

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

ÇAĞDAŞ GİTAR MÜZİĞİ BESTECİSİ CARLO DOMENİCONİ’NİN
“KOYUNBABA” ADLI ESERİ VE KÂZIM ÇOKOĞULLU’NUN “TANBURİ
MUSTAFA ÇAVUŞ’UN ŞARKISI ÜZERİNE FANTEZİ” ADLI ÇALIŞMASI
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20106040 Kâzım ÇOKOĞULLU

Danışman:
Prof. Selen BUCAK

İSTANBUL-2013

Kazım ÇOKOĞULLU tarafından hazırlanan **Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi'nin "Koyunbaba" Adlı Eseri ve Kazım Çokoğullu'nun "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" Adlı Çalışması** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince ~~Oybirliğiyle~~ / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 19 / 04 / 2013

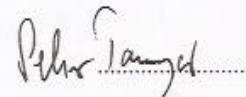
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

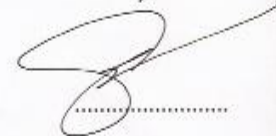
Jüri Üyesi : Prof.Selen BUCAK (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof.Scher TANRIYAR



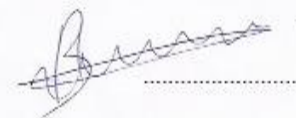
Jüri Üyesi : Prof.Çiğdem İYİCİL



Jüri Üyesi : Prof.Pınar YILANCIOĞLU (İ.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Bekir KÜÇÜKAY (İ.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖNSÖZ.....	iv
ÖZET.....	v
SUMMARY.....	vi
1.GİRİŞ.....	7
2. ÇAĞDAŞ GİTAR MÜZİĞİ.....	8
2.1. 20. Yüzyıl Gitar Müziğinin Genel Özellikleri.....	8
2.2. Latin Amerika’ da Gitar Müziği.....	10
2.3. İspanya ve Ulusal Akım.....	10
3. 20. YÜZYIL BESTECİSİ CARLO DOMENICONI.....	12
3.1. Carlo Domeniconi ile Yapılan Röportaj.....	13
3.2. Carlo Domeniconi’nin “Koyunbaba” Adlı Eserinin İncelenmesi	19
4. KAZIM ÇOKOĞULLU’NUN “TANBURİ MUSTAFA ÇAVUŞ’UN TEMASI ÜZERİNE FANTEZİ” ADLI ÇALIŞMASININ İNCELENMESİ.....	38
5. SONUÇ.....	41
6. EKLER.....	42
7. KAYNAKLAR.....	48
8. ÖZGEÇMİŞ.....	49

ÖNSÖZ

Bu çalışmayı gerçekleştirmemde olumlu düşünceleri, samimiyeti ve geniş sanat görüşü ile bana en büyük desteği veren sevgili öğretmenim Sayın Prof. Selen BUCAK'a, alçakgönüllülüğü, yardımseverliği ve de çok derin müzik bilgisiyle tezin yazılma sebebi olan Sayın Carlo DOMENICONI'ye, müzikal gelişimime en büyük katkıyı yapan sanatçılardan biri olan Sayın Ricardo MOYANO'ya ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki tüm saygıdeğer öğretmenlerime en içten teşekkürlerimi sunarım.

Aralık, 2012

Kâzım ÇOKOĞULLU

ÖZET

20. yüzyılda var olmuş sanat akımlarının çokluğu, müzik sanatı ile uğraşan ve bu konuda üretim yapan sanatçıları zorunlu olarak farklı olma çabasına sokmuştur. Armoni anlamında yapılan devrimsel gelişmeler bestecileri salt klasik ve modern armoni anlayışını sorgulamanın yanında daha farklı bir fikir ya da fikirler arayışına sürüklemiştir. Bu amaçla farklı etnik kültürlere ait müzikler incelenmiş ve bunlardan faydalanmanın yolları aranmıştır.

İtalyan besteci Carlo Domeniconi (1947-...), farklı kültürlerin yerel müziklerini incelemiş ve bu etnik unsurları eserlerinde esin kaynağı ya da melodik malzeme olarak kullanmayı amaç edinmiş bir besteci olarak, çağdaş müziğe ve de özellikle gitar repertuvarına katkıda bulunmuştur.

Bu eser metni çalışmasında, yukarıda açıklanan alandaki sanatsal çalışmalara gitar repertuarı açısından kısa bir şekilde değinilecek ardından da besteci Carlo Domeniconi'nin sanat görüşü ve solo gitar için bestelediği “Koyunbaba” eseri incelenecektir. Son bölümde ise kendi çalışmam olan “Tanburi Mustafa Çavuş’un Teması Üzerine Fantezi” isimli solo gitar parçasının kısa bir incelemesi ve notaları yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler; Modern, Müzik, Etnik, Gitar, Besteci

SUMMARY

20th century is famous for its variety in terms of different musical movements. This condition made many composers focus more on the originality. The revolutionary changes in the field of harmony brought a necessity of discovering new fields of ideas than to maintain just questioning the problems of modern harmony. In this direction, various ethnic music styles were studied to be used in different musical forms in a proper way.

Italian composer Carlo Domeniconi (1947-...) is well-known for his focus on the ethnic music. Various ethnic music elements can be seen in his works as a source of inspiration or melodic material. In terms of exploiting ethnical elements in modern music, Carlo Domeniconi's works are considerable addition to the guitar repertoire.

In this thesis, the musical works which belong to the particular movement (explained above), are going to be studied briefly in the field of classical guitar repertoire. One of the famous classical guitar composers Carlo Domeniconi's view of art and his Koyunbaba suite for solo guitar are going to be analyzed. In the last part, there is going to be an analysis of my own composition for solo guitar named "Fantasy on a Theme by Tanburi Mustafa Cavuş" and the scores of the work will be attached.

Key Words; Modern, Music, Ethnic, Guitar, Composer

1. GİRİŞ

Bu eser metni çalışması, 20. yy. gitar müziğinin özelliklerinin genel bir portresinin çizilmesini, ardından ağırlıklı olarak, İtalyan besteci Carlo Domeniconi ile yapılan kapsamlı röportaj vasıtasıyla bestecinin müzik anlayışının kavranması ve Bodrum'un Gümüşlük ilçesinde kaldığı zamanlarda doğaçlama yöntemiyle bestelediği ünlü solo gitar süiti "Koyunbaba"nın ayrıntılı bir analizini içermektedir.

Carlo Domeniconi 80'li yıllardan itibaren Türkiye'yi sıklıkla ziyaret etmiş, Türk kültürü ve Türk insanından etkilenmiştir. Eserlerinde Türk müziği tınlarını kullanan Domeniconi, diğer kültürlerin de halk temalarını içtenlikle sahiplenip bu temaları eserlerinde doğrudan veya esin kaynağı olarak kullanma yöntemini benimsemiş bir bestecidir. Bu müzikal duruşu ile de birçok genç besteciye etkilemiştir.

Bu düşünce ve hisler doğrultusunda Tanburi Mustafa Çavuş'un "Hisar Buselik Şarkı" eserinin ana tema olarak kullanıldığı "Tanburi Mustafa Çavuş'un Teması Üzerine Fantezi" isimli kendi çalışmamın, bütünlüğünü tamamlaması açısından teze eklenmesi uygun görülmüştür. Bu eser bestelenirken, Domeniconi'nin Türk müziğinden yararlanarak bestelediği "Koyunbaba" ve "Bir Anadolu Teması Üzerine Varyasyonlar (Uzun İnce Bir Yoldayım - Âşık Veysel Şatıroğlu, 1894-1973)" eserleri, şahsıma hem esin kaynağı hem de bir yol gösterici olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadırlar.

2. ÇAĞDAŞ GİTAR MÜZİĞİ

Gitar fiziksel gelişimini büyük ölçüde 19. yüzyılda tamamlayan bir çalgı olarak, repertuarının en büyük ve en önemli kısmını 20. yüzyılda kazanmıştır denilebilir. 20. yüzyıl gitar için önemli bir dönem olsa da, ses hacminin kısıtlı olması nedeniyle oda müziği alanı veya sayıca daha büyük çalgı gruplarının olduğu alanlarda çok fazla kabul görmeyen solo bir çalgı olarak kalmaya devam edecektir.

Öte yandan, gitarın tutucu klasik müzik çevreleri tarafından dışlanması, onun başka müzik çevreleri tarafından sahiplenilmesine ve klasik gelenekten bir parça uzaklaşmasına neden olmuştur. Kuşkusuz, gitarı bu dönemde sahiplenenler, öncelikle, gitarı zaten kendi geleneksel müziklerinde kullanan ve onu milli saz olarak benimseyen İspanyol ve Latin Amerikalı bestecilerdir.

İspanyol ve Latin Amerikalı besteciler büyük oranda, 20. yüzyılın ilk yarısında yoğun olarak hissedilen ulusalcılık akımını benimsemiş ve gitarı da kendi geleneksel müziklerinin tınılarını yansıtmak için değerlendirilecek etkili bir araç olarak görmüşlerdir. Bu nedenle ki 20. yüzyıl gitar müziği İspanya ve Latin Amerika geleneksel müziklerinin güçlü etkisi altında kalmıştır.

2.1. 20. Yüzyıl Gitar Müziğinin Genel Özellikleri

20. yüzyıl gitar müziğini anlamak için bu yüzyıl içerisinde şekil alan müzikal manzarayı anlamak gerekir. Nasıl ki 19. yüzyıl müziğinde genel anlamda, 18. yüzyılda kabul görmüş armoni ve stil anlayışının zayıflaması ve dereceli olarak değişmesi görülüyorsa, 20. yüzyıl müziğinde de 19. yüzyıl anlayışının giderek zayıflaması, çökmesi ve yerine yeni bir anlayışın ortaya çıkması görülmektedir. Eski romantik anlayışın terk edildiği ve yeni bir dönemin başladığı tek bir tarih veya olay ile 20. yüzyıl müziğinin başlama noktasını belirlemeye çalışmak imkânsızdır, çünkü

bu geçiş döneminde romantik dönemin özellikleri bir anda terk edilmemiştir. O dönemin en yenilikçi karakterlerinden biri olan Arnold Schoenberg¹ bile 20. yüzyılın başlarında post-romantik stilde -ve hala tonal olan- eserler vermekteydi.

20. yüzyıl müziğini şekillendirmeye başlayan hareket Wagner, Brahms, Mahler, Strauss gibi bestecilerin özdeşleştiği Alman romantizminin bireyselliği ve orijinalitesine karşı gelen ekspresyonizm² dşncesinin ortaya çıkması ile başlar. Bu dşncenin ortaya çıkması, bulduğu 12 ton sistemi tekniği ile üç yüz yıllık bir armoni algısını sorgulayan Arnold Schoenberg' in bu hamlesini yapması için gerekli olan zemini hazırlamıştır.

20. yüzyılın başında kaydedilen bu gelişmelerin gitar müziğine yansması oldukça geç olmuştur. O dönemde gitar, bir çalgı olarak bugünkü evrenselliğine ulaşmamış olduğundan, dönemin ünlü bestecileri tarafından bilinmiyordu. Bu koşullar, müzikteki atılımların gitar repertuarına çok daha geç yansmasına neden olmuştur. Esas gitar repertuarını oluşturan hareket 1920'lerden sonra yükselişe geçen ulusalcılık akımıdır. Bu hareket ile birlikte gitarı geleneksel sazları olarak benimseyen Agustin Barrios, Antonio Lauro, Manuel Ponce, Joaquin Turina, Isaac Albeniz, Joaquin Rodrigo gibi Latin Amerikalı ve İşpanyol besteciler, bu çalgıya büyük bir önem vermişlerdir. Bu nedenle 20. yüzyılın ilk yarısında oluşan klasik gitar repertuarının en önemli kısmının mimarları yukarıda sayılan isimler olmuştur.

¹ Arnold Schoenberg (1874-1951): Geliştirdiği 12 ton sistemi ile ton dışı müziği ilk defa bir yönteme dönüştürmeyi başarmış Avusturyalı bestecidir. 20. yüzyılın başlarında yazdığı eserler ile o dönemin Orta Avrupa'sındaki müzikal yaşantıya yön veren yenilikçi bir karaktere sahiptir. Yenilikçi yapısı yüzünden tutucu Avrupa dinleyicisi ve müzik camiası tarafından çok sert şekilde eleştiriler almıştır. 1930'larda başlayan ve Yahudileri tehdit eden siyasi hareketten uzaklaşmak için 1934 yılında Amerika'ya göç etmiştir ve hayatının sonuna kadar bu ülkede yaşamıştır.

² 20. yüzyılın başlarında ortaya ıkmiş ve dışavurumculuk diye de adlandırılan sanat akımıdır. Müzikte Arnold Schoenberg, Alban Berg resimde ise Salvador Dali, Edward Munch ve Vincent Van Gogh bu akımı benimsemiş sanatçılar arasında sayılabilir.

2.2. Latin Amerika'da Gitar Müziği

Agustin Barrios (1885-1944), Antonio Lauro (1917-1986), Manuel Ponce (1882-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Abel Carlevaro (1916-2001), Alberto Ginastera (1916-1983) ve Leo Brouwer (1939-...) Latin Amerikalı besteciler olarak gitarı eserlerinde yoğun olarak kullanmışlardır. Fakat bunu yaparken birbirlerinden farklı yollar izlemişlerdir. Örnek olarak Paraguaylı gitarist ve besteci Agustin Barrios sadece solo gitar için eserler vermiştir ve eserleri çoğunlukla romantik dönemin armonik yapısını taşır. Venezuelalı gitarist ve besteci Antonio Lauro da eserlerinin tamamına yakını solo gitar için yazmıştır ve müziğinde Venezuela halk şarkılarının etkileri görülür.

Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, Abel Carlevaro, Alberto Ginastera ve Leo Brouwer, yazdıkları daha geniş ve farklı formlardaki eserleriyle gitarın uluslararası alanda saygınlık kazanmasında büyük pay sahibi olan bestecilerdir. Meksikalı Ponce yazdığı “Concerto del Sur” isimli gitar konçertosuyla, Brezilyalı Villa-Lobos yazdığı on iki etüt ve gitar konçertosuyla, Uruguaylı Carlevaro solo gitar için yazdığı “Amerikan Prelüdlere” ile, Arjantinli Ginastera solo gitar için yazdığı ekspresyonist sonatı ile ve Kübalı Brouwer yazdığı sayısız solo gitar eseri, oda müziği eserleri ve on bir gitar konçertosuyla 20. yüzyıl gitar müziğine katkıda bulunmuşlardır.

2.3. İspanya ve Ulusal Akım

20. yüzyılın ilk yarısında müzik alanında meydana gelen ulusalcılık³ akımı dönemin İspanyol bestecilerini yoğun bir şekilde etkilemiştir. Joaquin Turina (1882-1949), Isaac Albeniz (1860-1909), Manuel de Falla (1876-1946) ve Joaquin Rodrigo (1901-1999) gibi ünlü besteciler eserlerinde geleneksel İspanya müziğinin öğelerini

³ 20. yüzyılın başlarında Avrupa'daki krallık ve imparatorlukların yıkılması ve Osmanlı imparatorluğunun ortadan kalkması, ulus devlet kavramını ortaya koymuştur. Siyasi alanda yaşanan bu gelişmeler sanat alanına da yansımış ve “Ulusalcılık” adı altında, ülkelerin milli kültürlerine dayanan bir sanat akımı ortaya çıkmıştır.

sıklıkla kullanmışlardır. İspanya geleneksel müziğinin renklerini kullanma arzusu, bu bestecileri gitar için eserler yazmaya sevk etmiştir ve bu dönemde gitar repertuarı için yapı taşı olabilecek çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu repertuarın ortaya çıkmasında, dönemin ünlü gitaristlerinden Andres Segovia'nın (1893-1987) İspanyol bestecileri gitar için eser yazmaya ikna etme çabaları büyük rol oynamıştır.

Rodrigo'nun "Aranjuez"⁴ gitar konçertosu ve yazdığı onlarca solo gitar için eser, Turina'nın "Gitar için Sonat" ve yazdığı bir dizi solo gitar eseri, Albeniz'in "İspanyol Süt"i (piyano için), de Falla'nın "Pour le tombeau de Debussy"(solo gitar için) ve gitar için düzenlenmiş birçok eseri bu dönemde gitar repertuarına kazandırılmış eserlerin en önemlilerindedir.

⁴Eser, 1939 yılında İspanyol besteci Joaquin Rodrigo tarafından bestelenmiş ve ilk seslendirilişini ünlü İspanyol gitarist Regino Sainz de la Maza (1896-1981) 1940 yılında Barcelona'da gerçekleştirmiştir. Eserin ikinci bölümünün ana teması eski bir İspanyol halk şarkısıdır.

3. 20. YÜZYIL BESTECİSİ CARLO DOMENICONI

Carlo Domeniconi 1947 yılında İtalya'nın Cesena şehrinde dünyaya gelmiş ve ilk müzik eğitimini Pesaro'daki Rossini Konservatuvarı'nda Carmen Lezzi Mozzani'den almıştır. Ardından 1966 yılında, üniversite eğitimi için Almanya'daki Berlin Güzel Sanatlar Üniversitesine kaydolmuş ve buradan mezun olmuştur. Tatil için geldiği Türkiye'den son derece etkilenen besteci, burayı birçok defa ziyaret etmiş ve bu etkileşim onun müziğine de yansımıştır. Nitekim "Koyunbaba" eserini Bodrum'un Gümüşlük ilçesinde kaldığı dönemde bestelemiştir. Hatta, "Berlinbul" isimli bağlama ve gitar için yazdığı konçertosunu, Berlin ve İstanbul arasında çok sık seyahat ettiği bir zamanda yazmıştır ve bu nedenle eserin ismi, bu iki şehrin isimlerinin birleşmesiyle oluşmuştur.

Domeniconi eserlerinde doğu kültürünün mistik atmosferini batı müziğinin formuyla birleştirmeyi amaç edinmiş ve bu iki çok farklı kültürün müzikal öğelerini aynı hissedişte bir araya getirmeyi başarmış bir bestecidir. Domeniconi eserlerinde, Türk, Çin, Japon, Endonezya, Hindistan, Galler, İskoç, Brezilya ve Arjantin geleneksel müziklerinden yararlanmıştır. Popüler müzik ile de bağlantısını koparmayan bir müzisyen olarak, "klasik besteci" tanımlamasına çok uymayan, Orta Avrupa müzik kültüründen son derece farklı tarz ve hissedişteki müziklere karşı önyargıdan uzak bir yaklaşımı sergileyen, hoşgörü sahibi bir bestecidir. Bir dönemin popüler müziğinde yer etmiş bir isim olan Jimi Hendrix'e ithafen solo gitar için bestelediği "Jimi Hendrix'e Saygı" eseri bunun bir kanıtı niteliğindedir.

Bir gitar bestecisi olan Domeniconi'nin "Orta Şekerli Gitar Konçertosu" (solo gitar ve orkestra, 1991), "Berlinbul Konçertosu"(bağlama, gitar ve orkestra için, 1987), "Akdeniz Konçertosu" (iki gitar ve orkestra için, 1993), "Koyunbaba" (1985), "Sinbad" (1991), "Jimi Hendrix'e Saygı" (1991), "Toccata in Blue" (1997), "Bir Anadolu Teması Üzerine Varyasyonlar" (1982), ve "Gita" (1986) bestecinin popüler çalışmalarından bazılarıdır.

3.1. Carlo Domeniconi ile Yapılan Röportaj

19 Kasım 2012 tarihinde İstanbul'da yapılan röportaj, Domeniconi'nin bir besteci olarak, müzik hakkındaki görüşlerini tanımak-anlamak ve bunu sanat çevreleri ile paylaşmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Sorulan sorular **S.** bestecinin cevapları ise **C.** şeklinde belirtilmiştir.

S. Müzik dünyasında kendinize örnek aldığınız veya dehasına en çok hayran olduğunuz belirli besteciler var mı?

C. Hepsinden bir şeyler aldım, var olanı kullandım; Bach, Frescobaldi, Mozart, Beethoven... Ama büyük besteciler arasında özel bir tercih yapmam; onları bir sıralamaya sokmak benim görevim değil.

S. Atonaliteye bakış açınız nedir? Atonalitenin doğal duyuş ve hissedişe uygun olmadığı konusuna katılıyor musunuz?

C. Atonalite diye bir şey yoktur. Bu başlık altına sokulan müzikal anlayış sadece sesler arasındaki farklı bir bağlantıyı inceler. Atonal kelime olarak müzikologların türettiği ve kullandığı olumsuzluk anlamı içeren bir laftır ve hiçbir müzisyen bu terimi sahiplenmemiştir. Schoenberg bile atonal kelimesini kullanmamıştır.

S. 20. yüzyıl bestecisi Arnold Schoenberg hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

C. Arnold Schoenberg çok büyük bir müzisyen ve çok romantik bir insandı. Schoenberg'in yaşadığı dönem müzik dünyasının çok yoğun olduğu bir dönemdi; Mahler, Brahms, Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Mussorgsky, Dvorak gibi besteciler vardı ve hepsi de tonaliteye başka bir görüntü vermek için çalışıyorlardı. Schoenberg için yer yoktu ve o da bir adım atmak zorunda kaldı. Bu adım şüphesiz

on iki ton sistemi oldu. Ama Schoenberg bir şeyi hesaplamamıştı; o, gerçek bir besteci olarak bu teknikle müzik yazabiliyordu fakat bu tekniği kullanan diğer besteciler için bu söz konusu değildi. Schoenberg on iki ton sistemini öğrettiği öğrencilerinin eserlerinin müzikal olup olmadığı konusuna bile şüpheyile bakmıştır.

On iki ton sistemiyle, nota yazmasını bilen bir kişi eser yazabilir ve hiçbir armoni profesörü yazılanın müzik olmadığını iddia edemez. Bu, müzik tarihinde ilk olarak bu sistemin kullanılmasıyla mümkün olabilmiş bir durumdur. Fakat aynı kişi romantik bir sonat yazamaz çünkü bunun gerektirdiği bilgi çok daha geniştir. Bu yüzden on iki ton sistemi sadece ufak bir kuraldır ve müzik dünyasına katkısı boyutunda önemsiz, fakat o dönemin müzikal yaşantısını değiştirme boyutunda önemlidir.

S. Bir müzik eserinin sanat değeri taşıyıp taşımadığını nasıl anlarsınız? Müziğin değerli olması için hangi özelliklere sahip olması gerekir?

C. Muhakkak bir yapısı olması lazım yoksa sanat denemez. Mesela doğadaki hayvanların seslerini kaydetmek bir sanat değeri taşımaz, fakat o seslerle bir kolaj yapılırsa buna sanat denilebilir ama ne kadar sanat değeri taşıdığı her zaman bir tartışma konusudur. Sonuç olarak bir insanın el koyması lazım yoksa sanat olmaz.

S. Örnek olarak Brahms'ın iki ayrı senfonisini dinlerken birini daha sanatsal bulur musunuz?

C. Bu düzeyde bir ölçmeye girmem. Birisini daha çok beğenebilirim elbette ama bu söz konusu iki senfoninin bir tanesinin daha az sanat değeri taşıdığı anlamına gelmez, sonuçta ikisi de yüksek bir sanat eseridir.

S. Bir önceki sorulan soruyu besteci boyutuna taşırsak eserlerini daha sanatsal bulduğunuz besteciler var mı? Örnek olarak Schoenberg'in eserlerini Wagner'in eserlerine tercih eder misiniz?

C. Böyle bir tercihte bulunmam, çünkü bunların hepsi usta besteciler. Örneğin Stravinsky bence harika bir öğretmen olurdu, çünkü çok derin bir bilgi ve tekniği var. Bach gibi beş sesli füğ yazabilir veya Haydn stilinde bir yaylı dörtlüsünü belki de Haydn'dan daha iyi besteleyebilir. Fakat tercih ettiği müzik yaklaşımı benim kişisel anlayışıma ve beğenime uymuyor, ama sonuç olarak bu Stravinsky'nin usta bir besteci olduğu gerçeğini değiştirmez. Bir de onlarla meslektaş olmam onların ürettiklerine karşı olan tutumumu şüphesiz etkiliyor. Mesela Prokofiev'e hayranlık duyuyorum çünkü o istese her formda, boyutta eser yazabilecek tekniğe ve yeteneğe sahip. Ama ben yazdığım bir müziği ne zaman biraz değiştirip düzeltme yapmak istesem zorlanıyorum çünkü o kadar geniş bir tekniğim yok.

S. Sizce estetik kişiden kişiye değişir mi, yoksa temelde tek bir estetik anlayışı mı vardır?

C. Estetik bir modadır ve devamlı değişir. Mesela bir dönemde şişman kadınlar sevilirken bir başka dönemde zayıf kadınlar tercih edilebilir, ama kadının ruhu tamamıyla başka bir konudur. O yüzden estetik beni fazla ilgilendirmez.

S. Mozart ve Schoenberg'in estetik anlayışları, çok farklı dönemlerde yaşamış olmalarına rağmen benzeyebilir mi?

C. Bu mümkün değil çünkü müzik her dönemde farklı bir işleve sahiptir ve her dönemde insanların farklı duygularına dokunur. Örneğin Bach çok inançlı biriydi ve görevinin sadece Tanrı katında var olan güzellikleri insanlara iletme olduğunu düşünürdü. Mozart ise insanların isteklerine odaklanır ve daha sosyal bir müziği

tercih eder, fakat Beethoven da insan karakterinin gücünü ve öz benliği önemseyerek konuya çok farklı bir açıdan bakar.

S. Müzik bestelenme sürecinde bilgisayarın kullanılmasına nasıl bakıyorsunuz?

C. Bilgisayarın kullanımını çok tehlikeli buluyorum, çünkü yeni esere başlayacağınız zaman bilgisayar zaten orta bir tempo ve bir ölçü sayısı seçmiş oluyor, dolayısıyla besteci de bundan doğal olarak etkileniyor. Yaratıcılığı ve müzisyenin benliğini kısıtlıyor.

S. Dijital enstrümanlar için ve/veya bilgisayarda icra edilmek üzere yazılan müziklere nasıl bakıyorsunuz?

C. Bu tarz bir müzik kesinlikle benim besteci olarak aradığım bir şey değil. Ben müzikle bir diyalog kurmak istiyorum, fakat bir bilgisayar ile diyalog kurulamaz ve müzik tek taraflı bir tecrübeye dönüşür. Canlı olarak bir müziği iki defa aynı şekilde çalamazsınız fakat programlanmış dijital bir enstrüman her defasında aynı şekilde performans sergiler ve bu müzikte şüphesiz sıkıcılığa yol açar. Müzik sanatının diğer sanat dallarından farkı o anda icra edilmesi ve müzisyen-dinleyici ilişkisidir. O yüzden bu özelliğin yok edilmemesi gerekiyor.

S. Sanatın diğer alanlarından takdir ettiğiniz belirli isimler var mı?

C. Takdir ettiğim o kadar çok kişi var ki... Fakat şunu söyleyebilirim günümüz yazarları bestecilerden çok daha kuvvetli. Günümüz bestecisi sorulsa verilecek çok da fazla cevap yok. Yazılan yeni eserleri dinlerken çoğu zaman sıkılıp salonu terk ediyorum, çünkü kalsam da o müzik beni içine almıyor. Ama örneğin ne zaman bir Prokofiev piyano konçertosu duysam sonuna kadar dinlemekten kendimi alamıyorum, çünkü ilk notadan son notaya kadar bir form ve bütün bir yapı var.

Günümüz müzik camiasında bir oyun oynanıyor; besteciler çok ileri bir sanat müziği yazdıklarını düşünüyorlar, dinleyiciler de bu müziği anlayamamanın utanç verici olabileceğini düşünerek gerçek fikirlerini söyleyemiyorlar. Bu kısır bir döngüdür.

S. Yazdığınız müzik, sanat çevreleri tarafından Doğu müziği öğeleriyle Batı müziği öğelerinin bir sentezi olarak tanımlanıyor. Bu sizi rahatsız mı ediyor yoksa bu tanımlamadan memnun musunuz?

C. Bu çok zor bir konudur, çünkü sentez kelimesi yanlış anlaşılabilir. Bir defasında Hintli bir sitarcı ve tablacı geleneksel Hint müziği çalarlarken birden bire makam uyduğu için popüler bir İngiliz halk şarkısını çalmaya başladılar. Seyirci buna hayran kaldı ve olumlu tezahüratlar etti, fakat bence bu sentez değildir. Örneğin ben Çin ve Japon müziği öğelerinden yararlandım ama bunun amacı sadece Doğu müziğinin ruhu ile Batı müziğinin ruhunu birleştirmektir. Sentez yapılacaksa bunun çok ince bir çizgi olduğunun bilinmesi gerekiyor aksi takdirde sadece var olan kültürel unsurların sömürsünden öteye gidemez.

S. Besteci olarak gelmek istediğiniz yere en çok yaklaştığınızı düşündüğünüz bir eseriniz var mı?

C. Her eserimde farklı bir yere gidiyorum, fakat bir eserde gittiğim yere bir başka eserde de gidersem bu tekrar olur ve sanatta tekrar yapamazsınız. Kısaca şunu söyleyebilirim; varmak istediğim yer sürekli değişiyor ve ölene kadar da değişecek.

S. “Koyunbaba” eserinizin ulaştığı popülariteye başka bir eserinizin ulaşmasını tercih eder miydiniz?

C. Hayır, ama “Koyunbaba”nın doğru anlaşılmasını isterdim. Çoğu gitarist sadece notaları çalıyor fakat ne yazık ki parçanın iç dünyasını anlayamıyorlar.

S. Genç bestecilere izlemeleri gereken yol konusunda neler söylersiniz?

C. Buna bir anımı anlatarak cevap vermek isterim. Birlikte doğaçlama müzik yaptığımız müzik teorisyeni arkadaşşıma çoğu zaman müziği her zaman mükemmel duyacak kadar iyi bir kulağa sahip olmadığımdan yakınırdım. Bir gün bana dedi ki; “Carlo, sen kendi müziğini yazacak kadar duyabiliyorsun, bu yeterli.”. Bu yüzden genç bestecilerin kendi kulaklarına güvenmeleri lazım. Elbette hatalar yapılacak ama önemli olan yapılan bu hatalardan çıkarımlar yapmak ve yola devam etmek. Fakat bir besteci asla müziğini başkalarının yönlendirmelerine bırakmamalı.

S. “Koyunababa”yı yazmanıza sebep olan olay nedir?

C. Koyunbaba Türkiye’de bulunduğum zamanlarda doğaçlama olarak çaldığım bir parçaydı. Bir gün eserin plak kaydının yapılması için bir teklif aldım ve stüdyoya girdim. Fakat o zamana kadar eseri her defasında farklı çalıyordum ve stüdyoda beni dinleyen kimse olmadığı için de çalışımdan bir türlü memnun olamıyordum. Yakın bir gitarist arkadaşımı aradım ve stüdyoya gelip beni dinlemesini istedim. O geldikten sonra parçayı baştan sona bugünkü notaya alındığı şekliyle çaldım.

S. Esere ismini veren “Koyunbaba” nereden geliyor?

C. Koyunbaba Gümüşlük’ ün kuzeyinde yer alan zeytin ağaçlarıyla, manzarasıyla doğa harikası bir yerdir. Aynı zamanda bölgeye ismini veren, yöre halkının inandığı ve ondan yardım umduğu bir şahsın yatırı vardır. Bu şahsın yatırında dua edenlerin sorunlarının çözüldüğüne inanılır. Fakat bana esas ilham veren oradaki doğa güzellikleri ve o yörenin mistik atmosferidir.

3.2. Carlo Domeniconi'nin “Koyunbaba” Adlı Eserinin İncelenmesi

Birinci bölüm eserin “giriş kısmı” niteliğini taşıyan bir bölümdür denilebilir. Bu bölümde duyulan melodik ve armonik yapı eserin büyük bir kısmının çoğu zaman temelini ve bazı zamanlarda da esin kaynağını oluşturmaktadır. Bu tekrarlı ve nefes aralıkları bulunan bölüm, hem tüm eser içinde kullanılacak olan materyalin sunumu aynı zamanda büyük bir eseri açan giriş kısmı görevindedir.

Eser üç akor ile başlar, sırasıyla; *re-fa-sib-re*, *re-la-do-mib* ve *re-la-re-fa*. Şüphesiz bu akorlar eserin mistik atmosferini dinleyiciye tanıtan tınılardır ve tamamen dekoratif olup eser içinde temasal bir malzeme olarak kullanılmayacaklardır. Bu üç akor, eserin en sonunda birinci bölümde kullanıldığı görevin tam karşılığı şeklinde yani kapanış görevinde kullanılacak ve eseri sonlandıran bir unsur olacaktır. Açılışı yapan akorlar duyulduktan sonra bu mistik atmosferi güçlendiren *mib-fa#* artık ikili ilişkisi duyulur ve müzik 6. ölçüde duyulan karar ses ile bu gerginlikten kurtulup çözüme ulaşır.

7. ölçü ile birlikte eserin ana teması duyulur ki bu tema eser boyunca birçok kez kullanılacaktır. 9. ölçüde eserin esin kaynaklarından biri olan bağlamaya ait bir süsleme duyulur. 10. ölçüde tekrar eden *la-sol-fa* melodisinin ardından müzik yükselerek ince *re* notasına kadar yükselir ardından röpriz gelir ve 2. dolapta (19. ölçü) bölüm, müzikal his anlamında zirve noktasına ulaşır. Bu zirveden hemen sonra yine bağlamayı hatırlatan ve ustalık gerektiren süslemeli bir inici dizi duyulur ve müzik karar sese ulaşır. 23-27. ölçüler arasında duyulan melodinin ardından eserin “imza” niteliği taşıyan *la-do-sib*, *la-mi-re* melodisi duyulur.

32. ölçüde eser ana giriş kısmına geri döner ama bu defa IV. derece olan *sol*'e transpose olmuştur. Transpose dışında birebir aynı şekilde ilerleyen müzik

42. ölçüde değişime uğrar ve ardından tekrar 11. ölçüdeki *la-sol-fa* melodisine geri döner. Bölümün ilk kısmı tekrar duyulur ve müziğin açılış kısmı bu defa kapanış hissi uyandırır. Bölüm 6. ölçüde karar sesi *re*'nin duyulması ile son bulur.

İkinci bölüm “Mosso”⁵ başlığını taşır ve “Moderato”⁶ olan ilk bölüme göre oldukça hareketli ve parlaktır. İlk bölümün ağır ve nefesli yapısına zıtlık oluşturacak şekilde hızlı akan bir müziktir. İkinci bölüm diğer bölümlere göre oldukça kısa olmasının yanı sıra tematik malzeme olarak zengindir ve bu bölümde duyulan melodik-armonik malzeme III. ve IV. bölümlerde yoğun şekilde kullanılmıştır.

Bölüm *re-si-mi, do-la-re* melodisi ile başlar. Buradaki dikkat çeken nokta eserin genelinde çoğu zaman *si*'ler bemol, *do*'lar ise doğal iken (re minör tonalitenin eserde baskınlığı göz önünde bulundurularak), II. bölümün ilk temasında bu kural bozulmuş ve *si* doğal, *do* diyez şeklinde kullanılmıştır. 47. ölçüde -gelecek bölümlerde kullanılacak olan- *sib-la-sol-fa-mi-re-do-sib-la* melodik çizgisi duyulur ve bu melodiye alt partide *la* notası pedal ses görevinde eşlik eder. Bu kısım tekrar ettikten sonra 49. ölçüde küçük bir köprüye gelinir ve bu köprü bir sıra tekrardan sonra, yerini, oldukça yüksek bir ustalık gerektiren, süslemeli, çıkıcı bir pasaja bırakır. Bu pasaj, eserdeki “bağlama etkisi”nin en çok hissedildiği yerlerden bir tanesidir.

51. ölçüde *la-sib-do* melodisi ile flajole *la* ve *mi* seslerini barındıran arpejli bir kısım başlar. Bu arpej gelişerek *la-sol-do, la-sol-fa-mi-fa-re* şeklinde duyulur ve 61. ölçüde sona erer. 62. ölçüde *la-sib-do* girişi tekrar duyulur, ancak bu defa melodide *do-do#-sib* ilişkisi kullanılarak gizemli ve mistik bir ortam yaratılır. Bu “mistik doğu” atmosferi yerini tekrar *la-sol-do-la* melodisine bırakır ve müzik tekrar en başa döner. Tekrardan sonra küçük köprü ve gösterişli pasaj duyulur ve bölüm flajole⁷ *la-do* notaları ile sona erer.

⁵ Daha hızlı anlamına gelen İtalyanca müzik terimidir.

⁶ Orta hız anlamına gelen İtalyanca müzik terimidir.

⁷ Çalgılardaki doğuşkan seslerin birtakım teknikler vasıtasıyla seslendirilmesi.

Üçüncü bölüm, ilk iki bölümdeki melodik, armonik, motifsel ve cümlesel malzemenin daha detaylı bir şekilde işlendiği uzun bir bölümdür. Uzun-akıcı arpejlerle bezenmiştir ve çoğu zaman bu arpejler *re* ve *la* notalarından başka bir ses barındırmazlar. Bu durum eserin tonal yapıdan daha çok modal yani makamsal bir temelde tasarlandığının bir göstergesidir. Uzun arpejlerin üst partilerine yerleştirilmiş melodik çizgiler ise köklerini I. bölüm ve daha da yoğun bir şekilde II. bölümden almışlardır.

Bölümün giriş kısmı, barındırdığı *sib-la* ve *fa- mi* ilişkisi bakımından II. bölümün inici pasajını (47. ölçü) hatırlatmaktadır. Besteci bu şekilde iki bölüm arasında kurmak istediği organik bağı daha ilk notalardan gerçekleştirmeye başlamıştır. 79. ölçüde yer alan ikinci cümledeki *sol-la-sib* sesleri, III. bölümün esas melodik yapısının başladığı motiftir ve II. bölümde kullanılan motifin (51. ölçü) bir ses aşağıdan başlayan bir benzeridir. 79-80. ölçülerin melodik yapısı kabaca, ilk olarak II. bölümde tanıştığımız *la-sib-do* motifinin sırasıyla *la* ve *do* seslerinden başlaması ve çeşitli arpejlerle dekore edilmesi ile meydana gelmiştir. 86-90. ölçüler arasındaki melodik çizgi II. bölümün 47-48. ölçülerindeki melodik çizgi ile (*la-sol-fa-mi, re-do-sib-la*) birebir aynıdır ve bölümün ilk kısmı bu melodi çizgisi ile sona erer.

91-95. ölçüler yine arpejlerle dekore edilmiştir. 96. ölçü ile eserin temel melodik malzemelerinden olan *la-sol-fa-mi-re* çizgisi tekrar duyulur ve cümle 103. ölçüde sona erer. 104. ölçüden başlayıp 113. ölçüde sonlanan kısım ise II. bölümde 55-61. ölçülerde duyulan melodik çizginin aynısı olup sadece farklı eşlik partileri ile dekore edilmiştir. 114- 128. ölçüler arasında birkaç küçük değişiklik hariç yine aynı melodik yapı korunmuştur. 129-136. ölçüler arasında kullanılan melodik malzeme I. bölümden (7-8. ölçüler) alınmıştır. 137-144. ölçüler arasında yer alan müzik ise dinleyiciye III. bölümün başlangıcında bulunan (79-80. ölçüler) sol minör armoniyi hatırlatır fakat devamı aynı şekilde gelmez. 145-154. ölçüler ise tekrar ve gerilim öğelerini barındıran bir köprüdür ve müziği, II. bölüme armonik ve melodik açıdan çok benzeyen bir kısma ulaştırır.

Bu kısımda I. bölümde de duyulan melodik yapı kullanılmıştır. Ana melodi sürekli olarak aynı kalıbı tekrarlarlarken bas partisi ısrarcı bir şekilde inici bir tutum sergiler ve melodi partisi ile bir zıtlasma ve gerginlik ortaya çıkar. Basta *re-do-sib-la-fa-mi-mib-re* yürüyüşü duyulur ve kromatizmi de içinde barındıran bu yürüyüş müzikteki gerilimi yaratan etkindir.

155-174. ölçüler arasında duyulan müzik II. bölümün ilk kısmının (45-48. ölçüler) neredeyse birebir aynısıdır. Tek fark arpej kısmına eklenmiş fazladan bir *re* notasıdır. 175. ölçü ile bölümün başında sunulmuş olan melodik malzemeye geri dönülür fakat melodi bu defa çok daha farklı bir şekilde, yoğun arpejler kullanılarak dekore edilmiştir. Buna ek olarak melodi çizgisi bölümün başında duyulandan daha farklı bir doğrultuda ilerler.

I. bölümün başındaki ana melodi *sol-la-sib* ve *la-sib-do* şeklinde ilerlerken bu kısımda *sib* ile bir basamak daha yükselerek *sib-do-re* çizgisine ulaşır ve bu melodik çizgi, bölümü en yüksek noktasına taşır (191-195. ölçüler).

191-195. ölçüler bölümün, müzikal hissediş, armonik ve melodik yoğunluk olarak zirveye ulaştığı yerdir. Hızlı süsleme arpejlerinin üstüne melodi ısrarla aynı sesleri tekrarlar (*la-sol-fa*).

199. ölçüde aynı motif bu defa iki ses aşağıdan (*fa-mi-re*) tekrar eder ve gerilim 203. ölçüde yerini karar sese ve dinginliğe bırakır. Ve bölüm, eserin imza motifi olarak algılanabilecek *la-do-sib*, *la-mi-re* melodisi ile son bulur.

Dördüncü bölümde, gösterişli ve ustalık gerektiren bir müzik vardır. Parçanın hemen başlangıcında duyulan ana temaya birçok kez geri dönülür ve tüm bölümün armonik ve melodik yapısı bu ana tema ile doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılıdır. Bu nedenle IV. bölümü *rondo* formuna benzetmek yanlış olmayacaktır.

217-222. ölçüler arasında duyulan müzik (ana tema) bu bölümün referans noktasıdır ve bu melodi bölüm boyunca tekrar tekrar kullanılacaktır. 223. ölçü bir köprüdür ve bu köprü müziği geliştiren, genişleten kısımlara açılan bir pencere gibi kullanılmıştır. 224-231. ölçüler arasında karşımıza çıkan müzik yine tüm eserin sadeliğine uygun tarzda yazılmıştır. Karar ses olan *re* den başlayan melodi birer ses yükselerek *do* ya kadar gelir ve tekrar inişe geçerek bir oktav alttaki *sib*'e kadar düşer. Bu sade melodiye *re* ve *la* notalarından oluşan arpejler eşlik eder. Aslında bu arpejlerin esas işlevi *re*'yi pedal ses olarak pekiştirmektir. Müzik tekrar başa döner fakat bu defa 224. ölçüde *re* ile başlayan melodinin yerini 233-241. ölçüleri arasında yer alan ve *fa-sol-la-sib-do-re-mi-fa* (çıkıcı), *mi-re-do-sib-la-sol-fa-mi* (inici) şeklinde duyulan melodi çizgisi alır. Bu melodi çizgisi yine *re* ve *la* seslerinin olduğu arpejlerle dekore edilmiştir.

242. ölçü ile bölümün ana teması duyulur, fakat bu defa tema gelişir ve başlangıçta duyulandan daha farklı bir hal alır. Bu geliştirilmiş melodi 247. ölçüde inici olarak *do-sib-la-sol-fa-mi* şeklinde duyulur. Bu defa arpej sesleri arasında *re* ve *la*'nın yanı sıra minör tonaliteyi hissettiren *fa* sesi de yer alır. Bu kısımdan sonra müzik tekrar ana temaya döner. Ana tema duyulduktan sonra 251. ölçüde köprü duyulur, fakat bu defa köprünün devamına ustaca yerleştirilmiş iki oktavlık inici dizi duyulur ve enstrümanda ustalık gösterisi olan bu pasaj müziği karar sesine taşır.

Ana tema tekrar duyulur ve ardından 256-258. ölçüler arasındaki küçük bir köprü müziğin zirve noktası olan kısma ulaşmasını sağlar (259-262. ölçüler). Ayrıca bu kısım melodinin en tiz perdelerden duyulduğu yerdir. 263. ölçü ile birlikte bölümün karakterine uygun bir melodi dalgalanması ile *do-sib-la-sol-fa-mi* (inici), *fa-sol-la-sol-la-sib* (çıkıcı) sesleri duyulur ve bu melodi müziği ikinci kez zirve noktası olan kısma taşır.

269-277. ölçüler arası yine bölümün karakteristik melodi dalgalanmasına uygun bir tarzdadır. Melodi ilk olarak *re-do-sib-la-sol-fa-mi* (inici), *mi-fa-sol-la-*

sib-do (çıkıcı) olarak, ikinci olarak da *re-do-sib-la-sol-fa-mi* (inici), *mi-fa-sol-fa-mi-fa-sol* (çıkıcı) şeklinde duyulur. Bu melodik dalgalanmadan sonra ana temaya dönülür ve küçük köprü ve parlak inici pasaj ile bu defa farklı bir kısma varılır.

278-295. ölçüler arası belki de bölümün en şaşırtıcı kısmıdır çünkü burada birden bire II. bölümün ikinci teması belirir. Armonik ve melodik açıdan II. bölümdeki ikinci temanın bir benzeri olan bu kısım bu defa *rasguado*⁸ flajoleler ile bambaşka bir renkte sunulmuştur. 286-295. ölçüleri arasında ise yine II. bölümün bu defa birinci temasının inici kısmı kullanılmıştır. *Rasguado* tekniği ile sunulan melodi, müziği tekrar ana temaya taşır.

Ana temanın ardından köprü daha sonrada gösterişli inici pasaj tekrar duyulur. 302-313. ölçüler arasında müzik birinci bölümün açılış teması ile son kısma ulaşır. I. bölümün bazı tema ve motifleri hatırlatılır ve eser karar ses *re* ile son bulur.

⁸ Birden fazla gitar telinin aynı anda tınlaması için, sağ el parmaklarının dış kısmı tellere temas edecek şekilde gerçekleştirilen sert, kuvvetli ve ritmik vuruşlara verilen İspanyolca isim.

Koyunbaba

Suite für Gitarre (op. 19)

Carlo Domeniconi
1985

(REAL)

Moderato

(SCORDATUR)

4

7

10

Fine

4

13

1.

2.

19

21

23

62

Musical notation for measures 62-64. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 62 starts with a melodic phrase in the treble and a bass line. Measures 63 and 64 continue the melodic and bass lines with various rhythmic patterns and fingerings.

65

Musical notation for measures 65-67. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 65 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measures 66 and 67 continue this pattern with different fingerings.

68

Musical notation for measures 68-70. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 68 continues the sixteenth-note pattern. Measures 69 and 70 show a change in the bass line with some rests and specific fingerings.

71

Musical notation for measures 71-72. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 71 features a melodic line in the treble and a bass line with fingerings. Measure 72 continues with similar patterns and fingerings.

73

Musical notation for measures 73-75. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 73 continues the melodic and bass lines. Measure 74 has a "d.s. al Fine" marking above it. Measure 75 concludes the section with a final chord.

|||

Cantabile

75

79

83

87

91

95

Musical notation for measures 95-98. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/8 time signature. It contains eighth notes with accents and slurs. The lower staff is in bass clef and contains chords with circled numbers 1, 2, and 3 indicating fingerings.

Musical notation for measures 99-102. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/8 time signature. It contains eighth notes with slurs. The lower staff is in bass clef and contains chords with circled numbers 1, 2, and 3 indicating fingerings.

103

Musical notation for measures 103-106. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/8 time signature. It contains eighth notes with accents and slurs. The lower staff is in bass clef and contains chords with circled numbers 1 and 2, and the instruction "arm. 12".

107

Musical notation for measures 107-110. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/8 time signature. It contains eighth notes with accents and slurs. The lower staff is in bass clef and contains chords with circled numbers 1 and 2.

111

Musical notation for measures 111-114. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/8 time signature. It contains eighth notes with accents and slurs. The lower staff is in bass clef and contains chords with circled numbers 1 and 2. The lyrics "a m i p a m i p" are written below the staff.

a m i p a m i p

10

115

123

127

131

This page of handwritten musical notation contains five systems of music, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The systems are labeled with measure numbers 115, 123, 127, and 131. The music is written in a style typical of guitar tablature, with many notes marked with numbers 0-4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano). A large slur covers the first two systems. The bottom system (measures 131-135) features a complex bass line with many accidentals and dynamic markings.

135

②

V

p

p

143

④

⑤

p

147

⑤

p

151

p

12

155 **A**

156 157 158

159 **E** *rip.* **A-B**

160 161 162

163 164 165 166

167

168 169 170

171

172 173 174

175

V

i p

VII

i p

i p

183

187

VIII

i p

i p

191

rubato

accelerando

m. s.

p i m a a a

m. d.

IV

Presto

217 **A**

Musical notation for measures 217-220, system A. Treble and bass staves with fingerings. Measure 217 starts with a repeat sign. Fingerings are indicated by circled numbers 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3.

220 **B**

Musical notation for measures 220-223, system B. Treble and bass staves with fingerings. Measure 220 starts with a repeat sign. Fingerings are indicated by circled numbers 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3.

223

Musical notation for measures 223-226, system C. Treble and bass staves with fingerings and dynamics. Measure 223 starts with a repeat sign. Fingerings are indicated by circled numbers 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Dynamics *p* are marked under measures 223 and 224.

Musical notation for measures 226-229, system D. Treble and bass staves with fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

229 **D.C. A-B**

Musical notation for measures 229-232, system E. Treble and bass staves with fingerings. Measure 229 starts with a repeat sign. Fingerings are indicated by circled numbers 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

247

① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ②

250

D.C. [A] [B] poi [E]

① ② ① ②

p p p p

p p 1 0 p

[F]

253

D.C. [A] - [B] poi [C] - [D]

④ ⑤

0 4 p 4 2 2 1 1 0 p 0 4 p 2 1 4 2 1

256

① ② ① ② ① ② ② ② ② ② ② ②

259

② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ①

263

② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ①

266

② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ①

rip. G-H

269

1.

272

2.

275

② ① ② ① ② ① ② ① ② ① ② ①

rip. A-B-E-F

4. KÂZİM ÇOKOĞULLU'NUN “TANBURİ MUSTAFA ÇAVUŞ'UN TEMASI ÜZERİNE FANTEZİ” ADLI ÇALIŞMASININ ÇAĞDAŞ GİTAR MÜZİĞİNE KATKISI AÇISINDAN İNCELENMESİ”

“Tanburi Mustafa Çavuş’un Eseri Üzerine Fantezi”, 18. yüzyıl İstanbul’unda yaşamış olan şair ve bestekâr Tanburi Mustafa Çavuş’un “Hisar Buselik Şarkı” eserinin ana tematik unsur olarak ele alınmasıyla meydana gelmiş bir çalışmadır. Eserin temeli melodik olarak Hisar Buselik Şarkı’ya dayansa da, anlatımda ve tavırda şarkının bestelendiği amaç ve hislere bağlı kalınmamıştır. Dinleyici eser içinde Mustafa Çavuş’un şarkısını tamamıyla duyar fakat duyulan melodinin uyandırdığı hisler artık Mustafa Çavuş’un şarkıyı bestelerken tasavvur ettiği duygu ve düşünce ile fazla benzeşmemektedir. Bunun en büyük nedenlerinden bir tanesi eserin armonik yapısında uyumsuz aralıkların yoğun şekilde kullanılmış olmasıdır. Bunun yanında eser melodik, tematik ve ritmik kimliğini bütünüyle Mustafa Çavuş’un şarkısından almıştır.

Eser kabaca üç ana kısımdan oluşmuştur; ara nağme ve ana melodinin bulunduğu kısım, gelişme kısmı ve melodinin tekrar duyularak koda’ya bağlandığı son kısım.

İlk kısımda aranağme ve ana melodi duyulur ardından tematik malzemenin değiştirilerek ve geliştirilerek sunulduğu gelişme kısmı gelir. Gelişme kısmını serbest duyulan bir yavaş kısım takip eder. Daha sonra küçük bir köprü ile ana melodiye varılır ve bu defa müzik koda kısmına bağlanır ve eser son bulur.

Eserin başlangıcında küçük bir girizgâh kısmı bulunur (1-10 ölçüler). Bu kısımda 4. telin eşiğin üst kısmına yerleştirilmesiyle hazırlanan 4, 5 ve 6 numaralı teller kudüm sesini taklit etme işlevindedirler. Nitekim bu küçük girizgâh kısmında

Mustafa Çavuş'un şarkısında kullanılan kudüm velvelesi⁹ duyulur. Bu küçük girizgâh bir köprü ile giriş kısmına bağlanır. Giriş kısmı ile birlikte ilk olarak şarkının aranağme kısmı duyulur (14-22 ölçüler). Aranağme kısmında eserin diğer kısımlarına oranla daha sade bir eşlik kısmı tasarlanmıştır. 23. ölçü ile şarkının sözlerinin başladığı kısım duyulur. Bu kısımda belirgin olarak daha yoğun bir eşlik ve kontrpuan kullanılmıştır. 29-31 ölçüler arasında melodi çizgisinin altına yerleştirilen eşlik kısmı eserin girizgâh kısmında da kullanılan kudüm velvelesini anımsatır bir karakter içindedir. 38-45 ölçüler arasında yer alan çıkıcı köprü ise müziği gelişme bölümüne taşır. 46-60 ölçüler arasındaki müzik ise ana melodinin bozulmuş, çürümüş veya dönüşüme uğramış bir taklidi. Buradaki eşlik partisinde *mi-sib* ilişkisi kullanılmıştır. 61-66 ölçüler arasında, ana melodinin ilk dört notası (*mi-fa-mi-re#-do*) farklı aralıklarla kullanılarak motifsel malzeme olarak yer almıştır. Daha sonra yer alan kısımda ise (67-77 ölçüler) bu defa aranağmenin ilk altı notası (*mi-fa#-sol-fa-la-sol*) kromatik aralıklarla kullanılarak motifsel malzeme görevinde kullanılır. 80. ölçü ile birlikte ana melodiden elde edilen motif bu defa daha farklı dekore edilmiş bir armoni ile duyulur ve bu kısım 97. ölçüde son bulur.

98. ölçü ile başlayan serbest kısım ise eserin genel hız ve yoğunluğuna karşıtlık doğuracak bir biçimde yavaş ve sakindir. Eserin modal yapısı bu kısımda yerini daha tonal bir armoni anlayışına bırakır. Bu yavaş kısımda duyulan melodi eserin herhangi bir kısmı ile organik bir bağa sahip değildir, tamamıyla bu kısma özgü müzikal bir fikirdir. Yavaş kısımdan sonra gelen ve müziği tekrar ana temaya bağlayan köprü (99-119 ölçüler) ise, eserin gelişme bölümünde yer alan müzikal malzemelerin küçük parçalarının birleştirilmesiyle meydana gelmiş bir kolajdır.

119. ölçü ile birlikte müzik eski temposuna geri döner ve ana melodi tekrar duyulur. Daha sonra gelen koda kısmında ise eserin ritmik iskeletini oluşturan

⁹Klasik Türk Müziği'nin temel ritmik iskeletini oluşturan usül vuruşlarının, yüzyıllardan beri süregelen bir kültür ve kurallar çerçevesinde, çeşitlendirilip zenginleştirilmesi ile ortaya çıkan ritim dizinlerine kudüm velveleleri denir.

kudüm velvelesi tekrar duyulur ve eser ustalık gerektiren gösterişli bir pasaj ile sona erer.

Parça, Tanburi Mustafa Çavuş'un çok bilindik olan bu şarkısını modern bir armoni anlayışı ile içine almaktadır. Şüphesiz bu birleşim bir ironidir çünkü hareketli ve neşeli bir mizaca sahip şarkının eşliği için kullanılan armonik yapı içerisinde, gerginlik hissi uyandıran ikili, artık dördü ve yedili gibi uyumsuz aralıklar yer alır; bu da eserin rahat ve akıcı yapısına bir tezat-uyumsuzluk oluşturur. Ayrıca şarkının aranağmesi ve ana melodisinin gelişme kısmında deforme edilmesi ve kromatizmin de devreye girmesiyle farklı şekillerde, işlevlerde kullanılması, eserin Mustafa Çavuş'un şarkısından büyük ölçüde ayrılarak yeni bir kimlik kazandığını gösterir.

SONUÇ

Bu çalışmada ilk olarak, Avrupa'daki müzik anlayışında modernleşme hareketine kısaca değinilmiş, ardından 20. yüzyıl gitar müziği repertuarını şekillendiren unsurlar irdelenmiştir. Bu kısımda, gitara Orta Avrupa'daki müzik kültürünü temsil eden bestecilerden çok, İspanya ve Latin Amerika kökenli bestecilerin sahip çıktığı ve repertuarın da bu kültürlerin etkisi altında geliştiği, örnek olarak verilen besteci ve eserler ile açıklanmaya çalışılmıştır.

İtalyan besteci Carlo Domeniconi'nin 20. yüzyıl gitar müziğine yaptığı önemli katkı, bestecinin müzik görüşünün kendisiyle yapılan röportaj ile öğrenilmesi ve "Koyunbaba" eserinin ayrıntılı bir şekilde incelenmesiyle bir kez daha doğrulanmıştır.

Son olarak da, şahsım tarafından yazılan "Tanburi Mustafa Çavuş'un Teması Üzerine Fantezi", bu çalışmadan öğrenilenlerin bir sonucu olarak akademik müzik çevrelerinin görüş ve eleştirilerine ve de çağdaş gitar müziği repertuarına bir katkı olarak sunulmuştur. Modern müziğin armoni anlayışı ile Türk Sanat Müziği temalarının birleştirilmesi esasına dayanılarak yazılan eserimin, modern gitar repertuarını zenginleştiren bir katkı yapmasını umut ediyorum.

EKLER

Bu bölümde, Kâzım Çokoğullu tarafından yazılan “Tanburi Mustafa Çavuş’un Teması Üzerine Fantezi” isimli bestenin notaları yer almaktadır.

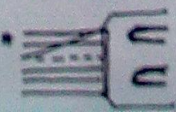
Tanburi Mustafa Garas'un Teması Üzerine

Kazım Çokojullu
Nisan, 2012 - Çanakkale

FANTEZİ

intro - *Velvele

LEVENT MÜZİKÇİ 12/11/18



* : sağ el ile çalınan sesler
 x : = : başkasıyla çalınan sesler

2

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The page is numbered '2' in the top right corner. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also first and second endings marked with '1' and '2' respectively. A 'Coda' section is indicated by a double bar line and the word 'Coda' with a circled cross symbol. At the bottom, there is a section labeled '2. tekrar' (second repeat) with a double bar line and a repeat sign. The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

3

harm.

harm.

pizz. cello

harm.

harm.

pp

crescendo poco a poco

This is a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is written on ten staves. The first five staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The last five staves are for woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, and Horn). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Key markings include *espressivo*, *attaca*, *f*, *rit.*, *harm.*, *gliss.*, and *lento*. There are also performance instructions like *Porte cello* and *to*. The score is written in a clear, legible hand with some corrections and annotations.

al tempo 5

pp

rall.

al tempo

harm.

CODA

fine

Kümmelzettel

CV

KAYNAKLAR

HANSEN, Peter S. (1961), **An Introduction to Twentieth Century Music**, Allyn and Bacon, Boston.

HANNING, Barbara R. (1998), **Concise History of Western Music**, W.W. Norton, New York.

MORGAN, Robert P. (1991), **Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America**, W.W. Norton, New York.

TURNBULL, Harvey (1991) **The Guitar from the Renaissance to the Present Day, The Bold Strummer**, Connecticut.

WADE, Graham (2001), **A Concise History of the Classic Guitar**, Mel Bay Publications Inc.

<http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/>

ÖZGEÇMİŞ

Kâzım ÇOKOĞULLU “Yıldız Teknik Üniversitesi Gitar Festivali”, “ODTÜ Gitar Günleri”, “Bilkent Gitar Günleri”, “ASEG (Doğu Avrupa Gitaristleri Birliği)” gitar buluşmasında resitaller verdi. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Orkestrası, Bilkent Senfoni Orkestrası, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası ve Bursa Bölge Senfoni Orkestrası ile konçertolar çaldı. 2008 yılında ünlü Amerikan besteci Elliott CARTER’in yüzüncü doğum günü kutlamaları için düzenlenen “Focus” konserler serisinde “New Juilliard” oda müziği topluluğu ile New York Peter Jay Sharp konser salonunda konserler verdi. 2010 yılında ünlü keman sanatçısı Cihat AŞKIN’ın kurduğu “Aşkın Ensemble” ile M. Giuliani’nin “Concierto Primo” gitar konçertosunu seslendirdi. 2012 yılında, bağlama, klasik kemençe ve gitardan oluşan, Türk Halk ve Klasik Türk Müziği repertuarı seslendiren “Sırnağme” grubu ile Selanik’teki uluslararası ISME kongresine katılmış ve burada bir dizi konserler vererek ülkemizi temsil etmiştir. Ülke çapında düzenlenen yarışmalarda birincilik ödülleri kazanan gitarist ile klasik müzik dergisi Andante bir söyleşi yapmış ve kendisinden “geleceğin yıldızı olarak” bahsetmiştir.

Önceleri Mehmet GÜRGÜN ile çalışan gitarist yurt içi ve yurt dışında da birçok ustalık sınıflarına katılmış ve Carlo DOMENICONI, Roland DYENS, Marco SOCIAS, Carlos BARBOSA-LIMA ve Ricardo MOYANO gibi önemli isimlerle çalışmıştır. 2007 yılında Bilkent Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinden Kağan KORAD’ın öğrencisi olarak mezun olmuş yine aynı yıl tam burs ile kazandığı New York’daki Juilliard School’da iki yıl boyunca dünyaca ünlü gitarist Sharon ISBIN ile çalışmış ve 2009 yılında buradan mezun olmuştur.

Gitarist ayrıca Eczacıbaşı Vakfı ve Ahmet ERTEGÜN Vakfı burslarını da almaya hak kazanmıştır.

Kâzım ÇOKOĞULLU Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda eğitimlik görevini sürdürmekte olup, gitaristlik kariyerine de aktif olarak devam etmektedir. Ayrıca 2010 yılında girdiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bölümü Sanatta Yeterlik programına devam etmekte olup, eser metni çalışmalarını Prof. Selen BUCAK gözetiminde sürdürmektedir.