



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİNDE İLK KUŞAK BESTECİLERİNİN  
PIYANO ESERLERİNDEKİ TÜRK MÜZİĞİ YANSIMALARI  
OYUN HAVALARI ÖRNEĞİ**

**CEREN OKAY**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN DOÇ. DR. YURİY SAYUTKİN**

**ANTALYA, 2023**



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**CUMHURİYET DÖNEMİNDE İLK KUŞAK BESTECİLERİNİN PİYANO  
ESERLERİNDEKİ TÜRK MÜZİĞİ YANSIMALARI OYUN HAVALARI  
ÖRNEĞİ**

**CEREN OKAY**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN DOÇ. DR. YURİY SAYUTKİN**

**ANTALYA, 2023**

**KABUL VE ONAY SAYFASI**

Ceren OKAY tarafından hazırlanan “Cumhuriyet Döneminde İlk Kuşak Bestecilerinin Pişano Eserlerindeki Türk Müziği Yansımaları; Oyun Havaları Örneği” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir. ..../..../....

(Not: Sınav sonucu e-imza ile onaylanması halinde, bu belge yerine e-imzalı çıktılarkonulmalıdır. )

Jüri Başkanı	Unvan, Adı SOYADI	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Unvan, Adı SOYADI	İmza
Jüri Üyesi	Unvan, Adı SOYADI	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliđi’nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

.....  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmadaki yol göstericiliği için danışmanım Doç. Dr. Yuriy Sayutkin'e, bilimsel araştırma ve etik dersindeki katkıları ve desteği için Prof. Dr. Nihan Yağışan'a, yüksek lisansa başlamama vesile olan Prof. Ceren Hepyücel'e, çalışma sürecinde yardımlarını esirgemeyen Prof. Eren Güllü'ye, çalışmamdaki gereken notalara kolaylıkla ulaşmamı sağlayan Prof. Dr. Hasan Arapgirlioğlu'na ve beni her zaman destekleyen canım ailem Göktan Okay, Aynur Okay ve Ceylin Okay'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Ceren OKAY

**T.C.**  
**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ceren OKAY
	Numarası	202153011001
	Anasanat Dalı	Müzik
	Danışmanı	Doç. Dr. Yuriy SAYUTKİN
	Tezin Adı	Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak Bestecilerinin Piyano Eserlerindeki Türk Müziği Yansımaları; Oyun Havaları Örneği

**ÖZ**

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte gelen devrimlerden biri olan Müzik devrimi Çağdaş Türk Müziği için büyük önem taşımaktadır. Müzik devrimi sayesinde Türk Müziğinde çok seslendirmenin yapıldığı ve güncel besteleme tekniklerinin kullanıldığı dönem başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi'nin ilk bestelerinin ilham kaynağı olan ulusalcılık akımı ile kültürel değerlerin yansıtıldığı eserler bestelenmiştir. Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecileri olarak bilinen Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses orkestra, opera, solo çalgı eserleri ve daha birçok alanda yapıtlar sergilemişlerdir. Bu araştırmada ilk kuşak bestecilerinin solo piyano eserlerinden oyun havası başlıklı olan eserler ele alınmış ve Türk müziği yansımalarının incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın yöntemini döküman incelemesi oluşturmakta olup elde edilen verilerin analizi melodik, ritmik, armonik ve biçimsel yapı başlıkları içerisinde gerçekleştirilmiştir. Yapılan analiz sonucunda ilk kuşak bestecilerinin oyun havası başlıklı eserlerinde, oyun havalalarının karakteristik özelliklerini en ince ayrıntısına kadar işledikleri ve Batı müziği çalgısı olan piyanoya Türk müziği unsurlarını ustalıkla aktardıkları sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Türk Bestecileri, Çağdaş Türk Müziği, Oyun Havaları, Müzik Formları, Müzik Devrimi.

**T.R.**  
**AKDENİZ UNIVERSITY**  
**INSTITUTE FINE ARTS**

Student's	Name Surname	Ceren OKAY
	Number	202153011001
	Department	Music
	Supervisor	Assoc. Dr. Yuriy SAYUTKIN
	Thesis Title	Turkish Music Reflections in Piano Works of First Generation Composers of Republic Period; Example of Turkish Dances

**ABSTRACT**

The Music Revolution is one of the reform that was made when the Republic proclaimed. For the Contemporary Turkish Music that revolution was very important. In that period, current composing techniques and polyphonic vocalizations started to be used. The first compositions of the Republican Periods source of inspiration was nationalism movement which reflectes cultural values. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun and Necil Kazım Akses who known as the first generation composers of the Republican era composed for orchestra, opera, solo instruments and many more. In this research, the first generation composers solo piano works, which titled as "oyun havası", were discussed and it was aimed to examine the reflections of Turkish music. The method of the research is document analysis, and the analysis of the data obtained was carried out under the titles of melodic, rhythmic, harmonic and formal structure. As a result of the analysis, it has been concluded that the first generation composers have processed the characteristic features of the "oyun havası" in their works, which they composed in the title of "oyun havası", to the finest detail and skillfully transferred the elements of Turkish music to the piano, which is a Western music instrument.

**Keywords:** Turkish Composers, Contemporary Turkish Music, Turkish Dances, Music Forms, Music Revolution.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY SAYFASI .....	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZ .....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ .....	v
TABLolar DİZİNİ .....	viii
NOTA MATERYALİ DİZİNİ.....	ix
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ .....	xiii
TANIMLAR .....	xiv
BÖLÜM 1 .....	1
GİRİŞ .....	1
1.1.Araştırmanın Amacı .....	1
1.2.Araştırmanın Önemi .....	2
1.3.Problem Durumu .....	2
1.4.Problem Cümlesi .....	2
1.5.Alt Problemler .....	2
1.6.Varsayımlar .....	3
1.7.Sınırlılıklar .....	3
BÖLÜM 2 .....	4
KURAMSAL ÇERÇEVE.....	4
2.1. Türk Müziği .....	4
2.1.1. Geleneksel Türk Halk Müziği ve özellikleri .....	4
2.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği ve özellikleri .....	5
2.2. Türk Müziğinde Biçimler.....	7
2.3. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği.....	8
2.4. Cumhuriyet Döneminde Kurulan Ve Dönüştürülen Müzik Kurumları .....	10
2.4.1.Musiki Muallim Mektebi .....	10
2.4.2.Darülelhan .....	10
2.4.3.Riyaseti Cumhur Müzik Heyeti.....	10
2.5. Halkevleri Ve Halkevlerinin Müzik Alanındaki Önemi .....	11
2.6. Çağdaş Türk Müziği.....	12

2.7.Çağdaş Türk Müziğinde Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak Bestecileri .....	12
2.7.1. Cemal Reşit Rey (1904 – 1985) .....	12
2.7.2.Ulvi Cemal Erkin (1906 – 1972) .....	14
2.7.3.Hasan Ferid Alnar (1906 – 1978) .....	15
2.7.4. Ahmed Adnan Saygun (1907 – 1991) .....	16
2.7.5.Necil Kazım Akses (1908 – 1999) .....	17
BÖLÜM 3 .....	19
YÖNTEM .....	19
3.1.Araştırmanın Yöntemi.....	19
3.2.Evren ve Örneklem .....	19
3.3.Verilerin Toplanması .....	19
3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	19
BÖLÜM 4 .....	20
BULGULAR VE YORUM .....	20
4.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	20
4.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	22
4.2.1.Oyun havalarının özellikleri .....	22
4.2.2.Köçek Havası.....	22
4.2.3.Zeybek Havası .....	23
4.2.4.Çifte Telli.....	23
4.2.5.Sirto .....	23
4.2.6.Horon.....	24
4.2.7.Halay.....	25
4.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	25
4.3.1.Cemal Reşit Rey On Halk Türküsü no: VIII “Halay” .....	25
4.3.1.1.Melodik yapı .....	26
4.3.1.2.Ritmik yapı .....	27
4.3.1.3.Armonik Yapı .....	28
4.3.1.4.Biçimsel Yapı .....	29
4.3.2.Ulvi Cemal Erkin Duyuşlar no:XI “Zeybek Havası” .....	29
4.3.2.1.Melodik Yapı .....	29
4.3.2.2.Ritmik Yapı.....	31
4.3.2.3.Armonik Yapı .....	32

4.3.2.4.Biçimsel Yapı .....	33
4.3.3.Ahmed Adnan Saygun Sonatin op.15 3. Bölüm “Horon” .....	33
4.3.3.1.Melodik Yapı .....	34
4.3.3.2.Ritmik Yapı.....	35
4.3.3.3.Armonik Yapı .....	36
4.3.3.4.Biçimsel Yapı .....	37
4.3.4.Hasan Ferid Alnar Piyano için Oyun Havaları.....	37
4.3.4.1.Köçek Havası no: I Allegro moderato .....	38
4.3.4.1.1.Melodik Yapı .....	38
4.3.4.1.2.Ritmik Yapı.....	40
4.3.4.1.3.Armonik Yapı.....	41
4.3.4.1.4.Biçimsel Yapı.....	42
4.3.4.2.Laz Havası no: III Allegro molto ritmico .....	43
4.3.4.2.1.Melodik Yapı .....	43
4.3.4.2.2.Ritmik Yapı.....	44
4.3.4.2.3.Armonik Yapı.....	45
4.3.4.2.4.Biçimsel Yapı.....	46
4.3.4.3.Çifte Telli no: IV Andante Tranquillo .....	46
4.3.4.3.1.Melodik Yapı .....	46
4.3.4.3.2.Ritmik Yapı.....	48
4.3.4.3.3.Armonik Yapı.....	49
4.3.4.3.4.Biçimsel Yapı.....	50
4.3.4.4.Sirto no: V Allegro vivace .....	50
4.3.4.4.1.Melodik Yapı .....	50
4.3.4.4.2.Ritmik Yapı.....	52
4.3.4.4.3.Armonik Yapı.....	52
4.3.4.4.4.Biçimsel Yapı.....	53
BÖLÜM 5 .....	54
SONUÇ.....	54
KAYNAKÇA.....	58
İNTERNET KAYNAKLARI .....	60
EKLER.....	61

## TABLOLAR DİZİNİ

Sıra	Başlık	Sayfa
Tablo 1.	Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak Bestecilerinin Oyun Havaları Başlıklı Solo Piyano için Besteledikleri Eserler	20
Tablo 2.	Cemal Reşit Rey On Halk Türküsü no:8 “Halay” Biçimsel Yapı Tablosu	29
Tablo 3.	Ahmed Adnan Saygun Sonatin 3. bölüm “Horon” Biçimsel Yapı Tablosu	37
Tablo 4.	Hasan Ferid Alnar Oyun Havaları, Köçek Havası no:1 Biçimsel Yapı Tablosu	42
Tablo 5.	Hasan Ferid Alnar Oyun Havaları, Laz Havası no:3 Biçimsel Yapı Tablosu	46
Tablo 6.	Hasan Ferid Alnar “Oyun Havaları”, Çifte Telli no:4 Biçimsel Yapı Tablosu	50
Tablo 7.	Hasan Ferid Alnar “Oyun Havaları” Sirto no:5 Biçimsel Yapı Tablosu	53

## NOTA MATERYALİ DİZİNİ

Sıra	Tanımlama	Sayfa
Materyal 1.	“Karcıġar Köçekçe”	22
Materyal 2.	“Harmandalı Zeybeġi”	23
Materyal 3.	“Hicazkar Sirta”	24
Materyal 4.	“Vakfikebir Horonu”	24
Materyal 5.	“Yanlama Halayı”	25
Materyal 6.	“Hiş Hiş Hançer Boynuma (Halay Havası)”	26
Materyal 7.	“Garip Ayaġı Dizisi”	26
Materyal 8.	“Halay”; 3 – 4. l “Garip Ayaġı Görünümü”	27
Materyal 9.	“Aksak Semâi ve Curcuna Usulü”	27
Materyal 10.	“Halay”; 1, 2, 5 ve 6. l	27
Materyal 11.	“Halay”; 3. l	28
Materyal 12.	“Halay”; 7 – 8. l	28
Materyal 13.	“Muhayyer Makamı Dizisi”	30
Materyal 14.	“Zeybek Havası”; 1. l ”Muhayyer Makamı Seyri”	30
Materyal 15.	“Zeybek Havası”; 8 – 9. l “Uşşaklı Bitiş”	30
Materyal 16.	“Aksak Usul”	31
Materyal 17.	“Zeybek Havası”; 6. l “Aksak Usul rneġi”	31
Materyal 18.	“Zeybek Havası”; 2 – 3. l “Süslemeler ve Usullü Dem”	31
Materyal 19.	“Zeybek Havası”; 1. l “Mi – La – Re Akor Gösterimi”	32
Materyal 20.	“Zeybek Havası”; 4. l “La -Re – Sol Akor Gösterimi”	32

Materyal 21.	“Zeybek Havası”; 8. ölçü “Re – Sol – Do – Fa Akor Gösterimi”	33
Materyal 22.	“Hüseyini Beşlisi”	34
Materyal 23.	“Horon” ; 83 – 87. ölçü “Hüseyini 5’lisi Seslerinin Melodik Yapıda İşlenişi”	34
Materyal 24.	“Eksik Segah Beşlisi”	34
Materyal 25.	“Horon”; 102 – 103. ölçü “Eksik Segah 5’lisinin Melodik Yapıda İşlenişi”	34
Materyal 26.	“Eksik Müstear Beşlisi”	35
Materyal 27.	“Horon”; 4. ölçü “Eksik Müstear 5’lisinin Melodik Yapıda İşlenişi”	35
Materyal 28.	“Horon”; 1 – 7. ve 102 – 104. ölçü “Ritmik Gruplandırmalar”	36
Materyal 29.	“Horon”; 88 – 91. ölçü “2’li, 4’lü, 5’li ve Oktav Aralıkları”	36
Materyal 30.	“Horon”; 42 – 45. ölçüler “3 Ses Yan Yana ve Türk Müziği Armonisi Akorları”	37
Materyal 31.	“Hüzzam Makamı”	38
Materyal 32.	Köçek Havası no:1; Eksik ölçü ve 1. ölçü “Hüzzam 5’lisi”	38
Materyal 33.	“Buselik 4’lüsü”	38
Materyal 34.	Köçek Havası no:1; 29 – 30. ölçü “Buselik 4’lüsü”	38
Materyal 35.	“Nikriz 5’lisi”	39
Materyal 36.	Köçek Havası no:1; 17 - 18. ölçü ”Nikriz 5’lisi”	39
Materyal 37.	“Eksik Müstear 5’lisi”	39
Materyal 38.	Köçek Havası no:1; 43 - 45. ölçü “Eksik Müstear 5’lisi”	39
Materyal 39.	“Hicaz 4’lüsü”	40
Materyal 40.	Köçek Havası no:1; 3. ölçü “Hicaz 4’lüsü”	40
Materyal 41.	“Aksak Usul”	40

Materyal 42.	Köçek Havası no:1; 5. ölçü “Aksak Usul”	40
Materyal 43.	Köçek Havası no:1; 3 – 4. ölçü ”Hicaz 4'lüsü ve Armonik Yapılar”	41
Materyal 44.	Köçek Havası no:1; 23 – 30. ölçü “Temanın Göçürülmesi ve Yerinden Gelişi”	42
Materyal 45.	Laz Havası; 1 – 5. ölçü “Eolyen Modunun İşlenişi ve Türk Müziği Armonisinin İşlenişi”	43
Materyal 46.	Laz Havası; 21 – 24. ölçü ”Nikriz ve Buselik Beşlilerinin Kullanımı”	44
Materyal 47.	“Nikriz ve Buselik Beşlileri”	44
Materyal 48.	Laz Havası; 21- 25. ölçü “Ana Tema Motifinin Farklı Kullanımı”	44
Materyal 49.	“Devr-i Turan Usulü”	45
Materyal 50.	Laz Havası; 1 – 5. ölçü ”Devr-i Turan Usulünün Kullanımı”	45
Materyal 51.	Laz Havası; 1 – 3. ölçü “4 Sesli 4 Partili Akor Örneği”	45
Materyal 52.	Laz Havası; 11 – 14. ölçü “3 Sesli 4 Partili Akor Örneği”	46
Materyal 53.	“Kürdi Makamı Dizisi”	47
Materyal 54.	Çifte Telli; 1 – 3. ölçü “Yarım Kalış”	47
Materyal 55.	Çifte Telli; 4 - 6. ölçü “Kürdi 4'lüsü”	47
Materyal 56.	Çifte Telli; 11 - 12. ölçü “Kanun Çalgısının Melodik Yapıda Taklidi”	48
Materyal 57.	Çifte Telli; 49 - 51. ölçü “Ana Motif ve Usullü Demin Son Kullanımı”	48
Materyal 58.	Çifte Telli no:4; 1 – 3. ölçü “Usullü Dem”	48
Materyal 59.	Çifte Telli no:4; 22 – 24. ölçü “Ritmik Çeşitlemeler”	49
Materyal 60.	Çifte Telli no:4; 27 – 28. ölçü “Ritmik Çeşitlemeler”	49
Materyal 61.	Çifte Telli; 7 - 8. ölçü “4'lüler ve 5'lilerin Üst Üste Kullanımı”	49
Materyal 62.	Çifte Telli; 33 - 34. ölçü “Türk Müziği Armonisi Akorları”	50

Materyal 63.	Sirto; 1 – 6. ölçü “Uzun Hava ve Ezgi Yumağı”	51
Materyal 64.	“Karcıgar Makamı Dizisi”	51
Materyal 65.	Sirto; 7 - 9. ölçü “Karcıgar Makamı Dizisi”	51
Materyal 66.	Sirto; 70 – 73. ölçü “Atonal Melodik Yapı”	51
Materyal 67.	“Sofyan Usulü”	52
Materyal 68.	Sirto; 1 – 3. ölçü ”Sofyan Usulü”	52
Materyal 69.	Sirto; 4 – 6. ölçü “Poliritmik Yapı	52
Materyal 70.	Sirto; 44 – 46. ölçü “Türk Müziği Armonisi ve Kontrpuan”	53
Materyal 71.	Sirto; 125 - 132. ölçü “Dikey çok seslendirme”	53

**KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ**

F	Koma/ Fazla
B	Bakiye
S	Mücenneb-i Sağır
K	Mücenneb-i Kebir
T	Tanini
A11-13	Artık İkili

## TANIMLAR

**Artık İkili:** “Koma değeri 11 ile 14 koma arasında değışen aralığın adıdır”(Yahya Kaçar, 2009, s. 20).

**Ayak:** “Halk müziğimizin makamlarını tanımlama amacı güden yerel, yaygın terim. Ayakların batı müziği dizilerinde olduğu gibi, perdeleri belirleyen kuralları yoktur. Geleneksel Türk sanat müziğindeki makamların “çeşnisi” özelliğindedir. Karar sesi değışebilir ve böylece yeni bir hava yaratılır. Halk müziğinde her ezginin bir makamdan kaynaklanan işlevi müziğin gereğince değışim gösterebilir. Bir dizi, ezginin akışı boyunca geçerliğini sürdürebilir; öte yandan bir ezgide birkaç dizi de yer alabilir. Öte yandan halk ezgilerinin büyük bir bölümünü içeren başlıca ayakları nitelemek söz konusu olmuştur: Halk arasında onlara, *Garip*, *Derbeder*, *Kerem*, *Müstezat*, *Misket*, *Bozlak* gibi adlar verilmiştir” (Say, 2002, s. 49).

**Bakiye:** “Dört koma değeriindeki aralığın adıdır” (Yahya Kaçar, 2009, s. 19).

**Büyük Mücenneb (Mücenneb-i Kebir):** “Sekiz koma değeriindeki aralığın adıdır” (Yahya Kaçar, 2009, s. 20).

**Geçki:** “Bir mod ya da tonaliteden başka bir mod ya da tonaliteye geçme işlemi” (Say, 2002, s. 216).

**Göçürme:** “Ses aralıklarını bozmadan bir müzik parçasını yazılı bulunduğu sestten başka bir sese aktarma işlemi. Batı dillerinde \*transposition” (Say, 2002, s. 227).

**Koma:** “Bir Tanini aralığının 1/9 denir” (Yahya Kaçar, 2009, s. 19).

**Küçük Mücenneb (Mücenneb-i Sağır):** “Beş koma değeriindeki aralığın adıdır” (Yahya Kaçar, 2009, s. 19).

**Makam:** “Bir dizide, bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgi demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle var olan *duygu*’ya denilir. Bir makamı oluşturan 3 temel öge vardır. Bu ögeler dizi, güçlü ve duraktır. Makamı oluşturan bu üç öğeden birinin dahi değişmesi durumunda, makam da değişir” (Akdoğu, 1996, s. 12 – 13).

**Seyir:** “Arapça “seyr” kelimesinden gelmektedir. Gezme, gezinti, yolculuk anlamındadır. Musikide nağmelerle yapılan bir gezinti diyebiliriz. Ancak bu gezinti başıboş değil, kuralları olan bir gezintidir. Makamın karakteristik özelliklerinin oluşmasında birinci derece rol oynamaktadır. Seyir olmaksızın makam dizisi tek başına bir anlam ifade edemeyebilir. Bu bakımdan makamın oluşmasında en önemli unsurlardan biridir. Türk musikisinde öyle makamlar vardır ki, dizileri aynı olduğu halde seyir özelliğinin farklılığından dolayı farklı isimlerle adlandırılmıştır” (Yahya Kaçar, 2009, s. 58).

**Tamperaman:** “Ses sisteminde “eşit düzenlilik”, ya da “eşit düzenli sistem”. Kullandığımız müzik sisteminde, aralıkların oluşturduğu ses yüksekliklerinde çok küçük değişiklikler yaparak bir sekizlinin on iki eşit yarım perdeye bölünmesiyle sağlanmış olan bütünlük” (Say, 2002, s. 507).

**Tanini:** “Dokuz koma değerindeki aralığın adıdır” (Yahya Kaçar, 2009, s. 20).

**Usul:** “Vuruş süreleri birbirine eşit olan veya olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan meydana gelen, ritim kalıplarına usul denir” (Yahya Kaçar, 2009, s. 24).

## **BÖLÜM 1**

Bu bölümde araştırmanın amacına, araştırmanın önemine, problem durumuna, problem cümlesine, alt problemlerine, varsayımlarına ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

### **GİRİŞ**

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte ülkemizde pek çok alanda yenilikler yapılmıştır. Bu yeniliklerin amacı milli kültürü korurken aynı zamanda milli bilinci yükseltmektir. Bu çalışmaların yapıldığı alanlardan biri olan müzikte de dönemin bestecileri; Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar içerisinde bu amaçların barındığı eserler üretmişlerdir. Çağdaş Türk Müziğinde başta ulusalcılık akımı olmak üzere başka sanat akımlarından da etkilenildiği bilinmektedir. Bu durumdan dolayı bestelenmiş her eserin tam olarak Türk Müziğini yansıttığını söylemek mümkün değildir. Bahsedilen eserler içerisinde Oyun Havaları başlıklı eserlerin gerek adından gerek halk dansı olmalarından gerekse makam, biçim ve ritim gibi özelliklerinden, Türk Müziğini bir bütün olarak kapsadığını söyleyebiliriz. Bu çalışma ile piyano repertuarında önemli bir yere sahip olan Çağdaş Türk bestecilerinin Türk Müziğini anımsatan horon, halay, zeybek, vb. gibi oyun havası adlı solo piyano eserlerinin incelenmesi, eserlere yansıyan Türk Müziğine ait unsurların ortaya çıkarılması ve bu konuda kapsamlı bir çalışma yapılması hedeflenmiştir.

#### **1.1.Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı; Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin Oyun Havaları başlıklı eserlerine ulaşıp eserlerin derlenmesi, oyun havası örneklemleri üzerinden Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin eserlerindeki Türk Müziği yansımalarının detaylı bir şekilde incelenmesi amaçlanmıştır.

### **1.2.Araştırmanın Önemi**

Bu araştırma Çağdaş Türk Müziğine yön veren, Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinden Cemal Reşit Rey, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar'ın piyano için bestelemiş oldukları Oyun Havası başlıklı eserlerinin bir araya getirilmesi, eserler içerisinde Türk Müziğine ilişkin kullanılan öğelerin ortaya çıkarılması, bu alanda yapılacak gelecek çalışmalara kaynak oluşturması ve bu çalışmayı okuyacak icracılara çalacakları eserler hakkında bilgi sağlaması açısından önemlidir.

### **1.3.Problem Durumu**

Çağdaş Türk müziğinde amaç öz değerlerin korunarak en güncel besteleme tekniklerinin bir araya getirilmesi olmuştur. Bu amaç doğrultusunda Geleneksel Türk Müziğini ve kültürünü yansıtan birçok solo, orkestra, opera ve oda müziği eserleri bestelenmiştir. Türk Müziği ile Batı müziğini bir araya getirecek makam, usul ve form gibi birçok unsur kullanılmıştır. Bunların içerisinde çalgısal bir form olan oyun havalarının hem makam hem usul hem de Türk kültürüne ait halk danslarını içermesinden dolayı bu araştırma için öz değerlerin bir bütün halinde en iyi yansıtıldığı form olarak düşünülmüştür. Bu yüzden araştırmada Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin eserleri çalgısal bir form olan Oyun Havaları örneklemini üzerinden incelenecektir.

### **1.4.Problem Cümlesi**

Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin Oyun Havaları örneklemini üzerinden solo piyano eserlerindeki Türk Müziği Yansımaları nelerdir?

### **1.5.Alt Problemler**

- Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecileri tarafından, solo piyano için yazılmış Oyun Havaları başlıklı kaç eser vardır?
- Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecileri tarafından, solo piyano için yazılmış Oyun Havalarının özellikleri nelerdir?

- Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecileri tarafından, solo piyano için yazılmış Oyun Havası başlıklı eserlerde kullanılmış Türk müziğine ait melodik, ritmik, armonik ve biçimsel yapılar nelerdir?

### **1.6.Varsayımlar**

Bu araştırmada;

- Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecileri tarafından bestelenmiş tüm “Oyun Havaları” başlıklı eserlere ulaşıldığı,

- Ulaşılan kaynakların gerçek ve güvenilir olduğu,

- Oyun Havaları örnekleminin Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin eserlerindeki Türk müziği yansımalarını incelemek için yeterli olduğu,

Bu çalışmanın varsayımları arasındadır.

### **1.7.Sınırlılıklar**

Bu çalışma Cumhuriyet Dönemi ilk Kuşak Bestecilerinden Piyano için yazılmış Oyun Havaları olarak; Cemal Reşit Rey, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Hasan Ferid Alnar’ın Oyun havası başlıklı tüm eserlerinin tablolaştırılması,

- Cemal Reşit Rey’in On Halk Türküsü kitabından “Halay”

- Ahmed Adnan Saygun’un Sonatin’inin 3. bölümü “Horon”

- Ulvi Cemal Erkin’in Duyuşlar süitinden Zeybek Havası,

- Hasan Ferid Alnar’ın Piyano için Oyun Havaları süitinden Köçek Havası, Laz Havası, Çiftetelli ve Sirto eserlerindeki melodik, ritmik, armonik ve biçimsel yapıların (genel) analizi ile sınırlıdır.

## BÖLÜM 2

### KURAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Türk Müziği

Asırlardır Türkler, Anadolu ve çevresinde birçok uygarlıkta göçebe ve yarı göçebe olarak yaşamış, kültürlerini de beraberlerinde taşımışlardır. Bir toplumun kimliği için kültür kavramı ne kadar önemliyse alt kavramlarından olan müzik kültürü de oldukça önemli bir yere sahiptir.

Türk müzik kültürünün oluşumu, topraklarda yaşanan tarihsel olaylar ile şekillenmiş ve gelişmiştir. Orta Asya'da milattan önce yaklaşık olarak 4000 yılında başlayıp Osmanlı Devleti'nin kurulumuna kadar olan uygarlıkların gelenekleri, Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan sonra oluşan etkiler Türk müziğine yansımıştır. Bu döneme kadar müzik; Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Sanat Müziği türüne ayrılmış ve kendi içinde çeşitlenmiştir. Osmanlı Devleti'nin önemli parçalarından biri olan askeri müzik de kültürün yansımaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Son olarak Cumhuriyet'in ilanı ile beraber gelen modernleşme adımları hem geleneklerin hem de yeniliklerin bir araya getirilmesinin amaçlandığı Çağdaş Türk müziğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

#### 2.1.1. Geleneksel Türk Halk Müziği ve özellikleri

Kökleri 13.yy'a dayanan halk müziği, Orta Asya'daki göçebe kültüründen ve Anadolu çevresinde bulunan diğer toplumların etkileşimleri ile şekillenmiştir. Aşık geleneğinin süre geldiği bu müzikte birçok uygarlığın etkileri gözlemlenebilmekle beraber (Bizans, Selçuklu, vb.) dini ve özellikle sevda ve hasat türküleri ve oyun havaları gibi din dışı müzikler, halk müziğinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Halk Müziği içerisinde, insanların hayatlarından yaşadıklarını, duygularını yansıtan meslek, ölüm, kahramanlık gibi konular işlenmiştir. (Özgür ve Aydoğan, 2015, s.12).

Özgür ve Aydoğan (2015) devamında şu bilgileri aktarmıştır: “Halk müziğimizin önde gelen özellikleri makamsal, anonim ve kırsal kesim ürünü olmasıdır. Geleneksel sanat müziğimizde kullanılan makamlar, halk müziği kökenlidir ve onların kent ya da saray müziğine uyarlanmış ezgisel işleme olanakları içerir. Halk müziğinde özgürce işlenen diziler, sanat müziğinde belli kurallara bağlı kalarak işlenmiştir. Sonuç olarak halk ve sanat müziklerimiz belirli karakterleri sergileyen ve bunlar üzerindeki seyirde doğan ezgi kalıplarından kaynaklanan tek sesli müziklerdir. Halk müziğinin makamsal köklerine “ayak” denir. Halk müziğimizin anonim özelliğinin kökeninde bu gelenekten müzik yazısının olmaması, ezgilerin Çoğunlukla okuma yazma bilmeyen Kırsal kesim sanatçıları tarafından yaratılması; kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktarımı sürecinde ezginin birçok kez değişime uğraması bulunmaktadır” (Özgür ve Aydoğan, 2015, s.12).

Genellikle anonim olan geleneksel halk müziğinde on yedili perde dizgesi kullanılır. Bağlama, cura, kabak kemane, zurna, mey, davul, divan, üçtelli, tanbura, kaval, gibi çalgılar bu türde kullanılan başlıca çalgılardandır. Ezgisel olarak küme ve motif işlendiği ritimsel olarak usulsüz ve usullü ayrıca küçük usullerin kullandığı görülür. Bölümlü biçimler kullanılan bu türün icrasında; ağız, tavır, düzen gibi öğelerden yararlanır. Sözel türlerde ağız, hem sözel hem de çalgısal türlerde tavır, eserde kullanılan makamın durak ve güçlü sesleri dikkate alınarak yapılan akort yani düzen türü belirleyen öğelerdir. Birden fazla ögenin beraber kullanımı tür için gereklidir. (Akdoğan, 1996, s.146-147).

### **2.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziği ve özellikleri**

Kökene 14. Yüzyıla kadar dayanan Türk Sanat Müziği, zaman içerisinde birçok uygarlık ve devletin etkisi ile gelişmiş, evrimleşmiş ve zenginleşmiştir. Özgür ve Aydoğan (2015, s.6-11) Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla birlikte Türk Sanat müziğinin gelişimini 4 evreye ayırmıştır; Bu dört evre sırasıyla 1299 – 1520, 1520 – 1826, 1718 – 1730, 1826 – 1922 yıllarına ayrılmıştır. Askeri müzik, dini müzik ve halk müziğinin icra edildiği ilk evrede müzik teorisi üzerine çalışmalar yapılmış, geleneksel sanat müziği için ilk teori kitabı yazılmıştır. Daha sonrasında oldukça

uzun bir süre dilimini kapsayan ikinci evre içerisinde müziğe olan ilgi artmış olmakla beraber Sultan I. Mahmut, Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmut gibi padişahlar bu dönemde besteler yapmış, İtri olarak bilinen ve geleneksel Türk sanat müziğinde önemli isimlerden biri olan, Buhurizade Mustafa (1630 – 1711) bu dönemde yaşamıştır.

Üçüncü evre tarihe “Lale Devri” olarak geçmiş, devlet içerisinde her alanda gelişmelerin ve yeniliklerin olduğu bir zaman dilimidir. Geleneksel Türk Sanat müziğinin en çok ilgi gördüğü bu dönem içerisinde gezgin yazarlardan Evliya Çelebi, *Seyahatname* adlı kitabı içerisinde gitmiş olduğu yerlerdeki müziklere de yer vermiştir. Lale Devri’nde diğer dönemlerden farklı olarak müzik gittikçe eğlence müziğine dönüşmüştür. Bu dönemin önemli bestecilerinden III. Selim ve Hamamizade İsmail Dede Efendi muazzam eserler ortaya koymuşlardır.

Osmanlı Devleti döneminde askeri müzik oldukça önemli bir yere sahiptir. Öyle ki bu askeri müzik sayesinde birçok savaşın daha başlamadan kazanıldığı söylenir. Mehter müziği olarak da bilinen askeri müzikte, vurmali bir çalgı olan davulun baş rolde kullanıldığı, kuşatmalarda yaratılan güçlü sesin düşmana korku ve travma hissettirdiği yazılara geçmiştir.

Dördüncü ve son evre olan bu yıllar içerisinde mehterhane Muzikayı Hümayun’a dönüşmüş, müzikte çok sesliliğin başlaması ilk Türk senfonik orkestrasının Guiseppe Donizetti’nin Osmanlı’ya gelmesinden bir süre sonra bando ve orkestra çalgılarından oluşan topluluğu kurması ile sağlanmıştır. Gelenekçi ve popülist bestecilerin karşı karşıya olduğu, doğu ve batı kültürlerinin çatıştığı tarihe geçmiştir.

Türk sanat müziğinde sesler, Batı Müziğinde olduğu gibi tam ve yarım perdelerden değil, koma adı verilen daha küçük aralıkları oluşturduğu perdelerden meydana gelir. Koma, bir tam perdenin dokuzda birine eşit olan küçük aralıktır. Bu küçük aralıkla yoluyla günümüze değin yüzlerce makam düzenlenmiştir (Say, 2002, s.217).

On yedili perde dizgesi kullanıldığı Türk Sanat müziğinde kemençe, kanun, ud, tanbur bu sanatı icra etmek için kullanılan çalgılardır. 1800’lü yılların sonundan itibaren batı müziği çalgıları olan keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas da Türk sanat müziği icralarında kullanılmaya başlamıştır. Tek sesliliğin görüldüğü bu türde

ezgiyi oluşturan her yapı (motif, cümle, vb.) usul vuruşlarının ortaya çıkarılacağı şekilde işlenir. Ayrıca kalıp motiflerin makam seyrine uyacak şekilde kullanılması bu türün en önemli özelliklerindedir. Bir diğer önemli özellik ritimsel öge olan farklı vuruşların peş peşe dizilmesiyle usullerin oluşturulmasıdır. Bu tür içerisinde genel olarak tüm biçimler kullanılabilir olmasına rağmen eser içerisinde “hane-teslim” yani bölüm yerine bölme kullanılmaktadır. Kadın, aşk ve şarap temalarının işlenerek söylendiği Sanat müziğinde çoğunlukla divan edebiyatındaki türlerden yararlanıldığı ortaya çıkmıştır. Glissando, tril ve çarpma gibi süslemeler Türk Sanat müziğinin icrasında kullanılan bir diğer önemli öğelerdir (Akdoğan, 1996, s.269-270).

## 2.2. Türk Müziğinde Biçimler

Hayat içerisinde pek çok alanda biçim ya da formlar ile karşılaşırız. Örneğin bir ressamın resminde; bir yazarın romanında ve bir bestecinin eserinde ortaya konulmak istenenin biçime ya da bir şekle dönüşmesi ile karşımıza çıktığını görürüz. Biçim, bir fikrin tüm detaylarının bütüne ve somuta dönüşmüş halidir. Müzikte biçimler en küçük yapı taşı olan motiften oluşur. Motifler birleşip cümleleri, cümleler birleşip dönemleri, dönemler birleşip bölümleri, bölümler birleşip biçimleri yani türleri oluşturur. Türk Müziğinde biçimler Türk Halk Müziğinde biçimler ve Türk sanat müziğinde biçimler olmak üzere ikiye ayrılır.

Türk Halk müziğinde sade ezgilerin zengin ritmik yapı ile işlendiği sözlü ve çalgısal biçimler vardır. Özgür ve Aydoğan (2015) bu sözlü biçimleri şöyle açıklamıştır: “Geleneksel Türk Halk Müziği temelde sözlü bir müzik kültürüne dayanır. Türküler, dans ezgileri, ağıtlar, ilahiler ve kahramanlık ezgilerinin tamamı sözlü biçimlerde oluşur. Başlıca sözlü türler ölçülü ya da ölçsüz olmak üzere: türkü, uzun hava, maya, bozlak, hoyrat, divan, destan, zeybek, koşma, mani olarak sıralanabilir. Bu türlerin hemen tümü A ve AB gibi yalın özellik gösteren bir ve iki bölümlü yapılardan oluşur. Daha az bir kısmı ise üç bölümlü ABC kuruluşundadır.” Çalgısal biçimler içinse şu ifadeleri eklemiştir: “Geleneksel Türk Halk Müziği repertuarını oluşturan eserlerden dans ezgileri de çoğu kez sözlüdür. Ancak bu eserler dans sırasında çoğunlukla sözsüz olarak yalnızca çalgılar tarafından seslendirilmektedir. Bunlar; halay, horon, zeybek, bar, semah, karşılama, çiftetelli,

hora, bengi, kasap havası vb. Bu adlarla anılan çalgısal eserler de bir (A), iki (AB) ve üç (ABC) bölümlüdür” (Özügr ve Aydoğan, 2015, s.36).

Geleneksel Türk Sanat müziğinde sözlü biçimlerin yoğunlukla işlendiği görülmektedir. Sözlü biçimlere şarkı, yürük semai, ağır semai, beste, gazel örnektir. “Zemin – nakarat – meyan – nakarat” olmak üzere “ABCB” biçimi etrafında besteler görülür. Çalgısal biçimlere örnek olarak zeybek, sirto, longa, mandra, taksim, peşrev ve saz semai söylenebilir. Bu biçimlerden zeybek, sirto, mandra ve longa oyun havası çeşitlerindenken peşrev, saz semai ve taksim sadece çalgı eseri türlerindedir.

### **2.3. Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği**

Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte Atatürk’ün önderliğinde Türkiye’de siyaset, hukuk, ekonomi, eğitim ve sanat gibi birçok alanda devrimler yapılmıştır. Bu devrimler ulusun çağdaş bir düzeye ulaşması adına yapılmış uygulamalardır. Müzik alanında yapılmış devrimin başlıca nedenlerinden birini Atatürk şöyle ifade etmiştir “...Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyet’in deki büyük devrimleri anlatacak güçte değildir. Bize yeni musiki lazımdır. Bu musiki özünü halk musiki sinden alan çok sesli müzik olacaktır.” (Aktaran: Tunçay 2009, s.27). Atatürk 1934’te müzikte çağdaşlaşma hedefini şu sözlerle dile getirmiştir: “Ulusal ince duyguları ve düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel, son musiki kurallarına göre işlemek gerekir; Türk ulusal musikisi ancak bu düzeyde yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir (Say, 2002, s.120).

Müzik devriminin gerçekleşmesi adına atılan ilk adımlardan biri Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecileri olarak adlandırılan; Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar’ın batı müziğinde işlenen güncel besteleme tekniklerini öğrenmeleri için Paris, Viyana ve Münih gibi Avrupa şehirlerine eğitim almak üzere gönderilmesi olmuştur. Eğitimlerini tamamlayıp ülkelerine dönen besteciler, ilk başta 20. Yüzyılın başlarında hakim olan ulusalcılık akımından yararlanmış ve halk müziğini merkez alan eserler üretmişlerdir.

İlyasoğlu (2007) yeni Türk müziğini şöyle anlatmıştır; “Yeni Türk müziğinin ilk ürünü Cemal Reşit Rey’in 1926’da yazdığı ve hemen o yıl Paris’in Pleyel salonunda seslendirilip Heugel Matbaası tarafından yayımlanan *12 Anadolu Türküsü*’dür. Bu çalışmalarda Türk halk ezgileri hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile batı tekniğine aktarılmıştır. Türk bestecilerinin sonraki kuşakları ya da ilk kuşak bestecilerin daha sonraki dönemlerdeki çalışmaları, doğrudan doğruya tanıdık bir halk ezgisinden kaynaklanmak yerine, geleneksel müziği soyutlayarak polifonik bir yapı ve çağdaş yöntemler doğrultusunda işlemişlerdir” (İlyasoğlu, 2007, s.12).

Müzik devriminde ilerlemelerin kat edildiği 4 Temmuz 1934 tarihli Resmi Gazete’de yayınlanan “Milli Musiki ve Temsil Akademisinin Teşkilat Kanunu” içerisinde amaçları ve hangi kurumlardan oluştuğu 1. ve 2. maddesinde aşağıdaki gibi açıklanmıştır;

“BİRİNCİ MADDE: Maarif Vekaletine bağlı olmak üzere Ankara’da bir Milli Musiki ve Temsil Akademisi” kurulmuştur. Akademinin gayeleri:

1. Memlekette ilmi esaslar dahilinde milli musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak;
2. Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek;
3. Musiki muallimi yetiştirmektir.

İKİNCİ MADDE: Milli musiki ve temsil akademisi aşağıda sayılan üç müesseseden ibarettir;

- a. Musiki Muallim Mektebi,
- b. Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası,
- c. Temsil Şubesi

(Milli Musiki ve Teşkilat Akademisinin Teşkilat Kanunu, 1934)

Bu kanun sayesinde Milli Musiki ve Temsil Akademisi kurumlarının resmiyete dökülmesi ve kurumların amaçlarından olan Musiki Muallim Mektebinde yetiştirilecek olan öğrencilerin, mezuniyetlerinden sonra, gelecekte orta öğretimde müzik öğretmenliği yapacak, Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrasında çalışacak ya da temsil şubesinde yer alacak sanatçılar olarak yer almaları sağlanmıştır.

## **2.4. Cumhuriyet Döneminde Kurulan Ve Dönüştürülen Müzik Kurumları**

### **2.4.1. Musiki Muallim Mektebi**

1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi için kurulmuş bir okuldur. İlerleyen zamanda Eduard Zuckmayer kuruculuğunda sadece müzik öğretmenlerinin yetiştirileceği yer olan Gazi Üniversitesi Müzik Enstitüsü (1938) açılmıştır. Çok geçmeden 1936 yılında musiki muallim mektebinin bir diğer bölümü sanatçı yetiştirmek üzere ayrılmış ve Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuştur. 1986 Hacettepe Üniversitesi bünyesine dahil olmuş ve günümüzde halen Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı adı ile sanatçı yetiştirmektedir.

### **2.4.2. Darülelhan**

Ezgiler evi da olarak da bilinen Darülelhan, 1917 Cumhuriyet' in ilanından sonra halka açık ilk müzik eğitim kurumu konservatuvara dönüştürülmüştür. Eğitim programlarında Türk müziği ile birlikte çok sesli müzik eğitimi verilmiştir. Bu müzik okulunun adı seneler içerisinde İstanbul Belediye Konservatuarı sonrasında da İstanbul Devlet Konservatuarı olarak son halini almıştır.

### **2.4.3. Riyaseti Cumhur Müzik Heyeti**

Eski adıyla Mızıka-i Hümayun olan Riyaseti Cumhur Heyeti, Osmanlı döneminde Giuseppe Donizetti' nin yönetiminde askeri ve saray bandosu olarak görev yapmıştır. Seneler içerisinde sadece saray içerisinde kalmayıp halka açık konserler de vermiş ve halkı çokseslilikle bir araya getirmiştir. Cumhuriyet' in ilanından sonra bu müzik topluluğunun adı 1924 yılında ilk olarak Riyaseti Cumhur Müzik Heyeti sonrasında Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası ve son olarak 1958 yılında Cumhur Başkanlığı Senfoni Orkestrası olarak değişmiş ve günümüzdeki halini almıştır.

### 2.5. Halkevleri Ve Halkevlerinin Müzik Alanındaki Önemi

Cumhuriyetin ilanından sonra 14 Şubat 1932 tarihinde Türkiye'nin dört bir yanında 14 farklı şehirde Halkevleri kurulmuştur. Halkevlerinin açılmasının nedenlerinden birkaçı şöyledir; halkın yapılan devrimleri ve yenilikleri yakından takip edebilmesi, gelişmelerden kopuk kalmamasını sağlamaktır. Halkı eğitime teşvik etmek ve bu sayede kültürlü bir toplum yaratmak hedeflenmiştir.

Bünyesinde halkın ilgi alanına göre tercih edebileceği 9 farklı şubeyi barındırmaktadır. Bu şubeler; Dil Edebiyat ve Tarih, Güzel Sanatlar, Temsil, Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershanesi ve Kurslar, Kütüphane ve Yayıncılık, Köycülük ve Müze'den oluşmaktadır.

Halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubesinde müzik ile beraber resim, mimarlık, heykeltçilik ve süsleyici sanatlar alanında genç yetenekleri keşfetmek ayrıca bu alanlarda gerekli eğitimin verilmesi amaçlanmıştır. Güzel Sanatlar Şubesinin amaçlarını şöyle özetleyebiliriz;

- Birleşmek ve Yükselmek
- Aylık müsamereler ve musiki akşamları
- Musikide güdülecek istikamet
- Bedii duyuş ve seviyesini yükseltmek
- Milli marşları ve şarkıları öğretmek
- Milli türküler ve sözlerini toplamak.

(Halkevleri Talimatnamesi, 1940)

Halkevlerinin müzik alanı için önemini Tunalı (2013, s.72) Ali Uçan' ın (2005) *Türk Müzik Kültürü* kitabından şu yazılarla aktarmıştır;

“Halkevleri aracılığı ile Türk Halk Müziği alanında önemli derleme çalışmaları yapılmıştır. Macaristan Ulusal Müziğinin inşasında önemli bir yere sahip olan ünlü müzisyen Bela Bartok 1936 yılında Halkevleri'nin konuğu olarak Türkiye'ye davet edilmiştir. Bartok İstanbul'da incelemelerde bulunmuş, Ankara'da konferans ve konserler vermiş, Ahmet Adnan Saygun eşliği, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin gözlemciliğinde Adana ve çevresinde halk müzikleri derlemesinde bulunmuştur. Halk müziği derlemeleri Bartok'tan

sonra da devam etmiş derlenen türküler kayıt altına alınmış, radyo ve halkevleri koroları aracılığı ile tüm yurda dinlettirilmiştir. Sonraki yıllarda Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin gibi ünlü müzisyenler dönemin felsefesine uygun özde Türk, biçimde evrensel kabul edilen opera, oratoryo gibi çoksesli müzik örnekleri vererek uluslararası boyutlarda başarılarla imza atmışlardır”.

## **2.6. Çağdaş Türk Müziği**

Tunçay (2009, s.27) müzik devriminde önemli bir yeri olan Ziya Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları* kitabından şu ifadelerini aktarmıştır: “Halk musikisi harsımızın, Garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz”. Bu hedefler doğrultusunda “Musiki Devrimi” ile birlikte halk müziği ve makamsal müzik Çağdaş Türk Müziği çatısında bir araya getirilmiştir. Nitekim Türk Beşleri olarak adlandırılan bestecilerimiz de bu yönde eserler besteleyip hem milli hem de evrensel değerleri kapsayacak bir müzik oluşturmuşlardır.

Çağdaş Türk müziği denilince tek seslilikten çok sesliliğe geçilen, halk müziği ezgilerinin batı müziği teknikleri ile armonize edildiği birçok eseri görmek mümkündür. Çağdaş Türk müziği, birçok bestecilik tekniğinden ve müzikal akımdan yararlanılarak oldukça zengin bir tür haline gelmiştir. Çağdaş Türk müziğinin ilk döneminde kimi zaman ulusalcılık akımının hakim olduğu kimi zaman ise izlenimci etkilerin duyulduğu eserler yazılmıştır. Zaman ilerledikçe besteciler kendi özgün yaratımlarını bulmuş ve o yönde eserler bestelemişlerdir

## **2.7.Çağdaş Türk Müziğinde Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak Bestecileri**

### **2.7.1. Cemal Reşit Rey (1904 – 1985)**

25 Ekim 1904 yılında diplomat bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Rey, ilk piyano derslerini annesinden almıştır. 1909 senesinde İstanbul’a ailecek

dönmüşlerdir. Galatasaray Lisesi'nde eğitimine başladığı dönem içerisinde yaşanan politik olaylardan dolayı 1913'te Paris'e taşınmışlardır.

Cemal Reşit Rey, bu dönem içerisinde Paris Konservatuvarı müdürü Gabriel Faure ile tanışmış ve onun referansıyla Marguerite Long ile piyano çalışmalarına devam etmiştir. Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Rey ve ailesi yaşamlarını sürdürmek için Cenevre'ye taşınmışlardır. Burada hem lise eğitimine hem de Cenevre Konservatuvarı'ndaki müzik eğitimine devam etmiştir. İlerleyen zamanda Cemal Reşit Rey tek başına Paris'e dönmüş ve Marguerite Long ile çalışmalarına devam etmiştir (Uyar, 2010, s.4-5).

Bu sırada kompozisyon dersleri için Raoul Laparra, müzik estetiği dersi için Gabriel Faure, orkestra şefliği için de Henri Defosse ile çalışmıştır. 1923'te Türkiye'ye dönen besteci Darülelhan'a (İstanbul Konservatuvarı) kompozisyon ve piyano dersleri vermek için çağrılmıştır. İlk şefi Cemal Reşit Rey olan İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın temeli 1926 yılında çok sesli koronun kurulması, 1934'te yaylı sazlar grubunun kurulması, 1945-46 yıllarında üflemeli çalgı gruplarının kurulmasıyla birlikte tüm bu grupların birleşmesine dayanmaktadır. Rey yaşamı süresinde farklı ülkelerde orkestra şefliği yapmıştır. Bestecinin 12 *Anadolu Türküsü*, *Türk Manzaraları*, *Bebek Efsanesi*, *Kromatik Konçerto*, *1. Senfoni*, *Fatih* gibi daha birçok eserinin ilk seslendirilişi Avrupa'da yapılmıştır (İlyasoğlu, 2007, s.23- 24).

İlyasoğlu (2007, s.24) Cemal Reşit Rey'in bestecilik sürecini dört döneme ayırmıştır:

Birinci Dönem: 1919 – 1926 yıllarını kapsayan, bestecinin opera ve şarkılarında Fransızca başlıkları kullandığı dönemdir.

İkinci Dönem: 1926 – 1931 yıllarını kapsayan bu dönem içerisinde bestecinin eserlerinde Türk Halk müziği ezgileri üzerine çalıştığı ve çokseslendirilmiş yapıtlar sunduğu görülmektedir.

Üçüncü Dönem: 1931 – 1950 yıllarında teknik olarak izlenimci etkilerin duyulduğu içerik olarak ise gizemli etkinin hissedildiği eserler karşımıza çıkmaktadır. Yine bu

dönem içerisinde ağabeyi Ekrem Reşit ile operet ve revüler yazmışlardır. Bunların içerisinde yapıt *Lüküs Hayat* (1933) adlı operettir.

Dördüncü: 1950'den sonraki tüm yapıtlar bestecinin son dönemine aittir. Bu dönemde besteci, makamsal müziğin tasavvuf felsefesiyle işlendiği senfonik şiirler bestelemiştir.

Cemal Reşit Rey hayatı boyunca sayısız ödüle layık görülmüştür. Çağdaş Türk müziği ve Türk halkı için yapmış olduğu çalışmalar Cumhuriyet Dönemi müzik devriminin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

### **2.7.2.Ulvi Cemal Erkin (1906 – 1972)**

14 Mart 1906'da İstanbul'da dünyaya gelen besteci ilk piyano derslerini annesinden almış ve 7 yaşında Adolphi ile müzik eğitimine devam etmiştir. Galatasaray Lisesinde eğitimini tamamlayarak 1925 senesinde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenen sınavda başarılı olmuş ve müzik eğitimine devam etmek üzere Paris'e devlet bursu ile gönderilmiştir. Hem Paris Konservatuvarında hem de Ecole Normale de Musique'de Noel Gallon, Isidor Philippe, Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri almıştır (Altinköprü, 2004, s.35).

1930'da eğitimini tamamlayıp ülkesine geri dönen besteci, Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliği görevine başlamıştır. Erkin hayatı süresinde ilk olarak Ankara Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölüm başkanlığını sonrasında Ankara Devlet Konservatuvarının müdürlüğünü yapmıştır (İlyasoğlu, 1995, s.282). Yaşamının belli bir döneminde Ankara Opera Orkestrası'nda yöneticilik yapmış olan Erkin, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde de piyano dersleri vermiştir. Ulvi Cemal Erkin, Legion d'honneur (şövalye derecesi) gibi birçok nişan ve ödüle layık görülmüştür.

İlyasoğlu (2007), Erkin'in eserlerinde kullandığı öğeler hakkında "71 Türk Bestecisi" kitabı içerisinde şu ifadelerle yer vermiştir: "Ulvi Cemal Erkin, yapıtlarındaki geç-romantik ve izlenimci etkilerin yanı sıra, Türk halk danslarının yalın coşkusundan ve makamsal müziğin gizemsel havasından da kaynaklanmıştır.

Ritmik özelliğe büyük önem veren sanatçı Türk müziğindeki aksak ritimleri de özenle kullanmıştır.”

### **2.7.3.Hasan Ferid Alnar (1906 – 1978)**

Hasan Ferid Alnar 11 Mart 1906'da İstanbul'da doğmuştur. Annesi Saime Hanım'ın ud ve kanun, babası Hüseyin Bey'in ud çaldığı müzik toplantılarının yapıldığı bir evde büyümüştür. Alnar'ın müzik eğitiminde önemli kişilerden biri olan Saadetin Arel'den armoni dersleri almış ve 1927 senesinde Milli Eğitim Bakanlığı'nın düzenlediği sınavı başarıyla geçmiş, kazandığı burs ile Viyana'ya gitmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde Joseph Marx'dan kompozisyon ve Oswald Kabasta'dan orkestra şefliği dersleri almıştır. 1932'de eğitimini tamamlayarak Türkiye'ye geri dönmüş ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda orkestra yöneticiliği görevine atanmıştır.

1936'da Ankara'ya yerleşerek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda şef yardımcılığı ve Ankara Devlet Konservatuvarında armoni öğretmenliği ve piyano eşlikçiliği yapmıştır. Klasik Türk müziğine bağlılığı ile bilinen Alnar, Türk müziğinin temel öğeleri olan makam, biçim ve usul gibi kavramların özenle işlenmiş olduğu birçok; operet, konçerto, orkestra, koro, oda müziği ve piyano eseri bestelemiştir. Geleneksel bir çalgının batı müziği orkestrasının içerisinde solist olarak yer aldığı Kanun konçertosu ile dünyada bir ilke imza atmıştır.

Altınköprü (2004, s.99) Alnar'ın kanun konçertosu ile ilgili şu yorumu yapmıştır: “Bu eser bir Türk müziği çalgısının orkestraya dahil edilmesi boyutunda farklı tınların batı tınları içerisinde yer alması açısından da önemli bir adım olarak kabul edilebilir. Usul geçkisinin diğer konçertolardan farklı olarak kullanılmış olması bakımından da konçertonun yazımı çağdaş bir yorum kazandırır”.

Yaşamının ilerleyen zamanlarında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda yöneticilik yapmış ancak sağlık sorunları yüzünden görevini bırakmak durumunda kalmıştır. Münih Filarmoni, Viyana Senfoni ve daha birçok orkestrada konuk şef olarak yer almış olan besteci, bestecilik ve orkestra şefliği alanlarında Muammer Sun, Kemal İlerici ve Sabahattin Kalender gibi sanatçıların yetişmesini sağlayan

Alnar, 27 Temmuz 1978 yılında Ankara’da hayatını kaybetmiştir (İlyasoğlu, 2007, s.33- 34).

#### **2.7.4. Ahmed Adnan Saygun (1907 – 1991)**

7 Eylül 1907’de İzmir’de dünyaya gelen Ahmed Adnan Saygun ilk müzik derslerini İttihat ve Terakki okulunda İsmail Zühtü’den almış ve ilerleyen zamanda Rosati’nin piyano öğrencisi olmuştur (İlyasoğlu, 2007, s.46). Babasının İzmir’de Milli Kütüphane açılmasını sağlaması Saygun’un eğitiminde ve gelişiminde önemli bir yeri sahiptir. Bu kütüphane içerisinde kendi başına armoni ve kontrpuan üzerinde çalışmış ve ilk beste çalışmaları bu zaman içerisinde yapmıştır. İlk müzik öğretmenliği deneyimi ise 1924-1925 yıllarında İzmir’de ilkokulda sonrasında 1926’da İzmir Lisesi’nde olmuştur.

Müzik alanında gelişimini sağlayacak eğitimi alabilmek için 1928 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’nın düzenlemiş olduğu sınava girmiş ve sonucunda kazandığı devlet bursu ile eğitimi Scola Cantorum’a, Paris’e gönderilmiştir. Saygun bu dönem içerisinde armoni, kontrpuan, kompozisyon, füg, org müziği, Gregor ezgileri derslerini Madame Eugene Borrel, Vincent d’Indy La Flem, Moniseur Borrel, Edouard Souberbielle ve Amedee Gastoue’den almıştır. Eğitimi tamamladıktan sonra 1931 senesinde Türkiye’ye geri dönmüş ve Musiki Muallim mektebinde teori ve kontrpuan dersi vermiştir. İstanbul Konservatuarı’nda 1936’dan itibaren 3 yıl süreyle teori dersleri vermiştir (İlyasoğlu, 2007, s.46).

Saygun’un bestecilik hayatı için en önemli senelerden biri 1936 senesidir. Bu sene içerisinde Macar besteci Bela Bartok’un Türkiye’ye gelmesini sağlamış ve yaptıkları görüşmeler sonucunda Türk Halk müziği öğelerinin yaratıcılığında büyük bir yeri olduğunu fark etmiştir (Aktaran: Erkiç, 2011, s.6). Ahmed Adnan Saygun ve Bela Bartok halk müziğini incelemek adına Anadolu’nun dört bir yanını gezmiş ayrıca halk ezgilerinin derlenmesini ve notaya aktarılmasını sağlamışlardır Hayatında birçok görevde bulunan Saygun Halkevleri denetçiliğine atanmış, Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu ve TRT Yönetim Kurulu üyesi olmuş ve son

olarak Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında etnomüzikoloji ve kompozisyon alanında dersler vermiştir. (İlyasoğlu, 1995, s.284).

İlyasoğlu (1995, s.285) bestecinin yaptığı çalışmalar hakkında şu ifadelerde bulunmuştur: “Saygun’un mod öncesi ve mod içi müzikler üzerine yaptığı araştırmalar, bugün Türkiye’deki çoksesli müzik çalışmalarına ışık tutmuştur”. Saygun yaşamı boyunca birden fazla opera, oda müziği eseri, konçerto, orkestra eseri, piyano eseri, şan ve orkestra için eser bestelemiştir. Bestecinin bu eserleri içerisinde halk müziğinden tınılar, halk masalları ve destanlardan parçalar görmek mümkündür.

Bestecinin çok sesli Türk müziği repertuvarına ait ilk yapıtlardan olan *Özsoy* ve *Taş Bebek* operaları Çağdaş Türk Müziği tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Saygun’un yurt dışında adının duyulmasını sağlayan eser 1947 yılında Paris’te sergilemiş olduğu *Yunus Emre Oratoryosu* ‘dur. Günümüzde Ahmed Adnan Saygun’un eserleri Bilkent Üniversitesi’nde korunmakla birlikte, eserlerinin yayın hakları yurtdışındaki yayın evlerine aittir.

#### **2.7.5. Necil Kazım Akses (1908 – 1999)**

Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin en genci olan Necil Kazım Akses 6 Mayıs 1908 yılında İstanbul’da doğmuştur. Müziğe erken yaşta keman dersleri ile başlamıştır. Eğitimini İstanbul Erkek Lisesi’nde tamamlayan Akses, Darülelhan’da Cemal Reşit Rey’in armoni sınıfında öğrencisi olmuştur. Ayrıca Mesud Cemil ve Sezai Asal ile viyolonsel çalışmalarını sürdürmüştür. Walther Kleinecke ile viyolonsel; Joseph Marx ile kompozisyon çalışmak için 1926 yılında kendi imkanlarıyla Avusturya’ya gitmiş ve Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisine kaydolmuştur. Bu süre içerisinde Türk Hükümetinin bursunu kazanmış ve eğitimine hem Viyana Akademisi’nde yüksek lisans yaparak hem de Prag Devlet Konservatuvarı’nda Josef Suk ile ileri kompozisyon; Alois Haba ile mikrotonal müzik derslerine devam etmiştir. Akses 1934 yılında eğitimine devam ettiği iki kurumdan da mezun olmuş ve ülkesine geri dönmüştür (İlyasoğlu, 2007, s.59).

Yine 1934 yılında Musiki Muallim Mektebi'nde hem öğretmenliğe hem de müdür muavinliği görevine başlamıştır. 1935 yılında ise Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması için Paul Hindemith ile çalışmalar yapmış ve 1936 yılında kurulan konservatuvarda kompozisyon öğretmeni olarak görevine başlamıştır. Yine 1936 yılında folklor araştırmaları için Saygun ve Bartok ile çalışmışlardır. 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuvarında, 1949 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde ve 1958 – 1960 yıllarında Devlet Opera ve Balesinde müdüriyet görevi yapmıştır (İlyasoğlu, 2007, s.59-60).

Necil Kazım Akses'in bestelerini dört ayrı dönem olarak inceleyebileceğimizi ifade eden İlyasoğlu (2007)'na göre;

Birinci Dönem: Avrupa'da öğrencilik yıllarını 1929 – 1934 kapsar. Bu dönem içerisinde *Piyano için prelüd ve fügler*, *Allegro Feroce*, *Piyano Sonatı* ve *Mete Operası*'nı bestelemiştir. 1934 senesinde Türkiye'ye geri dönmüş, Atatürk'ün emriyle *Bayönder* operasını bestelemiştir. Besteci, çağdaşları gibi Geleneksel Türk müziği ve halk müziğinin etkisinde kalmış ve bu etkileri armonize etmek yerine stilize ederek kullanmıştır.

İkinci Dönem: 1947'de bestelediği *Ballad* eseri ikinci dönemine denk gelmektedir.

Üçüncü Dönem: 1969'da *Itri'nin Nevakar'ı Üzerine Scherzo* eseri üçüncü dönemin ilk eseridir.

Dördüncü Dönem: Bu dönem 1976 yılında bestelemiş olduğu *Bir Divandan Gazel* eseri ile başlayan ve bestecinin yaşamının sonuna kadar olan dönemdir. Geniş orkestra için büyük çaplı eserler ürettiği olgunluk döneminde besteci orkestra yapıtlarında 20. yüzyıl müziği özelliklerinden faydalanmıştır.

## BÖLÜM 3

### YÖNTEM

#### 3.1.Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin piyano eserlerindeki Türk Müziği yansımalarının incelenebilmesi adına nitel araştırma yöntemlerinden biri olan döküman incelemesinden yararlanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek döküman incelemesi için şu bilgileri aktarmıştır: “Döküman incelemesi, araştırılması hedeflenen bir olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Geleneksel olarak döküman incelemesi, tarihçilerin, antropologların ve dil bilimciler kullandığı bir yöntem olarak bilinir. Oysa sosyologlar ve psikologlar da döküman incelemesini kullanarak önemli kuramların geliştirilmesine imza atmışlardır (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s.217).

#### 3.2.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin solo piyano eserleri, örneklemine ise; bestecilerin “oyun havası” başlıklı eserleri oluşturmaktadır.

#### 3.3.Verilerin Toplanması

Bu araştırmada gerekli veriler, konu ile yapılan literatür tarama sonucunda ilgili kaynak kitaplar, makaleler, tez çalışmaları ve bestecilerin analiz edilecek eserlerinin toplanması ile elde edilmiştir.

#### 3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada elde edilen veriler, kapsamlı bir inceleme yapılabilmesi adına, “melodik yapı, ritmik yapı, armonik yapı ve biçimsel yapı” başlıkları altında analiz edilmiştir. Verilerin analizi uzman görüşü alınarak yapılmış, bulgular ve yorum kısmında açıklanmıştır.

## BÖLÜM 4

### BULGULAR VE YORUM

#### 4.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Besteci	Eser Adı	Yayın Tarihi
Cemal Reşit Rey	Sarı Zeybek	1926
Cemal Reşit Rey	Türk Manzaraları	1928
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ağır Zeybek Havası</li> <li>• Bartın Havası</li> <li>• Aydın Havası</li> <li>• Yürük Zeybek Havası</li> </ul>	
Hasan Ferid Alnar	Oyun Havaları	1932
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Köçek Havası</li> <li>• Zeybek Havası</li> <li>• Laz Havası</li> <li>• Çiftetelli</li> <li>• Sirto</li> </ul>	
Ulvi Cemal Erkin	Duyuşlar,	1937
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeybek Havası no:11</li> </ul>	
Ahmed Adnan Saygun	Sonatin op.15,	1938
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 3. Bölüm "Horon"</li> </ul>	
Ahmed Adnan Saygun	Anadolu'dan op.25	1945
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meşeli</li> <li>• Zeybek</li> <li>• Halay</li> </ul>	
Cemal Reşit Rey	On Halk Türküsü	1967
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Halay no 8</li> </ul>	

**Tablo 1.** Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak Bestecilerinin Oyun Havaları Başlıklı Solo Piyano için Besteledikleri Eserler

Cumhuriyet'in ilanından itibaren Cumhuriyet Dönemi İlk Kuşak bestecileri solo piyano için birçok türde eserler bestelemiştir. Araştırmanın alt problemlerden ilki olan "Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecileri tarafından, solo piyano için yazılmış Oyun Havaları başlıklı kaç eser vardır?" sorusu kapsamında yapılan literatür tarama sonucunda elde edilen veriler tablolandırılmış ve aşağıda yorumlanmıştır;

- Tablo 1'de görüldüğü üzere Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar ve Ahmed Adnan Saygun'un 7 farklı yayın tarihi içerisinde toplam 16 oyun havası başlıklı eserine rastlanırken, Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinden olan Necil Kazım Akses'in solo piyano için yazmış olduğu herhangi bir oyun havası başlıklı eserine rastlanmamıştır.
- 1926'da Cemal Reşit Rey'in Sarı Zeybek adlı eseri, solo piyano için yazılmış ilk oyun havası başlıklı eserdir. Bestecilerin, birbirinden farklı Anadolu'ya özel; Zeybek Havaları, Halay, Horon, Çiftetelli, Köçek Havası, Laz Havası, Sırto, Meşeli gibi halk danslarını eserlerinde işledikleri söylenebilir. Özellikle Zeybek ya da Zeybek Havalarının, bahsi geçen tüm besteciler tarafından eserleri içerisinde kullanılmış olması göze çarpmaktadır.
- Besteciler arasında 1926, 1928 ve 1967 olmak üzere üç farklı yılda en çok oyun havası başlıklı solo piyano eseri yayınlayan besteci Cemal Reşit Rey'dir. Rey' den sonra 1938 ve 1945 yıllarında yaptığı eser yayınlarıyla en çok yayın yapan bestecinin Ahmed Adnan Saygun olduğu görülmektedir. 1932'de Hasan Ferid Alnar ve 1937'de Ulvi Cemal Erkin sadece 1 eser yayınlamıştır.
- Tablo üzerinden eser içerikleri incelendiğinde Hasan Ferid Alnar'ın sadece 1 eser yayını olmasına rağmen *Piyano için Oyun Havaları* eseri kapsamında 5 farklı oyun havası üzerine besteler yapmış olduğu görülmektedir. Sarı Zeybek eseri hariç bestecilerin çoğunlukla oyun havası başlıklı eserlerini bir formun içerisinde işlemeyi tercih ettikleri de düşünülebilir.

## 4.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

### 4.2.1.Oyun havalarının özellikleri

Hem Türk Sanat müziğinde hem de Türk Halk müziğinde yoğunlukla çalgısal biçim olarak kullanılan oyun havaları bulunduğu bölgeye ait yöresel özellikleri taşır. Akdoğu'nun ifadeleriyle (1996, s.310) “Tek ya da toplu danslara eşlik amacıyla seslendirilen eserlere, genel bir ad olarak oyun havası denilmiştir.” Bazı oyun havaları hem geleneksel bir dans türü hem de bir müzik türüdür. Örnek olarak çalgısal biçim ve halk dansı olarak oyun havaları;

### 4.2.2.Köçek Havası

Köçekçe ya da Köçek Havası Türk Dil Kurumu'nda “Çoğu karcıgar veya ağırlama makamında, kıvrak ve şen oyun havası” (TDK) olarak tanımlanmakla beraber aynı zamanda müzikal biçimdir. Köçek erkek dansçıya verilen isimdir. Batı Karadeniz yöresine ait olan bu dans müziği Akdoğu'nun tanımlamasıyla (1996, s.320) “Mutlak suretle ağırdan en hızlıya gidecek şekilde köçeklerin oynaması amacıyla yazılmış ve köçekçe adı verilen aynı makamdaki eserlerin art arda sıralanmasıyla oluşturulmuş bir türdür. Eserler, aynı fasıl şarkılarında olduğu gibi, aranağmeler ile birbirlerine bağlanırlar. Andante ve Allegro bölmeleri oluşturacak şekilde bestelenirler”.

KARCIĞAR KÖÇEKÇE  
( Girdi gönül aşk yoluna ) DEDE EFENDİ

AKSAK  
(♩=112)

GİR- Dİ GÖ- NÜL AŞK YO- LU - NA .....  
..... GİR- Dİ GÖ- NÜL AŞK YO- LU - NA .....

Materyal 1. “Karcıgar Köçekçe” (Besteci, Dede Efendi)

### 4.2.3.Zeybek Havası

Daha çok Türk Halk müziğinde kullanılan Zeybek Havası bölümler ve teslim kısımlarından oluşmaktadır. Sözel ve çalgısal bir tür olan Zeybek Havası Ege yöresinde yoğunlukla gözlenmektedir. Ağır zeybek 9/2'lik veya 9/4'lük ve Yürük zeybek 9/8'lik ya da 9/16'lık usuldedir. Her ne kadar ağır zeybek ve yürük zeybek arasında büyük bir hız farkı olacağı düşünülse de Akdoğu (1996, s.169) bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Genel bir anlatımla belirtmek gerekirse, zeybek, adagio, andante ya da moderato tempolarından biriyle bestelenir. Bir başka deyişle, allegro zeybek olamaz”.

( HİCAZ KAHRAMANLIK SAKISI 6 0 0 8 .  
HARMANDALI

Usulü = Ağır Aksak

Materyal 2. “Harmandalı Zeybeği” (Anonim)

### 4.2.4.Çifte Telli

Anadolu'nun her bir kesiminde görmenin mümkün olduğu çifte telli bir oyun havası türüdür. Çifte tellinin en karakteristik özelliği usullü dem motifinin 8/8'lik ölçü içinde kullanmasıdır (Akdoğu, 1996, s.316). Ezgisel olarak zengin bir yapıya sahip olmasına rağmen motif tekrarlarını sıklıkla görülür.

### 4.2.5.Sirto

Türk Dil Kurumu'nda sirto “Türk müziğinde genellikle neşeli ve hareketli nağmeler içeren bir tür oyun havası” olarak tanımlanmıştır (TDK). Çalgısal bir tür olan bu oyun havası Yunan kökenli olup sonrasında Türkler tarafından da kullanılmaya başlanmıştır. Orta tempo ile seslendirilen Sirto müziğinin karakteristik özelliği tekrar eden motifin 2/4'lük ya da 4/4'lük usul ile kullanılmasıdır (Akdoğu, 1996, s.311).

## HICAZKÂR SIRTO

USÛLÜ : Nim sofyan MÜZİK : ÂRIF SÂMİ TOKER

$\text{♩} = 120$

Materyal 3. “Hicazkar Sirtö” (Besteci, Arif Sami Toker)

### 4.2.6.Horon

Özbilgin (1995, s.111) ‘in deyişyle “Karadeniz bölgesinde görülen en karakteristik oyun türlerinden biridir. Coğrafi koşulların zorluğu oyunlara canlılık, hız olarak etki etmiştir”. Horon müziği, kısa müzikal motif ya da cümlelerin hiç ara vermeden tekrarlanmasından oluşur. Ritmik olarak hareketli ve canlı olan horonun basit veya bileşik usulden (2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 7/16, 9/8 ve 9/16’lık) oluştuğu görülür (“Horon ve Çalgılarımız”, t.y.).

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA NO:440  
İNCELEME TARİHİ:11.3.1992

DERLEYEN  
SÜLEYMAN YILDIZ

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ  
RİZE

KİMDEN ALINDIĞI  
AHMET GÖNGÖR

VAKFIKEBİR HORONU

NOTAYA ALAN  
SÜLEYMAN YILDIZ

SÜRESİ: =168

Materyal 4. “Vakfikebir Horonu” (Derleyen, Süleyman Yıldız)

#### 4.2.7.Halay

Türk Dil Kurumu halayı “Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde genellikle davul ve zurna eşliğinde toplu olarak oynanan bir halk oyunu” olarak tanımlamıştır (TDK). Birlik anlamına da gelen halay, başta Doğu Anadolu olmak üzere, Güney Doğu Anadolu ve Karadeniz bölgelerinde görülür. Halay müziğinin sade bir biçime sahip olmasını belli ezgi kalıplarının sürekli tekrar edilmesi, bu kalıpların kısa ve öz olması sağlar. Genel olarak hüseyini ve uşşak makamlarının görüldüğü halay müziğinde 2 – 4 – 6 zamanlı usulleri görmek mümkündür. Turan (2001, s. 41) halay müziğinin müzikal yapısı hakkında şu ifadelerde bulunmuştur “Ezgi temel ses ile başlar ya bitişik seslerden oluşan bir çıkıcı yol izler ya da temel sestem sonra dörtlü veya beşli atlama yapar. Temel ses başlayıp, sesin dörtlüsüne atlayan ezgilerin bazılarında ilk yarı dörtlüsünde; ikinci yarı temel sestem sona erer”.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 65  
İNCELEME TARİHİ: 26\_9\_1977

YÖRESİ  
SİVAS

KİMDEN ALINDIĞI  
KAHRAMAN DÜZÇAM DAN

SÜRESİ: ♩=56

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

YANLAMA HALAYI

-Ağırlama-

Materyal 5. “Yanlama Halayı” (Derleyen, Muzaffer Sarısözen)

### 4.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

#### 4.3.1.Cemal Reşit Rey On Halk Türküsü no: VIII “Halay”

Cemal Reşit Rey, On Halk Türküsü eseri içerisinde seçilmiş halk türkülerini önce 1963 yılında koro ve piyano sonrasında 1967 yılında solo piyano için uyarlamıştır. On Halk Türküsü içerisinde 8. eser olan “Halay”, Muzaffer Sarısözen’in 1944 yılında derlemiş olduğu “Hış Hışı Hançer Boynuma (Halay Havası) türküsünün uyarlamasıdır. Solo piyano için yazılmış Halay uyarlamasına ilk bakışta Rey’in “Hış Hışı Hançer Boynuma” türküsüne sadık kaldığı görülmekle

beraber türküyü piyanonun geniş ses skalası ve sonoritesiyle çok seslendirdiği düşünülmektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 1106  
İNCELEME TARİHİ: 13\_11\_1975

YÖRESİ  
GAZİANTEP

KİMDEN ALINDIĞI  
AZMI KÖRÜKCÜ

SÜRESİ:

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ  
29\_12\_1944

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

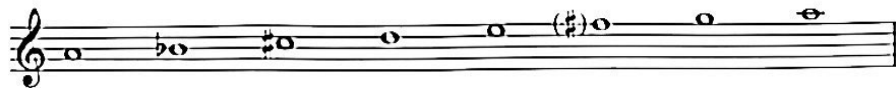
HİŞ HİŞİ HANÇER BOYNUMA  
( HALAY HAVASI )

HİŞ Hİ Şİ HAN ÇER BOY NU MA LE LE Yİ KÜ PE Lİ  
ÇE KİN HA LAV DI ZİL SİN LE LE Yİ MAH MUR  
KIZ LAR YA Nİ MA BEN HA LA YIN BA  
GÖZ LER SÜ ZÜL SÜN " " " " " "  
Şİ YAM LE LE Yİ BEN HA LA YIN BA Şİ YAM LE  
LE Yİ İN Cİ Lİ KÜ PE KA Şİ YAM

Materyal 6. "Hiş Hişi Hançer Boynuma (Halay Havası)"

#### 4.3.1.1. Melodik yapı

Türk Müziğinde bilindiği gibi ezgilerin işleniş biçimine seyir adı verilmektedir. Seyir çeşitleri geleneksel Türk müziğinde makamlarla, Türk halk müziğinde ise ayaklarla isimlendirilir. Eserin melodik yapısı incelendiğinde Türk Halk Müziği'ne ait Garip Ayağı'nın eserin tamamında işlendiği gözlemlenmiştir. Orijinalinde la kararlı olan Garip ayağı dizisi Halay eseri içerisinde de aktarımsız olarak kullanılmıştır. 4. ölçüde garip ayağına özel "re- do diyez- si bemol- la" geçkisi oldukça belirgindir. Bu özel geçki eserin tamamına yansımaktadır.



Materyal 7. "Garip Ayağı Dizisi"

## Garip Ayağı Görünümü

Materyal 8. "Halay"; 3 - 4. ölçü "Garip Ayağı Görünümü" (Rey, 2011, s.23)

## 4.3.1.2. Ritmik yapı

Eser 10/8'lik usulde bestelenmiş olup içerisinde Geleneksel Türk Müziğindeki Curcuna usulüne (3+2+2+3) ve Aksak Semai usulüne (2+3+2+3) rastlanmıştır. Genellikle noktalı dörtlük, dörtlük ve sekizlikten oluşan ritmik düzen 6., 11., 18. ve 24. ölçülerde onaltılık notalarla daha da hareketlendirilmiştir.

## a) Aksak Semâî

## d) Curcuna (Cinuçen Tanrıkorur'a Göre)

Materyal 9. "Aksak Semâî ve Curcuna Usulü" (Yahya Kaçar, 2009, s.37)

## Allegro con fuoco (♩.+♩ = 58) (3+2+2+3)

Materyal 10. "Halay"; 1, 2, 5 ve 6. ölçü (Rey, 2011, s.23)

### 4.3.1.3.Armonik Yapı

Eserde hem Batı müziği armonisi hem de 4'lü ve 5'lilerden kurulmuş Türk müziği armonisinin hakim olduğu düşünülmektedir. 3. ölçünün ilk yarısında re minör ve sol minor akorları kullanılırken 2. yarısında mi-la-re akoru ile Türk müziğine ait armonik yapı görülmektedir.



Materyal 11. "Halay"; 3. ölçü (Rey, 2011, s.23)

Bestecinin Türk müziği ve Batı müziği armonik yapısını aynı anda kullanmış olduğu eserin 7. ve 8. ölçülerinde belirgin bir şekilde işlendiği düşünülmektedir.



Materyal 12. "Halay"; 7 – 8. ölçü (Rey, 2011, s.23)

#### 4.3.1.4. Biçimsel Yapı

Bölmeler	Giriş	a	b	c	Codetta
Ölçü Sayısı	1 – 2	3 – 4	5 – 6	7 – 8	25 – 28
	13 – 14	9 – 10	11 – 12	19 – 20	
		15 – 16	17 – 18		
		21 – 22	23 – 24		

**Tablo 2.** Cemal Reşit Rey On Halk Türküsü no:8 “Halay” Biçimsel Yapı Tablosu

Eser 2 ölçülük giriş ile başlamış olup, 3. ölçüden itibaren kısa cümlelerin hakim olduğu tipik halay özelliğini koruduğu gözlemlenmiştir. a, b ve c olarak ayrılabilen 3 farklı müzik cümlesinin farklı sıralarla peş peşe gelmesi eserin biçimini oluşturmuştur. Bu cümlelerin oluşturduğu yapı eserin tipik tek bölmeli şarkı/türkü formunu oluşturduğu düşünülmektedir. Bu tek bölme eser boyunca 2 kez tekrarlanmış olup, 2 ölçülük giriş bölümünün de bulunduğu 4 ölçülük codetta ile son bulunduğu tespit edilmiştir.

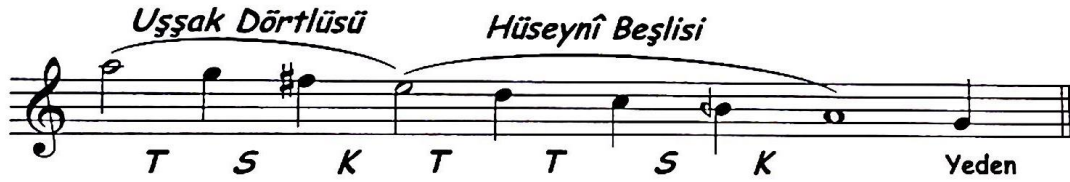
#### 4.3.2. Ulvi Cemal Erkin Duyuşlar no:XI “Zeybek Havası”

Kolat (2006)’nın ifadeleriyle “Erkin’in bestelediği Duyuşlar bu bağlamda öncü bir bestecinin öncü bir yapıtıdır. Yapıtın öncü niteliği, Türk piyano edebiyatının ilk yetkin örneklerinden biri olmasından kaynaklandığı kadar, özellikle halk ezgilerini ele alan bölümlerde daha da somut hissedilen “ilerici” kompozisyonel yaklaşımından da kaynaklanır. Yapıt, duru modal anlayışı, sağlam formal yapısı ve ritmik dinamizmiyle, Erkin’in kişisel stilinin tüm niteliklerini sergilediğinden bestecinin olgun bir yapıtı olarak değerlendirilebilir”. 1937’de bestelenen Zeybek Havası 11 parçadan oluşan Duyuşlar isimli eserin sonunda yer almaktadır. Eser Allegro moderato temposunda olup toplam 24 ölçüden oluşmaktadır.

##### 4.3.2.1. Melodik Yapı

Eserin melodik yapısı incelendiğinde seyir açısından Geleneksel Türk Müziğindeki Muhayyer makamına benzer bir yapının besteci tarafından kullanıldığı düşünülmektedir. Öyle ki ilk ölçüdeki fa# ve sol notalarından sonra hemen la

notalarının kullanılmış olması ayrıca parçanın B bölümünün sonunda bulunan Uşşaklı bitişin yer alması muhayyer makamı düşüncesini desteklemektedir.



**Materyal 13.** “Muhayyer Makamı Dizisi” (Yahya Kaçar, 2009, s.195)

Kaçar (2009)’un Türk Musikisi Rehberi Kitabında Muhayyer Makamının seyri hakkında şu ifadeleri yer almıştır; “Makamın seyri: Makamın birinci derecede güçlüsü olan Muhayyer perdesi civarından seyre başlanır. Muhayyer perdesindeki Hüseyini beşlisi seslerinde dolaştıktan sonra Muhayyer perdesinde yarım karar verilir. Daha sonra Hüseyini perdesindeki Uşşak dörtlüsü sesleri duyurularak Hüseyini perdesinde yarım karar yapılır. Diğer asma karar perdesindeki çeşniler de gösterildikten sonra inici Hüseyini dizisi ile tam karar verilir”.



**Materyal 14.** “Zeybek Havası”; 1. ölçü ”Muhayyer Makamı Seyri” (Erkin, 2007, s.26)

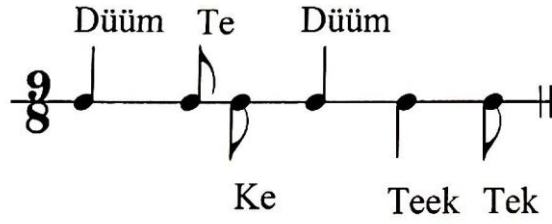


**Materyal 15.** “Zeybek Havası”; 8 – 9. ölçü “Uşşaklı Bitiş” (Erkin, 2007, s.27)

#### 4.3.2.2. Ritmik Yapı

Zeybek Havası 9/8'lik (2+2+2+3) aksak usulde bestelenmiştir. Bu usul yapısı Geleneksel Türk Müziğindeki “Aksak usul” ile de örtüşmektedir. Besteci A ve B bölümlerinde kullandığı sol eldeki usullü dem ve süslemelerle de ritmik yapıyı zenginleştirmiştir.

#### a) Aksak



Materyal 16. “Aksak Usul” (Yahya Kaçar, 2009, s.34)



Materyal 17. “Zeybek Havası”; 6. ölçü “Aksak Usul Örneği” (Erkin, 2007, s.27)



Materyal 18. “Zeybek Havası”; 2 – 3. ölçü “Süslemeler ve Usullü Dem” (Erkin, 2007, s.26)

### 4.3.2.3.Armonik Yapı

Zeybek Havası, Türk Müziği armonisiyle çok seslendirilmiştir. Türk müziği armonisinde kullanılan 2 ya da 3 tane üst üste sıralanmış dörtlü aralıkların oluşturduğu akorlar eserin 1. ölçüsündeki mi – la – re akoru, 4. ölçüsündeki “la – re – sol” akoru, 8. ölçüsündeki “re – sol – do – fa” akorunun çevrim akoru halinde kullanıldığı gözlemlenmiştir.

**Allegro moderato**

**Materyal 19.** “Zeybek Havası”; 1. ölçü “Mi – La – Re Akor Gösterimi” (Erkin, 2007, s.26)

**Materyal 20.** “Zeybek Havası”; 4. ölçü “La -Re – Sol Akor Gösterimi” (Erkin, 2007, s.26)



**Materyal 21.** “Zeybek Havası”; 8. ölçü “Re – Sol – Do – Fa Akor Gösterimi” (Erkin, 2007, s.27).

#### 4.3.2.4. Biçimsel Yapı

Besteci bu eseri tipik Zeybek formu altyapısıyla bestelemiştir. Üç bölümlü olan zeybeğin biçimini harfler ile gösterecek olursak;

Birinci Bölüm: A+B (1 – 10. ölçüler)

İkinci Bölüm: C+B (11 – 16. ölçüler)

Üçüncü Bölüm: D+B (17 – 24. ölçüler)

Zeybek Havasındaki bölümler incelendiğinde her üç bölümde de B bölümünün ortak olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu biçimsel yapı geleneksel Türk Müziğinde görülen Hane – Teslim yapısıyla örtüşmektedir.

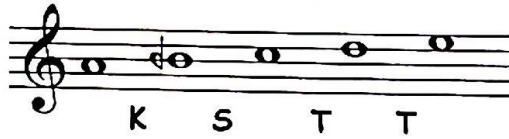
#### 4.3.3. Ahmed Adnan Saygun Sonatin op.15 3. Bölüm “Horon”

Ahmed Adnan Saygun’un 1938 yılında bestelediği ve Ömer R. Yatlakaya’ya ithaf etmiş olduğu Sonatin toplam 3 bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm sırasıyla, *Allegro* ve *Adagio, con moto* olarak tempo başlığı almış herhangi isim almamıştır. Son bölümde ise bestecinin bölüme Horon ismini verdiği görülmektedir. Horon dansının enerjik yapısını destekleyen *Prestissimo* ifadesinin tempo başlığı olarak kullanılması esere ilk bakıldığında göze çarpmaktadır.

### 4.3.3.1.Melodik Yapı

Saygun'un 3 bölümden oluşan Sonatin'inin son bölümü olan "Horon" incelendiğinde öncelikle melodik yapının güçlü bir ritmik yapının üzerine kurulduğu gözlemlenmiştir. Mi kararlı olan bu eser seyir olarak incelendiğinde mi üzerine kurulmuş Hüseyini 5'lisinin, Eksik Segah 5'lisinin ve Eksik Müstear 5'lisinin yer yer işlendiği tespit edilmiştir.

#### HÜSEYNİ BEŞLİSİ



**Materyal 22.** "Hüseyini Beşlisi" (Yahya Kaçar, 2009, s.22)

#### Hüseyini 5'lisi



**Materyal 23.** "Horon" ; 83 – 87. ölçü "Hüseyini 5'lisi Seslerinin Melodik Yapıda İşlenişi" (Saygun, 1957, s.14)

#### Eksik Segâh Beşlisi



**Materyal 24.** "Eksik Segah Beşlisi" (Yahya Kaçar, 2009, s.74)

#### Eksik Segah 5'lisi



**Materyal 25.** "Horon"; 102 – 103. ölçü "Eksik Segah 5'lisinin Melodik Yapıda İşlenişi" (Saygun, 1957, s.14)



**Materyal 26.** “Eksik Müstear Beşlisi” (Yahya Kaçar, 2009, s.208)



Eksik Müstear 5'lisi

**Materyal 27.** “Horon”; 4. ölçü “Eksik Müstear 5'lisinin Melodik Yapıda İşlenişi” (Saygun, 1957, s.10)

#### 4.3.3.2. Ritmik Yapı

İlk iki ölçüde 4/4'lük ardından bir ölçülük 3/4'lük ve 7/16'lık usul ile başlayan eser adeta 7/16'lık usulün hazırlığı niteliğinde yapılandırılmıştır. Oldukça dinamik bir ritmik yapıya sahip olan bölüm içerisinde Horon dansının ritmik yapısıyla birebir örtüşen 7/16'lık usulün (2+2+3), (2+3+2), (3+2+2) varyasyonları eser boyunca işlenmiştir.

**Prestissimo**  
*p* *cresc.* *cresc. molto*

(♩ = 63)  
*f*

*p subito*

2 + 2 + 3      2 + 3 + 2      2 + 2 + 3

2 + 3 + 2      3 + 2 + 2      2 + 3 + 2

**Materyal 28.** “Horon”; 1 – 7. ve 102 – 104. ölçü “Ritmik Gruplandırılmalar” (Saygun, 1957, s.10)

#### 4.3.3.3.Armonik Yapı

Besteci yer yer Türk müziği armonisinden faydalanmakla beraber çoğunlukla ritmik yapının da desteğiyle 2’li, 4’lü, 5’li ve oktav aralıklarını kullanmıştır. Ayrıca bestecinin bazı ölçülerde yan yana 3 ses birden kullanarak eserdeki dinamizmi de güçlendirdiği düşünülmektedir.

**Materyal 29.** “Horon”; 88 – 91. ölçü “2’li, 4’lü, 5’li ve Oktav Aralıkları” (Saygun, 1957, s.14)



**Materyal 30.** “Horon”; 42 – 45. ölçü “3 Ses Yan Yana ve Türk Müziği Armonisi Akorları” (Saygun, 1957, s.12)

#### 4.3.3.4. Biçimsel Yapı

Bölmeler	Giriş	A	Köprü	B	Köprü	A	Coda
Ölçü Sayısı	1 – 3	4 – 24	25 – 28	28 – 67	68 – 80	81 – 100	101 – 144

**Tablo 3.** Ahmed Adnan Saygun Sonatin 3. bölüm “Horon” Biçimsel Yapı Tablosu

Horon müziği müzikal motif ya da cümlelerin hiç durmadan tekrar edilerek oluşur. Bestecinin bu dansın özelliklerini yansıtmak üzere eserin yapısını oluşturduğu düşünülebilir. Eser dinamikleri içerisinde sadelik barındırmaktadır. Bu özellik ile bestecinin A – B – A şeklinde olan 3 bölmeli şarkı formunu kullanmış olduğu düşünülmektedir. B bölümünde ilave genişlemelere yer verildiği görülmüştür. Son kez gelen A bölümünün devamında büyük bir Coda ile eser sona ermektedir.

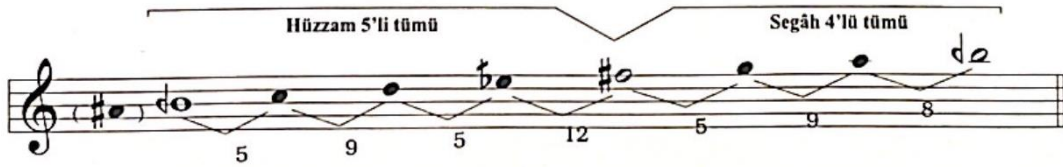
#### 4.3.4. Hasan Ferid Alnar Piyano için Oyun Havaları

Hasan Ferid Alnar’ ın 1932 yılında yayınladığı toplam 5 oyun havasından oluşan bir eserdir. Almanca “ Türkische Tanzsuite” olarak ifade edilen eserin adı Türkçeye çevrildiğinde “Türk Dans Süiti” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu ifadenin eser içerisinde peş peşe sıralanmış Türk danslarını barındırmasından dolayı olduğu düşünülebilir. Sırasıyla; Köçek Havası, Zeybek Havası, Laz Havası, Çifte Telli ve Sirtto oyun havaları işlenmiştir. Eser içerisindeki bazı bölümlere dair melodik, ritmik, armonik ve biçimsel yapılar aşağıda incelenmiş ve yorumlanmıştır.

#### 4.3.4.1.Köçek Havası no: I Allegro moderato

##### 4.3.4.1.1.Melodik Yapı

Eserin melodik yapısı incelendiğinde bestecinin Hüzam makamını kullandığı ve eserin seyri sırasında Hicaz, Eksik Müstear, Buselik ve Nikriz makamlarının yansımalarına rastlanmıştır. Besteci bu makamları kullanmakla birlikte bahsi geçen makamları ustalıkla eser içerisinde soyutladığı düşünülmektedir.

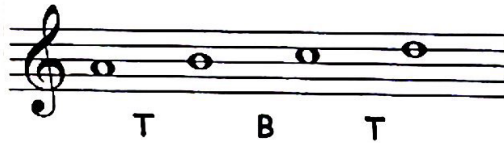


Materyal 31. "Hüzam Makamı" (Özgür ve Aydoğan, 2015, s.237)



Materyal 32. Köçek Havası no:1; Eksik ölçü ve 1. ölçü "Hüzam 5'lisi" (Alnar, 1937, s.2)

#### 2. BÜSELİK DÖRTLÜSÜ



Materyal 33. "Buselik 4'lüsü" (Yahya Kaçar, 2009, s.22)



Materyal 34. Köçek Havası no:1; 29 – 30. ölçü "Buselik 4'lüsü" (Alnar, 1937, s.4)

### 3. NIKRİZ BEŞLİSİ



Materyal 35. “Nikriz 5’lisi” (Yahya Kaçar, 2009, s.219)



Materyal 36. Köçek Havası no:1; 17 - 18. ölçü “Nikriz 5’lisi” (Alnar, 1937, s.3)



Materyal 37. “Eksik Müstear 5’lisi” (Yahya Kaçar, 2009, s.208)

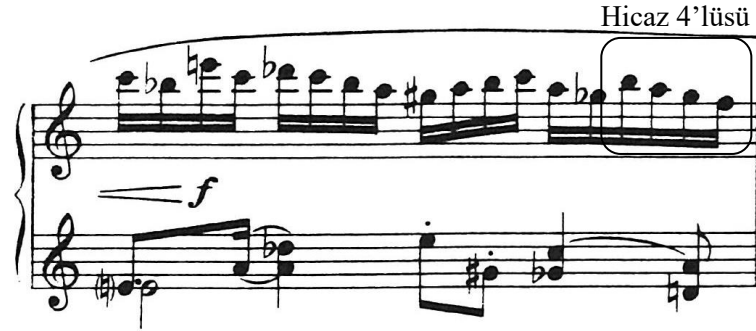


Materyal 38. Köçek Havası no:1; 43 - 45. ölçü “Eksik Müstear 5’lisi” (Alnar, 1937, s.5)

## 6. HICAZ DÖRTLÜSÜ



Materyal 39. “Hicaz 4’lüsü” (Yahya Kaçar, 2009, s.22)

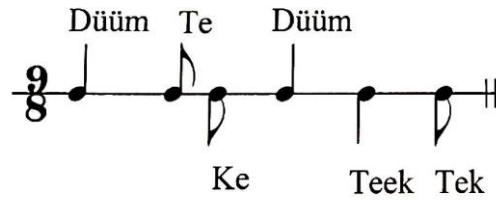


Materyal 40. Köçek Havası no:1; 3. ölçü “Hicaz 4’lüsü” (Alnar, 1937, s.2)

### 4.3.4.1.2. Ritmik Yapı

Köçek Havası bölümünün ritmik yapısı incelendiğinde 2+2+2+3 şeklinde 9/8’lik aksak usul kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

#### a) Aksak



Materyal 41. “Aksak Usul” (Yahya Kaçar, 2009, s.34)

2 + 2 + 2 + 3



Materyal 42. Köçek Havası no:1; 5. ölçü “Aksak Usul” (Alnar, 1937, s.2)

#### 4.3.4.1.3.Armonik Yapı

Bu bölümde bestecinin Batı müziği ve Türk müziği armonizasyonunu ustaca bir arada kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin 4. ölçünün son zamanında sıkı dokunmuş ezgi yumağı içerisinde atonaliteyle birlikte hicaz makamının yansıması görülmektedir.

Hicaz 4'lüsü

4'lülerden oluşan Türk Müziği Armonisi      Batı Müziği Armonisi

**Materyal 43.** Köçek Havası no:1; 3 – 4. ölçü "Hicaz 4'lüsü ve Armonik Yapılar" (Alnar, 1937, s.2)

24. ölçüde ise Batı müziği diliyle yarım ses transpoze, Türk müziği diliyle yarım ses göçürerek (pesleştirerek), la sesiyle başlayan hüzzam makamı sol # notasıyla başlatılmıştır. Yarım ses göçürme işlemi çok kalıcı olmamış 27. ölçünün 4. zamanında tema kırıntılarını göstererek 29. ölçünün son zamanında başlangıç sesi olan la notası ile esas temaya geçiş sağlanmıştır. Eser temel ve çevrim halinde olmak üzere Türk müziği akoruyla bitmiştir.

Temanın Göçürülmesi

Temanın Yerinden Gelişi

**Materyal 44.** Köçek Havası no:1; 23 – 30. ölçü “Temanın Göçürülmesi ve Yerinden Gelişi” (Alnar, 1937, s.4)

#### 4.3.4.1.4. Biçimsel Yapı

Bölmeler	A	B	Köprü	A	Stretto
Ölçü Sayısı	1 – 12	12 – 24	24 – 29	29 – 43	43 – 45

**Tablo 4.** Hasan Ferid Alnar Oyun Havaları, Köçek Havası no:1 Biçimsel Yapı Tablosu

Köçek havası bölümünün biçimsel yapısı incelendiğinde Batı Müziğinde kullanılan formlarda olan Sonat Allegrosu gibi eserin yapılandırıldığı düşünülmektedir. A bölümünün ilk 12 ölçüyü kapsadığı daha sonrasında 12 – 24 ölçüleri içerisinde gelişme bölümünün işlendiği gözlemlenmiştir. Bestecinin 24 – 29 numaralı ölçüler arasında temanın ilk motifini yaklaşık 6 ölçü boyunca farklı sesler

üzerinde göstererek yeniden sergiye taşıyacak bir köprü kullandığı düşünülmektedir. Yeniden Sergi bölümü 29 – 43 ölçüleri içerisinde işlenmiş ve eserin 43- 45 ölçülerinde temayı içeren küçük bir stretto ile bitiş sağlanmıştır.

#### 4.3.4.2.Laz Havası no: III *Allegro molto ritmico*

##### 4.3.4.2.1.Melodik Yapı

Eserin ilk 20 ölçülük kısmında modal bir melodi hattı sergilenirken, 21. ölçüden itibaren mod ya da makam kullanılmaksızın ilk ölçüde kullanılmış motif ile farklı bir melodik yapı sergilenmiştir. Türk Müziği armonisi eşliğinde Eolyen modunun kullanıldığı Laz Havasının melodik yapısı içerisinde zaman zaman Türk Müziği armonisi eşliğinde Buselik ve Nikriz 5’lilerini soyutlayarak kullanmış olduğu söylenebilir. Bütünsel bir makam yapısı olmamakla beraber Buselik makamındaki asma kalıpların eser içerisinde kullanıldığı düşünülmektedir.

##### Eolyen Modunun İşlenişi

##### Türk Müziği Armonisinin İşlenişi

**Materyal 45.** Laz Havası; 1 – 5. ölçü “Eolyen Modunun İşlenişi ve Türk Müziği Armonisinin İşlenişi” (Alnar, 1937, s.9)

Nikriz 5'lisi Buselik 5'lisi

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff is labeled 'Nikriz 5'lisi' and the bottom staff is labeled 'Buselik 5'lisi'. The score starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The melody is written in a 7/8 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#).

**Materyal 46.** Laz Havası; 21 – 24. ölçü "Nikriz ve Buselik Beşlilerinin Kullanımı" (Alnar, 1937, s.9)

### 3. NIKRİZ BEŞLİSİ

The image shows a musical notation for the Nikriz Beşlisi. It is a single treble clef staff with five notes: T, S, A12, S. The notes are: T (quarter), S (quarter), A12 (quarter), S (quarter).

### BÜSELİK BEŞLİSİ

The image shows a musical notation for the Bûselik Beşlisi. It is a single treble clef staff with four notes: T, B, T, T. The notes are: T (quarter), B (quarter), T (quarter), T (quarter).

**Materyal 47.** "Nikriz ve Buselik Beşlileri" (Yahya Kaçar, 2009, s.22 - 23)

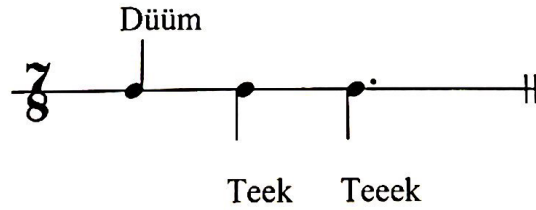
Ana Tema Motifi

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The top staff is labeled 'Ana Tema Motifi'. The score starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The melody is written in a 7/8 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#). The score ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

**Materyal 48.** Laz Havası; 21- 25. ölçü "Ana Tema Motifinin Farklı Kullanımı" (Alnar, 1937, s.9)

#### 4.3.4.2.2. Ritmik Yapı

Laz Havası eseri ritmik açıdan tipik bir Karadeniz bölgesi oyun havasının özellikleri taşımaktadır. 7/8'lik tartımın kullanıldığı bu bölümde ritmik gruplandırmanın 2+2+3 şeklinde olmasından dolayı bestecinin Türk müziği usulü olan Devr-i Turan'ı kullandığı düşünülmektedir.



Materyal 49. “Devr-i Turan Usulü” (Yahya Kaçar, 2009, s.31)

*Allegro molto ritmico* (♩ = 72)

2 + 2 + 3 2 + 2 + 3 2 + 2 + 3

Materyal 50. Laz Havası; 1 – 5. ölçü ”Devr-i Turan Usulünün Kullanımı” (Alnar, 1937, s.9)

#### 4.3.4.2.3.Armonik Yapı

Eserin armonik yapısında bestecinin Türk müziği armonisindeki “4 sesli 4 partili” ve “3 sesli 4 partili” akorlardan faydalanmış olduğu görülmektedir. Örneğin Laz Havasının 1. ölçüsünde Alnar’ın 4 sesli 4 partili olan Do# - Fa# - Si- Mi akorunu Fa# perdesi üzerinde çevrim olarak (Fa# - Si – Do# - Mi) kullandığı, 14. ölçüsünde ise 3 sesli 4 partili olan Do# - Fa# - Do#- Si akorunu kök durumunda kullandığı görülmektedir.

*Allegro molto ritmico* (♩ = 72)

Materyal 51. Laz Havası; 1 – 3. ölçü “4 Sesli 4 Partili Akor Örneği” (Alnar, 1937, s.9)



**Materyal 52.** Laz Havası; 11 – 14. ölçü “3 Sesli 4 Partili Akor Örneği” (Alnar, 1937, s.9)

#### 4.3.4.2.4. Biçimsel Yapı

Bölmeler	A	B	Köprü	A	Coda	Kadans
Ölçü Sayısı	1 – 20	21 – 128	129 – 150	150 – 170	170 – 208	208 – 212

**Tablo 5.** Hasan Ferid Alnar Oyun Havaları, Laz Havası no:3 Biçimsel Yapı Tablosu

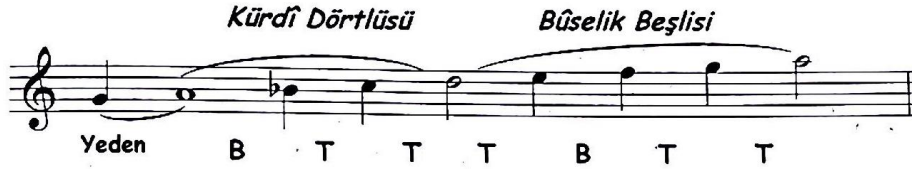
Eserin genel olarak sonat allegrosu formuna benzediği düşünülmektedir. Biçimsel yapının incelenmesi sonucunda ortaya A – B - Köprü - A – Coda bölümleri ortaya çıkmış olması sonat allegrosu düşüncesini desteklemiştir. A- Sergi ilk 20 ölçüyü kapsamaktadır, B- Gelişme bölümü 21. Ölçüden itibaren başlamaktadır. Tipik bir sonat allegrosunun gelişme bölümündeki gibi ilgili bölümünde kullanılan motif ele alınarak çeşitli sesler üzerinde defalarca işlenmiştir. Köprü kısmı 129. Ölçüde başlamış ve 151. ölçünün başlangıcında tekrardan A bölümü bir başka deyişle yeniden sergi başlamıştır. Yaklaşık 20 ölçü süren yeniden sergi kısmından *sonra piu mosso* ifadelerinin görüldüğü ölçüden itibaren coda kısmı başlamıştır. 42 ölçülük uzun bir codanın ardından son 4 ölçü içerisinde kadanslı bir yapı ile eser başlangıçta kullanılan akor ile bitmiştir.

#### 4.3.4.3.Çifte Telli no: IV Andante Tranquillo

##### 4.3.4.3.1.Melodik Yapı

Çifte Telli eserin melodik yapısı incelendiğinde mevcut 5 diyezli donanımdan yola çıkarak tampere edilmiş bir re# kürdi makamının kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Eser içerisinde ilk yarım karar, kürdi makamı dizisinin 4. sesi olan sol # notasında (güçlünde) gösterilmiştir. 6. ölçünün sonunda da besteci

kürdi 4'lüsü ile kalış göstererek bu makamın seyri ile ilgili gereklilikleri yerine getirmiştir. 11. ölçüde başlayarak mevcut usullü demin bir kısmının eşliğinde kanun çalgısının taklit edildiği yoğun bir seyir yapısı göze çarpmaktadır. Eser, son 2 ölçüsünde ana fikir olan motif ve usullü dem ile sonlandırılmıştır.



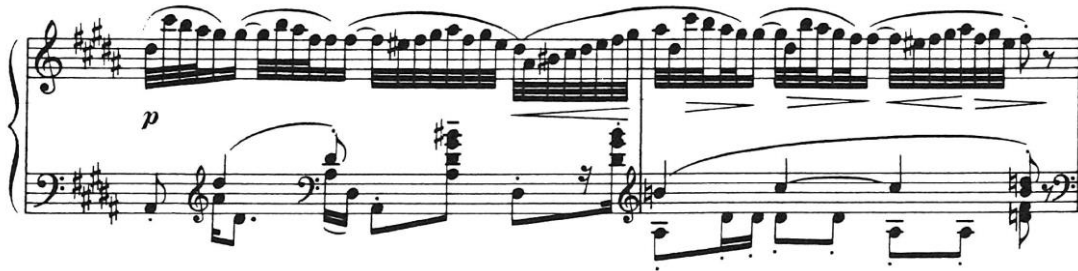
Materyal 53. "Kürdi Makamı Dizisi" (Yahya Kaçar, 2009, s.71)



Materyal 54. Çifte Telli; 1 – 3. ölçü "Yarım Kalış" (Alnar, 1937, s.16)



Materyal 55. Çifte Telli; 4 - 6. ölçü "Kürdi 4'lüsü" (Alnar, 1937, s.16)



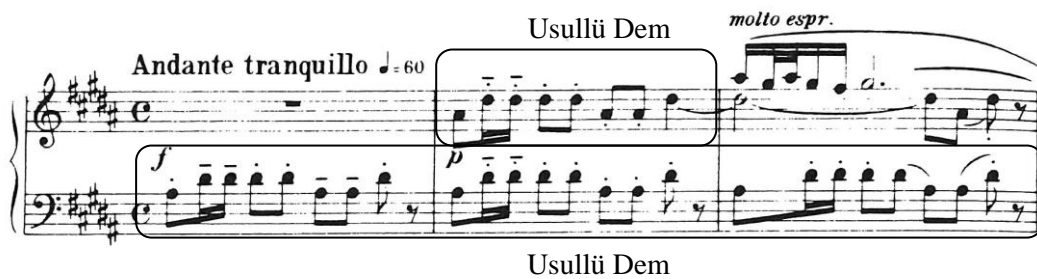
**Materyal 56.** Çifte Telli; 11 - 12. ölçü “Kanun Çalgısının Melodik Yapıda Taklidi” (Alnar, 1937, s.16)



**Materyal 57.** Çifte Telli; 49 - 51. ölçü “Ana Motif ve Usullü Demin Son Kullanımı” (Alnar, 1937, s.20)

#### 4.3.4.3.2. Ritmik Yapı

Türk Sanat müziği biçimlerinden olan Çifte Telli'nin karakteristik özelliği usullü deme sahip olmasıdır. Alnar, piyano için yazmış olduğu çifte telli eserinde de oyun havasının karakteristik özelliğini yansıtmak üzere kullanmıştır. T4'lü aralıklardan oluşan usullü demin bu bölümün neredeyse tamamına hakim olduğu gözlemlenmiştir. Poco piu animato ifadesinin görüldüğü gelişme bölümünde besteci çeşitli ritmik figürleri bir arada kullanarak bu bölümün yürük bir tempoda olmasına katkı sağlamıştır.



**Materyal 58.** Çifte Telli no:4; 1 – 3. ölçü “Usullü Dem” (Alnar, 1937, s.16)



**Materyal 59.** Çifte Telli no:4; 22 – 24. ölçü “Ritmik Çeşitlemeler” (Alnar, 1937, s.18)



**Materyal 60.** Çifte Telli no:4; 27 – 28. ölçü “Ritmik Çeşitlemeler” (Alnar, 1937, s.18)

#### 4.3.4.3.3.Armonik Yapı

4'lü ve 5'lilerin üst üste kullanıldığı akor grupları ayrıca Türk Müziği armonisinde kullanılan akor kuruluşları eserin armonik yapısını oluşturmaktadır. Yer yer Batı müziği armonisini andıran akor geçişleri kullanılmış olsa da eserin tamamına Türk Müziği armonisinin hakim olduğu açıkça görülmektedir.

4'lüler

5'liler



**Materyal 61.** Çifte Telli; 7 - 8. ölçü “4'lüler ve 5'lilerin Üst Üste Kullanımı” (Alnar, 1937, s.16)

3 sesli 3 partili

4 sesli 4 partili

**Materyal 62.** Çifte Telli; 33 - 34. ölçü “Türk Müziği Armonisi Akorları” (Alnar, 1937, s.19)

#### 4.3.4.3.4. Biçimsel Yapı

Bölmeler	Giriş	A	Köprü	B	Köprü	C	Köprü	A
Ölçü	1 – 2	3 – 10	11 – 14	15 – 18	19 – 22	22	–28 – 31	32 – 51
Sayısı						27		

**Tablo 6.** Hasan Ferid Alnar “Oyun Havaları”, Çifte Telli no:4 Biçimsel Yapı Tablosu

Eser usullü dem eşliğinde 2 ölçülük giriş ile başlamıştır. A bölümü 3 – 10, B bölümü 15 – 18 ve C bölümü 22 – 27 ölçüleri içerisinde yer almıştır. Bu 3 ana bölmenin, eserin tamamına yayılmış köprüyü andıran, dörder ölçülük bağlantı cümleleri ile birbirlerine bağlandıkları düşünülmektedir. Eserin sonunda ise tekrar A bölümünün kullanıldığı, buna ek olarak 4 ölçülük Codetta ile eserin sonlandığı tespit edilmiştir.

#### 4.3.4.4. Sirto no: V Allegro vivace

##### 4.3.4.4.1. Melodik Yapı

İlk ölçüde sıra seslerden oluşan ezgi yumağı parçanın neredeyse her yerinde besteci tarafından kullanılmıştır. Eserin 3. ölçüsünde başlayan ve uzun havayı andıran ezgi 10. ölçüye kadar süre gelmektedir. Karcıgar makamında yazılmış olduğu düşünülen Sirto’ nun 9. ölçüsünde Karcıgar makamı açıkça görülmektedir. Eserde yaklaşık her biri 28 ölçüden oluşan büyük melodik yapılar bulunmaktadır. Besteci bu büyük yapılar içerisinde farklı bölmelerde olmak üzere hem makamsal hem de atonal yapıyı işlemiştir.

UZUN-----

Allegro vivace  $\text{♩} = 80$

Ezgi Yumağı

HAVA-----

Materyal 63. Sirto; 1 – 6. ölçü “Uzun Hava ve Ezgi Yumağı” (Alnar, 1937, s.21)

Uşşak Dörtlüsü

Hıcaz Beşlisi

Yeden

K S T S A12 S T

Materyal 64. “Karcıgar Makamı Dizisi” (Yahya Kaçar, 2009, s.101)

Karcıgar Makamı Dizisi

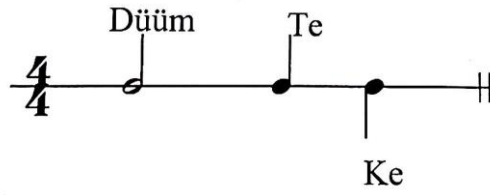
Materyal 65. Sirto; 7 - 9. ölçü “Karcıgar Makamı Dizisi” (Alnar, 1937, s.21)

*pp poco misterioso*

Materyal 66. Sirto; 70 – 73. ölçü “Atonal Melodik Yapı” (Alnar, 1937, s.24)

#### 4.3.4.4.2.Ritmik Yapı

Sirto bölümünde ritmik yapı incelendiğinde, Sofyan (4/4) usulünün kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca eser içerisinde bestecinin kullanmış olduğu birçok tempo değişikliği eserin poliritmik olduğunu göstermektedir. Bu duruma örnek olarak; 4. ölçüde melodi 4/4'lük ilerlerken ona eşlik eden kısımdaki üçlemelerin 4 zamanlı olan 12/8'lik bir yapıya işaret ettiği düşünülmektedir.



Materyal 67. "Sofyan Usulü" (Yahya Kaçar, 2009, s.27)



Materyal 68. Sirto; 1 – 3. ölçü "Sofyan Usulü" (Alnar, 1937, s.21)



Materyal 69. Sirto; 4 – 6. ölçü "Poliritmik Yapı" (Alnar, 1937, s.21)

#### 4.3.4.4.3.Armonik Yapı

Eserde besteci farklı armonize tekniklerini bir arada kullanarak bu konudaki ustalığını gözler önüne sermiştir. Bu teknikler Alnar'ın çağdaşı olan birçok bestecinin de kullanmış olduğu Türk müziği armonisi ve kontrpuan tekniğidir. Bunlara ek olarak "molto meno mosso, maestoso" ifadesinin yer aldığı kısımda dikey çok seslendirme tekniğini de kullandığı görülmektedir.

Türk Müziği Armonisi

Kontrpuan (Yatay Çok seslilik)

Materyal 70. Sirtö; 44 – 46. ölçü “Türk Müziği Armonisi ve Kontrpuan” (Alnar, 1937, s.23)

*molto meno mosso, maestoso*

$\text{♩} = 96$

*ff*

Materyal 71. Sirtö; 125 - 132. ölçü “Dikey çok seslendirme” (Alnar, 1937, s.27)

#### 4.3.4.4.4. Biçimsel Yapı

Bölmeler	Giriş	A	B	C	Köprü	A	B	Coda
Ölçü	1 – 2	3	–21 – 57	58 – 85	86 – 93	94	–114 – 124	125 – 152
Sayı		20				112		

Tablo 7. Hasan Ferid Alnar “Oyun Havaları” Sirtö no:5 Biçimsel Yapı Tablosu

Geleneksel Türk müziğinde fasılın sonunda saz semaisi formu yerine kullanılan sirtö formunu Alnar benzer şekilde “Piyano için Oyun Havaları” eserinde son bölüm olarak kullanmıştır. Bestecinin biçimsel yapı olarak Sirtö’ da kullanılan ve Hane – Teslim şeklinde gelişen biçimi kullanmak yerine katlı şarkı formunu kullandığı düşünülmektedir. Uzun cümlelerden oluşan A ve B bölmelerini C bölmesi takip etmiş olup devamında A ve B bölmesi tekrardan işlenmiş sonunda da Coda ile eser tamamlanmıştır.

## BÖLÜM 5

### SONUÇ

Bu araştırmada Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinin solo piyano eserlerindeki Türk Müziği Yansımaları bestecilerin Oyun Havası başlıklı eserleri üzerinden incelenmiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda ilk kuşak bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar ve Ulvi Cemal Erkin'in Oyun Havası başlıklı eserlerine ulaşılmış ancak ilk kuşak bestecisi Necil Kazım Akses'in piyano için bestelenmiş "Oyun Havası" başlıklı eserine ulaşılamamıştır. Bu bağlamda çalışma ilk kuşak bestecilerinden Ahmed Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar ve Ulvi Cemal Erkin' in piyano için bestelemiş oldukları eserler kapsamında sürdürülmüştür.

Elde edilen veriler ile ilk kuşak bestecilerinin Oyun Havası başlıklı eserleri tablolandırılmış ve 1926 – 1967 yılları arasında 7 farklı yayın içerisinde toplam 16 oyun havası başlıklı esere rastlanmıştır. Halk danslarının, Türk ve Batı müziğinin harmanlandığı bu eserler içerisinde Halay, Horon, Zeybek Havaları, Çifte Telli, Sirtö, Köçek Havası, Laz Havası gibi birbirinden farklı birçok Oyun Havası türünün besteciler tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. En çok tercih edilmiş Oyun Havası türünün Zeybek Havası olduğu ve her bestecinin en az bir "Zeybek Havası" eserinin olması dikkat çekmiştir.

Cemal Reşit Rey'in Türk Manzaraları eseri içerisinde; Aydın Havası, Bartın Havası, Mandıra Havası'nı bir arada kullanması, Ahmed Adnan Saygun'un Anadolu'dan eseri içerisinde; Meseli, Zeybek Havası ve Halay'ı bir arada kullanması ve Sonatin'inin 3. bölümü olarak Horon biçimini seçmesi, Ulvi Cemal Erkin'in Duyuşlar eseri içerisinde; Zeybek Havası'nı kullanması ve Hasan Ferid Alnar'ın Piyano için Oyun Havaları eseri içerisinde; Köçek Havası, Zeybek Havası, Laz Havası, Çifte Telli ve Sirtö bir arada kullanmış olmasından yola çıkarak, bestecilerin

Oyun Havası türündeki eserlerini, tek eser olarak bestelemek yerine, süit ya da sonat formu içerisinde kullanmayı tercih ettikleri sonucuna ulaşılabilir.

Araştırmanın sınırlılığı dahilinde olan eserler, Türk Müziği yansımalarının gözlemlenebileceği bir analiz yapılabilmesi adına melodik, ritmik, armonik ve biçimsel yapı başlıkları altında incelenmiştir.

Eserlerdeki Türk Müziği yansımaları melodik yapı bakımından incelendiğinde, bestecilerin kendi kültürlerine ait tınıları, oldukça renkli ve çeşitli öğeler ile bir arada kullandıklarını söylemek mümkündür. Türk Halk Müziği, Geleneksel Türk Müziği ve Batı Müziğinin kimi zaman net bir şekilde kimi zaman da besteciler tarafından ustaca soyutlanarak kullanıldığı da söylenebilir. Türk Halk Müziğinden Garip Ayağı kullanılmış, Geleneksel Türk Müziğinden ise makamlar geçkileriyle birlikte kullanılmıştır. Örneğin Hasan Ferid Alnar'ın Piyano için Oyun Havaları eserindeki “Köçek Havası” bölümünde melodik yapı Hüzzam Makamı ile örülmüştür. Eser boyunca Hüzzam Makamının geçkileri olan Hicaz, Eksik Müstear, Buselik ve Nikriz 5'lileri melodik yapı içerisinde işlenmiştir. Ahmed Adnan Saygun'un Sonatin eserinin 3. bölümünde ise tam bir makama işaret etmemekle beraber Hüseyini, Eksik Segah ve Eksik Müstear 5'lilerinin melodik yapı içerisinde işlendiği görülmüştür. Hasan Ferid Alnar'ın Piyano için Oyun Havaları eserindeki “Laz Havası” bölümünde modal yapıyla birlikte Buselik ve Nikriz 5'lilerinin melodi içerisinde soyutlandığı gözlemlenmiştir. Tampere bir çalgı olan piyanoda makamların içerisindeki ince detayları duymak neredeyse imkansızdır ancak Hasan Ferid Alnar yine Piyano için Oyun Havaları eserinde olan Çifte Telli bölümü içerisinde 5 diyezli bir donanım kullanarak Re# Kürdi makamını işaret etmiş ve makamı tampere yani Batı müziği çalgısında icra edilebilecek duruma getirdiği görülmüştür. Son olarak Karcıgar Makamı'nın hakim olduğu düşünülen Hasan Ferid Alnar'ın Piyano için Oyun Havaları eserinin son bölümü olan “Sirtö” da, makam ezgi yumağı ile birlikte işlenmiş ve en başta uzun havayı andıran melodinin işlenişi göze çarpmıştır.

Eserlerin ritmik yapısındaki Türk Müziği yansımaları incelendiğinde, bestecilerin Oyun Havası türlerinin gerektirdiği usul özelliklerine sadık kalarak eserlerin ritmik yapılarını şekillendirdikleri düşünülmektedir. 10/8'lik Curcuna ve Aksak Semai usullerinin işlendiği Cemal Reşit Rey'in On Halk Türküsü eserindeki "Halay" bölümünde Halay oyunun ritmik yapısıyla benzeştiği düşünülmektedir. Ulvi Cemal Erkin'in Duyuşlar eseri içerisinde olan "Zeybek Havası" eserinde Yürük zeybek havası eserlerinde tercih edilen 9/8'lik Aksak usulün kullandığı görülmüştür. Ahmed Adnan Saygun'un Sonatin eserinin 3. bölümü olan "Horon" da da 7/16'lık usulü 3 farklı ritmik grupta kullanıldığını ve bu sayede horon oyununun dinamik karakterini yansıttığı düşünülmektedir. Son olarak Hasan Ferid Alnar'ın Piyano için Oyun Havaları eseri içerisinde "Köçek Havası" 9/8'lik Aksak usulü, "Laz Havası" 7/8'lik Devr-i Turan usulünü ve "Sirto" 4/4'lük Sofyan usulünü oyun havalalarının usul özelliklerine uyacak şekilde ritmik yapıyı işlediğini görebiliriz. Çifte Telli biçiminin olmazsa olmazı olan usullü demin neredeyse eserin her bir ölçüsünde işlendiği "Çifte Telli" bölümü içerisinde bestecinin Çifte Telli biçiminde kullanılan 8/8'lik Düyek usulü yerine 4/4'lük Sofyan usulünü tercih etmiş olması dikkat çekmiştir.

Eserlerin armonik yapısındaki Türk Müziği yansımaları incelendiğinde ise 4'lü ve 5'lilerden kurulmuş Türk Müziği armonisinin Batı Müziği ile sentezlendiği, Türk Müziği ile çok seslendirmenin yapıldığı, 2'li, 4'lü, 5'li ve 8'li aralıkların sıkça işlendiği, zaman zaman atonaliteyle birlikte makamsal yapının bir arada kullanıldığı, Türk Müziği armonisindeki "4 sesli 4 partili" ve "3 sesli 3 partili" akorların tercih edildiği ve bestecilerin eserlerin çok seslendirmesi sırasında hem yatay hem de dikey çok seslendirmeden yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Eserlerin biçimsel yapısındaki Türk Müziği yansımaları incelendiğinde de Ulvi Cemal Erkin'in Zeybek Havası eserinde Hane – Teslim formunu kullanması, Cemal Reşit Rey'in Halay eserinde kısa cümle tekrarlarının biçimi oluşturması, Saygun'un "Horon" eserinde kısa cümle ve motiflerin hiç ara vermeden arka arkaya kullanılması, Alnar'ın Köçek Havası, Laz Havası ve Çifte Telli eserlerinde yine kısa cümle veya motif tekrarlarının biçimsel yapıya yön vermesi eserlerin biçimsel özelliklerini neredeyse birebir yansıtmaktadır. Sirto formu Geleneksel Türk

Müziğinde fasıl programının sonunda saz semaisi formu yerine de kullanılmaktadır (Yahya Kaçar, 2009, s.300), öyle ki Alnar'ın Piyano için Oyun Havaları eserinde Sırto son bölüm olarak bestelendiği görülmüştür.

Tüm bu elde edilen sonuçlardan yola çıkarak, ilk kuşak bestecilerinin, (oyun havası örnekleme üzerinden incelenen solo piyano eserleri) Türk müziği yansımalarını ve oyun havalarının özelliklerini en ince ayrıntısına kadar özenle işledikleri sonucuna varılmıştır. Çağdaş Türk Müziğinin ilkelerini de görmenin mümkün olduğu; güncel besteleme teknikleri ve Türk Müziğinin bir arada kullanıldığı bu eserlerin kültürel miras değeri taşıdığı düşünülmektedir. Bu konudaki bilimsel çalışmaların artması hem daha köklü bilgilere sahip olmak hem de bu kültürün devam etmesini sağlamak için oldukça önemli olup, bilimsel çalışmalar sayesinde eserlere olan ilginin artmasını da destekleyeceği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1996). Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler (2. Baskı), İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Alnar, H. F. (1937). Piyano İçin Oyun Havaları. Avusturya: Universal-Edition
- Altınköprü, H. (2004). Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferit Alnar (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (146482).
- C.H.F. (1940). Halkevleri Çalışma Talimatnamesi, Ankara.
- Erkılıç, Fatma. (2011). Ahmed Adnan Saygun'un Piyano Eserlerinde Türk Halk Müziğinin Özellikleri (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (312663).
- Erkin, U. C. (2007). Duyuşlar. Ankara: Sun Yayınevi
- İlaysoğlu, E. (1995). Zaman İçinde Müzik (2. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İlaysoğlu, E. (2007). 71 Türk Bestecisi (1. Baskı), İstanbul :Pan Yayıncılık.
- Kaçar Yahya, G. (2009). Türk Musikisi Rehberi (1. Baskı), Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Milli Musiki ve Temsil Akademisinin Teşkilat Kanunu. (1934). T.C. Resmi Gazete, 2743, 4 Temmuz 1934.
- Özbilgin, M. Ö. (1995). Türk Halk Oyunlarında Tür ve Biçim Sorunu (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (42425).
- Özgür, Ü., Aydoğan, S. (2015). Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Rey, C. R. (2011). Piyano için On Halk Türküsü. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü (1. Baskı), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1957). Sonatin op.15. Almanya: Southern Music Publishing Company Inc. Peer Musikverlag.
- Tunalı, Sancar. (2013). Halkevlerinde Yürütölen Sanat Çalışmaları. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(2), 59-76

- Tunçay, . (2009). Atatürk Döneminde Müzik Alanında Yapılan alışmalar (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (239573).
- Turan, Z. (2001). Türk Halk Oyunları Türlerinden Halayların Yapısal Özellikleri (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (108571).
- Uyar, Tülay. (2010). Cemal Reşit Rey ve Eserlerinin İncelenmesi Atatürk Döneminde Müzik Alanında Yapılan alışmalar (254339).
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.



## İNTERNET KAYNAKLARI

- “Girdi Gönül Aşk Yoluna” Nota Arşivleri içinden.Erişim adresi:  
<https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/9599.html> Erişim tarihi:  
 10.04.2023
- “Harmandalı” Nota Arşivleri içinden.Erişim adresi:  
<https://www.notaarsivleri.com/turk-sanat-muzigi/4416.html> Erişim tarihi:  
 10.04.2023
- “Hış Hışı Hançer Boynuma” Nota Arşivleri içinden.Erişim adresi:  
<https://www.notaarsivleri.com/turk-halk-muzigi/2593.html> Erişim tarihi:  
 10.04.2023
- “Hicazkar Sirto” Nota Arşivleri içinden.Erişim adresi:  
<https://www.notaarsivleri.com/saz-eserleri/1180.html> Erişim tarihi:  
 10.04.2023
- “Horon ve Çalgılarımız” (t.y.) T.C. Kültür Bakanlığı Trabzon İl Kültür ve Turizm  
 Müdürlüğü içinden.Erişim adresi: <https://trabzon.ktb.gov.tr/EN-126985/horon-ve-calgilarimiz.html>Erişim tarihi: 15.03.2023
- “Vakfikebir Horonu” Nota Arşivleri içinden.Erişim adresi:  
<https://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/23.html> Erişim tarihi:  
 10.04.2023
- “Yanlama Halayı” Nota Arşivleri içinden.Erişim adresi:  
<https://www.notaarsivleri.com/oyun-havalari/231.html> Erişim tarihi:  
 10.04.2023
- Halay (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük içinden.Erişim adresi:  
<https://sozluk.gov.tr/>Erişim tarihi: 15.03.2023.
- Köçek Havası (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük içinden.Erişim adresi:  
<https://sozluk.gov.tr/>Erişim tarihi: 15.03.2023.
- Sirto (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük içinden.Erişim adresi:  
<https://sozluk.gov.tr/>Erişim tarihi: 15.03.2023.

## EKLER

### **EK-1: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI**

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayımlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması

mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

Ceren OKAY

**EK-2: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

Ceren OKAY

**EK-3: TEZ ORJİNALLİK RAPORU****AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ****Güzel Sanatlar Enstitüsü**

Tez Başlığı: Cumhuriyet Döneminde İlk Kuşak Bestecilerinin Piyano Eserlerindeki Türk Müziği Yansımaları Oyun Havaları Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
11/05/2023	77	77,551	29/05/2023	%17	2090247359

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Ceren OKAY

Öğrenci No: 202153011001

Anasanat/Anabilim Dalı: Müzik Anasanat Dalı

Program

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	BütünleşikDoktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

**EK-4: Master's/Proficiency in Art/PhD Thesis/ Art Work Report Originality Report**

**AKDENİZ UNIVERSITY**

**Institute of Fine Arts**

Title: Turkish Music Reflections in Piano Works of First Generation Composers of Republic Period; Example of Turkish Dances

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
11/05/2023	77	77,551	29/05/2023	%17	2090247359

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval.

Ceren OKAY

Student No.: 202153011001

Department: Music

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd

**SUPERVISOR APPROVAL**

**APPROVED.**

