

HASAN FERİT ALNAR KEMAN VE PİYANO SÜİTİ TAKSİM BÖLÜMÜNÜN GELENEKSEL ETKİ ANALİZİ

*THE ANALYSIS OF THE TRADITIONAL INFLUENCE IN THE TAKSİM
MOVEMENT OF HASAN FERİT ALNAR'S VIOLIN AND PIANO SUITE*

Mesut CAŞKA*

Geliş Tarihi: 15.06.2021

Kabul Tarihi: 22.08.2021

(Received)

(Accepted)

Öz: Cumhuriyetin ilanından sonra birbiri ardına hızla gerçekleştirilen yenilikler müzik alanında da etkisini göstermektedir. II. Mahmut döneminde başlayan Batılılaşma hareketinin müzik alanında sistemli bir şekilde devamı sayılabilecek bu yeniliklerle çağdaş çoksesli Türk müziğini yaratabilmek adına pek çok adım atılmıştır. Yetenekli Türk gençlerinin özellikle Viyana ve Paris başta olmak üzere Avrupa'nın önemli merkezlerine müzik eğitimi almak için gönderilmesi de bu adımların en önemlilerindedir. Türk Beşleri adıyla anılan bu gençler arasında Hasan Ferid Alnar da bulunmaktadır. Çocukluğunu müzik seslerinin hiç susmadığı bir evde fasıllar ve meşkler arasında geçiren Ferid Alnar henüz on iki yaşındayken en iyi kanun icracıları arasında gösterilmektedir ve aynı zamanda klasik kemençede de ustalaşmaktadır. Çoksesli olarak bestelediği eserlerde klasik Türk müziğini ustalıklı kullanabilmesi hem besteci hem de icracı olarak geleneksel müzikte de sahip olduğu yetkinliğin sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu makalede Hasan Ferid Alnar'ın keman ve piyano için bestelediği süitinden Taksim bölümünün performansında geleneksel etkinin makamsal analiz ve keman teknikleri bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Türk Müziği, Türk Beşleri, Hasan Ferit Alnar, Süit, Taksim.

Abstract: The reforms that were rapidly implemented one after another following the proclamation of the Turkish republic already started to have an impact on the sphere of music. Regarded as the systematic continuation of the westernisation movement launched during the period of Mahmud II, these reforms paved the way for numerous initiatives aimed at establishing the contemporary polyphonic Turkish music as an alternative to the classical Turkish music. One of the most important of these initiatives was sending talented Turkish youth to the influential music centres of Europe, particularly Paris and Vienna, with the purpose of providing them with music education. Hasan Ferid Alnar belonged to this group of talented young Turkish people, which is also known as the Turkish Five. Having spent his childhood in a highly musical household of constant fasıl and musical practice, Ferid Alnar

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, mesutcaska@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7011-0710.

was already acknowledged as one of the best qanun performers at the age of 12, in addition to his mastery of classical kemenche. In this context, his competence in traditional music both as a composer and a performer can be considered as the basis of his ability to masterfully utilise classical Turkish music in his polyphonic compositions.

The aim of the present paper is to analyse the traditional influence present in the performance of the Taksim movement of Hasan Ferid Alnar's Suite for violin and piano within the context of makam analysis and violin techniques.

Key Words: Contemporary Turkish Music, The Turkish Five, Hasan Ferid Alnar, Suite, Taksim.

1. GİRİŞ

Türk müzik kültürü, Türklerin İslamiyet öncesinde Orta Asya'daki göçer konar yaşantısına kadar uzanan binlerce yıllık geniş bir tarih dilimini kapsar. Türklerin Orta Asya ile Doğu Avrupa arasında göçüp konduğu bütün coğrafyalarda doğa olaylarının, toplumsal yaşantının harmanlanarak aktarıla geldiği kadim bir kültür mirası olan Türk müziğini anlamak için, Osmanlı döneminde gelişiminin zirvesine tırmanan, klasik müzik ve halk müziğini kapsayan geleneksel müzikle, Mızıkayı Hümayundan beri temelleri atılan çağdaş Türk müziğini birlikte değerlendirmek yerinde olacaktır.

Mızıkayı Hümayunla¹ başlayan müzikte çağdaşlaşma hareketleri, Cumhuriyetin ilanı ile hız kazanmış, Avrupa'nın çeşitli okullarına eğitime gönderilen yetenekli gençlerle birlikte köklerine bağlı fakat uluslararası temsil düzeyinde varlık gösterecek yeni bir müzik yaratma ülküsünü doğurmuştur. Bu bağlamda Avrupa'nın çeşitli okullarında devlet bursuyla eğitim alan yetenekli Türk gençleri yurda geri dönüp omuzlarına yüklenen bu görevi ifa etmek için çabalamış, besteciliğin yanı sıra eğitimci, müzikolog, orkestra şefi, müzik yazarı gibi sıfatlarla tarihteki yerlerini almışlardır.

Yaş sırasına göre, Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kâzım Akses (1908-1999) 'Beşler'i oluşturan bestecilerdir. Cumhuriyet'in kültür anlayışı çerçevesinde, Anadolu ses malzemesini, çağdaş orkestralama teknikleriyle buluşturarak bileşimsel yeni bir üslûp oluşturmayı hedefleyen bu besteciler, bu temel hedef dışında, kayda değer düşünsel bir birlik, siyasi rejimi meşrulaştıran (örneğin Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi) ayrıntıları iyi düzenlenmiş bir estetik bağlam, dolayısıyla ideolojik bütünlük arz

¹ Emre Aracı, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 2006, s. 51.

etmiyorlardı. Çatı adlarının mülhem olduğu ‘Rus Beşleri’ ya da ‘Fransız Altıları’ gibi, aralarında sahici bir düşünsel alış-veriş ortamı da mevcut değildi. Hatta aralarındaki gizli ve açık husumetlerin, önemli ölçüde Türkiye’nin müzik kurumları tarihini şekillendirdiğini iddia etmek çok da yanlış olmaz. Üstelik ilk dönem (erken Cumhuriyet) eserleri dışında, üretimlerinde üslup anlamında önemli farklılaşmalar söz konusudur.²

Türk Beşleri’ne yüklenen sorumluluk, her iki müzik türünün yapısal farklılıkları nedeniyle pek çok zorluğu beraberinde getirmiştir. Türk müzik kültürüne ait makamsal ezgileri Avrupa’da gelişen sanat akımları ile çoksesli bir zeminde birleştirmenin zorlukları yanında toplumda yeterince kabul görememiş olması da ayrıca heves kırıcı bir durum olsa gerektir.

Yüzyıllardır meşk yöntemiyle³ kulaktan kulağa aktarılmış olan Türk müziği, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Murat Uzdilek’in, Rauf Yekta gibi öncüllerinden devrıldıkları fikir ve nazari sistem denemelerini geliştirmeleri sonucunda Avrupa müziği nota yazısından uyarladıkları bir nota sistemine kavuşmuş olsa da bu yeni ve kayda değer ilk nota sistemi, Türk müziğinin birbirine eşit olmayan aralıklı dizi yapısını karşılamakta zorlanmaktadır. Standart diyez-bemol işaretlerinin yanına Sadettin Arel tarafından üçer tane farklı şekil ve aralık değerinde değiştirici işaret eklenmiş ancak bu işaretler de Türk müziğinde var olan aralıkları karşılamakta yeterli olamamıştır.

Hüseyin Sadettin Arel 1968 yılına kadar fasiküller halinde yayınladığı “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri” adlı eseriyle, Türk müziği makamlarını Basit - Şed (göçürülmüş) – Mürekkeb (bileşik) başlıklarıyla kategorize ederek anlattığı bir sistem yaratmış, bu sistemi Avrupa müziğinin majör-minör yapıdaki tonal anlayışı ile ilişkilendirerek gelenekte var olan bazı makamları tahrif etmiştir.⁴

² Ali Ergur, “Ferid Alnar’ı Anarken-Bir Yiğit Aydın”, <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ferid-alnari-anarken/1780/>, (E.T.18.05.2021).

³ Cem Behar, *Zaman, Mekân, Müzik*, AFA Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 11-17.

⁴ Arel’in fasiküllerinde Çargâh Makamı, gelenekte do-çargâh perdesi üzerinde Zirgülelihicaz dizisiyle la-dügâh perdesi üzerinde saba dörtlüsünün birleşmesiyle oluşan ve Müslüman çargâhı olarak da bilinen “çargâh” tarifi yerine Avrupa müziğinin do majör dizisi esas alınarak anlatılmıştır. Arel, çargâhı makam olmaktan çok doğal seslerden oluşan, diğer makamları ilişkilendirebilecek bir dizi olarak ele almıştır. Nitekim bu yeni çargâh makamı bu haliyle ilgi görmemiş olup bu haliyle bestelenmiş eserler yok denecek kadar azdır.

Suphi Ezgi bunu;

İstimal etmekte olduğumuz mütenevvi (çeşitli) dizilerimizi yazmak için, onlardan birisinin esasi ve tabii dizi itibar edilmesi lâzımdır. Çünkü tabii dizinin işaretli yazılacak olan seslerine mukabil, diğer diziler nağmelerinin tahriri (yazılması) tanini, büyük mücennep, küçük mücennep, bakiye, fazla aralıklarının birbiriyle cemi (birleştirilmesi) veya yekdiğerinden tarhi ile (çıkartılmasıyla) mümkün olmaktadır. Dizilerin kolay yazılmalarına ve en çok şetlerini yapmağa müsait dizinin muntazam Çârigâh dizisi olduğunu mütâlaa ettik; bu sebeple onu esasi ve tabii dizi itibar ettik”⁵ şeklinde açıklar.

Mevcut Türk müziği nazariyatıyla makamların, makamları oluşturan aralıkların sağlıklı olarak açıklanabilmesinin tam olarak mümkün olmadığı düşünüldüğünde, çağdaş Türk müziği bestecilerinin geleneksel müzikle icracılık düzeyinde de ilgileniyor olması önemli bir gereklilik olarak değerlendirilebilir.

Hasan Ferid Alnar, bir *a priori* olarak değerlendirebileceğimiz “Türk Beşleri” kavramı içerisinde yer alan bestecilerin en az tanınanı ve eserleri en az seslendirilene olmuştur. Kendisini diğer dört bestecimizden ayıran en büyük özelliği de çoksesli müzik besteciliğinin, piyanistlik ve orkestra şefliğinin yanında kanun ve klasik kemençe icracılığı konusundaki ustalığıdır.

Osmanlı döneminde dünyaya gözlerini açıp Cumhuriyet Türkiye’inde kapatan diğer çağdaşları gibi Ferid Alnar da kendinden önce başlamış Batılılaşma hareketinin meyvelerini genç yaşta toplamaya başlamıştır. Armoni, füg, kontrpuan gibi Batılı teknikleri öğrenmenin, geleneksel Türk müziği ortamlarında neredeyse bir moda akımı haline geldiği bu dönemde, bir taraftan saz semaileri, peşrev ve şarkılar bestelerken, diğer yandan Sadettin Arel ve Edgar Manas gibi hocalardan Batı müziği teorisi öğreniyor olması şaşırtıcı değildir. İlk bestelerini klasik Türk müziği formlarında tek sesli olarak vermiş, çoksesli müzikle tanışmasının ardından makamsal müziği ve Türk müziği usullerini çoksesli eserlerinde sıklıkla kullanmıştır. Hattâ müziğini tek sesli olsun çoksesli olsun büyük ölçüde Türk müziğinin makam sistemi üzerine yapılandırmıştır. Her iki müzik türünü besteci ve icracı olarak iyi tanınması bu makaleye konu oluşunun temel nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1.1. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

11 Mart 1906’da İstanbul’da doğan Hasan Ferid, annesi Saime Hanım’ın kanun, amcası A. Galib Alnar’ın ud çalmasından dolayı, Türk musikisi çevresi içinde büyümüştür. 10 yaşında kanun dersleri almaya başladığı hocası Vitali Bey’in, dört

⁵ Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933, s. 50.

ay gibi kısa bir sürenin sonunda kendisine öğretecek bir şeyi kalmadığı gerekçesiyle derslerine son verdiği Ferid Alnar, 12 yaşına geldiğinde İstanbul'un en iyi kanun icracıları arasında gösterilmektedir. Yeditepe'de gittiği Alman okulunda aldığı çoksesli Batı müziği eğitime karşın, Alnar'ın gençlik yılları, ud sanatçısı Fahri Kopuz tarafından kurulan müzik topluluğu içinde, kanun ve bazen de kemençe çalarak geçmiştir.



Resim 1: Kanunî Ferid Alnar, Darü't-ta'lim-i Musiki heyetinde.⁶

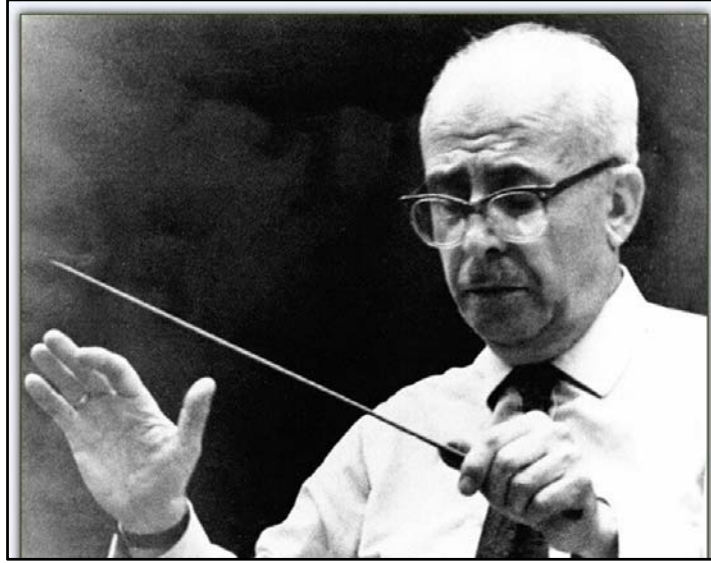
Hüseyin Sadettin Arel'den armoni dersleri alan besteci, üç yıl boyunca Edgar Manas'tan da armoni, kontrpuan, füg ve piyano dersleri almıştır. 1923 yılında bestelediği, "On Saz Semaisi" Alnar'ın basılan ilk bestesidir.

1922'de Türk makamlarını kullandığı tek sesli bir operetle besteciliğe başladı. 1926 yılında "On Saz Semaisi" yayımladı. Saz semailerinde kendisinden armoni dersleri aldığı Hüseyin Sadettin Arel'in etkisinde kaldı. Aynı toplulukla Berlin'e giderek Alman Polydor firması için birkaç plak doldurdu. Bu yolculuklarından birinde Berlin Yüksek Okul

⁶ Ali Ergur, "Ferit Alnar'ı Anarken",
<https://www.sanattanyansimolar.com/yazarlar/ali-ergur/ferid-alnari-anarken/1780/>,
(18.05.2011)

müdürü ve besteci Franz Schreker ile tanıştı. Çoksesli besteleri Schreker'in ilgisini çekti. Onun ve hocası Arel'in etkisiyle, bitirmek üzere olduğu İstanbul Mimarlık Akademisindeki öğrenimini yarım bırakarak devlet bursuyla 1927'de Viyana'ya gitti.⁷

İstanbul Lisesi'nin onuncu sınıfından sonra sınavla girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümünü bırakıp, 1927'de müzik eğitimi almak üzere Millî Eğitim Bakanlığı'nın bursuyla Viyana'ya giden Alnar, Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde Joseph Marks'tan kompozisyon ve Oswald Kabasta'dan orkestra şefliği dersleri almıştır. 1932'de Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nin yüksek bölümünü bitiren besteci, yurda dönerek, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra şefliği ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik tarihi öğretmenliği görevine atanmıştır. Ferid Alnar 1935 yılında Cemal Reşit Rey ile birlikte Viyana'ya davet edilmiştir. Prelüd ve iki dans adlı eserinin Prof. Oswald Kabasta yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından iyi bir şekilde yorumlanması sayesinde büyük beğeni toplamış, Universal Edition, eseri basmak için istekte bulunmuştur.



Resim 2- Hasan Ferid Alnar Orkestra Şefi⁸

⁷ Fahri Maden, "Hasan Ferit Alnar",
https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/Hasan_Ferit_Alnar, (20.05.2021)

⁸ Hüsnâ Köşger, "Ünlü Bestekâr Ferit Alnar'a Vefa",
<https://www.gzt.com/jurnalist/unlu-bestekar-ferid-alnara-vefa-3424893>

*Eserlerinde Osmanlılık kokar ve geleneksel Türk müziği ezgi ve ritimleri egemendir.*⁹

1946 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının (CSO) yöneticiliğine getirilen Alnar, 1952’de geçirmiş olduğu bir rahatsızlık nedeniyle bu görevden ayrılmıştır. 1955’te Muhsin Ertuğrul tarafından Devlet Opera ve Balesi’nin genel müzik direktörlüğüne getirilen Alnar, 1961 yılında devlet memurluğundan kendi isteğiyle emekli olmuştur.

Hasan Ferit Alnar, geleneksel müziğin teknik özelliklerinin yanı sıra çalgılarından da yararlanmış. En ünlü eserlerinden biri olan kanun konçertosunda, bir Türk müziği çalgısına ilk defa Batı müziği yaylı çalgılar orkestrası önünde solistlik görevi vermiştir.

*1942’de İnönü ödülü alan sanatçı ölümünden sonra, 1998’de Sevda Cenap And Müzik Vakfının Onur Ödülü Altın Madalyasına layık görülmüştür.*¹⁰

Hasan Ferid Alnar, 27 Temmuz 1978 günü Ankara’da 72 yaşında hayata veda etmiştir.

1.2. Keman ve Piyano İçin Süit

Ferit Alnar’ın çok tanınmayan eserlerinden biri olan süit, bestecinin Viyana’daki öğrencilik yıllarında bestelenmiştir. 7 bölümden oluşan süitin bölümleri; Allegretto, Scherzo, Perpetuum Mobile, Capriccio, Adagio, Taksim (Improvisation) ve Sirto’dur. Süitin bütün bölümlerinde Türk müziğinin makamsal yapısını görmek mümkündür. Bazı bölümlerde 7/8 ve 10/8 kalıplardaki Türk müziği usulleri kullanılmış olup, Taksim ve Sirto gibi Türk müziği formlarına bölüm başlığı olarak da yer verilmiştir.

*Keman ve Piyano için Süit, Alnar’ın Viyana döneminde en son kaleme aldığı müziktir ve 1930’da tamamlanmıştır. Alnar, bu yapıtlarını bestelediği dönem için şu bilgileri vermektedir: “Bu öğrenim yıllarımdan bestelediğim eserlerden Keman ve Piyano için Süit, Trio Fantazi, iki Piyano Etüd’ü gibileri Türk Elçiliğinde ve konser salonunda çalınmıştır”.*¹¹

İlk seslendirilişinin Alnar’ın Viyana’da okul arkadaşları olan Christa Richter-Steiner ve piyanist Friedrich von Ştatzter (Ferdinand Ştatzter) tarafından 5 Mayıs 1931’de

⁹ Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi*, Kategori Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 331.

¹⁰ Evin İlyasoğlu, *71 Türk Bestecisi*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007, s. 34.

¹¹ Onur Karabiber, “Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar’ın Viyana Dönemi Yapıtlarında Türk Müziğine Özgü Öğelerin Tespiti ve Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, 2017), s.9.

Viyana’da gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Eserin notası, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:13 kaydıyla 1958 tarihinde Güzel Sanatlar Matbaası’nda basılmış olup elimizde var olan tek ciddî ses kaydı ise Cihat Aşkın’ın piyanist Mehru Ensari ile seslendirdiği “Ferid Alnar – Peşrevden Konçertoya” adlı albümde Kalan Müzik etiketiyle yayınlanmıştır.¹²

1.3. Türk Müziğinde “Taksim”

İsmail Hakkı Özkan taksim formunu, İslam Ansiklopedisi’nde yayınlanan makalesinde açıklamaktadır:

Herhangi bir saz veya ses tarafından bir usule bağlı kalmadan bir veya daha çok makamda icracının o andaki ilhamı ile irticali (doğaçlama) olarak yaptığı melodik seyre, gezintiye verilen isimdir. İnsan sesiyle aynı şartlarda yapılan güfteli melodik gezintiye “sesle taksim etmek” denilmiş, ancak bu hususta “gazel” kelimesi daha çok tutulmuş ve taksim genellikle saz eseri formunun adı olmuştur. Bu konuda her ne kadar doğru ifade “taksim etmek” ise de “taksim yapmak”, yaygın biçimde daha çok kullanılmaktadır.¹³

Taksimın seslendiriliş amacına göre çeşitlerini; giriş taksimi, ara taksim, geçiş taksimi, konser taksimi, fihrist taksimi ve sualli-cevaplı taksim olarak belirtmesine karşın bunların dışında, oyun havalarında, sirto-longalarda genellikle 4. hane yerine çalınan bir taksim çeşidi daha vardır. Bu, usulden bağımsız olarak çalınsa da diğer taksim türlerinin aksine ritmik tutulan bir dem üzerine yapılan hareketli ve seri icralı bir taksim türüdür. Bu taksim türü “Mıyan (almak) ya da meyan (almak)” olarak tabir edilir. Taksimler icracının icra sırasında bestelediği, üst düzey bir nazariyat, çalgı tekniği ve ifade gücü gerektiren eserlerdir. Müzik tarihinde taksimleriyle ünlü isimlerin başında Tanburi Cemil Bey gelir. Ayrıca Kemani Sadi Işıl, Udi Yorgo Bacanos, Neyzen Niyazi Sayın ve Aka Gündüz Kutbay gibi taksimleriyle ünlü sanatçılar da bu alanın önde gelenlerindedir.

Bu çalışmanın amacı, Hasan Ferid Alnar’ın keman ve piyano için bestelediği süitinden “Taksim” bölümünde hissedilen geleneksel etkinin incelenmesidir. Bu çalışmada, Hasan Ferid Alnar’ın keman ve piyano süitinin “Taksim” bölümü, makamsal, ritmik ve tınısal etkilerinin hepsinin birleşerek meydana getirdiği “geleneksel etki” bağlamında değerlendirilecektir. Betimsel araştırma yöntemiyle

¹²Cihat Aşkın-Mehru Ensari, “Ferid Alnar – Improvisation”

<https://www.youtube.com/watch?v=MhmCjxr40Os>

¹³İsmail Hakkı Özkan, “Taksim”,

<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012963.pdf>, (E.T.20.05.2021)

ele alınacak olan araştırmada bestecinin çağdaş Türk müziği yaratımında kullandığı değişkenler ve bu değişkenlerin farklı bir müzik türü içinde yarattığı etkiler, içerik analizi yoluyla incelenecektir.

2. İNCELEME

Eser geleneksel taksim çeşitleri içinde yer alan “konser taksimi” yapısındadır. Her ne kadar taksimlerde sabit ritmik yapı bulunmasa da genel çalış hızını belirlemek adına üzerinde “Lento, 4'lük= 48-52” ibaresi yerleştirilmiştir.

Eserin ortasında yer alan flajöle (flageolet) kısmına kadar olan bölümde surdin takılarak çalınması belirtilmiştir. Surdin, çalgıdan çıkan sesi şiddet olarak belli ölçüde azaltsa da sesin tınısına olan etkisi şiddetine olan etkisinden daha fazladır. Tiz frekanslar azalırken bas frekanslarda da belirgin ölçüde yumuşama görülür. Surdinin buradaki kullanılış amacı da geleneksel Türk müziğinin önemli sazlarından olan klasik kemençenin, yumuşak-nahif karakterli, nezleli tınısını yaratmak için tercih edilen bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Surdin takılarak çalınan kısımda klasik kemençeye gönderme yapıldığı söylenebilir.

Eserde “senza sordino” uyarısının ardından sol telinde flajöle tekniğiyle çalınan pasajla, kemanın çargâh makamında (sabalı) taksim yapan bir neyi taklit ettiği düşünülebilir. Ney tınısının ardından doğal seslerle tize ve pese doğru hızlı gamlar çalan Batılı bir keman sesi duyulur. Araya tekrar ney karışır. Eser tekrar kemanla son bulur. Taksim üç çalgının (kemençe-ney-keman) paslaşarak hattâ atışarak seslendirdiği bir havadadır. Kemana eşlik eden piyanoyu taksime katılan dördüncü bir çalgı olarak değerlendirmek için yeterli ezgi bütünlüğü gözlenememektedir. Piyano genellikle bastığı akorları pedal yardımıyla uzatarak dem tutan bir eşlik çalgısı olarak kullanılmıştır.



Nota 1: Eserin piyano partisinden bir kesit¹⁴

¹⁴ Hasan Ferit Alnar, *Keman ve Piyano Süiti*, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:13, Güzel Sanatlar Matbaası, Ankara 1958, Piyano Partisi, s. 20

Uşşak makamında başlayıp yine aynı makamda biten taksim boyunca sırasıyla neva, hüseyinî, buselik, çargâh (sabalı), rast ve karcığar geçkiler yapılmıştır. Bu geçkiler makam dizisinin bütün seslerini kapsayacak şekilde kullanılmamıştır. Toplamda dört dakikayı geçmeyen bir eserde her geçkiyi uzun uzadıya bir makam tarifi olarak sığdırmanın mümkün olamayacağı göz önünde bulundurulursa, bestecinin farklı makamları çeşni olarak duyurup tekrar ana makam olan uşşak makamına geri dönmesi kaçınılmaz bir durumdur. Kullanılan geçkilerin bir kısmı uşşak makamına ait asma karar ve geçkilerden oluşmaktadır.

Taksimde kullanılan geçkilerle taklit edildiği düşünülen çalgı tınları arasında geleneğe uygun bir bağlantı bulunduğu söylenebilir. Uşşak makamındaki girişin ardından neva, hüseyinî ve buselik geçkileriyle klasik kemençeye, sabalı çargâh geçkisiyle ise neye gönderme yapılmış olması, batı çalgısı olarak duyurulan kemanın ise doğal sesler üzerine teknik gamlar çalıyor olması tesadüf sayılamaz. Bestecinin farkı tınlar yarattığı “taksim”ini birden çok çalgının paslaşarak ve hattâ atışarak çaldığı bir yapı olarak kurguladığı söylenebilir.



Nota 2: Taksimın ilk dizeği¹⁵

Taksime uşşak makamında güçlü bölgesine atlayarak başlanmıştır. İlk sustan önceki karar sesine(la) giden si bekar-si bemol yürüyüşü, geleneksel Türk müziğindeki si-koma bemollü segâh perdesini tampere sistem içerisinde hissettirebilmek amacıyla kullanılmış bir yöntemdir. Seyir, bayatî makamında olduğu gibi güçlü sesini vurgulayarak devam etmektedir.



Nota 3: Taksimın 2. dizeği¹⁶

Fa diyez notasıyla gösterilen re-yegâhta rast beşlisi sayesinde hızlı bir şekilde duyurulan neva makamından sonra bu sefer 1. dizektekiyle aynı kromatik yürüyüşün üzerine konulan “gliss.” ibaresi ile uşşak-neva makamlarının segâh perdesi açıkça

¹⁵ Hasan Ferit Alnar, Keman ve Piyano Süiti, Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No:13, Güzel Sanatlar Matbaası, Ankara, 1958, Keman Partisi, s. 7

¹⁶ A.g.e.

vurgulanmıştır. Yeden gösterilerek uşşak makamında yarım karar yapıldığı görülmektedir.



Nota 4: Taksim 3. dizeği¹⁷

Hissettirilen geçkiler uzun makam seyirleri şeklinde kullanılmamıştır. Bu nedenle ana makam dizisinde olmayan seslerin kullanıldığı yerlerin hepsinde bir makam geçkisinden söz etmek mümkün değildir. Bunlardan biri de yukarıdaki ölçüde süsleme-ornament olarak yazılan notalardaki buselikten sonra gelen ve sol diyez üzerinde belli belirsiz hissettirilen segâh geçkisidir. Bu kısmı en sonda gelen la-dügâh perdesi üzerinde kurulan bir buselik geçkisi olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

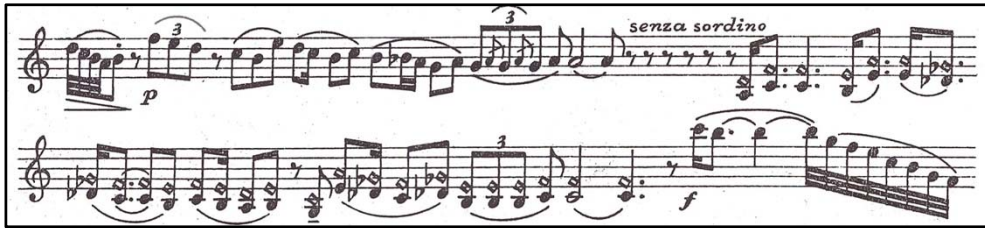


Nota 5: Taksim 4-6. dizeleri¹⁸

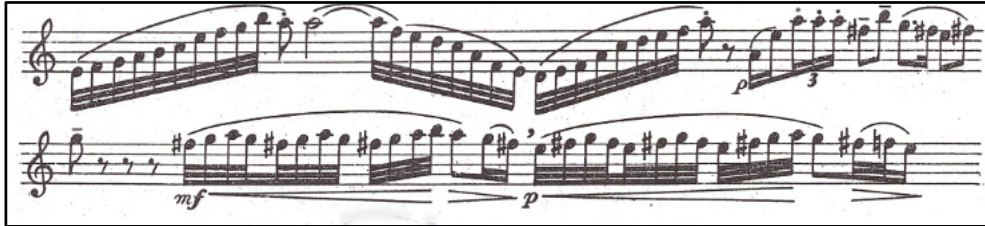
Eserin dördüncü dizeğinin başından beşinci dizeğin ortasına kadar olan kısımda mi-hüseyinâşîran kararlı hüseyinî makamına geçişi yapılmaktadır. Beşinci dizeğin ortasında re-neva perdesinden la-dügâh perdesine kadar glisandolu inen kromatik geçişle si-buselik perdesi üzerindeki uşşak geçkisi duyurulmuş, tekrar la-dügâh perdesinde uşşak makamıyla karar verilmiştir.

¹⁷ A.g.e.

¹⁸ A.g.e.

Nota 6: Taksim 6. ve 7. dizeleri¹⁹

Altıncı dizeğin sonunda “senza sordino” ibaresi ile başlayan flajöle kısımda ney tarafından seslendirilen ve dini müziğe atıfta bulunan çargâh (sabalı) makamı göze çarpmaktadır. Çargâh(sabalı) makamı klasik Türk müziğinin (özellikle dinî müziğin) vaz geçilmez makamlarından biridir. Bestecinin taksimde klasik Türk müziğinin yanı sıra Türk tasavvuf müziğine yer verdiği söylenebilir. Neyin uhrevî tınısı ile çargâh makamı ayrılmaz bir bütün olarak değerlendirile gelmiştir. Çargâh makamına geçki yaptığı bu flajöle kısmında bir sabah ezanı çağrışımı hissedilmektedir.

Nota 7: Taksim 8-9. dizeleri²⁰

Yedinci dizekte taksimi neyden devralan kemanın, sekizinci ve dokuzuncu dizelerde doğal sesler üzerinde inici ve çıkıcı olarak seslendirdiği gamların ardından, sol-gerdaniye perdesi üzerinde rast, mi-hüseyinî perdesinde de uşşak geçkisi yaptığı görülmektedir.

Nota 8: Taksim 11-12. dizeleri²¹¹⁹ A.g.e.²⁰ A.g.e.²¹ A.g.e.

On birinci dizekte fa diyez ve mi bemol notaları ile neva perdesi üzerinde Hicaz geçkisi yapılmıştır. La-dügâhta uşşak dörtlüsü üzerine neveda hicaz beşlisi eklendiğinde karcıgar makamı dizisi oluşmaktadır. Eserin ana makamının uşşak olduğu düşünüldüğünde burada bestecinin bariz bir şekilde karcıgar makamına geçki yaptığını söyleyebiliriz. Fermatadan sonra mi bekar notası vurgulanarak karcıgar makamından tekrar uşşak makamına döndüğü, ana makam olarak uşşakla başlayan taksiminde yine uşşak makamında bittiği gözlenmektedir.

3.SONUÇ

Bu çalışmada Türk Beşleri'ne mensup Hasan Ferid Alnar'ın Keman ve Pişano Süitinin "Taksim" bölümü, geleneksel tını ve etkilerin, tampere sistem içerisindeki var oluş biçimleri yönüyle sorgulanmış, bestecinin bu etkileri yaratmada kullandığı teknikler analiz edilmiş ve bu sayede diğer bestecilerimizin eserlerinden ayrılan yönleri ile değerlendirilmiştir.

Yaratılarında diğerlerinden köken ve teknik olarak tamamen ayrı duran, hangi müzik türü içinde değerlendirileceği tartışma konusu yapılan Ferid Alnar'ın, klasik Türk müziğinin temel formları arasında yer alan "Taksim" formunu işleyiş biçimi hem klasik Batı müziği hem de Türk müziği kaynaklarından beslenmesinin sonuçlarını yansıtmaktadır.

Türk müziği çalgılarının, kemanın sağ el ve sol el teknikleri yardımıyla duyurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Surdin kullanımıyla kemençe, flajole tekniği ile de ney tınısının yaratılmaya çalışıldığı söylenebilir. Uşşak makamıyla başlayıp yine uşşak makamında biten taksiminde neva, hüseyinî, buselik, rast, çargâh ve karcıgar gibi Türk müziğinin karakteristik makamlarına geçki olarak yer verildiği tespit edilmiştir. Eserde Türk müziğinin geleneksel etkisi açıkça hissedilmektedir.

KAYNAKÇA

ARACI, Emre, *Donizetti Paşa Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

BEHAR, Cem, *Zaman, Mekân, Müzik*, AFA Yayıncılık, İstanbul 1993.

EZGİ, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.

İLYASOĞLU, Evin, *71 Türk Bestecisi*, 1. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul 2007.

KARABİBER, O., “Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferid Alnar’ın Viyana Dönemi Yapıtlarında Türk Müziğine Özgü Öğelerin Tespiti ve Karşılaştırılması”, (Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli 2017).

KAYGISIZ, Mehmet, *Müzik Tarihi*, Kategori Yayıncılık, İstanbul 2017.

İNTERNET KAYNAKLARI

ERGUR, Ali, “Avrupa ve Türk Müziğinin Ortak Evrimi (veya Bir Çelişkinin Tekâmülü)” *Andante*, Sayı: 6, 12-14.

<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ferid-alnari-anarken/1780/>, (E.T.18.05.2021).

MADEN, Fahri, “Hasan Ferid Alnar”, *Atatürk Ansiklopedisi*, https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/Hasan_Ferit_Alnar, (E.T.20.05.2021).

ÖZKAN, İsmail Hakkı, “Taksim”, *İslam Ansiklopedisi*, cilt 39, s.478, İstanbul 2010, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012963.pdf>, (E.T.20.05.2021).