

**T. C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**PİYANO PROGRAMI**

**GASPAR SANZ'IN ESERLERİNİN GÜNÜMÜZ**  
**TEKNİKLERİYLE MODERN GİTARA UYARLANMASI**

**Sanatta Yeterlik Tezi**






**Hazırlayan:**  
**Ayşegül KOCA**  
**20163311017**

**Danışman:**  
**Prof. Metin ÜLKÜ**

**İSTANBUL – 2021**

## JÜRİ ONAY SAYFASI

Ayşegül KOCA'nın, "GASPAR SANZ'IN ESERLERİNİN GÜNÜMÜZ TEKNİKLERİYLE MODERN GİTARA UYARLANMASI" başlıklı Tez Çalışması 25.01.2021 tarihinde aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek, MSGSÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı - Adı Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Tez Danışmanı	: Prof. Metin ÜLKÜ (TİK)	
Üye	: Doç. Dr. İlke BORAN (TİK)	
Üye	: Doç. Seydi Sinan ERŞAHİN (TİK)	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi C. Bülent ERGÜDEN (YTÜ)	
Üye	: Ör. Gör. Erdem SÖKMEN (İ.Ü.)	

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
ABSTRACT .....	V
<b>1. BÖLÜM: GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. BÖLÜM: TARİHSEL GELİŞİM</b> .....	<b>3</b>
2.1 Gaspar Sanz (1640-1710) .....	3
2.2 Barok Gitarın Tarihsel Gelişimi ve Özellikleri .....	4
2.3 Sanz'ın Barok Gitar Metodlarına Bakışı .....	7
2.4 Akort Sistemi .....	13
2.5 Tablatur Sistemi .....	15
2.5.1 İtalyan Tablaturu .....	16
2.5.2 Fransız Tablaturu .....	18
2.6 Alfabeto .....	19
2.7 Karma Tablatur .....	26
2.8 Labirent Sistemi .....	28
<b>3. BÖLÜM: BAROK GİTARDA KULLANILAN BAŞLICA PERFORMANS TEKNİKLERİ</b> .....	<b>30</b>
3.1 Rasgueado .....	31
3.2 Punteado .....	32
3.3 Süslemeler .....	33
3.3.1 Vibrato (Temblor) .....	37
3.3.2 Tril .....	37
3.3.3 Mordent .....	39

3.3.4	Extansino .....	39
3.3.5	Apoggiamento ve Smorsiato .....	40
3.4	Campanella Tekniği .....	40
3.5	Dinamikler .....	41
<b>4.</b>	<b>BÖLÜM: ESER İNCELEMELERİ .....</b>	<b>43</b>
4.1	Gaspar Sanz'ın Kullandığı Temel Danslar.....	43
4.2	Folia .....	44
4.3	Españoletas .....	52
4.4	Pavanas .....	57
4.5	Passacalles .....	67
4.6	Canarios .....	72
<b>5.</b>	<b>BÖLÜM: GASPAN SANZ'IN ESERLERİNİN MODERN</b>	
	<b>GİTAR İÇİN YAPILMIŞ UYARLAMALARI .....</b>	<b>82</b>
5.1	Emilio Pujol .....	82
5.2	John Duarte .....	85
5.3	Narciso Yepes .....	85
5.4	Abel Carlevaro .....	87
5.5	Joaquin Rodrigo .....	88
5.6	Regino Sainz de la Maza .....	90
5.7	Yorumcuların Seçkileri .....	91
<b>6.</b>	<b>BÖLÜM: GASPAN SANZ'IN ESERLERİNDEN SEÇKİ VE</b>	
	<b>YENİ BİR DÜZENLEME ÇALIŞMASI .....</b>	<b>92</b>
	<b>SONUÇ .....</b>	<b>95</b>
	<b>EKLER .....</b>	<b>98</b>
	<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>104</b>
	<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>107</b>

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada 17. yüzyılda popüler bir çalgı haline gelen İspanyol Barok gitar teknikleri konu alınmış, dönemin önde gelen bestecilerinden olan Gaspar Sanz'ın eserlerinin modern gitar için yapılmış olan düzenlemeleri incelenmiştir.

Gaspar Sanz'ın eserlerini modern gitara düzenleme düşüncesi olan gitaristler için bu tezin yol gösterici olacağını umuyorum.

Tezin oluşum sürecinde değerli fikir ve görüşlerini esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Metin Ülkü başta olmak üzere, tez yazım sürecinin başlangıcından itibaren yol gösteren ve daima beni motive eden Dr. Öğr. Üyesi Sayın Bülent Ergüden'e, İspanyolca kaynakları anlamamda yardımcı olan Öğr. Üyesi Sayın Ricardo Moyano'ya, Barok gitarı yakından tanımama vesile olan, aynı zamanda Türkiye'deki ilk Barok gitarı yapan lutiye Alpkağan Tacoy'a teşekkürlerimi sunarım.

Şubat 2021

Ayşegül Koca

## ÖZET

Gaspar Sanz'ın 1674'te basılan kitabı *Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española*, Barok gitar teknikleri ve performansına dair önemli ipuçları vermekte ve günümüzde bu çalgıyı öğrenmek ve geliştirmek isteyenlere ışık tutmaktadır.

Bu tez altı temel bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde tezin amacı ve kapsamı hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde Barok gitarın tarihi gelişimi incelenmiştir. Üçüncü bölümde Barok gitarın icrasında kullanılan temel çalış teknikleri üzerinde durulmuştur. Tezin en önemli kısmı olan dördüncü bölümünde Gaspar Sanz'ın kullandığı bazı danslar hakkında bilgi verilmiş ve aynı zamanda bu eserlerin günümüz 6 telli modern gitardaki transkripsiyonları karşılaştırılmıştır. Beşinci bölümde ise Sanz'ın eserlerinin gitaristler tarafından ne şekilde gruplandırıldığı ve sıralandığı ele alınmıştır. Altıncı ve son bölümde ise konser salonlarında çalınmak üzere Sanz'ın eserlerinden yeni bir seçki önerisi sunulmuştur. Bu incelemelerden edinilen bilgiler ışığında Sanz'ın *Canarios* eserinin yeni bir modern gitar transkripsiyonu yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Barok Gitar, İspanyol Gitarı, Gaspar Sanz, Folia, Canarios, Suite Espanola, Transkripsiyon

## ABSTRACT

Gaspar Sanz's work entitled *Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española*, published in 1674, provides important clues about technique and performance of the baroque guitar, and still enlightens contemporary musicians who want to play and improve this instrument.

This thesis consists of six chapters. In the first chapter, It has been outlined the goal and the content of the thesis. It has been investigated the historical development of the baroque guitar in the second chapter. In the third chapter, it has been dwelled upon the main techniques used in baroque guitar performance. The most significant chapter of this thesis is the fourth chapter where it has been informed about some dances used by Gaspar Sanz, and they have been compared with the transcriptions for modern 6-string guitar. In the fifth chapter, it was studied how Sanz's works are grouped and sorted by guitarists. The study proposes a new selection of Sanz's works to be played in concert halls in the sixth chapter. Following these investigations, the study presents a new transcription of Sanz's *Canarios* for modern guitar.

**Key words:** Baroque Guitar, Gaspar Sanz, Folia, Canarios, Suite Espanola, Transkription, 5-course-guitar

## 1. BÖLÜM: GİRİŞ

Gaspar Sanz'ın (1640–1710) *Instrucción de Música Sobre la Guitarra Española* (İspanyol Gitarı Üzerine Müzik Eğitimi) adlı metodu, günümüzde 17. yüzyılda Barok gitarı kavrama açısından önemli bir kaynaktır. Besteci, üç ciltten oluşan bu kitabında Barok gitarın çalış tekniklerinden akort sistemine, notasyondan armonik yapıya kadar gerekli olabilecek her konuya titizlikle değinmiştir. Fakat Sanz'ın bu özel metodunda bahsettiği teorik, pratik ve teknik gibi içerikler yeni nesil icracılar arasında ne yazık ki pek bilinmemektedir. Dolayısıyla bu durum, Barok gitar müziğinin modern gitardaki icrasını etkilemektedir.

Sanz'ın eserleri ilk olarak İspanyol gitarist-besteci Emilio Pujol (1886-1980) tarafından klasik gitar için düzenlenmiştir. Pujol'un öncülüğünde bu eserler yeniden gitar repertuarında can bulmuş, sonraki kuşaklar için örnek olmuştur. Onun sayesinde klasik gitar literatürü bu değerli eserleri kazanmıştır.

Dönemin geleneğinde var olan doğaçlama ve belirli formlarda çeşitleme kültürü, Sanz'ın müziğinin en etkili taraflarından biridir. Ancak Barok gitarın fiziksel yapısından farklı olan modern klasik gitarda bu uygulamalar sınırlı kalmaktadır. Klasik gitar performansına etki eden bu özellik günümüzde farklı anlayışlar ışığında yeni kapılar açmıştır.

Sanz'ın da metodunda sıkça ifade ettiği gibi doğaçlama ve çeşitleme yapmak icracıyı özgür bırakan önemli hususlardır. Bu sebeple Sanz, metodunda doğaçlama kabiliyetini geliştiren eğitici yöntemlere ve bu konuda teşvik edici yazılara yer vermiştir.

Bu tezde 17. yüzyılda yaşamış, Barok gitar eserleri ve metodu ile tanınan İspanyol besteci Gaspar Sanz'ın eserlerinin modern klasik gitar için yapılmış uyarlamaları incelenecektir. Çalışmanın amacı iki noktada belirginleşir:

1- Sanz'ın eserlerinin modern gitar için yapılan düzenlemelerinin incelenmesi,



2- Sanz'ın metodundaki kısa parçaların konserde çalmaya uygun olarak derlenmesi.

Sanz'ın eserlerinin modern gitarda icrasını daha iyi anlayabilmek için günümüze dek yapılan çalışmaları dikkatlice incelemek yararlı olacaktır. Emilio Pujol (1886-1980), Regino Sainz de la Maza (1896-1981), Frank Koonce, Jose de Azpiazu (1912-1986), Abel Carlevaro (1916-2001), John Duarte (1919-2004), Karl Scheit (1909-1993) Narciso Yepes (1927-1997), Pepe Romero (1944), Carlos Bonell (1949) ve Jerry Willard (1960) en başta gelen isimlerdir. Öncelikle özgün bir düzenleme ortaya koyabilmek için geçmişte yapılmış düzenlemelerin karşılaştırılması önemlidir.

Birbirinden bağımsız olarak bestelediği düşünülen Sanz'ın eserleri, çoğunlukla geleneksel dans ve şarkılardan oluşmaktadır. Bu eserlerin bazıları birkaç ölçü uzunluğunda ve yalnızca akor şifreleri olarak (*alfabeto*) karşımıza çıkabilmektedir. Ancak büyük bir çoğunluğu melodi ve kontrpuanın açıkça belirtildiği notasyonlar (karma tablatur) olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde konser programı oluşturma estetiği açısından bu kısa parçaların, çalgısal süit formatına getirilip icra edilmesi sıkça tercih edilen bir yöntem olmasına karşın serbest olarak gruplandırıldığında da eserler arası uyum elde etmek mümkündür. Seçki oluşturulurken tematik, anlamsal ve fikirsel bütünlüklerin gözetilerek parçaların sıralandırılması parça geçişlerinde akıcılık sağlamaktadır. Farklı tonalitelere olan eserler, gerektiğinde transpoze edilerek ton uyumu yakalanabilmektedir. Bu eserlerin birbiri ile olan müzikal ilişkisi mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Bu tezin bir diğer hedefi ise Sanz'ın yapmış olduğu Barok gitar parçalarını 6 telli modern gitara uyarlamaya teşvik etmek, böylelikle bestecinin eserlerinin günümüzde daha fazla yaygınlaşmasını sağlamaktır. Bu eserlerin tarihsel farkındalıkla günümüzde icra edilebilmesi için gerekli olan birikimi sağlamak önemlidir.

Bu çalışmada kullanılan başlıca kaynaklar, Gaspar Sanz'ın Barok gitar metodu ve metot içerisinde yer alan eserlerin farklı gitaristler tarafından yapılmış klasik gitar uyarlamalarıdır. Ayrıca Amerikalı gitarist Frank Koonce ve Amerikalı lavtacı James Tyler'ın Barok gitar üzerine yapmış oldukları yayınlarından faydalanılmıştır. Bu yayınlar Barok gitara dair 21. yüzyılda yapılmış sayılı çalışmalardandır.

## 2. BÖLÜM: TARİHSEL GELİŞİM

### 2.1 Gaspar Sanz (1640-1710)

Barok gitarının en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Gaspar Sanz<sup>1</sup>, 1640 yılında İspanya'nın zengin bir kültüre sahip ve özellikle folk danslarıyla meşhur olan Calanda şehrinde dünyaya gelmiştir. Varlıklı bir ailede büyüyen Gaspar Sanz, üniversite eğitimini Salamanca Üniversitesi'nde teoloji, felsefe ve müzik üzerine tamamlamıştır. Daha sonra İtalya'ya giderek ünlü İtalyan besteci Giancomo Carissimi'den org ve teori dersleri almıştır. Sanz'ın İtalya'da geçirdiği bu verimli süreç gitar bestelerine de yansımıştır. Dönemin önde gelen gitaristleri olan Giovanni Paolo Foscari, Giovanni Battista Granata ve Francesco Corbetta'dan haberdar olmasıyla onların çalışmalarını inceleme fırsatı bulmuştur.

Gaspar Sanz'ın eserleri, 20. yüzyılda İspanya'nın önemli bestecilerine de ışık tutmuştur. Örneğin, Manuel de Falla (1876-1946) 1923'te bestelediği *El Retablo de maese Pedro* (Pedro Usta'nın Kukla Gösterisi) isimli yapıtında Sanz'ın temalarını kullanmıştır. Aynı yıl Paris'te dünya prömiyeri yapılan bu yapıtın sahnelendirilmesinde Emilio Pujol da sanatçılar arasında yer almıştır (Pujol'un, Sanz'ın eserlerini düzenlemesi hemen hemen bu yıllara denk düşmektedir). Klavsenin ön planda olduğu bu eserde Falla'nın, önceki eserlerinde görülen Endülüs esintilerinden uzaklaşarak Orta çağ ve Rönesans kökenine indiği görülmektedir. Bu noktada Gaspar Sanz'ın sonraki kuşaklara etkisi yadsınamaz niteliktedir.

20. yüzyılın kuşkusuz en tanınmış bestecilerinden biri olan Joaquin Rodrigo'nun (1901-1999) eserlerinde de Gaspar Sanz'ın etkilerine rastlanmaktadır. 1954 yılında İspanyol gitar virtüözü Andres Segovia'nın talebi üzerine Rodrigo'nun yazdığı *Fantasia para un Gentilhombre* (Bir Centilmen için Fantezi) isimli gitar konçertosunda bu etki açıkça görülmektedir. Dört bölümden oluşan konçertonun her

---

<sup>1</sup> Bazı kaynaklara göre asıl ismi Francisco Bartolome Sanz Celma olan besteciye "Gaspar" isminin vaftiz sonrası kendisine verildiği öne sürülmektedir.

bölümünde Sanz'ın temaları duyulmaktadır. Bu temaların hangileri olduğu ve ne şekilde ele alındığı tezin ilerleyen kısımlarında anlatılmıştır.

Gaspar Sanz'ın müziğini kendi müziğine dahil eden modern gitarist-bestecilerden biri de Carlo Domeniconi'dir. Domeniconi'nin 1990 yılında bestelemiş olduğu *Op.43 To play or not to play* (Çalmak ya da Çalmamak) isimli eserini Sanz'ın *Zarabanda al aire Español* (İspanyol Havasında Sarabanda) adlı eserine atıf yaparak modern bir anlayış ile bestelemiştir. Eserde oldukça atonal pasajlar yer almaktadır.

## 2.2 Barok Gitarın Tarihsel Gelişimi ve Özellikleri

Alman besteci, teorisyen ve organist olan Michael Praterius'un 1614-1620 tarihleri arasında yayımlanan *Syntagma Musicum* adlı müzik ansiklopedisinde bahsedilen 4 çift telli gitar, tarihte ismi geçen ilk gitar benzeri çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu çalgı için *quinterna* ve *chiterna* gibi terimler kullanılmıştır. (Tyler, Sparks, 2002, s. 139). 1600'lü yıllarda 4 çift telli gitar (Rönesans gitarı olarak da adlandırılır) ve vihuelanın popülaritesini artık yitirmeye başlamasıyla 5 çift telli İspanyol gitarı büyük bir hızla yaygınlaşmaya başlamıştır.

Günümüzde *Barok gitar* olarak adlandırılan 5 çift telli gitar, ilk olarak 17. yüzyılda İspanya'da ortaya çıkmış ve gerek aristokrasi, gerekse halk tarafından yaygın olarak kullanılan bir çalgı olmuştur. Ne yazık ki 19. yüzyılda 6 tek telli Romantik gitarın ortaya çıkması ile beraber Barok gitar popülarliğini yitirmiştir. Bu gitar, çalış tekniği ve Şekil bakımından, gitarın ataları olan vihuela ve 4 çift telli Rönesans gitarından oldukça farklıdır. Barok gitar, çalış rahatlığı ve ses hacminden dolayı çoğunlukla dans ve Şarkıya eşlik etmek için kullanılmıştır.



*Fotoğraf 2.1: Metropolitan Müzesi - MET, New York, 2019/Şubat, (Fotoğraf Ayşegül Koca)*

Fotoğraftaki 5 çift telli gitarın, 1630-1650 yıllarında yapıldığı tahmin edilmektedir. Bu gitar, Alman asıllı yapımcı Matteo Sellas tarafından Venedik'te yapılmıştır. Gitar üzerindeki işlemler dönemin Venedik geleneğini yansıtmaktadır. Bu çalgının yapımında ladin ağacı, yılan ağacı, parşömen ve fildişi kullanılmıştır.<sup>2</sup>

Gaspar Sanz gibi birçok önemli besteci Barok gitar repertuarına eser kazandırmıştır. Bu bestecilerden bazıları şunlardır:

- Joan Carles Amat (1572-1642),
- Giovanni Paolo Foscarini (tahmini 1600-1650),
- Antonio de Santa Cruz (tahmini 1600- bilinmiyor),
- Angelo Michele Bartolotti (1615-1680),
- Giovanni Battista Granata (1620-1687),
- Robert de Visée (1658-1725),
- Francisco Guerau (1649-1722),

---

<sup>2</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503385>

- Francesco Corbetta (1615-1681),
- Henri Grenerin (tahmini 17. yüzyıl),
- Ludovico Roncalli (1654-1713),
- Santiago de Murcia (1673-1739).

Gaspar Sanz, kitabının ilk bölümünde gitar tarihine olan merakını dile getirmektedir. Birtakım müzik adamları, gitarın jenealojisine (soyağacına) yönelik çalışmalarda bulunmuşlardır. Oldukça ses getiren bu çalışmalar, maalesef beklendiği gibi tatmin edici bir sonuca ulaşmamıştır. (Sanz, 2006)

Gitarın, eski çağlardan bu yana var olduğu bilinmektedir. Romalı şair Virgil'in M.Ö 19 yıllarında yayınlanan "Aeneid" adlı destansı şiirinde gitar çalan Trakyalı<sup>3</sup> bir yüksek rahipten bahseder. (Sanz, 2006) Kitabın orijinal el yazması Biblioteca Nacional de España müzesinde sergilenmektedir.

İtalyan, Fransız ve diğer ülkeler Barok gitar çalgısını *İspanyol gitarı* olarak adlandırmışlardır. Bunun sebebi daha öncesinde gitarın yalnızca 4 telden oluşması gitara 5. teli ekleyen müzik ustası Espinel'in İspanyol olmasıdır. O dönemin müzisyenlerinin tabiriyle gitarın "mükemmel" hale gelmesini sağlamıştır. Bunu gören Fransızlar, İtalyanlar ve diğer başka uluslar da İspanyollara özenerek gitara 5. teli eklemişler ve onlar da bu çalgıya *İspanyol gitarı* demiştir. Belli bir kesim çalgının "mükemmel" olduğunu savunurken bir başka kesim bunu reddetmiştir. Gaspar Sanz, gitarın mükemmel olup olmadığını icracının kabiliyetinin belirlediğini şu sözler ile savunmaktadır: "*Görüyorum ki, bazı gitaristler yalnızca tek tel üzerinde, oldukça güç şeyler icra ediyorlar. Hatta gitar perdeleri olmadan icra ediyorlar... İyi bir öğretmenin elinde gitar, dinleyicilerin kulağına armonik kokulu yeni çiçek buketleri sunmalıdır.*" (Sanz,2006)

---

<sup>3</sup> Traklar, Antik Çağ'da günümüzdeki Doğu Trakya, Bulgaristan ve Kuzey Yunanistan'da yaşamış, M.Ö. 4. yüzyılda Büyük İskender'in topraklarını ele geçirmesiyle asimile olmuş Hint-Avrupa kökenli bir kavimdir.

### 2.3 Sanz'ın Barok Gitar Metotlarına Bakışı

İspanyol gitarı hakkında yazılmış birçok metot günümüze kadar ulaşmıştır. Bunlardan en bilineni Sanz'ın üç ciltten oluşan *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española* metodudur.

Sanz, metodunda o döneme kadar İspanyol gitarı üzerine yapılmış olan yayımları ve kitapları yeterli bulmadığını belirtmektedir. Ayrıca Sanz, eserlerinde *L'Academico Caliginoso* (Caliginoso Akademisyeni) takma ismini kullanan Foscarini dahi, Caspergier, Pelegrin, Granada, Lorenço Fardino ve Francisco Corbetta'nın bu çalgıya dair ana prensipleri yeterince metodlarında açıklayamadıkları düşüncesindedir. Yine de aralarında en iyisinin Corbetta olduğunu altını çizmektedir. Onların yaptığının yalnızca kendi bestelerini öğrencilerine öğretmekle sınırlı kaldığını, bu bestelerin hangi yöntemler izlenilerek yapılabileceğiyle ilgili hiç bir ipucu vermediğini belirtmektedir. Sadece bu besteler üzerinde teknik ve prensiplerin anlatılmasının yetersiz olduğunu savunmaktadır. Bu yöntemin işe yaramadığını şu şekilde ifade etmektedir: “Öğrenciler gitar çalmaya ilk başladıklarında öncelikle aşına oldukları melodi ve müzikleri öğrenmelidir”. (Sanz, 2006)

Portekizli müzisyen Nicolao Doici, Napoli'de yayınlanan kitabında, Sanz'ın da savunduğu üzere prensiplerin oturtulmasının yararlı olduğunu söylemektedir. Ancak Sanz, Doici'nin metodunda kullanmış olduğu tablatur sisteminin, İtalyan *alfabeto*'su kadar yaygın olmadığını ve bu sistemin öğrencide kafa karışıklığına yol açtığını belirtmektedir. (Sanz, 2006)

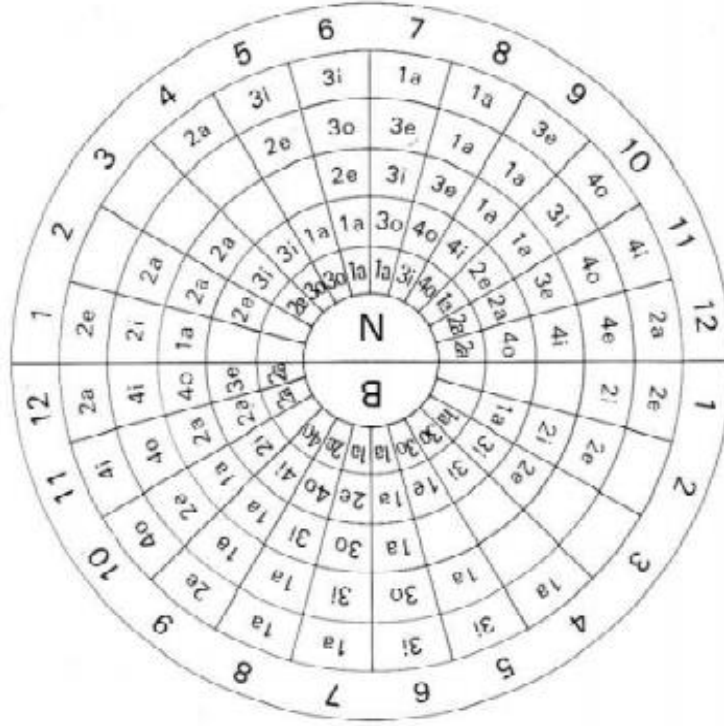
Sanz, metodunda, bu saydığı isimlerin kitaplarında bahsedilmemiş olan bazı prensipleri sıralayacağını söylemektedir. Örneğin, *passacaglia* gibi formlarda farklı tonalitelerde nasıl doğaçlama yapılabileceğine dair bilgiler bu bu metodu diğerlerinden ayıran bir özelliktir. Bu bölüme labirent ismini vermiştir. Bu labirent sistemi hakkında tezin ilerleyen bölümlerinde daha ayrıntılı bir şekilde bilgi verilmiştir.

Sanz'ın metodu üç ciltten oluşmaktadır; ilk bölümde saray müziklerinin çeşitlemelere uğratılması konu alınırken ikinci bölümde *caprichos*, *fantasias*, *alemanas*, *corrientes*, *gigas* gibi formlarda eserlere yer vermiştir. Aralarında en geniş kapsamlı olan üçüncü bölümde ise, yalnızca kendi kendine eşlik etmek isteyen icracılar için gerekli bilgiler yer almaktadır.

Gaspar Sanz, gitaristlerin yanı sıra arp ve org icracıları için de bu kitabının yararlı olacağını belirtmektedir. Kimi İspanyol gitaristlerinin diyez ve bemol gibi arızalarla dolu olan İtalyan müziklerinin notalarını okumakta güçlük çektiklerini, oysa yerel org ve arp sanatçılarının bu eserleri her tonda büyük bir kolaylıkla icra edebildiğini gözlemlemiştir. Bu gibi problemler için Sanz, Roma, Napoli, Captain ve İspanya'da en iyi koro eğitmenlerinden edindiği bazı ipuçları ve prensipleri kitabında paylaştığını belirtmektedir. Ayrıca Sanz, bu kitaptan yararlanacak olan icracının, doğaçlama/eşlik becerisinin ne denli önemli olduğunun farkında olmasını dilemektedir. (Sanz, 2006)

Barok gitar hakkında tarihte bilinen ilk metotlardan birisi Joan Carles Amat'ın 1596 yılında Barcelona'da yayımlanmış olan *Guitarra española de cinco ordenes* (5 çift telli İspanyol Gitarı) isimli metodudur. (Tyler, Sparks, 2002, s. 9). Kitabın ilk basımının günümüze ulaşmadığı bilinmekle beraber 1626 yılı basımı halen Chicago'da Newberry Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

Bu basıma göre kitap dokuz kısımdan oluşmaktadır. Şarkılara eşlik edebilmek için bütün majör ve minör tonlarda çalınabilecek akorlar ve akorların olası çevrimleri bu kitapta gösterilmiştir. Amat'ın 12 natürel ve 12 bemollü olmak üzere 24 akorun klavye üzerindeki yerlerini gösteren *çember diyagramı* (Şekil 2.3.1) önemli bir buluştur. Kitapta ayrıca 4 çift telli gitar performansına yönelik teknik bilgiler de yer almaktadır.



Şekil:2.3.1 Amat'ın Çember Diyagramı. (Hall, 1978, s.365)

Sanz, Amat'ın kitabını oldukça yararlı olduğunu belirtmekte, ancak eserlerin çoğaltılması ve özellikle Barok dönemde oldukça önemli bir yere sahip olan *passacaglia* çeşitlendirmelerine daha fazla ağırlık verilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Amat, Valencia Üniversitesi'nde tıp eğitimi görmüştür ve bu alanda aynı zamanda tıbbi kitaplar da yayınlamıştır. Gitar metodunun ilk el yazmaları günümüze ulaşamamış olsa da sonraki edisyonlar ulaşmıştır. Kitap, akorların *rasgueado*<sup>4</sup> tekniği ile çalınması, şarkı ve dans eşliği gibi detaylı bilgiler içermektedir. Ayrıca akorların hangi parmaklarla çalınabileceği açıkça kitapta gösterilmiştir. Barok gitarın İspanya ve Avrupa'da geniş çevrelere yayılmasını sağlayan bu metot, Barok gitar için eser yazılmasına da öncü olmuştur.

<sup>4</sup> Sağ el parmaklarını tellere sürterek birden fazla teli çalma tekniği.



Bu metotlardan öne çıkanlar şunlardır:

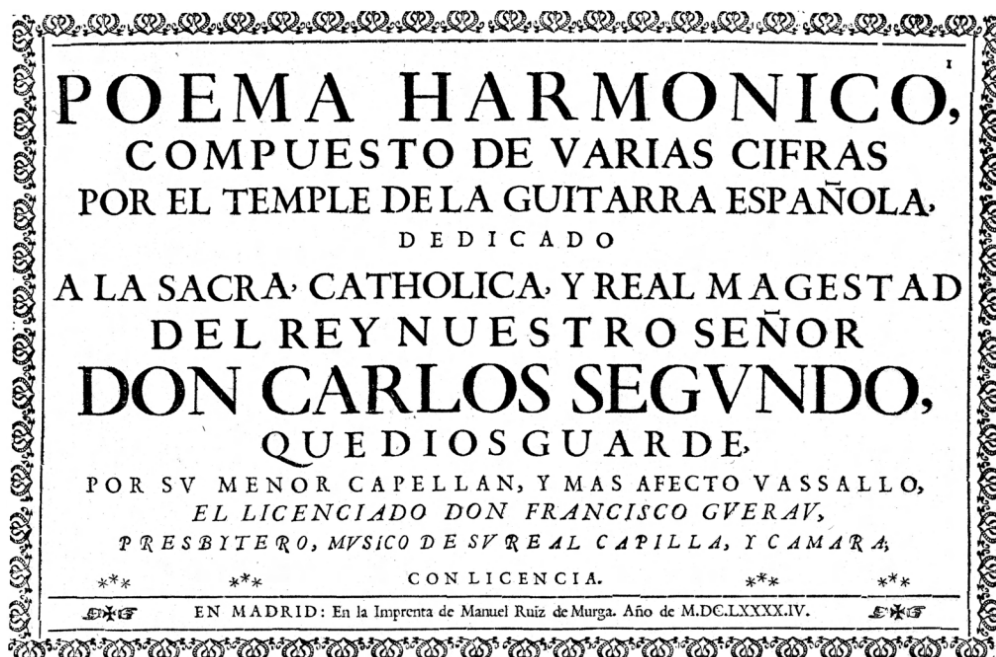
- Giovanni Paolo Foscarini'nin *I quattro libri della chitarra spagnola* (İspanyol Gitarı'nın Dört Kitabı),
- Giovanni Battista Granata *Soavi concerti di sonate musicali per la chitarra spagnola (1659)* (İspanyol Gitarı için tatlı armonili müzikal sonatlar),
- Francesco Corbetta'nın *Vari capricci per la chitarra spagnola (1643)* (İspanyol Gitar için Çeşitli Kaprisler), *Vari scherzi di sonate per la chitarra spagnola (1648)* (İspanyol Gitarı için Çeşitli Sonat Scherzo'ları), *La guitarre royalle dedice au roy de la Grande Bretagne (1671)* (İngiliz Kralı'na adanmış Kraliyet Gitarı),
- Nicola Matteis'in *The False Consonances of Music* (tahmini 1680),
- Carlo Calvi'nin *Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia (1646)* (Gitar ve Chitariglia Tablaturu),
- Francisco Guerau *Poema Harmonico Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española Madrid (1694)*
- Adrian Le Roy'un *Primier Libre de Tablature de Guiterre (1551)* (Gitar Tablaturunun Birinci Kitabı),
- Francois Le Cocq "*Recueil des Pieces de Guitarre*" (1730) (Gitar Eserleri Koleksiyonu)<sup>5</sup>.

Çağın önde gelen bu gitar öğretim kitapları, büyük bir öneme sahip olan *basso continuo*<sup>6</sup>'ya geniş yer ayırmakla beraber kompozisyon ve icraya yönelik önemli kaynaklar olarak tarihte yerini almıştır.

---

<sup>5</sup> 17. Yüzyılda yazılan metot isimleri genellikle ana başlık, alt başlıklar ve poetik bir ithaf yazısı içermektedir. Örneklerde de görüldüğü gibi; Sanz, Corbetta, Guerau, Calve'nin İspanyol gitarı için yazılmış olan metotlarının her biri soylu kişilere ithaf edilmiştir. Bu gelenekten anlaşıldığı üzere bu tür çalışmalar o dönemde oldukça değerli sayılıyordu. Metot isimlerini birebir tercüme etmek bu nedenle zordur.

<sup>6</sup> Sürekli bas.



Şekil 2.3.2 “Poema Harmonico Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española Madrid” (1694) Francisco Guerau.



Şekil 2.3.3 “La Guitarre Royale” (1671) Francesco Corbetta.

INTAVOLATURA  
DI CHITARRA, E CHITARRIGLIA  
Con le più necessarie, e facili Suonate à chi  
si diletta di tal Professione.

Hauute da duo Eccellenti Professori, e dedicate  
ALL'ILLVSTRISSIMO SIGNORE  
IL SIG. BARTOLOMEO BOLOGNINI.




In Bologna, per Giacomo Monti. 1646. *Con licenza de' Superiori.*

Şekil 2.3.4 "Intavolatura di Chitarra e Chitarriglia" (1646) Calo Calvi.

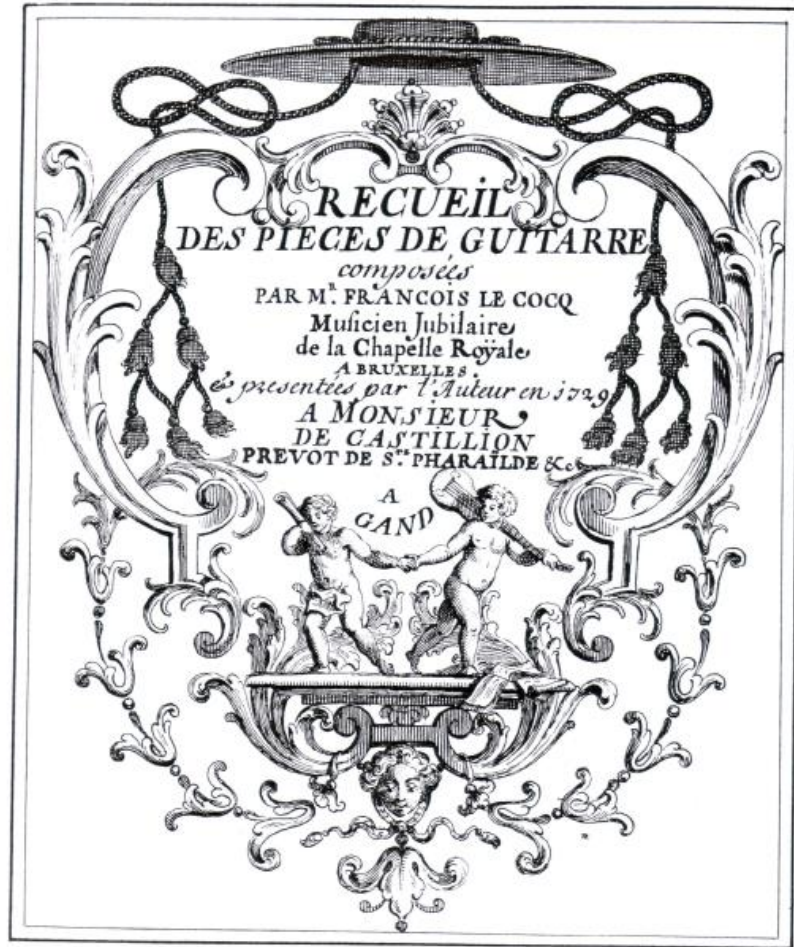
PREMIER LIVRE DE  
TABVLATVRE DE GVITERRE, CONTE-  
nant plusieurs Chançons, Fantasies, Pauanes, Gaillardes, Alman-  
des, Branles, tant simples qu'autres:  
Le tout composé.  
Par  
ADRIAN LE ROY.

T A B L E.				
Deux fantasies.		Fo. 2	Gaillarde, la roque el fuzo.	Fo. 15
Helas mon dieu.	Maillard.	3	Gaillarde, la peronnelle.	16
Le fens l'affection.	Boyuin.	6	Vn Branle simple.	17
le cherche autant amour.	Boyuin.	7	Deux branles gayz.	18
Pauane si ie m'enuois, avec fa Gaillarde.		8	Deux Almandes.	19
Pauane de la gambe, avec fa Gaillarde.		10	Neuf branles de Bourgongne.	21
Vn autre Gaillarde.		13	La Munere de Vernon.	24
Gaillarde par deppit.		14	Maniere d'accorder.	24

A P A R I S,  
De l'imprimerie, d'Adrian le Roy, & Robert Ballard, rue Saint Iean de  
Beauuais, à l'enfeigne Sainte Geneueue.  
12. Septembre. 1551.

 Auec priuilege du Roy, pour neuf ans.

Şekil 2.3.5 "Premier Libre de Tablature de Guiterre" (1551) Adrian Le Roy.



Şekil 2.3.6 “Recueil des Pièces de Guitarre” (1730) Francois Le Cocq.

## 2.4 Akort Sistemi

Bölgelere göre incelendiğinde Barok gitarda temel olarak üç çeşit akort sisteminin kullanıldığı görülür: Bu sistemler Fransa (Batı Avrupa), İtalya ve İspanya olarak ayrılmaktadır.

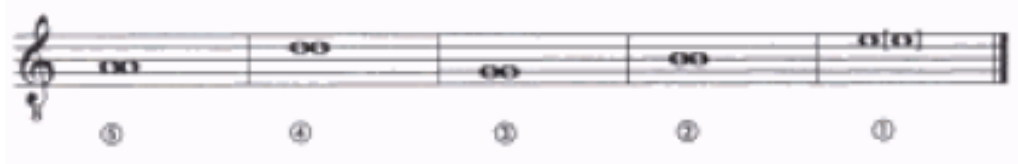
İspanyol olmasına rağmen Sanz, Barok gitarı İtalyan akort sistemine göre akortlamayı tercih etmiştir. Çünkü İtalyan akort sisteminde başparmağın melodi çalımında daha işlevsel olduğuna inanmaktadır. Bu sistem, aynı zamanda *campanella* tekniğine de en uygun olandır.

5 çift telli Barok gitarın akort sistemi ve tel dizilimi ekoller doğrultusunda farklılık göstermektedir. Kimi besteci telleri ünison olarak akortlamayı tercih ederken kimisi 4. ve 5. tellerde sesleri oktav olarak akortlamayı tercih etmekteydi. Bu da enstrümana tını zenginliği ve ses hacmi katmaya olanak sağlamaktaydı. Özellikle dans/şarkı eşliği ve *basso continuo* (sürekli bas) için oktav kullanımı çok daha elverişli olmaktadır.

İspanya'da ise 1. , 2. ve 3. teller ünison olarak kullanılırken 4. ve 5. teller oktav olarak akortlanmaktaydı. Fakat Sanz'ın 3. teli de oktav olarak akortladığı düşünülmektedir. Üstten iki telin oktav akortlandığında pes olan sese *bourdon* denmektedir. *Bourdon* kullanmak, *rasgueado* tekniğinin ağırlıkta olduğu icralarda armoni zenginliği bakımından yarattığı etkiden dolayı avantaj sağlamaktadır. Antonie Carre, Francesco Corbetta, Robert de Vissee gibi besteciler Re telinde *bourdon* kullanımını öneren bestecilerdir. (Murphy, 1970, s.55)



Şekil 2.4.1 İspanyol akort sistemi. (Koonce, 2006, s. 3)



Şekil 2.4.2 İtalyan akort sistemi. (Koonce, 2006, s. 4)



Şekil 2.4.3 Fransız akort sisteminde bourdon. (Koonce, 2006, s. 4)

Bu dönemde yazılmış olan eserler, günümüz modern gitara uyarlanırken, bir takım problemlerle karşılaşmaktadır: Barok gitar çalgısının çift telli oluşu, 4. ve/veya 5. tellerin ekolüne göre oktav olarak akort edilmesi, modern gitarda icra edilirken karmaşıklığa yol açabilmektedir. Çünkü eserlerin hangi akort sistemine göre ayarlandığı tablaturdan anlaşılabilir. Literatüre dayanan bilgiler sayesinde, bestecinin akort sistemi tercihiyle ilgili fikir edinmek mümkündür. Örneğin, tablaturda 5. çizgide yer alan rakamlar çalındığında tellerin oktav mı, yoksa ünison mu tınlayacağına yönelik icracı ancak tahmin yürüterek ve deneyerek bir tercihte bulunabilir. Bu yüzden orijinal notasyona bağlı kalınması, müziğin doğru bir şekilde aktarılmasında büyük rol oynamaktadır. Dolayısıyla tablatur sisteminin hâkim olmak icracı açısından büyük avantaj sağlar.

Barok gitar, İngilizce kaynaklarda *5-course-Baroque guitar*, İspanyolca kaynaklarda ise *la guitarra de 5 órdenes* olarak adlandırılmıştır. Buradaki *course* ve *órdenes* sözcükleri tel grubunu ifade etmektedir. Çünkü Barok gitarın telleri köprüye tek tek değil, ikili gruplar halinde bağlanmaktadır. Ancak entonasyon sebebiyle çoğunlukla Mi teli (en tiz olan tel) tek olarak tercih edilmektedir. Bu tele Fransızca kökenli bir kelime olan *chantarelle* (şarkı söyleyen) adı verilmiştir.

## 2.5 Tablatur Sistemi

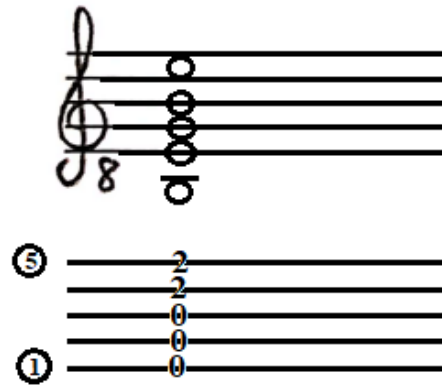
*Tablatur* terimi Latince kökenli bir kelime olan *tabula* dan gelmektedir. (Koonce, 2008, s.15) *Tabula*, Ortaçağ'da üzerine defalarca yazılıp silinebilen boş bir yazı tabletine verilen addır. Tablatur adı verilen bu sistem, notaların bir enstrümanda nereye denk geldiğini grafik notasyon ile sağlamayı amaçlar. 5 telli Barok gitarın notasyonu 5 çizgiden oluşmaktadır. Her bir çizgi bir tel grubunu temsil etmektedir. Üzerine yazılan rakamlar, istenilen notanın gitar klavyesi üzerinde hangi tele ve perdeye denk geldiğini göstermektedir. Örneğin “0” rakamı (ya da “O” harfi) boş tel iken “X” işareti 10. perdeyi ifade etmek için kullanılmaktadır.

Rönesans döneminde İtalya, Almanya ve Fransa'da olmak üzere üç çeşit tablatur sistemi kullanılmıştır: Bunlardan İtalyan ve Fransız sistemleri günümüze kadar ulaşırken Alman sistemi yok olmuştur. (Koonce, 2008, s.15)

### 2.5.1 İtalyan Tablaturu

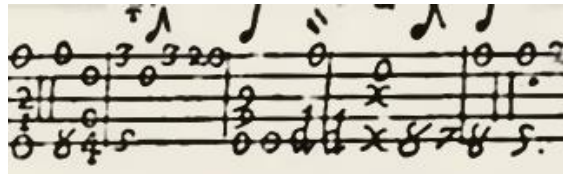
Yüzyıllar boyunca gitar müziği, günümüz müzik notasyonuyla değil, tablatur ile yazılmıştır. Parmak numaralarının ve klavyedeki pozisyonların daha anlaşılır bir biçimde yazılabiliyor olması tablatur sisteminin tercih edilmesinde rol oynayan faktörlerdir. Barok gitar teknikleri, tablatur sistemi sayesinde daha iyi açıklanabiliyordu. Bu yüzden Barok gitar çalmak isteyenlerin tablatur okumayı öğrenmeleri şarttır.

İtalyan ve İspanyol besteciler, bestelerini İtalyan sayı tablaturu ve *alfabeto* denilen özel akor sistemini kullanarak notaya almışlardır. Tablatur yazımında her çizgi bir tel grubunu (çift teli) simgelemektedir. Üstteki çizgi en kalın olan 5. tel grubunu, alttaki çizgi ise en tiz olan 1. tel grubunu göstermektedir. Bu durum tablatur okurken sanki aynaya bakıyormuş hissini uyandırmaktadır. Perdeler ise tablaturda rakamlarla ifade edilmektedir.



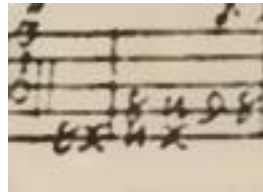
Şekil 2.5.1.1 Mi minör akorunun tablaturdaki karşılığı.

Şekil 2.5.1.2'deki örnekte verilen Sanz'ın *Jacaras* adlı eserine ait el yazmasında bazı perde numaraları dikkat çekmektedir: 10. perdeden itibaren deşifrede kolaylık sağlamak için numara yerine bir takım semboller kullanılmıştır. Örneğin; Romen rakamlarında 10 sayısının karşılığı olan "X" işareti 10. perde için kullanılırken Latince "12" anlamına gelen *duodeca* sözcüğünün baş harfi 12. perde için kullanılmıştır.



Şekil 2.5.1.2 *Jacaras* (Sanz, 2006)

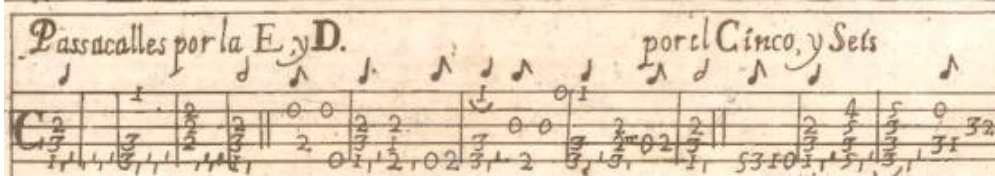
Şekil 2.5.1.3'te görüldüğü gibi 11. perde "V" sembolü ile gösterilmiştir.



Şekil 2.5.1.3 *Passacalles por la L* (Sanz, 2006)

Nota değerleri, portenin hemen üstünde gösterilmektedir. Aynı değerdeki notaların üzerine tekrar bir işaret konulmadığı için, nota değeri değişmediği sürece bir önceki işaret temel alınmalıdır.





Şekil 2.5.1.4 Passacalles por la E y D (Sanz, 2006)

## 2.5.2 Fransız Tablaturu

İtalyan tablatur sisteminden farklı olarak Fransız tablatur sisteminde, perdeleri temsil eden rakamlar yerine harfler kullanılır. Bu sistem çoğunlukla İngiliz ve Alman bestecileri tarafından kullanılmıştır. (Tyler, 2011, s. 11)

Perde numaralarında olduğu gibi Fransız tablaturunda, nota değerlerinin yazımı da İtalyan sistemine göre farklılık göstermektedir. İtalyan tablatur sisteminde nota başlığı da yer alırken Fransız tablaturunda yalnızca çizgi ve kuyruk yer almaktadır. Günümüzde modern notasyon okuyan bir müzisyen için bu yazım şekli yanıltıcı olabilmektedir. Çünkü nota değerlerinin yazımı günümüzde kullanıldığı gibi değildir. Kuyruksuz çizgi birlik nota, tek kuyruklu çizgi ikilik, çift kuyruklu çizgi dörtlük, üç kuyruklu çizgi sekizlik, dört kuyruklu çizgi ise onaltılık notayı işaret etmektedir. Fransız tablaturunda teller İtalyan tablaturunun zıt olarak sıralanmaktadır. İtalyan tablaturunda 5. tel üst çizgide gösterilirken aynı tel, Fransız tablaturunda en alt çizgide gösterilmektedir. (Tyler, 2011, s. 11)



Şekil 2.5.2.1 Fransız tablaturunda nota değerleri. (Tyler, 2011, s. 12)

Akorları oluşturan sesler kimi zaman tam yazılırken kimi zaman yalnızca bir kısmı yazılıyordu. Örneğin boş tellere denk gelen sesler tablaturda atlanmıştır, yazılmamıştır. (Tyler, 2011, s.12)



Şekil 2.5.2.2 İtalyan tablaturunda nota değerleri. (Tyler, 2011, s. 11)

Çalınan akorların hangi yöne doğru çalınması gerektiği porte üzerindeki notanın kuyruğunun aşağı veya yukarı doğru olmasına göre belirlenirdi. (Tyler, 2011, s. 12)

## 2.6 Alfabeto

*Alfabeto* ilk olarak 1580'lerin başında keşfedilmiştir. İlk karakteristik *alfabeto* notasyonu, 1580'lerde güney İtalyanlar ve güneyden kuzeye göç eden müzisyenler tarafından yazılmıştır. (Tyler, 2011, s. 10)

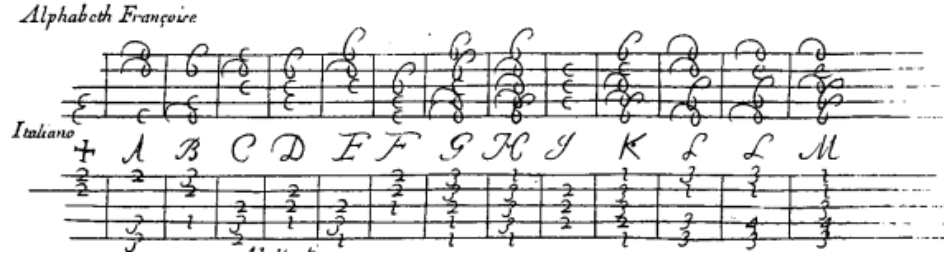
Akoru oluşturan notaların teker teker yazılmasının önüne geçmek için her bir akor harflerin ve özel işaretlerin temsil ettiği *alfabeto* ismi verilen bir sistem geliştirilmiştir. Bu sistem günümüzde hala tercih edilen bir sistemdir, fakat farklı bir biçimde uygulanmaktadır. Örneğin “A” harfi ile simgelenen akor, günümüzde La majör'e denk düşmesine karşın *alfabeto* sisteminde Sol majör'ün belirli bir çevrimini temsil etmektedir. (Tyler, 2011, s. 10)



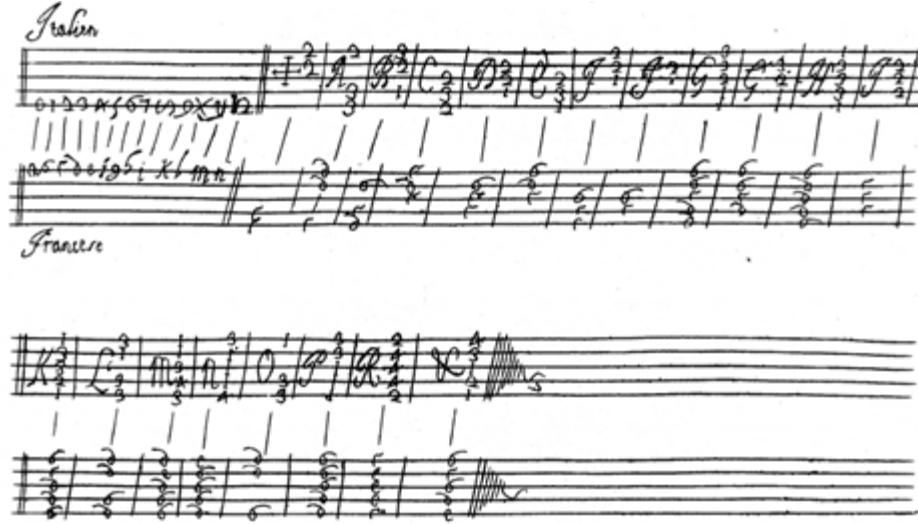
Şekil 2.6.1 İtalyan alfabeto'su (Sanz, 2006)

Şekil 2.6.2'de ise *alfabeto*'nun modern notasyon üzerindeki yazımı ve ayrıca günümüzde kullanılan armoni şifrelerine denk gelen akorların açılımları gösterilmektedir. Şekil 2.6.2'de görüldüğü gibi tüm akorlar 5 sestem oluşmaktadır. Ancak, tablatur yazımında bazı akorların tablatur karşılığında 5'ten daha az rakam içerdiği görülmektedir. Bunun sebebi, rakam yazılmayan telin boş olarak tınlatılması gerektiğidir.

Şekil 2.6.2 Alfabeto'da akor açılımları. (Willard, 2006, s. 10)



Şekil 2.6.3 Alfabeto'nun Fransız ve İtalyan tablaturunda gösterimi. "La Guitarre Royale" (1671)  
Francesco Corbetta



Şekil 2.6.4 Alfabeto'nun ve kromatik seslerin Fransız ve İtalyan tablaturunda yerleri "Secondo Libro di Chitarra" Angelo Michele Bartolotti

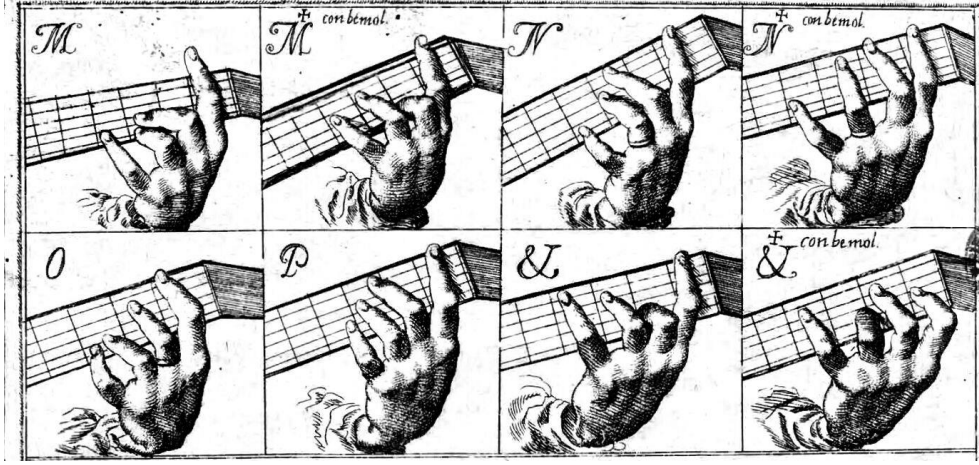
*Alfabeto*'da yer alan harfler, günümüzde kullanılan şifre sisteminden tamamen farklıdır. Örneğin, günümüzde kullanılan minör akor şifrelerinin yanına mutlaka "min" veya "m" şeklinde ibare konulurken Barok gitarda bu ibare yer almaz. Çünkü *alfabeto* harfleri bir tonaliteyi ifade etmekten öte, gitar üzerindeki pozisyonları temsil eder. Dolayısıyla majör veya minör yazılmasına gerek yoktur.

Sanz'ın metodunda, *alfabeto*'nun uygulamasına yönelik teorik bilgilerin yanı sıra görsellere de yer vererek, icracıların sistemi daha kolay kavramasına yardımcı olmaktadır. Sol el çizimleri Şekil 2.6.5 ve Şekil 2.6.6'da görülmektedir. Görüldüğü üzere her bir kutu tek bir *alfabeto* akorunu göstermektedir. Görsellerde bazı parmaklarda halka olduğu dikkat çekmektedir. Bu halkalar bilinçli bir şekilde yapılmış olup, halkanın olduğu parmakların tellere dokunmaması gerektiği belirtilmektedir. 1. parmağın *bare*<sup>7</sup> pozisyonunda olduğu akorlar "G, H, M, N ve P" dir. Bu akorlar günümüz şifresiyle F, Bb, Eb, Ab ve Fm akorlarıdır.



Şekil 2.6.5 Alfabeto sisteminin görsel açıklaması (Sanz, 2006)

<sup>7</sup> Sol el parmağının aynı anda birden fazla tele basması.



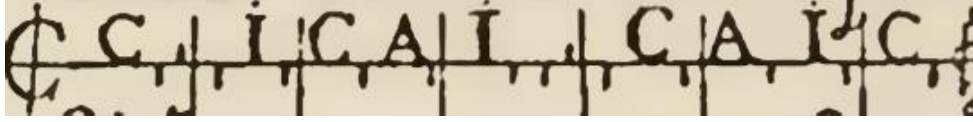
Şekil 2.6.6 Alfabeto sisteminin görsel açıklaması (Sanz, 2006)

*Alfabeto* sisteminde yalnızca Latin alfabesindeki harfler kullanılmasına karşın bazı harflerin olmaması ve ya farklı işaretler kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Aynı dönemde benzer *alfabeto* sistemleri de türemiştir. Örneğin İspanyol şifreleme sisteminde (*cifras*), akorları temsil etmek üzere harfler yerine rakam ve semboller kullanılmıştır. Ancak İspanyol bestecileri dâhil olmak üzere Alman ve Fransız bestecileri tarafından İtalyan *alfabeto* sistemi daha fazla tercih edilmiştir.

Harflerin temsil ettiği akorlar günümüzdeki gibi her zaman kök sesleri yansıtmamaktadır. Oktav farklılıklarından kaynaklı çevrim akorlar dönemin bestecileri tarafından kök akor olarak kabul edilmiştir. Bu yüzden *alfabeto* sisteminin Barok gitara özgü olduğu söylenebilir. Akor çalındığında *bourdon* olmayışı (özellikle 5. tele oktav sesin eklenmesi), kendine özgü akortlanıyor olması bu akorların tınısını etkilemektedir. *Alfabeto*, klasik gitara uygulandığında daha güçlü bir tını elde edilmektedir.

*Rasgueado*'ların hangi yöne doğru olması gerektiği, ölçüde belirtilen aşağı ve yukarı doğru çekilmiş olan çizgilerle belirtilir. Fakat vuruş çizgileri ve ölçü çizgileri birbiri ile karıştırılmamalıdır.



Şekil 2.6.7 Gaspar Sanz'ın Gallarda eserinin tablaturu (Sanz, 2006)

Akorların ritmik değerleri genellikle vuruş çizgilerinin hemen üst kısmında yer almaktadır. Fakat bu yönlendirmeler her zaman notada belirtilmemiştir. Bu durumda yapılacak olan şey en başta eserin tartımı temel almak daha sonra çizgilerin birbirine olan uzaklıkları incelemek olmalıdır. Birbirine yakın olan çizgiler daha sık çalınmaktadır.

İtalyan ekolünün etkisinde olan Gaspar Sanz yalnızca tablatur ve *alfabeto* sislemlerini kullanılmıştır. Günümüzde armoni yazımında kullanılan harfler ile o dönem kullanılan harfler, ifade yönünden birbirinden tamamen farklıdır. Örneğin İtalyan *alfabeto*'sunda "A" harfi La majör yerine Sol majör akorunu, "B" harfi ise Si majör yerine Do majör akorunu temsil etmektedir.

Sanz'ın, metodunda en çok önem verdiği noktalardan biri de armonidir. Sanz, bir Barok gitar icracısının öncelikle *alfabeto*'yu çok iyi bilmesi gerektiğini metodunda savunmaktadır.

Granduque de florenzia con otras Sonadas, Estrangeras, para los q̃ son Curjosas

CA C B CA AB AD AG AB A  
 B CA BGE FD FD CA B CA A B G  
 E A B CA Otro Ducal. CI EP I C IK  
 PA IC IC FI CA B GK GK FI C FI  
 I CA P IC FI Balle de Mantua E B G H B G  
 B E O I E E D F D B G H B G B E  
 B G H B G B E O I F Pultaren 3 CA I C  
 Zarabanda francesa. 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1  
 C I E I H C K I F C M N C A I C  
 Otra Zarabanda francesa. 1 1 1  
 D E E D G A B E F D H B A G B A B I E F D  
 E F D E F D La Jarantla. 1 1 1 1 1 1 1 1  
 D A B E F D

Şekil 2.6.8 Alfabeto örneği (Sanz, 2006)

ALFABETO

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	
	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y
1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
	Z	α	ϕ	ϕ	B <sup>c</sup>	G <sup>3</sup>	H <sup>3</sup>	M <sup>3</sup>	N <sup>3</sup>	K <sup>3</sup>	P <sup>3</sup>	M <sup>3</sup>
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Auertendo nelle sonate à quelle lettere che hanno un numero sopra, cioè 2, 3, 4, 5, per più facilità s'ha da fare la medesima lettera, portando la mano à 2, 3, 4, 5, tasti più à basso conformè al numero che haueà sopra. Auertendo ancora, che trouando un M con una croce sopra, si douerà fare à più tasti comè trouerà notato, o à 2, 4, 5, conformè il fuseto esemplo dell'Alfabeto.

A <sup>*</sup>	B <sup>*</sup>	C <sup>*</sup>	D <sup>*</sup>	E <sup>*</sup>	F <sup>*</sup>	G <sup>*</sup>	H <sup>*</sup>	I <sup>*</sup>	K <sup>*</sup>	L <sup>*</sup>	M <sup>*</sup>	N <sup>*</sup>	P <sup>*</sup>
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Il sudetto Alfabeto dissonarà si douerà conoscere quando haueà una crocetta appresso.

Şekil 2.6.9 Foscarini, Tablatur



## 2.7 Karma Tablatur

İtalyan tablatur ve *alfabeto* 'nun birleşimi olan *karma tablatur* 1630'lu yıllardan sonra İtalyan besteciler tarafından kullanılmaya başlanmıştır. *Alfabeto* harflerini ve *rasgueado* vuruş çizgilerini gösteren işaretlerin 5 çizgili porteye yerleştirilmesiyle müzikal ifade gücü kuvvetlenmiştir, ayrıca akor yazmak kolaylaşmıştır. Gelişen notasyonla beraber eserlerin nasıl yorumlanacağını gösteren işaretler ve semboller de yol gösterici olmuştur. Bu işaretlerden biri de nokta işaretidir. Portede çizgi üzerinde yer alan nokta işareti, üzerinde belirtilen *alfabeto* harfinin akor karşılığında hangi telin çalınmayacağını gösterir. (Tyler, 2011, s. 16-18) Böylelikle bas ve tiz arasında denge ve ses yürüyüşü açıkça belirtilebilmektedir. (Şekil 2.7.1)



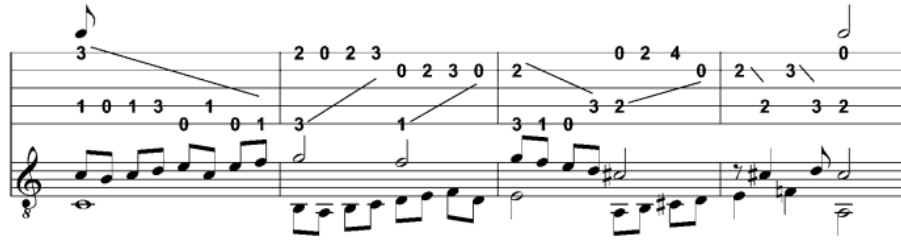
Şekil 2.7.1 Karma tablatur (Tyler, 2011, s. 17)

Sanz'ın notasyonunda ise nokta işareti farklı anlama gelmekte olup, sol el parmaklarını temsil etmektedir. Tablatur üzerindeki rakamların yanında yer alan bir nokta işaret parmağı, iki nokta orta parmak, üç nokta yüzük parmağı ve dör nokta ise serçe parmağı belirtmektedir. (Şekil 2.7.2)



Şekil 2.7.2 Tablaturda parmak işaretlerinin gösterilişi (Sanz, 2006)

Bir diğer işaret ise uzayan notaları gösteren köşegen çizgileridir. Porte üzerinde gösterilen uzun çizgi, farklı değerlere sahip bas ya da tiz notanın ne kadar uzayacağını gösterir. Bu işaret *tenuto* olarak adlandırılır. (Şekil 2.7.3)



Şekil 2.7.3 Tenuto işareti (Tyler, 2011, s. 17)

Bazı Fransız kaynaklarına göre notanın altında görülen dik çizgi, o notanın başparmak ile birlikte çalınacağını ifade etmektedir. Aynı anda çalınması istenilen iki ya da daha fazla nota için dikey bir çizgi kullanılır. Bu sesler arpej gibi çalınmamalıdır. Notalar arasına konulan çapraz çizgiler ise notaların birbiri ardına çalınması gerektiğini gösterir. (Şekil 2.7.4)



Şekil 2.7.4 Tablaturda dik ve eğik çizgiler (Tyler, 2011, s. 17)

Sol el parmakları için de notaların sağına noktalar ve/veya numaralar yazılmaktadır. Parmaklar için nokta kullanımı Romantik döneme kadar sürse de daha sonra, sol el için rakam kullanımı daha fazla yaygınlaşmıştır.

Barok gitar tablatur yazımında günümüzde de kullanılmakta olan bağ işareti göze çarpmaktadır. Sanz'ın Mi minör tonundaki Prelüd'ünde görülen bağ işaretinin kapsadığı notalar beraber tınılatılması gerektiğini ifade etmektedir. Sanki akor çalıyormuş gibi sol el parmakları aynı anda klavyeye yerleştirilmiş olmalıdır.



Şekil 2.7.5 Bağ işareti, "Preludio por la X" (Sanz, 2006)

## 2.8 Labirent Sistemi

Gaspar Sanz'ın metodundaki en ilginç konulardan biri de ikiye ayırarak anlattığı "labirent" bölümüdür.

Sanz'ın metodunda *labirento* olarak tabir edilen, 12 sütundan oluşan bir tablo yer almaktadır. Bu tablo aracılığıyla her tonda Passacalle çeşitlemeleri yapılabilmektedir. Her sütun ikiye bölünmüştür; 3'lü majör ve minör (ya da yaygın olarak tabir edilen "natürel ve bemol") vermektedir. Passacalle'nin ilk akorunu en üst sırada 2. sütunun sağında yer alan "C" (günümüzde kullanılan şifrede Re notasına denk düşer) olarak varsayarsak, ikinci akor C'nin hemen sağında, yani 4. sütunda yer alan A harfi (yani Sol) olacaktır. "A" akorundan sonra gelen üçüncü akor ise 2. sütunun sağında yer alan "İ" harfi ile belirtilen akoru La majör olacaktır. Sonra tekrar Passacalle'ya başlanılan akor ile bitirilecektir. Aynı yolu izleyerek (aynı matematiği uygulayarak) farklı tonalitelere de çalınabilmektedir. Sanz'ın bu tabloyu oluşturmasındaki asıl neden, öğrencilerin bu düzenleri kullanarak bestecilik yönünden gelişimlerine katkı sağlamaktır.



Şekil 2.8.1 1 numaralı labirent, (Sanz, 2006)

Laberinto 2º, delas falsas y puntos mas Extraños y difíciles q. tiene la Guitarra

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
K	P	&	N	M	K	P					
B	A	E	D	M	K	M	K				
M	K	P	K	P	M	K	P				
M	K	P	K	N	M	K	P				
K	O	E	D	K	P	H	K				
Otras falsas de 7.º											
K	P	N									

Gaspar Sanz Inuenteor sculpfit. 2. tomo . I .

Şekil 2.8.2 2 numaralı labirent. (Sanz, 2006)

### 3. BÖLÜM: BAROK GİTARDA KULLANILAN BAŞLICA PERFORMANS TEKNİKLERİ

Barok gitarın nasıl çalındığına dair yeterince kaynak bulunmamaktadır. Sadece Lavta tekniğinin kullanıldığı bilinmektedir. Klasik gitarın ilk zamanlarında Fernando Sor'un yazmış olduğu gitar metodunda (*Methode pour la Guitarre*) bu lavta tekniğinden söz edilmektedir. (Tyler, 2011, s. 6)

Barok gitar ve lavtada kullanılan sol el teknikleri günümüz modern klasik gitar tekniği ile benzerlik taşımaktadır. Tellerin birbirine olan uzaklığı modern gitardan daha az olduğu için parmakları, modern gitardaki gibi tellere paralel tutmak güçtür. Bu da hızlı pasajlarda, pozisyon veya akor değişimlerinde sol elin zorlanmadan çalınmasına olanak sağlar. (Tyler, 2011, s. 6)

Parça içerisindeki gamlı pasajlarda, *campanella* tekniğinden dolayı sol elde dikey olarak pozisyon değiştirildiği görülmektedir.

Sol elde olduğu gibi Barok gitarın sağ el tekniği de özünde lavta ile aynıdır. Başparmak genellikle rozete doğru hafifçe uzanır vaziyette, serçe parmak ise *rasgueado* haricinde tahtaya dayalı vaziyette tutulur. Başparmak, işaret ve orta parmak sıkça kullanılmasına karşın bazı akorlarda yüzük parmağı da kullanılır. (Tyler, 2011, s. 6)

Geçmiş veya günümüz kaynaklarında da belirtildiği üzere Barok gitar tırnaksız çalınmaktadır. Klasik dönemde de bu gelenek sürdürülmüştür. *Apoyando*<sup>8</sup> tekniğine ise Barok dönemde pek rastlanmamaktadır. Sor, sağ elde tırnaksız çalımı savunurken tırnakla çalan gitaristlerin ses üretirken dikkat etmesi gerektiğinin altını çizmektedir.

---

<sup>8</sup> Sağ elde parmağın vuruş yönüne doğru denk gelen ilk tele yaslayarak çalma tekniği.

Barok gitar çalımının en zor kısımlarından biri çift telleri aynı anda kavrayabilmektir. O dönemde yaygın olarak kullanılan bağırsak teller yapısı gereği düşük tansiyonlu ve gevşektir. Dolayısıyla çalgıdan çıkan sesler yumuşaktır. Modern gitaristlere, Barok gitar için yazılmış eserleri icra ederken bu gibi durumları dikkate alması tavsiye edilir. Sanz'ın deyişiyile, eğer tırnakla çalınacak ise kısa tırnağı tercih edip, sağ el parmakların eklemlerini tellere paralel değil, açılı bir şekilde yerleştirmek gerekmektedir. Böylelikle çift tellerden kaynaklı istenmeyen sesler minimuma indirgenebilir. Çift telli enstrümanlarda bu gibi teknik olgular göz önünde bulundurulmalıdır. (Tyler, 2011, s. 6-7)

18. yüzyıldan itibaren metal perdelerin yaygınlaşması sebebiyle artık bağırsak tellerin kullanımı azalmaya başladı. Çünkü bu teller naylon perdelerle daha uyumludur.

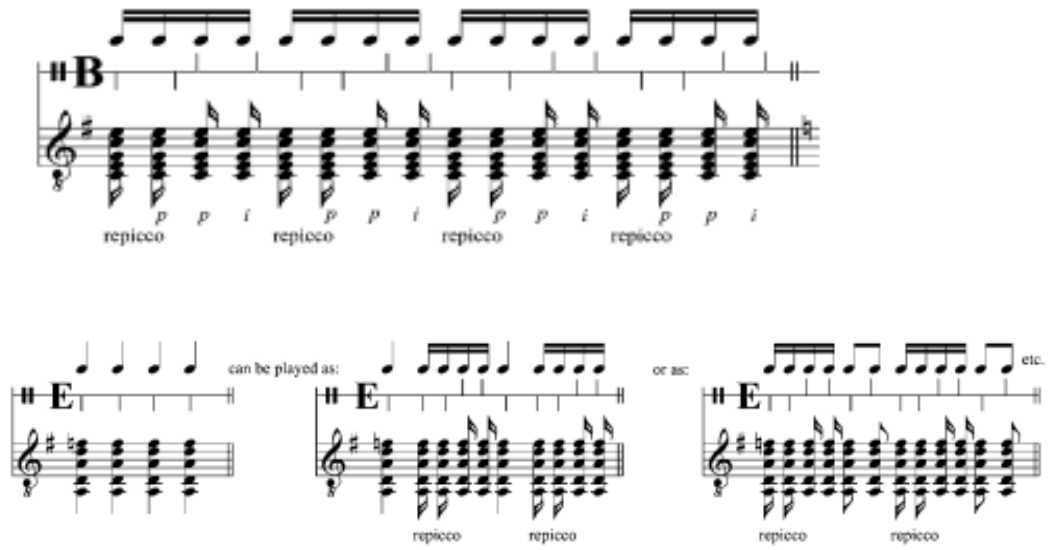
### 3.1 Rasgueado

İspanyolca bir terim olan *rasgueado*, kökenleri Rönesans'a kadar dayanan ve günümüze değin kullanılan bir gitar tekniğidir. Belli bir ritmik kalıp çerçevesinde sağ el parmaklarının farklı sıralamalarla tellere sürmesiyle oluşturulan ses topluğuna verilen isimdir. Bu teknik, ilk olarak 16. yüzyılda kullanılmaya başlanmış ve Barok dönemde geliştirilerek çeşitlendirilmiştir. Gaspar Sanz *rasgueado* tekniğini, eserlerinde çeşitli varyasyonlarla işlemiştir. *Punteado* (geniş bilgi için bkz. s.34) tekniğine zıt bir teknik olan *rasgueado*, Avrupa'da *folia*, *chaconne*, *sarabande*, *passacaglia* gibi dansların vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

*Rasgueado* tekniği Çağdaş besteciler tarafından da gitar müziğinde kullanılmıştır. Örneğin Turina, Rodrigo gibi İspanyol klasik gitar bestecileri eserlerinde sıkça bu tekniğe yer vermiştir. Özellikle Rodrigo'nun eserleri incelendiğinde, bu etkinin Barok ve Flamenko gitar ile benzerlik taşıdığı

gözlemlenebilir. Flamenko’da kullanılan *rasgueado* ise biraz daha kapsamlıdır; vuruş sayıları, ritmik çeşitlendirmeler, agresif tını ve devamlılık bakımından Barok gitarda kullanılan *rasgueado*’ya göre farklılıklar içermektedir. Bunun yanında klasik müzik bestecisi olan Turina'nın eserlerinde de flamenko tarzı *rasgueado* dokularına rastlamak mümkündür.

*Rasgueado* tekniği bu dönemde Barok gitarda *repicco* ve *trillo* olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Trillo, “p” ve “m” parmağıyla aşağı ve tekrar yukarı hareketlerle gerçekleştirilen bir *rasgueado* şeklidir. *Repicco* ise önce “m”, sonra “p” parmaklarının ikişer vuruş aşağı, sonra “p” ve “i” parmağıyla yukarı vuruşların peş peşe gerçekleştirilmesiyle oluşan bir süsleme tekniğidir.



Şekil 3.1.1 Repicco tekniğinin alfabeto sistemi ile gösterimi. (Tyler, 2011, s. 15)



Şekil 3.1.2 Trillo tekniğinin notasyonu. (Tyler, 2011, s. 15)

*Battuto* teriminin tam olarak bir tercümesi bulunmamaktadır. Ancak günümüzde kullanılan *rasgueado* tekniği ile benzerlik taşıdığı söylenebilir. Flamenko gitaristlerinin çoğunlukla kullandığı *rasgueado* tekniği, günümüz modern klasik gitar tellerinin tansiyonunun yüksek olması nedeniyle kuvvetli, sert ve agresif sesler çıkmasına yol açmaktadır. Hâlbuki Barok gitarda tellerin tansiyonu oldukça düşüktür. Bu yüzden Barok gitarda kullanılan teknik aynı olmasına rağmen günümüz *rasgueado* tekniği ile çıkan seslere göre daha yumuşak ve naiftir. Dolayısıyla *batutto* tekniğinde hem yumuşak hem de sert bir etki verilebilmektedir. (Tyler, 2011, s.13)

Temel *rasgueado* tekniğinde aşağı doğru yapılan harekette sırasıyla yüzük parmağı, orta ve işaret parmağı tırnaklarının dış yüzeyiyle telleri süpürerek iter. Yukarı doğru yapılan harekette ise işaret parmağı aynı telleri çeker. Foscari her bir akor için 2 *trillo* çalınmasını önermektedir ve tercihi çalıcıya bırakmaktadır. Diğer gitaristler ise en az 3 ve 4 *trillo* önermektedir. (Tyler, 2011, s.13)

Bu yapılan hareketlerin tamamı sağ el bileği yardımıyla yapılmalıdır ve el bileği hafifçe içeri doğru bükük olmalıdır. Günümüz gitaristleri, yumuşak ses üretme maksadıyla bazen aşağı vuruşlarda sağ el başparmağının iç kısmını kullanmaktadır. Fakat bu teknik Barok dönemde olmasına karşın yalnızca bir nüans olarak kabul edilirdi. Besteci bu nüans tercihini notada kullandığı özel bir işaret ile belirtirdi. (Tyler, 2011, s.13)



Sağ el, ardı ardına gelen akorları çalarken ses deliğinden hafifçe uzaklaşarak klavyeye yakın bir noktada konumlanmalıdır. Akorların hangi şiddette çalınacağı müziğin gerektirdiği şekilde tamamen sağ el bileğinin kontrolündedir. *Rasgueado* tekniği Barok gitarın en temel tekniğidir ve uygularken bu hususlar dikkate alınmalı ve özenli olunmalıdır.

Ritmik çeşitliliği sağlamak için *trillo* ve *repicco* adı verilen süslemeler kullanılabilir. *Trillo* sağ el işaret parmağı ile aşağı ve yukarı doğru hareket ettirilerek yapılır. İsteğe bağlı olarak başparmak da süslemeye katılabilir. (Tyler, 2011, s.14)

*Repicco* esasında *trillo*'ya benzemektedir. Ritmik olarak *trillo*'ya göre biraz daha karışık ve zengindir. İlk vuruşta 4 parmak dikkatli bir şekilde aşağı doğru telleri süpürür; her sesin eşit, homojen ve belirgin duyulmasına önem verilmelidir. İlk vuruşun ardından başparmak aşağı, sonra tekrar yukarı doğru telleri süpürür. Son olarak işaret parmağı yukarı doğru çekerek hareketi tamamlar. Hareketin önce yavaş çalışılması, sonra hızlandırılması tavsiye edilir. Frank Koonce kitabında, yaklaşık olarak bir dörtlük 160 metronoma denk gelene kadar çalışılmasını tavsiye etmektedir. Yapılan hızlı harekette bileğin olabildiğince seri ve rahat olmasına özen gösterilmelidir. Bu temel hareket oturduğunda, ritmik modeller çeşitlendirilebilir. Her bir vuruş tek bir hareketmiş gibi akıcı duyulana kadar pratik edilmesi tavsiye edilir. (Tyler, 2011, s.14)

### 3.2 Punteado Tekniği

*Punteado* tekniği, günümüzde sağ el için kullanılan *tirando* (çekerek çalma) tekniğine benzemektedir. Tablaturda yer alan rakamlar perde numaralarını göstermektedir. Sıfır rakamı ise boş telleri simgeler. Üst üste bulunan rakamların karşılığı olan notalar beraber tınlatılmalıdır. *Punteado* tekniğinde genellikle “i” ve “m” parmakları kullanılmaktadır. Nadiren de olsa sağ el yüzük parmağı, gerek

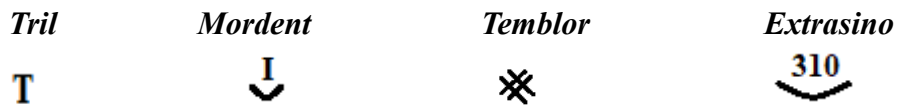
duyulduğunda akor içerisindeki dördüncü sesi çalmak için kullanılabilir. Sanz, sağ elde parmak tekrarı yapılmamasına özen gösterilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise sağ elin başparmak pozisyonudur. Başparmak daima pes olan sesi çalmalıdır.

Tablatur üzerinde sol el parmakları, günümüzde olduğu gibi rakamlarla gösterilmez. Perde numaralarıyla karışmaması için parmak numaraları noktalar ile ifade edilmektedir. Duate<sup>9</sup> alışkanlığı ise Barok gitarda farklıdır. Örneğin klasik gitarda aynı perde hizasında yer alan notalara tiz olan daima sağ taraftaki parmak ile çalınır. Sanz'ın duatesine göre dördüncü parmak yukarıda, üçüncü ise hemen altında yer almaktadır.

### 3.3 Süslemeler

Karma tablaturda çok çeşitli süsleme işaretleri kullanılmıştır. Fakat bu işaretleri çoğu besteci notada veya kitaplarında belirtmemiştir. Süsleme sembolleri çoğunlukla besteciden besteciye göre değişiklik gösterdiği için aynı işaret bir başka besteci için farklı anlama gelebilmekteydi. Bazı durumlarda ise notada yer alan süsleme işareti, herhangi bir süslemeyi referans göstermeksizin çalıcıya bırakılırdı. (Tyler, 2011, s.18)


Sanz'ın kullandığı süsleme sembolleri Şekil 3.3.1'deki gibidir:



Şekil 3.3.1 Semboller (Açıklamalar için bkz. s. 37-39)

<sup>9</sup> Bir çalgıda hangi parmak ve pozisyonların kullanılacağını belirten işaretler için kullanılan genel bir terimdir. Fransızca'dan dilimize yerleşmiş olup, *doigté* şeklinde yazılmaktadır.

Bağ tekniği (*legato*) de Barok gitarda süsleme olarak kabul edilmiştir. İki nota arasında yerleştirilen legato'nun yazım şekli günümüzde kullanıldığı gibidir. Aynı işaret, cümleleri ve nota gruplarını belirlemek için de kullanılmaktadır. Legato ile bağlanan notaların ilki daima kuvvetli çalınmalıdır. Böylelikle ritmik vurgular ön plana çıkmaktadır. İki'den fazla notayı kapsayan uzun legatoları kendi içerisinde gruplamak bu dönemde icracıya bırakılmıştır. Sanz, müzikal legato konusuna metodun birinci cildinde dikkat çekmektedir; yalnızca Barok gitarın tekniğini öğrenmek, o eserlerin iyi ve doğru yorumlanacağı anlamına gelmez. Sanz'ın da belirttiği her iki el büyük bir uyum içerisinde ve ustalıkla kullanılmalıdır. Sağ ve sol el parmakların maksimum derecede koordinasyonunun sağlanması, müziğin daha bağlı duyulmasını sağlayacaktır.

Barok çağda süsleme tekniklerinden biri olan arpej tekniği  işareti ile gösterilmiştir. Bu işaret bazen *alfabeto* akor simgesinin, bazen ise portenin hemen altında yer almaktadır ve akoru oluşturan seslerin birbiri ardına çalınması gerektiğini ifade etmektedir. Arpej tekniği kullanılırken sağ el parmaklarında herhangi bir sıralamaya ya da notaların ritmik kalıba bağlı kalmaksızın icracı özgür bırakılmıştır. Arpejler ölçü sonuna kadar inişli ve çıkışlı, genellikle 7, 10, 15 gibi düzensiz sayıda notalardan oluşabilmektedir. (Tyler, 2011, s.18)

Daha çok eşliklerde kullanılan arpej tekniği 18. yüzyılda piyanoda sıklıkla kullanılan bir eşlik figürü olan *bassi d'alberti* yani alberti bası'ndan farklılıklar içermektedir. Alberti bası genellikle piyanoda sol elde çalınan akorların tekrarlanan arpejlerinden oluşur, bas notası ise ayrıştırılır. Barok gitarda ise arpejler belli bir düzene ve simetriye bağlı kalmaksızın, icracının tercihi doğrultusunda serbest şekillerde çalınabilmektedir. (Tyler, 2011, s.19)



Şekil 3.3.2 Arpejlerin çalış alternatifleri. (Tyler, 2011, s.19)

### 3.3.1 Vibrato (Temblor)

Birçok besteci *vibrato* tekniğini ✱ işareti ile göstermiştir. Vibrato tekniği yaylı çalgılarda devamlı kullanılırken Barok gitarda bu tekniğin yalnızca tek bir nota üzerinde uygulanması ön görülmektedir. 1630’lu yıllarda Foscari, *vibrato* tekniğinin gitar üzerinde tanımını yaparken sol el başparmağının kaldırılması gerektiğini söylemiştir. (Tyler, 2011, s.18)

Sanz kitabında, bu tekniğin Barok gitarda genellikle sol elin serçe parmağı ile yapıldığını söylemektedir. Diğer parmaklar ile yapıldığında, klavyenin arkasında duran başparmak klavyeden uzaklaştırılır ve el, basılı tuttuğu notada sabitlenerek sağ ve sol yöne doğru hızlıca hareket ettirilir. (Gaspar Sanz, Instrucción de Música sobre la Guitarra Española). *Tremor* ise, günümüzde kullanılan *vibrato* tekniğini andırmaktadır. Fakat besteci bu terimi kullanmak yerine “deprem/sarsıntı” anlamına gelen *tremor* sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir. Vibrato’dan farklı olarak *tremor*, doğası gereği, üzerinde yer aldığı notayı vurgulu bir şekilde çalmayı gerektirir.

### 3.3.2 Tril

Tril tekniği için İtalyan yazarlar *tremolo*, *trillo* gibi terimler kullanırken İspanyol yazarlar *trino*, *aleado* gibi kelimeler kullanmayı tercih etmişlerdir.

Tablatur yazımında sıkça karşılaşılan tril işareti, çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Standart bir yazılışı ve çalışı olmamasının nedeni besteciler arasında görüş birliği olmayışıdır. Örneğin, İtalyan besteciler çoğunlukla tril yapılmasını istedikleri notanın yanına “t” veya “T” işaretini koymaktadır. Zaman zaman “.”, “x” ya da “. / .” gibi biçimlerde de karşımıza çıkmaktadır. Kimi bestecilerin önceki ve sonraki el yazmaları karşılaştırıldığında, önceden belirledikleri işaretlerin yine kendilerine ait sonraki yayınlarda farklı bir süslemeyi temsil edebildiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle, bir eser çalınmadan önce bestecisinin varsa yönlendirmeleri mutlaka dikkate alınmalıdır.

T (Sanz)



(Santa Cruz, Guerau, Murcia)

*Şekil 3.3.2.1: Tril işaretleri. (Koonce, 2006, s. 8).*

Bazı kaynaklara göre tril, İtalyan besteciler tarafından *tremolo* olarak da adlandırılmıştır. Kimi zaman *trillo* sözcüğü de kullandıkları için bir *rasgueado* tekniği olan *trillo* ile sıkça karıştırılmaya sebep olmaktadır. Bu yüzden İspanyol besteciler tril için *trino* veya *aleado* sözcüklerini kullanmayı tercih etmiştir. İtalyan besteciler, esas notadan başlanan trilin çalınmasını şöyle tarif etmektedir: “İlk olarak, tablaturda görülen nota sağ el ile çalınır, daha sonra sol el ile üst ses çalınır ve tekrar sol el yardımıyla tel çekilerek esas nota çalınır”. Trilin içerdiği nota sayısı değişkenlik göstermektedir. Genellikle tize doğru yapılan triller tek bir hamlede üç notanın çalınmasıyla oluşur. Parça sonlarına konulan triller, bu hamlenin tekrar edilmesiyle daha uzun tutulmaktadır. Fransız besteciler, İtalyan ve İspanyol bestecilerin aksine üst notadan başlayan tril (*tremblement*) kullanırlardı. (Tyler, 2011, s.19-20)

Tril ve mordan (*mordent*) süslemeleri birbirine çok yakındır. Tril’i mordan’dan ayıran nokta, esas notanın yarım ses aşağısından başlamasıdır. Çalış esnasında boşa

kalan bir parmak varsa tercihen tril çalınabilir. (Sanz, 2006, s.8). Gaspar Sanz, bu süslemenin mümkün olan her an, notada belirtilmemiş olsa dahi kullanılabileceğinin altını çizmektedir.

Tril, bilindiği üzere günümüzde yaygın olarak tiz sestem başlasa da Sanz, bu süslemeyi yaparken pes notadan başlanmasını önermektedir. Sanz gibi, yorumcudan beklentisini açıkça belirten bestecilerin verdiği direktifler ile beraber dönemin stil ve karakteristik özellikleri de mümkün olduğunca baz alınmalıdır.

### 3.3.3 Mordent

Kısa ve ritmik bir süslemedir. Trilin aksine mordent tiz notadan başlar ve asıl notaya kıvrak bir biçimde geri döner. İtalyanca'da *mordente*, Fransızca ve İspanyolca'da ise *mordent* olarak yazılmaktadır ve kelime anlamı "ısırık"tır.

### 3.3.4 Extrainsino

*Extrainsino*, sağ elin tek seferde tele vurarak çaldığı geçiş notalarıdır. Geçiş notaları vuruştan öncedir. Örneğin, 1. tel üzerinde 3-1-0 rakamlarının altında bağ işaretinin olması, 3. perdedeki notayı çalıp diğer seslerin yalnızca sol el ile kuvvetli bir biçimde çalınacağı anlamına gelmektedir.

*Tril*, *mordent*, *tremor* ve *extrainsino* teknikleri İtalyan tablatur yazımında en yaygın kullanılan tekniklerdir.

### 3.3.5 Appoggiamento ve Smorsiato

Günümüzde kullanılan sol elde bağ tekniğinin aynısıdır. Pes notadan tiz notaya yapılan legato'ya *appoggiamento*, bunun tam tersi olan tizden pes notaya yapılan legato'ya ise *smorsiato* denmektedir. İspanyolca'da bu tekniğe *ligatures* ya da *ligados* denmektedir.

### 3.4 Campanella Tekniği

*Campanella* tekniği, gam pasajlarında kullanılan arp veya çan efekti de denilen önemli ve karakteristik bir gitar tekniğidir. Sanz, bu teknik için *campanelas* (küçük çanlar) sözcüğünü kullanmıştır. Gamin her bir notasını farklı tellerden ve mümkün olduğunca boş tellerden istifade ederek kullanılması tekniğidir. Böylece her bir nota birbiri içine geçerek arp ya da çan gibi duyulması sağlanabilmektedir.

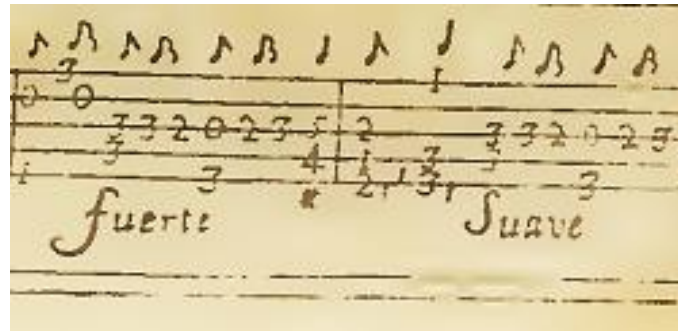


Şekil 3.4.1 Campanella pasajı. (Tyler, 2011, s.24)

Şekil 3.4.1’de görüldüğü üzere, İtalyan akort sistemine göre akortlanan bir Barok gitarda La ve Re notaları 4. ve 5. tellerde boş olarak tınlatıldığında *campanella* etkisi yaratılabilmektedir.

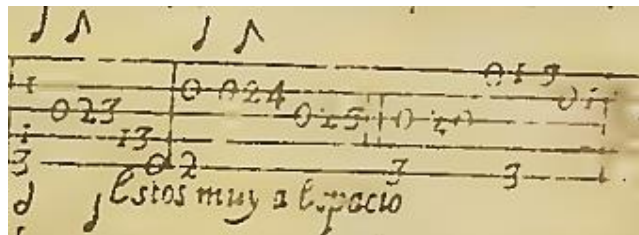
### 3.5 Dinamikler

Nüsans ve dinamik yönlendirmeleri 17. yüzyılda pek sık karşılaşılan bir durum değildir. Fakat Sanz’ın el yazmalarına bakıldığında, *fuerte* (güçlü) ve *suave* (yumuşak) gibi yazılara rastlanabilir. Genellikle bir motifin tekrarında yankı efekti vermek için kullanıldığı gözlemlenmektedir.



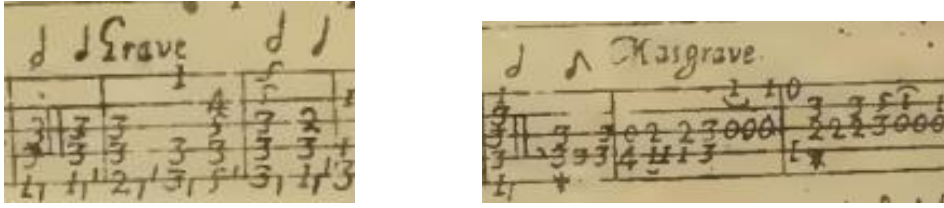
Şekil 3.5.1 Passacalles por la O, “Fuerte” ve “Suave” yazısı (Sanz, 2006)

Tempoya ilişkin direktifler de verilmiştir. “Yavaş, ağır” veya “çok ağır” anlamlarına gelen *estos muy a espacia*, *grave* ya da *mas grave* yazıları Şekil 3.5.2 ve Şekil 3.5.3’te gösterilmiştir.



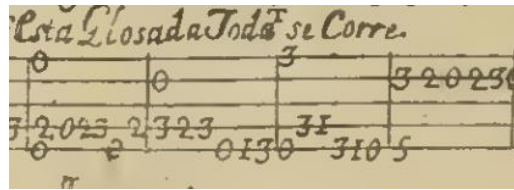
Şekil 3.5.2 Passacalles por la O, “estos muy espacia” yazısı (Sanz, 2006)





Şekil 3.5.3 Passacalles por la H, “grave” ve “mas grave” yazısı (Sanz, 2006)

Folia'nın son varyasyonunda *esta glosada toda se corre* ibaresi kullanılmıştır. Türkçe'ye tercümesi “bu varyasyonda her şey koşarcasına hızlıdır” şeklinde olabilir. Önceki varyasyonlara göre akıcı ve canlı çalınmalıdır.



Şekil 3.5.4 Folia's, “esta glosada toda se corre” yazısı (Sanz, 2006)

## 4. BÖLÜM: ESER İNCELEMELERİ

### 4.1 Sanz'ın Kullandığı Temel Danslar

Gaspar Sanz'ın metodunda kullandığı eserleri birkaç farklı gruba ayırmak mümkündür. Bu eserler çoğunlukla danslardan oluşmaktadır. Belli bir akor yürüyüşü olan eserlere *Folias*, *Passacalles*, *Españoletas*, *Villanos*, *Canarios*, *Rujero* ya da *Jacaras* örnek gösterilebilir. Herhangi bir armonik yürüyüş kalıbına bağlı kalmaksızın yazılan eserler ise; *Zarabanda*, *Allemanda*, *Jiga al aire Ingles*, *Courante*, *Fuga*'dır. Ancak Sanz, o dönemde yaygın olmasına rağmen *Bourree*, *Menuet*, *Gavotte* gibi dansları kullanmamıştır. Sanz'ın serbest olarak bestelediği eserleri ise, *Preludio y Fantasia*, *La esfachata de Napoles*, *Lantururu*, *La cavalleria de Napoles con dos clarines*, *La miñona de Cataluña*, *La miñona de Portugal*, *Dos trompetas de la reina de Suecia*, *Clarín de las mosqueteros del rey de Francia*'dır.

Sözü geçen bu dansların bir kısmı zaman içerisinde değişime uğramıştır. *folia*, *passcaglia*, *sarabande*, *allemanda*, *pavana* gibi danslar ilk ortaya çıkışından beri yüzyıllar boyunca besteciler tarafından kullanılırken *rujero*, *paradetas*, *matachin* gibi danslar günümüzde artık popüleritesini yitirmiştir ve unutulmaya yüz tutmuştur. Erken Barok dönemde bir süit anlayışının henüz oluşmamış olduğu görülmektedir. Süitin kemikleşmiş yapısını oluşturan *allemande*, *sarabanda*, *courante*, *gigue* gibi dansları Sanz, birinden bağımsız birer eser olarak tasarlamıştır. Bu danslardan bazıları tempo ve yapı olarak sonraki dönemlerde kullanılan şeklinden oldukça farklılıklar içermektedir. Örneğin, Sanz'ın Re majör tonundaki *Zarabanda* (*sarabanda*) eseri tartım ve doku olarak sonraki örneklerine göre farklıdır. *Zarabanda* eseri 6/8 ölçü birimindedir ve eserin her iki ölçüsünde bir *hemiola*<sup>10</sup> vardır. Geleneksel 3/4 hatta 3/2'lik tartımlarda karşımıza çıkan Barok sarabanda'sında, bilinenin aksine hareketli bir yapıda olduğu gözlemlenmektedir. Bu gibi dansların giderek evrime uğradığı bilinmektedir.

<sup>10</sup> Üç zamanlı bir ölçünün iki zamanlıya ya da iki zamanlı ölçünün üç zamanlıya çevrilmesiyle oluşturulan bir ritim kalıbıdır. Örneğin  $6/8 = 3/4$ .

Dolayısıyla seçki yaparken konser programlarında bütünlük sağlama açısından ilk önce her bir eserin tonalite, tempo -her ne kadar tempolar el yazısında belirtilmemiş olsa da- gibi özelliklerinin göz önünde bulundurulması önem arz etmektedir.

Sanz'ın sıklıkla düzenlenen *Españoleta*, *Folia*, *Passacalle*, *Canarios* ve *Pavana* gibi eserleri otantik, romantik ve *recomposing*<sup>11</sup> anlayışları çerçevesinde kıyaslamalı olarak bu bölümde inceleyeceğiz.

## 4.2 Folia

Folia dansının kökeni 15. yüzyıla dayanmaktadır. Ancak gitarda ilk tablatur örnekleri 17. yüzyılın ortalarında görülmeye başlanmıştır. Gaspar Sanz'ın çağdaşı olan Archangelo Corelli'nin (1653-1713) *La Follia* eseri bu formda yazılmış en iyi bilinen eserlerinden biridir. Richard Hudson'a göre folia'lar dönemlerine göre "erken folia" ve "geç folia" olmak üzere iki aşamada incelenebilir. (Hudson, 1971, s.199) Sonraki dönemlerde "İspanyol çılgınlığı" anlamına gelen *Las Follias de España* ismi de bu tema için Avrupa'da kullanılmaya başlanmıştır. Günümüze dek her dönemden besteci, eserlerinde bu temayı çeşitleme tekniğiyle işleyerek ustalıklarını göstermişlerdir.

Görsel 4.2.1'de, Gaspar Sanz'ın metodunun ilk cildinde yer alan Follias eserinin *alfabeto* yazım biçimi yer almaktadır. Görselde 4.2.2'de ise ikinci ciltte bulunan folia'nın tablatur yazımını gösterilmektedir. Erken folia'larda karşılaşılan eksik ölçü, Sanz'ın birinci folia'sında söz konusudur.

Erken folia'da görülen armoni yürüyüşü I-V-I-VII-I-V-I-VII-I-V-I şeklindedir.

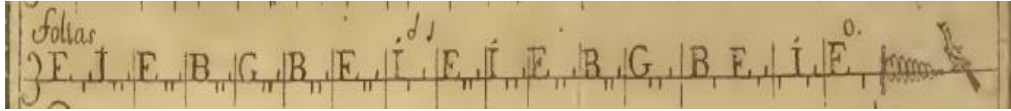
Her iki folia da Re minör tonundadır. Tablatur yazımlı folia melodik minör tınlamaktadır. Sanz'ın görsel 4.2.2'de verilen folia'sı, armonik yürüyüş olarak geç dönem folia'yı anımsatmasına karşın geç dönem folia'larda sıkça görülen ikinci

---

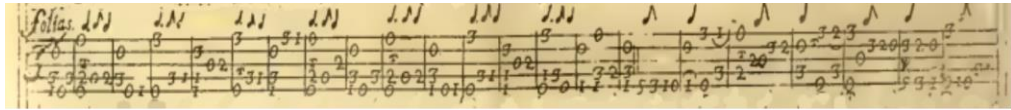
<sup>11</sup> Var olan bir eseri yeniden besteleme.

vuruştaki noktalı sekizlik bu folia'da söz konusu değildir. Görüldüğü üzere akor kalıbı farklıdır.

I-V-I-VII-III-VII-I-V-I-V-I-VII-III-VII-I-V-I



Şekil 4.2.1 Folia eserinin orijinal alfabeto yazımı (Sanz, 2006)



Şekil 4.2.2 Folia eserinin orijinal tablatur yazımı (Sanz, 2006)

Bu eserin notaya aktarımı 19. yüzyıldan itibaren Emilio Pujol, Narciso Yepes, Regino Sainz de la Maza, Frank Koonce, Carlos Bonell gibi dönemin önde gelen gitaristleri tarafından yapılmıştır. Sanz'ın diğer eserlerinin düzenlemelerinde olduğu gibi folia'da da kontrpuantal düşünce, süsleme ve parmak numaralandırma tercihleri bakımından birçok farklılık vardır. Besteci kimliğiyle öne çıkan gitaristler, eserin ana yapısını kaybetmeden *recomposing* yöntemini kullanarak modern gitara uyarlamıştır.

Jerry Willard, *The Complete Works of Gaspar Sanz* (Gaspar Sanz'ın Bütün Eserleri) isimli kitabında, Sanz'ın metodunun İngilizce çevirisinin yanısıra metodun içerisinde yer alan tüm eserlerini temize geçirmiş ve aynı zaman tablatur yazımını modern nota sistemine aktarmıştır. Bu aktarım yapılırken öncelikli olarak Barok gitardaki pozisyonlar temel alınmıştır. Dolayısıyla Willard'ın edisyonu tablatur okumayı bir hayli kolaylaştırmaktadır. Barok gitarda tiz oktavdan tınlaması gereken 4. ve 5. tellerin modern gitarda çalınması mümkün olmadığı için pes notadan yazılmıştır.

Barok gitardaki oktav farklılığından doğan bu durum, modern gitar uyarlamalarında bir takım zorlukları beraberinde getirmektedir. Eserlerin modern gitardaki tınısını etkileyen en önemli faktörlerden biri, çalınan eserlerin hangi akort

sistemine ait olduğudur. Willard, bu düzenlemeleri yaparken modern gitardaki 6. teli hiçbir zaman kullanmamış, böylelikle tablatur ile birebir eşleşme sağlamıştır. Fakat bu edisyonun uyumsuz oktav atlamalarını barındırdığı bilinmelidir. Edisyon içerisinde nota hataları olabilme ihtimaline karşın muhakkak orijinal el yazması referans alınarak karşılaştırma yapılmalıdır.



**Şekil 4.2.3** Folia eserinin modern notasyonda gösterimi ve altında Sanz'ın tablaturu, ölçü 1-8  
(Willard, 2006, s. 112)

Otantik bir anlayış benimsemiş olan Koonce ise orijinal notaya büyük düzeyde bağlı kalmıştır. Parmak numaraları ve nota değerlerini partilere göre ayarlamak dışında düzenlemelerine fazla bir dokunuş yapmamıştır. Bu özelliğiyle Sanz'ın notasyonuna en yakın düzenleme olduğunu söylemek mümkündür.



**Şekil 4.2.4** Sanz, Folia, ölçü 1-8, düzenleme Frank Koonce (Koonce, 2006, s.32)

Yepes, Koonce'un aksine süslemeleri açık ve anlaşılır bir biçimde notasyona almıştır. Melodide boş telleri tercih etmeyen Yepes, melodiyi eser boyunca kapalı

tellerde yürütmüştür. Bu tercih, melodi partisinin daha vibratolu çalınmasına olanak sağlamıştır. Şekil 4.2.3'te görüldüğü üzere ilk ölçünün ilk vuruşunda Yepes, üç ses yerine iki ses kullanmayı tercih etmiştir. 5. ölçüde melodiyi bir oktav tizden yürüterek oktav geçişini engellemiştir. 2. ölçüde yazım hatası vardır: Eserin donanımında Si bemol olmasına rağmen 2. ölçüdeki Si notasında olması gereken natürel işareti unutulmuştur. (Şekil 4.2.3)



Şekil 4.2.3: Sanz, Folia. Düzenleme Narciso Yepes.

Bonell, parça donanımında diyez ya da bemol koymamıştır. Parçayı *Las Folias De España* olarak adlandıran Bonell, bu eserde çoğunlukla açık ve kapalı teller arasında sık geçişler kullanmıştır. 2. ölçüdeki tril, diğer düzenlemelerin aksine asıl notadan değil, yarım ses tiz notadan başlamıştır. Tablaturda olduğu gibi yalın bir armoni kullanılmıştır. (Şekil 4.2.4)



Şekil 4.2.4 Sanz, Folia. Düzenleme Carlos Bonell

Maza da Yepes gibi çoğunlukla kapalı pozisyonları tercih etmiştir. Böylelikle daha romantik bir duyuş sağlanmaktadır. Trilleri süsleme yazımı yerine ölçü içerisinde dağıtarak notalarla açık bir biçimde ifade etmeyi tercih etmiştir. Bunun sebebi trilin vuruş içerisine dağıtılmak istenmesi olabilir. 5. ölçüde görülen melodiyi 6. ölçüde bas partisine alarak devam etmiştir. Bas üzerine Do ve Mi sesleri konularak çevrim akor kullanılmıştır. 4. ölçüde akorun 5'lisi orta partiye eklenmiştir. 7. ölçüde üçüncü vuruşa eklenen Re ve Sol sesleri sonraki gelen dominant akorunu kuvvetlendirmiştir. (Şekil 4.2.5)



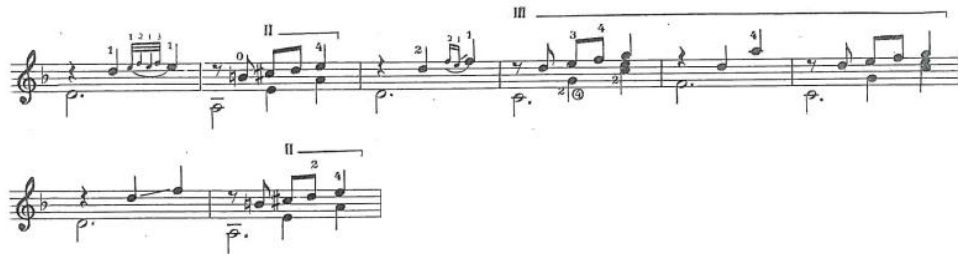
Şekil 4.2.5 Gaspar Sanz, Folia. Düzenleme R. Sainz de la Maza, ölçü 1-8

Azpiazu, temayı *lento* olarak belirtmiştir. Folia'nın 1. varyasyonu *grazioso*, 2. varyasyonu *poco piu*, 3. ve son varyasyonu ise Sanz'ın kendi ifadesi olan *esta glosada toda se corre* olarak kullanmıştır. Azpiazu, diğer edisyonların aksine melodi hattını orta partiye vermiş ve soprano partisine noktalı ikilikler ekleyerek farklı bir melodik hat oluşturmuştur. Sainz de la Maza gibi Azpiazu da 5. ölçüde yürüyen bas partisini 6. ölçüde de devam ettirerek bütünlük sağlamıştır. Soprano ve altoda Do ve Mi sesleri kullanılarak armoni zenginliği yaratılmıştır. Süslemeler ise karma bir şekilde notasyona alınmıştır. Tril ve mordan'lar uzunluklarıyla beraber açıkça belirtilmiştir. 7. ölçüde Azpiazu da Maza'nın armonizasyonuna benzer bir yapı kullanmış fakat cümlelerin bitişinde, orta partiyi tize götürmüştür.



Şekil 4.2.6 Gaspar Sanz, Folia. Düzenleme Jose de Azpiazu, ölçü 1-8

2. varyasyonda Maza, melodinin girişini 2. telden almıştır. Bas hattını noktalı ikilik yazarak diğer partilerden ayırmıştır. 34-36-38 ve 40. ölçülerin ikinci ve üçüncü vuruşlarında ara sesler eklenmiştir. Böylelikle partiler arası kontrpuan yaratılmıştır. 39. ölçüde görülen *glissando*<sup>12</sup> çizgisi, transkripsiyonun romantik bir bakış açısıyla yapıldığının göstergelerinden birisidir. Maza, bu tekniği birçok yerde kullanmıştır.



Şekil 4.2.7 Gaspar Sanz, Folia. Düzenleme R. Sainz de la Maza, ölçü 33-40

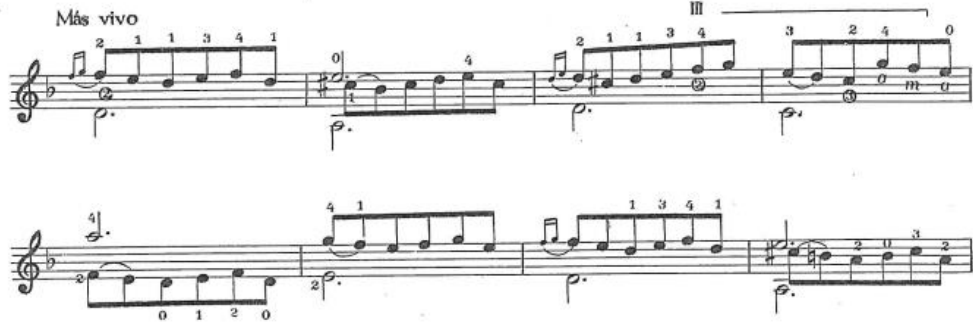
Yepes de benzer bir yapı kullanmıştır ancak her iki ölçüde bir eklenmiş olan bas çizgisi ve sopranoda *staccato*<sup>13</sup> kullanarak diğer varyasyonlarla kontrast yakalamıştır.

<sup>12</sup> Sol el parmağını kaldırmadan perdeler üzerinde kaydırma tekniği.

<sup>13</sup> Kesik çalma.

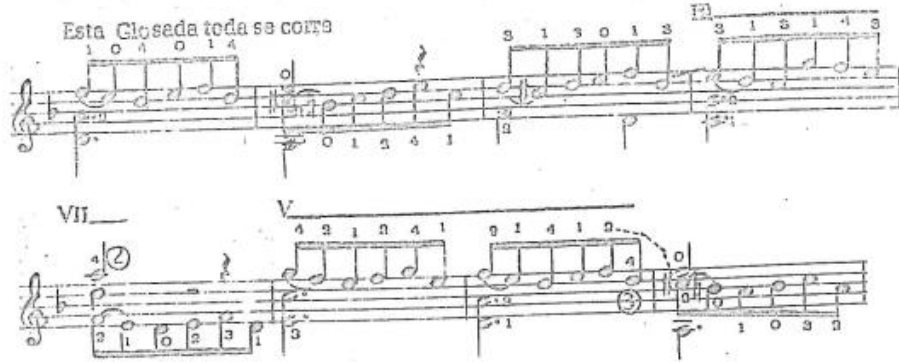






Şekil 4.2.10 Gaspar Sanz, Folia. Düzenleme, R. Sainz de la Maza, ölçü 50-57

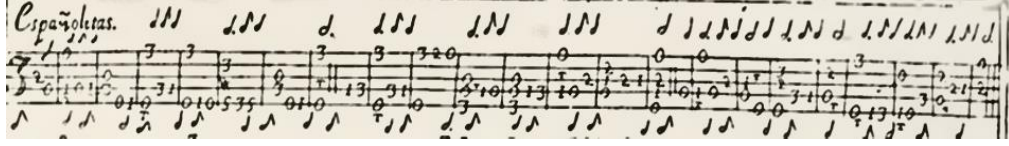
Azpiazu, varyasyonun başında Sanz'ın kullandığı terim olan *mas vivo* terimini kullanmıştır. Ölçü başlarında armoniyi güçlendirmek için ara sesler ekleyerek üç sesli akor oluşturmuştur. 3. ölçünün son ölçüsündeki aralık farklı yazılmıştır; Fa notasının yukarı doğru majör 2'li gitmesi gerekirken aşağıya minör üçlü kullanılmıştır. Diğer ölçüler incelendiğinde bu aralığın bir simetri oluşturduğu düşünülmektedir. Melodi ilk başta birinci pozisyonda, 53. ölçüden sonra kapalı pozisyonlarda tınlatılmıştır. Süsleme tercih edilmemiş ancak birinci vuruşlarda daima legato kullanılmıştır. (Şekil 4.2.11)



Şekil 4.2.11 Gaspar Sanz, Folia. Düzenleme Jose de Azpiazu, ölçü 50-57

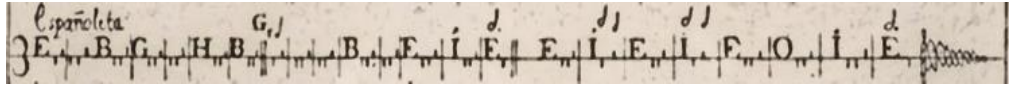
Yepes, Şekil 4.2.12'de görüldüğü gibi varyasyonun temposuna ilişkin bir yönlendirme yapmamış, parçanın başında belirtmiş olduğu tempoyu geçerli saymıştır. Aynı varyasyonda, Yepes de Azpiazu gibi süsleme kullanmamış, onun yerine ölçü başlarında legato kullanarak cümleyi artiküle etmiştir. Sol el duatesinin yanı sıra





Şekil 4.3.1 Re minör Española eserine ait tablatur (Sanz, 2006)

Sanz'ın metodunda toplam dört adet Española vardır: Bunlardan yalnızca bir tanesi Şekil 4.3.2'de görüldüğü gibi *alfabeto* sisteminde, geri kalanları ise tablatur sisteminde yazılmıştır.



Şekil 4.3.2 Re minör Española eserinin alfabeta sisteminde gösterimi (Sanz, 2006)



Şekil 4.3.3. Re minör Española'nın tablatur ve modern notasyonu (Willard, 2006, s. 52)

Pujol'un düzenlediği iki farklı Española vardır. Her ikisinde de tablatura mümkün olduğu kadar bağlı kalmayı tercih etmiştir. Şekil 4.3.4'te görülen Re minör Española'da "canlı ve zarif" anlamına gelen *anime et gracieux* ifadesini kullanmıştır.



Şekil 4.3.4 Gaspar Sanz, *Re minör Españolaleta*, düzenleme Emilio Pujol, ölçü 1-7

Maza, Sanz'ın La minör tonundaki Españolaleta'sını Re minöre transpoze etmiştir. *Recomposing*'e en iyi örneklerden biri olan bu edisyonda Maza, armoni ve kontrpuanı zenginleştirmenin yanında eklediği çeşitlendirmelerle (kopl) literatüre benzersiz bir transkripsiyon kazandırmıştır.



Şekil 4.3.5 Gaspar Sanz, *Españoleta*, düzenleme R. Sainz de la Maza, ölçü 25-32

Carlevaro, eseri orijinal tonunda kullanmıştır. Eserin temposunu 108/112 olarak belirtmiştir ve tablaturun aksine eksik ölçü ile başlamamış, onun yerine birinci vuruşta dörtlük sus kullanmayı tercih etmiştir. Eserin en başında belirtildiği gibi 6. tel Re'ye çekilmiştir. Bu durum süitin tamamı için geçerlidir. Yepes bu düzenlemede, 3 ve 4 sesli akorları sıkça kullanmış ve yer yer süslemeler ekleyerek esere zenginlik

katmıştır. 10,13,15. ölçülerdeki gibi bazen melodiye doğaçlamalar katmıştır. Benzer şekilde 8. ve 16. ölçülerde bas partisine eklediği sekizlik ve dörtlük sesler, melodideki ritmik dokuyu çağrıştırmaktadır.

The image shows a musical score for 'Españoleta' by Gaspar Sanz, arranged by Abel Carlevaro. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is labeled '6ª en re' and has a tempo marking '(♩ = 108-112)'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'm' (mezzo) and 'p' (piano). The piece is divided into sections labeled with Greek letters and Roman numerals: Φ I, Φ III, and C III. The fourth staff ends with a section labeled Φ II.

Şekil 4.3.6 Gaspar Sanz, *Españoleta*, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 1-17

Maza gibi benzer bir anlayış benimseyen Carlevaro, *piu mosso* kısmı ekleyerek 35. ölçülük yeni bir çeşitleme bestelemiştir. Bu bölümün sonunda röpriz yapılmış ve parça 26. ölçüde sona ermiştir. (Şekil 4.3.7)



Şekil 4.3.7 Gaspar Sanz, *Españoleta*, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 26-29

Şekil 4.3.8’de görüldüğü gibi Yepes de Carlevaro’ya benzer bir uyarlama yapmıştır. O da *İspanyol Süiti* adını verdiği seçkisine Re minör tonundaki *Españoleta* ile başlamıştır. Akort sistemi, armonik yapılar, tempo seçimleri Carlevaro’nun düzenlemesi ile benzeşmektedir. Ancak Yepes, onun kadar sık akor kullanmamış ve melodi hattını olabildiğince tablaturda yazdığı şekilde korumuştur. Zaman zaman kapalı pozisyonları tercih etmiştir. (Şekil 4.3.8)

6<sup>a</sup> cuerda en Re  
6<sup>th</sup> string in D

(♩ = 108/112)

Şekil 4.3.8 Gaspar Sanz, *Españoleta*, düzenleme Narciso Yepes, ölçü 1-16

#### 4.4 Pavanas

Birçok araştırmacı, pavan kelimesinin *pava*'dan geldiği kanısındadır. İtalya'nın kuzeyinde bir Őehir olan Padua, pava'nın yerel aksandaki ismidir. *Alla padua*, "pavan stilinde" anlamı taşıtmaktadır. Bazı araştırmacılara göre ise pavan, İspanyol etimolojisinde tavuskuşu anlamına gelen *pavon* szcğne dayandırmaktadır. Dansın saygın, temkinli ve ciddi bir tavırla sergilenmesine bağlı olarak bu benzetmenin yapıldığı düşünülmektedir. (Koonce, 2006, s.39)

1546 yılından 18. yüzyıl ortalarına kadar Pavaniglia düzeninde sayısız eser bestelenmiştir. Pavaniglia, 1578 yılında İspanyol besteci Antonio de Cabezon bu düzeni *Pavana Italiana* adlı eserinde kullanmıştır. Sanz ise bu armonik düzeni geleneksel 16 l formunda tema ve iki varyasyon olarak kullanmıştır. (Tyler, 2011, s.33)

*Pavanas por la D* eserinin tamamı punteado tekniğinden oluşmaktadır. Oldukça gösterişli bir dans olan Pavan, oturaklı ve ağırbaşlı bir yorum gerektirmektedir. Bu eser, Pavaniglia adı verilen bir armoni düzenine dayanmaktadır. Eserde yer alan dizonans sesler parçaya ayrı bir hava katmaktadır.

La minör tonundaki pavan'ın (*Pavana por la D*) tablaturunda herhangi bir *alfabeto* akoru belirtilmemiştir. Eserin başlığında yazan "D" harfi *alfabeto*'daki La minre denk düşmekte olup eserin tonunu belirtmek için yazılmıştır. Eseri iki ayrı kısımda incelemek mümkündür: İlk bölümde dans ezgisi duyulmaktadır. İkinci kısımda ise başta duyulan ezgi *campanella* tekniği kullanılarak doğaçlamaya uğratılmıştır. Bazı edisyonlarda ikinci kısım atlanmıştır.

Metronom hızı yaklaşık olarak 60=sekizlik nota Şeklinde olmalıdır. Süslemeler genellikle ağır olan ilk vuruşlarda yapılır. (Tyler, 2011, s.33-97)



Parça içerisinde görülen tril, mordan, vibrato ve legato gibi semboller besteci tarafından verilmiştir. Ancak Pavan eserinde Sanz neredeyse yok denilecek kadar az süsleme yazmıştır. Tril ve mordan sadece birer kez konulmuştur. Her ikisi de ara seste yer almaktadır. Vibrato işaretleri ise net bir şekilde besteci tarafından verilmiştir.

Frank Koonce'un edisyonunda tüm bu direktifler birebir olduğu şekilde yazılmış ve bunun haricinde parçanın uygun yerlerine fazladan tril yerleştirilmiştir. Ancak bu süslemeleri Koonce, notalarla yazmak yerine Sanz gibi sembol kullanmayı tercih etmiştir; trillerin uzunluğu yorumcuya bırakılmıştır. Parçada ölçü birimi sebare'dir.



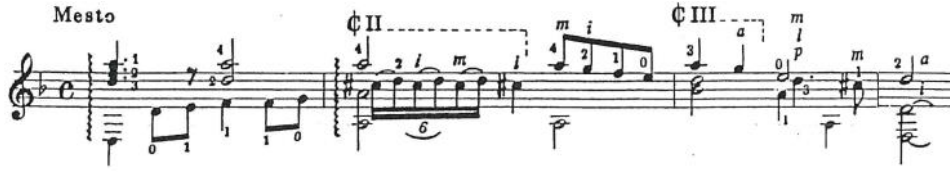
Şekil 4.4.1 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Frank Koonce, ölçü 1-4 (Koonce, 2006, s.40)

Şekil 4.4.2'de tablatur ve onun modern notasyondaki karşılığı olan yazımı görülmektedir.



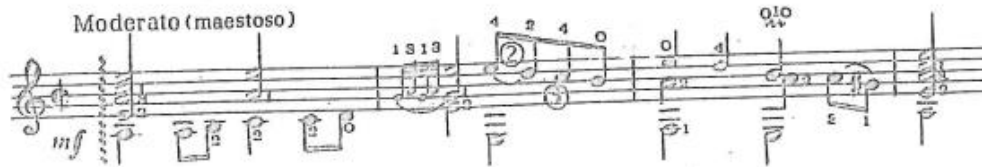
Şekil 4.4.2 Gaspar Sanz, Pavana por la D con partidas al aire Español, düzenleme Jerry Willard, ölçü 1-4 (Willard, 2006, s. 146)

Aynı eseri Carlevaro, Re minör tonuna transpoze etmiştir. Ölçü birimi 4/4'lüktür. 6. tel Re'ye çekilmiştir. Böylelikle oktav genişliğinden faydalanmak mümkün hale gelmiştir. Parça başında “kederli” anlamına gelen *mesto* ibaresi yer almaktadır. Tril yalnızca 2. ölçüde ve temanın tekrar edildiği 34. ölçüde kullanılmıştır. Altılama olarak yazılan trilde tek bir bağ yerine üç ayrı bağ kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 4.4.3 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 1-4

Azpiazu, parçanın temposunu *moderato (maestoso)* olarak belirlemiştir ve orijinal tonaliteyi kullanmayı tercih etmiştir. Ölçü birimi olarak sebare kullanmıştır. İlk akorda 4. telde Mi sesini ekleyerek biraz daha gösterişli bir başlangıç yakalamıştır. İkinci akorda ise tiz Do yerine La koyarak akorun birinci çevrimini tınlattmıştır. İkinci ölçünün ilk akorunda ise Si sesini atlamıştır. Azpiazu'nun 2. ölçüden sonra bas partisinde kalın seslere ağırlık verdiği dikkat çekmektedir. 2. ölçünün ikinci vuruşu ve 3. ölçünün son vuruşunda legato kullanılmıştır. 2. ölçüde Mi-Re-Do seslerini kapalı, Si sesini ise açık telden alarak farklı bir duate oluşturmuştur. (Şekil 4.4.4)



Şekil 4.4.4 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Jose de Azpiazu, ölçü 1-4

Duarte de orijinal tonaliteyi tercih etmiş ve yazım olarak neredeyse Koonce gibi sade bir yazım kullanmıştır.



Şekil 4.4.5 Gaspar Sanz, Pavanas, düzenleme John W. Duarte, ölçü 1-4

Parça içerisinde legato kullanımı pek sık olmasa da bazı edisyonlarda farklı pasajlarda legato kullanıldığı gözlemlenmektedir. Şekil 4.4.6'daki örnekte aynı tel üzerinde yer alan seslerin tek bir legato ile bağlandığı görülmektedir.



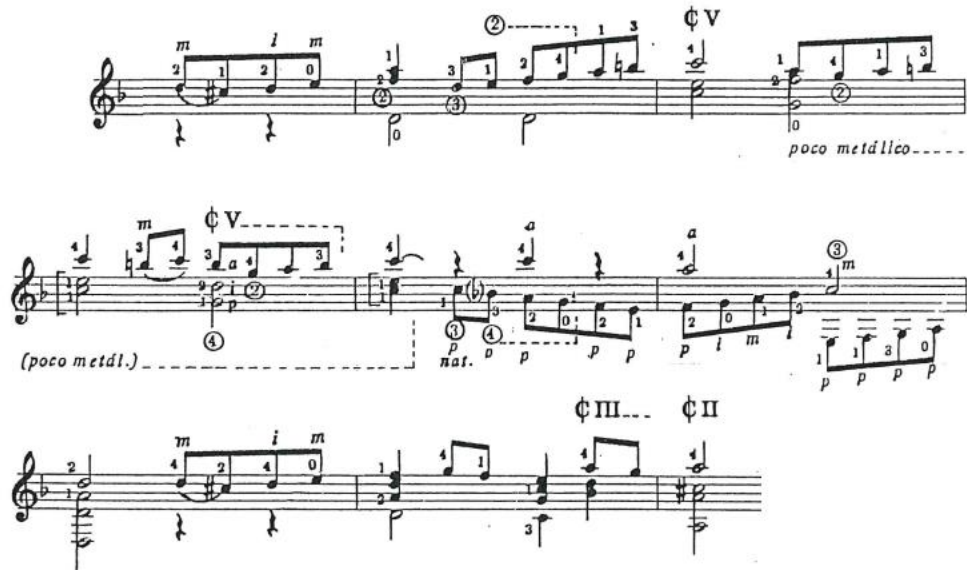
Şekil 4.4.6 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Raymond Burley, ölçü 8

Koonce, 6. ölçüdeki Sol'ü katlayarak bas ses eklemiştir. 11. ve 12. ölçüde ise bas partisini bir oktav kalın alarak ses hacmini artırmıştır. Notasyon olarak soprano bas ve blok akorlar yerleştirmiştir. (Şekil 4.4.7)



Şekil 4.4.7 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Frank Koonce, ölçü 4-12 (Koonce, 2006, s.40)

Carlevaro, 4. ölçüden 7. ölçüye dek devam eden melodiyi 7. ölçüden itibaren bas partisine almıştır. Böylelikle 8. ve 9. ölçülerde bas hattı giderken sopranda Do ve La sesleri de ona eşlik etmiştir. Akor çevrimleri değişmiş ve armoni zenginleşmiştir. Carlevaro, 4. ölçüde Mi'yi boş telden alarak beşinci pozisyona geçişi kolaylaştırmıştır. Benzer bir duate 8. ölçünün ikinci vuruşunda da görülmektedir. Sağ el duatesinde ise bas partisinin her ne kadar başparmakla çalınması istenmiş olsa da; bazı kaynaklarda belirtilen, dizilerin Barok dönemde işaret ve başparmak kullanılarak çalınması tekniği bu müziği icra ederken modern gitarda da uygulanabilir bir tekniktir. Parça içerisinde crescendo, ritardando gibi yönlendirmelerin yanı sıra gitarda sıkça kullanılan *metallico*<sup>14</sup> (ya da *sul ponticello*) nüans teriminin de kullanıldığı görülmektedir. (Şekil 4.4.8)

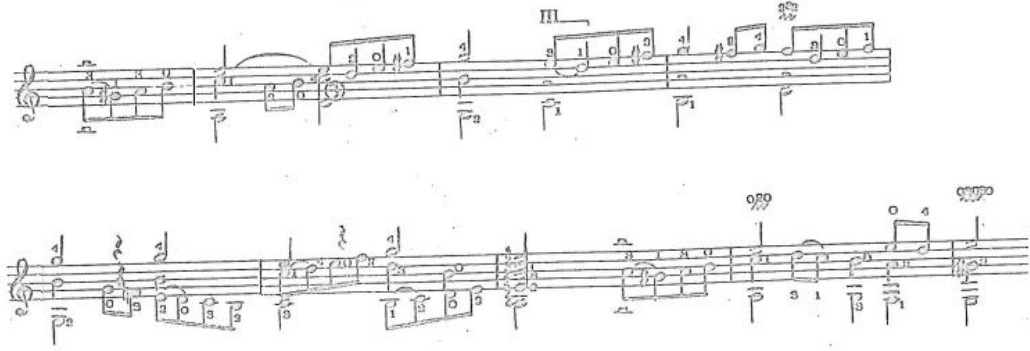


Şekil 4.4.8 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 4-12

Azpiazu'nun ise melodiyi soprano, alto ve bas olarak ayrı partilere dağıttığı açıkça görülmektedir. Böylelikle melodi sopranda devam ederken 5. ölçünün ara partisinde görülen Do-La-Si-Do sesleri temayı duyurmaktadır. Azpiazu bu ölçünün

<sup>14</sup> Gitarın köprüsüne yakın yerden çalma.

ikinci vuruşuna Sol majörün beşinci derecesi olan Re'yi eklemiştir. Aynı şekilde diğer ölçülerde de armoniyi destekleyen bas sesler dikkat çekmektedir. (Şekil 4.4.9)



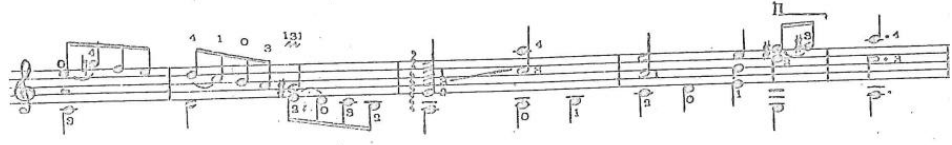
Şekil 4.4.9 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Jose de Azpiazu, ölçü 4-12

Koonce'un düzenlemesinde 16. ölçüde 1. derecenin 3'lüsünü kullanmıştır. Cümle sonundaki bu akor Sanz'ın da belirttiği gibi vibratolu olmalıdır.



Şekil 4.4.10 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Frank Koonce, ölçü 12-16 (Koonce, 2006, s.40)

Azpiazu ise süslemeyi yalnızca 13. ölçüde tercih etmiştir. Vuruşlara denk gelen sekizliklerde legato kullanmıştır. Özellikle tril üzerinde yer alan legato tekniği alışılmışın dışında bir kullanımdır. Parçanın başında olduğu gibi Azpiazu, 14. ölçüde yine akor seslerinin tamamını kullanmıştır. Aynı ölçünün ikinci vuruşunda ise sopranoya La sesini ekleyerek melodik hatta yeni bir kıvrım oluşturulmuştur. (Şekil 4.4.11)



Şekil 4.4.11 Gaspar Sanz, Pavanas, düzenleme Jose de Azpiazu, ölçü 12-16

Eserde ilk çeşitlemenin duyulduğu 16-26. ölçülerde Carlevaro'nun polifoniye zenginleştirerek farklı bir şekilde kullandığı açıkça görülmektedir. Carlevaro, 22. ölçüde soprano partisini bir oktav pes almıştır. 26. ölçüde ise cümle dolgun bir Re minör akoru ile son bulmaktadır.



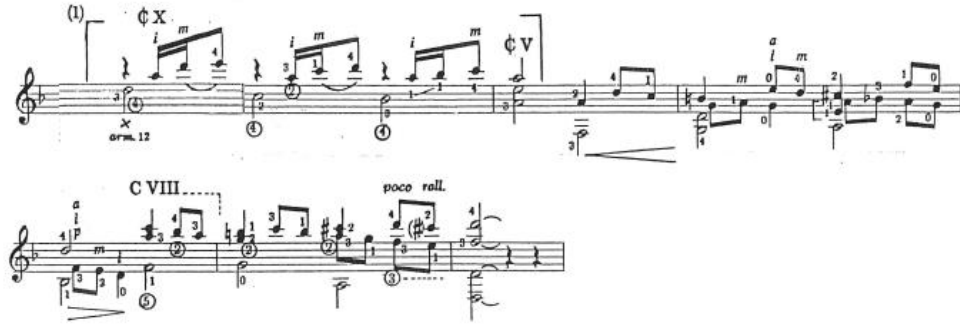
Şekil 4.4.12 Gaspar Sanz, Pavanas, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 16-26

Eserin sonunda *Endülüs kadansı* olarak da adlandırılan akor yürüyüşü görülmektedir. Sanz, bu yürüyüşte 1. telde *extrasino* (bağ tekniği) kullanmıştır. Bas seslerin ön plana çıkabilmesi için vibrato çalınmalıdır. (Şekil 4.4.13)

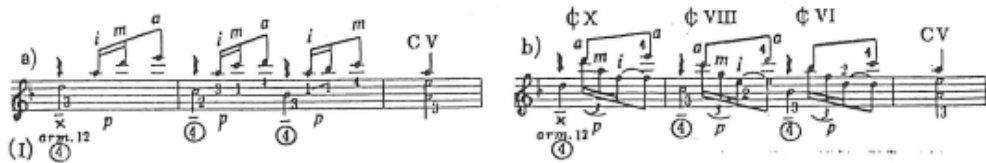


Şekil 4.4.13 Gaspar Sanz, Pavanas, düzenleme Jerry Willard, ölçü 26-32 (Willard,2006, s.147)

26. ve 27. ölçülerde sopranoda görülen bu motif için Carlevaro, aşağıdaki parmak numaralarına alternatif olarak Şekil 4.4.15'te görüldüğü üzere iki farklı öneride bulunmuştur: İlk seçenekte seslerin daha keskin duyulması için legato'ları kaldırmış, ikinci seçenekte ise üçleme arpej kullanarak farklı bir ritmik motifi icracıya sunmuştur.



Şekil 4.4.14 Gaspar Sanz, Pavanas, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 26-32



Şekil 4.4.15 Gaspar Sanz, Pavanas, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 26-28



Şekil 4.4.16 Gaspar Sanz'ın "Pavanas por la D" eserine ait orijinal tablatur (Sanz, 2006)

32-48. ölçüler arasında bulunan kısım birçok edisyonda bulunmamaktadır. *Campanella* tekniği kullanılan bu pasajı doğru seslendirebilmek için tablaturdan farklı olarak özel bir duate kullanmak gerekmektedir. Yalnızca tablatur notasyonu referans alındığında bu pasaj, modern gitarda oktav farklılığına yol açacaktır. Bu nedenle modern gitar icracısı, öncelikle seslerin Barok gitardaki tınısını göz önünde bulundurmalı ve daha sonra sesleri uygun oktava aktarmalıdır.



Şekil 4.4.17 Gaspar Sanz, *Pavanas*, düzenleme Jerry Willard, ölçü 32-37 (Willard, 2006, s.147)

Koonce ve Duarte'nin uygun gördüğü duateler Şekil 4.4.18 ve Şekil 4.4.19'da gösterilmiştir.



Şekil 4.4.18 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme Frank Koonce, ölçü 32-48 (Koonce, 2006, s.41)



Şekil 4.4.19 Gaspar Sanz, Pavana, düzenleme John Duarte ölçü 32-48

## 4.5 Passacalles

*Passacalles* (ya da *Passacalle*), kökeni İspanya'ya dayanan bir danstır. İspanyolca “passa” (yürümek) ve “calle” (sokak) sözcüklerin birleşiminden oluşmaktadır. Günümüzde İtalyanca yazımı olan *passacaglia* daha fazla tercih edilmektedir. Chaconne ve folia’da olduğu gibi *passacaglia* da çeşitleme temeline dayanmaktadır. 3/4'lük zamanlı olup sekiz ölçülük bir temanın ezgisel ve ritmik olarak çeşitlendirilerek sürekli tekrarlanmasını gerektirir. 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılan *chaconne* ve *passacaglia* gibi çeşitleme formlarında varyasyonlar arası geçişlerde ara verilmediği görülmektedir. Bir çeşitlemenin bitişi, sonraki çeşitlemenin başlangıcı olabilmektedir. 18. yüzyıldan itibaren varyasyon formu dönüşüme uğramış ve çeşitlemeler kesin bir şekilde ayrılmaya başlamıştır. Bu dönemde yazılan *passacaglia*’larda genellikle *ostinato* (kısa bir motifin sürekli tekrar edilmesi) kullanıldığı görülmektedir. Her iki dans da ağır tempodadır. (Music Fundamentals for

Dance, Nola Nolen Holland, s. 93). Genellikle şarkıya giriş niteliği taşır. Halen günümüzde modern versiyonları yapılmaktadır.

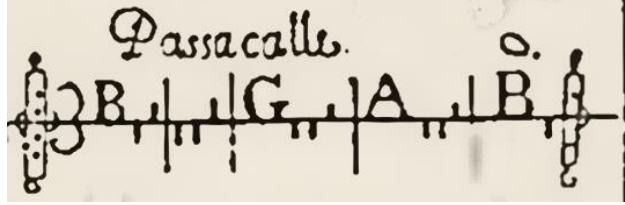


Şekil 4.5.1 Gaspar Sanz'ın "Passacalle D, con muchas diferencias para una y otra mano" eserine ait tablatur; (Sanz, 2006)

Sanz, Barok gitarın tını ve renklerini ortaya çıkarmak için birçok tonalitede ve farklı akor çevrimleri içeren *passacaglia*'lar bestelemiştir. Bu çeşitlilik, icracıların çalgının teorisini daha iyi kavrayabilmesini sağlamaktadır. Metodun ilk bölümde bahsedilen labirent sistemi, *passacaglia*'nın temel yapısı olan çeşitleme geleneği için bir kılavuz niteliği taşımaktadır.

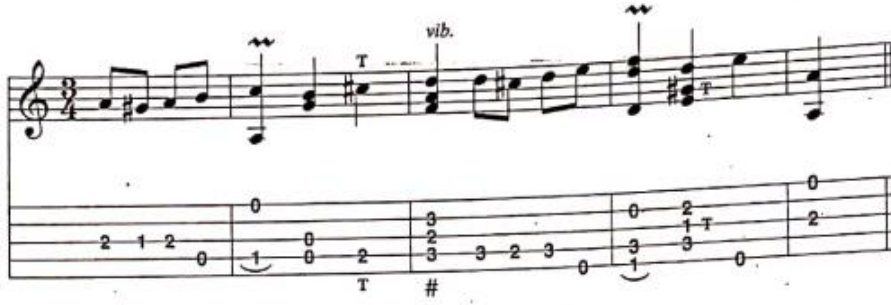
Metodunun 3. cildi tamamen *passacaglia*'lar için ayrılmıştır. İlk bölümdeki *passacaglia*'lar rasgueado çalış stilinde ve yalnızca *alfabeto* kullanılarak yazılmıştır. *Passacaglia*'nın temel yürüyüşü dört ölçülük sade bir kadansa benzemektedir. Akor kalıbı çoğunlukla I-IV-V-I şeklindedir. (Koonce, 2006, s.39)

Şekil 4.5.2'deki örnekte görülen *passacaglia*, Do majör tonundadır. Ölçü başında tartım 3 olarak gösterilmiştir, 3/4'lük anlamındadır. İlk ölçü eksik başlanmıştır.



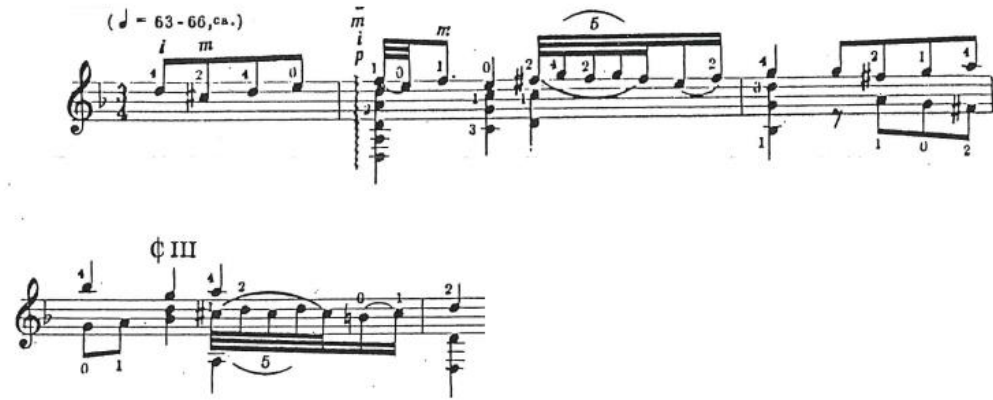
Şekil 4.5.2 Gaspar Sanz'ın *Passacalle* eserinin alfabeto yazımı, (Sanz,2006)

Sanz'ın metodunun 1. cildinde yer alan 3/4'lük La minör tonundaki *Passacalle* ise Pujol ve Carlevaro gibi önemli besteciler tarafından modern gitara düzenlenmiştir.



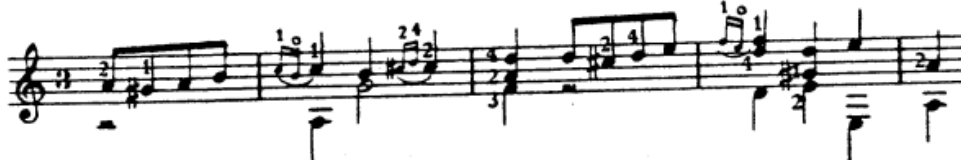
Şekil 4.5.3 Gaspar Sanz, *Passacalle D*, düzenleme Jerry Willard, ölçü 1-4 (Willard, 2006, s.56)

Carlevaro, eserin temposunu bir dörtlük notaya yaklaşık 63-66 metronom olarak belirlemiştir. Eseri Re minör tonuna transpoze edip boş tellerden maksimum derecede yararlanmıştır. Eksik ölçünün ardından birinci ölçünün ilk vuruşunda Carlevaro, bütün telleri kullanarak gösterişli bir akorla esere başlangıç yapmaktadır. Aynı ölçünün üçüncü vuruşunda görülen modülasyonda uzun bir tril tercih edilerek dördüncü dereceye gitmiştir. 2. ölçüde sopranodaki melodi hattının ters yönüne doğru bir bas partisi ekleyerek kontrpuantal zenginlik yaratmıştır. Bu anlayışın etkilerini benzer pasajlarda eser boyunca görmekteyiz. 4. ölçüde ise trili Sanz'ın aksine yalnızca son vuruşta tercih edilmiştir.



Şekil 4.5.4 Gaspar Sanz, Passacalle D, düzenleme Abel Carlevaro, ölçü 1-4

Pujol ise temayı olduğu şekilde alıp, büyük ölçüde Sanz'ın belirttiği noktalarda mordan ve tril yazmıştır ancak orijinalinde bulunan vibrato işaretlerini belirtmemiştir. Transpoze yapmayarak orijinal tonda düzenlemiştir. 3. ölçünün son vuruşunda görüldüğü gibi bas partisine kalın Mi eklenmiş ve akor çözümü desteklenmiştir.



Şekil 4.5.5 Gaspar Sanz, Passacalle D, düzenleme Emilio Pujol, ölçü 1-3

**Passacalle D, con muchas diferencias para una y otra mano**  
 (Passacaglia in D [A minor] with Many Variations for Both Hands)

The image displays four systems of musical notation for the piece 'Passacalle D'. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes a treble staff with notes and rests, and a guitar tablature staff below it. The tablature uses numbers 0-5 and includes fret markers (T, #) and vibrato markings (vib.). The second system continues the notation with similar staffs and includes vibrato markings. The third system also continues the notation with similar staffs. The fourth system continues the notation with similar staffs and includes vibrato markings. The tablature in the fourth system includes higher fret numbers (up to 10) and fret markers (T, #).

Şekil 4.5.6 Gaspar Sanz, *Passacalle D* eserinin tablaturu ve modern notasyonda gösterimi. (Willard, 2006, s.56)

## 4.6 Canarios

Canarios, Rönesans döneminde ortaya çıkan, İspanya kökenli popüler bir danstır. Bazı kaynaklarda dansın Kanarya Adaları'na ait olduğu belirtilmektedir. 1600'lü yıllarda Fabirito Caroso'nun bu stilde yazmış olduğu *Il Ballarino* ve *Nobilta di Dame* yapıtları bu stilde yazılmış ilk örneklerdendir. Armoni dizilimi I-IV-I-V-I şeklindedir ve daima majör tonundadır. Canarios müziğinin karakteristik özelliğini belirleyen ritmik öğeler ise noktalı sekizlikler ve hemiola'lardır. Doğaçlamaya dayalı bir dans türüdür.

Sanz'ın metodunda Sol majör, Re majör ve La majör tonlarında olmak üzere üç adet Canarios vardır. Re majör tonundaki Canarios, Sanz'ın en meşhur eseri olarak bilinmekte ve konserlerde en çok icra edilen eserlerinden biridir. Bu nedenle esere ait oldukça fazla sayıda uyarlamalara rastlamak mümkündür.

Çalışmanın bu bölümünde Re majör tonundaki Canarios eserini, Sanz'ın el yazmasını referans alarak, başta Jerry Willard olmak üzere Emilio Pujol, Frank Koonce, Narciso Yepes ve Regino Sainz de la Maza gibi usta gitaristlerin düzenlemeleri incelenecektir.

Sanz'ın el yazısına bakıldığında oldukça sade bir armoni görülmektedir. Eserde bir melodi ve ona eşlik eden bir bas hattı vardır. Ölçü birimi, nota değerleri, sol el parmak işaretleri, süslemeler ve cümle bitişleri tablatur üstünde verilmiştir. (Şekil 4.6.1)

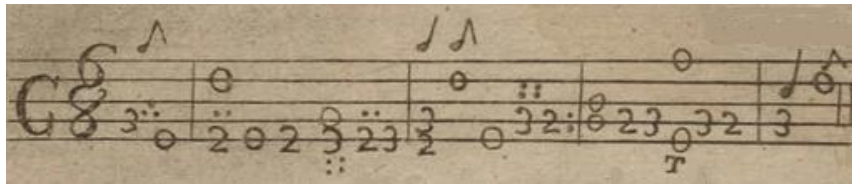


Şekil 4.6.1 Gaspar Sanz, Re Majör tonundaki Canarios eserinin el yazması (Sanz,2006).

Koonce, çoğunlukla tablatura birebir sadık kalmıştır. 2. ve 3. ölçülerde tril sembolü kullanmıştır. Ancak Sanz'ın el yazmasında tril sembolü yalnızca 4. ölçüdedir. 3. ölçüde Koonce, bas partisinde görülen sol notasını bir oktav kalından almayı tercih etmiştir. Bu nota, 5 telli Barok gitarda yoktur.



Şekil 4.6.2 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Frank Koonce, ölçü:1-4 (Koonce, 2006, s.36)



Şekil 4.6.3 Canarios eserinin el yazması, ölçü:1-4 (Sanz, 2006)

Pujol'un düzenlemesinde ise tril sembolü yerine açılımı kullanılmıştır. Bu tür bir yazım, yorumcu açısından kolaylık sağlamaktadır. Tüm bas sesler orijinalinde



olduğu şekilde yazılmıştır. Fakat Barok gitarın 5. teli *bourdon* akortlu olduğunda La sesi oktav duyulabilmektedir. 1. ölçüde melodide bağ işareti görülmektedir. 2. ölçüde basta Re notası sekizlik yazılarak soprano partisinden ayrı tınlatılmıştır.

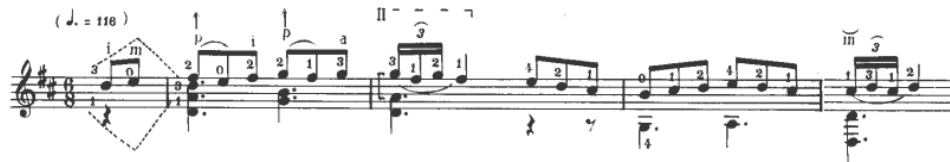


**Şekil 4.6.4** Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Emilio Pujol, ölçü: 1-4

Yepes, tekniğe yönelik açıklamaların bulunduğu ayrıntılı bir notasyon dili kullanmıştır. Sağ ve sol el işaretleri görüldüğü gibi açıkça belirtilmiştir. Tempo olarak noktalı dörtlük = 116 metronom hızı önerisinde bulunmuştur. 6. tel ise Re'ye akortlanmıştır.

Neredeyse tüm cümleler ikişer defa tekrarlanmıştır. Parçanın gidişatı orijinalinden oldukça farklıdır. Rasgueado bölümü geniş tutulmuş ve akorlar olabildiğince doldurulmuştur. 110. ölçüden itibaren ilk temaya geri dönmüştür.

1. ölçüde her iki vuruşta sesler çoğaltılarak armoni zenginliği yaratılmak istenmiştir. Ayrıca melodide bağ işaretleri kullanılmıştır. Triller 2. ve 4. ölçüdedir. Son ölçüde ise Re sesi katlanarak daha hacimli bir tını yakalanmıştır.



**Şekil 4.6.5** Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Narciso Yepes, ölçü: 1-4

R. Sainz de la Maza'nın düzenlemesinde ilk ölçüde basların sabit kaldığı görülmektedir. Süslemeleri Sanz'dan farklı olarak 1. ve 2. ölçüde kullanmayı tercih etmiştir. Cümle sonunda 4. telde flajöle kullanarak eserin havasına renk katmıştır. Diğer edisyonlardan farklı olarak ilk cümleyi farklı bir süsleme ekleyerek tekrarlamıştır.



*Şekil 4.6.6 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme R. Sainz de la Maza, ölçü: 1-4*

Pujol 6. ölçünün ikinci vuruşunda görülen Fa sesini 4. telden, 7. ölçünün birinci vuruşundaki Sol sesini ise diğer edisyonların aksine 3. telden almıştır.



*Şekil 4.6.7 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Emilio Pujol, ölçü: 4-8*

Yepes ikinci cümlede her vuruş başında legato kullanmıştır. 11. ölçüden itibaren bas sesleri bir oktav yukarıdan almıştır ve 12. ölçüde akoru tüm tellere vurarak çözmüştür.



*Şekil 4.6.8 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Narciso Yepes, ölçü: 8-11*

İkinci cümlede Maza, her vuruş başına legato koymuştur. Bas partisinde ise armoniyi destekleyici sekizlik notalar eklediği görülmektedir.



Şekil 4.6.9 Gaspar Sanz, Canarias, düzenleme R. Sainz de la Maza, ölçü: 8-12.

Koonce ise legato kullanmamıştır. 6. ve 7. ölçülerde Maza gibi bas sesleri kalın tellerde kullanmayı tercih etmiştir.



Şekil 4.6.10 Gaspar Sanz, Canarias, düzenleme Frank Koonce, ölçü 4-8 (Koonce, 2006, s.36)

Yepes, üçüncü cümleyi iki kez tekrarlamıştır. Sonrasında aynı cümlenin yansıması bir oktav aşağıdan gelmektedir. Yepes, armonik olarak fazla bir değişiklik yapmamıştır. 20. ölçüde yine bas eklendiği görülmektedir. (Şekil 4.6.11)



Şekil 4.6.11 Gaspar Sanz, Canarias, düzenleme Narciso Yepes, ölçü: 16-20

17. ölçüde Maza, röpriz yapmamış ve melodinin yansıması olan diğer cümleye devam etmiştir. Süsleme olarak 13-15 ve 16. ölçülerin ilk vuruşlarında tril, 17. ölçünün ikinci vuruşunda ise çarpma kullanmıştır. 18 ve 19. ölçülerdeki melodi hattına akor seslerini ekleyerek daha zengin duyulmasını sağlamıştır. Maza, 20 ve 21. ölçülerde dolap kullanmıştır. Her iki dolabın ikinci vuruşunda 1. derece akorunu yedinci

pozisyonundan alarak gösterişli bir etki yaratmıştır. (Şekil 4.6.12)



Şekil 4.6.12 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme R. Sainz de la Maza, ölçü:12-21

Koonce'un düzenlemesinde diğer edisyonların aksine vibrato işaretleri göze çarpmaktadır. (Şekil 4.6.13)



Şekil 4.6.13 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Frank Koonce, ölçü 8-12 (Koonce,2006, s.36)

22-33. ölçüler arası görülen kısımda Maza, Sanz'ın kullandığı motifleri farklı partilerde işlemiş ve bir kompozisyon yaratmıştır. Pasajın sonunda sürpriz bir şekilde Sol majör tonuna modüle etmiştir. Canarios'un en bilinen karakteristik *rasgueado* pasajını atlayıp Re majördeki ana temaya geçiş yapmıştır. (Şekil 4.6.14)





Şekil 4.6.16 Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Narciso Yepes, ölçü 36-40

Pozisyon dikkate alındığında modern gitarda oktav farklılığından ötürü oldukça farklı bir tını elde edilmektedir. Pepe Romero'nun düzenlemesinde melodi yerine pozisyonun ön planda olduğu görülmektedir.



Şekil 4.6.17 Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Pepe Romero, ölçü 28-32

Bu kritik pasajda, edisyonlar arasında ayrışmalar net bir şekilde görülmektedir. Koonce, 21. ölçüde Sol sesini 4. telden, 23. ölçünün ikinci vuruşunda Do notasını ise 3. telden alarak campanella tınlattırmaya olanak sağlamıştır.



Şekil 4.6.18 Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Frank Koonce, ölçü 20-24 (Koonce,2006, s.36)

Aynı pasaj için alternatif bir duate Şekil 6.2'de verilmiştir.

44. ölçünün son vuruşunda başlayan cümle, Yepes'in düzenlemesinde bir oktav tiz yazılmıştır. Aynı cümlenin ekosu 48. ölçünün üçüncü vuruşundan sonra pesten duyulmaktadır. Bahsi geçen melodiye eşlik eden bir bas partisi kullanmayı tercih etmemiştir.



Şekil 4.6.20 Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Narciso Yepes, ölçü: 44-52

36-44. ölçüler arası Pujol, Sanz'ın orijinal yazımına sadık kalmıştır. (Şekil 4.6.21)



Şekil 4.6.21 Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Emilio Pujol, ölçü: 36-44

Aynı pasajı Yepes'in edisyonunda olduğu gibi Rasgueado tekniği ile düzenlemek mümkündür. Bu teknik oldukça gösterişli olduğundan hem eserin armonik olarak daha zengin duyulmasını sağlayacak hem de kullanılan vurgular sayesinde esere hareket kazandıracaktır. Rasgueado için sağ el duatesi detaylı bir biçimde verilmiştir.

Şekil 4.6.22 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Narciso Yepes, ölçü 64-76

Pepe Romero da bu pasajda rasgueado tekniği kullanmış fakat 53. ölçüden sonra normal çalıyla devam etmiştir. (Şekil 4.6.23)

Şekil 4.6.23 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Pepe Romero, ölçü 49-56



## 5. BÖLÜM: SANZ'IN ESERLERİNİN MODERN GİTAR İÇİN YAPILMIŞ UYARLAMALARI

Bir önceki bölümde Sanz'ın öne çıkan eserlerinin 19. yüzyıldan bu yana yapılmış önemli düzenlemeleri karşılaştırılmıştır. Çoğunlukla *Suite Española* (İspanyol Süiti) başlığı altında sıralanan bu kısa eserlerin bazı gitaristler ve besteciler tarafından daha farklı biçimlerde gruplandırıldığı da görülmektedir. Emilio Pujol, John Duarte, Narciso Yepes, Abel Carlevaro, Joaquin Rodrigo, Regino Sainz de la Maza gibi isimlerin edisyonları, Sanz'ın müziğini icra etmek isteyen modern gitaristlerin tercihi olmaktadır.

### 5.1 Emilio Pujol

1886 yılında İspanya'da doğan Emilio Pujol, döneminin en önde gelen besteci ve gitaristlerinden olan Francisco Tarrega'nın öğrencisidir. Gitar literatürüne kazandırdığı önemli bestelerinin yanı sıra didaktik ve müzikolojik çalışmaları günümüze ışık tutmuştur.

Pujol'un aranjörlük kimliği en az bestecilik kimliği kadar önem taşımaktadır. Çalışmalarına bakıldığında özellikle 16. ve 17. yüzyıla ait vihuela, 4 ve 5 çift telli gitar müziğine olan ilgisi dikkat çekmektedir. Çok sayıda Rönesans ve Barok müzik eserlerini modern gitara büyük bir ustalıkla uyarlayarak günümüz klasik gitar repertuvarına çok değerli eserler kazandırmıştır.

Sanz'ın yapıtlarının günümüzde daha fazla tanınmasında Pujol'un rolü çok büyüktür.

*Cinq Aïrs de Cour en Mi mineur* (No:1048) (Beş Saray Aryası) başlığı ile yayınlanan kitabın içerdiği eserlerin tamamı orijinal tonalite korunarak modern gitara

düzenlenmiştir. Eserler metodun 1. cildinde yer almaktadır. Görüldüğü üzere eser seçiminin tonalite birliğinin yanı sıra Barok süit geleneğini andıracak bir biçimde sıralama yapılmıştır.

1. *Capricho arpeado por la Cruz (Orijinali Preludio o Capricho arpeado por la Cruz)*,
2. *La Preciosa (Orijinali Alemanda la Preciosa)*,
3. *Corriente (Coriente)*,
4. *Zarabanda Francesa (Zarabanda Francesa)*,
5. *Sesquialtera*.

Pujol'un yapmış olduğu bu sıralamaya göre dizinin son eseri olan Sesquialtera, süitin eksik kalan bölümü *gigue* (giga) yerine geçmiştir. Ancak Sanz'ın metoduna bakıldığında aslında bu parçanın Preludio'dan hemen sonra yer aldığı görülmektedir. Sanz'ın aksine Pujol, eseri düzenlerken ölçü birimini 9/8 olarak belirtmiştir. Fakat orijinal yazımda ölçü biriminin hem 2/2 (sebare) hem de 6/8 olarak yer aldığı dikkat çekmektedir. Bu teorik farklılık, müzikal ifade ve artikülasyon bakımından yorumu ciddi yönde etkileyebilecek bir farklılıktır.

Tüm bu bulgular çerçevesinde Sesquialtera'nın aslında Prelüd'den sonra gelen *fugetta* ya da *ricercare* benzeri kontrpuantal bir formda olduğu varsayılabilir. Nitekim ünlü Barok müzikçi Xavier Diaz, *Laberintos Ingeniosos* albümünde bu iki eseri peş peşe çalmakta ve ardından *La preciosa*, *Corrente* ve *Zarabanda Francesa* eserlerini çalarak kısa bir *gigue* emprovizasyonu ile tamamlamıştır. Aynı şekilde Sol minör tonundaki *Preludio y Fantasia*'nın hemen ardından aynı tonalitede bir *Sesquialtera* gelmektedir. 3 zamanlı, 6/8 lik ya da 9/8 ölçü biriminde yazılmış, prelüd yapısı ile kontrast oluşturan bir formdadır.

*Cinq Airs de Danse* (No:1077) başlığı ile yayımlanan kitabın içerdiği eserler ise Re majör ve Re minör tonundadır. Ancak üçüncü eser olan *Matachin*, La majör tınlamasına rağmen parça başında Re majör arızalarının verildiği görülmektedir. Eser seçimi yine metodun 2. bölümündeki sıralama dikkate alınarak yapılmıştır ve orijinal tablatura mümkün olduğunca sadık kalınmıştır. Fakat son eser olan *Españoleta*, metodun 1. cildinden alınmıştır. *Cinq airs de Cour* düzenlemelerine kıyasla biraz daha

hareketli danslardan oluşmaktadır.

- 1."Rujero",
- 2."Paradetas",
- 3."Matachin",
- 4."Zarabanda",
- 5."Españoleta".

*Sanz Clairons Royaux* (No:1084) başlığı ile yayınlanan kitabın içerdiği eserler:

1. "Clarines y trompetas",
2. "La cavalerie de Naples" (Orijinal ismi: La cavalleria de Napoles con dos clarines),
3. "Clarín de las mosqueteros del rey de Francia".

Pasacalles (No:1034), Canarios (No:1035) Gallardas (No:1004), Pavanas (no:1005), Folias (No:1006), Españoleta (No:1049) gibi düzenlemeler ise tekli olarak yayımlanmıştır. *Torneo y Battalla* (No:1086) gibi metotta ardışık olarak yer alan eserler de bir araya getirilerek yayımlanmıştır.

Sanz'ın eserlerinin birbirinden bağımsız olarak bestelediği düşünülse de metot içerisinde birbirini izleyen eserlerin tek bir başlıkta belirtilmesi söz konusudur. Birbiri ardına gelen bu eserlerin aynı tonalitede olması bu eserlerin tamamlayıcı nitelikte olabildiği fikri de gözden kaçmamalıdır. Örneğin La minör *Pavan* eserinden sonra gelen *Jiga Inglesa* ve *Bailete Frances* tek bir başlıkta yazılmıştır. (Bkz. Pavanas por la D, con Partidas al Aire Español, Una Jiga Inglesa y Bailete Francese). Öte yandan metotta ismi geçen *Otro* ibaresi, kendinden önce gelen eser ile bir anlam ve form ilişkisi kurmasına karşın tonal bakımdan birbirlerinden farklıdır. "Diğer" anlamına gelen *Otro*'nun kullanıldığı yerlere örnek verecek olursak:

-“Villano”, “Otro Villano”

-“Passacalles”, “Otras Passacalles”

-“Zarabanda Francesa”, “Otra Zarabanda Francesa”

-“Canarios”, “Siguense otros canarios” (Diğer Canarios'lara devam ediniz)

-“Granduque”, “Otro Granduque” dır.

## 5.2 John Duarte

İngiliz besteci ve gitarist John W. Duarte'nin yayınlamış olduğu *Five Pieces* (Beş parça) düzenlemesine Pavan ile başlamıştır ve Jiga Ingres, Bailete Frances ve iki adet Passacalle ile devam etmiştir. Duarte de Pujol gibi, eserlerin metottaki sıralamasına sadık kalmıştır. Fakat Mi minör Passacalle, Sanz'ın metodunun 3. cildinden alınmıştır. Notasyon oldukça detaylı bir biçimde verilmiştir. Teknik ve müzikal ifade için yeni semboller kullanılmıştır.

Duarte'nin düzenleme prensibinin en başında eserlerin armonik yapısını bozmadan nota eklemeleri yapmak gelir.

## 5.3 Narciso Yepes

Narciso Yepes'in *İspanyol Süiti* olarak adlandırdığı derleme oldukça tercih edilen düzenlemelerden biridir. Yepes'in seçkisi aşağıdaki gibidir:

- 1-“Españoletas” (Re minör),
- 2-“Gallarda y Villano”,
- 3-“Danza de las hachas”,
- 4-“Rujero y Paradetas”,
- 5-“Zarabanda al aire Español”,
- 6-“Passacalle de la Cavallaria de Napoles”,
- 7-“Folias”,
- 8-“La miñona de Cataluña”,
- 9-“Canarios”.

Günümüzde yaygın olarak çalınan İspanyol Süiti'nin ton merkezi Re'dir.

Bu edisyonda *La miñona de la Cataluña* başlığıyla yer alan 8. eserin metottaki

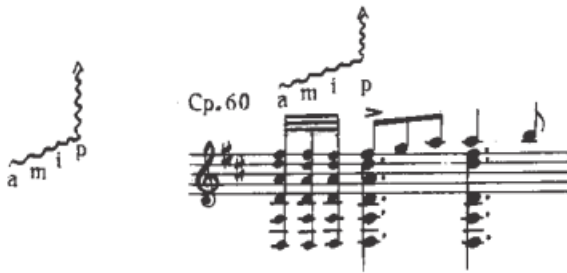
asıl ismi *La esfachata de Napoles* 'dir. Sağ ve sol ele yönelik ilginç semboller kullanılmıştır.



Şekil 5.3.1

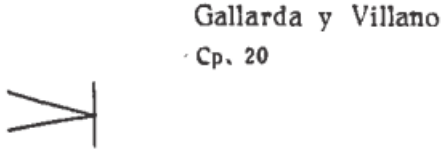
Şekil 5.3.1'de gösterildiği gibi akorların tiz sestem başlanarak bas sesleri "p" ile, diğer seslerin ise "a" parmağı ile çalınması istenmektedir.

Tırtıklı yukarı ok işareti, sırasıyla "a-m-i" ve p'nin 6. telden başlayarak 1. tele doğru çalınması gerektiği anlamına gelmektedir. İlk vuruşa denk gelen akor "p" ile kuvvetli bir biçimde çalınmalıdır. Bu yöntem akora bir anlamda crescendo efekti vermektedir. (Şekil 5.3.2)



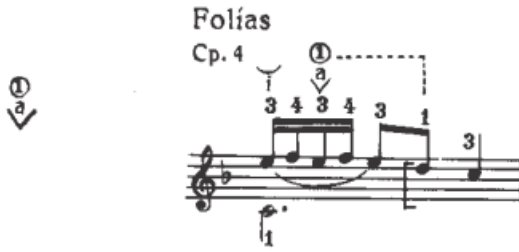
Şekil 5.3.2

Tek ve çift tellerde apoyando gibi yorumu zenginleştiren elementlerin yanı sıra teknik ile alakalı, çalış konforunu artıran bazı özel semboller de kullanılmıştır:



Şekil 5.3.3 Nüans işareti

Örneğin; şekil 5.3.3'te görülen işaret sağ elinin gitarın köprüsüne doğru yaklaştırarak telleri yavaşça susturması gerektiğini ifade etmektedir.



Şekil 5.3.4 Susturma işareti

Şekil 5.3.4'te görülen birinci Mi notasını "i" parmağıyla çaldıktan sonra "a" parmağını 1. tele yerleştirilmektedir. Böylece 1. teldeki Sol sesi kazara tınlamamış olacaktır.

## 5.4 Abel Carlevaro

Abel Carlevaro'nun *Suite de Antiguas Danzas Españolas* (Eski İspanyol Dansları Süiti) ismini verdiği seçkide ise altı parça yer almaktadır:

- 1-"Españoleta",
- 2-"Corranda",
- 3-"Pavana",
- 4-"Rujero",
- 5-"Paradetas",
- 6-"Pasacalle".

Tüm eserler Re majör veya Re minördedir. *Españoleta* ve *Corriente* 1. cilt, *Pavana*, *Rujero*, *Paradetas* 2. cilt ve son bölüm olan *Passacalle* 3. ciltten seçilmiştir. Pavan hariç diğer tüm eserler orijinal tondadır. Orijinali La minör olan *Pavan* ise Re minör'e transpoze edilmiştir.

Bu düzenleme Barok gitardan modern gitara yalnızca adapte edilmemiş, yeniden besteleme tekniği ile aranje edilmiştir. *Españoleta*'ya bir de yeni bir çeşitleme yazmıştır.

## 5.5 Joaquin Rodrigo

Solo gitar transkripsiyonları dışında Sanz'ın eserlerinin oda müziği ve orkestra için yapılmış olan adaptasyonları da bulunmaktadır. Daha önce bahsedildiği üzere Joaquin Rodrigo'nun Sanz'ın temalarından alıntı yaparak bestelediği solo gitar konçertosu olan *Fantasia para un Gentilhombre*'yi de bu anlamda incelemek yararlı olacaktır.

Konçerto dört bölümden oluşmaktadır:

- 1-“Villano y Ricercar” (Villano ve Riçerkar),
- 2-“Españoleta y fanfarria de la caballería de Nápoles” (Espayoleta ve Napoli Süvarileri için Fanfare),
- 3-“Danza de las hachas” (Meşalelerin Dansı),
- 4-“Canario” (Kanarya).

Konçertoya ilk olarak Sanz'ın kitabının 1. cildinde yer alan La majör tonundaki *Villano* eseri ile başlandığı görülmektedir ve orijinal tonalitede ele alınıp işlenmiştir.<sup>15</sup> Rodrigo'nun *Ricercare* adını verdiği bölümün teması ise aslında Sanz'ın kitabının 1. cildindeki *Fuga Prima* (1. Füg) adını verdiği eserinden alıntılanmıştır. Füg, Re minör

---

<sup>15</sup> Villano, bir İspanyol halk dansıdır. Sonraki zamanlarda üst sınıflarca da kullanılmıştır

tonundadır ve *ricercare* adını vermeyi tercih eden Rodrigo bu bölümü de transpoze yapmadan bestelemiştir.

Konçertonun 2. bölümü ilk bölümdeki gibi iki kısımdan oluşmaktadır: *Españoleta y fanfarria de la caballería de Nápoles* (Espanöleta ve Napoli Süvarileri için Fanfare). Her iki bölüm de Sanz'ın kitabının 2. cildinde yer almaktadır. Girişte duyulan ezgide, Sanz'ın en güzel ve lirik temalarından biri olan *Españoleta*'tan alıntılar yer almaktadır. Bu bölüm, ABA formunda düşünülürse; Espanöleta teması ile başlayıp daha sonra Fanfare'ye geçiş yaparak aynı temanın çeşitlendirildiği görülebilmektedir. En sonunda tekrar Espanöleta'ya dönüş yaparak bölüm tamamlanır. Bu bölümde Rodrigo yalnızca Sanz'ın Espanöleta temasını değil, ayrıca 2. ciltteki *Maricapalos* eserinden de temalara ve motiflere yer vermektedir. Maricapalos'un orijinal tonu La minör'dür ve tema ve armonik yürüyüş bakımından Espanöleta'ya benzediği için konçerto bölümü içerisinde mükemmel bir uyum sağlamıştır. Ayrıca konçertoda duyulan bazı çeşitlemeler Sanz'ın Maricapalos'ta yazdığı varyasyonları büyük ölçüde andırmaktadır.

“Danza de las hachas” (Meşalelerin Dansı) isimli bölüm, yine aynı isimli bir Sanz temasıdır. Bu eser, metodun hem bir, hem de ikinci cildinde olmak üzere iki farklı şekilde yer almaktadır. Her ikisinin de tonu Fa majör'dür. İlk ciltte yer alan Danza de las Hachas sade bir yapıdadır. İkinci ciltte *Las Hacas* olarak geçen eser ise ek olarak bir çeşitleme içerir. Rodrigo, bu çeşitlemeyi ve armonik yürüyüşü birebir konçertosunda kullanmıştır.

Konçertonun sonuncu ve en gösterişli bölümü olan “Canario” (Kanarya), Sanz'ın en çok icra edilen Re majör tonundaki *Canarios* eserinden esinlenilmiştir. Ritmik ve canlı bir yapıda olan *Canarios* bölümünde Rodrigo, Sanz'ın temasını geliştirmiş ve konçerto kadansını bu bölüme yerleştirmiştir.

Rodrigo, birbirinden bağımsız tüm bu temaları uyum içerisinde sıralamış, orkestra ve gitar partilerine büyük bir ustalıkla işlemiştir.



## 5.6 Regino Sainz de la Maza

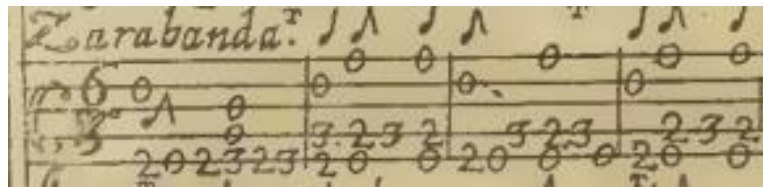
Yorumcu-besteci R. Sainz de la Maza *Danzas Cervantinas* adını verdiği edisyonda Sanz'ın dört eserine yer vermiştir: Bunlar *Folias*, *Españoleta*, *Marizapalos* ve *Canarios*'tur. Tüm eserler 2. ciltten seçilmiştir. Tonalite uyumu sağlamak açısından yalnızca la minör tonunda olan *Españoleta*, Re minör'e transpoze edilmiştir. Böylelikle tüm seçki Re minör ve Re majör tonunda duyulmaktadır.

Seçki içerisinde yer alan *Marizapalos* isimli eserin teması aslında Sanz'ın Re majör tonundaki *Zarabanda*'sından alınıdır. İlk etapta başlık hatası olduğu düşüncesi oluşmaktadır. Fakat Maza, eserin büyük bir kısmını *neo barok*<sup>16</sup> anlayışıyla yeniden bestelediği ve kendi imzasını attığı için bu başlık tercihi haklı ve bilinçli bir seçim olarak kabul görebilir.

### III. MARIZAPALOS



Şekil 5.6.1 Gaspar Sanz, "Marizapalos", düzenleme R. Sainz de la Maza



Şekil 5.6.2 Gaspar Sanz, "Zarabanda", (Sanz, 2006)

<sup>16</sup> 19. yüzyılda ortaya çıkan, mimaride ve müzikte kullanılan bir terimdir. Barok tarzının ve özelliklerinin etkisini tanımlar.

## 5.7 Yorumcuların Seçkileri

Günümüze dek yapılmış transkripsiyonları belli bir edisyona bağlı kalmaksızın harmanlamak da mümkündür. Ünlü İtalyan gitar virtüözlerinden Aniello Desiderio (1971) *Chaconne* isimli albümünde Narciso Yepes'in *İspanyol Süiti* adını verdiği düzenlemelerini tercih etmiştir. Fakat süitin son bölümü olan *Canarios*'ta bir takım değişiklikler dikkati çekmektedir. 110-146. ölçüler arası Desiderio, Rodrigo'nun konçertosununun kadansını transkripsiyona yerleştirerek düzenleme anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiştir. Yepes'in edisyonunda bu ölçüler arası röpriz yapılmaktadır.

1946 İspanya doğumlu gitarist Angel Romero ise *Spanish Guitar Virtuoso* (İspanyol Gitar Virtüözü) adlı albümünde İspanyol Süiti adını verdiği bir seçki yer almaktadır. Bu süitin içerisindeki eserler sırasıyla *Espanoleta*, *Rujero*, *Paradelas*, *Folias*, *Zarabanda*, *La Esfachata de Napoles*, *La minena de Cataluña* ve son olarak *Canarios* 'tur. Eserlerin tamamı Re majör ve Re minör tonlarındadır.

## 6. BÖLÜM: GASPAR SANZ'IN ESERLERİNDEN SEÇKİ VE YENİ BİR DÜZENLEME ÇALIŞMASI

Günümüze kadar yapılmış olan edisyonlara bakıldığında Sanz'ın bazı eserlerinin birden fazla klasik gitar edisyonu bulunurken bazı eserlerinin ise düzenlemesine rastlanmamaktadır. Bu çalışmada özellikle Sanz'ın unutulmaya yüz tutmuş Sol majör tonundaki Canarios'unu meşhur Re majör Canarios'a bağlayarak yeni bir modern klasik gitar uyarlaması yapılmıştır. Her iki Canarios birbirine benzer motif ve ritmik kalıplar içermektedir. Bu nedenle tek bir tonda çalınabilmesi için Sol Majör tonundaki Canarios Re majör tonuna transpoze edilmiştir. Böylelikle boş teller olabildiğince kullanılabilen ve ayrıca Re majör tonunda olan Canarios ile uyum yaratılabilmektedir. Oldukça keyifli ve hareketli olan bu dansa doğaçlamalar ekleyerek zenginleştirmek mümkündür.

**Canarios**

Düzenleme: Ayşegül Koca  
6= D (Capo 1. Perde)  
Gaspar Sanz (1640-1710)

♩ = 120

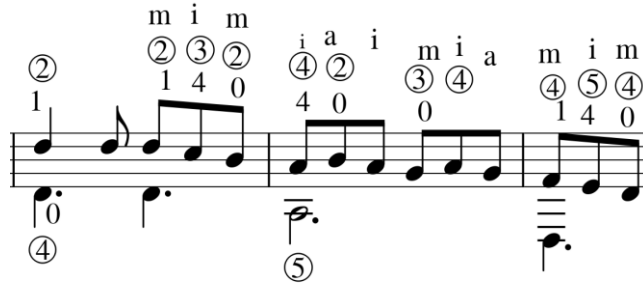
Şekil 6.1 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Ayşegül Koca, ölçü 1-4

Şekil 6.1'de görüldüğü gibi 6. tel Re sesine akortlanmıştır. Düzenlemenin en önemli farkı 1. perdede *capo*<sup>17</sup> kullanılması fikridir. Re majörde çalınmasına karşın eser yarım ses tizleşerek MiB majör duyulmaktadır. Tarihsel olarak capo kullanımı, özellikle Rönesans lavta müziğinin modern klasik gitar uyarlamalarında sıkça karşılaşılan bir durumdur. Capo, eserin tonunu tizleştirmekten öte seslerin daha

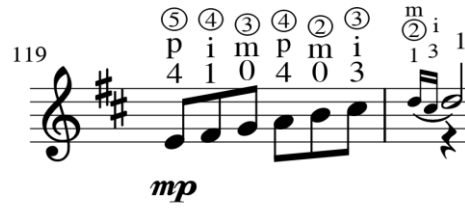
<sup>17</sup> Telli çalgılar için tasarlanmış bir aparatır. İtalyanca *capotasto* da denilen bu terim “kafa” ve “perde” sözcüklerinin birleşimidir. Klavyede perde üzerine takarak sesleri tizleştirmek için kullanılmaktadır.

yumuşak, dokulu ve volümlü tınlamasına yardımcı olmaktadır. Tellerin klavyeye yaklaşmasıyla Rasgueado teknikleri de daha rahat uygulanabilir hale gelmekte ve daha perküsif bir hava yakalanmaktadır.

Barok gitara özgü olan ve modern klasik gitarda çoğu zaman gözardı edilen campanella tekniği, bu düzenlemede modern gitardaki olasılıklar doğrultusunda kullanılmıştır. Şekil 6.2 ve Şekil 6.3'te bu tekniğin kullanıldığı ölçüler sağ ve sol parmak işaretleri görülebilmektedir.

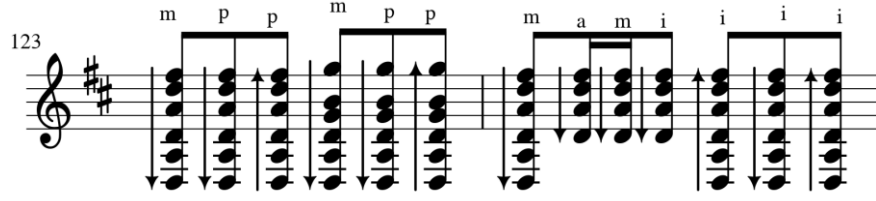


Şekil 6.2 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Ayşegül Koca, ölçü 40-42



Şekil 6.3 Gaspar Sanz, Canarios, düzenleme Ayşegül Koca, ölçü 119-120

Bazı pasajlarda *repicco* ve *trillo* teknikleri kullanılarak eser daha görkemli hale getirilmiştir. (Şekil 6.4)



Şekil 6.4 Gaspar Sanz, *Canarios*, düzenleme Ayşegül Koca, ölçü 123-124

Düzenlemeye ait notanın tamamı tezin “ekler” kısmındadır.

Canarios tek başına çalınabileceği gibi Sanz’ın başka eserleriyle beraber de seslendirilebilir. Konserlerde çalmak üzere yeni bir seçki önerisinde bulunmak Sanz’ın müziğine ilgi duyan gitaristler için bir alternatif yaratmaktadır.

Örneğin ton uyumunun ön planda olduğu seçki:

- 1-“Son de Españaletas (por otro punto las que sigue)”,
- 2-“Rujero”,
- 3-“Paradetas”,
- 4-“Matachin”,
- 5-“Zarabanda”,
- 6-“Pavanas D”,
- 7-“Canarios”.

Bu seçkide eserler temposuna göre ağır-hızlı-hızlı-hızlı-hızlı-ağır-hızlı şeklinde sıralanmıştır.

## SONUÇ

17. yüzyılın popüler çalgısı olan Barok gitar, dans ve şarkı eşliğinde sıkça kullanılmasının yanı sıra Gaspar Sanz gibi dönemin önde gelen bestecilerinin solo eserler bestelemesi sayesinde kalıcı olmuş ve böylelikle bu müziğin yolculuğu günümüze kadar devam edebilmiştir. Birçok antik çalgıda olduğu gibi Barok gitar da artık çok az sayıda üretilmektedir. Dolayısıyla talep azalmıştır; günümüzde icracısı olsa dahi konser salonlarında nadiren rastlanmaktadır. Bu müziği yaşatabilmek ve sonraki nesillere aktarabilmek için günümüzde popüler olan modern klasik gitar ile bu eserler daha sık icra edilmeli ve bu konuda yeni çalışmalar yapılmalıdır. Barok gitar kendine özgü bir şekilde, folklorik ve aynı zamanda perküsif bir stile sahiptir. Bu özelliğiyle Barok gitar, dönemin getirdiği akımdan farklı bir yöne doğru gelişim göstermiştir ve Sanz, Corbetta, Murcia gibi gitaristlerin yazdıkları benzersiz müziklerle doruk noktasına ulaşmıştır. Dolayısıyla Barok gitar müziğinde diğer çalgılarda var olan bazı müzikal unsurlar ve formlar farklı şekillerde yer almıştır. Dönemin icracıları aynı zamanda bestecidir ve çalgı üzerine metotlar yazmışlardır. Fakat yüzyıllardan beri var olan gitarist-besteci geleneği, günümüzde ne yazık ki azalmıştır. Diğer taraftan bu gelenek, çalgının gelişimindeki en büyük etkenlerden biri olmuştur.

Bu araştırma kapsamında Sanz'ın *folia*, *españolito*, *pavana*, *passacaglia* ve *canarios* dans stillerinde yazdığı eserlerinin modern klasik gitar için olan uyarlamaları ele alınmıştır. Görüldüğü üzere bu eserleri düzenleyen her gitarist, modern gitar düzenlemesi yaparken farklı anlayışlar sergilemiştir. Willard, Koonce gibi isimler otantik bir anlayış sergileyerek el yazmalarına yani ana kaynağa olabildiğince sadık kalmışlardır. Bu edisyonlar Barok Gitar performansına dayalı, tarihsel farkındalık etkisinde ve müzikolojik bilginin etkin olduğu düzenlemeler içermektedir. Yepes'in, kısmen otantik düzenlemeler yapmış fakat genellikle kapalı pozisyonlar tercih ettiği için eserleri Romantik bir anlayışla düzenlediği söylenilebilir. Carlevaro, Maza gibi bestecilik yönü baskın olan gitaristler ise bu eserlere *recomposing* anlayışıyla yaklaşmış, bunlara kendi yorumlarını katmayı tercih ederek özgünlük kazandırmışlardır. Diğer taraftan en fazla Sanz'ın eserlerini modern gitara uyarlamış

ve bu konuda öncülük yapmış olan Pujol, eserlerin birçoğunu orijinaline yakın bir şekilde fakat 6 telli modern gitarın olanaklarını kullanarak düzenlemeyi tercih etmiştir. Özellikle ara ara melodi seslerini kapalı tellerden tınlatmış olması onun Romantik bir bakış açısını da düzenlemelerine yansıttığının göstergesidir. Nitekim besteleri de aynı şekilde Romantik stildedir. Sonraki kuşaklar bu uyarlamalardan feyzalmış ve birbirinden farklı uyarlamaları modern klasik gitar repertuvarına kazandırmıştır. Günümüzde hala Pujol'un uyarlamaları ilgi görmekte ve konservatuar müfredatlarında tercih edilmektedir.

Tüm bu çalışmaların sonucunda anlaşılmaktadır ki, Sanz'ın yapıtları, metodunun yayınlanmasından itibaren yaklaşık üç asır sonra gün yüzüne çıkmıştır. İlk olarak Pujol'un transkripsiyonları yayımlanmış, daha sonra onun ışığında dikkate değer çalışmalar bunu takip etmiştir. Ancak 2000'li yıllardan itibaren bu çalışmalar ciddi oranda azalmış ve konser salonlarında daha az sıklıkta icra edilir olmuştur. Sanz'ın eşsiz güzellikteki müziğinin yaygınlaşması ve giderek klasik gitar repertuvarında daha çok yer alması için yeni ve özgün transkripsiyonlar yapılmalıdır.

Bu tezde Sanz'ın metodunda yer alan ve oldukça ünlenmiş olan Re majör *Canarios* eserinin yeni bir klasik gitar uyarlaması sunulmuştur. Günümüzde klasik gitar performansına neredeyse hiç rastlanılmayan Sol majör tonundaki *Canarios* ise Re majör'e transpoze edilerek diğer *Canarios* ile birleştirilmiştir. Her iki eserin de benzer ritmik ve melodik motifler içermesi ve dansın doğaçlamaya uygun oluşu bu fikrin çıkış noktalarından birisidir. Ayrıca eser süresi uzadığı için herhangi bir seçki içerisine yerleştirmeye gerek kalmaksızın konserlerde icra edilebilmektedir. İcra sırasında doğaçlamalar eklenerek eser daha da zenginleştirilebilir. Barok dönemde doğaçlamanın geniş bir alan kapsıyor oluşu, bu müziklerin klasik gitar adaptasyonunda da özgürlük alanı sağlamaktadır. Her ne kadar karakter, tını ve performans teknikleri bakımından Barok gitardan farklı olsa da modern gitarda bu müziğin icrası, yaratıcılık ve tarihsel farkındalıkla birleştiğinde iyi sonuçlara ulaşmak mümkündür. Özgün düzenleme yapmak hem icracının gelişimi hem de bu müzikle ilgilenen gitaristlere ışık tutmak için oldukça önemlidir. Bu çalışmada incelenen seçki örneklerinden yola çıkarak Sanz'ın çok sayıdaki eseri bir araya getirilebilir ve böylelikle özgün bir sunum

hazırlanılabilir.

Sanz'ın müziğini modern gitara düzenlemek isteyen gitaristler mutlaka Barok gitarın akort sistemini teorik olarak göz önünde bulundurmalıdır. Performans tekniklerini ve icrasını daha iyi kavrayabilmek için en iyi yol bir Barok gitar elde etmektir. Eğer bu mümkün değilse, yedek bir gitarın standart metal sargılı tellerini naylon tellerle değiştirip akordu tizleştirilebilir. Böylelikle Barok gitar tınısı hakkında ufak da olsa bir fikir edinmek mümkün olacaktır. Bunun yanı sıra Barok gitar müziğine stil olarak tarihsel farkındalıklı bir performansla yaklaşabilmek için Gaspar Sanz'ın metodu başta olmak üzere aynı dönemlerde basılmış metotları incelemek yol gösterici olacaktır.



## EKLER

## Canarios

Düzenleme  
Ayşegül Koca

6=D  
(Capo 1. Perde)

Gaspar Sanz  
(1640-1710)

$\text{♩} = 120$



29 

34 

39 

43 

47 

51 

55 

59 

63 

67 

71 

75 

79 

83 

87

91

*dim.*-----

95

98

102

106

*f*

111

*p* *gliss.*

115

*cresc.*

119

⑤ ④ ③ ② ① a i m  
p i m p m i  
4 1 0 4 0 3 1 3 1

*mp*

123

m p p m p p m a m i i i i

126

130

133

136

139

Musical notation for measures 139-143. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 139 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Fingerings 4, 1, and 2 are indicated above the first three notes. The bass line consists of quarter notes G2, F2, and E2. Measure 140 continues the melody with quarter notes D5, C5, B4, and A4. The bass line has quarter notes D2, C2, and B1. Measure 141 has a melody of quarter notes G4, F4, E4, and D4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 142 has a melody of quarter notes C5, B4, A4, and G4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 143 has a melody of quarter notes F4, E4, D4, and C4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2.

144

Musical notation for measures 144-148. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 144 has a melody of quarter notes B4, A4, G4, and F4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 145 has a melody of quarter notes E4, D4, C4, and B3. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 146 has a melody of quarter notes A4, G4, F4, and E4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 147 has a melody of quarter notes D5, C5, B4, and A4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 148 has a melody of quarter notes G4, F4, E4, and D4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2.

149

Musical notation for measures 149-153. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 149 has a melody of quarter notes C5, B4, A4, and G4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 150 has a melody of quarter notes F4, E4, D4, and C4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 151 has a melody of quarter notes B4, A4, G4, and F4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 152 has a melody of quarter notes E4, D4, C4, and B3. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 153 has a melody of quarter notes A4, G4, F4, and E4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2.

154

Musical notation for measures 154-158. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 154 has a melody of quarter notes D5, C5, B4, and A4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 155 has a melody of quarter notes G4, F4, E4, and D4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 156 has a melody of quarter notes C5, B4, A4, and G4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 157 has a melody of quarter notes F4, E4, D4, and C4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 158 has a melody of quarter notes B4, A4, G4, and F4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2.

159

Musical notation for measures 159-163. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 159 has a melody of quarter notes A4, G4, F4, and E4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 160 has a melody of quarter notes D5, C5, B4, and A4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 161 has a melody of quarter notes G4, F4, E4, and D4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 162 has a melody of quarter notes C5, B4, A4, and G4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2. Measure 163 has a melody of quarter notes F4, E4, D4, and C4. The bass line has quarter notes G2, F2, and E2.

## KAYNAKLAR

ALTINÖRS, Kerim. (2016), **Joaquin Rodrigo'nun Gitar Eserlerindeki Teknik Zorluklara Metodolojik Bir Yaklaşım**. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

AMAT, Joen Carles. (1980), **Guitarra Española, y vandola**, Monaco: Editions Chanterelle.

DOLMETSCH, Mabel. (1916), **Sixteenth Century Dances**, The Musical Times, Vol. 57, No. 877.

ERGÜDEN, Bülent. (2010), **Folia Teması Üzerine Gitar İçin Yazılmış Çeşitlemelerin Dönemler ve Performans Teknikleri Bağlamında Karşılaştırmalı İncelenmesi**, Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

GILL, Donald. (1975), **The Stringing of the Five Course Baroque Guitar**, Early Music, Vol. 3, No. 4, Oxford University Press.

HALL, Monica. (2003), **Baroque guitar stringing: A survey of the evidence** (Lute Society Booklets; 9), Guildford: The Lute Society.

HALL, Monica. (1978), **The Guitarra Española of Joan Carles Amat**, Early Music, Vol. 6, No:3.

HUDSON, Richard. (1971), **The “Folia” Dance and the “Folia” Formula in 17th Century Guitar Music**, Musica Disciplina (American Institute of Musicology) 25: 199-221.

KOCZIRZ, Adolf. (1927), **Eine Gitarren- und Lautenhandschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts**. Archiv für Musikwissenschaft, 8. Jahrg. H. 4.

KOONCE, Frank. (2006), **The Baroque Guitar in Spain and The New World**, Mel Bay Publications, USA.

KOONCE, Frank. (2008), **The Renaissance Vihuela & Guitar in Sixteenth-Century Spain**, Pacific: Mel Bay Publications.

LEON TELLO, Francisco José. (1981), **Introduccion A La Estetica Y A La Tecnica Española De La Musica En El Siglo XVIII**, Revista de Musicología, Vol. 4, No. 1.

MURPHY, Sylvia. (1968), **Seventeenth-Century Guitar Music: Notes on 'Rasgueado' Performance**, Galpin Society Journal 21 24-32.

MURPHY, Sylvia. (1970), **The Tuning of 5 course Guitar**. The Galpin Society Journal, Vol. 23, pp. 49-63.

NIN-CULMELL, Joaquín. (1942), **La guitarra en la música Española**, Revista Hispánica Moderna, Año 8, No. 1/2.

ÜLKÜ, Metin. (1987), **Çeşitleme Biçimi**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

PENNINGTON, Neil Douglas. (1979), **The Development of Baroque Guitar Music in Spain, Including a commentary on and Transcription of Santiago de Murcia's "Passacalles y Obras" 1732**, University of Maryland.

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

TURNBULL, H. (1991). **The Guitar From The Renaissance to The Present Day**. Connecticut. The Bold Strummer Ltd.



TYLER, James ve SPARKS, Paul. (2002), **The Guitar and It's Music From the Renaissance to the Classical Era**, New York.

TYLER, James. (1980), **The early guitar: A history and handbook**, London: Music Dept. Oxford University Press.

TYLER, James. (1984), **A Brief Tutor for the Baroque Guitar**, Chorus Publications. Oxford University Press.

TYLER, James. (2011), **A Guide to Playing the Baroque Guitar**, Indiana University Press, USA.

ULUOCAK, Soner. (2014), **Klasik Gitar Tarihi II**, Doruk Yayınları.

WADE, Graham. (2001), **A concise History of The Classical Guitar**, Mel Bey Publications, USA.

WILLARD, Jerry. (2006), **The Complete Works of Gaspar Sanz Vol. 1**, AMSCO Publications, New York.

YAKELEY, M. (1996), **New Sources Of Spanish Music For The Five Course Guitar. Revista de Musicologia, Vol. No 1/2**, Sociedad Española de Musicología.

YATES, Stanley. (1993), **The Baroque Guitar: Late Spanish Style As Represented by Santiago de Murcia in The Saldivar Manuscript (1732)**, Doktora Tezi, University of North Texas, Texas.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503385> Erişim tarihi 6.1.2021

## ÖZGEÇMİŞ

**Adı ve Soyadı:** Ayşegül KOCA

**Doğum Tarihi:** 12 Haziran 1989

**Doğum Yeri:** Ankara

**Akademik Ünvanı:** Öğretim Görevlisi

**Lise Öğrenimi:** Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Hazırlık Lisesi

**Lisans:** Conservatorium Maastricht, Hollanda (2006-2008)

**Y. Lisans:** Kunstuniversitat Graz, Avusturya (2013-2015)

**Post-graduate:** Koblenz Guitar Academy (2008-2010)

**Yabancı diller:** İngilizce, Almanca, İtalyanca, İspanyolca

**Görev yaptığı yerler:** Benito Juárez Oaxaca Özerk Üniversitesi, Meksika (2016-2017)

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türkiye (2019-halen)

**Ödüller:** Romanya’da “Eduard Pamfil Genç Gitaristler Yarışması” (2005) birincilik ödülü ve jüri özel ödülü, Türkiye’de “Ulusal İstanbul Mavi Martı Gitar Yarışması”(2006) birincilik ödülü ve “Ulusal İnönü Üniversitesi Klasik Gitar Yarışması” (2008) ikincilik ödülü, İspanya’da “José Tomas Klasik Gitar Yarışması” (2007) birincilik ödülü, İtalya’da “Enrico Mercatali Genç Gitaristler Yarışması” (2009) ikincilik ödülü ve halk ödülü.

**Ulusal konserlerden bazıları:** “Antonio Lauro Gitar Bienali” (2004), “Ordu Gitar Festivali” (2005), “Türkiye Gitar Buluşması” (2006-10-12-16-18), “Yıldız Teknik Gitar Günleri” (2006), “İTÜ Savaş Çekirge Klasik Gitar Günleri” (2006), “Klasik Keyifler Oda Müziği Festivali” (2011), “ODTÜ Klasik Gitar Festivali” (2013-15-17), “CRR Gitar Festivali” (2015), “Gümüşlük Gitar Festivali” (2016), “Bilkent 30.Yıl Festivali” (2016), “İstanbul Gitar Festivali” (2018-19), “Antalya Gitar Festivali” (2018).

**Uluslararası konser ve masterclass'lardan bazıları:** “Güneydoğu Avrupa Gitaristleri Birliği Kongresi” Yunanistan (2005), Julian Arcas Gitar Festivali” İspanya (2008), “Uluslararası Gitar Haftası” Avusturya (2014), “EBA-UABJO Oaxaca Gitar Festivali” Meksika (2015-16), “BUAP Puebla Gitar Festivali” Meksika (2016), “Taxco Gitar Festivali” Meksika (2017), “Paracho Gitar Festivali” Meksika (2017), “La Guitarra Hoy” Meksika (2017), “Guitar Camera Celaya Festivali” Meksika (2017), “Querétaro Gitar Buluşması” Meksika (2017), “Acerra Gitar Buluşması” İtalya (2017), “Kuzey Kıbrıs Müzik Festivali” KKTC (2017), “Miami GuitArt Festivali” ABD (2019), “Montenegro Gitar Festivali” Karadağ (2019). “Peja Gitar Festivali” Kosova (2019).

**Orkestra konserleri:** Koblenz Staatsorchester Rheinische Filarmoni Orkestrası-Almanya (2008), Xalapa Gitar Orkestrası-Meksika (2015), Silvestre Revueltas Gençlik Senfoni Orkestrası- Meksika (2017), Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (2018), Antalya Devlet Senfoni Orkestrası (2012), Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası (2017), Orkestra Akademik Başkent (2016).