



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

**JAN PIETERSZOOM SWEELINCK'İN  
TOCCATA'LARININ KLASİK GİTAR İLE  
İCRA EDİLEBİLMESİ ÜZERİNE BİR  
ARAŞTIRMA**

Kerim zcan DAL

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014



JAN PIETERSZOOM SWEELINCK'İN  
TOCCATA'LARININ KLASİK GİTAR İLE İCRA  
EDİLEBİLMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Kerim Özcan DAL

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi


Ankara, 2014

## KABUL VE ONAY

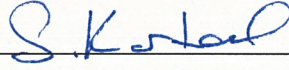
Kerim Özcan Dal tarafından hazırlanan "Jan Pieterszoon Sweelinck'in Toccata'larının Gitar ile İcra Edilebilmesi Üzerine Bir Araştırma" başlıklı bu çalışma, 27.10.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



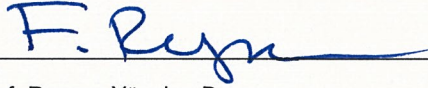
Prof. Binnur Ekber (Başkan)



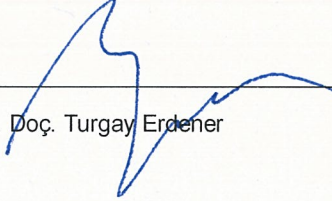
Prof. Dr. Ahmet Kanneçi (Danışman)



Prof. Semra Kartal



Prof. Reyhan Yücelen Başaran



Yrd. Doç. Turgay Erdener

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

27.10.2014



Kerim Özcan Dal

## ÖZET

DAL, Kerim Özcan. Jan Pieterszoon Sweelinck'in Toccataları'nın Klasik Gitar ile İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

Jan Pieterszoon Sweelinck'in Toccataları'nın Klasik Gitar ile İcra Edilebilmesi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

“Giriş” kısmında bulgulara yön verecek şekilde bazı tanımlar yapılacak, çeşitli kavramlar açıklığa kavuşturulacak ve problem durumuna değinilecektir. “Yöntem” kısmında araştırmada hangi yöntemlerle kaynak tarandığı ve bulgulara ulaşıldığı açıklanacaktır. Ardından “Bulgular ve Yorumlar” kısmında araştırmanın problem durumuna yönelik bulgular elde edilecek ve bunlar yorumlanacaktır. Son olarak araştırmanın “Sonuç ve Öneriler” kısmında, elde edilen bulgular ışığında ulaşılan sonuçlara yer verilerek öneriler getirilecektir.

### **Anahtar Sözcükler**

Jan Pieterszoon Sweelinck, Toccata, İki gitar, Klasik gitar

## **ABSTRACT**

DAL, Kerim Özcan. A Research About Performing Jan Pieterszoon Sweelinck's Toccatas on Classical Guitar, Master's Thesis, Ankara, 2014.

The aim of this work is to perform toccatas written for organ by the Renaissance period composer Jan Pieterszoon Sweelinck.

In the first part, there will be definitions and well-substantiated explanations to cast more light on the findings. The second part will cover the methods of scanning sources to reach findings of the research. The third part will include the findings with their interpretation. Finally, there will be results about the findings obtained, along with suggestions that made in the conclusion of this research.

### **Key Words**

Jan Pieterszoon Sweelinck, Two guitars, Toccata

## İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLolar DİZİNİ.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
1.BÖLÜM :GİRİŞ.....	1
1.1. RönesansDönemi.....	1
1.1.1 Rönesans DönemindeMüzik.....	2
1.1.2 Jan Pieterzsoon Sweelinck'in Hayatı.....	26
1.1.3 Jan Pieterzsoon Sweelinck'in Eserleri.....	27
1.1.4 Jan Pieterzsoon Sweelinck'in Toccataları.....	28
1.2. Modlar .....	20
1.3. Problem Durumu.....	34
1.4. Problem Cümlesi.....	37
1.5. Alt Problemler.....	37
1.6. Araştırmanın Amacı.....	37
1.7. Varsayımlar.....	37
1.8. Sınırlılıklar.....	38
1.9. Araştırmanın Önemi.....	38
2. BÖLÜM: YÖNTEM.....	39
2.1 Araştırmanın Türü.....	39
2.2 Evren ve Örneklem .....	39
3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUM.....	40
3.1. İyonyen Modu'ndan seçilmiş toccata'nın incelenmesi.....	40
3.1.1. İyonyen Modu.....	40



3.1.2. Gitar ile icra edilebilmesine ilişkin bulgular.....	42
3.1.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?.....	42
3.1.2.2. Eserlerde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?.....	44
3.1.2.3. Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?.....	45
3.1.2.4. Solo gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	49
3.1.2.5. İki gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	51
3.2. Doryen Modu'ndan seçilmiş toccata'nın incelenmesi.....	56
3.2.1. Doryen Modu.....	56
3.2.2. Gitar ile icra edilebilmesine ilişkin bulgular.....	59
3.2.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?.....	59
3.2.2.2. Eserlerde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?.....	61
3.2.2.3. Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?.....	62
3.2.2.4. Solo gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	67
3.2.2.5. İki gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	69
3.3. Miksolidyen Modu'ndan seçilmiş toccata'nın incelenmesi.....	75
3.3.1. Miksolidyen Modu.....	75
3.3.2. Gitar ile icra edilebilmesine ilişkin bulgular.....	78
3.3.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?.....	78
3.3.2.2. Eserlerde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi? .....	81

3.3.2.3. Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?.....	82
3.3.2.4. Solo gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	87
3.3.2.5. İki gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	89
3.4. Eolyen Modu'ndan seçilmiş toccata'nın incelenmesi.....	96
3.4.1. Eolyen Modu.....	96
3.4.2. Gitar ile icra edilebilmesine ilişkin bulgular.....	97
3.4.2.1. Org ve gitar ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?.....	97
3.4.2.2. Eserlerde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?.....	99
3.4.2.3. Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?.....	99
3.4.2.4. Solo gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	103
3.4.2.5. İki gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?.....	106
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	110
KAYNAKÇA.....	112

## TABLULAR

Tablo 1. Rönesans Dönemi bestecileri.....	7
Tablo 2. Rönesans Dönemi İngiliz Besteciler.....	8
Tablo 3. Burgudinya'da Rönesans Dönemi Bestecileri.....	14
Tablo 4. Rönesans Dönemi Fransız-Flaman Besteciler.....	14
Tablo 5. Rönesans Dönemi Fransız Besteciler.....	17
Tablo 6. Rönesans Dönemi Alman Besteciler.....	19
Tablo 7. Rönesans Dönemi İtalyan Besteciler.....	20
Tablo 8. Rönesans Dönemi Polonyalı Besteciler.....	24
Tablo 9. Rönesans Dönemi Portekizli Besteciler.....	24
Tablo 10. Rönesans Dönemi İspanyol Besteciler.....	25
Tablo 11. Rönesans Dönemi Diğer Milletlerden Besteciler.....	26
Tablo 12. Rönesans Dönemi Milleti Bilinmeyen Besteciler.....	26

## ŞEKİLLER

Şekil 1. İyonyen modu.....	31
Şekil 2. Doryen modu.....	31
Şekil 3. Frijyen modu.....	31
Şekil 4. Lidyen modu.....	32
Şekil 5. Miksolidyen modu.....	32
Şekil 6. Eolyen modu.....	32
Şekil 7. Lokriyen modu.....	33
Şekil 8. Sumer Is İcumen İn.....	34
Şekil 9. İyonyen modundaki toccata'nın org notası.....	41
Şekil 10. İyonyen modundaki toccata'nın ses alanı.....	42
Şekil 11. Gitarın ses genişliği.....	44
Şekil 12. Doryen modundaki toccata'nın org notası.....	57
Şekil 13. Doryen modundaki toccata'nın org notası.....	58
Şekil 14. Doryen modundaki toccata'nın ses alanı.....	59
Şekil 15. Miksolidyen modundaki toccata'nın org notası.....	76

Şekil 16. Miksolidyen modundaki toccata'nın org notası.....	77
Şekil 17. Miksolidyen modundaki toccata'nın ses alanı.....	78
Şekil 18. Eolyen modundaki toccata'nın org notası.....	96
Şekil 19. Eolyen modundaki toccata'nın org notası.....	97
Şekil 20. Eolyen modundaki toccata'nın ses alanı.....	97

# 1.BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1.1. RÖNESANS DÖNEMİ

Türk dil kurumuna göre rönesans, "15. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik ilk çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımı." şeklinde tanımlanmıştır.

*"Rönesans terimi yeniden doğuş veya diriliş anlamına gelir. Bu şekildeki bir yeniden doğuş düşüncesi İtalya'da Giotto zamanından başlayarak yeşermeye başlamıştı. O çağda halk bir şairi ya da bir sanatçıyı övmek istediği zaman, yapıtının, antik çağın yapıtlarından hiç de aşağı olmadığını belirtirdi. Giotto da, sanatın gerçek dirilişini sağlayan bir usta olarak bu şekilde göklere çıkarılırken, halk onun sanatının Yunan ve Roma antikite yazarlarının övdüğü ünlü ustalarla eş değerde olduğunu söylemek istiyordu. Bu düşüncenin İtalya'da benimsenmiş olması hiç de şaşırtmamalı insanı. İtalyanlar uzak bir geçmişte, kendi topraklarının, Roma'nın önderliğinde, uygar dünyanın merkezi olduğunu; Roma'nın güç ve ününün ise, Alman kabileleri Gotların ve Vandalların ülkeyi işgal edip Roma İmparatorluğu'nu parçalamasından sonra sona erdiğini biliyorlardı. Diriliş fikri İtalyan'ların kafasındaki Büyük Roma'nın yeniden doğuşu düşüncesiyle yakından ilgiliydi. Geriye baktıklarında gurur duydukları klasik çağ ile yeni tekrar doğuş çağı ortasındaki dönemin, sadece üzücü bir ara veriş, bir Orta Dönem olduğunu umuyorlardı. Böylece yeniden doğuş ya da Rönesans, ortalarındaki dönemin adını da Ortaçağ olarak belirledi. Bugün hala bu terimi kullanıyoruz. İtalyanlar, Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından Gotlar'ı sorumlu tuttıkları için bu ara dönemin sanatını Gotik olarak adlandırıyorlar, bizim bugün güzel şeylere gereksiz yere zarar vermeye Vandalizm dediğimiz gibi, onlarda Gotik sözünü barbarlık yerine kullanıyorlardı.*

*Günümüzde İtalyanlar'ın bu görüşlerinin, gerçekte pek az ilgisi olduğunu biliyoruz artık. Bu görüşler olsa olsa, olayların gerçek akışının çok kaba ve fazlasıyla basit*

*bir şekilde anlatımı olarak kabul edilebilir. Bugün Gotik adıyla tanımlamış olduğumuz sanatın yükselişiyle Gotlar arasında en az yedi yüzyıllık bir zaman farkı vardır. Ayrıca Karanlık Çağlar'ın çalkantılarından sonra sanatta yeniden dirilişin yavaş yavaş olduğunu ve Gotik sanat döneminde bu dirilişin iyice hızlanarak doruk noktasına ulaştığını biliyoruz.” Gombrih (2007:223)*

*Turani (2005:355) ise Rönesans'ı “... 1500 tarihlerinden bu yana İtalya'da klasik üsluplu bir sanat belirlemeye başlıyor ve kişi gözlemine dayanıyordu. Böylece insan aklının yeni görüşüne paralel olarak gözlemlen keşfedilen yeni bir dünyanın bulunması söz konusu oluyor ve Batı ile Orta Avrupa'da bu anlayışın kıvılcımları parıldamaya başlıyordu. Dikkat edilirse Orta ve Kuzey Avrupa'da Gotik anlayış bu yeni görüşle beraber ateşini kaybetmişti. Dolayısıyla bu ülkelerde yeni bir anlayış çimlenme zeminine sahipti. Hatta Gotik sanatçılar bile son zamanlarda tamamen optik görüntünün saptanmasına dayanan resimler yapıyorlardı. Bu dönemin Kuzey Avrupa sanatçıları olan Schonguaer, Memling ve Dürer de bu yeni anlayış paralelinde çalışıyordu.*

*Sanat tarihçileri 1350 ile 1500 yılları arasını, Proto-Rönesans olarak adlandırırılar. 1500 ile 1550 arasını Olgun Rönesans ve 1550-1600 yılları arasını da Geç Rönesans olarak nitelerler. Bu son döneme maniyerist dönem de denir.” şeklinde tanımlamıştır.*

### **1.1.1. Rönesans Döneminde Müzik**

*“Kesin çizgilerle olmasa bile, Rönesans Müziği şu dönemlere ayrılabilir:*

- 1. 1420-1460 Dunstable, Dufay, Binchois ve ötekiler.*
- 2. 1460-1490 Ockeghem, Obrecht, vb.*
- 3. 1490-1520 Josquin, Isaak, Mouton.*
- 4. 1520-1560 Willaert, Gombert, Clemens non Papa, Jannequin.*
- 5. 1560-1600 A. Gabrieli, de Monte, Lasso, Palestrina vb.*

*Son bir grup müzikçi ise Barok Çağı hazırlamıştır: G. Gabrieli, Sweelinck, Gastoldi, Gesualdo, Marenzio, Monteverdi.*

*Bu müzik dönemlerinin merkezleri şunlardır:*

*Cambrai (Dufay), Paris (Ockeghem, Mouton), Venedik (Willaert, A ve G. Gabrieli), Münih (Lasso), Roma (Palestrina).” SAY (2003:114)*

*“ En dar anlamı ile Rönesans, hem müzikte, hem öteki sanatlarda, 15. Yüzyılda başladı. Bu yeniden doğuşun ne denli olduğuna, yeni bir çağın tomurcuklandığını çağdaşlarının bile ne denli derinden duyduklarına en iyi tanık, Flemenk bestecisi Johannes Tinctoris’in ‘Liber de arte contrapunti’sinden alınmış (1477) şu açık sözü olabilir: Son kırk yıllık müziğin dışında hiç birşey dinlemeye değmez.” SAY (2003:118).*

*15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rönesans müziğini temsil edenler çoğunlukla Flemenk’li besteciler olmuştur. “İtalya’daki Rönesans hareketinin genelde resim, heykel ve mimarlık alanlarında yoğunlaşan yaratıcılığının yanı sıra, müzikte bu kez ‘Kuzey’den gelen güçlü bir çokseslilik dalgası vardır.” SAY (2003:118)*

*“Dufay ‘Flemenk Okulu’ diye anılan besteciler grubundandır. Bu bestecilerin çoğu, İngilizlerin Fransa’ya kendi müzikçilerini getirip yerleştirmeleri üzerine Fransız müzikçilerinin kendilerine yeni alanlar aramak için yer değiştirenleridir. Artois’da Flandres’da, Liege Prenslüğünde, Flemenk’de gelişen müzik aslında Fransız müziğidir. Dufay’ın eserlerinin bir çoğu bugün eldedir. Gerek dindışı, halk müziği biçimlerinde parçalar, **chanson’lar**, **rondeaux’lar**, **virelais’ler** **ballade’lar**.... Gerekse kilise için yazılmış müzikler...” MİMAROĞLU (1987:31)*

*Diğer bir Flemenk’li besteci Jean de Ockeghem için SAY (2003:188)’de “Ockeghem, armoni ve kontrpuan yönünden, bugün bile bizi hayrete düşüren usta işi eserler yazmıştır. Onun dönemi, eski üç sesli yazıdan dört sesli çoksesliliğin yerleşmesi ve geliştirilmesini simgeler. Öyle ki, Alman besteci Heinrich Fink, Missa’larından birinde onbir ses kullanmış, Antonie Bromel on iki partili Motet yazmış, Josquin de Pres yirmi dört partili bir Motet, Ockeghem ise otuz altı partili bir kanon bestelemiştir.” demiştir.*



"Ockeghem'in öğrencileri arasında en seçkini Josquin de Pres (1450 – 1521) idi. Verimli, hem de çok yanlı bir besteciydi. Eserlerindeki anlatım nitelikleri seçtiği türe göre değişirdi. Kilise müziğinde yalın ve sof'u, din dışı eserlerinde, hafif, şen, sıcak... Çağında nota basımının yeni yeni gelişmekte olması eserlerinin bir çoğunun basılmasını sağlamış, bu da Josquin'in müziğinin yayılmasına yaramıştır. MİMAROĞLU (1987:32)

"1490-1520 yılları arasında Rönesans sanat anlayışının durağan, kurallara bağlı, coşkuya pek özlem duymayan bir dönem yaşadığını görüyoruz. Erken Rönesans'ta 'Dufay Dönemi' de böyleydi: İçe dönük, atak olmaktan çekinen, sanatın öz sorunlarıyla yetinen ve buna güvenen, yumuşak bir sanatsal tavır...

Josquin Dönemi olarak adlandırdığımız yılların müziksel yaklaşımı da genel havaya uymuştur denebilir. Sachs şöyle tanımlıyor: 'Müzik Rafael yolundan yürüdü. Yapıda sıklık ve aydınlık, bilinçli bir durgunluk, orta karar bir coşku. Ockeghem günlerinin sınır tanımaz özgürlüğü uçup gitmişti. Müzik, yalınlık ve sıklık yasalarına uymuştu.'" SAY (2003:123).

1520-1560 yılları arasında Rönesans sanat anlayışı yeniden sıcaklık coşku kazanmıştır. "Çağın sanat temsilcisi Michelangelo'nun Kilise'ye üstten bakan, onurlu ateşli ve yapıcı hayal gücüne dayanan göksel kişiliğinin yanı sıra, Rönesans'ın yücelen sanatı müzikte de benzer bir kimliğe yönelmiştir.'" SAY (2003:133) "Michelangelo'nun kuşağı, yeniden coşkunluğa, taşkınlığa ve yaşama sanki bir Barok gösterişçiliği içinde döner olmuştu." SACHS (1965:108)

Franko-Flaman stilinin en önemli temsilcilerinden biri olan Nicholas Gombert için ORANSAY (1977:51)'de "Gombert kendisinden hemen önce gelmişlerin müzik dilinden başka yönlerde de ayrılmıştı. Tıpkı iki kuşak önce Ockeghem'in Dufay'dan ayrılmış olduğu gibi. Örneğin bakışına (simetri'ye) ilgi duymuyor, parçaları içinde belirli bölünmeler yapmıyor ve çok kez soluk yerlerini gizleyip kontrpuantal ezgilerini soluksuz, neredeyse gerçek seslik bir gelişme içinde sürdürüyordu. Josquin'in armonisel eğilimle uyumlu uygulamadan yapıma

*bağlantılarını tutmuyordu. Parti yürüyüşünde Gombert tatsızlığa kaçmadan sürekli kakışmalarla kulağı zorlar gibiydi.”*

Yine Flaman kökenli besteci Adrian Willaert için SAY (2003:133)'de “ *Willeart, Venedik beste ekolünün kurucusu kabul edilir.*” demiştir. ORANSAY (1977:51)'de “*San Marco Katedrali'nde bulunan karşılıklı iki orgun esinlendirildiği iki karşıt koro için yazma tekniğini kullanan Willeart, madrigal ve çalgısal ricercar türlerinin en büyük ustalarından biriydi”* demiştir.

*“Madrigal yazısında da önemi büyük olan Willeart çalışmalarında armoninin gelişmesini de gözetmiş, özellikle tını etkisi gözetten armonik yazıya yönelmiş ve akorları çokses yazısının devamlılığı ile birleştirmiştir. Öğrencileri arasında Gioseffo Zerlino asıl bir kuramcı olarak anılır. Zerlino, Flemenk bestecilerin sonuncusu diye bilinen orgcu Sweelinck'in (1562 - 1621) öğretmenlerindedir. Bütün Avrupa'nın müziğinin yöneltten, biçimlendiren Felemenk bestecilerinin okulunun bu son üyesi özellikle Johann Sebastian Bach'a büyük etkisi olan org yapıtlarıyla anılır. Org müziğindeki gelişmeler ve bu ara ricercare, fuga, fantasia gibi bir sonraki yüzyılın müziğinde daha da gelişecek biçimlerin belirmesi Sweelinck'in müziğinde özetlenir ve toparlanır.”* MİMAROĞLU (1987:32,33)

*“Rönesans'ın son dönemi bir yandan bu çağın ileri bir sentezini gerçekleştirirken bir yandan Barok çağın sınırlarına yaklaşmıştır.”* SAY (2003:146)

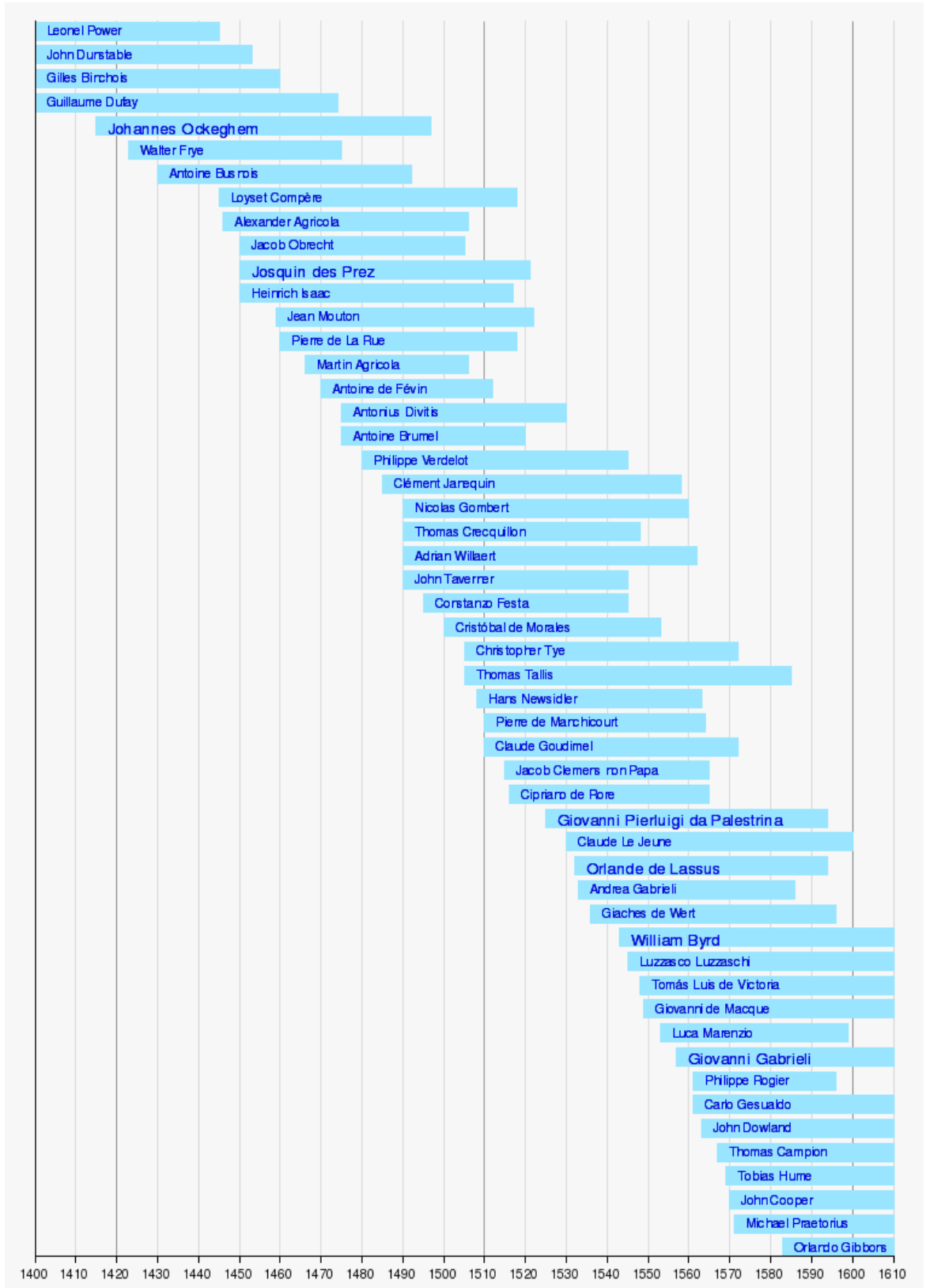
*“Dindışı müzik yanında din müziği de on altıncı yüzyılın ikinci yarısında, çağın müziğine seçkinliğini veren büyük ustaların eserleriyle gelişti. Bunların arasında başta, İtalyan bestecisi Giovanni Pierluigi de Palestrina (1524 – 1594) gelir.”* Madrigaller ve diğer dindışı parçalar da bestelemiş olan Palestrina asıl, kilise için yazdığı yapıtlarla önemini kazanmıştır. Önce Felemenk okulu ustalarının etkisinde besteleyen ve kontrapunta yazısı karmaşıklığına olan egemenliğini geliştiren Palestrina sonra, daha yalın, daha arık bir yazıya doğru yönelmiştir.” MİMAROĞLU (1987:36,37)

*“Felemenk'li Roland de Lassu (İtalyanca Orlando di Lasso, Latincesi Orlandus Lassus), 1532'de bugün Belçika'da bulunan Mors kentinde doğdu, 14 Haziran*

*1594'te Münih'te öldü. Palestrina ile birlikte geç Rönesans'ın iki dev bestecisinden biri olan Lassus, 2000'den fazla yapıt yazmıştır.” SAY (2003:151)*

*“Lassus, motetleriyle birlikte, türlü ortamlarda, türlü biçimlerde yedi dilde metinler üzerine yazılmış iki bin kadar yapıt bırakmıştır. Onu Felemenk'in yetiştirdiği en büyük besteci olarak göstermek eldeyse de, önemini yalnızca bir ulusun, bir bölgenin sınırları içine kapamak doğru değildi. Çünkü Lassus'a seçkinliğini veren bir yanı da, türlü ülkelerin dilini ve müzik biçimlerini aynı başarıyla kullanmasıdır.” MMAROğLU (1987:38). Yine MMAROğLU (1987:39)'da “Herhalde Lassus ve Palestrina'nın müzikleri, yalnız on altıncı yüzyılın değil, önceki iki yüzyılın müzik evriminin bir zeti, bir toplamı ve en üstün başarı yüzeyinde gerçekleşmesi sayılabilir.” demiştir.*

Tablo 1. Rönesans Dönemi Bestecileri



**Tablo 2. Rönesans Dönemi İngiliz Besteciler**

İngiliz	
1370–1450	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Leonel Power (c. 1370 /1385 – 1445)</li> <li>• Roy Henry (fl.c. 1410) (1387 – 1422)</li> <li>• Byttering (fl.c. 1400 – 1420) <i>Thomas Byttering</i> olabilir.</li> <li>• John Plummer (c. 1410 – c. 1483)</li> <li>• Walter Frye (fl.c. 1450 – 1475)</li> <li>• John Tuder (15. yüzyıl)</li> <li>• John Treloff (15th cent.)</li> <li>• William Cornysh (c. ? 1430 – 1502)</li> <li>• William Horwood (c. 1430 – 1484)</li> <li>• John Hothby (d. 1487) <i>Johannes Ottobi</i>.</li> <li>• Sir William Hawte (fl. 1460 – 1470)</li> <li>• Richard Hygons (c. 1435 – c. 1509)</li> <li>• Hugh Kellyk</li> <li>• John Nesbett (d. 1488)</li> <li>• Thomas Pykke (15. yüzyıl)</li> <li>• Gilbert Banester (c. 1445 – 1487)</li> <li>• Edmund Turges (c. 1445 –1501 sonrası)</li> <li>• Henry Petyr (fl. ? 1470 – ? 1516)</li> <li>• Richard Mower (15. yüzyıl)</li> <li>• Henry Prentes (d. 1514)</li> </ul>
1451–1500	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Walter Lambe (c. 1450 –1504 sonrası).</li> <li>• Robert Wilkinson (c. 1450/1 – 1515 ya da daha sonra)</li> <li>• John Browne (fl.c. 1490)</li> <li>• William Corbronde (fl. 1480 – 1500)</li> <li>• Robert Fayrfax (1464 – 1521)</li> <li>• Richard Davy (c. 1465 – c. 1507)</li> <li>• William Cornysh (ca. 1468 – 1523)</li> <li>• Richard Sampson (c. 1470 – 1554)</li> <li>• Hacomplaynt (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> <li>• Avery Burton (c. 1474 – 1542 to 1547)</li> <li>• John Norman (fl. 1502 to 22)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• William Rasor (fl. 1499 – 1514/5)</li> <li>• Thomas Ashewell (c. 1478 – after 1518)</li> <li>• Thomas Sternhold (d. 1549)</li> <li>• John Strabridge (fl. before 1548)</li> <li>• Christopher Hoskins (fl. before 1548)</li> <li>• William, Monk of Stratford</li> <li>• Hugh Aston (c. 1485 – 1558)</li> <li>• Richard Bramston (? 1485 – 1554)</li> <li>• Nicholas Ludford (c. 1485 – 1557)</li> <li>• John Mason (? 1485 – ? 1547)</li> <li>• Richard Pygott (c. 1485 – 1549)</li> <li>• Edmund Sturton (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> <li>• John Redford (c. 1486 – 1547)</li> <li>• Nicholas Huchyn (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> <li>• John Fawkyner (15. yüzyıl sonu)</li> <li>• William Pasche (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> <li>• Robert Cooper (14?? – 15??)</li> <li>• Thomas Appleby (c. 1488 – 1563)</li> <li>• John Taverner (c. 1490 – 1545)</li> <li>• William Whytbroke (fl. 1520 – 1530)</li> <li>• Henry VIII of England (1491 – 1547)</li> <li>• John Dark (? 1495 – ? 1569)</li> <li>• Robert Jones (fl. 1520 - 1538)</li> <li>• Thomas Preston (d.c. 1563)</li> </ul>
1501–1550	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hyett (fl. 1548 öncesi)</li> <li>• John Ensdale (fl. 1548 öncesi)</li> <li>• John Hake (fl. 1548 öncesi)</li> <li>• Walter Erly (16. yüzyıl)</li> <li>• Arthur Chamberlain (16. yüzyıl başı)</li> <li>• John Ambrose (fl. 1520 -1545 arası)</li> <li>• John Merbecke (c. 1505 – c. 1585)</li> <li>• William Shelby (? – 1570)</li> <li>• Robert Okeland (fl. 1548 öncesi)</li> </ul>

- Thomas Tallis (c. 1505 – 1585)
- Christopher Tye (c. 1505 – ? 1572)
- John Wood (fl. 1530)
- John Marbeck (c. 1510 – c. 1585)
- Osbert Parsley (1511 – 1585)
- E. Strowger (fl. 16. yüzyıl başı)
- Thomas Knyght (fl. 1530-1535 arası)
- Philip Alcocke (fl. before 1548)
- John Sheppard (c. 1515 – 1559)
- John Thorne (d. 1573)
- Kyrton (fl. 1540 to 1550)
- John Black (c. 1520 – 1587)
- Thomas Causton (c. 1520 - 25 arası – 1569)
- Richard Wynslate (d. 1572)
- Henry Stenings (fl. before 1548 – after 1600)
- Richard Allwood (fl.c. 1550 – 1570)
- Richard Edwards (1525 – 1566)
- Hugh Sturmys (16. yy)
- Thomas Wright (16. yy)
- William Mundy (c. 1528 –1591 öncesi)
- Robert Parsons (c. 1528 – 1572)
- Thomas Whythorne (1528 – 1595)
- John Heath (16.yy)
- Clement Woodcock (1540 – 1590)
- John Cuk (16. yy)
- Robert White (1538 – 1574)
- William Byrd (1543 – 1623)
- Richard Hunt (16. yy)
- Alfonso Ferrabosco (I) (1543 – 1588)
- Anthony Holborne (c. 1545 – 1602)
- John Johnson (c. 1545 – 1594)
- Thomas Woodson (d. ? 1605)
- Thomas Warrock (fl. 1580 – 1590)
- John Baldwin (before 1560 – 1615)

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• John Cosyn (d. 1609)</li> <li>• Edward Martyn (16. yy)</li> <li>• John Northbrooke (16. yy)</li> <li>• Picforth (fl.c. 1580)</li> <li>• Poynt (fl.c. 1580)</li> <li>• Thomas Oldfield (?)</li> <li>• Jehan Oystermayre (?)</li> </ul>
1551–1570	<ul style="list-style-type: none"> <li>• John Marchant (? – 1611)</li> <li>• Richard Martin (fl.c. 1610)</li> <li>• Thomas Fardyng (16. yy)</li> <li>• Edward Collard (d.c. 1600?)</li> <li>• Edmund Hooper (ca. 1553 – 1621)</li> <li>• Elway Bevin (1554 – 1638)</li> <li>• William Ingot (1554 – 1621)</li> <li>• John Mundy (c. 1555 – 1630)</li> <li>• Thomas Morley (1557 – 1603)</li> <li>• Nathaniel Giles (c. 1558 – 1634)</li> <li>• Matthew Jeffries (c. 1558 – c. 1615)</li> <li>• Ferdinando Richardson (? 1558 – 1618)</li> <li>• Michael Cavendish (c. 1565 – 1628)</li> <li>• Richard Carlton (c. 1558 – ? 1638)</li> <li>• William Brade (1560 – 1630)</li> <li>• William Cobbold (1560 – 1639)</li> <li>• James Harding (ca. 1560 – 1626)</li> <li>• William Leighton (c.1560 – 1617 öncesi)</li> <li>• Peter Philips (1560 – 1628)</li> <li>• Thomas Robinson (c. 1560 –1609 sonrası)</li> <li>• Robert Hales (fl. 1583 – 1616)</li> <li>• John Bull (1562 – 1628)</li> <li>• John Dowland (1563 – 1626)</li> <li>• Giles Farnaby (c. 1563 – 1640)</li> <li>• John Milton (c. 1563 – 1647)</li> <li>• John Danyel (1564 –1625 sonrası)</li> <li>• Edward Johnson (fl. 1592/4)</li> </ul>



	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mallory (fl.c. 1580)</li> <li>• Michael Cavendish (c. 1565 – 1628)</li> <li>• John Farmer (c. 1565 – 1605)</li> <li>• George Kirbye (c. 1565 – 1634)</li> <li>• Thomas Campion (1567 – 1620)</li> <li>• John Hilton (I) (d. 1608)</li> <li>• Edward Gibbons (1568 – c. 1650)</li> <li>• Richard Gibbs (1568 – c. 1650)</li> <li>• Philip Rosseter (c. 1568 – 1623)</li> <li>• Tobias Hume (c. 1569 – 1645)</li> <li>• Nicholas Strogers (fl. 1560 – 1575)</li> <li>• Edward Blancks (fl.c. 1590 – 1620)</li> <li>• Thomas Bateson (c. 1570 – 1630)</li> <li>• John Bennet (c. 1570 – after 1614)</li> <li>• John Cooper (c. 1570 – 1626)</li> <li>• Benjamin Cosyn (c. 1570 – 1652 ya da daha sonra)</li> <li>• Francis Cutting (fl. 1595)</li> <li>• Francis Pilkington (c. 1570 – 1638)</li> <li>• William Tisdale (b. 1570)</li> <li>• Henry Lichfield (d. 1613)</li> </ul>
1571–1580	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Thomas Lupo (1571 – 1627)</li> <li>• John Ward (1571 – 1638)</li> <li>• Daniel Bacheler (1572 – 1618)</li> <li>• Alfonso Ferrabosco (II) (c. 1572 – 1628)</li> <li>• Martin Peerson (1572 – 1650)</li> <li>• Thomas Tomkins (1572 – 1656)</li> <li>• Ellis Gibbons (1573 – 1603)</li> <li>• John Wilbye (1574 – 1638)</li> <li>• John Bartlet (fl. 1606 to 1610)</li> <li>• John Bennet (c. 1575 – after 1614)</li> <li>• John Coprario (c. 1575 – 1626)</li> <li>• William Simmes (c. 1575 – c. 1625)</li> <li>• John Holmes (besteci) (d. 1629)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• John Cornysh (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> <li>• William Holborne (fl. 1597)</li> <li>• Thomas Greaves (fl.c. 1600)</li> <li>• John Maynard (c. 1576/7 –1614 ve 1633 arası)</li> <li>• Thomas Weelkes (1576 – 1623)</li> <li>• Richard Sumarte (d. after 1630)</li> <li>• Henry Lichfield (fl. 1613 –1620 sonrası)</li> <li>• Robert Jones (c. 1577 –1615 sonrası)</li> <li>• John Amner (1579 – 1641)</li> <li>• Michael East (c. 1580 – c. 1648)</li> <li>• Thomas Hunt (fl. 1600)</li> <li>• Robert Hall (? – ?)</li> <li>• John Hampton (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> <li>• Richard Dering (c. 1580 – 1630)</li> <li>• Michael East (c. 1580 – 1648)</li> <li>• Thomas Ford (c. 1580 – 1648)</li> <li>• Richard Nicholson (d. 1639)</li> <li>• Thomas Vautor (b.c. 1580/90)</li> <li>• Henry Youll (b.c. 1580/90)</li> <li>• George Handford (fl.c. 1609)</li> </ul>
1581–1611	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Robert Tailour (fl. 1615)</li> <li>• Robert Johnson (c. 1582 – 1633)</li> <li>• Thomas Simpson (besteci) (1582 – c. 1628)</li> <li>• Orlando Gibbons (1583 – 1625)</li> <li>• Charles Coleman (d. 1646)</li> <li>• William Corkine (fl. 1610 – 1617)</li> <li>• George Mason (fl. 1611 to 1618)</li> </ul>

**Tablo 3. Burgudinya’da Rönesans Dönemi Bestecileri**

<b>Burgudinya</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Johannes Tapissier (c. 1370 –1410 sonrası) <i>Jean de Noyers</i></li> <li>• Nicolas Grenon (c. 1375 – 1456)</li> <li>• John Dunstaple (c. 1380 – 1453)</li> <li>• Pierre Fontaine (c. 1380 – c. 1450)</li> <li>• Guillaume Legrant (fl. 1405 – 1449) <i>Lemarcherier</i></li> <li>• Jacobus Vide (fl. 1405 – 1433)</li> <li>• Guillaume Dufay (? 1397 – 1474)</li> <li>• Gilles Binchois (c. 1400 – 1460)</li> <li>• Johannes Brassart (c. 1400 – 1455)</li> <li>• Johannes Legrant (fl.c. 1420 – 1440)</li> <li>• Reginaldus Libert (fl.c. 1425 – 1435)</li> <li>• Arnold de Lantins (fl.c. 1430)</li> <li>• Hugo de Lantins (fl.c. 1430)</li> <li>• Gilles Joye (c. 1424/5 – 1483)</li> <li>• Guillaume Le Rouge (fl. 1450 – 1465)</li> <li>• Antoine Busnois (c. 1430 – 1492)</li> <li>• Robert Morton (c. 1430 –1475 sonrası)</li> <li>• Adrien Basin (fl. 1457 – 1476)</li> <li>• Hayne van Ghizeghem (c. 1445 – c. 1480)</li> </ul>
-------------------	--

**Tablo 4. Rönesans Dönemi Fransız-Flaman Besteciler**

<b>Fransız - Flaman</b>	
1370-1450	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Johannes de Limburgia (fl. 1408 – 1430)</li> <li>• Clement Liebert (fl. 1433 – 1454)</li> <li>• Johannes Ockeghem (c. 1415 – 1497)</li> <li>• Johannes Regis (c. 1425 – c. 1496)</li> <li>• Johannes Tinctoris (c. 1435 – 1511)</li> <li>• Alexander Agricola (? 1446 – 1506)</li> <li>• Johannes Martini (c. 1440 – 1497/98)</li> <li>• Petrus de Domarto (fl.c. 1445 – 1455)</li> <li>• Johannes de Stokem (c. 1445 – 1487 ya da 1501)</li> <li>• Gaspar van Weerbeke (c. 1445 –1517 sonrası)</li> <li>• Johannes Pullois (d. 1478)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Heinrich Isaac (c. 1450 – 1517)</li> <li>• Josquin des Prez (c. 1450 – 1521)</li> <li>• Matthaëus Pipelare (c. 1450 – c. 1515)</li> <li>• Abertijne Malcourt (d. 1519 öncesi)</li> </ul>
1451–1500	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Philip van Wilder (d. ? 1557)</li> <li>• Jean Japart (fl.c. 1474–1481)</li> <li>• Jacob Obrecht (c. 1453 – 1505)</li> <li>• Jacobus Barbireau (1455 – 1491)</li> <li>• Nycasius de Clibano (fl. 1457 – 1497)</li> <li>• Jheronimus de Clibano (c. 1459 – 1503)</li> <li>• Pierre de La Rue (c. 1460 – 1518)</li> <li>• Marbrianus de Orto (c. 1460 – 1529)</li> <li>• Antonius Divitis (c. 1470 – c. 1530)</li> <li>• Johannes Ghiselin (fl. 1491 – 1507)</li> <li>• Nicolas Champion (c. 1475 – 1533)</li> <li>• Jacotin (d. 1529) <i>Jacob Godebrye</i></li> <li>• Noel Bauldeweyn (c. 1480 – after 1513)</li> <li>• Jean Richafort (c. 1480 – 1547)</li> <li>• Benedictus Appenzeller (1480 to 1488 –1558 sonrası)</li> <li>• Pierre Moulu (c. 1485 – c. 1550)</li> <li>• Pierre Passereau (fl. 1509 – 1547)</li> <li>• Thomas Crecquillon (c. 1490 – ? 1557)</li> <li>• Adrian Willaert (c. 1490 – 1562)</li> <li>• Lupus Hellinck (c. 1494 – 1541)</li> <li>• Nicolas Gombert (c. 1495 – c. 1560)</li> <li>• Adrianus Petit Coclico (1499/1500 –1562 sonrası)</li> </ul>
1501–1550	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gilles Reingot (fl. 16. yy başı)</li> <li>• Arnold von Bruck (c. 1500 – 1554)</li> <li>• Jacques Buus (c. 1500 – 1565)</li> <li>• Tielman Susato (c. 1500 – c. 1562)</li> <li>• Jheronimus Vinders (fl. 1525 – 1526)</li> <li>• Jacques Arcadelt (? 1505 – 1568)</li> <li>• Cornelius Canis (c. 1500 to 1510 – 1561)</li> <li>• Johannes Lupi (c. 1506 – 1539)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jacob Clemens non Papa (c. 1510 – c. 1555/6)</li> <li>• Ghiselin Danckerts (c. 1510 – c. 1565)</li> <li>• Pierre de Manchicourt (c. 1510 – 1564)</li> <li>• Jan Nasco (c. 1510 – 1561)</li> <li>• Dominique Phinot (c. 1510 – c. 1556)</li> <li>• Nicolas Payen (c. 1512 – c. 1559)</li> <li>• Hubert Naich (c. 1513 – c. 1546)</li> <li>• Cypriano de Rore (c. 1515 – 1565)</li> <li>• Hubert Waelrant (c. 1517 – 1595)</li> <li>• Séverin Cornet (c. 1520 – 1582)</li> <li>• Philippe de Monte (1521 – 1603)</li> <li>• Simon Moreau (fl. 1553 – 1558)</li> <li>• Jacobus Vaet (c. 1529 – 1567)</li> <li>• Orlande de Lassus (c. 1531 – 1594)</li> <li>• Jacobus de Kerle (1531/2 – 1591)</li> <li>• Giaches de Wert (1535 – 1596)</li> <li>• Johannes Matelart (1538 öncesi – 1607)</li> <li>• Jhan Gero (fl. 1540 – 1555)</li> <li>• Andreas Pevernage (1542/3 – 1591)</li> <li>• George de La Hèle (1547 – 1586)</li> <li>• Giovanni de Macque (c. 1549 – 1614)</li> </ul>
1551–1574	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rinaldo del Mel (c. 1554 – c. 1598)</li> <li>• Philippe Rogier (c. 1561 – 1596)</li> <li>• Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621)</li> <li>• Cornelis Verdonck (1563 – 1625)</li> <li>• Géry de Ghersem (1573/5 – 1630)</li> <li>• Claudio Pari (1574 –1619 sonrası)</li> </ul>

**Tablo 5. Rönesans Dönemi Fransız Besteciler**

Fransız	
1370-1450	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Baude Cordier</li> <li>• Richard Loqueville (d. 1418)</li> <li>• Pycard (fl.c. 1410)</li> <li>• Beltrame Feragut (c. 1385 – c. 1450)</li> <li>• Johannes Cesaris (fl.c. 1406 – 1417)</li> <li>• Estienne Grossin (fl. 1418 – 1421)</li> <li>• Johannes Fedé (c. 1415 – ? 1477)</li> <li>• Eloy d'Amerval (fl. 1455 – 1508)</li> <li>• Firminus Caron (fl.c. 1460 – c. 1475)</li> <li>• Guillaume Faugues (fl.c. 1460 – 1475)</li> <li>• Philippe Basiron (c. 1449 – 1491)</li> <li>• Loyset Compère (c. 1450 – 1518)</li> <li>• Gilles Mureau (c. 1450 – 1512)</li> <li>• Jehan Fresneau (fl. 1468 – 1505)</li> </ul>
1451-1500	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jean Mouton (c. 1459 – 1522)</li> <li>• Antoine Brumel (1460 – after 1520)</li> <li>• Colinet de Lannoy (d. before 1497)</li> <li>• Carpentras (c. 1470 – 1548)</li> <li>• Antoine de Févin (c. 1470 – 1511/12)</li> <li>• Pierrequin de Thérache (c. 1470 – 1528)</li> <li>• Jean Braconnier (d. 1512)</li> <li>• Philippe Verdelot (c. 1475 –1552 öncesi)</li> <li>• Ninot le Petit (fl.c. 1500 – 1520)</li> <li>• Antoine de Longueval (fl. 1498 – 1525)</li> <li>• Nicolle des Celliers de Hesdin (d. 1538)</li> <li>• Jean l'Héritier (1480 – 1552)</li> <li>• Jacquet of Mantua (1483 – 1559)</li> <li>• Clément Janequin (c. 1485 – 1558)</li> <li>• Sandrin (c. 1490 – c. 1560)</li> <li>• Claudin de Sermisy (c. 1490 – 1562)</li> <li>• Jean Conseil (c. 1498 – 1534)</li> <li>• Robert de Févin (15. yüzyıl sonu-16. yüzyıl başı)</li> </ul>

1501-1550	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mathieu Gascongne (fl. 16. yy başı.)</li> <li>• Garnier (fl. 1538 – 1542)</li> <li>• Firmin Lebel (early 16th cent. – 1573)</li> <li>• Hilaire Penet (? 1501 – 15??)</li> <li>• Guillaume Le Heurteur (fl. 1530 – 1545)</li> <li>• Loys Bourgeois (c. 1510 – 1560)</li> <li>• Claude Goudimel (c. 1510 – 1572)</li> <li>• Jean Maillard (c. 1510 – c. 1570)</li> <li>• Guillaume Morlaye (c. 1510 – c. 1558)</li> <li>• Pierre Clereau (d. before 1570)</li> <li>• Pierre Cadéac (fl. 1538 – 1556)</li> <li>• Pierre Certon (c. 1510 to 1520 – 1572)</li> <li>• Godard (fl. 1536 – 1560)</li> <li>• Claude Gervaise (fl. 1540 – 1560)</li> <li>• Jean Guyot de Châtelet (c. 1512 – 1588)</li> <li>• Didier Lupi Second (c. 1520 – 1559 sonrası)</li> <li>• Adrian Le Roy (c. 1520 – 1598)</li> <li>• Guillaume Boni (c. 1530 – 1594)</li> <li>• Guillaume Costeley (1530 – 1606)</li> <li>• Nicolas de La Grotte (1530 – c. 1600)</li> <li>• Claude Le Jeune (1530 – 1600)</li> <li>• Antoine de Bertrand (c. 1530/40 – c. 1581)</li> <li>• Joachim Thibault de Courville (d. 1581)</li> <li>• Paschal de l'Estocart (? 1539 –1584 sonrası)</li> <li>• Eustache Du Caurroy (1549 – 1609)</li> <li>• Charles Tessier (b.c. 1550)</li> <li>• Nicolas Millot (d. 1589 sonrası)</li> </ul>
1551-1557	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fabrice Caietain (fl. 1570 – 1578)</li> <li>• Jacques Champion de Chambonnières (1555 öncesi – 1642)</li> <li>• Jacques Mauduit (1557 – 1627)</li> </ul>

**Tablo 6. Rönesans Dönemi Alman Bestecileri**

Alman	
1370-1500	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oswald von Wolkenstein</li> <li>• Conrad Paumann (c. 1410 – 1473)</li> <li>• Heinrich Finck (1444/5 – 1527)</li> <li>• Hans Judenkönig (c. 1450 – 1526)</li> <li>• Thomas Mancinus (1550 – c. 1612)</li> <li>• Arnolt Schlick (c. 1450 – c. 1525)</li> <li>• Pierre Alamire (c. 1470 – 1536)</li> <li>• Hans Buchner (1483 – 1538)</li> <li>• Martin Agricola (1486 – 1556)</li> <li>• Arnold von Bruck (c. 1490 – 1554)</li> <li>• Leonhard Kleber (c. 1490 – 1556)</li> <li>• Benedictus Ducis (c. 1492 – 1544)</li> <li>• Lorenz Lemlin (c. 1495 – c. 1549)</li> <li>• Johann Walter (1496 – 1570)</li> <li>• Hans Gerle (c. 1498 – 1570)</li> <li>• Wolfgang Schmeltzl (c. 1500/1505 – c. 1564)</li> </ul>
1501-1571	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hans Neusiedler (1508 – 1563)</li> <li>• Georg Forster (c. 1510 – 1568)</li> <li>• Caspar Othmayr (1515 – 1553)</li> <li>• Jobst von Brandt (1517 – 1570)</li> <li>• Sigmund Hemmel (c. 1520 – 1565)</li> <li>• Hermann Finck (1527 – 1558)</li> <li>• Elias Nikolaus Ammerbach (c. 1530 – 1597)</li> <li>• Mattheus Waissel (c. 1540 – 1602)</li> <li>• Leonhard Lechner (c. 1553 – 1606)</li> <li>• Johannes Nucius (c. 1556 – 1620)</li> <li>• Hieronymus Praetorius (1560 – 1629)</li> <li>• Elias Mertel (c. 1561 – 1626)</li> <li>• Andreas Raselius (c. 1562 – 1602)</li> <li>• Hans Leo Hassler (1564 – 1612)</li> <li>• Christoph Demantius (1567 – 1643)</li> <li>• Michael Praetorius (c. 1571 – 1621)</li> </ul>



**Tablo 7. Rönesans Dönemi İtalyan Besteciler**

İtalyan	
1350-1470	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zacara da Teramo</li> <li>• Paolo da Firenze (c. 1355 – c. 1436; Paolo Tenorista)</li> <li>• Giovanni Mazzuoli (Giovanni degli Organi) (1360–1426)</li> <li>• Piero Mazzuoli</li> <li>• Antonio da Cividale (fl.c. 1392 – 1421)</li> <li>• Antonius Romanus (fl.400 – 1432)</li> <li>• Bartolomeo da Bologna (fl. 1405 – 1427)</li> <li>• Giovanni Mazzuoli (1360 – 1426)</li> <li>• Nicolaus Zacharie (c. 1400 ya da daha önce – 1466)</li> <li>• Johannes de Quadris (c. 1410 – ? 1457)</li> <li>• Guglielmo Ebreo da Pesaro (c. 1420 – 1484)</li> <li>• Antonius Janue (fl.c. 1460)</li> <li>• Franchinus Gaffurius (1451 – 1522)</li> <li>• Marchetto Cara (c. 1470 – ? 1525)</li> <li>• Bartolomeo Tromboncino (c. 1470 – c. 1535)</li> </ul>
1471-1500	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bartolomeo degli Organi (1474 – 1539)</li> <li>• Vincenzo Capirola (1474 –1548 sonrası)</li> <li>• Filippo de Lurano (c. 1475 – c. 1520)</li> <li>• Francesco Spinacino (15. yy sonu –1507 sonrası)</li> <li>• Antonio Caprioli (fl.c. 1500)</li> <li>• Gasparo Alberti (c. 1480 – 1560)</li> <li>• Andrea Antico (c. 1480 – 1538 sonrası)</li> <li>• Marco Dall'Aquila (c. 1480 –1538 sonrası)</li> <li>• Francesco Patavino (fl.c. 1500)</li> <li>• Bernardo Pisano (1490 – 1548)</li> <li>• Pietro Paolo Borrono (c. 1490 – 1563)</li> <li>• Francesco de Layolle (1492 – c. 1540)</li> <li>• Costanzo Festa (c. 1495 – 1545)</li> <li>• Francesco Canova da Milano (1497 – 1543)</li> <li>• Mattio Rampollini (1497 – c. 1553)</li> <li>• Albert de Rippe (c.1500 – 1551)</li> <li>• Giovanni Thomaso Cimello (c. 1500 – after 1579)</li> </ul>

1501-1525	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Francesco Corteccia (1502 – 1571)</li> <li>• Ambrose Lupo (1505 – 1591)</li> <li>• Paolo Aretino (1508 – 1584)</li> <li>• Antonio Gardano (1509 – 1569)</li> <li>• Andrea Gabrieli (c. 1510 – 1586)</li> <li>• Vincenzo Ruffo (c. 1510 – 1587)</li> <li>• Claudio Veggio (c. 1510 – 15??)</li> <li>• Giovanni Domenico da Nola (c. 1515 – 1592)</li> <li>• Agostino Agostini (d. 1569)</li> <li>• Gioseffo Zarlino (1517 – 1590)</li> <li>• Francesco Cellavenia (fl. 1538 – 1563)</li> <li>• Giovanni Paolo Paladini (fl.c. 1540 – 1560)</li> <li>• Giovanni Animuccia (c. 1520 – 1571)</li> <li>• Vincenzo Galilei (c. 1520 – 1591)</li> <li>• Girolamo Cavazzoni (c. 1525 –1577 sonrası)</li> <li>• Giocoso Gorzanis (c. 1525 –1575 sonrası)</li> <li>• Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1525 – 1594)</li> </ul>
1526-1550	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Annibale Padovano (1527 – 1575)</li> <li>• Baldassare Donato (1525/1530 – 1603)</li> <li>• Costanzo Porta (c. 1529 – 1601)</li> <li>• Cesare Negri (before 1536 –1604 sonrası)</li> <li>• Giovanni Battista Conforti (fl.c. 1550)</li> <li>• Fabrizio Caroso (c. 1530 –1600 sonrası)</li> <li>• Gianmatteo Asola (1532 ya da daha erken– 1609)</li> <li>• Claudio Merulo (1533 – 1604)</li> <li>• Francesco Soto de Langa (1534 – 1619)</li> <li>• Annibale Stabile (c. 1535 – 1595)</li> <li>• Pietro Vinci (c. 1535 – 1584)</li> <li>• Annibale Zoilo (c. 1537 – 1592)</li> <li>• Giovanni Dragoni (c. 1540 – 1598)</li> <li>• Filippo Azzaiolo (fl. 1557 – 1569)</li> <li>• Fabrizio Dentice (fl.c. 1550 – 1600)</li> <li>• Paola Massarengi (fl. 1565 – 1585)</li> <li>• Maddalena Casulana (c. 1540 – c. 1590)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gioseffo Guami (c. 1540 – 1611)</li> <li>• Giovanni Leonardo Primavera (1540 – 1585)</li> <li>• Alessandro Striggio (c. 1540 – 1592)</li> <li>• Tiburzio Massaino (1550 öncesı–1608 sonrası)</li> <li>• Vincenzo Bellavere (c. 1540/1 – 1587)</li> <li>• Alfonso Ferrabosco the elder (1543 – 1588)</li> <li>• Giovanni Maria Nanino (1543/44 – 1607)</li> <li>• Francesco Guami (c. 1544 – 1602)</li> <li>• Ascanio Trombetti (1544 – 1590)</li> <li>• Giulio Caccini (c. 1545 – 1618)</li> <li>• Luzzasco Luzzaschi (c. 1545 – 1607)</li> <li>• Marc'Antonio Ingegneri (c. 1547 – 1592)</li> <li>• Francesco Soriano (c. 1548 – 1621)</li> <li>• Emilio de' Cavalieri (c. 1550 – 1602)</li> <li>• Giovanni Giacomo Gastoldi (c. 1550 – 1622)</li> <li>• Cesario Gussago (c. 1550 – 1612)</li> <li>• Pomponio Nenna (c. 1550 – 1613)</li> <li>• Ricardo Rognoni (c. 1550 – c. 1620)</li> <li>• Ruggiero Trofeo (c. 1550 – 1614)</li> <li>• Orazio Vecchi (1550 – 1605)</li> <li>• Girolamo Conversi (fl.c. 1570 – 1590)</li> </ul>
1551-1575	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Girolamo Dalla Casa (d. 1601)</li> <li>• Benedetto Pallavicino (c. 1551 – 1601)</li> <li>• Girolamo Belli (1552 – c. 1620)</li> <li>• Luca Marenzio (c. 1553 – 1599)</li> <li>• Lodovico Agostini (1534 – 1590)</li> <li>• Paolo Bellasio (1554 – 1594)</li> <li>• Cosimo Bottegari (1554 – 1620)</li> <li>• Girolamo Diruta (c. 1554 –1610 sonrası)</li> <li>• Gabriele Villani (c. 1555 – 1625)</li> <li>• Giovanni Croce (c. 1557 – 1609)</li> <li>• Alfonso Fontanelli (1557 – 1622)</li> <li>• Giovanni Gabrieli (1557 – 1612)</li> <li>• Giovanni Bassano (c. 1558 – 1617)</li> </ul>

- Felice Anerio (c. 1560 – 1614)
- Giulio Belli (c. 1560 – c. 1621)
- Dario Castello (c. 1560 – c. 1640)
- Carlo Gesualdo (1560 – 1613)
- Ruggiero Giovannelli (c. 1560 – 1625)
- Antonio Il Verso (c. 1560 – 1621)
- Stefano Rossetto (fl. 1560 – 1580)
- Jacopo Peri (1561 – 1633)
- Francisco de Peraza (c. 1564 – c. 1600)
- Ascanio Mayone (1565 – 1627)
- Alessandro Piccinini (1566 – 1638)
- Lucia Quinciani (c. 1566 – fl. 1611)
- Lorenzo Allegri (1567 – 1648)
- Giovanni Francesco Anerio (c. 1567 –1630)
- Claudio Monteverdi (1567 – 1643)
- Massimo Troiano (fl. 1567/1570 –1570 sonrası)
- Adriano Banchieri (1568 – 1634)
- Ottavio Vernizzi (1569 – 1649)
- Diomedes Cato (c. 1570 –1615 sonrası)
- Giovanni Paolo Cima (1570 – 1622)
- Claudia Sessa (c. 1570 –1613 ve 1619 arası)
- Francesco Usper (c. 1570 – 1641)
- Cesarina Ricci (c. 1573 – fl. 1597)
- Giovanni Bernardino Nanino (1560 – 1623)
- Giulio Cesare Martinengo (1564 ya da 1568 – 1613)
- Michelagnolo Galilei (1575 – 1631)
- Vittoria Aleotti (c. 1575 –1620 sonrası)

**Tablo 8. Rönesans Dönemi Polonyalı Besteciler**

<b>Polonyalı</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jerzy Liban z Legnicy (1464 –1546 sonrası)</li> <li>• Mikołaj z Chrzanowa (1485 – 1555)</li> <li>• Sebastian z Felsztyna (c. 1490 – 1543)</li> <li>• Sebastian Herbut (c. 1490 – 1543) Sebastian z Felsztyna ile aynı (c. 1490 –1543 sonrası) ?</li> <li>• Jan z Lublina (15. yy sonu – 1540)</li> <li>• Mikołaj z Krakowa (16. yy ilk yarısı)</li> <li>• Waclaw z Szamotuł (c. 1520 – c. 1560)</li> <li>• Cyprian Bazylik (1535 – c. 1600)</li> <li>• Mikołaj Gomółka (c. 1535 – c. 1609)</li> <li>• Krzysztof Borek (? – 1573)</li> <li>• Marcin Leopolita (c. 1540 – c. 1584)</li> <li>• Jakub Polak (c. 1545 – 1605)</li> <li>• Nicolaus Cracoviensis (16. yy)</li> <li>• Tomasz Szadek (c. 1550 –1611 sonrası)</li> <li>• Krzysztof Klabon (c. 1550 – after 1616)</li> <li>• Mikołaj Zieleński (c. 1550 – c. 1616)</li> <li>• Marcin Wartecki (16. yy ikinci yarısı)</li> <li>• Wojciech Długoraj (c. 1557 –1619 sonra)</li> <li>• Petrus de Drusina (c. 1560 – 1611)</li> <li>• Diomedes Cato (before 1570 – c. 1603)</li> <li>• Andrzej Hakenberger (1574 – 1627)</li> </ul>
------------------	--

**Tablo 9. Rönesans Dönemi Portekizli Besteciler**

<b>Portekizli</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pedro de Escobar (c. 1465 – 1535)</li> <li>• Heliodoro de Paiva (c. 1500–1552)</li> <li>• Antonio Carreira (c. 1515 to 1530 – c. 1590 to 1597)</li> <li>• Manuel da Fonseca (fl.c. 1540)</li> <li>• Vicente Lusitano (fl. 1550 – 1561)</li> <li>• Manuel Mendes (c. 1547 – 1605)</li> <li>• Pedro de Cristo (c. 1550 – 1618)</li> <li>• Manuel Rodrigues Coelho (c. 1555 – c. 1635)</li> <li>• Duarte Lobo (c. 1565 – 1647)</li> </ul>
-------------------	---

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Manuel Cardoso (1566 – 1650)</li> <li>• John IV of Portugal (1603 – 1656)</li> </ul>
--	---

**Tablo 10. Rönesans Dönemi İspanyol Besteciler**

İspanyol	
1430-1510	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Juan de Urrede (c. 1430 – after 1482)</li> <li>• Juan de Triana (fl.c. 1460–1500)</li> <li>• Francisco de la Torre (c. 1460 – ? 1505)</li> <li>• Juan de Anchieta (1462 – 1523)</li> <li>• Juan del Encina (1468 – c. 1529)</li> <li>• Francisco de Peñalosa (c. 1470 – 1528)</li> <li>• Andreas de Silva (c. 1475 – 1480)</li> <li>• Matheo Flecha the elder (? 1481 – ? 1553)</li> <li>• Juan Pérez de Gijón (fl.c. 1460 – 1500)</li> <li>• Bartolomé de Escobedo (c. 1500 – 1563)</li> <li>• Luis de Milán (c. 1500 – c. 1561)</li> <li>• Cristóbal de Morales (c. 1500 – 1553)</li> <li>• Luis de Narváez (c. 1500 –1550 ve 1560 arası)</li> <li>• Juan Bermudo (c. 1510 – c. 1565)</li> <li>• Juan Vásquez (c. 1500 – c. 1560)</li> <li>• Antonio de Cabezón (1510 – 1566)</li> <li>• Alonso Mudarra (c. 1510 – 1580)</li> <li>• Diego Ortiz (c. 1510 – c. 1570)</li> </ul>
1511-1570	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tomás de Santa María (c. 1515 – 1570)</li> <li>• Miguel de Fuenllana (c. 1500 or 1525 – 1579)</li> <li>• Francisco Guerrero (1528 – 1599)</li> <li>• Rodrigo de Ceballos (c. 1530 – 1591)</li> <li>• Juan Navarro (I) (c. 1530 – 1580)</li> <li>• Juan Navarro (II) (c. 1560 –1604 sonrası)</li> <li>• Leonardo Meldart Fiamengo (fl.c. 1550 – 1600)</li> <li>• Matheo Flecha the younger (c. 1530 – 1604)</li> <li>• Hernando Franco (1532 – 1585)</li> <li>• Hernando de Cabezón (1541 – 1602)</li> <li>• Ginés Pérez de la Parra (c. 1548 – 1600)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tomás Luis de Victoria (1548 – 1611)</li> <li>• Alonso Lobo (c. 1555 – 1617)</li> <li>• Sebastián Aguilera de Heredia (1565 – 1627)</li> <li>• Joan Pau Pujol (1570 – 1626)</li> </ul>
--	---

**Tablo 11. Rönesans Dönemi Diğer Milletlerden Besteciler**

<b>Diğer Milletler</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Paul Hofhaimer (1459 – 1537) (Avusturya)</li> <li>• Robert Johnson (c. 1470 – 1554 sonrası) (İskoçya)</li> <li>• John Lloyd (c. 1480 – 1523) (Galler)</li> <li>• Robert Carver (1484/5 – 1568 sonrası) (İskoçya)</li> <li>• Ludwig Senfl (c. 1486 – c. 1542) (İsviçre)</li> <li>• Bálint Bakfark (1507 – 1576) (Macaristan)</li> <li>• John Angus (c. 1515 – 1596) (İskoçya)</li> <li>• Robert Douglas (16. yy başı) (İskoçya)</li> <li>• David Peebles (fl.c. 1530 – 1579) (İskoçya)</li> <li>• Philip ap Rhys (fl. 1545 – 1560) (Galler)</li> <li>• Jacobus Gallus (1550 – 1591) (Slovenya)</li> <li>• Ivan Lukačić (1584? – 1648) (Hırvatistan)</li> <li>• Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic (1564 – 1621) (Çek Cumhuriyeti)</li> <li>• William Kinloch (16. – 17. yy.) (İskoçya)</li> </ul>
------------------------	---

**Tablo 12. Rönesans Dönemi Milleti Bilinmeyen Besteciler**

<b>Milleti Bilinmeyenler</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lupus (c. 1495 – 1530 sonrası)</li> <li>• Teodora Ginés (c. 1530 – 1598 sonrası)</li> <li>• Jean Courtois (fl. 1530 – 1545)</li> </ul>
------------------------------	---

### 1.1.2 Jan Pieterzsoon Sweelinck'in Hayatı

Jan Pieterzsoon Sweelinck 1562 – 1621 yılları arasında yaşamış Hollanda'lı orgçudur. Sadece ünlü bir orgçu olmakla kalmamış aynı zamanda, zamanın önemli ve aranan öğretmenlerinden birisi olmuştur. Vokal ve klavye eserleri için beste yapılmasına öncülük eden bestecilerden birisidir.

Sweelinck, Peter Swybbertssoon ve karısı Elske Sweeling'in büyük oğludur. Sweelinck oğlu Dirck ile uzun yıllar Oude Kerk'de başarılı bir şekilde orgçuluk görevini üstlenmişlerdir. Aynı zamanda Sweelinck'in baba tarafından dedesi ve amcası da orgçuydular.

Sweelinck çocukluk yıllarından ölümüne kadar neredeyse hayatı boyunca Amsterdam'da yaşamıştır. Sadece birkaç günlüğüne Amsterdam'dan ayrılmıştır. İtalyan besteci ve teorisyen Gioseffe Zarlino ile çalışmak üzere Venedik'e gittiğiyle ilgili bir öykü vardır ama bununla ilgili bir kanıt bulunamamıştır.

Sweelinck ilk erken eğitimini Oude Kerk papazı Jacob Buyk'dan almış ve 1578'de Amsterdam reformuyla bu eğitim sona ermiştir. Sweelinck ilk müzik derslerini ise muhtemelen babasından almıştır. Ancak babası o 11 yaşındayken ölmüştür. Daha sonraki eğitimini Haarlem'de kontrtenor ve ortaçağ ve rönesans döneminde kullanılan shawm çalıcısı olan Jan Willemszoon Lossy'den almıştır. Daha sonra orgçu Claas Albrechtszoon van Wieringen ya da Floris van Adrichem ile org çalışmış olabileceği söylenmektedir.

Sweelinck olaysız ve iyi planlanmış bir yaşam sürmüştür. Birkaç günlük gezilerinin dışında hayatının tamamı Amsterdam'da geçmiştir.

### 1.1.3 Jan Pieterzsoon Sweelinck'in Eserleri

Zamanın en ünlü orgçusu ve öğretmeni olduğu gibi, Sweelinck müzikal açıdan çok zengin olan Hollanda altın çağının en son ve en önemli besticisidir. Avrupa'nın tümüne bakıldığında, Sweelinck sadece kuzey Avrupa'da değil tüm Avrupa kıtasında da çağdaşları gibi eşit yetenekli ve önemli bir müzisyen olarak görülüyor. Ancak Sweelinck'in etkisinin 1650'li yıllardan daha öteye geçtiği söylenemez. Onun müziğinin etkisi Samuel Scheidt ve Anthoni van Noordt'un müziğinde görülebilir.

*"Sweelinck'in bazı eserleri içinde füg barındıran çok derin bir öneme sahiptir. Sweelinck aynı zamanda org için ilk füg yazan bestecidir. İlk olarak basit ve tek bir temayla başlar,*



*doruk noktası ve çözülmeye kadar karmaşıklaşır ve başarılı bir şekilde örülür. Bu fikir Barok Çağı'nın sonunda Bach tarafından mükemmelleştirilmiştir.”* Noske (1988:16)

Stil açısından incelendiğinde, Sweelinck'in eserleri İtalyan çağdaşları Andrea Gabrieli ve Giovanni Gabrieli gibi zenginlik, kompleks ve atmosferi bir arada yansıtır.

*“Sweelinck bazı eserlerinde bir barok bestecisi gibi görünür, şarkıları dışında çoğunlukla geleneksel Fransız barok stiline benzer.”* Reese (1959)

*“Sweelinck'in eserleri sanki bir toplu ayin kitabı gibidir. Net olarak, Roma Katolik, Calvinist, ve Lutheran 3 farklı kilise müziği tarzını içermektedir ve bütün eserlerinde yansıtılır.”* Noske (1988:66)

Sweelinck'in günümüze ulaşan eserleri 254 vokal eser, yaklaşık 70 klavyeli çalgılar için eser ve 4 kanondan oluşmaktadır. 254 vokal eserin arasında 33 şarkı 19 madrigal, 39 motet and 153 psalmlardan (ilahilerden) oluşmaktadır. Klavyeli çalgılar için bestelerini fantezi, eko fantezi, toccata ve varyasyon formunda eserler oluşturmaktadır.

#### **1.1.4 Jan Pieterzsoon Sweelinck'in Org Eserleri**

Birkaç lavta için yazılmış eser dışında Sweelinck'in çalgı müziği tamamıyla klavyeli çalgılar için bestelenmiştir. Bu eserler klavyeli çalgılar için beste yapmış olan önemli bestecilerle, özellikle İngiliz ve Venedik, sanatsal bakımdan benzerlik gösterir. Sweelinck yaşarken bu eserlerin hiç birisi basılmamıştır. Sweelinck'in asistanları tarafından bir kaç kopya edilmiştir. Bu eserlerin çoğunun da kaybolduğu sanılmaktadır. Ancak günümüze ulaşan eserleri onun dehasını açık bir şekilde ortaya çıkarmaktadır.

Sweelinck'in serbest formda bestelediği toccata ve fantezileri, İtalya'dan Andrea Gabrieli ve Merulo, İspanya'dan Antonio de Cabezón ve Luis Milan, Portekiz'den Coelho, İngiltere'den John Bull ve Philips gibi bestecilerle benzerlik gösterir.

Sweelinck pedagojik amaçla toccatalarında çeşitli teknik zorluklar gözetmiştir. Çoğu toccatası homofonik ya da taklitle başlar ve daha sonra genişletilir. İçlerinden birkaç tanesi küçük fugato bölümleri de içerir. Sweelinck böylelikle, düzensiz ve dağınık olan bu forma daha dengeli bir yapı ve daha özlü bir müzikal anlayış getirmiş oldu.

Fantezileri genellikle tek bir tema üzerine inşa edilir ve füg karakterlidir. Bu birincil tema artırmalar ve eksiltmelerle sunulur, ikincil temalar ise ya bağımsız bir fugato ya da birincil tema kontrpuantal olarak geliştirilerek kullanılır. Bazı kısımları vardır ki serbest bir ara bölüm ve ikincil temanın taklitlerini barındırır. Bu bölümler daha çok toccatalara yakınlık gösterir. Bu bölümler Sweelinck'in muazzam yapı anlayışı ve sıkı kompozisyon anlayışını dikkate değer kılar. Ayrıca bu eserler müzik tarihi açısından Sweelinck'in eserleri içinde ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü bu eserler, daha sonra monotematik füğün ortaya çıkmasına öncülük etmiştir.

Eko fantezileri daha çeşitli türlerdedir. Aslında ana teması olmayan fantezilerdir. Eko efektiyle genişletilmiş homofonik bölümler içerir. Bu efektler oktav transpozeleri, çeşitli renkler ve bunu yanında çeşitli kanonik teknikler kullanılarak elde edilmiştir.

Sweelinck varyasyon formunda da eserler yazmıştır. Bu parçalar daha çok İngiliz virjinal bestecilerinin stilindedir. Sweelinck varyasyonlarının döngüleri rastgele oluşturulmamıştır. Seküler parçalarda her bir varyasyon temadan türetilen yeni bir fikirden oluşturulur; genellikle major değişikliklere ya da süslemelerle türetilir. Koral varyasyonlar daha farklı bir prensibe dayanarak çeşitlendirilir; her varyasyonda farklı sayılarda vokal partileri kullanılır; tema değişmeden ya da çok az süslemeyle değişikliklere uğratarak farklı partilerde duyurulur.

## 1.2. MODLAR

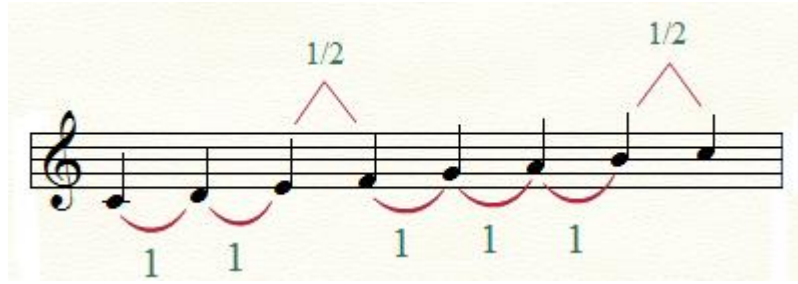
*“Tarih boyunca doğu ve batı müziklerinde çeşitli diziler kullanılmıştır. Makam, mod, ton gibi isimler taşıyan bu diziler, bir müzik sisteminin ürünüdür.*

*Avrupa müziğinin temel dizisi olan diyatonik dizi, bir sekizli içinde tam ve yarım perdeleri içerir. Bu gerçekliğe, günümüz Avrupa kültürünün de temeli olan Antik Yunan kültürü olanak sağlamıştır.*

*Antik Yunan kültürünün en önemli özelliklerinden biri, geliştirmiş olduğu müzik sistemidir. Yunanlar, müzik teorisini yedi başlık altında toplamıştır. Notalar, aralıklar, makam soyları, dizi sistemleri, perdeler, geçki, melodik kompozisyon. Bu sıralama, M.Ö. 330 yılında Tarentumlu Aristoksenosun yazdığı “ Armonik Öğeler” adlı kitapta yer alır. İlk çağdaki Yunan müzik sistemi mod adı verilen dizilere dayanır. Modal sistem tarih boyunca etkili olmuştur. Ortaçağ kilise müziği modları taklit etmiştir. Avrupa halk şarkılarının çoğu modaldir. Rönesans çağının çok sesliği başlangıçta bu dizilere dayanıyordu. Daha sonraki dönemlerin armoni çatkılı müzikleri de modların etkisini taşır. Palestrina, William Byrd hatta Bach ve Haendel’de bile bu etkiyi hissetmişlerdir. Beethoven’in son kuartetlerinden birinde (op.132) Yunan’ların Lidyen modu kullanılmıştır.” SAY (2004:77)*

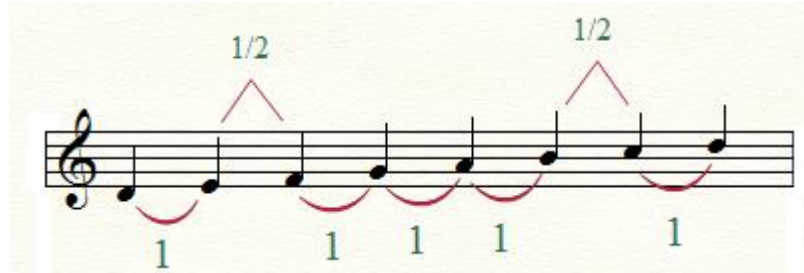
Antik Yunan Dönemi’nde oluşturulan modlar ile günümüzde kullanılan modlar aynı değildir. Antik Yunan’daki modların isimleri; Doryen, Hipodoryen, Friyjen, Hipofriyjen, Lidyen, Hipolidyen, Miksolidyen ve Hipomiksolidyendir. “ Yunan modları, tam ve yarım perdelerin inisi olarak kendine özgü bir sıra oluşturduğu dizilerdi ve hepsinde, dizinin aşağıya doğru beşinci derecesinde başlayan diziler yer alırdı.” SAY (2004:77). Say’ın bahsettiği bu ikincil diziler hipo önekinin dizilere eklenmesiyle ifade edilirdi. Ortaçağ’da kilise müzik adamları tarafında tekrar düzenlenmiş olan modlar ise;

1. İyonyen
2. Doryen
3. Friyjen
4. Lidyen
5. Miksolidyen
6. Eolyen
7. Lokriyen’dir.



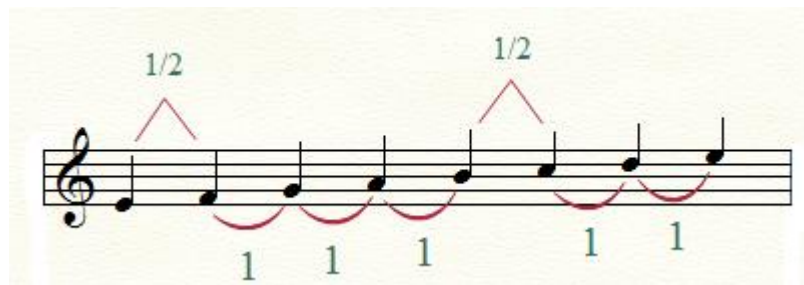
Şekil 1. İyonyen Modu

Şekil 1’da görülen iyonyen modu do notasından başlayıp bir sonraki do’ya kadar gidildiğinde elde edilen dizidir. İyonyen modu günümüzde kullanılan major diziyeye de kaynaklık etmektedir. Ayrıca türk müziğinde kullanılan Rast makamı ile de benzerlik göstermektedir.



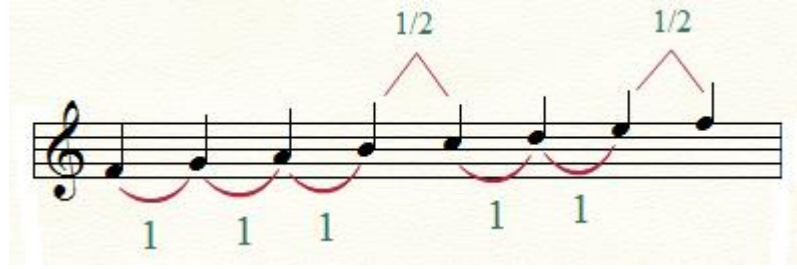
Şekil 2. Doryen Modu

Şekil 2’de görülen doryen modu major dizinin 2. derecesi üzerine kurulan dizidir. Ayrıca türk müziği makamlarından Hüseyini ile benzerlik göstermektedir.



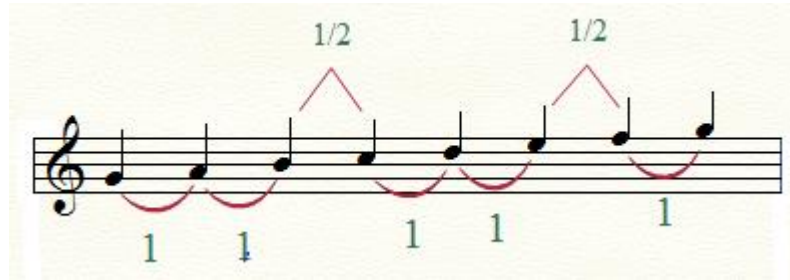
Şekil 3. Frijyen Modu

Şekil 3’de görülen Frijyen modu major dizinin 3. derecesi üzerine kurulan dizidir. Türk müziği makamlarından Kürdi ile benzerlik göstermektedir.



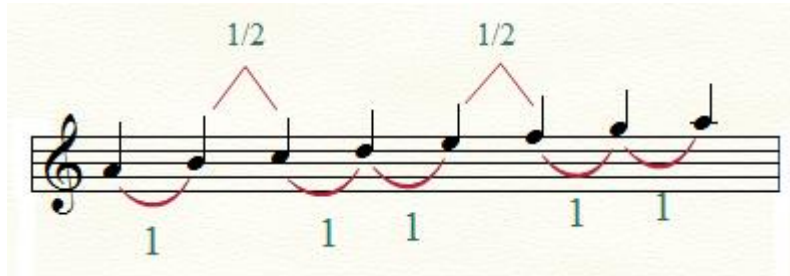
Şekil 4. Lidyen Modu

Şekil 4’de görülen Lidyen modu major dizinin 4. derecesi üzerine kurulan dizidir.



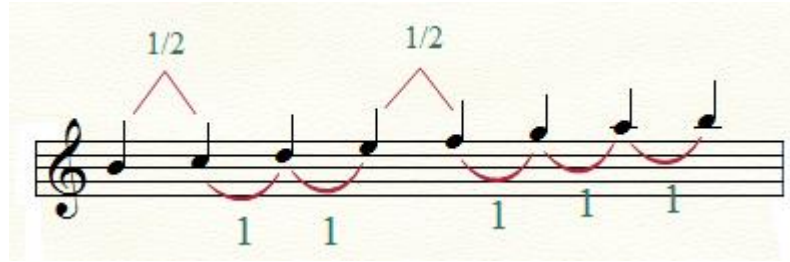
Şekil 5. Miksolidyen Modu

Şekil 5’de görülen Miksolidyen modu major dizinin 5. derecesi üzerine kurulan dizidir.



Şekil 6. Eolyen Modu

Şekil 6’de görülen Eolyen modu major dizinin 6. derecesi üzerine kurulan dizidir. Doğal minor dizisiyle aynı aralıklara sahiptir. Türk müziği makamlarından Nihavend makamı ile benzerlik göstermektedir.



Şekil 7. Lokriyen Modu

Şekil 7’de görülen Lokriyen modu major dizinin 7. derecesi üzerine kurulan dizidir.

Yukarıdaki şekillerde gösterilen dizilerden de anlaşılacağı üzere, doğal minor eolyen modu ile, major gam iyonyen modu ile aynıdır. “Bu dizilerin resmen Kabul edilmesi 16. Yüzyıla rastlar, ama onların 13. Yüzyıldan beri halk arasında yaygın biçimde kullanıldığı bilinmektedir: Ortaçağda, Eolyen ve İyonyen modlarında çok sayıda halk şarkısı, danslar, kanon ve benzeri parçalar bestelenmiştir. Elimizdeki en eski belge, 1239 yılında İyonyen modunda yazılmış olan “ Sumer Is Icumen In” adlı kanondur.” SAY (2004:79)



Tanımdan da anlaşılacağı gibi org için yazılmış bir eseri klasik gitara uyarlamak da transkripsiyon yapmak anlamına gelir. Ancak burada özellikle dikkat edilmesi gereken unsur, seçilen eserin klasik gitara, notalarda herhangi bir değişiklik yapılmadan uyarlanmasının gerekliliğidir.

Günümüzde Jan Pieterszoon Sweelinck eserleri genellikle orijinal çalgıları ile çalınmaktadır. Araştırmacı tarafından yapılan araştırmaya göre bugüne kadar J. P. Sweelinck'in toccatalarının klasik gitar transkripsiyonlarına rastlanmamıştır. Bu araştırma sonucunda yapılması planlanan transkripsiyonların gitar repertuvarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sweelinck'in günümüze ulaşan eserlerinin çoğunluğunun vokal eserler olduğu ve geri kalan eserlerinin çalgı müziği için olduğu görülmektedir. Org toccatalarının seçilmesinin nedeni çalgı müziği için bestelenmiş olması ve yapılan transkripsiyonların gitara daha iyi bir şekilde uyum sağlayacağına düşünülmesidir.

Yapılması düşünülen transkripsiyonda iki gitar tercih edilmesinin sebebi eserlerin armonik ve kontrpuantal yapısının solo gitardan daha iyi yansıtılabileceğinin düşünülmesidir.



Yukarıda Sweelinck'in doryen modundaki toccatasında görülen örnekte alt partide *fa*, *la*, *do* sesleri ölçü boyunca devam ederken üst partide melodi yürümektedir. Bu ölçü solo gitar ile icra edilmeye çalışıldığında alt partideki *fa*



*majör* akoru ölçünün sonuna kadar sürdürülemeyeceğinden bu icrada armonik açıdan orjinaline kıyasla bir eksiklik ortaya çıkaracaktır.



Eğer bu ölçü yukarıdaki gibi iki gitara düzenlenirse, 1. gitar melodiyi çalarken 2. gitar rahatlıkla fa majör akorunu ölçünün sonuna kadar tutabilmektedir.



Yukarıda 2. Ölçünün 1. zamanında görünen re, la, fa ve re den oluşan *re minör* akoru solo gitar ile icra edildiğinde aynı anda basılmasının mümkün olmadığı görülmüştür. Aynı şekilde 3. ölçünün 1. Zamanındaki re, fa, la, fa seslerinin de solo gitar ile icrasının oldukça zor olduğu görülmektedir.



Yukarıda da görüldüğü gibi 2. ölçünün ilk zamanındaki akorun sesleri 1. ve 2. gitara dağıtılarak kolaylıkla icra edilebilir. 3. ölçünün 1. Zamanındaki sesleri de 1. ve 2. gitara dağıtarak bu zorluktan kolaylıkla kurtulunabildiği görülmektedir.

#### **1.4. PROBLEM CÜMLESİ**

Araştırmanın problem durumuyla ilgili olarak, aşağıdaki problem cümlesinin oluşturulması uygun görülmektedir:

Jan Pieterszoon Sweelinck'in toccataları gitar ile icra edilebilir mi?

#### **1.5 ALT PROBLEMLER**

Yukarıdaki temel problem çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?
2. Eserlerde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?
3. Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?
4. Solo gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?
5. İki gitar ile icra edilebilmesinin olanakları nelerdir?

#### **1.6 ARAŞTIRMANIN AMACI**

Bu araştırma, Jan Pieterszoon Sweelinck tarafından bestelenen toccata'ların gitar ile icra edilerek repertuvara kazandırılması amaçlanmaktadır.

#### **1.7. VARSAYIMLAR**

Bu araştırmada:

1. Seçilen araştırma yönteminin araştırmanın bilimsel güvenilirliği bakımından geçerli olduğu;
2. Araştırma kaynaklarının doğru ve güvenilir bilgiler vereceği;

3. Araştırmada veri toplama aracı olarak kullanılacak doküman analizlerinin amaca ulaşmak için gerekli olan bilgileri toplamak açısından yeterli olacaktır;

varsayılmaktadır.

## 1.8. SINIRLILIKLAR

Bu araştırma:

1. Belirlenen araştırma amaçları ile,
2. Belirlenen problem durumu ile,
3. Veri toplama aracı olarak, nicel araştırma tekniklerinden, doküman analizi tekniği ile,
4. Araştırmacı tarafından yapılan uygulamalar ile,
5. Belirlenen araştırma amaçları doğrultusunda elde edilen yazılı dokümanlar ile,
6. Jan Pieterszoon Sweelinck'in toccata'ları ile sınırlıdır.

## 1.9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

.Araştırmacı tarafından yapılan tarama sonucunda adı geçen bestecinin eserlerinin daha önce gitarcular tarafından icra edilmediği gözlemlenmiştir. Rönesans döneminin son önemli temsilcilerinden olduğu kabul edilebilebilecek bestecinin eserlerinin gitar repertuarında yer alması gerekliliği ve açık olan bu alanın kapatılması açısından önemli olduğu düşünölmektedir. Bu araştırmada elde edilecek bulgular ve sonuçların, Jan Pieterszoon Sweelinck'in toccatalarının gitar icracılarına başvurabilecekleri bir kaynak olması açısından önemli olduğu düşünölmektedir. Ayrıca rönesans gitar repertuarına katkı sağlaması ve eğitimde de kullanılabilmesi açısından önemli olabileceği düşünölmektedir.

## **2.BÖLÜM YÖNTEM**

### **2.1 ARAŞTIRMANIN TÜRÜ**

Bu araştırmada, betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın konusu ve kapsamı gereği yayımlanmış veri kaynaklarından yararlanılmıştır. Araştırma bu yönüyle, nicel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

### **2.2 EVREN VE ÖRNEKLEM**

Bu araştırmanın evrenini Jan Pieterszoon Sweelinck'in toccataları oluşturmaktadır.

Bestecinin toccata'larını 4 değişik mod'da yazdığı gözlemlenmiş ve her moddan birer eser örnek olarak incelenmiştir.

## 3.BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

Bestecinin tüm toccataları incelendiğinde iyonyen, doryen, miksolidyen ve eolyen olmak üzere 4 farklı modda bestelediği görülmektedir. Bu sebeple her moddan birer toccata seçilmiştir. Alt problemler her toccata için ayrı ayrı incelenmiştir.

#### 3.1. İYONYEN MODUNDAKİ TOCCATA'NIN İNCELENMESİNE İLİŞKİN BULGULAR

##### 3.1.1 İyonyen modu



Yukarıdaki şekilde görülen iyoyen modu do notasından başlayıp bir sonraki *do*'ya kadar gidildiğinde elde edilen dizidir. İyonyen modu günümüzde kullanılan major diziye de kaynaklık etmektedir. Ayrıca türk müziğinde kullanılan Rast makamı ile de benzerlik göstermektedir.

Seçilen toccata'nın iyonyen modunda olduğu do eksenli olmasından anlaşılmaktadır. Eserin do ile başlayıp do ile bitmesi iyonyen olduğuna dair önemli bir göstergedir.

## 32. Toccata.

The image displays a musical score for a Toccata in Ionian mode, presented in organ notation. The score is written in a single system with two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 10, 20, 30, and 40 clearly marked. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The piece concludes with a final cadence in the last measure.

Şekil 9. İyonien modundaki toccata'nın org notası

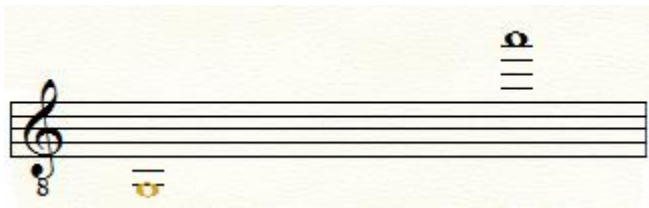
### 3.1.2. Gitarla icra etme uygunluğuna ilişkin bulgular

#### 3.1.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?



Şekil 10. İyonien modundaki toccata'nın ses alanı

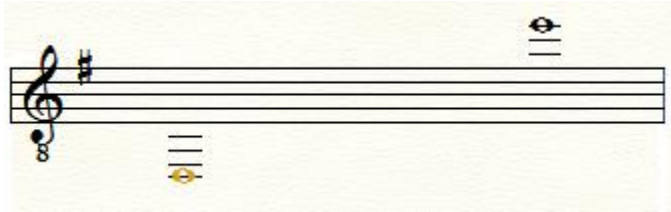
Yukarıdaki şekilde İyonien modundaki toccata'nın ses alanı gösterilmiştir. Gitar portede yazıldığı yerden 1 oktav aşağıda duyulmaktadır. Aşağıda İyonien modundaki toccata'nın gitardaki ses alanı görülmektedir.



Yukarıdaki şekilde eserin ses alanının gitarın ses alanının içerisinde olduğu görülmektedir. Ancak eserde en ince nota olan *la* sesi 17. perdededir. Tel boyunun kısalması ve perdelerin giderek daralması 17. perdedeki *la* sesinin ve ona yakın perdede bulunan diğer seslerin iyi tınlamamasına yol açmaktadır. Bu sebeple bu toccata'yı tam 4'lü aşağıya transpoze ederek bu sorundan kaçınılmaya çalışılmıştır.

Böylelikle parçanın modu *sol İyonien* olmuştur. Aşağıda sol İyonien dizisi

sunulmuştur.



Yukarıda tam 4'lü aşağıya yapılan transpozenin ses alanı görülmektedir. Bu transpozede en kalın ses olan *re* sesi gitarın doğal akordunda bulunmamaktadır. Kalın *re* sesi parçada yalnızca bir ölçüde bir dizinin başında bulunmaktadır.



Yukarıda bu dizi görülmektedir. Alt portede yuvarlak içinde gösterilen sol sesi gitara transpoze edilerek aktarıldığında gitarın doğal akordunda bulunmayan *re* sesine denk gelmektedir. Bu sorunun çözümü için yuvarlak içinde bulunan *sol* sesinden itibaren, dizinin sonuna kadar seslerin 1 oktav yukarı alınması düşünülmüştür.



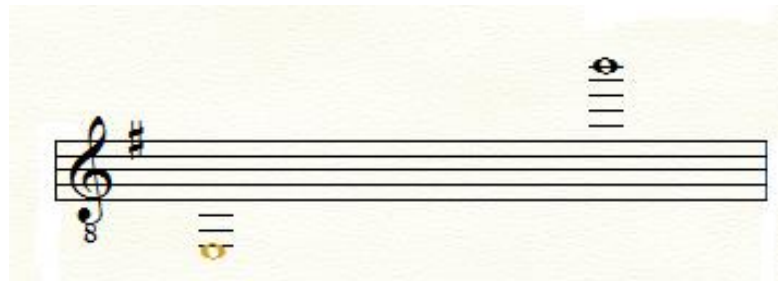


Yukarıda yapılan transpoze gösterilmiştir.

Elde edilen bulgular ışığında iyonyen modundaki toccata'nın, ses alanları açısından gitar ile icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

3.1.2.2. Eserde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?

Şekil 10'da görüldüğü gibi seçilen toccata'nın ses genişliği yaklaşık 3 oktav kadardır.



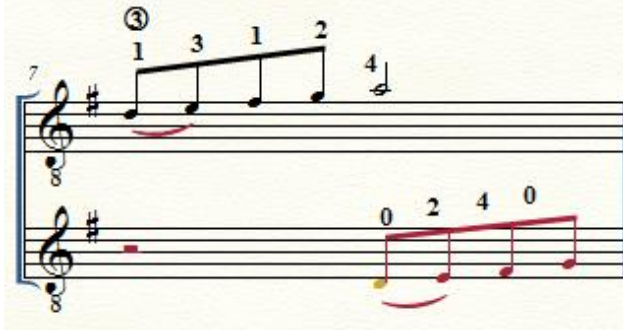
Şekil 11. Gitarın ses genişliği

Şekil 11'de gitarın ses genişliği görülmektedir. Gitarın ses genişliği yaklaşık 3 buçuk oktav kadardır. Bu sebeple iyonyen modundan seçilen toccata'nın ses genişliğinin gitarın ses aralığına uygun olduğu düşünülmektedir.

### 3.1.2.3. Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?



Yukarıda iyoniyen modunda seçilmiş olan toccata'nın 5. ölçüsünde; 1. gitarda *fa-mi* sesleri arasında, 2. gitarda *la-sol* sesleri arasına bağ konmuştur. Bunun sebebi 1. gitarda *mi* sesinin 2. gitarda ise *sol* sesinin işleme sesleri olmasıdır.



Yukarıdaki şekilde 1. gitarda *re-mi* 2. gitarda da 1 oktav aşağıdan tınlatılan *re-mi* notalarına bağ konmuştur. Çünkü her iki gitarda da bulunan *mi* sesi geçit notasıdır.



Yukarıdaki şekilde 10 ve 13. ölçüler arası gösterilmektedir. 10. ölçünün son vuruşunda yer alan *la-sol* sesine bağ konulmuştur. Bu motif daha sonra; 1. gitarda her seferinde 2'li aralık yukarıdan, 2. gitarda ise, 1'er oktav aşağıdan

yinelenmiştir. Motif ilk kullanıldığında sol sesi geçit sesi olduğu için bağ yapılmıştır. Motif her geldiğinde bu geçit seslerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 15. ve 16. ölçüde 1. gitarda *si-do* ve *sol-la* seslerine 17. ve 18. ölçülerde 1 oktav aşağıdan tınlatılan aynı sesler geçit notası olduğundan bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 2. 19. ölçüden itibaren gitarda bulunan geçit notaları, *mi-fa*, *do-re* ve *sol-la* sesleri arasına bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 22. ölçüden itibaren 1. gitarda *fa-sol*, *sol-la*, 2. gitarda *do-re*, *la-si* geçit seslerine ve 2. gitardaki 24. ölçünün ilk zamanında bulunan *sol-la* işlemlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 1. gitarda 25. ölçüdeki *so#-la* işlemesine ve 1. gitarda *mi-re*, *re-do*, 2. gitarda *la-sol*, *sol-fa* işlemesine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 1. gitarda *mi-re*, *la-sol*, 2. gitarda *la-sol* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki ölçüde 40 ve 41. ölçüler gösterilmektedir. 1. gitardaki *sol-fa*, *la-sol* ve *re-do* geçitlerinin bağlı çalınması düşünülmüştür.



Yukarıdaki şekilde 42 ve 43. ölçüler görülmektedir. Si-la, la-sol, sol-la ve la-si geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.



Yukarıdaki 44 ve 45. ölçüler görülmektedir. 1. gitarda *si-do*, *sol-la*, 2. gitarda *re-mi*, *si-do* işlemelerine bağ konulması düşünülmektedir.



Yukarıdaki şekilde 46 ve 47. ölçüler görülmektedir. 1. gitarda yer alan *fa-mi* ve *re-do* işlemelerine bağ konulması düşünülmüştür.

Elde edilen bulgular ışığında transkripsiyonu yapılan eserde bağ kullanılımasının uygun olduğu düşünülmektedir.



### 3.1.2.4. Solo gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular



Yukarıda iyonyen modundaki toccata'nın org notası görülen şekilde, 9–11 ölçüler arası kısım görülmektedir. Bu kısım solo gitara aktarılmış aşağıdaki gibi olmaktadır.



Yukarıda, 9. Ölçüde bas partisindeki sol sesinin diğer partiler çalınırken şekildeki gibi uzatılmayacağı görülmektedir. Aynı şekilde 10. ve 11. ölçülerde de bas partilerdeki seslerinin uzatılmadığı görülmüştür. Bu sebeple bu ölçülerin solo gitar ile icra edilemeyeceği düşünülmektedir.



Yukarıdaki şekilde 9 – 11 ölçüler arasının iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. Bu şekilde de açıkça görülüyor ki, solo gitar ile icra edilmeye çalışıldığında tutulamayan bas sesleri iki gitarla icra edilmek istendiğinde kolaylıkla tutulabilmektedir. Bu durum 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 25, 26, 28, 29, 33, 34,

36, 40, 41, 44 ölçülerde de görülmektedir.



Yukarıda 17 – 19 ölçüler arası kısım görülmektedir. Bu kısmın solo gitara aktarılmış şekli aşağıda görülmektedir.



Yukarıda görülen kısım solo gitar ile icra edilebilmektedir. Ancak ilk ölçüde üst partideki re sesini tutabilmek için alt partideki sesleri farklı tellerden almak gerekmektedir. Ayrıca çalınması gereken pozisyon oldukça zor olmakta ve 18. ve 19. ölçülerde de giderek daha da zor bir hal almaya devam etmektedir.



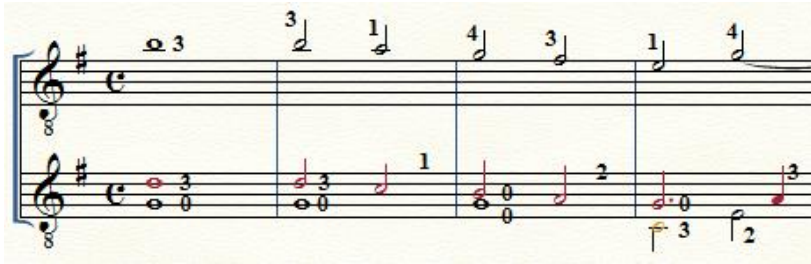
Bu sebeple bu ölçülerin yukarıdaki gibi iki gitara aktarılması düşünülmektedir. Böylelikle partilerin rahatlıkla çalınabilmesi ve müziğin daha iyi bir biçimde yansıtılacağı düşünülmüştür. Bu durum 23, 24, 26, 27, 33, 34, 37, 38, 39, 41 ve 44. ölçülerde de görülmektedir.

Edinilen bulgular ışında iyonyen modundan seçilen toccata'nın solo gitar ile icra edilmeye uygun olmadığı düşünülmektedir.

### 3.1.2.5. İki gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular



Yukarıda org notası görülen iyonyen modundaki toccata'nın ilk 3 ölçüsü görülmektedir. Bu ölçülerin aşağıdaki gibi iki gitara aktarılması düşünülmüştür. Bu aktarımda tiz seslerin bulunduğu partilerin üst portedeki gitarla diğer portelerin ise alt portedeki gitarla icra edilmesi düşünülmüştür. Bu uygulamanın 6. ölçünün sonuna kadar devam ettirilmesi düşünülmüştür.



Yukarıda 7. ölçüden 10. ölçüye kadar olan org notası gözükken kesitin aşağıdaki gibi iki gitara düzenlenmesi düşünülmektedir





7. ölçünün başında tam 4'lü aşağıya aktarıldığında *re*'den *la*'ya kadar olan çıkıcı dizi 3. Zamanda bir oktav aşağıdan yinelenmiştir. İlk kısmın 1. ikinci kısmın 2. gitar ile icra edilmesi düşünülmüştür. Bu partilerin 14. ölçünün sonuna kadar aynı gitarlarda sürdürülmesi düşünülmüştür.



Yukarıda eserin, 15. ölçüden 18. ölçünün sonuna kadarki kesitin org notası görülmektedir. Aşağıda bu kesitin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir.

Yukarıda da görüldüğü gibi 15. ölçünün ikinci zamanında *re* ile başlayan tema 17. ölçünün başında sonlanmıştır. Devamında 1 oktav aşağıdan yinelenen temanın 2. gitara aktarılması düşünülmektedir.



Yukarıda 25'den 28'e kadar olan ölçülerin org notası görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir.

The image shows a musical score for guitar and organ. The organ part is in the top staff, starting at measure 25. It features two main chords: C9 and 1/2C7. The guitar part is in the bottom staff, starting at measure 25. It features two main chords: C2 and 1/2C7. The score includes fingerings and a measure number 25.

1. gitardaki soprano partisiyle 2. gitarda yer alan bas partisi diyalog ilişkisi içinde düşünüldüğünden iki parti farklı gitarlara yazılmış ve böylelikle soru cevap ilişkisinin daha iyi yansıtılacağı düşünülmüştür.

The image shows a musical score for guitar and organ. The organ part is in the top staff, starting at measure 25. The guitar part is in the bottom staff, starting at measure 25. The score includes fingerings and a measure number 25.

Yukarıda 31. ve 32. ölçülerin org notası görülmektedir. Aşağıda ise iki gitara aktarılması düşünülen biçim görülmektedir.

The image shows a musical score for guitar and organ. The organ part is in the top staff, starting at measure 29. It features a chord 1/2C7. The guitar part is in the bottom staff, starting at measure 29. The score includes fingerings and a measure number 29.

İlk ölçüde 1. gitarda yer alan, sapı aşağıya çekili olan *si, do, re, mi*, seslerinin, bir sonraki ölçüde *fa, sol, la, si* şeklinde devam ederek bir dizi oluşturduğu görüldüğünden, bu seslerin uzatılması düşünülmektedir. 2. ölçüde ise, aynı

yürüyüşün farklı perdeden yinelenmesi 2. gitara yazılması düşünülmüş ve aynı şekilde *re*, *mi*, *fa* ve *sol* seslerinin uzatılması düşünülmüştür.



Yukarıda 34, 35, 36 ve 37. ölçüler görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen şekil yer almaktadır.

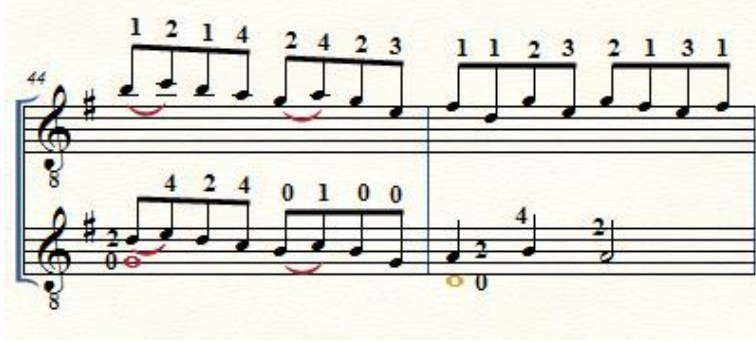


Yukarıda 38 ile 42. ölçüler arasındaki kesit görülmektedir. Aşağıda ise 38 ile 42. ölçülerin iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. Bu ölçülerde sekizlik notaların şeklindeki gibi uzatılması ve 3'lü aralık bulunan notaların farklı tellerden alınması düşünülmüştür.

Yukarıda 42 ve 43. ölçülerin org notası gözükmemektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. Bu ölçülerde uzun bir gamdan oluşan soprano partisinin, üst portedeki gitar ile icra edilmesi düşünülmektedir.

Yukarıda 44 ve 45. ölçüler görülmektedir. Aşağıda ise alt portedeki gitara yazılan sesler 1 oktav yukarıya alınmıştır. Bunun bir nedeni 2. gitarın 2. Ölçüsünde bas

partisindeki *re* notasının bu parçada kullanılan normal akortta, ses aralığında bulunmaması ve diğer bir nedeni de, 1. gitarla paralel yürüyen kısmın 13'lü den 6'lı aralığa indirilerek daha iyi tınlatılabileceğinin düşünülmesidir.



Elde edilen bulgular ışığında iyonyen modundan seçilen toccata'nın iki gitar ile icra edilmesinin olanaklı olduğu düşünülmektedir.

## 3.2. DORYEN MODUNDAKİ TOCCATA'NIN İNCELENMESİNE İLİŞKİN BULGULAR

### 3.2.1 Doryen modu



Yukarıda görülen doryen modu major dizinin 2. derecesi üzerine kurulan dizidir. Ayrıca türk müziği makamlarından Hüseyini ile benzerlik göstermektedir. Eser *re* eksenine başlayıp *re* eksenine bitmiştir. Bunun yanısıra eserin donanımında hiçbir değiştirici işaret kullanılmamış olması ve eksenin *re* olması sebebiyle doryen modunda olduğu düşünülmüştür.

## Toccata (Dorian)

The image displays a musical score for a Toccata in the Dorian mode. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rhythmic patterns. Measure numbers 10, 20, 30, and 40 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

Şekil 12. Doryen modundaki toccata'nın org notası



Şekil 13. Doryen modundaki toccata'nın org notası

Yukarıdaki Şekil 12 ve 13'te doryen modundan seçilmiş toccata'nın org notası görülmektedir.

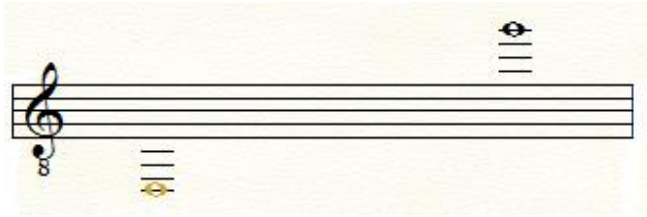
### 3.2.2. Gitarla icra etme uygunluğuna ilişkin bulgular

#### 3.2.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?



Şekil 14. Doryen modundaki toccata'nın ses alanı

Yukarıdaki şekilde doryen modundaki toccata'nın ses alanı görülmektedir. En pes sesin *re* en tiz sesin ise *sol* olduğu görülmektedir.



Yukarıda ise bu ses alanının gitardaki karşılığı görülmektedir. En kalın nota olan *re* sesi gitarın doğal akordunda bulunmamakta ve parçada 3 ölçüde kullanılmaktadır.



İlk olarak yukarıdaki şekilde 78 ve 79. ölçülerdeki *re* ve *la* notaları gösterilmiştir. Yuvarlak içindeki akorun tamamının bir oktav yukarı alınarak bu sorunun aşağıdaki gibi çözülmesi düşünülmüştür.



78 1/2C2

1 3 1 1 3 1 3 3 1 3 1 1 3 1 3

4 2 3 1 1 3 1 2 4 1 2 4 1 3 4

0

8

Yukarıda bir oktav yukarı alınması düşünülen sesler yuvarlak içine alınmıştır.

İkinci olarak aşağıda alt portedeki gitarda *re* notası yuvarlak içinde gösterilmiştir.

8

8

Yukarıda, yuvarlak içindeki *re* sesinin aşağıdaki şekilde gibi bir oktav yukarı taşınması düşünülmüştür.

75

1-1 3 1 3 1 3 1 2 0 1 4 3 1 2

0

8

8

Son olarak aşağıdaki şekilde 72. ölçüde yuvarlak içindeki *re* notası görülmektedir.

8

8

Yukarıda 72. ölçüde yuvarlak içinde bulunan *re* notası görüldüğü üzere bir önceki ölçünün 3. zamanında başlayan dizinin bir parçasıdır. Bu dizi bir sonraki yani 73. ölçünün ilk zamanında sonlanmaktadır. Bu sebeple dizinin tamamının aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi bir oktav yukarı taşınması düşünülmüştür.



Yukarıda dikdörtgen içine alınmış kısım bir oktav yukarıya taşınmıştır.

Elde edilen bulgular ışığında doryen modundan seçilen toccata'nın icra edilmesinin gitarın ses alanı açısından uygun olduğu düşünülmektedir.

### 3.2.2.2. Eserde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?

Şekil 14'te doryen modundan seçilen toccata'nın ses genişliği yaklaşık olarak 3 buçuk oktavdır.

Şekil 11'de de görüldüğü gitarın ses genişliği 3 buçuk oktav kadardır bu sebeple seçilen eserin ses genişliğinin klasik gitar ile karşılanabildiği düşünülmektedir.

### 3.2.2.3 Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?

Yukarıdaki şekilde doryen modundan seçilmiş toccata'nın 13 ve 16. Ölçüsü arasındaki kesit gösterilmiştir. Bu kesitte 1. gitarda si-la ve do-re geçitine bağ konulması ve aynı akorun sesleri olan sol-mi sesleri arasına bağ konulması düşünülmüştür. İkinci gitarda ise *fa-sol*, *la-si*, *mi-fa*, *re-mi*, *fa-sol* ve *sol-fa* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki kesitte 16. ve 18. ölçülerin arasındaki bölüm gözükmektedir. 1. gitarda *mi-re* işlemesine ve *fa-mi* geçidine, 2. gitarda *la-sol* işlemesine ve *si do* geçidine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda 16. ölçüden 18. ölçüye kadar olan kesitin farklı perdeden taklidi olan 21-23 ölçüler arası kesit gözükmemektedir. Burdaki fark ilk motifin kalın perdeden başlamasıdır ve bu sebeple 2. gitara yazılması düşünülmüştür. Bu kesitte *la-sol*, *mi-fa* işlemesine ve *do-si*, *fa-mi* geçidine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 25. ölçüdeki *fa-sol* geçidine bağ konması düşünülmüştür.

Yukarıdaki kesitte 30. ve 31. ölçüler görülmektedir. 1. gitarda 2. zamanda *do-si* 3. zamanda *fa-sol* geçidine 2. gitarda 2. zamandaki *la-sol*, 3. zamandaki *re-mi* geçidine bağ konulması düşünülmüştür. Ayrıca iki gitarda son zamanlarda yer alan süslemelerin olabildiği kadar bağlı çalınması düşünülmüştür. 1. gitarda *si-la-si-do* ve 2. gitarda *la-sol* ve *fa-mi* olarak bağlı çalınması düşünülmüştür.

Aynı durum 32, 33 ve 34. ölçüler için de geçerlidir. Aşağıda düşünülen şekilde iki gitara aktarılması düşünülmüştür.



34

Aşağıdaki şekilde 35. ölçüde bağ yapılması düşünülen geçit ve işleme sesleri gösterilmiştir.

1/2C7

C3

1/2C5

Yukarıdaki şekilde 41-43 arası ölçüler gösterilmiştir. 41. ölçüde *do-re* geçidine bağ konulması düşünülmüştür. Daha sonra 42. ölçüden itibaren 46. ölçünün sonuna kadar devam edecek olan ve aynı temanın farklı perdelere yinelenmesiyle oluşan bir geçit vardır. 42. ölçüde *do-si*, sesleri arasında ve *la-si* geçidine, 43. ölçüde ise *fa-mi* sesleri arasında ve *re-mi* işlemesine bağ konulması düşünülmüştür. 2. gitarda tekrar eden *do-si* seslerinin, bir bağlı bir bağımsız çalınması düşünülmüş ve bu fikir temanın geldiği her yerde tekrarlanmıştır.

Yukarıdaki şekilde aynı temanın devamı olan 44-46 ölçüler arasında bağ konulması düşünülen yerler gösterilmiştir.

Yukarıdaki *la-sol* ve *sib-la* seslerine şekildeki gibi bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda 69-71 arası ölçüler gösterilmiştir. 1. gitarda *fa-mi* geçidine bağ konması düşünülmüştür. 2. gitarda *fa-sol*, *mi-re*, *re-mi*, *do-si*, *si-do* seslerine bağ konması düşünülmüştür. 2. gitarda bulunan bağlar aynı zamanda 1'er oktavlık dizilerdir. O yüzden dizilerin başlangıçlarının belirtilmesi açısından bu bağların önemli olduğu düşünülmektedir.

72-75 ölçüler arasında da 69-71 arasında uygulanması düşünülen fikir yinelenmiştir.

Yukarıdaki şekilde 75. ölçüde konulması düşünülen bağlar gösterilmiştir.

Yukarıdaki şekilde 79-80 ölçüler gözükmemektedir. Şekildeki gibi *fa#-la*, *sol-la* ve *fa#-sol* sesleri arasında bağ konulması düşünülmektedir.

Elde edilen bulgular ışığında transkripsiyonu yapılan eserde bağ kullanılmasının uygun olduğu düşünülmektedir.

### 3.2.2.4. Solo gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular



Yukarıda doryen modundan seçilmiş toccata'nın ilk 3 ölçüsü görülmektedir.

Aşağıda ise solo gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. İlk ölçüdeki akorun gitar ile çalınması güçlük yaratmaktadır. 2. ölçüde ise bas partideki *re* ve aynı anda çalınan *la* sesi bestecinin yazdığı şekilde ölçünün sonuna kadar sürdürülememektedir.



Bu problem aşağıdaki gibi iki gitara aktarılarak kolaylıkla çözülebilmektedir. Ayrıca iki gitarın potansiyeli, icracılara farklı tel seçenekleri ve farklı pozisyon olanakları sağlamaktadır.







Yukarıda görülen bir başka örnek ise doryen modundaki toccata'nın 14 ve 15. ölçüleridir.



Yukarıda 14. ve 15. ölçünün solo gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. İlk ölçüdeki uzatılması gereken, yukarıdan aşağıya sırasıyla, *la*, *fa*, *do* seslerinin solo gitara yapılan düzenlemesinde uzatılmadığı görülmektedir. Aynı durum bir sonraki ölçüde 2'lik *mi*, *sol* ve *re*, *fa* seslerinde de görülmektedir.

Aşağıda ise 14 ve 15. ölçülerin iki gitara yapılması düşünülen düzenlemesi görülmektedir. Burada da açıkça görüldüğü gibi uzayan akor sesleri 1. gitara, gam pasajları ise 2. gitara yazılarak düzenlenmiştir.



Bu gibi problemler 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 75, 78, 80. ölçülerde de görülmektedir.

Elde edilen bulgulara dayanarak eserin solo gitar ile icra edilemeyeceği düşünülmektedir.

### 3.2.2.5. İki gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular



Yukarıda doryen modundan seçilmiş toccata'nın ilk 4 ölçüsü görülmektedir. Aşağıda ise bu 4 ölçünün iki gitara aktarılması düşünülen biçimi örnek görülmektedir. Bu şekilde 1. ölçüde, 1. ve 2. gitara yazılan partilerin 10. ölçünün sonuna kadar sürdürülmesi düşünülmüştür.



Aşağıdaki şekilde 11 ve 12. ölçüler görülmektedir.





Yukarıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. Şekilde yuvarlak içinde gösterilmiş fa sesi 1. gitarda bulunduğu partide sürdürülemediği için 2. gitara yazılmıştır.

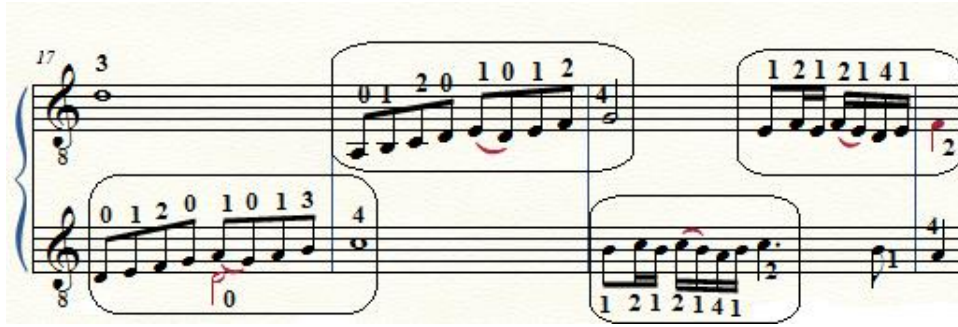


Yukarıda 14-16 ölçüler arası görülmektedir. Üst portedeki seslerin aşağıdaki gibi 1. gitara, alt portedeki seslerin ise 2. gitara yazılması düşünülmüştür.



Aşağıda 17, 18, 19. ölçüler görülmektedir. Aşağıdaki şekilde bu ölçülerdeki farklı perdelerden yinelenen motiflerin farklı gitarla, şekildeki gibi icra edilmesi düşünülmüştür.





Bu fikrin 21, 22, 23. ölçülerde de yinelenmesi düşünülmüştür.



Yukarıda 30 ve 31. ölçüler görülmektedir.



Yukarıdaki şekilde ise bu ölçülerde, birbiriyle diyalog ilişkisi içinde olan partilerin farklı gitarlara aktarılması düşünülmüştür. Aynı düşünce 32, 33, 34 ve 35. ölçülerde de sürdürülmüştür.



Yukarıda 42. ve 43. ölçüler görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. Bu şekilde yine diyalog ilişkisi içinde

olan partilerin farklı gitarlarla icra edilmesi düşünülmüştür.

Musical score for guitar, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes fingerings (3, 1, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 3) and a capo position (C3).

Bu düşüncenin 44, 45 ve 46. ölçülerde de sürdürülmesi düşünülmüştür.

Musical score for guitar, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes fingerings (1, 3, 1, 2, 4, 2) and a capo position (1/2 C5).

Yukarıda 47-49 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıdaki şekilde ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. Farklı partilerde yinelenen motifin şekilde gösterildiği gibi farklı gitarlarla seslendirilmesi düşünülmüştür.

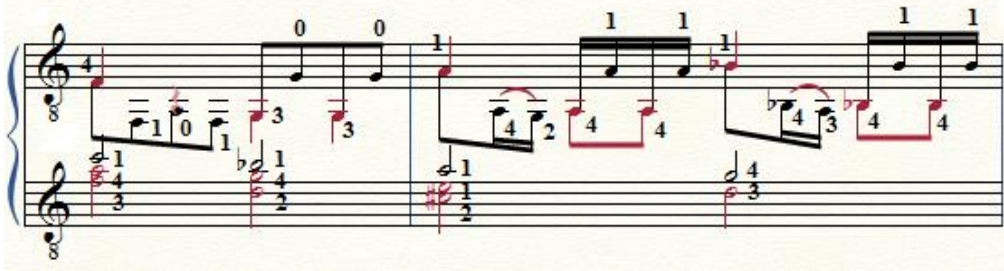
Musical score for guitar, showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score includes fingerings (1, 2, 4, 2, 1, 3, 1, 2, 0, 1, 4, 0, 1, 3, 0, 1, 0, 2, 3) and a capo position (1/2 C5).

Bu fikrin 47. ölçüden 63. ölçünün sonuna kadar sürdürülmesi düşünülmüştür.





Yukarıda 64 ve 65. ölçüler görülmektedir.



Yukarıdaki şekilde ise 64 ve 65. ölçülerin iki aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. Bu şekilde 2'lik notalar halinde bulunan sesleri 2. gitarın diğer partiyi ise 1. gitarın çalması düşünülmüştür.



Yukarıda 66-69 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara düzenlenmiş biçimleri görülmektedir. 66. ölçünün 3. zamanında başlayan dizi 69 ölçüde farklı bir perdeden yinelenmiştir. Bu sebeple 69. ölçüde yinelenen dizinin şekildeki gibi 2. gitara yazılması düşünülmüştür

66

0 2 3 0 2 0 1 4 4 0 2 0 3 2 0 3 2 3 0 2 3 0 2 0 2 0 3 2 0 3 2 0 2 4 1 2 0 2 3 0

1 3 2 0 3 2 0 3 1

1 3 1 3 4 1 3 4

Bu dizi tekrarları 75. ölçünün sonuna kadar devam etmektedir.

Yukarıda 74-76 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen şekil görülmektedir. 76. ölçünün alt portedeki yuvarlak içindeki *re* notasının kendinden önceki gelen dizinin son notası olduğu görülmüştür.

74

1-13 1 3 1 3 1 2 0 1 4 3 1 2 2 4 1 2 4 2 2 1 3 4 1 0 3 1 3 1

3 1 3 2 1 0 2 1 0 1 2 4 1 3 1 2 1 2 0 1 2 4 1 3 4 3 4 3 4 3 1 3

0 3 0 0 3

0 3

76. ölçüden itibaren devam eden yürüyüşün şekildeki gibi 1. gitara yazılması düşünülmüştür.



Yukarıda 77-80 arası ölçüler görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. 75. ölçüde başlayan dizinin 78. ölçünün başında 1. gitarda sonlandığı görülmektedir. Bu sebeple 78. ölçüde başlayan yeni yürüyüşün parçanın sonuna kadar devam ettiği görülmüş ve 2. gitara yazılması düşünülmüştür.



Elde edilen bulgular ışığında doryen modundan seçilmiş olan toccata'nın iki gitar ile icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

### 3.3. MİKSOLİDYEN MODUNDA'Kİ TOCCATA'NIN İNCELENMESİNE İLİŞKİN BULGULAR

#### 3.3.1 Miksolidyen modu



Yukarıda görülen doryen modu major dizinin 5. derecesi üzerine kurulan dizidir. Seçilen toccata *sol*/ eksenli bir eser olup, değiştirici işaret kullanılmaması ve *sol* sesiyle başlayıp *sol* sesiyle sonlanmasından dolayı miksolidyen modunda olduğu düşünülmüştür.



## Toccata (Mixolydian)

The image displays a musical score for a piece titled "Toccata (Mixolydian)". The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the mode is Mixolydian. The piece begins with a treble clef and a common time signature. The first system includes a measure number "10" above the treble staff. The second system includes a measure number "20" above the treble staff. The third system includes a measure number "30" above the treble staff. The fourth system includes a measure number "40" above the treble staff. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

Şekil 15. Miksolidyen modundaki toccata'nın org notası

The image displays a musical score for an organ, consisting of seven systems of two staves each (treble and bass clefs). The music is written in a mixolydian mode, indicated by the key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 50, 60, and 70 are marked above the staves. The first system starts with a key signature of one sharp (F#). The second system has a measure number '50' above it. The third system has a measure number '60' above it. The fourth system has a measure number '70' above it. The score consists of seven systems of two staves each, with various musical notations including notes, rests, and ornaments.

Şekil 16. Miksolidyen modundaki toccata'nın org notası

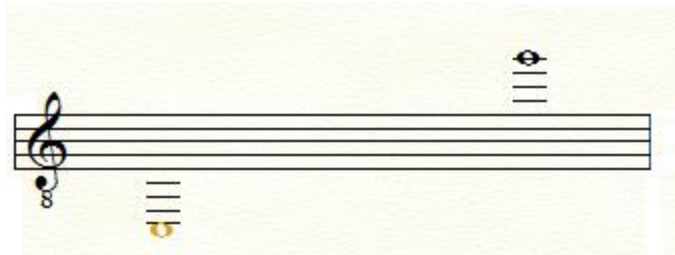
### 3.3.2. Gitar ile icra edilebilmesine ilişkin bulgular

#### 3.3.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?



Şekil 17. Miksolidyen modundaki toccata'nın ses alanı

Şekil 17'de miksolidyen modundan seçilmiş toccata'nın ses alanı görülmektedir.



Yukarıda ise Şekil 17'deki ses alanının gitarda nasıl bir aralığa denk geldiği görülmektedir. Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi en pes olan *do* notası gitarın ses alanı içinde yer almamaktadır. Seçilen toccata'da 3 ölçüde gitarın ses alanı dışında bulunan seslere rastlanmaktadır.

Seçilen toccata'nın küçük üçlü aşağıya aktarılması düşünülmüştür. Küçük üçlü aşağıya aktarıldığında parçanın modu *mi miksolidyen* olmaktadır. Bu aktarımın sebebi gitarın akordunun *mi miksolidyen modunu* daha iyi tınalatabileceği düşünülmüştür.



Yukarıda *mi miksolidyen* modu görülmektedir.



Yukarıda, *seçilen toccata'yı* mi miksolidyen moduna aktardığımızda, parçanın ses alanı görülmektedir.



Yukarıda 39. ölçüde yuvarlak içinde görülen *mi* notası gitarla çalınabilmektedir. Ancak gitarla icra edilirken küçük üçlü aşağıya yapılması planlanan transpozede *mi* sesi *do* sesine aktarılmaktadır. Bu sebeple yuvarlak içindeki sesin aşağıdaki şekildeki gibi bir oktav yukarıya taşınması planlanmıştır.



Yukarıda 1 oktav yukarı taşınan ses yuvarlak içine alınmıştır.



Yukarıda 41. ölçüde yuvarlak içinde görülen *re* sesi gitarın ses alanı içerisinde bulunmamaktadır. Küçük üçlü aşağıya yapılacak olan transpozede oluşan *si* sesi de gitarın ses alanında bulunmamaktadır. Bu sebeple bu sesin bir oktav yukarı taşınması düşünülmüştür.



Yukarıdaki şekilde yapılan değişiklik yuvarlak içinde görülmektedir.



Yukarıda 66. ölçüde yuvarlak içinde bulunan *do* sesleri gitarın ses aralığı sınırları içinde değildir. Yapılan transpoze sonucunda da bu seslerin gitarın ses aralığında olmadığı görülmüştür.



Bu sebeple yukarıdaki şekilde kutu içinde yapılan değişiklik gösterilmiştir. Kutu içindeki kısım tamamen bir oktav yukarı taşınmıştır. Bunun sebebi gitarın limiti içinde bulunmayan seslerin daha önceki ölçüden gelen bir motifi parçası olması ve bu motifi bütünüyle korumak düşüncesidir.

Elde edilen bulgular ışığında miksolidyen modundan seçilen toccata'nın ses alanı bakımından gitar ile icra etmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

### 3.3.2.2. Eserde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?

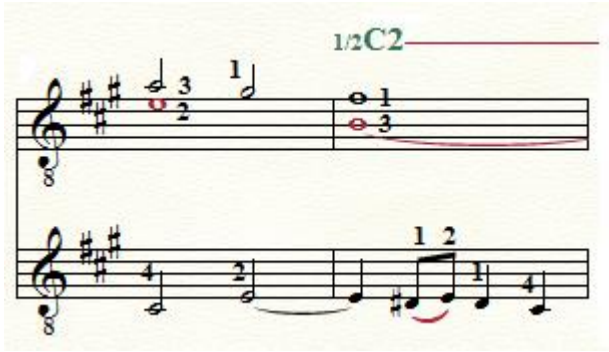
Şekil 17'de görüldüğü üzere bu eserin ses genişliği yaklaşık olarak 3 buçuk oktavdır. Şekil 11'de ise gitarın ses aralığının yaklaşık 3 buçuk oktav olduğu görülmektedir. Bu bakımdan eserlerde kullanılan ses genişliğinin gitar ile karşılanabileceği düşünülmektedir.

### 3.3.2.3 Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?



Yukarıdaki şekilde miksolidyen modundaki toccata'nın 5. ölçüsü görülmektedir.

1. gitarda bulunan *re#-mi* işleminin bağ konulması düşünülmüştür.



Yukarıdaki şekilde 10. ölçü ve 11. ölçünün bir kısmı görülmektedir. 5. ölçüdeki motifin 1 oktav aşağıdan yinelenmesiyle elde edilen kesitte, 2. gitardaki *re#-mi* işleminin bağ konulması düşünülmüştür.



13. ölçünün görüldüğü yukarıdaki şekilde, 5 ve 10. ölçülerdeki motifin başka bir perdeden yinelenmiş biçimi görülmektedir. 1 gitarda bulunan *la#-si* işleminin bağ konulması düşünülmüştür.



Yukarıdaki şekilde 20-24 ölçüler arası kesit görülmektedir. 1. gitarda *mi-fa*, *re#-mi*, *re#-do* ve *si-do* geçitleri arasına bağ konulması düşünülmüştür. 23. ölçüden itibaren, 1. gitardaki motif farklı perdeden yinelenmiştir. 2. gitara yazılması düşünülen bu motife şekildeki gibi, *re#-mi*, *do-si*, *la-si* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 31 ve 32. ölçüler görülmektedir. 2. gitarda *fa-sol*, 1. gitarda *fa-sol* geçitlerine bağ konulması düşünülmektedir.

Yukarıda 33. Ölçüde, ilk olarak 31. ölçüde daha sonra bir oktav aşağıda 32. ölçüde gelen temanın farklı perdeden yinelenmesi görülmektedir ve *si-do* arasına bağ konulması düşünülmüştür. 34. ölçüde ise *la-si* geçit seslerine bağ konması düşünülmüştür.



Yukarıda 35. ölçüde akor sesleri olan *mi-do* sesleri arasına bağ konması düşünülmüştür. 36. ölçüde *si-la* geçit sesine, 3. vuruşta gelen motifin ilk vuruşu olan *la-si* geçidine, 4. Vuruşta 3 lü yukarıdan duyulan aynı motifin *do#-re* seslerine bağ yapılması düşünülmüştür.

36. ölçünün 3. vuruşunda başlayan motif yukarıdaki şekilde 37. ölçünün ilk üç vuruşunda da devam etmektedir. Bu sebeple, *mi-fa*, *sol-fa* ve *si-do* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür. 37. ölçüde ise *mi#-re#*, *mi#-fa* işlemelerine ve *sol-la* geçidine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 39. ölçünün 2. vuruşunda başlayan motif 40. ölçünün ilk

vuruşuna kadar devam etmiştir. Aynı motif 40. ölçünün 2 vuruşundan başlayarak yinelenmiştir. Bu farklı perdeden yinelenen motifin 2. gitara yazılması düşünülmüştür. İlk olarak 1. gitarda ifade edilen motifin, sol-la, mi-fa ve do-re# işlemelerine bağ konulması düşünülmüştür. Yeniden gelen motifin yine aynı zamanlara denk gelecek şekilde, do-re, la#-si, fa-sol işlemelerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 41. ölçüde aynı motif yinelenmiştir ve fa-sol, re#-mi, si-do sesleri arasında bağ konulması düşünülmüştür. 42. ölçünün son zamanından 43. ölçünün ilk zamanına kadarki kısımda, motifin sadece belirli bir kısmı kullanılmıştır ve 42'de mi-fa, 43'de fa-sol, 44'de si-do işlemelerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde görülen 46. ve 47. ölçülerde dizilerin inmeye ve çıkmaya bağladığı yerlere bağ konulması düşünülmüştür. 48. ölçüde fa-sol geçidine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde de 46. ve 47. ölçülere benzer şekilde 49. ve 50. Ölçülerde, *mi-fa*, *sol-fa* arasına bağ konulması düşünülmüştür. 50 ölçüde ise *mi-fa* geçitleri arasına bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda ilk olarak 52. ölçüdeki çıkıcı dizinin başlangıcında bulunan *si-do* geçidine, 53. ölçüdeki *re#-mi* geçidine, 54. ölçüdeki *re#-mi*, *re#-do*, *do-si* ve *la-si* geçidine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda 68-70 ölçüler arası görülmektedir. 1. gitardaki *re-mi*, *do-re*, *mi-re*, *mi-re*, *si-la*, *do-si*, *mi-fa* ve *si-la* geçitlerine bağ konulması düşünülmektedir.



Yukarıda parçanın son 3 ölçüsü 71-73 ölçüler arası görülmektedir. 71. ölçü 69. ölçünün başka bir perdeden duyurulmasından başka birşey olmadığı için bağların aynı zamanlara, si-la, si-la ve fa-mi geçitlerine, konulması düşünülmüştür. Devamındaki ölçüde ise sol-fa ve si-do geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Elde edilen bulgular ışığında transkripsiyonu yapılan eserde bağ kullanılımasının uygun olduğu düşünülmektedir.

#### 3.3.2.4 Solo gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular

Aşağıda 13-15 ölçüler arası görülmektedir. Bir sonraki şekilde ise bu ölçülerin solo gitar için yapılan transkripsiyonu görülmektedir.



13. ölçüdeki *mi* sesi şekilde gösterildiği gibi uzatılmakta ve bir sonraki ölçüye bağlantısı yapılamamaktadır. Ayrıca 14. ölçüdeki bas partisindeki *do* sesi ve 15. ölçüde bas partisindeki *si* sesi uzatılmamaktadır.



13

3 4

3 1

1 2 4 1

2 2

C2

9 3 4 1 3

2 4 1 4

1

Yukarıdaki şekilde ise bu ölçülerin iki gitara yapılan transkripsiyonu görülmektedir. Bu düzenlemede en tiz paritiyi üst portedeki gitar diğer partileri ise alt portedeki gitar çalmaktadır. Böylelikle seslerin tutulamaması sorunu çözülmüştür.

Yukarıda 52-54 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin solo gitara aktarılmış şekli görülmektedir. Bu şekilde 52. ölçüde yuvarlak içinde bulunan re#-fa# notaları, 53. ölçüde yuvarlak içinde bulunan si-fa# notaları ve 54. ölçüde yuvarlak içinde bulunan fa# notası şekilde gibi ölçülerin sonuna kadar uzatılmamaktadır.

52

#8

9

10

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex melodic line with many sixteenth notes and fingerings. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. It contains a bass line with a red bracket under the first three measures, indicating a specific section of the piece.

Bu nedenden dolayı bu ölçülerin yukarıdaki gibi iki gitara aktarılması düşünülmüştür. Böylelikle solo gitara aktarıldığında ölçü sonuna kadar tutulamayan sesler bir gitara, si sesiyle başlayan gamın olduğu parti diğer gitara aktarılarak bu problemin çözülmesi amaçlanmıştır.

Solo gitar ile icra edildiğinde ortaya çıkan sorunlar bu toccata'nın 1, 8, 9, 11, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 38, 40, 42, 44, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 58, 62, 63, 69, 71, 72, 73. ölçülerde de görülmektedir.

Elde edilen bulgular ışığında miksolidyen modundan seçilen toccata'nın, solo gitar ile icra edilmesinin olanaklı olmadığı düşünülmektedir.

### 3.3.2.5 İki gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular

The image shows a musical score for two guitars. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps. The score consists of six measures, each with a whole note in the treble and a whole note in the bass.

Yukarıda seçilen toccata'nın ilk 6 ölçüsü görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. Şekilde üst portedeki gitarda 1. ölçüde *si* notasıyla başlayan ve 6. ölçüde *re#* notasıyla başlayan partilerin, alt portedeki gitarda ise 1. ölçüde *sol#* ve *mi* notasıyla başlayan partilerin 31. ölçünün sonuna kadar sürdürülmesinin uygun olacağı düşünülmektedir.

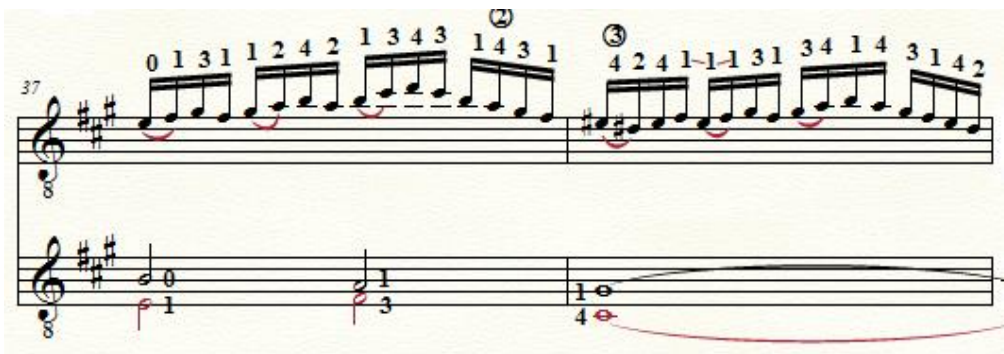


Yukarıda 31 ve 32. ölçüler görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. 31. ölçüde alt portedeki gitarda bulunan motifin, 32. ölçüde bir oktav yukarıdan yinelendiği görülmektedir. Bu sebeple 32. ölçüde yinelenmiş olan motif üst portedeki gitara yazılmış ve böylelikle diyalog ilişkisinin daha iyi bir şekilde ortaya çıkarılması düşünülmüştür.





Yukarıda 34-38 arası ölçüler görülmektedir. 34. ölçünün başında başlayan dizinin bölünemeyeceği düşünüldüğünden, aşağıdaki gibi 38. ölçünün sonuna kadar üst portedeki gitara yazılması düşünülmüştür.



Yukarıda 39-42 ölçüler arası görülmektedir.



Yukarıda bu ölçülerin iki gitara düzenlenmiş şekli görülmektedir. Şekilde de görüldüğü gibi 39. ölçüde başlayan motif 40. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam etmektedir ve dikdörtgen içinde gösterilmektedir. Aynı motif 40. ve 41. ölçünün 2. zamanından başlayacak şekilde yinelenmiştir. Bu yinelenmelerin yukarıdaki şekildeki gibi farklı gitarlarla icra edilmesi düşünülmüştür.

Yukarıda 42-45 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. 39-42 ölçüler arasında, dikdörtgen şekil içine alınmış motifin burda sadece bir kısmı kullanılmıştır. Bu kısım aşağıdaki şekilde dikdörtgen içine alınmıştır. Bu ölçüler arasındaki partilerin gitarlara şekildeki gibi aktarılması düşünülmüştür.

Yukarıda 46-51 ölçüler arası görülmektedir. Bu ölçülerin aşağıdaki gibi iki gitara aktarılması düşünülmektedir.

Yukarıda 46. ölçüden 51. ölçüye kadar devam eden dizinin alt portedeki gitara diğer partilerin ise üst portedeki gitara aktarılması düşünülmüştür.

Yukarıda 52-54 ölçüler arası görülmektedir.

Yukarıda bu ölçülerin iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. 46. ölçüden 51. ölçüye kadar alt portedeki gitara aktarılan dizinin. 52. ölçüden itibaren üst portedeki gitara yazılması düşünülmüştür. Bunun bir sebebi alt portedeki gitarın soluk almasını sağlamak, diğer bir sebebi ise dizinin 52. ölçüden itibaren ton değiştirerek *mi* eksenli diziden *si* eksenli diziye başlamasıdır.

Yukarıdaki şekilde 69. ve 70. ölçüler görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir.



Yukarıda 71-73 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. 67. ve 68. ölçülerde bulunan motif 71. ve 72. ölçülerde küçük bir değişiklikle farklı perdeden tekrar etmektedir. Bu sebeple motif ilk geldiğinde üst portedeki gitarla, farklı perdeden yinelendiğinde ise Şekil 22’de, dikdörtgen içine alınan biçimdeki gibi alt portedeki gitarla icra edilmesi düşünülmüştür.



Elde edilen bulgular ışığında miksolidyen modundan seçilmiş olan toccata'nın iki gitar ile icra edilmesinin olanaklı olduğu düşünülmektedir.

### 3.4. EOLYEN MODUNDA'KI TOCCATA'NIN İNCELENMESİNE İLİŞKİN BULGULAR

#### 3.4.1 Eolyen modu



Yukarıda görülen eolyen modu major dizinin 6. derecesi üzerine kurulan dizidir. Doğal minor dizisiyle aynı aralıklara sahiptir. Türk müziği makamlarından Nihavend makamı ile benzerlik göstermektedir.

Seçilen eser la sesiyle başlayıp la sesiyle bitmektedir. Bu sebepten dolayı eserin eolyen modunda olduğu düşünülmektedir.

#### Toccata (Aeolian)

Şekil 18. Eolyen modundaki toccata'nın org notası



Şekil 19. Eolyen modundaki toccata'nın org notası

### 3.4.2. Gitar ile icra edilebilmesine ilişkin bulgular

#### 3.4.2.1. Org ve gitarın ses alanlarının karşılaştırılması nasıl sonuç verir?

Şekil 20. Eolyen modundaki toccata'nın ses alanı

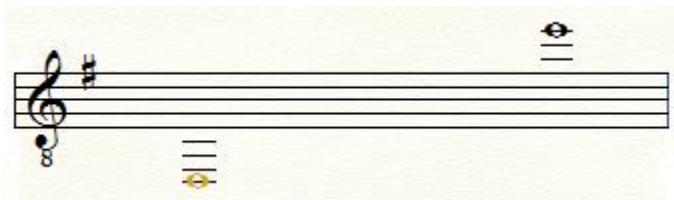
Şekil 20'de eolyen modunda seçilmiş toccata'nın ses alanı görülmektedir.



Yukarıda ise Şekil 20'deki ses alanın gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. Görüldüğü gibi seçilen toccata'nın ses alanı gitarın ses alanı içinde bulunmaktadır. Ancak eser orijinal haliyle gitara aktarıldığında, 12. perdeden sonra kullanılan notaların eser bir çok yerinde bulunmasından dolayı bu haliyle iyi tınlamayacağı düşünülmektedir. Çünkü gitarda 12. Perdeden sonraki notalara doğru tizleştikçe tel boyu kısalmakta ve kullanılan perdeler daralmaktadır. Bu durum seslerin temiz bir şekilde tınlamasına engel olmaktadır. Bu sebeple eserin tam 4'lü aşağıya aktarılarak *mi eolyen* moduna transpoze edilmesi düşünülmektedir.



Yukarıda *mi eolyen* modu görülmektedir. Aşağıda ise eserin *mi eolyen*'e transpoze edilmiş biçiminin ses alanı görülmektedir.

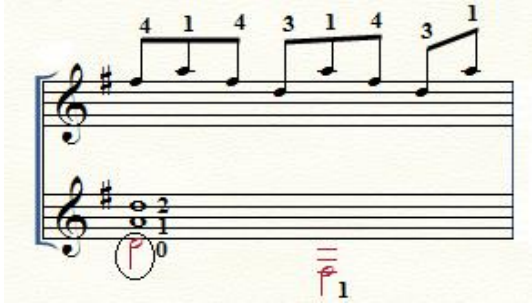


Bu şekilden de anlaşılacağı üzere en kalın ses olan *re* sesi gitarın ses alanı içinde bulunmamaktadır. Bu ses eserin yalnızca eserin bir yerinde görülmektedir.



Yukarıda 35. ölçüde yuvarlak içinde *sol* sesi görülmektedir. Bu ses tam 4'lü

aşağıya aktarıldığında *re* sesine denk gelmektedir. Aşağıda bu sesin bir oktav yukarı taşınması düşünülen biçimi yuvarlak içinde görülmektedir.



Elde edilen bulgular ışığında eolyen modundan seçilmiş olan toccata'nın ses alanı bakımından gitar ile icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

#### 3.4.2.2. Eserde kullanılan ses genişliği, gitar ile karşılanabilir mi?

Şekil 20'de görüldüğü üzere bu eserin ses genişliği yaklaşık olarak 3 oktavdır. Şekil 11'den ise gitarın ses aralığının yaklaşık 3 buçuk oktav olduğu görülmektedir. Bu bakımdan eserde kullanılan ses genişliğinin gitar ile karşılanabileceği düşünülmektedir.

#### 3.4.2.3 Transkripsiyonda bağ kullanılması uygun mudur?



Yukarıda eolyen modundan seçilmiş toccata'nın 4-7 ölçüleri arası görülmektedir. 4 ölçünün son zamanındaki motif birçok kere tekrar edilmiş ve 7. ölçünün sonuna kadar devam etmiştir. Bu motifin ikinci sekizliği geçit sesidir ve bu seslerin şekildeki gibi bağlı çalınması düşünülmüştür.

2. gitarın 6. ölçüsünde bulunan *mi*-*fa*, *fa*-*sol*, *sol*-*la* bağlarını yapabilmek için 7. ölçüdeki bas partisi olan *mi* ve *fa* sesleri 2. gitarla devam ettirilememiş ve 1. gitara



yazılmıştır ve 1 gitarın bu partiyi rahatça sürdürebileceği düşünülmektedir.



Yukarıda 8-11 ölçüler arası görülmektedir. 4-7 ölçüler arasında çıkıcı olarak kullanılan motif, 8. ölçünün 2. zamanından itibaren inici olarak kullanılmıştır. İnci olan motifin de çıkıcı olan motif gibi bağlı çalınması düşünülmüştür. 11. ölçüdeki bas yürüyüşü 2. gitardaki motifin bağlı çalınmasını kolaylaştırmak için 2. gitarda devam ettirilmemiş 1. gitara yazılması düşünülmüştür.



Yukarıda 12. ve 13. ölçüler görülmektedir. 8 ölçüden başlayan motifin bu 12. ve 13. ölçülerdede sürdürülmesi sebebiyle *do-si, si-la, fa-sol* arasına bağ konulması düşünülmüştür.



Yukarıdaki şekilde 14-17 ölçüler arasındaki bölüm görülmektedir. Ölçülerin ilk zamanların ikinci vuruşundan itibaren başlayan dizilerin, ilk seslerine şekildeki gibi bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda diziler farklı perdelerden yinelenecek devam sürdürülmektedir. Bu sebeple dizilerin ilk notalarına bağ konulmasına devam edilmesi düşünülmüştür.

Yukarıdaki şeklin ilk iki ölçüsü olan 22. ve 23. ölçüde daha önceden kullanılan diziler yine farklı perdelerden devam ettirilmektedir. Dizilerin ilk notalarına bağlı çalınması düşünülmüştür. 24. ve 25. ölçülerde ise 26. ölçüde gelen yeni temaya hazırlık yapılmış ve bağların *mi-fa*, *si-la*, *mi-re* ve *la-si* geçitlerine konulması düşünülmüştür.

Yukarıda 26-29 ölçüler arası kesit görülmektedir. Burada kullanılan yeni tema 2. gitarda seslendirildikten sonra 1. gitarda 1 oktav yukarıdan duyurulmuştur. Tema ve tekrarların son zamanları olan *fa-mi* ve *si-la* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda 30. ve 31. ölçülerde bir 26. ölçüdeki tema tekrarlanmıştır. Bu sebeple mi-re geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür. 32. ölçüde ise temanın yalnızca 3. ve 4. zamanı kullanılarak tema sıkıştırılmıştır. Bu sebeple temanın 4. zamanına denk düşen *la-sol* ve *re-do* geçidine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda 37-39 ölçüler arası görülmektedir. 37. ölçüde gelen motif 38. ve 39. ölçülerde farklı perdelere tekrarlanmaktadır. Bu sebeple *mi-re*, *fa-mi*, *si-la* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıdaki şekilde 40-42 arası ölçüler görülmektedir. *La-si*, *mi-fa*, *si-do*, *fa-sol*, *re-do* ve *re-do* geçitlerine bağ konulması düşünülmüştür.

Yukarıda üst portedeki gitarda bulunan sırasıyla *do-si, la-si, s,-do, re-do, do-si, sol-fa, si-do, si-la, si-la* kontrpuantal geçitlere bağ konulması düşünülmüştür.

Elde edilen bulgular ışığında transkripsiyonu yapılan eserde bağ kullanılımasının uygun olduğu düşünülmektedir.

#### 3.4.2.4 Solo gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular

Yukarıda eolyen modundan seçilen toccata'nın 4. ölçüsü görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçünün solo gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. Yuvarlak içine alınmış *si* notası solo gitara yapılan transkripsiyonda ölçünün sonuna kadar sürdürülememektedir.





Bu sebeple 4. ölçünün yukarıdaki gibi iki gitara aktarılması uygun görülmüştür. Böylelikle yuvarlak içine alınan si sesi ölçünün sonuna kadar sürdürülebilmektedir.



Yukarıdaki şekilde parçanın 6. ölçüsü görülmektedir. Aşağıda ise bu ölçünün solo gitar için yapılan transkripsiyonu görülmektedir. Yuvarlak içine alınan *si* notası solo gitar ile icra edilmek istendiğinde şekildeki gibi, ölçünün sonuna kadar sürdürülememektedir.



Bu sebeple 6. ölçünün aşağıdaki gibi iki gitara aktarılması düşünülmüştür. Bu şekilde tiz olan *si* ses üst portedeki gitara yazılarak kolaylıkla uzatılabilmektedir.





Yukarıdaki şekilde eolyen modundaki toccata'nın 15. ölçüsü görülmektedir.



Yukarıdaki şekilde 15. ölçününü solo gitara yapılan düzenlemesi görülmektedir. Bu şeklin ilk vuruşundaki, yuvarlak içine alınan, sesler solo gitarla aynı anda çalınamamaktadır. Ayrıca ölçünün devamında bas partisindeki seslerin uzatılmadığı görülmektedir. Aşağıda ise 15. ölçünün iki gitara yapılması düşünülen düzenleme görülmektedir. Bu düzenlemede sesler kolaylıkla çalınabilmekte ve bas partisindeki seslerin yazıldığı şekilde uzatılabildiği görülmektedir.



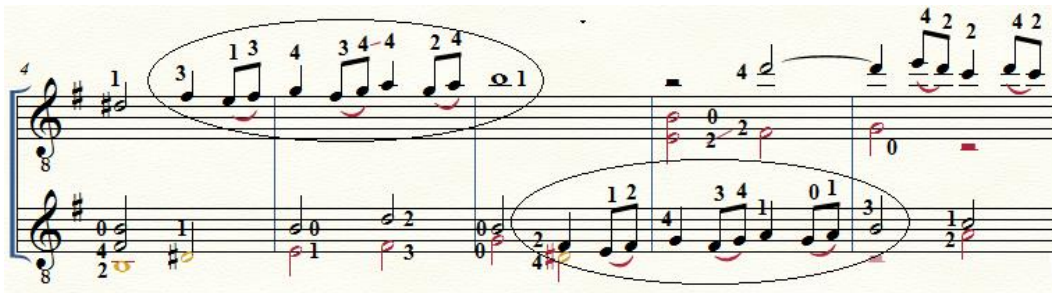
Solo gitar ile icra edilmek istendiğinde ortaya çıkan güçlükler ve imkansızlıklar parçanın, 4, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 29, 31, 32, 38, 41, 47, 48, 49. ölçülerinde de de görülmektedir.

Elde edilen bulgular ışığında eolyen modundan seçilen toccata'nın solo gitar ile icra edilemeyeceği düşünülmektedir.

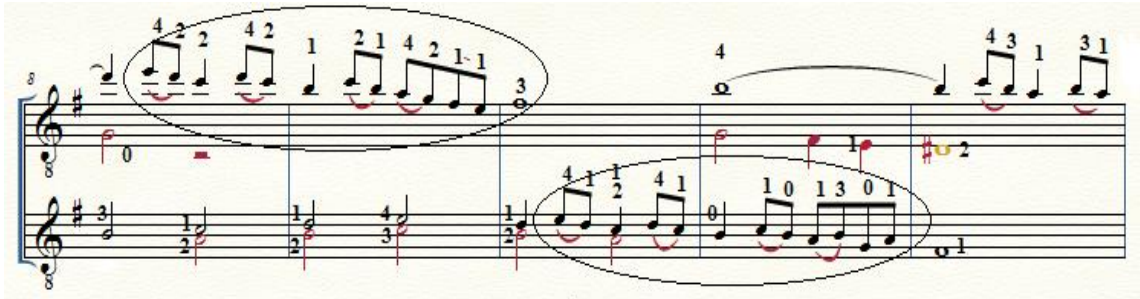
### 3.4.2.5 İki gitar ile icra edilebilme olanağına ilişkin bulgular



Yukarıda 4-8 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise üst portedeki gitarda yuvarlak içine alınmış motif alt portedeki gitarda bir oktav aşağıdan yinelenmiştir. Bu sebeple aşağıdaki şekildeki gibi farklı gitarlara yazılması uygun görülmüştür.

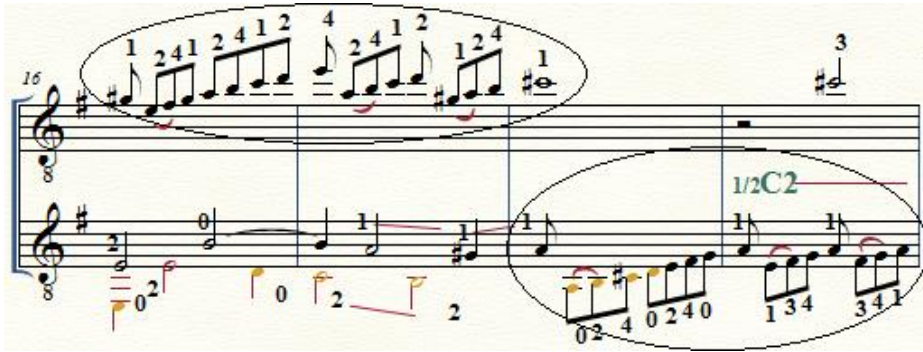


Yukarıdaki şekilde 8-12 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıda ise 8-12 ölçüler arasının iki gitara aktarılmış biçimi görülmektedir. Elips içine alınmış ilk kısımdaki motif, elips içindeki ikinci kısımda tekrar edilmiştir. Bu sebeple ilk motif üst portedeki gitarla icra edilirken, tekrar eden motifin alt portedeki gitar ile icra edilmesi düşünülmüştür.



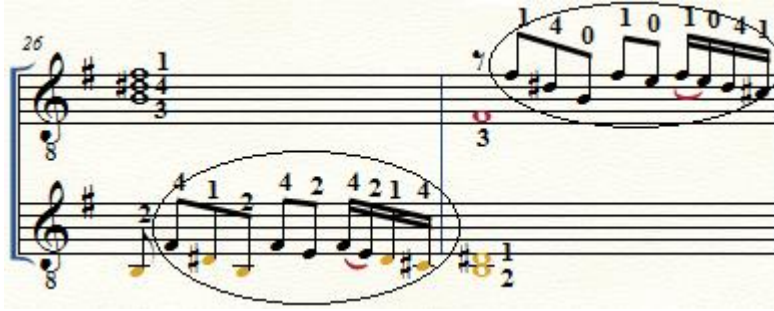


Yukarıda 16-19 ölçüler arası görülmektedir. Aşağıdaki şekilde ise bu ölçülerin iki gitara yapılan transkripsiyonu görülmektedir. Üst portedeki gitarda elips şekli içine alınmış motif alt portedeki gitarda biraz değişikliğe uğrayarak tekrar edilmiştir. Bu sebeple iki kısım farklı gitarlara yazılmıştır.



Yukarıdaki şekilde 26. ve 27. ölçüler görülmektedir. Aşağıdaki şekilde alt portedeki gitarda gelen ve elips içinde gösterilen motif, üst portedeki gitarda elipsi içindeki şekilde 1 oktav yukarıdan tekrar edilmiştir. Bu sebeple motif ve 1 oktav tekrarının farklı gitarlarla icra edilmesi düşünülmüştür. Bu diyalog ilişkisi 28-29 ve 30-31 ölçüler arasında da görülmektedir.





Yukarıdaki şekilde 33. ölçünün org notası görülmektedir. Aşağıdaki şekilde ise ise 33. ölçünün iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir.



Yukarıda seçilen toccata'nın 36 ve 37. ölçülerinin klavyeli çalgılar için yazılmış notası görülmektedir. Aşağıdaki şekilde ise bu ölçülerin iki gitara aktarılması düşünülen biçimi görülmektedir. Üst portedeki gitarda diktörgen şekil içine alınan kısım alt portedeki gitarda, diktörgen şekil içindeki kısımda, tam beşli aşağıdan tekrar edilmektedir.

Bu sebeple bu motifi ve tekrarının yukarıdaki gibi farklı gitarlarla icra edilmesi düşünülmektedir.

Yukarıda 47-50 ölçüler arasının klavyeli çalgılar için yazılmış notası görülmektedir. Aşağıdaki şekilde ise bu ölçülerin iki gitar ile icra edilmesi düşünülen biçimi gösterilmiştir. 47. ölçüde başlayan dizinin parçasının sonuna kadar üst portedeki gitara yazılması ve diğer partilerin alt portedeki gitar ile icra edilmesi düşünülmüştür.

Elde edilen bulgular ışığında eolyen modundan seçilmiş olan toccata'nın iki gitar ile icrasının olanaklı olduğu düşünülmektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Aşağıda araştırma bulgularına dayalı olarak elde edilen sonuçlar ve bu sonuçların ışığında getirilen öneriler yer almaktadır.

1. Eserlerde karşılaştırılan org ve gitar ses alanlarının birbirlerine uygun olduğu,
2. Eserlerde gitar ile icra edilemeyen ya da gitar ile icrasında güçlük yaratan notaların alt ya da üst oktavlara taşınabileceği,
3. Eserlerde kullanılan ses genişliğinin gitar ile karşılanabildiği,
4. Eserlerde, kontrpuantal işleme ve geçit seslerine konulan bağların klasik gitar ile icra etmeye uygun olduğu,
5. Eserlerin solo gitar ile icra etmeye uygun olmadığı ve Sweelinck'in diğer org eserlerinin solo gitar ile icrasında zorluklarla karşılanabileceği,
6. Eserlerin iki gitar icra edilmeye uygun olduğu ve Sweelinck'in diğer org eserlerinin iki gitar icrasının mümkün olabileceği,
7. Eserlerin iki gitar ile icrasında farklı pozisyon olanaklarının olduğu,
8. Eserlerin iki gitar ile icrasında müziğin ön plana çıktığı ve daha doğru bir şekilde yansıtıldığı,

sonucuna varılmıştır.

Elde edilen bu sonuçlar ışığında:

J. P. Sweelinck'in diğer toccata'larının iki gitar transkripsiyonlarının yapılması,

J. P. Sweelinck'in toccata'ları dışında kalan org eserlerinin klasik gitara transkripsiyonlarının yapılması,

J. P. Sweelinck gibi klasik gitar ile icra edilmeyen rönesans dönemi bestecilerinin eserlerinin transkripsiyonlarının yapılarak repertuara katkı sağlanması,

Transkripsiyon yapılırken solo gitarın yetmeyeceği durumlarda, eserin birden çok enstrüman içeren guruplara aktararak müziği daha doğru bir şekilde yansıtılması,

Yapılan transkripsiyonların edisyonları yayınlanması,

Transkripsiyon yapılırken eserin orjinaline sadık kalınması,

Klasik gitar eğitiminde kullanılması,

Konservatuvarlardaki oda müziği eğitiminde kullanılması,

Konser repertuarı oluştururken başvurulabilecek bir kaynak olması, önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü* (Erol – Ömer Erduran). İstanbul. Remzi Kitabevi

Mimaroğlu, İ. (1987). *Müzik Tarihi*. İstanbul. Varlık Yayınları

Noske, F. (1988). *Oxford Studies of Composers*, vol. 22: Sweelinck. Oxford, England: Oxford University Press.

Oransay, G. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. İzmir. Küğ Yayınları

Reese, G. (1959). *Music in the Renaissance*. New York. W. W. Norton & Co.

Rönesans.

Erişim(12.10.2014)[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelim&guid=TDK.GTS.5439ac3b348686.72127422](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelim&guid=TDK.GTS.5439ac3b348686.72127422)

Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Çeviren İlhan Usmanbaş. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Say, A. (2004). *Müzik Sözlüğü*. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Tablo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, Rönesans Dönemi Bestecileri Erişim (21.10.2014), [http://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%B6nesans\\_d%C3%B6nemi\\_bestecileri\\_listesi#Zaman\\_.C3.A7izelgesi](http://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%B6nesans_d%C3%B6nemi_bestecileri_listesi#Zaman_.C3.A7izelgesi)

Tollefsen, R., Dirksen, P. Groove Dictionary of Music and Musicians Third Edition, Erişim(25.9.2014)[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27206?q=sweelinck&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27206?q=sweelinck&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)

Turani, A. Dünya Sanat Tarihi. İstanbul. 2005. Remzi Kitabevi