

**T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

DOKTORA TEZİ

**FOLIA TEMASI ÜZERİNE GİTAR İÇİN YAZILMIŞ
ÇEŞİTLEMELERİN DÖNEMLER VE PERFORMANS
TEKNİKLERİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI
İNCELENMESİ**

**CEMALETTİN BÜLENT ERGÜDEN
04721208**

**TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. HARUN BATIRBAYGİL**

**İSTANBUL
2010**

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

**FOLIA TEMASI ÜZERİNE GİTAR İÇİN YAZILMIŞ
ÇEŞİTLEMELERİN DÖNEMLER VE PERFORMANS
TEKNİKLERİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI
İNCELENMESİ**

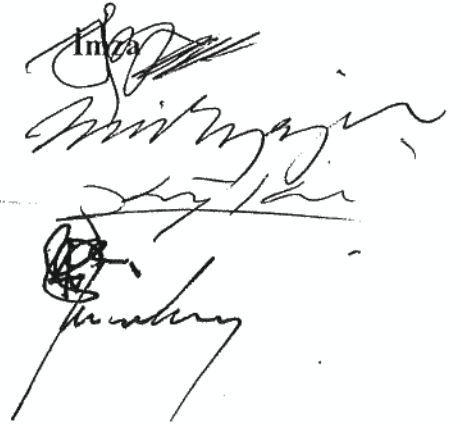
CEMALETTİN BÜLENT ERGÜDEN
04721208

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 22.12.2010

Tezin Savunulduğu Tarih: 24.01.2011

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Tez danışmanı: Unvan Ad Soyadı
Prof. Dr. Harun Batırbaygil
Jüri üyeleri: Prof. Ruhi Ayangil
Doç Kağan Korad
Doç. Dr. Koray Sazlı
Yrd. Doç. Aslıhan Erüzün Özel

İmza


İSTANBUL
ARALIK 2010

ÖZ

FOLIA TEMASI ÜZERİNE GİTAR İÇİN YAZILMIŞ ÇEŞİTLEMELERİN DÖNEMLER VE PERFORMANS TEKNİKLERİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ CEMALETTİN BÜLENT ERGÜDEN

Aralık, 2010

Folia teması üzerine gitar için yazılmış çeşitlemeler 450 yılı aşkın bir zamanı kapsamaktadır. Gitar tarihinin tüm dönemlerinde gitar için folia çeşitlemeleri bestelenmiştir. Gitarın ve folia'nın değişen ve altere edilen yapıları bu eserlerde doğrudan incelenebilir. Müzik eserinin ontolojik olarak “canlı bir organizma” modeliyle ele alındığı bu araştırmada değişen, çeşitlenen yapıları görmek için “folia teması” ortak payda olmuştur. Gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri, gitar repertuarında ve eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu eserlerin çok az bir kısmı konserlerde ve gitar repertuarında kullanılmaktadır. Ayrıca folia'nın yüzyıllara yayılması ve sürekli değişikliklere uğraması bu eserlerin performanslarında ve yorumlarında önemli sorunlara yol açmaktadır. Bu tezde gitarın tarihsel evrimi ve dönemsel performans tekniklerinin gitar için yazılmış folia çeşitlemelerini nasıl etkilediği araştırılmıştır. Vihuela, beş çift telli Barok gitar, altı tek telli klasik gitar ve altı tek telli modern gitar performans teknikleri açısından yaklaşılmıştır. Bu tezde bu çalgılar için yazılmış metotlara, etütlere öncelik verilmiştir. Ayrıca gitar için yazılmış folia çeşitlemelerinin, Batı Sanat Müziği tarihinin gelişimini, dönemlerini nasıl yansıttığı ve bu ilişkilerdeki anakronik durumlar analiz edilmiştir. Tezde Alonso Mudarra, Francesco Corbetta, Diego Pisador, Mauro Giuliani, Fernando Sor, Miguel Llobet, Manuel Ponce, Maurice Ohana'nın bestelemiş oldukları folia çeşitlemeleri analiz edilmiştir. Araştırmada yöntem olarak karşılaştırmalı tarihsel ve müzik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Sonuç olarak dönem gitarları bağlamında performans tekniklerinin gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri üzerindeki etkileri tespit edilmiştir. Gitarist-bestecilerin yazdıkları folia çeşitlemeleriyle birlikte, besteci-yorumcu(gitarist) ve gitarist olmayan bestecilerin yazdığı bu eserlerde de gitarın dönemsel performans tekniklerinin etkisi net olarak görülmüştür. Ayrıca gitar için yazılmış folia çeşitlemeleriyle, Batı Sanat Müziğinin dönemsel gelişimleriyle olan anakronik durumlar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Folia, les folies d'Espagne, folia çeşitlemeleri, performans teknikleri, vihuela, gitar, gitarist-besteci, besteci-yorumcu işbirliği.

ABSTRACT

A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE VARIATIONS WRITTEN FOR THE GUITAR ON THE THEME OF FOLIA WITHIN THE FRAMEWORK OF DIFFERENT PERIODS AND PERFORMANCE TECHNIQUES CEMALETTİN BÜLENT ERGÜDEN

December, 2010

The variations written for the guitar with respect to the folia theme has a history of more than 450 years. In every epoch in the history of the guitar folia variations for the guitar has been composed. The changing and altering structures of the guitar and folia can be directly observed in these works. In this research which adopts an ontological stance of considering musical work as “a living organism,” the ‘folia theme’ has been utilized as a common ground to uncover the changing and diversifying structures. Although the folia variations written for the guitar occupy an important position in guitar repertoires and education, a few of these have been used in concerts or guitar repertoires. Moreover, the fact that folia has expanded over centuries with constant alterations has engendered crucial problems for the performances and interpretations. In this thesis, the influences of the historical evolution of the guitar and the periodic performance techniques upon the folia written for the guitar have been studied. Vihuela, five-course Baroque guitar, six strings classical guitar and six strings modern guitar have been studied with respect to their performance techniques. In this thesis, the etudes have been given priority in terms of methods written for these instruments. Furthermore, this study encompasses an analysis of how variations of folia written for the guitar reflect the historical development of Western Art Music and its different epochs, along with the anachronistic cases present in these relations. The folia variations composed by Alonso Mudarra, Francesco Corbetta, Diego Pisador, Maura Giuliani, Fernando Sor, Miguel Llobet, Manuel Ponce and Maurice Ohana have been utilized for the analysis. In terms of the study’s methodology, comparative historical and musical analysis methods have been employed. As a result, the impact of performance techniques on folia variations written for the guitar has been ascertained within the framework of guitars of certain periods. Within the folia variations written by guitarists-composers, composer-interpreter (guitarist) and non-guitarist composers’ works, the influence of periodic guitar performance techniques’ has been clearly observed. In addition, through these folia variations written for the guitar, anachronistic cases manifest in the periodic developments of Western Art Music have been uncovered.

Key Words: Folia, les folies d’Espagne, folia variations, performance techniques, vihuela, guitar, cooperation of the guitarists-composers and the composer-interpreter.

ÖNSÖZ

Bu tezi yazarken konuyu performans alanından seçmiş olmam, aslında eğitimciliğimin altında yatan gitarist kimliğimle yakından ilgili oldu. Tezin gitar için yazılmış folia çeşitlemelerine performans teknikleri açısından tarihsel bir yaklaşım içermesinin yanı sıra, seçilen eserlerin performansları ve yorumlanmaları ile ilgili olumlu sonuçlar içermesi mutluluk vericidir. Sonuç olarak ortaya çıkan tez, folia çeşitlemelerini çalan gitaristlere önemli açılımlar yapabilecek niteliktedir. Ayrıca gitarın tarihsel performans tekniklerini folia ortak paydası üzerinden izlemek mümkün oldu. Böylece tezi inceleyen gitar öğrencileri dönemler bağlamında eserlere yöntemsel olarak nasıl yaklaşabileceklerinin ipuçlarını bulabilirler. Ayrıca bu çalışmanın gitar için beste yapan kompozitörlere de, tezde izlenen yöntem, gitarın tarihsel ve güncel kullanımları açılarından ipuçları verebilecek nitelikte olduğuna inanmaktayım.

Bu tezin oluşmasında öncelikle konunun belirlenmesi, araştırma yöntemleri, bilimsel yaklaşım, doktoral dil konularında büyük yardımları olan danışmanım Prof. Dr. Harun Batırbaygil'e ve on bir yıl akademik yöneticiliğimi yapmış olan, kendisinden bilim, sanat ve yaşam konularında çok şey öğrendiğim tez izleme komitesi üyesi Prof. Ruhi Ayangil'e sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca gitarist olarak meslektaşım da olan tez izleme komitesi üyesi Doç. Kağan Korad yapıcı eleştirileriyle tezin oluşmasında önemli katkı sahibidir. Kendisine de teşekkürlerimi borç bilirim.

Bu tezin oluşum sürecinde emeği olan, ihtiyacım olduğunda zaman kısıtlaması, yoğunluk gözetmeden yardımına koşan başka değerli kişiler de var. Öğrencilerim Kerim Altınörs, Başar Şahin ve Gürkan Kövenç teknik konularda bilgi ve yardımlarıyla sürece katkı sağladılar. Öğr. Gör. Erdem Çöloğlu bazı eserlerin analizlerine, Dr. Gülçin Özkişi ise pozitif enerjisiyle tezin ortaya çıkmasına destek oldular. Sevilay Koçoğlu ise tez çalışmasının başından sonuna kadar her aşamada bütün gayretiyle bana yardımcı oldu. Kendilerine sevgilerimle sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul; Aralık, 2010

Cemalettin Bülent ERGÜDEN

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEZ ONAY SAYFASI

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR	xxi

1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırma Konusu, Önemi ve Problemi	1
1.2. Hipotez	3
1.3. Sınırlılıklar	3
1.4. Evren ve Örneklem.....	3
1.5. Verilerin Toplanması.....	4
1.6. Yöntem	4
2. LİTERATÜR ÖZETİ	6
2.1. Folia'nın Tarihsel Biçimlenmesi.....	6
2.1.1. Folia Temasının Dans ve Şarkı Olarak Ortaya Çıkışı	6
2.1.2. Folia'nın Akraba Olduğu Danslar	7
2.1.3. Folia'nın Evrimi	7
2.1.4. "Müzik Eseri" Bağlamında Folia	9
2.1.5. Erken Dönem Folia.....	11
2.1.6. Erken Folia Tarzında Yazılmış Eserler.....	12
2.1.7. Erken Folia'dan Geç Folia'ya Geçiş.....	13
2.1.8. Geç Folia	14
2.1.9. Geç Folia'nın Önemli Örnekleri.....	14
2.1.10. Gitar İçin Bestelenmiş Folia'lar	15
2.1.11. Müzik Tarihinde Gitar Dışındaki Çalgılar İçin Önemli Folia Çeşitlemeleri.....	17
2.2. Dönemler Bağlamında Gitarın Tarihsel Gelişimi	18
2.2.1. Çalgı Bilim Açısından Gitarın Tarihsel Kökeni.....	18
2.2.2. Gitarın Etimolojik Kökeni	19
2.2.3. Gitarın Tarihsel Gelişimi	19
2.2.4. Vihuela	20
2.2.5. Dört Çift Telli Rönesans Gitarı	20
2.2.6. Beş Çift Telli Barok Gitar	21
2.2.7. Altı Telli Klasik Gitar	22
2.2.8. Torres Gitar	23
2.2.9. Torres Sonrası Modern Gitar.....	24

2.3. Çok Sesli Batı Sanat Müziğinde Çeşitleme Formu	27
2.3.1. Çeşitleme Formu	27
2.3.2. Tema	27
2.3.3. Çeşitleme'nin Etimolojik Kökeni.....	28
2.3.4. Çeşitleme Çeşitleri.....	28
2.3.5. Bölümlü ve Bölümsüz Çeşitlemeler	30
2.3.6. Çeşitlemelerde Sabit ve Değişen Elementler	30
3. RÖNESANS DÖNEMİNDE VİHUELA İÇİN YAZILMIŞ FOLIA ÇEŞİTLEMELERİ	34
3.1. Rönesans Döneminin Gitarı Olarak Vihuelanın Performans Teknikleri.....	34
3.1.1. Gitarın Atası Olarak Vihuela.....	34
3.1.2. Vihuelanın Akort Düzeni.....	34
3.1.3. Vihuela Repertuarı.....	35
3.1.4. Vihuela Eserlerin Tablatura Yazımı	36
3.1.5. Vihuela'nın Performans Teknikleri	38
3.1.6. Vihuela'da Süslemeler	38
3.1.7. Vihuela İçin Bestelenmiş Folia Çeşitlemeleri.....	39
3.2. Alonso Mudarra'nın Fantasia 10 Başlıklı Foliasının Analizi	39
3.2.1. Fantasia 10'un Analizi	39
3.2.2. Fantasia 10'da Kullanılan Modalite.....	49
3.2.3. Fantasia 10'da Performans Tekniklerinin Önemi.....	50
3.3. Bir Folia Olarak Diego Pisador'un Pavana'sının Analizi	51
3.4. Folia'nın Yazılı Olarak İlk İsimlendirilmesi	56
4. BAROK DÖNEMDE BEŞ ÇİFT TELLİ BAROK GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLIA ÇEŞİTLEMELERİ	58
4.1. Barok Gitarın Performans Teknikleri.....	58
4.1.1. Barok Gitarın Tarihçesi.....	58
4.1.2. Barok Gitarın Akordu	58
4.1.3. Barok Gitar İçin Yazılmış Metotlar	60
4.1.3.1. İspanya.....	60
4.1.3.2. İtalya.....	60
4.1.3.3. Fransa	60
4.1.3.4. Joan Carles Amat'ın Metodu	61
4.1.3.5. Girolama Montesardo'nun Metodu.....	63
4.1.3.6. Giovanni Paulo Foscari'nin Metodu	64
4.1.4. Barok Gitarda Üçlü Akorlara Dayalı Doku	66
4.2. Barok Gitarda Performans Teknikleri	67
4.2.1. Rasgueado	67
4.2.2. Punteado.....	68
4.2.3. Punteado Süslemeleri.....	69
4.2.4. Rasgueado Süslemeleri	70
4.2.5. Vibrato	70
4.2.6. Campanellas	70
4.2.7. Hemiolalar	70
4.2.8. Ses Renkleri	70
4.3. Francesco Corbetta'nın Folia'larının Analizi	71
4.3.1. Francesco Corbetta	71
4.3.2. Corbetta'nın Birinci Kitabındaki Folia'lar.....	71

4.3.3. Folia Sopra I'X, Seconda Parte Passeggiata	73
4.3.4. Folia Sopra La+, Seconda Parte Passeggiata	74
4.3.5. Corbetta'nın İkinci Dönemi	75
4.3.6. Corbetta'nın 1671 Tarihli Folia'sı.....	76
4.3.7. Corbetta'nın 1671 Yılı Metodu: La Guitarre Royale	77
4.3.8. Corbetta'nın 1671 Yılı Folia'sı: Folie En G Re Sol Ut	78
4.4. Gaspar Sanz'ın Folia'sının Analizi	81
4.4.1. Gaspar Sanz.....	81
4.4.2. Sanz'ın "Instruccion de Musica Sobre la Guitarre Espanola" Adlı Metodu	82
4.4.3. Gaspar Sanz'ın Folia'sının Analizi.....	83

5. KLASİK DÖNEMDE ALTI TEK TELLİ KLASİK GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLIA ÇEŞİTLEMELERİ.....87

5.1. Altı Tek Telli Klasik Gitarın Performans Teknikleri.....	87
5.1.1. Beş Çift Telli Barok Gitardan, Altı Tek Telli Klasik Gitara Geçiş	87
5.1.2. Altı Tek Telli Klasik Gitarın Çift Telli Gitarlara Olan Avantajları.....	89
5.1.3. Altı Tek Telli Klasik Gitar İçin Yazılmış Metotlar	89
5.1.4. 19. Yüzyılın İlk Yarısında Altı Tek Telli Klasik Gitar İçin Beste Yapan Önemli Gitarist-Besteciler	90
5.1.5. 18. Yüzyılın İkinci Yarısında Altı Çift Telli Gitar İçin Yazılmış Folia'lar.....	90
5.1.6. Federico Moretti'nin, Gitarda Homofonik Tarza ve Porte Notasyona Geçişteki Rolü	91
5.1.7. Yüzyılın İlk Yarısında Tema ve Çeşitlemeler.....	92
5.1.8. Altı Tek Telli Klasik Gitarın Performans Teknikleri	92
5.1.8.1. Çalma Pozisyonu.....	92
5.1.8.2. Sağ El	93
5.1.8.3. Sol El.....	94
5.1.8.4. Süslemeler	94
5.1.9. 19. Yüzyılın İlk Yarısında Altı Tek Telli Gitar İçin Yazılmış Folia Çeşitlemeleri.....	96
5.2. Fernando Sor'un "Les Folies D'Espagne'sinin Analizi	96
5.2.1. Fernando Sor	96
5.2.2. Fernando Sor'un Gitar Metodundaki Teknik Anlayışı.....	97
5.2.3. Küçük Bir Orkestra Olarak Gitar	99
5.2.4. Üçlü ve Altılı Aralıklara Dayalı Bir Armonik Sistemle Gitara Yeni Bir Yaklaşım	100
5.2.5. Fernando Sor'un Gitar Etütlerinde Performans Teknikleri.....	103
5.2.6. Fernando Sor'un Opus 15(A): Folies D'Espagne, varees, et un Menuet	107
5.2.6.1. Anahatlarıyla Fernando Sor'un "Folies D'Espagne, variees, et un Menuet'i	107
5.2.6.2. Tema.....	108
5.2.6.3. Çeşitleme I.....	110
5.2.6.4. Çeşitleme II.....	114
5.2.6.5. Çeşitleme III	116
5.2.6.6. Çeşitleme IV	118
5.2.6.7. Minuet	121

5.3. Mauro Giuliani'nin "6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies d'Espagne"si	122
5.3.1. Mauro Giuliani	122
5.3.2. Giuliani'nın Gitar Müziğinde Performans Teknikleri	123
5.3.3. Giuliani'nin Etütlerinde Performans Teknikleri.....	125
5.3.4. Giuliani'de Notasyon ve Performans İlişkisi	125
5.3.5. Mauro Giuliani'nin "Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne"sinin Analizi.....	127
5.3.5.1. Tema	127
5.3.5.2. Çeşitleme I	130
5.3.5.3. Çeşitleme II.....	132
5.3.5.4. Çeşitleme III	135
5.3.5.5. Çeşitleme IV	138
5.3.5.6. Çeşitleme V	141
5.3.5.7. Çeşitleme VI	146
5.3.5.8. Coda	149
6. ALTI TEK TELLİ MODERN GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLİA ÇEŞİTLEMELERİ	152
6.1. Altı Tek Tellî Modern Gitarın Performans Teknikleri.....	152
6.1.1. Altı Tek Tellî Modern Gitara Geçişte Antonio de Torres'ın Rolü	152
6.1.2. Tarrega Ekolünde Performans Teknikleri ve Tarrega'nın Folia Etüdü.....	154
6.1.3. Altı Tek Tellî Modern Gitar İçin Yazılmış Folia Çeşitlemeleri.....	161
6.2. Miguel Llobet'nin "Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor" Adlı Eserinin Analizi.....	162
6.2.1. Miguel Llobet	162
6.2.2. Miguel Llobet'nin Gitar Performans Tekniklerine Katkısı	162
6.2.3. Miguel Llobet'nin "Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor" Adlı Eserinin Analizi	163
6.2.3.1. Tema, Çeşitleme I ve Çeşitleme II.....	164
6.2.3.2. Çeşitleme III	165
6.2.3.3. Çeşitleme IV	166
6.2.3.4. Çeşitleme V	166
6.2.3.5. Çeşitleme VI	168
6.2.3.6. Intermezzo	169
6.2.3.7. Çeşitleme VII.....	170
6.2.3.8. Çeşitleme VIII.....	172
6.2.3.9. Çeşitleme IX	173
6.2.3.10. Çeşitleme X	174
6.3. Manuel Ponce'nin "Variation Sur Folia de Espana et Fugue" Adlı Eserinin Analizi.....	176
6.3.1. Andres Segovia'nın Gitar Tekniği Anlayışı.....	176
6.3.2. Manuel Ponce-Andres Segovia İşbirliği Sonucunda, Ponce'nin Folia'sının Ortaya Çıkışı.....	179
6.3.3. Manuel Ponce'nin "Variations Sur Folia de Espane et Fugue" Adlı Eserinin Analizi	182
6.3.3.1. Ana Hatlarıyla Ponce'nin "Variations Sur Folia de Espana et Fugue"si.....	182
6.3.3.2. Tema	182
6.3.3.3. Çeşitleme I	183

5.3. Mauro Giuliani'nin "6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies d'Espagne"si	122
5.3.1. Mauro Giuliani	122
5.3.2. Giuliani'nın Gitar Müziğinde Performans Teknikleri	123
5.3.3. Giuliani'nin Etütlerinde Performans Teknikleri.....	125
5.3.4. Giuliani'de Notasyon ve Performans İlişkisi	125
5.3.5. Mauro Giuliani'nin "Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne"sinin Analizi.....	127
5.3.5.1. Tema	127
5.3.5.2. Çeşitleme I	130
5.3.5.3. Çeşitleme II.....	132
5.3.5.4. Çeşitleme III	135
5.3.5.5. Çeşitleme IV	138
5.3.5.6. Çeşitleme V	141
5.3.5.7. Çeşitleme VI	146
5.3.5.8. Coda	149

6. ALTI TEK TELLİ MODERN GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLİA

ÇEŞİTLEMELERİ	152
6.1. Altı Tek Tellli Modern Gitarın Performans Teknikleri.....	152
6.1.1. Altı Tek Tellli Modern Gitara Geçişte Antonio de Torres'ın Rolü	152
6.1.2. Tarrega Ekolünde Performans Teknikleri ve Tarrega'nın Folia Etüdü.....	154
6.1.3. Altı Tek Tellli Modern Gitar İçin Yazılmış Folia Çeşitlemeleri.....	161
6.2. Miguel Llobet'nin "Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor"	
Adlı Eserinin Analizi.....	162
6.2.1. Miguel Llobet	162
6.2.2. Miguel Llobet'nin Gitar Performans Tekniklerine Katkısı	162
6.2.3. Miguel Llobet'nin "Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor"	
Adlı Eserinin Analizi	163
6.2.3.1. Tema, Çeşitleme I ve Çeşitleme II.....	164
6.2.3.2. Çeşitleme III	165
6.2.3.3. Çeşitleme IV	166
6.2.3.4. Çeşitleme V	166
6.2.3.5. Çeşitleme VI	168
6.2.3.6. Intermezzo	169
6.2.3.7. Çeşitleme VII.....	170
6.2.3.8. Çeşitleme VIII.....	172
6.2.3.9. Çeşitleme IX	173
6.2.3.10. Çeşitleme X	174
6.3. Manuel Ponce'nin "Variation Sur Folia de Espana et Fugue" Adlı	
Eserinin Analizi.....	176
6.3.1. Andres Segovia'nın Gitar Tekniği Anlayışı.....	176
6.3.2. Manuel Ponce-Andres Segovia İşbirliği Sonucunda, Ponce'nin	
Folia'sının Ortaya Çıkışı.....	179
6.3.3. Manuel Ponce'nin "Variations Sur Folia de Espane et Fugue"	
Adlı Eserinin Analizi	182
6.3.3.1. Ana Hatlarıyla Ponce'nin "Variations Sur Folia de	
Espana et Fugue"si.....	182
6.3.3.2. Tema	182
6.3.3.3. Çeşitleme I	183

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Beş Telli Vihuelanın La Üst Tele Göre Akort Düzenleri.....	35
Şekil 2:	Quiebro Örnekleri.....	39
Şekil 3:	Redoble Örnekleri.....	39
Şekil 4:	Erken Folia Melodik Kalıbı. (Hudson, R., The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	41
Şekil 5:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 1-32 (Koonce, F. The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain, 2008).....	42
Şekil 6:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 43-53.....	43
Şekil 7:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 59-67.....	44
Şekil 8:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 71-75.....	44
Şekil 9:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, Tablatura Yazımı (Koonce, F., The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain, 2008).....	45
Şekil 10:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü:1-10 (Pujol, E.,Hispanæ Citharæ Ars Viva, 1956).....	45
Şekil 11:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü: 1-8 (Koonce, F. The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain, 2008).....	46
Şekil 12:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü:1-15.....	47
Şekil 13:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü: 43-52.....	48
Şekil 14:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü: 50-58.....	48
Şekil 15:	Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü:59-70.....	49
Şekil 16:	Diego Pisador, Pavana, ölçü: 1-13.....	52
Şekil 17:	Diego Pisador, Pavana, ölçü: 1-32.....	53
Şekil 18:	Diego Pisador, Pavana, ölçü:27-32.....	54
Şekil 19:	Diego Pisador, Pavana Tablatura Yazısı, ölçü:1-9 (Koonce, F. The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain, 2008).....	54
Şekil 20:	Diego Pisador, Pavana, ölçü:1-4 (Koonce, F. The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain, 2008)	55
Şekil 21:	Diego Pisador, Pavana, ölçü 1-5 (Pujol, E. Hispanæ Citharæ Ars Viva, 1956)	55
Şekil 22:	Diego Pisador, Pavana, ölçü: 18-26.....	55
Şekil 23:	Diego Pisador, Pavana, ölçü: 1 ve 2.....	56
Şekil 24:	Francisco Salinas, Vulgares Quas, Lusitani, Follias, Vocant, ölçü: 1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	57
Şekil 25:	Francisco Salinas, Folia, ölçü:1-8 (Gerbino, G. Silbiger, A. Folia, Grove Music Online, Oxford Musi Online).....	57
Şekil 26:	Barok Gitarda İspanyol Akort Sistemi	59
Şekil 27:	Barok Gitarda Fransız Akort Sistemi.....	59

Şekil 28:	Barok Gitarda İtalyan Akort Sistemi.....	59
Şekil 29:	Joan Carles Amat, Akorlar (Amat, J.C., Guitarra Espanola Şeması, 1980).....	62
Şekil 30:	Girolama Montesardo, Folia chiamata cosi da Spagnuoli, che da Italiani si chiama Fedele sopra l'A ,ölçü:1-8 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	63
Şekil 31:	Girolama Montesardo, Rotta della Folia, overo Fedele sopra l'A, ölçü:1-8 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	63
Şekil 32:	Giovanni Paulo Foscarini, Folia sopra l'O con parti variate, ölçü: 1-42 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	65
Şekil 33:	Giovanni Paulo Foscarini, Folia con parti variate, ölçü: 1-26 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982)	66
Şekil 34:	Gaspar Sanz, Espanoleta, ölçü: 1-3.....	68
Şekil 35:	Francesco Corbetta, Folia Sopra l'X, Seconda Parte Passeggiata, ölçü:1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	73
Şekil 36:	Francesco Corbetta, Folia Sopra La+, Seconda Parte Passeggiata, ölçü: 1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	74
Şekil 37:	Francesco Corbetta, Folia, ölçü: 1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982)	77
Şekil 38:	Francesco Corbetta, Barok Gitar Akort Sistemi.....	77
Şekil 39:	Francesco Corbetta, Folie en g re sol ut, ölçü: 1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982)	78
Şekil 40:	Francesco Corbetta, Folie en g re sol ut-3. bölüm, ölçü: 1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982)	79
Şekil 41:	Jean Baptiste Lully, Air des hautbois Les folies d'Espagne, ölçü: 1-16 (Hudson, R. The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	81
Şekil 42:	Gaspar Sanz, Folia Akor Kalıbı (Sanz, G. The Complete Works of Gaspar Sanz Volume 1, Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Espanola, 2006)	84
Şekil 43:	Gaspar Sanz, Folia, ölçü:16-18.....	85
Şekil 44:	Gaspar Sanz, Folia, ölçü:1-16.....	85
Şekil 45:	Tirade Süslemesi Örneği (Tyler, J., Sparks, P. The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era, 2002).....	95
Şekil 46:	Chute Süslemesi Örnekleri (Tyler, J., Sparks, P. The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era, 2002).....	95
Şekil 47:	Martellement Süslemesi Örnekleri (Tyler, J., Sparks, P. The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era, 2002).....	95
Şekil 48:	Mauro Giuliani, Esercizio Opus 48,No 12, ölçü:1-3 (Tyler, J., Sparks, P. The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era, 2002).....	96

Şekil 49:	Fernando Sor, Gitarla Trompet Taklidi-Exercise 10, ölçü: 1 ve 2 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995).....	100
Şekil 50:	Fernando Sor, Gitarla Arp Taklidi-Exercise 14, ölçü:1-4 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995).....	100
Şekil 51:	Fernando Sor, Exercise 33, ölçü:1-5 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995)	101
Şekil 52:	Fernando Sor, Exercise 39, ölçü: 1 ve 2 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995).....	101
Şekil 53:	Fernando Sor, Exercise 40, ölçü:1 ve 2 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995)	101
Şekil 54:	Fernando Sor, Exercise 41, ölçü:1 ve 2 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995)	102
Şekil 55:	Fernando Sor, Exercise 47, ölçü: 1-3 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995)	102
Şekil 56:	Fernando Sor, Exercise 48, ölçü: 1-4 (Sor, F., Method for the Spanish Guitar, 1995).....	102
Şekil 57:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 1, ölçü:1-8	105
Şekil 58:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 2, ölçü:1-12	106
Şekil 59:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 6, ölçü:1-24.....	106
Şekil 60:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 9, ölçü:1-7.....	106
Şekil 61:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 10, ölçü:1-6.....	107
Şekil 62:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 5, ölçü:1-9	107
Şekil 63:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 11, ölçü:1-7	107
Şekil 64:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 3, ölçü:1-7.....	108
Şekil 65:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Tema, ölçü:1.....	109
Şekil 66:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü:1.....	109
Şekil 67:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:1.....	109
Şekil 68:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme III, ölçü:1.....	109
Şekil 69:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü:1.....	110
Şekil 70:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 8, ölçü:1-12	110
Şekil 71:	Fernando Sor, Opus 31, Etüt 23, ölçü:1-12	111
Şekil 72:	Fernando Sor, Opus 44, Etüt 9, ölçü:1-10	111
Şekil 73:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü:1-8.....	112
Şekil 74:	Fernando Sor, Opus 35, Etüt 6, ölçü:1-15.....	112
Şekil 75:	Fernando Sor, Opus 35, Etüt 15, ölçü:13	112
Şekil 76:	Fernando Sor, Opus 44, Etüt 20, ölçü:1-11.....	112
Şekil 77:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü:1.....	114
Şekil 78:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 8.....	114
Şekil 79:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 9.....	114
Şekil 80:	Fernando Sor, Opus 35, Etüt 16, ölçü:8	114

Şekil 81:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:1-8.....	115
Şekil 82:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü: 1.....	115
Şekil 83:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 2, ölçü:1-9	116
Şekil 84:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 12, ölçü:1-8	116
Şekil 85:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:2.....	116
Şekil 86:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:10.....	117
Şekil 87:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:3.....	117
Şekil 88:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:14.....	117
Şekil 89:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:2.....	118
Şekil 90:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:5.....	118
Şekil 91:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 1.....	118
Şekil 92:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme III, ölçü:1.....	118
Şekil 93:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme III , ölçü: 4.....	118
Şekil 94:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 12.....	119
Şekil 95:	Fernando Sor, Opus 29, Etüt 18, ölçü: 1-5.....	119
Şekil 96:	Fernando Sor, Opus 35, Etüt 7, ölçü: 1-4.....	119
Şekil 97:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 1-7.....	120
Şekil 98:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 1.....	121
Şekil 99:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 2.....	121
Şekil 100:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 7	121
Şekil 101:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 14.....	121
Şekil 102:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 15.....	122
Şekil 103:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 6-8	122
Şekil 104:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 2.....	123
Şekil 105:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 18	124
Şekil 106:	Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 10-13.....	124
Şekil 107:	Mauro Giuliani, Opus 15 Sonat, 3. Bölüm, ölçü:1-4	125

Şekil 108:	Mauro Giuliani, Opus 6, Eight Variations, Çeşitleme IV, ölçü: 5-8 (Heck, F. T., Mauro Giuliani Virtuoso Guitarist and Composer, 1995).....	126
Şekil 109:	Mauro Giuliani, Opus 51, Lesson 13, ölçü: 1-8.....	127
Şekil 110:	Mauro Giuliani, Opus 51, Lesson 15, ölçü: 1-7	127
Şekil 111:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, ölçü: 1-16.....	129
Şekil 112:	Jean Baptiste Lully, Air des Hautbois Les Folies d’Espagne, ölçü:1-16 (Hudson, R., The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne, 1982).....	130
Şekil 113:	Mauro Giuliani, Opus 139, Leson 1, ölçü:1-8.....	130
Şekil 114:	Mauro Giuliani, Opus 139, Leson 5, ölçü:1-15.....	131
Şekil 115:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Çeşitleme I, ölçü: 1-8.....	131
Şekil 116:	Mauro Giuliani, Opus 51, Lesson 15, ölçü: 1-7.....	131
Şekil 117:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Çeşitleme II, ölçü: 1-8.....	133
Şekil 118:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Çeşitleme II, ölçü:8.....	134
Şekil 119:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme II, ölçü: 7.....	134
Şekil 120:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme II, ölçü: 15 ve 16.....	134
Şekil 121:	Mauro Giuliani, Opus 100, lesson 3, ölçü: 1-4.....	135
Şekil 122:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme II, ölçü: 2.....	135
Şekil 123:	Mauro Giuliani, Opus 48, Esercizio 8, ölçü: 1-5.....	136
Şekil 124:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 1-8.....	136
Şekil 125:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 7.....	137
Şekil 126:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 15.....	137
Şekil 127:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 8.....	137
Şekil 128:	Mauro Giuliani, Opus 100, Etüt 2, ölçü: 1-9.....	138
Şekil 129:	Mauro Giuliani, Opus 100, Etüt 3, ölçü: 1-8	138
Şekil 130:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 8.....	139
Şekil 131:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 16.....	139
Şekil 132:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme IV, ölçü: 1-6.....	139
Şekil 133:	Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 3, ölçü: 1-5.....	140
Şekil 134:	Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 7, ölçü: 1-9.....	140
Şekil 135:	Mauro Giuliani, Opus 51, Etüt 17, ölçü: 1-8.....	141
Şekil 136:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 1-8.....	142
Şekil 137:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 1-8.....	142

Şekil 138:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 6.....	143
Şekil 139:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 23.....	143
Şekil 140:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 7-9.....	144
Şekil 141:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 10.....	144
Şekil 142:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 12.....	144
Şekil 143:	Mauro Giuliani, Opus 98, Etüt 2, ölçü: 1-8 (Jeffery, B., Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar, 2002).....	145
Şekil 144:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Çeşitleme V, ölçü: 9.....	143
Şekil 145:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 17.....	146
Şekil 146:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 19.....	146
Şekil 147:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 22.....	146
Şekil 148:	Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 5, ölçü: 1-8 (Jeffery, B., Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar, 2002).....	146
Şekil 149:	Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 6, ölçü: 1-6 (Jeffery, B., Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar, 2002).....	147
Şekil 150:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 15.....	147
Şekil 151:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 21. ve 22.....	147
Şekil 152:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, ölçü: 107-116.....	148
Şekil 153:	Mauro Giuliani, Opus 1, Part 3, Etüt 3, ölçü: 1-7.....	149
Şekil 154:	Mauro Giuliani, Opus 1, Part 4, Etüt 11, ölçü: 1-8.....	149
Şekil 155:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Coda, ölçü: 9-12	151
Şekil 156:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Coda, ölçü: 13-15.....	151
Şekil 157:	Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Coda, ölçü: 16.....	151
Şekil 158:	Francisco Tarrega, Etüt 5, ölçü: 4-11.....	157
Şekil 159:	Francisco Tarrega, Etüt 11, ölçü: 1-4.....	157
Şekil 160:	Francisco Tarrega, Etüt 13, ölçü: 1-7.....	158
Şekil 161:	Francisco Tarrega, Etüt 14, ölçü: 1-8.....	158
Şekil 162:	Francisco Tarrega, Etüt 16, ölçü: 1-4.....	158
Şekil 163:	Francisco Tarrega, Etüt 17, ölçü: 1-7.....	159
Şekil 164:	Francisco Tarrega, Studio de campanelas su un tema della “Folia” di M. De Fossa, ölçü: 1-10.....	160
Şekil 165:	Francisco Tarrega, ”Studio in re Maggiore, (DA J. B. CRAMER), ölçü: 1-4.....	161
Şekil 166:	Francisco Tarrega, Recuerdos de la Alhambra , ölçü: 1-4.....	161
Şekil 167:	Francisco Tarrega, Capricho Arabe , ölçü: 1-4.....	163

Şekil 168:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, ölçü: 1-8.....	165
Şekil 169:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme I, ölçü: 1-5.....	166
Şekil 170:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme III, ölçü: 1-5.....	166
Şekil 171:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IV, ölçü: 1-4	167
Şekil 172:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme V, ölçü: 1-4.....	168
Şekil 173:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme V, ölçü: 8-10.....	168
Şekil 174:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VI, ölçü: 1-4.....	170
Şekil 175:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Intermezzo, ölçü: 1-4.....	170
Şekil 176:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Intermezzo, ölçü: 9-11.....	171
Şekil 177:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 1 ve 2.....	171
Şekil 178:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 10.....	171
Şekil 179:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 8.....	172
Şekil 180:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 3.....	172
Şekil 181:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 6.....	173
Şekil 182:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VIII, ölçü: 1-8.....	173
Şekil 183:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IX, ölçü: 1 ve 2.....	174
Şekil 184:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IX, ölçü: 7-9.....	175
Şekil 185:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IX, ölçü: 10.....	175
Şekil 186:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme X, ölçü: 1-4.....	175
Şekil 187:	Fernando Sor, Opus 6, Etüt 3, ölçü: 37-40.....	176
Şekil 188:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme X, ölçü: 7 ve 8.....	176
Şekil 189:	Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme X, ölçü: 9-12.....	177
Şekil 190:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Tema, ölçü: 1-11.....	184
Şekil 191:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 1 ve 2.....	185
Şekil 192:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 5-8.....	185

Şekil 193:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 17-22.....	185
Şekil 194:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 22-28.....	186
Şekil 195:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme II, ölçü: 1-4.....	187
Şekil 196:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme II, ölçü: 6-11.....	187
Şekil 197:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme II, ölçü: 15-20.....	188
Şekil 198:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme III, ölçü: 1-6.....	189
Şekil 199:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme III, ölçü: 15-18.....	189
Şekil 200:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IV, ölçü: 1-11.....	189
Şekil 201:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme V, ölçü: 1-5.....	190
Şekil 202:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme V, ölçü: 20-26.....	191
Şekil 203:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VI, ölçü: 1-6.....	192
Şekil 204:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VII, ölçü: 1-14.....	194
Şekil 205:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VIII, ölçü: 1-10.....	195
Şekil 206:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VIII, ölçü: 28-32.....	196
Şekil 207:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IX, ölçü: 1-12.....	196
Şekil 208:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IX, ölçü: 13-18.....	197
Şekil 209:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IX, ölçü: 19-24.....	197
Şekil 210:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme X, ölçü: 43 ve 44.....	198
Şekil 211:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme X, ölçü: 1-8.....	198
Şekil 212:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme X, ölçü: 65-77.....	198
Şekil 213:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XI, ölçü: 1-11.....	199
Şekil 214:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XI, ölçü: 28-34.....	200
Şekil 215:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 1-11.....	201
Şekil 216:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 12-19.....	202
Şekil 217:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 20-22.....	202

Şekil 218:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 29-35.....	202
Şekil 219:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIII, ölçü: 1-7.....	203
Şekil 220:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIII, ölçü: 12-16.....	203
Şekil 221:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIV ölçü: 1-10.....	204
Şekil 222:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIV, ölçü: 22-34.....	204
Şekil 223:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XV, ölçü: 1-15.....	205
Şekil 224:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVI, ölçü: 1-6.....	206
Şekil 225:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVII, ölçü: 1-11.....	207
Şekil 226:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVII, ölçü: 18-31.....	211
Şekil 227:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVII, ölçü: 34-40.....	208
Şekil 228:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVII, ölçü: 13-21.....	208
Şekil 229:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVIII, ölçü: 1-7.....	209
Şekil 230:	Fernando Sor, Opus 31, Etüt 19, ölçü: 1-4.....	209
Şekil 231:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIX, ölçü: 1-7.....	209
Şekil 232:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIX, ölçü: 16-26.....	210
Şekil 233:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIX, ölçü: 12-16.....	210
Şekil 234:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XX, ölçü: 1-9.....	211
Şekil 235:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Fuga, ölçü: 1-6.....	212
Şekil 236:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Fuga, ölçü: 93-107.....	213
Şekil 237:	Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Fuga, ölçü: 84-87.....	213
Şekil 238:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 1-10.....	215
Şekil 239:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 12-18.....	217
Şekil 240:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 27 ve 28.....	217
Şekil 241:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 29-30.....	218
Şekil 242:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 31-40.....	218
Şekil 243:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 43-51.....	218
Şekil 244:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 52-56.....	219
Şekil 245:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 62-64.....	219
Şekil 246:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 66-75 /1-5.....	220
Şekil 247:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 73-76.....	220
Şekil 248:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 77-81.....	220

Şekil 249:	Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 82-87.....	220
-------------------	---	-----

KISALTMALAR

A	: La majör
a	: Gitar çalarken sağ elin yüzük parmağı
app	: Apojatür
Em	: Mi minör
F	: Fa majör
f	: Forte
ff	: Fortesimmo
G	: Sol majör
i	: Gitar çalarken sağ elin işaret parmağı
m	: Gitar çalarken sağ elin orta parmağı
mf	: Mezzoforte
mp	: Mezzopiano
p	: Gitar çalarken sağ elin baş parmağı
p	: Piano
pp	: Pianissimo
sfz	: Sforzato

1. GİRİŞ

1.1. Araştırma Konusu, Önemi ve Problemi

Folia teması üzerine gitar için yazılmış eserler 450 yılı aşkın bir zamanı kapsamaktadır. Gitar tarihinin tüm dönemlerinde gitar için folia'lar bestelenmiştir. Gitarın evrimiyle, folia'nın evrimi birlikte gerçekleşmiştir. Vihuela, beş çift telli Barok gitar, altı tek telli klasik gitar ve modern klasik gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri bestelenmiştir. Müzik ontolojik olarak “canlı bir organizma” modeliyle ele alındığında, folia teması da ortak payda olarak düşünüldüğünde, gitarın tarihsel gelişimine belki de en olanaklı yaklaşım şansı elde edilebilir. Çeşitleme anlayışı müziğin temelinde vardır. Batı Sanat Müziğinde de ilk dönemlerden başlayarak çeşitleme teknikleri hep kullanılmıştır.

Gitar için yazılmış olan folia çeşitlemeleri gitar repertuarında ve eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Ancak günümüzde bu eserlerin toplamı içerisinde az bir kısmı konserlerde ve gitar eğitiminde kullanılmaktadır. Başlangıcından bu yana folia'nın çeşitli evrelerden geçmesinden dolayı da yorumlarda bilgi eksikliğinden kaynaklanan sorunlar bulunmaktadır.

Gitar orkestra dışı bir çalgıdır ve popüler müzik alanlarıyla hep ilişkili olmuştur. Bundan dolayı gitarın tarihsel gelişimi ve gitar dışı müziğin tarihsel gelişimleri arasında anakronik durumların iyi analiz edilmesi gerekmektedir.

Gitar repertuarının önemli bir özelliği eserlerin çoğunun gitarist-besteciler tarafından yazılmış olmasıdır. Gitar dışı önemli bir besteci tarafından yazılmış ilk solo eserin Manuel de Falla'nın 1920'de yazdığı 'Homanage pour la Tombeau de Claude Debussy' olduğu kabul edilir. Her ne kadar daha öncesinde Nicolo Paganini de gitar için eserler yazmışsa da kendisi aynı zamanda virtüöz bir gitaristti (Summerfield, 2002, 215).

Gitar için yazılmış folia çeşitlemelerinin çoğu da gitarist-besteciler tarafından yazılmıştır. Bu durumun eserler üzerinde etkisi olması gerekir. Ayrıca gitarın tarih boyunca değişime uğraması, performans tekniklerini ve bu tekniklerin değişimi de besteleri etkilemiştir. Bu durumun da gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri üzerinde etkili olacağı açıktır.

Müzikolojide “historical informed performance“ (tarihsel farkındalıklı performans)la ilişkili olan, ‘performance practise’ (performans pratiği) adıyla bir alan bulunmaktadır. Bu alan 20.yüzyılın başlarında başlamış olmakla birlikte, sonlarına doğru büyük bir gelişme göstermiştir. Bu alanda çalgıların performans teknikleri, yazılmış metotlar, geçmişte yazılmış bilimsel incelemeler, el yazmaları, edisyonlar, tarihsel görseller (resimler, kitaplardaki görseller gibi), ses kayıtları gibi ilgili malzemeler incelenir. Müzik performanslarındaki değişimlerin, tarihsel, estetik, kültürel bağlamlarda incelenmesi, performansın yapıldığı salonların incelenmesi ve performansla ilişkilendirilmesi, besteci-yorumcu işbirliği, modern ve otantik performans ilişkisi ‘performans pratiği’ alanına girer. Bu bağlamda gitar için yazılmış folia çeşitlemelerinin araştırılması gerekmektedir. Eserlerin gitarist-besteci ya da besteci-yorumcu işbirliğiyle yazılmış olması da araştırılması gereken bir konudur. Performans pratiği alanında incelenecek olan bu tezin araştırma problemi cümlesi şudur: ‘Gitarın tarihsel evrimi ve dönemsel performans teknikleri, gitar için yazılmış folia çeşitlemelerini etkilemiş midir?

Alt problemler ise şunlardır:

1-Bu eserlerin çoğunun gitarist besteciler tarafından bestelenmiş olmasının etkileri nelerdir?

2-Besteci-yorumcu işbirliğiyle ortaya çıkan folia’larda önemli farklılıklar var mıdır?

3-Gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri, Batı Sanat Müziği’nin gelişimini, dönemlerini ne şekilde yansıtır? Bu ilişkilerde anakronik durumlar söz konusu mudur?

1.2. Hipotez

Araştırmanın hipotezi şudur: “Gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri, dönem stilleri içerisinde gitarın teknik ve performans gelişimini net bir biçimde gösterir.”

1.3. Sınırlılıklar

Bu araştırmada gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri, başlangıcından 1957 yılında Maurice Ohana’nın temelinde bir folia çeşitlemesi olan Tiento adlı eserine kadar olan süreç içerisinde incelenmiştir. Bu çalışmanın ayrıca 20.yüzyılda yazılmış diğer folia çeşitlemelerine de ışık tutacağı düşünülmektedir.

1.4. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Rönesans döneminde vihuela, Barok dönemde beş çift telli gitar, Klasik dönemde altı tek telli klasik gitar, Romantik ve Modern dönemde ise altı tek telli modern gitar için yazılmış folia çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Bunların içinden gitar repertuarında, konserlerde ve gitar eğitiminde en çok kullanılanlar ve repertuarı etkilemiş olanlar örneklem olarak alınmıştır. Örneklem olarak seçilen eserler şunlardır:

Vihuela için:

Fantasia X, que contrahace la harpa en la manera de Ludvico-Alonso Mudarra

Pavana-Diego Pisador

Beş çift telli barok gitar için:

Folias-Gaspar Sanz

Folia sopra l’X, seconda parte passeggiata- Francesco Corbetta

Folia sopra la +, seconda parte passeggiata- Francesco Corbetta

Folie en g re sol ut- Francesco Corbetta

Altı tek telli klasik gitar için:

VI Variation sul tema delle Folia di Spagna, op.45-Mauro Giuliani

Les Folies d’Espagne et un menuet compose pour guitarre seule op.15-Fernando Sor

Altı tek telli modern gitar için:

Variationes sobre un tema de Sor, op.15-Miguel Llobet

Variations sur ‘Folia de Espagna’ et fugue-Manuel Ponce

Tiento-Maurice Ohana

1.5. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada olgusal veriler genelde ‘belgesel tarama’ yöntemiyle elde edilmiştir. Gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri, edisyonlardan üniversitelerin müzik bölümlerinin ve konservatuvarların müfredatlarından, ilgili müzik kaynaklarından, konuyla ilgili araştırma, tez, makale, kitaplardan tarama sonucunda elde edilen verilere dayanarak bir çalışma modeli oluşturulmuştur.

1.6. Yöntem

Bu araştırmada yöntem olarak müzikolojideki karşılaştırmalı tarihsel ve müzik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Karşılaştırmalı tarihsel metot, tarihsel değişimler açısından dönemleri, stil analizlerini, eserin tarihsel anlamlarını ve genel bir repertuarın tarihsel anlamlarını inceler. Bu araştırmada tarihsel olarak dönem gitarları ve performans teknikleri, öncelikle bu çalgılar için yazılmış metotlar ve etütler incelenerek ortaya çıkarılmıştır.

Müzik analizi ise öncelikle bir eserin yapısını ve kendine özgü özelliklerini inceler. Bu analiz süreci genel olarak iki kategoridedir :

1-Eseri oluşturan unsurları keşfetmek.

2-Bu unsurların karakterlerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini açıklamak (Duckles, [21.09.2009])

Müzik analizi yöntemi şu teknikleri uygular:

1-Azaltma tekniği

2-Ortaklıkları, benzerlikleri tanımlama ve kıyaslama

3-Yapıyı parçalara ayırma

4-Sentaks (söz dizimi) kurallarına göre araştırma

5-Özellikleri sayma

6-Expresif elementleri, hayali yapıları ve sembolleri okumak ve yorumlamak

Karşılaştırmalı tarihsel çalışma ve müzik analizi sonuçları tezin sonuç bölümünde raporlaştırılmıştır.

2. LİTERATÜR ÖZETİ

2.1. Folia'nın Tarihsel Biçimlenmesi

2.1.1. Folia Temasının Dans ve Şarkı Olarak Ortaya Çıkışı

Folia, Barok dönemde şarkı, dans ve çeşitlemeleri içeren bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. 17.yüzyılın sonlarına doğru giderek popülerleşerek 'folia çeşitlemeleri' (tema ve çeşitlemeler) olarak biçimlenmiştir. Ancak bir dans ve şarkı olarak kökeni Rönesans dönemine kadar uzanmaktadır. 'Folia' 15.yüzyılın sonlarında Portekiz'de ortaya çıkmıştır ve popüler olmuştur. Portekizce kaynaklar ilk folia'lardan, törenlerde ve festivallerde icra edilen dans ve şarkı olarak bahsetmektedir.

Şarkı olarak folia özel giysiler giymiş topluluklar tarafından sahnede icra edilmiştir. Folia dansının icrasıyla ilgili olarak bir kaç kaynak bulunmaktadır. 1611'de Sebastian de Covarrubias "Tesoro de la leugua castellena" adlı kitabında folia'yı çok gürültülü, trampet eşlikli birçok çalgı tarafından çalınan ve omuzlar üzerinde taşınan, kadın kılığına girmiş bir erkeğin dans ettiği bir Portekiz dansı olarak tarif etmiştir (Gerbino, Silbiger, [20.09.2009]).

Covarrubias 'folia' kelimesinin çılgınlık, delilik ya da 'boş zihin' anlamına geldiğini belirtir. Çok hızlı ve gürültülü olan performansta dansçıların akılları başlarından gitmiş gibidir. Bu bağlamda folia'nın kökeninde vecd hali olduğu düşünülebilir.

Folia hem dini hem de dindışı formlarda performe edilmiştir. Dini törenlerdeki danslara aristokraziyle birlikte alt sınıflardan insanlar katılmıştır (Esses, 1992, 361).

Folia'nın aristokratik çeşitleri giderek daha rafine hale gelmiştir. Alt sınıfların dansında tüm vücut kullanılırken, aristokrasinininkilerde az ve değişik hareketlere dayanan ciddi (solemn) bir karaktere bürünmüştür.

Folia ayrıca tiyatroda, Portekiz'li oyun yazarı Gil Vicente (1465-1537) ve İspanyol oyun yazarları Diego Sanches de Badjos (1640-1536), Miguel Cervantes (1547-

1616) ve Felix Lope de Vega (1562-1635) tarafından oyunlarda kullanılmıştır (Esses, 1992, 643-645).

Ancak sahne aralarında (interlude) çalınan bu folia’lardan günümüze kalan olmamıştır. Folia kelimesi Portekizce’de takıntı ve delilik anlamına gelir. Portekizce’de folia, İspanyolca’da folia ve Fransızca’da folie olarak yazılır (Gerbino, Silbiger, [20.09.2009]).

Folia, tema ve çeşitlemeler formuna geçmesinden sonra (yeni folia) ‘Les Folies a’Espagne adını almıştır.

2.1.2. Folia’nın Akraba Olduğu Danslar

Barok dönemde, Barok gitarla çalınan folia, sarabande, passacaglia ve chaconne çok sayıda ortaklık göstermektedir. Bu dört dans akorsal bir düzene (framework) sahiptir. Sarabande dışındakiler çeşitleme geleneğine sahiptir. Ritim olarak üç vuruşludurlar. İspanya, İtalya, Fransa, İngiltere ve Almanya’da çalınmış ve bestelenmişlerdir. Folia ayrıca passamento ve romanesca ile benzerlikler gösterir. Gitar repertuarında pavanaglia, spagnaletto, monioa, sinfonie ve zarabande franceli, folia’ya çok benzer biçimlerde kullanılmıştır.

2.1.3. Folia’nın Evrimi

Müzik tarihinde formlar evrimleşen idealar olarak varolurlar. Evrimin öncelikli nedeni sayısız kompozitörün forma yaklaşırkenki katkıları, bu katkıların ve birbirlerinden aldıkları benzerliklerin kümülatif olarak etkileşimleri olarak düşünülebilir. Bu sürecin tarihsel gelişimle birlikte düşünülmesi gerçeği açıktır. Böylece bir formun en sabit elementleri olan ritim, melodi, armoni, doku, tempo gibi özellikleri değişebilir. Evrimde bestecilerin bireysel çalışmalarının önemli olmasıyla birlikte şans faktörünün de etkili olduğu düşünülebilir.

“Tarihsel farkındalıklı performans” akımının önde gelen müzisyen ve araştırmacılarından olan ‘viola de gamba’cı Jordi Savall, folia’ları seslendirdiği albümün ismini ‘Altre Folia’ koymuştur. Folia’nın değişime uğraması bir alterasyon süreci olarak da düşünülebilir. Ancak folia’lardan değişimi görmek açısından yetersiz kalır. Richard Hudson, Barok döneme kadar olan folia’yı birbirinden çok farklı sayıda özellikleri olan iki grupta incelemiştir. Ancak Barok dönemden sonra da

değişim sürmektedir. Eski bir Portekiz köylü dansı olan folia'nın Fransa'da saraya girmesi ciddi bir karakter alması, ostinato bastan tema ve çeşitlemeler formu içine girmesi kompozisyon ve yorumlama anlayışı olarak basit bir alterasyonun ötesinde değişim oluşturması anlamındadır.

Günümüzde 'folia' denilince akla en çok Arcangelo Corelli'nin (1653-1713) folia'sı (1700) gelir. Benzer bir şekilde 'chaconne' denilince Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ünlü eseri akla gelir. Sözkonusu olan bu eserlerin, bu dansların dorukları oldukları düşünülse bile folia ve chaconne'un tarihsel zenginliğinin tamamını kapsayamayacakları açıktır. Evrim, gelişim, değişim gibi kavramlar üstünlük anlamına gelmezler.

Folia, Rönesans'ta ortaya çıkmakla beraber altın çağını Barok dönemde yaşamıştır. Barok sonrası yazılan folia'larda ise genelde geçmişle ilişkilendirme .(retrospektif) söz konusudur. Folia temasıyla birlikte polifonik doku gibi geçmiş stiller ortak paydalar olarak düşünülmüştür.

Richard Hudson, "The Folia, the Sarabande, the Passacaglia, and the Chaconne" adlı araştırmasının 'The Folia' adlı birinci volümünde folia'nın güncel olduğu Rönesans ve Barok (1577-1750) dönemlerini inceler. Hudson folia'yı iki dönemde ele alır:

1- Erken folia

2- Geç folia

Erken folia çeşitlemelerinin gelişimi Barok dönemden sonra da devam eder. Günümüzde hala folia çeşitlemeleri yazılmaktadır.

Hudson'ın incelediği iki tür folia'yı anlamak, sonrasında yazılan folia'ları anlamak açısından önem kazanmaktadır. Erken folia'dan geç folia'ya geçiş birdenbire olmamış, belirli bir tarihsel gelişim içerisinde içiçe geçmiştir.

Barok dönemde folia İtalya'da alta regini ve fedele adlarıyla bestelenmiştir (Hudson, 1982, XVIII).

Folia'nın değişiminde temanın ve çeşitleme tekniklerinin dönemler bağlamında değişimi etkili olmuştur. İlk folia'larda tema çeşitlenirken, geç folia'da tema sabit kalıp, çeşitlemelerle farklılıklar yaratılmıştır.

2.1.4. ‘Müzik Eseri’ Bağlamında Folia

Batı sanat müziği tarihinde, özellikle 17.yüzyıldan sonrasında idealize edilmiş ve mitik bir söylem içerisinde düşünülmesi gereken üç kavram belirir.

1-Yaratıcı özelliği ile ortaya çıkan ‘kompozitör’

2-Performansçılardan özenle sadakatin beklendiği ‘müzik eseri’

3-Kompozitör ve eseri dinleyiciyle buluşturacak olan ‘yorumcu’

Yorumcu, 19.yüzyılın ikinci yarısında olduğu gibi zaman zaman ön plana çıksa da, esere ve besteciye sadakatle görevlidir. Her ne kadar Rönesans ve Barok dönemde besteleyen ve çalan aynı kişiye de giderek topluluk ve orkestra müziklerinin genişlemesi sonucu Klasik dönemden başlayarak ayırım netleşmiş, hatta kutuplaşma söz konusu olmuştur. Giderek gelişen modernizmin ve kapitalizmin uzmanlığa dayalı doğasının da bu süreçte etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca nota basımının yaygınlaşması, konser salonlarının çoğalması ayrıştırmayı hızlandırmıştır.

Modern matbaanın 1450’de Johannes Gutenberg tarafından keşfedilmesinden sonra, Venedik’te 1501 yılında Ottaviano Petrucci ilk çok sesli nota basımını gerçekleştirdi (Boorman, [21.09.2009]). Nota yayımcılığı ise 1700’lerden sonra gerçekleşir. Böylece el yazmasından, tek nota basımına, nota yayımcılığına ve edisyonlara geçiş gerçekleşmiştir.

Bu süreç içerisinde ‘eser’ besteciden uzaklaşarak yorumlanmaya başlar. Tezin ekler bölümünde yer alan ‘Interpretation, Improvisation and the Philosophy of Sufism’ adlı bildirimde, ‘yaratıcı besteci, eser ve yorumcu kavramları mitsel söylem analizi yöntemiyle incelenmiştir.

Tarihsel olarak bakıldığında bu süreç dört aşamada incelenebilir:

1-Besteci ve performansçının aynı kişi olması. (Gaspar Sanz, Corbetta)

2-Besteci ve yorumcunun ayrışması ve giderek kutuplaşmanın gerçekleşmesi (Heandel ve Farinelli)

3-Üst düzey besteci uzmanlığına sahip bazı bestecilerin, üst düzey performans da gösterebilmeleri (Paganini, Liszt, Rahmaninov)

4-Besteci ve yorumcu işbirliği (Manuel Ponce-Andres Segovia)

Batıda, müzisyenin kimlik kazanamadığı ve bestelerin anonimleştiği dönemlerden sonra, Rönesans'ta “besteci” kavramı öne çıkmıştır. Bu besteciler aynı zamanda çalgılarını da icra etmekteydiler. Ardından gelen süreçte, özellikle çalgı çalmada ustalaşma ve orkestral müziğin yaygınlaşmasıyla birlikte giderek besteci ve çalgıcı kimlikleri ayrılmıştır. 19. yüzyılda bu durum besteci ve yorumcu kutuplaşması haline dönüşür. Bu yüzyılda orkestrasyonu üst düzeyde yapabilen bestecilerin, üst düzey performanslar yapabildikleri az da olsa görülmüştür. Ancak, devam eden besteci-yorumcu kutuplaşması besteci-yorumcu işbirliğiyle çözülmeye çalışılır. Böylesine bir süreçte “müzik eseri” kavramı bulanıklaşmıştır.

Bruce Ellis Benson, “The Improvisation of Musical Dialog” adlı kitabında müziğin temelde doğaçlamaya dayandığını söyler. Her ne kadar müzik eseri korunması gereken ve biricik, tek olan bir görünüme sahipse de, özünde “canlı bir organizma” modeliyle gelişebilir olarak ortaya konulur. Esere sadakat çoğu zaman yazılı notaya olan sadakat olarak anlaşılmıştır. Notanın kendi başına müzik olduğu düşünülemez. Eğer icra edilirse müzik haline gelebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde müzik bir performans sanatıdır. Çünkü ancak performe edilerek var olabilir.

Performans ise konser, ayin, tören gibi bir rituelle birlikte düşünülür. Bir müzisyenin çalışırken ya da prova yaparken ortaya çıkan müzik performans sayılmaz. Böylece sırayla besteci-eser-yorumcu-dinleyiciden oluşan bir ilişki içerisinde müzik sanatı gerçekleşir.

Benson adı geçen kitabında müziği ontolojik olarak inceler. Canlı bir organizma benzetmesini biraz daha açtığında, müziğin bir ürün değil, daha çok bir enerji olarak ele alınmasını öne sürer.

Hem kompozisyon, hem de performansın doğasında doğaçlama ile ilgili durumlar bulunmaktadır. Müziğin bir ürün olarak sunulması, kapitalizmin müziği çeşitli biçimlerde (konser, nota, kayıt gibi) alınıp satılır bir metaya dönüştürülmesiyle de ilgilidir.

Müzik sürekliliği içeren bir kimliğe sahiptir. Benson bu durumu şu şekilde açıklar:

1- Müzik, yaratımı tamamlanmamış bir aktivitedir. Eser kavramı ise besteci tarafında müziğin sonuçlandığını gösterir. Performans tarafında ise yaşayabilen bir yapıdadır.

2- Eğer müzik çalındığı sürece bir enerji olarak varsa, özerk ve yakalanabilir olarak görülmeyebilir.

3- Eğer performansçı, temelde doğaçlamacıysa, kompozisyonun durumu daha karmaşık hale gelir. Bu anlayış kompozitörün saygınlığını azaltmaz. Sadece ortak bir müelliflik durumu söz konusu olur (Benson, B.E. 2003, 126).

Yaklaşık 500 yıldır evrimleşen, altere edilen ve yaşayan “folia” bu anlayışı en güzel doğrulayan örneklerden biridir. Folia teması üzerine yazılan çeşitlemeler besteci ve yorumcuların katkısıyla “sözü geçen” canlı organizma modeline uygun olarak dallanıp budaklanarak yaşamaya devam etmektedir. “Interpretation, Improvisation and the Philosophy of Sufism” başlıklı bildirimde sufizmdeki telvin (halden hale geçme, renk değiştirme) anlayışı, Batı Sanat Müziği’ndeki ‘müzik eseri’ kavramına uygulanmıştır. Ontolojik olarak müzik eserinin canlı bir organizma, ya da telvin anlayışıyla ele alınması folia üzerine yazılmış çeşitlemelerin 450 yıllık serüveninin araştırılmasında önem kazanmaktadır.

2.1.5. Erken Dönem Folia

1577–1674 yılları arasında yazılmış olan bu çeşit folia genelde rasgueado gitar müziği stilindedir. Rasgueado, gitarın tellerinin sağ el parmaklarıyla içeri ve dışarı yönlerde yapılan darbelerle ritimli olarak çalınmasıdır. Gitarın ağırlıklı olarak rasgueado akorlarıyla çalınması ritmin ön plana geçmesini sağlar. Günümüzde flamenko gitaristleri bu stili kullanmaktadır. Çeşitlemeler daha çok folia teması akorları üzerindedir. Erken folia’nın en eski örneği gitarın atası olarak kabul edilen vihuela için 1546’da Alanso Mudarra tarafından yazılmış olan ‘Fantasie que contrahaze la harpe’ olarak kabul edilir (Gerbino, Silbiger, [20.09.2009]).

Bazı erken folia’larda armonik yapı sabit kalırken (folia simplice) bazılarında yeni akorlar ilave edilir (folia passaggiata, diminiuita) (Hudson, 1982, XVI). Ritmik çeşitlemeler ise nadiren gerçekleşmiştir.

Folia başlığı ilk kez 1577’de Francesco Salinas’ın ‘De musica libri semptem’inde kullanılmıştır.

Richard Hudson’a göre erken folia’nın özellikleri şunlardır:

1-1577-1674 yılları arasında yazılmıştır.

2-Genelde iki vuruşluk eksik ölçüyle başlar.

3-Melodinin ve akorların ritmi çift ritimli bir karakter oluşturur (hemiola).

4-Majör ve minör tonlarda olabilirler. Ancak genelde sol minör tondadır.

5-III. derece akoru temel akor yapısında yoktur, ancak ilave edilebilir.

6-Ana akor kalıbına ilave edilen akorlar en önemli çeşitleme yoludur.

7-Akor kalıbı, I-V-I-VII-I-V-I-VII-I-V-I şeklindedir.

8- Benzer akor kalıpları o dönemde farklı formlarda kullanılmıştır.

9-Melodi 3-2-3-4(5)-4-3-2 olarak kullanılır. Üçüncü derece akor kullanılırsa 5. derece notası gerekli olur. Dizi melodik tekrarlar farklılıklar içerir.

10-Genelde standart ritornelli vardır (Hudson, 1982, XVI-XVII).

Erken folia ile sayısız dans eşliği yapılmış ve popüler şarkılar bestelenmiştir. Barok gitar dışında chitarrone ve klavyeli çalgılar için yazılmış erken folia'lar vardır (Hudson, 1982, XXI-XXIII).

2.1.6. Erken Folia Tarzında Yazılmış Eserler

Gitar için:

1-Fantasia que contrahaze la harpa de Luduvico- Alanso Mudarra (1546)

2-Vulgares quas lusitani Follias vocant- Francisco Salinas (1577)

3-Folia chiamata cosi da Spagnuoli che da Italiani si chiama Fedele sopra l'A
- Girolama Montesardo (1606)

4-Rotta della Folia, overo Fedele sopra l'A-Girolama Montesardo (1606)

5-Folias sopra'l I- Giovanni Ambrosio Colonna (1620)

6-Folia -Tomaso Marchetti (1660)

7-Folia sopra l'X, seconda parte passeggiata- Francesco Corbetta (1639)

8-Folia sopra la +, seconda parte passeggiata -Francesco Corbetta (1639)

9-Folia Angiol -Michele Bartolotti (1640)

10-Folia -Francesco Corbetta (1643)

11-Folias -Francesco Corbetta (1648)

12-Folia en g re sol ut- Francesco Corbetta, 1671

13-Folia en d la re sol -Francesco Corbetta (1671)

14-Folia G, re, sol, ut -Francesco Corbetta (1674)

Chitarrone için:

1-Folia -Giroloma Kapsberger (1604)

2-Partite variate sopra la Folia -Alessandro Piccinini (1623)

Klavye için:

1-Partita sopra Fedele -Gio Mario Trabaci (1603)

2-Partita sopra Folia- Grimola Frescobaldi (1615)

İki Keman ve Continio için:

1-Folias echa para mi Senore Dona Tarolilla de Canalleros- Andre Falcoiero (1650)

2.1.7. Erken Folia'dan Geç Folia'ya Geçiş

17.yüzyılın sonları, 18.yüzyılın başlarında her iki folia'nın özelliklerine rastlanır olmuştur. Gaspar Sanz'ın 1674 yılında yazdığı 'Instraction de Musica sobre la Guiterra Espanola' adlı eğitimsel kitabında her iki tür folia'ya yer vermiştir. Hudson bu geçişi şu şekilde açıklamıştır:

1-Temponun yavaşlaması

2-Folia'ların başındaki iki vuruşluk eksik ölçünün kalkması, onun yerine ikinci vuruşlara aksanın gelmesi

3-Bir çeşitleme bittiğinde yenisinin başlaması

4-Notada akorsal yapının yazılmayışı ve melodik çeşitlemelerin öne çıkması (Hudson, 1982, XXX)

Folia'nın bu evriminde Corbetta'nın rolü büyüktür. Corbetta 1601'de iki set halinde yazdığı folia'larda, başlarda ikinci vuruşları noktalı ritimde kullanmıştır. Tempolar ağırlaştırılırken bol süsleme kullanılmıştır. J.S. Bach'ın eşliksiz keman için yazdığı ünlü Chaconne'unda bu etki açıkça görülür. Corbetta dönemin önde gelen gitaristlerinden biri olarak, bu eserleri Fransız ve İngiliz saraylarında çalması folia'nın evriminde önemli rol oynamıştır.

2.1.8. Geç Folia

1670'li yıllarda folia ciddi bir değişim geçirir. Jean Baptiste Lully, 1672 yılında, yeni folia'nın bilinen ilk örneğini bestelemiştir. Lully'nin 'Aio des houtbois Les folies d'Espagne' adlı bu eseri folia'nın gelecekteki biçimlenmesinde merkezi bir role sahiptir. Bu eser Fransız Barok üslubunun etkisindedir. 1648 yılından beri Fransa'ya yerleşmiş olan Corbetta'nın ise bu eserin ortaya çıkışında rolü olmuştur. Lully'nin yeni folia'sı Fransa'da ve İngiltere'de moda olur. Fransa'da 'folie's d'Espagna', İngiltere'de ise 'Farinelli's Ground' ismini almıştır (Hudson, 1982, XXIII). Corelli'nin folia çeşitlemelerinden sonra ise "folias Italianas" olarak da adlandırılmıştır..

Geç folia'ların özellikleri şunlardır:

- 1- 1672-1750 yılları arasında yazılmıştır.
- 2- Sekiz ölçülük iki bölümden oluşur.
- 3- Bölümler tekrarlı değildir.
- 4- Ritornelli yoktur.
- 5- Aksanlar ikinci vuruşlardadır ve noktalı ritimdir.
- 6- Tempo yavaştır.
- 7- Her bir akor tam bir ölçüyü kapsar.
- 8- Minör tondadır ve neredeyse tamamıyla re minör tondadır.
- 9- Döneminde tek olan akor kalıbı şu şekildedir:
I-V-I-VII-III-VII-I-V-I-V-I-VII-III-VII-I-V-I
- 10-Sabit bir melodi vardır. Her nota ölçü içersinde iki ya da üç kez tekrarlanır.
- 11-Melodik diziliş erken folia'ya göre üç ses pestir (Hudson, 1982, XVI-XVII).

2.1.9. Geç Folia'nın Önemli Örnekleri

Gitar için:

- 1-Folias-Gaspar Sanz-1674
- 2-Doze diferencias de folias-Francisco Guerau-1694

Nefesli çalgılar topluluğu için:

1-Air des houtbois Les folies d’Espagne- Jean Baptiste Lully-1672

Keman ve continuo için:

Faronell’s Division on a Ground-Michel Farinelli-1685

Lut için:

Folies d’Espagne mises par l’auteur-Jacques Gallot-1672

Viyola da gamba için:

Les folies d’Espagne-Marin Marais-1701

Keman, viyola da gamba ve klavye için:

Folias-Arcangelo Corelli-1700

Keman, çello ve klavye için:

Sonata ‘La folia’-Antonio Vivaldi-1705

Tema of variation su ‘La Folia’-Alessandro Scarlatti-1715

2.1.10. Gitar İçin Bestelenmiş Folia’lar

Rönesans Dönemi (Vihuela)

Fantasia X 1546- Alanso Mudarra (1510-1580)

Pavana Sobre de La Folia 1552-Diego Pisador (1509-1557)

4 Çift Telli Gitar

Adrian Le Roy (1520-1598)

Mes pas semez in ‘Segond livre de guiterre (1556)

Barok Dönem (Beş Çift Telli Gitar İçin)

Gaspar Sanz (1640-1710)

Folias (1675) tema ve 3 çeşitleme

Francisco Guerau (1649-1722)

Doze diferencias de Folia (1694) tema ve çeşitleme

Santiago de Murcia (1732)

Folias Italianas Desperi

Francois le Cocq (1685-1729)

Folias d’Espagne (1729) tema ve 22 çeşitleme

Francesco Corbetta (1615-1620)

Folias 1648, 1671 ve 1674)

Arnaud Dumond (1952)

Variation sur la Folia (1987) Tema ve 16 çeşitleme

Klasik Dönem (Altı Telli Klasik Gitar İçin)

Ferdinando Carulli (1770-1891)

Les Folia d’Espagne at un theme, opus 15 (1810)

Mauro Giuliani (1781-1829)

VI Variation sul tema della Folia di spagna, op 45 (1814) tema ve 6 çeşitleme

Mauro Giuliani (1781-1829)

Sonate, Op 96, No 3 (1818) 15. ve 36. ölçüler arası

Luigi Moretti (1780-1850)

Variazioni per chitarra solo il tema delle follie di Spagna op 7 (1817)

Fernando Sor (1778-1839)

Le folies d’Espagne et un menuet compose pour guitarre seule op 15 (1815) tema 4 çeşitleme ve menuet

François de Fossa (1775-1849)

Cinquième fantaisie pour la guitare seule sur l'air des Folies d'Espagne composée et dédiée a Mademoisselle Rosalie Opus 12 (1825-1826) tema ve 15 çeşitleme

Romantik Dönem (Altı Telli Torres Modeli Gitar İçin)

Miguel Llobet (1878-1938)

Variaciones sobre un tema de Sor, opus 15 (1908) tema ve 10 çeşitleme

Modern Dönem (Altı Telli Modern Gitar)

Manuel Ponce (1882-1948)

Tema, 20 Variaciones fuga sobre la folia (1930)

John Duarte (1919-)

Simple Variations ou 'Las Folia' op. 10 (1964)

Maurice Ohana (1914-1995)

Tiento (1957)

(Julian Bream, Eduardo Fernandez, Angelo Gilardino gibi dünyaca tanınmış önemli gitaristler 'tiento'nun kesinlikle folia teması üzerine olduğunu belirtmişlerdir.)

Riccardo Malipiero (1914-)

Aria variata sula Folia for solo guitar (1979)

Roberto Sierra (1953-)

Folia for guitar and Orchestra (2002)

2.1.11. Müzik Tarihinde Gitar Dışındaki Çalgılar İçin Yazılmış Önemli Folia Çeşitlemeleri

Barok dönemden sonra da kompozitörler folia çeşitlemeleri bestelemeye devam etti. Günümüzde de bu süreç devam etmektedir. Büyük bir olasılıkla folia teması klasik müzik tarihinde en çok kullanılan temadır. Yukarıda verilen önemli örnekler dışında, dönemlerinin önde gelen bestecileri tarafından yazılmış folia'lar şunlardır:

1-Peasant cantata-J.S. Bach-1742 (koro ve orkestra için)

2-12 Variationen aut die folie d'Espagne in d'minour-Carl Philipp Emanuel

Bach-1778 (klavsen için)

3-26 Variazioni Sull aria la follia d'Spagna-Antonio Salieri-1815 (orkestra için)

4-Rapsodie Espagnole-Andante moderato-Folia d'Espagne et Jota agoneses-Franz Liszt-1867 (piyano için)

5-Variations on theme of Corelli opus 42- Sergei Rahmaninoff-1932 (piyano için)

6-Aria de La Folia Espanole-Hanz Wagner Henze-1977 (oda orkestrası için)

2.2. Dönemler Bağlamında Gitarın Tarihsel Gelişimi

2.2.1. Çalgı Bilim Açısından Gitarın Tarihsel Kökeni

Gitar lut ailesinden, telleri çekilerek (plucked) ya da tellere darbelerle (*strummed*) çalınan perdeli bir çalgıdır. Gitarı lut ailesinin diğer çalgılarından kesin olarak ayırmak oldukça zordur. Çünkü “gitar” ismi çok sayıda morfolojik farklılığı ve performans teknikleri çeşitliliği gösterir. Gitar, Erken müzik dönemlerinde besteciler tarafından ihmal edilmiş, daha çok popüler müzik alanında kullanılmıştır. Ancak giderek konser müziği alanına girmiş, ciddi kompozitörler gitar için, giderek artan bir şekilde eserler yazmaya başlamıştır.

Gitar Erich Moritz von Hornbostel ve Curt Sachs’ın çalgı sınıflandırmalarında, lut tarzında bir ‘composite chordophone’ olarak değerlendirilmiştir (Sachs, 1968, 334). Lut yaklaşık 1750’ye yani Barok dönemin sonlarına kadar çalınmış, 17. yüzyılda giderek arka plana düşmüştür. Bu süreçte lut gibi polifonik bir çalgı olan klavsenin yükselişi etkili olmuştur. Lut’un gündemden düşmesiyle birlikte, gitarın yükselişi başlar.

Chordophone’lar telli çalgılardır, parmakla ya da mızrapla çalınabilirler. Aolian arp gibi yayla çalınan örnekleri de vardır. Sachs, chordophone’ları dört temel tipte inceler:

1-Zither ailesi: Boyunları yoktur. Telle gövdenin iki yanına bağlanır. Gövde aynı zamanda rezenatördür. Rezenatör ilavesi olan çeşitleri de bulunur. Tellerle çalım teknikleri çeşitlilik gösterir.

2- Lut ailesi: Gövde boyuna sahiptirler. Gövdenin üzerine teller monte edilir. Teller genelde parmakla çekilerek çalınırsa da, yayla çalınan çeşitleri vardır. Lutler, gitarlar tüm viol ailesi (kısa lutlar) bu gruba dahildir. Doğu müziklerinde kullanılır. Pers gitarı, tambur, bağlama gibi çalgılar uzun boyunlu lutlardır.

3-Lir ailesi: Gövdeye bağlanmış başlıkları vardır. Hem çekerek hem de yayla çalınabilirler.

4- Arp ailesi: Tellerin dikey olduğu tek çalgıdır. Teller ses tahtasına tutturulur ve kural olarak hep açıktır. Teller elle çekilerek çalınır (Sachs, 1968, 464-465).

Hornbostel ve Sachs ‘chordophone’ları iki dominant grupta inceler.

1-Basit chordophone'lar: Zither benzeri klavsen, piyano gibi sapı olmayan, telleri gövde üzerinde gerili olanlar.

2-Composite chordophone'lar: Lut, keman gibi gövdeye bağlı ayrı bir parçası da olanlar (Montagu, [21.09.2009]).

Gitar 'composite chordophone'lar içinde değerlendirilir.

2.2.2. Gitarın Etimolojik Kökeni

Gitarın etimolojik kökeni tam olarak bilinmemektedir. Eski Yunan'daki kithara ve Pers sithar'ıyla ilgili olabileceği düşünülmektedir. İspanyolca'da guitarra olarak kullanılır (www.etymonline.com/index.php?term=music, [21.09.2009]).

Gitar için 16.yüzyılda Fransız ve İngilizler guitarra, chitarra, guitarre ve gitera dediler. İtalyanlar ise chitarra, spagnola, chitarriglia, chitarra Napoliterna adlarını kullanmışlardır. İspanya'da ise 4 çift telli 'La guitare' ve vihuela adlarını alır.

2.2.3. Gitarın Tarihsel Gelişimi

Klasik gitarın gelişimi şu kategorilerden incelenebilir:

1500-1600: Dört çift telli gitar, vihuela (İspanya)

1600-1750: Beş çift telli Barok gitar (İspanya, İtalya, Fransa)

1750- 1850: Altı tek telli klasik gitar

1850 ve sonrası: Modern gitar

Başlangıcından günümüze gitarın değişimine baktığımızda net bir biçimde gelişimin söz konusu olduğu görülmektedir. Tel sayısı giderek artar. Standart olarak altı tele ulaşılsa da, 19. ve 20. yüzyıllarda 7, 8, 11, 12 telli gitarlar kullanılmıştır. Tel sayısındaki artışın sürekliliği beklenemez. Çünkü perdeli bir çalgı olan gitar özelliğini kaybetme durumuna gelir. Gitarın gövdesi ve ses hacmi de giderek genişlemiştir. Çift telli gitardan tek telli gitara geçiş ise en önemli değişimdir. Bu konular daha sonra ayrıntılı incelenecektir. Her farklı gitar türünün, kendisi için yazılmış repertuarları çalmada avantajlı olduğu açıktır. Günümüzde "tarihsel farkındalıklı performans" akımının da etkisiyle bu eski gitar çeşitleri tekrar üretilir ve çalınır oldu. Modern gitarı tercih eden pek çok gitarist ise en azından bu çalgıları araştırarak tarihsel farkındalıklı performans yapma eğilimindedir. Bu araştırmanın

yapılmasındaki temel etkenlerden biri de bu durumdur. Eski gitarcılar için yazılmış eserlerin modern gitarda çalımı çoğu zaman bir transkripsiyonu gerektirir. Tel sayısı farkları, oktav tellerin kullanımı, akor farklılıkları gibi sorunlar modern gitar transkripsiyonlarında sorun teşkil eder.

2.2.4. Vihuela

Rönesans döneminde parmakla çalınan vihuela'nın adı vihuela de meno idi. Vihuela de que mızrapla, vihuela de arco ise yayla çalınmıştır (Wade, 2001, 20). Vihuela altı çift tellidir.

Vihuela eserleri tablatura sistemiyle yazılmıştır. Eserler genellikle 16. yüzyıl polifonisinin etkisindedir. Partiler insan sesiyle de icra edilebilir niteliktedir. Gitarın başlangıcında vokal stillerin temel olması önemlidir. 16. yüzyılda dominant olan kontrpuantal stil vihuela müziğinin de merkezidir.

Vihuela için Luis Milan (1536), Luis de Narvaez (1538), Alonso Mudarra (1546), Enrique de Valderrabano (1546), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554) ve Esteban Daza (1576) tarafından yazılmış yedi kitap vardır.

2.2.5. Dört Çift Telli Rönesans Gitarı

Dört çift telli Rönesans gitarı 16. yüzyıl boyunca lut ve vihuela birlikte kullanılmıştır. Vihuela'dan daha küçük ve çalımı kolay bir çalgıdır. Her ne kadar mızrapla da çalınmışsa da, 16. yüzyıldan kalan materyallerden daha çok parmakla çalındığı anlaşılmaktadır (Koonce, 2006, 55). Bu çalgıda polifonik stillerle strumming (darbeyle çalma) tekniği içiçe geçer.

Dört çift telli Rönesans gitarına İspanya'da guiterra, İtalya'da chitarra de sette corde ya da chitarrino, Fransa'da giterre ya da giterne, İngiltere'de gittern denmiştir (Wade, 2001, 25). Bu gitarla vihuela arasında yakın akrabalık vardır. Dört çift telli Rönesans gitarı için yazılan ilk parçalar Alonso Mudarra'nın 'Tres Libros de Musics en cifras para vihuela' adlı kitabında bulunur (1546). Ayrıca Miguel de Fuenllana'nın 'Libro de musica de vihuela, intitulado Orphencia' (1554) Bu gitar için yazılmış önemli eserler bulunmaktadır.

Dört çift telli Rönesans gitarı daha sonraları Fransa’da gelişerek çalındı. Bu gitar için Fransa’da Simon Gorlier, Guillaume Morlaye, Adrian La Roy gibi besteciler eserler yazmışlardır.

2.2.6. Beş Çift Telli Barok Gitar

Rönesans’ın dört çift telli gitarı ve altı çift telli vihuela’sından sonra Barok gitarın ortaya çıkması gitarın gelişim süreçleri açısından üzerinde durulması gereken bir konudur. Vihuela tel sayısı ve gövde büyüklüğü açısından günümüz gitarına çok benzemektedir. Evrim süreci açısından bakıldığında Barok gitarın, Rönesans gitarının gelişmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir.

Barok gitarda tellerin akordu şu şekildedir:

5. tel-la

4. tel-re

3. tel-sol

2. tel-si

1. tel-mi

Ancak çift teller bağlamında düşünüldüğünde üç farklı akord yolu vardır:

- a).İspanyol akordu : Dördüncü ve beşinci teller oktav, diğerleri unison olarak akord edilir.
- b). Fransız akordu : 4.tel grubu oktav, diğerleri unison olarak akord edilir.
- c). İtalyan akordu : Hepsi unisonudur, bas tel kullanılmaz. Barok gitardaki en popüler akord tarzıdır (Sanz, 2006, 3-4).

Joan Carles Amat’ın 1585 yılında yazdığı ‘Guitarra espanole de cinc ordenes’ Barok gitar için yazılmış en önemli kaynaklardan biridir. Amat’ın kitabında akor kalıpları harflerle şifrelendirilmiştir. Ayrıca rasgueado vuruş teknikleri gösterilir. Böylece polifonini yerini, farklı bir ritim, temelinde yeni bir doku alır. Akorlar ve ritimle sağ el vuruşları ön plana çıkar. Dönemin usta gitaristleri akorlarla aynı anda melodi de ortaya çıkarabiliyorlardı.

Barok gitar için bestelemiş en önemli kompozitörler şunlardır:

Francesco Corbetta

Giovanni Batista

Robert de Visée

Gaspar Sanz

Ludvigo Roncalli

Francesco Guearo

Antonio de Santa Cruz

Santiago de Murcia

2.2.7. Altı Telli Klasik Gitar

18. yüzyılın ortalarında altı telli gitar ortaya çıktı. Giderek moda olan bu gitar günümüzdeki modern-klasik gitarın orijini olarak kabul edilebilir. Bu gitardaki en önemli özellik tellerin tek olmasıydı. İkinci bir önemli yenilik ise gitarın içinde ses tahtasının rezonansını artıran bir fan sisteminin kullanılmasıdır. Bu gelişim gitarın önemli sorunlarından biri olan ses gürlüğü azlığına az da olsa çözüm getirir.

1740-1790 arasındaki dönemde en az dört çeşit gitar gündemdedir. Bunlar beş çift telli, altı çift telli, beş tek telli ve altı tek telli gitarlardır. Birçok farklı tipte gitarın kullanılması, bu dönem için önemli bir problemdir. Ancak giderek altı tek telli gitar zafer kazanır. Altı tek telli gitarın genel kabulüyle gitarın evrensel biçimlenmesi belirlenmiştir. Bu gitar 19.yüzyılda sadece Avrupa kıtasında değil, Amerika kıtasında da yaygın olarak kullanılmıştır. Fernando Sor 1780’de 5 çift telli gitar kullanmaktayken, sonrasında altı tek telli gitara geçiş yapmıştır.

Altı telli klasik gitar için ilk besteleyen gitarist-besteci Federico Moretti, başlarda gitarı daha çok eşlik çalgısı olarak düşünmekteydi (Tyler, Sparks, 2002, 234). Gitarı eşlik çalgısı olarak düşünmek homofonik bir yaklaşımı da beraberinde getirir. Moretti gitarı giderek piyano gibi melodi ve eşliğin birlikte çalındığı bir çalgı haline getirmiştir. Moretti gitarda tablatura yazımından nota yazımına geçişi de gerçekleştirmiştir. Moretti, Dioniso Aguado ve Fernando Sor’u yeni yazı stiliyle etkilemiştir.

Bu dönemde ve devamında 7, 8 ve 9 telli gitarlar da kullanılmıştır. Ancak gitarın tel sayısındaki artış, çalgıyı lir, lut gibi çalgılara yaklaştırarak, karakterinin bozulmasına yol açabilir.

2.2.8. Torres Gitar

İspanyol gitar yapımcısı Don Antonio de Torres (1817-1892) günümüzün modern gitarının yaratıcısı olarak kabul edilir (Summerfield, 2002, 336-337). Torres, Granada’da gitar yaparken dönemin önde gelen gitaristlerinden Julian Arcas’la görüş alışverişi yapması önemlidir. Arcas’ın çalgısının ses rengi ve volüm konularında, memnuniyetsiz olması, Torres’in çalgının gelişimi konusunda motive olmasına neden olmuştur. Torres, daha sonra Francisco Tarrega ile de görüş alışverişi yaptı. Torres, gitara yeni bir biçim verdi, tel boyunu artırdı, fan sistemini ve kullanılan ağaçları değiştirdi. Böylece ses kalitesi ve volüm yükseldi. Arcas, yaşamı boyunca Torres gitar kullanmıştır (Wade, 2001, 75). Torres 320 gitar yaptı (Wade, 2001, 95). Tel boyu günümüzde de standart olan 65cm’ye ulaştırdı. Gitarın klavyesi daha önceleri dardı. Bu durum sol elin parmaklarının kullanılmasında sorundur. Torres’in yeni gitarı dört çift telli Rönesans gitarından beri giderek büyüyen çalgının ebatının son noktası olur.

Torres’i izleyen yapımcılar şunlardır:

Vicente Aries (1845-1912)

Manuel Ramirez (1869-1920)

Enrique Garcia (1852-1937)

Santos Hernandez (1873-1932)

Francisco Simplicio (1874-1932) (Turnbull, 1991, 79)

Bütün bu önemli yapımcıların gitarları Torres’inkilere benzetilir. Ön tahta ladin, arka ve yan tahtalar koyu gül, sap sedir ve klavye abanoz ağaçlarından yapılmıştır. Arcas’la birlikte dönemin ünlü gitarist bestecileri Francisco Tarrega ve Miguel Llobet, Torres gitar kullanmıştır.

1874 yılında Madrid Real Conservatoria’ya giren Tarrega, burada piyano ve armoni eğitimi görmüştür (Wade, 2001, 96). Ancak sonrasında tüm enerjisini gitara yöneltti. Tarrega, yeni Torres gitarla birçok teknik gelişim gerçekleştirmiştir. Sol bacakta ayaklık kullanımı, sağ ve sol el pozisyonlarının değişimi, apoyando vuruşların

kullanımı tremolo tekniğinin kullanımı bu yeniliklerdendir. Yeni model gitarın zengin renkleri Tarrega'nın transkripsiyonlara yönelmesini de sağlar. Kemancılar ve çellocular gibi boş tel kullanmaktan kaçınır. Ses renklerini kullanmak ve vibrasyon olanaklarından yararlanmak için gitarın yüksek perdelerini tercih etmiştir. Bu anlayış da gitar tarihinde dönüm noktalarından birinin yolunu açar.

Tarrega, teknik olarak bağlı (legato) notaları özenle gösterir ve çok sayıda ses efekti kullanır. Tüm bu teknikleri ve ses efektlerini Gran Jota adlı eserinde sergilemiştir. Tema ve çeşitlemelerden oluşan eserde her çeşitleme Tarrega'ya özgü tekniklerle renk alır. Tarrega gitar için bir method yazmadı. Ancak eserlerini, etütleri ve yetiştirdiği öğrencileriyle 'Tarrega ekolüne' yol açmıştır. Tarrega'nın en önemli öğrencileri şunlardır:

Miguel Lobet (1878-1938)

Maria Rita Prondi (1884-1941)

Emilio Pujol (1886-1980)

Pujol, Tarrega'nın teknik prensipleri üzerine yazdığını belirttiği 'Escuela Razona de La Guitarre' adlı metodunu 1954'te yayımladı. Llobet ise Tarrega gibi konsertist ve bestecidir. Çok sayıda transkripsiyonun yanında ilk kez gitar dışında ciddi bir besteciye eser besteleten kişi olmuştur. 1920 yılında Llobet'in önerisi ve verdiği ilhamla, Manuel de Falla 'Homanage pour le Tombeau de Debussy' adlı eseri yazmıştır. Bu durumun Llobet'ten çok etkilenmiş olan Andres Segovia'yı etkilemiş olabileceği düşünülebilir. Miguel Llobet Torres gitar ve Tarrega tekniklerinin açtığı yolda bir ilerleme olarak görülür. Örneğin armonik seslerle, akorları birlikte çalma tekniği (aynı zamanda renk, efekt olarak düşünülebilir) ilk kez Llobet tarafından kullanılmıştır. Llobet'nin bu tekniği kullandığı en bilinen eseri El testament d'Amelia'dır.

2.2.9. Torres Sonrası Modern Gitar

Torres'tan sonra bazı yapımcılar gitarda fan sistemini geliştirdiler. Bu gelişmelerle özellikle Fransız yapımcı Robert Bouchet ve İspanyol yapımcı Jose Ramirez daha volümlü ve ses renkleri açısından daha çeşitlilik gösteren gitarlar yaptılar. Büyük bir gelişme ise 1946 yılında Andres Segovia'nın önerisiyle Albert Agustin tarafından naylon telin üretilmesi ve kullanıma sunulması olmuştur. Bu yeniliğin gitarın

gelişmesinde ciddi bir değişim olduğu açıktır. Daha öncesinde kullanılan bağırsak ve çelik tellerin yerini alan naylon teller çalgının sesini volüm ve tını olarak değiştirmiştir. 1946'dan önce gitaristler iyi tel bulmakta zorlanırken, bu gelişimle fabrikasyon olarak üretilen çok sayıda kaliteli telleri rahatça bulabilir duruma geldiler. Naylon tel, bağırsak telin boğuk sesinden sonra parlak ve net bir ses olarak gitaristler için yeni bir boyut anlamına gelir.

20.yüzyılın en önemli gitaristi olarak bilinen Andres Segovia (1893-1987), Tarrega gibi gitar repertuarını geliştirmeye çalıştı. Tarrega, Granados, Albeniz, Beethoven, Chopin, J.S. Bach, Mendelssohn, Mozart gibi Barok, Klasik ve Romantik dönemlerin önde gelen bestecilerinin eserlerini gitara uygulamıştır. Segovia da Tarrega'nın yolundan giderek birçok uyarlamalar yaptı. Bunların içinde en önemlisi J.S. Bach'ın solo keman için Chaconne'unun gitar uyarlamasıdır.

Ancak Segovia'nın gitar repertuarına getirdiği en önemli yenilik, gitarist olmayan ve dönemin önde gelen bestecilerine gitar eseri önermesi, bu eserlerin ortaya çıkışında onlarla işbirliğine giderek katkıda bulunması ve yönlendirmesidir. Bu nitelikteki bir çaba gitar tarihinde ilk olmuştur.

Segovia ilk kez Federico Moreno Torroba'ya (1891-1982) 1920 yılında gitar için eser yazmasını önerir. Torroba ilk olarak Dance E minör ve Sonatina'yı besteler. Segovia'nın daha sonra birlikte çalıştığı önemli besteciler şunlardır:

Manuel Ponce (1886-1948)

Mario Castelnuova-Tedesco (1895-1965)

Joaquin Turina (1882-1949)

Heitor Villa-Lobos (1882-1958)

Joaquin Rodrigo (1901-1999)

Alexander Tansman (1897-1986)

Segovia konserlerinde ilk olarak Manuel Ramirez'in 1912'de yaptığı gitarı kullanmıştır. 1937'de Herman Hauser'ın yaptığı gitarı çalmaya başladı. Segovia daha sonraları Ignacio Fleta ve Jose Ramirez III'in gitarlarını da kullandı.

Segovia'dan sonra bestecilerden eser sipariş etme ve işbirliğine girme konusunda birçok gitarist çalışmıştır. Bunların içinde Julian Bream, David Tanenboun ve David Strobin'in önde geldiği söylenebilir.

20.yüzyılda gitar için beste yapmış diğer önemli gitarist olmayan kompozitörler şunlardır:

Malcolm Arnold (1921-2006)

Milton Babbitt (1916-)

Luciano Berio (1925-2003)

Lennox Berkeley (1903-1989)

Benjamin Britten (1913-1976)

Elliot Carter (1908-)

Stephan Dodgson (1924-)

Alberto Ginastera (1916-1983)

Hans Werner Henze (1926-)

Ernst Kranek (1900-1991)

Frank Martin (1890-1974)

Darius Milhaud (1892-1974)

Federico Mompou (1893-1987)

Maurice Ohana (1914-1992)

Astor Piazzola (1921-1992)

Francis Poulenc (1899-1963)

Albert Roussel (1869-1937)

Toru Takemitsu (1897-1986)

Micheal Tippett (1905-1998)

William Walter (1902-1983)

20. yüzyılda gitarist-besteci geleneği de sürmüştür. Bunlardan önemlileri şunlardır:

Agustin Barrios Magore (1885-1944)

Dusan Bogdanovic (1955-)

Leo Brouwer (1939-)

Abel Carlevaro (1918-2002)

Carlo Domeniconi (1947-)

John Williams Duarte (1919-2004)

Roland Dyens (1955-)

Angelo Gilardino (1941-)

Francis Kleynjans (1951-)

Antonio Lauro (1917-1986)

Gentil Montana (1942-)

Maximo Diego Pujol (1957-)

Eduardo Sainz de la Mazo (1903-1982)

Regino Sainz de la Mazo (1896-1981)

Stepan Rak (1945-)

Nikita Koshkin (1956-)

2.3. Çok Sesli Batı Sanat Müziğinde Çeşitleme Formu

2.3.1. Çeşitleme Formu

Çeşitleme formu kendi içinde bütünlüğü olan bir temanın tekrar edilmesi ve bu tekrarlarda çeşitli yollarda değişime uğramalardır. Bu değişimler temel müzikal tekniklerle ve retoriksel prensiplerle gerçekleşir.

2.3.2. Tema

Tema tüm parçaya ya da eserin bir bölümüne karakter kazandıran, anlaşılabilir bir melodiye sahip olan, eserin tamamından bağımsız müzikal bölümdür (Dunsby, [21.09.2009]). Tema genelde başta bulunur. Ancak bu kuralın az rastlanılan istisnaları bulunmaktadır. Mesela başa bir giriş (introduction) bölümü gelebilir. Nadiren sekiz ölçüden kısa, 32 ölçüden fazla olur. Tema orijinal, başka bir

besteciden ödünç alınmış ya da bilinen popüler bir melodi de olabilir. Bazen besteciler temayı kendi eserlerinden almışlardır.

Tema görece olarak basit bir yapıya sahiptir. Çeşitleme bölümlerine temel olacağı için açılımlar bu bölümlerde gerçekleşir.

Etimolojik olarak bakıldığında ‘theme’ kelimesi, Eski Yunan’da, retorik ve kompozisyon için önerilen idea veya arguman anlamında kullanılırdı. Müzikte ilk olarak Zarlino’nun ‘Istitutioni harmonice’sinde (1558) melodinin tekrarı ve çeşitlenmesinin olduğu yerde kullanılmıştır. 17.yüzyılda ve 18. yüzyılın başlarında tema, konu (subject) invention’la eş anlamlı olarak kullanılmıştır (Drabkin, [21.09.2009]).

Johann Sebastian Bach füg konularına tema demeyi tercih etmemiştir. Ancak 18.yüzyılın ikinci yarısında (subject) konu denmeye başlandı. Tema 19.yüzyılda üç özelliğiyle belirginleşmiştir:

1-Parçanın başlangıcında ortaya çıkar.

2-Tam bir bütünlüğe sahiptir.

3-Motiften ayrımı uzunluğudur.

Ancak daha önceden kazandığı özelliği, yeni parça içerisinde tekrarlanırken çeşitleniyor olması temeldir. Ayrıca tema farklı parçalarda kullanılarak modifiye de edilebilir.

2.3.3. Çeşitleme’nin Etimolojik Kökeni

‘Variato’ kelimesinin ve sıfat olarak ‘varius’un kökü, Antik dönemde çiçeklerdeki karışık renklerin etkisi ve ‘renkli’ anlamlarıdır. Yan anlam olarak da belirsiz, dalgalı anlamları bulunur (Sisman, [21.09.2009]).

2.3.4. Çeşitleme Çeşitleri

Çeşitleme formu müzikal parametrelerinin kullanımlarına göre sekiz grupta incelenebilir.

1-Cantus firmus ya da “sürekli melodi”: Melodi sürekli tekrar edilirken, diğer parametreler değişir. (Joseph Haydn’ın op.7, No.3 Emperor Quartet’inin ikinci bölümü)

2-Ostinato bas (sürekli bas) çeşitlemeleri: Genelde kısa bir nota kalıbının sürekli tekrar edilmesi, diğer elementlerin değişmesi şeklindedir. Ostinato genelde bas partisinde olur. 16 ve 17. yüzyıllarda Chaconne ve Passacaglia bu tarzdadır. Gıtarıda Rodrigo'nun 1954'te bestelediği Tres Pıeces Espanoles'den Passacaglia örnek olarak gösterilebilir.

3-Sürekli armoni çeşitlemeleri: Bu kategorideki çeşitlemeler genellikle 16 ve 17.yüzyıllarda yazılmıştır. Armonik akor kalıbı sürekli tekrarlanırken, başta melodi olmak üzere diğer öğeler çeşitlenir. Günümüzde blues ve caz müziklerinde bu tarz, doğaçlamaya dayalı çeşitlemeler yapılmaktadır. Müzik tarihindeki ilk örnekleri folia'lar ve romanesca'lardır. Johann Sebastian Bach'ın ünlü Goldberg çeşitlemeleri de bu gruba girer.

4-Melodik çerçeveli çeşitlemeler: Temanın melodisi ya da genel olarak çerçevesi küçük de olsa değişir. Ancak genelde sabit kalır ve tanınır haldedir. Armonik yapı ise değişime uğrar. 18.yüzyılın ikinci yarısı ve 19.yüzyılın ilk yarısında moda olmuştur. Sürekli armoni çeşitlemeleriyle karıştırılarak da kullanılmıştır.

5-Form çeşitlemeleri: Form ve cümle yapısı sürekli tekrar edilen element olur. Bu tarz çeşitlemeler 19.yüzyılda ortaya çıkmıştır (Beethoven'n op.120 Diabelli çeşitlemeleri, Brahms'ın op.24 Heandel'in bir teması üzerine çeşitlemeleri, Schumann'ın op.13 Senfonik çeşitlemeleri).

6- Karakteristik çeşitlemeler: Temanın elementlerinin karakterlerini oluşturan stillerle çeşitleme yapılır (Richard Strauss'un Don Quixote' ve Elgar'ın Enigma çeşitlemeleri).

7- Fantazi çeşitlemeler: Temanın bütün parametreleri radikal değişime uğrar. Genelde programlı (anlatımcı) bir stil sözkonusudur. Özgür çeşitlemeler diye de adlandırılır. 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılan bir çeşitleme tarzıdır (Stephen Dodgson'un gitar için bestelediği Fantasy-Division).

8- Serial çeşitlemeler: 12 tonda yazılmış bir seriden türetim yapma yoludur. Süslemeler ve eşlikler buradan tüketilir(Schoenberg'in Serenade op.24 ve Webern'in Symphony op.24, ikinci bölümü) (Jones, [21.09.2009]).

2.3.5. Bölümlü ve Bölümsüz Çeşitlemeler

Çeşitlemeler continous (devamlı, bölümsüz) ve sectional (bölümlü) formda olarak da iki bölümde incelenebilir. Tema ve çeşitlemeler olarak ele alınan modelde her çeşitleme bir kadansla biter. İki bölüm arasında, eseri seslendiren küçük bir boşluk bırakır. Bu boşluk genelde notada yazılı değildir. Eğer boşluk bırakılmaması isteniyorsa besteci özellikle belirtmektedir. (Aaron Copland, piano variations). Bölümlü çeşitlemelerden olan tema ve çeşitlemeler genelde bölümsüz olan ostinato çeşitlemelerden daha uzundur (Berry, 1986, 289).

Tema ve çeşitlemeler tarzında besteciler genellikle giderek artan bir yapı ve karakter kurmaya çalışmışlardır. Giderek artan tempo, dinamik yoğunluk, renk çeşitliliği, dokunun kompleksleşmesi gelenek halindedir. Ancak arada rahatlatıcı bir bölüm olabilir. Bu bölüm açılımın kontrolü, kompozisyonun bütünlüğü açısından önemlidir. Bazen çeşitlemeler arasında geçiş linkleri de olabilir.

2.3.6. Çeşitlemelerde Sabit ve Değişen Elementler

Çeşitlemelerde bazı elementler sabit tutulurken, bazılarının değişmesi gerekir. En temel elementler form, melodi, ritim ve armonidir. Bu elementlerden biri sabit tutulduğu gibi, bir kaç da sabit olabilir. Wallace Berry 'Form in music' adlı kitabında geleneksel olarak ele alınan sabit elementleri şöyle özetlemiştir:

1-Formun sabit olduğu çeşitlemeler: Armoni ve melodi altere edilir.

2-Form ve melodinin sabit olduğu çeşitlemeler: Genelde üst sesin sabit olduğu çeşitlemelerdir. Daha çok Rönesans müziğinde kullanılmıştır.

3-Form ve armoninin sabit olduğu çeşitlemeler: Melodi altere edilir ya da süslenir.

4-Form, armoni ve melodinin sabit olduğu çeşitlemeler: Ritim ve diğer elementler değiştirilir (Berry, 1986, 291-296).

Bu dört kategoride de form sabit elementlerdir. Bu dört elementin de değişebildiği temadan ya da çeşitlemelerden üretilen motifin sabit kaldığı 'özgür çeşitlemeler' 19.yüzyılın sonlarında ve 20.yüzyılın başlarında yazılmıştır. (Alberto Ginestera, Variationes Concertantes)

Temayı oluşturan elementler, müziği oluşturan elementler olarak tanımlanabilir. Bu elementler şu şekilde sıralanabilir:

1-Form: Bir müzik yapıtının, ya da bir bölümünün kendine özgü yapılanmasıdır. Çeşitlemelerde form şu şekillerde değişebilir:

Simetrik-asimetrik olarak

Bölümler olarak (iki bölümlü, üç bölümlü gibi)

Cümle yapılanması olarak

Koda ve codetta ilave edilerek

2-Armoni: Üç ya da daha fazla sesin aynı anda tınlamasıyla oluşan akorların bağlantılarıdır. Bazı teorisyenler akorun iki sesli de oluşabileceğini ileri sürmüşlerdir. Temada kullanılan armoni çeşitli derecelerde değiştirilebilir. Armoni değişimleri akorları ya da çevrimlerini kullanarak gerçekleştirilebilir.

3-Melodi: Ardarda gelen müzikli seslerin, bir yapı oluşturacak biçimde birbirleriyle bağlantılı hale gelmeleridir. Temanın melodisini değiştirmenin birçok yolu vardır. Melodinin sesleri, ritmik değerleri değiştirilebilir. Melodi genişletilebilir, daraltılabilir. En çok kullanılan yollardan biri de süslemelerdir.

4-Ritim: Bir müzik eserinde kuvvetli ve hafif zamanların düzenli aralıklarla yinelenmesi ve süre değerlerinin belirli bir düzen içerisinde şekillenmesidir. Çeşitleme formunda tema örneğin 4/4'ken, çeşitlemede 3/8, 6/4 gibi farklı ritimlere çevrilebilir.

5-Renkler: Frekansı aynı olan seslerin farklı duyulmasıdır. Ses renkleri farklı çalgılar kullanılarak, aynı çalgıdan metalik, dolce gibi farklı ses renkleri bularak gerçekleştirilebilir.

6- Tonalite: Müzik eserinde kullanılan temel ses dizileridir. Tonal müzikte 12 majör ve 12 minör toplam 24 dizi bulunur. Temanın tonalitesinden diğer tonlara geçiş yapılabilir. Ayrıca modal dizilerin kullanımı da mümkündür.

7-Tempo: Bir müzik parçasının ya da bölümünün hızlarını belirlemek için kullanılan kavramdır. Genel olarak yavaştan hızlıya doğru şu şekilde gösterilirler:

grave = çok ağır

lento = ağır

largo = geniş

largetto = oldukça geniş

adagio = acele etmeden
andante = orta yürüme hızında
moderato = orta hızda
allegretto = oldukça hızlı
allegro = hızlı
vivace = canlı
presto = çok hızlı
prestissimo = olabildiğince hızlı
(Karolyi, 2007, 37)

8-Dinamikler: Sesin gürlüğüyle ilgili kavramdır. Müzik tarihinde dinamikler giderek müzik eserinin yapısal parametreleri haline dönüşmüştür. Dinamikler hafiften kuvvetliye şu ibarelerle gösterilir:

pppp
ppp = molto pianissimo, son derece hafif
pp = pianissimo, çok hafif
p = piano, hafif
mp = mezzo piano, orta hafiflikte
mf=mezzo forte, orta gürlükte
f = forte, gür
ff = fortissimo, çok gür
fff = molto fortissimo, son derece gür
ffff

(Karolyi, 2007, 38)

Bu genel ibarelerin dışında önemli dinamikler şunlardır:

piu p= biraz hafif
piu f=biraz kuvvetli

sfz=ani forte

sfp=ani forte ve ardından ani piano

morendo=giderek yok olarak

(Thiemel, [13.12.2010]).

Ayrıca kreşendo giderek gürülüğün artması, dekreşendo ise giderek gürülüğün azalması anlamını taşır.

9-Doku: Bir eseri ya da bölümü yaratan genel ses kalıplarıdır. Monofonik, polifonik, homofonik dokularla çeşitleme yapılabilir. Bazen bu dokular içiçe de geçebilir.

3. RÖNESANS DÖNEMİNDE VİHUELA İÇİN YAZILMIŞ FOLIA ÇEŞİTLEMELERİ

3.1. Rönesans Döneminin Gitarı Olarak Vihuelanın Performans Teknikleri

3.1.1. Gitarın Atası Olarak Vihuela

“Plucked Chordophone” çalgı grubundan olan vihuela, 15 ve 16. yüzyıllarda İspanya’da yaygın olarak çalınmıştır. Genelde unison olarak akort edilen altı çift teli bulunur. Tellerin tümü bağırsaktan yapılır. Menşei viyol ailesinden gelmekle birlikte, 16.yüzyıldan itibaren vihuela telleri parmakla çekilen (plucked) çalgı olarak kabul edilmiştir. İspanya’da ilk ortaya çıkışı “vihuela de arco” adıyla yayla çalınan şekliyle olmuştur. Parmak ve mızrapla çalınan türü ise “vihuela de meno” adıyla ilk kez 1600’lerin başlarında ortaya çıkmıştır (Griffiths, 1997, 159). Günümüzde gitarın atası olarak düşünülen vihuela de meno’nun ortaya çıkışıyla birlikte, İspanya’da ilk kez polifonik çalgı müziği başlamış olur.

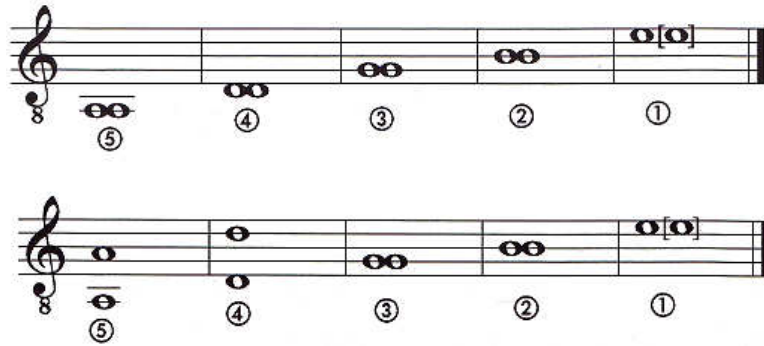
16.yüzyılda lut bütün Avrupa ülkelerinde ön plana çıkmıştır. İspanya’da ise vihuela de meno ön plandadır. Büyük bir olasılıkla İspanya’da lut müziğinin eksik olması, vihuela’nın yaygınlaşmasıyla ilişkili olabilir. 16.yüzyıldan günümüze sadece iki tane vihuela kalmıştır. Günümüzde bu çalgıyla ilgili bilgiler ise yedi vihuela bestecisinin kitapları (besteleri ve bilgileri içerir), birkaç el yazması ve teorik kitaptan oluşmaktadır.

Altı telli olması ve akort biçimiyle ve gövdesinin büyüklüğüyle vihuela de meno günümüz gitarına çok benzer. Bu çalgı 1600’lerin başlarına kadar güncel olmuştur.

3.1.2.Vihuelanın Akort Düzeni

Vihuela genelde altı çift tellidir. Altı çift tellinin yanısıra beş ve yedi çift telli vihuelalar da kullanılmıştır. Tellerle birlikte perdeler de bağırsaktan yapılır ve sapa bağlanırdı. Çalgının iyi akort edilebilmesi için perdelerin hareket edebilir bir tarzda monte edilmesi gerekir. Böylece çalınan parçanın moduna göre entonasyon ayarı

yapmak mümkündür. Vihuelanın akordu üst tellerden başlayarak, dörtlü, dörtlü, üçlü, dörtlü ve dörtlü aralıklarla yapılır. Bu akort tarzı, Rönesans lut'una ve günümüz gitarına büyük bir benzerlik göstermektedir. Dönemin önde gelen müzik teorisyenlerinden Juan Bermudo (1510-1565) tellerin hangi seslere göre akortlanacağını, çalınan parçanın moduna ve çalgıcının hayal gücüne ilişkin olarak gerçekleştirilmesi gerektiğini yazmaktadır(Bermudo, 1995-1996, 2'den aktaran Koonce, 2008, 8). Bu anlayıştan dolayı vihuela için yazılmış müziklerde transkripsiyon mantığı yoktur. Bermudo'ya göre en çok kullanılan akortlar ise üst telin sol ve la olduğu dizimlerdir. Genelde çalınan parçanın en pes sesi üst telin sesi olarak ayarlanır. Beş telli vihuela'nın la üst tele göre akort düzenleri şöyledir:



Şekil 1: Beş Telli Vihuelanın La Üst Tele Göre Akort Düzenleri

3.1.3. Vihuela Repertuarı

Günümüze vihuela repertuarı için yazılmış yedi kitap kalmıştır. Vihuela bestecilerinin hepsi aynı zamanda icracıdır. Bu kaynaklarda bestelerle birlikte vihuelanın performans teknikleri hakkında bilgiler, ipuçları bulunmaktadır. Vihuela müziği için basılmış olan bu kitaplar şunlardır:

1536, Valencia, Luis Milan. Libro de musica de vihuela mano, intitulado El maestro.

1538, Valladolid. Luis de Narvaez, Los seys libros del delphin, de musica de cifras para taner vihuela.

1546, Seville. Alonso Mudarra, Tres libros de musica en cifras para vihuela.

1547, Valladolid, Enriquez de Valderrabano, Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de nas.

1552, Salamanca, Diego Pisador, Libro de musica de vihuela.

1554, Seville, Miguel de Fuenllana, Libro de musica de vihuela, intitulado Orphenica lyra.

1576, Valladolid, Esteban Daza, Libro de musica en cifras para vihuela intitulado El parnasso.

3.1.4. Vihuela Eserlerin Tablatura Yazımı

“Tablatura” kelimesi Latince “tabula” (masa) kelimesinden türemiştir. Tablatura yazımı, eserlerin çalgıda çalındığı şekliyle grafik olarak sembolize edilmesi üzerine kuruludur. Rönesans döneminde, farklı yazımlar olarak Fransız, İtalyan ve Alman tablaturaları kullanılmıştır. 1600’lerden itibaren kompleks olan Alman tablatura sistemi önemli ölçüde terk edilmiş, Fransız ve İtalyan sistemleri devam etmiştir.

Vihuela eserleri genelde İtalyan tablatura sistemiyle yazılmıştır. En alt hat birinci teli (en yüksek sesli) sembolize eder. Bu tarzın temel anlayışı, çalgının bir ayna yansıması olarak hayal edilmesiyle ilişkilidir. Tellerin üzerine çalınan notaların bulunduğu perdelerin numaraları ilave edilir. Yani 1, birinci perdeyi ifade eder. Boş tel ise 0 rakamıyla sembolize edilir. Tablatura’nın üst kısmına ise nota değerlerini ifade eden semboller yerleştirilir.

Tablatura notasyonunda gerçek notaları, değerleri göremeyebiliriz. Seslerin uzaması, ritim çalanın yorumuyla değişebilir. Günümüzde Erken dönem gitar eserlerinin doğru yorumlanması için tablatura notasyonu öğrenilmelidir. Böylece, parçanın orijinal yazımıyla doğrudan, altere edilmemiş haliyle karşılaşmak mümkündür. Ancak modern nota transkripsiyonlarında nota ilişkilerinin, ses partilerinin, ritmik yapıların daha iyi gösterilmesi mümkündür.

Vihuela bestelerinde ses dizimlerinin kullanımı: Vihuela bestecileri genelde tonalite eğilimli modal gamlar kullanmışlardır. Avrupa müziğinde Geç Ortaçağ ve Rönesans’ta sekiz mod kullanılmıştır. Vihuela bestecileri de bu sekiz modu kullanır. Bu modlar şunlardır:

Otantik modlar:

Dorian

Phrygian

Lydian

Mixolydian

Plagal modlar:

Hypodorian

Hypophrygian

Hypolydian

Hypomixolydian

Genel müzik teorisinde bu modlar kilise modları olarak da adlandırılır. İspanyol vihuelistler ise “tonos” olarak adlandırmıştır.

Modal teori, fonksiyonel tonal sistemden oldukça farklıdır. Modların birbirleriyle ilişkileri vardır. Merkez nota ortada olabilir. Modalite, transkripsiyon sistemine uygun değildir. Çünkü her modun kendine özgü bir duygusu, ifadesi olduğu düşün l r.

Vihuelistler stil olarak armonik kadanslar kullanmışlar ve böylece modları tonalite anlayışına doğru yönlendirmişlerdir. Rönesans döneminde vihuelistler bu yönleriyle  nc  m zisyenlerdendir. Armoniler birbirlerini takip etmekten çok bir gelişim gösterirler. Sesler bir sonrakine doğru ya da ileriye doğru gitme eğilimindedir.

Vihuelistler, geçmişten dominant olarak gelen ve devam etmekte olan vokal polifoniye, gelişmekte olan çalgısal müzikle karıştırmışlardır. Polifonik vokal tekniklerle cantus firmus melodileri ve çok sesliliğiyle, çalgısal müzikteki dansları, doğaçlama tekniklerini birleştirdiler.

Müzikolog John Griffiths, vihuela kitaplarında bulunan Conde Claros, Guardame Las Vagas, Romanesca ve Pavana’lardaki sayısız çeşitlemenin vihuelistlerin nasıl akorlardan, arpejlerden, gamlardan, özel kontrpuantal formlardan, cantus firmus melodilerinden bağımsız parçalar yarattıklarını gösterdiğini belirtir (Griffiths, 1997, 163). Eski polifonik eserlerin vihuelaya düzenlenmesi (intabulation) sırasında kullanılan süsleme teknikleri, çeşitleme tekniklerine dönüşmüştür.

Vihuela eserlerinin bestelenmesinde akort düzeninin önemi büyüktür. Vihuelistler kendinden öncekilerden ve çağdaşlarından farklı olarak sabit akort kullanmadılar. Onlar için melodik devrim, kadanslar ve final çok önemliydi. Vihuelada orijinal ya da intabulation eserlerin çoğunda merkez akorun temel sesi altıncı, beşinci ve dördüncü boş tellere rastlar. Buradan orijinal modun ikinci plana düştüğü sonucu çıkartılabilir.

Vihuela eserlerinde, özellikle fantasia’larda doğaçlama karakter parçalara yansır. Bu karakterin parçaya iyi yansıyabilmesi için çalgıya h kim olmak merkez roledir. Vihuela repertuarı genelde şarkı tarzını amaçlamıştır. Partiler  algısal olarak

çalındıkları gibi aynı zamanda bir seçenek olarak, vokal olarak da seslendirilebilir (Griffiths, 1997, 165). Zorunlu olarak, ya da isteyerek vihuelistlerin çoğu aynı zamanda şarkıcıydılar. Mudarra ve Pisador'un kitaplarında vihuela eşlikli şarkılar bulunmaktadır.

3.1.5. Vihuela'nın Performans Teknikleri

Vihuela'da sol el lutenistlere benzer bir tarzda kullanılır. Sağ elde ise üç çeşit çekerek çalma (plucking) tekniği bulunur:

1- Dodillo: İşaret parmağıyla mızrap gibi aşağı yukarı çalınması tekniğidir. Bu teknikle sesler, tırnaklı ve tırnaksız olarak eşit olmayan tınılarla duyulur. Ancak bu teknik hızlı pasajları çalmak için oldukça elverişlidir. Tırnak kullanmayan vihuelistler içinse, bu sorun sözkonusu değildir.

2- De dados: Solo pasajların baş parmak ve işaret parmağıyla, yani p ve i ile ardı ardına çalınması tekniğidir. Kendi içinde iki tarzda yapılır.

a)Figuets castellana: Baş parmağın dışı kullanılır.

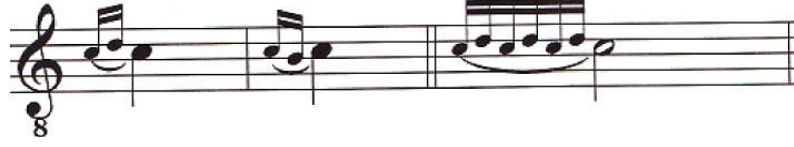
b)Figueta estranjera: Rönesans lut tekniğinde olduğu gibi baş parmağın içi kullanılır. Bu teknik ritmik vurgular açısından elverişlidir.

3- İşaret ve orta parmakla yani i-m olarak ardı ardına çalma tekniği. Günümüz gitaristlerinin de kullandığı bu teknik içlerinde en mükemmeli olarak kabul edilmiştir.

Sol el tekniğinde herhangi bir tartışma yoktur. Çalınacak olan perdeler ve boş teller en rahat olabilecek şekillerde serbestçe seçilir. Gerektiğinde sol elin parmakları polifonik seslerin uzaması için tutulmalı ve parmaklar buna uygun olarak düşünülmelidir. Sağ elde küçük parmak gövdeye dayalı ve sabit durur.

3.1.6. Vihuela'da Süslemeler

1-Quiebro (quiebros): Tek nota ile yapılan kısa süslemelerdir. Asıl notanın üst, ya da alt sesleriyle yapılır. Günümüzdeki tril ve mordant süslemelerine benzer. Quiebro örnekleri şu şekildedir:



Şekil 2: Quiebro Örnekleri

2- Redoble (redobles): Asıl notanın üst ve alt seslerini içeren süslemelerdir. Genelde tam ve yarım aralıkları içerir. Redoble örnekleri şu şekildedir:



Şekil 3: Redoble Örnekleri

Uzun notaların önüne gelir. Vihuelistler redoble'yi daha genel anlamlarda da kullanmıştır. Redobled (glosas) denilen bu süsleme tekniği uzun notanın değerinden alınarak süsleme olarak çalınan hızlı pasajlardır. Süslemeler doğaçlama olarak da yapılabilir. Bestecilerin çok süsleme kullanmamalarının nedeni, çalanların keyiflerine göre doğaçlama bir şekilde bunu gerçekleştirmeleri içindi.

3.1.7. Vihuela İçin Bestelenmiş Folia Çeşitlemeleri

Vihuela için bestelenmiş folia'lar Richard Hudson'un sınıflamasıyla erken folia'lara girer. Bu folia'lar çeşitleme tarzı olarak continuous (sürekli, bölümsüz) çeşitleme tarzındadır. Vihuela bestecileri folia'yı fantasia ve pavana başlıklarıyla bestelemişlerdir. Bu bölümde vihuela için yazılmış folia'lara örnek olarak Alonso Mudarra'nın Fantasia 10 ve Diego Pisador'un Pavana başlıklı eserleri analiz edilecektir.

3.2. Alonso Mudarra'nın 'Fantasia 10' Başlıklı Folia'sının Analizi

3.2.1. Fantasia 10'un Analizi

Alonso Mudarra (1510-1580) Sevilla'da doğmuştur. Mudarra'nın "Tres libros de musica en cifras para vihuela" adlı antolojik kitabı 1540'ta Sevilla'da basıldı. Bu kitap 77 eserden oluşmaktadır. Kitap eğitimsel amaç da taşımaktadır. Bazı fantasia'ların üzerinde 'para desen bolue las menos' (elleri geliştirmek için) yazar. Bazılarında ise 'facil' (kolay) ibaresi bulunur. Mudarra kitabında sekiz modu kullanmaya özen göstermiştir. Böylece süite benzer bir fonksiyon ortaya çıkar.

Ancak süit adı kullanılmaz. Her grup tiento ile başlar. Bu da Barok dönem süitlerindeki prelüde benzer bir durumdur.

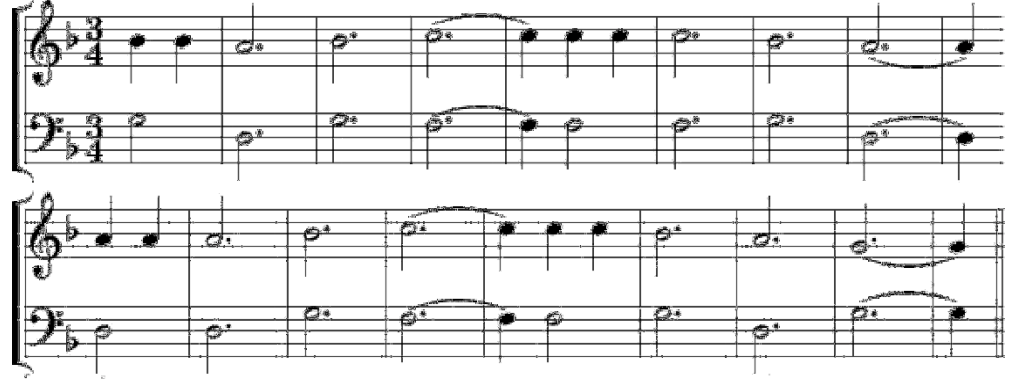
Kitaptaki 77 eser içerisinde dört çift telli gitar için yazılmış altı eser ve bir de arp ya da org için olduğu belirtilen eser bulunmaktadır. Kitapta çok sayıda yeni buluş vardır. Dört çift telli gitar eserlerinin ilk basımı, süit benzeri ve modal eser grupları ve İspanya’da ilk kez basılan fabordan psalm, bunların içinde sayılabilir. 27 adet olan fantasia’lar ise en çok yazılan tarzıdır. Mudarra bu eserlerde hem p-i, hem de mızrap stilini kullanmıştır.

Mudarra’nın 10 numaralı fantasia’sı vihuela repertuarının en tanınmış parçalarından biridir. Ayrıca, müzik tarihindeki basılı olan ilk folia çeşitlemeleri olarak kabul edilir (Gerbino, Silbiger, [20.09.2009]). Eserin üzerinde “Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico, es difficil hasta ser entendida” (Ludovico’nun arp çalışını taklit eden fantasia, anlayana kadar zordur) yazmaktadır. Ludovico, döneminde kral II. Ferdinand’ın sarayında arpçıydı ve sıra dışı çalımıyla Mudarra’yı etkilemiştir. Ludovico diyatonik arpta telleri tutarak, özel bir teknikle kromatik sesler elde etmekteydi. Fantasia 10’un karakterinde hünerli çalım ve disonans, kromatik sesler etkisi net olarak görülmektedir. Eser o dönem için bir telli çalgının diğer bir telli çalgıyı taklit etmesi bakımından yeni ve dâhiyanedir. Bu özellikleriyle ‘idiomatic fantasia’ olarak kabul edilmelidir. Sıra dışı armoniler, formun giderek açılım eğilimi, bu eserin vihuela eserlerinin en tanınmışlarından, en çok çalınanlarından bir olmasını sağlamıştır.

Fantasia’lar genelde özgür ve doğaçlama karakterinin öne çıktığı parçalardır. Genelde çok bölümlü ve tek tondadırlar.

Richard Hudson, Erken folia’nın melodik yapısını 3-2-3-4-(5)-4-3 olarak saptamıştır (Hudson, 1982, XXII). Erken dönem folia melodisinde, ses ve ritim olarak geniş çeşitleme olanakları söz konusudur. Fantasia 10’un melodik yapısı incelendiğinde, folia melodisi ortaya çıkar.

Erken folia melodik kalıbı şu şekildedir:



Şekil 4: Erken Folia Melodik Kalıbı

Hudson, R. **The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne**,
(Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), XVIII.

Fantasia 10'daki benzer folia melodisi aşağıdaki notada çarpı işaretleriyle gösterilmiştir.

The image displays a musical score for a piece in G major, 3/8 time, consisting of 24 measures. The melody is written on a single staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score is divided into six systems of four measures each. The following table summarizes the measures and the notes marked with a cross (X) to indicate the folia melody:

Measure	Notes marked with X
1	G4
2	A4
3	B4
4	C5
5	D5
6	E5
7	F#5
8	G5
9	A5
10	B5
11	C6
12	D6
13	E6
14	F#6
15	G6
16	A6
17	B6
18	C7
19	D7
20	E7
21	F#7
22	G7
23	A7
24	B7

The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like 'X' above notes and 'II₅' above a measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Şekil 5: Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 1-32.

Fantasia 10 çeşitleme formundadır. Eser üç bölümlü continuous çeşitleme formundadır. Eserin bölümleri Frank Konce'nin transkripsiyonuyla şöyledir:

1.bölüm=1-43. ölçüler

2.bölüm=44-58. ölçüler

3.bölüm=59-70. ölçüler

Final=71-75. ölçüler

1.Bölüm: Eser mi merkezli dorian modundadır. Ancak birinci bölüm la majör akoruyla başlar. Bu hem modelite anlayışından bir kaçış arayışı olduğunu gösterir, hem de kadansal duraksamalardan uzaklaştırarak ileriye doğru hareket kazandırır. Birinci bölüm arpejlerin ve kromatik seslerin bolca kullanıldığı monofoniye kayan (zayıf bir polifoni var) bir dokuya sahiptir. Melodi neredeyse tek hat gibidir. İlk bölüm diğer iki bölüm ve finalin toplamından 19 ölçü fazladır. Bu serbestlik fantasia'lardaki özgür karakterle bağlantılıdır.

2.Bölüm: 2. bölüm giderek yükselen bir simetriyle başlar. İkinci bölümün tam ortasında üç partili cantus firmus polifonisi başlamaktadır. Bu üç partiden orta parti hareketli olandır. Gitaristlerin çoğu bu bölümde hızlanırlar. Ancak orijinal tablatura'da böyle bir hızlanma ibaresi yoktur. Mantıklı bir hızlanma nedeni de görülmemektedir.

2.Bölüm:



Şekil 6: Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 43-53.

3.Bölüm: Bu bölümde akorlar değişir. Kromatik seslerin yoğunlaşması neredeyse atonalite hissi uyandırır. Ritmik ısrar bir statiklik olarak görülmelidir. Bu bölüm iki ve üç sesli polifonilerden oluşur. Eserin genelinde çok az homofoni vardır. (İlk iki ölçüdeki arpejler homofonik kabul edilebilir) Bazı bölümlerde eşlikli melodi hissi vardır.

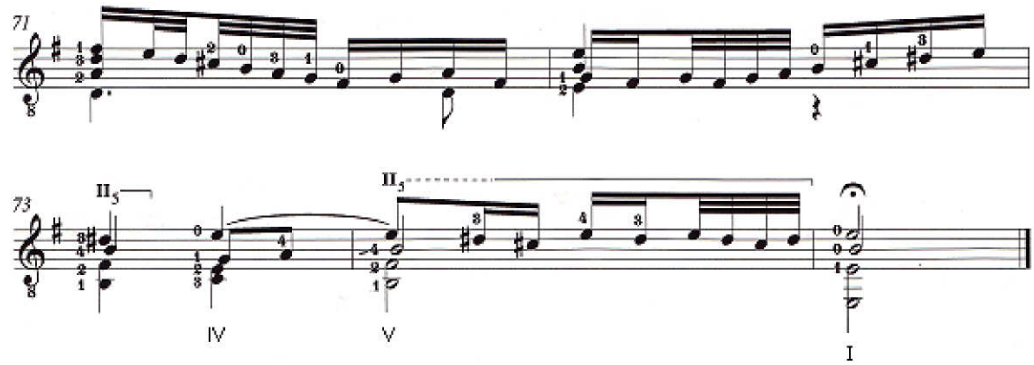
3. bölüm:



Şekil 7: Alonso Mudarra, Fantasia 10, Ölçü: 59-67.

Final: Son beş ölçüden oluşan final 32'lik notalarla ritmik olarak bir doruğa ulaşır. Son üç ölçü ise mükemmel kadansla (IV-V-I) ve uzayan seslerle tonal bir sonuca ulaşır.

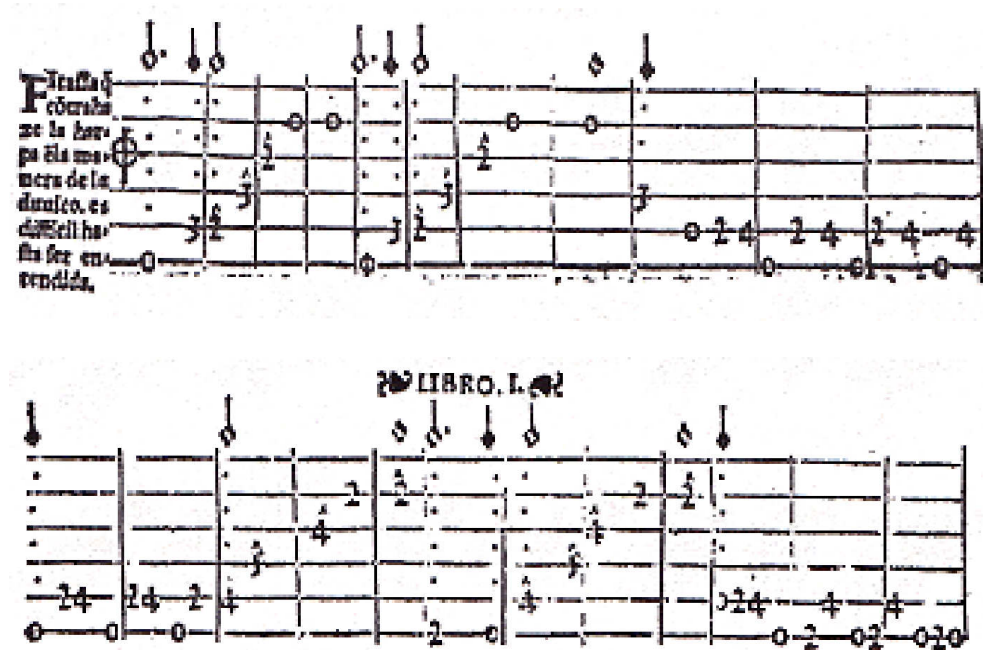
Final:



Şekil 8: Alonso Mudarra, *Fantasia 10*, Ölçü: 71-75.

Ritim: *Fantasia 10*'un 2/4 ve 4/4'lük modern transkripsiyonları mevcuttur. Tablatura'da her ne kadar nota değerleri uzun gözüksün de tempo hızlı olduğu için, 2/4'lük bir transkripsiyonun ritim açısından daha anlaşılır olduğu düşünülebilir. Emilio Pujol parçayı 4/4, Frank Koonce ise 2/4 olarak yazmıştır. Yani 4/4'lük yazımda bir vuruş olan bir nota, 2/4'lük bir yazımda yarım vuruştur.

Fantasia 10'un tablatura yazımı:



Şekil 9: Alonso Mudarra, *Fantasia 10*, Tablatura Yazımı

Koonce, F. *The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*, (Pacific: Mel Bay Publications, 2008), 171.

Emilio Pujol'un 4/4 ritmiyle Fantasia 10:



Şekil 10: Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü:1-10.

Emilio Pujol, *Hispanæ citharæ ars viva* (New York: Schott Muic Corp, 1956), 10.

Frank Koonce'un 2/4 ritmiyle Fantasia 10:



Şekil 11: Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü: 1-8.

Koonce, F. *The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain*, (Pacific: Mel Buy Publications, 2008), 92.

Tablatura'nın en başındaki Φ işareti hızlı tempoyu belirtmektedir. Parçanın yavaş çalımı ileri doğru akışı bozar. Eserin genelinde ritmik ostinatolar (ısrarlar) vardır. Ancak bu ısrarlar kendi içlerinde ritmik çeşitlemelere bölünebilir.

İspanyol Rönesans müziğinde ritmik kalıplar şu iki şekilde yapılır:

a)Hemiola'lar: İspanyol vihuelistlerin en karakteristik, ritmik stillerinden biri hemiolalardır. Hemiola, ritim iki veya dört vuruşluyken melodik hatta devam eden üçlü kalıpların kullanılmasıdır. Bunun tam tersi de olabilir. Ritim üç vuruşluyken çift vuruşlu melodik kalıplar kullanılabilir. Bu durum performansda yapılacak olan aksanlarla birlikte çift ritim etkisi sağlar. Parçanın birinci bölümünde dört, beş ve altıncı ölçülerde do diyez, re diyez, mi seslerindeki üçlü gruplar halindeki tekrarlar,

ana ritmin çiftli karakterine karşıt hemiola'lardır. Bu kalıp simetrik açılım içerisinde üç kez daha duyulur.

Fantasia 10'da ki hemiolalar:



Şekil 12: Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü:1-15.

b) Compas'lar: Compas, İspanyolca'da ritim ve tartımlar için konulan işaretlere denir. Aynı zamanda ritmik yapının içine yerleşmiş döngüsel paternlere de compas adı verilir. Günümüzde flamenko müziğindeki kullanımları ünlüdür. Compas ritmik bölünmelerden ve aksanlardan daha öte bir ritmik yapıdır. Genelde notada belirtilmez, yani bir anlamda gizlidir. Ancak bir iskelet gibi alt yapıda belirleyici olurlar.

Fantasia 10'un ikinci bölümünde ikişer ölçüye yayılmış 3+3+3+3+2+2 compas'ı vardır. Burada Koonce'nin notasyonuna göre çeyrek vuruşlar bir birim olarak değerlendirilmektedir.

Fantasia 10'daki 3+3+3+3+2+2 compas'ları:



Şekil 13: Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü: 43-52.

52-57. ölçüler arasında bulunan 3+3+2 compas'ları:



Şekil 14: Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü: 50-58.

İkinci bölümde ise 59. ölçüden 70. ölçüye kadar olan bölümde 3+3+2 compas'ı bulunmaktadır.



Şekil 15: Alonso Mudarra, Fantasia 10, ölçü:59-70.

Final bölümü ise ritmik serbestlik içerir. Bu serbestlik performansa da yansıyabilir. Birinci bölüm doğaçlama karakterli süslemelerle dolu olduğu için icrada da ritmik bir serbestlik düşünülebilir. İkinci ve üçüncü bölümler ise daha katı bir polifonik yapıda olduğu için ritmin düzenli olması mantıklıdır.

3.2.2. Fantasia 10’da Kullanılan Modalite

Fantasia 10, modal bir yapıya sahip olmakla birlikte tonaliteye doğru bir eğilim göstermektedir. Modal olarak, kullanılan transkripsiyonlarda mi merkezli dorian dizisi sözkonusudur. Ancak o dönemde kullanılan akortlama sistemlerini düşünürsek sol merkezin vihuela için daha uygun olabileceği düşünülebilir. Gitarist David Russell, Telarc firmasından çıkardığı “Renaissance Favorites for Guitar” adlı albümünde Fantasia 10’u üçüncü perdede ‘capo’ takarak sol merkezli çalmıştır. Göran Söllscher ise Deutsche Grammophone firmasından çıkardığı “The Renaissance Album” de Fantasia 10’u özel olarak yaptırdığı sol merkezli akort edilen gitarıyla, sol merkezli olarak çalmıştır.

Mi dorian olan parça sürekli kromatik seslerle neredeyse atonal bir karmaşıklığa ulaşır. Eserin 59. ölçüsünde “ Desde aqui hasta acerca del final hay algunas falsas, taniendose bien no parecen mal” yazmaktadır (buradan parçanın sonuna kadar çok

sayıda disonans ses vardır, iyi çalındığında kötü duyulmayacaktır). Burada, Fantasia 10'un iyi performe edilmesinin müziğin özü açısından temel teşkil ettiği açıkça görülür.

Vihuelistler genelde modaliteyi, bölüm sonlarında kadanslar kullanarak fonksiyonel armoniye yaklaştırmışlardır. Fantasia 10'da V. derece akoru altere edilmiş yedinci derece sesiyle yani re diyez notasıyla verilmiştir. Re diyez notası sensible olarak duyulur. Bu da mi minör ton etkisi yaratır. Parçanın sonunda IV-V-I mükemmel kadansı vardır.

3.2.3. Fantasia 10'da Performans Tekniklerinin Önemi

Günümüze 214 tane vihuela için yazılmış fantasia kalmıştır. Mudarra'nın Fantasia 10'u bunların içerisinde başka bir telli çalgıyı taklit eden tek parçadır. Vihuela için yazılmış fantasia'lar genelde kontrpuantik dokuya sahiptir. Bu eserde ise monofoni, homofoni, arpejler, kromatizm, senkoplu pasajlar ve disonanslar bulunmaktadır. Bu tür bir yenilikçi tarzın bir arpçının performansından etkilenilmesi ve kromatik arp etkisi sağlanması ile ilgilidir. Açıkça performans tekniklerinin eserin oluşumunu etkilediği görülmektedir. Parça yenilikçi yanıyla kronolojik olarak bakıldığında, müzik tarihi içerisinde ileri, yenilikçi bir yere sahiptir.

Birinci bölümdeki folia notaları arasında kalan notalar fantasia'ların doğaçlama ve özgür karakterini yansıtır. Bu notalar redoubled (glosas) süslemeleri olarak düşünülmelidir. Birinci bölümün performansında bu serbestliğin yansımaları mantıklıdır. Folia notaları ve yeni akorlar gidilecek hedefler gibidir. Hedefe giden yolculuk ise daha serbesttir. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise katı bir ritim ve polifonik yapı söz konusudur. Finalde ise temponun hızlanması ve hemen ardından yavaşlama eğilimine girmesi nettir. Sonuç olarak sürekli ileriye doğru akış eğiliminde olan Fantasia 10, kendi içerisinde farklı dinamikler taşır.

Fantasia 10'un arp taklidi olması, birçok modern gitaristin melodilerdeki iki, üç hatta dört sesi aynı anda tınlatarak çalmasına yol açmıştır. Parçanın arp taklidi olması bu yorumu mantıklı kılar. Ancak orijinal tablatura'da böyle bir duate yazımı yoktur. Genel olarak vihuela performans tekniklerinde ikili aralıkları, iki ayrı telde tınlattırma söz konusu olmamıştır. Bu teknik Barok gitaristler tarafından campanelas (küçük çanlar) adıyla daha sonraki dönemde kullanılan bir tekniktir.

3.3. Bir Folia Olarak Diego Pisador'un Pavana'sının Analizi

İspanyol vihuelist ve besteci Pisador (1509/10-1577) Salamanca'da doğmuştur. Pisador'un "Libro de musica de vihuela" adlı antolojik kitabı 1532'de yayımlandı. 95 eserden oluşan kitapta, motet'ler, şarkılar, romanslar, 13'ü Pisador'a ait 26 fantasia bulunur. Diğer eserler arasında Guardame las vacas, Pavana ve kontrpuantal tarzda yazılmış ilahiler bulunmaktadır (Griffiths, [06.01.2010]).

Pavana İtalya'dan İspanya'ya geçmiş olan bir danstır. Pavana'lar akorsal yapıya sahiptirler ve genelde ağır tempoludurlar. Moderato tempoda çalınan pavana'lar bulunmaktadır. Ritim olarak ise genelde iki vuruşlu, nadiren üç vuruşludurlar.

Pisador'un kitabının içinde Pavana'nın başlığı "Pavana muy llana para taner"dir. Bu, Pavana'nın çok yalın, süslemesiz olduğu anlamındadır. Parçanın melodisi bir İtalyan şarkısından alınmıştır. "La Cara Cosa" ve "La Gamba" olarak bilinen bu melodi folia melodisine benzemektedir (Koonce, 2008, 121). Ancak parçanın bir folia olarak kabul edilmesinin asıl nedeni akor dizisidir: (V-i-VII-III-VII-i-V-i) Bu diziye birinci derece akoru ilave edilirse Hudson'un erken folia için saptadığı akor dizisiyle aynı olduğu görülmektedir.

Pavana'nın akor dereceleri şu şekildedir:



Şekil 16: Diego Pisador, Pavana, ölçü: 1-13.

Pisador'un Pavana'sı, Mudarra'nın Fantasia'sı gibi continious çeşitleme tarzındadır. Parça her biri tekrarlı üç bölümden oluşmaktadır. Buradaki tekrarlar, parçanın formu açısından bölümlü çeşitleme karakterinde olduğunu göstermez. Parçanın formsal açıdan yapısı şu şekildedir:

8 ölçü A bölümü

8 ölçü A bölümü

4 ölçü B bölümü

4 ölçü B' bölümü

4 ölçü C bölümü

4 ölçü C' bölümü

B' ve C' bölümleri küçük değişikliklerle, B ve C bölümlerinin benzeridir.

Pavana'nın bölümleri nota üzerinde şu şekildedir:



Şekil 17: Diego Pisador, Pavana, ölçü: 1-32.

Parça mi dorian modundadır. Ancak, Mudarra Fantasia 10'da olduğu gibi re diyez notaları, mi minör tondaki sensible gibi kullanılmıştır. Eser Mudarra'nın Fantasia 10'unda olduğu gibi IV-V-I kadansıyla biter.

[illegible]

Parça doku olarak polifoniktir ve cantus firmus polifonisine yakındır. Ana melodi yüksek partidedir. Bu parti re diyez arızasını alırken diğer partilerde re diyez kullanılmamıştır. Bu da polimodal bir anlayışa yaklaşımı gösterir. Koonce, Pavana'nın transkripsiyonunda başa fa diyez ve do diyez arızalarını koymuştur. Bunun nedeni melodik hattın dorian modu olarak düşünülmesidir. Bu durumda do diyez sesi tercih olarak başa yerleştirilebilir. Diğer iki partide ise re ve do notaları natürel olarak kullanılmaktadır. Bu gam modal olarak hypodorian gamıdır. Böylece dorian, hypodorian ve mi minör etkilerinin karışımı sözkonusu olur.

Original tablatura



Koonce, F. **The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain**, (Pacific: Mel Bay Publications, 2008), 176.

[illegible]

Koonce, F. **The Renaissance Vihuela and Guitar in Sixteenth-Century Spain**, (Pacific: Mel Bay Publications, 2008), 124.

Emilio Pujol'un ritmiyle Pavana:

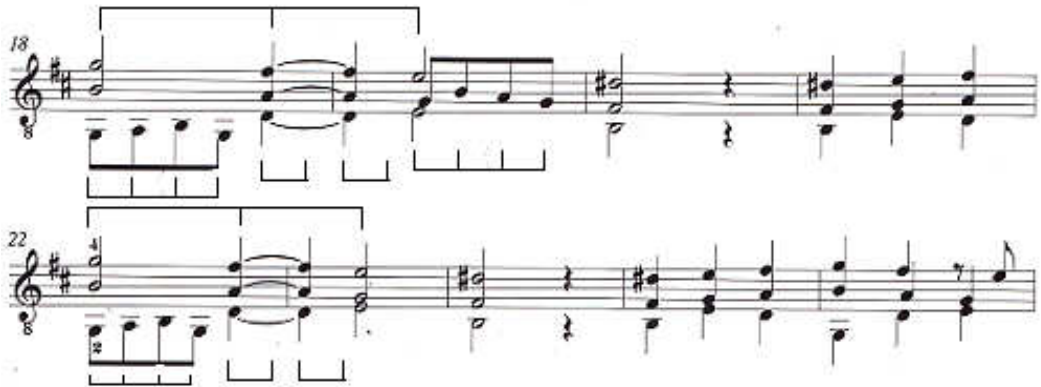


Şekil 21: Diego Pisador, Pavana, ölçü 1-5.

Pujol, E. *Hispanæ Citharæ Ars Viva*, (New York: Schott Music Corp., 1956),2.

İspanyol Rönesans tablatura'larında ölçü çizgileri gibi görünen çizgiler compas, ya da tactus olarak adlandırılmaktadırlar. Compas'lar modern notasyonda kullanılan ölçü çizgileri gibi düşünülemez. Compas'ların fonksiyonu daha çok, basit bir sayma yöntemi olarak ele alınabilir. Modern notasyonda ölçü başları kuvvetli vuruşa denk gelirken, compas'lar için böyle bir durum zorunlu değildir. Vihuela için yazılmış eserlerin transkripsiyonlarında tartımları belirtmek en zor konulardan biridir. Pisador'un Pavana'sı Pujol tarafından 3/2, Koonce tarafından 3/4 olarak tartımlanmıştır. Koonce'nin tartımlarında redaksiyona gitmesinin nedeni 3/4 lük bir düzenlemede aksanların daha doğru yerlere gelmesi, tempo olarak hızın daha makul anlaşılmasıdır. Ayrıca 18-19 ve 22-23.üncü ölçülerdeki hemiola'lar daha efektif olarak algılanabilir.

18-19 ve 22-23. ölçülerdeki hemiolalar şu şekildedir:



Şekil 22: Diego Pisador, Pavana, ölçü: 18-26.

Parçanın 4/6'lık transkripsiyonları da yapılabilir:



Şekil 23: Diego Pisador, Pavana, ölçü: 1 ve 2.

Vihuela için yazılmış eserlerde modern müziğe benzer bir şekilde düzensiz ritmik kalıplar bulunur. Ölçü başlarının ise modern müziklerden farklı olarak kuvvetli icra edilmesi gerekmez. Bu açıdan, Pavana'nın farklı ölçü birimleriyle, ya da ölçü çizgisi kullanmadan transkripsiyonları yapılabilir.

3.4. Folia'nın Yazılı Olarak İlk İsimlendirilmesi

Folia başlığı, ilk olarak Francesco de Salinas'ın (1513-1590) "De Musica a Libri Septem" (1571) adlı kitabında kullanılmıştır (Palisca, [18.01.2010]). Doğuştan görme özürlü olan İspanyol müzik teorisyeni ve organisti Salinas folia melodisini söz eşlikli olarak yazmıştır.

Salinas'ın folia melodisi şu şekildedir:



Şekil 24: Francisco Salinas, Vulgares Quas, Lusitani, Follias, Vocant, ölçü: 1-16.

Hudson, R. **The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne**, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 1.

Salinas'ın armonize edilmiş folia melodisi ise şu şekildedir:



Şekil 25: Francisco Salinas, Folia, ölçü:1-8.

Gerbino, G. Silbiger, A. **Folia**, Grove Music Online, Oxford Musi Online,
19.12.2010, www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/09929>.

4. BAROK DÖNEMDE BEŞ ÇİFT TELLİ BAROK GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLIA ÇEŞİTLEMELERİ

4.1. Barok Gitarın Performans Teknikleri

4.1.1. Barok Gitarın Tarihçesi

1680-1784 yılları arasında İspanyol gitar adıyla bilinen Barok gitar, şarkı eşliği, solo müzik, dans müziği ve continuo çalgısı olarak kullanıldı (Gill, 1978, 79). 16.yüzyılda gitarın atası olarak düşünülebilecek iki çalgı vardı: Altı çift telli vihuela ve dört çift telli gitar. 17.yüzyıla geçildiğinde bu iki çalgının güncelliğini kaybettiği, yeni bir gitarın beş çift telli Barok gitarın ortaya çıktığı görülür. Bu dönüşüm sadece tel sayısının değişimi değildir. Aynı zamanda gitarın performans teknikleri de değişmiştir. Vihuela'nın daha sofistike olarak düşünülen plucked (çekerek) tekniğinin yerine daha popüler bir tarzı beraberinde getiren rasgueado stile geçilmiştir. Günümüzün modern gitarına kıyasla Barok gitar daha küçük ve tını olarak tiz bir karaktere sahiptir. Döneminde “İspanyol gitar” olarak bilinmiştir.

4.1.2. Barok Gitarın Akordu

Barok gitarın tellerinin şekillenmesi ve akortlanmasını sağlamak için özel oluşmuş bir terminoloji bulunmaktadır.

- a) Course: Bu terim tellerin gruplandırılmasıyla ilgilidir. Barok gitarda genelde çift tel kullanılır ve unison ya da oktav olarak akortlanır. Ancak bazı gitaristler birinci teli tek olarak kullanmıştır. Bundan dolayı beş çift teldense, beş “course” demek daha doğru olabilir. Ancak bu araştırmada course'nin Türkçe olarak tam karşılığı bulunmadığı için beş çift telli Barok gitar olarak adlandırılma yapılmıştır.
- b) Bourdon: Dördüncü ve beşinci teller oktav olarak akort edildiğinde pes olan tele bourdon denir.
- c) Re-entrant akortlama: Dördüncü ve beşinci tellerde oktavı tiz olarak akortlamaktır. Bu akortlama tarzı melodiyi baş parmakla da çalabilme olanağı

sağlar. Campanelas efektleri için uygun bir akortlama tarzıdır. Bu akortlama ile Barok gitar treble (tiz) bir çalgı haline gelir. Günümüz modern gitarı gibi değildir.

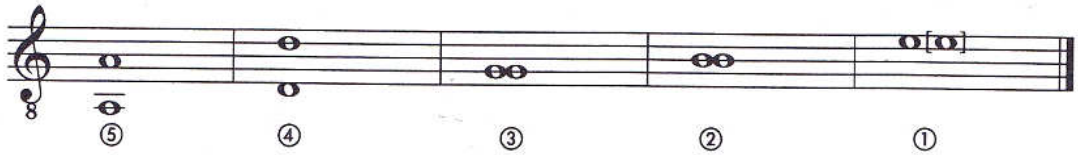
d) Chanterelle: Barok dönemde gitaristlerin çoğunun tercih ettiği birinci telin tek olarak kullanılmasıdır. Bu tarzın müzikal nedenlere dayandığı söylenebilir. Melodinin en çok yer aldığı birinci teli, çift olarak kullanmak bağır sak tellerde akort sorunları yaratır. Ayrıca tek telin ses rengi çift tele göre farklıdır. Bu farklılık melodinin seslendirilmesi açısından avantajlı olur.

Vihuela’da çift tellerde unison akort edilmesinden sonra, Barok gitarda oktav akort ve chanterelle’nin kullanılması tını farklılığı getirdi. Aslında bu akortlama tarzı strumming (darbelerle çalma) tekniği için elverişli, eski tarz çekerek çalış için elverişsizdir. Barok gitarda parçanın niteliğine göre akort yapılabilir.

Barok gitar için yapılan akort sistemlerini genelde üçe ayırmak mümkündür (Koonce, 2006, 53).

a)İspanyol akort sistemi: Gaspar Sanz’a göre dördüncü ve beşinci teller oktav olarak akort edilebilir. Birinci tel ise chanterelle olarak kullanılabilir.

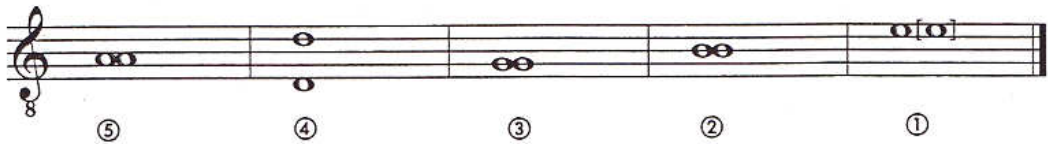
Barok gitarda İspanyol akort sistemi şu şekildedir:



Şekil 26: Barok Gitarda İspanyol Akort Sistemi

b) Fransız akort sistemi: Sadece dördüncü telde bourdon vardır. Beşinci tel ise re-entrant olarak yüksek oktavdan unison akort edilir. Corbetta ve Robert de Vissee bu akort tarzını kullanmıştır.

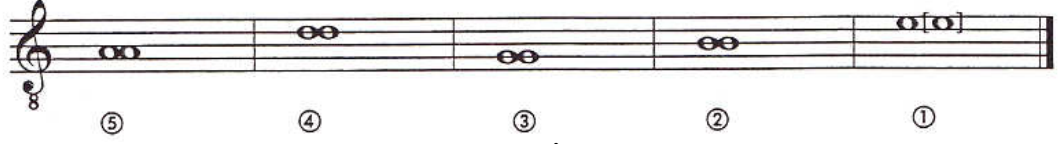
Barok gitarda Fransız akort sistemi şu şekildedir:



Şekil 27: Barok Gitarda Fransız Akort Sistemi

c) İtalyan akort sistemi: Bas tel kullanılmaz. Dördüncü ve üçüncü teller üst oktavda unison olarak akort edilir. Bu akortlama tarzı Gaspar Sanz, Briceno ve Ludovico Roncalli tarafından kullanılmıştır.

Barok gitarda İtalyan akort sistemi şu şekildedir:



Şekil 28: Barok Gitarda İtalyan Akort Sistemi

Bu üç akort tarzı farklı müzik amaçları için kullanılmıştır. Gitar oktavlı akortlanınca gürültülü müzikler için, İtalyan tarzında ise daha melodik çalılar için uygundur. Donald Gill bu konuda şu saptamaları yapmıştır:

- 1-Kaynakların çoğunda akortlamanın nasıl yapılacağı belirtilmemiştir.
- 2-Oktav atlamalarda ve akor çevrimlerinde hiçbir akort tarzı mükemmel değildir.
- 3-Tablatura yazımında tellerin akordu konusunda belirsizlik vardır (Gill, 1975, 370).

4.1.3.Barok Gitar İçin Yazılmış Metotlar

4.1.3.1. İspanya

Joan Carles Amat-Guitarra Espanole de cinco ordenes, La qual ensena de temlar, y Taner rasgueado (Leride-1626)

Gaspar Sanz-Instruction de Musica sobre La Guitarra Espanole (Zaragosa- 1674)

4.1.3.2. İtalya

Girolama Montesardo-Nuova Inventionione d'Intovalatura (Floransa-Milan)

Giovanni Paulo Foscari-Li cinque libri della chitarra alla Spagnoula
(Roma-1640)

Francesco Corbetta-Varii capricci por la ghitarra Spagnoula (Milan-1643)

4.1.3.3. Fransa

Francesco Corbetta-La guitarra royalle (Paris-1671)

Nicolas Derosier-Les prenciples de la guitarre (Paris-1690)

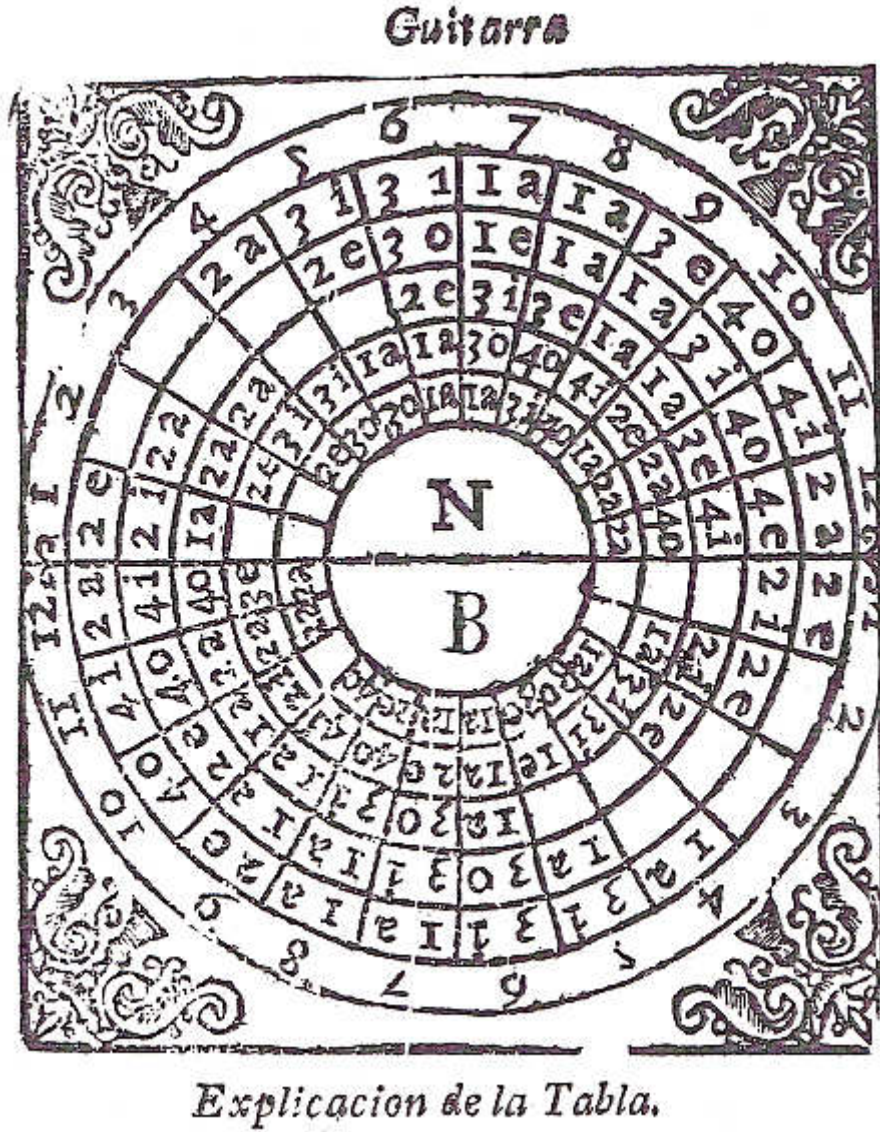
4.1.3.4. Joan Carles Amat'ın Metodu

Joan Carles Amat (1572-1642) Katolonya'lı bir doktor ve amatör müzisyendi (Russell [18.01.2010]). Amat'ın "Guitarra Espanole de cinco ordenes" adlı kitabı Barok gitar için yazılmış ilk önemli metottur. Amat kitabında akortlama, rasgueado stilleri hakkında bilgiler verir. Vihuela'da üst düzey, sofistike polifonilerden sonra yepyeni bir performans anlayışına geçiş sözkonusudur. Rasgueado vuruşlarla ritmin öne çıktığı yeni bir tını, akorsal bir dokuyu gerektirmiştir. Amat akorları üç sesli (birli, üçlü ve beşli olarak) düşünmüştür. Amat'ın kitabında her akor bir rakamla sembolleştirilmiş, akorlar gitar üzerinde olduğu şekliyle teller ve parmaklarla görsel olarak belirtilmiştir. Amat'ın kitabı Barok gitar için yazılmış tüm metotların öncüsü olarak kabul edilir.

Amat kitabında iki çeşit akor olduğunu belirtir: Majör (naturales) ve minör (b mollados) üç sesli akorları. Amat parçaların, özellikle şarkı söyleyenin ses genişliğine göre 12 tonda çalınabilmesi gerektiğini belirtir. Aslında bu 12 tonu majör ve minör 24 ton olarak da ele alabiliriz. Amat akorlara "punto" der. Üç sesli majör ve minör akorlar olan puntolar bas, tenor ve soprano seslerinden oluşur.

Metot dokuz başlıktan oluşmaktadır. İlk yedi başlık tel takmayı, akort etmeyi ve 12 majör ve 12 minör tonda nasıl çalınacağını anlatır. Amat, beşlilerden oluşan dairesel bir şema ile akorları rakamlarla göstermiştir (Amat, 1980, 16).

Amat'ın metodunda akorları gösterdiği şema:



Şekil 29: Joan Carles Amat, Akorlar Şeması.

Amat, J.C., **Guitarra Espanola**, (Monacco: Editions Chanterelle, 1980), 16.

Bazı parçalarla 12 tonda nasıl çalınacağı örneklendirilmiştir. Sekizinci başlıkta bir bas hattına eşlik edileceği gösterilir. Dokuzuncu başlıkta ise dört çift telli gitar anlatılır.

Amat'ın "Guitarra Espanole de cinco ordenes" adlı metodu dönemin en etkileyici çalışması olmuştur. 17. ve 18. yüzyıllar boyunca defalarca yeni basımı yapılmıştır.

4.1.3.5. Girolama Montesardo'nun Metodu

Girolama Montesardo, İtalyan besteci ve şarkıcıdır. “Nuova Inventione d’Intovalatura” adlı kitabında Amat’ın metoduna benzer bir yaklaşım içerisindedir. Ancak basit, ama önemli bir yenilik getirir. Alfabeto adını verdiği bu sistemde akorlar, rakamlar yerine harflerle sembolize edilmiştir. Montesardo’nun başlattığı bu sistem İtalya’da yaygınlaşır. Hatta İspanya’da bile kullanılmaya başlar. Gaspar Sanz metodunda alfabeto sistem kullanmıştır. Bu sistem günümüz caz ve popüler müziklerinde kullanılan şifrelemeye benzer. Akorlar harflerle simgeleşirken, gitaristler bu akorları gitarın klavyesinde, parmakların tele bastığı şekliyle görüp ezberlerler. Sözelimi G harfi Fa Majör akorunun sembolüdür. Alfabeto sistemde en az üç avantaj vardır:

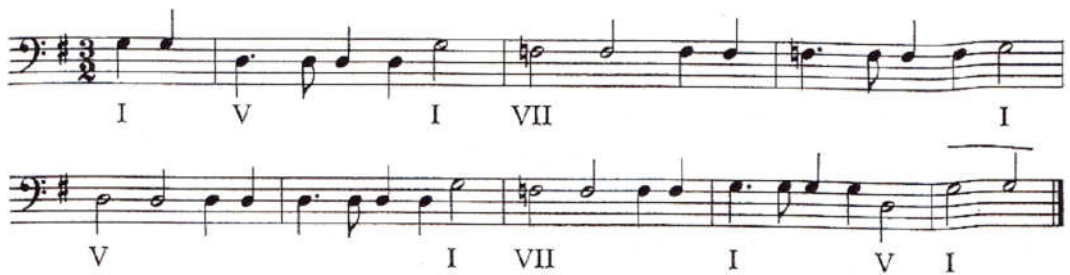
1-Aynı akor değişik pozisyonlarda farklı harflerle gösteriliyordu. Bundan dolayı tüm harfleri ezberlemek gerekmiyordu.

2-Bu sistemde akorlar farklı pozisyonlarda, farklı çevrimlerle gösterilebiliyordu.

3-Besteciler için akorların yazımı kolaylaştı. Melodi hattının üstüne harflerle akorlar gösterilmeye başlandı.

Montesardo’nun kitabında alfabeto sistemle yazılmış folia’lar da vardır. Richard Hudson’un modern notasyon ve derecelendirmeleriyle Montesardo’nun iki folia’sı aşağıdaki gibidir:

Girolama Montesardo’nun “Folia chiamata cosi da Spagnuoli, che da Italiani si chiama Fedele sopra I’A”sı:



Şekil 30: Girolama Montesardo, Folia chiamata cosi da Spagnuoli, che da Italiani si chiama Fedele sopra I’A ,ölçü:1-8.

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart:American Institute of Musicology, 1982), 7.



Girolama Montesardo'nun "Rotta della Folia, overo Fedele sopra l'A"sı:

Şekil 31: Girolama Montesardo, Rotta della Folia, overo Fedele sopra l'A, ölçü:1-8.

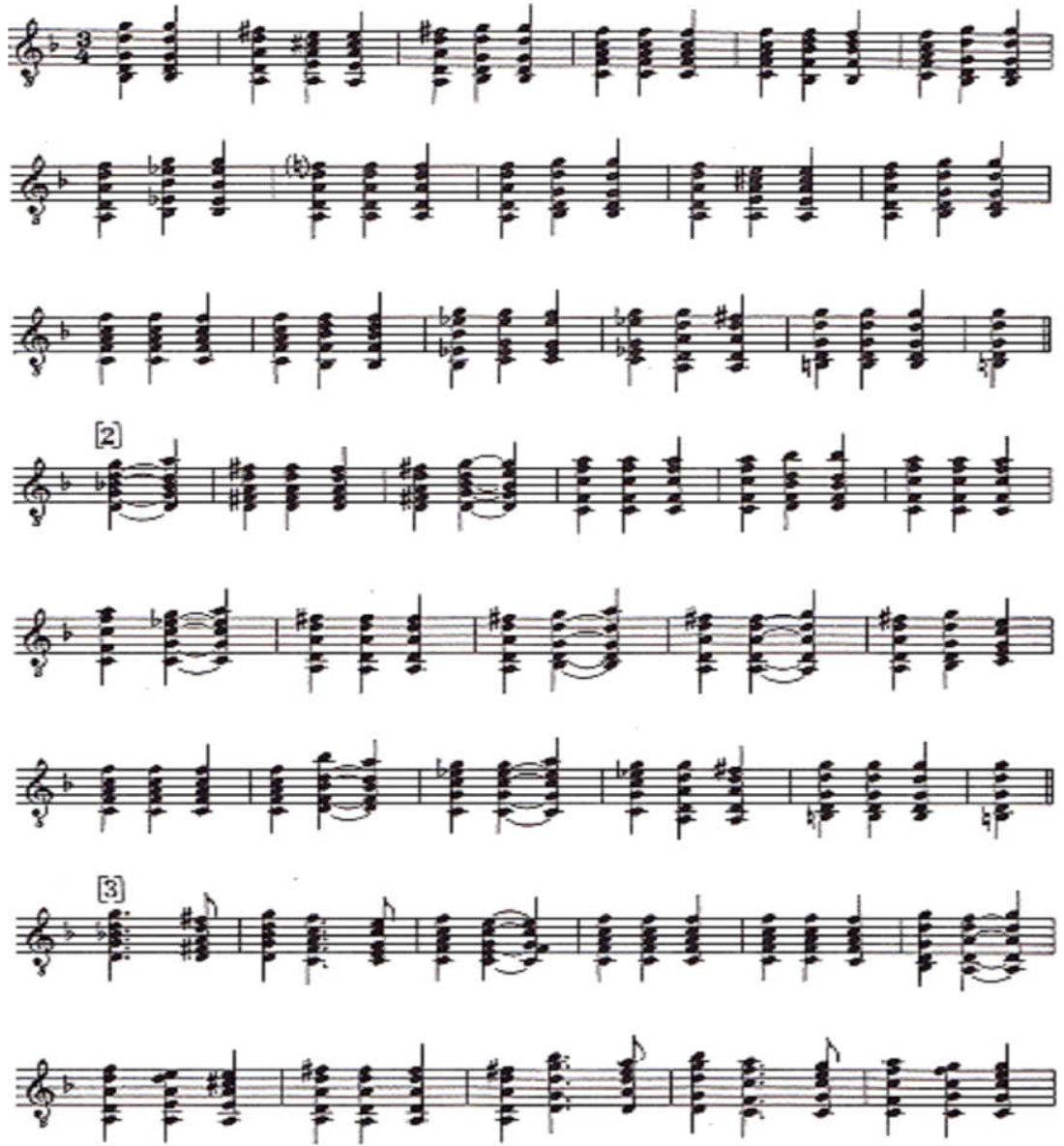
Hudson, R. **The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne**, (Stuttgart:American Institute of Musicology, 1982), 7.

4.1.3.6. Giovanni Paulo Foscari'nin Metodu

Giovanni Paulo Foscari (1629'dan önce-1647) İtalyan besteci, gitarist ve lutenisttir (Boye. [18.01.2010]. 17. yüzyılın önde gelen lut ve gitar bestecilerinden olan Foscari, Roma, Venedik ve Paris'te çalışmıştır. Temel buluşu alfabeto ve tablatura sistemlerini birleştirmesi olmuştur. Böylece Barok gitarda besteleme için yeni bir yol açılmıştır. Rasgueado akorlar ve lut tarzı çekerek çalış bir notasyonda gösterilebilir hale gelmiştir. Foscari'nin bu buluşuyla birlikte rasgueado stiliyle yazılan yayınlar giderek düşüşe geçti (Wade. 2001. 37).

Rasgueado tarzında yazılan gitar eserleri, tekrara ve klişeleşmeye başlamıştı. Foscari "Li cinque libri della chitarra alla Spagnoula" adlı kitabında üç farklı gitar stili olduğundan bahseder. Birincisi rasgueado stili, ikincisi pizikato (lut tarzı) stil ve üçüncüsü ise ikisinin karışımı olan stildir. Üçüncü stil Francesco Corbetta, Angelo Michele Bartolotti ve Giovanni Battista Granata tarafından benimsenir. Gaspar Sanz metodunda Foscari'nin buluşundan bahseder (Wade. 2001.37).

Foscari Fransız lut çalımını iyi biliyordu. Birçok passacaglia ve ciaceonia'sında noktalı ritimleri kullandı. 1640 yılında bestelediği "Folias sopra l'O con parti variate"de ikinci bölümde noktalı ritimleri kullanmıştır.



Şekil 32: Giovanni Paulo Foscari, Folias Sopra l'O Con Parti Variate, ölçü:1-42

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 27.

Burada, gitarist olan Foscari'nin lut çalmasının, gitar bestesi üzerinde etkisi görülmektedir.

Foscari'nin 1640 yılında bestelediği "Folias con parti variate"de ikinci bölümde noktalı vuruşlar görülmektedir.

Giovanni Paolo Foscari'nin "Folias con parti variate"si:



Şekil 33: Giovanni Paolo Foscari'nin, Folias con parti variate, ölçü: 1-26

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 28.

Corbetta folia'larda noktalı ikinci vuruşu geliştirmiş ve yeni folia'nın öncüsü olmuştur. Foscari ayrıca alfabeto falso ya da alfabeto dissonante olarak adlandırılan kök akor dışı sesleri de kullandığı akor kalıplarını harflerle sembolleştirmiş ve kullanmıştır.

4.1.4. Barok Gitarda Üçlü Akorlara Dayalı Doku

Vihuela müziği polifonik bir dokuya sahiptir. Barok dönem ise polifoniden homofoniye doğru bir geçişin gerçekleştiği bir dönem olmuştur. Ancak Barok gitar müziğinde rasgueado'lara dayalı çalım stili ve alfabeto blok akor anlayışı farklı bir doku oluşturur. Rönesans'taki modelite ve kontrpuantik yapı, 18.yüzyılda yerini giderek fonksiyonel armoniye bırakmıştır. Barok gitarda ise blok akorlara ve üçlülere dayalı düşünce hâkimdir. Bu bakımdan Barok gitar günümüzdeki caz ve rock gitaristlerin öncüsü kabul edilebilir. Bu anlayışta her akor otonomik, bağımsız bir yapıya sahiptir. Sesler arasındaki bağlantılar ön planda değildir. Amat, üçlülere dayalı, sadece majör ve minör akorlarla müzik yapmış ve gitaristlere önermiştir. Arkasından gelen metotlarda da bu anlayış geliştirilerek devam etmiştir. Gitarda farklı pozisyonlarda çevrilmiş akorlar da çalınmış, giderek yedili ve diğer disonans

seslerin ilavesi gerçekleşmiştir. Barok gitarın zengin ve perküsyon kapasitesindeki rezonansı akor pozisyonlarının değiştirilmesiyle farklı renkler alır. Bu rezonans zenginliği Barok gitar tınısında ön plana çıkar ve besteleri etkiler. Gaspar Sanz “Instruccion de Musica sobre la Guitarra Espanola” adlı metodunda bu amaçla farklı tonlarda ve pozisyonlarda çok sayıda passacalles örneği verilmiştir.

Yazılan metotlarda folia, passacalles, sarabande, chaconne gibi birçok dans blok akor kalıbı olarak verilir. Gitaristler bu kalıbı değiştirmeden akor pozisyonlarını değiştirerek ritmik varyasyonlarla, süslemelerle, doğaçlama bir şekilde müzik yapmıştır. Ancak zaman içerisinde dansların formüllerinde bazı değişimler gerçekleşmiştir. Bu süreçte üçlülerle blok akorlara dayalı temel yapı hâkimiyetini korumuştur.

Bu araştırmada Barok dönemde yazılmış folia’lar bu perspektifle incelenecektir. Barok gitar için yazılmış folia’lar ve diğer danslar dönemin önde gelen bestecilerine örnek olmuştur. Johann Sebastian Bach’ın ünlü Chaconne’undaki noktalı ritim ve akor yapısında Barok gitaristlerin bu araştırmada gösterilen katkıların etkisi rahatlıkla görülür.

Alfabeto sistemde akorlara gelişigüzel harfler verilmiştir. Günümüz cazındaki “real book” benzeri kitaplar basılmıştır. Böylece üçlü akorların materyal gibi düşünüldüğü bu sistemde, dansların blok akor kalıpları üzerinde doğaçlandığı performanslar ön plana çıkmıştır.

Üçlü akorlar tam beşli aralığının armonik ve matematiksel bölünmesiyle oluşur. Ancak 17. yüzyıl gitaristleri bu teorik konuyla pek ilgilenmemiştir. Onlar için blok akorlar özgürlüğünü kazanmıştı ve bu özgürlük doğaçlamayı kuvvetlendirdi. Blok akorlara dayalı bu sistemin, Barok gitar metotlarında teorisi üstü kapalı olarak, ama pratiğe yönelik bir şekilde belirtildiği söylenebilir.

4.2. Barok Gitarda Performans Teknikleri

4.2.1. Rasgueado

Rasgueado gitarda tellere aşağı ve yukarı yönlerde vurarak, tellere çarparak çalma tekniğidir. İspanyolca’da rasgueado terimi 19.yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Öncesinde golpeado terimi kullanılmaktaydı. 17. ve 18.yüzyıllarda İtalyanlar

battuado, Fransızlar ise batteriye demiştir (Strizich, Tyler. [18.01.2010]). Tablatura üzerinde genelde aşağı yukarı oklarla gösterilir.

Rasgueado tekniği 17 ve 18. yüzyıllarda birçok şekilde icra edilmiştir. İşaret parmağıyla aşağı yukarı hareketlerle, bütün parmakları kullanarak farklı kombinasyonlarla icralar yaparak farklı ritimler ve tınlar elde edilmiştir. Tellere bütün parmaklarla aynı anda vurulabileceği gibi arpej şeklinde yayarak da vurulabilir.

Başparmak da bazen rasgueado vuruşlara katılır. Bazı besteciler kullanılacak parmakları metotlarda ve tablaturalarda göstermişlerdir. 19.yüzyılda klasik gitaristler bu tekniği terk etti. 20.yüzyılın önde gelen gitaristlerinden Andres Segovia ise bu tekniği sanatsal bulmadığı için mümkün oldukça kullanmamayı tercih etmiştir. Ancak 20.yüzyılda birçok modern besteci tekrar bu tekniği kullandı. Bu bestecilerin daha çok renk ve geçmişe yönelik çağrışımlar yaratmak yönünde rasgueado'ları kullandıkları söylenebilir. Flamenko gitarda ise rasgueado tekniği 21.yüzyıla kadar ön planda olmuştur.

Rasgueado tekniği İspanya'da ortaya çıkmış ve hızla İtalya, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerine yayılmıştır. Bu teknikle sayısız folia, passacaglia, chaconne, sarabande gibi danslar bestelenmiştir. Rasgueado tekniği bestenin ritmik ve akorsal olmasını beraberinde getirir. Genelde bu dansların armonik yapıları basittir. Örneğin passacaglia I-IV-V-I olarak formüle edilir. Aralarında en kompleksi ise folia'dır. Başta Corbetta, de Visée, Sanz olmak üzere bütün Barok gitar bestecileri bu tekniği kullandı(Murphy, 1968, 25). Bu dönemde bütün besteciler rasgueado tekniğini tek akor, bütün bir pasaj ya da tüm parça olarak kullandılar. Bu dönemle ilgili performans ya da transkripsiyon yapanlar bu tekniği bilmek zorundadır. Barok gitarın çift telli olması ve oktav olarak akort edilmiş çift telleri içermesi rasgueado akorların gürültülü, etkili ve ritmik tınlamasını sağlar. Barok gitarda 1546-1630 arası rasgueado stilde besteler yapıldı. 1630-1638 yılları arasında ise rasgueado ve punteado stilleri karışık olarak besteler yapılmıştır. Punteado stil giderek ön plana çıkmıştır.

4.2.2. Punteado

Punteado özellikle Barok gitar için kullanılmış, tellerin parmak uçlarıyla çekerek çalınması tekniğidir. Rasgueado tekniğinin zıddı olarak düşünülür (Millsom.

4.2.4. Rasgueado Süslemeleri

Rasgueado teknikleri ile renk ve karmaşa elde etmek mümkündür. Kullanılan parmaklar, vuruşlar ve senkoplar süs etkisi yaratır. Barok gitar için iki çeşit rasgueado süslemesi vardır:

a)Trillo:Tek parmakla, genelde işaret parmağıyla ya da baş parmakla aşağı yukarı hareketler olarak yapılır. Bir akor dört vuruş olarak çalınır ve son bir vuruşla bitirilir. Trillo müziği melodik olmaktan çok, ritmik olarak süsler. Parçanın her vuruşunda kullanılabilir. Böylece çeşitleme olanakları olarak büyük bir özgürlük sağlar.

b)Repicco: Üç parmakla yapılır: Pim, ami gibi...

Folia'lar da rasgueado süslemelerine göre iki şekilde sınıflandırılmıştır: “Folias con il repicco”, ve “Folia con trilli” (Hudson. 1982. XI).

4.2.5. Vibrato

Barok müzikte vibratolar süsleme olarak düşünülür. Bundan dolayı günümüz gitaristlerine göre daha tutumlu olarak vibrato yapılır.

4.2.6. Campanelas

Campanelas kelime olarak küçük çanlar anlamına gelmektedir. Terim ilk kez Gaspar Sanz'ın metodunda kullanılmıştır. Melodideki komşu iki sesi iki telde tınlatarak gerçekleştirilir. Özellikle re-entering akortlanmalarındaki etkisi Barok gitar için idiomatiktir.

4.2.7. Hemiolalar

Vihuela müziğinde olduğu gibi iki vuruşlu bir ritimde üç vuruşlu melodik kalıplar, ya da üç vuruşlu bir ritimde çift vuruşlu melodik kalıplar yaparak çift ritim etkisi sağlanmasıdır.

4.2.8. Ses Renkleri

Punteado teknikle çalarken sağ elin küçük parmağı gitara dayalıdır. Bundan dolayı sağ elin köprü ve perdeler arasında hareket etmesi ve böylece ses renkleri oluşturması çok zordur. Ancak rasgueado akorlarda sağ el havadadır. Bundan dolayı

köprü ve perdeler arasındaki hareketlerle rasgueado'lar renk kazanır (Koonce. 2006. 23.). Ancak bazen üst telin sesi istenmediğinde baş parmak üst tele yaslanır.

4.3. Francesco Corbetta'nın Folia'larının Analizi

4.3.1. Francesco Corbetta

İtalyan gitarist ve besteci Corbetta (1615-1681) Milano yakınlarında, Pavia'da doğmuştur. Kendi zamanının en büyük gitar virtüözü olduğu düşünülür (Strizich. [18.01.2010]). Corbetta'nın gitar eserleri beş koleksiyondan oluşur. İlk kitabında rasgueado stilde dans parçaları vardır. Ancak, ikinci kitabında rasgueado ve punteado stillerin karıştığı bir müzikal doku görülür. İlk üç kitabı İtalyan stilindeyken dördüncü kitabı net olarak Fransız stilindedir. Bunun nedeni Corbetta'nın Fransa saraylarına ve Fransız etkisinde olan İngiliz saraylarına yaptığı ziyaretler ve gerçekleştirdiği konserlerdir. Corbetta'nın dördüncü kitabı İngiliz kralı 2. Charles'a ithaftır. 14 süit ve çok sayıda tek parça ihtiva eder. Beşinci kitap ise Fransız kralı 14. Lois'e ithaftır. Bu kitapta 39 solo, 12 düo gitar parçası bulunur.

Corbetta Barok gitar repertuarının oluşmasında dominant rol oynamıştır. Gaspar Sanz, "Instruccion de Musica sobre la Guitarra Espanola" adlı kitabında Corbetta'nın Barok gitaristler içerisinde en iyisi olduğunu söyler (Sanz. 2006. 15).

Corbetta 17.yüzyılın ikinci yarısının gitar müziğinde dominant olmuştur. Aynı zamanda punteado stile geçişi sağlaması ve virtüöz çalımıyla, ülkeleri gezen bir konsertist olmasıyla 19.yüzyıl gitaristlerinin öncüsü olmuştur. Corbetta, Fransa'da o kadar etkili olur ki klavsenciler gitar gibi çalmaya çalışırlar. Corbetta folia'yı Fransız stiliyle birleştirerek yeni folia'nın öncüsü olmuştur.

4.3.2. Corbetta'nın Birinci Kitabındaki Folia'lar

Corbetta'nın birinci kitabı 1639 yılında yayınlandı. Birinci kitabın tam başlığı şu şekildedir: "De gli scherzi armonici trovati, e fecilitati in alcune curisisime suonate sopra la chitarra spagnuola". Corbetta bu yıllarda Milano'da yaşamaktaydı. Milano ise Barok gitarın merkezi durumundaydı. Corbetta bu yıllarda Amat ve Montesardo metodlarının etkisindedir. Rasgueado akorlar ve alfabeto akorlarla yazılan danslar daha çok bu dansları doğaçlama yoluyla çeşitleme üzerine bestelenmesi, bestelerde performans tekniklerini öne çıkarmıştır.

Corbetta kitabın başına Montesardo'nun alfabeto akorlarını koymuştur. Gitarın tellerinin oktav ve unison olarak akort edilebileceğini söylemiş, ancak hangi tellerde olacağını çalanlara bırakmıştır. Amat ve Montesardo'nun akort sistemlerinin kullanılabileceği varsayılabilir.

Corbetta dönemin önemli gelişmelerini bu kitaptaki parçalara yansıtır. Parçaların başlarında zaman işareti konulmuştur. Bu işaretlere uygun olarak da ölçü çizgileri vardır. Akorların vuruluş yönlerinde oklarla rasgueado akorlar belirtilmiştir.

Corbetta bu kitaptaki parçalarda alfabeto falso (letters tagliate) kullanmıştır. Yani disonans sesler içeren akorlar parçalar içerisinde yer alır. Ayrıca çevrilmiş akorlar da kullanılmıştır. Akorlarda istenmeyen disonans sesler en üst ve en alt telde sağ ve sol elle susturularak çalınabilir.

Corbetta bu kitapta akorların pozisyonlarını değiştirerek kullanmıştır. Akorlar gitarın klavyesinin birçok yerinde çalınabilir. Böylece akorun tınısı ve melodi olan ince ses değişir. Yerleri değişen, hareket eden akorlar ve alfabeto falso akorlar Corbetta'nın temel çeşitleme tekniğidir. Ayrıca Corbetta akor kalıplarına yeni akorlar ilave eder. Bu ilave akorlar genelde dansın niteliğini bozmaz. Ancak çeşitleme olanakları sunar.

Corbetta'nın bu kitabında beş folia çeşitlemesi bulunur. Ayrıca beş *chiaconne*, altı sarabande, on corrant, üç pavaniglie, dört passamezzi ve daha birçok dans bestelemiştir. Bu dansların çoğu tonları aynı olarak bir süit oluşturur.

Corbetta bu kitaptaki müziklerde çok sayıda trillo ve repicco süslemeleri kullanmıştır. Bu kitap tarihsel olarak rasgueado stilin zirvesi olarak kabul edilir. Parçalarda armonik kalıplar ritim ve melodiyle entegre durumdadır. Bu kitap ayrıca gitar öğrenmek isteyenlere yönelik öğretici bir niteliğe de sahiptir.

Bu araştırmada Corbetta'nın bu kitabından erken folia tarzında olan iki folia analiz edilecektir.

4.3.3. Folia Sopra I'X, Seconda Parte Passeggiata

Francesco Corbetta'nın 1639 tarihli Folia sopra I'X, seconda parte passeggiata adlı eseri akor derecelendirmeleriyle aşağıdaki gibidir:



Şekil 35: Francesco Corbetta, Folia Sopra I'X, Seconda Parte Passeggiata, ölçü:1-16

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart:American Institute of Musicology, 1982), 26.

Tonalite: Parça si minör tondadır. Son akorun si majör olması Barok dönemde sıkça rastlanan bir durumdur.

Ritim: 3/4'lük olan ritim iki vuruşluk eksik ölçüyle başlamaktadır. Kuvvetli vuruş beşinci derece akoru üzerindedir. Tempo hızlıdır. Parça iki vuruşluk eksik ölçüyle başladığı için, ikinci vuruşlara akor değişimleri gelir. 4., 8., 12. ve 16. ölçülerde, yani formsal köşe noktalarında akor değişimi yoktur. Akorların değişim yerleriyle 3/4'lük ritim arasında cross ritim (karşıt ritim) vardır. Ayrıca melodiyle akorlar arasında da ritmik karşıtlıklar söz konusudur.

Armoni: Hudson'un erken folia'da tespit ettiği akor kalıbı parçada kullanılmıştır. Ancak bu kalıbın arasına melodiyi ve çeşitlemeyi sağlamak için akorlar yerleştirilmiştir. Melodide arızalı sesler olarak oluşan akorlar kullanılmıştır. Akorlar blok halde alfabeto tarzında kullanılmıştır. Genelde üçlü sisteme dayalı majör ve minör akorlar vardır. Alfabeto falso akorlar yoktur. Yedinci ölçüde birinci derece akoru majör olarak kullanılmıştır.

Melodi: Folia melodisi altere edilmiş bir şekilde en yüksek partinin bir altındaki partide bulunur. En yüksek parti ise arızalı seslerle daha da altere edilmiştir.

Form: Bu folia continious çeşitleme tarzındadır. İki çeşitleme kullanılmıştır. Temel folia kalıbına eklenen diğer akorlarla armoni ve melodi çeşitlenmiştir. Burada çeşitlemenin alfabeto blok akorlarla yapıldığı açıktır.

Doku: Bu folia'nın dokusu rasgueado blok akorlar stilindedir. Punteado stil hiç kullanılmamıştır. Polifoni ve homofoni belirgin bir şekilde yoktur. Corbetta metodlarında trillo ve repicco, rasgueado akor süslemelerinin nasıl yapılacağını anlatmış, ancak folia'ların üzerinde belirtmemiştir. Barok gitaristlerin performans geleneğinde süslemeler genelde doğaçlama olarak performe edilir.

4.3.4. Folia Sopra La+, Seconda Parte Passeggiata

Francesco Corbetta'nın 1639 tarihi Folia Sopra La+, Seconda Parte Passeggiata'ı akor derecelendirmeleriyle şu şekildedir:



Şekil 36: Francesco Corbetta, Folia Sopra La+, Seconda Parte Passeggiata, ölçü: 1-16

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart:American Institute of Musicology, 1982), 26.

Tonalite: Parça mi minör tondadır. Son akor mi majördür.

Ritim: 3/4 olan ritim iki vuruşluk eksik ölçüyle başlamaktadır. İlk aksan V. derece akoru üzerine gelmektedir. 4., 8., 12. ve 16. ölçüler dışında geçiş akorları kullanılmıştır.

Armoni: Parça majör ve minör akorlardan oluşmaktadır. 14. ölçüdeki la majör akoru bir sonraki vuruştaki sol sesinin ilavesiyle dominant yedili akoru haline gelse de, fonksiyonel olarak dominant akor değildir. Çünkü la dominant yedilinin ilgili toniği olan re minör ve re majör akorlarına gitmez. Bu akor alfabeto falso olarak düşünülebilir. Erken folia'nın özelliklerinde olan III. derecenin kullanılmaması, ölçü başlarında gerçekleştirilmiştir.

Melodi: Folia melodisi normalde üçüncü derece ile başlar. Bu folia'da ise birinci derece ile başlamıştır. Folia melodisi oldukça altere edilmiş bir şekilde kullanılmıştır. İkinci çeşitlemede melodi erken folia'nın kalıbına uygun bir şekilde üçüncü dereceden başlamaktadır ve daha az altere edilmiştir.

Form: Parça iki çeşitlemeden oluşmaktadır. Birinci ölçüden dokuzuncu ölçünün ilk vuruşuna kadar ilk bölüm, dokuzuncu ölçünün ikinci vuruşundan on yedinci ölçünün ilk vuruşuna kadar ikinci bölümdür. Son ölçü ilk vuruştaki eksikliği kapattığı için, birinci bölümü dokuzuncu ve on altıncı ölçüler olarak belirtmek daha doğru olabilir. Erken folia'nın akorsal kalıbına blok akorlarla yapılan ilaveler melodik, armonik ve ritmik çeşitlemeleri oluşturur. Corbetta bu folia'da da rasgueado çalımıyla ilgili yeterli bir bilgi vermez. Ancak kitapta trillo ve repicco süslemelerin nasıl yapılacağı anlatılmıştır. Yani bu folia'da trillo ve repicco süslemeler doğaçlama yoluyla gitarı çalacak kişiye kalmıştır.

4.3.5. Corbetta'nın İkinci Dönemi

Corbetta bu dönemde Foscarini'nin keşfettiği alfabeto yazısıyla, tablatura'yı birleştiren sistemin etkisindedir (mixed tablatura). Bu sistemle parçalarda hem rasgueado akorlar hem de punteado tekniklerini bir arada çalmak mümkün olmuştur. Foscarini aynı zamanda iyi bir lutenisti. Foscarini metodlarında ve eserlerinde gitar ve lut tekniklerini karıştırmıştır. Corbetta 1643 ve 1648 yıllarında yazdığı kitaplarda mixed tablatura sistemini uygulamıştır.

Foscarini ve Corbetta gitar için yeni performans teknikleri olan accento, tremolo, sforzato, vibrato, legatoyu kullanmıştır. Bunlar daha çok lutenistlerin kullandıkları tekniklerdir. Kontrpuan stili biraz öne çıkmıştır. Foscarini'nin Fransız lut tarzına olan ilgisi, Corbetta üzerinde etkili olmuş, Corbetta giderek daha süslemeli ve kompleks ritimli parçalar yazmaya başlamıştır.

Corbetta'nın ikinci kitabı olan "Varii capricci per la guitarra" 1643 yılında basıldı. Corbetta bu metoda alfabeto falso akorlar kullanmıştır. Ayrıca yüksek sesleri içeren, gitarın alt pozisyonlarındaki akorlar kullanılmıştır. Melodik düşünceler daha gelişmiş, ön plana çıkmıştır.

Kitap sekiz süitten oluşmaktadır. Bu süitlerin dördü majör diğer dördü ise minör tondadır. Eserlerin hepsinde "mixed tablatura" kullanılmıştır. Bu sistemle gitar müziği daha kompleks, daha zor çalınır bir hale ulaştı. Gitar çalgısı bu şekilde amatörlerin elinden kurtulup, profesyonelleşmeye başlamıştır. Corbetta bu değişimin en önde gelen gitaristidir.

Bu dönemde 12 majör ve 12 minör olmak üzere toplam 24 tonda çalmak önemini korumuştur. Çevrilmiş akorların önemi artmıştır. Akorsal pasajlarla, melodik pasajlar karşıtlık olarak kullanılmıştır. Burada gitar dışı iki kullanımın etkisi ve taklidi düşünülebilir.

- a) Concertato efekti: Vokal müzikte kullanılan koro ve solo seslerin karşıtlığı
- b) Barok müziğin temel stillerinden biri olan tutti (orkestra) ve çalgısal solo karşıtlığı

Burada, Alonso Mudarra'nın Fantasia 10'da kullandığı arp taklidinden sonra, gitarla yeni bir taklit ögesi tespit edilmiş olmaktadır.

Corbetta bu kitabında scordatura akortlar, yani farklı akort sistemleri kullanılmıştır. Campanelaslar melodilerin güçlenmesiyle artmıştır. Süslemeler ise kontrpuantik dokunun gelişmesiyle, sadece melodide değil, diğer partilerde de kullanılmıştır.

4.3.6. Corbetta'nın 1643 Tarihli Folia'sı

Armoni: Birinci bölümde Hudson'un erken folia için tespit ettiği armoni kalıbı kullanılmıştır. Ana kalıba ilave olarak 14. ölçüde IV. derece akoru kullanılmıştır. Bu bölümün üçüncü ölçüsünde geç folia'da kullanılacak olan üçüncü derece akoru görülmektedir. Akorlar genelde alfabeto akorlardır. Ancak daha önceki folia'lardan farklı olarak Corbetta bu folia'da punteado stilini kullanmıştır. Akorlarda alfabeto falso az da olsa kullanılmıştır. İlk üç bölümün son ölçülerinde la sus dört akoru bulunmaktadır. İkinci bölümün üçüncü ölçüsünde ise sol yedi sus dört akoru kullanılmıştır.

Francesco Corbetta'nın, 1643 tarihli Folia'sı akor derecelendirmeleriyle şu şekildedir:



Şekil 37: Francesco Corbetta, Folia, ölçü: 1-16.

Hudson, R. **The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne**, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 31.

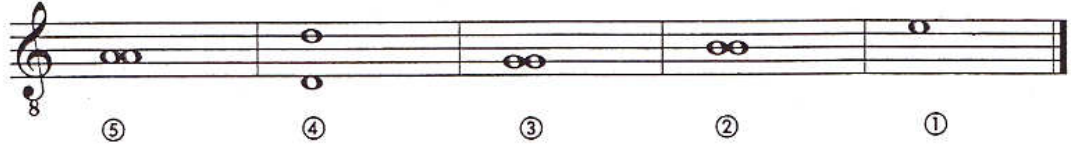
Melodi: Folia'da melodi altere edilmiş folia melodisidir. Dört bölümde de folia melodisinin çeşitlendiği görülmektedir. Parçanın tonu re minördür.

Doku: Bu parça alfabeto ve tablature sistemleri karıştırılarak bestelenmiştir. Böylece dokuda hem rasgueado akorlar hem de punteado stil bir arada bulunmaktadır. Birinci ve ikinci bölümlerde rasgueado ve punteado stiller dengeli olarak kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü bölümlerde ise punteado stil ağırlıktadır. Rasgueado akorlar ve punteado sesler, vocal eserlerde kullanılan concertato stilineki gibi koro ve solo sesler olarak düşünülebilir. Ayrıca Barok dönemin önde gelen stil özelliklerinden olan tutti ve solo sesler olarak da ele alınabilir. Bu folia Mudarra'nın Fantasia 10'undaki arp taklidinden sonra, folia'larda gitar dışı bir teknikten etkilenilmesinin ve taklit edilmesinin ikinci bir örneğidir. Ayrıca lut tekniğinden etkilenilmesi bu durumun aracı olmaktadır. Parçada süslemeler sadece melodide değil diğer partilerde de kullanılmıştır.

4.3.7. Corbetta'nın 1671 Yılı Metodu: La Guitarre Royale

Corbetta'nın 1671'de yayınladığı "La guitarre royale" İngiliz kralı 2. Charles'a ithaf edilmiştir. Corbetta bu kitapta yeni bir akort sistemi kullanır.

Corbetta'nın kullandığı akort sistemi şu şekildedir:



Şekil 38: Francisco Corbetta, Barok Gitar Akort Sistemi

Bu kitaptaki akorlarda hala rasgueado tekniği kullanılmaktadır. Ancak, Corbetta alfabeto yazım tekniğini bırakarak, akorları Fransız lut tablaturası içinde göstermiştir.

Corbetta, 1643'te yayınladığı kitabından sonra defalarca Fransa'ya gitmiştir. Bu süreçte Corbetta'nın müziği giderek Fransız stili etkisine girdi. Corbetta bu kitabında daha süslemeli bir tarzı benimsedi. Kitapta çok sayıda süit ve solo eser bulunmaktadır. Bu araştırmada, bu kitaptan "Folie en g re sol ut" adlı folia'sı analiz edilecektir.

4.3.8. Corbetta'nın 1671 Yılı Folia'sı: Folie En G Re Sol Ut

Armoni: Corbetta bu folia'da yaklaşık geç folia'nın akor kalıbını kullanmıştır. Farklılık sadece beşinci ölçüde III. derece akoru yerine I. derece akoru kullanılmasıdır. Parçada daha önceki folia'lara göre daha fazla alfabeto falso akorlar bulunmaktadır.

Francesco Corbetta'nın 1671 tarihli Folie en g re sol ut adlı eserinin birinci bölümü akor derecelendirmeleriyle şu şekildedir:



Şekil 39: Francesco Corbetta, Folie en g re sol ut, ölçü: 1-16.

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 45.

Form: Parça dört bölümlü çeşitleme tarzındadır. Bölümler çift ölçü çizgisiyle birbirlerinden ayrılmıştır. Her bölüm 16 ölçüden oluşmaktadır.

Melodi: Parçanın tonalitesi sol minördür. Birinci bölümde melodi tek nota tekrarlı sesleriyle yeni folia melodisinin öncüsüdür. Süslemeler Fransız tarzında olduğu gibi çok kullanılmıştır. Parça acciaccatura süslemeleriyle başlar. Hemen ikinci ölçüde tril, üçüncü ölçüde acciaccatura, dördüncü ölçüde ise hem acciaccatura hem de tril kullanılmıştır. Birinci ve ikinci bölümlerde 18'er süsleme bulunmaktadır. Diğer iki bölümde süslemeler azalır. Legato notalar yeni bir renk olarak devreye girer. Üçüncü bölümde dokuz, dördüncü bölümde ise sekiz süsleme bulunmaktadır. Birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerin son ölçülerinde mordant kullanılmıştır. Mordant'ların, trillere olan oranı düşüktür.

Ritim: 3/4 olan ritim, ağır tempodadır. Parça iki vuruşluk eksik ölçüyle başlar. Bu iki vuruşta parçanın ritmik karakteri belirlenir. Yarım vuruşluk acciaccatura notası parçanın ritmik karakterindeki aksaklığın habercisidir. İlk vuruşun noktalı dörtlük olması parça boyunca ritmik dokuyu oluşturacaktır. Bu parça noktalı ritimleriyle ikinci vuruşlara gelen aksanlarıyla yeni folia'nın öncüsü olmuştur. Birinci bölümde ikinci vuruşların tamamı süslemeli yazılmıştır. Bu süslemeler noktalı vuruşlardaki aksanın etkisini artırır. Üçüncü bölümde ise bir ritmik öge daha ortaya çıkar. Ritmik öge olarak legatolar ritmi iyice kompleks hale getirir. Bu bölümdeki hemiola'lar şu şekildedir:



Şekil 40: Francesco Corbetta, Folie en g re sol ut-3. bölüm, ölçü: 1-16.

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 45.

Dördüncü bölümün yarısı legatolu punteado stilde, diğer yarısı ise rasgueado stildedir. Bu bölümde kullanılan on altılık değerlerin ve rasgueado'ların artması, ritmin peşpeşe gelen sekizliklere dönüşmesi ritmik tansiyonu artırır. On beşinci ölçüde tekrar noktalı ritme dönülmektedir.

Doku: Parça rasgueado blok akorlar ve punteado stilin karışımından oluşmaktadır. Süslemeler ve legatolar da dokunun elementleridir. Birinci ve ikinci bölümde rasgueado akorlar, üçüncü bölümde punteado sesler ağırlıklıdır. Son bölümün ilk yarısı punteado, ikinci yarısı rasgueado stilin yoğunluğunu taşımaktadır.

Corbetta'nın 1671 tarihli bu folia'sının en önemli özelliği geç folia'ya yol açmış olmasıdır. Geç folia'nın en önemli özellikleri şunlardır:

1-İkinci vuruşlar aksanlıdır.

2-Melodi tek nota tekrarları eğilimindedir.

3-İlk aksan I. derece akoru üzerinedir(erken folia'da V. derece akoru üzerinedir).

4-Bölümlerin ölçü sayıları ve armonik kalıp kesinleşmiştir.

Corbetta'nın bu folia'sı tüm bu özellikleri taşımaktadır. Bu folia 1671 yılında Paris'te basıldı. 1672 yılında ise Jean Baptiste Lully, geç folia'nın ilk örneği kabul edilen "Air des hautbois Les folies d'Espagne"yi besteledi. Lully gitar çalmasını biliyor ve Corbetta'yı yakından takip ediyordu. Yeni folia'nın ilk örneği olan bu eserde Corbetta'nın etkisi nettir. Eserde geç folia'nın akor kalıbı ve melodisi kesinleşmiştir. Bundan sonra folia "folies d'Espagne" adını alır. Bu eserden sonra folia'lar genelde re minör tarzında bestelenmiştir. Form olarak da tema ve çeşitlemeler formuna geçilir.

Jean Baptiste Lully'nin 1672 tarihli geç folia'nın ilk örneği kabul edilen Air des hautbois Les folies d'Espagne adlı eserinin notası:



Şekil 41: Jean Baptiste Lully, Air des hautbois Les folies d'Espagne, ölçü: 1-16.

Hudson, R. *The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne*, (Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982), 88.

4.4. Gaspar Sanz'ın Folia'sının Analizi

4.4.1. Gaspar Sanz

17.yüzyılın ortası-18.yüzyılın başları arasında yaşamış olan İspanyol gitarist ve bestecidir (Strizich. [18.01.2010]). Sanz genç yaşlarında Salamanca'da yaşadı ve ardından İtalya'ya gitti. İtalya'da Christoforo Caresana ve Lali Colista ile müzik çalıştı. İspanya'ya döndüğünde içinde eğitimsel özellikleri olan ve besteleri bulunan "Instruccion de Musica sobre la Guitarre Espanola"yı 1674'de yayınladı. Bu eser üç

kitaptan oluşmaktadır ve 90 parça ihtiva eder. Bu eserlerin çoğu folia, canarios, pavana gibi 17.yüzyılın tipik Barok danslarıdır.

Sanz günümüz dinleyicisinin en iyi bildiği Barok gitar bestecisidir. Joaquin Rodrigo, 1954 yılında Sanz'ın eserlerinden yola çıkarak “Fantasia para un Gentilhombre” adlı Segovia'ya ithaf ettiği bir konçerto bestelemiştir.

4.4.2. Sanz'ın “Instruccion De Musica Sobre La Guitarre Espanola” Adlı Metodu

Sanz'ın kitabının tam adı “Instruccion de musica sobre la guitarre Espanola y methodo de sus primeros endimentos, hasta tanerla con destreza”dır. Bu başlık “İspanyol gitara müzikal giriş ve hünarlı bir çalış için temel metod” anlamına gelmektedir (Sanz. 2006. 14). Metodda Sanz'ın labirent diye adlandırdığı, gitaristlerin farklı tonlardan çalabilmesine olanak sunan iki alfabeto akorlar tablosu bulunmaktadır. İspanyol, İtalyan, Fransız ve İngiliz dansları ve melodileri rasgueado ve punteado stillerde öğretilmektedir. Metod üç bölümden oluşur. Birinci bölüm rasgueado ve punteado stillerde yazılmış danslardan oluşur. İkinci bölümde daha kompleks punteado sololar bulunmaktadır. Üçüncü bölüm ise farklı şekillerde ve tonlarda yazılmış 33 passacales içerir.

Sanz, metodun başında iyi gitar çalabilmek için toplam 19 kural yazmış ve bunları açıklamıştır. Kuralların başlıkları şunlardır:

- 1-Gitara nasıl tel takılır ve bunun önemi nedir?
- 2- Akort
- 3- Perdeler
- 4-İtalyan alfabeto'sunun açıklanması
- 5-Akorların labirentlere yerleştirilmesi
- 6-Labirentte herhangi bir tonda çalabilmek için akorları bulmak.
- 7-Gitarın klavyesinde parmaklar nasıl rahatça hareket edebilir?
- 8-İkinci labirentte en zor akorlar nasıl yaratılabilir?
- 9-Çekerek (*plucking*) çalmanın yolu ve uyarılar
- 10-Sağ elde dikkat edilecekler
- 11-Sol elde dikkat edilecekler
- 12-Tril
- 13-Mordant

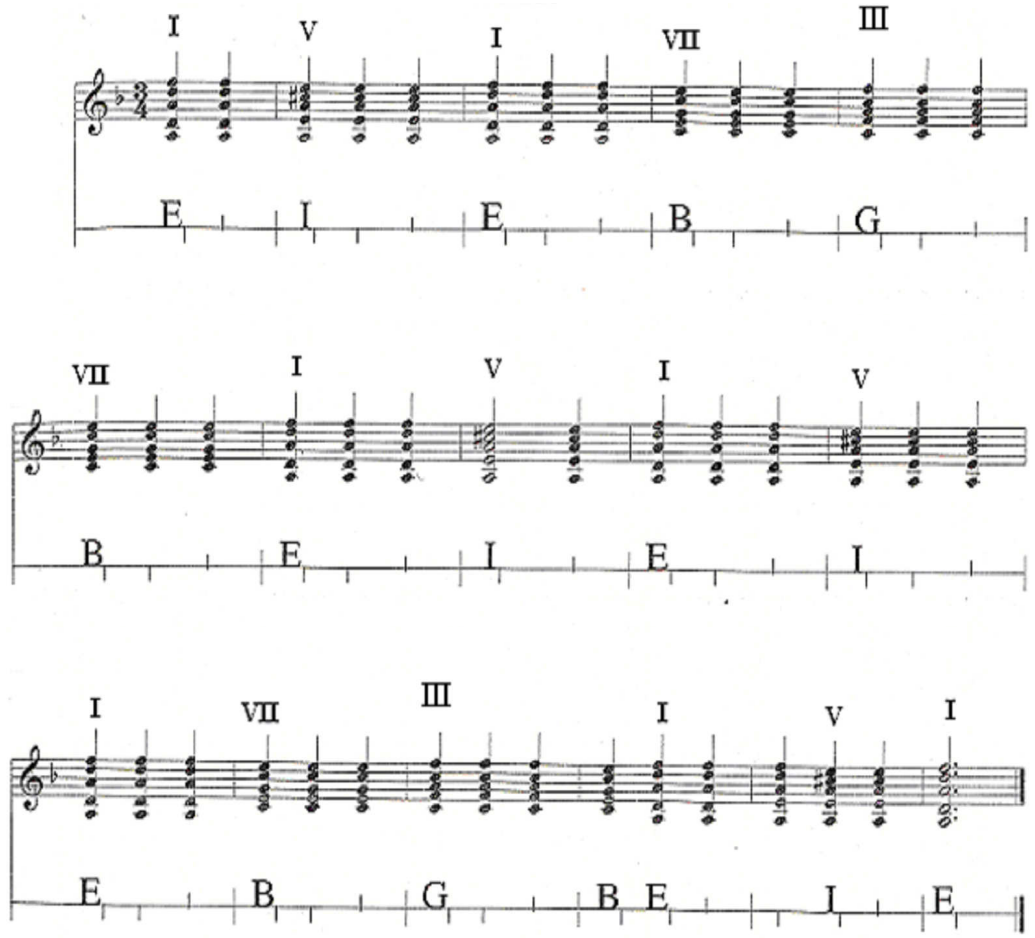
- 14-Tremor (süsleme)
- 15-Extrasino
- 16-Appoggiamento ve Smorsiato
- 17-Arpejler
- 18-Sağ ve sol el pozisyonları
- 19-Ritim çalmak

(Sanz. 2006. 18-25)

Sanz'ın metodunda performans teknikleri ve eser sunumları iç içe geçmiştir. Sanz daha çok punteado stile ilgi göstermiştir. Blok akorların terk edilmesi, zarif süslemeler yapmaya imkan sağlamıştır. Sanz'ın müziği Fransız gitaristlerin bestelerine kontrasttır. Fransız gitaristler daha çok saray müziğini yansıtırırken, Sanz popüler danslara yöneldi. Kitabındaki eserler tonalite olarak la ve re merkezleri üzerine kurulmuştur.

4.4.3. Gaspar Sanz'ın Folias'ının Analizi

Sanz "Instruccion de Musica sobre la Guitarre Espanola" adlı kitabında folias dansını alfabeto akorlarla gösterir. Bu şemada akor kalıbı Lully'nin yeni folia'sıyla aynıdır. Parça Lully'nin folia'sından iki yıl sonra, 1674 yılında bestelenmiştir. Gaspar Sanz'ın metodunda gösterilen folia kalıbı akor derecelendirmeleriyle şu şekildedir:



Şekil 42: Gaspar Sanz, Folia Akor Kalıbı

Sanz, G. *The Complete Works of Gaspar Sanz Volume 1, Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Espanola*, (New York: Amsco Publications, 2006), 39.

Sanz'ın folias kalıbı Corbetta'nın folia'larına benzer bir biçimde iki vuruş eksik ölçüyle başlamaktadır. 14. ve 15. ölçüler dışında her ölçüde tek akor bulunmaktadır.

Sanz'ın folias'ı gitarda yeni folia'nın ilk örneği kabul edilebilir. Çünkü Lully'nin folia akor kalıbı net olarak ilk kez uygulanmıştır.

Form : Parça her biri 16 ölçü olan dört çeşitlemeden oluşur. Form olarak bölümlü çeşitleme tarzındadır. Bu bakımdan geç folia özelliği gösterir. 16. ölçünün birinci vuruşundaki re minör akoru ile birinci çeşitleme biter. Diğer iki vuruştaki melodik sesler ikinci çeşitlemeye aittir. Bu iki vuruş eksik ölçü olarak duyulur. Diğer çeşitlemelerde böyle bir durum yoktur.

Gaspar Sanz'ın Folia'sında temadan ikinci bölüme geçişteki ritmik bölünme şu şekildedir:



Şekil 43: Gaspar Sanz, Folias, ölçü:16-18.

Armoni: Yeni folia'nın fiks akor kalıbı tüm parçada uygulanmıştır. Parça bu kalıp üzerine yazılmıştır.

Gaspar Sanz'ın Folias temasının akor derecelendirmesi nota üzerinde şu şekildedir:



Şekil 44: Gaspar Sanz, Folias, ölçü:1-16.

Bütün parça boyunca çoğunlukla ölçü başlarındaki baslar akorların birinci seslerinden oluşur.

Melodi: Sanz, Lully'nin fiks bir tema haline getirdiği yeni folia melodisini kullanmamıştır. Yeni folia'nın melodi karakteri tekrar eden tek notalardır. Sanz'ın folias'ının hiçbir yerinde böyle bir karakter yoktur. Parçanın tonu yeni folia'da hemen hemen fiks hale gelen re minördür.

Ritim: Sanz, folias'da parçanın genel karakteri haline getirmese de noktalı ritimler kullanmıştır. Noktalı ritimler Fransız üslubunu çağırıştırır. Ancak noktalı notalar geç

folia'nın özelliği olan ikinci vuruşa gelmemiştir. Tersine, birinci vuruşların noktalı olmasıyla aksan ölçü başlarına gelir. İkinci ve üçüncü bölümlerde, sekizlik vuruşlarla tempo hızlanır. Son bölüm ise tamamen peşpeşe gelen sekizliklerden oluşmaktadır. Ayrıca bu bölümün başında, bölümü hızlı çal anlamına gelen “esta glosada toda se corre” ibaresi bulunmaktadır. Son bölüm hemiola'lardan oluşur.

Doku: Ölçü başlarında akorlarla ve tonik baslarla yapılan vurgular her ne kadar eski blok akorları çağrıştır da, doku parçanın genelinde polifoniktir. Polifoni genelde iki partilidir. Birinci bölümde bir partide uzayan ses gelince, diğer parti hareketlenir. Bas partisi bu bölümde genelde hareketsizdir. İkinci bölümde bas ve melodi partileri dengelidir.

Parçada her iki partide de bolca süsleme kullanılması Fransız stiline, Corbetta'nın ve Lully'nin yeni folia'sının etkisidir. Birinci bölümde altı tril kullanılmıştır. Bu bölümde bütün triller birinci vuruşlara gelir. İkinci bölümde altı tril, dört mordant ve üç vibrato süsleme olarak kullanılmıştır. 17, 21, 25 ve 26. ölçülerde çift süsleme bulunur. Üçüncü bölümde üç tril, üç mordant ve üç vibrato bulunmaktadır. Bu bölümde süslemeler üçüncü vuruşa gelmektedir. Son bölümde ise hiç süsleme kullanılmamıştır. Bu bölümde geç folia çeşitlemelerinde sıkça görülen ritmin katlanması, hızlanması ve peş peşe gelen sekizlikler vardır. İtalyan Barok tarzına uygun süslemesiz bir doku bulunmaktadır.

5. KLASİK DÖNEMDE ALTI TEK TELLİ KLASİK GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLIA ÇEŞİTLEMELERİ

5.1. Altı Tek Telli Klasik Gitarın Performans Teknikleri

5.1.1. Beş Çift Telli Barok Gitardan, Altı Tek Telli Klasik Gitar Geçiş

Beş çift telli Barok gitar, Klasik dönemden başlayarak etkisini kaybetmiş, o dönemde geri planda kalmıştır. 18. yüzyılın ortalarından itibaren farklı bir gitar popüler olmaya başlamıştır. Çift telli gitarlar arka plana gitmiş, altı tek telli gitar daha çok çalınır olmuştur. Bu gelişimin gitar tarihindeki en önemli değişim olduğu söylenebilir. Günümüzün modern gitarı da altı tek telli bir gitardır. Ancak günümüzdeki modern gitar, 19. yüzyılın klasik gitarından daha büyüktür. Modern gitarın tel boyu 65cm, altı tek telli klasik gitarın tel boyu ise 63cm'dir. Müzikolog Graham Wade "A Concise History of the Classic Guitar" adlı kitabında altı tek telli klasik gitarın beş çift telli Barok gitarın altere edilmiş bir şekli olmadığını belirtir (Wade, 2001, 61).

18.yüzyılın sonlarına doğru el sanatları loncalarının zayıflaması, daha yenilikçi ve özgür çalışmalara yol açtı. Gitar yapımcıları da bazen maliyeti yüksek olabilen deneysel çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 18.yüzyılda, İspanya'da sosyal değişimler gitar yapımına da yansır. Gitardaki en önemli buluşlardan biri ön tahtanın altına yerleştirilen yelpaze şeklindeki fan desteği olmuştur. Bu sistem gitarın rezonansını artırır. Fan desteği ilk kez Sevilla'da yaşayan gitar yapımcısı Francisco Sanquiao tarafından uygulanmıştır (Wade, 2001, 62). Böylece gitarın ön tahtası daha sağlam olmuş ve ses gürlüğü artmıştır.

Beş çift telli gitardan, altı tek telli gitara geçiş sürecinde birçok çeşit gitar çalınır olmuştur. Bu çeşitlilik hem gitarın formu, hem de tel sayıları açısından ele alınabilir. Ancak bu sürecin sonunda altı tek telli gitar ön plana çıkar ve tarihsel olarak 19.yüzyılın gitarı olarak kabul edilir. Bu gitar sadece Avrupa'da değil, Amerika kıtasında da yaygınlaşmıştır. Çift telli gitarlar ise tümüyle yok olmamışlar, özellikle şarkı eşliklerinde kullanılmıştır.

Gitarın bu geçiş döneminde teller açısından incelendiğinde dört çeşit gitar kullanılmıştır.

1- Beş ift telli gitar

2- Altı ift telli gitar

3- Beş tek telli gitar

4- Altı tek telli gitar

(Savino, 1997, 195-196)

Bu dönemdeki gitarlar fan desteği olup olmadığına göre de çeşitlenebilir. Ayrıca altıdan fazla telli gitarlar da üretilmiştir. Bunlar içinde en çok yedi, sekiz ve on telli gitarlar önemlidir. Sıra dışı bir gitar olarak “lyre nouvelle” gitar ve arp karışımı bir çalgı olarak etkili olmuş, Fernando Sor bu çalgıyı kullanmıştır. Bu algı Yunan lirine benzeyen bir şekilde bir sapın altında ve üstünde çok sayıda tellerle dizayn edilmiştir.

Lyre nouvelle, beş çift telli gitardan altı çift telli gitara geçişte önemli rol oynamıştır (Tyler, Sparks, 2002, 210).

İşpanyol gitar yapımcısı Francisco Sanquio 1750’lerde ilk altı tek telli gitarını yaptı. Bu çeşit gitar 1770’lerde İşpanya ve Güney Amerika’da kullanılmıştır. 1780’lerde ise Fransa ve İşpanya’da birçok yapımcı altı tek telli gitarlar yapmaya başlar. İtalya ise altı tek telli gitarın yapımı ve kullanımında giderek ön plana çıkmıştır (Savino, 1997, 199).

Altı tek telli klasik gitar giderek standartlaştı. Teller, günümüzde de kullanılan şu akort düzenine ulaşmıştır:

6. tel mi

5. tel la

4. tel re

3. tel sol

2. tel si

1.tel mi

Altı tek telli gitarın diğer yenilikleri şunlardır:

Gitara akort kulakçıkları ve köprüler ilave edilmiştir.

Barok gitardaki hareket edebilen perdelerin yerine, sabit perdeler standart hale gelmiştir.

Gitarın yapımında kullanılan malzemeler de giderek standartlaşmıştır.

Bütün bu gelişmelerle birlikte tablatura yazısından, porteye yazılan standart notasyona geçilmiştir.

5.1.2. Altı Tek Telli Klasik Gitarın Çift Telli Gitarlara Olan Avantajları

Altı tek telli klasik gitarın, Klasik ve Romantik dönem müziklerini icra etmekte daha uygun olduğu söylenebilir. Barok gitarın ritim çalgısal tınısı, dans müziğinin daha etkili olduğu Barok dönemdeki eserleri icra etmek bakımından daha uygundur. Altı çift telli klasik gitar ise, Klasik dönemin homofonik tarzını icra etmek açısından uygunluk sağlamıştır.

Fernando Sor, Dionisio Aguado, Antoine Lemoine gibi dönem gitaristlerinin görüşlerini de göz önünde bulundurarak tek telli gitarın avantajlarını şöyle sıralayabiliriz:

- 1-Gitarın klavyesi boyunca unison tınlayacak çift tel bulmak çok zordur.
- 2-Çift telli gitarlarda geleneksel olarak kullanılan chanterelle telinden (tek tel) diğer tellere geçiş durumlarında düzensiz tınlamalar söz konusudur.
- 3-Gitarın üst tellerinin oktav akort edilmesi durumlarında bas seslerin duyulması zorlaşır.
- 4-Teknik olarak tek telin kavranması, çift telin kavranmasından daha kolaydır.
- 5-Çift telin tek telden daha çok ses çıkaracağını düşünmek hatadır. Çünkü ses gürlüğü telin titreşim süresiyle ilgilidir ve tek tel, çift tele göre daha avantajlıdır.
- 6-Tek telle çalmak hız açısından daha avantajlıdır.
- 7-Çift teli tam olarak aynı anda çalmak neredeyse imkansızdır. İlk telin sesi daha çok çıkar. Bundan dolayı çalarken ikinci tel arkadan işitilerek melodiyi bozar. İki tel birbirleriyle zıt bir ilişkiye girer. Tek tel melodik çalım için çok daha iyi tınlar.

5.1.3. Altı Tek Telli Klasik Gitar İçin Yazılmış Metotlar

Bu dönemin gitarist-bestecilerinin önemli bir özelliği gitar eğitimine yazdıkları metot ve etütlerle yapmış oldukları katkılardır. Mauro Giuliani metot yazmasa da, çok sayıda etüt yazmış ve bu etütlere eklediği notlarla da açıklama sağlamıştır. Altı tek telli gitar için yazılmış olan önemli metotlar şunlardır:

- 1- Federico Moretti (1760-1839) Prencipios para tocar la guitarra de seis ordenes (Paris, 1799)

- 2- Ferdinando Carulli (1770-1841) Methode complete pour guitarre op. 27 (Paris,1820)
- 3- Dionisio Aguado (1784-1849) Escuela de guitarra (Madrid, 1825)
- 4- Fernando Sor (1778-1839) Methode pour la guitarre (Paris 1830)
- 5- Matteo Carcassi (1792-1853) Guitarre Methode (Paris 1836)

5.1.4. 19. Yüzyılın İlk Yarısında Altı Tek Telli Klasik Gitar İçin Beste Yapan Önemli Gitarist-Besteciler

19.yüzyılın ilk yarısında altı tek telli klasik gitar için beste yapan önemli gitarist-besteciler şunlardır:

- 1-Federico Moretti (İtalya, 1760-1839)
- 2- François de Fossa (Fransa, 1775-1849)
- 3- Joseph Küffner (Almanya, 1779-1856)
- 4- Jose Broca (İspanya, 1805-1882)
- 5- Antonio Cano (İspanya, 1811-1897)
- 6- Fernando Carulli (İtalya, 1770-1841)
- 7- Fernando Sor (İspanya, 1778-1839)
- 8- Mauro Giuliani (İtalya, 1781-1829)
- 9- Nicola Paganini (İtalya, 1782-1840)
- 10- Dionisio Aguado (İspanya, 1784-1849)
- 11- Luigi Legnani (İtalya, 1790-1877)
- 12- Mateo Carcassi (İtalya, 1792- 1853)

5.1.5. 18. Yüzyılın İkinci Yarısında Altı Çift Telli Gitar İçin Yazılmış Folia'lar

1700-1750 yılları arasında folia popülerlik açısından zirveye çıkmıştır. 1750 sonrasında ise beş çift telli Barok gitar popülerliğini yitirdi. Yeni dönemde altı çift telli gitar için yazılan folia çeşitlendirmeleri daha çok gitar metotlarının içerisinde ve eğitimsel amaç için kullanılır olmuştur. Bu tarz folia'lar da çeşitlendirmeler sabit folia akor kalıpları üzerine ve genelde arpej değişimleriyle gerçekleşir. Bu dönemde yazılan folia'lar eğitimsel amaç ve "batteries" denilen sürekli arpejlerin kullanımı açısından altı tek telli klasik gitar müziğine öncü olmuşturlar. İkinci bir perspektif olarak bu folia'ların gitar repertuarında Barok ve Klasik dönemler arasında bir geçiş sağladıkları söylenebilir.

Giacomo Merchi'nin 1761 yılında yayınladığı “La Guide des Ecoliers de Guitarre” adlı metodunda “Folies d’Espagne” başlığıyla tema ve otuz çeşitlemeden oluşan bir parça bulunmaktadır. Parçadaki her bir çeşitleme değişik arpej formüllerini içerir. Böylece gitar öğrencileri değişik arpej kalıplarını öğrenmekteydiler. Merchi bu eser çalınırken sağ elde sadece p, i, m parmaklarının kullanılması istenmekteydi. Üst dört tel p ile çalınırken, ikinci ve birinci teller m parmağıyla icra ediliyordu.

Benzer bir şekilde Pierre Joseph Buillon, 1781 yılında yayınladığı metodunda folia çeşitlemelerine yer vermiştir. “Nouvelle Methode Courte et Facile Pour la Guitarra” adlı bu metottaki “Folies d’Espagne” 32 arpej çeşitlemesi içerir.

Antonie Bailleux’un 1773 yılında bestelediği Folies de’Espagne adlı parçada da benzer mantıkla çeşitlemeler yapılmıştır.

5.1.6. Federico Moretti’nin, Gitarda Homofonik Tarza ve Porte Notasyona Geçişteki Rolü

İtalyan gitarist-besteci Federico Moretti askerlik görevi dolayısıyla İspanya’da bulunmuştur. Fernando Sor ve Dionisio Aguado, Moretti’nin kendileri üzerindeki etkisini açıkça belirtmiştir. (Tyler, Sparks, 2002, 234). Moretti’den önce gitar müziği tablatura notasyonuna yazılmaktaydı. Moretti ilk kez gitarda porte notasyonu denedi. Bu tarz notasyonda farklı partileri (genelde iki ya da üç parti) ayırmak mümkün oldu.

Yeni notasyonla gitar müziğinde notaların değerleri tam olarak belirtilebiliyordu. Moretti gitarı yeni bir anlayışla çalmaktaydı. Melodi ve eşlik olarak homofonik bir tarz olan bu yeni yaklaşım, bu notasyonla tam olarak uyuştu. En çok kullanılan şekli melodi ve arpej eşliği olan bu tarz, genişletilerek melodi, eşlik ve bas olarak da düşünülebilir.

Moretti başlangıçta gitarı bir eşlik çalgısı olarak düşünmüştür. Bu anlayışa göre gitarla eşlik müziği çalmak, solo çalgı müziği çalmaktan daha uygundur. Moretti gitaristlere melodiyi keman, viyola ya da flütün çaldığı parçalara eşlik eden İtalyan gitaristleri örnek almalarını tavsiye etmiştir. Bu anlayış gitarda bas ve armoniyi birlikte çalma becerisini geliştirmiştir.

Sor, Aguado ve çağdaşları altı tek telli gitarda solo çalma olanaklarını keşfetmeye çalışmışlardır. Moretti’nin başlattığı gitarda porte nota yazımını Sor ve Giuliani mükemmel bir hale getirmiştir. Sor, partileri ayrı ayrı yazım tekniğini oluşturdu.

Nota yazımında ki esaslardan biri de gitar müziğinin doğasına, doğru yansıtılabilmektir.

5.1.7. 19. Yüzyılın İlk Yarısında Tema ve Çeşitlemeler

19. yüzyılın başlarında Viyana’da tema ve çeşitlemeler tüm besteleme çeşitleri içinde en ön planda olanıydı. Müzisyenlerin kafalarındaki çeşitleme düşüncesi hem besteleme, hem de doğaçlama olarak şekillenmişti. Kolaratur soprano şarkıları çeşitleme tekniğiyle doğaçlıyordu. Viyana’daki çeşitlemelerin bu derece moda olması “variation mania” (çeşitleme çılgınlığı) olarak adlandırılmıştır.

Fernando Sor, Mauro Giuliani gibi Viyana’da bulunmuş gitarist-besteciler bu durumdan fazlasıyla etkilenmiş ve çok sayıda çeşitleme bestelemişler. Bu dönemde gitar için yazılmış çeşitlemeler genelde Viyana klasiklerinin, özellikle Haydn ve Mozart’ın çeşitlemelerinin etkisindedir.

5.1.8. Altı Tek Telli Klasik Gitarın Performans Teknikleri

Altı tek telli klasik gitarın günümüz modern klasik gitarına göre daha küçük ve ses gürlüğünün daha az olması performans teknikleri açısından önemlidir. Oturuş pozisyonu, sağ ve sol el teknikleri bu bağlamda değişir. Bu durum da, altı tek telli klasik gitar için yazılmış olan müzikleri anlama açısından önemlidir. Bu bölümde altı tek telli klasik gitarın genel performans tekniklerini inceledikten sonra Sor ve Giuliani’nin folia çeşitlemelerini analiz ederken bestecilerin kendi performans teknikleri anlayışları da analiz edilecektir.

5.1.8.1. Çalma Pozisyonu

Altı tek telli klasik gitarın çalma pozisyonları şu şekildedir:

- 1-Gitarın alt tarafı sağ dizin üstündedir.
- 2-Sol omuz biraz daha yüksek pozisyonudadır
- 3-Gitarın klavyesi avucun içinde değildir. Onun yerine sap, baş parmak ve işaret parmağıyla sıkıştırılır.
- 4-Sol elin parmakları teller üzerinde hafif kıvrık olarak durur. Bu pozisyon parmakların daha iyi hazırlanmasını ve basılmasını sağlar.
- 5-Sağ kol gitarın üst köşesinde durur.

6-Sağ el tellere yatay bir paralellik içindedir. Bu durumda tırnakla çalmak uygun olmaz.

7-Sağ elin küçük parmağı ve yüzük parmağı ön tahtanın üzerinde, köprüyle orta deliğin (gülün) tam ortasında olmalıdır. Bu pozisyon gitariste zarafet ve denge sağlar. Böylece az eforla yorulmadan çalmak mümkün olur (Tyler, Sparks, 2002, 260).

Gitarın çalma pozisyonu gitaristin tekniğini ve performansını, dolayısıyla da ortaya çıkacak olan müzikaliteyi etkiler. Altı tek telli gitarın, günümüz gitarından daha küçük olması tırnaksız çalınması ve küçük parmağın gitara dayalı olarak sağ elin yatay hareketlerini kısıtlaması ortaya çıkabilecek müzikler hakkında bazı ipuçları vermektedir. Günümüzde bu dönem gitar müziğinin uzmanı olan yorumcuların (David Starobin, Richard Sovino gibi) performansları dinlenildiğinde, modern gitara göre daha küçük bir ses hacmi, ancak daha akıcı bir performans söz konusudur. Bu dönem performanslarında tirando (çekerek) vuruşlar kullanılır. Apoyando (yaslayarak) vuruşlar çalmak ise böyle bir gitar ve pozisyonla neredeyse olanaksızdır. Tırnaksız çalım ise tırnaklı çalım göre daha az metalik ses oluşturur. Dionisio Aguado gitarı tırnakla çalmasına rağmen Fernando Sor'u dinledikten sonra öz eleştiri yapmış ve "Gitara tekrar başlasaydım tırnaksız çalardım." demiştir (Sor, 1995, 17).

Fernando Sor tırnakla çalmanın ses hacminde küçük bir artış sağladığını ancak piano pasajların hiçbir zaman şarkılanamadığı ve fortelerin yeterince dolu olmadığını söylemiştir (Sor, 1995, 17).

5.1.8.2. Sağ El

Bu dönemde sağ elde tırnak kullanan çok az gitarist vardır. Bunların en önemlisi Dionisio Aguado'dur. Fernando Sor'un tırnağa kesin olarak karşı olduğunu biliyoruz. Mauro Giuliani'nin ise tırnak kullanıp kullanmadığıyla ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak hızlı arpejlere dayalı yazım stili, küçük parmağını gitara dayamaması gibi bazı ipuçları değerlendirilirse tırnak kullanmış olabileceği olasılığı yüksektir.

Tırnakla çalmak daha sert, daha güçlü ve metalik ses çıkmasına yol açar. Doğal olarak bu durum tırnağın şekli, uzunluğu ve vuruş açılarıyla da yakından ilgilidir. Günümüz gitaristleri gerek solo gerek orkestra olarak çalarken büyük konser salonlarında çalma durumundadırlar. Fernando Sor ise gitar ve orkestra için eser

yazmamıştır. Gitar için yazdığı tüm eserler solo ve düo içindir. Bundan dolayı güçlü ses ihtiyacı duymamış olabilir. Ancak Giuliani Viyana’da büyük konser salonlarında çalmış, ayrıca iki gitar konçertosu bestelemiştir. Piyano, flüt ve keman çalgılarıyla düo konserler de gerçekleştirmiştir.

Fernando Sor, gam pasajlarında legatolar kullanmıştır. Giuliani ise çok sayıda hızlı ve legatosuz pasajlar yazmıştır. Bu pasajlarda tırnak kullanımı daha uygundur.

Sağ elde önemli bir konu da parmakların kullanımıdır. Bu dönem gitaristleri genelde (özellikle arpejlerde) üst üç, ya da dört teli p ile, ikinci teli m, birinci teli i ile çalmışlardır. Zorunlu yerlerde ise a parmağı da kullanılabilir. Akorlarda bazen baş parmakla (diğer parmakla birlikte) iki ya da daha fazla tel aynı anda çalınabilir.

5.1.8.3. Sol El

Beş tek telli klasik gitarda sol el tekniği günümüz gitar tekniğine yakındır. Farklı olarak baş parmak daha yukarıdadır. Günümüz akustik ve caz gitaristlerinin benzeri şekilde, baş parmakla üst tellere basılabilir. Bunun nedeni klavyenin darlığının icraya sağladığı olanaktır. Fernando Sor ise bu tekniğe karşı çıkmıştır. Sor, sol el tekniğinde bolca legato kullanmıştır. Bunun nedeni ise Barok lavtacılara benzer bir şekilde bağlı (legato) bir ses duyumu elde etme düşüncesidir.

5.1.8.4. Süslemeler

Tirade: Bu teknikle sol elde, sağ elin yardımı olmadan aşağı çekme hareketi yapılır. Aşağıda bir tirade örneği verilmiştir.



Şekil 45: Tirade Süslemesi Örneği

Tyler, J., Sparks, P. **The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era**, (New York: Oxford University Press, 2002), 265.

Chute: Bu teknikle iki, üç ya da dört yükselen nota sadece ilk nota sağ elle çalınarak gerçekleştirilir. Diğer notalar sol elle tele vurularak elde edilir.

Aşağıda chute süslemesi örnekleri verilmiştir.



Şekil 46: Chute Süslemesi Örnekleri

Tyler, J., Sparks, P. **The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era**, (New York: Oxford University Press, 2002), 265.

Martellement: Üç notalık olan bu süslemeler mordente eşittir. Aşağıda martellement süslemesi örnekleri verilmiştir.



Şekil 47: Martellement Süslemesi Örnekleri

Tyler, J., Sparks, P. **The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era**, (New York: Oxford University Press, 2002), 266.

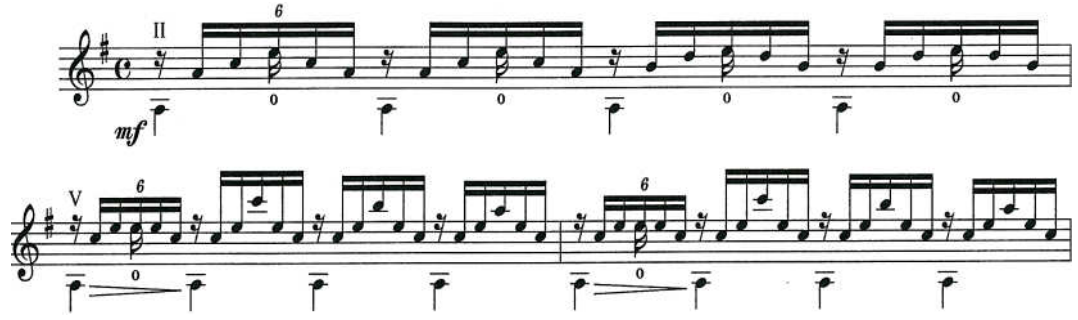
Tril: Bir notayla tam ya da yarım ton üstündeki notayı birbiri ardına ve titrercesine çalarak uygulanan bir süsleme tekniğidir. Bu dönem trilleri tek ya da iki telde icra edilebilir.

Bu dönemde altı tek telli klasik gitar için yazılan süslemelerde performans teknikleri açısından en önemli nokta, süslemelerin değerini asıl notanın içinden alması gereğidir.

Bare: Sol elin işaret parmağıyla bir perdeye basarak birden çok sesi çalma tekniğidir. Yarım barede üç tel, tam barede altı tel birden basılır. Ancak iki, dört ve beş tele de bare basılabilir.

Batteries: Arpejlerin ritmik ve sürekli olarak ardı ardına çalınmasıdır. Eğitimsel amaçlı folia'larda kullanılan temel çeşitleme tekniğidir. Bu tarz çeşitlemelerde akorlar sabit, arpej formülleri değişkendir. Böylece değişik ses duyumları elde edilir.

Mauro Giuliani'nin opus 48, etüt 12'sindeki arpejler batteries tarzındadır.



Şekil 48: Mauro Giuliani, Esercizio Opus 48, No 12, ölçü:1-3.

Tyler, J., Sparks, P. *The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era*, (New York: Oxford University Press, 2002), 266.

5.1.9. 19.Yüzyılın İlk Yarısında Altı Tek Telli Gitar İçin Yazılmış Folia Çeşitlemeleri

19.yüzyılın başlarında altı tek telli gitarın ön plana çıkmasının da etkisiyle, folia çeşitlemelerinin konser parçaları olarak da kullanıldığı bir döneme girildiği görülmektedir. Bu dönemin gitarist-bestecileri gitarın Klasik dönem repertuarının eksikliğini doldurmak için de çaba göstermişlerdir. Çağdaşları Schubert, Schumann, Brahms gibi Klasik döneme dönük Romantik dönem bestecileridir. Bu dönemde yazılmış olan en önemli folia varyasyonları şunlardır:

- 1-Mauro Giuliani: Op. 45 Six Variations on Folies d'Espagne, G (1814)
- 2- Fernando Sor: Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet Op. 15 a (1821-1825)
- 3- Francois de Fossa: Fantasie on "Les Folies d'Espagne Op.12 (1829)

5.2. Fernando Sor'un "Les Folies D'Espagne"sinin Analizi

5.2.1. Fernando Sor

Katalan gitarist-besteci olan Sor 1778'de Barcelona'da doğdu, 1839'da Paris'te öldü (Jeffery,[10.10.2010]). Gitar tarihinin en önemli besteci-gitaristlerinden bir olduğu kabul edilmektedir. Sor müzik eğitimine şarkı, armoni ve kontrpuan eğitimi alarak başladı. 19 yaşında ilk operasını bestelemiştir. Moretti'nin bazı gitar parçalarını dinleyince gitarın asıl çalgısı olmasına karar verdi. Sor, Fransız devrimi ideallerine hayrandı. 1813'de İspanya'yı terk edip Paris'e yerleşmiştir. 1815-23 arası Londra'da yaşamıştır. 1823-24 arası ise Rusya'da yaşamıştır. Ardından da 1827-28'de tekrar Paris'te bulunmuştur (Summerfield, 2002, 277-279).

Sor 1799-1808 yılları arasında Madrid’de yaşamıştı. Bu süreç içerisinde senfoniler, yaylı çalgılar kuartetleri, gitar ve piyano eşlikli şarkılar bestelemiştir. Böylece gitara, çalgının sınırlarının ötesinde bir perspektiften bakabilme imkanı bulmuştur.

Sor gitar tarihinin ilk konsertistlerinden biri olarak, döneminde çok ünlenmiştir. Gitar için bestelediği 65’in üzerindeki eseri gitar repertuarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Sor, Moretti’den gitarın bir eşlik çalgısı olmasının ötesinde, melodi ve eşliği aynı anda çalabilen bir solo çalgı olabilmelerini öğrendi. Ayrıca Haydn ve Mozart’ın Klasik dönem stilistik özelliklerini eserlerinde kullanmıştır. Yazmış olduğu gitar metodunun birçok kaynakta gitar tarihinin en önemli metodu olduğu belirtilir (Jeffery,[10.10.2010]). Sor’un opus numarası olan 63 gitar eseri vardır. Opus numarası olmayan ise dokuz eseri bulunmaktadır. Bunun dışında bu dönemde gitarla yakın ilişkisi bulunan lyre nouvelle için yazılmış üç eseri bulunmaktadır. Müzikolog ve gitarist Brain Jeffery, Sor’un tüm gitar eserlerini dokuz cilt halinde Tacca Editions’tan yayınlamıştır. Bu kitaplardan 1-7 arası Sor’un gitar sololarını, 8 ve 9 ise gitar düolarını içerir.

5.2.2. Fernando Sor’un Gitar Metodundaki Teknik Anlayışı

Sor’un metodu ilk olarak 1830’da Paris’te “Methode pour la Guitarre” başlığıyla basıldı. Sor, metodunda gitar tekniği, armoni, matematik, sonorite, kompozisyon gibi geniş bir alandan bakarak, yeni bir anlayışı getirmiştir. Ayrıca o dönemdeki gitar yapımı ve lütiyelerle ilgili bölümler de bulunmaktadır.

Sor metodunda gitar için yazılmış egzersizlerin, yazılı açıklamalardan daha fazla olmasını hiçbir zaman düşünmediğini belirtir (Sor, 1995, 45). Ona göre yazılı metotların çoğunda grubetto, portamento, trill gibi teknik beceri isteyen konularda yazılmış egzersizlerle bunların üzerinden gelinebilmesi amaçlanmaktadır. Müzikal egzersizler öğrenciye ne yapacağını söyler. Yazılı açıklamalar ise nasıl yapılacağını anlatır. Sor, metodunda kendi gitar müziğinin tüm temel prensiplerini yazdığını söyler (Sor, 1995, 46).

Sor’un metodunun içeriğindeki önemli başlıklar şunlardır:

1-Giriş

2-Akorlar, çevrimleri ve türetilmeleri

3-Gitar yapımı ve seçimi

- 4-Gitarı tutuş pozisyonları
- 5-Sağ el
- 6-Sol el
- 7-Gitarın telleri ve akortu
- 8-Ton üretiminde kalite
- 9-Gitarda korno, trompet ve obua taklitleri
- 10-Susturulan sesler (staccato'lar)
- 11-Gitarın klavyesi, açık teller ve perdelerin bilgisi
- 12-Gitarın klavyesi boyunca parmakların kullanımı (duate)
- 13-Alberti basları (batteries)
- 14-Sağ elin hareketleri ve sol dirseğin pozisyonu
- 15-Üçlüler, doğaları ve duate'leri
- 16-Majör ve minör altılılar
- 17-Üçlüler ve altılılar teorisine bir yaklaşım
- 18-Melodi bağlamında sol elde duateleme
- 19-Melodi bağlamında sağ el duateleme
- 20-Armonik sesler
- 21-Hint morinbosu ya da Arap morinbosu
- 22-Piyano ve gitar için eşlik
- 23-Eksik yedili akoru, çevrimleri ve türemeleri
- 24-Sağ elin yüzük parmağının kullanımı
- 25-Sonuç

Sor'un metodundaki içerikte teknik, gitar ve tel seçimi, çalgının çok yönlü çalınması gibi tüm metotlarda olabilecek konuların dışında yeni iki anlayışın ortaya çıktığı görülmektedir.

1-Küçük bir orkestra olarak gitar

2- Üçlü ve altılı aralıklara dayalı bir armonik sistemle gitara yeni bir yaklaşım

Sor, metodunun girişinde armoni ve kontrpuan bildiğini, akorların doğası ve gelişimi çevrimleri ile ilgilendiğini belirtir. Partilerden birinde melodi varken diğer partilerde ağır bir gelişim gösterilmesini amaçlamaktadır. Sor, önceleri gitarı bir eşlik çalgısı gibi görmüştür. İyi bir eşlikte de bas ve akorlar iyi kullanılmalıdır (Sor, 1995, 5).

Daha sonraları Federico Moretti'yi dinleyerek melodiye de içeren bir homofonik yaklaşımla gitarın çalınabileceğini görmüştür.

5.2.3. Küçük Bir Orkestra Olarak Gitar

Ludwig van Beethoven'ın gitar için “küçük bir orkestra” tanımlaması gitarcular arasında yaygın olarak bilinir. Ancak bu çalışmada yapılan araştırmalar sonucu böyle bir kaynağa ulaşamamıştır. 20.yüzyılın en etkili gitaristi denilebilecek olan Andres Segovia da gitarın bu özelliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Gitar, melodi de çalabilen polifonik bir çalgıdır ve çok güçlü renk verme özelliğine sahiptir.

Büyük bir ihtimalle gitarın küçük bir orkestra gibi görünmesi ilk kez Sor'un metodunda ayrıntılı anlatılmıştır. Sor, metodunda gitarla diğer çalgıları taklit etmenin gitarda dışsal bir efekt olmadığını söyler (Sor, 1995, 16). Sor korno, trompet, obua, flüt, arp gibi çalgıların gitarla nasıl taklit edilebileceklerini anlatmaktadır. Bu konuya ilişkin olarak illüzyon kavramını da kullanmıştır. Bu çalgıların taklitlerinde ses renklerini kullanmak ön plandadır. Gitarda ses renkleri iki şekilde elde edilebilir:

1- Gitarın köprüsüyle klavyesinin bittiği yer arasında sağ kolu hareket ettirerek ses renkleri elde edilebilir. Köprüye yakın yerlerden metalik sesler elde edilirken, perdelerin bittiği yerde “sul tasto” olarak da notada gösterilen daha naturel ve boğuk sesler elde edilebilir. Örnek olarak trompet sesi daha metalik olarak düşünülürken, arp sesi ise “sul tasto” olarak icra edilir. Gitarist metalik ve “sul tasto” sesler arasında çok fazla renk elde edebilir.

2-Sağ elde tırnak kullanarak ya da kullanmadan da ses renkleri değişimi sağlanabilir. Arpçılar çalgılarını tırnaksız çaldıklarından, gitarda arp sesi takliti için tırnaksız bir ton daha uygun olacaktır. Sor gitarı tırnaksız çalmasına rağmen, obua efekti elde edebilmek için tırnak uçlarını kullandığını belirtmektedir (Sor, 1995, 17).

Sor flüt efekti elde etmek için gitarın armonik seslerinin kullanılmasını önerir. Çünkü frekans olarak flütün ince seslerine gitarda armonikler sayesinde yaklaşılabılır.

Sor ayrıca farklı çalgıların taklitlerinde stilistik özelliklerden de yararlanmıştır. Staccato ve legato çalım ya da bu çalgıları anımsatacak melodiler gibi.

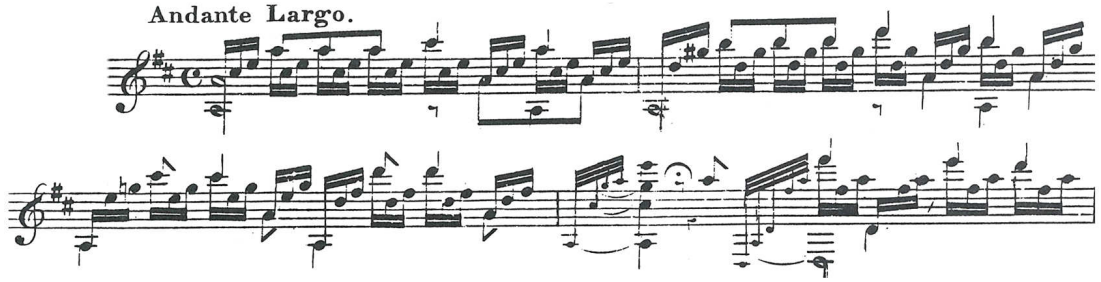
Gitarla trompet taklidi:



Şekil 49: Fernando Sor, Gitarla Trompet Taklidi-Exercise 10, ölçü: 1 ve 2

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar**. (London: Tecla Editions, 1995), I.

Gitarla arp taklidi:



Şekil 50: Fernando Sor, Gitarla Arp Taklidi-Exercise 14, ölçü:1-4.

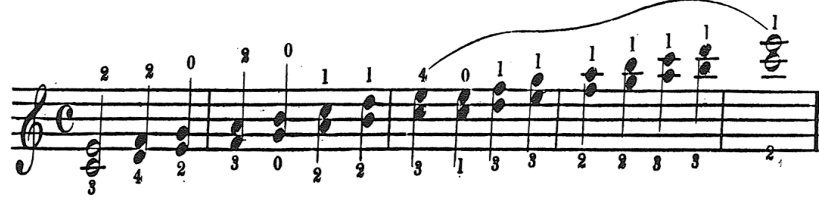
Sor, F., **Method for the Spanish Guitar**. (London: Tecla Editions, 1995), I.

Sor, metodu okuyanlara gitarda diğer çalgıları taklit etmek için çalışmalar yapmalarını önerir. Gitarda bu tarz efektlerin aşırıya kaçmamak şartıyla iyi olacağını belirtir (Sor, 1995, 18). Sor, kendisine gitar nasıl çalınır diye sorulursa, öncelikle orkestra için kompozisyon yapmanın öğrenilmesinin gerektiğini yazmaktadır (Sor, 1995, 21). Orkestra müziği Sor için itici güçtür. Kendisinin en başından, son kompozisyonuna kadar bu yöntemi uyguladığını belirtir. Ardından da kendi parçalarının performansı için önemli bir konuya değinir. Sağ el tekniğinde hiçbir şekilde kemanı taklit etmediğini, staccato ya da legato çalımları ve büyük bir hızı hiçbir şekilde amaçlamadığını belirtir. Sor, melodinin öne çıkmasını önemseydiğini söylemektedir (Sor, 1995, 21).

5.2.4. Üçlü ve Altılı Aralıklara Dayalı Bir Armonik Sistemle Gitara Yeni Bir Yaklaşım

Sor, altı tek telli klasik gitarın boş tellerindeki ses aralıklarını incelemiş ve buradan armonik bir sisteme gitmeye çalışmıştır. Gitarda boş tellerde yukarıdan aşağıya doğru üç tane dörtlü, bir üçlü ve tekrar bir dörtlü aralık bulunmaktadır. Aynı perdedeki tellere basarak benzer aralıklar elde etmek de mümkündür. Dörtlü aralıkların olduğu tellerde basılı telin bir yan perdesine basılırsa majör üçlü, iki yan perdesine basılırsa minör üçlü elde edilmektedir. Üçüncü ve ikinci teller arası majör

üçlüdür. Üçüncü telde bir yan perdeye basarak da bu iki tel arasında minör üçlü elde edilebilir. Sor, bu konuyu 33 no'lu egzersiziyle örneklendirmiştir.



Şekil 51: Fernando Sor, Exercise 33, ölçü:1-5.

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar.** (London: Tecla Editions, 1995), VIII.

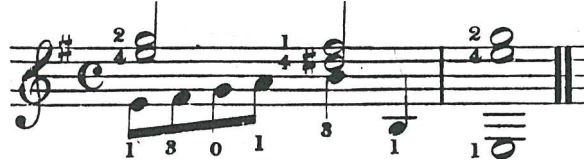
Ayrıca 34-38 no'lu egzersizlerde farklı tonlardan üçlülerle egzersizler yazmıştır. Burada açıkça görülebileceği gibi yeni gitarın (altı tek telli klasik gitar) akort sistemi ve duatelerle düşünme mantığı ön plandadır. Sor, 39 no'lu egzersizinde üçlüleri homofonik tarzda arpejsel akorlarla vermiştir.



Şekil 52: Fernando Sor, Exercise 39, ölçü: 1 ve 2.

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar.** (London: Tecla Editions, 1995), X.

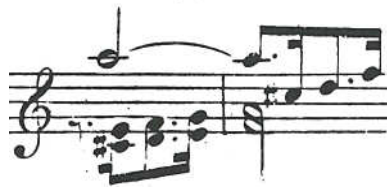
40 no'lu egzersizde üçlüler, gam ve akorlarla birleştirilmiştir.



Şekil 53: Fernando Sor, Exercise 40, ölçü: 1 ve 2.

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar.** (London: Tecla Editions, 1995), X.

41 no'lu egzersizde ise üçlüler bas partisine çıkmış ve noktalı ritimlerle kullanılmış, melodi tiz partide yer almıştır.



Şekil 54: Fernando Sor, Exercise 41, ölçü: 1 ve 2.

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar.** (London: Tecla Editions, 1995), X.

Bu örneklerde açıkça görünen üçlülerin birer armoni ögesi olmasıdır. Sor, bu sistemle notaları düşünmeden, parmakları düşünerek üçlülerle gamların çalınabildiğini, ayrıca bu sistemle elin daha iyi hareket edebildiğini söylemektedir. Bunun için üçlülerle olan formüllerin kafada sabit hale getirilmesi gerekmektedir.

Sor, üçlülerle olan teorisinden sonra gitarda altılıları açıklamaktadır. Her üç sesli akor (triad) en az bir üçlü ya da altılı aralık içerir. Üçlü ve altılı aralıklar akorun majör ya da minör olmasını belirleyen aralıklardır. Dörtlü ve beşli aralıklar majör ve minörlüğü vermezler. Yani, Sor’un üçlülerle ilgili sistemi, altılı aralıklar için de geçerlidir.

Boş teller düşünüldüğünde dördüncü ve ikinci tellerle, üçüncü ve birinci teller arası majör altılıdır. Eğer bu aralıklardaki tellerden üstte olanına birinci parmağı basarsak minör altılı elde ederiz. Üçlülerde olduğu gibi altılılarda da benzer mantıkla gitarın yüksek pozisyonlarında, altılıları perde-parmak ilişkisiyle bulmak mümkündür. Sor, 47. ve 48. egzersizlerinde altılıları örneklemiştir.



Şekil 55: Fernando Sor, Exercise 47, ölçü: 1-3

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar**. (London: Tecla Editions, 1995), X.



Şekil 56: Fernando Sor, Exercise 48, ölçü: 1-4.

Sor, F., **Method for the Spanish Guitar**. (London: Tecla Editions, 1995), X.

Ayrıca sayfa XI-XII’de 1-6. egzersizlerde üçlülerle ilgili gamlar, XIV-XV’de 3-6. egzersizlerde ise altılılarla ilgili küçük egzersizlerle teorisini örneklemiştir. Sayfa 16’daki 7 no’lu egzersizde ise üçlü ve altılıları birlikte kullanmıştır.

Sor “gitar için armoni” başlığıyla bir kitap yazmak istediğini belirtmiş ancak bu kitabı yazamamıştır. Bu metotta konuyla ilgili her şeyi üçlüler ve altılılarla ilgili olarak anlatacağını da söylemiştir (Sor, 1995, 36).

Sor, metodun sonunda bazı orkestral eserleri örnekleyerek gitara nasıl uyarlanacağını gösterir. Burada daraltma yöntemi uygulanmaktadır. Bu bağlamda “küçük bir

orkestra olarak gitar” söylemine daha uygun tabir “minyatür bir orkestra olarak gitar” olabilir. Göstergebilim açısından incelendiğinde bu söylemin mitsel olduğunu öne sürebiliriz. Gerçek anlamıyla gitar bir orkestra değildir, taklit edilen sesler de asılları değildir. Ancak anlatılmak istenen ikinci anlamdır. Gitarın polifonik ve renk zenginliği özelliklerinden yararlanılarak sağlanan yeni bir tür kompozisyon biçimi sözkonusudur.

Sor, metodunda altı tek telli gitarın diğer performans tekniklerine de yer vermiştir. Örneğin egzersiz 22’de verilen üç sesli akorlar 23 formülle alberti bas (batteries) olarak arpejlendirmiştir. Egzersiz 65-70 arası legato teknikleri altı farklı yaklaşımla örneklenir.

Sonuç bölümünde ise 12 madde halinde özetleme yapılmıştır. Bu araştırma açısından, performans teknikleriyle ilgili önemli maddeler şunlardır:

- 1-Müziğin etkisini performansın etkisinden öne çıkart.
- 2-Teknik güçten önde olmalıdır.
- 3-Kuvvetli parmakla çalma olanağı varken zayıf parmağı asla kullanma
- 4-Tutumlu olmak için bare ve geçişler kullanılmalıdır.
- 5-Duateleme bir sanat olarak ele alınmalı ve müziğin akıcılığını hedeflemelidir.
- 6-Nedenselliği öne çıkarın. Rutin hiçbir şeydir.

5.2.5. Fernando Sor’un Gitar Etütlerinde Performans Teknikleri

Fernando Sor’un metodunda ortaya koyduğu yaklaşımı etütlerinde de görmek mümkündür. Sor 24 etüt, 49 ders (lessons) 24 egzersiz bestelemiştir. Opus numaralarına göre bunlar şöyledir:

- Opus 6, 12 etüt
- Opus 29, 12 etüt
- Opus 31, 24 ders
- Opus 35, 24 egzersiz

Bunlardan opus 6 ve opus 29 gitarda virtüozite gerektiren konser etütleri mahiyetindedir. Bu etütler konserlerde çalınmakta ve albüm kayıtları yapılmaktadır. Opus 31 ve opus 35 ise başlangıç seviyesindeki öğrenciler için yazılmış kolay parçalardır.

Gitarist Andres Segovia bu etütlerden 20 tanesini seçerek kendi düzenlemeleriyle bir edisyon haline getirmiştir. Segovia bu edisyona yazdığı yazıda Sor’un bu etütlerle

gitar tekniğini ilerlettiğini belirtir. Segovia ayrıca bu etütlerin hem eğitimsel yanı olduğunu, hem de naturel müzikal güzelliğe sahip olduğunu belirtir. Müzik tarihinde benzerini başaran çok az besteci olmuştur. Segovia, diğer iki örnek olarak Scarlatti'nin klavsen sonatlarını ve Chopin'in etütlerini örnek verir (Segovia, 1945, 3).

Bu etütlerde kullanılan teknikler şunlardır:

Arpejler
Akorlar
Gamlar
Tekrar eden notalar
Legatolar
Staccato'lar
Üçlüler
Altılılar
Oktavlar
Yüksek ve alçak “register”lerdeki melodiler
Bareler
Alberti baslar
Süslemeler
Polifonik melodiler
Sol elde esneme hareketleri
Sol elde yatay geçişler
Armonikler

Gitarist-besteci Abel Carlevaro “The Analysis and the Interpretation of Fernando Sor 10 Studies” adlı kitabında Sor'un 10 etüdünü teknik açıdan analiz etmiş ve bazı alternatif çalışma yöntemleri göstermiştir. Ayrıca bu 10 etütte kullanılan performans tekniklerini bir tablo halinde, ölçüleri belli ederek göstermiştir (Carlevaro, 2009, 25).

Sor'un etütlerinde üçlülerle ve altılılarla armoni oluşturma tekniği sıkça kullanılmıştır.

Bu konuda bazı örnekler şunlardır:

Üçlüler: opus 6, etüt 1, 2, 6, 7, 12

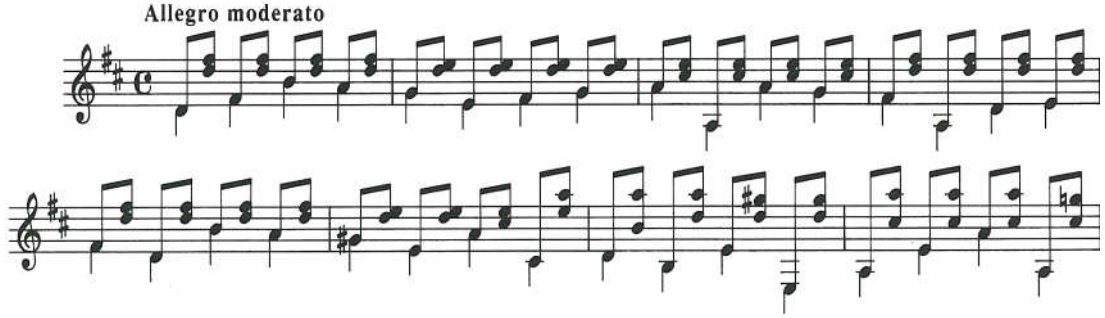
Altılılar: opus 6, etüt 9

Oktav: opus 6, no.10

Arpej: opus 6, no. 5, opus 29, etüt 13, 15, 20, 23, 24

Legato: opus 6, etüt 3 opus 24, etüt 12

Fernando Sor'un üçlülerle olan sistemi kullanarak yazdığı opus 6, etüt no 1'inin girişi:



Şekil 57: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 1, ölçü:1-8

Fernando Sor'un üçlülerle olan sistemi kullanarak yazdığı opus 6, etüt no 2'sinin girişi:



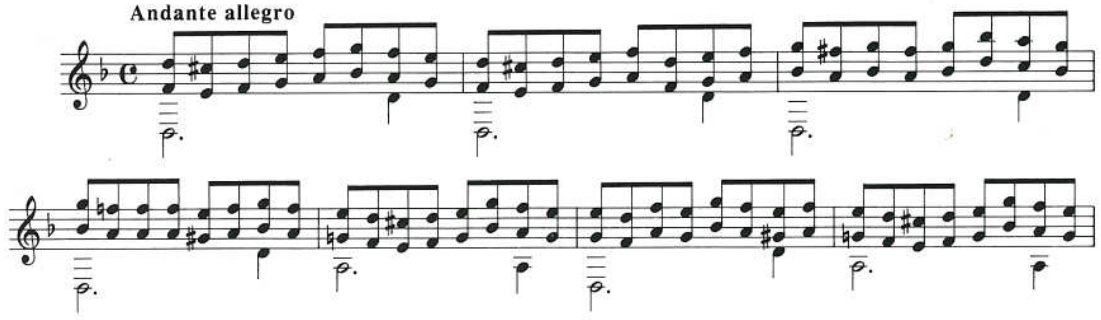
Şekil 58: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 2, ölçü:1-12

Fernando Sor'un üçlülerle olan sistemi kullanarak yazdığı opus 6, etüt no 6'sının girişi:



Şekil 59: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 6, ölçü:1-24

Fernando Sor'un altılılarla olan sistemi kullanarak yazdığı opus 6, etüt no 9'unun girişi:



Şekil 60: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 9, ölçü:1-7

Fernando Sor'un altılılarla olan sistemi kullanarak yazdığı opus 6, etüt no 10'unun girişi:



Şekil 61: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 10, ölçü:1-6

Fernando Sor'un arp imitasyon olarak yazdığı opus 6, etüt no 5'in girişi:



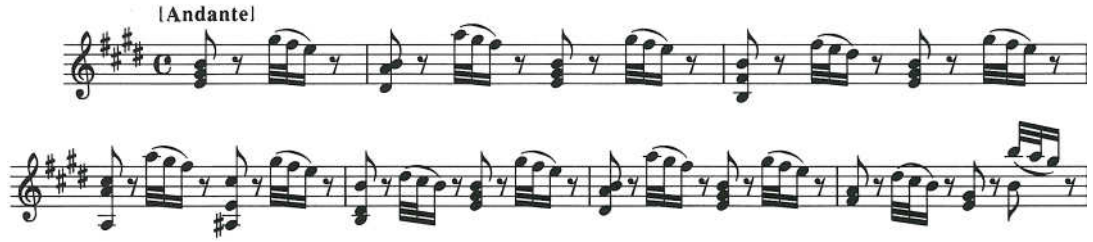
Şekil 62: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 5, ölçü:1-9

Fernando Sor'un homofonik tarzda bas-eşlik-melodiyi arpej tekniğiyle gerçekleştirdiği opus 6, no 11'in girişi:



Şekil 63: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 11, ölçü:1-7

Fernando Sor'un blok akorları ve legatoları kullanarak yazdığı opus 6, etüt no 3'ünün girişi:



Şekil 64: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 3, ölçü:1-7

Sor, etütlerin bazılarının üzerlerine teknik amacın ne olduğunu ve etüdün nasıl çalışılması gerektiği konularında küçük notlar koymuştur. Sonuç olarak Sor'un metodu ve etütleri iyi incelendiğinde bestecinin gitarda performans tekniklerine ve bu bağlamda müziğe nasıl yaklaştığı açıkça görülmektedir.

5.2.6. Fernando Sor'un "Opus 15(A): Les Folies D'Espagne Variees, Et Un Menuet"inin İncelenmesi

5.2.6.1. Anahatlarıyla Fernando Sor'un "Folies D'Espagne, Variees, Et Un Menuet'i

Fernando Sor'un "Opus 15(a): Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet" başlıklı eseri ilk 1822-25'de Paris'te basılmıştır (Jeffery, 1994, 155). Parça tema, dört çeşitleme ve bir minuetten oluşmaktadır. Sor'un Folia'sı erken döneminde İspanya'da bestelenmişti. Bu dönemde Sor, opus 15 ve opus 22 sonatlarını, opus 14 Grand Solo'yu bestelemiştir. Bu eserlerin hepsi klasizm, özellikle de Haydn ve Mozart etkisindedir. Sor'un Folia'sı da klasik çeşitleme formundadır. Ancak zaman açısından anakronik bir durum söz konusudur. Sor bu eseri bestelerken, stil olarak örnek aldığı besteciler ölmüştü (Wolfgang Amadeus Mozart 1791'de, Franz Joseph Haydn ise 1809'da ölmüştür. Eserin yazıldığı tarih Erken Romantizm'e denk düşer.

Örneğin Franz Schubert (1797-1828) bu dönemde kompozisyonlarını gerçekleştirmekteydi.

5.2.6.2. Tema

Melodi: Geç folia'nın tekrarlı yapısına sahiptir. Geç folia'larda neredeyse istisnasız tonalite re minör'dür. Ancak Sor, mi minör tonalite kullanmıştır. Bunun nedeni altı tek telli klasik gitarın yeni tel ve akort düzeni olduğu açıktır. Bu gitarda birinci ve altıncı teller mi'dir. Rezonans olarak gitar öncelikle mi sesleriyle iyi tınlar.

Bu araştırmada seçilen tüm geç dönem folia çeşitlemeleri re minör tonalitededir. Sor'un folia çeşitlemeleri ise bir istisna teşkil ederek mi minör tonalitededir. Temanın ilk yarısının son melodi sesi olan si sesi eksik ölçü gibi temanın ikinci yarısına bağlanabilir. Sor, bu düşünceyle diğer çeşitlemeleri eksik ölçüyle başlatmıştır.

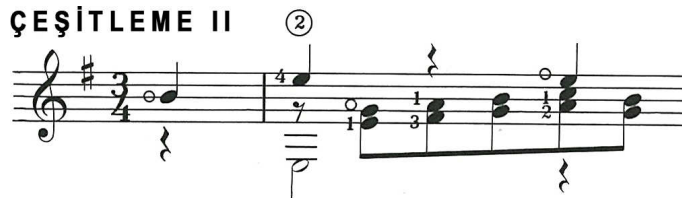
Eserin tema ve tüm çeşitlemelerinin ilk ölçüleri aşağıdaki gibidir:



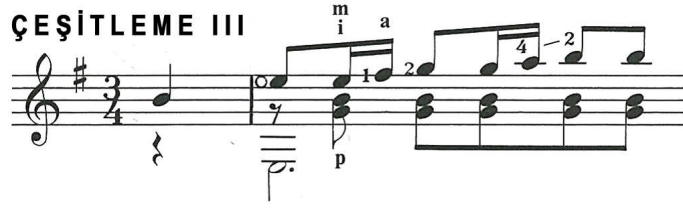
Şekil 65: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Tema, ölçü:1.



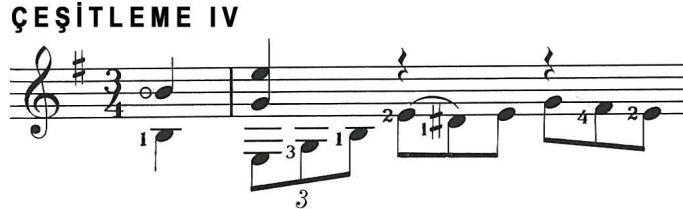
Şekil 66: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü:1.



Şekil 67: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:1.



Şekil 68: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme III, ölçü:1.



Şekil 69: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü:1.

Form: Tema ve tüm çeşitlemelerde 8+8=16 ölçü şeklindedir. Minuet’te ise tekrarlı bölümler halinde 8+15=23 ölçüdür.

Doku: Üç sesli polifonik bir doku vardır. Ancak her ne kadar partiler melodik olarak tınılıyorsa da blok akorların hakimiyeti de görülmektedir. Bu bağlamda temanın homofonik olarak görülmesi daha doğrudur. Armonik yapı ilk yarıda yarım kadansla, ikinci yarıda ise tam kadansla biter. Temanın armonik kalıbı şu şekildedir:

/ I-I-IV / V / I-I-IV / VII / III-III-V / I-VI-VII / V / I-I-IV / V / I-I-VII / VII-VII-V / I-VII-V / I /

Bu armonik dizilişte Sor’un folia kalıbını işlediği görülmektedir.

Sor’un etütlerinde çok sayıda, polifoninin ve homofoninin iç içe geçtiği benzer dokular görmekteyiz.

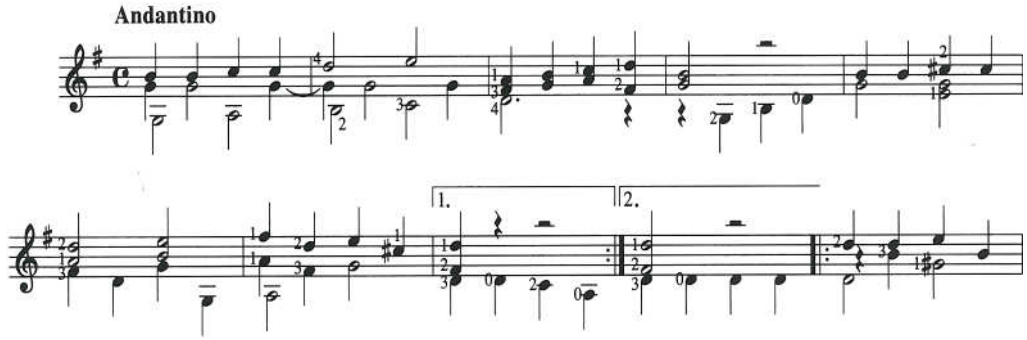
Bunlardan bazılarının girişleri şu şekildedir:



Şekil 70: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 8, ölçü:1-12



Şekil 71: Fernando Sor, Opus 31, Etüt 23, ölçü:1-12

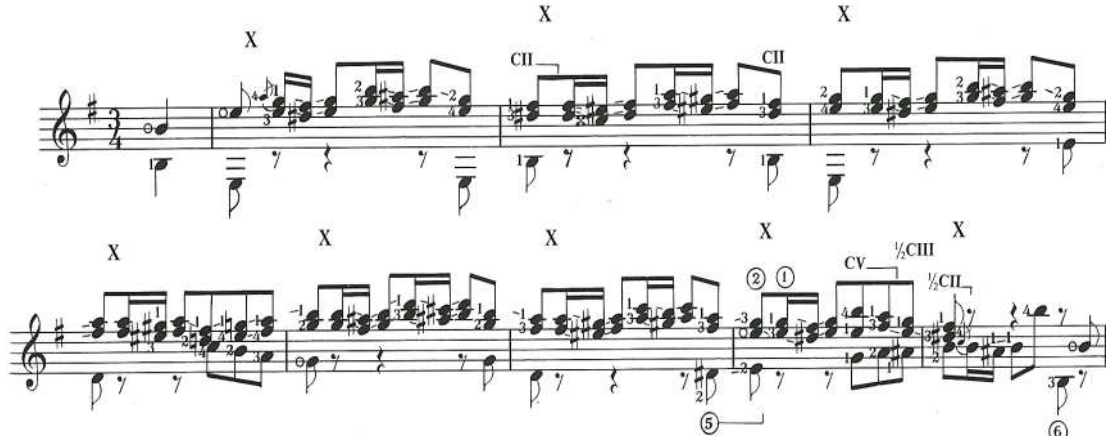


Şekil 72: Fernando Sor, Opus 44, Etüt 9, ölçü:1-10

Ritim: Folia'nın üç vuruşlu ritmi, dörtlük değerlerle düz olarak verilmiştir. Bu durum temaya koral bir karakter de vermektedir. Sadece 5. ve 14. ölçülerde noktalı dörtlük ve sekizlik değerler kullanılmıştır. Temanın son ölçüsündeki eksik ölçüden, aksanların ilk vuruşlara gelmesi sonucu çıkartılabilir. Temadaki blok akorların sağ elde melodileri ayrıştırarak tınlatılması gitarda oldukça zordur. Sağ elde baş parmağın diğer parmaklardan farklı ses çıkardığı düşünülürse burada sorun melodinin kuvvetli çalınarak öne çıkarılmasıyla çözülebilir.

5.2.6.3. Çeşitleme I

Melodi: Bu çeşitlemede melodi üçlülerle verilmiştir. Kromatik seslerle altere edilmiş olan melodide folia melodisinin tekrarlı karakteri sürmektedir. Melodideki ilk seslerin dizilişi erken folia karakterindedir. Aşağıdaki notada çarpı işaretli notalar çeşitleme I'deki erken folia melodisini açığa çıkarmaktadır.



Şekil 73: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü:1-8

Ritim: Birinci çeşitleme eksik ölçüyle başlamaktadır. Tempo katlanmış, sekizlik ve onaltılık değerlere ulaşmıştır. Bas partisinin ikinci bir ritim olduğu açıktır. Eksik ölçü karakteri baslarda devam etmektedir. Bu bağlamda basların vurgulu çalınması gerekir.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede temel teknik üçlülerle gitarın klavyesinde yatay olarak diyatonik ve kromatik hareketlerdir. Sor'un metodundaki üçlülerle olan teorisinin bu çeşitlemede kullanıldığı görülmektedir. Üçlülere bas partisinin katılımı hem armonik, hem de ritmik açıdan önemlidir. Sor'un bu tarzda çok sayıda etüdü vardır.

Sor'un bu tarzda yazdığı çok sayıda etüde aşağıdaki üç örnek gösterilebilir:



Şekil 74: Fernando Sor, Opus 35, Etüt 6, ölçü:1-15

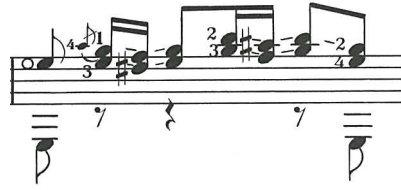


Şekil 75: Fernando Sor, Opus 35, Etüt 15,
ölçü:13

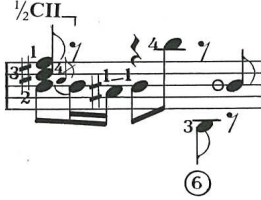


Şekil 76: Fernando Sor, Opus 44, Etüt 20, ölçü:1-11

Bu çeşitlemede bas seslerin susturulması da gitarda önemli bir teknik gerektirir. Sor ayrıca 1., 8., 9. ölçülerde süslemeler kullanmıştır.



Şekil 77: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü:1.



Şekil 78: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 8.



Şekil 79: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 9.

Bu tarzda yani süslemeli üçlülerle etütler içinde en ünlü örnek opus 35 no 16’dır.



Şekil 80: Fernando Sor, Opus 35, Etüt 16, ölçü:8

Doku: Bu çeşitlemede doku homofoniktir.

Armoni: Ölçü başları temel alındığında bu çeşitlemede armoni şu şekildedir:

I / V-I-I / VII / III / VII / I / V / I / V / I / VII / III / VII / I- IV- V / I /

Bu dizgide temel folia kalıbının korunduğu görülmektedir.

5.2.6.4. Çeşitleme II

Melodi: Bu çeşitlemede melodi partisi görece arka plana gitmiştir. Eşlik partisindeki üçlülerin, homofoni ve kontrast bir melodi oluşturduğu görülmektedir. Aşağıda görüldüğü gibi melodi temadan oldukça uzaklaşmıştır.



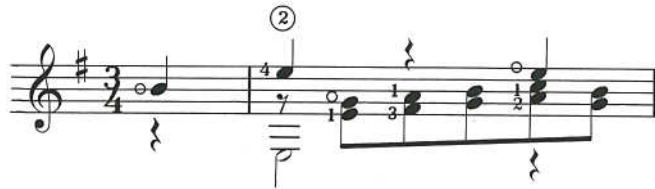
Şekil 81: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü: 1-8

Doku: Bu çeşitlemede doku tema gibi hem homofoniyi, hem de polifoniyi içermektedir. Üçlü eşlikler armonik bir yapı oluşturarak aynı zamanda melodiye kontrast bir polifonik işlevi de görmektedir. 7. ölçüde polifoni net olarak görülmektedir.

Armoni: Bu çeşitlemede bölümde temel armoni şu şekildedir:

I / V / I / VII / III / VII / I / V / I / V / I / VII / III / VII / VI-VII-V / I /

Ritim: İlk ölçüdeki, melodideki dörtlük ritimlerle, eşlikteki ardı ardına gelen sekizliklerin oluşturduğu karışıklık bu çeşitlemenin akıcı ritmik karakterini oluşturmaktadır.



Şekil 82: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü: 1

Bu çeşitlemede ritmik aksanların melodide olduğu görülmektedir. Bu bağlamda aksanlar birinci ve üçüncü vuruşlardadır.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede gitar küçük bir orkestra gibi kullanılmıştır. Uzayan seslere sahip melodi, arka planda melodiler ve baslar, gerekli renkler ve verildiğinde orkestral bir çeşitliliğe ulaşabilir. Sor'un bu tarzdaki etütlerine opus 6, etüt 2 ve opus 6, etüt 12 örnek gösterilebilir.



Şekil 83: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 2, ölçü:1-9



Şekil 84: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 12, ölçü:1-8

2. ve 10. ölçülerde sol elde açık pozisyon kullanılmıştır. Bu pozisyonda parmaklar beş perdeyi içermektedir.

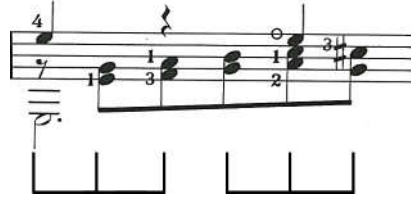


Şekil 85: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:2

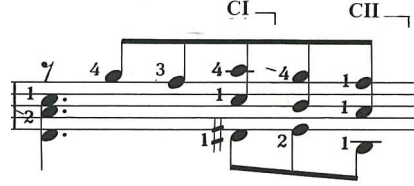


Şekil 86: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:10

2., 4., 6., 7., 10., 12. ve 14. ölçülerde hemiola'lar bulunmaktadır. Bu çeşitlemedeki *hemiola*'lara örnek olarak 3. ve 14. ölçüler:



Şekil 87: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:3



Şekil 88: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:14

Ayrıca bu çeşitlemede birçok apojatür ve çift apojatür kullanılmıştır.



Şekil 89: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:2



Şekil 90: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme II, ölçü:5

5.2.6.5. Çeşitleme III

Melodi: Bu çeşitlemede melodi iyice ön plana çıkmış ve şarkı belirginleşmiştir. Melodide ritmik kalıp birinci çeşitlemeyle aynıdır.



Şekil 91: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 1



Şekil 92: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme III, ölçü:1

Armoni: Bu çeşitlemede armonik kalıp şöyledir:

/ I / V / I / VII / III / VII / I-VII-V^V / I-V-V / I / V / I / VII / III / VII / I-VII-V / I /

4. ve 12. ölçülerde apojatürler kullanılmıştır.



Şekil 93: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme III, ölçü: 4



Şekil 94: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme I, ölçü: 12

Doku: Bu çeşitleme melodi ve eşlikten oluşan homofonik dokudadır.

Ritim: Melodideki ritim birinci çeşitlemedeki gibidir. Bas ve eşlik ise ikincil bir ritim vermektedir. Tempo bir önceki çeşitlemeye göre katlanmıştır.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede melodiyle, eşlik yapan tekrar eden üçlüler arasındaki denge önceliklidir. Tekrar eden notaların üçlülerin staccato icra edilmesi uygundur. Sor'un bu teknikle yazdığı etütler şunlardır:



Şekil 95: Fernando Sor, Opus 29, Etüt 18, ölçü: 1-5



Şekil 96: Fernando Sor, Opus 35, Etüt 7, ölçü: 1-4

5.2.6.6. Çeşitleme IV

Melodi: Bu çeşitlemede iki melodinin birbirleriyle diyalog yaptığı görülmektedir. Yüksek partide folia'nın ısrarcı melodisi çeşitlenerek devam etmektedir. İkinci ölçüdeki, vuruş başlarındaki notaları ve dördüncü ölçüdeki sol notaları vurgulandığında folia hattı belirginleşir. Dördüncü çeşitlemede bas partisi 5-8. ile 15. ve 16. ölçüler arasında daha hareketli, yüksek partiye göre dominant olduğu görülmektedir.

Ritim: Bu çeşitlemede üçlemeler ritmik karakteri belirler. İki partinin diyalogunda ritmik olarak üçlemelerle, dörtlük vuruşların kontrastı bulunmaktadır.



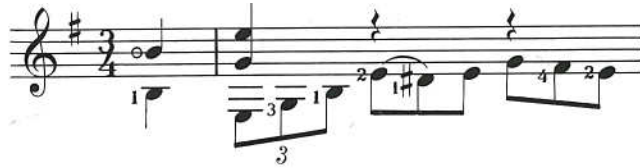
Şekil 97: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 1-7

Armoni: Bu çeşitlemede armonik kalıp şu şekildedir:

/ I / V / I / VII / III / VII / I-I-V^V / I -V-V / I / V / I / VII / III / VII-VII-V / I-I-V / I /

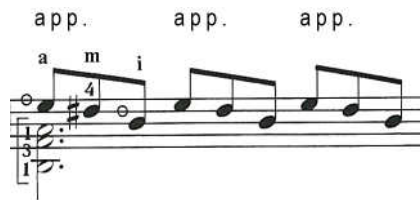
Doku: Bu çeşitlemede doku homofoniktir.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede iki parti de gam ve arpej seslerinin karışımından oluşmaktadır. Birinci ölçünün ilk vuruşu arpej, diğer iki vuruşu gam notalarıdır.



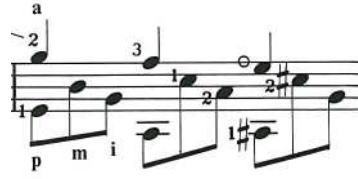
Şekil 98: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 1

İkinci ölçüde ise ilk vuruştaki mi notalarının apojatür olduğu düşünülürse, dominant akor ve arpeji ortaya çıkar.



Şekil 99: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 2

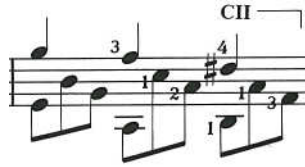
7., 14. ve 15. ölçülere blok olarak bakıldığında ise sadece arpej notalarından oluştuğu, melodi hattında ise gamlar bulunduğu görülmektedir.



Şekil 100: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 7



Şekil 101: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 14



Şekil 102: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Çeşitleme IV, ölçü: 15

Bu çeşitlemede 2., 10. ve 12. ölçülerde apojatürler bulunmaktadır. Bu apojatürlerin aksanlı çalınması gereklidir. 2. ölçüdeki dört sesli akor ise çeşitlemedeki en fazla sesli akordur. Bundan dolayı özel bir vurgu gerektirir. Tüm akorun baş parmakla çalınması, bu vurguyu daha iyi ortaya çıkarabilir.

Bu çeşitlemedeki partilerin diyalogu Giuliani’nin folia çeşitlemelerindeki, ilk çeşitlemedeki diyaloga benzemektedir. Ancak bu çeşitlemede Giuliani’ninkinden farklı olarak arpej sesleri bolca kullanılmıştır. Sor’un gitara küçük bir orkestra olarak yaklaşımı göz önünde bulundurulursa, arpejlerin arp taklidiyle çalınması uygundur. Gitarda arp taklidinin sağ elle klavyeye yakın yerlerden yapıldığı düşünülürse buradaki renk farklılıklarının metalik ve dolce zıtlığıyla oluşturulmaması gerekliliği ortaya çıkar. Bu ses renkliliği teknik açıdan ele alınırsa, en önemli görevin sağ el baş parmağında olduğu görülür.

5.2.6.7. Minuet

Sor, folia çeşitlemelerini bir minuetle bitirmiştir. Minuet dönemin üç vuruşlu zarif saray danslarından olup, eserin bitiminde kontrast ve aynı zamanda bütünleyici bir işlev görmektedir.

Melodi: Minuet'te ton mi majör olmuştur. Ton değişimi de kontrastlık getirir. Cümleler dörder ölçülüdür. İkinci bölümde melodinin yükseklik ve ritim olarak açılım gösterdiği görülmektedir.

Form: Klasik dönemde ve Sor'un diğer folia'larında genel olarak kullanılan trio bölümü Minuet'te yoktur. Minuet $8+16=24$ ölçüden oluşan iki bölüme sahiptir. İki bölüm de tekrarlıdır. İkinci bölümün ikinci yarısında, ilk bölüm çeşitlenerek tekrarlanmaktadır.

Ritim: Ritim üç vuruşlu olmasına rağmen Minuet'te birinci vuruşların vurgulu olması, ikinci vuruşları vurgulu olan folia'ya kontrasttır. Minuet'te tema ve çeşitlemelerden farklı olarak noktalı ritimleri görmekteyiz.



Şekil 103: Fernando Sor, Les Folies d'Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 6-8

İkinci bölümün ilk iki ölçüsünde üçlemeler bulunmaktadır. Ancak devamında dörtlük, sekizlik ve on altılık çift vuruşlara dönülür.

Doku: Doku üç ve dört partili bölümlerin karışımından oluşan homofonik tarzıdır. Melodi, bas ve eşlik partileri nettir.

Armoni: Minuet'te folia armonisi kullanılmamıştır. Armoni şu şekildedir:

1. bölüm: / I / I / V-V-I / I-I-V / IV-I-V / I / IV-V-V / V-I-I /
2. bölüm / I / V / V-V-V^V / V / V-V^V-V / I / V-V-V^V / I / I / I / V-V-I / V / IV-I-V / I / V / I /

Performans Teknikleri: Sor, Minuet'te tema ve çeşitlemelerden farklı olarak dinamikleri kullanmıştır. Birinci bölüm piano olarak başlarken, ikinci bölüm forte olarak başlar. Beşinci ölçüde ise dolce ibaresi vardır. İlk bölüm ağır tempo, dinamik olarak piano ve beşinci ölçüdeki dolce ile yumuşak bir ifadeyi gerektirmektedir.

İkinci bölüm ise dinamik olarak forte ve üçlemelerle canlanan, hareketlenen ritmik ve yükselen melodik yapısıyla ifade olarak canlıdır. 2. ve 18. ölçülerde grubetto süslemeleri bulunmaktadır.



Şekil 104: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 2



Şekil 105: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 18

22. ölçüde ise bir çarpma vardır Sor, Minuet’te ayrıca apojatür, kromatik sesler ve legato tekniklerini kullanmıştır.

Sor, ayrıca metodunda açıkladığı üçlülerle olan sistemini aşağıda görüldüğü gibi Minuet’te de kullanmıştır.



Şekil 106: Fernando Sor, Les Folies d’Espagne variees, et un Menuet, Minuet, ölçü: 10-13

5.3. Mauro Giuliani’nin “6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne”ı

5.3.1. Mauro Giuliani

İtalyan besteci Mauro Giuliani (1781-1829) Bisceglie’de doğdu (Heck, [10.10.2010]). Beethoven ve Schubert’in çağdaşıdır. Giuliani, 1806’da dönemin müzik merkezi olan Viyana’ya yerleşmiştir. 1807-1819 arası Viyana’da konserler gerçekleştirmiş ve jenerasyonunun en iyi gitaristi olarak ünlenmiştir. Giuliani, bu şehirde Beethoven başta olmak üzere birçok önemli besteciyle tanıştı ve kendini geliştirme olanağı buldu. Giuliani 1819’da İtalya’ya geri döndü, Roma ve Napoli’de yaşadı.

Giuliani'nin operaya da özel ilgisi bulunmaktaydı. Bunun en güzel örneklerini Rossini tarzında yazdığı opus 119-124 Rossiniana'larında görülmektedir. Giuliani, Sor gibi gitar için başlangıç seviyesinden en üst seviyeye kadar geniş bir yelpazede eserler yazmıştır. Gitar eserlerinin 150'si opus numaralı 70'i ise opus numarasızdır. Solo gitar için 48 tema ve çeşitlemeler bestelemiştir. Giuliani, ilk gitar konçertolarını yazan bestecidir. Gitar için oda müziği eserleri de yazmıştır.

Giuliani, gitar tarihindeki ilk büyük virtüöz-besteci olarak kabul edilmektedir (Heck, 1995, 193). Klasik gitar repertuarı açısından bakıldığında, eserleri Sor, Aguado gibi bestecilerle birlikte ön plana çıkar. Giuliani'nin müziğinin günümüzde de hem konser hem de gitar eğitiminde önemli yeri bulunmaktadır.

5.3.2. Giuliani'nın Gitar Müziğinde Performans Teknikleri

Sol elde ters ve düz legatolar: Giuliani'de legatolar gitarda ses renkleri ve yumuşaklık sağlayan tekniklerden biridir. Genelde aynı telde yapılır ve ilk nota sağ elle, ardından gelen ya da gelenler sol elle icra edilir. Düz legatolarda sol el ile tele vurulurken, ters legatolarda tel aşağı çekilir. Bu iki tekniğin karıştırılması da mümkündür. Müzikal açıdan bu teknikle bir sestten diğer bir sese bağlı geçiş sağlanır. Bu da artikülasyon açısından önemlidir. Giuliani'nin müziğinde legato çalımın öneminin büyük olduğu görülmektedir.

Strum (tınlatma) efekti: Giuliani'nin kullandığı akorların çoğu baş parmak ve sağ elin diğer parmaklarıyla çekilerek icra edilmektedir. Ancak bazen sforzato efekti sağlamak için tek bir parmakla rasqueado benzeri bir vuruş yapılır. Bu tekniğe *strum* efekti denir. Bu tekniğin en çok bilinen örneklerinden biri Giuliani'nin opus 15 sonatının üçüncü bölümündedir.



Şekil 107: Mauro Giuliani, Opus 15 Sonat, 3. Bölüm, ölçü:1-4

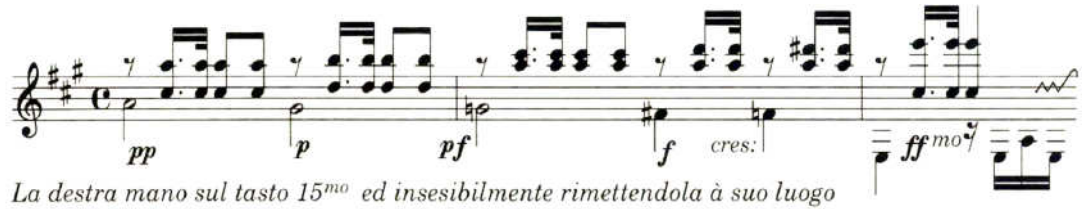
Renkler: Gitarda renkler daha çok telin nereden çalındığıyla ilgilidir. Giuliani'nin döneminde yazılmış metotların çoğunda sağ elin küçük parmağı, köprü ve gitarın orta deliği (rosette) arasında bir yerde sabit durması gerektiği yazılmıştır. Giuliani bir

gitar metodu yazmasa da, etütlerinin ve parçalarının üzerlerine teknik açıdan açıklayıcı notlar düşmüştür. Bu notlardan Giuliani'nin sağ eli hareketli olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Thomas F. Heck bu teknik farklılığın getirdiği avantajları şöyle sıralamaktadır:

1-Küçük parmağı gitarın ön tahtasından kaldırarak, gitarın rezonansı artırılmış olur.
2-i ve m parmakları melodiye çalarken daha rahat olacağı için, p parmağı da özgürlük kazanır. İ ve m ile melodi çalınırken aynı anda p parmağı ile daha rahat eşlik yapılabilir.

3-Gitaristin kararına göre sağ elin yatay olarak hareketli olması ses renklerinin sınırsız kullanımını sağlar (Heck, 1995, 153).

Giuliani opus 6 variation 4'de dip not olarak "sağ el 15. perdeden sağ tarafa doğru fark ettirilmeden hareket ettirilmelidir." notunu koymuştur.



Şekil 108: Mauro Giuliani, Opus 6, Eight Variations, Çeşitleme IV, ölçü: 5-8

Heck, F. T. **Mauro Giuliani Virtuoso Guitarist and Composer**, (Colombus: Editions Orphee, 1995), 153.

Dinamikler: Giuliani, dinamiklerin notaya ayrıntılı olarak yazılması konusunda öncüydü. Piyano gibi gitar da düzenli kreşendo ve dekreşendoları gerçekleştirmeye uygun bir çalgıdır. Klasik dönem müziğinde dinamikler işlevsel ve yapısal hale gelmiş, notada ayrıntılı gösterilir olmuştur. Giuliani'nin bu konuda gitarda öncü olduğu söylenebilir. Ayrıca bu dönemde gitar müziğinde melodinin basta ya da alt tellerde olabilmesi dinamiklerin kontrast olarak kullanılmasını, performans tekniklerinde önemli bir hale getirmektedir. Giuliani, notalarında ppp'den (mümkün olduğu kadar pianissimo), fff'ye (mümkün olduğu kadar forte) kadar tüm dinamikleri ayrıntılı bir biçimde yazmıştır.

Sağ el parmaklarının kullanımı: Lütenistlerin kullanmış olduğu p ve i ile melodik pasajların çalınması tekniği vihuelist ve Barok gitaristlerce de uygulanmıştı. Sor ise gitarda çalınan hızlı pasajlarda bu tekniği önemsemiştir. Diğer tarafta Giuliani ise baş parmakla sadece üst telleri, i m ile ise alt telleri çalma eğilimindedir(Heck, 1995,

158). Giuliani, bu konuda Aguado ile benzer anlayıştadır. Günümüz gitaristleri de Aguado ve Giuliani'nin anlayışıyla sağ eli kullanmaktadır.

5.3.3. Giuliani'nin Etütlerinde Performans Teknikleri

Giuliani opus 1, 10, 29, 37, 40, 48, 50, 51, 56, 78, 98, 100 ve 109 numaralarıyla etütler bestelemiştir. Bu etütler genelde Sor'un etütlerinin tersine, konserlerde çalınabilecek müzikler olmaktan uzaktır. Bu etütler daha çok basit ve eğitim amaçlıdır. Gitar çalmak için gereken temel performans teknikleri kullanılmıştır. Uzayan ve susturulan sesler, arpejler, legatolar klavyeyi yatay olarak kullanmak gibi teknikler bunlardan başlıcalarıdır. Ancak, opus 46'da olduğu gibi bazı istisnai üst müzikaliteye sahip etütler de vardır. Bu etütler konser repertuarlarında kullanılmaktadır.

Giuliani opus 1 gitar etütlerine yazdığı önsözde gitar çalışmanın kendisinin en önemli faaliyeti olduğunu ve burada amacının mükemmelliğe ulaşmak olduğunu söylemektedir (Jeffery, 2002, 1). Ardından da bu çalışmanın istekli ve katı bir çalışma olması gerektiğini belirtir. Eğer bu çalışmalar düzenli yapılırsa, ekspresif ve doğru stilde çalmak sözkonusu olabilir. Burada Giuliani'nin performans tekniklerine verdiği önem açıkça görülmektedir.

Bu eser dört gruptan oluşmaktadır:

1.bölüm: Sağ el için 120 arpej (günümüzde çok ünlüdür).

2.bölüm: Sol el için farklı tarzlarda egzersizlerdir. Bu egzersizler üçlüler, altılılar, oktavlar, onlular gibi aralıklar kullanılarak bestelenmiştir. Giuliani, 2. bölümün başında tüm bu egzersizlerdeki basların p parmağıyla, diğer yüksek seslerin ise i parmağıyla çalınması gerektiğini not düşmüştür (Jeffery, 2002, 16). Bazı modern edisyonlarda i yerine i ve m çalınması önerilse de bu şekilde yüksek sesin temizliği ve eşitliği kaybolur. Özellikle oktavlarda bütünlük bozulur.

3.bölüm: Süslemeler içeren egzersizlerdir. Bu egzersizlerde acciaccatura'lar, grupetto'lar, legatolar, glisandolar ve triller kullanılmıştır.

4.bölüm: Geliştirici egzersizlerdir. İlk üç bölümdeki teknikler daha üst müzikalitede kullanılmıştır.

5.3.4. Giuliani'de Notasyon ve Performans İlişkisi

Altı çift telli klasik gitar için yazılan müziklerde kullanılmış olan porte notasyonu, tablatura yazısına göre partileri görmek açısından çok daha avantajlıdır. Bu tarz nota

yazımı, performans-gitar ilişkisi açısından, sağ ve sol elde parmakların nasıl kullanılacağını gösterilmesini ve işaret edilmesini sağlar. Sözgelimi bas partisi genelde baş parmakla çalınacağı için deşifre kolaylaşır. En çok uygulanan yol ise melodi notalarının yukarı, basların ise aşağı doğru yazılmasıdır.



Şekil 109: Mauro Giuliani, Opus 51, Lesson 13, ölçü: 1-8

Thomas F. Heck, Giuliani'nin tipik gitar notasyonunu şu şekilde özetlemiştir:

1-Partilerden biri bittiğinde susların kullanılması.

2-İki ya da üç partili notasyonda, partilerin farklı yönlerle verilmesi.

(Heck, 1995, 145)

Giuliani'nin gitar notasyonunda bu iki özelliği de gösteren bir nota olarak opus 51, lesson 15 gösterilebilir.



Şekil 110: Mauro Giuliani, Opus 51, Lesson 15, ölçü: 1-7

Thomas F. Heck bu suslara rağmen gitaristlerin sesleri kesmemeleri gerektiğini belirtmektedir. Çünkü bütün bir nota yazımının amacı partilerin ayrı ayrı görülebilmesini netleştirmektir. Thomas F. Heck'e göre bu tarz bir yazımın diğer bir nedeni de, o dönemde kullanılan bağır sak tellerde seslerin çabuk kesilmesi olabilir(Heck, 1995, 146). Ancak günümüzde kullanılan modern gitarlarla ve naylon tellerle yapılan performanslarda böyle bir sorun yoktur. Gitaristlerin teknik ve yorum becerileri de bu sorunun üstesinden gelinmesinde önemli bir etkidir. Partiler arasındaki dinamik dengeyi kullanma, tele vuruş şekli ve vibratoların kullanılması gibi performans teknikleriyle de bu sorun çözülebilir. Sonuç olarak Giuliani'nin nota yazımındaki bu sorunun bir performans teknikleri ve yorum sorunu olduğu açıktır.

5.3.5. Mauro Giuliani'nın "Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne"sinin Analizi

5.3.5.1. Tema

Armoni: Geç Folia'nın akor kalıbı, küçük modifikasyonlarla birlikte aynen kullanılmıştır.

/ I / V / I / VII / IV / VII-V-V / VI-I-V^V / V / I / V / I / VII / IV / V^V-V-V / VI-IV-V / I /

Melodi: Tonalite re minördür. Giuliani, Geç Folia'nın tekrarlı notalarla olan melodisini yaklaşık olarak kullanmıştır. Lully'nin folia'sındaki melodiye benzemektedir. Giuliani ve Lully'nin folia temalarındaki benzerlik aşağıdaki notalarda açıkça görülmektedir.

Andantino $\frac{1}{2}$ II-----

mf

5

9

13

I III

②

Şekil 111: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne, ölçü: 1-16



Şekil 112: Jean Baptiste Lully, Air des Hautbois Les Folies d'Espagne, ölçü:1-16.

Hudson, R. **The Folia, The Saraband, The Passacaglia and the Chaconne**, (Stuttgart:American Institute of Musicology, 1982), 88.

Doku: Temanın dokusu polifonik, çift sesli kontrpuantal yapıdadır. Giuliani kontrpuanı Barok tarzda, kendi yazdığı döneme göre farklı ve basit olarak kullanmıştır. Giuliani'nin etütlerinde bu tarzda polifonik örnekler şunlardır:



Şekil 113: Mauro Giuliani, Opus 139, Lesson 1, ölçü:1-8



Şekil 114: Mauro Giuliani, Opus 139, Leson 5, ölçü:1-15

Ritim: Üç vuruşlu klasik folia ritmidir. Tempo geç folia'ya uygun olarak ağır bir tempo olan andantino olarak seçilmiştir. Temada geç folia'nın karakteristik noktalı ritimleri 6. ve 14. ölçülerde kullanılmıştır.

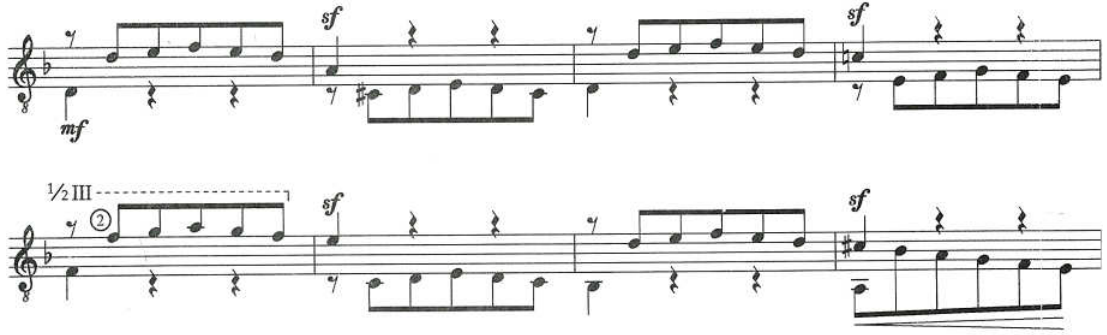
Form: Geç Folia'nın 8+8=16 yapısındadır. İlk yarı yarım kadansla, ikinci yarı tam kadansla biter.

Dinamikler: Temanın başındaki mf ibaresi, tempodaki andantino ibaresine uyumludur. Çünkü ağırca olan tempo ve mf genişlik hissini de beraberinde getirmekte, çeşitlemelerde gerçekleşecek yükselme ve hızlanmalara imkan sağlamaktadır.

Performans Teknikleri: Dönemin çeşitleme mantığına uygun olarak tema, performans teknikleri açısından basit tutulmuştur. Sağ elde bas partisi p ile, melodi partisi ise i,m ile çalınır. Sol elde parmakların aşağı ve yukarı hareketleri polifonik dokudan dolayı bolca kullanılmaktadır. Ayrıca bare ve pozisyon değişimleri kullanılmıştır.

5.3.5.2. Çeşitleme I

Melodi: Bu çeşitlemede iki parti birbirine soru cevap tarzında ardarda melodiyi sürdürmektedir. Giuliani iki partinin birbirleriyle diyalogu şeklinde bir eko efekti oluşturmuştur. Eko efekti ölçü başlarına yazılan sforzato'larla kuvvetlendirilmiştir.



Şekil 115: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitare Sur Les Folies D'Espagne, Çeşitleme I, ölçü: 1-8

Giuliani etütlerinde de bu stili kullanmıştır. Bu stile örnek olarak aşağıda opus 51, lesson 15'in girişi gösterilmiştir.



Şekil 116: Mauro Giuliani, Opus 51, Lesson 15, ölçü: 1-7

Giuliani'nin nota yazımı konusunda üzerinde durulmuş olan, bir parti bittiğinde ve diğer parti başladığında sus işaretlerinin kullanılması şeklindeki nota yazım tekniği birinci çeşitlemede görülmektedir. Hem melodi hem de bas partisinde görülen bu durum performansçının tekniği, çaldığı gitar ve yorum anlayışıyla birlikte farklı düşünülebilir. Bu çeşitleme açısından, son seslerin kesilerek ya da uzatılarak çalındığı iki performans yorumu olabileceği düşünülebilir. Bu çeşitlemede temadaki tekrarlı notaların melodisi bitmiştir. Tekrar eden nota hiç yoktur. Sırayla yükselen, alçalan gam sesleri motife dönüşmüştür.

Armoni: Temada kullanılan geç folia'nın armoni kalıbının bu çeşitlemede de kullanıldığı görülmektedir. 15. ölçüde / VI-IV-V / modifikasyonu vardır. Bu modifikasyonla çeşitlemenin sonunda tam kadansın hissedilmesi sağlanmaktadır.

Doku: Çift partili polifonik doku devam etmekle birlikte kontrpuan yok olmuştur. Ölçü başlarındaki uzun notalar genelde akor seslerini vermekte olup homofonik

duyguyu geri planda hissettirmektedir. Çeşitlemenin sonu olan 16. ölçü ise re minör akorunun arpej olarak seslendirilmesi şeklindedir.

Ritim: Temada dörtlük notaların hâkimiyetindeki ritim, bu çeşitlemede ikiye katlanmış, sekizlik notalara dönüşmüştür. İkinci, dördüncü ve altıncı gibi çift sayılı ölçülere konulan aksanlar ikinci bir ritim oluşturmaktadır. Melodinin eksik ölçü gibi başlaması da ritmi güçlendirmektedir.

Form: Temanın benzeridir.

Dinamikler: Bu çeşitlemenin başında da mf ibaresi bulunmaktadır. Yani açılım dinamikten çok ritimdedir. Yedinci ölçüde aksan işareti kullanılmıştır. Bu aksan sfz işlevi görmektedir. Piyano ve keman performanslarında olduğu gibi, soru-cevap şeklindeki diyaloglarda partilerden birini kuvvetli diğerini ise hafif çalmak gelenektir. Ancak gitarda renk özellikleri de iki farklı çalgının diyalogu havasını yaratmada kullanılabilir. Yani bu çeşitleme keman ve çello gibi iki çalgının taklidi şeklinde düşünülebilir. Melodi partisinin tırnakla, basın ise tırnaksız çalınması bu etkiyi güçlendirecektir.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemedeki iki partide de gam tekniği kullanılmıştır. Melodinin i,m olarak çalınması, baş parmağın Sor'da olduğu gibi p,i tekniği ile değil, sadece p ile çalınması gitar tarihi açısından yenidir. Giuliani yukarıda belirtildiği gibi iki çalgıyı taklit eden bir düo etkisi yaratmaktadır. Etütlerinde buna en iyi örnek yukarıda belirtildiği gibi opus 51, no.15 etüdüdür. Bu çeşitlemede hızın ikiye katlanması da tek telli gitara geçişin bir imkanı olarak düşünülebilir. Yukarıda belirtilen son seslerden sonra gelen susların Giuliani'nin notasyonu ile ilgili bir durum olması da performans teknikleri açısından önemlidir.

5.3.5.3. Çeşitleme II

Melodi: Bu çeşitlemede temadaki bas melodisi modifiye edilerek kullanılmıştır. Yüksek partide ise ostinato kalıbı haline getirilmiş olan legatolu minör ikililer bulunmaktadır.



Şekil 117: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne, Çeşitleme II, ölçü: 1-8

Armoni: Armoni temaya benzer. Modifikasyonlu hali şu şekildedir:

/ I / V / I / VII / III / VII-V-V / VI- I-V^V / V / I / V / I / VII / III / VII-V-V / VI-VII-V / I /

Ritim: Ritim bu çeşitlemede bir önceki çeşitlemeye göre ikiye katlanmıştır. Temada dörtlük değerler, birinci çeşitlemede sekizlikler, ikinci çeşitlemede ise on altılık değerler ritimlik dokuyu oluşturur. 2., 4., 10. ve 12. ölçülerde piano ibaresi ritmik olarak da işlev görmektedir. Sekizinci ölçüdeki forte ve legatolu doku da ritmik işleve sahiptir.

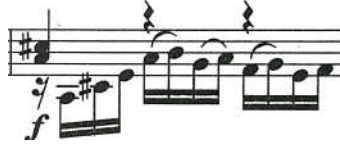
Doku: Bu çeşitleme de iki partilidir. Ancak ostinato partisi bir melodi içermediği için polifonik bir dokudan söz etmek zordur. Ostinatolar daha çok akor seslerini vermekte ve homofonik bir dokunun oluşmasını sağlamaktadır.

Dinamikler: Giuliani, bu çeşitlemede dinamikleri baştan sona ayrıntılı olarak vermiştir. İkinci çeşitleme, tema ve birinci çeşitleme gibi mf olarak başlar. Devinim daha çok ritmik katlanmayla ilgilidir. Ancak piano ve fortelerin kullanılması iki ayrı yöne doğru fonksiyonel eğilimlere yol açar. Ostinato kalıplarında ise bir vuruşa sığan küçük dekresendolar kullanılmıştır. Ostinato partisi bastaki melodinin ortaya çıkması için hafif çalınmayı gerektirir. Dekresendolar ise bu etkiyi artırır. Bu çeşitlemede 24 dekresendo işareti kullanılmıştır. Ayrıca iki kere kreşendo, altı kere mf, dört kere piano, iki kere forte işareti kullanılmıştır. Toplamda 16 ölçü içerisinde dinamik olarak 38 ibare bulunmaktadır. Bu durum gitar için yazılmış folia'larda yenidir.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede Sor'un ve Giuliani'nin etütlerinde sıkça kullandıkları üst üç telde baş parmakla melodi çalınması tekniği kullanılmıştır.

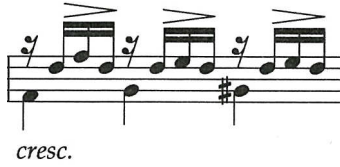
Ostinato kalıplarında ve sekizinci ölçüde ise legato teknikleri kullanılmıştır. Ostinato kalıplarında düz ve ters legatoların karışımları kullanılmıştır.

8. ölçüde ise sadece düz legato kullanılmıştır.



Şekil 118: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Çeşitleme II, ölçü:8

7., 15. ve 16. ölçülerde arpej tekniği kullanılmıştır. Arpej tekniği kullanılırken melodilerin bastaki akışı devam etmektedir.



Şekil 119: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme II, ölçü: 7



Şekil 120: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme II, ölçü: 15 ve 16.

Giuliani etütlerinde bu formülle çok sayıda arpej tekniği kullanılmıştır. Aşağıda örnek olarak opus 100, lesson 3’ün girişi verilmiştir.



Şekil 121: Mauro Giuliani, Opus 100, lesson 3, ölçü: 1-4

2., 4., 6., 10., 12. ve 14. ölçülerin son iki vuruşlarında kullanılan kalıp, Giuliani’nin etütlerinde sıkça kullanılır. Bastaki melodiyi izleyen nota dört kez tekrar edilir. Basın gidişatı ise birer derece olarak yükselen, yükselen ve alçalan formülüyledir.



Şekil 122: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme II, ölçü: 2.



Şekil 123: Mauro Giuliani, Opus 48, Exercizio 8, ölçü: 1-5

5.3.5.4. Çeşitleme III

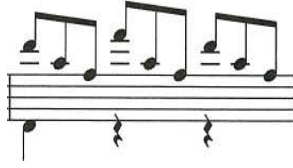
Armoni: Armonide temanın yapısı korunmaktadır. Sadece 15. ölçüde şu şekilde bir modifikasyon vardır: / VI-II-V /

Melodi: Notada görüntü olarak melodi notaları işaretlenmemiştir. Ancak arpejlerin en yüksek sesleri, yani birinci teldeki notalar vurgulandığında melodi ortaya çıkar. Aşağıda melodi vurguları gösterilmiştir.

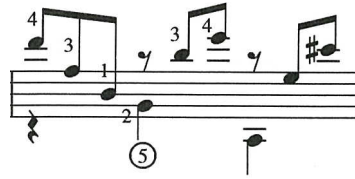


Şekil 124: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 1-8

Melodinin bu yapısı temaya göre oldukça basitleşmiştir. Ancak tekrarlı yapı korunmaktadır. 7. ve 15. ölçülerde melodi aşağıda görüldüğü gibi biraz daha kompleks hale gelir.

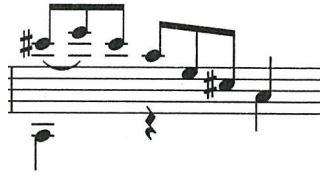


Şekil 125: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 7.



Şekil 126: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 15.

8. ölçüde ise 1. vuruştaki bas notası hariç tüm sesler melodi hattıdır.



Şekil 127: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 8.

Bu çeşitlemede de melodinin performansla olan ilişkisi açıkça görülmektedir. Ritim: Daha önceki çeşitlemelerde olduğu gibi çeşitlemenin başında bulunan mf ibaresi çeşitlemenin daha çok ritmik gerçekleşeceğini göstermektedir. Bu çeşitleme son vuruşlar hariç triole’lerle (üçlemelerle) farklı bir devinim kazanmıştır. Eğer Klasik dönem çeşitlemelerindeki giderek hızlanma düşüncesi baz alınır, bu çeşitlemede temponun hızlanması gerekmektedir. Çünkü üçlemeler, bir önceki çeşitlemedeki dörtlemelere göre daha yavaştır.

Doku: Bu çeşitleme net olarak homofonik tarzdadır. 19. yüzyılın Parisien gitar metotlarında olduğu gibi blok akorlar arpej tekniğiyle çalınmaktadır. Bu çeşitleme bir etüt gibi düşünülürse düz arpej olarak icra edilebilir. Ancak p’ler bas, i, m’ler eşlik ve a’lar melodi olarak düşünüldüğünde ve dinamiklerle gereken ayırım yapıldığında melodi eşlik ve bastan oluşan homofonik yapı ortaya çıkar. Bu vurguların yapılması sağ elde arpejin hızını düşürebilir.

Dinamikler: Bu çeşitlemede baştaki mf ibaresi dışında herhangi bir dinamik işareti kullanılmamıştır. Ancak arpejlerin giderek yükselmesinden dolayı bir kreşendo açılımı yapılması gerekliliği açıktır. Melodide a'lar vurgulandığında da uzun ve kısa, yani noktalı ritme benzer bir yapı ortaya çıkmaktadır.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede kullanılan temel performans teknikleri arpej ve baredir. Folia'nın blok akorları "batteries" denilen teknikle sürekli olarak a, m, i, p, i, m, a, m, i formülüyle çalınır. Giuliani'nin bu tarzda çok sayıda etüdü bulunmaktadır.

Aşağıda Giuliani'nin "batteries" tarzındaki etütlerine örnek olarak opus 100, etüt 2 ve 3 gösterilmiştir.

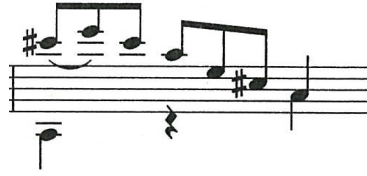


Şekil 128: Mauro Giuliani, Opus 100, Etüt 2, ölçü: 1-9

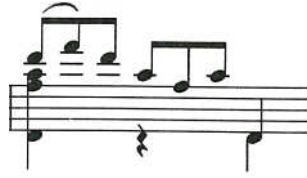


Şekil 129: Mauro Giuliani, Opus 100, Etüt 3, ölçü: 1-8

Bare tekniği ise pozisyon değişimlerini içermektedir. V. pozisyondan X. pozisyona kadar bareler kullanılmıştır. Ayrıca bu çeşitlemede gitarda 1. pozisyondan 10. pozisyona kadar gitarın klavyesi kullanılır. Parçanın en yüksek notası 1. tel, 13. perdedeki fa bu çeşitlemededir (16. ölçü). 8. ve 16. ölçülerde, aşağıda görüldüğü gibi bareyle birlikte legato tekniği kullanılmıştır.



Şekil 130: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 8.

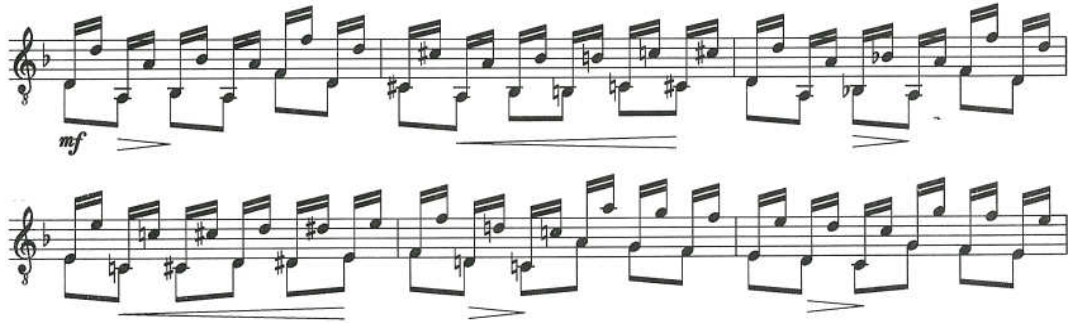


Şekil 131: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme III, ölçü: 16.

Giuliani’nin, Sor’un tersine a parmağını arpejlerde serbestçe kullanması, a’nın bolca kullanıldığı bir arpej formülü seçebilmesine yol açmıştır.

5.3.5.5. Çeşitleme IV

Melodi: Bu çeşitleme oktavların aynı anda değil ardarda çalınması tekniğiyle yazılmıştır. Notadan bas partisinin ana melodiyi oluşturduğu, hemen ardından da aynı melodinin yüksek partide duyulması gerekliliği anlaşılmaktadır. Aşağıda görüldüğü gibi bas partisi uzayan, birbirleriyle bağlantılı seslerle verilmiştir.



Şekil 132: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme IV, ölçü: 1-6.

Bu çeşitlemede melodi özellikle kromatik seslerin katılımıyla oldukça modifiye edilmiştir. Temadaki diatonik ve tekrarlı yapı yerini kromatik ve tekrarsız bir yapıya bırakmaktadır.

Armoni: Bu çeşitleme akorsal homofoni, ya da kontrpuantal polifoni içermediği için armoni analizi açısından sorunlar taşımaktadır. Ancak ölçü başlarındaki seslerin folia kalıbındaki akorların seslerini içerdiği göz önüne alınırsa armonik yapının bozulmadığı görülür.

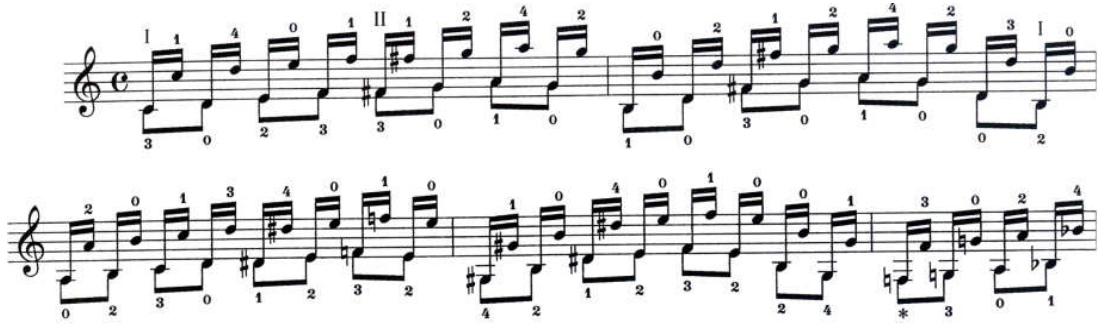
Ritim: Üçüncü çeşitlemedeki üçlemelerden sonra, tekrar on altılık notalarla bir hızlanma etkisi bulunmaktadır. Bu çeşitlemenin başında da mf ibaresi bulunmaktadır. Diatonik ve kromatik oktav gamların iç içe kullanılıyor olması vurgulamalarla daha özgür ritmik olanaklar sağlar. Bu vurgulamalar icracının yorumuna bağlıdır. Akorlara yabancı sesler apojatür gibi düşünülüp vurgulanabilir. Giuliani ikinci ölçüde kreşendo işaretiyle kromatik bölümlerin nasıl çalınması gerektiğini belli etmiştir. Yükselen kromatik bölümler kreşendo, alçalan kromatik bölümler ise dekresendo olarak icra edilmelidir.

Doku: Notadaki yazıma bakılırsa bu çeşitlemenin iki partili, polifonik bir yapıya sahip olduğu gözlenir. Yaylı çalgılarda bu tarz bölümler monofonik olarak icra edilirken, gitarda çift partili bir icra sözkonusu olmuştur.

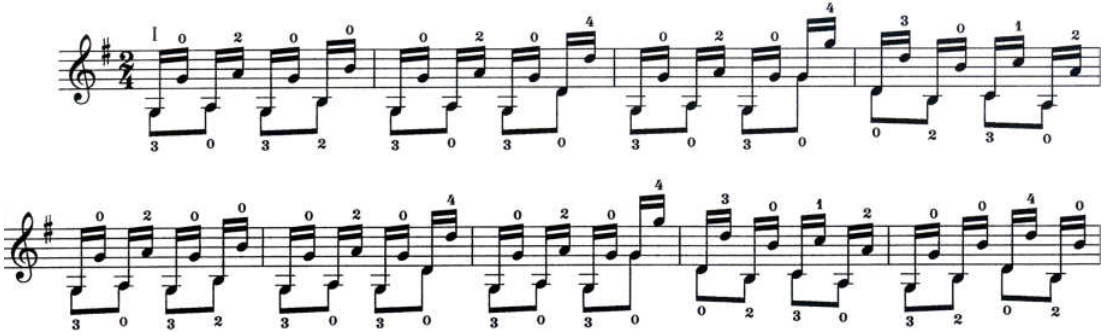
Dinamikler: Birinci ölçüde mf, onuncu ölçüde forte, on birinci ölçüde p, on ikinci ölçüde f, on üçüncü ölçüde p, on beşinci ölçüde f ibareleri bulunmaktadır. ikinci çeşitlemedeki ardarda gelen forte ve piano'lar Barok stili çağrıştırır. Ayrıca dokuz tane dekresendo, bir tane kreşendo ibaresi bulunmaktadır.

Performans Teknikleri: Teknik açıdan düşünüldüğünde, gitarda oktav gamların çalınması, sol el parmaklarının teller üzerinde aşağı ve yukarı dikey hareketleri geliştirmek amaçlı olduğu bellidir. Giuliani bu çeşitlemede diatonik ve kromatik oktav gamları karıştırmıştır. Bu da teknik açıdan zorlaştırıcı ve geliştirici olmuştur.

Giuliani etütlerinde oktav tekniklerini kullanmıştır. Aşağıda Giuliani'nin çeşitleme IV'e benzer tarzda olan, do majör tonda opus 1, no.3, sol majör tonda opus 1, no. 7 ve mi majör tonda opus 51, no.17 etütleri gösterilmiştir.



Şekil 133: Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 3, ölçü: 1-5.



Şekil 134: Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 7, ölçü: 1-9.



Şekil 135: Mauro Giuliani, Opus 51, Etüt 17, ölçü: 1-8.

Bu etütlerle çeşitleme IV'ü kıyasladığımızda etütlerin daha diyatonik, çeşitlemelerin ise daha kromatik bir dokuya sahip olduğu görülmektedir. Buradan iki sonuç çıkarılabilir.

1-Kromatik seslerin kullanılmasıyla folia melodisinin çeşitlenmesi sağlanmıştır

2-Bu çeşitlemede kromatik seslerin kullanımı gitarın çalınımı daha bir virtüözite gerektiren duruma getirmiştir.

Yukarıda belirtilen kırık oktavların aynı anda tınlatılması ise, yeni gitarın getirdiği bir avantajdır. Çünkü çift telli gitarlarda oktav çalındığında dört telin

enternasyonunun farklı perde ve tellerde sağlamak neredeyse olanaksızdır. Tek telli gitarda ise bu mümkün olabilmıştır.

Daha önce belirtildiği gibi Giuliani opus 1, bölüm 2'ye yazdığı notta, içinde oktav etütlerin de bulunduğu tüm bu etütlerde basların p parmağıyla, diğer notaların ise i parmağıyla çalınması gerektiğini belirtmiştir. Buradaki amacın seslerdeki eşitsizliği engellemek olduğu açıktır. Çeşitleme dörtteki oktavların bu mantıkla p ve i parmaklarıyla çalınması gerekmektedir.

5.3.5.6. Çeşitleme V

Form: 8+8=16 ölçülük çeşitlemeden sonra 15 ölçülük serbest bir bölüm bulunmaktadır.

Melodi: Bu çeşitlemede tonalite re majördür. Melodi yüksek partide temaya çok benzemektedir. Ancak tonalitenin majör olması dışında bazı modifikasyonlar bulunmaktadır. Aşağıda görüldüğü gibi bas partisinde ritim ikiye katlanmış, sekizlik değerlerle çeşitleme gerçekleştirilmiştir.



Şekil 136: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne Çeşitleme V, ölçü: 1-8.

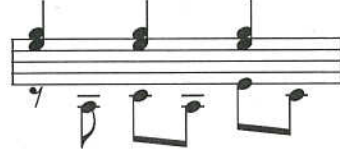
Aşağıda görüldüğü gibi üçüncü ölçüden itibaren Sor'un üçlülerle olan sistemine benzer bir tarzda, melodi üçlülerle verilir. Böylece daha orkestral bir tarz oluşur.



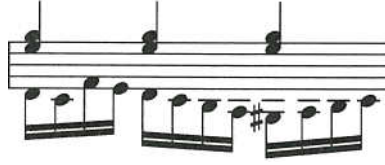
Şekil 137: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne Çeşitleme V, ölçü: 1-8.

Dokuzuncu ölçüden itibaren bastaki melodi on altılık değerlerle daha da hareketlenir. Onuncu ölçüyle birlikte folia melodisinden iyice uzaklaşıldığı ve serbest bölüme

doğru bir eğilim görülmektedir. Serbest bölümün başladığı 17. ölçüden itibaren melodinin tema melodisiyle ilgisi iyice azalır. Aşağıda görüldüğü gibi 23. ölçüdeki tekrarlı melodi eşliğinde bas folia temasından türer ve altıncı ölçüye benzemektedir.



Şekil 138: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 6.



Şekil 139: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 23.

Armoni: Çeşitleme bölümündeki armoni şu şekildedir:

/ I / V / I / V / I / VII / I / I-V-V / I / V-V^V-V / I / V-V^V-V / I / VII-V-V / I-II-V / I /

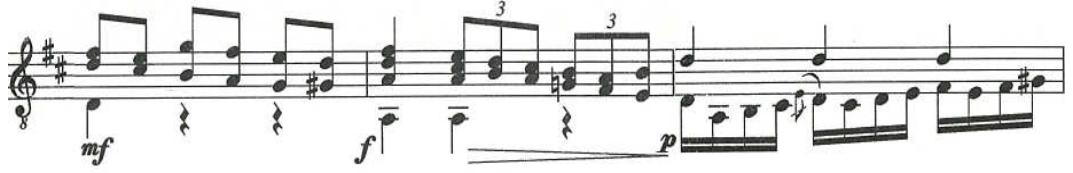
Bu çeşitlemede folia’nın armoni kalıbından uzaklaşmış dominant, tonik bağlantıları armonik dokuyu belirlemiştir. 17. ölçüden itibaren, dört ölçü pedal bas olarak re notası bulunmaktadır. Bu ölçülerde / IV / I / akorları kullanılmıştır.

Daha sonra gelen armoni kalıbı ise şöyledir:

/ V / I / VII / I / V / I / V / I / I / I / I /

Sonuç olarak tüm bu bölüm dominant tonik ilişkisi üzerine kuruludur.

Ritim: Beşinci çeşitlemenin başında “Un poco piu Adagio” ibaresi bulunmaktadır. Temponun yavaşlaması bu bölümdeki performansın müzikalitesini artıracak niteliktedir. İlk yedi ölçüde melodi partisi genelde dörtlük değerlerle giderken, bas partisi sekizlik değerlerle gitmektedir. Sekizinci ölçüde ise ikinci ve üçüncü vuruşlardaki üçlemeler dokuzuncu ölçüde başlayan bas partisinde ritmin katlanmasında, yani on altılık değerlere geçmesinde köprü görevi görmektedir.



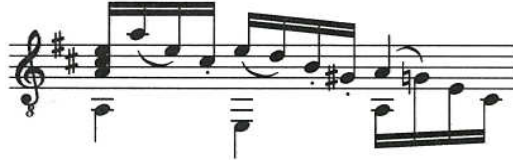
Şekil 140: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 7-9.

İkinci bölümün 8-12. ölçülerinde ritim düşer. Bu düşüş son bölüme geçişin bir habercisi gibidir. Son çeşitlemedeki güçlü ritim düşünülürse, bu kısım bir fırtına öncesi sessizlik gibi değerlendirilebilir. Bölümün son ölçülerinde re majör arpejin, oktavlarla icrasının altında cresc.a poco a poco ibaresi bulunmaktadır. Gitaristler bu kısımda accelerando ile son çeşitlemenin hızlı temposuna bir geçiş sağlarlar.

Doku: Beşinci çeşitleme genelde polifonik dokudadır. Aşağıda görüldüğü gibi 10. ve 12. ölçülerde açık bir homofoni görülmektedir.



Şekil 141: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 10.



Şekil 142: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 12.

17. ölçüden itibaren, yani serbest bölümde homofonik yapı öne çıkar. Bu geçiş bölümü son çeşitlemedeki homofoniye hazırlık gibidir.

Dinamikler: Bu çeşitlemenin başında da diğerlerinde olduğu gibi mf ibaresi bulunmaktadır. Ardından yedi ve onuncu ölçülerde de aynı ibare kullanılmıştır. Ayrıca üç kere forte, üç kere piano, bir kere pianissimo, iki kere sforzato, üç kere dekresendo ibareleri kullanılmıştır. Son üç ölçünün altında cresc. a poco a poco ibaresi bulunmaktadır. Dinamiklerin bu kadar çok ve detaylı kullanılması, porte

notasyonuna geçişle ilgili yeni bir durum olmakla birlikte gitarın, küçük bir orkestra olarak kullanılmasıyla da ilgilidir.

Performans Teknikleri: Beşinci çeşitleme, dönemin “küçük bir orkestra” olarak gitar anlayışına uygundur. Sor’un gitarda üçlülerle armoni oluşturması anlayışı bu çeşitlemeye ağırlığını koymuştur.

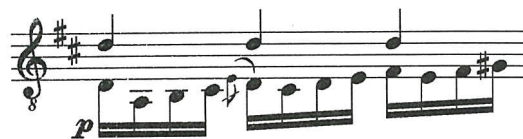
Dinamiklerin bolca kullanılması, özellikle sforzato’lar, orkestral bir hava yaratmaktadır. Bas notaları çeşitlenirken, karakter değiştirmektedir. Örnek olarak dört ve beşinci ölçülerdeki baslar tırnaksız ve kesik icra edilirse fagot benzeri bir renk yakalanabilir. 9. ve 11. ölçülerde bas notaları daha hareketlenip farklı bir karakter kazanır. Hemen ardından gelen 10. ve 12. ölçülerin arpej karakterlerinde olması orkestral diyalogu çağrıştırmaktadır. 20. ve 21. ölçülerdeki alt iki telde çalınan melodinin 22. ve 23. ölçülerde bir oktav pesten ve üst üç telde tekrar edilmesi keman ve çello gibi farklı iki register’daki çalgıları çağrıştırır. 21. ve 22. ölçülerdeki bir vuruşta iki bağlı, iki kesik çalış ise piano tekniği gibi düşünülebilir. Klasik dönem performans geleneğinde bu tarz noktalı notalar tam kesik olarak çalınmazlar. Legato ve stacatoların ardarda gelmesi bir zarafet içerir. Aşağıda görüldüğü gibi, Giuliani opus 98, etüt 2’de benzer şekilde legato ve stacatoları ardarda kullanmıştır.



Şekil 143: Mauro Giuliani, Opus 98, Etüt 2, ölçü: 1-8.

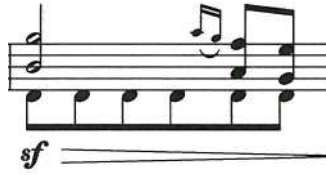
Jeffery, B., **Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar**, (London. Tecla, 2002), 146.

9. ve 11. ölçülerde acciaccatura süslemesi bulunmaktadır.

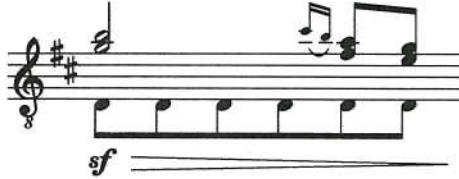


Şekil 144: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Çeşitleme V, ölçü: 9.

17., 19. ve 22. ölçülerde çarpmalar vardır.



Şekil 145: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 17.



Şekil 146: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 19.



Şekil 147: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne Çeşitleme V, ölçü: 22.

Giuliani bu süslemelerin melodiyi daha ekspresif yapmak amaçlı olduğunu belirtir (Jeffery, 2002, 35). Giuliani aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi etütlerinde tek ve çift acciaccatura’ları ayrıntılı olarak kullanmış ve açıklamıştır.



Şekil 148: Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 5, ölçü: 1-8.

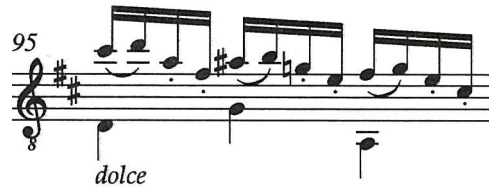
Jeffery, B., **Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar**, (London. Tecla, 2002), 36.



Şekil 149: Mauro Giuliani, Opus 1, Etüt 6, ölçü: 1-6.

Jeffery, B., **Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar**, (London. Tecla, 2002), 37.

10. 12. 14. 15. 20. 21. 22 ölçülerde legatolar kullanılmıştır. 15., 21. ve 22. ölçülerde legato ve staccato'lar ardarda kullanılmıştır.



Şekil 150: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne Çeşitleme V, ölçü: 15.



Şekil 151: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne Çeşitleme V, ölçü: 21. ve 22.

10., 12., ve 14. ölçülerde arpejler kullanılmıştır. 29., 30. ve 31. ölçülerde ise oktavlar kullanılmıştır.

5.3.5.7. Çeşitleme VI

Form: Beşinci çeşitlemenin sonunda “attacca subito” yazmaktadır. Beşinci çeşitlemenin sonundaki kreşendo, altıncı çeşitlemenin ilk ölçüsündeki fortissimo'ya uzanmaktadır. İlk iki ölçüdeki üç sesli oktavlar bir önceki çeşitlemeden, altıncı

çeşitlemeye köprü niteliği taşır. Son çeşitleme üçüncü ölçüde başlar. Altıncı çeşitlemede form da altere edilmiştir. Bu çeşitlemede folia melodisi ve armonisi farklı olarak iki kez tekrar edilmiştir. İlkinde birinci yarıda sekiz ölçü yerine dokuz ölçü, ikinci yarıda ise sekiz ölçüdür. Ardından gelen ikinci tekrarda ise ilk yarı sekiz ölçü, ikinci yarı ise yedi ölçüdür. Yani normalde olması gerekenden farklıdır.

Folia formu / 8+8 / 8+8 / = 32 ölçüdür. Bu çeşitlemedeki form ise /9+8 / 8+7 / = 32 ölçüdür. Giuliani bu çeşitlemede toplam 32 ölçüyü korumuştur.

Melodi: Bu çeşitlemede tonalite tekrar re minör'e dönmektedir. Bir önceki çeşitlemenin sonundaki re majör arpejin "attacca subito" ile üç sesli oktav re'lere bağlanması re minör tonaliteye geçişi sağlar. Aşağıda görüldüğü gibi oktav re'ler, re majör ve re minör'ün ortak paydasıdır.



Şekil 152: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D'Espagne, ölçü: 107-116.

Geleneksel geç folia'ya uygun olarak melodi tekrarlı yapıdadır. Ancak erken folia'nın melodik sıralamasına benzer bir melodi bulunmaktadır. İlk bölümde melodi temanın üçlü yukarisından başlar. Tekrarda, yani 20. ölçüde ise melodi temadan dört ses pes olarak başlar. Tekrarın ikinci yarısında ise melodi ilk bölüme dönmektedir.

Ritim: İlk ölçüdeki noktalı ritim altıncı çeşitlemenin genel karakterini içermektedir. Üçüncü ölçünün yani altıncı çeşitlemenin başından itibaren noktalı ve staccato ritmin karışımı bir karakter görülmektedir. Bu şekilde ritim akıcılık ve kesinlik kazanır. Bir marş ritmi çağrışımı da hissedilmektedir. Gitarda noktalı ve staccato ritimleri, doğru oranlarla ve hızlı çalmak zordur. Giuliani bu tarz bölümleri kolay çalabilmek için opus 1, bölüm 3, etüt 3 ve opus 1 bölüm 4, etüt 11'i yazmıştır.



Şekil 153: Mauro Giuliani, Opus 1, Part 3, Etüt 3, ölçü: 1-7.



Şekil 154: Mauro Giuliani, Opus 1, Part 4, Etüt 11, ölçü: 1-8.

Armoni: Küçük modifikasyonlarla temadaki armonik kalıp kullanılmıştır. En önemli değişiklik ikinci tekrarın ilk bölümünde ve şu şekildedir:

/ V / I-V-I / VII / III-VII-III / V / I-V-I / V-V-I / V /

Doku: Bu çeşitlemede doku homofoniktir. Genelde üç sesli blok akorlarla yazılmıştır. Sforzato aksanlı akorlarda ise 4 ve 5 ses bulunmaktadır. Burada da gitarın ve performansın gerekliliği olarak bestede bir farklılık oluşmuştur. Sforzato etkisi yaratabilmek için daha fazla ses kullanılmıştır.

Dinamikler: Altıncı çeşitleme fortissimo ile başlamakta ve bir dekresendo ile ikinci ölçüde pianoya düşmektedir. Yüksekten düşüğe doğru kullanılan dinamikler şunlardır:

2 kez sf

1 kez ff

4 kez p

4 kez pp

Bölümler piano olarak başlayıp, giderek yükselmekte ve fortissimo, ya da sforzato'ya ulaşmaktadır. Giuliani'de bu uzun kreşandolarda sağ el 15. perdeden

başlayarak kreşendoyla birlikte sağ tarafa, yani köprüye yaklaşarak sağlanır. Çünkü köprüye yaklaştıkça forte çalma olanağı da fazlalaşır (Heck, 1995, 153).

Giuliani üç yerde aksan işareti kullanmıştır. Ayrıca bir dekreşendo, bir kreşendo ve bir de cresc. poco a poco bulunmaktadır.

Performans Teknikleri: Bu çeşitlemede kullanılan gitar teknikleri şunlardır:

Üç sesli blok akorlar (Bu akorlarda tiz sesler melodidir ve öne çıkarılması gereklidir).

Staccato'lar

Noktalı ritimlerin hızlı çalınması

Oktavlar

Sol elde parmakların aşağı yukarı hareketleri

Sol elde pozisyon değişimleri

Çarpmalar

Kırık akorlar

32 ölçü içerisinde bu kadar çok dinamik ve gitar tekniğinin bir arada kullanılması yine orkestral renklerin ortaya çıkmasını ve çıkarılmasını gerektirmektedir.

5.3.5.8. Koda

Form: Koda bölümü 22 ölçüden oluşmaktadır. Kendi içinde bölünmesi ise 8+8+6 şeklindedir.

Melodi: Koda'da folia melodisinin dışına çıkmıştır. Ancak çeşitleme mantığı sürmektedir. 8-12. ve 13-16. ölçülerde bas aynı, eşlik ise farklıdır.

Armoni: Bu bölümde tonalite re majör'dür. Koda'nın ilk bölümünde basta pedal sesi olarak re kullanılmıştır. Armonik kalıp / I / I / I / I / IV / IV / V / V / şeklindedir. Yani bu bölümde mükemmel kadans kullanılmıştır. İkinci 8 ölçüdeki armonik kalıp şöyledir: / I / I / II-II-V / I / I / I / II-II-V / I / Son 6 ölçü ise birinci derece akoru olan re majör akoru üzerinedir.

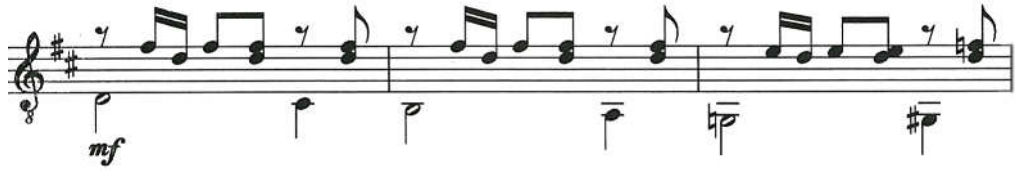
Ritim: İlk sekiz ölçüde baslar dörtlük vuruşlarla düz olarak gitmektedir. Melodide ise eksik ölçülerle başlayan sekizlik notalarla oluşan cümleler bulunmaktadır. Ölçü başlarındaki fortissimo ve sforzato'lar ise orkestral bir ritmik vurgu efekti olarak ele alınmalıdır. İkinci sekiz ölçüde basın melodiye dönüşmesiyle ve ikilik, dörtlük notaların ritmik bir şekilde ardarda dizilmesiyle vurgular bas partisine taşınır.

Dokuzuncu ölçüden itibaren eşlikteki sekizlik değerlerdeki suslar ve üçlüler, bas partisine kontur bir ritim oluşturur.



Şekil 155: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Koda, ölçü: 9-12

13, 14 ve 15. ölçülerde eşliklere 16’lık değerler katılarak, hem çeşitleme gerçekleşir, hem de tempo yükselir.



Şekil 156: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Koda, ölçü: 13-15.

16. ölçüdeki 16’lık arpej notaları ritmi daha da yükseltmektedir.



Şekil 157: Mauro Giuliani, Opus 45, 6 Variations Pour La Guitarre Sur Les Folies D’Espagne, Koda, ölçü: 16.

17-22. ölçülerdeki kreşendo ise re majör’ün arpej ve blok akor sesleriyle ritmi doruğa ulaştırmaktadır. Orkestral bir fanfare tınısı oluşur. Sonuç olarak koda bölümü ritmik olarak sürekli değişen ve yükselen bir karakterdedir.

Dinamikler: Bu bölümde 3 sf, 2 ff, 2 f, 2 mf, 1 p ibareleri bulunmaktadır.

Performans Teknikleri: İlk sekiz ölçüde bas eşlikli gamlar kullanılmıştır. Ayrıca birinci ve altıncı ölçülerde acciaccatura süslemeleri bulunmaktadır. Dördüncü ölçüde ise legatolarla birlikte gam tekniği vardır. İkinci sekiz ölçünün ilk dört ölçüsü, baş parmakla çalınan bas melodisi ve üçlü eşliklerden oluşur. Ardından bu üçlüler arpej tekniğine dönüşmektedir. Dördüncü ölçüde ise oktavlar ve blok akorlar

kullanılmıştır. Bütün bu teknikler önceki bölümlerde örneklendirildiği için Giuliani'nin etütlerinden tekrar örnek verilmeyecektir.

6. ALTI TEK TELLİ MODERN GİTAR İÇİN YAZILMIŞ FOLİA ÇEŞİTLEMELERİ

6.1. Altı Tek Telli Modern Gitarın Performans Teknikleri

6.1.1. Altı Tek Telli Modern Gitara Geçişte Antonio de Torres'in Rolü

İspanyol gitar yapımcısı Antonio de Torres (1817-1892) Almeria'da doğdu (Heck, [15.11.2010]). Torres, 1850'lerin başlarında ilk gitarlarını yapmaya başlamıştır. Ünlü gitarist-besteciler Julian Arcas, Francisco Tarrega ve Miguel Llobet, Torres gitar kullandılar. Torres'in geliştirdiği gitar günümüzde de çalınıyor olan modern gitarın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu yeni gitarla çalgının gücü, dinamiği, renkleri ve ifade gücü artmıştır.

Torres'in geliştirdiği gitarın özellikleri şunlardır:

- 1- Gövdenin şekli: Gövde daha önceki gitarlardan daha büyüktür.
- 2- Gövdenin derinliği: Gövdenin derinliği de artmıştır. Böylece daha yüksek volümde ses elde edilebilir oldu. Ayrıca gitaristlerin gitarı kavrayışları da kolaylaştı.
- 3-Fan (yelpaze) güçlendiricisi: Fanı ses tahtasında genişletilmiş bir şekilde yerleştirerek sesin dinleyiciye doğru yönlendirilmesi sağlanmıştır.
- 4-Tahtanın inceliği: Torres gitarın tahtalarını daha ince kullanarak rezonansı ve ses renkliliğini artırmıştır.
- 5-Köprüler: İki köprü de yükseltilmiştir. Böylece tellere daha kuvvetli vurma ve apoyando vuruşları daha rahat kullanma mümkün olmuştur.
- 6-Tel boyu: Torres gitarın tel boyunu günümüz standardında yani 65cm olarak kullanmıştır.
- 7-Klavyenin genişletilmesi: Altı tek telli klasik gitarın klavyesi oldukça dardı. Dar klavye gitaristler için sol elde özgürlüğü kısıtlayıcı niteliktedir. Genişletilmiş klavye ise daha özgür çalma olanağı getirmiştir.

Bunların dışında orta deliğin yan süsleri basite indirgenmiş, gitarda kullanılan ağaçları ve dizaynı günümüzde genel kabul edilen şekline ulaştırmıştır.

Torres'in geliştirdiği modern gitarın sonuçları şöyle özetlenebilir:

- 1-Gitarın çalım pozisyonu değişmiştir.
- 2-Gitarın performans tekniklerinde değişimler olmuştur.
- 3-Gitarın ekspresif gücü artmıştır.

Dört çift telli Rönesans ve beş çift telli Barok gitar daha çok luta yakınken, modern gitar çalım ve yapı olarak lut ailesinden iyice uzaklaşmıştır.

Torres'in ardından gelen önemli İşpanyol gitar yapımcıları şunlardır:

Vicente Arias (1845-1912)

Manuel Ramirez (1864-1920)

Enrique Garcia (1868-1922)

Santos Hernandez (1873-1951)

Domingo Esteso (1882-1937)

Bu yapımcıların ardından gelen ve Torres modeli geliştiren önemli gitar yapımcıları ise şunlardır.

Hermann Hauser (1882-1952)

Jose Ramirez I (1858-1923)

Jose Ramirez III (1922-1995)

Ignacio Fleta (1897-1977)

Masaru Kohno (1926-1998)

Miguel Rodriguez (1888-1975)

Robert Boushet (1898-1986)

David Rubio (1934-2000)

Manuel Contreras (1926-1994)

Paulino Bernabe (1932- 2007)

Daniel Frederick (1932-2007)

Jose Romanillos (1932-)

Thomas Humprey (1948-2008)

Greg Smallman (1947-)

Matthias Dammann (1957-)

20. yüzyılın bu önemli gitar yapımcıları bütün arayışlarını Torres'in geliştirdiği model üzerinden yapmışlardır.

20. yüzyılın gitar müziğinin gelişiminde, bestecilerle ortak çalışmalara girerek büyük katkılar sağlayan Andres Segovia'nın kullandığı önemli gitarlar şunlardır:

Manuel Ramirez

Ignacio Fleta

Hermann Hauser I

Hermann Hauser II

Jose Ramirez III

Bu araştırmada incelenecek olan Maurice Ohana'nın Tiento adlı eserinin kendisine ithaf edildiği Narciso Yepes'in kullandığı önemli gitarlar ise şunlardır:

Paulino Bernabe (10 telli)

Thomas Humprey

Jose Ramirez III (10 telli)

Ignacio Fleta

Manuel Contreras (10 telli)

6.1.2. Tarrega Ekolünde Performans Teknikleri ve Tarrega'nın Folia Etüdü

Villa Real'de doğan Katalan gitarist Francisco Tarrega (1852-1903) gitar çalmaya 1862'de Julian Arcas'la başlamıştır (Heck, [15.10.2010]). Her iki gitarist de Antonio Torres gitar kullanmıştır. Bu yeni dizayn edilmiş çalgının Tarrega ile buluşması, modern gitarın başlangıcında temel bir rol oynamaktadır. Tarrega, öğrencisi Miguel Llobet ve onun öğrencisi olan Andres Segovia ile bir hat oluşturarak, 20. yüzyılın modern gitarının performans teknikleri ve repertuarını oluşturmuştur. Tarrega'nın 78 orijinal beste, 120 transkripsiyon ve 21 düo gitar için transkripsiyonu bulunmaktadır.

Tarrega ekolünün gitar performansına getirdiği yenilikler Torres gitarın hacmi ve olanaklarıyla yakından ilgilidir. Bu yenilikler aşağıdaki gibi gösterilebilir:

1-Sağ elde apoyando vuruşların kullanılması

2-Sol ayakta, ayaklık kullanılması

3-Sağ elin küçük parmağının gitara dayanmaması

4-Sağ elde yüzük parmağının kullanımının arttırılması

5-Sağ elde tırnak kullanımı.

Tırnak kullanımıyla birlikte gitardan daha kuvvetli sesler elde edildi, daha hızlı çalmak ve daha çok renk bulmak mümkün oldu. Llobet ve Segovia'da tırnak kullanmıştır.

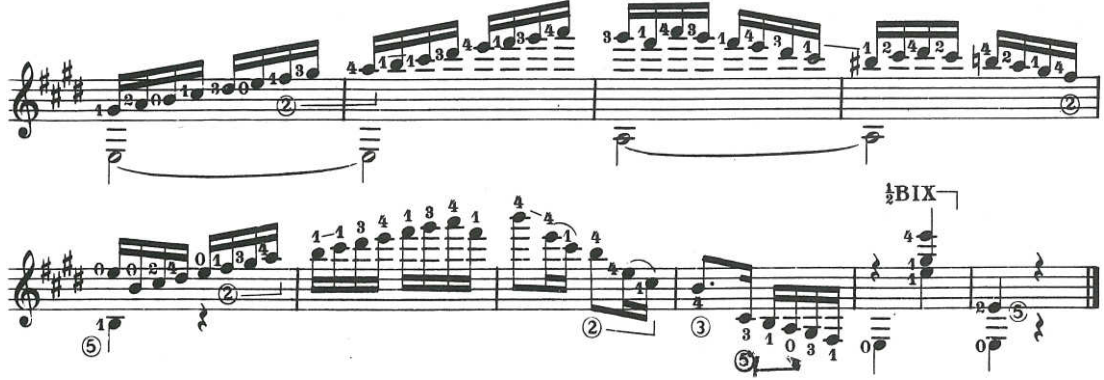
Bütün bu yenilikler Moretti, Aguado, Sor, Carulli, Carcassi gibi kendinden önceki gitaristler tarafından denenmiş olsa da, Tarrega bu teknikleri ön plana çıkarmış ve bestelerinde kullanmıştır.

Torres'in gitarın hacmini genişletmesi, eskinin küçük gitarlarına göre, gitaristlerin gitarı kavramalarını kolaylaştırmıştır. Gitarın yeni kavranışı, küçük parmağın ön tahtaya değmesi gerekliliğini ortadan kaldırdı. Böylece apoyando vuruşları gerçekleştirmek kolaylaştı. Ayrıca yüzük parmağı daha rahat kullanılabilir hale geldi. Torres gitarda klavye ses deliğine kadar ulaşmış ve telle olan mesafesi artmıştır. Böylece gitarda ince seslerin kullanımı ve forte çalım olanağı artmıştır. Böylece dinamiklerin daha etkili kullanımı sağlanmıştır. Tarrega müzik çalışmalarına başladığında gitarın geri plana itildiği, ilgi görmediği bir konjonktürle karşılaştı (Gangi, Carfagna, 1971, 4). Eskinin devamı olmak ilgi görmüyordu. Tarrega, Torres gitarın getirdiği avantajları yeni bir gitar müziğini yaratmakta doğru bir şekilde kullanmıştır. Tarrega-Llobet-Segovia-Pujol ile özetlenebilecek, Tarrega okulu hattının günümüzde de sürdüğü söylenebilir. Oscar Ghiglia, Eliot Fisk, John Williams gibi gitaristler bu hattın günümüzdeki temsilcileridir. Yeni arayışları olan gitaristler de getirdikleri yeniliklerle birlikte, bu ekolün gitarda pozisyon, teknik, repertuar olarak oluşturduklarından yararlanmakta ve kullanmaktadır. Tarrega ekolünün diğer bir özelliği de transkripsiyonlara olan açıklıkları ve üretkenlikleridir. Böylece gitar müziği sadece gitarist-bestecilerin ürettiklerine sıkışmaktan kurtulmuştur. Tarrega gitar için ilk önemli transkripsiyonları yaptı. Llobet, bu geleneği sürdürdü ve Manuel de Falla'ya kendisine ithaf beste yaptırmayı başardı. Segovia ise bestecilerle ortak çalışmalara girerek gitar repertuarının farklı bir boyutta gelişmesini sağlamıştır. Bu çalışmaların sonucunda Manuel Ponce gitar için folia çeşitlemeleri bestelemiştir.

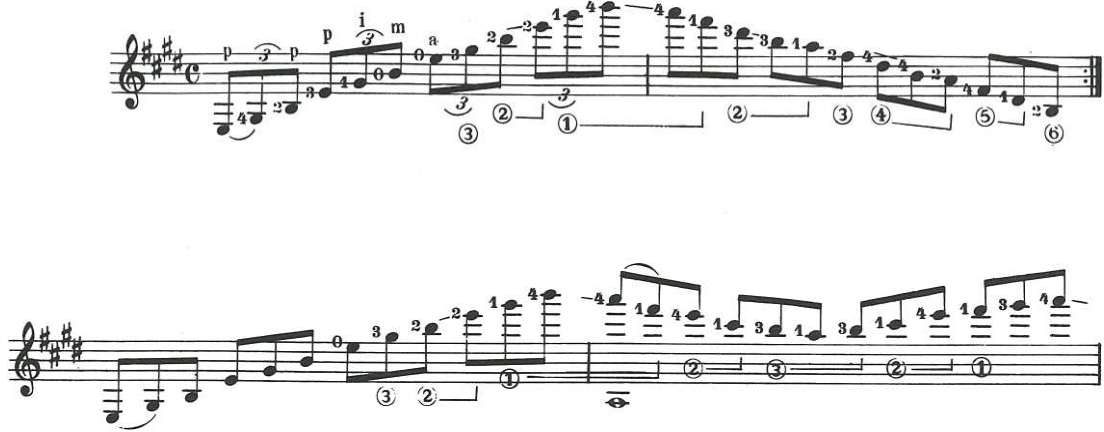
Tarrega bir metot yazmadı. Ancak gitar için 34 egzersiz ve etüt yazmıştır. Tarrega'nın teknik anlayışı Emilio Pujol tarafından metotlaştırılmıştır. "Escuela Razonada de la Guitarra basada en los principios de la tecnica de Tarrega" (Tarrega'nın teknik prensipleri temelli gitar mantığı okulu) başlıklı metot, Tarrega'nın teknik anlayışını ortaya koyan en önemli kaynaktır.

Tarrega'nın etütleri incelendiğinde performans teknikleri açısından yenilikler şöyle özetlenebilir:

1-Gitarın klavyesinde yüksek pozisyonların daha çok kullanılması. Aşağıda seçilen Tarrega'nın 7 ve 11 no'lu etütlerinden bölümler bu durumu açıkça göstermektedir.

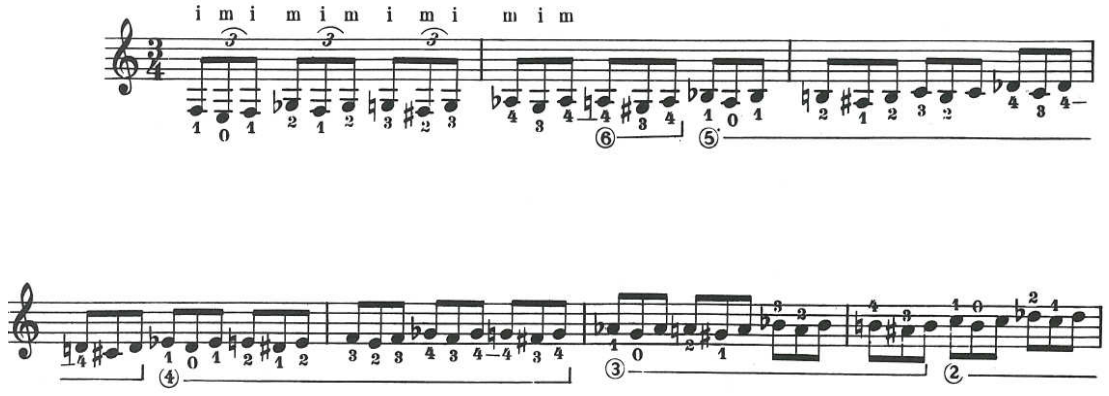


Şekil 158: Francisco Tarrega, Etüt 5, ölçü: 4-11.

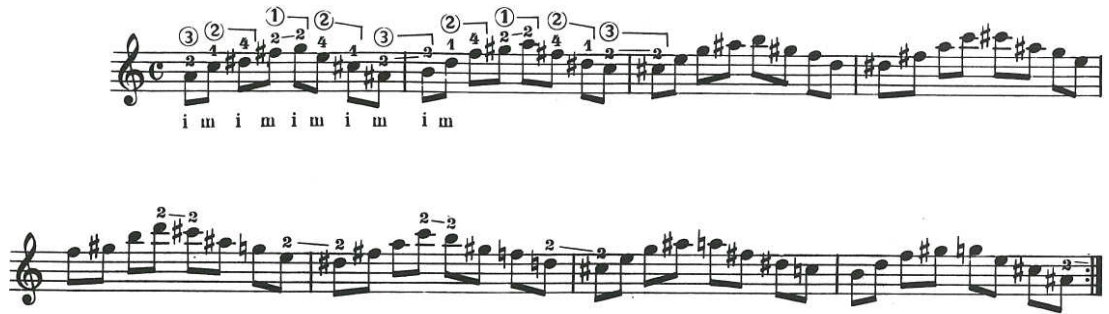


Şekil 159: Francisco Tarrega, Etüt 11, ölçü: 1-4.

2-Kromatik seslerde artış. Aşağıda seçilen Tarrega'nın 13 ve 14 no'lu etütlerinden bölümler bu durumu açıkça göstermektedir

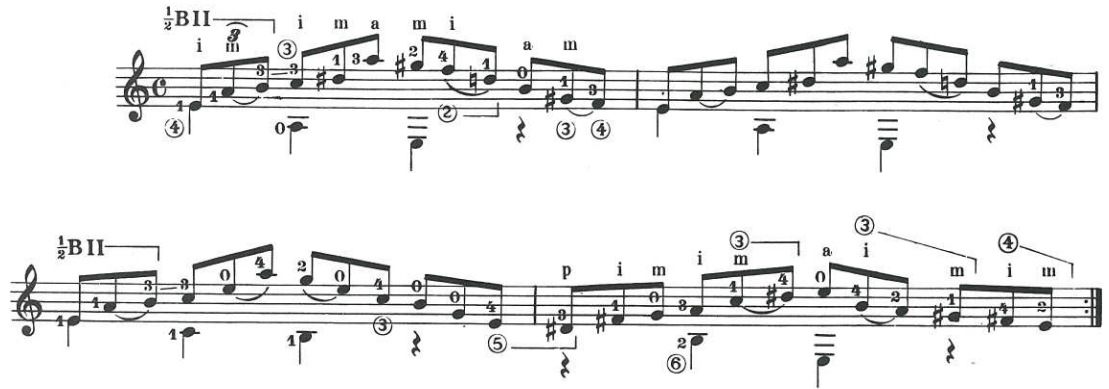


Şekil 160: Francisco Tarrega, Etüt 13, ölçü: 1-7.

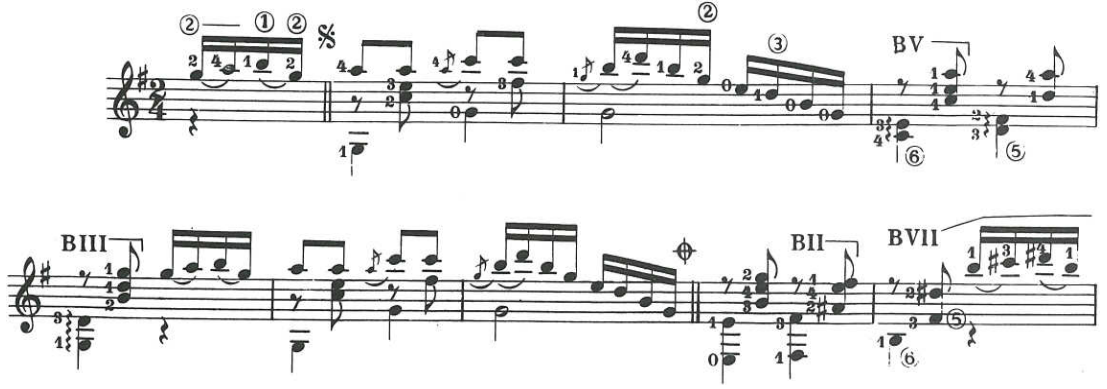


Şekil 161: Francisco Tarrega, Etüt 14, ölçü: 1-8.

3-Legatoların kullanımında artış. Aşağıda seçilen Tarrega'nın 16 ve 17 no'lu etütlerinden bölümler bu durumu açıkça göstermektedir.



Şekil 162: Francisco Tarrega, Etüt 16, ölçü: 1-4.



Şekil 163: Francisco Tarrega, Etüt 17, ölçü: 1-7.

4-Etütlerde de transkripsiyon mantığının etkisiyle, büyük bestecilerin temalarının kullanımı. Bu tarz transkripsiyonlara örnekler şunlardır:

ÖRNEKLER

Studio su un tema di J. S. Bach

Studio in re maggiore (da J. B. Cramer)

Studio su un tema di R. Schumann

Studio de campanelas su un tema della “Folia” di M. De Fossa

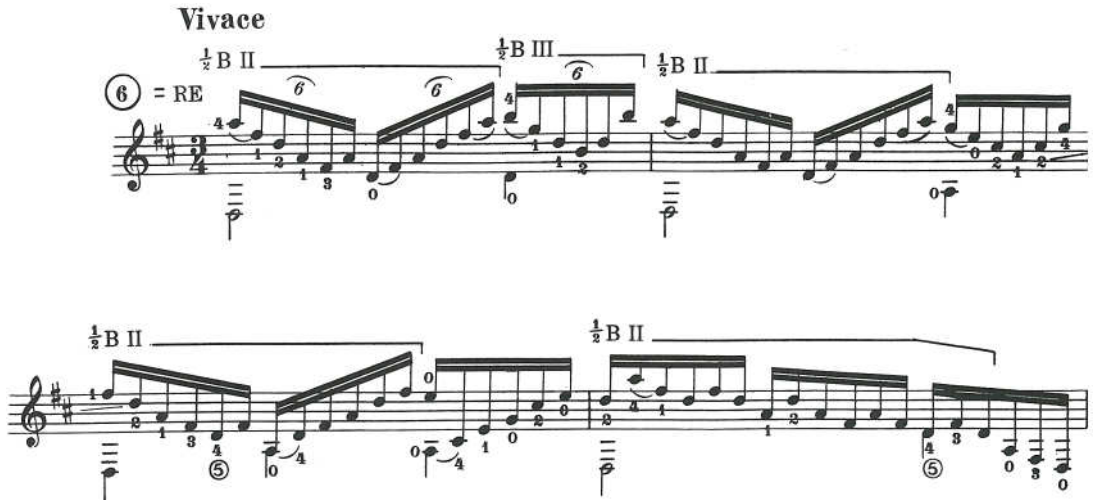
Aşağıda gösterilen bu sonuncu etüt gitarda folia temasının campanelas tekniğinin modern gitarda kullanılmasıyla ilgilidir.



Şekil 164: Francisco Tarrega, Studio de campanelas su un tema della “Folia” di M. De Fossa, ölçü: 1-10.

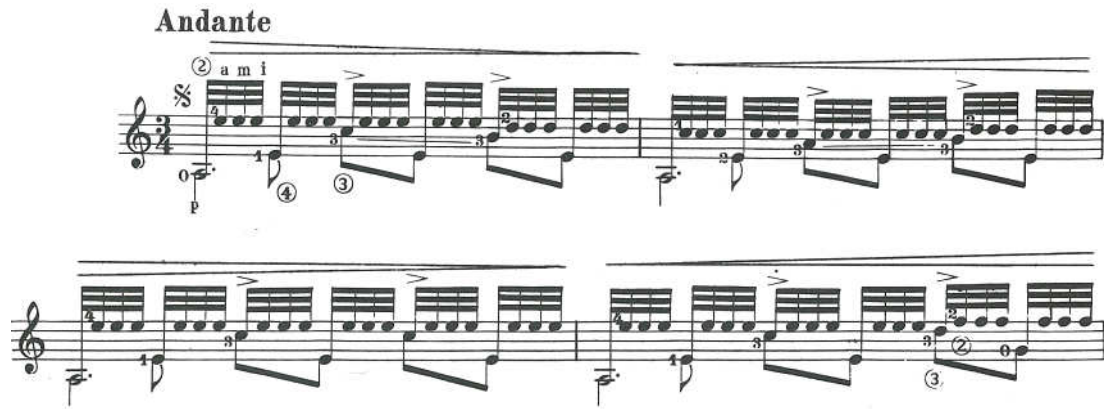
Bu etütte folia’nın geleneksel armoni kalıbı aynen kullanılmıştır. Birinci teldeki mi notası pedal ses gibi her akorda bulunmaktadır. Ancak pedal sesin genelde tonik ve dominant seslerle kullanıldığı düşünülürse, burada istisnai bir durum söz konusu olur. İlk akor olan re minörde mi notası ilave ikili olarak tınlar. Mi notası fa majörde yedili, si bemol majörde ise ilave dörtlü olarak tınlamaktadır. Diğer akorlarda ise zaten mi notası bulunmaktadır. Tarrega arpej tekniğinin kullanıldığı bu etütte mi notalarını, fa ya da sol komşu seslerle aynı anda tınlayacak şekilde pozisyonlar ve duateler vermiştir.

5-Legatolu arpejlerin kullanımındaki artış. Aşağıda bu özellikle ilgili Tarrega’nın “Studio in re Maggiore, (DA J. B. CRAMER)” başlıklı etüdünün ilk dört ölçüsü verilmiştir.



Şekil 165: Francisco Tarrega, "Studio in re Maggiore, (DA J. B. CRAMER), ölçü: 1-4.

6- Tremolo tekniği: Bu teknikte melodi tremolo olarak ardarda tekrar eden seslerle sağlanır. Genelde p-a-m-i olarak icra edilir. P parmağı bas ve eşliği a-m-i'ler ise melodiyi çalar. Tarrega bu tekniği ilk etkin kullanan gitarist-besteci olmuştur. En ünlü tremolo parçası, aynı zamanda bir etüt de olan "Recuerdos de la Alhambra"dır.



Şekil 166: Francisco Tarrega, Recuerdos de la Alhambra, ölçü: 1-4

7- Boş tellerin mümkün olduğunca az kullanılması: Tarrega kemancılar gibi, gitarda boş telleri az kullanma eğilimindedir. Bunun nedeni gitarda daha iyi tınılar elde etmek ve vibratoların kullanılabilmesidir. Ayrıca yüksek pozisyonları daha çok kullanma eğilimi vardır. Çünkü aynı frekanstaki bir nota, tellerde yukarı çıktıkça daha ekspresif bir hal alır ve vibrato olanakları artar. Örnek olarak ikinci tel, altıncı perdedeki fa, birinci tel, birinci perdedeki aynı frekanstaki fa'dan daha dolce tınlar ve vibratoya daha uygundur. Örnek olarak Tarrega'nın "Capricho Arabe" adlı eserindeki 9-11 ölçülerindeki bölüm gösterilebilir.



Şekil 167: Francisco Tarrega, Capricho Arabe , ölçü: 1-4

Bu gamda ilk ses hariç boş tel kullanılmamıştır. Alt üç telde çalınabilir 16 nota olmasına karşılık tüm notalar üst üç telde yazılmıştır.

Tarrega, “Grand Jota” isimli çeşitleme formundaki eserinde, kullandığı performans tekniklerini her bir çeşitlemede kullanarak ardarda sıralamıştır. Yukarıda bahsedilen teknikler dışında tambora, armonikler, trampet efekti, pizikatolar, glisandolar, sadece sol elle yapılan legatolar gibi teknikleri bu parçada görmek mümkündür. Emilio Pujol da metodunda tüm bu teknikleri ayrıntılı olarak açıklamıştır.

6.1.3. Altı Tek Telli Modern Gitar İçin Yazılmış Folia Çeşitlemeleri

1850’lerden sonra gitarın popülaritesini kaybetmeye başladığı görülmektedir. Bu yıllarda yazılmış olan Heitor Berlioz ve Richard Strauss’un ünlü “Treatise on Instrument” adlı kitabında gitardan eşliğe uygun bir çalgı olarak bahsedilmektedir. Piyanonun evlere girmesiyle İspanya ve İtalya dışında, gitarın popülaritesini kaybettiği yazılmaktadır. Gitarın sesinin azlığından dolayı, diğer çalgılarla iyi tınlamadığı ve bestecilerin eserlerinde gitara az yer verdikleri söylenmektedir (Berlioz, Strauss, 1991, 145). Gitarın geri plana düştüğü bu dönemde, gitar için önemli folia çeşitlemeleri bestelenmediği görülmektedir.

Torres gitarın Tarrega ile buluşmasıyla başlayan süreçte ise gitar için folia çeşitlemeleri tekrar yazılmaya başlar. Bunlardan en önemlileri şunlardır:

Miguel Llobet: Variaciones Sobre un Tema da Fernando Sor. Opus. 15 (1908)

Manuel Ponce: Variations sur Folia de Espana et Fugue (1930)

Maurice Ohana: Tiento (1935) (Julian Bream, Eduardo Fernandez, Angelo Gilardino gibi gitaristler, Ohana’nın Tiento adlı parçasının kesinlikle bir folia olduğunu belirtmişlerdir.)

6.2. Miguel Llobet'nin “Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor” Adli Eserinin Analizi

6.2.1. Miguel Llobet

Katalan gitarist-besteci Miguel Llobet (1878-1938) Barcelona'da doğdu (Purcell, [15.10.2010]). 14 yaşında Francisco Tarrega'nın öğrencisi olmuştur. 1898 yılından itibaren konserlere başlamıştır. İlk yurtdışı konserini ise 1904'de Paris'te gerçekleştirir. 1910 yılında Güney Amerika'daki ilk konserini Buenos Aires'te gerçekleştirmiştir. 1934'te ise Amerika Birleşik Devletleri'nde konserler verdi. Dünyada kıtalararası konserler gerçekleştiren ilk önemli gitarist olduğu söylenebilir. Andres Segovia'ya gitar dersleri vermiştir. Büyük bir ihtimalle ilk gitar kaydını gerçekleştirmiş olan gitaristtir. Bu ilk kayıt 1926 yılında Barcelona'da Parlophon Electra etiketiyle gerçekleşmiştir. Llobet sadece büyük bir gitar virtüözü değildi aynı zamanda besteci, aranjör kimliği gitar tarihinde önemlidir. Llobet'nin 75 basılı parçasının içerisinde 15 orijinal bestenin yanı sıra, Katalan folk şarkılarından düzenlemeler (Diez canciones populares Catalanas), Albeniz, Granados gibi birçok bestecinin eserlerinden solo ve düo gitar için transkripsiyonlar yer almaktadır. Gitarist-besteciler dışında ilk kez önemli bir kompozitörün gitar için beste yapmasında rol almıştır. Manuel de Falla 1920'de gitar için bestelediği “Homonaje pour le Tombeau de Claude Debussy” adlı eserini Llobet'ye ithaf etmiştir.

6.2.2. Miguel Llobet'nin Gitar Performans Tekniklerine Katkısı

Miguel Llobet, Tarrega'nın açtığı yolu genişleterek devam ettirmiştir. Llobet de Torres gitar kullandı. Modern gitarın volüm ve renk üstünlüğü, Sor'un sistemlendirdiği gitarın küçük bir orkestra olarak düşünülmesi anlayışını daha da ileri götürücü nitelikteydi. Llobet, bestelerinde ve performanslarında pizikoları, armonikleri, ponticello ve sul tasto gibi renkleri ve altı telin farklı tınlarını etkin olarak kullanıp, orkestral efektler yaratmıştır. Llobet, bu anlayışını transkripsiyonlarda da sürdürür. Granados'un orkestral eseri olan “La Maja da Goya”yı birçok renk efektini kullanarak gitara uyarlamıştır. El tastament d'Amelia'da ise gitar tekniğinde ilk kez olarak doğal ve yapay armoniklerle, natürel sesleri bir arada kullandı.

Llobet virtüoziteyi gitara ilk getiren kişi değildi. Ondan önce Aguado, Sor, Giuliani, Coste ve Tarrega gibi gitarist-besteciler bu yolu açtılar. Llobet ise gitarda virtüozitenin limitlerini zorlamıştır.

Llobet'nin gitarı, hem müzikal anlayış hem de teknik olarak ileri götürmesi, bestecileri gitar için bestelemeye yöneltti. Manuel de Falla, Llobet'e ithaf bir beste yaptı. Heitor Villa-Lobos ve Agustin Barrios da Llobet'den etkilenerek gitar için besteler yaptılar. Llobet'nin açtığı bu yol, Andres Segovia'nın bestecilerle işbirliğine girerek oluşturduğu büyük bir repertuara da yol açmıştır. Bunun sonucunda da Manuel Ponce'nin folia çeşitlemeleri ortaya çıkmıştır.

6.2.3. Miguel Llobet'nin “Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor” Adlı Eserinin Analizi

Miguel Llobet “Variaciones sobre un Tema de Fernando Sor”u 1908'de Paris'te bestelemiştir. Chopin müziği etkisinde olan Llobet, Scherzo Vals'i de bu dönemde ortaya çıkarmıştır. Llobet'nin eserine koyduğu başlık yanlış olarak yorumlanabilir. Çünkü folia teması Sor'un değildir. Ancak burada kastedilenin Sor'un kullandığı şekliyle folia teması olduğu düşünülebilir. Benzer bir şekilde Sergey Rachmaninov da 1931 yılında piyano için bestelediği folia'ya “Variations on Theme of Corelli opus.42” başlığını koymuştur. Llobet bazı konser programlarında bu eserin başlığını “Variciones sobre un Tema de Corelli” Sor-Llobet olarak yazdırmıştır (Grondona, 2009, 3).

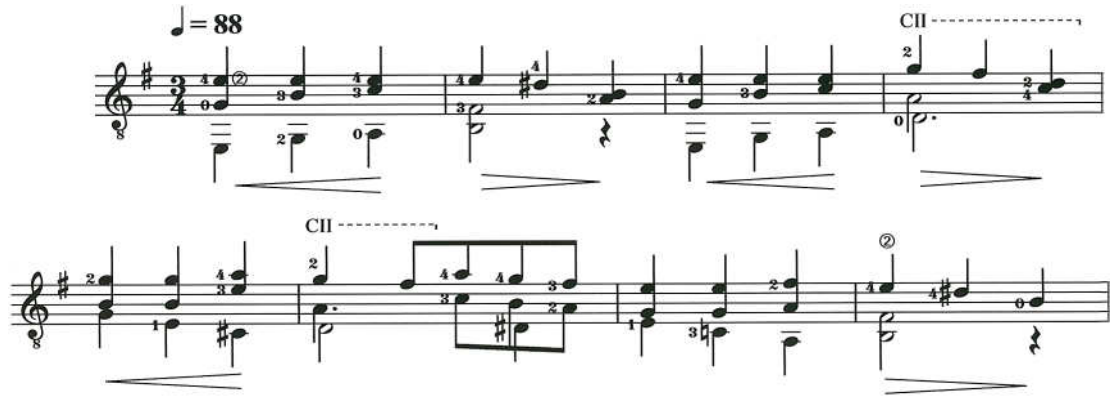
Eser tema ve 10 çeşitlemeden oluşmaktadır. Altıncı çeşitlemeden sonra bir intermezzo bölümü bulunmaktadır. Llobet, tema ve ilk iki çeşitlemeyi Sor'dan almıştır. Ardından gelen sekiz çeşitleme ve intermezzo bölümleri Llobet'ye aittir. Bu durum gitar için yazılmış folia'lar için istisna oluşturur. Bu folia çeşitlemeleri iki bestecisi olan bir parça olarak ele alınabilir. Llobet bu eserinde Klasik dönem gitarından, Romantizme ve modern gitar tekniklerine bir sıçrama yapmaktadır. Eser 20. yüzyılın başlarında yazılmasına rağmen, Romantizmin virtüozitesine uygun olarak bestelenmiştir. Burada da anakronik bir durum oluşur.

Eserde gitar teknikleri ekstremelerle düşünülmüştür. Niccolo Paganini ve Pablo de Sarasate'nin keman eserlerinde olduğu gibi gösterişli bir çalım elde edilmiştir. Ancak eserin çalımında sadece virtüozitenin öne çıkarılması, performans açısından yanlış olur. Çünkü Sor'un folia teması çeşitlenmektedir. Gitarda performans teknikleri ve

ifadesel açıdan Klasizmin Romantizme çevrilmesi, tarihsel ve ifadesel dikkati gerektirmektedir.

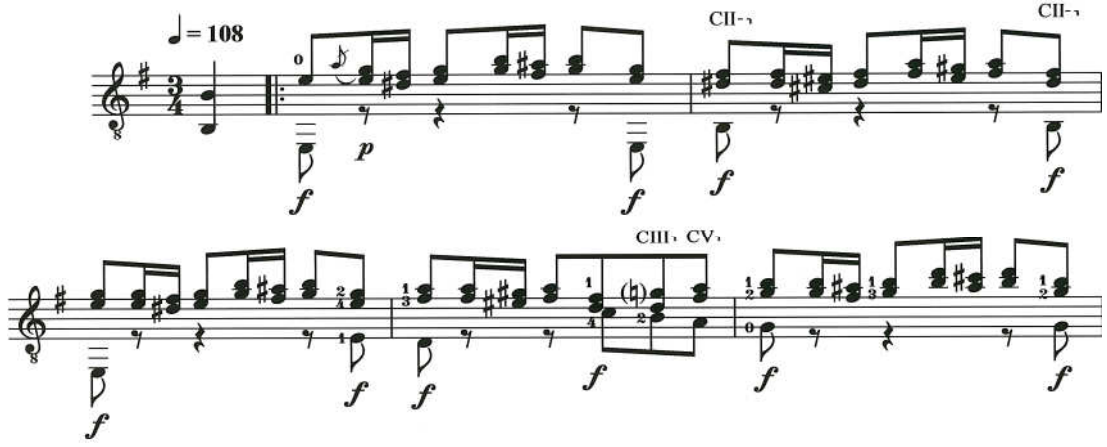
6.2.3.1. Tema, Çeşitleme I ve Çeşitleme II

Llobet, Sor'dan aldığı bu bölümlerde nota değişikliği yapmamıştır. Ancak duate ve dinamiklerde değişiklikler yapmıştır. Melodilerde, daha çok açık tellerin yerine, kapalı telleri tercih etmiştir. Böylece açık tellere göre farklı renkler ve vibratolar elde etmek imkanı olur. Kapalı tel kullanma eğilimi Tarrega ekolünün anlayışı içerisinde. Sor, bu üç bölümde hiçbir dinamik işareti kullanmamıştır. Llobet temada beş kreşendo, üç dekreşendo ve bir de rit.paco ibaresi kullanmıştır.



Şekil 168: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, ölçü: 1-8

Aşağıda ilk beş ölçüsü verilen birinci çeşitlemede ise 14 forte, iki piano ibaresi bulunmaktadır.



Şekil 169: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme I, ölçü: 1-5

İkinci çeşitlemede ise yedi kreşendo, dört dekresendo ibaresi bulunmaktadır. Llobet'in kullandığı duateler ve dinamikler göz önüne alınınca, bu üç bölümün Sor'un eserinde olan ilk üç bölümünden biraz farklı performe edilmesi gerekmektedir.

6.2.3.2. Çeşitleme III

Bu çeşitlemede kullanılan performans teknikleri arpej, legatolu süslemeler, bare tekniği ve armonik seslerdir. Arpejlerde klavyenin yatay ve dikey olarak kullanılması aşağıdaki ölçülerde net olarak görülmektedir.

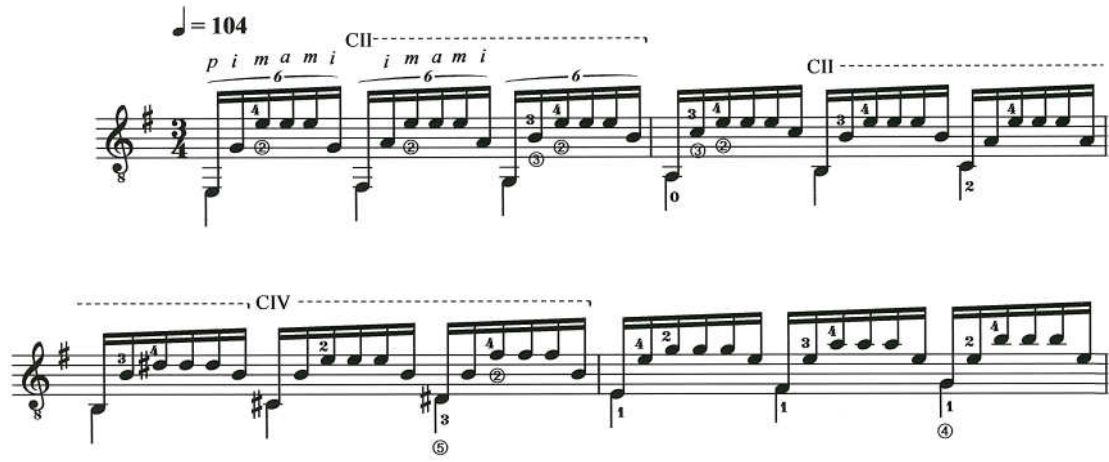


Şekil 170: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme III, ölçü: 1-5

Armonik olarak folia kalıbı korunmaktadır. Temel dokuyu ilk notaların süslemeli olarak çalındığı arpejler oluşturmaktadır. Dinamik olarak 16. ölçüde bir piano ibaresi bulunmaktadır. Ritmik doku üçlemelerden oluşmuştur.

6.2.3.3. Çeşitleme IV

Bu çeşitlemede Llobet, Tarrega ekolünün önde gelen tekniklerinden tremolo tekniğini farklı bir şekilde kullanmıştır. Aşağıda görüldüğü gibi ortaya çıkan sonuç arpej ve tremolo tekniğinin karışımı gibidir.

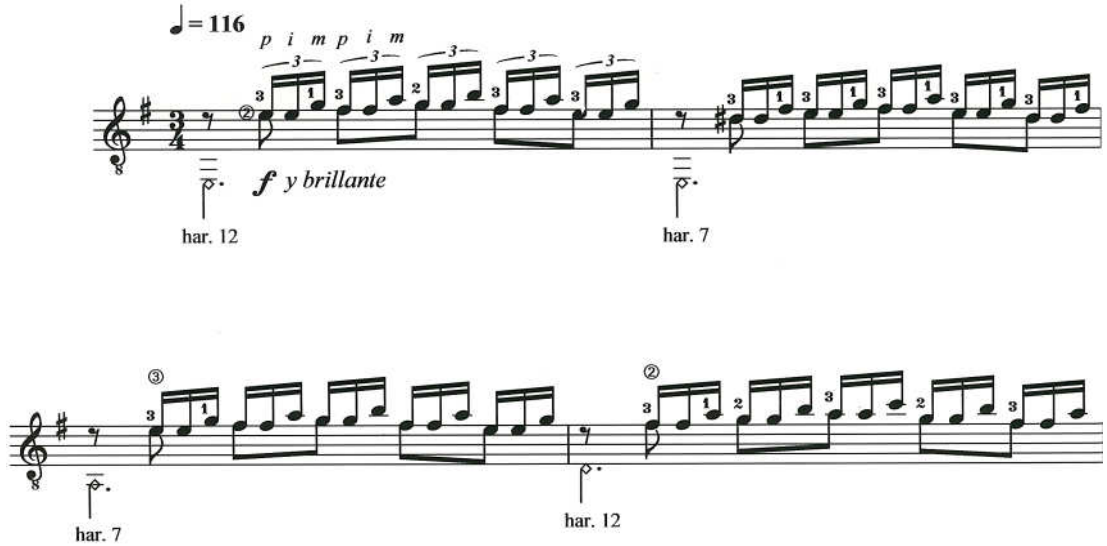


Şekil 171: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IV, ölçü: 1-4

Baş parmak üst üç teli, i parmağı üçüncü teli, m parmağı ise ikinci teli çalmaktadır. Ardarda m ve a'nın üç kere aynı sesi tekrar ediyor olması tremolo etkisi sağlar. Bas partisi de yükselen ve alçalan diyatonik seslerle karşılık bir melodi oluşturmaktadır. Dinamik olarak üç dekreşendo, iki kreşendo, bir de forte ibaresi bulunmaktadır. Bu çeşitlemede gitarın yüksek pozisyonları kullanılmamıştır. En yüksek ses birinci tel, beşinci perdedeki la notasıdır. Ritmik kalıp altılılarla oluşmuştur.

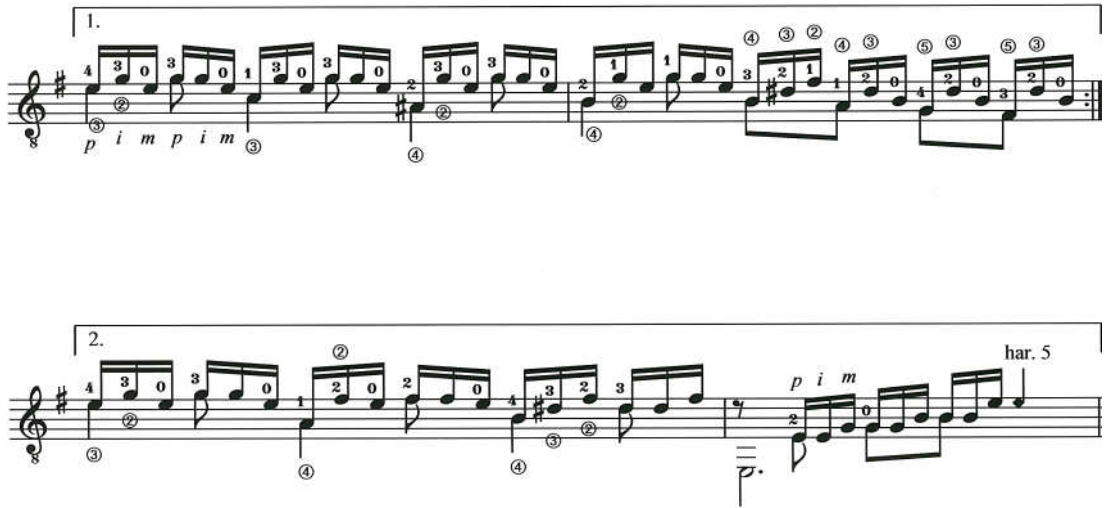
6.2.3.4. Çeşitleme V

Bu çeşitlemede sol elde blok olarak basılan üçlüler, p i m olarak arpej haline getirilmiştir. Üçlülerde, ilk sesin iki kez çalınması teknik olarak zorlaştıracıdır. İlk altı ölçünün ilk notaları armonik seslerle oluşturulmuştur. Aşağıda görüldüğü gibi bu armonik sesler folia kalıbındaki akorların birinci derece sesleridir.



Şekil 172: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme V, ölçü: 1-4.

Llobet birinci ölçüde “forte y brillante” ibaresini kullanmıştır. Ritmik kalıp sekizlik vuruşlara üçlemelerden oluşmaktadır. Üçüncü çeşitlemeye göre ritim ikiye katlanmıştır. Baş parmakla çalınan hat melodiyi oluşturur. Yedinci, sekizinci ve on beşinci ölçülerde Fossa ve Tarrega’nın folia’larında olduğu gibi campanella’lar kullanılmıştır.



Şekil 173: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme V, ölçü: 8-10.

6.2.3.5. Çeşitleme VI

Bu çeşitlemede, bir önceki çeşitleme gibi sekizlik değerlere üçlemelerle p i m arpej kalıpları kullanılmıştır. Ancak p i m arpejlerinde tekrarlı nota yoktur. Arpejler daha önceki folia çeşitlemelerindeki arpejlerden farklı olarak genişletilmiş en bas seslerden, yüksek register'lara kadar yaklaşık iki buçuk oktavlara ulaşmıştır. Piyanistlerin kullandıkları arpejlere benzetilebilirler. Llobet, bu yükselen arpejlerin kreşendolarla icra edilmesini belirtmiştir. Aşağıdaki örnekte iki buçuk oktavı aşan yükselen arpejlerin kreşendolarla olan simetrisi görülmektedir.

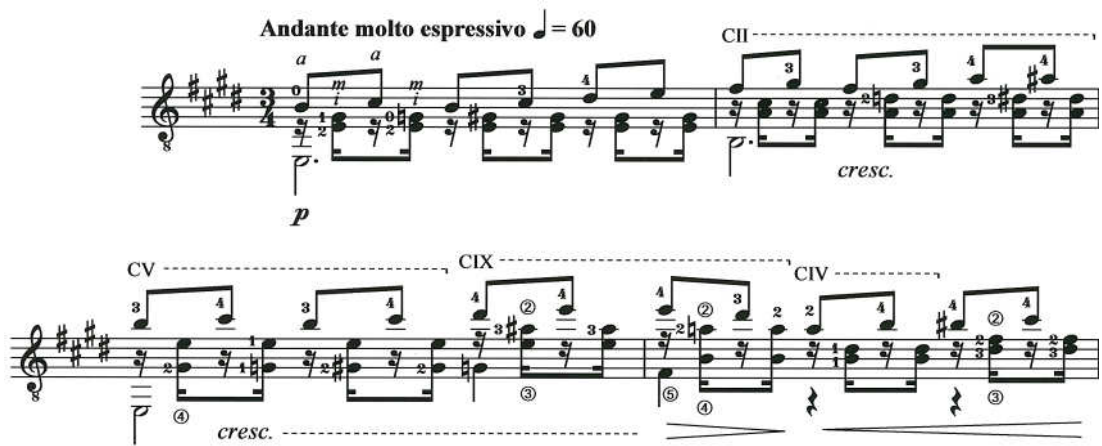


Şekil 174: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VI, ölçü: 1-4.

Bu arpejlerin çalımında sol elin pozisyon değişimleri virtüozite gerektirir niteliktedir. Bu çeşitlemenin en yüksek notası yedinci ölçüdeki, birinci tel, on beşinci perdedeki sol notasıdır. Sor ve Giuliani'nin folia çeşitlemelerinde bu kadar yüksek notalar kullanılmamıştır. Torres modeli gitarın yüksek pozisyonlardaki rahatlığı, bu sesleri gitaristler tarafından kullanılır hale getirmiştir. Bu çeşitleme tamamen arpejlerden oluşmuştur. Melodik hat ise yoktur. Llobet, dinamik olarak beş kreşendo, bir dekresendo, beş forte, bir fortissimo ibaresi kullanmıştır. Son ölçüde kullanılmış olan üç akordan ikincisinin armoniklerle verilmesi gitarda renk olarak yeni bir tını oluşturur. Vivo, forte ve fortissimo ibareleriyle bu üç akorun finali virtüozik bir ifade oluşturmaktadır.

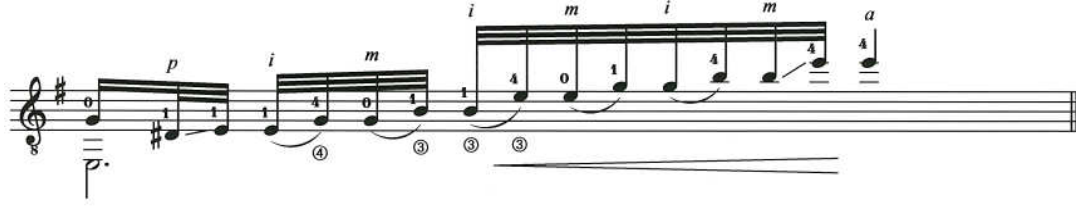
6.2.3.6. Intermezzo

Intermezzo’da folia temasına kontrast bir geçiş yapılmıştır. Llobet, intermezzo’nun başına “andante molto espressivo” ibaresini koymuştur. Tempo çeşitleme bölümlerine göre ağırdır. Bu beklenmeyen bölüm düşüncesi, Sor’un folia çeşitlemelerinde kullandığı Minuet’ten gelmiş olabilir. Intermezzo bölümü, Sor Minuet’te olduğu gibi mi majör tondadır. Bu bölüm şarkı karakterinde ve homofonik dokudadır. Sor’un Minuet’inde olduğu gibi kromatik armoni kullanılmıştır. Aşağıdaki dört ölçüdeki armoni Tarrega ekolünün karakteristik özelliği olan kromatik tarzıdır.



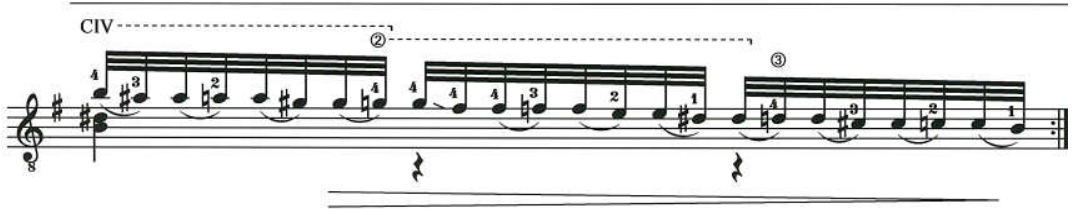
Şekil 175: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Intermezzo, ölçü: 1-4.

Llobet, intermezzo’da dinamik olarak beş kreşendo, dört dekreşendo, iki piano ibaresi kullanmıştır. Ayrıca ritmik yavaşlamaları gösteren iki diminiendo, bir roll.paco, bir roll.malto ibaresi bulunmaktadır. Teknik açıdan bakıldığında bu bölümde en çok bare tekniğinin öne çıktığı görülmektedir. İkinci pozisyondan, dokuzuncu pozisyona kadar bareler kullanılmıştır. Parçanın sonundaki on üçüncü pozisyondaki arpeji yavaşlayarak ve piano olarak gerçekleştirmek virtüozite gerektirir.



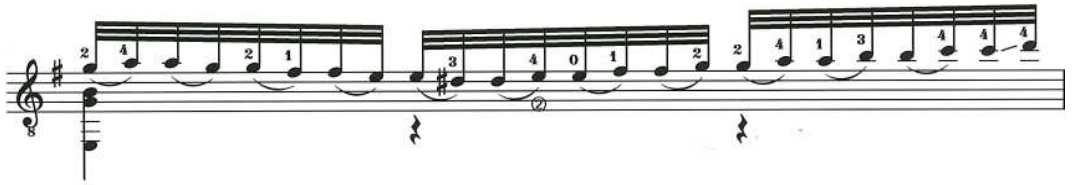
Şekil 178: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 10.

Dördüncü, beşinci, altıncı, sekizinci ve on beşinci ölçülerde ise kromatik gamlar kullanılmıştır. Aşağıdaki sekizinci ölçüde legatolarla birlikte kromatik gamın kullanılışı görülmektedir.



Şekil 179: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 8.

Bu çeşitlemede performans açısından en zor olan ise iki farklı teldeki ardarda yazılmış olan legatolardır. İlk ses ince telde sağ elle çalınır ve ardından bir üst tele sol elle vurularak legato gerçekleştirilir. Bu teknikte zor olan seslerin pürüzsüz olarak duyulmasıdır. Örnek olarak üçüncü ölçüdeki dokuzuncu nota olan birinci teldeki mi notasından sonra, ikinci teldeki re notasının legatolu olarak çalınması gösterilebilir.



Şekil 180: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 3.

Llobet, bu çeşitlemede glisando benzeri, sol elde aynı parmağı kaydırarak icra edilen portamentoları da kullanmıştır. Bu teknik sonuç olarak legato tekniği gibi duyulmalıdır. Yani sesler arasındaki notalar işitilmemelidir. Altıncı, yedinci ve on altıncı ölçülerde bulunan portamentolar, notalar arasına koyulmuş olan çizgilerle gösterilmiştir.



Şekil 181: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VII, ölçü: 6.

6.2.3.8. Çeşitleme VIII

Bu çeşitleme tamamen doğal armonik seslerden oluşmuştur. Doku ise tamamen arpej seslerinden oluşmaktadır.



Şekil 182: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme VIII, ölçü: 1-8.

Llobet'nin notasyonunda armonik sesler, gerçek sesleri işaret etmemektedir. Notalar üzerindeki sayılar perdeleri, notalar ise telleri işaret etmektedir. Bu çeşitlemede

üçüncü, beşinci, yedinci ve on ikinci perdelerdeki armonik sesler kullanılmıştır. Buna göre gerçek sesleri bulmak şu şekilde olabilir:

Çalınan armoniklerin perdesi Gerçek sesi

Üçüncü perde: İki oktav ince + boş telin beşli yukarısı.

Beşinci perde: Boş telin iki oktav yukarısı

Yedinci perde: Bir oktav + boş telin beşli yukarısı

On ikinci perde: Boş telin bir oktav yukarısı

(Kachian, 2006, 54)

Bu çeşitlemede ilk kez tempo 4/4'lük olmuştur. Ancak çeşitleme boyunca kullanılmış olan üçlemeler, folia'nın üçlü ritim karakterini devam ettirmektedir. Form ise yarı yarıya kısalmış, yani sekiz ölçüye düşmüştür. Ölçülerin sonlarına gelen dörtlük değerindeki notalar cümle sonlarını belirtmektedir. Böylece cümle yapısı 1+1+2+1+3=8 olarak oluşur.

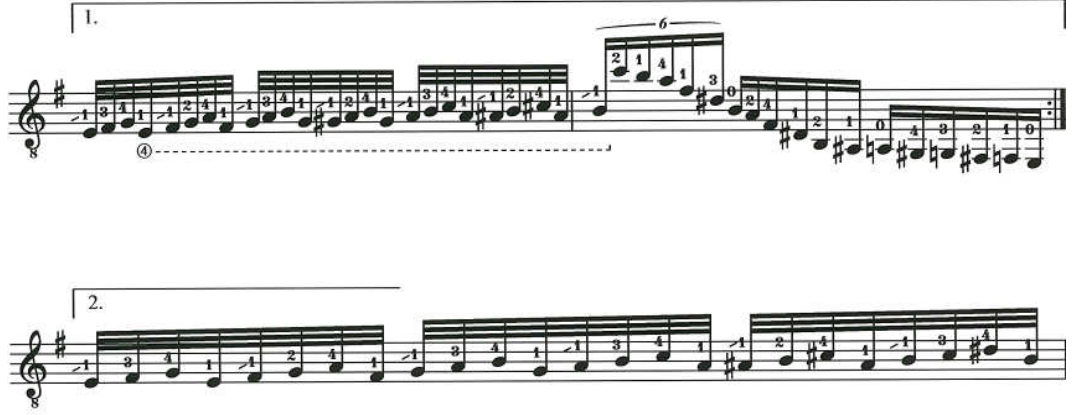
6.2.3.9. Çeşitleme IX

Llobet bu çeşitlemenin başına performansın “mano izquierda sola” olarak, yani sağ eli kullanmadan çalınması gerekliliği ibaresini koymuştur. Bu teknik de Tarrega ekolünün karakteristik performans tekniklerinden biridir. Niccolo Paganini'nin 24 nolu Caprice'inde kullanılan pizikato tekniğine benzemektedir. Sol el hem sol, hem de sağ elin fonksiyonlarını görür. Ortaya çıkan tını çok yumuşaktır. Renk olarak seslerin tırnaksız çalımı yumuşaklık getirir. Sağ ve sol el senkronizasyonu sorununun kalkması da akıcılığı sağlar. Aşağıda verilen çeşitleme IX'un girişinde görüldüğü gibi, bu çeşitlemenin tekniği olan “mano izquierda sola” notanın altındaki ibareyle anlaşılabilir.



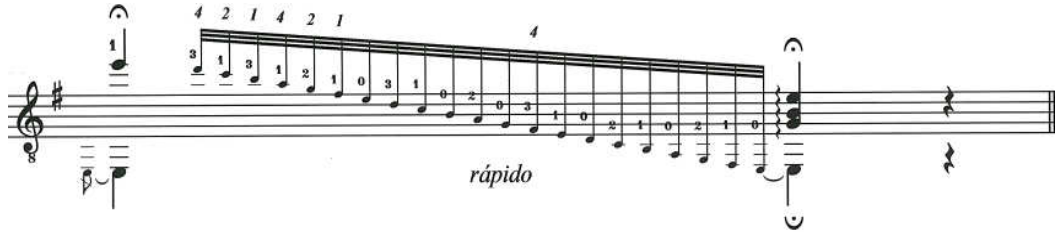
Şekil 183: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IX, ölçü: 1 ve 2.

Bu çeşitleme ritmik olarak genelde bir vuruşa altılamalardan oluşur. İkinci ve on beşinci ölçülerde ise ritim katlanarak 32’lik değerlere yükselir.



Şekil 184: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IX, ölçü: 7-9.

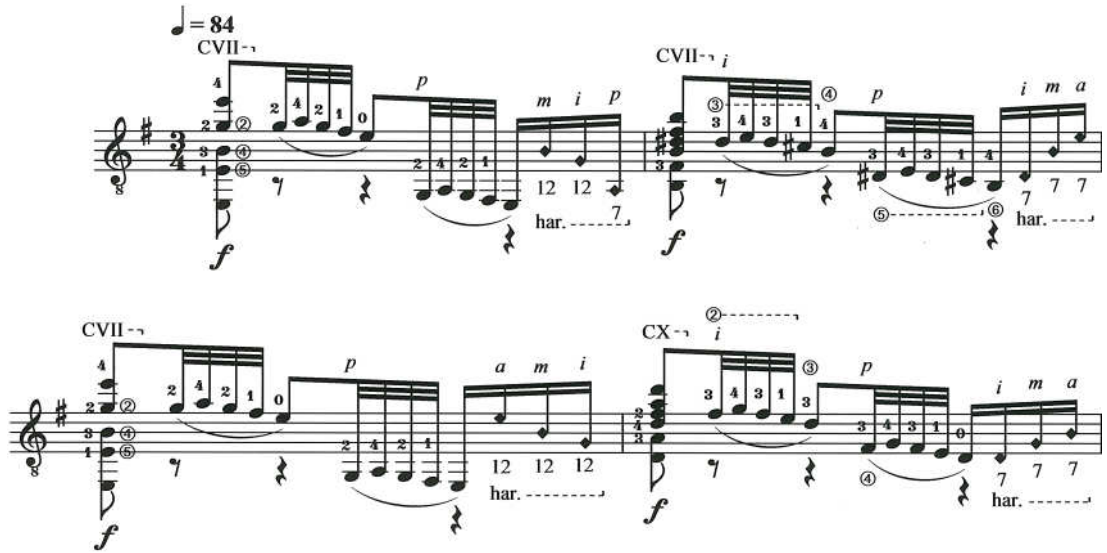
Çeşitlemenin sonunda ritim dışı olarak küçük notalarla yazılmış olan ve altında rapido (hızlı) ibaresi bulunan serbest bir grup nota bulunmaktadır. Son vuruştaki akorda ise sağ el kullanmak zorunludur.



Şekil 185: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme IX, ölçü: 10.

6.2.3.10. Çeşitleme X

Bu çeşitlemede forte olarak icra edilen akorun ardından alt tellerde ve hemen ardından üst tellerde legatolar ve sonunda üç armonik sestten oluşan bir kalıpla doku oluşturulmuştur.



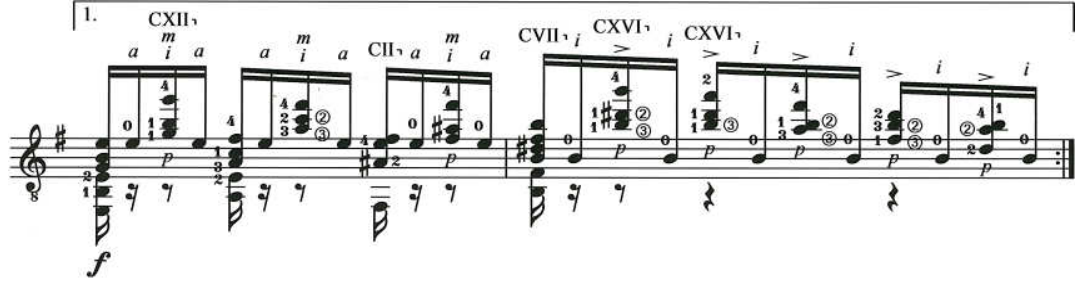
Şekil 186: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme X, ölçü: 1-4.

Fernando Sor'un opus 6, no 3 akor ve legatolardan oluşan etütünün sonunda alt ve üst tellerde legatolar ardarda kullanılmıştır. Llobet'nin bu çeşitlemede Sor'dan etkilendiği görülmektedir.



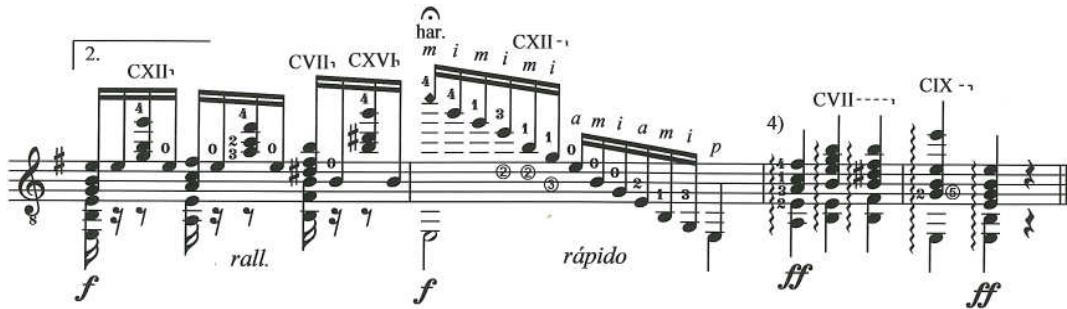
Şekil 187: Fernando Sor, Opus 6, Etüt 3, ölçü: 37-40.

Ancak Llobet'nin bu çeşitlemesi Sor'un etütüne göre çok daha fazla virtüozite gerektirir. Akor legato ve armoniklerin ardarda kullanılması da renk zenginliği açısından orkestral efekt gibi tınlar. Ölçü başlarındaki akorlar folia'nın geleneksel armoni kalıbındadır. Yedinci ve sekizinci ölçülerde ilk pozisyonlarda çalınan akorların mi ve si boş tellerden sonra gitarın yüksek pozisyonlarında birer oktav tiz olarak kullanıldığı gözükmemektedir. Burada yine Torres gitarın ve ayaklıkla oturma pozisyonunun yüksek pozisyonları çalmada getirdiği kolaylığın etkisi görülmektedir.



Şekil 188: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme X, ölçü: 7 ve 8.

16. ölçüde ise mi minör akorunun alçalan bir şekilde gitardaki en ince notadan en kalınına doğru dört oktav arpej yapması gitar için yazılmış folia'larda yeni bir durumdur. Forte ve hızlı olarak çalınması gereken bu ölçü tam bir virtüözüte gösterisi gerektirmektedir. 17. ve 18. ölçülerde ise fortissimo olarak çalınması gereken akorlar birinci, yedinci ve dokuzuncu pozisyonlarda icra edilmektedir. Bitiriş kadansının klavyede yatay bir hareketle verilmesi de gitar için yazılmış folia çeşitlemelerinde yeni bir gelişmedir.



Şekil 189: Miguel Llobet, Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor, Çeşitleme X, ölçü: 9-12.

6.3. Manuel Ponce'nin "Variation Sur Folia de Espana et Fugue" Adlı Eserinin Analizi

6.3.1. Andres Segovia'nın Gitar Tekniği Anlayışı

İspanyol gitarist Andres Segovia (1893-1987) Lineares'te doğmuş, Madrid'de ölmüştür (Wade, [15.10.2010]). İlk konserini 16 yaşında Granada'da gerçekleştirdi. 1912 yılında ise Madrid'de ilk konserini verdi. Bu şehirde gitar yapımcısı Manuel Ramirez, Segovia'nın çalışından etkilenerek en iyi gitarlarından birini kendisine

hediye etti. Ardından Valencia'ya giderek Miguel Llobet'le tanıştı ve onun çalışından yararlandı. Segovia ardından Amerika ve Avrupa turnelerine başladı.

Segovia, tam bir Romantikti. Romantizmin idealleri onu gitar konusunda önemli hedeflere yönlendirdi. Bu hedefleri üç başlıkta toplayabiliriz:

- 1-Gitarı Çingene flamenkocuların ellerinden kurtarıp konser salonlarına sokmak
- 2-Gitarist-besteciler dışındaki önemli bestecilerin gitar için bestelemelerini sağlamak
- 3-Gitarın konservatuarlara, müzik okullarına girmesini sağlamak

Segovia bu üç hedefinde de başarılı olmuştur. Segovia'dan önce gitar için besteleyen gitarist olmayan tek önemli besteci Manuel de Falla'ydı. Segovia'nın bu konudaki önerilerini ilk olarak Federico Moreno Torroba kabul etmiştir. Ardından aralarında Manuel Ponce, Heitor Villa-Lobos, Joaquin Turina, Mario Castelnuovo Tedesco ve Joaquin Rodrigo'nunda bulunduğu çok sayıda önde gelen kompozitör gitar için orijinal besteler yaptılar.

Tarrega ve Llobet gitarın kısıtlı repertuarı sorununu transkripsiyonlarla çözmeye çalıştı. Segovia ise hem Johann Sebastian Bach'ın ikinci keman Partita'sının Chaconne'u gibi önemli transkripsiyonları gerçekleştirerek bu yola devam etti. Hem de gitara yeni eserler kazandırttı.

Andres Segovia, Tarrega ile hiç karşılaşmamıştır. Ancak öğrencisi olan Llobet sayesinde Tarrega ekolünü öğrenmiştir. Segovia, Torres gitar kullanmadı. Ancak Torres'in devamcısı olan yapımcıların modern gitarlarını kullanmıştır. 1912-1933 yılları arasında Manuel Ramirez, 1933-1956 yılları arasında Hermann Hauser I, 1956-1970 arası Hermann Hauser II kullandı (Bobri, 1990, 13). Ayrıca 1960'lı yıllarda Ignacio Fleta'nın ve Jose Ramirez'in gitarlarını da çalmıştır.

Graham Wade ve Gerard Garno'nun ortak olarak yazdıkları "A New Look at Segovia" başlıklı kitapta Segovia'nın teknik olarak stilini sekiz başlıkla analiz etmiştir(Wade, Garno, 1997, 12-21).

Bu analizi şu şekilde özetleyebiliriz:

- 1- Duatelere yatay bir yaklaşım: Torres'in geliştirmiş olduğu modern gitar daha zengin bir ton, volüm ve balans sağladı. Böylece gitardan yüksek ses çıkarıldı ve yüksek pozisyonlarda da güçlü sesler elde edilmeye başlandı. Böylece duatelerde yatay bir yaklaşım mümkün oldu. Her telin kendisine has rengi ve vibrato potansiyeli

kullanılabilir duruma geldi. Segovia'nın duateleri gitarın küçük bir orkestra gibi kullanılmasının üst düzeyde örneklerini içerir.

2- Vibratoların etkin kullanımı: Vibrato orijin olarak bir vokal tekniğidir. Şarkı söyleme tekniğinin yapısal bir parçasıdır. Vibrato melodiyi devam ettirmek, güçlendirmek, yoğunlaştırmak ve armonik bir zenginlik sağlamak için önemlidir. Çalgı çalımında da benzer bir şarkılama tekniği vardır. Segovia vibratoların kullanılmasında bu anlayışın temsilcisi oldu. Gitarda şarkılama tekniklerini öne çıkardı. Bu bakış açısından bakıldığında Segovia için vibratoların önemi anlaşılır.

3- Rubatolar: İtalyanca kökenli olan rubato “çalmak” anlamına gelir. Rubatoda bir notanın ya da nota grubunun değerinden çalmak, diğer nota ya da notaların uzun çalınmasını gerektirir. İki çeşit rubato bulunmaktadır:

a) Özgür olmayan rubato: Rubato yapılan notaların değerleri toplamda aynı kalır. Süslemeler de bu gruba dahil edilebilir.

b) Özgür rubato: Daha çok Romantik dönemde kullanılmış rubatodur. Bu stilde rubatolu seslerin değerleri toplamda aynı kalmaz. Rubato, rubato ed libitum, espressivo, ritardando, allargando, ritenuto, tesuto, accelerando ibareleri özgür rubatoları gösterir. Segovia her iki rubato türünü de kullanmıştır.

4) Glisandolar: Sol elde parmağın bir notadan diğerine kaydırılmasıdır. Glisandolarda iki nota arasındaki sesler de duyulur. Portemantoda ise ara sesler duyulmaz. Segovia daha çok portemanto yapma eğilimindedir. Glisando daha çok keman, piyano, arp gibi çalgıları, portemanto ise vokal tekniği çağrıştırır. Bu teknik aynı zamanda legato tekniğiyle ilişkilidir.

5) Legatolar: Segovia, performanslarında ve nota edisyonlarında çok sayıda legato tekniği kullanmıştır. Legatolu çalım, Tarrega ekolünün önde gelen özelliklerinden biridir.

6) Bir çok çeşitte çalınan, yuvarlak ve dolu bir ton: Bu tarz bir ton, Segovia'nın performansında yapısalıdır. Bu tonu elde etmek için Segovia şu şekilde çalmıştır:

a)Tırnak ve parmak ucu aynı anda kullanılmıştır.

b)Apoyando ve tirando vuruşlar kullanılmıştır.

c)Çalınacak parmaklar önceden hazırlanır.

d)Gitarın dinamik bir özelliği de bulunmaktadır. Örneğin bu özellik kemandan fazladır. Seslerin kalitesi tele vuruş pozisyonuyla da ilgilidir.

e)Müzikal olmayan seslerin susturulması: Segovia bu konuda da hassastır. Örneğin tırnak sesini azaltmak için kısa tırnak kullanır. Ayrıca tırnakların pürüzsüzlüğü, yani iyi törpülenmesi de önemlidir.

7) Kırık akorların kullanılması: Bu teknikle akorlar aynı anda değil, birbiri ardına tek tek çalınır. Ancak işitilen blok akorla arpej arasında olmalıdır. Notada “rolled chord” olarak da gösterilir. Ancak kırık akorlar notada genellikle gösterilmez. Bu teknikle farklı ritimler ve renkler elde etmek mümkündür. Kırık akorlar, Barok dönemde süsleme olarak da kullanılmıştır. Üst tellerden ya da alt tellerden başlayarak icra edilebilir. Tam ritminde ya da ritimden az önce başlatılabilir. Ayrıca tek parmakla ya da farklı parmak gruplarıyla tırnaklı ve tırnaksız icra edilebilir.

8) Yüksek dozda subjektif yorumlar: Bu özellik aslında Romantizmin bir özelliğidir. Bu anlayışta müzik, duyguları taşımanın bir yoludur. Bundan dolayı bireysel olarak hissedilen ön plandadır. Segovia melodik ve ritmik olarak özgürlükleri uç noktalarda kullanmıştır. Yukarıda özetlenen Segovia’nın performans stili aslında Tarrega ekolünün devamıdır. Segovia’nın yakın arkadaşı olan gitarist-besteci John Duarte, Segovia’nın gençliğinde dominant etkinin Tarrega olduğunu söylemektedir (Duarte, 1998, 53). Ancak Segovia daha sonra Tarrega’nın anlayışını geliştirmiş, biraz da modifiye etmiştir.

6.3.2. Manuel Ponce-Andres Segovia İşbirliği Sonucunda, Ponce’nin Folia’sının Ortaya Çıkışı

Meksikalı kompozitör Manuel Ponce (1882-1948) Zacatecas’da doğmuştur (Otero, 1994, 7). Meksikadaki eğitiminden sonra 1904’de İtalya ve Almanya’da eğitim görmüştür. 1925’ten sonra ise Paris’e yerleşti. Romantizm, Neo-klasizm ve ulusalcılık akımlarının etkisindedir. Segovia ve Ponce ilk olarak 1923’te Mexico City’de buluştular (Alcazar, 1989, 3). Segovia, Ponce’ye gitar için bestelemesini önerdi. Ponce’nin Segovia’ya ithaf olarak ilk bestesi “Sonata Mexicana” olmuştur. Ponce, Paris’e yerleşince birliktelikleri yoğunlaştı. Bu işbirliği sonucunda çok sayıda gitar eseri ortaya çıkmıştır. Bunlardan önemlileri şunlardır:

24 Preludes
Sonata Classica
Sonata Romantica
Sonata III
Sonatina Meridional
Theme, Varie at Finale
Variation sur Folia de Espana et Fugue

Bir çok çağdaşı gitar için küçük besteler yazarken, Ponce sonat, tema ve çeşitlemeler gibi uzun eserler besteledi. Bu eserlerde müzikal yapının geliştirildiği görülmektedir. Ponce gitar için 50'nin üzerinde eser bestelemiştir.

Ponce, "Variations sur Folia de Espana et Fugue"yi 1928-1931 yıllarında Andres Segovia'nın isteği doğrultusunda Paris'te besteledi. Ponce'nin bu büyük eseri tema, 20 çeşitleme ve bir füğden oluşur. Eser gitar literatürünün en uzun eserlerinden biridir. Romantik dönemin "sublime" karakterine uygun büyüklük, gösteriş, azamet, sıra dışılık eserin önde gelen niteliklerindendir.

Eserin oluşmasında Ponce-Segovia ilişkisi önemlidir. Gitar için besteleme konusundaki ortaklıkları 1923'den, Ponce'nin 1948'de ölümüne kadar yani 25 yıl sürmüştür. Miguel Alkazar, Segovia ile Ponce'ye yazdığı mektupları "The Segovia-Ponce Letters" başlığıyla bir kitap haline getirmiştir. Segovia, bu mektuplardan Aralık 1929 tarihli olanında Folias de Espana teması üzerine, re minör tonda çeşitlemeler bestelemesini ister (Alcazar, 1989, 50). Segovia, stil olarak İtalyan Klasizmi ve Alman Romantiziminin kullanılması gerektiğini belirtir. Böylece parçanın tema, tonalite, form ve stil özelliklerinin belirlenmesinde Segovia'nın rolü olur. Segovia, Ponce'nin çeşitlemeleri yazdıkça kendisine göndermesini ister. Çeşitlemelerde blok akorlar, arpejler, oktavlar kullanılmasını, melodinin yüksek si bemole kadar gitmesi ve en kalın re notasına dönmesi gerektiğini belirtir. Şarkılama tekniğiyle birlikte, tekrar eden notalar finalde geniş akorların görkemini yansıtmalıdır. Segovia bu eserin bestelenmesinde Ponce'ye Corelli'nin folia çeşitlemelerini örnek alması gerektiğini belirtir. Ardından da eserin dönemin en önemli gitar parçası olması gerektiğini söylemektedir.

Böylece, Ponce'nin folia çeşitlemelerinin daha en başında bir yorumcu olan Segovia'nın eserin oluşumunda şu özellikleri belirlediği görülmektedir:

1-Tema: Folia

2-Tonalite: Re minör

3-Form: Çeşitleme

4-Stil: İtalyan Romantizmi ve Alman Romantizmi

5-Çeşitlemelerdeki performans teknikleri: Blok akorlar, arpejler, melodinin en yüksek notadan en uzağa geniş bir register’da kullanılması, oktavlar, şarkılama tekniği

6-Eserin uzunluğu ve karakteri: Uzun ve sublime karakterde

7-Örnek alınacak beste: Corelli’nin folia çeşitlemeleri

Segovia, 1929 Kasım’ında Ponce’ye yolladığı diğer bir mektupta ise, gelen notalardan eserin chaconnesque (chaconne tarzında) ve Bach’ın Chaconne’u gibi güzel olduğunu belirtir (Alcazar, 1989, 52). Segovia ayrıca bu mektuplarda, Ponce’nin gönderdiği notalara teknik ve müzikal olarak müdahalelerde bulunmaktadır. Özellikle gitarda çalınamayacak olan bölümlerin değişmesini söyler. Segovia’nın Ocak 1930’da yazdığı mektupta ise Ponce’nin folia’sının bir prelüd bölümü olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Segovia bu bölümün notasını kaybetmiştir (Alcazar, 1989, 60).

Segovia eseri 1930 yılında kaydetmiştir. Ancak bu kayıta eserin tamamı çalınmamıştır. Tema basılı versiyondan daha basittir. Basılı olan notadaki bazı çeşitlemeler çalınmamıştır.

Segovia, ayrıca Ponce’dan füğ bölümünü daha basitleştirmesini istemiş ve bu isteği Ponce tarafından kabul edilmiştir. Segovia eğer füğ bölümü kısaltmazsa bazı çeşitlemeleri atmak zorunda kalacağını söyler (Alcazar, 1989, 136).

Segovia’nın düzenlemesiyle eserin notası Schott edisyondan 1930 yılında basıldı. Eserin oluşma fikri, teması, formu gibi özellikleri belirleyen Segovia, eserin son halini de belirler. Özellikle duatelerin yazımı, eserin gitarda tınlaması açısından yapısal bir ögedir.

6.3.3. Manuel Ponce'nin “Variations Sur Folia de Espana et Fugue” Adlı Eserinin Analizi

6.3.3.1. Ana Hatlarıyla Ponce'nin “Variations Sur Folia de Espana et Fugue”si

John Clyde Ingwerson, Arizona üniversitesinde yazdığı “Manuel Ponce's sur Folia de Espana et Fugue: A Study of Compositional Procedures and Ponce's use the Folia Theme” (Manuel Ponce'un Variations sur Folia de Espana et Fugue'si: Kompozisyonel yöntemler ve Manuel Ponce'un folia temasını kullanması üzerine bir çalışma) başlıklı doktora tezinde eserin müzik analizini yapmıştır. Bu nedenle bu araştırmada Ingwerson'un analizinden yararlanılacak, ancak çeşitleme analizi daha çok performans teknikleri amaçlı yapılacaktır.

Parçanın genelinde Bach'ın solo keman için re minör Partita'sının Chaconne'undakine benzer figür seçimleri görülmektedir. Bu benzerliği sağlayan temel etken her iki eserin de öncelikli olarak bir armoni çeşitlemesi olmasıdır. Bunun dışında üç zamanlı olmaları, ağır tempoları ve ritmik karakterleri bu benzerliği kuvvetlendirmektedir. Bunun yanı sıra, çeşitlemelerin her birinde stil özellikleri yönünden gitar repertuarındaki farklı bestecilere öykündüğü ileri sürülebilir. Bazılarında Romantik stil ve Tarrega, bazılarında Albeniz, bazılarında Sor etkisi bulunmaktadır. Ayrıca Flamenko ve Barok etkileri de söz konusudur. Böylece yapıt farklı dönemleri ve coğrafyaları ziyaret eden bir bütünlük içine yerleşir.

6.3.3.2. Tema

Temanın yeniden armonilenmesinde Ponce'nin ilk müdahalesi, tonik akorunun ikinci vuruşunda basa si bemol yerleştirilerek (Fransız altılısı) subdominant bir kimlik yüklemesidir. Beşlisi pesleştirilmiş bir dominant yedili oluşturan bu yenilik, izleyen ölçüde bir apojatür notası (sol diyez) ile zenginleştirilmiş dominanta çözülür. Üçüncü ölçüde naturel si'li bir armoni kullanılmıştır. Üçüncü ve dördüncü ölçüler apojatürlerle süslenmiştir. Bu girişten eserin kromatizm içereceği ve folia'nın klasik armoni kalıbına kontrast bir anlayış olacağı açıktır. İkinci vuruşlardaki noktalı notalar klasik folia ritmidir. Ancak ilk iki ölçüden sonra ritmik çeşitlemeler yapılmıştır. Melodi altere edilmiş Barok folia melodisidir. Tempo lentodur.

Form ise şu şekildedir:

A=1-8. ölçüler

A'=9-16. ölçüler

Ponce temada dinamik olarak iki forte, iki piano, bir kreşendo ve bir dekresendo ibaresi kullanmıştır. Temanın genelinde üç partili polifonik bir doku bulunmaktadır. Giuliani'nin iki partili polifonik temasına göre çok daha kompleks bir doku söz konusudur. Temanın Bach'ın Chaconne'una benzemesi keman ve gitar bağlantısını düşündürmektedir.



Şekil 190: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Tema, ölçü: 1-11.

Temanın armonisinde yedililerin ve armoni dışı seslerin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Armonik yapı koral benzeri olup, ritmik hareketin partiler arasında paylaşılması ile giderek kontrpuantik bir doku oluşur. Gitarda bu üç partili bölümlerin ayrışması performans teknikleri açısından dinamiklerin ve renklerin kullanılmasını gerektirir.

6.3.3.3. Çeşitleme I

Bu çeşitlemenin başında “poco vivo” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 4/8'dir.

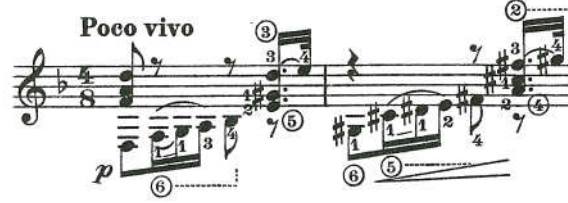
Form ise şu şekildedir:

A=1-7. ölçüler

B=8-21. ölçüler

A'=22-28. ölçüler

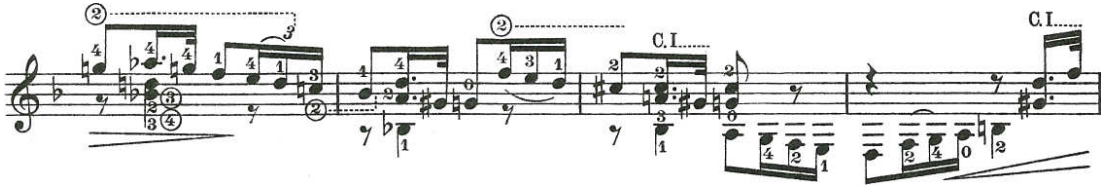
Kullanılan noktalı ritimler folia'nın gelenksel noktalı ritminden türetilmiştir. Tempo hızlanmıştır. Bas partisinde legatolu üçlemeler bulunmaktadır. Ayrıca ilk iki ölçünün sonlarında akorlarla birlikte legatolar kullanılmıştır.



Şekil 191: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 1 ve 2.

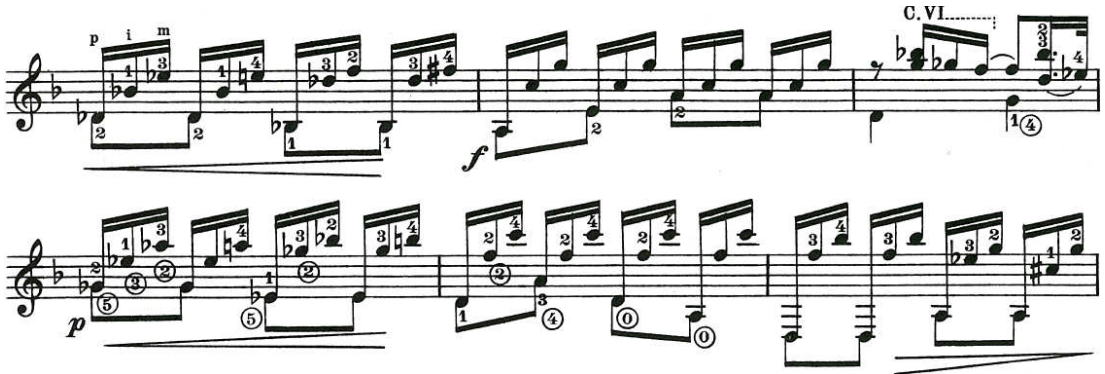
Üçlemeli legatoların ilki altıncı telde, ikincisi beşinci telde, üçüncüsü dördüncü teldedir. Bu şekilde üst tellerdeki renk farklılıkları kullanılmıştır. İlk iki ölçünün bastaki legatoları Segovia'nın bolca kullandığı portamentoları içerir.

İlk dört ölçüde yükselen bir hat, ikinci dört ölçüde tersine döner.



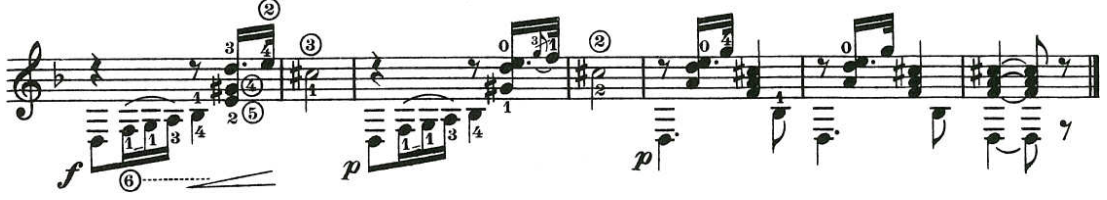
Şekil 192: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 5-8.

17. ölçüden itibaren üçlemeli ritimde arpejler kullanılmıştır.



Şekil 193: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 17-22.

18-21. ölçülerde orta parti hareketlenir. Son bölümde çeşitlemenin başına dönülür. Sondaki re minör akorunda, melodik ses do diyezdir. Böylece disonans bir akorla, hem tonik, hem de sensible notası içeren bir akorla çeşitleme biter.



Şekil 194: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme I, ölçü: 22-28.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak üç piano, iki forte, dört kreşendo ve dört dekresendo ibaresi kullanmıştır. Performans teknikleri olarak legatolar, çarpmalar, arpejler ve blok akorlar kullanılmıştır. Bas partisi tek sesliken, melodi partisi iki ve üçlü akorlarla birlikte kullanılmıştır. Böylesine bir zenginlik gitara orkestral bir hava vermektedir. Segovia, duatelerde mümkün olduğunca yüksek pozisyonları ve üst telleri çalacak şekilde bir yol izlemiştir. Segovia bu duateleri daha çok ekspresiflik sağlamak ve vibrato imkanları oluşturmak için kullanır. 22. ve 23. ölçülerde bas notası portamentolu olarak sadece altı telde yazılmıştır.

6.3.3.4. Çeşitleme II

Bu çeşitlemenin başında “allegretto mosso” ibaresi bulunmaktadır.

Form ise şu şekildedir:

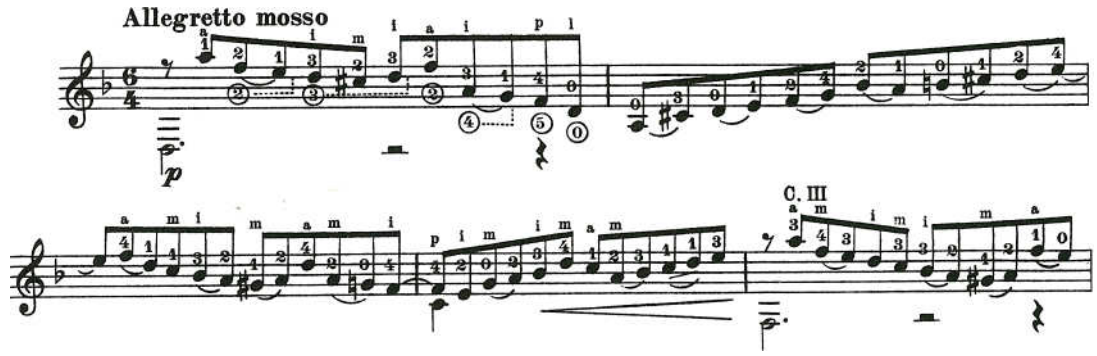
A= 1-8. ölçüler

B=9-17. ölçüler

Codetta=18-20. ölçüler

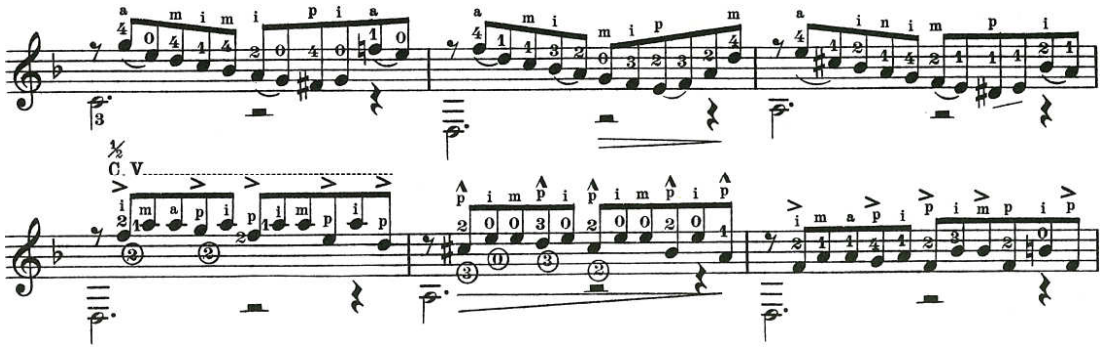
Armoni folia'nın genel kalıbına çok yakındır. Temadan daha diyatoniktir. Codetta'da eksilmiş yedili armonileri kullanılmıştır. Codetta'daki kromatizm bir sonraki çeşitlemeye hazırlık niteliğindedir.

Bu çeşitlemedeki doku, İtalyan Baroğundaki yaylılar için yazılan courante'ler tarzındadır. Ritim 6/4 olarak değiştirilmiştir. İkinci çeşitleme iki sesli bir dokuya sahipse de, basların seyrekçe eklenmesinden dolayı bir monodi görülmektedir.



Şekil 195: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme II, ölçü: 1-4.

İkinci bölümde tekrarlayan sesler ve vurguların diğer notalara gelmesi, tek bir çizgi içine gizlenmiş bir çok sesliliği gösterir. Johann Sebastian Bach'ın solo yaylı çalgılar için kullandığı bu teknik, bu çeşitlemede aksanlarla açıkça ortaya çıkmıştır. Aksanlı notalar kuvvetli parmak olan p'lere denk düşer.



Şekil 196: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme II, ölçü: 6-11.

Bu bölümde performans tekniği olarak, legatolu gamlar, arpejler, aksanlı notalar kullanılmıştır. Legatoların bolca kullanılması, Tarrega-Segovia ekolünün etkisidir. Teknik anlamıyla legatoların Segovia tarafından notaya alındığı açıktır. Codetta bölümündeki arpejler Llobet'de olduğu gibi en pes bas notasından gitarın klavyesinin yüksek pozisyonlarına kadar iki oktavı aşan bir register'da yazıldığı görülmektedir.



Şekil 197: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme II, ölçü: 15-20.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir piano, iki kreşendo ve iki dekresendo ibaresi kullanmıştır. Segovia ise duatelerde yine bolca yüksek pozisyon ve üst telleri kullanmıştır.

6.3.3.5. Çeşitleme III

Bu çeşitlemenin başında “lento” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 4/4 olmuştur.

Form şu şekildedir:

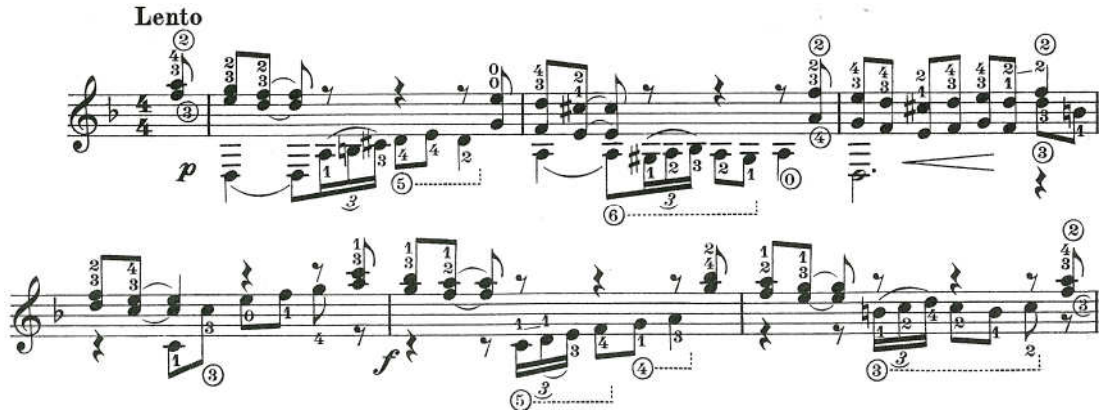
A= 1-8. ölçüler

B=9-14. ölçüler

A'=15-16. ölçüler

Codetta= 17-18. ölçüler

Bu çeşitleme eksik ölçüyle başlar. Ağır bir tempoda olan bu bölümde apojatürlerin bolca kullanılması ekspresif etkiyi artırmaktadır. Açılıştaki alçalan üç notalı figür bu çeşitlemenin melodik yapısını belirler. Sekizinci ölçüde yükselen oktav aralığı ve forte işaretiyle melodi doruğa ulaşır.



Şekil 198: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme III ölçü: 1-6.

Yukarıda bahsedilen üç notalık inici figürle, bastaki çıkıcı seslerden gelen on altılık üçlemeler diyalogsu bir yapı oluşturur. B bölümünde daha kromatik pasajlar kullanılmıştır. A' ve codetta'da daha statik baslar kullanılmıştır.



Şekil 199: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme III ölçü: 15-18.

Ponce bu çeşitlemede, Sor'un gitardaki armonileme sistemine benzer bir biçimde üçlüleri ve altılıları kullanmıştır. Dinamik olarak ise iki forte, bir piano, iki kreşendo, dört dekresendo ibaresi bulunmaktadır. Segovia duatelerinde yine mümkün olduğu kadar yüksek pozisyonları ve melodik hatlarda tek telde renkliliği kullanmıştır. Örnek olarak ilk ölçüdeki üçlüler birinci ve ikinci tellerde değil, ikinci ve üçüncü tellerde yazılmıştır. Bastaki melodi ise altıncı ve beşinci tellerdedir. Dördüncü tellerdeki mi ve re seçenekleri kullanılmamıştır. Ponce 14, 15 ve 16. ölçülerin tiz notalarını yapay armonik sesler olarak göstermiştir. Böylece normal ve armonik sesler aynı anda tınlar. Bu teknik Llobet'nin ortaya çıkardığı bir tekniktir.

6.3.3.6. Çeşitleme IV

Bu çeşitlemenin başında “un po agitato” ibaresi bulunmaktadır. 3/8'lik ritimle birlikte düşünüldüğünde bu çeşitleme oldukça hızlı icra edilmelidir.

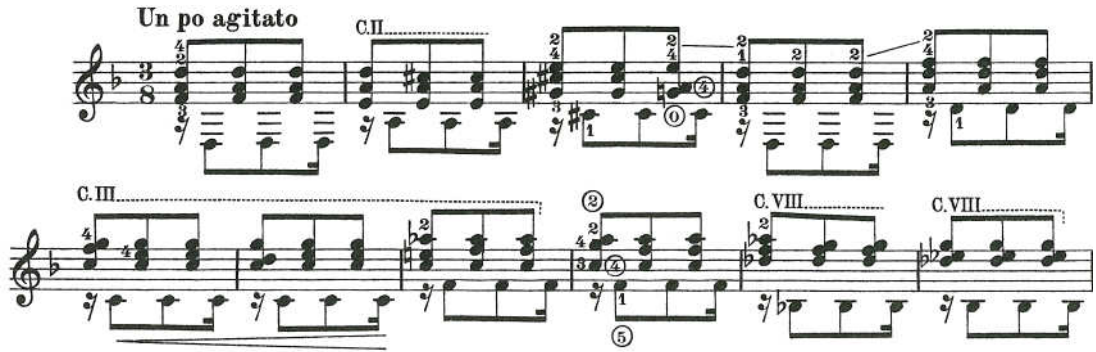
Form şu şekildedir:

A=1-17. ölçüler

B=18-24. ölçüler

C=25-34. ölçüler

Armonik olarak ilk yedi ölçü folia'nın geleneksel armonik tarzındadır. Sekizinci ölçüde fa minöre modülasyon olur.



Şekil 200: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IV, ölçü: 1-11.

İkinci bölümde basta altıncı teldeki re pedal bulunmaktadır. Son akorun kısa kesilmesi bu bölümdeki armonik ve ritmik tansiyonun ileriye doğru akışını kesmek içindir. Melodi, tekrarlı notalarıyla folia melodisine uygun ve Sor'un folia temasına benzemektedir.

Bu çeşitlemede performans tekniği olarak Segovia'nın Ponce'ye önerdiği tekniklerden biri olan, tekrar eden akorlar kullanılmıştır. Bas partisi de kontrast bir ritimde ve oldukça etkindir. Notada görsel olarak koral bir doku gözükse de, bu çeşitleme gitarda hızlı icra edilince bu nitelik kaybolur. Akorların tekrarı, basların kontrast ritmiyle birlikte Barok gitarcılarının ritimlerine benzeyen bir tını ortaya çıkar. Ponce bu çeşitlemede, dinamik olarak iki piano, dört kreşendo ve üç dekresendo ibaresi kullanmıştır.

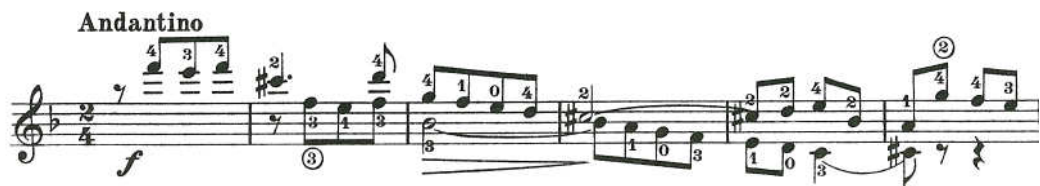
6.3.3.7. Çeşitleme V

Bu çeşitlemenin başında “andantino” ibaresi bulunmaktadır. Ritim ise 2/4 olarak belirlenmiştir. Tempo bir önceki çeşitlemeye kontrast olarak ağırdır.

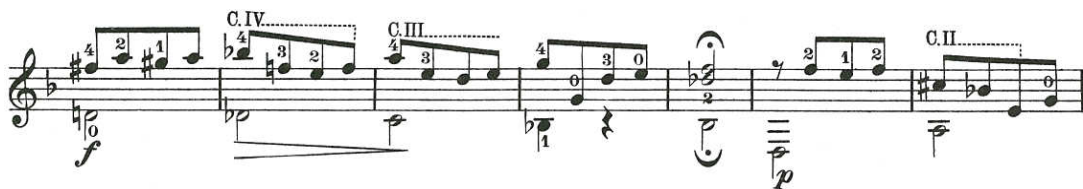
Form ise şu şekilde çeşitlenmiştir:

C=25-33. ölçüler

Bu çeşitleme üç notalık eksik ölçüyle başlamaktadır. Çeşitlemenin ilk ölçüsünde gelen do diyez notasıyla fa majörün etkisi tamamen kaldırılmıştır.



Ancak çeşitlemenin sonunda karar fa üzerindedir. İkinci ölçüde ortaya çıkan fa majör ekseni önceki çeşitlemelerde olduğu gibi bemollü tonlara yöneltir. Bu akışın sonunda 24. ölçüde si bemol minör akoru üzerine koyulan puandortla sona ulaşılır. Bu sürpriz askıda kalma durumu yeniden ilk motifin duyulmasıyla çözülür.



Önceki çeşitlemede beliren pedal kullanımı daha küçük ölçeklerle bu çeşitlemede de sürmektedir. İkinci cümlenin hemen başındaki sensible notası (do diyez) ve re minörden do diyez minöre kayarak oluşturduğu tonal renk dört ölçülük pedal etkisi yaratır. Bunun yanı sıra önceki çeşitlemelerde de işlenen kromatizm yine belirginleşir. Ancak bu kromatik bölgelerde, üçüncü çeşitlemedeki kullanımına benzer bir tonal gevşeklik yoktur. Sadece bas partisinin kromatik armonilerle renklenmesi sözkonusudur. 10. ölçüde do diyez minöre modülasyon gerçekleşir. 15.

ölçüde tekrar re minöre dönülür. İki sesli kontrpuantal parti pes sesin giderek bas partisine dönüşmesiyle sonlanmaktadır.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak iki forte, bir piano, iki kreşendo ve üç dekresendo ibaresi kullanmıştır. Segovia'nın duatelerinde ise yine yüksek pozisyonlar ve mümkün olduğu kadar tek telde melodik hatlar tercih edilmiştir. Birinci motif girişi birinci telde iken, ikincisi üçüncü telde ve üçüncüsü dördüncü telde başlamaktadır. Bu çeşitlemede gitarın performans tekniklerinin geri plana gittiği, Ponce'nin soyut kontrpuantal müziğinin öne çıktığı görülmektedir.

6.3.3.8. Çeşitleme VI

Bu çeşitlemenin başında çok alışık olunmayan “allegretto espressivo” ibaresi koyulmuştur. Ritim 9/8 olup, üçlemeli bir ritmik doku genele hakimdir. İkinci vuruşlarda basın çalınıp, üçüncü vuruşlarda kullanılmaması folia'nın ikinci vuruşlardaki vurgu geleneğine uygundur. Tonalitede re minörün dominantı olan la majöre geçiş yapılmıştır.

Form şu şekildedir:

A=1-6. ölçüler

B=7-12. ölçüler

C=13-20. ölçüler

Ponce, bu çeşitlemede arpejleri ve gamları birleştiren bir doku oluşturmuştur. Bu tarz doku, Johann Sebastian Bach'ın solo keman ve çello eserlerinde sıkça kullandığı bir tarzdır. Bu arpej-gam karışımından vurgulamalarla polifoni türetilir.



Şekil 203: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VI, ölçü: 1-6.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir forte, dört piano, iki kreşendo ve iki dekreşendo ibaresi kullanmıştır. Gitar tekniği olaraksa legatolar, arpejler, armonik sesler kullanılmıştır. Ponce bu çeşitlemede yine gitarın yüksek pozisyonlarındaki notaları içeren bir anlayış kullanmıştır. Sekizinci ölçüde, beşinci tel on üçüncü perdedeki la diyez kullanımı gitarda az görülen bir durumdur. Bu notanın hemen ardından da çeşitlemenin en yüksek notası olan 14. perdedeki fa diyez kullanılmıştır.

Segovia'nın duateleme anlayışı yine aynıdır. Çeşitlemenin ilk ölçüsünde sol el parmaklarının geniş pozisyonda açılacak şekilde, do diyez üçüncü tel altıncı perdede tercih edilmesi, senkoplu olan bu notanın daha renkli ve vibratolu çalınabilmesi içindir.

6.3.3.9. Çeşitleme VII

Bu çeşitlemenin başında “andante” ibaresi bulunmaktadır. Ritim ise 3/4'lüktür.

Form ise şu şekilde çeşitlenmiştir:

A=1-8. ölçüler

B=9-14. ölçüler

A'=15-22. ölçüler

B'=23-29. ölçüler

Bu çeşitleme kromatik ve fonksiyonel armoninin karışımından oluşmuştur. Altı ölçüden oluşan ilk cümlede akor renkleri belirleyici olmuştur. İlk cümle ağırlıklı olarak minör akorlarla, ikinci cümle ise majör akorlarla dokunmuştur. Her iki cümlede de kromatizm kullanımı çok belirgindir. Sadece kadans bölgelerinde re minör tonalitesi belirginleşmektedir. Üçüncü cümlenin bas partisinde temanın izleri belirginleşir. 16'lık değerlerle biçimlenmiş figürler çalgının tüm register'larında gezdirilmektedir. Son cümle alt dominant armonisiyle başlar. Bas hareketi ön plandadır. Üst partiler yalınlaşmış bir doku ile sadece akoru duyururlar. Çeşitleme dominant pedalı üzerindedir ve sonunda dominant akoru ile biter. Bu çeşitlemenin genelinde bas, melodi ve ara partilerin dengeli olarak öne çıkmaları orkestral bir yazım şeklini ortaya koymaktadır. Bu çeşitlemede gitarın performans tekniklerinden çok Ponce'nin orkestral yazısı ön plandadır. Ancak Ponce yine de gitarın performans tekniklerini dengeli olarak kullanmıştır. Çeşitleme süslemeli blok akorla başlar. Dokuzuncu ve on üçüncü ölçüler arasında ise bas partisinde süslemeler kullanılmıştır.



Şekil 204: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VII, ölçü: 1-14.

On altılık değerlere sahip figürlerde ise legatolar kullanılmıştır. Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak iki forte, iki piano, iki kreşendo ve iki dekresendo ibaresi kullanmıştır. Şarkılama karakterinin ön planda olduğu çeşitlemede, Segovia duateleri mümkün olduğu kadar dolce ve vibrato imkanı olan perdelerden seçmiştir. Örnek olarak dördüncü ölçüdeki akorların ve melodinin en alt teli içermeyen, beşinci pozisyonda seçilmesi, forte ve dekresendo ibaresiyle birlikte düşünüldüğünde gitarın renk özelliği iyice artar.

6.3.3.10 Çeşitleme VIII

Bu çeşitlemenin başında “moderato” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 3/4 olarak belirlenmiştir.

Form ise şu şekildedir:

A=1-16. ölçüler

B=17-25. ölçüler

Codetta=25-32. ölçüler

Bu çeşitlemede ritmik doku üçlemeli arpejlerden ve aralara giren dörtlük değerli blok akorlardan oluşur.

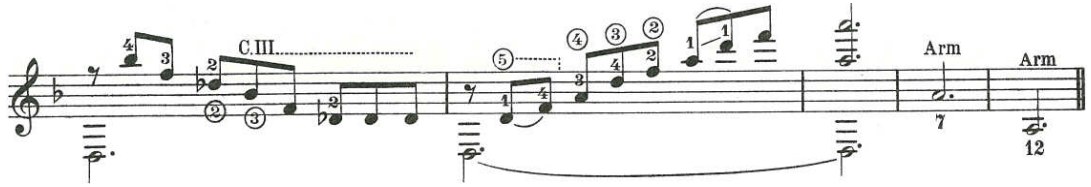


Şekil 205: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VIII, ölçü: 1-10.

Arpej bölümlerinde doku iki partilidir. Blok akorlarsa üç sesli olarak kullanılmıştır. Bu çeşitlemede Barok folia armoni kalıbına çok yakın bir armoni kullanılmıştır. Ancak Ponce, bu kalıbı kullandığı kromatizmle zorlar.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir fortissimo, bir piano, dört kreşendo ve üç dekresendo ibaresi kullanmıştır.

Bu çeşitlemenin girişindeki arpej, blok akor ve armoniklerin ardarda sıralanması, Llobet'nin folia çeşitlemelerindeki 10. çeşitlemenin etkisindedir. Performans teknikleri olarak Llobet'ye benzer, iki oktavı aşan arpejler kullanılmıştır. Bu arpejlerin içinde legato, portamento, tekrar eden notalar kullanılmıştır. Portemantoların bolca kullanılması Segovia'nın performans tekniklerinin karakteristik özelliklerindendir. Segovia, Ponce'ye yazdığı bir mektupta, arpejlerin, gitarın en kalın sesi olan altıncı boş tel re'den, en ince sesi olan birinci tel, 17. perdedeki si'ye kadar geniş bir register'da kullanmasını istemişti (Alcazar, 1989, 50). Ponce bu çeşitlemede Segovia'nın isteğini yerine getirir. Sekizinci ölçüde fortissimo ibaresiyle birlikte arpej, birinci tel, 17. perdedeki si notasına ulaşır. Parçanın sonu dominant armonik sesler üzerinedir.



Şekil 206: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme VIII, ölçü: 28-32.

6.3.3.11 Çeşitleme IX

Bu çeşitlemenin başında “andantino affettuoso” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 3/4’tür. Tonalite ise re majördür.

Form ise şu şekildedir:

A=1-8. ölçüler

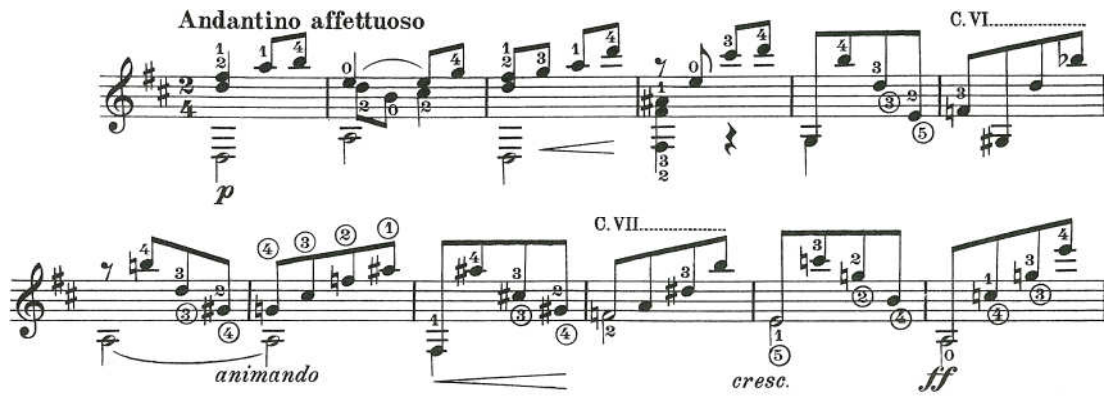
B=9-18.ölçüler

C=19-26. ölçüler

A’=27-36. ölçüler

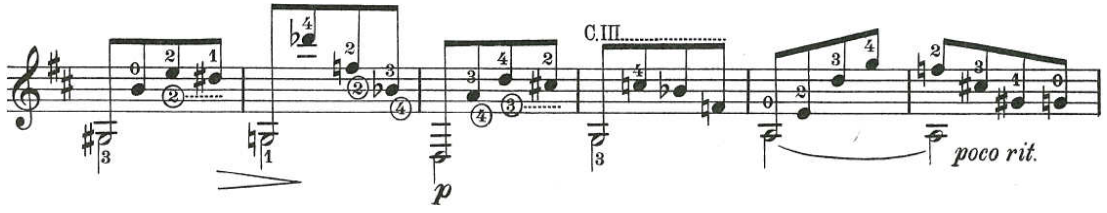
Segovia, Ponce’ye gönderdiği Aralık 1929 tarihli mektupta bu çeşitlemeye hayran kaldığını belirtir. Segovia ayrıca bu çeşitlemede tutku, ince ve derin müzikalite olduğunu belirtir (Alcazar, 1989, 52).

Çeşitlemenin ilk dört ölçüsü geleneksel folia’nın 1-7-1-2 melodisini içermektedir. İlk dört ölçüdeki homofonik, melodik dokudan sonra arpejsel bir doku ortaya çıkar.



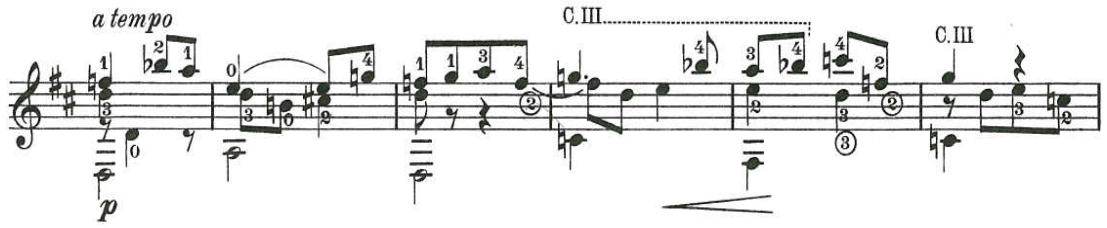
Şekil 207: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IX, ölçü: 1-12.

Piano olarak başlayan çeşitleme giderek açılır. Ardarda kreşendo, animando, kreşendo ve fortissimo ibareleriyle 12. ölçüde en yüksek nota olan birinci tel, 12. perdedeki mi’ye ulaşır. Ardından gelen altı ölçüde ise dekreşendo, piano ve paco rit. ibareleriyle giderek tansiyon düşer ve re minör tonaliteye modülasyon gerçekleşir.



Şekil 208: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IX, ölçü: 13-18.

19. ve 24. ölçülerde ölçü başlarındaki notalarda folia'nın 1-7-1-2-3-2 melodik yapısı üçlü yukarıdan verilir.



Şekil 209: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme IX, ölçü: 19-24.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir fortissimo, dört piano, altı kreşendo, iki dekresendo ibaresi kullanmıştır. Çeşitlemede gitarın cantabile (şarkı söyleme) özelliği öne çıkmıştır.

6.3.3.12. Çeşitleme X

Bu çeşitlemenin başında “prestissimo” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 3/8’liktir. Merkezin re olduğu ancak tonaliteden, modaliteye geçildiği görülmektedir.

Form şu şekildedir:

Ostinato=1-4. ölçüler

A=5-20.ölçüler

Ostinato=21-24.ölçüler

B=25-40.ölçüler

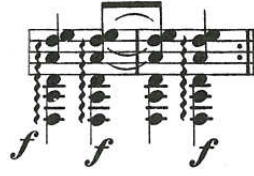
Ostinato=41-44.ölçüler

C=45-60. ölçüler

Ostinato=61-64.ölçüler

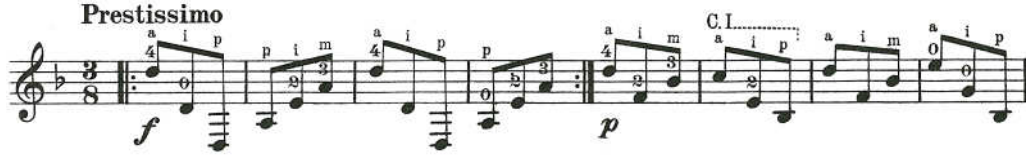
Codetta=65-77.ölçüler

Prestissimo olan tempo daha önceki çeşitlemelerden daha yüksek bir hız ve enerjiyi beraberinde getirmektedir. 43, 44.ölçülerde hemiola bulunur.



Şekil 210: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme X, ölçü: 43 ve 44.

5-8. ölçülerde ilk notalar folia'nın 1-7-1-2 melodik kalıbını vermektedir.



Şekil 211: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme X, ölçü: 1-8.

Modalite açısından bu çeşitlemenin yapısı şu şekildedir.

1-4. ölçüler=Re Aeolian

5-20. ölçüler=Si bemol Lydian

21-24. ölçüler=Re Aeolian

25-40. ölçüler=Sol Aeolian

41-77.ölçüler=Re Aeolian

45-60. ölçülerde basta re pedal ses bulunmaktadır. Son akorun la minör olması bir sonraki çeşitlemedeki do majör bağlantı içindir. Finaldeki figür, birbirinden suslarla ayrılmıştır. Susların süresi giderek artar.



Şekil 212: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme X, ölçü: 65-77.

Bu çeşitlemede kullanılan temel teknik arpejdır. Ancak gitarın özgün tekniklerinden olan rasgueado'lara ilk kez bu çeşitlemede yer verilmiştir. Armonik dil olarak ise 20. yüzyılın başlarındaki İspanyol bestecilerin modaliteyle, İspanyol folklorunu karıştıran stilleri kullanılmıştır.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir fortissimo, beş forte, iki piano, bir pianissimo, üç kreşendo, üç dekreşendo ibaresi kullanmıştır. Segovia'nın duateleri

ise çok hızlı olan tempodan dolayı mümkün olan en rahat parmakları kullanma yönünde olmuştur. Bu kadar hızlı bir çeşitlemede, gitarın renklerini ve vibratoları yüksek pozisyonlarda arttırmak etkili olamaz. Bundan dolayı Segovia ilk pozisyonlarda duatelemeyi tercih etmiştir.

6.3.3.13. Çeşitleme XI

Bu çeşitlemenin başında “andantino” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 6/8’dir. Tonalite do majördür. Yapıtın üçüncü majör çeşitlemesidir.

Form şu şekildedir:

A=1-8. ölçüler

B=9-16. ölçüler

A’=17-24.ölçüler

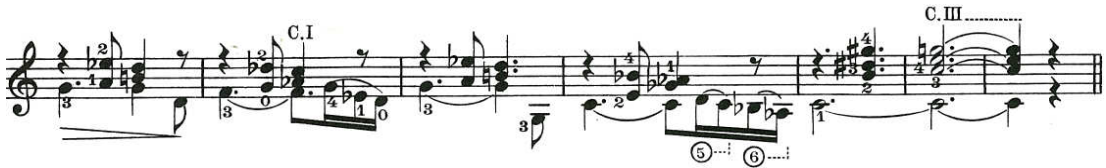
B’=25-34. ölçüler

Ritim Siciliana tarzındadır. Noktalı ritmin kullanılması folia ritmine yakınlık sağlar. Bu çeşitlemenin ilk cümlesi yarım kadansla biter. İkinci cümle la minör akoruyla başlar ve armoni yürüyüşleri figür tekrarlarıyla sonlanır.



Şekil 213: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XI, ölçü: 1-11.

Üçüncü cümle ilk cümlelerin benzeridir. Son cümle ise la minörle başlayan ikinci cümlelerin do minöre aktarılmış halidir. Bu çeşitlemenin sondan bir önceki ölçüsündeki akor, do majör akoruna yarım perde mesafeli seslerden oluşan, apojatür kimlikli olmasının yanı sıra, minör kimliğiyle de belirginleşen bir akordur.



Şekil 214: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XI, ölçü: 28-34.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak iki forte, bir piano, üç kreşendo ve üç dekresendo ibaresi kullanmıştır. Bu çeşitlemede gitarın performans tekniklerinin öne çıkmadığı görülmektedir. Ancak gitar küçük bir orkestra gibi kullanılmıştır. Melodinin kullanımı aşağıdaki şekildedir:

Birinci bölümde, yüksek partide, birinci ve ikinci tellerde.

İkinci bölümde, bas partisinde, dördüncü ve beşinci tellerde.

Üçüncü bölümde, yüksek partide, ikinci ve dördüncü tellerde.

Dördüncü bölümde, bas partisinde, dördüncü ve beşinci tellerde.

Melodilerin bu tarz kullanımında, yani tellerin yatay ve az telle kullanımında gitarın renk özellikleri öne çıkar. Yüksek partideki melodiler keman, bas partisindeki melodiler çello gibi düşünülebilir. Melodilere akorlar ve ara partideki küçük melodiler eşlik etmektedir. Ara partilerdeki küçük melodilerde de tek tel ilkesi kullanılmıştır. Bu çeşitleme gitarın küçük bir orkestra olarak kullanılmasına, orkestrasyonu iyi bilen bir besteci tarafından kompoze edilmesine iyi bir örnektir.

6.3.3.14 Çeşitleme XII

Bu çeşitlemenin başında “animato” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 3/4’lük olup “ritmico” ibaresi ritmin ön planda olmasını gerektirir.

Form şu şekildedir:

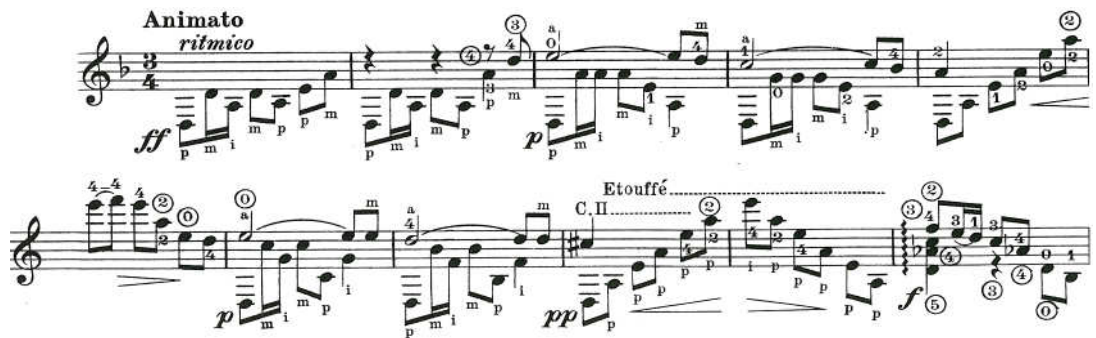
A=1-10. ölçüler

B=11-25. ölçüler

A=26-30. ölçüler

Codetta=31-35.ölçüler

Çeşitlemenin başındaki eşlik genel ritmi de ortaya çıkarmaktadır. Melodi eksik ölçüyle başlamaktadır.



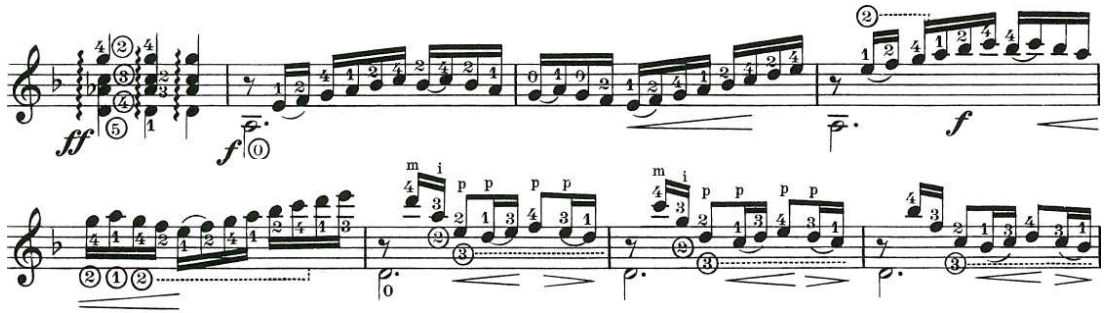
Şekil 215: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 1-11.

Çeşitlemenin tamamında yalın bir armoni görülmektedir. 12-18. ölçülerde kullanılan armonik ve melodik kalıp flamenko müziğindeki malaguena formuna aittir. 19., 23. ve 24. ölçülerdeki paralel akorlarla kalıbın dışına çıkılmaktadır. Bu akorlar Juaquin Turina'nın gitar müziğinde kullanılan stili çağrıştırmaktadır.

Bu çeşitlemede Ponce dinamik olarak dört fortissimo, üç forte, üç piano, üç pianissimo, yedi kreşendo, dört dekresendo ibaresi kullanmıştır. Fortissimo, forte ve kreşendoların en çok kullanıldığı çeşitlemedir.

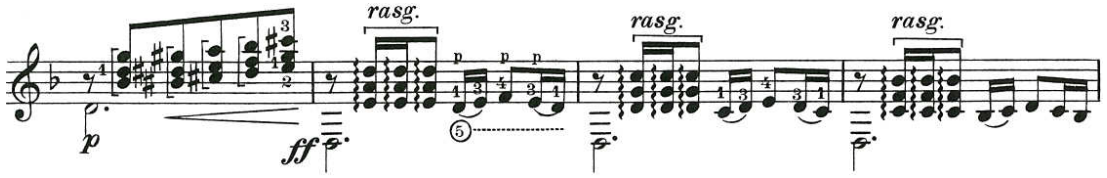
Ponce, bu çeşitlemede gitarın performans tekniklerini iyice öne çıkarmıştır. İlk ölçüdeki eşlik, fortissimo ibaresi ve boş tel ağırlıklı tınısıyla piyanodaki bas kullanımına benzemektedir. Dokuzuncu ve onuncu ölçülerde kullanılan pizikato efekti, notada “etouffe” olarak gösterilmiştir. Pianissimo olarak çalınan bu pizikato arpejlerden sonra, onuncu ölçüde forte olarak, beşinci pozisyondaki kırık akor ibaresiyle başlayan akorun ardından gelen arpej natürel seslerle kontrastlık sağlamaktadır.

Hemen ardından gelen 12. ölçüde fortissimo kırık akorlar peşpeşe gelir. 13. ölçüde başlayan apoyando çalınması gereken legatolu gamlar İspanyol müziğini çağrıştırır. 17., 18. ve 19. ölçüler ise malaguena akor kalıbındadır. Ancak basta pedal re sesi vardır.



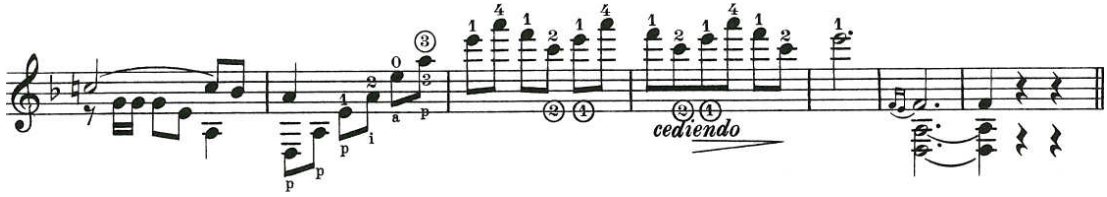
Şekil 216: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 12-19.

20. ölçüde blok akorların köprü benzeri bir kromatik bağlantıyla rasgueado akorlara ulaşması, görkemi artırır. 21., 22. ve 23. ölçülerdeki rasgueado akorları yine malaguena tarzındadır. Basta ise re pedal bulunur.



Şekil 217: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 20-22.

Parçanın sonundaki arpejlerde gitarın klavyesinin yüksek pozisyonlarındaki notalar bolca kullanılmış, birinci tel, 15. perdedeki sol notasına kadar ulaşılmıştır. Son akorda ise legatolu süsleme kullanılmıştır.



Şekil 218: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XII, ölçü: 29-35.

6.3.3.15. Çeşitleme XIII

Bu çeşitlemenin başında “sostenuto” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 6/4’dür.

Form şu şekildedir:

A=1-4.ölçüler

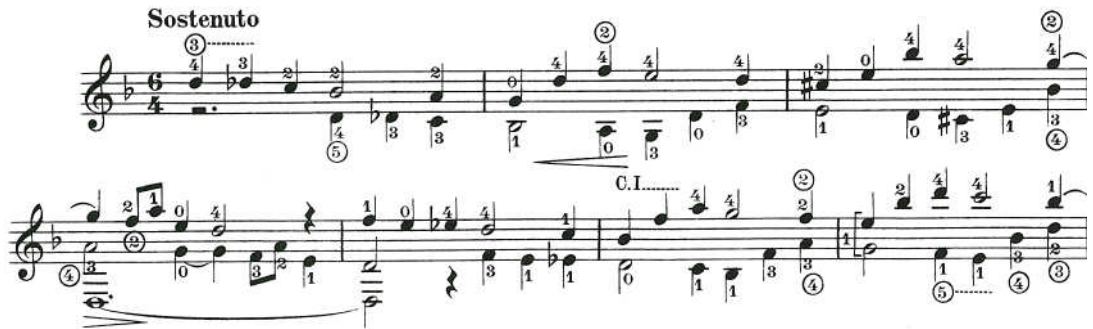
A’=5-8. ölçüler

B=9-11+ 1/2. ölçüler

C=11+1/2-13.ölçüler

Codetta=14-16.ölçüler

Bu çeşitlemede vokal karakter ön plandadır. Gitarın önde gelen performans teknikleri kullanılmamıştır. Doku, Barok tarzda, iki sesli polifoniktir. Ayrıca kanonik özelliğe sahiptir.



Şekil 219: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIII, ölçü: 1-7.

4., 12., 14., 15. ve 16. ölçülerdeki ilave baslar akorsal etki yaratır. Parçanın sonunda iki parti de dominant ses üzerinde karar kılar.



Şekil 220: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIII, ölçü: 12-16.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak iki kreşendo ve bir dekresendo ibaresi kullanmıştır. Segovia, duatelerde benzer şekilde yüksek pozisyonları ve yukarı telleri tercih etmiştir. Birinci ölçüdeki birbirini takip eden iki melodinin, üçüncü ve beşinci tellerde seçilmesi daha baştan bu anlayışı ortaya koymaktadır.

6.3.3.16. Çeşitleme XIV

Bu çeşitlemenin başında “allegro non troppo” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 6/8’dir.

Form şu şekildedir:

A=1-8.ölçüler

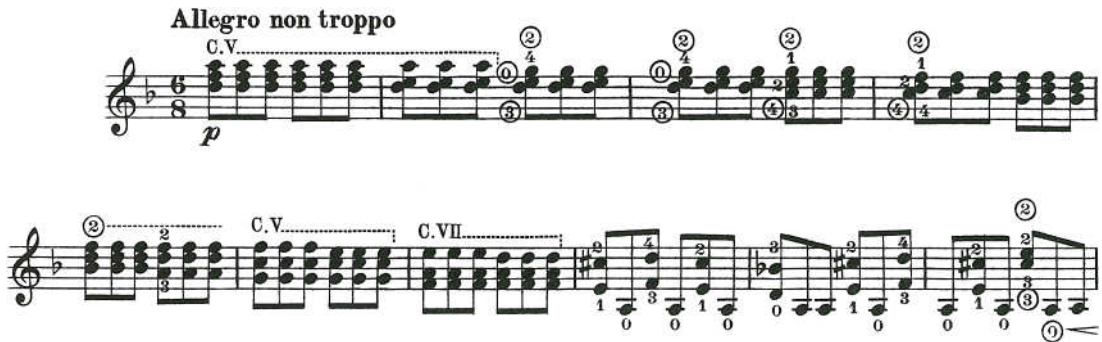
B=9-14.ölçüler

A=15-22.ölçüler

B=23-28.ölçüler

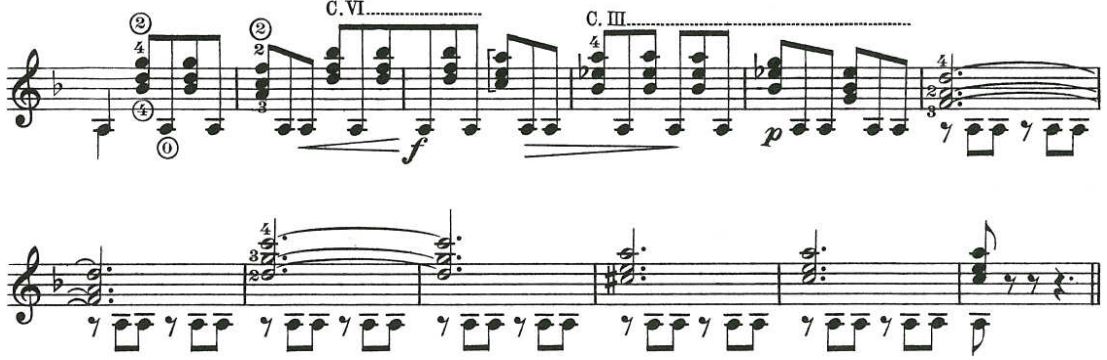
Codetta=29-34. ölçüler

Çeşitleme geriye doğru giden üç sesli akorlarla başlamaktadır. Bir sonraki akora geçildiğinde, melodi sesleri gecikme tarzında devam eder.



Şekil 221: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIV ölçü: 1-10.

Ponce, A bölümünde daha geleneksel bir armoni anlayışı kullanmıştır. B bölümünde bas notaları ayrı olarak çalınır. Baslar pedal ses olarak beşinci açık teldeki la'dır. Codetta bölümünde de benzer baslar kullanılmıştır. Bu çeşitleme dominant akorla biter.



Şekil 222: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIV, ölçü: 22-34.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir forte, iki piano, iki kreşendo ve dört dekresendo ibaresi kullanmıştır. Bu çeşitlemenin performans teknikleri açısından en ilginç yanı tekrar eden blok akorların piano olarak çalınmasıdır. Piano çalınan bu akorlar gitarda özel bir renk oluşturur. Tekrar eden akorların kullanılması, Segovia'nın Ponce'ye önerisidir.

6.3.3.17. Çeşitleme XV

Bu çeşitlemenin başında “allegro moderato energico” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 4/4'dür. Kullanılan gam re aeolian'dır.

Form şu şekildedir:

A=1-8. ölçüler

B=9-12. ölçüler

A=13-20. ölçüler

Bu çeşitlemede ritim köşelidir. Bunun nedeni noktalı ve üçlemeli ritimlerin kullanılmaması, suslar ve oktavlarla ritmin sertleştirilmesidir. B bölümünde ortaya çıkan armonik yapı, susların ve oktavların kullanılmamasıyla ritim yumuşar. Yani A bölümü staccato, B bölümü legato karakterli olarak yazılmıştır.



Şekil 223: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XV, ölçü: 1-15.

Bu çeşitlemede kullanılan temel performans tekniği oktavlardır. B bölümünde birinci tel 15. perdedeki sol notasına kadar çıkmıştır. Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak, iki fortissimo, iki forte, bir kreşendo, bir dekreşendo ibaresi kullanmıştır.

6.3.3.18. Çeşitleme XVI

Bu çeşitlemenin başında “moderato” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 6/8’dir.

Form şu şekildedir:

A=1-5.ölçüler

B=6-8. ölçüler

C=9-15. ölçüler

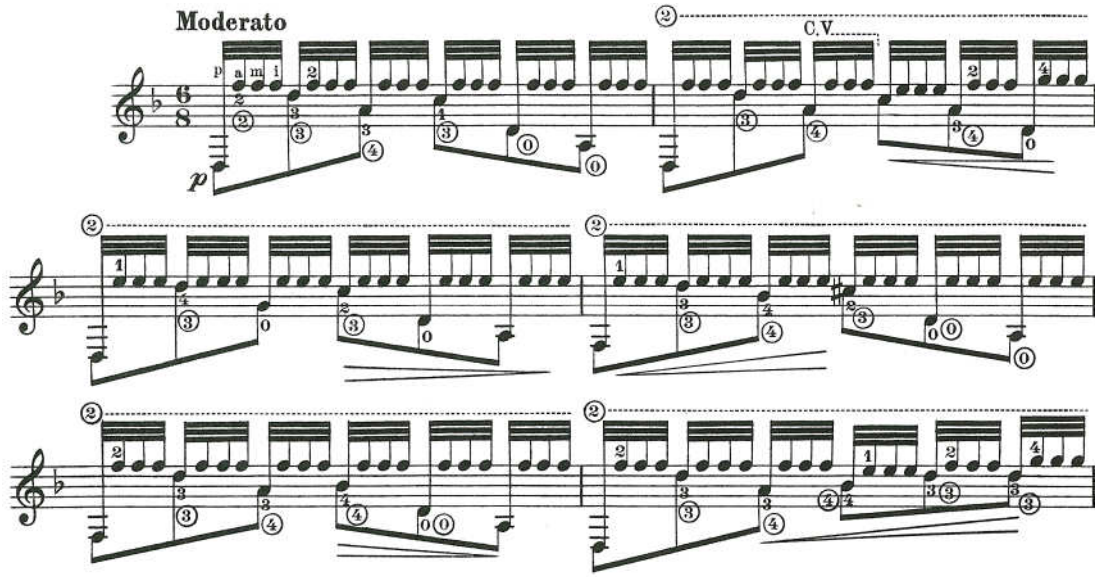
D=16-19. ölçüler

A’=20-21. ölçüler

B’=22-23. ölçüler

C=24-29. ölçüler

Ponce bu çeşitlemelerin başında folia’nın 1-7-1-2-3 melodik kalıbını, üçlü yukarıdan 3-2-3-4 olarak vermiştir.



Şekil 224: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVI, ölçü: 1-6.

Bu çeşitlemenin temel tekniği, Tarrega ekolünün temel tekniklerinden olan tremolodur. Segovia, Ponce'ye yazdığı, Mayıs 1931 tarihli mektubunda minör tonda, çok melodik, üç vuruşlu ritimde, uzunca, çok kompleks olmayan bir tremolo bölümünün folia çeşitlemelerine eklenmesinin kesinlikle şart olduğunu yazmıştır (Alcazar, 1989, 99). Böylece Segovia'nın girişimiyle bu çeşitleme esere dahil olmuştur.

Bu çeşitleme üç partili ve homofonik dokudadır. Arpejli ve akıcı tremololu doku, legato bir atmosfer yaratır. Ancak eşlik notaları staccato çalınarak melodiye kontrast oluşturulabilir.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak üç fortissimo, iki forte, beş piano, bir pianissimo, yedi kreşendo, dört dekreşendo ibaresi kullanmıştır. Burada tremolo tekniğinin ve yoğun dinamiklerin kullanımı Tarrega'nın tremolo parçalarının etkisindedir. Çeşitlemenin son akoru ise re minör yedilidir.

6.3.3.19. Çeşitleme XVII

Bu çeşitlemenin başında "allegro ma non troppo" ibaresi bulunmaktadır. Ritim 2/4'tür.

Form şu şekildedir:

A=1-16. ölçüler

B=17-25. ölçüler

Codetta=33-40. ölçüler

[illegible]

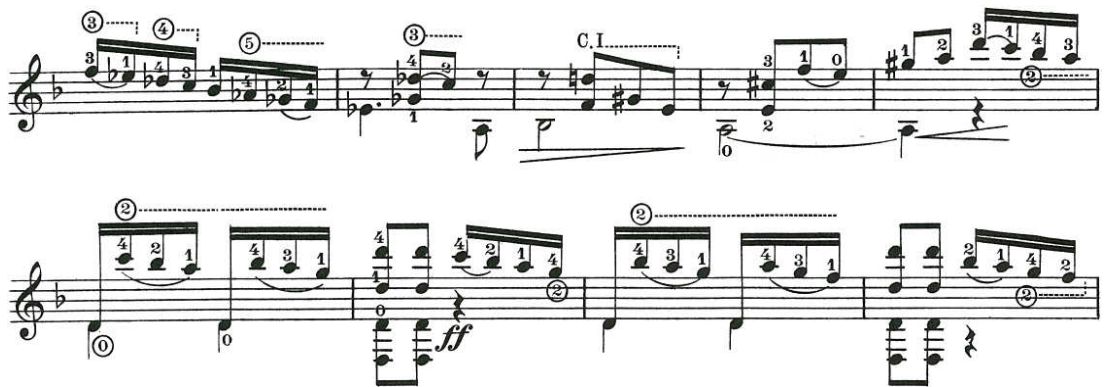
17. ölçüdeki kreşendodan sonra 18-25. ölçülerde fortessimoya ulaşan daha dinamik bir bölüm ortaya çıkar. Baslarda re pedal bulunmaktadır. Dominant ve tonik oktavlar da gitarın, gücünü ortaya çıkarıcı niteliktedir.



26. ölçüde çeşitleme aniden piano işaretiyle yumuşar. Calmo (sakin) ibaresi bu bölümün ifadesini açıkça ortaya koymaktadır. 36. ölçüde çeşitlemenin en yüksek notası olan birinci tel, 17. perdedeki la notasına ulaşılır. Son iki ölçüde ise forte

The musical score for 'Cedendo' is written on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 4/4. The melody is characterized by frequent ornaments, specifically mordents and grace notes, which are often grouped with slurs. The piece is divided into measures, some of which contain multiple ornaments. A dynamic marking of 'f' (forte) is present towards the end of the score. The word 'cediendo' is written below the staff, indicating the title of the piece.

Bu çeşitlemede Ponce, dinamik olarak iki fortissimo, bir forte, bir piano, iki kreşendo ve iki dekreşendo ibaresi kullanmıştır. Performans teknikleri olarak ise legatolar, staccatolar, gamlar, arpejler ve oktavlar kullanılmıştır. 19. ve 21. ölçülerde kullanılan dört sesli oktavlar gitar için yenidir. Ayrıca 23. ve 25. ölçülerde üç sesli oktavlar kullanılmıştır. 27-29. ölçüler boyunca fa diyez notasının üç ölçü uzaması ve 37., 38. ölçülerde birinci tel, 14. perdedeki fa diyez in iki ölçü uzaması modern gitarla düşünülebilecek durumlardır. Ponce gitarın yüksek perdelerini de bu çeşitlemede kullanmıştır. Segovia'nın yüksek pozisyonları tercih eden duateleri daha ilk ölçüde kendini gösterir. 13. ölçüdeki gamın 7. pozisyonda çalınması ve 18-26. ölçüler arasındaki legatolarla icra edilen motifin oluşturduğu hattın tamamen ikinci telde duatelandirilmesi de dikkat çekicidir.



207

6.3.3.20. Çeşitleme XVIII

Bu çeşitlemenin başında “allegro scherzando” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 2/4’tür.

Form şu şekildedir:

A=1-9. ölçüler

B=10-27. ölçüler

C=28-46. ölçüler

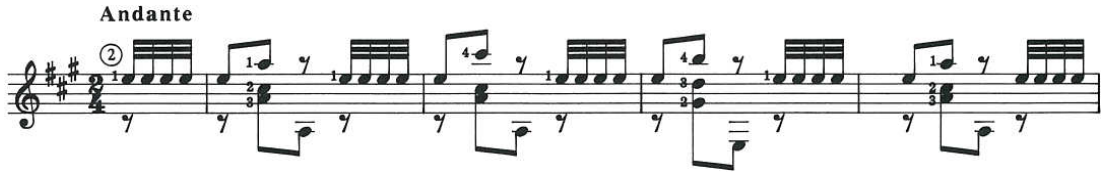
Codetta=47-51. ölçüler

Bu çeşitleme tekrar eden la notasıyla başlamaktadır. Tekrar eden la notaları dominant etkisindedir ve tüm çeşitlemeye yayılmaktadır.



Şekil 229: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XVIII, ölçü: 1-7.

Bu figür Fernando Sor’un opus 31, no.19 etütündeki figürü çağrıştırmaktadır.



Şekil 230: Fernando Sor, Opus 31, Etüt 19, ölçü: 1-4.

Sor da benzer şekilde tekrar eden notaları, ardından da akorları kullanmıştır. Sor’un bu etütündeki başlangıç notası olan mi sesi de, la majör tonda dominant sestir. Sor, bu figürü p, i, p, i, p olarak çaldırırken, Segovia bu çeşitlemedeki benzer figür için herhangi bir ibare koymamıştır. Bir tek dördüncü telde çalınması gereken dokuzuncu teldeki figür için m, i, m, i, p ibaresini kullanmıştır. Ancak Segovia’nın düzenlediği Sor etütlerinde 10 numaralı olarak sözü geçen etütte, bu motif için a, i, m, i, m ibaresi kullanılmıştır.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir forte, beş piano, dört kreşendo, üç dekresendo ibaresi kullanmıştır.

6.3.3.21.Çeşitleme XIX

Bu çeşitlemenin başında “vivo e marcato” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 4/4’tür.

Form şu şekildedir:

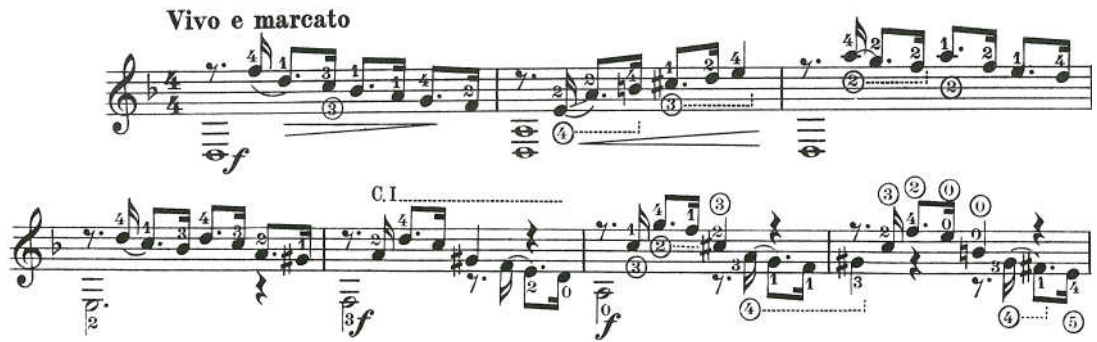
A=1-2. ölçüler

B=3-12. ölçüler

C=13-15. ölçüler

D=16-26. ölçüler

Bu çeşitlemede folia temasından türeyen noktali ritimler kullanılmıştır. Ritim sürekli ileriye doğru devam eden bir karaktere sahiptir.



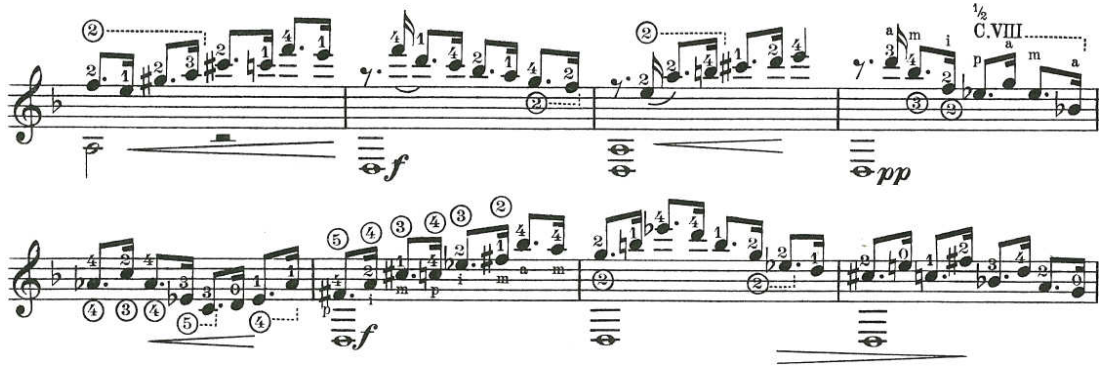
Şekil 231: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIX, ölçü: 1-7.

Ponce, bu çeşitlemenin sonunda Napoliten altılı akorunu kullanarak, bir plagal kadans yapmıştır. Sforzando olarak icra edilecek olan bu akorlarda altıncı teldeki bas re notası pedaldır.



Şekil 232: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIX, ölçü: 16-26.

Bu çeşitleme daha çok ritmik olarak karakterize edilmiştir. Gitarın performans teknikleri öne çıkmaz. Noktali ritimlerle verilen hatlar genelde diyatonik ve kromatik inici ve çıkıcı gamlardan oluşturulmuştur.



Şekil 233: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XIX, ölçü: 12-16.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak bir sforzando, dört forte, bir pianissimo, beş kreşendo ve dört dekreşendo ibaresi kullanmıştır.

6.3.3.22 Çeşitleme XX

Bu çeşitlemenin başında “andante” ibaresi bulunmaktadır. Ritim 4/4’tür.

Form şu şekildedir:

A=1-8.ölçüler

B=9-19.ölçüler

Bu çeşitleme daha önceki tüm çeşitlemelerin yoğunlukları sonucunda, finaldeki füge hazırlayan bir dinginliği içermektedir. Basitlik ve derinlik birleşmiştir. Doku olarak armoniklerin ve natürel seslerin oluşturduğu bir homofonik yapı bulunmaktadır. Natürel sesler daha çok akorsal, armonikler ise melodik sesleri verir.



Şekil 234: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Çeşitleme XX, ölçü: 1-9.

İlk üç ölçüdeki metrik kalıp, ardarda üç kez tekrar eder. Birinci bölmenin sonu yarım kadansla biter. Akor kalıbı geleneksel folia tarzındadır. Çeşitleme dominant akoruyla

biter. Bu çeşitlemenin sonunda Fuga bölümüne beklemeden geçilmesini gösteren “ataca la Fuga” ibaresi bulunmaktadır.

Ponce bu çeşitlemede dinamik olarak sadece bir piano ibaresi kullanmıştır. Çeşitleme, gitarın performans teknikleri açısından ise oldukça yalındır. Natürel sesler ve yapay armonik sesler diyalog yapar gibidir.

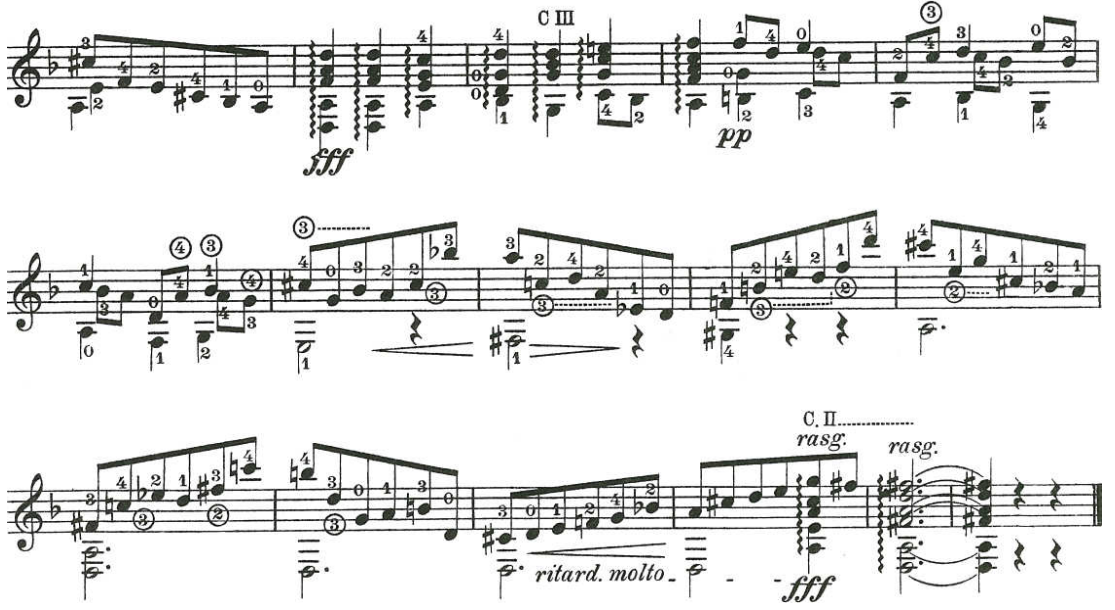
6.3.3.23. Fuga

Ponce, Fuga’nın başında “moderato” ibaresini kullanmıştır. Ritim 3/4’tür. Fuga üç sesli polifonik yapıya sahiptir. Konu, folia’nın 1-7-1-2-3-2-1-7-1 melodik kalıbındadır. Dördüncü ölçüde cevap başlamaktadır.



Şekil 235: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Fuga, ölçü: 1-6.

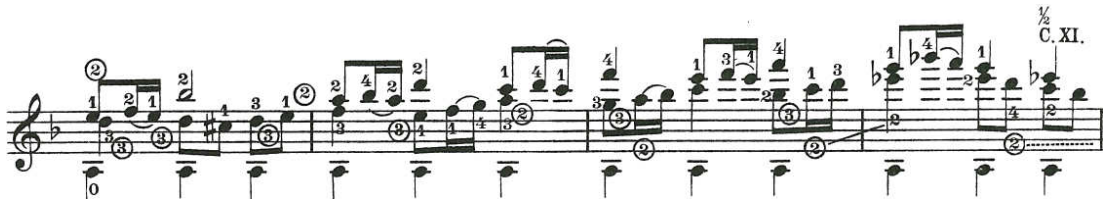
Gitarda performans tekniği olarak polifonik müzikte her sesi farklı dinamiklerle vermek zordur. Ponce’nin Fuga’sı partileri farklı dinamiklerle çalmayı gerektirmektedir. Fuga’da iki partili olan bölümlerde bunu gerçekleştirmek görece daha kolaydır. Ancak üç partili bölümler, farklı dinamiklerle çalmak oldukça zordur. Ponce Fuga’da dinamik olarak bir fortissimo, dört forte, iki piano, bir pianissimo, dokuz kreşendo, yedi dekreşendo ibaresi kullanmıştır. Parçanın sonunda kullanılmış olan fff dinamiğiyle çalınması gereken akorlar sublime karaktere uygundur.



Şekil 236: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Fuga, ölçü: 93-107.

Segovia, duatelerde tema ve çeşitlemelerde olduğu gibi yüksek pozisyonları ve mümkün olduğunca tek tel seçimlerini bolca kullanmıştır. Daha başlangıçta Fuga'nın dört ölçülük konusu sadece beşinci telde verilmiştir.

Ponce, Fuga'da sofistike bir mantıkla soyut müzik yazmıştır. Bundan dolayı gitarın performans teknikleri ön planda değildir. Bolca legato ve dinamik kullanılmıştır. 84. ölçüden 87. ölçüye giderek yükselen pasajda, Segovia'nın önceden istediği gitarın klavyesindeki en ince nota olan 18. perdedeki si bemol notasına ulaşmıştır.



Şekil 237: Manuel Ponce, Variation Sur Folia de Espana et Fugue, Fuga, ölçü: 84-87.

Ayrıca fff ve kırık olarak verilmiş akorlar, sondaki fff olarak çalınması gereken rasgueado akorlar gitarın karakteristik performans tekniklerini sergilemektedir.

6.4. Maurice Ohana'nın 'Tiento' Adlı Folia'sının Analizi

6.4.1. Maurice Ohana ve Narciso Yepes

Fransız besteci Maurice Ohana (1914-1992) Kazablanka'da doğdu (Rae, [15.10.2010]). 20. yüzyılın ikinci yarısı Fransız müziğinin önde gelen figürlerinden biridir. Müzikal kariyerine önce piyanist olarak başlamıştır. 1947 yılında "Zodiaque" adıyla serializme ve Neoklasizme reaksiyon olan bir grup bestecinin arasına katılmıştır. Kökleri İspanya'ya dayandığı için Andalusia bölgesinin müziğinden, dolayısıyla flamenkodan etkilenmiştir. Müziğinde ayrıca Kuzey Afrika ve Ortaçağ müziğinin etkisi bulunmaktadır.

Gitar için yazdığı eserlerin isimleri şunlardır:

Tiento (1957)

Si le jour parait (1963-64)

Cadran lunaire (1982)

Anonyme Xxeme siecle (1988, 2 gitar için)

Trois Graphiques (1950-57, orkestra ve gitar için konçerto)

Ohana, ritim ve perküsyonla özellikle ilgiliydi. Gitara olan ilgisi Andalusia müzikleri ve flamenkodan kaynaklanır. Ohana, 1950'lerde gitarist Narsiso Yepes'le tanışmıştır. Tiento'yu Narsiso Yepes'e ithaf etmiştir.

İspanyol gitarist Narsiso Yepes (1927-1997) Lorca'da doğmuştur (Sensier, Wade, [15.10.2010]). Yepes, 1950'lerden sonra Segovia'dan farklı teknik ve yorumuyla ün kazandı. Yorumundaki farklılığı repertuar arayışlarına da yansıdı. Leo Brouwer, Bruno Maderna, Maurice Ohana, Joaquin Rodrigo gibi birçok önemli kompozitör Yepes'e ithaf besteler yaptılar. Yepes on telli gitar kullanmıştır. Bu gitarda ilave teller do, si bemol, la bemol, sol bemol olarak akortlanmıştı. Böylece gitarın bas olanakları ve boş tel rezonansı artmıştır. Ohana, gitar eserlerinin hem altı telli hem de on telli versiyonlarını yazmıştır.

6.4.2. Tiento'nun Analizi

6.4.2.1. Genel Olarak Tiento

Tiento, 16. yüzyıl İspanya'sının bir Rönesans müziği formudur. Ayrıca flamenkoda Cadiz orijinli bir formdur. Luis Milan ve Alanso Mudarra vihuela için tiento'lar

bestelemiştir. Flamenkodaki tiento üç vuruşlu ritimliken, Rönesans tientosu 2/4 ya da 4/4 ritimlidir.

Ohana'nın Tiento'su tematik materyal olarak folia'dır. Ohana, Tiento'yu 1957'de besteledi. Narciso Yepes 1961'de Paris'te eserin ilk çalımını gerçekleştirdi. 1968'de eserin gitar versiyonu, 2000 yılında ise klavsen versiyonu Gerard Billaudot edisyondan basıldı.

Ohana'nın Tiento'su dört bölümlüdür. Eser formal olarak tema ve özgür çeşitlemelerden oluşur. Çeşitlemeler sıkı bir yapısal bütünlükten ziyade doğaçlamaya yakın durmaktadır. Tiento'da ayrıca Manuel de Falla'nın "Homaje pour le Tombeou de Claude Debussy" adlı gitar eserinin etkisi açıktır. Ohana bu eserin hem ritmik, hem de melodik motiflerini açıkça kullanmıştır. Tiento'da ayrıca flamenko stili ve Ortaçağ modları görülmektedir. Bu bakımdan eserin eklektik bir karakteri olduğu görülmektedir.

6.4.2.2. Tema

Temanın başında "andante" ibaresi bulunmaktadır. Tema beşer ölçülük iki cümleden oluşmaktadır.



Şekil 238: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 1-10.

Ohana, folia temasını idiomatik bir tarzda kullanmıştır. Ritmik aksanlar geleneksel folia'da olduğu gibi ikinci vuruşlardadır. İki cümlelerin oluşturduğu bütünlük tonal bir tasarım olmamasından dolayı yarım kadans ilişkisini içermemektedir. Ancak iki cümle arasında benzerlikler ve kadans bölgelerinde özellikle ritmik yapıdan kaynaklanan hareketli-durağan (soru-cevap) ilişkisi bulunmaktadır.

Armonik materyal ise Falla'nın Homaje'sinde olduğu gibi gitarın boş tellerinden türemektedir. Gitarın tellerinin aralıkları olan dörtlü aralıklar ve görece daha diyatonik bir kimlik taşıyan ezgiye eklenmiş ve minör ikili aralıkların belirleyiciliği ortaya çıkmıştır. İkinci telde boş si ve üçüncü tel, ikinci perdedeki la notaları temanın on ölçüsü boyunca sürekli duyulur. Tema duygusal olarak çok yoğundur. Statik bir görünüm verir ve doğaçlama hissi yoktur.

Ohana, temada dinamik olarak bir forte ve bir kreşendo ibaresi kullanmıştır. Performans teknikleri olarak ise blok ve rasgueado akorların tüm temayı belirlediği görölmektedir. Boş tel tınılarını duyurmak ve rezonansı ritim çalgısal bir hale getirmek gitar için yazılmış folia'larda yeni bir durumdur.

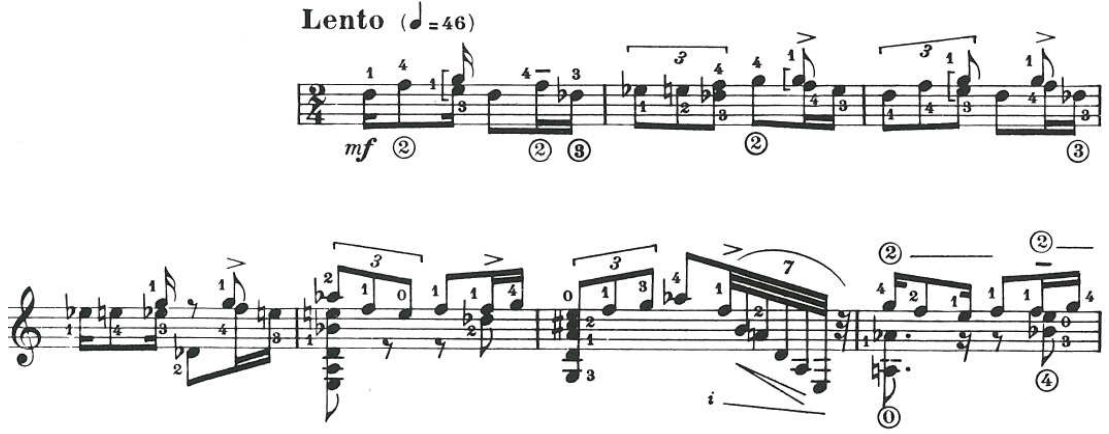
6.4.2.3. Çeşitleme I

Bu çeşitlemenin başında “lento” ibaresi bulunmaktadır. Çeşitlemenin ilk iki motifi yapıtın niyetinin bir çeşitleme olduğunu, temanın ilk motifiyle kurduğu açık ezgisel bağlantıyla kanıtlar. İlk çeşitleme üç cümleden oluşmaktadır.

1. cümle= 6 ölçü
2. cümle= 8 ölçü
3. cümle= 5 ölçü

Cümleler temadaki gibi iki ölçülük motiflerden oluşmaktadır. Dört ölçülük statik dokunun ardından armonik olarak daha hareketli ve cümleye yön kazandıran seri motifler gelmektedir.

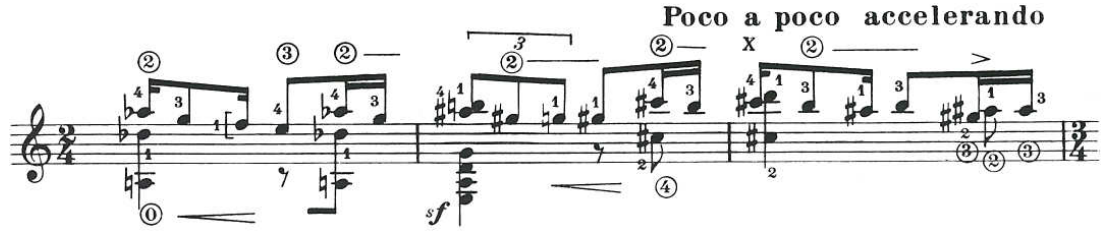
İlk çeşitlemenin ilk dört ölçüsünde birinci tel, üçüncü perdedeki sol notası ostinato olarak sürekli kullanılmıştır. İkinci cümlede sol sesi hareketini si bemole kadar uzatmaktadır.



Şekil 239: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 12-18.

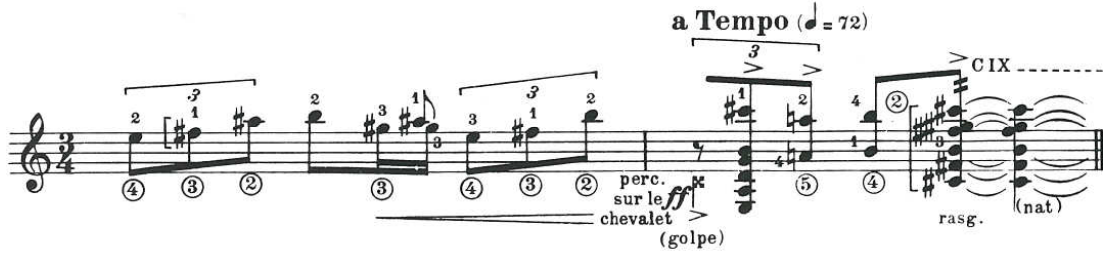
Bu bölümde armonik ve melodik plan eksilmiş gam üzerine kuruludur. Ayrıca statik formdan, dinamik forma geçildiği görülmektedir. Ostinatolar, kreşendolar, yükselen melodik hatlar ve sondaki accelerando bu çeşitlemeyi gerilimli bir ifadeye taşımaktadır.

Ohana bu çeşitlemede dinamik olarak bir sforzando, bir fortissimo, bir mezzoforte, üç kreşendo ibaresi kullanmıştır. Temaya göre artan serbestlik performansa da yansımalıdır. Gitarın boş tellerinin efektif olarak tınlaması bu çeşitlemede kullanılmıştır.



Şekil 240: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 27 ve 28.

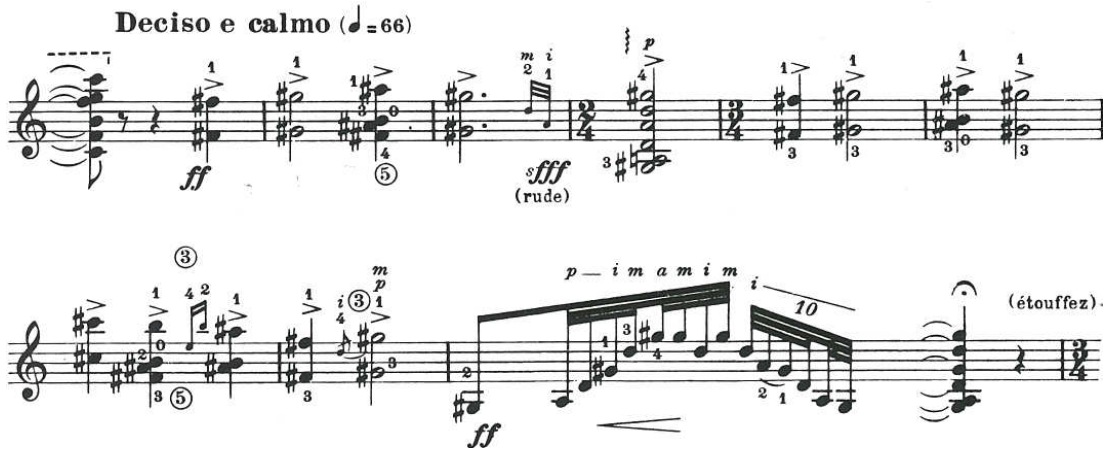
Çeşitlemenin sonundaki golpe, beş boş teli içeren altı sesli aksanlı akor, ardarda iki oktav ve rasgueado akor en sonunda natürel sesle çalınması gereken akora bağlanmıştır. Bu performans tekniklerinin ardarda bir ölçü içerisinde çalınması, artan tempoyla bir doruk noktası oluşturmaktadır.



Şekil 241: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 29-30.

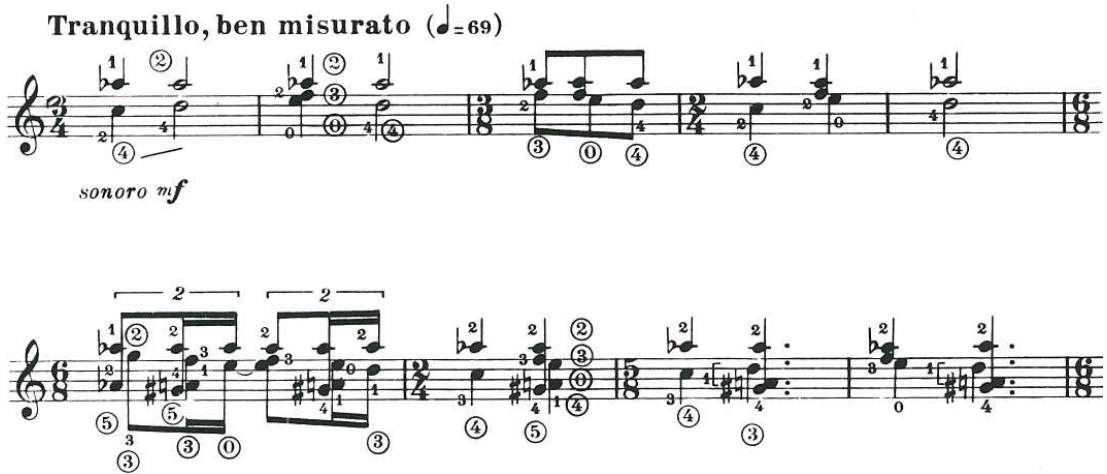
6.4.2.4. Çeşitleme II

Bu çeşitlemenin başında “deciso e calmo” ibaresi bulunmaktadır. Bu çeşitleme oktavlarla başlar. Çeşitlemenin ilk bölümü glisandolu bir arpejle biter.



Şekil 242: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 31-40.

Ardından “tranquillo, ben misurato” ibaresiyle yeni bir bölüme geçilir. Bu bölümde polifonik bir yapı ve la bemol ostinatosu belirgindir.



Şekil 243: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 43-51.

Ritmik yapısına bakıldığında bu çeşitlemenin oldukça zengin olduğu görülmektedir. Kullanılan ritimler şunlardır: 3/4, 3/8, 4/8, 6/8, 5/8, 2/4

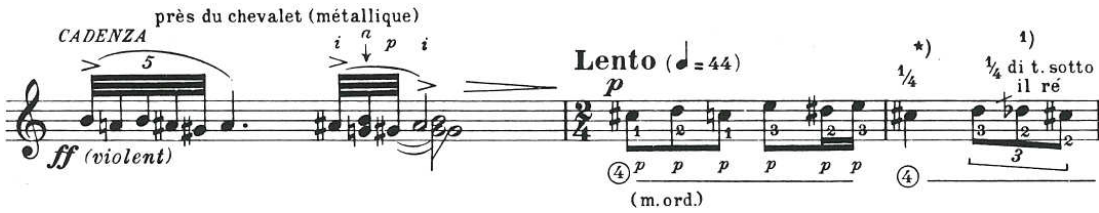
Ritimlerin daraltılması ve motifin parçalanması bölüme sıkışma hissi verir.

Ohana, bu çeşitlemenin sonuna doğru basta la ve sol diyez pedalı birlikte kullanmaktadır. Bu ostinato figür parçanın sonunda final olarak da kullanılacaktır. Minör ikili ısrarının Manuel de Falla'nın Homaje'sinden alındığı açıktır.



Şekil 244: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 52-56.

Üzerinde cadenza yazılan ve ardından lento ritme geçilen son dört ölçülük bölümde ise mikro tonlar kullanılmıştır.



Şekil 245: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 62-64.

Ohana, bu çeşitlemede dinamik olarak bir sfff, bir fff, üç fortissimo, bir mezzoforte, bir piano, bir kreşendo, üç dekreşendo ibaresi kullanmıştır.

Gitarın performans teknikleri olarak oktavlar, glisandolu arpejler ve rasgueado teknikleri öne çıkmaktadır. Bu teknikler gitarın ritmik bir çalgı olarak kullanımını sağlamaktadır.

6.4.2.5. Çeşitleme IV

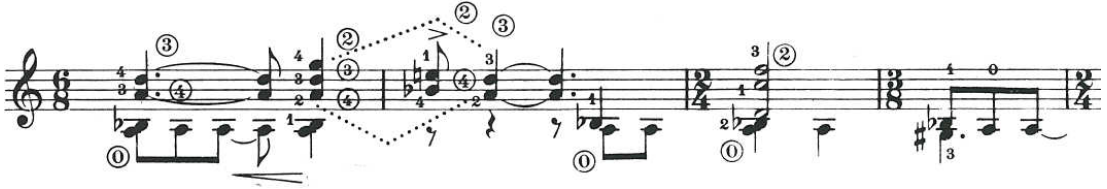
Çeşitlemenin başında “tempo 1” ibaresi bulunmaktadır. Bu çeşitlemede tema daha yalın bir halde duyulmaktadır. Bu çeşitlemeyi eserin çözümü olarak da görmek mümkündür. Üç ve dört sesli akorlar koral bir etki de yaratmaktadır. Akorlar yine gitarın boş tel akorduyla ilgili olarak dörtlülerle kurulmuştur.

Bu çeşitlemede melodi, ritim ve derecelenme açısından temanın aynısıdır. Ancak melodi yedinci dereceden başlamaktadır.



Şekil 246: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 66-75 /1-5

Ardından çift pedal (ostinato) tekrar gelir. Falla'nın Homaje'sine benzer bir melankoli öne çıkar.



Şekil 247: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 73-76.

81. ölçüde ise bir konsonant akor işitilmektedir. Sol majör kök üçlü şeklinde olan bu akorun özel bir önemi olduğu açıktır. Dissonant pedal üzerine gelen bu akor karanlıktan aydınlığa açılan bir pencere, gelen bir ışık gibi ele alınabilir.



Şekil 248: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 77-81.

Parça ostinato çift sesin tambora efektiyle verilmesiyle sonlanır. Final gitarın perküsyon karakterindeki kullanımının diğer bir kanıtıdır.



Şekil 249: Maurice Ohana, Tiento, ölçü: 82-87.

Ohana son çeşitlemede dinamik olarak bir mezzoforte, iki kreşendo ibaresi kullanmıştır. Performans teknikleri olaraksa geniş pozisyonlardaki blok akorlar ve finaldeki tambora öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak Ohana, Tiento'da gitarı öncelikle perküsyon karakterinde bir çalgı olarak ele almıştır. Burada Narciso Yepes'in, Andres Segovia'nın gitarı *cantabile* bir çalgı olarak görmesine karşı oluşturduğu alternatif anlayışın etkisi bulunmaktadır. Narciso Yepes, on telli gitarla çalgının rezonansını artırarak, staccato artikülasyonları öne çıkararak gitara yeni bir bakış getirmiştir.

Tiento'da kullanılan tek ve çift pedallar, uzayan sesler ve ostinato sesler melodik yapıya kontrast oluşturmaktadır. Bütün bu sesler armoniden çok, eserin yapısıyla ilgilidir.

Eserin flamenko müziğiyle ilgili olması, yorumda doğaçlama hissinin verilmesi gerekliliğini oluşturur. Özellikle rasgueado vuruşlar ve glisando arpejler gitaristler tarafından doğaçlama olarak çalınmaktadır. Tiento'nun çalımında canlı, spontane, doğaçlama bir yorum olması eserin yapısından kaynaklanmaktadır.

7. SONUÇ

Çalışmada gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri öncelikle dönem performans teknikleri bağlamında incelenmiştir. Dönemler Rönesans, Barok, Klasik, Romantik ve Modern olarak belirlenmiştir. Bu dönemlere denk düşen gitarlar ise iki grupta sınıflandırılmıştır. Rönesans ve Barok dönemlere denk gelen çift telli gitarlar vihuela ve Barok gitar, Klasik, Romantik ve Modern dönemlere denk gelenler ise altı tek telli klasik gitar ve altı tek telli modern gitar olarak sınıflandırılmıştır. Bu gitarlar için yazılmış folia çeşitlemeleri, yine bu gitarlar için yazılmış metot ve etütler araştırılarak bulunan performans teknikleri bağlamında analiz edildi. Seçilen folia çeşitlemelerinin gerekli müzik analizleri de yapılmıştır. Bu eserlerin analizlerinde erken ve geç folia ayrımı kriter olarak kullanılmıştır.

Vihuela için yazılmış folia çeşitlemelerinde Alonso Mudarra'dan Fantasia 10 ve Diego Pisador'dan Pavana analiz edilmiştir. Mudarra'nın Fantasia 10'unda tonalite eğilimli modal gamlar kullanıldığı, eserin doğaçlama karakterli olduğu ve süslemelerin yapının ve doğaçlamanın bütünleyici bir parçası olduğu anlaşılmıştır. Eserin, vihuela eserleri içerisinde başka bir çalgıyı performans tekniği olarak taklit eden tek parça olmasının sonuçları görülmüştür. Arp çalgısının taklit edildiği eserde kromatizmde artış olduğu, disonans ve konsonans seslerin içiçe geçtiği anlaşılmıştır. Fantasia 10'da ritim tablatura notasyon yazımından dolayı belirsizdir ve günümüz notasyonunda 4/4, 2/4, 6/4 gibi farklı biçimlere uyarlanabilir. Fantasia 10'da dönem performans tekniklerinden hemiolalar ve compas'lar bulunmaktadır. Ayrıca arp taklitleri arpej tekniklerine yol açmaktadır. Vihuela için yazılmış günümüze kalan 214 fantasia içerisinde başka bir çalgıyı taklit eden tek eser olan Mudarra'nın fantasia 10'u döneminin en yenilikçi eseri olmuştur. Gitar tarihinin ilk yazılı folia'sı olan eserin bu bağlamda da kronolojik olarak döneminde öncü olduğu saptanmıştır. Parçanın yapısındaki özellikle süslemelerden doğan serbestliğin performansa da yansması gerekliliği anlaşılmıştır. Eserin arp taklidi olmasından dolayı tablatura yazımındaki ve modern gitaristlerin kromatik ve diatonik sesleri iç içe geçirerek porte notasyonuna geçirdikleri iki farklı anlayışın da doğru olabileceği görülmüştür.

Diego Pisador'un Pavana'sında da benzer bir şekilde tonalite eğilimli modalite kullanıldığı görülmüştür. Dokunun ise cantus firmus polifonisine yakın olup, bu bağlamda kronolojik olarak geçmişe yönelik bir yanı olduğu anlaşılmıştır. Eserde şarkı karakteri ve koral bir polifoni anlayışının birleştiği görülmüştür. Performans teknikleri açısından görece basit olan Pavana'da hemiolalar bulunmaktadır. Ritim ise Fantasia 10'da olduğu gibi tablatura notasyondan kaynaklı olarak seçenektir. Rönesans döneminde vihuela için bestelenmiş bu iki folia'nın da, erken folia tarzında olduğu anlaşılmıştır.

Beş çift telli Barok gitarda çift tellerin unison ve oktav olarak akort edilmesi gitarın perküsyon kapasitesini öne çıkarmaktadır. Barok gitarın performans tekniklerini ortaya çıkarmak için öncelikle dönemin en önemli metodu olan Joan Carles Amat'ın "Guitarra Espanole Cinco Ordres" adlı metodu incelenmiştir. Bu metotta rasgueado tekniğiyle çalınan blok akorlar ön plana çıkarılmaktadır. Böylece gitarda ritmik yanın ve akorsal dokunun belirleyici olduğu bir anlayışın dönemi biçimlendirdiği anlaşılmaktadır. Folia'ların daha çok gitarla seslendirildiği Barok dönemde, gitarda akorların "alfabeto" denilen harflerle şifrelendiği, bu durumun da folia'ların tarihsel gelişiminde önemli rol oynadığı anlaşılmıştır. Ayrıca Guilamo Montesardo, Giovanni Paulo Foscari ve Francesco Corbetta'nın metotlarındaki gitarın performans teknikleri anlayışları değerlendirilmiştir. Bu dönemde Barok gitara özgü bir doku anlayışı bulunmaktadır. Polifoni ve homofoninin dışında, üçlü blok akorlara dayalı bir doku ortaya çıkmaktadır. Bu anlayışta akorların birbirleriyle olan ses bağlantılarının ön planda olmadığı, akorların otonomik bir yapıya sahip oldukları, bu durumda giderek kalıplaşacak olan folia'nın akor dizisinin oluşumunda önemli rol oynadığı görülmektedir. Ancak bu folia'larda giderek punteado stil hakim olmaya başlamıştır. Francesco Corbetta'nın folia'ları analiz edilerek rasgueado stilden, punteado stile nasıl geçiş yapıldığı gösterilmiştir. Ayrıca Barok gitarın legato, campanelas ve süslemeler gibi tekniklerinin folia'lardaki etkileri incelenmiştir. Corbetta'nın 1671 yılında bestelediği "Folie en G Re Sol ut" adlı eseri ise müzik tarihinde geç folia'ya geçişi sağlayan eserdir. Gaspar Sanz'ın folia'sı araştırılırken bestecinin "Instruccion de musica sobre la guitarra Espanola" adlı metodu incelenmiştir. Sanz'ın folia'sının geç folia ve punteado stillerinde olduğu gösterilmiştir. Bu dönemdeki folia'ların gitarist-besteciler tarafından bestelenmiş

olmasının, performans tekniklerinin parçalar üzerindeki etkisini iyice öne çıkardığı görülmüştür.

Altı tek telli klasik gitar için yazılan folia'larda eserlerin hem etüt hem de konser parçası değerleri olduğu görülmüştür. Altı tek telli gitarda akort düzeninin eskiye göre önemli ölçüde değişmesi ve porte notasyona geçilmesi, bu dönemin folia'larının farklı biçimlenmesinde rol oynamıştır. Gitarda tek tel kullanımına geçiş, hızı ve melodik ifadeyi artırmıştır. Federico Moretti'nin gitarı homofonik bir çalgı olarak düşünmesi, ondan etkilenen Sor ve Giuliani'nin folia'larının biçimlenmesinde rol oynamaktadır. Ayrıca bu dönem folia'ları, özellikle Parisien gitar metotlarında blok akor kalıbıyla arpej çeşitlemelerinin yapıldığı etütler durumuna dönüşmüştür. Porte notasyonda partilerin ayrı ayrı yazılabilmesi ve gitarın doğasının daha iyi gösterilebilmesi yeni bir açılım sağlamıştır.

Fernando Sor'un ''Les Folias de'Espana''sını incelerken Sor'un ''Methode pour la Guitarre'' başlıklı metodu ve etütleri incelenmiştir. Sor'un metodunda gitarı küçük bir orkestra gibi ele aldığı görülmüştür. Sor, gitarı melodi de çalabilen çok sesli ve zengin renk özelliklerine sahip bir çalgı olarak görmüştür. Ses renkleri teknik olarak sağ eli klavye ve köprü arasında hareket ettirerek ve tırnaklı ya da tırnaksız çalarak yapılabilir. Sor'un gitarda trompet, arp, flüt gibi orkestra çalgılarını taklit edebildiği, gitaristlere diğer çalgıları taklit edebilmek için çalışmalar önerdiği görülmüştür. Sor'un giderek eserlerinde gitarı ''minyatür bir orkestra'' olarak kullanabilmek için yeni bir model oluşturduğu anlaşılmıştır. Bu modelde üç sesli akorlar yerine, üçlülerin ve altılıların kullanıldığı bir model oluşturulduğu görülmüştür. Sor'un üçlülerle ve altılılarla oluşturduğu bu modeli tamamen gitarın klavyesi üzerinde pratik düşünülerek geliştirdiği anlaşılmıştır. Ayrıca, Sor'un bu sistemi ve diğer performans teknikleri etütlerinde de gösterilmiştir. Sor'un folia çeşitlemeleri gitarın küçük bir orkestra olarak görülmesi modeliyle bestelenmiştir. Genelde homofonik olan yapıda, Sor'un üçlüler ve altılılarla olan modeli tespit edilmiştir. Geç folia tarzında olan eserde arpejler, süslemeler, üçlüler gibi gitarın performans teknikleriyle çeşitlemeler yapıldığı görülmüştür. Sor'un folia çeşitlemelerinin sonundaki Minuet'in eserin geneline kontrast oluşturduğu tespit edilmiştir. Eserde geç folia'ların değişmez tonalitesi olan re minörün, mi minöre dönüştüğü görülmüştür. Bu durumun altı tek telli klasik gitarın yeni akort düzeninden kaynaklandığı anlaşılmıştır.

Bu dönemden ikinci olarak incelenen eser ise Mauro Giuliani'nin ''6 variations pour la guitarre sur les folies d'Espagne''si olmuştur. Giuliani'nin gitar için bir metot yazmadığı, ancak etütlerinde ve bu etütlere eklediği performansla ilgili notlarında gerekli ipuçları bulunmuştur. Bu etütlerde Giuliani'nin gitara yatay bir yaklaşımı olduğu görülmüştür. Ayrıca, eski gitarcıların tersine sağ elin küçük parmağını gitara dayamaması, ses renklerini daha iyi kullanmasına ve sağ elin baş parmağının daha özgürleşmesine yol açtığı görülmüştür. Giuliani'nin dinamikleri notaya ayrıntılı olarak yazma konusunda da öncü olduğu anlaşılmıştır. Ayrıca Giuliani gitar notasyonunuda partileri farklı yönlerle yazarak ve diğer parti başladığında suslar getirerek, gitar müziğinin daha iyi anlaşılması yolunda ilerleme sağlamıştır. Giuliani'nin folia'sında bütün bu yeniliklerin etkileri görülmüştür. Dinamikler etkin olarak kullanılmış, gitar küçük bir orkestra olarak düşünülmüş, klavyeye yatay olarak yaklaşmıştır. Çeşitlemelerin her birinde gitarın farklı performans tekniklerinin kullanıldığı ve çeşitlemelerin birer küçük etüt mahiyetinde oldukları görülmüştür. Ayrıca Giuliani'nin folia çeşitlemeleriyle, etütlerindeki performans teknikleri arasındaki ilişkiler tespit edilmiştir. Sor'un ve Giuliani'nin folia'larında anakronik bir durum olduğu, her iki eserde de Mozart ve Haydn gibi geçmişin Klasik dönem bestecilerine ve stillerine öykünme olduğu, Erken Romantik dönemde yaşamalarına rağmen Klasizm etkisinde oldukları anlaşılmıştır.

19.yüzyılın ikinci yarısında gitar için önemli bir folia çeşitlemesi yazılmadığı tespit edilmiştir. Altı tek telli modern gitara geçişin gitar yapımcısı Antonio de Torres'in geliştirdiği modelle birlikte başladığı, böylece gitarın çalım pozisyonunda ve performans tekniklerinde önemli değişiklikler olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Tarrega ekolü incelenmiştir. Gitarın perdesinin büyümesi, tel boyundaki artış, klavyenin genişlemesi gibi yapısal değişiklikler ve sesin gürlüğü'nün, ekspresif gücünün artışının oluşturduğu sonuçlar bu ekolde karşılığını bulmuştur. Apoyando vuruşlar, yüzük parmağının daha işlevsel olması, tremolo tekniği, tırnakla çalım gibi yenilikler incelenmiştir. Sonuçta gitardan elde edilen ses renkleri daha da artmış, legatolu ve cantabile icralar öne çıkmıştır. Boş tellerin ise az kullanıldığı, ses renkleri ve vibratolu çalımların daha iyi gerçekleştirilmesi için yüksek pozisyonların tercih edildiği, gitarın klavyesindeki yüksek pozisyonların kullanılmaya başladığı görülmüştür.

Modern gitar için yazılmış olan folia’lardan ilk olarak Miguel Llobet’nin “Variaciones Sobre un Tema de Fernando Sor” adlı eseri incelendi. Bu folia’da gitarın virtüozite olanaklarının uç noktalarda kullanıldığı tespit edildi. Llobet’nin, eserde Sor’un temasını ve ilk iki çeşitlemesini aynen kullanması, çift bestecili bir folia durumu yaratmıştır. Llobet’nin, Sor’un yazdığı bölümlere sadece dinamikleri eklemesinin ve bazı duateleri değiştirmesinin eserin yorumunda etkili olabileceği görülmüştür. Böylece bu folia’da da anakronik bir durum tespit edilmiştir. Ancak bu anakronizm çift yönlüdür. Sor’a geri dönüş, yeni gitar anlayışının gerekliliğiyle birlikte sunulmuştur. Ayrıca eserin Modern dönemde yazılmasına rağmen Romantizmin virtüozite anlayışıyla yazılmış olması, ikinci bir anakronik durum olarak tespit edilmiştir. Çeşitlemelerde arpej, legato, armonikler, tremolo gibi tekniklerin ve yüksek pozisyonların kullanımında önceki folia’lardan daha fazla açılımlar ve yenilikler görülmüştür. Modern gitar ve Tarrega ekolünün getirileri olan dinamiklerin etkin kullanımı, tremolo tekniği, mano izguierda sola tekniği, portamentolar, kromatizm, legatoların bolca kullanılması gibi performans tekniklerinin eserde kullanımı net olarak görülmüştür. Llobet’nin geçmişe yönelik olarak Sor etütlerden etkilendiği, ancak farklı teknikleri ardarda kullanmak gibi yenilikçi bir teknik anlayışı oluşturduğu görülmüştür. Tema ve 10 çeşitlemeden oluşan esere, altıncı çeşitlemesinden sonra kontrast bir intermezzo bölümü konulmuş olması, Fernando Sor’un folia’sına eklediği kontrast Minuet bölümüyle ilişkilendirilmiştir.

Modern gitar için yazılmış olan folia çeşitlemelerinden ikinci olarak Manuel Ponce’nin “Variations sur Folia de Espana et Fugue” adlı eseri analiz edildi. Eser gitarist Andres Segovia’nın önerisi ve işbirliğiyle ortaya çıkmıştır. Bu işbirliği Segovia’nın Ponce’ye yazdığı mektuplardan yararlanılarak araştırılmıştır. Segovia’nın eserin temasını, tonalitesini, formunu, stilini, performans tekniklerini, eserin sublime karakterini belirlediği anlaşılmıştır. Segovia’nın Tarrega ekolünün devamı olmakla birlikte, bu anlayışı geliştirdiği biraz da modifiye ettiği görülmüştür. Çalışmada Segovia’nın gitardaki performans tekniklerine yaklaşımı incelendi ve bu yaklaşımın Ponce’nin folia’sı üzerindeki etkileri tespit edildi. Sonuçta, Ponce’nin eserinin Segovia’nın istediği gibi gitarın en uzun ve görkemli eserlerinden biri olduğu, eserin tema, 20 çeşitleme ve bir füğden oluşan içeriği analiz edilerek anlaşılmıştır. Eserin özellikle temasının Johann Sebastian Bach’ın sol minör keman

Partita'sındaki Chaconne'u ile olan benzerlikleri görülmüştür. Eserde Segovia'nın önerdiği arpejler, tremololar, blok akorlar, tekrar eden sesler gibi performans teknikleri kullanılmıştır. Segovia-Ponce (besteci-yorumcu) işbirliğiyle yazılan folia çeşitlemelerinde müzikal anlamda büyük bir sıçramanın yapıldığı görülmüştür. Eserin müzikal ve teknik olarak çeşitleme formunun uç noktalarının yakalandığı besteci-gitaristlerin bestelediği folia çeşitlemelerinden nitel bir farkın olduğu anlaşılmıştır. Segovia duatelerini de yazarak eserin son halini belirlemiştir. Segovia'nın duatelerinde gitara yatay bir yaklaşım olduğu görülmüştür. Melodik hatlar mümkün olduğunca üst tellerde ve tek telde verilmiştir. Eserde Tarrega, Sor, Bach ve Barok müzik etkileri görülmüştür. Ponce'nin 20 çeşitlemede 20 ayrı tempo ibaresi kullandığı tespit edilmiştir. Dinamiklerin ise eserin başından sonuna kadar yoğun ve etkin olarak kullanıldığı görülmüştür.

Çalışmada, modern gitar için yazılmış folia'lar içerisinde üçüncü eser olarak Maurice Ohana'nın Tiento'su analiz edilmiştir. Ohana Tiento'yu gitarist Narciso Yepes'e ithaf etmiştir. Bu eserin seçilmesinde Yepes'in Tarrega ve Segovia'nın etkisinin dışına çıkıp, yeni bir yol araması ve bu durumun da eser üzerinde etkili olması neden olmuştur. Yepes'in 11 telli gitar kullanarak çalgının rezonansını artırmasının ve boş tel tınlarını öne çıkarma arayışının Tiento'da etkili olduğu görülmüştür. Ohana, Tiento'da armoniyi ve genel tınıyı gitarın boş telleri üzerinden oluşturmuştur. Ohana, Tiento'sunda atonal bir anlayışı sergilemesinden dolayı folia'nın geleneksel armoni kalıbını kullanmamıştır. Eserde Manuel de Falla'nın "Homaje pour le tombeau de Claude Debussy" adlı eserinin etkisi net olarak görülmektedir. Bu bağlamda Tiento geriye doğru bir içeriğe sahipse de, genelde bestelendiği zamanın dönem müziğini yansıtmaktadır. Yani anakronik bir durum söz konusu değildir. Eserde ayrıca flamenko etkileri de saptanmıştır. Tiento'da glisando arpejler, tamboralar, uç noktalarda dinamikler, mikro tonal sesler kullanılmıştır. Eserin genelinde Tarrega ekolünün gitarı öncelikle bir "cantabile" çalgı olarak görme anlayışının dışına çıkmış olduğu ve gitarın kapasitesindeki perküsyon yönünün öne çıktığı saptanmıştır.

Sonuç olarak çalışmanın hipotezi olan "gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri dönem stilleri içerisinde gitarın teknik ve performans gelişimini net bir biçimde gösterir" doğrulanmıştır. Müzik tarihi boyunca değişen gitarlar ve performans teknikleri, gitar için yazılmış folia'ların biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Bu duruma tek

istisna, gitar için önemli bir folia çeşitlemesinin yazılmadığı 19.yüzyılın ikinci yarısıdır. Johann Kaspar Mertz, Napoleon Coste gibi bu dönemin önde gelen gitarist-bestecilerinin stillerini gösterecek bir folia çeşitlemesi bulunamamıştır. Tezin gitar eğitiminde kullanılabilecek metodik bir karakteri de olduğu söylenebilir. Gitaristler ve gitar öğrencileri için yüzyıllara yayılan folia çeşitlemelerinin nasıl çalınması gerektiği konusunda açılımlar sağlanmıştır. Gitarist-besteciler tarafından bestelenen folia çeşitlemelerinin performans tekniklerinin ön planda olmaları nedeniyle eğitimsel yanları güçlüyken, besteci-yorumcu işbirliğiyle yazılmış olan folia çeşitlemelerinin müzikal yanlarının daha önde olduğu görülmüştür. Ayrıca gitar için yazılmış folia çeşitlemelerinin Batı Sanat Müziği'nin gelişimini ve dönemlerini yansıtmasında anakronik durumlar tespit edildi. Röneans ve Barok dönemlerde dönemini yansıtan, hatta ileriye yönelik olan bu folia'lar, Klasik, Romantik ve Modern dönemlerde daha çok geçmişe yönelik olarak kompoze edildikleri tespit edilmiştir. Sonuç olarak gitar için yazılmış folia çeşitlemeleri Batı Sanat Müziği'nin dönemleriyle anakronik durumlara düşebilirken, gitarın dönem performans tekniklerini tam olarak yansıttığı görülmüştür. Bu çalışmanın devamı olarak 1960'lı yıllardan günümüze bestelenen gitar için yazılmış folia'lar araştırılabilir.

KAYNAKÇA

- Amat, Joan. C. 1980. **Guitarra Espanola**, Monaco: Editions Chanterelle.
- Alcazar, Miguel. 1989. **The Segovia-Ponce Letters**. Çev. Peter Segal. Columbus: Editions Orphee. Inc.
- Benson, Bruce E. 2003. **The Improvisation of Musical Dialogue**, Cambridge: Cambridge University Press.
- Berlioz, Hector, Richard Strauss. 1991 **Treatise On Instrumentation**. Çev. Theodore Front. New York: Dover Publications
- Bermudo, J. 1957. El libro llamado declaracion de instrumentos musicales, Kassel: Barenreiter (Aktaran Koonce, F. 2006. **The Baroque Guitar in Spain and the New World**, Pacific. Mel Bay Publications.
- _____. 1995-1996. El Libro Llamado Declaracion de Instrumentos Musicales. **The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain**. 8 (Aktaran Koonce, Frank. 2008. Pacific. Mel Bay Publications).
- Berry, Wallace. 1986. **Form in Music**, 2.bs. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Bobri, Vladimir. 1990. **The Segovia Technique**. 3bs. Westport: The Bold Strummer Ltd.
- Boorman, Stanley. [21.09.2009]. Printing and Publishing of Music. www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/40101pg1>.
- Boye, Gary R. [18.01.2010]. Foscari, Giovanni Paolo. www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/10029>.
- Carlevaro, Abel. 2009. **Technique Analysis and Interpretation of: Fernando Sor 10 Studies**, 6.bs. Heidelberg: Chanterelle.
- Drabkin, William. [21.09.2009]. Theme. www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/27789>.
- Duarte, John W. 1998. **Andres Segovia, As I Knew Him**. Pacific: Mel Bay Publications

- Duckles, Vincent. [21.09.2009]. Musicology.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/46710pg2>.
- Dunsby, Jonathan. [21.09.2009]. Theme.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/opr/t114/e6753>.
- Esses, Maurice. 1992. **Dance and Instrumental Differencias in Spain During the 17th and 18th Century**, New York: Pendragon Press.
- Gangi, Mario, Carlo Carfagna. 1971. **Tarrega Opere Per Chitarra Vol. 2**. Ancona: Berben.
- Gerbino, Giuseppe, Alexander Silbiger. [20.09.2009]. Folia.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/09929>.
- Gill, Donald. 1978. The de Gallot Guitar. Books. **Oxford University Press. Early Music** c. 6. no.1 s:79-88.
- _____. 1975. The Stringing of the Five Course of Baroque Guitar. **Oxford University Press. Early Music** c. 3. no. 4. s: 370-372.
- Griffiths, John. 1997. The Vihuela: Performance Practise, Style and Context. **Performance on Lute, Guitar, and Vihuela**. Ed. Victor Anand Coelho. Cambridge: Cambridge University Press: 158-179.
- _____. [06.01.2010]. Pisador, Diego.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/21832>.
- Grondona, Stefano. 2009. **Miguel Llobet Variaciones Sobre un Tema de F. Sor (op.15)**, Heidelberg: Chanterelle Verlag.
- Heck, Thomas. F. [10.10.2010]. Giuliani, Mauro.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/11230>.
- _____. 1995. **Mauro Giuliani Virtuoso Guitarist and Composer**. Colombus: Editions Orphee.
- _____. [15.10.2010]. Torres Jurado, Antonio de.
<http://www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/44517>>.
- _____. [15.10.2010]. Tárrega, Francisco.
<http://www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/27525>>.

- Hudson, Richard. 1982. **The Folia, The Saraband, The Passacaglia, and the Chaconne**, Neuhausen Stuttgart: American Institute of Musicology.
- Jeffery, Brian. 1994. **Fernando Sor Composer and Guitarist**. 2.bs. London: Tecla.
- _____. 2002. **Mauro Giuliani The Complete Studies for Guitar**. London. Tecla.
- _____. [10.10.2010]. Sor, Fernando.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/26246>.
- Jones, Timothy. R [21.09.2009]. Variation form, The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/opr/t114/e7067>.
- Kachian, Chris. 2006. **Composer's Desk Reference for the Classic Guitar**. Pacific:Mel Bay Publications.
- Karolyi, Otto. 2007. **Müziğe Giriş**. Çev. Mehmet Nemutlu. İstanbul: Pan Yayınları.
- Koonce, Frank. 2006. **The Baroque Guitar in Spain and the New World**, Pacific: Mel Bay Publications.
- _____. 2008. **The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain**, Pacific: Mel Bay Publications.
- Milsom, David. [18.01.2010]. Punteado.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/opr/t114/e5416>.
- Montagu, Jeremy. [21.09.2009]. Instruments, Classification of The Oxford Companion to Music. Ed. Alison Latham. Oxford Music Online.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/opr/t114 .
- Murphy, Sylvia. 1968. Seventeenth Century Guitar Music:Notes on Rasgueado Performance. **The Galpin Society Journal**. c. 21. s. .24-32.
- Otero, Corazon. 1994. **Manuel M Ponce and the Guitar**. 2bs. Westport: The Bold Strummer Ltd.
- Palisca, Claude, V. [18.01.2010]. Salinas, Francisco de.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/24381>.
- Purcell, Ronald, C. [15.10.2010]. Llobet Soles, Miguel.
<http://0www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/16816>>.

- Rae, Caroline.[15.10.2010]. Ohana, Maurice.
<<http://0www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/20292>>.
- Russell, Craig H. [18.01.2010]. Amat, Joan Carle.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/00734>.
- Sachs, Curt. 1968. **The History of Musical Instruments**, New York: W.W. Norton Company-Inc Publishers.
- Sanz, Gaspar. 2006. **The Complete Works of Gaspar Sanz Volume 1, Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Espanola**, New York: Amsco Publications.
- Savino, Richard..1997. Essential Issues in Performance Practises of the Classical Guitar, 1770-1850. **Performance on Lute, Guitar, and Vihuela**. ed. Victor Anand Coelho. Cambridge: Cambridge University Press: 195-219.
- Segovia, Andres. 1945. **Andres Segovia Edition Twenty Studies for the Guitar by Fernando Sor**. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Sensier, Peter. Graham Wade. [15.10.2010]. Yepes, Narciso.
<http://0www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/30699>
- Sisman, Elaine. [21.09.2009]. Variations.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/29050pg2>.
- Sor, Fernando. 1995. **Method for the Spanish Guitar**. Çev. Brian Jeffery. London: Tecla Editions.
- Summerfield, Maurice J. 2002. **The Classical Guitar Its Evolution, Players and Personalities Since 1800**. 5. bs. Blaydon on Tyne: Ashley Mark Publishing.
- Strizich, Robert. [18.01.2010]. Corbetta, Francesco.
Online.www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/06449>.
- _____. [18.01.2010]. Sanz, Gaspar.
Online.www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/24565>.
- _____, James Tyler. [18.01.2010]. Rasgueado.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/22914>.
- Thiemel, Matthias. [13.12.2010]. Dynamics.
www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/08458>.

Turnbull, Harvey. 1991. **The Guitar from the Renaissance to the Present Day**, 2.bs. Westport, Connecticut: The Bold Strummer Ltd.

Tyler, James, Paul Sparks. 2002. **The Guitar and It's Music from the Renaissance to the Classical Era**, New York: Oxford University Press.

Wade, Graham. [15.10.2010]. Segovia, Andrés.
<<http://0www.oxfordmusiconline.com.library.bilgi.edu.tr/subscriber/article/grove/music/25329>>.

_____. 2001. **A Concise History of the Classic Guitar**, Pacific: Mel Bay Publications.

_____, Gerard Garno. 1997. **A New Look at Segovia**. 2bs. Pacific:Mel Bay Publications.

www.etymonline.com. [21.09.2009]
<http://www.etymonline.com/index.php?term=music>

EKLER

EK 1. TERİMLER DİZİNİ

EK 2. PERFORMA 2009

EK 3. ICMSN 2007

EK 1. Terimler Dizini

TERİMLER DİZİNİ

Acciaccatura: Küçük notalarla gösterilen bir çeşit süsleme. Kelime anlamı ‘çarpan nota’dır. Akorun bir notasının yarım ya da tam perde yanından, zamansız olarak asıl notaya bağlanır.

Alfabeto falso: Majör ve minör üçlü akorlara ilave seslerin de katılarak harflerle gösterildiği alfabeto sistemi.

Alfabeto notasyon: Barok dönem gitar notasyonunda akorların harflerle sembolize edilerek yazıldığı sistem. Bu akorlar rasgueado tekniğiyle gösterilir.

Anakronik: Tarihsel olarak hatalı, zaman tutarsızlığı, bir olayın gerçek zaman diliminden bir başka tarihte gerçekleşmesi.

Apoyando: Klasik gitarda sağ elde parmağı bir arka tele yaslayarak çalma tekniği. Tarrega ekolünün öne çıkardığı bir tekniktir.

Bare: İki ya da daha fazla sesi aynı anda tek bir parmakla, tek bir perdede basma tekniği.

Batteries: Gitarda bir arpej kalıbının sürekli çalınması.

Campanelas: Barok dönemde yan yana ve farklı tellerde olan bir grup notayı sağ elin parmaklarını kaldırmayarak iç içe geçirme tekniği. Kelime anlamı “küçük çanlar”dır.

Cantabile: Şarkı söyler gibi.

Cantus firmus: Bilinen bir şarkı ve ezginin, çok sesli bir müzik yapıtında temel melodi olarak kullanılması. Anlamı “değişmez tema”dır. Erken müzik dönemlerinin polifonik bir kompozisyon stilidir.

Capo: Gitarın sapına takılarak, takıldığı perdedeki tel vibrasyonlarını kısaltan ve böylece gitarda farklı tonlara transpose sağlayan mekanik alet.

Chanterelle: Beş çift telli Barok gitarda tek olarak kullanılan tel. Genelde bu telle melodiler çalınır.

Course: Tel grubu. Ünison veya oktav olarak akort edilebilir. Çift tel kullanılan gitarlarda tek tel kullanılırsa buna da “course” denir.

Fantasia: Özgür ve doğaçlama karakterinde olan çalgısal müzik parçası. Vihuela müziğinde ricercar ve tento ile eş anlamlı kullanılmıştır.

Golpe: Gitarda kullanılan perküsif bir teknik. Parmak ucu, tırnak, avuç içi ile gitarın tahtasına vurulur.

Hemiola: Rönesans ve Barok müziğinin ortak stilistik özelliklerinden olup, çift ve üç vuruşlu ritimlerin aksanlarla iç içe geçirilmesi. İspanyol müziğinin stilistik özelliklerinden biridir.

Intabulation: Vokal ve çalgı grubu için yazılmış eserlerden klavyeli ve vihuela, lut gibi telli çalgılara yapılan aranjmanlar.

Labirent: Barok gitar metodlarında parçaların akor kalıplarının tüm tonlarda çalınabilmesi için yapılan alfabeto şeması.

Malaguena: Malaga ve Murcia çingenelerinin şarkı ve çalgı eşliklerinde oynadıkları, 3/4 ritmindeki, hızlı bir İspanyol dansı. 19.yüzyılda bir Flamenko stiline dönüşmüştür. Akor kalıbı Em-A-G-F-Em şeklindedir.

Mano izguierda sola: Gitarda sağ eli kullanmadan, sadece sol elde legato tekniğiyle çalınan bölümler.

Mixed tablatura: Alfabeto ve punteado notasyonu birleştirerek gerçekleştiren sistem.

Punteado: Barok dönemde rasgueado tekniğinin tersi olarak, tellerin parmak ucuyla çekilme (plucked) tekniğiyle çalınması.

Portamento: Ses ya da çalgı müziğinde notadan notaya kesintisiz geçme tekniği. Kaydırmak. Telli çalgılarda parmak telin üzerinden kaldırılmadan ve ara sesler duyurulmadan gerçekleştirilir.

Rasgueado: Gitarda tellere sağ elin parmaklarıyla aşağı ve yukarı yönlerde vurarak, tellere çarparak çalma tekniğidir. Özellikle Barok ve flamenko gitarda kullanılır.

Re-entrant akord: Barok gitarda beşinci ve bazen dördüncü tellerin yüksek oktavla akortlanması.

Sensible: Majör, armonik minör ve yükselen melodik minör dizilerinde yedinci derece sesi. Tonik sese yarım ton mesafededir. Toniğe gitme eğilimi taşır.

Scordatura akord: Gitarda bir ya da daha fazla telin farklı akord edilmesi. En çok altıncı tel re, beşinci tel sol olarak akord edilir.

Sublime: Sanatta büyüklük, yücelik, yükseltilmişlik anlamına gelen kavram. Sublime karakterde şaşırtıcı olmak, hayranlık uyandırmak amaçlanır. Sıradan, gündelik güzelliğin tersi bir güzellik anlayışıdır.

Sul tasto: Gitarın tellerinin klavyeye yakın bir yerden çalınarak sıcak ve yumuşak bir ton elde edilmesidir. Diğer telli çalgılar ve yaylı çalgılarda da kullanılır.

Tablatura: Telli çalgılarda parmakların hangi tellere ve perdelere basıldığını şekillerle gösteren bir nota yazım sistemi. Üflemeli ve klavyeli çalgılarda da bu yazım stili kullanılmıştır.

Tambora: Gitarda tellere elle çarparak gerçekleştirilen perküsif bir teknik.

Tirando:Gitarda telleri sağ elin parmak uçlarıyla, arka tele yaslamadan çekerek çalma tekniğı.

Tremolo: Gitarda melodiyi sürekli devam ettirerek, genelde p, a, m, i parmaklarıyla gerçekleştirilen teknik. P parmağı eşlikleri, a, m, i ise melodiyi alar.

Tutti: Barok dönem konçertolarında solo çalgı dışında bütün orkestranın çaldığı bölümler. Solo bölümlerin kontrastı olarak düşünölür.

Ostinato: Sürekli, inatçı, ısrarcı. Bir müzik yapıtında sürekli yinelenen melodi cümlesi ya da ritmik kalıp. Batı müziğinde ilk örnekleri 13. yüzyılda belirdi. 16.yüzyıldan başlayarak bas partilerinin (basso ostinato) yinelenen ritmik ya da melodik motiflerine dönüştü.

Unison: Ses birliğı. Aynı frekanstaki seslerin birlikte çalınması. Unison sesler ardarda tınlatılarak da çalınabilir.

**EK 2: PERFORMA 2009
PORTEKİZ AVEIRO ÜNİVERSİTESİ ULUSLARARASI SEMPOZYUM-
TEZDEN ÇIKMIŞ BİLDİRİ
MAYIS 2009'DA SUNUM YAPILDI.**

**The role of the development of guitar and the changing performance techniques
on the evolution of “folia variations” written for guitar**

ABSTRACT

Bülent ERGÜDEN (Yıldız Technical University)

This paper focuses on how the compositional processes, the development of guitar as an instrument and its performance techniques specifically affected the folia theme and the variations written for this instrument considering that the folia theme and the variations have constantly evolved over four centuries. In this research the folia is treated as the framework, the role of improvisation and variation in the evolution of a music work in general and the historical, cumulative effects on the Folia are ontologically viewed within the model “living organism”.

Most of the folias written for guitar have been composed by guitarist-composers. An important exception to this subject is the work that emerged as a result of a composer-interpreter collaboration, Manuel Ponce’s “tema, 20 variaciones, fuga sobre la folia”. The general characteristics, the techniques of the many variations, and the ultimate version of the score of this piece were determined by the guitarist Andres Segovia. While guitar was a foreground instrument in the Baroque era gradually fading into the background in the Classical era, prominent composers not composing for guitar caused the main chronological order of the evolution of the folias written for guitar. In this paper, the relationship between the chronological evolution of vihuela, five course-string Baroque guitar, six-string Romantic guitar and six-string Modern guitar, and the anachronistic evolution of the folia variations written for guitar was explored. As examples, the folias by Francesco Corbetta, Gaspar Sanz, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Manuel Ponce were selected. Their impact on folia theme and variations was researched by analyzing these pieces from the perspective of performance techniques. As a result, the anachronistic evolution regarding folia variations was determined. The qualitative differences between the folia variations written by guitarist-composers and the folia variations composed as a result of guitarist and composer collaboration were established.

The role of the development of the guitar and the changing performance techniques on the evolution of “folia variations” written for the guitar

Bülent ERGÜDEN (Yıldız Technical University)

This paper focuses on how the compositional processes, the development of guitar as an instrument and its performance techniques specifically affected the folia theme and the variations written for this instrument considering that the folia theme and the variations have constantly evolved over four centuries. In this research the folia is treated as the framework, the role of improvisation and variation in the evolution of a musical work in general and the historical, cumulative effects on the Folia are ontologically viewed within the model ‘living organism’.

Musical forms evolve during the course of history. When composers add new elements to their work in a given form, they cumulatively contribute to the evolution of that form. The main elements that help this evolution are melody, rhythm, harmony, style, structure, and the development of instrumental technique. In this article, the influence of the evolution of instruments and performance technique on the composition of Folia will be investigated.

Although first appeared during Renaissance, Folia’s golden age was during the Baroque period. In the first volume of his four volume treatise called ‘The Folia, The Saraband, The Passacaglia and The Chaconne’, Richard Hudson investigates Folia and its form. (Hudson, R.1982:XV-XXXVIII) He notes that the common aspects of all these four dances are that they were written for the five course Baroque guitar and feature the variation form. Among these forms only the Sarabande does not include variations. They all have a common framework chord-scheme, which lends itself to the variation form. With Jean Baptiste Lully’s ‘Air des hautbois Les folies d’Espagne’ (1672) the Folia framework was established as follows:(I-V-I-VII-III-I-V-I). Since its inception, the folia has become one of the most popular formulas for creating musical variations on all instruments and was used by innumerable composers.

In this article, the folia variations written for the guitar will be analyzed according to the type of the guitar they are written for, namely the five course Baroque guitar, six string Romantic guitar and six string Modern guitar.

The folias that are written between 1577-1694 are usually in the rasgueado style. ‘Term ‘rasgueado’ is used to describe the technique of strumming the string of the guitar in downward or upward motions with the thumb or other fingers of the right hand.’ (Strizch, R. Tyler, J. 2007-2009) Unlike the sophisticated polyphonic interpretation of vihuela, the Baroque guitar was played with defined rasgueado accents, which brought the rhythm into the foreground. During the Baroque period mainly triads were used as guitar chords, which were applied as left hand finger patterns in blocks just like today’s jazz guitarists. This system is different than the modal, contrapuntal and the functional 18th century harmony. On the Baroque guitar the music was generally of the chordal texture therefore it was necessary to know these chords and their charts as well as the rasgueado technique.

Rasgueado literally means ‘strummed’ in contrast to the technique of plucking called punteado. Of the two styles of playing, punteado was considered more refined and aristocratic, while rasgueado strumming was often deprecated as course, or even vulgar- the music stable boy. Nonetheless, the energetic rhythms produced

by rasgueado strumming proved seductive even to the connoisseurs of the puenteado style. (Cristensen, T. 1992:2) As an example we will present the Folia by Francesco Corbetta.

Example 1: Folia sopra l'X, seconda parte passeggiata (Corbetta)



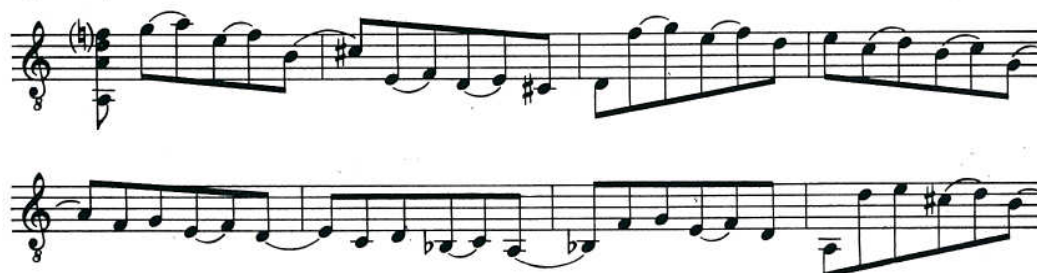
In this Folia, the chords are in blocks and the rasgueado stroke directions are marked. In these chords the top note forms the melody, however if the technique is used without hitting the bottom string, it is possible to develop the melody as an improvisation. The Folia that Corbetta wrote in 1648, uses both rasgueado and the puenteado style together.

Example 2: Folias (Corbetta)

Prima parte



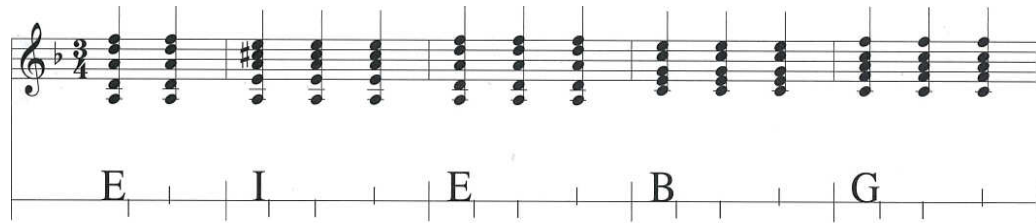
*Quinta parte**



Most major composers during the Baroque period used the *rasgueado* technique. The chords were characterized as Major or Minor and with a system called *alfabeto* tablature, it was notated in blocks with latter symbols. Gaspar Sanz defines the *Folia* in his treatise called

‘Instruction de Musica sobre la Guitarra Espanol’ as follows: (Sanz, G. 2006 :39)

Example 3 :Folias (Sanz)



Sanz’ *folia* which is one of the most commonly played *folias* today is polyphonic in a style reminiscent of the *Vihuela*. This work is one of the first examples of the anachronism on the guitar.

Corbetta and Sanz emphasized improvisation while creating their *folia* variations. This is also one of the significant characteristics of the Baroque period. Another common aspect is the fact that both composers were also players of their instruments.

During the second half of the 18th century the guitar did not adapt to the times and the repertoire was not very extensive. With the invention of the six string guitar during the early part of the 19th century and the single melody string of the instrument, the interest on the guitar started to increase again.

The first important representative of the six string guitar, Federico Moretti, helped the transition from the tablature notation to the standard notation on the guitar. Standard notation, emphasizes the interpretation much more than the tablature. The transition from the improvisational interpretation to the interpretation of written notes started as a result of the change in notation. In many respects standard notation, which presents the actual pitches visually, is advantageous compared to tablature notation, which notates the fingers and their physical location. It is also easier to notate the nuances and dynamics using standard notation. This historical juncture is also suitable to divide the history of the guitar into two periods. At first Moretti considers the guitar as an accompanying instrument and recommends guitarists of the day to use the instrument as such.

Using the guitar as an accompanying instrument also brings a homophonic approach with it. Gradually Moretti makes the guitar an instrument capable of playing both the melody and the accompaniment, just like the piano. The famous guitarist-composers of the time, Dionisio Aguado, say the following:

The genre of music and the manner of writing it underwent a great change some time ago: one finally came to give each note its full value, and to write with precision everything that it was possible to play. D. Federico Moretti was the first who began to present in his written music the progress of the two parts, one the melody, the other the arpeggio accompaniment.

(Tyler, J Sparks, P. 2002:234)

Fernando Sor and Mauro Giuliani strived to make the guitar suitable for the requirements of the classical period, albeit about a 50 year delay. The ‘harmony’

concept used during the Baroque and Classical period arrived to the guitar anachronically during the 19th century. In his guitar methods, Sor includes harmonic analyses, as well as exercises with third and sixth intervals. Moreover he explains how the guitar could be used to imitate other instruments such as the trumpet and the oboe. During this period, the two most important Folia for the six string Romantic guitar were written by Sor and Giuliani. Most folias for the guitar are written in the key of D minor. Richard Hudson analyzes folias in two groups: 'The Early Folia' and 'The Later Folia'. The Early Folia is usually written in G Minor, The Later Folia on the other hand is almost always in D minor. The folia of Sor is an exception since it is in E minor in spite of being an example of The Later Folia. After Sor, the tradition of writing folias in D Minor for the guitar continued. It is not conceivable that Sor did not know the tradition of writing Folia in D Minor. However we can surmise that his approach to the guitar as an instrument capable of simultaneously playing the melody, bass and the accompaniment, caused his selection of E minor as the key of his Folia. The first and sixth strings of the guitar are tuned to E, therefore together with the second and third strings they provide the E Minor key simply with open strings. At the same time, it makes the sixth string a bass note in the main key of the work. The homophonic approach is easily noticeable in the writing of the theme.

Example 4: Les Folies D'Espagne Variees Et Un Menuet (Sor)



In the first variation, the interval of thirds is used as a melody with the bases. In the second one the third interval is used as accompaniment. In the third variation, the thirds are used as a textural element. In the fourth variation, triplets and arpeggios are used. After the theme and four variations, Sor includes a Menuet showing his influence by the Vienna classics. This is an exception among the folias written for the guitar.

The folia by Giuliani consists of a theme, six variations and a coda. The texture is a mixture of polyphony and homophony. The theme is written in a two voice contrapuntal texture. The melody is similar to Lully's with various changes. The word 'Andantino' as the tempo marking is reminiscent of the Later Folia.

Example 5: Variations Sur Les 'Folies D'Espagne (Giuliani)



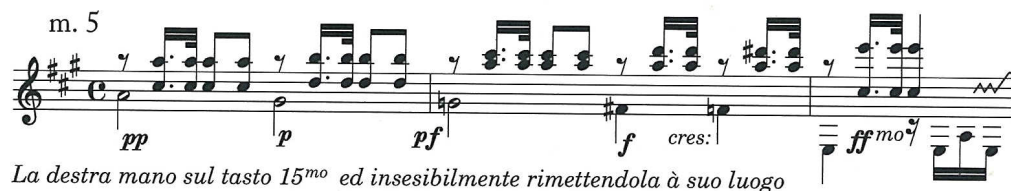
Giuliani did not write a guitar method but rather a study book, consisting of exercises with brief explanatory notes. The variations of his Folia are similar to the

fundamental studies and exercises from his book. Among the variations the first is with scales, the second with a legato texture, the third with arpeggios, the fourth octave scales and the finale is written with staccato chords. The fifth variation includes a horizontal mixture of all these textures.

The right hand technique of Giuliani caused an important change for the guitar. Before him, the performer was resting his small finger on the top plate of the guitar just like the earlier lute technique. Due to the motion of the hand over the strings in Giuliani's works, the index and middle fingers of the right hand became more agile for playing the melody notes. Moreover this technical improvement enabled the exploration of various tone colors by moving the hand near or away from the bridge. This contributed to the guitar's evolution to become a small orchestra, the evolution which had been started by Sor.

In his Op 6 variation 4, Giuliani writes that the right hand should move from the 15th fret towards the bridge. (Heck, F. T. 1995:153) This way the sounds which evolve from dolce to metallic, emphasize the feeling of crescendo, imitating orchestral timbres.

Example 6: Op. VI, variation 4 (Giuliani)



It is therefore possible to interpret the crescendos and decrescendos in Giuliani's Folia, using this technique.

During the 20th century, with the creation of the Torres guitar, the Modern guitar was born. The most important folia during this period was composed by Manuel Ponce with his collaboration with Andres Segovia. The work titled 'Variations sur Folia de Espana et Fugue' contains the theme, 20 variations and a fugue as the final. Among the folias written for the guitar, this is the only one that is written by a non-guitarist composer.

Andres Segovia's dissatisfaction of the guitar repertoire of the day and his motivation to collaborate with the important composers of the period is an important factor in the creation of this work. Although Ponce's contemporaries chose to compose miniature pieces, Ponce used longer and more developed structures for his musical expressions. A partial list of his works for guitar includes: Sonata Classica, Sonata Romantica, 24 Preludes. From the titles of these works, one can see his interest in the past musical forms. In his letter to Ponce dated December 1929, Segovia writes:

I want you to write some brilliant variations for me on the theme of the Folia de Espana, in D Minor. In a style that borders between the Italian classicism of the 18. century and the dawning of German romanticism. I want this work to be greatest piece of that period, the pendant (i.e., counterpart) of those of Corelli for violin on the same theme.

(Alcazar, M. 1989:50)

Although generally he fulfills Segovia's requests, Ponce made some changes, instead of Segovia's request for 12 or 14 variations, he wrote 20. However the D minor key and the sublime character of the piece was just like Segovia wanted. Although Segovia wanted the work to be dedicated to Giuliani and be composed based on Corelli's folia, the work does not follow this path. In his December 1929 letter Segovia also says:

The variation that precedes it, is Chaconnesque, that is, as beautiful as any of those of the Bach Chaconne.

(Alcazar, M. 1989:52)

With the encouragement of Segovia, improvised Baroque folia variations evolved into the monumental work of a creative composer.

Although Segovia encouraged Ponce to use classical guitar techniques such as tremolo, arpeggio, legato the XVIth variation is written using only one technique, namely the tremolo. The other 19 variations consist of a horizontal and vertical mixture of various guitar techniques. This is a result of Segovia's and Ponce's approach to the guitar as an instrument imitating an orchestra. Segovia's interpretation which included tone colors exploring the sounds of instruments such as the cello, the brass and the violin, caused Ponce who was an expert orchestrator to write the folia variations like a small orchestral piece.

CONCLUSION

In this paper, the folia variations written for the guitar were studied with examples of five course double string Baroque guitar, six string romantic guitar and the six string Modern guitar. We note the anachronism in these folias which we can see as a living organism. Folias for the five course Baroque guitar are formed by the use of resgueado and alfabeto systems with the performance of chords. With the evolution of the guitar technique and performance, tone colors start to become prominent. For colors guitar techniques are used horizontally. The guitar starts to play the melody, bass and the accompaniment. The folia of Ponce, the most important one written for the six string guitar, was created as a fruit of his collaboration with Segovia. In this work creative and sublime characteristics are prominent. Although the influence of Bach's Chaconne creates a connection to the past, the work presents a neoromantic approach, with an increase in volume and the number of musical techniques used. Since the work was written by a composer expert in orchestration, it was conceived as a work for a small orchestra embodied in the guitar, the variations present complicated combinations of various guitar techniques in a horizontal and vertical texture. This was also influenced by Segovia and his ability to create an enormous range of tone colors during his performances.

BIBLIOGRAPHY

Christensen, T. 1992 The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth Century Triodic Theory, Journal of Music Theory, pp.1-42 Duke University press on behalf of Yale University Department of Music

Heck, F.T. 1995 Mauro Giuliani Virtuoso Guitarist and Composer, Orphee, Colombus

Hudson, R. 1982 'The Folia, The Saraband, The Pasacaglia, and the Chaconne'
Volume 1-Folia, American Institute of Musicology Hanssler-Verlag

Sanz, G. 2006 The Complete Works of Gaspar Sanz Vol. 1, AMSCO Publications.
Transcribed and edited by Jerry Willard, New York

Sor, F. 1995 Method for the Spanish Guitar, Tecla Editions, London

Strizch, R. Tyler, J 2007-2009 Rasqueado, Grove Music Online, Oxford University
Press

Tyler, J. Sparks, P. 2002 The Guitar and it's Music from the Renaissance to the
Classical Era, Oxford University Press, New York

**EK 3. INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSIC SINCE 1900 (ICMSN
2007)
İNGİLTERE YORK ÜNİVERSİTESİ'NDE ULUSLARARASI SEMPOZYUM-
TEZDEN ÇIKMIŞ BİLDİRİ
TEMMUZ 2007'DE SUNUM YAPILDI.**

Abstract

Improvisation, Interpretation and the Philosophy of Sufism

The fact that in western art music the performer is progressively removed from improvisation poses a problem with regards to creative performance. In this paper, we will examine relations between interpreter, performer and improvisation. The fusion of religious creativity and composition as well as the merger of the “performer” and “interpreter” concepts, like the “hermeneutics” who interpreted religious texts. In fact the performer also follows a fundamentally similar path by creating musical performances, which are the “formation of conceptual interpretations, retrieval from memory structures and transformation into appropriate actions.” The performer’s responsibility has been transformed to understand the intention of the composer and be accurate therefore his artistic role decreasing. In this paper, the composer/interpreter relationship and the creative role of the performer in classical music are investigated using the Manuel Ponce/Andres Segovia example. I have been trying to find a resolution to the conflict between musical production and expression, using the concept of “telvin”, which is an important part of the Sufi philosophy. “Telvin” is the temporal expression of changing form, evolving color and moving towards a resolution. In the western art music, the musical composition takes new forms and shapes because of the performer. The creative composer myth that is emphasized by the western culture is in fact inconsistent with an improvising performer. The natural aspect of changing shapes, in other words “telvin”, is an approach, which can bring freedom to the musician who has become an interpreter as well. We have approached the role of the interpreter in improvisation and the related taxonomy problems by analysing “telvin” concept in the poems of Mevlana Jelaluddin Rumi and Yunus Emre.

IMPROVISATION, INTERPRETATION AND THE PHILOSOPHY OF SUFISM

Bülent Ergüden

In this paper, I investigate the conflict, which is the result of the contradiction between the mythic expressions of the composer and the performer in Western Art Music and the music production itself. The fusion of religious creativity and composition as well as the merger of the “performer” and “interpreter” concepts, like the “hermeneutics” who interpreted religious texts. In fact the performer also follows a fundamentally similar path by creating musical performances, which are the “formation of conceptual interpretations, retrieval from memory structures and transformation into appropriate actions.” The performer’s responsibility has been transformed to understand the intention of the composer and be accurate therefore his artistic role decreasing. In this paper, the composer/interpreter relationship and the creative role of the performer in classical music are investigated using the Manuel Ponce/Andres Segovia example. I have been trying to find a resolution to the conflict between musical production and expression, using the concept of “telvin”, which is an important part of the Sufi philosophy.

The term “creative composer” appeared with the development of musical notation and the philosophy of enlightenment during the 18th century. While the society was overcoming the hegemony of religion, “creativity”, which actually had its roots in religion ended up meeting music. Just like the hermeneutics that interpreted religious texts, musicians started to be referred to as performers or “interpreters”. Creativity and interpretation are mostly related to the mythic expression of music. The concert ritual and the development of commerce empowered such expression. In fact just like all musical styles, western classical music is based on improvisation. Therefore the fundamental discoveries of the composer and the performer should be investigated in the context of improvisation. Tone colors, intonation, rhythm and tempo changes, dynamics and vibratos, are some of the improvisational tools available to the performer.

The performers’ understanding of improvisation has not reached a satisfactory methodology or musical philosophy. In fact sometimes the performer may not even know that he is improvising. Most instrumental methods used in classical music emphasize the technical aspects of playing. However improvisation exercises can be developed in classical music as well to eventually establish a methodology just like those used in jazz training. According to Rollo May, creation is related to anxiety and courage of risk taking. The thought of improvisation gives a chance to the performer to be creative. Improvisation is inherently related to interpretation.

During the 19th century, romantic music provided the platform for the new freedom of the performer and the re-emergence of improvisation. In this context, guitarist Andres Segovia is a perfect example for a spontaneous performer taking risks by improvising his musical interpretation. His collaborations with composers such as Manuel Ponce, and C. Tedesco helped him for his daring interpretations. He was a hands on collaborator therefore often was part of the compositional process. It can be seen in the letters of Segovia written to Ponce that he had intervened in the forms, motives, ornamentation and length of the pieces. Segovia has determined the latest form of the pieces of music released by the Schott Edition.

A sketch is an incomplete draft of a work, which was written prior to the final manuscript. When we analyze the sketches of various composers we can observe that serious work - that can take the composition into a new dimension – is done even after the creation process. This shows us a change, an effort with improvisation characteristics trying to reach to unity in the hands of the composer much before the interpreter. In his book “The Musical Mind” John A. Sloboda tells us about the same thing with examples from Beethoven. Aside from being a composer, Beethoven himself was a skilled improviser but he was also one of those who did the most manipulation and reconstruction on his compositions. In the Baroque period improvisation within a composition was a process originating from mind that reaches to the instrument and there turning into music. However for Beethoven it is processed directly into notation within the mind.

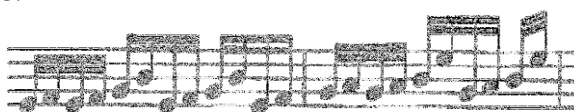
In order to observe the interpreter taking part in such a process we can take a look at the collaboration between Segovia and Ponce. Segovia has an important influence on Ponce’s compositions, there are even times when he shaped them into their final versions. On the score of “Sonatina Meridional” we can see the marking “Adaptado para la guitarra por A. Segovia” (Arranged for guitar by A. Segovia) Such marking on the first press of the score gives us an idea about the deepness of the collaboration between the two. With this collaboration Segovia gains a composer identity whereas Ponce, by processing the suggestions of the performer gains interpreter characteristics.

‘Dear Manuel: I threw myself into the finale like a hungry dog.... And I am furious with the guitar. What you would least imagine-for the first time with your music!!-comes out impossible the arpeggios.. And you have coincided with the same type of difficulty that makes the prelude in E. Major by Bach (violin solo) unbridgeable for guitar.’

Example: You do like this:



And Bach like this:



‘And the difficulty, in both passages, is that it is necessary to have a succession of stepwise intervals on the same string, staying, at the same time, in one position, at times senselessly, in order to strike the disjunct note of the arpeggio. Do you understand? On the guitar the technique of the arpeggio is derived almost strictly from the possibilities of the blocked chord. What is not possible in a chord struck together, is not possible in arpeggiation, unless it is played very slowly.’

In this example a solution regarding a problem about playability and resonance of the composition on the instrument is suggested

Even though the adaptation of blocked chords into arpeggios is a common practice among guitarist-composers, it is not an obligation. For example such an application is not observed in “Etud II” by H. Villa-Lobos, “La Catedral” by A. Barrios or in Segovia’s arrangement of “Chaconne” by J.S. Bach.

Segovia suggests arpeggios deriving from blocked chords that are comfortable, natural and that push the instrument into the foreground. By doing this he suggests what he feels but does not make it obligatory. Arpeggios suggested by composers can be played by guitarists no matter how hard they are but Segovia's enthusiasm is about getting the best tone out of the instrument and he influences Ponce in this manner.

'Dear Manuel: I have been in my room working. Among the things I have been going over most carefully are the variations on the Folias. And it is necessary, absolutely necessary, that you dedicate all of tomorrow in composing one more variation in tremolo, in minor, very melodic, in triple meter, better long than short, and not very complicated, so I can study it from now until the concert. Something similar to this sketch:'



'And with an interesting bass line.'

In this example the theme used by Ponce in Prelude No:6 is suggested by Segovia. With this theme the composition gains Spanish characteristics.

'What do you think if we leave the prelude that you have sent me to be played with the fugue, on those occasions in which it does not include between the two, the theme and variations, and we incorporate, instead, for the unity of the work the other one which you wrote on the old Castilian theme? I am referring to this:'



In this example Segovia suggests a new part and defines its technical style (tremolo), character (very melodic), rhythm (triple), duration (short) and playability (not very complicated).

The preservation of a musical work on paper through music notation and the transformation of the composer to a myth as its creator, spawn the concept of loyalty. The formation of the "Creation" myth and the transformation of the performer to a middleman who "interprets" the music create a taxonomy problem in Western Art Music.

We can divide the creation myth into three groups:

- 1-Creation from nothing
- 2-Creation from something
- 3-Creation from chaos

The mythic language of the composer can be associated with the first two groups. For example Mozart's Requiem sounds as if it represents a spiritual celestial sphere and therefore it is perceived as creation from nothing. Stravinsky's language on the other hand represents creation from something. It emphasizes his musical craft and workmanship and constructs the music. In both composers' works the role of the performer is secondary because he accepts the created or produced sheet music as the source material.

“Telvin” which is equivalent to Creation from chaos, is the temporal expression of fundamental sufi principles such as changing shape, acquiring colour and proceeding towards a resolution. Reaching the resolution is called ‘temkin’. Telvin is considered to be a higher rank. According to this concept, if the composition is considered to be a state of resolution, its evolution through various states, its living nature, as well as various human emotions that are activated due to its inner dynamics, constitute a successful interpretation.

Telvin can be studied at three levels:

- 1-The transition of the outer world from one state to another.
- 2-The transition of the inner world from one state to another.
- 3-Fusion of the outer and inner worlds and the transformation of this organism from one state to another.

The below words of sufi musician Hazrat Inayat Khan the founder of Universal Sufism and The Sufi Order International explains the third level of ‘telvin’ conception.

‘There is one difference between the Sufis and the Yogis, and all the other mystics. Their ideas, their thoughts and their life are quite the same, but you will see the Sufis sometimes in tears and sometimes in joy. Worldly persons think: ‘They are mad!’, and mystics may think: ‘They are on the surface; they are not on the same level’. To the Sufi self-pity, tears at what happens to the self, are haram - prohibited. But tears in the thought of the Beloved, in the realization of some truth, are allowable. Extreme joy for what happens to the self is not allowable, but joy in the thought of the Beloved, is allowable. The heart is touched, it is moved by the thought of God. It is then that the dervishes dance. Sometimes the dance expresses the action of the Beloved, sometimes it is the face of the Beloved.’

In the telvin poetry of sufi philosopher and poet Yunus Emre, the extensive use of the metaphors referring to the soul is noteworthy. These are: admirer, happy, crying, devastated, slave to sadness, rebel, obedient, winter, vegetable garden, ignorant, water drop, giant, fairy, sultan, genie, beggar, emperor, sinner, Jesus, poem, clergy and Koran. “One moment” and “soul” which are repeated continuously in the poem are the fundamental elements of the telvin concept. I would like to emphasize the difficulty of the English translation of a poem by giving a section of Talat Halman’s translation as an example.

My Lord granted me such a heart,
At once, it began to adore.
Now, one moment it basks in joy;
Next moment its tears start to pour.

One moment it seems like a bird
In the dead of winter, stranded.
Next moment it revels: gardens
And orchards are born at its core.

One moment it becomes tongue-tied
And leaves all things unclarified.
Next moment, pearls spill from its mouth:
To those who suffer, it gives cure.

One moment it soars to heaven--
It descends into the earth, then.
One moment it seems like a drop,
Then like the ocean whose waves roar.

The sections translated as 'next moment' in the original poem are infact 'one moment'. The word 'gönül' in Turkish is translated as 'heart'. However, the exact correspondence of the word 'gönül' does not exist in English and it is the source of emotions like love, desire, mentality, remembrance and sake which are believed to exist in the heart. 'Gönül' potentially comprises desire and passion . If we adjust it to music, since 'gönül' is always willing and prepared for changing, music's inner world should also be considered within a variability context . This poem is mostly relevant to the second level of telvin.

Mevlana Jelaledin'i Mevlana on the other hand, establishes an association between Sufi and Ney (a wind instrument). The poem below, which exists in the introduction of The Masnavi, the most important book of Mevlana is the most important source on 'Sufism philosophy and music'.

Now listen to this reed-flute's deep lament
About the heartache being apart has meant:
'Since from the reed-bed they uprooted me
My song's expressed each human's agony,
A breast which separation's split in two
Is what I seek, to share this pain with you:
When kept from their true origin, all yearn
For union on the day they can return.
Amongst the crowd, alone I mourn my fate,
With good and bad I've learnt to integrate,
That we were friends each one was satisfied
But none sought out my secrets from inside;
My deepest secret's in this song I wail
But eyes and ears can't penetrate the veil:
Body and soul are joined to form one whole
But no one is allowed to see the soul.'
It's fire not just hot air the reed-flute's cry,
If you don't have this fire then you should die!
Love's fire is what makes every reed-flute pine,
Love's fervour thus lends potency to wine;
The reed consoles those forced to be apart,
Its notes will lift the veil upon your heart,
Where's antidote or poison like its song,
Or confidant, or one who's pined so long?
This reed relates a tortuous path ahead,
Recalls the love with which Majnun's heart bled:
The few who hear the truths the reed has sung
Have lost their wits so they can speak this tongue.
The day is wasted if it's spent in grief,
Consumed by burning aches without relief-
Good times have long passed, but we couldn't care

When you're with us, our friend beyond compare!
While ordinary men on drops can thrive
A fish needs oceans daily to survive:
The way the ripe must feel the raw can't tell,
My speech must be concise, and so farewell!

The cavity of the reed refers to the human soul. The wood from which the instrument made has been cut and the ney which is therefore away from its country becomes music itself and cries. Procession and vacuum are two of the fundamental concepts of telvin. Just like the sounds, which come out of the empty wooden tube, music itself goes from state to state inside the empty human soul.

Mevlana is willing to express his inner secrets. However, in the end he emphasizes that the raw individual could not comprehend the ripe one, in other words music is about achieving a level. In the poem, the similarity of instrument and heart is also presented. Apart from being used as an instrument, the reed flute is also regarded as Mevlana himself. Unlike the other poets writing and thinking about, Mevlana recited 'The Masnavi' improvising as he felt instinctively and Hüsametdin Çelebi wrote them. Mevlana himself knew music very well. The changes of inner world of music and man should be considered within the context of cavity.

Telvin might be a solution to the contradictions created by the "Creative composer" and "worktrue" concept as well as the performer. Opinions about the performer's loyalty to the composer can be summarized in two groups:

1-Singularism: there can only be one correct interpretation of a musical work.

2-Multiplism: there can be more than one correct interpretation of a musical work.

Telvin, on the other hand, offers another choice because the musician's hypnotic state and his disappearance within both physical sounds and emotions -a state of ecstasy- is a situation that is determined by existence and created spontaneously. Therefore interpretations, which are considered to be incorrect, can become important because in telvin the evolution of various emotional states is actually what matters. The criteria for correct interpretation change themselves and the awareness of this changeability implies the highest level of understanding.

In conclusion, the interpreter's role as the middleman between the composer and the audience can be surmounted. Both the composer and the interpreter in principle improvise. The highest level in Telvin is considered to be the state where inner and outer worlds are one and the same. When the composer and the interpreter are thought as one, the result is likely to be superior. The flexibility in Glenn Gould's interpretations is similar to a composer's worry free attitude and results in high art. In Sufism, others are seen as mirrors. With the help of imagination, the interpreter is transformed into the composer. As a result loyalty loses its meaning.

BIBLIOGRAPHY

Alcazar, M. The Segovia-Ponce Letters. Editions Orphee, Columbus, 1999.

Emre, Y. Yunus Emre: Hayatı ve Bütün Şiirleri. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006.

Godlovitch, S. Musical Performance: A Philosophical Study. Taylor&Francis e-library, 2002.

Khan, H.I. The Mysticim of Sound and Music. Shamble, Boston, 1996.

Krausz, M. The Interpretation of Music. Clarendon Press-Oxford, Oxford, New York, 1995.

Leeming, D., Leeming, M., A Dictionary of Creation Myths. Oxford University Pres, Oxford, New York, 1994.

Rink, J. Musical Performance,.Cambridge University Pres, Cambridge, 2002.

Mevlana, M. J. Mesnevi. Akçağ Yayınları, Ankara, 2007.

ÖZGEÇMİŞ

Bülent ERGÜDEN

Bülent Ergüden İstanbul'da doğdu.1983 yılında Marmara Üniversitesi İktisadi ve Ticari Bilimler Fakültesi'nden mezun oldu. 1990 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Gitar Sanat Dalı'ndan mezun olduktan sonra 1992-2006 yılları arasında aynı konservatuarda gitar dersleri verdi. 1995 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans programını tamamladı. Yüksek lisans tezi "Heitor Villa-Lobos'un 12 Gitar Etüdünün İncelenmesi"dir. 1997-1998 yıllarında Bilgi Üniversitesi Caz Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak görev aldı. 1999 yılından beri Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisidir. Bu bölümde gitar, müzik toplulukları, gitar deşifrajı dersleri vermektedir.

2000-2009 yılları arasında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Uluslararası Yıldız Teknik Üniversitesi Gitar Günleri'nin yöneticiliğini yapmıştır. Birçok panele yönetici ve konuşmacı olarak katılmış, masterclass'lar gerçekleştirmiş, gitar performansı ve gitar besteciliği yarışmalarında jüri başkanlığı ve jüri üyeliği yapmıştır. Çeşitli günlük gazete ve dergilerde 100'ün üzerinde müzik yazıları yayınlanmıştır. Çok sayıda konserler vermiş, TV ve radyo programlarına katılmıştır.

Bülent Ergüden çeşitli uluslararası sempozyumlarda bildiriler sunmuştur. 2007 yılında ICMSN 2007-University of York'da (İngiltere) "Improvisation, Interpretation and the Philosophy of Sufism" başlıklı bildiriye, yine aynı yıl Performa 2007-University of Aveiro'da (Portekiz) "Interpretation and the Philosophy of Sufism" adlı bildiriye sunmuştur. 2009 yılında Performa 2009-University of Aveiro'da (Portekiz) "The role of the development of guitar and the changing performance techniques on the evolution of 'folia variations' written for guitar" başlıklı bildirisini sunmuştur.