



**CUMHURİYET SONRASI YAZILAN SOLO OBUA
ESERLERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL OLARAK
İNCELENMESİ: İLHAN USMANBAŞ, METE
SAKPINAR, HATIRA AHMEDLİ CAFER, MAHİR
CETİZ, ARMAĞAN DURDAĞ**

Sanatta Yeterlik Tezi

Eylül Can AKDAĞ

Eskişehir 2025

**CUMHURİYET SONRASI YAZILAN SOLO OBUA ESERLERİNİN TEKNİK
VE MÜZİKAL OLARAK İNCELENMESİ: İLHAN USMANBAŞ, METE
SAKPINAR, HATIRA AHMEDLİ CAFER, MAHİR CETİZ, ARMAĞAN
DURDAĞ**

Eylül Can AKDAĞ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Sabriye Özkan

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

Eskişehir

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Eylül Can AKDAĞ'ın "CUMHURİYET SONRASI YAZILAN SOLO OBUA ESERLERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL OLARAK İNCELENMESİ: İLHAN USMANBAŞ, METE SAKPINAR, HATIRA AHMEDLİ CAFER, MAHİR CETİZ, ARMAĞAN DURDAĞ" başlıklı tezi 26 Haziran 2025 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar programında, sanatta yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Danışman)	: Prof. Sabriye ÖZKAN	
Üye	: Doç. İlkay AK	
Üye	: Doç. Burçin BARUT DİKİCİGİLLER	
Üye	: Dr. Öğr. Üy. Fakı Can YÜRÜK	
Üye	: Dr. Öğr. Üy. Emine Merve SEÇKİN HATAY	

Prof. Dr. Nafiz Öncü CAN

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

CUMHURİYET SONRASI YAZILAN SOLO OBUA ESERLERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL OLARAK İNCELENMESİ: İLHAN USMANBAŞ, METE SAKPINAR, HATIRA AHMEDLİ CAFER, MAHİR CETİZ, ARMAĞAN DURDAĞ

Eylül Can AKDAĞ

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran 2025

Danışman: Prof. Sabriye Özkan

Bu çalışmada, Türkiye’de batı müziğinin gelişimi anlatılmış, Çağdaş Türk Bestecileri kuşaklara ayrılarak tanıtılmış, aşağıda belirtilen eserler teknik ve müzikal olarak incelenmiştir:

- İlhan Usmanbaş – Mavi Üçgen
- Mete Sakpınar – İstanbul
- Hatıra Ahmedli Cafer – Monolog II
- Mahir Cetiz – 8 Epigram
- Armağan Durdağ – Morun Sonsuz Tonları

Çalışmada öncelikle besteciler hakkında bilgi verilmiş, sonrasında eserlerin yazımlarına dair bilgilere yer verilmiştir. Eserlerin form ve armonik olarak analizi yapıldıktan sonra kesitler üstünde gösterilerek, yazım ve çalım tekniklerine ve müzikal öğelere değinilmiştir. Analiz yapılırken bestecilerin kendi notları ve kişisel görüşmeler de göz önünde bulundurulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Solo Obua, Çağdaş Türk Bestecileri, İlhan Usmanbaş, Mete Sakpınar, Hatıra Ahmedli Cafer, Mahir Cetiz, Armağan Durdağ

ABSTRACT

A TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF SOLO OBOE WORKS
COMPOSED AFTER THE ESTABLISHMENT OF THE REPUBLIC: İLHAN
USMANBAŞ, METE SAKPINAR, HATIRA AHMEDLİ CAFER, MAHİR CETİZ,
ARMAĞAN DURDAĞ

Eylül Can AKDAĞ

Department of Music

Graduate School of Anadolu University, June 2025

Supervisor: Prof. Sabriye Özkan

This study explores the development of Western music in Turkey, introduces Contemporary Turkish Composers by categorizing them into generations, and provides a technical and musical analysis of the following works:

- İlhan Usmanbaş – Blue Triangle
- Mete Sakpınar – Istanbul
- Hatıra Ahmedli Cafer – Monologue II
- Mahir Cetiz – 8 Epigrams
- Armağan Durdağ – The Infinite Shades of Purple

The study begins with background information on the composers, followed by insights into the compositional processes of the selected works. Each piece is analyzed in terms of form and harmony, with specific excerpts highlighted to discuss compositional and performance techniques, as well as musical elements. The analyses also take into account the composers' own notes and personal interviews.

Keywords: Solo Oboe, Contemporary Turkish Composers, İlhan Usmanbaş, Mete Sakpınar, Hatıra Ahmedli Cafer, Mahir Cetiz, Armağan Durdağ

TEŞEKKÜR

Çalışma sürecimde bana desteğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan sevgili eşim Aslı Sıla Akdağ'a, değerli danışmanım Prof. Sabriye Özkan'a, çağdaş obua müziğini anlamamı sağlayan ve yardımlarını esirgemeyen Doç. Bayram Bayramoğulları'na, özellikle eser analizlerinde bana fikir veren ve yol gösteren Senem Hazal ve Refikcan Taşar'a, obua literatürüne katkıda bulunan ve bu çalışmada adı geçen tüm bestecilere, benimle fikir alışverişlerinde bulunan tüm obuacı meslektaşlarıma, ben olmamı sağlayan ve beni her daim destekleyen canım aileme ve sevgileriyle her anımı güzelleştiren Kora, Loki, Leo ve Ayşe'ye teşekkür ederim.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Eylül Can AKDAĞ

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (örneğin ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek almadığımı beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Eylül Can AKDAĞ



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
1 GİRİŞ	1
1.1 Problem.....	4
1.2 Amaç	4
1.3 Önem	4
1.4 Varsayımlar	4
1.5 Sınırlılıklar	5
1.6 Tanımlar	5
2 YÖNTEM	8
2.1 Araştırma Modeli.....	8
2.2 Araştırma Evreni ve Örneklemi.....	8
2.3 Veri Toplama Tekniği ve Aracı	8
3 İLHAN USMANBAŞ VE MAVİ ÜÇGEN.....	9
3.1 Eserin Teknik İncelemesi	11
3.2 Eserin Müzikal İncelemesi	15

4 METE SAKPINAR VE İSTANBUL.....	18
4.1 Eserin Teknik İncelemesi	19
4.2 Eserin Müzikal İncelemesi	22
5 HATIRA AHMEDLİ CAFER VE MONOLOG II.....	24
5.1 Eserin Teknik İncelemesi	25
5.2 Eserin Müzikal İncelemesi	30
6 MAHİR CETİZ VE 8 EPİGRAM.....	32
6.1 Eserin Teknik İncelemesi	33
6.2 Eserin Müzikal İncelemesi	38
7 ARMAĞAN DURDAĞ VE MORUN SONSUZ TONLARI.....	41
7.1 Eserin Teknik İncelemesi	42
7.2 Eserin Müzikal İncelemesi	44
SONUÇ	47
KAYNAKÇA.....	48
EKLER	
ÖZ GEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 1. 1 Artikülasyon ve aksan göstergeleri.....	5
Şekil 3. 1 Mavi Üçgen 1. ölçü, eksik beşli aralığı	11
Şekil 3. 2 Mavi Üçgen 5. ve 15. ölçü, küçük çarpma notaları.....	12
Şekil 3. 3 Mavi Üçgen, 16. ve 17. ölçüler, uyumsuzluk.....	12
Şekil 3. 4 Mavi Üçgen, nota başları ve kuyruklara örnek	13
Şekil 3. 5 Mavi Üçgen, metronom sayısı göstergeleri.....	13
Şekil 3. 6 Mavi Üçgen, 30. ölçü, çift dil tekniği.....	14
Şekil 3. 7 Mavi Üçgen 47. ölçü, zurnacı nefesi tekniği.....	14
Şekil 3. 8 Mavi Üçgen, 7. ve 9. ölçüler, anlık nüans değişimleri	15
Şekil 3. 9 Mavi Üçgen 11. ölçü, ana motif	16
Şekil 3. 10 Mavi Üçgen 26. ölçü, ana motif.....	16
Şekil 3. 11 Mavi Üçgen, yüz birinci ve yüz dördüncü ölçüler arası, tekrarlı notalar	16
Şekil 4. 1 İstanbul, 5. ve 6. ölçüler	19
Şekil 4. 2 İstanbul, 7. ve 8. ölçüler	19
Şekil 4. 3 45. ve 46. ölçüler	20
Şekil 4. 4 İstanbul, 39. ve 42. ölçüler arası.....	20
Şekil 4. 5 İstanbul, 104. ve 107. ölçüler arası.....	20
Şekil 4. 6 İstanbul, 60. ölçü La bemol zirvesi	21
Şekil 4. 7 İstanbul, 61. ve 64. ölçüler arası.....	21

Şekil 4. 8 İstanbul, 64. ve 67. ölçüler arası.....	21
Şekil 4. 9 İstanbul, 147. ölçü	22
Şekil 4. 10 İstanbul, 125. ve 128. ölçüler arası.....	22
Şekil 4. 11 İstanbul, 95. ve 98. ölçüler arası	23
Şekil 5. 1 Monolog II, 1. ve 6. ölçüler arası	25
Şekil 5. 2 Monolog II, 6. ve 15. ölçüler arası	25
Şekil 5. 3 Monolog II, 17. ve 23. ölçüler arası, tremolo, glissando ve multifonik örnekleri	26
Şekil 5. 4 Monolog II, 20. ölçü, sırasıyla multifonik şeması.....	26
Şekil 5. 5 Monolog II, 21. ölçü.....	27
Şekil 5. 6 Monolog II, 21. ölçü, multifonik şeması	27
Şekil 5. 7 Monolog II, 30. ölçü.....	28
Şekil 5. 8 Monolog II, 30. ölçü, multifonik şeması	28
Şekil 5. 9 Monolog II, 23. ve 24. ölçüler, çeyrek ton glissandosı örneği	29
Şekil 5. 10 Monolog II, 31. ölçü.....	29
Şekil 5. 11 Monolog II, 35. ölçü	29
Şekil 5. 12 Monolog II, 35. ölçü, multifonik şeması	30
Şekil 5. 13 Monolog II, 15. ve 16. ölçüler.....	30
Şekil 5. 14 Monolog II, 55. ve 57. ölçüler arası	31
Şekil 6. 1 8 Epigram, 5. bölüm ilk satır.....	33
Şekil 6. 2 8 Epigram, 2. bölüm ilk satır.....	34

Şekil 6. 3 8 Epigram, 6. bölüm multifonikler	34
Şekil 6. 4 8 Epigram, 7. bölüm ikinci satır sonu dış tonu/akoru örneği	34
Şekil 6. 5 8 Epigram, 1. bölüm üçüncü satır.....	35
Şekil 6. 6 Türk müziği koma göstergeleri	35
Şekil 6. 7 Koma göstergeleri	35
Şekil 6. 8 8 Epigram, Koma, Quarter Sharp örnekleri	36
Şekil 6. 9 8 Epigram, Koma, Quarter Sharp, tuş kombinasyonları	36
Şekil 6. 10 Büyük Mücennep, Three Quarter Sharp örneği	37
Şekil 6. 11 Büyük Mücennep, Three Quarter Sharp tuş kombinasyonları	37
Şekil 6. 12 Koma, Quarter Flat örneği.....	37
Şekil 6. 13 Koma, Quarter Flat tuş kombinasyonları	38
Şekil 6. 14 8 Epigram, 1. bölüm ilk satır.....	38
Şekil 6. 15 8 Epigram, 3. bölüm beşinci satır.....	39
Şekil 6. 16 8 Epigram, 4. bölüm, accelerando örneği.....	39
Şekil 6. 17 8 Epigram, 6. bölüm, artikülasyon ve aksanlara örnek	39
Şekil 7. 1 Morun Sonsuz Tonları, 12. ve 18. ölçüler.....	42
Şekil 7. 2 Morun Sonsuz Tonları, 58. ve 59. ölçüler	42
Şekil 7. 3 Morun Sonsuz Tonları, 81. ölçü	43
Şekil 7. 4 Morun Sonsuz Tonları, 101. ölçü	43
Şekil 7. 5 Morun Sonsuz Tonları, 179. ölçü	44
Şekil 7. 6 Morun Sonsuz Tonları, 42. ve 44. ölçüler arası.....	44

Şekil 7. 7 Morun Sonsuz Tonları, 58. ve 59. ölçüler	45
Şekil 7. 8 Morun Sonsuz Tonları,83. ve 90. ölçüler arası.....	45
Şekil 7. 9 Morun Sonsuz Tonları, 187. ölçü	46
Şekil 7. 10 Morun Sonsuz Tonları, 187. ölçü, ek perde şeması.....	46



1 GİRİŞ

Gelişimini ve yayılımını 11. yüzyıldan beri sürdüren Klasik Batı Müziği'nin kökleri ülkemizde de oldukça eski tarihlere uzanmaktadır. 19. yüzyıl boyunca birçok padişah ve aileleri de bu müzik türüne ilgi beslemiş, enstrüman çalmayı ve beste yapmayı öğrenmişlerdir (İlyasoğlu, 2009, s. 295). 20. yüzyıla gelindiğinde ise Cumhuriyet'in kurulması ve Atatürk'ün devrimleri ile ilk konservatuvar ve orkestraların temelleri atılmış ve gelişmesi sağlanmıştır. Atatürk'ün kültür politikaları arasında Klasik Batı Müziği'ne verdiği değeri Evin İlyasoğlu şu sözlerle aktarmaktadır:

“Müzik, tarih boyunca kitleleri en çabuk etkilemiş sanat dalı olarak Atatürk'ün devrimleri arasında ilk sırayı almıştır” (İlyasoğlu, 2009, s. 297).

Takip eden yıllarda çağdaş ülkeleri bu alanda da yakalamak isteyen Türkiye yurtdışına eğitim görmesi için birçok müzisyen ve besteci adayı yollamıştır.

Türkiye'de bestecilik konusu anlatılırken bahsi geçen kişilerin tümü “Çağdaş Türk Bestecisi” olarak anılmaktadır. Çalışmada yer alan *çağdaş* terimi sözlük anlamıyla aynı yüzyılı paylaşan bireyleri tanımlamak için değil, İlyasoğlu'nun açıklaması bağlamında kullanılmıştır.

“Çağdaş Türk bestecisi geleneksel köklerinden olduğu kadar, çağın getirdiği yeniliklerden de yararlanan, içinde yaşadığı dönemden etkilenen bestecidir” (İlyasoğlu, 2009, s. 295).

Çağdaş Türk Bestecileri, genellikle Türk Beşleri ile başlayan bir süreçle sınıflandırılır ve günümüzde beş ayrı kuşak olarak anlatılmaktadır (İlyasoğlu, 2009, s. 306). İlk kuşak ya da Türk Beşleri olarak adlandırılan ve yurt dışına devlet tarafından eğitim amaçlı gönderilen grubun içinde, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses yer almaktadır. Aynı kuşaktan olan Kemal İlerici ise Türk Müziği ve Armonisi isimli bir kitap yazarak, dörtlü armoni ve makamsal müzik üstüne yaptığı çalışmalar ile değer kazanmıştır. Yurtdışı eğitimi aldıktan sonra ülkelerine geri dönerek, o güne kadar ülkede var olan müzik ile Batı müziğini birleştirme ve geliştirme misyonları için çabalamışlardır.

İlhan Mimaroglu ilk kuşak bestecilerimizin üstlendiği görevi ve bu doğrultuda yapılan çalışmaları şu cümlelerle betimlemiştir:

“Beş bestecinin ortak yanı, Türk halk müziğiyle ve “klasik” denen Türk müziğiyle ilgilenmeleri, halk melodi ve ritimlerini Batı besteciliğinin yöntemleri içinde işlemeleri ve yerli konulara yönelmeleridir” (Mimaroglu, 2017, s. 185).

Cumhuriyet’in yeni Türk müziğinin kurucusu olarak tarihe geçen bu beşli, ülkemizde yeni oluşmaya başlayan müzik sanatının dünya standartlarındaki yerine kavuşmasına büyük katkılarda bulunmuşlardır. İlk kuşak bestecilerinin karşılaştığı en büyük zorluk, önlerinde herhangi bir örnek olmamasıdır. Büyük bir özveri içinde birbirinden farklı sorunlar ile uğraşmaları gerekmiştir. Örneğin, eğitimcilik ve bestecilik çalışmalarını sürdürürken, yeni kurumların oluşması için çabalamış ve hatta bu kurumlarda yöneticilik dahi yapmışlardır. Bir yandan Avrupa’da bestelenen müziği öğrenmeye çalışmış, bir yandan da kendi yapıtlarının partilerini elle yazıp çoğaltmakla uğraşmışlardır. Cumhuriyet’in kalkınma politikasıyla birlikte büyük çaba harcayan bu insanlar sonucunda Türkiye, bugün uluslararası seviyede bir müzik dünyasına sahip olmuştur (Kutluk, 2016, s. 82).

Bu öncü neslin ardından gelen, Cumhuriyet döneminin ilerleyen yıllarında ortaya çıkan ikinci kuşak bestecileri arasında şu isimler ön plana çıkmaktadır: Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ferit Tüzün, İlhan Mimaroglu, Nevit Kodallı. Bu besteciler, çağın dilini kullanarak geleneksel yazım dilinden uzaklaşmış, daha yenilikçi ve farklı fikirler ile besteler yapmışlardır.

Örneğin, İlhan Usmanbaş ve Bülent Arel 12 ton ve dizisellik alanlarına yönelmişlerdir. Elektronik müziğin öncülerinden birisi olan Arel ile raslamsallık/rastlantısallık ve minimalizmden etkilenen Usmanbaş, bu alanda dünyadaki çağdaşlarını yakalamışlardır. Mimaroglu kitabında Usmanbaş’tan şöyle bahsetmektedir:

Vardığı yerde kalmaktan kaçınan, evrensel aşamalardan öteye giden bir dil sunmuyorsa bile, dünyada olup bitenleri “günü gününe” izleyen, kendi deyişine, kendi kişiliğine sindirip sunan Usmanbaş, müziğinin dış ülkelerde kazandığı başarıyla yeryüzü çapında bir Türk bestecisi konumuna yükselmiştir (Mimaroglu, 2017, s. 186).

Üçüncü kuşak olarak anılan bestecilerimizden İlhan Baran, Divan müziği ve halk müziği ritmik kalıplarıyla atonal ve modal dokuyu birleştirdiği bir teknikle, Cenan Akın ve Muammer Sun geleneksel renkleri korumaya ve eğitim müziğine özen gösterişleriyle, Kemal Süner, Çetin Işıközlü ve Okan Demiriş modal teknik içindeki yazım stilleriyle, Cengiz Tanç modal tetrakordlara dayalı yeni bir dizisel anlayış geliştirişyle, Ahmet Yürür ton duygusundan arınmış besteleriyle ve Yalçın Tura eserlerinde uyguladığı mikrotanal anlayışla ön plana çıkmaktadır.

Dördüncü kuşak bestecilerimiz arasında yer alan ve kendilerine özgü müzik dili oluşturan bestecilerimizden bazıları, Ali Damar, Mete Sakpınar, Nejat Başeğmezler, Selman Ada, Betin Güneş, Turgay Erdener olarak gösterilebilmektedir. Beşinci kuşak ve 1970’lerden sonra doğan en yeni kuşaklar, yurtiçi ve yurtdışında Türk klasik müziğine evrensel bir kimlik kazandırmış ve kazandırmaya devam etmektedirler.

Kamran İnce, Ertuğ Korkmaz, Aydın Esen, Sıdika Özdi, Ali Hoca, Hasan Uçarsu, Özkan Manav, Emre Aracı, Fazıl Say, Can Aksel Akın, Mahir Cetiz, Armağan Durdağ beşinci kuşak ve sonrası bestecilerimizden yalnızca birkaçıdır. Çağdaş Türk bestecilerimizin 1970 yılından sonra artış gösterdiği görülmektedir. İlyasoğlu’nun da söylediği gibi:

“Yeni kuşak bestecilerimiz, tıpkı dünyanın diğer ülkelerinde olduğu gibi artık belli akımların belli yöntemlerin tutsağı olmaksızın, her türlü gereci kullanıp kendine özgü dilini yaratmaktadır” (İlyasoğlu, 2008, s. 298).

Bu durum, dünyada halihazırda kullanılmakta olan yazım ve çalım tekniklerinin çağdaş Türk bestecileri tarafından da tercih edilmeye başlanmasının yanı sıra dünyada öncü nitelikte yeni tekniklerin de ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Üflemeli çalgılar için yazılan eserlerde en çok karşımıza çıkan yeni tekniklere kurbağa dili, mikro tonlar, çift trıl vb. örnek olarak verilebilir.

Kullanım alanı genişleyen ve gelişen enstrümanlar için Türk besteciler tarafından yapılan çalışmalar ve verilen eserler sayıca çok olarak nitelendirilebilir ancak günümüz müfredatlarında ve literatüründe yeteri kadar yer edinememişlerdir. Günümüzde konservatuvar eğitimi alan bir icracı Türk besteciler tarafından bestelenmiş eserlerle neredeyse hiç karşılaşmamaktadır. Özellikle solo enstrümanlar için yazılmış olan eserler yeteri kadar tanınmamakta ve icra edilmemektedir.

Bu çalışmada incelenecek olan Mavi Üçgen, İstanbul, Monolog II, 8 Epigram, Morun Sonsuz Tonları adlı eserler icracılar tarafından keşfedilmesi gereken yüzlerce değerli eserden sadece birkaçıdır. Eserlerin incelenmesinde bestecilerin eserlerle ilgili notları belirleyici bir rol oynamıştır. Araştırmanın problem cümlesi bu unsurlar bağlamında şekillenmiştir.

1.1 Problem

Cumhuriyet sonrası dönemde çağdaş Türk bestecileri tarafından obua için yazılmış eserler tanınmamakta, yeteri kadar icra edilmemekte ve bu eserlerle ilgili herhangi bir yazılı kaynak bulunmamaktadır. Konservatuvar eğitimi alan bir icracı, eğitim hayatı boyunca bu eserlerle yeteri kadar karşılaşmamaktadır. Eğitim müfredatlarında bu eserlere yer verilmemektedir. Eserlerin notalarına ve performans kayıtlarına ulaşmak genellikle zorluk yaratmaktadır.

1.2 Amaç

Yapılacak bu araştırma ile; araştırmada adı geçen eserlerle ilgili yazılı kaynak oluşturmak, literatüre katkıda bulunmak ve bahsedilen eserlerin obua icracıları tarafından tanınması amaçlanmaktadır.

1.3 Önem

Bu çalışma; eserlerin tanınması, daha sık icra edilmesi ve eserlerin performansını gerçekleştirmek isteyen icracılar için kaynak oluşturması bağlamında önem taşımaktadır.

1.4 Varsayımlar

Araştırmanın temel motivasyonu, Türk besteciler tarafından yazılmış solo obua eserlerinin yeterli ilgi görmemesi ve konservatuvar eğitimi kapsamında bu eserlere yer verilmemesidir. Bu varsayım, ülkedeki bazı konservatuvarların müfredatlarına ulaşarak desteklenecektir. Eserler canlı performans veya kayıt şeklinde yeteri kadar icra edilmemektedir. Hali hazırda yapılmış olan prömiyer, konser ve kayıtlara ulaşarak bu varsayım desteklenecektir. Eserlerle ilgili yeterli kaynak bulunmadığından yapılan bu çalışmanın icracılara bir referans olacağı düşünülmektedir.

1.5 Sınırlılıklar

Yapılan bu çalışma;

İlhan Usmanbaş-Mavi Üçgen

Mete Sakpınar-İstanbul

Hatıra Ahmedli Cafer-Monolog II

Mahir Cetiz-8 Epigram

Armağan Durdağ-Morun Sonsuz Tonları ile sınırlıdır.

1.6 Tanımlar

Araştırma içerisinde yer verilen kavramların tanımlamaları bu alt başlık içerisinde açıklanmıştır (Aktüze, 2003).

Accelerando: (*Accel.*) Gittikçe hızlanarak. Sona kadar giderek hızlanarak.

Aksan: Vurgu

Artikülasyon: Tane tane, belirleyerek seslendiriş. Açık ve seçik cümleme.

Şekil 1.1

Artikülasyon ve aksan göstergeleri



Kaynak: http-7

Attaca: Müzik yapıtlarının bölümleri arasında ara vermeksizin, durmadan bir sonraki bölüme devam etmek.

Circular Breathing: Bazı nefesli enstrümanların kullandığı bu teknik, çalma işlemi devam ettiği esnada icranın burnundan nefes verip-alma işlemine verilen isimdir.

Çift Dil: Çift Dil Tekniği'nin ana amacı; tek dilin ulaşamadığı hızı elde etmektir. Bundan dolayı, sadece staccato artikülasyonu için mümkündür. Ulaşılabilen hız: 152-200 metronom değeri kadar, dörtlük bazında onaltılıklardır. Bu ölçümler kullanılan ses aralığı, pasajların uzunluğu ve zorluk derecesine göre değişmektedir. Teknik olarak; ağzın içinde dilin “T” ve “K” sesleri ile kamıştan titreşim elde edilir; “T” sesi için, tek dilde olduğu

gibi kamışla fiilen bir temas oluşurken, “K” sesi için damaktan gelen vurguyla aynı etkiye ulaşmak amaçlanmaktadır (Bayramoğulları, 2014).

Dudak Glissandosı: Sadece dudak pozisyonunu sıkarak/gevşeterek ve beraberinde hava basıncının desteğiyle elde edilmektedir (Bayramoğulları, 2014).

Diş Tonu/Akoru: Adından da anlaşılacağı gibi dudaklar yerine dişler kullanılmaktadır. Ağız pozisyonunda dudakları kıvrımadan dişlerle kamışın ortasına dokunarak üflenir. Oluşan tının özelliği; çok batıcı ve açık olmasıdır. Normal Ton ile Diş Tonu arasında birbirlerine bağlı geçişler yapılamadığı gibi, birçok artikülasyon ve etkili nüansları elde etmek mümkün değildir. Özellikle orta ve tiz ses aralığındaki tonlar diş pozisyonu ile çalındığında çeyrek-ton kadar tizleşirler (Bayramoğulları, 2014).

Forte: (*f*) Kuvvetli, güçlü. [Daha güçlü dereceleri: fortissimo (*ff*), fortississimo (*fff*)].

Glissando: Parmağı tuş ya da telde hızla kaydırarak ses dizisini çabuk çalmak.

Koma: Müzikte insan kulağının duyabildiği en küçük aralık olan, bir tam sesin dokuzda birini tanımlar.

Mezzoforte: (*mf*) Yarı kuvvetli ne yüksek ne de hafif sesle.

Multifonik: Yeni çalış teknikleri arasında en renkli ve en çok kullanılan tekniklerden biri: “Çoksesli Tınlar”dır. Bu tınlar, bazen belirli/uyumlu bir akor, bazen ise uyumsuz/anlaşılması zor bir tını bileşeni (kompleksi) olarak ortaya çıkmaktadır (Bayramoğulları, 2014). Aynı anda iki veya daha fazla ses çıkarılabilmesi amaçlanmaktadır. Farklı üfleme ve parmak bileşenleriyle ortaya çıkartılmaktadır.

Piano: (*p*) Hafif, yumuşak sesle.

Pianissimo: (*pp*) Çok hafif.

Perde ya da Parmak Glissandosı: Perde mekanizmaları kullanılarak elde edilmektedir. Açık perde enstrümanlar için daha uygun bir teknik olmasıyla birlikte, iki nota/ton arasındaki perdeleri yavaşça açıp/kapayarak elde edilmektedir.

Sforzando: (*sf*) Tek bir sesi ya da akoru birden güçlendiren vurgulama işareti.

Staccato: Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta (.) ile yazılır.

Tremolo: Tekrarlanan asıl nota ile üst veya alt başka bir ses arasında belirli bir ritimde gidip gelme. Parmakların birden fazla perde üzerinde hızlı bir şekilde basılıp kaldırılmasıyla yapılır.

Tril: Çok kullanılan bir süsleme biçimi: Bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki notanın az veya çok çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi.



2 YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, veri toplama tekniği ve aracı yer alacaktır.

2.1 Araştırma Modeli

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Veriler; gözlem, görüşme, doküman incelemesi ve analiz yoluyla elde edilmiştir.

2.2 Araştırma Evreni ve Örnekleme

Araştırmanın evrenini, Cumhuriyet sonrası Türk bestecileri tarafından yazılmış solo obua eserleri oluşturmaktadır. Evreni oluşturan eserler içerisinde teknik ve müzikal beceri gerektiren ve icracılara referans oluşturabileceği düşünülen kesitler seçilmiş, bu kesitler üzerinden bir anlatım yapılmıştır.

2.3 Veri Toplama Tekniği ve Aracı

Çalışmada, doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Türk besteciler tarafından yazılmış solo obua repertuarına ilişkin yapılan çalışmalar ve Klasik batı müziğinin Türkiye’deki gelişimine ilişkin yapılan çalışmalar incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, seçili eserlerle ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Seçili eserlerin teknik ve müzikal incelemesinin yapılmasına karar verilmiştir.

3 İLHAN USMANBAŞ VE MAVİ ÜÇGEN

23 Ekim 1921’de müziksever bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Galatasaray Lisesi’nde eğitimine devam ettiği sıralarda, Sezai Asal’dan viyolonsel dersleri almıştır (http: 4).

1941 yılında hem Edebiyat Fakültesi’nde hem de İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Cemal Reşit Rey ile armoni çalışarak eğitim hayatına devam etmiştir. Bir yıl sonra Ankara Devlet Konservatuvarı’nın sınavını kazanarak, David Zirkin ile viyolonsel, Ulvi Cemal Erkin ile piyano, Adnan Saygun ve Ferit Alnar ile armoni derslerine devam etmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı’ndaki eğitim deneyimini Usmanbaş şöyle anlatmıştır:

“İki çağı iç içe yaşıyorduk sanki: Biri yüzyıllardan beri dünyaya uzak kalmış bir çağ, öbürü dünyaya ortak olmaya çalışan bir çağ” (Okyay, 2013, s. 175).

Mezun olduğu 1948’den itibaren aynı kurumda solfej dersleri vermeye başlamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı’ndan sonra İstanbul Devlet Konservatuvarı’nda da dersler vermeye başlayan Usmanbaş, 1971 yılında devlet sanatçısı ünvanıyla onurlandırılan ilk bestecilerimizdendir. Kemal İlerici ile özel olarak Türk müziği armoni sistemi üzerine de çalışmıştır.

Usmanbaş’a göre:

Musiki bir dildir. Bir anlatım aracıdır. O dile alışan, o dili benimseyen kimse, alıştığı dilde meydana getirdiği yenilikleri başkalarına da nakletmek isteği duyuyor. Okul sıralarında el işi derslerinde hocamız bize sapan yapın, derdi. Ben traktör yapardım. Demek istediğim şu ki, konservatuvarın kompozisyon sınıfında da alışılmış, geleneksek kurallara uyma değil, bu kurallardan ayrılma eğilimini duydum. Musikide yapmak istediğim şey, müzik dilinin son gelişmelerini göz önünde tutup yeni bir şeyler söylemeye çalışmaktır. Daha kısa bir deyimle, avangart (öncü) müzikçisi olmaktır ereğim (İlyasoğlu, 2000, s. 139).

1952 yılında Unesco aracılığıyla Amerika’ya gittikten sonra bestecilik hayatında 12 ton müziğine yönelmiştir. Bu teknik eşitlik ilkesini temeline alarak müzikte tonalite kavramını reddetmekte ve seslerin birbiri ile olan ilişkisinde herhangi bir hiyerarşi olamayacağı fikrini benimsemektedir. “Piyano Sonatı” (1957), “Orkestra için Tema ve Varyasyonlar” (1968), “Üç Yaylı için Trio” (1971), eserleri 12 ton müziğinin kullanımına örnektir. Genellikle 12 ton müziğinin soyut yapısı ile Türk müziği öğelerinin harmanlanması karşımıza çıkmaktadır.

Eserlerinde 1960’lardan sonra özgür biçimde *raslamsal* unsurları kullanmış ve soyut anlatıma yönelmiştir. Raslamsallık bir zar atımı anlamına gelen “aleatory” benzetmesine göre adlandırılmıştır. Önceden kararlaştırılmamış, yorumcuların icra sırasında besteciden aldıkları ipuçlarına göre çaldıkları müziktir.

“*Keman ve Piyano için Prelüd*” (1960), “*Orkestra için Konçertant Parçalar*” (1960), “*Oda Müziği için Raslantısal Yapılar*” (1983), gibi eserleri bu yazıma örnek gösterilebilir. Usmanbaş’ın raslamsallıkla ilgili saptaması şu şekildedir:

Yüzyılımızın ortalarından bu yana yorum sanatlarında yapıt kavramı yepyeni bir görüşle karşımıza çıkmaya başladı. Müzikte, tiyatrodaki, balede ama özellikle müzikte yaratıcı sanatçı ile yorumcunun -besteci ile çalıcının- iş birliği, kâğıt üzerine saptanmış yapıtın ötesine taşıdı. Besteci çalıcının seçimine bıraktığı bazı olanaklarla yapıtının genişlemesini ister oldu. Bütün bunlara koşut olarak notalama da değişti (İlyasoğlu, 2000: 129).

Usmanbaş, 1980’lerden sonra ise minimal yazım tarzına yönelerek, bu alanlarda besteler meydana getirmeyi amaçlamıştır (Aktüze, 2007, s. 2456-2457).

Müzikte minimalizm, çağın başından beri Avrupa’da egemen olan yeni müziğin karmaşıklığına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Temel ilkesi, sürekli yinelenen müzik cümlesinin ya da motiflerin içinde tonalite ve ritmin belli belirsiz ve ağır ağır değişmesidir. “*Transformasyonlar*” (1975), “*Oda Müziği için Raslantısal Yapılar*” (1983), eserleri minimal yazım tarzına örnek verilebilir.

Bestecinin bu tekniklerin yanı sıra, serbest atonalite, poliritmik ve polifonik yapılar, mikrotonalite ve makamsal etkilerin de kendini gösterdiği eserleri bulunmaktadır.

Usmanbaş, birçok farklı tarzda ve enstrüman için yazdığı eserlerin yanında, kazandığı ödüllerle de adını Çağdaş Türk bestecileri ikinci kuşağının arasına yazdırmayı başarmıştır.

Usmanbaş’ın solo obua için 1965 yılında Ankara’da bestelemiş olduğu Mavi Üçgen (Antep, 2006:) adlı eseri, obua sanatçısı Ali Kemal Kaya’ya adanmıştır. Usmanbaş, 1967 yılında 3. Wieniawski kompozisyon yarışmasında kazandığı birincilik ödülünü almak üzere Polonya’ya gitmiş ve o süreçte 5. Uluslararası Wieniawski keman yarışmasının kapsamında yapılan açılış konserinde iki diğer eseriyle birlikte Mavi Üçgen’in ilk seslendirmesi yapılmıştır (İlyasoğlu, 2000, s. 138).

3.1 Eserin Teknik İncelemesi

Mavi Üçgen'in yazımında “ritim olarak görsel orantılı notalama” tekniğini kullanan Usmanbaş, eserin nasıl icra edilmesi gerektiği ile ilgili notlarını da paylaşmıştır. Müziği hem işitsel hem de görsel olarak anlamak ve temsil etmek için kullanılan *görsel orantılama tekniği*, müziğin matematiksel düzenini vurgularken, aynı zamanda performans ve analiz sürecini kolaylaştıran bir yöntemdir.

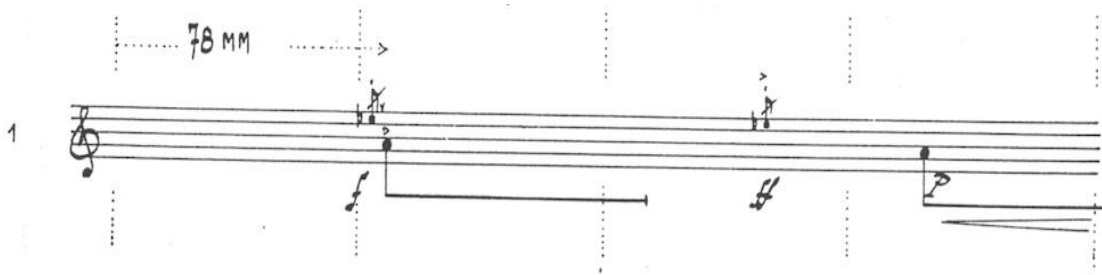
Eser, rastlamsal yazım tarzında bestelenmiştir. “Rastlamsallık ya da diğer şekliyle raslantısallık” (*indeterminacy*) kavramı, yapıtın icrası sırasında yorumcuya verilen serbestlikliğiyle ilgili uygulamaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir anlamda yorumcu, bestecinin tasarımını aktaran bir “aracı” değil, yapıtın her seferinde biricik icrasını belirleyen bir aktör pozisyonundadır” (Öğüt, 2014, s. 28). Bestecinin kompozisyon sürecinde ve / veya performansta şans unsurlarını içerdiği müzik, “aleatorik müzik” adıyla tanımlanmaktadır. Bu müziğe genellikle belirsizliğin müziği de denmektedir.

Mavi Üçgen eserinde rastlamsallığın yanı sıra makamsallık, tonal olmayan örüntüler, minimalizmin simgesi motifler karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca eserde doğrudan hissedilen bir gelişim ve “doruk noktası” bulunmamakta, icracıya tanınan alan dolayısıyla her performans kendi bağlamını yaratmaktadır.

Soyut ifade dili, eserde hüküm sürer. Ancak diğer yandan çekirdek sayılabilecek ezgi parçaları, yerel ve global müzik gelenekleriyle ilişki kurmaya olanak tanır. Eser MiB ve La perdelerinin oluşturduğu “şeytan aralığı” yani eksiltilmiş beşli ile başlar. Bu aralık eserin tüm kurgusunda incelikle işlenmiştir.

Şekil 3. 1

Mavi Üçgen 1. ölçü, eksik beşli aralığı

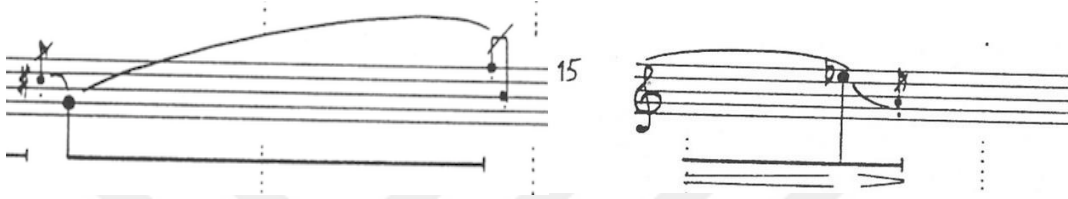


Kaynak: Usmanbaş, 1965

Küçük çarpma notalarının kimi zaman asıl notaya bağlı, önünde ya da arkasında, kimi zaman asıl notadan bağımsız, önünde ya da arkasında, çoğu kez de hiçbir notaya bağlı olmayan tek ya da grup çarpmalar olarak bu parçanın çalış özelliği olarak kullanılmıştır. Bu çalış çoğunlukla zurnada görülen bir çalış biçiminden esinlenmedir. Artık dörtlü- eksik beşli aralığı bütün parçada önemli bir kuruluş ögesi olarak tanımlanabilir. Bütün ezgisel yapı tamamlanmayan, karar sesine varmadan başka yönle kayan, yarım bırakılmış modal çizgilerden oluşur (Usmanbaş, 1965).

Şekil 3. 2

Mavi Üçgen 5. ve 15. ölçü, küçük çarpma notaları

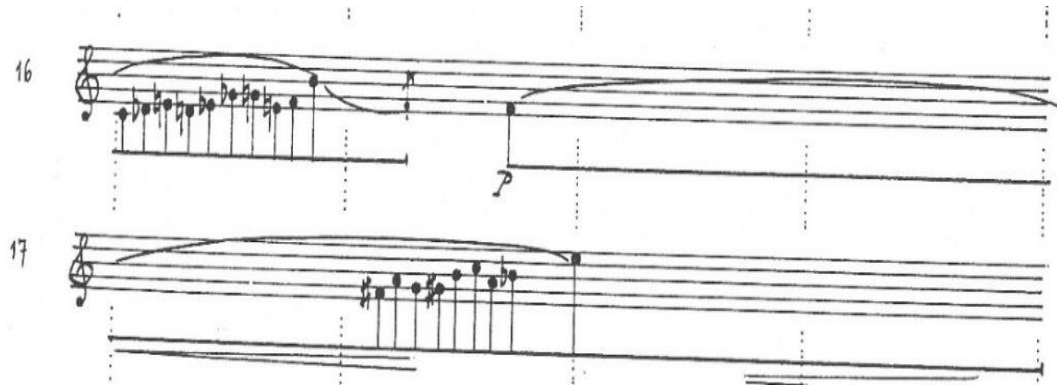


Kaynak: Usmanbaş, 1965

Eser boyunca sesler arasında meydana gelen çarpışmalar nedeniyle kararlı perde arayışı zorunlu hale gelir. Buna Usmanbaş'ın geleneksel olmayan yollarla oluşturduğu zaman konsepti de eklenince artık muğlaklık kaçınılmazdır. Gerilim-çözülüm ihtiyacını karşılamak için yanaşık sesler arasındaki yüksek çekim gücü çoğu zaman yeterlidir. Bu sesler arasındaki hiyerarşi, süre ve şiddet unsurlarında yapılan tercihlerle belirlenmiştir.

Şekil 3. 3

Mavi Üçgen, 16. ve 17. ölçüler, uyumsuzluk

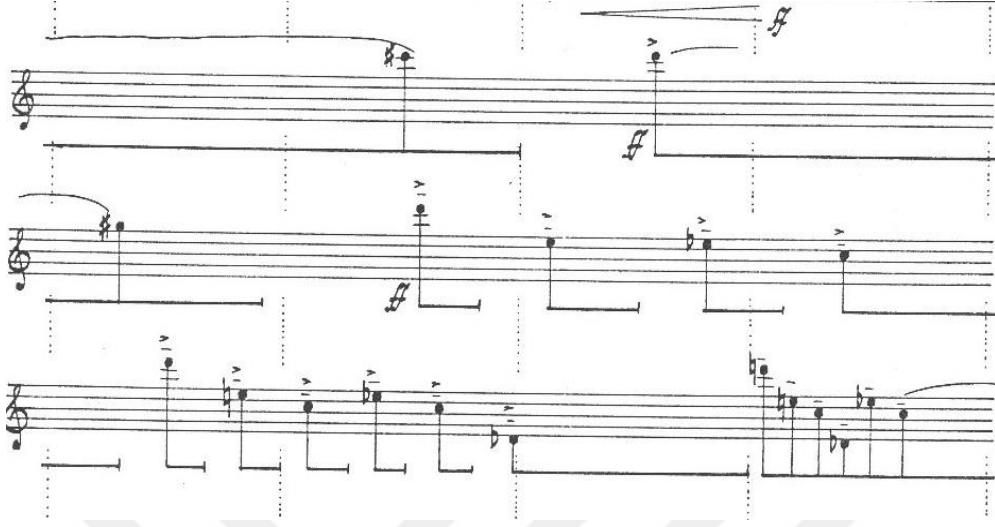


Kaynak: Usmanbaş, 1965

Bu görece nota yazısında nota değerleri noktalı tempo çizgileri arasına konmuş olan nota başlarının yerleştiriliş durumları uyarınca görece olarak başlar ve kuyrukların uzaması süresince daha sonraki notaya kadar görece olarak değer alır (Usmanbaş, 1965).

Şekil 3. 4

Mavi Üçgen, nota başları ve kuyruklara örnek



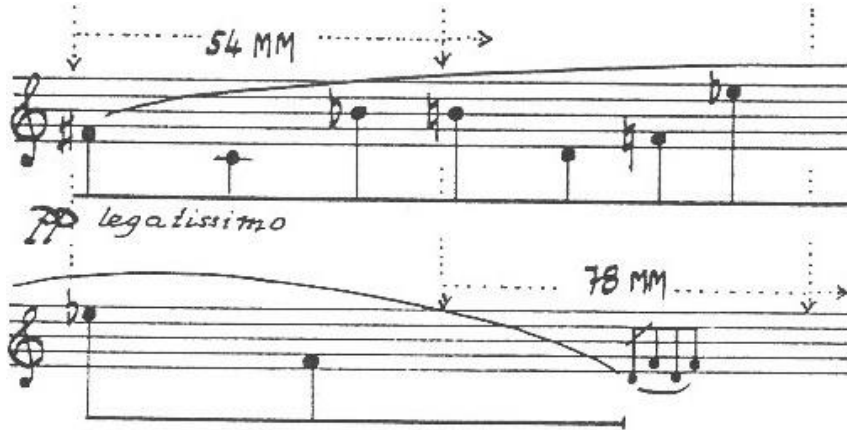
Kaynak: Usmanbaş, 1965

Tempolar noktalı ölçü çizgisi gibi gösterilmiş olan tempo/vuruş çizgileri arasında belirtilmiş metronom sayısı gibidir, çizgi aralıkları eşittir. Belirtilen tempoda kesin vuruşlara karşılık nota değerleri yaklaşık bir akış izler. Küçük notalar çok hızlı çalınır (Usmanbaş, 1965).

Usmanbaş, eser boyunca gerekli artikülasyonu nota kuyruklarının uzunlukları ve notalar üstünde belirttiği metronom sayıları ile belirtmektedir. Eserin genelinde icracıya performans için gerekli özgürlük ve alan sağlanmış olsa da kesin olarak belirtilen noktalarda bestecinin kararlarına sadık kalmak eserin karakteri gözetildiğinde zorunlu hale gelmektedir.

Şekil 3. 5

Mavi Üçgen, metronom sayısı göstergeleri



Kaynak: Usmanbaş, 1965

Eserin icra edilebilmesi için ileri seviye bir tekniğe sahip olunması gerekmektedir. Özellikle Usmanbaş'ın eseri hakkında yazdığı ön metinden de anlayabileceğimiz gibi, eserin küçük notasyonlarla yazılmış hızlı çalınması gereken kısımları çift dil gibi teknikler gerektirmektedir. Özellikle bağlı olmayan yani *staccato* olan kısımlarda çift dil tekniğinin kullanılması zorunludur.

Çift dil tekniği, tek dilin yetişemeyeceği hızlı *staccato* pasajların çalınabilmesine olanak sağlamaktadır. Artikülasyon için büyük önem taşıyan çift dil tekniği, dilin iki farklı hareketinin hızlı ve ardışık bir şekilde kullanılmasıyla gerçekleştirilir.

Şekil 3. 6

Mavi Üçgen, 30. ölçü, çift dil tekniği



Kaynak: Usmanbaş, 1965

Ayrıca eser zurna enstrümanından esinlenilerek yazıldığından dolayı, bağlı olan uzun pasajlarda zurnacı nefesi ya da *circular breathing* diye ifade edilen tekniğin kullanılması gerekmektedir.

Zurnacı nefesi kısaca, uzun ve birbirine bağlı notalar arasında icracının çalmaya devam ederken aynı anda hem burnundan hem de ağızından aldığı veya verdiği nefes olarak tanımlanabilmektedir. Genellikle yavaş ve uzun bağlara sahip olan pasajlarda uygulanmakta olsa da kimi zaman ağızdan nefes almaya zaman olmayan hızlı pasajların tril ya da *mordan* kısımlarında da kullanılabilmektedir.

Şekil 3. 7

Mavi Üçgen 47. ölçü, zurnacı nefesi tekniği



Kaynak: Usmanbaş, 1965

3.2 Eserin Müzikal İncelemesi

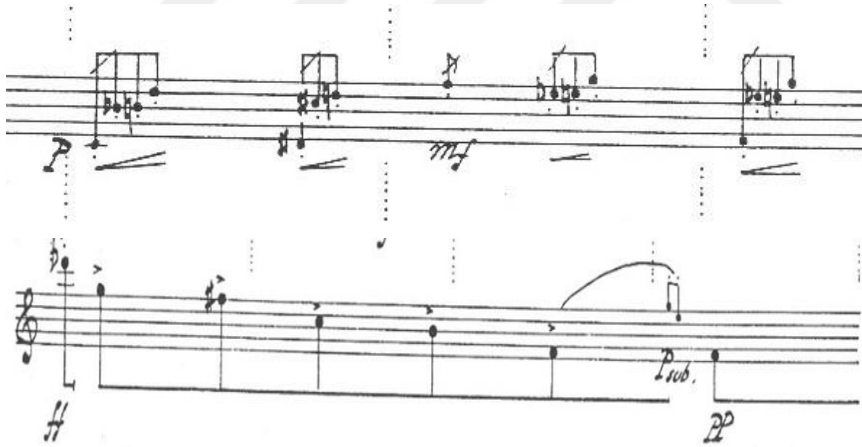
Eserde kullanılan dinamikler düzenli katmanlar halinde değil genellikle birbirinin tam zıttı olacak şekilde karşımıza çıkar. Adım adım geliştirilen gürlük yerine çoğu zaman ani değişimlere yer verilmiştir. Nüans değişimleri genellikle çok kısa süreli değerdeki notalarda meydana gelir. Yer yer belirtilmiş *crescendo* ve *decrescendo* dinamikleri yine anlık değer taşımaktadır.

Örneğin eserin 7. ölçüsünde, çarpma notalarda gördüğümüz *crescendo* dinamikleri çok detaycı bir yaklaşımı gözler önüne serer. Bestecinin, icracı tarafından karşılanması zor olabilecek ve dolayısıyla ileri teknik gerektiren beklentileri seçilen dinamikler ile kendini göstermektedir.

En küçük iki notalık bir ünitenin *f* ya da *p* oluşunun bağlantı anlamı taşımasına önem gösterilmiştir. Görsel notalamanın sağladığı doğal biçimde gelişen uzunluk kısalıkların ince farklılıkları da parçanın gelişme sürecinde işlev kazanır (Usmanbaş, 1965).

Şekil 3. 8

Mavi Üçgen, 7. ve 9. ölçüler, anlık nüans değişimleri



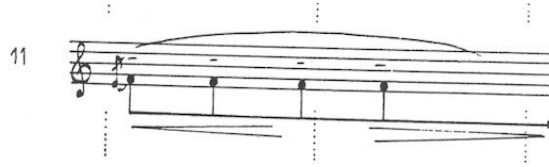
Kaynak: Usmanbaş, 1965

İlk önce ikinci sayfada görülen daha sonra yer yer gelen dört notanın dört kez tekrarından oluşan bir figür parçanın sonunda bitiriş fikrine dönüşecektir. Bu tek belirgin fikirden başka bütün parça kendi içlerinde devinen, birbirinin devamı gibi görünmelerine karşın bağımsız olan fikirlerin bağları ancak bir ezgi parçacığının en kalın ya da en ince notalarının daha sonra bir başka ezgi parçacığında yeniden ele alınması ve belli bir gelişim göstermesiyle oluşur. Doğal ki fikirlerin ilişkileri gürlüklerin işlevlerine de dayanır (Usmanbaş, 1965).

Eserin farklı yerlerinde zaman zaman beliren bu motif hem ulaşılmak istenen yer hem de eseri sık sık rahatlatan bir öğedir. İncelikle icra edilmesi eserin karakterini ortaya çıkarmak açısından çok önemlidir. Eserin ana fikri bu motiftir.

Şekil 3. 9

Mavi Üçgen 11. ölçü, ana motif

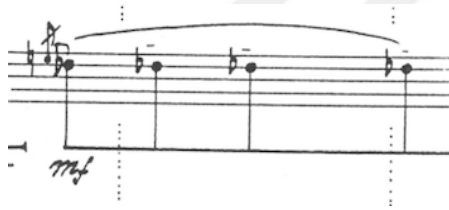


Kaynak: Usmanbaş, 1965

“Son iki sayfada daha önce sözü edilen tekrarlı dört nota bitirme duygusunu sağlamak üzere değişik anlamlarda art arda gelmektedir” (Usmanbaş, 1965).

Şekil 3. 10

Mavi Üçgen 26. ölçü, ana motif



Kaynak: Usmanbaş, 1965

Şekil 3. 11

Mavi Üçgen, yüz birinci ve yüz dördüncü ölçüler arası, tekrarlı notalar



Kaynak: Usmanbaş, 1965

Mavi Üçgen'in son dört ölçüsü boyunca aynı perdenin çarpımlar, kısalık ve uzunluk değişkenleri ve devam eden *decrecendo* kullanılarak elde edilen farklı karakteristik yapılarla tekrarlı olarak karşımıza çıkması, eserdeki bitiş hissiyatını uzatmakta fakat aynı zamanda da tatmin edici bir bitiş sağlamaktadır.



4 METE SAKPINAR VE İSTANBUL

1954 yılında Ankara’da doğan besteci, müzik hayatına annesi ile piyano çalışarak başlamıştır. 1975 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı piyano ve kompozisyon bölümünü kazanmıştır. Piyanyoyu Gülay Uğurata, solfej, armoni, kontrpuan derslerini Ercivan Saydam ile çalışmıştır. 1978 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne geçmiş ve İlhan Usmanbaş ile çalışmıştır. 1980 yılında Paris’e gitmiş ve Ecole Normale de Musique öğrencisi olmaya hak kazanmıştır. Tony Aubin ve Jacques Casterede ile kompozisyon, Dominique Roitz ve Gerard Devos ile şeflik çalışmıştır. Besteciye, 1981 yılında Paris jürisi tarafından kompozisyon ve füg dallarında ödül verilmiştir. Kompozisyon bölümü lisans diplomasını alarak 1984 yılında Amerika’ya gitmiş ve şefliği ile sanat yönetmenliğini üstlendiği New York Concertante Orkestrası’nı kurmuştur. 1985 yılında Juilliard Müzik Okulu Kompozisyon Bölümü’nü kazanmış ve Milton Babbitt ile kompozisyon, Donald Howe ile elektronik müzik çalışma fırsatı yakalamıştır. Burada yüksek lisans derecesini tamamladıktan sonra, İstanbul Üniversitesi’nde doktorasını tamamlamıştır. 1991 yılından itibaren İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda kompozisyon ve füg dersleri vermiştir (http: 3).

Eserlerinde ton dışılık ve on iki ton müziğine yönelen besteci, yirminci yüzyıl akımlarından etkilenmiştir. Genel olarak herhangi bir eğilime ait olmak istememiş olan bestecinin tek hedefi, bestelerinde sabit fikirli olmadan akımları bir araç olarak kullanmıştır. Etkilendiği müziklerin, esnek müziği dolayısıyla Bach’tan geldiğini de kendisi bizzat dile getirmiştir. Genellikle akustik enstrümanları elektronik müzikle birleştirmek seçtiği yöntemler arasındadır (http: 3).

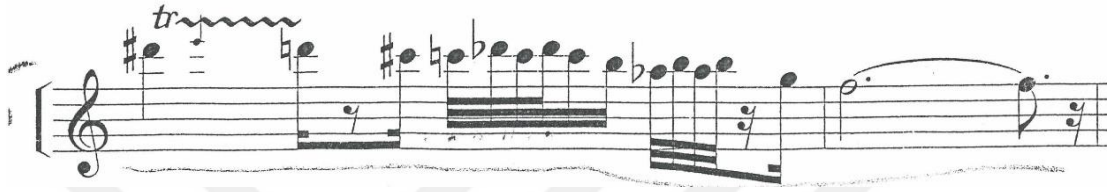
Besteci, İstanbul isimli adını orientlikten alan bu eseri, 1999 yılında İsviçre’de okuyan ve öğrencisi olan obua sanatçısı Ayşin Pelin Kiremitçi için bestelemiştir (http: 6). İlk seslendirilişi 1999 senesinde İsviçre’nin Basel kentinde Kiremitçi tarafından gerçekleştirilen eser, Bayram Bayramoğulları tarafından da Mısır ve Romanya’da icra edilmiştir (http: 5). Aynı zamanda Bayramoğulları, bestecinin bilgisi dahilinde esere iki adet kadans eklemiştir. Yurt içinde de seslendirilmiş olan eserin obua, klarnet ve dijital bant için de bir versiyonu bulunmaktadır. Dijital kayıt üzerine çalınan solo obua partisi teknik açıdan büyük zorluklar içeren, gelişmiş teknik pasajlar ile bezenmiştir. Bestecinin belirttiği metronomda çalındığında yaklaşık olarak beş dakika sürmektedir (Durukan, 2024).

4.1 Eserin Teknik İncelemesi

Eser tek bölümden oluşmaktadır. Bestecinin belirttiği metronom sayısı 120'dir. Ölçü rakamı dört dörtlük olan bu eser, atonal stilde yazılmıştır. Eserde herhangi bir nüans bulunmamaktadır. Eser çağdaş yazım tekniklerinden faydalanılarak yeni müzik tarzında bestelenmiştir fakat içerisinde yeni çalım teknikleri bulunmamaktadır.

Şekil 4. 1

İstanbul, 5. ve 6. ölçüler

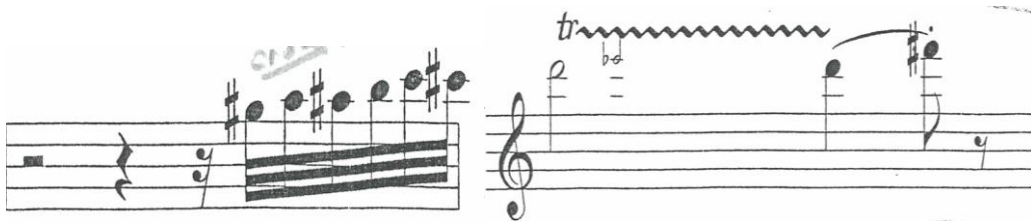


Kaynak: Sakpınar, 1999

Dijital bandın/kaydın başlamasından dört ölçü sonra esere dahil olan obua, bize ilk motifini sunmaktadır. Aynı motif eser boyunca birçok defa tekrarlanmaktadır. Görsel olarak incelendiğinde ilk göze çarpan, obua eserlerinde sık rastlamadığımız keskin ve kısa değerli ritim değişiklikleridir. Eser boyunca obua her zaman yukarıda duyurulmaya çalışılmıştır. Zor teknik pasajların ardından gelen tril içeren ya da içermeyen üst oktavdaki notalar ile obua sanki müziğe hâkim olmaya çalışmaktadır.

Şekil 4. 2

İstanbul, 7. ve 8. ölçüler

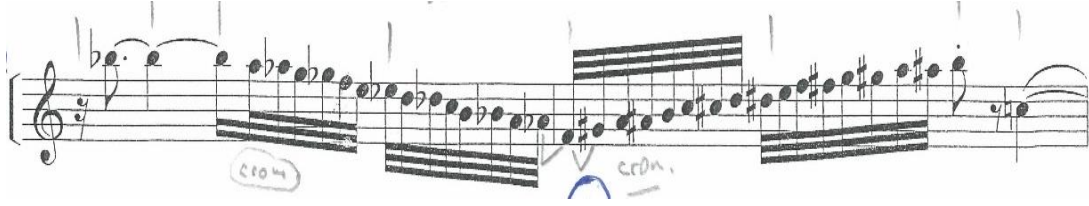


Kaynak: Sakpınar, 1999

Yedinci ölçüde de örneğini gördüğümüz kromatik şekilde tırmanan ya da inen pasajlara sahip olan eser teknik anlamda icracının tüm sınırlarını zorlamaktadır. Ritmik ve notasyon olarak tekrara düşmeyen esere karmaşa ve düzensizlik hakimdir.

Şekil 4. 3

45. ve 46. ölçüler

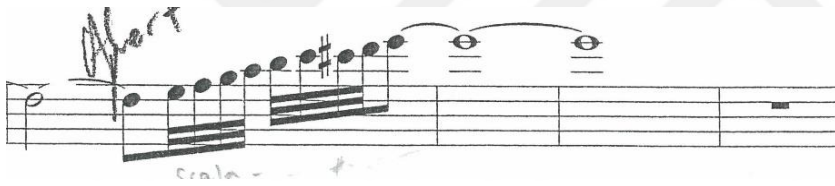


Kaynak: Sakpınar, 1999

Eserin gerilimli ritmik havası içerisinde rahatlama, sakinleşme anları da bulunmaktadır. Çok nadir rastlanan bu anlar genel olarak üst oktavlarda sonlanmaktadır. Ardından gelen, her zaman olmasa da yer yer var olan uzun esler ile ritimsel olarak eserin tansiyonunu biraz olsun düşürmek hedeflenmiştir.

Şekil 4. 4

İstanbul, 39. ve 42. ölçüler arası



Kaynak: Sakpınar, 1999

Elektronik alt yapı ile obua, birbirleriyle bazen zıt bir şekilde ilerlerken bazen de uyum içinde gösterişli pasajlar duyurmaktadır. Matematiksel yazım olarak adlandırılabilen zor ritmik pasajların kullanıldığı eser, icracıya ritmik olarak özgürlük tanımamıştır. Çok keskin ve sert denilebilecek bir nota yazım stiline sahiptir ve akla gelebilecek tüm ritmik yapıların kullanılmasıyla icracıyı makineleştirme çabası sezilmektedir. Elektronik alt yapının sakin, ritmik ve daha çok efektif olarak duyulan hali icracının teknik pasajlarının tam tersi niteliğinde ve onunla alay eder şekilde duyurulmaktadır.

Şekil 4. 5

İstanbul, 104. ve 107. ölçüler arası



Kaynak: Sakpınar, 1999

Şekil 4. 6

İstanbul, 60. ölçü La bemol zirvesi

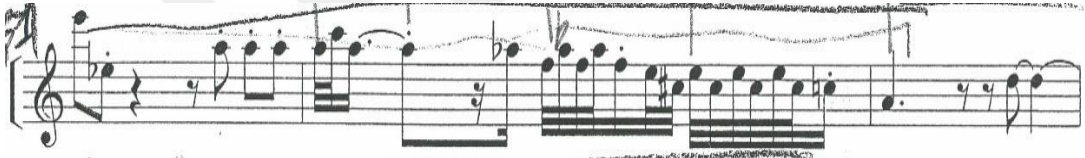


Kaynak: Sakpınar, 1999

Eserde bilinçli olarak yazılan la bemol zirvesi bulunmaktadır. Obuada elde edilebilecek en tiz seslerden biridir. Bu zirve enstrümanın kapasitesini zorlayan ve eserlerde genel olarak rastlanmayan bir noktada ve tizliktedir.

Şekil 4. 7

İstanbul, 61. ve 64. ölçüler arası

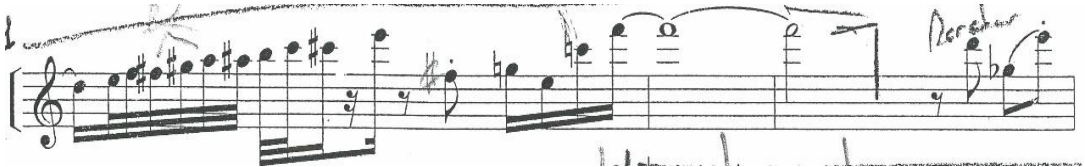


Kaynak: Sakpınar, 1999

Eser, bilinen klasik müzik formu özellikleri yerine serbest ama matematiksel keskinliğe sahip, elektronik alt yapının ve obuanın birlikteliğini içermesiyle ve farklı bir uyum/uyumsuzluk yapısını aktarmaya çalışmasıyla son derece farklı ve özgündür. Teknik olarak zor, takip edilmesi güç ritmik öge ve notasyonlarla donatılmıştır.

Şekil 4. 8

İstanbul, 64. ve 67. ölçüler arası



Kaynak: Sakpınar, 1999

Eserin tamamı *staccato* yani dilli pasajlardan oluşmaktadır. Arka arkaya aynı gelen notalar dışında eserde bir bağ (legato) sembolü görülmemektedir. Bu yazım seçimi de temposu hızlı ve ritmik olan bu tarz eserlerde icracının çift dil kullanmasını zorunlu kılmaktadır.

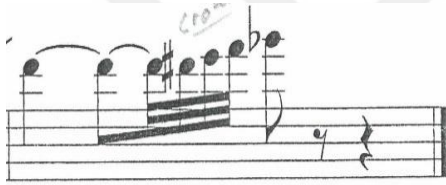
Fakat eseri icra eden obuacıların esere bağ eklediği ulaşılan kayıtlar incelendiğinde gözlemlenmiştir. Uzun ve bağlı olan ya da tril içeren uzun notalarda icracı kendisini rahatlatmak adına zurnacı nefes çevirme tekniğini (circular breathing) kullanması gerekmektedir.

4.2 Eserin Müzikal İncelemesi

Eserin dördüncü ölçüsünde ilk kez gelen müzikal motif, eser içerisinde yer yer aynı ritmik şekilde karşımıza çıkarken yer yer de geliştirilmiş, yoğunlaştırılmış şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Eserin müzikal ana fikrini oluşturan bu motif, eserin son ölçüsü olan 147. ölçüde de eserin bitirilişini duyurmaktadır.

Şekil 4. 9

İstanbul, 147. ölçü

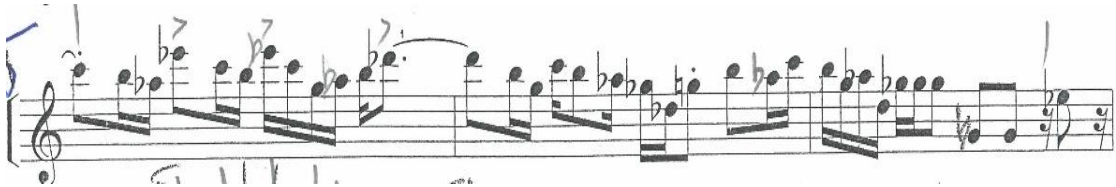


Kaynak: Sakpınar, 1999

Obuanın, elektronik müziğe göre her zaman yukarıda duyurulmaya çalışılması, akustik ve dijital müzik kıyaslamasına bir gönderme niteliğindedir. Müzikal olarak baktığımızda obua ya da akustik enstrüman, elektronik müziğin matematiksel çalışma disiplini taklit etme amacı taşımaktadır. Tam tersi elektronik alt yapı için de geçerlidir ve sanki obuanın yapacakları dinleyiciye bu yolla aktarılmaktadır.

Şekil 4. 10

İstanbul, 125. ve 128. ölçüler arası



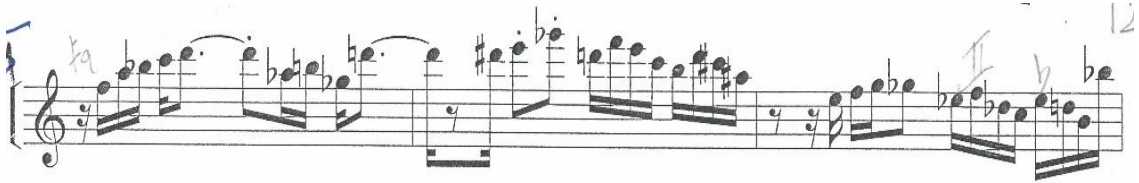
Kaynak: Sakpınar, 1999

Eserde nüans bulunmamaktadır. Pasajların zorluğuna ya da elektronik alt yapıya göre icracı anlık ya da önceden çalışılmış olarak esere nüans ekleyebilmektedir. Bu sayede eser her çalındığında müzikal anlamda değişiklik gösterebilmektedir.

Aynı zamanda 125. ve 128. ölçüler arasında da gördüğümüz gibi eserin genel olarak yazımında sergilenen keskin ritimsel yapısı onu müzikal anlamda sert bir duyuluşa itmektedir.

Şekil 4. 11

İstanbul, 95. ve 98. ölçüler arası



Kaynak: Sakpınar, 1999

Elektronik müzik yansımasıyla bestelenen bir eserin tam olarak bestelendiği gibi kusursuz çalınması ancak bir elektronik aygıt ile mümkün olabilir fakat akustik enstrümanlarda birçok farklı etmenin de işin içine girmesi ile icracının bestecinin beklentisini tam olarak karşılayamaması ve performans esnasında hata yapması olasıdır. Bu bağlamda elektronik herhangi bir aygıt eseri her seferinde bire bir aynı duyurabilir ancak icracının her performansı bir öncekinden mutlaka farklı olacaktır. Bu eserde de özellikle bu anlamda bir düşünce gözlemlenmekte ve yeni ile eski diyebileceğimiz müzik türleri günümüz yapılanması içinde bir arada kullanılarak uyum ve uyumsuzluğun müzikal tatmini hedeflenmektedir. Tamamen hatasız bir sunum beklentisinden ziyade elektronik alt yapı ile obuanın zıtlığı ortaya çıkarılmış ve ön planda tutulmuştur. Müzikal anlamda genel olarak zirveye taşınan ya da rahatlığa ulaşan bir yazım örgüsüne sahip olan eser, dinleyiciye çok fazla rastlanmayan farklı lezzetler ve tınlar sunmaktadır. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında diğer çağdaş Türk bestecilerinin de benimsemiş olduğu doğu-batı müzikal tutumunu bir arada sergileme çabası görülmektedir. Eser aynı zamanda İstanbul'un sıkıntılı ve karışık şehir yapısına göndermeler yapmaktadır.

5 HATIRA AHMEDLİ CAFER VE MONOLOG II

Besteci, 1958 yılında Bakü’de dünyaya gelmiştir. Müziğe altı yaşındayken başlamıştır. 1974-78 yılları arasında Asef Zeynallı Adına Müzik Lisesi’nde okumuştur. 1980 yılında Rusya Müzik Akademisi kompozisyon bölümünü kazanmıştır. Burada G. V. Çernov ve G. İ. Litinski’nin öğrencisi olarak lisans ve yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. 1994 yılında Ankara’ya yerleşen besteci, 1997 yılına kadar Bilkent Üniversitesi’nde çalışmıştır. 1998-2000 yılları arasında Nahçıvan Pedagoji Üniversitesi’nde çalışmış, 2003- 2006 yılları arasında da Azerbaycan Bilimler Akademisi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde doktorasını tamamlamıştır. Eserleri yurt içi ve yurt dışında seslendirilen bestecinin, birçok jüri üyeliği ve ödülü bulunmaktadır. Besteci, 2000 yılından bu yana Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır (Akyol, 2019).

Monolog II isimli bu eser, 2018-2019 yılları arasında obua sanatçısı Selçuk Akyol için bestelenmiştir. Monolog, genel olarak edebiyatta kullanılan, karakterin iç düşüncelerini aktarmaya yarayan edebi bir araçtır. Müzikte ise monolog, bestecinin iç düşüncelerini, çatışmalarını yansıtmak için kullanılmaktadır. Genellikle solo enstrüman için bestelenen bu tür, nadir de olsa birden fazla enstrüman için de bestelenmektedir.

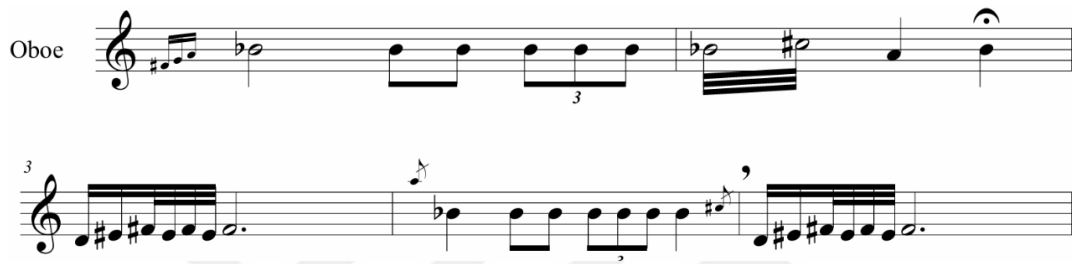
Cafer’in bu çalışmada incelemesi yapılacak olan eseri, sade üç bölmeli formda yazılmıştır. Serbest bir yazım tekniğine sahip olmasına rağmen kurgulanmış cümleler de göze çarpmaktadır. İçerisinde içsel konuşmalar ve fikir çatışmaları barındırmaktadır. Eser ilk başta ölçü çizgisiz bestelenmiş olsa da rahat icra edilebilmesi açısından sonradan ölçü çizgisi eklenmiştir. Aynı bağlamda eserde belirtilmiş bir ölçü rakamı olmamasına rağmen, ölçüler 4/4 şekilde tasarlanmıştır. Yeni obua teknikleriyle (multifonikler, tremololar ve glissandolar gibi) birlikte kullanılan makam dizileri, bestecinin enstrüman ve müziği hakkındaki hakimiyetini göstermektedir (Akyol, 2019).

5.1 Eserin Teknik İncelemesi

Üç bölmeli klasik formdan (a-b-a) oluşan eser serbest stilde bestelenmiştir. Birinci kısım iki cümleden, ilk cümle de beş ölçüden oluşmaktadır. İlk ölçüde kullanılan dört ses Azerbaycan makamlarından olan Şüşter makam dizisinin ilk dört notası/tetrakordudur (fa diyez, sol, la, si bemol). İkinci ölçüde kullanılan si bemol-do diyez *tremolosu*, eserde karşımıza çıkan ilk çağdaş obua tekniğidir.

Şekil 5. 1

Monolog II, 1. ve 6. ölçüler arası



Kaynak: Cafer, 2019

6. ve 12. ölçüleri arası kendini gösteren ikinci cümle ise, ilk cümle motif yapısının daha gelişmiş bir versiyonunu sunmaktadır. Eserin tamamında kendini gösteren küçük değerdeki notalar, her adımda değişen ritmik örüntüler ve besteci tarafından belirtilmiş olan nefes alma yerleri icracının besteciye tamamen sadık kalması gereken unsurlardır. 10. ve 11. ölçülerde görülen, sesin önünde ve arkasında, bağlı ya da ayrı olan çarpmalar da eserin karakterini ortaya çıkarmak adına önemli rol oynamaktadır (Akyol, 2019).

Şekil 5. 2

Monolog II, 6. ve 15. ölçüler arası



Kaynak: Cafer, 2019

İkinci kısım 13. ölçüden başlamaktadır. Eserin 18. ölçüsünden itibaren ise çağdaş obua tekniklerinden kabul edilen; *multifonik*, *tremolo* ve *glissando* kullanılmaktadır. *Tremolo* ve tril, obuada teknik olarak benzer bir yapıdadır. Bahsedilen iki teknik arasındaki fark ise; triller yanaşık seslerden oluşur ve ritmik yapısında değişiklikler yapılabilirken, *tremololar* atlamalı ses aralıklarına da sahip olabilen ve ritmik yapısı belirli olan unsurlardır. Belirtilen iki notanın ardı arkasına hızlıca çalımıyla *tremolo* elde edilmektedir. 18. ölçüdeki notasyon bu tekniğin yazım stiline örnektir.

Şekil 5. 3

Monolog II, 17. ve 23. ölçüler arası, *tremolo*, *glissando* ve *multifonik* örnekleri

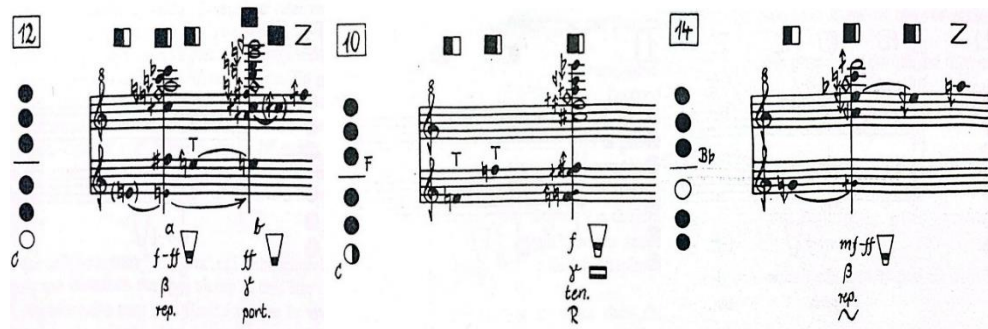


Kaynak: Cafer, 2019

Obua için günümüzde kullanılan teknikler arasında en etkileyici ve besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen tekniklerden birisi *multifonik* tekniğidir. Çağdaş bestecilerin bu tekniği tercih etmelerinin en önemli sebebi, tek sesli bir enstrümanı çok sesli bir enstrümana dönüştürebilme fonksiyonundan ileri gelmektedir. Tınıdaki metalik yapı ve çok seslilik, tekniğin günümüzde çokça kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Aşağıdaki şemalarda bu tekniğin yazım şekilleri örneklendirilmiştir. 20. ölçüdeki *multifoniklerin* hangi tuş ve dudak kombinasyonlarıyla yapılacağı sırasıyla şu şekildedir:

Şekil 5. 4

Monolog II, 20. ölçü, sırasıyla *multifonik* şeması



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

Akoru oluşturmak için yukarıda gösterilen şemaların iyi bilinmesi ve bu şemaların doğru okunması/anlaşılması gerekmektedir. Örneğin, numaraların altında gösterilen şema icracının hangi tuşlara basması gerektiğini göstermektedir. Dizeğin altında bulunan semboller ise icracının kamışı ağzında ne kadar ileride ya da geride tutması gerektiğini, hangi nüansla üflemesi gerektiğini, üstünde bulunan semboller ise ne kadar dudak baskısı ile çalınması gerektiğini göstermektedir. Z işareti ise dış tonunu/akorunu belirtmektedir. Dış tonu/akoru; kamışa dudak ile değil dış ile baskı yapılarak çalınması ile elde edilen bir tekniktir (Veale-Mahnkopf, 2014, s. 63). Şemada gösterilen semboller doğru uygulandığında, sembollerin altında ya da üstünde gözüken akorların duyulması gerekmektedir. 21. ölçüdeki *multifonik* akorun tuş ve dudak kombinasyon şeması şu şekildedir:

Şekil 5. 5

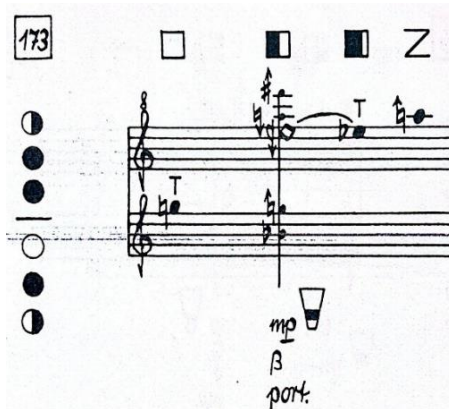
Monolog II, 21. ölçü



Kaynak: Cafer, 2019

Şekil 5. 6

Monolog II, 21. ölçü, multifonik şeması



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

Multifonikler genel olarak sapsız notalar olarak yazılmaktadır. Fakat 30. ölçüde olduğu gibi akor olarak da belirtilebilirler. Bestecinin istediği akorun tuş takımını nota üstüne yazması en doğru icrayı sağlayacaktır. Çünkü günümüzde yaklaşık olarak 391 adet *multifonik* ses üretilmiş ve bulunmuştur.

Şekil 5. 7

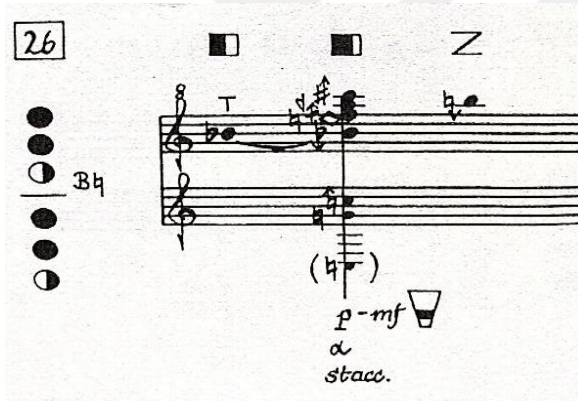
Monolog II, 30. ölçü



Kaynak: Cafer, 2019

Şekil 5. 8

Monolog II, 30. ölçü, multifonik şeması



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

Obua eserleri arasında çok sık rastlanılmayan fakat bu eserde kullanılan teknik ise, sesin çeyrek ton yukarıya kaydırılmasıyla elde edilen *çeyrek ton glissandosı* tekniğidir. 23. ölçünün sonunda başlayan ve eser boyunca birkaç kez daha karşılaşılan bu teknik, dudakla ya da parmak kaydırmasıyla yapılabilir.

Şekil 5. 9

Monolog II, 23. Ve 24. ölçüler; çeyrek ton glissandosı örneği



Kaynak: Cafer, 2019

31. ölçüye gelindiğinde, eserin üçüncü kısmı başlamaktadır. Birinci kısım ile aynı yapıya sahip olan üçüncü kısım, eserde *röpriz* hissi yaratmaktadır. Bu ölçüden sonra da yeni tekniklerin kullanıldığı müzik kendisini daha makamsal bir müziğe bırakarak, eserin başladığı kararlılıkta bir bitişe olanak sağlamaktadır.

Şekil 5. 10

Monolog II, 31. ölçü

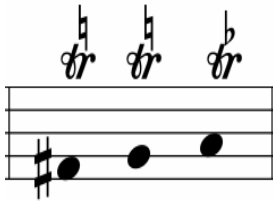


Kaynak: Cafer, 2019

Eserin içerisinde bulunan son *multifonik* yazım stili 35. ölçüde yer almaktadır. Tril içeren *multifoniklerde*, ses düzenini bozmamaya ve seslerin kesintiye uğramamasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu nedenle özellikle *mutifonik* ses ile tril yapılacak sesin tuş kombinasyonunun doğru seçilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde istenilen tril yapılamayacaktır.

Şekil 5. 11

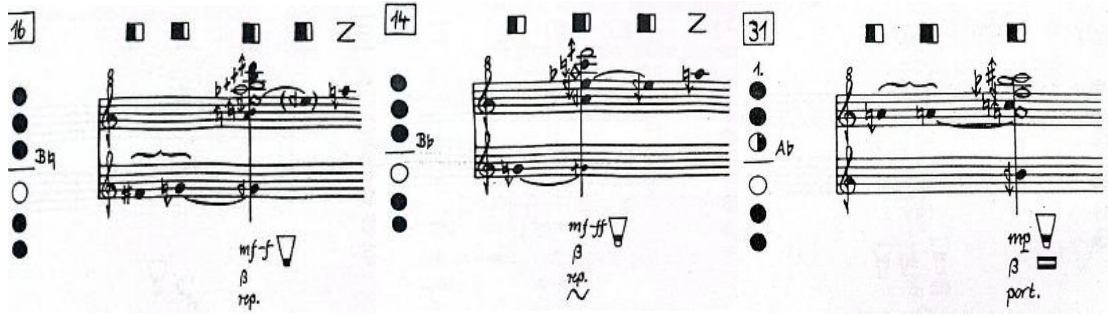
Monolog II, 35. ölçü



Kaynak: Cafer, 2019

Şekil 5. 12

Monolog II, 35. ölçü, multifonik şeması



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

5.2 Eserin Müzikal İncelemesi

Eser müzikal anlamda, bestecinin de içinde yaşadığı doğu-batı çelişkisini yansıtmaktadır. Makamsal müzik ile kullanılan, bir anlamda Batı'nın keşfettiği yeni çalış teknikleri eserin müzikal düşüncesi hakkında birçok şey anlatmaktadır. Son ölçüde gerçekleştirilen teslimiyet, *tekrar hissi veren* üçüncü kısım boyunca devam eden sonuca varma çabasını göstermektedir. Eserin majör duyuluş ile bitişi ise sanki bestecinin kendi içerisindeki tartışmayı kabullenişini ve teslim oluşunu simgelemektedir. Yavaş bir tempoda sunulan eserde, icracı için belirtilen herhangi bir süre sınırlaması bulunmamaktadır. Aynı zamanda eserde hiçbir dinamik belirtilmemiştir. Bunun sebebi, bestecinin icracıya daha serbest bir alan tanımak istemesi ve yorum çeşitliliğini arttırmaktır. Bu yazım şekli çağdaş eserlerde sıkça uygulanmaktadır.

Şekil 5. 13

Monolog II, 15. ve 16. ölçüler



Kaynak: Cafer, 2019

Eserin aceleci olmayan dingin ve müzikal yapısı, icracının müzikal incelik ve tını arayışını daha çok ön planda tutmasını hedeflemiştir. Özellikle eserin 15. ölçüsünden itibaren sıkıştırılarak gerilen müzik, 30. ölçüde zirveye ulaşmaktadır. 31. ölçüden itibaren de artık tekrara düşen ve git gide sakinleşen bir yapı görülmektedir.

Eserin sonu, başındaki müzikal motifleri içermektedir. Müzikal anlamda önem verilmesi gereken ve eser boyunca sunulan/duyurulan makamsal motifle eser son bulmaktadır.

Şekil 5. 14

Monolog II, 55. ve 57. ölçüler arası



Kaynak: Cafer, 2019

6 MAHİR CETİZ VE 8 EPİGRAM

Besteci, 1977 yılında Ankara’da dünyaya gelmiştir. ABD’de yaşayan ve Rudi E. Scheidt Müzik Okulu’nda kompozisyon ve müzik teorisi alanında yardımcı doçent olarak ders veren besteci aynı zaman orkestra şefi ve akademisyendir. Yeni müzik icrasında da aktif olan bestecinin eserleri orkestra ve farklı büyüklüklerdeki akustik topluluklardan, solo enstrüman ve elektronik ortam için hazırlanmış eserlere kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Müzikleri, International Contemporary Ensemble, Ensemble Intercontemporain, New York Philharmonic, BBC Symphony, BBC Philharmonic ve Tonhalle-Orchester Zürich gibi topluluklar tarafından icra edilmiştir. 2017 yılında Guggenheim ödülü kazanmış olan bestecinin ilgi alanları, Orta Doğu ve Hint kültürlerinin müzik gelenekleri, orta çağ polifonisi ve müzikal jestlerin algılanması üzerine yoğunlaşmaktadır (<http:1>).

Lisans derecesini tamamladığı Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı’nda viyolonsel, piyano, orkestra şefliği ve kompozisyon çalışmıştır. Lisans eğitimi sonrasında, Memphis Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi’nde bestecilik ve orkestra şefliği yüksek lisans derecelerini, Columbia Üniversitesi’nde ise Doktora derecesini tamamlamıştır. Doktora eğitimi boyunca Fred Lerdahl, Fabien Levy ve Tristan Murail ile çalışmıştır. British Council tarafından verilen ‘yılın müzisyeni’ ödülünün sahibi olan Cetiz, Manchester’da Royal Northern College of Music’te okumanın yanı sıra piyanist, besteci ve şef olarak çalışmıştır. New York’a yerleşmeden önce, 2003 ve 2006 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi’nde kompozisyon ve müzik teorisi dersleri vermiştir. Halen Columbia Üniversitesi’nde ders veren Cetiz, aynı zamanda besteci ve icracı olarak çalışmalarını sürdürmektedir (<http:1>).

Besteci solo obua için yazdığı 8 Epigram eserini 2003 yılında bestelemiştir. Eser, Prof. Ayşe Sezer tarafından Berlin’de seslendirilmiş ve kayda alınmıştır. Fakat eserin kaydına ulaşılammıştır.

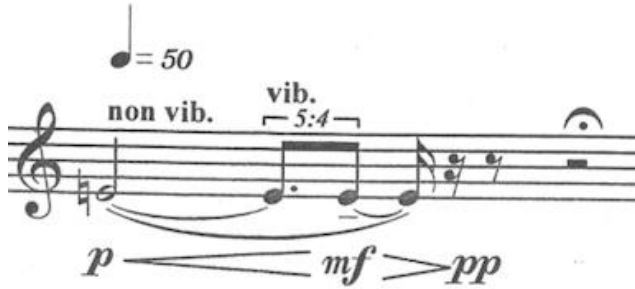
6.1 Eserin Teknik İncelemesi

Tamamen dramatik bir akışa göre sıralanmış ve sunulan müzikal fikirlerin birbirine benzerlik ve kontrast oluşturmaları sonucunda dinleyeni farklı karakterlerle tanıştıran bir akış hedeflenmiştir. Her bir bölüm kendi içinde bir minyatürdür, dolayısıyla her birisi tek bir karakter/fikir/müzikal deneyim üzerine odaklanır. Epigram: bir fikri kısa ve etkili bir şekilde ifade etmek anlamına gelir. Her bölüm de bunu yapmaya çalışmaktadır (Cetiz, Kişisel Görüşme, Mayıs 2024).

Bestecinin yapmış olduğu bu açıklama, eserde klasik anlamda bir form anlayışının bulunmadığını ortaya koymaktadır. Önemli olan yaratılan atmosfer olmakla birlikte ele alınan her motif, retorik olarak bu atmosfere hizmet edecek şekilde kurgulanmıştır. Ayrıca Segâh, Hicaz, Karcıgar gibi bazı makamsal renkler belli belirsiz göze çarpsa da bunlar bazen yoğun kromatik ilişkilerle bazen de farklı ses alanlarının (özellikle oktavların) kompakt kullanımı nedeniyle hızlıca kaybolmaktadır. Böylesi özel durumlarda ise bestecinin müzik dilini oluşturma noktasında soyut ifade gereçlerinden yararlandığı gözlenmektedir. Eserde ölçü çizgisi bulunmamasına rağmen bölüm başlarında belirtilen tempolar eserin nasıl icra edilmesi gerektiğini göstermektedir.

Şekil 6. 1

8 Epigram, 5. bölüm ilk satır



Kaynak: Cetiz, 2003

Eser, ritmik yapısı bağlamında keskin ve matematiksel bir yazım içermektedir. Detaylı bir şekilde planlandığı açık olan ve yer yer icracının teknik kapasitesini zorlayabilecek pasajlar göze çarpmaktadır. Küçük değerdeki ritim kalıpları ile kendini gösteren tekrarlı notalar ısrarcı bir yapıda kendini göstermektedir.

Şekil 6. 2

8 Epigram, 2. bölüm ilk satır



Kaynak: Cetiz, 2003

Eserde bölüm sıraları bestecinin tercihi doğrultusunda karışık olmakla birlikte, bölümler tek tek değil bir bütün olarak düşünülmeli ve icra edilmelidir. İkinci bölüm dışında diğer tüm bölümler *attaca* olarak birbirine bağlanmaktadır. Eserde yeni yazım tekniklerinden yalnızca multifonikler ve dış tonu/akoru bulunmaktadır. Multifonikler besteci tarafından daha sonra el yazısı ile eklenmiştir.

Şekil 6. 3

8 Epigram, 6. bölüm multifonikler



Kaynak: Cetiz, 2003

Dış tonu/akoru tekniğinde, dudaklar yerine dişler kullanılmaktadır. Kamışa dişlerin hafif baskısıyla ses oluşturulmaktadır. Z sembolü ile nota üzerinde gösterilmektedir.

Şekil 6. 4

8 Epigram, 7. bölüm ikinci satır sonu dış tonu/akoru örneği



Kaynak: Cetiz, 2003

Eserin genelinde teknik olarak icracıyı zorlayacak ritmik ve melodik kalıplar bulunmaktadır. Bu kalıpların icracı tarafından büyük bir titizlikle çalınması eserin besteci tarafından verilmesi istenilen atmosferin daha iyi yansıtılmasını sağlayacaktır.

Şekil 6. 5

8 Epigram, 1. bölüm üçüncü satır



Kaynak: Cetiz, 2003

Eserin altıncı bölümünde alışılmış arızaların dışında koma göstergeleri mevcuttur. Obua eserlerinde bu yazım stili de çağdaş teknikler arasında sayılmaktadır.

Şekil 6. 6

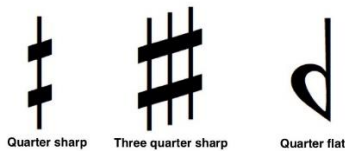
Türk müziği koma göstergeleri

ARALIĞIN ADI	KOMA DEĞERİ	DIYEZ İSARETİ	BEMOL İSARETİ
KOMA (virdül)	1	#	b
BAKİYE	4	##	bb
KÜÇÜK MÜCENNEP	5	###	bbb
BÜYÜK MÜCENNEP	8	####	bbbb
TANİNİ	9	#####	bbbbb

Kaynak: http-7

Şekil 6. 7

Koma göstergeleri



Kaynak: http-7

Türk müziğinde *Koma* olarak adlandırılan, birinci komaya denk gelen, İngilizce’de ise *Quarter Sharp* olarak adlandırılan gösterge re ve si notalarında karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 6. 8

8 Epigram, Koma, Quarter Sharp örnekleri

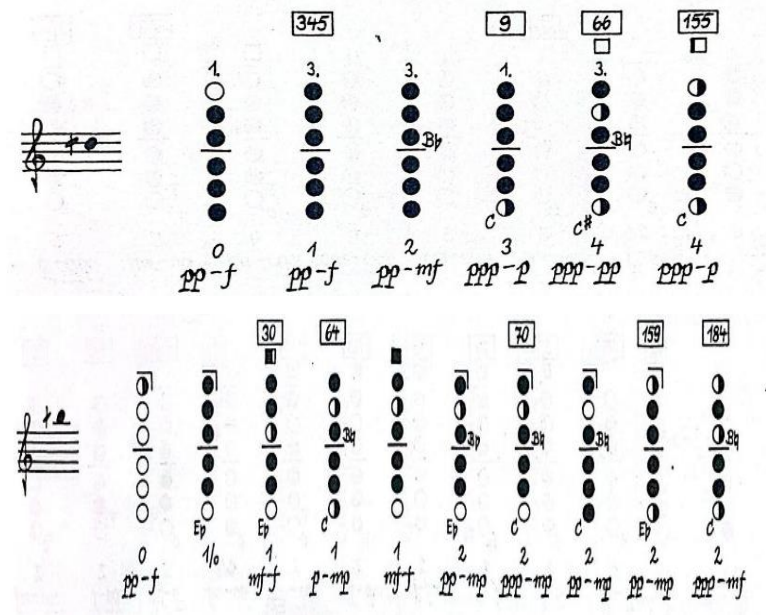


Kaynak: Cetiz, 2003

Obuada birden fazla şekilde icra edilebilen bu komanın tuş kombinasyonları aşağıdaki gibidir.

Şekil 6. 9

8 Epigram, Koma, Quarter Sharp, tuş kombinasyonları



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

Türk müziğinde *Büyük Mücennep* olarak adlandırılan, beşinci komaya denk gelen, İngilizce’de ise *Three Quarter Sharp* olarak adlandırılan gösterge la notasında karşımıza çıkmaktadır (Veale-Mahnkopf, 2014, s.11).

Şekil 6. 10

Büyük Mücennep, Three Quarter Sharp örneği

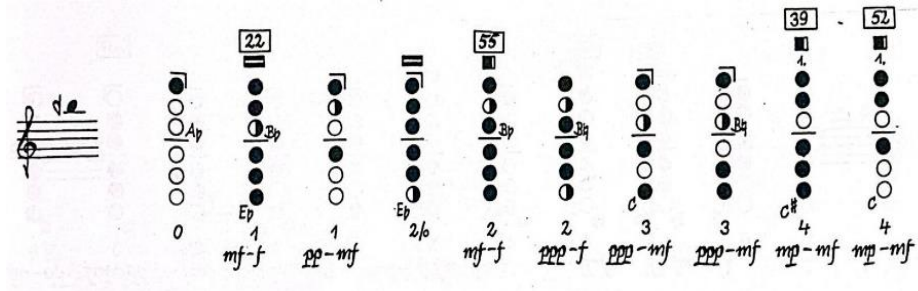


Kaynak: Cetiz, 2003

Bu sesin klasik batı müziğinde tam olarak bir karşılığı olmadığı için alternatif olarak kullanılabilecek olan tuş kombinasyonu şemasına yer verilmiştir.

Şekil 6. 11

Büyük Mücennep, Three Quarter Sharp tuş kombinasyonları



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

Son olarak, Türk müziğinde yine birinci komaya denk gelen, fakat bu sefer ters bemol olarak karşımıza çıkan, İngilizce’de *Quarter Flat* olarak adlandırılan gösterge, si notasında karşımıza çıkmaktadır (Veale-Mahnkopf, 2014, s.12).

Şekil 6. 12

Koma, Quarter Flat örneği

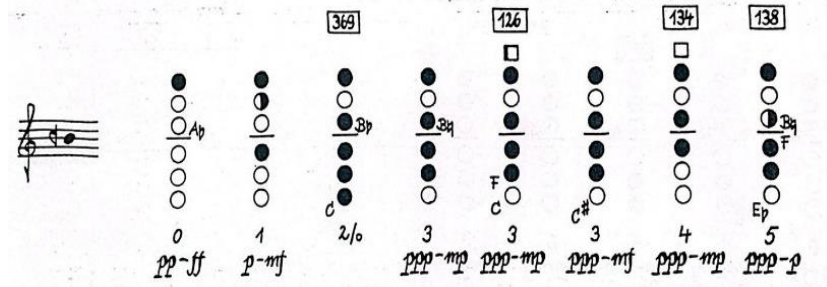


Kaynak: Cetiz, 2003

Obuada yine birden fazla şekilde icra edilebilen bu komanın tuş kombinasyonları aşağıdaki gibidir.

Şekil 6. 13

Koma, Quarter Flat tuş kombinasyonları



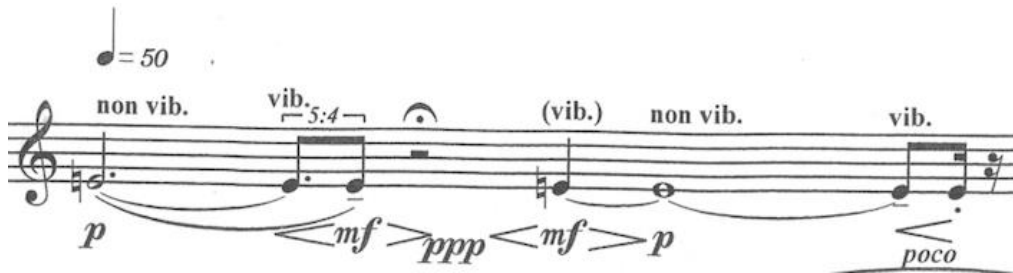
Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

6.2 Eserin Müzikal İncelemesi

Eser boyunca besteci, ritmik açıdan olduğu kadar yapılmasını istediği tüm müzikal öğeleri de nota üzerinde belirtmiştir. Bu da müzikal anlamda icracının özgür olmadığını ve bestecinin eserin her detayını istediği şekilde kurguladığını göstermektedir. Eserdeki nüanslar sıklıkla değişmekte ve müziğin tam anlamıyla ortaya çıkabilmesi açısından icra edecek kişinin tüm nüanslara uyması gerekmektedir. Eserdeki tüm bölümler, 7. bölümün başı hariç, *p* başlayıp *p* bitmektedir. Bu da bize her bölümün, minyatürün farklı karakter gelişimlerinin başlangıç ve bitişini gösterirken aynı zamanda da birbirleriyle olan iletişimlerini de anlatmaktadır.

Şekil 6. 14

8 Epigram, 1. bölüm ilk satır



Kaynak: Cetiz, 2003

Eserde bulunan çarpmalar ve sıkıştırılmış notalar, esere yer yer gergin bir hava katarken ardından ya da önünden çalınan uzun ve sakin pasajlar eseri tekrar dingin bir havaya sokmaktadır. Besteci, eserde vibratolu ya da vibratosuz yerleri dahi belirtmiştir. Teknik, ritmik ve müzikal anlamda eserin kontrolü tamamen bestecinin elinde olduğundan icracının esere anlam ya da fikir katması engellenmiştir.

Şekil 6. 15

8 Epigram, 3. bölüm beşinci satır



Kaynak: Cetiz, 2003

Eser içerisinde belirtilen accelerando göstergeleri bile besteci tarafından detaylı bir şekilde planlanmış ve kademeli olarak tempo artışını belirten metronom sayılarıyla birlikte verilmiştir. İcra esnasında bu sistematik hızlanmaya sadık kalmak mümkün olmasa da bestecinin vermiş olduğu çerçeve içinde değerlendirilebilir.

Şekil 6. 16

8 Epigram, 4. Bölüm, accelerando örneği



Kaynak: Cetiz, 2003

Her bölümde kendini gösteren, birbirinden farklı aksan ve artikülasyon dinamikleri, bestecinin aynılıktan kaçınma çabası olarak değerlendirilebilir. Art arda gelen aynı seslerin her birini farklı duyurmak gibi oldukça detaylı bir yazım esere hâkim olduğu için, icracının nota üstündeki her şeyi göz önünde bulundurarak oldukça dikkatli bir icra gerçekleştirmesi gerekmektedir.

Şekil 6. 17

8 Epigram, 6. Bölüm, artikülasyon ve aksanlara örnek



Kaynak: Cetiz, 2003

Eserin genel olarak içerisinde barındırdığı her bölümün tek ve farklı birer minyatür olduğu fikri, çağdaş batı müziği nota yazım sistemi ve yer yer yazılmış olan komalar ve makamsal seslerle sentezlenmiştir.



7 ARMAĞAN DURDAĞ VE MORUN SONSUZ TONLARI

Besteci, 1981 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. 2004 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nı kazanmış bunun yanında Müzik Teknolojileri Bölümü, Ses Kayıtları Anabilim Dalı'ndan birincilikle mezun olmuştur. 2008 yılında ABD'ye giderek Washington Müzik Konservatuvarı'nda Dr. Jeffery Watson ile piyano ve bestecilik, Dr. A. Scott Wood ile şeflik çalışmıştır. 2009 ile 2011 yılları arasında Memphis Üniversitesi'nden aldığı bursla kompozisyon bölümünde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Bu üniversitede Kamran İnce ile bestecilik, Kraig Alan Williams ile orkestra şefliği, Sam Viviano ile piyano çalışmıştır. Besteci, 2015 ile 2018 yılları arasında Arizona Üniversitesi'nden aldığı bursla kompozisyon bölümünde doktora eğitimini tamamlamıştır. Daniel Asia ile bestecilik, Thomas Cockrell ile orkestra şefliği çalışmıştır (<http:2>).

Eserleri Türkiye, ABD, Ermenistan, Polonya ve Almanya'da seslendirilen Durdağ'ın Katibim Türküsü'nün temasından esinlenerek yazdığı viyolonsel ve piyano için Katibim Çeşitlemeleri en çok seslendirilen eserleri arasındadır. Orkestra, oda müziği, konçerto ve solo çalgı için birçok bestesi bulunan Armağan Durdağ, ABD'de Grammy ödüllerini veren Recording Academy'nin Oy Veren Üye statüsündeki bir üyesidir. Türkiye'de bir MÜZİKOTEK bestecisidir. Besteci, İstanbul Maltepe Üniversitesi Konservatuvarı Bestecilik ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı'nda Doktora Öğretim Üyeliği ve Ana Sanat Başkanlığı yanında, Cemal Reşit Rey Bestecilik Akademisi'nin kurucusu, direktörlüğü ve Turgay Erdener ve Hasan Uçarsu ile Akademi öğretmenliği görevlerini sürdürmektedir (<http:2>).

Besteci, Morun Sonsuz Tonları isimli beş bölümden oluşan solo obua eserini, ABD'de 2015 yılının Eylül ayında bestelemiştir. Eser ismini, Arizona'da Muson yağmurlarından sonra gökyüzünde oluşan mor tonlarından almıştır. Eserin süresi bestecinin notanın üstünde belirttiği şekilde sekiz buçuk dakikadır. Eserin bazı bölümleri hızlı bir tempo yapısına sahip olsa da esere genel olarak sakinlik hakimdir.

7.1 Eserin Teknik İncelemesi

Büyülü Görünüşler ismine sahip olan ilk bölüm Mi bemol ve Fa perdelerinin yarattığı belirsizlikle başlamaktadır. Ardından eklenen Sol bemol ile ton algısı minör üzerine yoğunlaşmaktadır. Ancak daha sonra işitilen La ve Si bemol perdeleri ile anlaşılmaktadır ki, bölüm Türk müziği unsurlarından faydalanarak oluşturulmuştur.

Şekil 7. 1

Morun Sonsuz Tonları, 12. ve 18. ölçüler arası



Kaynak: Durdağ, 2015

Mi bemol Nikriz beşlisi (Mi bemol, Fa, Sol bemol, La, Si bemol) ve Fa Hicaz tetrakordu (Fa, Sol bemol, La, Si bemol), dört ortak ses barındırmaları nedeniyle kullanılmış ve eksen sesin silikleştirilmesiyle bu iki makamsal renk, aynı tuvalde yer almıştır. Bölümün biçimsel yapısı, iki sestem (Mi bemol ve Fa) başlayarak art arda eklenen yeni perdelerin atmosferi şekillendirmesiyle oluşmaktadır.

Çöl Dağları Üzerinde Coşkun Rüzgarlar isimli ikinci bölümde kromatik ilişkilerden yararlanılmıştır. Sıçrayan hareketler ve dinamiklerin kesik kullanımı, bölümün şakacı bir karaktere bürünmesi sağlanmış, yanaşık sesler ve uzayan seslerle çözülme algısı yaratılmıştır. Ayrıca cümle başlangıçlarında tonik hissiyatı yaratmak için en uygun aralık olan tam dörtlülerden yararlanılması, biçimsel yapının belirlenmesinde etkin rol oynamaktadır.

Şekil 7. 2

Morun Sonsuz Tonları, 58. ve 59. ölçüler



Kaynak: Durdağ, 2015

Sarhoş Flörtçünün Şarkısı isimli üçüncü bölüm, yerel ve evrensel ifade unsurlarını barındıran bir anlatım içermektedir. Bölüm, Sol perdesi üzerine inşa edilmiş Oktatonik dizi (Sol, La, Si bemol, Do, Re bemol, Mi bemol, Fa bemol, Sol), üzerine inşa edilmiştir. Post modern müzikte sıklıkla karşılaşılan bu dizi, simetrik yapısı ve bolca içerdiği eksiltilmiş beşli aralıklar nedeniyle Saygun'un Doğu ve Batı arasında köprü kurma gereçlerinin başında yer almaktadır. Benzer şekilde Durdağ'da sanatsal ifadesinde Oktatonik dizi ve içinde doğal olarak bulunan Karcıgar, Hüzam gibi makamsal renklerden bu noktada yararlanmıştır. Söz konusu renkler 84. ölçünün sonunda yok olmakta ve 94. ölçüde tekrar ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple bölümün üç kısımdan oluştuğu söylenebilmektedir.

Şekil 7. 3

Morun Sonsuz Tonları, 81. ölçü



Kaynak: Durdağ, 2015

Kromatik sonoritinin yeniden işitilmesiyle, Dünyasal Renklerden Vazgeçiş isimli dördüncü bölüm başlamaktadır. Bölümdeki şakacı, muzip hava, ritmik malzemenin, hızın ve dinamiklerin titiz kullanımıyla hissettirilmektedir.

Şekil 7. 4

Morun Sonsuz Tonları, 101. ölçü



Kaynak: Durdağ, 2015

Dikkatlice incelendiğinde rahatlıkla görülecektir ki motifler hem ses hem de süre materyali olarak ikinci bölümle benzerlikler içermektedir. Bu sayede, aktarılan hikâyenin henüz bitmemiş ve başka bir serüvene evrilmiş olduğu gözlemlenmektedir.

Durdağ'ın dinleyici tarafından deneyimlenmesini istediği maceranın henüz tamamlanmadığını gösteren diğer husus ise Yeniden Doğum İçin Dua isimli beşinci bölümde gizlenmiştir. Mi bemol ve Fa perdelerinin yarattığı belirsizlikle ve bu sesler üzerinde kullanılan Nîkrîz ve Hicaz renkleriyle yeniden karşılaşılmaktadır. Ritmik malzemenin aynı olmasıyla birlikte, ilk ve beşinci bölümün önemli bir korelasyon içinde olduğu gözlemlenebilmektedir.

Şekil 7. 5

Morun Sonsuz Tonları, 179. ölçü



Kaynak: Durdağ, 2015

7.2 Eserin Müzikal İncelemesi

Eserde icracı tarafından uygulanması beklenen müzikal öğeler kesin olarak belirtilmiştir. Besteci genel olarak teknik pasajlardan çok hikâye, ton ve tını üzerine odaklanmıştır. Eserde müzikal tınıyı etkileyecek ve yeni yazım tekniklerinden sayılabilecek sadece *glissando* bulunmaktadır. Bu teknik dudakla ya da parmakla uygulanabilmektedir.

Şekil 7. 6

Morun Sonsuz Tonları, 42. ve 44. ölçüler arası



Kaynak: Durdağ, 2015

Eser, bölümlerin isimlerinin özenle seçilmesinden de anlaşılacağı üzere daha çok hikâye anlatımı üzerine kurulmuş, müzikal öğeler ön planda tutulmuştur.

Bestecinin bilinçli şekilde koyduğu ve sürekli değişen nüanslar bu hikâye anlatımını en güzel şekilde desteklemektedir. Örneğin; ikinci bölümden alınan aşağıdaki kesitte dağların üzerinden esen rüzgârı anlatan besteci, bunu nota yazımı ve nüanslarla açıklamak istemiştir.

Şekil 7. 7

Morun Sonsuz Tonları, 58. ve 59. ölçüler



Kaynak: Durdağ, 2015

Başka bir müzikal örneğe bakarsak; üçüncü bölüm yani Sarhoş Flörtçünün Şarkısı'ndan alınan bu kesitte ise, sık sık değişen tempo, ritim, artikülasyon ve nüanslar, bölümün ismiyle iyi bir bütünlük oluşturmaktadır.

Şekil 7. 8

Morun Sonsuz Tonları, 83. ve 90. ölçüler arası



Kaynak: Durdağ, 2015

Eserde icracıyı müzikal anlamda en çok zorlayacak öğeler nüanslardır. Enstrüman kapasitesini (gürlük anlamında) 187. ölçüdeki gibi zorlayacak pasajlar bulunmaktadır. Bu sıklıkta değişen ve bazen aralarında çok az farklar bulunan nüanslar eserin üstüne en çok çalışılması ve düşünülmesi gereken kısımlarını oluşturmaktadır. Özellikle yavaş tempolu ve pppp gibi çok düşük nüanslara sahip pasajlarda ek perdeler kullanılarak çalım şekli kolaylaştırılmalıdır.

Şekil 7. 9

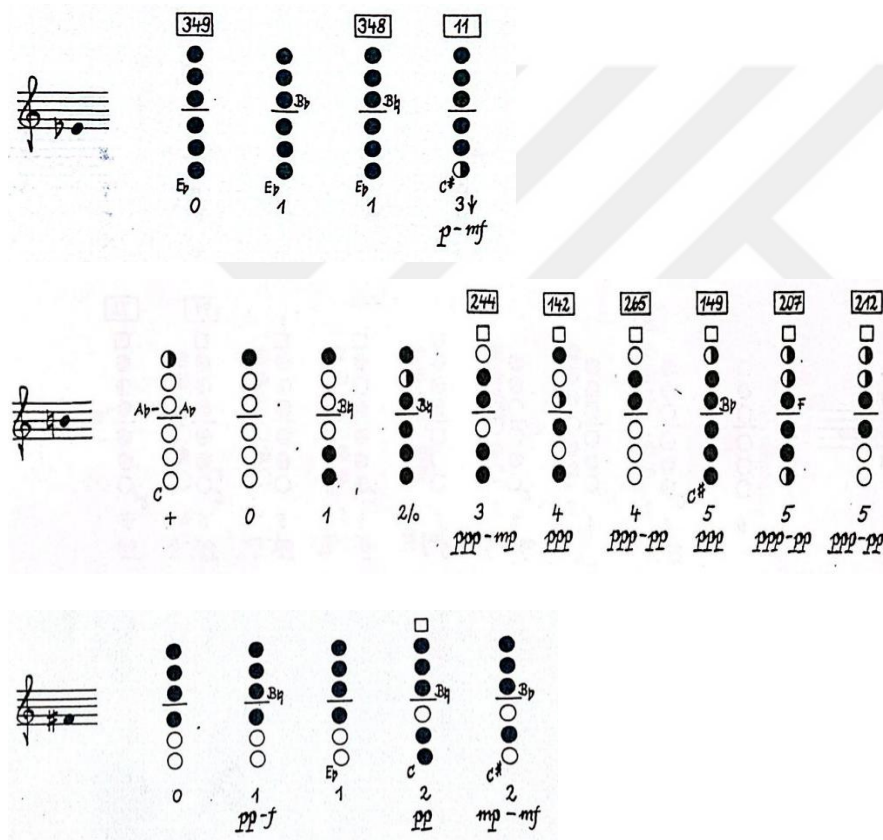
Morun Sonsuz Tonları, 187. ölçü



Kaynak: Durdağ, 2015

Şekil 7. 10

Morun Sonsuz Tonları, 187. ölçü, ek perde şeması



Kaynak: Vealer-Mahnkopf, 2014

İncelenen çağdaş obua eserleri arasında hikâye anlatımına en çok önem veren eser, Durdağ'ın eseridir. Oldukça yakın bir zaman diliminde yazılmış olmasına rağmen çağdaş çalım tekniklerine çok fazla yer verilmemiş, tını arayışı motif ve cümleler arasındaki örüntüler ve dinamikler ile ön planda sunulmaya çalışılmıştır. Bestecinin yaratmak istediği evren icracıya açık bir şekilde aktarılmaktadır.

SONUÇ

Yapılan araştırmayla, Cumhuriyet sonrası dönemde Çağdaş Türk Bestecileri tarafından obua için yazılmış eserlerin azımsanmayacak bir sayıda olduğu fakat bu eserlerin yeteri kadar tanınmadığı ve icra edilmediği sonucuna varılmıştır. Bu sonuca etki eden sebepler şu şekilde sıralanabilir:

Yapılan literatür taraması sonucunda bahsi geçen eserlerden dördü ile ilgili yayınlanmış herhangi bir araştırmaya rastlanmamıştır. Hatıra Ahmedli Cafer – Monolog II adlı eser ile ilgili yayınlanmış bir adet makale bulunmaktadır (Akyol, 2019).

Eserlerden yine dördünün herhangi bir performans kaydı bulunmamaktadır. Mete Sakpınar – İstanbul adlı eserin Bayram Bayramoğulları ve Ayşin Pelin Kiremitçi tarafından kaydedilmiş iki adet performans kaydı bulunmaktadır.

Türkiye genelinde konservatuvar müfredatları taranmış ve elde edilen müfredatların sadece bazılarında Mavi Üçgen eserine yer verilmiştir.

Eserlerin yayınlanmış basımları bulunmamakta ve partisyonlara ulaşım sağlanamamaktadır. Çalışmanın Ekler bölümünde analiz yapılırken kullanılan notalara yer verilmiştir.

Yapılan analizler sonucunda, çalışmada yer alan eserlerle ilgili bulgular şu şekildedir:

Eserlerin tamamında batı müziğinde kullanılan, gelişmekte olan veya ortaya çıkan yazım tekniklerine yer verilmiştir. Bestecilerin, zamanın getirmiş olduğu yenilikler doğrultusunda geleneksel ve çağdaş öğeleri birleştirerek ortaya koymuş oldukları eserlerde; 12 ton, raslamsallık, görsel orantılı notalama, minimalizm, makamsallık, mikrotonalite, elektronik altyapı kullanımı, atonalite, klasik form yapıları, soyut ifade, retorik yazım gibi farklı teknikler kendini göstermektedir.

Yeni yazım tekniklerine olduğu kadar çağdaş çalım tekniklerine de eserlerde sıkça rastlanmaktadır. Bu tekniklere; çift dil, zurnacı nefesi tekniği, dış tonu/akoru, dudak/parmak glissandosı, tremolo, multifonikler örnek verilebilir.

Çalışmada kullanılan eserlerin doğru bir şekilde icra edilebilmesi için, ileri teknik ve donanım gerekmektedir. İracılar, eğitim hayatları boyunca bu besteciler ve eserleri ile ne kadar sık karşılaşır, gelecek nesillerin de bu eserlerden haberdar olması aynı ölçüde kolaylaşacaktır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2003). Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Aktüze, İ. (2007). Müziği Okumak. Cilt V. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Akyol, S. (2019). Hatura Ahmedli Cafer'in Solo Obua İçin "Monolog II" Adlı Eserinin Form Analizi. *İdil*, 56, 455-462. <https://doi.org/10.7816/idil085603>
- Antep, E. (2006). Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara.
- Bayramoğulları, B. (2014). *Yeni Müzik'te Obua: Obua'nın Yeni Müzik Çalış Tekniklerinin İncelenmesi ve Müzik Eserlerinde Kullanımının Değerlendirilmesi* (Yayın Numarası: 375706) [Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi
- Durukan, B. (2024). *Kemal Mete Sakpınar'ın Yaşamı ve "Nefes" Adlı Elektro Akustik Eserinin İncelenmesi* (Yayın Numarası: 903690) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- İlyasoğlu, E. (2009). Zaman İçinde Müzik. Remzi Kitabevi. İstanbul.
- Kutluk, F. (2016). Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni. H2O Kitap. İstanbul.
- Mimaroğlu, İ. (2017). Müzik Tarihi. Varlık Yayınları. İstanbul.
- Okyay, E. (2013). Ankara Devlet Konservatuvarı. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları. Ankara.
- Öğüt, E.H. (2014). *İlhan Usmanbaş'ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş Müzik-Şiir İlişkisine Bir Bakış*. Müzik-Bilim Dergisi, 27-39.
- Veale, P., Mahnkopf, C. S. (2014). *The Techniques of Oboe Playing*. [Obua Çalım Teknikleri]. Barenreiter.

İnternet Kaynakları

http-1: <https://mahircetiz.com> (Erişim tarihi: 08.05.2024)

http-2: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Arma%C4%9Fan_Durda%C4%9F (Erişim tarihi: 15.05.2024)

http-3: <https://www.sanattanyansimalar.com/besteci-mete-sakpinar-i-yitirdik/7930/> (Erişim tarihi: 20.05.2025)

http-4: https://en.m.wikipedia.org/wiki/%C4%B0lhan_Usmanba%C5%9F (Erişim tarihi: 16.04.2024)

http-5: <https://www.youtube.com/watch?v=JvzNZhd6ZFw> (Erişim tarihi: 07. 01. 2025)

http-6: <https://www.youtube.com/watch?v=FEL3GFmag38> (Erişim tarihi: 13. 05. 2025)

http-7: <https://muzikdersinotlari.blogspot.com/2014/02/makam-bilgisi-ve-makamsal-sarklar.html> (Erişim tarihi: 23. 05. 2025)

EK-1 İlhan Usmanbaş – Mavi Üçgen

ali kemal kaya'ya

mavi üçgen
obua solo

ilhan usmanbaş, 1965

78 MM

1

2

3

4

5

6

7

8

9

f

p

pp

poco

mf

f cresc.

pp

Handwritten musical score for 10 staves, numbered 10 to 19. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *poco f*.

Staff 10: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *pp* (pianissimo) at the start, *p* (piano) at the end.

Staff 11: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *mf* (mezzo-forte) at the end.

Staff 12: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *p* (piano) at the end.

Staff 13: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *p* (piano) at the end.

Staff 14: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *pp* (pianissimo) at the end.

Staff 15: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *pp* (pianissimo) at the end.

Staff 16: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *p* (piano) at the end.

Staff 17: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *poco f* (poco forte) at the end.

Staff 18: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *p* (piano) at the end.

Staff 19: Treble clef, key signature of one flat. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Dynamics: *pp* (pianissimo) at the end.

Handwritten musical score for a single melodic line, measures 20-27. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Measures and dynamics:

- Measure 20: *P* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte)
- Measure 21: *f* (forte)
- Measure 22: *f* (forte)
- Measure 23: *f* (forte)
- Measure 24: *f* (forte)
- Measure 25: *f* (forte)
- Measure 26: *mf* (mezzo-forte)
- Measure 27: *P* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *Psob.* (pizzicato)

Handwritten musical score, measures 28 through 37. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical markings and performance instructions.

Measure 28: *p* (piano), 78 MM (metronome marking).

Measure 29: *p* (piano).

Measure 30: *f* (forte).

Measure 31: *f* (forte).

Measure 32: *f* (forte).

Measure 33: *f* (forte).

Measure 34: *mf* (mezzo-forte).

Measure 35: *f* (forte).

Measure 36: *pp* (pianissimo), *legatissimo* (legatissimo), 54 MM (metronome marking).

Measure 37: 78 MM (metronome marking).

Handwritten musical score, measures 38 to 45. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered on the left margin.

Measure 38: *p* (piano). Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

Measure 39: Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

Measure 40: *f* (forte). Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

Measure 41: *mf* (mezzo-forte). Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

Measure 42: Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

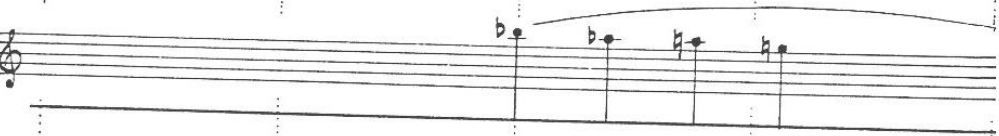
Measure 43: Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

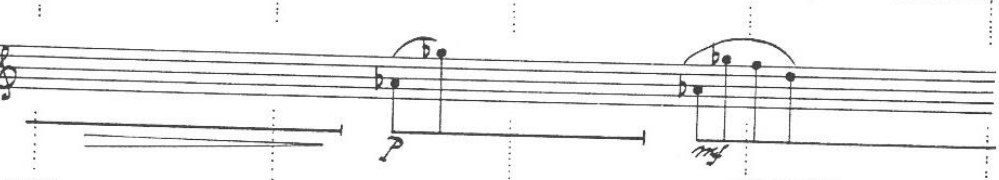
Measure 44: *60 mm* (60 mm). Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

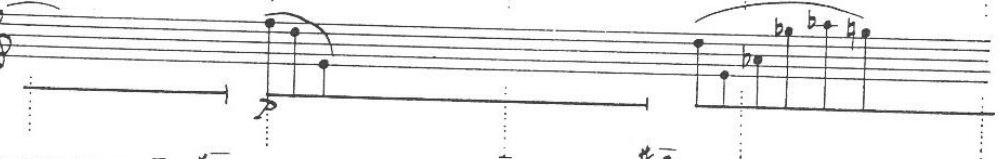
Measure 45: Notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat.

46 

47 

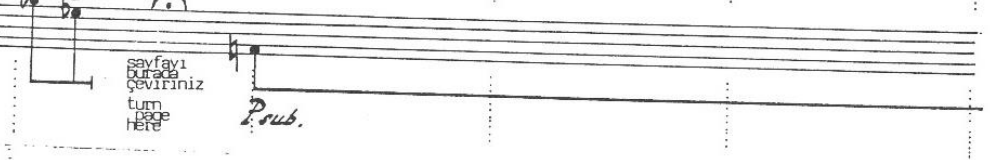
48 

49 

50 

51 

52 

53 

savfayı
burada
çeviriniz
tüm
page
here

p. sub.

92 mm

54 *pp* *mf* *mf*

55 *p*

56 *mf* *p*

57

58

59 *p*

60 *p*

61

Handwritten musical score, page 8, measures 62 through 69. The score is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure. The measures are numbered 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, and 69 on the left margin.

60 mm

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

[illegible]

Handwritten musical score on page 11, measures 90 through 97. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 90 includes a handwritten annotation "78 mm" above the staff. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, with some measures containing slurs and ties. The bottom of the page shows a series of vertical lines, likely a binding or scanning artifact.

90 *78 mm*

91

92

93

94

95

96

97

Handwritten musical score for six staves, numbered 98 to 104. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 98: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes.

Staff 99: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes.

Staff 100: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes.

Staff 101: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes.

Staff 102: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes. A handwritten "60 mm" is written above the staff.

Staff 103: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes. A handwritten "mf" is written below the staff.

Staff 104: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Notes: F#4, G#4, A4, B4, C5, D5. A slur covers the last three notes. A handwritten "pp out" is written below the staff. A circled "C" is written below the staff.

At the end of staff 104, there is a double bar line and the handwritten text "Time, 1965".

4 ca. 120 ayşin'e İSTANBUL for oboe and digital tape kalamış, nisan/99 mete sakpınar

oboe

The image shows a handwritten musical score for oboe and digital tape. The score is written on ten staves. The first staff is labeled 'oboe' and has a tempo marking '4 ca. 120'. The title 'İSTANBUL' is written in large letters, with 'for oboe and digital tape' and the composers' names 'kalamış, nisan/99' and 'mete sakpınar' below it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'tr' (trill) and 'sfz' (sforzando). There are also handwritten annotations in blue ink, including 'Crom' (Cromlech) and 'Scale'. The score ends with a circled number '1'.

for oboe and digital tape

kalamış, nisan/99
mete sakpınar

4 ca. 120

ayşin'e

oboe

| tr | |
| tr | |

crow

-4-

Scala -

СГО 44

crd'n.

1

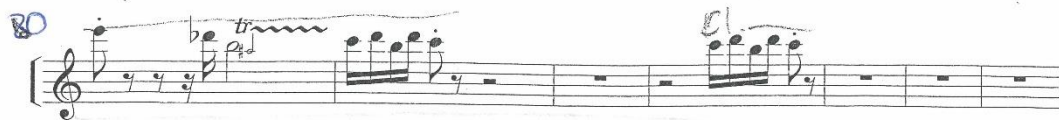
Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations, accidentals, and performance markings.

The score includes the following elements:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one flat (B-flat), starting with a 7-measure rest.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a sixteenth-note triplet (6).
- Staff 4:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a triplet (3).
- Staff 5:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 6:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 7:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 8:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 9:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).
- Staff 10:** Treble clef, key signature of one flat, featuring a trill (tr) and a triplet (3).

Additional markings include "tr" (trill), "3" (triplet), "6" (sixteenth-note triplet), and "P.S." (Pizzicato).

A circled number "2" is located at the bottom center of the page.



1. Vers c.a. 80 > 7,5 min.
2. Vers c.a. 120 - 5, min
3. Vers, c.a. 110 - 5,20 min

top 177 ölü

EK-3 Mete Sakpınar – İstanbul, Bayram Bayramoğulları Kadansı

İstanbul Mete Sakpınar
obua ve dijital leğiz için

1. Kadas - ölçü no: 31 - 34 - Topl. 4 ölçü

2. Kadas - ölçü no: 75 - 93 - Topl. 18 ölçü

2. Kazaus:

"İstanbul"

Mele Sokunap

Bayram Bayramı Hare

Handwritten musical score for "İstanbul" by Mele Sokunap. The score is written on six staves. The first two staves are in a 7/8 time signature, indicated by a '7' over the first measure. The third staff has a common time signature 'C'. The fourth staff has a 7/8 time signature. The fifth and sixth staves have a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations like 'ad. lib.' and '8.'.

MONOLOG II

Solo Obua için

Hatıra AHMEDLİ CAFER

Molto rubato

Oboe

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

Ob.

23

Ob.

25

Ob.

27

Ob.

30

Ob.

32

Ob.

34

Ob.

38

Ob.

41

Ob.

44

MONOLOG II

3

Ob. 47

Ob. 49

Ob. 51

Ob. 53

Ob. 55

EK-5 Mahir Cetiz – 8 Epigram

8 EPIGRAMS
for solo oboe

- I -

Mahir Cetiz

♩ = 50

non vib. vib. (vib.) non vib. vib.

p *mf* *ppp* *mf* *p* *poco* *f* *subito p* *mf* *sfz p* *sfz p* *mp*

pp *ff* *mp* *pp* *molto* *ff*

sfz pp *f pp* *mf pp*

attaca

- V -

♩ = 50

non vib. vib. (non vib.) vib.

p *mf* *pp* *sfz p* *f* *p* *pp* *mp* *f* *p* *p* *p* *sfz f*

p *piu p* *mf* *sfz* *f* *p* *p* *p* *f*

f *mp* *cresc. e accel.* *sfz p* *f (possibile)* *sf p* *mp* *pp* *pp* *sfz*

attaca

-IV-

p *sfz* *f* *p* *sfz* *p* *f*

p *sf* *p* *f* *mp* *p* *mf* *f* *p* *f* *p* *mp* *mf*

p *f* *sfz* *p* *sfz* *mf*

p *f* *p* *mf > p* *mf >*

p *mf > p* *sfz* *f* *p* *mp* *p* *accel.*

In tempo *accel.* *In tempo* *accelerando.....* *In tempo* *accelerando.....* *In tempo*

f *mf* *f* *mf* *f*

mf *f* *mf*

accelerando..... *In tempo* *f* *(mp)* *mp* *f*

sfz mp *p* *sfz p* *f* *(p)* *p* *pp* *allora*

- II -

♩ = 136

Oboe

p e staccato

f

p (stacc.) *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

f p *f p* *f p* *f p* *f p* *f p*

f p *sfzmp* *ffz* *p*

senza vib. poco a poco vib. vib.

piu p

- III -

This page contains seven staves of musical notation for a violin solo. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and includes instructions for *non vib.* and *vib.* (vibrato). Dynamics range from *sfz* (sforzando) to *pp* (pianissimo). The second staff continues with *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) dynamics, featuring triplet markings. The third staff includes *f* (forte) and *mp* dynamics, with a *vib.* instruction. The fourth staff shows *pp* and *f* dynamics, with a *fp* (forzando piano) instruction. The fifth staff includes *non vib.* and *vib.* instructions, with dynamics of *pp*, *f*, and *ff* (fortissimo). The sixth staff features *sfz* and *pp* dynamics, with triplet markings. The seventh staff concludes with *ff* and *p* dynamics, ending with a *pp* instruction and a *ritardando* marking.

VI

Oboe

♩ = 12

f *p* *sf* *mf* *p* *f* *mf* *f* *ff*

p *mf* *f* *ff* *sfz* *mf* *f* *sfz*

ff *sf* *p* *f* *p*

n. *f* *ffz* *sfz* *p* *n.*

ffz *p* *f* *f* *p* *mf* *p*

mp *pp* *sf* *ff* *p* *f* *mf* *f* *mf*

p *mf* *f* *mp* *mf* *sfz* *f* *sfz*

mp *sfz* *p* *piu p* *3* *p* *mp* *ff*

non vib. vib. Z

Attaca

- VII -

Musical score for section VII, featuring four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and includes dynamics such as *mf*, *mp*, *ff*, *mp*, *pp*, and *p*, with the instruction *accelerando*. The second staff includes a tempo change to $\text{♩} = 96$ and $\text{♩} = 60$, with dynamics *f*, *p*, *mf*, *f*, *ff* (possibile), *pp*, *n.*, *mf*, *f*, *p*, *mf*, *p*, and *f*. A handwritten note "(N.R. 2/9)" is present. The third staff includes a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and dynamics *ff* (possibile), *p*, *poco a poco cresc. con vib.*, *ff*, and *mp*, with the instruction *medio vibrato*. The fourth staff includes a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and dynamics *sf*, *p*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, *poco*, and *mp*, with the instruction *stacca*.

- VIII -

Musical score for section VIII, featuring four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 66$ and includes dynamics *p*, *poco*, *p*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, and *p*, with the instruction *vib.*. The second staff includes dynamics *poco*, *f*, and *f*. The third staff includes dynamics *sf*, *f*, *mp*, *mf*, *ff*, *ff*, *mf*, *p*, and *mf*, with the instruction *vib.*. The fourth staff includes dynamics *pp*, *mf*, *p*, *pp*, and *p* (possibile), with the instruction *non vib.*.

I. Incantatory Visions

Copyright © 2015, Armağan Durdağ (ASCAP & MÜZİKOTEK). All rights reserved.

II. Ebullient Winds over Desert Mountains

$\text{♩} = 100$

Ob. 58 $p \text{---} mf \text{---} p < mf < f \text{---} mf < f \text{---} mf \text{---} p$

Ob. 60 $f \text{---} p < f \text{---} p \text{---} f \text{---} p$

Ob. 62 $ff \text{---} mf \text{---} p \text{---} mf \text{---} mf \text{---} ff$

Ob. 65 $ff \text{---} mp < f \text{---} p \text{---} f \text{---} mf \text{---} p$

Ob. 68 $p < mf \text{---} f \text{---} p \text{---} f > mp \text{---} ff$

Ob. 70 $p < f \text{---} p < f \text{---} p < f \text{---} p \text{---} f \text{---} p \text{---} ff \text{---} mf$

Ob. 73 $p \text{---} mf \text{---} p < mf < f \text{---} mf < f \text{---} mf \text{---} p$

Ob. 75 $f \text{---} p < f \text{---} p \text{---} f \text{---} p \text{---} f$

III. Drunk Philanderer's Song

Ob. $\text{♩} = 64$

78 *molto rit.*

p *mf* *p* *mf* *p* *f*

Ob. $\text{♩} = 64$

81 *molto rit.* $\text{♩} = 64$

p *mf* *p* *mf* *p* *f* *p* *f* *p*

Ob. $\text{♩} = 64$

83 *f* *p* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *mf* *p*

Ob. *molto rit.* $\text{♩} = 64$ *poco accel.* $\text{♩} = 80$

87 *f* *f* *p*

Ob. $\text{♩} = 86$ $\text{♩} = 90$

91 *f* *p* *mf* *f*

Ob. *rit.* *molto rit.* $\text{♩} = 58$ *molto rit.*

93 *p* *f* *p* *p* *mf*

Ob. $\text{♩} = 58$ *molto rit.* $\text{♩} = 58$

96 *p* *mp* *mf* *p* *f* *mf* *p*

IV. Giving up Worldly Colors

$\text{♩} = 100$

Ob. 99 *ff* *p* *ff*

Ob. 103 *ff* *p* *ff*

Ob. 106 *p* *mf* *p* *mf* *p*

Ob. 109 *mf* *< f* *mf* *< f* *mf* *p* *f*

Ob. 111 *p* *< f* *p* *f* *p* *p* *mf* *p*

Ob. 114 *mf* *< f* *mf* *< f* *p*

Ob. 118 *f* *> p* *ff* *p* *ff* *gliss.*

Ob. 122 *p* *ff* *p* *ff*

Ob. 124 *p* *p*

Ob. 126 $\text{♩} = 80$ *mf*

V. Prayer for the Rebirth

130 $\text{♩} = 70$

Ob. *ppp* *pp* *p* *pp* *ppp*

136

Ob. *p* *pp* *p* *pp* *pp*

142

Ob. *ppp* *pp* *p* *pp* *ppp*

148

Ob. *pp* *p* *p* *pp* *pp*

154

Ob. *p* *pp* *ppp* *pp* *ppp* *pp*

160

Ob. *p* *pp* *ppp* *p* *ppp* *p*

167

Ob. *pp* *p* *pp*

173

Ob. *ppp* *p* *pp*

179

Ob. *ppp*

183

Ob.

187

Ob. *pppp*

EK-7 Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Obua Müfredatı

Lisans 1 –

Etüdler –

Singer	Etüd Nr.4
Wiedemann	Etüdlere devam edilir.
C.A.P.Braun	18 Capricien für oboe tekrar çaldırılır.
F.Gillet	Etüdler
F.Capellet	20 etüd
Korangle çalışmasına başlanır	

Sonatlar –

A.Vivaldi	Sonat Do minör
J.S.Bach	Partita
Kalliwoda	Marceu De Salon

Piyano Eşlikli Parçalar –

R.Korsakow	Varyasyon
N.Hummel	Adagia&Allegro çeşitlemeler
M.Arnold	Fantasy für oboe
A.Ponschielli	Capriccio
E.Bozza	Fantasia İtaly
Ravel	Piece – Enformede Habanera

Konçertolar –

F.Krommer	Konçerto
C.P.E.Bach	Konçerto Mib majör
Kalliwoda	Konçertino
A.Vivaldi	Konçerto
F.A.Rosetti	Konçerto Do majör

Orkestra Soloları –

Bach solo band 1
Zor orkestra soloları band 1

*Öğrenciye sınavda öğretmenin seçeceği sonat,konçerto,piyanolu parça ve 2 etüd çaldırılır.

Lisans 2 –

Etüdlər –

F.Capelle
Singer

20 etüd
Etüd Nr.5

Solo Parçalar –

J.S.Bach
B.Britten
R.Korsakow
G.Daelli

Sol minör Partita
6 Metamorfoses
Arıların dansı
Rigoletto teması üzerine çeşitlemeler

Sonatlar –

C.Saint-Saens
F.Hindemith
E.Bozza

Sonat Op.166
Sonat
Fantasia Pastoral

Konçertolar –

K.Stamitz
W.A.Mozart
W.Williams
A.Vivaldi

Konçerto
Do Majör Konçerto
Konçerto
Fa Majör Konçerto

Orkestra Soloları –

Bach solo band 2
Zor orkestra soloları 2

Korangle çalışması*Lisans 3 –****Etüdlər –**

W.Ferling
Singer
A.Pasculli

Etüdlər
Etüd Nr.6
15 caprice etüdlər

Solo Parçalar –

Jin A - Ahn

Sung mu für oboe solo

Sonatlar –

F.Poulenc

Sonat

M.Arnold

Sonatina

E.Bozza

Fantasia Pastoral

W.A Mozart

Obua’lı quartett Fa majör

Piyano Eşlikli Parçalar–

H.Andriessen

Ballade

A.Ponchielli

Capriccio

F.Hindemith

Sonat

J.S.Bach Büyük Sonat

Sol minör

R.Schumann

3 Romans

Konçertolar –

F.Hidas

Konçerto

B.Martinu

Konçerto

J.S.Bach

Konçerto Fa majör

R.Strauss

Konçerto

Orkestra soloları –

Zor orkestra soloları band 3

***Sınavda Öğrentmenin seçtiği etüd,sonat ve konçertodan birer tane
çaldırılır.**

Lisans 4 –**Etüdler –**

Singer

Etüd Nr.6’ya devam

E.Bozza

Etüd Dix Huit etüdler

Ferling

Etüdler

Lamarlet

Etüdler

Debonde

Etüdler

A.Pasculli

15 Caprice Etüd

Solo Parçalar –

J.S.Bach

Partita

Jin A - Ahn

Sung mu für oboe solo

Sonatlar –

Otto Mertunsen	Sonat
H.Dutilleux	Sonat
F.Poulenc	Sonat
J.S.Bach	Sonat sol minör
P.Hindemith	Sonat
R.Schumann	3 Romans

Piyano Eşlikli Parçalar –

A.Ponchielli	Capriccio
E.Bozza	Fantasia Pastoral
R.Schumann	Adagio-Allegro

Konçertolar –

W.A.Mozart	Konçerto Do majör
F.Hidas	Konçerto
R.Strauss	Konçerto
N.Skalkottas	Konçerto
A.Pasculli	Gran Konçerto (Il vespri sicilliani teması üzerine çeşitlemeler.)

Oda Müziği –

W.A.Mozart obua'lı quartett
B.Britten obua'lı quartett

Orkestra Soloları –

Bach studien 1 – 2 ve orkestra
Studienler 1 - 2 – 3

20.yüzyıl bestecileri –

H.Holliger obua için çağdaş parçalar	
Isang yun	Piri 1971
F.Schenker	Monolog für oboe
İ.Usmanbaş	Mavi üçgen
Wilhelm Killmayer	3 dans obua ve vurmali çalgılar için
Makoto Shinohara	Obsession
Marin Marais	Les folies d'espagne

***Sınavda öğretmen seçtiği etüd,sonat ve konçerto çaldırılır.**

***Zorunlu parça (sınavdan 15 gün önce verilir.)**

EK-8 Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı Obua Müfredatı



**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
ANTALYA DEVLET KONSERVATUVARI**

DOKÜMAN KODU	ÜFLEMELİ ÇALGILAR ANA SANAT DALI LİSANS DEVRESİ OBUA MÜFREDATI		YÜRÜRLÜK TARİHİ																																																								
HAZIRLAYAN ÜFLEMELİ ÇALGILAR ANA SANAT DALI BAŞKANLIĞI	ONAYLAYAN	REVİZYON NO	SAYFA NO																																																								
1. TALİMAT DAYANAĞI: Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı ... tarihli Konservatuar Kurulu Kararı. 2. AMAÇ VE KAPSAM: Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı Üflemeli Çalgılar Ana Sanat Dalı Lisans Devresi obua öğrencilerinin öğrenmesi ve sınavlara hazırlaması gereken etüt, piyanolu sonat, konçerto ve piyanolu parça gibi eserleri sıralayarak gerek öğretmenlerin ve gerekse de öğrencilerin sınavlara doğru ve adil biçimde hazırlanmasını ve de öğrencilerin sınavda adil ve eşit değerlendirilmesini sağlamak. 3. MÜFREDAT: Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuarı Üflemeli Çalgılar Ana Sanat Dalı Lisans Devresi obua öğrencilerine uygulanacak olan müfredat aşağıda sıralanmıştır. 3.1. TEKNİK EGZERSİZLER <table><tr><td>➤ R.Jettl</td><td>Daily studies</td></tr><tr><td>➤ Gunther Passin</td><td>Die Spieltechnik der Oboe</td></tr><tr><td>➤ L.Bleuzet</td><td>La Technique du Hautbois 1.- 2. Partie</td></tr><tr><td>➤ P. V. Clus-Steffen Mahnkopf</td><td>Die Spieltechnik für oboe</td></tr></table> 3.2. ETÜTLER <table><tr><td>➤ Ferling-Pierlot</td><td>144 Preludes and Etudes Cahier1</td></tr><tr><td>➤ Ferling-Pierlot</td><td>144 Preludes et Etudes Chaier2</td></tr><tr><td>➤ F.Wilhelm Ferling</td><td>48 Übungen</td></tr><tr><td>➤ Bleuzet</td><td>24 Etüdes</td></tr><tr><td>➤ Heinz Holliger</td><td>Studien zum Spielen Neuer Music</td></tr><tr><td>➤ Lamorlet</td><td>Etüdes</td></tr><tr><td>➤ E.Bozza</td><td>18 Etudes</td></tr><tr><td>➤ A.Pasculli</td><td>15 Capricci a cuisadi Studi</td></tr><tr><td>➤ F.Gillet</td><td>Etudes</td></tr><tr><td>➤ Prestini</td><td>12 Studi</td></tr><tr><td>➤ Singer</td><td>Metodo Teorico-Pratico Parte IV-V</td></tr><tr><td>➤ J.H.Luft</td><td>24 Etüden für Oboe</td></tr><tr><td>➤ C.Paessler</td><td>24 Larghi</td></tr><tr><td>➤ S.Crozzoli</td><td>12 Solfeggi Poliritmici</td></tr></table> 3.3. SOLO PARÇALAR <table><tr><td>➤ M.Arnold</td><td>Fantasy for solo oboe</td></tr><tr><td>➤ İlhan Usmanbaş</td><td>Mavi Üçgen</td></tr><tr><td>➤ G.F.Teleman</td><td>12 Fantasien</td></tr><tr><td>➤ D.Despic</td><td>Pastorale</td></tr><tr><td>➤ N. Szalonek</td><td>Quatro monologhi per oboe solo</td></tr><tr><td>➤ B.Britten</td><td>Six Metamorphoses after Ovid</td></tr><tr><td>➤ Isang Yun</td><td>Piri</td></tr><tr><td>➤ Luciano Berio</td><td>Sequenza VIIa</td></tr><tr><td>➤ H.E.Apostel</td><td>Sonatine</td></tr><tr><td>➤ K.Stochausen</td><td>In Freundschaft</td></tr></table>				➤ R.Jettl	Daily studies	➤ Gunther Passin	Die Spieltechnik der Oboe	➤ L.Bleuzet	La Technique du Hautbois 1.- 2. Partie	➤ P. V. Clus-Steffen Mahnkopf	Die Spieltechnik für oboe	➤ Ferling-Pierlot	144 Preludes and Etudes Cahier1	➤ Ferling-Pierlot	144 Preludes et Etudes Chaier2	➤ F.Wilhelm Ferling	48 Übungen	➤ Bleuzet	24 Etüdes	➤ Heinz Holliger	Studien zum Spielen Neuer Music	➤ Lamorlet	Etüdes	➤ E.Bozza	18 Etudes	➤ A.Pasculli	15 Capricci a cuisadi Studi	➤ F.Gillet	Etudes	➤ Prestini	12 Studi	➤ Singer	Metodo Teorico-Pratico Parte IV-V	➤ J.H.Luft	24 Etüden für Oboe	➤ C.Paessler	24 Larghi	➤ S.Crozzoli	12 Solfeggi Poliritmici	➤ M.Arnold	Fantasy for solo oboe	➤ İlhan Usmanbaş	Mavi Üçgen	➤ G.F.Teleman	12 Fantasien	➤ D.Despic	Pastorale	➤ N. Szalonek	Quatro monologhi per oboe solo	➤ B.Britten	Six Metamorphoses after Ovid	➤ Isang Yun	Piri	➤ Luciano Berio	Sequenza VIIa	➤ H.E.Apostel	Sonatine	➤ K.Stochausen	In Freundschaft
➤ R.Jettl	Daily studies																																																										
➤ Gunther Passin	Die Spieltechnik der Oboe																																																										
➤ L.Bleuzet	La Technique du Hautbois 1.- 2. Partie																																																										
➤ P. V. Clus-Steffen Mahnkopf	Die Spieltechnik für oboe																																																										
➤ Ferling-Pierlot	144 Preludes and Etudes Cahier1																																																										
➤ Ferling-Pierlot	144 Preludes et Etudes Chaier2																																																										
➤ F.Wilhelm Ferling	48 Übungen																																																										
➤ Bleuzet	24 Etüdes																																																										
➤ Heinz Holliger	Studien zum Spielen Neuer Music																																																										
➤ Lamorlet	Etüdes																																																										
➤ E.Bozza	18 Etudes																																																										
➤ A.Pasculli	15 Capricci a cuisadi Studi																																																										
➤ F.Gillet	Etudes																																																										
➤ Prestini	12 Studi																																																										
➤ Singer	Metodo Teorico-Pratico Parte IV-V																																																										
➤ J.H.Luft	24 Etüden für Oboe																																																										
➤ C.Paessler	24 Larghi																																																										
➤ S.Crozzoli	12 Solfeggi Poliritmici																																																										
➤ M.Arnold	Fantasy for solo oboe																																																										
➤ İlhan Usmanbaş	Mavi Üçgen																																																										
➤ G.F.Teleman	12 Fantasien																																																										
➤ D.Despic	Pastorale																																																										
➤ N. Szalonek	Quatro monologhi per oboe solo																																																										
➤ B.Britten	Six Metamorphoses after Ovid																																																										
➤ Isang Yun	Piri																																																										
➤ Luciano Berio	Sequenza VIIa																																																										
➤ H.E.Apostel	Sonatine																																																										
➤ K.Stochausen	In Freundschaft																																																										



**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
ANTALYA DEVLET KONSERVATUVARI**

- | | |
|--------------------|------------------------------|
| ➤ E.Denissow | Solo |
| ➤ H.Ebenhöh | 7 Tanze |
| ➤ A.Lemeland | Scansions |
| ➤ D.M.Kirsch | Ganymed Konzert-Etüde |
| ➤ A.Dorati | Cinq Pieces Pour le Hautbois |
| ➤ Devienne-Pierlot | 6 Sonates pour oboe Seul |
| ➤ E.Krenek | Sonatine for oboe solo |

3.4. PIYANOLU PARÇALAR

- | | |
|--------------------------|---|
| ➤ H.Busser | Piece |
| ➤ C.Colin | Celebres Solo de Concours |
| ➤ L.van Beethoven | Variationen |
| ➤ T.Frohlich | Pastorale und Rondo |
| ➤ G.Grovlez | Sarabande et Allegro |
| ➤ A.Deslandres | Introduction et Polonaise |
| ➤ E.Bozza | Fantasie Pastorale |
| ➤ E.Bozza | Conte Pastorale |
| ➤ J.W.Kalliwoda | Marcau de Salon |
| ➤ G.Daelli | Fantasie über Themen aus G.Verdis Rigoletto |
| ➤ R.Schumann | 3 Romanzen |
| ➤ J.Francaix | L'horloge de Flore |
| ➤ W.Baer | Aulos |
| ➤ J.Feld | Elegie |
| ➤ C.Nielsen | Two Fantasy Pieces |
| ➤ A.Ponchielli | Capriccio |
| ➤ F.Chopin | Variations on a Theme by Rossini |
| ➤ M.Shinohara | Obsession |
| ➤ B.Britten | Temporal Variations |
| ➤ A.Tansman | Suite Concertante |
| ➤ C.Fargues | Fantasie Über Themen aus der 'Freischütz' von C.M.v.Weber |
| ➤ P.Haas | Süite per oboe e piano |
| ➤ P.Pierne | Fantasie Pastorale |
| ➤ R.Berthelot | Cavatine et Scherzetto |
| ➤ R.Schumann | Adagio and Allegro |
| ➤ H.Busser | Asturias |
| ➤ J.Hotteterre le Romain | Suite Fa Maj. |
| ➤ M.Glinka | Romances,Songs and Dances |

3.5. SONATLAR

- | | |
|-----------------|-------------------|
| ➤ J.S.Bach | Sonat sol minör |
| ➤ A.Vivaldi | Sonat do minör |
| ➤ C.Saint-Saens | Sonate |
| ➤ G.F.Telemann | Sonata Si b. Maj. |
| ➤ O.Mortensen | Sonate |
| ➤ P.Hindemith | Sonat |
| ➤ M.Arnold | Sonatina |
| ➤ G.P.Telemann | Sonate mi minör |
| ➤ J.S.Bach | Sonat sol minör |
| ➤ H.Dutilleux | Sonat |
| ➤ J.C.Pez | Sonat sol min. |
| ➤ F.Poulenc | Sonat |
| ➤ J.A.Amon | Sonat Do Maj. |



**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
ANTALYA DEVLET KONSERVATUVARI**

- | | |
|------------------|-------------------------|
| ➤ İ.Usmanbaş | Sonat |
| ➤ C.F.Barth | Sonate Brilliant |
| ➤ F.Reizenstein | Sonatina |
| ➤ Y.Bowen | Sonata |
| ➤ A.Cooke | Sonata |
| ➤ G.Jacob | Sonatina |
| ➤ C.L.Matthes | Zwei Oboensonaten |
| ➤ J.P.Kirnberger | Sonat Si b Maj. |
| ➤ J.Röntgen | Sonata No:1 |
| ➤ J.Loeillet | 6 Sonatas |
| ➤ G.F.Teleman | Methodische Sonaten 1-6 |
| ➤ D.M.Dreyer | Sonate sol min. |
| ➤ G.B.Platti | Sonata do min. |
| ➤ J.L. de Gant | Three Sonatas |
| ➤ M.Bissoli | Sonata sol min. |
| ➤ C.P.E.Bach | Sonate sol min. |
| ➤ A.Besozzi | Sonate Re Maj. |

3.6. KONÇERTOLAR

- | | |
|-----------------------|--|
| ➤ A.F.M.Klughardt | Konçerto |
| ➤ K.D.von Dittersdorf | Konçerto Sol Maj. |
| ➤ V.Bellini | Konçerto Mi Bemol Majör |
| ➤ A.Vivaldi | Konçerto Fa Maj. |
| ➤ A.Vivaldi | Konçerto Do Maj. |
| ➤ A.Vivaldi | Konçerto re min. |
| ➤ J.Fiala | Konçerto |
| ➤ R.V.Williams | Konçerto |
| ➤ Lebrun | Konçerto No:1 re min. |
| ➤ Holzbauer | Konçerto |
| ➤ B.Molique | Konçertino |
| ➤ F.W.Ferling | Konçertino Op.5 |
| ➤ J.Wenzel Kalliwoda | Konçertino Fa Maj. |
| ➤ J.S.Bach | Konçerto Fa Majör |
| ➤ J.S.Bach | Konçerto re min. |
| ➤ W.A.Mozart | Konçerto Do majör |
| ➤ R.Strauss | Konçerto |
| ➤ V.Benatti | Konçerto Fa Maj. Korangle için |
| ➤ A.Pasculli | Gran Concerto |
| ➤ A.Pasculli | Konçerto dell'opera La Favorita di Donizetti |
| ➤ E.Goossens | Konçerto |
| ➤ G.H.Stölzel | Konçerto Re Maj. |
| ➤ H.Frigyes | Konçerto |
| ➤ B.Martinu | Konçerto |
| ➤ N.Skalkottas | Konçertino |
| ➤ C.P.E.Bach | Konçerto No:1 |
| ➤ C.P.E.Bach | Konçerto Si b Maj. |
| ➤ G.Jacob | Konçereto No:1 |
| ➤ G.Jacob | Konçerto No:2 |
| ➤ K.Stamitz | Konçerto Do Maj. |
| ➤ K.Stamitz | Konçerto Si b Maj. |
| ➤ J.C.Fischer | Konçerto No:2 |
| ➤ F.Couperin | Konçerto No:6 |
| ➤ F.Flemming | Konçertino |
| ➤ J.A.Kozeluch | Konçerto Fa Maj. |
| ➤ F.V.Kramar | Konçerto Fa Maj. |



**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
ANTALYA DEVLET KONSERVATUVARI**

- | | |
|---------------|---------------------|
| ➤ I.Holzbauer | Konçerto re min. |
| ➤ A.Rosetti | Konçerto Fa Maj. |
| ➤ J.Rietz | Concert Piece Op.33 |
| ➤ F.W.Ferling | Concertino op.5 |
| ➤ J.Haydn | Konçerto Do Maj. |
| ➤ T.Albinoni | Konçerto Do Maj. |

NOT: Obua için yazılmış bütün alıştırma ve eğitim amaçlı parçaları sıralamak mümkün olmayacağı için, aşağıdaki liste yalnızca bir yol gösterici olarak ve fikir vermek için hazırlanmıştır. Doğal olarak her flüt öğretmeni kendi aldığı eğitim ve teknik anlayışına göre kendi belirleyeceği alıştırma ve eserleri öğrencilerine çaldırır.

EK-9 Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Obua Müfredatı

LİSANS I

1. Dönem	
Etütler	Singer Etüd Nr.4 Wiedemann Etüdlere devam edilir. C.A.P.Braun 18 Capricien für oboe tekrar çaldırılır. F.Gillet Etüdler F.Capellet 20 etüd Korangle çalışmasına başlanır
Piyano Parçalar	Eşlikli R.Korsakow Varyasyon N.Hummel Adagia & Allegro çeşitlemeler M.Arnold Fantasy für oboe A.Ponschielli Capriccio E.Bozza Fantasia Italy Ravel Piece-Enformede Habanera
Konçertolar	F.Krommer Konçerto C.P.E.Bach Konçerto Mib majör Kalliwoda Konçertino A.Vivaldi Konçerto F.A.Rosetti Konçerto Do majör
Sonatlar	A.Vivaldi Sonat Do minör J.S.Bach Partita Kalliwoda Marceu De Salon
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat ya da 1 Konçerto

2. Dönem	
Etütler	Singer Etüd Nr.4 Wiedemann Etüdlere devam edilir. C.A.P.Braun 18 Capricien für oboe tekrar çaldırılır. F.Gillet Etüdler F.Capellet 20 etüd Korangle çalışmasına başlanır
Piyano Parçalar	Eşlikli R.Korsakow Varyasyon N.Hummel Adagia & Allegro çeşitlemeler M.Arnold Fantasy für oboe A.Ponschielli Capriccio E.Bozza Fantasia Italy Ravel Piece-Enformede Habanera
Konçertolar	F.Krommer Konçerto C.P.E.Bach Konçerto Mib majör Kalliwođa Konçertino A.Vivaldi Konçerto F.A.Rosetti Konçerto Do majör
Sonatlar	A.Vivaldi Sonat Do minör J.S.Bach Partita Kalliwođa Marceu De Salon
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat veya Konçerto tüm bölümleriyle 1 Bölüm Sonat veya Konçerto

LİSANS II

3. Dönem	
Etütler	F.Capelle 20 etüd Singer Etüd Nr.5
Piyano Eşlikli Parçalar	
Konçertolar	K.Stamitz Konçerto W.A.Mozart Do majör Konçerto W.Williams Konçeto A.Vivaldi Fa Majör Konçerto
Sonatlar	C.Saint-Saens Sonat Op.166 F.Hindemith Sonat E.Bozza Fantasia Pastoral
Solo Parçalar	J.S.Bach Sol minör Partita B.Britten 6 Metamorfoses R.Korsakow Arıların dansı G.Daelli Rigoletto teması üzerine çeşitlemeler
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat ya da 1 Konçerto

4. Dönem	
Etütler	F.Capelle 20 etüd Singer Etüd Nr.5
Konçertolar	K.Stamitz Konçerto W.A.Mozart Do majör Konçerto W.Williams Konçeto A.Vivaldi Fa Majör Konçerto
Sonatlar	C.Saint-Saens Sonat Op.166 F.Hindemith Sonat E.Bozza Fantasia Pastoral
Solo Parçalar	J.S.Bach Sol minör Partita B.Britten 6 Metamorfoses R.Korsakow Arıların dansı G.Daelli Rigoletto teması üzerine çeşitlemeler
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat veya Konçerto tüm bölümleriyle 1 Bölüm Sonat veya Konçerto



LİSANS III

5. Dönem	
Etütler	W.Ferling Etüdler Singer Etüd Nr.6 A.Pasculli 15 caprice etüdler
Piyano Eşlikli Parçalar	H.Andriessen Ballade A.Ponchielli Capriccio F.Hindemith Sonat J.S.Bach Büyük Sonat Sol minör R.Schumann 3 Romans
Konçertolar	F.Hidas Konçerto B.Martinu Konçerto J.S.Bach Konçerto Fa majör R.Strauss Konçerto
Sonatlar	F.Poulenc Sonat M.Arnold Sonatina E.Bozza Fantasia Pastoral W.A.Mozart Obua'lı quartett Fa majör
Solo Parçalar	Jin A – Ahn Sung mu für oboe solo
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat ya da 1 Konçerto

6. Dönem	
Etütler	W.Ferling Etüdler Singer Etüd Nr.6 A.Pasculli 15 caprice etüdler
Piyano Parçalar	Eşlikli H.Andriessen Ballade A.Ponchielli Capriccio F.Hindemith Sonat J.S.Bach Büyük Sonat Sol minör R.Schumann 3 Romans
Konçertolar	F.Hidas Konçerto B.Martinu Konçerto J.S.Bach Konçerto Fa majör R.Strauss Konçerto
Sonatlar	F.Poulenc Sonat M.Arnold Sonatina E.Bozza Fantasia Pastoral W.A.Mozart Obua'lı quartett Fa majör
Solo Parçalar	Jin A - Ahn Sung mu für oboe solo
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat veya Konçerto tüm bölümleriyle 1 Bölüm Sonat veya Konçerto

LİSANS IV

7. Dönem	
Etütler	Singer Etüd Nr.6'ya devam E.Bozza Etüd Dix Huit etüdlr Ferling Etüdlr Lamarlet Etüdlr Debonde Etüdlr A.Pasculli 15 Caprice Etüd
Piyano Eşlikli Parçalar	A.Ponchielli Capriccio E.Bozza Fantasia Pastoral R.Schumann Adagio-Allegro
Konçertolar	W.A.Mozart Konçerto Do majör F.Hidas Konçerto R.Strauss Konçerto N.Skalikottas Konçerto A.Pasculli Gran Konçerto(Il vespri sicilliani teması üzerine çeşitlemeler.)
Sonatlar	Otto Mertunsen Sonat H.Dutilleux Sonat F.Poulenc Sonat J.S.Bach Sonat sol minör P.Hindemith Sonat R.Schumann 3 Romans
Solo Parçalar	J.S.Bach Partita Jin A - Ahn Sung mu für oboe solo
Oda Müziği	W.A.Mozart Obua'lı quartett B.Britten Obua'lı quartett
Orkestra Soloları	Bach studien 1-2 ve orkestra Studienler 1-2-3
Sınav Programı	2 Etüd 1 Sonat veya 1 Konçerto

8. Dönem	
Etütler	Singer Etüd Nr.6'ya devam E.Bozza Etüd Dix Huit etüdler Ferling Etüdler Lamarlet Etüdler Debonde Etüdler A.Pasculli 15 Caprice Etüd
Piyano Eşlikli Parçalar	A.Ponchielli Capriccio E.Bozza Fantasia Pastoral R.Schumann Adagio-Allegro
Konçertolar	W.A.Mozart Konçerto Do majör F.Hidas Konçerto R.Strauss Konçerto N.Skalikottas Konçerto A.Pasculli Gran Konçerto(Il vespri sicilliani teması üzerine çeşitlemeler.)
Sonatlara	Otto Mertunsen Sonat H.Dutilleux Sonat F.Poulenc Sonat J.S.Bach Sonat sol minör P.Hindemith Sonat R.Schumann 3 Romans
Solo Parçalar	J.S.Bach Partita Jin A - Ahn Sung mu für oboe solo
Oda Müziği	W.A.Mozart Odua'lı quartett B.Britten Odua'lı quartett
Orkestra Soloları	Bach studien 1-2 ve orkestra Studienler 1-2-3
Sınav Programı	1 Sonat, 1 Konçerto 1 Zorunlu eser 1 Solo veya Eşlikli Türk veya Çağdaş eser

EK-10 Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Obua Müfredatı

(Lisans I)

Etüd:

Singer, Etüd No.IV
A.Lamorlette, Dix-Huit Etudes
F.Capelle, 20 Etüd
A.Wunderer, 24 Etüd
B.Britten, 6 Metamorphoses
Wiedemann Etüd

A Grubu: Obua ve Pişano

L.Van Beethoven, Sonat Op.87
C.Colin, Solo de Concour No.IV
N.R.Korsakov, Variations
C. P. E. Bach, Sonat in G moll
Maurice Ravel, Pavane pour une infante Defunte

B Grubu: Obua ve Orkestra

F.V. Kramar, Krommer Konçerto
W. A. Mozart Konçerto (Mi B Majör)
Vivaldi Konçerto (La min)
G.P.Telemann, Konçerto (Fa minör)
G.P.Telemann, Konçerto (Mi minör)

R.Rosetti, Konçerto (Fa Majör)

Sınav Programı: Güz Dönemi

2 Etüd

A.Vivaldi Konçerto Re Minör veya C.Colin Solo de Concour No:4

Sınav Programı: Bahar Dönemi

2 Etüd

Her gruptan 1 Eser

(Lisans II)

Etüd:

Singer, Etüd No.IV
W.Ferling, Etüd
A.Debondue, Etüd
E.Bozza, Dix-huit Etudes
Brandaleone, 12 Etüd

A Grubu: Obua ve Pişano

E.Bozza, Sonat
E.Bozza, Italiana fantasy Pastoral
H.Andriessen, Ballade
A.Matz, Sonat

B Grubu: Obua ve Orkestra

Vivaldi Konçerto (Sol Majör)
E.Eichner, Konçerto
Lebrunn, Konçerto

Sınav Programı: Güz Dönemi

2 Etüd

C.Colin Solo de Concour No:3

Sınav Programı: Bahar Dönemi

2 Etüd

Her gruptan 1 Eser

(Lisans III)

Etüd:

Singer, Etüd No.VI
E.Bozza, Dix-huit Etudes
A.Debondue, Etüd
Ferling, Etüd

A Grubu: Solo Obua

İ.Usmanbaş, Sonat

J.B.Loeillet, Do Majör Sonat
J.B.Loeillet, de Gant Sonata D-Dur

B Grubu: Obua ve Piyano

P.M.Dubois, Sonatine
J.W.Kalliwoda, Morceau de salon Op.228
A.Vivaldi, Sonate (C-moll)
J.S.Bach, Sonat (G-moll)

C Grubu: Obua ve Orkestra

W.Williams, Konçerto
Hidas, Konçerto
J. Bach Konçerto (Fa Majör)
Vivaldi Konçerto (Fa Majör)

Sınav Programı: Güz Dönemi

2 Etüd

A.Vivaldi Sonat

Sınav Programı: Bahar Dönemi

2 Etüd

Her gruptan 1 Eser

(Lisans IV)

Etüd:

Singer, Etüd No.VI
A.Debondue, Etüdler
F.Capelle, 20 Etüd

A Grubu: Solo Obua

İ.Usmanbaş, Sonat
E. Bozza, “Espagnol Fantasie Pastorale”
C.Saint-Saens, Sonat

B Grubu: Obua ve Piyano

P.Hindemith, Sonat
R.Challan, Divertisment
R. Schumann, 3 Romance
W.A.Mozart, Quartet
F. Poulenc, Sonat

C Grubu: Obua ve Orkestra

W.A.Mozart, Konçerto
R.Strauss, Konçerto

Sınav Programı: Güz Dönemi

2 Etüd

İ.Usmanbaş Sonat

Sınav Programı: Bahar Dönemi

2 Etüd

Her gruptan 1 Eser

Morse Empoze (Sınavdan 15 gün önce verilecektir)

LİSANS I. SINIF

1. DÖNEM:

Gam: Tüm Gamlar: Arpej, 3'lü Aralık, Dominant 7'li ve Eksilmiş 7'lileri çalınacak. (Tüm artikülasyon çeşitleri ile)

Etüd: 1. Wilhem Ferling

2. Sigfrid Karg-Elert Her dönem sınav için 5 etüd seçilecek

Eser: 1. Hummel "Varyasyonlar" *

2. W.A. Mozart Mib Maj. Konçerto (Alternatif)

3. Karl Ditters von Dittersdorf Konçerto (Alternatif)

4. Telemann Konçerto (Alternatif)

5. Fikret Amirov "Makam" *

6. C. Colin "Solo de Concours No:4"

7. Telemann "12 Fantasies" (Alternatif) [Sınav için 1 fantezi seçilecek]

8. B. Britten "6 Metamorfosis" (Alternatif) [6 Solo eserden 2 tane seçilecek]

9. Pierre Gabaye "Sonatine" (Alternatif)

2. DÖNEM:

Gam: Tüm Gamlar: Arpej, 3'lü Aralık, Dominant 7'li ve Eksilmiş 7'lileri çalınacak. (Tüm artikülasyon çeşitleri ile)

Etüd: 1. Julius Heinrich Luft

2. Sigfrid Karg-Elert

3. Eugene Bozza Her dönem sınav için 5 etüd seçilecek

Eser: 1. Karl Ditters von Dittersdorf Konçerto *

2. Hummel "Varyasyonlar" (Alternatif)

3. W.A. Mozart Mib Maj. Konçerto (Alternatif)

4. Telemann Konçerto (Alternatif)

5. Poulenc Sonat *

6. Donizetti Sonat (Alternatif)

7. Telemann Sonat [Obua için Telemann Sonatlar Kitabı'ndan] (Alternatif)

8. Saint-Saëns Sonat (Alternatif)

9. Jean-Marie Leclair "Giga" *

10. Telemann “12 Fantasies” (Alternatif) [Sınav için 1 fantezi seçilecek]
11. B. Britten “6 Metamorfosis” (Alternatif) [6 Solo eserden 2 tane seçilecek]

LİSANS II. SINIF

1. DÖNEM:

Gam: Tüm Gamlar: Arpej, 3'lü Aralık, Dominant 7'li ve Eksilmiş 7'lileri çalınacak. (Tüm artikülasyon çeşitleri ile)

Etüd: 1. Julius Heinrich Luft *Her dönem sınav için 5 etüd seçilecek*

- Eser:** 1. J. Haydn Konçerto *
2. Handel Konçerto No.3 (Alternatif)
3. Telemann Konçerto (Alternatif)
4. Karl Stamitz Konçerto (Alternatif)
5. Karl Ditters von Dittersdorf Konçerto (Alternatif)
6. Saint-Saëns Sonat *
7. Poulenc Sonat (Alternatif)
8. M. Dring “3 Piece Suite” (3 Bölüm) *
9. Telemann “12 Fantasies” (Alternatif) [Sınav için 1 fantezi seçilecek]

2. DÖNEM:

- Eser:** 1. Krommer Konçerto *
2. Haydn Konçerto (Alternatif)
3. Karl Stamitz Konçerto (Alternatif)
4. Handel Konçerto (Alternatif)
5. Telemann Konçerto (Alternatif)
6. Saint-Saëns Sonat *
7. Poulenc Sonat (Alternatif)
8. Vivaldi Sonat (Alternatif)
9. C. Colin “Solo de Concours” (Grande Concertino) *
10. M. Dring “3 Piece Suite” (3 Bölüm) (Alternatif)
11. E. Bozza “Conte Pastorale” (Alternatif)
12. C. Colin “Solo de Concours No:4” (Alternatif)

1. DÖNEM:

Eser: 1. B. Martinu Konçerto *

2. Hidas Konçerto (Alternatif)
3. Cordon Jacop Konçerto (Alternatif)
4. Vivaldi Konçerto (Alternatif)
5. Krommer Konçerto (Alternatif)
6. Vivaldi Sonat *
7. Robert Casadesus Sonat (Alternatif)
8. Hindemith Sonat (Alternatif)
9. P. Gaubert “*Intermède Campestre*” *
10. Carl Nielsen “*Fantasy*” (Alternatif)
11. E. Bozza “*Conte Pastorale*” (Alternatif)
12. Telemann “*12 Fantasies*” (Alternatif) [Sınav için 1 fantezi seçilecek]
13. Ponchielli “*Capriccio*” (Alternatif)

2. DÖNEM:

Eser: 1. J.W. Kalliwoda Konçerto “*Morceau Salon*” op.288

2. A. Vivaldi Konçerto (Alternatif)
3. J. Rietz Konçerto (Alternatif)
4. Giuseppe Konçerto (Alternatif)
5. C. Andrzej Konçerto (Alternatif)
6. Hindemith Sonat
7. R. Casadesus Sonat (Alternatif)
8. Bernard Molique “*Concertino*”
9. E. Bozza “*Conte Pastorale*” (Alternatif)
10. Ponchielli “*Capriccio*” (Alternatif)

1./2. DÖNEMLER:

Eser: 1. Strauss Konçerto

2. J. Ibert “*Symphonie Concertante*” (Alternatif)

3. E. Goosens Konçerto (Alternatif)

4. Alexander Besozzi Konçerto (Alternatif)

5. P. Giuseppe Konçerto (Alternatif)

6. H. Dutilleux Sonat

7. H. Howells Sonat (Alternatif)

8. S. Verroust “*Valse for Oboe*”

9. S. Verroust “*Caprice for Oboe*” (Alternatif)

10. Moligue “*Concertino*” (Alternatif)

11. E. Bozza “*Fantasy*” (Alternatif)

NOT:

- Eserler, öğrenci seviyesine göre müfredatta yazılan eserler arasından, sınav programı için öğretim elemanı tarafından değiştirilebilir.
- Herhangi bir sınıfa, dışardan Konservatuvar giriş sınavıyla alınarak, yeni başlayan öğrenciler için, sınav programının öğrencinin seviyesine göre değiştirilmesi uygun bulunmuştur.

**Yrd. Doç. Zerrin TAN
(Obua)**

