

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**

**HASAN FERİT ALNAR'IN  
MAKAMLARDAKİ ARMONİ ANLAYIŞI**

**( 10 Yunus Emre ilahisi ve Kanun Konçertosunda H. F. Alnar'ın Makamlar  
İçin Uyguladığı Armoninin Araştırılması )**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
İsmail SINIR**

**Danışman  
Prof. Mutlu TORUN**

**Haziran, 2006  
İstanbul**



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**

**HASAN FERİT ALNAR'IN  
MAKAMLARDAKİ ARMONİ ANLAYIŞI**

**( 10 Yunus Emre ilahisi ve Kanun Konçertosunda H. F. Alnar'ın Makamlar  
İçin Uyguladığı Armoninin Araştırılması )**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
İsmail SINIR**

**Tez Danışmanı: Prof. Mutlu TORUN**

**Jüri:**

**Jüri:**

**Sınav Tarihi:**

**Şehir:**

## ÖNSÖZ

Bu çalışma T. C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Türk Müziği Programında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Türk Müziğiyle küçük yaşta tanışarak müzik yaşamına başlayan ve daha sonra Klasik Batı Müziğini öğrenerek Türk Müziğini'nin çok seslendirilmesi konusunda çalışan ve Türk Beşlerinden biri olan H. Ferit ALNAR, eserlerinde Türk Müziği Makamlarını kullanan, çok seslendiren bir kompozitördü. Türk Beşlerinin içinde H. Ferit ALNAR özel bir yere sahiptir. Çünkü kendisi gençliğinde Türk Müziğinde çok bir tanınmış Kanuni idi, Peşrev ve Saz Semaileri günümüzde halen çalınmaktadır. Bu sebeple, Türk Beşleri içerisinde Türk Müziğine en yakın olduğunu düşündüğümüz H. F. ALNAR'ın çok seslendirdiği 10 adet Yunus Emre İlahisini ve bir Türk Müziği sazı olan Kanun için yazdığı Konçertoyu incelemeyi seçtik.

10 Yunus Emre İlahisi ile Kanun Konçertosunun, makamsal ve armonik açıdan incelenmesi bu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır.

Bu çalışma Türk Müziğinin çok seslendirilmesi konusunda çalışma yapacak bestecilere yol göstermesi amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmamın her aşamasında benden yardımını esirgemeyen danışman hocam Sayın Prof. Mutlu TORUN'a, çalışmama yaptığı katkılardan dolayı Sayın Doç. Ruhi AYANGİL'e, benden desteğini esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ, Faris AKARSU, Naci MADANOĞLU, Metin BATUR ve değerli arkadaşım Eren ARIN'a şükranlarımı sunmayı bir borç bilirim.

İsmail SINIR

Haziran, 2006

## İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>i</b>
<b>TABLolar</b> .....	<b>ii</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>iii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>v</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. H. FERİT ALNAR'ın BİYOGRAFİSİ</b> .....	<b>3</b>
2.1. H. Ferit Alnar'ın Kısa Biyografisi .....	3
2.2. H. Ferit Alnar'ın Eserleri .....	4
<b>3. ESERLERİN ARMONİK AÇIDAN İNCELENMESİ</b> .....	<b>6</b>
3.1. Armoni Sistemleri Hakkında .....	6
3.1.1. Klasik Armoni.....	6
3.1.2. Dörtlü Armoni.....	6
3.1.3. Aralıklar .....	7
3.2. Şifreler.....	8
3.3. Yunus Emre İlahileri.....	16
3.3.1. Hicaz İlahi.....	16
3.3.1.1. Gözlemler .....	18
3.3.2. Saba İlahi.....	20
3.3.2.1. Gözlemler .....	22
3.3.3. Nevruz İlahi.....	23
3.3.3.1. Gözlemler .....	29
3.3.4. Eviç İlahi .....	30
3.3.4.1. Gözlemler .....	32
3.3.5. Mahur İlahi.....	32
3.3.5.1. Gözlemler .....	36
3.3.6. Ferahfeza İlahi.....	37
3.3.6.1. Gözlemler .....	39
3.3.7. Segâh Durak .....	40
3.3.7.1. Gözlemler .....	43

3.3.8. Saba İlahi.....	45
3.3.8.1. Gözlemler.....	50
3.3.9. Muhayyer İlahi.....	51
3.3.9.1. Gözlemler.....	52
3.3.10. Gülizar İlahi.....	53
3.3.10.1. Gözlemler.....	57
3.4. Kanun Konçertosu.....	58
3.4.1. Gözlemler.....	93
3.4.1.1. I. Bölüm.....	93
3.4.1.2. II. Bölüm.....	98
3.4.1.3. III. Bölüm.....	102

#### **4. MAKAMLARDA KULLANILAN AKORLARIN SINIFLANDIRILMASI VE KARAKTERİSTİK AKOR BAĞLANTILARI .....105**

4.1. Makamlarda Kullanılan Akorların Sınıflandırılması.....	105
4.1.1. Eviç.....	105
4.1.2. Ferahfeza.....	106
4.1.3. Gülizar.....	107
4.1.4. Hicaz.....	108
4.1.5. Hicazkâr.....	109
4.1.6. Hüseyini.....	110
4.1.7. Hüz zam.....	111
4.1.8. Karcığâr.....	111
4.1.9. Kürdî.....	112
4.1.10. Mahur.....	113
4.1.11. Muhayyer.....	114
4.1.12. Müstear.....	114
4.1.13. Nevruz.....	115
4.1.14. Nikriz.....	116
4.1.15. Rast.....	117
4.1.16. Saba.....	118
4.1.17. Segâh.....	119
4.2. Karakteristik Akor Bağlantıları.....	119
4.3. Değerlendirme.....	123

<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>129</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>130</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>131</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>200</b>

## KISALTMALAR

Prof	: Profesör
Doç	: Doçent
Yrd Doç	: Yardımcı Doçent
Arm	: Armoni
Hsyn	: Hüseyini
Nkr	: Nikriz
Hcz	: Hicaz
Hczk	: Hicazkâr
Pnçgh	: Pençgâh
Hüz	: Hüzam
fr	: Fransız
Ef	: Efendi
H	: Hasan
S	: Soprano
A	: Alto
T	: Tenor
B	: Bas
A, a	: La
B, b	: Si
C, c	: Do
D, d	: Re
E, e	: Mi
F, f	: Fa
G, g	: Sol
(3)	: Üzerine geldiği akorun, kaç defa kullanıldığını gösteren rakam



## **TABLolar**

Tablo 4.1. Armoni sistemlerinin kullanım yüzdeleri tablosu.....	126
Tablo 4.2. En çok kullanılan akorlar tablosu .....	127

**T.C.**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MÜZİĞİ ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HASAN FERİT ALNAR'IN**  
**MAKAMALARDAKİ ARMONİ ANLAYIŞI**  
**( 10 Yunus Emre İlahisi ve Kanun Konçertosunda H. F. Alnar'ın Makamlar**  
**İçin Uyguladığı Armoninin Araştırılması )**

**Hazırlayan**  
**İsmail SINIR**

**Danışmanı**  
**Prof. Mutlu TORUN**

**Haziran, 2006**

**ÖZET**

“Hasan Ferit ALNAR'ın, Makamlardaki Armoni Anlayışı ( 10 Yunus Emre ilahisi ve Kanun Konçertosunda H. F. Alnar'ın Makamlar İçin Uyguladığı Armoninin Araştırılması )”, konu başlıklı bu tezde, Türk Müziği Makamları kullanılarak yazılan çok sesli Türk Müziği eserleri incelenmiştir. Bu tez, Çok Sesli Türk Müziği konusunda çalışma yapan bestecilere küçük de olsa yardımcı bir çalışma olması amacıyla hazırlanmıştır.

Hasan Ferit ALNAR'ın Türk Müziği açısından önemli olan, kendisinin çok seslendirdiği 10 Yunus Emre İlahisi ile Kanun Konçertosu Makamsal ve Armonik açıdan incelemeye alınmıştır. İnceleme sırasında her iki eser de ölçü ölçü incelenmiştir. Yunus Emre İlahileri daha önceden Türk Müziği Makamlarıyla ve Usûlleriyle bestelendiği için İlahilerin tamamı incelemeye alındı. Fakat Kanun Konçertosunda Türk Müziği rengi taşımayan pasajlar inceleme dışında bırakıldı.

Seçilen eserlerde incelemeye alınan kısımlar, Klasik Armoni, Dörtlü Armoni ve Aralık sistemlerine göre incelenmiştir.

Yapılan incelemelerde Bestecinin makamlarda kullandığı akor ve bağlantıları araştırılmıştır. Ortaya çıkan sonuçlar sınıflandırılmış ve karakteristik akor bağlantıları yazılmıştır. Akorların sınıflandırılması sonucunda ortaya çıkan istatistiklerin dökümü yapılmıştır. Buradan hareketle, bestecinin 3'lü, Dörtlü Armoni ve Aralık sistemlerini hangi makamda, ne sıklıkta kullandığı bir tabloyla açıklanmıştır. Bu tabloyla Hasan Ferit ALNAR'ın hangi makamı, hangi armonik sistemle eşleştirdiği yorumlanmaya çalışılmıştır. Bu bilgiler ışığında, Ferit Alnar'ın en çok kullandığı akorlar ortaya çıkarılmış ve bu akorlar ikinci bir tabloyla açıklanmıştır.

Hasan Ferit ALNAR gibi üstâd bestecilerin örnek alınmasını ve Çok Sesli Türk Müziği'nin yeni beste ve bestecilerle zenginleşmesini temenni ediyoruz.

Anahtar Kelimeler: Armoni, Hasan, Ferit, Alnar, Makam

**T.R.**  
**HALIÇ UNIVERSITY**  
**SOCIAL SCIENSES INSTITUTE**  
**TURKISH MUSIC DIVISION**  
**MASTER THESIS**

**HASAN FERİT ALNAR'S**  
**HARMONIC APPROACH IN MAQAMS**  
**( Searching of the Harmony, that H. F. Alnar applied for Maqams in 10**  
**Yunus Emre Ilahis and Concerto of Qanun )**

**Prepared By**  
**Ismail SINIR**

**Adviser**  
**Prof. Mutlu TORUN**

**June, 2006**

**SUMMARY**

The Thesis "Hasan Ferit ALNAR's Harmonic Approach in Maqams, ( Searching of the Harmony, that H. F. Alnar applied for Maqams in 10 Yunus Emre Ilahis and Concerto of Qanun )" aims to analyze 2 pieces of Hasan Ferit ALNAR polyphonic Turkish Music, which have Turkish Music notes and be an example as a guide for those who study on this topics.

2 pieces of Hasan Ferit ALNAR which important about Turkish Music, 10 Ilahis of Yunus Emre which he converted to polyphonic music and his Concerto of Qanun, are investigated about Maqam and Harmony topics. At investigate time, both of 2 pieces are searched by measure and measure. Yunus Emre's 10 Ilahis has been composed before, by rules of Classical Turkish Music. But in Concerto of Qanun, the passages which don't include Turkish Music character in Concerto of Qanun, are discarded outside of the search.

The parts, which were chosen in pieces, are examined according to Classical Harmony, Quartered Harmony and Interval Systems.

In this thesis, we searched for chords and characteristic Cadences which H. Ferit ALNAR used in Maqams. We classed the results of this search and wrote characteristic Cadences. Statistics have been written, that we've found after this classify.

According to this statistics, we made a table that explains, which Harmony System how often used in which maqam by H. Ferit Alnar. With this table, we tried to interpret which harmonic structure matches, which maqam. At this time we found out the chords, which most used by H. Ferit Alnar in maqams and these chords are showed in a second table.

We hope that young Turkish Musicians to take Hasan Ferit ALNAR as an example and Turkish Music will be richer, with new composition and composers.

Key Words: Harmony, Hasan, Ferit, Alnar, Maqam

## 1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, geleneğimizin en önemli unsurlarından biri olan Türk Müziğinin, çağımızda artık vazgeçilmez olan çoksesli müzikle beraber nasıl kullanılabileceğinin araştırılmasıdır.

Batı Müziğinde asırlardır süren çok seslilik, armoni gelişiminin yanında Türk Müziğindeki çalışmalar çok yenidir. İlk çok sesli çalışmalar 19. yy. da başlamış, fakat bu çalışmalar Klasik Batı Müziği Armonisine göre yapılmıştır. Bilinen Türk Müziğine özel armoni arayışlarına ise ilk olarak Türk Beşleri'nde rastlanmaktadır. Bu arayışlar sonucunda Türk Beşleri, Türk Müziğinin çok seslendirilmesi konusunda önemli mesafeler kaydetmişlerdir. Bu konuda Türk Beşleri'nden biri olan HASAN FERİT ALNAR'ın eserlerini incelemeyi uygun bulduk. Bunun sebebi, kendisinin Türk Beşleri arasında Türk Müziğine en yakın isim olmasıdır. Hasan Ferit, küçük yaşta Türk Müziğinde önemli bir kanun virtüozu olmayı başarmıştır. Peşrev ve Saz Semaileri günümüzde halen çalınmaktadır. Çok sesli eserlerinde de Türk Müziği makamlarına çokça yer vermiştir.

İncelememiz için Türk Müziği açısından iki önemli eseri olan Kanun Konçertosu ve kendisinin çok seslendirdiği 10 adet Yunus Emre İlahisi seçildi. Bu eserlerde, Türk Müziği makamlarının somut bir şekilde kullanıldığı cümleler armonik açıdan incelemeye alındı.

İlahilerin çoğu önceden, Türk Müziği Makamlarıyla ve Usûlleriyle vb. bestelenmişti, Bu yüzden, ilahilerin tamamı incelendi. Kanun konçertosunda ise Türk Müziği rengi taşımayan pasajlar inceleme dışında bırakıldı.

Bu çalışmada makamlarda hangi derece akorlarının kullanıldığı araştırıldı ve sınıflandırıldı. Önceden bestelenmiş eserler çok seslendirilirken hangi perdeye hangi akorların geldiğinin araştırılması ise, başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Makam dizileri üzerinde kullanılan akorların net bir şekilde ifade edilebilmesi için dizi seslerini derecelendirmeyi uygun bulduk. İncelemeye alınan cümlelerde kullanılan akorların şifrenmesi için kullanılacak armoni sistemlerini belirlemek gerekiyordu. Bu noktada H. Ferit ALNAR'ın eserlerindeki akorların açıklanması için Klasik Batı Armonisinin tek başına yeterli olmadığı görüldü. Bundan dolayı Çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinde çokça kullandığı Dörtlü Armoni sistemini araştırmamıza dâhil ettik.

Ancak, bestecinin eserlerinde zaman zaman kullandığı kontrapunktal yazı tekniğini açıklamak amacıyla aralıkları ifade edebileceğimiz üçüncü bir sistemi daha

araştırmamıza dâhil ettik. Akorlarla, aralıkların birbirine karışmaması için ise “Aralık” sistemini ifade eden rakamların altına “\_” işaretini ekledik.

## 2. H. FERİT ALNAR'IN BİYOGRAFİSİ

### 2.1. Hasan Ferit Alnar'ın Kısa Biyografisi

Hasan Ferit Alnar'ın hayatını Yılmaz Aydın şöyle aktarmaktadır:

*“Hasan Ferit Alnar, 11 Mart 1906 yılında İstanbul'da doğdu. Babası posta memuru, annesi ev kadınıdır. Annesinin kanun, babasının ud çalması dolayısıyla, Alnar çocukluk yıllarında geleneksel Türk sanat müziğiyle tanıştı. Beş yaşında iken, müzik ve matematiğe yeteneğini belli etti. İlkokula başladıktan kısa süre sonra, ailesinin isteğiyle okulu değiştirilerek Yedikule'deki Alman Okulu'na verildi. Böylelikle yabancı dil öğreneceği öngörülmüştü. Alnar yeni okulunda hafta sonları çok sesli okul korosuna katılarak henüz sekiz yaşındayken çok sesli müziği tanımaya başladı. Evde annesinin kanununu kendi kendine öğrenmeye çabalayan Alnar'ın yeteneğini ilk olarak annesi fark etmiş, evlerindeki meşk ve fasıllarda kanun çalan Vitali'ye dinleterek ondan ders almasını sağlamıştır.”*

*“Çok hızlı gelişim gösteren Alnar'a, dört ay sonra öğretmeni, artık kendisinden öğrenecek bir şey kalmadığını söylemek zorunda kalır. Üstün yeteneğiyle Alnar, 12 yaşında İstanbul'un en iyi kanun çalanları arasına girmiştir. 13 yaşına geldiğinde ilk eseri Tâhîrbûselik makamındaki "longa"yı besteler. Üç yıl sonra, ikinci eseri olan bir operet gelir. Kelebek Zabit adındaki bu tek sesli operet yine geleneksel müzik türündedir. 1922'de lise yıllarında kanuni olarak Alnar, dönemin ünlü topluluğu "Dâruttâlim-i Musiki"ye (Müzik Öğretim Heyeti) gelen teklif üzerine katılır. Burada besteci ve yorumcu olarak yeteneğini geliştirerek yine geleneksel türde 10 Saz Semâisi bestelemiştir. Alnar bu ünlü toplulukla yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda konser vermiş, Berlin'de 1926 ve 1927 yıllarında plaklar doldurmuştur. Alnar'ın müzik yaşamındaki geleceği 1923'te Hüseyin Saadettin Arel'i tanınmasıyla bir dönüm noktasına girer. Arel'den armoni dersleri almaya başlar, Bach ve Beethoven'i ilk defa onun evinde dinler.”*

*“Bu dönemde Alnar iki ve üç sesli parçalar bestelemeye başlamıştır. Bestecilikteki yeteneğini gören Arel, bu konuda ona destek olur. Arel'in bir yıl sonra İzmir'e yerleşmesiyle, çoksesli müzik*



alanındaki derslerini dönemin tanınmış isimlerinden Edgar Manas ile sürdürür. Manas'tan üç yıl boyunca armoni, kontrpuan, füg ve piyano dersleri alarak bilgilerini geliştiren Alnar'ın amacı, çoksesli müzik alanında bestecilik tekniklerini kullanmaktır. O dönemde bir yandan İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nde eğitim görürken, aynı zamanda Manas'tan öğrendiği bilgilerle vokal parçalar, piyano için fügler, keman ve piyano için romans gibi eserler bestelemiştir.”<sup>1</sup>

## 2.2. Hasan Ferit Alnar'ın Eserleri

“Besteci ve müzikolog Hayrettin Akdemir'e göre, Avrupa ve Türk stilleri Alnar'ın kompozisyonlarında kaynaşmış sayılamaz. Bazı bestecilerde aykırı stillerin karışımı amaçlandığı görülür. Yenilikçi bazı besteciler, aykırılıklar içinde bilinçli uyumsuzluğa eğilim göstermişlerdir. Alnar'ın bestecilik tarzı ne amaçlı uyumsuzluk, ne de stil karışımı denemesi olarak yorumlanabilir. Onunki tam ortadadır, ne belirli bir üsluba, ne de diğer stil özelliklerine göre değerlendirilebilir. Ruhi Ayangil'e göre Alnar, geleneksel sanat müziğimizin yenilikçilerindendir, onun modern yüzüdür. Çağdaş Türk bestecileriyle karşılaştırıldığında ise adeta klasik bir anlayışa sahiptir.”

“Besteci olarak Alnar, eserlerinde geleneksel Türk Sanat Müziği Makamlarına Türk Beşleri'nin diğer üyelerinden daha fazla yer vermiştir. Grubun diğer dört üyesinden, özellikle geleneksel müziğimiz ile ilgili bilgilere iyi derecede sahip olması ve bilgilerinin eserlerine her bakımdan güçlü şekilde etkisi dolayısıyla ayrılır. Alnar, "Beşler" grubu içinde müzik ve çalgı öğrenimine geleneksel sanat müziğimiz içinde başlayan tek bestecidir. Kanun öğrendikten sonra piyano, viyolonsel gibi batı çalgılarına geçmiştir. Bu özelliği dolayısıyla ilk eserlerini geleneksel türde vermiştir. Viyana eğitimi, Alnar için bir dönüm noktası ve müzikte yeni bir başlangıç olmuştur.”

Gerçi daha Türkiye'de iken armoni, kontrpuan öğrenmiş, birkaç küçük

<sup>1</sup> Yılmaz AYDIN, Türk Beşleri, 2003, s: 57,58

*parça da bestelemiştir. Fakat 1927'de Viyana'da Joseph Marx'ın öğrencisi olduktan sonra, tamamen çoksesli müziğe yönelmiştir. Henüz öğreniminin ikinci yılında orkestralama çalışmalarına başlar."*

*"Çoksesli alanda ilk eserlerini daha Viyana'da öğrenciliği sırasında yazmıştır. Örneğin, Türk Süiti 1928, Trio Fantezi 1928, Keman ve Piyano İçin Süit 1930 tarihlerini taşır. Daha sonra bestelediği orkestra için Prelüd ve İki Dans 1935, Viyolonsel Konçertosu 1942 ve Kanun Konçertosu 1944-1951 (son şekli 1958), en tanınmış eserleridir. Alnar'ın müziğine başlangıçta makamlar egemendir. Makamları soyut bir tarzda değil, orijinaline bağlı kalarak kullanmıştır. Orkestralama tekniği de "Beşler" in diğer üyelerine göre yalındır. Eserleri genellikle klasik formdadır. Melodik ve ritmik doku geleneksel deyişe dayanmaktadır."*

*"Besteciliğinde özellikle melodi önemli rol oynar. Eserlerinde Türk müziği ile Avrupa müzik kurallarını birleştirerek başarıya ulaşmıştır. Bu yaklaşımda tek sesli fakat melodik ve ritmik yapıdaki geleneksel müzik içinde yetişmesinin getirdiği kazanımların rolü vardır. Türk müziğini özümsemiş olması ona ayrıcalıklar sağlamıştır denebilir. Bu özelliklerin bütünü Alnar'ın bestecilik stilini oluşturur. Eserlerin orkestrasyonunu ve armonik yapısını da bu stil belirler. Geleneksel sanat müziğinin yanı sıra, halk müziğine de ilgi duyan Alnar, halk müziğinin karakteristik melodik ve ritmik gereçlerine bazı eserlerinde yer vermiştir."*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> AYDIN, a.g.e., s: 58,59,60

### 3. ESERLERİN ARMONİK AÇIDAN İNCELENMESİ

#### 3.1. Armoni Sistemleri Hakkında

##### 3.1.1. Klasik Armoni

Klasik Batı Müziği Armonisi 3'lülerin üst üste konulmasıyla oluşur. İki tane 3'lünün üst üste konulmasıyla aralık, üç tane 3'lünün üst üste konulmasıyla ise akor oluşur. Bu armoni sisteminde akorlar, ihtiva ettikleri seslerin birbirlerine olan mesafelerine göre isimlendirilmektedir. 3 sestem oluşan akorlara 5'li akor denir. 3 sestem oluşan akorların üzerine 4. ses olarak kök sesin 7. sesi eklenirse bu akor çeşidine 7'li akor denir. Kullanılan dizinin karakterine ve dereceye göre 7'li akorlar, minör 7'li, majör 7'li, dominant 7'li, sansible 7'li, eksilmiş 7'li vs. diye isimlendirilirler.

7'li akorların üzerine kök sesin 9. sesi de eklenirse buna 9'lu akor denir. Kullanıldığı diziye ve dereceye göre 9'lu akorlar majör 9'lu, minör 9'lu veya dominant 9'lu diye nitelenebilirler.

Majör Aralık    Minör Aralık    Majör 5'li akor    Minör 5'li akor    Majör 7'li akor    Minör 7'li akor    Dominant 7'li akor    Sansible 7'li akor

Eksilmiş 7'li akor    Majör 9'lu akor    Minör 9'lu akor    Dominant 9'lu akor    Minör Dominant 9'lu akor

##### 3.1.2. Dörtlü Armoni

Geçtiğimiz yüzyıldan bu yana Türk bestecileri tarafından sıkça kullanılan dörtlü armoni sistemi ise, isminden de anlaşılacağı gibi 4'lülerden oluşmaktadır. Üst üste 4'lülerin konulmasıyla akorlar oluşmaktadır.

İlk olarak Kemal İLERİCİ'nin bir sistem içine oturarak kitap haline getirdiği Dörtlü Armoni Sistemi<sup>3</sup>, bir anlamda ulusal armoni sistemimiz olarak da düşünülebilir. Kemal İLERİCİ'den önceki kuşak olan Türk Beşleri, 4'lü Armoniye eserlerinde sıkça yer vermişlerdir.

Bu sistemde akor hangi derece üzerine kurulacaksa, o derecenin kök sesinin altına ve üstüne birer 4'lü aralık konur. Bu durumda oluşan akor, 3 sesli bir dörtlü akordur.

<sup>3</sup> Kemal İLERİCİ, Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi, 1981, İstanbul

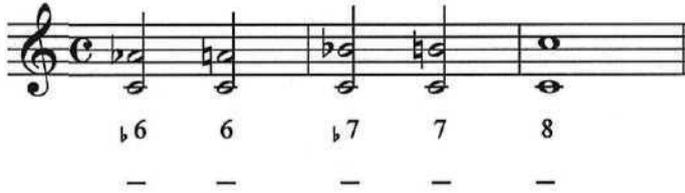
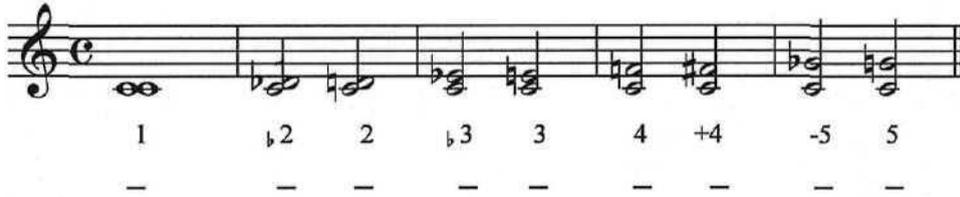
Kök sesin üzerine konulan 4'lü aralığın üstüne bir 4'lü aralık daha konulabilir. Bu durumda oluşan akora ise 4 sesli bir dörtlü akor denir. 4'lü akorlar makam dizilerinin herhangi bir derecesinde kurulabilir. Makam dizilerinin yapısına göre dörtlü aralıklar kromatik değişikliklere uğrayabilirler.<sup>4</sup> Şifreleme kök sesin 4'lü altındaki basa göre yapılır.



	Sol Akoru	La Akoru	Sol Akoru	La Akoru
	(3 sesli)	(3 sesli)	(4 sesli)	(4 sesli)
Şifre:	7	7	7	7
	4	4	4	4
			3	3

### 3.1.3. Aralıklar

H. Ferit Alnar'ın, eserlerinde zaman zaman kontrapunktal bir yazı tekniği kullandığı görülmektedir. Özellikle Kanun Konçertosunun ikinci bölümü ve Saba İlahilerde sık karşılaşılan bu tekniğe, eserlerin genelinde de çokça rastlanmaktadır. Bu noktalarda kullanılan aralıkların ifade edilmesi için aşağıdaki rakamları kullanmayı uygun bulduk. (Bütün aralıklar bir oktav içerisinde düşünülerek şifrelendi.)



<sup>4</sup> Necdet LEVENT, Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, 1995, s: 12

### 3.2. Şifreler

I }  
 II }  
 III }  
 IV } Majör Akorlar  
 V }  
 VI }  
 VII }

i }  
 ii }  
 iii }  
 iv } Minör Akorlar  
 v }  
 vi }  
 vii }

#IV : Diyez Dördüncü derece

b IV : Bemol Dördüncü derece

I 5 : Akorda 3'lünün yarım ses pesleşmesi

b

I b5 : Akorda 5'linin yarım ses pesleşmesi

I 5—7 : Aynı derece üzerinde başka bir akorun kurulması  
 5

I 5 : Akorda 4'lünün yarım ses tizleşmesi

#4

no 3 : Akorda 3'lünün bulunmaması

no 5 : Akorda 5'linin bulunmaması

no 7 : Akorda 7'linin bulunmaması

no 9 : Akorda 9'lunun bulunmaması

+ : Artmış

- : Eksilmiş

A, a : La

B, b : Si

C, c : Do

D, d : Re

E, e : Mi

F, f : Fa

G, g : Sol

A b : La bemol

A # : La diyez

A b : La natürel ( bekar )

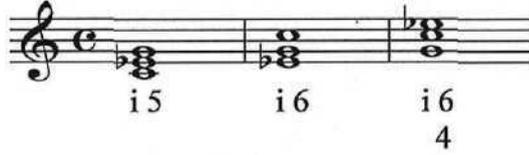
## Klasik Armoni

Şifre Akor

- I 5 : Majör 5'li akoru  
 I 6 : Majör 5'li akoru 1. çevrim  
 I 6 : Majör 5'li akoru 2. çevrim  
 4



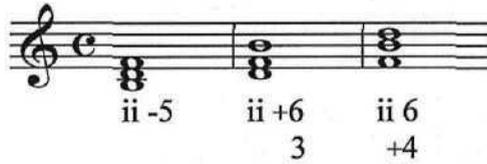
- i 5 : Minör 5'li akoru  
 i 6 : Minör 5'li akoru 1. çevrim  
 i 6 : Minör 5'li akoru 2. çevrim  
 4



- I +5 : Artmış 5'li akoru



- ii -5 : Eksilmiş 5'li akoru  
 ii +6 : Eksilmiş 5'li akoru 1. çevrim  
 3  
 ii 6 : Eksilmiş 5'li akoru 2. çevrim  
 +4

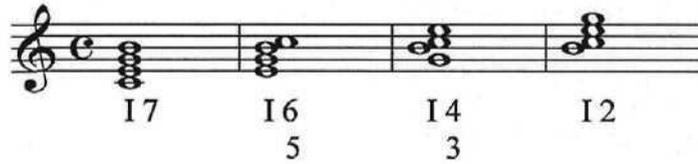


- #6 : Artmış altılı akoru



Şifre    Akor

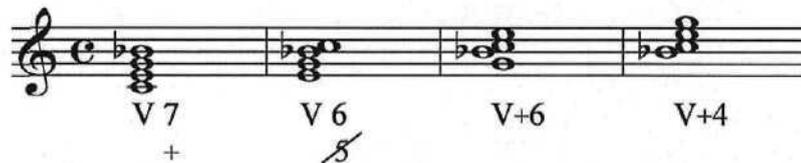
- I 7 : Majör 7'li akoru  
 I 6 : Majör 7'li akoru 1. çevrim  
 5  
 I 4 : Majör 7'li akoru 2. çevrim  
 3  
 I 2 : Majör 7'li akoru 3. çevrim



- i 7 : Minör 7'li akoru  
 i 6 : Minör 7'li akoru 1. çevrim  
 5  
 i 4 : Minör 7'li akoru 2. çevrim  
 3  
 i 2 : Minör 7'li akoru 3. çevrim,



- V 7 : Dominant 7'li akoru  
 +  
 V 6 : Dominant 7'li akoru 1. çevrim  
 /  
 V+6 : Dominant 7'li akoru 2. çevrim  
 V+4 : Dominant 7'li akoru 3. çevrim



Şifre    Akor

VII 7 : Sansible 7'li akoru

~~5~~

VII 5 : Sansible 7'li akoru 1. çevrim

+6

VII 3 : Sansible 7'li akoru 2. çevrim

+4

VII 4 : Sansible 7'li akoru 3. çevrim

+2

Musical notation showing four chords on a treble clef staff in C major. The first chord is VII 7 (G7) with a slash over the 5. The second is VII 5 (E7) with +6 below. The third is VII 3 (D7) with 4 below. The fourth is VII 4 (B7) with +2 below.

vii~~7~~ : Eksilmiş 7'li akoru

vii +6 : Eksilmiş 7'li akoru 1. çevrim

~~5~~

vii 4 : Eksilmiş 7'li akoru 2. çevrim

+3

vii +2 : Eksilmiş 7'li akoru 3. çevrim

Musical notation showing four chords on a treble clef staff in C major. The first chord is vii~~7~~ (F7b) with a slash over the 5. The second is vii+6 (D7b) with a slash over the 5 and +6 below. The third is vii 4 (E7b) with +3 below. The fourth is vii+2 (B7b) with +2 below.

v 6 : Minör 5, Majör 7 akoru 1. çevrim

#5

Musical notation showing a single chord on a treble clef staff in C major. The chord is v 6 (F#7) with #5 below.



Şifre    Akor

V 9 : Majör Dominant 9'lu akoru  
7  
+

V 7 : Majör Dominant 9'lu akoru 1. çevrim  
6  
~~5~~

V 5 : Majör Dominant 9'lu akoru 2. çevrim  
+6  
4

V 3 : Majör Dominant 9'lu akoru 3. çevrim  
+4  
2

V #9 : Majör Dominant #9'lu akoru  
7  
+

V 9	V 7	V 5	V 3	V #9
7	6	+6	+4	7
+	<del>5</del>	4	2	+

V  $\flat$  9 : Minör Dominant 9'lu akoru  
7  
+

V  $\flat$  7 : Minör Dominant 9'lu akoru 1. çevrim  
6  
~~5~~

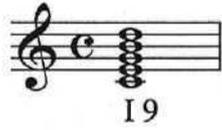
V  $\flat$  5 : Minör Dominant 9'lu akoru 2. çevrim  
+6  
4

V  $\flat$  3 : Minör Dominant 9'lu akoru 3. çevrim  
+4  
2

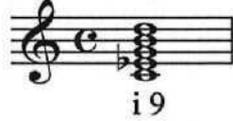
V $\flat$ 9	V $\flat$ 7	V $\flat$ 5	V $\flat$ 3
7	6	+6	+4
+	<del>5</del>	4	2

Şifre    Akor

I 9 : Majör 9'lu akoru



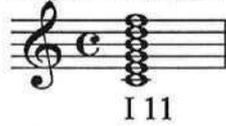
i 9 : Minör 9'lu akoru



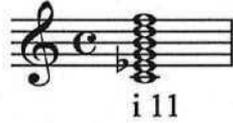
i 7<sub>b</sub> 9 : Minör 7 bemol 9'lu akoru



I 11 : Majör 11'li akoru



i 11 : Minör 11'li akoru



i #11 : Minör 5, diyez 11'li akoru



b 9 (11): Minör Dominant 9, 11'li akoru



### 4'lü Armoni

---

Şifre   Akor

I 7 : 3 sesli 4'lü akor  
4

I 5 : 3 sesli 4'lü akor 1.çevrim  
4

I 5 : 3 sesli 4'lü akor 2.çevrim  
2

The musical notation shows three chords on a treble clef staff in C major. The first chord is I7 4 (F7), the second is I5 4 (C5), and the third is I5 2 (C5). The notes are: F7 (F4, C5, G5, Bb5), C5 (C4, E4, G4, C5), and C5 (C4, E4, G4, C5).

I 7 : 4 sesli 4'lü akor  
4  
3

I 7 : 4 sesli 4'lü akor 1.çevrim  
5  
4

I 5 : 4 sesli 4'lü akor 2.çevrim  
4  
2

I 6 : 4 sesli 4'lü akor 3.çevrim  
5  
2

The musical notation shows four chords on a treble clef staff in C major. The first chord is I7 4 3 (F7), the second is I7 5 4 (F7), the third is I5 4 2 (C5), and the fourth is I6 5 2 (C6). The notes are: F7 (F4, C5, G5, Bb5), F7 (F4, C5, G5, Bb5), C5 (C4, E4, G4, C5), and C6 (C4, E4, G4, C5, E5, G5).

### Aralıklar

---

Şifre   Akor

1 : Ünison aralığı  
—

2 : Minör 2'li aralığı  
—

- 2 : Majör 2'li aralığı  
—  
♭3 : Minör 3'lü aralığı  
—  
3 : Majör 3'lü aralığı  
—  
4 : Tam 4'lü aralığı  
—  
+4 : Artmış 4'lü aralığı  
—  
-5 : Eksilmiş 5'li aralığı  
—  
5 : Tam 5'li aralığı  
—  
♭6 : Minör 6'lı aralığı  
—  
6 : Majör 6'lı aralığı  
—  
♭7 : Minör 7'li aralığı  
—  
7 : Majör 7'li aralığı  
—  
8 : Oktav aralığı  
—

1 2 2 ♭3 3 4 +4 -5 5  
— — — — — — — —

♭6 6 ♭7 7 8  
— — — — —

\* Eser notalarının altındaki 2 porte, armoniyi özetlemek için konmuştur.





iv 9 I 7  $\flat$ II 3 iv 6 #VI 5  $\flat$ vii 7 iv 6 iv 4 I 5  
 no 3 4 +4 4 4 3  
 no 3

### 3.3.1.1. Gözlemler

Bu eserde dikkati çeken ilk husus H. Ferit Alnar'ın ilahinin girişindeki 1 ölçülük melodiyi tek sesli bırakmayı tercih etmiş olmasıdır. Bu yazı tekniği bize Barok dönemdeki "Invention" yazı tekniğini hatırlatıyor. Bu tarzda yazılan eserlerde de ilk ölçü hep tek sesli olarak yazılmaktaydı.

3. ölçünün 2. vuruşunda #VI. derece üzerine kurulu bir dominant 7'li akoru bulunmakta. Bu akorun I. derecenin dörtlü akoruna çözülmesi, üçlü ve dörtlü armoni sistemlerinin bir arada kullanılmasına bir örnektir.

4. ölçüde cümle sonundaki akor bağlantıları bize, Hicaz makamındaki bir cümle finali için düşünülebilecek uygun bir bağlantıyı gösteriyor. 8. ölçüde duyulan IV. derecenin minör 5'li akoru hemen sonraki vuruşta IV. derecenin minör 7'li akoruna dönüşmektedir. Burada oluşan akor Hicaz dizisinin dışında bir ses içermektedir. Soprano partisindeki "mi" sesi ölçü boyunca uzarken, tenor partisinde 2. vuruşta "sol" sesi duyulmakta. Bu durumda meydana gelen armonik yapıyı cümle sonu için düşünülebilecek küçük bir alterasyon olarak yorumlamak mümkündür. Ayrıca, yapılan bu küçük alterasyonla beraber eserin armonik yapısının monotonluktan

kurtarıldığı da söylenebilir. Bunun sonucu olarak aşağıdaki bağlantı örneği oluşmaktadır:

Mi üzerinde Hicaz Yerinde Hicaz

E: iv 6      iv 4      I 5      A: iv 6      iv 4      I 5  
4              3                              4              3

9. ölçüde Hicaz makamının üst bölgesinde yapılmış bir Nikriz geçki bulunmaktadır. Ölçünün ilk iki vuruşunda kontrapunktal bir yazı tekniği görülüyor. 3. vuruşta ise V. derecenin Majör 7'li akoru duyulmakta. Bu akorun I. derecenin minör 5'li akoruna çözüldüğü görülmektedir. Bu noktada yapılan bağlantının tonal bir yapıda olduğundan ve Klasik Armonideki Mükemmel Kadansla fonksiyon olarak benzeştiğinden söz edilebilir.

La üzerinde Nikriz Yerinde Nikriz

A: V 6      i 5      G: V 6      i 5  
5                              5

Yukarıdaki V-I bağlantısında, V. derecenin Majör 5'li akorunun 1. çevrim halinde yazıldığını göz ardı etmemek gerekir. Bu sayede Klasik Armoni kurallarının iyi olarak kabul ettiği bir bağlantı karşımıza çıkmaktadır. Zira kenar partiler arasında yapılan ters hareket iyi bir duyum sağlamaktadır.

11. ölçüdeki armonik yapıda ise ilk olarak V. derece üzerine kurulmuş olan 5'li bir aralık var. Alınar burada akorun üçlüsünü tınlatmamayı tercih etmiş. 2. vuruşta gelen V. derecenin dominant 7'li akoru, II. derece üzerine kurulu bir dominant 7'li akoruna çözülmektedir. 12. ölçüde final için düşünülmüş olan bağlantı fikri ilgi çekicidir. Ferit Anlar burada yapmak istediği yarım kalışı III. dereceyi yarım ses pesleştirip üstüne artmış 5'li akoru kurarak yapmış. Bu noktada yine Hicaz Makamı içerisinde yapılabilecek küçük bir alterasyondan söz edilebilir. Bunun soprano partisindeki melodi dizinin 5. derecesindeyken yapılması, +5'li akorunun Hicaz



Makamında kullanımıyla ilgili olarak önemli bir detayı ortaya çıkarmaktadır.  $\flat$  III +5 akoru kullanılırken melodinin kök sestem başka bir sestem mesela, kök sese göre 3. sestem bulunması iyi bir duyum sağlamaktadır.

### 3.3.2. Saba ilahi

## SABA İLAHİ

Ferit ALNAR

1 2 3 4 5

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Saba a : I 5  $\flat$ V $\flat$ 3 I 5 I 5  $\flat$ V $\flat$ 3 v 5 I 5 V 5 III 3  $\flat$ IV $\flat$ 3 III 3 I 5

6 7 8 9 10

S

A

T

B

II 5 II 5 III-5  $\sharp$ VI $\flat$ 3 II 5 III-5  $\sharp$ VI 5 III-5 IV 5 III-5 VII 3 V 5 I 5

S  
A  
T  
B

Hsyn a : v 6 VII 5 v 5 iv 5 iv 6 IV 5 i 4 iv 6 IV 5 iv 6 i 6 iv 5 i 5 i 6  
 - 3 2  
 no 3

S  
A  
T  
B

Saba a : III 5 VII+6 - 6 III 5 i 4  $\flat$ IV 5 ii 9 ii  $\flat$ 9 ii 9 i 2  $\flat$ IV 3 i 5  
 3 +6 7 +4  
 $\flat$ 5  
 no 3 — no 3

### 3.3.2.1. Gözlemler

1. ve 8. ölçüler arasında iki sesli, kontrapunktal bir yazı tekniği kullanılmış. Tenor partisinde 5 ölçü boyunca süren “mi” sesi, melodiyi söyleyen alto partisindeki ezgiye karşılık “dem tutma” niteliği taşıyor. Aynı durum 6, 7 ve 8. ölçülerin tamamı ile 9. ölçünün ilk yarısında da “fa #” sesi ile devam etmektedir.

Bu eserde cümlelerin 5'er ölçüden oluşmuş olması dikkat çekicidir. Bu durum bize 20/4'lük “Fahte” usulünü hatırlatmaktadır.

9. ölçünün ikinci yarısında ise “sol-si” ve “mi-si” aralıklarının, cümle sonundan önce gelen bir dominant etkisi yaratmakta oldukları düşünülebilir.

Yerinde Saba



a: VII 3 V 5

— —

11. ölçüden itibaren melodi sopranoya geçiyor. 16. ölçüye kadar devam eden Hüseyini melodi, dizinin tiz bölgesinde seyretmektedir. 16. ölçüden itibaren ilk ezgi tekrar duyulmaktadır. Bu noktada eserin “ABCA” biçiminde bir form yapısına sahip olduğu görülüyor. 16. ölçüden itibaren kontrapunktal bir yazı ile değil de tam bir armonik kurguyla beraber duyulan ilk melodide, ölçünün ikinci vuruşundaki III. derecenin dominantının, dominant 7’li akoru, 5’lisi makamın yapısından ötürü yarım ses pesleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür bir dominant 7’li akorunun aslında Klasik Armonideki Fransız Artmış Altılısının ikinci bir şekli olduğunu hatırlamakta fayda var.

18. ölçüde, bastaki “fa #” sesi bir yandan Bestenigâr çeşnisini, diğer yandan Saba Makamının önemli sesi olan III. derecenin dominantının (sol) dominantı (re) fonksiyonunu düşündürüyor. Zira 19. ölçüde ilk olarak “sol” sesi duyulmaktadır. Bu ses hem III. derecenin dominantı, hem de I. derecenin yedeni olarak düşünülebilir.

19. ölçüde I minör 7’li akorundan sonra cümle finaline doğru duyulan bemol IV eksilmiş 7’li akorunun bir anlamda dominant (yürüyücü) etkisi yarattığı ifade edilebilir. Bundan hareketle Saba makamında cümle finali için düşünülebilecek bir armonik bağlantıdan daha söz edilebilir. Bu bağlantı şeklini şöyle gösterebiliriz:

## Yerinde Saba

a: i 2       $\flat$ IV 3      i 5  
+4

## 3.3.3. Nevruz İlahi

## NEVRUZ İLAHİ

Nayi Şeyh Ali RIZA  
Ferit ALNAR

Nevruz F#:

9 10 11 12

S  
A  
T  
B

IV 4 ii 7 V b3 V b3 IV 5 V 5 II 7  
- - - - 4 5 4  
no 3

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 9 through 12. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The Soprano and Alto parts have melodic lines with various intervals and accidentals. The Tenor and Bass parts are mostly rests. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. Below the piano part, Roman numerals and figured bass notation are provided for each measure.

13 14 15 16

S  
A  
T  
B

bII b2 VII 3 II 5 v 5 bII 3 I 3 VI 5 VII 4 v 5 I 8  
- - - - - - -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 13 through 16. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The Soprano and Alto parts have melodic lines with various intervals and accidentals. The Tenor and Bass parts are mostly rests. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. Below the piano part, Roman numerals and figured bass notation are provided for each measure.

17 18 19 20

S  
A  
T  
B

18 IV<sub>b3</sub> VII 2 v 5 ii 6 v 7 vi 5 VII 3 VI 5  
no3

21 22 23 24

S  
A  
T  
B

VII<sub>b3</sub> VI 5 V 5 v 5 VII 4 v 5 V<sub>b7</sub> VI 5 II 5 VI<sub>b3</sub>  
3  
no 3

25 26 27 28

S  
A  
T  
B

IV 3 ii 7 V 3 #VII 3 I 5 I 5 II 7  
- - - - 4 5  
no 3 - - - 4

29 30 31 32

S  
A  
T  
B

♭II 2 VII 3 VI 5 v 5 ♭II 3 II 3 VI 5 VII 3 v 5 I 8  
- - - - - - -

33 34 35 36

S  
A  
T  
B

IV 5 iv 5 IV 5 I 7 IV 6 ii 7 ii 5 v 6 ii 6 v 7 ii 6 VI #9 VII 4 VI 5  
- 4 4 5 4 7 +2  
3 +  
no 7

37 38 39

S  
A  
T  
B

v 6 VII 7 v 6 v 2 ii 5 v 6 v 6 ii 6  
4 5 4  
no 5



40 41 42

S  
A  
T  
B

ii 11 VII 7 VI 5 II 6 ii 6 II 6 V 5 VII 5  
no 7-9 5 no 5

Detailed description: This system contains measures 40, 41, and 42. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment are shown. Measure 40 features a complex piano accompaniment with chords marked ii 11 no 7-9, VII 7, and VI 5. Measure 41 has chords II 6 and ii 6. Measure 42 has chords II 6, V 5, and VII 5. The vocal lines show various melodic patterns, including some with accidentals and slurs.

43 44 45 46

S  
A  
T  
B

V 6 II 7 V 5 V 7 v 5 VI 5 v 6 II 2 v 6 II 7 v 5 II 7 v 6  
4 4 4 no 5 4 4

Detailed description: This system contains measures 43, 44, 45, and 46. The vocal parts and piano accompaniment are shown. Measure 43 has chords V 6, II 7 4, and V 5 4. Measure 44 has chords V 7 4, v 5 4, and VI 5. Measure 45 has chords II 2 no 5, v 6, and II 7 4. Measure 46 has chords v 5 and II 7 v 6 4. The vocal lines continue with melodic development, including slurs and various note values.

47 48

S  
A  
T  
B

V 6 I 5 V 6 V 5 I 5

### 3.3.3.1. Gözlemler

Sopranoda 8 ölçü boyunca eşiksiz olarak duyulan melodinin ardından 9. ölçüden itibaren 2 sesli konrapunktal bir yapı başlamakta. Alnar kullanmak istediği armonik yapıyı ezgiye karşı ezgi haline getirerek, içinde akor seslerini barındıran bir eşlik melodisi elde etmiş.

13. ölçüden itibaren makamın asıl durak noktasına doğru bir gidişten söz edilebilir. Cümle sonundaki kadansın tonal bir yapıda olduğu söylenebilir. Bu bağlantıyı aşağıdaki gibi ifade edebiliriz.

F# üzerinde Nevruz Yerinde Nevruz

F#: V 5 I 8 A: V 5 I 8

17. ölçüde tekrar başlayan ana ezgiyi takip eden konrapunktal yapıdan sonra 18. ölçü içinde V-II bağlantısı yapılmış.

33. ölçüden itibaren konrapunktal yazı yerini tam bir armonik kurguya bırakmaktadır. 36. ölçüde kullanılan VI #9 akoru sonraki vuruşta VII. sansible 7'li akoruna bağlandıktan sonra VI. derecenin majör 5'li akoruna bağlanmış. Bunun bir çeşit yarım kalış olduğundan bahsedilebilir.

46. ölçüde II. derecenin 4'ü akorunun iki klasik akor arasına geçit olarak kullanıldığı görülmektedir. 47. ölçüde karara gitmek için V. derecenin dominant 7'li akoru kullanılmış. Bu hareket 48. ölçüde de aynen tekrar edilmiş. Bu bağlantı, bize yine Klasik Armonideki Mükemmel Kadansı hatırlatmaktadır.

F# üzerinde Nevruz                      Yerinde Nevruz

F#: V 5                      I 5                      A: V 5                      I 5

Buradan çıkarılabilecek sonuç ise; Nevruz makamının karar perdesinde düzenlenebilecek bağlantıların tonal bir yapıya sahip olabileceğidir.

### 3.3.4. Eviç İlahi

## EVİÇ İLAHİ

Ferit ALNAR

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Eviç d:    ♭VI 5    ♭VI 5    ♭VI 6    i 5    vii 6    iv 6    vii 5    vii 6

4 5 6

S  
A  
T  
B

VII 5 VII 7 vii 5 III 6 #6 #6 IV+5 VII 7 #VII 6 bV 5

2 4 4

7 8

S  
A  
T  
B

bvi 5 — 4 — 5 — 7 #VII 5 #VII 9 i 5

3 no 7



4 5 6

S  
A  
T  
B

V6 #IV7 V6 V5 i5 V6 V7 i6 I6 iv5  
4 4 - 4 4 5

7 8 9

S  
A  
T  
B

V7 II5 V5 V7 iv-5 iv7 #III5 #iii5 ii7 #vi6 ii5  
4 +6 4 5 4 5 4

10 11 12

S  
A  
T  
B

#iii 6 #vi 7 iv 7 #III+6 I+5 V 6 15 V+6 15 15  
no 5 4 4

13 14 15

S  
A  
T  
B

Hicazkar A:  $\flat i j \nearrow$  I 5 #vi 7 #vi 7  
no 3

#6 I 5  $\flat$ II 7 IV 6 I 7 #III 6 - #9 I 7 V 7  
(fr) 4 + 4 + 7 4  $\nearrow$   
+ no 3

16 17 18

S  
A  
T  
B

16 #VII 7 I 6 — 3  
4 4 — —

Mahur D: i 5 V 6 V 7 i 6 I 6 iv 5  
4 4 5

19 20 21

S  
A  
T  
B

V 7 II 5 V 5 V 7 iv-5 IV 7 #III 5 #iii 5 ii 7 #VI 6 ii 5  
4 +6 4 5 5 5 5 5 5  
3 4 4 4 5 5 5 5



22 23 24

S  
A  
T  
B

22 23 24

#iii 6 #vi 7 #vi 7 no 5 #III+6 I+5 I 5 V 6 I 5 V+6 I 5 I 5

### 3.3.5.1. Gözlemler

12. ölçüdeki cümle finalinin tam bir klasik anlayışla yapıldığı söylenebilir. V. derecenin dominant 7'lisi I. derecenin dörtlü akoruna bağlanmış. Bu durum ölçünün ikinci yarısında da mevcut. Bundan hareketle, Mahur makamının yapısı itibariyle Klasik Armoniyle örtüştüğü söylenebilir.

9. ölçüden itibaren armonide VI. derecenin ağırlığı hissedilmektedir. 11. ölçüden itibaren, eksen sese doğru bir gidiş var. 13. ölçüden itibaren V. derece üzerinde Hicazkâr bir geçki görülmektedir. Burada ilk akor, çözülmeyi bekleyen Si bemol (La#) eksilmiş 7'li akoru hemen I. dereceye çözülmektedir. Buradan #VI. derecenin minör 7'li akoruna bağlanmaktadır. Bu tür bir bağlantı, Hicazkâr Makamı için ilginç bir bağlantı örneğini teşkil etmektedir.

La üzerinde Hicazkâr Yerinde Hicazkâr

A: ♭ii / I 5 #vi 7 #vi 7 G: ♭ii / I 5 #vi 7 #vi 7





14 15 16

S  
A  
T  
B

iv 5 VII 9 iv 2 II 5 iv 5 ii+6 i 6 VI 7 i 6 i 5  
no 7 + 4 + 4

### 3.3.6.1. Gözlemler

Eserin 4. ölçüsünde Klasik Armonideki Geniş kadansa benzeyen bir bağlantı söz konusudur. Bu bağlantıyı şöyle örnekleyebiliriz:

La üzerinde Ferahfeza                      Yerinde Ferahfeza

a: iv 6      v 7      i 5      d: iv 6      v 7      i 5

11 ve 12. ölçüde melodik olarak tam bir cümle finali var fakat armonik olarak bir tür kırık kadanstan söz edilebilir. Alnar, II. derecenin eksilmiş 7'li akorunu beklenenin aksine I. derece yerine IV. dereceye bağlayarak cümleyi askıda bırakmıştır. Bu da bize Ferahfeza Makamında yapılabilecek bir tür kırık kadansı göstermektedir.

15. ölçüdeki ilk akor olan #VII eksilmiş 7'li akoru I. dereceye çözülerek gerilimi bitirmektedir. Burada önemli bir detay var. Ferahfeza Makamında cümle sonlarındaki Dominant-Tonik (Yürüyücü-Durucu) bağlantılarında, V. derecenin

dominant 9'lu akoronun esas sesinin kaldırılmış halini kullanmak duyum açısından önemli bir detay olarak düşünülebilir

16. ölçüdeki final cümlesi, Ferahfeza Makamı için önemli bir bağlantıyı taşımaktadır. Bu bağlantıyı şöyle ifade edebiliriz.

La üzerinde Ferahfeza                      Yerinde Ferahfeza

a: VI7      i6      i5      d: VI7      i6      i5

+              4              +              4

### 3.3.7. Segâh Durak

## SEGÂH DURAK

Akbaba ZINAR  
Ferit ALNAR

Tenor

Tenor

Bass 1

Bass 2

Segah c:      VI 5      vi 5      VI 5      VI 5      vi 5      VI 5      vi 6      VI 6

III 7 VI 6    III  $\flat$  6 VI 6 III 7 VI 6    III 5    III 5 III  $\flat$  5    VI 5    vi 5

4                    5            4                    4    4    4

3                    2            3

$\flat$ IV+6  $\flat$ iv 4     $\flat$ IV+6     $\flat$ iv 4  $\flat$ IV+6 VI 5     $\flat$ vii 3    III 5    III +7 ii 5

3                    3                    +4            4

Musical score for measures 17-21. The score includes four vocal staves (T, T, B1, B2) and two piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. Measure numbers 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated above the vocal staves.

$\text{II } \flat 6 \text{ VI } 6 \text{ III } 7 \text{ VI } 6$        $\text{VI } 5 \text{ vi } 5 \text{ VI } 6 \text{ I } 5$        $\text{III } 7 \text{ } \flat \text{vii } 6 \text{ III } 6 \text{ V } 7$   
 5      4      +      4      ~~5~~ ~~5~~  
 2      3

Musical score for measures 22-26. The score includes four vocal staves (T, T, B1, B2) and two piano accompaniment staves. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). The time signature is 2/4. Measure numbers 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated above the vocal staves.

$\text{iii } 7 \text{ III } 7 \text{ } \flat \text{vii } 6$        $\text{III } 7 \text{ VI } 6 \text{ VI } 5 \text{ III } 7 \text{ i } 6$        $\text{V} + 6 \text{ I } 5 \text{ V } 6 \text{ I } 5 \text{ I } 5$   
 +      4      4      -      +      4      ~~5~~      4      4

b







Yukarıdaki bağlantıda, VI. derecedeki dörtlü akor, bir apojiyatür olarak da değerlendirilebilirdi ancak, yapılan incelemelerde bu akorun, dörtlü akor olarak değerlendirilmesi tercih edildi.

### 3.3.8. Saba İlahi

## SABA İLAHİ

Ferit ALNAR

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Saba a #: I3 I8 I<sub>3</sub> I<sub>3</sub>

S

A

T

B

I<sub>3</sub> i7 I<sub>3</sub> i5



17 18 19 20

S  
A  
T  
B

i5 i5 i5 i7

21 22 23 24

S  
A  
T  
B

i5 i6 I3 i5 VII+5, iv 7 #vi-5 #vi 5 #vi-5  
4 - no 3

25 26 27 28

S  
A  
T  
B

i6  
4

VI 5 I6  
4

♭IV 5  
4

III 5 ♭IV 5 #VII+5 vi 5 VI 5  
4 -

29 30 31 32

S  
A  
T  
B

i5

i2

#VI7  
8

III 6 i5  
4

33 34 35 36

S  
A  
T  
B

33 34 35 36

i4 I+6 III6 iii6 iii6 vi6 VII5 ♭IV6 i6 i5 V7 i6 I6 I6

3 4 4 5 4 4

2 2

37 38 39 40

S  
A  
T  
B

37 38 39 40

♭IV3 V6 #VI4— III6 i2 i6 III6 I5 III5

+4 +2— 4 no 3 4 4 2

41 42 43

S  
A  
T  
B

41 42 43

I 5 I 9 iii 6 #vi 4 III 6 v 5 i 5

7  
+  
no 7 3 no 3

### 3.3.8.1. Gözlemler

Bu eserin başlangıcından 14. ölçü sonuna kadar karşımıza kontrapunktal bir yazı çıkıyor. 15. ölçüde melodi “tenor” partisine geçmekte ve “dem tutma” (pedal) anlayışı bas ve tenor partileri arasında devam etmektedir. Bu yapı küçük bir hareketten sonra 22. ölçünün ikinci yarısında yerini tam bir armonik kurguya bırakıyor.

13. ölçüde Saba makamı için bir tür kadans diyebileceğimiz bir bağlantı söz konusudur.

La # üzerinde Saba                      Yerinde Saba

a #: III 3 VII 3 I 8                      a: III 3 VII 3 I 8

— — —                      — — —

33. ölçüde I minör 7, I dominant 7, III majör 5 ve III minör 5’li akorları peşpeşe sıralanmış. Bu bağlantının bir tür yarım kalışı andırdığından bahsedilebilir. Buradan hareketle, Saba makamında III. derecenin, Klasik Armonideki “Subdominant”

fonksiyonuna benzer bir görev üstlendiği ve VII. derece için gerçek, I. derece için ise farklı bir tür “Dominant” fonksiyonu üstlendiği söylenebilir.

### 3.3.9. Muhayyer İlahi

## MUHAYYER İLAHİ

Ferit ALNAR

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Muhayyer d : I 5      I 5      I 7      IV 6      i 2      V 5      V 7      V 7  
                  -      4      4      8      4      4      4      3

S

A

T

B

i 6      v 2      V 5      V 5      IV 6      IV 7      VII 6      IV 5      III 5      III 5      i 6      III 7 #vi 3 III 2  
                  4      2      +      4      +4  
                  no 5





Re üzerinde Muhayyer                      Yerinde Muhayyer

d: #VI 7    v 6    I 5    I 5    a: #VI 7    v 6    I 5    I 5  
           5           4    -           5           4    -

Daha önce bahsettiğimiz gibi, H. Ferit Alnar'ın, eserlerinde farklı armonileme tekniklerini bir arada kullandığı görülmektedir. Yukarıdaki örnekte de bu durum söz konusudur.

### 3.3.10. Gülizar İlahi

## GÜLİZAR İLAHİ

Ferit ALNAR

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Gülizar g :

6 7 8 9 10 11 12

S

A

T

B

13 14 15 16 17

S

A

T

B

13 14 15 16 17

i4 15 i4 15 i4 15 17 17 IV 6  
 3 - 3 - 3 - 4 4  
 no 3 no 3 no 3

18 19 20 21 22 23

S  
A  
T  
B

iv 6 II 3 +4     $\flat$ VI 5  $\flat$ VI 7 V 7 - 4 4     $\flat$ VI 6 V 5 4 -    I 5 V 4 4 3    iv 7 V 7 no 3     $\flat$ VI 5 II 3 VII+6 no 3

24 25 26 27 28

S  
A  
T  
B

i 6 V 7 I 5 4 -    i 2 no 3    I 5 - no 3    I 5 i 2 no 3    I 5 -    I 5 2 I 5 2

29 30 31 32 33 34

S  
A  
T  
B

29 30 31 32 33 34

IV 5      iv 5 II 7      VI 5-5    iv 6    ♭VI 6    V 5 IV 5    II 5 V 5    iv 7    V 7 I 5

5      - 2    4      - -    +6    4      4    2

no 3    no 3

35 36 37 38 39 40

S  
A  
T  
B

35 36 37 38 39 40

i 6 V 7 v 6    iv 4 II 4 I 5    i 7      V 7    i 6      I 5    i 4      #VI 7    IV 5    IV 5

4            3 +2 -            4    5            2    3            5    2            -

no 3 no 3    no 5            no 5            no 3            no 5

41 42 43 44 45 46

S  
A  
T  
B

41 42 43 44 45 46

I 7 IV 5 I 5 II 7 II 5 I 7  $\flat$ VI 7  $\flat$ VI 7 VII 5 I 7 II 4  
4 -  $\text{♯}$  +6 4 no 5 no 5 4 no 5

47 48 49

S  
A  
T  
B

47 48 49

V 3 V  $\flat$ 3 I 5 I 5

### 3.3.10.1. Gözlemler

13. ölçüden itibaren başlayan armonik yapıda, Gülizar Makamının tiz bölgesi için kullanılan akorlar I. derecenin minör 7'li akorlarıdır. 20. ölçüdeki yarı cümle sonu

için düşünülmüş yarım kalış ise, bemol VI majör 5'li akoru ve V. derecenin 5'li aralığıyla yapılmıştır.

24. ölçüdeki cümle sonunda kullanılan akorlar ise bize Klasik Armonideki mükemmel kadansı hatırlatmaktadır.

Sol üzerinde Gülizar                      Yerinde Gülizar

g: i6      V7      I5                      a: i6      V7      I5  
                    4      -    4      -

20 ve 32. ölçüler arasında yapılan IV-V bağlantısının, Gülizar Makamı için uygun bir yarım kalış şekli olduğu söylenebilir. 37 ve 40. ölçüler arasında genelde 3 derece arasında yapılan akor bağlantıları görülmekte. Melodideki inici seyre karşılık akorlar çıkıcı bir şekilde birbirine bağlanmış durumda. 43. ölçüde Alnar, bu eserde pek kullanmadığı bir derece akoru olan, bemol VI. derecenin majör 5'li akorunu kullanmayı tercih etmiş.

### 3.4. Kanun Konçertosu

Kanun virtüozu Alnar, Kanun Konçertosunu bestelemeye 1944 yılında başlamış ve 1951'de tamamlamıştır. Eserin 1951 yılında Viyana Radyo Senfoni Orkestrası tarafından ilk seslendirilişinde Alnar, hem solist hem de şef olarak yer almıştır.

Besteci daha sonra eserin üçüncü bölümünü değiştirerek 1958 yılında yapıta son halini vermiştir. Kanun Konçertosunun son haliyle ilk seslendirilişi ise 1958'de Ankara Avusturya Büyükelçiliği'nde bestecinin kendi solistliğinde yaylı sazlar kuarteti eşliğinde gerçekleştirilmiştir.<sup>6</sup>

Dünyada kanun için bestelenen ilk konçerto olma özelliğini taşıyan eser, Alnar'ın 1978'deki ölümünün ardından ilk kez 1980 yılında kanun virtüozu Ruhi Ayangil tarafından, Hikmet Şimşek yönetimindeki İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası yaylı çalgılar grubu eşliğinde "Alnar'ı Anma Konseri"nde seslendirildi.

<sup>6</sup> Aydın, a.g.e., 81

Kanun Konçertosu

Rama 1946

I

Ferd. Alnar

çizim ve not 1951-1958

*moderat. (♩ = 88)*

Rast F: I 5 V 5 I 2 I 8 VI<sub>b</sub>3 II 5 V 3 V 7 III<sub>b</sub>3 I 6  
 - - - - - + - 4  
 no 3

I 7 I 7 VI<sub>b</sub>3 I 7 IV 6 V+6 V 7 V+6  
 + + - + 4 4  
 no 3 no 3 no 3 no 3



9

15 VII<sub>b3</sub> II 5 V 3 #IV-5 V 3 VI 8

— — — — —

12

16 15

Nikriz b<sub>b</sub>: i 5 i 5 i 5 VII 5

16

VI-5 vii5 VII+5 #IV 7

Hicaz G : b v 7

#vi 5

- 4

19

#VI 8 IV 7 b II 5

Nikriz f: I 7

IV+4

- no 5 2

4

-

22

16	VI 6		Hüseyni e:	i7	17	17	17
-	5				5	4	5
	no 5			no 3	4	3	4

25

17	17	17	i2	i2	II 7	V 7	VII 7
4	4	4			4	5	4
3	3	3				4	

Olimpia 105

*cra solo*

31 32 33

*pliss.*

31

Hcz A:  $\flat$  II 5     $\flat$  II 7     $\flat$  II 5

+	Hüseyini e: I 5	15	17
-		4	5
		2	4





58 59 60 61

58

ii 5 VI 3  $\flat$ VII 3 III 5 III 5 III 5

62

62

Hüzzam  $\flat$ : ii 6





Handwritten annotations: *3<sup>da</sup> f*, *25.*, *3<sup>da</sup> f*, *25.*, *5<sup>da</sup> f*, *mf marc.*, *p*, *mf*

72

Rast D: II 7 II 7 II 7 II 7 II 7  
 4 4 4 4 4  
 3 3 3 3 3

Rast F: II 7 II 7 II 7 II 7 II 7 II 7  
 4 4 4 4 4 4  
 3 3 3 3 3 3

Handwritten annotations: *76.*, *77.*, *78.*, *79.*, *f*, *mf*

76

iii 5 II 5 V 7 VII 5 ii 4 III<sub>b</sub> 3 II 7 1 7 II 7 1 7 II 7  
 4 5 4 3 - 4 4 4 4 4  
 4 4 3 3 3

Handwritten musical notation for measures 80-83. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 80, 81, 82, and 83 are written above the staves.

Handwritten musical notation for measures 80-83, showing piano accompaniment with chords and arpeggios. Measure numbers 80, 81, 82, and 83 are written above the staves.

Handwritten musical notation for measures 80-83, showing a simplified piano accompaniment with block chords. Measure numbers 80, 81, 82, and 83 are written above the staves.

V<sub>b</sub>3 IV7 V7 VI7 II<sub>b</sub>3  
 - 4 4 4 -

Handwritten musical notation for measures 84-86. Measure numbers 84, 85, and 86 are written above the staves. Measure 86 has a circled 'N' above it.

Handwritten musical notation for measures 84-86, showing piano accompaniment with dynamic markings like *pp esp.* and *f*. Measure numbers 84, 85, and 86 are written above the staves.

Handwritten musical notation for measures 84-86, showing a simplified piano accompaniment with block chords. Measure numbers 84, 85, and 86 are written above the staves.

Hüseyini f#: IV7 IV6 vii11 IV7 vii11  
 5 5 4 4 no 3-5  
 4 2 3

88

17	17	15	15	Nikriz a:	II 6	II 5
4	5	4	4		5	4
	4	2	2		2	

92

III 6	III 6
4	





*lento non troppo* (♩ = 60)

II

109

Saba a: I 8 III 5 #VI 5 III 5 I, 3 III 5

115

III+4 bIV3 III5 II 8 i6 II+6,3 I5 II5 i6 III 8

Handwritten musical score for measures 121-125. The top system shows a piano part with complex rhythmic patterns and triplets. The middle system shows a vocal line with lyrics "8 va" and "25". The bottom system shows a bass line with notes and rests.

121

VII<sub>b</sub>9<sub>b</sub>5      VII<sub>b</sub>9<sub>b</sub>5 V<sub>3</sub>  
 7                  7 -  
 +                  +  
                     no 3

Handwritten musical score for measures 127-131. The top system shows a piano part with complex rhythmic patterns and triplets. The middle system shows a vocal line with lyrics "129" and "130". The bottom system shows a bass line with notes and rests.

127

$\flat$ IV-5      II2      I5 #VI3 i6      I5  
 -                  -      +4 5      -





145 146 147 D 148 149 150

*cello*

*cons. surd.*

*cons. surd.*

*cons. surd.*

*cons. surd.*

*cons. surd.*

*cons. surd.*

145

Hicaz D: I 5 I 5 V 3 IV 7  
4 4 - 4

151

*cons. surd.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

151

#vi 5 #iv 6 V 7 I 7 I 7 vii 6 I 5 III 6 iii 6 ii #11 ii #11 bII 5  
5 4 4 5 4 4 4 no 7

16    iii 6

5

5

Hüseyin d:

15

15

15

15

15

4

4

4

4

4

2

IV 5

VII 5 1 3

15

III 5

v 6 III 8

4

2

-

2

2

#5

-

2



189 190 191 192 193 194

*Can soli*

*Com. 8*

*mf marcato*

*p*

*pp*

*mf marcato*

*mf marcato*

189

#VI7 #vi7 i2 II 5,3 III 5 III 5 vi 5 VI 8 VI 7 vi 5 VII 6,3 III 5

5 +6 4 - 5 8 4

no 5 4

195 196 197 198 199 200

195

II 7 VII 6 V 6 v 7 vi 7 vii 9 V+6 bIV 9 bIV 6 ii-5 VI 5

b b 5 11 b 4 b -

no 3-7

Handwritten musical score for measures 201-206. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "A - 3 2". The piano part features dynamic markings such as *ppp* and *dim*. Measure numbers 201, 202, 207, 204, 205, and 206 are written above the staff.

Piano accompaniment for measures 201-206, showing the left and right hand parts.

Eviç f#: III 8 II 8 VI 5 VI 6  
- - 2

Handwritten musical score for measures 207-211. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Saber vobis". The piano part features dynamic markings such as *ppp* and *dim*. Measure numbers 208, 209, 210, and 211 are written above the staff.

Piano accompaniment for measures 207-211, showing the left and right hand parts.

VI 5 i-5 III 3  
-  
Saba a: I,3 II 2 i 5 VII 6,5  
- - 5

Handwritten musical score for measures 213-216. The score is written on four staves. The first two staves are for the vocal line, and the last two are for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'pizz' (pizzicato) and 'pp' (pianissimo). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure numbers 213, 214, 215, and 216 are written above the staves.

Handwritten musical score for measures 213-216, showing the chordal structure. The score is written on two staves (treble and bass clef). The notes are aligned with the chord symbols below.

VI3 VII2 i6  $\flat$ IV  $\flat$ 3 II2 i6 i6 i5  
 - - 4 - -

Hanun Konçertosu III

19.58

217 *allegro poco moderato*  
♩ = 125

217

Hüseyin d: VII 5 VII 5 VII 7 VII 7  
4 4 4 4

227

225

I 7 I 7 V 5 V 5 Karçıgar d: VI 5 VI 5 iii 2 iii 2  
4 4 - 2 - -  
3 3





247 **B**

249

249

Nkr f: I 5 i 5 V 5 i 5 i 5 i 5 VII 5 vi 2 II 7 III 5 VII 7 IV 3 iii 6 VII 5 I 5  
 - 2 - - - - - 4 - + - 4 4 -  
 no 5 no 5

257

257

VI 3 V 7 V 5 III 6 III 3 VII+5 IV 3 VII+5 III+6 III 4 III 4  
 - 4 4 4 - - 3 +2 +2

Handwritten musical notation for measures 265-272. The notation includes a melodic line with various ornaments, slurs, and dynamic markings. The measures are numbered 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, and 272.

Piano accompaniment for measures 265-272. The notation shows a complex texture with multiple voices and dynamic markings. The measures are numbered 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, and 272.

265

Saba b: i 5 i 5 II 5 4 II 5 4

Handwritten musical notation for measures 273-280. The notation includes a melodic line with various ornaments, slurs, and dynamic markings. The measures are numbered 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, and 280.

Piano accompaniment for measures 273-280. The notation shows a complex texture with multiple voices and dynamic markings. The measures are numbered 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, and 280.

273

Saba b: i 5 i 5

Nikriz f: II 7 II 7 II 7 15 i7 i7  
 4 4 4 -  
 3 3

Handwritten musical score for measures 281-289. The top system shows a vocal line with notes and rests, with measure numbers 281, 282, 283, 284, 286, 287, and 289 written above. A circled 'II' is above measure 285. The bottom system shows piano accompaniment with dynamics like 'pp' and 'cresc.' and markings 'copp. sul G'.

Handwritten musical score for measures 281-289, showing a grand staff with piano accompaniment. Measure numbers 281, 282, 283, 284, 286, 287, and 289 are written above the staff.

IV 8 #6 #6  $\flat$ vi 7  $\flat$ vi 7  $\flat$ VI 3 i 6 I 5  
 - (fr) + 4 -  
 no 3

Handwritten musical score for measures 297-300. The top system shows a vocal line with notes and rests, with measure numbers 297, 298, 299, and 300 written above. The bottom system shows piano accompaniment with dynamics like 'mf', 'pp', and 'cresc.', and markings 'sul re'.

337

Nkr f: I 8      I 5      I 5 III<sub>b</sub>3 III<sub>b</sub>3 III 3

Hüseyni a : IV 7      VII 7      VII 7 VII 7  
                          4      4      4      4  
                          3

345

VI 6 II 4  
+2

353

Hüz c #: i 5 15 i 5 15 i 5 15 i 5 15

*Con solo?*

362 363 364 365 366 367 368 369

*un solo*  
*pp*  
*un solo*  
*pp*  
*un solo*  
*pp*

361

Hüz a: i 5    I 5    i 5    I 5    i 5    I 5    i 5    I 5

370 371 372 373 374 375 376

*tutti*  
*tutti*  
*tutti*  
*p*

369

Hicazkar A: IV 5    IV 5    #III 5    #III 5

**I**

370 371 372 373 374 375

376 377 378 379 380 381 382 383

18 Hüseyini a: 15 15 15 iv 2 #VI 8  
 - 4 2

384 385 386 387 388 389 390 391

384 385 386 387 388 389 390 391

Hsyn b:VI 7 + iv 6 iv 6 VI 7 iv 6 iv 6  
 + 5 + 5 5

*con molto*

408

Hzk G:I 7	I 7	VII 4	ii 6	iii 6	iii 5	iv 6	iv-5 iv 5
4	5	+2		4		4	
3	4						

(L)

416



*fin moto* = ♩ = 152

*marcato*

440

Segah a : VI 6 4 vi 5 vi 6 4 vi 6 VII 6

*Cresc.*

*cresc.*

448

VI 6 4 vi 5 vi 6 vi 2 vi 2 V+5 vi 7 V+5 #IV5 #IV5 VI 7 4 4 4

\* Eserin bu noktadan sonra Türk Müziği rengi taşıyan pasajlara rastlanmamıştır.

### 3.4.1. Gözlemler

#### 3.4.1.1. I. Bölüm

Eserin ilk bölümü yaylıların iki sesli bir yazısıyla başlıyor. Genel olarak aralıklarla ilerleyen yazıdan sonra 3. ölçüde V dominant yedili akoru 3'lüsü atılmış olarak duyuluyor. 5. ölçüde ise I. derecenin üzerine kurulu ve 3'lüsünü bünyesinde bulundurmeyen bir dominant 7'li akoru duyulmakta. Bu akor seçiminin, Rast'ın makam seyrinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Çünkü Rast makamının üst bölgesinde VII derece zaman zaman pesleşerek bemol VII haline dönüşebilmektedir. Bu noktada Acmeli Rast oluşmaktadır. 8. ölçüde tema sonunda karşımıza Rast için uygun bir akor bağlantısı çıkmakta. Bu bağlantıyı şöyle özetleyebiliriz:

Fa üzerinde Rast                      Yerinde Rast

F: IV 6 V+6 V 7 V+6 I 5 G: IV 6 V+6 V 7 V+6 I 5  
4 4 4 4

9. ölçüden itibaren başlayan köprüde 10.ölçünün son iki vuruşunda geleneksel olarak kabul edebileceğimiz bir aralık bağlantısı mevcut. Burada ilginç olan, Batı Müziğindeki Majör karakterli dizilerde bulunan I-VI. derece akrabalığının Rast makamında da karşımıza çıkmasıdır. Bu durumda ise aşağıdaki şekildeki gibi bir bağlantı söz konusu olabilir.

Fa üzerinde Rast                      Yerinde Rast

F: II 5 V 3 #IV-5 V 3 VI 8 G: II 5 V 3 #IV-5 V 3 VI 8  
- - - - -

24. ölçüde başlayan Hüseyini melodi meyan bölgesinde seyrederek Hüseyini makamının üst bölgesini vurgulamaktadır. Burada I.derecenin minör 7'li akorunun arkasına peşpeşe sıralanmış olan I. derecenin dörtlü akorları, Hüseyini makamının Dörtlü Armoni için çok uygun olduğunu gösteriyor.



## Yerinde Müstear



b: VI 5    II 5    V 5    II 5    VI 5  
 —    —    —    #4    —

Burada Müstear makamının VI. derecesi ile II. derecesi bağlanırken partiler arasındaki kromatik hareketlerin hep aynı partide yapılması dikkati çekmektedir.

51. ölçüde başlayan Kürdi melodi kendini duyurduktan sonra 52. ölçüde ikinci derecesi yarım ses tizleşmiş olarak çıkıyor karşımıza. Bunu bir tür Hüseyini olarak da yorumlayabiliriz. Ancak hemen ardından gelen 53. ölçüde Kürdi Makamı kendini tam olarak göstermiş bulunuyor. Bundan dolayı bu cümleyi genel olarak Kürdi Makamı çerçevesinde incelemeyi tercih ettik. 53. ölçüde peşpeşe gelen dörtlü akorlar dikkati çekmekte. VII-I-III-IV. derecelerin dörtlü akorları 54. ölçüde I. derecenin 5'li aralığına çözülmektedir. Burada Kürdi makamı için bir akor bağlantısından söz etmek mümkün. Dörtlü akorlardan oluşan bu bağlantıyı şu şekilde gösterebiliriz:

## Yerinde Kürdi



a: VII 5    I 5    III 5    IV 5    I 5  
 2    2    2    2    —

54. ölçüde ise önceki ölçüden farklı olarak ardı sıra gelen 5'li aralıklar söz konusu. Buradaki akorlar ise şu şekilde gösterilebilir:

## Yerinde Kürdi



a: I 5    bII 5    III 5    IV 5    I 7  
 —    —    —    —    4



80 ve 81. ölçülerdeki bağlantılar Rast Makamı için bir tür yarım kadans özelliği taşımaktadır. Bu bağlantıyı şu şekilde gösterebiliriz.

Fa üzerinde Rast Yerinde Rast

F: V<sub>b</sub>3    IV7 V7    V7 II<sub>b</sub>3    G: V<sub>b</sub>3    IV7 V7    V7 II<sub>b</sub>3  
 —    4    4    4    —    —    4    4    4    —

86. ölçüden itibaren karşımıza Hüseyini bir melodi çıkmaktadır. Bu noktada kanun partiyonundaki hem eşlik, hem de melodi özelliği taşıyan pasajın, dikey olarak bakıldığında yaylıların üstünde dörtlü akorlar oluşturduğu görülmektedir.

90. ölçüde başlayan Nikriz melodi için besteci ilk olarak II. derecenin dörtlü akorlarını seçmiş. Ardından gelen 92. ölçüde III. derece akoru kullanılarak cümle bitirilmiş. Burada yapılan akor bağlantılarının, Nikriz'in karakteristik özelliklerini armonik açıdan iyi yansıttığı söylenebilir. Bunu şöyle ifade edebiliriz:

La üzerinde Nikriz Yerinde Nikriz

a: II 6    II 5    III 6    III 6    g: II 6    II 5    III 6    III 6  
 5    4    4    4    5    4    4  
 2    2

98. ölçüde başlayıp 102. ölçüde son bulan Hüseyini makamındaki melodi boyunca genel olarak dörtlü akorların sık kullanıldığı dikkati çekmektedir. 98 ve 99. ölçülerde Hüseyini'nin tiz bölgesinde seyreden melodinin altında sürekli I. derecenin dörtlü akoru kullanılmış. Bu durum bize geleneksel müziğimizde kullanılan "dem tutma" anlayışını hatırlatmaktadır.

101. ölçüdeki akor bağlantıları Hüseyini makamında, yapılacak bir yarım kalış için uygun bir fikri göstermektedirler. Burada yapılan akor bağlantılarını şöyle gösterebiliriz:







Re üzerinde Hicaz

Yerinde Hicaz



D: I 6    ♭ ii 6    I 5    A: I 6    ♭ ii 6    I 5  
           5        5        4        5        5        4

157. ölçüde Hüseyni etkisi taşıyan bir melodi duyulmaktadır. 163. ölçüde Hüseyni dizisinin sonuna doğru, bize bu makamı çok seslendirilirken kullanılabilecek muhtemel bir bağlantıyı işaret etmektedir.

Re üzerinde Hüseyni

Yerinde Hüseyni



d: I 5    III 5    v 6    III 8    a: I 5    III 5    v 6    III 8  
           2        2        #5        —        2        2        #5        —

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bağlantı sonucunda varılan nokta Hüseyni dizisinin III. derecesidir. Bunu, III. derece üzerinde yapılacak olan bir Rast çeşnisinin armonik açıdan hazırlayıcı bağlantısı olarak da düşünebiliriz.

185. ölçüde yerinde Saba makamında bir melodi başlıyor. 193. ölçüden itibaren makamın tiz bölgesinde seyreden Saba melodi için Ferit Alnar'ın tercih ettiği aralık ve akorlar dizinin VI. derecesi üzerine kuruludur. 194. ölçüde karşımıza VII. derecenin dominant 7'li akoru çıkmakta. ( 5'lisi yarım ses pesleşmiş olarak ) Bu akor hemen ardından III. derecenin dörtlü akoru gelmekte. Bu noktada Saba Makamının hep yaptığı gibi, geçici eksen "Do" sesi üzerinde Çargahda Zirgüleli Hicaz oluşmaktadır. Eğer eksenimiz "Do" sesi olsaydı bu bağlantının, Klasik Batı armonisindeki V-I bağlantısının bir çeşidi olarak yorumlayabilirdik. "La" ekseninde yapılan bu bağlantıyla III. derecenin vurgulanmak istendiği düşünülebilir. Bu küçük bağlantı şu şekilde örneklenebilir:

## Yerinde Saba

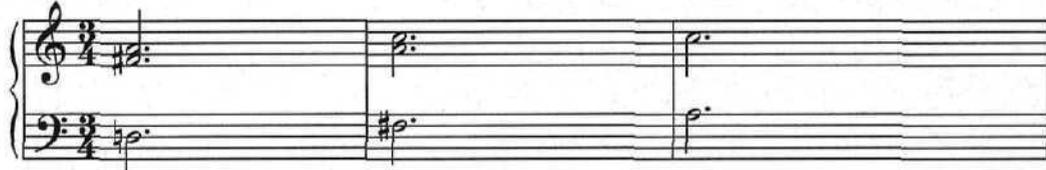


a: VII 6                      III 5  
       5                              4  
       b

Yukarıdaki örnekten çıkan başka bir sonuç daha var. VII. derecenin dominant 7'li akoru III. derecenin 4'lü akoruna bağlanırken iki akor arasındaki ortak sesler yerinde tutulmuş. Burada Üçlü ve Dörtlü armoni iç içe kullanılırken Üçlü armoni kurallarının Anlar tarafından ne kadar hesaplanarak eserde işlendiği görülmektedir. Bu durumda küçük bir bağlantı kuralından bahsetmek mümkün olabilir. Saba makamında, VII dominant 7'li akoru birinci çevrim haldeyken, III. derecenin dörtlü akoruna bağlanırken III. derece akoru da 1. çevrim halinde olursa bu Klasik Armoni kuralları çerçevesinde iyi bir bağlantı olarak kabul edilebilir.

208 ve 209. ölçülere bir bütün halinde bakacak olursak, karşımıza VI. derece üzerine kurulu bir dominant 7'li akoru çıkmaktadır. Burada VI. derecenin, Segah Makamındaki fonksiyonuna benzer bir görevi Eviç Makamında da üstlendiği söylenebilir.

## Yerinde Eviç



a: VI 5                      i-5                      III, 3  
       ↑                              ↑                              —  
       ↑                              ↑  
       VI 7  
       +

214. ölçüde bölümün sonu geldiğinde ise Saba makamı için uygun bir final bağlantısı daha karşımıza çıkmaktadır.

## Yerinde Saba

a: VI 3      VII 2      i 6      b IV 3      II 2      i 6  
 —      —      4      —      —

## 3.4.1.3. III. Bölüm

217. ölçüde başlayan Hüseyni makamındaki melodi 4 ölçü boyunca ünison olarak duyulmakta. 228. ölçüde, melodinin sonunda duyulan V. derecenin dörtlü akoru cümleyi askıda bırakarak melodinin ikinci tekrarının habercisi niteliği taşımaktadır. Hüseyni makamında yapılabilecek muhtemel bir yarım kalışı şöyle ifade edebiliriz:

## Yerinde Hüseyni

d: I 7      V 5      V 5  
 4      —      2  
 3

243 ve 244. ölçülerde duyulan akorlar yarım kalış hissi taşımaktadırlar. Buradaki akor bağlantıları, Rast için alternatif bir yarım kalışı bize göstermektedir.

## Yerinde Rast

F: ii 6      IV 5      V 5  
 4      4      —

277. ölçüde başlayan Nikriz makamındaki melodinin altında duyulan ilk akor II. derecenin dörtlü akorudur. Buradaki akor seçimi bize Hicaz makamını hissettirecek gibiyse de devamında gelen Nikriz'in I. derece akorları bu hissi yok etmektedir.

281. ölçüde ustalıkla işlenmiş Artmış Altılı akorları görülmektedir. 283 ve 284. ölçülerde Nikriz melodi sona ererken kullanılan akorlar dikkati çekmektedir. Burada



408. ölçüde başlayan Hicazkâr makamındaki bir melodi duyulmaktadır. 415. ölçüdeki IV-5 ve IV minör akorları 416. ölçüde I. derecenin ünison aralığına çözülmektedir. Yapılan bu bağlantıyı şöyle ifade edebiliriz:

Yerinde Hicazkâr



G: iv-5 iv 5 I 8

441. ölçüde karşımıza tekrar Segâh makamında bir melodi çıkıyor. Segâh makamında VI. derecenin ağırlıklı olarak kullanıldığı burada da görülmektedir. VI. derece akorunun Segâh makamında bir tür “Tonik” fonksiyonu taşıdığı söylenebilir.

#### 4. MAKAMLARDA KULLANILAN AKORLARIN SINIFLANDIRILMASI VE KARAKTERİSTİK AKOR BAĞLANTILARI

##### 4.1. Makamlarda Kullanılan Akorların Sınıflandırılması

Bu sınıflandırma yapılırken, makamlar alfabetik sıraya göre sıralandı.

##### 4.1.1. Eviç

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralıklar	Toplam
I	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(1)</sup> -5			3
II			<sup>(1)</sup> 8 —	1
III	<sup>(1)</sup> <sup>(2)</sup> M 5    #6		<sup>(1)</sup> 8 —	3
IV	<sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup> m 5    +5			2
♭V	<sup>(1)</sup> M 5			1
VI	<sup>(2)</sup> <sup>(4)</sup> <sup>(2)</sup> m 5    M 5    m 7	<sup>(1)</sup> 7 4		9
VII	<sup>(4)</sup> m 5	<sup>(3)</sup> 7 4		7
#VII	<sup>(2)</sup> <sup>(1)</sup> M 5    ♭9			3
Toplam	24	4	2	

## 4.1.2. Ferahfeza

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralıklar	Toplam
I	<sup>(8)</sup> m 5		<sup>(1)</sup> 5 —	9
II	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(2)</sup> 7 <del>5</del>			6
III		<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 —	2
IV	<sup>(7)</sup> m 5 <sup>(4)</sup> m 7			11
$\flat$ V	<sup>(1)</sup> M 5			1
$\natural$ V	<sup>(3)</sup> m 5 <sup>(3)</sup> m 7	<sup>(2)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 <sup>(1)</sup> 8 —    —	10
VI	<sup>(1)</sup> M 5 <sup>(1)</sup> 7 +			2
VII	<sup>(2)</sup> M 5 <sup>(1)</sup> 7 <sup>(1)</sup> 9 +    7 +			4
$\sharp$ VII	<sup>(1)</sup> M 5			1
Toplam	39	3	4	

## 4.1.3. Gülizar

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(7)</sup> m 7	<sup>(9)</sup> 7 4	<sup>(8)</sup> 5 —	26
II	<sup>(8)</sup> 7 <del>5</del>			8
III		<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 —	2
IV	<sup>(3)</sup> <sup>(5)</sup> <sup>(2)</sup> m 5   M 5   m 7	<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(3)</sup> 5 —	14
V	<sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup> m 5   m 7   M 7	<sup>(7)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup> <sup>(2)</sup> ♭3   3   5 —   —   —	14
♭VI	<sup>(2)</sup> <sup>(2)</sup> M 5   M 7	<sup>(2)</sup> 7 4	<sup>(2)</sup> 5 —	8
VI	<sup>(1)</sup> 7 <del>5</del>			1
VII	<sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup> M 5   7 +			2
Toplam	37	20	18	



## 4.1.4. Hicaz

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(2)</sup> M5 <sup>(2)</sup> M7 <sup>(5)</sup> 7 +	<sup>(3)</sup> 7 <sup>(5)</sup> 7 4 4 3	<sup>(3)</sup> 5 <sup>(1)</sup> 8 - -	20
♭II	<sup>(1)</sup> -5 <sup>(2)</sup> m5 <sup>(3)</sup> M5 <sup>(1)</sup> m7 <sup>(1)</sup> 7 <sup>(3)</sup> 7 <sup>(1)</sup> m5#11 + <del>5</del>	<sup>(1)</sup> 7 4		13
#III	<sup>(2)</sup> m5 <sup>(2)</sup> M5 <sup>(1)</sup> 7 +		<sup>(1)</sup> 5 -	6
IV	<sup>(12)</sup> m5 <sup>(2)</sup> m7 <sup>(1)</sup> M7 <sup>(4)</sup> m9	<sup>(1)</sup> 7 4		20
#IV	<sup>(1)</sup> m7	<sup>(1)</sup> 7 4		2
V	<sup>(1)</sup> -5 <sup>(2)</sup> 7 <sup>(1)</sup> 7̄ +		<sup>(1)</sup> 5 -	6
VI			<sup>(1)</sup> 3 -	1
#VI	<sup>(2)</sup> m5 <sup>(1)</sup> M5 <sup>(1)</sup> m7 <sup>(1)</sup> 7 +		<sup>(1)</sup> 8 -	6
VII	<sup>(4)</sup> m5 <sup>(3)</sup> m7			7
Toplam	63	11	8	

## 4.1.5. Hicazkâr

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(3)</sup> M 5 <sup>(1)</sup> 7 +	<sup>(2)</sup> 7 <sup>(2)</sup> 7 4 4 3	<sup>(1)</sup> 5 <sup>(2)</sup> 8 - -	11
♭II	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(1)</sup> 7 <sup>(1)</sup> 7̣ +			4
#III	<sup>(1)</sup> m 5 <sup>(4)</sup> M 5 <sup>(1)</sup> #9 7 +		<sup>(6)</sup> 5 -	12
IV	<sup>(1)</sup> -5 <sup>(3)</sup> m 5		<sup>(2)</sup> 5 -	6
V	<sup>(1)</sup> 7 <del>5</del>			1
VI			<sup>(1)</sup> 3 -	1
#VI	<sup>(2)</sup> m 7			2
♭VII	<sup>(1)</sup> 7 <sup>(1)</sup> #6 <del>5</del>		<sup>(2)</sup> ♭3 -	4
#VII		<sup>(1)</sup> 7 4		1
Toplam	23	5	14	

## 4.1.6. Hüseyini

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(4)</sup> m 5 <sup>(7)</sup> m 7	<sup>(8)</sup> 7 <sup>(19)</sup> 7 4 4 3	<sup>(1)</sup> 0 <sup>(1)</sup> ♭3 <sup>(8)</sup> 5 - - -	48
♭II	<sup>(2)</sup> M 5		<sup>(1)</sup> 5 -	3
♯II	<sup>(1)</sup> 7 <del>5</del>	<sup>(4)</sup> 7 4		4
III		<sup>(2)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 <sup>(1)</sup> 8 - -	4
IV	<sup>(5)</sup> m 5 <sup>(2)</sup> M 5	<sup>(3)</sup> 7 <sup>(4)</sup> 7 4 4 3	<sup>(2)</sup> 5 -	16
V	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(1)</sup> min/M 7	<sup>(1)</sup> 7 <sup>(2)</sup> 7 4 4 3	<sup>(1)</sup> ♭3 <sup>(1)</sup> 5 - -	8
VI		<sup>(1)</sup> 7 4 3	<sup>(1)</sup> 8 -	2
♯VI			<sup>(1)</sup> 8 -	1
VII	<sup>(2)</sup> M 5 <sup>(2)</sup> m 11 <sup>(2)</sup> M 11	<sup>(10)</sup> 7 4		16
♯VII	<sup>(1)</sup> M 5			1
Toplam	29	54	18	

## 4.1.7. Hüzam

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(8)</sup> m 5 <sup>(3)</sup> M 5		<sup>(8)</sup> 5 —	19
II	<sup>(1)</sup> m 5			1
#VI	<sup>(1)</sup> M 5			1
Toplam	13		8	

## 4.1.8. Karcıgar

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
III	<sup>(2)</sup> m 7			2
VI			<sup>(2)</sup> 5 —	2
Toplam	2		2	

## 4.1.9. Kürdi

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I		<sup>(2)</sup> 7 <sup>(1)</sup> 7 4    4 3	<sup>(4)</sup> 5 —	7
II	<sup>(2)</sup> M 5		<sup>(1)</sup> 5 —	3
III		<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 —	2
IV		<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 —	2
VII	<sup>(2)</sup> m 5	<sup>(2)</sup> 7 4		2
Toplam	2	7	7	

## 4.1.10. Mahur

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(5)</sup> m 5 <sup>(2)</sup> M 5 <sup>(2)</sup> +5 <sup>(2)</sup> M 7	<sup>(4)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 -	16
II	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(2)</sup> m 7 <sup>(2)</sup> 7 5			6
III	<sup>(3)</sup> m 5 <sup>(2)</sup> M 5 <sup>(2)</sup> 7 +			7
IV	<sup>(2)</sup> -5 <sup>(2)</sup> m 5 <sup>(1)</sup> m 7 <sup>(2)</sup> 7 5			7
#IV		<sup>(1)</sup> 7 4		1
V	<sup>(5)</sup> M 5 <sup>(4)</sup> 7 +	<sup>(10)</sup> 7 <sup>(2)</sup> 7 4 4 3		21
♭VI	<sup>(1)</sup> 7 +			1
VI	<sup>(2)</sup> m 5 <sup>(4)</sup> m 7			6
#VII	<sup>(1)</sup> M 5 <sup>(1)</sup> #9 7 +			2
Toplam	49	17	1	

## 4.1.11. Muhayyer

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(3)</sup> m 5	<sup>(4)</sup> 7 4	<sup>(3)</sup> 5 —	12
III	<sup>(2)</sup> M 5 <sup>(5)</sup> M 7			4
IV	<sup>(2)</sup> M 5 <sup>(2)</sup> 7 +			4
V	<sup>(1)</sup> m 5 <sup>(3)</sup> m 7	<sup>(3)</sup> 7 <sup>(2)</sup> 7 4    4 3		7
#VI	<sup>(2)</sup> 7 <del>5</del>			8
VII	<sup>(1)</sup> M 5			1
Toplam	18	9	3	

## 4.1.12. Müstear

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I			<sup>(1)</sup> <sup>(1)</sup> ♭3    3 —    —	2
II	<sup>(5)</sup> m 5 <sup>(1)</sup> M 5	<sup>(1)</sup> #7 4	<sup>(5)</sup> 5 —	12
VI	<sup>(2)</sup> M 5 <sup>(3)</sup> m 7 <sup>(1)</sup> 7 +		<sup>(9)</sup> 5 —	15
#VII	<sup>(2)</sup> M 5		<sup>(1)</sup> 3 —	3
Toplam	14	1	17	

## 4.1.13. Nevruz

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	(1) M7 <sub>b</sub> 9	(1) (2) 7 7 4 4 3	(1) (3) 5 8 - -	8
<sub>b</sub> II			(2) (2) <sub>b</sub> 2 3 - -	4
<sub>b</sub> II	(6) (4) (1) (1) m5 m7 M5 ml1	(4) 7 4 3	(1) (2) <sub>b</sub> 3 5 - -	17
IV	(1) m5	(1) 7 4	(1) (2) (2) <sub>b</sub> 3 3 5 - - -	7
V	(14) (3) (5) (1) m5 M5 m7 7 +	(3) 7 4	(3) (1) 3 <sub>b</sub> 7 - -	30
VI	(1) (3) m5 M5		(2) (8) <sub>b</sub> 3 5	14
VII	(1) (1) (2) (1) M5 m7 M7 7 <del>5</del>		(1) (1) (5) 2 <sub>b</sub> 3 3 - - -	12
#VII			(1) <sub>b</sub> 3 -	1
Toplam	46	10	38	



## 4.1.14. Nikriz

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(12)</sup> m5 <sup>(2)</sup> m7	<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(5)</sup> 5 <sup>(1)</sup> 8 - -	21
II	<sup>(1)</sup> -5 <sup>(1)</sup> M5 <sup>(2)</sup> 7 <sup>(2)</sup> #6 +	<sup>(3)</sup> 7 <sup>(3)</sup> 7 4 4 3	<sup>(1)</sup> 3 -	5
III	<sup>(1)</sup> -5 <sup>(3)</sup> M5 <sup>(2)</sup> 7 <del>5</del>		<sup>(3)</sup> <sup>b</sup> 3 <sup>(3)</sup> 3 <sup>(1)</sup> 5 - - -	13
IV	<sup>(1)</sup> m5		<sup>(2)</sup> <sup>b</sup> 3 <sup>(2)</sup> +4 <sup>(1)</sup> 8 - - -	6
#IV		<sup>(1)</sup> 7 4		1
V	<sup>(2)</sup> 7 +	<sup>(3)</sup> 7 4	<sup>(2)</sup> 8 -	7
<sup>b</sup> VI	<sup>(2)</sup> m7 <sup>(1)</sup> 7 <del>5</del>			3
<sup>b</sup> VI	<sup>(1)</sup> -5 <sup>(1)</sup> m7 <sup>(1)</sup> 7 +		<sup>(1)</sup> <sup>b</sup> 3 -	4
VII	<sup>(1)</sup> m5 <sup>(2)</sup> M5 <sup>(3)</sup> +5 <sup>(2)</sup> 7 +	<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> 5 -	10
Toplam	40	12	22	

## 4.1.15. Rast

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
I	<sup>(3)</sup> M 5 <sup>(3)</sup> 7 +	<sup>(5)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> <sup>(3)</sup> <sup>(1)</sup> 2 5 8 - - -	16
II	<sup>(3)</sup> m 5	<sup>(13)</sup> <sup>(10)</sup> 7 7 4 4 3	<sup>(1)</sup> <sup>(2)</sup> b 3 5 - -	29
III			<sup>(2)</sup> b 3 -	1
IV	<sup>(1)</sup> M 5	<sup>(2)</sup> 7 4		3
#IV	<sup>(1)</sup> M 7	<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> -5 -	3
V	<sup>(4)</sup> 7 +	<sup>(4)</sup> 7 4	<sup>(1)</sup> <sup>(3)</sup> <sup>(2)</sup> b 3 3 5 - - -	15
VI		<sup>(1)</sup> 7 4	<sup>(2)</sup> <sup>(1)</sup> b 3 8 - -	4
VII			<sup>(1)</sup> b 3 -	1
Toplam	16	36	21	

## 4.1.16. Saba

	Üçlü Armoni	Dörtlü Arm.	Aralık	Toplam
I	(34) (5) (11) (1) (1) m 5 M 5 m 7 7 9 + 7 +	(1) 7 4 3	(2) (6) (2) (3) (2) 2 ♭3 3 5 8 - - - - -	68
II	(2) (1) (1) (1) (2) -5(♭3) <del>7(♭3)</del> 7(♭3) m7,9 m9 <del>7</del>	(2) 7 4	(4) (5) (2) 2 5 8 - - -	20
III	(3) (2) (8) -5 m 5 M 5	(3) 7 4	(3) (1) (3) (1) 3 +4 5 8 - - - -	24
IV	(1) (3) (1) (2) (1) -5 M 5 m 7 7 M 9 <del>7</del>	(1) 7 4 3	(3) (1) (1) (1) ♭3 3 +4 5 - - - -	15
V	(1) (1) (1) (2) m 5 M 5 m 7 7(♭5) +	(1) 7 4	(3) (2) (4) ♭3 3 5 - - -	15
VI	(4) (2) (1) (1) m 5 M 5 m 7 M 7	(1) 7 4 3	(1) (1) (1) 3 5 8 - - -	12
#VI	(1) (2) (8) m 5 m 7 7 <del>7</del>		(1) (1) (4) (7) ♭3 +4 -5 5 - - - -	24
VII	(1) (1) (1) M 5 7 (♭5) ♭9 (11) +		(1) (1) 2 3 - -	5
#VII	(1) +5			1
Toplam	108	9	66	

## 4.1.17. Segâh

	Üçlü Armoni	Dörtlü Armoni	Aralık	Toplam
#IV		(3) 7 4		3
V	(2) +5			2
VI	(5) m 5    (2) M 5    (3) m 7	(2) 7 4		12
VII	(2) m 5			2
Toplam	14	5		

## 4.2. Karakteristik Akor Bağlantıları

Eviç



f#: #VII 5    #VII 9    i 5



f#: VI 5    i-5    III b3

Ferahfeza

d: iv 6    v 7    i 5    VI 7  
+

## Gülizar

First system of musical notation for Gülizar, consisting of a treble and bass clef staff with chords.

a: i6 V7 I5  
4 -

## Hicaz

Second system of musical notation for Hicaz, consisting of a treble and bass clef staff with chords.

A: iv6 iv4 I5 I6 iv5  
4 3 5

Third system of musical notation for Hicaz, consisting of a treble and bass clef staff with chords.

A: ♭ii6 I5 vii5 I+6 vii6  
4 - 4

Fourth system of musical notation for Hicaz, consisting of a treble and bass clef staff with chords.

A: I7 I7 vii6 I7 I6 ii6 I5  
4 4 5 4 5 5 4  
3

## Hicazkâr

Fifth system of musical notation for Hicazkâr, consisting of a treble and bass clef staff with chords.

G: ♭ii7 I5 #vi7 #vi7 IV5 #III5 I8  
- - -

Sixth system of musical notation for Hicazkâr, consisting of a treble and bass clef staff with chords.

G: iv-5 iv5 I8  
-

## Hüseyni

a: i2 II7 V7 VII7 I7 II7 i6 IV5  
4 4 4 4 4 4 4

a: i2 II7 V7 VII7 V<sub>b</sub>3 I5 III5 v6 III8  
4 5 4 - 2 2 #5 -  
4

a: I7 V5 V5 VI7 VI6 i5  
4 - 2 4

## Kürdî

a: VII5 I5 III5 IV5 I5 I5 II5 III5 IV5 I7  
2 2 2 2 - - - - 4

## Muhayyer

a: IV6 i2 V5 #VI7 v6 I5 I5  
5 4 2 4 -

## Müstear

b: VI5 II5 V5 II5 VI5  
- - - #4 -

## Nevruz

a: V 5    I 8    V 5    I 5  
 —            —

## Nikriz

g: II 6    II 5    III 6    III 6    vi 7    VI 3    i 6    I 5  
       5        4            4            —        +4        —  
       2

## Rast

G: IV 6    V+6    V 7    V+6    I 5    II 5    V 3    #IV 6    V 3    VI 8  
       4            4            —        —        —        —        —

G: II 7    II 7    II 7    V 3    IV 7    V 7    V 7    II 3  
       4        4        4        —        4        4        4        —  
                   3

G: ii 6    IV 5    V 5  
       4        4        —





3. Gülizar Makamında da en çok 3'lü Armoniye rastlanmaktadır. Dörtlü Armoni ve aralıkların da kayda değer sayıda kullanıldığı bu makamda, dizinin en çok I, IV ve V. derecelerinin tercih edildiği göze çarpmaktadır.

4. Hicaz Makamında en çok 3'lü Armoninin tercih edildiği görülmektedir. Dörtlü akorları ve aralıkları çok az kullanmış olan Alnar'ın, dizinin en çok I, II ve IV. dereceleri üzerine kurulu akorları tercih ettiği görülmektedir.

5. Hicazkâr Makamında da yine 3'lü akorların fazlalığı göze çarpmaktadır. Ancak bu makamda aralıkları da önemli sayıda kullanmış olan bestecinin Tonal etkiyi çok fazla hissettirmekten kaçındığı söylenebilir. Ayrıca dizinin I ve #III. dereceleri üzerine akor kurulu akorların yoğunluğu dikkati çekmektedir.

6. Hüseyini Makamında Ferit Alnar'ın daha çok Dörtlü Armoniye tercih ettiği görülmektedir. 3'lü Armoniye de önemli derecede kullanan Alnar'ın aralıkları çok az kullandığı görülmektedir. Buradan hareketle Dörtlü Armoni kullanımı için Hüseyini Makamının çok elverişli olduğu söylenebilir.

Genel olarak I, IV ve VII. derece akorlarına fazlaca rastlanmakta, ayrıca dörtlü akorların dizinin en çok I ve VII. dereceleri üzerine kurulduğu görülmektedir.

7. Hüzzam Makamını çok az kullanmış olan Ferit Alnar'ın dizinin genelde I. derece akorlarını tercih ettiği ve Dörtlü Armoniye hiç kullanmadığı görülmüyor.

8. Karcıgar Makamını incelenen eserlerde çok az kullanmış olan Ferit Alnar, dizinin sadece VI. ve III. derecelerini kullanmış, bu dereceler üzerinde ise 3'lü Armoni ve aralıkları kullanmayı tercih etmiştir.

9. Kürdî Makamı Ferit Alnar'ın fazla kullanmadığı makamlardan biridir. Bu makamda Dörtlü Armoni ve aralıkların fazlaca tercih edildiği ve 3'lü Armoninin çok az kullanılmış olduğu görülmektedir. Bunun sebebi bestecinin Tonal etkiyi fazla hissettirmekten kaçınması olabilir.

3'lü akorların dizinin sadece II. ve VII. dereceleri üzerinde kurulduğu aynı zamanda dizinin I. derecesinin ağırlıklı olarak kullanıldığı gözlenmektedir.

10. Mahur makamında Alnar'ın en çok Klasik Armoniye kullanmayı tercih ettiği görülmektedir. Sayıca az olmakla beraber dörtlü akorlara da yer veren besteci, genel olarak dizinin V. ve I. derecelerini tercih etmiştir.

11. Muhayyer Makamı için en çok 3'lü Armoninin tercih edildiği dörtlü akorların da sıkça kullanıldığı ve dizinin en çok I ve V. dereceleri üzerine kurulu akorların tercih edildiği görülmektedir.

12. Müstear Makamında da genel olarak aralık ve 3'lü Armoninin kullanıldığı görülmektedir. Ferit Alnar'ın aralıkları bu kadar fazla tercih etmesini yine tonal hissi çok fazla hissettirmekten kaçınmasına bağlayabiliriz. Ayrıca Müstear Makamında VI. derece üzerine kurulu akorların fazlaca tercih edildiği görülmektedir.

13. Nevruz Makamında yine 3'lü akorlara sıkça rastlanmaktadır. Aralıkları da fazlaca kullanan Alnar'ın yine Tonal etkiyi fazla hissettirmekten kaçındığı söylenebilir. Ayrıca dizinin V. ve II ve VI. dereceleri üzerine kurulu akorların çoğunluğu dikkati çekmektedir.

14. Nikriz makamında en çok 3'lü Armoni ve aralıklara rastlanmaktadır. Dörtlü akorların az sayıda kullanıldığı ve dizinin en çok I. derecesi üzerine akor kurulduğu görülmektedir.

15. Rast Makamında genelde Dörtlü Armoninin tercih edildiği gözlenmektedir. Aralıkların da çokça kullanıldığı bu makamda 3'lü Armoniye diğerlerine kıyasla daha az rastlanmaktadır. Buradan hareketle Rast Makamının Dörtlü Armoni için elverişli bir makam olduğu söylenebilir. Ayrıca dizinin I, II ve V. derece akorlarının ağırlıklı olarak tercih edildiği görülmektedir.

16. Saba makamındaki melodileri çok seslendirmek için H. Ferit Alnar'ın en çok 3'lü Armoniye tercih ettiği gözlenmektedir. 3'lü Armoni dışında ise en çok aralıkları kullanmayı tercih eden bestecinin, bu makamda dörtlü akorlara pek yer vermediği görülmektedir. Ayrıca I. derece üzerine kurulu akorların fazlalığı göze çarpmaktadır.

Buradan, Saba makamında 3'lü Armoni ve aralıkların ağırlıklı olarak kullanılmasının iyi neticeler sağlayacağı sonucunu çıkarabiliriz.

17. Segâh Makamında genel olarak 3'lü Armoninin kullanıldığı görülmektedir. Dizinin I. derece akoruyla hiç karşılaşmadığımız bu makamda VI. derece akorlarının ağırlıklı olarak tercih edildiği olduğu görülüyor. Bu noktada Segâh Makamında VI. derecenin bir nevi " Tonik " görevi üstlendiği söylenebilir. Ayrıca, Ferit Alnar'ın Segâh Makamında aralıklara hiç başvurmadığı da dikkati çekmektedir.

Tablo 4.1’de, Armoni Sistemlerinin hangi makamda, ne sıklıkta kullanıldığına dair istatistikler yer almaktadır.

Makam	3’lü Arm.	Dörtlü Arm.	Aralıklar
Eviç	% 87.7	% 8.3	% 4.1
Ferahfeza	% 84.8	% 6.5	% 8.7
Gülizar	% 49.3	% 26.7	% 24
Hicaz	% 76.8	% 13.4	% 9.8
Hicazkâr	% 54.7	% 12	% 33.3
Hüseyni	% 28.7	% 53.5	% 17.8
Hüzzam	% 62	–	% 38
Karcığâr	% 50	–	% 50
Kürdî	% 12.5	% 43.75	% 43.75
Mahur	% 73.1	% 25.4	% 1.5
Muhayyer	% 57.2	% 32.1	% 10.7
Müstear	% 43.8	% 3.1	% 53.1
Nevruz	% 48.9	% 10.7	% 40.4
Nikriz	% 54	% 16.3	% 29.7
Rast	% 21.9	% 49.3	% 28.8
Saba	% 59.2	% 35.9	% 4.9
Segâh	% 73.7	% 26.3	–
Toplam	% 55.243	% 21.341	% 23.415

Tablo 4.1. Armoni sistemlerinin kullanım yüzdeleri tablosu

1. Yukarıdaki tabloda Dörtlü Armoninin en çok Hüseyni, Rast, Kürdi, Saba ve Muhayyer Makamlarında kullanıldığı görülmektedir.

2. Hüseyni, Muhayyer ve Gülizar Makamları hemen hemen aynı diziler oldukları halde Dörtlü Armoni en çok Hüseyni Makamında kullanılmıştır.

3. Dizileri itibariyle yakın diziler olan makamlardan Eviç’te %91.7, Hüzzam’da %62, Segâh’ta %73.7 oranında 3’lü Armoni kullanılmış fakat, aralıklara sadece Hüzzam Makamında rastlanmıştır.

4. Hicaz ve Hicazkâr dizileri birbirlerine çok yakın olmalarına rağmen, Hicaz'da %76.7, 3'lü Armoni, %11.1 Aralık, Hicazkâr'da ise %54.7 3'lü Armoni ve %33.3 oranında Aralıklar kullanılmıştır.

5. Batı Müziğinde benzer dizileri olan Makamlardan Ferahfeza'da %84.8, Mahur'da %73.1 oranında 3'lü Armoni kullanılmışken, Rast'ta bu oran %21.9'da kalmıştır.

6. Aralıklar en fazla Müstear, Karcıgar, Kürdi ve Nevruz Makamlarında kullanılmıştır.

Tablo 4.2'de ise, incelenen eserler boyunca en çok rastlanılan akorların ve aralıkların, kaç defa kullanıldığı gösterilmektedir.

Akor	Sayı
m 5	212
7 4	145
5 -	122
M 5	107
m 7	85
7 4 3	61
7 +	40
♭3	38
3	34
7 5	28
8 -	20

Tablo 4.2. En çok kullanılan akorlar / aralıklar tablosu

1. Tablo 4.2.'den çıkarılacak en önemli sonuç; ilk üç sırada 3'lü, Dörtlü Armoni ve aralıklara ait birer akorun ve aralığın bulunmasıdır. Bu durum H. F. Alnar'ın her üç sistemi de iç içe ve yoğun bir şekilde kullandığını göstermektedir.

2. İncelenen eserler boyunca en çok "m 5" akoruna rastlanması ve 3'lü akorların daha üst sıralarda yer alması, 3'lü Armoninin diğer sistemlere göre biraz daha fazla tercih edildiğini göstermektedir.

3. Üç sesli Dörtlü Akorun, dört sesli Dörtlü Akordan daha fazla kullanıldığı görülmektedir. Bu durumda üç sesli Dörtlü Akorun, dört sesli Dörtlü Akora göre daha sık kullanılacağı söylenebilir.

4. Beşli Aralık dışındaki diğer aralıkların seyrek olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durum H. F. Alnar'ın aralıklara ( 5'li aralık hariç ) zaman zaman başvurmasının sonucu olabilir.

5. Tabloda, oktav aralığının en az kullanılan aralık olması, eserlerde genelde cümle sonlarında kullanılmış olması ile açıklanabilir.

## 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Makam ve armoni açısından incelenen eserlerde karşımıza çıkan en önemli sonuç; H. Ferit Alnar'ın ( belki de Tonal Armoni etkisini çok fazla hissettirmemek ve Türk Müziği seslerini korumak amacıyla ) akorların üçlülerini pek fazla kullanmadığıdır.

Dizileri itibariyle yakın olan makamlarda kullanılan armonileme teknikleri arasında farklılıklar görülmüştür. Birinde Dörtlü Armoniye sıkça rastlanırken bir diğerinde 3'lü Armoniye daha fazla karşılaşılmıştır.

Batı Müziğinde benzer dizileri olan makamlarda genelde 3'lü Armoniye sıkça rastlanırken bunlardan biri olan Rast, Makamında Dörtlü Armoni'ye daha fazla yer verildiği görülmüştür.

İncelenen eserlerde Minör 5'li Akoruna 212, Majör 5'li Akoruna 107, Üç Sesli Dörtlü Akora 145, Dört sesli Dörtlü Akora 61, 5'li aralığı da 122 defa rastlanmıştır.

Makamların yapısından ötürü bir sesi altere olmuş Dörtlü Akorlara sadece 2 defa rastlanmıştır.

Dökümü yapılan Karakteristik Akor Bağlantıları 22 defa I. dereceye, 4 defa V. dereceye, 2 defa IV. dereceye bağlanarak bitirilmiştir. Cümle sonları Yunus Emre İlahilerinde 21, Kanun Konçertosunda ise 29 defa I. derece dışındaki derecelere çözümlenerek bitirilmiştir.

Türk Müziğinde çok seslendirme veya Çok Sesli Türk Müziği konusunda çalışma yapacak kişilerin, T.M. özelliklerine uygun olarak yapılmış başarılı çalışmaları örnek alması, herkesin sıfırdan başlamasına göre çok daha akılcıdır.

Ferit Alnar bu konuda Türk Müziğine en yakın kompozitör olduğundan ilk olarak ele alınması doğru olur. Ayrıca bu çalışma daha derinleştirilmeli ve F.Alnar'ın diğer eserleri de incelenmelidir.

Türk Beşlerinin diğer üyeleri, 5'lerden sonra gelen ikinci nesil ve daha gençlerin eserleri de bu açıdan çok sayıda yol gösterici örnek teşkil eder.

H. Ferit Alnar gibi üstad bestecilerimiz, Çoksesli Türk Müziği alanında çok önemli eserler ortaya koymuşlardır. Bu çalışmanın, bu alanda çalışma yapmak ve bu üstadları tanımak isteyen genç bestecilere küçük de olsa bir kapı aralaması umulmaktadır.

**KAYNAKÇA**

- Aydın, Yılmaz**, 2003, Türk Beşleri, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Cangal, Nurhan**, 2002, Armoni, Arkadaş Yayınevi, Ankara
- Eral, Ali**, 2004, Kontrpuan Dersleri, Arya Yayıncılık, İstanbul
- İlerici, Kemal**, 1981, Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Korsakof N. Rimsky**, 1996, Kuramsal ve Uygulamalı Armoni, Levent Müzik Evi, İzmir
- Kostka, Stefan&Payne, Dorothy**, 1995, Tonal Harmony, McGraw-Hill, New York
- Levent, Necdet**, 1995, Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, Levent Müzik Evi, İzmir
- Özkan, İsmail Hakkı**, 1994, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Neşriyat, İstanbul

**EKLER**



10 Yunus Emre Flâkesi  
Süiti

FERİD ALNAR

1970

N. 1

# Sözler - I - III

Junus Emre  
andante (♩ = 66)

Hicaz Flâhi  
(pp - cresc)

Seyh Mesud Ef.  
Ferid Alnar 1976  
(accenti - dim)

Handwritten musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is organized into three systems, each with four staves. The lyrics are written below the notes in Turkish. The music is in the Hicaz Flâhi mode and includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *f*.

**System 1:**

- Soprano:** 1. ey a-sik-lar, 2. ey a-sik-lar, 3. wa-dey-le-di
- Alto:** 1. ey a-sik-lar, 2. ey a-sik-lar, 3. wa-dey-le-di
- Tenor:** 1. ey a-sik-lar, 2. ey a-sik-lar, 3. wa-dey-le-di
- Bass:** 1. ey a-sik-lar, 2. ey a-sik-lar, 3. wa-dey-le-di

**System 2:**

- Soprano:** mez-he-bü din, us ben be-ni, ga-run uc-mak
- Alto:** mez-he-bü din, us ben be-ni, ga-run uc-mak
- Tenor:** mez-he-bü din, us ben be-ni, ga-run uc-mak
- Bass:** mez-he-bü din, us ben be-ni, ga-run uc-mak

**System 3:**

- Soprano:** Ey dü gö-züm, Ken-cü ha-zi, Ol dost-la-rın
- Alto:** Ey dü gö-züm, Ken-cü ha-zi, Ol dost-la-rın
- Tenor:** Ey dü gö-züm, Ken-cü ha-zi, Ol dost-la-rın
- Bass:** Ey dü gö-züm, Ken-cü ha-zi, Ol dost-la-rın

The lyrics for the chorus are: *ask-der ba-na, ver-dim sa-na, ve-rem de-di, il-lal-lah, hu*

(pp)

sopt. *mf*

1. Jas ka - mu dü - jün - düx ba - na il - lal - lah hu  
 2. Sen - sin be - nim ön - den so - na " " " "  
 3. Ja - re - nim be - jün - düx ba - na " " " "

alti *pp*

1. Jas ka - mu dü - jün - düx ba - na il - lal - lah hu  
 2. Sen - sin be - nim ön - den so - na " " " "  
 3. Ja - re - nim be - jün - düx ba - na " " " "

ten. *pp*

1. Jas ka - mu dü - jün - düx ba - na il - lal - lah hu  
 2. Sen - sin be - nim ön - den so - na " " " "  
 3. Ja - re - nim be - jün - düx ba - na " " " "

bass *p*

1. Jas ka - mu dü - jün - düx il - lal - lah hu  
 2. Sen - sin be - nim ön - den so - na " " " "  
 3. Ja - re - nim be - jün - düx " " " "

Empty musical staves for accompaniment.

Sözler: I - III No 2  
 Yunus Emre Laha Flahi

Ferid Alnar 1970

andante (♩ = 63)

1. Ah be-nem ol aşk bak- ni- si i- ma- num  
 2. Ah Haf da- Fi zer- rem de- zil " " "  
 3. Ah cihri dos- ta Fi der zo- lum " " "

ppp Ah Ah Ah

ahumma

(alto'diklat!)

de- niz le- vi hay- ran la- na ja- hu  
 a- zil gi- nes ba- na kul " "  
 mil- ki e- zil dir i- lim " "

Lay- ran kul ja- hu  
 ba- -na kul " "  
 milk i- lim " "

asp! (pp) dam anılatık.

Ah der- ga be- nim kat- rem- dir i- ma- num  
 Ah Haf- tir as- lum sek de- zil " " "  
 Ah aşk- tan soy- ler bu di- lim " " "

ppp Ah der- ga be- nim kat- rem- dir i- ma- num  
 Ah Haf- tir as- lum sek de- zil " " "  
 Ah aşk- tan soy- ler bu di- lim " " "

16

sof. *dim.*

de - niz - ler    lay - ran - ba - na    ja - lu  
 mür sid - dir    keli an    ba - na    "  
 aşk ol - du    sey - ran    ba - na    "

alti

de - niz - ler    lay - ran    ba - na    ja - lu  
 mür sid - dir    keli an    ba - na    "  
 aşk ol - du    sey - ran    ba - na    "

ten.

de - niz - ler    lay - ran    ba - na    ja - lu  
 mür sid - dir    keli an    ba - na    "  
 aşk ol - du    sey - ran    ba - na    "

bass

(lok koru!)

or. İsmail bura

Divan/Sanfa = 370

5

Junus Emre

Nº 3

Nevruz Flahi

Nagi, Seyh Ali Riza

andante giusto (♩ = 80).

Ferid Alnar 1970

sopr. *mf* Bi ri sa-la kul ol-mak ge-rek ki

alti

ten. nefesler 4 slafde bir.

bass

sopr. le-ri-gizma - zul ol - maz o - la

alti

ten.

bass

sopr. bir e-şik gas- tan- mak ge- rek ki

alti *pp* Bir e-şik gas- tan- mak ge- rek ki

ten.

bass

sopr. *f* si-mi-se el - de - ni al - maz o - la

alti *f* si-mi-se el - de - ni al - maz o - la

ten.

bassi

sopr.

alti *p* Bir kus o lup us mak ki

ten. *mf* Bi-ri kus o lup us mak ge - rek - ki

bassi

sopr.

alti *f* bir fe-na - na gee - mek ge - rak

ten. bi-ri fe-na - na gee - mek ge - rak

bassi

sopr.

alti

ten. Bir, ser-bet-ten. ie - mek ge- rek ki

bass p Bir, ser-bet-ten. ie - mek ge- rek ki

sopr.

alti

ten. i - ce - ni - ler a - gel-maz o - la

bass i - ce - ni - ler a - gel-maz o - la

sopr. Bi-ni bah-ce- ge gi-mek ge- rek ki

alti pp Bir bah-ce- ge ge- rek ki

ten. Bi-ni bah-ce- ge gi-mek ge- rek ki

altii Bir Bah ge gi-mek ge- rek ki

bass P Bir bah-ce- ge gi-mek ge- rek ki



*sopr.* hos, te-ber-nie, kel - mak ge-rek

*alti* hos, kel - mak ge - rek

*ten. alti* <sup>1 solo</sup> hos, hos, te - ber-nie, kel - mak ge - rek

*bassi* hos, te - ber-nie kel - mak ge - rek

*sopr.* Bir gü-lü kok - la - mak ge - rek ki

*alti* Bir kok - la - mak ge rek ki

*ten. div.* Bir gü-lü kok - la - mak ge rek ki  
Bir kok - la " " " "

*bassi* Bir kok - la - mak ge - rek ki

*sopr.* a-si-la o gül kok - maz o - la

*alti* as - la o gül (4) kok - maz o - la

*ten. divisi* a-si-la o gül kok kok kok - maz o - la

*bassi* as - la o gül kok - maz o - la

1. + A Vokal + 3. Sözlör

Divan / sanfa: 394  
" " : 403

Junus Emre Eric Flähi

N: 4

(9)

andante = (♩ = 80)

Ferid Alnar 1970

sopr. *mp*  
1. Te-hi san-man siz be-ni dost gü-zün gö-  
2. Ol-dur söz-le- zeh dil-de var-lık dos-tun-  
3. Gör-düm ge-di ta-mu-sun an-da ce-kiz

alti *pp*  
1. Te-hi san-man siz be-ni dost gü-zün gö-  
2. Ol-dur söz-le- zeh dil-de var-lık dos-tun-  
3. Gör-düm ge-di ta-mu-sun an-da ce-kiz

ten. *pp*  
1. Te-hi san-man siz be-ni dost gü-zün gö-  
2. Ol-dur söz-le- zeh dil-de var-lık dos-tun-  
3. Gör-düm ge-di ta-mu-sun an-da ce-kiz

bass *pp*  
1. Te-hi san-man siz be-ni dost gü-zün gö-  
2. Ol-dur söz-le- zeh dil-de var-lık dos-tun-  
3. Gör-düm ge-di ta-mu-sun an-da ce-kiz

sopr.  
rüp gel-dim Bâ-ki dev-let ru-zî-gâr  
dûr kul-da Var-lı-ğım hep o il-îde  
uc-ma-ğın Kor-ku-dan gü-na-ke-me

alti  
rüp gel-dim Bâ-ki dev-let ru-zî-gâr  
dûr kul-da Var-lı-ğım hep o il-îde  
uc-ma-ğın Kor-ku-dan gü-na-ke-me

ten.  
rüp gel-dim Bâ-ki dev-let ru-zî-gâr  
dûr kul-da Var-lı-ğım hep o il-îde  
uc-ma-ğın Kor-ku-dan gü-na-ke-me

bass  
rüp gel-dim Bâ-ki dev-let ru-zî-gâr  
dûr kul-da Var-lı-ğım hep o il-îde  
uc-ma-ğın Kor-ku-dan gü-na-ke-me

sopr.  
dost gü-zün gö-rüp gel-dim  
ben bun-da ga-rüp gel-dim  
an-da ru-zî-rüp gel-dim

alti  
dost gü-zün gö-rüp gel-dim  
ben bun-da ga-rüp gel-dim  
an-da ru-zî-rüp gel-dim

ten.  
dost gü-zün gö-rüp gel-dim  
ben bun-da ga-rüp gel-dim  
an-da ru-zî-rüp gel-dim

bass  
dost gü-zün gö-rüp gel-dim  
ben bun-da ga-rüp gel-dim  
an-da ru-zî-rüp gel-dim

# Sözler 1/3

Junus Emre

Nº 5

Mahur Flâhü

Divan / Sarfâr 378

Halî Nafiz Beğ

Ferid Alnar 1970

andante. non troppo (♩ = 60)

Handwritten musical score for voice and piano, consisting of three systems. Each system includes staves for Soprano (sof.), Alto (alti.), Tenor (ten.), and Bass (bass). The lyrics are in Turkish and are repeated for three different vocal parts in each system. The tempo is marked 'andante. non troppo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#).

**System 1:**

**sof.**  
1. Jâr gü-rl-şim gar gör ki ne-ler var  
2. Bu göl u-zak- tur men-zi-li cök- tur  
3. Her kim mer-da- na gel-sin mey-da- na

**alti.**  
1. Jâr gü-rl-şim gar gör ki ne-ler var  
2. Bu göl u-zak- tur men-zi-li cök- tur  
3. Her kim mer-da- na gel-sin mey-da- na

**ten.**  
1. Jâr gü-rl-şim gar gör ki ne-ler var  
2. Bu göl u-zak- tur men-zi-li cök- tur  
3. Her kim mer-da- na gel-sin mey-da- na

**bass**  
1. Jâr gü-rl-şim gar gör ki ne-ler var  
2. Bu göl u-zak- tur men-zi-li cök- tur  
3. Her kim mer-da- na gel-sin mey-da- na

**System 2:**

**sof.**  
1. Bu halk i- cîn de bi-ge gü-len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur de-rin su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**alti.**  
1. Bu halk i- cîn de gü- len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**ten.**  
1. Bu halk i- cîn de gü- len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**bass**  
1. Bu halk i- cîn de bi-ge gü-len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur de-rin su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**System 3:**

**sof.**  
1. Bu halk i- cîn de bi-ge gü-len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur de-rin su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**alti.**  
1. Bu halk i- cîn de bi-ge gü-len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur de-rin su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**ten.**  
1. Bu halk i- cîn de bi-ge gü-len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur de-rin su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

**bass**  
1. Bu halk i- cîn de bi-ge gü-len var  
2. Ge-ci-di 'gök- tur de-rin su- lar var  
3. Kal-ma-sın ca- na kim de hü- ner var

[(Sop + Ten) alym tunde]

1. Ko-pu-len-pül-sün doot bi-zim ol-sun  
 2. Gih-dik bu go-ta ask i-le bi-le  
 3. He-nus oen bun-da meey-dan is-te-me

1. Ko-pu-len-pül-sün doot bi-zim ol-sun  
 2. Gih-dik bu go-ta ask i-le bi-le  
 3. He-nus oen bun-da meey-dan is-te-me

1. Ko-pu-len-pül-sün (C) doot bi-zim ol-sun  
 2. Gih-dik bu go-ta ask i-le bi-le  
 3. He-nus oen bun-da meey-dan is-te-me

1. Ko-pu-len-pül-sün doot bi-zim ol-sun  
 2. Gih-dik bu go-ta ask i-le bi-le  
 3. He-nus oen bun-da meey-dan is-te-me

1. Ga-fil ne bi-lir lak-ke se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir lak-ke se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir lak-ke se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir lak-ke se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

1. Ga-fil ne bi-lir lak-ke se-ven var  
 2. Kur-bet-lik i-le bi-zi sa-lan var  
 3. Mey-dan i-cin-de mer-da-ne-ler var

(13  
8) Nim evsant) 1 ve 2. Söyle

Junus Emre  
Mevlânâ 5'in son Ferahfeza Flâhi  
(N=96)

N:6

H. Şeyh Edhem

Ferid Alnar 197

**1. Verse**

**sop.**  
1. Gel - di gec - ti öm - rüm be - nim  
2. Bu - lu so - ti Hak - ta - nek - tir  
3. Mis - kin a - zdem og - la - ne - ne

**alt.**  
pp. Gel - di gec - ti öm - rüm be - nim  
1. Bu - lu so - ti Hak - ta - nek - tir  
3. Mis - kin a - zdem og - la - ne - ne

**ten.**  
pp. Gel - di gec - ti öm - rüm be - nim  
1. Bu - lu so - ti Hak - ta - nek - tir  
3. Mis - kin a - zdem og - la - ne - ne

**bass.**  
pp. Gel - di gec - ti öm - rüm be - nim  
1. Bu - lu so - ti Hak - ta - nek - tir  
3. Mis - kin a - zdem og - la - ne - ne

**2. Verse**

**sop.**  
(p) sol gel e - sip gec - mis gi - bi  
bu can gör - de - ge ko - nek - tur  
ben - zet - mis - ler e - kin - ci - ge

**alt.**  
(p) sol gel e - sip gec - mis gi - bi  
bu can gör - de - ge ko - nek - tur  
ben - zet - mis - ler e - kin - ci - ge

**ten.**  
(p) sol gel e - sip gec - mis gi - bi  
bu can gör - de - ge ko - nek - tur  
ben - zet - mis - ler e - kin - ci - ge

**bass.**  
(p) sol gel e - sip gec - mis gi - bi  
bu can gör - de - ge ko - nek - tur  
ben - zet - mis - ler e - kin - ci - ge

**3. Verse**

**sop.**  
fle - le ba - na soy - le gel - di  
Bi - ri gün ci - ka gi - den ten - den  
Ki - i - mi 'bi - ter ki - mi ge - ter

**alt.**  
fle - le ba - na soy - le gel - di  
Bi - ri gün ci - ka gi - den ten - den  
Ki - i - mi 'bi - ter ki - mi ge - ter

**ten.**  
fle - le ba - na soy - le gel - di  
Bi - ri gün ci - ka gi - den ten - den  
Ki - i - mi 'bi - ter ki - mi ge - ter

**bass.**  
fle - le ba - na soy - le gel - di  
Bi - ri gün ci - ka gi - den ten - den  
Ki - i - mi 'bi - ter ki - mi ge - ter

Handwritten musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score includes lyrics in German and Latin, with dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ff*. The lyrics are:

*pp* pa - den - to - rum ce - lus - tum gem - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi

*mf* 1. sol - gis - ta - rum  
 2. ka - the - dra - rum  
 3. ze - re - the - rum

*ff* a - den - to - rum ce - lus - tum gem - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi

*mf* 1. sol - gis - ta - rum  
 2. ka - the - dra - rum  
 3. ze - re - the - rum

*ff* a - den - to - rum ce - lus - tum gem - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi  
 ue - mus sa - sac - mus gi - bi - bi

Empty musical staves for piano accompaniment.

Junus Emre

Nº 7  
Sezâh Durak

Akbaba İmar

Ferid Alnar / 1970

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sezâh Durak" by Junus Emre. The score is arranged in three systems, each with four staves: Tenor Solo, Alto Tenor, Bass I, and Bass II. The music is written in a staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The first system contains the lyrics: "1. Ah Ben ben- de bul- dum / 2. Ah Mu sa o - luy Tu- dum". The second system contains: "ci- nü hak- ke sek- ki gi- m / ra ce- kam nur o- lu- ba". The third system contains: "ne ne nem- di- ri be- nim ah Ol dost / ne ne göz- de- ni lafem ah Tas- ra". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "pp". There are also some handwritten annotations and checkmarks above the staves.

tenor solo  
1. Ah Ben ben- de bul- dum  
2. Ah Mu sa o - luy Tu- dum

altro ten.  
1. Ah  
2. "

basso I  
1. Ah  
2. "

basso II  
pp 1. ah  
2. "

ten. solo  
ci- nü hak- ke sek- ki gi- m  
ra ce- kam nur o- lu- ba

altro ten.  
ci- nü hak- ke sek- ki gi- m  
ra ce- kam nur o- lu- ba

basso I  
ci- nü hak- ke sek- ki gi- m  
ra ce- kam nur o- lu- ba

basso II  
ci- nü hak- ke sek- ki gi- m  
ra ce- kam nur o- lu- ba

ten. solo  
ne ne nem- di- ri be- nim ah Ol dost  
ne ne göz- de- ni lafem ah Tas- ra

altro ten.  
ne ne nem- di- ri ah Ol dos  
ne ne göz- de- ni ah Tas- ra

basso I  
ne ne nem- di- ri ah Ol dos  
ne ne göz- de- ni ah Tas- ra

basso II  
ne ne nem- di- ri ah Ol dos  
ne ne göz- de- ni ah Tas- ra

Ten. solo  
yü-zün göt - mez i - sem  
i - ba - det ey - le - gen

alt. Ten.  
yü-zün göt - mez i - sem  
i - ba - det ey - le - gen

bassi I  
yü-zün göt - mez i - sem  
i - ba - det ey - le - gen

bassi I  
yü-zün göt - mez i - sem  
i - ba - det ey - le - gen

Ten. solo  
lü göz le-rim nem, nem-dir  
gör-sün ki dost nem, nem-dir

alt. Ten.  
lü göz le-rim nem, nem-dir  
gör-sün ki dost nem, nem-dir

bassi I  
lü göz le-rim nem, nem-dir  
gör-sün ki dost nem, nem-dir

bassi I  
lü göz le-rim nem, nem-dir  
gör-sün ki dost nem, nem-dir

Ten. solo  
le-nim  
be-nim

alt. Ten.  
le- nim  
le- nim

bassi I  
le- nim  
le- nim

bassi I  
le- nim  
le- nim



Junus Emre

N: 8

Saba Flâhi

Ferid Alnar 19

andante giusto (♩ = 88)

sopr. *mf* As-ken al - de al - de ben - den ben - ni mev-

alti *pp* #

ten.

bassi

sopr. ba - na se - ni ge - rek se - ni ben - ya - na -

alti # a

ten.

bassi

sopr. rem al - lah dü - nü jü - nü mev - lâm ba - na

alti dü - nü jü - nü mev - lâm ba - na

ten.

bassi

se - ni ge - rek se - ni  
je - nek se - ni  
Ke var - li - ja se - vi -  
pp a

This system contains the first three measures of the piece. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part includes a dynamic marking of 'pp' and a fermata over the final chord.

oi - nim mev - lam ne jok - lu - ja ze - ri -

This system contains measures 4 through 7. It features four staves. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part continues with a sustained bass line.

ni nim as kin i - le Al - lah a - ru - nu -  
i - la le Al - lah a - ru - nu -

This system contains measures 8 through 11. It features four staves. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part continues with a sustained bass line.

rum mer-lam ba-na se-ni ge-ref se-ni

rum ba-na se-ni ge-ref se-ni

*mf* Ju-nus du rex be-nim a-dum mer-lam

*pp* Ju-nus mer-lam

*pp* Ju-nus mer-lam

*p* Ju-nus a-dum mer-lam

güm gec, tik-ce ar-tar o-dum i-ki ci-

güm gec, tik-ce ar-tar o-dum *de saban* pi-ki ci-

güm gec, tik-ce ar-tar o-dum *dis.* pi-ki ci-

güm gec, tik-ce ar-tar o-dum i-ki ci-han-

han-da Al-lah mak-su - dum mev-lâm ba - na  
da mak-su - dum mev-lâm ba - na  
han-da Al-lah mak-su - dum mev-lâm ba - na  
han da mak-su - dum mev-lâm ba - na  
da mak-su - dum ba-na

se - ni je - rek se - ni  
je - rek se - ni  
se - ni je - rek se - ni  
je - rek se - ni



Divan / Song no: 452

(21)

Janus Emre

Nº 10  
Gülizar Flâti

Ferid Alnar 1971

andante 1 = 72

Se - ve - rim se - ni ben can - dan i - ce - ri

s.v. *f*

go - lum üt - mez bu er - kândan i - ce - ri

s.v. *f*

go - lum üt - mez bu er - kândan i - ce - ri

(s.v. = seconda volta)

Be-ni sor - ma ba - na. ben-de de - fi - lim

Be-ni sor - ma ba - na ben-de de - fi - lim

*f*  
*ps.v.p.*  
*P*  
*ps.r.ppp*

Ben - de bir ben - de var ben-den i - ce - ri

Ben - de bir ben - de var ben-den i - ce - ri

*f*  
*ps.v.p.*  
*P*  
*ps.r.ppp*

Ben - de bir ben - de var ben-den i - ce - ri

Ben - de bir ben - de var ben-den i - ce - ri

*p* Se-ri-at ta-ri-kat gol-dur va-ra-na  
*p* Se-ri-at ta-ri-kat gol-dur va-ra-na  
*mf* Se-ri-at ta-ri-kat gol-dur va-ra-na

Ha-ky-kat ma-ri-fet on-dan i-ce-ri  
Ha-ky-kat ma-ri-fet on-dan i-ce-ri  
Ha-ky-kat ma-ri-fet on-dan i-ce-ri

Ha-ky-kat ma-ri-fet on-dan i-ce-ri  
Ha-ky-kat ma-ri-fet on-dan i-ce-ri  
Ha-ky-kat ma-ri-fet on-dan i-ce-ri



*mf*  
sopr. *mf* Ju - nu - sun söz - le - ri bun - dur a - tes - dir  
alti *pa*  
ten. dir. *mf* Ju - nu - sun söz - le - ri bun - dur a - tes - dir  
bass. *mf* Ju - nu - sun söz - le - ri bun - dur a - tes - dir

sopr. Ka - gin - da kul var sul - tan - dan i - ce - ri  
alti *a*  
ten. dir. *mf* Ka - gin - da kul var sul - tan - dan i - ce - ri  
bass. *mf* Ka - gin - da kul var sul - tan - dan i - ce - ri

sopr. *mf* Ka gin - da kul var sul - tan - dan i - ce - ri ce - ri  
alti *a* ce - ri ce - ri  
ten. dir. *mf* Ka gin - da kul var sul - tan - dan i - ce - ri ce - ri  
bass. *mf* sul - tan - dan ce - ri ce - ri

*isolo sopr*  
*isolo tenor*

Kanun Konçertosu

Rama 1946

I

Ferd. Alnar

Opus 951 - 1950

moderato (♩ = 68)

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef and a common time signature (C). The system is divided into measures 2 and 3.

Handwritten musical notation for the second system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*.

Handwritten musical notation for the third system, showing measures 6, 7, and 8.

Handwritten musical notation for the fourth system, including dynamic markings like *marc.* and *mf*.

①

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a circled 'A' in the first measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The first measure is marked with a circled 'A'. The notation includes dynamics such as *p* and *pp*, and various rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a system of two staves. The first measure is marked with a circled '4'. The notation includes dynamics such as *mf* and *p*, and various rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes dynamics such as *p marc.*, *ppp*, and *pp*, and various rhythmic patterns.

Tahir AYDOĞU  
T. S. M. M. M.

Handwritten musical score for two staves. The first staff contains a melodic line with a circled 'B' above it. A double bar line is present in the middle of the system.

Handwritten musical score for five staves. A circled 'B' is at the top. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *f*. There are also some handwritten annotations and a double bar line.

Handwritten musical score for two staves. The first staff has a circled 'B' above it. Measures 20 and 21 are indicated above the staves.

Handwritten musical score for five staves. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, and *mf*. There are also some handwritten annotations and a double bar line.

Handwritten musical score, first system. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a circled 'C' above it and a measure number '25' above it. The second system has a treble clef staff with a circled 'C' above it, and two bass clef staves below it. The music includes various dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*, along with slurs and accents.

Handwritten musical score, second system. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with measure numbers '25', '26', '27', and '28' above it. The second system has a treble clef staff with a circled 'C' above it, and two bass clef staves below it. The music includes various dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*, along with slurs and accents. The word *arco* is written in the bass clef staves.



Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. A circled letter 'E' is written above the top staff. Measure numbers 31 and 32 are visible.

Handwritten musical score, second system. It consists of four staves. The top two staves have treble clefs and contain melodic lines with slurs and ornaments. The bottom two staves have bass clefs and contain bass lines. A circled letter 'E' is written above the top staff. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are visible. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *mf*.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and ornaments. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Measure numbers 38 and 39 are visible. A circled letter 'D' is written above the top staff.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of four staves. The top two staves have treble clefs and contain melodic lines with slurs and ornaments. The bottom two staves have bass clefs and contain bass lines. Measure numbers 40, 41, 42, and 43 are visible. Dynamic markings include *mf* and *f*.

7-

Handwritten musical score for the first system. At the top, there is a wavy line with handwritten numbers 43, 44, and 45. Below this, there are two staves of musical notation. The first staff has a circled '1' at the beginning. The second staff has a circled '2'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p marcato*, *pizz.*, *p marc.*, *pp*, and *pp marc.*. There are also some handwritten annotations like *fizz.* and *pp marc.*.

Handwritten musical score for the second system. The top part of the system is crossed out with diagonal lines. Below this, there are two staves of musical notation. The first staff has a circled '3' at the end. The second staff has a circled '4'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf cresc.*, *mf marc.*, *f*, and *f marc.*. There are also some handwritten annotations like *f marc.* and *f*.

2-





Handwritten musical score, first system. Measures 59 and 60 are indicated above the staff. Measure 61 contains a circled '1' above it. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. Dynamics include *mf*.

Handwritten musical score, second system. It features multiple staves with complex rhythmic patterns and melodic lines. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *pp*. A circled '1' is present above the staff.

Handwritten musical score, third system. It shows a continuation of the musical piece with various rhythmic figures and dynamics such as *f* and *pp*.

Handwritten musical score, fourth system. It includes a circled '1' above the staff and a handwritten '1 2' above the music. The notation is dense with notes and rests, and includes a dynamic marking of *mf*.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings 'p' and 'pp' and some handwritten notes like 'Pectra# Solo#'. The system ends with a measure containing a fermata and the number '7' written to the right.

Handwritten musical score for the second system. It shows piano accompaniment with two staves. The left hand (bass clef) has a simple harmonic accompaniment. The right hand (treble clef) has a more active line. Dynamic markings include 'pp' and 'p marc'.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with some rests. There are dynamic markings 'p' and 'pp' and some handwritten notes like 'Pectra# Solo#'. The system ends with a measure containing a fermata and the number '7' written to the right.

Handwritten musical score for the fourth system. It shows piano accompaniment with multiple staves. The left hand (bass clef) has a simple harmonic accompaniment. The right hand (treble clef) has a more active line. Dynamic markings include 'ppp' and 'pp'.

Violon

32 33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

80 81 82 83

85 86 87

Handwritten musical score, measures 89-91. The score is written on five staves. Measures 89 and 90 are marked with a '7' above the staff. Measure 91 is marked with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Handwritten musical score, measures 93-95. Measure 93 is marked with a circled '93' and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. Measure 94 is marked with a circled '94' and a 'mf' dynamic. Measure 95 is marked with a circled '95'. A large diagonal line is drawn through measures 94 and 95, indicating a deletion or revision of the music.

Handwritten musical score, measures 96-98. Measure 96 is marked with a circled '96' and a 'mf' dynamic. Measure 97 is marked with a circled '97' and a 'dim.' (diminuendo) dynamic. Measure 98 is marked with a circled '98' and a 'pizz.' (pizzicato) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text 'poco a poco calando' is written above the staff in measure 98.

*als* ~~97~~ *98* *a tempo*

*a tempo*

*99* *100* *101*





*ento non troppo* (♩ = 60) II

①

122 123 124 sua 125

②

126 127 128 129 130 131

mf mf

③

127 128 129 130 131

mf

④

132 133 134 135

mf

1481

133 134 135

C

C

140 141 142 143 144

Handwritten musical score on page 19, featuring multiple systems of staves. The score includes measures 145 through 150, with a section labeled "cello" and various performance markings.

Measure numbers: 145, 146, 147, 148, 149, 150.

Section label: *cello*

Performance markings: *con sord.*, *chess.*, *mf. sord.*, *p*, *pp*.

Other markings:  $\text{D}$ ,  $\text{D}$  (circled),  $\text{S}_1$ ,  $\text{S}_2$ ,  $\text{S}_3$ ,  $\text{S}_4$ ,  $\text{S}_5$ .



Handwritten musical score for the first system, measures 156-160. The score is written for a piano and includes a vocal line. The piano part features dense chordal textures and arpeggiated figures. The vocal line has a melodic contour with some slurs. Dynamics include *pp*, *mf*, and *pp*. There are handwritten annotations such as "sol" and "maie." in the piano part.

Handwritten musical score for the second system, measures 161-165. The piano part continues with complex textures, including triplets and arpeggios. The vocal line is present but includes the instruction "senza voce" (without voice) in the final measure. Dynamics range from *p* to *pp*. The system concludes with a double bar line and a fermata.

*senca sord.*

*Can. Sol. f*

192 193



Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with the lyrics "Joh" and a piano accompaniment. The piano part includes complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line and repeat slashes.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line contains the lyrics "my marie." and is marked with a circled 'H'. The piano accompaniment continues with similar textures, including triplets and sixteenth-note figures. The system ends with a double bar line and repeat slashes.

I

189 190 191 192 193 194

*Con soli*

*mf marcato*

*p* *pp*

*mf marc*

*pp*

195 196 197 198 199 200

*p*



Handwritten musical score for measures 202-206. The score is written on five staves. Measure numbers 202, 207, 204, 205, and 206 are written above the first staff. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (5/4, 3/4, 2/4), and dynamic markings such as *ppp* and *dim.*. There are also some handwritten annotations like "5" and "2" above the staves.

Handwritten musical score for measures 208-212. The score is written on five staves. Measure numbers 208, 209, 210, 211, and 212 are written above the first staff. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (3/4, 2/4), and dynamic markings such as *p* and *salvo*. There are also some handwritten annotations like "4" and "3" above the staves.

213      214      215      216

*Solo*  
*pizz*

4

4

*pizz pp*  
*pp*

Erstaufführung: *F. K. G. G. G.*  
*Vienna*  
 1851      "      *Sinfonia*  
*Anton Bruckner 22. K.*  
*unbegleitet*

Hannu Concertato III

19.58

*allegro poco moderato*  
♩ = 125

221  
mf

pizz. arco  
pp arco  
pp arco  
pp arco

227

pizz. arco  
mf

pizz. arco  
pizz. arco  
pizz. arco



Handwritten musical score, measures 233-244. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 233-240) features a melodic line with a circled 'A' above it and a 'pizz.' marking. The second system (measures 241-244) includes piano accompaniment with a 'marcato' marking and dynamic markings such as *pp* and *p*.

Handwritten musical score, measures 245-254. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 245-248) features a melodic line with a circled 'A' above it and a '245' marking. The second system (measures 249-254) includes piano accompaniment with dynamic markings such as *mf*, *pp*, *dim.*, and *al p*.

24

270 251 252 253 254 255 256

*p marc.*

B

*pp*

*p poco marc.*

*ppp*

*pp*

*fi. 22.*

25

24

*f con fuoco*

*f con fuoco*

*mf*

*mf*

*f*



Handwritten musical notation on a grand staff. Measures 282, 283, 284, 286, 287, and 289 are marked. A circled number '11' is written above measure 285. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical notation on a grand staff. Measures 285, 286, 287, and 289 are marked. The notation includes dynamics such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *cory. sul G* and *cory.*

Empty musical staves, likely representing a section where the instrument is silent or a placeholder for another instrument.

Handwritten musical notation on a grand staff. Measures 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, and 300 are marked. The notation includes dynamics such as *mf*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like *sul re*, *v sul re*, *cresc.*, *un solo*, *arco*, and *tutti*.



Handwritten musical score for piano. The system begins with a circled letter 'E' above the staff. The first staff contains a circled section of notes with the handwritten text 'Vivace Solo' written above it. The subsequent staves contain complex piano accompaniment with various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *ppp* marked throughout. The notation includes intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical score for piano. The system features a melodic line in the upper staves with the handwritten text 'Vivace Solo' written above it. The lower staves contain piano accompaniment with dynamics including *ppp*, *ppp*, and *ppp*. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines.



Handwritten musical score, first system. The top staff contains a melodic line with notes numbered 313 through 320. The bottom staff contains a bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score, second system. The top staff begins with the dynamic marking *ppp*. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (piano and cello/bass). The notation features sustained notes and rests.

Handwritten musical score, third system. The top staff contains a melodic line with notes numbered 321 through 324. A circled *F* is written above the staff. The bottom staff contains a bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Handwritten musical score, fourth system. The top staff begins with the dynamic marking *ppp* and includes the instruction *arco*. The system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The notation features sustained notes and rests.



Handwritten musical score for a piano piece, measures 1-8. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first measure. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *pppp* (pianississimo). The word *pepp.* is written below the bass line in the fifth measure. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 9-12. The score is written on a grand staff. A circled number '16' is written above the staff in the second measure. The music continues with melodic and harmonic development. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the fourth measure. The notation includes slurs and various note values.

Handwritten musical score for a piano piece, measures 13-16. The score is written on a grand staff. A circled number '17' is written above the staff in the second measure. The music features a complex texture with many notes in the right hand. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The notation includes slurs and various note values.

Handwritten musical notation on a grand staff, featuring a treble clef and a bass clef. The notation is heavily crossed out with diagonal lines, indicating a section that has been deleted or is a revision.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef part contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef part contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mp*, *p*, and *mf*. A circled number (4) is present above the treble staff, and another circled number (5) is present above the bass staff. The word *marcato* is written in the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. A circled number (4) is written above the treble staff. The word *con saltando* is written in the bass staff, with *rit. alla* written below it.

Handwritten musical notation on a grand staff. The treble clef part contains a melodic line with slurs and ornaments. The bass clef part contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*. A circled number (4) is present above the treble staff, and another circled number (5) is present above the bass staff.



*Con sord.*

362 363 364 365 367 368

370

*tutti*

*mf*

*mf*

*mf*

20

378 379 380 381 382 383

20

div. mf

20

mf pp div. tr cresc. cresc. cresc. cresc.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- System 1:** The top staff contains a melodic line with many slurs and ties. The second staff is mostly empty.
- System 2:** This system is marked *tutti*. It features four staves with rhythmic patterns and dynamics such as *f*, *mf*, and *pp*.
- System 3:** This system is heavily annotated with circled numbers (1, 2, 3, 4) and contains a large section of music that has been crossed out with a diagonal line. The word *dim.* is written below the staves.
- System 4:** This system is marked *tutti* and includes dynamics like *f*, *pp*, and *more*. The bottom two staves are marked *un solo*.

*Con pda*

609 610 611 612 613 614 615

*mabile.* *f marc.*

*mf* *f* *mf* *f*

*mf*

*con II*

*con III*

*sub G*

*sub G espr.*

*espr.*

*mf espr.*

*pizz.*

*mf*

Handwritten musical score for the first system, featuring a Violin (Vio.) and Piano (Piano) part. The Violin part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo). The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system, continuing the Violin and Piano parts. The Violin part continues with melodic lines and some accidentals. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.





*f* *molto* = ♩ = 152

*p marcato*  
*p*

*cresc.*  
*p* *f*

*cresc.*  
*p* *f*

Handwritten musical score, first system. It consists of two systems of staves. The upper system has two staves, with the right staff containing a melodic line and the left staff containing a bass line. The lower system has four staves, with the top two staves containing a melodic line and the bottom two staves containing a bass line. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized handwritten mark is present in the center of the first system.

Handwritten musical score, second system. It consists of two systems of staves. The upper system has two staves, with the right staff containing a melodic line and the left staff containing a bass line. The lower system has four staves, with the top two staves containing a melodic line and the bottom two staves containing a bass line. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A circled letter 'N' is written on the left side of the first staff of the second system. A circled letter 'V' is written on the left side of the first staff of the third system. There are also some scribbles and markings on the right side of the staves.

Violin

Handwritten musical notation for a violin part. The notation is on a single staff with a treble clef. It includes several measures of music with dynamic markings such as *ff* and *476*. There are also some handwritten annotations above the staff, including the word "Violin" and a bracket.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings like *f* and *div.*.

1972

Handwritten musical notation for a piano accompaniment, continuing from the previous system. It features four staves with musical notation, including some complex passages in the right hand.

Handwritten musical notation for a piano accompaniment, continuing from the previous system. It features four staves with musical notation, including some complex passages in the right hand.

Handwritten musical score, measures 489-501. Includes a circled '0' at the top left and an arrow pointing to a measure. The score is written on five staves (treble, bass, and three lower staves) with various musical notations, including notes, rests, and accidentals. A dynamic marking 'ff' is present in the first system.

Handwritten musical score, measures 502-504. Includes a circled '0' at the top left and an arrow pointing to a measure. The score is written on five staves (treble, bass, and three lower staves) with various musical notations, including notes, rests, and accidentals. A dynamic marking 'p' is present in the first system. The number '504' is written in the top right corner of the system.

Handwritten text at the bottom of the page: "1. Clara... 43... Clara 17-6-1958".

## ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Diyarbakır'da doğdu. Müzik hayatına ilkokul yıllarında babasından bağlama çalmayı öğrenerek başladı. Diyarbakır Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümündeki eğitimi sırasında piyano çalmayı öğrendi. 1997 yılında Gazi Üniversitesi Müzik Bölümüne girdi. 1998 yılında Gazi Üniversitesi'nden ayrılarak, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Kompozisyon Bölümüne girdi. Buradaki eğitiminin ilk yılında Emin SABİTOĞLU ile Kompozisyon çalıştı. Daha sonraki yıllarda Faris AKARSU ile Eser Analizi, Piyano ve Kompozisyon, Nail YAVUZOĞLU ile Armoni, Solfej ve Kontrpuan, Mutlu TORUN ile Türk Müziği Kompozisyonu ve Türk Müziği Eser Analizi, Ali ERAL ile Kompozisyon, Yavuz ÖZÜSTÜN ve Feridun ÖNEY ile Türk Müziği Solfej, Nazariyatı ve Selahattin İÇLİ ile Türk Müziği Repertuarı çalışmıştır. 2004 yılında Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Türk Müziği Yüksek Lisans Programına başladı.