

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

**DUSAN BOGDANOVIC'IN "JAZZ SONATA" ADLI ESERİNİN ANALİZİ**  
**VE KLASİK GİTAR REPERTUARINDA CAZ ETKİLERİ**

**(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20146088 İbrahim Şevket GÜLEÇ**

**Danışman:**

**Doç. Sinan ERŞAHİN**

**İstanbul – 2018**

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

**DUSAN BOGDANOVIC'IN "JAZZ SONATA" ADLI ESERİNİN ANALİZİ**  
**VE KLASİK GİTAR REPERTUARINDA CAZ ETKİLERİ**

**(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:**

**20146088 İbrahim Şevket GÜLEÇ**

**Danışman:**

**Doç. Sinan ERŞAHİN**

**İstanbul – 2018**

İbrahim Şevket GÜLEÇ tarafından hazırlanan **Dusan Bogdanovic'in "Jazz Sonata" Adlı Eserinin Analizi ve Klasik Gitar Repertuarında Caz Etkileri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 22 / 06 / 2018

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

İmzası :

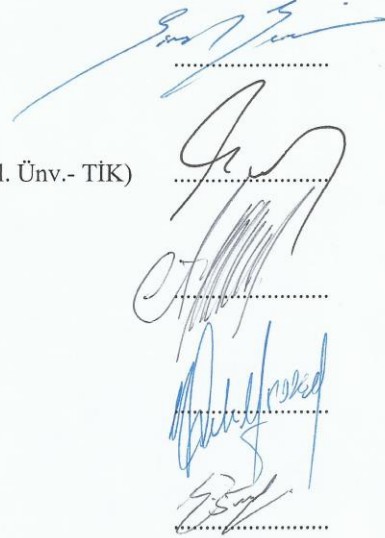
Jüri Üyesi : Doç. Seydi Sinan ERŞAHİN (Danışman – TİK)

Jüri Üyesi : Prof.Dr. Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ (İst.Kül. Ün.- TİK)

Jüri Üyesi : Doç. Ayça YILMAZ AYTUĞ (TİK)

Jüri Üyesi : Prof.Dr. Safa YEPREM (M.Ü.)

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Erhan BİROL



## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY .....	IV
KISALTMALAR LİSTESİ.....	V
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	VI
AKOR AÇIKLAMALARI LİSTESİ .....	VII
1. 20.YÜZYIL GİTAR MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ .....	1
2. CAZ MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ .....	3
3. KLASİK GİTAR REPERTUARINDA CAZ ETKİSİ.....	6
3.1 Gitarist Olmayan Besteciler .....	7
3.2 Gitarist Besteciler .....	8
3.3. Caz icracısı olanlar .....	9
3.4 Klasik Gitaristler Tarafından Yapılmış Caz Düzenlemeleri .....	11
4. KLASİK VE CAZ MÜZİKTE DOĞAÇLAMA.....	13
5. CAZ VE KLASİK FORMLARININ ORTAK NOKTALARI.....	17
6. DUSAN BOGDANOVIC'İN BİYOGRAFİSİ .....	24
7. DUSAN BOGDANOVIC'İN ESERLERİ.....	25
8. BOGDANOVİC'İN MÜZİK DİLİ .....	32
9. JAZZ SONATA 'NIN ANALİZİ.....	34
9.1. 1. Bölüm Allegro Non Troppo .....	36
9.2. 2. Bölüm Lento .....	43
9.3. 3. Bölüm Andante.....	46
9.4. 4. Bölüm Allegro Molto .....	52
10. SONUÇ .....	59
11. EKLER.....	60
11.1. Ek. 1. Eser Hakkında Dusan Bogdanovic İle Yapılmış Röportajlar .....	60
11.2. Ek 2. Jazz Sonata Nota Metni.....	78
12. KAYNAKÇA .....	96
13. ÖZGEÇMİŞ .....	98

## ÖNSÖZ

Çalışmamın konusu olan Jazz Sonata adlı eserle lise yıllarımda tanıştım. Eserin kendine özgü yapısı daha ilk sayfadan kendini göstermişti; besteci aynı bir caz eseri gibi icracıya doğaçlama yapmasını öneriyordu. Eserin klasik bir bakış açısı ile yazılmış olmadığını tahmin ediyordum fakat “jazz” kısmının kendini bu şekilde göstermesi hoş bir sürpriz olmuştu. Bu pasaj, hayatında daha önce doğaçlama yapmayı hiç denememiş okullu bir müzisyen olarak beni karışık duygular içerisine sokmuştu; neden hiç doğaçlama yapmaya çalışmamıştım veya buna yönlendirilmemiştik?

Klasik Batı Müziği ekolünde 19.yüzyılda neredeyse tamamen yok olmaya yüz tutmuş doğaçlama tekniği, kendini 20.yüzyılda caz müziğinde bulmuştur. Böylece doğaçlama belki de yeniden doğup, farklı şekiller kazanmış, gelişim ve değişime uğramış ve caz müziğinin en önemli unsuru haline gelmiştir. Fakat Bogdanovic bu ayrıma bir anlamda karşı çıkarak iki müziği teoride ve pratikte buluşturarak belki de klasik müziğe unuttuğu bazı değerleri hatırlatmaya çalışıyor. Ben de bu iki müziği ve diğer çeşitli etnik müzikleri bünyesinde buluşturmaya çalışan bu nadide eseri inceleyerek bazı önemli unsurları göz önüne çıkarmaya çalıştım. Umarım böylesi karşılıklı içeriklere sahip eserler daha fazla gün yüzüne çıkar ve bestecilerin/icracıların ufkunu yeni denemeler yapmaları açısından genişletir.

Bu çalışmada bana yardımlarını esirgemeyen danışman hocam sayın Doç. Seydi Sinan Erşahin'e ve desteklerini asla esirgemeyen ailem ve arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

## ÖZET

Başarılı bir klasik gitarist ve çok üretken bir besteci olan Dusan Bogdanovic'in göze çarpan tüm çalışmaları klasik, caz ve etnik müziklerin buluştuğu bir durak noktası gibidir. Uzun süre Amerika'da yaşayan ve çalışmalarını orada sürdüren Bogdanovic, dünyanın her yerinden müzisyenlerle tanışma ve çalışma fırsatı bulmuştur. Özellikle Anthony Cox, Charlie Haden, James Newton gibi önemli caz müzisyenleri ile yaptığı çalışmalar onun müzik diline yoğun bir şekilde yansımıştır.

Bu çalışmada; 20.yüzyıl ve günümüz gitar edebiyatının önemli ve üretken bestecilerinden biri olan Dusan Bogdanovic'in "Jazz Sonata" adlı solo gitar eserinin detaylı analizi yapılarak, bestecinin müzisyenliği ve eserin oluşumunda katkısı olabilecek diğer unsurlar da incelenip, eserin ve bestecinin klasik gitar repertuarına olan katkısı ortaya konulacaktır.

**ANAHTAR KELİMELER:** Dusan Bogdanovic, Jazz Sonata, Klasik Gitar

## SUMMARY

Dusan Bogdanovic is a successful guitarist and one of the most prolific composer of our time. Most of his works are like a junction between jazz, classical and ethnic music. He lived in United States for a long while and studied/practiced jazz with distinguished musicians like Anthony Cox, Charlie Haden, James Newton.

In this work, the piece “Jazz Sonata” is analysed, his complete works are mentioned, his musicality is also taken place to get a good look of his point of view and his contribution to the guitar scene. Furthermore the relationship between jazz and classical music is also discussed throughout.

**KEYWORDS:** Dusan Bogdanovic, Jazz Sonata, Classical Guitar

## KISALTMALAR LİSTESİ

A.g.k. = Adı geçen kitap

A.g.t. = Adı geçen tez

A.g.m. = Adı geçen makale

M.S.G.S.Ü.D.K. = Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Ör./Örn. = Örnek

s. = Sayfa

ing. = İngilizce



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Miles Davis - So What Eserinin Notası s.28-29

Wayne Shorter – The Three Marias Eserinin Notası s.31-32

Dusan Bogdanovic – Jazz Sonata Nota Örnekleri:

Örnek 1 s.49

Örnek 2 s.50

Örnek 3 s.50

Örnek 4 s.51

Örnek 5 s.52

Örnek 6 s.53

Örnek 7 s.54

Örnek 8 s.55

Örnek 9 s.56

Örnek 10 s.57

Örnek 11 s.58

Örnek 12 s.59

Örnek 13 s.60

Örnek 14 s.61

Örnek 15 s.62

Örnek 16 s.63

Örnek 17 s.64

Örnek 18 s.65

Örnek 19 s.66

Örnek 20 s.67

Örnek 21 s.68

Örnek 22 s.69

Örnek 23 s.69

Örnek 24 s.70

Örnek 25 s.71

Örnek 26 s.71

Örnek 27 s.72

Örnek 28 s.73

Örnek 29 s.74

Örnek 30 s.75

**AKOR AÇIKLAMALARI LİSTESİ**

A = La (tek başına yazıldığında majör 5'li akoru)

B = Si

C = Do

D = Re

E = Mi

F = Fa

G = Sol

A<sub>7</sub> = minör 7 (m, min, minor olarak da gösterilebilir)

A $\Delta$  7 = Majör 7 (M, Maj, Major olarak da gösterilebilir)

A7 = Çeken 7 (ing: dominant 7)

A<sup>°</sup> 7 = Eksik 7 (köksüz çeken 9'lu) (ing: diminished)

A $\emptyset$  7 = Eksik 7 (5'lisi eksiltilmiş köksüz çeken 9'lu) (ing: half diminished)

A minmaj = Küçük 3'lü büyük 7'li kurulumu (ing: minor major chord)

A alt = Dyez/bemol 5'li aralık eklenmiş minör veya majör kurulumlar (genellikle çeken akoru üzerine) (ing: altered chord)

A / G = Sol bas üzerine la majör 5'li akoru

add = Eklenen herhangi bir ses (örn: A11(add b6) veya A11(b6)) (ing: added tone)

sus = Tutulan herhangi bir ses (örn: A11(sus4) veya A sus4) (ing: sustained tone)

## 1. 20.YÜZYIL GİTAR MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

Klasik gitar günümüzdeki altı telli haline İspanya’da 18.yüzyılda gelmiştir. O güne kadar çift halde kullanılan teller ancak 18.yüzyıl’ın sonunda tekli teller halinde kullanılmaya başlanmıştır. Buna ek olarak gitarın gövdesinin bugünkü haline yakın ölçülerde yapımı da 19.yüzyılın ortalarında gerçekleşmiştir. Gitarın tutuşu ve sağ / sol el tekniklerinin metotlarla belirlenmesi yine 19.yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. <sup>1</sup>

Gitarın son hali, İspanyol gitar yapımcısı Antonio Torres’in 19.yüzyıl’ın ikinci yarısında gitar yapımındaki değişiklikleri ile belirlenmiştir. Torres gitarın kasasını daha büyük inşa etmiş ve iç yapıda yelpaze şeklinde destekler kullanmıştır. Böylece gitarın ses yüksekliği ve ses kalitesi yükselmiştir. <sup>2</sup>

Klasik gitar tekniklerinin bugünkü haliyle metalaşmasını sağlayan gitarist besteci Francisco Tarrega’dır (1852- 1909). Tarrega, yeni gitarın yapısına uygun teknikleri metotlaştırmıştır. Gitarın bir konser çalgısı olarak yaygınlaşmasını sağlayan gitarist ise Andres Segovia’dır. (1893–1987) Segovia, 20. yüzyılın önemli bestecilerinden Mario Castelnuovo-Tedesco, Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina, Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo ve Heitor Villa-Lobos ile beraber çalışmıştır. <sup>3</sup>

20. yüzyılın ilk çağdaş gitar bestelerinden biri Manuel de Falla’nın (1876-1946) 1920 senesinde bestelediği “Homenaje” adlı eseridir. Birçok önemli besteci 20. yüzyılda gitar eserleri bestelemiştir, bunların arasında Pierre Boulez (1925-2016), Luciano Berio (1925-2003), Benjamin Britten (1913-1976), Elliot Carter (1908-2012), Peter Maxwell Davies (1934-2016), Franco Donatoni (1927-2000), Alberto Ginastera (1916-1983), Hans Werner Henze (1926-2012), Jacques Ibert (1890-1962), Frank Martin (1890-1974), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Toru

<sup>1</sup> Heiki MATLIK, Hannu ANNALA; “Handbook of Guitar and Lute Composers”, 35

<sup>2</sup> A.g.k. 35

<sup>3</sup> Kazım ÇOKOĞULLU; “Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi’nin “Koyunbaba” Adlı Eseri ve Kâzım Çokoğullu’nun “Tanburi Mustafa Çavuş’un Şarkısı Üzerine Fantezi” Adlı Çalışması”, 24

Takemitsu (1930-1996), William Walton (1902-1983), Anton Webern (1883-1945), Arnold Schönberg (1874-1951) gibi isimler vardır. <sup>4</sup>

Gitarın asıl kökeni tam olarak bilinmese de Arapların Ud veya Ud'a benzer bir çalgıyı 7.yüzyıl civarlarında İspanya'ya taşıdığı düşünülmektedir. 14.yüzyılda bir İspanyol rahibin yazılarında gitar benzeri bir çalgıdan bahsedilmiştir. Gitar veya gitar benzeri çalgılar tüm Avrupa'da yüzyıllardır kullanılmaya başlanmış olsa da İspanya'nın gitarı kendi halk çalgısı olarak benimsemiş olduğu görülmektedir. Bu durum 20.yüzyılda da aynı şekilde süregelmiştir. Gitar son haline İspanya'da bürünmüş ve yine klasik müzikte kendini İspanya'da kanıtlamıştır. <sup>5</sup>

Gitar, 20. yüzyılın başlarında son fiziksel şeklini ancak bulabildiği ve icra tekniklerinin henüz belli bir şekil almasından dolayı besteciler tarafından tercih edilen bir çalgı olamadı. Bu durumun değişmesini sağlayanlar, ulusalcı bir yaklaşımla gitarı sahiplenen İspanyol ve Güney Amerikalı besteciler oldu. <sup>6</sup>

İspanya'daki ulusalcılık akımı bestecilerinden Manuel de Falla (1876-1946), Joaquin Rodrigo (1901-1999), Isaac Albeniz (1860-1909), Joaquin Turina (1882-1949), İspanya'nın geleneksel tınılarını, geleneksel çalgıları olarak benimsedikleri gitara aktarmışlardır.

Güney Amerika gitar müziğinde ise hem ulusalcı, hem romantik, hem de çağdaş renkler yer almaktadır. Antonio Lauro (1917-1986) ve Agustin Barrios (1885-1944) gibi besteciler klasik formlara yakın eserler verirken, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Manuel Ponce (1882-1948) ve Leo Brouwer (1939 doğumlu) gibi besteciler Neo-Klasik / çağdaş bir yaklaşımla eserler vermişlerdir.

---

<sup>4</sup> A.g.t. ÇOKOĞULLU, 25

<sup>5</sup> A.g.k. MATLIK&HANNALA, 36

<sup>6</sup> A.g.t. ÇOKOĞULLU, 26

## 2. CAZ MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

1700'lü yılların başında Amerika'ya gelen / getirilen siyahi insanların, 1800'lü yıllarda Avrupa'dan gelen çalgıları öğrenmeleri ile beraber kendi müzikal bakış açılarını, yeni öğrendikleri müzikler ile harmanlamalarının sonucunda oluşan bu yeni müziğe, genel bir tanımlama olarak "caz müziği" adı verilmiştir.<sup>7</sup>

Aslında "caz" kelimesi argoda "yorucu iş", "manasız konuşma" veya "canlı ve güçlü" gibi farklı manalara gelmekle birlikte bir müzik türünü tanımlamak adına kullanılması ise yaklaşık olarak 1900'lerin başına denk gelmiştir.<sup>8</sup> Caz kelimesinin ilk olarak bir gazetede yer alması 1912 yılında gerçekleşmiştir. Bu tabiirin insanlar arasında yaygınlaşmasının 1915'ten itibaren gerçekleştiği düşünülmektedir. Caz kelimesinin notaya alınmış bir eserin isminde ilk olarak kullanılması ise 1916 yılında olmuştur.<sup>9</sup>

Caz müziği'nin doğum yeri birçok kaynakta New Orleans olarak yer alır. Bu şehir, 1800'lü yıllarda Amerika'nın en gözde ticaret merkezlerinden biriydi. Gece hayatının da çok renkli olması, bar ve kulüplerin giderek artması canlı müzik ihtiyacını arttırmaktaydı. Müzisyenler bu yükselen ihtiyaca yönelik olarak alışılmışın dışında yeni müzikler ortaya çıkartmaktalardı. Genellikle bandolarla, metal üflemlerli çalgıların yoğun olduğu küçük orkestralarla icra edilen bu yeni müzik, kapalı alanlarda yerini daha küçük orkestralara, hatta bazı kulüplerde solo piyanoya bırakmıştır.<sup>10</sup>

Bu yeni müziğin öne çıkan ilk solo icracılarından biri Scott Joplin oldu. Joplin, klasik müzik eğitimi aldığından dolayı eserlerini notaya dökmeyi ve müziğinde belli kalıplar içerisinde kalmayı tercih etti. Birbiri içine geçen senkopları ve neşeli

<sup>7</sup> <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/jazz>

<sup>8</sup> <http://www.etymonline.com/index.php?term=jazz>

<sup>9</sup> <http://www.wbgo.org/blog/origins-word-jazz>

<sup>10</sup> İlhan K. MİMAROĞLU ; "Caz Sanatı", 45

armonileri ile bu müzik, klasik müziği fazlasıyla andıran eğlenceli bir müzikti. Kısa süre içerisinde popülerlik kazanan bu yeni türe insanlar “rag-time” demişti. <sup>11</sup>

Rag-time’in form açısından klasik müzikle olan yakınlığı ve doğaçlamaya çok az veya hiç yer vermemişinden dolayı müzik tarihçilerinin bir bölümü bu türün tam olarak caz müziğine ait olmadığı savunsalar da, ritmik yapısı, armoni ve çalış stili olarak sonraki caz icracılarına birçok fikir verdiği yadsınamaz. <sup>12</sup>

19.yüzyıl’ın sonlarına doğru, Amerikalı siyahi müzisyenlerin Avrupa’daki etkinliklerde müziklerini (rag-time) sergilemesi, bazı Avrupalı müzisyenlerin Amerika/Güney Amerika ziyaretleri ve 1900’lerin başından itibaren plak endüstrisinin gelişmesi ile de Avrupa müziği ile Amerikan müziği karşılıklı bir etkileşime girmiştir. 1.Dünya Savaşı yıllarında Amerikalı müzisyenlerin Avrupa’da daha sık sahne alması bu etkiyi daha da güçlendirmiştir. Bu ziyaretlerde Amerikalı müzisyenler aynı zamanda klasik müziğe maruz kalıyor ve armonizasyonlarını uygun şekilde geliştiriyorlardı. Bu manada özellikle Debussy, Satie, Milhaud ve Stravinsky gibi izlenimci bestecilerin caz müziğinin gelişimine ciddi bir katkı sağladığını varsayabiliriz.<sup>13</sup> Bu konuda Prof. Metin Ülkü şunu belirtmiştir; “Müzikte izlenimcilikle gelen yenilikler caz müzisyenlerince cazın armonik dilini geliştirmek ve caz piyano yazısının ufkunu açmak üzere fazlasıyla sömürülegelmiştir.”<sup>14</sup>

Rag-time, 1890’lardan yaklaşık 1923’e kadar evrimleşerek, blues türü ile yakın bir şekilde seyir aldı. New Orleans kentinin 1920’lerde askeri üs olarak kullanılması ve dönemin ünlü eğlence merkezi Storyville’in bir emir ile kapatılması, tüm müzisyenlerin Chicago’ya göç etmesine sebep oldu. Böylece orada birçok müzisyen bir araya geldi ve “swing” türü ortaya çıktı. “Caz müziği” olarak ilk tabir edilen

<sup>11</sup> Franck BERGEROT. “Tarih Boyunca Caz; Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler”, 55

<sup>12</sup> Cory, MCKAY. “The Origins of Jazz” 79

<sup>13</sup> ROGERS, M. Robert. “Jazz Influence on French Music”, 4-7

<sup>14</sup> ÜLKÜ, Metin. “Claude Debussy’nin Müziğinde Dönemin Empressiyonist Sanat ve Edebiyat Etkileri”, 10

müziğin swing olduğu söylenmektedir. Swing, 1920'lerin ortasından 1930'ların sonuna kadar çok popüler olmuştur.<sup>15</sup>

Gittikçe yaygınlaşan ve bir manada sanayileşen swing, bazı caz müzisyenlerinin tepkisine maruz kalmış ve bu uğurda müzisyenler daha özgürlükçü, kendine özgü bazı armonileri ve aralık kullanımları olan ve daha serbest ritimler kullanan bir tür oluşturmuşlardır. Sonraları bu türe “Bebop” denilmiştir. Buna bağlı olarak 1940'ların başında Bebop'un farklı bir yaklaşımı olan Hardbop / Cool Jazz ortaya çıkmıştır. Bu iki türün arasında orkestrasyonda, tempo seçimlerinde belirgin farklar vardır. Bebop'ta daha hızlı, belirgin kadanslarla, piyano ile üflemeli çalgılar genellikle ünison notalar kullanırken Hardbop, genellikle daha ağır tempoda, Blues armonizasyonu kullanan, solo çalgıların daha serbest ve akıcı çalınmasına izin verildiği bir türdür.<sup>16</sup>

1940 ve 1960 yılları arasında yoğun bir şekilde Bebop ve hardbop türü etkili oldu ve 60'ların sonlarında caz, daha serbest, diğer müzik akımlarına daha açık ve her türle karşılıklı etkileşime giren bir müzik haline gelmeye başladı. Klasik, pop, rock ve dünya müziği artık caz müzisyenlerini daha fazla etkilemeye ve müziklerinde gerek armonizasyonlamada gerekse çalgılamada etkilerini göstermeye başladı.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> A.g.t. MCKAY 70

<sup>16</sup> A.g.t MCKAY 80

<sup>17</sup> A.g.t. MCKAY 80



### 3. KLASİK GİTAR REPERTUARINDA CAZ ETKİSİ

Klasik repertuarda, hangi enstrüman ele alınırsa alınsın, içerisinde modal etkiler barındıran eserler her zaman bir nebze olsun caz müzik çağrışımı yapmaktadır. Bunun asıl nedeni ise caz müziğinin, direkt olarak klasik müzik armonisi ve modal etkileri üzerine kurulmuş olmasıdır.

1900'lü yılların başında kıtalar arası seyahatlerin başlaması ve gramofon kayıtlarının yaygınlaşması, Amerikalı siyahilerin gelişmiş klasik armoniler ve formlarla tanışmasına neden olmuştur. Tabii ki bu durum karşılıklı olarak Avrupalı bestecileri de etkilemiştir. Bu etkiyi Debussy'nin "Golliwog's Cake Walk" ve Satie'nin "Ragtime du Paquebot" adlı eserlerinden anlayabiliriz. Fakat o dönemde caz, "rag-time" ve "cakewalk" gibi neredeyse tamamıyla klasik armonilerden ve belli belirsiz blues etkisi yaratan kimi akorlar ve melodilerden oluşan, çok sade bir müzikti. Bu müziği "caz" yapan (caz tabiri 1930'lara kadar yaygın olarak kullanılmamıştır) tek şey, senkoplu ve neşeli ritim yapısıydı. Caz müziğe "blue" notaları (değişken üçlü ve dördü aralığa sahip pentatonik blues modu) siyahiler kattıysa da, diğer modal etkileri ve ileri armoniyi klasik müziğin kattığını söylemek yanlış olmaz.<sup>18</sup>

Özellikle 1930'lardan sonra klasik müzik ve caz müziğin sınırları birbirine çok yaklaşmış, serbest modal armoniler kullanan eserleri tam olarak bir türe itaf etmek zorlaşmıştır. Fakat bu çalışmada "caz etkisi" olduğu varsayılan eserler daha popüler manada caz etkisi taşıyan, melodik ve armonik olarak belli sınırlar içerisinde kalan ve tanımlaması kolay müziklerdir.

1800'lerden günümüze klasik gitar üzerine beste yapmış tüm bestecileri ve icracıları kaynaklardan erişilebildiği kadar bu listede göstermeye çalışacağız.

<sup>18</sup> Franck BERGEROT; "Tarih Boyunca Caz; Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler" 124

### 3.1 Gitarist Olmayan Besteciler

**Manuel de Falla (İspanya 1876 – 1946) , Joaquín Turina (İspanya 1882 – 1949), Joaquín Rodrigo (İspanya 1901 - 1999), Carlos Guastavino (Arjantin 1912 - 2000), Vicente Asencio (İspanya 1908- 1979), Ariel Ramirez (Arjantin 1921- 2010), Antón García Abril (İspanya 1933- );** Bu besteciler eserlerinde ulusal akımın etkisindedir ve eserlerinde modal kullanımlar neo-klasizm sınırlarında kalmıştır fakat kimi zaman pasajlarında bu kullanımları rahatlatarak caz çağrışımları yaratmışlardır.

**Astor Piazzola (Arjantin 1921 – 1992) :** Gitara yazdığı eserler “Cinco piezas para guitarra”, “L' histoire du tango” (flüt-gitar) ve “Tango Suite” (iki gitar) dir, fakat birçok eseri gitara uyarlanmıştır. Tangolarında, caz müzikte sıklıkla rastlanan eksik akorların ardı ardına kullanılması, çeken akorlarının diyez beş, bemol dokuz, diyez onbirli aralıkla kullanılması gibi dinamikler gözümüze çarpmaktadır.

**William Walton (İngiltere 1902 –1983):** Bagatelles’in 1. ve 3. bölümünde yoğunlukla tango etkisi, 4. bölümde ise empressiyonist modalite yer alır, fakat yer yer serbestleşerek caz etkileri yaratmaktadır.

**André Previn (Almanya 1929 - )** Gitarist John Williams ile beraber oluşturduğu gitar konçertosunun ilk iki bölümünde caz ve klasik müzik öğeleri nadiren karşılaşmaktadır. 3. bölümde ise bir caz triosu ile klasik gitar karşı karşıya gelerek bir manada caz ve klasik müzik çatışmaktadır.

**Claude Bolling (Fransa 1930- );** Caz müzisyenidir ve gitar için caz stilinde besteleri vardır, bunlardan bazıları “Concerto For Classic Guitar and Jazz Piano”, “Sonate” ve “Picnic Suite for flute, guitar and jazz piano” ’dur.

### 3.2 Gitarist Besteciler

**Antonio Lauro (Venezuela 1917- 1986), H. Villa Lobos (Brezilya 1887 – 1959), Atahualpa Yupanqui (Arjantin 1908- 1992), Dilermando Reis (Brezilya 1916- 1977) , John W. Duarte (İngiltere 1919- 2004) , Eduardo Falú (Arjantin 1923- 2013), Jorge Morel (Arjantin 1931- ) , Angelo Gilardino (İtalya 1941- ) , Gilbert Biberian (Türkiye 1944 - ) , Štěpán Rak (Çek Cumhuriyeti 1945- ) , Ernesto Cordero (Porto Riko 1946 - ) , Carlo Domeniconi (İtalya 1947 - ) , Juan Falú (Arjantin 1948 - ) , Jorge Cardoso (Arjantin 1949 - ) , Máximo Diego Pujol (Arjantin 1957- ) , Paulo Bellinati (Brezilya 1950- ) ;** Bu besteciler, ulusal akımların etkisinde kalarak Neo-Klasik/empresyonist modalitenin sınırları dışına çıkmamışlardır ve belli belirsiz caz etkileri vardır.

**Sergio Assad (Brezilya 1952- ) ;** Mod kullanımını Neo-Klasik'ten çağdaş kadar uzanır. Solo eserlerinden ziyade, kardeşi Odair Assad ile yaptığı bazı duo çalışmalarında caz çizgisine çok yaklaşmaktadır. Bunlara örnek olarak Jobiniana ve Cancao adlı eserleri verilebilir. Bunun yanı sıra kendisi kızı Clarice Assad ile caz duo çalışmaları yapmaktadır.

**Celso Machado; (Brezilya 1953 - )** Eserlerinin bir kısmı Neo-Klasik modalite ile sınırlı kalsa da, birçok eseri de samba ve bossa-nova caz türündedir, buna Pe de Moleque ve Sambossa gibi eserleri örnek verilebilir.

**Dusan Bogdanovic: (Yugoslavya/Sırbistan 1955- )** Eserleri genellikle etnik öğeler ve Neo-Klasik modalite sınırları içindedir fakat Jazz Sonata, Raguetta no.1 ve Grasshopper Maker's Song eserlerinde doğaçlama için ayrılmış bölümler ve belirgin caz etkileri vardır. "Ex Ovo" ve "Gitar için Kontrpuan" adlı kitaplarında caz ve klasik müzikte doğaçlama üzerine bölümler ayırmıştır.

**Roland Dyens (Fransa 1955 –2016);** Çağdaş modal eserlerinde bile blues veya caz etkilerine rastlanabilir. Caz etkileri çok daha net olduğu eserler arasında “Songe Capricorne” ve “Tango en Skai” sayılabilir. Bunun yanı sıra caz standartları düzenlemeleri, Jobim düzenlemeleri ve Django Reinhardt düzenlemeleri vardır.

**Pavel Steidl, (Çek Cumhuriyeti 1961 - )**Eserleri çağdaş modaliteye yakın dursa bazı eserlerinde blues ve country müzik etkileri vardır, bunlara örnek olarak “And you go to Ithaca too?” ve “Lambada für Elise” adlı eserleri örnek gösterilebilir.

**Ricardo Moyano (Arjantin 1961- )** ; Müzik dili, yerel ezgiler, Neo-Klasik modaliteden flamenko ve latin caza kadar geniş bir yelpaze üzerine kuruludur. Latin caz / flamenko stilinde yaptığı çalışmalardan birine “Besame Mucho” albümü örnek verilebilir.

### 3.3. Caz icracısı olanlar

**Anibal Augusto “Garoto” Sardinha (Brezilya 1915 – 1955), Laurindo Almeida (Brezilya 1917 – 1995) Luiz Bonfa (Brezilya 1922 – 2001), Bola Sete (Brezilya 1923 – 1987), Baden Powell de Aquino (Brezilya 1937 – 2000),** ; Brezilya’da caz müziğinin öncülerindedir. Sadece klasik gitar üzerinde çalışmış ve bestelerini vermişlerdir. Latin caz üzerine yoğunlaşmışlardır.

**João Gilberto (Brezilya 1931- )** Bossa-nova türünün yaratıcısı olarak kabul edilen Gilberto, eserlerini gitar üzerinde yazdı ve eşlik çalgısı olarak sadece klasik gitarı kullandı.

**Gene Bertoncini (Amerika 1937- )** Caz gitaristi, 18 albümü vardır.

**Ralph Towner (Amerika 1940 - )** Caz gitaristi, 26 albümü vardır.

**Egberto Gismonti (Brezilya 1947- )** Genellikle 12 telli klasik gitar çalmayı tercih etmektedir ve müziği folk müzik, rock müzik ve caza kadar uzanır. Kendisi aynı zamanda iyi de bir piyanisttir.

**Frederic Hand (Amerika 1947- )** Klasik eğitim almış fakat kendini caz alanında geliştirmiş ve bu alanda albümler yapmış bir gitarist/ besteci.

**Marco Pereira (Brezilya 1950 - )** Eserleri Neo-Klasik modalitesinden, samba/bossanova'ya kadar uzanır.

**Jeff Linsky (Amerika 1952- )** Latin caz türleri üzerine yoğunlaşmıştır, 8 albümü vardır.

**Ken Hatfield (Amerika 1952- )** Caz gitaristi, besteci ve öğretmen.

**Lee Ritenour (Amerika 1952- )** Amerika'nın en tanınmış caz gitaristlerinden. Birçok albümünde ve sahne çalışmasında klasik gitar kullanmaktadır.

**Earl Klugh (Amerika 1953- )** Caz gitaristi, özellikle pop-jazz/ smooth-jazz türünde çalışmaları vardır.

**Romero Lubambo (Brezilya 1955 - )** Caz gitaristi, birçok solo, duo, trio ve diğer caz grubu çalışmaları vardır.

**Peter Sprague (Amerika 1955- )** Caz gitaristi ve ses mühendisi. Chick Corea ve Pat Metheny gibi isimlerle çalıştı. Jazz fusion ve jazz-rock türlerinde 26 albümü vardır.

**Andrew York; (Amerika 1958 - )** Bütün müziklerinde çok sade bir modalite kullanır. Müziğini caz'dan ziyade “world music” veya “new age music” olarak adlandırmak daha doğru olur, fakat melodik ve ritmik stili caz'a çok yakındır

**David Thomas Cullen (Amerika 1959- )** Caz ve new age müziğe yoğunlaşmıştır. 10 albümü vardır.

### 3.4 Klasik Gitaristler Tarafından Yapılmış Caz Düzenlemeleri

**Carlos Barbosa-Lima (Brezilya 1944- )** : Jobim ve Scott Joplin'in bazı eserlerini gitara uyarlamıştır.

**Paulo Bellinati ; (Brezilya 1950 - )** 10 tane Jobim eserini gitara uyarladığı bir albümü vardır

**Manuel Barrueco (Küba 1952- )**: Ünlü caz piyanistleri Keith Jarret ve Chick Corea'nın düzenlemelerinin olduğu bir albümü vardır.

**Jason Vieaux (Amerika 1973- )**; Pat Metheny düzenlemeleri vardır.

Klasik gitarın caz müziğinde kullanımının az olmasını pratik sebeplere bağlamak mümkündür. Bunların başında klasik gitarın sesinin az olması ve mikrofon kullanılmadan sesinin bir caz triosunda (davul, bas ve gitar) bile zor duyulması, 1900'lü yılların başından itibaren sahnede klasik gitar yerine metal telli, akustik gitar ve türevlerinin kullanılmasına, sonrasında ise yerini tamamen elektro gitara bırakmasına neden oldu. Fakat mikrofon kullanılmasının yaygınlaşmaya başlamasıyla bazı gruplar klasik gitar kullanmayı tercih ettiler. Bunda özellikle latin cazının, özellikle Bossa-Nova'nın (belki de bu konuda klasik gitar Joao Gilberto'ya çok şey borçludur) popüler olmasının payı büyüktür.<sup>19</sup>

Görüldüğü üzere Güney Amerikalı besteciler ve icracılar dışında caz müziğinin tüm dünyada klasik gitara yansması, 1940 ve sonrası doğumlu, caz müziği ile ilgilenen klasik müzik kompozitörü gitaristlerin çabası ile oluşmuştur diyebiliriz.

---

<sup>19</sup> A.g.k. MATLIK&HANNALA, 159

#### 4. KLASİK VE CAZ MÜZİKTE DOĞAÇLAMA

Caz müziğin önemli ve ayrılmaz bir parçası olan doğaçlama, klasik müzikte de yaklaşık 20. yüzyıla kadar uygulanmıştır.<sup>20</sup> Elbette klasik ve caz müzik arasında doğaçlamanın algılanışı ve uygulanışı arasında bazı farklar vardır. Örnek olarak caz müzikte icracılar, kendilerine ayrılan bölümlerde doğaçlama yapmanın yanı sıra, parçanın temasını oluşturan akorları ve melodileri de tanınmayacak hale getirerek çalabilirler. Doğaçlama, klasik müzikte bu denli rahat olmasa da temel olarak işlenişte bir farklılık yoktur.

Klasik müzikte doğaçlamanın tarihi orta çağda başlamaktadır. Önceleri kilise müziği organumlarında, sabit bir melodiye belirli kurallar içerisinde eklenen ikinci parti üzerinde doğaçlama yapılmaktaydı. Elbette burada doğaçlamadan kasıt bazı hecelerın uzatılması veya bu heceler üzerinde yapılan ufak süslemelerdi. Bu kurallar zamanla gelişerek yine Rönesans döneminde kontrpuan içerisinde sıklıkla kullanılmaya başlandı. Bu dönemde bir söylenen ve bir de yazılı cantus firmus (değişken olmayan ezgi) gibi kavramlar doğmuştur.<sup>21</sup>

9. yüzyılda organum için yazılmış olan bir kitapta uygun doğaçlamanın nasıl yapılacağı hakkında bir bölüm olduğu görülmüştür. 15. yüzyılda modern matbaanın doğuşu ile nota basımı Avrupa'da yaygınlaşmış ve enstrüman tekniği kitaplarının basımı ile doğaçlama uygulamalarıyla ilgili bazı bölümler yayınlanmıştır. Örnek olarak Silvestro Ganassi dal Fontego'nun (1492- 15~) yayınladığı Regola Rubertina (1542) ve Lettione Seconda (1543) adlı kitapları viola de gamba çalgısı için teknik bilgiler içerirken aynı zamanda süsleme tekniklerinin doğaçlanarak icra edilmesi üzerine bilgiler vermektedir. Genel olarak orta çağdan başlayarak rönesansa kadar olan sürede klasik müzikte doğaçlamanın genel çizgileri belirlenmiştir. Bunlardan bazıları; cantus firmus üzerine sabit aralıklarla yapılan değişken olmayan melodi

<sup>20</sup> <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/improvisation>

<sup>21</sup> John BASS; "Improvisation in Sixteenth--Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz" 64



çizgileri ve aykırı sesler kullanılmadan yapılan serbest doğaçlamalar, süslemelerle yapılan ve genellikle sabit bas (basso continuo) üzerine icra edilen doğaçlamalar ve zamanla tuşlu / telli eşlik çalgılarda doğaçlamanın önem kazanmasıyla sabit ezgilerden kurtularak belirli bir tema üzerine daha serbest şekilde yapılan doğaçlamalardır. Bu şekilde Barok döneme doğru girilirken doğaçlama özellikle eşlik çalgıları için ayrı bir önem kazanmıştır. Misal olarak opera veya orkestral konserlerde organistler seyircinin sıkılmasını önlemek için bir sonraki bölümün temasını içeren doğaçlamalar yaparlardı.

22

Klasik müzik doğaçlamalarının en önemli parçalarından biri süslemelerdir. Barok dönemde kullanılan süslemelerin Avrupa'nın her bölgesinde farklılık gösterdiği görülmektedir. Hatta besteciler notasyonda bu süslemeleri özellikle net olarak göstermekteydi ve bu durum İtalyan, Fransız ve İngiliz stilinde süslemelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Carl Philipp Emanuel Bach'ın (1714- 1788) "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" (1753) adlı eseri doğaçlama üzerine yazılmış en kapsamlı eserlerden biridir. Eserin son bölümünde fantasia doğaçlaması üzerine hem yazılı hem de sadece sabit bas verilmiş örnekler yer almaktadır. Barok dönemin sonlarına doğru artık yeni müzisyenlerden bile sabit bas üzerine çeşitlemeler, küçük orta ve büyük ölçekte formlarda belli temalar üzerine tamamen doğaçlama olarak çalınan eserler beklenmekteydi. Öyle ki bu disiplin 19. yüzyılın ortalarına doğru azalarak yok olmaya yüz tutmuştur.<sup>23</sup>

Caz müziğini klasik müziğin bir devamı olarak görmek mümkündür. Amerikalı siyahilerin 19. yüzyılda Avrupa çalgılarını ustalıkla kullanmaya başlamaları ve klasik müzik / disiplinle olan yakınlaşmaları caz müziğinin ilk adımları oldu. Özellikle ilk caz türü olarak kabul edilen "rag-time" 'ı incelediğimizde klasik müzikte yer alan lied veya rondo türlerine hem yapısal hem de armonik olarak ne denli benzeştiğini görürüz. Caz müziğinde ilk olarak ve sıklıkla kullanılan doğaçlama türü ise yine klasik müzikte

---

<sup>22</sup> A.g.t. BASS, 66

<sup>23</sup> A.g.t BASS 67

kullanılan “da capo” doğaçlamadır (tekrarlanan bölümde / varyasyonlarda doğaçlama).

İlkel çağlardan beri özellikle vokal müzikte her kültürde doğaçlama yer almıştır. Afrika’da kaynağına ulaşılabilmiş en eski müziklerin içeriğinde sürekli tekrar eden kısa bir tema üzerine doğaçlanan ufak değişiklikler vardır. Vurmalı çalgılardan oluşan gruplar da yine aynı şekilde doğaçlama yapmaktadırlar. Siyahilerin özellikle ritim hislerinin daha önde olması, karmaşık ritimleri rahatlıkla müziklerine yansıtabilmeleri belki de bu kültürün bir mirası olabilir. Rag-time stilini örnek alırsak bu müziği caz müziği olarak tanımlamak için tek dayanak noktamız senkopların sıklıkla kullanılması olacaktır.<sup>24</sup>

Fakat caz müziğine “caz” tanımının tam olarak yakıştırıldığı dönem 1920’lerde başlayan “swing” akımıdır. Bu çağda caz müziği artık klasik müzikte disonans (uyumsuz) olarak tanımlanan yarım sesleri, hazırlanmadan gelen suni akorları ve klasik müzikte kullanılmayan bazı modları kullanmaya başlamıştır. 1930 ve 1940’larda yer alan Bebop akımı ise bugünkü modern cazın armonik ve melodik olarak temelini atmıştır. Cool dönemi ile beraber caz, müzikal doyumuna ulaşmıştır.<sup>25</sup>

Caz doğaçlaması teorik olarak klasik müzik doğaçlamasından farklı değildir. Doğaçlama bölümü, kabaca A-B-A’yı tamamlayacak şekilde veya belirlenmiş olan kadar ölçüde verilen akorların üzerine yapılan melodik değişikliklerden oluşur. Fakat pratikteki en önemli fark caz doğaçlamasının ritmik ve melodik yapısıdır. Klasik müzikte melodik kalkış ve duruşlar güçlü zamanlarda yapılırken cazda güçsüz zamanlarda (veya tamamen farklı bir ritim yapısında) oluşturulan senkoplar stilistik olarak çok önem kazanır. Diğer yandan melodi ve akorsal yapı pentatonların, modların ve yapay modların kullanımı ile caz müziğinde daha karmaşık bir yapıda seyreder. Caz müzisyeni solosuna akora tamamen yabancı seslerle başlayıp yine yabancı seslerle bitirebilir.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Rocco MATONE, “An Integral Concept For Jazz Guitar Improvisation 54

<sup>25</sup> A.g.t. MATONE, 57

<sup>26</sup> A.g.t. MATONE 66

Bunun yanında caz formları klasik mzık rondosunun veya lied'inin çok ilerisine gitmeyi başaramamıştır fakat müzikal genişlemeyi yorumda ve artistik anlatımda bulmuştur. Kendine özgü armonizasyonu, alabildiğine zgr mod kullanımlarıyla müzisyenin kişisel olarak kendini ifade etmesi adına klasik müziğin önüne geçmiştir.



## 5. CAZ VE KLASİK FORMLARININ ORTAK NOKTALARI

Caz müziğinde kullanılan formlar genellikle, klasik müzikte şarkı (lied) formu olarak adlandırılan, en az 2 bölmeli, fakat varyasyonlar ve gelişmeler ile daha fazla bölmeler oluşturabilen şarkı, rondo veya varyasyon formlarına benzerlik gösterir. Yani şarkı formunda (en sık görülen formlar AABA, ABAC, 8/16/32-ölçülük tema ve 12-ölçü Blues olmak üzere) veya tema ve varyasyon şeklinde gelebilir (herhangi bir ikili veya üçlü formun sürekli değiştirilerek tekrar edilmesi).<sup>27</sup>

Caz müzik, formal olarak genişlemek yerine, akorsal ve melodik yapısını daha sık ve karmaşık hale getirip, temposunu daha değişken tutarak veya hızlandırarak, pratikte genişlemeyi seçer. Bunun belki de en önemli nedeni caz müziğinin tüketim şeklidir. Caz müziğinin icra edildiği yerlerin uzun yıllar boyunca genellikle gece kulüpleri olması, seyircinin sahnedeki tamamen kopmaması için formların ve eserlerin kısa ve öz tutulmasına neden olmuştur.<sup>28</sup>

1920'lerden 1960'lara kadar caz müziği gruplarının, özellikle küçük ve orta ölçekli "big band" orkestralarının kulüplerde her türlü müziği çalıyor olması, müziklerin kayda alınmasının başlaması ile plak satışları ve radyo yayınları ile bu "band" müziği, popüler müziğin ta kendisi olmuştur. Bu durum 1950'lerde rock'n roll müziğinin ortaya çıkması ve popüler müziğin merkezine yerleşmesine kadar böyle sürmüştür. Yani popüler kültür ile caz müziği karşılıklı olarak birbirini etkilemiştir, bunun da bir sonucu olarak caz müziği formları popüler müzikte kullanılan üç bölmeli şarkı formundan çok uzaklaşmamıştır.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> [http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/p/popular\\_song\\_forms.html](http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/p/popular_song_forms.html)

<sup>28</sup> A.g.t. MATONE, 43

<sup>29</sup> A.g.t. MATONE 44

Caz müziğinde form yapısı ve işlenişe sade bir örnek olarak Miles Davis'in "So What" adlı parçasını örnek verebiliriz.

364  
(MED. SWZ)

## SO WHAT

-MILES DAVIS

(BASS LINE BY A)

A N.C. E-7(add4) D-7(add4) N.C.

E-7(add4) D-7(add4) N.C. E-7(add4) D-7(add4)

N.C. E-7(add4) D-7(add4) 1. N.C.

2. N.C. B N.C. F-7(add4) E $\flat$ -7(add4) N.C.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes chords, melodic lines, and a solo section.

**System 1:** Chords: N.C., F-7(add4), Eb-7(add4), N.C., F-7(add4), Eb-7(add4). Includes a melodic line and a measure with a 365 annotation.

**System 2:** Chords: N.C., F-7(add4), Eb-7(add4), N.C. Includes a melodic line.

**System 3:** Chords: N.C., E-7(add4), D-7(add4), N.C., E-7(add4), D-7(add4). Includes a melodic line and a measure with a circled 'A' annotation.

**System 4:** Chords: N.C., E-7(add4), D-7(add4), N.C., E-7(add4), D-7(add4). Includes a melodic line.

**System 5:** Chords: N.C., SOLOS, D-7 (16), Eb-7 (8), D-7 (8). Includes a solo section with fret numbers.

AFTER SOLOS, PLAY ENTIRE FORM  
 THEN VAMP ON [A] - FADE OR CUE

Eser re dorian modundaki 8 ölçülük temanın, mi bemol üzerinde 8 ölçü daha tekrar edilmesi ile başlıyor. Tekrarlarla beraber tema 16-8-8 ölçü olarak çalınıyor. Sırasıyla trompet, saksafon ve piyano solo bölümlerinde yine aynı ölçü sayısında serbest melodilerini icra ettikten sonra tekrar ana tema duyurularak parça sonlandırılıyor. Bunlara ek olarak girişte ve çıkışta parçadan bağımsız bazı ek akorlar ve melodiler her zaman olmamak üzere çalınıyor. Böylece eğer temanın duyuruluşunu A ve diğer A olarak adlandırıp, solo bölümünü de B olarak adlandırsak, A-A-B-A ya da kısaca A-B-A şeklinde basit bir şarkı formu ortaya çıkmaktadır.

Şarkı formları genellikle kullanılmasına rağmen caz müziğini sadece bu formlara sınırlamak mümkün değildir. Özellikle 1930 sonları ve sonrasında doğan jazz fusion akımının müzisyenleri; Miles Davis, Wayne Shorter, Brecker kardeşler ve Chick Corea gibi isimler, hem armonik hem de formal manada caz müziğinin sınırlarını sonuna kadar zorlamışlardır. Bu isimler çalışmalarında “free/progressive” form olarak da adlandırılan, sürekli ilerleyen ve yeni temalarla, yeni köprülerle akıcılık kazanan, kimi zaman da sonat formuna yaklaşan gelişmiş formları kullanmaktadırlar.

Buna örnek olarak Wayne Shorter’ın “The Three Marias” eserini verebiliriz. Eser serbest form ile rondo / basit sonat allegrosuna benzerlik göstermektedir.

Intro’dan sonra notada a harfi ile işaretlenen bölümde (notadaki büyük harfler formal olarak net ayrımlar yapmamakta olup icracıların iletişimlerini sağlamak açısından konulmuşlardır) ilk tema la bemol lydian figür ile başlar, benzer figür dorian do diyez minör ile başlayıp la çekene bağlanır, aynı figür değişmeden tekrar gelir ve armoni mi bemolde durarak dolap tekrarı için hazırlık yapar ve tekrar başa dönülür, dolaptan sonra b harfi ile gösterilen bölüme gelerek tema si aeoliende tekrar ederek 6 ölçü boyunca durur. Bu bölüm durağan da olsa formal bir B fikri oluşturmaktadır.

359

Med. Funk Ballad

# The Three Marias

Wayne Shorter

**(Intro)**  $\text{E}^{\flat}\text{MA}7(\#5)/\text{F}$   $\text{E}^{\flat}/\text{F}$   $\text{E}^{\flat}\text{MA}7(\#5)/\text{F}$

$\text{F}/\text{G}$   $\text{FMA}7(\#5)/\text{G}$   $\text{G}/\text{A}$   $\text{GMA}7(\#5)/\text{A}$   $\text{A}^{\flat}\text{bass}$   $\text{A}^{\flat}$   $\text{E}^{\flat}\text{7sus}$   $\text{D}^{\flat}$   $\text{E}^{\flat}$   $\text{G}^{\flat}/\text{A}^{\flat}$

**A**  $\text{G}^{\flat}/\text{A}^{\flat}$   $\text{C}^{\sharp}\text{MI}^9$   $\text{A}13\text{GMA}7/\text{A}$

$\text{GMA}7(\#5)/\text{A}$   $\text{EMA}^9$   $\text{B}^{\flat}\text{MI}^7(\text{add } 11)$   $\text{D}^{\flat}\text{MA}7$   $\text{E}^{\flat}$   $\text{B}^{\flat}\text{MI}^7$   $\text{D}^{\flat}\text{MA}7$   $\text{E}^{\flat}$   $\text{EMA}^9$   $\text{E}/\text{F}^{\sharp}$   $\text{C}7(\text{sus})$   $\text{A}$   $\text{D}$

**B**  $\text{BMI}^9$   $\text{E}13$   $\text{BMI}^9(\text{b}13)$   $\text{E}13$  (3x's)  $\text{C}/\text{D}$   $\text{D}13$   $\text{D}^{\flat}/\text{E}^{\flat}$

$\text{D}^{\flat}/\text{E}^{\flat}$   $\text{C}^{\sharp}\text{MI}^9$   $\text{A}13\text{GMA}7/\text{A}$   $\text{GMA}7(\#5)/\text{A}$   $\text{EMA}^9$   $\text{B}^{\flat}\text{MI}^7(\text{add } 11)$   $\text{E}^{\flat}7(\#5)$

**C**  $\text{B}^{\flat}\text{MA}7/\text{D}$   $\text{GMA}7/\text{D}$

$\text{GMI}^9$   $\text{GMI}^9/\text{F}$   $\text{EMI}^9(\text{b}5)$   $\text{D}/\text{C}7$   $\text{C}^{\sharp}7/\text{B}7$

$\text{B}^{\flat}\text{MI}^9(\text{add } 13)$   $\text{B}^{\flat}\text{MI}^9/\text{A}^{\flat}$   $\text{A}^{\flat}/\text{D}^{\flat}$   $\text{B}^{\flat}\text{MA}^9/\text{C}$

**D**  $\text{A}^{\flat}\text{bass}$   $\text{A}^{\flat}$   $\text{E}^{\flat}\text{7sus}$   $\text{B}^{\flat}$   $\text{E}^{\flat}$   $\text{A}^{\flat}\text{bass}$   $\text{A}^{\flat}$   $\text{E}^{\flat}\text{7sus}$   $\text{E}/\text{F}^{\sharp}$   $\text{BMA}^9(\text{add } 13)$   $\text{AMA}^7/\text{B}$

$\text{DMI}^7(\text{b}5)/\text{A}^{\flat}$   $\text{G}/\text{C}$   $\text{AMI}^9$   $\text{D}/\text{E}$   $\text{A}^{\flat}/\text{C}$  **E**  $\text{G}^{\flat}/\text{A}^{\flat}$



**F**  $G^{\flat}/A^{\flat}$   $C^{\sharp}mi^9$   $C^{\sharp}mi^9/B$   $G^{\flat}(add\ 9)/B^{\flat}$   
 $E/C^{\sharp}sus$   $A/G^{\sharp}$   $A/C^{\sharp}$   
 $Bmi^9$   $E^{13}$   $A^{13}/B$   $E^{13}$   $(2)$   $(2)$   
 $C/D$   $D^{13}$   $D^{\flat}MA^7/E^{\flat}$   
 $C^{\sharp}mi^9$   $A/D$   $E/D$   $A/D$   $Am^7/D$   $C^{\sharp}mi^7$   $E/F^{\sharp}$   $E^7/C^{\sharp}mi$   $F^{\sharp}mi$   $F^{\sharp}sus$   $A^{\flat}$   $C^{\flat}$   $(D/C)$   
 $F^{\sharp}mi$   $F^{\sharp}sus$   $E$   $A^{\flat}/C^{\flat}$   $D/C$   $F^{\sharp}mi$   $F^{\sharp}sus$   $E$   $A^{\flat}/C$   $A^{\flat}mi/C^{\flat}$   $B^{\flat}7$   $(3)$   $(4)$   $(6)$   $(4)$

**G**  $F/A$   $D^{dim}/A$   $GMA^7/A$   $Gmi^9$   $Gmi^9/F$   
 $B^{\flat}MA^7(9\#5)/E$   $D/C7$   $C^{\sharp}B7$   $B^{\flat}mi^9(add\ 13)$   $B^{\flat}mi^9/A^{\flat}$   
 $A^{\flat}/D^{\flat\flat}$   $B^{\flat}MA^9/C$   $A^{\flat} bass$   $E^{\flat}7sus/B^{\flat}$   $D^{\flat\flat}/E^{\flat}$   $(7x's)$   
 $A^{\flat} bass$   $A^{\flat}$   $E^{\flat}7sus/B^{\flat}$   $E/F^{\sharp}$   $(add\ sop.)$   $mf\ (ten.)$   $(flute-tacet\ 1st\ \&\ 2nd\ x's)$   $f$

B harfinin 4. ölçüsünden itibaren c harfine kadar sürekli değişken armonilerle gelen A teması görölmektedir, burası C'ye veya sonat'taki ismiyle gelişme'ye bir köprü görevi görmektedir. C harfi ile başlayan bölüm yine A temasındaki figürü alıp iki ölçü re pedalıyla başlatıp sonrasında figürsel olarak benzer bir köprü c'nin 6. ölçüne kadar gelir. Burada yükselen armoni d harfinde gelecek köprüye kadar devam eder. D harfinden e harfine kadar sürekli ilerleyen armonilerle gelen köprü, A temasına dönüş için hazırlık yapar.

Yani toparlarsak “Giriş-A-B-Köprü-C-Köprü-A-Çıkış” rondo veya basit sonat allegrosu formuna armonik olarak olmasa da formal olarak yakın bir tablo ortaya çıkmaktadır. Bu gibi gelişmiş veya serbest formlar özellikle 1960 ve sonrası, “free jazz” ve sonrası “fusion jazz” akımlarında görölmeye başlanmıştır.<sup>30</sup>

Caz müziği klasik müziğe formal açıdan olamasa da armonik ve melodik anlatımlar açısından fikirler verebilir. Her ne kadar caz müziğin başlangıç noktası klasik armoni olsa da, caz müzisyenleri modal armoninin sınırları zorlamakta ve doğaçlamalarında, akorlar arasında oluşabilecek her melodik varyasyona ulaşmaya çalışmaktadırlar. Bu çaba, sıradan dinleyici kadar, tonal müziğin sınırlarını aşmaya çalışan çağdaş klasik bestecilere de ilham kaynağı olmaktadır.

---

<sup>30</sup> [www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/jazz](http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/jazz)

## 6. DUSAN BOGDANOVIC'İN BİYOGRAFİSİ <sup>31</sup>

Dusan Bogdanovic, Sırbistan (Yugoslavya) doğumlu, Amerikalı bir besteci ve gitaristtir. Bugüne kadar çalışmalarında kullandığı müzik dili klasik, caz ve etnik müziklerin bir yansımasıdır. Solo ve farklı müzisyenlerle birlikte verdiği konserleriyle Avrupa, Japonya ve Amerika'da kapsamlı turneler düzenlemiştir.

Bogdanovic, Belgrad'da 1955'te doğmuştur. Kompozisyon ve orkestrasyon çalışmalarını Cenevre Üniversitesi'nde Pierre Wissmer ve Alberto Ginastera ile, gitar performansını ise Maria Livia Sao Marcos ile tamamlamıştır. Daha kariyerinin başlarında Cenevre Yarışması'nda birincilik kazanmış ve hemen ardından Carnegie Hall'da 1977 yılında bir resital vermiştir. Öğretmen olarak Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde, San Francisco Konservatuvarı'nda ve Cenevre Müzik Akademisi'nde görev yapmıştır.

Sahne çalışmaları farklı stiller içerisinde gelişmiştir; De Falla Gitar Trio'su, Elaine Comparone ile klavsen gitar duo çalışması, Anthony Cox, Charlie Haden, Milcho Leviev, James Newton ve nice tanınmış caz müzisyeni ile beraber yaptığı çalışmalar onun müzikal ufkunun genişliğini göstermektedir.

Solo gitar kaydı olarak 20 albümü vardır, bu kayıtlar Bach'tan çağdaş eserlere kadar geniş bir yelpazededir. Yüzden fazla eseri Doberman-Yppan, Berben Editions ve Gitar Solo yayınlarından çıkmıştır.

Teori kitapları poliritmik çalışmalar, gitarda kontrpuan ve Rönesans usulünde doğaçlama üzerinedir. Bunun yanı sıra kendisi müzik, psikoloji, felsefe ve güzel sanatlar üzerine çoklu disiplinleri kapsayan birçok çalışmada yer almıştır. <sup>32</sup>

<sup>31</sup> <http://www.dusanbogdanovic.com/bio.html>

<sup>32</sup> [www.dusanbogdanovic.com/about](http://www.dusanbogdanovic.com/about)

## 7. DUSAN BOGDANOVIC'IN ESERLERİ<sup>33</sup>

### Kayıtlar

- Worlds, M.A Recordings, M.A 009A (1989)
- Keys to Talk by, M.A Recordings, M.A 019A (1992)
- Bach with Pluck! ESS.A.Y Recordings, ESS.A.Y CD1023 (1992)
- Levantine Tales, M.A Recordings, M.A 013A (1992)
- Bach with Pluck! Vol.2, ESS.A.Y Recordings, ESS.A.Y CD1039 (1994)
- In the Midst of Winds, M.A Recordings, M.A 023A (1994)
- Mysterious Habitats, Guitar Solo Publications, GSP 1014CD (1995)
- Unconscious in Brasil, Guitar Solo Publications, GSP 1017CD (1999)
- Yano Mori, Intuition Records, INT 3510-2 (1999)
- Canticles, Editions Doberman, DO 339 (2001)
- Early To Rise, Quicksilver Records, QSCD 4025(2003)
- Ve Yet...,Editions Doberman, DO 458 (2005)
- Winter Tale, Editions Doberman, DO 667 (2008)
- Look at the Big Birds, Carmen Alvarez, Francisco Bernier, Contrastes, CR1201403 (2014)
- En la tierra, Editions Doberman, DO959 (2015)
- Bogdanovic: Guitar Music, Angelo Marchese, Brilliant Classics 95194 (2015)

---

<sup>33</sup> <http://www.dusanbogdanovic.com/publish.html>

## Eserleri

### Kitap / Metod

- Ex ovo – A guide for Perplexed Composers and Improvisers, 2006, Doberman 534
- Counterpoint for Guitar, 1996, Berben 3890

### Solo Gitar

- Sonata no.1 (1978), Berben 2445
- Divertimento, 2017, Doberman 1105
- 12 Préludes d'automne, 2016, Doberman 1075
- 7 Études d'intervalles, 2016, Doberman 1065
- 12 Préludes d'été, 2016, Doberman 1051
- 12 Préludes printaniers, 2016, Doberman 1034
- Ricercar Kalij, 2016, Doberman 1024
- Choral Variations and Fugue, 2016, Doberman 1022
- 3 Miniatures – Under the Linden Tree, 2016, Doberman 999
- Cinque pezzi di mare, 2014, Doberman 911
- Castles of the White City, 1988, Doberman 568
- 4 Intimations, 1998, Doberman 606
- Seven Little Gifts, 2007, Doberman 639
- Diptycha super nomen Paul Gerrits, 2009, Doberman 703

- Five Persian Miniatures, 2010, Doberman 743
- Quatre bagatelles, 2012, Doberman 815
- Lament's Commentary, 2000, Doberman 362
- Little Ears Music, 2000, Doberman 366
- Folk Songs, Dance and Lullabies, Doberman 461
- Grotesque et fugue, 1976, Doberman 513
- Village Music, 2004, Doberman 516
- Four African Bagatelles, 2004, Doberman 518
- Psychic Engines, 1997, Doberman 230
- Variations on "Estudio sin Luz", 1986, Doberman 321
- Blues and Seven Variations, 1979, Doberman 322
- Five Ominous Premonitions, 1999, Doberman 323
- Six pièces enfantines, 2010, Doberman 734
- Cinq Miniatures Printanieres (1979), Berben 2308
- Jazz Sonata (1982), Guitar Solo Publications 44
- Introduction, Passacaglia ve Fugue for the Golden Flower (1985), Berben 3015
- Sonata no.2, (1985), Berben 2581
- Polyrhythmic ve Polymetric Studies, (1990), Berben 3320
- Raguette no.2, (1991), Berben 3601
- Six Balkan Miniatures (1991), Guitar Solo Publications 79
- Mysterious Habitats (1994), Guitar Solo Publications 131
- In Winter Garden (1996), Guitar Solo Publications 163

- Three African Sketches (1996), Guitar Solo Publications 195
- Book of the Unknown Stveards (1997), Doberman 267
- Three Ricercars (1998), Doberman 258
- Triptico en Omenaje a Garcia Lorca (2002), Doberman 532
- Hymn to the Muse (2003), Doberman 525
- Fantasia (hommage a Maurice Ohana) (2009), Doberman 697

### **Gitar için Oda Müziği**

- Sonata Fantasia, 2 gitar (1990–91), Berben 3501
- A Pole Star, Gitar, Flüt ve Viyolonsel, 2004, Doberman 493
- 6 Bagatelles balkaniques, Gitar ve Yaylı Beşlisi, 2017, Doberman 1086
- Delphic Hymns, Gitar, Flüt ve Viola, 2016, Doberman 1063
- Naokolo (Around Dance), 6 Gitar, 2016, Doberman 1026
- 5 Romances, Gitar ve Bandoneon, 2015, Doberman 929
- Six Ricercars on a Theme by F.C. da Milano, 4 Gitar, 2014, Doberman 903
- Mosaique balkanique, Gitar ve Pipa, 2011, Doberman 758
- Sonate printanière, Gitar ve Piyano, 2002, Doberman 520
- Ngòmbí Variations, 2 Gitar, 2013, Doberman 837
- Roundabout, Gitar ve Yaylı Quartet, 2014, Doberman 856
- Prelude and Fugue, Gitar ve Piyano, 2012, Doberman 798
- The Ugly Duckling: A Psychodrama in Six Scenes, 7 Gitar ve Flüt, 2009, Doberman 811

- Trois à propos, Gitar ve Viyola, 2012, Doberman, 819
- Deux chansons Sépharades, Gitar ve Ses, 2010, Doberman 714
- Talisman, 3 gitar veya 2 gitar/Viyolonsel, 2011, Doberman 739
- Ricercar for Jim, 2 Gitar, 2011, Doberman 746
- Hello Theo Triptych, 3 Gitar, 2011, Doberman 755
- The Little Box, Gitar, Flüt, Ses ve Piyano, 2011, Doberman 772
- Rainforest canticle, Gitar ve Viyolonsel, 2007, Doberman 638
- Trois pièces nostalgiques, 3 gitar, 2007, Doberman 648
- Nuovi Ricercari, 2 Gitar, 2008, Doberman 649
- Things I Never Said, Ses ve Gitar, 2009, Doberman 678
- Pure Land, Ses, Flüt ve Gitar, 2009, Doberman 681
- Songs and Dances from the New Village, Gitar ve Flüt, 2004, Doberman 615
- Balkan Bargain, 2 gitar, 2000, Doberman 464
- Ricercar, Gitar ve Keman, 2001, Doberman, 419
- World Music Primer, 3 gitar, 2002, Doberman 421
- Over the Edge, Gitar, Keman ve Viyolonsel için (2001) Doberman 347
- No Feathers on This Frog, 2 gitar (1990), Doberman 300
- Canticles, 2 gitar (1998), Doberman 281
- Tres Nubes, 2 gitar (2004), Doberman 488
- Tombeau de Purcell, 2 gitar (2004), Doberman 504
- Trio, 3 prepared gitar (1989), Doberman 675
- Pastorale, 3 gitar (1991), Guitar Solo Publications 190
- Lyric Quartet, 4 gitar (1993), Berben 3669



- Introduction ve Dance, 4 gitar (1995), Doberman 278
- Codex XV, 4 gitar ya da gitar ensemble (1998), Doberman 263
- The Snow Queen (A Musical Fairy Tale after H. C. Veersen), gitar topluluğu (7) ve anlatıcı (2008), Doberman 669
- Pure Love, ses, flüt ve gitar (şiiir: Patricia Capetola) (1981) Doberman 681
- Crow, ses, flüt, gitar ve bas (şiiir: Ted Hughes) (1990), Doberman 269
- Five Songs, şiiir: Gabriela Mistral, ses ve gitar (1991), Doberman 318
- Metamorphoses, arp ve gitar (1993), Berben 3777
- Like a String of Jade Jewels (Six Native American Songs), ses ve gitar (1994), Doberman 306
- Do the Dead Know What Time it is? (şiiir: Kenneth Patchen), ses ve gitar (1996), Doberman 296
- And Yet...., flüt, koto ve gitar (flüt ve 2 gitar) (1997), Doberman 236
- Sevdalinka, 2 gitar ve yaylı quartet (1999), Doberman 406
- Byzantine Theme ve Variations, gitar ve yaylı quartet (2002), Doberman 453
- Games, (poetry by Vasko Popa), ses, flüt, gitar, bas ve perküsyon (2) (2002), Doberman 465
- Quatre Pieces Intimes, Gitar ve Çello için, (1955)
- Prelude, Gitar ve Flüt için, Doberman 328

### **Gitar ve Orkestra**

- Concerto, gitar ve yaylı orkestra (1979), Doberman 400
- Notturmi siciliani, Gitar ve Orkestra, 2016, Doberman 1044

- Prayers, 2 gitar ve yaylı orkestra (2005), Doberman 570
- Kaleidoscope, gitar ve oda müziği orkestrası için konçerto (2008), Doberman 659
- No Feathers on This Frog, 2 gitar ve senfonik orkestra (1990), Doberman 694
- Silence, gitar ve orkestra (2015), Doberman 991

### **Diğer çalışmaları**

- Six Illuminations, piano (1994), Berben 3778
- A Little Prayer, Piyano, 2014, Doberman 904
- Petites oreilles, Flüt ve Piyano, 2011, Doberman 750
- Quatre paysages lyriques, Viyolonsel ve Piyano, 2001, Doberman 403
- Stirfry, Yaylı Quartet, 2000, Doberman 420
- Cantilena ve Fantasia, piano (1995), Doberman 357
- Do the Dead Know What Time it is? (şiiir: Kenneth Patchen), ses, flüt, çello ve piano (1996), Singidunum Music
- Balkan Mosaic, obua, flüt, keman, viyolonsel, synth ve perküsyon (2000), Doberman 364
- Three Obfuscations, piano (2001), Doberman 397
- To Where Does The One Return?, 7 belirsiz perküsyon çalgısı için,(2001), Doberman 296
- Over The Face of The Water, 4 el piano için (2003), Singidunum Music
- Codex XV, yaylı orkestra (2004), Doberman 486<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> [www.dusanbogdanovic.com/works](http://www.dusanbogdanovic.com/works)

## 8. BOGDANOVİC'İN MÜZİK DİLİ

Dusan Bogdanovic, Yugoslavya doğumlu bir besteci olmasından dolayı eserlerinde balkan müziğinin ritmik ve melodik karakterlerini yoğun bir şekilde sergilemektedir. Balkan bölgesindeki (Arnavutluk, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Hırvatistan, Karadağ, Kosova, Macaristan, Makedonya, Sırbistan, Slovenya ve Yunanistan) ülkelerin bir kısmının bir zamanlar Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorluğu altında yaşadığını da göz önünde bulundurursak bu topraklarda yaşayanların hem doğu hem de batı kültürleri etkilerinin altında kaldığını söyleyebiliriz.<sup>35</sup>

Bogdanovic aslen bir gitarist ve gitar müziği bestecisi olmakla beraber oda müziği, orkestral müzik ve diğer çalgılara da eserler yazmıştır. Eserlerini stilistik olarak iki bölüme ayırabiliriz; bir yanda izlenimci/ caz etkideki eserleri ve diğer yanda dışavurumcu eserleri.

İzlenimci etkideki eserlerinde Debussy, Ravel, Faure, Satie etkileri görülürken, aynı zamanda caz müziğinde duyurulan artık/eksik akorlar, belirli süslemeler ve ritmik yapı sürekli/sürekli varlığını belli etmektedir. Dışavurumcu eserlerinde ise kakışımli akorlar, atonal armonilerle belirsiz ölçü yapıları kendini göstermektedir.

Bogdanovic; klasik, caz ve etnik türleri bir araya getirdiği kendine has müzik diliyle ve doğaçlama yeteneği ile gitar dünyasında saygı görülen bir isimdir. Normalde caz doğaçlamaları belirli akorlar üzerine işlenen melodik pasajlar olmasına rağmen Bogdanovic, grift kontrpuantik, melodik ve armonik yapısı olan eserlerde bile doğaçlamalarını tüm esere yayararak tamamıyla kendine özgü doğaçlama bir eser ortaya koyabilmektedir.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Jane CURRY, Balkan Ecumene And Synthesis in Selected Compositions For Classical Guitar By Dušan Bogdanovic, Nikos Mamangakis And Ian Krouse. 77

<sup>36</sup> Michael J. MOREY, A Pedagogical And Analytical Study Of Dušan Bogdanovic's Polyrhythmic and Polymetric Studies For Guitar, 94

John Cage'in müziğinden esinlenerek Gamelitar adında bir dizi eser oluşturmuştur. Burada kendisi Endonezya Gamelan fikirlerini solo gitara uyarlamıştır. Bu eser kendisinin farklı türleri ne denli başarılı bir şekilde bir araya getirebildiğini göstermektedir. Müzikal bir ortak dil arayışı onun bestecilik kariyerinde sürekli bir konu olmuştur. Kendisi şöyle belirtir; “Amerika’ya 80’lerin başında geldiğimde kafamda stillerin içinde rahatça gezinebileceğim artistik olarak geniş bir plato hayali kuruyordum”. Bestekarlık, Bogdanovic’in kafasındaki etnik ve ritimsel yapıları, doğu ve batının birleşimini gitar üzerindeki alışılmış olmayan hareketlerle rahatça ortaya koyabileceği bir uğraştır.<sup>37</sup>

Bogdanovic’e göre “geçtiğimiz 50 yıla baktığımızda caz, etnik ve klasik müziğin birleştiği farklı yoğunluklarda birçok yapıt görebiliyoruz.” Böylesi bir karışıma Assad, Dyens ve birçok çağdaş bestecinin müziklerinde rahatlıkla rastlayabiliriz.

Türleri karıştırmanın veya yaklaştırmaya çalışmanın üretime olumlu katkıda bulunduğu bir gerçektir. Başka bir sanat türünden veya bir dilden belli başlı oturmuş unsurları alıp bunları kendi eserimize uygulamaya çalışmak yeniliğe ve gelişime yol açar. Bu konuda antropolog Homer G. Barnett şöyle belirtir; “Bir icadı ele aldığımızda, daha önce bir araya getirilmemiş iki veya daha fazla önemli unsurun daha önce hiç yaklaşmadığı şekilde bir araya getirildiğini görürsünüz”. Bogdanovic, Assad ve Dyens’in müziğinde de popüler müziklerden alınmış armoni ve melodilerin klasik bir tavırla işlendiğini görürüz.

Farklı müzik türlerini yakınlaştırmak yeni bir kavram değilse de, Bogdanovic’in yaklaşımındaki popüler ve klasik müzik anlayışı bazı sosyal sınıf tartışmalarını da beraberinde getiriyor, keza neyin klasik ve de neyin popüler olduğunun sınırlarını çizmek gayet güç olmaktadır.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Ruey Shyang YEN, *Exoticism In Modern Guitar Music: Works Of Carlo Domeniconi; Ravi Shankar; Benjamin Britten; Dusan Bogdanovic*, 88

<sup>38</sup> Guilherme Caldeira Loss VINCENS, *The Arrangements Of Roland Dyens And Sérgio Assad*:

## 9. JAZZ SONATA'NIN ANALİZİ

Jazz Sonata, 27 yaşındaki Bogdanovic'in Amerika'da caz müzisyenleri ile çalışmaları sonrasında oluşan birikimlerinin, onun müzik diline ve klasik gitara yansımalarıyla oluşmuş bir eserdir. Eserde yoğun bir şekilde polimodal/poliritmik yapıların caz melodileri ve ritimleri ile süslenerek, klasik anlayıştan çokça kopmadan sergilendiğini görmekteyiz. Eser hakkında farklı yayınlarda yer almış bazı alıntılarını aktarmak istiyorum.

(American Record Guide) “Caz Sonat, swing, fusion ve çağdaş caz etkilerini barındıran 4 bölümlük bir eserdir. Kendine özgü bir şekilde, klasik form içerisinde caz ve Balkan/Afrika müziklerini bir araya getirmektedir”<sup>39</sup>.

(The Los Angeles Times) “Ünlü caz piyanisti Bill Evans'ın stili ile serial müzikten bazı çağrışımlar barındırmaktadır. Durmaksızın süregelen popüler melodilerin basit halk ezgileri ile tekrarları hipnotik bir etki yaratmaktadır. Sonuç olarak ortaya çıkan şey, ağır ve hızlı ritim kalıplarının, birçok hoş tınıyla ve ardından gelen kakışumlu akorlarla sıralanmasından oluşan başarılı bir kolajdır. Bogdanovic kendisini yetkin, hayal gücü geniş ve duygusal bir besteci olarak kanıtlıyor.”<sup>40</sup>

Bunun dışında eserde yer alan aksak ve poliritmik yapıya değinilen bazı örnekleri de eklemek isterim.

“Nettl, Balkan müziğini 3 şekilde açıklar; 1. özgürce ve serbestçe söylenen, belli bir kalıba sokulması zor melodiler, 2. çok değişken olmayan notalarla sürekli değişen ritim yapısı, 3. belli ve değişmeyen aksak bir ritim kalıbı olması (5/7/11/13 gibi)”<sup>41</sup>

---

Innovations In Adapting Jazz Standards And Jazz-Influenced Popular Works To The Solo Classical Guitar, 65

<sup>39</sup> www.dusanbogdanovic.com

<sup>40</sup> A.g.s.

<sup>41</sup> YEN, A.g.y. 68

“Aksak teriminin ilk kez Romanya doğumlu Fransız etnomüzikolojist Constantin Braliou (1893 -1958) tarafından 1951 yılında Revue de Musicologie dergisinde literatüre tanıtıldığı kabul edilir. Braliou, Adnan Saygun ile beraber çalışarak, Balkan ve Türk müziklerindeki ritim türlerini açıklamak ve toparlayıcı olması adına “aksak” terimini ortaya koymuştur. Aynı zamanda Bela Bartok’da bu ritimleri açıklamakta güçlük çekmiştir.”<sup>42</sup>

“Genel manada aksak ritim kalıbı döngüseldir ve belirli modeller kullanırlar. Polimetrik model ise en az iki farklı ritim kalıbının aynı anda kullanılması ile oluşur. Farklı kalıpların bir sonucu olduğu için, iki kalıbın birleştiği noktada biter ve sürekli tekrar eder.”<sup>43</sup>

“Bogdanovic’in eserinde ritmik, melodik ve armonik yapı birçok farklı müzik türünden alınmıştır ve genellikle polipentatonik/polimodal yapılar mevcuttur.”<sup>44</sup>

Eser büyük ölçekte sonattan ziyade suit formuna daha yakındır. Bölümlerin yalınlığı ve dans formlarına benzerliği bu görüşü desteklemektedir. Bunun yanı sıra ilk bölümün sonat formuna yakınlaştığı bazı durumlardan bahsetsek de bunu ancak basit sonat formu ile açıklayabiliriz, sonuçta ortaya çıkan form rondo’ya daha yakındır.

---

<sup>42</sup> CURRY, A.g.y. 89

<sup>43</sup> SUPER, Kevin Christie. “Guitar transcriptions for marimba: Piazzolla, “Tango Suite”; Bogdanovic, selected works; with an overview of marimba repertoire and a bibliography”, 95

<sup>44</sup> SUPER, A.g.y. 96

### 9.1. 1. Bölüm Allegro Non Troppo

Birinci bölümün girişi; ana temanın figürü ile başlayıp, ardından icracıya doğaçlama yapması için verilmiş mod dizisi ile devam eden pasajlardan oluşur. Verilen modlar, giriş yapılan figürlerle uyum içindedir. (örn.1)

The image shows a musical score for a piece in 7/8 time. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'Allegro, non troppo molto ritmico (♩ = 126)' and 'Lento (\* impro.)'. The second staff is marked 'In tempo I°' and 'Lento'. The third staff is marked 'In tempo I°' and 'Lento'. The first staff starts with a double bar line and a key signature change to one flat. The second and third staves start with a key signature change to two flats. The first staff has a dynamic marking 'mf' and a circled '3' above the first measure. The second staff has a circled '3' above the first measure and a circled '4' below the second measure. The third staff has a circled '3' above the first measure and a circled '4' below the second measure. The first staff has a circled '3' above the first measure. The second and third staves have a circled '3' above the first measure. The first staff has a circled '3' above the first measure. The second and third staves have a circled '3' above the first measure.

Örnek 1

(Besteci icracılara kolaylık sağlamak açısından da kendi doğaçlamasını dikte edip eserin son bölümüne eklemiştir) Bu modlar sırasıyla ilk satırda mixolydian(b6), dorian ve aeolian'dır.

Dördüncü satırda A bölümü ana tema ile başlar. Tema, doğaçlama bölümündeki ilk iki ölçüdeki aksak ritimli figürle başlayıp ona düzenli ritimle karşılık veren bir ölçü ile ilk cümleyi tamamlar. (örn.2)

In tempo I°

*mf*

Örnek 2

Aksak ve düzenli ritimlerin karşıtlığı ve uyumu, hesaplanmış olmaktan çok daha ziyade doğaçlamanın bir uzantısı olarak gelişmiş gibi hissettirmektedir. Eser modal olduğu için armonik fonksiyonları net olarak belirlemek zordur fakat la'yı eksen olarak düşünürsek 3. ölçüde basta fa ve sol ile (eksen ek 6 ve yeden olarak kabul ettiğimizde) la'ya doğru olan hareketi gözlemleyebiliriz. (13. ölçü) (örn.3)

In tempo I°  
A11(add b6)

*mf*

C#\_7(add 6)  
C4

D

E/D

A11(b6)

Örnek 3

İlk cümle ikinci kez duyurulduktan sonra 16. ölçüde frigyan moduyla gelen do diyez bir çeken ek altılı görevi üstlenmekte, hemen ardından gelen ölçüde ise re lidyan modu bir altçekenini andırarak tekrar gelecek olan la mixolidyan'a plagal bir kalış sağlamaktadır. (örn. 3)



20

A11(b6)

*p* *mf*

25

C4

C#\_7(add6)

30

D E/D G11/D mil. - - - - - to Tempo I

CΔ7<sub>0</sub><sup>XII</sup>

*f* *mp*

Örnek 4

19.- 21. ölçüde üç ölçülük bir uzama vardır. 22.- 32 ölçüler arası ana tema tekrar etmekte ve aynı şekilde 33.- 35. ölçülerde uzama olarak 36. ölçüde küçük (b) bölmesine gelinir. Si frigyan ile başlayan bölmenin ilk cümlesi 38. ölçüde la dorian ile karşılık bularak (yeden/eksik çeken gibi düşünürsek) tamamlanır. (örn.4-5)

34 A<sub>7</sub> A<sub>7</sub>/F# B<sub>11</sub>(b9) A<sub>13</sub> mf mp mf

39 B<sub>11</sub>(b9) A<sub>13</sub> mp mf

43 B<sub>11</sub>(b9) A<sub>13</sub> mp cresc.

47 Meno mosso sul pont. Φ7 Φ10 mf cresc. f

50 E<sub>11</sub> XII XII XII XII f fff

Örnek 5

39.- 46. (b)'yi ufak ritim değişiklikleri ile bölme sonuna gelinir ve iki buçuk ölçülük bir uzamanın ardından 49.- 54. ölçü arası codetta benzeri bir kapanış olmaktadır. (örn.5)

sul pont. - - - In tempo I°

$\Phi_4$  B<sub>13</sub>(#7)  $\Phi_6$   $\Phi_4$   $\Phi_6$

54 *mf* *mf*

$\Phi_7$   $\Phi_7$   $\Phi_4$   $\Phi_2$

59 *sf* *sf*

B $\Delta$ 13 C2  $\Phi_4$  C2

64 *mf*

In tempo I°

B13 *rall.*  $\Phi_7$  D $\Delta$ 9  $\Phi_6$  B $\flat$ <sub>9</sub> ②

69 *mf* *f* *mp* *p*

$\Phi_5$  A<sub>13</sub>  $\Phi_7$   $\Phi_5$

74 *mf* *sf* ③ ④

Esus2  $\Phi$  to Coda E11(b6)

79 *mf* *mp* *mf*

Lento

84 *mf* ⑤

G#<sub>7</sub>

90 ⑥

Örnek 6

B bölmesi si melodik minör modunu (gamı/dizisini) kullanmaktadır. Armonik ve ritim yapısı caz'da minör swing olarak adlandırılan tarza benzerlik gösterir. Bu yüzden cümleler birbirinin ardı ardına sıralanmıştır ve bir bütünlük gösterirler. Hatta 55.- 81. ölçüler arasında akıcı tek bir cümle halinde bir B bölmesi olduğunu düşünebiliriz fakat cümleleri ayırmak istersek 55.- 58. arası birinci cümle, 59.- 62. köprü, 63.- 71. arası ikinci cümle, 72.- 74. köprü, 75.- 80. ölçü ise üçüncü bir cümledir. (örn.6)

The image shows a musical score for Example 7. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 82 and is marked with a key signature change to E11(b6). The second staff begins at measure 90 and is marked with a key signature change to G#7. The music is written in a 4/4 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Örnek 7

A teması 82. ölçüde bu sefer mi mixolidyan (b6) şeklinde gelir. Bu bölmeyi sonat gelişmesinin çeken olarak da kabul edebiliriz. Fakat böyle bir durumda gelişme ve yeniden serimi ortaya koymak zorlaşacağından eseri rondo formu kapsamında değerlendirmek daha uygun olmaktadır. (örn.7)

95  
98  
101

C4 C#11(b6) C6  
E7 DΔ C#\_7 B\_9 E\_13  
rall. - - - - - to Meno mosso AΔ7 E b9  
cresc. ff

Örnek 8

A'nın çekenini olmak üzere 94. ölçü beklendiği şekilde sol diyez frigyan olarak gelir. 3 ölçü sonrası A'nın aksine artı üç ölçü daha uzama gelmeden 102. ölçüde codaya kadar oluşan bir köprü görülür. (örn.8)

105  
110  
116  
121

AΔ7 E (b9) AΔ7 C4 E/D C#\_7 C9 F#\_11(b6)  
molto espress. ff  
C7 C#\_7(sus4) C#alt In tempo I C2 F#\_9 C2 AΔ9 G9 C7 CΔ7 FΔ7 B#9 AΔ11/E F#Δ9/E  
mf mp cresc.  
Dal Segno 8 to Coda Coda  
accel. rit. Lento XII

Örnek 9

Coda A temasının asıl tonunda başlayarak temel olarak A'dan ve figürsel olarak da B bölmesinden yararlanarak 114. ölçüye kadar gelir. 114. ölçüde fa diyez'den başlayan ana tema varyasyonu 116'da asıl tona gelir ve 119. ölçüde dal segno (13.ölçü) için bir giriş oluşturur. (örn.9)

İkinci tekrarda 81. ölçüden coda'ya (119) geçilir ve kapanış ölçüleri, figürlerini ana temadan ve akıcı dinamiği B'den alarak parçayı sonlandırır. Bölümün genel yapısı [Introduction (1-9), A (10-35), B (36-54), C (55-81), A (82-102), Codetta]

## 9.2. 2. Bölüm Lento

Bölüm, başlangıçta tek diyez olduğundan ve kaygan bir armonik yapıya sahip olmasından dolayı modal olarak ele alınacaktır fakat yoğunlukla kullanılan mod doğal minör modu aeolian'dır. Si aeolian modunda başlamaktadır. 3 ölçü introduction vardır ve ardından auftakt ile A bölmesi başlar. (örn.10)

II

Örnek 10

Bölüm rondo formuna yakınlık göstermektedir. Bölmeler yaklaşık olarak eşit ölçü sayısına (8) sahiptir. A bölmesi si minörde seyreder. (örn.11)

5

B<sub>7</sub> C<sub>2</sub> D<sub>9</sub> B<sub>9</sub>(#7) C<sub>2</sub> F#°/B

9

D alt/ A C#°(9)/G B<sub>11</sub>/E B C<sub>4</sub> Fine

Örnek 11

B bölümünde si, do diyez, la aeolian ve mi ioanian gözlemlenir. Bu hareketler gitarın doğal yapısından yararlanan (bareleri kaydırarak) geçişlerdir. (örn.12)

13

A<sub>9</sub> VII C#<sub>11</sub>(b6) A<sub>9</sub> VII cresc.

16

C#<sub>11</sub> C<sub>9</sub> A<sub>11</sub> C#<sub>11</sub> mp

19

E<sub>13</sub> A<sub>9</sub> f mp

Örnek 12

A bölümü ufak değişikliklerle yeniden gelir. (örn.13)

Örnek 13

C bölümü la ionian ile başlar, la mixolydian b6 ile devam eder, sonrasında la ionian ve do diyez aeolian geldikten sonra sondan üçüncü ölçüde diyez 9'lu çeken akoru görürüz. Ardından bir si pedalı vardır ve dal segno'dan önce si frigyan yapıp A'ya dönerek rondo'yu tamamlar. (örn.14) Ortaya çıkan yapı şöyledir:

[Introduction (1-3), A (4-11), B (12-19), A (20-26), C (27-34), A]

Örnek 14



### 9.3. 3. Bölüm Andante

Bu bölüm belirli bir forma sahip olmaktan daha ziyade, serbest bir biçim takınarak, giriş bölmesinden sonra ele aldığı pentaton kalıpların ritim ve melodilerinin doğaçlamaya yakın biçimde çeşitlendirilmesinden oluşmaktadır.

Giriş bölümünün armonik yapısı sürekli akıcı halde olduğundan sadece melodik hareketi takip ederek bir çizgi oluşturabiliyoruz. Bunun dışında basit bir iki bölmeli yapı gözlenmektedir. (örn.15) Fa diyez frigyan veya la mixolidyan modundan ufak alterasyonlar dışında çıkılmamaktadır.

Andante

1 *mf* A<sub>9</sub> G<sub>9</sub> F#<sub>11</sub>

4 *mf* F#<sub>7(b9)/E</sub> B<sub>11/A</sub> Bb alt/A

7 *mp* Bb alt/A C#°/G (C<sub>2</sub>) F#<sub>11</sub> F#<sub>11(b9)</sub>

11 *mf* E<sub>9</sub> F#<sub>13</sub> E<sub>9</sub> A<sub>11</sub> B<sub>11</sub>

16 *pp* A<sub>9</sub> A<sub>9</sub>

Örnek 15

Allegro ile başlayan bölme (tam olarak bir A bölmesi demek zor olduğu için varyasyon bölmesi denebilir) pentatonların veya sextatonların oluşturduğu iki ölçülük hareketlerin ufak değişimlerle çeşitlendirilmesinden oluşmaktadır. İlk varyasyonlar şu şekilde gelişir: (örn.16)

Allegro moderato

DΔ11

20

23

Örnek 16

Re lidyan modunda başlayan bölmede her iki ölçüde bir hem ritimsel hem de melodik değişimler gözlemlenir fakat ana tema olabildiğince değiştirilmez. On sekizlik başlayan ilk grubu dokuz sekizlik ikinci grup ve yeniden on sekizlik olan üçüncü grup takip eder. (örn.17)

DA11(b13)

26

29

D7

33

D\_13

37

42

The image displays a musical score for Example 17, consisting of five staves of music. Each staff begins with a measure number and a chord symbol above it. The first staff (measures 26-28) is marked 'DA11(b13)'. The second staff (measures 29-32) has no chord marking. The third staff (measures 33-36) is marked 'D7'. The fourth staff (measures 37-41) is marked 'D\_13'. The fifth staff (measures 42-45) has no chord marking. The music is written in treble clef and features a variety of time signatures: 7/8, 4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 6/8, and 4/8. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Some notes have accents (>) above them. The bass line is indicated by a line of notes below the staff, often with a slur.

Örnek 17

26. ölçüde ionian moduna geçen tema 33. ölçüde mixolidyan moduna, 38. ölçüde ise doryan moduna geçer. (örn.17) 46. ölçüde tekrar lidyan moduna döner ve ilk defa 50. ölçüde diğerlerinden daha farklı olarak yukarı hareketli bir varyasyonla karşılaşırız. Bu yeni motifin varyasyonları 74. ölçüye kadar inici bir çizgiyle ilk temaya döner. (örn.18-19)

46  $D\Delta 11$

52  $\phi IV$   
*ff*

Örnek 18

57  $C\#_{11}$

61 CIX

65  $(\text{♩} = \text{♩}) A_{11}$

70  $G\#_{11}$   $E_{11}$

74  $D\Delta 13$  *(legato)*  
*decresc. - - -*

Örnek 19

79. ölçüde giriş bölümündeki tema kısa haliyle duyurulur ve 86. ölçüde ana tema la lidyan modunda gelir. A bölmesindeki modal ve ritimsel sıralama burada daha farklı seyretmekte, özellikle ritimsel olarak daha geniş kalıplar kullanılmaktadır. İlk bölmede 9/8 ve 10/8'lik olarak kullanılan iki ölçülük kalıpların 11/8 ve 15/8'lik ölçülere genişlediğini görüyoruz. (örn.20)

The musical score for Example 20 consists of six staves of music, each starting with a measure number and a chord marking. The staves are numbered 87, 91, 95, 99, 103, and 107. The music is written in a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signatures change throughout the piece: 7/8, 9/8, 10/8, 11/8, 15/8, and 7/8. The chord markings are: AΔ13, A13, A\_13, CA9/F, and F\_13. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Örnek 20

Aynı 58. ölçüde olduğu gibi küçük (b) bölmesi oluşturan ve do diyezden gelen aolian modu burada 110. ölçüde fa aolian olarak karşımıza çıkar. (örn.20) Sonrasında gitar üzerinde pozisyon değiştirip aolian yükseltilecek gerilim artırılmıştır. (örn.21)

The musical score for Example 21 is written in treble clef and consists of several systems of music. The first system (measures 111-116) is labeled 'F\_13' and includes a 'CIV' marking. The second system (measures 116-121) is labeled 'A\_13'. The third system (measures 121-126) is labeled 'C#\_13' and 'A\_13'. The fourth system (measures 126-130) is labeled 'G#\_13' and 'E\_13'. The fifth system (measures 130-135) is labeled 'DA13' and includes markings for '(legato)', 'rall.', 'decrease', and 'mf'. The sixth system (measures 135-140) is labeled 'E\_9', 'A\_9', 'B\_11', 'A\_9', and 'A/B'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Örnek 21

130. ölçüde yeniden A teması duyurulur ve 138. ölçüde giriş teması ile bölüm sonlanır. (örn. 21) Ortaya çıkan yapı [Introduction (1-19), A (20-57), B (57-77) Giriş Teması (79-86), A (87-109), B (110-137), Giriş Teması (138-145)] şeklindedir.

#### 9.4. 4. Bölüm Allegro Molto

Son bölüm la pentatonik, iki ölçülük bir cümleyle başlar. Tüm bölüm bu temanın çeşitlemeleri gibi devam etmektedir. (örn.22)

Örnek 22

Hemen ardından gelen tekrarlayıcı figür ise bir uzama niteliğindedir. (örn.23)

Örnek 23

Beşinci ölçüde tekrar gelen ana tema uzayarak mixolidyan modunda gelir. Ardından gelen uzantısı ise mi aolian modunda başlayıp, ardından la aolian/mixolidyan ve dorian modunda gelir ve on yedinci ölçüye kadar uzun bir köprüye dönüşür. (örn.24)

The musical score for Example 24 consists of four staves of music, each with a measure number on the left and a mode label above the staff. The first staff (measure 5) is labeled 'A\_9' and 'A11'. The second staff (measure 8) is labeled 'E\_11' and 'C2'. The third staff (measure 11) is labeled 'G\_13' and 'E13'. The fourth staff (measure 17) is labeled 'C13'. The music is written in a single melodic line with various rhythmic values and accidentals. The modes are indicated by the labels above the staves.

Örnek 24

18. ölçüde ana temanın uzantı kısmı bu sefer temaya girişi hazırlar. (örn.25)



17 **A<sub>11</sub>**

20 **A<sub>11</sub>**

Örnek 25

23. ölçüde ana tema sol mixolidyan modunda gelir. Ardından 27. ölçüde gelen mi frigyan cümle ve 29. ölçüdeki uzantısı 39. ölçüye kadar devam eder. (örn.26)

23 **G7**

27 **E<sub>9</sub>** **A<sub>13</sub>**

30 *mf cresc. poco a poco*

34 *f cresc.* **E<sub>13(b9)</sub>**

Örnek 26

B bölümü diyebileceğimiz bu kısımda ana tema bu kez la mixolidyan modunda gelmektedir. Figür üç ölçüye uzamıştır ve sırasıyla re mixolidyan, sol mixolidyan ve do mixolidyan modlarında tekrar eden cümle sonunda ufak bir uzamayla 53. ölçüye kadar devam eder. (örn.27)

The musical score for Example 27 consists of five staves of music in 12/8 time. The staves are labeled A11, D11, G11, C11, and 51. The music is in the la mixolydian mode and consists of a repeating figure of three measures. The first staff (A11) starts at measure 40. The second staff (D11) starts at measure 42. The third staff (G11) starts at measure 45. The fourth staff (C11) starts at measure 48. The fifth staff (51) starts at measure 51. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 12/8. The music features a repeating figure of three measures, with various fingerings and articulations indicated by numbers and symbols above the notes.

Örnek 27

Ardından 54. ölçüde ilk defa karşımıza çıkan iki ölçülük mi frigyan bir cümle vardır. Bu ufak hareket ritimsel ve yapısal olarak genişleyip yükselerek 74. ölçüye kadar gelir. (örn.28)

E<sub>11</sub>(b9)

54

61


67


73


Örnek 28


76. ölçüde C bölümü olarak değerlendirebileceğimiz yeni bir fikir gelir. Bu bölüme belirli bir ritim kalıbının ufak değişikliklerle tekrarı ve değişimi görülmektedir. Bu kalıp ilk defa 15. ölçüde duyurulmuştu ve burada melodik ve ritimsel olarak sürekli değişime girerek bas partisi ağırlıklı bir bölme oluşturur. Melodi 105. ölçüdeki akorlara kadar gerilip yükselir ve akorlarla beraber 113. ölçüde bölme tamamlar. Ardından da capo yapılır ve 8 ölçülük bir codetta ile bölüm ve eser sonlanır. (örn.29-30)


76 

78 

81 

84 

87 

90 

Örnek 29

93 **A#9** **E<sub>7</sub>** **A#9**

97

100 *poco a poco cresc.*

103 *ff* i p i

107 **C<sub>7</sub>** **A13(4)** **A<sub>9</sub>** (6) **A<sub>11</sub>(b6)**

111 *rit.* *decrec.* *ff* Da Capo to Coda to Coda:

114 **A11**  $\phi_5$

117 **A(sus4)** 2

Örnek 30

Ortaya çıkan form [A: a (1-8) b (9-18) a (19-26) c (27-39) B: a (40-53) b (54-75) c (75-113) A + codetta] şeklindedir.

## 10. SONUÇ

Caz müziğın klasik müzik armonisi üzerine kurulu olması, bu iki müziğın organik bir bağ içerisinde olmasını sağlıyor. Bu bağlamda bu iki müziği teoride ve pratikte ayırmak mümkün olduğu kadar bir araya getirmek de o kadar mümkün. Bu eser de buna bir örnek teşkil ediyor.

Zaman zaman klasik ve caz müziğın sınırları modalite içerisinde birbirine çok yaklaşıyor ve gri bir alanda yer almaya başlıyor. Bu durumda bazı eserleri belli bir sınıfa dahil etmek zorlaşıyor. Jazz Sonata, caz müziğın daha modal tınlayan, daha etnik bir yaklaşımda olan yanına yakın bir yerde duruyor. Eğer bu eseri illa ki bir yere konumlandırmak isteseydik Bebop Dönemi sonrası, çağdaş caz denemelerinin olduğu bir akıma dahil etmemiz mümkün olabilirdi. Fakat Bogdanovic bu sınıflandırmayı yapmak istemiyor, müzik dili de açıkça bunu gösteriyor.

Klasik gitarın genel olarak caz müzikte kullanımı isteğe bağlı olarak değişebiliyor. Canlı performans tarafında amfi ile kullanılabilen klasik gitarlar icat olduğundan beri sahnelerde her müzik türünde klasik gitarı görmeye başladık. Fakat öte yandan klasik gitarı bir ekol kapsamında ele alan kişilerin modaliteyi yoğun kullanmalarına rağmen caz etkisi taşıyan bazı unsurları kullanmaktan kaçınmaları nedeniyle çoğu eseri caz müzik kapsamında değerlendirmek mümkün olamıyor. Bu manada ciddiye alınabilecek ve klasik repertuara girebilecek caz müzik niteliğinde eserler ne yazık ki sayılıdır.

Umarım bu çalışma her müzisyen için caz ve klasik müziğın birleştiği noktalar üzerinde düşünmeye ve bu noktaları birleştirmeye korkmamaları için onlara bir teşvik unsuru oluşturmaya neden olur.

## 11. EKLER<sup>45</sup>

### 11.1. Ek. 1. Eser Hakkında Dusan Bogdanovic İle Yapılmış Röportajlar

#### a) Andy Jurik - Doctoral Document - Questionnaire for Dusan Bogdanovic

1) Are you familiar with the term “third stream” music as it pertains to a fusion of classical and jazz music (as originally defined by Gunter Schuller)?

*Gunter Schuller tarafından ortaya atılan, caz ile klasik müziğin birleşmesine itafen söylediği “3. Akım Müzik” terimine aşina mısınız?*

I do know the term “third stream” but my knowledge of Gunter Schuller’s work and theory is very sketchy at best. I have, however, been very much involved in work of creating diverse syntheses based on jazz, classical and world music, which has perhaps become some sort of “fourth stream” at this point. Especially my work with the great Bulgarian composer-pianist Milcho Leviev who was one of the originators of this kind of effort (his group Free Flight was among the first to include improvisation on music by Chopin, Bach, Ravel, and also combination of folk and jazz) has marked my composition ever since the early 80s.

*Evet bu terimi duydum fakat Schuller’in eserleri hakkındaki bilgim az. Ben daha ziyade bu karışıma dünya müziklerini de ekleyerek 4. bir akım yaratmaya çalıştım diyebilirim. Özellikle bu karışımın ilk sunucularından Bulgar kompozitör Milcho Leviev (Free Flight grubu ile Chopin, Bach, Ravel ve diğer etnik müzikleri caz ile*

---

<sup>45</sup> Röportajlar Dusan Bogdanovic’den e-mail yazışmaları yoluyla edinilmiştir

*harmanladığı çalışmaları vardır) ile yaptığımız çalışmalar benim bu tarzda, 80'lerin başından beri üretimlerime çok etki etmiştir.*

2) Given this definition of a fusion of classical and jazz music, do you consider yourself a third stream musician? Do you feel third stream is a term one could apply to your music?

*Bu manada kendinizi 3. Akım müzisyeni olarak görüyor musunuz? Ya da bu tarz bir isimlendirme sizin müziğine uygulanabilir mi?*

I mentioned “fourth stream” as a joke, but any sort of “stream”, I think, is far too narrow for lots of things that are going on these days and I view my own creative work (and creativity in general) as something that does not need necessarily to be put in a box anyway.

*Dördüncü akım terimini bir latife olarak kullandım fakat bence yapmaya çalıştığım şeyi herhangi bir akım olarak değerlendirmek her şeyi fazlaca sınırlandırıp bir kutuya koymaya çalışmaya benziyor.*

3) Please give a brief summary of your classical and jazz education (university/conservatory training, personal experience and interests, etc.).

*Klasik ve caz eğitiminiz hakkında bilgi verebilir misiniz?*

I do not have time to get into details, but basically I studied guitar with M.L. Sao Marcos and composition with Pierre Wissmer at the Geneva Conservatory; jazz with



diverse jazz musicians in the US such as James Newton, Milcho Leviev, Charlie Haden, Miroslav Tadic and others, with whom I worked, recorded and who I learned from a great deal (You can look at my site for more info).

*Fazlaca detaya girmeden şöyle anlatabilirim, Cenevre Konservatuarında Sao Marcos ile gitar, Pierre Wissmer ile bestecilik çalıştım ve caz üzerine de Amerika'da James Newton, Milcho Leviev, Charlie Haden, Miroslav Tadic ile çalışmalar ve kayıtlar yaptım ve onlardan çok şeyler öğrendim.*

4) How did you come to blend classical and jazz influences into your compositions for the guitar (both in solo and ensemble settings)? Did you consciously attempt to blend the two genres?

*Caz ve klasik müziği gitar için birleştirmeye nasıl karar verdiniz? Bu kasten oluşan bir hareket miydi?*

The blending of diverse idioms came as a result of my interest in stretching the compositional process and form and not as a conscious decision.

*Farklı anlatımları birleştirmek, besteciliğimi genişletmek adına yaptığım çabaların bir sonucu olarak doğdu, bunun üzerine ayrı olarak düşünmedim.*

5) Do you feel the classical guitar has specific qualities that lend itself to/develop a unique musical voice to blending classical and jazz?

*Klasik gitarın klasik ve caz etkileri birleştirmede özel bir yeri olduğuna inanıyor musunuz?*

Actually, I haven't thought about this, but classical guitar is a very convenient instrument for "crossover" adventure since its cousin-electric guitar is just around the corner with all the idiomatic, technical and other extensions. Perhaps the only other instrument that lends itself to this "crossover" to the same extent is human voice.

*Aslında bu konu üzerine düşünmedim fakat klasik gitar türleri birleştirmede çok uygun bir çalgı, sonuçta kuzeni elektro gitar bu konuda çok başarılı. Bence bu manada türlerin yaklaşmasında gitara en yakın enstrüman insan sesi olsa gerek.*

6) Have you ever encountered criticism from classical musicians over your interest/experience with jazz?

*Klasik müzisyenlerden caz üzerine yaptığınız çalışmalar üzerine bir eleştiri geldi mi?*

Not directly, but many classical musicians have a pretty narrow view of what is music and you don't have to ask them directly to get the message that jazz is not exactly considered "serious". This situation is much more apparent in Europe though and in the US idioms are much more fluidly mixed, perhaps also because jazz did originate in America and classical music did not.

*Doğrudan değil, fakat birçok klasik müzisyenin müzik hakkında o kadar dar görüşleri var ki, onların caz müziği ciddi bir müzik olarak algılamadıklarını anlamak için doğrudan sormanıza gerek yok.*

7) Have you ever encountered criticism from jazz musicians over your interest/experience with classical?

*Peki caz müzisyenlerinden eleştiri aldınız mı?*

Yes, often enough jazz musicians think of classical musicians as “uptight” and the term used for classical music is “legit” which points to the same. Both idioms are so developed and have such strong tradition and history that it is not surprising that the expert is of tantamount importance, though I have to admit that jazz musicians, in my experience, have been much more open to experiment with the classical (my work with James Newton or Charlie Haden in the 80s proves that) than the classical musicians, though this is changing gradually.

*Evet, caz müzisyenleri ise klasik müzisyenleri kasıntı olarak görürler ve klasik müziği “harbi müzik” olarak değerlendirmeleri de aynı noktaya çıkıyor. İki müzik de hem tarihi hem de teknik olarak o denli gelişmiş ki ikisi üzerinde de usta olmak çok önemli, fakat deneyimlerime göre caz müzisyenleri yeni şeyleri denemek adına klasik müzisyenlere göre çok daha açıktır, tabii bu durum karşılıklı olarak pozitif manada değişiyor.*

8) How did you incorporate improvisation and harmony (jazz and non-jazz) into your teaching at San Francisco Conservatory?

*San Fransisco Konservatuarındaki derslerinizde doğaçlama ve armoniyi (caz veya dışında) nasıl sunuyorsunuz?*

I have tried teaching Renaissance improvisation at the SF Conservatory- to be frank- without great success, but I have done a lot of good work in my private lessons that involved improvisation and/or composition and some of my students have gone on to do excellent work as composer/performers such as Gyan Riley, Santiago Gutierrez and Arina Burceva all of whom I worked with at SFCM.

*Bir süre Rönesans doğaçlama dersi verdim fakat toplu derslerde istediğim verimi alamadım, özel derslerde doğaçlama ve bestecilik üzerine çalıştığım öğrencilerim, Gyan Riley, Santiago Gutierrez ve Arina Burceva gibi isimler çok başarılı oldular.*

9) Did students actively come to you to study a hybrid of classical and jazz on guitar? Do they still?

*Gitarda caz/klasik karışımı üzerine çalışmak için halen başvuranlar var mı?*

There were not only classical musicians who came to study with me but also jazz musicians who wanted to learn about classical forms and techniques such as Baroque and others. Also I 've done fair amount of work on improvising counterpoint and one of my recent students, classical/jazz guitarist, Alieksey Vianna, I worked with on elaborating contrapuntal improvising in the context of his Phd dissertation.

Also, I have established a Master's Composer/Performer degree at the HEM (Haute Ecole de musique) in Geneva, where I teach now, and I have had some excellent results, especially with my student/assistant Iranian guitarist/composer Golfam Khayam who just got signed up with the legendary ECM label in Germany.

*Sadece caz öğrenmek isteyen klasik müzisyenler değil, klasik müzik üzerine gelişmek isteyen caz müzisyenleri de başvuruyor. Kontrpuantal doğaçlama üzerine çalıştığım bir öğrencim, Alieksey Vianna bu konuda doktora tezini sunuyor.*

*Bunun yanısıra Cenevre Ecole de Musique'de yüksek lisans dersleri vermekteyim, özellikle gitarist/besteci öğrencim Golfam Khayam çok başarılı oldu ve ECM şirketinden bir album çıkardı.*

10) Do you feel classical musicians (particularly guitarists) could benefit from jazz education? How?

*Sizce klasik müzisyenler (özellikle gitaristler) caz eğitiminden faydalanabilir mi?*

Of course, I think that classical musicians could greatly benefit from jazz education. The specialization to perform only written music is narrow (in my opinion) and many idioms such as Renaissance, Baroque and contemporary styles greatly benefit from improvisation. Renaissance and Baroque music were very tightly connected with improvisation and great artists such as Dowland, Bach or even later classical composers/performers such as Mozart or Franz List used extemporizing as an integral part of their practice. Looking at written-out music as living, breathing material would help enormously to keep the classical music alive, especially if you consider that that is how it was treated at the time of its origin.

*Elbette, klasik müzisyenler caz müziğinden çokça faydalanabilirler. Yazılı olanı birebir çalmak çok kısıtlayıcı bir durum ve Rönesans, Barok ve çağdaş eserler doğaçlamadan oldukça yararlanabilir. Rönesans ve Barok dönem doğaçlama ile oldukça iç içeydi ve Dowland, Bach ve sonrasında Mozart ve Lizst gibi müzisyenler doğaçlamayı anlatımlarını genişletmek için kullandılar. Yazılmış klasik müziği*

*genişleyen ve nefes alan bir organizma olarak düşünmek çok yararlı, özellikle yazıldığı dönemi düşünürsek.*

11) Do you feel jazz musicians (particularly guitarists) could benefit from classical education? How?

*Peki caz müzisyenleri klasik müzikten faydalanabilir mi?*

Similarly, I do think that jazz musicians would benefit greatly from studying classical music. For one, reliance on jazz standards or modeling after great jazz players and developing a vocabulary of licks makes it very easy to develop music full of clichés. Jazz students I worked with were very adventurous in their interest in developing contrapuntal skills or experimenting with diverse improvisational and compositional techniques, which I think enriched their thinking and openness leading towards original and personal approach. Some of the greatest jazz musicians have been well versed in classical idiom-Miles Davis and Keith Jarrett, for example.

*Aynı şekilde elbette caz müzisyenleri de klasik müzik çalışmaktan yararlanabilir. Bence belli başlı "lick"leri çalışmak ve usta cazcılar sürekli taklit ederek bir müzik dili geliştirmeye çalışmak çok sıradan. Kontrpantal çalışmalarda bulunduğum caz müzisyenleri kendi müzik dillerini oluşturmada daha cesaretliler ve bu onların ufkunu genişletti. Miles Davis ve Keith Jarrett gibi bazı usta cazcılar klasik bakış açısına sahiplerdir.*

12) You have composed a number of works for solo guitar referencing jazz, notably your Jazz Sonata, Book of the Unknown Standards, and Big Band Suite. In what ways do you feel they reflect a jazz sensibility?

*Caz referansı yaptığınız solo gitar çalışmalarınız var, bunların bazıları Jazz Sonata, Book of the Unknown Standarts ve Big Band Suite. Bu eserlerin ne manada caz müziğini yansıttığını düşünüyorsunuz?*

The pieces you mention are all pretty much infused with the jazz idiom, though Book of the Unknown Standards is more of a musical satire and while I did not imitate any specific jazz greats in my other works, in this collection I did that on purpose. Most of my other jazz-influenced pieces are not so much referencing jazz as they are actual fusions of jazz with contemporary classical or ethnic (world) music.

*Bahsettiğiniz eserler yoğun bir şekilde caz etkileri içermekte. Book of Unknown Standards eserim daha çok müzikal bir hiciv, orada bazı caz ustalarının eserlerine gönderme yaptım fakat diğer eserlerimde böyle bir durum yok. Genel olarak çoğu eserim için söyleyebilirim ki caza gönderme yapmaktan ziyade doğrudan caz, klasik ve etnik müzik karışımı oluşturuyorum.*

Some of my compositions indeed leave a lot of space for improvisation, such as my Byzantine Theme and Variations for guitar and string quartet, No Feathers on This Frog or Balkan Bargain among many others. I wrote-out the solos in these pieces, but left harmonies (“changes”) for musicians that can or want to experiment. Though I did this, it is rare that I hear somebody improvise in these pieces.

*Bazı eserlerimde doğaçlamaya bolca yer bırakıyorum, bunlardan bazıları Byzantine Theme and Variations, No Feather on This Frog, ya da Balkan Bargain eserlerim. Bazı eserlerim için ise doğaçlama bölümü için kendi versiyonumu açık olarak notaya döküp sadece akorları ekliyorum fakat böyle durumlarda icracıların özgün doğaçlama yaptığını nadir olarak gördüm.*

13) The first and fourth movement of your Jazz Sonata contains sections involving improvisation. What was your intention with these improvisatory sections?

*Jazz Sonata'nın ilk ve dördüncü bölümlerinde doğaçlamaya ayırdığınız yerler var. Bunda amacınız neydi?*

I think that this is pretty obvious what my intention was in writing Jazz Sonata. What is not so obvious is that the improvisation is supposed to be built on the motifs, harmonies and idiomatic constraints that the music is created upon. Essentially, I wanted to leave a composition that is built on strong classical formal blueprint but flexible enough to permit a permanent re-structuring and aliveness.

*Jazz Sonata'yı yazmaktaki amacımın gayet bariz olduğunu düşünüyorum. Bariz olmayan şey ise doğaçlamanın motifler mi, armoniler mi yoksa diğer unsurlardan mı oluşması gerekliliği. Bu manada klasik olarak sıkı bir form yapısının üzerinde, deneyimlere açık bir rahatlığı sağlamayı istedim.*

14) You have written extensively about improvisation, most notably in your books Ex Ovo and Counterpoint for Guitar. Do you feel the art of improvisation has been lost on contemporary guitarists? Do you feel this will have a lasting impact on contemporary musical culture?

*Ex Ovo ve Counterpoint for Guitar eserlerinizde doğaçlama üzerine yoğun bir şekilde yazdınız. Sizce çağdaş gitaristler doğaçlama sanatını kayıp mı ettiler? Bu durumun çağdaş müzikteki etkisi kalıcı olabilir mi?*



Yes, I think that is really sad how the art of improvisation has disappeared in the present generation of classical musicians and I do think that this is making a strong impact on the way that classical masterpieces are treated as “larger-than-life” monuments of unsurpassable musical geniuses. Instead, I think that it would help enormously to be an actual living part of these works and not just some sort of musical “robot” involved in creation of a mechanical, commercial music industry.

*Evet, doğaçlamamanın çağdaş klasik müzisyenler tarafından kullanılmaması çok üzücü ve bu durum belli başlı klasik eserler üzerinde bir putlaşma yaratıyor. Bunun yerine bu eserleri yaşayan ve nefes alan bir canlı olarak görmek ve onları bir robot gibi icra etmemek gerekir.*

15) Any final words regarding third stream/classical and jazz blending/thoughts arisen from the preceding questions?

*Önceki sorulardan süregelen, 3. Akım, klasik/caz müziği karışımı üzerine söylemek istediğiniz son sözleriniz nelerdir?*

I think that we, the present day musicians, are in a fascinating and unique position to benefit from both history and an open position of culture today to do worthwhile and meaningful work for both ourselves and others. Let’s help to make this a workable vision and an acceptable choice.

*Bence günümüz müzisyenleri olarak, kendimiz ve başkaları için, tarihten ve kültürlerden yararlanarak anlamlı birşeyler yapmak adına özel bir konuma sahibiz. Bunu ilkemiz olarak kabul edip yola bu şekilde devam etmeliyiz.*

## b) Virtual Interview with the Composer // Benvenuti Samuele

1. We would start with a question on your compositional practice: when you start to compose a piece, from which element do you begin? How a musical idea becomes - music?

*Besteciliğiniz üzerine bir soruyla başlamak istiyorum; hangi unsurla bestelemeye başlıyorsunuz? Müzikal fikirleriniz nasıl somutlaşıyor?*

-It depends on what kind of instrumentation is involved. If it's a solo guitar or some other solo instrument piece, I tend to improvise or "play with the material" until something establishes itself. Then this motif, or gesture, or feeling gives me the clue as to what kind of form and language I need for the piece.

*-Hangi çalgıyı kullandığıma bağlı. Eğer bu solo gitar veya başka bir solo çalgıysa somut birşey elde edene kadar elimdeki materyal ile oynayıp doğaçlama yapıyorum. Sonrasında bu motif veya figür ya da his bana hangi formda ve dilde yazmam gerektiği hakkında fikir veriyor.*

2. The Jazz Sonata has many "idiomatic" passages on the guitar, are there any motifs that were "born" during improvisations with the instrument or playing something?

*-Jazz Sonata kendine özgü ifadelerle dolu, burada yine doğaçlama yaparken veya bir eser çalarken aklınıza gelen bir motif etkili oldu mu?*

-Jazz Sonata is a piece I wrote almost thirty years ago, so I can't really remember the details, but since at that time I did improvise a lot, it occurred to me to combine the classical form with the improvisational process. In jazz and in folk music usually you don't write out development-it happens spontaneously, but since I introduced already A and B themes, it was natural to compose the developmental section as well.

*-Jazz Sonata yaklaşık 30 sene önce yazdığım bir eser o yüzden detayları tam olarak hatırlayamıyorum, fakat o dönem çokça doğaçlama yapardım ve doğaçlamayı klasik formlara uygulamayı düşündüm. Caz ve folk müzikte genellikle gelişme bölümü yazılı olmaz fakat A ve B temalarını yazmışken gelişme bölümünü de doğal olarak ekledim.*

3. A distinguishing feature of this composition is the use of modal scales. Is it wrong to think, in dealing with this particular piece, to a conception of composition predominantly horizontal (as was the case in the contrapuntal writing of authors such as J.S. Bach, for example)? There are within the piece stylistic elements or influences of early music?

*-Bu eserin öne çıkan özelliklerinden biri modların kullanımı. Sizce bu eserde özellikle yatay çokseslendirmeyi düşündüğünüzü söylersem yanlış mı olur? Erken müzik türlerinden esinlendiniz mi?*

-I am not aware of any early music influences in this particular music, though there are many in other pieces where I have done this. Counterpoint was always my main modus in composing, but the harmony is also very present precisely because I also think vertically-as you mention, this composition is modal, but also tonal in some ways.

*-Özellikle bu eserde erken müzikten esinlendiğimi söyleyemem fakat başka çalışmalarım da bunu yaptım. Kontrpuan besteciliğimde her zaman merkezde yer alır fakat bu eserde hem yatay hem de dikey armoni kullandım ve eser modal olduğu kadar tonal de.*

4. Analyzing the piece is very interesting: the relationship between improvisation and composition, is evident from the beginning of the first movement where it is even specified "improvise" (at bars n°3,6 and 9..) on modal scales. Does the improvisation acknowledge the writing process in your compositional activity? In what way?

*Eserin analizi çok ilginçti; doğaçlama ile kompozisyonun arasındaki ilişki eserin başından beri kendini modlar üzerinde gösteriyor. Doğaçlamanın besteciliğinizde nasıl bir yeri var?*

-Composition and improvisation are like two faces of the same person (like the mythical Janus) and they were very much integrated in instrumental practice all the way until Classicism and Romanticism, and even then composers were still using it; think of Mozart or Liszt. In a way, the improvisational elements give the performer the chance to be a co-author of the music so that there is not such a split between activities.

*-Besteleme ve doğaçlama aynı insanın iki farklı yüzü gibidir (Janus'un yüzü misali). Bu iki unsur Romantik döneme kadar çalgı müziğinin ayrılmaz bir parçasıydı ve besteciler bunu kullanmaktaydı; Mozart ve Liszt'i düşünün. Bir manada doğaçlama unsurları icracıya besteyi beraber yazmak gibi bir şans verir, böylece iki unsur arasında bir ayrım oluşmaz.*

5. The term Sonata has had different meanings and faces from the Renaissance to the present day, especially in the twentieth century. In which model of the Sonata were you inspired when you decided to write the Jazz Sonata?

*Sonat terimi Rönesanstan günümüze kadar farklı manalarda kullanıldı, özellikle 20. yüzyılda. Sizin buradaki sonat'tan kastınız nedir?*

-Actually, before this piece I've already written Sonata form in my Sonata no.1 and in my Concerto for guitar and Strings, so I was comfortable with the form, which was a pretty standard classical kind. It was like "relaxing the classical form" so it could breathe in a different way.

*-Aslında bu eseri yazmadan önce gitar ve yaylılar için 1. numaralı sonatımı yazmıştım, klasik dönem sonata formuna aşina olmuştum. Fakat bu eserde klasik formu rahatlatmayı düşündüm ki böylece nefes alabilsin.*

6. Inside the composition there are some recurring sonorities and thematic elements drawing a sort of continuity, especially in the first three movements: can we hypothesize some affinities with the "cyclic sonata" structure of the nineteenth century? (Liszt's Sonata, for example)

*-Eserde tekrarlayan bazı figürler duyuyoruz, özellikle ilk üç bölümde. 19. yüzyıl döngüsel sonatına (Liszt'in eserlerindeki gibi) benzer bir yapı var mı?*

-That might well be the case, but I think that the composing was pretty intuitive. I was tired of the level of control that is required in the classical music and my reliance on

the intuition and feeling was a part of my moving away from the construction and too much intellect.

*-Böyle diyebilirdik, fakat burada besteleme tarzım oldukça sezgiseldi. Bu çalışmada klasik müziğin kontrollü yapısından sıyrılıp hislerimle ilerledim.*

7. Another surprising element is the use of rich sonorities, especially in the first two movements. How important to you is the sound in writing music? Having also carried a career as a guitarist, there is a particular research on resonances and timbral level in your compositions?

*-Diğer bir sürpriz unsur ise zengin tınların kullanımı, özellikle ilk iki bölümde. Müzik yazarken tınlar sizin için ne kadar önemli? Bir gitarist olarak da yazdığınız için, tını arayışınızda kullandığınız bir teknik var mı?*

-I am not greatly sensitive to color, but in this piece I have used a lot of guitar sonorities, resonances, which is easily seen in campanella effects. In the fourth movement, for example, I use percussive effects and ostinato patterns that are very guitaristic etc.

*-Renklere çok duyarlı değilim fakat bu eserde birçok gitar tonu ve tınısı kullandım, zilsel bazı etkiler bunu görebilirsiniz. Örnek olarak 4. bölümde perküsyif ve ostinato kalıplar çok gitaristik.*

8. The third movement is a good example to talk about your experimentation with the polyrhythmic cycles: how it originated the interest in writing polymetric? It can be said that it became a stylistic element that distinguishes your musical production?

3. bölüm poliritmik kalıplar üzerindeki deneyleriniz üzerine güzel bir örnek; poliritme ilginiz nasıl oluştu? Yazım stilinizi belirlemek üzerine bir unsur olarak değerlendiriyor musunuz?

-There is some polimeter in my 4th movement, but overall I was not aware at that time (in the 80s) of polyrhythm or polimeter except marginally. It came a bit later: I published my Polymetric Studies in 1991.

-4. bölümde bazı polimetreler var, fakat genel olarak (80'lerde) o dönem poliritim ve polimetrelere özel bir ilgim yoktu. Sonraları, 1991'de polimetrik yapılar üzerine bir çalışma yayınladım.

9. The influence of West-African music is underlined in the fourth movement: how did you meet the “Pygmy music”? Was a meeting due to studies on African polyrhythms?

Batı-Afrika müziğinin 4. bölümde etkisi nedir; Pigme müziği ile nasıl tanıştınız? Bu Afrika poliritimleri üzerine çalışırken mi oluştu?

-Actually it was the other way around. First I “met” Pygmy music then I got interested in polyrhythms. The first time I heard Bibayak Pygmies recording was in mid-70s and it completely changed my interest in contemporary styles. It was a revelation: a discovery of a new route!

-Aslında durum tam tersi. Önce Pigme müziği ile tanışıp sonra poliritme merak saldım. Bibayak Pigmelerini ilk duyduğumda 70'lerin ortalarıydı ve bu çağdaş stillere bakış açımı tamamen değiştirdi. Bu benim için bir aydınlanmaydı, yepyeni bir yoldu!

10. In "Towards a new synthesis" you highlighted some of the problems of music reality today: one of these is the loss of "classical listeners", the decrease (if not disappearance) of the public and a consequent fading of classical concerts. Is it an irreversible process? Do you see a solution to re-establish the relationship between composers, performers and listeners? Probably classical music might have a new value if the proposal were not only for aesthetic enjoyment in "concert halls", but with a role in social activities, everywhere...

*-“Towards a New Synthesis” yazınızda günümüz müziğinin problemlerine değindiniz; bunlardan biri “klasik dinleyicileri” ve klasik müzik konserlerine giden insanların azalması. Bu geri dönüşü olmayan bir durum mu? Bu ilişkiyi yeniden kurmak için bestecilerin, icracıların ve dinleyicilerin yapması gerekenler neler?*

-This is a theme that has a very complicated answer. Most music has been removed from its natural "habitat", and not only folk or tribal music but classical as well. A combination of economic, technological, psychosocial and other reasons have created a big split between music and listener. Yes, it would be nice to transform the direction and I can see that happening in some foreseeable future, but I don't see many signs of this at this point.

*-Bu konu gerçekten çok derin. Birçok müzik kendi doğal alanından koparıldı, sadece yerel ve kabilesel değil, klasik müzik de. Ekonomik, teknolojik, psikolojik ve öteki nedenler dinleyici ve müzik arasında bir uçurum oluşturdu. Bu yönelimi değiştirmek tabii ki mümkün fakat bu konuda pek bir atılım göremiyorum*



11.2. Ek 2. Jazz Sonata Nota Metni

4

# Jazz Sonata

## I

**Allegro, non troppo  
molto ritmico** (♩ = 126)

**Lento**

Dasar E. 2011

*mf* (\*) *improv.*

**In tempo I'**

**Lento**

**In tempo I'**

**Lento**

**In tempo I'**

*mf* (♩ = ♩) (♩ = ♩)

C4 (♩ = ♩) (♩ = ♩)

*p* mf

(\*) For transcribed solo see APPENDIX No. 1

C4

rall. - - - - - to Tempo I

XII

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mp

cresc.

Meno mosso

sul pont.

mf

cresc.

f

XII

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f

cresc.

ff

f

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Chords C4 and C6 are indicated. Fingerings 2, 1, 2, 4, 2 are shown. A *cresc.* marking is present.

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. Chords  $\Phi 4$  and  $\Phi 7$  are indicated. Fingerings 4, 4, 2, 3, 0, 0 are shown. A *f* dynamic marking is present.

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. Chords  $\Phi 9$  and  $\Phi 10$  are indicated. Fingerings 4, 4 are shown. A *ff* dynamic marking is present. The tempo marking *rall. - - - - - to Meno mosso* is present.

Musical staff 4: Treble clef, 3/4 time signature. Chords C4 and C9 are indicated. Fingerings 0, 2, 3, 5 are shown. A *ff* dynamic marking is present. The tempo marking *molto espress.* is present.

Musical staff 5: Treble clef, 3/4 time signature. Chords C7 and C2 are indicated. Fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 2, 4 are shown. A *mf* dynamic marking is present. The tempo marking **In tempo I'** is present.

Musical staff 6: Treble clef, 3/4 time signature. Chord C2 is indicated. Fingerings 3, 7 are shown. A *mf* dynamic marking is present. The tempo marking *Dal Segno  $\text{♩}$  to  $\text{♩}$  to Coda* is present.

Musical staff 7: Treble clef, 3/4 time signature. Chords C7 and C9 are indicated. Fingerings 3, 2, 3, 2, 3, 4 are shown. A *mp* dynamic marking is present. The tempo marking *Lento XII  $\text{♩}$   $\text{♩}$*  is present.

6

*sul pont.* **In tempo I'**

*mf* *mf* *sf* *sf* *mf*

*rall.* **In tempo I'** *f* *mp* *mf*

*mf* *mf* *sf* *mf*

*mf* *mp* *mf* *mf* *mf*

**Lento** **In tempo I'**

*mf* *mf* *mf*

Φ4 Φ6 Φ4 Φ6 Φ7 Φ7 Φ4 Φ2 C2 Φ4 C2 5 3 4 3 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 3 4 5 6 7 8 9 10 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ to Coda

\* For ornamented notes see APPENDIX N. 2

8

## II

**Lento**

*pizz.* VII VII XII VII VII  
*mp*

C2 C2 C4 *Fine*

VII VII C4 VII *cresc.*

C9 *mf*

The musical score consists of seven staves of notation. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes. The second staff includes a *mp* marking and contains a sixteenth-note triplet. The third staff starts with *mf* and includes a *cresc.* marking, with a ten-measure phrase indicated by a bracket. The fourth staff begins with *f* and contains a triplet of eighth notes. The fifth staff starts with *mf* and includes a *p* marking. The sixth staff begins with *f* and includes a *gliss.* marking. The seventh staff starts with *mf* and includes a *pp* marking, concluding with the instruction "Dal Segno  $\text{♩}$  al Fine".

10

### III

Andante

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first system contains two measures with a dynamic marking of *mf*. The second system contains two measures with various ornaments and a dynamic marking of *mf*. The third system contains two measures with first and second endings, a dynamic marking of *mp*, and a *mf* marking. The fourth system contains two measures with a dynamic marking of *mf*. The fifth system contains two measures with a dynamic marking of *pp* and a *f* marking, and the tempo changes to 'Allegro moderato'. The sixth system contains two measures with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings.





12

CIV

CIX

CVIII

(♩ = ♩)

CIV

(♩ = ♩) φ III

(legato)

decresc. - - -

rall. - - - to Andante

mf

In tempo II  
Allegro moderato

14

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature, featuring a series of eighth-note patterns. It includes dynamic markings *p* and *mf*, and is marked with  $\phi I$  and  $\phi IV$ . The second staff continues the melodic line with similar rhythmic motifs, marked with  $\phi V$  and  $\phi IV$ . The third staff introduces a triplet of eighth notes, marked with  $\phi IX$  and  $\phi VIII$ . The fourth staff features a sequence of eighth-note patterns, marked with  $\phi IV$  and  $\phi III$ . The fifth staff continues the melodic development with eighth-note patterns. The sixth staff includes the instruction *(legato)* and *rall. - - - to Andante*, along with dynamic markings *decresc. - - -* and *mf*. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase, marked with *rall. - - -* and  $\phi IX$ .

16

The musical score on page 16 consists of seven staves of music. The first staff is a single melodic line. The second staff begins with a fermata over a whole note chord, marked with a circled 5 ( $\Phi_5$ ). The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a piano (*pp*) dynamic with a crescendo and the instruction "poco a poco". The fifth staff has a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a crescendo and "poco a poco". The sixth staff starts with a forte (*f*) dynamic, includes a crescendo, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The seventh staff is marked "to Coda" with a circled 5 ( $\Phi_5$ ) and contains complex rhythmic patterns with fingerings (4 1 4, 2 4 1) and articulation marks. The eighth staff begins with a circled 10 ( $\Phi_{10}$ ) and contains further complex rhythmic patterns with fingerings (2, 3 2, 4).

Allegro molto IV

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a 12/8 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of  $\Phi 5$ . The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score includes several performance markings:  $\Phi 5$  at the start,  $\Phi 1$  at the beginning of the fourth staff, and  $\Phi 1$  at the beginning of the fifth staff. Chordal markings  $C2$  and  $C5$  are placed above the notes in the fourth and sixth staves, respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking  $\phi_3$  is present above the staff.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking  $\phi_8$  is present above the staff.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking  $\phi_3$  is present above the staff.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking  $\phi_3$  is present above the staff.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking  $ff$  is present below the staff. A dynamic marking  $\phi_3$  is present above the staff.

Musical staff with treble clef and 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A dynamic marking  $ff$  is present below the staff. A dynamic marking  $\phi_3$  is present above the staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a sequence of notes with stems pointing downwards, including quarter and eighth notes.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains notes with stems pointing downwards. A circled number '3' is placed above the staff. Below the staff, the instruction *poco a poco cresc.* is written.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains notes with stems pointing downwards. There are circled numbers '2' and '3' above the staff, and circled numbers '4' and '3' below the staff. The instruction *fff* is written below the staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains notes with stems pointing upwards. The instruction *mf* is written below the staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains notes with stems pointing upwards. The instruction *rall.* is written above the staff. The instruction *pp* is written below the staff. The text *Da Capo to Coda* is written at the end of the staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains notes with stems pointing upwards. A circled number '5' is placed above the staff. The instruction *Coda* is written at the beginning of the staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp. It contains notes with stems pointing upwards. A circled number '5' is placed above the staff, and a circled number '2' is placed below the staff.

18

The musical score consists of seven staves of music. The first staff features a melodic line with notes marked 'i' and 'm' above it, and a bass line with a dynamic marking of *f* and a circled '4'. The second staff is marked *improv.* and shows a more fluid melodic line. The subsequent staves contain complex rhythmic patterns and technical exercises, including various time signatures (3/4, 6/8, 12/8, 9/8, 6/8) and fingerings indicated by circled numbers (1-4). The notation includes many slurs, accents, and dynamic markings.



APPENDIX No. 1

**Allegro** (♩ = 126) **Lento Ad lib.**

*mf* *cresc.*

$\phi$ IX  $\phi$ VII  $\phi$ III

*decresc.*

**In tempo I°** **Lento Ad lib.**  $\phi$ XII

*mf*

$\phi$ X  $\phi$ V  $\phi$ IV  $\phi$ III  $\phi$ II  $\phi$ I

*accel.*

*rit.* **In tempo I°**

*mf*

Note: The player is encouraged to improvise in Ad Lib. sections according to indicated scales. However, the Appendixes Nos. 1 and 2 present transcribed solos from Dušan Bogdanović's CD release, "Worlds", (MCA Recordings Tokyo).

Lento Ad lib.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with various ornaments and slurs. Dynamic markings include *mf* and *mp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 2-3. A circled "121" is written above the staff.

In tempo I°

Musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody includes sixteenth and thirty-second notes with slurs and ornaments. Dynamic marking is *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 2-3.

Lento Ad lib.

Musical notation for the third system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody includes quarter and eighth notes with slurs and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 2-3.

APPENDIX No.2

In tempo I°

Lento Ad lib.

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody includes quarter and eighth notes with slurs and ornaments. Dynamic markings include *cresc.* and *mf*.

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody includes quarter and eighth notes with slurs and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and 2-3.

## 12. KAYNAKÇA

American Record Guide Article, M. KEATON, [www.dusanbogdanovic.com](http://www.dusanbogdanovic.com), erişim tarihi 12.01.2018

ANNALA, Hannu & MATLIK, Heiki; (2007) “Handbook of Guitar and Lute Composers”, Mel Bay Publications, Missouri,

BASS, John; (2009) “Improvisation in Sixteenth--Century Italy: Lessons from Rhetoric and Jazz” Claremont Graduate University, Amerika,

BERGEROT, Franck; (2004) “Tarih Boyunca Caz; Gelenek, Stiller, Sahne Arkası, Kişiler”, Dost Yayıncılık, İstanbul,

CURRY, Jane (2010) Balkan Ecumene And Synthesis In Selected Compositions For Classical Guitar By Dušan Bogdanovic, Nikos Mamangakis And Ian Krouse. The University of Arizona, Amerika, Doktora Tezi

ÇOKOĞULLU, Kazım; (2013) “Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Carlo Domeniconi'nin “Koyunbaba” Adlı Eseri ve Kâzım Çokoğullu'nun “Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarkısı Üzerine Fantezi” Adlı Çalışması”, Sanatta Yeterlik Eser Metni, M.S.G.S.Ü.D.K, İstanbul

DERVİŞ OKAY, Barbaros; (2013) “Caz Piyano Müziğinin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliği” (Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

E. BERENDT, Joachim (2003), “Caz Kitabı”, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

[http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/p/popular\\_song\\_forms.html](http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/p/popular_song_forms.html) (erişim tarihi 20.06.2018)

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013738?rskey=t1rAGK&result=1> (erişim tarihi 14.05.2018)

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/abstract/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045011?rskey=pZLuM9&result=1> (erişim tarihi 14.05.2018)

MOREY, Michael J. (2011), A Pedagogical And Analytical Study of Dušan Bogdanovic's Polyrhythmic And Polymetric Studies For Guitar, University of North Texas, Doktora Tezi

MATONE, Rocco (2005), "An Integral Concept For Jazz Guitar Improvisation", Rutgers University, New Jersey, Doktora Tezi

MİMAROĞLU, İlhan K.(2013); "Caz Sanatı", Pan Yayıncılık, İstanbul

MCKAY, Cory, "The Origins of Jazz", University of Guelph, Canada

ROGERS, M. Robert. "Jazz Influence on French Music", The Musical Quarterly Dergisi Vol. 21, No. 1 (Ocak 1935), s. 53-68, Oxford Üniversitesi Yayınları, erişim tarihi 15/06/2010, url: <http://www.jstor.org/stable/738965>

SUPER, Kevin Christie (1994) Guitar transcriptions for marimba: Piazzolla, "Tango Suite"; Bogdanovic, selected works; with an overview of marimba repertoire and a bibliography, University of Oregon, Doktora Tezi

The Los Angeles Times, USA, 1984, [www.dusanbogdanovic.com](http://www.dusanbogdanovic.com), erişim tarihi 12.01.2018

ÜLKÜ, Metin. "Claude Debussy'nin Müziğinde Dönemin Empresyonist Sanat ve Edebiyat Etkileri", Voyvoda Caddesi Toplantıları 2005-2006, Konferans Metni

VINCENS, Guilherme Caldeira Loss, (2009) The Arrangements Of Roland Dyens And Sérgio Assad: Innovations In Adapting Jazz Standards and Jazz-Influenced Popular Works To The Solo Classical Guitar, University of Arizona, Doktora Tezi

YEN, Ruey Shyang, (1996) Exoticism In Modern Guitar Music: Works Of Carlo Domeniconi; Ravi Shankar; Benjamin Britten; Dusan Bogdanovic, University of Arizona, Doktora Tezi

### 13. ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Yalova'da doğdu. İlk gitar çalışmalarına 9 yaşında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yarı zamanlı olarak girdiği gitar bölümünde Yrd. Doç. Ertan Birol himayesinde başladı. İki sene yarı zamanlı eğitimden sonra ortaokulda tam zamanlı eğitime geçiş yaptı. Lise döneminde yan dal olarak teori bölümüne girmeye hak kazandı. 4 sene boyunca Yrd. Doç. Volkan Barut ile armoni ve analiz, Prof. Dr. Özkan Manav ile kontrpuan ve partisyon okuma, Prof. Dr. Hasan Uçarsu ile çağdaş müzik ve orkestrasyon, Doç. Mehmet Saim Nematlı ile solfej öğretim yöntemleri ve Dr. Michael Ellison ile klasik dönem sonatı ve Schenkerian bakış açısı ile analiz dersleri aldı. Lisans 2. seviyede teori eğitimine ara vererek 2005 yılında gitar bölümünden mezun oldu. Yine aynı okulda gitar sanatta yeterlik programını 2018 yılında Doç. Sinan Erşahin himayesinde tamamladı.