



Fine Arts
ISSN: 1308 7290 (NWSAFA)
ID: 2015.10.4.D0168

Status : Original Study
Received: January 2015
Accepted: October 2015

Kazım Çokoğullu

Çanakkale Onsekiz Mart University, kazimcokogullu@gmail.com
Çanakkale-Turkey

<http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2015.10.4.D0168>

ÇAĞDAŞ KLASİK GİTAR BESTECİLİĞİNDE TÜRK MÜZİĞİ'NDEN YARARLANMANIN YOLLARI

ÖZ

Bu araştırmada, çağdaş klasik gitar müziği besteciliğinde Türk Müziği'nden yararlanmanın yollarının aranması ve bu alanda çalışma yapacak bestecilere öneriler sunulması amaçlanmıştır. Araştırmanın evrenini geleneksel müzikten etkilenen çağdaş gitar repertuarı, örneklemine ise yıllarca Türkiye'de yaşamış ve eserlerinde Türk Müziği öğelerini sıklıkla kullanmış olan İtalyan besteci Carlo Domeniconi'nin "Koyunbaba" isimli gitar süiti ve gitarist-besteci Kâzım Çokoğullu'nun solo gitar için bestelediği "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" isimli çalışması oluşturmaktadır. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla çağdaş gitar repertuarı taranmıştır. Amaca uygun iki eser seçilmiş ve müzikal analizleri yapılmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında, söz konusu alanda çalışma yapacak bestecilere öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gitar, Beste, Türk Müziği,
Ulusalçılık, Çağdaş Müzik

SEARCHING FOR WAYS TO USE TRADITIONAL TURKISH MUSIC ELEMENTS IN A CONTEMPORARY CLASSICAL GUITAR COMPOSITION

ABSTRACT

This research paper is going to try to find proper ways to use Turkish Music Elements in a contemporary guitar composition and give suggestions to the composers who are eager to study in this particular field. The universe of the research consists of the contemporary guitar repertoire which is effected by traditional folk music. The examples, which were used in the research, includes two works for the guitar solo. The first work named "Koyunbaba" was composed by an Italian composer Carlo Domeniconi, who has used Turkish elements in his music frequently, has lived many years in Turkey. The second work named "Fantasy on a Song by Tanburi Mustafa Çavuş" was composed by a Turkish guitarist-composer Kazım Çokoğullu. With the findings of the analysis of these two pieces, suggestions are going to be made for the composers who are eager to work in this particular field.

Keywords: Guitar, Composition, Turkish Music,
Nationalism, Contemporary Music

1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Gitar fiziksel gelişimini büyük ölçüde 19. yüzyılda tamamlamış bir çalgı olarak, repertuvarının en büyük ve en önemli kısmını 20. yüzyılda kazanmıştır [1]. 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 görmemiş ve muhafazakâr klasik müzik çevreleri tarafından dışlanan bir solo çalgı olarak kalmaya devam etmiştir. Öte yandan, gitarın tutucu klasik müzik çevreleri tarafından dışlanması, onun başka müzik çevreleri tarafından sahiplenilmesine ve klasik gelenekten bir parça uzaklaşmasına neden olmuştur.

Gitarı bu dönemde sahiplenenler, öncelikle, gitarı zaten kendi geleneksel müziklerinde kullanan ve onu milli saz olarak benimseyen İspanyol ve Latin Amerikalı bestecilerdir [2]. 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 nedenledir ki 20. yüzyıl gitar müziği İspanya ve Latin Amerika geleneksel müziklerinin güçlü etkisi altında kalmıştır. Bu güçlü etki gitarın bugünkü geldiği noktaya gelmesinde ve büyük kitleler tarafından benimsenip sevilmesinde çok önemli bir rol oynamıştır [3].

Sanatın insan yaşamında var olmasıyla birlikte birçok sanat tanımı yapılmış ve insanlar sanat kelimesinin aslında ne anlama gelmesi gerektiğini bulmaya çalışmışlardır. Bu noktada ünlü sürrealist ressam Salvador Dali'nin bakış açısı bu çabalara ışık tutacak niteliktedir. Salvador Dali ile bir televizyonda yapılan mülakatta sanatçıya kendi hayatı için önem arz eden olgular sorulur. Dali "Yaşlanmak" der ve açıklar; "Benim hayatımdaki en önemli şeylerden bir tanesi yaşlanmaktır çünkü her geçen gün daha fazla Dali olduğumu düşünüyorum..." [4]. Sanatçının bu ifadesi sanat kavramının, sanatçının iç dünyasına yaptığı bir yolculuk olduğu ve esas amacın bu dünyaya olabildiğince yaklaşmak ve onu keşfetmek olduğunu anlatır. Tabii ki bu dünyayı keşfetmek belli bir zaman belki bir ömür alacaktır ki ressamın yaşlanmak ile kendi özüne daha çok yaklaşması arasında bir bağ kurması buradan kaynaklanmıştır [5].

Dali'nin felsefesinden yola çıkıldığında sanatın varacağı nihai hedef sanatçının öz benliğini bulması ile mümkün olacaktır. Öz benliği bulmanın ilk adımı da sanatçının kendi yaşadığı kültürü tanımaya çalışması olacaktır. Bu anlamda, ulusal müziklerini bestelerinde kullanarak yücelten İspanyol ve Latin Amerikalı bestecilerin felsefesi, Dali'nin felsefesiyle benzeşmektedir.

Bu araştırmada, gitar müziği besteciliğinde hatırı sayılır bir yer eden ulusal müzik türlerinden yararlanma yönteminin Türk Müziği açısından da uygulanmasının önemi açıklanmış ve bunun hangi yollarla yapılabileceği konusunda inceleme ve öneriler sunulmuştur. Çağdaş Gitar besteciliğinde Türk Müziği öğelerinden yararlanma yolları araştırılırken, bu konuda yaptığı çalışmalar ile gitar müziği besteciliğinde öne çıkmış bir isim olan Carlo Domeniconi'nin "Koyunbaba" adlı gitar süiti ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Ardından, 2012 yılında Bilkent Üniversitesi tarafından başarılı Türk bestecilerin gitar için yazdıkları eserlerden derlenen albümde yer alan Kâzım Çokoğullu'nun "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" isimli çalışması incelenmiştir. Son olarak, bu iki eserde Türk Müziği'nden nasıl yararlanıldığının cevapları aranmıştır.



2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Bir bestecinin, eserlerinde kendi kültürünün özelliklerinden yararlanmasının, onun öz benliğini bulması açısından gerekli olduğu söylenebilir. Gitar besteciliğinde Türk Müziği'nden faydalanma yollarını arayan bu araştırma, Dali'ye göre sanatın nihai hedefi olan "Öz Benliğe Ulaşmak" amacına hizmet etmesi açısından önem arz etmektedir. Ayrıca Türk Kültürü'nün dünyaya tanıtılması yolunda geleneksel Türk Müziği öğelerini barındıran, fakat çağdaş müziğin getirdiği modern form ve armoni anlayışına sahip eserlerin üretilmesine sağlayabileceği katkı, bu alanda çalışma yapacak bestecilere alternatif bir yol sunma, kültürel öğeleri modern kompozisyonda kullanma yöntemiyle kültürler arası iletişimi sağlama kazanımları düşünüldüğünde, bu çalışmadan yapılacak çıkarımlar daha da önem kazanmaktadır [6].

3. ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ (THE METHOD OF THE RESEARCH)

Çağdaş klasik gitar müziği besteciliğinde Türk Müziği'nden yararlanmanın yollarının araştırıldığı ve bu konuda öneriler sunmayı amaçlayan çalışma, nitel araştırma yöntemine göre şekillenmiştir. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla çağdaş gitar repertuarı taranmıştır. Literatür taraması sonucunda seçilen eserler olan Domeniconi'nin "Koyunbaba" ve Çokoğullu'nun "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" çalışmaları detaylı bir şekilde analiz edilmiş ve Türk Müziği öğeleri barındıran bu iki eserin iç yapısı ortaya çıkarılmıştır.

4. BULGULAR (FINDINGS)

Bu kısımda ilk olarak, eserlerinde kendi milli müziklerinden yararlanma yolunu seçmiş Latin Amerikalı ve İspanyol besteciler, eserleri ile birlikte sunulmuştur. Ardından, Domeniconi ve Çokoğullu'nun çalışmaları ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek Türk Müziği'nden yararlanma yolları öneri olarak ortaya konulmuştur.

4.1. Latin Amerikalı Besteciler (Latin American Composers)

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 milli müziklerinin öğelerini eserlerinde yoğun olarak kullanmışlardır [7]. 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 ve milli müziklerinin, uluslararası alanda saygınlık kazanmasında büyük pay sahibi olan bestecilerdir [8]. 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 bulunurken, bu eserlerde sıklıkla kendi ülkelerinin geleneksel müziklerinin özelliklerinden faydalanmışlardır [9].



4.2. İspanyol Besteciler (Spanish Composers)

20. yüzyılın ilk yarısında müzik alanında meydana gelen ulusalcılık 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 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" gitar konçertosu ve yazdığı onlarca solo gitar için eser, Turina'nın "Gitar için Sonat" ve yazdığı bir dizi solo gitar eseri, Albeniz'in "İspanyol Süit"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 [10].

4.3. "Koyunbaba" Eserinin İncelenmesi (Analysis of "Koyunbaba")

- Birinci bölüm eserin "giriş kısmı" niteliğini taşıyan bir bölümdür. 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, hem de büyük bir eseri açan giriş kısmı görevindedir. Domeniconi burada Türk Halk Müziği'nde sıklıkla kullanılan "açış" geleneğinden faydalanmıştır. Özellikle bağlama kültüründe yaygın olan açış tekniği, bu çalgıya büyük bir ilgisi olan Domeniconi'nin bu bölümün genel atmosferini yaratmada istifade ettiği bir unsur olmuştur [11].

Eser üç akor ile başlar, sırasıyla; *re-fa-sib-re*, *re-la-do-mib* ve *re-la-re-fa*. 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 doğu atmosferini 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" başlığını taşır ve "Moderato" 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 bulundurulur), II. bölümün ilk temasında bu kural bozulmuş ve *si* doğal, *do* diyez şeklinde kullanılmıştır. Burada besteci Türk Müziği eserlerinde yer alan makam değişikliklerini gözetererek eserin ana tonu olan re minör tonalitesine farklı bir makamsal bakış katmıştır. 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. Yine bağlama müziğinde oldukça sık kullanılan "bam teli" bestecinin Türk Müziği'nde etkilendiği noktalardan biri olmuş ve bu unsuru eserinde de "pedal ses" olarak sıklıkla kullanmıştır [12]. 47. Ölçünün ardından 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 ki birebir bağlama taklit edildiği için ve klasik gitarın yapısına, tekniğine uymadığı için icrası da bir o kadar zor hale gelmiştir.

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 flajole *la-do* notaları ile sona erer.

- Üçüncü bölüm, ilk iki bölümdeki melodik, armonik, motifselsel 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. Besteci bu pedal ses barındıran arpejleri üç telli bağlama, kopuz ve bu sınıfta değerlendirilebilecek Türk Müziği çalgılarından esinlenerek eserine dâhil etmiştir [13]. 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. Besteci iki bölümde de vurguladığı bu melodi iskeletinde Kürdi makamı seslerinden faydalanmıştır.

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 etkidir.

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. 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 ve bu ustalıklı duyuş ve gösterişin en büyük sebebi yine bağlama çalım tekniğinden esinlenilmiş sol el çarpmalarıdır. 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 çalgıda 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 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.

4.4. "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" Eserinin İncelenmesi (Analysis of "Fantasy on a Song by Tanburi Mustafa Çavuş")

"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 [14]. 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. Bu yönüyle Türk müziğinin ritmik ve melodik zenginliğinden bolca istifade eden, bunu yaparken de 20. Yüzyıl armoni anlayışını ortaya koyan bir yapıdadır. 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 üst eşiğin üst kısmına yerleştirilmesiyle hazırlanan 4, 5 ve 6 numaralı teller kudüm sesini taklit etme işlevindedirler. Bu küçük girizgâh kısmında Mustafa Çavuş'un şarkısında kullanılan kudüm velvelesi duyulur. Fakat velvelenin başlamasından hemen önce hicaz makamını andıran arpejlerle kanun çalgısının tınısı taklit edilir. 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 taklididir. 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 makamsal yapısı bu kısımda yerini daha tonal bir armoni anlayışına bırakır. Bu yavaş kısımda duyulan melodi eserin herhangi bir kısmı ile organik bir başa 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 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. Bu birleşim bir ironidir çünkü hareketli ve neşeli bir mizaca sahip şarkının eşliği için kullanılan armonik yapı içerisinde, gerginlik hissi uyandıran ikili,



artık dördlü 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.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER (CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS)

Araştırmanın örneklemini oluşturan "Koyunbaba" ve "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" çalışmalarında ortak nokta, her ikisinde de geleneksel Türk Müziği unsurlarından yararlanılmış olmasıdır. Fakat bu yapılırken, iki parçada da farklı yollar izlenmiştir.

"Koyunbaba" eserinde Türk Müziği'ne ait belirli bir temadan yararlanmak yerine, form, Türk müziği çalgılarının özellikleri ve Türk Müziği'nin makamsal özelliklerinden istifade edilmiştir. Gitarın normal akort düzeninin değiştirilip dördlü ve beşli aralıklardan oluşan bağlama düzenine göre akort edilmesi, ilk bölümde açış formunun kullanılması, pedal ses ve arpejler kullanılarak üç telli bağlama veya kopuz etkisi yaratılması, son bölümde bağlamada kullanılan sol el çarpma tekniğinin gitara uyarlanması ve kullanılan altere seslerle makamın yapısının kısmen değiştirilmesi, bestecinin Türk müziğinden yararlanma yollarına verilecek örneklerdir. Bunlardan ayrı olarak İkinci bölümde 3. tel üzerinde çalınan gösterişli pasaj ise bağlamanın gitar ile birebir taklit edilerek bağlama tınısının hatırlatıldığı bir kısımdır. Son olarak, birinci bölümde kullanılan 9/8'lik ölçü sayıları, yine Türk müziği öğelerinin kullanılmasına dair verilecek örnekler arasındadır.

"Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" çalışmasında ise izlenen yol "Koyunbaba" ile karşılaştırıldığında daha farklıdır. Bu çalışmada geleneksel bir Türk Müziği eseri baştan sona parçada yer alır. Fakat giriş kısmında "Koyunbaba"daki çalgı taklidi yolu benimsenmiş ve gitarın telleri hazırlanarak vurmali bir çalgı olan kudüm sesini taklit edecek şekilde sokulmuştur. Ayrıca hicaz makamındaki arpejler ile de kanun çalgısı taklit edilmiştir. Bu parçada Türk Müziği öğeleri hatırlatılmak yerine doğrudan kullanılmıştır. Örnek verilecek olursa, parçanın girişindeki kudüm velvelesi, şarkının esasında kullanılan velvelenin aynısıdır. Bununla birlikte, şarkının ana melodisi içinde yer alan motifsel, temasal ve ritimsel öğeler besteci tarafından seçilmiş ve eserin özellikle gelişme kısmında tekrar tekrar kullanılarak bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın başlığı olan "Çağdaş Klasik Gitar Besteciliğinde Türk Müziği'nden Yararlanmanın Yolları" konusu, bu alanda çalışmanın niçin önemli olduğu sorgulanarak, bu yolu izleyerek gitar repertuarına eser kazandırmış besteciler taranarak ve bu alanda yazılmış "Koyunbaba" ve "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" eserleri incelenerek işlenilmeye çalışılmıştır. En son kısımda ise, bu inceleme ve araştırmalardan çıkarılan sonuçlar doğrultusunda meydana gelen dört kısa madde, bu alanda çalışma yapacak bestecilere tavsiye olarak sunulmuştur.

- **Türk Müziği Çalgıları:** Geleneksel Türk Müziği çalgılarının gitar ile taklit edilmesi, Türk Müziği'nden faydalanmak için kullanılabilir seçeneklerden bir tanesidir. Fakat bu yapılırken taklit edilecek çalgının ses ve teknik özelliklerinin iyi öğrenilmesi ve söz konusu çalgının gitara uyarlanabilir olması gerekir. "Koyunbaba" eserinde özel olarak bağlama, üç telli bağlama ve kopuz çalgısı çeşitli teknikler uygulanarak gitarda taklit edilmeye çalışılmıştır. Bu çalgıların gitara



uyarlanmaları doğal ve güzel bir sonuç vermiştir çünkü gitar ve bağlama ailesine ait çalgılar telli çalgılar olup çalınma prensipleri temelde büyük benzerlikler taşır. Bu temel benzerlikler bağlama ailesi çalgılarını gitarda taklit etmeye olanak tanıyan en önemli unsurlardır. "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" eserinde yaratılmaya çalışılan kudüm etkisi ise yöntem olarak farklılık taşır. Bu örnekte gitarın temel özellikleriyle vurmali bir saz olan kudümün temel özellikleri ve çalış teknikleri hiçbir benzerlik taşımaz fakat bu noktada besteci gitarın tellerini farklı bir şekilde hazırlayarak aslında taklit edilmesi -yapısı gereği- nerdeyse imkânsız olan kudüm çalgısını taklit etmeyi en azından bu amaca mümkün olduğunca yaklaşmayı başarmıştır.

- **Türk Müziği Temaları:** Geleneksel bir Türk Müziği temasının tümü veya bazı kısımları kullanılarak ortaya yeni bir eser çıkartılabilir. Bu eser ortaya çıkarılırken ana melodinin tamamı veya bir kısmı temasal veya ritimsel malzeme olarak kullanılabilir bu sayede küçük yapıdaki tema ve motiflerden yola çıkarak büyük çapta eserler yaratılabilir. Örnek verilecek olursa "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" eserinde konu alınan şarkının ana melodisi içinde yer alan motifsel, temasal ve ritimsel öğeler besteci tarafından seçilmiş ve eserin özellikle gelişme kısmında tekrar tekrar kullanılarak bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.
- **Melodi, Armoni ve Usül Yapısı:** Çeşitli Geleneksel Türk Müziği temaları melodik ve armonik olarak incelenebilir bu sonuçlardan yola çıkarak yeni bir beste yapılabilir. Bu yöntem ile herhangi bir geleneksel tema/temalar doğrudan bestede kullanılmaz fakat bu tema/temalar bulunacak yeni melodi ve armonik yapı için esin kaynağı oluşturabilir. Buna örnek olarak "Koyunbaba" eseri verilebilir çünkü besteci belirli bir Türk müziği melodisini kullanmasa da Türk müziğinde yer alan karakteristik ezgisel ve ritimsel unsurlardan sıklıkla yararlanmıştıdır.
- **Akort Düzeni:** Akort düzeni değiştirilerek Türk Müziği makam ve armonisine uyacak farklı ses renkleri aranabilir. "Koyunbaba" eserinde bu yöntem kullanılmış ve bağlama düzeni gitara uygulanarak farklı bir renk ve tını elde edilmiştir. Ayrıca "Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi" çalışmasında da 3. tel üst eşiğin üzerinden 6. Telin üzerine konularak farklı bir vurmali saz tınısı yakalanmış ve bu tınıyla kudüm çalgısının sesi taklit edilmiştir.

NOT (NOTICE)

Bu makale, araştırmacının Nisan 2013 tarihinde Mimar Sinan Güzel sanatlar Üniversitesi'nde tamamlanan "Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi'nin Koyunbaba Adlı Eseri ve Kâzım Çokoğullu'nun Tanburi Mustafa Çavuş'un Teması Üzerine Fantezi Adlı Çalışması" isimli doktora tezinden oluşturulmuştur.

KAYNAKLAR (REFERENCES)

- Turnbull, H., (1991). The Guitar from the Renaissance to the Present Day. Connecticut: The Bold Strummer.
- Wade, G., (2001). A Concise History of the Classical Guitar. Mel Bay Publications.
- Hansen, P.S., (1961). An Introduction to Twentieth Century Music.



-
- Boston: Allyn and Bacon.
<http://www.youtube.com/watch?v=XhyHlKHIEZY>
 - Dali, S., (1942). Secret Life of Salvador Dali Dial Press
 - Wilson, P., (1992). The Music of Bela Bartok. Yale University Pres.
 - Morgan, R.P., (1991). Twentieth Century Music W.W.Norton
 - Strunk, O. and Treitler, L., (1950). Source Readings in Music History W.W.Norton.
 - Morgan, R.P., (1991). Tentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America. New York: W.W.Norton.
 - Hanning, B.R., (1998). Concise History of Western Music. New York: W.W.Norton.
 - Ay, G., (1990) Folklara Giriş Pan Yayıncılık
 - Uçan, A., (1976). Türk Müzik Kültürü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
 - Behar, C., (1987). Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler. Bağlam Yayınları.
 - Özalp, N., (2000). Türk Musikisi Tarihi. MEB Yayınları.