



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**DIONISIO AGUADO’NUN KLASİK GİTAR
ESERLERİNDEKİ MÜZİKAL SÖZ DİZİMİ
KARAKTERİSTİKLERİ**

Hazırlayan
Mustafa Çağatay EROL

Danışman
Doç. Fatih AKBULUT

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2020

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**DIONISIO AGUADO’NUN KLASİK GİTAR
ESERLERİNDEKİ MÜZİKAL SÖZ DİZİMİ
KARAKTERİSTİKLERİ**

Hazırlayan
Mustafa Çağatay EROL

Danışman
Doç. Fatih AKBULUT

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2020

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Yüksek Lisans Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığımı taahhüt ederim.

20/01/2020

Mustafa Çağatay EROL



TEZ KABUL VE ONAYI

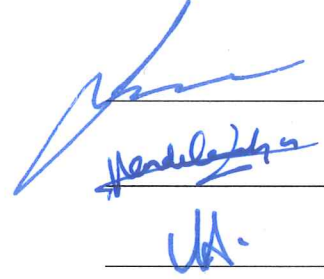
Mustafa Çağatay Erol tarafından hazırlanan Dionisio Aguado'nun Klasik Gitar Eserlerindeki Müzikal Söz Dizimi başlıklı bu çalışma, 20/01/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan : Doç. Fatih AKBULUT

Üye : Doç. Hande CANGÖKÇE

Üye : Dr. Öğrt. Üyesi Murat GÜREL


The image shows three handwritten signatures in blue ink, each written over a horizontal line. The first signature is the most prominent and appears to be 'Fatih Akbulut'. The second signature is 'Hande Cangökçe' and the third is 'Murat Gürel'.

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

___/___/___

Prof. Dr. Ali BOLAT

Enstitü Müdürü

ÖZET

DIONISO AGUADO’NUN KLASİK GİTAR ESERLERİNDEKİ MÜZİKAL SÖZ DİZİMİ KARAKTERİSTİKLERİ

Mustafa Çağatay EROL

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Müzik Anasanat Dalı,

Yüksek Lisans, 2020 / Ocak

Danışman: Doç. Fatih Akbulut

Bu araştırmada İspanyol besteci Dionisio Aguado’nun klasik gitar eserlerindeki müzikal söz dizimi (sentaks) karakteristikleri ortaya çıkarılmıştır. Dionisio Aguado gitar tarihinde çoğunlukla gitar tekniğine dair çalışmaları ile hatırlandığı için onun üzerine yapılan araştırmalar da büyük çoğunlukla onun gitar tekniğine dair katkılarını ele almaktadır. Aguado, gitar için az sayıda ileri düzeyde eserler de yazmıştır. Bu eserler çokça seslendirilmesi ve gitar repertuvarının önde gelen eserleri arasında olmasına karşın müzikal açıdan yeterince incelenmemiştir.

Araştırmada bestecinin müzikal karakteristiğini şekillendiren unsurları belirlemek amacıyla, bestecinin yaşadığı dönemin müzikal yaklaşımlarını ve klasik gitarın bu dönemdeki müzikal konumunu ve çalgının dönemsel gelişimini betimleyen kaynaklar taranmış, bu doğrultuda araştırma için seçilmiş ve döneminin müzikal yaklaşımlarını nitelikli biçimde kapsayan iki tanınmış eseri Op. 2. No. 2 La minör Rondo Brillant ile Op. 16 Le Fandango Varié doku redüksiyonu yöntemiyle ele alınarak bestecinin müzikal karakteristiğini ortaya koyan müzikal söz dizim unsurları (ritmik sentaks, armonik sentaks, polifonik sentaks, bu sentaksları oluşturan ritmik, armonik ve melodik materyaller) tespit edilip bunların kullanım şekli yorumlanmıştır.

Araştırmanın sonucunda Dionisio Aguado’nun teknik virtüözitesinin yansıması olabilecek pasajlar tespit edilmiş ve yapılan doku redüksiyonu çalışması vasıtasıyla armonik özellikleri klasik döneme yakın olan bestecinin erken Romantik dönem unsurlarına da yer verdiği görülmüştür. Ayrıca besteci, döneminde yaygınlaşan müzikal yaklaşımlara uygun olarak, kendi ulusal kültürüne ait müzikal öğeleri döneminin tonal müzik anlayışı ile birleştirerek her iki müzikal unsurun dengeli biçimde yer aldığı eserler de üretmiştir. Araştırmanın, bu eserleri icra eden veya icra etmek isteyen gitaristlerin çalışma yöntemlerine ve müzikal bilgilerine önemli katkılar sağlayacağına inanılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Klasik gitar, Dionisio Aguado, doku redüksiyonu, karakteristikler, müzikal söz dizimi

ABSTRACT

THE MUSICAL SYNTAX CHARACTERISTICS OF DIONISIO AGUADO'S CLASSICAL GUITAR PIECES

Mustafa Çağatay EROL

Ondokuz Mayıs University, Institute of Fine Arts

Music, M.A., January / 2020

Advisor: Assoc. Prof. Fatih AKBULUT

In this research, the musical syntax characteristics of Spanish composer Dionisio Aguado have been revealed. Since Dionisio Aguado is remembered mostly in guitar history with his studies on guitar technique, his researches mostly focus on his contributions to guitar technique. Aguado has also written a few advanced works for guitar. Although these works are widely performed and are among the leading works of guitar repertoire, they have not been examined musically enough.

In this research, the musical characteristics of the composer's period and the musical position of the classical guitar and the periodical development of the instrument were searched in order to determine the elements that shape the composer's musical characteristics. In this direction, the composer's two well-known works selected for research and covering the musical approaches of the period in a qualified manner, Op. 2 No. 2 A minor Rondo Brillant and Op. 16 Le Fandango Varié was studied through textural reduction method and musical syntactic elements (rhythmic syntax, harmonic syntax, polyphonic syntax, rhythmic, harmonic and melodic materials forming the syntaxes) which reveal the musical characteristics of the composer were determined and interpreted.

As a result of the research, passages that can be a reflection of Dionisio Aguado's technical virtuosity were determined and by means of textural reduction study, it was observed that the composer had harmonic features close to classical period and included elements of early Romantic period. In addition, the composer produced works in which both musical elements took place in a balanced way by combining the musical elements of his national culture with the tonal music elements of his period in accordance with the musical approaches that became widespread during his time. It is believed that the study will make significant contributions to the working methods and musical knowledge of guitarists who perform or wish to perform these works.

Keywords: Classical guitar, Dionisio Aguado, textural reduction, characteristics, musical syntax

ÖN SÖZ

Araştırma süreci boyunca değerli katkıları ile yol gösteren danışmanım Doç. Fatih Akbulut'a, araştırma ve tez yazım sürecindeki yardımlarından dolayı dayım Prof. Dr. Hasan Özen'e, Prof. Olga Hasanova'ya, Prof. Gülşen Annagiyeva'ya, Doç. Hande Cangökçe'ye, Doç. Emre Ünlünen'e, Doç. Muzaffer Özgü Bulut'a, Doç. Seyhan Bulut'a, Doç. Dr Serhat Yener'e, Dr. Öğrt. Üyesi Murat Gürel'e, Dr. Öğrt. Üyesi Mustafa Eren Arın'a, Dr. Öğrt. Üyesi Erdem Çağlar'a, Öğr. Gör. Dr. Soner Uluocak'a, Öğr. Gör. Turgay Kerse'ye, Arş. Gör. Emin Ersöz Yiğit'e, Arş. Gör. Baran Gülüm'e, Arş. Gör. Beril Tekeli'ye, Nehir Seper'e, Figen Kaleözü'ne, kuzenim - abim Levent Sayan'a ve kardeşim Ali Atakan Erol'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca her zaman yanımda olan annem Bilge Erol'a ve babam Eyyüp Erol'a da en içten teşekkürlerimi sunarım.

Mustafa Çağatay EROL

Samsun - Ocak 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER TABLOSU	viii
KISALTMALAR	xii

GİRİŞ

1. Problem Durumu.....	1
2. Araştırmanın Amacı	1
3. Araştırmanın Önemi.....	2
4. Araştırmanın Yöntemi.....	2
5. Evren ve Örneklem	3

BİRİNCİ BÖLÜM

DIONISIO AGUADO'NUN YAŞADIĞI DÖNEMİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ

1.1. Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi'nin Dönemin Müziği Üzerinde Bıraktığı Etkiler	4
1.2. Romantik Dönemin Kısa Bir Tanımı	5

İKİNCİ BÖLÜM

1750-1850 YILLARI ARASINDA GİTAR VE GİTAR MÜZİĞİNİN DURUMU

2.1. 1750-1800 Yılları Arasında Avrupa'da Yaygın Olarak Kullanılan Gitar Türleri.....	8
2.1.1. Barok Gitar (Beş Çift Telli Gitar) ve Barok Gitarın Klasik Dönemdeki Konumu.....	8
2.1.2. Altı Çift Telli Gitar.....	11
2.1.3. Beş Tek Telli Gitar ve Gitarda Çift Tellerin Terk Edilmesi.....	13
2.2. Altı Tek Telli Gitar (Romantik Gitar).....	13
2.3. Porteli Nota Yazımının Gitar Müziğinde Kullanılması	16
2.4. 1750-1850 Yılları Arasındaki Gitar Tekniğine Dair Bilgiler.....	23
2.5. 1750-1850 Yılları Arasında Gitar Müziği.....	32
2.5.1. Klasik Dönem Gitar Müziği (1750-1800)	32
2.5.2. 1800-1850 Yılları Arası Gitar Müziği	35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
DIONISIO AGUADO’NUN BİYOGRAFİSİ VE SEÇİLMİŞ ESERLERİ
HAKKINDA BİLGİLER

3.1. Dionisio Aguado’nun Biyografisi	38
3.2. Op. 2. No. 2 La Minör Rondo Brillant ve Op. 16 Le Fandango Varié Eserleri Hakkında Bilgiler	42
3.2.1. Op. 2. No. 2 La Minör Rondo Brillant	42
3.2.1.1. “Rondo Brillant” Kavramı Hakkında Bilgiler	42
3.2.1.2. Op. 2. No. 2 La Minör Rondo Brillant Eseri İle İlgili Bilgiler	43
3.2.2. Op. 16 Le Fandango Varié	44
3.2.2.1. Fandango İle İlgili Bilgiler	44
3.2.2.2. Op. 16 Le Fandango Varié Eseri İle İlgili Bilgiler	49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
DIONISIO AGUADO’NUN ESERLERİNDEKİ MÜZİKAL SÖZ DİZİMİ
KARAKTERİSTİKLERİ

4.1. Op. 2 No. 2 La Minör Rondo Brillant Eserindeki Müzikal Söz Dizimi Karakteristikleri	51
4.2. Op. 16 Le Fandango Varié Eserindeki Müzikal Söz Dizimi Karakteristikleri	59
SONUÇ	69
KAYNAKÇA	70
EKLER	75
ÖZ GEÇMİŞ	107

ŞEKİLLER TABLOSU

- Şekil 1:** Fransız çalgı yapımcısı Jean-Baptiste Voboam'a atfedilen, 1697 tarihli beş çift telli Barok gitar ("The Metropolitan Museum" of Art, t.y.)9
- Şekil 2:** Francisco Sanguino tarafından 1759'da yapılan ilk altı çift telli gitar örneği (Tyler & Sparks, 2002: 197) 12
- Şekil 3:** Pierre-René Lacôte tarafından yaklaşık olarak 1835 yılında (solda) ve Johann Anton Stauffer tarafından 1835-1840 yılları arasında (sağda) üretilen altı tek telli gitar örnekleri ("The Metropolitan Museum" of Art, t.y.) 14
- Şekil 4:** İtalyan lavta tablaturunun barok gitarda kullanım şekli ve porteli nota sistemine uyarlanması (Tyler & Sparks, 2002: 165) 16
- Şekil 5:** Fransız lavta tablaturunun barok gitarda kullanım şekli ve porteli nota sistemine uyarlanması (Tyler & Sparks, 2002: 166) 16
- Şekil 6:** Joan Carles Amat'ın rakamlı sistemi (Amat, 1701: 16) 17
- Şekil 7:** İtalyan Barok gitarist Giovanni Paolo Foscarini tarafından kullanılan Alfabeto sistemi (Tyler & Sparks, 2002: 170) 18
- Şekil 8:** Alfabeto notasyonu (üstte) ve onun porteli nota sistemindeki karşılığı (altta) (Tyler & Sparks, 2002: 169) 18
- Şekil 9:** Karma tablatur sistemi (üstte) ve porteli nota sistemindeki karşılığı (altta) (Tyler & Sparks, 2002: 171) 19
- Şekil 10:** Giacomo Merchi'nin Op. 3 İki Gitar İçin Dört Düo isimli eserinin birinci bölümünden bir kesit (Tyler & Sparks, 2002) 20
- Şekil 11:** Michel Corette'nin 1762 tarihli gitar metodundan tablatur ve porteli nota sistemini aynı anda kullanılmasına bir örnek (Corette, 1762: 17) 21
- Şekil 12:** Fernando Ferandiere'nin 1799 tarihli gitar metodundan porteli nota sistemini kullanmasına bir örnek (Ferandiere, 2013: 131) 21
- Şekil 13:** Federico Moretti'nin 1799 tarihli gitar metodundan porteli nota sistemini kullanmasına bir örnek (Moretti, 1799) 22
- Şekil 14:** Federico Moretti'nin Op. 4 No. 1 Do majör Rondo eserinden bir kesit (Moretti, t.y: 2) 22
- Şekil 15:** Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan, tripodison adını verdiği üçayaklı sehpasının kullanımını gösteren resim. Resimdeki kişi Aguado'nun kendisidir (Aguado, 2004). 25

Şekil 16: Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan bir arpej çalışması (Aguado, 1843: 50).....	25
Şekil 17: Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan, sağ el yüzük parmağının da kullanıldığı bir arpej çalışması (Aguado, 1843: 52)	26
Şekil 18: Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan "Taklitler" başlıklı bölüm (Aguado, 1843: 55-56)	27
Şekil 19: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda tavsiye ettiği gitar tutuşu (Sor, 2003: 10)	28
Şekil 20: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda tavsiye etmediği gitar tutuşu (Sor, 2003: 10)	29
Şekil 21: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda tanımladığı ideal sağ el konumu (Sor, 2003: 12)	29
Şekil 22: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda örnek verdiği dört sesli akor çalışması (Sor, 2003: 1).....	30
Şekil 23: Dionisio Aguado'nun Op. 2 No. 1 mi majör rondosundan bir arpej ve gam kesiti (Aguado, 1985: 7)	32
Şekil 24: Fernando Ferandiere'nin 1799 tarihli gitar metodunda verdiği gitar eserleri kataloğu (Ferandiere, 2013: 125-126).....	34
Şekil 25: Dioniso Aguado'nun eser kataloğu (Morris, 2005: 90-91)	42
Şekil 26: "Op. 2 Trois Rondo Brillants" (Üç Rondo Brilliant)'ın 1825 tarihli Paris edisyonunun kapak sayfası (Aguado, 2013: 5).....	43
Şekil 27: Fandango müziğinde kullanılan kromatik-çıkıcı dizi (Zúñiga, 2016: 116)	45
Şekil 28: Fandango müziğinde kullanılan bir melodik motif (Zúñiga, 2016: 116).....	45
Şekil 29: Fandango müziğinde kullanılan, seguidilla ve bolero danslarına benzeyen ritmik kalıplar (Buendía, 2016: 126)	45
Şekil 30: Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan temel ritim kalıbı (Buendía, 2016: 121)	46
Şekil 31: Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan temel ritim kalıbının 6/8 ve 3/4'lük ölçüler üzerinden yazılması (Buendía, 2016: 123).....	46
Şekil 32: Santiago de Murcia'nın Fandango'sundan Dm-A akor döngüsünü gösteren bir kesit (Koonce, 2010: 89).....	46
Şekil 33: La notası üzerinden yazılan standart frigen dizisi	47
Şekil 34: La notası üzerinden yazılan İspanyol Frigen dizisi. Tizleştirilmiş üçüncü derece bu dizinin karakteristik ögesidir.	47

Şekil 35: İspanyol Frigyen dizisinin akor devinimleri (Koster, 1992: 116)	48
Şekil 36: Santiago de Murcia'nın Fandango eserinde İspanyol Frigyen dizisinin akor devinimlerini gösteren kesitler (Koonce, 2010: 89-91).....	48
Şekil 37: Op. 16 Le Fandango Varié'nin Paris edisyonunun kapak sayfası (Aguado, 2013: 49).....	49
Şekil 38: Op. 2 No. 2 eserinde kadans öncesinde gelen üçleme örnekleri.....	51
Şekil 39: Op. 2 No. 2 eserinde üçleme arpej ve dizi örnekleri.....	52
Şekil 40: Op. 2 No. 2 eserinde İtalyan altılısının kullanıldığı pasajın doku redüksiyonu çalışması ile birleştirilmiş hâli	52
Şekil 41: Op. 2. No. 2 eserinde apajatür kullanımına örnekler	53
Şekil 42: Op. 2. No. 2 eserinde 200 ile 225. Ölçüler arasındaki kesitin doku redüksiyonu çalışması ile birleştirilmiş hâli	55
Şekil 43: Op. 2 No. 2 La minör Rondo'daki ardışık nota grupları ve sekvens ile oluşturulan melodi örnekleri.....	56
Şekil 44: Op. 2 No. 2 La minör Rondo'da alberti bas kullanılan pasajlar	57
Şekil 45: Op. 2 No. 2 La minör Rondo'da üçlü aralık kullanımlarına örnekler	57
Şekil 46: Op. 2 No. 2 eserinde altılı aralık ve pedal nota kullanımlarına örnekler	58
Şekil 47: Op. 2 No. 2 eserinde, pedal bas notaları kullanılan pasajlarda çağrıştırmacı armoni kullanımına örnekler.....	58
Şekil 48: Op. 2 No.2 eserinde dominant tonu üzerinden yazılan monodik pasaj ve ana temaya bağlantısı.....	59
Şekil 49: Op. 16'da sekvensli melodik yapılarına örnek.....	59
Şekil 50: Op. 16'da İtalyan altılısının la majör dominantı olarak kullanılmasına örnek	60
Şekil 52: Şekil 51'de gösterilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı	60
Şekil 51: Op. 16'nın giriş bölümünde pedal notalar ile üçlü ve altılı aralıkların kullanılmasına bir örnek. Op. 2. No. 2. La minör Rondo'daki gibi pedal bas notası kullanılan pasajlarda dominant-tonik döngüsü bulunmaktadır.....	60
Şekil 53: Fandango müziklerinde sık kullanılan melodik motifin Aguado'nun Op. 16 eserindeki kullanımı.....	61
Şekil 54: Fandango müziğinde sık kullanılan kromatik-çıkıcı melodik motive benzer yapının Aguado'nun Op. 16 eserinde kullanılmasına bir örnek	61
Şekil 55: Op. 16'da üçlü aralıkların kullanımına bir örnek	61

Şekil 56: Op. 16’da altılı aralıkların kullanımına bir örnek	61
Şekil 57: Op. 16’da on altılık ve üçlemeli ardışık nota grupları ile oluşturulan pasajlara bir örnek.....	62
Şekil 58: Op. 16’da Fandango müziğinin armonik unsuru olan Dm-A akor döngüsü üzerine kurulmuş bir kesit	62
Şekil 59: Şekil 58’de verilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı	62
Şekil 60: Op. 16’da İspanyol Frigyen Dizisine örnek olabilecek bas yürüyüşü	63
Şekil 61: Op. 16’da, İspanyol Frigyen dizisinde görülen II-I akor devinimine örnek olabilecek bir pasaj	63
Şekil 62: Op. 16’da Dm-A döngüsünün kırıldığı ve fa majör kadansının geldiği yer	63
Şekil 63: Op. 16 eserindeki fa majör üzerine kurulu kesit. İşaretli yer Aguado’nun bu pasajı sonlandırdığı ve tekrar Fandango müziğini getirdiği yerdir.	64
Şekil 64: Op. 16 eserinde bolero dansına benzeyen “abandolao” ritminin kullanımına bir örnek.....	65
Şekil 65: Op. 16 eserinde Seguidilla dansına benzeyen Fandango ritminin kullanımına melodi partiyonu üzerinden bir örnek	65
Şekil 66: Op. 16 eserinde çeyrek üçlemelerin ritmik kullanımına bir örnek	65
Şekil 67: Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan ritmik yapının bir kısmına Op. 16 eserinde bir örnek	65
Şekil 68: Op. 16 eserinde Allegro bölümünden re majör üzerindeki tonik-dominant döngüsünü gösteren bir kesit	66
Şekil 69: Şekil 68’de verilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı	66
Şekil 70: Op. 16 eserinde Piu vivo bölümünden re majör ile ilgili tonlara kısa süreli geçişleri gösteren bir kesit	67
Şekil 71: Şekil 70’te verilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı.....	67
Şekil 72: Op. 16 eserinin Allegro bölümünden üçlü aralıkların kullanıldığı bir kesit.....	68
Şekil 73: Op. 16 eserinin Piu Vivo bölümünden on altılık üçlemelerin kullanımına bir örnek.....	68

KISALTMALAR

A	: La minör tonu
a	: Gitar tekniğinde sağ el yüzük parmağını simgeleyen harf
A	: La majör akoru
A.B.	: Akor Blokları
A.R.	: Armonik Ritim
c	: Do minör tonu
C	: Do majör tonu
d	: Re minör tonu
D	: Re majör tonu
Dm	: Re minör akoru
E	: Mi majör tonu
F	: Fa majör tonu
Fr.	: Fransızca
G	: Sol majör tonu
Gtr.	: Gitar
h	: Si minör tonu
I	: Majör tonda birinci derece
III	: Minör tonda üçüncü derece
It⁶	: İtalyan artmış altıslısı
IV	: Majör tonda dördüncü derece
i	: Gitar tekniğinde sağ el işaret parmağını simgeleyen harf
i	: Minör tonda birinci derece
ii	: Majör ve minör tonlarda ikinci derece
iii	: Majör tonda üçüncü derece
iv	: Minör tonda dördüncü derece
İng.	: İngilizce
İsp.	: İspanyolca
m	: Gitar tekniğinde sağ el orta parmağını simgeleyen harf
min9	: Bir dereceye ait minör 9'lu akor
Op. 2 No. 2	: Dionisio Aguado'nun Op. 2 No. 2 La minör Rondo Brillant eseri
Op. 16	: Dionisio Aguado'nun Op. 16 Le Fandango Varié eseri
p	: Gitar tekniğinde sağ el başparmağını simgeleyen harf

sus4	: Bir dereceye ait sus4 akoru
V	: Majör ve minör tonlarda beşinci Derece
v	: Beşinci derecenin minör hâli
VI	: Minör tonda altıncı derece
vi	: Majör tonda altıncı derece
vii	: Yedinci derece
vii°	: Yedinci derece (Eksik)
2	: Bir dereceye ait yedili akorun üçüncü çevrimi
3	
4	: Bir dereceye ait yedili akorun ikinci çevrimi
5	
6	: Bir dereceye ait yedili akorun birinci çevrimi
6	: Bir dereceye ait akorun birinci çevrimi
4	
6	: Bir dereceye ait akorun ikinci çevrimi
7	: Bir derecenin kök halindeki yedili akoru
°7	: Eksik yedili akor
7b9	: Bir dereceye ait, 9'lusu yarım ses pesleştirilmiş 7'li akor

GİRİŞ

Gitar, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda da tıpkı Barok ve Rönesans dönemlerinde olduğu gibi döneminin müzikal unsurlarına bağlı olarak evrimleşme süreci devam eden bir çalgı olmuştur. Klasik dönemde (1750-1800) gitarın birden çok türünün var olduğu, tüm bu gitar türlerinin çoğunlukla dönemin popüler şarkılarına eşlik etmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Öte yandan on sekizinci yüzyıl, gitar müziğinde tablaturun terk edilip porteli nota yazımı sistemine geçilmesi, gitara altıncı telin eklenmesi ve gitarda tellerin çift yerine tekli olarak kullanılması gibi önemli yenilikleri barındırmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren ise altı tek telli gitar (Romantik Gitar) diğer gitar türleri arasından sıyrılıp bütün Avrupa kıtasında ortak olarak kullanılan tek gitar türü haline gelmiştir. Bu dönemde Paris ile Viyana merkezli olmak üzere pek çok gitarist-besteci enstrümanın solistik açıdan kapasitesini gösterebileceği nitelikte eserler ortaya koymaya başlamışlardır. Bu bestecilerden birisi de İspanyol gitarist ve besteci Dionisio Aguado'dur.

1. Problem Durumu

Bu araştırmanın problemi Dionisio Aguado'nun klasik gitar eserlerindeki müzikal söz dizimi karakteristiklerinin ne olduğudur.

Alt Problemler

1. Dionisio Aguado'nun klasik gitar eserlerindeki ritmik söz dizimi karakteristikleri nelerdir?
2. Dionisio Aguado'nun klasik gitar eserlerindeki melodik söz dizimi karakteristikleri nelerdir?
3. Dionisio Aguado'nun klasik gitar eserlerindeki armonik söz dizimi karakteristikleri nelerdir?

2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırma Dionisio Aguado'nun seçilmiş eserleri üzerinden onun müzikal söz dizimindeki ritmik, armonik ve melodik karakteristikleri araştırmayı ve böylece bestecinin eserlerini gitar repertuvarında önemli hâle getiren müzikal malzemeyi ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Sözdizimi, dildeki öğelerin anlamlı bir biçimde birleşimlerini sağlayan kurallar bütünüdür. Müzikal sözdizimi de müzikteki yapıların nasıl oluşturulduğunu açıklayan kurallardır (Rohrmeier & Pearce, 2018).

3. Araştırmanın Önemi

Dionisio Aguado, gitar tarihinde çoğunlukla bu çalgının teknik gelişimine yaptığı katkılar sebebiyle bilinmektedir. Aguado'nun on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında altı tek telli gitar (Romantik gitar) için yazdığı metotlar ve teknik alıştırmalar, enstrümanın teknik gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bu çalışmalar gitar tekniğini öğrenmek için sıklıkla başvuru kaynağı olarak günümüzde de önemini korumaktadır. Ayrıca Aguado çok az sayıda da olsa, yaşadığı dönemin müzikal anlayışına uygun olarak, gitarın teknik kapasitesinin yükselmesinde kayda değer müzikal materyaller içeren ve günümüzde de klasik gitar repertuarının önde gelen eserleri arasında yer alan eserler yazmıştır. Bu eserler Aguado'nun müzikal anlayışının karakteristiklerini ortaya koyan müzikal unsurlar içermesine ve günümüzde çokça seslendirilmesine rağmen, yeteri kadar analiz edilmemiş ve böylece bestecinin eserlerinde kullandığı müzikal dil ve onu oluşturan müzikal öğeler (ritim, armoni, melodi vb.) ortaya konamamıştır.

Kaynak taraması yapıldığı sırada odak noktasının eser incelenmesine yönelik olduğu sadece bir adet çalışma bulunmuştur. Bu çalışma Aguado'nun La Minör Rondo Brillant Op. 2 No. 2 eserindeki belirli pasajların piyano ve keman çalgıları ile teknik açıdan karşılaştırılmasına ve eserin kısa bir form analizine yöneliktir. Bu sebeple, bu çalışmada yapılan çalışmanın Aguado'nun müzikal söz dizim karakteristiğini oluşturan materyalleri inceleyip, eserlerini gitar repertuarı içinde önemli hâle getiren unsurları ortaya çıkarmaya çalışması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

4. Araştırmanın Yöntemi

Dionisio Aguado'nun yaşadığı dönemin müzikal yaklaşımı ile ilgili kaynaklar bestecinin eserlerinde kullanmış olduğu müzikal materyallerin belirlenmesi amacıyla taranmış; bu doğrultuda bestecinin farklı formlarda yazılmış ve bestecinin en çok tanınan eserleri la minör Rondo Brillant Op. 2 No. 2 ile Op. 16 Fandango Varyasyonları, doku redüksiyonu yöntemiyle taslak haline getirilerek, bestecinin müzikal karakteristiğini ortaya koyan akor türleri, armonik yürüyüşler, ritmik kalıplar, melodik yapılar ve bu materyallerin kullanıldığı müzikal dokular tespit edilmiştir.

Doku redüksiyonu çalışması, bir eserdeki müzikal dokunun özünü ortaya

çıkarmak için yapılan bir çalışmadır. Edwards (t.y.) Franz Schubert'in Impromptu, Op. 90 No. 4 üzerinden doku redüksiyonu yönteminin nasıl uygulandığını göstermiştir (Coursera, Lesson 6 - Texture Reduction). Bu çalışmanın en yaygın yöntemleri bloklama ve armonik ritimdir. Redüksiyon kelimesi çoğunlukla aranje kelimesiyle (örneğin konçertoların orkestra eşliklerinin piyanoda çalınabilmesi için yeniden düzenlenmesi gibi) eş anlamlı olarak kullanılsa da bu çalışmada bu anlamda kullanılmamıştır.

Araştırma için seçilen eserler üzerinde fonksiyonel değişime göre armonik ritim ve bloklama yöntemleri uygulanmıştır. Armonik ritim, akorların değişim sıklığını ifade etmektedir. ("Oxford Music Online", 2001). Eseri oluşturan tartım doğrultusunda her bir ölçüdeki fonksiyonel değişimler ritmik şekilde gösterilmektedir. Bu sebeple ritim değişimi tümüyle her bir ölçüdeki fonksiyonel değişimlere bağlıdır.

Bloklamada ise her bir ölçüdeki dereceler; melodik çizgideki işleme, geçit, vb sesler ayıklanarak, eserin üzerine kurgulandığı fonksiyonel değişimler belirlenmiş; bu değişim doğrultusunda eseri oluşturan tüm armonik yapı akor blokları haline getirilerek ritmik taslak üzerine yapılandırılmıştır.

Bloklama yönteminde şu da ek olarak belirtilmelidir: Bazı ölçülerde tek bir hat bulunsa da bu ölçüler boyunca bir fonksiyon, arpej veya melodi yoluyla belli olmaktadır. Bu sebeple bloklama yapılırken bu tip ölçüleri temsilen bir akor yazılmıştır.

5. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini; Dionisio Aguado'nun klasik gitar eserleri, örneklemine ise bestecinin Op. 2 No. 2 La minör Rondo Brillant ve Op. 16 Le Fandango Varié eserleri oluşturmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

DIONISIO AGUADO’NUN YAŞADIĞI DÖNEMİN MÜZİKAL ÖZELLİKLERİ

Bu bölümde Dionisio Aguado’nun yaşadığı 1784-1849 yılı arasındaki önemli siyasi ve ekonomik gelişmeler ile bunların müzik üzerindeki etkisi anlatılmıştır. Daha sonra ise on dokuzuncu yüzyılın müzik tarihindeki karşılığı olan Romantik dönemin kısa bir tanımı yapılmıştır.

1.1. Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’nin Dönemin Müziği Üzerinde Bıraktığı Etkiler

Dionisio Aguado’nun yaşadığı döneme denk gelen Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi büyük toplumsal, siyasi ve ekonomik gelişmeler, bu dönemin müziği üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Fransız Devrimi 1789 yılında gerçekleşerek eşitlik, özgürlük, milliyetçilik gibi kavramların yayılmasına ön ayak olmuştur. Fransız Devrimi’nin müziğe olan etkisini pek çok örnekle açıklamak mümkündür. Bunlardan birisi, müziğin Fransız Devrimi’nin yayılması için bir propaganda aracı olarak kullanılmasıdır.

Popüler müzikler, tanınmış melodilere yeni sözler yerleştirilerek devrimle ilgili mesajlar ve hikâyeler aktardı. Besteciler halk seremonilerinde seslendirilmesi için üflemeli enstrüman gruplarına marşlar ve senfoniler ile devrimi kutlamak amacıyla olan hükümet destekli festivaller için Devrimci İlahiler olarak adlandırılan büyük koral eserler besteledi (Burkholder, Grout, Palisca, 2010: 570).

Ayrıca 1795’te hükümet tarafından yeni ulusal eğitim sisteminin bir parçası olarak Paris Konservatuvarının kurulması ve bütün vatandaşlara toplumsal statülerinden ziyade liyakat esas alınarak istedikleri alanda eğitim verilmesi de yine Fransız Devrimi’nin müziğe olan etkilerinden biridir. “Konservatuvar standart bir müfredat ve sınav sistemi aracılığıyla ses sanatçıları ile enstrümanistler yetiştirdi ve kompozisyon, teori ve müzik tarihi ile ilgili dersler sundu. İlk modern konservatuvar olarak, Avrupa’daki konservatuvarlar için model oldu. O tarihten beri Konservatuvar Fransa’nın müzikal yaşamındaki etkin güç olmuştur” (Burkholder, et al., 2010: 570). Ayrıca on dokuzuncu yüzyıl bestecilerinin ulusal kültürlerine ait öğelerin müziklerinde yer bulması da Fransız Devrimi’nin bir etkisi olarak örneklendirilebilir. Fransız Devrimi’nin ekonomik sisteme yaptığı etki, müzisyenin ekonomik konumunu da on sekizinci yüzyıl sonlarından itibaren radikal biçimde değiştirmiştir. Feodal sistemin

ortadan kalkmasına bağlı olarak, müzisyenler bir aristokrata veya kiliseye bağlı olarak çalışan kişi pozisyonundan çıkmış, bireysel niteliklerini serbest pazarda sergileyerek yaşamını kazanır hale gelmiştir. Bu nitelikler besteci olarak tek bir müzik türü alanında uzmanlaşmak, yayımlanması için müzik yazmak veya bir enstrümanın ileri seviye bir icracısı (virtüöz) olmak olarak sıralanabilir (Burkholder, et al., 2010: 597).

On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren başlayan Sanayi Devrimi, üretimin tarım alanlarından şehre doğru taşınmasını ve el ile üretimin yerini makine ile üretimin almasını sağlamıştır. Sanayi Devrimi'nin tekstil endüstrisinde atkı mekiği (1733), iç makinesi (1764) ve ıkrık makinesi (1793) gibi makinelerin icadıyla başladığını ve su değirmenleri ya da buhar makinesi (1769'da icat edildi) ile çalıştırılan büyük fabrikalarda toplu iplik ve kumaş üretimine yol açmıştır (Burkholder, et al., 2010: 571). Bu tip çeşitli makinelerin icadı önceki dönemlere nazaran daha büyük çaplı üretimin yolunu açmıştır ve bu da ürünlerin maliyet ve fiyatlarının düşmesini sağlamıştır. Sanayi Devriminin müziğe olan etkileri ise enstrüman üreten firmaların üretim kapasitelerini artırması, enstrümanların işlevleri üzerinde yeni fikirlerin uygulanması ve bu enstrümanların orta sınıf tarafından daha kolay satın alınabilmesi olarak ifade edilebilir. Buhar makineleriyle birlikte 1810'lardan itibaren trompet ile korno gibi çalgılara piston ve döner valflerin eklenmesiyle, bu enstrümanlarda kromatik dizideki bütün sesler alınabilir hale gelmiştir. (Burkholder, et al., 2010: 600). Enstrüman yapımcılarının üretim kapasitelerinin artması ile ilgili olarak ise piyano üretimindeki kayda değer artış örnek verilebilir (Burkholder, et al., 2010: 600):

1770'lerde Avrupa'daki en büyük piyano üreticileri bile yılda sadece yirmi piyano üretebiliyordu çünkü her parça elle yapılmak zorundaydı. 1800 itibariyle, Londralı John Bradwood & Oğulları (John Bradwood & Sons) büyük ve uzman bir iç gücü çalıştırarak yılda dört yüz piyano üretiyor ve 1850 itibariyle firma yılda iki binden fazla piyano üretmek için buhar gücü ve toplu üretim teknikleri kullanıyordu, bu da üretimin seksen yıl öncesine göre yüz kat daha hızlı olması demektir. Birçoğu kuyruklu piyano olmakla birlikte genellikle duvar piyanosuydu. Çok miktarda üretildiklerinden dolayı, piyanolar orta sınıfın alabilmesi için yeteri kadar ucuzdu.

1.2. Romantik Dönemin Kısa Bir Tanımı

On sekizinci yüzyıl sonu ile on dokuzuncu yüzyılın egemen müzik, edebiyat ve görsel sanat akımı Romantizm olarak adlandırılmaktadır. Romantik kelimesinin kökeni Orta ağ'da yaygın olan romans adlı edebi türden gelmektedir. Romans, bireysel kahramanlık ile egzotik ve gizemli olana vurgu yapan; bir şövalyenin veya bir kahramanın maceralarının anlatıldığı hikye türüdür ("Online Etymology Dictionary",

t.y., “Encyclopædia Britannica”, 2019). Bu dönem kendisinden bir önceki klasik akımı, Aydınlanma çağını ve onun getirdiği objektif düşünceyi reddetmek; bireyselliği, kendini ifade etmeyi ve duyguların tasvirini merkeze koymak olarak tanımlanabilir. Romantizmin bir diğer karşı çıkış noktasının da Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi'nin getirdiği yeniliklerle alakalı olduğu söylenebilir. Bunu da Romantiklerin ilham kaynakları, ulus kavramına olan bakış açıları, şehir hayatına karşılık kırsal yaşama yöneliş, doğada ilham arayışı, topluma karşı birey olmak, gelişen topluma karşı geçmişe, mitlere ve hayallere yönelme gibi örnekler üzerinden desteklemek mümkündür.

...Toplum kısmen bilim ve teknoloji tarafından yönlendirilen hızla değişiyorken, Romantizm teselliye geçmişte, mitlerde, rüyalarda, doğüstü ve irrasyonel olanda arıyordu. Yeni politik konseptin “ulus” kavramı yükselirken, Romantikler ulusun somut halini “sıradan insanlar” olarak kabul ediyordu. İnsanlar şehirlere doluşurken, Romantikler kırsal yaşama değer veriyor ve teselli, ilham ve keşif için doğaya bakıyordu. Sanayileşme bir kitle toplumunu meydana getirirken, Romantikler yalnızlığa ve bireye önem veriyordu. İnsanlar fabrikalarda, mağazalarda ve evlerde rutine bağlıyken, Romantikler yeniyi, sınırsızlığı ve egzotik olanı kovalıyordu... (Burkholder, et al., 2010: 602).

Romantizmin bu nitelikleri edebiyat ve resimde de karşılık bulmuştur. Filozof ve eleştirmen Friedrich Schlegel (1772-1829), klasik şiiri objektif olarak güzel, sınırlı bir kapsam ile temaya sahip ve evrensel geçerliliği olan şiir olarak, romantik şiiri ise kuralları ve sınırları aşmış doyumsuz arzuyu ve doğanın zenginliğini ifade eden şiir olarak tanımlamıştır (Burkholder, et al., 2010: 602). Romantizmin resimdeki örnekleri ise Fransız ressam Baron Antoine Gros'un Napoleon Savaşları ile ilgili tabloları (Napoleon Bonapart Yafa'da Veba Kurbanlarını Ziyaret Ederken) veya Théodore Géricault'un Medusa'nın Salı tablosu olarak verilebilir. Bu tablolardeki kahramanlık ve acı çekme duygularının aktarımına dikkat çekilmektedir (“Encyclopædia Britannica”, 2019).

Romantizmin müzikteki karşılığı, bestecilerin bir duygu, karakter veya ruh halini ifade etmek için armoni ve formda arayışlara yönelmeleri ile yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamaları olarak ifade edilebilir. Enstrümantal müzik için yazılan repertuarın ciddi biçimde genişlemesi, buna bağlı olarak lied, noktürn, prelüd ve mazurka gibi yeni türlerin ortaya çıkışı bu duruma örnek olarak verilebilir (“Encyclopædia Britannica”, 2019)*. Bu türler teknik açıdan virtüözlük elementler

*Lied: Almanca'da kelime anlamı şarkı olan, özellikle Romantik dönem ile özdeşleşmiş bir tür. Burkholder, et al., Lied'i müzikle müzikle şiirin bir tür kaynaşması, müzikal betimleme ve halk tarzıyla birlikte bireysel duyguların ifadesini merkeze alması gibi açılardan Lied'in tam bir Romantik dönem türü olduğunu belirtmiştir (2010: 606). Çoğunlukla solo vokal ve piyano ile icra edilir.

içermeleri ve Romantik dönem sanatçılarının genel bakış açılarının yansımalarını taşıması açısından önemlidir. Burkholder, et al.; E.T.A Hoffmann, Ludwig Tieck bazı yazarların enstrümantal müziği opera ya da madrigal türündeki konumundan veya sosyal rolünden bağımsız bir sanat olarak gördüğünü ve enstrümantal müzikler arasında programlı (anlatıma dayalı kesitler ya da olaylar içeren ve program adında yardımcı bir metni olan müzikler), karakteristik (belirli bir ruh hali, kişilik ya da olay yerini ifade eden müzikler) ve absolut müzik (ses ve form idealizasyonuna yönelik müzik türü) farklı tanımlamalar yaptığını belirtmektedir (2010: 603-604). Bestecilerin edebiyat ile olan bağından da ayrıca söz edilmelidir. Berlioz ve Schumann'ın profesyonel müzik eleştirmenliği yapması, Wagner'in müzik üzerine denemeler kaleme alması, hatta kendi Operalarının librettolarını yazması, Franz Schubert'in "Die Schöne Müllerin" adlı Lied koleksiyonunda metin olarak Wilhelm Müller'in şiirleri kullanması da yine bu duruma verilebilecek örneklerdir (Burkholder, et al., 2010: 606-607). Armonik dilin kapsamının klasik döneme nazaran genişlemesi de romantik dönemi klasik dönemden ayıran bir özelliktir. Butterworth, armonik dilin genişlemesini Weber, Mendelssohn, Wagner, Berlioz gibi besteciler üzerinden eksik yedili akorların sıkça kullanımı, herhangi bir tonal merkeze bağlı olmayan modülasyonlar, artmış altılı akorlar, napoliten akorlar ve apajatür kullanımı gibi örneklerle tanımlamıştır (1994: 191-198).

Noktürn: İrlandalı piyanist-besteci John Field tarafından bulunan, özellikle Chopin ile özdeşleşen bir 19. Yüzyıl piyano müziği türü. Virtuözlük elementleri içerir. Örneğin paralel üçlü ve altılı kullanımı, sağ elde geniş atlamalar, üçleme, beşleme, yedileme ve sol eldeki sabit 16'lıklara karşılık sağ elde kadans benzeri pasajlar (Burkholder, et al., 2010: 626).

Prelüd: Çoğunlukla doğaçlamaya dayalı ve giriş müziği olarak bilinen bir türken, özellikle 19. yüzyılda bağımsız bir tür olarak gelişmiş bir enstrümantal müzik türü. Chopin ile birlikte prelüd özel bir ruh halini ifade eden ya da teknik bir araç olarak gelişen bağımsız bir tür olmuştur (Dean, 2011).

Mazurka: Polonya halk dansı. Genel karakteri üç zamanlı ritme sahip olması, ilk vuruşunun noktalı olması ve zayıf vuruşlarının aksanlı olmasıdır (Bellingham, 2011). Chopin piyano için mazurka türünde pek çok eser bestelemiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

1750-1850 YILLARI ARASINDA GİTAR VE GİTAR MÜZİĞİNİN DURUMU

Bu tezin esas aldığı zaman dilimi Dionisio Aguado'nun yaşadığı dönem olan on sekizinci yüzyılın sonu ile on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısıdır. Ancak Aguado'nun gitar müziğini etkileyen faktörleri daha iyi anlayabilmek amacıyla bu bölüm gitar ve gitar müziğinin, 1750-1850 arasındaki tarihsel gelişimini esas almakta, bununla birlikte Rönesans ve Barok döneme de kısmen değinmektedir.

Gitar on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda da tıpkı Barok ve Rönesans dönemlerinde olduğu gibi zamanının müzikal unsurlarına göre şekillenmeye devam eden bir enstrüman olmuştur. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısından on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar olan süreçte, gitarın birden fazla türünün eş zamanlı olarak var olduğu ve her ülkede farklı bir gitar türünün kullanıldığı görülmektedir. Bu gitar türleri arasında en yaygın olarak kullanılanları; klasik dönemin başlangıcında mevcut olan beş çift telli Barok gitar (İng. Five course Baroque guitar), İspanya'da ortaya çıkıp gelişen altı çift telli gitar (İng. Six course guitar) ve ilk kez İtalya'da görülen beş tek telli gitardır (İng. Five string guitar). Bahsi geçen tüm bu gitar türleri, on dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren yerlerini altı tek telli gitar (İng. Six string guitar), diğer bir adıyla Romantik gitara bırakmışlardır. On sekizinci yüzyıl, gitarın fiziksel evriminin yanı sıra gitar müziğinde kullanılan notasyon sisteminin değişmesi ve gitarda akort sistemi ile tel diziliminin standartlaşmaya başlaması gibi önemli yenilikler de barındırmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ise, gitarın özellikle solo eser repertuarının bir önceki döneme göre daha çok geliştiği ve altı tek telli gitarın çıkışı ile birlikte, çalgının tekniğinin bir önceki döneme göre daha detaylı ele alınıp, özellikle sağ elin kullanımına dair yeni yaklaşımların geliştirildiği gözlenmektedir.

2.1. 1750-1800 Yılları Arasında Avrupa'da Yaygın Olarak Kullanılan Gitar Türleri

2.1.1. Barok Gitar (Beş Çift Telli Gitar) ve Barok Gitarın Klasik Dönemdeki Konumu

Klasik dönemin başlangıcında mevcut olan gitar türü Barok gitardır. Barok gitar, günümüz gitarına fiziksel olarak benzerlik göstermekle birlikte ondan daha küçük

boyutlarda olan beş çift telli bir gitar türüdür. Enstrümanın fiziksel özellikleri incelendiğinde, zaman içinde çeşitli değişimler gözlemlenmektedir. Kısaca değinmek gerekirse, 1581 yapımı Diaz gitarının boyu 77 cm. iken, 1700'lerin başında üretilen gitarların boyu 91 cm. olarak ölçülmüştür; perde sayısı altı ile on iki arasında olup (bu perdelerin bazıları gövde üzerinde kullanılırdı), perdeler bağırsaktan yapılmaktadır (Uluocak, 2011b: 16-18). Enstrümanın fiziksel yapısı klasik dönemde çok fazla değişikliğe uğramamıştır. Tyler & Sparks, bu gitar türünde yapımcıların bir gelenek olan süslü bir rozet yerine açık bir ses deliği kullanmaya başlaması dışında, Barok gitarın genel özelliklerinin değişmediğini belirtir ve on sekizinci yüzyılın tipik Fransız gitarlarına ait genel özellikleri şöyle sıralar: Ses tahtası ile aynı hizada olan bir sap, on adet akort kulakçığı, beş çift tel ve yarım ses aralıklı bağlanan bağırsaktan yapılmış on adet perde (2002: 200).



Şekil 1: Fransız çalgı yapımcısı Jean-Baptiste Voboam'a atfedilen, 1697 tarihli beş çift telli Barok gitar ("The Metropolitan Museum" of Art, t.y.)

Barok gitarın akort sistemi ve tel dizilimi, Barok dönem boyunca bir standarda sahip olmamıştır. Bunun sebebi ise gitarla icra edilmek istenen müzik türü ve o müzik türünün gerektirdiği çalım şeklidir. Yapılmak istenen müzik türü ve çalım şekli, akort sistemi ile birlikte gitarda hangi tipte tellerin kullanılacağını da belirlemekteydi. Çiftler halinde kullanılan bu teller ya unison ya da oktavlı olarak akortlanıyordu. Barok dönem gitar müziğinin önemli isimlerinden biri olan İspanyol besteci Gaspar Sanz, 1674 tarihli "Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Española" adlı kitabında, Barok gitarda tel

diziliminin nasıl düzenlediğine dair bilgiler vermektedir. Sanz'ın sözlerinden de anlaşılacağı üzere icra edilen müzik türüyle o türün gerektirdiği çalım şekilleri, gitardaki tel diziliminin nasıl düzenleneceğini doğrudan belirlemektedir:

Gitarda, tellerin dizilimini ayarlama da çeşitli yöntemler vardır. Örneğin, Roma'daki usta gitaristler, gitarlarında ince teller kullanırlar. Bu üstatlar, dördüncü ve beşinci tellerde bourdon kullanmazlar. Oysa İspanya'da, dördüncü ve beşinci tellerde bourdon kullanılması alışılmış bir uygulamadır. Her iki yöntem de güzeldir, fakat kullanım amaçları farklıdır. Gürültülü, popüler müzikleri (musica rudiosa) çalmak isteyenler için bourdon kullanmak doğrudur. Fakat zerafetle, incelikle ve tatlı bir şekilde çalmak ve campanella tekniğini uygulamak isteyen bir gitarist için bourdon kullanmak iyi bir sonuç vermeyecektir. Çünkü bir telin ince, diğer telin kalın olması durumunda sol el parmakları perdelere dengeli bir şekilde basamamaktadır. Kullanılan bourdon sol elin trilleri, bağlı çalırları veya cesurca yapması gereken diğer hareketleri engellemektedir. Sonuç olarak hangi tarzda müzik çalmak istiyorsanız, akordunuz o tarza uygun olmalıdır (Uluocak, 2011b: 34).

Sanz'ın bahsettiği bourdon (Fr.) adlı teller; Rönesans, Barok ve Klasik dönemde kullanılan çift telli gitarlar için önemlidir. Bu gitarlarda kendisinden bir oktav ince bir telle birlikte bağlanan tel çiftlerinden kalın olanına bourdon denilmektedir. “Bu tel, ikili olarak kullanıldığı diğer telin bir oktav altına akort edilirdi” (Uluocak, 2014: 16).

Barok döneme ait gitar müziklerinde kullanılan akort sistemleri ve tel dizilimlerine birkaç örnek verilebilir. Jacques Cellier'in akort sistemi (1585) sadece dördüncü telde bourdon kullanmakta ve kalından inceye Sol-Do-Mi-La-Re şeklinde sıralanmaktadır. Juan Carlos Amat (1596) beşinci ve dördüncü telde bourdon kullanmakta ve kalından inceye La-Re-Sol-Si-Mi şeklinde sıralanmaktadır. Luis de Briçeno (1626) bütün telleri unison olarak kullanmıştır ve kalından inceye La-Re-Sol-Si-Mi tel dizilimini tercih etmiştir. Francesco Corbetta (1615-1681) ise yine kalından inceye La-Re-Sol-Si-Mi dizilimini yapıp sadece dördüncü telde bourdon kullanmıştır. (Uluocak, 2011b).

Barok gitarın klasik dönemde en yaygın kullanıldığı ülke Fransa'dır. Fransa, bu dönemde müzisyenlere en iyi ekonomik olanakları sunduğu için İtalyanlar başta olmak üzere Avrupa'nın başka ülkelerinden gelen müzisyenler de Paris ve Lyons şehirlerine yerleşmiştir (Tyler & Sparks, 2002: 199). İtalyanların Fransa'ya yerleşmesi Barok gitarın yanı sıra galant stil adı verilen müziğin Fransa'da yaygınlaşmasını sağlamıştır. “Bu müziğin temelini basit, sade bir melodi ve bu melodiye eşlik eden akorlar oluşturmakta, bu akorlar ise çoğunlukla arpejle çalınmaktaydı” (Uluocak, 2014: 16). Galant stilin Fransa'da yaygınlaşması, Barok gitarı da etkilemiştir ve bu çalgı için iki açıdan önemli olmuştur: Birincisi, galant stil arpej çalmayı gerektirdiği için, gitarı şarkı

eşliği için çok uygun bir çalgı konumuna getirmiştir. İkinci olarak ise galant stil, gitarda standart bir tel dizilimi ile akort sisteminin oturmasına katkı sağlamıştır.

Klasik dönemde beş çift telli gitar için çoğunlukla kabul edilen akort sisteminde teller kalından inceye La-Re-Sol-Si-Mi şeklinde dizilmekte, dördüncü ve beşinci teller bourdonlu olarak kullanılmaktadır. Uluocak; G. Merchi, P.J. Baillon, F. Alberti ve B. Vidal gibi klasik dönem gitarist bestecilerinin, eserlerinde bu akort sistemini esas aldığı, fakat A. Bailleux gibi bazı bestecilerin de yalnızca beşinci teli oktavlı diğer telleri ise unison olarak kullandığını belirtmiştir (2014: 17). Alves galant stilin getirisi olan arpejli alımın, bas notaları gerektirdiğini ve bu yüzden de on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında bourdon tellerini gitarda kullanmanın bir zorunluluk olduğunu belirtir (2015: 68).

2.1.2. Altı Çift Telli Gitar

Fransa'da Barok gitarın kullanımına eş zamanlı olarak, İspanya'da 1750'lerin sonunda gitara altıncı telin eklenmesi ile "altı çift telli gitar" adı verilen gitar türü ortaya çıkmıştır. Tyler & Sparks altı çift telli gitarın varlığını 1760'ta Madrid'de yayımlanan bazı gazete ilanlarına dayandırmakta, bu gazetelerde gitar yerine vihuela kelimesi geçse de, buradaki vihuelanın Rönesans'ın yaygın enstrümanı olan vihuela olmadığını, on yedinci yüzyılın ortasından itibaren İspanya'da gitar ve vihuela kelimelerinin eş anlamlı kullanıldığını belirtmektedir (2002: 195). algının ulaşılabilen en eski örneği de bu ülkeden çıkmıştır. Bu algı örneği İspanyol gitar yapımcısı Francisco Sanguino tarafından 1759 yılında Sevilla şehrinde yapılmış olup şu anda Hague şehrindeki Gemeentemuseum'da (Hollanda) bulunmaktadır ve gitarın ses tahtasını güçlendirmek için kullanılan balkon sistemine (İng. Fan-strutting) sahip ilk gitardır (Alves, 2015: 69). Şekil 2'de bu gitara ait bir görsel bulunmaktadır. Görselin altındaki yazıda kafa kısmının orijinal olmadığı belirtilmiştir (Tyler & Sparks, 2002: 197).



Şekil 2: Francisco Sanguino tarafından 1759'da yapılan ilk altı çift telli gitar örneği (Tyler & Sparks, 2002: 197)

Altı çift telli gitar, Avrupa'da sadece İspanya'da yaygın olarak kullanılmış ve yalnızca bu ülkede gelişkin bir repertuvara sahip olmuştur. “Fransızlar Barok gitardan, İngilizler ise guittar adını verdikleri İngiliz gitarından vazgeçmiyorlardı. İtalyanlar ise Barok gitarın yanı sıra batente gitar denilen bir gitar türünü daha kullanıyordu” (Uluocak, 2014: 24). Altı çift telli gitarın tel dizilimi olarak günümüz gitarıyla aynı sistemi paylaşır. Teller kalından inceye doğru, Mi-La-Re-Sol-Si-Mi şeklinde sıralanmaktadır. Fakat akort sisteminde bas tellerin hangisinin unisonlu ve hangisinin oktavlı olarak kullanıldığı besteciye göre değişmektedir. “Örneğin Guzman (1773) eşlik müziklerinde tüm tellerde unison, solo eserlerde ise dördüncü, beşinci ve altıncı tellerde oktavlı akort kullanır, Ferandiere (1799) ise altıncı telde oktavlı, diğer tellerde unison bir akort sistemini tercih ederdi” (Uluocak, 2014: 24). Çalgının varlığı İspanya'da on dokuzuncu yüzyılın başlarında da devam etmiştir. Bu durum, altı tek telli gitar için çalışmalar yapan Dionisio Aguado'nun 1819 tarihli “Collecion de Estudios” kitabı ve 1825 tarihli “Escuela da Guitarra” adlı gitar metodunda, gitarda çift tel ile tek tel arasında karşılaştırma yapmasından anlaşılmaktadır.

2.1.3. Beş Tek Telli Gitar ve Gitarda Çift Tellerin Terk Edilmesi

Gitar tarihinde tellerin tekli olarak kullanımı ilk kez on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında görülmektedir. Bu da beş tek telli gitar olarak adlandırılabilir gitar türünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Beş tek telli gitar özel bir enstrüman olarak üretilmemiş, beş çift telli Barok gitarda tellerin tekli olarak kullanılması ile ortaya çıkmıştır (Uluocak, 2014: 27). Bu dönemden itibaren gitarda tek tel kullanımının yaygınlaşmasının temel sebepleri, çift tellerde akort yapmanın ve aynı kalitede çift tel bulmanın zor olması ile tek tellerden daha temiz ses üretilmesi olarak sıralanabilir. Gitara porteli nota yazımını adapte eden İtalyan gitarist Giacomo Merchi, 1777 tarihli gitar metodunda beş tek tel bulmanın beş çift tel bulmaktan daha kolay olduğunu, beş tek telin daha kolay akort edilip daha pürüzsüz bir ses ürettiğini belirtmiştir (Tyler & Sparks, 2002: 218). Benzer sebepler Fransız gitarist Charles Doisy tarafından kendi gitar metodunda da desteklenmiştir. Doisy, 1801 tarihli gitar metodunda, çift tellerin oktavlı ya da unison olarak akort edildiğinden bahseder fakat kendi düşüncesinin tek telleri kullanmak olduğunu belirtir. Çünkü Doisy'e göre tek tellerde sesler daha saf çıkmakta, çift telleri eşleştirme problemi ortadan kalkmakta ve akort yaparken daha az zaman harcanmaktadır (Tyler & Sparks, 2002: 243). İspanya'da ise Federico Moretti'nin gitarda tek tel kullanımını tercih ettiği görülmektedir. İtalyan gitarist, 1799 tarihli "Principos para tocar la guitarra de seis ordenes" isimli gitar metodunda, kendisinin yedi tek telli gitar kullandığını, fakat İspanya'da altı çift telli gitarın yaygınlığından ötürü metodunu altı çift telli gitara göre uyarladığını belirtmiştir. Moretti'nin tek tel kullanma sebebi ise çift tellerin yarattığı akort problemini engellemektir (Tyler & Sparks, 2002: 233).

2.2. Altı Tek Telli Gitar (Romantik Gitar)

Gitarda tek tel kullanımının yaygınlaşması ve Tüm Avrupa'da tek bir gitar türünün ortak olarak kullanılması, altı tek telli gitarın (Romantik gitar) çıkışı ile mümkün olmuştur. Romantik gitar, gitarın on sekizinci yüzyılda geçirdiği fiziksel evrimin son basamağıdır ve ayrıca Torres gitarından önceki son gitar türüdür.* Romantik gitarın taşıdığı fiziksel özellikler günümüz gitarına oldukça yakındır. Ağaçtan yapılan akort vidaları (İng. Wooden Peg) yerine akort burgularının (İng. Machine Head)

* Torres Gitarı: On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İspanyol gitar yapımcısı Antonio Torres de Jurado tarafından üretilen ve günümüz klasik gitarının fiziksel olarak temelini oluşturan gitar türü.

kullanımı, hareket ettirilebilen bağırsak perdelerin yerine sabit perdelerin kullanılması (bu perdeler öncesinde fildişi veya abanozken sonradan metalden yapılmıştır), rozet yerine açık ses deliğinin eklenmesi, enstrümanın düz bir sırta sahip olması, köprünün eskiye nazaran daha yükseltilmesi ve enstrümanın değişen boyutlarının sonucunda on ikinci perde ile gövdenin birleşme noktası olması, enstrüman gövdesinin balkon sistemine sahip olması ve ses deliğine kadar uzanan sapların bulunması, Romantik gitarın günümüz klasik gitar ile taşıdığı ortak özelliklerdir (Heck et al., 2001; Uluocak, 2014) Romantik gitarın çıkış yeri olarak İtalya ve Fransa gösterilmektedir. 1785 yılında Marsilya (Fransa) ve Napoli’de (İtalya) üretilen gitarlar, aslen altı tek telli gitarlardır (Heck, et al., 2001). Akort sistemi günümüz gitarıyla aynıdır ve teller kalından inceye doğru, Mi-La-Re-Sol-Si-Mi şeklinde sıralanmaktadır. Şekil 3’te iki adet Romantik gitar örneği verilmiştir. Soldaki gitarda perdelerin gövde üzerine yapıştırılması, sağdaki gitarda ise sapın ses deliğine kadar uzanması dikkat çekicidir.



Şekil 3: Pierre-René Lacôte tarafından yaklaşık olarak 1835 yılında (solda) ve Johann Anton Stauffer tarafından 1835-1840 yılları arasında (sağda) üretilen altı tek telli gitar örnekleri (“The Metropolitan Museum” of Art, t.y.)

Romantik gitarın etkin olarak kullanılması on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında gerçekleşmiş ve bu dönemden itibaren kendisinden önceki bütün gitar türleri arasından sıyrılıp Avrupa’da kullanılan tek gitar türü hâline gelmiştir. Başta Ferdinando Carulli (1770-1841), Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), Mateo Carcassi (1792-1853) ve Mauro Giuliani (1781-1829) gibi isimler yazdıkları metotlar,

yayınladıkları eserler ve verdikleri konserler ile enstrümanın hem teknik hem de müzikal gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Romantik gitarın neden diğer gitar türleri arasından sıyrılıp bütün Avrupa’da ortak kullanılan tek gitar türü haline geldiği sorusuna iki cevap verilebilir. Birincisi altı tek telli gitar, diğer gitar türleri ile kıyaslandığında, armoni açısından daha geniş olanaklara sahiptir. Armonik olanaklarının genişliği gitarda kullanılan akorların pozisyonlarını da belirlemektedir. Buna göre altıncı telin (Kalın mi teli) eklenmesi pek çok akorun kök sesi ile birlikte çalınmasını sağlamıştır. Bu da, armonik derecelerin gitar üstünde temel fonksiyonlarıyla birlikte daha etkili kullanılmasına olanak vermiştir.

Bu; birinci, dördüncü ve beşinci derecelerin kök seslerini en kalın üç telde kullanıyor iken, eş zamanlı olarak en ince üç telin akorsal, melodik ve süslemeli kullanımı için gerekli olan asgari gelişme değil miydi? Kalın mi teli, birinci tel olan ince mi ile birlikte iki oktavı tamamladı, böylece klasik gitara, beş çift telli barok gitarın yaklaşık 200 yıldır direndiği bir çeşit mükemmellik kazandırdı (Turnbull, 2006: 64).

İkinci cevap ise Romantik gitar, diğer gitar türleri gibi çift telli değil tek tellidir, bu da tek telin daha önce bahsedilen avantajlarının kullanılmasını ve gitardaki pek çok teknik unsurun çift tellere nazaran daha kolay icra edilmesini sağlamaktadır. Romantik gitarın yaygınlaşmasında ve gitar tekniğinin gelişiminde önemli rol oynayan isimlerden biri olan Dionisio Aguado, Escuela da Guitarra adlı metodunda tek telleri neden tercih ettiğini altı madde halinde sıralamıştır (1825: 27):

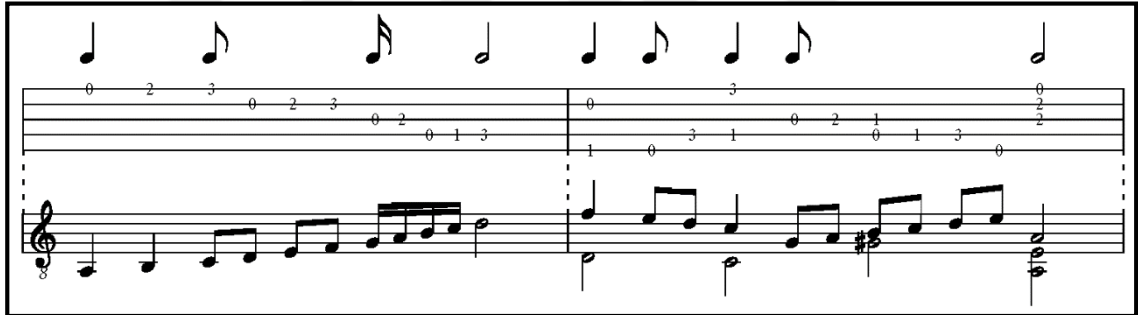
*Gitarı tek telli olarak tercih ettiğimi söylemiştim ve bunun için çok iyi sebeplerim var: 1. Klavyenin bir ucundan diğerine unison formunda çift tel bulabilmek zor. 2. Geleneksel olarak çift telli gitarlarda chantarelle teli tek olarak bırakılıyor. Bu da bu telden diğerlerine geçerken seslerde bir eşitsizliğin algılanmasına sebep oluyor. 3. Bir gelenek olarak hâlâ altıncı tel bir üst oktav veren ince telle çift olarak bağlanıyor ki bu gülünç bir gelenek, çünkü bas notaların duyulmasını engelliyor. 4. Eğer birisi tek tele dokunurken zorluk yaşıyorsa, iki telde daha fazla zorluk yaşayacaktır. 5. Boş teller haricinde çift teller ile tek telden daha çok ses üretilebileceğini düşünmek bir hatadır. Çünkü ses, titreşimlerin uzunluğundan üretilir ve sesleri tek telden elde etmek, çift telde üretmekten çok daha kolaydır. 6. Son olarak çift teller ajilite için engeldir ve akordun korunmasını zorlaştırmaktadır.**

Romantik gitar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında popüler bir enstrüman olmuş; sonrasında ise yerini aşamalı olarak Torres gitarına bırakmıştır. Uluocak, Romantik gitarın 1850’lerden sonra gözden düşme sebebini piyano yapımının gelişmesi ile opera ve orkestra müziğinin yayılması olarak göstermekte ve bu sebeple gitaristlerin hayatlarını kazanmakta zorlandığını, gitar konserlerinin iptal edildiğini, gitar bestecilerinin eserlerini yayımlamakta güçlük çektiğini ve böylece Romantik gitar dinleyicisinin azaldığını belirtmektedir (2014: 81-82).

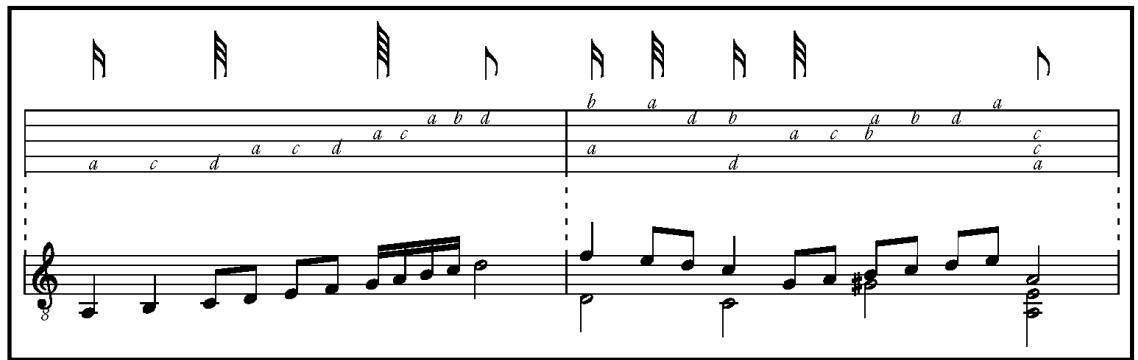
* Alıntıda geçen chantarelle kelimesi, telli çalgılarda en ince teli belirtmek için kullanılan Fransızca bir kelimedir.

2.3. Porteli Nota Yazımının Gitar Müziğinde Kullanılması

Gitarın fiziksel evriminin yanı sıra, gitar müziği için on sekizinci yüzyıldaki en önemli yenilik, gitar müziğinin yazımındaki değişikliktir. Bu değişiklik on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında tablatur sisteminin terk edilip, gitar müziğinin porteli nota sistemi ile yazılmasıyla gerçekleşmiştir. Gitar müziğinin yazımında Klasik dönemden önce çeşitli tablatur sistemleri kullanılmaktaydı. Gitar müziğinin yazımı ilk olarak İtalyanlar ve Fransızlar tarafından kullanılan lavta tablaturlarının gitara uyarlanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu sistemlerde lavtada altı tel olduğu için altı adet çizgi çekilir ve bu çizgiler üstünde lavtanın her bir perdesi Fransız Tablaturu ise harfle, İtalyan tablaturu ise sayı ile gösterilirdi ve ritimler porteli nota yazımında kullanılan nota sapları ile belirtilirdi (Uluocak, 2011a: 47-49). Lavta tablaturlarındaki sistem daha sonra Rönesans ve Barok gitarlarına da uyarlanmıştır. Rönesans gitarı dört çift telli olduğu için 4 çizgi üzerinden, Barok gitar ise beş çift telli olduğu için beş çizgi üzerinden yazılmıştır. Şekil 4 ve 5'te sırasıyla İtalyan ve Fransız lavta tablaturlarının Barok gitara ve porteli nota sistemine uyarlanmış karşılıkları bulunmaktadır.



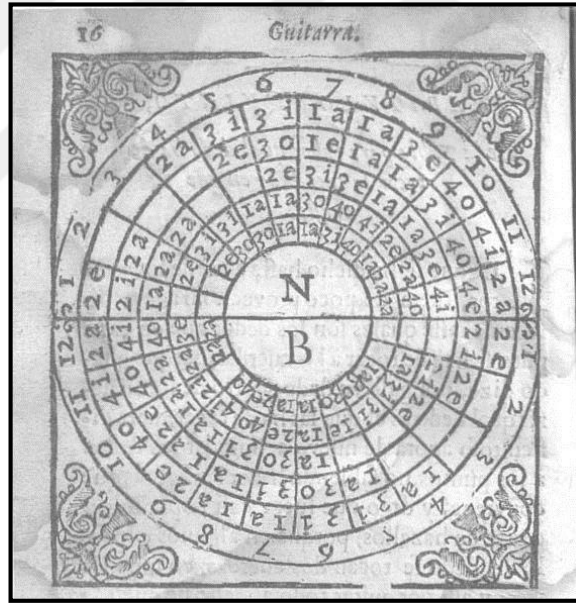
Şekil 4: İtalyan lavta tablaturunun barok gitarda kullanım şekli ve porteli nota sistemine uyarlanması (Tyler & Sparks, 2002: 165)



Şekil 5: Fransız lavta tablaturunun barok gitarda kullanım şekli ve porteli nota sistemine uyarlanması (Tyler & Sparks, 2002: 166)

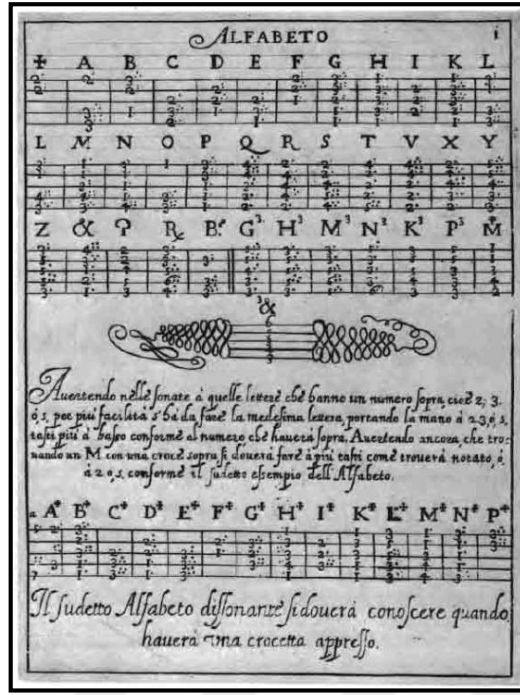
Barok gitar için daha sonra lavta tablaturları dışında üç farklı yazım sistemi daha ortaya çıkmıştır. Bunlar Joan Carles Amat tarafından oluşturulan rakamlı sistem, “Alfabeto” adı verilen bir sistem ve “karma tablatur” olarak bilinen yazım sistemidir. Amat’ın rakamlı sistemi ve alfabeto sistemi, gitardaki akorları sembolize etmek için oluşturulmuştur. Karma tablaturda ise punteado ve rasgueado stillerinin bir arada gösterilmesi amaçlanmıştır. “Punteado, notaların lavta müziğinde olduğu gibi tek tek çalınması iken, rasgado, gitarın ya da çalgının tüm tellerine vurularak, akorlarla ve ritimlerle çalınmasıdır. Bu tür bir çalım, sadece şarkılara veya danslara eşlik yapmak için gereklidir” (Uluocak, 2011b: 37).

Amat’ın rakamlı sistemi, yalnızca Amat’ın kendisi tarafından kullanılmıştır. Bu sistem Amat’ın 1596 tarihli “Guitarra Española” isimli metodunda yer alır ve her bir rakam bir akoru temsil eder (Uluocak, 2011b: 38).

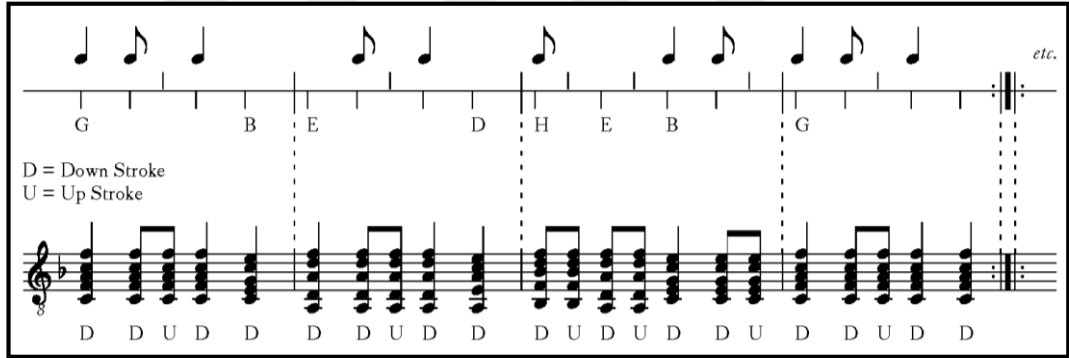


Şekil 6: Joan Carles Amat’ın rakamlı sistemi
(Amat, 1701: 16)

Alfabeto sistemi, Girolamo Montesardo tarafından 1606’da tanıtılan, özellikle rasgado çalım tarzını esas alan ve gitarda en çok kullanılan 27 akorun her birinin bir harf tarafından temsil edilmesine dayanan bir sistemdir. Bu sistemde ritimlerin gösterimi ve akorun hangi yönde çalınacağı aşağı ve yukarı yerleştirilen çizgilerle belirtilir (Dart, Morehen, Rastall, 2001).

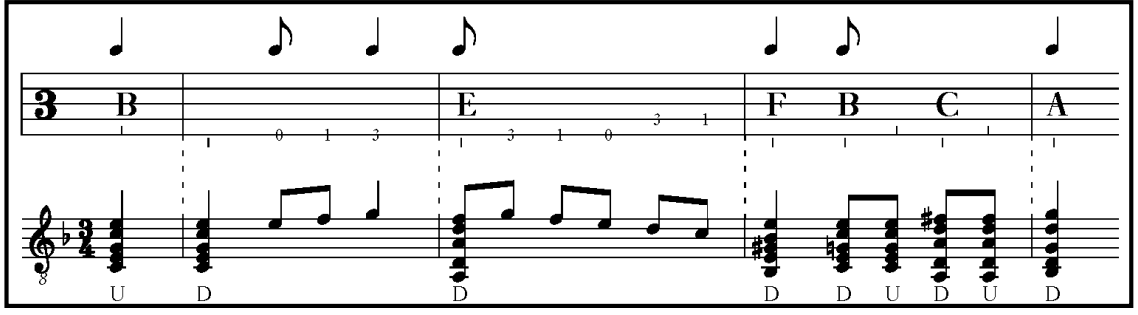


Şekil 7: İtalyan Barok gitarist Giovanni Paolo Foscari tarafından kullanılan Alfabeto sistemi (Tyler & Sparks, 2002: 170)



Şekil 8: Alfabeto notasyonu (üstte) ve onun porteli nota sistemindeki karşılığı (altta) (Tyler & Sparks, 2002: 169)

Karma tablatur ise lavta tablaturu ile alfabetonun karışımı olan bir sistemdir. İlk kez Paolo Foscari tarafından kullanılan karma tablatur sisteminde, akorlar tıpkı alfabeto sistemindeki gibi harflerle gösterilir fakat aynı zamanda lavta tablaturunda olduğu gibi ritimleri göstermek için nota sapları ve hangi perdeye basılacağını gösteren sayılar mevcuttur (Uluocak, 2011b: 48).



Şekil 9: Karma tablatur sistemi (üstte) ve porteli nota sistemindeki karşılığı (altta) (Tyler & Sparks, 2002: 171)

1750’li yıllara gelindiğinde de gitar müziğinin yazımı için tablatur kullanımı devam etmiştir. Fakat dönemin müzikal özellikleri gitarın müziğinin yazım sisteminin de değişmesine yol açmıştır. Gitarın Klasik dönemde yaygın kullanılan bir eşlik enstrümanı olması da buna katkı sağlamıştır. Uluocak (2014), gitar için 1750’lerden itibaren solo, düo, keman-gitar, flüt-gitar eserleri bestelendiğini, fakat bu müziğin yazımı konusunda bir problem olduğunu belirtmiştir; bu problem de diğer enstrümanların porteli nota yazımını kullanırken gitarda hâlen tablatur yazımının kullanılmasıdır (18). Bu noktadan hareketle denilebilir ki, gitar müziğinin yazım şeklinin değişmesi, gitarın Klasik dönemdeki eşlik enstrümanı statüsünü sürdürebilmesi ve diğer enstrümanlarla birlikte rahatlıkla çalınabilmesi için bir zorunluluk hâlini almıştır.

Gitarda porteli nota yazımının kullanıldığı en eski örnek ise İtalyan besteci ve gitarist Giacomo Merchi’ye (1730-1789) aittir. Merchi’nin 1757’de yayınladığı Op. 3 İki Gitar İçin Dört Düo isimli eseri tarihte porteli nota ile yazıldığı bilinen ilk gitar müziğidir (Uluocak, 2014: 18). Merchi, 1761 tarihli gitar metodunda, tablatur yerine porteli nota yazımını kullanma sebebini ise şu şekilde açıklamıştır (Tyler & Sparks, 2002: 201):

Bunun bir suistimal olduğuna inanıyorum ve aşağıdaki nedenlerle bunu kanıtlayayım. Sadece tablatur bilenler gerçekte çalamazlar ve dengesiz olarak sadece rutine eşlik ederler. Başarılı bir şekilde tablatur kullananlar onu öğrenmeden önce iyi müzisyenlerdi ve ona ihtiyaçları yoktu. Bu sebepler, kendi çalışmamda tablaturun kullanımını baskılamama neden oldu. Şayet birisi sol elin pozisyonunun işaretlenmesinin (belirlenmesinin) gerekliliğini belirtirse, buna keman, çello vb enstrümanlarda asla tablatur kullanılmaması ile cevap veririm. Ve gitarın perdelere sahip olması nedeniyle tablatura bu enstrümanlardan daha az ihtiyacı vardır. Diğer enstrümanlarda olduğu gibi, başarı için gerekli olan tek şey iyi bir yöntemin uygulanmasıdır. Benimkini kolaylaştırmak, berraklaştırmak ve hem fikirliliği sağlamak için hiçbir şeyi göz ardı etmedim.



Şekil 10: Giacomo Merchi'nin Op. 3 İki Gitar İçin Dört Düo isimli eserinin birinci bölümünden bir kesit (Tyler & Sparks, 2002)

Gitarda porteli nota yazımı, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına yayılarak gitaristler arasında kabul görmüştür. Tablatur kullanımının birden terk edilmediğini dönemin gitar metotlarını inceleyerek fark etmek mümkündür. Örnek olarak Merchi'nin çağdaşı olan Michel Corette'nin 1762 tarihli kendi gitar metodunda hem tablaturu hem de porteli nota sistemini aynı anda kullanıldığı görülmektedir. Metot, beş çift telli Barok gitara göre düzenlendiği için tablatur sisteminde beş teli temsilen beş adet çizgi bulunmaktadır ve sol elin basacağı perdelerin her biri bu çizgiler üzerinde harf ile gösterilmektedir. Perdelerin harflerle sembolize edilmesinin Fransız lavta tablaturu sistemine ait olduğu söylenebilir. Corette, metodunda önce tablatur sistemine göre sesleri göstermekte, ardından da bunların porteli nota yazımındaki karşılıklarını vermektedir.

*Exposition des Tons sur les Cinq Cordes
par notes et par Tablature).*

5^e Corde. 4^e Corde. 3^e Corde. 2^e Corde. 1^e Corde.

Les Diezes *, et les Bémols qui se prennent sur les même Touches.

5^e Corde. 4^e Corde. 3^e Corde. 2^e Corde. 1^e Corde.

On note dans la Tablature le Caractere de la note au

Şekil 11: Michel Corette'nin 1762 tarihli gitar metodundan tablatur ve porteli nota sistemini aynı anda kullanılmasına bir örnek (Corette, 1762: 17)

Corette'den ayrı olarak, 1773 tarihinde Anthony Bailleux'un ve 1778'de B. Vidal'in yazdığı gitar metotları da hem tablatur sistemini hem de porteli nota yazımını birlikte içermektedir (Moolman, 2010: 32). Tablatur sisteminin gitarda tamamen terk edilmesi on sekizinci yüzyılın sonlarında gerçekleşmiştir. İspanya'da on sekizinci yüzyıl sonlarına doğru Fernando Ferandiere ve Federico Moretti gibi önemli gitar bestecileri tarafından altı çift telli gitar için yazılan metotlarda yalnızca porteli nota sistemi kullanılmıştır.

Num.^o 3.

Formacion de los tonos maiores.

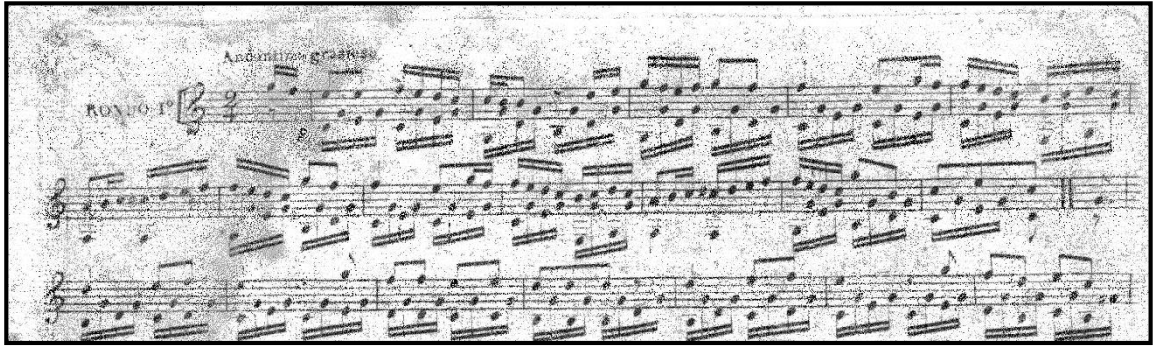
de G de A de befa de C de D de E de f

Şekil 12: Fernando Ferandiere'nin 1799 tarihli gitar metodundan porteli nota sistemini kullanmasına bir örnek (Ferandiere, 2013: 131)



Şekil 13: Federico Moretti'nin 1799 tarihli gitar metodundan porteli nota sistemini kullanmasına bir örnek (Moretti, 1799)

1750'li yıllarda porteli nota yazımına geçişin gitar müziği için önemli olması ile birlikte, bu sistemin günümüzdeki şekli ile gitar müziğinde kullanılmasının temeli on sekizinci yüzyıl sonlarında atılmıştır. Porteli nota ile yazılan ilk gitar eserlerinde günümüzdeki gibi melodi ve eşlik partiyonlarının ayrımı bulunmamaktaydı. Bu dönemin yaygın anlayışı olarak, bir gitaristin yeterli bir armoni bilgisine sahip olması ve hangi notayı ne kadar uzunlukta çalacağı kendisinden pratik olarak beklenmekteydi (Tyler & Sparks, 2002: 200-201). Bunu değiştiren isim ise İtalyan gitar bestecisi Federico Moretti olmuştur. Moretti, gitar müziği tarihinde partiyon ayrımını eserlerinde gösteren ilk gitar bestecisidir. Şekil 14'te Federico Moretti'nin Op. 3 No. 1 Do majör Rondo eserinden bir kesit gösterilmekte, eserdeki partiyon ayrımları net olarak göze çarpmaktadır.



Şekil 14: Federico Moretti'nin Op. 4 No. 1 Do majör Rondo eserinden bir kesit (Moretti, t.y: 2)

Moretti'nin gitar müziği yazımına getirdiği bu yenilik, özellikle on dokuzuncu yüzyılın iki önemli gitar bestecisi Fernando Sor ve Dionisio Aguado'yu çok etkilemiştir ve her ikisi de kendi gitar metotlarında Moretti'nin öneminden bahsederler.

O zamanlar hâlâ M. Frédéric Moretti hakkında bilgim yoktu. Arkadaşlarımdan birinin çaldığı eşliklerinden birini duydum; ve bastaki ilerleyişin yanı sıra, ayırt edebildiğim

armonik kısımlar da, bana onun yeteneği hakkında iyi bir fikir verdi; Onu gitaristler için kaybolan yolu aydınlatmaya yarayan meşale olarak gördüm (Sor, 2003: 6).

Müziğin türü ve yazım tarzı bir süre önce büyük bir değişikliğe uğradı: Sonunda, birisi her bir notaya tam değerini vermek ve çalmak için mümkün olan her şeyi hassasiyetle yazmak için geldi. D. Federico Moretti, yazılı müziğindeki iki bölümün ilerleyişini; bir tarafta melodiyi, diğer tarafta ise arpej eşliğini göstermeye başlayan ilk kişidir (Aguado, 1825).

2.4. 1750-1850 Yılları Arasındaki Gitar Tekniğine Dair Bilgiler

Dionisio Aguado'nun gitar tekniği ile ilgili çalışmaları, gitar tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu sebeple, bu çalışmada Aguado'nun yaşadığı dönemdeki gitar tekniğinin durumu ve onun katkıları ile ilgili birkaç önemli bilginin verilmesinin faydalı olduğu düşünülmektedir.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın gitar tekniği günümüze göre oldukça farklıdır. Her iki dönem için de gitaristler, kendi bakış açılarına göre gitar tekniğine dair farklı yorumlar getirmektedir. Bu farklılıklar en çok gitarın tutuş pozisyonu ile ilgilidir. “Gitarların küçük boyutta olması tutuş biçimini doğrudan etkileyen bir faktördü” (Uluocak, 2014: 37). Örnek olarak, Federico Moretti'ye göre (1769-1839) on sekizinci yüzyıla ait bir gitar tutuşu şu şekilde tanımlanmıştır (Tyler & Sparks, 2002: 260):

1. Gitarın gövdesinin alt bölümü sağ uyluk üzerine yaslanmalıdır. 2. Sol el yarı daire formunda ve en az vücuttan altı inç yüksekte olmalıdır. 3. Klavye, elin avuç içine yaslanmak yerine işaret parmağının başparmakla şekillendirdiği yarı daire formu tarafından desteklenmelidir. 4. Sol elin parmakları teller üzerinde kavisli olmalıdır, çünkü bu şekilde elinizi daha zarif bir pozisyonda tutarsınız ve parmaklar tellerin üzerine daha iyi hazırlanmış halde basar. 5. Sağ kolun dirsek ile bilek arasındaki orta noktası destek noktası olacak şekilde, doğal olarak gitarın gövdesinin üst kısmına dayanır. 6. Sağ el tellerle neredeyse yatay tutulduğunda doğrudur, bu durumda teller daha kolay çekilebilir ve tırnaklar rahatsız olmaz, çünkü aksi takdirde telleri tatlılık ve uyumla çekmek imkânsız olacaktır. 7. Aynı elin serçe ve yüzük parmakları, gitarın ses tahtası üzerinde köprü ile ses deliği ya da rozet arasındaki boşlukta, birinci tele yakın ve rozetten ziyade köprüye bitişik olarak yaslanmalıdır. Gitarı bu şekilde tutmaya kendini alıştıran çalıcı, gövdeyi zarif ve doğal bir biçimde tutup daha az çabayla ve yorulmadan çalar çünkü o doğal pozisyonundadır.

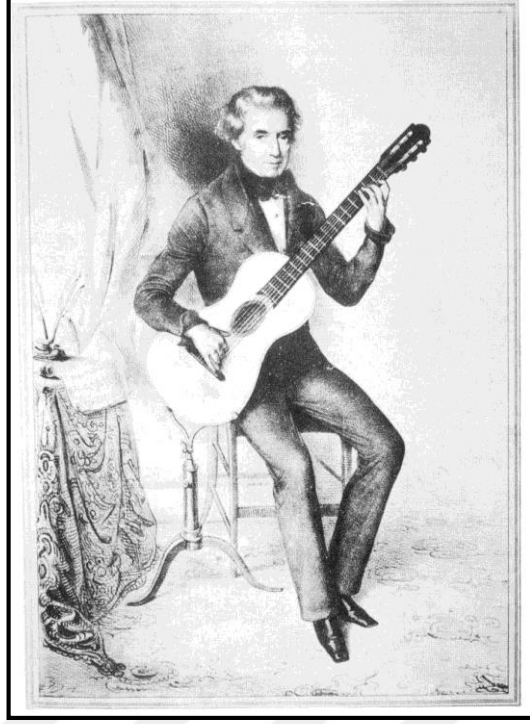
Gitar gövdesinin sağ uyluk üzerinde kullanılması on sekizinci yüzyılda yaygın olarak kabul görmüştür. Bu tutuş şeklinde bazı gitaristler yardımcı bir malzeme kullanmaktadırlar. Alberti'ye göre bu tutuş sağ ayağın altına koyulan bir ayaklıkla desteklenebilirken, Corette için ise bu tutuş bir askıyla desteklenebilirdi (Tyler & Sparks, 2002; Uluocak, 2014).

Moretti'nin belirttiği tutuşun yedinci maddesinde geçen sağ el konumu da on sekizinci yüzyılın gitar tekniğinin temel özelliklerinden biridir. Bu konum, Rönesans ve

Barok dönemine ait gitar tekniğinden gelmektedir. Bu sağ el konumunda, yüzük ve serçe parmakları gitar gövdesine yaslanır, teller başparmak (gitar terminolojisinde p harfi ile gösterilir), işaret parmak (gitar terminolojisinde i harfi ile gösterilir) ve orta parmak (gitar terminolojisinde m harfi ile gösterilir) ile çekilirdi. Bu tekniğin yalnızca serçe parmağın gitara yaslandığı hali mevcuttur fakat yüzük parmağı (gitar terminolojisinde a harfi ile gösterilir) aktif olarak kullanılmazdı. Sağ elin gitar gövdesine yaslanarak kullanılması, on sekizinci yüzyılın tamamı ve on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı boyunca uygulanmıştır. Bu tekniği günümüz gitarlarında her ne kadar uygulaması imkânsız olsa da o dönemin gitarlarında köprü ve tel yüksekliği daha düşük olduğu için rahatlıkla uygulanabilmekteydi (Tyler & Sparks, 2002: 260). Fakat her iki dönemde de bu sağ el tekniğine alternatif olan uygulamaların mevcut olduğu görülmektedir. On sekizinci yüzyılda Antonie Bailleux ve Antoine Marcel Lemoine'nin telleri çekmek için sağ el yüzük parmağını da kullanmayı tavsiye ettikleri ifade edilmektedir (Tyler & Sparks, 2002: 260). İspanyol gitarist Fernando Fernandiere'nin de "Arte de Tocar la Guitarra" adlı gitar metodunda kesin bir dille olmasa da a parmağını kullanmayı tavsiye ettiği söylenebilir. Ferandiere, metodunda, gitarın sağ elde en az üç parmakla çalındığından bahseder (2013, 155). Bu cümledeki "en az üç parmak" ifadesi, Ferandiere'nin a parmağını da kullandığına kanıt olarak gösterilebilir.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında ise sağ elin gitar gövdesine yaslanmadan çalınması ve gitarın nasıl tutulacağı ile ilgili kayda değer denemeler mevcuttur. Bu denemelerden bir tanesi, Dionisio Aguado'nun tripodison adını verdiği ve Aguado'nun kendi icadı olan bir sehpadır. Bu sehpa Aguado'nun 1834 tarihli "Nouvelle Methode de Guitarre Op. 6" adlı metodunda tanınmıştır (Uluocak, 2014: 84). Aguado gitarı bu üçayaklı sehpa sabitleyerek, sağ eli gitar gövdesine yaslamadan çalmanın sağladığı avantajları şöyle açıklamıştır:

Bazıları telleri çekerken sağ ele kesinlik vermek için, bu elin serçe parmağını ses tahtasına yaslar. Bu, gitarı sabit bir pozisyonda çalmayan kişiler için kullanışlı olabilir, fakat gitar artık tripod üzerinde çalındığı için bu desteğin gerekli olduğunu düşünmüyorum çünkü sağ elin parmakları önkol ve bilek tarafından destekleniyor. Bu şekilde iki dezavantaj daha önlenmiş oluyor - Ses tahtasına yaslanan parmağın ağırlığı yüzünden ses tahtasının titreşiminin engellenmesi ve titreşimin, parmağın temasıyla birlikte bozulma tehlikesi. Bu pozisyonun diğer bir avantajı ise elin daha çevik olması ve arzu edilen bütün hareketleri sergilemeye müsait hâle gelmesidir (Aguado, 2004: 11).



Şekil 15: Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan, tripodison adını verdiği üçayaklı sehpasının kullanımını gösteren resim. Resimdeki kişi Aguado'nun kendisidir (Aguado, 2004).

Aguado'nun sağ eli gitar gövdesine yaslanmadan çalışması üç açıdan önemlidir. Birincisi, sağ elin hareket kabiliyetinin gelişmesine olanak sağlamasıdır. Buna örnek olarak, Aguado'nun 1843 tarihli *Nuevo Metodo Para Guitarra* (İsp. Gitar İçin Yeni Metot) kitabındaki beş numaralı etüdü verilebilir. Aguado bas notaların önde olduğu bir arpej çalışması oluşturmuştur. Bu çalışmadan iyi sonuç alınabilmesi için ise, başparmağın diğer parmaklara göre daha etkin bir kullanımını gerektirmektedir.

Para tres dedos.

Se han de oír con claridad toda las notas; pero un poco mas las que pulsa el pulgar, y de estas, aun mas la 1^a. de cada seisillo.

$\text{♩} = 66$ Alleg.^{to}

EST. 5^o

Şekil 16: Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan bir arpej çalışması (Aguado, 1843: 50)

Eğer bu çalışma dönemin anlayışına uygun sağ el tekniği ile icra edilseydi, muhtemelen çok verimli olmazdı. Çünkü o teknikte başparmak diğer parmaklara göre daha içeride kaldığı için, hareket kabiliyeti kısıtlanır ve başparmaktan temiz bir ton alınması oldukça zorlaşırdı. Fakat sağ elin serbest kalması bu zorlukları engellemiş olur, çünkü başparmak sağ elin serbest kalması sayesinde diğer parmaklara göre bir miktar daha önde kalacağından daha geniş bir hareket alanı bulmaktadır ve bu da başparmağın gitarın bas telleri üzerinde daha sağlam bir şekilde kontrol edilmesini sağlamaktadır.

İkinci avantaj yüzük parmağının gitarda kullanılmasının sağlanabilmesidir. Nitekim aynı metotta, Aguado a parmağının da kullanıldığı arpej çalışmaları oluşturmuştur. Aguado, sağ el yüzük parmağının diğer parmaklara göre daha zayıf olduğunu ve bu sebeple de diğer parmaklara göre daha özenli çalışılması gerektiğinden bahsetmiştir (2004: 119). Şekil 17’de Aguado’nun yüzük parmağını da kullandığı, Allegro tempolu bir arpej çalışması görülmektedir. Bu çalışmada sağ elin serbest kalmasının, hem ilk örnekte bahsedilen avantajlara sahip olunmasını hem de sağ elin bahsi geçen pasajları yüksek hızlarda daha rahat icra edebilmesini sağladığı söylenebilir.

52

Para cuatro dedos:

Ahora se agrega el dedo anular á los demas. Este dedo es débil por naturaleza, y por lo mismo se ha de aplicar la atencion especialmente á él, sin que por eso dejen de oirse bien las cuerdas pulsadas por los otros.

Se sostendrán por todo su valor las notas del bajo.

Allegro. 1 2

EST. 7.º

Caja

Şekil 17: Dionisio Aguado’nun 1843 tarihli gitar metodundan, sağ el yüzük parmağının da kullanıldığı bir arpej çalışması (Aguado, 1843: 52)

Sağ elin serbest kalmasının üçüncü avantajı ise gitarda daha geniş bir renk yelpazesine sahip olunmasıdır. Nuevo Metodo Para Guitarra kitabının “Taklitler” başlıklı kısmı davul, trompet ve arp çalgılarının gitar üzerinde nasıl taklit edileceğini açıklamaktadır. Bu enstrümanlardan arp başlığı incelendiğinde, bu çalgıyı gitarda taklit edebilmek için el ve bileğin döndüğü bir pozisyon gerekmektedir (Aguado, 2004: 59).

Bu efekti dönemin mevcut sağ el tekniği ile birlikte uygulamaya çalışmak, el ve bileğin istenilen pozisyonda konumlandırılabilmesi açısından neredeyse mümkün değildir ve ancak sağ elin serbest kaldığı bir pozisyonda uygulanabilir. Ayrıca gitarda köprü ile klavyenin son perdeleri arasındaki bölge, gitarın renk yelpazesini oluşturmaktadır ve sağ elin serbest kalması bu bölgenin daha efektif kullanılabilmesini sağlamaktadır.


CAPÍTULO III.
IMITACIONES.

Tambora.

202. Con mas ó menos propiedad se presta la guitarra á imitar el efecto de algunos instrumentos.

Tambora.

203. La *tambora* consiste en herir las cuerdas de un acorde cerca del puente con el dedo medio de la derecha de plano y aun mejor con el pulgar, dando en este caso á la mano un movimiento de media vuelta con velocidad para que caiga sobre las cuerdas. La muñeca no ha de estar dura; al contrario, se ha de volver con mucha flexibilidad, á fin de que el peso mismo de la mano, y no del brazo, haga sonar las cuerdas. De este modo se ejecutará el periodo de esta leccion.



Algunos producen con mucha semejanza el efecto del *tamboron* que acompaña á la música militar, y se hace, sacudiendo sobre el puente con los dedos medio é índice bien estirados y alternando, mientras que la mano izquierda tiene formado un acorde.

Trompetas.


204. Si en lugar de *pisar* una cuerda cualquiera cerca de la division anterior, segun hemos enseñado, se pisa en medio del traste y en seguida se *pulsa*, las vibraciones pasan de dicha division, y lejos de salir el sonido claro, la cuerda *cerdea*, y si aun se retira el dolo cerdea mas la cuerda, produciendo un sonido semejante al de la *trompeta*.

86
Harpa.

205. Pulsando la derecha las cuerdas sobre los últimos trastes del mango, y abuzcando la mano y de consiguiente la muñeca, los sonidos que resultan son parecidos á los del harpa, porque las cuerdas están pulsadas como al tercio de su longitud. En este caso, cuanto mas hacia la tarreja forme la mano izquierda los acordes, tanto mas se asemejarán los sonidos á los de aquel instrumento, en especial si se *pulsa* con la yema de los dedos. Los acordes en arpeggio son los mas á propósito para este objeto.

El periodo de esta leccion es la 1.ª parte de una variacion de Sor á un tema suyo que se halla en la obra 54, titulada *Morceau de concert*.

Harpa.
La 6.ª en re. Sobre la division ra.

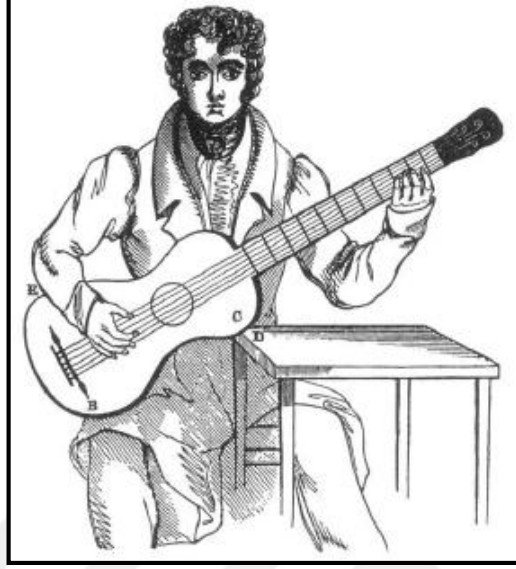


Şekil 18: Dionisio Aguado'nun 1843 tarihli gitar metodundan "Taklitler" başlıklı bölüm (Aguado, 1843: 55-56)

Yukarıda verilen üç örnekte de sağ elin serbest kalması sayesinde, bu elin gitarda teknik ve müzikal olarak daha efektif kullanılabilirdiği ve planlanan müzikal dokuların daha rahat icra edilebilmesini sağlaması sonucuna varılabilir.

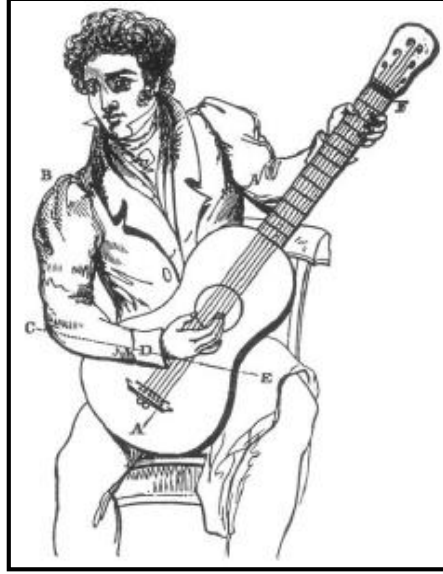
Gitar tutuşu ve sağ el ile alakalı bir diğer deneme ise on dokuzuncu yüzyılın önemli gitaristlerinden biri olan Fernando Sor'a aittir. Sor, 1830 tarihli "Method Pour la Guitare" adlı gitar metodunda iki farklı tutuş stilini incelemiştir. Birinci tutuş şeklinde, gitar gövdesinin sağ üst kısmı bir masaya yaslanır ve böylece gitarın sapı, omuz hizası kadar bir yüksekliğe ulaşırken gitarın gövdesinin alt kısmı sağ kolun desteği ile sabit bir pozisyonda tutulur. Sor'un bu tutuştaki ilham kaynağı, bir piyanistin piyano klavyesinin tam ortasına oturarak her iki kolunun vücuda eşit mesafede kalması ve böylece her iki

kolun da hiçbir hareket sınırlaması olmadan kullanılabilmesidir (2003, 10). Sor gitara bu prensibi, gitarda sap ve gövdenin birleştiği yeri vücudun tam karşısına konumlandırarak uyarlamıştır.



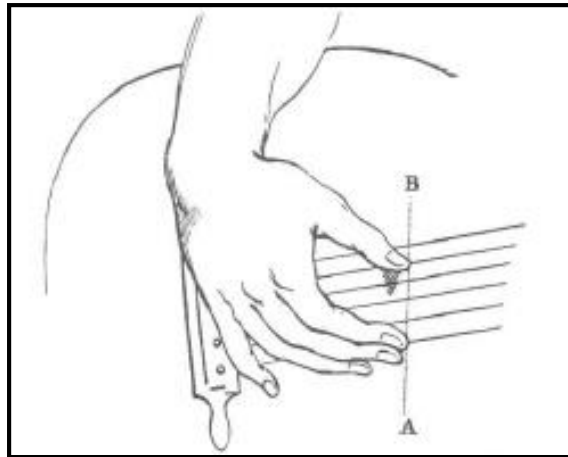
Şekil 19: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda tavsiye ettiği gitar tutuşu (Sor, 2003: 10)

Sor'un incelediği ikinci tutuş şeklinde ise, gitar sol bacağın üzerine koyulur ve vücut karşıdan bakıldığında sola eğilmiş olarak gözükür. Bu pozisyonda sağ elin konumuna dikkatli bakıldığında, başparmağın oldukça içeride kaldığı görülmektedir. Sor bu duruşu İtalyanların ve Fransızların çokça kullandığını, fakat kendisinin bu tutuşu onaylamadığını belirtir çünkü ona göre vücut bu pozisyonda iken sağ omuz kısıtlanmakta, sağ kol doğal pozisyonundan çıkmakta ve sağ el parmaklarının hareketi sınırlanmaktadır (2003: 10). Buradan Sor'un tavsiye ettiği tutuş şeklinin, gitarın masaya yaslanarak çalındığı birinci tutuş şekli olduğu anlaşılmaktadır.



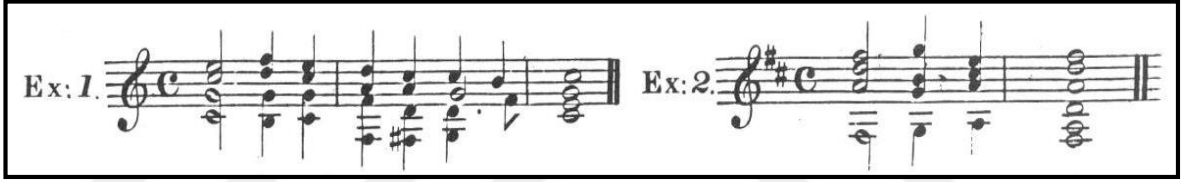
Şekil 20: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda tavsiye etmediği gitar tutuşu (Sor, 2003: 10)

Sor'un metodunda bahsettiği sağ el tekniğinde, serçe parmak gitar gövdesinde birinci telin altına gelecek şekilde gitar gövdesine yaslanır. Sor bunu metodunun "Sağ el" adlı bölümünde başparmak ve işaret parmağının oluşturduğu açığı bozmamak için kullandığını söylemiştir (2003: 11). Fakat metodun "Sağ Elde Parmak Kullanımı" başlıklı bölümünde ise Sor'un sağ el serçe parmağını her zaman bu pozisyonda kullanmadığı anlaşılmaktadır. Sor burada, başparmağın yukarıdan aşağıya doğru büyük bir hızla hareket etmesini gerektiren pasajlarda, sağ el serçe parmağını gitarın ses tahtasına yasladığını, fakat buna ihtiyaç duymadığı zamanlarda da bu hareketi durdurduğunu belirtmiştir (2003: 33).



Şekil 21: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda tanımladığı ideal sağ el konumu (Sor, 2003: 12)

Sor'un sağ el tekniğinde a parmağının da kullanımı dikkat çekmektedir fakat bu kullanım yalnızca akor çalımı ile sınırlıdır. Sor, yüzük parmağını yalnızca dört sesli akorları çalarken tercih etmektedir ve bu parmağın diğer parmaklara göre zayıf olduğunu düşündüğü için melodik pasajlarda kesinlikle kullanılmaması gerektiğini belirtmiştir (2003: 11). Yüzük parmağının kullanımı kısıtlı da olsa dönemin yaygın sağ el tekniği ile karşılaştırıldığında önemlidir. Sor'un dört sesli akorları kullanması, gitar müziğinde çeşitli akor devinimlerinin ve kadans tiplerinin kullanılmasına olanak tanımış, bu da gitar müziğinin armonik olarak daha da gelişmesini sağlamıştır. Sor'un metodunda bu tip akor devinimlerine dair örnekler bulunmaktadır. Sor'un sağ el tekniğinde dönemin genel anlayışına uyduğunu fakat bir yandan da bunu tartıştığını görmek mümkündür. Bu sebeple Sor'un sağ ele olan yaklaşımı on dokuzuncu yüzyıl gitar tekniği içerisinde incelenmeye değerdir.



Şekil 22: Fernando Sor'un 1830 tarihli gitar metodunda örnek verdiği dört sesli akor çalışması (Sor, 2003: 1)

1750-1850 yılları arası gitar tekniğinde, sağ elde tırnak kullanımı, gitaristler arasında ciddi bir fikir ayrılığı konusudur. "... Fransız ve İtalyan kaynakları, genellikle tırnaktan bahsetmezler, dolayısı ile parmak uçlarının kullanımını uygularlar" (Tyler & Sparks, 2002: 261). İtalyan gitaristlerin tırnak kullanmama sebebi, tırnağın gitardaki ton kalitesini olumsuz olarak etkilediğine inanmalarıdır. Merchi'ye göre tırnaklar kuru ve tatsız bir ses üretirken, on dokuzuncu yüzyılın virtüözlerinden Carcassi ise metodunda iyi bir ton alabilmek için yalnızca parmak uçlarının kullanılmasını ve telin tırnaklarla temas etmemesi gerektiğini belirtir (Tyler & Sparks, 2002: 261).

Bu dönemin İspanyol gitaristleri ise tırnak kullanımı konusunda ikiye ayrılmışlardır. Padre Basilio ekolünden gelen Dionisio Aguado ve Fernando Ferandiere gibi İspanyol gitaristler tırnak kullanırken, Fernando Sor tırnak kullanımına karşı

çıkıştır.* Sor'a göre gitarda tırnak kullanmak, gitarda nüans yapmayı ve çalgıdan temiz bir ton almayı engelleyen bir husustu. Sor, kendi gitar metodunda yalnızca gitardan obua benzeri bir ses çıkarmaya çalıştığı zaman çok küçük bir miktarda tırnak kullandığını ifade etmiştir (2003: 17):

Obua nazal bir sese sahip olduğu için, gitarda titreşimi sağlamak amacıyla ben, köprüye mümkün olduğunca yakın tellere dokunmakla kalmayıp, parmaklarımı kıvrır ve sahip olduğum küçük tırnağımı da kullanırım ve bu, rahatsızlık hissetmeden tırnağımı kullandığımı düşündüğüm tek durumdur. Hayatımda bir gitaristin eğer tırnakları varsa desteklenebilir olduğunu duymadım. Tırnaklar ses kalitesine çok az derecede etki edebilir: Hafif pasajlar asla şarkı söylemez ve kuvvetli pasajlar asla yeterince dolu olmaz. Onların performansı bana göre, klavsenle piyanonun karşılaştırılması gibi: Hafif pasajlar her zaman şingürdar ve kuvvetli pasajlarda ise tuşların gürültüsü tellerin sesine baskın gelir.

Sor, sağ elde tırnak kullanımının olumsuz taraflarını göstermek için, tırnaklı çalmanın temsilcilerinden biri olan Dionisio Aguado'yla olan bir tecrübesini de şöyle aktarmıştır:

Mösyö Aguado benim bazı eserlerimi dinlediğinde, incelemek için aldı ve bana nasıl yorumlanmaları gerektiği ile ilgili düşüncülerimi sordu. Ben de, benim müziğimi çalarken tırnak kullanmamak gerektiğini anlattım. Çünkü benim müziğim, diğer birçok gitaristin aksine bu şekilde tasarlanmıştır Birkaç sene sonra tekrar karşılaştığımızda ise bana, "eğer gitara yeniden başlama şansım olsaydı, tırnaksız çalardım" dedi. Onu, bunu yapmaktan alıkoyan şey, parmaklarının kazandığı alışkanlıkları değiştirmenin çok zor olduğu bir yaşta olmasıydı (Uluocak, 2014: 126).

Buradaki yazının tam aksine Aguado'nun tırnak kullanımı Sor ile tanışmasından sonra da devam etmiştir. Bunu Aguado'nun yazdığı son gitar metodu olan 1843 tarihli "Nuevo Metodo Para Guitarra"nın birinci kısımda bulunan "Çalıcı ve Çalıcının Çalacağı Mekânlar İçin Şartlar" adlı yedinci bölümü inceleyerek fark etmek mümkündür. Burada Aguado, tırnak kullanmamak fikrini yalnızca başparmak için uyguladığını ve bunu da Sor'u referans alarak yaptığını belirtmiştir (2004: 10). Bölümün devamında ise, Aguado'nun tırnağı parmak uçlarıyla birleştirerek çeşitli ses efektleri ve ajilite için bir araç olarak kullandığı anlaşılmaktadır (2004: 10-11):

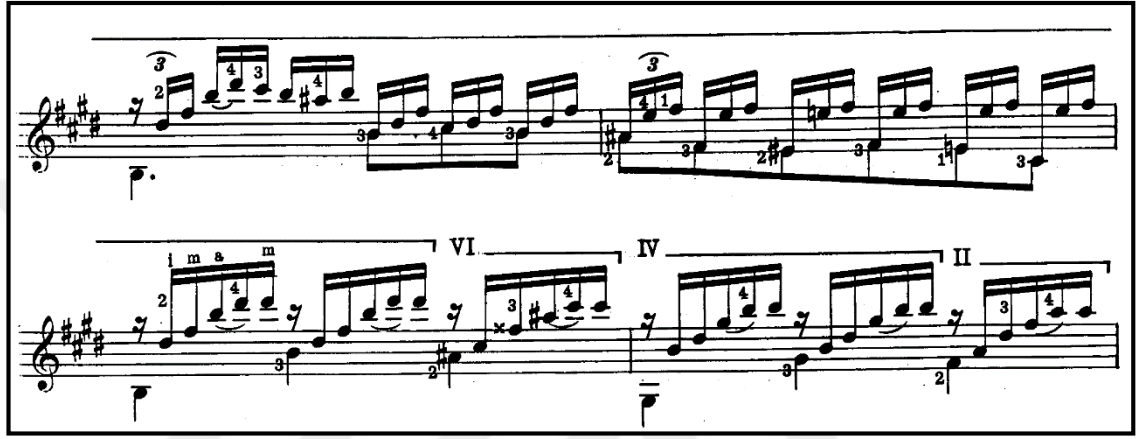
36. Sağ el parmaklarında parmak ucu ve tırnakla birlikte çalmanın avantajları. Gitarın tellerinden başka herhangi bir enstrümana benzemeyen bir ses üretmek için tırnaklarla çalmanın tercih edilebilir olduğunu düşünüyorum. Benim düşünceme göre, gitarın kendine has bir doğası var. Arpın veya piyanonun görkemi izin vermemesine karşın gitar; tatlı, armonik, melankolik, hatta bazen görkemli bile olabiliyor...

37. Bu efektleri daha iyi üretebilmek için ben tırnaklarla çalmayı tercih ediyorum, çünkü onlar doğru kullanılırsa sonuçta ortaya çıkan ses temiz, metalik ve tatlı olur; fakat şu anlaşılmalıdır ki teller yalnızca tırnakla çekilmemelidir, çünkü o zaman ses kesinlikle çok hoş olmaz. Tel önce parmak uçlarının başparmağa en yakın tarafıyla

* Padre Basilio, asıl adı Miguel Garcia olan ve on sekizinci yüzyılda yaşamış bir İspanyol rahiptir. Basilio'nun dönemin İspanya'sında gitarın solistik bir çalgı olarak yaygınlaşması açısından önemli katkıları olduğu düşünülmektedir. Basilio'nun öğrencileri arasında Fernando Ferandiere ve Dionisio Aguado gibi önemli gitaristler bulunmakta ve gitar tekniğinde tırnak kullanımını savunmaktadır (Tyler & Sparks: 2002).

çalınır, parmak hafifçe uzatılır (yalnızca parmak ucuyla çekilecek kadar bükülmez) ve sonra tel, hemen tırnak boyunca kaydırılır... Eğer tırnaklar kullanılırsa, süratli pasajlar oldukça hızlı ve temiz bir şekilde icra edilir.

Yukarıdaki alıntıyı destekler şekilde Aguado'nun müziğinde bu süratli pasajlardan çokça bulunmaktadır. Bu tip pasajların tırnakla çalınmasının, ortaya çıkan tonun daha temiz olmasını ve her bir sesin daha yüksek ve net duyulabilmesini sağladığı söylenebilir. Aşağıdaki görselde Aguado'nun "Op. 2 Üç Rondo Brillant"'a ait bir numaralı Mi majör rontosundan bu tip pasajlara örnek olabilecek bir kesit verilmiştir.



Şekil 23: Dionisio Aguado'nun Op. 2 No. 1 mi majör rontosundan bir arpej ve gam kesiti (Aguado, 1985: 7)

Aguado'ya ek olarak Fernando Ferandiere de tırnak kullanımını savunan bir diğer İspanyol gitaristtir. Ferandiere, kendi metodunda bu konu hakkında çok detaylı bilgiler vermeyip, yalnızca sağ elde tele dokunacak tırnak olması gerektiğini ve çok uzun tırnağın gitar tellerine zarar verebileceğini söylemiştir (2013: 155).

2.5. 1750-1850 Yılları Arasında Gitar Müziği

2.5.1. Klasik Dönem Gitar Müziği (1750-1800)

1750-1800 yılları arasında gitar, büyük çoğunlukla bir eşlik çalgısı olarak var olmaktadır. İtalyan müzisyenlerin Fransa'ya taşıdığı galant stil ve galant stilin getirdiği arpejli çalım şekli, beş çift telli gitarın (Barok gitar) özellikle vokal için ideal bir eşlik çalgısı olmasında önemli rol oynamıştır. Fransa'da bu dönemde gitar eşlikli çok sayıda şarkı basılmıştır ve gitar eşliğinde şarkı söyleyebilmek oldukça önem verilen bir aktivite olmuştur (Tyler & Sparks, 2002: 199):

Diderot ve D'Alembert'in büyük Encyclopédie'si 1757'de zaten söz ediyordu ki "bazı amatörler gitara bir yeniden doğuş bahşetti ve aynı zamanda vaudevilleler, pastoraller ve brunetterler için olan beğenimizi yeniden canlandırdı" ve 1760'tan beri yayınlanan gitar eşlikli şarkı sayısının artışına ve yeniden popülerleşmesine tanıklık ediyordu. Bu şarkıların çoğu Opera-Comique'teki prodüksiyonlardan gelen en son moda ezgilerin transkripsiyonu iken, bazıları da özel olarak gitar için bestelenmişti. Her iki tür için de piyasa, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı boyunca istikrarlı olarak genişledi ve birisinin kendi eşliğiyle şarkı söyleyebilme yetisi; sanatsal inceliklerini sergilemeyi veya kendilerini can sıkıntısı ile bıkkınlığa karşı basitçe korumayı dileyen erkek ve kadınlar için önemli bir sosyal beceri hâline geldi.

Gitarın on sekizinci yüzyılda İspanya'daki kullanımı genel olarak Fransa'dakinden çok farklı olmamıştır. 1701'de İspanya'da Kral V. Philip'in tahta geçmesi ile ulusal İspanyol kültürü aristokrasi ve orta sınıf tarafından yok sayılmaya başlanmıştır. Bu dönemde İspanyol Sarayı'nda Fransız ve İtalyan kültürleri hakim olurken, ulusal İspanyol müziğinin basılmasını yasaklayacak kadar ileri giden bir takım uygulamalar söz konusu olmasından dolayı on sekizinci yüzyıl İspanyol müziği sadece el yazması olarak bulunabilmektedir (Tyler & Sparks, 2002: 193). İspanya'nın ulusal kültürünün aristokrasi katından dışlanması gitar da etkilenmiştir ve İspanya'da gitar, on sekizinci yüzyılın genelinde toplumun alt kesimlerinin enstrümanı olmuştur. Dönemin İspanya'sında gitar, genel olarak dönemin popüler dansları ile şarkılarına eşlik etmek amacıyla kullanılmıştır (Tyler & Sparks, 2002: 193):

Bu dönemde gitarın doğal evi İspanyol toplumunun daha mütevazı kesimleriydi: Bar, sokak ve berber dükkânı. Gitar, Madrid'de özellikle majo ve maja'nın (toplumun uçlarında yaşayan, geceleri sokaklarda çalan, şarkı söyleyen ve dans eden erkekler ile kadınlar) fakir ama göz alıcı figürleriyle ilişkiliydi. Sadece alt sınıfların değil, aynı zamanda genç Francisco Goya gibi muhalif sanatçılar ve entelektüellerin de içki içme seansı için de gitar ve bandurria temel eşlik enstrümanlarıydı. Barların genellikle duvara asılı, müşteriler için kullanılmaya hazır olduğu bir gitarı vardı ve enstrümanın günlük varlığı, yarı doğaçlama şarkılar ve fandango gibi popüler danslarla ayrılmaz bir şekilde iç içe geçiyordu. Gitar eşliğinde yapılan bu baştan çıkarıcı dans (3/4'lük zamanda, Frigyen modunu kullanarak), kibar toplum tarafından, kısmen ahlaki nedenlerden ötürü (sözde çapkınlığa teşvik ettiği ve sık sık halka açık kavgalarla bittiği için) açıkça reddedildi. Ayrıca İspanya'nın yabancı yöneticileri, bu kadar canlı bir müziğin, potansiyel olarak kirlenici bir milliyetçilik duygusunu geliştirme potansiyeline sahip olduğunu kabul etti.

Klasik dönem gitar repertuarının büyük çoğunluğunu popüler şarkı eşlikleri oluştursa da, solo gitar, gitarlı oda müziği ve gitar-orkestra için yazılan eserlerin de varlığı görülmektedir. Klasik dönemin önemli gitar müziği bestecilerinden olan Fernando Ferandiere (1740-1816), 1799 tarihli "Arte de tocar la guitarra española" (İspanyol Gitarını Çalma Sanatı) adlı gitar metodunun sonunda, altı çift telli gitar için bestelediği eserlerin bir listesini vermektedir. Bu listede gitar eşlikli şarkıların yanında gitar için menuet, rondo, sonat gibi formlarda solo gitar eserleri ile gitarlı oda müziği eserlerine rastlanmaktadır.

<p>CATÁLOGO ³¹</p> <p>DE LA MÚSICA COMPUESTA para Guitarra por D. Fernando Ferandiere.</p> <p>12 Minués. 12 Rondós. 18 Sonatas. 6 Diálogos de Violin y Guitarra. 18 Duos de Violin y Guitarra. 6 Duos de dos Guitarras. 6 Piezas de Guitarra sola. 40 Trios de Guitarra, Violin y Baxo. 40 Cuartetos de Guitarra, Violin, Viola y Baxo. 18 Quintetos de dos Guitarras, dos Violines y Baxo. Una Ópera instrumental. 6 Los quatro tiempos de el año en quartetos. 6 La Historia de el hijo Pródigo, dividida en seis quartetos. 6 Conciertos de Guitarra á grande orquesta.</p>	<p>³²</p> <p>6 Adagios en quartetos para las Iglesias.</p> <p>Música nueva.</p> <p>6 Polacas de Guitarra y Baxo. 6 Boleras para cantar y tocar. 6 Minués con sus Rondós. 6 Duos de Flauta y Guitarra. 6 Tiranas para cantar, con acompañamiento á la Guitarra. Un Tema con variaciones para los tocadores de Guitarra. Obra instrumental, titulada: <i>El Ensayo de la naturaleza</i>, explicada en tres quartetos de Guitarra, Violin, Flauta y Fagót.</p>
---	--

Şekil 24: Fernando Ferandiere'nin 1799 tarihli gitar metodunda verdiği gitar eserleri kataloğu (Ferandiere, 2013: 125-126)

Klasik dönem gitar repertuarında oda müziği adına en önemli eser örneği ise İtalyan besteci Luigi Boccherini'nin (1743-1805) gitarlı beşli eserleridir.

Gitaristler arasında her zaman çok popüler olan bu beşlilerden, özellikle "Op.40 No.2" diğerlerinden farklı bir yere sahiptir. Eserin "Grave Assai-Fandango" başlıklı üçüncü bölümü, melodik ve ritmik zenginliğiyle tam bir İspanyol müziğidir. Fandango, günümüz gitaristleri arasında oldukça popülerdir. İspanya'da yaşadığı yıllarda Padre Basilio'yu dinleyen ve bu sıra dışı gitaristin yeteneğinden etkilenen Boccherini, eserin başına şöyle yazmıştır: "Quintet imitating the Fandango played by Padre Basilio on the guitar" (gitarı Padre Basilio'nun çaldığı, Fandango tarzında beşli). Bu küçük nottan da anlaşılıyor ki, eserin ilk seslendirilişinde gitar partisini Padre Basilio çalmıştır. Boccherini, bu ölümsüz beşlileri altı çift telli gitar için bestelemiştir (Uluocak, 2014: 64).

Klasik dönem gitar repertuarının başka önemli bir noktası ise tarihte bilinen ilk gitar konçertolarını barındırmasıdır. Bilinen en eski gitar konçertosu Fransız besteci-gitarist B. Vidal'e ait olup 1792/93 tarihli dir (Uluocak, 2014: 34). Sonrasında C. Doisy, P. Porro ve A. De Lhoyer gibi bestecilerin de gitar konçertoları bulunmaktadır. Bu bestecilere ait gitar konçertoları şöyledir (Uluocak, 2014: 34-35):

B. Vidal (?-yaklaşık 1800): "Concerto pour La Guitarre". Barok gitar için yazılan re majör tonundaki konçerto, 1792 ya da 1793'te Paris'te yayımlanmıştır.

C. Doisy (?-1806/07): "Grand Concerto for Guitar and Orchestra". Beş tek telli gitar için yazılan sol majör tonundaki konçerto 1802'de Paris'te yayımlanmıştır.

C. Doisy (?-1806/07): "Second Grand Concerto for Guitar and Orchestra". G.B.Viotti (1755-1824)'nin on sekizinci keman konçertosunun beş tek telli gitar için düzenlemesi olan eser, 1804'de Paris'te yayımlanmıştır.

P. Porro (1750-1831): Bestecinin Barok gitar için iki konçertosu 1807 ve 1811 yıllarında Paris'te yayımlanmıştır.

A. de Lhoyer (1768-1852): "Op.16 Gitar Konçertosu". Beş tek telli gitar için yazılan eser, 1802'de Hamburg'da yayımlanmıştır.

Fransız bestecilerden ayrı olarak yine İspanyol besteci Fernando Ferandiere'nin gitar metodunda verilen listede gitar için altı adet konçerto bestelediği görülmektedir. Ancak Ferandiere'nin bu listedeki çoğu eseri gibi, bu konçertoların da notaları günümüze ulaşamamıştır.

2.5.2. 1800-1850 Yılları Arası Gitar Müziği

Bu araştırmanın birinci bölümünde de bahsedildiği üzere, Avrupa kıtasında feodal sistemin ortadan kalkmasına bağlı olarak değişen ekonomik durum, müzisyenlerin on dokuzuncu yüzyıldaki yaşam koşullarını da yeniden belirlemiştir. Bu yeni sistemde müzisyenlerin eskisi gibi bir aristokrata bağlı olmak yerine birer serbest çalışan olmaları, onların bir alanda uzmanlaşmasını ve virtüöz kavramının önem kazanmasını sağlamıştır. Virtüözlük kavramının bu derece önem kazanması, hiç kuşkusuz enstrümanlarda uygulanan teknik yaklaşımların da değişmesini gerektirecekti. Bundan gitarın da muaf olması düşünülemezdi. Bu sebeple, gitarın on sekizinci yüzyıldaki "eşlik çalgısı" konumu on dokuzuncu yüzyıla taşınsa da, on dokuzuncu yüzyılın gitar tekniği, virtüözite kavramına bağlı olarak daha detaylı çalışılmıştır. Gitarın fiziksel evrimi de bu sürece katkı sağlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda altı tek telli gitarın sunduğu teknik ve müziksel olanaklar, önceki gitar türlerinden daha geniş olduğu için on dokuzuncu yüzyılın bütün gitaristleri çalışmalarını bu çalgı üzerinden gerçekleştirmişlerdir.

Tek tel sesi popülerleşirken, çift tellerin atılması yalnızca karakteristik bir gitar tınısı yaratmadı. Bu, ayrıca enstrümana dair bütün teknik yaklaşımı da etkiledi. Sağ ve sol el pozisyonları, arpej çalımı, akorsal dokular, gam pasajları, daha yüksek pozisyonlar ve vibrato kullanımlarının hepsi farklı şekillerde geliyordu. Bu, gitar tarihinde, muhtemelen kemanın çene altına yerleştirilip bu duruştan yeni bir tekniğin gelişmesi kadar önemli bir andı (Wade, 2018: 100).

On dokuzuncu yüzyılla birlikte enstrümanda virtüözitenin önem kazanması, enstrümanların teknik yaklaşımlarındaki değişiklikler kadar hiç kuşkusuz yazılan eserlere de sirayet etmiştir. Bu durum gitarın on dokuzuncu yüzyılda repertuvar açısından bir önceki döneme göre teknik açıdan daha gelişkin olmasını sağlamıştır. 1800-1850 yılları arasındaki gitar repertuarı, başta Ferdinando Carulli, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Mateo Carcassi ve Mario Giuliani gibi isimlerin katkılarıyla oluşmuştur. Bu besteciler sonat, varyasyon, fantazi gibi formlarda çok sayıda ve virtüöz

düzeyinde solo gitar eserleri bestelemişlerdir. Bununla beraber zorluk düzeyi daha az olan eserler bestelemeyi de ihmal etmemişlerdir. Çünkü gitar, bu dönemde de kolay öğrenilebilmesinden ötürü amatör olarak müzikle uğraşan kişiler arasında çok yaygın bir çalgı olmaya devam etmiştir. Fernando Sor'un "Op. 9 Bir Mozart Teması üzerine Varyasyonlar" ile "Op. 14 Grand Solo" eserleri, Dionisio Aguado'nun Op. 2 "3 Rondo Brillante" ile Op. 16 "Fandango Varyasyonları", Mauro Giuliani'nin Op. 150 Gran Sonata Eroica, Op. 71. "Üç Sonatin" eserleri, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında yazılmış ileri düzey solo gitar eserlerine örnek olarak verilebilir.

Gitar tekniğinin on dokuzuncu yüzyılda daha detaylı olarak çalışılması, bu dönemde kayda değer bir etüt repertuarının da oluşmasının yolunu açmıştır. Fernando Sor'a ait Op. 6 On İki Etüt ile Op. 29 On iki Etüt, Mario Giuliani'ye ait Op. 1 Studio, Op. 48 Egzersiz kitabı, Op. 51 On sekiz İlerlemeli Etüt, Matteo Carcassi'nin Op. 60 Yirmi Beş Melodik ve İlerlemeli Etüt kitabı ve Dionisio Aguado'nun 1820 tarihli Coleccion de Estudios (Etüt Koleksiyonu) kitabı, bu etüt repertuarına verilebilecek örnekler arasındadır.

Solo gitar eserlerinin yanı sıra gitarlı oda müziği eserleri de, bu dönemin repertuarı arasında önemli bir yer tutmaktadır. Dönemin gitarist bestecilerinin birçoğu solo eserler kadar oda müziği eserlerinde de gitar müziğine katkıda bulunmuşlardır. Örnek olarak, Ferdinando Carulli'nin 366 adet opus numaralı eser kataloğunda gitar ikilisi, keman-gitar, keman-flüt-gitar üçlüsü, pianoforte-gitar ikilisi için eserler bulunmaktadır. Bunların bir kısmı Carulli'nin noktürn, sonatin ve varyasyon gibi formlarda yazılmış kendi eserleri iken, bir kısmı da Beethoven, Rossini, Mozart ve Haydn gibi bestecilerin opera veya senfoni formundaki eserlerinin Carulli tarafından düzenlenmesiyle ortaya çıkmış çalışmalardır (Morris, 2005: 108-118). On dokuzuncu yüzyılda gitarist olmayan besteciler tarafından gitarın kullanımı ise, bir önceki döneme göre çok değişiklik göstermemiştir. Bu besteciler için gitar bir oda müziği ve vokal için eşlik çalgısı konumunu sürdürmeye devam etmiştir. Hector Berlioz'un bazı şarkı ve aryalarında gitarı bir eşlik enstrümanı olarak kullanması (Faust'un Lanetlenmesi adlı dramatik senfonisine ait Mephisto's Serenade şarkısı, Beatrice et Benedict ve Benvenuto Cellini adlı operalarındaki bazı aryalar), Weber'in doksandan fazla gitar eşlikli şarkısı ve Op. 38 Gitar-Piyano için Divertimento eseri, Franz Schubert'in D. 96 Kuarteti (Wenzel Thomas Matiegka'nın Op. 21 Notturmo başlıklı flüt-viyola-gitar

triosuna Schubert tarafından çello partisi eklenmesiyle ortaya çıkmıştır) örnek olarak gösterilebilir (Uluocak, 2014: 92-93).

Yukarıda adı sıkça geçen bestecilere ek olarak; Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Napoleon Coste (1805-1883), François de Fossa (1775-1849), Luigi Legnani (1790-1877), Niccolò Paganini (1782-1840) ve Anton Diabelli (1781-1858) gibi isimler, on dokuzuncu yüzyıl gitar repertuarının gelişmesine katkı veren önemli isimlerden birkaçıdır. Dönemin gitar repertuarındaki bütün solo eserler, gitarist-besteciler tarafından oluşturulmuştur. 1800-1850 yılları arasındaki gitar müziği repertuarı yalnızca dönemi ile sınırlı kalmamış, günümüz gitar repertuarının da temelini oluşturmuştur ve gitarın yalnızca popüler müzikler için bir eşlik çalgısı olarak değil, ciddi bir sanat müziği çalgısı olarak algılanması için önemlidir. Bu dönemin gitar müziği, nicelik açısından tarihte hiç olmadığı kadar geniş olduğu için daha sonradan “*Gitarın Altın Çağı*” (İng. Golden Age of The Guitar) olarak adlandırılmıştır (Uluocak, 2014: 81).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DIONISIO AGUADO’NUN BİYOGRAFİSİ VE SEÇİLMİŞ ESERLERİ HAKKINDA BİLGİLER

Bu bölümde İspanyol gitarist ve besteci Dionisio Aguado’nun biyografisi ile bu araştırma için seçilmiş Op. 2 No. 2 La minör Rondo Brillant ve Op. 16 Le Fandango Varié eserleri hakkında tanıtıcı bilgiler verilmiştir.

3.1. Dionisio Aguado’nun Biyografisi

Dionisio Aguado, 8 Nisan 1784’te İspanya’nın Madrid şehrinde doğmuştur. “Tam adı Dionisio Tomas Ventura Aguado y Garcia’dır. Henüz sekiz yaşındayken Latince, Fransızca ve felsefe öğrenimi görmeye başladı. Dönemin ünlü gitaristi Padre Basilio’dan gitar dersleri aldı” (Uluocak, 2014: 124). Padre Basilio ile çalışmasının bir sonucu olarak, Aguado’nun da gitarda tırnak kullanımını destekleyen ve enstrümanın eşlik rolünden daha çok solistik tarafına yönelen bir gitarist olduğu söylenebilir. Aguado’nun ilk İspanya döneminin bir bölümü Napolyon’un İspanya işgali altında geçti fakat bu dönemde de gitar ile ilgili çalışmalarına devam etti.

Besteci, babasının ölümünün ardından annesiyle birlikte Madrid’in güneyindeki bir köyde kendilerine miras kalan çiftliğe yerleşti. 1808’de Napolyon orduları İspanya’ya saldırdığında, çiftlikte kalarak buranın bakımını sağladı. Bu dönemde gitar tekniği üzerine pek çok çalışmalar yapıp etütler yazdı. Fransızlar geri çekilip, İspanya özgürlüğüne kavuştuktan sonra (yaklaşık 1813-1814), annesiyle birlikte Madrid’e geri döndü. Burada, bestelediği ilk etütlerinden oluşan “Colleccion de Estudios” (1819) adlı kitabını yayımladı (Uluocak, 2014: 124).

Colleccion de Estudios kitabının içeriği genel olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Birinci bölüm gitarın temel özelliklerinden bahsederken, ikinci bölümse Aguado’nun bestelediği etüt çalışmalarından oluşur. Aguado, kitabın birinci bölümünde altı çift telli ve altı tek telli gitar ayırımından bahsetmektedir. Çünkü bu dönemde İspanya’da altı çift telli gitarlar hâlen yaygın biçimde kullanılıyordu. Fakat Aguado’nun, Colleccion de Estudios’taki çalışmalarını açıkça altı tek telli gitara yönelik sürdürdüğü söylenmelidir. Çünkü ona göre çift tellerde akort problemi ortaya çıkmakta ve zaten tek teli kontrol etmek yeteri kadar zorken çift telde bunu aynı anda yapmak sol el için daha da zorlayıcı olmaktadır (Aguado, 1820: 3). Aguado bu görüşlerini 1825’de yazdığı “Escuela da Guitarra’ adlı metodunda daha detaylı bir biçimde açıklayarak yinelemiştir. Escuela de

Guitarra, Aguado'nun yazdığı ilk gitar metodudur ve gitar üzerine yapılmış oldukça detaylı bir çalışma içerir. Colleccion de Estudios'tan farklı olarak; gitarın tutuşu, temel müzik bilgileri, gamlar, kadanslar, akor pozisyonları, iyi bir gitarda olması gereken koşullar gibi çok sayıda başlık detaylı olarak ele alınmıştır. Bu metot, 1826'da Aguado'nun Paris yıllarında öğrencisi olan François de Fossa tarafından “Methode Complete pour La Guitarre” adıyla Fransızcaya çevrilmiştir (Uluocak, 2014: 125).

“Aguado 1826'da Madrid'den ayrılarak Paris'e yerleşti. Burada, F. Sor'un da ikamet ettiği Hotel Favart'da [*Hôtel Favart*] kalmaya başladı. Sor kimi söyleşilerinde, 1827-32 yılları arasında kaldığı bu otelden “ev” olarak bahsetmiştir” (Uluocak, 2014: 125). On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Paris; Sor, Carulli, Carcassi gibi pek çok gitaristin yaşadığı yerdi ve burada gitaristler hem eğitimci, hem icracı, hem de besteci olarak yaşamlarını sürdürüyorlardı. Aguado, bu gitarist grubu içinde Fernando Sor ile yakın bir arkadaşlık kurmuştur. Jeffrey (2004), bu ikilinin daha önce İspanya'da 1813 yılında birbirini tanıdığını belirtmiştir (xi). Sor, Paris yıllarında bazı eserlerini Aguado'ya ithaf etmiştir.

Sor, bu arkadaşlığın anısına “Op. 41 Les Deux Amis” (İki Arkadaş) adlı düoyu besteledi ve bunu Aguado'ya ithaf etti. Besteci eserin birinci gitar partisine Sor, İkincisine Aguado yazarak, bu dostluğa verdiği değeri gösterdi. Sor, ilerleyen yıllarda “Op. 30 Fantasie” ve “Op. 52 Fantasie Villagenoise” adlı eserlerini de, çok sevdiği meslektaşı Aguado'ya adadı. Sor, ayrıca 1830'da yayımlanan metodunda da, Aguado'dan övgüyle ve gururla bahsetmiş, onun, rafine ve kontrollü gitar tekniğiyle, dönemin önde gelen müzisyenlerinden biri olduğunu vurgulamıştır (Uluocak, 2014: 125-126).

Aguado ve Sor, Paris yıllarında birlikte konserler vermiştir. Bu konserlerden bazılarının bilgileri şöyledir:

14 Haziran (?) 1829: Sor'un (veya kardeşi Carlos'un) M. Dietz'e ait bir salonda verdiği konser, birkaç solo eser ve Aguado ile birlikte çalınan birkaç düet...

...27 Mart 1831: Sor'un birkaç solo eser ve Aguado ile birlikte birkaç düet çaldığı ve şarkıcı Garcia'nın da performans sergilediği; İspanyol pianist Miró'nun verdiği bir konser...

...29 Kasım 1835: Kolunu kıran Legnani'nin yerine çıkan Sor ve Aguado'nun çaldığı bir konser...

*...24 Nisan 1836: Sor'un verdiği bir yardım konseri. Konser programı Sor'un Fantaisie Villageoise (op. 52) eserini ve tripodison adlı aletini kullanan Aguado ile birlikte bir düet içeriyordu (Jeffrey, 1994: 86).**

Aguado'nun gitar tekniği ile ilgili çalışmaları, bestecinin “Op. 6 Nouvelle Methode de Guitarre” adlı ikinci gitar metodunu 1834'te Paris'te yayımlamasıyla

* “Kolunu kıran Legnani” olarak bahsedilen kişi 1790-1877 yılları arasında yaşayan İtalyan gitarist ve besteci Luigi Legnani'dir. Legnani'nin gitar için bestelediği 20 opus numaralı “36 Kapriçyo”, on dokuzuncu yüzyıl gitar repertuarının önemli eserleri arasındadır.

devam etti. Bu kitap, Escuela da Guitarra kadar detaylı bir metot değildir. Aguado, bu çalışmadaki hedefini gitar severlere kısa bir zaman içerisinde keyif veren parçalarla gitar çalmayı öğrenmeleri için bir olanak sunmak istemesiyle açıklamıştır (Uluocak, 2014: 126-127). Kitabı önemli kılan unsur, Aguado'nun kendi icadı olan tripodson veya tripod dediği üçayaklı bir sehpayı tanıtmış olmasıdır. "Tripod adını verdiği bu üçayaklı sehpa, gitarı kırk beş derecelik açıyla, kenetli bir biçimde tutuyor, gitarist ise sabit bir biçimde duran gitarı kucağında tutmak zorunda kalmadan çalabiliyordu." (Uluocak, 2014: 127). Bu cihaz kendi döneminde diğer gitaristler arasında kabul görmemesine rağmen gitarda sağ el kullanımında, dönemine göre oldukça yenilikçi bir denemedir.

"Aguado, Paris'te geçirdiği on bir yılın ardından, 1837'de Madrid'e döndü ve 1843'te "Nuevo Metodo Para Guitarra" adlı üçüncü metodunu yayımladı... Öncekilerden daha kapsamlı olan bu metot, 19. Yüzyılın en önde gelen gitar eğitim kaynaklarından biri oldu" (Uluocak, 2014: 127). Kitap, "teorik ve uygulamalı" ile "uygulamalı" olarak iki ana kısma ayrılmaktadır. "Teorik ve uygulamalı" birinci kısım kendi içerisinde yedi bölüme ayrılmaktadır. Bu yedi bölümde Aguado; gitarın konsepti ve doğası başlıkları altında kendi düşüncelerini açıklamakta, diğer beş başlıkta ise sırasıyla kendi buluşu olan tripodu tanıtmakta, iyi bir gitarda, çalıcısında ve bu çalıcının çaldığı mekânlarda bulunması gereken ideal şartlardan bahsetmekte, bazı müzik terimlerine ait kısaltmalarının açıklamaları ile gitarın nasıl akort edileceği ve gitar için nasıl tel seçileceğini anlatmaktadır. "Uygulamalı" başlıklı ikinci kısım ise kendi içerisinde beş bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlerde yine sırasıyla tripodun kurulumu, vuruş teknikleri, gam, aralık ve süsleme egzersizleri, etütler ve çeşitli akor pozisyonlarını esas alan çok sayıda çalışma barındırmaktadır.

Dionisio Aguado, 29 Aralık 1849'ta Madrid'te vefat etmiştir. Yazının genelinden de anlaşılacağı üzere, Aguado gitar tarihinde öncelikli olarak gitar tekniğine yaptığı katkılar ve bu bağlamda yazdığı metotlar ile hatırlanmaktadır. Ancak Aguado az sayıda da olsa gitarın teknik ve müzikal kapasitesini nitelikli biçimde ortaya koyan eserler de bestelemiştir.

Bestecinin eserleri, ölümünün ardından yaklaşık yüzyıldan fazla bir süre neredeyse unutuldu. Aguado bu süre içinde konser parçalarıyla değil de, gitar eğitimine yönelik etüt ve alıştırmalarıyla hatırlandı. Ancak bu durum, 1980'lerin başlarında değişmeye başladı. Bu yıllarda ünlü İngiliz gitarist Julian Bream (1933-)'in, bestecinin üç eserini kaydetmesi, Aguado'nun tekrar hatırlanmasını sağladı. "Op. 2 No: 1 Adagio", "Op. 2 No: 2 Polonaise" ve "Op. 2 No: 3 Introduction and Rondo" başlıklı bu eserler, genç gitaristlere, Aguado'nun yalnızca bir etüt bestecisi olmayıp, virtüözlere yönelik usta işi

yapılara da imza attığını gösterdi. Gitar eğitimi dağarcığındaki etütleri dışında “Op. 2 Üç Rondo”, “Op. 15 Le Menuet Affandangado” ve “Op. 16 Le Fandango Varié”, bestecinin günümüzde en çok seslendirilen ve tanınan eserleridir (Uluocak, 2014: 130).

Aguado'nun günümüzde bilinen on altı adet opus numaralı ve on iki adet opus numarası olmayan çalışması bulunmaktadır. Bu çalışmaların tamamı solo gitar içindir. Bu eserlerin en eski edisyonlarıyla birlikte verilen bir listesi şöyledir:

Dionisio Aguado: Catalog of Earliest Editions with Opus Numbers

Opus 1: Douze Valses

Douze Valses pour Guitare Seule...

Paris: Meissonnier (1825 or 1826)

Opus 2: Trois Rondo Brillants

Trois Rondo Brillants pour Guitare seule...

Paris: Meissonnier (1825 or 1826)

Opus 3: Huit Petites Pièces

Huit Petites Pieces pour Guitare seule...

Paris: l'Auteur [i.e. Aguado] (1827)

Opus 4: Six Petites Pièces

Six Petites Pieces pour Guitare seule...

Paris: l'Auteur (1827)

Opus 5: Quatre Andantes et Quatre Valses

Quatre Andantes et Quatre Valses faciles...

Paris: (1841)

Opus 6: Nouvelle Methode de Guitare

Nouvelle Methode de Guitare...

Paris: Aguado (c.1834)

Opus 7: Valses Faciles

Valses Faciles pour Guitare...

Paris: l'Auteur (c.1834)

Opus 8: Contredances et Valses Faciles

Contredances et Valses Faciles pour Guitare...

Paris: l'Auteur (c.1834)

Opus 9: Contredances non difficiles

Contredances non difficiles pour Guitare...

Paris: l'Auteur (c.1834)

Opus 10: Exercices Faciles et Très Utiles

Exercices Faciles et Tres Utiles pour Guitare...

Paris: l'Auteur (c.1834)

Opus 11: Les Favorites, Huit Contredances <i>Les Favorites, Huit Contredances pour Guitare...</i> Paris: l'Auteur (c.1834)
Opus 12: Six Menuets & Six Valses <i>Six Menuets & Six Valses pour Guitare...</i> Paris: l'Auteur (c.1834)
Opus 13: Morceaux Agréables non difficiles <i>Morceaux Agréables non difficiles pour Guitare...</i> Paris: l'Auteur (c.1834)
Opus 14: Dix Petites Pièces non difficiles <i>Dix Petites Pieces non difficiles pour Guitare...</i> Paris: l'Auteur (c.1834)
Opus 15: Le Menuet Affandangado <i>Le Menuet Affandangado Air Espagnol Varié pour Guitare...</i> Paris: l'Auteur Inverteur du Tripodison (c.1835-38)
Opus 16: Le Fandango Varié <i>Le Fandango Varié pour Guitare...</i> Paris: l'Auteur Inverteur du Tripodison (c.1835-38)
Other Works (without Opus number): Douze Walses, une Marche Militaire, et un Thème Varié Muestra de Afecto y Reconocimiento (seis walses) Allegro Variaciones Variaciones Brillantes Colección de Andantes, Valses & Minuetos Valses Caracteristiques Grand Solo (Fernando Sor's Op. 14-arr. by Aguado) La guitare fixée sur la tripodison ou fixteur (c. 1836) La guitare enseignée par une méthode simple (c. 1836) Répertoire de a'Amatuer de guitare Colección de Estudios (1820)

Şekil 25: Dioniso Aguado'nun eser kataloğu (Morris, 2005: 90-91)

3.2. Op. 2. No. 2 La Minör Rondo Brilliant ve Op. 16 Le Fandango Varié Eserleri Hakkında Bilgiler

3.2.1. Op. 2. No. 2 La Minör Rondo Brilliant

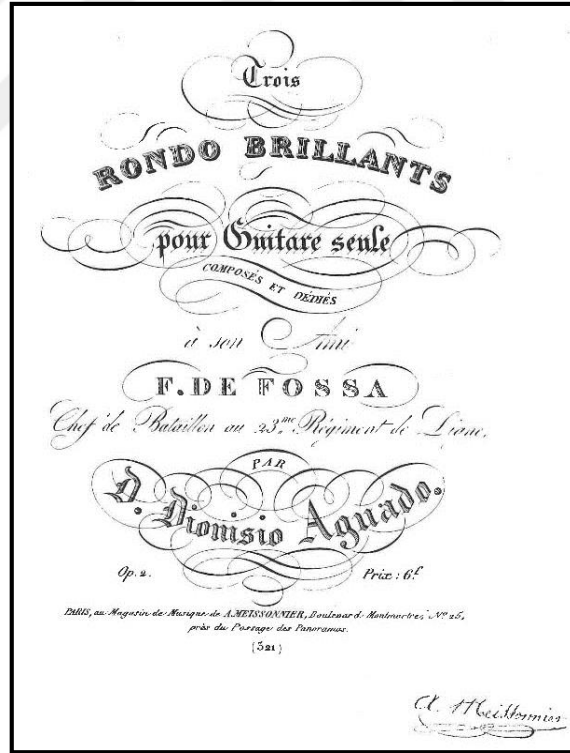
3.2.1.1. "Rondo Brilliant" Kavramı Hakkında Bilgiler

Rondo formu on sekizinci yüzyılda genellikle sonat, senfoni gibi çok bölümlü formların bir parçası olarak bulunmaktadır. ABACA (a harfi ana temadır), ABACADA

gibi şemalarla tanımlanan rondo formu, on dokuzuncu yüzyılda bağımsız eserler olarak da görülmektedir. Czerny, Hummel, Dusek, Weber gibi besteciler piyano için “Rondo Brillant” başlığı altında virtüöz düzeyinde eserler yazmışlardır. Bu eserlerde besteciler bir ülkenin popüler melodilerini veya pastoral, içli veya askerî gibi farklı ruh hallerini betimleyen temalar kullanabilmektedir (Cole, 2001).

3.2.1.2. Op. 2. No. 2 La Minör Rondo Brillant Eseri İle İlgili Bilgiler

“Op. 2 Tres Rondo Brillants” (Üç Rondo Brillant), 1825 veya 1826 tarihli olup Paris’te yayımlanmış bir eser koleksiyonudur. Aguado’nun yakın arkadaşı ve klasik gitar bestecisi François de Fossa’ya ithaf edilmiştir. La Minör Rondo Brillant Op. 2, No. 2 hem bu koleksiyonun hem de bestecinin en ünlü eseridir. Halen pek çok gitarist tarafından albüm kayıtlarında ve gitar yorumculuğu yarışmalarının programlarında sıklıkla seslendirilmektedir. Başlıktaki “brillant” ifadesi, eserlerin teknik düzeyinin yüksek olduğunu vurgulamaktadır.



Şekil 26: “Op. 2 Trois Rondo Brillants” (Üç Rondo Brillant)’ın 1825 tarihli Paris edisyonunun kapak sayfası (Aguado, 2013: 5)

Aguado'nun bu eserlerinde İspanyol müziğine ait öğeler bulunmaz. Bunun sebebi olarak geç on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyıl İspanyol gitar bestecilerinin gitara bakış açısı gösterilebilir. Jeffery (1982), bu dönem gitar müziği bestecilerinin gitar müziği yazımını iki farklı şekilde ele aldığını belirtmiş, popüler şarkı eşliklerinde İspanyol müziği öğeleri yer bulurken solo enstrümantal müziklerde ve sanat şarkısı eşliklerinde merkezi Avrupa'da yaygın olan tonal müzik yaklaşımını kullandığını söylemiştir ("The Fandango").

Eser, diğer iki rondo gibi ağır tempolu bir giriş ve hızlı tempolu bir rondo bölümünden oluşur. Allegro Moderato tempolu ikinci bölüm, ABACA şeklinde düzenlenmiş beş bölmeli rondo formundadır. Rondonun ana teması (A bölmesi) sekizer ölçüden oluşan iki cümleden oluşmaktadır ve bu kısım tonik derece (La minör) ile kapanır. 119. Ölçüde tonik derecede koda başlar ve 127. Ölçüden itibaren besteci, ikinci kez gelen A bölmesine doğru bir dönüş köprüsü hazırlar. Bu dönüş köprüsünün sonunda dominant derecede (Mi majör) melodik sekvens üzerine kurulu bir kadans bulunmaktadır. Bu kadans A bölmesine bağlanır ve besteci ikinci kez ana temayı getirir. C bölmesi doğrudan tonik derecenin ilgili majörüyle başlar (Do Majör) ve 198. ölçüye kadar bu şekilde devam ettikten sonra 198. ölçüden itibaren on altılık üçlemelerden oluşan koda başlar ve 218. ölçüye kadar devam eder. 219. ölçüden itibaren dönüş köprüsü başlar ve B bölmesinde olduğu gibi ana temaya bağlanan, dominant derecede bir kadans bulunmaktadır. Buradaki armonik yapı çağrıştırmacı bir biçimde monodik bir hat üzerinden verilmiş olup, dominant tonundaki arpeje bağlanmıştır. 247. ölçüden itibaren ise ana tema, yani A bölmesi son kez gelir ve koda ile eser tonik derecede kapanır.

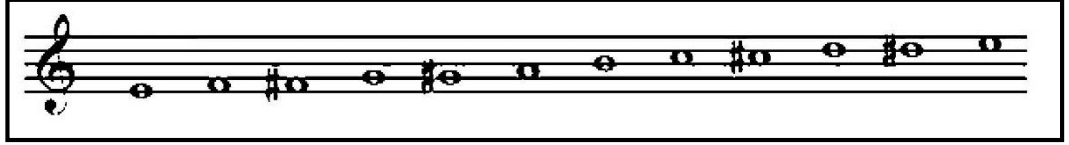
3.2.2. Op. 16 Le Fandango Varié

3.2.2.1. Fandango İle İlgili Bilgiler

Fandango, üç zamanlı ritimle ve hızlı tempoda icra edilen bir çift dansıdır. Gitar ve kastanyet / palmas (İsp. el çırpması) ile eşlik edilir. Fandango kelimesinin kökeninin Portekiz'de popüler bir şarkı ve dans olan "fado" kelimesi olduğu düşünülmektedir. Bilinen en eski Fandango müziği 1705 tarihli "Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores" adlı kitapta bulunmaktadır. On sekizinci yüzyıl sonu ve on dokuzuncu yüzyıl başlarında hem İspanya aristokrasisi içinde hem de Avrupa'nın

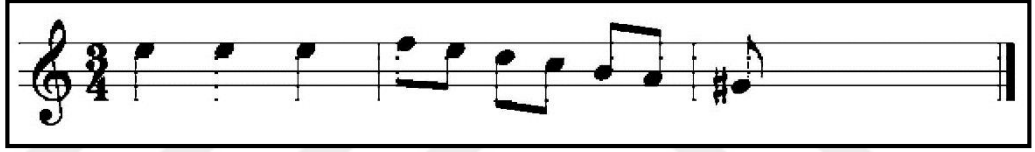
diğer ülkelerinde popüler olmuştur. Padre Soler ve Luigi Boccherini gibi klasik müzik bestecileri tarafından da Fandango'yu esas alan müzikler yazılmıştır. Orijialinde 6/8'lik olan ritmi, daha sonradan 3/8'lik veya 3/4'lük olarak da yazılmıştır (Katz, 2001; Russell, 1995).

Fandango müziğinin belirli melodik motifleri ile ritmik ve armonik kalıpları bulunmaktadır. Melodik motiflerden bir tanesi kromatik özellikli çıkıcı bir dizidir (Zúñiga, 2016: 116).



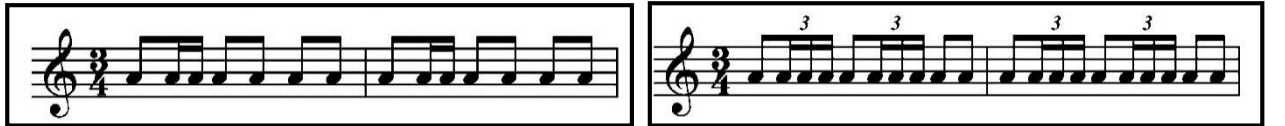
Şekil 27: Fandango müziğinde kullanılan kromatik-çıkıcı dizi (Zúñiga, 2016: 116)

Diğer bir melodik motif ise şu şekilde notaya dökülmüştür. Bu motif on dokuzuncu yüzyılın Fandango müziklerinde sıkça kullanılmıştır (Zúñiga, 2016: 116).



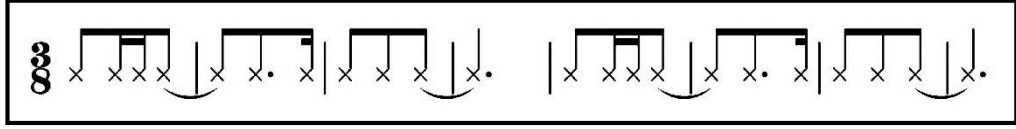
Şekil 28: Fandango müziğinde kullanılan bir melodik motif (Zúñiga, 2016: 116)

Fandango müziğinde kullanılan ritim kalıplarından iki tanesi şekil 29'daki gibidir. Soldaki ritim Seguidilla adı verilen bir diğer İspanyol dansına benzeyen, sağdaki ritim ise abandolao adı verilen ve bolero dansına benzeyen bir ritmik kalıptır (Buendía, 2016: 126).

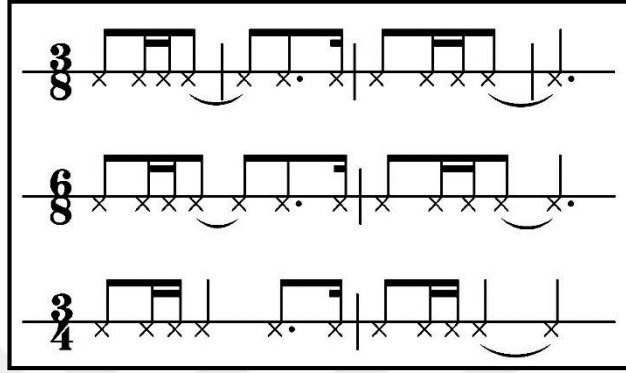


Şekil 29: Fandango müziğinde kullanılan, seguidilla ve bolero danslarına benzeyen ritmik kalıplar (Buendía, 2016: 126)

Fandango müziğinde şarkı söylenirken kullanılan temel ritim kalıbı Şekil 30'daki gibidir. Bu ritim kalıbı 6/8'lik ve 3/4'lük zamanlarda da yazılabilir.

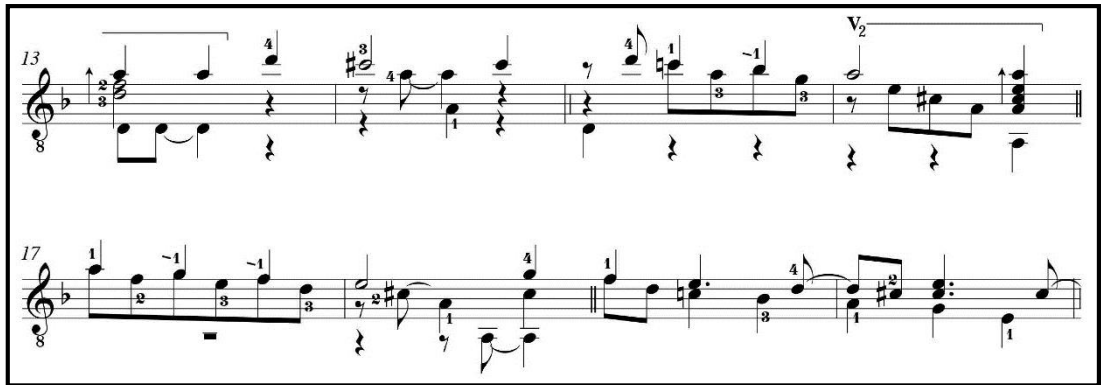


Şekil 30: Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan temel ritim kalıbı (Buendía, 2016: 121)



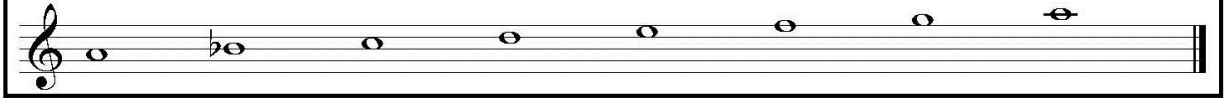
Şekil 31: Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan temel ritim kalıbının 6/8 ve 3/4'lük ölçüler üzerinden yazılması (Buendía, 2016: 123)

Fandango müziğinin temel armonik kalıplarından birisi re minör (Dm) ve la majör (A) akorları üzerine kurulu döngüdür. 1705 tarihli “Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores” kitabında yazılı olan fandango müziklerinde bu döngü görülebilmektedir (Buendía, 2016: 126). Bu döngü, yine on sekizinci yüzyılda Fandango’yu esas alan müzikler yazan Boccherini ve Padre Soler gibi klasik müzik bestecileri tarafından da kullanılmıştır. İspanyol Barok gitaristi Santiago de Murcia’nın Fandangosu, Dm-A akor döngüsünü gösteren örnek eserlerden sadece biridir.



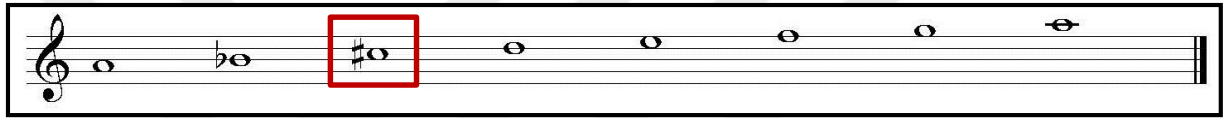
Şekil 32: Santiago de Murcia’nın Fandango’sundan Dm-A akor döngüsünü gösteren bir kesit (Koonce, 2010: 89)

Fandango müziğinde kullanılan armonik kalıpların diğer bir kısmını ise Frigyen dizisi üzerinden açıklanabilir. Bunun için öncelikle İspanyol müziğinde Frigyen dizisinin kullanımı ile ilgili birkaç bilgi vermek gereklidir. Şekil 33'te standart frigyen dizisi la notası üstünden yazılmış şekli verilmiştir.



Şekil 33: La notası üzerinden yazılan standart frigyen dizisi

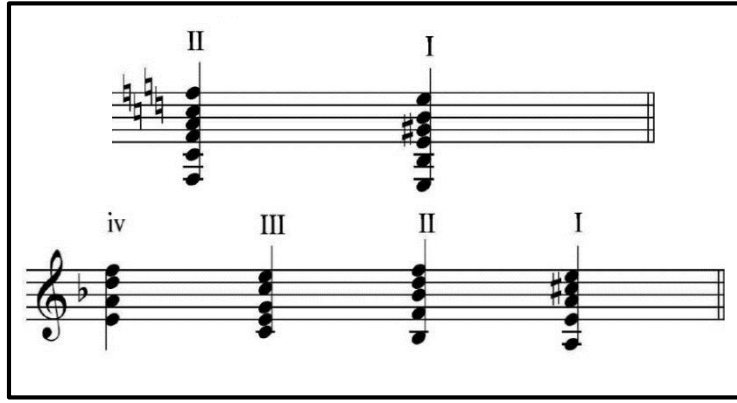
İspanyol müziğinde, bu dizinin üçüncü derecesinin yarım ses tizleştiği bir dizi de kullanılmakta ve buna da “İspanyol frigyen dizisi” (İng. Spanish Phrygian Scale) denilmektedir.



Şekil 34: La notası üzerinden yazılan İspanyol Frigyen dizisi. Tizleştirilmiş üçüncü derece bu dizinin karakteristik ögesidir.

Koster (1992), frigyen dizisinde altere edilmiş üçüncü derecenin, İspanyol müziğinin bir parçası olduğunu belirtmektedir. Bu üçüncü derece, İspanyol müziği için hem armonik hem de melodik bir unsurdur. İspanyol frigyen dizisinde bu yüzden birinci akor majör olarak kurulmaktadır ve armonik çözülme de buna göre gerçekleşmektedir (115).

Bir diğer belirtilmesi gereken unsur ise İspanyol frigyen dizisindeki ikinci ve birinci akorlar arasındaki devinimdir. Koster (1992), özellikle inici dizide ikinci akorun birinci akor için dominant görevi gördüğünü ve bu II-I akor deviniminin İspanyol müziğindeki karakteristik bir unsur olduğunu belirtmektedir (115). İspanyol frigyen dizisindeki bir diğer yaygın akor devinimi ise iv-III-II-I şeklindedir. Bu devinime dikkatli bakıldığında üçüncü derecenin altere edilmediği, birinci akorun ise majör olarak kurulduğu görülmektedir.



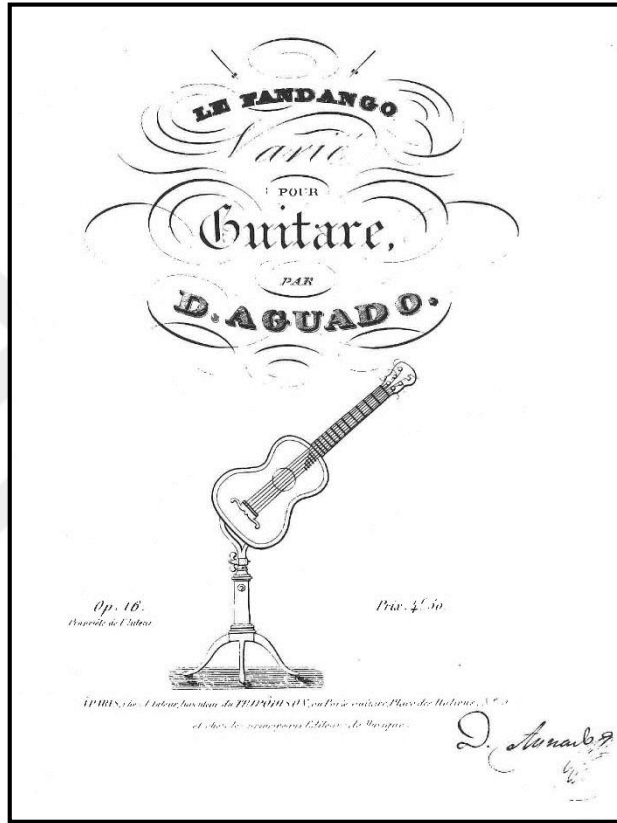
Şekil 35: İspanyol Frigyen dizisinin akor devinimleri (Koster, 1992: 116)

Santiago de Murcia'nın Fandango'sunda, özellikle ikinci tip akor yürüyüşünün örnekleri bulunmaktadır. Bu örnekler şekil 36'da kırmızı renkle işaretlenmiştir.

Şekil 36: Santiago de Murcia'nın Fandango eserinde İspanyol Frigyen dizisinin akor devinimlerini gösteren kesitler (Koonce, 2010: 89-91)

3.2.2.2. Op. 16 Le Fandango Varié Eseri İle İlgili Bilgiler

Op. 16 Le Fandango Varié, 1835 ile 1838 yılları arasında Paris'te yayımlanmıştır. Aguado'nun rondo, vals ve menuet gibi formlardan sonra Fandango gibi İspanyol kültürüne ait bir öğeyi müziğine taşıması, dönemin modası olan ulusal kültürün müzik içine aktarılması ile açıklanabilir. Aynı zamanda da Aguado'nun Paris'te yaşadığı dönemde, Fransa'daki İspanyol kültürüne karşı gelişen bakış açısı da bu eserin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.



Şekil 37: Op. 16 Le Fandango Varié'nin Paris edisyonunun kapak sayfası (Aguado, 2013: 49)

Napoleon Savaşlarının sona ermesinin ardından Fransızlar ve İngilizler, politik göçmen konumuna düşüp ülkesini terketmek zorunda kalan İspanyollarla birlikte, İspanyol kültürünün Avrupa'da yayılmasına aracı oldular. Boğa güreşi ve seramik gibi pek çok kültürel öğe, Avrupa'da günümüzdeki İspanyol algısının oluşmasını sağladı. Bu kültürel öğelerden bir tanesi de gitardı. Gitarın bir İspanyol kültür öğesi olarak algılanması da bu yeni oluşan kültürel bakış açısı ile bağdaştırılabilir. Bu bakış açısı, doğal olarak o dönem Paris'te yaşayan iki önemli İspanyol gitarist-besteci Fernando Sor ve Dionisio Aguado'ya da yansımıştır. İkilinin 1831'de İspanyol piyanist Jose Miró y

Anoria ve ünlü İspanyol şarkıcısı Manuel Garcia ile beraber konser vermeleri, daha sonrasında da İspanyol tarzında solo gitar eserleri yazmaları bu yansımanın sonucudur. Sor'un Op. 54 bis İki gitar için Fantezi eserinde "İspanyol Tarzında" başlıklı bir bölüm bulunurken (bu önemlidir çünkü daha öncesinde Sor yalnızca gitar eşlikli şarkılarında İspanyol müziği öğelerine yer vermiştir), Dionisio Aguado ise Le Menuet Affandangado ve Le Fandango Varié başlıklı, Fandango'yu esas alan iki adet solo gitar eseri yazmıştır (Jeffery, 1982).

Eser Adagio tempolu bir giriş bölümü, Allegro Vivace, Allegro ve Piu Vivo başlıklı dört bölümden oluşmaktadır. Allegro Vivace, Fandango müziğine ait pek çok unsuru barındıran bölümdür. Kalan diğer üç bölümse, Aguado'nun tonal üslupla yazdığı eserlerinde kullandığı müzikal materyalleri içermektedir. Bu eserde genel olarak Aguado'nun, Fandango müziği ile daha önceden kullandığı müzikal materyalleri sentezlediği söylenebilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DIONISIO AGUADO’NUN ESERLERİNDEKİ MÜZİKAL SÖZ DİZİMİ KARAKTERİSTİKLERİ

4.1. Op. 2 No. 2 La Minör Rondo Brillant Eserindeki Müzikal Söz Dizimi Karakteristikleri

Aguado’nun müziğinde üçlemeler önemli bir yer tutmaktadır. Aguado’nun müziğinde bu üçlemeler, özellikle cümleleri sonlandıran otantik kadanslardan veya cümlelerin ilk yarısını bitiren yarım kadanslardan hemen önce gelmektedir.

Şekil 38: Op. 2 No. 2 eserinde kadans öncesinde gelen üçleme örnekleri

Üçlemeler aynı zamanda Aguado’nun arpejlerde sıklıkla kullandığı ritmik bir materyaldir. Aguado bu arpejleri çoğunlukla dizisel pasajlar ile eklemleyen bir müzikal doku oluşturmuştur. Üçlemelerle kurulan gam ve arpej pasajları eserin temposuna bağlı olarak gitarın teknik sınırlarını da zorlamaktadır. Bu tip pasajların hızlı tempolu bir eserdeki varlığı Aguado’nun altı tek telli gitarın ajilite konusunda sahip olduğu avantajı göstermek istemesine de bağlanabilir.



Şekil 39: Op. 2 No. 2 eserinde üçleme arpej ve dizi örnekleri

Aguado'nun armonik dili genel olarak klasik döneme yakındır fakat eksik yedili akorlar, apajatür, italyan artmış altılısı, devamlı modülasyon gibi erken romantik döneme ait armonik materyaller de bu eserde mevcuttur. Şekil 40'ta Aguado'nun İtalyan artmış altılı kullandığı pasajın doku redüksiyonu çalışması ile birleştirilmiş hâli verilmiştir.



Şekil 40: Op. 2 No. 2 eserinde İtalyan altılısının kullanıldığı pasajın doku redüksiyonu çalışması ile birleştirilmiş hâli

Apajatür kullanımına örnek olarak şekil 41'de kırmızı renkle belirtilen kesitler gösterilebilir.

Şekil 41: Op. 2. No. 2 eserinde apajatur kullanımına örnekler

Bahsi geçen diğer armonik unsurların kullanımı içinse 200 ile 225inci ölçüler arasındaki kesit iyi bir örnektir. Eksik yedili akorlar çokça bulunmakta ve çoğunlukla kendilerinden hemen sonra gelen majör ve minör akorlar için bir ikincil dominant görevi görmektedirler. Ayrıca bu kesitte bu akorların kullanımına bağlı olarak devamlı bir modülasyon görülmekte ve tonal bir merkezin varlığından söz edilememektedir. Bu unsurlar, la minör rondonun içinde erken Romantik dönem armonisinin varlığına kanıt oluşturmaktadır. Dominant fonksiyonlu olarak kullanılan eksik yedili akorlar, farklı tonlara olan geçişleri yumuşatmakta ve armonik devinimin genişlemesine katkı sağlamaktadır. Ayrıca bu kesitte kullanılan akor serimleri, oluşturdukları sol el kalıpları ve bu kalıpların oluşturdukları algoritma, eserin teknik düzeyini yükselten bir niteliğe sahiptir. Şekil 42’de bu ölçüler arasındaki kesitin doku redüksiyonu çalışması ile birleştirilmiş hâli verilmiştir.

200

Gtr.

A.B.

A.R.

C: I V₅⁶ vi a: V₅⁶

204

Gtr.

A.B.

A.R.

VI V₅⁶/VI VI G: V⁷ I a: V⁷

208

Gtr.

A.B.

A.R.

i vii^{o7} ii₃⁴/iv vii^{o7}/iv iv vii^{o7} vii^{o7}

212

Gtr.

A.B.

A.R.

c: i VI i₄⁶ vii^{o7}/V

The image displays a musical score for three instruments: Guitar (Gtr.), Autoharp (A.B.), and Auto-rhythm (A.R.). The score is organized into four systems, each starting with a measure number (200, 204, 208, 212). The guitar part features a rhythmic pattern of triplets. The autoharp and auto-rhythm parts provide harmonic accompaniment. Below each system, a series of chords is listed, corresponding to the measures of the music. The chords are: C: I, V₅⁶, vi, a: V₅⁶; VI, V₅⁶/VI, VI, G: V⁷, I, a: V⁷; i, vii^{o7}, ii₃⁴/iv, vii^{o7}/iv, iv, vii^{o7}, vii^{o7}; c: i, VI, i₄⁶, vii^{o7}/V.

215

Gtr.

A.B.

A.R.

V V² a: vii⁶₅ / iv VI i⁶₄

218

Gtr.

A.B.

A.R.

iv C: V⁷/V V V⁷ I⁶ V⁷/V

222

Gtr.

A.B.

A.R.

V V⁷ I⁶ V⁷/V V V⁷/V V V⁷/V V

Şekil 42: Op. 2. No. 2 eserinde 200 ile 225. Ölçüler arasındaki kesitin doku redüksiyonu çalışması ile birleştirilmiş hâli

Aguado'nun melodilerinde karakteristik olarak göze çarpan iki unsur vardır. Birincisi melodilerin çoğunluğunu sekvensli yapılarla kurması, ikincisi ise melodilerini genellikle ardışık nota grupları ile oluşturmasıdır. Melodilerin bir bölümünde veya tamamında özellikle 16'lık notalar veya üçlemeler dikkat çekmektedir. La minör Rondo'nun giriş kısmının ilk ölçüleri, rondonun ana teması, B ve C bölmelerinde yer alan bazı kesitler bu sekvensli ve ardışık nota gruplarından oluşan melodiler için örnek gösterilebilir. Melodilerin ardışık, 16'lık ve üçlemeli nota grupları ile oluşturulması Aguado'nun teknik becerisinin bir müzikal yansıması olarak değerlendirilebilir.

Rondò Allegro moderato $\text{♩} = 96 \text{ Mét.}$

[7]

VII

V VII

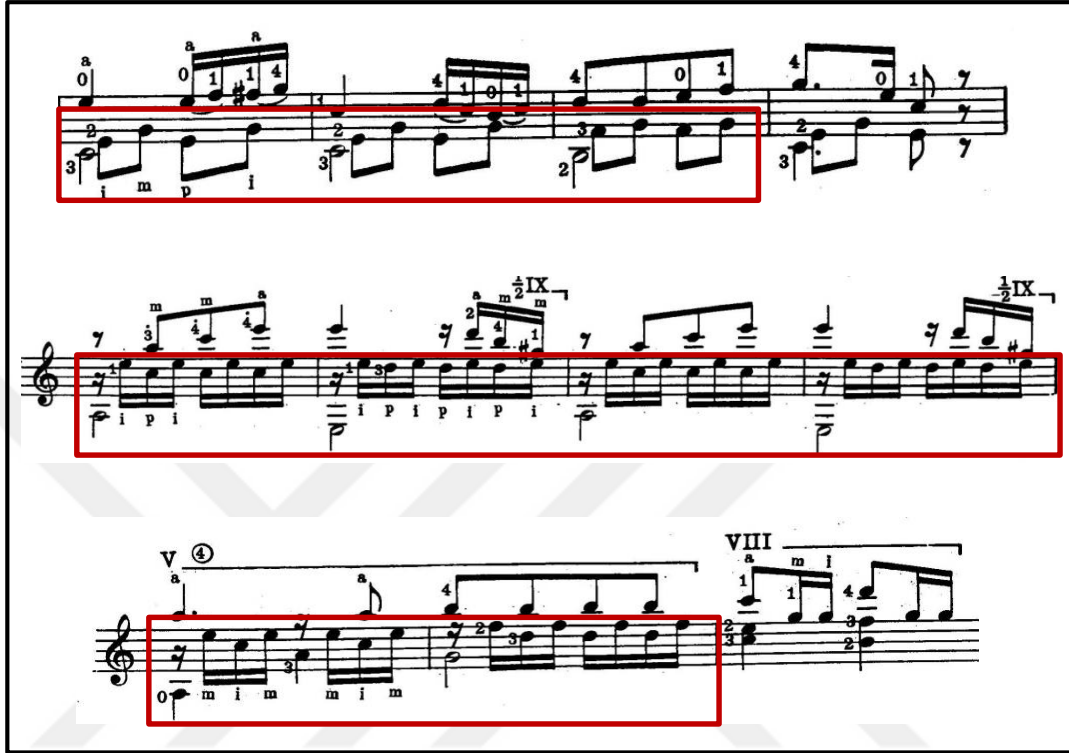
VII

V

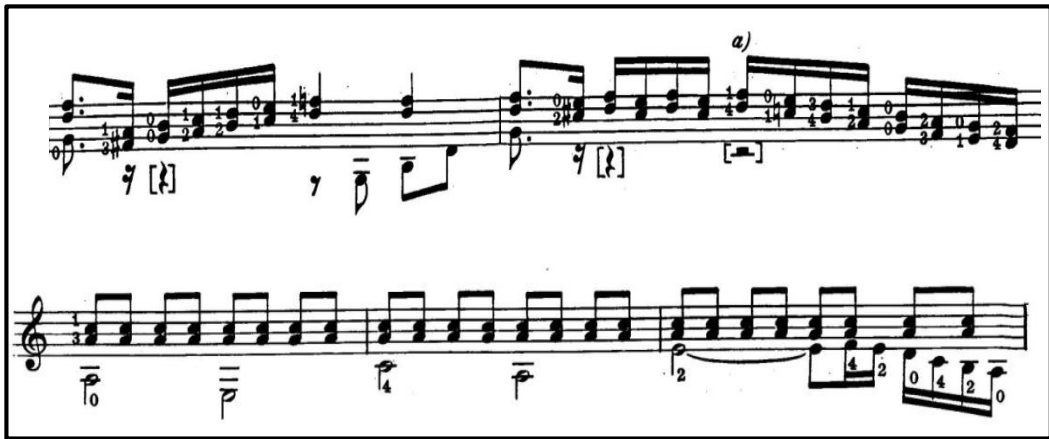
$\frac{1}{2}$ V $\frac{1}{2}$ II

Şekil 43: Op. 2 No. 2 La minör Rondo'daki ardışık nota grupları ve sekvens ile oluşturulan melodi örnekleri

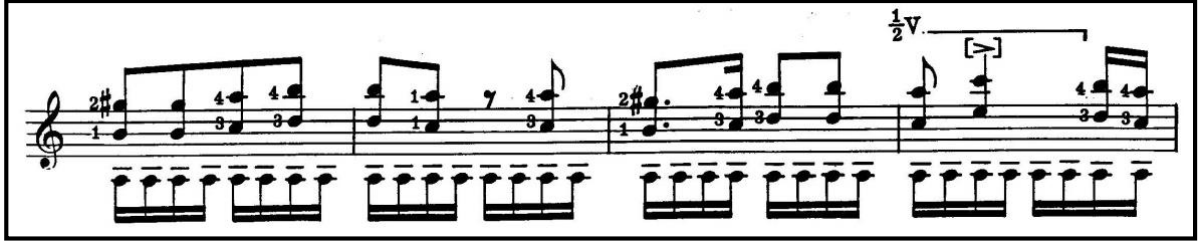
Aguado'nun müziğinde eşlik öğeleri olarak sık kullandığı bazı materyaller vardır. Bunlar, kısa süreli Alberti baslar, üçlü / altılı aralıklar ve pedal notalarıdır. Üçlü ve altılı aralıklar aynı zamanda diziler için de Aguado'nun kullandığı materyallerdir. Alberti bas kullanımı Aguado'nun piyano müziğinden etkilendiğine işaret olabilir.



Şekil 44: Op. 2 No. 2 La minör Rondo'da alberti bas kullanılan pasajlar



Şekil 45: Op. 2 No. 2 La minör Rondo'da üçlü aralık kullanımına örnekler



Şekil 46: Op. 2 No. 2 eserinde altılı aralık ve pedal nota kullanımlarına örnekler

Altılı aralıkların pedal bası üzerinde dominant-tonik ilişkisini çağrıştıracı bir şekilde kullanıldığı armonik dokular, Aguado'nun eserlerinde sıklıkla yer almaktadır. Şekil otuz ikide verilen kesitte, doku redüksiyonu yapılması sonucunda la pedal üzerinde vii-I derecesi arasındaki dominant-tonik döngüsü ile do majör üzerindeki dominant tonik ve sol majör üzerindeki dominant tonik ilişkisi gözlenmektedir.

Şekil 47: Op. 2 No. 2 eserinde, pedal bas notaları kullanılan pasajlarda çağrıştıracı armoni kullanımına örnekler

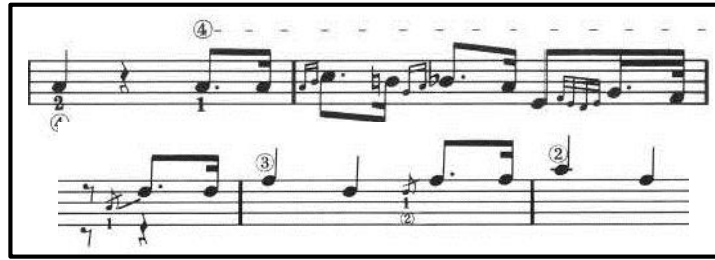
Çağrıştırıcı armoni özelliği, pedal notaların bulunduğu pasajlardan ayrı olarak eser içindeki monodik pasajlarda da göze çarpmaktadır. 237 ile 248inci ölçüler arasındaki pasaj tek sesli olmasına rağmen açıkça mi majör üzerinden yazılmıştır ve ana temaya bağlantısıyla la minör tonunun dominantı olduğunu göstermektedir.



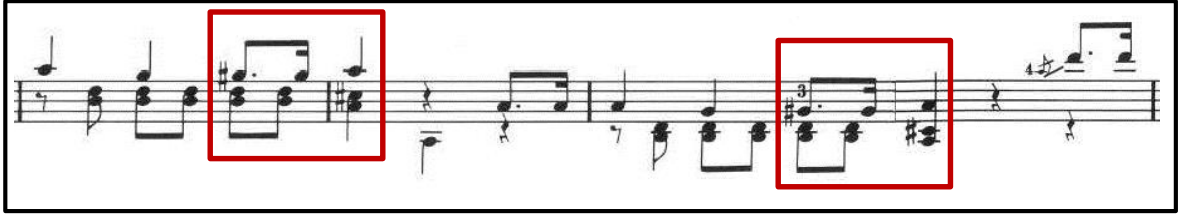
Şekil 48: Op. 2 No.2 eserinde dominant tonu üzerinden yazılan monodik pasaj ve ana temaya bağlantısı

4.2. Op. 16 Le Fandango Varié Eserindeki Müzikal Söz Dizimi Karakteristikleri

Eserin giriş kısmı Aguado'nun önceki eserleri ile benzer öğeler içermektedir. Bunlar sekvensli melodi yapıları, eşlik materyali olarak kullanılan üçlü aralıklar ve pedal notalarıdır. Armonik olarak ise İtalyan artmış altılısının kullanılması ve pedal notaların kullanıldığı pasajlardaki dominant-tonik döngüsü Aguado'nun daha önceki eserleri ile benzer şekilde kullanılmıştır.



Şekil 49: Op. 16'da sekvensli melodik yapılarına örnek



Şekil 50: Op. 16'da İtalyan altılısının la majör dominantı olarak kullanılmasına örnek

Şekil 51: Op. 16'nın giriş bölümünde pedal notalar ile üçlü ve altılı aralıkların kullanılmasına bir örnek. Op. 2. No. 2. La minör Rondo'daki gibi pedal bas notası kullanılan pasajlarda dominant-tonik döngüsü bulunmaktadır.

Allegro vivace başlıklı bölümde ise Aguado'nun müzikal söz dizimi, Fandango müziğinde kullanılan yerel ritmik, melodik ve armonik kalıplar üzerinden şekillenmiştir. Bölümün başındaki melodik motif, Fandango müziğinde sık kullanılan bir motiftir.

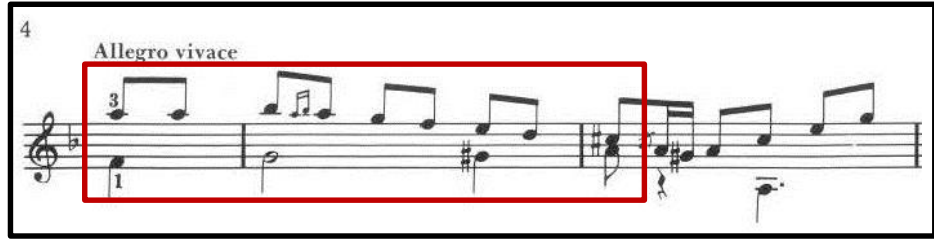
24

A.B.

A.R.

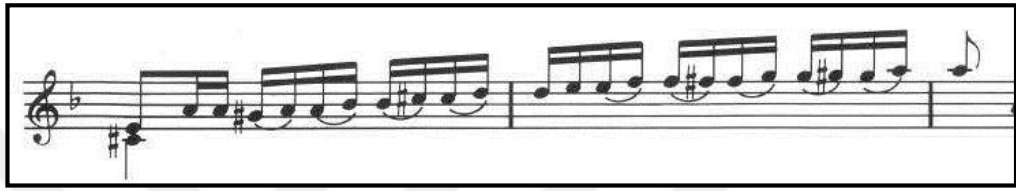
V vii/V V V⁷ i₄⁶ vii^{o7}/V V vii/V V V⁷ i₄⁶ vii^{o7}/V V

Şekil 52: Şekil 51'de gösterilen kesitin doku reduksiyonu çalışmasındaki karşılığı



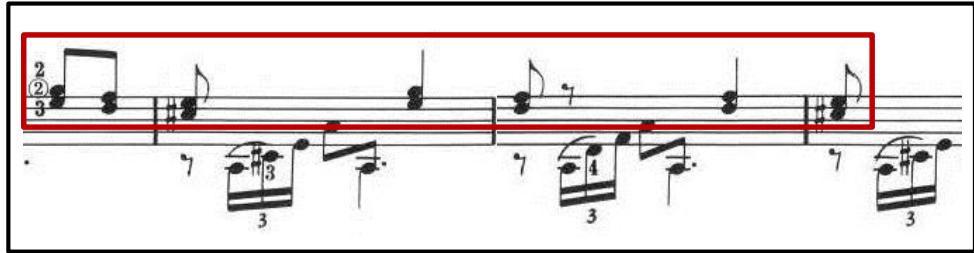
Şekil 53: Fandango müziklerinde sık kullanılan melodik motifin Aguado'nun Op. 16 eserindeki kullanımı

Aguado, Fandango müziğinde sıkça kullanılan bir diğer melodik motif olan kromatik-çıkıcı diziyi Op. 16'da yansıtan bir pasajı şekil 54'te gösterildiği gibi kullanmıştır.

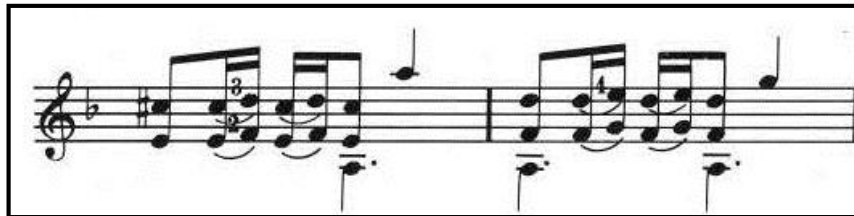


Şekil 54: Fandango müziğinde sık kullanılan kromatik-çıkıcı melodik motife benzer yapının Aguado'nun Op. 16 eserinde kullanılmasına bir örnek

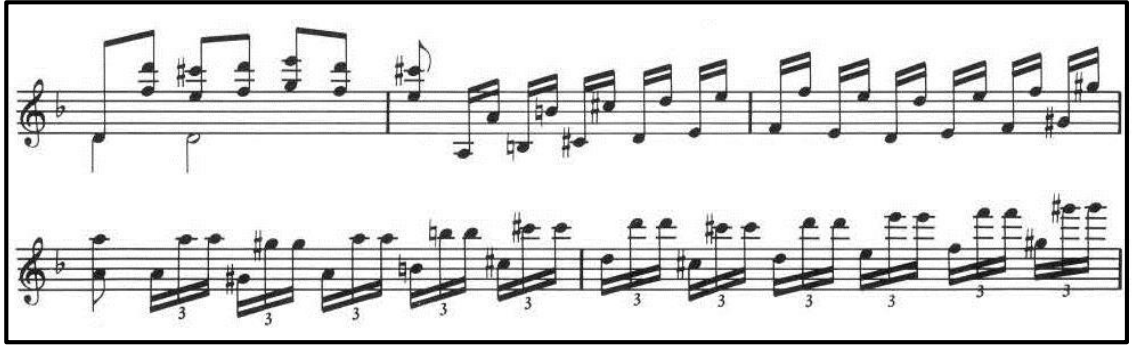
Bu melodik motifler dışında Aguado'nun diğer eserlerinde sık kullandığı altılı ve üçlü aralıklar, 16'lık ardışık nota grupları ve çeyrek üçlemelerden oluşan dizisel pasajlar Allegro vivace bölümünde de görülmektedir.



Şekil 55: Op. 16'da üçlü aralıkların kullanımına bir örnek

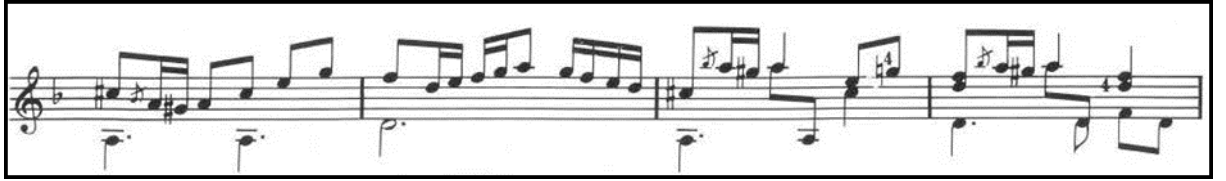


Şekil 56: Op. 16'da altılı aralıkların kullanımına bir örnek

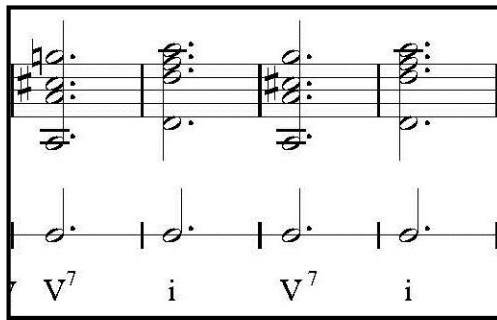


Şekil 57: Op. 16’da on altılık ve üçlemeli ardışık nota grupları ile oluşturulan pasajlara bir örnek

Allegro vivace bölümündeki armonik unsurlara bakıldığında ise ağırlıklı olarak Fandango müziğinin karakteristiği olan pek çok materyal ile karşılaşılacaktır. Bu bölümdeki melodik unsurların birçoğu, re minör – la majör (Dm-A) akor döngüsü üzerine kurulmuştur. Bu döngü, Aguado tarafından bu eserde Fandango müziğinin karakteristik bir ögesi olarak kullanılmıştır.



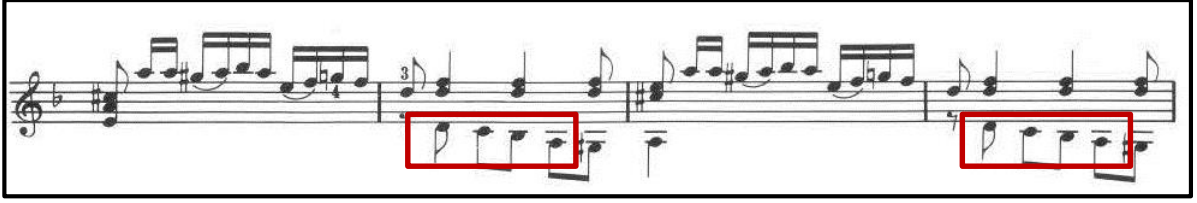
Şekil 58: Op. 16’da Fandango müziğinin armonik unsuru olan Dm-A akor döngüsü üzerine kurulmuş bir kesit



Şekil 59: Şekil 58’de verilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı

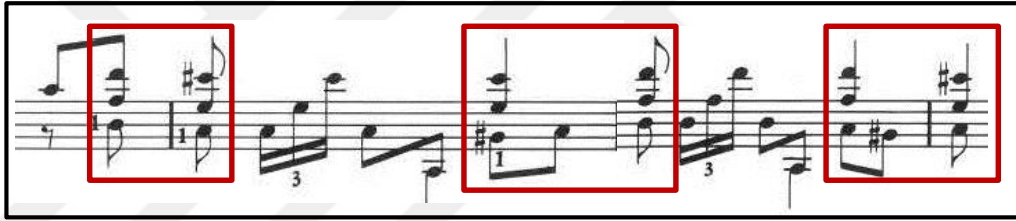
Op. 16’da İspanyol frigyen dizisine ve doğal frigyen dizisine örnek teşkil edecek pasajlar bulunmaktadır. Bunlar ya bas motifi ya da akor olarak kullanılmıştır. Bas motifi

şeklindeki kullanımına örnek olarak aşağıdaki kesit gösterilebilir. Kesitteki iki ölçüde re-do-si bemol-la şeklindeki bas yürüyüşü la merkezli frigyen dizisine uygundur.



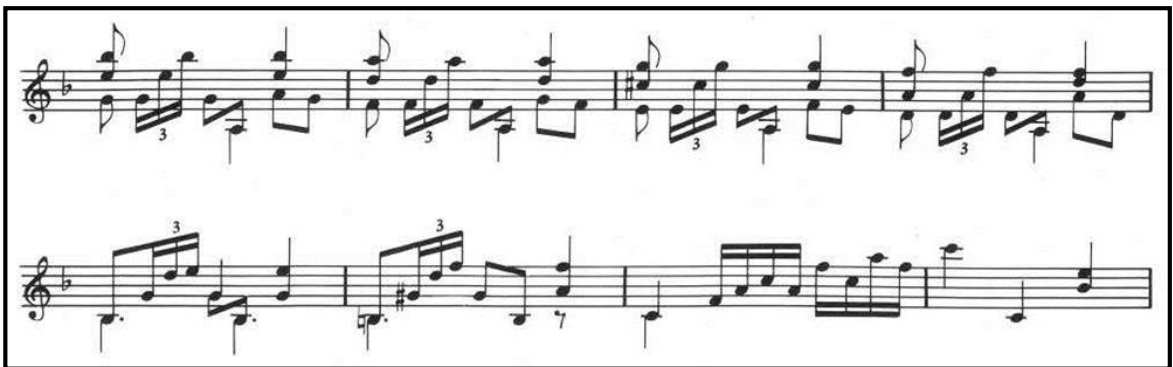
Şekil 60: Op. 16'da İspanyol Frigyen Dizisine örnek olabilecek bas yürüyüşü

Frigyen dizisinin akor olarak kullanımı ise aşağıdaki kesitte görülen la majör-si bemol majör şeklindeki akor devinimidir. Bu akor devinimini, re minör üstünden VI-V armonik hareketi yerine la notası merkezli İspanyol frigyen dizisindeki II-I akor devinimi şeklinde yorumlamanın daha doğru olduğu düşünülmektedir.



Şekil 61: Op. 16'da, İspanyol Frigyen dizisinde görülen II-I akor devinimine örnek olabilecek bir pasaj

Aguado, Allegro vivace'deki fandango armonisini aşağıdaki kesitten itibaren kırmıştır.



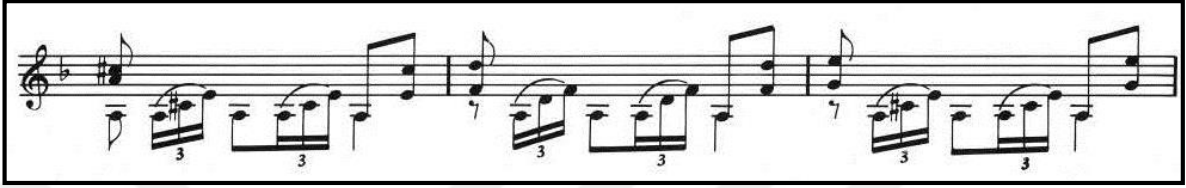
Şekil 62: Op. 16'da Dm-A döngüsünün kırıldığı ve fa majör kadansının geldiği yer

Son dört ölçü, açıkça bir Fa majör kadansı oluşturmaktadır. Şekil 63'te gösterilen kesit, fa majör tonu üzerine kuruludur ve geniş soluklu bir melodinin çoğunlukla üçlü aralıklarla eşlik edilmesi temeline dayanır. Burası, Aguado'nun Fandango müziğine ara verdiği ve daha önce tonal üslupla yazdığı eserlerinde kullandığı materyallere geri dönüş yapması şeklinde yorumlanabilir. Armonik olarak da burada Fandango müziğinde kullanılan herhangi bir unsurdan söz edilemez. İlk iki dizekte Fa majör-Si bemol majör-Fa majör şeklinde görülen bir plagal kadans (I-IV-I) ve üçüncü dizekte de Do majör-Fa majör şeklinde görülen bir otantik kadans (V-I) bulunmaktadır. Üçüncü dizegin sonunda, la majör akorunun dominantı şeklinde düşünebilecek bağlantıyı oluşturan üç adet akor, eser içinde herhangi bir kopukluğa yer vermeden tekrar Fandango materyaline bağlanmıştır. Burada, Aguado'nun yaşadığı döneme ait İspanyol geleneksel ve tonal üslupları birbirine başarılı bir şekilde eklemleyebildiği de söylenebilir.

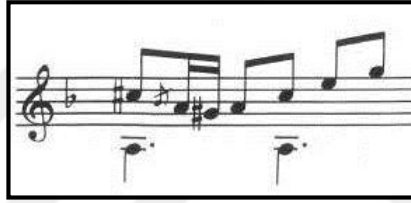
The image displays a musical score for Op. 16, Op. 16, in F major. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves. The first three staves show a sequence of chords and melodic lines. The fourth staff features a melodic line with triplets. Two specific areas are highlighted with red boxes: one in the third staff and one in the fourth staff.

Şekil 63: Op. 16 eserindeki fa majör üzerine kurulu kesit. İşaretli yer Aguado'nun bu pasajı sonlandırdığı ve tekrar Fandango müziğini getirdiği yerdir.

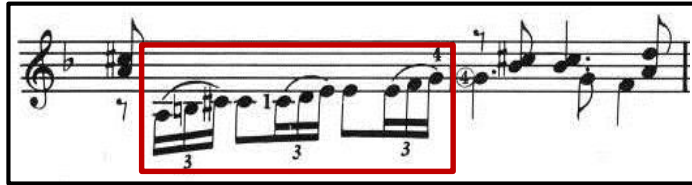
Op. 16'daki ritmik unsurlarda ise daha önceden örneği verilen Fandango ritmik kalıplarına rastlanmaktadır. Allegro Vivace bölümünde Fandango'ya ait, öte yandan segudilla ile bolero danslarına benzeyen ritmik kalıplar ile Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan ritim kalıbının bir kısmı görülmektedir. Bu kalıpların dışında, bölümdeki pek çok ölçüde on altılık nota ile oluşturulan üçlemelerin kullanımı dikkat çekmektedir. Bu husus, Aguado'nun eserdeki İspanyol havasını ritmik açıdan güçlendirmek istemesine bağlanabilir.



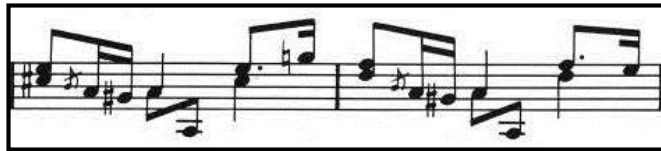
Şekil 64: Op. 16 eserinde bolero dansına benzeyen “abandolao” ritminin kullanımına bir örnek



Şekil 65: Op. 16 eserinde Seguidilla dansına benzeyen Fandango ritminin kullanımına melodi partiyonu üzerinden bir örnek



Şekil 66: Op. 16 eserinde çeyrek üçlemelerin ritmik kullanımına bir örnek



Şekil 67: Fandango müziğinde şarkı söylerken kullanılan ritmik yapının bir kısmına Op. 16 eserinde bir örnek

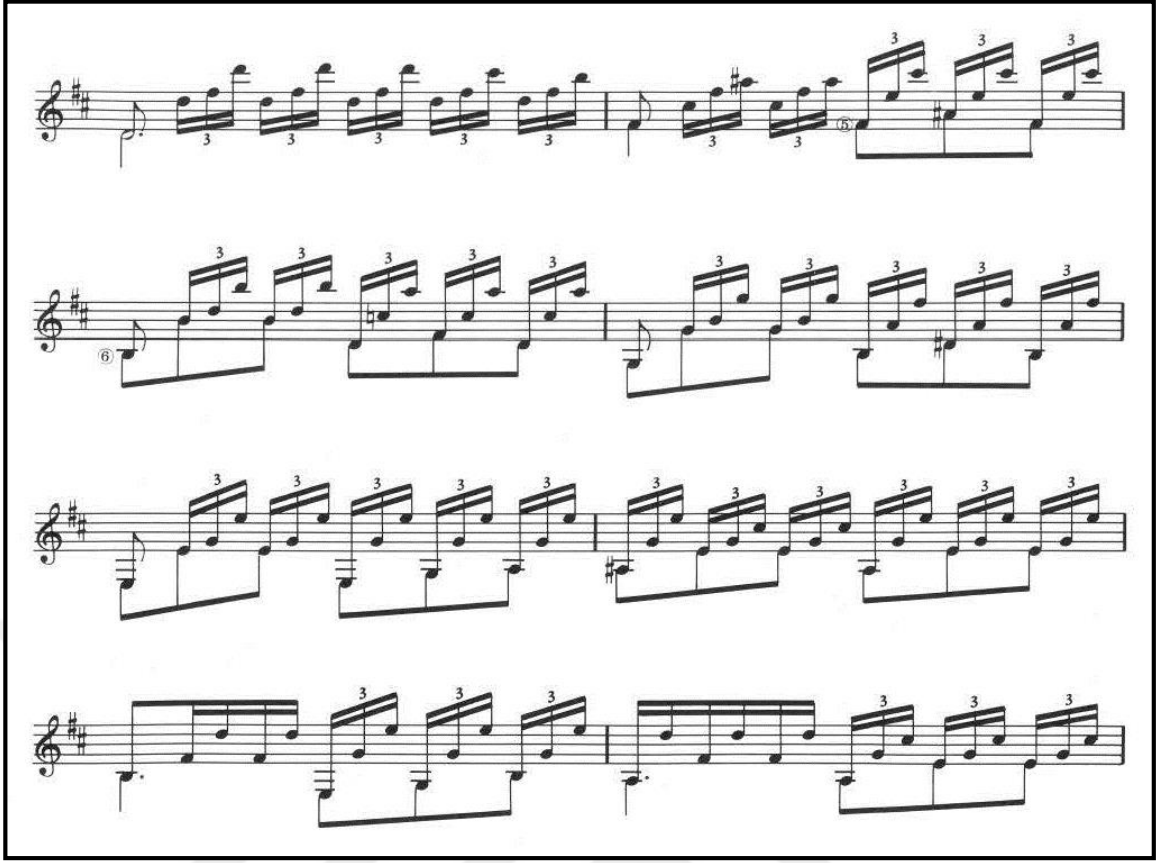
Eserin Allegro ve Piu Vivo başlıklı son iki bölümünün ise armonik ve melodik olarak Fandango müziğiyle bir bağlantısı olduğu söylenemez. Bu bölümlerin armonik yapısı incelendiğinde, Aguado'nun Fandango müziğinin temel yapıtaşı olan modal anlayışın dışına çıkarak, yaşadığı dönemin tonal yaklaşımlarına geçiş yaptığı göze çarpar. Her iki bölümde de re majör üzerinde dominant-tonik devrimleri ve re majör derecesindeki ilgili tonlara kısa süreli geçişler yer almaktadır. Şekil 68, 69, 70 ve 71'de Allegro ve Piu Vivo bölümlerinden birer kesit ile bu kesitlerin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı verilmiştir.

The image shows a musical score for the Allegro section of Op. 16. It consists of three staves. The top staff is the melody, featuring several triplet figures. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and bass notes. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major.

Şekil 68: Op. 16 eserinde Allegro bölümünden re majör üzerindeki tonik-dominant döngüsünü gösteren bir kesit

The image shows the harmonic reduction of the melodic line from Şekil 68. It is divided into two parts: A.B. (Allegro) and A.R. (Allegro). The A.B. part shows the original melodic line with chords. The A.R. part shows the harmonic reduction, with chords labeled as D, I, IV₄⁶, I, V⁷, I, I, IV₄⁶, I, V⁷, I, V⁷.

Şekil 69: Şekil 68'de verilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı



Şekil 70: Op. 16 eserinde Piu vivo bölümünden re majör ile ilgili tonlara kısa süreli geçişleri gösteren bir kesit

179

A.B.

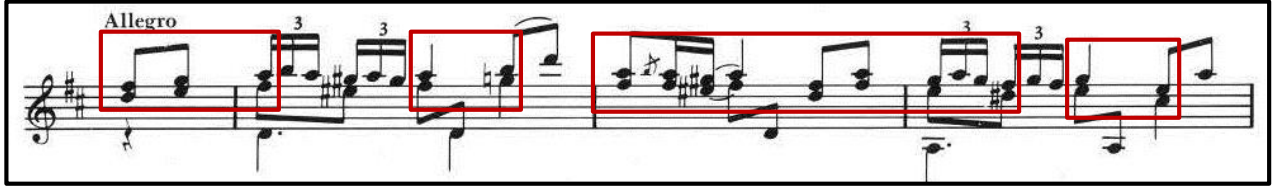
A.R.

I h: V V⁷ i V⁷/VI VI V⁷/iv iv vii^{o7} D: vi ii⁶ I₄⁶ V⁷

The image shows a harmonic analysis of the first staff of music from Op. 16, Piu vivo section. The analysis is presented in two parts: A.B. (Allegro) and A.R. (Allegro). The A.B. part shows the harmonic structure of the first staff, with a treble clef and a key signature of one sharp. The A.R. part shows the harmonic structure of the first staff, with a bass clef and a key signature of one sharp. The analysis is presented in a series of chords, with a key signature of one sharp. The chords are: I, h: V, V⁷, i, V⁷/VI, VI, V⁷/iv, iv, vii^{o7}, D: vi, ii⁶, I₄⁶, V⁷.

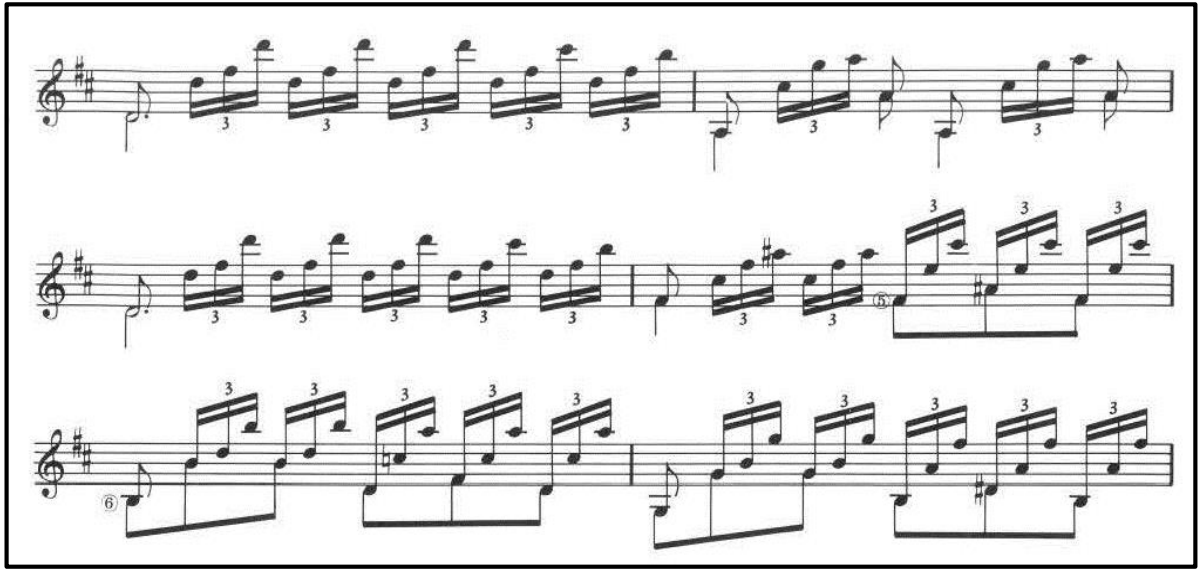
Şekil 71: Şekil 70’te verilen kesitin doku redüksiyonu çalışmasındaki karşılığı

Allegro bölümündeki üçlü aralık kullanımları Aguado’nun müzikal söz diziminin karakteristik bir ögesi olarak göze çarpmaktadır.



Şekil 72: Op. 16 eserinin Allegro bölümünden üçlü aralıkların kullanıldığı bir kesit

Ritmik olarak ise Piu Vivo bölümündeki on altılık üçlemelerin, İspanyol müziğiyle bir bağlantısı olduğu düşünülebilir. Diğer bir taraftan, bu üçlemelerin arpej formatında ve hızlı tempolu bir bölümde kullanılması Aguado'nun teknik yetkinliğinin bir yansıması olarak düşünülebilir.



Şekil 73: Op. 16 eserinin Piu Vivo bölümünden on altılık üçlemelerin kullanımına bir örnek

SONUÇ

Aguado'nun yaşadığı dönemde yaygınlaşan virtüözite anlayışı, Aguado'nun eserlerinde önemli bir yer tutmaktadır. Bunda kendisinin uzun yıllar boyunca gitar tekniği üzerine çalışmalar yapmış olmasının da etkisi vardır. Op. 2 No. 2 la minör rondoda yer alan melodi ve arpej pasajları, bestecinin ağırlıklı olarak nota değerleri açısından üçlemeler ve on altılık notalara dayalı bir ritmik sentaks kullandığını ortaya koymaktadır. Bu da bestecinin virtüözitesinin bir yansıması olarak nitelendirilebilir. Doku redüksiyonu çalışması sonucunda elde edilen armonik taslakta, bestecinin artmış altılı akorlar, apajatur, eksik yedili akorlar ve devamlı modülasyon gibi erken Romantik dönem unsurlarına sıkça yer verildiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca bestecinin müziğinde üçlü ile altılı aralıklar, kısa süreli Alberti bas veya Alberti bas benzeri yapılar ve pedal notalar, bestecinin polifonik doku karakteristiğini oluşturan öğelerdir. Öte yandan bestecinin tonal armoniyi çağrıştırmaya bir biçimde ustalıkla kullandığı, pedal bas üzerine kurulan altılı aralıklar ve dominant tonu üzerinden yazılan monodik pasajlar vasıtasıyla gözlemlenmektedir. Bunda bestecinin sol el hareket ergonomisini göz önünde bulundurmasının etkisinin olduğu düşünülmektedir.

Op. 16 Le Fandango Varié eseri incelendiğinde ise, Aguado'nun yaşadığı dönemde yaygınlaşan ulusal kültür öğelerine sanat müziği içinde yer verilmesi yaklaşımına da başarılı bir şekilde uyum sağladığı sonucuna varılmıştır. Besteci bu eserde öncelikle daha önceki eserlerinde kullandığı müzikal materyallere benzer şekilde yer verirken, daha sonrasında ise Fandango müziğinde kullanılan ritmik, melodik ve armonik kalıpları bu materyaller ile birleştirerek, ortaya kendi döneminin popüler müziği ile sanat müziğinin dengeli bir biçimde yer aldığı bir eser ortaya çıkarmıştır. Bu eserde ayrıca Aguado'nun teknik virtüözitesinin yansıması olarak daha önce de bahsi geçen üçleme ve on altılık değerlerle oluşturulan ritmik doku üzerine oturtulmuş gam ve arpej pasajları da yer almıştır.

Sonuç olarak Dionisio Aguado, gitarın eşlik enstrümanı rolünden sıyrılıp solistik bir enstrüman olarak değerlendirildiği bir dönemde, kullandığı materyallerle gitarın teknik ve müzikal kapasitesini nitelikli biçimde yükselten eserler yazmıştır. Bu eserler ayrıca döneminin müzikal özelliklerini de açık bir biçimde yansıtmaktadırlar. Bu sebeple bu eserler gitar repertuarında kayda değer bir yer edinmiştir.

KAYNAKÇA

- Aguado, D. (1982). *Variations on a Fandango op. 16 for solo guitar*. Brian Jeffery (Ed.), Londra, İngiltere: Tecla Editions.
- Aguado, D. (1985). *Tre Rondo Brillanti op. 2 per chitarra*. Ruggero Chiesa (Ed.), Milano, İtalya: Edizioni Suvini Zerboni.
- Aguado, D. (2004). *New Guitar Method*. Loiuise Bigwood (Çev.) Londra, İngiltere: Tecla Editions.
- Aguado, D. (2013). *Concert Works Facsimile Edition*. Almanya: Edition Chanterelle im Allegra Musikverlag.
- Buendía, G. C. (2016). Rhythmic Evolution In The Spanish Fandango: Binary And Ternary Rhythms. K. M. Goldberg ve A. Piza (Ed.), *The Global Reach Of The Fandango In Music, Song And Dance* içinde (s. 120-152). Newcastle upon Tyne, İngiltere: Cambridge Scholars Publishing.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music 8th Edition*. New York, NY: W.W. Norton & Company.
- Butterworth, A. (1994). *Stylistic Harmony Work Book Second Edition*. Oxford, İngiltere: Oxford University Press.
- Corrette, M. (1762). *Les Dons d'Apollon, methode pour apprendre facilement a jouer de la guitarre par musique et par tablature*. Paris, Fransa: Bayard.
- Ferandiere, F. (2013). *Arte De Tocar La Guitarra Española Por Musica*. Brian Jeffery (Ed. ve Çev.) Londra, İngiltere: Tecla Editions.
- Jeffery, B.(1982). The Fandango. D. Aguado *Variations on a Fandango op. 16 for solo guitar* içinde. Brian Jeffery (Ed.), Londra, İngiltere: Tecla Editions.
- Jeffery, B. (1994). *Fernando Sor Composer And Guitarist Second Edition*. Londra, İngiltere: Tecla Editions.
- Koonce, F. (2010). *The Baroque Guitar In Spain And The New World*. Fenton, MO: Mel Bay Publications.
- Koster, D. (1992). *The Keys To Flamenco Guitar Volume One*. Fenton, MO: Mel Bay Publications.
- Sor, F. (2003). *Method For The Spanish Guitar A Complete Reprint of 1832 English Translation*. Alan Merrick (Çev.) Londra, İngiltere: Tecla Editions.
- Turnbull, H. (2006). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*. Westport, CT: The Bold Strummer.

- Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The Guitar And Its Music From The Renaissance To The Classical Era*. Oxford, İngiltere: Oxford University Press.
- Uluocak, S. (2011a). *Klasik Gitar Tarihi - I Rönesans Döneminde Gitar (1536-1600)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Uluocak, S. (2011b). *Klasik Gitar Tarihi - II Barok Dönemde Gitar (1600-1750)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Uluocak, S. (2014). *Klasik Gitar Tarihi - III Klasik ve Romantik Dönemde Gitar (1750-1900)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Wade, G. (2018). *The Traditions Of The Classical Guitar*. Richmond, İngiltere: Alma Books.
- Zúñiga, L. R. (2016). Musical Relationships Between Spanish Malagueña And Fandango In The Nineteenth Century. K. M. Goldberg, & A. Piza (Dü), *The Global Reach Of The Fandango In Music, Song And Dance* içinde (s. 93-119). Newcastle upon Tyne, İngiltere: Cambridge Scholars Publishing.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Aguado, D. (1820). *Colección de estudios para guitarra*. Madrid, İspanya: en la imprenta que fue de Fuentenebro. [Adobe Acrobat Reader Sürümü]. Erişim Tarihi: 30 Aralık 2019, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=dionisio+aguado&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=15>.
- Aguado, D. (1825). *Escuela de guitarra*. Madrid, İspanya: en la imprenta que fue de Fuentenebro. [Adobe Acrobat Reader Sürümü]. Erişim Tarihi: 30 Aralık 2019, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=dionisio+aguado&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=19>.
- Aguado, D. (1843). *Nuevo método para guitarra*. Madrid, İspanya: guitarrerías de Gonzalez y de Campo (Impreso por Aguado). [Adobe Acrobat Reader Sürümü]. Erişim Tarihi: 30 Aralık 2019, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=dionisio+aguado&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=19>.
- Alves, J. (2015). The History of the Guitar. *Marshall Digital Scholar*. Retrieved 30 Dec. 2019, from https://mds.marshall.edu/music_faculty/19/.
- Amat, J.C. (1701). *Guitarra española, y vandola en dos maneras de guitarra, castellana, y cathalana de cinco ordenes, la qual enseña de te[m]plar, y tañer rasgado ...* Barcelona, İspanya: Gabriel Brò. [Adobe Acrobat Reader Sürümü]. Erişim Tarihi: 30 Aralık 2019, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=joan+carles+amat&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2>.
- Bellingham, J. mazurka. In *The Oxford Companion to Music*. : Oxford University Press. Retrieved 31 Dec. 2019, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4304>.
- Cole, M. (2001). Rondo. *Grove Music Online*. Retrieved 31 Dec. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023787>.
- Dart, T., Morehen, J., & Rastall, R. (2001). Tablature. *Grove Music Online*. Retrieved 30 Dec. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027338>.
- Dean, J. prelude. In *The Oxford Companion to Music*. : Oxford University Press. Retrieved 31 Dec. 2019, from

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5334>.

- Edwards, P. (t.y.). Lesson 6 – Texture Reduction. In *Coursera*. Retrieved 24 May. 2018, from <https://www.coursera.org/learn/classical-composition/lecture/MQn50/lesson-6-textural-reduction>.
- Encyclopædia Britannica (2019). Romanticism. Retrieved December 30. 2019, from <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Romanticism/83836>.
- Harmonic Rhythm. (2001). *Grove Music Online*. Retrieved 31 Dec. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012387>.
- Heck, T., Turnbull, H., Sparks, P., Tyler, J., Bacon, T., Timofeyev, O., & Kubik, G. (2001). Guitar. *Grove Music Online*. Retrieved 30 Dec. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006>.
- Katz, I. (2001). Fandango. *Grove Music Online*. Retrieved 30 Dec. 2019, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009282>.
- Moolman, J. L. (2011). *Key factors that contributed to the guitar developing into a solo instrument in the early 19th century* (Doktora Tezi, University of Pretoria, Pretoria). Erişim Tarihi: 31 Aralık 2019, <https://repository.up.ac.za/handle/2263/27160>.
- Moretti, F. (1799). *Principos para tocar la guitarra de seis ordenes*. Madrid, İspanya: Josef Rico. [Adobe Acrobat Reader Sürümü]. Erişim Tarihi: 31 Aralık 2019, <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&fechaFhasta=1813&text=MORETT%c4%b0&fechaFdesde=1769&showYearItems=&exact=on&extH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=7>.
- Moretti, F. (t.y.). *3 Rondeaux, Op.4*. Paris, Fransa: Chez l'Editeur. [Adobe Acrobat Reader Sürümü]. Erişim Tarihi: 31 Aralık 2019, [https://imslp.org/wiki/3_Rondeaux%2C_Op.4_\(Moretti%2C_Federico\)](https://imslp.org/wiki/3_Rondeaux%2C_Op.4_(Moretti%2C_Federico)).
- Morris, S. (2005). *A study of the solo guitar repertoire of the early nineteenth century* (Order No. 3151461). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305006936). Retrieved 31 Dec. 2019 from <https://search.proquest.com/docview/305006936?accountid=16701>.
- Online Etymology Dictionary (t.y.). Romance. Erişim Tarihi: 30 Aralık 2019, https://www.etymonline.com/word/romance#etymonline_v_15175.
- Rohrmeier, M., & Pearce, M. (2018). Musical syntax I: Theoretical perspectives. *Springer handbook of systematic musicology* içinde (pp. 473-486). Springer, Berlin, Heidelberg. Erişim Tarihi: 31 Aralık 2019, <http://webprojects.eecs.qmul.ac.uk/marcusp/papers/RohrmeierPearce2018.pdf>.

Russell, C. (Ed.). (1995). *Santiago De Murcia's "Codice Saldivar No. 4": A Treasury of Secular Guitar Music from Baroque Mexico: Commentary V. 1*. Champaign, IL: University of Illinois Press. Erişim Tarihi: 31 Aralık 2019, <https://books.google.com.tr/books?id=TrKOK3r4pHMC&hl=tr>.

The Metropolitan Museum of Art (t.y.). Guitar 1697. Erişim Tarihi: 29 Aralık 2019, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503930>.

The Metropolitan Museum of Art (t.y.). Guitar ca. 1835. Erişim Tarihi: 29 Aralık 2019, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503429>.

The Metropolitan Museum of Art (t.y.). Guitar ca. 1835-40. Erişim Tarihi: 29 Aralık 2019, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503928>.



EKLER

EK-1: La minör Rondo Brilliant Op. 2 No. 2 Eserinin Notası (1985 Ruggero Chiesa Edisyonu)

10

RONDÒ II

Andante ♩ = 63 du Mét.

The score consists of several staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (G minor). The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 63. The piece is in 3/4 time. The notation includes various ornaments such as mordents and grace notes, and is annotated with fingerings (1-4) and breath marks (1/2 V). The score is divided into sections labeled a), b), and c). At the bottom, three small staves labeled 'a) Orig.', 'b) Orig.', and 'c) Orig.' show the original notation for these sections.

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with various rhythmic patterns and fingerings, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and fingerings. The third staff shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamics like *p* and *i*. The fourth staff continues the melodic line with a $\frac{1}{2}V$ marking. The fifth staff features a $\frac{3}{4}$ time signature and includes a *p* dynamic. The sixth staff continues the melodic line with a $\frac{1}{2}V$ marking. The seventh staff shows a *p* dynamic and a $\frac{1}{2}V$ marking. The eighth staff features a $\frac{1}{2}IV$ marking. The ninth staff continues the melodic line with a *p* dynamic. The tenth staff concludes the piece with a *p* dynamic and a $\frac{1}{2}V$ marking. At the bottom of the page, there are two small musical examples labeled 'a) Orig.' and 'b) Orig.', each showing a short melodic phrase.

Rondò Allegro moderato ♩ = 96 Mét.

[7] *p i p i*
 II
 VII
 V VII VII
 $\frac{1}{2}$ V
 IX IX V
 $\frac{1}{2}$ IX $\frac{1}{2}$ IX
p i p i *i p i p i p i*
 a) Orig. b) Orig.

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '4' above the first measure. Below the staff are the lyrics 'o m i m m i m'. The second staff continues the melodic line with similar fingerings. The third staff features a bass clef and includes dynamics *f* and *p*. The fourth staff also has a bass clef and includes the instruction *glissez*. The fifth and sixth staves continue the melodic and harmonic development. The seventh staff includes a circled '3' and a circled '4' below the staff. The eighth staff includes a circled '2' and a circled '3' below the staff. The ninth staff includes a circled '2' and a circled '3' below the staff. The tenth staff includes a circled '2' and a circled '3' below the staff. At the bottom left, there is a small section labeled 'a) Orig.' with a treble clef and a few notes.

The musical score on page 14 consists of seven staves of music, primarily in treble clef. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* and includes a triplet of eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third staff is marked with a *V* and contains a triplet of eighth notes. The fourth staff features a triplet of eighth notes and includes the letters 'i m i m i m i m' above the notes. The fifth staff is marked with a *f* and includes a circled Roman numeral 'II' and a circled '4'. The sixth staff includes a circled Roman numeral 'IV' and a circled '4'. The seventh staff includes a circled '4' and a circled '7'. At the bottom left, there is a small section labeled 'a) Orig.' with a treble clef and a few notes.

a) Orig.

The musical score on page 17 consists of seven staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4). Dynamics like *rinf.* (ritardando) and *dolce* (dolce) are used. The score is divided into sections labeled VII, VIII, and III. Section VII appears at the top and middle. Section VIII is present in the third, fourth, and sixth staves. Section III is located at the end of the sixth and seventh staves. A small diagram labeled 'a) Orig.' is located at the bottom left, showing a specific fingering for a triplet.

V ④ VIII VIII VIII VIII V

f *p* *f*

p *glissez*

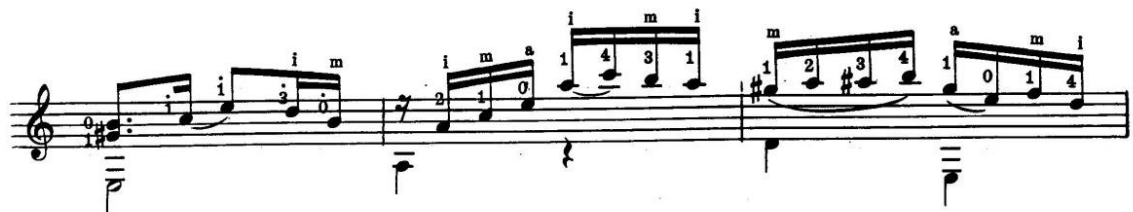
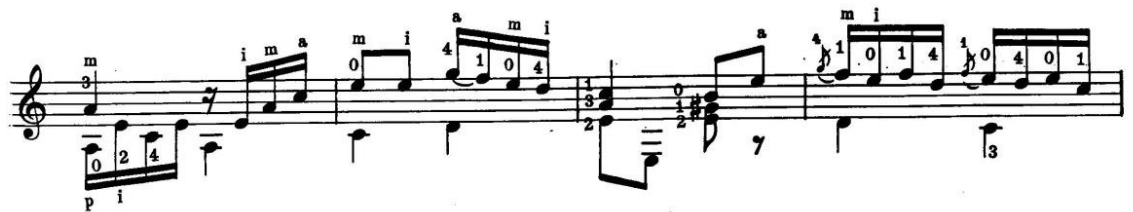
V V

f

a) Orig.

Detailed description: This page of a guitar score contains seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a melodic line with a circled '4' above the first measure and fret numbers V, VIII, VIII, VIII, VIII, and V above subsequent measures. The second staff continues the melodic line with fret numbers VIII, VIII, VIII, VIII, VIII, and V. The third staff shows a bass line with a key signature change to two sharps (F#, C#) and a 4/4 time signature. It includes dynamics *f*, *p*, and *f*, and a circled 'X' above the first measure. The fourth staff continues the bass line with a circled '1' below the first measure and a circled '4' above the first measure. The fifth staff continues the bass line with a circled '1' below the first measure. The sixth staff continues the bass line with a circled '7' below the first measure and a circled '1' below the second measure. The seventh staff continues the bass line with a circled '3' below the first measure and a circled '2' below the second measure. A circled 'a)' is placed above the first measure of the seventh staff. At the bottom left, there is a small musical fragment labeled 'a) Orig.'.

The musical score is written for guitar and includes a vocal line. It consists of several systems of music. The first system features a vocal line with lyrics 'm a m a m a m a m a' and a guitar accompaniment with a 4/4 time signature. The second system continues the vocal line with lyrics 'a) m a m a m a m a m a' and 'b) p i m a', with guitar accompaniment. The third system shows a guitar solo with lyrics '1 2 II p i m a m i' and dynamic markings 'p' and 'p'. The fourth system is a guitar accompaniment with a 4/4 time signature and dynamic marking 'pp'. The fifth system continues the guitar accompaniment with dynamic marking 'sf'. The sixth system features a guitar accompaniment with dynamic marking 'cresc.'. The seventh system is a guitar accompaniment with dynamic marking 'f'. The eighth system is a guitar accompaniment with dynamic marking 'p'. At the bottom, there are two small musical examples: 'a) Orig.' and 'b) Opp. ̂'.



The musical score is presented in seven systems, each on a single staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics include *m* (mezzo), *f* (forte), and *p* (piano). Articulation includes accents and slurs. Roman numerals (II, VII, V, IX, X) are placed above the staff to indicate chord positions. The score is divided into two parts: *a)* and *b)*. Part *a)* is the original version, and part *b)* is an alternative arrangement. The bottom system shows the original version (*a) Orig.*) and the alternative version (*b)*) side-by-side for comparison.

EK-2: La minör Rondo Brillant Op. 2 No. 2 Eserinin Doku Redüksiyonu Çalışması
(1985 Ruggero Chiesa edisyonuna göre hazırlanmıştır)

La Minör Rondo Brillant Op.2, No.2
Doku Redüksiyonu Çalışması

Andante Besteci: Dionisio Aguado
Çalışmayı Hazırlayan: Mustafa Çağatay Erol

Akor Blokları

Armonik Ritim

0

9

18

26

33

A.B.

A.R.

a: i i i V^{sus4} V V V V V⁷ V^{7b9}

i V⁷ i i i i V⁷ vii V i i

i C:VI V V⁷ V⁷ I vii⁷/ii ii⁶ V⁴ V⁷ I

a: V⁴₃ i V⁷ i VI i⁶ vii⁷/V

V V⁷ i⁶ V V⁷ i⁶ V

Rondo (Allegro Moderato)

2

37

A.B.

A.R.

a: i V i III IV ii⁶ V iv III ii i ii⁶ ii⁶ V i

46

A.B.

A.R.

V⁷ i V⁷ i iv V VI ii⁶ V⁷ i

54

A.B.

A.R.

i i i V vii³ V⁶ vii²/V V⁶ vii² i V⁷ i

62

A.B.

A.R.

i V⁷ i V⁷ i C: V⁷ I V⁶ I IV I ii⁶ I⁶ V⁷ I

74

A.B.

A.R.

d: vii⁷ V⁷ i V⁶ i E: vii⁷ V⁷ i V⁶ i a: V⁹ i V⁹ i

86

A.B.

A.R.

VI VI II⁶ V V i i i⁶ V³ i V V i i i⁶ V⁴ i

97

A.B.

A.R.

V V i V⁵ i V⁵ F:I V⁷ I V⁷ C: IV V I V⁷ I V⁷

107

A.B.

A.R.

I d:V⁵ i V⁵ i E:V⁵ I V⁵ I V⁵ a:V V⁷ i vii⁷/V V V⁷ vii⁷

117

A.B.

A.R.

ii⁶ i⁶ V⁴ i ii⁶ ii V⁷ i vii⁶ i vii⁶ i vii⁶ i vii⁶ i

129

A.B.

A.R.

i i i vii⁷/V V vii⁷ vii⁷ vii⁷ vii⁷ vii⁴ vii⁴ i⁶

141

A.B.

A.R.

V⁴ i ii⁶/ iv iv⁶ V⁴/iv iv vii⁷/V V i⁴ V i⁴ V i⁴

149

A.B.

A.R.

V i III IV i⁴ V iv III ii i ii⁶ i⁴ V i

157

A.B.

A.R.

V^7 i V^7 i iv V VI ii^6 V^7 i $C:I$ V^7 I I V_5^6

169

A.B.

A.R.

V V_5^6 I V_5^6 I V_5^6 I I vii vi vi V IV IV iii ii ii i V^6 V^7 I V^7 I

180

A.B.

A.R.

V V^7 I V^7 I V I_4^6 V I_4^6 V I I V^7 I IV V^7/ii V/V V I ii_4^6

192

A.B.

A.R.

I_4^6 V I I V_5^6 I IV V^7/ii V/V V^2 I IV I_4^6 V^7

200

A.B.

A.R.

I V_5^6 vi $a:V_5^6$ VI V_5^6/VI VI $G:V^7$ I $a:V^7$ i vii^{o7} ii_3^4/iv vii^{o7}/iv

210

A.B.

A.R.

iv vii^{o7} vii^{o7} $c:i$ VI I_4^6 vii^{o7}/V V V^2 $a:vii_5^6/iv$ VI ii_4^6 iv $C:V^7/V$ V V^7

221 5

A.B.

A.R.
 I_4^6 V^7/V V V^7 I_4^6 V^7/V V V^7/V V V^7/V V

226

A.B.

A.R.
 V^7 I $a: V^7$ i VI I_4^6 It^6 V V^7 I_4^6 $vii^{\circ 7}/V$ V V^7 I_4^6 $vii^{\circ 7}/V$ V

238

A.B.

A.R.
 V V^7 V^{min9} V^7 i V

250

A.B.

A.R.
 i III IV V iv III ii i ii^6 I_4^6 V i V^7 i $vii^{\circ 6}$ V^7 i

261

A.B.

A.R.
 iv V VI ii^6 V^7 i iv V VI V^7/III III V^7/V $vii^{\circ 7}$ i

271

A.B.

A.R.
 iv_5^6 ii^6 ii^6 V^7 i vii i vii i V^7 i V^7 i i

EK-3: Op. 16 Le Fandango Varié Eserinin Notası (1982 Brian Jeffery Edisyonu)

2

Variations on the Fandango

Dionisio Aguado
Op. 16
Edited by Brian Jeffery

Adagio

INTRODUCTION

This page contains six staves of musical notation for guitar. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff features a melodic line with fingerings 1, 2, and 3, and a bass line with a 2-fingered chord. The second staff shows a rhythmic bass line with eighth notes and a melodic line with eighth notes. The third staff includes a melodic line with fingerings 2, 1, and 4, and a bass line with a 4-fingered chord. The fourth staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with a 4-fingered chord. The fifth staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with a 4-fingered chord. The sixth staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with a 4-fingered chord.

Allegro vivace

This page contains ten staves of musical notation for guitar. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (natural). Some notes are marked with a circled '2' or '3', possibly indicating double or triple stops. The piece concludes with a final chord and a fermata.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns and techniques:

- Staff 1:** Features a melodic line with eighth notes and quarter notes, accompanied by a bass line with triplets and quarter notes.
- Staff 2:** Shows a continuous eighth-note pattern in the upper register, with a bass line of quarter notes.
- Staff 3:** Contains a melodic line with triplets and quarter notes, and a bass line with quarter notes and triplets.
- Staff 4:** Displays a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.
- Staff 5:** Features a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.
- Staff 6:** Shows a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.
- Staff 7:** Contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.
- Staff 8:** Features a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.
- Staff 9:** Shows a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.
- Staff 10:** Contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, and a bass line with quarter notes and eighth notes.

The musical score on page 6 consists of eight staves of music. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets and a 7-measure rest indicated. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat.

The image displays a page of musical notation, numbered 7 in the top right corner. It consists of eight staves of music. The first four staves are arranged in two pairs, each pair sharing a common bass line. The first pair (staves 1 and 2) features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second pair (staves 3 and 4) continues this accompaniment with some melodic movement in the upper voice. The fifth and sixth staves feature a melodic line with triplets and a 7th fret marking. The seventh and eighth staves continue the melodic line with various intervals and accidentals.

The musical score on page 8 consists of seven staves of music, all in a single system. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a 7-measure rest, followed by a series of eighth-note triplets. The second staff continues with more eighth-note triplets and concludes with a sixteenth-note triplet. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs. The fourth staff is primarily composed of eighth notes with slurs. The fifth staff contains a sequence of eighth-note triplets. The sixth staff starts with a sixteenth-note triplet, followed by eighth notes and a circled '4' indicating a four-measure rest. The seventh and final staff concludes with a series of eighth notes and a *rit.* (ritardando) marking.

A single musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Allegro

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a tempo marking 'Allegro'. The staff contains several measures of music, including triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various rhythmic patterns.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the piece. It features triplet markings and rhythmic patterns similar to the previous staff.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the piece. It features triplet markings and rhythmic patterns.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It includes fingering numbers '5' and '6' under specific notes, indicating fingerings for the left hand.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the piece with various rhythmic patterns and note values.

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the piece with various rhythmic patterns and note values.

Più vivo

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo marking is "Più vivo". The music is characterized by frequent triplet patterns, often consisting of eighth or sixteenth notes. The first staff begins with a half note chord (F# and C) followed by a series of eighth-note triplets. The second staff continues with similar triplet patterns. The third staff introduces sixteenth-note triplets. The fourth staff features a sequence of sixteenth-note triplets, with a fingering '6' indicated below the first note. The fifth staff continues with sixteenth-note triplets. The sixth staff shows a variation with eighth-note triplets. The seventh staff concludes with eighth-note triplets, mirroring the beginning of the first staff.

The musical score on page 11 consists of eight staves of music. The first seven staves are primarily composed of eighth-note triplets, with some slurs and accents. The eighth staff features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, ending with a double bar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

**EK-4: Op. 16 Le Fandango Varié Eserinin Doku Redüksiyonu Çalışması (1982
Brian Jeffery edisyonuna göre hazırlanmıştır)**

**Le Fandango Varié Op. 16
Doku Redüksiyonu Çalışması**

Besteci: Dionisio Aguado
Çalışmayı Hazırlayan: Mustafa Çağatay Erol

Adagio

Akor Blokları

Armonik Ritim

9

A.B.

A.R.

18

A.B.

A.R.

28

A.B.

A.R.

34

A.B.

A.R.

d: i⁶₄ i V⁶₄ i i⁶₄ i v iv ii i


iv⁶ It⁶ V iv⁶ It⁶ V I⁷ IV⁶₄ V⁷ i I⁷

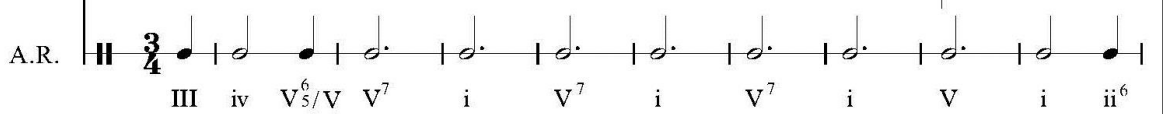
IV⁶₄ V⁷ i I I a:iv⁶₄ iv⁶₄ V⁷ d: V vii/V V V⁷ i⁶₄ vii^{o7}/V


V vii/V V V⁷ i⁶₄ vii^{o7}/V V III vii^o i

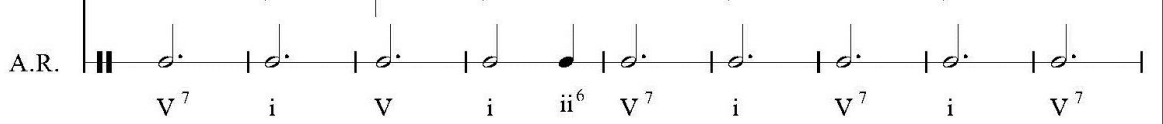
V III vii^o i V V V V

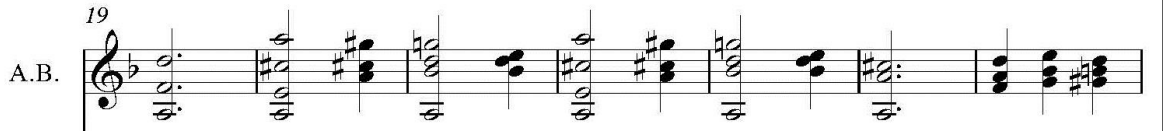
Allegro Vivace

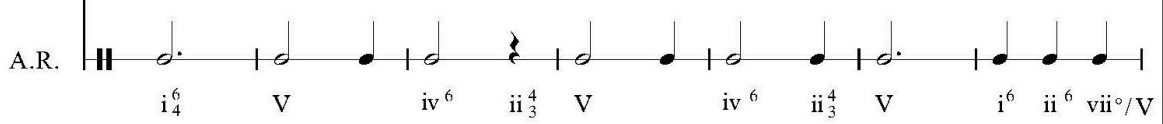
A.B. 

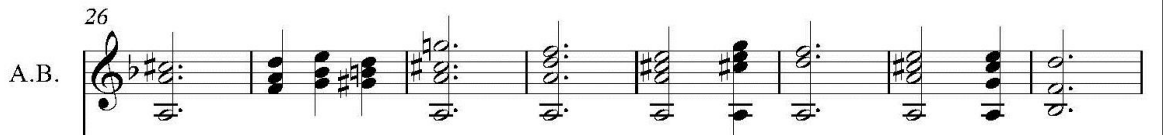
A.R. 
 III iv V⁶/₅/V V⁷ i V⁷ i V⁷ i V i ii⁶

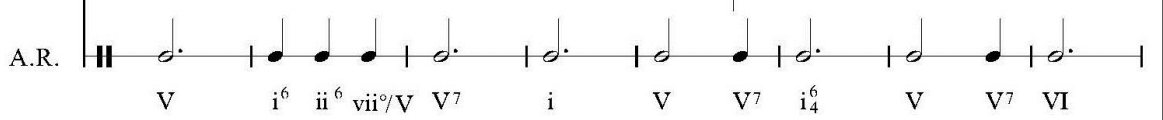
10
 A.B. 


A.R. 
 V⁷ i V i ii⁶ V⁷ i V⁷ i V⁷

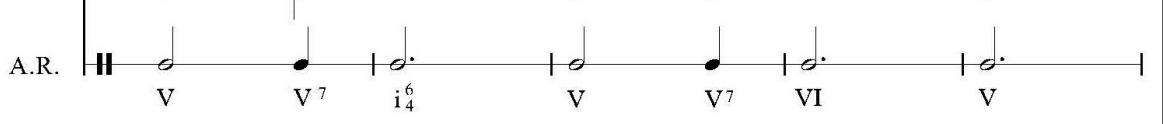
19
 A.B. 

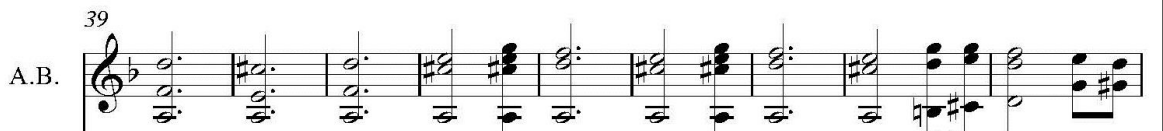
A.R. 
 i⁶₄ V iv⁶ ii⁴₃ V iv⁶ ii⁴₃ V i⁶ ii⁶ vii^o/V

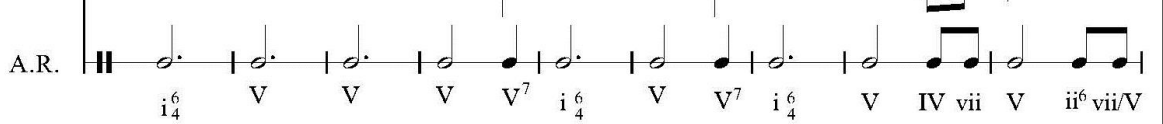
26
 A.B. 

A.R. 
 V i⁶ ii⁶ vii^o/V V⁷ i V V⁷ i⁶₄ V V⁷ VI

34
 A.B. 

A.R. 
 V V⁷ i⁶₄ V V⁷ VI V

39
 A.B. 


A.R. 
 i⁶₄ V V V⁷ i⁶₄ V V⁷ i⁶₄ V IV vii V ii⁶ vii/V

48

A.B. 

A.R. 
V IV vii V ii⁶ vii/V V ii⁷ i⁶ V ii⁷ i⁶ V i⁶ V

57

A.B. 


A.R. 
i⁶ V i⁶ V i⁶ V iv⁶ vii^{o7}/V V V⁷ i⁶ vii^{o7}/V

66

A.B. 

A.R. 
V iv⁶ vii^{o7}/V V V⁷ i⁶ vii^{o7}/V V i VI vii^{o7}/V V i VI vii^{o7}/V V


75

A.B. 


A.R. 
i⁶ V i⁶ V V V⁷ i V⁷ i

86

A.B. 


A.R. 
V⁷ i V⁷ i V⁷ iv III V⁷ i ii⁶ F: vii^{o7}/V

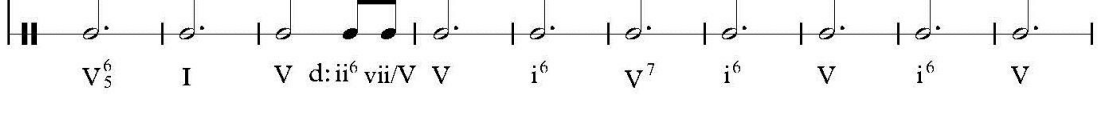
97

A.B. 


A.R. 
ii⁶ V I I I I IV⁶₄ IV⁶₄ I I V⁶

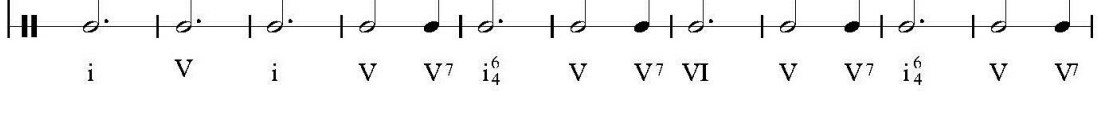
108

A.B. 


A.R.  V_5^6 I V d:ii⁶ vii/V V i⁶ V⁷ i⁶ V i⁶ V

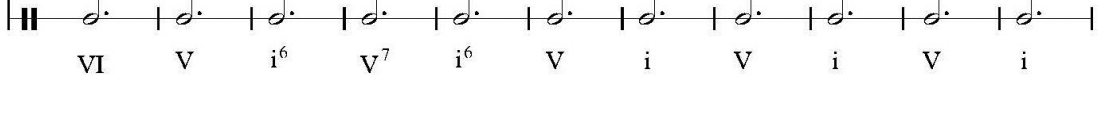
118

A.B. 

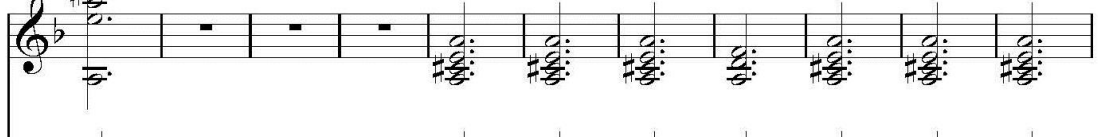
A.R.  i V i V V⁷ i₄⁶ V V⁷ VI V V⁷ i₄⁶ V V⁷

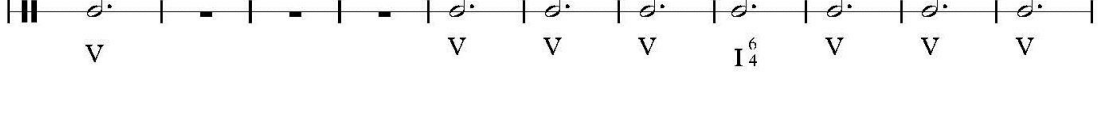
128

A.B. 


A.R.  VI V i⁶ V⁷ i⁶ V i V i V i

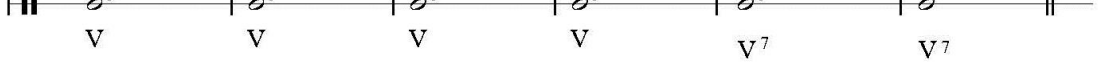
139

A.B. 


A.R.  V V V V I₄⁶ V V V


150

A.B. 

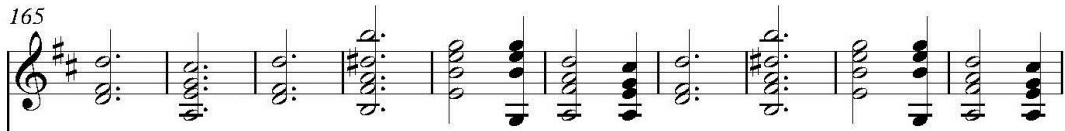
A.R.  V V V V V⁷ V⁷


Allegro

A.B. 

A.R. 
D: I IV₄⁶ I V⁷ I I IV₄⁶ I V⁷ I V⁷


165


A.B. 

A.R. 
I V⁷ I V⁷/ii ii ii⁶ I₄⁶ V⁷ I V⁷/ii ii ii⁶ I₄⁶ V⁷


Piu Vivo

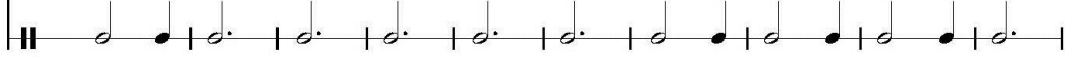
175

A.B. 

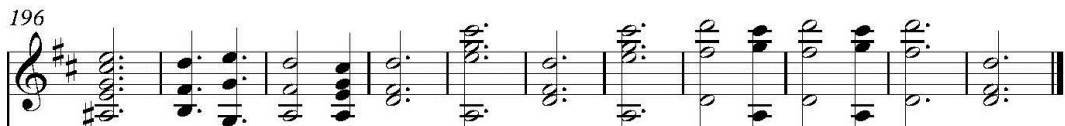
A.R. 
I V⁷ I V⁷ I h: V V⁷ i V⁷/VI VI V⁷/iv iv vii^{o7} D: vi ii⁶


186

A.B. 

A.R. 
I₄⁶ V⁷ I V⁷ I V⁷ I h: V V⁷ i V⁷/VI VI V⁷/iv iv

196

A.B. 

A.R. 
vii^{o7} D: vi ii⁶ I₄⁶ V⁷ I V⁷ I V⁷ I V⁷ I V⁷ I I

ÖZ GEÇMİŞ

Mustafa Çağatay Erol 03.06.1992 tarihinde Samsun'da doğdu. Klasik gitar eğitimine 2002 yılında Kadir Özal ile başladı. 2006-2010 yılları arasında Samsun İlkadım Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde Nihal Çalık Tuncer ile klasik gitar eğitimini sürdürdü ve okul birincisi olarak mezun oldu. 2010-2017 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Kağan Korad ile lisans seviyesinde çalıştı ve aynı kurumdan şeref derecesiyle mezun oldu. Erol, eğitimine halen Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nde Fatih Akbulut ile yüksek lisans seviyesinde devam etmekte ve Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

İletişim Bilgileri:

E mail : mcerol92@gmail.com

Telefon : 0533 490 0651

Kazanılan Ödüller

14-17 Yaş Grubu Mansiyon Ödülü (1. Pera Uluslararası Gitar Günleri Yarışması, 21-25 Mayıs 2008)

Ulvi Yücelen En İyi Türk Eseri İcrası Ödülü (2. Hacettepe Ulusal Gitar Yarışması, 25-27 Eylül 2014)

Ulvi Yücelen En İyi Türk Eseri İcrası Ödülü (3. Hacettepe Ulusal Gitar Yarışması, 25-27 Kasım 2016)

