/video kaydı aracılığıyla araştırmacı tarafından doğrudan erişilebilir olması. Bu beş ölçütün birlikte sağlanması koşulu, örneklem seçimini sınırlandırmıştır.

Bu ölçütler doğrultusunda, araştırmanın kapsamını oluşturan 6 ülke ve bu ülkeleri temsil eden 6 besteci, Tablo 1'de sunulmuştur:

Tablo 1

Araştırma kapsamında incelenen ülke ve besteciler

Coğrafi Bölge	Ülke	Besteci	Ekol/Yaklaşım
Merkez	Türkiye	*A. A. Saygun*	Türk Beşleri / Modal-Sentez
Batı Hattı	Yunanistan	*Nikos Skalkottas*	II. Viyana Okulu / Yunan Halk Müziği
Batı Hattı	Bulgaristan	*Pancho Vladigerov*	Balkan Sentezi / Post Romantizm
Doğu Hattı	Gürcistan	*Otar Taktakishvili*	Gürcü Polifonisi / Sovyet Modernizmi
Doğu Hattı	Ermenistan	*Aram Khachaturian*	Sosyalist Gerçeklik / Etnik Sentez
Doğu Hattı	Azerbaycan	*Gara Garayev*	Sovyet Modernizmi / Muğam-Neoklasik

Her ülkeden yalnızca bir bestecinin seçilmiş olması, çalışmanın amacına uygun olmakla birlikte, bazı kısıtları da beraberinde getirmektedir. Her şeyden önce, tek bir besteci ülkenin tüm bestecilik geleneğini temsil edemeyebilir. Özellikle Ermenistan ve Azerbaycan gibi zengin bir çağdaş müzik geneolojisine sahip coğrafyalarda, bu durum daha belirgin bir kısıtlama oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, seçilen bestecilerin uluslararası akademik literatürde daha görünür olması, ikincil kaynağa erişim ölçütü gereği bir seçim önyargısı

oluşturabilir. Daha az tanınan, ancak eşit ölçüde temsil niteliğine sahip besteciler kapsam dışında kalmış olabilir. Son olarak, altı ülke ve altı besteciden oluşan bu örneklem, bulgulara dayalı genelleme yapılmasından ziyade, kuramsal açıdan zengin bir karşılaştırmalı betimleme ve bölgesel modernizm kavramının öne sürülmesine olanak tanımaktadır. Bu çerçevede çalışma, istatistiksel bir örneklem mantığından ziyade amaçlı ve kuşatma odaklı bir nitel mantıkla tasarlanmıştır (Patton, 2002).

3. BULGULAR

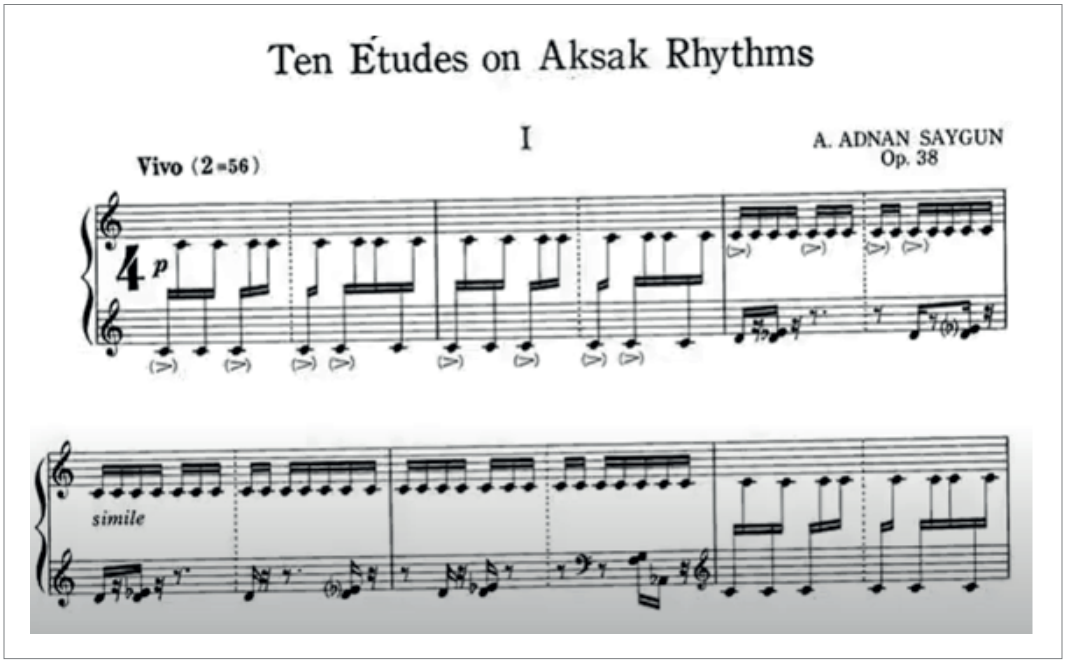
Bu bölümde, araştırma kapsamında seçilen altı bestecinin karakteristik eserleri üzerinde gerçekleştirilen tematik analizden elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Braun ve Clarke'ın (2006) altı aşamalı modeli doğrultusunda oluşturulan temalar ekseninde, bestecilerin faaliyet gösterdikleri kültürel ve siyasi atmosfer de dikkate alınarak üç coğrafi eksende (Merkez-Türkiye), (Batı Hattı-Yunanistan ve Bulgaristan) ve (Doğu Hattı-Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan) yerel unsurların çağdaş tekniklerle nasıl sentezlendiği karşılaştırmalı biçimde ele alınmaktadır.

3.1. Merkez: Türkiye (Ahmed Adnan Saygun)

Çağdaş Türk müziğinin kurucu figürü ve araştırmanın "merkez" odağını oluşturan Ahmed Adnan Saygun, Paris'te Vincent d'Indy ile aldığı kompozisyon eğitiminin ardından, Anadolu halk müziği mirasını Batı'nın kompozisyon teknikleriyle sentezleyerek özgün bir dil yaratmıştır. Batı tekniklerini derinlemesine kavrayan Saygun, geleneksel Türk halk müziği öğeleri ile modal yapıları çağdaş formlar içerisinde sentezlemiştir.

Şekil 1
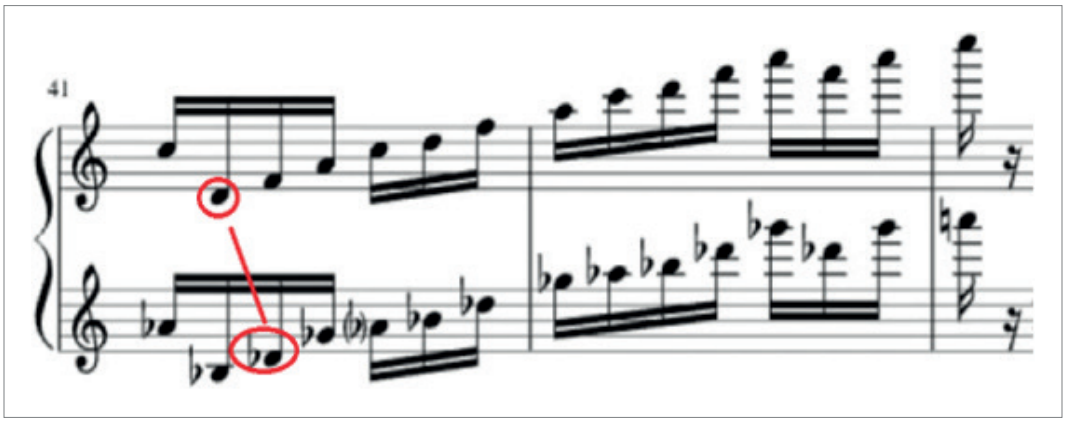
A.A.Saygun, Ten Etudes on Aksan Rhythms Op.38 No.1. (Ölçü 1-6)



Saygun'un, yerel ritmik kalıpları modern bir etüt formuna dönüştürdüğü Op. 38, No. 1 sayılı eseri, aksak usulün yapısal bir öge olarak kullanımına dair en yetkin örneklerden biridir. Şekil 1'de görüldüğü üzere eser, Türk halk müziğinin karakteristik aksak yapısına atıfta bulunarak 14/16'lık ölçüde yazılmıştır. Ancak Saygun, bu ritmik yapıyı tamamıyla geleneksel bir unsur niteliğindeki bir tekrar olarak değil, (7+7) veya (3+2+2) + (2+2+3) gibi gruplamalarla çeşitlendirerek değişkenlik ve hareketlilik yaratmak için kullanır. Bu eserde, 14/16'lık aksak usul eserin iskeletini oluşturur, ancak modern piyano tekniğiyle (legato-staccato karşıtlıkları) birleşerek dinamik bir "çoklu ritim" etkisi yaratır. Eserde halk ezgilerinin kullanımını değerlendirecek olursak, eser doğrudan bir halk ezgisi alıntısı içermez; bunun yerine halk müziğinin karakteri çağdaş bir üslupla yeniden yorumlanır.

Şekil 2

A.A.Saygun, Ten Etudes on Aksan Rhythms Op.38 No.1. (Ölçü 41-42)



Şekil 2'de de görüldüğü gibi, eser içerisindeki diyatonik yapılar ile kromatik geçişler arasındaki gerilimin, eserin dramatik yapısını oluşturduğu söylenebilir. Eser, yerel bir dansın taklidi niteliğinde değildir. Saygun, bu eserdeki yerel ritmik ve modal ögeleri, Batı'nın on iki tonlu sistemi ve etüt formu içinde eriterek, ulusal olanı evrensel bir tekniğin içinde yeniden üretmiştir.

3.2. Batı Hattı: Yunanistan ve Bulgaristan (Nikos Skalkottas ve Pancho Vladigerov
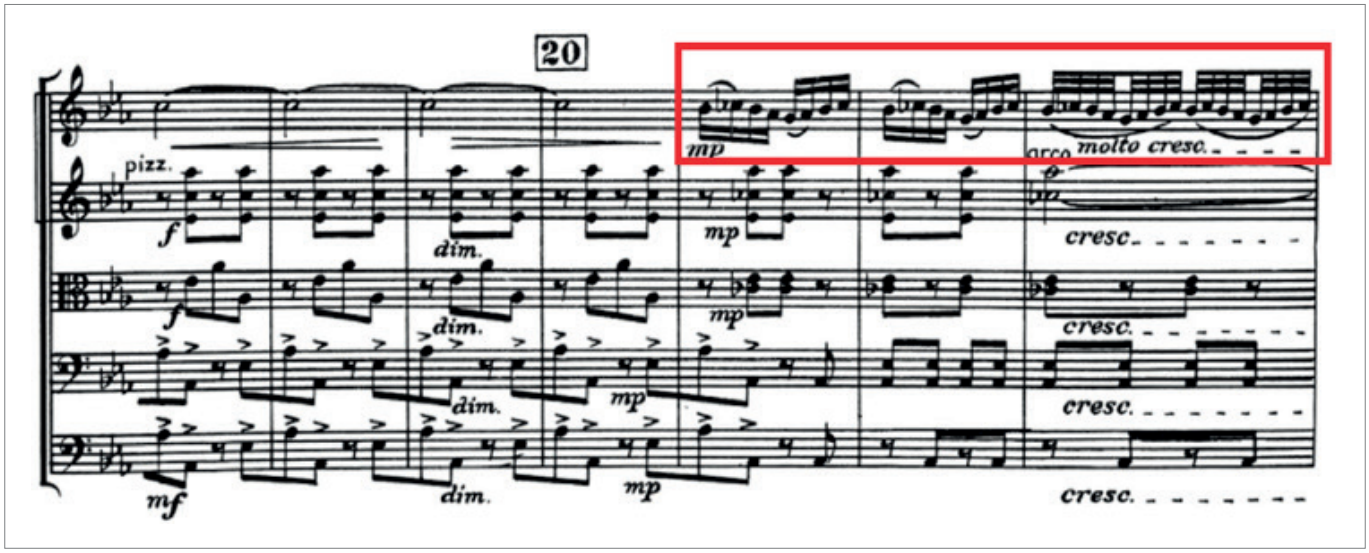
Araştırmanın "Batı Hattı"nı oluşturan Yunanistan ve Bulgaristan, Avrupa'ya olan coğrafi yakınlıkları ve Osmanlı geçmişinden devraldıkları makamsal mirasla, Anadolu ile Batı müziği arasında stratejik bir geçiş bölgesi niteliğindedir. Bu bölümde, söz konusu sentezi farklı tercihlerle gerçekleştiren iki öncü besteciye yer verilmiştir.

3.2.1. Yunanistan: Nikos Skalkottas

Yunan çağdaş müziğinin en önemli figürü olan Nikos Skalkottas, Berlin'de Arnold Schoenberg'in öğrencisi olarak II. Viyana Okulu'nun disipliniyle yetişmiştir. Besteci, serializm ile tonaliteyi kaynaştırarak ifade aracı olarak görerek özgün bir ulusal modernizm yaratmasıyla bilinir. Hem atonal hem de tonal eserler bestelemiş, konçertoları, oda müziği eserleri ve özellikle 36 Greek Dances adlı eseriyle dikkat çekmiştir. Hayatı boyunca hak ettiği ilgiyi görmese de günümüzde Yunanistan'ın en etkili modern bestecilerinden biri olarak kabul edilmektedir. 36 Greek Dances (1931–36), her birinde on ikişer dans bulunan üç seriden oluşan bir orkestra eseridir. Her dans, Yunanistan'ın farklı bölgelerine ait otantik melodilere dayanır.

Şekil 3
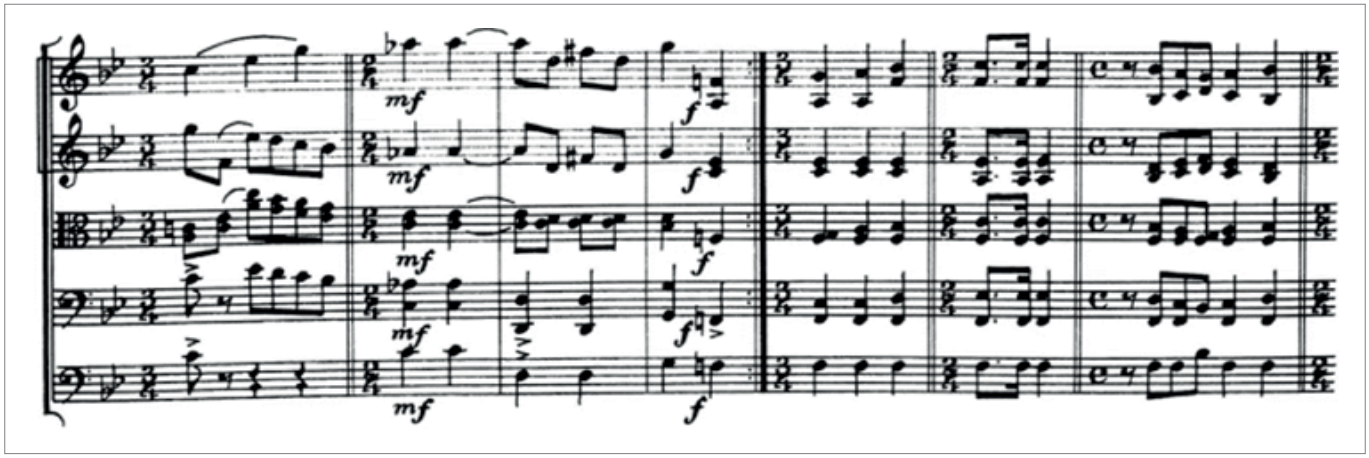
N. Skalkottas, 36 Greek Dances, Seri I, No. 3: "Epirotikos" (Ölçü 21-23)



Şekil 3'te kesiti sunulan "Epirotikos" bölümü, bestecinin makamsal/modal dizileri kullanım biçimine tipik bir örnektir. Skalkottas burada, Epir bölgesine ait halk ezgisinin melodik sürekliliğini korurken, armonik yapıyı modal/atonal geçişlerle birlikte çağdaş bir senfonik dokuyla işlediği görülmektedir. 21. ve 23. ölçüler arasındaki yerel ezgi "tanıdık" kalırken, onu çevreleyen armonik yapı modernist bir etki yaratmaktadır.

Şekil 4

N. Skalkottas, 36 Greek Dances, Seri III, No. 3: "Kleftikos" (Ölçü 39-45)
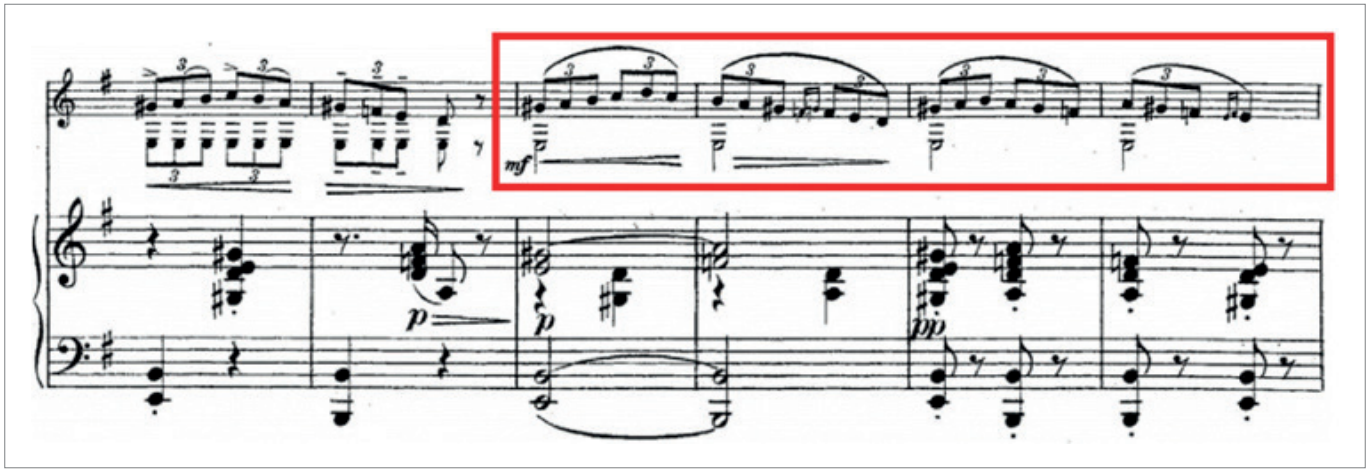


Şekil 4'teki "Kleftikos" bölümü ise eserin ritmik çeşitliliğini sergiler. Yunan halk danslarının 9/4'lük karakteristik aksak ritimleri bu bölümde modernizmin ritmik karmaşıklığıyla birleşir (3+2+2+2). Besteci, ritmik motifleri tekrar etmek yerine çeşitleyerek geliştirir, enerjik ve gerilimli bir yapı kurar. Skalkottas'ın, bu eserle Yunan halk geleneğini 20. yüzyıl çağdaş müzik anlayışına taşıyan dönüştürücü bir model oluşturduğu söylenebilir.

3.2.2. Bulgaristan: Pancho Vladigerov

Batı hattının diğer önemli durağı olan Bulgaristan'da, ulusal müzik kimliğinin inşası büyük ölçüde besteci, piyanist ve eğitimci olan Pancho Vladigerov öncülüğünde gerçekleşmiştir. Berlin eğitimiyle Alman geç-romantizmini özümseyen Vladigerov, bu teknik donanımı Bulgar folklorunun zengin ritmik yapısıyla birleştirerek "köprü" bir estetik kurmuştur. Bulgarian Rhapsody "Vardar" Op. 16 (Vardar Rapsodisi), bestecinin 1922 tarihli başyapıtı olarak, Bulgar ulusal müziğinin sembolik bir temsili olarak kabul edilir. Eserin orijinal formu keman ve piyano içindir. Ancak Vladigerov, bu eserini farklı performans olanaklarına uyarlamak amacıyla altı farklı transkripsiyonunu hazırlamıştır. Bunlar arasında piyano solo, dört el piyano, iki piyano, senfonik orkestra, keman-orkestra ve iki keman versiyonları bulunmaktadır.

Şekil 5
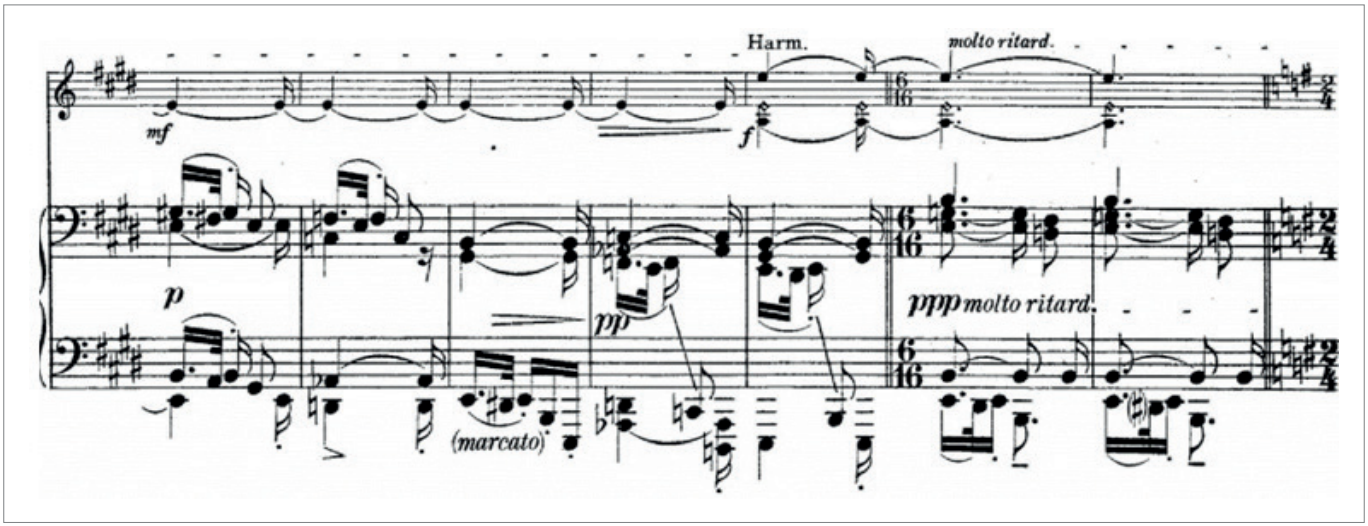
Bulgarian Rhapsody 'Vardar' Op.16. Ölçü (267-272)



Şekil 5'te yer alan 267-272. ölçüler arasındaki kesit, Vladigerov'un yerel tınıları Batı'nın tonal sistemi içinde nasıl yapılandırdığını gösteren bir örnektir. Keman partisindeki melodide, makam müziğindeki Hicaz beşlisinin mi karar üzerinde yapılandığı görülmektedir.

Şekil 6

P. Vladigerov, Bulgarian Rhapsody 'Vardar'Op.16. (Ölçü 90-96)



Şekil 6'da sunulan kesit, Vladigerov'un ölçü düzenini ne denli esnek kullandığını ve yerel zaman algısını notasyona nasıl aktardığını kanıtlar niteliktedir. Kesitte görülen 6/16'lık ölçüden 2/4'lük ölçüye geçiş, halk müziği icrasındaki serbest zamanlama (rubato) geleneğinin, matematiksel bir şekilde partisyona dökülmüş halidir. Ayrıca besteci, 94. ölçüde, keman partisinde kullandığı 'harm.' (Doğal armonik) notasyonuyla, tınısal bir efekt yaratmayı amaçlamıştır.

3.3. Doğu Hattı: Gürcistan, Ermenistan ve Azerbaycan (Otar Taktakishvili, Aram Khachaturian ve Gara Garayev)
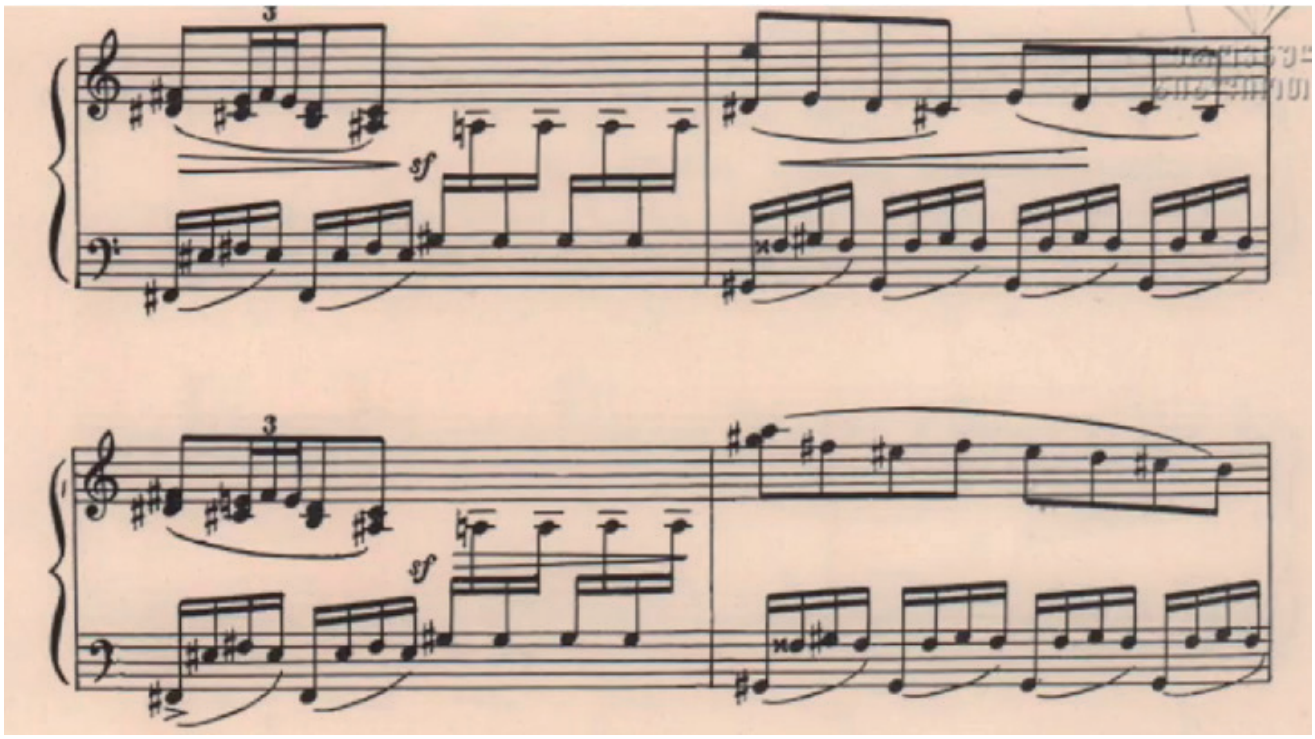
Araştırmanın "Doğu Hattı"nı oluşturan bu coğrafya, Batı Avrupa modernizminden ziyade Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin kültür politikaları ekseninde şekillenmiştir. Müzikal ürünler, "Toplumcu Gerçekçilik" ilkesi gereği deneyselci ve biçimci bulunarak eleştirilmiş, bunun yerine yerel halk müziği kaynaklarına dayalı, anlaşılır ve tonal/modal merkezli bir modernizm teşvik edilmiştir.

3.3.1. Gürcistan: Otar Taktakishvili

Gürcü besteci, orkestra şefi ve eğitimci Otar Vasilisdze Taktakishvili, 20. yüzyıl Gürcistan müziğinin en önemli bestecilerindendir. Moskova Konservatuvarı'nda eğitim almıştır. Aynı zamanda Gürcistan Kültür Bakanlığı ve Sovyet Besteciler Birliği gibi kurumlardaki görevleriyle, Sovyet müzik politikalarının yönlendirilmesinde etkin rol oynamıştır. Besteci, Sovyet rejimiyle yakın ilişkilerine ve üstlendiği önemli siyasi görevlere rağmen, eserlerinde tutarlı bir şekilde Gürcü geleneksel halk müziğini temel almış ve kompozisyonları aracılığıyla Gürcü ulusal kimliğini korumayı hedeflemiştir. Sovyetler Birliği döneminde sosyalist gerçekçilik ilkesine bağlı kalarak, yerel Gürcü halk müziği unsurlarını çağdaş tekniklerle sentezlemiştir. Bestecinin piyano için bestelemiş olduğu "Native Melodies" süiti, 5 bölümden oluşmaktadır. Her bölüm farklı bir yöresel atmosferi ve buna uygun olarak farklı bir Gürcü çalgısını temsil etmektedir. Besteci, süitin tüm bölümlerinde piyanoyu bir orkestra ya da halk çalgıları topluluğu gibi kullanarak, geleneksel Gürcü müziğinin tınılarını, modern bir dille yansıtmaktadır.

Şekil 7
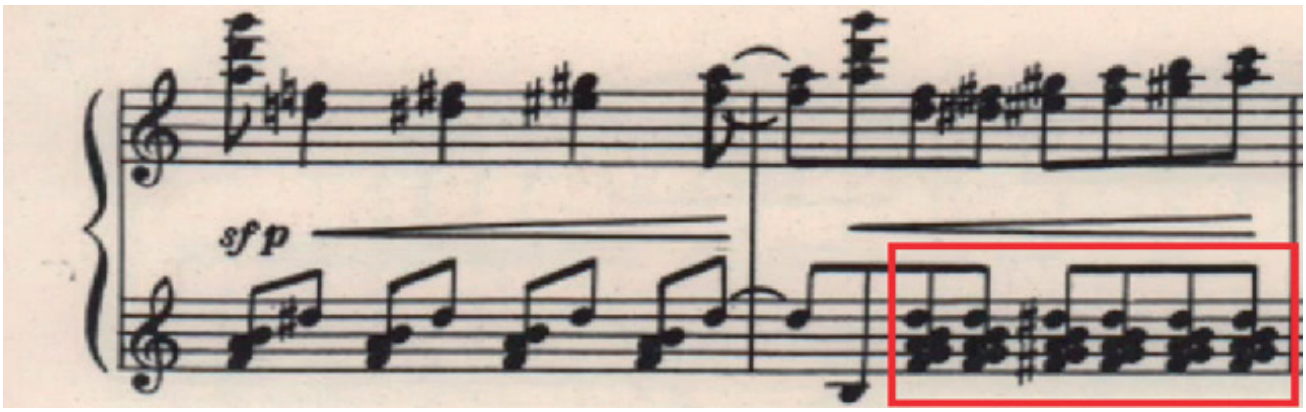
O. Taktakishvili, Native Melodies Suite, No. 2: "Shairi" (Ölçü 12-15)



Şekil 7'de yer alan görselde yer alan "Shairi" bölümüne ait kesit, Gürcü halk çalgısı Panduri'nin karakteristik icra tekniğinin piyanoya uyarlanışını gösterir. Panduri, akor basarak ve tıngırdatılarak çalınan telli bir çalgıdır. Presto olan bu bölümün enerjik, canlı ve şakacı karakteri, yine aynı karakterdeki Panduri çalgısının tınısıyla birleştirilmiştir. 12.-15. ölçüler arasında yer alan sağ eldeki melodiye karşılık olarak, sol elde on altılık kümelerle oluşturulan eşlik figürü, bunun bir örneğini yansıtmaktadır. Bu şekilde piyano, mekanik bir tuşlu çalgı olmaktan çıkıp, yerel bir çalgı kimliğine bürünmüştür.

Şekil 8

O. Taktakishvili, Native Melodies Suite, No. 2: "Shairi" (Ölçü 43-44)
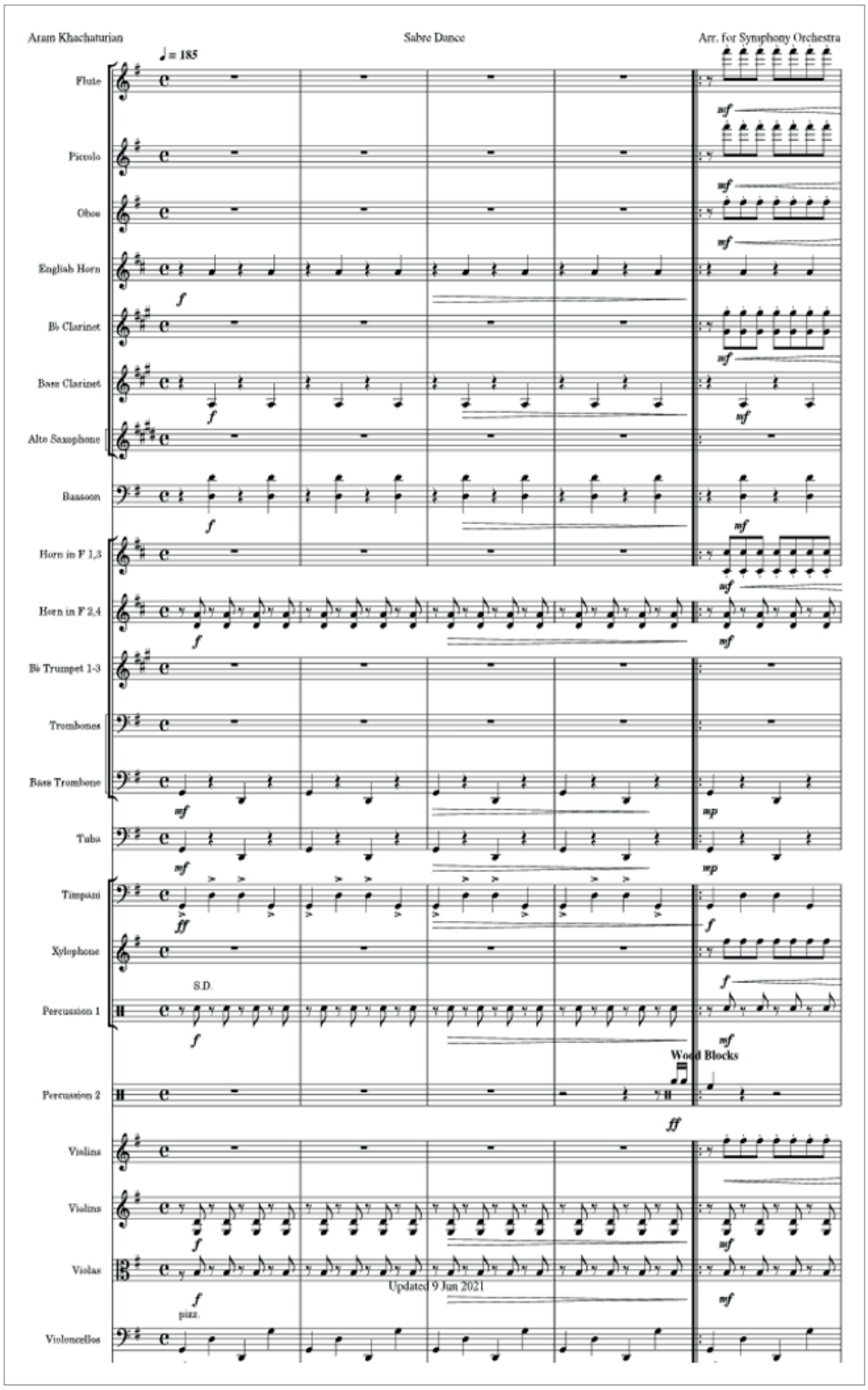


Şekil 8'deki yine aynı eser içinde gösterilen işaretli kısımda, modern bir teknik olan salkım akor (cluster chord) kullanımları görülmektedir. Salkım akorlar, kümülatif (küme) bir yığın şeklinde, sol elde eşlik pozisyonunda kullanılmıştır.

3.3.2. Ermenistan: Aram Khachaturian

Sovyet müziğinin S. Prokofyev ve D. Shostakovich ile birlikte üç büyük isminden biri kabul edilen Aram Khachaturian Ermeni halk mirasını, Gürcistan'da geçirdiği çocukluğunun çok kültürlü yapısını ve Moskova'da edindiği Rus senfonik eğitimini (Rimsky-Korsakov ekolü) birleştiren bir sentez ustasıdır. Özellikle bale müzikleriyle tanınır. "Spartacus" ve "Gayaneh" adlı baleleri dünya çapında ün kazanmıştır. 1942 tarihli Gayaneh balesinin en ikonik bölümü olan "Sabre Dance" (Kılıç Dansı), yerel bir savaş dansının modern orkestrasyon teknikleriyle işlendiği coşkulu bir eserdir. Tonal bir karaktere sahip olsa da hafif modal ve kromatik genişletmelerle zenginleşir.

Şekil 9
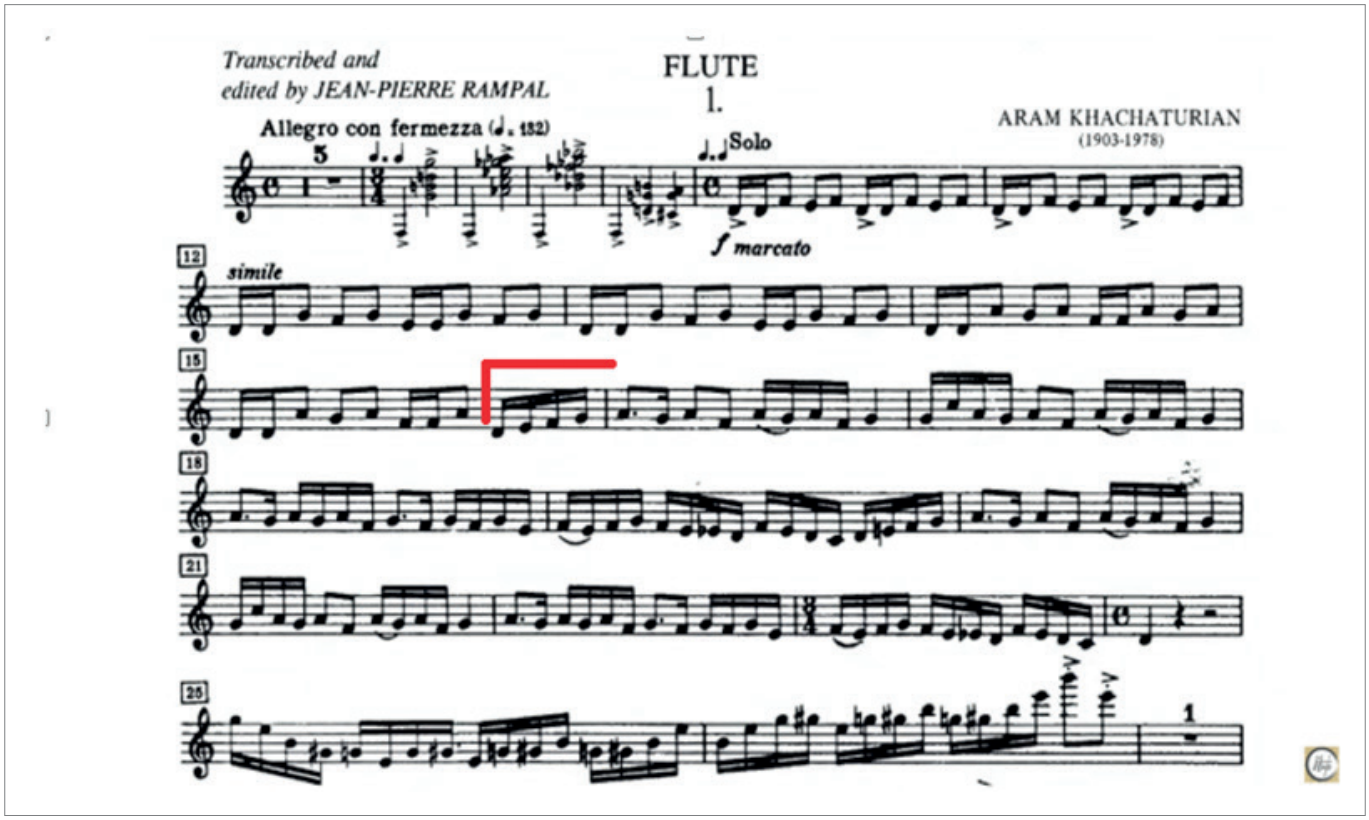
A. Khachaturian, Gayaneh Suite, "Sabre Dance" (Ölçü 1-5)



Şekil 9'da sunulan giriş (intro) pasajı, eserin ritmik ve armonik karakterini özetler niteliktedir. Ölçü 1-5 boyunca timpani, yaylılar ve ksilofon tarafından sürdürülen ısrarcı ve tekrarlı ritmik yapı (ostinato), eserin dinamizmini oluşturmaktadır. Bu, halk danslarındaki vurmalı çalgı (dhol/davul) geleneğinin modern orkestraya uyarlanmış halidir. Aynı ritmik dinamizm, 20. yüzyılın atonal müziği bağlamında, ilk devrimci örneklerden biri olan Stravinsky'nin Rite of Spring (Bahar Ayini) eserinin "The Augurs of Spring-Dances of the Young Girls" bölümündeki ritmik özellikle benzerlik göstermektedir. Khachaturian burada, eser içinde kullanılan Ermeni halk müziğine özgü yarım ses aralıkları, yarattığı kromatik gerilim ve yüksek tempo ile esere abartılı ve coşkulu bir karakter kazandırmıştır.

Şekil 10

A. Khachaturian, Flute Concerto, I. Allegro con fermezza. (Ölçü 10-26)



Bestecinin en bilinen eserleri arasında yer alan flüt konçertosunun 1. Bölümünde (Allegro Con Fermezza) kullandığı yerel halk ezgileri, bestecinin kendine özgü stiliyle modernize ettiği örnekler arasında yer almaktadır.

Şekil 10'daki 10. ölçüden itibaren başlayan ve kesintisiz devam eden sekizlik nota akışı, bir halk enstrümanı icracısının yaptığı "açış" geleneğini temsil eder niteliktedir. 15. ölçünün son vuruşunda başlayan melodi, belirli bir ton merkezinin etrafında dönerek makamsal müziğin karakteristik karar sesine ulaşma isteğini yansıtır. Pasajın dinamik yapısı, halk danslarının enerjisini yansıtırken, solo çalgının teknik kapasitesini zorlayan pasajlar, yerel müziğin virtüözite ile bir araya getirilişine bir örnektir. 25. ve 26. ölçülerde görüldüğü üzere besteci, Ermeni halk müziğinde sıkça rastlanan küçük ikili aralıklarını ve kromatik geçişleri yoğun olarak kullanmıştır. Belirtilen ölçülerde yer alan altere edilmiş sesler ve kromatik aralıklar, majör/minör yapıları aşarak, esere modal kimlik kazandırmıştır. Khachaturian bu eserde, yerel bir melodiyi olduğu gibi alıntılamak yerine, onun icra tavrını flüt tekniğine uyarlayarak bir dönüşüm gerçekleştirdiği görülmektedir.
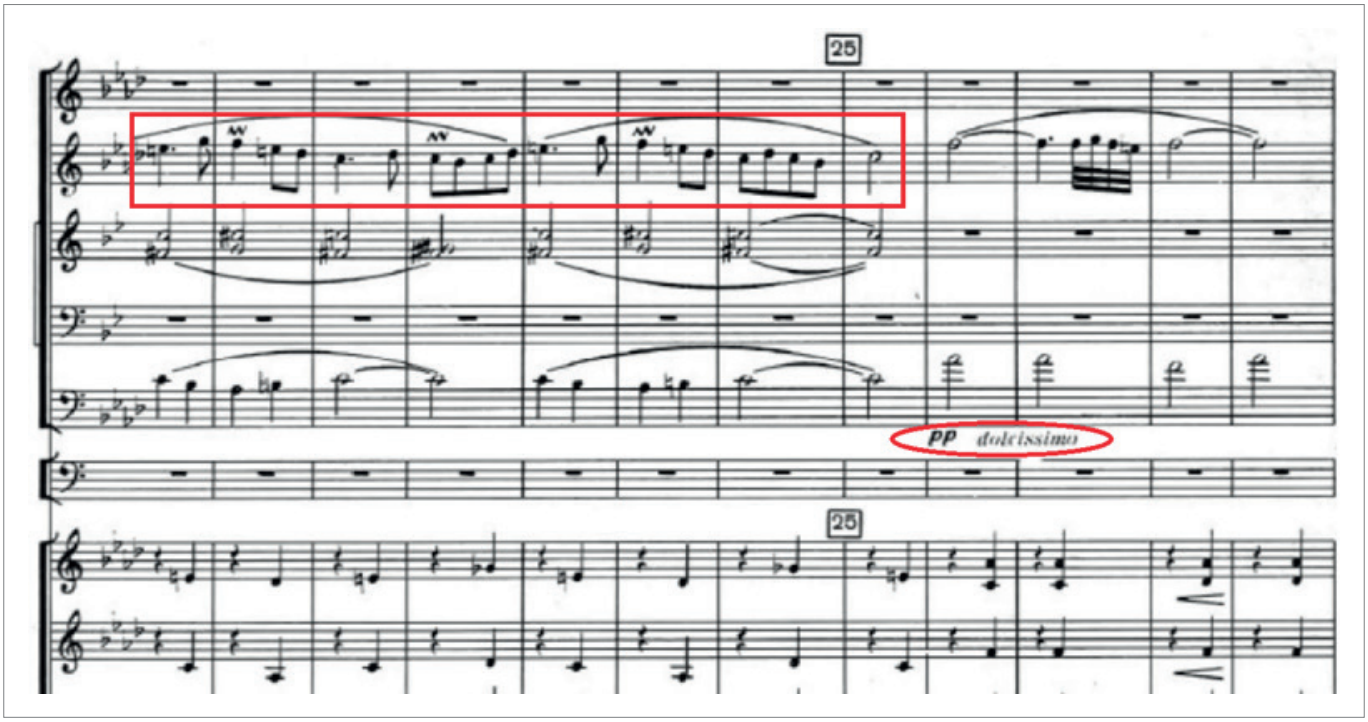
3.3.3. Azerbaycan: Gara Garayev

Doğu hattının son durağı olan Azerbaycan'da, modern müziğin inşası Gara Garayev (Qara Qarayev) ile özdeşleşmiştir. Moskova Konservatuvarı'nda Dmitri Shostakovich'in sınıfında yetişen Garayev, hocasından devraldığı senfonik disiplini ve kontrpuan tekniğini Azerbaycan'ın köklü muğam geleneğiyle birleştirmiştir. En bilinen yapıtları arasında "Yedi Güzel" ve "Yıldırımlı Yollarla" baleleri ile senfonik bir rapsodi olan"Albanian Rhapsody" (Alban Rapsodisi) yer alır. Bestecinin 1952 tarihli "Albanian Rhapsody" ismini, eski Kafkas Alban

uygarlığından alarak bölgenin tarihsel derinliğine bir gönderme yapmaktadır. Eser, yerel bir dansın taklidinden ziyade, muğam türünün melodik özelliklerinin orkestral bir yapıyla tasvir edildiği senfonik bir şiirdir.

Şekil 11

G. Garayev, Albanian Rhapsody. (Ölçü 18-25)



Şekil 11'de işaretlenen obua partisinde duyulan melodik hat, düz bir seyir izlemek yerine, Azerbaycan'ın geleneksel muğam türünde yer alan melodik yapılarla benzerlik göstermektedir. Bu melodik yapıda, Hicaz beşlisinin do karar üzerinde işlendiği görülmektedir. İşaretlenen yerde gösterilen "pp dolcissimo" ifadesi, eserin bu bölümünün lirik ve mistik karakterini vurgular. Garayev'in muğamın teksesli dünyasını, çoksesli ve renkli bir orkestra yapısına dönüştürerek, yerel mirası evrensel modernizmin bir parçası haline getirdiği söylenebilir.

4. SONUÇ

Saygun'un Op. 38, No. 1 eserinde aksak usulün yalnızca geleneksel bir ritmik kalıp olmaktan çıkarak eserin temel yapısal unsuru haline geldiği sonucuna ulaşılmaktadır. 14/16'lık ölçü içinde uyguladığı esnek gruplamalar sayesinde eser, hem Türk halk müziğinin karakterini korumuş hem de çağdaş piyano müziğine özgü dinamizm ve çeşitlilik kazandırmıştır. Eserde halk ezgilerinin doğrudan alıntılanmadığı, onun yerine soyutlama yöntemiyle yeniden yorumlandığı görülmektedir. "Saygun, halk müziği öğeleri ile birlikte, geleneksel müziğimizin öğelerin, daha yoğun ve günümüze doğru, gittikçe soyutlaşan bir modal anlayışla ele alır. Bu, onu daha derin ve daha olgun bir anlatıma götürür. Ama temel hep modaldir. Türk karakteri hep vardır" (Esen, 2003, s. 20). Usta'nın (2018) da ifade ettiği gibi Saygun, "Geleceğin gelenekle oluşacağına olan inancıyla, Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziği geleneği ile batı müziğinin teknik yapısını bir çatı altında sentezleyerek üstün nitelikli bir müzik dili yaratmıştır". Eserde yer alan diyatonik yapı ile kromatik geçişler arasındaki ilişkinin, eserin dramatik yapısını destekleyen önemli bir unsur olarak öne çıktığı görülmektedir. Bestecinin eserlerinde yerel malzeme melodik bir süsleme aracı olmaktan çıkarılarak, yapıtın armonik ve biçimsel kurgusunu belirleyen yapısal bir çekirdeğe dönüştürülür. Saygun, makamsal dizileri geleneksel seyirlerinden koparak modern armoninin içinde bir renk ve tınısal doku olarak kullanmayı tercih eder (Rona, 2020). Nitekim besteci, makamsal mirasa yaklaşımını ve teknik stratejisini şu sözlerle ifade etmektedir: "Benim için makam denilen şey bir renktir sadece... Mademki makam benim için sadece bir renk, bir araç, öyleyse ben onu batının tampere on iki ton sistemi içinde serbestçe kullanırım. Böylelikle bütün musikimizi tahlil edip içime sindirirsem, bu teknikle hem memleketimizin müziğini yapmış olurum hem bu müziği evrensel bir potanın içine oturtabilirim" (Baydar, 2023, s. 145). Bu yaklaşımın somut teknik çıktıları, bestecinin özellikle piyano için yazdığı eserlerde net biçimde görülmektedir.

Batı Hattı'na bakıldığında, Yunan besteci Skalkottas'ın Greek Dances adlı orkestra eserinde halk ezgileri (makamsal/modal dizi) örnekleri ve Yunan halk danslarının ritimlerini modernist bir yaklaşımla ele aldığı sonucuna ulaşılmıştır. Hassiotis'e (2018) göre, eserin en belirgin özelliği, geleneksel halk melodilerinin senfonik türlere dâhil edilmesidir. Skalkottas, bu danslarda geleneksel materyalleri kendi modern kompozisyon teknikleriyle harmanlayarak "ulusal" bir stil ortaya koymuştur. Skalkottas, hocası Schönberg'in geliştirdiği on iki ton tekniğini bir kural dizisi olarak değil, Yunan halk müziği öğeleriyle esnettiği yaratıcı bir varyasyon aracı olarak kullanmıştır (Mantzourani, 2004). "John G. Papaioannou'ya göre Skalkottas'ın bestecilik serüveni teknik açıdan iki ana evreye ayrılır. 1928–1938 yıllarını kapsayan erken döneminde, Schoenberg'in etkisiyle '12A' olarak adlandırılan katı on iki ton (serializm) kurallarını uygulamıştır. Ancak orta ve geç dönemlerinde, bu katı kurallardan uzaklaşarak '12B' sistemine geçmiştir. Bu yeni evrede besteci, her eser için kendine özgü bir teknik geliştirmiş; geleneksel on iki ton dizilerinin (tone-row) belirgin olmadığı, daha serbest ve esnek bir yapı benimsemiştir (Mantzourani, 2016, s. 3). Nitekim, 36 Greek Dances eseri, bestecinin seriyal sisteminin dışında kalan bir eserdir. "36 Greek Dances eserindeki dansların birçoğu, bestecinin görünüşte daha karmaşık on iki tonlu veya atonal eserlerinden morfolojik açıdan daha "devrimci"dir. Besteci, bu eseriyle Batı'nın çok sesli (homofonik-polifonik) yapısı ile Yunanistan'ın tek sesli (monofonik) halk müziği geleneği arasında kusursuz bir köprü kurmuştur" (Zervos, 2006, s. 107). Batı hattının diğer bir temsilcisi olan Bulgar besteci Vladigerov'un, yerel ezgileri tonal sistem içinde yapılandırdığı görülmüştür. "Bestecinin stili, Skalkottas'ın atonal yaklaşımının aksine, post-romantik bir armonik dil ile folklorik enerjinin sentezine dayanır" (Fileva Ruseva, 2015). Besteci, eserde ölçü düzenini esnek kullanarak halk müziği icrasındaki serbest zamanlama (rubato) geleneğini post-romantik bir virtüoziteyle birleştirmiştir. Fileva Ruseva'ya (2015) göre bu eser, Bulgar halk müziği unsurlarını Batı'nın modern kompozisyon teknikleriyle birleştiren, parlak, enerjik ve vatansever karakterde bir başyapıttır.

Batı Hattı içindeki iki besteci karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, Skalkottas ile Vladigerov'un yerel mirasa yaklaşımlarının birbirini tamamlayan ancak teknik olarak ayrışan iki strateji sergilediği görülmektedir. Skalkottas, Schoenberg'in on iki ton sistemini bir kural bütünü olarak değil, esnetilip dönüştürülecek bir araç olarak ele alarak halk ezgilerinin modal dokusunu atonalitenin içine taşımış; bu sayede yerel malzeme hem tanıdık hem de yapısal olarak dönüştürülmüş bir biçimde varlığını sürdürmektedir. Vladigerov ise atonaliteden bilinçli olarak uzak durmuş, post-romantik tonal dilin içinde Bulgar folklorunun ritmik çeşitliliğini ve rubato özgürlüğünü korumuştur. Dolayısıyla Batı Hattı'nda iki farklı modernlik anlayışı yan yana durmaktadır. Skalkottas'ta modernliğin gelenekle gerilimli bütünleşmesi, Vladigerov'da ise geleneksel enerjinin romantik sözdizimi içinde yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Her iki yaklaşımda da ortak olan nokta, yerel unsurun dekoratif bir alıntı olmaktan çıkarak eserin ritmik ya da armonik iskeletini belirleyen yapısal bir bileşene dönüşmesidir.

Sovyet kültür politikaları etkisindeki Doğu Hattı'nda yerel unsurların çağdaş tekniklerle sentezinin daha betimsel ve tınısal odaklı olduğu sonucuna varılmıştır. Gürcü besteci Taktakishvili'nin halk çalgılarının tınısını ve karakterini piyanoda taklit eden enstrümantal taklit yaklaşımı dikkat çekmektedir. "Bestecinin piyano için yazdığı "Native Melodies" süiti (1970), dünya piyano literatüründe halk çalgılarının (Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki, Doli) icra tekniklerini ve karakteristik tınılarını piyanoda birebir taklit etmeye dayanan nadir örneklerden biridir" (Bakradze, 2018). Taktakishvili bu eserinde, popüler Gürcü halk çalgılarının tınılarını, icra tekniklerini ve karakteristik seslerini piyano için yeniden kurgulamıştır. Bestecinin bu eserinde aynı zamanda modern teknikleri kullandığı görülmektedir. Doğu Hattı'nın bir başka temsilcisi olan Ermeni besteci Khachaturian'ın eserleri incelendiğinde, halk danslarını süslü ve abartılı tarzdaki betimsel orkestrasyonla ve ostinatolarla modernize ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Besteci, eserlerinde halk müziğinin ritmik canlılığını korurken, armonik olarak keskin disonanslar (uyumsuzluklar) ve kromatik yapılarla eserlerini modernize etmiştir. Ayrıca eserlerinde Taktakishvili'ye benzer şekilde, Ermeni halk çalgılarının ve danslarının karakterlerini yansıttığı görülmektedir. "Bestecinin "Khachaturian seconds" olarak adlandırılan karakteristik ikili aralıkları ve ritmik ostinato yapıları, çocukluğunda duyduğu tar, kemança ve davul gibi halk çalgılarının tınılarını taklit etme arzusundan doğmuştur" (Bodurian, 2020, s. 102). Bestecinin sıklıkla kullandığı disonanslar, eserlerindeki dinamizmi, canlılığı ve enerjiyi sağlayan bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Santoke'nin (2012) de ifade ettiği gibi besteci, Batılı geleneksel üçlü akor yapılarından kaçınmıştır. Bodurian'a (2020) göre, bu eserlerdeki enerjiyi ve duygu yoğunluğu, bestecinin Ermeni halkının mizacıyla kurduğu güçlü bağa ve Kafkasya deneyimine dayanmaktadır. Khachaturian'ın Avrupa müziğine, Doğu müziğine özgü doğaçlama niteliğini, kombinasyonları ve ritmik kalıpları getirdiğine inanılır. Onun müziği Doğu gelenekleri ve Avrupa müziğinin bir sentezi olarak sunulmaktadır. Küresel ölçekte Khachaturian sadece Ermeni müziğini değil, aynı zamanda Güney Kafkasya, Orta Asya ve Orta Doğu müzik kültürlerini de büyük ve karmaşık bir kültürel alan olarak temsil etmiştir (s. 109). Kushner'e (2018) göre besteci, Stalin döneminin resmî sanat doktrini olan "Sosyalist Gerçekçilik" ilkelerini halka inen, anlaşılır ancak teknik açıdan virtüöz bir dille en istikrarlı biçimde uygulayan figürdür (Kushner, 2018). Doğu Hattı'nın son temsilcisi olan G. Garayev'in ise yerel bir unsur olan muğamı senfonik

yapıya entegre etmesi, onun karakteristik özelliği olarak öne çıkmaktadır. Garayev'in "Albanian Rhapsody" eseri üzerinden kurduğu bu muğam merkezli modernizm, yalnızca yerel bir deneme değil, bu çalışmanın bütününde izlenen kültürel sürekliliğin en güçlü kanıtıdır. "19. yüzyılın başlarından itibaren, Azerbaycan müziğinin gelişiminde belirleyici olan çok kültürlü etkileşim süreçleri, müzisyenlerin muğamın sahip olduğu polifonik potansiyeli fark etmelerini ve bu olanakları değerlendirmelerini teşvik etmiştir" (Huseynova, 2016, s. 30). Benzer şekilde, Gulieva (2013), bestecinin, Sovyet ideolojisinin "ulusal formda sosyalist içerik" doktrinini, halk şarkılarını basitçe alıntılamak yerine, muğamın yapısal ve felsefi özünü analiz edip modern tekniklerle yeniden yapılandırdığını ifade etmektedir. Azerbaycan'daki muğam türüyle Anadolu Türk müziğindeki makam sistemi arasındaki yapısal ve duyumsal akrabalık, bu coğrafyada bestecilik sınırlarının ulus-devlet sınırlarından çok daha geçirgen olduğunu göstermektedir.

Doğu Hattı'ndaki üç besteci arasındaki karşılaştırmalı okuma, Sovyet kültür politikasının tek tip bir bestecilik pratiği üretmediğini aksine, aynı ideolojik çerçeve içinde bile yerel mirasın farklı biçimlerde işlendiğini ortaya koymaktadır. Taktakishvili, yerel halk çalgılarının tınısını ve icra tavrını piyanoda taklit ederek enstrümantal bir dönüşüm gerçekleştirmiş; piyano, mekanik bir Batı çalgısı olmaktan çıkıp Gürcü halk geleneğinin ses hafızasını taşıyan bir araca dönüşmüştür. Khachaturian ise bu enstrümantal taklidi aşarak Ermeni ve Kafkas halk ritmini (özellikle dhol ostinato yapısını) senfonik ölçeğe taşımış ve disonansı duygusal yoğunluğun temel aracı olarak kullanmıştır. Bu tercih, ritmin dekoratif değil yapısal işlev gördüğü bir dili ortaya koymuştur. Garayev ise bu ikisinden ayrışarak muğamın yalnızca melodik yüzeyini değil, felsefi ve yapısal özünü, tekseslilikten çokseslilige geçiş potansiyelini senfonik dokuya entegre etmiş böylece yerel unsur, orkestral formun derinliklerine sinmiş bir ses düşüncesine dönüşmüştür. Tüm üç bestecide ortak olan nokta, Sovyet idealizminin 'biçimde ulusal' ilkesinin mekanik bir uyumdan fazlasını ürettiğidir. Her biri, bu çerçeveyi kendi yerel mirasının özgün sesini evrensel bir kompozisyon diline taşımak için yaratıcı bir zemin olarak kullanmıştır.

Üç coğrafi eksen bir arada değerlendirildiğinde, bölgesel modernizm kavramının soyut bir önermeden ibaret olmadığı, somut kompozisyon kararlarında gözlemlenebilir bir örüntü olduğu görülmektedir. Cumhuriyet modernizmi eksenindeki Saygun ile Sovyet modernizmi eksenindeki Taktakishvili, Khachaturian ve Garayev, birbirinden bağımsız ve siyasi olarak karşıt sistemlerin ürünleri olmalarına rağmen benzer bir metodolojik eğilimi paylaşmaktadır. Bu ortak eğilim, yerel unsurun (makam, halk ezgisi, aksak ritim, halk çalgısı tınısı) melodinin süsü olarak değil, eserin yapısal çekirdeği olarak kullanılmasıdır. Batı Hattı'ndaki Skalkottas ve Vladigerov'da da bu eğilim, farklı armonik tercihler (atonalite-tonalite karşıtlığı) aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Öte yandan eksenler arasında anlamlı farklılıklar da mevcuttur. Cumhuriyet ekseninde yerel unsur ağırlıklı olarak ritmik ve modal kimlik inşasına hizmet ederken, Sovyet ekseninde enstrümantal taklit ve orkestral renk ön plana çıkmakta, Batı Hattı'nda ise halk müziği ile Avrupa konser geleneği arasındaki armonik gerilim belirleyici olmaktadır. Bu farklılıklar, bölgesel modernizmin tek tip bir estetik değil, ortak bir kültürel hafıza zemininde büyüyen çoğul bir yaratıcılık biçimi olduğunu göstermektedir. Böylece araştırmanın hipotezi olan farklı siyasi rejimlere rağmen coğrafi-kültürel ortaklığın bestecileri benzer metodolojik arayışlara yönelttiği bulgular tarafından güçlü biçimde desteklenmektedir.

Merkez, Batı Hattı ve Doğu Hattı bir arada değerlendirildiğinde, eksenler arasında iki belirleyici farklılık öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki, ideolojik bağlamın senteze müdahale düzeyi ile ilgilidir. Cumhuriyet modernizmi bağlamında Saygun, kültürel dili belirlemekte görece özerk bir konumdaydı; bu da ona halk ezgisini yapısal bir çekirdek olarak kullanma imkânı tanıdı. Sovyet ideolojisi altındaki Taktakishvili, Khachaturian ve Garayev ise "biçimde ulusal" zorunluluğunu estetik bir fırsata dönüştürmek durumunda kalmışlar; bu da onların sentezine hem kısıtlama hem de yaratıcı germe gücü katan özgül bir gerilim kazandırmıştır. İkinci belirleyici fark ise yerel unsura biçilen rol üzerinedir. Merkez ve Batı Hattı'nda (Saygun, Skalkottas) yerel malzeme armonik-yapısal düzeyde işlenmiş, eserin iç mantığını yönlendiren bir unsur hâline getirilmiştir. Doğu Hattı'nda ise (Taktakishvili, Khachaturian, Garayev) yerel unsur çoğunlukla tınısal ve betimsel düzeyde kalır. Halk çalgısının taklidi, dansın ritmik enerjisi ya da muğamın melodik seyri, yapının üstüne bir doku olarak eklenir. Bu ayrım, iki eksen arasındaki sentez anlayışının önem bakımından değil, yöntem bakımından farklılaştığını gösterir ve bölgesel modernizm kavramının tekdüze bir olgu olarak değil, içsel çeşitliliği olan dinamik bir çerçeve olarak anlaşılması gerektiğine işaret eder.

İncelenen tüm bestecilerin, aslında aynı kökten beslenen makamsal/modal mirası, kendi dönemlerinin politik ve estetik araçlarıyla yeniden üreterek, Doğu ile Batı arasında ortak bir "bölgesel modernizm" dili yarattıkları görülmüştür. "Bölgesel modernizm" kavramı, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat ve müzik tarihçiliğinde Avrupa-merkezci modernizm anlatılarına karşı geliştirilen eleştirel bir yaklaşımdan doğmuştur. Bu tartışmalar, Avrupa merkezli (Paris-Londra-Berlin) modernizmin evrensel bir model olarak kabul edilmesini sorgulamış, bunun yerine coğrafi-kültürel bağlamlara özgü, yerel unsurlarla bir araya gelen modernizm biçimlerini öne

çıkarmıştır (Frigeri ve Handberg, 2021; Kallestrup vd., 2022). Müzikolojide ise kavram, özellikle Doğu Avrupa, Balkanlar, Kafkasya ve Türkiye gibi çevre coğrafyalarda, Batı'nın atonalite, serializm ve aleatorik tekniklerini yerel halk müziği gelenekleriyle sentezleyen bestecilik pratiklerine uyarlanmıştır. Frolova-Walker (1998) bir araştırmasında SSCB'de uygulanan "biçimde ulusal, içerikte sosyalist" ilkesinin yerel folklorik unsurları modern kompozisyon teknikleriyle nasıl dönüştürdüğünü detaylı biçimde analiz etmiştir. Bu çalışma Sovyet coğrafyasındaki bölgesel modernizm örneklerini anlamak açısından temel bir referans oluşturmaktadır. Benzer bir sürecin bu çalışmada incelenen bestecilik özelliklerinde gerçekleştiği söylenebilir. Türkiye örneğinde Saygun'un halk ezgilerini Batı formları içinde yeniden yapılandırmış, böylece taklitçi değil dönüştürücü bir modernizm dili oluşturmuştur. (Turan, 2025; Yöre, 2011). Balkanlar'da Skalkottas ve Vladigerov; Doğu Hattı'nda ise Khachaturian, Taktakishvili, Garayev'de de aynı eğilim görülür. Osmanlı-Bizans-Kafkas ortak mirası, Sovyet veya Cumhuriyet ideolojileri altında "bölgesel" bir modernizme dönüşmüştür. Örneğin, Gürcü polifonisi veya Azeri muğamının senfonik yapıya entegrasyonu, yalnızca teknik bir uyarlama değil, coğrafi-kültürel hafızanın küresel modernizmle olan ilişkisidir. Bu çerçeve, farklı siyasi rejimlere (Cumhuriyet modernizmi ve Sovyet sosyalizmi) rağmen Anadolu-Kafkasya-Balkanlar eksenindeki bestecilerin ortak kültürel miras sayesinde siyasi sınırları aşan benzer sentez yöntemleri geliştirdiğini ve "bölgesel modernizm" dilini ortaya çıkardığını göstermektedir. Sonuç olarak, Bakü'den Balkanlar'a uzanan bu coğrafyadaki bestecilik serüveninin kültürel belleğin yaratıcılıkla yeniden üretildiği, çok merkezli ve eşzamanlı bir modernleşme hamlesi olduğu görülmektedir. Bu coğrafyalardaki besteciler, modern teknikleri kendi tarihsel ve kültürel belleğiyle bir araya getirerek yeni bir ses dili üretmişlerdir. Osmanlı'nın çok kültürlülüğünden Sovyet politikalarına uzanan bu tarihsel ortaklık, makamsal benzerliklerden çalgı yapılarına, ritmik yapılardan çoksesli halk geleneklerine kadar uzanan bir müziksel bağ kurmaktadır. Bu bağlamda, bu bölgelerin yalnızca komşu değil, aynı zamanda akraba ve müziksel anlamda ortak bir hafızaya sahip oldukları söylenebilir. Bu karşılaştırma göstermektedir ki; Anadolu'dan Kafkasya'ya uzanan bu geniş coğrafyadaki besteciler, Batı modernizmini tamamıyla taklit etmek yerine, kendi yerel kimliklerini birer "modernist araç" olarak yeniden kurgulamışlardır. Yerel müzik unsurları bu dönemde hem geleneksel bir miras hem de modern kompozisyonun yenilikçi bir aracı olarak işlev görmüştür. Araştırma, incelenen altı ülkenin müzik kültürleri arasında tarihsel, kültürel ve akustik düzeyde bir etkileşimin varlığını ortaya koymaktadır. Saygun'un "makam sadece bir renktir" ifadesi ile Skalkottas'ın "12B" sistemi veya Garayev'in "muğam merkezli senfonizmi" arasında kurulan bu metodolojik köprü, daha önce de değinildiği üzere bölgedeki müzikal modernizmin ortak bir "kültürel melezlik" süreci olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmanın, 20. yüzyıl müziğinde Anadolu ve çevresindeki bestecilerin yerel unsurları nasıl evrensel bir müzik diliyle dönüştürdüğünü gösteren bir belge olduğu düşünülmektedir. Gelecek araştırmalarda, bu bölgesel modernizm dilinin çağdaş kuşak besteciler üzerindeki etkileri ve elektronik müzik pratiklerine yansıması daha geniş bir çerçevede ele alınabilir.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: KAT, SSN; verilerin toplanması: KAT, SSN; sonuçların analizi ve yorumlanması: KAT, SSN; çalışmanın yazımı: KAT, SSN. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazarlar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: KAT, SSN; data collection: KAT, SSN; analysis and interpretation of results: KAT, SSN; draft manuscript preparation: KAT, SSN. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The authors declare the study received no funding.

Conflict of interest

The authors declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

Aryol, F. ve Karakoç, A. (2023). Effective periods in the formation of the musical identity of Greek communities. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 16*(43), 1156-1180. https://doi.org/10.12981/mahder.1287017

Baltacı, A. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı üzerine kavramsal bir inceleme. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 7*(1), 231-274. https://izlik.org/JA98FN96XR

Bakradze, N. (2018). *A study of Otar Taktakishvili's piano suite: The influence of the Georgian national instruments Salamuri, Chonguri, Panduri, Duduki, and Doli* (Yayın No. 10743397) [Doktora tezi, Arizona Üniversitesi]. ProQuest Dissertations & Theses Global.

Baydar, T. (2023). Ahmed Adnan Saygun ve 1. Yaylı Çalgılar Kuarteti Op. 27. *Ulakbilge, 11*(81), 143-158. https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1668971214.pdf

Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.

Bodurian, Á. (2020). Aram Khachaturian - An Armenian soul in the works of a Soviet composer. *Musicology Papers. XXXV*(2), 99-110. https://www.scribd.com/document/767818375/Kachaturian-An-armenian-soul

Braun, V. ve Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, *3*(2), 77-101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Esen, Ö. M. (2003). *Ahmet Adnan Saygun, "Aksak Tartılar Üzerine On Etüd" op. 38'in tarihsel ve yapısal analizi* (Tez No. 124594) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.

Fileva Ruseva, K. G. (2015). The Bulgarian composer pancho vladigerov - psychological origin of his creative personality. *International Journal of Literature and Arts, 3*(5-1), 1-13. https://doi.org/10.11648/j.ijla.s.2015030501.11

Frigeri, F. ve Handberg, K. (Ed.). (2021). *New histories of art in the global postwar era: Multiple modernisms*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780367140854

Frolova Walker, M. (1998). "National in form, socialist in content": Musical nation-building in the Soviet republics. *Journal of the American Musicological Society, 51*(2), 331-371. https://doi.org/10.2307/831980

Gulieva, N. (2013). Gara Garayev'in sahne müziği üzerine bir değerlendirme. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 30*, 95-102. https://izlik.org/JA56MJ92UP

Hassiotis, K. (2018). The ancient Greek march by Nikos Skalkottas: A contribution to the expansion of the original Greek music repertoire for wind orchestra. *International Journal of Music and Performing Arts, 6*(1), 13-25. https://ijmpa.thebrpi.org/journals/ijmpa/Vol_6_No_1_June_2018/2.pdf

Huseynova, A. (2016). *Music of Azerbaijan: From mugham to opera.* Indiana University Press. https://doi.org/10.2979/6074.0

Kallestrup, S., Kunińska, M., Mihail, M. A., Adashinskaya, A. ve Minea, C. (Ed.). (2022). *Periodization in the art historiographies of Central and Eastern Europe*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003178415

Kushner, D. Z. (2018). Aram Khachaturian (1903-1978): A retrospective. *Athens Journal of Humanities & Arts, 5*(4), 373-400. https://doi.org/10.30958/ajha.5-4-1

Mantzourani, E. (2004). Nikos Skalkottas: Sets and styles in the octet. *The Musical Times, 145*(1888), 73-86. https://doi.org/10.2307/4149114

Mantzourani, E. (2016). *The life and twelve-note music of Nikos Skalkottas*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315556093

Marshall C. ve Rosmann, G.B. (2014) *Designing qualitative research*. Sage Publications.

Mauwa, C. (2020). Influence of traditional musics in modern genres. *Ethnomusicology*. University of KwaZulu-Natal. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.19041.12648

Öztürk, O. M. (2022). Anadolu müziği: Yeni bir disiplin için müzikolojik bir çerçeve. *Anadolu Müzik Kültürleri Dergisi,* (1), 1-9. https://anadolumuzikkulturleri.com/wp-content/uploads/2020/11/AMKD_Dergi01.pdf

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods*. Sage Publications.

Rona, B. (2020). Saygun'un Aksak Tartılar Üzerine On Etüd, op.38 no.4 piyano parçasının biçim bakımından ve "kontrast" kavramı çerçevesinde kompozisyon açısından incelenmesi. *Ekev Akademi Dergisi,* (83), 71-88. https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosekev/article/1156376

Santoke, M. (2012). *A performance analysis of the Khachaturian flute concerto: Understanding the idiosyncrasies of the violin and adaptations made to perform the work on flute* [Yüksek lisans tezi, California State Üniversitesi].

Strauss, A. ve Corbin, J. (1998). *Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Sage. https://methods.sagepub.com/book/mono/preview/basics-of-qualitative-research.pdf

Turan, A. (2025). Ulvi Cemal Erkin yaylı çalgılar dörtlüsünün müzikal analizi. *Yegâh Müzikoloji Dergisi, 8*(2), 745-779. https://doi.org/10.51576/ymd.1662294

Usta, Ö. (2018). Ahmed Adnan Saygun'un dizisel yaklaşımına bir örnek: Yaylı kuartet No. 2, op. 35. *Eurasian Journal of Music and Dance,* (13), 34-53. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.483211

Wozniak, A. M. (2023). Orienting A nation: The Turkish National Anthem controversies. *Music & Politics 17*(2), 1. https://doi.org/10.3998/mp.4573

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yöre, S. (2011). Çağdaş müzik: Bestecilik ana akımları, teknikleri ve başlıca besteciler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20*(3), 1-19. https://izlik.org/JA73CN43GE

Zervos, G. (2006). Nikos Skalkottas as a Greek international composer. *Nikos Skalkottas (1904-1949). Zum 100. Geburstag* içinde (s. 103-114). Austrian Academy of Sciences Press.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The aim of this research is to examine how contemporary composers active in Anatolia (Turkey) and neighboring cultures (Greece, Bulgaria, Georgia, Armenia, and Azerbaijan) in the 20th century synthesized elements of local folk music with Western-derived modern compositional techniques. The 20th century was not only a period of redrawing political borders for Anatolia and neighboring regions; it was also a period of reconstruction of cultural identities and the modernization process through music. In Türkiye, Republican modernism, and in the Balkans and the Caucasus, Soviet socialist cultural policies positioned music as both an aesthetic and ideological tool. In this context, local folk music was seen as a representation of national identity, while Western modernism was perceived as a symbol of technological progress and modernization. The composer, focusing on how they used local material in their work, created a unique synthesis encompassing aesthetic, ideological, and historical dimensions. A review of the relevant literature shows that this transformation process has mostly been addressed within the context of individual composers. Studies examining the historical, cultural, and acoustic commonalities between Anatolia, the Balkans, and the Caucasus from a comparative and holistic perspective are limited. In this context, the research problem is how composers from Anatolia and surrounding regions combined contemporary musical techniques with elements of local folk music and how they expressed their musical identities through this synthesis.

2. Method

This study follows a qualitative research model. Data were collected using the document analysis method. "Document analysis is a systematic method that involves the analysis and evaluation of all written documents (including both printed and electronic materials) containing information about the phenomenon or phenomena under investigation" (Yıldırım & Şimşek, 2013, p. 217). Like other methods used in qualitative research, document analysis requires the examination and interpretation of data to derive meaning, develop an understanding of the subject matter, and generate empirical knowledge (Strauss & Corbin, 1998). Within the scope of the research, as a data collection tool, biographical sources, articles, theses, books, and visual and digital sources (sheet music and performance videos) related to the composers' lives and eras were searched, examined, listened to, and interpreted.

The obtained documents (biographical sources, sheet music, performance recordings, and secondary literature) were examined using thematic content analysis. "Thematic analysis is a method used to identify, analyze, and report patterns (themes) within the data" (Braun & Clarke, 2006, p. 79). Accordingly, the analysis process was systematically conducted based on Braun and Clarke's (2006) six-stage thematic analysis model. In the first stage (familiarization with the data), the biographical sources, sheet music, and work records for each composer were thoroughly read, listened to, and notes were taken. In the second stage (creation of initial codes), analytical features such as folk melody quotations, modal-modal structures, irregular rhythmic patterns, harmonic language preferences, and timbral coloring were coded separately for each composer. In the third stage (theme identification), recurring patterns among the codes were brought

together, and preliminary themes were identified. In the fourth stage (thematic review), the emerging themes were re-evaluated while considering each composer's historical and cultural context, and overlapping or insufficient codes were revised. In the fifth stage (definition and naming of themes), the final themes were clearly named: structural transformation of local melodies, modal-tonal tension, construction of rhythmic identity, and ideological-aesthetic reconciliation. In the sixth stage (reporting), these themes were presented comparatively within the findings section across three geographical axes. In this stage, the data were analyzed based on criteria such as the use of folk melodies, rhythmic structure, harmonic approach, and timbral characteristics, focusing on each composer's characteristic works. The comparative approach was conducted across three geographical axes (Central: Turkey; Western Axis: Greece-Bulgaria; Eastern Axis: Georgia-Armenia-Azerbaijan). Composers within each axis were first analyzed individually and then evaluated in terms of common trends.

3. Findings and Results

Overall, the findings reveal the following trends: The Central, Western, and Eastern lines examined in this study show both similarities and differences in their use of local musical elements. Regarding the use of folk melodies, Saygun, located in the Central Line, exhibits a reinterpretation of the folk music character through abstraction, rather than direct quotation. In the Western Line, folk melodies are processed with modern composition techniques to create a national style. In the works of composers in the Eastern Line, folk melodies often serve a descriptive function and stand out as an element determining the cultural character of the works. In terms of rhythmic structure, Saygun's works show that irregular rhythms are used not only as a traditional element but also as a fundamental element determining the form of the work. In the Western Line, the rhythmic structure is more related to the character of folk dances. In the Eastern Line, strong accents, repeated rhythmic patterns, and ostinato structures emerge as prominent features. In terms of harmonic approach, the Central Line shows that modal structures are considered together with a modern understanding of harmony. Two different trends are noticeable in the Western Line. While modernist and at times atonal techniques are prominent in Skalkottas, a tonal and post-romantic harmonic language is observed in Vladigerov. In the Eastern Line, it is observed that chromatic structures and dissonances are used more intensively, and the harmonic language is considered an element that strengthens the dramatic effect. Finally, in terms of tonal characteristics, the Central Line shows the tonal diversity created by Saygun's incorporation of modal colors into the work, while the Western Line emphasizes orchestral colors and dance-like qualities. In the Eastern Line, the imitation or transfer of the characteristic timbres of folk instruments into the orchestral texture is considered an important feature. Overall, all three lines share the common goal of relating local musical elements to modern compositional techniques. However, the way this relationship is established differs. In the Central Line, local elements become the structural compositional material of the work, while in the Western Line they are used as a tool for creating a national style. In the Eastern Line, local elements serve more as a descriptive and dramatic means of expression reflecting cultural identity.