

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

**HASAN FERİD ALNAR VİYOLONSEL KONÇERTOSU
BİRİNCİ BÖLÜM (MODERATO) İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Burçak DEMİR UÇAR**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Naci MADANOĞLU**

İstanbul – 2014

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

**HASAN FERİD ALNAR VİYOLONSEL KONÇERTOSU
BİRİNCİ BÖLÜM (MODERATO) İNCELEMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Burçak DEMİR UÇAR**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Naci MADANOĞLU**

İstanbul – 2014

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Müziği Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Burçak Demir Uçar tarafından hazırlanan
“ Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konserosu Birinci Bölüm
..... (Moderato) İncelemesi:.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 16./06/2014

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Naci Madenoğlu
Danışman: Halıç.....Üniv. ASD/ABD Öğr. Üyesi

.....
.....

Jüri Üyesi: Prof. Mutlu Torun
Halıç.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....
.....

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Sürin Karadeniz
Halıç.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....
.....

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:
.....Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm (Moderato) İncelemesi” Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Alnar söz konusu olan bu eserde, batı müziği çalgısı olan viyolonsel ile Türk makam müziği dizilerini kullanarak, hem çoksesli olarak makam müziğini ön plana çıkartmış, hem de viyolonsel için konçerto yazmış olan ilk Türk bestecisidir.

Bu çalışma, Alnar’ın hayatı, eserleri, konçerto, sonat allegrosu, form, armoni ve makamsal incelemesi konularını içermektedir.

Alnar’ın söz konusu olan bu eserin daha önce incelenmemiş olması ve yazıldığı günden beri sadece dört kez seslendirilmiş olması araştırma konusunun önceliğini belirlemektedir. Türk makam müziğinin çok seslendirilmesi konusunda araştırma yapan ve eseri seslendirmek isteyen herkese yol göstermesi amacıyla hazırlanmıştır.

Öncelikle çalışmamın her aşamasında bana yol gösterici olan danışmanım Sayın Yrd. Doç. Naci Madanoğlu’na teşekkürü bir borç bilirim. Eser analiz kısmında bana yardımcı olan sevgili arkadaşım Burçak Çöllü’ye ve moral desteğini benden hiç esirgemeyen sevgili Umut Uçar’a teşekkür ederim.

İstanbul, 2014

Burçak DEMİR UÇAR

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR LİSTESİ.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
TABLolar LİSTESİ.....	VIII
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	X
1.GİRİŞ.....	1
2. HASAN FERİD ALNAR'IN KISA BİYOGRAFİSİ.....	3
2.1. Eserleri.....	8
3. KONÇERTO ve SONAT ALLEGROSU.....	12
3.1. Konçerto.....	12
3.2. Sonat Allegrosu.....	13

4. ALNAR VİYOLONSEL KONÇERTOSU.....	16
4.1. Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm.....	20
4.2. Form Analizi.....	21
4.3. Armoni Analizi.....	44
4.4. Makamsal Analizi.....	62
5. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ.....	72
6. KAYNAKLAR.....	80
7. EKLER.....	82
8. ÖZGEÇMİŞ.....	128

KISALTMALAR

Prof	: Profesör
Doç	: Doçent
Yrd Doç	: Yardımcı Doçent
Arm	: Armoni
A,a	: La
B,b	: Si
C,c	: Do
D,d	: Re
E,e	: Mi
F,f	: Fa
G,g	: Sol
Age	: Adı Geçen Eser
A. Adnan	: Ahmet Adnan
S	: Sayfa
Yy	: Yüzyıl
No	: Numara
CSO	: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
BBDSO	: Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1. : Eser ana teması, birinci cümle	21
Şekil 2. : İkinci cümle ve koşu pasajı.....	22
Şekil 3. : Eserin ana teması, birinci cümle	23
Şekil 4. : İkinci cümlelerin birinci motifi	23
Şekil 5 : Üçüncü cümle sekvensi	24
Şekil 6. : Birinci cümlelerin ilk motif sekvensi.....	25
Şekil 7. : Birinci cümle ilk motif ikinci sekvensi.....	25
Şekil 8. : Solo viyolonsel yeni motif	25
Şekil 9. : Solo viyolonsel sekvens.....	25
Şekil 10. : Solo viyolonsel, tahta üfleme çalgılar soru.....	26
Şekil 11. : Solo viyolonsel, tahta üfleme çalgılar cevap	27
Şekil 12. : Solo viyolonsel koşu pasajı.....	27
Şekil 13. : Sekvens cümlesi ve köprü	28
Şekil 14. : Fagot ve solo viyolonsel soru-cevap.....	28
Şekil 15. : Obua, flüt ve solo viyolonsel soru-cevap.....	29
Şekil 16. : Solo viyolonsel motif tekrarı ve köprü	29
Şekil 17. : Ana tema sekvensi	30
Şekil 18. : Üçüncü motif	31
Şekil 19. : Beşinci cümle ritmik sekvens	31
Şekil 20. : Solo viyolonsel ve orkestra soru-cevap	32
Şekil 21. : Solo viyolonsel koşu pasajı.....	32
Şekil 22. : Solo viyolonsel, flüt soru-cevap	33
Şekil 23. : Solo viyolonsel, klarnet soru-cevap.....	33
Şekil 24. : Klarnet, solo viyolonsel soru-cevap.....	34
Şekil 25. : Solo viyolonsel koşu pasajı.....	34
Şekil 26. : Flüt koşu pasajı	35

Şekil 27. : Solo viyolonsel, klarnet soru-cevap.....	35-36
Şekil 28. : Solo viyolonsel koşu ve son üç ölçü köprü geçiş notaları	36
Şekil 29. : Tahta üfleme grubu ana tema birinci cümle seslendirmesi.....	37
Şekil 30. : Orkestra beş ses yukarıdan birinci cümle sekvens.....	37
Şekil 31. : Solo viyolonsel koşu pasajı.....	38
Şekil 32. : Orkestra koşu pasajı.....	38
Şekil 33. : Solo viyolonsel sekvens ve armoni yürüyüşü.....	39
Şekil 34. : Solo viyolonsel-tahta üflemeliler soru-cevap	39
Şekil 35. : Solo viyolonsel koşu pasajı.....	40
Şekil 36. : Solo viyolonsel üçüncü cümle sekvensi ve köprü grubu.....	40
Şekil 37. : Dördüncü cümle.....	41
Şekil 38. : Obua dördüncü cümle sekvensi	41
Şekil 39. : Tahta üfleme sekvens	41
Şekil 40. : Kemanlar sekvens tekrarı ve köprü	42
Şekil 41. : Solo viyolonsel dördüncü cümle çift sesli kontrpuan.....	42
Şekil 42. : Keman dördüncü cümle sekvensi ve köprü	43
Şekil 43. : Ünison bitiş	43
Şekil 44. : Armoni analizi 1-4. ölçüler	48
Şekil 45. : 5. ölçü	49
Şekil 46. : 5-7. ölçüler	49
Şekil 47. : 8-10. ölçüler	50
Şekil 48. : 11-14. ölçüler	51
Şekil 49. : 15-18. ölçüler	52
Şekil 50. : 19-22. ölçüler	52
Şekil 51. : 23-26. ölçüler	53
Şekil 52. : 30-33. ölçüler	54
Şekil 53. : 34-37. ölçüler	55
Şekil 54. : 42-46. ölçüler	56
Şekil 55. : 47-51. ölçüler	56
Şekil 56. : 68-71. ölçüler	57
Şekil 57. : 115-117. ölçüler	58
Şekil 58. : 121-124. ölçüler	58
Şekil 59. : 125-128. ölçüler	59
Şekil 60. : 136-139. ölçüler	59

Şekil 61. : 148-152. ölçüler	60
Şekil 62. : 165-169. ölçüler	60-61
Şekil 63. : 185-186. ölçüler	62
Şekil 64. : La notası üzerinde Hicaz Hümayun dizisi	64
Şekil 65. : Hicaz Hümayun makamı dizisi.....	64
Şekil 66. : Fa diyez üzerinde Buselik.....	65
Şekil 67. : Fa diyez üzerinde Buselik.....	65
Şekil 68. : Sol diyez üzeride Zirgüleli Hicaz	65
Şekil 69. : Arel-Ezgi-Uz-Dilek sistemine göre Zirgüleli Hicaz	65
Şekil 70. : Tampere sisteme göre	66
Şekil 71. : Halk müziğine göre.....	66
Şekil 72. : Sekvens	66
Şekil 73. : Buselik beşlisi	66
Şekil 74. : Arel-Uz-Dilek sistemine göre	67
Şekil 75. : Halk müziğine göre.....	67
Şekil 76. : Do üzerinde Hüseyini makamı dizisi	67
Şekil 77. : Arel-Ezgi-Uz-Dilek sistemine göre	68
Şekil 78. : Tampere sisteme göre	68
Şekil 79. : Halk müziğine göre.....	68
Şekil 80. : Si üzerinde Hicazkar makamı dizisi	69
Şekil 81. : Arel-Ezgi-Uz-Dilek sistemine göre	69
Şekil 82. : Halk müziğine göre.....	70
Şekil 83. : Do diyez üzerinde Karcıgar makamı dizisi	70
Şekil 84. : Arel-Ezgi-Uz-Dilek sistemine göre	70
Şekil 85. : Tampere sisteme göre	70
Şekil 86. : Halk müziğine göre.....	71
Şekil 87. : La üzerinde Hicaz beşlisi	71
Şekil 88. : Hicaz Hümayun makamı dizisi.....	71

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. : Sonat Allegrosu	15
Tablo 2. : 1970 Konser programı	19
Tablo 3. : Konçertonun okullarda çalınması	20
Tablo 4. : Eserin Sonat Allegrosu formuna göre bölümleri.....	21
Tablo 5 : Dörtlü armoni şekil tablosu	45
Tablo 6. : Dörtlü armoni üç sesli çevrim şekil tablosu	45
Tablo 7. : Dörtlü armoni dört sesli çevrim şekil tablosu.....	46
Tablo 8. : Aralık şifreleme tablosu.....	47
Tablo 9. : A bölümü form analiz tablosu	73
Tablo 10. : Köprü bölümü analiz tablosu.....	73
Tablo 11. : B bölümü analiz tablosu	74
Tablo 12. : Gelişme bölümü analiz tablosu.....	74
Tablo 13. : Yeniden A bölümü analiz tablosu.....	75
Tablo 14. : Yeniden Köprü bölümü analiz tablosu	75
Tablo 15. : Yeniden B bölümü analiz tablosu.....	76
Tablo 16. : 4'lü armoninin en sık kullanıldığı ölçüler	77
Tablo 17. : Koşu pasajlarındaki armoni ve aralıklar	78
Tablo 18. : Makam dizilerinin olduğu cümlelerde armoni kullanımı	78
Tablo 19. : Hangi cümlelerde hangi makam dizilerinin kullanıldığı	79

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Burçak Demir Uçar
Anabilim Dalı: Türk Musikisi
Programı: Türk Musikisi Yüksek Lisans Programı
Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Naci Madanoğlu
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans, Haziran 2014

HASAN FERİD ALNAR VİYOLONSEL KONÇERTOSU BİRİNCİ BÖLÜM (MODERATO) İNCELEMESİ

ÖZET

Bu çalışmada Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölümü olan Moderato'nun form, armoni ve makam incelemesi ele alınmıştır. Viyolonsel konçertosunun daha önce incelenmemiş olması ve yazıldığı günden itibaren dört kez seslendirilmiş olması, tez konusunun oluşması için uygun zemin hazırlamıştır.

Cumhuriyet ile birlikte Türk makam müziğinin çok sesli olması yolunda önemli eserler vermiş olan Alnar, viyolonsel konçertosunda makam dizilerine sıkça yer vermiştir.

Yapılan incelemelerde görüldüğü üzere; birinci bölüm Sonat Allegro formunda yazılmış olup, içerisinde Türk makam müziği dizileri bulunmaktadır. Makam müziği dizilerini çok sesli olarak büyük orkestra ile beraber kullandığı görülmektedir. Çok seslendirmede, üçlü armoninin yanı sıra, "Dörtlü Armoni" yapısını, Türk makam müziği dizi seslerini öne çıkarmak için kullandığı sonucuna varılabilir. Ortaya çıkan veriler, Değerlendirme ve Sonuç kısmında listelenmiştir.

Hasan Ferid Alnar gibi yenilikçi ve usta bestecilerin örnek alınmasını, viyolonsel konçertosunun ise okul müfredatlarına konulması dileğimizdir.

Anahtar Kelimeler: Alnar, Dörtlü Armoni, Makam, Çokseslilik

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Burçak Demir Uçar
Department : Turkish Music
Program : Turkish Music
Thesis Adviser : Asst. Prof. Naci Madanoğlu
Thesis and Date : Master, July 2014

EXAMINATION OF HASAN FERİD ALNAR VIOLINCELLO CONCERTO CHAPTER ONE (MODERATO)

ABSTRACT

Tone, harmony and maqam analysing of Moderato that's Hasan Ferid Alnar Violoncello Concerto Chapter One is examined in this study. Being Violoncello Concerto is not analysed before and performed only four times since composed grease the skids to consist of thesis subject.

Alnar has composed significant works for the sake of Turkish maqam music to be polyphonic, constantly include scales of maqam on violoncello concerto. As it is seen on examinations, chapter one is composed in the form of Sonata Allegro, it includes Turkish maqam music scales. It is seen he used maqam music scales with grand orchestra as polyphonic.

It can deduced that he used structure of trebly harmony as well as quartette harmony on polyphonic voiceover to highlight Turkish maqam music scale phonics. Acquired inputs are listed on section of Critics and Conclusion. Our wishes are being followed reformer and master composers' lead like Hasan Ferid Alnar and being integrated violoncello concerto to school curriculas.

Keywords: Alnar, Quartette Harmony, Maqam, Polyphony

1. GİRİŞ

Hasan Ferid Alnar Türk makam müziğinin çoksesli olması yolunda önemli çalışmalar yapmış olan değerli bir bestecidir. Hayatı boyunca yapmış olduğu besteleri, kanun virtüözlüğü, sahne sanatlarına yaptığı katkılar, orkestra şefliği ve yetiştirdiği önemli öğrencileri ile adını ölümsüzleştirmiştir. Türk makam müziğine uygunluğu 1950'li yıllarda kuramsal çalışmalarla ortaya konulan 4'lü armoniyi, 3'lü armoni ile harmanlayarak çok sesli biçimde kullanmıştır.

Türk makam müziğinde çok seslilik 19. Yüzyılda Klasik müzik armonisi olan üçlü armoni sistemi kullanılarak başlasa da, bu müziğinin karakteristik özelliklerini yeteri kadar yansıtmadığını söylemek yanlış olmaz. Bu nedenle Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte gerçekleşen yeni çalışmalarla 4'lü armoni sisteminin altyapısının oluşmaya başladığı söylenebilir. Bu sisteme göre yazılmış çok sesli eser örneklerini ilk defa Türk Beşleri kullanmaya başlamıştır.

Türk Beşleri arasında Türk makam müziğine en yakın olan isim ise Alnar'dır. Alnar küçük yaşta müzik hayatına başlamış, yine küçük yaşta kanun virtüözü olarak isim yapmış, ilk eserleri arasında Peşrev ve Saz semaileri örnekleri vermiştir. Daha sonra çok sesli eserlerinde Türk makam müziği ezgilerini usta bir biçimde kullanmıştır.

Kanun için bestelemiş olduğu konçerto, bir Türk müziği çalgısı için yazılmış ilk konçertodur.

Bu çalışmanın konusu olan Viyolonsel Konçertosu ise, bir Türk bestecisi tarafından yazılmış olan ilk viyolonsel konçertosudur. Viyolonsel konçertosu, içerisinde makamsal dizileri barındıran, dörtlü ve üçlü armoni sistemi ile zengin armoni yapısı olan, virtüözite gerektiren önemli bir eserdir ve mutlaka viyolonsel okul müfredatına kazandırılması gerekmektedir. Günümüze kadar sadece dört kez seslendirilmiştir. Sadece ülkemizde değil, uluslar arası konser salonlarında seslendirilmesinin, Türk makam müziğinin tanınmasında önemli bir etken olacağı açıktır.

Araştırma süresi boyunca görülen o dur ki, Türk Beşleri'ne nazaran hakkında yapılan tez, kitap, nota, araştırma konularına nadir rastlanılmaktadır.

Çalışmanın ikinci ana başlığı olan Biyografi kısmıyla başlayıp, hayatının önemli dönüm noktaları paylaşılmaya çalışıldı. Eser analizini üç ana bölüme ayırarak, form, armoni ve makamsal analizi sergilenmeye çalışıldı. Form analizi bölümünde Sonat Allegrosu formunda yazılmış olduğu, içerisinde barındırdığı motif, cümle, pasaj, soru-cevap, sekvens ve armoni yürüyüşleri gösterilmeye çalışıldı. Armoni analizi bölümünde dörtlü ve üçlü armoniyi beraber kullandığını, ana hatlarıyla gösterilmeye çalışılmıştır. Makamsal analiz bölümünde ise hangi Türk makam müziği dizilerinin kullanıldığı gösterilmeye çalışılmıştır.

2. HASAN FERİD ALNAR'IN BİYOGRAFİSİ

Hasan Ferid Alnar, 11 Mart 1906 yılında İstanbul'un Saraçhane semtinde doğmuştur. Annesi Saime Alnar ev hanımı, babası Hüseyin Alnar ise posta memurudur. Çocukluk yıllarından itibaren hayatı müzik ile iç içe geçmiştir. Annesi kanun, amcası ud çalmaktadır. Küçük yaşlarda müziğe ve matematiğe yatkınlığını belli etmiştir. 1914 yılında Birinci Dünya Savaşı başladığı zaman, ailesi yabancı dil öğrenmesi için Alman Okulu'na göndermişlerdir. Alnar, çok sesli müzik ile okulun üç sesli çocuk korosunda tanışmıştır. Evinde kendi kendine kanun öğrenmeye çalışmış ve ailesinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. Kendi biyografisini anlattığı Orkestra Dergisi'nde ilk müzik deneyimlerini şu şekilde kaleme almıştır;

“Keman öğrenmek istedim. Amcam derslerine engel olur dedi. On yaşındayken, evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Bir arkadaşımın Ordumuz Etti Yemin marşının sadece nota isimlerini yazmasını istedim. Bunlarla sesleri arayarak (zaten melodi ve ritmi ezber bildiğim için) adı geçen marşı çalmaya başladım. Birkaç parça daha çıkardım. Sonra beni her hafta meşk için evimize gelen kanuni VİTALİ efendiye dinlettiler. Bana ders vermeye başladı, dört ay sonra artık öğreteceğim hiçbir şey kalmadı dedi.” (Orkestra Dergisi, s31)

“12 yaşında en iyi kanun çalan Türk olarak ün yaptı.” (Öztuna, s36) “Kanun icrasında çığır açmış, erişilmesi güç bir virtüözlük düzeyine ulaşmıştır. Kanuni Hacı Arif Bey'in uyguladığı mızrap tekniğinin yanı sıra, hafif tırnak darbeleriyle süslediği bol tremololu icra tekniğini geliştirmiş, ustalıkla geçki tekniğini bu çalgıda başarıyla kullanmıştır.” (Say, s49) 13 yaşında Tahirbuselik makamında bir longa bestelemiştir. İkinci eseri olarak Kelebek Zabit adında bir operet bestelemiştir. “1922'de lise yıllarında kanuni olarak Alnar, dönemin ünlü topluluğu “Daruttalim-i Musiki”ye (müzik öğretim heyeti) gelen teklif üzerine katılır. (Aydın, s57,58) “Genç Alnar'ın beş yılı (1922-1927) bu müzik topluluğu içinde kanun ve bazen de kemençe çalarak geçmişti. Topluluk, ud çalar Fahri Kopuz tarafından 1912'de kurulmuştu.” (Okyay, S29) Kendi kaleme aldığı biyografisinde “Küçük Su, Çubuklu ve Moda

kıraathanesinde çalardık. İki kez İzmir'e, iki kez de Kahire'ye konser vermeye gittik. Bu sıralarda on saz semaisini de bestelemiştim. Berlin'de 1926 ve 1927 yıllarında plaklar doldurduk." (Orkestra Dergisi, s31) diye bahsetmiştir. Bu plakların içindeki eserler ise; "kendi Bayati-Araban Peşrev ve Saz Semaisi, Yegah Saz Semaisi, Ahmet Irsoy'un ve başkalarının gazellerine eşlik, taksimler, Arel'in Rast Semaisi vs, İzmir'den Selamlar, Güftesiz Şarkı'dır." (Öztuna, s36,37)

"Alnar'ın müzik yaşamındaki geleceği 1923'de Hüseyin Saadettin Arel'i tanınmasıyla bir dönüm noktasına girer. Arel'den armoni dersleri almaya başlar, Bach ve Beethoven'ı ilk defa onun evinde dinler." (Aydın, s58) Kendi yazdığı biyografisinde şu sözler geçmektedir; "Arel'in köşkünde, ilk defa Bach ve Beethoven dinleyince büyük bir aşağılık duygusuna kapıldım, fakat umudumu kaybetmedim ve daha uzun seneler çalışmak lazım geldiğini anladım." (Orkestra Dergisi, s32) Alnar, tek sesli müzikler yerine artık iki veya üç sesli eserler bestelemeye başlamıştır ve, dönemin önde gelen müzisyenlerinden olan Hüseyin Saadettin Arel'den çok sesli müzik dersleri almaya başlamıştır. Fakat Arel'in İzmir'e taşınması ile birlikte yine dönemin önde gelen müzisyenlerinden olan Edgar Manas'tan ders almaya devam etmiştir. "Manas'tan üç yıl boyunca armoni, kontrpuan, füg ve piyano dersleri alarak bilgilerini geliştiren Alnar'ın amacı, çoksesli müzik alanında bestecilik tekniklerini kullanmaktır." (Aydın, s58) Alnar'ın mimarlık eğitimini yarıda bırakıp Viyana'ya müzik eğitimine gitmesini kendi kaleme aldığı biyografisinde şu şekilde yazmaktadır;

"İstanbul Lisesi'nin onuncu sınıfından sınavla güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümüne girmiş ve beş yıllık beş öğrenim süresi sonunda Türk mimarisinden başka bütün sınavları kazanmıştım. Bu yıllarda, vokal ve piyano fügları, keman ve piyano için sözsüz romans gibi eserlerimi besteledim. Asıl mesleğimin müzik olduğunu çoktan anlamıştım. Babam ve amcamın müsadelerini ve geçinmeme yetecek maddi yardımlarını sağladım. Annem ve kardeşimle Viyana'ya gittik." (Orkestra Dergisi, S32)

Beş yıl boyunca okuduğu mimarlık eğitiminden vazgeçerek 1927 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın bursunu kazanarak, müzik eğitimi için Viyana'ya gitmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde Joseph Marx'ın kompozisyon öğrencisi olmuştur (1927-28). "Öğretmeni Joseph Marx'ın isteğiyle daha birçok füg besteleyen Alnar, katıldığı Viyana Müzik Akademisi Kompozisyon Bölümü sınavlarını kazanır. Buradaki iki yıllık kompozisyon eğitimini Marx'ın öğrencisi olarak tamamlayarak Viyana Müzik Yüksek Okulu'nda öğrenime devam

eder (1929-32).” (Aydın, s58) Oswald Kabasta’dan iki yıl boyunca şeflik öğrenimi görmüştür ve iki bölümden de diploma alarak mezun olmuştur. Bu yılları Alnar kendi kaleme aldığı biyografisinde şu şekilde yazmıştır:

“1927 yazında Profesörüm Marx’ın isteği üzerine daha birçok fügler besteledikten sonra Viyana Müzik Akademisinin kompozisyon 1., yani 5. Sınıfına imtihanla girdim. Sınav sırasından Rektör FRANZ SCHMİDT, Profesörüm Joseph Marx’a “*Siz söylemeseydiniz İstanbul’da bu kadar iyi bir müzik yazı tekniği öğrenilebileceğine inanmazdım*” demişti. Bundan iki yıl sonra yani 1929’da Viyana Müzik Akademisi’ni (müzik lisesini) bitirip olgunluk diploması aldım. Altı sömestr kompozisyon ve dördü de orkestra şefliği bölümünde olmak üzere Viyana Yüksek Müzik Okulu’nda üç yıl çalıştım ve 1932’de her iki bölümden birer diploma aldım.

Bu öğrenim yıllarından bestelediğim eserlerden Keman ve Piyano için Süit, Trio Fantezi, iki Piyano Etüd’ü gibileri Türk Elçiliğinde ve Konser salonunda çalınmıştır. Bu aradaki önemli olay şudur. 1931-32 kışının sömestr tatilinde İstanbul’a geldim. Beni Paris’te müziğini bestelediğim ilk Türk sesli filmi (İstanbul Sokaklarında) tanıyan Muhsin Ertuğrul bir operet bestelememi istedi. Bunun üzerine Galip Arcan’ın adapte ettiği Yalova Türküsü adlı bir Vodvil’in müziğini besteledim, orkestrasyonunu yaptım. Bütün bu işler 48 günde bitti. Bedia Müvahhit, Neyyire Neyyi, Hazım Körmükçü, Vasvi Riza Zobu, Muammer Karaca, Behzat ve Halide Pişkin baş rollerdeydiler. O zamanki İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ’ın daveti üzerine galaya gelen Atatürk, temsili sonuna kadar izledi. Temsil bitince, Atatürk benim hakkımda “*Çok alaka ve himayeye değer bir genç, demek bizde orkestra şefi de yetiştirdi.*” diye iltifatta bulunmuştu.” (Okyay, s48)

Joseph Marx 1947 yılında yayınlanan “Romantik Bir Gerçekçinin Görüşleri” adlı anı kitabında Alnar’ı şöyle anlatmaktadır:

“(…) beni Hasan Ferit adında genç bir Türk orkestra şefi aramıştı (...) müzik teorisi ve kompozisyon eğitimi almak istiyordu. Viyana’daki müzik öğrenimi yıllarında çekimleri Paris’te tamamlanan ulusal bir Türk filminin (Marx ‘İstanbul Sokakları’ndan söz ediyor) müziklerini yaptı. Bir de İstanbul’da kendi yönetiminde başarıyla sahnelenen, hatta yirmibeş kez tekrarlanan, konularını Türk halk tiplerinin oluşturduğu ilk müzikli sahne oyununu (Yalova Türküsü’nden söz ediyor) besteledi. İlk temsilde Mustafa Kemal Paşa da hazır bulunmuş ve “Biz Türkler ulus olarak gerçekten yetenekliyiz. Bizden birisinin, bize yabancı olan böyle bir sanat dalında güzel bir eser yaratarak kendisinin yönetmesi bunu göstermiyor mu?” sözleriyle Ferid Alnar’ı onurlandırmıştır (...)” (Aydın, S58-59)

Alnar Viyana’da ki başarılı eğitim hayatından sonra 1932 yılında İstanbul’a döndüğünde İstanbul Şehir Tiyatroları Müzik Yönetmenliği ve İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda müzik tarihi ve armoni öğretmenliğine atanmıştır. “Bu dönemde,

İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda kendi bestelediği Yalova Türküsü (1932) ve Sarı Zeybek (1932-33) gibi müzikalleri yönetmiştir.” (Aydın, s59) Sarızeybek Opereti, Oyun Havaları, Sekiz Piyano Parçası, Prelüd ve İki Dans adlı eserlerini bu dönemde yazmıştır. 1935 yılında Oswald Kabasta yönetiminde ki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından Prelüd ve İki Dans adlı eserlerinin icrası üzerine, Universal Edition tarafından basılmıştır. Daha sonra Oyun Havaları da aynı şirket tarafından basılmıştır. Dört yıl boyunca bu görevleri devam ettirdikten sonra 1936 yılında Ankara'ya yerleşmiştir. Ankara Devlet Konservatuarında kompozisyon ve piyano eşlik öğretmeni olarak görevlendirilmiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda Ernst Praetorius'un asistanı olmuştur. Kendi hayat hikayesini kaleme aldığı biyografisinde bu yıllardan şu şekilde bahsetmektedir;

“1936'da Ankara'ya davet edilerek, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının 2. Şefliğine ve Devlet Konservatuarının kompozisyon öğretmenliğine atandım. Geldiğimden sekiz ay sonra 1. Şef PRAETORIUS hastalanınca o zamanki Milli Eğitim bakanı Saffet Arıkan, hafta konserini benim yönetmemi istedi. Orkestra, provalara canla başla sarıldı. Pazar günü öğleden sonra, konsere çıktığım anda bir Türk şefinin idare etmesine çok sevinen dinleyiciler; yoğun bir alkışa başladılar: Döndüm ve teşekkür ettim, fakat alkışlar o kadar uzun sürdü ki ancak dokuz defa teşekkür ettikten sonra konsere başlayabildim. Hayatımın bu en mutlu günlerinden birini hatırladıkça, göz yaşlarımı zor tutarım. İki yıl sonra (1938) de Ankara Radyosunu, ilk binasının büyük salonunda bir orkestra konseri yöneterek yayına açtım. 1940'da Carl Ebert'in sahneye koyduğu Tosca'nın ikinci perdesini yöneterek opera şefliğine başladım. 1941'de Butterfly Operası'nı ilk Türkçe sözlü büyük opera temsili olarak yönettim.” (Okyay, s62)

“Bir batı operasının Türkçe olarak sahnelenmesi geniş ilgi uyandırmıştır. Bu başarı üzerine 1940'ta Madam Butterfly operasının ikinci perdesi ve 1941'de Puccini'nin Tosca operasının ikinci perdesi Türkçe olarak başarıyla sahnelenir.” (Aydın, s59) 1942'de Fidelio, 1943'te Satılmış Nişanlı, 1944'de Figaro'nun Düğünü, 1945'te La Boheme, 1946'da Maskeli Balo operalarının müzik işlerinin yöneticisi olmuştur. 1940'lı yılların ikinci yarısında evlenmiştir. “Eşi Ayhan Aydan (1924) yıldızı giderek yükselen ve ünlünen bir opera sanatçısıdır. Alnar'ın hazırladığı ve yönettiği hemen tüm operalardaki sopran rollerini başarı ile oynamıştır. 1947'de Aydın adlı bir çocukları doğmuştur.” (Okyay, s108)

Ernst Praetorius'un 1946 yılında ki vefatından sonra, Alnar o zamanlarda ki adıyla Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası'nın başına şef olarak atanmıştır. 1952

yılına kadar bu görevi başarıyla sürdürdükten sonra sağlık nedenleri ile görevinden ayrılarak, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ki görevine; kompozisyon, form bilgisi ve orkestrasyon dersleri öğretmenliğine geri dönmüştür. "1952 yılında eşiyle ayrılmaları Alnar'ın ruhsal yaşamında derin izler bırakmıştır." (Okyay, s108) 1955 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Sanat Direktörü olarak göreve atanmıştır ve yeniden Muhsin Ertuğrul ile çalışmaya başlamıştır. "1957'de Alnar ikinci kez evlenir. Eşi Avusturyalı Hilde Hussl'dır. Ankara'daki evlenme töreninden sonra Hilde Hussle, Sevin Alnar adını alır." (Okyay, s109) 1961 yılına kadar operadaki görevine devam etmiştir. Bozulan sağlık durumu sebebiyle 1961 yılında Alnar, eşi ile birlikte Avusturya'ya gitmiştir. "Burada kaldığı dönemde Alnar, Viyana Radyo Orkestrası, Münih Filarmoni Orkestrası, Stuttgart Radyo Orkestrası, Atina Senfoni Orkestrası ve Sofya Radyo Orkestrası gibi orkestraları yönetmiştir. Etkinliklerle dolu Viyana dönemi 1964 yılında biter, Alnar tekrar Ankara'ya dönerek sanat yaşamını başkentte sürdürmeye başlar." (Aydın, s59-60)

"1964 yılının Mart ayında Alnar, çok sevdiği ve ilişkisini hiç kesmediği oğlu Aydın'ın Londra'da öldüğü haberini alır. Aydın 17 yaşında bir delikanlıdır ve iki yıldan beri Londra'dadır. Ölüm haberi Alnar'ı yasa boğar." (Okyay, s116) Alnar'ın sağlık durumu giderek kötüleşmeye başlamıştır ve artık Opera'daki görevine sadece Konuk Şef olarak devam etmiştir.

1967 yılında Viyana'ya öğrenci olarak gitmesinin 40. yılı olarak öğrencileri tarafından bir Jübile konseri düzenlenmiştir. "17 ve 18 Nisan günlerinde Cumhurbaşkanı'nın himayesinde konserler düzenlenir. İlk konserde Alnar, Kanun Konçertosu'nda ilk defa kendisi solist olarak yer almış, ikinci konserde Prelüd ve İki Dans'ı son kez yönetebilmiştir." (Aydın, s60)

"Tahirbuselik Longa ile çıktığı bestecilik yolu, Cumhuriyet'in kuruluşunun 50. Yılında C.S.O. konser salonunda, öğrencisi Hikmet Şimşek yönetiminde orkestra ile koronun büyük bir heyecanla ve coşkuyla seslendirdiği 'Gençlik Marşı' ile noktalanacaktır." (Okyay, s123) Son kez kendisi için İstanbul'da 70. Yaş Konseri düzenlenmiştir.

27 Temmuz 1978'de Ankara'da 72 yaşında vefat etmiştir.

2.1. ESERLERİ

Hasan Ferid Alnar'ın yapıtlarında genellikle Türk makamsal müziği ezgileri ile bezeli müzik yazımı görülmektedir. Müzik hayatına Türk makam müziği çalgısı olan kanun ve kemençe ile başlaması ve öğretmeni olan Joseph Marx'ın; "siz ulusal bir kompozitör olarak yetişeceksiniz, bu yolda yürürken kişiliğinizi batı müziği stillerinin etkisine düşmeden oluşturmak için çaba gösterin" tavsiyesi etkili olmuş olabilir. Besteci ve müzikolog Hayrettin Akdemir'e göre; "Avrupa ve Türk stilleri Alnar'ın kompozisyonlarında kaynaşmış sayılmaz. Alnar'ın bestecilik tarzı ne amaçlı uyumsuzluk, ne de stil karışımı denemesi olarak yorumlanabilir. Onunki tam ortadadır." (Aydın, s60) Ruhi Ayangil'e göre Alnar, "geleneksel sanat müziğimizin yenilikçilerindendir, onun modern yüzüdür. Çağdaş Türk bestecileriyle karşılaştırıldığında ise adeta klasik bir anlayışa sahiptir." (Aydın, s.60) İlk eserlerini Türk makam müziği türünde vermiştir. Konservatuar eğitiminden önce Arel'den aldığı kompozisyon ve kontrpuan dersleri ile birlikte iki ve üç sesli eserler vermiştir. Daha sonra Viyana'da Batı müziği eğitimi almış, piyano ve viyolonsel çalmıştır. Joseph Marx'ın öğrencisi olduktan sonra tamamen çoksesli müziğe yönelmiştir. Viyana'da öğrencilik yıllarında bestelediği eserleri her bulduğu platformda seslendirmeye çalışmıştır. Türk Beşleri'nin diğer üyelerine göre, orkestralama tekniği daha yalın ve klasik formdadır. Eserlerinde Türk müziğinin yanı sıra Halk müziğinin ritmik ve melodik yapılarından da faydalanmıştır.

"(...) Makamları soyut bir tarzda değil, orjinaline bağlı kalarak kullanmıştır. Orkestralama tekniği de "Beşler"ın 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. Modal müzik olan geleneksel müziği özümsemiş olmak 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 melodi ve ritmik gereçlerine bazı eserlerinde yer vermiştir. Bunların başında sevilen ve sıkça seslendirilen, orkestra için Prelüd ve İki Dans gelmektedir." (Aydın, s60-61)

Öğretmeni Joseph Marx bir Alman gazetesinde Alnar'dan şu şekilde bahsetmiştir;

“Viyana’da eğitim gören Türk müzikçilerin en yeteneklilerinden biri, Ferid Alnar, geçtiğimiz günlerde Ravag’ın (Avusturya Radyo Kurumu) düzenlediği bir canlı konserde kendi yönetti. Kanun vitüozluğu ile başlayan müzik yaşamı, ona kendi müzik geleneklerini ve halk ezgilerin çok iyi tanıma olanağı verdi. Bu olağanüstü kavrayıcı müzik kültürünün örnekleri, onun katılımı ve öğretiminde bilimsel kurumlarca plaklara kaydedilmişti. Daha sonra batı müziğinin kuramın en ince ayrıntısına kadar öğrendi. Orkestra şefliği eğitimi de gördü ve batı müziğini bir batılı müzikçi kadar özümsemi. Bu denli çok yönlü eğitim almış sanatçılar kendi ülkelerinin geleneksel sanatlarını çağa taşıma ve geliştirme misyonu için yaratılmışlardır adeta. Onların yarattığı ulusal müzik, batı müzik sanatı içinde seçkin bir yer almaktadır.”

“(…) insanı kavrayan şey, bize yabancı bir modalite içinde akan ezgilerin ve onu oluşturan motiflerin, yeni ama anlamlı ve çoğu kez alışılmamış bir armonik yorumla sunulması oluyor. Belki bu alışılmamış –bazıları buna atonal diyor- tınılar, Avrupa müziği içinde yetişmiş biz müzikçilere garip bir müzik fantezisi olarak algılanabilir. Ama bu alışılmamış fakat çok anlamlı müziğin, müziğe yetenekli bir halkın kaynaklarından beslendiği, masa başında oluşturulmadığı hemen algılanabiliyor. Ferid’in yaptığı, bize yabancı bu teksesli müziği armoni ile yorumlamak. Ama bunu ancak, geleneksel müziklerini çok iyi tanıyan ve özümseyen bir deha başarabilir. Bu eserlerde şaşılacak bazı ilişkiler örneğin Rus ve İspanyol halk müzikleriyle benzeşen öğeler de seziliyor.” (Okyay, s59-60)

Önder Kütahyalı’ya göre; “Alnar’ın yapıtlarına klasik Türk sanat müziğinin makamsal özellikleri egemendir. Besteci, bu özelliklerin çağdaş müzik dili ile birleştirilebilmesi, kolay yaklaşılabilen özgün bir deysin dile getirilebilmesi çabalarında, başarılı ve inandırıcıdır...”

Nadir Nadi Cumhuriyet Gazetesi’nin 3 Mayıs 1940 tarihinde yazdığı yazıda Alnar’dan şu şekilde bahsetmiştir;

“Hasan Ferid’in bir iki bestesini dinlemiştim. Benim gibi bir talebe olan bu arkadaşın eserlerinde, daha o zamanlar, kuvvetli bir istidad sezmemek kabil değildi. Onlarda, ancak hakiki artistlerde bulunan bir samimiyet, bir sıcaklık, bir cana yakınlık duyuluyordu. Seslerin taksiminde, Harmonie’sinde kendine mahsus mes’ud buluşları vardı. Herhalde Hasan Ferid, bir şey bulmak azmile yürüdüğü o küçük eserlerinde bile açıkça gösteriyordu.” (Okyay, s54)

Alnar’ın Prelüd ve İki Dans 1935, Viyolonsel Konçertosu 1942 ve Kanun Konçertosu 1944-51 (son şekli 1958) (bir Türk müziği enstrümanı için yazılmış ilk orkestra eseri), en tanınmış eserleridir. Aşağıdaki eser listesi Yılmaz Aydın’ın kitabından alınmıştır.

Eserleri;

Şan ve Orkestra İçin

“Üç Türkü”, soprano ve orkestra için, 1948

Koro İçin

“İki Sesli Türküler”, Hindemith’in isteği üzerine, 1936

“İki Koro Türküsü”, 1959

“10 Mystiche Lieder”, Sözler Yunus emre, (tarih belirtilmemiş).

Orkestra İçin

“Orkestra için Üç Oyun Havası”, 1.Zeybek, 2.Çiftetelli, 3.Sirto, 1932

“Romantik Üvertür”, 1932

“Prelüd ve İki Dans”, 1935

“Türk Süiti”, 1936

“İstanbul Süiti”, 1937-38

“50. Yıl İçin Senfonik Parça”, 1973

Konçertolar

“Viyolonsel Konçertosu”, 1943

“Kanun Konçertosu”, kanun ve yaylı çalgılar için, 1944-58

Oda Müziği

“Trio Fantezi”, 1929

“Keman ve Piyano için Süit”, 1930

“Yaylı Çalgılar Kuarteti”, 1933

“Trio”, piyano, keman ve viyolonsel için, 1966

Solo Çalgı İçin

“Piyano için Fügler”, 1925-27

“Piyano için Üç Etüt”, 1927

“Piyano Parçaları”, Viyana için yazıldı, 1927-28

“Oyun Havaları”, piyano için 5 parça, 1932

“Sekiz Piyano Parçası², öğretmeni H.S. Arel’e ithaf edilmiştir, 1935

“Prelüd ve Füg”, piyano için, 1961

Marşlar

“İstanbul Marşı”, Cumhuriyet’in 10. Yıldönümü dolayısıyla Eminönü Halkevi’nin siparişi, 1933

“Gençlik ya da Yarın Marşı”, orkestra, bando uyarlamaları ve tek sesli koro partisi, 1943

“Yolumuz Marşı”, (tarih belirtilmemiş)

Sahne Müzikleri

“Yalova Türküsü”, 1932

“Sarı Zeybek”, 1932
“Goethe’ nin Faust’ u Üzerine Müzik”, 1944
“Köroğlu”, Ahmet Kutsi Tecer’in oyunu için, 1950

Film Müzikleri

“İstanbul Sokakları”, 1931
“Namık Kemal”, 1949
“Halıcı Kız”, 1953

Geleneksel Müzik

“Kelebek Zabit”, tek sesli operet, 1922 (Alnar’ın ilk bestesi)
“10 Saz Semaisi”, 1926
“Beyati Araban Peşrev”, 1927
“Beyati Araban Saz Semaisi”, 1927
“Segah Peşrev”, 1927
“İki Parça”, 1.Sözsüz Romans, 2.İzmir’den Selamlar

Diskografiden Seçmeler

“Prelüd ve İki Dans”
(Moskova Radyosu Senfoni Orkestrası- Şef Hikmet Şimşek)
RAKS – Turkey 9713661 (SD 05) (1993)

“Piyano için Süit Formunda 8 Türk Parçası”
(Solist: Vedat Kosal)
PHIL. LIP VERLAG Gmbh – München (1997)

“Kanun Konçertosu”
“Keman ve Piyano için Süit”
“Piyanolu Trio”
(Solistler: Cihat Aşkın – Keman, Mehru Ensari – Piyano, Gülgün Akagün Sarısözen – Viyolonsel, Tahir Aydoğdu – Kanun, Anadolu Yaylı Sazlar Dörtlüsü)
YESA YS 005 – Turkey (2000)

3. KONÇERTO ve SONAT ALLEGROSU

3.1. Konçerto

Konçerto bir veya birden fazla enstrümanın orkestra ile geniş kapsamlı, genellikle sonat formunda yazılmış olan, kelimenin İtalyanca kökü olan “concerto” yani mücadele etmek, çekişmek anlamına gelen, solo enstrüman yada enstrümanların kapasitelerinin çoğunu gösterebilmesi amacını taşıyan, teknik yönünden büyük ustalık isteyen eserdir. Genellikle 3 bölümden meydana gelmektedir. “Konçerto, Vivaldi’den başlayarak çabuk-ağır-çabuk diziliştir. Mozart’tan başlayarak da birinci bölüm Klasik Çağ sonat allegrosu kuruluşunda biçimlendirilmiştir. İkinci bölüm şarkı (Lied) formunda, üçüncü bölüm ise genellikle rondo formundadır.” (Cangal, s176) Konçerto terimi ilk kez 1519 yılında, birlikte çalma olarak kullanılmaya başlanmıştır. İnsan sesi için, birkaç enstrüman için, dinsel temalar içeren kilise orgu ile eşlik edilmiş kilise korusu için yazılmış çeşitli konçerto adını taşıyan eserler vardır. “Concerto grubunda yer alan solo çalgı ile orkestranın geniş kısmını oluşturan ripieno grubunun savaşımlarının sergilendiği konçerto türünün ilk gerçek örnekleri 17. yy. sonunda A. Corelli tarafından *Concerto da chiesa* (Kilise konçertosu) ve *Concerto da camera* (Oda konçertosu) tarzları geliştirilerek gerçekleştirilmiştir”. (Aktüze, s323) Barok çağın en önemli türlerinden birisi olan “concerto grosso” ise sadece çalgılar için yazılmıştır. Concerto grossonun yanı sıra tek bir enstrümanın solo olarak çaldığı solo konçerto formu yazılmaya başlanmıştır. “Solo konçerto (ya da sololu konçerto) ilk olarak 18. Yüzyılda G. Torelli’yle (1650-1708) ortaya çıkmıştır. Concerto grossodan ayrıldığı nokta, orkestranın karşısında solo çalgının olmasıdır.” (Cangal, s176) Konçerto tarihinde Vivaldi’nin eşsiz bir yeri vardır, 500’e yakın keman konçertosu olduğu ve başka pek çok enstrüman için yazdığı konçertolarının olduğu bilinmektedir. Konçerto formunda kadans, barok dönemde yorumcuya ait doğaçlama bir bölüm olarak, solistin tek başına bütün eserin virtüözce bir yorumu ve özeti olarak tasarlanmıştır. “İlk olgun örnekleri, Corelli’nin Op. 5 keman Konçertolarında (No.1, 3, 5) ayrıca Torelli, Vivaldi ve Bach konçertolarında

görülür. Genellikle kadanstan sonra esas tema bir kez daha işitilir” (Cangal, s176). Kadans, Klasik çağda besteci tarafından veya başka besteciler tarafından yazılmaya başlanmıştır.

Türkiye’de konçerto örneklerini ilk defa Türk Beşleri yazmıştır, Hasan Ferid Alnar tarafından yazılmış olan Kanun Konçertosu ise bir Türk müziği çalgısı için yazılmış olan ilk konçertodur.

3.2. Sonat Allegrosu

Sonat Allegrosu ile Sonat farklı anlamlar taşır ve Sonat teriminin nasıl ortaya çıktığı öncelikle anlaşılmalıdır. Sonat bir form değildir ve konçerto, süit, senfoni gibi birden fazla bölümü olan enstrüman için yazılmış eserlerdir. 16. Yüzyılın sonlarına kadar daha çok ses için yazılmış polifonik olan halk şarkıları ön plandadır ve enstrüman için yazılan eserler “süit” formunda olup dans müziği olarak kullanılmıştır. “Sonat bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir.” (Cangal, s137) “Sonat üç ya da dört bölümden oluşmakta olup füg’deki bireysel, süitteki iki temaya dayanan yapı sonatta daha gelişmiş olan üçlü bir yapı halinde ortaya çıkmaktadır.” (Madanoğlu, s78)

Sonat İtalyanca “Sonare” yani tınlamak, seslendirmek, çalmak anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Çalgı eserlerine ““Sonata veya Sonate”, söylenen eserlere “Cantata, e”, klavyeli saz eserlerine de “Tocata, e” adı verilirdi. 16. Yüzyılın sonlarına doğru birçok İtalyan besteci çalgılarla çalınacak ses müziği parçalarına “Cazona da sonar”” (Cangal, s137) adı verilmiş, eserlerin başlığı olarak Sonata kelimesi kullanılmıştır. Sonat konçerto da olduğu gibi kilise sonatı (sonata chiesa) ve oda sonatı (sonata da camera) olarak ikiye ayrılıyordu. Kilise sonatı ağırbaşlı ve fügü anımsatan bir yapıya sahipken, oda sonatı bir veya birden çok enstrüman için yazılmış olan dans müziğidir. A. Corelli ilk kilise sonatları örneklerini veren isimdir. “Klasik dönem sonatının asıl temeli erken barok döneminde atılır. 17. Yüzyılda çalgı tekniğinin ve standart notasyonun ilerlemesiyle beraber önem kazanan sonat, çalgı ve çalgı toplulukları için kullanılmaya başlanmıştır.” (Çalgan, s.6) “Bu dönemde sonat temelde polifonik olmakla birlikte, danslarla karşılaştırıldığında yapı bakımından büyük bir fark göstermektedir, fakat iki bölmeli biçimde yazılan danslarda, ilk defa ikinci bölmenin genişlemesi, sonat allegrosunun gelişme bölmesinin belirginleşmesine neden olur.” (Çalgan, s.6) “Sonat biçimini ilk kullanan besteci

Domenico Scarlatti olmuştur.” (Bulut, Arslanboğa, s2) 18. yüzyılda tek temalı Füg ve iki temalı bir dans müziği olan Süit formundan ayrılarak, daha sonra sonat allegrosu formunu oluşturacak özellikler barındıran, “kendine özgü ciddi karakterine ulaşma yolunda oğul (Emanuel) Bach, modern sonatın gelişmesine 70 kadar klavsen (piyano) sonatıyla önemli katkıda bulunmuş Sonat formuna dönüşmüştür.” (Aktüze, s576) “Scarlatti’nin sonatlarında, B teması A temasından kesin olarak ayırt edilebilir duruma gelmiştir, çünkü Scarlatti B temasını, A temasından gelen bir motifle kurmaya çalışmamış, farklı ritmik ve melodik özellikleri kullanarak B temasına değişik bakış açısı getirmiştir.” (Çalgan, s.7) B temasının ayrı bir kişilik kazanmasıyla ve bazen A ile B teması arasında kullanılan köprü ile beraber sonat yapısı Sonat Allegrosu formuna dönüşmeye başladığının göstergesi olmuştur. Beethoven ile Sonat olgunluk dönemine girmiş, Schubert ile daha küçük formlar olan intermezzo, noktürne dönüşmüş, 19. yüzyılda ise “Mendelssohn, Chopin, Schumann, yeni bir piyano sonatı formu yaratan Liszt, Brahms, Grieg bu alanda önemli eserler vermiş, 20. Yüzyılda ise hem formda hem de içerikte yenilikler aranmıştır.” (Aktüze, s576)

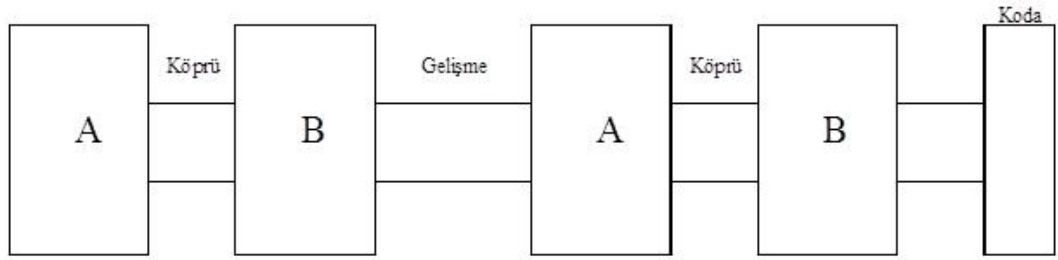
Sonat genellikle birinci bölüm hızlı, ikinci bölüm yavaş ve üçüncü bölüm hızlı olmak üzere üç bölümden meydana gelmektedir. İlk bölüm genellikle Sonat Allegrosu formundadır.

“Sonatın önem kazanmasının başlıca nedeni ise birinci bölüm yapısının kurulması ve gelişmesidir. Sonatın birinci bölüm yapısı “sonat allegrosu” adını alır. Klasik dönem, sonat allegrosunun en iyi örneklerinin verildiği ve kesin hatlarının oturduğu bir dönem olmuştur.”(Bulut, Arslanboğa, s2) Sonat Allegrosu; sonat, senfoni, kuartet, konçerto gibi büyük formda eserlerin bir bölümünü oluşturan, 3 ana bölmeli bir formdur. Birinci bölüm Sergi (exposition), ikinci bölüm Gelişme (development), üçüncü bölüm ise Serginin Tekrarı (reexposition)’dır. Bir giriş ve sonunda koda bölümü bulunabilir. Sergi bölümü A ve B cümlelerinden oluşmaktadır. A cümlesi uzun yada kısa olabilirken genellikle Sonat Allegrosunun ana tonunda yazılır. A ve B cümleleri arasında bir köprü bulunabilir. Bu köprünün amacı genellikle B cümlesinin geçişecek olan tonuna geçiş sağlamaktır. B cümlesi genellikle anatonalitenin beşinci derecesinde olan dominant tonalitesinde yazılır. A cümlesi ile B cümlesi arasında bir bağ vardır. Gelişme bölümünde sergi bölümünün tüm motif, cümle, ritmik çeşitlilik, modülasyon, armoni materyalleri çeşitlenerek kullanılır. Gelişme bölümü yeniden A temasına bağlanacağı için son bölümlerini

köprü olarak kullanabilir. Serginin Tekrarı bölümüne gelindiğinde Sergi bölümünde kullanılan cümleler, motifler aynı şekilde tekrarlanabileceği gibi, ton değiştirerek ve genişletilip kısaltılarak da kullanılabilir. Koda; Sonat Allegrosu bölümünü bitirmek, toplamak amacıyla ana temanın ve gelişme bölmesinden motiflerini de kullanarak yazılabilir.

Bu ana üç bölmeli sonat allegrosu formu şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 1.



(Sonat Allegrosu Tablosu)

4. ALNAR VİYOLONSEL KONÇERTOSU

Viyolonsel konçertosu ile Alnar müzik yaşamında farklı bir yöne yönelmiştir. “Alnar’a bu yapıtı besteleme ilhamını, 1938 yılında Nazi tehlikesinden kaçarak Türkiye’ye gelip Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda çalmaya başlayan çello solisti David Zirkin vermiştir.” (Kahramankaptan, s15) “Alnar, Zirkin ile sürekli görüş alışverişi içinde bestelediği eserini, yakın dostu olan Zirkin’e adamıştır.” (Aydın, s17). Viyolonsel Konçertosu ilk kez 15 Şubat 1943’te viyolonselci David Zirkin tarafından Riyaseti Cumhur Orkestrası eşliğinde seslendirilmiştir. “Orkestrasyon ilk provalardan önceki dokuz güne sığdırılmıştı.” (Kahramankaptan, s15) Aynı yıl eser Mart ayında CHP beste yarışmasına katılmıştı ve bu yarışmada “16 beste arasında Ulvi Cemal Erkin’in Piyano Konçertosu, A.Adnan Saygun’un Yunus Emre Oratoryosu ile birinciliği paylaşıyordu. Viyolonsel Konçertosu daha sonra 22 Aralık 1962’de Zirkin’in öğrencisi Nusret Kayar ve Alnar yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi ve Ankara Radyosu’nda banda kaydedildi.” (Aktüze, s.48)

“Alnar, bu eserini neden viyolonsel için bestelediğini şu sözlerle açıklar: Viyolonsel melodiyi çok iyi belirten bir çalgıdır ve tını olarak insan sesine en yakın olanıdır.” (Aydın, s73) Konserden sonra yayınlanan çok sayıda yazıda Alnar olumlu eleştiriler almıştır. Viyolonsel sanatçısı Feyha Talay’ın Ocak 1943’te bir derginin “Musiki Hayatı” bölümündeki yazısı bunlardan biridir:

“(…) Konserin son ve en dikkate değer parçası Ferid Alnar’ın viyolonsel konçertosu idi. Hemen şunu söyleyelim ki bu eser Türk musikisine yaklaşmak noktasından şimdiye kadar dinlediğimiz eserlerin hepsinden üstündür. Konçertoyu dinlerken ‘nikriz’, ‘suzinak’, ‘maye’ ve ‘hicaz’ makamlarının kokusu duyuluyordu. Bundan dolayı da eser, dinleyenler üzerinde çok müspet bir tesir yarattı. (...) Nihayet bu “konçerto”su ile bekleneni ortaya koydu. Bu eser milli musikimizi yaratabilmek için evvela Türk musikisini çok iyi bilmenin elzem olduğunu bir kere daha ispat etti. Ferid Alnar’ın topladığı sıcak, samimi ve sürekli alkışın manası da budur. (s.72) Eser güç olmakla beraber viyolonsel tekniğine uygun bir surette yazılmıştır. Üç kısımdan ibaret olan konçertosunun birinci kısmındaki ‘kadans’ı biraz fazla uzun ve

'orkestralama'sını biraz zayıf bulduk. İkinci kısım viyolonsel dolgun ve tesirli sesini gösterebilecek şekilde yazmıştır. Eserin en güzel orijinal tarafını son kısım teşkil ediyordu. Bu kısımda 'usul', çok zor olmasın rağmen, sazlar arasında ustalıklı taksim edilmiştir. Viyolonsel partisi de gerek teknik gerek melodi bakımından çok zengindir. Eserin icrasına gelince: David Zirkin bu konçerto da büyük ustalık gösterdi, hele alışmadığı seslerin tam tesirini vermekte çok muvaffak oldu (...)"

Bir başka eleştiri 'Türkische Post' isimli Alman gazetesinde, 13.01.1943 yılında Dr. Paul tarafından kaleme alınmıştır:

"(...) müzik çevreleri tarafından büyük ilgiyle beklenen Viyolonsel Konçertosu'nun ilk seslendirilişi yapıldı. Eser genel olarak bestecisinin, Türk ve Orta Avrupa stil elementlerinin karışımından oluşan, yalın şekilde müzikal ve ruhsal bütünlük içeren bir yol izlediğini göstermektedir. Önceki eserlerinde, adı geçen elementleri ayrı yapılarda fakat yan yana kullanan besteci, burada ise bunları bir bütünlük içinde işlemiş görünüyor. Dinleyici belki birkaç yan temada bestecinin tamamen batı müziği tarzında bestelediği yanılgısına kapılabilir. Fakat hemen sonra ve hayret verici bir ustalıklı bu müzik kendi içinden yeni bir Türk motifi doğurmaktadır. Ya da bir benzetme ile anlatma gerekirse; Alnar'ın bu eseri batı ve Türk yapı taşlarıyla örülmüş bir binadan çok, Avrupa toprağında yeşermiş bir Türk Fidanı'na benzetilebilir. (...) Orkestra yazısı berrak, hatta yer yer biraz soluk. Ama besteci her çalgının özelliğine uygun bir parti yazmış ve onlardan pastel renkli tınlar çıkartmış. (...) Böylece Alnar'ın bu son eseri, evrensel müzik eserleri arasında hak ettiği yerini alacaktır." (Aydın, s73)

Dönemin pek çok ünlü ismi konseri izlemiş ve konser hakkındaki fikirlerini Orkestra Dergisi ile paylaşmışlardır;

"1943 Peyami Safa; "Ferid Alnar'ın yazdığı bir konçerto çalındı. Bu eser, Türk Sanatkarının Batı ölçüleri içinde kompozisyon dehasını isbat eden, ilhamını Türk sesinden almış beynelmilel bir abidedir. Konçerto gibi ağır bir musiki içinde yapılan bu deneme, ilk olduğu için bir tarih, ilk olduğunu belli etmediği için de büyük bir sanat kıymetine sahiptir." MESUT CEMİL "Viyolonsel Konçertosu ile Ferid Alnar, yeni Türk müziğinin yapısına gök parçası kadar mükemmel bir kubbe getirmiştir." (Orkestra Dergisi, s37)

1943 senesinde Ulus Gazetesi'nde yazılan bir yazıda;

" (...) Hasan Ferid, ne Türk sanat musikisinin, ne de Türk halk musikisinin şimdiye kadar bilinen melodilerin alıp kullanmamış, o hava içinde kendi yarattığı melodilerle eserini süslemişti. (...) Hasan Ferid Alnar'ın eseri Türk musiki istikbaline doğru yol alacak eserlerin birisi olmuştur." (Okyay, s.81)

Eserin “(...) ne yazık ki, yeniden seslendirilmesi için aradan 19 yıl geçmesi gerekecekti. Yapıt ikinci kez, 22 Aralık 1962’de, gene besteci yönetimindeki CSO eşliğinde viyolonsel solisti Nusret Kayar tarafından seslendirildi.” (Kahramankaptan, s17) “Ankara Radyosu’nda banda kaydedildi.” (Aktüze, s48) “Eserin üçüncü seslendirilişi ise 17-18 Nisan 1970’te Hasan Ferid Alnar’ın jübile konser programında “Reşit Erzin” solistliğinde CSO tarafından yapılmıştır.” (Okyay, s136)

Tablo 2.

Program	
L. v. BEETHOVEN	EGMONT UVERTÜRÜ, OP. 84
J. HAYDN	VİYOLONSEL KONÇERTOSU, DO MAJÖR (Hoboken VII el)
	<i>Moderato</i>
	<i>Adagio</i>
	<i>Allegro molto</i>
	•
	Solist : REŞİT ERZİN
ara	
F. ALNAR	OYUN HAVALARI
	<i>Zeybek</i>
	<i>Çiftetelli</i>
	<i>Sirto</i>
F. ALNAR	PRELÜD VE İKİ DANS

17/18 Nisan 1970 Jübile Konser Programı, Şef: F. Alnar.

(1970 Konser Programı)

Eser dördüncü olarak Gülgün Akagün Sarısözen tarafından Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde 21 Mart 1999'da seslendirilmiştir. Gülgün Akagün Sarısözen, Konçertoyu iki buçuk yıl sonra Orhan Şallıel yönetimindeki Bursa Bölge

Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde 12 Ekim 2001’de seslendirmiştir. Şafak Kahramankaptan’ın girişimleriyle eser 2002 Eylül’ünde BBDSO ile bu kez Alnar’ın Viyolonsel Konçertosu kaydını, senfonik yapıtlarıyla birlikte gerçekleştirilmiştir.

Eserin konservatuarlarda viyolonsel repertuarında ki kullanımı yönünde ise M. Akım Kumtepe’nin “Viyolonsel Öğretiminde Çağdaş Türk Bestecilerine Ait Eserlerin Lisansüstü Programlarında Kullanım Durumları” adlı yüksek lisans tezindeki bu eserin kullanıma dair bir tablosu örnek olarak gösterilebilir;

Tablo 3.

KONÇERTOLAR	BİLGİM YOK	DUYDUM	SES KAYDI DİNLEDİM	GÖRÜNTÜ KAYDI İZLEDİM	CANLI YORUM İZLEDİM	ÇALIŞTIM	ÇALIŞTIRDIM
	f	f	f	f	f	f	f
1-H. Ferit Alnar viyolonsel konçertosu	0	3	4	1	1	-	-

(Konçertonun Okullarda Çalınması Tablosu)

“Yukarıdaki tabloya göre; “Hasan Ferid Alnar viyolonsel konçertosu için; anketi cevaplayan öğretim elemanları ‘bilgim yok’ seçeneğini işaretlememişlerdir. Bu durumda tüm öğretim elemanlarının eser hakkında bilgisi olduğu mevcut olduğu anlaşılmaktadır. Anketi cevaplayan öğretim elemanlarının 3’ü ‘duydum’ seçeneğini, 4’ü ‘ses kaydını dinledim’ seçeneğini, 1’i ‘görüntü kaydı izledim’ seçeneğini, 2’si ‘canlı yorum izledim’ seçeneğini işaretlemişlerdir. ‘Çalıştım’ veya ‘çalıştırdım’ seçeneği öğretim elemanları tarafından işaretlenmemiştir.

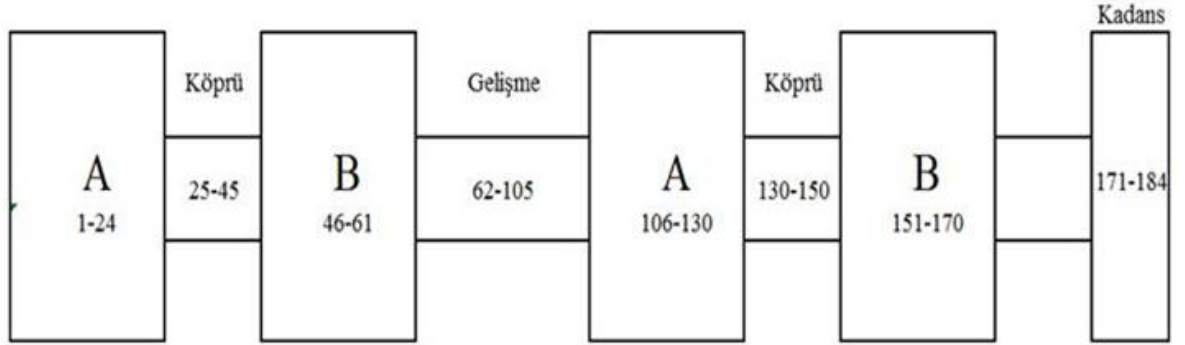
Anketi cevaplayan öğretim elemanlarının eseri çalışmış veya çalıştırmış olmayışının sebebi, öğretim elemanlarının eserin notasına ulaşamayışı ya da eserin notalarının kitap olarak basılmış ve yayımlanmış olmayışı olarak gösterilebilir.”

4.1. Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm

Eser birinci bölüm Moderato, ikinci bölüm Largo Non Troppo, üçüncü bölüm Allegro Con Brio olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Konçertonun ilk bölümü olan Moderato, Sonat Allegrosu formundan beklenenleri; modülasyon, armoni

yürüyüşü, ritmik çeşitlilik, daha önce kullanılan temaların yada ritmik yapıların geliştirilerek kullanılması özelliklerini taşıdığı görülebilir. Bu doğrultuda ana bölümlerin ölçü numaraları şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 4.



(Eserin Sonat Allegrosu Formuna Göre Bölümleri)

4.2. Form Analizi

Sergi kısmının Ana Tema'sı olan A bölümü 1 ile 24. ölçüler arasındadır. Solo viyolonsel ikinci ölçüden başlayarak dört ölçümlük eserin ana teması olan birinci cümleyi gösterdiği görülebilir.

Şekil 1.



(1-5. Ölçüler)

(Eser ana teması, birinci cümle)

Beşinci ölçünün son zamanından yedinci ölçünün sonuna kadar ikinci cümle duyulabilir. Yedinci ölçü ile on birinci ölçü arasında olan kısımda ise solo viyolonselın koşu pasajı görülebilir.

Şekil 2.



(İkinci cümle)



(Koşu Pasaj başlangıcı)



(5-11. Ölçüler)

(İkinci cümle ve koşu pasajı)

Orkestranın 4'lü armoniden oluşan iki akorla güçlü bir başlangıç yaptığı ve ikinci ölçüden itibaren solo viyolonsel eşlik eder pozisyonda devam ettiği söylenebilir. On ikinci ölçü ile on altıncı ölçü arasında orkestra eserin bütününe hakim olan ana temayı seslendirdiği ve solo viyolonselın ikinci cümlesine getirdiği görülebilir.

Şekil 3.

(11-14. Ölçüler)

(15-18. Ölçüler)

(Eserin ana teması, birinci cümle)

On yedinci ve yirminci ölçüler arasında solo viyolonsel in eserin ikinci cümlesini duyurduğu söylenebilir.

Şekil 4.

(15-20. Ölçüler)

(İkinci cümle nin birinci motifi)

Yirmi birinci ve yirmi dördüncü ölçülerde yarım ses kalınlaştırarak üçüncü cümlelerin sekvensini gösterdiği görülebilir.

Şekil 5.



(21-22. Ölçüler)



(23-24. Ölçüler)

(Üçüncü cümle sekvensi)

On yedinci ölçüden yirmi dördüncü ölçüye kadar olan kısımda orkestra, solo viyolonsele eşlik eder pozisyonda devam ederken, üfleme çalgıların katılımıyla duyumu zenginleştirir.

Yirmi beşinci ölçüde eser A ve B bölümleri arasında köprü vazifesi göreceğ olan 20 ölçü lük bir Köprü bölümüne girmektedir. Solo viyolonselelin 25. ölçüye ana temaya hakim olan birinci cümlelerin ilk motif sekvensi ile giriş yaptığı (şekil 6.) ve 27. ölçüde aynı motifi bir ses incelterek armoni (sekvens) yürüyüşü yaptığı görülebilir (Şekil 7.).

Şekil 6.



(25-26. Ölçüler)

(Birinci cümlelerin ilk motif sekvansı)

Şekil 7.



(27-28. Ölçüler)

(Birinci cümle ilk motif ikinci sekvansı)

Yirmi dokuzuncu ölçüde solo viyolonsel yeni bir motif duyurduğu (Şekil 8.), otuzuncu ölçüde ve otuz birinci ölçüde birer ses inceleştirerek armoni yürüyüşü yaptığı söylenebilir (Şekil 9).

Şekil 8.



(29. Ölçü)

(Solo viyolonsel yeni motif)

Şekil 9.



Sekvens

Sekvens

(30-31. Ölçüler)

(Solo viyolonsel sekvansı)

29. ve 30. Ölçülerde solo viyolonselın bağımsız yeni bir motif ile sorduğu sorulara, üfleme çalgılar grubu cevap olarak, solo viyolonselın yaptığı motifin aynısını çaldığı görülebilir.

Şekil 10.



(29. Ölçü)

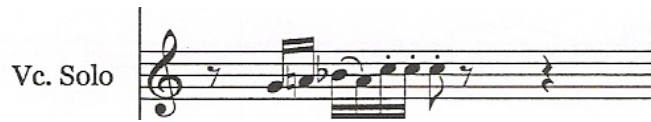
(Solo Viyolonsel sorusu)

Cevap

(27. 28. ve 29. Ölçüler)

(Üfleme çalgıların solo viyolonsel cevapı)

Şekil 11.



(30. Ölçü)

(Solo Viyolonsel bağımsız motif armoni yürüyüşü ile sorusu)

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Fg. *mf*

(30. Ölçü)

(Tahta üflemeliler birinci motif armoni yürüyüşü ile cevabı)

(Solo viyolonsel, tahta üfleme soru-cevap)

Otuz ikinci ölçüden başlayarak otuz sekizinci ölçüye kadar solo viyolonsel in kıvrak ve gösterişli seslerle 7 ölçülük bir koşu pasaj oluşturduğu görülebilir.

Şekil 12.

(30-38 arası ölçüler)

(Solo viyolonsel koşu pasajı)

Otuz dokuzuncu ölçüden kırk üçüncü ölçüye kadar solo viyolonsel in üçüncü cümle nin sekvensini gösterdiği söylenebilir. Kırk dördüncü ve kırk altıncı ölçüler arasında kısım ise B bölümüne geçiş için kullanılan köprü olarak değerlendirilebilir.

Şekil 13.



(Sekvens başlangıcı)

(Köprü)

(38-45 arası ölçüler)

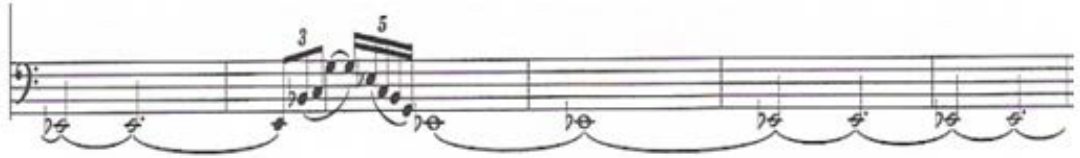
(Sekvens cümlesi ve köprü)

Serginin B bölümü kırk altıncı ölçü ile başlamaktadır. Orkestra armoni seslerini tutarken, kırk yedinci ölçüde fagotun dördüncü cümleinin bir motifi ile solo viyolonsel soru sorduğunu, kırk sekizinci ölçüde viyolonsel cevap verdiği, kırk dokuzuncu ölçüde dördüncü cümle ile soru sorduğu söylenebilir.

Şekil 14.



(Fagot dördüncü cümleinin ikinci motif ile soru)



Solo Viyolonsel Cevap

(47-51 arası ölçüler)

(Fagot ve solo viyolonsel soru-cevap)

Elli ikinci ölçüde obuanın dördüncü cümle tekrarı ile soru sorduğu, elli üçüncü ölçüde viyolonselın küçük bir fikir ile cevap verdiği, elli dördüncü ölçüde obuanın dördüncü cümle sekvensi ile soru sorduğu söylenebilir.

Şekil 15.

(Dördüncü cümle tekrarı ile soru) (Dördüncü cümle sekvensi ile soru)

(Cevap)

(Obua, flüt ve solo viyolonsel soru-cevap)

Elli altı ve elli yedinci ölçülerde flütün dördüncü cümle tekrarı ile cevap verdiği söylenebilir. Son kez solo viyolonsel ise elli sekizinci ölçüde dördüncü cümle tekrarı yapar ve gelişme bölümüne geçiş yapmak için altmış ve altmışın birinci ölçülerde köprü yaptığı söylenebilir.

Şekil 16.

(Dördüncü cümle tekrarı) (Köprü)

(57-62. Ölçüler)

(Solo viyolonsel motif tekrarı ve köprü)

Gelişme bölümü altmış ikinci ölçü ile yüz beşinci ölçüler arasındadır. Bu bölümde ana temada kullanılan cümlelerin işlendiği söylenebilir. Altmış ikinci ölçüden başlayan ve dört ölçü devam eden kısımda orkestranın, ana temanın birinci cümlesini farklı bir ses üzerinden yaptığı sekvensi (armoni yürüyüşü) duyulabilir.

Altmış altıncı ölçüde ise obua ve klarinetin birinci cümlelerin sekvensini (armoni yürüyüşü) yaptığı görülebilir.

Şekil 17.

Fl.
Ob.

pp *p* *pp* *f*

I,II

Sekvens

(57-62. ölçüler)

(Orkestra birinci cümle sekvensi)

Fl.
Ob.

3 3

I,II

Sekvensin devamı

Obua birinci cümle sekvensi

(63-67. ölçüler)

(Ana tema sekvensi)

Fl.
Ob.

animando

Obua birinci cümle sekvensi devamı

(Obua birinci cümle sekvensi devamı)

(68-69. ölçüler)

(Ana tema sekvensi)

Yetmişinci ölçüde orkestranın beşinci cümleyi gösterdiği söylenebilir. (Şekil 18) Yetmiş ikinci ölçüde ise ritmik sekvensi görülebilir. (Şekil 19)

Şekil 18.

(Beşinci cümle)

(68-71. ölçüler)

(Üçüncü motif)

Şekil 19.

(Beşinci cümle ritmik sekvens)

(72-75. ölçüler)

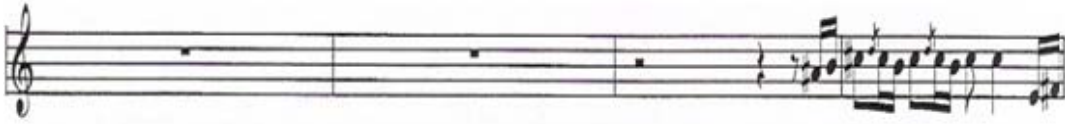
(Beşinci cümle ritmik sekvens)

Yetmiş üçüncü ve yetmiş dördüncü ölçüde orkestra tarafından ikinci cümledeki sekvensi soru olarak duyulabilir. Yetmiş dört ve yetmiş altıncı ölçülerde solo viyolonsel tarafından ikinci cümledeki sekvensi cevap olarak verdiği söylenebilir.

Şekil 20.



İkinci cümle sekvensi ile soru
(72-74. Ölçüler)



Cevap

(72-75. ölçüler)

(Solo viyolonsel ve orkestra soru-cevap)

Yetmiş yedi ve yetmiş sekizinci ölçüde solo viyolonsel tarafından iki ölçümlük bir koşu pasajı sergilediği söylenebilir.

Şekil 21.



(Solo viyolonsel koşu pasajı)

(76-78. ölçüler)

Yetmiş dokuzuncu ölçüde ikinci cümledeki birinci motifin sekvensi ile flütlere bir soru yönelttiği söylenebilir. Yetmiş dokuzuncu ölçünün son vuruşunda ise flütün cevabı duyulabilir. Yetmiş dokuzuncu ölçüde ikinci cümledeki birinci motifin sekvensi ile solo viyolonsel soru sorarken, sekseninci ölçüde flütün cevabı duyulabilir.

Şekil 22.



(Solo viyolonsel soru)

(Soru)

(79-81. ölçüler)



(Flüt cevap)

(Cevap)

(79-81. Ölçüler)

(Solo viyolonsel, flüt soru-cevap)

Seksen birinci ölçüden seksen dördüncü ölçüye kadar solo viyolonsel bir koşu pasajı sergilediği görülebilir.

Seksen üçüncü ölçüde solo viyolonsel klarnete dördüncü cümlelerin birinci motif sekvensi ile soru sorduğu, seksen üçüncü ölçünün son zamanında klarnetin cevap verdiği, seksen dördüncü ölçüde bir oktav yukarıdan soruyu tekrar ettiğini, seksen dördüncü ölçünün son zamanında klarnetin cevap verdiği görülebilir.

Şekil 23.



(Solo viyolonsel motif sekvensi sorusu) (Solo viyolonsel soru)

(82-84. Ölçüler)



(Klarnet cevap)

(Cevap)

(82-84. Ölçüler)

(Solo viyolonsel, klarnet soru-cevap)

Seksen beşinci ölçüde solo viyolonselın dördüncü cümleinin birinci motif sekvensi ile klarnete soru sorduğu, seksen beşinci ölçünün son zamanında klarnetin cevap verdiği, seksen altıncı ölçüde solo viyolonselın tekrar soru sorduğu, seksen altıncı ölçünün son zamanında klarnetin cevap verdiği görülebilir.

Şekil 24.



(Solo viyolonsel soru) (Soru) (Soru)

(85-88. Ölçüler)

(Solo viyolonsel soru)



Cevap

Cevap

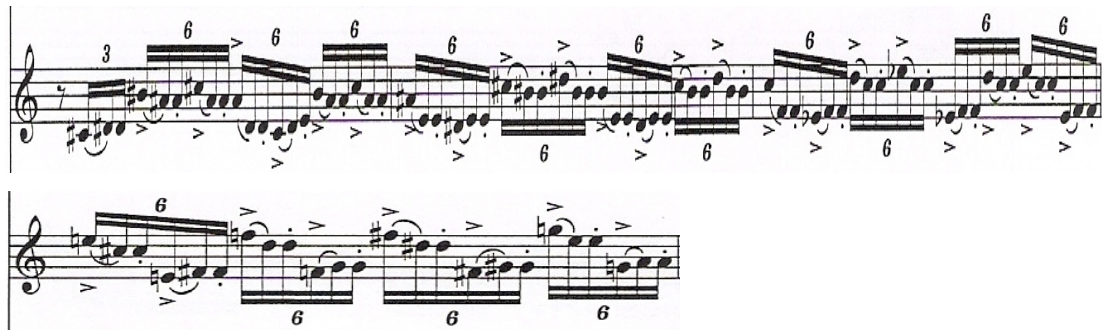
Cevap

(85-88. Ölçüler)

(Klarnet, solo viyolonsel soru-cevap)

Seksen dokuzuncu ölçü ile doksan ikinci ölçüler arasında ki pasajda solo viyolonselın üçleme ve altılamalarla dolu bir koşu örneği gösterdiği görülebilir.

Şekil 25.



(89-92. Ölçüler)

(Solo viyolonsel koşu pasajı)

Doksan üç ve doksan dördüncü ölçülerde flütün, solo viyolonselın koşu pasajına benzeyen iki ölçülük bir örnek gösterdiği söylenebilir.

Şekil 26.



(92-94. Ölçüler)

(Flüt koşu pasajı)

Doksan beşinci ölçüde solo viyolonsel dördüncü cümlemin ilk motif sekvensi ile soru sorduğu, doksan beşinci ölçünün son zamanında klarnetin cevap verdiği ve yüz birinci ölçüye kadar olan kısmın soru-cevap şeklinde devam ettiği söylenebilir.

Şekil 27.



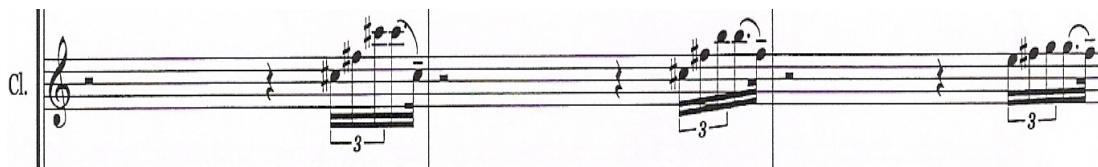
Soru

Soru

Soru

(95-97. ölçüler)

(Solo viyolonsel soru)



Cevap

Cevap

Cevap

(95-97. ölçüler)

(Klarnet cevap)



Soru

Soru

Soru

(98-100. ölçüler)

(Solo viyolonsel soru)



Cevap

Cevap

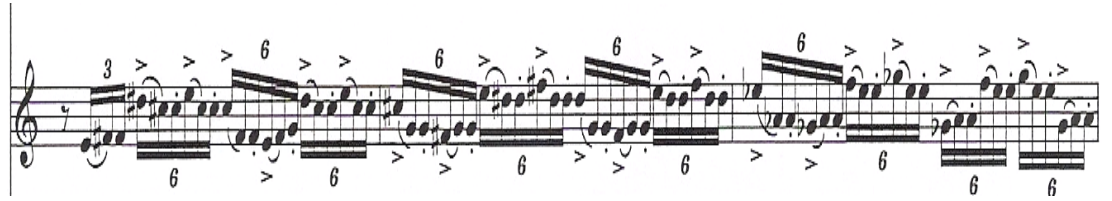
(98-100. ölçüler)

(Klarnet cevap)

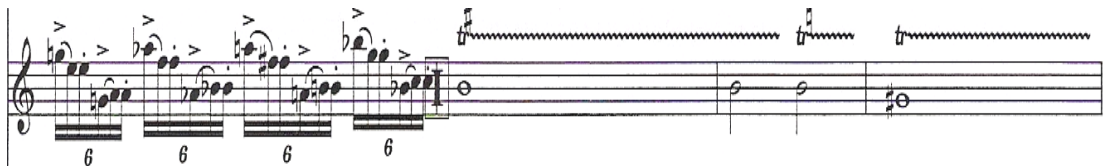
(Solo viyolonsel, klarnet soru-cevap)

Yüz birinci ölçü ile yüz dördüncü ölçü arasında solo viyolonsel, seksen dokuzuncu ölçüde yaptığı gibi fakat farklı ses üzerinden üçleme ve altılamalarla dolu bir koşu örneği gösterdiği, yüz beşinci ölçüye geldiğinde ise gelişme bölümünü bitirip A temasına dönmek için iki ölçü köprü sesleri kullandığı görülebilir.

Şekil 28.



(101-103. ölçüler)



(104-107. ölçüler)

(Solo viyolonsel koşu ve son üç ölçü köprü geçiş notaları)

Gelişme bölümünün bitmesiyle Sonat Allegrosu formu gereği yeniden A cümlesi başlamaktadır. Tahta üfleme grubu yüz yedinci ölçüden yüz on ikinci ölçüye kadar eserin ana teması olan birinci cümleyi duyurduğu ve solo viyolonsel ile diyalog içine girdiği söylenebilir.

Şekil 29.



(108-111. Ölçüler)

(Tahta üfleme grubu ana tema birinci cümle seslendirmesi)

Yüz on ikinci ölçüde solo viyolonsel in tahta üflemlerin yarım bıraktığı cümle nin devamını sürdürdüğü söylenebilir. Yüz on beşinci ölçüye gelindiğinde orkestra ikinci cümle nin birinci motifini 5 ses incelt ilerek tekrar ettiğ i görüleb ilir.

Şekil 30.

(115-117. Ölçüler)

(Orkestra beş ses yukarıdan birinci cümle sekvens)

118. ölçüde orkestra bir koşu örneğ i göstererek solo viyolonsel in seksen birinci ölçüde gösterdiğ i koşu pasajını (Şekil 31.) beş ses incelt ererek gösterdiğ i söylenebilir (Şekil 32).

Şekil 31.



(79-82. Ölçüler)

(Solo viyolonsel koşu pasajı)

Şekil 32.

(118-120. Ölçüler)

(Orkestra koşu pasajı)

İkinci A bölümü orkestra ve solo viyolonsel ile diyalog içinde geçirecektir. Yüz on dokuzuncu ve yüz yirminci ölçülerde orkestranın ikinci cümlelerin birinci motifinin sekvansını gösterdiği görülebilir. Yüz yirmi ikinci ölçüde orkestra üçüncü cümlelerin sekvansını, yüz yirmi üçüncü ölçüden yüz yirmi beşinci ölçüye kadar ise solo viyolonsel cümleyi devam ettirdiği görülebilir. Bitmemiş olan cümle yüz yirmi altıncı ve yüz yirmi yedinci ölçüde orkestra tarafından, yüz yirmi sekiz ve yüz yirmi dokuzuncu ölçülerde solo viyolonsel tarafından seslendirilerek sonlandırıldığı söylenebilir.

Yüz otuzuncu ölçüde yeniden Köprü grubu başlar, yüz kırk dokuzuncu ölçüye kadar devam etmektedir. Solo viyolonsel A teması ile B teması arasında ki köprüde olduğu gibi birinci cümlelerin birinci motifini sekvans olarak gösterdiği söylenebilir.

Yüz otuz ikinci ölçüde aynı motifi bir ses inceleyerek armoni yürüyüşü yaptığı söylenebilir.

Şekil 33.



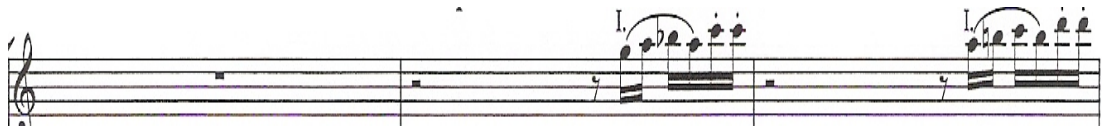
(Birinci cümle birinci motif sekvans) (Armoni yürüyüşü)
(129-132. Ölçüler)
(Solo viyolonsel sekvans ve armoni yürüyüşü)

Yüz otuz dördüncü ölçüde solo viyolonsel birinci motifin armoni yürüyüşü ile soru olarak işlediği, tahta üfleme grubun birinci motif armoni yürüyüşü ile cevap verdiği, yüz otuz beşinci ölçüde aynı motifi bir ses inceleyerek armoni yürüyüşü ile soru sorduğu, solo viyolonsel aynı motifin armoni yürüyüşü ile cevap verdiği söylenebilir.

Şekil 34.



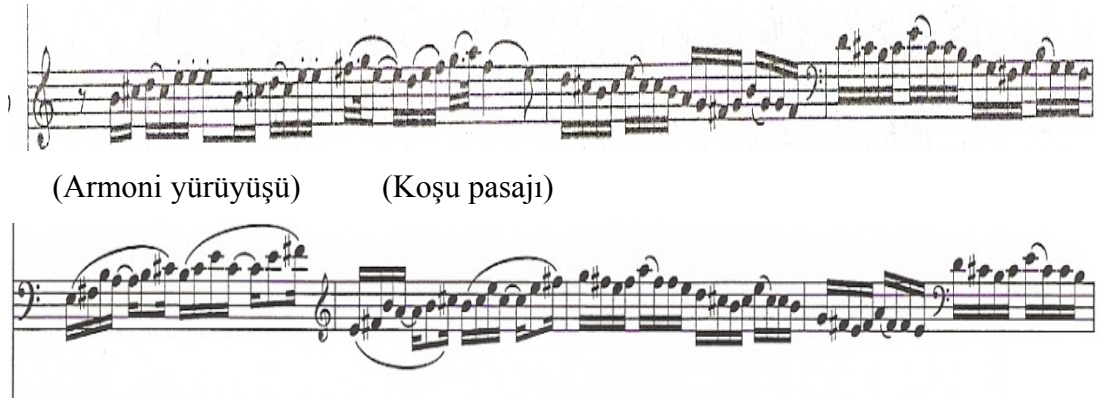
(Birinci motif sekvansı soru) (Armoni yürüyüşü soru)
(133-135. Ölçüler)
(Solo viyolonsel)



(Sekvens cevap) (Sekvens cevap)
(Tahta üfleme grubu)
(133-135. Ölçüler)
(Solo viyolonsel-tahta üflemeliler soru-cevap)

Yüz otuz altıncı ölçüde tekrar bir ses inceleyerek armoni yürüyüşü yaptığı söylenebilir. Yüz otuz yedinci ölçüde ise solo viyolonsel in koşu pasajı gösterdiği söylenebilir.

Şekil 35.



(136-143. Ölçüler)

(Solo viyolonsel koşu pasajı)

Yüz kırk dördüncü ölçüden yüz kırk sekizinci ölçüye kadar, solo viyolonsel in üçüncü cümle sekvensini gösterdiği söylenebilir. Yüz kırk dokuzuncu ve yüz ellinci ölçüleri ise yeniden B bölümüne geçiş için köprü olarak kullandığı görülebilir.

Şekil 36.



(Köprü grubu)

(130-152 arası ölçüler)

(Solo viyolonsel üçüncü cümle sekvensi ve köprü grubu)

Yüz elli birinci ölçü ile yüz yetmişinci ölçüler arası yeniden B temasının başladığı görülmektedir. Yüz elli birinci ölçüde obua dördüncü cümleyi (Şekil 37) bir ses inceleştirilmiş olarak sekvens yaptığı görülebilir. (Şekil 38)

Şekil 37.



(47-51. Ölçüler)
(Dördüncü cümle)

Şekil 38.



(Sekvens)
(148-152. Ölçüler)
(Obua dördüncü cümle sekvensi)

Yüz elli üçüncü ölçüden yüz altmışıncı ölçüye kadar orkestra bir diyalog içerisine girerek tahta üflememelilerin dördüncü cümlelerin motifini seslendirildiği görülebilir. Yüz elli üçüncü ölçüde fagot dördüncü cümlelerin ilk motifini armoni yürüyüşü ile devam ettirip, sırasıyla klarinet, flüt, sekvens tekrarları ile motifi işledikleri görülebilir.

Şekil 39.



(Sekvens tekrarı)

(153-159. Ölçüler)
(Tahta üfleme sekvensi)

Yüz elli beşinci ölçüde kemanların dördüncü cümle tekrarı yapıp, yüz elli sekizinci ölçüde solo viyolonsel için köprü geçişi yaptığını söyleyebiliriz.

Şekil 40.



(Sekvens Tekrarı)

(Köprü)

(153-159. Ölçüler)

(Kemanlar sekvens tekrarı ve köprü)

Yüz altmışıncı ölçüye gelindiğinde solo viyolonsel çift sesli kontrpandan hareketiyle altı ölçü boyunca, dördüncü cümleyi işlediği görülebilir.

Şekil 41.



(160-169 arası ölçüler)

(Solo viyolonsel dördüncü cümle çift sesli kontrpandan)

Yüz altmış altıncı ölçüde orkestra dördüncü cümlelerin bir ses inceltirilerek sekvensini gösterir ve, yüz altmış sekizinci ölçüde solo viyolonsel için köprü ile hazırlık yaptığını söyleyebiliriz.

Şekil 42.

Vln I
Vln II

(Sekvens)

(Köprü)

(165-169. Ölçüler)

(Keman dördüncü cümle sekvensi ve köprü)

170. Ölçüde solo viyolonselın uzun ve virtüözite gerektiren kadans bölümü başlamaktadır.

185. ölçüde solo viyolonselın kadans bölümü bitmiştir ve orkestranın dahil olduğu görülebilir. Orkestra ikinci bir motifle güçlü bir giriş yapar, solo viyolonsel bu motife cevap verir. Son ölçüde ise ünison olarak birinci bölüm tamamlanmaktadır.

Şekil 43.

Vc. Solo
Vln I
Vln II

(185-187. Ölçüler)

(Ünison bitiş)

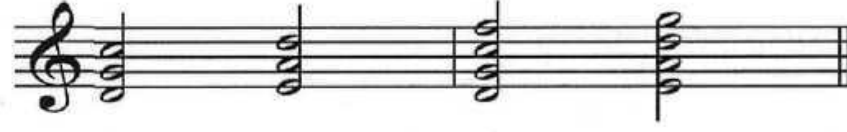
. 4.2. Armoni Analizi

Hasan Ferid Alnar viyolonsel konçertosunun orkestrasyonunda 3'lü armoninin ile 4'lü armonin iç içe kullanılması eserin en karakteristik özelliklerindedir.

Cumhuriyet ile birlikte pek çok devrim arasında, müzik devrimi de bulunmaktadır. Müzikte de yeni bir dönem başlamış, tek sesli olarak süregelen Türk makam müziği, batı standartlarına göre şekillendirilmek istenmiş, fakat klasik müzik tonal armonisi ile çokseslilik uygulamaları Türk makam müziği'nin makamsal yapısına uygun olmadığı ve karakteristik özelliklerini kaybettiği için yeni bir sistem geliştirilmeye çalışılmıştır ve "Dörtlü Armoni Sistemi" uygulanmaya başlanmıştır. Türk makam müziği sözlü müziğe dayanmaktadır. Çok seslilik olarak bağlama, kemençe, tulum, kanun, ud gibi çalgılar geleneksel icra biçimlerine ve yapılarına bağlı olarak kullanılsa da, temel olarak baz alınan sözlü müziklerdir. Türk Beşleri olarak adlandırılan bestecilerin eserlerinde "Dörtlü Armoni Sistemi"ni kullandıkları görülsede, bu çok seslendirme sisteminin kuramcısı Kemal İlerici'dir. "İlk defa 1944 yılında Dörtlü Armoni olarak nitelediği sistemini belirli bir düzeyde geliştirmiştir. Daha sonra İlerici, araştırmalarını uzun yıllar verdiği derslerde kanıtladıktan sonra, 1970 yılında *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* başlığı altında kitap olarak İstanbul'da yayınladı." (Aydın, s69) Tonal müzik yerine makamsal müzik temelini esas olarak oluşturulan bu sistem; akor hangi derece üzerinde kurulacaksa o sesin üzerine ve altına 4'lü aralık konulmasını esas almaktadır. "Dereceler üzerinde kurulan akorların bir kısmı durucu, diğerleri de yürüyücü özelliği taşımaktadır. V., I., IV., ve VIII. dereceler durucu, II., VI., III. ve VII. dereceler yürüyücü özelliği en fazla olanlardır." (Aydın, s.71) Bu sistemde halk müziği eserlerinde sıkça kullanılan Hüseyini Makamı esas olarak alınmaktadır. Kemal İlerici'ye göre "bunun nedeni, bu makamdan diğer makamların türetilme olanaklarının bulunması ve Türk müziğini ilgilendiren bütün melodik ve armonik sorunların bu makam içinde çözülmesidir." (Aydın, s70)

İsmail Sınır'ın yüksek lisans tezinde kullanmış olduğu dörtlü armoni şifreleme tekniğini örnek olarak, analiz kısmı şu tabloya göre yapılacaktır;

Tablo 5.



	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

(Dörtlü Armoni Şekil Tablosu)

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

Tablo 6.



I 7	I 5	I 5
4	4	2

(Dörtlü Armoni Üç Sesli Çevrim Tablosu)


I 7 : 4 sesli 4'lü akor
4
3

I 7 : 4 sesli 4'lü akor 1. Çevrim
5
4

I 7 : 4 sesli 4'lü akor 2. Çevrim
4
2

I 6 : 4 sesli 4'lü akor 2. Çevrim
4
2

Tablo 7.



I 7	I 7	I 5	I 6
4	5	4	5
3	4	2	2

(Dörtlü Armoni Dört Sesli Çevrim Tablosu)

Eserin orkestrasyonunda 3'lü armoni ve 4'lü armoninin iç içe kullanılmasının yanı sıra, ikili aralıkların da kullanıldığı söylenebilir. İsmail Sınır'ın yüksek lisans tezinde kullanmış olduğu, aşağıda gösterilmiş olan aralık şifreleme sistemi örnek alınarak, bu çalışma boyunca kullanılacaktır.

Tablo 8.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains ten measures of music, each with a pair of notes (dyad) and a fret number below it. The fret numbers are: 1, ♭2, 2, ♭3, 3, 4, +4, -5, 5. The second staff contains five measures of music, each with a pair of notes and a fret number below it. The fret numbers are: ♭6, 6, ♭7, 7, 8. The notes are represented by circles with stems, and some have accidentals (flats or sharps).

(Aralık Şifreleme Tablosu)

Eser tonal armoni olarak incelendiğinde, La minör tonunda olduğu söylenebilir. Bu çalışma da tonal olarak incelenmediği için, La notası ekseninde diye söz edilebilir. Birinci bölüm olan Moderato güçlü, dinamik bir 4'lü akorun orkestra tarafından iki kez duyurulmasıyla başlamaktadır. Bu akor dörtlü sisteme uygun olarak, “mi-la-re-sol” seslerinin birinci çevrimi olan “la-re-mi-sol” seslerinden oluşmaktadır. Solo viyolonsel birinci cümleyi seslendirirken, orkestranın sol minör tonunun eksilmiş seslerinden oluşan 2'li aralıklarla devam ettiği, dördüncü ölçüde fa-si bemol (re notası çıkarılmış)'dan oluşan 4'lü armoni olduğu söylenebilir.

Şekil 44.

The musical score for Figure 44 consists of five staves: Violini I, Violini II, Virole, Violoncelli, and Contrabassi. The Violini II and Virole staves include performance instructions such as 'div.' (divisi), 'sul tasto' (on the keyboard), and dynamics 'f p f p' followed by 'pp' (pianissimo). The Contrabassi staff includes 'pp' and 'pizz.' (pizzicato). The score is divided into four measures, with the first measure containing a 4-measure rest for Violini I.

La	4	3	7	8	7	5	5	8	Fa	4
I 7									I 7	
4									4	
3									3	

(1-4. Ölçüler)

Beşinci ölçüye gelindiğinde sol-si bemol-re seslerinden oluşan sol minör akoru duyurularak birinci cümle tamamlanmış söylenebilir.

Şekil 45.

Vln I

Vln II

Vle.

Gm

(5. ölçü)

Solo viyolonsel ikinci cümlesini seslendirirken, sırasıyla altıncı ölçüde do-mi seslerinden oluşan majör 5 aralığı, si bemol-do-mi seslerinden oluşan dominant 7'li akoru (sol çıkarılmıştır), la-do diyez-mi seslerinden oluşan la majör akoru, fa diyez-do diye mi seslerinden oluşan fa diyez minör akoru olduğu görülebilir.

Şekil 46.

Vln II

Vle.

Vcl.

5 C7 Am

F#m

(5-7. Ölçüler)

Sekiz, dokuz ve onuncu ölçülerde solo viyolonsel'in koşu pasajı süresince, 3'lü ve 4'lü armoni akorlarının beraber kullanıldığı söylenebilir. İlk akorun mi-la-sol seslerinden oluşan (re notası çıkarılmıştır) la 3 sesli 4'lü armoni, ikinci akorun sol- si bemol-re seslerinden oluşan sol minör 3'lü armoni, üçüncü akorun yine 4'lü armoni, dördüncü ve beşinci akorun ise minör 3'lü armoni akorları olduğu söylenebilir.

Onuncu ölçüde ise do diyez-mi-sol diyez seslerinden oluşan do diyez minör akoru olduğu söylenebilir. On birinci akorun da do diyez-mi-sol diyez seslerinden oluşan do diyez minör akoru olduğu söylenebilir.

Şekil 47.

The musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is shown in five measures. The dynamics are marked as *mp*, *mf*, *f*, and *mf*. The articulation is marked as *arco* and *div.* (divisi). The chords are La, Gm, La, Gm, and C#m. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with *mp* in the first measure.

La Gm La Gm C#m
 I 7 I 7
 4 4

(8-10. Ölçüler)

On ikinci ölçüde orkestra solo viyoloncelin birinci cümlesini tekrar seslendirmektedirler. Burada ilk cümledeki 2'li aralıklar yerine, 3'lü armoni ve 2'li aralıklar ile altyapısının oluşturulduğu söylenebilir. On ikinci ölçüde sol-si bemol-re-fa seslerinden oluşan sol minör 7'li akoru, on üçüncü ölçüde aynı akoru, on dördüncü ölçüde sırasıyla, re-fa minör üçlü aralığı, si-fa beşli aralığı, fa-si aralığı, fa diyez-la aralığı olduğu görülebilir.

Şekil 48.

Gm7

Gm7

b 3 b 3 4 b 3

(11-14. Ölçüler)

On yedinci ölçüde solo viyolonsel üçüncü cümlesine başlamaktadır. Bu cümlelerin armoni yapısının daha sade olduğu görülebilir. Cümlelerin ilk iki ölçüsünde ikili aralıkların kullanıldığı (Şekil 49.), on dokuzuncu ölçü tonal olarak incelendiğinde; 2'li aralıklarla kromatik inişleri geçit olarak kullandığı söylenebilir. Yirmi birinci ölçüde solo viyolonsel duyumunu kuvvetlendirmek için, re bemol tonuna geçtiği söylenebilir. Akor kuruluşunu yerine la bemol-re bemol seslerinden oluşan iki sesli aralıklar kullanıldığı söylenebilir (Şekil 50.)

Şekil 49.

Vc. Solo

Vln I

Vln II

Vle.

Vcl.

Cb.

mf

pp

pp

pp

arco

5

(15-18. Ölçüler)

(Solo viyolonsel üçüncü cümlesini seslendirirken orkestra 2 sesli aralıklarla eşlik eder)

Şekil 50.

Vle.

Vcl.

Cb.

pp

pp

pp

arco

pp

5

Kromatik inişler

5

Re bemol tonunda ikili aralıklar

(19-22. Ölçüler)

Yirmi üçüncü ölçüde yine solo viyoloncelin duyumunu tamamlamak için ikili aralıklardan faydalandığı fakat tonal olarak incelendiğinde; kromatik inişler ile geçit akorları kullanarak yirmi beşinci ölçüde Sol majör tonuna geçtiği söylenebilir. Fakat bir akor kurulumu yerine burada da sol ve re seslerinden oluşan ikili aralık kullanıldığı söylenebilir.

Şekil 51.

The musical score for Figure 51 consists of five staves: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into five measures. The first measure is labeled 'Kromatik İnişler' and the second measure is labeled '5'. The third measure is labeled '5' and the fourth measure is labeled '5'. The fifth measure is labeled '5'. The score includes dynamics like 'pp' and 'pizz.'.

Kromatik İnişler

5

5

Sol Majör tonunda ikili aralıklar

(23-26. Ölçüler)

Yirmi dokuzuncu ölçüye gelindiğinde orkestra yoğun olarak 4'lü armoniden yararlanmaktadır. Otuzuncu ölçüde sol ve la üzerine işlenmiş olan 4'lü akorlar yana görülebilir. Otuz üçüncü ölçüde sırasıyla, mi-la, si-mi, do-la seslerinden oluşan ikili aralıkların olduğu görülebilir.

Şekil 52.

Vln I

Vln II

Vle.

Vcl.

G A A G A G A 5 4 4

I 7 I 7 I 7 I 7 I 7 I 7

4 4 4 4 4 4

(30-33. Ölçüler)

Otuz üçüncü ölçüden itibaren, solo viyolonsel ustalık gerektiren solo bir koşu pasajı çalarken, orkestra ikili aralıklar ve otuz beşinci ölçüde la 4'lü akoru ile eşlik ettiği söylenebilir.

Şekil 53.

The image shows a musical score for five instruments: Vc. Solo, Vln I, Vln II, Vle., and Vcl. The Vc. Solo part is in the bass clef and features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Vln I and Vln II parts are in the treble clef and play a melodic line with some rests. The Vle. part is in the bass clef and plays a simple melodic line. The Vcl. part is in the bass clef and plays a simple melodic line. The score is divided into four measures. The first measure has fingerings 5, 4, 5, 5. The second measure has fingerings A, 4, 4. The third measure has fingerings 4, 4. The fourth measure has fingerings 5, 5, 5. Dynamics include *pp* and *pizz.* (pizzicato). The Vln I and Vln II parts have *arco* markings. The Vle. part has *arco* and *pp* markings. The Vcl. part has *pizz.* markings.

I 7
4

(34-37. Ölçüler)

Kırkaltıncı ölçüde B bölümü başlamaktadır ve orkestra sol-si bemol, solo viyolonsel ise mi bemol seslerini duyurarak, bir 3'lü armoni sergilendiği söylenebilir. Tonal olarak incelendiğinde mi bemol majör tonuna geçtiği söylenebilir. B bölümü boyunca mi notası ekseninde akorlar ile eşlik edildiği söylenebilir.

Şekil 54.

Mi bemol Majör

(42-46. Ölçüler)

Gelişme bölümü altmış ikinci ölçüde başlamaktadır, orkestranın ana motifi beş ses incelerek seslendirdiği görülebilir. Tonal olarak incelendiğinde eserin başlangıcındaki la minör tonu, beş ses incelerek mi bemol notası ekseninde devam ettiği söylenebilir. Kırk dokuzuncu ölçüde fagot eserin dördüncü cümlesini seslendirmektedir. Bu cümle boyunca orkestra sol-si bemol ve la-do seslerinden oluşan minör üçlü aralıkları ile eşlik ettiği söylenebilir.

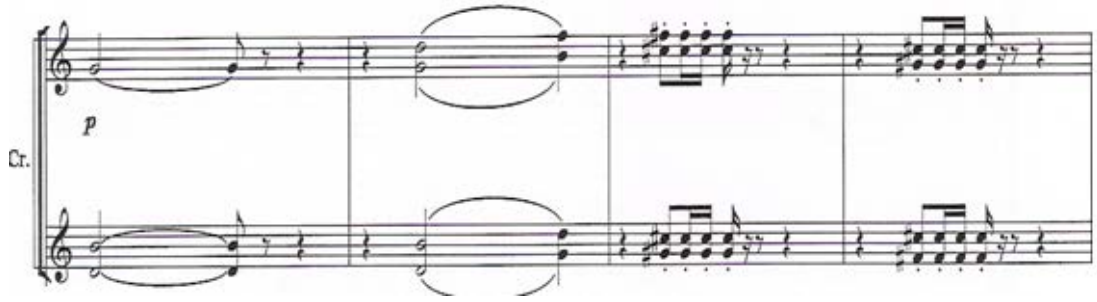
Şekil 55.

b 3 b 3 b 3 b 3 b 3 b 3 b 3 b 3 b 3

(47-51. Ölçüler)

Eserin beşinci cümlesi olan yetmiş ve yetmiş birinci ölçülerde, yaylılar ve obua ünison şekilde cümleyi seslendirirken, kornonun armoni alt yapısını tutmakta olduğu söylenebilir. Kornonun do diyez-fa diyez- si diyez seslerinden oluşan 4'lü armoni duyurduğu görülebilir.

Şekil 56.



C#

I 7

4

(68-71. Ölçüler)

Gelişme bölümü boyunca A ve B bölümlerinde yapılan akorların ve ikili aralıkların benzerleri, solo viyolonsel virtüozite gerektiren pasajlarında ise orkestranın eşlikçi konumunda olup genellikle 2'li aralıklar yaptığı söylenebilir.

Yüz yedinci ölçüde gelişme bölümü sonlanıp, yeniden A bölümünün başladığı söylenebilir. A bölümünün ilk cümlesi tahta üfleme grubundan tekrar duyurulur. Eserin giriş bölümünde olduğu gibi yeniden La minör tonuna geçiş yapılır. La minör tonuna bağlantılı olarak çeşitli modülasyonlar, 4'lü akorlar ve 2'li aralıkların kullanıldığı söylenebilir.

Yüz on altıncı ölçüde eserin bir ses yukarıya taşındığı söylenebilir. Burada yaylılar ünison olarak ana temanın devamı olan cümleyi duyurdukları söylenebilir.

Şekil 57.

(115-117. Ölçüler)

(Yaylı grubu ünison pasajı)

Yüz yirmi ikinci ölçüde mi notası ekseninde mi-si seslerinden oluşan ikili aralıklardan faydalanarak, tonal olarak bakıldığında ise mi majör tonuna geçtiği söylenebilir. Kromatik sesleri bir sonraki ses değişikliğine geçiş için kullandığı görülebilir.

Şekil 58.

5

Kromatik sesler

Mi Majör tonu sesleri

(121-124. Ölçüler)

Yüz yirmi altıncı ölçüde yarım ses kalınlaşıp, mi bemol notası ekseninde devam ettiği söylenebilir. Burada mi bemol-si bemol seslerinden oluşan iki sesli aralıklar ile kromatik geçişlerin kullanıldığı görülebilir.

Şekil 59.

Vln II

Vle.

Vcl.

Kromatik Geçişler 5 Kromatik geçişler

Mi bemol Majör tonu sesleri
(125-128. Ölçüler)

Yüz otuz altıncı ölçüye gelindiğinde, otuzuncu ölçüde olduğu gibi 4'lü akorların sıkça kullanılmış olduğu ve ikili aralıkların kullanıldığı görülebilir.

Şekil 60.

Vln I

Vln II

Vle.

Si Si La Si La Si 5 5 4 4 5 4 5
I7 I7 I7 I7 I7
4 4 4 4 4

(136-139. Ölçüler)

Yüz ellinci ölçüde tekrar B bölümü sergilenmektedir. Eser modülasyon yaparak bir ses yukarıya taşındığı için ilk kullanılan B bölümünde kullanılan mi bemol majör akoru sesleri yerine, Fa majör akoru sesleri (solo viyolonsel Fa pedal sesi tutarken, yaylı grubu la ve do seslerini duyururlar) kullandığı görülebilir.

Şekil 61.

The image shows a musical score for four instruments: Vc. Solo, Vln I, Vln II, and Vcl. The Vc. Solo part features two triplets of eighth notes, followed by a series of notes with a *p* dynamic marking. The Vln I part has a *pp* dynamic marking and a *sul tasto* instruction. The Vln II part has a *mf* dynamic marking. The Vcl. part has a *sul tasto* instruction. The score is arranged in four staves, with the Vc. Solo staff at the top and the Vcl. staff at the bottom.

Fa Majör akor sesleri

(148-152. Ölçüler)

Yüz altmışıncı ölçüde solo viyolonsel in iki sesli kontrpuan yaptığı görülebilir. Arp için solo viyolonsole re minör ekseninde 3'lü armoniler kurarak ve son akorunun si-mi-la seslerinden oluşan 4'lü akorla eşlik ettiği söylenebilir.

Şekil 62.

Dm Dm Dm Dm Dm Dm Em Em Dm

(Arp Re notası ekseninde solo viyolonsel eşlik)

(160-164. Ölçüler)

(solo viyolonsel kontrpuan)

m3 Mi
I 7
4

(Arp solo viyolonsel eşlik devamı)

(165-169. Ölçüler)

(165-169. Ölçüler)

(solo viyolonsel kontrpuan devamı)

Yüz yetmişinci ölçüde solo viyolonsel uzun ve virtüozite gerektiren bir kadans bölümüne girmektedir. Yüz seksen beşinci ölçüde orkestra iki ölçü ünison bir şekilde bir motif sergilerken, eserin birinci bölümü la notasında sonlanmaktadır.

Şekil 63.



(185-186. Ölçüler)

(Orkestra ünison)

4.4. Makamsal Analiz

Alnar müzik eğitimini yurtdışında; batı müziği üzerine yapmış olmasına rağmen, eserlerinde daima Türk Müziği melodilerini kullanmıştır. “Melodik ve ritmik doku geleneksel deyişe dayanmaktadır. Besteciliğinde özellikle melodi önemli rol oynar. Eserlerinde Türk müziği ile Avrupa müzik kurallarını birleştirerek başarıya ulaşmıştır.” (Aydın, s.61) Kendisinin küçük yaşta müziğe bir Türk Müziği çalgısı olan kanun öğrenmesi ve müzik hayatına Türk makamsal müziği çerçevesinde başlamış olması ile Viyana eğitimi sırasında öğretmeni olan Joseph Marx’ın “(...) daha derslere başlamadan önce siz ulusal bir kompozitör olarak yetişeceksiniz, bu yolda yürürken kişiliğinizi batı müziği stillerinin etkisine düşmeden oluşturmak için çaba gösterin” (Okyay, s53) cümlesinin etkili olduğu düşünülebilir.

Türk Beşleri’nin ortak özelliği Türk makamsal müziğin geleneklerinden yola çıkmış olmalarıdır. Alnar, Türk Beşleri’nin diğer üyelerine göre Türk makamsal müziğinden daha fazla yararlandığı görülmektedir. “Grubun diğer dört üyesinden, özellikle geleneksel müziğimiz ile ilgili bilgilere iyi derecede sahip olması ve bilgilerinin eserlerine her bakımdan güçlü şekilde etkisi dolayısıyla ayrılır.” (Aydın, s.60) Alnar, diğer bestecilere göre bu konuya çok daha hakimdir ve, “içine doğduğu ailede duyarak ve bizzat yaparak, en iyi öğretmenler elinde yetişerek profesyonel

gruplarda çalarak ve nihayet yaratarak, üreterek Türk müziği çevrelerinde tanınmış tek üyesidir.” (Okyay, s.46)

Türk müzik devriminin yeni bestecileri olarak Türk Beşleri’nden, batılılaşma yolundaki bu dönemde beklenti çok yüksektir. Nadir Nadi’nin Okyay’ın kitabındaki sözleri bu beklentiyi doğrular niteliktedir;

“Modern Türk musikisi ile meşgul olan sanatkarlarımız pek güç bir vazife taşıyorlar. Türk musikisini Garp tekniği ile zenginleştirmekle iş bitmiş olmaz. Sanat her şeyden evvel şahsiyet demektir. İki ayrı ifade tarzını mezcetmek isteyen bu sanatkarlar çalıştıkları sahada şahsiyet yaratmak ve şahsiyetlerini millete mal etmek mecburiyetindedirler. Kendilerine şerefli muvaffakiyetler temmeni ederim.”

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adı geçen, 24 perdeden oluşan sistem Türk makam müziğinde yaygın olarak kullanılsa dahi, analiz kısmında hem bu sistem, hem de bütün orkestra elemanlarının kullanabileceği ortak bir yazım sistemi olan, sadece diyez ve bemol işaretlerinden oluşan 12 eşit aralıklı tampere sistemi olan evrensel nota yazımı ile ve halk müziğinde kullanılan altere işaretlerinin üzerine konulan rakamlar ile gösterilecektir.

Alnar Viyolonsel konçertosunda makamsal etkinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Birinci bölüm olan Moderato kısmına genel olarak Hicaz (ya da nikriz) makamının hakim olduğu söylenebilir. Birinci bölümün ilk cümlesinde solo viyolonsel la notası (dügah) üzerinde Hicaz Hümayun makamı dizisini oluşturan seslerden meydana geldiği söylenebilir. Sol notası (rast) üzerinde duraklayarak Nikriz makamı dizisini de hissettirebilir. Bu dizide si bemol ve do diyez sesleri Hicaz makamının karakteristik özelliğini gösterdiği söylenebilir.

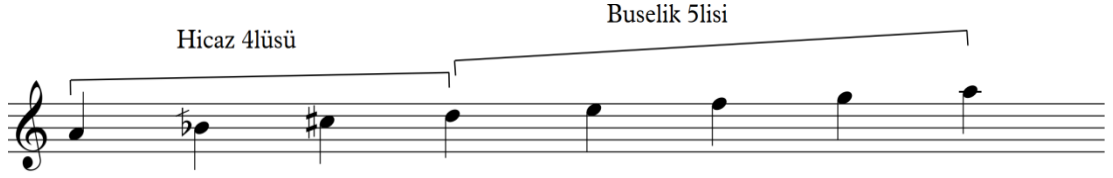
Şekil 64.



(1-5 arası ölçüler)

(La notası üzerinde Hicaz Hümayun dizisi)

Şekil 65.



Hicaz Hümayun Makamı Dizisi

Solo viyolonselın A bölümünün ilk cümlesinin devamında ve ikinci cümlesinde, Hicaz makamının karakteristik özelliklerini kullanmaya devam ettiği söylenebilir. On ikinci ölçüde orkestra, eserin ana teması olan ilk cümlede, birinci motifini gösterdiği söylenebilir. On yedinci ölçüde solo viyolonsel ana temanın üçüncü cümlesine geldiğinde, iki ölçü fa diyez (geveşt) notası üzerinde Buselik dizisini duyurduğu söylenebilir. On dokuzuncu ve yirmici ölçüde do diyez (nim hicaz) notası üzerine transpoze edilmiş Zirgüleli Hicaz dizisini, 21. ölçüde başlayıp iki ölçü küçük bir modülasyonla sekvans yaptığı, 23. ölçüde ise iki ölçü küçük bir modülasyonla sekvans yaptığı söylenebilir.

Şekil 66.



Fa diyez üzerine Buselik
(15-18 arası ölçüler)

Şekil 67.



Fa # Notası Üzerinde Buselik Dizisi

Şekil 68.



Sol diyez üzerine Zirgüleli Hicaz

Sekvens

(19-22 arası ölçüler)

Şekil 69.



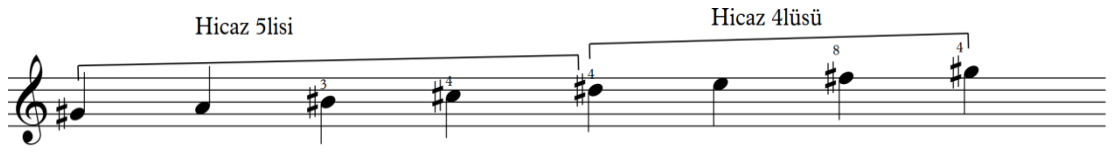
Sol # Notası Üzerinde Zirgüleli Hicaz Dizisi
(Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre)

Şekil 70.



Sol # Notası Üzerinde Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi
(Tampere sisteme göre)

Şekil 71.



Sol # Notası Üzerinde Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi
(Halk müziğine göre)

Şekil 72.



Sekvens

(23-26 arası ölçüler)

Yirmi beşinci ölçüden itibaren Köprü bölümüne giriş yapılır. Yirmi dokuzuncu ölçüde bir ölçülük motifte Buselik beşlisinin kullanıldığı görülebilir.

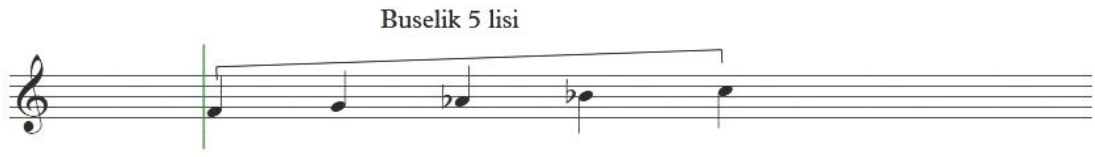
Şekil 73.



(29. Ölçü)

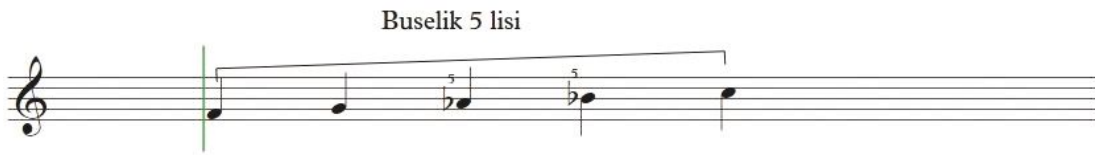
(Buselik beşlisi)

Şekil 74.



Fa Notası Üzerinde Buselik Beşlisi
(Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre)

Şekil 75.



Fa Notası Üzerinde Buselik Beşlisi
(Halk Müziği sistemine göre)

Solo viyolonsel ana temanın motifini sekvens ve armoni yürüyüşleri ile, 46. ölçüye kadar devam ettiği söylenebilir. Kırk altıncı ölçüde B bölümü başlamaktadır. Solo viyolonsel in fagot ile bir diyalog içerisine girdiği söylenebilir. Kırk yedinci ölçüde küçük bir motif olarak gösterdiği ölçüyü, kırk dokuz ve ellinci ölçülerde dördüncü cümle olarak tamamladığı ve sol notası üzerine transpoze edilmiş Hüseyini makamı dizisi etkisinde olduğu söylenebilir.

Şekil 76.



(Fagot 47-51. Ölçüler)
(Sol üzerinde Hüseyini makamı dizisi)

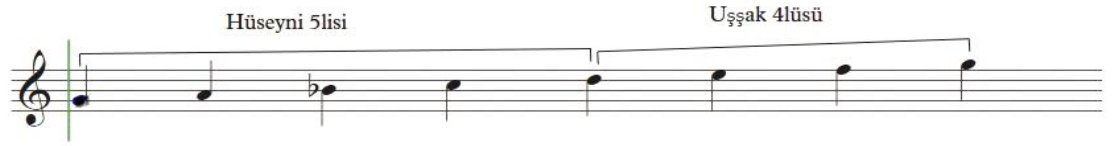
Şekil 77.



Sol Notası Üzerinde Hüseyini Makamı Dizisi

(Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemine Göre)

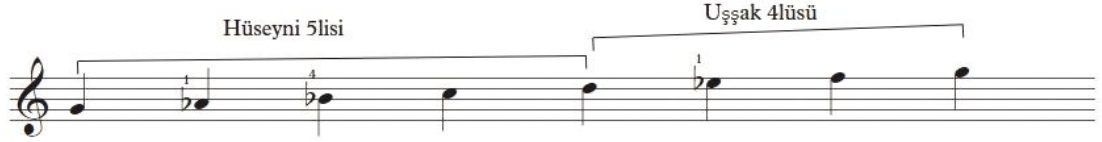
Şekil 78.



Sol Notası Üzerinde Hüseyini Makamı Dizisi

(Tampere Sisteme Göre)

Şekil 79.



Sol Notası Üzerinde Hüseyini Makamı Dizisi

(Halk müziğine Göre)

Altmış ikinci ölçüye gelindiğinde Gelişme bölümü başlamaktadır. Altmış ikinci ölçüde, armoni yürüyüşü gösterilip, orkestra ana tema olan cümleyi beş ses inceleştirerek seslendirmeye başlamıştır. Eserin ilk cümlesinin sekvensi gösterildiği için, Hicaz makamı seslerinden oluşan bir dizi olduğu, fakat duyum olarak sol diyez notası üzerinde Karcığar makamı dizisi seslerinden oluştuğu söylenebilir.

Şekil 80.



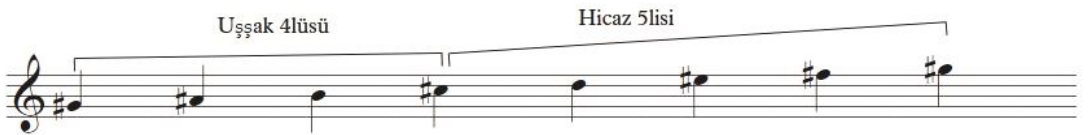
(57-62 arası ölçüler)



(63-67 arası ölçüler)

(Sol diyez notası üzerinde Karcıgar makamı dizisi sesleri)

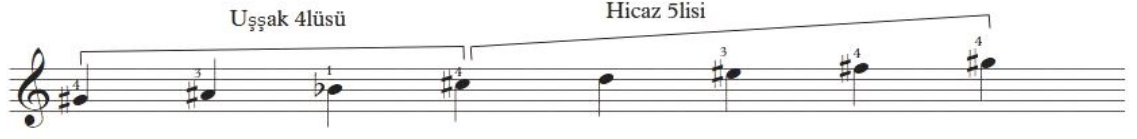
Şekil 81.



Sol# Notası Üzerinde Karcıgar Makamı Dizisi

(Tampere Sisteme göre)

Şekil 82.



Sol# Notası Üzerinde Karcıġar Makamı Dizisi

(Halk Müziġine Göre)

Gelişme bölümü devam ederken 70. Ölçüde obua, keman ve viyolalar beşinci cümleyi gösterdikleri, bu cümlenin do diyez (nim hicaz) notası üzerine transpoze edilmiş Karcıġar makamı dizisi olduğu söylenebilir.

Şekil 83.



(68-71 arası ölçüler)

(Do diyez üzerinde Karcıġar makamı dizisi)

Şekil 84.



Do Diyez Notası Üzerinde Karcıġar Makamı Dizisi

(Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre)

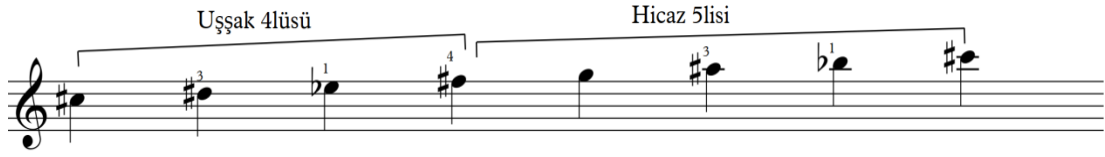
Şekil 85.



Do Diyez Notası Üzerinde Karcıġar Makamı Dizisi

(Tampere Sistemine Göre)

Şekil 86.

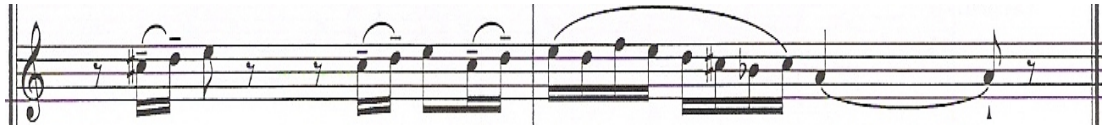


Do Diyez Notası Üzerinde Karcıgar Makamı Dizisi

(Halk Müziğine Göre)

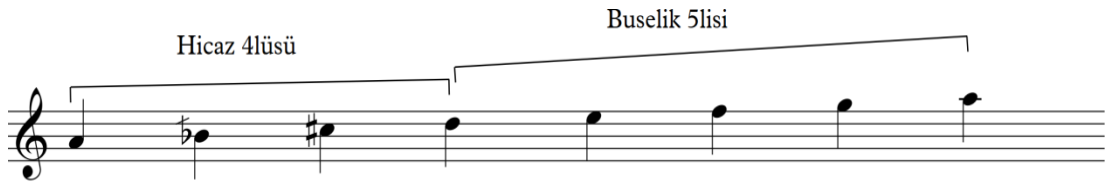
107. ölçüde Sergi bölümünün tekrarı başlamaktadır. Bu bölüme tahta üflemelilerin ana temayı duyurarak başladığı görülebilir. 151. Ölçüye gelindiğinde dördüncü cümleyi obuanın duyurduğu söylenebilir. Üflemeliler ve solo viyolonsel karşılıklı diyalog içerisinde 160. Ölçüye gelinmektedir. 160. Ölçüde solo viyolonsel iki sesli kontrpuan şeklinde sürdürdüğü söylenebilir. 170. Ölçüde solo viyolonsel uzun ve virtüözite gerektiren Kadans bölümünü duyurmaktadır. 185. Ölçüye gelindiğinde orkestra ve solo viyolonsel, eserin ana teması olan cümleyi la notası (dügah) üzerinde Hicaz beşlisinde 2 ölçülük bir melodi ile birinci bölüm bitmektedir.

Şekil 87.



La üzerine Hicaz Beşlisi

Şekil 88.



Hicaz Hümayun Makamı Dizisi

5. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada Hasan Ferid Alnar'ın hayatı hakkında bilgiler ve viyolonsel konçertosunun armoni, form ve makamsal analizi ele alınmaya çalışılmıştır. Genel hatlarıyla eserin Sonat Allegrosu formuna uygun bir şekilde yazıldığı, orkestrasyonunda İlerici Armonisi kullanılması, Türk makam müziği dizileriyle bezeli olması ile ön plana çıkmaktadır.

1. Form analizi bölümünde ilk olarak dikkat çeken eserin Sonat Allegrosu formunda yazılmış olduğu görülebilir.
2. Sonat Allegrosu formundan beklenen modülasyon, armoni yürüyüşü, ritmik çeşitlilik, daha önce kullanılan temaların ya da ritmik yapıların geliştirilerek kullanılması gibi özellikleri dikkat çekmektedir.
3. Form analizi içerisinde beş cümle, bağımsız bir motif, otuz altı sekvens, yedi tekrar, dört köprü, dokuz koşu pasajı, otuz soru-cevap, altı diyalog görülebilir.

Ana bölümlerde kaç unsur olduğu aşağıdaki tablolarda görülebilir;

Tablo 9.

A BÖLÜMÜ (1-24)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE	3	1-5 / 5-7 /17-20
MOTİF		
KOŞU-PASAJ	1	7-11
SEKVENANS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	1	21-24
SORU-CEVAP		
TEKRAR	1	12-16
KÖPRÜ		
DİYALOG		

Tablo 10.

KÖPRÜ BÖLÜMÜ (25-45)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE		
MOTİF	1	29
KOŞU-PASAJ	1	31-38
SEKVENANS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	4	25-26 / 27-28 / 30 / 39-43
SORU-CEVAP	2	29 / 30
TEKRAR		
KÖPRÜ	1	44-46
DİYALOG		

Tablo 11.

B BÖLÜMÜ (46-61)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE	1	49-50
MOTİF		
KOŞU-PASAJ		
SEKVENANS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	2	50 / 54-55
SORU-CEVAP	2	47-48 / 52-53
TEKRAR	3	52 / 56-57 / 58-59
KÖPRÜ	1	60-61
DİYALOG		

Tablo 12.

GELİŞME BÖLÜMÜ (62-105)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE	1	70-71
MOTİF		
KOŞU-PASAJ	5	77-78 / 81-82 / 89-92 / 93-94 / 101-104
SEKVENANS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	8	62-65 / 66-69 / 73-74 / 74-76 / 79 / 79-80 / 95 / 96
SORU-CEVAP	13	73-76 / 79 / 79-80 / 83 / 84 / 85 / 86 / 87 / 95 / 96 / 97 / 98 / 99-100
TEKRAR	1	72-73
KÖPRÜ		
DİYALOG		

Tablo 13.

YENİDEN A BÖLÜMÜ (105-130)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE		
MOTİF		
KOŞU-PASAJ	2	118-119 / 112-115
SEKVENS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	6	116-117 / 119-121 / 122-123 / 123-125 / 126-127 / 127-129
SORU-CEVAP		
TEKRAR	1	107-112
KÖPRÜ		
DİYALOG	1	107-129

Tablo 14.

YENİDEN KÖPRÜ (130-150)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE		
MOTİF		
KOŞU-PASAJ	1	137-143
SEKVENS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	6	130-131 / 132-133 / 134 / 135 / 136 / 144-148
SORU-CEVAP	2	134 / 135
TEKRAR		
KÖPRÜ	1	149-150
DİYALOG		

Tablo 15.

YENİDEN B BÖLÜMÜ (151-170)		
	ADET	ÖLÇÜ NO
CÜMLE		
MOTİF		
KOŞU-PASAJ		
SEKVENANS-ARMONİ YÜRÜYÜŞÜ	7	151-152 / 153 / 154 / 155 / 155-157 / 157-159 / 166-167
SORU-CEVAP		
TEKRAR		
KÖPRÜ	1	168-169
DİYALOG		

(Ana bölümler form analizi tabloları)

4. Armoni analizi bölümünde eserin orkestrasyonunda 3'lü ve 4'lü armoninin birbiriyle uyumlu iç içe kullanıldığı görülebilir.
5. 4'lü armoninin sık kullanıldığı yerler aşağıdaki tabloda görülebilir;

Tablo 16.

4 ' LÜ ARMONİNİN EN SIK KULLANILDIĞI ÖLÇÜLER				
ÖLÇÜ NO	4 ' LÜ ARMONİ	3 ' LÜ ARMONİ	ARALIK	MAKAM DİZİSİ
1-5	3	2		HİCAZ HÜMAYUN
29-32	12			BUSELİK 5' LİSİ
70-71	8			KARCIĞAR
107-110	3	1		HİCAZ HÜMAYUN
134-137	12		8	BUSELİK 5' LİSİ

(4'lü armoninin en sık kullanıldığı ölçüler tablosu)

Bu tabloya göre; 4'lü armoni en fazla, Buselik 5'lisinde kullanılmış şeklinde görünse de, bulunduğu ölçülerde çok fazla akor tekrarı olduğunu, bu sebeple 4'lü armoninin en fazla kullanılan makam dizisinin Karcığar olduğu söylenebilir.

6. Koşu pasajlarında hangi armoni ve aralıkların kullanıldığı aşağıdaki tabloda görülebilir;

Tablo 17.

KOŞU PASAJLARINDAKİ ARMONİ VE ARALIK			
ÖLÇÜ NO	3 ' LÜ ARMONİ	4 ' LÜ ARMONİ	ARALIK
7-11	3	2	
33-38			
81-84		1	17
101-104	5		2
118-119			8
138-143	1		16

(Koşu pasajlarında kullanılan armoniler tablosu)

Bu tabloya göre, virtüozite gerektiren koşu pasajlarında 2'li aralıkların daha çok tercih edildiği söylenebilir.

7. Makam dizilerinin olduğu cümlelerde hangi armoni ve aralıkların kullanıldığı aşağıdaki tabloda görülebilir;

Tablo 18.

MAKAM DİZİLERİNİN OLDUĞU CÜMLELERDE HANGİ ARMONİLERİN KULLANILDIĞI					
CÜMLE NO	ÖLÇÜ NO	MAKAM ADI	3 ' LÜ ARMONİ	4 ' LÜ ARMONİ	2 ' Lİ ARALIK
1	1-5	HİCAZ HÜMAYUN	2	3	9
2	5-7	HİCAZ HÜMAYUN	3		1
3	17-20	BUSELİK			7
		ZİRGÜLELİ HİCAZ			
4	49-50	HÜSEYİNİ			6
5	70-71	KARCIĞAR		8	

(Makam dizilerinin olduğu cümlelerde hangi armonilerin kullanıldığı tablosu)

Bu tabloya göre, Hicaz Hümayun, Buselik, Zirgüleli Hicaz, Hüseyini makam dizilerinde 2'li aralıkların daha sık kullanıldığı, Karcıgar makamı dizisinde ise 4'lü armoninin kullanıldığı söylenebilir.

8. Makamsal analiz bölümünde özellikle solo viyolonsel pasajlarının ve orkestranın bu pasajların tekrarları veya sekvenslerinde Türk makam müziği dizileri içerdiği görülebilir.
9. Eserde beş ayrı makam dizisi sesleri kullanıldığı görülebilir. Bunlar, Hicaz Hümayun, Buselik, Zirgüleli Hicaz, Hüseyini, Karcıgar'dır.
10. Yirmi dokuzuncu ölçüde ki motifte ise Buselik beşlisinin kullanıldığı görülebilir.
11. Aşağıdaki tabloda, hangi cümlelerde hangi makamların kullanıldığı görülebilir;

Tablo 19.

MAKAM DİZİLERİ			
CÜMLE NO	ÖLÇÜ NO	TRANSPOZE SESİ	MAKAM ADI
1	1-5	LA	HİCAZ HÜMAYUN
2	5-7	LA	HİCAZ HÜMAYUN
3	17-18	FA #	BUSELİK
	19-20	SOL #	ZİRGÜLELİ HİCAZ
4	49-50	DO	HÜSEYİNİ
5	70-71	DO #	KARCIĞAR

(Hangi cümlelerde hangi makam dizilerinin kullanıldığı tablosu)

KAYNAKLAR

AKTÜZE, İ. *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, Cilt-1, İkinci Basım, İstanbul, Mayıs 2004

AKTÜZE, İ. *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, Dördüncü Basım, İstanbul, Ekim 2010

AYDIN, Y. *Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, Kasım 2003

BEHAR, C. *Musikiden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, İkinci Basım, İstanbul, Eylül 2008

CANGAL, N. *Müzik Formları*, Pan Yayınları, İstanbul, 2004

İLYASOĞLU, E. *71 Türk Bestecisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Eylül 2007

KAYGISIZ, M. *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, Kasım 2000

OKYAY, E. *Ferid Alnar'a Armağan*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları

ÖZTUNA, Y. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, 1969

SAY, A. *Müzik Ansiklopedisi*, Başkent Yayınevi, 1.Cilt, Ankara, 1992

SAYGUN, A.A. *Atatürk ve Musiki*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, İkinci Basım, Ankara, 1987

UÇAN, A. *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, Kasım 2012

Sürelî Yayınlar, Dergi

Andante, Dergisi, Sayı 6, Ağustos-Eylül, 2003

Orkestra Dergisi, 166. Sayı, 1987

İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Bulut, D. Arslanboğa M. 2001

İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, YALÇIN, G. *Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi*, Cilt 2, Sayı 5, 2012

Tezler

Çalgan, B. *Öğrenci Prokofiev'in Büyük Ölçekli Piyano Eserlerindeki Sonat Allegrosu Anlayışı*, Basılmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2009

Madanoğlu, N. *Mozart ve Schubert'te Genel Armoni Özümlemesi ve Sonat Bölümü Yapıtlarındaki Biçimsel Farklılıklar*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1989

Kumtepe, A. *Viyolonsel Öğretiminde Çağdaş Türk Bestecilerine Ait Eserlerin Lisansüstü Programlarında Kullanım Durumları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 2001

SINIR, İ. *Hasan Ferid Alnar'ın Makamlardaki Armoni Anlayışı*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, İstanbul, 2006

EKLER

Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konçertosu birinci bölüm notalarını içermektedir.

VIYOLONSEL KONÇERTOSU

Cello Concerto

Hasan Ferid Alnar
1942
Ediyon: F. Orhun Orhon

I

C Moderato (♩ = 80)

2 Flauti Grande *f*

2 Oboi *f*

2 Clarinetti in Sib *f*

2 Fagotti *f*

I
II
4 Corni in Fa *f*

III
IV

3 Trombe in Do *mf*

Timpani *mf*

Piatti
Gran Cassa
Tamburo Militare
Triangolo

Glockenspiel

Arpa *f*

Violoncello Solo *mf cantabile*

C Moderato (♩ = 80)

Violini I *div.*

Violini II *div.* *f p f p* *pp* sul tasto

Viole *div.* *f p f p* *pp* sul tasto

Violoncelli *pp* pizz.

Contrabassi *pp* pizz.

Fl. *p* I. poco a poco accell. e cresc.

Ob. *p* I.

Cl. *mf* I.

Fg. *mf* I. *p*

Cr.

Trb.

Tp.

Vc. Solo *p*

Vln I *pp* div. pizz. *p* pizz. poco a poco accell. e cresc.

Vln II unis. *p* pizz.

Vle. unis. *p* pizz.

Vcl. arco *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

This page of a musical score contains the following parts and dynamics:

- Fl.**: *mf*, *f*, *p* (triplets)
- Ob.**: *mf*, *f*, *p* (triplets)
- Cl.**: *mf*, *f*, *p* (triplets)
- Fg.**: *mp*, *mf*, *f*, *p* (triplets)
- Cr.**: *pp*, *p*, *p*, *mp*, *pp* (triplets)
- Trb.**: *p*, *mp*, *pp* (triplets)
- Tp.**: *pp*, *p*, *p*, *mp*, *pp* (triplets)
- Vc. Solo**: *f*
- Vln I**: *arco*, *mp*, *mf*, *f*, *div.*, *mf* (triplets)
- Vln II**: *arco*, *mp*, *mf*, *f*, *div.*, *mf* (triplets)
- Vle.**: *arco*, *mp*, *mf*, *f*, *div.*, *mf* (triplets)
- Vcl.**: *arco*, *mp*, *mf*, *f*, *div.*, *mf* (triplets)
- Cb.**: *arco*, *mp*

A

Tempo I

Fl.

Ob. *f* I, II

Cl. *f*

Fg. *f* I, II

Cr. *p* I. *mf* *pp*

Trb.

Tp.

Vc. Solo

A
Tempo I

Vln I *p* *f* *espress.*

Vln II *p* *f*

Vle. *f* *espress.*

Vcl. *p* *f*

Cb. *pizz.* *mf*

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Fl.**: Flute part, mostly silent.
- Ob.**: Oboe part, playing a melodic line with slurs.
- Cl.**: Clarinet part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking "I. Solo" and *mf* with a triplet of eighth notes.
- Fg.**: Bassoon part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking "I." and *pp*.
- Cr.**: Cor Anglais part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking "I." and *p*.
- Trb.**: Trumpet part, silent.
- Vc. Solo**: Solo Violin part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking *mf* and a triplet of eighth notes.
- Vln I**: Violin I part, playing a melodic line with slurs.
- Vln II**: Violin II part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking *pp*.
- Vle.**: Viola part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking *pp*.
- Vcl.**: Violoncello part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking *pp*.
- Cb.**: Contrabass part, playing a melodic line with slurs. Includes the marking "arco" and *pp*.

Fl.

Ob.

Cl. *pp* *p* *mf* I. Solo

Fg. *pp* I.

Cr. *p* I.

Trb.

Vc. Solo *mf*

Vln I

Vln II *pp*

Vle. *pp*

Vcl. *pp*

Cb. *pp* arco

Detailed description: This page of a musical score contains staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Solo Violoncello, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet part features a first solo in the third measure, marked *mf*. The Solo Violoncello part has a dynamic of *mf*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are marked *pp*. The Contrabass part is marked *pp* and includes the instruction 'arco'.

B

Musical score for measures 1-4 of section B. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Harp (Hp.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measure 1: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) are silent. Clarinet (Cl.) plays a half note pp . Bassoon (Fg.) is silent. Cor Anglais (Cr.) and Trumpet (Trb.) are silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) are silent. Viola (Vle.) plays a half note. Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb.) play a half note.

Measure 2: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) are silent. Clarinet (Cl.) plays a triplet eighth note p . Bassoon (Fg.) is silent. Cor Anglais (Cr.) and Trumpet (Trb.) are silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) are silent. Viola (Vle.) plays a half note. Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb.) play a half note.

Measure 3: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) are silent. Clarinet (Cl.) plays a half note pp . Bassoon (Fg.) is silent. Cor Anglais (Cr.) and Trumpet (Trb.) are silent. Harp (Hp.) is silent. Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) are silent. Viola (Vle.) plays a half note. Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb.) play a half note.

Measure 4: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) are silent. Clarinet (Cl.) plays a half note pp . Bassoon (Fg.) is silent. Cor Anglais (Cr.) and Trumpet (Trb.) are silent. Harp (Hp.) plays a half note p . Violin I (Vln I) plays a half note pp . Violin II (Vln II) plays a half note pp . Viola (Vle.) plays a half note pp . Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb.) play a half note $pizz.$

poco animando

Fl. *mf* I.

Ob. *mf* I.

Cl. *pp* I. *mf* I.

Fg. *mf* I.

Cr. *pp* II. con sord. *mf* con sord. *pp* con sord.

Trb. *p* con sord.

Hp. *p*

Vc. Solo *p*

Vln I *pp* poco animando *pizz div.* *p*

Vln II *mf*

Vle. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

C
poco piu mosso
(♩ = 100)

Fl. *mf*

Ob. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Fg. *mf*

Cr. *mf* *pp*

Trb. *p*

Vc. Solo *p*

Vln I *pizz. div.* *p*

Vln II *pizz.* *p*

Vle. *pizz.* *p*

Vcl. *pizz.* *p*

Cb.

C
poco piu mosso
(♩ = 100)

Detailed description: This page of a musical score features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), a string section (Corns, Trumpets, Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass), and a Solo Violin. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the solo violin plays a more complex melodic line. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Corns, Trumpets, and Solo Violin. The second system includes parts for Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The tempo is marked 'poco piu mosso' with a quarter note equal to 100 beats per minute. A rehearsal mark 'C' is present at the beginning of the second system.

Fl.

Ob. I.

Cl.

Fg. I.

Cr. I. con. sord
p

Trb.

Vc. Solo

Vln I arco
pp

Vln II arco
pp

Vle. arco
pp

Vcl. pizz.

Cb. pizz.

Detailed description: This page of a musical score contains staves for Flute, Oboe I, Clarinet, Bassoon I, Cor Anglais I, Trumpet, Violoncello Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the Cor Anglais I part features a specific articulation and dynamic marking. The strings are marked with 'arco' and 'pp' (pianissimo) and transition to 'pizz.' (pizzicato) in the final measure.

Tempo I
(♩ = 80)

Fl.

Ob. *mf*

Cl. *pp* *mf*

Fg. *mf* *p*

Cr. III. senza sord. *p* *p*

Trb.

Vc. Solo

Vln I *pizz.* *arco* *mf*

Vln II *pizz.* *arco e div.* *mf* *mf*

Vle. *pizz.* *arco* *mf* *p*

Vcl. *arco* *mf*

Cb.

D
54

Fl.

Ob. I. *mf*

Cl. *pp*

Fg. I. *mf*
II. *ppn* *sond.*

Cr. *p*

Trb.

Tp. *pp*

Tri.

Vc. Solo *3*

Vln I *mf*

Vln II *p* *mf*

Vle. *p*

Vcl.

Cb.

D
54

div. sul tasto *pp*

div. sul tasto *pp*

7/4 C 5/4 C

Fl.

Ob.

Cl.

I. Solo
Fg. *mf marc.* *mf marc.*

Cr.

Trb.

Tp.

Tri. *mf*

Vc. Solo

7/4 C div. sul tas 5/4 C

Vln I *pp*

Vln II *ppp* *pp*

Vle. *ppp* *pp*

Vcl.

Cb.

C

Fl. I. Solo *mf* I. Solo *mf*

Ob. *mf.*

Cl. I. Solo *mf*

Fg.

Cr. II. con sord.

Trb. I. con sord. *pp*

Tp.

Tri. *mf*

Vc. Solo

C

Vln I

Vln II *ppp*

Vle. *ppp*

Vcl.

Cb.

Fl. *p* *pp* *f* I,II

Ob. *pp* *f* I,II

Cl. *p* *pp* *mp*

Fg. *mf*

Cr. II. *pp* *mf* II. senza sord.

Trb. senza sord. *mf*

Tri. *ppp*

Hp. *pp*

Vc. Solo *p*

Vln I *f* espress.

Vln II *f* espress.

Vle. pizz. *pp* *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

Musical score for page 16, featuring woodwinds, strings, and brass. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tri.), Harp (Hp.), Violin Solo (Vc. Solo), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains various musical notations such as triplets, dynamics (mf, p, f, cresc., espress., mp, pp), and articulation marks. The woodwinds and strings have active parts, while the brass and harp are mostly silent. The score is divided into four measures.

Mim. V. VI. p

d'al (♩ = 80) poco a poco animando

The musical score for page 17 includes the following parts and markings:

- Fl.**: Flute part, mostly rests.
- Ob.**: Oboe part, starting with a slur and ending with a fermata. Includes fingering (I, II).
- Cl.**: Clarinet part, starting with a slur and ending with a fermata.
- Fg.**: Bassoon part, starting with a slur and ending with a fermata. Includes fingering I, II and dynamic *f*.
- Cr.**: Horns, marked *p* and *II.*
- Vc. Solo**: Solo Violin, marked *p*.
- Vln I**: Violin I, marked *p*, *cresc*, and *f*.
- Vln II**: Violin II, marked *p*, *pizz.*, and *f*.
- Vle.**: Viola, marked *p*, *cresc*, and *f*.
- Vcl.**: Violoncello, marked *f marcato*.
- Cb.**: Contrabass, marked *pizz.* and *f marcato*.

♩ = 92

F

Fl. I. *f* I, II *mf*

Ob. I. *mf*

Cl. I. *f* *mf* *mf*

Fg. *mf*

Cr. I. *mf espress.* III.

Trb. I. *mf*

T.M. *pp*

Vc. Solo *f*

♩ = 92

F

Vln I *f* *p*

Vln II *mf* *p*

Vle. *mf* *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

This musical score page includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Treble clef, rests in all measures.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, *mf* dynamic, first ending bracket (I.) in the second measure.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, *mf* dynamic.
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, *mf* dynamic.
- Cr.** (Corno): Treble clef, *p* dynamic.
- T.M.** (Timpani): Percussion clef, rests in all measures.
- Vc. Solo** (Solo Violin): Treble clef, melodic line.
- Vln I** (Violin I): Treble clef, *pizz.* (pizzicato) marking.
- Vln II** (Violin II): Treble clef, *pizz.* marking.
- Vle.** (Viola): Bass clef, *pizz.* marking.
- Vcl.** (Violoncello): Bass clef, *pizz.* marking.
- Cb.** (Contrabasso): Bass clef, rests in all measures.

This page of a musical score contains ten staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin Solo (Vc. Solo), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The Flute part begins with a dynamic marking of *f* and features two triplet eighth notes in the first measure, followed by a quintuplet eighth note in the second measure. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts play sustained chords with some movement in the second and third measures. The Violin Solo part has a melodic line with various intervals and a final sixteenth-note flourish. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts play sustained chords, while the Contrabass part is silent.

G

Fl.

Ob.

Cl. I. Solo
mf

Fg.

Vc. Solo

G

Vln I *pp poco espress.*

Vln II *pp poco espress.*

Vle. *pp*

Vcl. arco *pp*

Cb. div

The musical score for page 22 includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Silent throughout the page.
- Ob.** (Oboe): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *p*.
- Cl.** (Clarinet): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *p*.
- Fg.** (Bassoon): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *p*.
- Cr.** (Cor Anglais): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *p*.
- Vc. Solo** (Solo Violin): Features a melodic line with triplet markings (3) throughout the page.
- Vln I** (Violin I): Silent throughout the page.
- Vln II** (Violin II): Silent throughout the page.
- Vle.** (Viola): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *pizz.*
- Vcl.** (Violoncello): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *pizz.*
- Cb.** (Cello): Silent until the final measure, where it plays a single note marked *pizz.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Trb. I. con sord. *mf*

Vc. Solo

Vln I pizz *pp* *cresc*

Vln II pizz *pp* *cresc*

Vle. *pp* *cresc*

Vcl.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The Oboe and Bassoon parts feature a melodic line with a long slur across the first two measures. The Cor Anglais (Cr.) part has a similar melodic line. The Trumpet (Trb.) part is marked 'I. con sord.' and 'mf', with a melodic line starting in the second measure. The Solo Violin (Vc. Solo) part is highly technical, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth-note runs. The Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) parts are marked 'pizz' and 'pp', with a 'cresc' marking in the third measure. The Viola (Vle.) part is also marked 'pp' and 'cresc'. The Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb.) parts are currently silent.

H I. Solo

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), and Trumpet (Trb.). The string section includes Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). A Solo Violin (Vc. Solo) part is also present. The score is divided into three measures. The first measure shows the woodwinds and strings with various dynamics and articulations. The second measure features a prominent flute solo marked 'I. Solo' and 'f', with other instruments playing in support. The third measure continues the woodwind and string parts with dynamics ranging from 'mf' to 'pp'. A rehearsal mark 'H' is placed above the first measure of the woodwind section. The solo violin part features sixteenth-note patterns with '6' markings, indicating sixteenth notes.

Fl.

Ob.

Cl. I. Solo
mf

Fg.

Cr.

Trb.

Vc. Solo

Vln I arco
pp poco espress.

Vln II arco
pp poco espress.

Vle. arco
pp

Vcl. arco
pp

Cb. arco

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The Clarinet part features a first solo (I. Solo) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes triplet markings. The next three staves are for strings: Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), and Violoncello (Vcl.). The Violin parts are marked *pp poco espress.* and include 'arco' markings with a bow hair icon. The Viola and Cello parts are marked *pp* and also include 'arco' markings. The bottom staff is for Contrabass (Cb.), marked 'arco'. The Violoncello Solo (Vc. Solo) part is in the bass clef and features triplet markings. The score is divided into three measures across the page.

This musical score page contains the following parts and their respective musical content:

- Fl. (Flute):** Part I, starting with a *p* dynamic and a long note.
- Ob. (Oboe):** Part I, starting with a *p* dynamic and a long note.
- Cl. (Clarinet):** Features a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the third measure.
- Fg. (Bassoon):** Remains silent throughout the page.
- Cr. (Cor Anglais):** Part II, starting with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes.
- Trb. (Trumpet):** Remains silent throughout the page.
- Vc. Solo (Violin Solo):** Features a triplet of eighth notes in the first measure and another triplet in the third measure.
- Vln I (Violin I):** Features a long note in the first measure.
- Vln II (Violin II):** Features a long note in the first measure.
- Vle. (Viola):** Features a triplet of eighth notes in the first measure.
- Vcl. (Violoncello):** Features a triplet of eighth notes in the first measure.
- Cb. (Contrabass):** Remains silent throughout the page.

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.

Trb. *I. con sord.*
mf

Tp.

Vc. Solo

Vln I *pizz*
pp *cresc*

Vln II *pizz*
pp *cresc*

Vle. *pp* *cresc*

Vcl.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score (page 27) features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Trb.) and Trombone (Tp.). The string section includes Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). A Solo Violin (Vc. Solo) part is also present. The Flute and Oboe parts have melodic lines with slurs and accents. The Trumpet part has a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *I. con sord.*. The Solo Violin part features complex rhythmic patterns with triplets and sextuplets. The Violin I, II, and Viola parts have dynamic markings of *pp* and *cresc*, along with a *pizz* instruction. The page is numbered 27 in the top right corner.

I

This musical score page includes the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Starts with a melodic line, then rests. Re-enters with a triplet of eighth notes marked *f* and *I, II*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *p* and *I, II*.
- Oboe (Ob.):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf* and *3*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *p* and *I, II*.
- Clarinet (Cl.):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf* and *3*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *p* and *I, II*.
- Bassoon (Fg.):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf* and *3*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *p* and *I, II*.
- Cor Anglais (Cr.):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf* and *3*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *mp* and *p*. Includes the instruction *senza sord.*
- Trumpet (Trb.):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf* and *3*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *p* and *III*.
- Trumpet (Tp.):** Remains silent.
- Timpani (Ptti.):** Plays a single note marked *mf*.
- Solo Violin (Vc. Solo):** Features sixteenth-note patterns marked with a '6' and trills marked with a 't'.
- Violin I (Vln I):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *pp* and *arco*.
- Violin II (Vln II):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *mf* and *arco*.
- Viola (Vle.):** Plays a triplet of eighth notes marked *mf*. Later, it plays a triplet of eighth notes marked *pp* and *arco*.
- Violoncello (Vcl.):** Remains silent.
- Double Bass (Cb.):** Remains silent.

This page of a musical score contains the following parts and dynamics:

- Fl.** (Flute): *pp* (pianissimo)
- Ob.** (Oboe): *pp* (pianissimo) and *fp* (fortissimo piano)
- Cl.** (Clarinet): *pp* (pianissimo) and *fp* (fortissimo piano)
- Fg.** (Bassoon): *pp* (pianissimo) and *fp* (fortissimo piano)
- Cr.** (Cor Anglais): *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mfpp* (mezzo-fortissimo piano)
- Trb.** (Trumpet III): *pp* (pianissimo)
- Tp.** (Trumpet): (No dynamics indicated)
- Vc. Solo** (Solo Violin): (No dynamics indicated)
- Vln I** (Violin I): *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *fp* (fortissimo piano)
- Vln II** (Violin II): *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo piano)
- Vle.** (Viola): *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mfpp* (mezzo-fortissimo piano)
- Vcl.** (Violoncello): *p* (piano), *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *mfpp* (mezzo-fortissimo piano)
- Cb.** (Cello): (No dynamics indicated)

This musical score page includes the following parts and dynamics:

- Fl.**: *mf*, *mf*, *f*
- Ob.**: *mf*, *f*
- Cl.**: *mf*, *p*, *mf*, *f*
- Fg.**: *p*, *mp*, *mf*, *f*
- Cr.**: *pp*, *p*, *mp*
- Trb.**: *mp*, *pp*, *p*, *mp*
- Trp.**: *pp*, *p*, *mp*
- Vc. Solo**: Solo violin line
- Vln I**: *p*, *mf*, *f*
- Vln II**: *pizz.*, *p*, *mf*, *f*
- Vle.**: *pizz.*, *p*, *mf*, *f*
- Vcl.**: *pizz.*, *p*, *mf*, *f*
- Cb.**: *pizz.*, *p*, *p*

This page of a musical score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tp.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). A Solo Voice part (Vc. Solo) is also present. The score is divided into three measures. A key signature change to one sharp (F#) occurs at the beginning of the second measure, indicated by a box labeled 'K'. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl., Fg.) feature melodic lines with dynamic markings of *p*, *f*, and *mf*. The brass parts (Cr., Trb.) play harmonic support with *pp* and *mf* dynamics. The string quartet (Vln I, Vln II, Vle., Vcl.) plays a rhythmic accompaniment, starting with *p* and moving to *f marcato* in the second measure. The Solo Voice part has a melodic line with a *f* dynamic. The Trombone part (Trb.) has a melodic line with *pp* and *mf* dynamics, and a 'III.' marking in the second measure. The Trumpet part (Tp.) is mostly silent with a *pp* dynamic in the first measure.

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10 with a forte (*f*) dynamic and a breath mark (>). Fingerings I, II are indicated.
- Ob.** (Oboe): Plays a complex melodic line throughout the page.
- Cl.** (Clarinet): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10 with a forte (*f*) dynamic. Fingerings I, II are indicated.
- Fg.** (Bassoon): Plays a complex melodic line throughout the page.
- Cr.** (Cor Anglais): Plays a melodic line starting at measure 10 with a piano (*p*) dynamic and a breath mark (>).
- Trb.** (Trumpet): Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 10 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings I, II and III are indicated. A breath mark (>) is present.
- Tp.** (Trombone): Remains silent throughout the page.
- Vc. Solo** (Violoncello Solo): Remains silent throughout the page.
- Vln I** (Violin I): Plays a complex melodic line throughout the page, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a breath mark (>).
- Vln II** (Violin II): Plays a complex melodic line throughout the page, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a breath mark (>).
- Vle.** (Viola): Plays a complex melodic line throughout the page, ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a breath mark (>).
- Vcl.** (Violoncello): Plays a simple melodic line throughout the page.
- Cb.** (Contrabasso): Plays a simple melodic line throughout the page, starting with a pizzicato (*pizz.*) marking.

This musical score page contains the following parts and markings:

- Fl.**: First Flute, marked *mf* and *I.* with a triplet of eighth notes.
- Ob.**: Oboe, marked *mf* and *I.* with a triplet of eighth notes.
- Cl.**: Clarinet, marked *mf* and *I.* with a triplet of eighth notes, ending with a *pp* dynamic.
- Fg.**: Bassoon, marked *mf* and *I.* with a triplet of eighth notes.
- Cr.**: Cor Anglais, marked *pp*.
- Trb.**: Trumpet, marked *pp* and *III.*.
- Vc. Solo**: Solo Violoncello, marked *mf* with a triplet of eighth notes.
- Vln I**: Violin I, marked *p*.
- Vln II**: Violin II, marked *p* and *pp*.
- Vle.**: Viola, marked *pp*.
- Vcl.**: Violoncello (ensemble), marked *pp*.
- Cb.**: Contrabass, marked *pp*.

Fl. I. *mf* 3

Ob.

Cl. I. Solo *p* 3 *mf* I. *pp*

Fg. I. *mf* 3

Cr.

Trb.

Vc. Solo 3 *mf* 3

Vln I.

Vln II. *pp* *pp*

Vle. *pp* *pp*

Vcl. *pp* *pp*

Cb.

Fl.

Ob.

Cl. I. Solo *p* *pp*

Fg. *pp*

Cr. IV. *pp* *pp*

Trb.

Hp. *p*

Vc. Solo

Vln I *pp* pizz.

Vln II *pp* *pp*

Vle. *pp* *pp* pizz.

Vcl. *pp* pizz.

Cb. *pp* pizz.

L

animando e cresc.
come prima

Fl. I. *mf*

Ob. I. *mf*

Cl. I. *pp* *mf*

Fg. *mf*

Cr. II. con sord. *mf* *pp*

Trb. con sord. *p*

Hp. *p*

Vc. Solo *p*

Vln I. *pp* *p* pizz div.

Vln II. *mf*

Vle. *mf*

Vcl. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains staves for Flute I, Oboe I, Clarinet I, Bassoon, Cor Anglais II (with mutes), Trumpet (with mutes), Harp, Solo Violoncello, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into three measures. The first measure shows the Clarinet I and Solo Violoncello with a *pp* dynamic. The second measure features a dynamic shift to *mf* for the woodwinds and strings, with the Cor Anglais II and Trumpet playing *pp* with mutes. The third measure continues the *mf* dynamics, with Violin I playing *p* and using pizzicato diviso. The instruction 'animando e cresc. come prima' is placed at the top of the page.

This musical score page includes the following parts and markings:

- Fl.**: Flute part, mostly silent.
- Ob.**: Oboe part, starting with a *p* dynamic and a first ending bracket.
- Cl.**: Clarinet part, starting with a *p* dynamic and a first ending bracket.
- Fg.**: Bassoon part, starting with a *p* dynamic and a first ending bracket.
- Cr.**: Cor Anglais part, playing a rhythmic pattern.
- Trb.**: Trumpet part, playing a rhythmic pattern.
- Vc. Solo**: Solo Violin part, featuring a complex melodic line.
- Vln I**: Violin I part, starting with a *p* dynamic.
- Vln II**: Violin II part, starting with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* dynamic.
- Vle.**: Viola part, starting with a *pizz.* marking and a *p* dynamic.
- Vcl.**: Violoncello part, starting with a *pizz.* marking and a *p* dynamic.
- Cb.**: Contrabass part, mostly silent.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cr.
I. con. sord
p

Trb.

Vc. Solo

Vln I
pp arco div. pizz.

Vln II
pp arco div. pizz. pizz.

Vle.
pp arco pizz. pizz.

Vcl.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score contains staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais (with first mutes), Trumpet, Solo Violoncello, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and strings play sparse, rhythmic patterns. The Solo Violoncello and Violin I/II parts feature more complex, flowing lines. The Cor Anglais part includes a first mutes instruction and a piano dynamic. The Viola part includes arco and pizzicato markings. The Solo Violoncello part includes arco and pizzicato markings. The Violin I and II parts include piano piano dynamics and arco/divisi markings.

M

Fl.

Ob. *mf*

Cl. *pp*

Fg. *mf* *p* *mf*

Cr. *p* II. senza sord.

Trb. *p*

Vc. Solo

Vln I *mf*

Vln II *mf* *p*

Vle. *mf* *p*

Vcl. *mf*

Cb.

5/4 C 5/4

Fl.

Ob. I. Solo

Cl.

Fg.

Cr. *p* con sord. *pp*

Trb. *pp*

Tp. *ppp*

Vc. Solo *p*

5/4 C 5/4

Vln I sul tasto *pp*

Vln II *mf*

Vle. *p* sul tasto *pp* *pp*

Vcl.

Cb.

C **N**

Fl.

Ob.

Cl. I. Solo

Fg.

Cr.

Trb.

Tp.

Hp.

Vc. Solo

C **N**

Vln I

Vln II

Vle. div

Vcl.

Cb.

p

pp

This page of a musical score includes the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Rested.
- Ob.** (Oboe): Rested.
- Cl.** (Clarinet): Part I, *pp*.
- Fg.** (Bassoon): Part I, *pp*.
- Cr.** (Cornet): Rested.
- Trb.** (Trumpet): Rested.
- Tp.** (Trombone): Rested.
- Hp.** (Harp): *pp*.
- Vc. Solo** (Solo Violin): Active melodic line.
- Vln I** (Violin I): Rested.
- Vln II** (Violin II): Rested.
- Vle.** (Viola): Rested.
- Vcl.** (Violoncello): Rested.
- Cb.** (Double Bass): Rested.

O

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Tp.), Harp (Hp.), and Solo Violin (Vc. Solo). The second system includes Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Flute (Fl.): Part I, II. Dynamics: *f*, *mf cresc.*. Includes triplets and slurs.

Oboe (Ob.): Part I, II. Dynamics: *f*, *mf cresc.*. Includes triplets and slurs.

Clarinet (Cl.): Dynamics: *ppp*. Includes triplets and slurs.

Bassoon (Fg.): Dynamics: *ppp*. Includes triplets and slurs.

Cor Anglais (Cr.): Dynamics: *mp*. Includes slurs and triplets.

Trumpet (Trb.): Part I, II, III. Dynamics: *f*, *mp*. Includes slurs and triplets.

Trombone (Tp.): Part I, II, III. Dynamics: *f*, *mp*. Includes slurs and triplets.

Harmonica (Hp.): Part I, II. Dynamics: *mp*. Includes slurs and triplets.

Solo Violin (Vc. Solo): Dynamics: *mp*. Includes slurs and triplets.

Violin I (Vln I): Dynamics: *f*, *mf cresc.*. Includes triplets and slurs.

Violin II (Vln II): Dynamics: *f*, *mf cresc.*. Includes triplets and slurs.

Viola (Vle.): Dynamics: *mf*. Includes triplets and slurs.

Violoncello (Vcl.): Dynamics: *mf*. Includes triplets and slurs.

Contrabass (Cb.): Dynamics: *mf*. Includes triplets and slurs.

This page of a musical score, numbered 45, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Part I, II. Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *ff*. Includes a **P** (Pizzicato) marking.
- Oboe (Ob.):** Part I, II. Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *ff*.
- Clarinet (Cl.):** Part I, II. Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *ff*.
- Bassoon (Fg.):** Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Cor Anglais (Cr.):** Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *ff*.
- Trumpet (Trb.):** Part I. Dynamics: *mf*, *f*, *p*, *ff*.
- Trumpet (Tp.):** Dynamics: *p*, *ff*.
- Timpani (Ptti.):** Dynamics: *mf*.
- Gong/Cymbal (G.C.):** Dynamics: *mf*.
- Tam-tam (T.M.):** Dynamics: *p*, *mp*, *mf*.
- Solo Voice (Vc. Solo):** Dynamics: *ff*.
- Violin I (Vln I):** Part I, II. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *ff*. Includes a **P** (Pizzicato) marking.
- Violin II (Vln II):** Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *ff*.
- Viola (Vle.):** Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Violoncello (Vcl.):** Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Double Bass (Cb.):** Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.

The score features a **rit. assai** (ritardando) marking across the top of the woodwind and string sections. A **P** (Pizzicato) marking is present in the Flute and Violin I parts.

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında dünyaya geldim, ilk ve ortaokulu Faik Reşit Unat İlköğretim Okulu'nda tamamladım. Sekiz yaşında TRT İstanbul Çocuk Korosu'nda ilk müzik deneyimlerimi yaşadım ve lise dönemini İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Birimi bölümünde, viyolonsel öğrencisi olarak tamamladım. Lisans öğrenimimi İstanbul Teknik Üniversitesi Çalgı Yüksek programında, öğretmenim Yrd. Doç. Gülyar Say ile tamamladım. Yüksek Lisans eğitimimi Haliç Üniversitesi Türk Müziği bölümünde tamamladım.

Çeşitli orkestra ve tiyatrolarda viyolonsel sanatçısı olarak görev almaktayım.