

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

**HASAN FERİD ALNAR'IN KEMAN PİYANO SÜİTİ'NİN  
MÜZİKAL ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Nil AKÇİN**

**Danışman  
Yrd. Doç. Naci MADANOĞLU**

**İstanbul - 2014**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anabilim/Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi Nil Akcin tarafından hazırlanan  
“ Hasan Ferid Alnar'ın Kemane Piyano Sülhü'nün  
Müzikal Analizi ”  
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi: 18/06/2014

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

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Naci Madençioğlu  
Danışman: Halgı ..... Üniv. T. Musikisi ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Prof. Saim Akal  
Haliç ..... Üniv. T. Musikisi ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Saim Kocakent  
Haliç ..... Üniv. T. Musikisi ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....

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

.....

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

.....

## ÖNSÖZ

'Hasan Ferid Alnar'ın Keman Piyano Süiti'nin İncelenmesi' isimli çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı'nda tez olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmada danışmanlığımı yürüten, tezimin tüm aşamalarında bilgi ve tecrübesini benimle paylaşan Haliç Üniversitesi Konservatuvarı öğretim üyesi Yrd. Doç. Naci MADANOĞLU, öğrenim hayatım boyunca emeği geçen Dr. Ali Seçim PAK, Prof. Saim AKÇIL, her zaman yanımda olan ve desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Çağdaş TANIK, Özgür ERGÜN, Alper AKSOY ve manevi destekleri için aileme teşekkür ederim.

**İstanbul, 2014**

**Nil AKÇİN**

# İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>II</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>III</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>V</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VI</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. CUMHURİYET SONRASI ÇOKSESİLİ MÜZİĞE GENEL BAKIŞ</b> .....	<b>2</b>
2.1. Türk Beşleri .....	4
2.1.1. Cemal Reşit Rey .....	4
2.1.2. Ulvi Cemal Erkin .....	5
2.1.3. Ahmet Adnan Saygun .....	6
2.1.4. Necil Kazım Akses .....	6
<b>3. HASAN FERİT ALNAR'IN HAYATI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ</b> .....	<b>9</b>
3.1. Viyana Yılları ve Joseph Marx .....	10
3.2. Yurtiçinde ve Yurtdışında Orkestra Yöneticisi Olarak Etkinlikleri .....	11
3.3. Alnar'ın Besteciliği ve Eserlerinin Kronolojik Listesi .....	12
<b>4. SÜİT</b> .....	<b>14</b>
4.1. Süitin Yapısı .....	17
<b>5. HASAN FERİD ALNAR KEMAN PİYANO İÇİN SÜİT ANALİZİ</b> .....	<b>19</b>
5.1. Allegretto .....	19
5.2. Scherzo .....	25
5.3. Perpetuum Mobile .....	29
5.4. Adagio .....	32
5.5. Capriccio .....	37
5.6. Taksim (Improvisation) .....	40
5.7. Sirto .....	44
<b>6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME</b> .....	<b>50</b>
<b>7. KAYNAKLAR</b> .....	<b>53</b>
<b>8. EKLER</b> .....	<b>55</b>
<b>9. ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>90</b>

## KISALTMALAR

<b>Doç.</b>	: Doçent
<b>Dr.</b>	: Doktor
<b>Op.</b>	: Opus
<b>Prof.</b>	: Profesör
<b>St.</b>	: Saint
<b>T.C.</b>	: Türkiye Cumhuriyeti
<b>vs.</b>	: Vesaire
<b>Yrd.</b>	: Yardımcı
<b>yy.</b>	: Yüzyıl

## ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa No.

Şekil 5.1.1:	Liszt'in piyano için 3 konser etüdlerinden 3 numaralı Un Sospiro'dan bir kesit.....	19
Şekil 5.1.2:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 8-12 .....	20
Şekil 5.1.3:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 8-12 .....	20
Şekil 5.1.4:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 15-20 .....	21
Şekil 5.1.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 17-24 .....	21
Şekil 5.1.6:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 31-36 .....	21
Şekil 5.1.7:	Hicaz Makam Dizisi .....	22
Şekil 5.1.8:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 37-43 .....	22
Şekil 5.1.9:	Hicaz Makam Dizisi .....	22
Şekil 5.1.10:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 57-62 .....	23
Şekil 5.1.11:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 72-78 .....	23
Şekil 5.1.12:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 84-90 .....	24
Şekil 5.1.13:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 118-129 .....	24
Şekil 5.2.1:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, tempo belirteci .....	25
Şekil 5.2.2:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 1-3 .....	25
Şekil 5.2.3:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 7.....	26
Şekil 5.2.4:	Nikriz Makam Dizisi .....	26
Şekil 5.2.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 11-14 .....	26
Şekil 5.2.6:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 15-18 .....	27
Şekil 5.2.7:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 19-22 .....	27
Şekil 5.2.8:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 43.....	28
Şekil 5.2.9:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 51-52 .....	28
Şekil 5.2.10:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 57-59 .....	28
Şekil 5.2.11:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 63.....	29
Şekil 5.2.12:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 66-69 .....	29
Şekil 5.3.1:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 1-3 .....	30
Şekil 5.3.2:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 12-15 .....	30
Şekil 5.3.3:	Frederic Chopin'in Op. 35 Si Bemol Minör Piyano Sonatının son bölümü olan Finale bölümüdür .....	31
Şekil 5.3.4:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 1-2 .....	31
Şekil 5.3.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 27-30 .....	31
Şekil 5.3.6:	Zirgüleli Hicaz Makam Dizisi .....	32
Şekil 5.3.7:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 33-36 .....	32
Şekil 5.4.1:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 1-5 .....	33
Şekil 5.4.2:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 6-7 .....	33
Şekil 5.4.3:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 6-10 .....	34
Şekil 5.4.4:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 16-18 .....	34
Şekil 5.4.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 23-24 .....	34
Şekil 5.4.6:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 24-25 .....	35

Şekil 5.4.7:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 32-33 .....	36
Şekil 5.4.8:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 43-44 .....	36
Şekil 5.4.9:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 47- 51 .....	37
Şekil 5.4.10:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 70-73 .....	37
Şekil 5.5.1:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 1.....	38
Şekil 5.5.2:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 1.....	38
Şekil 5.5.3:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 13-15 .....	39
Şekil 5.5.4:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 19.....	39
Şekil 5.5.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 25-27 .....	40
Şekil 5.5.6:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 35-38 .....	40
Şekil 5.6.1:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 1. Satır.....	41
Şekil 5.6.2:	Kürdi makam dizisi .....	41
Şekil 5.6.3:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 2. Satır.....	42
Şekil 5.6.4:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 2. Sayfa ilk 2. satır .....	42
Şekil 5.6.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 2. Sayfa 3. Satır.....	43
Şekil 5.6.6:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 3. sayfa 2. Satır.....	43
Şekil 5.6.7:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, son satır .....	44
Şekil 5.7.1:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm, Ölçü 1-4 .....	44
Şekil 5.7.2:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm, Ölçü 1-8 .....	45
Şekil 5.7.3:	Hicaz Makamı Dizisi .....	45
Şekil 5.7.4:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 50. -57. ....	46
Şekil 5.7.5:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 65-70 .....	46
Şekil 5.7.6:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 94-106. ....	47
Şekil 5.7.7:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 114-120 .....	47
Şekil 5.7.8:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 149-156 .....	48
Şekil 5.7.9:	Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 288-302 .....	48

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Nil AKÇİN  
Anasanat Dalı : Türk Musikisi  
Programı : Türk Musikisi  
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Naci MADANOĞLU  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2014

## HASAN FERİD ALNAR'IN KEMAN PİYANO SÜİTİ'NİN MÜZİKAL ANALİZİ

### ÖZET

Bu çalışmada, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren çağdaş çoksesli müziğin gelişimi genel hatlarıyla ele alınmış, Türk Beşleri ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. 20. yüzyılda çağdaş çoksesli Türk müziğinin gelişiminde büyük pay sahibi olan Türk Beşleri'nden Hasan Ferid Alnar'ın hayatına kısaca değinilmiş ve süit formu hakkında araştırma yapılmıştır. Son olarak Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti'nin müzikal analizi ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Süit, Türk Beşleri, Hasan Ferid Alnar.



## GENERAL INFORMATION

Name and Surname : Nil AKÇİN  
Field : Turkish Music  
Program : Turkish Music  
Supervisor : Assoc. Prof. Naci MADANOĞLU  
Degree Awarded and Date : Master – June 2014

## THE MUSICAL ANALYSIS OF HASAN FERID ALNAR'S VIOLIN AND PIANO SUITE

### ABSTRACT

In this study, the historical development process of contemporary polyphonic music in Turkey following the proclamation of the Turkish Republic has been addressed in its outline and general information about the Turkish Five and their musical work has been presented. A member of the group of composers known as the Turkish Five who have a significant importance in the development of contemporary polyphonic music in Turkey, Hasan Ferid Alnar's life as well as his work, prizes he was awarded and the musical ensembles which he conducted have been briefly mentioned. The suite form has been studied and finally, an in-depth structural analysis of Hasan Ferid Alnar's Suite for Violin and Piano has been provided. Keywords: Suite, The Turkish Five, Hasan Ferid Alnar.

**Keywords:** Suite, Turkish Five, Hasan Ferid Alnar.

# 1. GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi ile birlikte her alanda olduğu gibi müzik alanında da çağdaşlaşma süreci başlamıştır. Bu sürecin başlamasında ve devam etmesindeki zaman dilimi içerisinde Atatürk'ün etkisini görmekteyiz. Özellikle müzik alanında Avrupa'yı örnek alan yenilikler ve reformlar gerçekleştirilmeye başlanmış ve bununla beraber bazı atılımlarda bulunulup Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir. Buradaki amaç, halk müziği ve Türk Müziği'nin uluslararası boyutta anlatım dili kazanacak şekilde teknik ve estetik bakımdan işlenmesi anlamında algılanmalıdır. Diğer bir deyişle; bir ulusun müziğinin uluslararası düzeye yükseltilmesi, yeni eserlerin müzik dağarına kazandırılıp, bu eserlerin en iyi şekilde yorumlanması çağdaşlaşmanın gereğidir. Cumhuriyet döneminde çağdaşlaşma çalışmalarından Türk Müziği de etkilenmiştir. Çağdaşlaşma sürecine önemli çalışmaları ile katkıda bulunan Hasan Ferid Alnar, ulusal değerlerimizi uluslararası düzeyde müzik aracılığı ile ifade edebilmiş sanatçılarımızdan biri olarak yer almaktadır.

Türkiye'de müzik sanatının çağdaşlaşması hareketini başlatarak bu süreçte önemli yol almamızı sağlayan 'Türk Beşleri' üzerine yapılan çalışmaların sayısı azdır. Bu sebeple daha önceden incelemesi yapılmamış bir eserin analizini yapmak hem heyecan verici olacak hem de o besteciye daha yakından tanımak için önemli bir fırsat doğurabilecektir. İnceleme çalışması yapılacak olan bestecinin duygularını nasıl ifade etmeye çalıştığını anlamaya çalışırken sadece teknik ve müzikal olarak değil, bestecinin duygusal karakterini de tanıma fırsatı buluruz ki bu önemli bir kazanımdır.

Altı bölümden oluşacak bu çalışmanın ilk bölümü giriş olarak düzenlenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde; Türkiye'de Cumhuriyet sonrası çağdaş çoksesli müziğin gelişimi genel hatlarıyla ele alınacak, Türk Beşleri ve eserleri hakkında bilgi verilecektir. Üçüncü bölümde, Hasan Ferid Alnar'ın hayatına değinilecek, dördüncü bölümde süit formu ve yapısı araştırılacaktır. Beşinci bölümde, Hasan Ferid Alnar'ın Keman Piyano Süiti'nin ayrıntılı analizi yapılacaktır. Altıncı bölümde ise; sonuçlar yer alacaktır.

## 2. CUMHURİYET SONRASI ÇOKSESİLİ MÜZİĞE GENEL BAKIŞ

Türkiye’de çoksesli müzik alanındaki gelişim Cumhuriyet dönemiyle birlikte önemli atılımlarla şekillenmiştir; ancak Cumhuriyet’ten önceki dönemlerde de bu sürecin izlerini bulmak mümkündür. Avrupa devletleri ile Osmanlının kültürel etkileşimi öncelikle müzik alanında çeşitli şekillerde gerçekleşmiştir. Pek çok kaynakta Fransa Kralı 1. François’ın 16.yy’da minnettarlığını gönderdiği belirtilmektedir. Buna benzer kültürel ilişkiler vesilesiyle saraya gönderilen çalgılar ve düzenlenen çeşitli etkinlikler, sınırlı da olsa Batı tarzı müziğin etkileşimi için bir zemin oluşturmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2007: 295).

1670’te Fransız besteci Lully, Molière ile ortak yazdığı Kibarlık Budalası’nda mehter adımlarını, vurma çalgıları ve Türkçe’ye benzer sözcükleri kullanmıştır. Beyazıt ve Timur için pek çok opera yazılmıştır. Ayrıca Fatih ve Kanuni de Batı Müziğinin opera konuları arasına girer. 17.yy’ın son yirmi yılında, Barok Dönemin ortalarında bestelenen Türk konulu opera ve balelerden bazıları: Jean-Baptiste Lully’nin Kibarlık Budalası (1670); Johann Wolfgang Franck’ın Şanslı Büyük Vezir Kara Mustafa Operası; Daniel Purcell’ın 13. İbrahim Sultan Operası (1692); Reinhard Keiser’in II. Mehmet Operası (1696) (İlyasoğlu, 2001: 278).

17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa’nın ilgisini çekerek, etkileri klasik bestecilerin eserlerine yeni bir renk ve anlatım ögesi olarak giren Mehter, Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasıyla yerini Bando’ya bıraktı. Ülkemizde batı tekniğinin uygulandığı ilk eğitim kurumu Saray Bandosu’dur. Batılı anlamda askeri müzik topluluğu olan Bando’yu İtalyan bestecisi Gaetano Donizetti’nin kardeşi Guiseppe Donizetti (1788-1856) kurdu (1828). Daha sonra, Mızıkay-ı Hümayun adındaki bu topluluğun bünyesine bir Saray Orkestrası ve bir Fasıl heyeti eklendi (Selanik, 1996: 293).

Mızıkay-ı Hümayun’un gelişimi, Donizetti’nin başka Avrupalı müzisyenlere de ders vermek üzere İstanbul’a getirmesiyle hızlandı ve öğretimi yapılan ders sayısı gittikçe artmaya başladı. 1830’lu yıllardan itibaren Avrupa nota yazısı ve çalgıları da hızla yaygınlaştı. O dönemde yapılan kayda değer çalışmalardan biri de Donizetti’nin sarayda kurduğu senfoni orkestrasıdır. İlk üyelerinin Mızıkay-ı Hümayun’da yetişen

yetenekli öğrencilerden seçildiği orkestra, kısa zaman içinde konserler vermeye başladı. Donizetti'nin sistemi böylece ürünlerini vermeye başlamış oldu. Henüz yeni sayılan orkestra, Avrupa müziğini İstanbul'a taşımış oldu (Aydın, 2003: 18-19).

Türk müziğinde amaçlanan teşkilatlanma seyri, 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin, Ankara Devlet Konservatuvarına dönüştürülmesi ve müzik öğretmeni yetiştiren bu okulunda, 1938'de Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanması şeklinde devam etmiştir. Toplumun ihtiyaç duyduğu kavramların açılması ve geliştirilmesi aşamasında, müzik alanında içerik bakımından Avrupa müzik kurumları modelinin tercih edildiği görülmektedir (Ay, 2001: 83).

Cumhuriyetin ilk yıllarında, Türk gençlerinin yurtdışına gönderilmelerinin yanı sıra yurtdışından müzisyenler Türkiye'ye getirildi ve müzik alanında girişimlerde bulunmaları için çeşitli görevlere atandı. Bunun nedeni, Atatürk'ün bir müzik akademisi, Ankara'ya bir konservatuvar kurma isteğiydi. Bu sanatçılar arasında en önemlilerden biri, Furtwangler'in Cevat Dursunoğlu'na tavsiyesi üzerine Türkiye'ye gelen ünlü besteci Paul Hindemith'ti (1895-1963). Hindemith o yıllarda Ankara'da kurulması planlanan konservatuvar için uzun ve ayrıntılı raporlar yazdı, kuruluş çalışmalarına katıldı ve onun önerisiyle pek çok Alman sanatçı bu çalışmaların içinde yer aldı. Bu dönemde, Hindemith'in yanı sıra Carl Ebert (1887-1980), Ernst Praetorius (1880-1946, orkestra şefi) Eduard Zuckmayer (1890-1972; piyanist) Lico Amor ve Joseph Marx (1882-1964) gibi önemli isimler geldi ve uzun yıllar Konservatuvar'da görev yaparak kurumun alt yapısını oluşturdular (Baran ve Şenürkmez, 2007: 297).

Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında (1968: 130-131) ifade ettiği gibi; "Bugün işte şu üç musikin karşısındayız: Şark musikisi, Garp musikisi, Halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulüne armonize edersek, hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz." (Gökalp, 1968: 130-131).

Yarım yüzyılı aşkın bir süre önce, batıdaki yakın komşularımızın, bugün ise Japonya, Kore, Çin gibi gelenekleri sağlam doğu ülkelerinin şaşırtıcı bir başarıyla gerçekleştirdiği aşama ülkemizde yapılamadı. Etkili bir müzik politikası izlenmemesi, eğitim metodlarının yetersizliği, genel kültür ve teknoloji kavramlarının çeşitli gruplarca anlaşılmamış olması, irili ufaklı çıkar çekişmeleri, sanat kuruluşlarının durgun ve korkak bir anlayışla yönetilmesi, müzik derslerinin

ilk okuldan başlayarak yoğun ve nitelikli bir biçimde verilmemesi, öğretmenin yalnız ve araçsız bırakılması, Atatürk kurumlarına yenilerinin zamanında eklenmemesi, yurtdışında eğitilen özel yetenekli müzikçilerin büyük bölümünün etkinliğinin yaygınlaştırılmamış olması, müzik devriminin tabana yayılmasını engelledi. Cumhuriyetin kurulmasından ve Atatürk'ün devrimlerinden önce çoksesli eserler yaratılmasına karşın cumhuriyet kurulduktan sonra da 1930'lardan başlayarak Türk Beşleri birçok değerli ürün vermiştir (Selanik, 1996: 297).

## 2.1. Türk Beşleri

Bu bölümde Türk Beşleri'nin hayatlarına kısaca değinilecek, eserleri listelenecektir.

### 2.1.1. Cemal Reşit Rey

Cemal Reşit Rey'in babası Osmanlı hükümetinin son isimlerinden, diplomat Ahmet Reşit Rey'dir. Küçük yaşta müzikle ilgilenmiş, annesinden piyano dersleri almış olan Rey, sekiz yaşında ilk valsini bestelemiştir. İlköğrenimine Galatasaray Lisesi'nde başlamıştır. 1913'te annesi ile birlikte Paris'e yerleşmiş, burada Lycée Buffon'da öğrenim görmüş, Marguerite Long'dan piyano dersleri almıştır. 1. Dünya Savaşı çıkınca Cenevre'ye yerleşmiş, eğitimine oradaki St. Antoine Koleji ve Cenevre Konservatuvarı'nda devam etmiştir. 1920'de Paris'e dönen besteci, tekrar Marguerite Long ile çalışmaya devam etmiş, aynı zamanda Raoul Laparra ile kompozisyon, Gabriel Fauré ile müzik estetiği ve Henry Defosse ile orkestra şefliği çalışmıştır.

1923'te Cumhuriyetin kurulmasıyla, Darülelhan'da ders vermek üzere İstanbul'a dönen Cemal Reşit Rey, bu kurumda kompozisyon ve piyano dersleri vermiştir. 1926 yılında konservatuvar bünyesinde çoksesli bir koro kurmuş, 1934'te yaylı sazlar grubu kurmuştur. 1945-46 yıllarında gruba üflemeli sazlarında eklenmesi ile senfonik bir orkestra olma yolunda adım atılmış, hatta bugünkü İstanbul Senfoni Orkestrası'nın temeli atılmıştır. Orkestranın ilk şefi Cemal Reşit olmuş ve 1968'e kadar şefliğini yapmıştır. 1938-1940 yıllarında Ankara Radyosu'nda, Batı Müziği Yayın Şefi olarak görev yapmış, İstanbul Radyosu'nda, 'Piyano Dünyasında Gezintiler' adlı programı yönetmiştir. Avrupa'nın birçok yerinde konserler yönetmiştir.

Besteci birçok eserini Avrupalı şefler tarafından, tanınmış orkestralar ile seslendirmiştir. 12 Anadolu Türküsü'nden dördü, 'Türk Manzaraları', 'Bebek Efsanesi', 'Kromatik Konçerto' ve 'Enstantaneler' Paris'te seslendirilmiştir.

Cemal Reşit Rey bestecilik açısından incelendiğinde, onu dört bölüm ile ele alabiliriz. Gençlik yılları için değerlendirdiğimizde, 1919'dan 1926'ya kadar olan kısımda, daha çok Fransızca başlıklı opera ve şarkılar yazmış olduğunu görürüz.

İkinci dönem çalışmalarında (1926-1931) halk müziği eserlerini çok seslendirmiş olması göze çarpmaktadır. 1931-1950 yılları arasında ise daha gizemli ve tekniksel açıdan bakıldığında daha izlenimci bir yapı ön plandadır. 1930-1940 yılları arasında ağabeyi Ekrem Reşit Rey ile oluşturduğu operet ve revüler dikkat çekmektedir. 1950'den sonraki dönemi son dönemlerini oluşturmuştur, bu dönemde tasavvuf felsefesinden esinlenmiş ve makamsal Türk müziği çalışmaları öne çıkmıştır.

Cemal Reşit Rey'in aldığı ödüller ve payeler şunlardır: Alfonso El Sabio Nişanı (1953 İspanya), Stella Della Solidarietà Nişanı (1957 İtalya), Légion d'honneur 'Chevalier' derecesi (1957 Fransa), Légion d'honneur 'Officier' (1973 Fransa), TÜSAV- Elli Yıl Sahnede Kalanlar Ödülü (1980), Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Osman Hamdi Ödülü (1981), Atatürk Sanat Armağanı (1981), SCAMV Altın Onur Madalyası (1995).

Cemal Reşit Rey ölümüne dek Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda profesör olarak kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. (İlyasoğlu, 2007: 23-24)

### **2.1.2. Ulvi Cemal Erkin**

Ulvi Cemal Erkin 14 Mart 1907'de İstanbul'da doğmuştur. Ulvi Cemal Erkin'in müzik eğitimini piyano çalan ve Fransızca'yı iyi bilen annesi Nesibe Hanım desteklemiştir. Müzik yaşamına annesinden piyano dersleri alarak başlamıştır. Mercenier adlı bir Fransız piyanist, Erkin'in ilk piyano eğitmeni olmuştur. İlkokul yıllarında bu eğitmenle derslerini sürdüren besteci, piyano öğretmeni olan Adinolfi ile piyano dersine devam etmiştir. Daha sonraki yıllarda Galatasaray Lisesi'ne girerek, Batı Müziğini daha yakından tanımıştır. Ulvi Cemal Erkin de diğer Türk Beşleri gibi Avrupa'ya gönderilmiş ve eğitimini Paris'te sürdürmüştür. Paris Konservatuvarı'nda farklı eğitimlerle çalışarak, farklı müzik tarzlarını öğrenmiştir. Paris Konservatuvarı ve École Normale de Musique'de eğitimini tamamlamış ve diplomasını almıştır.

1930 yılında Ankara'ya dönerek, Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni eğitmeni olarak müzik eğitimine başlamıştır. Ulvi Cemal Erkin'in müziğinde geleneksel sanat müziğimizin makamlarına da değinilmiştir. Besteciliğinin özelliklerinden birisi de, makamları çok iyi bilmesi ve eserleri içerisinde yetkin bir şekilde işleyebilmesidir. Eserlerinde geç romantikçilerin ve izlenimcilerin etkileri görülür (Aydın, 2003: 89-93).

Başlıca eserleri; 'Keloğlan' Bale Müziği, orkestra için 'Köçekçeler', '1. ve 2. Senfonisi', şan ve orkestra için 'Yedi Halk Türküsü', solo çalgı ve orkestra için piyano ve keman konçertoları, piyano ve orkestra için konçertolar, oda müziği için 'Ninni', keman ve piyano için 'Emprovizasyon', 'Zeybek Türküsü', 'Yaylı Çalgılar

Dörtlüsü' ve 'Piyanolu Beşli', 'Beş Damla', piyano için beş kolay parça, koro için 'Yedi Halk Türküsü'dür. Ulvi Cemal Erkin 15 Eylül 1972 tarihinde hayata gözlerini yummuştur (İlyasoğlu, 2007: 39-40).

### 2.1.3. Ahmet Adnan Saygun

Ahmet Adnan Saygun 7 Eylül 1907 yılında İzmir'de doğmuştur. Ahmet Adnan Saygun müzik hayatına İttihat ve Terakki Okulu'nda eğitimine devam ederken İsmail Zühtü'den müzik eğitimi aldı. Daha sonra Rosati'den piyano dersleri ve 1922'lerden sonra Macar Tefik Bey'den piyano dersleri aldı. Müzik eğitiminin teorik alt yapısı olan armoni ve kontrpuan bilgilerini kendi kendine öğrenmiştir. Daha sonraki yıllarda Paris'e eğitim almaya gönderilen besteci Scoble Contorum'da, Madam Eugene Borrel'den armoni ve kontrpuan Vincent d'Indi ve Paul La Flem'den kompozisyon, Monsieur Borrel'den füg Edouard Soulberguelle'den org müziği ve Amedee Gastoue'den gregor ezgileri öğrenmiştir. Saygun'un uluslar arası alanda duyulması 1947 yılında Yunus Emre Oratoryosu'nu Paris'in önemli bir konser salonunda orkestra tarafından çalınması ile başlamıştır. (İlyasoğlu, 2007: 46)

Böylece uluslararası yerel müzik konseyine seçilmiştir. Cumhuriyet dönemi için de çok büyük önem taşıyan besteci, Atatürk'ün isteği üzerine İran Şahı adına Özsoy Operası'nı bestelemiştir. Bunun yanısıra eserleri; koro ve orkestra için, Manastır Türküsü, Taş Bebek Operası, solo soprano ve orkestra için Kızılırmak Türküsü, piyano için yazdığı İnci'nin Kitabı, viyolonsel ve piyano için; sonat, orkestra için süit.

Saygun'un müziği ulusal müzik değerlerini taşıyordu ancak besteci kendi müziğinin uluslararası bir müziğe doğru yöneleceğine inanıyordu. Müziğinde makamları kullanmıştır ve Türk Müziğine yeni renkler katmanın yanısıra müziği antik dönem modlarına kadar gider. Kendisinin bestesi olan 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü anıkoryen modu iken, kürdi ve hicaz makamlarına dönüşür.

Saygun'un müziğinin amacı, halk müziğini makamsal müzikle ön plana çıkararak evrenselliğe taşımaktı (Aydın, 2003: 119).

### 2.1.4. Necil Kazım Akses

Necil Kazım Akses 6 Mayıs 1908 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Annesi Emine Hanım Kandilli Kız Lisesi'nde müdire, babası Mehmet Kazım Bey ise Harbiye Nezareti'nde Posta Telgraf Müdürü'dür. Babası Birinci Dünya Savaşı'nın zor koşulları altında hastalanarak öldüğünde Akses, henüz 11 yaşındadır. Babasının ölümünden sonra annesi, kendisi gibi Maarif Nezareti'nde görevli olan kız kardeşinin yanına taşınır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlama tarihi olan 1914'te babası Akses'i, İstanbul Sultanisi'nin ilkökul bölümüne yazdırır. Akses henüz 6 yaşındayken okuma yazma öğrenir fakat müziğe karşı oldukça ilgilidir. İki yıl sonra babasını kaybeden

Akses aynı yıl içerisinde Kevser Hanım'dan keman dersleri almaya başlamıştır. Bir süre sonrasında ise Madame Rafaei'den piyano dersleri almaya başlamıştır.

Lise eğitimine İstanbul Erkek Lisesi'nde devam eden Akses, bu okulda çeşitli müzik gruplarında etkin olarak yer almıştır. Akses'in müziğe olan ilgisinde, Zeki Bey'in sağladığı özel davetiyeler sayesinde takip edebildiği Muzika-i Humayun Orkestrası konserlerinin de önemi çoktur.

Lise eğitimini bitirdikten sonra Viyana'ya giderek müzik eğitimine devam eder. 23 yaşında Viyana Müzik Akademisi'nin kompozisyon bölümünü birincilikle bitirir. Joseph Marx'ın öğrencisi olarak yüksek lisans bölümüne kabul edilir ve bu sırada ilk evliliğini Naciye Arel ile gerçekleştirir. 10 yıl süren bu evlilikten, Akses'in Sevil adında bir kızı olur. Klasik Türk Musikisi adına geniş araştırmaları olan Saadettin Arel, damadının bestecilik deneyimine katkı sağlamış, makamsal yazı tarzını kazanmasına etkisi olmuştur.

1932 yılında Çekoslovakya'daki Prag Devlet Konservatuvarı'na gider. Konservatuvarın yüksek lisans bölümünde ünlü besteci Josef Suk (Dvorak'ın damadı) ve yine deneysel çalışmalarıyla tanınmış Alois Haba ile derslere başlar. Alois Haba 'Çeyrek ve altıda bir perde müziği' (atematik) sisteminin yaratıcısıdır. Akses'e makamsal musiki ile tampere sistemi bağdaştırma ve bir kompozisyona gitme sürecinde karşılaştığı problemleri çözmesi için yol gösterici olmuştur.

1934 yılında Prag Devlet Konservatuvarı'nda master yaparak, 26 yaşında yurda döner. Akses aynı yıl Musiki Muallim Mektebi'nde kompozisyon öğretmenliği ve müdür yardımcısı olarak göreve başlamıştır. Musiki Muallim Mektebi'nin, Konservatuvar'a dönüşümü tamamlanınca, Akses, müdür yardımcılığı görevine atandı. Aynı zamanda kompozisyon bölümünde öğretmenliğe devam ediyordu. 1937 yılında, askerlik için İstanbul'a giden Akses, Harbiye ve Selimiye'de yedek subay olarak 2 yılda bu görevini tamamladı. Askerliğini tamamladıktan sonra Ankara'ya döner ve konservatuvardaki görevine devam eder. Aynı zamanda Gazi Terbiye Enstitüsü'nde teori dersleri vermeye devam eder. 1941 yılında ikinci evliliğini Saadet Hanım ile yapar ve bir kız evlat sahibi olur (Refiğ, 2012: 27-35).

Başlıca eserleri; bir perdelik 'Mete Operası', 'Bayönder Operası', 'Timur Operası', şan ve orkestra için; 'Senfonik Destan', 'Solocular Geçidi', 'Şiir ve Müzik', 'Bir Divandan Gazel', koro için; 'Çokseslendirilmiş Türküler', 'Konservatuvar Marşı', 'Eşliksiz Koro Kompozisyonları', 'On Türkü', '50. Yıl Marşı', 'İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar', şan ve piyano için; 'Portreler', 'Şiirlerle Müzik', 'Hayır mı Evet mi', orkestra için; 'Çiftetelli', 'Ankara Kalesi', 'Ballade', 'Eskilerden İki Dans', '1. Senfoni', 'İtri'nin Nevakar'ı Üzerine Scherzo', 'Sesleniş', 'Orkestra Konçertosu', viyolonsel ve orkestrası için; 'Poem', 'Keman Konçertosu', 'Viyola Konçertosu', viyolonsel ve orkestrası için; 'İdil', klarnet veya saksafon ve



piyano için; ‘Allegro Feroce’, viyola ve piyano için; ‘Allegro Feroce’, flüt ve piyano için; ‘ Poem’, solo çalgı için; ‘Prelüd ve Fügler’, piyano için; ‘Sonat’, viyola için; ‘Capriccio’, viyola için; ‘Acıklı Ezgi’, üflemeli çalgılar için; Sofokles’inAntigone oyunu için müzik, Shakespeare’in Julius Caesar oyunu için müzik, üflemeli çalgılar için.

### 3. HASAN FERİT ALNAR'IN HAYATI VE SANATÇI KİŞİLİĞİ

Hasan Ferid Alnar kendi yaşamının öyküsünü ve eserlerinin tamamını kendisi kaleme almıştır. 11 Mart 1906'da İstanbul'daki Saraçhane semtinde doğmuştur. Çocukluğu ailesinin evi olan Samatya Narlıkapı'da geçmiştir. 5 yaşındayken müzik ve matematiğe ilgi duymuştur. Hasan Ferid Alnar'ın annesinin ismi Saime babasınınki ise Hüseyin'dir. Babası posta memuru olduğundan ailesinden uzak bir şekilde yıllarca görev yapmıştır. Alnar ailenin ilk çocuğudur. Amcasının ismi A.Galip'tir, kendisi ailenin bir nevi koruyucusudur. Alnar'ın gençlik yılları Anadolu Hisarı'nda geçmiştir. Alnar'ın annesi kanun, babası ud çaldığından ötürü çocukluk ve gençliği fasıllar ve meşkler içerisinde geçmiştir. Bundan ötürü Alnar o dönemin Türk musiki çevrelerini tanımış ve çevrelerce tanınmıştır. On iki yaşında 'En iyi kanun çalan Türk' ünvanını kazanmıştır.

1914'te Birinci Dünya Savaşı başlayınca, ailesi Alnar'ı yabancı dil öğrenmesi için Yedikule'deki Alman okuluna kayıt ettirmiştir. Burada Batı Müziği eğitimi görmesine rağmen çocukluk ve gençlik yıllarında kanun ve klasik kemençeyi ustalıkla öğrenmiştir. Türk müziğine küçük yaşlarda kulağı alışmıştı çünkü annesi kanun babası ud çalardı, üstelik Alman okulunda haftasonları çocuk korosunda çok sesli müzik eğitimi alıyordu. 10 yaşlarında kanun çalmaya başladı, daha sonra Vitali Efendi'ye kendisini dinletti, 4 ay sonra Vitali Efendi Alnar'a öğreteceğim hiçbir şey kalmadı dedi. Çevresindeki tek sesli müzik yaşamı ve aldığı eğitimin çok sesliliği onu içsel bir çatışma ve bundan sonra gelecek yaratıcı eserlerine doğru yöneltmiştir. 13 yaşında ilk eseri olan tahir buselik longayı besteledi. Daha sonra Kelebek Zabit adlı bir opereti besteledi. Bunun yanısıra Hüseyin Sadettin Arel'den armoni dersleri görmeye başladı, Arel ile tanışmasını yaşamının dönüm noktası olarak görmüştür. İlerleyen zamanlarda Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan, füg ve piyano eğitimi aldı. 1922'de Darüttalim-i Musiki'de müzik öğretim heyetine girdi. İzmir ve Kahire'ye konserler vermeye gitti. Ailesini maddi zorluklarını aşabilmek için çeşitli fasıl heyetlerinde çalmış ve kazandığı paralarla kendine bir piyano satın almıştır. Beş yıl boyunca Darüttalim-i Musiki Heyeti'nde klasik kemençe ve kanun çalmıştır, bu zaman diliminde grup üyeleri arasında olan çekişmelere rağmen, bilimsel amaçlı yapılan plak kayıtlar ve Berlin Akademische Hochschule gibi okullara düzenlenen konserler Alnar'ın Viyana'ya gidene kadar grup içerisinde tutmuştur. 1923 yılına kadar Hüseyin Sadettin Arel gruba müzik kuramı, Dr. Suphi Ezgi ise eski ustaların eserlerini çalıştırmıştır. Bu zaman dilimi içerisinde (1923) Alnar 10 saz semaisi

besteledi bu onun basılan ilk bestesidir. Baskı ve resim seçmek onu epeyce zorlamış, notaları 1 ayda arkadaşı Abidin ile litograf kağıdına yazmıştır. Yazmış olduğu besteleri ve basılmış olan 10 Saz Semaisi kendine güvenini getirmiş, onu tek sesli eserler yerine çok sesli eserler vermeye teşvik etmiştir. Şarkı formunda oluşturduğu eserlere piyano eşliği yazmaya heveslenmiş, Schubert'in Lied albümlerinin 1. cildini satın almış, piyano eşlik yazı stilini incelemiştir. Mimarlık bölümü için girmiş olduğu güzel sanatlar eğitimi yıllarında vokal ve piyano fügları, keman ve piyano için romans yapıtlarını bestelemiştir. Mimarlık mesleğinde başarılı olamadığını, müzik alanında daha başarılı olduğunu fark edip, annesi ve kardeşleriyle Viyana'ya gitmeye karar vermiştir (Okyay, 1999: 19-30).

### 3.1. Viyana Yılları ve Joseph Marx

Viyana'ya gitmesi Alnar'ın hayatına yeni bir dönem açmıştır. Viyana'daki eğitim ve konaklama masraflarını en büyük destekçisi olan Hüseyin Sadettin Arel üstlenmiştir. Hasan Ferid Alnar, öğretmeni Joseph Marx'ın yoğun isteğiyle birçok füg bestelemiş ve Viyana Müzik Akademisi Kompozisyon Bölümü sınavını kazanmıştır. 2 yıllık kompozisyon eğitimini Joseph Marx'ın öğrencisi olarak bitirmiş ve Viyana Müzik Yüksek Okulu'nda öğrenimine devam etmiştir. Öğrenimine Marx'ın öğrencisi olarak 3 yıl kompozisyon eğitimi olarak devam eden Alnar, aynı zamanda Oswald Kabasta ile de 2 yıl şeflik öğrenimi görmüş, 1932 yılında ise her iki bölüm eğitimini tamamlayarak, diploma almıştır. Viyana'daki eğitimi esnasında; keman ve piyano için 'süit' (1930), keman, piyano ve viyolonsel için 'Trio Fantezi' (1929), film müziği 'İstanbul Sokaklarında' (1931) ve sahne müziği 'Yalova Türküsü' (1932) gibi Alnar'ın ilk dönem diye adlandırabileceğimiz eserleri ön plana çıkmıştır. Keman ve piyano için 'süit', 'Trio Fantazi' ve 'İki Piyano Etüdü', Viyana'da konser salonlarında ve Türk Elçiliği'nde icra edilmiştir (Aydın, 2003: 58).

Alnar, 1932 yılında Viyana'dan Türkiye'ye dönmüş, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda müzik tarihi öğretmenliğine atanmış ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra şefliği yapmıştır. 1936 yılında Ankara'ya yerleşmiş burada Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda şef yardımcılığı yapmıştır. Aynı zamanda Ankara Devlet Konservatuarı'nda armoni öğretmenliği ve piyano eşlikçiliği yapmıştır. Ankara'da ilk opera temsillerinin düzenlenmesini Carl Ebert ile beraber sağlamıştır (İlyasoğlu, 2007; 33). Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nın daimi şefi Ernst Praetorius aniden ölünce orkestranın şefliğini yapmaya başlayan Alnar, 6 yıl boyunca bu görevini sürdürmüş fakat sağlık problemleri ortaya çıkması nedeniyle bu görevinden ayrılmıştır. 1955'te Devlet Opera ve Balesi müzik yönetmenliğine

getirilmiştir. Bu görevi esnasında tekrar sağlık sorunları geçirmesi sebebiyle, Viyana'ya yerleşmiştir. Bu dönemde konuk şef olarak; Viyana Senfoni, Viyana Radyo Senfoni, Münih Filarmoni, Stuttgart Radyo Senfoni, Atina Senfoni ve Sofya Senfoni gibi orkestraları yönetmiştir. 1946 yılında Ankara'ya dönmüş ve sanat yaşamını burada sürdürmüştür (Say, 2005: 55-56).

Eserlerinde geleneksel Türk müziği ezgilerini ve halk müziğinin ritimlerini harmanlamıştır. Kanun konçertosu ile ilk kez bir Türk Müziği enstrümanını, batı müziği yaylı sazlar orkestrası önünde solist pozisyonunda kullanmıştır. Dünya prömiyeri Viyana'da yapılan bu eser büyük ilgi görmüştür (Feridunoğlu, 2005: 263). Kompozisyon hocası olan Joseph Marx onun için; 'Siz milli bir kompozitörsünüz, müziğinizin özelliklerini eserlerinizde yansıtmalısınız!' tavsiyesinde bulduktan sonra verdiği tüm eserlerinde hem makam hem de halk müziğinin ritmik ve ezgisel ruhunu ustalıkla yansıtmıştır. Türk müziği besteciliğinde kendine özgü bir duruşun yaratıcılarından olmayı başarabilmiştir.

1978 yılında, 72 yaşında iken Ankara'da hayata gözlerini yummuştur. Ardında Türk müzik tarihi açısından önem teşkil eden az sayıda eser bırakmış olan besteci, makam esasına dayalı tek sesli müzik çevresinden çıkmış ve makam müziğinin zenginliklerinin kullanarak yazdığı polifonik eserlerle Türk müzik tarihi açısından önemli yer teşkil etmiştir (Ayangil, 2009: 13-16).

### **3.2. Yurtiçinde ve Yurtdışında Orkestra Yöneticisi Olarak Etkinlikleri**

Viyana'dan başarılı bir şekilde dönen Alnar, 1932'de Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda kendi bestesi olan Yalova Türküsü (1932) ve Sarı Zeybek (1932-33) gibi müzikalleri yönetmiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda Ernst Praetorius'un asistanı olduğu zamanlarda beraber işbirliği yaparak, ilk operaların hazırlanmasını sağlar. Bu başarının üzerine Madam Butterfly Operası'nın ikinci perdesi (1940) ve Puccini'nin Tosca Operası'nın ikinci perdesi (1941) Türkçe olarak başarı ile sahnelenir. Alnar bu çalışmalar ile Ebert'e çok yardımcı olmuştur. Praetorius'un ölümünden sonra (1946), Alnar Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na şef olarak atanmıştır. 6 yıl bu görevi sürdürmüş ve sonrasında sağlık problemleri yaşamış görevden ayrılmıştır. Konservatuvardaki öğretmenliğine geri dönmüş, kompozisyon, form bilgisi, orkestrasyon dersleri vermeye devam etmiştir. 1955 yılında Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Sanat Direktörlüğü görevine getirilir. Bir süre devam ettikten sonra bu görevden de ayrılır ve Viyana'ya döner. Viyana'da yaşadığı sürede pek çok orkestrada konuk şef olarak yer almıştır. Bunlardan bazıları; Viyana Senfoni Orkestrası, Viyana Radyo Orkestrası, Münih

Filarmoni Orkestrası, Stuttgart Radyo Orkestrası, Atina Senfoni Orkestrası ve Sofya Radyo Orkestrası'dır. 1964 yılında Viyana'dan Ankara'ya geri döner. Başkentte sanatsal aktivitelerini sürdürmeye devam eder. Ankara Devlet Operası temsilcilerini de yönetir. 17 Nisan 1967'de, Alnar'ın 40. Sanat Yılı jübileyle kutlanır. 17 ve 18 Nisan günlerinde Cumhurbaşkanı himayesinde konserler düzenlenir. İlk konserde Alnar, Kanun Konçertosu'nda ilk defa solist olarak yer almıştır. İkinci konserde Prelüd ve İki Dans'ı son kez yönetebilmiştir. Sağlık durumu bozulduğundan dolayı sadece birkaç opera daha yönetebilmiş, 1978 yılında Ankara'da hayata gözlerini yummuştur (Aydın, 2003: 59-60).

### 3.3. Alnar'ın Besteciliği ve Eserlerinin Kronolojik Listesi

1: Trio fantezi (1929) Piyano, keman ve viyolonsel için. Viyana ve İstanbul'da çalındı.

2: Süit (1930) Keman ile piyano için. Viyana 'da çalındı.

3: Türk süiti (1930) Orkestra için.

4: İstanbul sokakları (1931) Film küğü.

5: Romantik Uvertür (1932) Orkestra için. Prag'da çalındı.

6: Oyun havaları (1932) Piyano için. Viyana'daki Universal-Edition'un yayını olarak 1937'de basıldı. Beş parçadır: 1- Köçek havası, 2- Zeybek havası, 3- Laz havası, 4- Çifte telli, 5- Sirtö.

7: Yalova Türküsü (1932) Singspiel türünden küglü sahne oyunu. İstanbul ve Ankara'da oynandı.

8: Sarı Zeybek (1932-33) Sinngspiel türünden küglü sahne oyunu. İstanbul'da oynandı.

9: Yaylı dördülü (1933) İstanbul ve Viyana'da çalındı.

10: Prelüd ve iki dans (1935) Orkestra için en sık çalınan bağdarı. (İlk çalınışı 1935 Viyana, daha sonra Berlin, Varşova, Edinburgh, Ankara'da; Ankara'da son çalınışları: 8 Şubat 1965 Hikmet Şimşek, 19 Şubat bağdar, 9 Mart 1965 Hikmet Şimşek yönetiminde) Universal-Edition bastı.

11: Sekiz piyano parçası (1935) 1- Şu yamaçta, 2- Uyuşuk dans 3- Deniz kıyısında gün doğrusu, 4- Sisli sabah 5- Biraz da yürükçe 6- Emprovizasyon, 7- Perdeden sızan ay ışığı, 8- Oyun havası. (Sayın öğretmenim Hüseyin Sadettin'e ithaftır.)

12: İstanbul Süiti (1937-38) Orkestra için. Ankara'da çalındı.

13: Viyolonsel konçertosu (1943) İlk çalınışı 15 Şubat 1943 günü Ankara'da Riyaseti cumhur Orkestrası ile David Zirkin. Daha sonra: 22 Aralık 1962 (Nusret Kayar ile bağdar).

14: Goethe'nin Faust'u için sahne küğü (1944) Koro ve orkestra için. Oyunun Ankara Halkevi'nde 1946 Şubatı'ndaki temsillerinde kullanıldı.

15: Üç türkü (1948) Soprano ile orkestra için. Ankara ve Viyana'da seslendirildi.

16: Namık Kemal (1949) Film küğü.

17: Kanun Konçertosu (1944-51) Kanun ile yaylı orkestrası için. Viyana'da çalındı. Üzerinde yeniden çalışılıp 1958'de son biçimini aldıktan sonra Ankara'da Avusturya Büyükelçiliği'ndeki özel bir dinletide yaylı dördülü eşliğinde kanun ile seslendirildi.

18: Halıcı kız (1953) Film küğü. Kanun ile kendisi çaldı.

19: Prelüd ve Füg ( 1961) Piyano için. ( Oransay, 1965: 34-35)

## 4. SÜİT

Büyük formlardan sayılan süit, çoğunlukla aynı tonda, değişik karakterlere sahip dansların birbiri ardına sıralanmasından meydana gelir. Süit terimi Latince sequi ve aynı anlama gelen suivre sözcüğünden kaynaklanır. İngilizce süit, eski İngilizce lesson, eski İtalyanca sonata de camera, Fransızca süit veya ordre'dir. "Çok bölümlü çalgı müziği formlarının en eskisidir". (Say, Ahmet; 2003, 493) Vokal müzikten bağımsızca gelişmeye başlayan Rönesans'ın yeni enstrümantal müzik türlerinin başlıcası olan süit, özellikle Barok Dönemde kullanılmıştır.

Süit, bir başlık altında toplanan değişik karakterdeki danslar dizisi olarak da adlandırılır. Her dans ayrı ve bağımsız bir bölümdür. XVI. yüzyılın ilk yarısında İtalyan Lüt (lavta) bestecilerinin şekillendirdiği süitte yer alan dansların tekrarında daha değişik süslemeli veya varyasyonlu yorumlanması istenirdi. Alman bestecilerin süitlerinde ise Pavane, Gagliarde, Allemande, Courante gibi dansların hepsinde aynı temayı kullanır, aynı tonda yazarlardı (Feridunoğlu , Lale, 2004: 100-101).

Günümüze ulaşan en eski enstrümantal danslar, Fransa ve İtalya'da bulunan XIV. yüzyıl başı ile aynı yüzyılın sonunda kullanılmış olan el yazması notalardır. Her biri sekiz Estampe içerir. XV. yüzyılda ise basse tenor (müzisyenlerin eğitiminde önemli rol oynayan doğaçlama tekniğinin geliştirilmesi amacıyla alıntılanan bir tenor teması üzerine yapılan dans müziği) popüler bir dans olmuş ve Almanya'da 'Hoftanz' saray dansı adı altında kullanılmıştı. XV. yüzyıl sonunda 'commune' adı verilen yeni bir basse danse ortaya çıktı. İlk örneklerini, Pierre Attaignant'ın (1494-1551) 1530'da lavta ve klavyeli çalgı topluluğu için yazdığı koleksiyonda görebiliriz. Bu parçalar temalar üzerine değil, yeni ortaya çıkan 'chansons musicales' üzerine kuruluydu. Bu danslar 20 ile 12 adımlık iki bölümden oluşurdu. Süit başlığını taşıyan ilk parçalar, 1557 yılında Estienne du Tertre (1543-1568) tarafından yazılan Septime Livre de Bransle'deki Suittes de Bransles'dir. Branle dansı, XIV. Louis'in saray eğlencelerinde süitin bir bölümü olarak kullanılmıştır. Thoinot Arbeau (1519-1595) 1588 yılında yazdığı Orchestographie adlı kitabında Branle 'lerin çeşitli biçimlerini tanımlamıştır. En çok kullanılan biçimler Branledouble (çift Branle), Branlesimple (basit Branle), Branles de Champagne ve Bourgogne'dir (Ersoy, 2006: 2).

Müzikte, değişik karakterde ama genellikle aynı tonalitede ve kendi içinde bütünlüklü çalgısal bölümler kümesinden çok önem taşıdığı XVII ve XVIII. yüzyıllarda temelde dans bölümlerinden oluşmuş, XIX ve XX.yüzyıllarda daha geniş bir anlam kazanarak çeşitli çalgısal parça dizileri için de kullanılmıştır. Genellikle sonattan küçük müzik biçimleri olan bu sütünlerin örnekleri arasında, Bizet'nin L'Arlesienne Sütü gibi oyunların fon müziklerinden ve Çaykovski'nin Fındıkçıran Sütü gibi bale müziklerinden konserlerde çalınmak üzere yapılan seçmeler sayılabilir. Birbirine bağlı dans bölümlerinden oluşan süt, XIV-XVI. yüzyıllarda pavane ile galliard ya da bassedanse ile saltarello gibi çiftli danslardan doğmuştur. XVI ve XVII yüzyıllarda Alman besteciler üç ya da dört dansı birleştirerek tek bir müzikal birim oluşturmaya başladılar, Johann Hermann Schein'in beş viyol için beş dans sütününden oluşturduğu Banchetto musicale (1617; Müzik Şöleni) bunun ilk örneklerinden biriydi, Fransa'da yayımlanan lavta ya da klavye sütünleri ise aynı tonalitede 17-18 parçadan ve hemen her zaman danslardan oluşan derlemelerdi. Fransız bestecilerin elinde zamanla zarif incelikli kompozisyonlara dönüşen bu dans türleri kendi müziksel özelliklerini kazandı. Fransız besteciler genellikle parçalarına çağrışım yüklü başlıklar koyuyorlardı. François Couperin'in ordres olarak bilinen sütünlerinden klavsen müziği birinci kitabının Ordre' in de L' Auguste Allemandı buna örnekti. Fransız besteciler XVIII. yüzyıl başlarında allemande, courante, sarabanda ve gigue düzeninden standart hale gelen dört dansa daha başkalarını da eklediler. Bu temel gruplama Almanya'da XVII. yüzyıl sonlarında yerleşmiş, Johann Jakob Froberger o zamanlar yaygın olan allemande, cuorante, sarabanda sırasında, courante'dan önce ya da sonra bir gigue eklemişti. Standart düzen Froberger'in yayımcısının dansları daha sonra yeniden sıralamasıyla ortaya çıktı. XVIII. yüzyıl ortalarında gavot, bourree ve menüet gibi ek bölümlerin (galanteries), hatta bir ayrenin (danstan kaynaklanmayan lirik bir bölüm) kullanılması yaygınlaşmıştı. Benzer biçimde prelüd, uvertür, fantezi, sinfonia gibi çeşitli başlıklar taşıyan bir giriş bölümü de kullanılıyordu. Örneğin, J.S.Bach'ın İngiliz Sütünleri, Fransız Sütünleri ve Partita'larında (Almancada süt için kullanılan bir terim) sütünün dört temel bölümü eklemelerle genişletilmişti. Fransa ve Almanya'nın dışında dansların sırası ve seçiminde standart düzene her zaman uyulmadı. İtalya'da oda topluluğu ya da orkestra için sütünlere genellikle sonata da camera (oda sonatı) dendi. Özellikle Almanya'da XVII.yüzyıl sonları ile XVIII. yüzyıl başlarında bir başka sütü tipi daha gelişti. Fransız besteci Jean-Baptiste Lully'nin opera ve balelerinden Fransız üslubunda bir uvertürle başlayan ve dans seçmelerinden oluşan bu sütünde dört geleneksel dans yerine modern danslar kullanıldı. Giriş bölümünden ötürü uvertür adıyla da anılan bu sütünlerin örnekleri arasında George Muffat'ın Florilegia'sı (1695, 1698, Seçki) ve JS Bach'ın orkestra için dört Uvertür'ü sayılabilir (Ana Britannica, cilt 28: 30).



Barok Dönemdeki Süit, Rönesans lavtacılarının danslarını demetleyip çaldıkları biçimin aynısıdır. Çalgı müziğinde, dans müziğinin adımları kullanılmıştır. Bu türler canzona (İtalyan halk şarkısı), Ricercare (XVI. yüzyıla özgü çalgısal biçim) ve Toccata'dır (tek bölümlü çalgı müziği). Bu dönemde vokal için yazılan Monodie (dönem içinde, eşlikli tek ses anlamına gelir), çalgı müziğine uyarlanmış, sürekli bas çalgı gruplarına aktarılmış ve çalgılar, eşlik edecekleri bir ses partisi olmadan da tek başlarına çalmaya başlamıştır. Çalgı müziği formlarının arasında en belirgin olan özellik, hızlı bir bölümle başlayıp buna karşıt ağır ve derin bir bölümle devam eden, arkasından tekrar karşıt bir tutumda canlı ve neşeli bir final ile bitmesiydi. Bu tür, tıpkı süit ve konçerto gibi hızlı-yavaş-hızlı biçimdeki karşıtlık ilkesine dayanıyordu (Ersoy, 2006: 5).

Süit birkaç parçadan oluşmuş çalgısal türlerin en eskisidir; başlangıcı ortaçağa dek gider, çünkü bu çağda bazı dans parçalarını ikişer ikişer demetlemek bir gelenektir. XVII. yüzyıl süresinde İtalyan bestecileri Frescobaldi'den Corelli'ye Alman bestecileri Peurl, Froberger, Schein ve İngiliz bestecileri Locke ve Purcell etkisi altında gelişecek; bu besteciler bu türe büyük bir polifon zenginlik getirmiş olacaklardır. XVII. yüzyılın sonunda Fransız Couperin Ordres'leriyle bu türün baş eserlerini vermişlerdir. XVIII. yüzyılda J.S.Bach'ın ünlü Partite'leri (Alman süitleri) artık bir sona varışın işaretleridir. O zaman moda olan 'galant' değişim etkisi altında, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yerini divertimento'ya, serenat ya da cassation'a bırakmıştır. Bu türler ise hem yazı hem yapı bakımından süitten oldukça uzaklaşmışlardır (Hodeir, Andre, çev: Usmanbaş, İlhan, 2003: 96-97).

XIX. yüzyıl bestecilerinden Franz Lachner ile George Bizet (Arlésienne) orkestra için süitler yazmışlardır. Grieg'in eski stilde yazdığı Holberg süiti yanında, Peter-Gynt süiti program müziği türündeki fantezi parçaları art arda gelmesinden oluşmuştur.

Ravel, Milhaud ve Schönberg uzun süreden beri bırakılmış olan bu türe yeniden bir canlılık getirmişlerdir. XX. yüzyıl süiti, parçaların sıralanışı bakımından daha da özgürdür. Ravel'in Le Tombeau de Couperin ( Couperin mezarında) adlı eseri altı parçadan oluşmuştur. Prelüd, Füg, Uvertür, Rigaudon, Menüet ve Toccada. Milhaud'un 2. senfonik süitinde Uvertür, Prelüd ve Füg, Pastoral, Noctürn ve Final bulunmaktadır. Schönberg'in Süit-Sonata daha da karışık bir biçimdedir.

#### 4.1. Sütün Yapısı

Eski sütünler Pavane, Gaillarde, Allemande ve Courante gibi danslardan oluşuyordu. XVII. yüzyılın ortasından itibaren Froberger tarafından ortaya atılıp benimsenen ve yaygınlaşan örneğine göre Sütün, orta ya da ağır hızdaki parçalarla hızlı parçaların art arda gelişi düşüncesine bağlanmıştır ve en az dört parçası vardır: Allemande, Courante, Sarabande ile Gigue arasında başka dans parçaları da girebilir (Cangal, Nurhan; 2004: 66-67).

Halk dans ve şarkılarının sıralanmasıyla meydana gelen sütün, sonatın doğuşuna yardım etmiştir. Sütünlere girmiş en eski danslardan olarak şunları kaydedebiliriz: Boutade, Passemezzo (ki bunlara klavye üzerinde çalındıkları için Toccada adı verilirdi) Pavane, Gaillarde. Sütünlere girmiş eski dans havaları şunlardır: BranleSemples, Branles, Gaies, Basses-dances, Tourbions, Voltes, Courantes, Forlanes, Canzone adı verilen eski bir dans formu daha vardır ki, o da hem sütün, hem de varyasyon şeklini hatırlatır. Canzone, iki parçalıdır: İlk parçasında bir şarkının tamamı çalınır; ikinci kısmında yine o şarkı değişikliklere uğramak şartıyla aynı tonalitede görünür. Yalnız bu kısımlar arasında ritm bakımından fark vardır: Birinci kısım ise üçlü ritm üzerinde yazılırdı.

Sütündeki dans parçaları, dans karakterlerini saklamakla beraber, saf müziğe doğru bir gelişme göstermişlerdir. Bu parçalar, temsil ettikleri dansların yalnız ritmlerini alıkoymuşlardır, hatta zamanla o ritmler bile bir çok değişikliklere uğramışlardır.

Sütün formu, eski zamanlarda, Suite, Sonate, Ordre veya Partita adı altında, beş, altı ve bazen daha da çeşitli dansları bir araya topluyordu. Bu dansları dörde ayırabiliriz:

- 1) Hızlıca danslar
- 2) Yavaş danslar
- 3) Orta hızda danslar
- 4) Hızlı danslar

Birinci kategoriye giren dansların en başında Allemande gelir. Genel olarak sütün ilk parçası olan Allemande, “dört zamanlı” ölçü ile ikili form üzerine yazılırdı.

Yavaş danslar, iki hızlı dansların arasına sıkıştırılırdı. Çoğu “üçlü zaman” üzerine yazılmış bulunan bu tip dansların Sarabande, Courante, Sicilienne gibi adları vardı. Ayrıca Air veya Aria denilen ve danslarla hiçbir ilgisi bulunmayan ve melodik çizgilerinde birçok süslemeler, işlemler bulunan ağır şarkılar bu kategoriye girerlerdi.

Sütündeki orta hızda yazılan danslar, dans karakterini olduğu gibi koruyabilmişlerdir. Bu danslar bazen ikili veya dörtlü zaman üzerine (Gavotte, Musette, Bourré, vs) kimi de üçlü zaman üzerine yazılmışlardır (Menüet, Passeped, Louvre). Bu dansların figürleri dans esnasında çok tekrarlandıkları için, besteci, değişikliklere başvurmayı adet edinmiştir. Herhangi dans havası üzerine yapılan bu varyasyonlar, bestecinin teknik kabiliyetinin

göstergesi oluyordu. Daha müzikal bir form olan Rondo, Fransız bestecilerince tercih ediliyordu (Fenmen, Mithat; Müzikçinin El Kitabı 1997: 51-52).

## 5. HASAN FERİD ALNAR KEMAN PİYANO İÇİN SÜİT ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde; Hasan Ferid Alnar'ın Keman Piyano Süiti armonik, melodik ve form açısından bir arada incelenecek ve değerlendirilecektir.

Model bir çalışma olan bu eserin bölümlerinde belli karakteristik özellikler taşıyan ölçüler incelenmiştir.

### 5.1. Allegretto

Eser, ilk bölümün tonu olan La akseniyle başlar, keman partisi girdikten bir ölçü sonra ana tonun büyük üçlüsü olan Do diyez minöre geçici süreliğine uğrar. Bu armonik kazanım ve aynı anda solo partinin de bu değişime ayak uydurması akla iki düşünceyi getirir; ilki Wagner ve Liszt'in özellikle senfonik şiirlerinde ön ayak olduğu üçlü tonlara modülasyon durumu. Bu durumun ilk örneklerinden biri olan Liszt'in piyano için 3 konser etüdlerinden 3 numaralı Un Sospiro'daki Re bemol Majör tonundan Fa Majöre geçici olarak uğramasını örnek olarak sunabilir.

*L'ADORATION DE LA TERRE*

**INTRODUCTION**

*Lento  $\frac{1}{2}$  to tempo rubato*

Clarinetto 1 in La  
Clarinetto basso 2 in Sib  
Fagotto 1  
Corno 2 in Fa

Şekil 5. 1. 1: Liszt'in piyano için 3 konser etüdlerinden 3 numaralı Un Sospiro'dan bir kesit

İkinci akla gelen ise birinci durumun sonuç açacağı serializm etkisi. Bu akıma sadık kalmadan etkilenen bestecilerin hemen hepsinde bu şekilde yeni tonal fonksiyonlar türemiştir. Bunlara da örnek olarak Besteci Igor Stavinsky'nin Le Sacre du Printemps'in adlı eserinin giriş kesitini örnek olarak sunabiliriz.



Şekil 5. 1. 2: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 8-12

Kesit ton merkezli olmasına rağmen fagotta gelen la eksenli dizinin üzerine aynen Alnar'da görüldüğü gibi Do diyez eksenli yeni tonal durum şimdilik geçici süreliğine Fa korno partisinde gelmektedir. Eserin yazım yılına bakılacak olursa Ferid Alnar'ın bu durumlardan etkilenmiş olma olasılığı vardır. Fakat asıl söz konusu olan estetik kaygıyı bu müziklerle açıklamak oldukça zordur. Örnek verilmiş müzikler yalnızca tonal bağlamdaki bağlantının anlaşılmasını kolaylaştırabilir. Estetik anlamda ve çalgılama bakımından eserin türünü en iyi açıklayabileceğimiz eserlerden biri olarak besteci Béla Bartók'un '6 Romanian Folk Dances, Sz. 56' isimli keman piyano müziği gösterilebilir. Bu yapıtı öne çıkarmamızın öncelikli nedeni Bartók' un halk müziğine olan yakınlığı ve bu yakınlığı bahsi geçen yapıt üzerinde ortaya koyması olarak gösterilebilir. Bartók'un olduğu gibi Alnar'ın da kaygısı öncelikle eserle kendi müziğini evrensel anlaşılabilir dilde bir estetikle notalı geleneğe kazandırmak, modal ve-veya makamsal karakteri klasik armoniyle bazı kesitlerde harmanlamak diğer bir yandan da bu 'etnik' tınının özünde barındırdığı armonileri çok seslendirmektir.

Eserin bu bölümünde Alnar'ın Viyana'da kompozisyon eğitimi aldığı dönemin etkileri görülmektedir. Besteci doğrudan makamsal bir karakter yerine modal tınları tercih etmiştir. İlk kesitin ilk cümlesi 4 ölçülük piyano girişinin ardından başlar. Bu kesit iki cümleyle tamamlanır. Cümlelerin keman partisindeki ritmik motifler aynı olmasına rağmen seçilen ses perdeleri değişime uğrar.



Şekil 5. 1. 3: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1.Bölüm, Ölçü 8-12



Şekil 5. 1. 4: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 15-20

21. ölçü ile başlayan yeni kesit önceki cümlelerin ritmik karakterinden inşaa edilir. Örneğin, piyanoda sağ elde gelen motif, daha önce kemanda 11.ölçüde gelen motifin perde ve ritmik karakter yönünde zıttıdır.

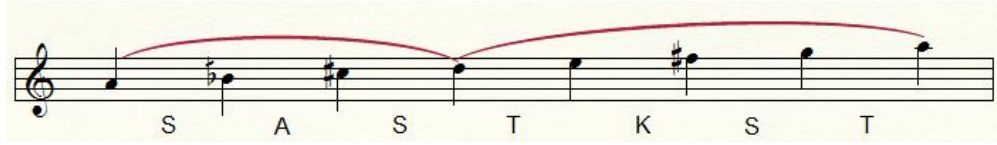


Şekil 5. 1. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 17-24



Şekil 5. 1. 6: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 31-36

Bölümün ilk makamsal kurgulanmış bölümü 33-36 ölçüleri arası gelen La eksenli kesittir. Besteci bu kesitte cümlenin sonu olarak hicaz makamının artmış 2'li aralığını Do diyez sesini de ölçü içerisine ekleyerek elde etmiştir. Ancak bu yalnızca bir kapanış kesitidir. Eserin tamamını hicaz makamı yapmaz.

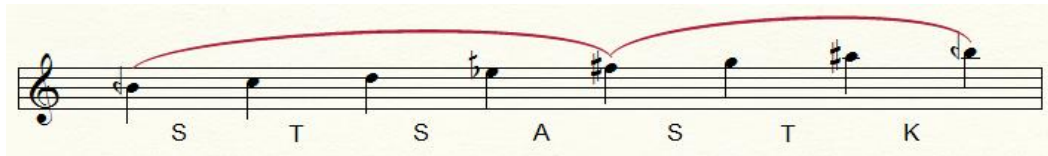


Şekil 5. 1. 7: Hicaz Makam Dizisi



Şekil 5. 1. 8: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 37-43

Yine benzer şekilde kullanılan hicaz makamı kesiti.



Şekil 5. 1. 9: Hicaz Makam Dizisi



Şekil 5. 1. 10: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 57-62

Bu makamsal sayılabilecek kesitler çok kısa geçişler olduğundan dolayı sadece fikir verici motifler-renklerdir. 60-62. ölçüler arasında kullanılan piyanoda gelen akorlar daha sonradan Kemal İlerici'nin ortaya atacağı armoni kuramını adeta doğrular niteliktedir. Burada amaç minör ya da majör tonun çok seslendirmedeki etkisinden uzaklaşmak ve yeni armoni dilini oluşturmaktır.



Şekil 5. 1. 11: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 72-78

Küçük bir B kesitiyle eksenini Re notasına geçici süreliğine çeken eser (74.ölçüden itibaren) tekrar A kesitine dönüş yapar.



84

tr

come prima

g va

mf

f

come prima

3

3

Şekil 5. 1. 12: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 84-90

118

piu f e rallentando

pp molto tranquillo

ritardando

ritardando

3

3

Şekil 5. 1. 13: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 1. Bölüm, Ölçü 118-129

Bu durumun ardından eserin son 12 ölçüsünde gelen kapanış kesiti kemanın ses bölgesini tizleştirerek ve piyanodaki motiflerin yoğunlaştırılarak yapıldığı bir durgun kodetta kesiti olarak kurgulanmış ve eser bu alacalı tonal durumun doğurabileceği şekilde beklenmedik bir sürpriz olan La Majör akorunun huzur verici sesleriyle bu bölümü tamamlar.

## 5.2. Scherzo

Eserin ikinci bölümü olan Scherzo bölümü 7/8'lik ölçü biriminin aksağından dolayı hem noktalı dörtlük için hem de dörtlük nota için hız birimi dahil edilerek başlanmıştır.

$$(\text{♩} = 80, \text{♩} = 120)$$

Şekil 5. 2. 1: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, tempo belirteci

Bölümün başından itibaren kemanda gelen tremololar ve piyanonun aksak yapısı kendisini 3. ölçüde bütünler ve nıkriz makamının La sesine transpoze edilmiş halini piyanoda gelen kesitti görürüz.



Şekil 5 .2. 2: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 1-3

Bu durum eserin ilk cümlesinin yalnızca bu kesitini nıkriz makamı atmosferine sokar. Öncelikle bu makamsal geçişi yalnızca piyano partisinde görürüz. Yani melodiyi alan kesit piyanoda duyulur. Fakat ilk cümleye son vermeden ve güçlü bir kalış hissi yaratmadan önce 7.ölçüden itibaren keman daha önce piyanonun fonksiyonu olan motifi duyurur.



Şekil 5. 2. 3: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 7



Şekil 5. 2. 4: Nikriz Makam Dizisi

Bu kesitte adeta piyano ve keman rollerini değiştmişlerdir, 7.ölçüden itibaren keman daha önce piyanonun fonksiyonu olan motifi duyurularak motif değişimi yapılmıştır. 13. ölçüde duyulan do diyez notasına kadar tam karakterini vermemekle birlikte nikriz makamının atmosferinde eser ilerler.



Şekil 5. 2. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 11-14

19. ölçüden itibaren bölümün A kesitinin köprüsü sayılabilecek kesit duyulur.



Şekil 5. 2. 6: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 15-18

Köprünün içine dahil olan ve yeni bir motif olan cümlecikle B kesitine doğru ilerler. Piyano partisinde bu motif duyulurken kemanda motifselsel bir kanon girişiminde bulunulmuştur. Fakat bu gerçek bir kanon değildir. Sadece kontrpuansal bir motif işçiliğidir.



Şekil 5. 2. 7: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 19-22

Bu ve buna benzer şekillerde kurgulanmış kanonik oyunlar, kontrpuansal söylemler ve motiflerin parçalanarak yeni parçaçıklardan küçük motifler üretilmesi tekrar 43. ölçüde nikriz makamı notalarının bu sefer Fa eksenine transpozitesiyle son bulur. Bu kesit Scherzo bölümünün B kesitidir.



Şekil 5. 2. 8: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 43



Şekil 5. 2. 9: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 51-52

Keman partisinde duyulan söylem 57. ölçüye dek aynı söylemle devam eder. 57. ölçüye geldiğimizde A kesitinin sonunda gelen köprü malzemelerinin tekrar geldiğini görürüz.



Şekil 5. 2. 10: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 57-59

Hemen ardında 63. ölçüde duyulan motif bize A kesitinin köprüsünün sonunda gelen belirttiğimiz 2. motifi hatırlatır.



Şekil 5. 2. 11: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 63

Eserin bu bölümü 69. ölçüden itibaren tekrar A kesitine dönüş yapar. Fakat bu sefer gelen A kesiti bir codetta şeklinde tasarlanmıştır.



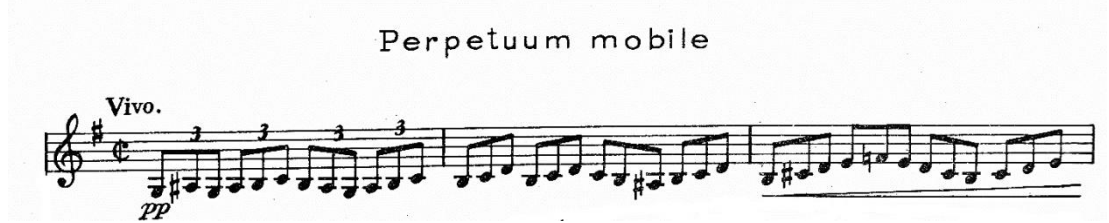
Şekil 5. 2. 12: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 2. Bölüm, Ölçü 66-69

Bölüm küçük bir yavaşlama ve motifsel parçalanmayla son bulur.

### 5.3. Perpetuum Mobile

**Perpetuum mobile:** ‘Sürekli hareket’ Bir çalgı müziği eserinde hızlı tempoyu baştan sona kadar kesintisiz sürdürme. Bu tür parçalar aynı adla anılır. Başlıca örnekleri arasında Carl Maria von Weber’in op. 24 Piyano Sonatı’ndaki ‘Rondo’ bölümü, Niccolo Paganini’nin keman ve orkestra için op.11 eseri vardır. (Say, 2005, 37-38) Perpetuum Mobile ismi aynı zamanda Leonardo Da Vinci’nin

icad ettiği, ilk başta enerjisini aldıktan sonra sonsuza kadar kendi enerjisini üreten makineye verdiği isimden gelmektedir. Eser formal açıdan tek kesitli kurgulanmıştır. İki katmanlı yapı halinde ilerlemektedir. Birinci ve asıl anlam taşıyan katman keman partisinde başlayan ve üçlemeler halinde ilerleyen yapıdır. Bu yapı eserin durdurulamayan makinesidir.



Şekil 5. 3. 1: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 1-3

Bu kesitin temel özelliklerinden biri devamlılık olmasıyla birlikte sürekli tizleşen ve gürlüğü de bununla doğru orantılı olarak kurgulanmış olmasıdır. Eser yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere pianissimo nüansta başlar. Bu kesit aynı anda kemanın en kalın sesi olan sol sesinde yazılmaya başlanmıştır. Tizlik ilerledikçe nüanslar da ilerler. İlk sekiz ölçünün tamamlanmasıyla, aynı kalıp bir oktav üstteki perdede olan sol sesinden itibaren tekrar ifadesine devam eder. Nüans açısından sürekli alçalıp yükselen etkinin sonunda kendini forte nüansta bulur.



Şekil 5. 3. 2: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 12-15

Bu yazım stiline örnek olarak bazı müzik eserleri sunulabilir. Bunlardan en yakını Frederic Chopin'in Op. 35 Si Bemol Minör Piyano Sonatının son bölümü olan Finale bölümüdür. Bu eserde de besteci sesi ölgünleştirerek anlamına gelen sottovoce nüansı ile presto tempoda başlar. Eser tizleştikçe doğaldan gelen yüksek gürlükler

eserin anlamını güçlendirir. Yapıt Perpetuum Mobile ile aynı ölçü sayısında ve ritmik değerlerle başlar.



Şekil 5.3.3: Frederic Chopin'in Op. 35 Si Bemol Minör Piyano Sonatının son bölümü olan Finale bölümüdür



Şekil 5. 3. 4: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 1-2

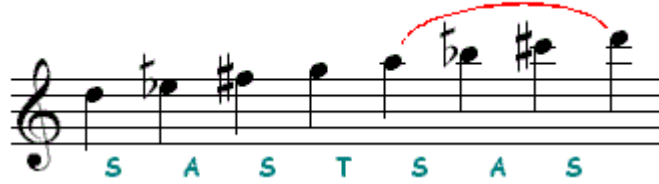
Eserdeki en temel fark olan ikinci katmanlı kısım piyanoda eşlik partisi olarak ortaya çıkar.



Şekil 5. 3. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 27-30



Bu partinin en temel özelliği tonalite açısından belirsiz bir yapıya sahip olmasının yanı sıra, yer yer kullanılan, özellikle zirgüleli hicaz makamının karakteristik aralığı olan artmış ikili aralığını duyurmasıdır.



Şekil 5. 3. 6: Zirgüleli Hicaz Makam Dizisi

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi yirmisekizinci ölçüde piyanoda sağ elde gelen si bemol do diyez aralığı, bu hissi yaratmaktadır. Bu kesitin ardından yapıt kemanda gelen, kapanış kesiti olarak görebileceğimiz geniş arpejli kesitle ve piyanonun aynı önceki dokularını genişleterek uygulamasıyla sona erer.



Şekil 5. 3. 7: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 3. Bölüm, Ölçü 33-36

#### 5.4. Adagio

Bu bölüm 3/4'lük ölçü yapısında ilerler. Fa eksenli başlayan ve ilerleyen kesitte batı armonisine göre yasak olan fakat doğu müziğinin karakteristik aralıklarından biri olan artmış ikili sıkça kullanılır.



Şekil 5. 4. 1: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 1-5

(3. ölçüde sol elde gelen sol bemol-la aralığı ve 5. ölçüde sağ elde gelen yine aynı aralık)

7. ölçüde transpoze edilmiş şekilde hem soprano hem de tenor partisinde sol bemol-La aralığı olarak tekrar gelmektedir.



Şekil 5. 4. 2: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 6-7

9. ölçüde keman girer. Kemanın çaldığı cümle, en başta piyanoda duyulan ezgisel hareketin hemen hemen aynısıdır. 17. ölçüye dek tam bir tonal fonksiyon kullanılsa da eksen sesi Fa notasıdır. 17. ölçüde tonalite açısından bulanık bir kesit başlamıştır. Si perdesi üzerinde bir kürdi makamı hissiyatı verir fakat ısrarcı olmaz, kaybolur.

Şekil 5. 4. 3: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 6-10

Şekil 5. 4. 4: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 16-18

23. ve 24. ölçüde Re bemol Majör tonu hakimdir.

Şekil 5. 4. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 23-24

Bu kesitin hemen ardından küçük bir yavaşlamayla a tempo yazısıyla birlikte yeni bir fikre geçiş sağlanmıştır. Ancak bu kesit dikey ve yatay bağlamda eserin çatısını oluşturacak fikirlerden biri değildir. Bunun öncelikli sebeplerinden birisi armonik olarak güçlü fonksiyonları kararlı şekilde kullanmamasıdır ve cümle yapısının bütünlüğünün besteci tarafından sağlanmak istenmemesidir.



Şekil 5. 4. 6: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 24-25

Örnekte de görüldüğü gibi A tempo yazısından sonra piyanoda gelen fonksiyon bir cümle başlangıcı için fazla belirsiz bırakılmıştır. Sol elde gelen Fa-La bemol- Do bemol- Mi bemol akoru Majör bir ton için yeden yedili, minör bir ton içinse altçeken ek altılı akorunun yedili kullanımındır. Bu durum tonalite açısından belirsizlik yaratmaktadır. Bu kesit 32. ölçüde son bulur ve 33. ölçüde keman solo bir kesitle kendini duyurur. Bu kesitte de ilk başta bahsettiğimiz artmış ikili aralığı bu sefer Sol bekar Fa bemol olarak kendisini duyurur.



Şekil 5. 4. 7: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 32-33

Bölümün A kesiti köprüleriyle birlikte sona ermek üzeredir. 43. ölçüden itibaren kısa bir B kesiti başlar. Kesit frigen modu ya da kürdi makamının dizisinden oluşturulur. Ancak 44. ölçüden itibaren kullanılan çeşitli seslerle tam anlamıyla bu diziler üzerinde kalmaz. İlk bozulma 44. ölçüde gelen mi bekar sesiyle başlar.



Şekil 5. 4. 8: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 43-44

47. ölçüde ilk başta kullandığı motifleri farklı tonlarda farklı anlamlarla kullanan kesit, 50. ölçüye kadar devam eden bu küçük köprüden sonra eserin başlangıcındaki Fa eksenli motife tekrar dönüş yapar.



Şekil 5. 4. 9: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 47- 51

İlk baştan bu yana kullandığı motifleri ve armonik malzemeleri işleyen besteci eserin son kesitinde aynı kararlılığını sürdürür ve bir çeşit plagal kadansla eserin bu bölümüne Si bemol Majör tonunda son verir.



Şekil 5. 4. 10: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 4. Bölüm, Ölçü 70-73

### 5.5. Capriccio

Eserin 5. kesiti olan 'Capriccio' adından da anlaşılacağı üzere hızlı bir yapıya sahiptir. Bu durum doğal olarak çeşitli teknik zorlukları da beraberinde getirir. Buradaki teknik zorluk bölümün ritmik anlayışından gelir. Allegro kelimesinin yanında verilen metronom numaralarını hem noktalı dörtlük hem de dörtlük nota için ayrı ayrı verilmiş olması, kesiti çalarken ikisinin birlikte gözetilmesi anlamına gelir.



Şekil 5. 5. 1: Hasan Ferid Alnar Keman Pişano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 1

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere keman ve pişanoda gelen noktalı dörtlük tartımının hemen ardından gelen staccato akorlar dörtlük değer baz alınarak yazılmıştır. Bu durum eseri dinlerken ve çalarken yapıtın ritmik algısını oldukça değiştirir. Ancak dikkat edilmesi gereken unsur sekizlik notanın daima 336 Bpm'e karşılık gelmesidir. Yapıt 7. ölçünün onunda A kesitini tamamlamış olur. Cümledeki ezgiyi keman pizzicato tekniğiyle çalmaktadır.



Şekil 5. 5. 2: Hasan Ferid Alnar Keman Pişano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 1

8. ölçüyle birlikte 14. ölçüye kadar köprü başlayacaktır. Bu sefer köprüünün içinde yeni bir deyişle A teması kendisini pişanoda duyurur, bu motifler daha önce kemanda gelen pizzicato kesitin pişanoda çalınmasıyla oluşur.



Şekil 5 .5. 3: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 13-15

19. ölçüye dek köprü devam etmektedir. 19. ölçüden itibaren bölümün B kesiti duyulur.



Şekil 5. 5. 4: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 19

Bölüm 27. ölçüde tekrar pizzicatolarla duyularak A kesitine bağlanır. Bölüm A B A formundadır.





Şekil 5. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 25-27

Bölüm son satırda a tempo yazısıyla birlikte gelen codetta fikriyle son bulur.

35

Şekil 5. 6: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 5. Bölüm, Ölçü 35-38

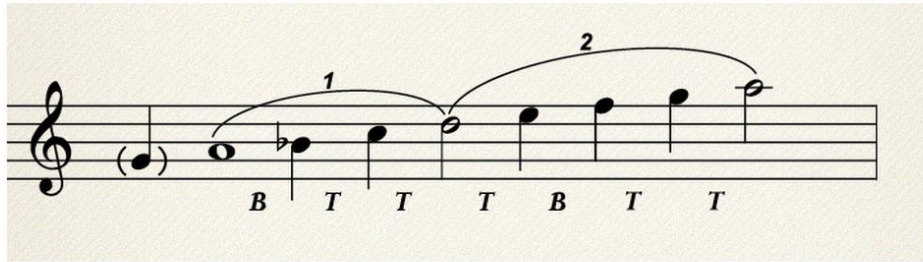
## 5.6. Taksim (Improvisation)

Bu kesit adından da anlaşılacağı üzere taksim şeklindedir. Fakat bir taksimde olmayan bazı unsurları beraberinde getirmektedir. Bunlardan bir tanesi eşlik partisinin olması ve bunun tek ses üzerine değil de çeşitli armoniler eşliğinde olmasıdır.



Şekil 5. 6. 1: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 1. Satır

Bestecinin bu serbest dili kullanmak için işlediği yöntemlerden bir tanesi yukarıdaki örnekte de görüleceği gibi ölçü çizgisi kullanmamasıdır. Eser adının yanına parantez içinde İngilizce ‘Improvisation’ notu düşülmüştür. Bu kelimenin anlamı doğaçlamadır. Bu planlı yazının sanki icracının anlık bir doğaçlaması gibi duyulmasını ister ve yine yukarıdaki satırın sonunda keman partisinde göreceğimiz çarpma sesleri ve anlık tavır değiştirici tartımları bu sebeple kullanır. Esere ‘‘Kürdi’’ makamının güçlüsü re notasıyla (4. derecesi) başlar.



Şekil 5. 6. 2: Kürdi makam dizisi

İkinci satırın sonuna Neva makamında gezindikten sonra karar sesine (La perdesi) gelinir.



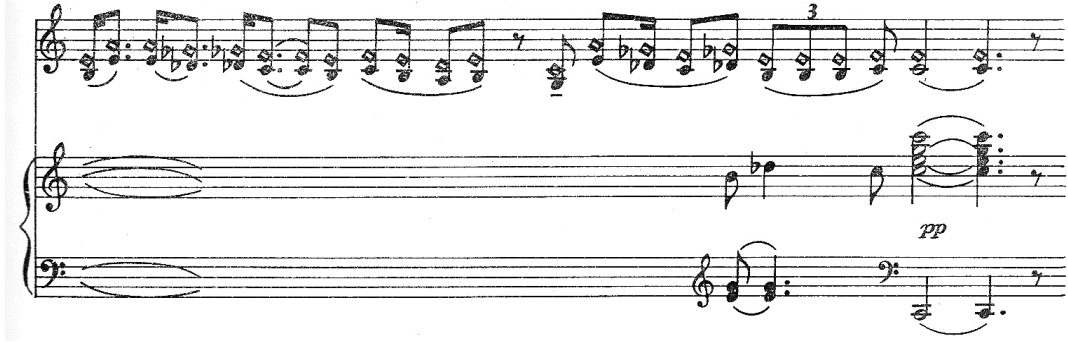
Şekil 5. 6. 3: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 2. Satır

Sonraki iki satırda bu şekilde bir makamsal yapılanmadan söz etmek mümkün değildir. Burada kullanılan aralıklar daha çok bir dizinin bir parçası ya da küçük motifsel aktarımlar olabilir. Amaç doğaçlama şeklinde ilerleyen bir müziğin daha önceden saptanmamış gibi gösterilen parçacıklarıdır. Bu durum ikinci sayfanın ikinci satırındaki senza sordino terimine doğru tekrar kürdi makamına bağlanılmasıyla son bulur. Adeta doğaçlamanın ilk kesiti anlam kazanmıştır.



Şekil 5. 6. 4: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 2. Sayfa ilk 2. satır

Surdinin çıkarılmasıyla birlikte flajole tekniğiyle gelen pasajın ritmik kurgusu ve ses dünyası eserin başlangıcında kemanda gelen fikirlerin içinden kurgulanır. Bu kesit ilk başta gelen kesitin bir yankısı gibidir.



Şekil 5. 6. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 2. Sayfa 3. Satır

3. sayfanın 2. satırında kemanın solo olarak geldiği pasajdaki cümle, yapıtın başlangıcının bir oktav üstten çalınmasıyla başlar. Ancak bu sefer Mi bekar sesi yerine, Mi bemol sesiyle yeni bir sürpriz hazırlanmıştır.



Şekil 5. 6. 6: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, 3. sayfa 2. Satır

Son satırda fermatadan sonra gelen Mi bekar sesiyle tekrar Kürdi makamına gelen eser baştaki şekilde gelen çarpımlarla son bulur.



Şekil 5. 6. 7: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 6. Bölüm, son satır

### 5.7. Sirto

Türk Musikisi'nde bir Oyun Havası (saz eseri) formu. Ancak son 120 yıldır kullanılmıştır. Longa gibi Nim Sofyan ile yazılır. Yunan Sirtakisi'nden alınmıştır fakat; Yunan Sirtoları da daima Türk Musikisi makamları ile bestelenmiştir. Birbirlerinin omuzlarına el atmış veya el ele tutuşmuş kadınlı erkekli müteaddid kimseleri, bir halka teşkil etmek suretiyle oyun sırasında çalınan Sirto, bir çeşit farandole'dür. Kasap Havası'ndan az farklıdır. Miyanhane'yi temsil eden kısma 'susta' adı verilir. Sirto ekseriya ABA şeklinde olur ve B kısmı susta'dır. Emsali danslar gibi belli bir şekildedir. (Öztuna, 2000, 428)



Şekil 5. 7. 1: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm, Ölçü 1-4

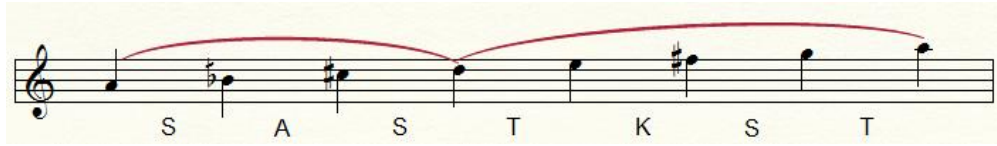
Bölüm piyanoda 4 ölçü gelen giriş kesitinin ardından keman partisinin 5. ölçüdeki başlangıcıyla anlam bulmaya başlar. Kemanda duyulan motif La üzerinden duyulan hicaz makamı dizisini bize hissettirir.

## Sirto.

Allegro vivace ( $\text{♩} = 160$ )



Şekil 5.7. 2: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm, Ölçü 1-8



Şekil 5.7.3: Hicaz Makamı Dizisi

Bu durum yukarıda gelen motiflerin gelişmesiyle bir süre ilerler. İlerlemede çok küçük kaçak notalar olsa da, hicaz dizisi yoğun olarak hissedilir. Bu duruma rağmen müzik makamsal değildir. Sadece belirtilen makamın sesleri batı müziğindeki si bemol perdesiyle kullanılmıştır. Müzik, 53. ölçüye ilerleyene kadar bu yapı büyük değişimlere uğramadan devam eder. Eser 2/4'lük yazıldığından dolayı küçük motiflerden oluşmuş yapı ancak uzun soluklu aralardan sonra anlam bulur. 53. ölçüde piyanoda gelen 16'lık notalarla birlikte duyulan keman partisinin senkoplu girişi karakteristik bir hatır. Bu durum bölüme yeni bir soluk kazandırır.

50



Şekil 5. 7. 4: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 50.-57.

Üstteki kesitte piyanoda gelen 16'lık notaların kemanda 69. ölçüde yine 16'lık notalarla oluşmuş varyasyonları yine bu kesitin devamı niteliğindedir.

65



Şekil 5. 7. 5: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 65-70

Tüm bu bölge eserin B kesitini oluşturur. Tekrar A kesiti 97. ölçüde gelecektir. Bu kesit başta gelen fikirle aynı tonda ve aynı yapıdadır.

94

100

Şekil 5. 7. 6: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 94-106.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi 105. ölçüde daha önce 5. ölçüde kemanda duyulan motif piyanoda duyulmaktadır. Fakat bu durum fazla uzun sürmez. Fikrin hemen ardından ilk başta piyanoda duyulacak olan yeni bir fikir belirir.

114

Şekil 5. 7. 7: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 114-120



149



Şekil 5.7.8: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 149-156

Yukarıdaki kesitte artık ilk başta yazılan fikir ve yeni gelen fikirler birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Yapıt tüm bu fikirlerin birlikte yoğun olarak kullanılmasıyla sona yaklaşır. Burada amaç, daha önce oluşturulmuş tüm fikirleri iç içe geçirmek ve buradan yeni bir yapı inşa etmektir.

288



Şekil 5.7.9: Hasan Ferid Alnar Keman Piyano Süiti 7. Bölüm Ölçü, 288-302

Eserin son iki satırında da görüleceği üzere daha önce konu ettiğimiz tüm motifler içiçe gelir. Yapıt bu yeni yapıyla sona ulaşmıştır.

## 6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Hasan Ferid Alnar'ın Keman Piyano Süiti'nin analizi yapılmış ve aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

1. İncelenen eserin bestecisi olan Hasan Ferid Alnar'ın, eseri oluştururken içerisinde olduğu yaratı kaygısının, öncelikle kendi müziğini evrensel dil ve estetikte, notalı geleneğe kazandırmak olduğu düşünülmektedir.
2. Bestecinin eseri besteleme aşamasında makamsal karakteri, klasik armoni ile harmanlamış ve etnik tınının özünde barındırdığı armonileri sunmaya çalışmış olduğu düşünülmektedir.
3. Eserin 6. bölümü taksim olarak bestelenmiştir. Bu özelliği ile süit formu içerisinde taksimin ilk kez yer aldığı düşünülmektedir.
4. Eserin 6. bölümü (taksim) dışındaki bölümlerde, besteci makamsal unsurları kullanmış fakat bu unsurlar genellikle kısa geçişli olduğundan fikir verme amaçlıdır.
5. Barok Dönem'de süit formu içerisinde kullanılan 'allemande, courante, gigue, sarabande, passepied, menuet' gibi çeşitli ülkelere ait danslar incelediğimiz eserde bulunmamaktadır. 16. yy'dan günümüze kadar olan süreçte gördüğümüz süit formu ile bu açıdan benzerlik göstermemektedir.
6. Eserin son bölümü olan 7. bölüm, literatürde Yunan dansı olan sirto olarak geçmektedir. Bu özelliği ile eser içerisinde belli bir ülkeye ait tek dans olma niteliği taşır.
7. Bestecinin eserde kürdi, hicaz, nıkriz makamlarını kullanmış olduğu düşünülmektedir.
8. Estetik ve çalgılama bakımından eser ele alındığında bestecinin Bela Bartok'tan esinlenmiş olabileceği düşünülebilir. Bunun başlıca sebebi, Bartok'un da halk müziğine yakınlığı ve eserlerinde modal/ makamsal karakterleri klasik armoni ile beraber kullanmasıdır.

9. Eserde doğrudan makamsal tınılar yerine modal tınların tercih edilmiş olduğu söylenebilir.
10. Eserin 6. Bölümü taksim formunda bestelenmiş olmasına karşın genelde taksim formunda olmayan bazı unsurlar içerir, bunlardan bir tanesi eşlik partisinin olması ve bunun tek ses üzerine değil de çeşitli armoniler eşliğinde olmasıdır.
11. Bestecinin taksim formununun serbest dilini kullanmak için işlediği yöntemlerden bir tanesi ölçü çizgisini kullanmamasıdır. Ayrıca eser adının yanına İngilizce 'Improvisation' notu düşülmüştür. Bestecinin eserinde taksim ve doğaçlamanın iç içe geçtiği bir yapı görülmektedir.
12. Hasan Ferid Alnar eserin bölüm sonlarında genellikle ufak motif işçiliği ürünü olan codettayı kullanmıştır. Böylece küçük kapanış kesitlerini kullanmıştır.
13. İncelenen süitte form açısından bir sabitlik yoktur yani klasik süit formunda yazılmış bir eser değildir.
14. Cümle yapısı metrik değil, çok parçalı değişik cümleciklerin birbirine eklenmiş olduğu bir bütün şeklindedir. (Tonal değildir)
15. Klasik sonat formunda olduğu gibi tam kadanslar ile bitişler tespit edilmemiştir.
16. Eserde genel olarak alacalı bir tonal durum söz konusudur. Belli bir tonda uzun süre kalınmamıştır.
17. Eserin 1. Bölümü 3/8, 2. Bölümü 7/8, 3. Bölümü sebare, 4. Bölümü 3/4, 5. Bölümü 10/8, 6. Bölümü ölçüsüz, 7. Bölümü 2/4'lük ölçü birimleri ile yazılmıştır.
18. Eser birbirinden bağımsız 7 bölümden oluşmaktadır.
19. Solistik açıdan incelendiğinde, keman genel olarak solo partileri alır, nadiren de olsa eşlik fonksiyonunu almaktadır bu durumlarda piyano solistik karakter taşır.
20. İncelenen eserde Hasan Ferid Alnar'ın Klasik Türk Müziği motiflerini belirgin bir şekilde kullandığı gözlemlenmektedir.

21. Hasan Ferid Alnar'ın, Ahmet Adnan Saygun, Bela Bartok gibi bestecilerden etkilenmiş olduğu söylenebilir. Sözü geçen bestecilerin ikisi de müzik sanatının yerelden özele giderek hareket etmesi gerektiğini savunur. Amaçlarının ulusal müziğimizi, klasik müzik ile sentezleyerek, halka sunmak olduğu düşünülmektedir.
22. Türk Beşleri'nin içerisinde yer alıp süit besteleyen bir başka besteci de Ahmet Adnan Saygun'dur. Saygun'un 1956 yılında bestelediği op.33 Keman Piyano Süiti'nin, Hasan Ferid Alnar'ın Keman Piyano Süiti ile benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Saygun zeybek formunu süit içerisinde birebir kullanmıştır. Bunun haricinde büyük bir farklılık olduğu düşünülmemektedir.

## 7. KAYNAKLAR

*Ana Britannica*, Cilt 28. (1991). Ankara: Adalet Matbaası.

Ay, G. (2001). *Müzikte 2000 Sempozyumu*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ayangil, R. (2009). *Bir Cumhuriyet Çınarı, Hasan FeridAlnar*. İstanbul: TürkHava Yolları, Sony Müzik Şirketi.

Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Boran İ., Şenürkmez Kıvılcım Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Ersoy, A. (2006). *Süit Kavramının Genel Tanımı ve Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel için Yazdığı 6 Süit'ten No.1 Sol Majör, No.2 Re Minör ve No.3 Do Majör'ün İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: TC. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı*.

Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol- Genç Müzisyenin El Kitabı*. Ankara: İnkılap Kitabevi.

Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Ekin Basımevi.

Hodeir, A. (2002). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Okyay, E. (1999). *Tahir- Buselik Longa'dan Evrensel Sanat Müziği'ne Giden Bir Yaşam Öyküsü*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Refiğ, G. (2012). *Necil Kazım Akses*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Cilt 2*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Cilt 3*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayınları.

## **8. EKLER**



# FERİD ALNAR

## S Ü İ T

KEMAN VE PİYANO İÇİN

SUIT for VIOLIN and PIANO



Devlet Konservatuvan Yayınları No: 13

Güzel Sanatlar Matbaası  
ANKARA — 1958

# Süit

(Keman ve piyano için)

Allegretto

Ferid Alnar.  
(1930)

Keman  $(\text{♩} = 160)$  *poco rubato* *f*

Piyano *f* *p* *mp* *p* *f* *pp* *f* *pp* *risoluto* *f* *risoluto* *pp* *mf*

Copyright 1957 by Devlet Konservatuarı, Anka. a

Yahya Günşen.

*p*

*pp*

*un poco meno*

*pp*

*un poco meno* *espr.*

*a tempo* *molto rit.* *a tempo* *al*

*a tempo* *molto rit.* *a tempo* *al*

*mf* *pp* *mf*

*poco piu vivo* (♩ = 69) *ff* *f*

*poco piu vivo* (♩ = 69) *f* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music. The first system shows a vocal line with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system continues the vocal line with a 'un poco meno' dynamic and the piano accompaniment with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system features a 'un poco meno' dynamic for the vocal line and an 'espr.' (espressivo) dynamic for the piano accompaniment. The fourth system includes tempo markings: 'a tempo' for the vocal line, 'molto rit.' (molto ritardando) for the piano accompaniment, and 'a tempo' for the vocal line again, ending with 'al' (ad libitum). The fifth system repeats these tempo markings and includes dynamics of *mf* (mezzo-forte) for the vocal line and *pp* (pianissimo) for the piano accompaniment. The sixth system is marked 'poco piu vivo' (poco più vivo) with a tempo of 69 beats per minute, featuring dynamics of *ff* (fortissimo) and *f* (forte) for the vocal line, and *f* (forte) and *p* (piano) for the piano accompaniment.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The first system includes a piano (*p*) dynamic marking in the grand staff and a *Ped.* (pedal) marking below the bass staff. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The key signature remains four sharps. This system includes a *(marcato)* marking below the grand staff, indicating a more pronounced and accented style of playing. The music continues with similar melodic and accompanimental textures.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The key signature remains four sharps. This system includes a forte (*f*) dynamic marking in the treble staff and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in the grand staff. The music features a more active melodic line in the treble and a complex accompaniment in the grand staff.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The key signature remains four sharps. This system includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking in the treble staff and a piano (*p*) dynamic marking in the grand staff. The music concludes with a melodic phrase in the treble and a final accompanimental chord in the grand staff.

The musical score consists of two systems, each with a violin part and a piano accompaniment. The first system features a violin line with a *ritenendo* instruction and a dynamic marking of *mp*. The piano accompaniment includes a *ritenendo* instruction and a dynamic marking of *p*. The second system begins with a trill (*tr*) and a dynamic marking of *f*, followed by the instruction *al come prima*. The piano accompaniment in this system includes a dynamic marking of *mf* and a *ritenendo* instruction. The final system of the page features a violin line with a *risoluto* instruction and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment in this system includes a dynamic marking of *f*.

*p*

*f subito* *slent.*

*f subito*

*piu, f e rallentando* *pp molto tranquillo*

*ritardando*

*ritardando*

*ritardando*

Scherzo

(♩ = 80, ♩ = 120)

The musical score for the Scherzo on page 6 consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff and a piano staff. The violin part begins with a series of sixteenth-note runs, while the piano accompaniment features a complex, syncopated rhythmic pattern. The second system continues the piece, showing a dynamic range from *pp* to *ff*. The piano part includes a section with a *cresc.* marking and a *7* marking, possibly indicating a seven-measure phrase. The violin part has a melodic line with some slurs and accents. The score concludes with a *ff* dynamic and a *cresc.* marking.

The musical score is written for violin and piano. It consists of seven systems of staves. The top system features a violin staff and a grand piano staff. The second system also has a violin staff and a grand piano staff. The third system has a violin staff and a grand piano staff. The fourth system has a violin staff and a grand piano staff. The fifth system has a violin staff and a grand piano staff. The sixth system has a violin staff and a grand piano staff. The seventh system has a violin staff and a grand piano staff. Dynamics include *f*, *cresc.*, *ff*, *mf*, *p subito*, and *f*.



ff

ff

This system contains two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *ff*. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a dynamic marking of *ff*. Both staves feature complex rhythmic patterns with many beamed notes.

Pizz. *pp* arco *p* Pizz. arco

*pp subito* *mf*

This system contains two staves. The upper staff has dynamic markings *pp* and *p*, and performance instructions *Pizz.* and *arco*. The lower staff has dynamic markings *pp subito* and *mf*.

*mf*

*mf*

This system contains two staves. The upper staff has a dynamic marking of *mf*. The lower staff has a dynamic marking of *mf*.

*f cresc.* ----- *ff*

*cresc.* ----- *mf*

This system contains two staves. The upper staff has dynamic markings *f cresc.* and *ff*. The lower staff has dynamic markings *cresc.* and *mf*.

This musical score consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamics include *mf*. The second system continues the vocal and piano parts, with dynamics *cresc.* and *ff*. The piano part has a more active bass line. The third system shows the vocal line with a *f* dynamic and the piano accompaniment with *ff* dynamics. The fourth system features a vocal line with a *cresc.* dynamic and a piano accompaniment with *ff* dynamics. The fifth system has a vocal line with a *cresc.* dynamic and a piano accompaniment with *ff* dynamics. The sixth system includes a vocal line with an *8va* marking and a piano accompaniment with *ff* dynamics.

*mf*

*p subito*

*f*

*p*

*espressivo*

*p*

*rit.----- a tempo*

*pp*

*meno rit.----- a tempo*

*ppp*

*f*

*p*

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of music. The first system consists of a single treble clef staff (likely for violin) and a grand staff (treble and bass clefs for piano). The second system also consists of a single treble clef staff and a grand staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Dynamics include *mf*, *p subito*, *f*, *p*, *espressivo*, *pp*, *ppp*, and *f*. Performance instructions include *rit.----- a tempo* and *meno rit.----- a tempo*. The score features various musical notations such as slurs, ties, and accents.

# Perpetuum mobile

Vivo.

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a piano (*pp*) dynamic and features a series of eighth-note triplets. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a piano (*pp*) dynamic and contains a few notes, followed by a section marked *espr.* (espressivo) with a fermata over a chord.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff features a bass line with a *marcato* marking and a *cresc.* (crescendo) marking. There are some notes marked with a circled 'h'.

The third system shows a melodic line in the upper staff with a *p cresc.* marking. The lower staff has a bass line with a *p* dynamic and a circled 'h'.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with a *mf* dynamic and a *f* dynamic. The lower staff has a bass line with a *mf* dynamic and a circled 'h'.

The fifth system continues with a melodic line in the upper staff marked *mp* and *p*. The lower staff has a bass line with a *mp* dynamic and a circled 'h'.

This musical score is written for violin and piano. The violin part is in the upper system of each pair, and the piano accompaniment is in the lower system. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of several systems of music. The first system shows the violin playing a continuous eighth-note pattern with various accidentals, while the piano provides a harmonic accompaniment. The second system includes dynamic markings such as *mf marcato* and *f cresc.*. The third system features a *cresc.* marking and a triplet in the piano part. The fourth system has an *8va* marking above the violin staff and *ff* markings in the piano part. The fifth system continues with *8va* markings and a triplet. The sixth system shows the violin part with *8va* markings and the piano part with a triplet. The seventh system concludes the piece with a final cadence in the piano part.

Adagio

Adagio non troppo (♩ = 54)

The musical score is written for piano and violin. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a five-fingered scale in the right hand. The violin part enters with a piano (*p*) dynamic and plays a five-fingered scale. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *f*, as well as articulation like accents and slurs. The tempo is marked "Adagio non troppo" with a quarter note equal to 54 beats per minute. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

*mf cresc.*

*mf cresc.*

*f*

*poco rit.*

*a tempo*

*espress.*

*mf cresc.*

*poco rit.*

*a tempo*

*pp*

*mf*

*p*

*ppp*

*8va*

*8va*

*pp*

*pp*

*f*

*p*

*(espressivo)*

*f*

*(espressivo)*

*f*

*cresc.*

*p subito*

*p subito ma espr.*

*f*

*mf* *cresc.* *tr* *tr* *f*

*rit.* *a tempo*

*p.* *p.* *pp* *mf*

*pp 3* *3* *3* *3*

*sempre molto espressivo* *f*



*dolce*  
*mf*

*mf* *p*

*f* *p* *f*

*mf* *p* *pp*

*f* (*marcato*)

*p* *pp*

*p* *pp*

Capriccio.

Allegro (♩ = 112, ♩ = 168)  
Pizz.

*p*

*f* *p* *piu p*

*sf* *p* *pp*

*pp* *f subito*

*ppp* *f subito* *mf* *molto espress.*

*arco* *mf* *decresc.*

*decresc.*

8va

*p*

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a single melodic line with a dynamic marking of *p* (piano). The lower staff is a piano accompaniment consisting of two staves. A dashed line labeled "8va" indicates an octave transposition for the upper part of the piano accompaniment.

*poco rit.*

*poco rit.*

This system contains the next two staves of music. Both the upper and lower staves have a dynamic marking of *poco rit.* (poco ritardando), indicating a gradual deceleration of the tempo.

*a tempo*

*a tempo*

*f*

*p*

*f*

This system contains the third and fourth staves of music. Both staves have a dynamic marking of *a tempo* (return to the original tempo). The upper staff has dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The lower staff has dynamic markings of *f* and *p*.

*ff*

*ff*

*sf*

*sf*

This system contains the final two staves of music. Both the upper and lower staves have a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The lower staff also features dynamic markings of *sf* (sforzando) at the end of the system.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with dynamics *mp* and *p*, and a *(Pizz.)* marking. The lower staff provides harmonic accompaniment with dynamics *mf* and *dim.*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a dynamic of *f*. The lower staff continues the accompaniment with a dynamic of *sf*.

Third system of musical notation. The upper staff includes dynamics *p*, *piup*, and *poco meno*. The lower staff includes dynamics *p* and *poco meno espress.*.

Fourth system of musical notation. The upper staff includes tempo markings *a tempo*, *lento*, *a tempo*, and *arco*, along with dynamics *pp*, *p*, *mf*, and *ff*. The lower staff includes dynamics *pp*, *p*, and *ff*.

Taksim (Improvisation)

Lento (♩ = 48-52)  
Con sordino

The musical score is written for a piano and features four systems of music. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes glissando (*gliss.*) and triplet markings. The third system is marked *poco piu* and includes a *f* dynamic and a *p slent* marking. The fourth system is marked *a tempo* and includes dynamics of *pp*, *f*, *p slent*, *risoluto*, and *f*. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and triplet symbols.

*p* *cresc.*

*pp*

*mf* *gliss.* *p* *gliss.*

*poco piu* *f* *p slent*

*a tempo* *pp* *f* *p slent* *risoluto* *f*

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *p* and a triplet of sixteenth notes marked *mf*. A *gliss.* (glissando) is indicated above the final notes. The lower staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a triplet of eighth notes marked *p*. The lower staves continue the accompaniment. The instruction *senza sordino* (without sustain pedal) is written above the staff.

Third system of musical notation. The upper staff contains a complex rhythmic pattern with triplets. The lower staves feature a more active accompaniment. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present in the lower right.

Fourth system of musical notation. The upper staff is dominated by a series of rapid sixteenth-note passages, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a triplet of sixteenth notes marked *p*. The lower staves provide a steady accompaniment.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a crescendo leading to a *p* dynamic. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes and a long, sustained note.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The lower staff features a complex accompaniment with multiple chords and a bass line.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The lower staff continues the accompaniment with various chordal textures.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *gliss.* marking and a triplet of eighth notes. The lower staff includes a *Ped.* (pedal) marking and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Sirto.

Allegro vivace (♩ = 160)

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of a piano part and a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp3* (pianissimo triplet). Articulations include accents (>), marcato (> marcato), and a crescendo (cresc.). The piano part features several triplet patterns. The grand staff part includes complex rhythmic patterns and chordal textures. The score is divided into several systems, with the piano part and grand staff part alternating in some systems.



decresc.

decresc.

8va

*p<sub>3</sub>* *pp* *mf*

*mf*

*f* *p*

*f* *pp*

*f* *pp*

*f*

*f*

*piu f*

*piu f*

*p*

*pp*

*mf* *f*

*mf* *f*

*f* *p subito*

*mf* 3

*mf* 3

*marcato* *f* 3

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with triplets and a *decresc.* marking. The lower staff contains piano accompaniment with triplets and a *f marc.* marking.

Second system of musical notation. The upper staff is mostly rests. The lower staff contains piano accompaniment with dynamic markings *p* and *f marc.*

Third system of musical notation. The upper staff has rests. The lower staff contains piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *f marc.*

Fourth system of musical notation. Both upper and lower staves contain musical notation with dynamic markings *mp*, *ff*, and *f dec.*

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a dynamic marking of *p* and a *cr. esc.* (crescendo) hairpin. The bottom part consists of two staves: the upper one is a grand staff (treble and bass clefs) and the lower one is a bass staff. Dynamics include *p* and a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef with a *pp* dynamic. The bottom part consists of two staves: the upper one is a grand staff and the lower one is a bass staff. Dynamics include *pp* and *ppp*. There are two *x* marks below the bass staff, likely indicating fingerings or specific notes.

Third system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef with a *pp* dynamic. The bottom part consists of two staves: the upper one is a grand staff and the lower one is a bass staff. Dynamics include *pp*, *cresc.* (crescendo), *mf*, and *marc.* (marcato). A *8v* marking is present below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef with a *p* dynamic. The bottom part consists of two staves: the upper one is a grand staff and the lower one is a bass staff. Dynamics include *p* and *mf*.

The first system of music features a treble clef staff with a melodic line containing several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and dynamic markings of *pp* and *p*. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece, showing a dynamic shift to *f* in the treble staff, followed by *p* and a *cresc.* (crescendo) marking. It includes more triplet figures and complex rhythmic patterns in both staves.

The third system features a *f* dynamic marking in the treble staff. The bass staff has a *p* marking. The music continues with intricate melodic and harmonic development.

The fourth system concludes the page with a *p* dynamic marking. It features a mix of melodic lines and chordal textures in both the treble and bass staves.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble staff with eighth notes and triplets, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A dashed line indicates a continuation of the previous page.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It features a single treble clef staff and a grand staff. The melodic line continues with eighth notes and triplets. The piano accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It features a single treble clef staff and a grand staff. The melodic line continues with eighth notes and triplets. The piano accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present. A marking of *8va* (octave) is present above the treble staff.

Fourth system of musical notation, continuing from the third system. It features a single treble clef staff and a grand staff. The melodic line continues with eighth notes and triplets. The piano accompaniment includes chords and moving lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

pp espr.

pp

This system contains two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *pp espr.* The lower staff provides harmonic accompaniment with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *pp*.

espr.

p

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *espr.* The lower staff has a melodic line with a dynamic marking of *p* and includes triplet markings.

f

f

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* and includes triplet markings.

3

This system contains two staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* and includes a triplet marking.



First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line in treble clef, starting with a key signature of two flats and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, ending with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment of sixteenth-note patterns in the right hand and block chords in the left hand.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff continues the accompaniment, featuring a long, sweeping melodic line in the right hand and a more active bass line.

Third system of musical notation. The upper staff has a *pp* *sempre cresc.* marking. The lower staff includes a *marc.* (marcato) marking and another *pp* *sempre cresc.* marking. The music features triplet figures in both hands.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a *cresc.* marking. The lower staff also has a *cresc.* marking. The system concludes with a key signature change to one flat and a final melodic flourish in the right hand.

This musical score is arranged in three systems, each with a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is characterized by frequent triplet patterns in both parts. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and fortissimo (*ff*). An *8va* marking is present in the second system, indicating an octave shift in the violin part. The piece concludes with a final cadence marked *ff*.

## 9. ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında İstanbul'da doğan Nil Akçin, İstek Belde Güzel Sanatlar Lisesi'ni bitirdikten sonra 2005 yılında Marmara Üniversitesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'ne girmeye hak kazandı. 2009 yılında bu bölümü tamamladı. Halen T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde öğrenciliği devam etmektedir.

Öğrenim süresi boyunca, yurt içi ve yurt dışında birçok orkestra ve korolarda görev almıştır.