



**TÜRK BEŞLERİ İÇİNDEKİ YERİ VE MÜZİKAL YAKLAŞIMI
BAĞLAMINDA HASAN FERİD ALNAR: “SEKİZ PİYANO PARÇASI”
ÜZERİNE BİÇİMSEL VE ÜSLUPSAL BİR İNCELEME**

Sıla ELBİSTAN

Eskişehir 2025

**TÜRK BEŞLERİ İÇİNDEKİ YERİ VE MÜZİKAL YAKLAŞIMI
BAĞLAMINDA HASAN FERİD ALNAR: “SEKİZ PİYANO PARÇASI”
ÜZERİNE BİÇİMSEL VE ÜSLUPSAL BİR İNCELEME**

Sıla ELBİSTAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

Eskişehir

ÖZET

TÜRK BEŞLERİ İÇİNDEKİ YERİ VE MÜZİKAL YAKLAŞIMI BAĞLAMINDA HASAN FERİD ALNAR: “SEKİZ PİYANO PARÇASI” ÜZERİNE BİÇİMSEL VE ÜSLUPSAL BİR İNCELEME

Sıla ELBİSTAN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Doç. Dr. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY

Bu çalışma, Cumhuriyet Dönemi’nde çok sesli müziğin gelişmesinde öncü bir rol oynayan Türk Beşleri arasında yer alan Hasan Ferid Alnar’ın sanatsal kimliğini ve besteciliğini değerlendirmeyi ve bestecinin “Sekiz Piyano Parçası” adlı eserini biçimsel ve üslupsal açıdan incelemeyi amaçlamaktadır.

Birinci bölümde, Türk müzik kültürünün tarihsel gelişimi aktarılmış; İslamiyet öncesinden Cumhuriyet dönemine kadar müziğin dönüşüm süreci ve bu süreçteki kültürel, siyasal etkiler açıklanmıştır.

İkinci bölümde, Türk Beşleri’nin ortaya çıkışı Türk müziğine katkıları değerlendirilerek yaşam öyküleri ve müzik dilleri incelenmiş, her bir bestecinin Türk müziğine kazandırdığı önemli noktalar ele alınmıştır.

Hasan Ferid Alnar’ın çocukluk döneminden itibaren müzik eğitimi, bestecilik yaklaşımı ve geleneksel Türk müziğiyle kurduğu ilişkinin aktarıldığı üçüncü bölümde; Alnar’ın hayatı ve bestecilik anlayışı ele alınmış, ayrıca eserleri hakkında bilgi verilmiştir.

Dördüncü bölümde Sekiz Piyano Parçası’nın analizi yapılmış, her bir parça biçim, ritmik yapı, kullanılan makam dizileri gibi çeşitli yönleriyle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Müziği, Hasan Ferid Alnar, Sekiz Piyano Parçası, Türk Beşleri

ABSTRACT

A FORMAL AND STYLISTIC ANALYSIS ON “EIGHT PIANO PIECES” BY HASAN FERID ALNAR IN THE CONTEXT OF HIS MUSICAL APPROACH AND POSITION WITHIN THE “TURKISH FIVE”

Sıla ELBİSTAN

Department Of Music

Anadolu University, Graduate School, June 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY

This study aims to evaluate the artistic identity and compositional style of Hasan Ferid Alnar, a distinguished member of the Turkish Five who played a pioneering role in the development of polyphonic music during the Republican Era, and to analyze his work “Eight Piano Pieces” in terms of form and stylistic features.

In the first chapter, the historical development of Turkish music culture is discussed, covering the transformation process of music from the pre-Islamic era to the Republican period and examining the related cultural and political influences.

The second chapter explores the emergence of the Turkish Five and their contributions to Turkish musical life, focusing on their biographies and musical languages, and evaluating each composer’s significant contributions to Turkish music.

The third chapter focuses on Hasan Ferid Alnar’s musical education since childhood, his compositional approach, and his connection with traditional Turkish music. His life and artistic perspective are addressed along with an overview of his works.

In the fourth chapter, “Eight Piano Pieces” is analyzed in detail, with each piece being examined in terms of form, rhythmic structure, and the use of makam (modal) systems.

Keywords: Contemporary Turkish Music, Hasan Ferid Alnar, Eight Piano Pieces, Turkish Five

ÖNSÖZ

Bu çalışma sürecinde maddi ve manevi desteklerini her daim yanımda hissettiğim, emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim sevgili aileme, bana her anımda ve her aşamada destek olan kıymetli eşime, her zaman cesaret veren değerli arkadaşlarıma ve akademik rehberliğiyle yolumu aydınlatan sayın hocam Doç. Dr. Çağdaş Alapınar Gençay'a en içten teşekkürlerimi sunarım.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Sıla ELBİSTAN

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken ChatGPT üretken yapay zekâ programından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından asgari düzeyde literatür tarama ve çeviri desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Sıla ELBİSTAN

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1.1 TÜRK MÜZİĞİNİN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ	3
1.1.1 Müzik ve Müzik Kültürü	3
1.1.2 İslamiyet Öncesi Türk Müzik Kültürü	4
1.1.3 İslamiyet Sonrası Türk Müzik Kültürü	5
1.1.4 Türk Müziğinde Batılılaşma Hareketleri.....	6
1.1.5 Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı	7
1.1.6 Cumhuriyet Dönemi Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Süreci	8
1.1.6.1 Musiki Muallim Mektebi.....	9
1.1.6.2 Ankara Devlet Konservatuarı.....	11
1.1.7 Joseph Marx, Paul Hindemith ve Carl Ebert.....	12
İKİNCİ BÖLÜM	16

TÜRK BEŞLERİ	16
2.1 TÜRK BEŞLERİ'NİN DOĞUŞU	16
2.2 TÜRK BEŞLERİ'NİN YAŞAM ÖYKÜLERİ VE MÜZİK DİLLERİ	17
2.2.1 Cemal Reşit Rey	17
2.2.2 Ulvi Cemal Erkin.....	19
2.2.3 Ahmet Adnan Saygun.....	22
2.2.4 Necil Kazım Akses	25
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	28
3. HASAN FERİD ALNAR'IN TÜRK BEŞLERİNDEKİ YERİ	28
3.1 Hasan Ferid Alnar'ın Hayatı	28
3.2 Hasan Ferid Alnar'ın Bestecilik ve Armoni Anlayışı	33
3.3 Hasan Ferid Alnar'ın Eserleri ve Aldığı Ödüller	37
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	41
4. SEKİZ PİYANO PARÇASI.....	41
4.1 Sekiz Piyano Parçasının İncelenmesi.....	41
4.1.1 Şu Yamaçta.....	42
4.1.2 Uyuşuk Dans.....	44
4.1.3 Deniz Kıyısında Gün Doğrusu.....	45
4.1.4 Sisli Sabah.....	46
4.1.5 Biraz da Yürükçe!	47
4.1.6 Emprovizasyon.....	49
4.1.7 Perdeden Sızan Ay Işığı.....	50
4.1.8 Oyun Havası.....	51
SONUÇ.....	53
KAYNAKÇA.....	54

ÖZGEÇMİŞ



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1 Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği ile İlgili Gazete Haberi.....	9
Şekil 2.1 Türk Beşleri	16
Şekil 2.2 Cemal Reşit Rey	18
Şekil 2.3 Ulvi Cemal Erkin	20
Şekil 2.4 Ahmet Adnan Saygun	23
Şekil 2.5 Necil Kazım Akses.....	25
Şekil 3.1 Kanuni Ferid Bey Darü't Ta'lim-i Musiki Heyetindeyken.....	30
Şekil 3.2 Hasan Ferid Alnar Orkestrayı Yönetirken.....	33
Şekil 4.1 Şu Yamaçta Parçası'nda Kullanılan Makamlar.....	42
Şekil 4.2 Şu Yamaçta Parçası'ndan Bir Bölüm.....	42
Şekil 4.3 Uyuşuk Dans Parçası'nda Kullanılan Makamlar	44
Şekil 4.4 Uyuşuk Dans Parçası'ndan Bir Bölüm	44
Şekil 4.5 Deniz Kıyısında Gün Doğrusu Parçası'nda Kullanılan Makamlar...	45
Şekil 4.6 Deniz Kıyısında Gün Doğrusu Parçası'ndan Bir Bölüm	45
Şekil 4.7 Sisli Sabah Parçası'nda Kullanılan Makamlar.....	46
Şekil 4.8 Sisli Sabah Parçası'ndan Bir Bölüm.....	46
Şekil 4.9 Biraz Da Yürükçe! Parçası'nda Kullanılan Makamlar.	47
Şekil 4.10 Biraz Da Yürükçe! Parçası'ndan Bir Bölüm.....	48
Şekil 4.11 Emprovizasyon Parçası'nda Kullanılan Makamlar.....	49
Şekil 4.12 Emprovizasyon Parçası'ndan Bir Bölüm.....	49
Şekil 4.13 Perdeden Sızan Ay Işığı Parçası'nda Kullanılan Makamlar.....	50
Şekil 4.14 Perdeden Sızan Ay Işığı Parçası'ndan Bir Bölüm.....	50
Şekil 4.15 Oyun Havası Parçası'nda Kullanılan Makamlar.....	51
Şekil 4.16 Oyun Havası Parçası'ndan Bir Bölüm.....	51

GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilanı ile Türkiye'de pek çok alanda köklü dönüşümler yaşanmış, çağdaşlaşma süreci doğrultusunda eğitimden hukuka, sanattan kültüre kadar birçok alanda yeni kurumsal yapılar oluşturulmuştur. Bu dönüşümün önemli bir ayağını ise müzik alanında yapılan reformlar oluşturmuştur. Mustafa Kemal Atatürk, 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde yaptığı konuşmasında, *“bir milletin yeni bir müzik düzeni kurabilmesi, ancak musiki ve ölçüdeki değişimi kavrayabilmesi ile mümkündür”* sözleriyle, müzikte modernleşmenin gerekliliğine dikkat çekmiştir. Atatürk'ün bu yaklaşımı doğrultusunda, batı müziği ile Türk müziğini sentezleyebilecek nitelikli müzik insanlarının yetiştirilmesi ve çağdaş müzik eğitiminin kurumsallaştırılması hedeflenmiştir.

Bu hedef doğrultusunda, ilk olarak 1923 yılında İstanbul'da Darüelhan, 1924 yılında ise Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmuş ve bu kurumlar vasıtasıyla çok sesli müziğin öğretimi ve yaygınlaştırılması amaçlanmıştır. 1936 yılına gelindiğinde, Musiki Muallim Mektebi bünyesinde kurulan birim, Devlet Konservatuvarı'na dönüştürülmüş; böylelikle Türkiye'de modern anlamda konservatuvar eğitiminin temelleri atılmıştır. Bu süreçte, Alman besteci Paul Hindemith'in katkılarıyla konservatuvar yapılanması şekillendirilmiş; bir yandan da yurtdışına gönderilen yetenekli gençler aracılığıyla batı müziği eğitimi teşvik edilmiştir. 1925 yılında başlatılan bu uygulama sonucunda, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses gibi önemli besteciler Avrupa'nın önde gelen konservatuvarlarında eğitim görerek Türkiye'ye dönmüş ve Cumhuriyet dönemi müzik anlayışının inşasında belirleyici rol üstlenmişlerdir. Günümüzde “Türk Beşleri” olarak bilinen bu öncü besteciler, yalnızca sanat alanında değil, aynı zamanda çağdaşlaşma ve kimlik inşası sürecinde de önemli figürler arasında yer almıştır.

Bu kapsamda, Hasan Ferid Alnar'ın piyano repertuarına katkı sağlayan ve bu bestecinin erken dönem stilini yansıtan “8 Piyano Parçası” başlıklı eseri, dönemin ruhunu anlamak ve batı etkisiyle şekillenen Türk müzik anlayışını görebilmek açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Bu çalışmada, Cumhuriyet döneminde müzik eğitimi alanında gerçekleştirilen reformlar, kurumsal gelişmeler ve Türk Beşleri'nin katkıları çerçevesinde Türkiye'de

müzik kültürünün modernleşme süreci ve Türk Beşleri'nin bir üyesi olan Hasan Ferid Alnar incelenecek; bu dönüşümün toplumsal boyutları ele alınacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1 TÜRK MÜZİĞİNİN ÇAĞDAŞLAŞMA SÜRECİ

1.1.1 Müzik ve Müzik Kültürü

Müzik kültürünün tam olarak anlaşılabilmesi için ilk olarak farklı disiplinlerde yer alan müzik kavramının anlaşılması gerekmektedir. Günümüze kadar müzik ile ilgili birçok tanım yapılmıştır. Uçan’a göre 3500 yıldır müzik kavramının tanımı yapılmaktadır. Fakat yapılan her tanımda yapılan dönemin özelliklerine göre, yapan kişiye göre, bilim ve sanat özelliklerine göre müzik kavramının tanımlandığı görülmüştür. Bu çerçevede müzik ile ilgili yapılan tanımlamalara yer verilmelidir (Uçan, 1996: 13).

Müzik kavramı en genel tanımlamaya göre sesler aracılığıyla duygu ve düşüncelerin, estetik bir kavram oluşturacak şekilde belirli bir sistem kapsamında ses aracılığıyla dışarıya aktarılmasıdır (Uluç, 2002: 7). Müzik ile ilgili yapılan farklı bir tanımda belirli kurallar kapsamında duygu ve düşüncelerin uyumlu seslerle anlatılması sanatı şeklinde ifade edilmiştir. Goethe ise, müzik kavramının ruha hitap ettiğini belirtmiş, ruhun kendisini en iyi müzik aracılığıyla ifade ettiğini belirtmiştir. Burada müziğin insan ruhu olarak etkilerinden bahsedilmiştir. Müziğin insan ruhuna olan etkilerinin ifade edildiği farklı bir tanımda ise, Luther müzik sanatı ile sadece asil insanların ilgileneceğini belirtmiştir (Akalin, 1945: 5). Ses ile müzik arasındaki farkı belirginleştiren temel unsurlardan biri, müziğin estetik bir düzen içinde ve sistematik olarak yapılandırılmış olmasıdır. Bu bağlamda, müzik çoğu zaman “seslerin mimarisi” olarak tanımlanır. Ancak bu tür tanımlar, müziğin yapısal özelliklerini tam anlamıyla açıklamakta yetersiz kalabilir. Örneğin, müziği yalnızca “duygu ve düşüncelerin seslerle ifadesi” olarak tanımlamak, hangi tür seslerin bu ifadeyi oluşturduğu konusunda açıklık sunmaz. Oysa sesle duygu aktarımı, konuşma ve edebiyat sanatlarında da mevcuttur; dolayısıyla bu tanım müziğe özgü bir ayırıcı kriter sağlayamaz. Aynı şekilde, müziği "ruhun gıdası" olarak değerlendiren söylemler, müziğin psikolojik etkisine dikkat çekse de, onun yapısal ya da teknik nitelikleri hakkında bilgi sunmamaktadır (Dönmez, 2014: 51).

Araştırmacıların görüşüne göre, müziğin tanımlanmasında karşılaşılan çeşitlilik doğal bir durumdur. Diğer sanat dallarında da benzer bir kavramsal çeşitlilik bulunduğu göz önüne alındığında, müzik terimi bu tanımların tamamını kapsayabilecek genişliktedir. Bu bağlamda, müziğe dair yapılacak tanımların, bu sanatı bütüncül bir yaklaşımla ele alması önem arz eder. Müzik; seslerin, bireylerin duygusal ve karakteristik yönlerine uygun biçimde işlenmesiyle ortaya çıkan bir sanat formudur. Bu tanım, müziği yalnızca teknik değil, aynı zamanda estetik ve insanî bir bağlam içinde değerlendirmektedir. (Uçan, 1996: 14)

Müzik kültürü üzerine yürütülen akademik çalışmalar, toplumların kültürel kimliğini analiz etmede önemli bir araçtır. Özellikle millî kimliğin oluşturulması ve korunması süreçlerinde, müziğin taşıyıcı bir unsur olarak rolü büyüktür. Müziksel yaşantı biçimlerinin değerlendirilmesinde yalnızca ortaya çıkan eserler değil, bu eserlerin üretim süreçleri ve kuşaklar arası aktarımı da göz önünde bulundurulmalıdır. Müzik kültürü; bireysel ifadelerin, sosyal yapıların ve çevresel etkileşimlerin bir araya gelmesiyle oluşur. Bu kültür, belirli müzik eserleriyle sınırlı kalmayıp, o toplumun belleğinde yer etmiş müzik pratiklerini ve bu pratiklerle ilişkili değerleri de içerir. Bu yönüyle her toplumun müzik kültürü, o toplumun tarihî gelişimi ve ulusal kimliği ile sıkı biçimde bağlantılıdır ve bu nedenle özgün bir karaktere sahiptir (Budak, 2006: 10).

1.1.2 İslamiyet Öncesi Türk Müzik Kültürü

Türk kültür coğrafyası, siyasal sınırlardan çok daha geniş bir alanı kapsamaktadır. Nitekim Avrupa'nın önemli bir bölümü, Asya'nın neredeyse tamamı ve Afrika kıtasının belirli bölgeleri, bu kültürel alanın içinde yer almaktadır. Böylesine geniş bir coğrafyaya yayılmış Türk topluluklarının günümüzde dahi ortak bir bağla birbirine bağlı kalmasında en temel unsurlar dil ve kültür ortaklığıdır. Türk toplumlarının farklı bölgelere dağılmış olmalarına rağmen kendi kültürel değerlerini korumaları ve bu değerleri zaman içerisinde zenginleştirerek aktarmaları, kültürel süreklilik açısından hayati bir rol oynamaktadır (Demir, 2009: 13).

Dünyanın birçok kadim toplumunda olduğu gibi, Türklerin kadim atalarının yaşamlarında da müzik, ilk zamanlarda bağımsız bir sanat alanı olarak değil; daha çok törensel ve dinsel pratiklerin bir parçası olarak kullanılmıştır. Dönemin önemli figürü olan Şamanlar, yalnızca bir din adamı ya da büyücü değil; aynı zamanda müzik icra eden kişilerdir. Şamanlar tarafından yapılan müzikler, bireysel niteliklerinin ötesinde toplumsal ve törensel işlevlere de sahip olmuştur. Eski dönem Türk müziği, diğer ilk toplumlar da olduğu gibi az sesli bir yapıya sahiptir. Ezgiler genellikle sözlü unsurlar temelinde ve iki perdeli bir çekirdek yapı etrafında şekillenmiştir. Bu perdeler, oymak, oba, budun ve boylara göre çeşitli farklılıklar göstermiştir. Zaman içinde bu iki perdelik yapı, önce temkinli, ardından daha kararlı bir şekilde gelişmiş; yeni seslerin eklenmesiyle zenginleşmiştir. Özellikle İslamiyet öncesi dönemde, dört perdeli sistemin de gelişmesiyle birlikte müzikal açıdan ileri bir aşamaya geçilmiştir (Uçan, 2000: 19).

1.1.3 İslamiyet Sonrası Türk Müzik Kültürü

Orta Asya kökenli geleneksel Türk müziği, Karahanlılar döneminde, İslamiyet'in etkisiyle birlikte Batı Asya'ya özgü müzik anlayışına yönelerek etkileşim alanını genişletmiştir. Özellikle Karahanlılar'ın İslam kültür çevresiyle kurduğu yakın temaslar, Türk müzik kültürünün İslam coğrafyasına entegre olmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu etkileşim, müzik sanatının hem biçim hem içerik bakımından dönüşüm geçirmesine zemin hazırlamıştır. (Özey, 2002: 350).

Osmanlı döneminde, Türk müzik kültürü hem halk nezdinde hem de devletin üst kademeleri tarafından ciddi bir şekilde desteklenmiştir (Filiz, 2023: 2). Gazneliler, Karahanlılar ve Selçuklular döneminde Türk müzik kültürü İslamiyet'in etkisi altına girmiştir. (Çağlak & Filiz, 2018: 34). Önceki dönemlerde, özellikle Gazneliler, Karahanlılar ve Selçuklular zamanında İslamiyet'in etkisiyle dönüşüm geçiren Türk müziği, Osmanlı döneminde daha sistematik bir gelişim sürecine girmiştir. Müzik sanatında yaşanan gelişmeler Osmanlı döneminde üç farklı dönemde ele alınmıştır (Vural, 2017: 99–103).

İlk evre olan 1299-1520 tarihleri arasında, Türk müzik kültüründe yeni usul ve makamların kullanılmaya başlandığı, Şükrullah Abdullah oğlu Lâdikli Mehmet Çelebi ve Fethullah Mümin gibi önemli sanatçıların çalışmalar yaptığı, Enderun Musiki Mektebi ve Mehtherhane gibi kurumların kurulduğu, bunun dışında tekkelerin de müzik sanatına ayrı

bir önem verdiği gör÷lmektedir. (Uçan, 2000: 617, Demir, 2010: 213). Aynı zamanda bu dönemde aşıklık geleneği de şekillenmeye başlamıştır.

İkinci dönem olan 1520-1826 tarihleri arasında ise eğlence ve fasıl müziğinin canlılık kazandığı, çırak-usta ilişkisine dayandırılan meşk sistemiyle müzik öğretimi yapıldığı ve ünlü bestecilerin yetiştiği gör÷lmektedir. Bu dönemde aynı zamanda gezginci aşıklık geleneği de gelişme göstermiş ve iyiden iyiye yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Müzik sanatında İstanbul'un merkez haline geldiği, Türk ve batı müziğinin birbirini etkilemeye başladığı gör÷lmektedir. (Uçan, 2000: 617)

Son dönemi kapsayan 1826 ve Cumhuriyetin ilanı arasındaki süreçte ise Osmanlı'da yaygınlaşmaya başlayan batı müziğinin özellikle çok seslilik anlayışının benimsenmeye başlandığı, genellikle eğitim faaliyetleri kapsamında batı müziği anlayışında yeni düzenlemelere gidildiği ve ilk resmi müzik okulunun açıldığı gör÷lmektedir. (Uçan, 2000: 618)

1.1.4 Türk Müziğinde Batılılaşma Hareketleri

Yalnızca siyasi otoritenin değil, aynı zamanda kültürel ve sanatsal faaliyetlerin de merkezi olan saraylar, devletin üç kıtaya yayılan egemenlik anlayışı doğrultusunda gücün, ihtişamın ve estetik temsilin odağı hâline gelmiş, bu bağlamda saray müziği de Osmanlı kimliğinin inşasında stratejik bir araç olarak konumlandırılmıştır. Türk müziği ve müzisyenleri, tarih boyunca hem Doğu hem Batı kültürlerinde dikkate değer bir yere sahip olmuş; farklı medeniyetlerde itibar görmüştür. II. Mahmut ve III. Selim dönemlerinde saray müziğinde gözlemlenen dönüşüm, Batılılaşma hareketlerinin etkisiyle şekillenmiş ve bu dönüşüm, hem geleneksel müzik formlarının sahiplenildiği hem de Batılı anlayışların etkisinin hissedildiği yeni bir dönem oluşmasını sağlamıştır (Toker, 2012: 7,14).

Böylece saray, müzik yaşamının odak noktası haline gelirken, bu destek sayesinde saray müziği ile halk müziği arasında karşılıklı bir etkileşim ortaya çıkmıştır. Halktan saraya doğru yükselen ve sarayın da kurumsal olarak destek verdiği müzik anlayışı, Osmanlı toplumunun sosyal yapısını ve kültürel bütünlüğünü yansıtmada önemli bir rol oynamıştır. (Uslu, 2015: 74)

Osmanlı Devleti'nin Batı'ya yönelme sürecinin başlangıcı genellikle Lale Devri olarak tanımlanmakta ve bu dönem, ilk batılılaşma eğilimlerinin gör÷ldüğü tarihsel evre

olarak kabul edilmektedir (Karamahmutoğlu, 2014: 38). Bu dönem sadece siyasi ve kültürel açılımlarıyla değil, aynı zamanda müziğin bu dönüştürme sürecindeki aktif rolüyle de dikkat çekmektedir. Lale Devri boyunca sanat ve sanatkarlara verilen destek, Osmanlı Türk müziğinin bağımsız bir biçimde kimliğini ortaya koymasına olanak tanımıştır. Batıya yönelik ilk reform hareketlerinin yaşandığı bu dönemde müzik, bu kültürel değişim sürecinin önemli bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.

Nizam-ı Cedid Ordusu'nun kurucusu olan III. Selim, yalnızca askeri düzenlemeleriyle değil, geleneksel müzik anlayışını üst düzeye taşıyan ve geleneğe yeni estetik ve yapısal yorumlar kazandıran eylemleriyle de ön plana çıkmıştır. (Karamahmutoğlu, 2014: 41). III. Selim Saltanatının diplomatik, siyasi ve askeri yönelimleri Batı'yı model alırken, müzikal anlamda Osmanlı müziği ve Avrupa müziği arasında bir köprü kurmuştur. (Öztuna, 1990: 29). Özellikle makam, form, teori ve nota sistemlerine dair önceki dönemlerde başlatılan çalışmalar, III. Selim döneminde zirveye ulaşmıştır (Öztuna, 1990: 29,30).

II. Mahmut döneminde ise Avrupa müziğine olan ilgi daha kurumsal düzeye taşınmıştır. Avrupa'dan getirilen virtüözler ve opera toplulukları padişah nezdinde büyük bir beğeniyle karşılanmıştır. Yeniçeri Ocağı'nın 1826 yılında kaldırılmasının ardından, bu yapıya bağlı mehterhane de ortadan kaldırılmış, yerine Batı tarzında kurumsallaşan Mızıkacı-i Hümayun kurulmuştur. (Karamahmutoğlu, 2014: 45).

Bu değişim, Osmanlı askeri müziğinin zamanla senfonik müzik anlayışına evrilmesine neden olmuştur. Böylece müzik, Batılılaşma hareketlerinin yalnızca kültürel bir parçası değil, aynı zamanda siyasi reformların da bir uzantısı olarak değerlendirilmiştir.

1.1.5 Atatürk'ün Sanat ve Müzik Anlayışı

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde, Atatürk, toplumsal yapıya ilişkin reformlara dair görüşlerini doğrudan açıklamak yerine bir süre gözlem yapmayı tercih etmiştir. Bu dönemde bazı Osmanlı subayları, toplumsal alanda yapılması gereken değişimlere dair fikirler geliştirmeye başlamış ve bu düşüncelerini hayata geçirebilmek için uygun zemini beklemişlerdir. Atatürk, 1918 yılında güçlü bir yetki elde etmesi halinde toplumsal dönüşümleri gerçekleştirme niyetinde olduğunu ifade etse de bu değişimlerin, halkı zamana yayarak ikna etme yoluyla değil, doğrudan halkın seviyesine

yönelerek, onları bilinçlendirme ve birlikte yükselme anlayışıyla gerçekleştirilmesi gerektiğine inanmıştır.

Kendi yaşamı boyunca özgürlük arayışında olan Atatürk, elde ettiği yetkiyle birlikte hedeflediği toplumsal reformları da hayata geçirmiştir. Bu reformlar arasında, müzik alanında yapılan devrim niteliğindeki düzenlemeler, Atatürk'ün kültürel dönüşüm vizyonunun en önemli parçalarından biri olmuştur (Karal, 1981: 45). Bunun sebebinin ise açık bir şekilde uluslararası alanda yeni cumhuriyetin kendisini meşrulaştırmak adına vitrin olarak müzik sanatını görmesi olduğu söylenebilir. Aynı zamanda müzik ve güzel sanatların Atatürk'e göre medeni anlamda bir ölçü olarak kabul edildiği şu sözünden anlaşılabilmektedir: *“Güzel sanatlarda muvaffak olmak, bütün inkılaplarda başarıya ulaşmak demektir. Güzel sanatlarda muvaffak olamayan milletler ne yazık ki, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla yer almaktan ılelebet mahrum kalacaklardır.”*

1.1.6 Cumhuriyet Dönemi Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Süreci

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de müzik politikaları, diğer birçok alanda olduğu gibi batı merkezli bir modernleşme perspektifi doğrultusunda yeniden şekillendirilmiştir. Bu yeni dönemde, Osmanlı'dan miras kalan müzik geleneği, Cumhuriyet yöneticileri tarafından kültürel bir değer olarak kabul edilmiş; ancak bu mirasın korunması ve dönüştürülmesine dair uygulamalarda toplumun tüm kesimleri tarafından ortak bir yaklaşım benimsenmemiştir.

Müzik alanında genel bir reform hedefi üzerinde mutabık kalınsa da, bu hedefe ulaşmada izlenecek yöntemler ve uygulanacak pratikler konusunda fikir ayrılıkları kaçınılmaz olmuştur. Bu sürecin düşünsel zeminini oluşturan isimlerden biri olan Ziya Gökalp, “millî musiki” kavramını gündeme getirerek Cumhuriyet Dönemi'nin müzik politikalarına teorik bir çerçeve kazandırmıştır. Gökalp, çağdaşlaşmanın zorunluluğunu vurgularken, Batı müziğinin teknik imkanlarından faydalanılması gerektiğini; ancak melodik temel olarak Türk halk müziğinden beslenen bir sentez yaratılmasının elzem olduğunu ifade etmiştir (Erşan, 2006: 41).

Mustafa Kemal Atatürk de Gökalp'in bu düşüncelerinden etkilenmiş; Türk müziğinin Batılı estetik normlara göre yeniden yapılandırılması gerektiğini, ancak bu yapı içinde yerli ve millî unsurların korunarak yaşatılması gerektiğini dile getirmiştir. Böylece Gökalp'in ortaya koyduğu fikirler, Cumhuriyet müzik reformunun hem düşünsel

hem de uygulama düzeyinde temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir (Gökalp, 2012: 7).



Şekil 1.1 Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği ile İlgili Gazete Haberi, 29 Eylül 1928 tarihli ve 1578 sayılı Cumhuriyet gazetesinin beşinci sayfası (Tezcan Aksu, 2024: 59)

Ziya Gökalp ile Mustafa Kemal Atatürk, modernleşme sürecine ilişkin olarak dil, kadın hakları, hukuk, ekonomi ve sanat gibi alanlarda Batı'nın kurumsal yapısını örnek almanın gerekliliğini savunmuşlardır (Asena, 1981: 39). Gökalp'in fikirleri özellikle Türkçülük ideolojisinin sistematik hâle gelmesinde belirleyici rol oynamış; bu görüşlerde de Türk milletinin kendi milli değerleriyle yeni bir medeniyet inşa etmesi gerektiğini ileri sürülmüştür. Bu doğrultuda Gökalp, Türk milletinin ihtiyaç duyduğu toplumsal düzenin, milletin kolektif vicdanının zaten mevcut olduğunu ve bunun bilinçaltında yer aldığını ifade etmiştir. Ona göre bu anlayış "Türkçülük" olarak adlandırılmıştır (Gökbilgin, 1976: 208).

1.1.6.1 Musiki Muallim Mektebi

Türkiye'de modern anlamda öğretmen yetiştirme faaliyetleri, 1848 yılında İstanbul'da Rüştîye Mekteplerine öğretmen kazandırmak amacıyla kurulan Darülmuallimin ile başlamıştır. Bu kurum, Türk eğitim tarihinde ilk öğretmen okulu olma niteliğini taşımaktadır. Zamanla, Darülmuallimin'in bünyesinde, farklı öğretim

kademelerine öğretmen yetiştirmeye yönelik olarak Ali ve Sıbyan şubeleri de açılmıştır. Kız öğrencilerin eğitime yönelik olarak ise, 1870 yılında Darümuallimat faaliyetine geçmiştir. Ancak bu kurumların hiçbiri müzik öğretmenliği gibi alan özelinde bir program sunmamıştır. Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirilmesine ilişkin sistematik yapı ise Cumhuriyet’in ilanından sonra kurulmuştur. 1924 yılında Ankara’da açılan Musiki Muallim Mektebi, yalnızca müzik öğretmenliği amacıyla faaliyet göstermek üzere kurulan ilk müstakil öğretim kurumu olmuştur (Özden, 2013: 85).

Kasım 1924’te Ankara Cebeci semtinde öğretime başlayan bu kurum, Batı müziği temelli bir eğitim anlayışıyla ortaokul, lise ve öğretmen okulları için nitelikli müzik öğretmenleri yetiştirmeyi hedeflemiştir (Çini Şimşek, 2018: 241). Musiki Muallim Mektebi, yatılı ve ücretsiz bir eğitim modeli benimsemiş; öğrencilere yalnızca teorik bilgi sunmakla kalmayıp, aynı zamanda disiplinli bir yaşam alışkanlığı kazandırmayı amaçlamıştır. Bu çerçevede, öğrencilerin dışarıda çalışmaları ya da okul dışı konser gibi etkinliklere katılmaları yasaklanmıştır. Benzer kuralların, aynı dönem içerisinde faaliyet gösteren Yüksek Muallim Mektebi’nde de uygulandığı görülmektedir. Bu yaklaşım, öğretmen adaylarının mesleki odaklarını koruyabilmeleri için dikkat dağınık dış faktörlerden uzak tutulmaları gerekliliğiyle açıklanabilir (Becerikli, 2019: 159, 177, 192).

Okulun kurucu müdürlük görevini Osman Zeki Üngör üstlenmiştir. Eğitim kadrosu ise, doğrudan Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası’nda görev yapan sanatçılardan oluşturulmuştur. (Altunya, 2006: 145, 634). 1934 yılına kadar okul öğretmen okulu olarak faaliyetlerini sürdürmüştür. Milli Musiki ve Temsil Akademisi’nin Teşkilat Kanunu’nun yayınlanmasıyla, müzik eğitimi adına bir akademinin inşa edilmesi sağlanmıştır. Ankara’da kurulacak olan akademinin amaçları memlekette ilmi esaslar dahilinde milli musiki işlemek, yaymak ve yükseltmek, her şubesinde sahne temsilinin ehliyetinde unsurlar yetiştirilmesi, musiki muallimi yetiştirilmesi olarak belirlenmiştir. Akademi bu amaçlar doğrultusunda Musiki Muallim Mektebi, Temsil Şubesi ve Riyaset-i Cumhur filarmoni orkestrasından oluşturulmuştur. (Resmî Gazete ile neşir ve ilâm: 4/VII/1934 - Sayı :2743) 1937-1938 öğretim yılından itibaren okulun öğretmen yetiştirme işlevi, Gazi Terbiye Enstitüsü bünyesine aktarılmıştır. Bu dönüşümle birlikte, kurumda doğrudan müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik özel bir bölüm oluşturulmuştur.

1.1.6.2 Ankara Devlet Konservatuvarı

Atatürk'ün “*Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür*” sözü ışığında, yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti kültür ve sanat alanlarında ilerlemeyi hedeflemiş olup, bu vizyon çerçevesinde 1 Kasım 1924 tarihinde Musiki Muallim Mektebi açılmıştır. (Çakar, 2015: 9). 1934 yılına gelindiğinde ise, Atatürk'ün 1 Kasım tarihinde yaptığı TBMM açılış konuşmasında, güzel sanatlar ve müzik alanına yaptığı vurgular sonucunda aynı yıl Ankara'da Cumhuriyet döneminin ilk müzik kongresi toplanmıştır. (Çakar, 2015:17). Kongrede alınan kararları hayata geçirmek üzere, 25 Haziran 1934'te çıkarılan 2541 sayılı kanun ve 4 Temmuz 1934 tarihli Resmi Gazete'de yayımlanan 2743 sayılı düzenleme ile, Musiki Muallim Mektebi'nin Milli Musiki ve Temsil Akademisi adıyla yeniden yapılandırılmasına resmen başlanmıştır (Çakar, 2015: 17).

Millî Musiki ve Temsil Akademisi yapılanması kapsamında planlanan bu reform sürecinde, Millî Eğitim Bakanlığı Avrupa'daki konservatuvar sistemlerini inceleyerek uygun bir modelin Türkiye'ye uyarlanmasını hedeflemiştir. Bu amaç doğrultusunda, modern müzik anlayışının yerleşmesi ve eğitim sistemine entegre edilmesi için yurt dışından uzman desteği alınmasına karar verilmiş ve Berlin'de eğitim ataşesi olarak görev yapmakta olan Cevat Dursunoğlu bu süreci yürütmekle görevlendirilmiştir (Altay, 2022: 434). 1935 yılında konservatuvar sisteminin kurulması yönündeki girişimlerin somutlaşması sürecinde Millî Eğitim Bakanlığı, Avrupa'dan uzman desteği alınmasına karar vermiştir. Ancak Cevat Dursunoğlu'nun ve Türkiye'nin Berlin Büyükelçisi Hamdi Arpağ'ın Alman müzik çevreleriyle doğrudan bir bağlantıları bulunmamaktadır. Bu nedenle Dursunoğlu, çevresine danışarak olası adaylar hakkında bilgi toplamaya başlamış, bu süreçte adı öne çıkan kişiler arasında dönemin en saygın Alman orkestra şeflerinden Erich Kleiber (1890–1956) ve Wilhelm Furtwängler (1886–1954) de yer almıştır (Altay, 1983). Dursunoğlu'na, Furtwängler tarafından Paul Hindemith'in önerilmesinin ardından 27 Mart 1935'te Berlin'de Hindemith'le resmi sözleşme imzalanarak kendisi Türkiye'ye davet edilmiştir. Hindemith ilk kez Nisan 1935'te Ankara'ya gelip çalışmalara başlayarak, 1936 ve 1937 yıllarında iki kez daha Türkiye'yi ziyaret ederek kapsamlı incelemeler yapmıştır ve her seferinde hükümete “Türk Müzik Yaşamının İnşası İçin Öneriler” başlıklı raporlar sunmuştur. (Uçan, 2005: 339). Hindemith'in hazırladığı rapor doğrultusunda kurulacak konservatuvar bünyesinde, bir “serbest müzik okulu” (yani asıl konservatuvar bölümü), mevcut Musiki Muallim

Mektebi'nin devamı niteliğinde bir öğretmen okulu ve bir tiyatro-okul (dram ve opera bölümü) kurulması öngörülmüştür. (Baydar,186) Konservatuvarın tiyatro ve opera eğitimini kurup yönetmek üzere Almanya'dan ünlü tiyatro adamı Carl Ebert de Türkiye'ye davet edilerek öğretim kadrosuna katılmıştır. (Altar,1980).Paul Hindemith'in danışmanlığında yürütülen planlamalar doğrultusunda yeni kurulacak konservatuvara öğrenci seçimi, doğrudan Musiki Muallim Mektebi bünyesinden gerçekleştirilmiştir ve bu kapsamda, 6–12 Mayıs 1936 tarihleri arasında mektepte öğrenim görmekte olan 132 öğrenci, yetenek ve yeterlilik kriterlerine göre değerlendirilmeye alınmıştır. Yapılan bu sınavlar sonucunda, 86 öğrencinin müzik ve sahne sanatları alanlarında ihtisas eğitimi alarak Devlet Konservatuvarı'nda öğrenimlerini sürdürmelerine karar verilmiştir. Diğer yandan, 46 öğrencinin ise mevcut eğitimleri doğrultusunda öğretmenlik programında kalmaları uygun bulunmuştur. Bu sınavın başlamış olduğu 6 Mayıs 1935 gününde konservatuvarın resmen kurulduğu kabul edilmektedir. (Çakar, 18). Müzik Bölümü'nün yanı sıra, Yapılan seçimler neticesinde, Tiyatro Bölümüne 3'ü kız, 8'i erkek olmak üzere toplam 11 öğrenci; Opera Bölümüne ise 5 kız ve 7 erkek öğrenci kabul edilmiştir. 1 Kasım 1936 gününde faaliyetlerine başlayan Ankara Devlet Konservatuvarı için Atatürk, aynı gün yapmış olduğu meclis konuşmasında *“Güzel sanatlara da alâkanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuvar ve bir Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek, benim için bir hazdır. Güzel sanatların her şubesi için, Kamutayın göstereceği alâka ve emek, milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok tesirlidir”* (Altar, 1977) ifadelerini kullanarak sevincini ve coşkusunu dile getirmiştir.

1.1.7 Joseph Marx, Paul Hindemith ve Carl Ebert

Cumhuriyetin ilanından sonra İstanbul Belediyesi, konservatuvarın ıslahı için, Avusturyalı ünlü besteci Joseph Marx'ı (1882-1964) davet etmiş ve Marx'ın, Türkiye'de müziğin gelişimini sağlayacak tedbirlerle ilgili bir rapor vermesine imkân sağlamıştır. Viyana Müzik Akademisi direktörü olan Marx, 1931–32'de İstanbul'a gelerek konservatuvarın kuruluş, yönetim ve öğretim programı hakkında kapsamlı raporlar sunmuştur. (Çuhadar,2015: 20)

Amerika Birleşik Devletleri'nde 93 yaşında hayata gözlerini yummuş olan Prof. Carl Ebert ise, Türkiye'de müzikli ve müziksiz sahne sanatlarının sırf okula dayalı olarak gelişip olgunlaşması ve bunun tabii sonucu olarak da Türkiye'de ilk Devlet

Konservatuvarı ile Devlet Tiyatrosunun ve Devlet Operasının kurulup faaliyete geçmesi çabasına içtenlikle katkıda bulunmuş, Ankara’da aralıksız 9 yıl boyunca da bu çabasını ve katkısını sürdürmüştür. (Çuhadar,2015: 20)

1936 yılında Paul Hindemith ve Carl Ebert’in Ankara’daki çalışmalarına başlamasıyla birlikte hayata geçirilen reform sürecinin, ilerleyen yıllarda ne tür sonuçlar doğuracağı o dönemde öngörülebilir değildi. Bu yeni kurumsal yapılarla, gelecekte dünya çapında takdir toplayacak düzeyde sanatçılar yetişeceği, çok sesli yerli bestelerin ve Türkçe operaların uluslararası sahnelerde icra edileceği düşüncesi o günler için hayli uzak bir ihtimaldi. Ancak zaman içinde bu yeniliklerin derinliği ve taşıdığı anlam, daha net bir biçimde anlaşılır hale gelmiştir.

Çoksesli çağdaş Türk sanat müziği ile yerli Türk operasının yazılabilmesi için, her yerde olduğu gibi Türk müziğinde de, Batı müzik literatüründen seçilmiş klasik eserlerin ele alınıp örnek olarak değerlendirilmeleri gerekliydi. Böylece Konservatuvar sınıflarının Şan Bölümü ve Tiyatro Bölümü öğrencileri, Batı müziği literatüründen seçilmiş klasik eserleri, bir iki yıl içinde, Türkçe metinlerle icra edebilecek düzeye kolaylıkla ulaşabildiler. Durum Atatürk’e aksetmiş, bu sonuca çok memnun olan Devlet Başkanı, Millî Eğitim Bakanı Saffet Arıkan’a: “Sorunuz bakalım Profesör Ebert’e, memleketimizde kaç yıl sonra Türkçe bir opera oynanabilir?” demişti. Bakan da Ata’nın bu isteklerini aynen uzmana nakletmiş, Ebert de gülümseyerek: “*Beş yıl sonra, sayın Bakan*” cevabını vermişti. (Ali, 2024: 93)

Carl Ebert, Türkiye’deki sanat eğitimine olan inancıyla görevine büyük bir kararlılıkla başlamıştır. Göreve gelişinin ardından ele aldığı ilk eser, Wolfgang Amadeus Mozart’ın tek perdelik operası Bastien und Bastienne olmuştur. Bu yapıt, konservatuvarın açılışından üç yıl sonra öğrenciler tarafından Türkçeye çevrilerek başarıyla sahnelenmiştir (Altar, 1980).

Prof. Carl Ebert, ulusal bir Devlet Operası ve Devlet Tiyatrosu'nun temellerinin sağlam bir şekilde atılabilmesi için, sahne sanatlarında uluslararası düzeyde kabul gören geleneksel kurallara uyulması gerektiğini ve bu doğrultuda dünya sahne edebiyatından seçilecek klasik eserlerin titizlikle incelenmesinin zorunlu olduğunu savunmuştur. Ebert’in bu yaklaşımı, yalnızca teorik değil, aynı zamanda uygulamaya dayalı eğitimi önceleyen bir yöntemle şekillenmiştir. Önemli bir tesadüf olarak, Devlet Konservatuvarı’nın kuruluş süreciyle eşzamanlı biçimde Türkiye’de sahne sanatlarına

ilgi duyan genç yeteneklerin, Ebert gibi dünya çapında bir sahne ustasıyla doğrudan temas kurma imkânı elde etmeleri büyük bir avantaj olmuştur. Bu karşılaşmanın, dönemin siyasi gelişmeleriyle de yakından ilişkili olduğu açıktır. Zira 1935 sonrasında Nazi Almanyası'ndan ayrılmak zorunda kalan pek çok seçkin Alman sanatçının Türkiye'ye yönelmesi, bu kültürel etkileşimi mümkün kılmıştır. Aynı zamanda bu durum, Ebert için de önemli bir fırsat yaratmıştır. Arjantin'de geçici olarak sürdürdüğü hayatına kıyasla, Atatürk'ün reformist vizyonu doğrultusunda sanata ve eğitime değer verilen bir ülkede görev alma şansı, onun için eşsiz bir deneyim sunmuştur. Ebert'in kendisi de bu durumun farkında olarak Türkiye'deki öğrencileriyle yürüttüğü sahne eğitimini büyük bir coşku ve tutkuyla sürdürmüştür. (Altar, 1980)

Hindemith ise, Türkiye'de müzik kurumlarının incelemesi ve önerilerde bulunması için Atatürk tarafından davet edilmiş ve 1935-37 yıllarında toplam 4 kez Türkiye'ye gelmiştir. Hindemith'i Türkiye'ye tavsiye eden kişi Berlin Filarmoni Orkestrası şefi Furtwängler'dir. (Kahramankaptan, 2013) Hindemith'in Türkiye'ye gelmesindeki en önemli neden, Nazi Almanyası tarafından gördüğü baskıdan ötürü can güvenliğinin olmadığını düşünmesidir.

Bu süreçte çalışmalarına başlayan Hindemith, Necil Kâzım Akses ve Cevat Dursunoğlu ile Ankara dışında İstanbul ve İzmir'e de giderek yerinde gözlemler gerçekleştirmiş, Türkiye'deki geleneksel müzik yapısını daha yakından tanımak amacıyla çeşitli incelemelerde bulunmuştur. Bu ziyaretler sırasında, öncelikli olarak müzik kurumlarının yapısını ve işleyişini değerlendirmiş, ardından geleneksel müzik birikiminin kapsamını anlamaya yönelik kapsamlı gözlemler yapmıştır. Klasik Türk müziğinin farklı türlerini dinlemiş; bölge ozanları, halk müziği icracıları özel olarak davet edilerek kendisine canlı örnekler sunulmuştur. Ayrıca köy ziyaretleri gerçekleştirilmiş, halk müziği örneklerinin doğal bağlamları içerisinde gözlemlenmesine özen gösterilmiştir. Bu gözlemlerin ardından ise Hindemith; izlenecek yolu şu şekilde ifade etmiştir: *“Her çeşit musikinizi dinledim. 'Sanat Musikisi' dediğimiz alaturkada üstad sanatçılarınız gelmiş, geçmiş. Fakat bu sanat yolu kapalı bir çevre içinde kendisini tekrarladığı için yaratıcılık gücünü yitirmiş, ne yapsanız gelişemez, hep eskiyi tekrar olur. Bence bu musikiyi tarihî bir yadigâr olarak muhafaza edersiniz, tıpkı bizim Bach'tan önceki müziğimiz gibi. Aslına sadık tarihî bir yadigâr olarak ve kendi zamanlarında kullanılan enstrümanlarla tekrarlırsınız. Bence sizin esas hazineniz 'Halk Musikisi' diye adlandırdığınız musikidir.*

Pek az millete nasip olacak kadar zengindir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bundan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız ki Batılı birçok büyük besteci bu yoldan geçmişlerdir.” (Oransay, 1966, s. 21)

Hindemith’in birinci ve ikinci (2 Mart-3 Haziran) Türkiye gezileri arasında geçen yaklaşık bir yıllık zaman, Ankara’ya gidecek müzisyenlerin bulunması, çalgıların temini ve bir konservatuvarın asgari koşullarının sağlanmasıyla geçmiştir. İkinci gezi sonrasında, Hindemith’in planlarının tam olarak uygulanması Türkiye Cumhuriyeti’nin mali ve sosyal durumu, eğitim seviyesi gibi zorluklarla başa çıkmak gerektiğinden zorlaşmıştır. Bundan dolayı Türkiye ile Hindemith ilişkilerinde gerilmeler yaşanmıştır. Atatürk’ün ölümünden sonra Hindemith’e verilen parasal ve diğer destekler de azalmıştır. Nitekim, Hindemith 1938’den sonra Türkiye’de bulunmamıştır. (Kahramankaptan, 2013, s. 23-45)

Hindemith’in üçüncü gezisinin ardından hem mektuplarında hem de raporlarında Türkiye ile ilgili umutlarının yavaş yavaş kaybolduğunu görmek mümkündür. (Kahramankaptan, 2013: 43) Dördüncü ve son gezisinin ardından yapılan mektuplaşmalardan ise, konservatuvar için öngörülen kadroların netleştirilemediği ve çalışmanın bu noktada yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Hindemith, 10 Ağustos 1936 tarihli mektubunda Cevat Dursunoğlu’na yazdığı üzere, Ankara Devlet Konservatuvarı’nın açılışının gerekli hazırlıklar tamamlanmadan gerçekleştirilmesine karşı çıkmış, bu konuda acele edilmesini doğru bulmamıştır. Açılış törenine katılmama kararı da bu tavrının somut bir yansıması olmuştur (Altar, 1980).

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK BEŞLERİ

2.1 TÜRK BEŞLERİ'NİN DOĞUŞU

Atatürk'ün liderliğinde cumhuriyetin kurulmasının ardından her alanda çağdaşlaşma hareketleri başlamıştır. Müzik de bu hareketlerin bir ayağı olup Atatürk'ün hedeflediği gibi ilerleyebilmesi amacıyla ilk olarak canlı, kararlı, devamlılığı olan ve temelleri sağlam inşa edilmiş sanat ve kültür politikalarının planlanması amaçlanmıştır. (Altar, 1956)



Şekil 2.1 Türk Beşleri (Bayrak ve Karaçil, 2024: 89)

Müzik sanatı alanında bundan dolayı 1925 ile 1929 yılları arasında belirli aralıklarla yarışma sınavları yapılmıştır. Bu sınavlarda başarılı olan on öğrenci Avrupa ülkelerinden Berlin, Paris, Budapeşte ve Prag gibi sanat merkezi olan konservatuvarlara eğitim almaları amacıyla gönderilmiştir (Tanhan, 199.).

Bu kapsamda 1925 yılında gerçekleştirilen ilk sınav sonucunda, Frères Okulu'ndan Ekrem Zeki Ün keman, Galatasaray Lisesi'nden Cezmi Rıfkı Erinç keman, Ulvi Cemal Erkin ise piyano bursunu kazanarak Paris'te eğitim almaya hak kazanmışlardır. Takip eden yıllarda, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun devlet bursuyla; Hasan Ferid Alnar ve Cemal Reşit Rey ise kendi olanaklarıyla Paris'e giderek müzik eğitimi almışlardır. Bu sanatçılar eğitimlerini tamamladıktan sonra yurda dönerek Ankara'daki Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik görevine başlamışlardır. Ulvi Cemal Erkin,

Hasan Ferid Alnar, Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses, bu eğitim süreci sonucunda Türkiye müzik tarihinde "Türk Beşleri" olarak anılan önemli bir müzikal akımın temelini oluşturmuştur. (Sayın, 2019, s. 30)

Yetenekli gençlerin 1925 yılında Avrupa'ya gönderilmesi sonucunda başlayan bu uygulama ile Piyanist İdil Biret ve keman sanatçısı Suna Kan da uygulama kapsamında 1948 yılında Paris'e gönderilmiştir. 1956 yılında Büyük Millet Meclisi'nde çıkarılan 6660 sayılı Üstün Yetenekli Çocuklar Kanunu ile Millî Eğitim Bakanlığı'na geniş kapsamlı bir yetki verilmiştir (Iridağ, 2000)

2.2 TÜRK BEŞLERİ'NİN YAŞAM ÖYKÜLERİ VE MÜZİK DİLLERİ

2.2.1 Cemal Reşit Rey

Kudüs'te 1904 yılında dünyaya gelen Cemal Reşit Rey'in babası olan Ahmet Reşit Rey, Kudüs mutasarrıfı olarak görev yapmaktaydı. Son Osmanlı ailelerinden birinin oğlu olan Ahmet Reşit Rey'in sarayla olan ilişkisi sürekli devam etmiştir. Ayrıca devletin üst kademelerinde görev alarak bakanlıklar ve bürokratlıklar yapan bir devlet adamıdır. (İlyasoğlu, 2007). Babasının görevleri ve politik durumundan dolayı sık sık şehir değiştiren Cemal Reşit Rey beş yaşındayken İstanbul'a gelmiştir. Galatasaray Lisesinde okula başlayan Cemal Reşit Rey bir diğer yandan da piyano dersleri almıştır. 1913 yılında ülkenin savaş içerisinde olmasından dolayı Paris'e taşınmışlar ve buraya gelmesinin ardından aileye Fransa Cumhurbaşkanı tarafından da destek verilmiştir. (Sayın, 2019, s. 32)

Reşit Ahmet, oğlunu Fransa Cumhurbaşkanı Raymond Poincaré'den almış olduğu randevu ile Paris Konservatuvarı'nın müdürü kompozitör Gabriel Faure'ye götürmüştür. Faure onu dinlemesinin ardından pedagoga telefon ederek *"Efendim size bir Türk çocuğu gönderiyorum ve hiçbir şey ifade etmiyorum. Çocuktaki yetenekleri kendiniz göreceksiniz."* diyerek Ahmet Reşit Bey'e dönmüş ve oğlunuz bu hayatta müzikten başka bir şey yapmamalı şeklinde bir öneride bulunmuştur.



Şekil 2.2 Cemal Reşit Rey (Söylenti Dergi, Antik Enstrümanlar Serisi; Piyano)

Cemal Reşit Rey, Türk Beşleri'nin en yaşlı üyesi olarak, Türk müziği ile Batı klasik müziği arasında bir köprü kuran özgün bir üsluba sahiptir. Besteci, ulusal müzik öğelerini çağdaş tekniklerle sentezleyerek Türkiye'nin müzikal karakterini eserlerine yansıtmıştır. (Babacan, 2023: 1725) Teknik açıdan Rey'in tüm yapıtları, modal bir yapı içerisinde belirli bir tonal merkeze bağlı zengin bir armonik doku üzerine inşa edilmiş ve bu yapıtlarda her zaman melodik çizgiye büyük önem verilmiştir. (Kurtuluş, Özal, & Akın, 2023, s. 157) Piyanist Vedat Kosal, Cemal Reşit Rey'in beste pratiğinde melodinin her zaman ön planda olduğunu belirterek Rey'in önce melodik yapıyı oluşturduğunu, ardından bunu nota haline getirdiğini ifade etmiştir (İlyasoğlu, 2005). Kosal, ayrıca Rey'in eserlerinde ana temanın belirleyici olduğunu, bu yönüyle özellikle Stravinsky ve Ravel'in etkilerinin hissedildiğini ifade etmiştir. Rey'in eserlerinde Ritmik yapılarda Bartók'un armonik anlayışına benzerlikler bulunurken, biçimsel tercihlerinde ise Ravel'in izleri görülmektedir. Ayrıca Rey'in, hızlı tempolu bölümlerde Stravinsky'nin karakteristik etkisini taşıdığı ve kişisel beğeni bakımından en çok Chopin ile Debussy'i takdir ettiği de dile getirilmiştir (Aydın, 2003). Rey, hiçbir döneminde sıradanlığa yönelmemiş; her eserinde bilinçli bir yaklaşımla derinlik arayışına girmiştir. Sanatın

özüne ulaşmayı amaçlayan bu tavrı, ifade sürecinde karşılaştığı teknik zorluklara rağmen en doğru anlatım biçimini bulma çabasıyla birleşmiştir (İlyasoğlu, 2005).

Cemal Reşit Rey'in müzik dili ve üslubu oldukça yalın ve sade olmasının yanı sıra, kendisine has öğelerini ve özelliklerini koruyarak Türk halk ve Türk sanat müziğinin dünya sahnelerinde yer alması için elinden geleni yapmıştır. Halen günümüzde müzik okullarında ve konservatuvarlarda yüksek düzeylerde Cemal Reşit Rey'in eserlerine yer verilmektedir. (Rey, 2007: 127)

2.2.2 Ulvi Cemal Erkin

Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul'un Bakırköy semtinde dünyaya gelmiştir. Ailenin üçüncü çocuğu olarak dünyaya gelen Erkin'in babası bürokrat Mehmet Cemal Bey, annesi ise müzik ve Fransızca eğitimi almış olan Nesibe Hanım'dır. Erkin henüz sekiz yaşındayken babasını kaybetmiş, bu kayıp sonrası ailedeki tüm sorumluluğu annesi ve dedesi üstlenmiştir. Özellikle müzik eğitimine önem veren annesi Nesibe Hanım, çocuklarının eğitim süreciyle bizzat ilgilenmiş; onlara hem temel kültürel bilgiler hem de sanatsal beceriler kazandırmak adına yönlendirici olmuştur. (Sayın, 2018: 20)

Ağabeyleri Adnan Cemal ve Feridun Cemal keman dersleri alırken, Ulvi Cemal ise annesiyle birlikte piyano eğitimi almaya başlamıştır. Annesinden sonra Ulvi Cemal piyano derslerine Fransız bir eğitimci ile devam etmiş, ardından İstanbul'da o dönemlerde ünlü olan İtalyan Filo Adinolfi ile çalışmaya başlamıştır. Numune Mektebini bitirmesinin ardından Ulvi Cemal, Mekteb-i Sultaniye'de orta ve lise eğitimini tamamlamıştır. (Kolçak, 2008, 9-10)

Ulvi Cemal Erkin, 1925 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavı kazanarak devlet bursuyla müzik eğitimi için Paris'e gönderilmiştir. Beş yıl süren Paris dönemi boyunca Paris Konservatuarı ile Ecole Normale de Musique'te öğrenim gören Erkin; bu süre zarfında ünlü pedagog Nadia Boulanger ile kompozisyon, Jean Gallon ile armoni, Camille Decreus ve Jean Batalla ile piyano ve Noël Gallon ile kontrpuan çalışmıştır (Özkan, 2023, 130). Erkin, 1930'da yurda döndükten sonra Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenini olarak göreve başlamıştır (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı [ADK], t.y.). 1936 yılında Ulvi Cemal Erkin; Paul Hindemith ve Carl Ebert'in katkılarıyla kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nın ilk eğitim kadrosunda yer almıştır. Bu kurumda piyano ve kompozisyon dersleri vermeye devam etmiş, aynı zamanda Gazi Eğitim Enstitüsü'nde de yaklaşık yirmi beş yıl

boyunca ğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. 1951 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü görevine getirilmiş ve 1972’deki vefatına dek bu görevini srdrmştir. Eğitmenlik kariyeri boyunca İlhan Usmanbaş, Ferit Tüzün, Suna Korad ve Ersin Onay gibi birçok değerli müzisyeni yetiştirmiştir. Ayrıca, 1960 yılında yürürlüğe giren “stn Yetenekli ocuklar Yasası” kapsamında oluşturulan kurulda yer alarak, üstün yetenekli çocukların eğitimiyle ilgili politikaların belirlenmesine katkı sağlamıştır (zkan, 2023, 131).

Ulvi Cemal Erkin, 1971 yılında “Devlet Sanatçısı” unvanına layık görülmüş, aynı yılın temmuz ayında yaş haddi nedeniyle emekli olmasına rağmen, Bakanlar Kurulu kararıyla Ankara Devlet Konservatuvarı’ndaki görevine devam etmiştir (algan, 1991, s. 179). Sanatsal alışmaları ve ağdaş Türk müziğine yaptėı katkılar dolayısıyla uluslararası düzeyde de takdir görmüş; 1950 yılında Fransız Eğitim Bakanlığı tarafından “Palme Acadmique”, 1959’da Fransa tarafından “Lgion d’honneur” liyakat nişanı, 1963’te İtalya’dan “L’Ordine al Merito della Repubblica Italiana” ve 1970 yılında yine Fransa’dan “Officier” nişanı ile ödüllendirilmiştir. (Batur, 2021, s. 13).



şekil 2.3 Ulvi Cemal Erkin (<https://www.oktayaras.com/ulvi-cemal-erkin/tr/29712>)

Ulvi Cemal Erkin’in bestecilik anlayışını ele alan çeşitli araştırmalar, onun Türk folklor müziğinin zengin melodik ve ritmik materyalinden yoğun biçimde yararlandėđını

ortaya koymaktadır. Erkin, geleneksel Türk Sanat Müziği'nin tek sesli yapısından ve bu müzik türünün makamsal özelliklerinden esinlenmiş, aynı zamanda her iki geleneksel müzik türünün renk ve ritim zenginliğini Batı müziği teknikleriyle uyumlu biçimde harmanlayarak çok sesli eserler üretmiştir. Ulvi Cemal Erkin'in çağdaş Türk müziği içerisinde çok sesli yapı kurabilmiş öncü bestecilerden biri olduğu söylenebilir (Çalgan, 1991: 28). Ulvi Cemal üzerimizdeki makam ritim zenginliklerinin değerini şu şekilde dile getirmiştir: *“Musiki biz Türkler için tarihi büyük değer taşımaktadır. Türk bestecileri için gerek ritimleri gerekse makamları açısından sonsuz bir ilham kaynağıdır.”* (Çalgan, 1992: 29).

Ulvi Cemal, ilk dönem anlayışında bestecilik sistemini oluşturmuş orta döneminde de bu sistemi sürdürmeye devam etmiştir. Anadolu'ya özgü tanı, ses ve ritmi ön planda tutmuştur. (Sayın, 2019: 74) Yine ilk dönem eserlerinde geç romantiklerin ve izlenimcilerin etkilerinin görüldüğüne dair yorumlar yapılmıştır. (Çalgan, 1991: 85) Orta dönem eserleri biçimsel açıdan incelendiğinde, genellikle ilk bölümlerin Batı müziğine özgü üslupla yazıldığı, ikinci bölümlerde ise Klasik Türk Müziği'nden esinlenerek tasavvufî unsurların işlendiği; üçüncü ve dördüncü bölümlerde ise Türk Halk Müziği öğelerinden yararlanıldığı görülmektedir. Sonuç olarak Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Batı Müziğinden yararlanarak kendine özgü bir üslup yaratmıştır. Yerel kaynakları kullanma noktasında, Köçekçe ve Horon gibi halk dansı motiflerine eserlerinde sıkça yer vermiş; özellikle ikinci bölümlerde Karadeniz bölgesine özgü ritmik yapıların etkisiyle aksak vuruşlu, hızlı tempolu temalar üretmiştir. (Sayın, 2019: 74)

Ulvi Cemal Erkin, sanat yaşamının 1960–1969 yıllarını kapsayan son döneminde hem teknik olgunluğu hem de birikimli deneyimiyle çağdaş Türk müziğine önemli eserler kazandırmıştır. Bu dönemde yalnızca bestecilik alanında değil, aynı zamanda müzik eğitimi ve genç yeteneklerin yetiştirilmesi konusunda da aktif rol oynamış; sanat dünyasında kalıcı bir etki bırakmıştır. Erkin'in bu çok yönlü katkıları, onu yalnızca eserleriyle değil, öğrencileri aracılığıyla da iz bırakan bir sanatçı hâline getirmiştir. Sanat yaşamının son yıllarında da üretkenliğinden ödün vermeyen Erkin, orkestra ve piyano için yazdığı eserlerle müzik repertuvarına önemli katkılar sunmuştur. 1966 yılından itibaren bu alanda bestecilik faaliyetlerini yoğunlaştırmış; ancak 1970 ve 1971 yıllarında üzerinde çalışmaya başladığı “Senfonik Episodlar” adlı eserini tamamlayamadan yaşamını yitirmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Ulvi Cemal Erkin, yaşamını sanat üretimine

adayan hem ulusal hem de uluslararası düzeyde saygınlık kazanmış ender bestecilerden biri olarak müzik tarihimizdeki yerini almıştır (Sayın, 2019: 75).

2.2.3 Ahmet Adnan Saygun

Ahmet Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 tarihinde İzmir’de dünyaya gelmiştir. Babası Mehmet Celalettin Bey, matematik öğretmeni olarak görev yapmakta olup, dönemin koşullarına kıyasla oldukça yenilikçi, ileri görüşlü ve özgür düşünceye sahip bir eğitimci olarak tanınmaktadır (Günöz, 2013: 2). Celalettin Bey aynı zamanda İzmir Konak’ta bulunan Millî Kütüphane’nin yakınındaki Elhamra Sineması’nın kurucularından biri olup, bu sinemanın idari kadrosunda da aktif görev üstlenmiştir. Sinemanın elde ettiği gelirlerle Millî Kütüphane’nin giderlerini karşılaması, onun kültürel yaşama katkı sağlama çabasını göstermektedir. Öte yandan Mevlevî tarikatına mensup olan Celalettin Bey’in tasavvufî müziğe ve Mevlevî kültürüne olan ilgisi, aile ortamında manevi ve sanatsal bir atmosferin oluşmasına da katkı sağlamıştır (Sayın, 2019: 75).

Ahmet Adnan’ın müzikle ilk teması, ablası Nebile’nin aldığı ud ve keman dersleri sayesinde olmuştur. Bu süreçte ud çalmayı öğrenmeye başlayan Saygun, ilerleyen yıllarda piyano ve keman eğitimi alarak müzik alanındaki donanımını geliştirmiştir (Günöz, 2013: 2). Onun sanatsal yöneliminde hem yaşadığı şehrin kültürel zenginliği hem de babasının entelektüel yapısı ve destekleyici yaklaşımı belirleyici rol oynamıştır. İzmir’in sanatla iç içe olan yapısı, ancak aynı zamanda işgal altında bulunmasının yarattığı atmosfer, Saygun’un ilerideki müzik yaşamını ve mesleki yönelimini derinden etkilemiştir (Sayın, 2019: 46).



Şekil 2.4 Ahmet Adnan SAYGUN (İsimlerini dünyaya duyurdular. Milliyet.)

Ahmet Adnan Saygun, 1928 yılında düzenlenen ve başarılı olan öğrencilerin yurt dışında eğitim almalarına olanak sağlayan sınavı kazanarak müzik eğitimine Paris'teki École Normale de Musique'te başlamıştır. Ancak kısa bir süre sonra, yakın arkadaşı Mahmut Ragıp Gazimihal'in tavsiyesiyle Paris'in önde gelen diğer bir müzik kurumu olan Schola Cantorum'a geçiş yapmıştır (Günöz, 2013: 6). Bu okulda Saygun, kompozisyon derslerini Vincent d'Indy'den, kontrpuan eğitimini Paul Le Flem'den, armoni ve füg çalışmalarını ise Eugene Borrel'den almıştır. Ayrıca org müziği alanında Edouard Souberbielle'den, gregoryen müzik üzerine ise Amedée Gastoué'den dersler alarak eğitimini tamamlamıştır (Sayın, 2019: 47).

Yurda dönüşünün ardından, 1931 yılında Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan öğretmeni olarak görevlendirilmiş ve burada, diğer Türk Beşleri üyeleri gibi aktif bir eğitimci olarak çalışmaya başlamıştır. Saygun'un Atatürk'ün özel isteği doğrultusunda bestelediği Özsoy Operası'nın sahneye konulması ve olumlu tepkiler alması üzerine, dönemin Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası şefi Zeki Üngör'ün emekliye ayrılmasıyla bu göreve vekaleten atanmıştır (Günöz, 2013: 9). 1936 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda öğretmenlik yapan Saygun, aynı yıl ülkemizi ziyaret eden Macar besteci ve etnomüzikolog Béla Bartók'un Anadolu'daki halk müziği

derleme gezisine Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses ile katılarak bu alanda önemli katkılar sunmuştur (Sayın, 2019: 47).

Ahmet Adnan Saygun'un müzik dili incelendiğinde, ilk dönem, 1931 yılında başlayan ve Musiki Muallim Mektebi'nde yürüttüğü öğretim faaliyetlerini de kapsayan, Yunus Emre Oratoryosu'nun bestelenme yılı olan 1943'e kadar süren süreçtir. Saygun'un Opus 1 numaralı ilk eseri olan Divertimento, 1930 yılı sonunda Paris'te bir beste yarışması için hazırlanmıştır. Türkiye'ye dönüşünün ardından halk müziğine yönelik derleme ve inceleme çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bu çalışmalarının sonucu olarak, Cumhuriyet döneminin sembol eserlerinden biri olan Özsoy Operasını bestelemiştir. Aynı zamanda, bu süreçte beste çalışmalarına ek olarak halk müziğine ilişkin akademik makaleler ve model müzik analizleri de kaleme almıştır. (Sayın, 2019: 48)

Yaratıcılığının ikinci dönemi, ilk Türk oratoryosu olarak bilinen 1942 yılında bestelemeye başladığı Yunus Emre oratoryosu ile başlamıştır. Eserle, bir yıl sonra CHP'nin açtığı bir kompozisyon yarışmasına katılmıştır. Ulvi Cemal Erkin'in piyano konçertosu, Hasan Ferid Alnar'ın viyolonsel konçertosu ve Yunus Emre Oratoryosu birinciliği alırlar ve üç bin lira para ödülünü paylaşırlar. (Günöz, 2013: 14) Yunus Emre felsefesi ile kendini özdeşleştiren Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu hayatının ve besteciliğinde dönüm noktalarından biridir. Eserinin sözleri Fransızca, Almanca, İngilizce ve Macarca 'ya çevrilmiş yurt dışında da birçok ülkede seslendirilmiştir. (Sayın, 2019: 49)

Ahmet Adnan Saygun'a göre bir bestecinin başarısı ve inandırıcılığı, sanatını kendi kökleriyle ilişkilendirmesi ve yaratım sürecinde kendi kültürel mirasına yaslanabilmesiyle mümkündür. Bu anlayış, Saygun'un sanat hayatının daha ilk yıllarından itibaren benimsediği temel bir yaklaşım olarak dikkat çeker. Anadolu insanının yaşamı, sorunları ve toplumsal gerçeklikleri, Saygun'un müzikal ifadesinde daima merkezde yer almış; bu coğrafyanın kültürel değerleri onun için sadece bir ilham kaynağı değil, aynı zamanda sanatsal üretimin temel yapı taşları olmuştur. Saygun'un eserlerinde, geleneksel Türk makamları ile Anadolu'nun tarihsel birikiminden gelen öğeler, güçlü bir anlatım aracı olarak işlev görmüştür. Sanatçı, bu unsurları evrensel müzik diliyle harmanlamayı başarmış ve bu yönüyle yalnızca ulusal değil, aynı zamanda evrensel bir besteci kimliği kazanmıştır. Köroğlu, Kerem, Yunus Emre, Kurtuluş Savaşı ve Gılgamış gibi dramatik eserlerinde seçtiği temalar, bir yandan Anadolu'nun kültürel

zenginliğini yansıtırken, diğer yandan tüm insanlığa seslenebilen evrensel değerleri barındırmaktadır. Saygun’u büyük bir besteci kılan unsur, yerelden evrensele ulaşan bu yaratıcı sentezi başarıyla gerçekleştirebilmiş olmasıdır. (Birkan, 1987: 22-24)

2.2.4 Necil Kazım Akses

İstanbul’da 1908 yılında dünyaya gelen Necil Kazım’ın babası Mehmet Kazım Bey posta müdürü olarak görev yapmaktaydı. Annesi ise Kandilli Kız Lisesi müdürü olan edebiyat öğretmeni Emine Hanım’dır.



Şekil 2.5. Necil Kazım Akses, Vikipedi: Özgür Ansiklopedi.

Necil Kâzım Akses, müzik eğitimine öğretmen Kevser Hanım’dan aldığı keman dersleri ve Madam Rafael’den aldığı piyano eğitimiyle başlamıştır (Kolçak, 2006: 13). Ortaokul yıllarında ise Mesut Cemil Bey’den viyolonsel dersleri alarak çalgı eğitimini ilerletmiş; ardından, Sezai Asal’ın rehberliğinde daha sistematik bir eğitim sürecine girmiştir. Akses’in bestecilik yeteneğini fark eden Asal ve Mesut Cemil Bey, onun Cemal Reşit Rey’in Darülelhan’daki kompozisyon derslerine katılmasını teşvik etmişlerdir. 1926 yılında Viyana Müzik Akademisi’ne kabul edilen Akses, burada Kleinecke ile viyolonsel; Joseph Marx ile armoni, füg ve kompozisyon çalışmaları yapmıştır. Aynı dönemde Hasan Ferid Alnar da Marx’ın öğrencileri arasında yer almaktaydı. 1931’de, Akses Marx’ın ustalık sınıfında eğitimine devam etmiştir.

Eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönen Akses, Ankara'daki Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmen olarak göreve başlamıştır. Bu süreçte, gazeteci ve milletvekili Hakkı Tarık Us'un desteğiyle ailesi eğitime devam etmesine izin vermiş ve Akses, devlet bursuyla yurtdışında eğitim alma şansı elde etmiştir. Soyadı kanunu çıktığında da "Akses" soyadı kendisine Us tarafından önerilmiştir. Atatürk'ün Ankara'ya gelişini konu alan "Bayönder" operasını kısa sürede bestelemiş; ardından konservatuvarda hem müdürlük hem de öğretmenlik görevlerinde bulunmuştur. 1936 yılında, Bela Bartók, Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin ile birlikte Adana'da halk müziği derlemeleri gerçekleştirmiştir. Ayrıca Millî Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü ve yurtdışında Almanya-Bonn ile İsviçre-Bern'de Kültür Ataşeliği görevlerini üstlenmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nü yürütmüş ve 1971'de devlet sanatçısı unvanı ile onurlandırılmıştır. 1972 yılında kendi isteğiyle emekli olmuş ancak eğitim ve bestecilik faaliyetlerini sürdürmüştür (Çalgan, 2007: 2).

Akses'in eserlerinde, Türk halk müziği ve klasik Türk müziğinden etkiler açıkça hissedilmektedir. Orkestrasyonunda Türk ses renklerini ön plana çıkaracak geniş bir kadro tercih etmiştir (Kaygısız, 2000: 331). Bestecilik yaşamını dört ana dönem üzerinden değerlendirmiştir: 1929–1949 yılları arasındaki ilk dönemde "Bayönder" operası, "Ankara Kalesi" ve "Birinci Dörtlü" gibi önemli eserler ortaya çıkmıştır. 1947'de yazdığı "Ballad" ile ikinci döneme; 1969'daki "İtri'nin Neva Kar'ı Üzerine Scherzo" adlı eseriyle üçüncü döneme geçmiştir. Dördüncü dönemi ise 1976'da "Bir Divandan Gazel" ile başlamış ve bu dönemde, eserlerinde daha yumuşak anlatımların yanı sıra rastlantısallık içeren yapılar dikkat çekmiştir (Kütahyalı, 1981).

Bu son dönemde Akses, armoni ve form bakımından yeni arayışlara yönelmiş; özellikle "Beş Piyano Parçası"nda bu yaklaşımlar daha açık biçimde ortaya çıkmıştır. Melodik yapılar makamsal geleneklere dayandırılırken, armonik sistemde dörtlü yapıların baskın olduğu görülmektedir. Ritmik açıdan ise aksak ölçüler kullanılmıştır (Dinç, 2022: 101).

1934'te Türkiye'ye döndükten sonra Akses, Divan Müziği ile Türk Halk Müziği'nden esinlenmeye başlamış; bu etkiler doğrultusunda geleneksel müziğimizin makamsal dokusu ile ritmik özelliklerini eserlerine yansıtmaya koyulmuştur. (Aybulus, 2019: 66). Necil Kazım Akses, Batı müziğinde gelişen atonalite, disonans ve çağdaş

armoni anlayışlarını geleneksel Türk müziğiyle ustalıkla harmanlayarak, bu iki kültürel müzik dünyası arasında etkileyici bir köprü kurmuştur. Modern Türk müziğinin oluşumunda öncü bir rol üstlenen Akses, özellikle armonik yapı ve biçimsel yenilikler konusunda öncülük etmiş; Batı'daki modern müzik akımlarından ilhamla, atonal yapı, disonant tınlar ve serbest form gibi yenilikçi teknikleri Türk müziği estetiğiyle başarılı bir şekilde kaynaştırmıştır. Bu yönüyle, sadece dönemin müzik anlayışını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda gelecek kuşak bestecilere de ilham vermiştir.

Makam kullanımı noktasında, Necil Kazım Akses'in modern armoni anlayışıyla geleneksel makam yapılarını ustalıkla bir araya getirerek bu iki müzik dünyası arasında köprü kurduğu göze çarpmaktadır. Örneğin, bir eserinde Hicaz makamına özgü melodik çizgileri modern armonik dokularla iç içe kullanması, eserin hem duygusal derinliğini artırmış hem de dinleyiciye farklı ve özgün bir işitsel deneyim sunmuştur. Akses, makamların kalıplaşmış formlarını kırarak onları özgür armonik yapılar içerisinde yeniden yorumlamış; bu yönüyle yenilikçi bestecilik anlayışını açıkça ortaya koymuştur. Onun makam anlayışı, geleneksel Türk müziğinin zengin melodik birikimini Batı'nın çağdaş müzik diliyle harmanlayan özgün ve yaratıcı bir yaklaşımı temsil etmiştir. (Çelik & Güncan, 2025: 294)

Necil Kazım Akses, Türk müziğine duyduğu derin bağlılığı yaşamı boyunca korumuş ve oldukça zengin bir sanat mirası ortaya koymuştur. Türk ve Batı müziğini harmanladığı besteleriyle, yalnızca Türkiye'nin kültürel dünyasında değil, uluslararası düzeyde de iz bırakmış; çağdaş müzik alanında kendine özgü bir yer edinmiştir. (Çelik & Güncan, 2025: 287)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HASAN FERİD ALNAR'IN TÜRK BEŞLERİNDEKİ YERİ

3.1 Hasan Ferid Alnar'ın Hayatı

1906 yılının Mart ayında İstanbul'da doğan Hasan Ferid Alnar, çocukluğundan itibaren müzikle iç içe bir ortamda yetişmiştir. Annesi Saim Hanım'ın udu ve kanunu ustalıklı çalması, Hasan Ferid Alnar'ın geleneksel Türk müziğiyle doğrudan temas kurmasını sağlamıştır. Hasan Ferid Alnar, küçük yaşlarda müziğe ve matematiğe duyduğu ilgiyi kendi ağzından şu sözlerle ifade etmiştir: *"Henüz beş yaşındayken matematiğe ve müziğe olan ilgim ortaya çıktı. Amcam tarafından, öğrencisi olduğu Yüksek Mühendislik Okulu'na götürüldüm. Burada, amcamın arkadaşları tarafından sorulan matematik problemlerini çözmeye çalışırdım."* (40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar, 2021: 55-82) Müzikal yeteneği erken yaşlarda kendini belli eden Alnar, ilk kanun derslerini küçük yaşlarda Ama Nazım'dan almış; yeteneğinin ilerlemesiyle birlikte Vitali Efendi gibi virtözlerle çalışmaya başlamıştır. Henüz 12 yaşındayken Hasan Ferid Alnar, İstanbul'un sayılı kanun çalanları arasına girerek sanat camiasında ismini tanınır hale getirmiştir. Küçük yaşlarda bir yandan konserler verirken, bir diğer yandan ise tek sesli eserler kaleme almıştır. (Saydam, 1989: 201). İlköğrenimini Alman Mektebi'nde tamamlayan Alnar, bu okulda Batı müziğiyle ve çok sesli koro çalışmalarıyla tanışmış, bir yandan da kanun ve klasik kemençeyi ustalıklı öğrenmiştir. Henüz 12 yaşındayken "En İyi Kanun Çalan Türk" unvanını kazanmış; tek sesli ilk eserlerini yazmaya başlamıştır. 13 yaşında kaleme aldığı Tahirbûselik Longa, onun ilk ciddi bestesi olmuş, ardından Kelebek Zabiti adlı opereti tek sesli olarak bestelemiştir. (Okyay, 1999: 24).

1919-1921 yıllarında Bursa'da öğrenim gördüğü dönemde Yunan işgali nedeniyle İstanbul'a geri dönmüş, İstanbul Lisesi'nde dokuzuncu sınıfa kadar devam ettikten sonra okulu bırakıp Mimarlık Akademisi'ne kaydolmuştur. Bu süreçte, Saadettin Arel'den armoni dersleri alarak Batı müziğiyle daha derin bir temas kurmuş, ayrıca Edgar Manas'tan piyano, kontrpuan ve fûg dersleri almıştır. (Okyay, 1999: 22).

Edgar Manas'tan ders almaya başlamasıyla birlikte Hasan Ferid Alnar, bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: *"Edgar Manas'a gideceğimi düşündükçe günlerdir büyük bir heyecan ve sevinç içindeydim. İzzet Paşa Sokağı'ndaki Rota Apartmanı'na saat 16.00'da vardım. Yanımda daha önce bestelediğim İhtiyarların Türküsü, Küçük Su, Şevki Efza ve Nilüfer adlı eserlerimi götürmüştüm. Manas, eserlerimi piyanoda çalarak*

değerlendirmeye başladı. Her bir eserin ruhu ve duygusu üzerine ayrı ayrı yoğunlaşıyordu." (40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar, 2021: 55-82). Hasan Ferid Alnar, Edgar Manas'ın eserlerine yaptığı yorumları şöyle aktarmaktadır: "*Manas, İhtiyarların Türküsü ve Nilüfer üzerinde küçük düzenlemeler yaptı. Ancak Küçük Su adlı eserimde oldukça fazla değişiklik yapmaya başladı. Eserin küçük bir bölümünde yaptığı değişiklikler, kompozisyonun bütününde uyumsuzluklara neden oluyordu ve bu uyumsuzlukları gidermek için diğer bölümleri de sürekli olarak düzeltiyordu. Bu durum beni oldukça rahatsız etmeye başlamıştı. Yine de kendi bildiğim yolda ilerlemeye devam edeceğimi düşünüyordum.*" Edgar Manas, Hasan Ferid Alnar'a dönerek şu tavsiyede bulunmuştur: "*Siz Saadettin Arel ile çalışmayınız. Alaturkayı bırakıp Rus besteciler gibi hareket etmeniz gerekiyor.*" Hasan Ferid Alnar, Manas'ın bu görüşüne herhangi bir itirazda bulunmamış ve o anki düşüncelerini şu sözlerle ifade etmiştir: "*Neden çenemi yorayım ki?*" Bu görüşmeden sonra Alnar, yaptığı eserleri Manas'a göstermemesi gerektiğini anlamıştır. Fransızca müzik kitaplarından armoni çalışmaları yaparak derslerine devam etmiş ve kısa süre sonra modern armoni tekniklerini incelemeye başlamıştır (40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar, 2021: 55-82).

Hasan Ferid Alnar'ın 1922 yılında yaşamış olduğu önemli bir gelişme hayatının dönüm noktalarından biri olmuştur. Darüttalimi Musikide kanun çalan ve daha önceleri küçük yaşlarda öğrencisi olduğu kanuncu Ama Nazım vefat etmiş ve ondan boşalan heyet üyeliğine davet edilmiştir. Dönemin ünlü topluluklarında çok sayıda konserlere katılmıştır. Burada yorumcu ve besteci olarak yetenekleri geliştirme fırsatı bulmuştur. Yine geleneksel türde On Saz Semaisi kaleme almıştır. Bu tür topluluklarla Hasan Ferid Alnar gerek yurt içinde gerekse yurt dışında birçok konser vermiştir.

Daruttalim-i Musikinin icra heyetinde Hasan Ferid Alnar beş yıl süreyle bulunmuştur. Bu müzik topluluğu içerisinde Hasan Ferid Alnar kemençe ve kanun çalmıştır (40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar, 2021: 55-82).



Şekil 3.1 Kanuni Ferid Bey Darü't-Ta'lim-i Musiki Heyetindeyken (Çağla, 2015)

Hasan Ferid Alnar'ın Edgar Manas'a fikir almak için götürdüğü bestelerinden biri olan "İhtiyarlar Türküsü" adlı iki sesli bestesi, daha önce 8 Aralık 1923 tarihinde Süs dergisinde yayınlanmıştır. Eserin sözleri, Orhan Seyfi Bey tarafından yazılmıştır. Hasan Ferid Alnar, bir yandan Edgar Manas ile derslerine devam ederken, diğer yandan da mimarlık eğitimini sürdürmekteydi. Ancak, onun asıl tutkusu bestecilik yapmak ve çok sesli müzik alanında ilerlemektir. 1924 yılında Maarif Vekâleti tarafından iki musiki öğrencisinin Avrupa'ya gönderileceği duyurulmuştu. Ancak Hasan Ferid Alnar, bu fırsatı değerlendiremedi ve müzik heyetinde çalmaya ve mimarlık eğitimine devam etti. Bu süreçte Yekta Bey'den, eğer hükümet tarafından yurt dışına gönderilmezse, Saadettin Arel'in kendisine destek olacağını öğrenmiştir. (Okyay, 1999: 34).

Nitekim, Hasan Ferid Alnar'ın Viyana'ya gitmesi sürecinde karşılaşacağı tüm ekonomik zorluklar, Saadettin Arel tarafından karşılanmıştır. Saadettin Arel'in desteğiyle, 1927 yılında mimarlık eğitimini tamamlamadan, flüt çalma tutkusu olan kardeşi Orhan Alnar ile müzik öğrenimi görmek üzere Avrupa'nın en önemli sanat merkezlerinden biri olan Viyana'ya gitmiştir (Saydam, 1989: 201). Hasan Ferid Alnar, Joseph Marx'ın talebi üzerine 1927 yılında birçok füg bestelemiş ve ardından Viyana Müzik Akademisi'nin kompozisyon bölümünün beşinci sınıfına giriş sınavına katılmıştır. Sınav sırasında, akademi rektörü, öğretmeni Joseph Marx'a dönerek Hasan Ferid Alnar'ın müzikal yeteneğiyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: *"İstanbul'da bu kadar yetenekli bir müzik bestecisi olduğuna inanmazdım."*

Müzik Yüksek Okulu'nda 1930 yılında Oswald Kabasta'nın Şeflik sınavına dahil olmuştur. 1931 ve 1932 yıllarının sömestr tatilinde İstanbul'da bulunduğu sırada, Paris'te bestelemiş olduğu ve Muhsin Ertuğrul'un yönettiği ilk Türk sesli filmi İstanbul Sokaklarında'nın müzikleriyle tanınmıştır. Muhsin Ertuğrul, Hasan Ferid Alnar'dan bir operet bestelemesini talep etmiştir. Bu süreçte, Galip Ercan tarafından uyarlanan "Yalova Türküsü" bestelenmiş ve Hasan Ferid Alnar tarafından orkestrasyonu yapılmıştır. Bahsedilen tüm bu çalışmalar, yalnızca 48 gün içinde tamamlanmıştır. Birçok önemli sanatçının başrollerini üstlendiği bu oyun, büyük ilgi görmüştür. Dönemin İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın daveti üzerine Mustafa Kemal Atatürk de oyunun gala gösterimine katılmış ve eseri sonuna kadar izlemiştir. Filmin tamamlanmasının ardından, Atatürk, Hasan Ferid Alnar hakkında şu övgü dolu sözleri dile getirmiştir: *"Genç, himayeye layık bir sanatçı. Demek ki biz de bir orkestra şefi yetiştirdik."* (Okyay, 1999: 48).

1932 yılında Viyana'dan Türkiye'ye dönen Hasan Ferid Alnar, İstanbul Belediye Konservatuvarında Müzik Tarihi öğretmenliğine atanmıştır. Aynı zamanda İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda da orkestra şefliği görevini üstlenmiştir. Ayrıca, kendi bestesi olan Yalova Türküsü ve Sarı Zeybek gibi müzikallerini de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yönetmiştir.

İlk opera temsillerinin düzenlenmesini Ankara'da Carl Ebert ile yapmıştır (İlyasoğlu, 2007: 33). Hasan Ferid ve Carl Ebert'in ortak kaleme aldığı çalışmaları kapsamında Mozart'ın operası ilk kez Türkçe sözlerle Carl Ebert tarafından 1940 yılında sahnelenmiştir (Aydın, 2011: 59). Hasan Ferid Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Musiki Muallim Mektebi'nden konservatuvara dönüştürülen Ankara Devlet Konservatuvarı ve Opera deneyimlerini aşağıdaki şekilde ifade etmiştir: *"1936 yılında Ankara'ya davet edilerek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın yardımcı şefliği ve Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliği görevlerine atandım. Ankara'ya geldikten sekiz ay sonra, baş şefin rahatsızlanması nedeniyle, dönemin Millî Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, her hafta düzenlenen konserin tarafımdan yönetilmesini talep etti. Orkestrayla yoğun bir prova sürecinin ardından, pazar günü öğleden sonra gerçekleşen konser başladı. Operayı yöneten şefin Türk olduğunu öğrenen dinleyiciler, durumu coşkuyla alkışladı. Seyircilere teşekkür etmek için defalarca selam verdim, ancak alkışlar o kadar uzun sürdü ki, tam dokuz kez teşekkür etmek zorunda kaldım."*

Hasan Ferid Alnar, bu dönemde iki önemli eseri olan kanun konçertosu ve viyolonsel konçertosunu kaleme almıştır. Dönemin ünlü viyolonsel virtüözlerinden olan

David Zirkin'e ithaf ettiği Viyolonsel Konçertosu'nu 1942 yılında bestelemiştir. 1946 yılında Roma'da bulunduğu sıralarda yazmaya başladığı Kanun Konçertosu'nu ise ertesi yıl Ankara'da tamamlamıştır.

Ersnt Praetorius'un Cumhurbaşkanlığı Şehir Orkestrasında asistanı olduğu dönemlerde beraber iş birliği yapmışlardır. Bu kapsamda ilk operaların hazırlanmasını sağlamışlardır. Bu süreçte yine opera uzmanı Carl Ebert ile de iş birliği yapmıştır. Ülkemizde ilk opera oyunlarının hazırlanmasında büyük emekleri olmuştur (Saydam, 1989: 201). Elde ettikleri bu başarının üzerine Madame Butterfly operasının ikinci perdesi ve Puccini'nin Tosca operası ikinci perdesi başarılı bir şekilde sahnelenmiştir. Bu çalışmalarla birlikte Hasan Ferid Alnar, Ebert'e oldukça yardımcı olmuştur. (Okyay, 1999: 62-63). Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nda daimî Şeflik yapan Ernst Praetorius'un ani bir şekilde hayata veda etmesinin ardından orkestranın şefliğini yapmaya başlamıştır. Rahatsızlığından dolayı 1952 yılında bir süreliğine görevinden ayrılmak zorunda kalmış ve bu süre zarfında sadece Ankara Devlet Konservatuvarında müzik formları, orkestralama ve armoni dersleri vermeye devam etmiştir (Saydam, 1989: 202).

Devlet Opera ve Balesi müzik yönetmenliğine 1955 yılında getirilmiştir. Bu görevi esnasında sağlık sorunlarından dolayı Viyana'ya geri dönmek durumunda kalmıştır. Konuk şef olarak bu dönemde Viyana Radyo Senfoni, Viyana Senfoni, Stuttgart Radyo Senfoni, Atina Senfoni, Münih Filarmoni ve Sofya Senfoni gibi orkestraları yönetmiştir. (Say, 2005: 55-56).



Şekil 3.2 Hasan Ferid Alnar Orkestrayı Yönetirken

3.2 Hasan Ferid Alnar'ın Bestecilik ve Armoni Anlayışı

Genellikle eserlerinde halk müziğinin ritimleriyle, Türk müziğinin ezgilerini harmanlamış olan Hasan Ferid Alnar, ilk kez bir Türk müziği enstrümanı olan kanunu, Batı müziği yaylı sazlar orkestrası eşliğinde solist enstrüman olarak kullanmıştır. Viyana'da gerçekleştirilen prömiyeri büyük ilgi görmüştür. (Feridunoğlu, 2005: 263). Kompozisyon hocalığını yapan Joseph Marx'ın "*Siz millî bir kompozitörsünüz, eserlerinizde müziğinizin özelliklerini yansıtmamız gerekir*" tavsiyesinde bulunmasının ardından, kaleme aldığı tüm eserlerinde hem halk hem de makam müziğinin ezgisel ve ritmik ruhunu ustalıkla eserlerine yansıtmıştır. Türk müziği besteciliğinde kendine özgü duruşun yaratıcılarından olmuştur.

Türk müzikçi bir aileden gelen Hasan Ferid Alnar, kanun çalmasından dolayı, diğer Türk Beşleri üyelerinden ayrılmaktadır. Getirmiş olduğu müzikal miras, Türk müzik devriminin hizmetine sunulmuştur. Klasik Türk müziği makamlarını 1922 yılında kullanarak kaleme aldığı tek sesli bir opera ile besteciliğe başlamıştır. Bir süre Türk müziği eserleri kaleme almıştır. Bu dönemde kaleme aldığı saz semailerinde Saadettin Arel'in etkisi görülmektedir. Kaleme aldığı bu eserlerin icrası da oldukça zordur (Rizeli Safinaz, 1991: 7).

12 saz semaisi kaleme almış olan Hasan Ferid Alnar haricinde, Türk Beşleri grubu içerisinde hiçbir besteci Türk müziği formlarında eser kaleme alamamıştır. Peşrev ve Saz

Semaîsi formunda bestelemiş olduğu eserlerden, Hasan Ferid Alnar'ın makamsal etkileri araç olarak kullanmış olduğu anlaşılmaktadır (Aydın, 2011: 57 58).

Ruhi Ayangil'in ifadelerine göre, Hasan Ferid Alnar geleneksel sanat müziğın yenilikçi bestecileri arasındadır. Türk sanat müziğının modern yüzüdür. Diğer çağdaş Türk bestecileri ile kıyas edildiğinde adeta klasik bir anlayışa sahiptir (Aydın, 2011: 60). Ağırlıklı olarak Hasan Ferid Alnar'ın eserlerinde geleneksel müziğın makamları kullanılmaktadır (Okuy, 1999: 146-147). Alnar, halk müziğının melodik ve ritmik kurallarına uygun bazı eserler kaleme almıştır. Prelud ve İki Dans Alnar'ın sıkça seslendirdiğı ve en sevilen eserler arasında yer almaktadır (Aydın, 2011: 61).

Viyolonsel konçertosu Hasan Ferid Alnar'ın bir diğer tanınmış ve önemli eseridir. Alnar'ın viyolonsel için yazdığı konçerto, bir Türk besteci tarafından kaleme alınan ilk viyolonsel konçertosudur. (Beller, 2021: 8). Konçerto 15 Şubat 1943'te Ankara'da Riyaset-i Cümhur Orkestrası eşliğinde David Zirkin tarafından ilk kez seslendirilmiştir. Bu prömiyerin ardından eser, aynı yıl Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Konçertosu ile Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) Sanat Ödülü'nü kazanmıştır. Alnar, viyolonselin “insan sesine en yakın tona sahip, melodiyi çok iyi ifade eden bir çalgı” olduğunu belirterek bu enstrümanı özellikle seçtiğini dile getirmiştir. (Uçar, 2014 :16)

Ankara'da 15 Şubat 1943'te konser sonrası bu eser için önemli bestekarlardan Feyha Talay viyolonsel konçertosu hakkında şu değerlendirmede bulunmuştur:

"Konserde seslendirilen en dikkat çekici eser, Hasan Ferid Alnar'ın viyolonsel konçertosudur. Bu eserin, Türk musikisine yaklaşım açısından o ana kadar icra edilen tüm eserlerden önde olduğu belirtilmelidir. Konçertoyu dinlerken birçok makamın etkisi hissedilmekte, bu durum eserin dinleyiciler üzerinde derin bir etki bırakmasına neden olmaktadır. Eser, sanatsal anlamda beklenen etkiyi yaratmış ve millî musikimizin oluşumu için Türk musikisinin derinlemesine bilinmesinin zorunlu olduğunu ortaya koymuştur. Hasan Ferid Alnar'ın eserin sonunda aldığı samimi, sıcak ve uzun süren alkışlar da bu durumu doğrulamaktadır." (Aydın, 2011: 72).

Hasan Ferid Alnar'ın bestecilik kimliği değerlendirildiğinde, klasik formları temel alan eserler kaleme aldığı görülmektedir. Geleneksel halk müziği ve Türk sanat müziği öğelerini, Batı'nın çok sesli müzik anlayışıyla sentezleyen Alnar, anlaşılır ve sade bir üslup benimsemiş; milli öğelere ve motiflere bağlı kalırken yenilikçi bir yaklaşım sergileyen bir besteci olarak öne çıkmıştır. (Erdoğan, 2022: 73).

Geleneksel müzik mirasına sahip çıkan Hasan Ferid Alnar, geleneksel öğeler içeren makam, ezgi, ritim, usul ve çalgılardan faydalanmıştır. Çağdaşları olan bestecilerden farklı olan birçok eser kaleme almıştır. Kanun için geleneksel özellikte kaleme aldığı kanun konçertosu ile, çağdaş Türk müziğinde önemli bir yer almıştır. Alnar, geleneksel Osmanlı-Türk çalgısı kanunu solist olarak kullanan ilk konçertoyu yazarak müzik tarihinde bir ilke imza atmıştır. (Çelebi, 2019: 18) Kendisinin de virtüöz seviyesinde kanun icracısı olması, böyle bir eseri ortaya çıkarabilmesini sağlamıştır. Besteci eseri 1944'te Roma'da yazmaya başlamış, 1951'de Antalya'da tamamlamıştır. Konçertonun dünya prömiyeri, 1951 yılında Viyana Radyosu'nda Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde bizzat bestecinin kanun solisti olarak yer aldığı bir icrayla gerçekleşmiştir. İlk seslendirilişten sonra Alnar, eserin özellikle final bölümünden tam olarak memnun kalmamış ve yıllar içinde revizyona gitmiştir. Besteci, üçüncü bölümü istediği müzikal karaktere ulaştırabilmek için Konya'ya bir manevi ziyarette bulunduğunu ve Mevlevi kültüründen esin alarak aradığı temaları rüyalarında duyup notaya aldığını anlatır. (Avdan, 2014; 21) Bu yaratım sürecinin sonunda konçertonun son hali şekillenmiştir. Eser, Türkiye'de ilk kez 1958'de Ankara'da seslendirilmiş; Alnar 1970 yılında 40. sanat yılı jübilesinde konçertoyu kanun solisti olarak tekrar icra etmiştir. (Alkaç, 2019: 79)

Hasan Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu, klasik konçerto formuna uygun olarak üç bölümlü bir yapı sunar. Bu bölümler, geleneksel konçerto yapısına özgü biçimde hızlı–yavaş–hızlı temposal sıralamaya sahiptir. Birinci bölüm, Batı müziği geleneğindeki sonat formunun daha özgür bir yorumunu andırır; burada yer alan kesitlerde çeşitli makamlara geçişler dikkat çeker ve bu yönüyle esere zengin bir modülasyon çeşitliliği kazandırır. İkinci bölüm, yavaş temposu ve yoğun makamsal derinliği ile öne çıkar; bu kısımda lirik anlatım baskındır. Üçüncü bölüm ise, canlı ve enerjik yapısıyla bir final işlevi görür. Bu bölüm, oyun havası karakterinde bir coşku taşır ve biçimsel açıdan Rondo formunun belirgin özelliklerini yansıtır. (Avdan, 2014: 21-39)

Kanun Konçertosu, kanun solo ve yaylı algılar orkestrası için bestelenmiştir. Kanunun doğal yapısı gereği sesi hafif ve kısa sureli bir tınıya sahip olduğundan, Alnar bu eserde nefesli veya bakır üflemeli çalgılara yer vermemiştir. Bunun yerine yalnızca yaylı algılar kullanarak hem çalgının karakterini ne çıkarmış hem de oda müziği dokusuna özgü bir denge yakalamıştır. Bu seçim, geleneksel bir Türk sazının Batılı orkestra düzeni içinde etkili biçimde duyulmasını sağlamıştır. Ayrıca, kanunun senfonik olarak kullanım şekli Türkiye’de bir ilk olarak değerlendirilmekte ve Türk müzik tarihinde önemli bir eşik olarak kabul edilmektedir. Alnar’ın bu eseri, makamsal öğeleri modern orkestrasyon teknikleriyle harmanlaması bakımından hem Batı müziği armonisi hem de Türk makam sistemi konusundaki derin bilgisinin bir göstergesidir. Böylece, Kanun Konçertosu, iki müzik geleneğini ustalıkla birleştiren öncü bir yapıt olarak müzik tarihimizdeki yerini almıştır. (Avdan, 2014: 21-39)

Türk müziği tarihi bakımından önem teşkil eden az sayıda eser bırakmış olan Hasan Ferid Alnar makam esasına dayalı tek sesle müzik çevresinden çıkmış ve makam müziğinin zenginliklerini kullanmaya başlamıştır. Bu şekilde kaleme aldığı eserlerle Türk müzik tarihi açısından önemli bir yer edinmiştir (Ayangil, 2009: 13-16).

Hasan Ferid Alnar’ın eğitimci kimliğiyle Cumhuriyet dönemi müzik anlayışına yaptığı katkılar arasında, orkestra şefliği ve bestecilik gibi alanlarda yetiştirdiği önemli sanatçılar da yer almaktadır. Bu bağlamda Muammer Sun, Hikmet şimşek, Kemal İlerici, Sebahattin Kalender, etin Işıkzl ve Faik Canselen gibi isimler, Alnar’ın yetiştirdiği ve Türk müzik tarihinde iz bırakan sanatçılar arasında sayılmaktadır. (Alapınar Gençay, 2018: 64)

Ancak kullanmış olduğu geniş kültürel mirasa karşın, Hasan Ferid Alnar’ın eserlerine yönelik olumsuz bir tavır sergilenmiştir. Hâlbuki burada önemli olan müzik türünün çıkış noktası her ne olursa olsun ağdaş müziğe ayak uydurma şekli ve nasıl gelişeceği ile ilgilidir. Hasan Ferid Alnar’ın kaleme aldığı eserler bu açıdan incelendiğinde, ağdaş Türk müziğinde gereken değeri görememiştir. (ınar, 2019: 43-44). Genellikle eserleri yurtdışındaki orkestralar tarafından seslendirilmiş, yaşamı boyunca bu durumun sıkıntılarını çekmiştir. Sıklıkla da bozulan sağlığı ve yoğun çalışma hayatından dolayı çok verimli bir besteci olamamıştır. Çağdaş Türk müzik tarihi için bu durum önemli bir kayıp olarak değerlendirilmektedir. (Alapınar Gençay, 2018)

3.3 Hasan Ferid Alnar’ın Eserleri ve Aldığı Ödüller

Eserlerinde genellikle Türk müziği kurallarına sadık kalan Hasan Ferid Alnar, Türk müziği geleneğinden gelmesinden dolayı tek ses ezgileri ve makamları olduğu gibi almıştır. Bunları batı düzeyindeki armonilerle sentezleyerek eserler kaleme almıştır. Birçok türküyü de çoksesli besteleyen Hasan Ferid Alnar halk müziğimizle de yakından ilgilenmiştir. Aşağıda kaleme almış olduğu eserlere yer verilmiştir. (Teoman Berker, Bitirme Çalışması, 2009: Alapınar Gençay, 2018: 64; Kahyaoğlu, 2020: 95-99)

1919 – Tahir Buselik Longa

1919 – Acemaşîran Saz Eseri

1920 – Düğün Evinde Sabah Olurken

1922 – “Kelebek Zabit” (tek sesli operet)

1922 – Zeybek Havası

1922 – Hicazkâr Saz Eseri

1923 – Nilüfer (iki sesli şarkı)

1923 – Ninni (sözsüz)

1923 – “Küçüksu” (şarkı)

1923 – İhtiyarlar Türküsü (iki sesli)

1923–1926 – Sözsüz Romans (Romance sans paroles)

1925–1927 – Vokal Fügler (çok sesli vokal fug çalışmaları)

1925–1927 – Piyano için Fügler

1927 – “İzmir’den Selamlar” (enstrümantal parça)

1927 – Beyâtî Araban Peşrevi

1927 – Beyâtî Araban Saz Semâisi

1927 – Segâh Peşrevi

1927 – Yegâh Saz Semâisi

1927 – Segâh Saz Semâisi

1927 – Nihavend Saz Semâisi

- 1927 – Buselik Saz Semâisi
- 1927 – Mâhur Saz Semâisi
- 1927 – Dilkeşhâveran Saz Semâisi
- 1927 – Karcıgar Saz Semâisi
- 1927 – Şerefnüma Saz Semâisi
- 1927 – Nikriz Saz Semâisi
- 1927 – Yaylı Çalgılar için Füg (notası kayıp)
- 1927 – Piyano için Üç Etüd
- 1927–1928 – Piyano Parçaları (Viyana’da yazılmıştır)
- 1928 – Trio Fantezi (piyano, keman, viyolonsel)
- 1929 – Hafız’dan İki Lied (piyano ve şan için)
- 1930 – Türk Süiti (orkestra için)
- 1930 – Süit (keman ve piyano için)
- 1931 – İstanbul Sokakları (film müziği)
- 1932 – Yalova Türküsü (müzikli oyun)
- 1932 – Romantik Uvertür (orkestra için)
- 1932 – Beş Oyun Havası (piyano için) – Köçek Havası, Zeybek Havası, Laz Havası, Çiftetelli, Sırto
- 1932–1933 – “Sarı Zeybek” (müzikli oyun)
- 1933 – “Bize Bugün Ne Mutlu” İstanbul Marşı (Cumhuriyet 10. yıl marşı)
- 1933 – Yaylı Çalgılar Kuarteti
- 1935 – Prelüd ve İki Dans (orkestra için)
- 1935 – Sekiz Piyano Parçası
- 1936 – İki Sesli Türküler (çoksesli düzenlemeler)
- 1937–1938 – İstanbul Süiti (orkestra için)
- 1942 – Viyolonsel Konçertosu

- 1943 – “Gençlik Marşı” (Yarın Marşı)
- 1944 – Goethe’nin “Faust”u İçin Sahne Müziği (koro ve orkestra)
- 1945/1948 – Üç Türkü (soprano ve orkestra için)
- 1948 – Soprano ve Pişano için Lied
- 1949 – Namık Kemal (film müziği)
- 1946–1958 – Kanun Konçertosu (kanun ve yaylılar için)
- 1950 – Köroğlu (A. Kutsi Tecer’in oyunu için sahne müziği)
- 1953 – Halıcı Kız (film müziği)
- 1959 – İki Koro Türküsü (çoksesli koro için iki halk türküsü)
- 1961 – Prelüd ve Füg (pişano için)
- 1964 – On Halk Türküsü (çoksesli koro için)
- 1966 – Trio (pişano, keman, viyolonsel için)
- 1967 – Yolumuz Marşı
- 1970 – On Yunus Emre İlâhisi (koro süiti)
- 1973 – 50. Yıl İçin Senfonik Parça

*Cumhuriyet Halk Partisi’nin sanatı özendirici ve teşvik edici amaçla 1942-1947 tarihleri arasında düzenlemiş olduğu CHP Sanat Mükafatı’nı 1943 yılında Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ve Hasan Ferid Alnar, eşit oyları alarak paylaşmışlardır. (Uzun, 2018:221)

*1998 Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Onur Ödülü Altın Madalyası.

*Ayrıca, 1971'de ilk devlet sanatçılığı unvanı dağıtıldığında unvan almamış olmasına rağmen, daha sonra bu unvan da kendisine verilmiştir. (İlyasoğlu, 2007: 34)



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. SEKİZ PİYANO PARÇASI

4.1 Sekiz Piyano Parçası'nın İncelenmesi

Geleneksel müzik mirasına sahip çıkan Hasan Ferid Alnar geleneksel öğelerden makam, ezgi, ritim, usul ve çalgılardan faydalanmıştır. Dönemdeki diğer arkadaşlarından farklı olan birçok eser kaleme almıştır. Kullanmış olduğu geniş kültürel mirasa karşın Hasan Ferid Alnar'ın eserlerine yönelik olumsuz bir tavır sergilenmiştir. Hâlbuki burada önemli olan müzik türünün çıkış noktası her ne olursa olsun çağdaş müziğe ayak uydurma şekli ve nasıl gelişeceği ile ilgilidir. Hasan Ferid Alnar'ın kaleme aldığı eserleri bu açıdan incelendiğinde Türk sanat müziğinde gereken değeri görememiştir. (Çınar, 2019: 43-44). Hayatı boyunca besteci bu durumdan üzüntü duymuştur. Hasan Ferid Alnar'ın mevcut yeteneğine karşın, çalışma hayatının yoğunluğu ve sağlık problemlerinin olması üretkenliğini yitirmesine neden olmuştur. Bu kapsamda Çağdaş Türk Müziği büyük bir yetenekten yararlanamamıştır (Alapınar Gençay, 2018).

Alnar, Sekiz Piyano Parçası'nı 1935 yılında bestelemiştir. Bu dönem, Atatürk'ün başlattığı müzik devrimi doğrultusunda, yerli ve millî unsurları batı teknikleriyle birleştirme hedefinin somutlaştığı yıllardır (Alapınar Gençay, 2018: 67). Alnar eserini, geleneksel Türk musikîsi teorisyeni olan eski hocası Hüseyin Sadettin Arel'e ithaf etmiştir. (Alapınar Gençay, 2018: 65). Bu ithaf, Alnar'ın Türk makam teorisi bilgisini ve geleneksel müziğe bağlılığını eserine yansıtma arzusunu göstermektedir. Eser, sade ve anlaşılır bir dil ile bestelenmiş olup her bir parça, farklı dizeler ve özgün makam anlayışıyla biçimlendirilmiştir. (Alapınar Gençay, 2018). 1930'lar boyunca Türk bestecileri, Anadolu halk ezgilerini ve Osmanlı/Türk geleneksel makamlarını klasik formlarla kaynaştırarak yeni bir ulusal müzik dili geliştirmeye çalışmışlardır. Alnar da bu akım içinde halk danslarını konu alan parçalar yazmıştır (Erdoğan, 2022: 63).

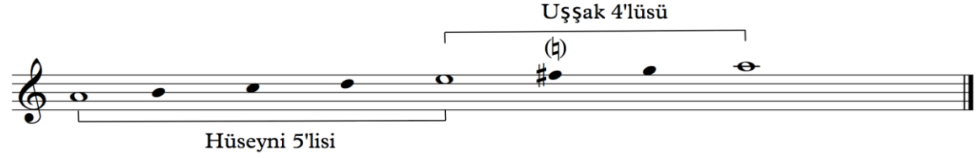
Sekiz Piyano Parçası, Hasan Ferid Alnar'ın senfonik yapıtları ve özellikle 1940'larda bestelediği ünlü Kanun Konçertosu öncesinde, küçük ölçekte Türk müziği motiflerini çok sesli yapıyla denediği olgunluk ürünlerinden biri sayılabilir.

Armonik yapı bakımından Sekiz Piyano Parçası, zengin fakat sade bir üsluba sahiptir. Alnar, Türk halk ezgilerini ve makam melodilerini aynen aktarmaktan ziyade onları çok sesli müziğin imkanlarıyla desteklemiştir. Eserler, kromatik öğeler ile Türk

müziğine özgü artırılmış ikili aralıklar gibi makamsal öğeler içermektedir. Eserlerde ayrıca parmak numaraları belirtilmemiştir. (Brooks, 2015:33)

Aşağıda parçalara ait müzikal çözümler yer almaktadır:

4.1.1 Şu Yamaçta



Görsel 1. İlk 4 Ölçü: Hüseyni Makamı Dizisi kullanılmıştır.



Görsel 2. 5.6. Ölçülerde akorlar Hicaz arızası almıştır.



Görsel 3. 16. Ölçü Sol elde Mi Zırgüle Hicaz kullanılmıştır.

Şekil 4.1 Şu Yamaçta Parçası'nda Kullanılan Makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 65)

Şekil 4.2 Şu Yamaçta Parçası'ndan Bir Bölüm (Erdoğan, 2022: 68)

Yukarıdaki şekilde belirtilenlere göre ilk dört ölçüde Hicaz makam dizisi kullanılmıştır. Ancak Uşşak dörtlüsü kısmında fa bekar yerine fa hicaz kullanılmıştır. (Erdoğan, 2022: 68)

Şu Yamaçta parçasındaki ilk dokuz ölçüde sağ ve sol elde sol anahtar tercih edilmiştir. Bazı ölçüler boyunca onuncu ölçüden itibaren iki elde fa anahtarına geçiş yapılmıştır. Ardından yeniden iki elde de sol anahtarla devam edilmiştir. Eserin ritmi ilk 7/8 ve 10/8 arasına geçişler yapılarak son olarak 7/8'lik bitmiştir. Son elde ilk ölçülerde akor basarken diğer ölçülerde sol elde el ile paralel sololar kullanılmıştır ve eserin genelinde batı müziği ile makamsal müziğin harmanı iyice hissedilmektedir. Alnar, parçanın başında sol elde kalın bas notalar ve akorlar, sağ elde melodi kullanırken; 10. ölçüden sonra her iki el için de sol anahtardan nota yazarak sol elin de üst bölgeye çıkararak melodiye paralel eşlik ettiği kısımlar oluşturmuştur. (Erdoğan, 2022: 68)

Eserin form olarak A-B-A şeklinde üç bölmeli bir yapısı vardır. Sonunda kısa bir kapanış bölümü olarak C teması bulunmaktadır. Kaleme alınan eserin ilk ölçülerinde la minör tonu kullanılmıştır. La minör tonu dokuzuncu ölçüye kadar kullanılmaya devam etmiştir. Eserin bu bölgesi A teması olarak kabul edilmektedir. Onuncu ölçü ile kromatik bir çıkış mevcuttur. Burası da eserin B temasıdır. Sol elde başlayarak sağ el ile devam eden kromatik bir çıkış bulunmaktadır. Eserin A temasına 25. ölçüde yeniden dönüş yapılmıştır. La minör tonunda son iki ölçüde küçük bir C teması tasarlanarak eser tamamlanmıştır. (Erdoğan, 2022: 68)

4.1.2 Uyuşuk Dans



Görsel 4. La Hicaz Makamı yerine Si Hicaz kullanılmıştır.



Görsel 5. İlk başta Mı Rast 5'lisi kullanılmıştır.

Şekil 4.3 Uyuşuk Dans Parçası'nda Kullanılan Makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 65)



Şekil 4.4 Uyuşuk Dans Parçası'ndan Bir Bölüm (Erdoğan, 2022: 68)

Eserin giriş kısmında Hicaz makamına dayalı bir dizinin esas alındığı görülmektedir. Ancak bu bölümde, geleneksel Uşşak dörtlüsünün yapı taşlarından olan fa bekar yerine, makam karakteristiğini dönüştüren fa diyez notasına yer verilmiştir. Eser başlangıçta mi majör tonundadır ancak bu tonalitenin ikinci derecesi olan fa diyez, Hicaz makamı gereği biraz yükseltilmiş ve böylece mi dizisi üzerinde Hicaz renkli bir dizi elde edilmiştir. Bu tercih, sanatçının klasik Türk müziği kalıplarına sadık kalmaktan ziyade, makam ile Batı müzik sistemi arasında bir sentez oluşturma gayretini yansıtmaktadır. Uyuşuk Dans'ın en önemli karakteristik özelliği, iki elin baştan sona aynı ezgiyi çalmasıdır (Erdoğan, 2022: 68).

Alnar; her iki ele de unison ya da sık sık oktav aralıklarla paralel hareket eden bir melodi yazmıştır. Hicaz makamı, parçanın geneline yayılmış ve kendini sürekli hissettirmektedir.

Özellikle Si Hicaz vurgusu, eserin temel renk kaynağıdır. Baştan sona kadar iki elde aynı ezgilerin çalındığı eserde, 4/4'lük ritim kalıbı kullanılmıştır. (Erdoğan, 2022: 68).

4.1.3 Deniz Kıyısında Gün Doğrusu



Görsel 6. Hüzam Makamı Dizisi Si.



Görsel 7. Parçada kullanılan Hüzam Dizisi (La #).

Şekil 4.5 Deniz Kıyısında Gün Doğrusu Parçası'nda kullanılan makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 66)



Şekil 4.6 Deniz Kıyısında Gün Doğrusu Parçası'ndan Bir Bölüm (Küçük Kaplan, 2021: 495)

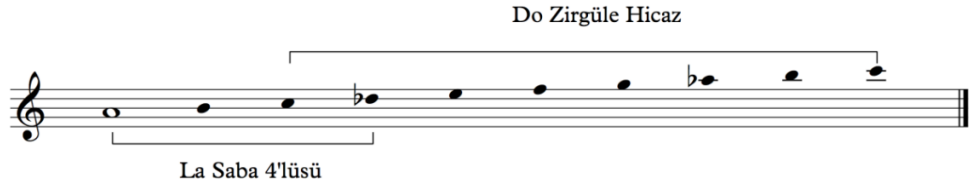
“Deniz Kıyısında Gün Doğrusu”, ismiyle deniz kenarında sabah meltemini ve gün doğumunu betimler. İngilizce kaynaklarda parça adı “East Wind on the Coast” olarak çevrilmiştir; burada “gün doğrusu” tabiri, doğudan esen rüzgâr anlamına gelir. Temposu Allegro leggiero olup 5/8’lik aksak bir ritimde yazılmıştır (Brooks, 2015: 34)

“Deniz Kıyısında Gün Doğrusu”, makam olarak Hüzam/Hicaz ailesinden bir diziyi temel alır. Bu parça için la diyez üzerinden Hüzam makamı kullanmıştır. (Erdoğan, 2022: 69). Eserin tamamında ezgiler sol el tarafından üstlenilmekte, sağ el partiyonunda yoğun biçimde on altılık nota değerleri tercih edilirken, sol elde daha çok dörtlük ve zaman zaman sekizlik notalarla destek sağlandığı görülmektedir. Melodik yapı esasen sağ

elde gelişmekte olup, bu ezgisel çizgiye sol elin temel sesli akorları eşlik etmektedir. Sol elin daha yavaş tempoda ilerleyen melodik çizgisi de benzer şekilde artırılmış aralıklarla zenginleştirilmiştir. Tonal merkez, birinci bölümde do diyez iken, ikinci bölümde la diyez'e kaymakta (ölçü 11–18) ve eser yine do diyez perdesinde sonlanmaktadır. (Brooks, 2015: 34)

Eserin büyük bölümünde Hüzzam makamının karakteristik özellikleri duyumsanmakta, tonal merkez olarak ise re majör belirginleşmektedir. Bu tonal yapı, eser sonuna dek devam etmiş ve fa anahtarı üzerinden yürütülen ses dizisiyle bütünlük kazanmıştır. Ayrıca ritmik yapı 5/8 ölçü kalıbına dayalıdır. (Erdoğan, 2022: 68)

4.1.4 Sisli Sabah



Görse/ 8. Saba Makamı Dizisi La.



Görse/ 9. Parçada kullanılan Saba Makamı Dizisi (Fa).

Şekil 4.7 Sisli Sabah Parçası'nda Kullanılan Makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 66)



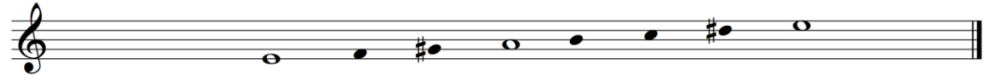
Şekil 4.8 Sisli Sabah Parçası’ndan Bir Bölüm (Küçük Kaplan, 2021: 495)

“Sisli Sabah”, isminin çağrıştırdığı gibi sisli, puslu bir sabah atmosferini müzikle tasvir eder. “Sisli Sabah”ın melodik yapısı, geleneksel Saba makamı etrafında şekillenmiştir (Küçük Kaplan, 2021: 496). Alınan bu parçada Saba makamını fa eksenli olarak kullanmıştır. 3/4’lük ölçü birimiyle yazılmış olan eser, toplamda 29 ölçüden oluşan kısa formda bir kompozisyonudur. Eserde ezgi sağ ele verilmiştir. Sol el ise, sağ el melodisini akorlarla takip ederek destekler (Erdoğan, 2022: 69). Biçimsel olarak ilk üç parçadan farklı olan bu eser yekpare biçimde yazıldığı izlenimi vermesin yanı sıra, parça sonunda orta partide gelen si bemol, la bemol, sol, la bemol hareketinin saba dörtlüsünü göstermek üzere yazılmış olduğu da söylenebilir (Küçük Kaplan, 2021: 496).

4.1.5 Biraz da Yürükçe!



Görşel 10. Parçada yerinden La Hicaz kullanılmıştır.



Görşel 11. 40 Ölçü sonra Mı Hicaz Zırgüle kullanılmıştır.

Şekil 4.9 Biraz da Yürükçe! Parçasında Kullanılan Makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 67)



Şekil 4.10 Biraz da Yürükçe! Parçası'ndan Bir Bölüm

Beşinci parça “Biraz da Yürükçe!”, başlığındaki ünlem işaretiyle de uyumlu olarak canlı ve hareketli bir karaktere sahiptir. “Yürükçe” kelimesi, Türk musikisinde yürük semai gibi terimlerde “hızlı, seri” anlamında kullanılır. Parça, Allegro un poco agitato bir tempoda çalınır. Ölçü işareti olarak hem 3/4 hem de 7/8 kullanılmış; özellikle 7/8 ölçü, parçanın tamamında 2+2+3 şeklindeki sabit vuruş gruplamasıyla devam ederek ritmik yapıya belirgin bir karakter kazandırmıştır. (Brooks, 2015: 36). Eser kısa bir 3/4’lük giriş bölümüyle başlar; bu giriş 5 ölçü sürer ve bir hazırlık bölümü gibidir. 6. ölçüden itibaren esas A teması başlar ve 7/8’lik ritimle beraber devreye girer. 14. ölçü civarında A teması tekrar kendini gösterir. 23. ölçüye gelindiğinde B temasına geçilir. B teması, önceki temadan farklı karakterde bir orta bölümdür. 31. ölçüden itibaren B teması yerini eserin üçüncü bölümü olan C temasına bırakır. m 54. ölçüde tekrar A teması (ana kısım) kendini gösterir, yani bir reprise yapılır. 70. ölçüye gelindiğinde B teması bir kez daha çalınır ve bu son B teması ile eser sona erer; finalde la majör bir akorla bitiş yapılır. Makamsal yapının la Hicaz üzerine inşa edilmesi, tonal merkezde la majör kullanımını beraberinde getirmiştir. (Erdoğan, 2022: 70)

Melodik yapı sağ el tarafından icra edilirken, sol el farklı eşlik teknikleriyle zenginleştirilmiş bir doku sunar; bu eşlik yapısı zaman zaman sıçrayan akorlar, arpejler ve dizisel pasajlar arasında değişkenlik gösterir. Eserin 2., 21., 25. ve 26. ölçülerinde yer alan blok ve kırık akorlar, icracının el açıklığını zorlayacak genişlikte yazılmıştır. Teknik

açından belirgin zorlayıcı bir bölüm bulunmamakla birlikte, bestecinin öngördüğü tempoda icra edilebilmesi, olgun bir piyano tekniği ve müzikal yorum becerisi gerektirmektedir. (Brooks, 2015 37)

4.1.6 Emprovizasyon



Görsel 12. Suzinak Makamı Dizisi La.

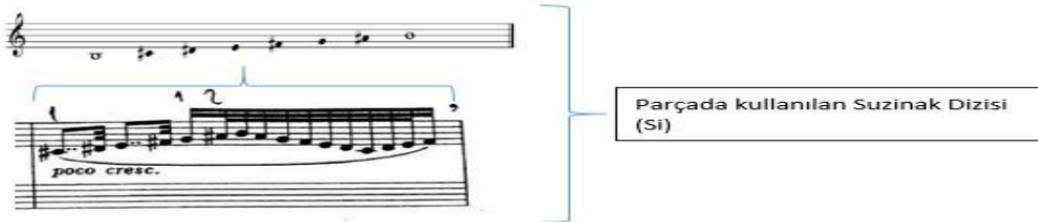


Görsel 13. Parçada kullanılan Suzinak Makamı Dizisi Si.



Görsel 14. 8. 9. ölçülerde Mi bemol Zırgüle Hicaz kullanılmıştır.

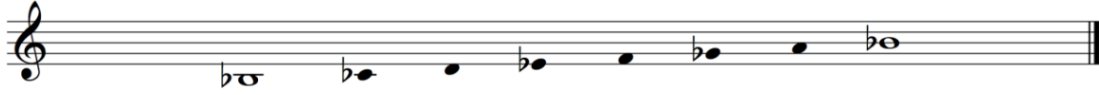
Şekil 4.11 Emprovizasyon Parçası'nda Kullanılan Makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 67)



Şekil 4.12 Emprovizasyon Parçası'ndan Bir Bölüm (Erdoğan, 2022: 71)

İlgili parça, Suzinak makam dizisi si sesi temel alınarak yapılandırılmıştır. Eserin sekizinci ve dokuzuncu ölçülerinde, mi bemol perdesi üzerine inşa edilen Zirgüle Hicaz makamına geçiş yapılmıştır. Bu bölümde sol elin eşlik partisi, Zirgüle Hicaz dizisinin karakteristik arızaları ile kurgulanarak sağ eldeki melodik çizgiyi destekleyecek şekilde düzenlenmiştir. Melodinin asıl yükünü taşıyan sağ el, sol eldeki akorlarla desteklenmiş; böylece armonik yapı güçlendirilmiştir. Makamsal seyir, inişli çıkışlı motifler eşliğinde şekillendirilmiş, belirli bölümlerde ise 32’lik nota değerlerine yer verilerek ifadeye dinamizm kazandırılmıştır. (Erdoğan, 2022: 71)

4.1.7 Perdeden Sızan Ay Işığ



Görsel 15. Si bemol Zirgüle Hicaz dizisi kullanılmıştır.

Şekil 4.13 Perdeden Sızan Ay Işığ Parçası’nda Kullanılan Makamlar (Alapınar Gençay, 2018: 67)



Şekil 4.14 Perdeden Sızan Ay Işığ Parçası’ndan Bir Bölüm (Erdoğan, 2022: 71)

Eserin armonik ve melodik yapısında si bemol Zirgüle Hicaz dizisinin etkisi özellikle sol el partilerinde yoğun şekilde hissedilmektedir. Sol eldeki armonik yapı, sağ eldeki melodik çizgiyle koordineli biçimde ilerlemekte; bu kombinasyonla her iki elin etkileşimi dengeli bir yapı oluşturmaktadır. Eser, 6/8’lik ölçü birimiyle başlamış ve si minör tonunda kurgulanmıştır. Sol el, ton içerisinde arpejlerle hareket sağlarken, temel melodi hattı sağ el aracılığıyla icra edilmiştir. Yavaş tempolu karakteriyle dikkat çeken eser, Zirgüle Hicaz makamının geleneksel özelliklerini Batı müziğine özgü armonik zenginliklerle birleştirmektedir. Tematik yapı açısından değerlendirildiğinde, ilk 11 ölçü A teması olarak kabul edilmekte; 12. ölçüden itibaren A’ temasıyla gelişme sağlanmakta ve ardından eser B teması ile devam ederek tamamlanmaktadır. (Erdoğan, 2022: 71)

4.1.8 Oyun Havası



Hicaz dizisine geçilmiş ve her iki elin bu diziye senkronize şekilde kullanılmasıyla makam karakteri daha belirgin bir hâl almıştır. Benzer bir yapı, 29. ölçüde fa diyez Zirgüle Hicaz dizisinin kullanılmasıyla devam etmiş; burada da her iki elin melodik çizgiyi paylaştığı görülmüştür. Eserin 37. ölçüsünde ise la ve re Zirgüle Hicaz dizisine geçilmiş, 56. ölçüde ise eserin başlangıç kısmı tekrar edilmiştir. Takip eden bölümlerde makamsal yapıdan bir miktar uzaklaşmış, ancak finalde re Bayati makamına dönülerek eser nihayete erdirilmiştir. Sonraki ölçüler, makamsallıktan uzaklaşarak sonunda re Bayati ile bitmektedir. (Erdoğan, 2022: 72)



SONUÇ

Çağdaş Türk Müzik tarihinde, Türk Beşleri olarak adlandırılan besteciler arasında; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses yer almaktadır.

Türk Beşleri, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak çağdaş çoksesli Türk müziği öncü bestecileri olarak tarihe geçmiştir. Kendilerine özgü armoni anlayışlarından ötürü, ilk çağdaş çoksesli Türk müziği ekolünü oluşturarak çok sayıda eser kaleme almışlardır. Geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinin zengin melodik ve ritmik malzemelerini kullanmışlar ve birçok özgün eser vermişlerdir. Aynı zamanda Anadolu'nun dört bir köşesinden toplanan halk türkülerini de, kendilerine has anlayışla derlemişlerdir.

Bu besteciler içerisinde en az tanınan ve eserleri en az bilinen Hasan Ferid Alnar'dır. Bunun en önemli nedeni olarak, Türk musikisi eğitimi olmasından ötürü dışlanmış ve hak ettiği değeri bulamamış olması gösterilebilir (Alapınar Gençay, 2018: 64) Hasan Ferid Alnar hayatı boyunca karşılaştığı talihsizlikler ve bunlara bağlı olarak sağlık sorunları yaşamamasından dolayı, kısıtlı sayıda eser üretebilmiştir. Halbuki Hasan Ferid'in orkestra şefliği, icracılığı, öğretmenliği ve besteciliği ile çağdaş Türk müzik tarihinde özel bir yeri olmuştur. Eserlerinde Türk müziğinin orijinalliğini korumuştur. Çağdaş armoni kullandığı eserleriyle, sade bir dil kullanarak çok etkili besteler oluşturmuştur. Gelecek kuşaklara Hasan Ferid Alnar'ın tanıtılması, orkestralarda eserlerine yer verilmesi ve geç de olsa değerinin bilinmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akalın, B. (1945). “Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu”, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Akkaş, S. (2000). Batı Müziğinde Nota Yazısı, Gazi Sanat Dergisi, sayı 1 s. 67-78, Ankara.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimattan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 5, İletişim Yayınları, İstanbul. S: 1216.
- Aksoy, B. (2003). Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki. Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul. S:16,19,29-39,55-58,90,91,120.
- Alapınar Gençay, Ç. (2018). Çağdaş Türk Müziğinde Hasan Ferid Alnar ve “Sekiz Pişano Parçası” Nın Yeri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1), 62-68.
- Ali F. (2024). Bir Tutkunun Peşinde Carl Ebert: Genç Cumhuriyet’in Tiyatro Ve Opera Serüveni. 1. baskı. Yapı Kredi Yayınları.
- Alimdar, S. (2016). Osmanlıda Batı Müziği. Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul. S: 61, 85, 95, 102, 105, 155, 157, 158-168, 175-198, 213, 295-310, 357-360.
- Alkaç, G. (2019) Hasan Ferid Alnar Kanun Konçertosu Birinci Bölümüne Yönelik Teknik Bir Analiz, Güzel Sanatlar Alanında Yeni Ufuklar, Gece Akademi. S.77-103
- Altar, C.M. (1980). Milli Kültür. Ağustos, Eylül, Ekim 1980, Cilt: 2, Sayı: 3,4,5
- Altar, C.M. (1977) Tübitak Bilim Ve Teknik Dergisi Sayı:121 Aralık 1977
- Altay, S. Alman Sanatçı Paul Hindemith’in Türk Müzik Yaşamının Düzenlenmesine Yönelik Çalışmaları, Hacettepe Ün. Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi, 2022, ss.425-457.
- Altınölçek, H. (2009). “Farklı Toplumlarda Müziğin Duygu Bağını Oluşturmasındaki Fonksiyonel Etkiler”, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara, 10- 15 Eylül, Müzik, Kültürü ve Eğitimi, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, S. 25-32.

- Altunya, N. (2006). Gazi Eğitim Enstitüsü Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü (1926- 1980). Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını.
- Aracı, E. (2010). Naum Tiyatrosu, 19. Yy İstanbul'un İtalyan Operası. Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul. S: 57, 63, 65, 71,73, 111, 112, 124, 125, 147, 150, 154, 156, 308-311.
- Asena, O. (1981). "Atatürk ve Ziya Gökalp" Atatürk ve Diyarbakır Kitabından Ayrı Basım, D.Ü. Basımevi.
- Ayangil, R. (2009). *Bir Cumhuriyet Çınarı, Hasan Ferid Alnar*. İstanbul: Türk Hava Yolları, Sony Müzik Şirketi.
- Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in besteci ve eğitimci kimliği ile birinci ve dördüncü yaylı çalgılar dördlüsü üzerine inceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(2), 63–76.
- Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Aydın, Y. (2004) *Biyografya 5 Ahmed Adnan Saygun*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Avdan, T.O.(2014) "Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu ile Prelüd ve İki Dans adlı eserlerinin makam ve orkestra kullanımı açısından incelenmesi", Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi
- Babacan, C. (2023) "Cemal Reşit Rey'in Bestecilik Üslubunun İncelenmesi". *idil*, 110: s. 1724–1731
- Batur, G. (2021) Ulvi Cemal Erkin'in "Duyuşlar" ve "Beş Damla" Eserlerine Genel Bir Bakış ve Çalış Teknikleri Açısından İncelenmesi". *Yayımlanmış yüksek lisans tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi,
- Baydar, T. "Yeni Cumhuriyetin Yeni Müziği ve Paul Hindemith". *idil*, 102 (2023 Şubat): s. 183–187. doi: 10.7816/idil-12-102-04
- Bayrak, E., & Karaçil Cerit, V. (2024). Türkiye'deki Çok Sesli Koroların Son Yıllardaki Gelişimi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(1), 80-101.
- Bakıhanova, Z. (2003). "Armoni", Ankara, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi.

- Becerikli, S. (2019). Öğretmen Yetiştirmede İstanbul Yüksek Öğretmen Okulu Modeli (1924- 1978). (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa
- Beller, A. (2021) “An Analysis on the Musical Approaches Between the Violoncello and Other Works of Turkish Five Composers in Terms of Composition Period, State Conservatory, Anadolu University.
- Berkman, E. (Editor), Basmacıoğlu, A. B. (Editor), Taşdelen, D. (Editor), & Balkarlı, S. (Editor), (2021). 40. Vefat Yılında Hasan Ferid Alnar. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Birkan, Üner (1987). Saygun ve İzmir. Ahmed Adnan Saygun Semineri Bildirileri. (Yay. Haz. M. Tuğrul Göğüş). 7-8 Ocak, İzmir: Filarmoni Derneği Yayınları, 22-24.
- Brooks, İ. (2015). Selected Twentieth-Century Turkish Character Pieces for Solo Piano Doktora tezi, University of Georgia
- Budak, O. A. (2006). Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi, Ankara, Phoenix Yayınevi.
- Çağlak, E., & Filiz, S. (2018). Türk Devlet Geleneğinde Askerî Müzik ve Askerî Müzik Eğitimi. Sahne ve Müzik, (7), 29–56.
- Çakar, S. Ö. E. D. (2015). Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı (Cebeci’den Beşevler’e). Sahne Ve Müzik(1), 9-34.
- Çalgan, G. (2007). Necil Kazım Akses’in Yaşam Öyküsü ile “Viyola Konçertosu’nun Müzikal ve Teknik Analizi” Diğer Türk Bestecilerinin Viyola İçin Yazılmış Eserlerine Yönelik Bir Değerlendirme, (Yüksek Lisans Tezi) Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Bursa.
- Çalgan, K.(1991). “Duyuşlar”. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Çalgan, K. (1991). “1991 Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ulvi Cemal Erkin’e Armağan”, Onur Ödülü Altın Madalyası sahipleri dizisi no.3, İstanbul: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları
- Çelebi, E. (2019). Especialização Cordas - Viola Turkish Five and the Works for Viola, Mestrado Musica - Interpretação Artística.

- Çelik, D., & Güncan, Ö. (2025). Müzikte kültürel sentez ve yenilikçi yaklaşımlar: Necil Kazım Akses'in eserlerinde makam ve modernizm. *Yegah Musicology Journal*, 8(1), 279–302.
- Çelikleş, G. (2011). "Tanzimattan Günümüze Türkiye'de Opera ve Bale Sanatı", Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 241-248
- Çınar, O. (2015). Ulvi Cemal Erkin'in Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği ile İlişkisi ve Orkestra İçin "Senfonik Bölüm" Eserinin Analizi. Sanatta yeterlik tezi İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Piyano Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Çınar, O. (2015). Ulvi Cemal Erkin'in Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği İle İlişkisi Ve Orkestra İçin "Senfonik Bölüm" Eserinin Analizi. *Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul Üniversitesi.
- Çini Şimşek, D (2018)" "Müzik İnkılâbında Bir Uygulama; Musiki Muallim Mektebi'nden, Ankara Devlet Konservatuvarı'na", Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 82, Kasım 2018, s. 241-251
- Çuhadar, C. Hakan (2015). "Atatürk'ün Müzik Devrimi." Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 24, Sayı 2, ss. 19–30.
- Demir, A. (2010) "Sultan II. Mehmed Han'a Sunulan Anonim Mûsiki Risalesi (Fatih Anonimi) ve XV. Yüzyıl Türk Mûsikisi Nazariyatındaki Yeri", Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 10 (1), 207-232.
- Dinç, Ş.Ö. (2022). "Necil Kazım Akses'in Müzik Stili Ve Solo Viyola İçin Yazdığı Kapriçyo Eserinin Form Analizi", Balkan Müzik ve Sanat Dergisi.
- Dönmez, B. M. (2014). "Müziğin Kökeni Üzerine", Ankara, Gece Kitaplığı.
- Erdoğan, E. (2022). Müzik Eğitiminde Türk Devrimi: Hasan Ferit Alnar'ın Türk Beşlerindeki Yeri ve Sekiz Piyano Parçası. *Siirt Eğitim Dergisi*, 2(1), 57-78.
- Erşan, M. (2006). "Mustafa Kemal Atatürk'ün Batılılaşma Hakkındaki Düşünceleri", Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Atatürk Özel Sayısı, Aralık 2006, Cilt VIII/Sayı, 3, S. 39-49
- Feridunoğlu, L. (2004). Müziğe Giden Yol- Genç Müzisyenin El Kitabı. Ankara: İnkılap Kitabevi.

- Filiz, H. Ş. (2023). Osmanlı Devleti'nde müzik kültürüne genel bir bakış. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(1), 1-12.
<https://doi.org/10.55044/meusbd.1304242>
- Gökalp, Z. (2012). "Hars ve Medeniyet", (Hazırlayan, Yalçın Toker), İstanbul, Toker Yayınları.
- Gökbilgin, T. (1976). "Ziya Gökalp'e Göre Halkçılık, Milliyetçilik, Türkçülük", İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1976, C.6, S. 197-211.
- Günöz, Ö. (2010). Ahmed Adnan Saygun'un Hayatı ve Op.44 Keman Konçertosu'nun Yapısal Analizi, İstanbul: Yüksek Lisans Tezi
- Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı. (t.y.). Ulvi Cemal Erkin.
https://adk.hacettepe.edu.tr/tr/ulvi_cemal_erkin-671
- Iridağ, O. Paşa'nın Harika Çocukları, Aksiyon Dergisi, Sayı 309, 04.11.2000
- İlyasoğlu, E. (1989). "Yirmi beş Türk Bestecisi", İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2013). Hindemith Raporları, İstanbul: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- İsimlerini dünyaya duyurdular. Milliyet. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/isimlerini-dunyaya-duyurdular-7026645>
- Kaçar, Y.G. (2012). Türk Musikisi Üzerine Görüşler, 2. Baskı, Maya Akademi. S: 7, 15, 45, 67, 83, 86, 99, 126, 237.
- Kahramankaptan, Ş. (2013). Hindemith Raporları. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara.
- Kahyaoğlu, Y. (2020). Hasan Ferid Alnar'ın Hayatı, Müzik Serüveni Ve Besteleri, Efe Akademi Yayıncılık. s. 91-107
- Karal, E. Z. (1981). "Atatürk'ten Düşünceler", İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.

- Karamahmutoğlu, G. (2014). Tanzimat Döneminde Müzik, Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. Yeni Türkiye, Türk Musikisi Özel Sayısı, (57) Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, Ankara. S : 232,555-560,561-564.
- Kaygısız, M. (2017). Müzik Tarihi, İstanbul: Kategori Yayıncılık.
- Kolçak, O. Ulvi Cemal Erkin, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 2008.
- Kurtuluş, G., Özal, K., & Akın, O. N. (2023). Çalgı eğitimi: Viyola 12 (s. 157). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Kütahyalı, Önder 1981 “Çağdaş Müzik Tarihi, Yayınlayan: Nejat İlhan Leblebicioğlu, Ankara, s. 115, s. 4.
- “Necil Kazım Akses” Vikipedi: Özgür Ansiklopedi. tr.wikipedia.org/wiki/Necil_Kazım_Akses, Erişim Tarihi: 20 Nisan 2024
- Okyay, E. (1998). Onur Ödülü Altın Madalyası Sahibi Ferid Alnar A Armağan, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (1999). *Tahir- Buselik Longa ’dan Evrensel Sanat Müziği ’ne Giden Bir Yaşam Öyküsü*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Oransay, Gültekin (1966) Ankara Konservatuvarı Otuzuncu Yıl: 6 Mayıs 1966, Ankara: Devlet Konservatuvarına ve Öğrencilerine Yardım Derneği.
- Özey, R. (2002). “Tarihte Türk Devletleri ve Hâkimiyet Alanları” Türkler Cilt I, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, S.349-367.
- Özkan, Ç. (2023). Ulvi Cemal Erkin ve “Duyuşlar” eseri üzerine bir inceleme. Ulakbilge: Sosyal Bilimler Dergisi, 80, 129–142.
- Özkan, D. *Cumhuriyetin Sesleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Kitapları,
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I, 1. Baskı, Ankara. S: 17, 45,99-102, 226, 391, 400,401,475.
- Pera Müzesi. Türk Müziği Konserleri: “Cevdet Çağla”. Konser broşürü. 29 Kasım 2015. Pera Müzesi Yayınları.
- Rey, C.R. 2007 . “Orkestra”Yazıları, İstanbul: Pencere Yayınları.
- Rizeli, S. (1991). Çalgı Eğitimi Bölümü Bitirme Ödevi, Metin: Halit Teoman, B. (2009). İstanbul, Hasan Ferit Alnar ve Kanun Konçertosu Bitirme Çalışması

- Say, A. (2003). Müzik Tarihi, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi* Cilt 2. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, A. (1989). “Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktı”, Ankara, Arkadaş Kitabevi Yayınları.
- Saygun, A.A. (1987). Atatürk ve Musiki. Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1. Baskı, Ajans Türk Matbaacılık, Ankara. S:9-19,71.
- Sayın, E. (2018). Ulvi Cemal Erkin’in Piyano İçin “Altı Prelüd” Adlı Eserinin Teknik ve Müzikal Açısından İncelenmesi, Sanatta Yeterlilik Eser Metni.
- Sayın, E. (2019). *Türk Beşlerinin Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği Ve Halk Müziği İle Etkileşimi*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.
- Tanhan, F. (2019) Lisansüstü Eğitim Üzerine Düşünceler, Pegem Akademi, Ankara
- Tanrıkorur, C. (2016). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Dergah Yayınları, 4. Baskı, İstanbul. S:26,30,31,43.
- Tezcan Aksu, B. (2024). Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi S. 875 Kasım 2024, s.58-63
- Toker, H. (2012). Sultan Abdülaziz Dönemi’nde Osmanlı Sarayı’nda Mûsikî, İstanbul: Doktora Tezi.
- Tunçdemir, İ. (2007). Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları. 16. *Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi*, Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi.
- Uçan, A. (2000). Türk Dünyası’nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri. Erdem, 12(35), 593-664.
- Uçan, A. (1996). “İnsan ve Müzik ‘İnsan ve Sanat Eğitimi’”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2000). “Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü”, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçar Demir, B. (2014), “Hasan Ferid Alnar Viyolonsel Konçertosu Birinci Bölüm (Moderato) İncelemesi”, İstanbul, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı

Uluç, M. Ö. (2002). “Müzik Sözlüğü”, Ankara, Yurt Renkleri.

Uslu, R. (2015). Türk Müziği Tarihinde Yeni Bir Dönemlendirme Önerisi”, Medeniyet Sanat, Cilt 1, Sayı 2, S:91-109, İstanbul

Uzun, H. (2018). Türkiye’de Sanat ve Sanatçıların Teşvik ve Ödüllendirilmesi: “Cumhuriyet Halk Partisi Sanat Mükâfatı” Yarışması. Journal of Turkology, 28(1), 213-239.

Ulvi Cemal Erkin, <https://www.oktayaras.com/ulvi-cemal-erkin/tr/29712>

Vural, T. (2017). Türk müzik tarihi dönem anlayışına yeni bir yaklaşım. Zeitschrift für die Welt der Türken / Journal of World of Turks, 9(3), 89–107.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Sıla ELBİSTAN

Yabancı Dil:

- Orta düzey İngilizce (B1)
- Orta düzey İtalyanca (B2)

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2016, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Pişano Sanat Dalı Lise Mezuniyeti (Prof. Dr. Lilian Tonella Tüzün)
- 2016-2020, Conservatorio di Musica “F. A. Bonporti” di Trento, İtalya – Lisans Eğitimi (Prof. Antonella Costa)
- 2021-2024, Misafir Öğretim Elemanı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü
 - Yarı zamanlı ve yardımcı pişano dersleri
 - Korrepetisyon dersleri
- 2022 - Halen, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yüksek Lisans Programı (Doç. Dr. Çağdaş Alapınar Gençay)

Sanatsal Faaliyetleri:

- 2010–2016, Sınıf ve oda müziğı konserleri, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2013, Prof. Zöhrap Adıgüzelzade Anma Gecesi, Eskişehir
- 2015, Osmangazi Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi, Eskişehir
- 2015, Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Afyon
- 2017–2019, Maratona Pianistica konserleri (Marostica, Feltre, Possagno – İtalya)
- 2017–2019, Sala Filarmonica konserleri, Trento – İtalya
- 2019, Klavsen Konseri, Conservatorio di Musica “F. A. Bonporti”, Trento – İtalya
- 2019, PIANOFORUM Festivali, Caminha – Portekiz
- 2020, Mezuniyet Konseri, “Viaggio nella musica romantica dal cuore dell’Europa verso Oriente” – Trento
- 2022, Duo Pişano Resitali, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- 2023, Gençlik Senfoni Orkestrası ile konser, Eskişehir

Ödülleri:

- 2012, En İyi Türk Besteci Yorumcusu, 7. Uluslararası Pera Pişano Festivali

Katıldığı Ustalık Sınıfları:

- 2014, 15. Antalya Uluslararası Piyano Festivali (Elena Filonova, Prof. Hülya Tarcan, Ufuk Dördüncü, Prof. Roberta Bambace)
- 2017–2019, Bonporti Summer Piano_Lab, Trento (Prof. Alexander Meinel, Piet Kuijken, Balasz Reti, Sven Birch, Christian Wilm Müller, vb.)
- 2017–2018, Trento ve Riva Del Garda Masterclass'ları (Prof. Giuseppe Andaloro, Prof. Alessandro Taverna, Prof. Roberto Rodriguez, vb.)
- 2019, PIANOFORUM, Caminha – Portekiz (Prof. Rasa Biveiniene, Prof. Constantin Sandu)

Sıla Elbistan; 22.07.1998 yılında Samsun'da doğdu. İlkokulu Samsun ve Eskişehir illerinde tamamladı. Müzik eğitimine 6. Sınıftan itibaren Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof.Dr Lilian Tonella TÜZÜN'ün öğrencisi olarak başladı.

Uluslararası 7. Pera Piyano Festivali'nde "En İyi Türk Besteci Yorumcusu" ödülünü aldı.

2016 yılında, Prof.Dr Lilian Tonella TÜZÜN'ün piyano öğrencisi olarak Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Lisesi'nden mezun oldu.

2016 yılının Eylül ayında, İtalya'nın Trento şehrinde bulunan F.A.Bonporti Konservatuvarında, Antonella COSTA'nın öğrencisi olarak Piyano lisans eğitimi görmeye başladı. İtalya'nın Riva Del Garda, Feltre, Marostica, Bolzano, Bergamo, Rovereto, Possagno ve Merano şehirlerinde ve Portekiz'in Caminha şehrinde konserler verdi. Üniversitesinin ilk senesinde, oda müziği dersinde dört saksofon ile caz konseri deneyiminde bulundu. Korrepetisyon, klavsen ve pedagoji eğitimleri aldı. Yaylı enstrümanlarla, üflemeli enstrümanlarla ve şancılarla beraber çalışarak korrepetisyon yaptı. Mezuniyet konserinde çalmış olduğu romantik dönem eserlerini ele aldığı "*Viaggio nella musica romantica dal cuore dell'europa verso Oriente*" (Avrupa'nın kalbinden Doğu'ya romantik müziğe yolculuk) isimli bir mezuniyet programı bulunmaktadır.

2020 yılının Ekim ayında lisans öğrenimini tamamladı. 2021-2024 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda misafir öğretim elemanı olarak Yardımcı Piyano, Yarı Zamanlı Piyano öğrencilerine Piyano Dersleri ve Korrepetisyon dersleri verdi.

Günümüzde, Doç. Dr. Çağdaş Alapınar Gençay ile Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

B1 seviyesinde İngilizce ve B2 seviyesinde İtalyanca bilmektedir.

