

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

**HASAN FERİT ALNAR'IN KANUN KONÇERTOSU VE
PRELÜD İKİ DANS ADLI ESERLERİNİN MAKAM VE
ORKESTRASYON ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
TURGUT ONUR AVDAN**

**Tez Danışmanı
MEHMET İHSAN ÖZER**

İSTANBUL 2014

T.C.

HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE


Türk Müziği Anabilim/Anasanat Dalı Türk Müziği Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Turgut Öner Ardan tarafından hazırlanan
"Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki
Dans Adlı Eserlerinin Makam ve Orkestra Kullanımı Açısından"
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir. İncelemesi

Sınav Tarihi : 28/01/2014

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

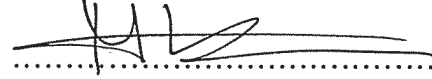
İmzası :

Jüri Üyesi: Melis İhsan Öner



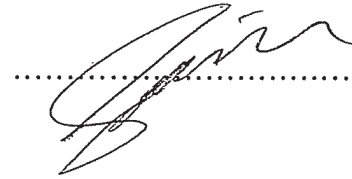
Danışman: Halig Üniv. T.M ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Mutlu Torun



Halig Üniv. T.M ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Sirin Karabulut



Halig Üniv. T.M ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:

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

Jüri Üyesi:

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

ÖNSÖZ

Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki Dans adlı eserlerinin makam ve orkestra kullanımını açısından incelenmesi "konulu bu çalışma, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musiki Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmada bestecinin eserleri incelenmiş ve bestecinin makamsal doku ile orkestra müziğini nasıl ustalıkla birleştirdiği ilgili müzik analizi teknikleri ile ortaya konmaya çalışılmıştır. Araştırmada kaynak olarak partiyonlardan ve kayıtlardan yararlanılmıştır. Eserlerin makam ve orkestrasyon analizi partiyon üzerinde gösterilmiştir.

Bu çalışma konusunun genel çerçevelerinin çizilmesinde ve tez çalışma boyunca desteğini esirgemeyen tez danışmanım İhsan Özer'e, Kocaeli Üniversitesi Üflemeli Çalgılar Bölümü Öğretim Görevlisi Bilge Kocaarslan'a, tezin düzenlenmesinde yardımları için Yengem Fügen Avdan'a ve her konuda desteklerinden ötürü aileme çok teşekkür ederim.

Turgut Onur Avdan

İstanbul, 2013

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR LİSTESİ.....	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
1. GİRİŞ	1
2. HASAN FERİT ALNAR'IN BİYOGRAFİSİ	3
2.1. Hasan Ferit Alnar'ın Hayatı	3
2.2. Hasan Ferit Alnar'ın Besteci Kimliği.....	3
2.3. Hasan Ferit Alnar Döneminde Ülkemizde Müzik.....	4
2.4. Hasan Ferit Alnar'ın Türk Beşleri içindeki Yeri ve Önemi	6
2.5. Hasan Ferit Alnar'ın Eserleri	7
3. ÖN BİLGİLER.....	11
3.1. Makam ve Çeşni	11
3.2 Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki Dans Adlı Eserlerde Tesbit Edilen Makam Çeşnilerinin Dizileri	12
3.3 Enstrümantasyon Açısından Kanun	15
3.4 Orkestrasyon.....	17
3.5. Konçerto	18
3.6. Kanun Konçertosu	19
3.7. Prelüd.....	20
4. KANUN KONÇERTOSU İLE PRELÜD VE İKİ DANSIN İNCELENMESİ.....	21
4.1. Kanun Konçertosu	21
4.1.1. Birinci Bölümün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi.....	21
4.1.2. İkinci Bölümün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi	31
4.1.3. Üçüncü Bölümün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi	39
5. PRELÜD VE İKİ DANS	50
5.1. Prelüd Bölümünün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi	50
5.2. İki Dans Bölümünün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi	58
KAVRAMLAR LİSTESİ.....	80
SONUÇ	81
KAYNAKLAR	83
EKLER.....	84
ÖZGEÇMİŞ	204

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	: Adı Geçen Eser
Clar.sib	: Si bemol Klarinet
CRR	: Cemal Reşit Rey
F	: Forte= Kuvvetli
H.S	: Hüseyin Sadettin
Ork.	: Orkestrasyon
Pizz.	: Pizzicato = Parmakla Çalım
Sy	: Sayfa
Vb.	: Ve benzeri

ÖZET

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Turgut Onur AVDAN
Anabilim Dalı : Sosyal Bilimler
Programı : Türk Mûsikîsi
Tez Danışmanı : Mehmet İhsan Özer
Tez Türü ve Tarih : Yüksek Lisans- 2014

HASAN FERİT ALNAR'IN KANUN KONÇERTOSU VE PRELÜD İKİ DANS ADLI ESERLERİNİN MAKAM VE ORKESTRASYON ANALİZİ

Bu araştırmada öncelikle besteci hakkında kısaca bilgi verilmiş, “makam”, “orkestrasyon”, “konçerto”, “prelude” kavramları ile ilgili kısa açıklamalar yapılmış kanunun yapısı ve tarihçesi hakkında bilgi verilmiştir.

Bu tezde, bestecinin Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki dans adlı eserleri makam ve orkestrasyon açısından incelenmeye çalışılmıştır. Makam incelemesi kısmında hangi makamların ne sıklıkta ve hangi bölümlerde kullanıldığı ortaya konulmuştur.

Orkestrasyon incelemesi ise, müzikal yapının formu ve armonisi hakkında bilgi verirken bestecinin ezgiyi orkestra yapısına uyarlaması konusunda da fikir sunmaktadır. Orkestrasyon modellerinin belirlendiği bu araştırmada ayrıca çalgılarda pizzicato, arco, tremolo gibi tekniklerden hangilerinin kullanıldığı tesbit edilmiştir. Son olarak, çalgıların birbirleri ile kombinasyonları anlatılmış ve bu bağlantıların müzikal açıdan yorumlanmasına yer verilmiştir.

Araştırma verileri partiyon üzerinde kâğıt kalem çalışması yapılarak ve eserlerin orijinal kayıtları dinlenerek bizzat araştırmacının kendisi tarafından elde edilmiştir. Yapılan analizler sonucu elde edilen veriler, müzikal açıklamalar ile ortaya konmaya çalışılmıştır. Eserlerin sonunda her bölümle ilgili genel olarak makam ve orkestrasyon analizi olarak genel bilgiler verilmiş ve çeşitli öneriler ortaya sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Makam, Orkestrasyon , Çeşni, Motif

ABSTRACT

GENERAL INFORMATIONS

Name Surname : Turgut Onur AVDAN
Department : Social Sciences
Programme : Turkish Music
Thesis supervisor : Mehmet İhsan Özer
Type of thesis and date : Master Programme- January 2014

MODAL AND ORCHESTRATION ANALYZE OF HASAN FERİT ALNAR'S WORKS NAMED "KANUN CONCERTO" AND PRELUD "TWO DANCES"

In this Study basicly giving short information about the composer, giving short explanations about "modal", "orchestration", "concerto", "prelude" and given information about history of Kanun and it's structure.

In this thesis, there's tried to study modal and orchestration of composer's Kanun Concerto and Prelude. In modal study section there's put forth which modals are used in which compactness and at what parts..

In orchestration study section there is giving information about musical structure form and harmony and giving opinions about adaptation of the melody in orchestral structure by composer .In the study there is determined of orchestration models and also determined which technics are used in instruments like pizzicato, arco, tremolo. At last there is described that the combination of instruments to each other and given place to this combinations mucially interpret.

Reseach data is prepared from paper work on partitions and listening to the original records by the reseacher. The data getting from the analyzes are tried to put forth as musical explanations with clear language. At the end of each compositions there is a general information about modal and orchestration and there is provided several suggetions for every chapter

Keywords: Modal, Orchestration, Medley, Motif

1. GİRİŞ

Cumhuriyet dönemi Türk Beşlerinden Hasan Ferit Alnar, diğer üyelere göre Türk müziği geleneğinden gelmiş olması ve geleneksel Türk müziği çalgısı olan kanun çalması, bunun yanısıra besteci olarak eserlerinde farklı bir teknik geliştirmiş olması onu diğer bestecilere göre özellikli kılar.

Bestecinin eserlerinden Kanun Konçertosu ilk defa geleneksel bir Türk müziği çalgısı olan kanunun yaylı çalgılar ile birlikte konçerto formunda kullanılması, Prelüd ve İki Dans eseri ise, daha geniş bir orkestra ile Türk müziği makam çeşnilerini zengin bir şekilde kullanışması sebebi ile tercih edilmiştir.

Hasan Ferit Alnar önemli bir icracı, besteci ve orkestra şefidir. Türk müziğini, Batı müziği tekniği ile sentezleyerek Türk 5'leri geleneksel Türk müziği makamlarını batı formunda yazdığı eserlerde kullanmıştır. Aynı zamanda Türk müziği tarihinde en önemli kanun virtüozlarından biri olarak tanınır. 1900 lü yılları başlarına denk gelen çocukluk yıllarında önemli müzik çevrelerinde yer almış ve önemli bir yetenek olarak keşfedilmiştir.

Darülmüzesi Musiki'de kanun eğitimi görmüş, bir yandan Sadettin Arel'den armoni, Edgar Manas'tan kontrapunta ve fuga öğrenmiştir. 1927 yılında Viyana'ya gitmiş, Josef Marx'ın bestecilik öğrencisi olmuş, Oswald Kabasta ile orkestra yöneticiliği çalışmıştır. Yurda dönüşünde Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Devlet Operası Orkestrası yöneticiliği yapmıştır. (Say, Ahmet: 60)

Türk müziği geleneği çerçevesinde saz semâisi, peşrev, gibi formlarda eserler yazarken, aynı zamanda konçerto, sonat, lied, füg gibi Batı müziği formlarını incelemiş ve bu formlara örnek eserleri Türk literatürüne kazandırmıştır. Bestecinin yazmış olduğu en önemli eserleri eğitim aldığı Viyana'da seslendirilmiştir. Yaşamı boyunca çok küçük yaşlardan itibaren kanun için Türk müziğine eserler kazandırmıştır. Günümüzde hala eserlerindeki icra tekniklerinden yararlanılmaktadır.

Bu araştırmada incelenen Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki Dans adlı eserler bestecinin en bilinen eserleridir. Alnar, geleneksel Türk müziği çalgısı olan kanunu çok iyi tanıyan ve bu çalgıda yeni teknikler geliştirmiş bir besteci olarak, bu çalgıyı orkestra içinde ustalıkla kullanabilmiştir.

Buradan hareketle bu eser hem Türk hem dünya literatüründe bir ilk olması ve Türk müziğinde bir gelişime öncü olması açısından önem taşımaktadır.

Prelüd ve İki Dans eseri ise; bestecinin hem yurtiçi hem yurtdışında en sevilen ve tanınan yapıtıdır. Eserin ilk yorumu 1935 yılında Viyana’da yapılmıştır.

Eserin önemi, yerli ezgileri batı formunda kullanıp, dünyaya tanıtmasından ileri gelir.

Çalışma, Hasan Ferit Alnar’ın orkestrasyon ve makam anlayışı açısından; gelecek kuşaklara ışık tutacaktır. Bu çalışmada iki eserin de makam ve orkestrasyon analizi yöntemleri incelenmiştir.

2. HASAN FERİT ALNAR'IN BİYOGRAFİSİ

2.1. Hasan Ferit Alnar'ın Hayatı

Hasan Ferit Alnar Türk Beşlerinin bir üyesidir ve 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur. Annesi Saime Alnar, babası Hüseyin Alnar'dır.

İlk Cumhuriyet dönemi müzikçiler grubu içinde yer alan yaratıcı, yorumcu ve öğretmen bir sanatçımız Çağdaş Evrensel Türk sanat müziğinin önde gelen temsilcisidir. Meşkler ve fasıllar arasında geçen bir çocukluk döneminde, daha henüz 10 yaşında iken en iyi kanun çalan Türk ünvanını kazanmıştır.

Hasan Ferit Alnar'ın müzik yaşamındaki dönüm noktası kuşkusuz ki, geleneksel Türk sanat musikisinin en büyük bestekarı ve bilgini Hüseyin Sâedettin Arel ile karşılaşmasıdır. Arel, Ferit Alnar'ın önemli bir hocası ve müziksel yol göstericisi olmuştur. Alnar'ın o sıra çaldığı fasıl heyeti grubu “Dârü'talim-i Musıkî” heyeti ile konserler vermiş ve birçok turneye katılmıştır. Beş yıl süreyle bu toplulukta kanun çalmıştır. Alnar, Arel ile çalışmalarını sürdürürken bir yandan da Edgar Manas'tan kontrpuan ve füg dersleri almıştır. 1927 yılında açılan devlet sınavını kazanmış ve Viyana Devlet Müzik Akademisi'ne girmiştir. Bunun sonucunda Alnar'ın yaşamında bir dönem kapanmış, yeni bir dönem açılmıştır. Alnar bu dönemde, İstanbul'daki çocukluk ve gençlik yaşamından çok zengin bir mirası taşımasını bilmiştir. Akademide Joseph Marx'ın kompozisyon, Oswald Kabasta'nın orkestra şefliği öğrencisi olmuştur. Joseph Marx daha sonra İstanbul'a gelerek Belediye Konservatuari'nin yeniden biçimlenmesinde uzman olarak görev yapmıştır. 1946'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın asıl yöneticisi olmuş, 1952'de rahatsızlığı nedeniyle bu görevden ayrılmıştır. Bir süre Viyana'da yaşayan sanatçı bu dönemde Münih Filarmoni, Viyana Senfoni, Stuttgart Radyo, Atina Senfoni, Sofya Senfoni gibi orkestraları konuk şef olarak yönetmiştir. 1964'te Ankara'ya dönmüş ve 1978'deki ölümüne kadar Ankara Devlet Konservatuari'de armoni, form bilgisi ve orkestralama dersleri vermiş; 1978 yılında Ankara'da vefat etmiştir. (Okyay, Erdoğan Aralık 1998: 13, 23)

2.2. Hasan Ferit Alnar'ın Besteci Kimliği

Türk Beşlerinin bir üyesi olan Hasan Ferit Alnar, geleneksel Türk müziği kökeninde bir besteci olarak adını duyurmuştur. Kökeninde, Türk müzikçi bir aileden gelen ve yetişen Alnar eserlerini diğer Türk Beşleri gibi batı normlarında sentezlerken biraz daha farklı bir yapı ve teknik açı getirmiştir. Bir Türk müziği çalgısının kendi tekniksel özelliğini öncelikli olarak orkestra eserlerinde birlikte kullanmış ve makamsal yapıları kendi içinde sentezlemiştir.

Türk Beşleri içerisinde “en az” eser veren besteci özelliği taşır. Eserleri arasında en belirgin eseri şüphesiz “**Kanun Konçertosu**”dur. Bu eserde geleneksel Türk müziği çalgısı olan “Kanun” un büyük orkestra içindeki kullanımı, ilk defa besteci tarafından yazılmış ve sonrası için bize getirmiş olduğu bu müziksel miras, yeni oluşan Türk sanat müziği için kuşkusuz büyük bir kazanımdır. Eserin içinde kullanılan orkestrasyon tekniği ile makamsal dili ustaca işlemiştir. Bu ustalık, bestecinin her iki müzik kültürü ve tekniğini de çok iyi bilmesinden kaynaklanmaktadır.

Besteci aynı zamanda ilk film müzikçimizdir. Sinema tarihinde Alnar’ın ilk sesli Türk filmi “İstanbul Sokaklarında” (1931), “Paris’te seslendirilmiştir. İlk renkli Türk filmi “Halıcı Kız”, (1953) “Vatan ve Namık Kemal”(1949) filminin fon müziği bestecisi olarak anılmaktadır. (Rizeli Safinaz, Metin: Halit Refiğ Milliyet, 1991)

Hasan Ferit Alnar ilk müzikli komedi yazmış bestecimizdir. Bestecinin “Darülbedayi” adlı eserine “Yalova Türk üsü” ismi verilmiştir. Bu eserin öyküsü bir gazete yazısında şöyle aktarılmıştır:

İlk musikili Komedi Darülbedayi bu sene ilk defa olarak bir “Musikilli komedi” oynayacak. Eser, bir Fransız komedisidir. İ.Galip Bey tarafından adapte edilmiştir. İçindeki şarkıları bir genç şairimiz tanzim etmiştir. Eser, aslında da li komedidir, fakat Türk çesine refakat edecek olan aslındaki besteler değildir. Genç şinaslarımızdan Hasan Ferit Alnar yeni kompozisyonlar yazmıştır. Esere “Yalova Türk üsü” ismi verilmiştir. Yalova Türk üsü’nde iki kişilik ”Düet” dört kişilik “Kuvartet” ve beş kişilik ”Kentet” için şarkılar vardır. Belediyenin Şehir orkestrası esere refakat edecektir. Orkestra tanınmış mütehassıs sanatkârlarla takviye edilmiştir. Orkestra şefliği Hasan Ferid Bey yapacaktır. Darülbedayideki tiyatro mektebinde açılan balet kursunda yetişen hanımlar muhtelif danslarla eseri süsleyeceklerdir. Yalova Türk üsü için yeni dekorlar ve kostümler yaptırılmıştır. Eserin temsiline önümüzdeki Pazartesi akşamı başlanacaktır. Yalova Türk üsünde tiyatroya yeni intisap eden bazı genç hanımlarla Feriha Tevfik Hanım da sahneye çıkacaktır. Eserde Tango ve Vals parçalar vardır. (Okyay, Erdoğan Aralık 1998: 50)

2.3. Hasan Ferit Alnar Döneminde Ülkemizde Müzik

19. yüzyıl döneminde Osmanlı döneminde genel olarak Mehter takımı yer alırdı. Ancak III. Selim ve II. Mahmut ile sarayda batı müziği ile tanışılmaya başlanmıştır.

19.yüzyılda Osmanlıyı batı müziği ile tanıştıran ve ilk Türk bandosu (Mûsıkai Hümayûn) Donizetti Paşa (İtalyan asıllı şef) İtalya ve Fransa'da birçok bandoyu yönettikten sonra, II. Mahmut döneminde ÷lkemize gelmiş, müzikteki Batılılaşma hareketinin öncüsü olmuş ve ÷lkemizde Türk müziği eserlerinin çok sesli olarak denenmesinde öncü olmuş kişi olduğunu söyleyebiliriz.

Cumhuriyet döneminin bestecileri olan "Türk Beşleri" ulusal müziğimizin çağdaşlaşmasında (Türkiye'deki çoksesli müziğin uygulanması ve geliştirilmesi) çok büyük rol oynamışlardır. Yurtdışında aldıkları eğitimleri ile yurda döndüklerinde, Türk müziğini çoksesli ortamda bestelemişlerdir. Senfoni, konçerto, opera, operet v.b formlarda birçok eser yazılmıştır.

Ayrıca, ÷lkemizde müzik konusunda reform ve atılımlar yapılmıştır. Yurtdışından çeşitli müzik kuramcıları, besteciler, opera şefi ve sanatçılar getirilmiştir. (Almanya, İtalya ve Fransa, v.b.). Batılılaşma akımlarının kuvvetlenmesi ile örnek verecek olursak; eğitimde batı müziğinin hakim olması, radyolarda Batı müziğinin çoğalması ve yurtdışına burslu öğrencilerin gönderilmesi yeni kuşaklardaki batı müzisyeni yetişmesini sağlamış ve bizi yurtdışında temsil etmesine olanak sağlamışlardır. Müzikte kurumsallaşmaya dönük ilk atılım Ankara Devlet Konservatuarı'nın kurulmasında Derya Özkan'ın Cumhuriyetin Sesleri kitabında şöyle anlatılıyor:

"Alman besteci Paul Hindemith birkaç kez Türkiye'ye gelerek hazırladığı rapor sonucu programlar geliştirmiş ve bu program çalışmalarının bir neticesi olarak Muallim Mektebi bugünkü Ankara Hacettepe Devlet Konservatuarı olarak adını almıştır. Sonra 1936'da Gazi Eğitim Enstitüleri kurulup buraya da Almanya'dan teorisyen Edward Zuckmayer, Alman rejisör Carl Ebert gibi sanatçılar getirilmiştir." (Özkan Derya, Cumhuriyetin sesleri, 1999: 45)

Riyaset-i Cumhur Heyeti orkestrası, "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası" adını almıştır. Ekrem Zeki Üngör'den sonra topluluğun başına kısa bir süre için Ahmet Adnan Saygun geçmiş, 1935'te Alman Şef Praetorius gelmiş ve 1945'te ölene dek bu orkestrayı yönetmiştir.

İstanbul'da Belediye Konservatuarı bünyesinde, orkestra şefi ve besteci Cemal Reşit Rey tarafından bir yaylı çalgı orkestrası kurulmuş 1934'de halka açık konserler düzenlenmeye başlamıştır. Türkiye'nin ikinci senfonik orkestrası olan İstanbul Şehir Orkestrası kurulmuştur.

1945'te İstanbul Filarmoni Derneği'nin kuruluşu yine Cemal Reşit Rey öncülüğünde gerçekleşir. Filarmoni Derneği'nin amaçları şunlardır: "Memleketimizde kültürünün yayılmasına yararlı her türlü girişim ve çalışmalarda bulunmak, derneğin başlıca amacı olup, müzikolojik araştırmalar yaptırmak, oda müziği orkestra ve koro konserleri vermek ve düzenlemektir. (1999: 46)

1940 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Tatbikat Sahnesi 1940 da ilk operaları sergilemeye başlar. 1949'da Devlet Opera ve Tiyatrosu kurulur. O dönemdeki önemli atılımlar Senfoni orkestralarının kurulması, opera ve operetlerin sahnelenmesi diyebiliriz. 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda "Şan ve Opera Bölümü'nün yönetmenliğine ünlü Alman rejisör Carl Ebert'in getirilmesi, Türkiye'de opera hareketinin batılı anlamda kimlik kazanmasını sağlayan bir dönüm noktası sayılabilir. Genç Türk opera sanatçıları tarafından "Tatbikat Sahnesi'nde Türk çe olarak sahnelenen ilk yapıtlar, Mozart'ın "Bastien ve Bastienne'si ile Pucuni'nin "Madam Butterfly" dır. (1999: 50)

Cumhuriyet döneminde müzikte yapılan bu reformlarla birlikte Alnar, daha çok geleneksel Türk müziği çalgıları ve orkestra müziği üzerine eserler vermiştir. Yukarıda bahsettiğimiz gibi ilk müzikli komedi (Yalova Türk üsü) ve ilk Türk filmi müziği bestecimiz olması o döneme göre çok önemli bir nitelik taşır.

2.4. Hasan Ferit Alnar'ın Türk Beşleri içindeki Yeri ve Önemi

Alnar, Türk müzikçi bir aileden gelen ve o gelenek içinde yetişmiş bir Türk bestecidir. "Kanun" çalması onu diğer Türk Beşlerinden ayıran önemli bir özelliğidir. "Türk Beşleri"nin, Türk sanat müziği çevrelerinde yetişmiş tek tanınan bestecisi olarak batı müziğine yönelmiş ve getirdiği müzikal mirası Türk müzik devriminin hizmetine sunmuştur.

1922 yılında Klasik Türk Müziği makamlarını kullanarak yazdığı tek sesli bir operet ile besteciliğe başlamış olan ALNAR bir süre Türk Müziği eserleri verdi. Bu dönemde yazdığı saz semailerinde H.S. AREL'in etkisi görülür. Saz eserlerinin icrası da zordur. (Rizeli Safınaz, Bitirme Ödevi, 1991: 7)

Türk müziği bestesi olarak 12 Saz Semaisi vardır. Türk Beşlerinin içinde Alnar harici hiçbir besteci Türk müziği formlarında eser bestelememiştir. Saz semaisi ve peşrev formunda eser bestelemiştir. Alnar, makamsal etkileri araç olarak kullanmış ve bunu da batı tekniğiyle, özümseyerek uygulamıştır.

2.5. Hasan Ferit Alnar'ın Eserleri

Hasan Ferit Alnar Türk müziğinin her formunda eser yazmış bir bestecidir. Geleneksel Türk müziği eserlerinden orkestra eserlerine kadar geniş bir alanda eser vermiş Türk bestecilerinin önde gelenlerindedir. Eserlerinin kronolojik listesi şöyledir : (Teoman Berker, Bitirme Çalışması, 2009)

1. Tahir Buselik Longa
2. Acemaşîran Saz Eseri
3. “Kelebek Zabit” (Tek sesli, Operet), (Hasan Ferid Alnar'ın yönetiminde İstanbul Opereti tarafından Millet Tiyatrosu'nda temsil edilmiştir.)
4. Zeybek Havası (Acem Aşîran)
5. Hicazkâr Saz Eseri
6. Nilüfer (İki Sesli)
7. Ninni (Sözsüz)
8. Dilkeşhâveran Peşrevi
9. Suzinâk Oyun Havası
10. Nişâburek Peşrevi
11. Yegâh Saz Semaisi
12. Segâh Saz Semaisi
13. Nihavend Saz Semâisi
14. Pûselik Saz Semaisi
15. Mâhur Saz Semaisi
16. Dilkeşhâveran Saz Semâisi
17. Karciğar Saz Semâisi
18. Şerefnüma Saz Semâisi
19. Nikriz Saz Semâisi
20. Şarkı ” Küçüksü” (Söz: Ağabeydin Hüsnü)
21. İhtiyarlar Türk üsü (Söz: Orhan Seyfi. Süs Gazatesinde yayınlanmıştır. No.26; 08.12.1339).
22. Sözsüz Romans/Romans Samparol (1923-1926)
23. İzmir'den Selamlar (Saz eseri)
24. Acemaşîran Taksim
25. Segâh Taksim

26. Sûzidil Taksim
27. Suzinâk Taksim
28. Şedaraban Taksim
29. Beyâtî Araban Peşrevi (1927)
30. Beyâtî Araban Saz Semâisi (1927)
31. Segâh Peşrevi (1927)
32. Vokal Fügler (1925-1927)
33. Piyano için Fügler (1925- 1927)
34. Yaylı Çalgılar için Füg (1927) (Notası kaybolmuştur.)
35. Piyano için Üç Etüd (1927)
36. Piyano Parçaları (1927-1928) (Viyana için yazılmıştır.)
37. Trio Fantezi (1928) (Piyano, keman, çello için)
38. Düğün Evinde Sabah Olurken (1920)
39. Hafızdan İki Lied (1929) (Piyano-Şan için, Almancaya çevrilme)
40. Türk Suiti (1930) (Orkestra için)
41. Keman ve Piyano için Süit (1930)
42. İstanbul Sokakları (Aynı isimli ilk Türk sesli filmi için yapılmıştır.)
43. Yalova Türk üsü (1932)
Romantik Uvertür (1932) (Orkestra için) (Prag’da çalınmıştır.)
44. Oyun Havaları: Köçek Havası (1932) (Oyun havası Piyano için)
45. Zeybek Havası (1932) (Orkestra için)
46. Laz/Karadeniz Havası (1932) (Piyano için)
47. Çiftetelli (1932) (Orkestra için)
48. Sirto (1932) (Orkesta için)
49. Sarı Zeybek (1932-1933)
50. İstanbul Marşı ”Bize Bugün Ne Mutlu” (1933)
(Söz: Necdet Rüştü Efe, Cumhuriyetin 10.Yıldönümü için Eminönü Halk Evinde ısmarlanmıştır. E.Üngör, Türk Marşları.No.44)
51. Yaylı Çalgılar Kuarteti (1933) (İstanbul ve Ankara’da çalınmıştır.)
52. Prelüd ve İki Dans (1935)
Sekiz Piyano Parçası (1935) (Hocası Hüseyin Sadettin Arel’e ithaf edilmiştir.)
 - 1) Şu Yamaçta
 - 2) Uyuşuk Dans

- 3) Deniz Kıyısında Gün Doğuşu
 - 4) Sisli Sabah
 - 5) Biraz da Yürükçe
 - 6) Emprovizasyon
 - 7) Perdeden Sızan Ay Işığı
 - 8) Oyun Havası
53. İki Sesli Türk üler (1936) (Paul Hindemith'in isteği ile 10'dan fazla Türkiye ikinci ses bestelenmiştir.)
54. İstanbul Suiti (Orkestra için) (1937-1938)
55. Viyolonsel Konçertosu (1942)
56. Gençlik/ Yarın Marşı (1943) (Orkestra, bando düzenlemeleri ve koro partisi)
57. Faust (Koro ve orkestra için) (1944)
Şubat-1946'da Ankara Halkevi'nde oynanan Faust temsillerinde kullanılmıştır.
58. Üç Türk ü (Soprano ve Orkestra için) (1945/1948)
- 1) Al yeşil giymiş
 - 2) Allanır adam
 - 3) Al şu mumu eline
59. Soprano ve Piyano için Lied
60. Namık Kemal (1949) (Film Müziği)
61. Kanun Konçertosu (Kanun ve Yaylı Çalgılar için) (1946-1958)
(İlk defa Viyana Radyosunda (1951) çalınmıştır. Türkiye'de ilk defa özel olarak Ankara'da Avusturya Büyükelçiliğinde yaylı kuartet eşliğinde (1958) çalınmıştır.)
62. Köroğlu (1950) (A.Kutsi Tecer'in bir oyunu için)
63. Halıcı Kız (1953)
(Aynı isimli film için yapılmıştır. Kanun soloları da besteci tarafından çalınmıştır.)
64. Introduction ile Scherzo
65. İki Koro Türk üsü:
- 1) "Kaleden kaleye şahin uçurdum"
 - 2) "Kevenkte üzüm kara" (Devlet Konservatuarı Yayınları arasında 1959'da basılmıştır.)

66. Prelüd ve Füg (Piyano için) (1961)

67. On Halk Türk üsü (Çoksesli Koro için) (1964)

- 1) Leylim git kaleden yar getir
- 2) Genç Osman
- 3) Madımak
- 4) Deriko
- 5) Hani benim yemenim
- 6) Ben razı değilim gama
- 7) Yürükler yaylasında aman
- 8) Bayırda gezen bacılar
- 9) Sabahın seher vaktinde aman

68. Trio (1966) (Piyano, keman, viyolonsel için)

69. Yolumuz Marşı

70. On Yunus İlâhisi (Yapı Kredi için yazılmış) (1970)

- 1) Hicaz (Ey aşıklar, aşk mezheb-ü dindir bana)
- 2) Sabâ (Benim ol aşk bahri kim, denizler hayran bana)
- 3) Nevruz (Bir şaha kul olmak gerek)
- 4) Evç (Tehî sanman siz beni dost yüzün görüp geldim)
- 5) Mahûr (Yar yüreğim yar, gör ki neler var)
- 6) Ferahfeza (Geldi geçti ömrüm benim, şol yel esip geçmiş gibi)
- 7) Segâh (Ben bende buldum hakkı)
- 8) Sabâ (Aşkın aldı benden beni)
- 9) Muhayyer (Aşk bezirgânı, sermaye canı)
- 10) Gülizar (Severim ben seni candan içeri)

71. Hüzzam Saz Semâileri

72. Nikriz Taksim

73. Hüseyinî Taksim

74. Nihavend Taksim

- 1) Hicaz Taksim
- 2) Suzinâk Taksim

Refakatler

1. Hafız Ahmed (Irsoy) ve başkalarının gazelleri v.s.
2. Klâsik Türk Musikîsinden Orkestra için Seslendirildiği Parça
3. Dede Efendi'nin Hicaz Nakışı Yürük Semâisi

3. ÖN BİLGİLER

3.1. Makam ve Çeşni

Makam: Makam tarifi için çeşitli kaynaklardaki tanımlamalara göre:

Makam, “Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak biraraya gelmiş seslerin umumî hey’eti. Bu kelime “mode” ve “tonalite” kavramlarının her ikisini de içine alır. Her makamın bir dizisi vardır. Ancak, dizi ile makamı karıştırmamak gerekir. Dizi, makamın çatısını teşkil eder.” Makamların, melodik seyir özellikleri dolayısıyla herbirinin adeta bir tadı, bir kokusu vardır. Türk Sanat sinde her makamın kendine özgü seyri vardır.” (Say, Ahmet .a.g.e 1998: 135)

Türk müziğinde “makam” adını kullanan ilk müzikolog Abdülkadir Merâgî olarak görülmektedir. Abdülkadir Merâgî’ye gelinceye kadar, eskiciler hep “devir”den söz etmişler, makam yerine bazan “şed” bazan “devir” sözcüklerini kullanmışlardır. (Kutluğ Yakup, Fikret Aralık- İstanbul a.g.e 2000: 73)

Rauf Yekta Bey’e göre; “Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vafını belli eden skalasının hususi bir şeklidir.” (a.g.e 2000: 75)

Dr. Suphi Ezgiye göre; Durak ve güçlüsü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır. (a.g.e. 2000: 76)

Hüseyin Saadettin Arel’e göre; “Dizide veya lahinde seslerin durak ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir. Şu halde makam bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur.” (a.g.e. 2000: 77)

Abdülkadir Töre’ye göre; “Türk sinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir. (a.g.e. 2000: 77)

Mesut Cemil’e göre makam; ”Herhangi bir dizinin sesleriyle muayyen sartlar ve kaidelere uygun olarak icra edilen melodic bir hareketin meydana getirdiği karakterdir. Diğer tarifi de şöyle veriyor: Bildiğimiz tonalite demektir.” (a.g.e. 2000: 77)

Arel - Ezgi sistemine göre Türk müziğinde makamlar 3’e ayrılır: Basit makamlar, şed (göçürülmüş) ve mürekkep (bileşik) makamlar. 13 çeşit basit makam vardır.

Basit Makamlar: Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün birleşmesinde olup, güçlüsü ek yerinde görünen ve birinci ile dördüncü dereceleri arasında bir tam dörtlü aralığı bulunmakla beraber, kalışı da tam bir doyunluk duygusu veren dizilerin makamlarına denir.

Şed makamlar: Çargâh, Buselik, Kürdi, Zirgüleli Hicaz, Neveser Makamı, Segâh makamı gibi makamların başka bir perde üzerine göçürülmesiyle elde edilen makamlardır.

Mürekkep makamlar ise 3’e ayrılır.

- 1-) Sekiz sesli bir dizi ile gösterilen mürekkep makamlar,
- 2-) Birkaç çeşni veya dizisinin birbirine geçmesiyle meydana gelmiş makamlar,
- 3-)Herhangi bir makamın sonuna, yâni karar kısmına yerine Kürdî veyâ yerinde Buselik çeşnilerinin dörtlü veyâ beşli veyâ dizi halinde eklenmesiyle meydana gelen makamlar.

Çeşni: makamların yapısını oluşturan ve belli eden en önemli özelliğidir. Makamın oluşabilmesi için çeşniler gereklidir. Bir makam yapısının üzerinde çeşitli ton merkezlerine geçkiler yaparken, o makamın kendini belirleyen özelliğinin oluşmasındaki en büyük etken çeşnidir. Çeşniler olmadan makam yapıları oluşamaz ve gelişemez.

Makamda kullanılan çeşnilerle o makama ait özellikler tesbit edilir. Örneğin, bayatî makamı karara doğru gelmeden önce, nevâ üzerinde Hicaz, Çargâh üzerinde de nikriz çeşnilerini kullanır. Bu tipik çeşniler Beyatînin Uşşaktan ayırt edilmesini sağlar. Zamanla makamın asıl yapısına giren çeşniler makam dizilerine yeni diziler de ekleyebilir.

3.2 Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki Dans Adlı Eserlerde Tesbit Edilen Makam Çeşnilerinin Dizileri

Rast makamı dizisi:



Acemli Rast makamı dizisi:



Nikriz makamı dizisi:



Nihavend makamı dizisi:



Uşşak makamı dizisi:



Beyati makamı dizisi:



Hüseyni makamı dizisi:



Buselik makamı dizisi:



Kürdi makamı dizisi:



Segah makamı dizisi:



Hüzzam makamı dizisi:



Müstear makamı dizisi:



Pençgâh makamı dizisi:

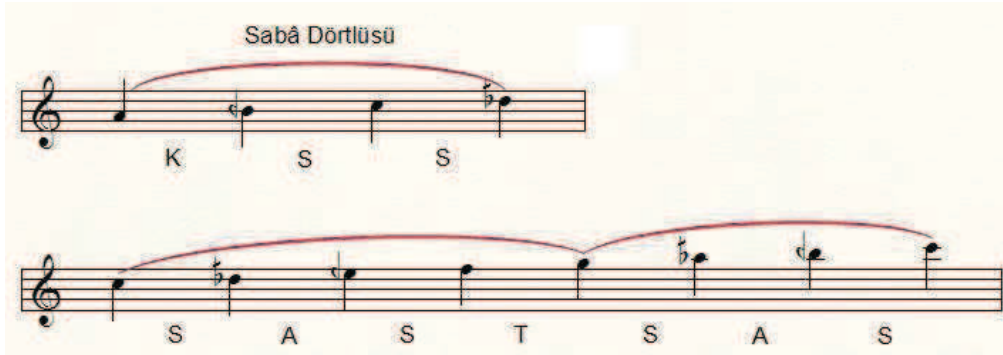
Pençgâh Beşlisi



The image shows two staves of musical notation for the Pençgâh Beşlisi. The first staff contains four notes: T, T, K, S. The second staff contains eight notes: T, K, S, T, T, K, S. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). Red arcs connect the notes in the first staff and across the two staves in the second staff.

Sabâ makamı dizisi:

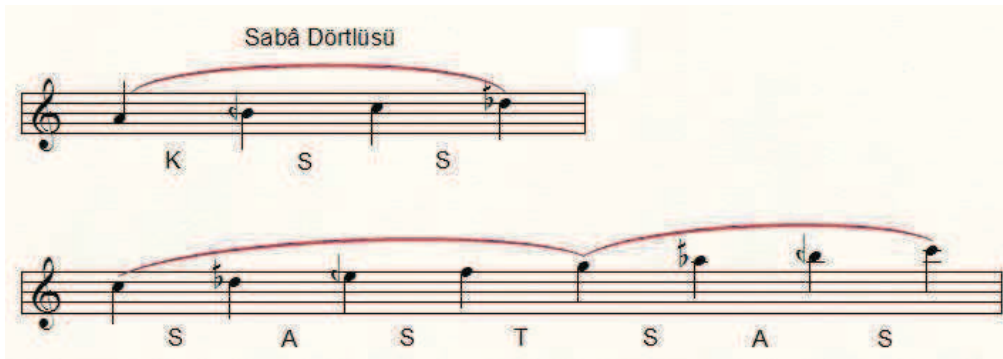
Sabâ Dörtlüsü



The image shows two staves of musical notation for the Sabâ Dörtlüsü. The first staff contains three notes: K, S, S. The second staff contains seven notes: S, A, S, T, S, A, S. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Red arcs connect the notes in the first staff and across the two staves in the second staff.


Bestenigâr makamı dizisi:

Sabâ Dörtlüsü



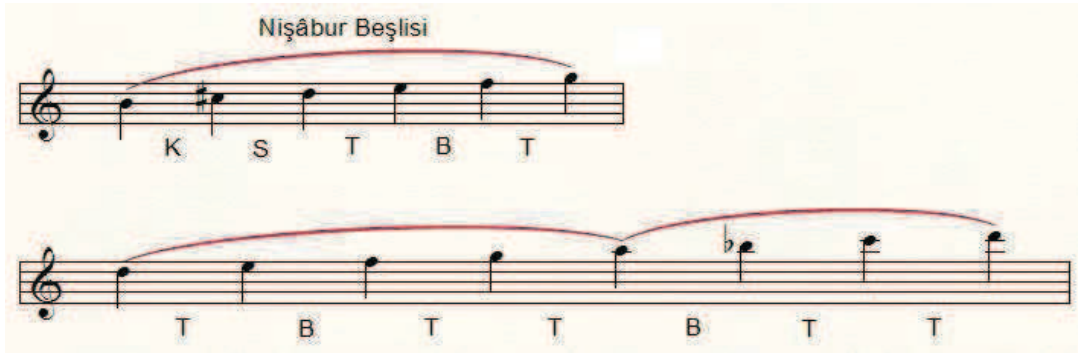
The image shows two staves of musical notation for the Sabâ Dörtlüsü. The first staff contains three notes: K, S, S. The second staff contains seven notes: S, A, S, T, S, A, S. The notes are written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). Red arcs connect the notes in the first staff and across the two staves in the second staff.

Segâh Dörtlüsü



The image shows one staff of musical notation for the Segâh Dörtlüsü. It contains three notes: K, S, T. The notes are written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). A red arc connects the notes.

Nişâbur makamı dizisi:



Karcigar makamı dizisi:



Hicâz makamı dizisi:



Zirgüleli Hicâz makamı dizisi:



Acemaşiran makamı dizisi:



3.3 Enstrümantasyon Açısından Kanun

Kanun çalgısı dik yamuk şeklinde bir ses kutusu üzerinde 3 lü telli gurup olmak üzere 24 ile 26 sestem oluşmaktadır. Altere sesler için çalgının sol tarafında bulunan madenden yapılmış mandallar kullanılır. Her iki elin işaret parmaklarına takılan mızrap ve yüksükler yardımı ile çalınır.

Kanun'un ses sahası 3 oktav ve bir 5' liden meydana gelmektedir. En üstteki telleri ayırarak akort etmek suretiyle yarım ya da bir tam ses elde etmek mümkün olmaktadır.



Duyumu



Ayrıca Kanun'un diyatonik bir enstrüman olduğu unutulmamalıdır



Kanun tını olarak Alt, Orta ve Üst olmak üzere 3 değişik bölgeye ayrılır.

Alt Bölge

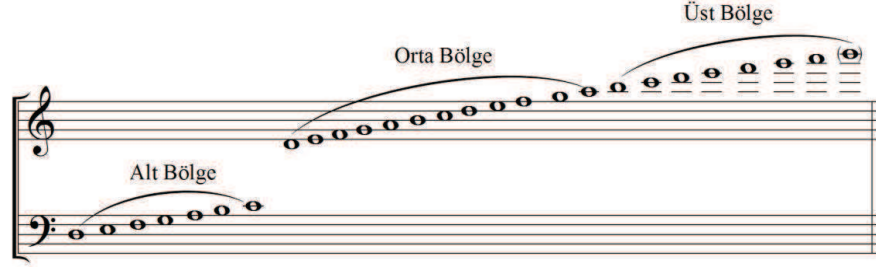
Bölgenin tınısal yapısının donuk olması mızraplı icrada zayıf bir etki göstermektedir. Tellerin parmakla (mızrapsız) çalınması yoluna giderek daha güzel bir tını elde edilebilmektedir.

Orta Bölge

Kanun icrasında en parlak ve en iyi sonuç alınan bölgedir. Karakteristik tını bu bölgeden elde edilir.

Üst Bölge

Bu bölge tını yapısının sert ve kısa oluşu yazılacak pasajlara dikkat edilmesini gerektirmektedir.



Kanun mızrapla çalınan bir çalgıdır. Gerek olduğu yerlerde parmakla da çalınabilir. Bu özelliği ona arpej, akor çalabilme imkânı tanımaktadır. Her bölgede çift piyanodan ve çift forteye kadar nüans yapılabilir.

Genel olarak büyük aralıklı atlamalar yüksek tempoda veya sürekli olarak yapabilme imkânına sahip değildirler. Özellikle orkestra bünyesinde kullanımı son derece tehlikelidir. Arpejlerin hızlı tempoda devamlı çalınması zorluk taşır.

Hızlı pasajlarda kromatik çıkışlar kanun icrası açısından son derece risklidir. Çalgıda mandallı ve mandalsız glissandolar yapılabilir.

Kanunda melodiler her iki el yardımı ile oktavlı olarak çalınabilir. Bu arada melodide herhangi bir arıza değişimi olursa sol el mandal değiştirme görevi yapacağından icrada problem yaratır.

3.4 Orkestrasyon

Orkestrasyon (fr. orchestration, ita. Orchestrazione, alm. Orchestrierung); (Çalışır Feridun, Müzik Dili Sözlüğü: 2004:63)

Batı müziği ile yerleşmiş olan orkestralama, bir çalgı topluluğu için müzik yazarken, tasarlanan yapıtın farklarını, ses renklerini, yorum ve anlatım özelliklerini göz önünde tutarak, çalgılar arasında paylaşırma sanatıdır.

Orkestralama çalgıların birbiriyle bir uyum içerisindeki kombinasyonlarıdır.

Orkestralama bilgisi ve ona ilişkin yöntemlerdir. (Say Ahmet, 1998: 1006)
“Günümüzde orkestra sanatı çok yönlü ve karmaşıktır. Bestecinin ve orkestra direktörünün önyargılarına rağmen orkestrasyon bağımsız, yüksek mükemmel bir kaliteye dayanır.” (Adler Samuel, The Study of Orchestration, W.W. Norton Company Inc.1928: 6)
Orkestrasyon özellikle Haydn, Mozart ve Beethoven ‘ın parçalarının gözlenmesi ve orkestraya müzik yazma işleminin enstrümantal kombinasyon prensiplerinin incelenmesi olarak kullanıldı. Günümüz senfonik müziğinde kullanılan teknik, klasik ve romantik periyotlardan gelir. (Walter Piston, Orchestration, W.W. Norton Company Inc.1955: forward)

“Orkestrasyon mükemmelliğe hizmet eder, sıradanlığı destekler ve hissedebilirliğin pelerinidir.” (Adler Samuel, The Study of Orchestration, W.W. Norton Company Inc.1928: 3)

Çalgıların kendilerine özgü ses yapılarının birer anlatım ögesi olarak kullanılmaları 18. yüzyılda G. Gabrielli ile başlayarak gelişti.

Barok dönemde Bach, Haendel, Klasik dönemde Haydn, Mozart, Beethoven, Romantik dönemde tını arayışı için çalgıların adetini arttıran Hector Berlioz, Rimski Korsakov, geniş yapılarda ve çalgıların sınırlarını orkestrada zorlayan temsilci Geç Romantik bestecilerden Franz List, Richard Wagner, 19. Yüzyıl bestecilerinden Debussy ve Ravel ile çalgılarda farklı tını arayışları aranmış ve geniş rezonanslı tınlarla çalgılarda farklı orkestralama teknikleri geliştirilmiştir.

20. yüzyılda ise Igor Stravinski gibi bestecilerle orkestralama tekniğinin nasıl büyük bir ustalıklarla kullanıldığı görülmüş besteci o dönem için çok şaşırtıcı eserler vermiştir. Örneğin Bahar Ayini, Bir Askerin Öyküsü, Ateş Kuşu bale müziği ve Petruška gibi eserler. 20. Yüzyıl ve sonrası dönem bestecilerinde İkinci Viyana Okulu bestecileri, Arnold Schönberg, Anton Webern ve Alban Berg ile başlayan Atonal Müzik (Ton Dışı) kavramı ile müzik büyük bir değişim ve evrimleşme sürecine girmiştir. Orkestralama açısından çalgıların kendi özellikleri haricinde farklı kullanım şekilleri, tınısal arayışlar ve modern tekniklerin kullanımı ile orkestrasyon bir araç olarak kalıp, çalgılar modern tekniklerle deformasyona uğrayıp başka bir anlayışa doğru gidip, elektroakustik müzik denemeleri için zemin oluşturulmuştur.

3.5. Konçerto

Stanley Sadie’ nin “The New Dictionary of Music and Musicians” adlı kitabında konçerto kelimesi ile ilgili kısaca şu şekilde bilgi vermiştir.

Konçerto kelime kökeni olarak Latince “concertante” kelimesinden gelmiştir, başlangıç olarak İtalyanlar “concentare” kelimesini genel olarak 16. Yüzyıla kadar kullanmışlardır. (Sadie Stanley, 1980: 626).

İlk olarak Konçerto hakkında terminolojik bilgiler, 1750 yılları Konçerto Formu (Barok Dönem), İlk Klasikçiler Dönemi Konçerto Formu (Carl Phillip Emanuel Bach vb.), Klasik Dönem Konçerto Formu (Haydn, Mozart ve Beethoven), 19. Yüzyıl Dönem (Romantik Dönem), ve 20. Yüzyıl Dönemi (Empresyonist) Konçerto Formu olarak ifade edilmiştir.

Konçerto bir solo çalgı veya birden çok solo çalgısının orkestra ile birlikte icrası anlamına gelir. Başlangıçta terim bu anlamıyla kullanılmıyordu. Kelimenin asıl anlamı, birkaç icracının karşıt güçlerini birleştirmelerini, dinleyicilere hoş vakit geçirmek için ortak çaba harcamalarını dile getiriyordu. Bu anlamda terim, org ve koro için ilahileri kastetmekteydi. XVI. yüzyılda çalgı eşliği olmaksızın söylenen koro müziği için kullanılan “Konçerto” terimi, “ ayrılışı” ifade ediyordu. (Say Ahmet, 1998: 735)

Konçerto formunu genel olarak 3 bölümde incelemek gerekirse;

1-) Sololu Konçerto: Torelli ile ortaya çıkmıştır. ConcertoGrosso'dan ayrıldığı nokta orkestranın karşısında solo çalgının olmasıdır. Bu türü Vivaldi ve Haendel geliştirmişlerdir. J. S. Bach ilk klavyeli konçertoları yazmıştır. Bundan sonra, senfoni çağının başlaması ile konçerto gittikçe ustalık gösterisine yönelir.

2-) Concerto Grosso: Bu çeşit, hem bir oda konçertosu hem de kilise konçertosu olabilir bu eserin havasına bağlıdır. Bu türde çalgılar yarışılır: Orkestra ikiye ayrılmıştır. Bir yanda solocular bölümü ya da concertino, öte yanda orkestra topluluğu ya da grosso bölümü. Alman Schmelzer de 1674 de görüyoruz.

3-) Konçertomsu Senfoni: Bu tür; eski concerto grosso ile senfoninin birleşimi ile gerçekleşmiştir. Bu birkaç sololu konçertodur. (Genellikle iki ya da üç). Yapı ve deyiş bakımından da senfoniye bağlanır. 18 yüzyılın son üçüncü yarısında çok büyük yaygınlık kazanmış bu türde bir süreklilik olmamıştır. Brahms' ın Keman ve Viyolonsel için ikili Konçertosu buna örnektir. (Şenol Nihat Müzik Türleri 1982: 6,7)

Konçerto formunu 17. yüzyıllarda Corelli ve Torelli gibi büyük besteciler küçük solo gurupları için yazıp, büyük orkestralarda icra etmişlerdir. Barok dönemde Bach'tan sonra Sonat ve Senfoni türü benzeri formlar gelişince, konçertonun planı gelişkin hale gelmiştir. Genel yapı olarak konçerto üç veya dört bölümlü bir form olup, genellikle ilk bölümde orta tempoda, ikinci bölümleri ağır yavaş bir tempoda ve üçüncü bölümü tipik "Rondo" formunda yazılmıştır. Hasan Ferit Alnar'ın bestelediği Kanun Konçertosunun son bölümü de tipik Rondo formunda yazılmıştır.

18. Yüzyılda o dönemin ünlü bestecisi Mozart konçerto formunda değişik çalgılar için 40-50 eser vermiş, Beethoven ise birçok çalgı için konçerto yazmış ve bu formu geliştirmiştir. 19. Yüzyılın başlarında ise, solo sonat, yaylılar dördlüsü ve senfoni, konçertoyu da tekniksel anlamda geliştirmiş formlar olarak görülür.

3.6. Kanun Konçertosu

Bestecinin bu eseri 3 bölümdür. Hasan Ferit Alnar, bu eseri kanun ve yaylı çalgılardan oluşan bir oda orkestrası için yazmıştır. Kendi ifadesiyle eser hakkındaki görüşleri şöyledir:

Kanun Konçertosu'nu bestelemeye Roma'da başladım. Antalya'da tamamladım. İlk olarak 1951'de Viyana'da seslendirildi. Daha sonra 3. Bölümü değiştirmeye karar verdim. Fakat bu çok zaman aldı. Bir türlü istediğim sonucu alamıyordum, Konya'ya gittim. Mevlâna'yı ziyaret ettim. Camide dua ettim. Bu atmosfer bana aradığım müzik karakterini sağladı. Birtakım melodiler rüyama girmeye başladı. Bunları önce piyanoda derledim, sonra kanuna uyguladım. Kanun Konçertosu son halini almış oldu. (Köksal Şafak, 1995: Ferit Alnar'ın 26 Mayıs 1978 günü Sinema TV Enstitüsü'nde Halit Refiğ ve Özer Sezgin ile video kaydı yapılan konuşmasından...)

Kanun Konçertosunun ilk icrası ile ilgi Erdoğan Akyay kitabında şu şekilde bahsetmiştir:

Kanun Konçertosu ilk olarak 1951'de Viyana Radyosu'nda Viyana Senfonicileri orkestrası eşliğinde çalınmıştır. Bu eser Alnar dışında, ilk olarak 5 Ocak 1980 tarihinde İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Ruhi Ayangil tarafından icra edilmiştir. Daha sonra bu Konçerto Budapeşte Senfoni Orkestrası eşliğinde yine Ruhi Ayangil tarafından icra edilerek kaset kaydı olarak yayınlanmıştır. Konçertonun daha sonraki icracısı 1997 yılında İstanbul CRR Senfoni Orkestrası eşliğinde Tahir Aydoğdu'dur. Ferid Alnar'ın virtuoze isteyen bu eserin icrasında bilhassa seri mızrap atışlar, inişli ve çıkışlı ile mütemadi mandal kaldırıp indirmeler taklidi gayrikabil özellikler olmakla beraber, eserin orkestra ile birlikte icrası da ayrı bir icra değeri taşımaktadır. Ferit Alnar, orkestraya uygun olması dolayısıyla kanun'u Mansur akortla çalmaktadır. Muhtemelen, Emin yapısı olan Kanun'u 5-6(en çok 8) li olarak 104 mandallıdır. (Okyay Erdoğan, Aralık 1998: 95)

3.7. Prelüd

Prelüd (lat. Praeludium, fr. Prelude, ita. preludio, ing.prelude, alm.Vorspiel) Giriş başlangıç müziği. İlk örnekleri 16. yüzyılda görülmeye başlamıştır. O dönemlerde ve sonrasında yapının makamını ve ses tonlarını belirlemek amacıyla, içten geldiği gibi çalınan bir iki bölümlük kısa giriş müzikleriydi. (Sözer Vural, 1996)

Genelde tiyatro, operet ve müzikli Prelude sahneli eserlerde giriş müziğine "ouverture" denildiği olmuştur. Overture bölümleri prelüde göre daha uzundur. Prelüdlere örnek olarak Bach'ın küçük prelüd ve fügler, Büyük prelüd ve fügleri de örnek olarak gösterebiliriz. Bach'ın füglerindeki anlatımdan önce "prelud" lerde onu hazırlayan küçük giriş müzikleridir.

4. KANUN KONÇERTOSU İLE PRELÜD VE İKİ DANSIN İNCELENMESİ

4.1. Kanun Konçertosu

4.1.1. Birinci Bölümün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi

Eserin makamsal analizine geçmeden önce; bazı tespitler yapmak gerekir. Öncelikle eser “**Mansur**” düzende bestelenmiştir. Makam analizi yapılırken, Mansur düzene göre değerlendirilecek.

İlk dört ölçüdeki yaylılardaki temada **Fa da Acemli Rast** çeşnisi vardır. 5. ölçüde birinci kemanlarda, Do ile başlayan motif diğer çalgılarda gelir ve 9. ölçüde **Do da Nihavend** çeşnisi vardır. (Şekil 1)



Şekil 1

Orkestrasyon açısından 1. ölçüden 8. ölçüye kadar olan temayı yaylılarda katlayarak, altta kontrbass partisini açması ile başlangıçta bir hacim kazanmıştır. (Ek 1 sy.1)

Makam açısından A kesit 9. ölçüde başlayan motif yaylılarda ve kanunda 12. ölçüsünde **Fa da Rast** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 2)



Şekil 2

13 ve 14. ölçüde yaylılarda 1. ve 2. kemanlarda ve kanunda **Si bemol de Nîkriz** çeşnisi görülür. (Şekil 3)



Şekil 3

Orkestrasyon açısından A kesit 9. ölçüde kanunun girmesiyle yaylılar arasında bir diyalog başlar ve bu çeşitli varyasyonlarla devam ederken 11. ölçüde kanun ile yaylılar arasında sıkı bir imitasyon başlar ve devam eder. (Ek 1 sy.2)

Makam olarak B kesit 17. ve 18. ölçülerde yaylılarda 1. 2. keman ve viyolada, La bemol da biten **Do da Zirgüleli Hicaz** çeşnisi gelirken, 18. ölçüde kanunda benzer çeşni görülür. (Şekil 4)



Şekil 4

20. ve 21. ölçüde yaylılarda **Fa da Neveser** dizisi çeşnisi görülür. (Şekil 5)



Şekil 5

Orkestrasyon açısından, yaylılarla kanunun karşılıklı diyalogların hakim olduğu ve yaylılarda ise bol katlamaların görüldüğü bir bölümdür. 22. ve 23. ölçülerde yaylılarda gelen küçük bir motifle bölüm bağlanır. (Ek-1 sy.3)

Makam açısından, C kesit 24, 25 ve 26. ölçülerde, yaylıların tremoloları üzerinde ve kanunda gelen motif, **Si de bir Uşşak** çeşnişi duyulurken, (Şekil 6)



Şekil 6

28 ve 29. ölçülerde kanunda Fa diyez de Uşşak çeşnişi duyulurken, orkestrayı genel olarak ele aldığımızda **Re de Pençgâh** çeşnişi gelmiştir. (Şekil 7)



Şekil 7

Orkestrasyon açısından, 24. ölçüde, kanunda gelen motifin altında yaylılarda tremolo ile bir eşlik ve 26. ölçüden itibaren kanun ile giren bir motif yaylılarda gözükür. 28. ölçüde kesitin başında gelen motif yaylılarda viyola ve çelloda gözükürken kanunda kontr bir motif gelerek diğer bölüme bağlar. (Ek 1 sy. 4)

Makam açısından D kesit 30. ölçüde kanunda gelen motif, **Re de Pençgâh beşlisi**, bir sonraki ölçüde ise karar vermeyen Hicaz çeşnişi, 32. ölçüde Si de gliss ile başlayıp 36. ölçünün başında **Re de Rast** çeşnişi vardır. (Şekil 8)



Şekil 8

Orkestrasyon açısından, 30. ölçüde gelen kanundaki motifin üzerine yaylılarda uzun pedal sesleri ile hareket gelirken 32. ölçüden itibaren trill ve tremolo teknikleri ile kanundaki temaya kontr bir hat oluşturmuştur. (Ek 1 sy.5)

Makam açısından, E kesit 36. ölçüde, yaylılarda 1. keman ve çello partilerinde gelen motif, Re de başlayıp, 38. ölçüde **Si de bir Müstear** çeşnisi yapmıştır. Aynı motif kanunda da 38 ve 39. ölçüde tekrar görülür. (Şekil 9)



Şekil 9

Orkestrasyon açısından, 36. ölçüde yaylılarda çello ve 1. kemanlarda gelen motife, 2. keman, viyola ve kontrbassta uzun seslerle bir eşlik partisi gelerek altta geniş bir zemin sağlamıştır. 38. ölçüde kanunda gelen motife ters olarak yaylılılar bir armonik düzlemde ritmik bir yapı içinde eşlik etmişlerdir. (Ek 1 sy. 6)

F kesit 42. ölçüde eserin ana teması olan Rast çeşnisini başka bir perdeye göçürüp, temayı ilk önce viyolada, sonrasında 2. keman ve 1. kemanda farklı ton merkezlerinde gelmiştir. (Şekil 10)



Şekil 10

Orkestrasyon açısından ise 42. ölçüde önce viyola, kontrbas, 2. keman ve 1. kemanda antre girişlerinden sonra yeni kesite köprü ile bir bağlantı yapılır. (Ek 1 sy.7)

G kesit 51. ölçüde, kanunda gelen motif, **La da Kürdi**, 52. ölçüde ise başlayıp, aynı dizi içinde daha çok Buselik çeşnisine yakın bir motif görülür. 53 ve 54. ölçüde aynı çeşni 1. ve 2. kemanlarda küçük bir değişiklik ile kullanılmıştır. (Şekil 11)



Şekil 11

Orkestrasyon açısından, 51. ölçüde kanunda gelen yeni bir motife zıt olarak yaylılarda armonik bir yapı içerisinde eşlik gelirken, kanunda gelen motif 53. ölçüde, yaylılarda 1. keman ve 2. kemanlarda motifin aynısı gelir. (Ek 1 sy. 8)

H kesit 55. ölçüde, kanunda Mı de başlayıp, 57. ölçünün başına kadar süre içinde Si diyez de kullanılan **Do diyez Segâh** çeşnisi görülür. (Şekil 12)



Şekil 12

58. ölçüde yaylılarda 1. ve 2. keman partilerinde Do diyez ile başlayıp, **La da Zirgüleli Hicaz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 13)



Şekil 13

Orkestrasyon açısından G kesitinde olduğu gibi kanunda başlayan temaya zıt bir yaylı partisi dörtlük hareketlerle gelip, 57. ölçüde 1. ve 2. kemanlarda gelen motifin altında, gene bir armonik düzlem içerisinde eşlik olarak gelip, kırık arpejlerle diğer kesite bağlar. (Ek 1 sy 8-9)

Makam açısından, I kesit 61. ölçüde kanunda C kesitinde gelen motif, Sol diyez üzerine göçürülerek Sol diyez de başlayıp, **Si de Uşşak** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 14)



Şekil 14

64.ve 67. ölçüler arasında kanunda, Si ile başlayıp, **Si de Nikriz** çeşnisi yaparken, ölçünün sonunda Sol diyez ile yeni bir kesite bağlar. (Şekil 15)



Şekil 15

Orkestrasyon açısından, kanunun ön planda olduğu ve yaylıların gene kırık akor ile eşlik ettiği bir kesittir. Kanunun kendi tekniksel özellikleri, glissando, altılama gibi teknikler kullanılmıştır. (Ek1 sy. 9)

K kesit 68. ölçüde, yaylılarda ana temanın ilk temasını alıp, La bemol üzerinde, 70. ölçüde Si ve 72. ölçüde Re de ve kesitin sonuna kadar Rast çeşnisi tekrar kullanılmıştır. Bu kesitte kanunda ise makamsal bir çeşni yoktur. (Şekil 16)



Şekil 16

Orkestrasyon açısından, 68. ölçüden kesitin sonuna kadar 1. kemanlarda baştaki ana motif altta armonik bir düzlem içersinde eşlik ederek gelmişken kanunda kırık akor motife karşı kontr hareketler ile süslenmiştir. (Ek 1 sy. 10- 11)

Makam olarak L kesitinde 74. ölçüden 77 'nin sonuna kadar, yaylılarda ve kanunda eserin girişindeki ana tema olan **Fa da Acemli Rast** çeşnisi aynen kullanılmıştır. Kesitin sonunda ise **Do da Buselik** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 17)



Şekil 17

Orkestrasyon açısından 74. ölçüde ana tema katlamalı olarak yaylılarda 1. ve 2. keman ve kanunda gelmiştir. Altta yaylılarda pedal sesleri ile uzayan bir eşlik vardır. (Ek1 sy. 11)

M kesitinden de önceki kesitteki aynı çeşniyi devam ettirmiş ve 84. ölçüde Re de ve 85. ölçüde **La da Rast** çeşnisi kullanır.(Şekil 18)



Şekil 18

N kesit 86. ölçüden 89. ölçünün sonuna kadar yaylılarda **Si de Hüseyini** çeşnisi vardır. (Şekil 19)



Şekil 19

90. ölçü ile birlikte yaylılarda 93. ölçünün sonuna kadar **La da Nikriz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 20)



Şekil 20

Orkestrasyon açısından 86. ölçüde yaylılarda yeni gelen bir temanın üzerinde kanunda, Mi de başlayıp pentatonik bir yapıda giden hattan 86 ve 90. ölçüde kanun 16'lık bir ritmik yapıda aşağıdaki ezgiye karşılık kontrritmik bir yapı oluşturmuştur. Kesitin son ölçüsünde yaylılarda temayı ritmik olarak genişleterek diğer kesite bağlar. (Ek 1 sy. 12- 13)

Makam açısından, daha önce gördüğümüz C kesit 24. ölçüde gelen motif, O kesit 94. ölçüde solo keman, **Mi de Uşşak-Buselik** çeşnisi yapmış, 96. ölçüde de aynı motifi Re diyez de tekrar kullanmıştır. (Şekil 21)



Şekil 21

98. ölçüde kanunda **Do Uşşak- Buselik** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 22)



Şekil 22

Orkestrasyon açısından 94. ölçüde 1. kemanlarda gelen motif altında yaylılarda divisi, arco ve pizzicato teknikleri kullanılıp, 98. ölçüde kanundaki motifin altında yaylılarda kontrbas ve çellolarda pizz. iken viyola ve 2. kemanlarda tremolo tekniği kullanılmıştır. Kanundaki motife karşın altta besteci bir tını arayışına girdiği kanaatındayız. (Ek 1 sy 13- 14)

Bölümün son kesiti olan P kesit 103. ölçüde, yaylılarda çellolar ve 1. kemanlarda **La da bir Müstear** çeşnisi kullanıp, 105. ölçüde kanunda aynı çeşniyi yapar.(Şekil 23)



Şekil 23

Orkestrasyon açısından 103. ölçüde çellolar ve 1. kemanlardaki motife eşlik olarak diğer partilerde uzun pedal sesleri ile motifi taşıyacak bir armonik yapı içinde partiler eşlik eder. 105. ölçüde kanun aynı motifi devam ettirirken yaylılarda gene sekizlik, triole onaltılık gibi bir ritmik profil içinde eşlik eder ve bölüm kanundaki glissando ile biter. (Ek1 sy.15)

Bu bölüme makam ve orkestrasyon açısından genel bir bakış: Bölümün genelinde kesitler birbirine bağlanırken çeşitli makamsal çeşnilerle bağlanmış ve farklı bir renk ortaya çıkmıştır.

Konçertonun 1. bölümünü makamsal olarak kesitleri incelediğimizde;

Fa da Acemli Rast (1 ile 4. ölçüler arası), **Do da Nihavend** (5 ile 8. ölçüler arası), **Fa da Rast** (9 ile 12. ölçüler arası), **Si bemol da Nikriz** (13 ile 14. ölçüler arası), **La bemol da Hicâz** (17 ile 18. ölçüler arası), **Fa da Neveser** (20 ile 21. ölçüler arası), **Si de Uşşak** (24, 25 ve 26. ölçüler arası), **Fa diyez de Uşşak** (28 ile 29. ölçüler arası), **Re de Pençgâh Beşlisi** (30. ölçüde), **Si de Rast** (32 ile 34. ölçüler arası), **Si de Müstear** (36 ile 38. ölçüler arası), **Re de Rast** (42. ölçüde), **La da Rast** (43. ölçüde), **Fa diyez de Kürdi** (51. ölçüde), **La da Buselik** (52. ölçüde), **La da Hicâz** (55 ile 56. ölçüler arası), **La da Zirgüleli Hicâz** (57 ile 58. ölçüler arası), **Si de Uşşak** (61 ile 63. ölçüler arası), **Si de Nikriz** (64 ile 67. ölçüler arası), **La bemol da Rast** (68 ile 69. ölçüler arası), **Si de Rast** (70. ölçüde), **Re de Rast** (71 ile 72. ölçüler arası), **Fa da Acemli Rast** (74 ile 77. ölçüler arası), **La da Rast** (84 ile 85. ölçüler arası), **Si de Hüseyini** (86 ile 89. ölçüler arası), **La da Nikriz** (90 ile 93. ölçüler arası), **Mi de Buselik** (94. ölçüde), **Do da Uşşak** (98. ölçüde) ve son olarak **La da Müstear** (103 ile 105. ölçüler arası) çeşnisi kullanmıştır.

Orkestrasyon açısından; yaylıların temayı katlayarak, birçok tonda ve temanın bazı parçalarını yer yer çeşitli imitasyonlarla kullanarak kanun ile birbirini tamamlayıcı bir özellik olduğu görülmüştür. Orkestrasyon açısından çalgıların sınırları zorlanmadan kendi içinde bir doku oluşturmuştur.

4.1.2. İkinci Bölümün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi

Makam açısından, bölümün girişinde kanunda gelen motif ile 3. ölçüde çello partisinde gelen motif, 13. ölçünün başına kadar **La da Sabâ** çeşnisi yapmıştır. Ayrıca, kanunda 6. ve 7. ölçülerde **Fa diyez de Segâh** dörtlüsünden dolayı **Bestenigâr** çeşnisi de kullanmıştır. (Şekil 24)



Şekil 24

Orkestrasyon açısından ilk olarak kanunda bir açılış yaparak, 3. ölçüde gayet mistik bir hava içerisinde giren motife karşın yaylılarda aynı girişin ritmik olarak genişletilmiş biçimi ortaya çıkar. 7. ölçüde çelloda gelen motifin üstünde kanunda 8. ölçüden itibaren arpejlerle eşlik figürleri gelmiş ve 11. ölçüde kanunda, ritmik olarak tema varyasyona uğrayak gelmiştir. (Ek 1 sy. 16)

Makam açısından, A kesit 13. ölçüden kesitin sonuna kadar çelloda gelen motif, **Sol de Hicâz** çeşnilerini kullanmış ve 20. ölçüden itibaren **La da Sabâ** çeşnisi kullanıp yeni kesite bağlamıştır. (Şekil 25)



Şekil 25

14. ölçüde kanunda Si ile başlayıp **La da Sabâ** çeşnisi görülür. (Şekil 26)



Şekil 26

Orkestrasyon açısından; bölümün başından kanundaki ve çelloda diyalog halinde gelen mistik hava 13. ölçüde çello partisinde bir motifin girmesi ile devam eder. Kanunda ise 16. ölçüde gelen arpejlerle eşlik figürleri devam eder. Genel olarak çelloda devam eden hattın üzerinde kanunda ritmik bir doku (Üçleme, sekizlik ve onaltılık sekizlik) oluşmuş ve birbirlerini tamamlayıcı bir özelliğindedir. (Ek 1 sy. 17)

B kesit 23. ölçüde yaylılarda 1. kemanlarda La da başlayıp, 28. ölçünün sonunda tamamlanmayan, **La da Sabâ** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 27)



Şekil 27

Kanunda ise 25. ölçüde **Sabâ** çeşnisini Mi de başlayıp, 27. ölçüde La da bitirmiştir. (Şekil 28)



Şekil 28

Bu kesit orkestrasyon açısından; 23. ölçüden kesitin sonuna kadar çalgıları sokarak polifonik (çoksesli) bir anlatımı olan mistik hava içerisinde gelişen bir orkestrasyon anlayışı vardır. Bu yapıya viyola ve 2. kemanlarda pedal sesleri kullanmış, yazı orkestratif olarak yoğun gözüke de pedal sesleri ile boşluk havası yaratmıştır. (Ek 1 sy. 17- 18)

C kesit 29. ölçüde yaylıların kendi içersinde kısa süreli **Do da Hicâz** çeşnisi bulunmaktadır. 32 ve 33. ölçülerde yine yaylılarda Acemaşiran çeşnisi duyulmaktadır. (Şekil 29)



Şekil 29

Orkestrasyon açısından; önceki kesitin devamı niteliğinde görünen bir yapı yaylılarda çalgıların imitasyonları (taklit) şeklinde görülür. Örneğin; 29. ölçüde 1. kemanlar ve viyola aynı anda girer ve sonrasında benzer imitasyonlarla yapı gelişir. 34. ölçüde başlayıp, 37. ölçünün başına kadar yaylılarda 1. kemanlarla başlayıp diğer partilere dağılan temaların ritmik olarak genişlemesi ve daralması görülür. 39. ölçüde çellolar ve viyolalarda sürdintlü kullanarak diğer kesite bağlamıştır. (Ek 1 sy. 18 – 19)

D kesit 41. ölçüde kanunda gelen motif, Re ile başlayıp, La da 44. ölçünün başına kadar Karcıgar çeşnisi yapmıştır. 44. ölçüden itibaren kanunda kesitini sonuna kadar Re de Hicâz çeşnisi daha sonra 47. ölçüden kesitin sonuna kadar **Re de Zirgüleli Hicâz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 30)



Şekil 30

Orkestrasyon açısından; genel olarak tiz registire doğru genişlerken, 41. ölçüde aşağı doğru genişlemiş ve renk olarak bas etki vermiştir. Bu kesitte genel olarak kanundaki motife karşın yaylılarda ritmik bir eşlik hareketi hâkimdir. 45. ölçüde yaylılarda gelen 32 lik ritmik yapı, yeni kesite hazırlık niteliğindedir. (Ek 1 sy. 19)

E kesit 49. ölçüde kanunda Sol ile başlayıp, 52. ölçüde Do da biten **Re de Hüseyini** çeşnisi vardır. (Şekil 31)



Şekil 31

Orkestrasyon açısından genel olarak çeşniler, kanun ile yaylılar arasında diyaloglar halinde gelirler. 49. ölçüde yaylılarda belirli bir armonik düzlem içerisinde 32 lik ritmik yapı gelir ve genel olarak bu kesitte kanun ile yaylılar arasındaki örgüyü sağlayan 32 lik ritmik öğelerdir. Örneğin 51. ölçü kanun + sonraki ölçüde 1. keman + kanun + 1. keman ve çello vb. (Ek 1 sy. 20)

F kesit 58. ölçüde viyolada gelen motif, Mi bemol ile başlayıp, Si bemol ile biteni **La Bemol de Hüseyini** çeşnisi görülür. (Şekil 32)



Şekil 32

64. ölçüde kanunda Do diyez ile başlayıp Fa diyez de biten, **Re diyez de Sabâ** çeşnisi görülür. (Şekil 33)



Şekil 33

Orkestrasyon açısından 58. ölçüde viyolada gelen motif devam ederken diğer çalgılar da eklenerek 64. ölçüde pedal sesine dönüşürler. (Ek 1 sy. 21)

G kesit 66. ölçüde yaylılarda 1. kemanda, **Mi de Rast** çeşnisi vardır. 69. ölçüde çello partisinde aynı çeşni, 71. ölçüde 1. kemanlarda da gelir. (Şekil 34)

G 66



Şekil 34

Orkestrasyon açısından, 66. ölçüde yaylılarda imitasyonlara dayalı (1. keman ve çello) bir yapı ile genişlemiş bir orkestra düşünce hakimdir. 71. ölçüde kanunun, yaylı doku üzerinde sekizlik hareketleri temaya zıt bir yapı oluştururken bu doku bir armonik düzlem içersinde devam eder ve kesitin sonuna doğru sadeleşerek dikey yapıya dönüşür. (Ek 1 sy. 21- 22)

H kesit bölümün başında kanunda gelen motif, Bestenigâr makamında bir açılış yapıp, 77. ölçüde La da başlayıp, 83. ölçünün sonunda La da biten, **La da Sabâ** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 35)



Şekil 35

Aynı çeşniye benzeyen 78. ölçüde çelloda La ile başlayıp, 82. ölçü ile kesitin sonuna kadar **Fa diyezde Bestenigâr** çeşnisi vardır. (Şekil 36)



Şekil 36

Orkestrasyon açısından 77. ölçüde gelen kanunda gelen motif bir ölçü sonrasında çello partisinde gelirken diğer partilerde aynı seste ritmik hareketleri olan bir yapı hakimdir. Bu kesitte orkestra baştaki yalınlığı bozmayıp diğer çalgılarda da uzun seslerle bölümü tamamlamıştır. (Ek 1 sy. 22- 23)

J kesit 85. ölçüde, kanun ve 1. kemanlarda unison olarak Sol ile başlayıp, kesitin sonunda Fa da biten, **Fa da Nikriz** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 37)



Şekil 37

Orkestrasyon açısından J kesit 85. ölçüde, kanun ve yaylılarda gelen yeni motife paralel olarak altta yaylılarda antre gibi giriş yapan çalgılarla yazı genişler ve zengin tınlamasını sağlar. 86. ölçüde kontrbas ve çellolarda aynı motifi oktav olarak kesitin sonuna kadar çalar. Eşlik eden çalgılar motifin içindeki dokularla çeşitli bir armonik düzlem içinde devam eder ve gelişir. (Ek 1 sy. 23)

K kesit 92. ve 93. ölçülerde yaylılarda 1. keman partilerinde, Mi de Segâh çeşnisi ile başlayıp, 94, 95 ve 96. ölçünün yarısında Sol diyez de Sabâ çeşnisi kullanmış iken çellolarda da tam beşli aşağıdan **Do diyezde Sabâ çeşnisi** yapmıştır. (Şekil 38)



Şekil 38

Orkestrasyon açısından gayet yalın bir biçimde çellolar ve 1. kemanlarda oktav olarak gelen motifin sonunda kanunda arpejler gelerek bir sonraki kesite bağlar. (Ek 1 sy 23- 24)

L kesit 99. ölçüde yaylılarda 1. kemanlarda Re ile başlayıp **La da Rast**, ve sonrasında **La da Sabâ**, bu kesitin genelinde bir Bestenigâr çeşnisi düşünmekle birlikte kesitin sonunda Do da Çargah (eski) makamı çeşnisi ile ikinci bölüm biter. (Şekil 39)



Şekil 39

Orkestrasyon açısından, 99. ölçüde giren 1. kemanlara sonraki ölçüde çellolarda motife benzer bir motif gelir. 1. keman ve çelloda biten hattın üzerinde 106. ölçüde, kanunda arpejler gelerek bölüm gayet mistik bir hava içerisinde biter. (Ek 1 sy. 24 – 25)

Bu bölüm hakkında makam ve orkestrasyon açısından genel bir bilgi verecek olursak, bölüm mistik bir hava içerisinde yazılmış ağırbaşlı bir bölümdür. Genel olarak kanun ve yaylıların diyalogları halinde devam eder.

Konçertonun 2. bölümünü makamsal olarak kesitleri incelediğimizde;

La da Sabâ (1 ile 2. ölçüler arası) ve (1 ile 13. ölçüler arası), **Fa diyez de Bestenigâr** (6 ile 7. ölçüler arası), **Sol de Hicâz** (13 ile 19. ölçüler arası), **La da Sabâ** (20 ile 23. ölçüler arası), **Do da Hicâz** (29. ölçüler arası), **Do da Acemaşiran** (32 ile 33. ölçüler arası), **Re de Zirgüleli Hicâz** (40 ile 43. ölçüler arası), **La da Hüseyni** (49 ile 50. ölçüler arası), **Sol de Rast** (51 ile 53. ölçüler arası), **La bemol de Hüseyni** (58 ile 61. ölçüler arası), **Re diyez de Sabâ** (64 ile 65. ölçüler arası), **Mi de Rast** (66 ile 69. ölçüler arası), **Fa diyez de Bestenigâr** (79 ile 83. ölçüler arası), **Do da** (82 ile 84. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (85 ile 90. ölçüler arası), **Do diyez de Sabâ** (94 ile 96. ölçüler arası), **La da Rast** (99 ile 100. ölçüler arası) ve son olarak **La da Sabâ** (101 ile 105. ölçüler arası) çeşnilerini kullanmıştır.

Genel olarak bölümde yapıları büyük planda değil de, küçük planda ele alıp birbiri ardına kullanılan motifler kesitlerle birbirine bağlanarak farklı bir orkestrasyon rengi kullanılmıştır. Kanun ve yaylılar kimi zaman beraber, kimi zaman ise birbirine zıt (kontr) eşliklerle gelip, motiflerin genişleyip, daraldığı, ritmik profillerin görüldüğü, aynı ritmik profilin birçok çalgıya yayılıp görüldüğü hatlar karşımıza çıkmıştır. Tınısal arayış açısından kanun ilk defa (41. ölçüde) bas karakter kazanması ile registrin zengin olarak kullanılması anlayışı vb. özellikler orkestrasyon açısından bu bölümde, fazla kullanılmıştır.

4.1.3. Üçüncü Bölümün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi

Bölümün 1. ölçüsünden 5. ölçüsüne kadar yaylılarda **Fa da Rast beşlisi** vardır. (Şekil 40)



Şekil 40

5. ölçüde kanunda gelen motif, 11. ölçünün sonuna kadar **La da Beyati** çeşnisi yapmıştır. (Çeşnideki Si sesinin segâh olmadığı dikkate alınarak) 13. ölçüde motif kanunda tekrar gelir ve 20. ölçünün sonuna kadar **Sol de Acmli Rast** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 41)



Şekil 41

Orkestrasyon açısından, ilk girişte 1. bölümdeki tema, kısaltılmış olarak 4. ölçünün sonuna kadar yaylılarda oktavlarla katlanmış olarak gelir 5. ölçüden itibaren kanunda gelen motifin altında yaylılar pizz, arco gibi teknikleri kullanarak 20. ölçünün sonuna kadar devam ederler. İlk ölçüdeki yapı ile 5. ölçüde yaylılar karakter olarak zıttır. İlk girişte tema ve sonra (5. ölçüden itibaren) eşlik durumunda olan yaylılar kendi içerisinde bir kontrast (zıtlık) oluşturmuşlardır. 5. ölçü ile kanunda giren temanın altında yaylılar, armonik yapı içerisinde eşlik etmişlerdir. (Ek 1 sy. 26-27)

A kesit 21. ölçüde Sol ile başlayıp, ölçüde Sol ile 28. ölçüde Do da biten, **Fa da Rast** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 42)



Şekil 42

Orkestrasyon açısından; 21. ölçüde kanunda gelen motifin altında yaylılar, dikey bir armonik içersinde eşlik ederken, 29. ölçüde köprü ile B kesitine bağlanmışlardır. (Ek 1 sy. 27)

B kesit kanunda, 33. ölçüde Fa ile başlayıp, 40. ölçüde Fa ile biten, **Fa da Nikriz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 43)



Şekil 43

41. ölçüde yaylılarda aynı çeşni 43. ölçüde bitip, 44. ölçüden itibaren farklı bir motif ile gelip yeni kesite bağlar. (Şekil 44)



Şekil 44

Orkestrasyon açısından, bu kesitte kanun ile yaylıların diyalogunun olduğu açık olarak görülür. 33. ölçüde kanunda gelen motife yaylılarda pedal sesleri ile eşlik ederken 41. ölçüde motifi yaylılarda 1. ve 2. kemanlar alır ve diğer partiler eşlik eder. (Ek 1 sy. 28)

C kesit 49. ölçüde kanunda gelen motif, Si de başlayıp, 51. ölçünün sonunda kadar **Si de Sabâ** çeşnisi kullanmıştır. 53. ölçüde kanunda Si de başlayıp, **Re de Hicaz** çeşnisi kullanmış ve Sabânın parçaları şeklinde Hicaz çeşnisini 56. ölçünün sonunda sonlandırmıştır.(Şekil 45)



Şekil 45

61. ölçüde kanunda, daha önce B kesitinde gelen motif, **Fa da Nikriz** çeşnisi olarak kesitin sonuna kadar tekrar kullanılmıştır.

Orkestrasyon açısından, 49. ölçüde kanunda gelen motifin altında yaylılarda pizz. olarak, ritmik bir eşlik yapısı (4 lük, 8 lik ve 16 lık) gözüktür. 63. ölçüde yaylılarda önce çello ve sonra kontrbas partisinde kanunda gelen temayı getirir. Kanun ile yaylılar arasında kısa bir kanon etkisi vardır. (Ek 1 sy. 29 -30)

D kesit 69. ölçüde yaylılarda 1.ve 2. keman ve viyolalarda, Mi ile başlayıp, 72. ölçüde Sol de biten, **Mi de Segâh** çeşnisi vardır. 73. ölçüde aynı çalgılarda **Müstear ve Segâh** çeşnileri kesitin sonuna kadar devam eder. (Şekil 46)



Şekil 46

Orkestrasyon açısından, 69. ölçüde başlayan yaylılardaki yeni motif sonra gelecek olan (E) kesitine bağlayan bir köprü niteliğindedir. Ve bu motif kesitin

sonuna kadar devam ederken besteci burada espressivo (anlamalı ve ifadeli) ifadesini ve sul G (Eşiğe yakın) tekniğini kullanmıştır. (Ek 1 sy. 30)

E kesit 85. ölçüde yaylılarda 1. ve 2. kemanlarda Fa diyez ile başlayıp, 92. ölçüde Do diyez de, **Fa diyez de Hüseyni** çeşnisi vardır. (Şekil 47)



Şekil 47

94. ölçüde kanunda, yeni gelen motif Si ile başlayıp, 108. ölçüde Si de biten, **Si de Hüseyni** çeşnisi kesitin sonuna kadar devam etmiştir. (Şekil 48)



Şekil 48

Orkestrasyon açısından 85. ölçüde, yaylılarda 1. ve 2. kemanlarla yeni gelen motife karşılık kanunda pes bölümden 16 lık bir ritmik profil görülür. 93. ölçüde kanunda arpejlerle onaltılık ritmik yapıyla yeni gelen bir motife karşılık (genelde bu tarz ritmik yapılar gitar ve arp ta çok kullanılır.) yaylılarda uzun pedal sesleri ile kesitin sonuna kadar devam eder. (Ek 1 sy. 31)

F kesit 109. ölçüde birinci kemanlarda gelen motif, Re ile başlayıp, 115. ölçüde Sol diyez ile biten, **Sol diyez de Müstear** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 49)



Şekil 49

121. ölçüde kanunda gelen motif, bölümün başında B kesitinin 33. ölçüsünde gelen **Fa da Nikriz** çeşnisi tekrar kullanmıştır.

Orkestrasyon açısından önceki kesitte kanundaki gelen yapıdan sonra bu kesitte kemanlarda gelen motif, 117. ölçüde çello ve viyola partilerindeki motifle kanunda gelen motife köprü niteliğindedir. (Ek 1 sy.32-33)

G kesit 125. ölçüde birinci kemanlar La ile başlayıp, Buselik çeşnisini farklı perdelerde (**Do- Buselik, Fa diyez-Buselik, Do- Buselik- Fa diyez- Buselik**) kullanır. (Şekil 50)



Şekil 50

Orkestrasyon açısından bu kesitte bölümün başında kanunda gelen motif, kemanlarda birinci kemanlarda gelmiştir. Ve sonrasında viyola partisi ile yeni bir motif ile yeni kesite bağlanırken, yaylılarda çello ve kontrbaslar uzun sesler ile eşlik ederler. (Ek 1 sy. 33- 34)

H kesit 141. ölçüde kanunda Fa ile başlayıp, 144. ölçüde Sol diyez de biten, **Do diyez de Hüzzam** çeşnisi kullanmıştır. (Şekil 51)



Şekil 51

153. ölçüde yaylılarda Re de başlayıp, 159. ölçüde Do diyez de biten, **La da Hicaz** çeşnisi görülür. (Şekil 52)



Şekil 52

Orkestrasyon açısından, 141. ölçüde kanunda gelen yeni motife eşlik olarak, yaylılarda önceki kesitin sonu olarak gelen bir pedal sesi görülür. 145. ölçüde aynı motifin transpozese yaylılarda gelir ve sonrasında 149 ölçüde yerinin kanuna bırakır. 153. ölçüde yaylılarda oktav katlamalı olarak bir motif kesitin sonuna kadar gelir. Bu kesitte motif, yaylılar ile kanun arasında diyaloglar halinde gözükür. (Ek 1 sy. 34-35)

I kesit 161. ölçüde yaylılarda, La ile başlayıp, 168. ölçünün sonunda Fa diyez ile biten motif, eksik Ferahnâk beşlisi olmasına rağmen karara bağlanmayan bir **Rast** çeşnisi vardır. (Şekil 53)



Şekil 53

Konçertonun üçüncü bölümünün başında kanunda gelen motif, 169. ölçüde 1. kemanlarda Re diyez ile başlayıp, 173. ölçüde **Fa diyez de Uşşak** çeşnisi vardır. (Şekil 54)



Şekil 54

Orkestrasyon açısından, 161. ölçüde yaylılarda gelen motif, önceki kesitin devamı şeklinde gelir. Yaylılarda gelen motifin üstünde kanunda triole (Üçleme) ritmik yapısı ile eşlik ederken, 169. ölçüde bölümün başında kanunda gelen motif bu sefer yaylılarda 1. kemanlarda görülür. 173. ölçüde 1. kemanlar divizi yapar ve diğer partiler armonik bir düzen içerisinde motife eşlik eder. (Ek 1 sy. 36)

K kesit 185. ölçüde yaylılarda kontrbas, çello ve viyolalarda, Fa ile başlayıp, 192. ölçünün sonunda B kesitinde 33. ölçüde kullandığı **Fa da Nikriz** çeşnisini tekrar kullanmıştır. (Şekil 55)

Şekil 55

Aynı çeşni 1. ve 2. kemanlarda küçük bir değişiklik ile tekrar kullanılmıştır. 193. ölçüde başlayıp, 195. ölçüde La bemol üzerinde bitmiştir. (Şekil 56)

Şekil 56

Orkestrasyon açısından, genel olarak bu kesitte yaylılar ile kanun arasında diyaloglar hakimdir. 185. ölçüden 192. ölçünün sonuna kadar yaylılarda motif gelir ve ölçünün sonunda kanunda, 1. ve 2. kemanlarda glissando hareketi ile kanun temayı

alır. Yaylılarda 1. ve 2. kemanlar ile kanundaki motif devam ederken, diğer partiler 8 lik bir ritmik profil içerisinde kesitin sonuna kadar eşlik eder. 197. ölçüde 1. ve 2. kemanlardaki transpozeye uğrayan motif, ilk olarak 16 lik bir ritmik profil ile 1. ve 2. kemanlarda gelirken, sonraki ölçüde kanunda motif genişlemiş olarak gelir. Aynı şekilde 199. ölçüde 1. ve 2. kemanlarda gelen motif, kanunda kesitin sonrasında gelir. Besteci kanun ile yaylılar arasında imitasyon (taklit) e dayalı bir tekniği kullanmış fakat buradaki kullanım bire bir taklit değil de yalancı taklit tekniğinde kullanılmıştır. (Ek 1 sy. 37- 38)

L kesit 201. ölçüde yaylılarda Sol ile başlayıp 208. ölçüde Re de biten, **Sol de Hüseyini** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 57)



Şekil 57

209. ölçüde kanun ve solo kemanlarda Sol ile başlayıp, kesitin sonunda Do ile biten, **Sol de Hüseyini** çeşnisi görülür. (Şekil 58)



Şekil 58

Orkestrasyon açısından, bölümün başında D kesitinde yaylılarda gelen tema, 201. ölçüde başka bir tona tranpoze edilmiş olarak gelir. Yaylılardaki motife zıt olarak kanunda oktav teknikleri gözükür. Bölümün başında E kesitinin ortalarında

kanunda gelen motif, kanun ve 1. kemanlarda 209. ölçüde gelirken, diğer partiler belirli bir armonik düzen içerisinde motife ellik ederler. (Ek 1 sy 38- 39)

M kesit bölümün başında kanunda Fa da gelen motif, 225. ölçüden 240. ölçüye kadar **La da Segâh** çeşni yapmıştır. (Şekil 59)



Şekil 59

Orkestrasyon açısından, 225. ölçüde bölümün başında gelen kanundaki tema 1. kemanlarda gelmiş ve diğer partiler 8 lik ritmik hareketle eşlik etmiştir. 233. ölçüde motif kanunda gelirken, 236. ölçüde yaylılarda kanunla beraber motife katılır ve yaylılarda yeni bir gelişim düşüncesi, 241. ölçüde başlar ve kesitin sonuna kadar devam eder. (Ek 1 sy. 40- 41)

N kesitinde önce eserin 1. bölümündeki Rastlı giriş teması olan çeşni, 249. ölçüde yaylılarda gelmiş ve kesitin sonuna kadar devam etmiştir. **Fa da Acmli Rast** çeşni yapmış ama temanın sonuna kadar gelmemiştir. (Şekil 60)



Şekil 60

Orkestrasyon açısından, 249. ölçüde eserin 1. bölümünde gelen tema 4 lü yerine 5 li aralıkla yaylılarda gelirken, kanunda ritmik olarak 32 lik yedilemeler

kontr gelerek temanın üstünde güzel bir renk elde edilmiştir. Bu kesitte genelde ağırlıklı olarak yaylılarda bir tema ile kanunda daha çok glissando ve ufak kontrşanların olduğu görülür. (Ek 1 sy. 42)

O kesit 265. ölçüde önceki kesitin devamı olarak gelen tema Do ile başlayıp kesitin sonuna kadar **Do da Buselik** çeşni yapmıştır. (ancak çeşni olarak Uşşak da düşünülebilir.) Sonrasında 267. ölçüde kanunda Fa diyez ile başlayıp, 279. ölçüde La ile biten, **La da Segâh** çeşni kullanılarak bölüm biter. (Şekil 61)



Şekil 61

Orkestrasyon açısından, önceki kesitteki gibi yaylılarda tema devam ederken kanunda kontrşanlar gözüktür. 290. ölçüde yaylılarda tema devam ederken 267. ölçüde kanunda oktav hareketleri ile kontrşan benzeri bir yapı gelir ve 280. ölçüde kanunda glissando yaparak eser biter. (Ek 1 sy. 43)

Konçertonun 3. bölümünü makamsal olarak kesitleri incelediğimizde;

Fa da Rast (1 ile 4. ölçüler arası), **La da Beyati** (5 ile 10. ölçüler arası), **Sol üzerinde Acemli Rast** (13 ile 20. ölçüler arası), **Fa da Acemli Rast** (21 ile 28. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (33 ile 40. ölçüler arası), **Si de Sabâ** (49 ile 53. ölçüler arası), **Re de Hicâz** (52 ile 56. ölçüler arası), **Mi de Segâh** (69 ile 72. ölçüler arası), **Fa diyez de Hüseyni** (85 ile 92. ölçüler arası), **Si de Hüseyni** (94 ile 108. ölçüler arası), **Sol diyez de Müstear** (109 ile 115. ölçüler arasında), **Fa da Nikriz** (121 ile 124. ölçüler arası), **La da Buselik** (125 ile 129. ölçüler arası), **Do diyez de Hüzzam** (141 ile 144. ölçüler arası), **La da Hicâz** (153 ile 159. ölçüler arası), **Fa diyez de Uşşak** (169 ile 173. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (185 ile 192. ölçüler arası), **La bemol de Nikriz** (193 ile 196. ölçüler arası), **Sol de Hüseyni** (201 ile 208. ölçüler arası), **La da Segâh** (225 ile 240. ölçüler arası), **Fa da Acemli Rast** (249 ile 264. ölçüler arası), **Do da Buselik** (265 ile 278. ölçüler arası) ve son olarak **La da Segâh** (267 ile 279. ölçüler arası) çeşni kullanılmıştır.

Bölüm tipik Rondo formuna yakın gayet enerjik bir yapıda yazılmıştır. Bu bölümde ağırlıklı olarak kanunun taşıdığı motiflerin, orkestrada işlenmesi ve polifonik bir dille anlatılması ağırlık kazanmıştır. Kanun ve yaylılarda arasında karşılık diyaloglar ile kanunda ve yaylılarda zaman zaman kontrşanların olduğu bir yapı karşımıza çıkar. Arpejler, çarpmalar ve tremololarla kanunun tınısını ortaya çıkaracak bir tekniksel boyut bu bölümde işlenmiştir. Diğer bölümlere nazaran kanun, tekniksel yönleriyle çok gösterişli bir biçimde kullanılmıştır.

Son bölümde hem orkestranın hem de kanunun işlevi öteki bölümlere göre çok daha dinamiktir. Bölümün sonlarına doğru konçertonun 1. bölümdeki tema ile eser biter.

Kanun Konçertosu hakkında genel bir değerlendirme yapıldığında; eser; 3 bölümden oluşmakta olup, kullanılan temalar ve motifler genel olarak bölümler arası diyaloglar ve göndermeler şeklinde sunulmuştur. Örneğin; 1. bölümde gelen bir motif varyasyona uğrayıp başka bir bölümde de gelebilmektedir.

Bir yandan solist ve orkestra arasında dengeyi kurup, yatay ve dikey çoksesliliği ve orkestra renklerini başarıyla kullanırken diğer yandan farklı makamları aynı bölümde güzel bir orkestrasyon anlayışı ile sentezleyerek kullanılmıştır. Bu da bestecinin her iki müzik kültürünü çok iyi bilip, işleminin sonucudur.

Eserde, üç bölüm birbiri ile bağlantılı olup, ancak; 2. bölüm kendine özgü bir dil ve çalgı kullanımı ile yazılmıştır. Daha mistik bir hava içerisinde yazılan bölümde, çello ve kanun arasındaki diyaloglar daha ağır basmakta ve kullanılmaktadır.

Bu eser sonraki bestecilere ışık tutabilecek ve farklı müzik kültürlerinin bir şekilde aynı çatı altında kullanılması ile Türk müziği tarihinde ilk defa denenmiş ve başarıya ulaşmış bir eser olarak her zaman yerini koruyacaktır.

5. PRELÜD VE İKİ DANS

Alnar'ın İstanbul yıllarındaki en büyük yarattısı kuşkusuz “Prelüd ve İki Dans” adlı eseridir.

“Eserin ilk seslendirilişi 1935 yılında Viyana Senfoni Orkestrası tarafından ve Alnar'ın öğretmeni Oswald Kabasto yönetiminde seslendirilir. Eser çok fazla beğeni toplamış ve birçok yerde seslendirilmiştir. Bu eserler beraber basında övgü dolu yazılar çıkmıştır. “Türk Müzikçileri Viyana’da” “Modern Türk Müziği” gibi başlıklar taşır bu yazılar. (Okyay, Erdoğan, 1998.58)

Viyana’ya giden C.Reşid Rey’in eserleri de konser programlarında yer alır. Eleştirilerde iki Türk Bestecisinin hem fizik hem de müzik bakımında farklılıkları belirtilmiştir. Bu eserin hakları Unviersal-Edition’a verilmiştir.

5.1. Prelüd Bölümünün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi

Bölümün başında 1. ölçüde trompette duyulan motif Mi ile başlayıp, 2. ölçünün ortasında Si ile biten, **Si de Uşşak** çeşnisi kullanmıştır. (Şekil 62)



Şekil 62

Orkestrasyon açısından, 1. ölçüde trompetlerde duyulan motif sürdinli olarak gelmiştir. 3. ölçünün ortasında tahtalarda gelen obuadaki motif, 1. ölçüde gelen motifin ritmik varyasyonu olarak kullanırken, 4. ölçüde yaylılarda kontrbas, çello ve viyolalar sürdinli ve pizzicato olarak gelir. 5. ölçüde yaylıların tümü blok ve geniş akorlarla arco olarak gelir. Bölümün açılışında trompetteki sürdinli motif ve yaylılarda sürdinli kullanarak tınısal bir araya girerken, üflemelilerdeki doku yazıya ayrı bir renk getirmiştir. (Ek 2 sy 1)

6. ölçüde obuada gelen motif Mi ile başlayıp, 8. ölçünün sonunda Si ile bitmiştir. Si de Uşşak çeşnisi yapmıştır. (Şekil 63)



Şekil 63

1. kesit 9. ölçüde obuada gelen motif Mi ile başlayıp, 12. ölçünün başında Mi ile biten Mi de Hicâz çeşnisi yapmıştır. Sonrasında obua ve klarinetlerde de Hicâz çeşnisi devam etmiştir. (Şekil 64)



Şekil 64

Orkestrasyon açısından, 6. ölçüde obuada gelen motif ana motifin gelişmesi gibi görünürken, 7. ve 8. ölçülerde ilk önce timpani girmiş ve sonrasında kornolar sürdünli olarak yaylılarla beraber belirli bir armonik yapı içerisinde eşlik etmiştir. 9. ölçüde kontbassı sokması ile çalgıları genişletirken, 10. ölçüde obuada gelen motifin altında yaylılarda blok akorlarla gelen bir yapı Empresyonist dönem orkestrasyon anlayışına çok yakındır. (Ek 2 sy. 2)

2. kesit 14. ölçüde çellolarda, Sol diyez ile başlayıp, 17. ölçüde Sol diyez de biten, **Sol diyez de Nişabur** çeşnisi vardır. (Şekil 65)



Şekil 65

18. ölçüde yine çello partisinde de Nişabur ve 19. ölçüde **La da Sabâ** çeşnisi vardır. (Şekil 66)



Şekil 66

Orkestrasyon açısından, 2. kesit 14. ölçüde gelen çellodaki motif, mistik bir hava katmıştır. Çello partisinde gelen yeni motife karşılık, kornlarda ve fagotta bir pedal ses ve tahta üflemelilerdeki motife benzer bir orkestrasyon düşünülmüştür. Çelloda giren yeni motif ile tahta üflemeliler arasında soru- cevap şeklinde bir diyalog hakimken tahtalar fon etkisi yaratmıştır. Genel olarak motifi ön plana çıkaracak yalın bir orkestrasyon düşüncesi hakimdir. (Ek 2 sy. 3)

3. kesit 21. ölçüde obuada Fa ile başlayıp, Re üzerinde bir Buselik çeşni olsa da 23. ölçünün sonunda Do ile biten, **Do da Buselik** çeşni yapmıştır. (Şekil 67)



Şekil 67

4. kesit 24. ölçüde aynı çeşni flüt partisinde Fa ile başlayıp, ölçünün ortasında La ile biten, **La da Karcıgar** çeşni yapmıştır. (Şekil 68)



Şekil 68

5. kesit 27. ölçüde kontrbaslarda önceki kesitte gelen **Fa diyez de Nişabur** üzerinde görülür. (Şekil 69)



Şekil 69

Orkestrasyon açısından 3. kesit 21. ölçünün sonrasında obualarda gelen temanın altında yaylılarda, 4 lük ritmik hareketler ile belirbir armonik yapı içerisinde eşlik ederler. 21. ölçüde vurmali çalgılardan grandcassa (büyük davul) ve Tamburino ufak nüanslarla motife eşlik eder. 3. kesitin 25. ölçüsünde obuada gelen tema flütte gelirken yaylılarda, tremolo olarak eşlik etmeye devam eder ve flüt ile fagot karşılık

diyalog halinde devam ederken, 5. kesite hazırlarlar. 2. kesitte gelen çellodaki mistik hava, 5. kesitte kontrbaslara verilmiş ve yaylılar sürdinsiz olarak motife eşlik ederler. Bu kesitlerde orkestrasyon açısından genel olarak motifi başka enstrümanlarda getirirken farklı bir orkestralama tekniği kullanmıştır. (Ek 2 sy. 3 - 4)

5. kesit 32. ölçüsünde gelen kornodaki motif, La ile başlayıp, 35. ölçüde Fa diyez de bitmiştir. **Fa diyez de Uşşak** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 70)



Şekil 70

Orkestrasyon açısından, 29. ölçüde yaylılarda tremoloların görüldüğü bir yapıya üstte tahtalarda çıkıcı olarak yapıyı devam ettiren bir motif gelirken, vurmali çalgılarda timpani de 8 lik nota ve es ve tamburani de trill gibi teknikler görülür. 32. ölçüde kornoyu sürdünsüz olarak farklı bir tartımda getirirken, yaylılar ve tahta üflemlilerde akor halinde bir yapı gelerek, 34. ölçünün sonunda kornodaki motife karşı, yaylılarda 1. keman ve çelloda kontrşan benzeri bir motif ile eşlik eder. 35. ölçüde kornodaki motifin bitmesi ile 6. kesite bağlanır. (Ek 2 sy. 5- 6)

7. kesit 40. ölçüsünde yaylılarda 1. ve 2. kemanlarda la bemol ile başlayıp, 42. ölçünün ortalarında Si bemol üzerinde biten, **Si bemol de Acemli Rast** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 71)



Şekil 71

Orkestrasyon açısından, 36. ölçüde korno ve fagotta solo bir motif diyalog halinde devam ederken, flütte 32 lik ritmik bir yapıyla kontrşan bir eşlik partisi gelir. 37. ölçüde yaylılarda çellolarda, flütün sustuğu yerlerde kontrşanlar ile eşlik eder. 7. kesit 39. ölçüsünde, yaylılarda 1. ve 2. kemanda gelen motifin altında diğer partiler belirli bir armonik yapı içerisinde eşlik ederken, kornolar 42. ölçüde harekete katılarak orkestranın sonrasında genişlemesine yardım eder. Besteci bu kesitte

orkestralama tekniği olarak daha yalın başlamış ve farklı motif parçalarını birbiri ile bağlantılı olarak kullanmıştır. (Ek 2 sy 6)

7.kesit 46. ölçüsünde yaylılarda 1. ve 2. keman, tahtalarda flüt partisinde sol ile başlayıp, 47. ölçünün sonunda Sol ile biten, **Sol de Hüzzam** çeşnisi vardır. (Şekil 72)



Şekil 72

Orkestrasyon açısından, 7. kesit 42. ölçüde, yaylılarda 1. ve 2. kemanlar önceki kesitten gelen temayı devam ettirirken, viyola partiside eşlik hareketinden melodik bir hatta dönüşür. Yaylılarda başlayan hareket ile 42. ölçüde tahta üflemeli çalgılardan klarinet, obua ve flütün eklenmesiye yazı genişler ve 43. ölçüde tutti olur. Bu genişleme ile yazı yoğunlaşır ve önceki ölçüden gelen motif hemen hemen bütün çalgılarda 43. ölçüde duyulmaya başlamıştır. 7. kesit 42. ölçüde genişleyen yazıda yaylılarda, armonik bir yapı içerisinde kontbas ve çellolar eşlik etmeye başlar. 45. ölçüde çalgılar birdenbire azalır ve yaylılarda 1. ve 2. keman ve flütte yeni bir motif gelirken, eşlik partiside olarak kornolar, 1. klarinetler ve çellolar motife eşlik ederler. (Ek 2 sy. 7)

8. kesit 48. ölçüde fagotlarda, 1. ve 2. obualarda gelen motif, 2. kesitte obuada gelen motifin başka bir tona göçürülmüş şeklidir. La bemol ile başlayıp 48. ölçüde fa ile biten, **Fa da Buselik** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 73)



Şekil 73

Orkestrasyon açısından, 8.kesit 47. ölçüde fagot ve obualarda gelen motifin altında yaylılarda kontrbas ve çellolarda 8 lik hareketler eşlik eden bir yapının üstünde viyolalarda 16 lık ritmik hareketi olan eşlik partiler gelir. 49. ölçüde bu 16 lık hareketi korno ve klarnete yayar ve sonraki kesite pedal sesleri ile bağlanır. 8. kesitte tahtalarda gelen motif başka bir tona transpozeli olarak ve ayrıca farklı bir orkestralama tekniği kullanılarak çeşitlenmiş halidir. (Ek 2 sy. 8- 9)

9. kesit 52. ölçüde yaylılarda Do ile başlayıp, 52. ölçüde Re de biten, **Sol de Hicâz** çeşnişi vardır. (Şekil 74)



Şekil 74

Orkestrasyon açısından, 51. ölçüde yaylılarda gelen motif, kesitin sonuna kadar devam ederken, yaylılarda kontrbas ile tahtalarda 2. fagotlar belirli bir armonik yapı üzerinde motif gelir. Ayrıca üstte tahtalarda 8 lik sus, yaylılarda üstüste 16 lık ritmik bir yapı ile motife karşı kontrşan gelmiş ve devam etmiştir. Aynı eşliğe kornolar ve vurmalarında kastanyetinde katıldığını görürüz. (Ek 2 sy. 9)

9. kesitte yaylılarda gelen motif ile tahtalardaki ritmik hareket tutti bir orkestrasyon ile gelir. 55. ölçüde klarinette gelen motif hemen sona obualarda gelirken, altta yaylılarda 8 lik ritmik eşlik partileri çellolar ve viyolalarda, 1. ve 2. kemanlarda motife karşı kontrşanlar ritmik olarak bir bütünlük içerisinde gelerek diğer kesite bağlanır. (Ek 2 sy. 9- 10)

10. kesit 58. ölçüde, yaylılarda 1. kemanlar ve obualarda Fa ile başlayıp, 60. ölçünün sonunda, **Do da Hicâz** çeşnişi vardır. (Şekil 75)



Şekil 75

Orkestrasyon açısından, 10. kesit 57. ölçüde yaylılarda 1. kemanlar ve tahtalarda obualar, yeni bir motifi katlayarak çalarken, kontrbas ve çellolarda uzun

seslerle armoniyi taşırlar. Kesitin ortalarında 59. ölçüde trompetin eklenmesi, klarinetin arpej hareketleri ile fagot ve kornoların pedal sesi olarak eklenmesi ile orkestra genişler ve hacmi artar. 61. ölçüde, bol katlamalarla gelen bu yapı yavaş yavaş azalır ve 1. kemanlar ve çellodaki temanın sonu pedal sesine bağlanınca diğer kesit başlar. (Ek 2 sy. 10- 11)

11. kesit 66. ölçüsünde fagotta Si bemol ile başlayıp, 69. ölçüde Fa diyez de biten, **Do da Zirgüleli Hicâz** çeşnisi kullanılmıştır.(Şekil 76)



Şekil 76

12. kesit 71. ölçüde eserin başında trompetlerde gelen motif, obuada **Mi de Uşşak** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 77)



Şekil 77

Orkestrasyon açısından, 11. kesit 66. ölçüde fagotta tek başına gelen motifin altına zıt olarak 1. kemanlarda solo olarak sadece bir figür gelir. 12. kesitte 71. ölçüde fagotta gelen motifin bitiminde, eserin başında trompette gelen motif obualarda duyulur. Obuada gelen motife eşlik olarak 2. kemanlar görülür. Empresyonist dönem orkestralama tekniğine benzer bir yapısı olan 11. kesitte fagot yalnız olarak “**Ad libitum**” bırakılmış ve diğer çalgılarında eşliğiyle beraber diğer kesite bağlanmıştır. (Ek 2 sy. 12)

12. kesit 72. ölçüde yaylılarda 1. keman ve 2. Kemanlarda, Mi ile başlayıp, 75. ölçüde Si ile biten, **Si de Uşşak** çeşnisi vardır. (Şekil 78)

ölçüler arası), **Sol de Hicâz** (52 ile 53. ölçüler arası), **Do da Hicaz** (58 ile 59. ölçüler arası), **Do da Zirgüleli Hicaz** (66 ile 69. ölçüler arası), **Mi de Uşşak** (71 ile 72. ölçüler arası), **Si de Uşşak** (75 ile 76. ölçüler arası) ve son olarak **Mi de Hicâz** (77 ile 78. ölçüler arası) çeşnisi kullanmıştır.

Ağırlıklı olarak geç romantik dönem, 20.Yüzyıl “Empresyonist” Ravel etkisi ve Şostakoviç etkisinde olan bir orkestralama karşımıza çıkar diyebiliriz.

Besteci kullandığı tematik yapılarla verdiği etkiyi iyi bir orkestralama ile çok güzel bir halde sunmuştur. Türk müziği çeşnilerinin kesit kesit geldiği bölümde bu çeşnilerin ayrıntılarından makamsal analiz kısmında bahsedilecektir.

5.2. İki Dans Bölümünün Makam ve Orkestra Açısından İncelenmesi

İki dans bölümünün 14. kesit 10. ölçüde klarnette gelen motif, La bemol ile başlayıp, 16. ölçüde Re ile biten, **Re de Nişabur** çeşnisi vardır. Aynı ölçüde de fagotta Do ile başlayıp, 14. ölçüde Fa üzerinde biten, **Fa da Nikriz** çeşnisi vardır. (Şekil 80)



Şekil 80

15. kesit 21. ölçüde klarnette gelen motif, Sol ile başlayıp, 28. ölçüde Do ile biten, **Do da Buselik** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 81)



Şekil 81

“Allegro Scherzando” temposu ile başlayan “İki Dans” bölümünde eser Fa ve Do sesleri ile timpanide ve çello bir Fa pedalı, viyolada ise bir Do pedalı tutarken 2.

kemanlarda ve fagotta bir motif ve üstte korno ve trompetlerin eşlik etmesi ile başlar. Orkestrasyon olarak 2. kemanlar ve çelloda "pizz" tekniği varken viyolada 16 lık hareketli bir motifi "arco" olarak kullanmış ve farklı tını arayışı açısından zenginlik katmıştır. 15. kesit 17. ölçüde 1. ve 2. kemanlar sürdinli olarak gelir. Kesitin 21. ölçüsünde tekrar klarinette bir motif gelir ve bu motif kesite köprü niteliğindedir. (Ek 2 sy. 14- 15)

16. kesit 34. ölçüde 1. ve 2. kemanlarda Sol ile başlayıp, 37. ölçüde Mi bemol ile biten, **Re de Hicâz** çeşnisi vardır. (Şekil 82)



Şekil 82

17. kesit 42. ölçüde 1. 2. keman ve tahtalarda flüt ve sonrasında obualarda Sol ile başlayıp, 48. ölçüde Re üzerinde biten, **Re de Hicâz** çeşnisi vardır. (Şekil 83)



Şekil 83

16. kesit 34. ölçüde, 1. kemanlarda gelen motif, sürdinsiz (senza sord.) olarak gelir. Farklı bir orkestrasyon anlayışında yeni bir melodi 1. ve 2. kemanlarda gelirken, viyola ve korno da eşlik eder. Bu melodik hat 17. kesitte kesite kadar melodiyi flütler ve obualar vererek genişler. (Ek 2 sy. 16- 17)

17. kesit 42. ölçüde orkestra tutti olarak çalar. Motifi, yaylılarda 1. ve 2. kemanlar, tahtalarda flütler ve sonrasında obualar çalarken, tüm orkestrada 8 lik nota ile eşlik eder. Kesitin ortasında 48. ölçüde klarinette bir kromatik solo çalarken, yaylılarda altta belirli bir armonik yapı içerisinde kontrbaslar ve çellolar, 8 lik ritmik hareketlerle eşlik ederler. Klarinette 16 lık hareketlere gelen solo diğer kesite bağlar. (Ek 2 sy. 17- 18)

18. kesit 52. ölçüde trompetlerde, 1. klarinet, obua, ve flütlerde Sol ile başlayıp, 54. ölçüde Do ile biten, **Do da Nikriz** çeşnisi vardır. 54. ölçüde yaylılarda 1.ve 2. kemanlarda Do ile başlayıp, 55. ölçüde Do da biten, **Do da Neveser** çeşnisi vardır. 55. ölçüde tahta üflemelilerde, 1. klarinet ve obualar ile flütlerde Fa ile başlayıp, 58. ölçüde La bemol ile biten, **Fa da Nikriz** çeşnisi vardır. Devamında yaylılarda kesitin başına kadar **Fa da Nikriz** çeşnisi vardır. (Şekil 84)



Şekil 84

19. kesit 60. ölçüsünde, yaylılarda viyola ve 2. kemanlar, tahtalarda klarinet ve obualarda Fa ile başlayıp, 66. ölçüde Re ile biten, **Re de Karcıgar** çeşnisi vardır. (Şekil 85)



Şekil 85

20. kesit 68. ölçüde yaylılarda Fa ile başlayıp, Sol de kalış yapan, **Fa da Nikriz** çeşnisi vardır. (Şekil 86)



Şekil 86

Orkestrasyon açısından, 18. kesit 52. ölçüde genel olarak tuttiye yakın bir orkestralama vardır. Tahtalarda gelen motifin içinden çıkmış bir yapı, oktav olarak katlanmış bir orkestrasyona cevap olarak yaylılarda bir kontr melodi 16 lık ritmik yapıda diyalog halinde gelir. Yaylılar ile tahtalar arasında bir diyalog hakimdir. (Ek 2 sy. 19)

19. kesit 60. ölçüde yeni bir motif yaylılarda viyola ve 2. kemanlar, tahtalarda klarinet ve obualarda gelirken, kornolar 8 lik ve 4 lük ritmik hareket ile eşlik eder. Vurmalı çalgılarda kastanyet motifin altında 8 lik 16 lık ritmik hareketlerle sürekli devam ederek altta devinim sağlar. (Ek 2 sy. 20)

20. kesit 68. ölçüde motif yaylılarda gelerek tahtalarda eşlik partisi olarak duyulur. Motif yavaş bir tempoda fagot ve klarinette tek başına duyularak yeni kesite bağlar. (Ek 2 sy. 21 -22)

21. kesit 74. ölçüde viyola ve çelloda gelen motif, Re ile başlayıp, 78. ölçüde Re diyezde biten, **Re diyez de Müstear** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 87)



Şekil 87

75. ölçüde Re diyez ile başlayıp, 77. ölçüde Si de biten, Si de Rast çeşnisi vardır. (Şekil 88)



Şekil 88

22. kesit, 78. ölçüde aynı makam çeşnileri değişik enstrümanlarda kullanılmıştır. La ile başlayıp, 80. ölçünün ortasında Re diyezde biten, **Re diyez de Müstear** çeşnisi görülür.(Şekil 89)



Şekil 89

81. ölçünün sonunda fagot ve klarinette Fa diyez ile başlayıp, 86. ölçüde Si de biten, **Si de Rast** çeşnisi vardır. (Şekil 90)



Şekil 90

Orkestrasyon açısından, 21. kesit başlı başına Zeybek havasında yazılmış, 9/8 Aksak usûlde. İlk olarak Timpani trili ile viyola ve çelloda ağırbaşlı melodi duyulurken, fagot ona karşı (kontr) bir melodi eşlik eder. Bu iki çalgının diyalogu ile polymodal (çoklumodal) bir tını arayışı ortaya çıkmıştır. Timpani 75. ölçüden itibaren altta Zeybeğin usûl başlarını 8 lik ve 16 lık ritmik hareketlerle vurur. Bu yapıyı çellolar ve viyolalar kesitin sonuna kadar sürdürürken, 75. ölçüde fagotta ve 78. ölçüde korno partisi eşlik ederek yapıya orkestrasyon açısından bir derinlik kazandırmıştır. (Ek 2 sy. 22)

22. kesit 81. ölçüde, çello ve viyoladaki motifin aynısı obualarda gelirken, klarinette, fagottaki motifin varyasyonu biçiminde bir kontrşan gelir. Yayıllarda seksen bir ve 82. ölçülerde önce viyolalar sonra çellolarda, zeybek usûlunun ritmik yapısının bir kısmını vererek eşlik etmiştir. 83.ölçüde aynı motif flütelerde ve sonrasında obualarda gelir. 85. ölçüde motifi fagotlar ve klarinetler alırken, aynı usûlun ritmik yapısını da 2. kemanlarda görülür ve kesitin sonuna kadar devam eder. (Ek 2 sy. 23- 24)

23. kesit 87. ölçüde yaylılarda 1. ve 2. kemanlar, tahtalarda klarinetler ve flütlerde, Si ile başlayıp, aynı ölçünün sonunda Mi üzerinde bitmiş, **Mi de Nikriz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 91)

87



Şekil 91

90. ölçüde yaylılarda viyola, 2. keman ve 1. kemanlar, tahtalarda obua ve flütlerde Mi ile başlayıp, 90. ölçüde La diyez ile biten, **Do diyez de Hüseyini** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 92)

90



Şekil 92

92. ölçünün sonunda, yaylılarda kontrbaslar hariç tüm enstrümanlar ve tahtalarda klarinette Fa diyez ile başlayıp, 93. ölçüde Do diyez ile tam kalış yapmadan bitmiştir. **Si de Rast** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 93)

92



Şekil 93

Orkestrasyon açısından, 23. kesit 87. ölçüsünden itibaren orkestra tutti olarak çalar. Yaylılarda ve tahtalarda çalan motif, 21. kesitin başındaki Zeybek usulüne göre yazılmış motifin farklı bir varyasyonudur. Bu kesitte en belirgin özellik orkestra kesitin başında tutti olarak çalarken, yaylılarda çellolar, timpani, tahtalarda 1. ve 2. fagotlar Zeybek usulünü vurarak eşlik ederler. (Ek 2 sy. 25)

89. ölçüde motif çeşitlenerek devam ederken orkestralama aynı yapıda devam eder.

92. ölçüde orkestrada motif, 1. ve 2. kemanlarda ve flütte devam ederken, ölçünün ortasında bir durak yeri gelir ve aynı ölçünün sonunda 21. kesitin başında gelen motif, yaylılarda 1. keman ve tahtalarda klarinette 94. ölçünün sonuna kadar gelir ve diğer kesite bağlanır. Bu kesitte orkestra kullanımını açısından, çalgıların usulü vurarak eşlik etmesi eser boyunca ilk defa karşımıza çıkar. (Ek 2 sy 25- 26)

24. kesit 103. ölçüde 1. kemanlarda, Sol ile başlayıp, 106. ölçünün sonunda Si bemol ile biten, **Sol de Neveser** çeşnisi vardır. (Şekil 94)



Şekil 94

115. ölçüde 1. kemanlarda aynı motif **La da Karcıgar** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 95)



Şekil 95

26. kesit 123. ölçüde trompet ve klarinetteki motif Fa diyez ile başlayıp, 126. ölçüde Fa diyez ile biten, **Fa diyez de Nihavend** çeşnisi görülür. (Şekil 96)



Şekil 96

28. kesit 135. ölçüde, aynı **Nihavend** çeşnisi La ya göçürülmüş olarak gelir.(Şekil 97)



Şekil 97

139. ölçüde kesitin sonunda 1. ve 2. kemanlarda La ile başlayıp, kesitin sonunda Si ile biten, **Si de Karcıgar** çeşnisi görülür. (Şekil 98)



Şekil 98

29. kesit 143. ölçüde Si ile başlayıp, 147. ölçünün sonunda Mi ile biten, **Mi de Hicâz** çeşnisi vardır. (Şekil 99)



Şekil 99

Orkestrasyon açısından, 24. kesit 95. ölçüden itibaren bölümün başındaki gelen yapı orkestralama tekniği açısından farklılıklar gösterir. Girişteki timpanide ve çellolarda gelen yapı do ne transpose edilmiş olarak gelirken bu kesitte timpani kullanılmamıştır. Orkestralama tekniği açısından, yaylılarda gelen motif, devamlı başka tonlara tranpoze olarak gelirken, vurmalarında timpani yerine diğer vurmali çalgılarla eşlik etmesi kesitteki tansiyonu yükseltirken, kontrbas ve çellolarda gelen arpejler, 8 lik ritmik hareketlerle yazıya bir devinim kazandırmıştır. (Ek 2 sy. 28)

26. kesitin ortasına kadar bu devinim devam ederken 123. ölçüde trompette gelen yeni motif ile bu motif çalgılara dağılmaya başlar fakat yaylılardaki devinim kesitin sonuna kadar devam etmiştir. (Ek 2 sy. 29 -30)

27. kesit 124. ölçüde gelen motif 1. kemanlar ve obuada duyulurken, 128. ölçüde, 24. kesitte kemanlarda gelen motifin benzeri motifler tahtalarda klarinet ve obualarda görülür. (Ek 2 sy. 30)

28. kesit 135. ölçüde motif yaylılarda 1. kemanda gelirken motifin yansıması tahta üflemelilerde görülür ve 1. kemanlardaki çıkışla yeni kesite bağlanır. (Ek 2 sy. 31 -32)

29. kesit 143. ölçüde, orkestra genel olarak tutti çalar. Kesitin başında trompetler, obua ve flütlerde gelen motifin altında 8 lik es ve 8 lik notalarla eşlik eden bir yapı görülür. Bu motifin benzeri 147. ölçüde yaylılarda viyola, 2. ve 1. kemanlarda gelirken, aynı yapıyı eşlik olarak tahta üflemeliler ve kornolar alır. 151.

ölçüde yaylılarda 2. ve 1. kemanlar, trompet ve flütte önceki kesitteki motifin başka bir tona tranpoze edilmiş hali görülür. (Ek 2 sy. 33)

Bu kesitlerdeki en belirgin özellik, birçok motifin orkestralama tekniği ile birbirleri arasındaki ilişkilerin güçlü olması ve kesitler arası bir bağlantı görevi görmesi açısından önemlidir.

30. kesit 159. ölçüde, tahtalarda klarinetler ve flütler Sol diyez ile başlayıp, 163. ölçüde Re diyez de biten, **Re de Hicâz** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 100)



Şekil 100

167. ölçüde 2. kemanlarda ve obualarda Sol diyez ile başlayıp, 171. ölçünün Re diyez ile biten, **Re diyez de Hicâz** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 101)



Şekil 101

177. ölçüde klarinetlerde La ile başlayıp, 180. ölçüde La ile biten, La da Nihavend çeşnisi yapmıştır. (Şekil 102)



Şekil 102

185. ölçüde flütlerde giden motif, 29. kesitteki motifin bir benzeri olarak görülür.

32. kesit 195. ölçüde çellolar ve fagotlarda Si ile başlayıp, 198. sonunda Do ile biten, Si de Hicâz çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 103)

195



Şekil 103

33. kesit 207. ölçüde, çello ve fagotlarda önceki kesitteki aynı çeşni **Sol de Hicâz** e göçürülmüş olarak gelmiştir. (Şekil 104)

207



Şekil 104

211. ölçüde obualarda gelen motif daha önce bölümün 16. kesitinde Re deki Hicâz çeşnisinin, Si bemol de göçürülmüş halidir. (Şekil 105)

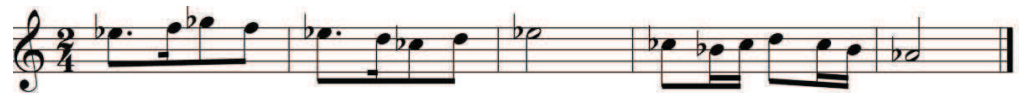
211



Şekil 105

34. kesit 219. ölçüde gelen motif, daha önce 23. kesitin başında Si üzerinde Nikriz çeşnisi olarak Zeybek havalalarının karakteristik usulü olan 9/8 lik Oynak usulü kullanılmıştır. Bu kesitte ise motif, La bemol ne göçürülmüştür fakat 2/4 lük Nim Sofyan usulü kullanılmıştır. (Şekil 106)

219



Şekil 106

35, 36, 37. kesitlerde kullanılan motifler, 35. kesitin başındaki çeşni Hicâz çeşnileri önce yaylılarda ve sonra tahtalarda gelirken, 36. kesit 250. ölçüde gelen motif **Fa da Nikriz** çeşnisi yaparak gelir. 32. kesitle başlayan yapıda gelen çeşniler tamamlanmadan bir sonraki çeşniye bağlanarak yapı yürür. Bu kesitlerde kullanılan

ağırlıklı olarak Hicâz çeşnisi önceki kesitlerde gelen çeşniler ile iç içe kullanılmış ve çeşniler birbirleri ile kesitler arası bağlantı görevi görmüşlerdir.

Orkestrasyon açısından 30. kesit 159. ölçüde motif klarnette ve flütte, sonrasında 166. ölçüsünde fagot ve obuada duyularak altta 8'lik ritmik hareketlerle çello partisinde pizzicato tekniği kullanılarak eşlik edilir. 177. ölçüde flütlerde kromotik benzeri bir yapı gelerek yeni kesite bağlar. (Ek 2 sy. 34- 35)

31. kesitin, girişinde klarinetlerde gelen motifin altında yaylılarda önce 2. kemanlarda ve sonrasında viyolalarda tremolo düşüncesi gelirken, 181. ölçüde 1. kemanlarda gelen motif devam ederken, yaylılarda tremolo ve kornoda motife karşı bir kontrşan yapı görülür. (Ek 2 sy. 36)

32. kesit 195. ölçüde, motif çellolarda ve fagotlarda gelirken, diğer çalgılarda blok akor gelir ve motif gitgide diğer partilerde gelişir. (Ek 2 sy. 37- 38)

33. kesit 207. ölçüde önceki kesitteki yapının başka bir tona transpoze edilmiş olarak gelmiş halidir. Önceki kesitten farklı olarak 212. ölçüdeki bağlantıdan sonra daha önce 16. kesitte gelen motif, 214. ölçüde obualarda gelmiş ve yaylılar da eşlik etmiştir. (Ek 2 sy. 38- 39)

34. kesit 219. ölçüde obua ve klarinette gelen motif, 23. kesitin başında Zeybek havasında gelen motifin başka bir tona transpoze edilmiş olarak gelmiş halidir. Fakat burada motif, Aksak usûl yerine 2/4 bir yapıda yaylılarda tremolaların eşlik ettiği bir yapıda görülür. (Ek 2 sy. 39- 40)

35, 36 ve 37. kesitlerde önce yaylılarda ve sonrasında tahtalarda gelen motif altta vurmaları ile eşlik halinde gelişerek gelir ve yeni kesite bağlanmıştır. Bölümün içinde kullanılan motiflerin bir kısmı, bu kesitlerde yan motif ve kendi aralarında köprü niteliği taşımaktadır. (Ek 2 sy. 40, 41, 42 ve 43)

38. kesit 254. ölçüde yaylılarda 1. ve 2. kemanlar, trompet, obua ve flütte gelen motif, Do ile başlayıp, 257. ölçüde La bemol ile bitmiştir. **Sol de Hicâz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 107)



Şekil 107

39. kesit 262. ölçüde 1. kemanlarda gelen motif, Do ile başlayıp 266. ölçüde Sol de biten, **Sol de Hicâz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 108)



Şekil 108

40. kesit 270. ölçüde yaylılarda kontrbaslar hariç tüm yaylılar, Do da başlayıp, 273. ölçünün sonunda La bemol ile biten, **Sol de Hicâz** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 109)



Şekil 109

41. kesit 286. ölçüde klarinetlerde Si ile başlayıp, 293. ölçüde, La bemol ile biten, **La bemol de Karcığar** çeşnisi vardır. (Şekil 110)



Şekil 110

294. ölçüsünde yaylılarda kontrbaslar hariç tüm yaylılar ve tahtalarda fagot, obua ve flütlerde Si ile başlayıp, 297. ölçünün sonunda Do diyez ile biten, **Si de Nikriz** çeşnisi vardır. (Şekil 111)



Şekil 111

Orkestrasyon açısından, 38. kesit 254. ölçüde, orkestra genel olarak tutti olarak çalar. 16. kesitin başında yaylılarda gelen motif, yaylılarda, tahtalarda ve sonrasında trompetlerde farklı bir tona transpose edilmiş bir biçimde gelir. Motife eşlik olarak kornolarda ikili, üçlü ve dörtlü aralıklarla bir eşlik partisi giderken, timpani bölümünün başındaki Fa ve Do pedalı fikrini 8 lik ritmik bir yapıda devam ettirirken, kontrbass ve çellolar 8 lik ritmik yapı ile eşlik etmeye devam eder. Bu kesitle yazı genişlemeye ve zengin tınlamaya başlar. (Ek 2 sy. 44 - 45)

39. kesit orkestra registr olarak daha da genişler ve hacimli bir tını çıkar. 262. ölçüde, motif 1. kemanlar ve sonrasında flütlerde katlanarak gelirken, orkestra genel olarak 8 lik bir ritmik yapı içerisinde motife eşlik eder.(Ek 2 sy. 45 - 46)

40. kesit genel olarak gelen motif kesitin başında 8 lik ritmik yapıda gelirken, kornoda 8 lik ritmik yapıda eşlik eder. 270. ölçüde motif tahtalarda gelirken eşlik olarak aynı yapıda yaylılar devam eder. (Ek 2 sy. 46, 47 ve 48)

41. kesit 286. ölçüde gelen motif daha önce 19. kesitte gelen motifin başka bir tona tranpozese şeklinde klarinetlerde gelir. Motife eşlik olarak yaylılarda 8 lik ritmik yapı ve sus olarak eşlik ederken vurmalarında kastanyetler kesitin sonuna kadar eşlik eder. 291. ölçüde klarinetteki gelen motifin sonunda kontbas, çello ve fagotta gelen bir kısa motif ile yeni kesite bağlanır. (Ek 2 sy. 48 – 49)

42. kesit 294. ölçüde, önceki kesitte gelen motif yaylılarda kontbaslar hariç tüm yaylılar, fagot, obua ve flütlerde gelmiştir. Motife eşlik olarak kornolar ve trompetler önceki kesitin başındaki yaylıların eşlik hareketini alırlar. 298. ölçüde fagot ve klarinetlerde gelen motif ile bir sonraki kesite bağlanır.(Ek 2 sy. 49- 50)

Bu kesitlerde genel olarak gelen motifler, önceki kesitlerde gelen motiflerin başka bir tona transpozeli olarak geldiği ve yaylı ile tahtalar arasında diyalog halde gelen bu motifler farklı orkestralama modelleri ile karşımıza çıkar. İncelenen kesitler genel olarak geniş akorların bulunduğu ve rezonanslı tını arayışı ön plana çıkar.

43. kesit 300. ölçüde çello partisinde gelen motif daha önce 21. kesitte gelmiştir. (Şekil 112)



Şekil 112

302. ölçü ile motif Fa diyez ile başlayıp, ölçünün sonunda Fa diyez ile biten, **Fa diyezde Müstear** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 113)



Şekil 113

305. ölçüde Sol ile başlayıp, kesitin sonunda Re ile biten, Re de Rast çeşnisi yapmıştır. 44. kesit 307. ölçüde yaylılarda gelen motif, daha önce 23. kesitte gelmiştir. Motif kesitin başında Re ile başlayıp, ölçünün sonunda Sol ile biten, **Sol de Nikriz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 114)



Şekil 114

45. kesit 313. ölçüde yaylılarda kontrbas ve çellolarda gelen motif, eserin prelude bölümündeki trompette gelen motifin başka bir tona göçürülmüş halidir. Motif Sol ile başlayıp, bir sonraki ölçüde Sol ile biten, **Re de Uşşak** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 115)

313



Şekil 115

316. ölçünün sonunda flütlerde solo olarak gelen motif, Do ile başlayan motif, **La da Uşşak** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 116)

316



Şekil 116

322. ölçüde flütte Sol ile başlayıp, kesitin sonunda Do ile biten, **Do da Nikriz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 117)

322



Şekil 117

Daha önce 21. kesitte yine gelen Zeybek havasındaki ağırbaşlı melodi 43. kesit 298. ölçüde çelloda kendini duyururken, timpani ve kontrbassta bir “Re” pedalı hakimdir. İlk olarak kornoda uzayan bir sesle birlikte motif çelloda duyulurken, sonra viyolada ve sonra tahtalarda klarinet, obua ve flüt yayılır. Orkestratif olarak burada motifi yavaş yavaş çalgılara dağıtırken bir renk arayışına da girmiştir. Kesitin sonunda daha önce 23. kesitte gelen bir “ Si” pedalı ile bağlanan kesit burada “Re” pedalı ile bizi diğer kesite bağlayacaktır. (Ek 2 sy. 50, 51 ve 52)

44. kesit 307. ölçüde yaylılarda gelen motif, 23. kesitte Si de başlarken, bu kesitte Re de transpozeye uğramış ve öncekinden farklı olarak, temayı yaylılarda

getirmiştir. Bu kesitte geniş katlamaların olduğu ve tahtalar, bakır nefesliler ve yaylılar arasında diyalogların hakim olduğu görülür. (Ek 2 sy. 52, 53 ve 54)

45. kesit 313. ölçüde yaylılarda kontbas ve çellolarda gelen motif, eserin prelüd bölümünün başında gelen motifin ritmik olarak daralmış halidir. Bu kesit bölümün içinde bir sonraki kesite bağlayan bir köprücük niteliği taşımaktadır. (Ek 2 sy. 54- 55)

46. kesit 316. ölçüde, flütlerde gelen motif, prelüd bölümünün başında 4. kesitte flütlerde gelen motifin ritmik varyasyonudur. Motife eşlik olarak yaylılarda blok akorlarla pizzicato tekniği kullanılmış ve kesitin sonunda viyolada gelen motif ile bir sonraki kesite bağlanılmıştır.(Ek 2 sy. 55- 56)

47. kesit 325. ölçüde yaylılarda 1. kemanlarda gelen motif, Do ile başlayıp, Mi bemol ile biten, Do da Nikriz çeşnişi yapmıştır. Devamında La da Karcığar yapmıştır. (Şekil 118)



Şekil 118

337. ölçüde yaylılarda gelen motifin devamı olarak Re de Hicâz çeşnişi yapmıştır. 349. ölçüde 1. ve 2. kemanlar ve flütte gelen motif Do diyez ile başlayıp, 349. ölçüde La da biten, **La da Hicâz** çeşnişi yapmıştır. (Şekil 119)



Şekil 119

361. ölçüde tahtalarda obualar flütler ve fagotlar da Sol ile başlayıp bir sonraki ölçüde Do da biten, **Do da Nikriz** çeşnişi vardır. (Şekil 120)



Şekil 120

365. ölçüde birinci keman ve klarinetlerde La ile başlayıp, 50. kesitin başındaki **Do da Karcıgar** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 121)



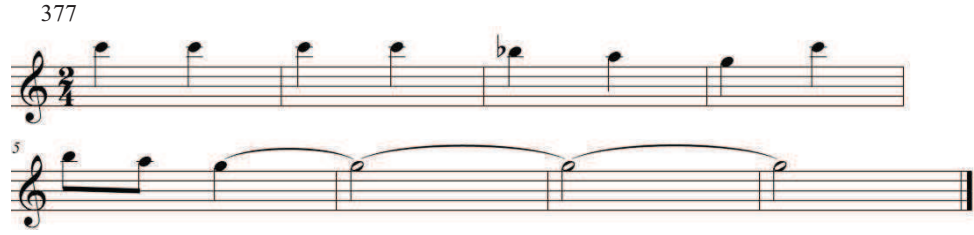
Şekil 121

47. kesit orkestrasyon açısından tam bir gelişim düşüncesi hakimdir. 325. ölçüde yaylılarda 1. kemanlardaki motif, 326. ölçüde tahtalarda obualar ve flütlerde duyularak gelişir. (Ek 2 sy. 56-57)

48. kesit 347. ölçüde yaylılarda 1. ve 2. kemanlar, tahtalarda flütte tremolo tekniğinde motif gelirken, kornolar ve trompetler 8 lik vuruş ve sus olarak ritmik hareketlerle eşlik eder. (Ek 2 sy. 57- 58)

49. kesit 359. ölçüde tahtalarda klarinetler ve obualarda motif gelmiştir. Aynı motif farklı çalgılarda diyalog halinde gelerek gelişir ve orkestra kesitler ilerledikçe genişler. 50. kesitteki presto tempoya gelecek bir ön hazırlık yapılmıştır. (Ek 2 sy. 59, 60, 61 ve 62)

50. kesit 377. ölçüde kesitte tahta üflemelilerde 1. flüt ve 2. obualarda, ve yaylılarda 1. 2. keman ve viyolalarda Do ile başlayıp, 384. ölçüde Sol de biten, Sol de Buselik yapmıştır. Hemen sonrasında aynı çeşni korno partisinde de vardır. (Şekil 122)



Şekil 122

51. kesit 393. ölçüde yaylılarda Fa diyez ile başlayıp, 397. ölçüde Fa diyez ile biten, **La da Karcıgar** çeşnisi, tahtalarda diyalog halinde devam ediyor. (Şekil 123)



Şekil 123

Hemen arkasından 397. ölçüde tahtalarda Fa diyez ile başlayıp, 401. ölçüde Do da biten, **Do da Nikriz** çeşnisi ile devam etmiştir. (Şekil 124)



Şekil 124

52. kesit 409. ölçüde, daha önce 18. kesitte tahtalarda gelen motif, yaylılarda 1. 2. kemanlar ve viyolalarda, bakır nefeslerde 1. trompetler ve 1. kornolar, tahtalarda 1. obualar ve flütlerde Sol ile başlayıp, 413. ölçüde Do ile biten, **Do da Nikriz** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 125)



Şekil 125

53. kesit 425. ölçüde, yaylılarda kontrbas hariç tüm yaylılarda gelen motif, Fa ile başlayıp, 432. ölçüde Fa ile biten, **Fa da Nikriz** çeşnisi yapmıştır. (Şekil 126)



Şekil 126

Çeşninin bittiği ölçüde Fa da başlayıp, 440. ölçüde Re de biten, **Re de Karcıgar** çeşnisi vardır. (Şekil 127)



Şekil 127

Son kesit olan 54. kesitin başında 441. yaylılarda 1. ikinci keman ve viyolalar, tahtalarda fagotlar, ikinci obua ve ikinci flütlerde Fa ile başlayıp, motifin sonunda Sol ile biten, **Sol de Hicâz** çeşnisi kullanılmıştır. (Şekil 128)



Şekil 128

449 ile 452. ölçüler arasında trompet ve kornolarda **Sol de Hicâz** çeşnisi kullanılmış ve 4. ölçüde eser blok bir akorla bitmiştir. (Şekil 129)



Şekil 129

Orkestrasyon açısından; 50. kesit 378. ölçüde gelen motifin önemli özelliği ritmik olarak genişleyerek blok akorlar eşliğinde gelmesidir. Tutti olarak gelen tema yaylılarda “tremolo tekniği” ile üflemelilerde ise sadece flütlerde kuvvetli bir biçimde gelmiş ve hemen sonrasında kornoda temayı duyurmuştur. Timpanide gelen “Do” pedalı ve tril altta büyük bir dinamiklik yaratmıştır. (Ek 2 sy. 62 -63)

51. kesit 391. ölçüde gelen motif, yaylılarda kontrbaslar hariç tüm yaylılarda, sonra tahtalara vermiş ve kuvvetli olarak (forte) bu kesiti tahtalar ve yaylıların diyalogları halinde giderken, kornolarda bir pedal ses hakimdir. Kesitin sonuna doğru vurmalarında “Büyük davul ve Triangle” crescendo olarak kullanarak diğer kesite hazırlar. (Ek 2 sy. 63, 64 ve 65)

52. kesit 409. ölçüde gelen motif, tahtalarda ve yaylılarda 1., 2. keman ve viyolalarda ve brasslarda geniş katlamalarla iyice açılarak, daha kuvvetli (fortissimo=ff) altta vurmaları eşliğinde görkemli bir biçimde duyulur. Bu kesitte orkestrasyon olarak tahtaların ve brassların kendi içersinde bölünmesi ile orkestra “tutti” olarak çalar ve hacim kazanmıştır. (Ek 2 sy. 65, 66, 67)

53. kesit 425. ölçüde yaylılarda gelen motif, sekizlik hareketlerle yaylılarda katlamalı olarak gelirken, üflemelilerde ölçü başlarında ritmik vuruşlarla temaya karşı yukarıda bir “fon” etkisi yaratmıştır. (Ek 2 sy. 67, 68 –ve 69)

Bölümün son kesiti olan 54. kesit 441. ölçüde gelen motif, 20. kesitte yaylılarda gelen tema üflemelilerde flüt, obua ve fagotta duyulurken yaylılarda ise 1. 2. keman ve viyolada daha da kuvvetli olarak duyulur. 21. kesitte klarinet ve fagotta gelen bağlantı yerini bu sefer korno ve trompetlerde getirerek, sonda geniş bir blok akoru kuvvetli biçimde eser sona erer. (Ek 2 sy. 69 – 70)

İki Dans Bölümü, Allegro Scherzando olan 1. bölüm prelüde göre çok daha enerjik ve dinamik yapıda bir kesittir. Bu bölümde de “prelude” bölümündeki gibi bölümler arası tempo değişiklikleri vardır. Bol katlamalı ve vurmaları çalgıların daha yoğun olarak kullanıldığı bölümde, çok dinamik ve güçlü bir orkestrasyon tekniği vardır. Bu bölümde de birçok çeşni farklı çalgılarda gelerek bir üslup içersinde

akmaktadır. Başlangıçta Fa pedalı olarak gelen orkestrasyon “Allegro assai” pedalında Do pedalında gelip sonrasında farklı ton merkezlerine uğramıştır. “Allegro assai” bölümünde girişin aynısını değil farklı bir orkestralama modeli kullanılmıştır. Hicaz çeşnişi olan melodinin bir kısmını alıp yaylılarda duyurmuştur. Hızlı bir gelişim düşüncesi içerisinde devam eden kesitte, melodinin varyasyonları (çeşitleme) farklı orkestratif renklerle karşımıza çıkar. Genel olarak son bölümlerde orkestra “tutti” ve çok enerjik bir yapıda çalar. Yaylıların ve tahtaların müzikal diyalogları çok hakimdir ve yaylılarda alan melodi tahtalarda gelip farklı bir karşı tema ile zenginleştirilmiştir. Bu bölüm prelüde göre vurmali çalgı kullanımı açısından daha zengindir. Ağırlıklı olarak yoğun bir orkestranın altında “Tambura”, “Piatti” “Grandcassa” kullanımı orkestraya zenginlik katmıştır.

İki Dans bölümünü makamsal olarak kesitleri incelediğimizde;

Re de Nişabur (10 ile 16. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (10 ile 14. ölçüler arası), **Do da Buselik** (21 ile 28. ölçüler arası), **Re de Hicâz** (34 ile 37. ölçüler arası), **Re de Hicâz** (42 ile 46. ölçüler arası), **Do da Nikriz** (52 ile 54. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (56 ile 58. ölçüler arası), **Re de Karcıġar** (60 ile 66. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (68 ile 71. ölçüler arası), **Re diyez de Müstear** (74 ile 78. ölçüler arası), **Si de Rast** (78 ile 80. ölçüler arası), **Re diyez de Müstear** (83 ile 84. ölçüler arası), **Si de Rast** (85 ile 86. ölçüler arası), **Mi de Nikriz** (87. ölçü), **Do diyez de Hüseyini** (89 ile 90. ölçüler arası), **Si de Rast** (92 ile 94. ölçüler arası), **Sol de Neveser** (103 ile 106. ölçüler arası), **La da Karcıġar** (115 ile 118. ölçüler arası), **Fa diyez de Nihavent** (123 ile 126. ölçüler arası), **Si de Karcıġar** (139 ile 142. ölçüler arası), **Mi de Hicaz** (143 ile 147. ölçüler arası), **Re diyez de Hicâz** (159 ile 163. ölçüler arasında), **Re diyez de Hicâz** (167 ile 171. ölçüler arası), **La da Nihavend** (177 ile 180. ölçüler arası), **Si de Hicaz** (195 ile 198. ölçüler arasında), **Si bemol de Hicâz** (211 ile 216. ölçüler arasında), **Sol de Hicâz** (254 ile 257. ölçüler arası), **Sol de Hicâz** (262 ile 266. ölçüler arası), **Sol de Hicâz** (270 ile 273. ölçüler arası), **La bemol de Karcıġar** (286 ile 293. ölçüler arasında), **Si de Nikriz** (294 ile 297. ölçüler arası), **Fa diyez de Müstear** (302 ile ölçüler), **Re de Rast** (305. ölçüde), **Re de Uşşak** (313 ile 314. ölçüler arası), **La da Uşşak** (316 ile 320. ölçüler arası), **Do da Nikriz** (322 ile 324. ölçüler arası), **Do da Nikriz** (325 ile 331. ölçüler arası), **La da Hicâz** (349 ile 351. ölçüler arası), **Do da Nikriz** (361 ile 363. ölçüler arası), **Do da Karcıġar** (365 ile 374. ölçüler arası), **Sol de Buselik** (384 ile 391. ölçüler arası), **La da Karcıġar** (393 ile 397. ölçüler arası), **Do da Nikriz** (397 ile 401. ölçüler arası), **Do da Nikriz** (409

ile 413. ölçüler arası), **Fa da Nikriz** (425 ile 432. ölçüler arası), **Re de Karcıġar** (440 ile 447. ölçüler arası), **Sol de Hicâz** (441 ile 448. ölçüler arası) ve son olarak **Sol de Hicâz** (449 ile 452. ölçüler arası) çeşni kullanmıştır.

KAVRAMLAR LİSTESİ

Trill	= Bir notanın bir üstteki notayla hızlı olarak tekrarı
Tremolo	= Bir nota ya da bir akorun hızlı olarak tekrarlanması
Arpej	= Akor seslerinin ard arda çalınması
Glissando	= Herhangi bir çalgıda tel ya da tuşun üstünden kaydırma
Pentatonik	= Bir oktav içerisinde 5 değişik perdesi olan dizidir
Divisi	= Çalgıların kendi içerisinde bölünmesi
Arco	= Yaylı enstrümanlarda telleri parmak yerine yay ile çalınma tekniği
Pizzicato	= Yaylı çalgılarda tellerin parmakla veya tırnakla çekilerek çalınması
Sul G	= Sol teli üzerinde çalınması belli eder
Kontrşan	= Melodiye karşı melodi
Polymodal	= Çoklu modal yapı
Grandcassa	= Büyük Davul
Sürdinli	= Yaylı çalgılarda, nefesli çalgılara takılan susturucu
Registr	= Ses alanı
Adlibitum	= Serbest söyleme ya da çalma
Tambura	= Tam- tam (Vurmalı çalgı)
Piatti	= Ayaklı zil
Oktav	= 8 sesli aralık

SONUÇ

Yapılan bu çalışmada, Hasan Ferit Alnar'ın iki eserinin makam ve orkestrasyon analizini yaparak, hangi makam çeşnilerini ve bu çeşnileri kesitler arası birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği, ayrıca eserlerinin genelinde nasıl bir orkestrasyon dili ve tını arayışı ile yazıldığı incelendi.

İki eser akort olarak "Mansur Akort" sistemine göre yazılmış ve incelenmiştir. Makam analizi olarak; eserin içinde geçen çeşnilerin, hangi çalgıda olup, ilk ve son notaları tesbit edildi. İki eserde de orkestrasyon olarak nasıl bir dil kullanıldığı ve çalgılar arası diyalogları hangi tekniklerle nasıl işlediği tesbit edildi.

Bestecinin incelenen bu orkestra eserleri, Batı müziğinde yaygın olan olan Tampere sisteme göre yazıldığından, makam analizlerini yaparken, geleneksel makam ses sisteminin kullanılmaması sonucunda, bazı çeşnilerin tesbitlerinde çelişkiye düşüldü. Bu çalışma sonucunda, kullanılan Batı müziği ses sisteminin kesinlikle icraya etki edeceği tesbit edildi.

İlk eser olarak Kanun Konçertosunun, makam analizi sonucunda, genelde kısa çeşniler büyük cümleler yerine, küçük cümleler halinde kullanılmış, geçkileri ise, kesitler arası motiflerde kullanılan makamları tamamlamadan getirilmiştir. Bu eserin tamamında 15 farklı makam çeşnisi kullanıldığı tesbit edilmiştir.

Orkestralama açısından genel olarak blok armoniler yerine daha çok yatay (kontrupuantik) teknikleri kullanılmış ve işlenmiştir. Kesitler arası köprüler kullanılmış ve çalgılar arası diyaloglarla kullanılarak aynı motifleri birçok çalgıya dağıtmış ve geliştirmiştir. Genel olarak eserde, kanun ile yaylı orkestra arasında, sürekli olarak soru - cevap şeklinde diyaloglar hakimdir.

Eserin 3 bölümlü olması, birinci bölümün orta ağırlıkta, ikinci bölümün ağır tempoda ve üçüncü bölümün hızlı tempoda, tipik Rondo formunda olması özelliği, ayrıca icrada kadans bölümünün kullanılması sebebiyle form olarak bu eser Konçerto formunun tüm özelliklerini taşımaktadır.

Prelüd ve iki Dans eserinde ise, makam olarak baktığımızda, diğer esere göre makam çeşnilerinin daha büyük cümlelerle kullanıldığı görülmüş, geçkiler ise, diğer eserde olduğu gibi çeşniler tamamlanmadan kullanılmıştır. Eserin tamamında 14 farklı makam çeşnisi kullanmıştır.

Orkestralama açısından bu eserde, kanun konçertosuna göre; hem dikey hem de kontrupantik yapı kullanılmıştır. Çalgılar ise, çok daha geniş bir planda ve hacimli kullanılmıştır. İki Dans bölümünde Türk müziği usullerinden Aksak usûlünü Zeybek havasında kullanmıştır. Bu eser diğer esere göre, hem orkestra ve hem ritmik yapı açısından daha canlı ve dinamiktir.

Bu iki eserde çeşniler, partisyonda, Türk müziği ses sistemine göre yazılmadığından, makam analizi incelendiğinde, bazı çeşnilerde (Uşşak –Buselik çeşnisi gibi) ve çeşnilerin çok kısa kullanılmasından dolayı makam belirlemede (Buselik- Nihavend Makamı gibi) zorluk tesbit edildi.

Bu eserlerin analiz sonuçlarının besteci Hasan Ferit Alnar'ın, Kanun Konçertosu ve Prelüd ve İki Dans adlı eserleri ile farklı bir anlayışın ilk defa kullanılması sonucu, gelecek nesil bestecilere ışık tutması ve yol göstermesi açısından çok önemli bir yer tutar.

Kanun Konçertosu orkestral bir anlayışla Türk müziği sentezinde bu çalışmalarla çok iyi vurgulanmış ve yeni kuşak bestecilerine de ilerdeki çalışmalarında ışık tutulması için önayak olmuştur.

KAYNAKLAR

- Adler,S. (1928). *The Study of Orchestration*.W.W. Norton Company
- Gunca, A. (1999). *Orkestra Bünyesinde Türk Müziği Sazları*. Yüksek Lisans Tezi.
İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Alnar, H. F. *Kanun Konçertosu* (Nota)
- Alnar, H. F. *Prelüd ve İki Dans* (Nota)
- Köksal, Ş. (1995). *Kanun Tarihçesi*- İstanbul, İtü Türk Müziği Devlet Konservatuarı
- Kutluğ, F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Bankası Yayınları
- Okyay, Erdoğan, (1998). Onur ödülü altın madalyası sahibi Ferid Alnar a armağan,
Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
- Özkan, D. *Cumhuriyetin Sesleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Kitapları,
- Rizeli, S. Haziran (1991). Çalgı Eğitimi Bölümü Bitirme Ödevi, Metin: Halit Refiğ Milliyet,3 Ağustos (1978).
- Stanley, S. (1980). *The New Groove Dictionary of Music and Musicians*
- Say, A.Haziran (2006). *Müzik Ansiklopedisi*, Başkent Yayınevi. Ankara
- Şenol, N. (1982). *Müzik Türleri*:
- Teoman, B. (2009). İstanbul, Hasan Ferit Alnar ve Kanun Konçertosu Bitirme Çalışması
- Walter, P. (1955). W.W. Norton Compan
- Öztuna ,Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları,
Ankara
- Özkan, H. (1984). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*, İstanbul, Ötüken Neşriyat

EKLER

Ek 1: Kanun Konçertosu

Ek 2: Prelüd ve İki Dans

EK 1

Kanun Konçertosu

Roma 1946

Ferd. Alnar

Op. 951 / 1946

moderato (♩ = 88)

I

amun

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

marc.

ER I

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A circled letter 'A' is written at the beginning of the first staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. This section features more complex rhythmic patterns and includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A circled letter 'A' is written at the beginning of the first staff.

Handwritten musical notation on a grand staff, appearing as a continuation or a separate system of the previous section.

Handwritten musical notation on a grand staff. This section includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The notation is dense with rhythmic figures.

Handwritten musical notation on a grand staff. This section includes dynamic markings such as *p marc.* (piano marcato) and *mf*. The notation is complex, with many accidentals and slurs.

Handwritten musical notation on a grand staff, continuing the piece. The notation includes various rhythmic and melodic elements.

⑤

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The first staff contains a melodic line with a circled '5' above it. The second staff contains a bass line. The system is divided into two measures by a brace.

⑥

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The system is divided into three measures by braces. Dynamic markings include *pp*, *mf*, *f*, and *p*. There are various accidentals and slurs throughout the score.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The first staff contains a melodic line with a circled '6' above it. The second staff contains a bass line. The system is divided into two measures by a brace.

Handwritten musical score system 4, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The system is divided into three measures by braces. Dynamic markings include *ff*, *f*, and *p*. There are various accidentals and slurs throughout the score.

Handwritten musical score, first system. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a circled 'C' above it and a dynamic marking of *mf*. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with dynamic markings of *mf* and *pp*. A circled 'C' is also present above the second measure of the bottom system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

Handwritten musical score, second system. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a circled 'C' above it and a dynamic marking of *mf*. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with dynamic markings of *pp* and *pp*. A circled 'C' is also present above the second measure of the bottom system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

Elncosa 195

T
B1

can solo

Musical notation for the first system, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. A circled 'D' is written above the treble staff.

Doce

Musical notation for the second system, including a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with accompaniment, and a lower staff with arpeggiated figures. The word "arcs" is written below the lower staff.

Musical notation for the third system, showing a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The word "pliss." is written above the treble staff.

Musical notation for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The word "Rall." is written above the treble staff, and "ppp" is written below the bass staff.

(E)

A single musical staff with a treble clef. It contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The notation is dense and appears to be a technical exercise or a specific rhythmic study.

(E)

A piano score consisting of four staves. The top staff is the right hand, and the bottom two are the left hand. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

A single musical staff with a treble clef. It contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. A large number '6' is written above the staff, possibly indicating a measure number or a specific rhythmic count. The notation is dense and appears to be a technical exercise.

A piano score consisting of four staves. The top staff is the right hand, and the bottom two are the left hand. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are also some handwritten annotations and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines.

6

A musical staff with a circled '6' at the beginning. The staff contains a large, scribbled-out section of music, likely indicating a deletion or a section to be ignored.

A musical score for piano and violin/viola. The piano part is in the lower staves, and the violin/viola part is in the upper staves. The score includes dynamic markings such as *p marcato*, *fizz*, *pp*, and *pp marcato*. There are also some handwritten notes and markings.

A musical staff with a circled 'G' at the end. The staff contains a large, scribbled-out section of music, likely indicating a deletion or a section to be ignored.

A musical score for piano and violin/viola. The piano part is in the lower staves, and the violin/viola part is in the upper staves. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf marc.*, *mf cresc.*, *f*, and *mf*. There are also some handwritten notes and markings.

Handwritten musical score for the first system, featuring a treble and bass clef staff with notes and rests.

Handwritten musical score for the second system, including dynamic markings like "pizz." and "pp".

A single staff of music with a dynamic marking "pp".

Handwritten musical score for the third system, starting with a circled "11" and the word "Solo".

Handwritten musical score for the fourth system, including dynamic markings like "pp", "mf", and "arco".

A single staff of music with a dynamic marking "mf".

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The right staff contains a melodic line starting with a circled '1' above it. The left staff is mostly empty. Dynamics include *mf*.

Handwritten musical score, second system. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music is dense with notes and rests. Dynamics include *mf*, *dim.*, *pp*, and *ppp*. There are circled '1' markings above the top two staves.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The top staff has a melodic line with a circled '6' above it. The bottom staff has a bass line. Dynamics include *f* and *dim.*.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music is dense with notes and rests. Dynamics include *f*. There is a circled '12' above the top two staves.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a treble clef staff containing a complex melodic line with sixteenth-note runs and slurs. Above the staff, the number '6' is written three times. The bottom two staves form a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *p ma*.

(K)

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. Above the staff, the numbers '2', '3', and '4' are written. The bottom two staves form a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *p* and *mp*.

(K)

1

Handwritten musical score for the third system. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. Above the staff, the numbers '6^o' and '6[#]' are written. The bottom two staves form a grand staff with piano accompaniment. Dynamics include *ppp*, *pp*, and *mp marc.*

(M)

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

(M)

Musical notation for the second system, including piano dynamics (*mf*, *p*) and triplet markings.

(N)

Musical notation for the third system, including a *Vivace* tempo marking and forte dynamics (*f*).

(N)

Musical notation for the fourth system, featuring piano dynamics (*p*) and expressive markings (*pp espr.*).

Handwritten musical score, first system. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *ft* (fortissimo) is present in the lower staff.

Handwritten musical score, second system. It consists of four staves. The upper two staves are in treble clef, and the lower two are in bass clef. The key signature remains one sharp. The music features complex textures with many beamed notes. Multiple dynamic markings of *cres.* (crescendo) are written across the system.

Handwritten musical score, third system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature is one sharp. The music continues with rhythmic patterns. A circled 'C' is written above the upper staff. Dynamic markings of *f* and *mf* are visible.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of four staves. The upper two staves are in treble clef, and the lower two are in bass clef. The key signature is one sharp. The music is highly textured with many beamed notes. A circled 'C' is written above the upper staff. The system includes the instruction *poco a poco calando* (poco a poco calando) and various dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *pp*, and *ppp*. The word *arco* is also present.

Up 1/2

a tempo
mf

pp
ppp
pp
ppp
ppp
ppp
pp
ppp
ppp
ppp

a tempo

pp
ppp
pp
ppp

pp
ppp
pp
ppp

(P)

etc.

Cadenza

(P)

tutti

f

mf

arco

mf

f

mf

6

3

f

mf

lento non troppo $\text{♩} = 60$

12 (A)

(A)

(B)

(B)

10

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The top staff contains a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The bottom staff contains a bass clef and a common time signature (C). A circled 'C' is written above the second measure of the top staff.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature. The third staff is a bass clef with a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a common time signature. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten letter 'M' below the second system.

Two empty musical staves, one treble and one bass clef, serving as a separator between systems.

Two empty musical staves, one treble and one bass clef, serving as a separator between systems.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is a treble clef with a common time signature. The third staff is a bass clef with a common time signature. The bottom staff is a bass clef with a common time signature. The system includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.* and *pp*.

(D)

cello

consord.
mf
consord.
p
consord.
pp

consord.

pp
p
pp
p

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a piano staff on the left and a violin staff on the right. The piano part begins with a circled 'E' and includes markings for *tr*, *pp*, *mf*, and *pp*. The violin part includes markings for *tr*, *mf*, and *pp*. The system concludes with a circled 'E' and a *tr* marking.

Handwritten musical score for the second system. It continues the piano and violin parts. The piano part features a *sol* marking, *pp*, *pp*, *mf*, *pp*, and *mf*. The violin part includes *pp*, *mf*, *pp*, and *mf*. The system concludes with a circled 'E' and a *tr* marking. The bottom section of the system includes a *tr* marking, a circled 'E', and a *tr* marking. The final measure of the system contains a *3.* *3* *3* triplet marking and the instruction *senza cord.*

Musical staff with treble clef and a circled 'F' above it. The staff contains musical notation with various accidentals and a circled '3' indicating a triplet.

Musical score for piano with multiple staves. It includes the instruction "senza sord." and dynamic markings like "pp" and "mf".

Con Sol

Musical staff with treble clef and a circled 'G' above it. The staff contains musical notation with various accidentals and a circled '3'.

Musical score for piano with multiple staves. It includes dynamic markings like "p dim." and "mf espr.".



John

Musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a handwritten name "John" above it. The piano part includes chords and some melodic lines.

Musical score for the second system, showing piano accompaniment with triplets and dynamic markings like "p" and "mf".

Musical score for the third system, featuring a vocal line with a circled chord symbol above it.

Musical score for the fourth system, showing piano accompaniment with dynamic markings like "ppp" and "mf marc."

Handwritten musical notation on a grand staff. The right-hand part features a melodic line with slurs and accents. The left-hand part provides harmonic accompaniment. A circled '1' is written above the staff. The word 'Con soli' is written in the middle of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right-hand part continues the melodic line. The left-hand part includes a section with a circled '8' and the instruction 'mf marcato'. Below the staff, there are dynamic markings 'p', 'p_{st}', and 'pp'.

A section of the musical score that has been completely redacted with a thick black marker, obscuring all notation and text.

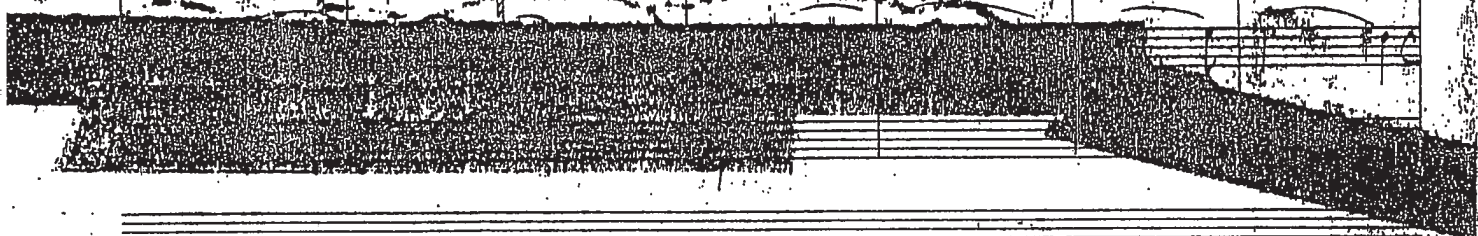
Handwritten musical notation on a grand staff. The right-hand part features a melodic line with a circled '4' and a circled 'K'. The left-hand part provides harmonic accompaniment.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right-hand part features a melodic line with a circled 'K'. The left-hand part includes a section with a circled 'K' and a dynamic marking 'p'.

2011

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both are in 5/4 time. The top staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The bottom staff contains a bass line with a triplet of eighth notes in the second measure.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. All are in 5/4 time. The top staff has a melodic line with a fermata over the first measure and a slur over the last two measures. The middle and bottom staves have bass lines with a *ppp* dynamic marking in the third measure.



Handwritten musical score system 3. It consists of two staves in common time (C). The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff has a bass line with a slur and a fermata over the first measure, and a triplet of eighth notes in the second measure. There are handwritten annotations: "ceter" and "v. slow" in the second measure.

Handwritten musical score system 4. It consists of four staves in common time (C). The top two staves are in treble clef and the bottom two in bass clef. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata over the first measure, and a triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff has a bass line with a slur and a fermata over the first measure, and a triplet of eighth notes in the second measure. There is a handwritten *p* dynamic marking in the second measure of the bottom staff.

Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on a grand staff with two treble clefs and a bass clef. It includes a vocal line with lyrics "Goli" and "pisa". The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as "pp" and "p" are present throughout the piece.

Erstaufführung: Flk. e. u. m. m.
 U. J. J. J.
 1951 in Leipzig
 Konservatorium der
 K. u. L. u. S. S. R.

Kammerkonzert

1958.



allegro poco moderato
♩ = 125

Handwritten musical notation for the first system, piano part. It consists of two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature. The music begins with a *mf* dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

Handwritten musical notation for the second system, piano part. It consists of four staves (treble and bass clef). The notation includes various dynamics such as *pp* and *f*, and performance instructions like *fizz.* and *arco*. There are also some markings like *pp* and *f* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical notation for the third system, piano part. It consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes a *plac* marking above the staff. The music continues with eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical notation for the fourth system, piano part. It consists of four staves (treble and bass clef). The notation includes a *3* marking above a triplet, and dynamics like *pp* and *f*. Performance instructions like *fizz.* and *arco* are present. There are also some markings like *mb* and *b*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Above the staff, there are handwritten annotations: "gliss" with a curved arrow pointing to a descending line, and "1. 2. 3." with arrows pointing to specific notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment.

Handwritten musical notation on a grand staff. A section labeled "A" is marked above the staff. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand includes a section marked "marcato" with a wedge-shaped dynamic marking. Dynamic markings include *pp* and *p*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand contains a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. The notation is sparse, with many rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *mf*, *pp*, *dim.*, and *al p*. The left hand includes a section marked "3" with a wedge-shaped dynamic marking. The notation is dense with many notes.

12

p marc.

12

pp

p poco marc.

ppp

fizz.

con fuoco

f con fuoco

mf

mf arco

mf

Or

16

Solo

D

12

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, followed by a measure with a fermata.

Handwritten musical notation on a grand staff. Includes dynamic markings *pp* and *ppp*. Performance instructions include *espr. sul G* and *espr.* with arrows pointing to specific notes.

Two empty musical staves (treble and bass clefs).

Handwritten musical notation on a grand staff. Includes dynamic markings *pp*, *mf*, and *ppp*. Performance instructions include *sul re*, *v sul re*, *cresc.*, *con solo*, *arco*, and *tutti*.

Vinco Solo

Handwritten musical score for the first system. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (piano) and a single staff (violin). The second system has a grand staff and a single staff. The piano part includes dynamic markings: *poco*, *poco*, *pizz*, *pp*, *pp*, and *pp*. The violin part has a *pizz* marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system, consisting of a single staff with a melodic line. The music continues from the previous system, maintaining the key signature and time signature.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (piano) and a single staff (violin). The second system has a grand staff and a single staff. The piano part includes dynamic markings: *poco cresc.*, *poco cresc.*, *ppp arco*, *ppp*, and *ppp*. The violin part has a *ppp* marking. The music continues in the same key signature and time signature.

And.

ppp

arco
mf espr.

Two sets of empty musical staves, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs).

A musical score system featuring a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a melodic line with slurs and dynamics markings such as *pp* and *espr.*. The violin part has a melodic line with slurs and dynamics markings including *tr* and *pp*.

A musical score system with a piano part. A measure in the middle of the system is circled in red and contains the number '16'. The system concludes with a series of chords marked with a forte *f* dynamic.

A musical score system with piano and violin parts. The piano part features a series of chords, some marked with a forte *f* dynamic and others with a mezzo-forte *mf* dynamic. The violin part has a melodic line with slurs and accents. A marking *f marc.* is present above the piano part.

Two sets of empty musical staves at the bottom of the page, each consisting of a grand staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains complex rhythmic patterns with some passages crossed out with diagonal lines. The bottom staff continues the notation with similar rhythmic complexity.

Handwritten musical notation on a grand staff. It includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *mf*. There are also some handwritten annotations like *mf marc.* and *mf* with a slash. The notation is dense with notes and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. Below the staff, the instruction *Con sciolto* is written in a cursive hand. The notation above shows a melodic line with some slurs and dynamic markings.

Handwritten musical notation on a grand staff. It features dynamic markings such as *p* and *pp*. The notation is spread across several staves, showing a complex texture.

Con soler

This system contains two systems of staves. The first system has a grand staff with piano accompaniment. The second system has two staves for solo parts, both marked *un solo* and *p*. The piano accompaniment continues below.

This system consists of a grand staff for piano accompaniment. It features several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the right hand.

tutti

mf tutti

arg. tutti

This system consists of a grand staff for piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*. The tempo or mood is indicated as *tutti* and *arg.* (arguedo).

29

Musical score for measures 29-32. The top staff has a circled 'I' above it. The music features triplets in the upper voice and some crossed-out passages in the lower voice.

30

Musical score for measures 30-33. Includes dynamics like 'f', 'mf', and 'div.' (divisi).

31

Musical score for measures 31-34. Shows a transition with a 'tr' (trill) marking.

32

Musical score for measures 32-35. Includes dynamics like 'mf', 'pp', and 'cresc.'. Features a 'div. tr.' (divisi trill) marking.

Piano introduction with treble and bass staves. The treble staff features a melodic line with various ornaments and accidentals, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Score for strings and woodwinds. The woodwind parts (flute, oboe, clarinet, bassoon) are marked with dynamics such as *f*, *mf*, and *p*. The string parts are marked with *f* and *mf*. The word *tutti* is written above the woodwind staves.

K

24

Musical score for woodwinds and strings. The woodwind parts are marked with *div.* (divisi). The string parts are marked with *f* and *marc.* (marcato).

Musical score for woodwinds and strings. The woodwind parts are marked with *div.* and *tutti*. The string parts are marked with *f*, *marc.*, and *assolo* (solo).

~~Con marc.~~

Musical score system 1, measures 1-6. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf*, *marc.*, and *f marc.*. There are slurs and accents throughout.

Musical score system 2, measures 7-12. This system includes a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many chords. Dynamics include *f*, *mf*, and *mf*. There are slurs and accents throughout.

12

13

Musical score system 3, measures 13-18. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf*. There are slurs and accents throughout.

~~Con II~~
~~Con cello~~

13

Musical score system 4, measures 19-24. This system includes a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many chords. Dynamics include *mf espr.*, *mf espr.*, *mf espr.*, *mf espr.*, and *pizz.*. There are slurs and accents throughout.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is for the Violin (labeled "Vio") and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is for the piano accompaniment, showing chords with accidentals (sharps and flats) and some dynamics like "pp". The bottom three staves are for the piano's right and left hands, with notes and rests. Handwritten annotations include "in solo" and "con sordino" on the left side, and "S. S." above the piano part.

in solo
con sordino

Handwritten musical score for the second system, continuing the composition. It also consists of five staves. The violin part continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment features chords and dynamics such as "fizz." and "pp". The piano part continues with notes and rests in both hands.

in solo
con sord.

M

fine moto = ♩ = 152

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, with a grand staff bracket on the left.

rit.

senza
dimu

Musical notation for the second system. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (piano) below. The piano part includes chords and bass lines. Markings include *pp marcato* and *p*. The tempo is marked *rit.* and *senza dimu*.

Capo

Musical notation for the third system, consisting of a single treble clef staff. It continues the melodic line from the previous system. A *cresc.* marking is present, indicating a gradual increase in volume.

Musical notation for the fourth system, featuring a grand staff (piano). It includes chords and bass lines. Markings include *p* and *cresc.*

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score is written on four staves. The top staff is a single treble clef staff. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a single bass clef staff. The music is in 4/4 time. Measure 1: Treble clef has a whole rest. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. Measure 2: Treble clef has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. Measure 3: Treble clef has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. Measure 4: Treble clef has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. There are some handwritten annotations, including a circled 'N' in the first measure and a 'So' in the third measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score is written on four staves. The top staff is a single treble clef staff. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The bottom staff is a single bass clef staff. The music is in 4/4 time. Measure 5: Treble clef has a whole rest. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. Measure 6: Treble clef has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. Measure 7: Treble clef has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. Measure 8: Treble clef has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Grand staff has a half note chord (F4, C5) with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note chord (F3, C4) with a *mf* dynamic. There are several handwritten annotations, including a circled 'N' in the first measure, a 'So' in the third measure, and a '14' in the eighth measure.

Viola

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'ff'. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the second system, including piano and bass clefs with melodic lines and dynamic markings like 'f' and 'div.'. The notation shows a more melodic and harmonic development.

1272

Handwritten musical notation for the third system, featuring treble and bass clefs with complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'f'. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical notation for the fourth system, including piano and bass clefs with melodic lines and dynamic markings like 'f'. The notation shows a more melodic and harmonic development.

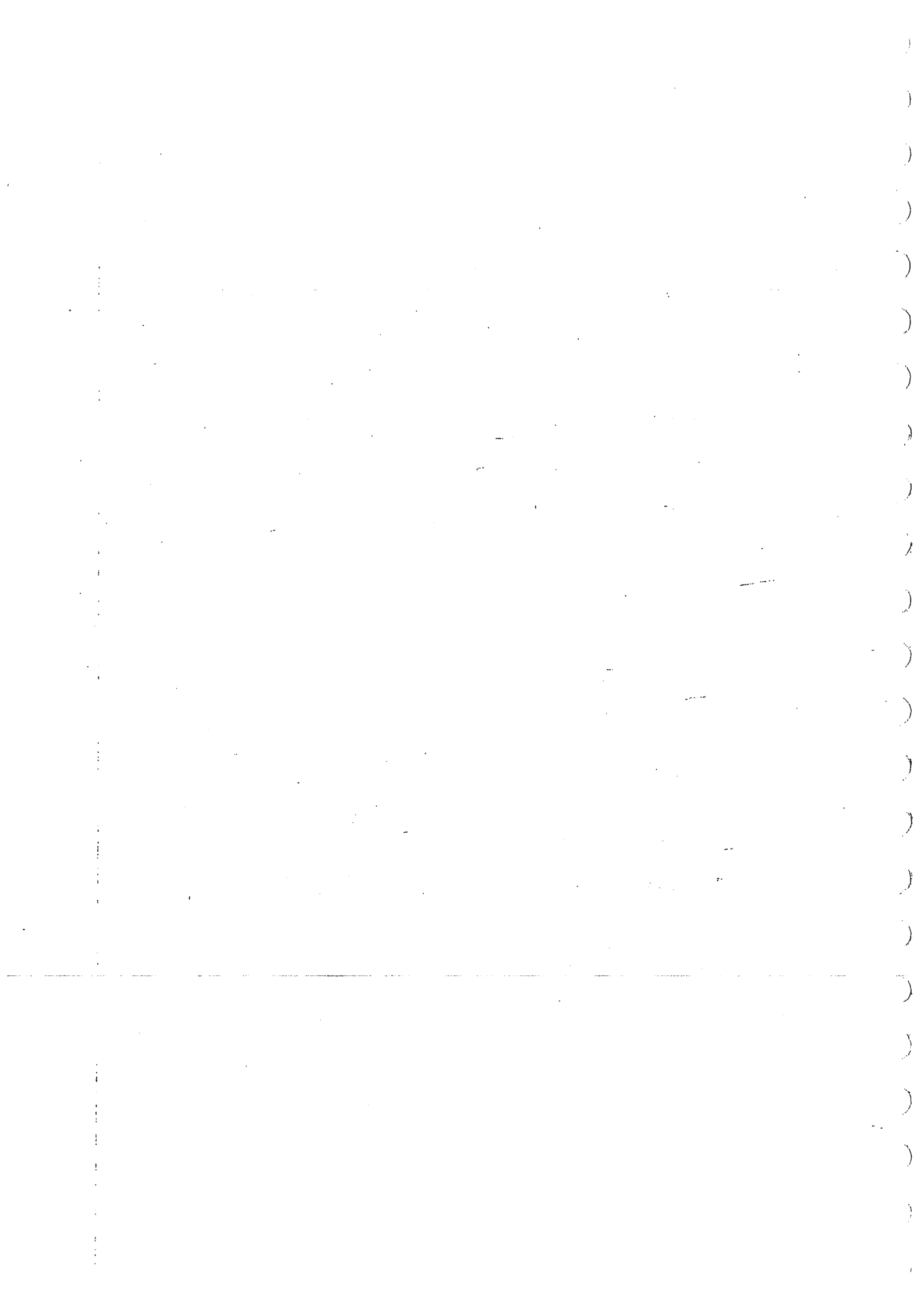
Handwritten musical score for the first system, featuring a treble and bass clef staff with notes and a forte (ff) dynamic marking.

Handwritten musical score for the second system, including a piano part with 'arco' marking and various chordal textures.

Handwritten musical score for the third system, featuring a treble and bass clef staff with notes and a 'rit.' marking.

Handwritten musical score for the fourth system, including a piano part with 'arco' marking and various chordal textures.

1. *Chantavorga* R. F. v. d. *Christiana* 17.6.1958
 2. *evde* *Julian* *Lüpfen*
 3. *evde*
 1. *...* *...* 1958



EK 2

H. FERID ALNAR
PRELÜD VE İKI DANS

Zwei türkische
Orchesterstücke

Deux Morceaux turcs
pour Orchestre

PARTITUR / PARTITION

UNIVERSAL-EDITION

No. 10.272

LEK 5

Joseph Marx in herzlicher Dankbarkeit zugeeignet

H. FERID ALNAR

PRELÜD VE İKI DANS

Zwei türkische
Orchesterstücke

Deux Morceaux turcs
pour Orchestre

- a) Improvisation
- b) Zwei Tänze

- a) Improvisation
- b) Deux Danses

PARTITUR / PARTITION

Droits d'exécution réservés

Universal-Edition A. G.
Wien

Copyright 1955 by Universal-Edition
Printed in Austria

IMPRIMERIE DE LA COUR

Orchestra

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in ab
2 Fagotti
2 Corni in fa
2 Trombe in do
Timpani
Batteria
Archi

Aufführungsdauer: $12 \frac{1}{2}$ Min.
Durée d'exécution :

U. E. 10. 272

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

Joseph Marx in herzlicher Dankbarkeit zugeweiht

PRELÜD VE IKI DANS

ZWEI TÜRKISCHE
ORCHESTERSTÜCKE

DEUX MORCEAUX TURCS
POUR ORCHESTRE

I. Prelüd (Improvisation)

H. Ferid Alnar
1935

Andante tranquillo
ma non troppo lento. $\text{♩} = 72$

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti in sib, 2 Fagotti, 2 Corni in fa, 2 Trombe in do, Timpani in fa-si, Grancassa Piatti, Triangolo Tambrillante, Castagnetti Cassa, and Tamburino Tam-Tam. The score is in 7/8 and 3/4 time signatures. Dynamics include *f*, *pp*, *1° solo*, and *1° espr.*. A large number '4' is written above the Trombe part.

Andante tranquillo
ma non troppo lento $\text{♩} = 72$

Musical score for strings. The score includes parts for Violino (1. and 2.), Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 7/8 and 3/4 time signatures. Dynamics include *p*, *pp*, *con sordino*, *pizz.*, and *arco*. A large number '4' is written above the Violino parts.

1. 1

Ob. *mf*

Fg. *pp* *pp* *p* *pp*

Cor. fa *con sordino* *pp* *p* *pp*

Timp. *ppp*

Viol. 1. *tutti* *pp* *p* *pp* *espr.* *mp*

Viol. 2. *div.* *pp* *tutti* *pp* *p* *pp* *p*

Vla. *div.* *pp* *tutti* *pp* *p* *pp* *p*

Vic. *pp*

Cb. *pp*

Andante con moto
♩ = 48

Ob. 1. *p*

Clar. sib *1. solo* *p*

Timp. *pp*

Viol. 1. *4*

Viol. 2. *4*

Vla. *arco* *p*

Vic. *pp*

Cb. *div.* *pp*

2 ~ 6

2

Musical score for measures 2-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. si b) 1. and 2., Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Tamtam, Viola (Via.), Violin (Vlc.), and Cello (Cb.).

- Fl.:** Enters in measure 3 with a melodic line, marked *mf*.
- Ob.:** Plays a melodic line in measure 3, marked *solo* and *mf*.
- Clar. si b 1.:** Enters in measure 3 with a melodic line, marked *mf*.
- Clar. si b 2.:** Enters in measure 4 with a melodic line, marked *p espr.*
- Fg.:** Enters in measure 2 with a melodic line, marked *p*.
- Cor. fa:** Plays a melodic line throughout, marked *1. senza sordino* and *ppp*.
- Tamtam:** Plays a melodic line throughout, marked *ppp*.
- Via.:** Plays a melodic line throughout, marked *p espr.*
- Vlc.:** Plays a melodic line throughout, marked *p espr.*
- Cb.:** Plays a melodic line throughout, marked *p*.

3

Musical score for measures 5-7. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Clar. si b) 1. and 2., Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Tamtam, Violin (Vlc.), and Cello (Cb.).

- Fl.:** Enters in measure 5 with a melodic line, marked *mf*.
- Clar. si b 1.:** Enters in measure 5 with a melodic line, marked *solo* and *mf*.
- Clar. si b 2.:** Enters in measure 6 with a melodic line, marked *p espr.*
- Fg.:** Enters in measure 5 with a melodic line, marked *p*.
- Cor. fa:** Plays a melodic line throughout, marked *2. senza sordino* and *ppp*.
- Tamtam:** Plays a melodic line throughout, marked *ppp*.
- Vlc.:** Plays a melodic line throughout, marked *p espr.*
- Cb.:** Plays a melodic line throughout, marked *p*.

poco rit. a tempo

1. solo

4

Fl. *f ma espr.*

Ob. *1. solo*
mf espr.

Clar. sib *1. espr.*

Cor. fa *con sordina* *1. espr.*

Tamburino *pp*

Grancassa (Paukenschlg.) *ppp*

Viol. 1. *p*

Viol. 2. *p*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *tutti* *p*

9

poco rit. 5 a tempo

Fl. *1. solo*

Fg. *mp*

Tamb. rull. *p*

Tamtam *pp*

Viol. 1. *senza sord.*

Viol. 2. *senza sord.* *mf*

Vla. *senza sord.* *mf*

Vlc. *mf*

Cb. *mf*

150

pp

cresc.

poco con passione

Fl. *f*

Ob. *p*

Clar. sib' 1. *p cresc.* *f*

Clar. sib' 2. *p cresc.* *f*

Fg. 1. *p cresc.* *f* *p* *f*

Fg. 2. *p cresc.* *f* *f*

Cor. fa *senza sordino* *1. solo* *mf*

Timp. *p*

Tamb. rul. *p cresc.*

Piatti: *p*

poco con passione

Viol. 1. *cresc.* *f* *p* *espr.* *f* *p*

Viol. 2. *cresc.* *f* *div.* *p* *espr.* *f* *p*

Vla. *cresc.* *f* *mf* *espr.* *f* *p*

Vcl. *cresc.* *f* *p* *f*

Cb. *f*

a tempo

6

Musical score for measures 6-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Clar. sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Trumpet (Trgl.), Violin 1 (Viol. 1.), Violin 2 (Viol. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

- Fl.:** 1^o solo, *mf*, *p*
- Clar. sib:** *p*, *pp*
- Fg.:** 1^o, *p*, 2^o solo, *mf*, *pp*
- Cor. fa:** 1^o, *mp*, *p*, *espr.*
- Trgl.:** *pp*
- Viol. 1.:** *p*
- Viol. 2.:** *p*
- Vla.:** *p*
- Vlc.:** *p*, *mf*, *p*
- Cb.:** *p*

7

Musical score for measures 9-12. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Clar. sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Violin 1 (Viol. 1.), Violin 2 (Viol. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.).

- Clar. sib:** 1., *pp*, *p*; 2., *pp*, *p*
- Fg.:** 1^o, *p*
- Cor. fa:** 1^o, *pp*
- Viol. 1.:** *p molto espr.*
- Viol. 2.:** *p molto espr.*
- Vla.:** *p*
- Vlc.:** *pizz.*, *p*
- Cb.:** *pizz.*, *p*

1. Fl. 1. *p* *mf cresc.* *p* *espr.*

2. Fl. 2. *p* *mf cresc.*

1. Ob. 1. *p* *mf cresc.*

2. Ob. 2. *cresc.*

1. Clar. sib 1. *pp*

2. Clar. sib 2.

Fg.

Cor. 1. *p* *con sord.* *pp*

Trbe. do

Tamb. rul. *p*

1. Viol. 1. *cresc.* *mf* *pp subito*

2. Viol. 2. *cresc.* *mf* *pp subito* *force*

Vla.

Vic. *mf* *arco* *pp*

Cb. *mf*

Fl. 8

Ob. 1. *mf espr.*

Ob. 2. *p*

Clar. *sl b* 1. *mp espr.*

Clar. *sl b* 2. *pp*

Fg. *mf*

Cor. *pa* 1. *p*

Trgl. *pp* *ppp*

Viol. 1. 8

Viol. 2.

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *scso* *pp*

con passione
cresc. - - - - -

9

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar. si b), and Bassoon (Fg.). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The second system includes parts for Bassoon 1 and 2. The music is marked with a box containing the number 9, and includes dynamic markings such as *p* and *p cresc.*. The tempo is indicated as *con passione* and *cresc.*.

Musical score for Horn (Cor. Fa), Trombone (Cassa picc.), and Cymbal (Cassa picc.). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Horn 1 and 2, Trombone 1 and 2, and Cymbal. The second system includes parts for Horn 1 and 2, Trombone 1 and 2, and Cymbal. The music is marked with a box containing the number 9, and includes dynamic markings such as *p* and *pp*. The tempo is indicated as *con passione* and *cresc.*.

con passione
cresc. - - - - -

9

Musical score for Violin (Viol.) and Viola (Vla.). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Violin 1 and 2, and Viola. The second system includes parts for Violin 1 and 2, and Viola. The music is marked with a box containing the number 9, and includes dynamic markings such as *p cresc.* and *p cresc.*. The tempo is indicated as *con passione* and *cresc.*.

rit. a tempo

10

poco incalzando

1. Db.

2. Db.

1. Clar. sib

2. Clar. sib

1. Fg.

2. Fg.

Detailed description: This section of the score covers woodwind instruments. It includes two Oboe parts (1. and 2.), two Clarinet in B-flat parts (1. and 2.), and two Bassoon parts (1. and 2.). The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also some performance instructions like *b.p.* (basso profundo) and *(h)* (harmonica).

Cor. Fa

Detailed description: This section shows the part for the Horn in F. It consists of a single staff with a melodic line that includes some grace notes and rests. The dynamic marking is *mf*.

Brancastra Piatti

mit Schlägel

pp

p

Detailed description: This section is for the Brancastra Piatti, a type of tambourine. The notation uses vertical strokes to represent hits. It includes dynamic markings of *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

rit. a tempo

10

poco incalzando

1. Viol.

2. Viol.

Vla.

Vlc.

Cb.

Detailed description: This section covers the string instruments. It includes two Violin parts (1. and 2.), Viola, Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The notation features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *f subito* (suddenly forte).

*poco a poco
sientando*

Fl. *f*

Ob.

1. Clar. sib *mf* *pp* *pp*

2.

1. Fg. *mf*

2. *mf*

Cor. fa *pp* *pp*

Trbe. *senza sord.* *mf*

Timp. *p*

*poco a poco
sientando*

1. Viol. *mf* *p decresc.*

2. *div* *p* *pp*

Vla. *mf* *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

11 *Andante*

1.
Clar. sib
Fag.
Cor. fa
1.
Viol.
2.
Via.
Vlc.
Cb.

1.^a
2.^a
ppp
ppp
ppp

cadenza quasi in tempo
accelerando
f

Fag.
Timp.
Viol. I.
Vlc.
Ob.

rit.
acceler.
allarg.
p
ppp
ppp
pp
pp

con sordino
1 Solo
con sordino
con sordino

12
1.^a solo
piu tranquillo
Ob.
Fg.
Cor. fa
Timp.
Trgl.
1.
Viol.
2.
Via.
Vlc.
Cb.

p
con sordino
pp
ppp
ppp
pp
pp
pp
pp
pp
tutti
pp
pp
pp
pp
pp
tutti
pp
pp
pp
pp

II. Iki dans

Deux danses Zwei Tänze

Allegro scherzando ♩ = 160

Fl.

Ob.

Clar. sib

Fag.

Cor. fa

Trbe. do

Timp. fa, do

Tamburino

con sord. 1^o

pp

con sordino

pp

ppp

pp

p

Allegro scherzando ♩ = 160

1. Viol.

2. Viol.

Vla.

Vlo.

Cb.

pizz.

p

pp

pizz.

pp

14

1^o solo

Clar. sib

Fg.

Cor. 2^a

Trbe. do

Timp.

Tamb.

Viol. 2.

Vla.

Vc.

15

1^o solo

Clar. sib

Fg.

Timp.

Tamb. rul.

1. con sord.

Viol. 1.

2. con sord. arco

Vla.

Vc.

f

f ma dolce

p

pp

pp

1. Clarinet *si b*

2.

Fg. *1^a*

Cor. *fa*

Trbe. *do*

Timp.

1. Viol.

2.

Via.

Vlc.

Cb.

pp

pp

*do muta in si
fa muta in mi*

pp

p

p22.

16

1. Clar. *si b*

2.

Cor. *fa*

Piatti
Grancassa

1. Viol.

2.

Vla.

Vlc.

Cb.

p

senza sord.

mf

mf

senza sord.

f marcato

f marcato

diu

f arco

ppp

pp

f subito

ppp

pp

f subito

17

1. Fl. *f*

2. Fl.

1. Ob. *f*

2. Ob.

Clar. si b *mf*

1. Fg. *mf*

2. Fg.

Cor. fa

Trbe. da *p*

1. Tamb. rull. *p*

2. Tamb. rull. *mf*

assa picc. *mf*

Piatti rancassa *mf*

17

1. Viol. *mf*

2. Viol. *mf*

Vla. *div.*

Vlc.

Cb.

1. Fl. *p*
2. Fl. *f*
1. Ob. *f*
2. Ob. *f*
Clar. *si b* *f* *32*
1. Fg. *f*
2. Fg. *f*
Cor. *fa*
Tb. *do*
Tamb. rull. *p* *trm* *ppp*
Cassa picc. *p*
Piaffi Grancassa *p*
1. Viol. *fp*
2. Viol. *fp*
Vla. *3* *div.*
Vlc. *fp*
Cb. *fp*

18

Fl. *f*

Ob. 1. *f*

Ob. 2. *f*

Clar. in b 1. *f*

Clar. in b 2. *f*

Fg. *f*

Cor. fa *mf*

Trbe. 1. *f* *con sord.*

Trbe. 2. *f* *con sord.*

mb. rull. *mf*

Piatti incassa *mf*

18

Viol. 1. *f*

Viol. 2. *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

19

Fl.

Ob.

Clar. sib

Fg.

Cor. fa

Trbe. do

Castagn.

Piatti

19 *cresc.*

1. Vol.

2.

Vla.

Vlc.

cb.

20

poco meno mosso

Musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. sib.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Trumpet (Trbe. do), Triangolo (Triangolo), Tambourin (Tamb. rull.), Castagn. (Castagn. Cassa), and Piatti (Piatti Grancassa). The score includes dynamic markings such as *f*, *f marcato*, *mf*, *p*, and *senza sord.*. There are also performance instructions like *a2* and *1^o*.

20

poco meno mosso

Musical score for strings. The instruments listed are Violin 1 (Viol. 1.), Violin 2 (Viol. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vic.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *f* and *f marcato*.

21 Moderato marziale e pesante
 $\frac{3}{8} \cdot \frac{2}{8} + \frac{5}{8} \text{ } \text{♩} = 108$

Clar. sib *a2*

Fg. *a2*

Timp. *tr*
sfz *pp*

Trgl.

Piatti
 Grancassa *pp*

Vla. *molto ritmico*
mf

Vlc. *molto ritmico*
mf

Cb. *pizz.*
sf *p*

Fg.

1. Clar. fa

2.

Timp.

Piatti
 Grancassa

Vla. *mf* *p* *mf*

Vlc. *mf* *p* *mf*

Cb. *pp*

*) $b \sharp \sharp$ restano in vigore per tutta le misure senza riguardo alle lineaette puntate.

rit. 22 a tempo

Fl. *f* *1^o solo*

Ob. *f* *1^o solo espr.*

Clar. *p* *stacc.* *pp*

1. Fg.

2. Fg.

1. Cor. fa

2. Cor. fa

Timp.

Trgl. *p*

Tamburino *p* *br.*

Pia.lli
Grancassa

rit. 22 a tempo

Viol. 2. *pp*

Vla. *pp*

Vic. *p* *pp*

Cb.

1^o solo

Fl.

Ob.

Clar. si b

Fg.

Cor. fa

Trgl.

Tamb. rull.

Tamburino

1. *div.* *p*

2. *div.* *p*

Vla. *div.* *p*

Vlc. *p*

Cb.

a 2
f marc.

a 2
f marc.

p

pp

pp

tutti

pp tutti

tutti espr.

pp

23 ♩ = 120

Fl. *ff* *f assai*

Ob. *ff* *f* *f*

Clar. si b *f assai*

1. Fg. *mf*

2. Fg. *mf*

Cor. (fa) *ff* *mf*

Trbe. do *ff* *f* *mf* *f*

Timp. *mf*

Tamburino Trgl. *mf* *trn*

Cassa *p*

Piatti Grancassa *mf* *p*

23 ♩ = 120

1. Viol. *f assai*

2. Viol. *f assai*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf* *arco*

This musical score page contains measures 32 through 35. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Part 2, starting with a *ff* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Part 2, starting with a *ff* dynamic.
- Clarinet in B-flat (Clar. sib.):** Part 1, starting with a *ff* dynamic.
- French Horns (Fg.):** Parts 1 and 2, starting with a *ff* dynamic.
- Cor Anglais (Cor. (fa)):** Parts 1 and 2, starting with a *ff* dynamic.
- Trumpets (Trbe. do):** Parts 1 and 2, starting with a *mf* dynamic.
- Timpani (Timp.):** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Trigon (Tamb. Trgl.):** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Cassa:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Piatti Grancassa:** Part 1, starting with a *mf* dynamic.
- Violins (Viol.):** Parts 1 and 2, starting with a *ff* dynamic.
- Viola (Via.):** Part 1, starting with a *ff* dynamic.
- Violoncello (Vic.):** Part 1, starting with a *ff* dynamic.
- Contrabasso (Cb.):** Part 1, starting with a *ff* dynamic.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *f*, *mf*, *p*), articulation marks (trills, accents), and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

poco rit.

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Trumpet in D (Trbe. do), Timpani (Timp.), Triangle and Tambourine (Trgl. Tamb. rull.), Cassa, and Piano/Grand Cassa (Piaff. Gr. cassa). The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion parts provide rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a first ending bracket and a repeat sign at the end.

p subito

poco rit.

Musical score for strings, including Violin 1 (Viol. 1.), Violin 2 (Viol. 2.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a rhythmic accompaniment with various articulations and dynamics. The Violin 1 part has a first ending bracket and a repeat sign. The Viola part has a 'div.' marking. The score is marked with a first ending bracket and a repeat sign at the end.

24 Allegro assai $\text{♩} = 96$

Musical score for measures 24-25. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Clar. sib.), Bassoon (Fg.), Trombone (Trbe. do), Tamburino, Cymbals and Snare Drum (Pia. Gr. cassa), Violin 2 (Viol. 2.), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat (B-flat major or E-flat minor) and the time signature is 2/4. Measure 24 features a bassoon solo with a first ending bracket. Dynamics include *pp*, *ppp*, *pizz.*, *p*, *con sord. 1^o*, and *poco cresc.*. Measure 25 continues the bassoon solo with a second ending bracket and includes dynamics *mp* and *p*.

Musical score for measures 26-30. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Clar. sib.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Trombone (Trbe. do), Tambourine (Tamb. rufl.), Tamburino, Cymbals and Snare Drum (Pia. Gr. cassa), Violin 1 (Viol. 1.), Violin 2 (Viol. 2.), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has one flat and the time signature is 2/4. Measure 26 features a cor anglais solo with a first ending bracket. Dynamics include *mp*, *pp*, *ppp*, *mf*, *ppp*, *pp*, *mf cresc.*, *arco*, *mf*, *p cresc.*, *mp cresc.*, and *cresc.*. Measure 27 features a cor anglais solo with a second ending bracket. Measure 28 features a cor anglais solo with a first ending bracket. Measure 29 features a cor anglais solo with a first ending bracket. Measure 30 features a cor anglais solo with a first ending bracket.

Clar. sib
Fg.
Cor. fa
Trbe. do
Tamb. rull.
Taborino
Ptti. or cassa
1. Viol.
2. Viol.
Vla.
Vcl.
Cb.

2^a
1^a
p
cresc.
pp
cresc.
poco cresc.
pp
mp cresc.

26

Fg.
Cor. fa
Trbe. do
Tamb. rull.
Ptti. or cassa
1. Viol.
2. Viol.
Vla.
Vcl.
Cb.

1^a
mf
pp
pp
arco
f
cresc.
mf

27

Fl.

Ob.

Clar. sib.

Fg.

Cor. fa

Trbe. do

Castagn. Cassa

12

mf

12

mf

12

mf

12 solo

mf

pp

p

27

Viol. 1.

Viol. 2. div.

Vla.

Vlc.

Cb.

mf

mf

mf div.

28

Fl. *a2* *f cresc.* *f*

Ob. *a2* *f cresc.*

Clar. *a2* *f cresc.*

Fg. *f cresc.* *mf*

Cor. *mf cresc.* *12.*

Trb. *1^o solo* *senza sord.* *f*

Timp. *p* *mf*

Gl. *rull.* *pp* *p* *mf*

Grancassa *mf*

28

Viol. 1. *p cresc.* *f*

Viol. 2. *p cresc.* *f*

Vla. *mf* *mf*

Vlc. *div.* *p cresc.* *mf* *tutti*

Cb. *mf*

29

Musical score for woodwinds and percussion. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. sib), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. fa), Trumpet in D (Trbe. da), Trombone (Trgl.), Castanets (Castagn. Cassa), and Grand Cassa (Gr. cassa). The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*, and rehearsal marks with the number 12.

29

Musical score for strings. The instruments listed are Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Via.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The score includes performance instructions such as *tutti*, *div.*, *marcato*, *pizz.*, *mf*, and *f*.

This musical score page, numbered 33, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Part 1 with *ff* dynamic.
- Oboe (Ob.):** Part 1 with *ff* dynamic.
- Clarinets (Clar. si b):** Parts 1 and 2.
- Bassoon (Fg.):** Part 1.
- Cor Anglais (Cor. in):** Part 1.
- Trumpet (Trbe. do):** Part 1 with *f* dynamic.
- Trumpet (Trgl.):** Part 1.
- Percussion:** Tamburino Castagn. and Gr. cassa.
- Violins (Viol.):** Parts 1 and 2, both marked *arco* and *f*.
- Viola (Vla.):** Part 1, marked *arco* and *f*.
- Violoncello (Vcl.):** Part 1.
- Double Bass (Cb.):** Part 1.

Key markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte) dynamics, and *arco* (arco) for string parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Fl. *a 2* 30 *f*

Ob. *a 2* *f*

1. Clar. *mf* *3*

2. Clar. *mf* *a*

Fg. *mf* *a*

Cor. *fa* *dim. molto*

Trbe. *do* *a 2* *dim. molto*

Trgl. *tr* *ppp*

Tamburino *ppp*

Castagn. *ppp*

Gr. cassa

dim. molto

1. Viol. *dim. molto* 30

2. Viol. *dim. molto*

Vla. *marcato*

Vlc. *dim. molto* *pizz.* *p*

Cb. *dim. molto* *p*

Fl.

Ob.

Clar. sib.

Fg.

Castagn. Tamb. Full.

1. Solo con sardino

Viol. 1.

Viol. 2.

Vla.

Vic.

Fl.

Ob.

Fg.

Castagn. Tamb. Full.

Viol. 1.

Viol. 2.

Vla.

Vic.

Fl. *31*

Clar. sib *1^o solo*
p

Cor. fa *1^o*
mf

Piatti *pp*

1. Viol. *tutti*
p

2. Viol. *pp*

Vla. *arco*
pp

Fl. *1^o*
f stacc.

Cor. fa *1^o*

Piatti

1. Viol. *p*

2. Viol. *p*

Vla. *p*

Vlc. *pizz.*
pp

Cb. *pizz.*
pp

32

Fl.

Ob.

Clar. sib.

Fg.

Cor. fa.

Trbe. do.

Timp.

Cassa

Piatti : cassa

f cresc.

mf subito

mf

f

f

f

pp

p

mf

tr

p

mf

mf

32

1.

2.

Vla.

mf

f

f

f

mf

mf

f cresc.

mf

mf

arco

f cresc.

arco

mf

mf

pizz.

33

Fl. ¹²

Ob ¹²

Clar. sib

Fg ²
f cresc.

Cor. F ¹²
sf decresc. sf

Ti. be do ¹²
sf decresc. sf

Bassa ¹²
p decresc.

Piatti Gr. rassa ¹²
p

33

Viol. 1 ¹²
f pizz. decresc. arco

Viol. 2 ¹²
pizz. mf arco

Via ¹²
pizz. mf arco

Vic ¹²
f cresc.

Cb ¹²
mf

Ob. *1^o solo*

Clar. sib. *a2 cresc.*

Fg. *mf*

Cor. fa *f*

Trbe. do *f*

Cassa *pp subito*

Piatt. Gr. cassa *mf* *pp sub.*

Viol. 1. *f*

Viol. 2. *f*

Vla. *f cresc.* *p subito*

Vlc. *f* *p pizz.* *f marcato*

Ob. *p*

34

Ob. *a2*

Clar. sib. *a2*

Fg. *1^o* *p*

Trgl.

Viol. 1. *p*

Viol. 2.

Vla. *p*

Vlc. *p*

35

Musical score for woodwinds and percussion, measures 34-38. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. fa), Trumpet in D-flat (Trbe. do), Cassa, and Piatfi. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *f cresc.*, and *sfx*. The Flute part starts with a *f* dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Clarinet parts also have melodic lines with slurs and accents. The Bassoon part has a melodic line with slurs and accents. The Cor Anglais part has a melodic line with slurs and accents. The Trumpet part has a melodic line with slurs and accents. The Cassa part has a rhythmic pattern with slurs and accents. The Piatfi part has a rhythmic pattern with slurs and accents.

35

Musical score for strings, measures 34-38. The instruments are Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *f cresc.*. The Violin 1 part has a melodic line with slurs and accents. The Violin 2 part has a melodic line with slurs and accents. The Viola part has a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part has a melodic line with slurs and accents. The Contrabasso part has a melodic line with slurs and accents.

36

Ob. *a2*

Clar. sib *a2* *marcatissimo*

Fg. 1. *mf*

Fg. 2. *marcatissimo* *ff*

Cor. fa *mf* *p*

Tr. be. do *p* *con sord.¹²* *p*

Timp. *p*

Cassa *p* *tr* *mf*

Cir. cassa *p* *tr* *mf*

36

Viol. 1. *f cresc.* *p*

Viol. 2. *f cresc.* *p*

Vla. *marcatissimo* *ff*

Vic. *ff* *marcatissimo*

Cb. *ff* *marcatissimo*

37

Fl. *f* ^{7^o}

Clar. sib

1.

Fg. 2.

Cor. fa

Trbe. do ^{1^o}

Timp.

Piatti *p*

Detailed description: This section of the score covers measures 37 to 42. The Flute part features a melodic line starting in measure 37 with a forte (*f*) dynamic and a first-octave (^{7^o}) marking. The Clarinet in B-flat and Bassoon parts provide harmonic support with various articulations. The Cor Anglais plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet part has a melodic line with a first-octave (^{1^o}) marking. The Timpani part plays a steady eighth-note pattern. The Percussion part has a single note in measure 40 with a piano (*p*) dynamic.

37

1.

Viol. 2.

Via.

Vlc.

Cb.

Detailed description: This section of the score covers measures 37 to 42. The Violin parts (1. and 2.) play a complex, fast-moving melodic line. The Viola part provides a lower register accompaniment. The Violoncello and Contrabasso parts play a similar melodic line to the Viola, with some dynamic markings like *p* and *v*.

1^o
Fl.

1.
2.
Ob.

2^o
Clar. sib

1.
2.
Fg.

Cor. fa

Timp.

Tamb. rull.

Viol. 1. div.

Viol. 2.

Vla.

Vic.

Cb.

p cresc.

f

p

pp

p

cresc.

cresc.

div

cresc.

tutti

f cresc

f cresc.

f cresc.

38

Fl. *f* *a2*

Ob. 1. *f* *mf*

Ob. 2. *f* *mf*

Clar. sib *a2* *mf* *f*

Fg. 1. *f*

Fg. 2.

Cor. fa *mf* *simile stacc.* *p*

Trb. do *senza sord.* *f*

Timp. *mf* *mf*

Tamb. rull. *mf* *mf*

Platti *mf*

38

Viol. 1. *tutti* *f marcato*

Viol. 2. *f marcato*

Vla. *div.* *f*

Vcl. *f*

Cb. *f*

39

1. Fl.
2. Fl.
Ob.
Clar. sib
1. Fg.
2. Fg.
Cor. fa
1. Trbe. do
2. Trbe. do
Timp.
Tamb. rull.
Tamburino
Piatti.
Gr. cassa

This section of the score covers measures 39 through 44. It features a woodwind section with two flutes, oboe, clarinet in B-flat, two bassoons, and two horns in F. The percussion section includes timpani, snare drum, and cymbals. The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics, while the percussion provides a steady rhythmic accompaniment. A box with the number '39' is placed above the first measure of the flute parts.

39

1. Viol.
2. Viol.
Vla.
Vcl.
Cb.

This section of the score covers measures 39 through 44 for the string ensemble. It includes two violins, viola, violin, and cello. The strings play a rhythmic accompaniment with some melodic movement. A box with the number '39' is placed above the first measure of the first violin part.

Fl. *a2*

Ob. *a2*
f marcato

Clar. sib *a2*
f marcato

1. Fg. *p*

2. Fg. *p*

Cor. fa *molto dim.*

Tr. be. do *molto dim.*

Timp. *mf*

Tamb. rull. Cassa *mf*

Tamburino

Piatti Gr. cassa *mf*

1. Viol. *f*

2. Viol. *f*

Vla. *p*

Vlc. *p*

Cb. *p*

Fl. *a2* *ff*

Ob. *a2* *f* *ff*

Clar. sib *f* *ff* *a2*

Fg. *a2* *f* *ff*

Cor. fa *a2* *f*

Trbe. do *a2* *f* (1. sard. l.)

Timp. *mf* *f* *do muta in re*

Cassa *f* *f*

Gr. cassa *f*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

82 41

Fl. *dim. molto*

Ob. *a 2*
ff

Clar. *dim. molto*
2^a solo
mf leggero cresc.

Fg. *dim. molto*

Cor. fa *dim. molto*
f *p*

Trbe. do *con sord. 2^a*
ff *f* *p*

Trgl. *p*

Castagn. *pp*

41

1. *dim. molto*

Viol. 2. *dim. molto* *p* *pp*

Vla. *dim. molto* *p* *pp*

Vc. *dim. molto* *p* *pp*

Cb. *dim. molto*

42

This musical score page contains measures 42 through 49. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** Measures 42-49, marked *f cresc.* with a *2* above the staff.
- Oboe (Ob.):** Measures 42-49, marked *f cresc.* with a *2* above the staff.
- Clarinet in B-flat (Clar. sib.):** Measures 42-49, marked *f* with a *12* above the staff.
- Bassoon (Fg.):** Measures 42-49, marked *f* with a *12* above the staff.
- Cor Anglais (Cor. fa):** Measures 42-49, marked *f* with a *2* above the staff.
- Trumpet in D (Trbe. do):** Measures 42-49, marked *f* with the instruction *senza sord.*
- Tambourine (Tamb. rull.):** Measures 42-49, marked *mf*.
- Castanets (Castagn. Tamburino):** Measures 42-49, marked *mf*.
- Triangles (Piaatti):** Measures 42-49, marked *mf*.
- Violin 1 (Viol. 1.):** Measures 42-49, marked *f*.
- Violin 2 (Viol. 2.):** Measures 42-49, marked *f*.
- Viola (Vla.):** Measures 42-49, marked *f*.
- Violoncello (Vlc.):** Measures 42-49, marked *f marcato*.
- Double Bass (Cb.):** Measures 42-49, marked *f marcato*.

42

poco meno mosso

come prima

43

Fl.

Ob.

Clar. sib

Fg.

Cor. fa

Tre. do

Timp.

Triangolo Tamb.rull.

Tamburino Tam-tam

Piatti Gr.cassa

a2

f

mf

1^o solo

pp

p

ppp

poco meno mosso

come prima

43

1. Vol.

2. Vol.

Vla.

Vlc.

Cb.

come prima

(sol.)

pizz.

p

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

- Fl.** (Flute): Rests in the first three measures, then plays a melodic phrase starting in the fourth measure with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket (*1^o*).
- Ob.** (Oboe): Rests in the first three measures, then plays a melodic phrase starting in the fourth measure with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket (*1^o*).
- Clar. sib** (Clarinet in B-flat): Rests in the first three measures, then plays a melodic phrase starting in the fourth measure with a dynamic marking of *f* and a first ending bracket (*1^o*).
- Fg.** (Bassoon): Plays a melodic line throughout the page, including a first ending bracket (*1^o*) in the fourth measure.
- Cor. fa** (Trumpet in F): Rests in the first three measures, then plays a chordal figure starting in the fourth measure with a dynamic marking of *mf* and the instruction *con sord.* (con sordina).
- Trbe. do** (Trumpet in D): Rests throughout the page.
- Timp.** (Timpani): Plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.
- Trgl.** (Triangle): Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- Piatti Gr. cassa** (Cymbals and Snare Drum): Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- Viol.** (Violins): Two staves, both of which are mostly rests.
- Vla.** (Viola): Plays a melodic line starting in the fourth measure with a dynamic marking of *f*.
- Vlc.** (Violoncello): Plays a melodic line starting in the fourth measure.
- Cb.** (Contrabass): Plays a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 120$

12

Fl.

Ob.

Clar. sib

1.

Fg. 2.

Cor. fa

Tr. be. do

Timp.

Tamburino Trgl.

Cassa

Piatti Gr. cassa

1.

Viol. 2.

Vla.

Vlc.

Cb.

ff *f* *mf* *f* *ff* *f marcato* *p*

senza sord. *a2* *a2* *12*

pizz. *arco* *arco* *arco* *arco* *div.*

f assai *f assai* *f assai* *f assai* *f*

$\frac{4}{4}$ $\text{♩} = 120$

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra and strings, numbered 52. It covers measures 12, 13, and 14. The score is written in 4/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in D) and percussion (Timpani, Tambourine, Cassa, Piatti, Grand Cassa) are in the upper staves. The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabasso) are in the lower staves. The score includes various dynamics such as fortissimo (ff), forte (f), mezzo-forte (mf), piano (p), and fortissimo assai (f assai). Performance instructions like 'senza sord.' (without mutes), 'arco' (arco), and 'pizz.' (pizzicato) are present. There are also markings for 'a2' and '12' above the Cor Anglais and Trumpet parts. The bottom of the page features the publisher's code 'U. E. 10. 272'.

The page contains a musical score for a symphony orchestra, page 53. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute) and **Ob.** (Oboe): Both play a melodic line with a *a2* marking above the first measure. The Flute part has a *ff* dynamic marking at the end of the first measure.
- Clar. si b.** (Clarinets in B-flat): Two parts (1. and 2.). The first clarinet part has a *ff* dynamic marking.
- Fg.** (Fagotti): Two parts (1. and 2.).
- Cor. fa.** (Cor Anglais): Two parts (1. and 2.).
- Trbe. do.** (Trumpets in D): Two parts (1. and 2.).
- Timp.** (Timpani): A single line.
- Tamb. Trgl.** (Tombos and Triangles): A single line.
- Cassa** (Cymbals): A single line.
- Phi. Gracasz** (Phyllocladon and Gracasz): A single line.
- Viol.** (Violins): Two parts (1. and 2.).
- Vla.** (Violas): A single line.
- Vic.** (Viccini): A single line.
- Cb.** (Cello): A single line.

Dynamic markings include *f*, *mf*, *ff*, and *ff marc.*. There are also *trm* markings above the Tamb. Trgl. and Cassa parts. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

Fl. *mf* *decresc.*

Ob. *f* *mf decresc.*

1. Clar. *mf* *f* *decresc.*

2. Clar. *mf* *decresc.*

1. Fg. *mf* *f* *decresc.*

2. Fg. *mf* *f* *decresc.*

Cor. *mf* *p decresc.* *p*

Trbe. *f* *p*

Timp. *mf* *re muta in do*

Tamb. *trm*

Trgl. *trm*

Cassa *pp*

Piatti *ppp*

Gr.cassa *mit Pauker-schlägel*

1. Viol. *mf decresc.*

2. Viol. *mf decresc.*

Vla. *decresc.*

Vcl. *f* *decresc.* *p*

Cb. *decresc.* *p*

a tempo

46 (3 x 8)

riten.

1^o solo

1^o solo

Fl. *p* *1^o solo* *mf* *1^o espr.* *p* *mf*

Ob. *mf* *1^o solo* *p* *decrasc. molto*

1. *p* *decrasc. molto*

2. *pp* *decrasc. molto*

Clar. in Bb *1^o solo* *pp* *1^o* *p*

Fg. *p* *1^o* *p*

Trgl. Tamb. rull. *ppp* *pp*

Gr. cassa

1. *pizz.* *pp* *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

2. *pizz.* *pp* *pizz.* *pp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

Andante non troppo lento ♩ = 136

Fl. *f*

1. *f*

2. *mf*

Vla. *p*

Vlc. *pizz.* *pp* *p*

Cb. *pizz.* *pp* *p*

pp

Fl. *tr*

Clar. *sib* *p* *tr*

Timp. *tr* *pp*

Tamb. Trgl. *pp* *tr*

Tam-tam *pp*

Viol. 1. *div. arco* *pp*

Viol. 2. *pp*

Vla. div. *1° solo arco* *pp* *tr* *2° solo arco* *pp* *tr* *3° solo arco* *pp* *tr*

Vlc. *arco* *pp*

Cb. *pizz.* *pp* *arco*

Allegro molto vivace ($\text{♩} = 112$)

47

Castagn. *pp*

Viol. 1. *tutti* *mf*

Viol. 2. *tutti* *p* *pp*

Vla. *tutti div.* *pp* *non div.*

Vlc. *tutti* *pp*

48

Fl.

Ob. *1^o solo*
mf cresc.

Clar. sib *1^o*
mf cresc. *mf*

Fg.

Cor. fa *mf*

Trbe. do *con sord.* *12*
ff

Tamb. rull. *pp*

Tamb. *p*

Piatti *pp*

Viol. 1. *f* *div.* *p subito*

Viol. 2. *p* *f* *non div.* *pp subito*

Vla. *p* *f*

Vlc. *p*

Cb. *pizz*

48

This musical score page, numbered 58, contains the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Starts with a *f* dynamic and a *tr* (trill) in the final measure.
- Ob.** (Oboe): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Clar. sib.** (Clarinet in B-flat): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Fg.** (Bassoon): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Cor. Fa.** (French Horn): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Trbe. do.** (Trumpet in D): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Tamb. rull.** (Tambourine): Features a *p* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Piatti Gr. cassa.** (Cymbals/Drum): Features a *p* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Viol. 1. & 2.** (Violins): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Vla.** (Viola): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Vc.** (Violoncello): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.
- Cb.** (Contrabasso): Features a *f* dynamic and a *tr* in the final measure.

Additional markings include *tr* (trill) and *f* (forte) throughout the score. A *tutti* marking is present above the Violin 1 part in the final measure.

decresc. ----- 49

Fl.

Ob.

1. Clar. sib

2.

Fg.

Cor. fa

Trbe. do

Tamb. roll Castag.

Tamb.

ir. cassa

p *cresc.*

f marcato

p *cresc.*

mf

p

pp

p

decresc. ----- 49

1. Violl

2.

Vla.

Vlc.

Cb.

sf

marcato

mf

p

mf

pp

arco

p

poco a poco accel. e
cresc.

72

Fl. *f*

Ob. *f*

Clar. sib. *f* *f cresc.*

Fg. *f*

Cor. fa *mf* *mf-*

Tr. be. do *senza sord.* *p* *mp*

Castag.

Tamb. *tr.*

Gr. cassa *p*

1. Viol. *f marcato*

2. Viol.

Vla. *div.*

Vic. *p*

Cb.

poco a poco accel. e
cresc.

This musical score page, numbered 61, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Part 2 (a2), dynamics *f* and *ff*.
- Oboe (Ob.):** Part 1 (1°), dynamics *f cresc.* and *ff*.
- Clarinet in B-flat (Clar. sib):** Part 1 (1°), dynamics *f* and *ff*.
- Bassoon (Fg.):** Dynamics *ff*.
- Cor Anglais (Cor. fa):** Part 1 (1°), dynamics *ff*.
- Trumpet in D (Trbe. do):** Part 2 (a2), dynamics *ff*.
- Timpani (Timp.):** Dynamics *mf*, includes trills.
- Cassa (Cymbal):** Dynamics *p* and *mf*, includes trills.
- Piatti Gr. cassa (Gong):** Dynamics *mf*, includes trills.
- Violins (Viol.):** First and Second parts, dynamics *f*.
- Viola (Vla.):** Dynamics *f*.
- Violoncello (Vlc.):** Dynamics *f*.
- Contrabasso (Cb.):** Dynamics *f*.

Additional markings include a dashed line with the text "(cresc.)" and various dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *p*.

50 Presto

1. Fl. *ff*

2. Fl. *ff*

1. Ob. *ff*

2. Ob. *ff*

1. Clar. sib *ff*

2. Clar. sib *ff*

1. Fg. *ff*

2. Fg. *ff*

Cor. fa *ff marcato*

Trbe. do *f*

Timp. *tr*

Trgl. Tamb. rull. *mf*

Castag. *mf*

Piaffi Or. cassa *mf*

50 Presto $\text{♩} = 124$

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

51 più presto e string.

1. Fl.

2. Fl.

1. Ob.

2. Ob.

Clar. sib

1. Fg.

2. Fg.

Cor. fa *a2*

Trbe. do

Timp. *mf*

Trgl. Tamb. roll. *mf*

Castag. *mf*

Piatti Gr. cassa *mf*

51 più presto e string.

1. Viol.

2. Viol.

Vla.

Vlc.

Cd.



This musical score page, numbered 64, contains the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): *f*, *a2*
- Ob.** (Oboe): *f*, *a2*
- Clar. si b** (Clarinet in B-flat): *f*
- Fg.** (Bassoon): *f*, *a2*, *sfz*
- Cor. fa** (Trumpet in F): *mf*, *sfz*
- Trbe. do** (Trumpet in D): *p*, *mf*, *sfz*
- Timp.** (Timpani): *mf*
- Tamb. rull.** (Tambourine): *mf*
- Piatti Gr. cassa** (Cymbals/Grand Cassa): *mf*
- Viol.** (Violins 1 & 2): *f*
- Vla.** (Viola): *f*
- Vcl.** (Violoncello): *f*
- Cb.** (Contrabasso): *sfz*

52 $\text{♩} = 144$

Fl. *f.*

Ob. *f.*

Clar. *f.*

sib

Fg. *f.*

Cor. *sfz*

fa

Trbe. *sfz*

do

Timp. *f*

Trgl. *p*

Tamb. roll. *mf*

Castag. *f*

Piatti *mf*

Gr. Cassa *f*

cresc. 52 $\text{♩} = 144$

1. *f*

Viol. *ff*

2. *f*

Vla. *ff*

Vlc. *sfz*

Cb. *sfz*

This page of a musical score, numbered 66, contains the following parts and staves:

- Flutes (Fl.):** Two staves (1. and 2.) with complex melodic lines and dynamic markings.
- Oboe (Ob.):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Clarinet in B-flat (Clar. sib):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Bassoon (Fg.):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Cor Anglais (Cor. fa):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Trumpets (Trbe. da):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Timpani (Timp.):** One staff with rhythmic patterns and a trill marking.
- Castagnets (Castag.):** One staff with rhythmic patterns.
- Tambourine (Tamb.rull.):** One staff with rhythmic patterns.
- Plate and Grand Cassa (Piaffi Gr.cassa):** One staff with rhythmic patterns.
- Violins (Viol.):** Two staves (1. and 2.) with melodic lines and dynamic markings.
- Viola (Vla.):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Violoncello (Vc.):** One staff with melodic lines and dynamic markings.
- Double Bass (Cb.):** One staff with melodic lines and dynamic markings.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (e.g., *f*, *sf*, *sfz*).

53

string.

Fl.

1.

2.

Ob.

Clar. sib

Fg.

Cor. fa

Trbe. do

Timp.

Castag. Cassa.

Tamb. rull.

Piatti Gr. cassa

53

string.

1.

2.

Viol.

Vla.

Vlc.

Cb.

This musical score page, numbered 68, contains the following parts and notation:

- Fl.** (Flute): Staff with a whole rest throughout the measure.
- Ob.** (Oboe): Staff with a whole rest throughout the measure.
- Clar. si b** (Clarinet in B-flat): Staff with a melodic line starting on a B-flat, moving through various intervals and ending with a long note.
- Fg.** (Bassoon): Staff with a melodic line starting on a G, moving through various intervals and ending with a long note.
- Cor. fa** (Cor Anglais in F): Staff with a melodic line starting on a B-flat, moving through various intervals and ending with a long note.
- Timp.** (Timpani): Staff with a whole rest throughout the measure.
- Castag. Cassa** (Castanets/Cymbals): Staff with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Viol.** (Violins): Two staves (1. and 2.) with a rhythmic pattern of eighth notes and accents.
- Vla.** (Viola): Staff with a rhythmic pattern of eighth notes and accents.
- Vlc.** (Violoncello): Staff with a rhythmic pattern of eighth notes and accents.
- Cb.** (Cello): Staff with a rhythmic pattern of eighth notes and accents.

54

Fl. *ff* *marcato*

Ob. *ff*

Clar. sib *ff*

Fg. *ff* *marcato*

Cor. fa *ff*

Tr. be. do 1. *ff*

Tr. be. do 2. *ff*

Timp. *f*

Castag. Cassa *f*

Tamb. roll *mf*

Piatti Gr. cassa *mf*

54 $\text{♩} = 160$

Viol. 1. *ff*

Viol. 2. *ff*

Vla. *ff*

Vcl. *ff* *marcato*

Cb. *ff* *marcato*

poco
meno presto
pesante

G.P.

Fl. *a 2*

Ob. *a 2*

Clar. *a 2*
sib

Fg. *a 2*

Cor. *a 2 pesante*
fa

Trbe. *a 2 pesante*
do

Timp.

Castag.
Cassa.

f

Tamb.rul.

mf

Piatti.
Gr. cassa

f

poco
meno presto
pesante

G.P.

1. *Viol.*

2. *Viol.*

Vla.

Vlc.

Cb.

ÖZGEÇMİŞ

TURGUT ONUR AVDAN

1982 yılında Kocaeli'nin İzmit ilçesinde dünyaya geldi. İlk ve ortaokulu İzmit'te, liseyi Avni Akyol Güzel Sanatlar lisesinde okumuştur. Yüksek Lisans eğitimini Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat dalında yaparken, Cumhur Bakışkan ile Solfej, Volkan Barut ile Armoni ve füg, Babür Tongur ile kontrpuan, Hasan Uçarsu ile Kompozisyon ve Orkestrasyon, Özkan manav ile Partisyon Okuma, İpek Mine Altinel ile Form Bilgisi dersleri çalışmıştır. Bestecilik çalışmalarına ilk olarak İleriş Sun ile başlamıştır. Kendisiyle ilk piyano için müzik denemeleri ve o sıralar İzmir Ümran Baradan Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinin açtığı, liseler arası beste dalında Türkiye birinciliği kazanmıştır.

-2004-2005 yılında İzmit Belediyesi konservatuvarında bale bölüm öğrencilerine ritmik dersi vermiştir.

-2007 yılında Kocaeli Büyükşehir Tiyatrosunun sahnelediği "Sokak Kedileri" adlı oyunun müziklerini yapmış ve "Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz" adlı oyunun orkestra grup şefliğini yapmıştır.

-2008 yılında Yalova Belediye Konservatuvarında "armoni, solfej ve piyano eğitimliği yapmıştır.

-2008 yılında Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarında "Eser Analizi, Orkestrasyon, Armoni ve Form bilgisi, lise bölümü devresine de "Solfej" dersleri vermiştir.

-2009 İstanbul Devlet Tiyatrolarının sahnelediği "Kuzguncuk Türk üsü" adlı oyunun orkestra şefliğini yapmış ve oyunda piyano çalmıştır.

-2009-2010 "Eren Noyan Jazz Quartet" gurubu ile beraber piyanist olarak "Nardis, Gemi vb. birçok yerlerde konserler vermiştir.

-2012- 2013 "Nedim Nalbantoğlu Gypsy Band" gurubu ile çeşitli konserler vermiştir.

Hâlen İstanbul Devlet Tiyatrolarının sahnelediği "Sidikli Kasabası Müzikali" oyununda müzik direktörü Murat Kodallı'nın asistanlığını yapmakta ve piyano

çalmaktadır. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Sanatçısı Niyazi Ölmez öncülüğünde 2009 yılında çalışmalarına başlayan “Sesler Hazinesi” gurubuna şuan “Doğuş Üniversitesi Gelişim Orkestrası ve Korosu” orkestrasının müzik direktörlüğünü yapmaktadır. Bu gurupla, çok önemli müzisyen ve müzikbilimcilere birçok ödülün verildiği, Prof.dr. Alâeddin Yavaşca, Yıldız Kenter, Yalvaç Vural, Neşet Ruacan ve Atilla Özdemiroğlu gibi sanatçılar etkinlikler arasındadır. Hâlen Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuarında Tezli Yüksek lisans yapmaktadır.

Eserleri

- Op.1 = Belirsiz Lekeler (Piyano İçin)
- Op.2 = Gizli Bahçe(Piyano İçin Müzik (Lied)
- Op.3 = Yaylı Quartet
- Op.4 = Obua ve Piyano için müzik
- Op.5 = Viyolonsel Keman ve Şan için Deneme
- Op.6 = Yaylı Quartet (3 Bölümlü)
- Op.7 = Piyano ve Yüksek Bariton için
- Op.8 = Obua ve Piyano için Varyasyonlar (Küçük Kurbağa)
- Op.9 = Trompet, Piyano ve Vurmalı Çalgılar için (Oda Müziği)
- Op.10= üflemeli ve yaylı için kentet
- Op.11= Orkestra için 3 bölümlü müzik