

**KLASİK GİTAR İÇİN  
KONSER PROGRAMI  
OLUŞTURULMASI ÜZERİNE  
BİR MODEL GELİŞTİRME**

Alper SOYBİLGEN

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Natık RZAZADE  
Nisan 2010  
Afyonkarahisar

**T.C.**

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**KLASİK GİTAR İÇİN KONSER PROGRAMI  
OLUŞTURULMASI ÜZERİNE BİR MODEL GELİŞTİRME**

**Hazırlayan**

**Alper SOYBİLGİN**

**Danışman**

**Yrd. Doç. Natık RZAZADE**

**AFYONKARAHİSAR - 2009**

## **YEMİN METNİ**

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Klasik Gitar için Konser Programı Oluşturulması Üzerine Bir Model Geliştirme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2010

Alper SOYBİLGEN

**TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI**

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Natık RZAZADE

.....

Jüri Üyeleri:

İMZA

...

.....

.....

.....

Müzik anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Alper SOYBİLGİN'in, "Klasik Gitar için Konser Programı Oluşturulması Üzerine Bir Model Geliştirme" başlıklı tezi ....../....../..... tarihinde, saat ..... 'da Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

**YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZETİ**

**KLASİK GİTAR İÇİN KONSER PROGRAMI OLUŞTURULMASI ÜZERİNE BİR  
MODEL GELİŞTİRME**

**Alper SOYBİLGİN**

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI**

**Nisan 2010**

**TEZ DANIŞMANI: Yrd. Doç. Natık RZAZADE**

Bu çalışmada repertuar oluşturulmasında izlenen yöntemler kronolojik, armonik, dönemsel, form ve bölgesel faktörler göz önünde bulundurularak araştırılmıştır. Çalışma boyunca Klasik Gitar sanatçılarının konser programı oluştururken seçtikleri eserlerin özellikleri üzerinde durulmuştur. Başta yer alan Giriş bölümünde ise gitarın tarihçesi ve olanakları açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Gitar, Repertuar, Konser, Program, Eser

**ABSTRACT**

**DEVELOPING A MODEL ON PREPARING A CONCERT REPERTOIRE FOR  
CLASSICAL GUITAR**

**Alper SOYBİLGİN**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE**  
**DEPARTMENT OF MUSIC**

**April 2010**

**Advisor: Assistant Professor Natig RZAZADEH**

In this study the methods chosen while preparing a repertoire for concerts have been investigated in terms of chronological, regional, armonical and formal aspects. Throughout the study, the characteristics of the pieces that are going to be performed by classical guitar performers during concerts are, also, studied. In the Introduction part at the beginning reveals brief information on the the history and possibilities of the classical guitar.

**Keywords:** Classical Guitar, Repertoire, Concert, Program, Piece

## **ÖNSÖZ**

Sanatçuların klasik gitar repertuarı oluşturarak performanslarını sunacakları parçaları hazırlarken karşılarına çıkan kronolojik, bölgesel, armonik ve formsal yaklaşım seçeneklerinin ele alındığı bu çalışma, klasik gitar üzerine repertuar oluşturma çabalarına mütevazı bir bilimsel katkı olması amacıyla kaleme alınmıştır. Çalışma sırasında yapılan araştırma ve değerlendirmelerin gitar müziğini icra etme gayret ve hevesinde olan konser gitarist adaylarına yardımcı olması umut edilmektedir. Araştırma boyunca yardımlarını esirgemeyen danışmanım Yrd. Doç. Natig RZAZADE'ye ve Türkiye'de klasik gitar deyince ilk akla gelen büyük gitaristimiz değerli hocam Doç. Dr. Ahmet KANNECİ'ye teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

## **TABLULAR LİSTESİ**

- Tablo 1. Lut, Vihuela ve Gitarın Kökeni  
Tablo 2. Rönesans ve Barok Dönemler Arasındaki Farklar  
Tablo 3. Kronolojik, Bölgesel ve Formsal Bulgular

## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1. Rönesans'ta kullanılan yaygın müzik türleri
- Şekil 2. Barok dönemde kullanılan yaygın müzik türleri
- Şekil 3. Klasik döneme hâkim olan formlar sonat, senfoni, konçerto, kuvartet
- Şekil 4. Romantik dönem müzik formları
- Şekil 5. Araştırma Modeli



## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZETİ.....	v
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ .....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ.....	9
2. PROBLEM CÜMLESİ.....	9
3. ALT PROBLEMLER.....	9
4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	9
5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILAR.....	10
6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	10

<b>7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....</b>	<b>10</b>
7.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	10
7.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ.....	10
7.3. ARAŞTIRMANIN ÖRNEKLEMİ.....	11

## **İKİNCİ BÖLÜM KLASİK GİTAR REPERTUARI OLUŞUMUNDA YAKLAŞIMLAR**

<b>1. KRONOLOJİK YAKLAŞIM.....</b>	<b>12</b>
1.1. RÖNESANS.....	12
1.2. BAROK DÖNEM.....	14
1.3. KLASİK DÖNEM.....	19
1.4. ROMANTİK DÖNEM.....	21
1.5. YİRMİNCİ YÜZYIL VE MODERNİZM.....	24
<b>2. BÖLGESEL YAKLAŞIM.....</b>	<b>28</b>
2.1. AVRUPA.....	28
2.2. AMERİKA.....	31
<b>3. ARMONİK YAKLAŞIM.....</b>	<b>32</b>
3.1. KLASİK ARMONİ.....	32
3.2. MODERN ARMONİ.....	34
3.3. ATONAL ARMONİ.....	35
3.4. MODAL ARMONİ.....	37
3.5. MAKAMSAL ARMONİ.....	38
3.6. ON İKİ TON DÜZENİ.....	39
<b>4. FORMSAL YAKLAŞIM.....</b>	<b>41</b>
4.1. LİED.....	41
4.2. FÜG.....	42
4.3. SONAT.....	42
4.4. VARYASYON.....	43
4.5. SÜİT.....	44
4.6. ETÜD.....	45
4.7. KONÇERTO.....	45

## **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KLASİK GİTAR İÇİN KONSER PROGRAMI OLUŞTURULMASI İLE İLGİLİ BULGULAR**

<b>1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>48</b>
<b>2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>48</b>
<b>3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>48</b>
<b>4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>49</b>
<b>5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>49</b>
<b>6. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>49</b>

<b>7. YEDİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR.....</b>	<b>50</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>51</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>52</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>53</b>

## GİRİŞ

Gitar tarihinden söz etmeye başlarken, önce Rönesans öncesi kullanılan lut türü çalgıları göz önünde bulundurup, gitarın atalarını tespit etmeye çalışmak ve gitarın Avrupa’da ortaya çıkışını hesaba katmak gibi bir alışkanlık vardır. Bu çalışmada başlangıç noktası olarak Rönesans’ı seçmenin uygun olduğu araştırmacı tarafından düşünülmüştür, çünkü ancak bu dönemden sonradır ki klasik gitar ve temsil ettiği müzik bir arada düşünülün.

Ancak klasik gitar tarihi söz konusu olduğunda öncelikle gitarın tanımının nasıl yapıldığı üzerinde durmak araştırmacı tarafından uygun bulunmuştur. Milattan önce 800-1000 yılları arasında Mısırda, bugünkü gitarın pek çok özelliklerini taşıyan bir telli çalgı kullanılıyordu ki bunu, öncü olarak görmek mümkündür. İki kenarı içeriye doğru çukurlaşmış, oval gövdesi (ses kasası) olan, ön ve arka tablası düz ve yine, düz bir yanlık ile bir araya getirilmiş, ön alan merkezinde yuvarlak işitimi deliği bulunan ve nihayet perdelerle donatılmış düz bir sapı olan bir çalgıdır. Çok daha önceki tarihlerde de, örneğin Mısır’daki Thebes kralının (M.Ö. 3500) mezarında bulunan bir rölyef gitara benzeyen bir çalgıyı tasvir etmektedir (tarihselblog).

Mısırlılarla beraber, müzik aletleri de Fenike’ye, Asur’a, Anadolu’ya, Hindistan’a ve Uzakdoğuya dağılmıştır. Hitit gitarı enstrümanlar içerisinde en eski olarak bilinendir. Gitar çalan insan oymalı kaya, Anadolu Medeniyetler Müzesinde bulunmaktadır. Yaklaşık 3500 yıl önce (M.Ö. 1400) öncesine ait olan bu kaya Alacahöyük civarındaki kazılarda çıkmıştır. Dikkat edildiğinde gitarın sapında perdeler olduğu farkedilir. Gitarın şekli bugünkü klasik gitarın formuna oldukça benzemektedir.

Graham Wade, *Klasik Gitar Tarihi* adlı eserinde gitarın tarihi hakkında şöyle demektedir:

Gitar/lut’un tarihi yüzyıllar öncesine dayanır. Bugün bilinen formdaki enstrümanın ataları arasında lir ve arp (ki Eski Ahit’te dahi adları geçer), Mezopotamya’da kullanılan uzun lutlar, eski Babil ve Mısır sanatında, üç bin yıl önce Alacahöyük’te bulunan Hitit kalıntılarında tasvir edilen çeşitli şekillerde telli çalgılar sıralanabilir. (Wade, 2001: 13)

Ahmet Kanneçi de bir araştırmasında “Yapılan araştırmalarda milattan önce 1700 – 1400) Hitit taş kabartmalarında perdeli, Mısır’da ise perdesiz olmak üzere gitara benzeyen enstrümanlara rastlanılmaktadır” demektedir (Kanneçi, 2001: 10).

13. -14. yüzyıllardan kalma betimlemeler kuş tüyü bir penayla çalınan “8” rakamına benzer bir enstrümanın varlığını gösterir. Yine bu döneme ait bazı kaynaklar gittara latina

adlı bir Latin gitarından bahseder. Ancak enstrumanın tam İtalyancası viola del mano'dur. Erken Rönesans döneminde gitar türü enstrumanların ilk örneği vihuela olarak kabul edilmektedir. Bu enstrumana kısaca vihuela dense de, pena ile çalınan türüne vihuela de penola, elle çalınan türüne ise vihuela de mano adı verilmektedir. Vihuela'nın ana vatanı bilindiği gibi İspanya'dır (Wade, 2001:7; Turnbull, 1992; 6).

Besteci ve müzik teorisyeni Johannes Tinctoris de 1487 yılında vihuelayı şöyle tarif eder : "İspanyollar tarafından bulunan, onların ve İtalyanlar'ın viola, Fransızlar'ın yarı-lut adını verdiği bir enstruman. Bu viola lutten şu şekilde ayrılıyor; lut daha uzun ve kaplumbağa şekilli, viola yassı ve çoğu zaman her iki taraftan kıvrımları var." (Turnbull, 1992: 6). Tinctoris'in yaptığı bu tanım gitar hakkında yapılan ilk tanımlardan biri olmakla birlikte enstrumanın biçim bakımından kabul gördüğü izlenir.

İslam Arap müziğinin karakteristik çalgısı ise ud (daha doğru söylersek al-ud) olmuştur. Bu isim; sonraları Arap kültürünün Avrupa kıtasına taşınması ile İspanya'da "laud", Fransa'da "luth", İtalya'da "liuto", İngiltere'de "lute", Almanya'da "laute" haline gelmiştir. Kanneçi, gelişmesini hiç durdurmayan sürdüren lut'un Yenidendoğuş döneminden Barok dönemine kadar geçen zaman içinde popüleritesini daha da artırdığını belirtmektedir (Kanneçi, 2001: 10-11).

16. yüzyılın son üçte birlik kısmında lavtacılar, ihtiyaç duydukları mümkün olabilecek daha fazla kalın seslere inebilecek telleri kullanabilmek amacıyla genişlemiş, büyümüş lavtanın doğuşunu meydana getiren, "arşilut"lar (archiluth) ortaya koymuşlardır. Biçimlerine ve karakteristiklerine göre şöyle isimler almışlardır: "Lavta teorba" (luth théorbé), "teorba" (théorbe) ve "kitarone" (chitarrone) (Biol, 2005).

1600-1750 yılları arasında Barok gitar gelişmiştir. "Beş çift telli barok gitar" olarak da tanımlanan Barok gitar, akordu ve çalış tekniği bakımından günümüz gitarına benzemektedir.

Yukarıda adı geçen üç enstruman ve kökenleri ile ilgili tablo aşağıdaki gibidir. Tabloyu oluşturan bilgiler Biol'un *Gitar Tarihi Üzerine Bir Araştırma* adlı çalışmasından alınmıştır. (<http://gitar.erhanbirol.info/gitartarihidunya.html>)

Tablo 1. Lut, Vihuela ve Gitarın kökeni

ENSTRUMAN	KÖKEN	ETİMOLOJİK KÖK
Lut (lavta)	<b>ARABO-ASİATİK</b>	<b>ARAPÇA</b> 'dan gelme bir çalgıdır.
Vihuela	<b>ARABO-ASİATİK</b>	" <b>ROMEN</b> " bir çalgıdır.
Gitar	<b>ARABO-ASİATİK</b>	" <b>GREKO-ROMEN</b> " bir çalgıdır.

Wade'e göre klasik gitar tarihi aşağıdaki kategorilerde incelenebilir. Bu kategoriler yukarıda geçen enstruman tarihi gelişimi ile paralellik göstermektedir:

1. 1500-1600: Müzik yayıncılığının evrimi  
İspanyol vihuelası  
Dört telli gitar
2. 1600-1750: İspanya, İtalya, Fransa'da beş telli Barok gitar
3. 1750-1850: Altı telli gitarın ortaya çıkışı ve gelişimi
4. 1850- + : Torres ve Torres sonrası altı telli gitarlar (Wade, 2001: 7).

1500-1900 yılları arasında temel tartışma noktaları her döneme ait mevcut müzik ve kaynakları, kullanılan gitar türleri, besteci ve icracılar, yukarıdaki konular üzerine yapılan araştırmalar olmuştur. Ancak 1990'dan sonra, bilgi kaynakları artık doyma noktasına doğru katlanarak arttığından, daha çok aşağıdaki noktalara vurgu yapılmaya başlanmıştır:

1. Gitaristlerin konser etkinliklerindeki uluslararası yayılma
2. Kayıtlar (gitaristlerin kaset, cd, audio-visual kayıtları)
3. İrcacıların çalışmaları (dinleti, konser, resital çalışmaları)
4. Gitar resital programlarının içeriği ve gelişimi (Wade, 2001: 7)

Vurgu yapılmaya başlanan noktalardan sonuncusu dikkat edilecek olursa, çalışmanın hareket noktasına da işaret etmektedir. Gitar resitallerinin içeriği ve gelişiminin araştırmacı tarafından çalışmanın esasını oluşturan ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak işlenmesi hedeflenmiştir.

Ortaçağ Avrupası'nda (Kavimler Göçü ile başlayıp İstanbul'un (MS.1453) Fatih Sultan Mehmet tarafından fethine kadar geçen dönemdir. Batı Avrupa'nın Orta Çağ'ı genellikle Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile ulusal monarşilerin yükselişi, Avrupalılarca deniz aşırı keşiflerin başlaması, hümanist canlanma ve 1517'de başlayan Protestan Reformasyon'u arasındaki zaman dilimi olarak tanımlanmıştır) telli birçok çalgı görmek mümkündür. Ancak 16. yüzyıla gelindiğinde çalgıların türlerinde azalma olduğu görüldü, kimi sahneden tamamen çekilirken, kimi evrensel olarak kabul gördü. Bazen, lut örneğinde olduğu gibi mükemmelliğe ulaşıldı, fakat genel olarak 16. yüzyıl enstrumanları kendilerinden bir düzey üstün enstrumanın boy göstermesine değin sıralarını beklemekle yetindi. Yine de, temsil ettikleri müzik üzerine bir külliyat oluşturmaya yetecek kadar uzun süre hayatta kalmayı başardılar. Bu durum, günümüz modern gitarının ataları olan vihuela ve 4 telli gitar için geçerlidir.

Wade, klasik gitar tarihi üzerine yazdığı kitabında 16. yüzyıl enstrümental müziğinin biçimsel yapısı hakkında faydalı notlar sunmuştur:

“Luis Milan ve önceki lutenistler uyum bağlamında değil, tam karşıt noktada kafa yormuşlardır. Müziğin belli birtakım seslerin yatay düzlemde hareket etmesiyle oluşacağı şeklinde düşünmüşler; bir dizi akorun düşey hareketi olabileceğini hesaba katmamışlardır. Keman türü enstrümanlar da seslerin yerini alabilir ve aynı şekilde müzik yapabilirlerdi, seslerle söylenen tüm notaları çalabilirlerdi ve onları seslerin kendileri kadar uzun tutabilirlerdi. Bu, müzikte enstrümental stilin başlangıcıydı, böylelikle hem sözlü stilden ayrılıyor, hem de lut, vihuela ve gitar başı çekiyordu. Seslerle söylenebilen notalar bile çalınabiliyor, notalar ancak iyi – kötü tutuyor, böylelikle sözlü bir eser luta transfer edileceğinde reproduksiyon yapılamıyor, eser ancak sezdirilebiliyordu.” (2001: 24-5)

Wade, kimi uzmanların elimize ulaşan en eski 5 telli gitarın, aslında 4 telli bir gitardan dönüştürüldüğünü söylemektedir. Bu gitar Lizbonlu Belchiar Dias’ın 1581’den kalan ve şu an Londra Kraliyet Müzik Koleji’nde sergilenen gitarıdır (2001: 26). 16. yüzyılda 4 telli gitar İspanya dışında Fransa, İtalya, Hollanda ve İngiltere’de sevilmiş ve çalınmıştır. 4 telli gitara İspanyolca’da guitarra, İtalyanca’da chitarra da sette corde ya da chitarrino, Fransızca’da guiterre ya da guiterne, İngilizce’de gittern denirdi. Ortaçağ döneminin sonunda 4 telli gitar en gözde enstrüman olarak ortaya çıkmıştır. Ancak ne yazık ki, 16. yüzyıldan günümüze dek ulaşan bir 4 telli gitar yoktur. Müzik yayınlarının artmasıyla gitar çalanların da sayısı artmaya başlamıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısında 4 telli gitar birtakım değişikliklere uğramış ve beşinci tel eklenerek Guitarra Espanola adını almıştır (Elmas, 1994: 13-4).

Gitar büyük zaferine 17. yüzyılda ulaşmıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkan 5 telli gitar, sayıca çok fazla etki altında kalacağı karmaşık bir dönemden geçer. Lut’a ve vihuela’ya gönül borcu olsa da, her ikisiyle de anılmayı reddederek kendi öz, bireysel yapısını kabul ettirmiştir. Bu bağımsızlık, sonunda modern gitara kendi kimliğini kazandıracaktır (Turnbull, 1992: 15). 16. yüzyıl sonuna doğru, bu tarz enstrüman birçok Avrupa ülkesinde popüler hale geldi. İspanya’da şair, yazar ve müzisyen Vicente Martinez de Espinel’in 5 telli gitarın yaratıcısı olduğu yönünde bir inanç hasıl olmuştur (Wade, 2001: 30) .

17. yüzyılın ikinci yarısında tanınmış motifler üzerine çeşitli varyasyonlar ortaya çıkmıştır. Pek çok besteci kendi yarattıklarından çok, opera aryaalarını ve piyano parçalarını gitara uygulamışlardır. Virtüözler tarafından konser salonlarına sokulan gitar, artık halkın, şairlerin, sanatçıların ve çeşitli müzisyenlerin çalgısı olmuştur (Elmas, 1994: 14-5).

18. yüzyılda Alman müziğindeki canlanma, lavta literatürünü de zenginleştirdi. Zamanla lavtanın telleri 11 çift, 2 tek olmak üzere 24’e çıkmıştı. İcra için daha çok yetenek ve eğitim gerektiriyordu. Bazen akort işleminin çalınan parçadan uzun sürdüğü belirtilmektedir.

Bunun farkına varanlar gitara yöneldiler, böylece gitaristlerin ve gitar için eser yazan kompozitörlerin sayısı da artmış oldu (Elmas, 1994: 15-6).

5 telli gitara altıncı telin Jakob August Otto (1760 – 1829) tarafından takıldığı belirtilmektedir. 18. Yüzyılın sonlarına doğru altı tek telli gitar bütün çeşitleri gölgede bıraktı. Bu tel düzenlemesi günümüze kadar değişmeden geldi.

Gitar 19. yüzyılda İspanya sarayına girdi. 19. yüzyıl başında gitar yeniden doğmuştur. Altıncı telin “mi”ye akort edilmesi, enstrumanın akordunda bir simetri yarattı ve akor seslendirilmesi şansını artırdı. Bugünkü akorduna ulaştı. 19. yüzyılın ilk yarısı gitar müziği için olağanüstü bir çağ oldu. Bu dönemde kompozitörler ve virtüozlar, sonat, konçerto ve varyasyonlar bestelediler (Elmas, 1994: 17).

Vladimir Bobri, *Segovia Tekniği* adlı eserinde 19. yüzyılın genellikle gitarın altın çağı olarak nitelendirildiğinden bahseder. Besteci ve gitar tarihçisi olan Bobri, İspanyol Dionisio Aguado (1784-1849) ve Fernando Sor (1778-1839) ile İtalyan Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829) ve Ferdinando Carulli'nin (1770-1841) gitar tekniğinin evrimi üzerine katkıda bulunan en önemli isimlerden olduğunu, bu sanatçıların, gitarı ilk kez konser performansı düzeyine çıkardığını söyler (1972: 15).

19. yüzyılın sonunda, gitar önceki dönemlerdeki olağanüstü popülaritesini kaybetmesine rağmen, İspanyol üstat Francisco Tarrega (1852-1909), Aguado ve Sor'un izinden giderek gitar tarihine önemli katkılarda bulunmuştur.

Kolombiya Üniversitesi profesörlerinden John Huber, *Modern Gitarın Gelişimi* adlı kitabında gitarın günümüzdeki konumu üzerine şöyle demektedir:

Birçok faktör göstermiştir ki, gitar günümüzde bir Rönesans yaşıyor. Bu faktörlerin en belirginlerinden bir tanesi en basit şekilde ifadesiyle popüler oluşudur. Son iki yüzyıl boyunca giderek büyük bir başarı kazandı ve tüm dünyaya yayıldı. Gitar, aynı zamanda, özellikle kültürlerin kaynaştığı alanlarda, batılı olmayan müzikal ihtiyaçları karşılayabildiğini, zaman zaman oluşan bu sentez içinde yeni formlar yaratabildiğini ispatladı. (1992: v)

Gitarın günümüzde bir Rönesans yaşamasının önemli nedenlerinden biri de teknolojiden faydalanılmasıdır. 20. yüzyılda enstruman, teknolojik yeniliklerden etkilenmiştir, örneğin naylon tellerin gelişimiyle oluşan modern gelişim gitar tarihinde önemli bir noktaya işaret etmektedir. Bu yeni tel materyali ile enstrumanın kendisi ve müzikal potansiyeli tamamen değişmiştir. Naylon telleri ilk kez kullananlar arasında Segovia da vardır. Bundan kısa süre sonra Segovia, Hauser'ini modern bir Ramirez ile değiştirmiştir. 1950'lerin sonu ve 1960'ların başlarındaki Ramirez gitarının atılımı, gitar tarihi açısından başlı başına bir önem taşımaktadır (Huber, 1992: x).



Segovia'nın başarısı birçoğu şu an meşhur ve başarılı olan öğrencilerinin başarıları ile de görülebilir. Bu öğrencilerin bazıları Alirio Diaz, John Williams, Oscar Ghiglia, Jose Tomas, Christopher Parkening, George Sakellariou, Michael Lorimer ve Ahmet Kanneçi'dir (Ryan, 1984: 161).

Bobri, *Guitar Review* adlı dergide (sayı 16, 1954) Segovia'nın şu sözlerine kitabında yer vermiştir:

“Enstruman yapımcısının sanatçının yaşamı ve kariyeri üzerindeki önemini çok az sayıda kişi fark etmiştir. Yeterli bir enstruman olmaksızın, hayaller, duygusal zenginlik, teknik güzellik ve müziğin aktarımındaki öz – bunların hiçbiri görünmez. Bunların hiçbiri aktarılamaz, en iyi ihtimalle yanlış aktarılır.” (1972: 12)

Klasik gitarın günümüzde yaşadığı Rönesans'ın, büyük ölçüde Andres Segovia'nın yorulmak bilmeyen çabalarına dayandığını söyleyen Bobri, “bugün gitar yapımında uygulanan yeni deneyler ve bilimsel ölçüm teknikleri daha güçlü bir enstrumanın ve yeni bir tonal derinliğin umudunu vermektedir” demektedir (1972: 76).

Çalışmanın bundan sonraki kısmında gitarın karakteristik özellikleri ve olanakları üzerinde durulacaktır.

"İspanyol gitarı" ya da "Naylon telli gitar" olarak da bilinen "Klasik gitarlar", 6 tellidirler ve genellikle alt 3 tel naylondur. Üst 3 tel ise ipek üzerine çok ince çelik tel ile sarılıdır. Üzerine basıldığında tam notanın çıkmasını sağlayan perdelerde bulunan bir sap ve sesi oluşturan içi oyuk bir gövdeden oluşur.

Gitar, “mi” sesinden başlayarak “mi”ye kadar düşünülecek olursa, üç oktavdan ve 19 perdeden oluşur. Akord sistemi bastan tize doğru “mi, la, re, sol, si, mi” şeklindedir. Bazen en üst tel “re” sesine akordlanabilir ya da akord tümüyle değiştirilebilir.

Gitar, sol elde dört parmak, sağ elde dört parmak kullanılarak çalınır. Sol el işaret parmağı 1, orta parmak 2, yüzük parmağı 3, küçük parmak ise 4 rakamıyla numaralandırılır. Sağ el ise (p.i.m.a) İspanyolca parmak isimlerinin baş harfleriyle eşleştirilmiştir. P: pulgar (başparmak), İ: indice (işaret parmağı), M: medio(orta parmak), A: anular (yüzük parmağı) şeklindedir. Bazı sağ el tekniklerinde (rasguado) küçük parmak da kullanılır, x ya da e harfleriyle gösterilmiştir. Rasguado, parmakların belirli özel sıralarla istenilen tellerin tınlatılmasına denir. Gitar akord yapısı açısından genelde mi sesi üzerine oluşturulur. Gitar için uygun olan tonlar ise arızasız tonlardan 4 diyezliye kadar “sol, re, la, mi”, üç bemollüye kadar “fa, sol, do”dur.

Klasik gitarın tanımının, özelliklerinin ve kısa tarihçesinin ele alındığı bu giriş bölümünün ardından çalışmanın esasını oluşturan aşağıdaki dört bölümde klasik gitar sanatçılarının konser programı oluştururken seçtikleri eserlerin özellikleri üzerinde

durulacaktır. Çalışma boyunca sanatçıların performanslarını sunacakları parçalar kronolojik, bölgesel, armonik ve formsal açıdan ele alınmıştır. Bu bölümlerde sanatçının konser repertuarını hazırlarken geçilen kronolojik, bölgesel, armonik ve formsal yaklaşımlar ayrıntılı olarak açıklanarak ortaya konmuştur.

## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ**

#### **1.ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ**

Araştırma, klasik gitar yapısı, kısaca tarihçesi ve temsil ettiği müzik hakkında bilgi vererek, özelliklerini kronoloji, bölge, form ve armoni açısından incelenmesini ve bir sonuç çıkarılmasını içermektedir.

## **2.PROBLEM CÜMLESİ**

Araştırmaya konu olan klasik gitar için konser programı oluşturma üzerine bir model geliştirme nasıl olur, elde edilen bulgular nelerdir?

## **3. ALT PROBLEMLER**

**3.1. Birinci Alt Problem:** Klasik gitar konseri veren sanatçılar konser programı oluştururken kronolojik bir yaklaşım segilerler mi?

**3.2. İkinci Alt Problem :** Klasik gitar konseri veren sanatçılar konser programı oluşturmada eserlerin üretildiği bölgeleri dikkate alırlar mı?

**3.3. Üçüncü Alt Problem :** Klasik gitar konser sanatçıları programlarında hangi formları kullanırlar?

**3.4. Dördüncü Alt Problem :** Klasik gitar konser programlarında gitaristler nasıl bir armonik yaklaşım göstermektedirler?

**3.5. Beşinci Alt Problem :** Söz konusu yaklaşımlar her konser programında kullanılmalı mıdır?

**3.6. Altıncı Alt Problem :** Repertuar oluştururken başka seçenekler de kullanılabilir mi?

**3.7. Yedinci Alt Problem :** Konser programında sadece bir forma, bir besteciye, bir döneme, bir bölgeye yoğunlaşılabilir mi?

## **4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ**

Bu araştırma, konser programlarının ciddiyeti ve eserlerin aralarındaki uyumun sağlanması, dinleyicilere daha düzeyli ve bilimsel bir konser programı hazırlanması, bu sazın kabul görmesi ve üstlendiği kültürel sorumluluğun topluma yarar sağlamasına yönelik bir çalışma olması açılarından önemlidir.

## **5. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI**

**5.1.** Araştırmada kullanılan yöntem ve tekniklerin araştırmanın konusuna ve problem çözümüne uygun oldukları,

**5.2.** Araştırmanın örnekleminin evreni temsil eder nitelikte olduğu,

**5.3.** Durum tespiti sonucunda tarama yöntemi ile elde edilen kaynak ve bilgilerin araştırmayı desteklemesi, ortaya çıkan bulguların pekiştirilmesinin önemli olduğu sayıltılarından hareket edilmiştir.

## **6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI**

**6.1.** Araştırma, veri toplamada görüşme yönteminin kullanılacak olması ve sanat yaşamı boyunca binin üzerinde konser vermiş olması,40 ülkede tanınıp kabul görmesi nedenlerinden dolayı Ahmet Kanneçi ile sınırlandırılmıştır.

**6.2.** Süre yetersizliği ve maddi olanaksızlıklar araştırmanın bu şekilde sınırlandırılmasını zorunlu kılmıştır.

## **7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ**

Araştırmada kaynak tarama, betimleme, elektronik ortamdan yararlanma ve görüşme yöntemleri uygulanmıştır. Araştırmacı neye yönelmiş ise öncelikle onu tanımalı, anlamalı ve anlatabilmeli, yani betimlemelidir. Betimlenecek olaylar ya da nesnelere kendi doğal ortamlarında ve doğal şekilleriyle tespit edilir ve incelemeye tabi tutulurlar.

### **7.1 ARAŞTIRMANIN MODELİ**

Bu çalışmada, ağırlıklı olarak tarama modeli kullanılmıştır. Bu yolla elde edilen veriler üzerinde bir durum tespiti yapılmış ve konu var olduğu şekliyle araştırılıp sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

### **7.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ**

Bu araştırmanın evreni klasik gitar için konser programlarıdır.

### **7.3. ARAŞTIRMANIN ÖRNEKLEMİ**

Araştırmanın örneklemini Ahmet Kanneçi'nin konser programı oluştururken uyguladığı yöntemdir.

## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **KLASİK GİTAR REPERTUARI OLUŞUMUNDA YAKLAŞIMLAR**

Çalışma, “bir konser programı nasıl oluşturulur?” sorusuna aranılan yanıtlardan oluşmaktadır. Aşağıda bu soruya verilen yanıtlar bölümler halinde açıklanmıştır.

#### **1. KRONOLOJİK YAKLAŞIM**

##### **1.1. RÖNESANS**

Rönesans, kültür tarihinde 15. ve 16. yüzyıllarda boy veren yenilikçi uyanış dönemidir. Genel içeriğiyle Rönesans, Avrupa kültürünün iki büyük çağı olan Ortaçağ ile Yeniçağ arasındaki köprüdür ve içinde bulunduğumuz çağın ilk basamağıdır. Bu dönem, Ortaçağ düzeninin çözülerek Yeniçağ'ı oluşturacak ilkelerin ve düşüncelerin belirmeye

başladığı evredir. Bu yönüyle Rönesans düşünce, bilim ve sanatta yeniliklerin yeşermesi, eskilerin solmasıdır. “Yeniden Doğuş” olarak da adlandırılan Rönesans kavrayışı aslında ortaçağın dinsel düşünce sisteminden kurtulmayı amaçlamış, sanatın bütün dallarında kişiliğini hisseden insan ortaya konmuştur (Say, 2005: 181-2). Gerçekten de bu düşünce sistemi insanın dünyadaki yerinin ne olduğu konusunda soruları beraberinde getirmiş, bu sorulara yanıt arayışları ise hümanizm olarak adlandırılmıştır.

Müzik, Rönesans kültüründe vazgeçilemez bir unsurdur. Müzikte Rönesans, 13. ve 14. yüzyıllarda Fransa ve Kuzey İtalya’yla sınırlı iken, 15. yüzyıl başlarında Flaman müzisyenlerin de etkisiyle İngiltere, Burgondy, Almanya, İspanya, Portekiz, İtalya’nın tüm bölgeleri, Fransa, Polonya, kısacası tüm Avrupa’ya yayılır. Fırat Kutluk, bu gelişimin getirdiği en büyük yeniliğin müziğin toplumun tüm katmanlarına yayılması olduğunu belirtmektedir (1997: 17).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Rönesans, müziğin tüm kültür hayatında büyük önem taşıdığı bir çağ olmuştur. Bu dönemde müzik öylesine farklı bir değerdir ki, bir erkeğin aydın, bilgin ya da diplomat olsun, müzik teorisini bilmesi ve pratik yapmış olması gerekir.

Yalnızca müziğe verilen değer değil, Rönesans’ın hakim anlayışlarından biri olan yaşam sevinci (Carpe diem) de müzikte kazanılan ivmeyi hızlandırmıştır. Yaşam sevinci dansları, danslar da çalgıları artırmıştır. Yeni çalgılar icat edildiği gibi, mevcut çalgıların sesleri de büyütülmüş ve zenginleştirilmiştir.

Graham Wade, *Klasik Gitar Tarihi* adlı kitabında Rönesans ve müzik ile ilgili olarak şöyle der:

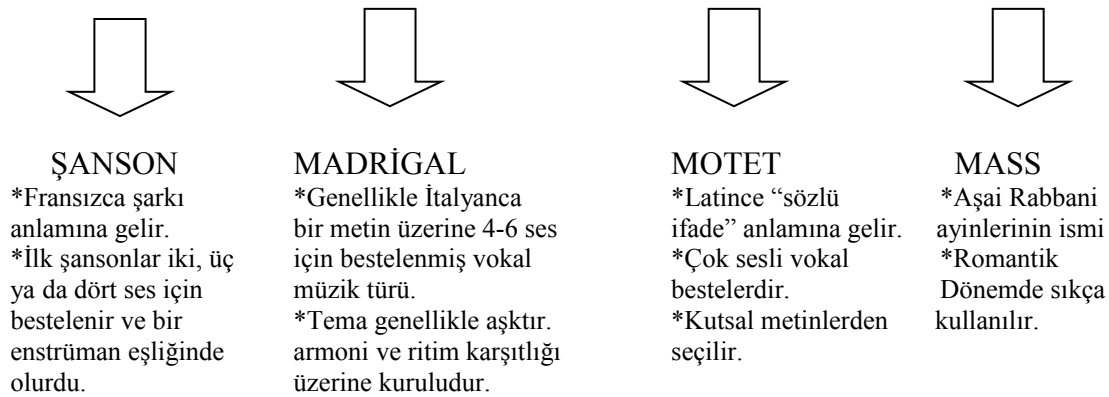
Rönesans insanoğlunun yaşam tarzını yeniden yapılandıran zengin bir kültür yaratmıştır. Sınırların ve ufukların, sadece coğrafi ve politik olarak değil, ekonomik ve sanatsal olarak da genişlediği böyle bir dönemde müzik de başlıca alanlardan biri olmuştur. Bir önceki yüzyılın ikinci yarısında oldukça iyi bir gelişim gösteren basım teknolojisi sayesinde 16. yüzyıl çok zengin bir basılmış müzik hazinesine şahit oldu. Böylelikle bu döneme ait lut ve gitar arşivini görme imkanına sahibiz. Bu arşiv gerçekten de Rönesans’ın keşfetme ve yaratmaya dayalı ideallerini, çok derin duygu ve icradaki ustalığı temsil eder. (2001: 6-7)

Wade’in söz ettiği “keşfetme ve yaratmaya dayalı idealler”, akla yaşamlarını bu idealleri gerçekleştirmeye çalışarak geçiren iki önemli ismi getiriyor. İlki, belki de dünyanın ilk matbaacısı ve yayıncısı olan Pierre Attaingnant’tır. Attaingnant, bugün Rönesans müziği üzerine sahip olduğumuz çok değerli bilgiler sağlayan birçok kitabın yayıncısıdır. İkincisi ise günümüzden yaklaşık 500 yıl önce yaşamış olan ve Rönesans müziğinin en önemli isimlerinden biri olmasına rağmen günümüzde pek tanınmayan Ockeghem’dir. Bugün dahi birçok konser salonu bestecinin eserlerini programlarına almaya devam etmektedir. Öğrencisi Josquin Desprez, 1497’de ölen Ockeghem adına bir ağıt bestelemiş, Requiem İlahisi’nin

metni üzerine dört ses için bestelenen esere “onlara sonsuz huzur bahşet” ismi verilmiştir (boyutpedia).

Rönesans müzik hayatından bahsederken üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise bu dönemde yaygın olarak kullanılan müzik türleridir. “Her sanat dalında form vardır ve sanat eserleri bu form içinde yerini bulur ve bir değer kazanır.” (Cangal, 2004: ix). Rönesans’ta yaygın olarak bestelenen ve dinlenen dört ana müzik türü vardır ve bu türler aşağıdaki şekilde gösterilmiştir:

Şekil 1. Rönesans’ta kullanılan yaygın müzik türleri



Rönesans döneminde yaygın olarak kullanılan müzik türleri şanson, madrigal, motet ve mass iken, yine bu dönemde kullanılan popüler enstrümanlar org, klavsen, lavta, arp, flüt, yan flüt, kornet, trompet ve viyola olmuştur. Ayrıca büyük davullar, ziller, üçgenler ve defler de kullanılmıştır.

Çalışmanın bu kısmına kadar Rönesans tanımlanmış, bu önemli dönemin nerede yaşandığı, hangi müzikal formların kullanıldığı ve yaygın enstrümanlar üzerinde durulmuştur. Aşağıda ise Rönesans döneminde hangi armonik anlayışın hakim olduğu üzerinde durulacaktır.

Kutluk’a göre, erken Rönesans’ın en belirgin özelliği koral polifoninin ortaya çıkışıdır. Pankonsonant, biçem, partların eşitliğini güden dört partlı polifoni (vokal), benzetleme, müziğin metinle olan sıkı ilişkisi ve disonansın kurumsal ele alınışı Rönesans döneminin armonik anlayışı ile paralellik gösterir. Bu dönemde tonallık kavramı tartışılır. Bir oktav içinde yer alan on iki perde matematiksel olarak hesaplanmakta ve kullanılmaktadır. Ramos (1482) kuramsal olarak üçlü ve altılının uyuşkanlığının farkına varır. Bu dönemde diatonik ve kromatik diziler kullanılmıştır (1997: 25-6).

## 1.2. BAROK DÖNEM

Rönesans ile Klasik dönem arasındaki zaman diliminde 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortasına kadar egemenliğini sürdüren çağ stiline Barok diyoruz. Barok müziğinin müzik tarihinde iki kullanımı vardır. İlki biçem, ikincisi ise tarih içinde kapsadığı yüz elli yıllık dönemdir. Doğal olarak bu dönem içinde yer alan karakteristik biçem ve yaratı özellikleri de Barok olarak adlandırılmaktadır. Alman-Amerikan müzik adamı Manfred F. Bukofzer, Rönesans'tan Barok müziğe geçişin müzik tarihindeki diğer tüm üslup değişimlerinden önemli bir noktada ayrıldığını söyler. Bukofzer, *Barok Dönemde Müzik: Monteverdi'den Bach'a* adlı eserinde sözlerine şöyle devam etmektedir:

Kural olarak eski müzik üslubu unutulmaya yüz tutar, gelen yeni üslup hakim hale gelir ve kendinden önceki üslubun son eserlerini, kendi üslubunu hakim hale getirmek amacıyla, dönüştürür. Ancak Barok dönemin başlarında eski üslup bir kenara konmamış, fakat ikinci bir dil gibi korunmuştur. Besteciler adeta çift dilli olmaya mecbur olmuşlardır. (1947: 3)

Ahmet Say, *Müzik Ansiklopedisi*'nde Barok dönem hakkında şunları söylemektedir:

Barok çağın müziği, genel olarak soylular kesiminin beğenisini yansıtır. Filozof, yazar ve besteci Rousseau'ya göre Barok müzik, "armoni bilimindeki yükselişi, dissonansın artmasını, melodinin ağırlık kazanmasını ve süslemeci anlayışın ön plana çıkmasını temsil etmiştir." Barok stil, armonik gerilim ve çözümleri ifade etmekle sınırlı kalmış, öte yandan duyguları ince ayrıntılarla göz alıcı biçimde işleyerek gösterişe yönelmiştir. Bu süslemeli üslup soyluların yaşamdan tat alma isteğini yansıtır. (2005: 171)

Barok müziği üzerine ezgi, uyum, tartım ve türler 16. yüzyılın ortalarından başlattığı çözümlemede estetik temeller saptar. Barok bir biçem dönemi olarak yer edinir. Kendine özgü yanları, Rönesans ile yakından ilişkili ama yine kendine özgü canlı özellikleri ve kendi biçim ve türleriyle geniş bir dönemdir. Bazı özellikler dinamizm, açık biçimler, süsleme, keskin karşıtlıklar, bireycilik, duygun anlatım ... Bunların kimi Rönesans ile karşıtlık oluştursa da müzik tarihinin pek çok döneminde bu özelliklere rastlamak mümkündür (Kutluk, 1997: 70).

Kutluk ile paralel fikirleri olan Graham Wade de Barok dönemin tanımı ile ilgili şöyle der:

Barok dönemde yazılan müzik kimi belirli ortak karakteristik özellikler içerir: süslemeye oldukça ağırlık verilen, giderek artan bir armoni ve çok sayıda melodinin bir arada çalınması. Böylelikle Barok müzik, icracının omuzlarına ağır bir sorumluluk yüklemiş oldu. Bu durum, kendi karakteristik özelliklerini düzenli şekilde artıran ve geliştiren gitar ile özellikle örtüşür. (2001: 29)

Barok günümüzde genellikle üç alt evreye ayrılır. 1590 – 1640 arasında gösterilen Erken Barok, monodinin biçimlendiği ve madrigal, aria, opera, üçlü sonat gibi türlerin belirginleştiği reçitativin baskın olduğu bir gelişime tanık olur. 1640 – 1690 yılları arasında

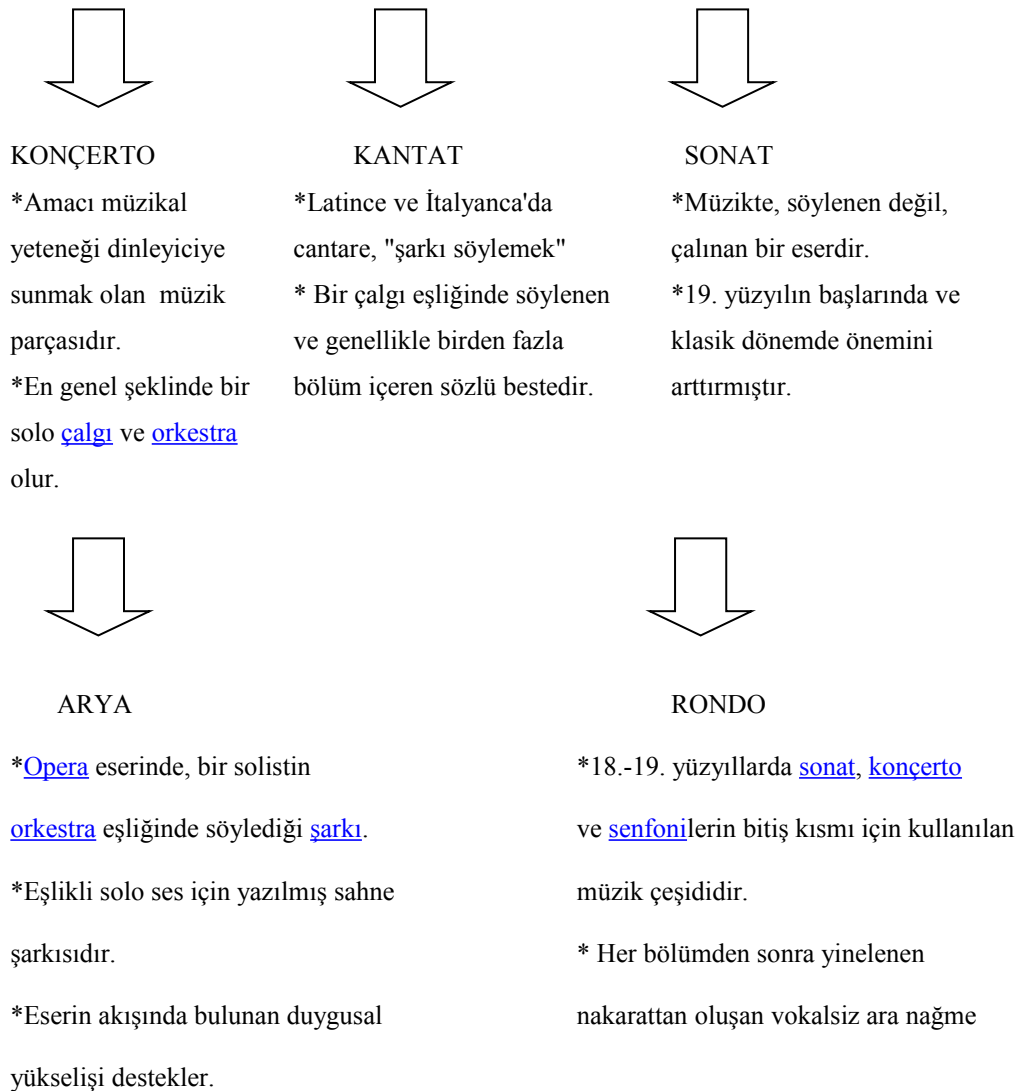


yer alan Orta Barok, bir sentez dönemi sayılır. Reçitatif, belcanto ve yinelemeli arya ile önem kazanmış, kantat gözdeleşmiş, solo ve üçlü sonatlar, bölüm sayısı ve biçim açısından standart hale getirilmiştir. 1690'dan 18. Yüzyılın ortalarına kadar süren ve Geç Barok olarak adlandırılan dönem tonallığın egemenliğini duyurması, ritornello biçiminin konçertoya girmesi ve Bach'ın fuglarıyla geçer (Kutluk, 1997: 72). 1740'lardan sonra yeni bir senfoni anlayışı (bağlantılı olarak sonat, divertimento, yaylı dördü...) yeşerir. Fug, süit ve Barok konçerto, bağlı olarak Barok müzik, tüm Avrupa'da can çekişmektedir.

Barok, tümüyle İtalyan egemenliğinde geçen bir dönemdir. Sonraları tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Barok dönemde Rönesans'tan farklı olarak bazı yeni formlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kullanılan yaygın müzik türleri aşağıdaki gibidir:

## Şekil 2. Barok dönemde kullanılan yaygın müzik türleri



Barok dönemin en gözde çalgıları klavsen ve harpsikort'tu. Bunlar seslerin hafif veya kuvvetli çıkmasına olanak sağlamayan bir düzeneğe sahiptiler. Oysa barok dönemde gelişen, müzikal anlatımı güçlendiren müzik sembolleri ve o dönemde ihtiyaç duyulan hafif ve kuvvetli çalınmalar önemli bir unsur haline almıştı.

Barok dönemde icat edilmesine karşın dönemin bestecileri piyano için eser yazmazlar. Klavsene göre cılız bir sese ve sert tuşeye sahip piyanoya eser veren ilk besteci Muzio Clementi'dir. 1773'de daha on sekizindeyken piyano için üç sonat yazmış, çalgıyı popüler hale getirmiştir. Bach gibi ünlü Barok dönem bestecilerinin günümüzde piyanoda çalınan eserleri aslında piyano için yazılmamıştır. Dolayısıyla "piyano" (hafif) ve "forte" (güçlü) gibi nüanslar ve "staccato" (notalar arasında keskin kesintiler bırakarak çalma tekniği) gibi tekniklerin hiç biri eserlerin orijinalinde yoktur veya çok azdır.

Dönem armonik anlayışı ile ilgili olarak, uyumun oldukça karışık olduğu Barok müziğin modülasyonlar ve kakışimlarla yüklü olduğu söylenebilir. Ezgi sert, biraz doğal, entonasyon oldukça güç, bölümler oldukça yapaydır.

Bukofzer, Rönesans ve Barok arasında armonik açıdan en çarpıcı farkın disonans konusunda kendini gösterdiğini söyler. Üslupsal farkın köşe taşı disonanstır. Rönesans bestecisi neredeyse hiç disonansa baş vurmazken, Barok dönemde disonans daha özgür kullanılmıştır (1947: 12).

Sonat, konçerto ve vokal formları gelişiminin ortalarında, Barok dönemin bir başka önemli özelliği ortaya çıkmaya başladı : Tonalite. 16.yüzyılın ortalarında eski kilise modları, yeni anahtar bağları konseptiyle yer değiştirmeye başladı. Barok dönemle birlikte besteciler bir anahtardan diğerine atlamaya başlamıştı. Zamanın kromatik müziğini üretmeye başlamışlardı. Zamanla, anahtarlar arasında ki bağ ve geçişler bir sistem haline aldı.

Barok müziğin temel özelliklerinden biri de kuşkusuz karşıezgidir. Ancak karşıezginin, yani bir yerde gerçek anlamda polifoninin Rönesans mirası olduğunu söylemek mümkündür (Kutluk, 1997: 92).

Bütün bu değişiklikler birbirlerine paralel olarak geldi ve barok dönemi oluşturdu. Eski kurallardan ve polifonik takıntılardan kurtulması, yeni bir tarz ve kural geleneği yapma gereğini doğurdu. Bu da, kadanslar veya armonik geri planlar üzerine doğal olarak solistlik yapan, melodiyi ortaya çıkardı. Bu armoniler içinde sequence (zincirleme)'i getirdi ve tüm bu armonik gelişimler bir yandan da ritmik gelişmeleri doğurdu. Bas bölümleri, Orta Avrupa dans müziğinin tipik ritimleriyle kaynaştı ve tüm bunlar barok müziği barok müzik yaptı.

Barok dönemde müzik, modern müzikal dilin gelişiminde kuşkusuz en önemli kilometre taşı olmuştur. Bu bir buçuk yüzyıl içerisinde, müzikal formlar değişip geliştikçe bir

yandan da daha sonrasının ve bugünün müzik standartlarını belirlemeye başlamıştı. Tonalite ve akor tonlaması çok büyük önem taşımaktadır. Bir başka önemli özellik ise müziğin, bu dönemde evrensel bir dil taşımaya başlaması, ulusallıktan çıkıp tüm Avrupa ve dünyaya seslenmesidir.

Çalışmamızın bu aşamasına değin Rönesans ve Barok dönemler ele alınmıştır. Aşağıdaki tablo Rönesans ve Barok dönemler arasındaki farkları kısaca özetlemektedir. Tablo Bukofzer'in *Barok Dönemde Müzik: Monteverdi'den Bach'a* adlı eserinden alınmıştır (1947: 16):

Tablo 2. Rönesans ve Barok dönemler arasındaki farklar

<b>RÖNESANS</b>	<b>BAROK</b>
Tek icra, tek üslup	İki icra, üç üslup
Sınırlı kelime ifadesi, <i>musica reservata</i> ve madrigalizm	Etkili kelime ifadesi, metinsel mutlakçılık
Tüm seslerin eşit olarak dengelenmesi	En dıştaki seslerin kutuplaşması
Küçük çapta diatonik melodi	Geniş çapta diatonik ve kromatik melodi
Modal karşıezgi	Tonal karşıezgi
Enterval armoni ve enterval disonans kullanımı	Koral armoni ve koral disonans kullanımı
Partların yazımında akorlar yan ürünlerdir.	Akorlar yan ürün değildir, kendi başlarına var olurlar.
Akor dizilerinde modalite hakimdir.	Akor dizilerinde tonalite hakimdir.
Eşit olarak akan ritim ölçü tarafından düzene sokulur.	Ritim uçlardadır, serbest söz sanatı ve mekanik vuruşlar vardır.
Üsluplar dile getirilmez, ses ve Enstrümanlar değişkendir.	Sözel ve enstrümantal üsluplar vardır, Üsluplar değişkendir.

### 1.3. KLASİK DÖNEM

Klasik dönem 1770-1830 tarihleri arasındaki döneme verilen addır. Bir başka deyişle Barok ve Romantik dönemler arasındaki dönemdir. Bach'ın ölümüyle (1750) Barok dönem bitmiş, Klasik dönem başlamıştır. Dönemin önemli bestecileri Christoph Willibald van Gluck, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'dır.

Klasik dönem, operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'in müziğe sundukları yeni solukla tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlaştığı; sonatın, quartetin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olan müziğin bestelendiği dönemdir (İlyasoğlu, 2003: 49).

Evin İlyasoğlu, Klasik dönemi hazırlayan akımların Rokoko, Fırtına ve Gerilim, Mannheim Okulu ile Aydınlanma olduğunu söyler. Çalışmamızın bu kısmında bu dört önemli akım hakkında kısa bilgiler vermeye çalışacağız.

1726 – 1775 yılları arasında Paris'te gözde olan Rokoko, Fransa'da XV. Louis (1715 – 1774) döneminde soyluların değer verdiği bir akımdır. Rokoko stiline bir yapıtın hafif, zarif, oldukça yapay, eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, hemen parlayan cilalı ve süslü nitelikleri vardır. Ciddi ve uzun yapılardan çok, küçük biçimler için yapılmış bestelerdir. Barok dönemin karmaşık, kontrpuan yapısına, aşırı süslemelerine baş kaldıran ilk harekettir. Çok süslü melodileri kısa tutmak, yalın bir armoniyle sıradan cümleleri desteklemek amacındadır. Çalgı müziğinde Rokoko, en çok klavsen ve oda müziklerinde geçerli olmuştur.

1770'lerin derin duyarlılığını simgeleyen Fırtına ve Gerilim, sezgi ve duyguyu her şeyin temeli olarak görür ve Almanların kendilerine özgü müzik stillerini yansıtır. Ön-Romantizm olarak da nitelendirilen bu duyarlı stil, Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş Rokokosuna baş kaldırır. Orta sınıfın sanatıdır. Süslü değil, yalın, hatta kabadır. Fırtına ve Gerilim akımının bestecisi, Barok duyarlılığını korumuş, karşıtlık ilkesini her öğeye abartarak uyarlamıştır. Tempolarda, ses dinamiğinde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizmi kullanışta ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanmışır. Zamanın gözde çalgısı klavikorttur.

Klasik dönemi hazırlayan akımlardan biri olan Mannheim Okulu, Güneybatı Almanya'nın Palatinate eyaletinin merkezi Mannheim'dan adını alır. Mannheim Okulu olarak anılan stil, bu çevrenin müzik etkinliklerinden doğmuştur. Özellikle ses gürlüğündeki ustalığı ile ünlenen Mannheim orkestrasında büyük forteler, birden bire küçük piano seslere dönüşebilir. Küçük bir arı vızıltısından gök gürültüsüne kadar ses büyütme yeteneği vardır. Bu orkestra, tarihte ilk kez yaylı ve üflemeli çalgıları bir araya getirir.

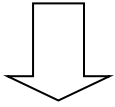
18. yüzyılda müziği anlamak için toplumsal yaşama da göz atmak gerekir. Bu dönemde hümaniter ülküler ön plana çıkmış, batıl inançların üstesinden gelmiştir. Kilise'nin yapaylığına karşı bir ayaklanma başlar. Dinde doğallık önem kazanır. 18. yüzyılın en önemli ve en karmaşık akımı olan Aydınlanma akımında gündelik insanın gündelik yaşamıyla sanata yansımaları gerektiği vurgulanmıştır. İlk kez soyluların saraylarından başka, geniş konser salonlarında verilen halk konserleri yapılır. Amatör müzikçiler de seslendirmelerde yer almaya başlar, çünkü müzik yalınlaşmıştır. Hemen herkesin anlayabileceği nitelikler

taşımaktadır. Aydınlanma felsefesi, Klasik dönemin büyük bestecileri Haydn ve Mozart'ı hazırlamıştır (2003: 50).

Klasik dönem de, diğer dönemlerde olduğu gibi başta Almanya, Fransa, İtalya olmak üzere Avrupa'da yaşanmıştır.

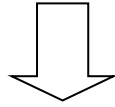
Klasik döneme hakim olan formlar sonat, senfoni, konçerto, kuartet ve oda müziğinin hemen her türüdür. Aşağıda bu formlar hakkında kısaca bilgi verilmiştir.

Şekil 3. Klasik döneme hakim olan formlar sonat, senfoni, konçerto, kuartet



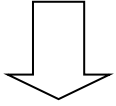
#### SONAT

\*Bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal eserdir.



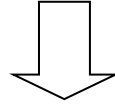
#### KUARTET

\*Dört solo çalgı ya da dört solo ses için bestelenmiş eser  
\* Dört partili bu eseri seslendirmek üzere dört çalgı ya da ses sanatçısından oluşturulan topluluktur.



#### KONÇERTO

\*Genellikle bir ya da iki, üç hatta dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri eserdir.



#### SENFONİ

\*Sonat düzeninde yazılmış çok bölümlü bir orkestra eseridir.

Klasik dönemde piyanonun ilk kez kullanılmaya başlandığı konusuna değinilmişti. Piyanonun yanı sıra klavsen, klavikord, her türlü yaylı ve üflemeli çalgılar, - Mannheim Okulu'nun getirdiği bir yenilik olarak – av boruları, trompetler, davullar bu dönemde yaygın olarak kullanılmış, bu çalgılar orkestralarda bir araya getirilmiştir.

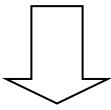
### 1.4. ROMANTİK DÖNEM

Müzikte Romantik dönem 19. yüzyılı baştan başa kapsayan ve 1830'lardan 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan müzik akımıdır. Schubert, Chopin, Schuman, Liszt, Berlioz, Verdi ve Wagner'in çağıdır. Romantik akımın müziğini kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayrı kılan başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu (konsonans) aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınıklık; ses paletinin farklılığını (nüans) duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan anlayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması (2003: 81).

Romantizm sırasıyla, İngiltere'de estetik, Fransa'da sosyal ve Almanya'da felsefi boyutlarda yaşanırken giderek bütünselleşerek kendisinden önceki dönemlere karşı neredeyse tüm alanlarda genel bir tavır halini alır. Doğanın gerçek anlamını kavrama uğraşının önünde birer engel olarak görülen kural ve normlar yıkılarak yerine ancak özne ile birlikte var olup onunla açıklanabilen sezgiler konur. Bu değişim ilk olarak şiir ardından da resim ve müzikte yaşanır. Romantik müziğe ait asıl estetik yanlar, özellikle Almanya ve Orta Avrupa'da gelişti. Bu müziği şekillendiren besteciler, çoğunlukla edebiyat ve resim gibi sanatlar ile müzikle ilgili olmayan diğer kaynaklardan etkilenmişlerdir.

Bu dönemdeki hakim müzik formları programlı müzik, senfonik şiir, konser üvertürü, senfonik süit, solo konçerto, lied'dir. Aşağıda bu formlar hakkında kısa bilgi verilmiştir.

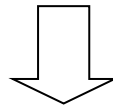
#### Şekil 4. Romantik dönem müzik formları



##### PROGRAMLI MÜZİK

\*Çalgı topluluğu için yazılmış, şiirsel, betimleyici, öyküleyen bestelerdir.

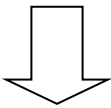
\*Giderek senfonik şiir biçimine yol açar.



##### SENFONİK ŞİİR

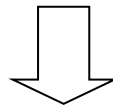
\*Tek bölümlü, geniş soluklu, uzun yapılardır.

\*Liszt, senfonik şiirin babası olarak bilinir.



##### KONSER ÜVERTÜRÜ

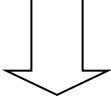
\*Tek bölümlü bağımsız bir biçimdir.



##### SENFONİK SÜİT

\*Süit biçiminin Romantik çağa

\*Sözlük anlamı “açılış”tır ve bir müzikte operanın, oratoryonun ya da piyesin açılış müziği olarak tanımlanır.

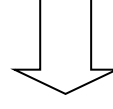


### SOLO KONÇERTO

\*Barok dönemden beri geçerliliğini koruyan bir biçimdir. Romantik akım yapısına yeni bir kimlik getirir.  
\*Bu çağda en çok piyano ve keman için konçertolar bestelenir.

uyarlanmış, genişlemiş şeklidir.

\*Küçük dans yapısında ve aynı tondaki parçaların birleşmesidir.



### LIED

\*Şiir dizelerinin piyano eşliğinde şarkıya dönüşmesidir.  
\*İlk kez Rönesans ruhu ile ortaya çıkar.  
\*Romantik dönemin en gözde vokal biçimidir.

Romantik dönemin en gözde çalgısı piyano olmuştur, bu dönemin sanatçılarının tüm fırtınalı, hırçın ve inişli çıkışlı duygularını en güzel anlatan çalgı olmakla nam salmıştır. En küçük sestten en büyük sese kadar ses gürlüğüne karşı duyarlılığı, bestecilerin ruh halindeki değişiklikler için son derece elverişlidir. Ancak tarihe adını gerçekten bileğinin hakkıyla yazdıran bir keman virtüözü vardır ki hem baş döndürücü çevikliği ve hızı, hem de son derece duygusal yorumuyla inanılmaz bir müzisyendir. Paganini'nin yeteneği öylesine olağanüstüdür ki şeytanla işbirliği yaptığı inancı almış yürümüştür. Çağının çok ilerisinde olan bu keman ustasının yazdığı ve yorumladığı eserleri aynı ustalıkta seslendirebilecek kemancı bugün bile yok denecek kadar azdır. Nurhan Cangal, *Armoni* adlı eserinde korno ve yaylılara da yer verildiğini belirtmektedir (2002: 293).

Klasik armonide müzik belli bir ton doğrultusunda yol alırken, Romantik armonide müziğin dokusu daha yoğundur. Melodik çizgi yoğun ses kitlesinin üstünde havada yüzercesine yol alır. Romantik yapıtta akorlar gerilim içinde kadansı oluştururlar, bir türlü parçanın sonuna, durak noktasına varılamayan bir duygu egemen olur. Armonik dokuda uyuşumsuz akorlardan kaçınılmaz. Uyuşumsuz sesler kromatik aralıkların yardımıyla dramatik bir anlatım sunar. İlyasoğlu, tonalite kavramının da genişletilmiş olduğunu belirtir. Yazara göre, bir tondan diğerine hazırlıksız geçişlere yine dramatik etkinlik uğruna göz yumulur. Majör tonlar yerine minör tonlar kullanmak, özellikle büyük senfonilerde, daha gizemli bir ortam yaratmaktadır. Ayrıca minör tonun içinde kromatik aralıklara ve değişken armoniklere daha kolay yer verilebilmektedir. Diğer yandan “romantik öğelerden biri olan iç açıcı, aydınlık majör tonalite ile sisli ve karanlık minörün (ya da bunun karşıtının) birbiri

ardınca gelmesiyle yaratılan ani etkiye Schubert'in eserlerinde sıkça rastlanmaktadır” (Cangal, 2002: 293).

İlyasoğlu, 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış senfonilerin yüzde yetmişinin minör tonda olduğunu söyler. Yazar şöyle devam eder: “Romantik müziğin sonaritesindeki özellik, katıksız, saf sese yönelidir. Sonaritede tatlı ve huzurlu bir ses yoğunluğu yaratma çabası, çalgı ve insan sesinde yeni tını arayışlarına yol açar.” (2003: 82)

### 1.5. YİRMİNCİ YÜZYIL VE MODERNİZM

Modernizm, sanatta yeni anlatım biçimleri aramak için "geçmiş" ile kökten bir kopuş yapar. Genel olarak nihilizmin duyumsanmaya başladığı 19. yüzyıl sonlarından 20. yüzyıl ortalarına dek modernizm sanatta bir deneycilik dönemini açındırdı. Aşamalı olarak yazın, müzik ve resim alanlarında izlenimcilik, anlatımcılık, kübizm vb. gibi başlıklar altında Klasik Sanatsal ölçünlerden, anlam ve içerikten uzaklaşıldı ve sanatın araçlarının kendileri — çizgiler, renkler, araç ve gereçler — üzerinde yoğunlaşma başladı.

20. yüzyılda dünyanın her konuda hızla ilerlemesiyle müzikte de hızlı gelişme ve ilerlemeler başlamıştır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte tüm geleneksel kurallar eğilip bükülmeye başlamıştır. Müzik kendi sanat dalının dışına taşarak diğer sanat dallarını da kullanır, geçmişe de uzanır, dünyanın dört bir yanındaki kültürlerle de. Bu dönem Avrupa’da pek çok ünlü bestecinin ve birbiriyle iç içe gelişen birçok sanat akımının etkinlik dönemidir (İlyasoğlu, 2003: 197). Müzikte modernizm bu katlanıp uçmanın getirdiği çok – esinliliğin sonucudur. Besteci yüzyıllar öncesine uzanıp ilkel boyların ritmik adımlarına vardığı gibi, 18. yüzyıldan Bach – Mozart yapısının kusursuzluğunu kendine örnek alabilir; karmaşıklaşan romantik müzikten ya da tonsuzluktan kaçarken kendi folklorunun yalınlığına sığınabilir.

Modernizm gelişim bakımından doğrusal bir çizgi izlemektedir. Geçmişte veya kendinden önce yapılanları adeta alaycı bir üslupla reddetmektedir. Haydn, barok yaklaşımı reddeder. Wagner, Haydn’ı reddeder. Stravinsky, Wagner’i reddetmek zorundaydı (Brake, 2000).

Modernizm’den bahsederken 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan İzlenimcilik akımına da yer vermemek mümkün değildir. Bu terim, 19. yüzyıl sonlarında yaşayan Fransız ressamın, özellikle Monet’nin resimde uyguladığı tekniğin müzikteki yansıması olarak adlandırılabilir. Terimin isim babası olarak ise Louis Leroy gösterilir (1874). Bir şeyi doğrudan söyleme yerine sezdirme ve izlenimi sunmayı yeğleyen akımın görsel sanatlarla yakın bir ilişkiyi gözlenir. Bu konuyla geliştirmeye ve büyük çaplı yapılara karşıdır.



İzlenimci olarak nitelenen besteciler arasında Claude Debussy ve Maurice Ravel sayılabilir. Resimde 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan İzlenimcilik, müzikte 20. yüzyıl başlarında etkinleşir. Bu akım, doğadaki unsurların kişinin içinde yarattığı izlenimleri, duygusal izleri yansıtmayı hedefler. Bu akım içerisinde yer alan sanatçılar, doğayı objektif bir gerçek olarak değil, kendilerinde yarattığı izlenimi resme, edebi esere veya müziğe aktarırlar.

Modernizm söz konusu olduğunda İzlenimcilik'in ardından bahsedilmesi gereken önemli bir nokta da dizisel müzik ve on iki ton düzenidir. I. Dünya Savaşı öncesinde tonal uyumun yerini alabilecek yapılar, farklı biçimler üzerinde çalışan Schönberg, “yaklaşık 12 yıl süren bir çalışmadan ve pek çok başarısızlıktan sonra yeni bir yöntem bulmuş, bu yönteme ‘yalnızca kendisinden önce ve sonraki sesle ilişkili on iki perdeyle bağdama tekniği’ adını vermiştir” (Kutluk, 1997: 239).

Bu teknik, yani atonalite, her şeyden önce tonsuzluk olarak yorumlanmamalıdır. Schönberg, “belli bir tona bağlı olmayış veya birden çok tona bağlılık” tanımını tercih etmektedir (İlyasoğlu, 2003: 209). On iki sesin hiçbiri, bir diğerinden daha ağırlıklı, daha önemli değildir. Yapıt, herhangi birinden başlayıp, herhangi bir akor birleşimiyle son bulabilir. 11 nota kullanılıp bitmeden aynı sesler yinelenmez.

Schönberg, on iki ton düzenini öğrencilerine şöyle anlatmıştır (Kutluk, 1997: 240):

1. Dizi kromatik aşıtta yer alan 12 perdeden oluşur. Temel kural, kullanılan bir perdenin, dizinin diğer perdeleri tınlatılmadan (yani dizi bitmeden) kullanılmamasıdır.
2. Dizi dört şekilde kullanılır: ana dizi, yatay çevrim, dikey çevrim, dikey çevrimin yatay çevrimi.
3. Diziler hem yatay hem de dikey olarak kullanılabilir. (yani ezgi eşliği ya da uygu biçiminde)
4. Mümkün olduğunca çok aralık kullanılmalıdır.
5. Bu dört dizinin her biri 8'linin 12 basamağına aktarılabilir.
6. Perdelerin her biri istenen 8'lide tınlatılabilir.

Klasik batı müziğinin değerlerinde kriz yaşandığı bir dönem olan ve Debussy, Ravel, Mahler, Stravinski, Carl Orff, Prokofiev, Şostakoviç ve Gershwin gibi isimlerin döneme damgalarını vurduğu Modern müzik tarihinde günümüze yaklaştıkça Rock and Roll, Caz, Elektronik müzik gibi çok popüler olan türlerden de bahsetmek mümkündür.

Modern dönem içerisinde Romantizmi sürdürenler (Richard Strauss, Gustav Mahler, Sergey Rahmaninov, Edward Elgar) olduğu gibi müziğin genel kimliğini değiştiren asıl Modern besteciler (Claude Debussy, Maurice Ravel, Bela Bartok, İgor Stravinski, Dimitri Şostakoviç, Sergey Prokofiyev) kendilerine has bir stil geliştirmişlerdir. George Gershwin Klasik müzikle cazı birleştiren besteciler arasında en ünlüsüdür. Eric Satie, orkestrada mekanik alet seslerini ilk kullananlardandır. Edgard Varèse ise bu işi ilerletmiş, elektronik müzik akımını başlatmıştır. Arnold Schönberg ve öğrencileri Alban Berg ile Anton Webern atonal müzik akımının yaratıcısı ve ilerleticisi olmuşlardır. Carl Orff, ilkel çağların müzikleri ve metinlerini yeniden canlandırıp modernize etmiştir. Ayrıca Türkiye'de çoksesli müziğin başlaması da bu döneme rastlar (Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses). Günümüzde Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt gibi besteciler (ki bu iki besteci Hıristiyan koral müziklerini modern dönem çerçevesinde sunan çalışmalarıyla ünlüdür) de Modern dönemi sürdürmektedirler.

20. yüzyılın başında gelişen yeni müzik hareketleri, öncü bestecilerin açtıkları yoldan tüm ülkelere yayılmıştır. Diğer tüm dönemlerde olduğu gibi, modern dönemin de Avrupa'dan beslenip ardından tüm dünyaya yerleştiğini söylemek mümkündür.

Çağımızı da içine alan bu dönemde, eski müzik formları kullanımdan neredeyse tamamen çıkmıştır. Çalışmamızın önceki bölümlerinde dile getirdiğimiz gibi düzenli form tanımlamalarında bulunmak artık mümkün değildir. Kuralları hiçe sayan bestecilerin eserlerinde belli bir tona bağlı kalmayı ve artık çağın gerektirdiği elektronik sistemlerden faydalanılması ile modern dönem başlamıştır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, besteciler eserlerinde ani ton değişikliklerini kullanmaktan çekinmemişler ve yeni tını arayışı içerisine girmişlerdir. Modern dönemin en önemli özelliği ise tonalite kavramının ortadan kalkarak yerini on iki ton düzenine bırakmasıdır.

Yüzyılın en belirgin özelliklerinden biri vurma çalgılara verilen önemdir. “Hindemith, 1922 süitini çalacak olan seslendiriciye yaptığı uyarılardan üçüncüsünde piyanonun bir vurma çalgı olarak düşünülmesini ister” (Kutluk, 1997: 257). Yine bu dönemde yerel çalgıların da gözdeleştiğini söylemek mümkündür. Örneğin, Roldan'ın Two Ritmicas'ında (1930) yer alan 11 seslendirici marimba, marakas, bambo gibi yerel çalgıları çalar. Russell'in 1933'te yazdığı Three Dance Movement'ında ise çelik üçgen, çeşitli çanlar, piyano, ağaç blok, davullar ve kösler yer alır. Cage ve Harrison ikilisinin Double Music (1941) başlıklı yapıtında yer alan çalgılar ise tam tam, sığır zili, Japon tapınak gongu, yıldırım efekti, sistrum'dur (Kutluk, 1997: 258). Bu dönemin en önemli müzik türlerinden birinin de elektronik müzik olduğunu

belirtmiştik. Elektronik müzikle birlikte doğal ses veren çalgıların yanı sıra synthesizer'lar ve diğer sentetik elektronik ses gereçleri devreye girmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde son olarak modern müzikte armoni konusu işlenecektir. Çağımızın müziğindeki belli başlı armonik yenilik ve gelişmeler birbirine bağlı altı maddede toplanabilir :

1. Birden çok tonalitenin kullanılması,
2. Tonalitenin tamamen atılması ve on iki ton düzeninin kullanılması,
3. Değişik l ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması,
4. Sonat biçimi gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi,
5. Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması,
6. Elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik (Cangal, 2002: 301).

Yukarıdaki altı maddeden de anlaşılacağı üzere bu yenilikler, daha önce söz edilen klasik armoni kurallarını geride bırakmıştır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki, bu yenilikler kuşkusuz birden bire ortaya çıkmamış, daha önceki çağlarda ortaya çıkan yenilikler bu köklü değişimin öncüsü, habercisi olmuştur.

## **2. BÖLGESEL YAKLAşIM**

Repertuar oluşumunda bölgesel yaklaşım söz konusu olduğunda bu çalışmada müziğin tarihsel evrimi bakımından yalnızca Avrupa ve Amerika kıtaları üzerinde durulmuştur. Bunun nedeni başta Rönesans ve Reform hareketleri olmak üzere devrim niteliğindeki değişikliklerin ve müzik alanındaki atılımların esasen Avrupa ve Amerika'da yaşanması, inceleme sahamıza giren müzik türünün Avrupa'ya ait olması, adından da anlaşılacağı gibi "Klasik Batı Müziği" olmasıdır. Dolayısıyla bölgesel yaklaşım, Avrupa ve Amerika olmak üzere, yalnızca iki alt bölümde ele alınmıştır. Ayrıca, şunu belirtmemiz gerekmektedir ki, Avrupa'da tüm dönemler gözlenebilirken, Amerika'da yalnızca Klasik ve Romantik dönemden bahsetmek mümkündür.

### **2.1. AVRUPA**

Repertuar oluşumunda bölgesel yaklaşım üzerine araştırmalarda bulunulacak olan bu bölümde öncelikle Avrupa'yı ele almak araştırmacı tarafından uygun bulunmuştur. Bunun

nedeni bir önceki bölümde de ele alındığı üzere, müziğin Avrupa'da tarihsel olarak önemli atılımlar kaydetmiş olmasıdır. Çalışmanın ikinci kısmının bu bölümünde öncelikle Avrupa nedir ve nereleri kapsar sorusuna yanıt bulunmaya çalışılmıştır. Müzik kavramı çerçevesinde kısaca Avrupa tarihine değinilmiştir.

Avrupa, Afrika'nın kuzeyinde, Asya'nın batısında ve Atlas Okyanusu'nun doğusunda bulunan yarımadadır. Avrupa bir devrimler yarımadasıdır. Özellikle demokrasi, endüstriyel ve bilimsel açıdan dünyayı etkileyen devrimleri gerçekleştirmiştir. Çeşitli uluslara mensup insanların yaşadığı Avrupa'da 50 civarında devlet vardır.

Orta çağlarda Avrupa insanı bir gruba, bir topluluğa bağlı olarak yaşıyordu. Bu bir derebeyinin malikanesi, bir lonca, ve her şeyden önemlisi evrensel kilisenin temsil ettiği dinsel topluluk olabilirdi. Bu düzen geçen ünite ve bu ünite açıkladığımız nedenlerden dolayı yavaş yavaş değişmeye başladı. Avrupa insanı bir grubun üyesi olmak yerine daha önce birey olduğunun bilincine varmaya başladı. Bu bilinçlenme onu öbür dünya değil bu dünyadaki çıkarlarını aramaya, bu amaçla girişimde bulunmaya zorladı. Rönesans'ın getirdiği bireyci, girişimci, laik dünya bakış açısı ilk olarak İtalya'da ortaya çıktı.

Uygurluk tarihi açısından İtalyan Rönesans'ının önemi onun hümanizm felsefesidir. İlk başlarda hümanizm Eski Yunan ve Roma edebiyat ve felsefesini canlandırma biçiminde ortaya çıktı. Daha sonraları hümanizm eskiyi taklit ötesinde daha özgün düşünce biçimine girdi. Hümanizmin özü onun insan şeref ve haysiyetine verdiği önemde ve insanı evrenin merkezi olarak görmesinde yatar.

Reformasyon hareketi, kuzey Avrupa Rönesansının Hıristiyan kilisesine karşı doğurduğu tepkilerin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kuzey Avrupa hümanistleri kilisenin uygulamalarını eleştirmiş ve dinde reform yapılmasını istemişlerdir. Luther'in Kilise ile mücadeleye girişi Calvin'in de etkisiyle reform hareketini hızlandırmıştır. Protestan mezhebinin kurulması sonucunda Protestanlık Avrupa'da bir orman yangını gibi hızla yayılmış, bu da Katolik kilisesini kendi içinde yeni reformlara ve düzenlemelere zorlamıştır. Sonuçta kilise ve din toplum içindeki eski otoritesini ve itibarını oldukça yitirmiş ve modern çağın laik toplum siyaset ve kültür yapılanması önündeki engel büyük ölçüde kalkmıştır.

Bölgesel yaklaşım çerçevesinde ilk ele alınan kıta olan Avrupa'da müzik sırasıyla Rönesans, Barok, Klasik, Romantik, Yirminci Yüzyıl (yeni müzik) şeklinde yaşanmıştır.

Dönemler içinde kullanılan formlar ise şöyledir:

Sonat [solo yada eşlikli] ve sonat allegrosu formu

Oda müziği [düo, trio, kuartet, kentet]

Senfonik müzik [senfoni, uvertür, senfonik şiir...]

Konçerto [konçerto grasso, konçertomsu senfoni...]

Süt [allemande,courante...menuet...divertimento... vb]  
Rondo ve Rondo Formu ,  
Füg ve Füg Formu,  
Çesitleme,  
Bale ve Bale Müziği

Dönemler içinde hakim armonik anlayışlar ise şöyledir:

Rönesans döneminde çok seslilik gelişmeye başlar. 15. yüzyılın örnek müziği, benzer yapıda ve benzer renkteki birbirine eşit dört sestten oluşur. Rönesans'ın sonraki yıllarında A cappella korolar büyük önem kazanır, çalgı eşliği olmaksızın sırf insan sesinden oluşan koro armonik doku açısından yoğundur. Ses niteliğindeki özellik uyumlu oluşudur. Dramatik duyguları anlatmak için yarım aralıklı tonlar (kromatizm) kullanılır. Rönesans müziğinde iki çeşit ritim kalıbına rastlanır. Birincisi dans müziğinin gelişmesiyle değişken, devingen ve karmaşık ritimler; diğeri tekdüze akış içindeki izometrik yapıdır.

Müzik, büyük çoğunlukla kompleks denebilecek tartımlarla yazılır ve yine büyük oranda kakışım egemendir. Üç partlı yazım artık bir kuraldır. Benzetmeli karşı ezgi tekniği,bir tür polifonik dokuyu oluşturur.

Barok dönemde ise kontrpuan yerine armonik yazı almaya başlamıştır. Kullanılan gereç üç sesli akordur (bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir). Akorsal beşli akrabalığı başta gelmektedir (üçlü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür). Kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir. Barok çağın en önemli özelliklerinden biri de “sürekli bas” yönteminin uygulanmasıdır (Cangal, 2002: 280).

Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri Klasik çağın genel özellikleridir. Barok çağın armonik yapısında görülen 5’li akrabalığı ve kadans ilkesi ile açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür. Dönemde gerilim dolu tınılar, uzak tonalitelere modülasyonlar, kromatik gidişler ve enarmonik modülasyonlarla tonaliteden hemen uzaklaşmalar da yapılmıştır. “Sürekli bas” yöntemi tamamen ortadan kalkmıştır (Cangal, 2002: 289).

Romantik öğelerden biri olan iç açıcı, aydınlık majör tonalite ile sisli ve karanlık minörün birbiri ardınca gelmesiyle yaratılan ani etki Romantik dönemde görülür. Büyük arpejli akorlar kullanılmıştır. Kromatik geçişler, geciktirmeler, çözülmemiş dissonans akorlar ve uzak tonalitelere özgü geçişler görülmüştür. Romantik dönemde nüanslara daha çok önem verilmiştir (Cangal, 2002: 280).

Çağımızın müziğinde armonik açıdan belli başlı yenilik ve gelişmeleri ise şöyle açıklayabiliriz: Birden çok tonalitenin kullanılması, tonalitenin tamamen atılması ve 12 ton sistemi, değişik ölçü ve bu ölçülerin kullanıldığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması, sonat biçimi (formu) gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi, çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması, elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik (Cangal, 2002: 301).

## 2.2. AMERİKA

Yukarıda da belirtildiği gibi Avrupa’da Rönesans, Barok, Klasik Dönem, Romantik Dönem ve Modern Dönem’e rastlanırken, Amerika’da yalnızca Klasik ile Romantik dönemlerden ve Modern Dönem’den bahsetmek mümkündür. Ancak Klasik ve Romantik dönemde Amerika’da az sayıda eser görülmüştür.

Modern dönemde ise Amerika’da çok sayıda esere ve yeni akımlara şahit olunmaktadır. Aaron Copland (1900 – 1990) *I. Senfoni* ve *Piyano Konçertosu* gibi ilk yapıtlarında caz etkileri taşıyan yapıtlar vermiş, sonraları folklor ve deneyselci çalışmalara eğilmiştir (Say, 1995: 494).

Güney Amerika kıtasında ülkesinin halk şarkılarını yıllar süren çalışmalarla derleyen Brezilyalı Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) Brezilya’nın yerel motiflerini Bach kontrpuanı ile birleştiren *Bachianas Brasileiras* adlı çeşitli çalgı toplulukları için yazdığı dokuz yapıtı ile ün kazanmıştır. Villa-Lobos’un *Piyano Konçertosu* (1945), *Gitar Konçertosu* (1951) ve “Solo çalgılar ve Yaylılar Orkestrası için” *Fantasia*’sı günümüzde sıkça seslendirilen yapıtları arasındadır.

Bu kıtada konçerto formunda eserler görülmüştür.

Klasik armonideki katı kurallar caz armonisi ile yumuşamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında caz, dinamik bir müzik türü olarak geniş kitlelerin sevgisini kazandığı kadar, sanat müziği üzerinde de etkisini göstermiştir. Bu etkiyi yansıtan çok sayıda besteci arasında Debussy, Ravel, Satie, Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Copland, vb. vardır.

Caz müziğinin iki önemli özelliği “doğaçtan çalma” ile kullandığı Geç Romantik ve İzlenimci akımların armonileridir. Caz bestecilerinin Avrupa müziğine gösterdikleri ilgi açıktır. Özünde caz olan ilk senfonik yapıt *Rapsodie in Blue*’dur. Orkestralamasını Ferde Grofe’nin yaptığı “piyano ve orkestra için” bu yapıtın tümüyle Gershwin’e ait olmadığı görüşünün yaygınlaşması üzerine (1924) besteci bu kez *Fa majör Piyano Konçertosu* ile “caz müziğinin içinden gelen” birisi olarak Avrupa müziğine el atmıştır (Say: 1995: 493).

### 3. ARMONİK YAKLAŞIM

Çalışmanın üçüncü bölümünü oluşturan bu bölümde sırasıyla Klasik, Modern, Atonal, Modal, Makamsal ve 6 – 12 Ton Armonik anlayışları incelenecektir.

#### 3.1. KLASİK ARMONİ

Armoni uyum, ahenk, seslerin kaynaşmasıdır. Seslerin uyumundaki kuralları ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanattır (Say, 1995: 99).

Günümüzde klasik armoni olarak nitelenen ve özellikle klasik [1750-1820] ile romantik çağda [1810-1900] egemen olan çok seslendirme yönteminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına kadar uzanmaktadır. Rönesans [1450-1600] ve Barok [1600-1750] çağın en önemli çok seslendirme yöntemi olan kontrapunttaki yatay çok seslilik örgüsüne karşıt olarak, aynı anda tınlayan seslerin dikey ilişkisine dayanan armonik çok seslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana [kimi zaman iç içe] kullanılmıştır. (Cangal, 2002: 13). Üç sesli yazıdan dört sesli çok sesliliğin temelleri atılmıştır koro parçaları, motetler, şansonlar görülmüştür. Çalgı müziği gelişmeye başlamıştır.

Barok dönemde ise kontrapunt yazısına bir tepki olarak eşlikli tek ses (monodi) evrimi belirmiş ve kontrapuntun yerini armonik yazı almaya başlamıştır. Bu arada kilise tonları yerlerini giderek majör ve minöre bırakmıştır. Armonik yazıda en önemli özellikler şunlardır: kullanılan gereç üç sesli akordur (bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir), akorsal beşli akrabalığı başta gelmektedir. Üçlü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür, kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir. Barok çağın en önemli özelliklerinden biri de sürekli bas yönteminin uygulanmasıdır (Cangal, 2002: 280-1).

Kontrapuntal deyişte bas, partilerden biriydi, genellikle öbür partilerin altında bulunurdu ama bazen, kendinden ince partinin üzerine, ezgisinin kendi akışı gerektiriyorsa, tenor partisinin sınırları içine girebilirdi. Bu kontrapuntal anlayışa karşı, sürekli, kesilmeyen bir bas partis anlayışı, armonik anlayış içinde görünmeye başladı. Bu anlayış, klavyeli ya da çok sesli çalan öbür çalgılarda kendiliğinden belirdi, çünkü bunlarda partilerin kesişmelerinin ya da geçici bir süre için susmanın bir anlamı yoktu, böyle bir şey pek belli olmuyordu. Bunun sonucunda, partilerde bile olsa en kalın sesleri birleştiren yeni bir anlayışa bıraktı. Bu bas artık partilerden biri değil, üzerinde armonik çatını kurulduğu bir sürekli bas oldu. Kontrapuntal anlayışa karşı olan bu davranış, gittikçe gelişen birlikte duyma yeteneğinin

bağımsız partilerden oluşmuş salt kontrapuntal anlayışı, zayıflatmasından sonra olabilirdi ancak (Cangal 2002: 281).

Sürekli bas, 16. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın ortalarına dek müziğin ayrılmaz bir parçası oldu. Bu dönemdeki bazı besteciler ani majör –minör ya da minör-majör geçişleri ve ileri tonalite geçişleri kullanmışlardır. Yine 7’li akorlarının duyulmamış çevrimleri, apozyatürler, kromatik sesler, kırık kadanslar, sert uyumsuz girişler bu dönemde görülmüştür. Klasik çağda ise denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri klasiklerin genel özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Barok çağ armonik yapısında görülen 5’li akrabalığı ve kadans ilkesiyle özellikle dominant-tonik kadansı, açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür. Bununla birlikte bu dönemde gerilim dolu tınılar, uzak tonalitelere modülasyonlar, kromatik gidişler ve enarmonik modülasyonlarla tonaliteden hemen uzaklaşmalarda yapılmıştır. Barok çağın sürekli bas yöntemi tamamen ortadan kalkmış, akorları oluşturan partiler eksiksiz olarak yazılır olmuştur (Cangal, 2002: 289).

Romantik çağın belirgin özellikleri ise, klasik çağın biçim ve kalıplarına sırt çevirerek özgürce biçimlendirmeye yönelmesi, imgelem ve duyguya ağırlık vermesi, armonik yazıyı geliştirip genişleterek tonalitenin sınırına dayanması, tını ve çalgılama araştırmasını yoğunlaştırıp sonuçlarını değerlendirmesi olarak sayılabilir. Romantik çağın diğer bazı özellikleri de ses gürlüğü olanaklarının pianissimo’dan fortissimo’ya kadar kullanılması, orkestranın giderek zenginleşmesi, büyümesi, çalgıların tınısı ve rengi üzerinde titizlikle durulması ile büyük çaplı orkestra eserlerinin ve senfonik şiirin ortaya çıkmasıdır.

### 3.2. MODERN ARMONİ

20. yüzyıl müziğinin özellikleri birden çok tonalitenin kullanılması, tonalitenin tamamen atılması ve on iki ton sisteminin kullanılması, değişik ölçü ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması, sonat formu gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi, çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması, elektronik gereçlerden yararlanılarak elektronik müzik yapmak olarak sayılabilir.

Çalışmamızın önceki bölümlerinde modern döneme damgasını vuran akımlardan birinin İzlenimcilik olduğunu belirtmiştik. Müzikte İzlenimciliğin kurucusu ve en önemli geliştiricisi Debussy’dur. Debussy (1862 – 1918), bir motifin ya da temanın mantıki gelişmesini yapmak yerine, etkisini çizmek, izlenimlerini vermek istiyordu. Cangal, müzikte İzlenimcilik ve armoni üzerine şöyle der:



Sonromantiklerde görülen, gergin akorların çözümlerinin daha sonraya bırakılması eğilimi, artık tamamen bırakılıyor ve akorlar bağımsız olarak yan yana konulabiliyordu. Bu akımda ikili, dörtlü ve yedili, üçlü ve beşli ile aynı haklara sahip olarak kullanıldı. Belirli bir tonalitenin dışında kalan akorların, eserin ilk ölçüsünde sunulmasıyla, tonalite duygusu silinmiş oldu. Akorların klasik armoni kurallarının tersine, koşut olarak ilerlemeleri, bu arada koşut beşli ve dörtlülerin kullanılması, tam ses dizisinin kullanılması ve bunun bir sonucu olarak Uzakdoğu'nun, Çin ve Japon müziğinin, Ortaçağ müziğinin ses dizelerine baş vurulması, kromatik dizinin tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibi kullanılması müzikte empresyonizmin en önemli özellikleridir. (2002: 302-3).

İzlenimcilerin armonisindeki belli başlı özellikleri Cangal'ın *Armoni* adlı kitabına, Arthur Foote'un ise *Modern Harmony in Its Theory and Practice* adlı kitabına göre şu şekilde özetleyebiliriz:

- a) Mediyantik Armoni: Mediyantik (uzak üçlü akrabalık) esas tonun üst ve altındaki küçük ve büyük ölçüler üzerine kurulan akorlar ilişkisidir.
- b) İkili eklenmiş akorlar, değişik akor ve tonalitelerin karışımı.
- c) Tamton Armonisi: Bu armoninin tipik özelliği dizinin kendine özgü akorlarının, tam ton dizisi sesleri üzerine kurulmasıyla daha sert artmış akorlar durumuna gelmesidir.
- d) Dörtlü Armonisi: Dörtlü aralıklarla kurulan akorlar ve koşut dörtlülerle yapılır.
- e) Konsonans – Disonans Eşitliği: Disonans (uyumsuz) aralık ve akorların çözüm gereksinmesinin ortadan kalkması, konsonans (uyumlu) ve disonans bütün akorların eşit haklara sahip olması. Akorların bir önceki ve bir sonraki ile bağıntılı olmaması ve böylece tonik, subdominant, dominant gibi fonksiyonların etkilerinin kaybolması. Yedili, dokuzlu ve on birli akor çeşitlerinin çözümsüz olarak peş peşe kullanılması (Cangal, 2002: 303-6; Foote, 2008: 8-10).

Modern müzikte bir diğer akım, İzlenimciliğe tepki olarak gelişen Dışavurumculuk olmuştur. “Müzikte ekspresyonizm, on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başında ortaya çıkmış, özellikle tonaliteden nihai kopuşu işaret etmiştir” (Edgar, Sedgwick, 2002: 138). Kendi iç dünyasının anlatımını amaçlayan bir akımdır. Bu akımın en önemli özelliği on iki ton düzenidir. Önceleri tonal ilişkileri içinde kullanılmaya başlanan tam ton, dörtlü ve karışık akorlar armonisi ile politonalite gibi yollar empresyonistlerde tonalitenin çözümlenmesine neden olmuştu. Bu durumdan yararlanan dışavurumcular, yeni bir dizi tekniğine,

on iki ton düzenine geçtiler. Böylece atonaliteye (eksensizliğe) varılmış oldu. İlerleyen bölümlerde on iki ton düzeninden daha ayrıntılı olarak bahsedilecektir.

### 3.3. ATONAL ARMONİ

Atonal Müzik, tonaliteyi kabul etmeyen müzik sistemi ve akımıdır.

Günümüzde; gam dışı müzik, dissonans aralıklarının yoğun olarak kullanıldığı, kulağın iki, hatta üçüncü dinlemeden sonra alışabildiği müzik türü diye tanımlanabilir. Atonal müziğin on iki ton müziğinden farkı; dissonans aralıkların ve 12 tonun kesinlikle tamamının kullanılmasının gerekmemesidir. Atonalite, tamamen tonaliteden uzak değildir. Fakat tam anlamlı tonaliteyi reddeden bir sistematığı vardır.

Atonalite üzerine ilk adımları Arnold Schönberg atmıştır. Aslında Schönberg ilk yapıtlarını Geç Romantik dönemin zengin tonal dilini kullanarak bestelemiştir. 1903 ile 1907 arasındaki eserlerinde kromatik armoninin limitlerini zorladı. Müziğinde tonal yapı giderek önemini kaybederek, en sonunda atonaliteye dönüştü: Tonal sistemle artık daha ileri gidilemeyeceğini düşünen sanatçı, 1909'da tonaliteden bütünüyle yoksun olan (atonal) ilk bestesi "Opus 11 Piyano için Üç Parça"yı yazdı. 1911'de müziğin evrimi açısından bir mihenk taşı olan kitabı, *Harmonielehre* (Theory of Harmony - Armoni Teorisi) yayımlandı.

Schönberg eserinde, müzikte "düzen" in gereksiz olduğunu, en azından güzellik ve estetik söz konusu olduğunda böyle olması gerektiğini belirtmiştir. Önemli olanın besteciden çok, dinleyici olduğunu söyleyen besteci, güzellik ve düzen anlamında esas olanın bestelenen müzikten çok, dinleyicinin söz konusu parçayı nasıl algıladığı ile ilgili olduğunu vurgulamıştır (1978: xviii). Bestecinin atonal çalışmaları, müzikte kendine has bir düzen, estetik ve kapsam ortaya koymuştur. Ardından Adorno, bu düşünceleri benimsemiş ve akımın yayılmasında etkin rol oynamıştır.

Adorno, çok küçük yaşlardan beri çektiği ekonomik, ailevi ve diğer sıkıntılardan dolayı hep karamsar bir kişiliğe sahip olmuştur. Bu karamsarlık, onun yaşamının her evresinde çevresini etkilemiş ve "devrimci" düşünceleri sebebiyle çoğu ortamdan dışlanmasına sebep olmuştur.

Arnold Schönberg'in atonalite üzerine çalışmalarından etkilenen Adorno, müziğin çok kötü bir şekilde yapıldığını ve atonalitenin müziğin kurtuluşu olabileceğini düşünmesi üzerine Atonal Müzik akımına öncülük etmiştir. Çoğu kimse, Adorno'nun karamsar kişiliğinin en yatkın olduğu sistemin atonalite olduğu için atonal müzik yaptığını söylese de, 20. yüzyılda farklı besteciler tarafından yapılan bestelerde atonal müziğin yansımaları ve oluşturduğu olumlu ve yenilikçi müzik anlayışı göz ardı edilemez.

*Harvard Dictionary of Music* adlı eserde Michael Randel, atonalitenin “tarihi olarak Batı sanat müziğinde kademeli olarak ortaya çıktığını, daha 18. yüzyılın başlarında bile, atonalitenin, yedinci sesin zaman zaman ortadan kaldırılması gibi yöntemlerle uygulanmaya başlandığını” belirtmektedir. Randel, Bach’ın *Kromatik Fantezi*’sini bu yöntemin uygulandığı eserlere örnek göstermiştir (2003: 61). Bu tarz eğilimler, 19. yüzyılın ortalarına doğru Wagner, Liszt ve diğer besteciler tarafından zirveye taşınmıştır.

1960’lardan itibaren, atonalite, on iki ton düzeni ile ya da onsuz, Avrupa ve Amerika’da önde gelen bestecilerinin karakteristik özelliği olmuş, ancak 1970’lerin ortalarından itibaren kullanımı yok olmaya yüz tutmuştur (Randel, 2003: 62).

Atonal armoninin kullanıldığı formlar, on iki ton düzeninin ortaya çıktığı ve ilerletildiği tarihi döneme karşılık gelen formlardır. Bu formlar arasında sonat, senfoni, uvertür, çeşitlemeler, lied sayılabilir.

### 3.4. MODAL ARMONİ

Modal armoni ismi İngilizce'deki "mode"dan (makam) gelir ve makamsal müzik anlamına gelmektedir. Kökleri İlkçağ Yunan uygarlığına uzanan modlar, geçmişten günümüze üç grup içinde sınıflandırılmıştır:

1. Antik Yunan ve ondan esinlenilerek kullanılmış olan kilise modları ile onlardan geliştirilen Avrupa müziği modları, majör ve minör. Antik Yunan modları, Doryen, Frigyen, İyonyen, Eolyen, Lidyen, Miksolidyen’dir.
2. Tampere sistemine uyarlanmış doğu modları: kullanıldığı ülkelerde geleneksel adları ve ses aralıkları olan modlardır.
3. Besteciler tarafından oluşturulan modlar. Bu tür diziler, “on iki ton tekniği” gibi bir sistem içerisinde, ya da bir eser için özel olarak oluşturulmuştur.

Modal müziğin yaygın bir kullanım biçimi Doğu müziklerindeki makamlardan esinlenilerek yapılan uyarlamalardır.

Hıristiyan Kilise müzikçileri, M.S. 4. yüzyıldan başlayarak, modları kullanmayı sürdürmüştür. Ortaçağ’da birçok halk şarkısı, dans müziği ve kanon gibi parçalar İyonyen ve Eolyen modlarında bestelenmiştir (Say, 2005: 489-90).

Modal müziği caza uygulayan ilk isim *Milestones* ve *Kind of Blue* albümleriyle Miles Davis olmuştur. Akor gelişimleri yerine modların kullanılması soloculara daha özgürce doğaçlama yapma olanağı sağlamıştır. Miles bu albümlerinde John Coltrane ve Bill Evans gibi isimlerle çalışarak cazda bir çığır açmıştır.

Modal armoni genel olarak üç başlık altında toplanabilir. Bunlar dikey modal armoni, yatay modal armoni, plateau modal armonidir. Dikey modal armoni, hızlı armonik ritme sahiptir. Aktif bas hatları vardır. Tonal merkez belirsizdir. Kromatizm içerir. Akorlar modal tını yerine kullanılmaktan çok, renk olarak kullanılır. Yatay modal armoni, kendi içinde ikiye ayrılır. Hızlı armonik ritme sahip olan yatay modal örneklerde genelde tüm parçada diyatonik kök ve melodiler vardır. Melodik bir bas hattına sahiptir. Belirgin tonal merkezler içerir ve simetrik bir formdan oluşur. Yavaş armonik ritme veya tek akor üzerine olan örneklerde ise bas partisinin belirgin bir melodisi yoktur. Tek tip akor ya da tek mod kullanılır. Parçanın genel tonu ve modalitesi anlaşılır. Simetrik yapı daha azdır. Plateau modal armoni, yavaş veya var olmayan armonik yapıya sahiptir. Bas partisi melodik bir yapıya sahip değildir. Diyatonik olmayan kök hareketleri içerir. Belirgin bir tonal çözülme olmaz ve armonik ritim genelde simetriktrir.

### 3.5. MAKAMSAL ARMONİ

Tüm dünya milletlerinin tonal ve modal (makamsal) müzikleri var olmuştur. Birçok müzisyen kendi makamsal ya da başka ülkelerin folkloruna, kültürüne, müziklerine ilgi duymuşlardır. Çalışmanın bu bölümünde kendi kültürümüzün müziğinden örnekler vermek amaçlanmıştır. Birçok gitarist kendi kültürel müzikleri üzerine armonik çalışmalar yapmış ve bunları konserlerinde dinleyicilere sunmuştur. Ahmet Kannece ve Bekir Küçükay gibi ünlü gitaristlerimiz halk türkülerimizi çökseslendirme yönünde icralarda bulunmuşlardır.

Türk müziğinde makam, dörtlü ve beşlilerin oluşturduğu dizi içinde, durak, güçlü, asma karar gibi kuralları olan bir yapıdır. Koma, bakiye, küçük mücenneb, büyük mücenneb, tanini, artık ikili ve eksik bakiye gibi aralıklara sahiptir. Klasik Batı müziği ise majör ve minör makama sahiptir.

Makam bir gam değildir. Makamın dizi üzerinde gösterilmesine seyir denir. Çıkıcı, inici ve inici – çıkıcı olmak üzere üçe ayrılır.

Atilla Sağlam, *Türk Müziğinde Çökseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi* adlı eserinde makamsal armoni ile ilgili olarak şöyle der:

Dizideki seslerin birtakım görevler üstlenmesi asıl olarak tonal müziğin bir sonucu olduğu halde, İlerici’de bu görevlendirme esaslı armoni makamsal müziğin bir dayanağı olarak sunulmaktadır. Makamsal armoni terimi “modal armoni” olarak kullanılan ve yabancı olunmayan bir terimdir. Bununla birlikte makamsal armonide klasik armonide geldiği gibi, bir görev esaslı armoniden söz edilemez. Bu bağlamda makam müziği sadece Türk müziğine ait olmayıp, komşu ülkelerin halk müziklerinde de bulunmaktadır. Balkan, Anadolu ve Asya halk müziklerine bakıldığında bu müzikler içinde anonim doğal seslilikler bulunmaktadır. (2001: 93)

Müzik edebiyatında makam müziğinin çokseslendirmelerine ilişkin önemli ve uluslararası müzik örnekleri bulunmaktadır. Bu makamların çokseslendirilmesinin ilk olarak yatay bir yaklaşım içinde ele alındığını belirten Sağlam, daha sonra tonalitenin etkili olduğu 18. ve 19. yüzyıllarda dikey çoksesliliğin benimsendiğini, 20. yüzyıl müziklerinin makam müziği içermesiyle birlikte çokseslendirmede daha çok yatay olmakla birlikte dikey çokseslendirme yöntemlerinin de kullanıldığını söylemektedir. Sağlam, bu kullanımlar sırasında üçlü armoni kuramından ve dörtlü akor yorumlamalarından yararlandığını belirtir (2001: 117).

### 3.6. ON İKİ TON DÜZENİ

Çalışmamızın önceki bölümlerinde de değindiğimiz üzere 1920'lerde kurucusu Arnold Schönberg ile doruğa çıkan, tonaliteden kesin bir kopuş olarak nitelendirilebilen akımdır. Bu akım içerisinde, Schönberg'in yanı sıra bestecinin iki öğrencisi, Alban Berg ve Anton Webern'den de bahsetmek mümkündür.

On iki ton, kromatik dizideki on iki sesin de kullanıldığı bir atonal (tonalitesiz) besteleme tekniğidir. Bu teknikte tonal müziğin temelini oluşturan seslerin dizilişindeki hiyerarşik sıralamanın yarattığı eksen (tonik) kavramı yoktur. Besteci bir oktav içindeki on iki sesi dilediği biçimde sıraya koyarak kendine bir dizi oluşturur ve yapıtında sesleri sürekli bu sırayla kullanır. Bunu yaparken de tonal sistemdeki gibi, seslerden birinin ya da birkaçının ön plana çıkararak bir hiyerarşi yaratmaması, bir eksen oluşturmaması için, hiçbir sese öncelik vermez, on bir sesi de kullanmadan bir sesi iki kez yinelemez. On iki ton düzeni 20. yüzyıl Batı müziğinde atılmış en önemli adımlardan biri olarak kabul edilebilir. (Sözer, 1996: 516).

On iki ton düzenini eserlerinde kullanan müzik adamlarının hedefi, empresyonistlerin hedefi ile aynıydı: tonaliteye bağlı klasik armoni kalıplarını yıkmak. Ancak, sonuca ulaşmak için iki farklı yoldan ilerlediler:

Empresyonistler; dikey armoni yazma yolunu kullandılar, hemen her ses üzerinde suni 7'lilerden yararlanarak fonksiyonları sarstılar. Schönberg yalnız dikey yazı değil, özellikle yatay yazı tekniğine yöneldi.

Ayrıca bir diğer önemli fark da, empresyonistlerin müzikle bir tablo çizmek, en azından bir tablo ya da görüntünün müzikle anlatımını hedeflemesinin yanında, Schönberg'in müziği alabildiğine yalınlaştırarak evrendeki ilk ilkel güce dönüştürmek ya da en azından alabildiğine yaklaştırmak istemesidir. Schönberg bu isteği doğrultusunda geleneksel armoni kalıplarını tamamen terk etmiştir.

Schönberg'in anlayışına göre, akorlar tesadüfen oluşuyorlardı. Ancak tümüyle kuralları reddeden bu armonik tablonun sonunda estetiği inkâr eden ve hiçbir düzene girmeyen bir geleceğe yönelme tehlikesi Schönberg'i ne olursa olsun bir yeni-düzen kurmaya itti. Bu yeni düzenin adı “seriel kuram” ya da “reihenbildung”dur. Bu sistem şöyle gerçekleşiyordu:

1. 1 oktavın içindeki 12 adet yarım ton (bildiğimiz kromatik gam) tüm fonksiyon ve tonalite bağlantılarından kopartılıp her biri tek başına-bireysel bir nota/ses olarak düşünülmeliydi.
2. Disonanslar mild (yumuşak) ve scharf (sert) diye ikiye ayrılmıştı. Örneğin büyük 2'li ve küçük 7'li (do, re, sib) mild bir akor iken, 2'li küçük ve 7'li büyük (do-reb-si) scharf bir akordur.
3. 2 küçük üçlünün (do-mib-solb) üst üste gelmesinden doğan akor ise konsonans bir akordur. Aynı şekilde 2 büyük üçlüden oluşan (do-mi-sol#) bir akor da konsonans olarak kabul edilir. Halbuki klasik armoni kurallarına göre yukarıdaki iki akor (birincisi eksik 5, ikincisi +5) disonans akorlar olarak kabul edilir.
4. Geleneksel müzikte olduğu gibi on iki ton düzeninde de akorlar arasında gelen gerilime yer veriliyordu. Ancak burada bir disonans akor bir konsonans akora karar vermek zorunda değildir.
5. Bu düzene göre en küçük birim "reihe" yani seri idi ve her bestelenen eser için bir grundreihe (temel seri) lazımdı. Bu seri kromatik gamın on iki sesinden oluşturulurdu. İkili veya üçlü aralıklar tercih edilir, 4'lü tam 5'li tam veya artmış 4'lü aralıklar bir kereden fazla kullanılamazdı.
6. On iki ton düzeninde anarmonik diye bir kavram mevcut değildi (do#-reb), ilgili gamlar veya majör-minör gibi ayrımlar da yoktu.

Yukarıda anlatılan grundreihe (temel seri)'ye Schönberg grundgestalt, yani temel biçim adını veriyordu. Grundgestalt sadece melodik bir şemaydı. Bu temel şemaya göre yazılacak eserdeki melodik, armonik ve ritmik oluşumlar elde edilirdi, eser boyunca çeşitli ritimler kullanılarak oynanabilir ve dolayısıyla yeni motif ve temalar oluşturulabilirdi. Ayrıca grundgestalt her zaman aynı şekilde gelmek zorunda da değildi, kontrapunkt tekniğiyle baş aşağı edilebilir, çevrilebilir (unkehrund) veya tersine yazılabilirdi (krebsgang), ya da çevrilmiş şekli tersine kullanılabilirdi. Reihe mutlaka yatay yazılmak zorunda değildir, dikey de olabilir. Schönberg'in dediğine göre reihentechnik, grundgestalt'in değişik ritimlerle ve kontrpuan kurallarıyla işlenerek sürekli tekrarlanmasından ibarettir.

On iki ton düzeninde matematik egemenliği kendini gösterir. Özellikle Schönberg ve Webern son derece entelektüel ve duygusallıktan uzak görünüşte eserler vermişlerdir. Alban Berg'e gelince, o Schönberg'e göre konstrüksiyon egemenliğinden ziyade, lirik ve duygusal olmaya daha çok yer veren bir besteciydi.

Ayrıca Schönberg, on iki ton düzenini icat ederken şu iddiada da bulunmuştu: kendisi birden bire ortaya çıkan bir teori geliştirmemiştir. Başlıca etkisi altında kaldığı ve yöntemlerinden faydalandığı besteciler Bach, Mozart, Wagner ve Brahms'tır.

## 4. FORMSAL YAKLAŞIM

### 4.1. LİED

Bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde söylenen eserdir. Lied'de ezgi, şiir ve eşlik hep beraber bir bütünü oluşturur. Avrupa'da görülmüştür, Fransa'da şanson, İtalya'da frottola, Almanya'da da lied vardır. Almanların baladlardan esinlendiği sanat şarkısıdır. İlk kez Rönesans döneminde ortaya çıkar, çok sesli dindışı şarkılar olarak tanımlanmıştır. Romantik dönemde ise en gözde vokal biçim olarak karşımıza çıkmaktadır.

Lied formları, adını şarkılardan almış olmakla beraber, yalnız sözlü eserler değil, birçok küçük çalgı müziği eserlerini de kapsayan ve uygulama alanı çok geniş olan bir formdur. Örneğin: Türküler, Okul Şarkıları ve liedlerden en büyük opera aryalarna kadar bütün sözlü eserler bu formda yazıldığı gibi; Etüd, Prelüd, Envansiyon, Romans, Ballade, Kanzonetta, Noktürn,vb. eserlerle; Allemande, Courante, Chaconne, Menüet, Vals gibi bütün eski ve yeni danslar bu şarkı formlarında yazılırlar. Şarkı formları, bir, iki ve üç dönemin kendi başına bir bütünlük göstermesi ve tam kararlı sona ermesiyle oluşur. Bir, iki, üç bölmeli şarkı formu diye ismini de dönem sayılarından alır. İki yada üç bölmeli bir şarkı formuna, iki yada üç bölmeli bir şarkı eklenerek, tekrar baştaki şarkı formuna dönülürse, katlı( triolu ) şarkı formu meydana gelmiş olur (Cangal, 2004: 35).

### 4.2. FÜG

Kanon bilincinden yola çıkılarak oluşturulmuş bir türdür. Tema ya da konu adı verilen bir ezginin, taklitler yoluyla renk oluşturacak şekilde ardı ardına duyurulması, türün temel ögesidir. Bu olgu, yatay çok seslendirme (kontrapunt) yoluyla gerçekleştirilir.

Bir füğ temasında tonallik ya da makamsallık yanında, yatay çok seslendirmeye uygunluk, durak ya da güçlü seslerinde kesin bir bitiş duygusu oluşturma koşulları bulundurulmalıdır. Serim, geliştirme, sıkıştırma adları verilen üç bölümden oluşur. Bir füğün

ilk bölümünde tema, daima tek sesli olarak sunulur. İkinci bölümde tema, genellikle 4 veya 5 nota, yukarı veya aşağıya transpoze edilerek tekrar eder ve bununla birlikte "cevap", ikinci ses olarak devreye girer. Genellikle iki tema-cevap arasında "episode" denen bölümler vardır, bu bölümler fuge canlılık katar ve monotonluğu bozar.

(Füg on yedinci yüzyılda Canzone, Capriccio, Fantasie, Ricercare ve Tiento isimli eserlerle aynı tutulurdu. On yedinci yüzyılın yarısında sonra Ricercare'den gerçek füg doğmuştur. On sekizinci yüzyılın ilk yarısında füg en gelişmiş durumuna özellikle Bach'ın elinde varmıştır. Bach'in fügları, füg kurallarına harfiyen uymaktadır.

Zamanla armoninin eserlere üstünlüğü ve motif geliştirme tekniğı, fügen ikinci plana atmasına ve önemini yitirmesine rağmen; dini müzik eserlerinde füg, stil özelliklerini korumuş Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms ve Brucknerin Missa, Requiem ve oratoryalarında kullanılmış ve böylece fügen yirminci yüzyıla gelinmiştir (Cangal, 2004: 215).

#### 4.3. SONAT

Sonat, bir ya da iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen çeşitli özelliklerde üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliğı ve anlatım gücü yüksek olan çalgısal bir eserdir (Cangal, 2004: 137). Tek bir çalgıyla çalınmış tek bir parçayı, bir besteci isterse sonat diye adlandırabilir ancak genellikle sonat birkaç bölümden oluşan oldukça uzun bir parçadır. Sonat (Latince ve İtalyanca'da sonare, "ses çıkarmak") müzikte, tam olarak ve kantatın (Latince ve İtalyanca'da cantare, "şarkı söylemek") tersine söylenen değil, çalınan bir parçadır. Müzik tarihi boyunca evrilmesi sonucu belirsizleşen terim, klasik çağ öncesi çeşitli biçimleri belirtir. 19. yüzyılın başlarında ve klasik dönemde önemini arttıran sözcük, geniş ölçekli bestelerin yapılmasında bir ilke anlamında kullanılmaya, çoğu çalgısal (enstrümantal) türe uygulanmaya ve fügen birlikte konser müziğini düzenleme, yorumlama ve çözümlemede iki temel yöntemden biri olarak kabul edilmeye başlandı. Klasik çağdan bugüne sonatların sesleri değimş de olsa, 20. yüzyıldaki örnekleri hala aynı yapıyı sürdürür.

Sonatin önemi, çalgı müziğinin başlıca öteki formlarını etkilemesinden de gelir: senfoni, orkestra için yazılmış bir sonattır. Kuartet, yaylılar dörtlüsü için yazılmış bir sonattır. Konçerto, solo çalgı ve orkestra için yazılmış bir sonattır (Say, 2002: 147). Avrupa'da görülmüştür. Barok çağdan günümüze kadar vardır. 17. yüzyılda iki keman ve sürekli bas için yazılmış sonatlar görülmüştür.

Sonat ve Sonat Formu (sonat allegrosu) ayrı kavram ve terimlerdir. Sonat bir form değil, Senfoni, Kuartet, Süit, Konçerto gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat formu ise



bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan bir form ve yapı anlamındadır. Klasik çağ bestecilerinin sonatları, bir bütün olarak, genellikle üç ya da dört bölümden oluşmuşlardır. Dört bölümlü bir sonatın ilk ve son bölümleri büyük, orta bölümleriye şarkı (lied) ve dans formunda yazılmış küçük bölümlerdir (Cangal, 2004: 137).

#### 4.4. VARYASYON

Ana temanın ezgi, tartım ve armoni yönünden değişikliklere uğrayarak birçok kez tekrarlanması ve ona yeni görünüşlerin verilmesidir. Ana tema üzerine çeşitleme tanımı da getirilebilir. Özellikle Mozart'ın bu tip çeşitlemeleri meşhurdur.

On altıncı yüzyıldan, yirminci yüzyıla kadar Avrupa'da görülmüştür. Birçok figür ve sürekli değişen süslemeler kullanılmıştır. On altıncı ve on yedinci yüzyılda çeşitleme türü, ilk kez parlak çağına ulaşmıştır. Bu çeşitleme tekniğinde tema, bütün figür olanakları ve daima değişen süslemelerle donatılmıştır. Burada istenen şey, tema ezgisi süs sürelerinin kısaltılarak ya da ana seslerin etrafında dolaşarak değişikliğe uğramasıdır. Armoninin akışı aynı kalmaktadır. Bu, daha sonra klasik çağdaki çeşitleme tekniğinden ayrılan önemli bir husustur (Cangal, 2004: 101).

Çeşitlemeler, ya başlı başına bir eser, ya da bir büyük eserin bir bölümü olarak karşımıza çıkar. Çeşitlemeye uygun tema; sade, kolayca tanınabilir ve anlaşılabilir, çoğunlukla ağır hareketli bir, iki yahut üç bölmeli, şarkı formunda olan bir fikirdir.

#### 4.5. SÜİT

Aynı tonda ve genel olarak aynı biçimlerdeki dans türlerinin ard arda sıralanmasıyla oluşturulan çalgısal bir türdür. 16. yüzyılda bir yandan halk arasında, öte yandan saraylarda gelişmeye ve yaygınlaşmaya başlayan dans parçaları demetidir. Sanat müziği sınırları içinde yer edinmiş, 17. ve 18. yüzyıllar boyunca başlıca çalgı müziği ortamı ve sonat biçiminin öncüsü olmuştur.

Çalgı için yazılan dans parçaları 13. yüzyıla dek gider. Dans parçalarının bir sıra halinde birleştirilmesi 15. yüzyılda, önce Almanya'da, daha sonra İtalya'da görülmüştür. 16. yüzyılda İtalyan lavtacıları çok kez iki çift dans parçasını (Pavane – Gaillarde, Allemande – Sarabande) peşi sıra çalarlar ve bitiş olarak da buna bir Toccata katarlardı. Böylece yüzyılın sonlarına doğru lavta süiti doğmuştur.

Eski süitler, Pavane, Gaillarde, Allemande ve Courante gibi çeşitli Avrupa danslarından oluşmuş ve Avrupa'da görülmüştür (Akdoğan, 1996: 548). Süitin parçaları

genellikle iki bölmeli şarkı formunda yazılır. Birinci bölme sonu majörlerde dominant, minörlerde ise çoğu kez ilgili majör tonunda yapılır. İkinci bölmede komşu tonlara uğrandıktan sonra ana tona dönülerek bitiş yapılır.

17. yüzyılda benimsenen ve yaygınlaşan süitler, orta ya da ağır hızdaki parçalarla hızlı parçaların ard arda gelişi düşüncesine bağlanmıştır ve en az dört parçası vardır: Allemande, Courante, Sarabande, Cigue (Cangal, 2004: 67). 17. yüzyılda süit gelişmiş ve polifonik bir zenginlik kazanmıştır.

18. yüzyılda bu türün en güzel örnekleri verilmiştir. Bach'ın partitalarından sonra süit yaygınlığını kaybetmiştir. Yine bu dönemin ikinci yarısında süit yerini, çok sevilen Serenad, Divertimento ve Cassation'a bırakmıştır (Cangal, 2004: 66). Ancak 19. yüzyılda besteciler orkestra için süitler yazmışlardır. 20. yüzyıl süiti parçaların sıralanış bakımından daha da özgürdür.

#### 4.6. ETÜD

Çalışarak ve araştırarak bir çalgı ya da ses üzerinde güçlülüğü arttırmak ve tekniği geliştirmek amacıyla, (gam, arpej, çift ses, akor, oktav, tril, legato, staccato vb. gibi) belli bir konu ele alınarak yazılmış parçalardır. Çalgıların geçerli olduğu çağdan bu yana etüdler de yazılmaya başlamıştır (Cangal, 2004: 95).

Genellikle etüdler iki ya da üç bölmeli şarkı formunda yazılırlar. Çok küçük etüdlerin çok bölmeli olabileceği gibi, büyük olanlarının pek azı da Rondo formunda yazılabilirler.

Amaçlarına göre etüdlere üç bölümde toplayabiliriz:

1. Tekniğin oluşmasına yarayan etüdler, (çoğunlukla bir teknik motif ele alınarak işlenir,
2. Teknik yanında müzikal yönün de gelişimini sağlayan etüdler,
3. Konser etüdlere, yorumcunun çalgısı üzerindeki yeteneklerini göstermesi amacıyla yazılırlar (Cangal, 2004: 96).

#### 4.7. KONÇERTO

Genellikle bir, iki, üç hatta dört solocu ile orkestranın birbiriyle çekişircesine karşılıklı ve birlikte seslendirdikleri bir eserdir. Konçerto, sanatçının bir veya birkaç müzik çalgısıyla virtüözitesini (çalma ustalığı) ve müzikal yeteneklerini dinleyiciye sunmak amacıyla icra

edilen müzik parçasının genel adıdır. Avrupa’da görülmüş, Barok çağdan günümüze kadar kullanılmıştır.

Çok kez üç bölümden oluşur. Mozart’tan başlayarak da birinci bölüm Klasik Çağ sonat allegrosu biçiminde biçimlendirilmiştir. İkinci bölüm, şarkı (lied) formunda, üçüncü bölüm ise genellikle rondo formundadır. Genellikle ilk bölüm hızlı, ikinci bölüm yavaş, üçüncü bölüm ise yine hızlı olur. En genel şeklinde bir solo çalgı ve orkestra olur. İlk bölümün sonunda enstrumanistin ustalığını gösterebilmesi için bir kadans mevcuttur. Klasik dönemde kadanslar o anda doğaçtan çalınırdı fakat günümüze yaklaştıkça besteciler ya da icracılar kadansları yazılmış bir örnekten yola çıkarak icra etmeye başladılar.

Konçerto ilk olarak erken barok dönemde ortaya çıkmış ve klasik döneme kadar gelişimini devam ettirmiştir. Ortaya çıkışından itibaren ses konçertosu, konçerto grosso ve solo konçerto gibi çeşitli örnekleri olmuştur.

En önemli temsilcisi Antonio Vivaldi sayılabilir. Yazmış olduğu 450’den fazla konçerto o dönemki birçok büyük besteciye ışık tutmuş ve konçertonun tarih içerisindeki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Aynı dönemde yaşamış olan A. Corelli, G. F. Handel ve J.S. Bach da konçerto stilinde birçok eserler yazmışlardır. Bach’ın *Brandenburg Konçertoları* birçok enstrumanın birlikte müzik yaptığı çalınması ve dinlenmesi zevkli eserlerdir. Bu eserlerinde birçok enstrumanı aynı grup içinde kullanmıştır, kimi zaman solo olarak kimi zaman ise orkestra üyesi olarak. Bu tip konçertolar konçerto grosso adını alırlar. Birden çok solist vardır ve buna karşıt olarak arka planda bir orkestra grubu (ripieno) bulunur. Orkestra ve solistler sürekli bir çekişme içerisindeyler bu durumda sürekli bas (klavsen) hem orkestra ile hem de solistlerle birlikte iyi bir diyalog içerisindeyler, barok eserlerin diğer örneklerinde de olduğu gibi eserin armonik yapısının çatısını oluşturur.

Bu türün en önemli temsilcilerinden birisi A. Corelli’dir. A. Vivaldi ve G. F. Handel de bu form içerisinde önemli eserler yazmıştır. Bölüm sayıları ise bestecisine göre değişkenlik gösterebilir. Örneğin, A. Corelli’nin konçerto grossoları 4 ya da 6 bölümden oluşurken A.Vivaldi’nin yazdıkları en fazla 4 bölümlüdür. G.F.Handel ise bazı konçertolarda 4 bazılarında 7 bölüm bile yazmıştır. Fakat bölüm sayıları açısından Corelli’ye daha yakındır. Hemen hemen bütün barok dönem bestecisinin bu türde eseri bulunmakla birlikte klasik dönemde birden çok solistli konçerto tarzı (konçerto grosso) pek nadiren kullanılmıştır. Mozart keman ve viyola için konçertant senfoni (symphonie konzertante), flüt ve arp için konçerto olmak üzere iki büyük ve önemli eser yazmıştır.

Daha sonraki zamanlarda ise L.van Beethoven keman, viyolonsel ve piyano için üçlü konçerto (triple konzert) yazmıştır. Bu dönemden sonra solistin önemi eserin yapısında daha

büyük önem kazanmış ve artık bu tip yazım stillerine geç romantizm sonrasına kadar ara verilmiştir.

### **ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

# KLASİK GİTAR İÇİN KONSER PROGRAMI OLUŞTURULMASI İLE İLGİLİ BULGULAR

Bu bölümde asıl konumuzla ilgili olan klasik gitar için konser repertuarı oluşturma esnasında klasik gitar sanatçılarının izledikleri yöntemler incelenmiş, elde edilen bulgular sistematik bir biçimde ortaya konmuştur.

## 1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Birinci Alt Problem:

Klasik gitar konseri veren sanatçılar konser programı oluştururken nasıl bir kronolojik yaklaşım seğilemektedirler?

Rönesans, Barok, Klasik, Romantik, Yirminci Yüzyıl dönemlerinden oluşan bir yaklaşım sergilemektedirler.

## 2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

İkinci Alt Problem :

Klasik gitar konseri veren sanatçılarda konser programı oluşturmada eserlerin üretildiği bölgeler dikkate alınmakta mıdır?

Seçilen bölgenin geleneklerini, karakteristik icra şekillerilerini yansıtması açısından dikkate alınmaktadır.

## 3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Üçüncü Alt Problem :

Klasik gitar sanatçıları konser programlarında hangi formları kullanmaktadırlar?

Lied, füg, sonat, süit, varyasyon, etüd ve konçerto formlarını kullanmaktadırlar.

Aşağıdaki tablo yukarıda verilen üç alt probleme ilişkin bulguları içermektedir.

Tablo 3. Kronolojik, Bölgesel ve Formsal Bulgular

	AVRUPA				AMERİKA				ASYA			
	Sonat	Dans	Varyasyon	Lied	Sonat	Dans	Varyasyon	Lied	Sonat	Dans	Varyasyon	Lied
Rönesans	X	X	1		X	X	X	X	X	X	X	X
Barok		1			X	X	X	X	X	X	X	X
Klasik-		X	1	1	1	1	X	1	X	X	X	X

Romantik												
Modern	1	X			X	X	X	X	1			1

#### 4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Dördüncü Alt Problem :

Klasik gitar konser programlarında gitaristler nasıl bir armonik yaklaşım göstermektedirler?

Klasik, modern, atonal, modal, makamsal ve on iki ton düzeni armonilerini kullanmaktadırlar.

#### 5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Beşinci Alt Problem :

Söz konusu yaklaşımlar her konser programında kullanılmalı mıdır?

Aynı yaklaşımları her konser programında kullanmak gibi bir mecburiyet olmamasının yanında, klasik gitarın temsil ettiği müzik, klasik müzik olduğu için kullanılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

#### 6. ALTINCI ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Altıncı Alt Problem :

Repertuar oluştururken başka seçenekler de kullanılabilir mi? Repertuar oluştururken başka seçeneklerde kullanılabilir. Bir gitarist kendi ülkesinin kültür ve folklörünü tanıtmak amacıyla kendi halk müziğini, armonize edip, klasik gitara uyarlayarak farklı bir program sunabilir. Çeşitli ülkelerde verdiği konserlerde, repertuarına gittiği ülkenin bir eserini ekleyebilir böylece dinleyicilere bir jest yapmış ve onlarla daha güzel bir iletişim sağlamış olabilir. Başka bir seçenek konserini bir masterclass havasında, eserleri varsa hikayelerini anlatarak icra edebilir yada eğer bestecilik yönü varsa kendi bestelerinden oluşmuş bir repertuar sunabilir. Diğer bir seçenek iki, üç ya da dört gitar için yazılmış eserler için birden fazla gitarist konser verebilir.

#### 7. YEDİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR

Yedinci Alt Problem :

Konser programında sadece bir forma, bir besteciye, bir döneme, bir bölgeye yoğunlaşılabilir mi? Daha önceki performanslarında birçok yaklaşım denemiş olan icracı bir konserinde de sadece bir forma yoğunlaşabilir. Örneğin lied formundan oluşmuş bir repertuar kullanılabilir. Bu formun en güzel örneklerini gösteren eserleri seçerek icra edebilir. Formun eski ve yeni örneklerini karşılaştırarak armonik özelliklerini yorum geleneklerini ifade edebilir böylece bu formda yaşanan değişim ve gelişimler ifade edilmiş olur. İcracı sadece bir dönem içerikli bir bir repertuar oluşturabilir. Örneğin Barok dönem. Bu dönemdeki çeşitli formlardan oluşmuş bir program sunabilir. Bir besteci ele alınabilir, örneğin Bach. Bestecinin tüm stil özellikleri, eserlerindeki teknik ve armonik yapı incelenerek sunulabilir.

## **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Araştırmanın konusu klasik gitar repertuarı oluştururken icracının izleyeceği çeşitli yaklaşımlar olmuştur. Kronolojik, bölgesel, formsal ve armonik olarak sıralanabilecek olan bu yaklaşımlar araştırma boyunca sırasıyla incelenmiştir. Araştırmanın amacı klasik gitar repertuarı oluşturulurken izlenebilecek yollar üzerine teorik bir çerçeve sunmak ve dolayısıyla müzik bilimine katkıda bulunmaktır.

## EKLER

Araştırma, Ahmet Kanneçi'nin klasik gitar repertuarı ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle araştırmanın bu bölümünde Ahmet Kanneçi'nin konserlerinde kullandığı repertuardan bir seçkiye yer vermek uygun olacaktır. Seçkide yer alan bilgiler dikkat edileceği gibi kronolojik olarak sıralanmıştır.

Rönesans: L. Milan, L. de Narvaez, A. de Mudarra, M. de Fuellana, J. Dowland, R. Johnson, R. Ballard, D. Batchelar, vb.

Barok: J. S. Bach, S. L. Weiss, D. Buxtehude, A. Vivaldi, D. Scarlatti, D. Cimarosa, S. de Murcia, G. Sanz, G. Brascianello, G. Zamboni, vb.

Klasik : F. Sor, M. Giuliani, J. K. Mertz, M. Carcassi, J. Haydn, vb.

Romantik: N. Paganini, I. Albeniz, E. Granados, J. Malats, vb.

Modern: H. Villa-Lobos, M. M. Ponce, J. Turina, J. Cardoso, M. A. Cherubito, T. Erdener, E. Bayraktar, İ. Tavioloğlu, H. E. Korkmaz, M. Toros, vb.



## KAYNAKÇA

- Akdoğu, Onur. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Bobri, Vladimir. (1972). *The Segovia Technique (Segovia Tekniği)*, Bold Strummer Ltd., Connecticut.
- Bukofzer, Manfred F. (1947). *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach (Barok Dönemde Müzik: Monteverdi'den Bach'a)*, W.W. Norton Company Inc., New York.
- Cangal, Nurhan. (2002). *Armoni*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Cangal, Nurhan. (2004). *Müzik Formları*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Edgar A., Peter Sedgwick. (2002). *Cultural Theory*, Routledge, 2002.
- Elmas, Yıldız. (1994) *Sorularla Gitar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Foote A., Walter SPALDING. (2008). *Modern Harmony in Its Theory and Practice (Teori ve Pratikte Modern Armoni)*, Harvard University Press, Boston, Leipzig, New York.
- Huber, John. (1992). *The Development of Modern Guitar (Modern Gitarın Gelişimi)*, Bold Strummer Ltd., Connecticut.
- İlyasoğlu, Evin. (2003). *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kutluk, Fırat. (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi*, Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul.

- Randel, Michael. (2003). *Harvard Dictionary of Music (Harvard Müzik Sözlüğü)*, Harvard University Press.
- Ryan, Lee F. (1984). *The Natural Classical Guitar: the principle of effortless playing (Doğal Klasik Gitar: rahat bir çalım için ilkeler)*, Prentice Hall Press, New York.
- Sağlam, Atilla. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Say, Ahmet. (2002) *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, Ahmet. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt I, II, III, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, Ahmet. (1995). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Schönberg, Arnold. (1978). *Theory of Harmony (Armoni Teorisi)*, çev. Roy E. Carter, University of California Press, California.
- Sözer, Vural. (1996). *Müzik – Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Turnbull, Harvey. (1992). *Guitar from the Renaissance to the Present Day (Rönesans'tan Günümüze Gitar)*, Bold Strummer Ltd., Connecticut.
- Wade, Graham. (2001). *Concise History of Classical Guitar (Klasik Gitar Tarihi)*, Mel Bay Yayınları, New York.
- Birol, Ertan. (2005) *Gitar Tarihi Üzerine Araştırma*,  
<http://gitar.erhanbirol.info/gitartarihidunya.html>,
- Brake, Barry. (2000). "Postmodernism", *Communique a digital literary&arts journal*,  
[http://www.communiquejournal.org/t1\\_postmodernism.html](http://www.communiquejournal.org/t1_postmodernism.html)  
<http://www.tarihselblog.com/gitarin-tarihcesi/>, 04.10.2008