

EDİTÖR

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

MÜZİK

Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler

ARALIK
2024

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı
Birinci Basım / Aralık 2024 - Ankara
ISBN / 978-625-7189-57-6

© copyright

2024, Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir
yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro
Sertifika No: 42488

MÜZİK
ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

gece
kitaplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

MEHTER MÜZİĞİ EKSENİNDE DOKU KAVRAMI

Merve Nur KAPTAN..... 7

BÖLÜM 2

DOMENİCO CARLO MARIA DRAGONETTI'NİN LA MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSUNUN FORMAL ANALİZ VE İCRA AÇISINDA İNCELENMESİ

Sibel SOYDAN GÖKSEL 25



BÖLÜM 1

MEHTER MÜZİĞİ EKSENİNDE DOKU KAVRAMI

Merve Nur KAPTAN¹

¹ * Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi,
Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Çalgı Eğitimi Bölümü,
mnkaptan@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7887-5921.

GİRİŞ

Müzik dinlemeye tesir eden faktörler genel olarak “müzikle ilgili faktörler, dinleyici ile ilgili faktörler” olmak üzere iki kategoriye ayrılır (Gürgen, 2015: 3). Bu çerçevede müzikle ilgili faktörler ele alındığında ezgi, ritim, form, tını, doku gibi kavramlar, müzik dışı faktörler ise kişilik, inanç, duygu vb. kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bu manada Meyers (2012: 31), müzik dinlemeyi “içsel ve dışsal nitelikler” olarak iki kategoriye ayırır ve mezkûr nitelikleri keşfetme noktasında üç teoriden şu sözlerle bahseder: “Bu özellikleri keşfetme girişiminde, yaygın olarak ortaya çıkan üç teori, müzik tercihi oluşumuna temel olarak hizmet edecektir: Tekrarlanan maruz kalma, sosyal öğrenme ve müziksel nitelikler.”

Müziğin içsel faktörleri arasında doku kavramı da yer almaktadır ve bu kavramın müzik literatürü dışında birçok kullanım alanının olduğu müşahede edilmektedir. Müzik özelinde değerlendirildiğinde ise doku kavramı, “...müziği oluşturan seslerin hangi düzlemde ve nasıl düzenlendiğini refere eder” (Ersoy, 2019: 46). Gerek Batı gerekse Batı dışı müzik geleneklerinde ortaya çıkan doku kavramının Türk askeri müzik topluluğu olarak tanımlanan mehter takımları özelinde de ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Bu minvalde Türk askeri müzik geleneğinde meydana gelen müziksel doku yapılarının Hunlar döneminden günümüze kadar olan süreçte birtakım değişiklikler arz ettiğini ifade etmek yerinde olacaktır. Bu değişikliklerin oluşmasındaki temel saik ise tarihsel süreç içerisinde farklı zamanlarda mehter takımlarının bünyesine muhtelif çalgıların dahil edilmesidir. Mehter müziğinde oluşan monofonik (monophony), bifonik (biphonic), homofonik (homophonic) ve heterofonik (heterophonic) doku yapılarının ortaya çıkmasını sağlayan çalgılar ise boru, zurna ve trompettir. Bu doğrultuda çalışmanın omurgasını, mehter müziğindeki müziksel doku yapıları oluşturmakta ve çalışmada, bu yapıların ortaya konması amaçlanmaktadır. Bu manada araştırmada betimsel bir modelle elde edilen veriler çerçevesinde öncelikle doku kavramı ve kullanım alanları, müzikte doku, müzikte doku türleri, mehter müziğinde çalgı sınıflandırması ve mehter müziği ekseninde doku kavramına değinilecektir.

DOKU KAVRAMI VE KULLANIM ALANLARI

Doku kavramı, etimolojik olarak -özellikle görsel sanatlarla ilgili yerli kaynaklarda- dokunma fiiline dayandırılır, fakat yabancı kaynaklarda durum farklıdır. Bu kaynaklarda doku kelimesinin “texture” kavramından türetildiğinden bahsedilir (Arıman, 2019: 416). Fransızca sözcük olan texture kelimesi, Latince “textura” kelimesinden gelir ve bu kelimenin doku, örüntü sözcüğünden alıntı olduğu ifade edilir. Textura ise Latince tegere, tex- “dokumak” fiilinden -tura sonekiyle türetilmiş” bir kelime olarak kar-

şımıza çıkar (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/tekst%C3%BCr>). Texture’ın Türkçedeki dokunmak fiilinden değil dokumak fiilinden hareketle dokum, dokunuş, kumaş, teşekkül, bünye, yapı gibi anlamda kullanılmasına rağmen (Arıman, 2019: 417), Türkçede dokunma kelimesinin “touch” ile ifade edildiği düşünüldüğünde doku kavramının dokunsallıkla ilgili değil, yapı ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Doku kavramı semantik açıdan ise “bir bütünün yapısı ve özelliği, bir vücudun veya bir organın yapı öğelerinden birini oluşturan hücreler bütünü, nesic, bir bütünün yapısı ve özelliği” olarak ifade edilmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>). Bu çerçevede doku, bir amaç uğruna birbirleriyle ilişkili elemanlardan oluşan bir yapı olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla birbirleriyle ilişkili elemanlar arasında benzerliklerin olması olağandır. Bu manada mezkûr durum Materka’ya göre “doku uzamsal olarak düzenlenmiş, tekrarlanan (biraz rastgele) karakteristik parlaklığa, renge, şekle, boyuta sahip varlıklar veya alt modellerdir. Bu nedenle doku, bir görüntüdeki benzerlik gruplaması olarak kabul edilebilir. Yerel alt model özellikler algılanan hafiflik, tekdüzelik, yoğunluk, pürüzlülük, düzenlilik, doğrusallık, frekans, faz, yönlülük, kabalık, rastgelelik, incelik, pürüzsüzlük, bir bütün olarak dokunun granülasyonlarıdır” (2006: 1). Bu minvalde doku, “birimlerin bir örüntü oluşturacak şekilde bir araya gelmesiyle oluşan bir özellik olarak...” tanımlanmaktadır (Kılıç, 2020: 859).

Doku kavramının kullanım alanlarına bakıldığında geniş bir spektruma sahip olduğu ve dokunun müzik, mimari, mühendislik, botanik, dokübilim, tıp, biyoloji, sanat, coğrafya, edebiyat, matematik, yerbilimleri, doğa bilimleri, tekstil, ruhbilimi gibi birçok alanda varlık gösterdiği müşahade edilmektedir. Dolayısıyla doku, birçok kullanım alanı göz önünde bulundurarak her alan özelinde farklı görev ve uyumu ifa etmek adına düzenli ve düzensiz bir biçimde bir araya gelen parçaların meydana getirdiği bir holistik yapı olarak düşünülebilir. Bu manada dokunun daha iyi anlaşılabilmesi adına kullanım sahalarından birkaç tanesine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Dokunun kullanım alanları içerisinde yer alan plastik sanatlarda doku, “...nesnenin yüzeyini kaplayan yapı...” olarak karşımıza çıkar (Yılmaz, 2020: 3). Kalmık’a göre de doku, “bir maddenin fiziki yapısının yüzeyindeki görüntüsüdür” (1970: 13). Başka bir ifadeyle doku, iç yapının dışavurumudur. Mimaride ise doku, makro boyutta tasarımı etkileyen görsel öge olarak ele alınarak tasarımcılar tarafından yorumlanmaktadır. Doku, plastik sanatlar ve mimari dışında “aynı tip hücrelerin oluşturduğu küme anlamıyla tıp ve biyoloji alanında yaygın olarak kullanılır. Aynı fonksiyon ve yapı biçimini gösteren hücreler, hücreler arası madde ile bir araya gelip bütünleşerek dokuyu oluştururlar” (Kın, 2007: 4). Malzeme mühendisliğinde de kullanılan doku şöyle ifade edilir:

“Çok kristalli bir kümede kristalografik yönelimlerin düzgün olmayan dağılımının ortak bir terimidir. Doku teriminin yalnızca düzgün olmayan bir yönlendirme dağılımı için yani tercih edilen yönelimler terimi ile eş anlamlı olarak kullanıldığına dikkat edilmelidir; bu terminolojide rastgele bir dağılım dokusuz bir malzemenin temsilidir. Doku kelimesi aynı zamanda oryantasyon dağılımı ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır; bu durumda rastgele bir dağılım da (belirli bir tür) dokudur” (Kocks vd., 1998: 77-78).

Doku kavramı müzik özelinde ise “...müziği oluşturan seslerin hangi düzlemde ve nasıl düzenlendiğini refere eder” (Ersoy, 2019: 46).

MÜZİKTE DOKU

“Doku, müzikte bir müzik bestesini oluşturan müzik çizgilerinin yoğunluğu ve düzenidir. Bunu daha iyi çözümleyebilmek adına zihnimizde bir işli örtü veya başka bir tür dokuma malzemesi hayal edebiliriz. Bireysel iplikler veya çizgiler yoğun veya ince olabilir; renkler merkeze doğru kümelenebilir veya az ya da çok eşit olarak yayılabilir; çizgiler ya güçlü bir dikey ya da yatay itmeye sahip olabilir. Bir dokumacı ya da ressam belirli bir dokuyu -yoğun, ağır, hafif ya da ince, bağımsız ya da birbirine bağlı ipliklerle- üretebildiği gibi, besteci de müziksel dizelerle benzer etkiler yaratabilir” (Wright, 2011: 52). Bu çerçevede Miller da müziksel dokuyu müzikteki ezgisel ve armonik faktörler arasındaki ilişki ve düzenleme olarak tanımlar (1966). Bu düzenlenmenin oluşturulabilmesi adına verili ses dizgeleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Çünkü müziksel üretim açısından bir biçimde belirlenmiş olan ses dizgelerine ihtiyaç vardır. Dolayısıyla “bu edimin gerçekleştirilmesine ilişkin bir ses dizgesinin varlığı zorunludur” (Ersoy, 2019: 46).

Müzik özelinde doku ekseriyetle yoğunluk ve aralık gibi ifadelerle kullanılır. Bu noktada müzikte doku üzerine Case’in ifadelerinin dikkat çekici olduğu belirtmek gerekir. Case’e göre doku, kendi içerisinde katmanlara ayrılır ve farklı şekillerde tanımlanabilir (2021). Bu katmanlar, “ince doku, kalın doku, açık doku ve kapalı doku” olarak sınıflandırılır. “İnce doku, çalan sadece birkaç çalgının olduğu, bir veya iki melodi ve armonilerin olduğu dokudur. Kalın doku, birçok çalgı katmanı, melodi ve armoni ihtiva eden bir yapıdır. Açık bir doku, bir müzik eserinin en tiz ve en pes sesi arasında büyük bir boşluğa sahip olması olarak tanımlanmaktadır. Kapalı doku ise, sıkı bir doku olarak adlandırılır ve tüm çalgıların

eserde birbirine yakın notaları çaldığı yer olarak ifade edilir” (<https://hellomusictheory.com/learn/texture/>).

Bahsi geçen aktarımlar dışında doku kavramına dair farklı tanımlamalara da rastlamak mümkündür. Benward ve Saker’a göre “bu tanımlar iyi bir tanımlayıcı olmalarına rağmen analitik olarak daha az kullanışlıdır.” Bir müzik ediminde müzik eseri birçok yapı taşı tarafından inşa edilmektedir. Bunlar melodi veya melodileri, armonileri ve ritimleri ve formu içermektedir” (2009: 145). Jean’e göre de “...bu farklı yapı taşları tempo ve tını ile birlikte bir araya getirildiğinde, müziksel bir doku oluşmaktadır” (2020). Oluşan bu müziksel dokular birçok kişi tarafından farklı şekilde alt sınıflara ayrılmaktadır. Bu manada genel geçer olarak kabul gören ve bir müzik eserine doku niteliğini veren *monofoni*, *homofoni*, *heterofoni*, *polifoni*, *bifoni* ve *holofoni* yapılarıdır; fakat son zamanlarda yapılan çalışmalarda bu doku çeşitleri arasına bir de holofoni adıyla bir doku türünün de ilave edildiği görülmektedir. Bu çerçevede doku çeşitlerini ele almak, mehter müziği ekseninde zamanla oluşan doku farklılıklarının anlaşılması adına yararlı olacaktır.

MÜZİKTE DOKU TÜRLERİ

Müzikte doku türleri yukarıda da değinildiği üzere genel geçer olarak beş çeşit bir sınıflandırmaya tâbi tutulmaktadır; fakat bu çalışmada beş sınıflandırmaya “holofonic” adı altında bir kategori daha ilave edilecektir. Bu doğrultuda açıklanacak olan müzikte doku türleri monofonic, homofonic, heterofonic, polifonic, bifonic ve holofonic yapılarıdır.

Monofoni, müzikte en temel doku olarak adlandırılmaktadır. “Monofonide ezgi, herhangi bir armonik eşlik ya da başka ezgisel çizgiler olmadan duyulur. Belki bu ezgi, bir ritmik eşlik ya da vurmali bir çalgı ile süslenmiş olabilir ama tek bir ezgisel çizgiye...” odaklanılmaktadır (Gürgen, 2015: 8). Tek sesli (homofonik) dokular, “...oktavlarda veya diğer aralıklarla ikiye katlanarak genişletilebilir” (Benward ve Saker, 2009: 147).

Homofoni, “bir ezgisel hat ve ona armoniyi oluşturarak eşlik eden diğer hatların oluşturduğu doku tipidir” (Puza, 2016: 6). Başka bir ifadeyle tek ses olan ana ezgiyi arka planda yer alan eşliğin desteklemesidir. Forney’e göre “homofonik doku, bir piyanist sol eliyle akorları çalarken sağ eli ile melodiyi çaldığı zaman veya pianonun eşliğine karşı şanın veya kemanın çaldığı zamanlarda duyulabilir” (2013: 25). Forney’in açıklamalarından yola çıkarak homofoniyi, salt Batı müziği çalgıları ekseninde ortaya çıkan bir doku türü olarak değerlendirmemek gerekir. Bu manada Türk müziği çalgıları içerisinde de Forney’in yukarıdaki tarifleri çerçevesinde homofonik bir yapının oluşması mümkün görünmektedir.

Homoritmik, homofoninin alt kategorisindedir ve Türkçeye eş ritimli yapı olarak çevrilir. Bu yapı ise "...bütün ses ya da ezgisel çizgilerin aynı ritimde hareket etmesi..." şeklinde tanımlanır (Gürgen, 2015: 9).

Heterofoni, birden fazla sesin aynı anda aynı ezgiyi muhtelif işlemler ile duyurması olarak ifade edilir. Bu çerçevede heterofoninin kullanım alanlarına bakıldığında Batı dışı toplulukların müzik edimlerinde yaygın bir şekilde yer aldığı görülür. Pärtlas da heterofoninin tanımını yaparken bu noktanın altını çizmektedir. Pärtlas'a göre "yaygın bir şekilde aynı melodinin eş zamanlı varyasyonu olarak anlaşılan heterofoni, sözlü müzik geleneğinde çok çizgili bir dokuyu meydana getiren temel ilkelerden biridir. Birçok kültürde hem belirli bir müzik yapma biçimi olarak hem de daha karmaşık çok parçalı uygulamaların bir bileşeni olarak bulunabilir" (2016: 45). Brown'a göre de heterofoni, "bireylerin benzer müzikal çizgiler oluşturduğu, ancak bu çizgilerin zayıf bir şekilde senkronize edildiği bir perde harmanlama biçimidir" (2007:3). Schweiggen de heterofoniye "müziğin insanları sarsacak kadar etkili olabilmesi için aynı aletten 4, 5, 6 ya da daha fazlası bir arada çalar ve aletlerden birinin diğerinden daha güçlü olması hiç dikkate alınmadan hepsi karmakarışık ve düzensiz bir halde seslendirilirler..." şeklinde ifade eder (2004: 208: 28).

Polifoni, karşı ezgi tekniğine dayalı, "birbirleriyle bağımsız bir şekilde ya da taklit eden, iki ve daha çok çizgiden oluşan..." çok sesli doku demektir (Benward ve Saker, 2009: 148). Keammer'a göre "Batı müziğinde çok parlılığa çokseslilik denir..." (1998: 52). Polifoni teriminin semantiğine bakıldığında notaya karşı nota anlamına gelen Latince "punctus contra punctum" sözlerinden geldiği görülür. Dolayısıyla çizgiler karakter olarak karşıt karakterde meydana gelecektir; fakat Benward ve Saker'ın da ifade ettiği gibi çizgiler "...benzer karakterde de ortaya çıkabilir" (2009: 148). Bu manada hatlar eş zamanlı farklı selenlere sahip ezgiler de meydana getirir. Polifonik doku bilhassa Barok Çağa özgü kurallar ile spontane ezgisel çizgilerin bir araya getirilmesi sanatı olarak ifade edilebilir (Forney ve Machlis, 2007: 23). Dolayısıyla bu terim, Keammer'ın da belirttiği gibi "...belli Avrupa özellikleriyle sıkı sıkıya ilişkilidir" (1998: 52).

Polifonik doku, "imitatif" ve "non-imitatif" olmak üzere iki alt kategoriye ayrılır. İmitatif doku, partlar arasında kontrollü ve dengeli bir yapıyı ihtiva eder. "Tek başına başlayan bir ezgisel partın farklı perdelerden başlayarak sırayla devreye girmesiyle oluşan bir yapıdır" (Gürgen, 2015: 9). Bunun en primitif biçimi ise kanondur. Partların hiçbirinin ön planda olmadığı, dengeli bir yapı söz konusudur (Kerman ve Tomlinson, 2012: 69).

Bifoni, iki sesli homofonik dokuya denilmektedir. "Ayırt edici özelliği, seslerden biri ezgisel hattı oluştururken, diğer hat sabit ses perdesinde ezgisel hatta kontrast oluşturur" (Puza, 2016: 10). Benward ve Saker'a

göre bifonik doku, “iki bağımsız hattın, biri alt perdede monoton bir şekilde uzarken, diğer sesin onun üstünde daha girift bir ezgisel hat oluşturması esasına dayalıdır” (2007: 137).

Holofoni, etimolojik olarak Yunanca “holos” kelimesinden türetilir ve “bütün ve “phony”, yani “ses” demek olan kelimelerin birleşmesinden meydana gelir (<https://sozce.com/nedir/157021-holos>). Bu çerçevede holofoniğin müzik dokusu şu şekilde ifade edilir: “Odak noktaları ve iç bileşenler ile bir bütünlük içerisinde eş zamanlı ses dalgalarının sentezi gibidir” (Kokoras, 2005).

MEHTER MÜZİĞİNDE ÇALGI SINIFLANDIRMASI

Mehter çalgılarının sınıflandırması ile literatürde birçok görüş yer almaktadır. Bu görüşler arasında kimi zaman bir birlikteliğin sağlandığı; kimi zaman da ihtilafların olduğu müşahade edilmektedir. Örneğin Sanal (1964: 8), mehter çalgılarını “nefesli sazlar, vurma sazlar ve ziller-çingiraklar” olmak üzere üç kategoride ele alırken; Öztuna (2006: 103), mehter çalgılarını “nefesli sazlar ve döğme sazlar” bölümünün içerisinde açıklar. Ayrıca “nefesli sazları dilli ve dilsiz olarak iki kategoride ele alır ve bunları da kendi bünyesinde tahta madeni olarak sınıflandırır. Dolayısıyla mehter sazları içerisinde olan zurnayı tahta nefesli, nefiri bütün nefesli sazların en uzununu olarak tarif eder. Günümüzde nefir/boru yerine kullanılan trompeti de madeni nefeslilerin içerisinde gösterir” (Kaptan, 2020: 54). Öztuna (2006: 238), vurmali çalgılar için de döğme çalgılar terimini kullanır. Literatürde yer alan diğer kategorizasyonlarda Tuğlacı (1986: 36), mehter çalgılarını klâsik çalgılar olarak tanımlar ve “...nefesli sazlar, vurma sazlar, zil ve çingiraklar...” olarak sınıflandırır; Budak (2000: 70), mehter çalgılarını “...üflelemeli çalgılar, vurmali çalgılar ve ziller çingiraklar...” olarak kategorize eder. Bu çerçevede mehterin müzik ediminde kullanılan çalgılar “... kurulduğu günden itibaren devamlı bir değişikliğe ve tekmüle uğramış ve uzun bir kullanma devresinden geçerek muayyenleşmişlerdir” (Tezbaşar, 1975: 57). Dolayısıyla birçok yazarın mehter çalgılarını kategorize ederken aralarında ortaya çıkan bazı farklılıklar bu tekâmül ve değişimden kaynaklanmaktadır. Mehter çalgılarındaki değişim ise “...göç ve fetihlerden kaynaklanan kültürel ve toplumsal...” değişimlerle açıklanmaktadır (Tekin, 2017: 125). Günümüzdeki mehter takımlarındaki çalgı sınıflandırması ele alındığında ise üfleme ve vurma çalgılar olmak üzere iki kategorizasyonun olduğu görülmektedir. Bu minvalde mehter takımlarının halihazırdaki çalgı sınıflandırması şu şekildedir:

1. Üfleme Çalgılar:

Zurna

Boru (Trompet)

2. Vurma Çalgılar:

Kös

Davul

Nakkare

Zil

Çevgan



Görsel 1. Mehter Takımı.

MEHTER MÜZİĞİ EKSENİNDE DOKU

“Mehteran Takımı özelinde müziksel doku modal/makamsal bir yapı şeklindedir. Bu modal/makamsal yapı monofonik (monophony), bifonik (biphonic) ve heterofonik (heterophonic) olarak seslendirilir” (Kaptan, 2020: 80). Bu çerçevede mezkûr yapılar müzik eserine doku özelliğini vermektedir.

Mehter müziğinin doku özelliğini/özelliklerini anlayabilmek adına mehter takımlarında yer alan çalgılara değinmek yerinde olacaktır. Genel manada mehter takımlarında çalgılar kat sistemine göre teşekkül edilmektedir. Günümüzde davul, zurna, nakkare, boru ve zil çalgılarından meydana gelen mehteran takımı bir katlı olarak adlandırılmaktadır. Mehteran takımı özelinde oluşan bu kat sistemi belirli bir tarihsel sürecin ürünüdür. Mehter müziği literatürde farklı yüzyıllarda mehter takımlarının içerisine dahil edilen çalgılar ile ilgili birçok yazar arasında ihtilafların olduğu tespit edilmektedir. Bu manada mehter takımlarının içerisine hangi çalgıların,

hangi yüzyıllarda dahil olduğunu saptamak mehter takımı özelinde oluşan müziksel dokuyu belirlemek adına önemli bir husustur. Dolayısıyla bu husus hakkında literatürde yer alan görüşlere değinmek konunun aydınlatılması adına yararlı olacaktır.

Kahramankaptan'a göre mehter takımındaki çalgılar "Orta Asya'daki tuğ takımlarında yer alan çalgılar"dır ve bu çalgılar "Burguv (boru), Yurağ (zurna), Sıbzıgı (Sipsili boru), Küvrüğ (Kös, büyük davul), Tümrük (Davul), Çeng (Zil)" olarak sıralanır (2009: 14). Sanal'a göre mehter takımı içerisindeki çalgılar olarak "XI. yüzyılda küvrüğ (kös), tuğ (davul), borguy (boru), çeng (zil) sazları biliniyor. Türk borusu XII. yüzyılda "Nây-i Türkî" adı ile meşhur olup savaşta..." çalınıyor (1964: 1). Tezbaşar'a göre:

"On birinci yüz yıldan itibaren kös (küvrüğ), boru (borguy), zil (çeng), isimleri altında sazların bulunduğu harplerde ve merasimlerde ise 'Nây-i Türkî, Bûk-i Türkî' adı verilen Türk borusunun çalındığını ve Selçuklularla birlikte teşkilatlı bir mehterhanenin (nevbethane) esas hüviyeti ile ortaya çıkmaya başladığını görüyoruz" (1975: 16).

Atasoy da "...XI. yüzyılda kös, davul, boru, zil sazlarının bilindiğine dair kayıtlar..." bulunduğunu; "Nây-i Türkî" isimli Türk borusunun XII. yüzyılda savaşlarda çalındığını; "...Türk askerî musikisini ancak XVI. yüzyıldan itibaren etraflı bir şekilde takip..." edebildiğimizi aktarmaktadır (1966: 38-40). Dolayısıyla mehter müziğinin kaidelerinin bu dönemden sonra konulmaya ve hatta bu kaidelerin kanunlaşmaya başladığını söylemek mümkün görünmektedir.

Tuğlacı (1986: 5), tarihsel süreç içerisinde mehterin bünyesine dahil olan çalgıları "VIII. ve IX. yüzyıllarda yalnız davul ve ilkel borular ile vurulan 'nevet', XI. yüzyılda kös, davul, boru ve zil ile vurulmaya başlamış, XII. yüzyılda ise 'Nây-i Türkî' adı verilen Türk borusunun da enstrümanlar arasına katılmasıyla bugünkü şekline yakın 'Mehter' ortaya çıkmıştı" şeklinde açıklamaktadır. Farklı bir kaynaktan tuğ takımının "mehterin temelini teşkil eden 'tuğ takımı', Hunlarda bayrak (sancak) ile davul, boru ve zil gibi çalgılardan..."; Kök Türk devletinde "...küvrük (kös), tomruk/köbürge (davul), zil ve boru gibi sazlardan..." oluştuğu; "zurnanın Türklerde ilk kullanımının, Uygurlar döneminde..." olduğu ve zurnanın tuğ takımlarına dahil olmasının "...bir dönüm noktası..." olduğu yönünde bilgilere ulaşılmaktadır (Göher Vural, 2016: 71-161). Çünkü surnay -zurna- "...çeşitli melodilerin çalınabileceği bir" çalgıdır (Vural, 2013: 45). Göher Vural'ın zurnanın mehter takımları içerisinde dahil olma zamanı ile ilgili öngörüsüne Mehmet Ali Sanlıkol ise birtakım donelerle ihtilafı yaklaşmaktadır. Bu çerçevede Sanlıkol'a göre:

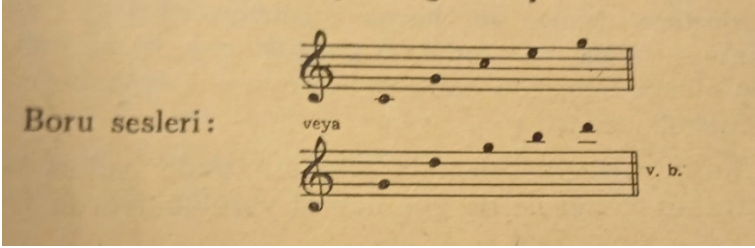
“15. yüzyıl öncesinde zurna eğlence müziğini temsil eden bir çalgı olup resmi mehterhanenin (Nevbethane gibi) eski versiyonları, resmi ve gayri resmi müzikal ayrımını net bir biçimde göstermek için, zurnanın yerine trompet tipi çalgılar, vurmali çalgılar ve sancaklardan oluşan toplulukları tercih ediyordu. Bu sınıflamanın normları 16. yüzyılda zurnanın resmi mehterhanenin daimî çalgısı hâline gelmesi ile değişmiş gözükmemektedir” (2011: 26).

Sanlıkol bu savını birçok örnek üzerinden şekillendirmektedir. Bunlardan birincisi Tursun Bey’in Tarihi Ebu’l Feth isimli eserinde bir savaş sahnesi betimlenirken *nay-ı ruyin* ifadesinin (tunçtan boru manasındadır) tabl (davul) ve kös ile birlikte kullanılması; ikinci olarak 15. yüzyılda Dede Korkut kitabında savaş betimlemelerinde zurnanın yer almaması, bu manada zurna sözünün “...yalnızca bir yer, o da... zurnacıların, kızların yanlarında ne işi vardı?” şeklinde geçmesi (Ögel, 1991: 408-409); üçüncü olarak Osman Gazi’ye gönderilen primitif çalgı topluluğunun içerisinde zurnanın yer almaması; dördüncü olarak Bertrandon de la Brocquiere gibi bazı Avrupalı seyyahların mehter tasvirlerinde “...zurnayı yaptığı tasvire dahil...” etmemesi üzerinden açıklamaktadır (Sanlıkol, 2011: 27).

Bülent Aksoy’un Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik adlı kitabında Bertrandon de la Brocquiere’in Edirne’de 1433 yılında “... Bir gece Sultan’ın Yunanistan Beylerbeyi’nin kızına düğün günü gönderdiği hediye götürülüşü...” sırasında hediye konvoyunu tasvir ederken “...biri boru, biri kös, geri kalanı da en az sekiz çift nakkare çalan çalgıcı...” ifadeleri 15.yüzyılda Sanlıkol’un da ifade ettiği gibi zurnanın mehter çalgıları arasında olmadığı savını desteklemektedir (1994: 21-163). Yine El-Cezeri’nin Otomata isimli kitabında bulunan “...iki minyatür tasvirinde 12. ve 13. yüzyılda Anadolu’da hüküm sürmüş bir beylik olan Artuklular dönemi nevbethanesinde zurnaya yer verilmemiş olması...” Sanlıkol’un zurnanın mehter takımlarına 16. yüzyılda dahil olduğu savını doğrular mahiyettedir. Sanal’ın “II. Beyazid çağında mehterbaşı nakkarazen idi” (1964: 10) cümlesinden yola çıkarak 15. yüzyılda zurna icra eden bir müzisyenin mehterbaşı olmaması; zurna icra eden müzisyenin 16. yüzyılda mehterbaşı olarak bu makamı elde etmesi, “...zurnanın resmi Mehterhaneye daimî olarak intikalinden aşağı yukarı yarım asır sonra bir norm...” haline geldiğini işaret etmektedir (Sanlıkol, 2011: 27).

Tüm bu veriler ışığında mehter takımları bünyesine farklı zamanlarda dahil olan çalgılar ile birlikte mehter müziği ekseninde tarihsel süreç içerisinde birtakım farklı dokusal yapıların meydana geldiği anlaşılacak-

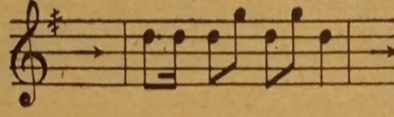
tadır. Mehter takımlarının Türklerde ilk kez Hun Devletinde Tuğ Takımı adı altında davul ve boru çalgılarının birlikteliğinde gerçekleştirilen müzik edimlerinde monofonik bir yapının oluştuğunu; Feyzan Göher Vural'a göre değerlendirildiğinde mehter takımlarının Uygurlular ile birlikte, Sanlikol'a göre ele alındığında ise 16. yüzyılda, zurna ve boru birlikteliğinin sağlanması ile bifonik dokuya doğru bir dönüşümün gerçekleştiği ifade edilebilir. Bifonik yapının oluşumunu açmak mezkûr yapının anlaşılması adına yerinde olacaktır. Yapısı gereği üfleme çalgı olarak borunun (nefir ya da buk) Selçuklular ve Osmanlı dönemindeki müzik ediminde üstlendiği rol, eseri baştan sona çalmak değildir. Çünkü boru ile zurna gibi melodiler çalınmamakta ve borudan "...sadece işaret ve dem sesler..." verilmektedir (Vural, 2013: 76). Tuğlacı da benzer bir aktarımda bulunmakta ve borudan "Osmanlı mehter boruları düz olup perde delikleri yoktur... .. bunlarla peşrev çalınması mümkün değildir ...boru Türk ordularında işaret için çalınan bir" çalgıdır ifadeleriyle bahsetmektedir (1986: 39). Sanal'ın açıklamaları da mezkûr savı doğrular niteliktedir: "...eski boruların kırık uygular halinde boru sesleri çıkardığını düşünebiliriz." Dolayısıyla mehter müziğine ait eserler incelendiğinde o dönemki borular "...durak üçlü, durak-üçlü-beşli, güçlü-üçlü-beşli, güçlü-durak, sekizli aralıkları..." veren çalgılar olarak kabul edilebilir (Sanal,1964: 71).



Görsel 2. *Boru Sesleri (Sanal, 1964: 71).*

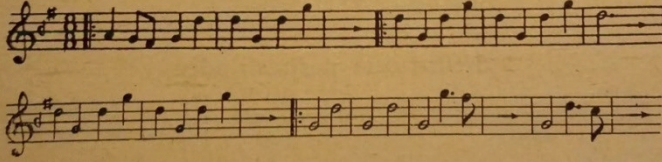
Kaynaklarda boru sesleri ekseninde borunun icra ettiği pek çok ezgiye rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda Sanal eserinde boruların icra ettiği notalardan örnekler vermektedir (1964: 119-121). Bunlardan bazıları şöyledir:

«Büyük tabakaat» peşrevi'nin 2'nci nüshası'ndan



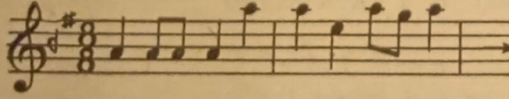
Görsel 3. Büyük Tabakaat Peşrevinin 2.Nüshasından Bir Bölüm.

«Benefşe-zâr peşrevi» nin 2'nci nüshası'ndan



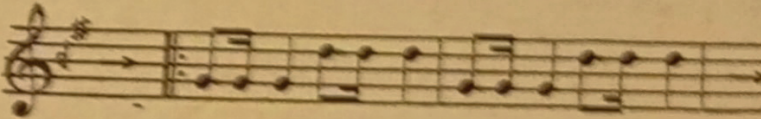
Görsel 4. Benefşe-zâr Peşrevinin 2. Nüshasından Bir Bölüm.

«Şükûfe-zâr peşrevi» (nüsha 1) nden

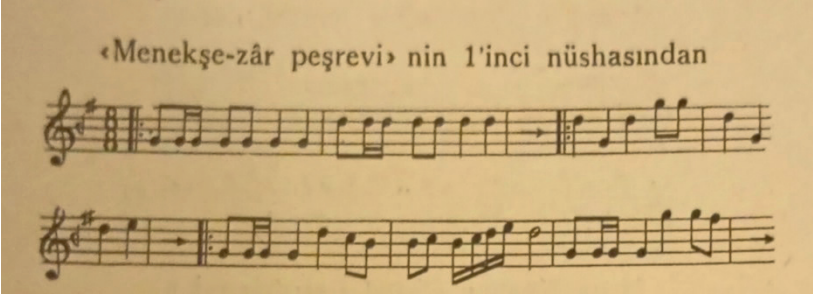


Görsel 5. Şükûfe-zâr Peşrevi Nüsha 1'den Bir Bölüm.

«Nefir-i dem» peşrevi nüsha 2'den



Görsel 6. Nefir-i Dem Peşrevi Nüsha 2'den Bir Bölüm.



Görsel 7. Menekşe-zâr Peşrevi Nüsha 1'den Bir Bölüm.

Görselde yer alan notalara bakıldığında genel manada borunun icra ettiği sesler arasında makamın birli, üçlü, beşli ve sekizli, başka bir ifadeyle durak, üçlü, beşli veya güçlü ve tiz durak seslerinin yer aldığı görülmektedir. Mezkûr seslerin kullanılması ise "...boru üslubunun, mehter müziğinin altyapısında güçlü bir etkisi olduğu"nu göstermesi açısından önemlidir (Çokamay, 2012: 453). Bu çerçevede mehter takımları içerisinde borunun yer alması ve boruyla bahsi geçen seslerin icra edilmesinden dolayı mehter müziğinde müziksel doku açısından homofonik bir yapının meydana geldiğinden söz edilebilir.

Yukarıdaki aktarımlara benzer bir aktarımda da mehter müziğinin icrasına dair bilgilere rastlanmaktadır. Bu bilgiler, Sulzer'in 1781 tarihinde kaleme aldığı eserinde mehter müziğinin icrası hakkındaki gözlemlerine dayalıdır ve bu yazıda mehter icrasından şu sözlerle bahsedilmektedir:

"Dokuz on büyük davul ... gene bir o kadar zurna (... birinci zurna soloya geçtiği sırada özellikle resitatifi çalarken öteki zurnalar aynı oktavdan dem tutarlar) sayısı altı ile dokuz arasında değişen trompet yahut borazan, dört daire ... ve ziller Türk askeri musikisinin belli başlı çalgılarını oluşturur ... solo biter bitmez bütün çalgılar ritimli parçanın icrasına başlar; buna sadece borular katılmaz; borular parçanın belirli yerlerinde musikiye katılır. Borular aynı sese akort edilmişse yahut eşlik görevini başarıyla yerine getiriyorsa, güzel bir musiki çıkıyor ortaya. Bu fanfar tıpkı bir solo gibi, zurnalarla birkaç kez tekrarlanır" (Aksoy, 1994: 188).

Bu aktarım çerçevesinde Öztürk (2010: 27), “...zurnanın ezgi, borunun ise bir “dem” çalgısı olarak...” bir misyon üstlendiğini ifade eder. Ayrıca demin “müziğin doku unsurları arasında” yer aldığından ve bu doku türünün homofoni “eşliklendirilmiş ezgi” olduğundan söz eder. Bu bilgilere homofoninin dörtlü, beşli aralıklarla ya da akorlarla da olabileceğini ilave eder ve “mehter müziğinde, homofonik bir özellik olarak dem uygulamasının” olduğunu dile getirir. Bu çerçevede özellikle Osmanlı dönemiyle beraber zurna ve borunun mehter takımlarında yer aldığından ve yapılan icranın homofonik bir dokuyu meydana getirdiğinden söz edebiliriz. Fakat boru sabit bir perdede monoton bir şekilde eşlik ederse bu manada bifonik bir dokunun olduğundan söz etmek yerinde olacaktır.

Mehter müziği özelinde görüleceği üzere “...boruların/nefirlerin mehter eserlerinin performanslarında üstlendiği işlev bir eseri baştan sona çalmak değildir; belirli aralıkları uzun sürelerle üflemdir. Bu aralıklar ana ezgiyi çalan zurnaya bir dem mahiyetinde de düşünülebilir (Kaptan, 2020: 80). Dolayısıyla borunun bu işlevi ile mehterde “bifonik” bir dokunun meydana geldiğini ifade edebiliriz.

19. yüzyıla gelindiğinde mehter takımları içerisine trompet çalgının eklendiği görülmektedir. Bu minvalde Carl von Pritzelwitz 1819 tarihinde kaleme aldığı kitabında “padişahın muzikasında altı zurnacı (= *Schalmeiren*), iki borazan (= *Trompetten*), sekiz nakkarezen (= *Paukern*), iki davulcu ve birkaç felekçi ve zilzen bulunduğunu” ifade eder (Gazimihâl, 1955: 20). Muzikadan kastedilen mehter olmalıdır. Çünkü ismi zikredilen çalgılar, mehter takımında yer alan çalgılardır. Günümüzde de mehter takımlarında borular yerine “...kivrak melodileri çalmakta ustalığından ötürü trompetler tercih...” edilmektedir (Vural, 2016: 38). Bu çerçevede münhasıran mehter takımında yer alan çalgılara trompetin eklenmesiyle birlikte mehterin müziksel dokusu olan homofonik yapının değiştiğinden söz edilebilir. Dolayısıyla mehter özelinde trompet çalgısının dahil olmasıyla trompet-zurna birlikteliğinden unison bir birliktelik oluşmakta; mehterin dokusu “heterofonik bir müziksel doku” hüviyeti kazanmaktadır (Bayram, 2020: 97-98). Çünkü trompet çalgısı zurna ile farklı zamanlarda aynı ezgiyi performe etmektedir. Bu çerçevede Öztürk (2010: 28), genel olarak Türk müziğinin “heterofonik özellikler” sunduğundan ve “bu özelliğin, mehter müziğinin 1826 öncesindeki icralarında da karakteristik olduğundan” söz etmektedir. Hatta bahsi geçen tarihten sonra da mehter müziğinde heterofonik dokunun olduğundan bahsetmek mümkündür.

Günümüzde ise mehter müziğinde bazı yörelerde bir ya da birden fazla zurnanın yer aldığı müşahade edilmektedir. Bu durumu Aydın, “Aydın ve Muğla’da bir veya daha fazla sayıda zurna dem tutarken (homofoni) Trakya’da ve mehter müziğinde genellikle taksim vb. gibi serbest ezgilerde dem özelliği kullanılmakta diğer ezgilerde diğer zurnalar da ezginin

icrasında solist zurnaya eşlik etmekte veya tüm zurnalar ezgiyi birlikte çalmaktadır (heterofoni). Batı Anadolu’da da Aydın ve Muğla dışında kalan bazı bölgelerde, örneğin İzmir’de Trakya’da kullanılan tekniğe benzer heterofonik bir teknik kullanılmaktadır” şeklinde ifade etmektedir (2011).

SONUÇ

Türk askeri müzik geleneğinin taşıyıcı unsuru olarak mehter takımlarına dair literatürde birçok muharrir tarafından kaleme alınmış yazıda birbirine benzer görüşler kadar birbirinden farklı görüşler de yer almaktadır. Bu farklı görüşler mehterin birçok özelliğini muhteva ettiği gibi mehter müziğinin vücut bulmasında etkili olan çalgılar ve çalgı sınıflandırmaları üzerinde de ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla çalgılar üzerindeki bu ihtilafli görüşler, mehter müziği özelinde müziğin içsel faktörlerinden olan müziksel doku üzerine de sirayet etmektedir.

Mehter müziği ekseninde müziksel doku kavramının ele alındığı bu çalışmada, Türklerde Hunlar döneminde tuğ takımı adı altında faaliyetlerini yürüten askeri müzik topluluklarından günümüzdeki mehter topluluklarına kadar, Türk askeri müzik topluluklarının tarihsel süreç içerisinde bünyelerine dahil ettiği birtakım farklı çalgılarla beraber müziksel dokularında -monofonik, bifonik, homofonik ve heterofonik- birtakım farklılıkların meydana geldiği anlaşılmaktadır. Hunlar döneminde boru ve davul gibi daha mikro ölçekli bir çalgı topluluğuna sahip olan tuğ takımlarının müziksel dokusunun monofonik bir yapıyı haiz olduğu anlaşılırken; kimi yazara göre Uygurlarda, kimi yazara göre de Osmanlı döneminde -16. yüzyıl ve sonrasında- zurnanın mehter takımına eklenmesiyle müziksel dokunun -zurna-boru birlikteliğiyle- borunun sadece işaret vermesi veya dem tutması ile bifonik dokuyu, borunun bir makamın durak, üçlü, beşli ve sekizli gibi seslerini vermesiyle ise homofonik dokuyu ve daha sonra 19. yüzyıldan günümüze kadar olan süreçte mehter takımına trompet çalgısının eklenmesiyle birlikte mehter müziği ekseninde müziksel dokunun zurna-trompet eşliğinde heterofonik dokuyu meydana getirdiği müşahede edilmektedir. Ayrıca günümüzde bazı yörelerde mehter takımlarında birden fazla zurnanın yer aldığından söz edilmektedir. Bu çerçevede mehter müziğinde bir veya birden fazla zurna dem tutarsa homofonik bir doku, bir zurna ana ezgiyi çalarken diğer zurnalar da dem tutarsa heterofonik bir doku oluşmaktadır diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Arıman, Y. (2019). Dokunun Duyumsanması. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9 (2): 414-425.
- Atasoy, M. C. (1966). Mehter Musikisi. *Tarih Mecmuası*, 2 (11).
- Aydın, F. (2011). Anadolu Zeybek Müziği Kaba Zurna Repertuvarında Sözlü Aktarım Teknikleri. *Zeybek Ateşi*, 1, 5-6.
- Bayram, H. (2020). 1980'lerden Günümüze Yeni-Osmanlılık İdeolojisinin Müziksel Bir Görünümü Olarak Mehter Takımları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bölümleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Brown, S. (2007). Contagious Heterophony: A New Theory about the origins of Music. *Musicae Scientiae*, XI, 3-26.
- Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çokamay, B. (2012). Türklerde Bakır Çalgı Olarak Boru'nun İlk Kullanımı ve Tarihçesi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 445-459.
- Ersoy, İ. (2019). Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak "Semah." *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14): 32-62.
- Gazimihâl, M. R. (1955). *Türk Askerî Muzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Göher Vural, F. (2016). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Kahramankaptan, Ş. (2009). *Tarihî Türk Müziği Mehter'den Alaturka'ya*. Ankara: Ark Yayınları.
- Kalmık E. (1970). *Tabiatta ve Sanatta Doku*. İstanbul: İ.T.Ü Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Kaptan, V. (2020). *Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Kılıç, O. (2020). İç Mekanda Doku Etkisinin Kurgulanmasında Tasarımcı Yaklaşımlarının İncelenmesi. *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 28, 858-867.
- Kın, R. E. (2007). *Tasarımda Doku Kavramı ve İşlevselliği*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kocks, U.F., Tome, C.N. ve Wenk, H.R., (1998). *Texture and Anisotropy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kokoras, P. (2005). Towards a Holophonic Musical Texture. In Proceedings of the International Computer Music Conference. Ann Arbor, MI: Michigan Publishing.

- Keammer, John E. (1998). *İnsan Yaşamında Müzik*. Çev. Yetkin Özer, Yayınlanmamış Çeviri.
- Meyers, Chanel K. (2012). Influences on Music Preference Formation. *PURE Insights*, 1 (1): 30-34.
- Miller, Hugh M. (1966) *Introduction to Music: A Guide to Good Listening*. New York: Barnes&Noble.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C. 8, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk, O. M. (2010). *Mehter Musikisi*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Pärtlas, Z. (2016). Theoretical Approaches to Heterophony. *Res Musica*, (8): 44-72.
- Puza, O. (2016). *György Ligeti'nin Müziğinde Yapısal Eleman Olarak Doku ve Davranış Biçimleri*, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Sanlıkol, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Schweigger, S. (2004), *Sultanlar Kentine Yolculuk*. Çev. Türkis Noyan, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Tekin, E. (2017). *Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, Doktora Tezi, İstanbul.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Vural, T. (2013). *Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Vural, T. (2016). Mehter Geleneğinin Yaşayan Kimliği. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 46, 29-40.
- Wright, Craig (2011). *Listening to Music*. Boston: Shirmer Cengage Learning.

İnternet Kaynakları

<https://hellomusictheory.com/learn/texture/>

<https://sozce.com/nedir/157021-holos>.

<https://sozluk.gov.tr/>

<https://tarikhvakti.com/mehter-takimi/>

<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/tekst%C3%BCr>



BÖLÜM 2

DOMENICO CARLO MARIA DRAGONETTI'NİN LA MAJÖR KONTRBAS KONÇERTOSUNUN FORMAL ANALİZ VE İCRA AÇISINDA İNCELENMESİ¹

Sibel SOYDAN GÖKSEL²

¹ Bu araştırma,2011 yılında Sibel Soydan, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yaylı Çalgılar Sanat Dalı "Domenico Carlo Maria Dragonetti'nin La Majör Kontrbas Konçertosunun Formal Analiz Ve İcra Açısından İncelenmesi" adlı yayımlanmış yüksek lisans tezinden üretilmiştir, Edirne/Türkiye.

² Öğretim Görevlisi, Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzik Ana Sanat Dalı, Kontrabas Bölümü, Edirne, Türkiye. Email: SibelSoydan@trakya.edu.tr ORCID: 0000-0002-4960-5751

GİRİŞ

Solo kontrbasın öncüsü olarak tarihte önemli bir yere sahip olan Domenico Dragonetti, berber ve amatör müzisyen olan İtalyan Pietro Dragonetti ile Caterina Calegari'nin oğlu olarak 9 Nisan 1763 tarihinde İtalya'nın Venedik kentinde dünyaya gelmiştir. Dragonetti'nin ilk müziğe ilgisi kendi kendine öğrendiği babasının gitar ve kontrbası çalmasıyla başlamıştır. Venedik'te halk gösterileri boyunca yanından ayrılmadığı kemancı ve balo müziği bestecisi Doretta tarafından kısa sürede keşfedilmiştir. 12 yaşındayken sadece on bir ders sonunda kendisine daha fazla bir şey öğretemeyeceğini anlayan Venedik'teki en iyi kontrbas öğretmeni Michele Berini'den ders almıştır. 13 yaşında Venedik'teki Opera Buffa'ya kontrbas grup şefi olarak atanmış, 14 yaşında St. Benedetto Tiyatrosunda Grand Opera Seria'ya kontrbas grup şefi olarak girmiştir. 13 Eylül 1787'de yıllık kazancı neredeyse 25 duka olan St. Marco kilisesine beşinci kontrbasçı olarak giren Domenico Dragonetti kısa sürede hızla yükselerek, kontrbas grup şefi olmuştur. Kısa bir süre sonra solo parçalar çalarak büyük bir üne kavuşmuştur. Bu ün,,o dönemde kontrbas çalan biri için istisnai bir durumdur. 30 yaşındayken neredeyse bir yorumcu olarak rakipsizleşen D.Dragonetti Venedik'te bulunduğu süre içerisinde birçok müzisyen ve besteciyle yakın arkadaşlıklar kurmuştur. Venedik'in 14. egemenlik festivali için seçilen müzisyenlerden biri olan Dragonetti'nin konçertoları özellikle Napoli Kraliçesi tarafından çok beğenilmiştir. St. Marco kilisesi tarafından 50 duka yapılan zamdan sonra Londra'da Kraliyet Tiyatrosuna gitmesi için kendisine bir yıl süreyle izin ve maaşına da sürekli artış sağlamışlardır. Daha sonra bu ayrılış üç yıl kadar uzamıştır. Venedik'i her ne kadar çok özlemiş olsa ve müzikolog Francesco Caffi'nin enstitüsünde ders verme teklifi almış olsa bile 1805-1814 yılları arasında Venedik'e Fransız istilası süresince kısa ziyaretler dışında hiç dönmemiştir. Dragonetti'nin Venedik yıllarını en iyi anlatan kitaplardan biri Caffi'nin biyografisidir.

Londra'daki ünlü soprano Brigida Giorgi Banti'nin tavsiyesi ile Kraliyet Tiyatrosunda davet alan Dragonetti, arkadaşı Battista'nın etkisiyle 16 Eylül 1794 yılında kemancı Gaetano Bartolozzi ile Venedik'ten ayrılmıştır. Soprano Garpura Pacchiarottive kemancı Ferdinando Gaspora Bertoni'nin desteği ile Kraliyet Tiyatrosunun teklifini kabul etmiştir.

20 Ekim 1794 yılında Kraliyet Tiyatrosunun ilk provası olan Giovanni Paisiello'nun Zenobia in Palmer operasında orkestra üyeleri arasında yer almıştır. Bir kaç ay sonra Londra'da büyük üne kavuşan Dragonetti civar kentlerden de birçok konser daveti almıştır. Domenico Dragonetti 8 Mayıs 1795'te düzenlenen Soprano Banti ve Giovanni Battista Viotti'nin de solist olarak katıldığı yardım konserinde kendi yazmış olduğu konçerto ve kapisini çalmıştır. 1816-1842 yılları arasında Londra'da Flarmoni topluluğu ile birlikte düzenlenen 46 konserde yer almıştır. Bu konserlerin ilki olan 26

şubat 1816 da gerçekleşen konserde Alexander Klengel'in piyano, keman,-viyola,viyolonsel ve özellikle kontrbas için yazmış olduğu eseri icra etmiştir. Filarmoni topluluğunda bulunduğu sırada 52 sene boyunca aynı sahneyi paylaşacağı çellist Robert Lindley ile tanışmış ve yakın arkadaş olmuşlardır. Birlikte bir çok oda müziği konserine imza atan iki ünlü müzisyen Dragonetti'nin düzenlediği Arcangelo Corelli,George Frideric Handel,GiuseppeSammartini gibi bestecilerin sonatlarını Robert Lindley,Charles Lucas gibi pek çok müzisyen tarafından seslendirilmiştir. Bu oda müziği konserleri Dragonetti'nin müzik kariyerinin zirveye ulaşmasında çok önemli bir yere sahiptir. Domenico Dragonetti'nin diğer kişisel özelliklerinden biri de tutkulu bir koleksiyoncu olmasıdır. Özellikle çok düşkün olduğu çocukları eğlendirmek için kukla koleksiyonuna sahip olduğu bilinmektedir. Kendisi ayrıca akıllı bir iş adamıdır ve Venedik'te yaşayan ailesine maddi açıdan her zaman yardımcı olmuştur. Dr. Fiona M. Palmer tarafından yazılan ve Oxford Üniversitesi tarafından yayınlanan (1997) 'Domenico Dragonetti İngiltere'de'adlı kitabı Domenico Dragonetti hakkında en yetkili bilgiyi vermektedir. Domenico Dragonetti'nin enstrümanındaki virtüözitesinden ve yeteneğinden etkilenen çeşitli ülkelerden gelen öğrenciler ondan ders almak istemiştir. AncakDomenico Dragonetti resmi olarak bir kuruluştaki kontrbas öğretmenliği yapmamıştır.Paris'ten gelen kontrbas sınıfı kurma teklifini ve Kraliyet Akademisinden gelen profesörlük ünvanını kabul etmemiştir.(Palmer,1997:s.13)

1791-1792 yılları arasında Joseph Haydn, İngiltere'de büyük orkestraları yönetmek için Alman müzik direktörü Johann Peter Salamon'nun teklifini kabul etmiştir. Bu yüzden 1794-1795 yıllarında yeni bir ziyaret daha düzenleyen J.Haydn,1799 yılında arkadaşlık kurduğu D. Dragonetti ile Viyana'da tanışmıştır.Dragonetti'nin enstrümanındaki virtüözitesinden etkilenen J. Haydn kontrbasa ilgi göstererek eserlerinde kontrbas partilerini daha çok önem vermeye başlamıştır. Günümüze notaları ulaşmamış bir kontrbas konçertosuda yazmıştır. L.V. Beethoven kontrbasın tını güzelliğini Dragonetti'nin virtüözitesi ile keşfetmiştir. Günümüzde, L.V.Beethoven'nın senfonik yapıtları,tüm orkestra kontrbas sanatçıları için temel standart taşımaktadır. Beethoven,eserlerinde kontrbas partisini fon ve ses efekti gibi kullanarak zor pasajlar yazmıştır ve günümüzde de bu eserlerin icrası kontrbas sanatçıları hala zorlamaktadır.L.V.Beethoven No:5 do minör senfonisinin Scherzo bölümünü D.Dragonetti için yazmıştır. Kontrbasçı orkestradaki en müzikal kişi olmalıdır sözü L.V. Beethoven'a aittir.

D. Dragonetti 82 yaşında iken Beethoven'nın anıtının açılış kapsamında düzenlenen üç günlük müzik festivaline katılmak için Ağustos 1845'te Bonn'a gitmiştir. Bu festival katıldığı son festival olmuştur. Bir yıl sonra 23 Nisan 1846 yılında Leicester'de bir pansiyonda hayata veda etmiştir. Moorfields'deki St. Mary Roman Katolik kilisesine geçici olarak götürül-

müş ve 1889'da Wembey'deki Roman Katolik Mezarlığına defnedilmiştir. 1889 yılında Raymond Elgar tarafından D.Dragonetti için bir anıt yaptırılmıştır. Dragonetti en çok gücü ve dayanıklılığı ile bilinmektedir. Onun bu özelliği kontrbasın orkestrada şefin uyum sürdürmesinde ve tempoyu kurmasında daha da önem kazanmıştır. Çalarken her notanın üstesinden gelebilecek tarzda büyük ellere ve geniş parmaklara sahiptir.(Palmer,1997:17) Dragonetti, güzel sanatlar aşığı olarak bilinmektedir. Orijinal eserler, tablolar ve müzik enstrümanları koleksiyoncusudur. Öldüğünde şu enstrümanlar kayıt altına alınmıştır; Gaspora da Salo tarafından yapılan ve şu an San Marco kilisesi müzesinde sergilenen büyük bir kontrbas,Maggini tarafından yapılan ve gençlik yıllarında kullandığı bir kontrbas,Gaspora da Salo kontrbas,Amati kontrbas, Paganini tarafından bir kez çalınan ve şu an Dragonetti kemanı olarak bilinen Stradivarius kemanı,Gasparo da Salo kemanı,iki adet Amati kemanı,Lafent kemanı,Stradivarius keman kopyası,26 isimsiz keman,Gaspora da Salo viyolası,Amati viyolası,5 isimsiz viyola,6 çello,3 gitar ve 3 Fransız borozanıdır.

Şekil 1. Domenico Dragonetti



Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Dragonetti

Eserleri

Kontrbas repertuarına büyük bir katkı sağlayan Domenico Dragonetti'nin kompozisyon alanında herhangi bir eğitimi olmamıştır. Eserleri yalnızca İngiliz Kütüphanesinde 18 cildi doldurmaktadır. Dragonetti'nin Venedik'ten ayrılmadan önce arkadaşına bırakmış olduğu 'kontrbas sisteminin tamamı veya enstrümanın yönerge kitabı' adlı çalışmaları da dağıtılıp satılmıştır. Eserlerini orkestra eşlikli konçertolar,kontrbas-viyolonsel için düolar, kentetler, aryalar, solo bas, iki viyola,kontrbas,keman için oda

müziği eserleri, piyano ve kontrbas için çok bölümlü eserler yazmıştır. Solo konserlerinde bestelerini icra ederek, izleyicilere kendi virtüözitesini gösterebilme şansı vermiştir. Domenico Dragonetti'nin, melodik çeşitlemeleri ve süslemeleri açısından sınırlıdır. O dönemin formuna uygun olarak eserlerinde tonik, subdominant ve dominant akorlar kullanmıştır. Domenico Dragonetti'nin kontrbas konçertoları kısadır ve klasik orkestra için yazılmıştır. Keman,viyola,çello,bas,fagot,korno, klarinet, obua, flüt ve vurmali bir çalgılar eserlerinde kullanmıştır. Eserlerinin hemen hepsi aynı tarzda olup flajoleler, gamlar, üçlemeler ve akor dizileri yer almaktadır. Hızlı gam pasajları,üçlü akorlar Dragonetti'nin kalından inceye doğru la-re-sol olarak akortlanmış dörtlü akord sistemini tercih ettiğini ispatlamaktadır.

- Andante ve Rondo,Kontrbas ve Yaylılar;
- Konçerto La Majör Kontrbas ve orkestra;
- Konçerto No:5 La Majör Kontrbas ve orkestra
- Grande Allegro Kontrbas ve Yaylılar için.
- Menuet ve Allegro Kontrbas ve Piyano;
- Opera Kontrbas ve Piyano;
- Sonata Kontrbas ve Piyano;
- Allegretto Kontrbas ve Piyano;
- Famous solo Mi Minör Kontrbas ve Piyano;
- Adagio ve Rondo Do Majör Kontrbas ve Piyano;
- Konçerto Sol Majör (Andante,Allegretto) Kontrbas ve Orkestra;
- Serenata,Piyano ve Kontrbas;
- Solo in D major, Kontrbas ve Piyano;
- Pezzo Di Concert;
- 12 Vals Solo Bas;
- La Mjör Kontrbas Konçertosu

La Majör Konçertonun Formal Analizi

D.Dragonetti'nin kontrbas konçertoları klasik dönemde yazılmış konçertolar gibi standartlaşan hızlı-yavaş-hızlı olmak üzere üç bölümden oluşmuş bir forma sahiptir. Bu konçertoda önemli unsurlardan biri tonları belirlemektir. Çünkü kontrbas solo partisi sol majörde görülse de, ton la

majördedir. D.Dragonetti'nin la majör kontrbas konçertosunda tercih ettiği akort sistemini pasaj ve ses aralıklarından onun genelde kalından inceye doğru la-re-sol akortlu üç tel kullandığını ispatlamaktadır. Bu konçertonun bölümleri şu şekilde sıralanmıştır.

a) Birinci Bölüm; Allegro Moderato: İlk olarak ana temayı orkestranın duyurulması ile başlar

ve temayı dinamik bir karakterle soliste bırakarak bölüm esas tonda sona erer.

b) İkinci Bölüm; Andante: Katlı üç bölümlü form kullanılmıştır bu bölümde. Giriş orkestranın dolce bir ifadeyle kontrbas solosunun temasını aynı şekilde duyurması ile başlar ve 8 ölçülük girişten sonra esas temayı kontrbas solosuna devreder.

c) Üçüncü Bölüm: Allegro Guisto: Bu bölüm, üç zamanlı ve dans karakteri taşıyan bir bölümdür. Esas temayı orkestrada fagot ve obuanın duyurmasının ardından kontrbas solosu eksik ölçü ile esas temaya başlamaktadır. Bu bölümün özelliklerinden biri bölümün auktakt yapısı ile hareket ediyor oluşudur.

Domenico Dragonetti'nin yazmış olduğu la majör kontrbas konçertosu baştan sona birbirini takip eden teknik zorlukların yanı sıra, kontrbas icracıları ve öğrenciler tarafından sıklıkla ve sevilerek çalınan eserlerinin arasında en popüler olanıdır. Domenico Dragonetti kompozisyon eğitimi almamıştır. Yazmış olduğu eserleri ile solo konserlerinde virtüözitesini gösterebilme fırsatı bulmuştur. Tam olarak bu konçertonun hangi tarihlerde yazılmış olduğu herhangi bir kaynaktan belirtilmesinde konçertonun incelenmesi sırasında özellikleri bakımından klasik dönem sonu, romantik dönemin başlangıcında yazılmış olduğunu göstermektedir. Domenico Dragonetti'nin la majör Kontrbas konçertosunu seslendirirken standart kontrbas akort sisteminin dışında teller, bir ton yukarı gelecek şekilde akortlanmalıdır.

Birinci Bölüm: Allegro Moderato

Orta derecede açık ve anlaşılır bir tempoda çalınması istenilen 1. bölüm 4/4'lük ölçü değeri ile birlikte 4'lük notaya 120 Metronom sayılarak başlamaktadır. Kontrbas ve orkestra için yazılan bu eserde sonat formu kullanılmıştır. Bu eserde besteci girişi orkestranın ekspozisyonu gibi kullanılmıştır. Girişi orkestra yapar ve ekspozisyon (sergi) bölümü başlar. 11 ölçü süren bu girişin ilk üç ölçüsü esas temadan alınan iki motiften oluşmuştur. Esas temadan alınan bu motifler polifonik yöntem ile geliştirilerek farklı çalgı partilerinde tekrar etmektedir. Orkestra üyeleri birbirleri ile soru cevap diyalogu halinde gibidir.



Şekil 2. Konçerto Girişi

11 ölçülük orkestranın girişinden sonra 12. ölçüde kontrbas solosu ile birlikte esas tema başlamaktadır. Girişin ardından başlayan esas tema 8 ölçüdür ve üç motiften oluşmaktadır. 12. ölçü birinci motif, 13. ve 14. ölçüler ikinci motif ve 15. ölçüden 19. ölçüye kadar üçüncü motif ile de esas tema bitmektedir. Esas temanın bitişindeki dominant ve tonik akorları kullanarak yani otantik kadans ile esas temanın bitişini ilgi çekici bir hale getirmiştir.



Şekil 3. Ana Tema Bitişi

19. ölçüde kontrbas solusunun esas temayı bitirmesinin ardından yardımcı tema ile arasında orkestranın kısa bir bağlayıcı teması vardır. Bağlayıcı tema 4 ölçüden oluşmaktadır ve dördüncü ölçüde tonik ve dominant akorlar ile ton la majörden mi majöre geçerek yardımcı temayı hazırlamaktadır. 23. ölçüde mi majörde yardımcı tema başlamaktadır. Yardımcı temanın müzik ve ritim değişkenliği açısından esas tema gibi üç motiften oluşmuştur, birinci motif 23. ile 26. ölçüler arasındadır. 27. ölçüdeki ikinci motifte ise do diyez minöre modülasyon yapılmıştır ve bu 3,5 ölçü devam etmektedir. 30. ölçünün ikinci yarısında başlayan 2,5 ölçü süren 3. motifin ardından 33. ölçüdeki 4. motif bitiriş teması gibi duyulmaktadır ve bu üçlemelerin ardından orkestra 41. ölçüde ekspozisyon bölümünü bitirmektedir.



Şekil 4. Do Diyez Minör Başlangıcı

38.ölçüde orkestranın 4 ölçü süren ve gelişme bölümüne geçmek için arada orkestranın küçük bir hazırlama teması vardır.41.ölçüde kullanılan dominant akor ile mi majörden si majöre geçerek modülasyon yapılmıştır. Orkestranın hazırlayıcı temasının sona ermesinin ardından,42.ölçüde bölüm,sentetik gelişme dediğimiz yapıya bürünür. 42.ölçüde duyulan si majör 49. ölçüde beşinci derece ile mi majöre geçmiştir. Bu bölüme sentetik gelişme denmesinin nedeni ise bu bölümün temalarının esas tema ve yardımcı temalardan motifler olarak yeni bir müzik yaratılmış olmasıdır.42. ölçüdeki ritm yardımcı temadan motifler almış,43 ile 47.ölçüler arasında esas tema ile yardımcı temadan motifler kullanılmıştır. Orkestranın hazırlayıcı temasının sona ermesinin ardından,42.ölçüde bölüm,sentetik gelişme dediğimiz yapıya bürünür. 42.ölçüde duyulan si majör 49. ölçüde beşinci derece ile mi majöre geçmiştir. Bu bölüme sentetik gelişme denmesinin nedeni ise bu bölümün temalarının esas tema ve yardımcı temalardan motifler olarak yeni bir müzik yaratılmış olmasıdır.42.ölçüdeki ritm yardımcı temadan motifler 57.ölçüye kadar bir önceki temayı değişik şekillerde çeşitlendirerek geliştirmiştir.



Şekil 5. Flajole Başlangıcı

53.ölçüdeki 16'lık pasajlar esas temanın ikinci ve üçüncü ölçüsünden alınmış, farklı olarak bu pasajdaki 16'lıkların çıkıcı hareketi görülmektedir. Gelişme bölümünde, esas tema ve yardımcı tema ile arasında çok büyük

müzikal zıtlıklar olmadığı için besteci epizod yapısına gerek duyduğunu görmekteyiz. Epizod denmesinin nedeni ise önceki temalardan bağımsız yeni bir ritim, tema ve yeni akorlar kullanmasıdır. Epizod bölümünde tema önce orkestrada daha sonra soloda geçmektedir. 57. ölçüde başlayan epizod yapısında da ton mi majörde devam etmektedir. 57. ölçü ile olan yeni bir tema ile orkestra giriş yapmaktadır. Kontrbas solosunun girdiği 65. ölçüde orkestranın temasını geliştirerek mi majörden esas ton la majöre modülasyon yapılmıştır ve bu 72. ölçüye kadar kendini duyurmaktadır. 73. ölçüde ise fa diyez minörde başlayan yeni bir tema duyulmaktadır. Bu temada gelişme bölümünü tamamlayıcı gibi bir ritim kullanılmıştır. 76. ölçüde çift dominant ile tekrar esas tona dönülmüştür. Besteci modülasyonlarla esere melodik renk bakımından hareket sağlamaktadır. Bitiriş temanın ardından gelişme bölümü 79. ölçüde sona ermektedir. Gelişme bölümünün ardından 81. ölçüde esas tonda yeniden sergi yani röpriz başlamaktadır. Esas tema hiçbir değişiklik olmadan aynen tekrar etmektedir. 88. ölçüde yeniden sergi bölümü bitmiş ve solo temayı orkestraya bırakmıştır. 88. ölçüde 5 ölçü süren yeni bir bağlayıcı tema vardır. Bu temanın ilk iki ölçüsü esas temayı bitirirken, üçüncü ölçüden itibaren tema yeni yardımcı konuya geçişi hazırlamaktadır. 92. ölçüde la majörden re majöre modülasyon yaparak yeni yardımcı konuya geçmiştir. Yardımcı temada yeni bir ritim ve melodi kullanılmıştır. 96. ölçüde re majörden la majöre geçmiştir. Yeni yardımcı tema 100. ölçüye kadar devam etmektedir. Yardımcı yeni temanın re majörde başlayarak la majöre geçişinin ardından besteci, esas gamı eserin bitiminde daha kuvvetli hissettirmek için büyük bir koda yazmıştır. Birinci bölümde kadans yazılmadığı için koda kadans gibi de sayılabilir. 101. ölçüden itibaren başlayan koda üç bölümden oluşmaktadır. 101 ile 104. ölçüler arasındaki röpriz bölümünü tamamlayan ilk bölümdür. 117. ölçüden itibaren başlayan tüm bölümün kodası ile konçertonun birinci bölümü bitmektedir.



Şekil 6. Birinci Bölüm Sonu

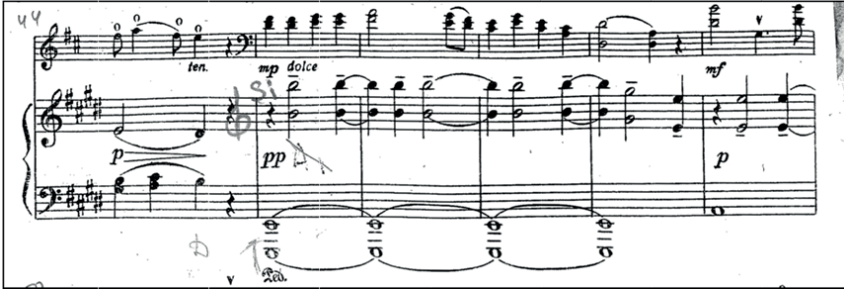
İkinci Bölüm Andante

Bu bölüm, 4/4'lük vuruşa ve katlı üç bölümlü form yapısına sahiptir. Bu eserde, her periyod 89 16 ölçüden oluşmuştur ve ilk sekiz ölçü 1.cümle, diğer 8 ölçü ise 2.cümledir. 1 ve 2.cümleler de kendi içinde iki cümleye sahiptir ve müzikte onlara fraz 90 olarak adlandırabiliriz. Eserde bulunan periyodların iki cümlesi de dominant akorlar ile sona erdiği için bu bölüm, katlı form yapısına sahip olduğunu ispatlamaktadır. Eser, katlı üç bölüm form yapısına sahip olmasından dolayı temaları ayırmak için A, B ve A-1 olarak adlandırabiliriz. Eserin tonu mi majördür ve eserin girişini orkestra yapar. 1 ve 8. ölçüler arasında orkestranın kontrbas solosunun temasını duyurması ile başlar. Orkestranın eserin ana fikrini belli eden 8 ölçülük giriş bölümü 1. periyoddur ve dominant akor ile bitmektedir. Orkestranın 8 ölçülük giriş kısmından sonra 9. ölçüde kontrbas solo ile 8 ölçülük a cümlesi dolce ve piano bir ifade ile başlar ve bu 16. ölçüde dominant akorlar ile 2. periyod biter.



Şekil 7. İkinci Bölüm Kontrbas Solosu Girişi

Bir önceki cümle ile aralarında çok büyük bir zıtlık olmadığı için 17. ölçüde başlayan ve sekiz ölçü süren ikinci cümle a-1 cümlesidir ve bu cümle 3. periyod yapısındadır ve böylece A bölümü 24. ölçüde tonik akor ile sona erer. 25. ölçüden 28. ölçüye kadar süren yeni temaya geçmek için 4 ölçülük küçük bir köprü vardır. Burada mi majörden do diyez minöre geçmesi eseri espressivo bir ifadeyle daha heyecanlı daha lirik bir ifadeye dönmüştür. 29. ölçüden itibaren B teması başlamaktadır. 29. ölçüden 36. ölçüye kadar süren b cümlesinde do diyez minörden si majöre geçerek esere yeni bir renk katmıştır. 37. ölçüden başlayan b-1 cümlesinde ise, si minörden esas gama dönerek B teması 44. ölçüde sona ermiştir. 45. ölçüde ise A teması ile arasında büyük bir zıtlık olmadığı yalnızca soloda çift sesler ilave ederek geliştirildiği için bu bölüme A1 teması olarak adlandırabiliriz. 45 ile 52. ölçüler arasındaki 8 ölçü süren a-2 cümlesinin orkestra eşliğinde' basso ostinato vardır. Basso ostinato, genel olarak basta, dominant veya tonik nadiren subdominant ile bir sesin birkaç ölçü tutulmasıdır bu örnek 45, 46, 47. ölçülerde görülmektedir.



Şekil 8. Çift Seslerin Başladığı Tema

53 ile 61. ölçüler arasındaki a-3 cümlesinde flajoleler, üçlemeler ve ritm daha geliştirilerek yazılmıştır. 59. ölçüde çif dominant ve kadans akorlarını kullanarak kadans bölümüne geçmek için hazırlanmıştır. 61. ölçüde kadans bölümü devreye girer. Besteci ikinci bölüm için bir kadans yazmamış icracıyı serbest bırakmıştır.

Üçüncü Bölüm, Allegro

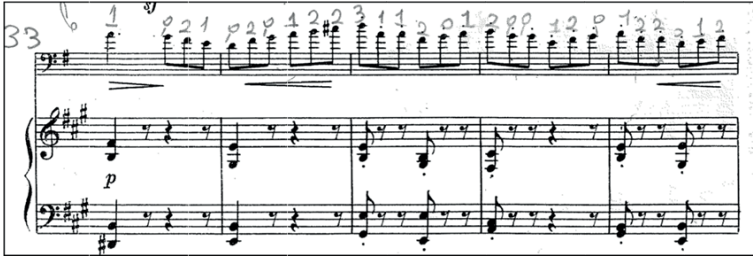
Üçüncü bölüm, rondo üslubuna benzeyen ve tarantella gibi dans karakteri taşıyan, ancak konçertonun formuna baktığımızda daha önce bilinen diğer formlara benzemeyen serbest bir formda yazılmıştır. Buna rağmen bu bölüm, kendi içinde sistemli bir form yapısına sahiptir. Bu bölüm katlı periyod temalar arası bağlayıcı bir köprü ve aynı motiflerden oluşan 6 adet tema ve en sonunda A-1 temasının tekrar etmesi ile biten sistemli bir form yapısına sahiptir. Bu bölüm A-B-C-D-E-F-A formundadır. Karakter olarak üç vuruşluk hareketli bir İtalyan dansı olan Tarantella'ya benzetebiliriz. Bölümün temaları arasında çok büyük müzikal zıtlıklara rastlanmamaktadır ancak, D. Dragonetti bu bölümü ustalıkla işlemiş ve geliştirmiştir.

1 ve 9. ölçüler arasında girişi, esas tema üzerinde orkestra yapar ve 8 ölçülük bu giriş periyod yapısındadır. 9. ölçüde kontrbas solosu ile esas tema başlar ve 25. ölçüye kadar sürer ve katlı periyod yapısındadır. Katlı periyod; periyod periyod içindedir ve bu periyodlar dominant akorlar ile bittiği için bu yapı katlı periyod olarak adlandırılır. 9. ölçüden 17. ölçüye kadar devam eden ve dominant ile biten a cümlesi 2. periyod yapısındadır.



Şekil 9. 3.Bölüm Giriş Teması

17 ile 25.ölçüye kadar devam eden a-1 cümlesi ise 3. periyoddur ve A teması yani esas tema sona ermektedir. 25 ile 32.ölçüler arasında esas tema üzerinde bağlayıcı bir tema vardır.32.ölçüde la majörden mi majöre modülasyon yaparak yeni bir temaya yani B temasına hazırlanmaktadır. 32.ölçüde mi majör de B teması başlar ve 44.ölçüye kadar devam etmektedir. 32 ile 40.ölçüye kadar devam eden b cümlesi dominant akorlar ile biter ve periyod formundadır.



Şekil 10. 33-37. Ölçüler Arası

40 ile 48.ölçüler arasındaki b-1 cümlesi de periyod yapısında olup dominant akorlarla biter ve B teması da katlı periyod yapısında olduğu görülmektedir. 49 ve 53.ölçüler arasında bağlayıcı bir tema vardır ve mi majörde bitmektedir. Bağlayıcı temanın ardından 53.ölçüde yeni bir tema C teması başlamaktadır.53 ile 61.ölçüler arası 8 ölçülük 1. periyod olan c teması si minörde duyulmaktadır. 61 ile 67.ölçüye dek devam eden c-1 teması la majöre geçerek temayı orkestraya devreder.

68 ile 75.ölçüler arasında 8 ölçü süren orkestranın kontrbas solosunun teması arasında iki temayı bağlayan köprü görevi gören bir tema vardır ve si minörde başlayan bu bağlayıcı tema la majöre geçerek yeni bir temaya hazırlanmaktadır.75.ölçüde başlayan D teması la majörde başlamıştır. 75 ile 83.ölçüler arasındaki 8 ölçülük d-1 cümlesinde la majörden fa diyez minöre bir modülasyon vardır. 83.ölçüde la majöre geçilen d-1 cümlesinde tekrar fa diyez minöre geçmiş ve bu modülasyonlarla besteci esere bir renk katmıştır.

91 ile 99.ölçüler arasında temaları bağlamak amacıyla yine köprü görevi gören bağlayıcı bir tema vardır. Bir önceki tema yani D teması ile yapılmıştır ve bitiriş teması gibi hissedilmektedir. 99.ölçüde naturel flajoleler ile yeni bir tema E teması başlamaktadır.99 ile 107.ölçüler arasında 8 ölçü süren e cümlesi 2+2+2+2 frazlardan oluşmuştur ve aralarında küçük nefesler vardır. 107 ile 115.ölçüler arasındaki e-1 cümlesinde ise birinci temayı genişletilmiş bir şekilde ortaya koymuştur. 115.ölçüde yeni bir temaya geçmektedir. F teması 123.ölçüde la minörde duyulmaktadır ve 131. ölçüde sona ermektedir.

131.ölçüde itibaren esas tema A teması oktav farklılığı dışında 147. ölçüye kadar aynı şekilde tekrar etmektedir.

Şekil 11. 133-137. Ölçüler Arası

Şekil 12. 100-105. Ölçüler Arası

147.ölçüde koda başlamaktadır. Bölümün büyük bir kodası vardır ve tüm temalarından motifler ile yapıldığı için sentetik koda form yapısına sahiptir. Sentetik koda ile eserin üçüncü bölümü sona ermiştir.

The image shows a musical score for the end of a piece. It consists of two staves: a double bass line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp leggerissimo*, *f*, and *mf*, along with the instruction *simile*. The piece concludes with a final cadence. The number 871 is written at the bottom of the piano staff.

Şekil 13. Eserin Sonu

SONUÇ VE ÖNERİLER

Domenico Dragonetti kontrbas tarihinde hiç kuşkusuz ki çok önemli bir yere sahiptir. Bugünkü kontrbas tekniğinin geldiği noktada önemli bir rol oynamış ve kontrbas edebiyatına yeni bir soluk kazandırmıştır. Onun müziğinin temeli eşsiz virtüözitesi oluşturmuştur.

D. Dragonetti, yazdığı eserlerde virtüözitesini gösterebilme şansı bulmuştur. Virtüözitesi, dönemin bestecilerinin ilgisini çekmiş ve o döneme dek önemsiz kalan enstrüman ilgi çekici bir hale gelmiştir. Özellikle Beethoven ile yakın arkadaşlığı sayesinde kontrbasın orkestralardaki yeri önem kazanmıştır.

D. Dragonetti yalnızca eserleri ve virtüözitesi ile değil, aynı zamanda kendine ait geliştirdiği yay tekniği ile de bugünkü yay ekollerinin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu yüzden kontrbas edebiyatının bugünkü ulaştığı noktada çok büyük etkisi olmuştur.

Bu çalışmada D. Dragonetti'nin la majör kontrbas konçertosu formal analiz ve onun eserlerinin içerdiği derin anlamı kavrayabilmek için üstesinden gelinmesi gereken bir çok teknik sorun vardır. Bu sorunların aşılmasında gamların yavaş ve her çeşit yay kullanımı ile başarı sağlanacağı gerçeği unutulmamalıdır. Böylece istenilen icra kalitesine ulaşılabacaktır.

Kaynakça

- Aktüze,İ. (2004).** Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, Pan yayıncılık,
- Braun, P., A. (2003).** New History of the double bass Paul Brun Productions,F-ransa 2003
- Büyükaksoy, F., (1997).** Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler Armoni L.t.d. Ş.t.i.
- Kaplan A., (2008.)** Kültürel Müzikoloji,Kasım,Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Okçebe T.,(2008).** Kontrbas Repertuarında Uyarlamaların Yeri ve Önemi,İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi,İstanbul,2008.
- Özlu H., (2006).** Solo Kontrbasın Öncü Domenico Carlo Maria Dragonetti,Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi,Eskişehir,2006.
- Palmer, R.F. (1997),** The Career of a double bass Virtuoso University Press New York 1997.
- Say, A., (2002).** Müzik Sözlüğü,Müzik Ansiklopedisi Yayınları,2002,Ankara.
- Stanley,S., (2001-2002).** The New Grove Dictionary Of Music And Musicians, Macmillan Publishers,Oxford University Pres,2001-2002.
- Usmanbaş İ. (2007).** Müzikte Türler ve Biçimler,Pan yayıncılık,2007.

İnternet Kaynakları

- Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Double_bass (20.06.2011)
- <http://www.doublebass.it/history.htm> (26.04.2011)
- <http://www.vitoliuzzi.com> (23.06.2011)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Domenico_Dragonetti