

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 20.03.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 01.06.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1662294>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ULVİ CEMAL ERKİN YAYLI ÇALGILAR DÖRTLÜSÜNÜN MÜZİKAL ANALİZİ

TURAN, Ayşe¹

ÖZ

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi Türk müzik reformunun önemli isimlerinden ve “Türk Beşleri” bestecilerinden biri olan Ulvi Cemal Erkin’in müzikal kimliğini ve eserlerini incelemektedir. Özellikle "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" adlı eseri üzerinden, Erkin’in Anadolu halk müziği ile batı klasik müzik formlarını nasıl birleştirdiği ele alınmıştır. Ayrıca, onun Türk Beşleri içindeki yeri, eğitimci ve şef olarak yaptığı katkılar ve Türkiye’de çok sesli müziğin gelişimine etkisi incelenmiştir.

Çalışmada, kaynak taraması ve müzikal analiz yöntemleri kullanılmıştır. Eserin notaları detaylı bir şekilde incelenerek armoni, form ve tarihsel bağlam açısından değerlendirilmiştir. Eserde makamsal geçişler, pentatonik diziler, aksak ritimler ve geleneksel dans motifleri (horon, zeybek) batılı müzik teknikleriyle birleştirilmiştir. Pizzicato, glissando ve senkop gibi müzikal öğeler, Türk müziğinin kendine özgü tınlarını yansıtmaktadır. Bu yönüyle Erkin’in müziği, Bartók gibi ulusalcı bestecilerin evrensel müzik anlayışıyla benzerlik göstermektedir.

¹ Doç, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik ASD, yegaheditor@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9268-1170>

Erkin'in Paris Konservatuvarı'ndaki eğitimi, eserlerinde Fransız romantizmi ve izlenimci müziğin etkilerini taşıırken, Anadolu'nun yerel renkleriyle harmanlanmasını sağlamıştır. "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü", geleneksel uzun hava ve ağıtların duygusal anlatımını, batılı sonat formuyla birleştiren başarılı bir örnektir. Bu eser, Erkin'in müziğinin sadece ulusal kimlik oluşturmakla kalmadığını, aynı zamanda Türkiye'yi uluslararası müzik sahnesinde temsil ettiğini göstermektedir. Bu incelemenin Erkin'in müziğinin teknik ve kültürel boyutlarını anlamak için alternatif bir kaynak olacağı düşünülmektedir. Sonuç olarak, Ulvi Cemal Erkin'in eserleri, Cumhuriyet'in kültürel modernleşme sürecinin başarılı bir yansımasıdır. Geleneksel ile modern buluşturan müzik dili, günümüzde de önemini korumaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ulvi Cemal Erkin, çağdaş Türk müziği, Türk Beşleri, yaylı çalgılar dörtlüsü, müzikal analiz.

MUSICAL ANALYSIS OF ULVİ CEMAL ERKİN STRING QUARTET

ABSTRACT

This study examines the musical identity and works of Ulvi Cemal Erkin, one of the important figures of the Turkish music reform in the Republican era and one of the composers of the "Turkish Five". This article particularly discusses how Erkin combines Anatolian folk music with Western classical music forms through his work "String Quartet". Furthermore, his place in the Turkish Quintet, his contributions as an educator and conductor, and his influence on the development of polyphonic music in Turkey are analyzed.

In the study, the methods of literature review and musical analysis were used. The scores of the piece were analyzed in detail and evaluated in terms of harmony, form and historical context. In the piece, makam transitions, pentatonic scales, syncopated rhythms and traditional dance motifs (horon, zeybek) are combined with Western musical techniques. Musical elements such as pizzicato, glissando and syncopation reflect the unique timbres of Turkish music. In this respect, Erkin's music is similar to the universal music approach of nationalist composers such as Bartók. Erkin's education at the Paris Conservatory enabled him to blend the influences of French romanticism and impressionist music with the local colors of Anatolia. "String Quartet" is a successful example that combines the emotional expression of traditional long airs and laments with the Western sonata form. This work shows that Erkin's music not only creates a national

identity, but also represents Turkey on the international music scene. It is thought that this study will be an alternative source for understanding the technical and cultural dimensions of Erkin's music. In conclusion, Ulvi Cemal Erkin's works are a successful reflection of the cultural modernization process of the Republic. His musical language, which brings together the traditional and the modern, maintains its importance today.

Keywords: Ulvi Cemal Erkin, contemporary Turkish music, Turkish Five, string quartet, musical analysis.

GİRİŞ

Osmanlı İmparatorluğu'nun geç döneminde yaşanan siyasi ve kültürel çözülme, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte yerini ulusal bir diriliş ve kapsamlı bir modernleşme hamlesine bırakmıştır. Bu süreçte sanat, özellikle de müzik, yeni Türkiye'nin kimlik inşasının temel taşlarından biri olarak benimsenmiştir.

Bu doğrultuda Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye'nin siyasi, hukukî, ekonomik ve sosyokültürel yapısını kökten değiştiren reformlara imza atmıştır. Bu kapsamlı modernleşme ve yeniden yapılanma sürecinde, kültürel alanda gerçekleştirdiği atılımlar arasında müzik özel bir yer tutar. Atatürk, milli değerlerle evrensel müzik normlarını sentezleyerek, modern bir Türk müziği anlayışının inşasını hedeflemiştir. Ona göre, Türk müziğinin özünü koruyarak dünya standartlarına erişmesi, kültürel kimliğin çağdaşlaşma ile harmanlanmasının kritik bir adımıydı. Bu adımın temelinde hem yerel mirası yaşatmak hem de küresel sanat dünyasına entegre olabilen bir müzik kültürü oluşturmak vardı (Artaç, 2021, 53). Bu amaçla Maarif vekaleti tarafından ilki 1924 yılında açılan "Avrupa Konkuru" yarışması ile 1925 ila 1934 yılları arasında Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses'ten oluşan beş yetenekli genç müzisyen Avrupa'nın çeşitli ülkelerine müzik eğitimi almak üzere gönderilmiştir (Dilmaç, 2012, 89). Bu beş besteci, yapılan müzik reformunun "Türk Beşleri" olarak tanınan ve amaçları, batı müziğinin formlarını kullanarak geleneksel Türk müziğinin karakteristik özelliklerini sentezlemek olan temsilcileri olmuşlardır (İşkodralı, 2019: 23, Mimaroglu, 2006: 180).

Amaç ve Önem

Bu makalenin temel amacı, Cumhuriyet dönemi Türk müzik reformunun öncü isimlerinden Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik kimliğini, müzikal üslubunu ve eserlerinin teknik-kültürel katmanlarını

analiz etmektir. Erkin'in "Türk Beşleri" içindeki konumu, Anadolu halk müziği ile Klasik Batı müziği formlarını sentezleme biçimi, özellikle "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü" gibi eserlerinin yapısal ve armonik özellikleri üzerinden değerlendirilerek, onun Türk müzik tarihindeki rolünün evrensel bir bakış açısıyla ortaya konması hedeflenmiştir.

Ulvi Cemal Erkin, Türkiye'de çok sesli müziğin kurumsallaşmasında ve ulusal-evrensel bir müzik dilinin oluşumunda kilit bir figürdür. Bu çalışma, Erkin'in eserlerinde geleneksel Türk müziği unsurlarını batı teknikleriyle nasıl harmanladığını somut örneklerle açıklayarak Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesinin müzik alanındaki yansımalarını anlamaya katkı sağlar. Ayrıca, Erkin'in eğitimci, şef ve kültür elçisi kimlikleriyle çok yönlü etkisi, Türkiye'nin sanat politikalarının tarihsel köklerine ışık tutması açısından önem taşır.

Problem Cümlesi

Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin kültürel modernleşme sürecinin bir parçası olarak geliştirilen müzik reformları, Batı müziği formları ile geleneksel Türk halk müziğinin sentezini amaçlamıştır. Bu bağlamda "Türk Beşleri" arasında yer alan Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik yaklaşımı, Anadolu'nun yerel ezgilerini ve ritmik yapısını Batı'nın armonik ve biçimsel teknikleriyle birleştirerek özgün bir müzik dili yaratmıştır. Ancak Erkin'in bu sentezi nasıl gerçekleştirdiği, geleneksel halk müziği unsurlarını hangi tekniklerle evrensel modern müzik yapısına entegre ettiği derinlemesine analiz gerektiren bir konudur. Bu çalışma, Erkin'in yaylı sazlar dörtlüsü üzerinden konuyu araştırarak ve daha önce üzerinde araştırma yapılmamış bu konuyla ilgili literatüre katkı sağlayacaktır. Bunun sonucunda, hem Erkin'in müzik tarzı ile ilgili daha kapsamlı bilgi edinilecek hem de geleneksel Türk müziği unsurlarının Klasik Batı müziğindeki varoluşu daha geniş bir bakış açısıyla yorumlanacaktır.

YÖNTEM

Bu araştırma, literatür taraması ve nitel analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında eserin nota materyali ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, tüm bölümleri armonik ve form yapıları açısından değerlendirilmiştir. Nota materyali Ankara Devlet Konservatuarı Yayınları tarafından 1936 yılında basılan edisyondur. Ayrıca, eserin tarihsel ve stilistik bağlamı ele alınmış, Ulvi Cemal Erkin'in Çağdaş Türk Müziği repertuarındaki yeri üzerinde durulmuştur.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Ulvi Cemal Erkin'in bestecilik kimliğini ve müzikal stilini Cumhuriyet dönemi müzik reformları bağlamında analiz etmeyi amaçlamıştır. Çalışmada yapılan analiz Erkin'in yaylı çalgılar dördlüsü ile sınırlandırılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türk geleneksel müziği unsurlarını Klasik batı müziği formlarıyla harmanlayarak evrensel bir ulusal müzik oluşturma amacının öncüleri olan ilk kuşak Çağdaş Türk müziği bestecileri oluşturmaktadır. Örneklem olarak Ulvi Cemal Erkin'in yaylı sazlar dördlüsü seçilmiş ve bu eser bağlamında bestecinin Anadolu ezgileri ve ritimlerini Klasik Batı müziği teknikleriyle yorumlama biçimi incelenmiştir. Bunun yanı sıra, eğitim ve orkestra şefliği alanındaki rolü ile çoksesli müziğin Türkiye'deki yaygınlaşmasına olan etkisi değerlendirilmiştir. Ayrıca yöneticilik vasfı ile ülkede çok sesli müziğin eğitim ve icra alanında kurumsallaşmasındaki payı dile getirilmiştir.

ULVİ CEMAL ERKİN

Hayatı

Türk Beşleri'nin üyelerinden Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 tarihinde İstanbul'un Bakırköy semtinde doğmuştur. Çağdaş Türk Müziği'nin ilk dönem bestecilerinden biri ve "Türk Beşleri"nin üyesi olan Erkin'in müzikle erken teması, aile çevresinden kaynaklanmıştır. Babası Mehmet Cemal Bey ve annesi Nesibe Hanım'ın sanatla iç içe olan ortamında yetişen Erkin, özellikle annesinin piyano ve kardeşlerinin keman çalmasından etkilenecek müziğe yönelmiştir. Nesibe Hanım, oğlunun müzikal yeteneğini keşfederek ona temel piyano eğitimini bizzat vermiş; bu durum, Erkin'in ilerideki kariyerinin temelini oluşturmuştur (<http> 1).

Erkin'in müzik eğitimi, temelini annesinden aldığı piyano eğitimi ile başlamış, sonrasında Fransız kökenli eğitmen Mercenier ve dönemin öne çıkan piyano pedagoglarından Adinolfi ile sürdürülmüştür. Bu eğitim sürecinde gösterdiği hızlı teknik ve müzikal gelişim, erken dönemdeki yeteneğinin desteklenmesini sağlamıştır. Galatasaray Lisesi'ndeki öğrenim yıllarında ise müzik literatürüne yönelik çalışmalar gerçekleştirmiş, farklı dönem ve stillere ait bestecilerin eserlerini ile inceleme fırsatı elde etmiştir. Bu süreç, sanatçının müzikal perspektifinin şekillenmesine katkı sağlamıştır (Say, 1985: 482).



Fotoğraf 1. Ulvi Cemal Erkin (http1).

Ulvi Cemal Erkin, Galatasaray Lisesi'nin entelektüel ve sanatsal ortamına uyum sağlayarak, kendi sanat çevresini oluşturmuştur. Bu süreçte, estetik duyarlılıkları ortak olan yaşlılarıyla kurduğu dostluklar, sanatsal anlayışının şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Erkin'in bu dönemdeki yakın çevresinde; çoksesli batı müziği tutkunu gazeteci-yazar Nadir Nadi, ileride aynı kurumda piyano eğitimi alanında meslektaşlık yapacağı Fuat Turkay gibi isimlerin yanı sıra, Ekrem Besim, Afif Bektaş ve Muhittin Sadak gibi müzikal alanda kendini geliştiren genç figürler yer almıştır. Lise yıllarında bu genç sanatçı adaylarının oluşturduğu müzik topluluklarının gerçekleştirdiği performanslar, Erkin'in erken dönem sanatsal kimliğinin oluşmasında belirleyici bir işlev üstlenmiştir. Öğrenci gruplarının düzenlediği konserler, Erkin'in müzikal vizyonunu besleyen etkenlerden biri olmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2010: 284).

Ulvi Cemal Erkin, 1925 yılında Galatasaray Lisesi'nden başarıyla mezun olduktan sonra, Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimini desteklemek amacıyla düzenlenen ve Avrupa'ya gönderilecek öğrencilerin belirlendiği “Avrupa Konkuru” sınavına girmiş ve bu sınavı kazanmıştır. Bunun sonucunda Paris Konservatuarı'na kabul edilen Erkin, burada Jean ve Noel Gallon kardeşler, Isidor Philipp ve Camille Decreus gibi önemli müzisyenlerden piyano eğitimi almıştır. Daha sonra, Ecole Normale de Musique'de, ünlü besteci Gabriel Fauré'nin öğrencisi ve aynı zamanda ilk kadın orkestra şeflerinden biri olan Nadia Boulanger'den kompozisyon dersleri almıştır. Ulvi Cemal Erkin, Paris Konservatuarı ve Ecole Normale de Musique'deki beş yıllık eğitiminin ardından zorlu bir sınavı geçerek lisans diplomasını aldı ve 1930 yılında Türkiye'ye döndü. Ulvi Cemal'in okuldaki diğer öğrencilerden farklı ve üstün olan yeteneği “Monde Musical” adlı müzik dergisinde övgüyle anlatıldı (Akbulut Demirci, 2018: 2582).

Erkin, aynı yıl Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe atanmıştır (Saydam, 1997: 214). 1936 yılında Macar besteci Bela Bartok'un önderliğinde Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Adnan Saygun ile birlikte halk müziği derlemeleri için Anadolu'da keşif gezilerine çıkmışlar ve sonradan eserlerinde kullanacakları yöresel ezgileri notaya almış ya da plağa kaydetmişlerdir (Ortakale, 2007: 26).

Ulvi Cemal Erkin'in Paris Konservatuarı'na kabul edilmesi üzerine, dönemin tanınmış müzikologlarından Mahmut Ragıp Gazimihal şu sözleri dile getirmiştir: "Olay Türk müzisyenliği için bir değerdir, çünkü dünyanın en çetin müzik ocağı olan bu kuruma ilk kez yarışma ile bir Türk genci girebilmiştir" (Say, 1985: 483).

Erkin 24 yaşındayken Ankara Musiki Muallim Mektebi'ne piyano ve armoni öğretmeni olarak atanmış, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuarı kurulduktan sonra burada 1972'deki ölümüne kadar görev yapmıştır (Aktüze, 2002: 801). Ulvi Cemal Erkin, Paris'te başladığı "İki Dans" adlı orkestra eserini Ankara'da tamamlamış olup, bu yapıt 6 Mart 1931 tarihinde Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası tarafından dünya prömiyeri olarak icra edilmiştir. Erkin, 1932 yılında piyanist ve piyano eğitmeni Ferhunde Remzi (Erkin) ile evlenmiş; 1936'da Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşuyla birlikte bu kurumun piyano bölüm başkanlığı görevini üstlenmiştir. Ulvi Cemal Erkin'in evliliğinin ardından, eşi Ferhunde Erkin, bestelerinin ilham kaynağı ve özellikle piyano eserlerinin en önemli yorumcusu olmuştur. Sanatsal kariyerleri boyunca, yurtiçinde ve yurtdışında gerçekleştirdikleri konserlerle müzikal başarılarını paylaşmış, sanat yaşamlarını ortak bir tutkuyla sürdürmüşlerdir (Say, 1985: 483).

Ulvi Cemal, "Ninni", "Emprovizasyon" ve "Zeybek Türküsü" eserlerini de keman ve piyano için Paris'te yazmıştır. Bir yıl sonra, "Beş Damla" isimli eserini piyano için bestelemiş, bu yapıtı Türkiye'den başka birçok ülkede başarıyla yorumlanmıştır.

1934'te büyük orkestra için bir bölümlü "Bayram" parçası, kendi yönetiminde Ankara'da, üç ay sonra da Zeki Üngör yönetiminde Moskova Filarmoni Orkestrası ile Bakü'de seslendirildi. 1935'te başladığı "Yaylılar Dörtlüsü" eserini bitirdi. Eser, ilk kez Ankara Radyosu'nda, bir süre sonra da Prag Radyosu'nda çalındı ve plağa alınarak satışa çıkarıldı. Aynı yıl, piyano için "Yedi Türkü" ve koro için "İki sesli Türküler" eserlerini besteledi (Saydam, 1997: 215).

1943 yılında Ulvi Cemal Erkin halk danslarından oluşan "Köçekçe" adlı eserini büyük orkestra için bestelemiştir. Bu eser, ilk defa aynı yıl Ankara Radyosu'nda Dr. Ernst Preatorius yönetimindeki orkestra tarafından seslendirilmiştir (Çavuş, 2019 :58). Eser 1943 Ekim ayında Fritz

Zaun yönetiminde bombalar altındaki Berlin’de Stadtisches Orkestrer eşliğinde seslendirilmiş ve ayrıca Berlin Radyosu’nda çalınmıştır. Bu konserden Alman basınında besteciyi ve yorumcuyu öven yazılar çıkmıştır (Say, 1985: 484). Sanatçının en fazla seslendirilen eserlerinden biri olan “Köçekçe” farklı zamanlarda konuk şefler tarafından Çekoslovakya, İsviçre ve Viyana’da çalınarak Universal Edition’a satılmıştır (Çavuş, 2019: 58).

Ulvi Cemal Erkin, besteciliğinin ve eğitmenliğinin yanı sıra, uzun yıllar boyunca Konservatuvar Orkestrası ve Opera Orkestrası’nın şefliğini üstlenmiştir. 1949-1951 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı’nda müdürlük görevini yürütmüş ve aynı zamanda Gazi Eğitim Enstitüsü’nde çeyrek asır boyunca piyano eğitimi vermeye devam etmiştir. Kendi eserlerinin uluslararası alanda seslendirilmesine tanıklık etmek amacıyla çeşitli ülkelerde bulunmuş, kırk yılı aşkın piyano eğitmenliği süresince Türk müzik sahnesine önemli piyanistler kazandırmıştır (Savaş, 2021: 211). Ulvi Cemal 1971 yılında, özel bir kanunla devlet sanatçısı olmuş ve Ankara Devlet Konservatuvarı Müdürlüğü’ne atanmıştır. Ayrıca Devlet Opera Orkestrası’nı da yönetmiştir. Ulvi Cemal Erkin, dönemin kültürel ve sanatsal gelişimine yön veren çok yönlü bir müzik insanı olarak, Türkiye’nin müzik tarihinde önemli izler bırakmıştır. Sanatçı, Necil Kâzım Akses ile gerçekleştirdiği iş birlikleriyle uluslararası opera eserlerinin Türkçe librettolara uyarlanmasına öncülük ederek bu yapıtların Türkçe olarak da temsil edilmesini mümkün kılmıştır. Bu çalışmalar, Türk opera repertuvarının halka ulaşabilirliğini artırırken, sahne sanatlarının gelişimine de somut katkılar sunmuştur (Yanya, 2015: 28).

Erkin’in sanatsal faaliyetleri, yalnızca bestecilikle sınırlı kalmayıp kurumsal ve eğitimsel alanlarda da etkin bir rol oynamıştır. Hem konservatuvar hem de opera orkestralarında şeflik görevi üstlenerek müziksel yorumlama ve yönetim becerilerini birleştirmiş; aynı zamanda Ankara Radyosu’nda çok sesli müzik programlarının yapılandırılmasında öncülük etmiştir. Bestecilik kariyerini aktif biçimde sürdürdüğü dönemde, Ankara Devlet Konservatuvarı’nda akademik eğitimci kimliğiyle yeni kuşak müzisyenlerin yetişmesine teorik ve pratik temeller kazandırmıştır. Bu çok katmanlı çalışmalar, Erkin’i hem bir icracı ve besteci hem de bir kültür elçisi ve eğitimci olarak konumlandırır. Müzik alanındaki üretimini pedagojik katkılarla bütünleştirmesi, Cumhuriyet dönemi sanat politikalarının önemli bir temsilcisi olduğunu gösterir. Opera çevirilerinden orkestra yönetimine, radyo programlarının kurgulanmasından akademik müfredatın şekillendirilmesine uzanan bu süreç, Türkiye’de çok sesli müziğin kök salmasında onun merkezi rolünü ortaya koymaktadır (Yanya, 2015: 27).

15 Eylül 1972 günü “Türk Beşleri” grubunun 3. üyesi sayılan değerli Türk Devlet Sanatçısı Ulvi Cemal Erkin, besteciliğini, öğretmenliğini ve yöneticiliğini sürdürdüğü bir sırada, kalp krizinden Ankara’da vefat etmiştir.

Ulvi Cemal Erkin’in Besteciliği

Ulvi Cemal Erkin, Türk bestecileri arasında özgün bir yere sahiptir. Türk Beşleri içinde en az sayıda eser veren besteci olmasına karşın, yaratımındaki derinlik ve sanatsal kimliğiyle kendine has bir üslup geliştirmiş ve diğer bestecilerden ayrılmayı başarmıştır. Erkin’in Jean Gallon, Jean Batalla, Beduin, Noel Gallon ve Nadia Boulanger gibi önemli hocalar ile yaptığı armoni ve kontrpuan çalışmaları, yeteneğinin ortaya çıkmasında ve ilk kuşak Türk bestecileri arasında bestecilik açısından önemli bir konuma sahip olmasındaki en büyük etken olmuştur. Paris Konservatuvarı’nda geçirdiği eğitim yılları ve çalıştığı hocaların bestecilik ekollerinin etkisinden dolayı Erkin’in müziğinde geleneksel Türk müziği yalın bir aktarım ile ifade edilirken, onunla bütünleşerek müzikal düşüncesini bir gölge gibi takip eden Fransız izlenimciliğinin etkileri de eserlerinde her daim açık bir biçimde hissedilmektedir (Kalın, 2019: 3).

Erkin, halk müziğinin stil, karakter ve tekniklerini eserlerinde temel yapı taşı olarak kullanmıştır (Kolçak, 2008: 26). Eserlerinde dörtlü/beşli akorlar, makamsal pasajlar ve bölgesel ritmik motifler kullanırken, taksim geleneğini enstrümantal yorumlarla birleştirip lirik bölümlerde ağıtları, finallerde geleneksel dansların enerjisini işlemiştir. Erkin’in bestelerinde, Anadolu’nun kültürel zenginliğini yansıtan bölgesel motifler öne çıkar. Karadeniz’in dinamik halk ezgileri ve dans ritimlerinden, Ege’nin zeybek türkülerinin epik atmosferine, Bursa kılıç kalkan oyunlarının görsel şölenine kadar pek çok yerel unsur, onun eserlerinde sanatsal bir dile dönüşmüştür (Çalgan, 1991: 29). Erkin’in halk müziğine dair derin bilgisi ve bu öğeleri eserlerine ustalıkla katıştırması, onun müzik dilinin ayırt edici niteliklerini oluşturur. Bestecinin üslubunun büyük ölçüde Geç Romantik Dönem ile İzlenimci akımın sentezinden beslenen bir yapı sergilediği gözlemlenir. Eserlerinde İzlenimci besteci geleneğine paralel olarak, özgür ifade biçimleri ve çalgıların renk paletindeki çeşitlilik dikkat çeken unsurlar arasındadır (Munzur, 2013: 124).

Bestecinin “*Keman Konçertosu*”, bu yaklaşımın çarpıcı bir örneği olarak Türk sanat müziğinin makamsal sistemini Klasik Batı müziği formları ile harmanlar. Klasik çerçevede örülen eser, hızla akan ritmik yapısıyla adeta Karadeniz’in coşkulu horon melodilerini senfonik bir platforma taşır (Deniz, 2016: 234).

Besteci, Klasik senfonik formlara bağlı kalarak sonat, konçerto gibi batılı yapıları benimsemiş, opera dışında tüm büyük türlerde eserler vermiştir. Geleneksel unsurları modern tekniklerle işleyerek hem yerel hem evrensel bir kimlik kazanmış, bu sentezle müzik tarihinde yenilikçi ve özgün bir estetik miras bırakmıştır (Çavuş, 2019: 58).

Ulvi Cemal Erkin, virtüöz piyanist kimliğiyle müzik tarihindeki konumunu pekiştiren bir besteci olarak, piyano literatürüne önemli katkılar sunmuştur. Sanatçının bu enstrüman için bestelediği eserler teknik karmaşıklık ile lirik ifade derinliğini sentezleyen bir estetik anlayışı yansıtmaktadır. Bestelerinde gözlemlenen ezgisel çeşitlilik ve ritmik dinamizm, onun hem tonal hem de ritmik yapılar üzerindeki hakimiyetini ortaya koymaktadır. Erkin'in Türkiye'de tüm bestelerinin icra edilmiş olması, onun müzikolojik mirası açısından dikkat çeken bir diğer özelliğidir (İlyasoğlu, 1994: 282).

Ulvi Cemal Erkin, akademik kariyerinin başlangıcından itibaren çok yönlü sanatsal kimliğiyle Cumhuriyet'in kültürel dönüşüm sürecinde önemli bir figür haline gelmiştir. Bestecilik, pedagoğluk, orkestra şefliği ve solistlik gibi disiplinler arası alanlarda faaliyet göstererek, Türkiye'nin müzik alanındaki modernleşme hamlelerinin toplumsal olarak benimsenmesinde büyük katkısı olmuştur.

Erkin'in evrenselliği yakalayan müzikal yaklaşımı, eserlerinin yalnızca ulusal değil uluslararası platformlarda temsil edilmesiyle de ortaya çıkmaktadır. Çek Filarmoni, Colonne ve Paris Radyo Senfoni gibi prestijli orkestraların repertuvarında yer alan bestelerini bizzat yönetmesi, sanatçının evrensel müzik camiasındaki bilinirliğini arttırmıştır. Ulvi Cemal Erkin, sanatındaki üstün başarıları nedeniyle Palm Academique ve Legion d'Honneur nişanlarına layık görülmüş; ayrıca, İtalyan Cumhuriyeti tarafından “Officiale” derecesinde nişan ile onurlandırılmıştır. 1971 yılında “Türkiye Cumhuriyeti Devlet Sanatçısı” unvanını alan besteci, vefatının ardından 1991 yılında Sevda Cenap And Müzik Vakfı tarafından Onur Altın Madalyası'na değer bulunmuştur. Bunun yanı sıra, 1985 yılında Türkiye Posta ve Telgraf Teşkilatı (PTT) tarafından, anısına özel bir pul basılmıştır (Çalgan, 1991: 179).

Bestecinin Başlıca Yapıtları

Ulvi Cemal Erkin'in başlıca yapıtları aşağıdaki gibidir:

Orkestra için “İki Dans” (1930)

Keman ve Piyano için “Ninni, Emprovizasyon ve Zeybek Türküsü” (1932)

- Piyano için “Beş Damla” (1931)
Ses ve Küçük Orkestra için “Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932)
Piyano ve Orkestra için “Konçertino” (1932)
Orkestra için “Bayram” (1934)
Yaylı Çalgılar için “Dörtlü” (1936)
Ses ve Piyano için “Yedi Türkü” (1936)
İki Sesli Koro için “İki Sesli Türküler” (1936)
Piyano için “Çocuklar için Yedi Kolay Parça” (1937)
Piyano için “Duyuşlar” (1937)
Karagöz Oyunu için “Sahne Müziği” (1940)
Piyano için “Konçerto” (1942)
Orkestra için “Köçekçeler Süiti” (1943)
Piyano ve Yaylı Dörtlü için “Piyanolu Beşli” (1943)
Karışık Koro için “Yedi Türkü” (1945)
Orkestra için “Birinci Senfoni” (1946)
Piyano için “Sonat” (1946)
Keman ve Orkestra için “Keman Konçertosu” (1947)
Orkestra için “İkinci Senfoni” (1951)
Bale Müziği “Keloğlan” (1950)
Yaylı Çalgılar Orkestrası için “Sinfonietta” (1951)
Koro için “On Türkü” (1963) Piyano için “Altı Prelüd” (1967)
Ses ve Orkestra için “Yedi Halk Türküsü” (1966)
Orkestra için “Senfoni Konçertant” (1966)
Büyük Orkestra için “Senfonik Parçalar-Episodes” (1971–Tamamlanmadı) (Say, 1985: 484).

Yukarıda adı geçen bu eserler, Erkin’in üretkenliğini gözler önüne sererken, halk müziğine olan derin ilgisini de açıkça ortaya koymaktadır. Ulvi Cemal Erkin’in, dinleyicinin kolayca benimseyebileceği ve akılda kalıcı melodiler yaratma yeteneği, ulusal müziğe verdiği önemin ve bu müziği geniş kitlelere ulaştırma arzusunun en güçlü yansımalarından biridir. Özellikle *Türküler* adlı eseri, geleneksel Türk müziğinin büyük orkestralar tarafından başarılı bir şekilde icra edilebileceğini kanıtlamakta ve bu alandaki evrensel potansiyelini gözler önüne sermektedir (Altınsoy, 2017: 22). Erkin’in bestecilik kariyerinde kayda değer dönüm noktalarından biri, Birinci

Senfonisi'nin ilk kez icra edildiği konserdir. Bu tarihi etkinlik, Halil Bedii Yönetken tarafından kaleme alınan *Yeni bir Türk Senfonisi* başlıklı yazıda şöyle ele alınmıştır. “20 Nisan 1946 Cumartesi günü, sanat yaşamımızın parlak ve müstesna bir gününü yaşadık. Değerli bestecimiz Ulvi Cemal Erkin, 26.04.1944'te başlayıp 10.02.1946'da bitirdiği ilk senfonisini o gün bizzat kendisi yönetti. Sayın eşi değerli piyanistimiz Ferhunde Erkin orkestra eşliğinde bestecimizin piyano konçertosunu seslendirdi. Ulvi Cemal, konserin son eseri olarak “Köçekçeler Süiti”ni yönetti. Bu değerli müzikçi aile ile ne kadar övünsek azdır.” (Say, 1985: 484). Erkin'in sonat, senfoni ve konçerto gibi eserlerinin ilk bölümlerinde batı müziğinin izleri belirgin şekilde hissedilir. Özellikle 1946 yılında yazdığı “*Piyano Sonatı*”nın ilk bölümü, batı müziğinin karakteristik özelliği olan sonat formunun yapısal kurallarına uygun olarak bestelenmiştir. Bu eserin ilk kısmı, Klasik sonat allegro düzenine uygun şekilde kurgulanarak dönemin batılı beste teknikleriyle uyumlu bir anlayış sergilemiştir (Kalın, 2019: 47).

Ulvi Cemal Erkin'in 1947'de bestelediği *Keman Konçertosu*, ilk kez 1948'de Ankara'da, bestecinin yönetiminde ve Liko Amar'ın solistliğinde seslendirilmiştir. Eser, uluslararası alanda da büyük ilgi görerek Wolfgang Schneiderhan, Ayla Erduran ve Suna Kan gibi önemli kemancılar tarafından farklı ülkelerde yorumlanmıştır (Altınsoy, 2017: 18). 1951'de tamamladığı *İkinci Senfoni*, halk temalarını etkileyici bir orkestrasyonla birleştiren önemli eserlerinden biridir. Ardından *Keloğlan* bale müziği, *Sinfonietta*, *Armonili Türküler* ve *2 Prelüd* gibi eserler bestelemiştir. Piyano ve orkestra için yazdığı *Konçertant Senfoni*, 1967'de Verda Erman'ın solistliğiyle büyük bir başarıyla seslendirilmiştir (Saydam, 1997: 217).

BULGULAR

Ulvi Cemal Erkin Yaylı Çalgılar Dörtlüsü

Erkin'in Yaylı Çalgılar Dörtlüsü 1936 yılında yazılmıştır ve Erkin'in gençlik dönemi eserlerindendir.

Bu dörtlü, Türk müziği ile Klasik Batı Müziği formlarının sentezini yansıtan özgün bir yapıt olarak kabul edilir. Klasik Batı müziği formunda yazılmış bir oda müziği eseri; dört bölümlü bir yapıya sahiptir. Temalar genellikle makamsal, pentatonik ve özgün modal diziler üzerinde yapılandırılmıştır.

1. Bölüm (Allegro) sonat formunda yazılmıştır. Türk halk müziğinden esinlenen motiflerle batılı kontrpuan teknikleri iç içe işlenmiştir. 2. bölüm (Andante) lirik ve duygusal bir karakter taşır. Saba

ve Kürdi gibi Türk makamlarının izleri belirgindir. 3. Bölüm (Scherzo) hareketli ve ritmik bir yapıya sahiptir. Anadolu'nun geleneksel dans figürlerini (halay, zeybek) çağrıştıran ritmler dikkat çeker. 4. bölüm (Finale - Allegro vivace) enerjik bir final bölümüdür. Türk müziğine özgü aksak (5/8, 7/8) ve aksak senkoplarla düzenlenmiş 4/4'lük ritmler kullanılarak dinamik bir kapanış sağlanır.

Eser iki keman, bir viyola ve bir viyolonselden oluşan geleneksel bir yaylı çalgılar dördlüsü formatındadır. Erkin, bu enstrümanlara Türk müziğinin "tınısını" aktarmak için pizzicato ve glissando (kaydırma) gibi teknikleri sıklıkla kullanır. Eserde, Anadolu türkülerinden alınan melodik cümleler ve makamsal geçişler öne çıkar. Örneğin, ikinci bölümdeki "ağıt" benzeri ezgiler, halk müziğindeki uzun hava geleneğini yansıtır. Aksak ritimler ve modal armoni, batılı formlarla birleştirilerek özgün bir dil oluşturulmuştur.

Erkin, bu eserle Türk müziğinin batılı formlarla nasıl sentezlenebileceğine dair bir örnek sunar. Eser, 20. yüzyılın başında Avrupa'da yükselen ulusalcı müzik akımlarıyla (Bartók, Kodály) benzerlikler taşır. Erkin, Anadolu'nun yerel renklerini evrensel bir dile dönüştürerek dünya müzik literatürüne katkı sağlamıştır. Eserlerinin ilk seslendirmeleri 1940'lı yıllarda Ankara ve İstanbul'da yapılmış, 1950'lerden itibaren Avrupa'da da tanınmaya başlamıştır. Günümüzde Türk ve yabancı topluluklar tarafından sıklıkla seslendirilir. Ulvi Cemal Erkin'in bu dördlüsü hem teknik ustalığı hem de kültürel derinliğiyle Türk müziğinin evrenselleşme sürecindeki kilometre taşlarından biridir.

Finlandiyalı müzik eleştirmeni Helen Eenhjelm, 23 Ocak 1946'da radyoda yayınlanan *Yaylı Çalgılar Dördlüsü* ile 2 Mayıs 1946'da prömiyeri gerçekleşen *Birinci Senfoni* eserlerini dinledikten sonra, bestecinin müzikal dehasını ülkesinde tanıtmak amacıyla *Refvudstadsbladet* Gazetesi'nde kapsamlı bir yazı kaleme almıştır. Eenhjelm, bu yazısında Erkin'in eserlerini "Anadolu'nun ruhunu evrensel bir dille işleyen, teknik ustalıkla harmanlanmış sanatsal bir manifesto" olarak tanımlayarak, bestecinin batı müziği formlarıyla Türk halk motiflerini sentezleme becerisine dikkat çekmiştir. Yazıda ayrıca, Erkin'in senfonik yapıtlarındaki dinamik kontrastların ve makamsal geçişlerin, İskandinav müzik geleneğindeki epik anlatımla benzerlikler taşıdığı vurgulanmıştır. Eenhjelm'in bu coşkulu analizi, Erkin'in uluslararası müzik camiasında tanınırlığını artıran önemli bir adım olarak kayda geçmiştir ([http-1](http://1)).

Yaylı Çalgılar Dörtlüsünün Analizi

1. Bölüm

La minör tonalite üzerinde modal diziler kullanılarak yapılandırılan bölüm “Allegro ma non troppo” yani çok fazla yürük olmayan bir tempo ifadesine sahiptir. Bu tempo ifadesi, Erkin’in eserinde soyutladığı halay ya da horon gibi halk danslarının ritmik ve karakteristik inceliklerini korumak için tercih edilmiş olabilir. Bölümün ana teması viyolanın 8’liklerin üçleme olarak düzenlendiği 12/8’lik tartıma sahip eşlik motifiyle başlar. Viyolonsel de her ölçünün 1. ve 4. vuruşlarındaki çift seslerle kendi eşlik partisini çalar. 3. ölçüde egzotik bir havaya sahip pentatonik² yapıyla tema ikinci keman tarafından duyurulur. Pentatonik dizinin kullanımı, Erkin’in izlenimci bir çizgiyi takip etmesi sonucudur. Ayrıca bu diziler Batı müziği tonalitesinden Türk makamlarına geçişte bir köprü olarak da düşünülebilir. Erkin, bu eserde ani bir makam sergisi yerine pentatonik diziyle dinleyicinin kulağını makamsal dizilere alıştırmaya yolunu seçmiş olabilir. 7. ölçüde 1. keman ana temayı tam 5’li yukarıdan tekrar duyurur. Bu giriş bir füğ etkisi yaratır. 11. ve 14. ölçüler boyunca birinci ve ikinci keman partileri aralarında değiştirirerek kanonik bir cümle oluştururlar (Nota 1). Erkin Füğ formunu kullanarak Barok döneme bir atıfta bulunmuştur.

Nota 1. 3. ölçüde başlayan ve keman tarafından seslendirilen 1. tema ve 7. ölçüde kontrpuan yapısı ile tam 5’li yukarıdan başlayan karşı cevap teması.

² Oktav başına 5 notadan oluşan dizi.

15. ölçüde viyolonsel temayı kısmen çeşitlendirilmiş şekilde duyurur. Bu noktada ikinci keman tremololu bir eşlik partisine geçer. Viyola bu sırada eserin başından beri üçleme sekizlik eşliğiyle müziğin gerilimini korur. Tremolo, genellikle gerilimi arttıran veya duygusal yoğunluğu vurgulayan bir araç olarak kullanılır. İkinci kemanın tremololu partisi eserin bu noktasında dramatik bir olay veya içsel çatışma iması yaratıyor olabilir. 23. ölçüde 1. kemanda çellonun başladığı çeşitlendirilmiş tema tekrar duyulur. Ancak bu sefer tema ikinci cümlesinde tam 5'li yukarıdan tekrarlanarak 2/4'lük bir geçiş ölçüsünde zirve noktaya ulaşır. Melodi çizgisi zirveye ulaşırken viyolonsel ikilik notalardan oluşan bir inici doğal Fa minör gamıyla mi bemol notasına ulaşır (Nota 2).

Nota 2. 23. ölçüde başlayan çeşitlendirilmiş 1. tema.

Burada yine varyasyonlu ana tema birinci ve ikinci keman tarafından tam dörtlü aralıkla paralel olarak çalınır. Viyolonsel bu pasajda üçleme dörtlük notalarla çift sesli bir eşlik partisine çalar. Tam dörtlü aralıklar egzotik bir hava yaratırken aynı zamanda Karadeniz yöresel kemençe müziğine bir göndermedir. 35. ölçüdeki sol bemol-fa-mi motifinin aksanlı olarak gelmesi bir “Horon” duyuluşu yaratır (Nota 3).



Nota 3. 35. ölçüde duyulan horon karakterli motif.

43. ölçüde viyolonsel bir “uzun hava” girişini duyurur. Bu cümle ilk üç notası itibariyle “saba” makamını andırır. 48. ölçüde viyola temaya tam dörtlü tizden başlar ancak bu cümle “kürdi” makamını anımsatır. Bu ağırlaşma 15. ölçüde duyulan gerilimli pasajın ifade ettiği çatışmanın durulması olarak değerlendirilebilir. Bu coşkulu gerilim yerini bir ağıta bırakmıştır.

53. ölçüde 2. keman, 54. ölçüde 1. kemanın farklı perdelerden katılımıyla Füg yapıları bir pasaj ortaya çıkar. Bu noktada makamsal yapılar yerini atonal armonik duyuluşlara bırakır (Nota 4).



Nota 4. 48. ölçüde başlayan viyola teması. 53. ve 54. ölçülerde füg formunda ikinci ve birinci kemanda eklenen cevap temaları.

Pasaj giderek yükselir ve 62. ölçüde 6/4'lük bir ölçüyle zirveye ulaşır. Bu zirve modal yapıyı da Fa eksenine taşır. Tüm çalgıların unison olarak çaldığı tremolo Fa notası ile gelişme bölümü başlar.

Ana tema ilk tonuna göre büyük üçlü pesten ilk sergide viyolanın çaldığı eşlik partisine ikinci keman ile başlar (Nota 5).



Nota 5: 62. ölçüde füğ yapılı pasajın zirve noktası, gelişme bölümünü başlatan tremololar ve ikinci kemanda başlayan birinci tema girişi.

67. ölçüde temayı viyolonsel duyurur. 75. ölçüde keman ana temanın motifleriyle oluşturulmuş daha geniş cümleli karşı bir melodi seslendirilir. 79. ölçüde tremololardan oluşan bir köprü motifi modun eksenini re notasına taşır. Burada ikinci kemanla viyola temayı duyururken üçleme sekizliklerden oluşan eşliği 1. keman devralır (Nota 6).



Nota 6. 79. ölçüde başlayan tremololu köprü ve 2.keman ve viyolanın duyurduğu tema. Üçleme eşliği keman devralır.

90. ölçüde 1. temanın unsurları kullanılarak oluşturulmuş ikinci bir tema duyulur. Bu temaya 1. ve 2. keman sekizlik, üçleme sekizlik ve onaltılıklardan oluşan motiflerle oldukça dinamik bir eşlik partisine çalar. Viyola ise en baştan beri sürdürdüğü üçleme sekizlik motifli eşliğe devam eder. 94 ve 97. ölçüler arasında duyulan yükseliş cümlelerini takiben $\frac{3}{4}$ lük tartıma sahip 3 ölçülük sakın ama

güçlü bir pasaja ulaşılır. Ardından bu pasaj sebare ve $\frac{3}{4}$ 'lük tartımlar arasında geçişler yaparak devam eder (Nota 7).

Nota 7. 94. ölçüden itibaren başlayan tremololu yükseliş cümlesi. $\frac{3}{4}$ 'lük ve sebare tatımlardan oluşan pasaj

111. ölçüde tempo ve tartım değişerek, $\frac{2}{4}$ 'lük tartımla *lento* tempoda kasvetli bir pasaja geçilir. Bu pasaj ana temanın motiflerini çeşitli noktalarda hatırlatarak yeniden sergiye hazırlık oluşturur. 124. ölçüde, viyolanın eşlik motifleriyle desteklediği yeniden sergi başlar. İki ölçü sonra (126. ölçü), ikinci keman ana temayı sunarken; 130. ölçüde birinci keman, ilk sergiden farklı olarak temayı aynı tonda sürdürür. İki keman, tema boyunca bir oktav aralıkla unison olarak çalar. 134. ölçüden itibaren kemanlar, aynı motifi üç kez tekrarlayarak hızlanır ve tremololardan oluşan iki ölçülük final pasajına ulaşır. Eser, üçlü, yedili ve dokuzlu aralıkları içermeyen *la 11'li* akoruyla sonlanır (Nota 8).



Nota 8. 134. ölçüde başlayan final hazırlığı ve final akoru.

2. Bölüm

5/8'lik tartımda Karadeniz yöresine ait motifleri hissettiren dinamik bölüm re majör tonalitesi üzerinde modal bir yapıdadır. Temayı melodiden çok, tüm enstrümanların aynı anda çaldığı ritmik yapı belirler. 17. ölçüde 4 sekizlik tartıma sahip 3 ölçüde zayıf zamanlar üzerine kurulu bir karşı zaman senkopu ile güçlü pizzicato akorlar ritmik bir kontrast yaratır. Bu yapı stilize edilmiş bir “horon” dansıdır. Notada yazmasa da 20. ölçüde tekrar “arco” yapıdaki 5/8'lik bölüme bir nefesle başlanır (Nota 9).



Nota 9. 17. ölçüde başlayan pizzicato karşı zaman senkoplu pasaj. 20. Ölçüde tekrar “arco”ya dönüyor.

28. ölçüden itibaren tema, 4/8'lik ve 3/8'lik şeklindeki tartımları ardışık şekilde farklı ölçü sayılarında sıralayarak ilerler. 36. ölçüde tekrar 5/8'lik ilk temaya döner. Ancak burada tema mi bemol-re bemol notaları eksenindedir. 44. ölçüde 4/8'lik tartımda 8 ölçüye yayılan ve çarpışan seslerden oluşan senkoplu akorlar duyulur. Akorlar bölümünün genel staccato karakterli yapısının aksine “tenuto” olarak çalınır. Burada Erkin, staccatolarla horon dansının ayak vuruşlarını, tenuto akorlarla da kemençenin çalış tekniğini betimlemiş olabilir. 52. ölçüde 5 dörtlük sayı boyunca sekizlik notalardan oluşan pizzicato bağlantı motifi çalınır (Nota 10).

44. ölçü

Violin I *f*

Violin II *f*

Viola *f*

Cello *f*

52. ölçü

Vln. I Pizzicato *p* arco *pp*

Vln. II Pizzicato *p* arco *pp*

Vla. Pizzicato *p* arco *pp*

Vc. Pizzicato *p* arco *pp*

Nota 10. 44. ölçüde başlayan senkoplu akorlar ve 52. ölçüde başlayan pizzicato bağlantı motifi.

55. ölçüde tekrar ilk temaya dönülür. 64. ölçüde 3/4 tartım üzerinde senkoplu akorlardan oluşan 6 ölçülük bir cümle başlar. Burada Erkin 3/4 'lük ölçüde bir senkop oyunuyla burayı aksak ritm gibi duyurur. Besteci bu cümlede “Molto marcato” ifadesinin verebilmesi için tüm akorların arşeyi çekerek çalınmasını istemiştir. Burada besteci aksak ritimlerin seyirci tarafından daha belirgin şekilde duyulmasını istemiş olabilir. 70. ölçüde tüm enstrümanlar birer ölçü içerisinde kanonik bir yapıda birer glissando ile bitiş akoruna bağlanır. Burası çok güçlü çalınır ve bitiş akoru iki piano nüansına kadar sönerek biter (Nota 11). Bu cümle, hareketli bir türkünün bitişinde söyleyen kişi tarafından söylenen bir “nida”yı temsil ediyor olarak değerlendirilebilir.

70. ölçü

Violin I

Violin II

Viola

Cello

sfz *ff* *pp*

Nota 11. 70. ölçüde başlayan ve finali hazırlayan kanonik yapıli glissandolar ve bitiş akoru.

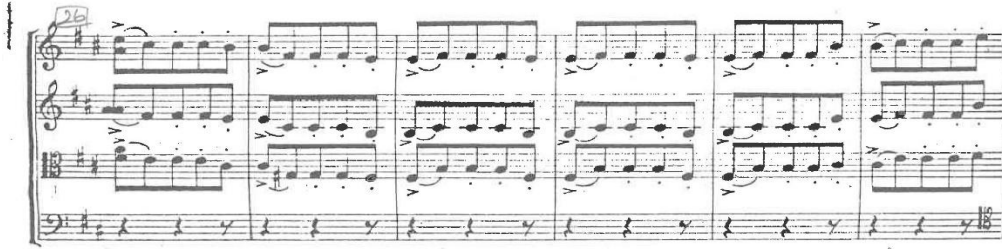
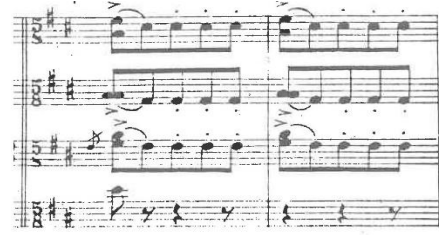
Buradan üçüncü bölüme “attaca” olarak bağlanılır. 78. ölçüde ağıt karakterli bir ara bölüm başlar. Modal yapılı tema viyoladadır. Viyolonsel farklı bir melodiyle viyolaya eşlik eder. Viyolonseldeki bir onaltılık ve noktalı sekizlikten oluşan motifler, yöresel müzikte uzun hava, ağıt, taksim gibi ritmik olmayan yapılarda sık rastlanan bir tür süslemedir. 81. ölçüde iki kemanın pianissimo nüansa sahip 16’lık altılama motifleri ana temaya cevap verir. Bu cümle kırsalda yaşamı andıran pastoral bir atmosfer yaratır (Nota 12).

81.ölçü

Nota 12. İki kemanın pastoral bir hava yaratan 16'lık altılıma motifleri.

Viyolanın teması 15 ölçü ve arkasından 5 ölçü boyunca devam eden iki cümleden oluşur. Viyolonsel uzun hava karakterli eşliğine bu cümleler boyunca devam eder. İkinci cümlede kemanların cevabı arpej motifi olarak 1 kez duyulur. 101. ölçüde tekrar 5/8'lik ilk tema başlar. Tema bazı küçük farklılıklarla devam eder (Nota 13).

101.ölçü



Nota 13. 101. ölçüde küçük farklılıklarla tekrar başlayan 5/8'lik tema.

121. ölçüde 4 ölçü boyunca bir yükseliş cümlesi güçlü bir şekilde finali hazırlar. Bölüm piano nüansından başlaya küçük bir crescendo yapan “poco sostenuto” ifadeye sahip oldukça sakin sürpriz bir motifle tamamlanır (Nota 14).



Nota 14. 2. bölümün finali.

3. Bölüm

Andante tempo ifadeli bu bölüm uzun hava karakterli bir tema ile birinci kemanda başlar. Enstrümanların sırayla temaya başlamaları bir *kanon*³ etkisi yaratır. Ancak ikinci keman burada farklı bir melodi çalar. Bu bölüm ilk iki bölüme göre Anadolu ezgilerini daha belirgin şekilde duyurur. Eşlik partileri ise bu belirgin melodilere kontrast şekilde atonal akorlar oluşturur. 3. bölümün teması ilk bölümün tema motifinden izler taşır, bu da bölümler arasındaki organik bağı ortaya koyar (Nota 15).

1. bölümün teması

3. bölümün teması

Nota 15. 1. bölüm ve 3. bölüm temaları arasındaki organik bağ.

³ Bir melodik yapının belirli zaman aralıklarıyla farklı partilerde art arda başlayarak çok sesli bir parça oluşturması.

Tema kontrpuan yapısında gelişerek ilerler. 35. ölçüde tema füg yapılı olarak çalınır. Tema tüm enstrümanlarda sırayla farklı tonlarda duyulur (Nota 16).

35. ölçü 1.

Nota 16. 35. ölçüden itibaren başlayan füg yapılı tema. (Her yeni tema başlangıcı numaralandırılmıştır).

42. ölçüde 2. keman, viyola ve viyolonselın tremolo eşliğinde, birinci keman bir uzun hava temasına başlar. Bu tema 52. ölçüye kadar sürer. 53. ölçüde temanın unsurlarından oluşan coda, bölümü sona erdirir. Burada 66. ölçüden başlayan 4 ölçülük kanon yapısı dikkat çekicidir. Oldukça sakın çalınan final cümlesi “flageolet”⁴ olarak çalınan mistik bir akorla sona erer (Nota 17). Flageolet’nin kullanımı yoğun kanonik yapının ardından puslu bir atmosfer yaratarak sakın bir final oluşturur.

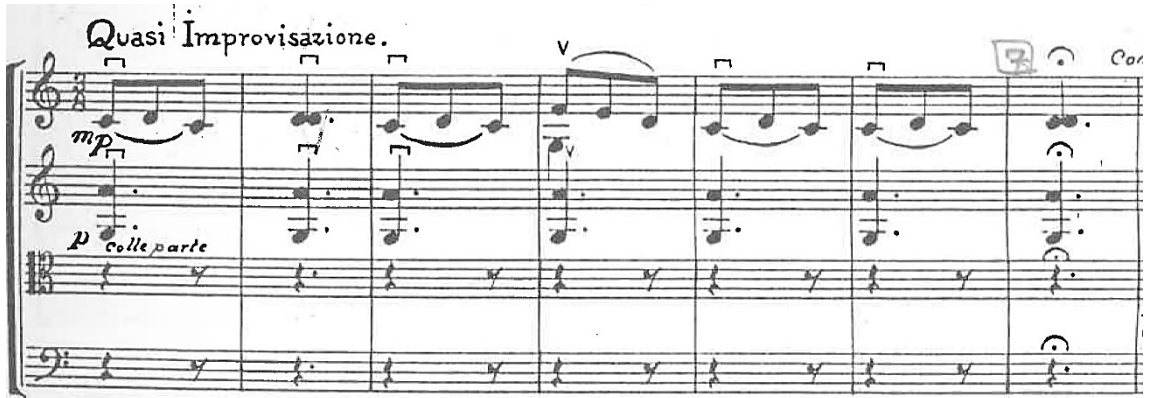
66. ölçü

Nota 17. Kanon yapılı final cümlesi ve mistik bitiş akoru.

⁴ Yaylı sazlarda tele hafifçe dokunarak basılan sesin doğuşkanlarının duyurulması.

4. Bölüm

“Quasi improvisazione” yani “doğaçlama gibi” şeklindeki ifade tanımlı bölüm re tonalitesi üzerinde 4 ölçülük ağır bir uzun hava motifi ile başlar. Temayı 1. keman seslendirirken 2. keman 9’lu aralığa sahip çift notalarla eşlik eder (Nota 18).



Nota 18. 4. bölümün uzun hava motifli giriş teması.

8. ölçüden itibaren arpejli motiflerden oluşan ve pizzicato olarak çalınan bir cümle, bölümü bir “buharlı lokomotifin hızlanması” etkisi yaratarak hızlandırır. Besteci burayı “commencianto lentamento poco a poco movendo fino” (yavaş yavaş hareket ederek) ifadesiyle belirtmiştir. Söz konusu hızlanma 18. ölçüde bölümün kendi temposuna ulaşır (Nota 19).

Nota 19. 8. ölçüde başlayan giderek hızlanan pizzicato pasaj.

24. ölçüde bölümün hızlı tempolu kısmı başlangıçtaki tema ile başlar. Temayı 1. keman çalarken 2. keman “arco” çalınan akorlarla viyola ve viyolonsel ise pizzicato çalınan akorlar ile dinamik bir eşlik partisi oluşturur. 46. ölçüde 2. tema başlar. Yine 1. kemanın seslendirdiği bu temaya 2. keman aynı ritmik motiflerden oluşan akorlarla eşlik eder. Viyola ve viyolonselin yaptığı eşlik ise 1. temayla aynı şekilde devam eder (Nota 20).



Nota 20. 46. ölçüde başlayan 2. tema.

2. tema iki kez tekrarlandıktan sonra 10 ölçü boyunca re notası üzerinde sürdürülen bir dönüş köprüsü ile tekrar 1. temaya bağlanılır. Temayı bu sefer viyola seslendirir. Viyola temayı 8 ölçü boyunca tek başına çalar. 104. ölçüde 2. keman temayı tam dörtlü yukarıdan duyurur. Viyola aynı ritmik motiflerle temaya eşlik eder. 113. ölçüden itibaren, viyolonsel 3 notadan oluşan inici arpejli bir motife sahip eşlik partisini duyurur. Erkin, iki ölçüde bir duyulması gereken bu üçlü motifi 115. ölçüden itibaren her ölçüde 1 sekizlik erken başlatarak dinleyiciyi şaşırtan bir senkop kurgulamıştır (Nota 21).



Nota 21. Viyolonselin arpej motifli ve senkoplu eşlik partisi.

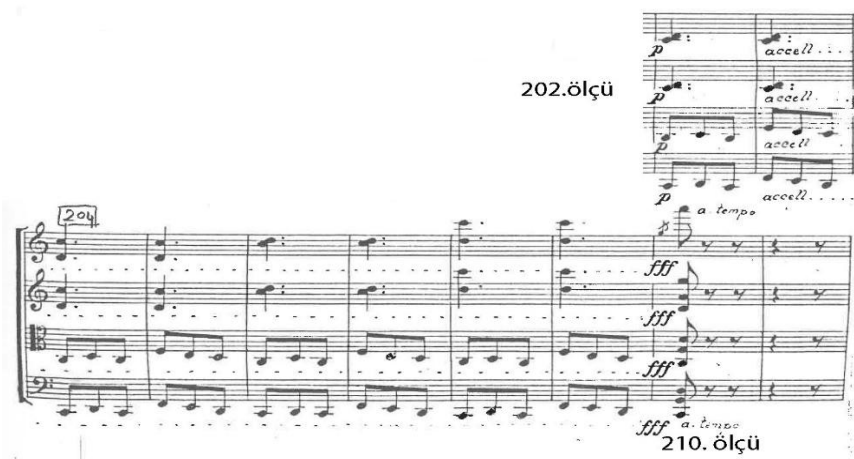
120. ölçüde temayı 2. kemanın tam dörtlü yukarisından 1. keman alır, ikinci keman da temaya paralel olarak eşlik eder. 132. ölçüde tema 1. ve ikinci kemanın bir oktav farkla unison olarak seslendirdiği, 16'lıklardan oluşan bir yükseliş ve ardından gelen pentatonik ve inici bir köprü cümlesi ile 141. ölçüde tekrar 1. temaya bağlanır ancak bu sefer tema re ekseni üzerindedir (Nota 22).

141. ölçü

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The first staff (treble) contains a series of eighth notes, while the second staff (bass) contains a series of quarter notes. The first staff is marked with a piano (p) dynamic. The second staff is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a pizzicato (pizz.) marking. The notation is in a key signature of one flat (B-flat).

Nota 22. Re ekseni üzerinde tekrar sergilene tema.

149. ölçüde 2. keman viyolanın küçük 6'lı yukarisından temayı devralır. 157. ölçüde 1. keman, 2. keman partisinin tam dörtlü yukarisından temayı devralır. 169. ölçüde, 132. ölçüde duyulan pentatonik cümle tam dörtlü tizden seslendirilir. 181. ölçüde tekrar 1. temaya bağlanılır. Viyola do notası üzerinde tekrar eden 8'liklerle temayı hazırlar. Bu sefer temayı viyolonsel seslendirir. Viyola aynı motiflerle viyolonsele eşlik eder. 196. ölçüden itibaren viyola ve viyolonsel, temayı unison olarak çalar. 202. ölçüde 1. ve 2. keman çift seslerle bir yükseliş başlatır. 210. ölçüde tüm enstrümanlar do ekseninde kuvvetli ve kısa çalınan bir akoru tınlatarak yükselişi zirveye taşır. (Nota 23).



Nota 23. 202. ölçüde 1. ve 2. kemanın çift seslerle başlattığı yükseliş cümlesi.

Bu akor çeşitli senkoplarla 10 kez tekrar edilir. 227. ölçüde bölümün en başındaki uzun hava yapılı cümleye dönülür. Yine aynı şekilde tempo hızlanır ve 1. keman ana temayı duyurur. Tema 261. ölçüden itibaren birer oktav yukarıdan 2 kez çalınarak 3. pozisyonadaki do üzerinde dört ölçülük bir trile ulaşır. 274. ölçüde güçlü bir pentatonik arpej yapılı bir inici cümle seslendirilir ve ardından do eksenli iki pizzicato akorla bölüm ve eser sona erer (Nota 24).



Nota 24. 4. Bölümün final cümlesi.

TARTIŞMA

Bu bölümde Ulvi Cemal Erkin'in yaylı çalgılar dördlüsü ile Köçekçe süiti, Keman konçertosu ve piyanolu beşlisinde kullanılan geleneksel motif ve ritimler karşılaştırılmış, Erkin'in genel müzikal ve form yaklaşımları ortaya konulmuştur. Ayrıca Erkin'in söz konusu eseri Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in yaylı çalgılar dördlülükleri ile karşılaştırılmıştır. Türk Beşleri'nin diğer üyeleri olan Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar'ın benzer eserleri ile ilgili akademik çalışmalar bulunmadığı için bu eserlerle ilgili bir karşılaştırma yapılamamıştır.

Erkin'in yaylı çalgılar dördlüsü Köçekçe süiti ya da keman konçertosundaki teknik ve tematik yaklaşımla paralellik taşır. Örneğin, Köçekçe Süiti'ndeki (1943) dans ritimleri ve Keman Konçertosu'ndaki (1947) makamsal pasajlar, bu dördlúde de sıklıkla görülmektedir (Belce, 2018: 7). Keman konçertosunda da Türk müziğine özgü motiflerin yoğun kullanımı dikkat çeker. Besteci, makamların doğal akışını koruyarak melodileri işleymiş, temaların akılda kalıcı ve halk tarafından benimsenebilir olmasına çalışmıştır. Dörtlü armonik sistemle desteklenen eşlik yapıları, Türk makamları ile Batı müziğini uyumlu bir şekilde birleştirmiştir. İlk bölüm, geleneksel Sonat formuna uygun olarak yapılandırılmıştır ve Frigyen modunun baskın olduğu modal bir dil kullanılmıştır. İkinci bölüm A-B-A şemasıyla üç bölmeli Lied formunda düzenlenmiş olup tonal diziler ön plandadır; Eolien modu ve doğal minör etkileri bu bölümde belirgin şekilde hissedilir. Üçüncü bölümde ise makamsal tınılar ve Anadolu dans motifleri daha belirgin kullanılmıştır. Serbest formda bestelenen bu kısım, Türk kültürünün Avrupa'ya tanıtılmasında etkili bir rol oynamıştır (Altınsoy, 2017: 53-54). Erkin'in Piyanolu Beşli'sinin birinci bölümü de "sonat allegrosu" formundadır. Beşlinin ikinci bölümü yine konçertodaki gibi lied formunda yazılmıştır. Besteci, İkinci bölümün ana teması için si üzerinde segah makamını temel almıştır. Üçüncü bölümde aksak ölçüler kullanılmıştır (Yazgan, 2016: 39-58). Buradan anlaşılmaktadır ki, Erkin eserlerinde sonat formunu sıklıkla kullanmakta ve bazı Klasik Türk müziği makamlarını kullansa da genellikle Türk halk müziğine ait materyalleri tercih etmektedir. Ayrıca eserlerinin genel yapısı Empresyonist akımın izlerini taşımaktadır.

Diğer Türk Beşleri'nin yaylı çalgılar dördlüsü için yazdıkları eserleri ile kıyaslandığında, Erkin'in daha lirik ve izlenimci bir dil benimsediği görülür. Örneğin, Ahmed Adnan Saygun'un deneysel dilinin en belirgin örneği olan 2. kuartet; yapısal, müzikal ve karakteristik açıdan daha soyut ve dolaylı bir anlatıma sahiptir ve dinleyiciye açık ve hemen tanınabilir melodik ve ritmik yapılar sunmaz (Aracı, 1999: 187-188). Ayrıca Erkin bu kuartette uzun hava, horon, zeybek, halay gibi daha çok geleneksel halk müziği ezgi ve ritimlerini kullanırken, Saygun, 2 numaralı yaylı çalgılar dördlüsünde; başta bestenigâr olmak üzere, karcıgar, hüzzam, hicaz, ve rast gibi Osmanlı makamsal müziğinin dizilerini kullanmayı tercih etmiştir (İşkodralı, 2019: 27, Usta, 2018: 51). Erkin'in yaylı çalgılar dördlüsü ile kıyaslandığında, Necil Kazım Akses'in 1 numaralı yaylı çalgılar dördlüsü de Empresyonist akımın etkilerini taşımaktadır ve yoğun bir polifonik yapıya sahiptir. Akses de 1 numaralı yaylı çalgılar dördlüsünde, 2. bölümün başlangıcındaki "Zeybek dansı" motiflerini kullanarak, Erkin gibi halk müziği unsurlarını soyutlamıştır. Ancak Akses'in, Ulvi Cemal

Erkin'den, özellikle de mensubu olduğu Türk Beşleri grubundaki diğer bestecilerden ayrışmasını sağlayan temel nitelik, *aleatorik* (rastlantısal) müzik tekniklerini benimseyerek bunları geleneksel Türk Müziği'nin makamsal yapısıyla özgün bir sentezde buluşturmasıdır (Aybulus, 2019: 75).

Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri içinde özellikle lirik ve izlenimci diliyle öne çıkar. Ahmed Adnan Saygun'un makamsal soyutlamalarına veya Necil Kazım Akses'in aleatorik-polifonik denemelerine kıyasla, Erkin'in doğrudan ve duygusal iletişim kurmayı hedefleyen eserleri daha fazla seslendirilmektedir. Saygun'un deneysel ve soyut makamsal dilinin aksine, Erkin'in eserleri yerel renkleri daha fazla koruma eğilimindedir. Eserlerinde Anadolu halk müziğinin ritmik ve ezgisel unsurlarını (uzun hava, zeybek, halay) açık bir şekilde işleyerek tanıdık melodik yapılar sunmuştur. Bu anlamda Erkin'in Eserleri, Akses'in rastlantısallık ve karmaşık polifoniye dayalı tekniklerinin dışında, Akses ile benzer özellikler göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri'nin eserleri en çok bilinen bestecilerinden biri olarak, Anadolu'nun yerel müzik mirasını batı senfonik formlarıyla birleştiren evrensel bir dil yaratmıştır. *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* gibi eserlerinde gözlemlenen pentatonik motifler, makamsal geçişler ve senkoplar, yöresel Türk müziğinin Klasik müzik platformunda nasıl yeniden yorumlanabileceğini kanıtlamaktadır. Örneğin, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde kullanılan Saba ve Kürdi makamları, Anadolu'nun melodik zenginliğini sonat formu içerisinde yansıtır. Aksak ritimler (5/8, 9/8) ise zeybek ve horon gibi geleneksel dansların dinamizmini evrensel bir müzikal dile dönüştürür. Özellikle 1. Bölümdeki kontrpuan tarzı işlemler ve 3. Bölümdeki uzun hava teması, Bartók'un ulusalcı yaklaşımıyla benzerlik gösterirken aynı zamanda Fransız izlenimciliğinin renklerini de yansıtır. Erkin, halk ezgilerini bazen doğrudan alıntılamış bazen de onları bölerek, oluşturduğu müzikal cümlelerin yapı taşları olarak kullanmış, bu yöntem de geleneksel müziğin evrenselliğe ulaşmasını sağlamıştır. Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsünün 1. bölümdeki füg yapısı, Türk müziğinin "taksim" geleneğini kontrpuan tekniğiyle harmanlamıştır.

Erkin'in idari ve eğitimci kimliği de en az besteciliği kadar önemli olmuştur. Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşundaki rolü, Türkiye'de müzik eğitiminin kurumsallaşmasına katkı sağlarken, opera librettolarını Türkçe'ye kazandırması, Batı klasiklerinin toplumla buluşmasını kolaylaştırmıştır. Yetiştirdiği İlhan Usmanbaş gibi besteciler, onun teknik titizliğini ve gelenekseli koruma amacını sürdürmüştür. Erkin'in eğitimci ve şef kimliğiyle Türkiye'de konservatuvar

geleneginin temellerini atması, onun yalnızca bir besteci değil, kültürel bir öncü olarak da tanınmasını sağlamıştır.

Bu çalışma Erkin'in müziğinin yalnızca tarihsel bir olgu değil, günümüzde de geçerliliğini koruyan sanatsal bir örnek olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, Erkin'in müziğinin hem ulusal kimliğin inşasında hem de Klasik Batı müziği alanında Türkiye'yi temsil etmesindeki önemli rolünü göstermektedir. Erkin'in eserleri, geleneksel motiflerin modern formlarla nasıl yeniden üretilebileceği sorusuna cevap arayan güncel bestecilere de yol gösterici olmaktadır.

Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsünün, Bartók'un ve Kodály'nin yaylı çalgılar dörtlüleriyle müzikal dil ve form açısından karşılaştırılması önerilir.

Bu araştırma, Türkiye'de Erkin'in yaylı çalgılar dörtlüsünü detaylı şekilde analiz etmesi açısından literatüre katkıda bulunabilecek özgün bir çalışmadır. Çalışmanın bundan sonra benzer konularla ilgili çalışmalarda önemli bir kılavuz olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak*, cilt.2, İstanbul: Pan Yayınları

Akbulut Demirci, Ş. (2018). Three Turkish composers and their Paris education years. *Universal Journal of Educational Research*, 6(11), 2577-2585.

Altınsoy, A. (2017). *Ulvi Cemal Erkin keman konçertosu'nun müzikal analizi*. (Yüksek Lisans Tezi, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, İzmir). Erişim adresi Ulusal Tez Merkezi.

Aracı, E. (2001). *Ahmed Adnan Saygun doğu-batı arası müzik köprüsü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Artaç, A. (2021). Konservatuvarların çalgı eğitimi müfredatlarında çağdaş Türk müziği eserlerinin yerinin incelenmesi. *Akademik Sanat Dergisi*. 14, 51-80.

Aybulus, Ş. (2019). Necil Kazım Akses'in Besteci ve Eğitimci Kimliği ile 1. ve 4. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Üzerine İnceleme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(2), (63-76).

Belce, M. S. (2018). *Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" İsimli Orkestra İçin Dans Rapsodisi'nin Müzikal Analizi ve Orkestra Şefliği Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Boran, İ. Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel tarih ışığında çoksesli batı müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Çalgan, K. (1991). *Duyuşlar-Ulvi Cemal Erkin*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Çavuş Ü. (2019). Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçe" senfonik eserinin trompet sololarının incelenmesi ve çalış teknikleri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(1), 55-69.
- Deniz, Ü. (2016). *Milli Musiki ve Türk Beşleri: Türk Beşleri tarafından çok seslendirilmiş olan türkülerin armoni anlayışı bakımından incelenmesi*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İşkodralı, M.E. (2019), Cumhuriyet, Türk müziği ve Türk beşlileri. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1(1), 23-30.
- Kalın, I. (2019). *Ulvi Cemal Erkin piyano sonatının biçimsel yapısı ve çalış teknikleri açısından incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi. T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir).
- Mimaroglu, İ. (2006). *Müzik tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Munzur, M. (2013). The formal analysis of the violin concerto by Ulvi Cemal Erkin in terms of structural studies. *Journal of Education and Future*, 4, 123 – 128.
- Ortakale, G. (2007). *Türk Halk Müziğinin Klasik Batı Müziğine Etkileri*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*, 2. Cilt, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, Akif (1997). *Ünlü müzisyenler yaşamları, yapıtları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Savaş, S. Ulvi Cemal Erkin'in "Beş Damla" adlı eseri'nin bölümlerinin karakter parçası olarak incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(119), 209-223.
- Usta, Ö. (2018). Ahmed Adnan Saygun'un Dizisel Yaklaşımına Bir Örnek: Yaylı Kuartet No. 2, Op. 35. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 34-53.
- Yanya, A. (2015). 21. yüzyıla kadar cumhuriyet dönemi Türk bestecilerin eserlerinde fagotun yerine genel bir bakış ve Ulvi Cemal Erkin'in köçekçe orkestra süitinde fagotun kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi). T.C Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Yazgan, E. (2016). *Ulvi Cemal Erkin'in piyanolu beşli eserine yönelik bir inceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Web Kaynakları

http1: (Erişim adresi: www.ulvicemalerkin.com), [Erişim tarihi: 05.03.2025].

EXTENDED ABSTRACT

The early Republican era in Turkey (1923-1950) marked a transformative period in which the nascent state sought to redefine its cultural identity by synthesizing Anatolian heritage with Western modernity. Central to this project was the democratization of art, particularly music, as a vehicle for national unity and global engagement. The "Turkish Five" comprising Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, and Necil Kazım Akses spearheaded this movement, blending folk traditions with European classical frameworks. Among them, Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) distinguished himself through his nuanced integration of Anatolian motifs into sophisticated Western forms. This study explores Erkin's String Quartet (1936) as a microcosm of his artistic vision, revealing how his technical mastery and cultural sensitivity created a synthesis between local traditions and universal musical language. This research combines score analysis, historical contextualization, and critical discourse to unravel the multidimensionality of Erkin's String Quartet. Thematic, harmonic, and rhythmic elements are examined through the lens of ethnomusicology and postcolonial theory, highlighting the dialectic between folk authenticity and cosmopolitanism. Archival materials, including Erkin's correspondence and early 20th century Turkish music journals, provide insight into his creative process. Comparative references to Béla Bartók's ethnographic methodologies and Maurice Ravel's orchestral innovations further situate Erkin within global modernist currents.

Born into an intellectual Istanbul family in 1906, Erkin's early immersion in music through his mother's piano tutelage and exposure to Ottoman court repertoire laid the groundwork for his eclectic style. His formative years at Paris Conservatory (1925-1930) under Nadia Boulanger and Isidor Philipp instilled a rigorous command of counterpoint and orchestration, while his encounters with French Impressionism shaped his harmonic palette. Upon returning to Turkey, Erkin became a linchpin of Ankara's nascent musical infrastructure, co-founding the Ankara State Conservatory in 1936. As an educator, he cultivated a generation of composers who balanced technical precision with folkloric innovation, while his administrative work in translating opera librettos into Turkish democratized access to Western classics.

Erkin's oeuvre reflects a dual commitment to Anatolian roots and universalist aspirations. His works are characterized by:

1. **Modal Hybridity:** The infusion of *makams* like Saba and Kürdi into sonata and fugue structures.

2. **Rhythmic Innovation:** Asymmetric *aksak* patterns (e.g., 5/8, 9/8) superimposed on Western meters to evoke folk dances like *zeybek* and *horon*.
3. **Orchestral Color:** Impressionistic textures, such as *pizzicato-glissando* effects in the *Köçekçe Suite*, mimicking the *bağlama* (Turkish lute).
4. **Cyclic Form:** Thematic recurrence across movements, as seen in the *Violin Concerto*, to unify folk narratives with symphonic logic.

Erkin's avoidance of literal folk quotations instead abstracting their essence into motivic cells distinguished him from contemporaries like Bartók, prioritizing emotional resonance over ethnographic fidelity.

Erkin's *String Quartet*, composed at age 30, epitomizes his synthesis of Anatolian vernacular and classical rigor. A four-movement arch, it unfolds as follows:

1. **Allegro ma non troppo:** The second violin introduces a pentatonic theme over viola triplets, evoking the improvisatory *taksim*. The exposition's folk-derived motifs undergo contrapuntal development, with canon-like dialogues between violins mirroring Black Sea *horon* dances. A modal shift to Phrygian in the recapitulation underscores Anatolia's multicultural soundscape.
2. **Scherzo:** A kinetic movement rooted in Thracian wedding dances, its asymmetrical meter (2+3) disrupted by syncopated *giorzandi*. The trio section features a viola solo in Saba *makam*, its microtonal inflections contrasting the outer sections' diatonic vigor. Erkin's use of *pizzicato* harmonics mimics the *kemençe* (Pontic lyra), regionalizing the quartet's timbre.
3. **Andante:** Structured as a fugato, the viola's *uzun hava* (long melody) unfolds over cello *flageolets*, evoking Aegean laments. Dissonant counterpoint in the second subject reveals Boulanger's influence, while a modal cadence on E Aeolian merges Anatolian mourning with Baroque pathos.
4. **Finale:** A rondo-like structure oscillates between *zeybek* rhythms (9/8) and free *taksim* passages. The cyclic return of the first movement's theme, now in D Dorian, culminates in a unison *fortissimo* climax a metaphor for Turkey's synthesis of East and West.

The quartet's significance lies in its subversion of Orientalist tropes. Unlike Western exoticism, which often tokenized "Eastern" sounds, Erkin reimagined folk elements as structural pillars. For

instance, the Scherzo's 5/8 meter is not merely decorative but generative, driving harmonic progressions through hemiolas and metric modulation. Similarly, the Andante's Saba *makam* transcends local color, its augmented seconds functioning as pivot tones between keys. This architectural approach earned international acclaim; Finnish critic Helen Eenhjelm hailed the quartet as "A universal manifesto of Anatolian soul," while Prague Radio's 1940 broadcast marked Turkey's entry into global chamber music discourse. Erkin's legacy is twofold: as a composer, he demonstrated that folk idioms could fuel modernist innovation without compromising complexity; as an institution-builder, he democratized music education, fostering a lineage of composers like İlhan Usmanbaş. His *String Quartet* remains a pedagogical staple in Turkish conservatories, its fusion of *aksak* rhythms and sonata form exemplifying "glocal" artistry. Posthumously, Erkin's accolades including France's *Légion d'Honneur* (1950) and Turkey's State Artist title (1971) underscore his dual role as national icon and global citizen.

This study reveals the critical role of Erkin's music in both constructing national identity and representing Turkey on the global music scene. The composer's legacy shows that the synthesis of the traditional and the modern is still relevant as an artistic model.