

**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI**

**TÜRK BESTECİLERİNİN SOLO GİTAR SONATLARININ GİTAR EĞİTİMİNE  
KATKILARI YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

**DOKTORA TEZİ**

**Hazırlayan**

**AHMET KANNECİ**

**Tez Danışmanı**

**Prof. NEZİHE ŞENTÜRK**

Ankara– 2005

Eğitim Bilimleri Enstitüsü M¼d¼rl¼đ¼'ne

Ahmet KANNECİ'ye ait “*T¼rk Bestecilerinin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitimine Katkıları Y¼n¼nden İncelemesi*” adlı alışma G¼zel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı M¼zik Öğretmenliği Bilim Dalı'nda DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

¼ye:

(Danışman)

¼ye:

(Danışman)

¼ye:

¼ye:

## TEŞEKKÜR

Türkiye’de gitar eğitimi konservatuvarlar, güzel sanatlar fakülteleri, eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalları, güzel sanatlar liseleri, liseler ve özengen müzik eğitim kurumlarında verilmektedir. Bu araştırma, adı geçen kurumlardaki, gitar eğitiminde hedef davranış oluşturma amacıyla yapılmıştır. Bu çalışmada gitar öğretim programında yer alan iki gitar sonatı detaylı bir şekilde ele alınarak doğru icra etme konusunda bir öneri geliştirilmiştir. İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener’in solo gitar için yazdıkları sonatların müzikal analizleri yapılmış ve bu analiz sonuçlarına dayalı olarak eğitimde uygulanabilirliği ortaya koyulmuştur. İstemihan Taviloğlu’nun ve Turgay Erdener’in yazdığı sonatların müzikal formu, enstrümana uygunluğu, eğitimde uygulanabilirliği inceleyen bu araştırma Mayıs 2005 tarihinde tamamlanmıştır.

Araştırmanın gerçekleştirilmesinde beni yönlendiren, önerilerde bulunan, bilimsel araştırmanın nasıl olması gerektiğini öğreten danışmanım Prof. Nezihe ŞENTÜRK ve Prof. Dr. Ülker AKKUTAY’ a minnet ve teşekkürlerimi sunarım. Tez izlemedeki katkılarından dolayı Prof. Dr. Salih AKKAŞ’a; bilgisinden yararlandığım Prof. İstemihan TAVİLOĞLU, Yrd. Doç. Turgay ERDENER, Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞEREN, Doç. Dr. Sülyman TARMAN’a; yayınlarından yararlandığım Ahmet SAY’a ve bu araştırmanın sunumunda eşsiz yardımlarını gördüğüm Arş. Gör. Ferit BULUT ve Arş. Gör. Damla BULUT’a; teşekkür ederim.

## ÖZET

Bu araştırma, İstemihan TAVİLOĞLU ve Turgay ERDENER'in solo gitar için yazdıkları sonatların müzikâl analizlerini yapmak, analiz sonuçlarına dayalı olarak bu eserlerin gitara uygunluğu ve gitar eğitiminde kullanılabilirliğini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır.

Araştırmada tarama modeli kullanılarak eserler belirlenmiş, belirlenen eserlerin analizinde kullanılacak yöntem hakkında bestecilerle görüşmeler yapılmıştır. Analizde, armonik kurallar göz önünde bulundurularak bu eserlerin; motif, cümle, period ve bölümleri ayrıca hücre, köprü, ayak, coda, codetta, kısım, bölme, kesit gibi alt birimleri belirlenmiştir. Daha sonra bunların ilişkileri, ritmik yapıları ve armonik kuruluşları tespit edilmiştir.

Bu incelemeler doğrultusunda, ilgili eserlerin gitara uygun oldukları belirlenmiş ve eserlerin gitar eğitiminde kullanılmaları için bir model oluşturulmuştur. Bu modelde belirlenen alt birimler, aşamalı bir çalışma düzeniyle önerilmiştir. Daha sonra sonatların her bölümüne ait olan alt birimlerin entegrasyonu sağlanarak icra edilebileceği ve gitar eğitimde kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma sonucunda ortaya çıkan bulguların ve önerilerin yeni eserlerin gelişmesinde katkıda bulunması ve araştırmanın gelecekte yapılabilecek benzeri incelemelere bir model oluşturması beklenmektedir.

## **ABSTRACT**

In this research two sonatas composed for solo guitar by İstemihan Tavioloğlu and Turgay Erdener are studied and a new model is customized for guitar education based on the outcome.

Motive, sentence, period, movement, and cell, bridge, foot, coda, codetta, sections are determined by taking harmonic rules into consideration. Their relations with each others, rhythmic and harmonic structures are indicated. It is pointed out that pieces are suitable for the instrument.

Identified musical sub-structures are suggested to be a training program under certain ruling. It is concluded that movements could also be performed by integration of separate sub-structures which belongs different sections.

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
İÇİNDEKİLER .....	iv
KISALTMALAR .....	vii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ .....	1
1.1. Müziğin Tanımı.....	1
1.2. Müziğe Felsefi Bir Yaklaşım .....	3
1.3. Çalgı Eğitimi .....	6
1.4. Klasik Gitar ve Tarihsel Gelişimi .....	8
1.5. Müzikte Biçim.....	12
1.6. Müzik Formu ve Öğeleri.....	15
1.6.1. Motif.....	16
1.6.2. Cümle .....	18
1.6.3. Period .....	18
1.6.4. Bölüm.....	19
1.7. Çalgı Müziği .....	19
1.7.1. Senfonik Müzik Biçimleri.....	20
1.7.2. Çalgı Müziği ve/veya Oda Müziği Biçimleri.....	21
1.8. Sonat.....	26
1.8.1. Kökeni ve Başlangıcı .....	27
1.8.2. Süitten Sonat Biçimine Geçiş .....	29
1.8.3. Tek Temalı Sonat .....	31
1.8.4. Ön Klasik Çağ Sonatı.....	32
1.8.5. Çift Temalı Sonat .....	32
1.8.6. Klasik Çağ Sonat Biçimi.....	34
1.8.7. Sonat Allegrosu.....	35
1.8.8. Beethoven Sonatı .....	36

1.8.9. Dönüştürülen Sonat (Cyclique Sonat).....	37
1.8.10. Schönberg'in Süit-Sonatı:.....	38
1.9. Sonat Formu.....	39
1.9.1. Sonat Allegrosu.....	39
1.9.1.1. Sergi.....	40
1.9.1.2. Gelişme.....	40
1.9.1.3. Sergi Tekrarı ve Coda.....	41
1.9.2. Üçlü Form (Sonat-Lied).....	41
1.9.3. Triolu Menuet veya Scherzo.....	42
1.9.3.1. Triolu Menuet.....	42
1.9.3.2. Scherzo.....	42
1.9.4. Rondo.....	43
1.9.4.1. Varyasyon Formu.....	44
1.9.4.2. Varyasyonlu Tema.....	45
1.10. Sonat Çeşitleri.....	45
1.10.1. Küçük Sonat (Sonatine).....	45
1.10.2. Normal Sonat.....	46
1.10.3. Büyük Sonat.....	47
1.11. Sonatın Doğurduğu Müzik Biçimleri:.....	47
1.11.1. Senfoni.....	47
1.11.2. Konçerto.....	48
1.12. Gitar Sonatları.....	48
1.12.1. Türk Bestecilerince Yazılan Gitar Sonatları.....	49
1.13. Araştırmanın Amacı.....	49
1.14. Araştırmanın Önemi.....	50
1.15. Varsayımlar.....	51
1.16. Kapsam ve Sınırlılıklar.....	51
BÖLÜM II.....	52
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR.....	52
BÖLÜM III.....	55
YÖNTEM.....	55
3.1. Araştırmanın Modeli.....	55
3.2. Evren ve Örneklem.....	55
3.3. Verilerin Toplanması.....	55
3.4. Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi.....	56

BÖLÜM IV .....	57
BULGULAR VE YORUM.....	57
4.1. Birinci Alt probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar .....	57
4.1.1. İstemihan Taviloğlu'na ait solo gitar için sonatın analizi.....	57
4.1.2. İstemihan Tasiloğlu'nun solo gitar sonatının enstrümana uygunluğu.....	84
4.1.3. İstemihan Taviloğlu'nun solo gitar sonatının (İTS) eğitimde kullanılma modeli.....	85
4.2 İkinci Alt Probleme Ait Bulgu Ve Yorumlar .....	108
4.2.1 Turgay Erdener'in solo gitar sonatının analizi.....	108
4.2.2. Turgay Erdeder'in solo gitar sonatının enstrümana uygunluğu.....	146
4.2.3. Turgay Erdener'in solo gitar sonatının (TES) eğitimde kullanılma modeli.....	147
BÖLÜM V .....	179
SONUÇ VE ÖNERİLER .....	179
5.1. Sonuç.....	179
5.2. Öneriler .....	181
KAYNAKÇA.....	183
EKLER.....	186



**KISALTMALAR**

İTS : İstemihan Taviloğlu Sonat

TES : Turgay Erdener Sonat

min. : Minör

maj. : Majör

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Dünyanın her geçen gün değişen dengeleri, ülkelerin yönetimlerinin ekonomiye endeksleme yolunda, pozitif ivmeli yönetim şekilleri, sanatın yaşamdan eksilmesine neden olduğu düşünülebilir. Gerçek ise sanatın öneminin arttığıdır. Binlerce yıldır insanlığın düşünme ve estetik anlayışına büyük katkıları olan sanatın, zaman içerisinde gerçek kimliğinden sıyrılıp sadece eğlence aracı yapılmaya çalışıldığı gözlenebilir.

Sanat genelde görsel, işitsel algılara hitap etmekle birlikte, çok küçük şekilde kokusal, dokunuşsal ya da tadımsal algıları da kapsamaktadır. Kurumsallaşmış yanı ise görsel ve duyuşsal olan kısmına odaklanmıştır.

#### 1.1. Müziğin Tanımı

Müziğin bir çok değişik tanımı yapılmıştır. Bu tanımlardan biri A. Adnan Saygun'a aittir: “Kelimeler ile anlatılması mümkün olmayan duygularımızı, heyecanlarımızı, bu duygu ve heyecanları sezdirecek, duyuracak tarzda tertiplenmiş sesler aracılığıyla başka ruhlara aksettirme sanatıdır” (Saygun, 1958:1). İncelendiğinde duygu ve heyecanların dili sayılabilir. Seslerle ifade edildiğine göre de “konuşma” ve “müzik” dilleri arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Zira her ikisi de “ses” ile gerçekleştirilmektedir. Konuşma dili ile müzik dili arasında başka benzerlikler de vardır. Tıpkı harflerin heceleri, hecelerin kelimeleri, kelimelerin cümleleri, cümlelerin ise duygu ve düşünceleri ifade ettiği konuşma dilindekine benzer şekilde; müzik dilinde de müzik harfleri yerine geçen notalar müzikal heceleri, müzikal heceler müzikal kelimeleri, müzikal kelimeler müzikal cümleleri, müzikal cümleler ise duyguları ifade eder. Kelimeleri meydana getiren harfler değişik isimler alırken (A, B, C, vs), müzikal dildeki notaları birbirinden ayıran öge ise seslerin birbirlerine göre tiz ya da pes olmalarıdır. Saygun’un bahsettiği ifadeler duygu ve heyecanlara yoğunlaşmıştır. Ama sanatın bir tanımına göre “Duygular ile duyarlılığın dengelenmesi” (Adnan Turani,1987:Özel görüşme) düşünüldüğünde belki Saygun’un tanımına daha geniş anlamlar yüklemek gerekliliği hissedilebilir.

Gerçekte “müzik” kelimesi Yunanca “Musike techne”den gelmektedir ve “meleklerin sanatı” anlamına gelir (Say, 2002:357-358). Bu tanımla müzik sanatına

yüceltici bir anlam verilmek amaçlanmıştır diye düşünülebilir. Doğanın sunduğu ses malzemesini seçip, onlara düzen vererek üretmek müziğin amaçlarından biridir. Bir müzik parçasının oluşmasını sağlayan bu üç öğe: ses, sesleri düzenleme ilkeleri, yaratıcı düşünce ve buluştur .

**Ses:** Müzik bir ses sanatıdır. Müziğin malzemesi seslerdir. Bu malzeme ses yüksekliği, ses süresi, ses şiddeti ve ses rengi gibi, sesin temel özelliklerini içerir.

**Sesleri düzenleme ilkeleri:** Seslerden oluşan müzik malzemesi, estetik öğelerin yanı sıra, müziğin özel ilkeleriyle düzenlenir ve biçimlendirilir. Estetik öğeler, biçimi ortaya çıkaran denge, karşıtlıklar, değişmeler gibi genel yaklaşımları kapsar. Müziğin kendine özgü yöntem ve çözümleri ise, tekrarlama, çeşitleme, aktarım, çevrim gibi özel teknikleri içerir. Ancak bu yaklaşımların bütünü, aslında farklılıkların bütünüdür. Müzik, insana kendini ifade etme olanakları veren bir dildir. Bu dilin anlamı ve bir akış içinde sürüp giden mantığı sözcüklerle değil düzenlenmiş seslerle sunulur.

**Yaratıcı düşünce ve buluş:** Müzikte sanatsal biçimin kuruluşu, bestecinin yaratıcı düşüncesi ve buluşları temelinde yükselir. Belli bir modele kişisel yaratıcılığın damgasını sanatsal buluşlar vurur. Bir müzik düşüncesi anlamına gelen tema ve temanın kıvılcımı olan motif gibi yaratı çekirdekleri buluşçuluktan kaynaklanır (Say, 2002:135-136). Müzik biçiminin duygu ve düşünceden yoksun, içi boş bir model olmadığının ilk kanıtları motif ve temalardır.

Başka bir yaklaşımla ele alındığında ise; müzik üç temel öğenin kullanımıyla oluşan işitsel bir dildir: ses, ritim ve armoni. Çoğu zaman belli sembol sistemiyle ifade edilir. Bu üç öğenin sayısız kombinasyonu, tüm dünyada dikkat çekecek derecede farklı türlerin ortaya çıkmasına yol açmaktadır (Tarman, 2004: [www.muzikegitimcileri.net/bildiriler](http://www.muzikegitimcileri.net/bildiriler)).

Müzik ses ve zaman sanatı olduğu gibi, sanatın da en önemli alanlarından biridir. Toplumlar müzikle daima iç içe yaşamıştır. Tarihsel gelişiminde değişik aşamalardan geçen müzik, özellikle barok çağdaki şekillenmesiyle günümüzde de kullanılan hale getirilmiştir. Teknoloji ise yeni boyutlar getirerek uluslar arası platformda değişim ve ulaşım problemlerine büyük kolaylıklar getirmiştir.

Yukarıda bahsedilenler sonucu müziğin tanımına etkili olabilecek bazı konular aşağıdaki gibi yapılabilir:

1. Müzik, bir “anlatım sanatı”dır,

2. Temel gereci seslerdir,
3. Müzikal hece, kelime, cümlelerden oluşur,
4. Cümleler amaca göre düzenlenir ve istenen uyum ya da zıtlıklar verilir,
5. Duygu, düşünce, tasarım, izlenim gibi olgular anlatılır,
6. Yapılanlar estetik bir bütünü sergiler,
7. Ve anlatılmak istenenler için araç, gereç ve öğelerden yararlanılır.

Belirtilen bu verilere göre bir genel tanım yapılmak istenirse: “*Sanat olarak müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri sesler ve ses kaynakları katkısıyla, belli olguları, belli amaç ve yöntemlerle, belli bir güzellik anlayışıyla ifade eden bir bütündür*” (Uçan, 1994:10) tanımı yapılabilir.

## 1.2. Müziğe Felsefi Bir Yaklaşım

Toplumların temeli kültürdür. Siyasi sınırlar her ne kadar geçerli olsa da asıl ülke sınırlarını belirleyen kültürel sınırlardır. Kültürel çeşitliliğin oluşturduğu zenginlikler kalıcı ve huzurlu toplum oluşumunda çok geçerlidir.

Müzik yalnız müzisyenler değil; aynı zamanda toplumların müşterek duyguları içindir. Müziğin ifadesi herkesçe anlaşılabilir. Bir başka deyimle bir halk melodisi ile bir Bach füg ya da Beethoven senfoni arasında esas açısından pek de bir fark yoktur. Herhangi bir sanat eserinin karmaşıklığı anlaşılmasını zorlaştırabilir. Bununla birlikte her müzik eseri anlaşılabilen ifade unsurlarından oluşur . Bir müzik eserinin müzikal olmayışı o eserin müzik kurallarına uymayışından değil, doğal kurallara ya da iç dünyamızın doğal diline aykırı yaratılıştan bir müzisyen tarafından oluşturulmasından olabilir. Bu nedenle, basit halk türkülerini meydana getiren unsurlar, tüm müzik eserlerini de meydana getirenlerden hiç de farklı değildir. Form ve müzikalitenin bu noktadan doğduğu düşünülebilir.

Dinleyeni ilgilendiren müzik eserlerinin iç ve dış yapıda oluştuğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Burada kastedilen “iç yapı” ile armoni, ritim ve melodinin ortaklaşa oluşturdukları müzikal fikirlerdir. “Dış yapı” ise müzikal fikirlerin koordinasyonu ve dengelerinin sağlanması anlamında kullanılmıştır ki; buna da kısaca “form” diyebiliriz.

Bir müzik eserinin iç yapısı; yani melodilerin nöbetleşe geliş gidişleri, çeşitli ritmik ve armonik elemanların yanıp sönuşleri dinleyenleri büyük bir çeşitlilik harmanı içerisine atar. Tüm bu çeşitlilikler içerisinde birleştirici bir öge bulunmadığı takdirde yorucu etki bırakmaya başlar. Müzik fikirlerinin çeşitliliği içerisinde bir bütün oluşturabilme yetisini “Form Bilgisi” öğretir.

Sanatsal felsefe, kültürel yaşam için çok önemli bir kaynaktır. Teknolojiye esir bir sanat düşünülemez. Zira sanat doğru ve güzele ulaşımında yardımcı olacak kurallarını ve değerlerini binlerce yıl süren ve sürekli gelişmeyle devam eden deneyimler sonucu belirlemiştir. Bu kuralların bilincinde olan sanat yaşamı ise özgür olarak gelişimine devam eder. Amaç insanlığı güzelliklerle eğitmek, yaratıcılıkları geliştirmek ve paylaşmaktır.

Müzik dili ile felsefe dili arasında olan bağları görebilmek amacıyla Ahmet İnam’ın 4 Ekim 2003 günü verdiği “Müzikten Düşünceye” temalı konferansta söylediklerinden edinilenleri özetlemekte fayda olabilir. İnam’ın düşüncesine göre: Müzikte “felsefeyi” duyanlar, felsefedeki “müziği” de duyabilirler. Elbette, burada “müzik” ve “felsefe” kavramları belli anlamlarda kullanılmıştır.

Müzikte felsefe, müzik diliyle düşünebilme ile ortaya konulabilir ya da duyulabilir. Müzik ile düşünülebilir. Bu düşünme “müziksel” denilebilecek düşünmedir. Alışlagelen akademik felsefe bakışıyla müzik dili, felsefe dili değildir. Felsefe çözümlerinin, kavram betimlemelerinin, sorgulamaların, tartışmaların, konuştuğumuz, yazdığımız dille yapıldığı bir alandır. Kendine özgü kavramları, sözcük dağarı vardır. Müzikteki felsefe ise felsefeye hazırlayıcı, felsefeye düşünme sırasında düşüncenin yanında olan “müzik” tir, bir başka deyişle felsefenin yanında olandır. Bestecinin müzik diliyle anlattığı yaşamdır, doğadır, insandır, kültürdür. Bu müziği duyabilen kulaklara düşünceler aktarılabilir. “Felsefedeki müzik” deyişimi bir metafordur. Müzikteki seslerin şiddeti, tınısı, temposu, kısalığı, uzunluğu, yinelenmesi, uyumu gibi olgular, felsefeye düşünmede “karşılığını” bulabilir. Düşünceler arası uyum, ortaya konan yaşama resminin canlılığı, ritmi, akıcılığı bir müzik etkisi yaratabilir. “*Her insan bir müzik aletidir*” diye düşünülebilir. “*Her insanın ruhu bir müziği çalar. Kimi ruhlar kakafonik, kimi ruhlar uyumludur. Ruh, çevresine sürekli müzik yayını yapar. Duyanları bazıları hoşlanabilir, bazılarının kulağını tırmalar, belki çoğu da duymaz. Müzik sadece ruhtan gelmez, insan ilişkilerinden de gelebilir. Bir insanın müziği güzel olabilir. Bir başka insanında*

*güzel olabilir. Ama birlikte gürültü olabilir. İlişkilerin güzel bir müzik oluşturabilmesi için, ilişkiye girenlerin kendi ruhlarının güzel müzik vermesi yetmez, bu müziklerin uyumudur asıl olan. Buna ilişkilerin müziği diyebiliriz. “Yaşamın bir müziği varsa, onu keşfetmek gerekir. Gerekirse de icat etmek gerekir. İnsan hayatında birçok enstrüman olabilir. İnsan gönlü ise orkestra şefidir”* (İnam, 2003: ODTÜ Vişnelik Tesisleri Konferansı).

Gelişmiş olarak kabul edilen toplumların bestecilerinin ya da halklarının gerçekleştirdikleri müzikler sanat dünyasında ön plana çıkmıştır. Zaman içerisinde, uzağa gidip müzik dünyasına genel olarak bakıldığında, repertuarın çok büyük bir yüzdesinin Avrupalı uluslara, kalan küçük kısmının ise Amerikalı uluslara ait olduğunu görebiliriz. Dikkat edildiğinde dünya nüfusunun yarıdan fazlasının, müzik dünyasında adının geçmediği görülebilir. Söz konusu sanat ve de sanatın müzik kolu olduğunda bir eksiklik olduğu düşüncesi akla gelebilir. Yukarıda bahsedilen bölgeler dışındaki toplumlarda müzik sanatının olmadığı düşünülemez. Bahsedilen, adı geçmeyen ya da az geçen ülkelerden biri de Türkiye diyebiliriz. Ülkemizde, geleneksel müzik alanında çağlar boyunca yapılan çok değerli çalışmalar vardır. Dahası bu çalışmalar belgelenmiştir. Arşivlerde olan bu belgelerin sergilenmesi ülkemiz adına çok önemli kazanç sağlayabilir.

Ülkemizde 1982 yılında müzik eğitimi veren kurumlar üniversitelere bağlanmıştır. Üniversitelere bağlanması doğal olarak bu kurumların bilimselleşmesi yönünde çok olumlu gelişmelere neden olmuştur.

Müzik yaşamının en önemli kısmını eğitim oluşturuyor gibi görünse de, müziksel faaliyetlerin tamamı bir bütündür ve en ufak bir aksama uğraşların tamamlanmamasına neden olur. Bunlar eğitimin haricinde müzikle ilgili işletme, üretim, iletişim gibi gerekli alanlardır. Üniversitelerimizin bu konularda yapacakları etkinliklerin alana çok katkısı olacağı düşünülebilir.

Bir müzisyen eğitim görerek yetişir. Yetişmiş bir müzisyen ise yeteneğini ve bilgisini dinleyici karşısında sergilemek ister. Düşüncelerini, araştırma ve deneyimleri sonucu edindiği yenilikleri yayınlamak ister. Yıllar içerisinde edindiği ustalığını işitsel ya da işitsel-görsel kayıt etmek ister. Bu kayıtların öncelikle ülkemizde, daha sonra tüm dünyada ilgilenenlerin edinmesi amacıyla markete çıkmasını arzu eder. Uluslararası konser, kayıt, doküman değişimi yapılmasını diler. Teknolojinin getirdiklerinden müzik alanında yararlanılmasını ister. Bugün

ülkemizin gerçeği üniversitelerin sadece eğitim kısmını üstlendiği, diğer çok önemli konuların ise özel kişi ve kuruluşlara bırakıldığıdır. Vitrin özel kişi ve kuruluşlara bırakılınca bireysel zevkler ülke müzik yaşamında çok öne çıkmaktadır. Bu durum zamanla müziğin bilimsel olarak ele alınmaması ve hatta ekonomik ya da politik düşüncelere alet olması gerçeğini ortaya çıkarmaktadır. Sonuç ise bir anlamda binlerce yıllık birikimin hazin bir şekilde tahrip olması ve hatta yok olması olabilir.

Müzik tahrip edilmeden korunması gereken çok önemli bir kültür bölümüdür. Müziğin öncelikle dans ve şiire eşlikle başladığı kabul edilebilir. Daha sonra gerek sosyal olaylar ve gerekse sanatsal gelişmeler müzikte gelişmelere yol açmıştır. Sonucunda ise solo enstrüman ya da enstrümanlar grupları için müzik yapılmaya başlanmıştır. Klasik gitarın ataları olan sazların bu tür müziklerin ilk örneklerinde çok yer aldığı gözlenmektedir.

### 1.3. Çalgı Eğitimi

Müzik eğitimi, “müziksel davranış kazandırma ya da müziksel davranış değiştirme sürecidir” şeklinde tanımlanabilir (Uçan, 1994:14).

Müzik eğitimi, ulaşılmaması planlanan hedefler, kullanılan araç gereçler ve süre bakımından, kendi içinde üç ana türe ayrılır. Bunlar; genel - özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) müzik eğitimidir. (Uçan, 1994:26)

Mesleki müzik eğitiminin temel ve önemli boyutlarından biri çalgı eğitimidir. Çalgı eğitimi "bireyin çalgı çalmaya yönelik davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişmeler meydana getirme süreci" (Tarman, 1996: 3) olarak tanımlanabilir. "Çalgı eğitimi temelde çalgıyı öğrenebilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını geliştirecek biçimde programlanıp yürütülür" (Tarman, 1989: 4).

Müzik tarihinin önemli bestecisi Robert Schumann'ın tavsiyelerinden ikisini hatırlatmakta yarar görülmektedir (Fenmen, 1991:77).

1. “İcrada” gösterişli çalışma özenmeyiniz. Eserde bestecinin düşünmüş olduğu etkileri ifade etmeye çabalayınız. Başka şey aranmamalıdır. Fazlası karikatür olur.

2. Bir eserin ruhunu ancak onun formunu anladıktan sonra kavrayabilirsiniz.

İcracılıkla ilgili bu çok önemli Schumann'a ait iki tavsiye ve Tarman'a ait çalgı eğitimi tanımı harmanlandığında aşağıdaki gibi bir gitar eğitimi tanımı yapılabilir:

“*Gitar eğitimi*” temelde çalgıyı tanıma, çalma ve kullanmayı öğrenerek, form bilgileri ışığında, müzik eserlerinde bestecinin isteklerini icra etmek için davranış kazandırma sürecidir.

Ülkemizde müzik eğitiminin nasıl yapılacağı ya da başka bir deyişle müzik/çalgı öğrenme ve öğretme yöntemleri bugüne kadar üzerinde çok az durulmuş konulardan birisidir. Buradan hareketle "öğrenme", "müzik öğrenme" ve "çalgı öğrenme" kavramlarını da açıklamakta yarar vardır.

*Öğrenme, yaşantı ürünü kalıcı izli davranış değişikliği olduğuna göre, "müzik öğrenme yaşantı ürünü kalıcı izli müziksel davranış değişikliğidir". Çalgı öğrenme ise yaşantı ürünü, çalgı çalmaya yönelik kalıcı izli davranış değişikliğidir* (Tarman, 1997:1). Bu tanımlamalara göre öğrenmenin üç temel özelliği vardır. Bunlar:

1. *Öğrenme sonunda mutlaka bir davranış değişikliği meydana gelir*". Öğrenme ürünü davranış hemen ortaya çıkabileceği gibi, yeri geldiği ya da birey istediği zaman da ortaya çıkabilir. Gitar icracıları öğrendiklerini yazarak ve/veya çalarak gösterirler. Gitar eğitimcileri, bireyin gitar çalmaya yönelik davranışlarına bakarak gitar öğrenmenin gerçekleşip gerçekleşmediğini anlayabilirler.

2. *Öğrenme yaşantı ürünüdür*. Yaşantı "bireyin çevresiyle belli düzeydeki etkileşimleri sonucunda bireyde kalan iz" olarak tanımlanabilir. Ne var ki bireyin tüm yaşantılarının onda kalıcı izler bırakmadığı da unutulmamalıdır. Her bireyin çevresiyle kurduğu etkileşim bir diğerinden farklı olacağı için, öğrenme düzeyleri de farklıdır. Bir parçayı aynı yöntemle öğrenen öğrencilerin her biri, parçayı farklı düzeyde ve yorumla çalar çünkü öğrenme bireyseldir.

3. *Öğrenme kalıcı izlidir*. Öğrenmeyi gerçekleştirmiş sayabilmek için bireyin gösterdiği davranış değişikliğinin kalıcı izli olması gerekir. Örneğin motif, cümle, periyot gibi form öğelerini sindirmiş bir öğrenci, herhangi bir eseri aldığında bahsedilen öğeleri ve nasıl icra edilmeleri gerektiğini doğal olarak tanıyabilmelidir.

Gitar, her türlü armoniyi verebilen, hem eşlik hem de solo saz olarak kullanılabilen ve kontrpuantal müzik icrasında avantajları olan bir çalgıdır. Bu tanımdan yola çıkılarak eğitimde hedeflenmesi gereken bazı ipuçları çıkarılabilir.



Bunlar, analitik anlayış ile öğrenciye verilecek armoni bilgisi, kontrpuan bilgisi ve form bilgisi ile sağlanabilir. Bu bilgilerle donanmış bir öğrenci müziksel hedeflerini belirleyip söz edilen konulardaki bilgi birikimiyle doğru sonuçlara ulaşabilme yolunda çalışmalar yapabilir. Bu anlayış paralelinde teknik gelişmeyi de getirebilir. Çok yaygın bir şekilde kullanılan teknik ve müziksel gelişim kavramları tekrar gözden geçirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Çünkü müzikal hedefler belirlenmeden yapılacak teknik olarak adlandırılan çalışmalar jimnastikten öteye gidemediği gibi müzikal dikkati, fiziksel harekete yoğunlaştırmak gibi bir yanlış davranışa yönlendirebilir. Bu durumda çalgı eğitiminin, çalgının ve müzikal formların dönemsel olarak da düşünülerek yapılması gerekmektedir. Bu gereklilik çalgı eğitimi alan öğrencileri daha ilk derslerden itibaren araştırmacı ve bilgi donanımlı icracı olmaya yönlendirir. Bu yaygın teknik ve müzikal sınıflandırmanın avantajları olabileceği gibi dezavantajlarının kalıcı olabileceği de düşünülmeli ve bu konuda çalışmalar yapılmalıdır. Teknik birkaç ekolden oluşmaz. Her insanın fiziksel yapısı değişik teknikler geliştirme gereğini ortaya çıkarır. Bu nedenle yukarıda bahsedilen bilgi donanımına sahip bir insan araştırmacı kişilik de kazandığı takdirde kendine has çalma tekniğini daha doğru keşfedebilir. Söz konusu sanat olduğunda örnek almaktan buluş yönteminin daha yararlı olacağı düşünülmektedir. Örnek alma yöntemi daha çok eklektik çalışmalar için yararlı olabilir. Buluş yöntemi yaratıcılık konusunda daha yararlı olabilir. Müzikte teknik söz konusu olduğunda müzikal teknik anlaşılmalıdır. Çok yaygın bir biçimde kullanılan “teknik” kelimesi ile enstrümanı kullanma yöntemi kastedilerek bir yanlış olduğu düşünülebilecek davranışlar ortaya çıkarmaktadır.

Sanat çalışması uzun bir sürecin ve çalışmanın ürünüdür. Unutmamak gerekir ki sanatta asıl olan üründür. Hedef belirlenmeden yapılan sanatsal faaliyetler yarardan çok vakit kaybı ve dolayısıyla zarara neden olur.

#### **1.4. Klasik Gitar ve Tarihsel Gelişimi**

Klasik gitar, dünya üzerinde oldukça yaygın kullanılan bir sazdır. Müzik okullarında çok öğrenci bu sazın eğitimini almaktadır. Birçok uluslar arası festivaller, gitar icra yarışmaları yapılmaktadır. Bu tip faaliyetler ülkelerin kültürünü tanıtmaya ve değişim yaparak zenginleştirme açısından çok önem oluşturmaktadır.

Klâsik gitar kökeni çok eskilere dayanan telli bir çalgıdır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mısır'da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö.1700-1400) bu günkü gitar şekline çok benzeyen (8 şeklinde) telli ve perdeli sazlara rastlanır. Tabiidir ki hiçbir saz bir anda ve sadece bir şahıs tarafından keşif olmamıştır. Evrimini tamamlaması için değişik deneyimler ve paralelinde zamana ihtiyaç vardır. Bu durum klâsik gitar için de aynı olmuştur. Rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran, Arap sazlarının gitarın evriminde çok önemli katkıları olmuştur. Bununla birlikte İber yarımadasında çok önemli başkalaşım göstererek tüm Avrupa'nın ilgisini çekmiştir. 11. yüzyılda İber yarımadasında ilk gitar okulu açılmış ve hatta dünyadaki bilinen ilk müzik okulu örneklerinden olmuştur. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren bu saza özgü eserler üretilmiştir(Summerfield, 1982:10-13).

Klâsik gitar hem solo hem de eşlik sazıdır. Çok sesli müziğe uygunluğu, ayrıca üretiminin ve öğrenmenin kolay olması popüler bir saz olmasını sağlamıştır. Birçok önemli besteci (L. Milan, L. De Narvaez, A. De Mudarra, M. De Fuellana vb.) vihuela için modal armonili eserler yazmıştır (Narvaez, 1512).

16. yüzyılda altı çift telli idi ve "vihuela" denirdi. Vihuela eserleri modal armoni ile oluşturulmuştur. Nota yazım konusunda tablatur kullanılmıştır. Tablatur'da tel sayısı kadar paralel çizgi çekilir, ses frekanslarına denk gelen notalar harf ya da rakamla belirtilmiştir. Nota süre değerleri ise paralel çizgili diyagramın ilgili notaların üstüne kuyruk eklenerek belirtmiştir. Bu yazış şekli bölgelere göre değişim göstermiştir. İspanyollar Arap kültürünü protesto amacıyla, udun yarım küre şeklindeki gövdesini değiştirmişler ve bu günkü modern gitar şekline benzer hale getirmişlerdir (Noad, 1974<sub>a</sub>:12-15).

Bu arada ud tamamen kaybolmamıştır. Özellikle İspanya dışındaki ülkelerde (İngiltere, İtalya, Fransa, Almanya) kabul görmüştür. Ud kelimesi ülkelerin gramer kurallarına göre "Laud", "Lauten", "L'ut", "Lute" gibi isimler almıştır. Rönesans çağıyla birlikte başlayan popülerliği barok çağ ile (16, 17 ve 18. yüzyıl.) birlikte doruğa ulaşmış ve devrin çok önemli bestecileri bu saz için besteler yapmasına neden olmuştur (J. Dowland, R. De Visee, J. S. Bach, S. L. Weiss, O. Chilesotti vb.). Lut özellikle iletişim güçlüğünden bölgelere göre çok değişikliklere uğradı. Değişik tel sayısı ve/veya akort sistemleri kullanılmıştır (Noad, 1974<sub>a</sub>:15-20).

17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarında vihuela'nın devamı diyebileceğimiz "Barok gitar" şekillenmiştir. Barok gitar beş çift tellidir ve akort sistemi ise dörtlü aralıklara göre düzenlenmiştir. İspanya ve Fransa'da çok kullanılan bu saz için G. Sanz, F. Le Cocque vb. besteciler tarafından gitar tarihinin çok önemli eserleri ve metotları yazılmıştır (Noad, 1974<sub>b</sub>:4-7). Barok çağın geleneklerine uygun olarak çok fazla sayıda yazılan eserler gitar dağarının günümüzde de repertuarının önemli kısmını oluşturmaktadır. Özellikle "Süt" ve "Sonat" formunun şekillenmesi bu sazın dağarını genişletmeye çok yardımcı olmuştur. Ayrıca barok çağın geleneklerinden olan bir saz için yazılmış eseri diğer sazlar için de düzenlemek gitar ve lut repertuarı zenginleştirmiştir. Sazın ornament (süsleme) yapmaya uygun yapısı bestecilere yeni imkanlar tanımıştır. Çok sesli müziğe yatkın olan ve solo saz olan gitar ya da lut repertuarının gelişmesi ve zenginleşmesi halkın bu enstrümana olan ilgisini çok artırmıştır. Bu tip paralel giden ilgi ve istek sonucunda J. S. Bach, S. L. Weiss, R.de Visee, A. Vivaldi, L. Boccerini, G. Sanz, A. Falcenhagen, G. Z. Romano, S. De Murcia, G. A. Brescianello, F. Le Cocque gibi müzik tarihinin önemli bestecilerinin de aralarında olduğu bir çok besteci bu saz için orijinal eserler yazmıştır.

18. yüzyıl ortalarında ise "Romantik gitar" şekillenmiştir. Bu gitar önce beş tek telli, daha sonra altı tek telliydi. Beş telli olan türü aşağıdan yukarıya doğru la, re sol, si, mi'ye akortluydu. Altı telli tipinde, beş telli gitardaki la telinin altındaki mi'de eklenmiştir. Bu akort sistemi günümüze kadar korunmuştur ve halen dünyada kullanılan gitar akort sistemidir. Önemli bestecilerin romantik gitar için yazdığı besteler günümüzde de öğrencilerin ve gitaristlerin repertuarının çok değerli bölümünü oluşturmaktadır. F.Sor, D. Aguado, M. Giuliani, N. Paganini, F. Schubert, N. Coste, M. Carcassi, A.Diabelli, L. Legnani,F. Gragnani, F. Carulli, F. Molino dönemin bu saz için yazmış önemli isimlerinden bazılarıdır (Noad, 1974<sub>c</sub>:6-9).

19. yüzyıl ortalarından itibaren ise teknolojik gelişmelerden yararlanılarak klasik gitarın ses imkanları gerek renk ve gerekse gürlük açısından geliştirilmiş ve halen geliştirilmektedir. Ama ilk ve en önemli gelişme barsak teller yerine naylon tellerin kullanılması olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Albert Augustine ilk kez klasik gitar için naylon tel üretmiştir. Bu telleri kayıt ve konserlerinde kullanan Andres Segovia sonuçtan çok memnun kalmıştır. Böylece

tellerin hem ömrü uzun olmuş hem de sazın sesi gürleşmiştir. Bu aşama gitaristlere yeni imkanlar sağlamış ve önemli ustaların yetişmesine sebep olmuştur. E. Pujol, R. Sainz de la Maza, A. Segovia, M. L. Anido, A. Diaz, N. Yepes, J. Bream, J. Williams gibi usta yorumcular akla ilk gelenlerdir diyebiliriz (Huber, 1994:32-35).

Gitar için orijinal olarak yazılmış eserlerin dışında konser programlarını daha keyif veren program haline getirmek isteyen gitaristler başka enstrüman ya da gruplar için yazılmış eserleri gitar için düzenlemişlerdir. Çok yaygın kullanılan bu tarz ilgi ile karşılanmasına rağmen gitarın gelişmesinde akla gelmeyen yeni sorunlar çıkarmıştır. Gitar kendine ait olan besteler konusunda kısırlaşmaya başlamıştır. Bunun üzerine başta Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol ve Alirio Diaz olmak üzere bir çok gitarist kompozisyon eğitimi alarak kendi ülkelerine ya da yaşadıkları topluma ait eserleri, halk temalarını gitar için armonize ederek dinleyiciye sunmuşlardır. Bu gitar tarihinde çok önemli bir gelişme olmuştur. Dikkatler tekrar gitar üzerine yoğunlaşmıştır. Halk kendine ait müziği, nefis ve ciddi bir icra ile gitarın şiirsel tınısıyla duyunca çok etkilenmiştir. Gitar bir anlamda halkın sazi olmaya başlamıştır. Çok fazla kişi bir gitar edinerek bu sazi öğrenmeye gayret etmiştir. Sadece Japonya'daki gitar öğrenmeye çalışanların sayısı 1970'li yıllarda altı milyon kişiye ulaştığı bilimsel olmayan fakat dikkat çeken bir bilgidir. Gitar enstrümanına olan talep paralelinde yapımcı sayısı ve kalitesini de yükseltmiştir. İhtiyaç müzik eğitimi veren kurumlar tarafından fark edilmiş, daha bilinçli ve bilimsel eğitim vermek amacıyla gitar departmanları oluşturulmuştur. Birbirine destek olan bu gelişmeler gitarı aranın bir saz konumuna getirmiştir. Gitar konserlerinin, festivallerinin, magazinlerinin, kayıtlarının, araştırmalarının sayısı hayret verici derecede artmıştır. Ülkemizde de gitar hareketi bu yıllarda özellikle Alirio Diaz ve Sigfrid Behrend'in verdiği konserler ile ivme kazanmıştır.

Ustaların üstün yorumları gitarı konser salonlarına taşımış olmakla kalmayıp, aynı zamanda önemli senfonik müzik bestecilerinin dikkatini çekmesine neden olmuştur. O zamana kadar genellikle gitar çalanların beste yapmasına karşın, daha sonra gitar çalmamalarına rağmen senfonik müzik bestecileri gitaristlerle birlikte çalışarak gitar için eserler yazmışlardır. B. Britten, F. M. Torraba, J. Turina, H. Villa-Lobos, M. M. Ponce, M. Castelnuovo-Tedesco, F. Poulenc, M.de Falla, J.Rodrigo, H.W.Henze, F.Mompou, M. Tippett, W. Walton, A. Roussel, L. Berkeley, F. Martin,

L. Berio, T.Takemitsu, R. R. Bennet, E. Halffter, E. Sainz de la Maza, R. Gerhard, M. Arnold gibi çağımızın önemli senfonik müzik bestecileri klasik gitar için orijinal eserler bestelemiştir (Summerfield, 1982:271-282).

Dünya çapında dağıtım ağının kurulması, meraklılarına konserlerde dinleme imkanı bulamadıkları icracıların yorumlarını dinleme fırsatı ermiştir. Notaların basım ve dağıtımını da organize ve yaygın konuma ulaştınca gitar İspanyol ya da Latin Amerika bölgesel sazı olmaktan çıkıp bir dünya sazı olmuştur. Bir anlamda estetik anlayış aynı zamanda popüler olmuştur.

### 1.5. Müzikte Biçim

Müzik bilimi 20. yy'ın ilk yarısında büyük gelişmeler göstermiştir. Bu gelişme, bilgi ve araştırmaların artırılması, toparlanmasının yanında, halka yayılması alanında da olmuştur. Belki de bu konuda o zamana kadar olan eksikliklerden en önemlisi biçim ve türler konusunda toplama olmaması idi. Böylece müzik türleri ve biçimleri konusunda önemli derleme ve araştırmalara ulaşılmıştır.

Kaynağı batı olan müzik yazılarının Türkçeleştirilmesinde zaman zaman kavram kargaşaları oluşabilmektedir. Türkçe terimler açısından sürekli değişim içerisindedir. Kaynağı batı olan terimlerin sürekli evrim içerisinde olan Türkçe ifadesi çevirileri zorlaştırmaktadır. Zorlaştırmaların bazı avantajlar sağladığı da düşünülebilir. Bunlardan ilk akla gelebilecek olanı çalışmanın daha eğlenceli ve yararlı olabileceğidir. Çeviri yapılırken çeviri yapan alışkanlıklar dışına çıkıp her detay üzerinde değişik açılardan yaklaşma ihtiyacı duyabilir. Diller tekrar titizlikle incelenip, değişik dillerdeki ifadeleri araştırılıp ve zaman zaman alışlagelmiş terimler üzerinde başkalarıyla tartışma ihtiyacı hissedilebilir. Bu durumda da Türkçe'nin evrimine olumlu katkısı olabilir.

Müzik biçimlerinin açıklamalarında genellikle çok sözü edilen bazı terimler vardır: tür, biçim, deyiş. Bunun yanında estetik bilimi ile uğraşanların da sürekli biçim ve yapı üzerine çalıştıkları düşünüldüğünde “tür, deyiş, biçim ve yapı” kelimelerinin ne anlamda kullanıldığına açıklık getirmek gerekliliği önem kazanır.

#### **Tür:**

Türk Dil Kurumu sözlüğüneki açıklaması:

1. *Çeşit*

2. *Kendi içinde bir birim olan ve üzerinde cins kavramının bulunduğu mantıksal kavram*

Müzik sanatının genelinde ise iki tanım yapılabilir ki bunlar aynı zamanda tamamlayıcı tanımlardır. İlk tanım “*bir eserin tasarlanmasında başta gelen özdür*” denilebilir. Diğer tanım ise “*aralarında yeterli nitelik uyumlukları gösteren biçimlerin aynı yerde toplanması*” dır (Hodeir, 1971:1) .

Tür ayrımları değişik sınıflandırmalar şeklinde yapılabilir (dinsel müzik-din dışı müzik, ses müziği-çalgı müziği vb.). Tür kavramı belirsizliğine rağmen, özellikle biçim ve deyiş kavramlarının getirebileceği sorunların ayırt edilmesinde kolaylık sağlayabilecek bir kavramdır.

**Deyiş:**

Türk Dil Kurumu sözlüğüneki açıklaması:

1. *Deme, söyleme işi*
2. *Söyleme biçimi, anlatım biçimi, üslup*
3. *Bir kimsenin bir konuyla ilgili anlattıkları, ifade*

Deyiş kavramı daha kesindir. İlk olarak deyişin “*bir sanatçının düşüncesine bastığı damgadır*” denilebilir (Hodeir, 1971:2). Eser teknik bakımdan ortaya çıktıktan sonra, eserin özgün olup olmadığını belirleyen kavramdır. Eserler deyişlerinin başarısı oranında yaşabilmişlerdir. Eserin belirgin olması, yaratıcısının tanımlanması deyiş sayesinde olabilir. Bir anlamda deyiş biçimden önce gelmesi gereken bir kavramdır şeklinde düşünülebilir. Daha dar anlamda ise “*bestecinin yazı özelliğini kast ediyordur*” denilebilir. Bu durumda deyiş ile salt yaratıcı düşünce değil, kullanılan yol, cümlelerin kıvrımları, düşünceye yaklaşım şekli anlatır.

Söz konusu bir eserin biçim açısından deyişi olduğunda, deyiş bir saymaca değildir. Çok sık kullanılan bir kavramdır (örneğin füg deyişi, şarkılı müzik deyişi). Her tür ve biçimin kendine has bir deyişi vardır.

Besteci kendi deyişi ile tür ve/veya biçim deyişi arasında bir uyum arar. Eğer bu uyum zorlama olmamışsa eserde başarı çabuk hissedilebilir.

### **Biçim ve Yapı:**

“Biçim” kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğüneki açıklaması :

1. *Bir nesnenin dış çizgileri bakımından niteliği, dıştan görünüşü, şekil*
2. *Yakışık alan şekil, uygun şekil*
3. *Herhangi bir şeyin benzeri*
4. *Sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form*
5. *Tarz*

“*Biçim, bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur*” (Hodeir, 1970: 6). Biçim içerisine çeşitlilik girmesi zenginliği getirir. Ele alınan çeşitlilikler bir bütün içerisinde düzenli olduğu takdirde eser kusursuzluğa yaklaşabilir.

Biçim bir çeşit eserdir, senfoni, konçerto, vs. Senfonide orkestra dili kullanılır. Konçertoda ise çalgısal deyiş işe karışır ve eserin temeli deyişir. Genel olarak biçim eserin nasıl çatıldığıdır. Biçim ile yapı terimleri arasında bir belirsizlik oluşabilir. Boris de Schloezer’in tanımına göre: “*yapı, deyişik parçaların bir bütün meydana getirmek üzere çatılış yolu*” dur. Biçim ise “*bir birlik olarak ele alınan bu bütünün kendisi*”dir (Hodeir, 1970: 3). Görülüyor ki biçim kavramı daha geniş bir anlam taşır ve yapıyı da kapsar. Biçimler kuruluş ayrıntılarıyla birbirinden ayrılabilirler. Örnek olarak tez konusu olan “Sonat” dan yararlanılabilir. Sonat 17. yy’da ve klasik dönemdeki şekliyle karşılaştırıldığında önemli farklar dikkat çeker. 17 yy. sonatı dört-beş parçalı, iki bölmeli biçim ya da süit biçiminde ve gelişme bölmesi olmadan yazılırdı. Klasik dönemde sonat ise üç parçalı, sonat biçiminde ve gelişme bölgesi olarak yazılırdı. Görüldüğü gibi çok aykırı olduğu gözlenen bu iki sonat biçimi aynı çerçeveye sokulabilir. Örnekte ele alınan iki deyişik dönem arasında 150 yıla varan yapı ve de deyiş ayrılıklarına rağmen sonatın amacı deyişmemiştir: “*iki ya da daha fazla çalgıyı bir ya da birçok temanın etrafında bir araya getirmek*”. Buradan biçim düşünüsünün bir eserin gerekliliklerine, özüne yapısından daha çok bağı olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Örneğin bir besteci bir yaylı sazlar dörtlüsü yazmaya karar verdiğiğinde, dört sesli bir çalgı dili kullanma isteğindedir. Yapı sonradan gelir.

“Yapı” kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğüneki açıklaması :

1. *Yapma, oluşturma, ortaya konulma, meydana getirme*
2. *Bütünün bir araya getirilişinde uyulan dizge, strüktür*
3. *Ögeleriyle somut bağımlılığı olan bütün.*

Bir eserin anlaşılabilmesi için gerekli olan deyiş, tür, biçim, yapı açısından ortaya çıkan sorunları kavramak gereklidir. Bu konuda öncelikle icracıların dikkat etmesi icranın önemini ortaya çıkartabilir. Zira sadece notaların seslendirilmesi, eserin anlaşılması konusunda ciddi yanlışlıklara neden olabilir. Bir müzikseverin eserin yapısından ziyade duygusal içeriği ile ilgilenmesi yanlış olarak değerlendirilmemelidir. Eseri vücuda getiren icracı eserin en ince detaylarını bilmek zorundadır. Dinleyici eserin iç yapısıyla ilgilenmeyebilir.

Buraya kadar bahsedilenlerden akla gelebilecek bazı sorular olabilir. “Biçim ve yapı bir müzik eseri için şart mıdır? Akıldan ziyade duylara yönelik olan müzik sanatını bir çerçeveye sokmak doğru mudur? Değişik duyguları örgütleme gereklidir mi? Ses sanatı şiirden daha çok mimarlığa mı yakındır? Biçim kavramının çok öne çıkması korkutucu mudur? Yapı düşüncesi müzik düşüncesinin önüne geçer mi? Tüm bu kaygılar “*iyi kurma*” yı doğallık ve içtenliğin önüne geçirir mi?” Bu itirazlar küçümsenmemelidir. Kusursuz biçim kaygısıyla değerli müzik yazılabilir. Yalnız duygunun yerini biçim aldığında da bir çeşit biçimciliğe neden olabilir. Biçim her şey olmamasına rağmen yararsız da değildir. Ortaçağdan günümüze biçim kapsamayan esere pek rastlanmaz. Biçimciliğe karşı çıkan izlenimci eserlerde bile kuruluş kaygısına rastlamadığımız hiçbir örnek yoktur. Müziği meydana getiren müzikal cümleler ne denli güzel olursa olsun, cümlelerin güzelliği ancak etrafındakilerle uyumu ile anlamlanabilir. Gerçek, sanatın kaosu kabullenmediğidir.

## 1.6. Müzik Formu ve Ögeleri

“ Form ” kelimesinin Türk Dil Kurumu sözlüğüneki açıklaması :

1. *Biçim, şekil*
2. *Bir şeyin istenilen ve olması gereken durumu.*



“ Form “ kelimesi müzikte daha özel ifade barındırır. Müzik eserlerinin “ iç yapısı “ ve “dış yapısı ” vardır. Nurhan Cangal ‘ın Müzik Formları kitabında yaptığı açıklamalardan bazıları aşağıdaki gibidir (Cangal, 2004: x ) :

1. *Müzik formları bir bestecilik bilgisidir.*
2. *Müzik yapan kimselerin eserin formunu bilmesi zorunludur.*
3. *Bestecilerin eserleri üzerinde yapılacak araştırma ( eser tahlili, çözümlenme ) ile eserlerin anlaşılması ve değerlendirilmesi, formu bilmekle ancak olur.*

Müzik formunun başlıca öğeleri motif, cümle, period ve bölümdür. Bunlar aşağıda açıklanmıştır.

### **1.6.1. Motif**

Müzik biçimleri, benzerlik ve karşıtlıkların çarpışmasından doğar. Bir eserin başı ve sonu belli olduğu için, müzik biçimi “baş” ve “son” sınırları içinde bulunan hareketlerden oluşuyor demektir. Müzik eserinde hareketin en küçük birimine motif denir. Motif hareketin kaynağıdır. Zaten “hareket” anlamına gelir (Say, 2002:136).

Bir motif en az iki notadan oluşur. Ama ona can veren, ritmik özelliğidir. Bundan ötürü motif, müziksel enerjiyi, canlılığı içerir. Motiflerin taşıdığı enerji, yerinde sayan, durağan bir özellikte değil, sürükleyici ve çoğalmaya yönelik niteliktedir.

Motif, genellikle iki, üç hızlı bölümlerde nadiren dört ölçü uzunluğunda olabilen, en az iki sestem oluşan, kuvvet merkezi olan, armonik ve ritmik açıdan özel karakteri olan en küçük müzik fikridir. Form bilgisinin de en küçük elemanıdır. Bir anlamda müzik eserlerinin en önemli temel unsurudur. Anlaşıyor ki bir müzik eserinin dilini kolaylıkla anlayabilmek için öncelikle motif yapısını özellikleri, imkanları detaylı bir şekilde incelemek gerekir. Motifler iki ya da daha çok motif bölmelerine ayrıştırılabilir. Motif yapısında bulunan bu duruma “değişim” denir ki bu genelde beş şekilde sağlanabilir (Koray, 1957:1-7) :

1. Ses çevrelerinin genişletilmesi veya daraltılmasıyla elde edilen değişim,
2. Motifin çevirimi ile elde edilen değişim,

3. Nota sürelerinin büyütülmesi (ogmentation) ya da küçültülmesi (diminuation) ile elde edilen ritmik değişimle elde edilen değişim,
4. Motifin özeti ya da genişlemesiyle elde edilen değişim,
5. Önceki maddelerdeki değişimlerin iki ya da fazlasını uygulayarak oluşturulan değişimdir.

Motif eser gelişimi içerisinde dikkatle ve denge unsuru düşünülerek işlenmelidir. Bu işlemler genellikle üç şekilde gerçekleştirilir (Koray, 1957:1-14) :

1. Bir motif veya motifin bir bölümü aynen tekrar edilerek işleme,
2. Bir motif soru-cevap oluşturacak şekilde şekillendirilerek işleme ki bu motifin dörtlü veya beşli üzerinde kalınarak soru yaratılır; daha sonra beşliden toniğe dönerek cevap kısmı oluşturulur.
3. Bir motifin veya motif bölümünün komşu derece üzerinden ya da armoni çerçevesinde tekrarı yoluyla işlemedir. Buna “sequance” denir. Sequance’lar müzik fikirlerinin birbiri ardına örülüp gitmesi konusunda çok elverişli imkan sağlar. Bununla birlikte denge sağlanamadığı takdirde eserin monoton ya da mekanik ruhsuzluğa gitmesine neden olabilir.

Motifler yan yana gelerek “cümle (period) “ leri meydana getirir. Formun en önemli unsuru motif olsa da, bir eserin yapısında başka unsurlara da rastlanabilir. Hatta öyle eserler vardır ki, onlar motif teorisi ile açıklanamayabilir. Burada “figür” ve “koşu (passage)” kavramları işin içine girer.

Figür, armoni içi ve aynı süreli seslerin oluşturduğu bir grubun sürekli tekrarı ile oluşturulan bir kalıptır. Figürler tiz ve pes noktalarıyla melodi verebiliyor olsalar da akor yapıları bakımından fazlasıyla belirgin olurlar (Koray, 1957:15-16).

Koşu, figür gibi sürekli tekrarlanan bir hareket grubu değildir. İniş-çıkışlarla oluşturulan ve geniş bir ses alanını içine alan bir müzik fikridir.

Motiflerin sürükleyici ve atılımcı özelliği, bir müzik cümlesi kurmaya yetmeyebilir. Öyleyse “cümle nedir?” sorusuna yanıt aramak gerekir.

### 1.6.2. Cümle

Bir motifin başka seslerden de olsa iki kez tekrarlanmasına ikiz motif denir. İki nadiren de üç motifin birbirini tamamlaması ise “cümle”yi meydana getirir. Cümleler tam, yarım veya açık kadansla bitebilir.

Cümlelerin ölçü sayısı motif işlemleri ya da baş ve sonlara eklemeler yapmak suretiyle de çoğaltılabilir. Böyle genişletilmiş cümleleri tanımak zorlayıcı olabilir. Dördüncü ya da sekizinci ölçüyü aşan fikir genişlemeleri ciddi araştırmalar sonunda anlaşılabilir. Cümle genişlemeleri içten ve dıştan olmak üzere iki yoldan sağlanabilir (Koray, 1957:20-22) :

1. İçten genişleme: Motifleri tekrarlamak ya da bir armoni zinciri içinde olanları parçalamak veya kırık kadansla cümlenin kararını geciktirmek suretiyle elde edilir.
2. Dıştan genişleme: Bu çeşit genişlemenin aslı cümlenin başına konulan ya da sonuna kesintisiz olarak eklenen birkaç ölçülük hazırlama ya da kadansız bölümlerle oluşturulan müzikal fikirdir.

### 1.6.3. Period

Motifi sözcüğe benzetirsek, birbirini izleyen sözcüklerin oluşturduğu bütüne de cümle dememiz gerekir. Ne var ki cümle, edebiyatta olduğu gibi, müzikte de sözcük akışındaki mantığın tamamlanmasıyla oluşabilir. Period, karakterleri arasında uyum bulunan iki cümlenin birbirini tamamlaması ile meydana gelen müzikal fikirdir. İlk cümlenin kadansı ile period iki simetrik bölüme ayrılır (Koray, 1957:23).

Cümleler, aslında birer kadansla bitmektedir. Söz konusu kadanslar, cümleleri bağlayan noktalama işaretleri işlevindedir. Kadanslar, niteliklerine göre hazırlayıcı ve sürdürücü ya da anlatımı tamamlayıcı görevleri yerine getirir.

Tamamlanmış özelliğiyle cümle, bir müzik eserinin en önemli parçası sayılır. Çünkü her cümle, içeriğini dışa vuran bir düşünce taşır ve onun kendi içindeki bütünlüğü, birbirini izleyen cümlelerle eserin en büyük bütünlüğü olan “biçim”i oluşturur. İki cümlenin birbirini tamamlamasında kadansların önemi çok büyüktür. Eğer birinci cümle yarım kadansla sona eriyor ise, ikinci cümle tonik veya dominant tonalitesinin tam kadansı ile bitebilir. Birinci cümle tam kadans ile sona erdiği takdirde periodun sonu paralel major tonalitesine kayar. Birinci cümlenin sonu açık

kadans ikinci cümlelerin sonu tam kadans olan periodlara çok nadir rastlanır. Period cümlelerinin kadansları o kadar değişik şekillerde kullanılmıştır ki tümünü sıralamak pek mümkün olamamaktadır.

İkiz cümle ile periodlar birbirlerine benzer. Ayrılmalarının nedeni kadans tertibinden kaynaklanır.

#### **1.6.4. Bölüm**

*Bir müzik eserinin, başı sonu belirlenmiş ve çoğunlukla temanın eksenesinde biten en büyük parçasına bölüm denir (Say, 2002:139).*

Yarattığı bütünlükle bölüm, bir müzik eseri özelliğini de taşır. Örneğin divertimento, tek bölümlü bir form dur; öte yandan klasik sonat ya da senfoni için yazılmış bir eser, klasik çağ kuralına göre dört bölümlüdür. Dört bölümden oluşan eserlerin bölümleri, genel yapılanmanın en büyük parçaları olmasına karşın, tek başına eserin bütünü temsil etmez. Bölümün bitmesi, eserin bitmesi demek değildir. Bu nedenle sonat, senfoni ve konçerto gibi eserlerin bölüm aralarında dinleyicinin alkış tutması pek istenmez.

#### **1.7. Çalgı Müziği**

Tarih boyunca müzik türleri incelendiğinde başlıca şu gruplarda toplanabilir (Hodeir, 1971:75) :

1. Çalgı müziği ve/veya dans müziği,
  - a. Senfonik Müzik,
  - b. Oda Müziği,
2. Dinsel Müzik,
3. Ses için oda müziği,
4. Sesli sahne eserleri.

Bunlarda ilki çalgı ya da çalgılar için yazılmıştır: senfonik müzik, oda müziği. Tarih içerisinde oluşan değişik biçimler zamanla birlikte değişik gelişimler göstermişlerdir. Bazı biçimler değişim göstermiş, bazıları sürüp gitmiş, bazıları ise zaman içerisinde sürüp gitmekle birlikte önemini kaybetmiştir.

### 1.7.1. Senfonik Müzik Biçimleri

Sonat en doğurgan müzik formudur. Klasik müziğin en çok ürün verdiği formları ortaya çıkartan sonattır. Bu biçimlerin sayısı çok olmakla birlikte belli başlı olanları, konçerto, senfoni konçertant, senfoni ve senfonik şiir'dir.

**Konçerto:** Uluslar arası müzikte solo çalgı(lar) ve orkestra için, iki temalı sonat formunda yazılan bir eser biçimidir. Konçerto solo çalgı ile orkestranın diyalogu sayılabilir. Diyalog, müzik düşüncelerinin karşılıklı irdelenmesini, soru ve cevapları, zıtlıklar ve onayları, coşkulu bir müzikal tartışmayı içerir.

Latince *concertare* kelimesinden kaynaklanmıştır. Bu kelimenin sözlük anlamı iddiaya girmektir. 19.yy dan başlayarak günümüze kadar gelen dönemde ise konçerto özgür formda bestelenmiş çalgı müziği olma yönünde gelişme göstermiştir (Say, 2002:153-154).

**Konçertomsu Senfoni (Senfoni Konçertant):** Solo çalgılar ve orkestra için yazılan bir eser türü olan senfoni konçertant; solo çalgılar ve orkestra için yazılmış olan konçerto grosso ile senfoni formunun birlikte sentezlenmesi ile ortaya çıkmış bir yapıdır. Yapısı ve değiş özelliği bakımından senfoniden farklı değildir (Hodeir, 1971:25).

**Senfoni:** Klasik dönem kavrayışına göre orkestra için sonat formunda bestelenmiş dört bölümlü eserdir. İsmi latince *symphonia* (birlikte tınlamak) kelimesinden almıştır. Bir anlamda orkestra için sonat denilebilir. Bu durumda biçim bakımından senfoniye sonat formunun orkestraya uygulanması denilebilir. Genellikle kısa bir girişle başlayan ilk bölüm allegro'yu adagio ya da andante temposunda ağır bir ikinci bölüm, menuet ya da scherzo adlı üçüncü bölüm ve hızlı bir "finale" izler. Bölümlerin yapısı ilke olarak sonat formundaki gibidir (Hodeir, 1971:56-57).

**Senfonik Şiir:** Bir olayı bir konuyu müzik diliyle anlatmak, canlandırmak amacı ile yazılmış orkestra eseridir (Hodeir, 1971:57-58). Seslerle çizilen renklendirilen resim müzikle dile getirilen şiir gibi düşünülebilir. Senfoniden farkı belli bir forma bağlı bulunmayışı ve nisbeten daha kısa olmasıdır. Adından da anlaşılacağı üzere senfonik şiir çoğunlukla büyük orkestra için yazılmıştır. Belli bir öyküyü anlattığı için kesin bir formu yoktur. Herhangi bir forma yakınlık gösterebildiği gibi bütünüyle belirsiz bir biçimde de olabilir. Senfonik şiirde

duyguların anlatım olanağı daha ön planda tutulmuştur. Senfonik şiirlerin “tasvirici” olduğu söylenebilir.

### 1.7.2. Çalgı Müziği ve/veya Oda Müziği Biçimleri

Bütün varlıkların bir dış görünüşü, bir biçimi vardır. Biçim, kendi özellikleriyle varlığın içeriğini dışa vurur. Bir kalemi nota defterinden ayırt etmek için onun dış görünüşüne bakılır. Biçim varlığın içeriğini ele verdiği kadar, kendi görünüşüne de bir çerçeve getirir. Bu çerçeve bir bütünsellik sağlar. Sadece ucunu kenarını gördüğümüz bir eşyayı tanımakta yanılgıya düşülebilir.

Bütün sanatlarda ve bütün sanat eserlerinde “biçim” vardır. Mimarlıkta, heykelde, şiirde, resimde, tiyatrodan, karikatürde, edebiyatta ve müzikte. Eseri bütünleyen biçim olduğuna göre, müzikçilerin ve bilinçli dinleyicinin müzik biçimlerini tanıması gerekir. Müzik sanatında bu bilgi alanına biçim bilgisi ya da uluslar arası deyişle “form bilgisi” denir.

Müzik eserinin yapısal özelliklerini belirleyen biçim, aslında bir kompozisyon modelidir. Nasıl bir model olursa olsun, bir müzik parçasına “biçim” kazandıran üç ön koşula, üç temel öğeye gereksinim vardır.

Aşağıda sonatın oluşumuna doğrudan ya da dolaylı olarak etkisi olmuş bazı movement örnekleri verilmiştir:

**Suite** : Dans veya şarkı karakterinde birkaç parçanın sıralanmasına süit denir. Türkçe’de “izlek” anlamına gelen süit, halk danslarının stilize edilerek saray müziğine dönüştürüldüğü birbirini izleyen parçalardan oluşur. Kırsal kökenli bu dans parçaları, yeni kimliğiyle barok çağın soyluları tarafından düzenlenen eğlencelerde, orkestra eşliğinde “grup dansı” olarak yapılırdı. Ancak bu çağda besteciler, solo çalgı (çembalo) için de süit formunda eserler yazmışlardır. Süreç içinde yapı değişiklikleriyle günümüze kadar ulaşan süit, bir çalgı müziği biçimidir.

Süit, barok dönemin verimidir. 17. Yüzyılın ortalarından 18. Yüzyılın ortalarına kadar kullanıldığı biçiminin başta gelen özelliği, birbirini izleyen parçaların hızlı-yavaş-hızlı düzeninde olmasıdır. Ancak parçalar arasında tonalite açısından sıkı bir ilişki vardır ve bu parçaların hepsi iki bölümlüdür. İlk bölümde ana tonaliteden yakın tonaliteye gidilir ki bu çeken ya da ilgili tondur. İkinci bölümde ise bu yakın tondan ana tonaliteye dönülürdü. Her parçanın iki bölümü de ayrıca

tekrarlanırdı. Ama bu haliyle dans sırasında figürler fazla tekrarlandığı için, besteciler tekdüzeliği önlemek amacıyla bazı değişikliklere yönelirdi. Bu değişiklikler, o çağda bestecinin yeteneğini belirleyen bir gösterge kabul edilmiştir. Ne var ki tekrarlarda yapılan değişiklikler, çeşitleme (variasyon) formunun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Süitin çekirdeğini oluşturan dört parça vardır. Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Çeşitli ülkelerin halk danslarından alınmış bu dört temel dans, başka parçalarda eklenerek çoğaltılmıştır.

Parçalar, hareket bakımından birbirinden farklı olsalar da, aralarında sıkı bir ilişki vardır. Süiti oluşturan parçaların en önemli ortak yanları “ikili form”da olmalarıdır. İkili form, eserlerin iki kısma bölünmüş olmasından kaynaklanır. Birinci kısımda ana tondan komşu tona; ikinci kısım da ise komşu tondan ana tona dönlür. Böylelikle süitin her dansı iki kısma bölünür ve tekrar edilir. Halk, dans ve şarkıların bir çeşit koleksiyonu denilebilecek süit, sonatın oluşmasında çok etkin olmuştur.

Süitteki dans parçaları her ne kadar dans karakterini içermiş olsalar da salt müziğe doğru bir gelişim göstermişlerdir. Bu parçalarda sadece ritimler alınmıştır. Zamanla ritimlerin bile değişikliklere uğradıkları görülür. Süit formu Barok Çağı sonlarına kadar süit, sonat, ordre, partita veya entree gibi başlıklar altında bir araya getirilmiş beş, altı ya da daha çok şarkı ya da danstan oluşur. Bu başlıklar altında toplanan danslar genelde dört ayrı tempoyu yansıtır (Fenmen, 1991:51-52) :

1. Hızlıca danslar,
2. Yavaş danslar,
3. Orta hızda danslar,
4. Hızlı danslar.

Birinci kategoriye giren danslar arasında ilk akla gelen Allemande'dır. İkinci kategoridekiler ise daha ziyade üç zamanlı Sarabande, Sicilienne gibi danslarla Air veya Aria denilen ve dans olmayan çok işlemeli şarkılar girer. Süitin üçüncü kategorisindeki orta hızda danslara ise kimi iki zamanlı kimi dört zamanlı Gavotte, Musette, Bourree, vs. ya da üç zamanlı Menuet, Passepied, Loure, vs. gibi danslara rastlanır. Bu bölümdeki danslara “Double” denilen ve varyasyon formunun nüvesini teşkil eden bir bölüm daha eklemek adet haline gelmişti. Son kategori olan hızlı

danslara ise en belirgin örnek üç zamanlı ve ikili formda olan “Gigue”lerdir (Fenmen, 1991:51-52).

Aşağıda süitte yer verilmiş bölümlerin isimleri verilmiştir:

Prelude, Allemande Courante, Sarabande, Gigue, Loure, Gavotte, Bouree, Ricercare, Passacaglia, Chaconne, Capriccio, Fantasia, Ballade, Serenade, Ground, Invention, Rondo, Villancico, Cassation, Divertimento, Impromptu, Nocturn, Bagatel, Intermezzo, Rapsodi, Romance, Tiento, Toccata, Uvertür.

Süit bölümlerinden sonatı doğrudan ilgilendirenler ise aşağıda kısa açıklamalarıyla verilmiştir:

**Minuet:** Rönesans döneminde ortaya çıkan üç zamanlı, orta hızda bir Fransız saray dansıdır. Barok dönemde süit oluşturmakta kullanılmıştır. Preklasik dönemde ise senfonilerde kullanılmaya başlamıştır. Yukarıdaki dansların arasında Menuet'nin ayrıcalıklı bir yeri bulunur. Menuet, barok dönem süitlerinde yer almasının yanı sıra, klasik çağın sonatlarında da bir bölüm olarak değerlendirilmiştir. Dört ölçümlük cümleleri, gelenekselleşmiş tekrarları ve daha önemlisi, ortadaki “trio” bölümüyle 17. Yüzyıl Fransız sarayının gözde dansıydı. Klasik dönemde ise Haydn ve Mozart, sonat ve diğer oda müziği eserlerinde menuet'ye yer vermiştir (Say, 2002:222).

**Canzone (Şarkı):** Kolay ve bildik bir müzik biçimidir. Şarkı söylememiş veya dinlememiş bir insan var mıdır acaba? Şarkıyı bu kadar yaygın ve çekici kılan, konularını hayatın içinden alarak insanlığın ortak duygularını etkileyici sözler ve ezgilerle dile getiriyor olması olabilir.

“Şarkı” anlamında olmasına karşın, ses müziğinin yanı sıra, çalgı müziği için yazılan erken barok dönem eseri. A. Gabrielli, G.Gabrielli ve Frescobaldi gibi 17. yy.ın başlarında öne çıkan canzona bestecileri, Fransız Chanson'larını örnek almış, onları org müziğine uyarlamışlardır. Canzone, birbirine bağlı füg yapısındaki bölmelerden kuruluyordu. Bu bölmeler birbirinden farklıydı. Üç ve dört zamanlı bölmeler art arda gelirdi ve üç zamanlı olanlar dört zamanlıların çeşitlemesiydi. Terim 19.yy.da karakter parçası özelliğindeki kısa çalgı müziği eserleri için de kullanılmıştır (Say, 2002:92).

Uluslar arası planda değer kazanmış olan “sanatsal şarkı” biçimine İtalyanlar “canzone”, Fransızlar “chanson”, İngilizler “song”, Almanlar “lied” der. Ezgi,



şarkının gövdesini oluşturur hatta o bir öz sudur. Şarkının yalın çeşidine “tek bölümlü şarkı” denir. Şarkının daha doyurucu biçimi “iki bölümlü şarkı”dır. Soru ve cevaptan oluşuyorsa “soru” A harfiyle, “cevap” ise B harfiyle simgelenir. Genelde dans parçaları ve marşlar, iki bölümlü şarkı formundadır.

Şarkının gelişkin, olgun biçimi ise “üç bölümlü şarkı”dır. Adını Alman şarkısından alır bu nedenle “Lied biçimi” denir.

*Lied biçimi*, bölümlerinden biri A, ikincisi B olan, sonra da başlangıçtaki A'ya, ya da A'nın çok benzerine dönüşen üçüncü bölümle tamamlanır. Bu biçimiyle üç bölümlü şarkı A-B-A olarak simgelenir. Birinci bölüm eksen tonalitesiyle başlar ve yine eksenle, ya da eksene yakın bir tonaliteyle (örneğin çekenle) biter. İkinci bölüm, farklı ama yakın bir tonalitede, farklı motiflerle işlenir. Üçüncü bölüm ise eksenle başlayıp eksenle biter ve birinci bölümün tekrarıdır.

A-B-A olarak simgelenen bu yapılanma, bestecinin anlatım özgürlüğünü kısıtlamaz, ona anlatım olanakları açan genel bir şema oluşturur. Üç bölümlü şarkı formundaki bölümleri açık şekilde görebileceğimiz güzel bir örnek, Beethoven'in 9. Senfoni'sinin finalindeki ünlü ezgidir. Burada A1 ve A2'yi, ikinci bölüm olan B'yi ve üçüncü bölüm A2 'yi açıklıkla saptayabiliriz.

Genel yapısıyla bu model, barok dönem operalarında “Da Capo Arya” adıyla kullanılmıştır. Klasik dönemde ise Haydn, Mozart, Beethoven'in sonat ve senfonilerinin üçüncü bölümünde değerlendirilmiştir. Ancak klasikler “Lied”i karşıt cümleler örgüsüyle yapılandırmıştır.

Sanatsal şarkının doruğu olan Lied, 19. Yüzyılda romantik bestecilerin “şan ve piyano için” incelik ve derinlikle yazdığı eserlerde yeniden yükselmiştir. Schubert, Schumann, Brahms ve Wolf'un, ünlü şairlerin şiirleri üzerine yazdığı şarkılar, sanatsal niteliğiyle müzik tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Mahler ise “şan ve orkestra için” yazdığı “Yeryüzünün Şarkısı”yla Lied'i senfonik şiir biçimine taşımıştır.

20. Yüzyıl bestecileri yeni bir Lied biçimine yönelmemiş, izledikleri yeni müzik stili uyarınca şarkılar yazmışlardır. Bu bestecilerin içinde Debussy, Schönberg, Berg ve Webern anılmalıdır (Say, 2002:140).

**Füg:** Müzik sanatında önemli ve değerli bir yeri olan, özünde taklit “imitation” sanatına dayalı, armoninin olanaklarından yararlanarak kontrpuan tekniğiyle yazılmış bir Barok Dönem müzik biçimidir. Barok Çağ’ın özelliklerini taşımasına rağmen daha sonraki besteciler tarafından da benimsenmiştir. Kökeni Latince “*Fuga*” (Kaçış) kelimesinden gelir. Füg biçimdeki eserlerde her parti ya da ses, birbirini taklit edip izleyerek partiden partiye kaçar. Füg’ün yapısını oluşturan başlıca öğeler (Say, 2002:210-211) :

- 1.Tema: Füg’ün temeli ve asıl türetici öğesidir.
- 2.Cevap: Başka bir ses partisinde ve ayrı tonda konunun taklidini yapar, temaya cevap verir.
- 3.Karşı Tema: Cevapla birlikte duyulan ve temanın öteki partilerdeki her girişinde ona eşlik eden melodik çizgidir.
- 4.Sergi: Konu-Cevap-Konu-Cevap girişlerinden oluşan yapısal sürecin bütünüdür. Sergi ile Füg bütün öğeleriyle sergilenmiş olur.
- 5.Ara Kesitler (Divertimento): İçeriği genelde konu ve karşı konudan çıkarılan cümleciklerdir. Yineleme noktalarını bağlamaya yarayan köprülerdir.
- 6.Stretto: Füg’ün sonlarına doğru yapılan motif sıkıştırmalarıdır.
- 7.Pedal: Bir ya da birkaç ses partisini birkaç ölçü uzatarak o sırada hareketini sürdürmekte olan öteki partiler içinde esas tonaliteyi vurgular.

Fügler genellikle üç ya da dört sesli yazılır. Bunun anlamı bir Füg eserinde üç ya da dört eş zamanlı melodinin yer almasıdır. Füg üç bölümden oluşur:

- a.Birinci Bölüm: Her partinin en az bir kere duyurulduğu “Sergi”dir.
- b.Orta Bölüm: Çeken ve alt çeken gibi ilgili tonlara geçiş yapan ara kesitlerdir.
- c.Üçüncü Bölüm: Ana temanın kesen tonalitesinden duyurulduğu sona eriş kısmıdır. Bu son bölümde doruğa gelinmiş olur.

**Variations (Çeşitleme):** Bir müzik fikrinin (temanın), melodik, ritmik ya da armonik değişikliklerle küçük eserler halinde birbiri ardı sıra yeniden sunulduğu müzik biçimine çeşitleme denir. Temada yapılan değişiklikler, temayı bozmak yerine, onu vurgulamayı amaçlar. Böylelikle elde edilen her parça, ayrı bir tat, soluk, ayrı bir hava kazanır. Dinleyici de her parçada temayla yeniden buluşur ve bestecinin ustalığından kaynaklanan bu “çeşitler” bütünü zevkle izler.

Çeşitlemenin tarihçesine değinecek olursak; Bu formun eski modelleri, “chaconne” ve “passacaglia” adı altında filizlenmiştir. En mükemmel örneklerini barok çağda Handel ve Bach, romantik dönemde ise Brahms vermiştir (Say, 2002:559).

### 1.8. Sonat

Sonat çok bölümlü, genellikle oldukça geliştirilmiş, bir-iki çalgı için yazılmış çalgısal bir eserdir. Bu bakımdan oda müziği türlerinden biri sayılması gerekir; çünkü bu türlere özgü dil zenginliği ve anlatım gücünü kendinde taşır. *“Sonat bir bakıma birlikte çalma müziğidir denebilirse de, Kahnua’dan sonra tek çalgı için yazılan sonatları daha düşük örnekler olarak almak da doğru olamaz–bazı besteciler bu çeşit eserleri yüzeyde ve parmak çevikliği için yazmış olsalar bile. Bu görüşü destekleyen bir neden de tek çalgı olarak çokluk klavyeli çalgılarda polifonik olanaklarının ele alınmış olmasıdır”* (Hodeir, 1971: 59-60).

Sonat formu, 18.Yüzyılın ortalarından başlayarak yükselen klasik çağın en önemli verimlerindenidir. Bu gelişkin müzik biçimine barok çağın doruğu kabul edilen J. S. Bach’ın oğlu C. P. Emmanuel Bach yeni bir yapı kazandırmış ve sonat, Haydn, Mozart, Beethoven ile olgun biçimine ulaşmıştır.

Sonat formunun önemi, çalgı müziğinin başlıca öteki formlarını etkilemesinden de gelir. Senfoni, orkestra için yazılmış bir sonattır. Kuartet, yaylılar dördlüsü için yazılmış bir sonattır. Konçerto, solo çalgı(lar) ve orkestra için yazılmış bir sonattır. Çoğunlukla piyano ya da keman gibi tek çalgı için yazılmış eserlere solo sonat denir. Keman ve piyano için, ya da viyolonsel ve piyano için yazılmış eserler duo sonat, üç çalgı için yazılmış eserler ise trio sonat adını alır.

Sonata hazırlayan barok çağ ve sonata Beethoven ile doruğuna ulaştığı klasik çağ, form bilgisinin ağırlığını oluşturur. Gerçek anlamıyla müzik, çalgı müziği demektir. Çalgı müziğinin olgun bir biçimi olan sonata form bilgisindeki yeri baş köşededir.

Çalgı müziğinde “biçim”in gelişmesi, müziğin kendi başına yeni ifade boyutları kazanması demektir.

### 1.8.1. Kökeni ve Başlangıcı

Sonata, sonatine, mono tematik sonata, bitematik, sonata, tek bölümlü sonata, çok bölümlü sonata, dönüşümlü sonata, fantezi sonata müzik çevrelerinde sıkça rastlanılan terimlerdir. 1590’lı yıllardan günümüze değin sonatlar yazılmıştır. Karşılaştırma yapıldığında 1590’lı yıllarda yazılan sonatlarla 20. yy’da yazılmış sonatların benzedikleri rahatlıkla görülebilir. Bu durumda sonata gelişimini tarihsel süreçte incelemek uygun olur.

Öncelikle “sonata formu” nu “sonata” sözcüğünden ayırt etmek gerekir. “Sonata” “Sonata formu” ndan çok daha eskidir. Sonata’nın ne zaman çıktığı konusunda kesin bir tarih vermek mümkün olamamaktadır. Ayrıca bu konuda mükemmel bir araştırma da yapılmamıştır.

1500’lü yıllarda gözde olan ses polifonisiydi. Özellikle Motetler, Fransız şarkıları ya da İtalyan Madrigalleri önemle ele alınır. Çalgı polifonisi oldukça yetersiz ve de önemle ele alınmayan bir alandı.

1600’lü yıllarda İtalya’da bazı müzik deyimleri oluşturulmaya başlamıştır. O günlerde müzik tarzları günümüzdeki gibi kesin tanımlanmamışlardı. Bu nedenle deyimler kabul görmeye başlamış ve zaman içerisinde yaygınlaşmıştır.

Latince’den gelen “Cantar” (şarkı söylemek), “Toccar” (dokunmak) ve “Sonar” (tınlamak) kelimeleri bu sınıflandırmada anahtar kelimeler olmuşlardır. Bu yoldan gidilince cantar, cancion’ları, toccar, toccata’ları ve sonar da sonatları ifade etmiştir. Cacion formunda şarkı ve şarkıcı, toccata formunda dans ve icracı öne çıkarken, sonata formunda eser öne itilmiş, icracı geri planda kalması gerçeği ortaya çıkmıştır. Bu bir anlamda müziğin ön plana çıkarılması demektir.

Ulaşılabilen ilk yayınlarda biri “Vicentino’nun “La Bella, canzone di sonar” (çalgılarla çalınabilecek ses müziği) ‘dir. Bu yayını 1586’da Andrea’nın “Sonate a

cinque per instrumenti” isimli; 1597’de Gabrieli’nin “Cantus sacrae symphoniae Joannis Gabrieli senis 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16 tam vocibus quam instrumentis” gibi eserler izlemişlerdir. Tüm bu eserlerin üslubu motet üslubuydu. Çalgı için yazılmış bu eserlerin ortak yanları ise kontrpuan dilinden ziyade armonik dil kullanılmasıydı.

O tarihlerden itibaren “sonat” sözcüğü kullanılmaya başlamıştır. Sonat sözcüğü insan sesi katılmadan, yalnız çalgı topluluğu ile çalınan “symphony” , “prelude”, “entree”, “ritournelle” gibi parçalarla birlikte anılmaya başlamıştır. Sonat o günlerde motet’in devamı ve füg’ün doğurganı olan “riccar” ın etkisindeydi. modal sistem ve modülasyon sonat’a bu yolla girmiştir (Borrel, 1966:1-5).

Sonat İtalya’da 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. **Canzone** ile **Süit**’in bir bileşimidir. Ne var ki bu ikilik uzun bir kargaşalığı da birlikte getirmiştir. Bilindiği gibi 16. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan’lar **Canzone da Sonar** diye çalgılar, org ya da bakırlar için yazılmış türlere demişlerdir. Ancak, gittikçe **sonata** terimi polifon nitelikte, çalgısal bir parçayı belirtir olmuştur; **sinfonia** ise daha homofon bir yazıyı anlatmak için kullanılmıştır. 17. yüzyılın başlarında sonat ikinci derecede bir tür olarak benimsenmiştir. Bir ses eserine, bir cantata’ya, ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılmıştır. 1650’lere doğru Almanlar **süit**’lerinin ya da **partita**’larının başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır. Gene bu tarihlerde (1670’lere doğru) İtalyanlar füglü deyişte kilise sonatını (**sonata da chiesa**) dans havaları süitinden ya da oda sonatından (**sonata da camera**) ayırmışlardır. Her iki biçimde de ortak yönler yok değildir. Genellikle her ikisinde de ağır-hızlılığın nöbetleştiği dört bölüm vardır. Bunlar çoğunlukla kemanla sürekli bas ya da iki kemanla sürekli bas (üçlü sonat) için yazılmıştır. 17. yüzyılın sonunda Couperin, Fransa’ya İtalyan sonatını sokmuştur. Bir süre sonra Almanlar bu biçimi daha da genişletmişlerdir: Kuhnau sonatı tek çalgıya uygulamış; J. S. Bach keman ve çembalo için ilk sonatları yazmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılın ortasına doğru klâsik sonatın çıkacağı büyük dönüşüm olmuştur. Bundan sonra ortadan kalkmakta olan süitle sonatın bütün ilişkileri kesilmiştir. C. Ph. E. Bach, Boccherini, Stamitz ile üçlü yapıyla iki temalı kuruluş kesin olarak yerleşmiş, ileride Haydn, Mozart, Beethoven’le bütün değerini alacak olan “**geliştirme**” kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece “sonat biçimi” doğmuştur.

Sonat formu, 18. yüzyılın sonlarından başlayarak oda müziği eserlerinin, dahası senfonik eserlerin “örnek kuruluş”u olarak yerleşmiştir. Debussy’den sonra birçok besteciler bu biçimin egemenliğinden kurtulmaya çalışırken bazıları bunu yeniden ele almışlardır (Hodeir, 1971:59-60).

### 1.8.2. Süitten Sonat Biçimine Geçiş

Süitten sonata geçiş yaklaşık 150 yıllık bir süreci kapsar. Sonatta bölümler arasında süitte olduğu gibi tonal ilişkiler vardır. Ancak sonatı süitten ayıran başlıca özellik, sonatın üçlü formda iki müzik fikrini birden içermesidir.

Sonat biçiminin tohumlarını 17. Yüzyılın sonlarındaki İtalyan bestecilerinde görüyoruz. Domenico Scarlatti’nin küçük ve sevimli sonatları genellikle ikili formda olmasına karşın, besteci bazılarında baştaki temayı eserin sonunda da tekrarlayarak üçlü formun ilk adımlarını atmıştır. Corelli’nin keman sonatlarının birinci bölümlerinde de tek temalı üçlü biçime sıkça rastlanır. Böyle olunca iki temalı üçlü form’a geçmek kolaylaşmıştır. C. P. Emmanuel Bach, yazdığı sonatlarda bu yeni formülü kullanarak önemli bir biçim gelişiminin yolunu açmıştır.

17. yy sonuna doğru kesin bir eğilim beliriyor. Bu, 18.yy da önce tek temalı sonra da çift temalı sonat olarak gerçekleştiğini gördüğümüz anlayıştır. Beethoven ile ise doruğa ulaşmıştır.

Bir sonat bir ya da birçok parçadan kurulmuş olsun, az veya çok stilize danslardan ya da fugato’lardan yapılmış olsun, ister solist ya da çalgı topluluğu için yazılmış olsun ayırıcı bir çizgi bir tek ve her vakit aynı olan çizgi onu nitelendirir: Bu sonatın müzik formudur.

Gerçekte müzik formu bir çeşit “başvurma” sistemidir. Bu nedenle kompozisyon kitaplarında formların tanımlaması yer alır. Beste çalışmaları yapanlar bu konuda ne düşünceleri gerektiğini bilirler. Süit; esas tondaki müzik cümlesinin beşinci derecede de yapılıp gelişmesinden ibarettir. Müzik cümlesi hangi tona ulaştıysa oradan kalkar ve değişikliklerden sonra temel tona döner. Tam bir durgu ile sonra erer. Buna “ikili form” denir. Gerçekte süitte bundan fazla fikirler de vardır. Yunan müziğinden başlayarak sonunda major makamın zaferiyle sonuçlanan, Bach ve Rameau devrine kadar müzik evrimini dikkatle gözden geçirdiğimizde sanki esrarlı bir iradenin müzisyenlere yol göstermiş olduğunu görürüz. Rönesans

döneminde bile sayısı oldukça fazla olan Yunan makamları kargaşasına 18. yy da major makamı orta üçlü makamı hakim olmuştur. Sonatın tonal sisteme geçtiği dönemlerde son morfolojik evreyi temsil ettiğini düşünebileceğimiz süit hala model müzik devresinde idi. Süitte tam kadans çekinilerek ve sakınılarak kullanılır, modülasyonlar farkedilmez bir yürüyüşle görülürdü. Oysa sonat apaçık kadanslarla ve modülasyonlarla ortaya çıkmıştır. Süit tamamı ile dans adlarını korumasına mukabil sonat “grave, allegro, andante” gibi ifadeyi belirten sözcüklere yönelmiştir. Bununla birlikte süit biçimindeki sonatı kuran bölümlerden özellikle alemande, courante, sarabande, gigue gibi bölümler ilk sonat örneklerinde kullanılmışlardır.

Klavsen parçalarında sonat adını ilk kez uygulayan Kuhnau’dur (sonate). 1703’te ilginç ve oldukça uzun bir sonat yayınlamıştır. Si bemol tonundaki bu sonat şu şekilde düzenlenmiştir:

- a. Sekizlik bir bas motifi üzerine akorlar;
- b. Bütünü dört zamanlı bir fugato;
- c. Birbirine ekli ve üç zamanlı adagio ve allegro;
- d. Tekrar a’ ya geliş (da capo)

Burada tek temalı sonat ruhunu görüyoruz. O devirlerde sonat formunun oluşturulması yolunda en önemli çabaların İtalya’da gerçekleştiği görülür. Alman ve Fransızlarda oluşan bu fikirlere yönelmeye başlamışlardır. Bu arada İtalya’da oturtulan form ile ilgilenen J.S.Bach bu formu o dönemin zirvesine taşımıştır. 1677 de Vitali’nin yazdığı ikili formda sonatlar üç ya da dört parçadan kurulmuşlardır. Bu eserlerde eseri kuran bütün parçalar tek tema kullanılarak form bütünlüğü güçlendirilmiştir. Özellikle 16.yy lavtacılarının pavane ve gaillarde’larında, organist ve klavsenistlerinde de rastlanılan bu verimli tarz daha sonraları Froberger, Corelli, Telemann gibi besteciler tarafından da benimsenmiştir. Bu tarzın ileriki yıllarda Beethoven, Schumann, Cesar Franck ve izleyen müzik okulları tarafından tekrar ele alınıp en parlak düzeye geldiği görülmüştür.

Görülüyor ki süit belli bir zaman boyunca üstünlüğünü korurken daha sonraları bu üstünlüğü önce tek temalı sonata daha sonra da çift temalı sonata bırakmıştır. Tarihsel gelişim içerisinde 1600 den 1630 a kadar “hazırlık devri”; 1630

dan 1660 a kadar “Fransız Lavta Okulu”; 1660 dan 1720 ye kadar süitin altın çağı 1720 den 1750 ye kadar ise tek temalı sonatın “sonat devri” denilebilir.

Tüm bu gelişmelerin ardından C.Ph.E.Bach çift temalı sonatlar yazmıştır (Borrel, 1966:18-22).

### 1.8.3. Tek Temalı Sonat

Süitte Allemande’in ilk temasının asla esas tonda tekrar görünmemesine karşılık sonatta bu tema ikinci tekrarın sonunda esas tonda görünür. Bu tek temalı sonatın şemasıdır. Buna “üçerli form” adı da verilir.

A → yeni bir ton → ilk tona dönüş A

İlk tona dönüşte İtalyanların sağlam bir durguyla yerleşmediği görülür. Bunun tersine Fransızların komşu tonlarda çokça durduğu görülür ki; J.S.Bach bunlardan ikinci yapı sistemini kabul etmiştir. Tek temalı sonatın ilk bölümü özel bir anlam taşımıştır. Bu ilk bölüm gelenek olarak eserin dayanak noktası olmuştur. Bu sonatı süitten ayıran başka bir noktadır.

Sonata kuran bölümlerin sayısı bazı besteciler tarafından önemsenmiş bazıları tarafından önemsenmemiştir. Bu bir önceki paragrafta verilen nedenden dolayı çok da önemli bir tartışma olmamıştır. Genel olarak o dönem sonatları üç bölümlüdür. Corelli ve onun izinden giden besteciler beş bölümlü sonatı benimsemişlerdir. Vivaldi konçertolarının etkisinde kalan besteciler ise üç bölümlü sonat yazmayı kabullenmişlerdir.

Prensip olarak modülasyonların duyulmasını takiben basamak basamak ilerleyen süitin tersine, sonatta yeni bir tonun gelişi apaçık ve kuvvetlice yapılır.(tam kadans) Tek temalı sonat devrinde sonatın ilk bölümü allemande, izleyen bölümü eski bir Yunan biçimi olan ağır hareketli, daha sonraları lied adı verilen formda “mesodique” ve onu izleyen allegro bölümünden oluşmuştur.(Borrel, 1966: )

Sonatin tek temalı formu kurulurken, sonat tarihinin en anlamlı değişimini geçirmiştir. O andan itibaren de sonat çalgı müziğinin diğer formlarından kolaylıkla ayırt edilebilen bir formu olmuştur.



#### 1.8.4. Ön Klasik Çağ Sonatı

17. yy iki keman ve sürekli bas için yazılmış üçlü sonat çağıdır. Bu sonat türü temelden polifondur. Oysa 18. yy başlarında daha çok yazılan tek kemanla sürekli bas sonatları daha ziyade eşlikli ezgi yazısını getirmiştir. Bu eserlerde genellikle sonat ve süit arasında, yapı açısından pek farklılık gözlenmez. Sonatın yapısı şekillenmediği gibi denemeler dönemindeydi. Sonat formunun oluşumu doğrultusunda, dengeye getirme amaçlı yeni biçimler araştırılıyordu. Bu oda müziği sonatlarında yer alan bölümlerin pek çoğu “iki bölmeli biçim” ve diğerleri ise “A B A” yapısındaydılar. A’nın sergilenişi sonunda gelen kadanslar benzer tonda kullanıldı. Halbuki sonat formunda bu “sergi tekrarında (reexposition)” gelmelidir. Genellikle ilk bölüm olarak çalınan “Grave” ya da “kilise sonatları”nın füg’lü deyişleri çok özgürce ele alınmışlardır. Bu bölümlerde yer alan ilk tema ileriki bölümlerde yeniden de duyurulmazdı. Bazı sonatların “allegro” bölümlerinin arasına kısa “adagio”lar koyulmaya başlanmıştır ki; bu anlayış daha sonra klasik dönemin “karşıtlık” ilkesinin temelleri olmuştur.

Sergi tekrarlarının ana tonda gelmesi ve üç bölümden oluşumu da bu çağda görülmeye başlamıştır. Özellikle Corelli’nin yazdığı sonatlarda böyle bir buluşa götüren yol izlenebilmektedir. Üç bölmeli kuruluş “de capo” lu aya ile süitlerde yer alan “iki bölmeli” yapı arasında bir biçim olmuştur.

Genellikle yapı üzerinde öne sürülen bütün bu tartışmalar sonatın ana bölümünü ilgilendirir (Sonat Allegrosu) ki; daha sonraları 18. yy içinde birinci bölüm olarak yerleşik bir pozisyona geçmiştir. 17. yy ‘da eserlerin başında yer alan prelude’ler daha sonraları isteğe göre koyulan ya da hiç koyulmayan küçük giriş parçası haline gelmiştir.

Corelli zamanında sonatlar genellikle ağır-hızlı-ağır hızlı olarak dört bölümden oluşurdu. Kilise sonatları ve oda sonatları ise beş ya da daha çok bölümden oluşuyordu (Hodeir, 1971:61-62).

#### 1.8.5. Çift Temalı Sonat

18.yy ın ortalarına doğru yalnız tekrar çizgilerinden önceki modülasyona önem vermekten memnun olmayan besteciler, eşlik eden küçük motife daha çok değer vermişlerdir. Dahası o eşlik motifine parçayı başlatan motifin önemine denk

ikinci bir tema değeri biçmişlerdir. Tek temalı sonat ve süitle yan yana uzun yıllar yaşamış olan çift temalı sonat böyle doğmuştur. Çift temalı sonatı bulup ortaya atan C.Ph.E.Bach' tır. Çift temalı sonatın bulunuşunda C.Ph.E.Bach'ın isminin geçmesine rağmen, daha önceleri D.Scarlatti'nin eserlerinde çift temalılık fazlasıyla görülmüştür. D.Scarlatti'de major tonun gücünü arttırmak amacı ile ikinci temaya minor tonunda başlandığı görülür. Çift temalılık olabilmesi için birinci ve ikinci temanın aynı tonda olmaması gereklidir. Çift temalı sonat daha sonraları Haydn ve Mozart gibi besteciler tarafından çok kabul görmüştür. Sonatın bu yeni düzeninde başlangıçtaki tonal güç tek temalı sonatinkinden farklıdır. Tek temalı sonat yeni bir tema getirmemiştir. Ama çift temalı sonatta hem tonal hem melodik tema getirme geleneği uygulanmıştır.

$A \rightarrow B$  (başka tonda)  $\rightarrow A$  (Çeşitli tonlarda)  $\rightarrow B$  (İlk tonda)

Günümüzde de kullanılan bu formül çok önemli mükemmelleştirme çabaları sonunda gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmeler B temasının yapısını kurmaya yaramıştır. İlk zamanlarda küçük değerde olan bu tema zaman içerisinde çok önemli olamaya kadar gitmiştir. Bu düzen tüm besteciler tarafından kabul görmemiş olmasına rağmen Beethoven ile birlikte önceki formları adeta ortadan kaldırmıştır. Beethoven'ın bu düzene katkıları tüm çalgı müziğine yayılmıştır ve neticesinde üçlü sonat yerine trio, dörtlü sonat yerine quartet kavramı yerleşmiştir. Burada bir anlamda orkestra sonatının da senfoni olduğunu hatırlamakta yarar görülebilir. Bahsedilen tüm bu eserlerin ortak yanları yukarıda açıklanan düzene uymalarıdır.

Sonuç ne olursa olsun eski süit formu tamamen kaybolmadı. Zaman zaman sonatın ikinci bölümlerinde yer aldı. Ağır bölümler, menuet ve rondo biçimleri süitten bir miras olarak düşünülebilir. Haydn, Mozart ve Beethoven'ın besteleri sayesinde çift temalı sonat en önemli örneklerinden birkaçına kavuşmuştur.

Bu noktada geriye dönüp bakıldığında J.S.Bach'ın çok sesliliğinden Beethoven'ın eşlikli tek sesliliğine (monodie) uzanan anlayış bir anlamda sanatın zenginliğini göstermektedir.

1767 yılında J.Haydn dört bölümlü ilk sonatını yazmıştır. Bu sonatın ikinci bölümü bir menuet idi. Daha sonra yazdığı sonatlardan bir tanesinde Haydn araştırmalarının birini daha müzik dünyasına kazandırmıştır. Bu "Al revescio" diye adlandırılan, ilk çalınışında yazıldığı gibi, tekrarında son notadan başlayarak tersine

çalınması istenilen bir parçaydı. Bu muzip anlayış daha sonraları şakacı (scherzo) kazanımına da bir ışık olabilir.

Haydn gibi Mozart'ta da sonat konusunda iyice yerleşmiş bir anlayış yoktur. Bir sonatında varyasyonlu bir parça ile başlayıp ikinci bölümünde bir menuet ve onu izleyen bölümde ise "Alla turca" kullandığını görülmüştür. Piyano sonatlarının büyük çoğunluğu üç bölümlüdür. Bunun yanında keman-piyano sonatlarının büyük çoğunluğu iki bölümlüdür. Mozart'ın yazdığı bazı sonatlardaki final bölümlerinin alt dominantın derinliklerinde gezinip kaybolduğunu görüyoruz. Bu anlayış Beethoven'ı çok etkilemiştir. Beethoven birinci ve ikinci tema arasındaki ayırım ihtiyacı fırsatını verir. Mozart da Scarlatti gibi tek bölümlü sonatlar yazmıştır. Bu sonatlarında yine çift tema düzeni gözlenir (Borrel, 1966:45-56).

### 1.8.6. Klasik Çağ Sonat Biçimi

İlk bakışta ön klasik ile klasik çağ sonatlarının başka biçimleri varmış gibi görünür. Dikkat ile gelişmeler izlendiğinde birinden diğerine geçiş anlaşılabilir. Hatırlandığı takdirde süitin iki bölmeli yapısından üç bölmeli yapıya geçebilmek için ana temanın yeniden sergilenişinde ana tona dönüş yetmekteydi. 18. yy bestecileri bu kuruluşu kullanmışlardır. Bu kullanım ise bestecileri her üç bölmenin iç örgütlenmesine yoğunlaştırmıştır.

Ön klasik sonatta ilk bölme güçlü ya da benzer tona doğru gider. Bu tek tema olan A'nın devamı gibi kabul edilebilecek B teması yoluyla oluyordu. Daha sonraları B yavaş yavaş A'dan uzaklaşıyor, bir anlamda kişilik kazanıyor ve sonuçta zıt bir tema olarak ortaya çıkıyordu. Bu durumda A ana tona, B ise güçlü ya da benzer tona yerleşmiş oluyordu. Böylece eşit ağırlıklı denilebilecek iki konum ortaya çıkıyordu. Sonuçta ortaya çıkan ise birinci bölme, yani sergi bölmesi iki kısma ayrılmış oluyordu (Hodeir, 1971:62-64) :

1. A temasının bulunduğu eksen kısmı,
2. B temasının eksen olduğu güçlü kısım.

O çağın üslubu olan eseri ana tonda bitirme zorunluluğu B temasının güçlü tondan tonik durumuna getirilmesini gerektiriyordu. Bu iki bölme arasına da orta bölme geleneği belirmeye başlamıştı. İzleyen dönem bestecileri üç bölmenin kesinlik kazanmasıyla çabalarını daha ziyade orta bölmeye yoğunlaştırmışlardır. Orta bölme

özellikle Beethoven'in getirdiği anlayışla çok önem kazanmış ve çok genişlemiştir. Bugün 'gelişme' dediğimiz bu bölme aynı çizginin tekrarından yapılmış bir ton değişikliği olmaktan çıkmış, temaların parçalara bölündüğü ve işlendiği temasal bir bölme olmuştur.

### 1.8.7. Sonat Allegrosu

Corelli, C. Ph. E. Bach'tan Haydn, Mozart'a uzanan biçim gelişmesini bir tabloda karşılaştırmalı görmekte yarar olabilir.

Ön Klasik	Klasik ("Sonat Biçimi")
<b>Tek Temalı</b>	<b>Çift Temalı</b>
<b>I. Sergi:</b>	<b>I. Sergi:</b>
1. A teması; ana tonda	1. A teması; ana tonda
2. B; A'nın devamı; güçlü tona doğru	2. Güçlü tona doğru köprü
yönleniş; genellikle güçlü tonda bi-	3. B teması; güçlü tonda (bazen b', b'',
ten sergileme	b''' diye üç cümlesi vardır)
	4. Güçlü tonda bitiren kalış ezgisi ( Bu ezgi bazen çok geniş tutulduğu için C denilebilir)
<b>II. Ara Müziği:</b>	<b>II. Gelişme:</b>
Ton değişimli bölme; A ve B üzerinde	A ve B ( bazen C ) temalarıyla temasal
taklitli oyunlar; ana tonun hazırlanışı	çalışma bölmesi; ana tona dönüşün hazırlanışı
<b>III. Serginin Tekrarı:</b>	<b>III. Serginin tekrarı:</b>
1. A teması; ana tonda	1. A teması; ana tonda
2. B teması; ana tonda	2. Ton değiştiren köprü (ana tona döner)
	3. B teması; ana tonda
	4. Ana tonda bitiriş ezgisi.

Doğaldır ki yukarıdaki şema genel hatlarıyla farklılıkları göstermek amacıyla yapılmıştır.

18. yy ortalarında yazılan sonatlar genellikle üç bölümlüdür. Bunun yanında seyrek olarak dört bölümlü sonatlar da yazılmıştır. Ana bölüm olan sonat allegrosunun dışında kalan bölümler tam olarak örgütlenmemekle birlikte, kimlik kazanmaya başlamışlardır. Aynı dönemde allegro'yu takip eden ağır bölüm üç

bölmeli biçim almakta, bir başka deyimle lied biçimini almaktadır. Bu bölümü komşu tonda yazma da görenek olmaya başlamaktadır. Son bölüm olan finale ise daha ziyade Fransız ekolünün kullandığı “Rondo” ya doğru yönelme eğilimi göstermektedir. Bu biçim zaman içerisinde “Rondo-Sonat” olmuştur. Bu arada süitten arda kalan bölümlerin de yavaş yavaş elendikleri görülmektedir.

### 1.8.8. Beethoven Sonatı

Beethoven kendinden önce gelen bestecilerin oluşturduğu “sonat biçimi”nden ayrılmamıştır. Bunun yanında sonat kavramına öyle ilerlemeler yapmıştır ki, bu da onun yeni bir biçimin bulucusu sayılabilmeyi getirmiştir. Beethoven’le birlikte “tema” basit bir müzik cümlesi olmaktan kurtulmuş, bir düşünce haline dönüşmüştür. Beethoven’ın sonatlarında iki tema birbirinden kesinlikle ayrı olmasıyla dikkat çeker. A ve B sonat boyunca iki karşıt ilkeye uyarak hareket eder. Ton değişimi olmayan bölümlerde bu ilkelerin sergilenmesi yapılır. Ton değişimi yapılan bölümlerde ise (köprüler ve geliştirme bölümleri) bunlar bazen birinin bazen diğersinin ön plana geçtiği gerçek dramlar olurlar.

Beethoven sonatında”gelişme”nin önemi 18.yy. sonatlarına göre daha büyüktür. Bazı sonat ve senfonilerinde bu gelişme bölümlerinin fazla şişmiş olduğu görülebilir. Bununla birlikte Beethoven sonatlarının gelişmeleri inceleyenler için çok ilgi çekici olmuş ve o zaman dek kimsenin böyle bir anlayışla örgütlediği yeni kavramlar getirdiği görülmüştür. Beethoven sonatlarında Vincent d’Indy’ nin görüşüne göre altı çeşit temel gelişme yolu bulunur (Hodeir, 1971:64-65). Bunlar :

**1.Ritimsel gelişme:** Değişik ezgiler ve armoniler üstünde tek bir ritmin inatçı sürekliliği;

**2.Ezgisel gelişme:** Ezgi olduğu gibi kalır, armoni ve ritm değişir;

**3.Armonik gelişme:** Armoni değişmez, ritm ve ezgi değişikliklere uğrar;

**4.Çoğaltma:** Bir temanın bir ögesini, yeni sesler katarak, ezgisel sınırını genişleterek yapılan geliştirme;

**5.Azaltma:** Bir önceki maddenin tam tersi; temanın bazı sesleri kaldırılır;

**6.Üst üste yığma:** Birkaç tema veya tema parçası birlikte duyurulur.

Beethoven sonatının bir başka özelliği ise B temasının üç ayrı kısımdan yapılmış olmasıdır. Klasik dönem sonatlarında çok fazla görülmeyen bu özellik, Beethoven sonatlarında bir kural haline almıştır. Ayrıca, A ile B arasındaki köprünün kazandırdığı genişlikle sergi tekrarından sonraki bitiriş coda'sı gelir. Bu coda bazen oldukça uzun tutulmuştur ki; ikinci gelişme de burada görülür.

Bazı sonatlar bir yana bırakıldığında Beethoven sonatlarının genel çizgisi geleneksel kuruluştan pek ayrı değildir. Üç bölümlü sonatlar çoğunluktadır. İki bölümlü sonatları azdır. Dört bölümlü sonatlar konusunda ise Finale ile ağır bölüm arasına Menuet yerine Scherzo koymuştur. Bu bölümde aynen klasik çağ sonatlarında olduğu gibi Lied biçimindedir. Finale bir sonat rondo'sudur.

Görülüyor ki; süit'ten sonra bırakılmış olan bir gelenek, yani bölümlerin benzer yapıda olmaları fikri bu dönemde yeniden canlanıyor. Sonatın üç ana bölümü aynı yapıda olmaya doğru gitmektedir. Gerek "Sonat lied"i ve gerek "Sonat Rondo"su "Sonat Biçimi"nden gelmektedir. Dahası Beethoven sonatlarında tıpkı 17.yy. bestecilerinin çok bağlı oldukları bir sonatı ya da senfoniye tek bir temadan çıkarma anlayışının görülmesidir. Beethoven sonatları izleyen bestecilerin denemelerinden sonra "dönüşlü sonat" fikrinin de hazırlayıcısı olmuştur.

### **1.8.9. Dönüşlü Sonat (Cyclique Sonat)**

Bir temayı ses çizgileri denilebilecek, küçük hücre anlamlı bir takım sesler meydana getirir. Bu çizgilerden en göze batanı ki, bu daha ufak parçaya bölünemez ya da daha fazla yalınlaştırılmaz, besteci tarafından eser kurulurken en çok yararlanılanı ise dönüşlü sonatın varlığından bahsedilebilir. Bu ses çizgisine "göze" denir.

Göze ritimsel ve/veya ezgisel olur. Her temanın bir gözesi vardır. Burada 17. yy füg temalarında çok sayıda göze olduğunu hatırlamak gerekir. Bunun yanında temaların parçalanması yoluyla geliştirme kavramı izleyen yüzyılda ortaya çıkmıştır. Tüm senfoni ya da sonatı tek bir gözeden yaratma demek olan "dönüşlü" yapı düşüncesi 19. yy'da gerçekleşmiştir.

Cesar Franck'ın 1886 yılında bestelediği piyano-keman sonatı bu yönden tarihi önem taşır. Çünkü Schumann ve Brahms'ın taslak halindeki Cyclique eğilimleri, ilk kez Cesar Franck'ın bu sonatıyla kesinlik kazanmıştır. Bütün esere

hükmeden cyclique bir hücre görülür. Sonatın birinci bölümü gelişimsiz sonat formunda yazılmıştır. İkinci bölüm Beethoven'ın getirdiği bütün mükemmellikleri kendinde toplayan bir büyük sonat alegrosudur (üç cümlelik bir ikinci müzik fikriyle oluşan coda ve bir bitiş gelişimi). Üçüncü bölüm ise iki kısımlı bir “recitativo-fantasia “ dır. Bu parçanın kuruluşu belli hiçbir örneğe uymaz. Bununla birlikte çok dengeli bir müzik olarak dikkat çeker. La major tonundaki bu eser C. Ph. E. Bach ve Chopin geleneklerindeki gibi sergilenmesi yalnız la major tonunda değil, do diyez major ve mi major de yaptığı görülür. Bu eserde dikkat çeken bir başka konuda eserde hiç tekrar olmamasıdır. Schumann ve Grieg'te olduğu gibi motifler aynen sunulmakta değil, her gelişte değişik biçimde gelir ve sonuca doğru yol alır.

Franck zamanında başka akımlar da denenmiştir. Gabriel Faure klasik üslubu sürdürür görünse de beklenmedik ton değişimleri kullanmıştır. Ton değişimleri, bolluğu, ton yapısındaki ilerilik, zenginlik, gittikçe ilerleyen kromatiklik fazlaca denenilen yöntemler olmuştur. Görülüyor ki ton temeli sallantıya girmiştir. Netice de Schönberg'le “atonal” anlayış ortaya çıkar (Hodeir, 1971:65-66).

#### **1.8.10. Schönberg'in Süit-Sonatu:**

20. yy.'ın başlarında Fransız bestecilik ekolü sonatın yapısını değil; fakat değişimini yenilemiştir. Bu konuda ilk akla gelen Schönberg'dir. Yeni bir ses dünyası bulmuş, ardından iyice yararlandıktan sonra bunların örgütlenmesine girişmiştir. Bu çalışma yöntemine “12 Ton Sistemi” demiştir. Tema, 12 kromatik sesin bir şekilde dizilişinden oluşmuştur. Bu 12 ses önce özgün sıralanışıyla duyurulur, sonra tersinden, çevrilmişinden ya da her ikisinden işittirilmişdir. 12 ton sistemine göre dizinin her dönüşünde ritim değişebilir. Bu Schönberg dünyasının en hatırı sayılır sürekli bir çeşitleme anlayışıdır ve “Sonat Biçimi” içine sokmayı başarmıştır. Schönberg'de Beethoven'nın son piyano sonatlarında görülen sürekli yenileme anlayışını benimsemiştir (Op. 29, süit).

Adına “Süit” denilen bu eserde “Sonat Biçimi” nden söz edilmesi garipsenmemelidir. Zira, terslik sadece dış görünüştedir. Gerçekte Schönberg adına “Süit-sonat” denilen yeni bir çeşit sonat ortaya koymuştur. Bu ise klasik sonatın genel kuruluşu ile süitin bazı özel yapılarını alarak elde edilmiştir. Çoğu kez aynı diziden çıkan benzer bir tema, eserin ayrı bölümlerinin temeli olmuştur. Bu ise dönüşlü geleneğe uymaktadır. Ayrıca Alban Berg'in “Lirik Süiti”nde ilk bölümde

yer alan temaları ile süitin diğer bölümlerini kurduğu da gözlenmiştir. Burada hatırlanmasında fayda görülen bir başka bestecinin diğer bir eseriye Anton Webern'in Op. 28 Quartet'idir. Bu eserin gözesi sırayla "si bemol-la-do-si naturel" yani B-A-C-H teşkil edecek şekilde kurulmuş ve tüm eseri oluşturmuştur. Schönberg'in öğrencisi olan Anton Webern'de 12 ton sistemini benimsemiştir (Hodeir, 1971:66-67).

## 1.9. Sonat Formu

Dört bölümden oluşan sonat bölümlerinin biçimsel sıralaması genelde şu şekildedir.

Birinci bölüm: Sonat allegrosu.

İkinci Bölüm: Üçlü form (sonat-lied)

Üçüncü Bölüm: Triolu menuet veya scherzo

Dördüncü Bölüm: Rondo.

Bölümlerin temposu, denge yaratacak estetik ilkelere göre belirlenir. Hızlı-Ağır-Orta\_Hızlı şeklindedir. "Sonat formu" terimi, bir sonatı oluşturan dört bölümün sadece birincisinin yapısını belirtir. Buna "sonat allegrosu" denir. "Sonat formu" işte bu birinci bölümün yapısıdır. Aynı yapı dördüncü bölümde yeniden kullanılabilir. Böylece dört bölümlü eserin başı ve sonuna kalın çizgilerle bir çerçeve getirilmiş olur. Sonat allegrosu bölümü, eserin gövdesini yönlendiren özelliktedir (Say, 2002:149).

### 1.9.1. Sonat Allegrosu

Dört bölümlü bir sonatın ilk bölümü olan "sonat" ya da "sonat allegrosu", üç kısımdan oluşur: Bunlar, "sergi", "gelişme", "serginin tekrarı ve onun sonunda yer alan coda" olmak üç kısımdır.

Sonat formu kısaca, genişletilerek büyütülmüş olan üç bölümlü bir şarkı formudur. Temanın takdimi, geliştirilmesi ve sonlanması sonatı meydana getirir. Takdim, sergilenme (exposition ); teşhir, gelişme (development); sonlanma ise tekrar



sergi (re-exposition) olarak müzik diline girmiştir. Sonatların çoğunda serginin tekrarı vardır. Sergi esere temel olan esas fikirleri tanıtır. Esas temayı kesin bir form içinde gösterir. Daha sonra gelen yan temanın tema ile uyum sağlamak ise varış köprüsünün görevidir. Esas temaya zıt olan yan temayı yine zıt olan bitiş teması takip eder. Gelişme bölümünün üstün güzelliği ve araştırmacı yapısı sonat formuna çekicilik verir.

### **1.9.1.1. Sergi**

Sergide iki tema vardır. Birinci tema, canlı, enerjik, hareketli ve güçlü bir karakter taşır. İkinci tema ise sakin, yumuşak, ince bir melodik karakterdedir. Bu nedenle birinci temaya “eril”, ikinciye “dişil” nitelemesi yakıştırılır.

Eril tema, eksen tonalitesinde kısa ve ritmik bir melodidir. Dişil tema, lirik özelliktedir. Ama bu ikisi arasındaki başlıca karşıtlık , ikinci temanın başka bir tonalitede olmasıdır. Birinci tema duyurulduktan sonra, ikinci temaya doğru bir gidiş başlar. Temaları birbirine modülasyonla bağlayan bu gidişe “köprü” denir. Böylece ikinci temanın tonalitesi hazırlanmış olur. Yapı bakımından “köprü”, birinci temadan alınmış motiflerle kurulur ve ikinci tema, köprünün hazırladığı yeni tonalitede kendini gösterir.

Sergiyi bitirmek ve ulaşılan yeni tonaliteyi belirginleştirmek amacıyla ikinci temanın sonuna bir bitiş kısmı (coda) eklenir. Sergi böylece tamamlandıktan sonra gelişme kısmı başlar (Say, 2002:149).

### **1.9.1.2. Gelişme**

Bu orta kısımda temaların ikisi de işlenir, geliştirilir. Birinci ve ikinci temalardan, köprü ve koda’dan alınan motifler veya melodi parçacıkları işlenerek yeni tonalitelere dolaşma yoluyla özgür bir bestecilik hüneri geliştirilir. Bestecinin ritmik, melodik ve armonik düşüncelerinin geliştirildiği bu kısım, özellikle Mozart’ın duygu yüklü anlatımında form kurallarının ötelere taşınan bir uçarılık bölgesidir.

Sonat formunun gelişme bölümünde besteci sergi motifleri arasından istediğini seçip işleyebilir. Bunlar esas tema ya da yan tema motifleri arasından olabileceği gibi sadece bitiş temasından da olabilir. Bu durumda görülüyor ki sergi bölümünün işlemeye elverişli bütün motiflerini ya da bir kısmını veya birini ele alıp işleyebilir. Bu davranışta motiflerin sırası ya da işlenişi besteciyi bağlamaz.

Gelişme bölümünün başarısı, motiflerin durmadan ve takılmadan akması, hiçbir yerinde bitiş yapmış ya da çevrelenmiş bir period bulunmaması, emin modülasyonlarla özellikle üçlü ilgili tonalitelere uğrayarak işlemesiyle paraleldir. Bu yöntemlerle eseri esas temanın dönüşüne hazırlaması gerekir. Bu işlemler yapılırken gelişme bölümünde kesinlikle esas tonaliteye temas edilmemelidir. Bununla birlikte sonat formunun üçüncü kısmında hakim olan tonalite esas tonalitedir (Say, 2002: 150).

### **1.9.1.3. Sergi Tekrarı ve Coda**

Üçlü bir form (ABA) olan sonat, gelişme kısmından sonra yeniden A'ya ulaşır. İlk kısmın bu tekrar edilişine “sergi tekrar”ı denir. Aslında bazı anlatım değişikliklerini de içeren bir sonuç mesajıdır. Yapısındaki başlıca teknik değişiklik, ikinci temanın bu kez eksen tonalitesinde olmasıdır. Bundan ötürü “köprü” de ana tonaliteden ayrılmaz ve köprünün bu seferki görevi sadece birinci temaya bağlamakla sınırlı kalır. Serginin tekrarını kapsayan bitiş (koda), ana tonaliteyi iyice belirtmek amacıyla biraz uzun tutulur. Beethoven'in bazı sonatlarında iki ayrı temadan yararlanılarak özenle işlenmiş uzunca kodalara rastlanır. Coda'nın uzaması, hem tonal bütünlüğü hem de eserin dengesini sağlamak amacıyla yapılır (Say, 2002:151).

Serginin tekrarını kapsayan bitiş (coda), ana tonaliteyi iyice belirtmek amacıyla biraz uzun tutulur. Beethoven'in bazı sonatlarında iki ayrı temadan yararlanılarak özenle işlenmiş uzunca kodalara rastlanır. Kodanın uzaması, hem tonal bütünlüğü hem de eserin dengesini sağlar (Say, 2002:151). Kodada, devlopmanın yapısına benzer bir işleme içinde serginin motifleri tekrar geçerler (Koray, 1957:102).

### **1.9.2. Üçlü Form (Sonat-Lied)**

Bu lied çeşidine işleme kısmı olmayan sonat formu denilebilir. Sonatta olduğu gibi liedde de iki tema vardır. A ve B temaları önce bir köprü ile bağlanırlar. B işitildikten sonraki birinci kısım biter. İşleme kısmına geçilmeyip küçük bir geçitle doğrudan doğruya ikinci sergiye başlanır. Bu ikinci tema tonalite bakımından sonat formundaki değişikliğe uğrar. Eserin sonuna bir coda eklenir.

Sonat-Lied formundaki iki tema iki zıt karakterde olmaktan çok, birbirini tamamlayıcı karakter taşırlar. Burada lied formunun esere egemen olduğu gözlenir. Sonat-Lied çeşidinin formülü şöyledir:

$$A \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow B$$

Görüldüğü gibi sonat-lied ikili bir şekil sergiler.

Birde “Variye-Lied” formu vardır. Bu form, üç kısımlı tek bir temanın değişik şekillerde süslenerek tekrarlanmasından ibarettir. Varyasyon formu açıklanırken belirtilen özellikler variye-lied formu içinde geçerlidir. Variye-Lied formunun lied ile ilgisi tek bir karakterin eser boyunca egemen olmasındandır. Bu ise eserin temasıdır (Fenmen, 1991:55-56).

### **1.9.3. Triolu Menuet veya Scherzo**

Klasik sonat formunun üçüncü bölümü önceleri menuet, Beethoven’dan sonra ise scherzo formunda yazılmıştır.

#### **1.9.3.1. Triolu Menuet**

Aslında bir dans olan bu form, eski sütlerden sonata geçen bir mirastır. 4,8 ya da 16 ölçülük periodlardan yapılmış cümleleri ile gelenekleşmiş tekrarları ve triosu ile menuet eski bir saray dansıdır. Menuet’te başlıca iki kısım vardır: Menuet, trio.

Menuet lied formunu andıran A-B-A şeklinde yazılır. Önce komşu tonda biten ilk cümle (A) işitilir. Bu cümle birer kere tekrarlandıktan sonra, komşu tondan hareket eden ikinci bir fikre (B) bağlanır bu ikinci fikir bir geçit şeklindedir ve tekrar ana cümleye (A) ulaşır.

Trio form bakımından menuet kısmının aynıdır. Trioyu menuetten ayıran en önemli özellik, trioda kullanılan temaların daha ciddi, daha az hareketli ve daha sade olmasıdır. Çünkü dans müziği olması nedeni ile tempo dansa göre düzenlenir. Menuet kısmında herkes dans ederken, trioda anlaşılacağı üzere yalnız üç kişi dans eder. Diğerleri dans eden bu üç kişiyi bekler. Triodan sonra menuet kısmına tekrar dönülür ve tekrarsız olarak menuet kısmı baştan sona çalınır (Fenmen, 1991:56).

#### **1.9.3.2. Scherzo**

Beethoven ilk olarak sonatlarının bazılarında menuet yerine scherzo kullanmıştır. Kuruluş bakımından bu form menuetten farklı olmamakla birlikte,

temaları daha canlı, şakacı ve hareketli karakterler taşır. Scherzo formunda da menüette olduğu gibi iki kısım vardır: Scherzo ve trio. Bu kısımlar kuruluş açısından menüetin aynıdır. Bazı scherzolar da iki trio olabilir. Bu trioları tekrar scherzo bölümüne dönüş izler. Yalnız bu dönüşlerde besteci scherzoda bazı değişiklikler ve önemli değişimler kullanarak eseri en yüksek noktaya ulaştırır. Sonunda koyulan coda ise scherzoyu kapar.

Scherzo ile trio kısımları arasında ton bakımından yakınlık olmalıdır. Trio ya doğrudan doğruya scherzo kısmının tonunda ya da ana tona yakın bir tonda yazılır (Fenmen, 1991:56).

#### 1.9.4. Rondo

Üç bölümlü Lied biçimine yeni bir müzik fikrinin eklenmesiyle “Rondo” formuna ulaşılmıştır. Rondo’nun anlamı “dönüp dolaşıp aynı yere gelmek”tir. Rondo formu yeni müzik fikirleriyle genişletilebilir ya da kısaltılabilir. Klasik dönemde rondo formu, sonatın son bölümü olarak değerlendirilmiştir. Buna “sonat rondosu” denir. Sonat rondosu, sonatın orkestra için yazılmış biçimi olan senfoniye, ayrıca kuartet’e ve konçertoya da uyarlanmıştır.

Bu form özellikle sonatların final kısımlarında kullanılır. Bu formu karakterize eden şey sık sık yinelenen bir kısmının bulunmasıdır. Bu kısma nakarat (refrain) denir. Tekrar işitildikten sonra yeni bir fikir gelir. Buna da kıta (couplet) denir. Kıtayı izleyerek tekrar nakarata dönülür. Böylelikle eser baştan sona kadar nakarat ve kıtanın ardarda sıralanmasından oluşur.

Nakarat her gelişinde değişikliğe uğramaz. Kıtalar ise her gelişte yeni elemanlar getirirler. Bunun için rondo formunun formülünü yazarken nakarat için tek harf kıtalar için ise her seferinde yeni elemanlar getirdiklerinden dolayı B, C, D vs... gibi harfler kullanılır. Bu durumda rondo formunun formülü şudur:

$$A \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow C \rightarrow A \rightarrow D \rightarrow A$$

Bu formül incelendiğinde öncelikle A ana tonda işitilir. Sonra A’yı B kıtasına bağlayan küçük bir köprü gelir. bu köprünün de görevi nakarata kıtaya bağlamak ve kıtanın tonunu hazırlamaktır. Köprüyü izleyen B kıtası yeni elemanlarıyla yakın bir tonda duyulur. İzleyen A fikri yine ana tonda görünür. Nakaratin ikinci kez işitilmesinden sonra C kıtası yeni elemanlar getirir. C fikri yakın bir tonda olmakla

birlikte B kıtasının tonundan başka bir tonda yazılır. C kıtası tekrar nakarata bağlanır ve bu şekilde devam eder.

Nakaratların aynen tekrarlanması eseri yeknesaklığa sürükleyebileceği endişesi ile her tekrarında küçük değişiklikler yapmak usul haline getirilmiştir. Son gelişinde nakaratın yalnız ilk cümlesi iştilir ve daha önce duyulmuş olan bir önemli elemanların özeti bunu izler. Bu bitiş kısmı rondo'nun coda'sıdır (Fenmen, 1991:57).

#### **1.9.4.1. Varyasyon Formu**

Tam bir temanın, mantıksal bir şekilde, değişik ve çeşitlenmeli tekrarına varyasyon denir. Temanın bir fikri tam olarak ifade etmesi mutlaka uyulması gereken bir kuraldır. Bu temanın ritmik, melodik ve armonik değişikliklere uğramasına rağmen tanınması gerekir.

Bu form süitlerdeki ağır dans veya şarkıların türlü tekrarlanışlarından (double) doğmuştur. Bir tema üzerinde yapılabilecek değişiklikler çeşitli olabilir:

1. Ritmik ve melodik süslemelerin katılması,
2. Polifonik eklemeler,
3. Tematik işlemler.

Temanın çehresini ritmik ya da bazı melodik süslemeler katmakla değiştirmek mümkündür. Çoğu kez yardımcı ritimli bir motif ya da melodik parça kullanılır. Yalnız temanın karakteri bozulmamalıdır.

Polifonik eklemeler tema ile birlikte duyulan diğer bir veya iki melodinin onu zenginleştirmesidir. Bu tip varyasyonlarda, tema, çok defa olduğu gibi kalır ve kontrpuanı başka bir melodi veya melodiler bu temanın etrafında dönerek süslerler.

Tematik işlemlerle yapılan varyasyonlarda ise tema, bütün olarak veya kısım kısım iştilmeyip tonal melodik veya armonik bazı hatırlatışlarla ifade edilir. Kendisi ortada yoktur ama hissedilmektedir. Her temanın karakteristik melodik çizgileri ve armonik renkleri vardır. Besteci bunlardan yararlanarak onları gizli bir şekilde varyasyonlarda kullanır (Fenmen, 1991:57-58).

### 1.9.4.2. Varyasyonlu Tema

Bir temanın değişik şekillere uğrayarak birçok defa tekrarlanmasına varyasyonlu tema diyoruz. Bu form bilhassa Beethoven zamanında gelişerek sonatlarda kullanılmaya başlanmıştır. Tema, önce yalnız başına işitilir, sonra bu temanın varyasyonları sırayla gelirler. Varyasyonların bir kısmı anatondan ayrılabilir. Major bir temanın bazı varyasyonları minor tonda yazılabilir. Eser daima anatondaki varyasyonla biter. Varyasyonların sonunda bir fugue (temadan yararlanılarak yazılır), ya da bir işleme kısmı (finale) veya tekrar esas tema işitilir. Varyasyon formunda olan eski danslar vardır. Bunlar arasında Chaconne, Pasacaglia, Coral-Variee sayılabilir (Fenmen, 1991:58).

## 1.10. Sonat Çeşitleri

Klasik sonat formu büyüklüğüne göre üç şekilde ele alınır: “Küçük sonat (sonatina)”, “Normal sonat”, Büyük sonat”.

### 1.10.1. Küçük Sonat (Sonatine)

Genellikle sergi bölümünün genişliği 12-20 ölçüdür. Dominant tonalitesine doğru modüle edilen esas tema sergilenmesinin son ölçüsü genellikle yan temanın ilk ölçüsü olur. Görülür ki yan tema esas temanın hemen ardından gelir. Yan temanın sonu olan dominant tonalitesi tam kalış ile bu formun birinci bölümünü bitirir. Küçük sonat formunda esas ve yan temalar arasındaki kontrast görülmez. Bitiş temasının eksikliği yüzünden serginin esas temaya göre daha sakin bir yan tema ile sona erdiği görülür. Zıtlıkların bulunmaması nedeni ile varış ve dönüş köprülerinin kullanılma ihtiyacı ortadan kalkar. Küçük sonat formunun işleme bölümü 8-16 ölçü arasında değişir. Daha sonra esas tonalitenin yarım kalışı ile doğrudan esas temanın dönüşüne geçer.

A, esas tema (dominant kalışlı) →

B, yan tema (dominant tonalitede) →

gelişme, işleme bölümü(tonik dominant üzerinde yarım kalış) →

A, (dominant ya da tonik kalışlı) →

B, yan tema (esas tonalite) (Koray, 1957:90).

### 1.10.2. Normal Sonat

Bu formda sergiyi meydana getiren fikirlerin düzenlemesinde esas temayı, bunun genişliğiyle uygun uzunlukta bir varış köprüsü ile yan ve son temalar takip eder. İşleme bölümü hemen hemen sergi kadar uzun olur. Sergi tekrarında ise esas temayı takip eden fikirler (yani varış köprüsü, yan ve son temalar) yine formun başındaki şekilde sıralanırlar. Ancak başta daha ziyade dominant tonalitesinin hakim olmasına karşılık dönüşte esas tonalite hakim olur. Esas tonalitenin ya da dominant tonalitesinin tam kararı ile biten esas tema oldukça büyük bir cümle ya da perioddur. Bu temanın bitişi aynı zamanda varış köprüsünün giriş ölçüsüdür. Varış köprüsü esas temanın herhangi bir motifini işleyerek gelişir ya da yeni motiflerle de örülebilir. Hedefi dominantın dominantını oluşturarak yan temayı hazırlamaktır. Esas tema major ise yan tema dominant tonalitesinde olur. Esas tema minor ise yan tema paralel major tonalitesinde olur. Bu durumda varış köprüsünün hedefi paralel major tonun dominantı üzerine yürümektir. Ara vermeden yan temaya eklenen ve aynı tonaliteden olan bitiş temasının da sona ermesiyle sergi tamamlanmış olur.

Esas temanın canlı ritmine karşılık yan tema daha sakin karakterde kurulur. Bitiş temasında ise canlılık ve hareket belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Bu formun planı (Koray, 1957:92) :

A (esas tonalite) →

Varış köprüsü (maj. ise dominant dominantının kalışı / min. ise paralel maj. dominantının kalışı) →

B ( maj. ise dominant tonalitesi / min. İse paralel maj. tonalitesi) →

C (dominant tonalitesi / paralel maj. tonalitesi) →

Gelişme, işleme(development) →

A (esas tonalite) →

Varış köprüsü(esas tonalite dominantının kalışı) →

B (esas tonalite) →

C (esas tonalite)

### 1.10.3. Büyük Sonat

Bu formun sergisi ile bunun dönüşü içindeki tonalite düzenlemeleri normal sonat formundakinin aynıdır. Bu iki form arasındaki ayrılık, sadece müzik fikirlerinin sayısında görülür.

Büyük sonat formunda esas tema çoğunlukla büyük period ya da fazlaca genişletilmiş bir cümledir. Büyük sonatın gelişme bölümü de daha geniştir ve dominantı üzerinde kalış daha çok kullanılır. Ayrıca yan temaya da bir yan tema daha eklenir ve izleyen kısa varış köprüsü de dominant tonalitesinden olan bitiş temalarını kendi dominantı ile hazırlar. Genel olarak sergide iki bitiş teması bulunur. Kaldı ki dört bitiş teması olan büyük sonat formları da vardır (Beethoven, Eroica senfonisinin birinci bölümü). Sergi tekrarını uzun bir coda takip eder (Koray, 1957:102).

## 1.11. Sonatın Doğurduğu Müzik Biçimleri:

Sonatın doğrudan doğurduğu iki senfonik müzik formu vardır. Bunlar “senfoni” ve “konçerto”dur.

### 1.11.1. Sinfoni

Klasik çağdaki formu ile senfoni, orkestra için yazılmış dört bölümlü bir sonattır. Orkestranın zengin tınısal olanaklarının katkısıyla bu görkemli eser biçimi, 18. Yüzyılın ortalarından beri çalgı edebiyatının ağırlıklı bir alanı olmuştur. Haydn’ın 1759 ile 1795 yılları arasında yazdığı 104 senfoni ve Mozart’ın 1764 ile 1788 arasında yazdığı 41 senfoni, bu formu olgun şekliyle temsil eden örneklerdendir. Sinfoni formu, 19. yüzyılda romantik bestecilerin iki ayrı yönelimini sergilemiştir. Birinci yönelim, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner, Sibelius, Çaykovski gibi bestecilerin romantik anlayışla geliştirip benimsediği “salt çalgı müziği” kavramına bağlıdır. İkincisi ise yaşamdan alınmış konuların anlatıldığı “programlı müzik” anlayışıdır. Programlı müziğin senfonideki öncüsü Berlioz’dur. Senfonik şiirin başlıca yaratıcıları ise Liszt ve Richard Straussdur.

Berlioz’un Fantastik Sinfonisi, bir aşk öyküsündeki “sevgili”yi simgeleyen “kılavuz motif” in belirleyici işlevine dayanır. Kılavuz motif, bir “idee fixe” halinde senfoninin bütün bölümlerinde ortaya çıkar.



Programlı müzik yöneliminde olmasına karşın, Fantastik Senfoni'nin iki bölümü, klasik senfoni yapısındadır.

Senfonik şiir, müzik dışı konuları yansıtmayı amaçlayan kısa senfonilerdir. İlk büyük temsilcisini Franz Liszt'te bulan bu biçim, klasik yapılanmanın dışındadır. Liszt'in ünlü senfonik şiirlerin arasında Victor Hugo'nun şiirleri üzerine yazdığı "Dağda İşitilen" ve "Mazeppa" vardır.

İzlenimci besteci Debussy'nin "Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd" başlıklı orkestra eseri de senfonik şiirin başeserleri arasındadır. 20.Yüzyıl bestecilerinin senfonilerinde ise klasik senfoni biçiminin ötesinde olan bireysel yaratıcı arayış ve çözümler üretilmiştir (Say, 2002:151).

### **1.11.2. Konçerto**

Solo çalgı(lar) ve orkestra için sonat formunda yazılan yapıtlara denir. Konçertonun olgunlaştığı klasik çağda genel olarak bir solo çalgı kullanılmıştır. Bu çalgı çoğunlukla keman yada piyano olmuştur.

Konçerto, solo çalgı ile orkestranın diyalogu sayılabilir. Düşüncenin karşılıklı olarak irdelenmesini, soru ve cevapları, zıtlıkları yada onaylayışları, özetle heyecanlı bir müziksel "tutuşma"yı içerir. Latince "concertare", "iddiaya girişmek", "tutuşmak" anlamına gelir. Ancak buradaki anlamı, müziksel ifadeyi yükselten "yarış" özelliğindedir. Böylece solo çalgının yanında yarışa katılan orkestra, anlatımı pekiştirir, ona güç katar. Bazı konçertolarda solo çalgı sayısı birden fazladır. Bu özellikteki eserlere "İkili konçerto", "üçlü konçerto", "konçertomsu senfoni" gibi adlar verilir.

Klasik çağda Haydn'dan başlayarak konçerto, üç bölümden oluşan bir yapıya girmiştir. Bu üç bölüm, sonat formunun birinci, ikinci ve dördüncü bölümlerini kapsar. "Triolu Menuet" bölümü kaldırılmıştır (Say, 2002:153).

### **1.12 Gitar Sonatları**

Tarihsel gelişim incelendiğinde F. Sor, M. Giuliani, F. Carulli, N. Paganini gibi bestecilerle başlayan solo gitar için sonat besteleri; M. Ponce, M.Castelnuovo

Tedesco, J. Manen, J. Turina, H. W. Henze gibi bestecilerin besteleriyle günümüze kadar süregelmiştir. Dünyada yazılan gitar sonatlarının listesi EK 1’de verilmiştir.

Müziğin virtüözitenin önüne geçtiği bir form olan sonat besteciler tarafından da ilk kez gitar için ele alınmıştır ve bu eserler gitar tarihinin önde gelen gitar icracılarının repertuarları göz önüne alındığında kabul görmüşlerdir.

### **1.12.1. Türk Bestecilerince Yazılan Gitar Sonatları**

Ülkemiz bestecilerinden altısı, bu araştırma yapıldığı tarihe kadar, solo gitar için sonat bestelemişlerdir. Bu besteciler Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu, Turgay Erdener, Misak Toros, Mutlu Torun ve Ceyhun Şaklar’dır. Bu beş sonattan diğer ülkelerde de başka ülkelerin gitaristleri tarafından Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener’in sonatları seslendirilmiştir. Bestelenmelerini takip eden uzun sayılmayacak süre içerisinde dünyanın değişik gitaristleri tarafından repertuara alınması bu eserlerin dünya literatürüne girdiği anlamı taşıyabilir. Bunlardan ikisinin, bestecilerinin de görüşleri alınarak, analizlerinin yapıp geleceğe ışık tutması, doğru kaynak oluşturması ve eğitimde kullanılabilmesi amacıyla bu araştırma yapılmıştır.

Buraya kadar genelden özele, müziğin tanımı, müziğe felsefi bir yaklaşım, müzikte biçim, form, çalgı müziği, sonat, çalgı eğitimi ve gitar sonatları kavramları üzerinde durulmuş ve tüm bu tanımlamalar ışığında aşağıdaki problem cümlesi oluşturulmuştur.

### **1.13. Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener’in solo gitar için yazdıkları sonatların müzikal analizlerini yapmak ve bu analiz sonuçlarına dayalı olarak eğitimde uygulanabilirliğini ortaya koymaktır.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara cevap aranacaktır:

1. İstemihan Taviloğlu’nun yazdığı sonatın:
  - a. Müzikal formu nedir?
  - b. Enstrümana uygunluğu nasıldır?

- c. Eğitimde uygulanabilirliği nasıldır?
2. Turgay Erdener'in yazdığı sonatın:
- a. Müzikal formu nedir?
  - b. Enstrümana uygunluğu nasıldır?
  - c. Eğitimde uygulanabilirliği nasıldır?

#### 1.14. Araştırmanın Önemi

Daha önce yapılan araştırmalar tarandığında gitar için yazılmış, Türk bestecilerine ait sonatları analitik bir yaklaşımla inceleyen herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu nedenle bu araştırmanın gelecekte yazılacak Türk eserlerinin dünya literatüründe çok beğeniyle seslendirilecek eserlerin yazılmasına ışık tutması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Araştırma sonucunda ortaya çıkan bulguların ve önerilerin yeni eserlerin gelişmesine katkıda bulunması ve araştırmanın gelecekte yapılabilecek benzeri incelemelere bir model oluşturması beklenmektedir.

Bu araştırmada gitar için solo sonat yazmış Türk bestecilerinden İstemihan TAVİLOĞLU ve Turgay ERDENER'in çalışmaları ele alınmıştır. Adı geçen bestecilerin ortak özellikleri:

- 1.Devlet konservatuvarı kompozisyon bölümü mezunu olmaları
- 2.Gerek yurt içi gerekse yurt dışında kabul gören besteciler olmaları
- 3.Cumhuriyet döneminin değişik kuşaklarını temsil ediyor olmaları
- 4.Solo gitar için sonat yazmış olmalarıdır.

Ülkemizde, adı geçen besteciler solo gitar için sonatlar yazmaya 1990'lı yılların ortalarında başlamışlardır. Bu sonatlar bestelendikten kısa sayılabilecek bir süre sonunda yurt dışında araştırmacı tarafından seslendirilmiştir. Seslendirildiği ülkelerde gerek dinleyiciler ve gerek icracılar tarafından beğeni toplamış ve kabul görmüştür (Ek:3). Bir başka deyişle bu sonatlar diğer ülke gitaristleri tarafından seslendirilmesi nedeniyle uluslar arası gitar literatüründe yer edinen ilk Türk sonatları olması bakımından önem taşımaktadır.

Diğer bir yönden ele alındığında, analizi yapılacak sonatlar:

- 1.Sonat formunda olmaları
- 2.Dört bölümlü örnekler olmaları
- 3.Değişik stillerde olmaları nedeniyle önem taşımaktadır.

### **1.15. Varsayımlar**

Araştırmanın gerçekleştirilmesinde şu varsayımlardan hareket edilecektir:

1. Seçilen araştırma modeli ve kullanılacak veri toplama teknikleri araştırmanın yapısına ve amaçlarına uygundur.
2. Araştırmada kullanılacak verilerin kullanıldığı kaynaklar geçerli ve güvenilirlerdir.

### **1.16. Kapsam ve Sınırlılıklar**

Araştırmanın kapsamı Türk bestecileri tarafından gitar için yazılmış sonatlardır. Bu kapsamda, daha önce sözü edilen altı Türk besteciden ikisi alınmıştır. Bu bakımdan araştırma:

1. Türk bestecilerinden sadece İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener'in solo gitar sonatlarının incelenmesi ile sınırlıdır.
2. Sonatların müzikal analizleri, enstrümana uygunluğu ve eğitimde uygulanabilirliği ile sınırlıdır.

## BÖLÜM II

### İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Ülkemizde gitar için beste yapan bestecilerin sayısı oldukça azdır. Az olması eserlerin nitelikleri hakkında bilgi vermez. Kaldı ki 1990'lı yıllardan itibaren yazılmaya hız verildiği ve sayıların ivmeli bir şekilde arttığı gözlenmektedir. İlgili araştırmalar incelendiğinde araştırmaların yoğunluğunun ve değişik yönlerde gelişmelerin arttığı düşünülmektedir. Yapılan çalışmaları daha ziyade gitar çalgısı ve müziğinin tarihçesi ile eğitime nasıl girmesi gerekliliği konusunda yoğunlaştığı gözlenmiştir. Bu tip araştırmaların gerekliliği düşünülmele birlikte, gitar müziği estetiği üzerine daha detaylı araştırmalar yapılmasının önemli bir aşama olacağı düşünülmektedir.

**Elmas, Y. ( 1986 )** “*Müzik Tarihinde Gitarın Biçim Evrimi*” isimli doktora tezinde gitarın teknik imkanları ve müzikal gücünün henüz tamamen anlayamadığını öne sürmüştür; müzik eğitimi veren kuruluşların gitara verecekleri önemin karşılıksız kalmayacağını savunmuştur. Gitarın çok sesliliğe yatkın ve kolayca elde edilebilir bir saz olmasının diğer sazlar kadar önemli görevler üstlenebileceğini iddia etmiştir. Bu önemli olduğu düşünülen saptama ve önerilerle birlikte; yazdığı tezde müzikoloji ve sanat tarihi araştırmalarına katkıda bulunabileceği umuduyla gitarın yapısı ile ilgili araştırma yapmıştır. Bu çalışmada gitarın biçimsel evriminin akort sistemleri ve besteciler ve de bağlı olarak müzik üsluplarıyla tanıtımı olumlu bir yaklaşım olarak düşünülmüştür. Ülkemizde yapılan gitarla ilgili araştırmaların ilki olan bu çalışmada, gitarın biçimsel evriminin ele alınmasının, enstrümanın tanınmasının gerekliliği açısından önemli olduğu gözlenmiştir.

**Çakır, R. (1990)** “*Klasik Gitar Türk Okul Müziğinde Bir Eşlik Çalgısı Olarak Nasıl Kullanılabilir*” isimli yüksek lisans tezinde gitarın tarihsel gelişimi ile yurt dışı ve yurt içindeki yayınları araştırmış ve eşlik sazı yönüyle gitara yaklaşmıştır. Eşlik yapmaya yönelik teknik çalışma yöntemleri önerilmiştir. Gitarın hem solo, hem de eşlik sazı olduğu göz önüne alındığında çok gerekli bir araştırma olduğu düşünülmektedir.

**Yöndem, S. ( 1992 )** “*Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Anadal Gitar Eğitimi Nasıl Olmalıdır*” başlıklı yüksek lisans tezinde gitar eğitiminin

gerekliliği, öğrentme metodu, eşlik yazma ve çalma konularına eğilmiştir. Gitar eğitiminin müzik okullarına yeni alınmaya başladığı yıllarda yapılan bu araştırma ve istatistiklerin eğitim programlarının oluşturulması aşamasında ışık tutacağı düşünölmektedir.

**Güzel, M. (1994)** “*Türk müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği*” isimli yüksek lisans tezinde Türk gitar repertuarına bir yaklaşım göstermiştir. Bu tezde Türk müziğinin gitara uyarlanabilirliği konusunda olumlu sonuçlar olabileceği önerilmiştir. Repertuar oluşturma yönünde yapılan bu çalışma gerekliliği göz önüne alınması gereken bir konuyu gündeme getirmiştir.

**Ergüden, B. ( 1995 )** “*Heitor Villa-Lobos’un 12 Gitar Etüdünün İncelenmesi*” isimli yüksek lisans tezinde teknik çalışmaların sadece metot düzeyinde kaldığına, bunun yanında konser etütlerinin de varlığına dikkat çekmiştir. Villa-Lobos’a ait konser etütlerini incelemiştir. Bu tip eserlerin icracıların parmaklarına katkısının yanında, asil, deha ürünü ve şiirsel heyecan içerenler olduğuna dikkat çekmiştir. Yetişmekte olan icracılara istatistiksel ve eser hakkında açıklayıcı bilgiler vermiş ve bu tip eserler çalışılmasının gerekliliğinin önermiştir.

**Tarman, S. ( 1996 )** “*Bekir Küçükay’ın ‘Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu’nun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden İncelenmesi*” isimli yüksek lisans tezi, bir metodu ve bu metottaki etüt ve eserleri temel alarak, bunların öğrenciye kazandırdığı hedef ve hedef davranışları ortaya çıkaran ve “gitar eğitiminde program geliştirmeye” zemin hazırlayan nitelikteki bir araştırmadır.

**Yöndem, S. ( 1998 )** “*Türkiye’deki Mesleki Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendiriliminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri* “ başlıklı doktora tezinde anket uygulayarak yukarıda ki tezlerin uygulama ile bağlantılarını araştırmıştır. Sonuçları ise gitar öğretiminin geleceği açısından aydınlatıcı ve yönlendirici olmuştur.

**Halvaşı, A. (1999 )** “*Ülkemiz Müzik Eğitiminde Klasik Gitar* “ başlıklı doktora tezinde 1999 yılında ülkemizdeki klasik gitarın geldiği noktayı belirleme konusunda bir araştırma yapmıştır. Bu çalışma ülkemiz klasik gitar eğitiminin haritasını çıkarma, ilgi ve düzeyi konusunda aydınlatıcı bir çalışma olarak değerlendirilmiştir.

**Akbulut, F. ( 2001 )** “ *Gitar Eşlikli Okul Şarkularının Müzik Eğitimindeki Önemi* “ başlıklı yüksek lisans tezinde gitar çalgısını eşlikçi yönüyle incelemiştir. Bu inceleme paralelinde armonik, ritmik öğelerin önemini ortaya atmıştır. Bu tür kaygılar ile birlikte pratiğe yönelik bir çalışma olarak değerlendirilmiştir.

**Uluocak, S. ( 2003 )** “*Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı – Gitar Öğretim Elemanları ve Öğrencilerinin Gitar Eğitimi Hakkındaki Görüşleri* “ başlıklı yüksek lisans tezinde gitar öğretmenleri ve öğrencilerinin konuları hakkındaki bilgi birikimlerinin ne kadar olduğu konusunda önemli sonuçlara ulaşmıştır. Bu sonuçlara dayanan önerileri ise gelecekte planlanacak gitar eğitim programlarına ışık tutabilecek öneriler olarak değerlendirilmiştir.

**Koçak, B. B. ( 2003 )** “ *William Walton Viyola Konçertosu’ndan Seçilmiş Pasajlara Çalışma Önerileri* “ başlıklı sanatta yeterlik raporunda uluslararası repertuardan önemli bir örneği icra amaçlı incelemiş ve yoruma giden çalışma yöntemlerine örnek bir şekilde ele almıştır. Bu çalışmanın gitar ile ilgili tezlere doğru bir örnek teşkil edebileceği düşünülmektedir.

Konuyla ilgili olup incelenen diğer tezlerde dikkat çeken özellikler yukarıda özetlenmiştir. Gitarın çalgısal özelliklerinden başlayan çalışmaların, zaman içerisinde eğitim ve ilgili sorunlarına yöneldiği gözlenmektedir. Bir yandan da ihtiyaçtan kaynaklandığı düşünülen Türk müziği odaklı çalışmalar yapılmıştır. Dikkat edildiğinde enstrüman, eğitimi, Türk müziğinin uyarlanması, ülkemizdeki genel durumunun belirlenmesi konularına yoğunlaşmıştır. Bu çalışmaların çok değerli olduğu düşünülmeyle birlikte, evrensel bir çalgı olan gitarın müzik kurallarıyla yakın ilgisi ya da uluslar arası repertuara pek girilmediği gözlenmiştir. Gitar çalgısının uluslar arası repertuarının ve müzikle olan ilişkisinin araştırılmasında da yarar olduğu ve de gerekli olduğu düşünülmektedir.

## BÖLÜM III

### YÖNTEM

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. *“Tarama modelleri, geçmişte ya da hala varolan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay birey ya da nesne, kendi koşulları içinde olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan onu uygun biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir”* (Karasar, 1994:77). Tarama sonucunda elde edilen verilerle yola çıkılarak model geliştirme yolu izlenmiştir.

Tarama modelleri çeşitli açılardan sınıflandırılmaktadır. Bunlar genel tarama modelleri ve örnek olay taramalarıdır. Bu araştırmada genel tarama modelinin bir alt türü olan tekil tarama modeli kullanılmıştır. Tarama sonucunda elde edilen verilere dayalı olarak bir çalışma modeli oluşturulmaya çalışılmıştır.

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Türk bestecilerden İstemihan Taviloğlu, Turgay Erdener, Ertuğ Korkmaz, Misak Toros, Mutlu Torun ve Ceyhun Şaklar tarafından bestelenen solo gitar sonatları oluşturmaktadır.

Örneklem olarak ise Türk bestecilerinden İstemihan Taviloğlu ve Turgay Erdener’in solo gitar sonatları alınmıştır.

#### 3.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada kullanılan olgusal veriler genelde “belgesel tarama”, özelde de söz konusu sonatların analizi ile ilgili kaynakların incelenmesi ve bestecilerle görüşme yoluyla elde edilmiştir.



### 3.4. Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi

Bu araştırmada klasik form analizi yöntemi kullanılmıştır. Armonik kurallar göz önünde bulundurularak; motif, cümle, period, bölümler ve ayrıca hücre, köprü, ayak, coda, codetta, kısım, bölme, kesitler belirlenmiştir. Bunların ilişkileri, ritmik yapıları, armonik kuruluşları belirlenmiştir. Belirlenen müzikal alt yapılar bir düzen içerisinde önerilerek çalışma modeli oluşturulmuştur.

Analiz sonuçları araştırmanın “Bulgular ve Yorum” kısmında raporlaştırılmıştır.

## BÖLÜM IV BULGULAR VE YORUM

### 4.1. Birinci Alt probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

#### 4.1.1. İstemihan Taviloğlu'na ait solo gitar için sonatın analizi

##### Bölüm I: “Allegro”

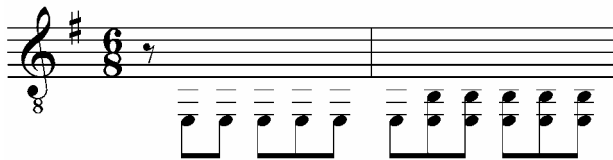
Armonik yapıya yaklaşımda üçlü aralıklarla kurulmuş akorlar kullanılmıştır. Ancak bu akorsal yapılar “tonal” fonksiyon ilişkileri dışında ele alınmışlar. Bu durumda tonalite çağrıştırmaması hedeflenmiş izlenimi vermektedir. Tonalite çağrıştırmadığı gibi belli bir eolik çağrışım yaptığı gözlenmektedir.

Kadans kavramından kaçınılmıştır. Çünkü ( 3/5 ) ve ( 3/5/7 ) kullanılmakla birlikte; tonal anlamda bir fonksiyonellik izlenmemiştir. Bu akorların “nonfonksiyonel” kullanıldıkları düşünülmektedir.

Eserin oluşturulması aşamasında gitar register'ının göz önünde bulundurulduğu izlenmektedir.

Bölüm I'in mi ile başlayıp si ile bitirildiği gözlenmektedir. Mi ile başlayıp bir beşli yukarısında bitirilmesi “asılı kalma “ hissi vermektedir. Bu davranışla mistik bir hava yakalama çabası gösterilmiştir. Ayrıca beşli yukarıda bitirilmesi yeni bir bölümün de başlayacağı haberini vermektedir. Aşağıdaki örneklerde tanımın içerdiği notalar normal boyutlarda, içermediği notalara küçültülerek belirtilmiştir.

Giriş :



Önce tek ses, sonra iki ses devamında ise üç ses oluşturuluyor. Herhangi bir akor kavramı oluşturmadığı görülmektedir. Akor oluşması için üçlünün bulunması gerekir. Böylelikle tonalite kavramı yerine modalite kavramı vurgulanmak isteniyor.

A fikri:

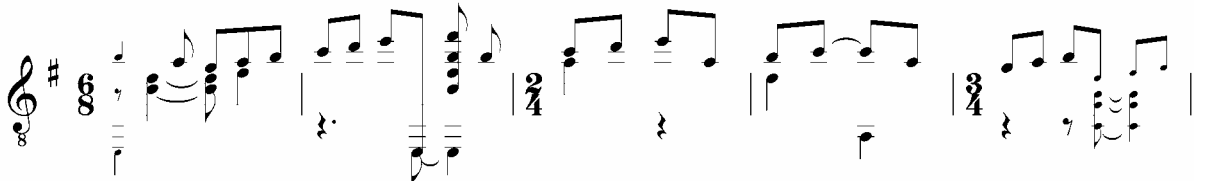
a<sup>1</sup> cümlesi:

Eser mi minör tonalitesinde görüntüsü vermektedir. Aşağıda dikkat edildiğinde, ikinci ölçü-ikinci vuruşta “re” notası naturel kullanılmıştır. Bu mi minör tonalitesinin çağrıştırılmasını engellemektedir. Bu bağlamda “Bölüm I” için mi aeolian modundadır şeklinde düşünmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

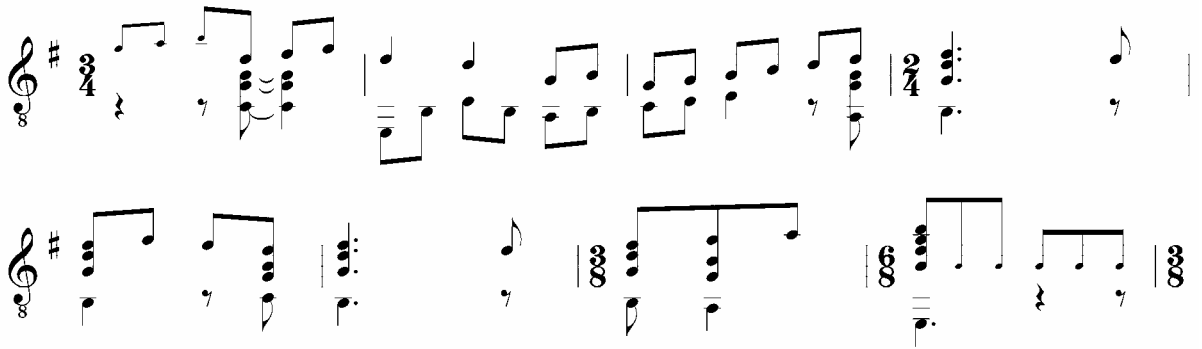
İlk cümle:

İkinci cümle :

a<sup>2</sup> cümlesi:



a<sup>1\*</sup> cümlesi (modifike edilmiş a<sup>1</sup>):



Dikkat edildiğinde a<sup>1\*</sup> nün sonunda kadans yapıldığı gözlenir. Bu “a teması” nın bittiği anlamı taşır.

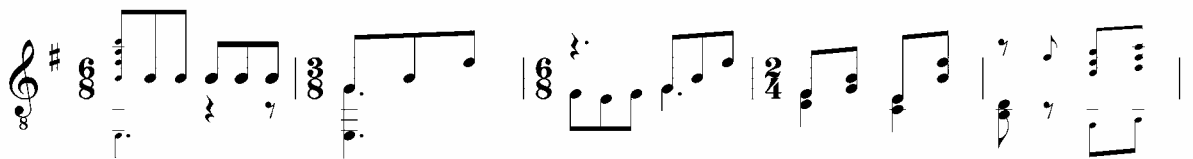
Görülüyor ki “a” teması üç fikirden oluşmaktadır ( a<sup>1</sup> , a<sup>2</sup> , a<sup>1\*</sup> ). Bu ise tipik bir üçlü formdur (ternary form).

$$A = a^1 + a^2 + a^{1*}$$

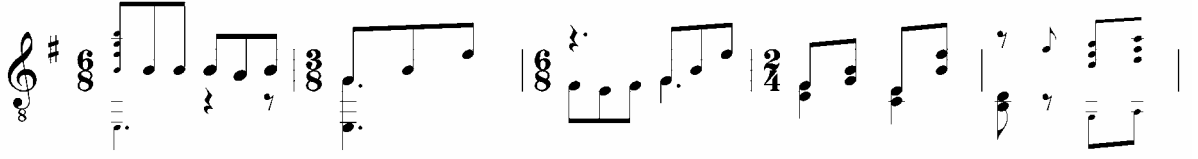
B fikri:

“b” deki fikrin ana tonun beşlisinden getirildiği görülmektedir.

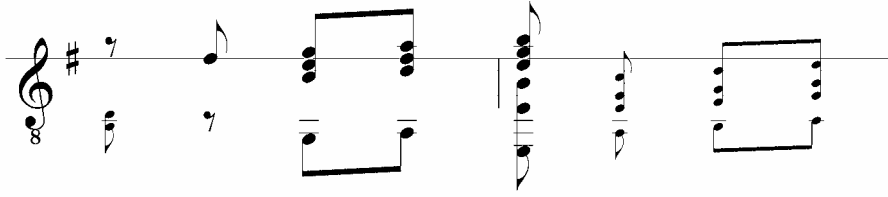
b<sup>1</sup> cümlesi:



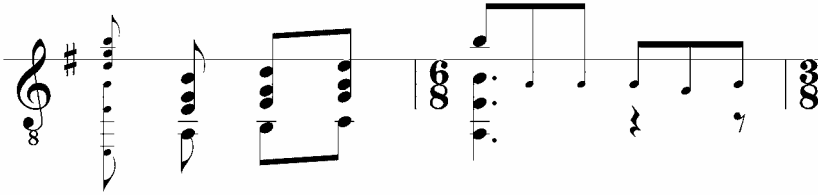
b<sup>2</sup> cümlesi:



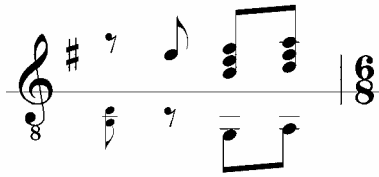
Dikkat edildiğinde b<sup>1</sup> ve b<sup>2</sup> arasında a<sup>1</sup> motifinden alıntı yapıldığı gözlenmektedir.



a<sup>1</sup> motifinden yapılan alıntıyı tekrar ettiği gözlenmektedir.

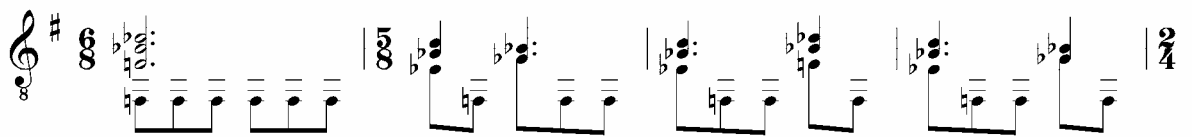


Aynı a<sup>1</sup> motifi “Development” bölümüne geçmeden tekrar hatırlatılmıştır.

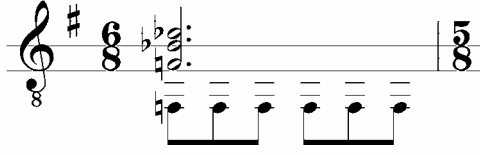


DEVELOPMENT (GELİŞME)

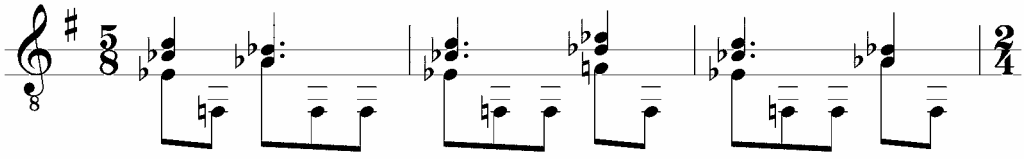
Kesit I :



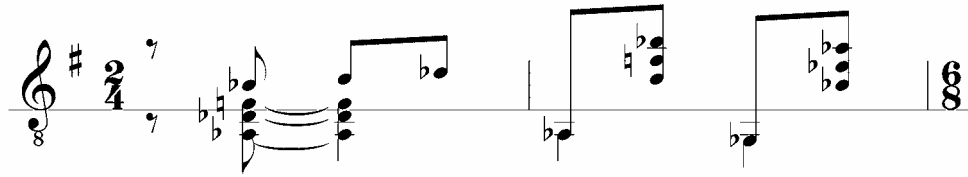
1.kesitteki fikrin “b” temasından alındığı gözlenmektedir.



Dikkat edildiğinde “B” de aksak ritim ( 5/8 ) yokken, development kısmında kullanılmıştır.



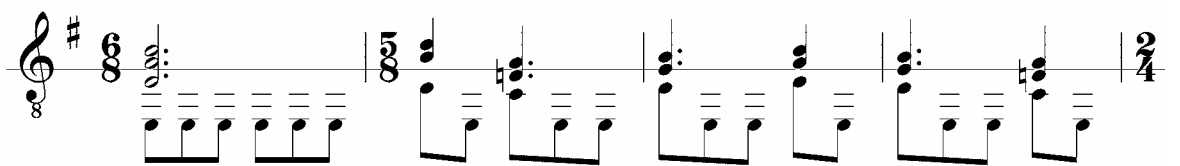
Kesit II :



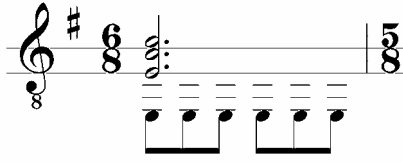
2. kesit fikri a<sup>1</sup> motifinden alınmıştır.



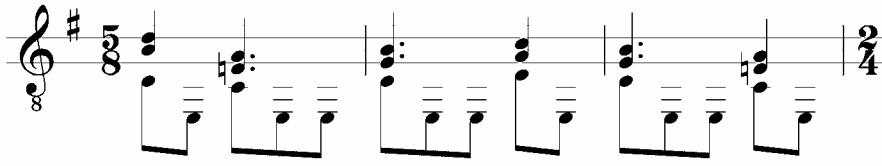
Kesit III :



3.kesitte tekrar “b” motifi kullanılmıştır.



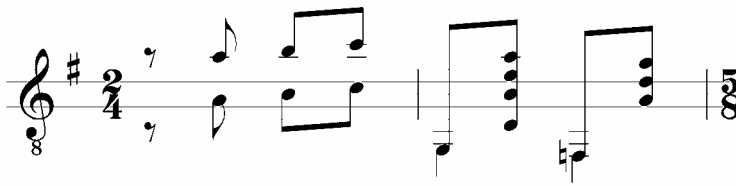
3.kesitin devamında aksak ritim’e dönüş yapılmıştır.



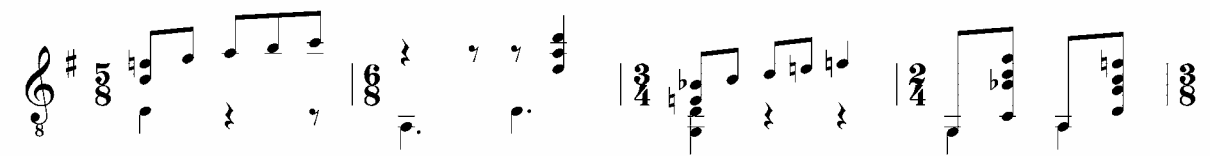
Dikkat edildiğinde ( 30 – 36 ) , ( 31 – 37 ) , ( 32 – 38 ) , ( 33 – 39 ) , ( 34 – 40 ) ölçüler arasında sekvensler yapılmıştır. Bir başka deyişle ( 30 – 35 ) arası ölçüler ile ( 36 – 41 ) ölçüler arasında 6 ölçü uzunluğunda sekvens yapılmıştır. Sekvenslerin bu uzunlukta olması sekvens fikrinden uzaklaştırıyor. Sekvens bir motifin, bir ezgi parçasının ya da bir nota kümesinin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanmasıdır.

Kesit IV :

4.kesitte tekrar “a” temasına dönülmüştür.

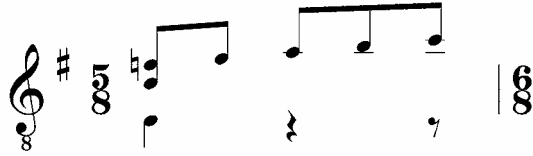


Kesit V :

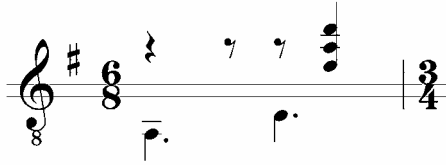


Bu kesitte ne “a” ne de “b” motiflerinde olan fikirler kullanılmıştır. Bu iki fikrin dışında fikirlerden yararlanıldığı izlenimi vermekle birlikte; kesitin üçüncü ölçüsünde sekizlik sus ‘tan sonra gelen üç tane sekizlik notanın “a” fikrini kuvvetli zamanda getirdiği gözlenebilir.

“a” motifinin birinci ölçüsünü çağrıştırıyor.

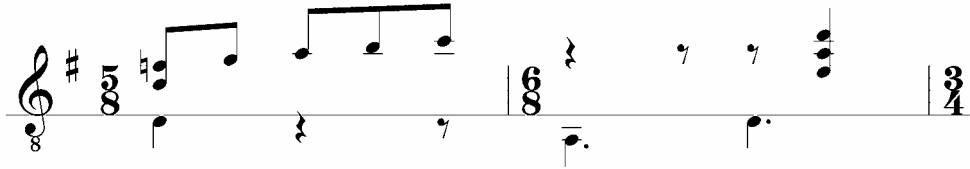


“a” motifinin ikinci ölçüsünü çağrıştırıyor.



“a” temasının bir çeşit “variee” edildiği gözlenmektedir.

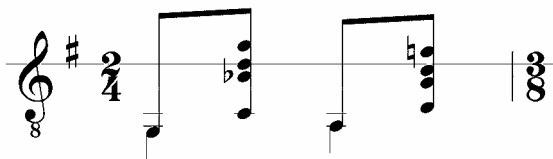
Varieé I:



“a” motifinin ilk ölçüsünü çağrıştırıyor.



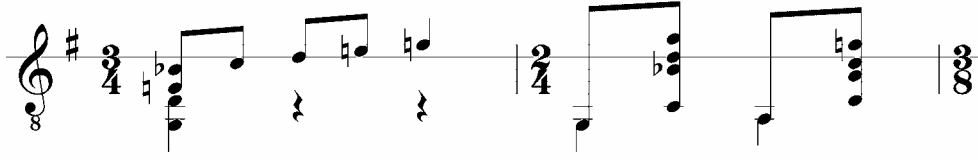
“a” motifinin ikinci ölçüsünü çağrıştırıyor.





“a” temasının bir çeşit “variee” edildiği gözlenmektedir.

Variee II:



Kesit VI:

Bu kesitte “a” motifindeki fikirler kullanılmıştır.

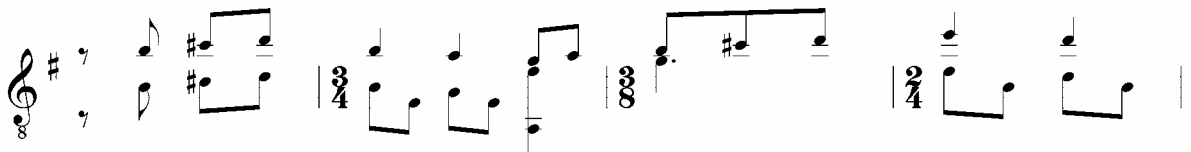


“a” motifindeki fikirler ters zamanda getirilerek eserin development’ı devam ettirilmiştir.



Kesit VII:

Bu kesitte “a” motifi çağrıştırılırken, tema çok minimal değişiklikle si perdesinden getiriliyor. Bu davranış akla “*reekspozisyon başladı mı?*” sorusunu getiriyor.



Kesit VIII:

Kesit VII'de akla gelen soru kesit VIII'in ilk ölçüsünün ilk vuruşunda gelen si bemol minör armonisi ve takip eden ölçülerin armonileriyle yok oluyor.

Kesit VIII bir anlamda dönüş köprüsü olarak ta değerlendirilebilir.

REEKSPÖZİSYON (TEKRAR SERGİLEME):

a<sup>1</sup> cümlesi:

a<sup>2</sup> cümlesi:

a<sup>1</sup>\* cümlesi:

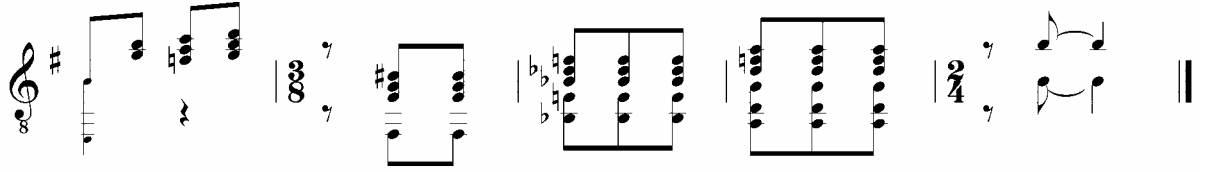
b<sup>1</sup> cümlesi:

b<sup>1</sup> ana tonaliteden getirilerek reekspozisyon tamamlanma sürecine giriyor.

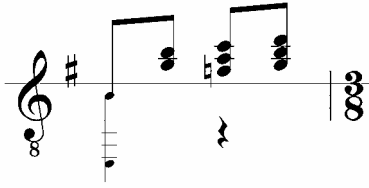
b<sup>1</sup> in son ölçüsünde "a<sup>1</sup>" çağrıştırılıp b<sup>2</sup> ye geçiliyor.

b<sup>2</sup> cümlesi:

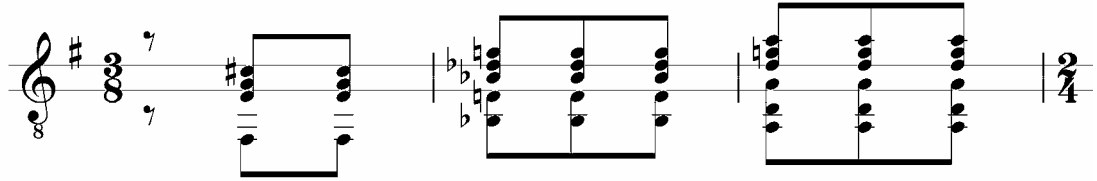
CODA:



Coda'da da "a" motifi çağrıştırılıyor.



Coda'da "b" motifide çağrıştırılarak eserin ilk bölümü neticelendiriliyor.



## Bölüm II: "Andante Cantabile"

Bu bölümde birinci bölümde olduğu gibi modal bir yaklaşım uygulanmıştır ("la aeolian" modunda).

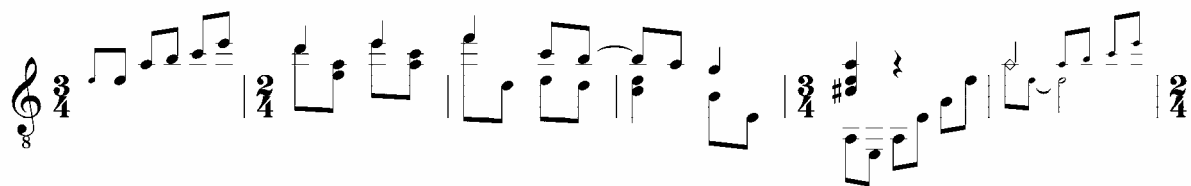
A Fikri :

Cümleler beş ölçüden oluşmaktadır. A bölmelerinin son akorunda "la aeolian" de bulunmayan do diyez alındığını gözlemliyoruz ( Picardi üçlüsü ). Picardi üçlüsü bir minör tonalite ya da modalitenin tonik akorunun üçlüsünü büyük üçlü olarak majör bitirmektir.

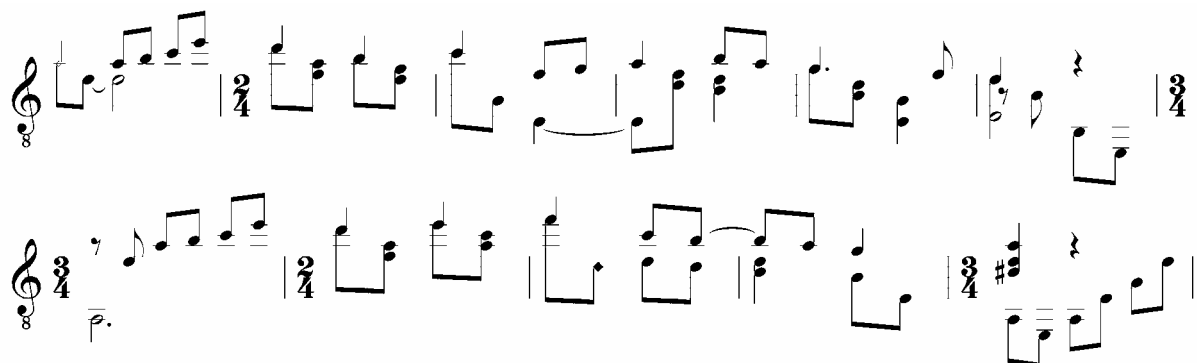
a<sup>1</sup> cümlesi:



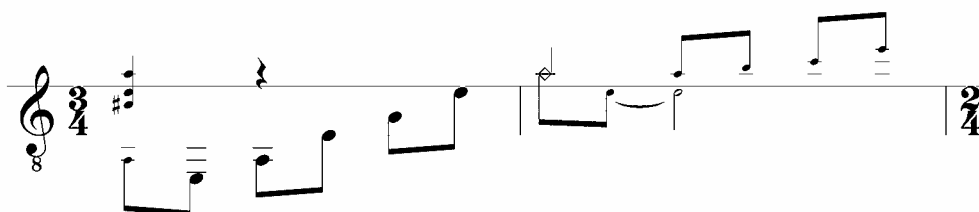
a<sup>2</sup> cümlesi :



Period tekrarı a<sup>1</sup> + a<sup>2</sup> :



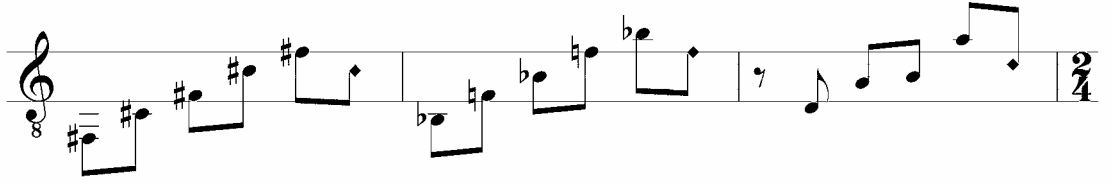
Period sonu malzemesi:



Köprü I:

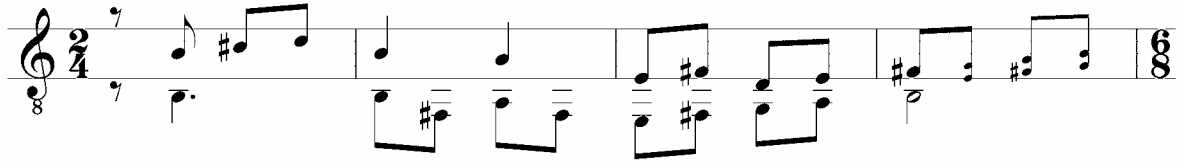
Görüleceği gibi "köprü" nün malzemesi "period sonu" ndan elde edilmiştir.

Ayak<sup>1</sup>:

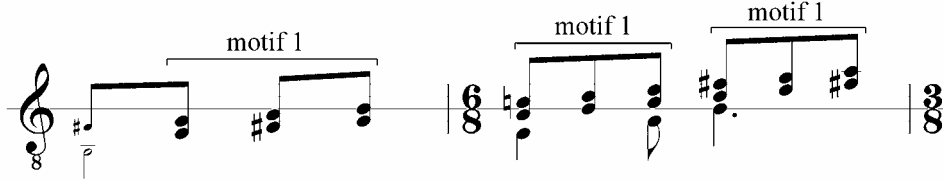


Ayak<sup>2</sup>:

Bu ayakta “birinci bölüm A<sup>1</sup>” i teşkil eden ilk 10 nota kullanılmış olmakla birlikte metrik yapı değiştirilmiştir.

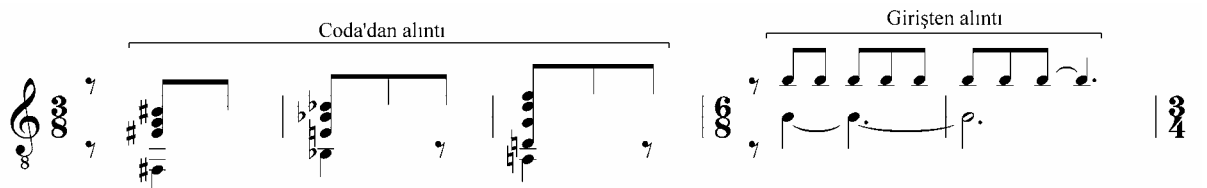


Ayak<sup>2</sup> ile Ayak<sup>3</sup> arasında A<sup>1</sup> deki motif üç kez tekrar edilmiş, bir nevi dönüşümlü anlayış ile Ayak<sup>3</sup> e geçilmiştir.



Köprü<sup>3</sup>:

Bu köprü coda ve giriş'ten alıntılarla oluşturulmuştur. Bu davranış cyclique çağırışım yapmaktadır.



B Fikri :

Bu fikir iki cümleden ve cümleler bu kez dört ölçüden oluşturulmuştur.

b<sup>1</sup> cümlesi:



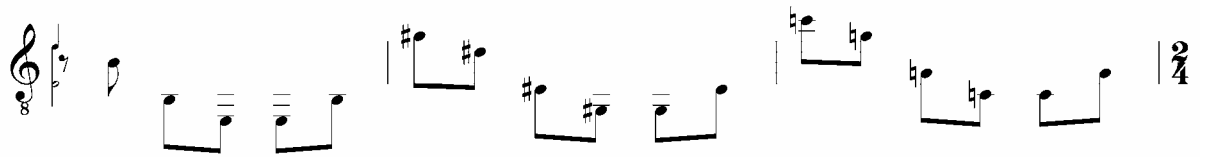
b<sup>2</sup> cümlesi:



Dönüş Köprüsü:

Ayak<sup>1</sup>:

Bu ayakta birinci köprüdeki 1. ayaktan alıntı yapılmıştır.



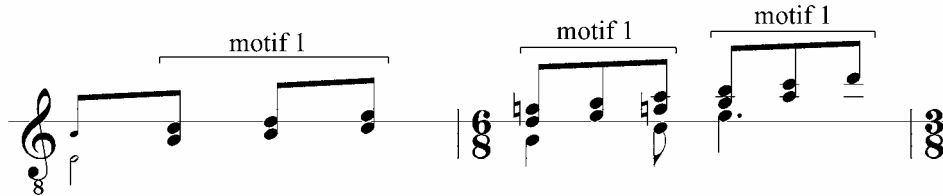
Ayak<sup>2</sup>:

Bu ayakta da birinci köprüdeki 2. ayaktan alıntı yapılmıştır.



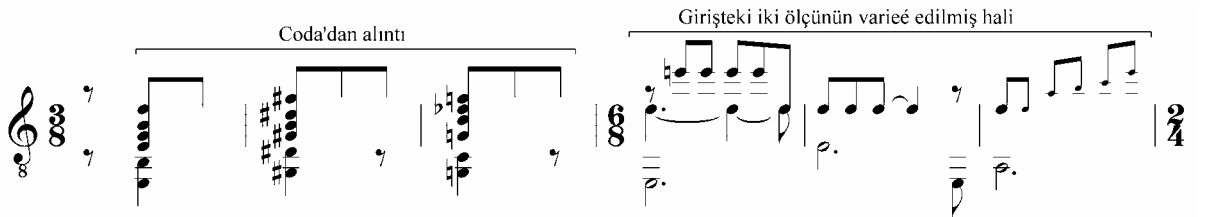
Ayak<sup>2</sup> ile Ayak<sup>3</sup> arası:

Bu bağlaçta da 1. köprüdeki gibi 1. Bölüm a<sup>1</sup> motifi üç kez tekrar edilerek Ayak<sup>2</sup> den Ayak<sup>3</sup> e geçiş yapılmıştır.



Ayak<sup>3</sup> :

Bu ayak aynen birinci köprüde olduğu gibi cyclique anlayışla coda'daki ve giriş'teki fikirlerden alıntı yapılarak oluşturulmuştur. Bu ayakta kullanılan giriş fikri küçük bir değişiklikle sergilenmiştir. Bu kez girişteki iki ölçü "varieé" edilmiştir.



FİNAL :

Bu bölümün başındaki A fikri ve period tekrarı ile eserin bu bölümü sonlandırılmıştır.

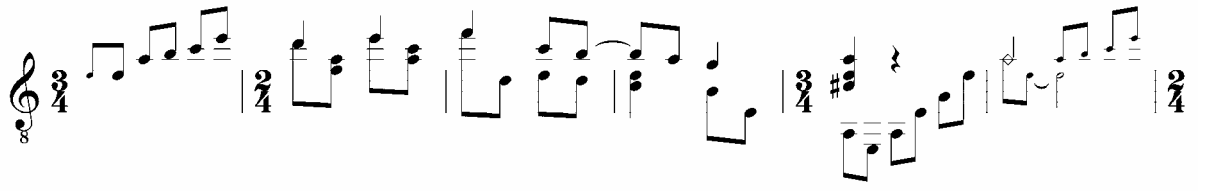
A Fikri:

a<sup>1</sup> cümlesi:

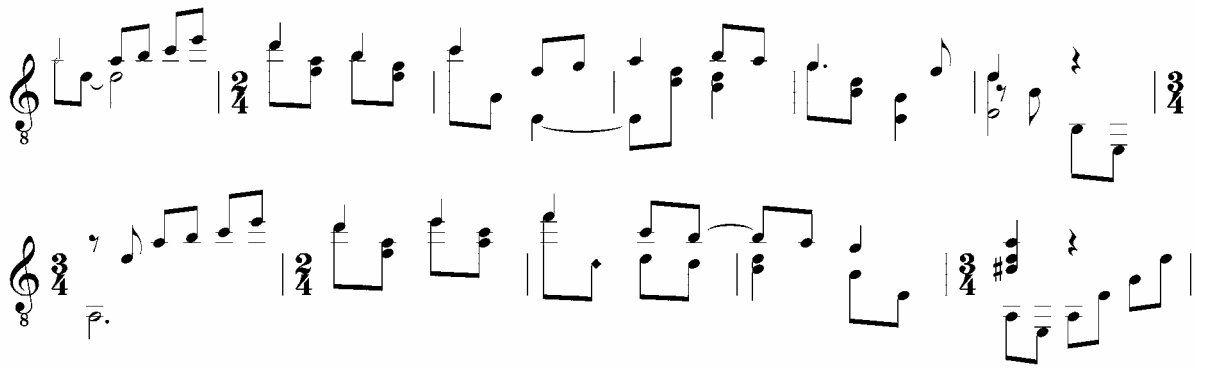




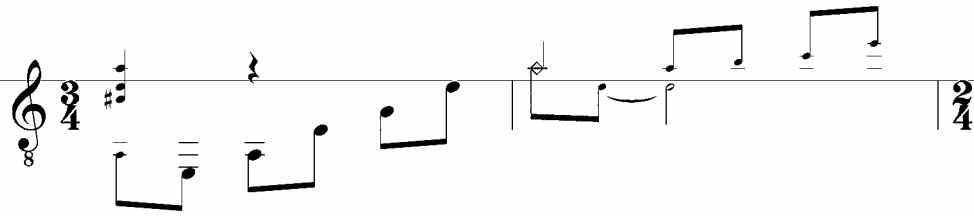
a<sup>2</sup> cümlesi:



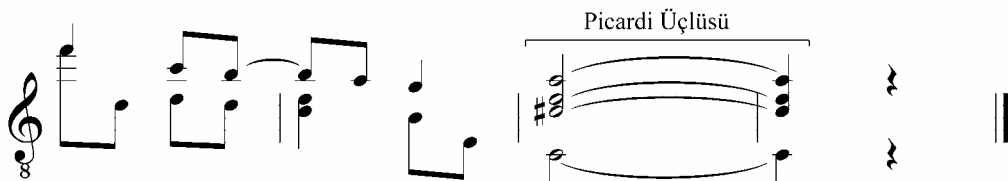
Period tekrarı:



Period Sonu:



Picardi üçlüsü :



A + period tekrarı + Köprü + B + Period tekrarı(tam kadans yapmadan tekrar) + Dönüş Köprüsü + A

Bu durumda Bölüm 2 için :

( A + Köprü + B + Dönüş Köprüsü + A ) formundadır denilebilir.

### Bölüm III: “Moderato”

A Fikri :

Bu fikir genel olarak üç ölçümlük cümlelerden oluşmuştur. Başta Motif<sup>1</sup> anımsatan bir anlayış malzeme olarak kullanılmıştır.

Motif 1'i anımsatıyor

a<sup>1</sup> cümlesi:

a<sup>2</sup> cümlesi:

Ters motif

Yukarıda görüleceği üzere başta kullanılan motif<sup>1</sup> bas partisinde ters getirilerek zıt hareket sağlanmıştır.

a<sup>3</sup> cümlesi:

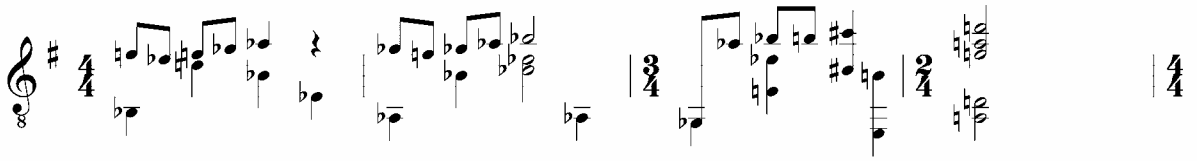


Dikkat edildiğinde a<sup>3</sup> cümlesinin de sonunda motif<sup>1</sup> in ters getirildiği görülür. Bu tip yaklaşımlar eserin bütünlüğünü sağlamada yararlı olur.

B Fikri :

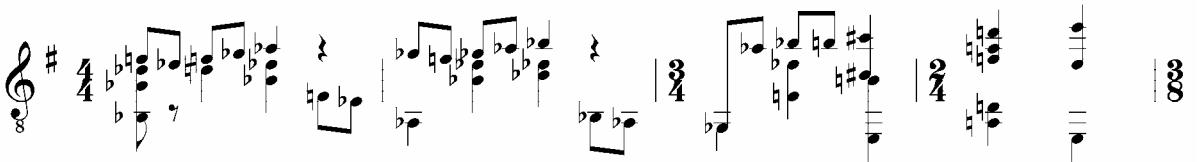
B fikri A fikrine benziyor gözükse de tonal merkezin, mod'un ve metriğin değişik olması yeni bir fikre geçildiğinin habercisidir. Bu yüzden "B Fikri" denilebilir. B fikri dört ölçümlük iki cümleden oluşmaktadır.

b<sup>1</sup> cümlesi :



b<sup>2</sup> cümlesi :

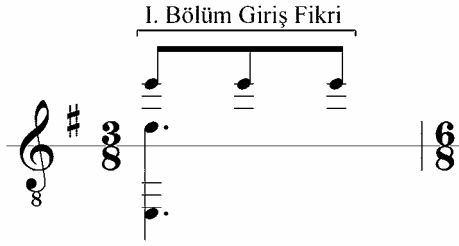
b<sup>2</sup> cümlesinin ezgi çizgisi b<sup>1</sup> cümlesi ile aynı olmasına rağmen armonileri farklı olduğundan ayrı bir cümle olduğuna karar verilmiştir.



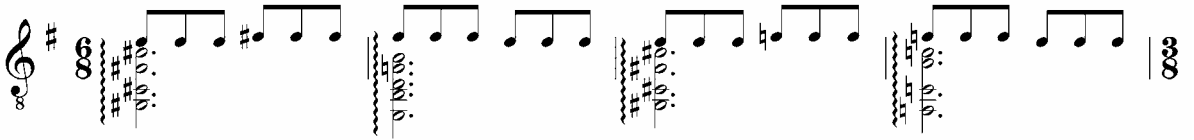
Cyclique (Dönüşümlü) yaklaşım:

B fikrinden sonra tekrar A fikrine dönüşte besteci eserin bu bölümünde cyclique bir anlayışla bölümü zenginleştirmiş ve diğer bölümlerle ilişkisini kuvvetlendirmiştir.

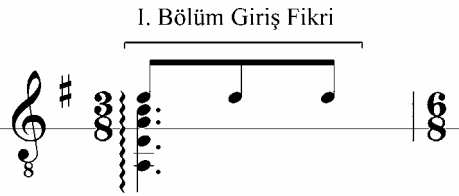
Dikkat edildiğinde bu anlayışın ilk ölçüsünde “Giriş” bölümünün bas partisindeki fikri iki oktav yukarıya, soprano partisine alarak izleyen ölçüler hakkında haberci olmuştur.



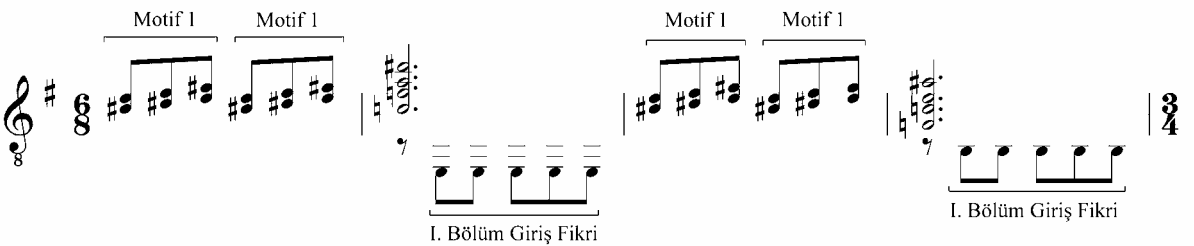
3/8 lik girişinden sonra 6/8 lik ölçüye geçerek aynı fikir üzerinde dolaşmıştır.



İzleyen ölçüde tekrar 3 / 8 lik bir ölçü ile bir oktav aşağıdan gelerek ( giriştekinden de bir oktav yukarıdan ) bir anlamda bu fikri sonlandırarak yeni arayışlara zemin hazırlamıştır.



Cyclique anlayışın ağırlıkla hissettirildiği bu bölmede bir önceki fikri izleyen fikir giriş fikri ile motif fikrinin harmanlanması ile elde edilmiştir.



A fikri :

Cyclique anlayışı A fikrinin tekrarına ulaşarak bölümün finaline yaklaşmıştır.

a<sup>1</sup> cümlesi :



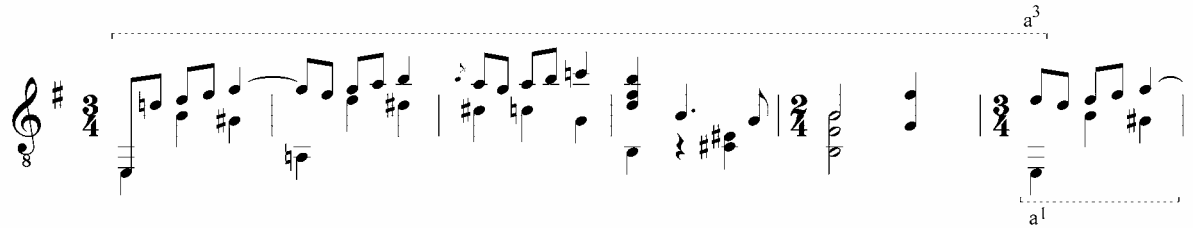
a<sup>2</sup> cümlesi :



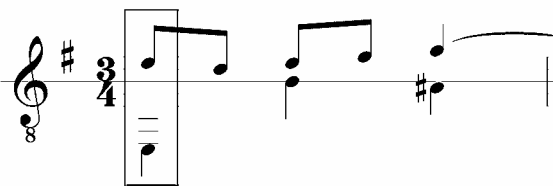
a<sup>3</sup> cümlesi :

Bölümün final kısmında a<sup>3</sup> cümlesi aynen tekrar edilirken bir farklılık getirilmiştir.

Farklılık period tekrarının yapılması ve a<sup>3</sup> ün son vuruşu ile birlikte başlamasıdır.



Dikkat edildiğinde ¾ lük ölçüye, yani a<sup>1</sup> e dönüşte ilk vuruş hem a<sup>1</sup> in ilk sesi ve aynı zamanda a<sup>3</sup> ün son sesidir. İcrada buna titizlikle eğilmek gerektiği düşünülmektedir.



$a^3$  bölümünde dört kez gelmektedir. İlk ikisinde ve sonuncu gelişinde aynı iken ( X ), üçüncü gelişinde armonisi değiştirilerek ( Y ) eserin devam etmesi hedeflenmiştir.

( X ) ( Y )

Period tekrarı :

Yukarıdaki açıklamalardan sonra bu bölümün formu hakkında şöyle bir özetlemeye gidilebilir:

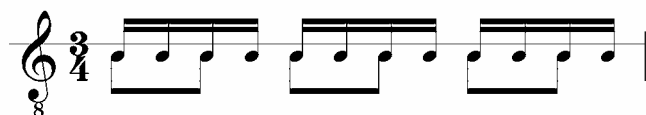
$(a^1 + a^2 + a^3 + \text{period tekrarı}) + (b^1 + b^2 + \text{cylique yaklaşım}) + (a^1 + a^2 + a^3 + \text{period tekrarı})$

Buradan da parçanın formunun  $A + B + A$  olduğu sonucuna ulaşılabilir.

## BÖLÜM IV: “Spiritoso con moto”

Bu bölümde genel olarak Türk müziği makamlarından yararlanılmıştır. Bu fikirlir hareket edilerek Sonatın Türk sonatı olarak anılması hedeflenmiş olabilir. Ya da bir başka deyişle Türk müziğinin uluslar arası repertuarda da yer alması düşünülmüş olabilir. Ayrıca oldukça fazla köprü kullanıldığı gözlenmektedir. Diğer yararlanılan müzikal yaklaşımlardan göze çarpanlar ise kadans ( Taksim ), ostinato ve rekompoze edildiği düşünülebilecek Türk halk türküsünün bir araya getirilmesi olduğu düşünülebilir.

Giriş :



A fikri :

A fikrinde Türk müziği makamlarıyla giriş yapılarak makamsal bir yaklaşımın haberi verilmek istenmiştir. Kullanılan makamlar segah ve hüzzamdır. Bu harekete Türk müziğinde “Geçki” denir. Batı müziğinde modülasyona tekabül eder.

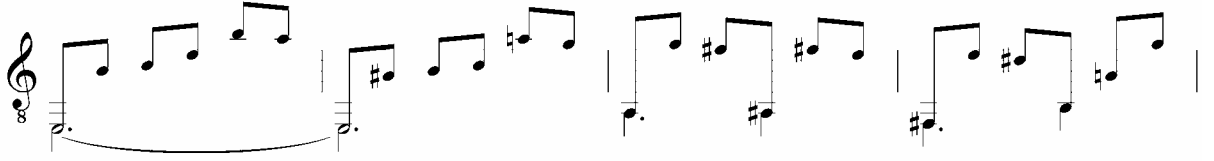
Segah

*simile*

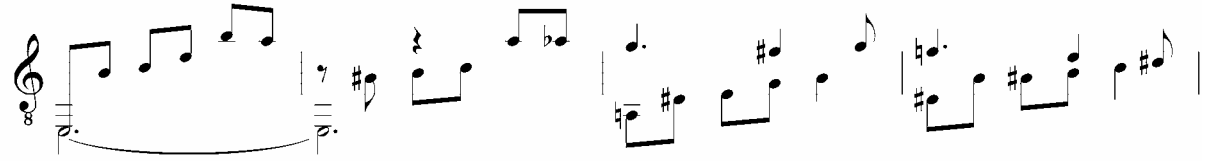




b<sup>2</sup> cümlesi :

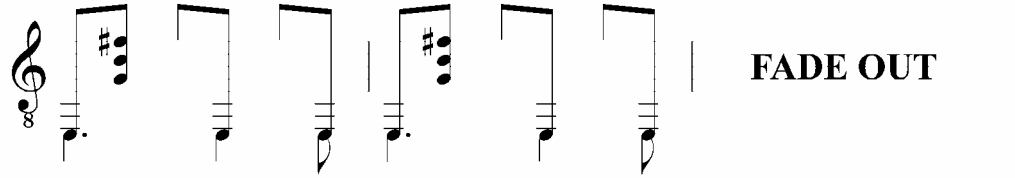


b<sup>3</sup> cümlesi :



Köprü<sup>3</sup> :

Bu köprü de ritmik ostinato ile oluşturulurken sonunda kaybolarak uzaklaşmış hissi (fade out) verilerek yeni bir yakalaşımın haberi verildiği hedeflenmiştir.



C fikri :

C fikri iki cümleden oluşturulmuştur.

c<sup>1</sup> cümlesi :

c<sup>1</sup> cümlesi fa diyez üzerinden segah makamından oluşturulmuştur. Uzun sürmesi istenilen sesler gitarın yapısı göz önünde bulundurularak tremolo tekniği kullanılarak sağlanmıştır. Armonisi ise bas yürüyüşe bırakılmıştır.

The image shows four staves of musical notation in G major (one sharp). The notation consists of eighth-note runs and rests, with some notes marked with a 'mi' above them. The first staff has four measures, the second has four, the third has five, and the fourth has five. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

$c^2$  cümlesi :

$c^2$  cümlesi serbest ölçüde yazılmıştır. Klasik müzikte kadans'a tekabül eden Türk müziği "Taksim" anlayışı getirilmiştir. Bu nokta da "Taksim" ifadesi kullanılarak "*uluslar arası repertuarda terimin kabullenilmesi*" de düşünülmüş olabilir düşüncesi akla gelebilir. Eklektik bir anlayış ile taksimin sonuna Türk halk müziğinden bir örnekten bir kısım koyulmuştur (*Sabahın Seherinde Ötüyor Kuşlar*).

a piacere "Taksim"

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The notation consists of eighth-note runs and rests, with some notes marked with a 'mi' above them. The first staff has four measures, and the second has five. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The text "Da Capo al fine" is written at the bottom right.

A\*:

A fikri ikinci gelişte armonik ve melodik olarak aynen tekrar edilmiş olmakla birlikte ritmik zenginleştirilme yapılmıştır.

The musical notation for A\* is presented in three staves. The first staff is in 3/4 time and begins with a sequence of eighth notes. After a double bar line, it is marked 'simile' and continues with a similar rhythmic pattern. The second staff is divided into two sections: 'Hüzzam' and 'Segah'. The third staff continues the melody, featuring several triplet markings over groups of eighth notes.

Yukarıda bahsedilen ritmik zenginleştirmenin uygulaması aşağıda gösterildiği gibi düşünülmüştür. Bu zenginlik parçaya devinim kazandırmıştır. Böylelikle final etkisi yaratılmak istenmiş olabilir.

This musical notation shows a sequence of eighth notes in 3/4 time, with multiple triplet markings (indicated by the number '3' above the notes) to illustrate the rhythmic enrichment discussed in the text.

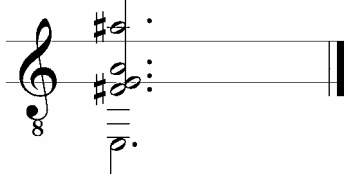
B Fikri :

B fikri ikinci gelişinde mi yerine si perdesinden transpoze (aktarım ) edilerek getirilmiştir. Bu ise bitiş perdesi olan mi'ye dönüş kadansını getirebilmek amacıyla yapıldığı düşüncesini çağıştırmaktadır.

The musical notation for B Fikri is in 7/8 time. It shows a sequence of notes with a fermata over the final note, illustrating the transposition and the intended cadence.

Bitiş akoru :

Bitiş akorunda sol, la diyez, si sesleri kullanılarak hicaz makamı çağrıştırılmaktadır.



#### 4.1.2. İstemihan Tasiloğlu'nun solo gitar sonatının enstrümana uygunluğu

Sonata No.1, 1995 yılı Ocak ayında tamamlanmıştır.

Dört bölümden oluşan eserin bölüm başlıkları:

*I- Allegro*

*II- Andante Cantabile*

*III- Moderato*

*IV- Spritoso con Moto* 'dur.

İlk seslendirilişi :

25 Temmuz 1995 tarihinde, Belçika'nın Antwerp kentinde araştırmacı tarafından yapılmıştır.

Seslendirildiği ülkeler :

Türkiye, İspanya, Fransa, Arjantin, ABD, Japonya, Belçika, Kosta Rika, Meksika.

Seslendiren gitaristler :

Ahmet Kanneçi, Özgür Tuncer, Francisco Ortiz (Fransız), Javier Garcia Moreno (İspanyol).

Audio kayıtları :

Tek audio kaydı araştırmacı tarafından 1998 yılında gerçekleştirilmiş ve yayına hazırlanmıştır.

Edisyon :

Nota yazım işlemleri tamamlanmış ve yayıma hazırlanmıştır.

Eserin yazılışı sırasında araştırmacı bizzat besteci ile birlikte çalışmıştır. Enstrümana uygunluğu besteci tarafından belirlenmiştir. Eserin aslına sadık kalınmıştır. Bestenin tamamlanmasını takiben araştırmacı tarafından yapılan icranın, gitarist olmayan besteci tarafından, gitarda fikirlerine uygun olarak tınladığı belirtilmiştir. Sözü edilen eser Türk ve yabancı gitaristler tarafından icra edilmiştir. Bu nedenlerle bu eserin enstrümana uygun olduğu düşünölmektedir.

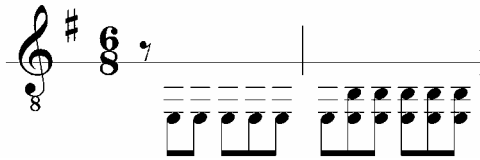
### 4.1.3. İstemihan Taviloğlu'nun solo gitar sonatının (İTS) eğitimde kullanılma modeli

Aşağıda, analizi yapılan eserin çalışılması için bir model önerilmektedir. Bu model, gerek formu ve gerekse armonik zenginliği açısından birikim gerektirmektedir. Bu tip eserlerin bir bütün olarak ele alınmasından önce detaylarının belirlenip, ayrı ayrı çalışılması önerilmektedir. Bölüm içindeki tüm hücresel fikirler çalışıldıktan sonra bölüm icrası bu kesitlerin entegrasyonu sağlanarak gerçekleştirilebilir. Müzik eserleri müzikal hedefler doğrultusunda ele alınmalıdır. Bu fikirler doğrultusunda İstemihan TAVİLOĞLU'na ait gitar sonatının incelenmesi sonucunda eserin çalışılması için aşağıda belirtilen yolların sıra ile izlenmesinin uygun olabileceği düşünülebilir.

#### Bölüm I: "Allegro"

İTS Çalışma 1- 1:

Giriş

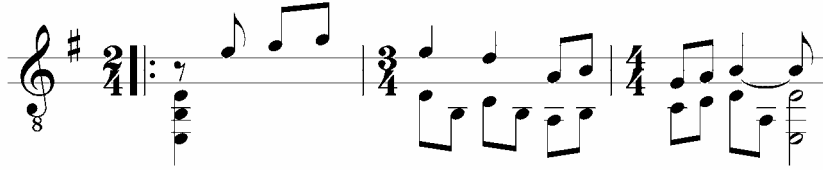


A fikri:

İTS Çalışma 1-2

a<sup>1</sup> cümlesi

İTS Çalışma 1- 3 :



İTS Çalışma 1 -4 :

İlk cümle



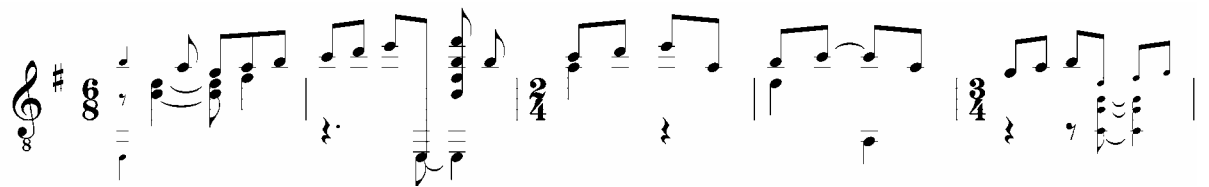
İTS Çalışma 1-5:

İkinci cümle



İTS Çalışma 1-6:

a<sup>2</sup> cümlesi



## İTS Çalışma 1-7:

a<sup>1\*</sup> cümlesi (modifike edilmiş a<sup>1</sup>)

B fikri:

## İTS Çalışma 1-8:

b<sup>1</sup> cümlesi

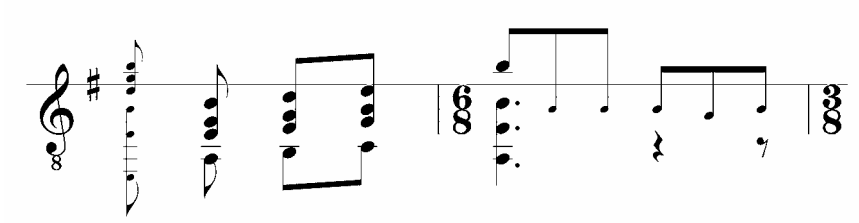
## İTS Çalışma 1-9:

b<sup>2</sup> cümlesi

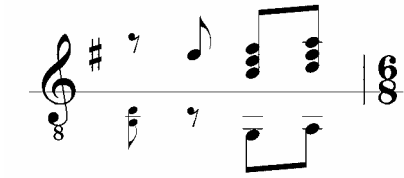
## İTS Çalışma 1-10:



İTS Çalışma 1-11:



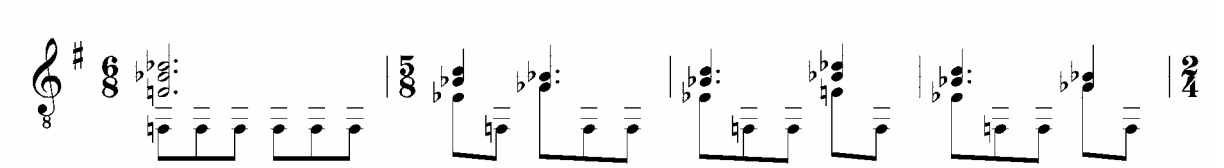
İTS Çalışma 1-12:



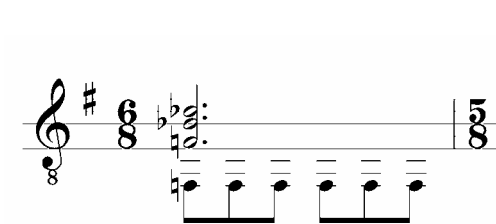
DEVELOPMENT (GELİŞME) :

İTS Çalışma 1-13:

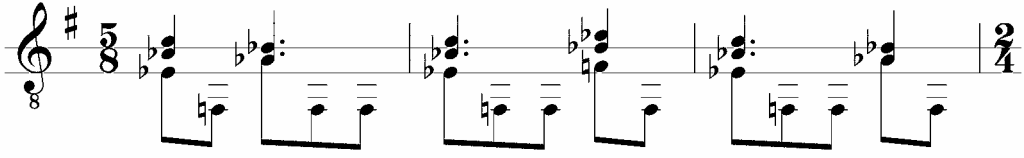
Kesit I



İTS Çalışma 1-14:

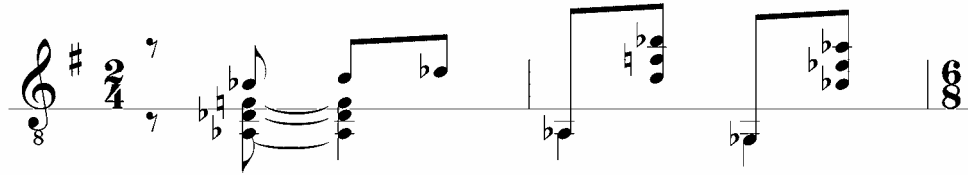


## İTS Çalışma 1-15:



## İTS Çalışma 1-16:

## Kesit II

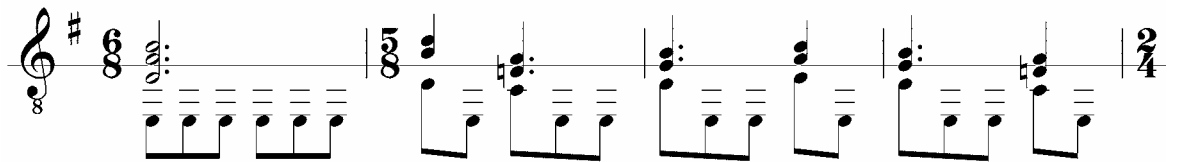


## İTS Çalışma 1-17 :



## İTS Çalışma 1-18:

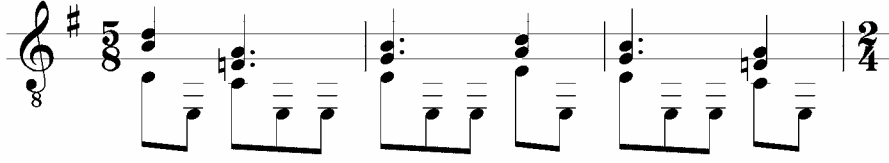
## Kesit III



## İTS Çalışma 1-19:

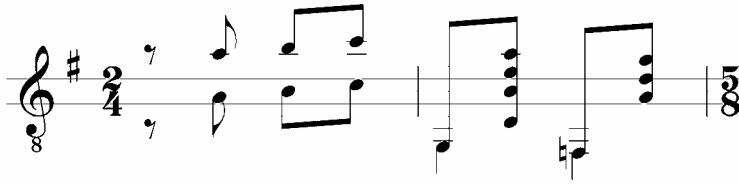


İTS Çalışma 1-20:



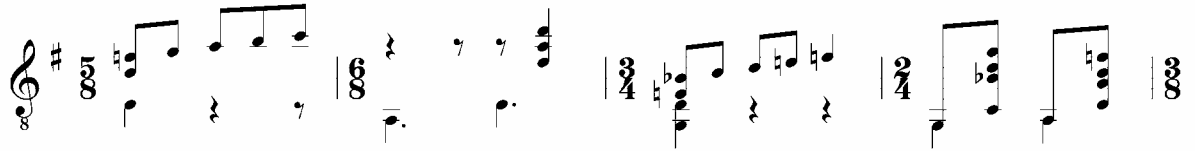
İTS Çalışma 1-21:

Kesit IV



İTS Çalışma 1-22:

Kesit V



İTS Çalışma 1-23:

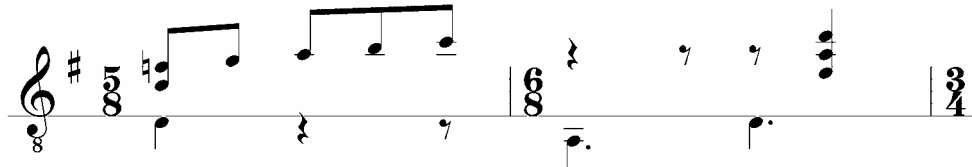


İTS Çalışma 1-24:

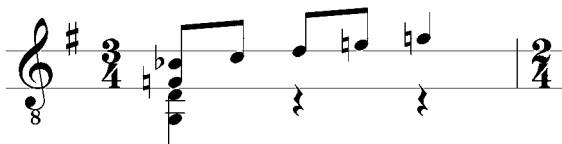


## İTS Çalışma 1-25:

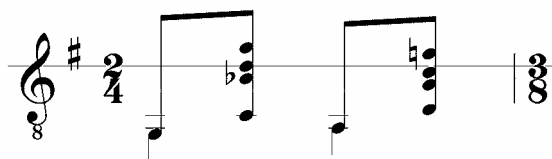
## Varieé I



## İTS Çalışma 1-26:

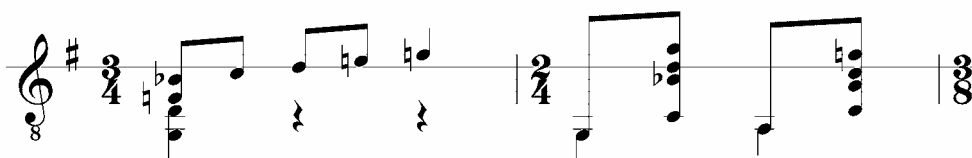


## İTS Çalışma 1-27:



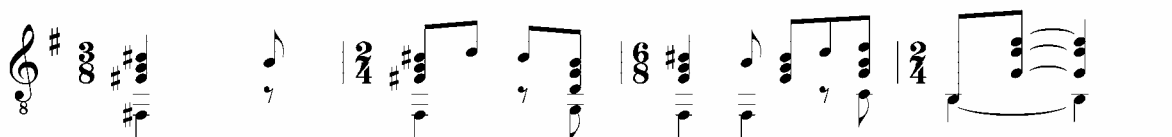
## İTS Çalışma 1-28:

## Varieé II

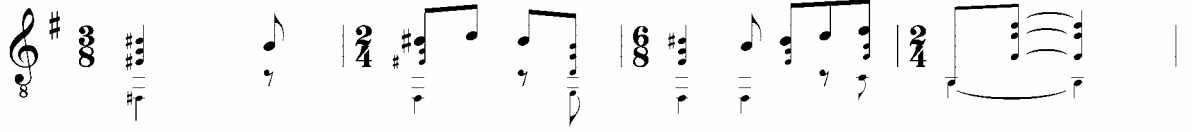


## İTS Çalışma 1-29:

## Kesit VI

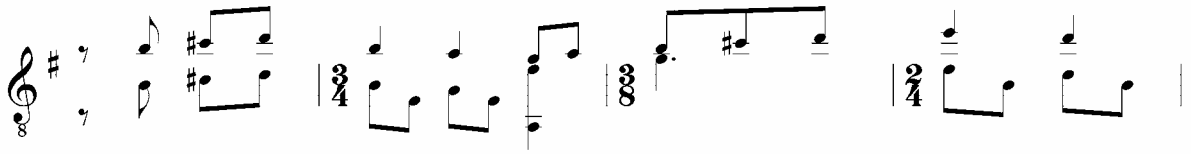


## İTS Çalışma 1-30:



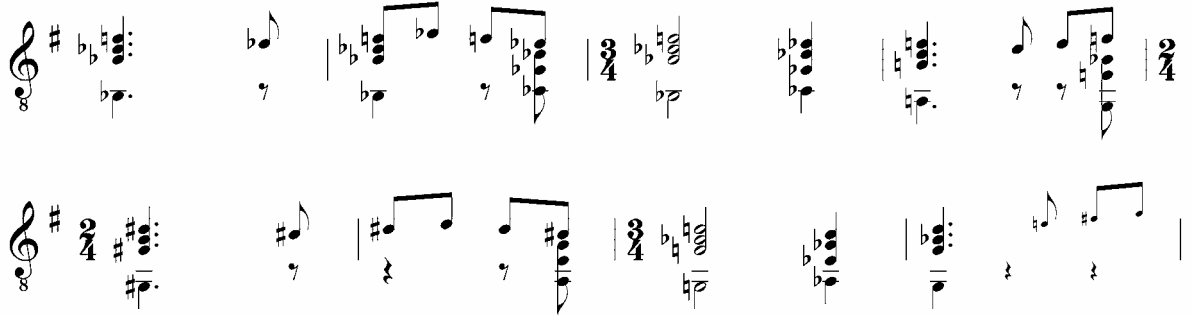
## İTS Çalışma 1-31:

## Kesit VII



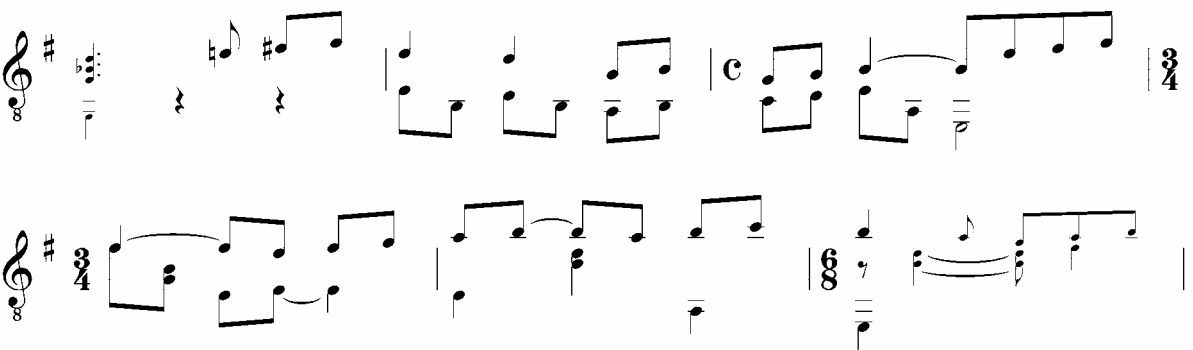
## İTS Çalışma 1-32:

## Kesit VIII



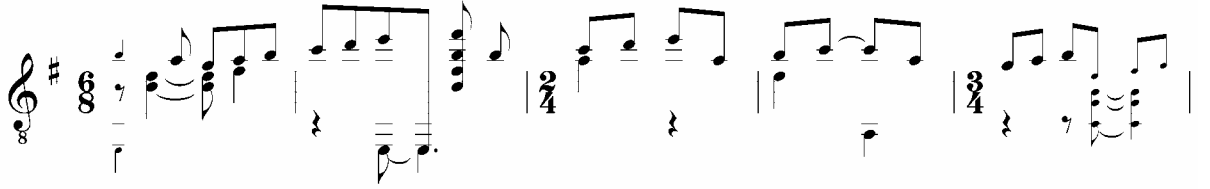
## REEKSPOZİSYON:

## İTS Çalışma 1-33:

a<sup>1</sup> cümlesi

İTS Çalışma 1-34:

a<sup>2</sup> cümlesi



İTS Çalışma 1-35:

a<sup>1\*</sup> cümlesi

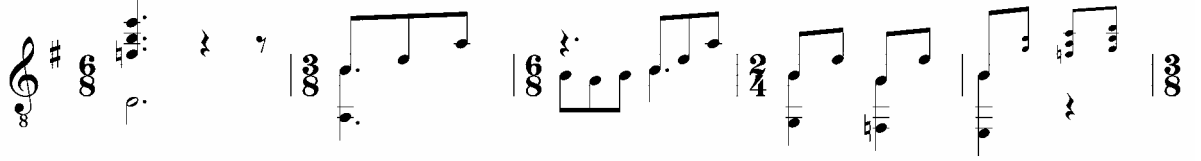
İTS Çalışma 1-36:

b<sup>1</sup> cümlesi

İTS Çalışma 1-37:

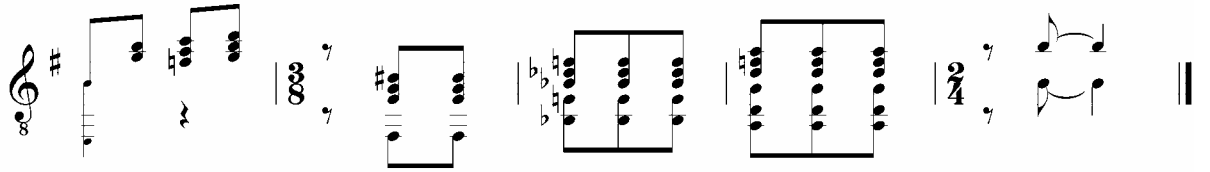
İTS Çalışma 1-38:

b<sup>2</sup> cümlesi

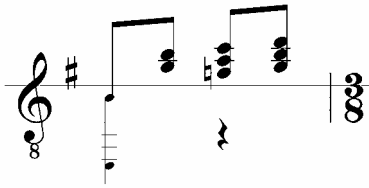


CODA:

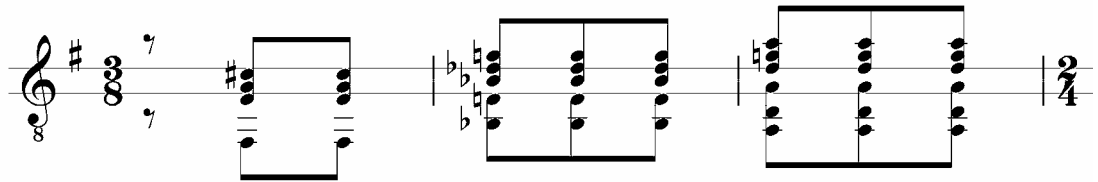
İTS Çalışma 1-39:



İTS Çalışma 1-40:



İTS Çalışma 1-41:



## Bölüm II: “Andante Cantabile”

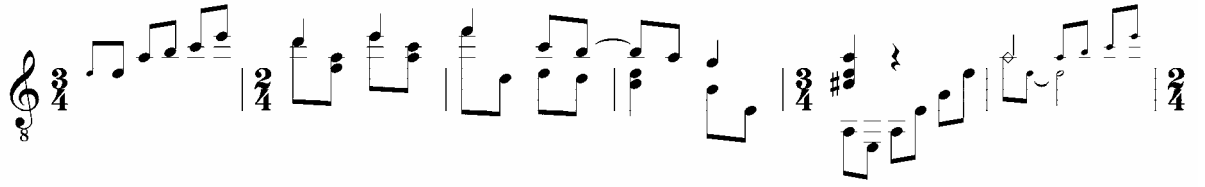
A Fikri :

İTS Çalışma 2-1:

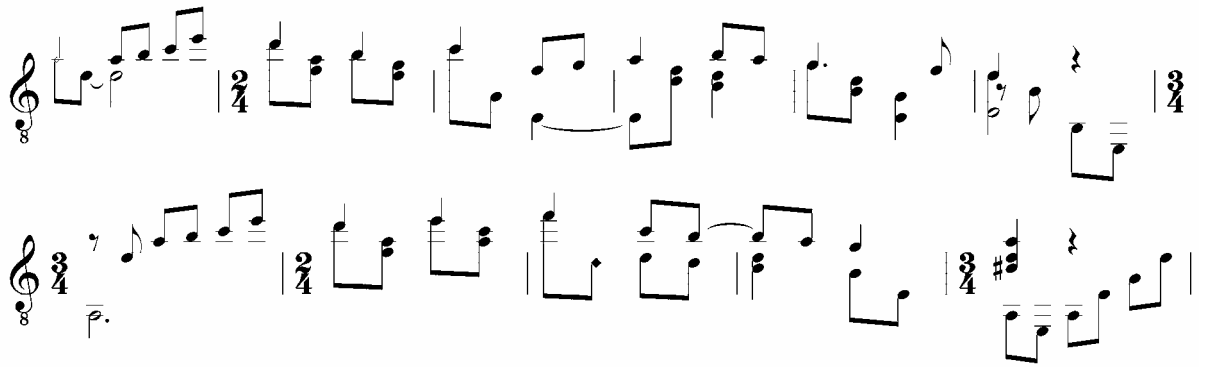
a<sup>1</sup> cümlesi



## İTS Çalışma 2-2:

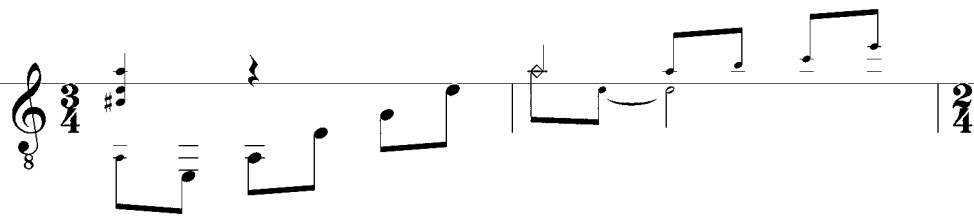
a<sup>2</sup> cümlesi

## İTS Çalışma 2-3:

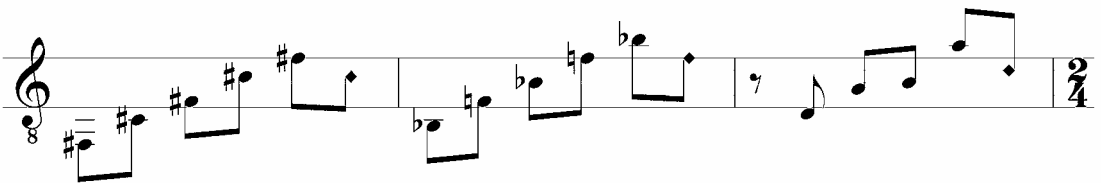
Period tekrarı a<sup>1</sup> + a<sup>2</sup>

## İTS Çalışma 2-4:

Period sonu malzemesi

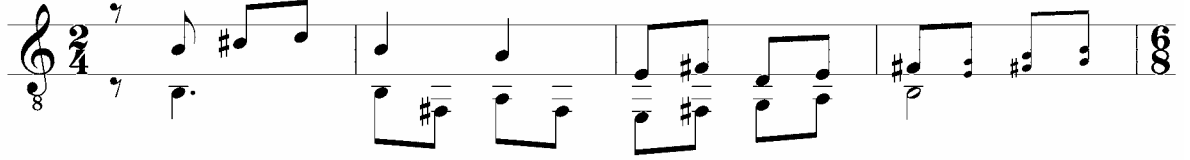


## İTS Çalışma 2-5:

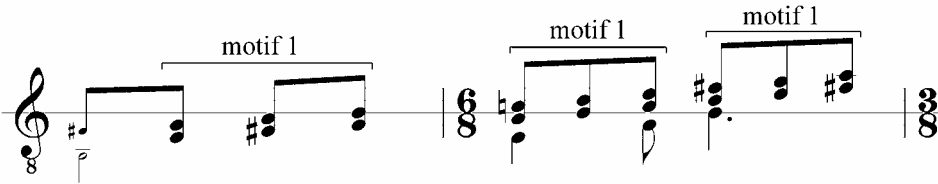
Köprü I, Ayak<sup>1</sup>



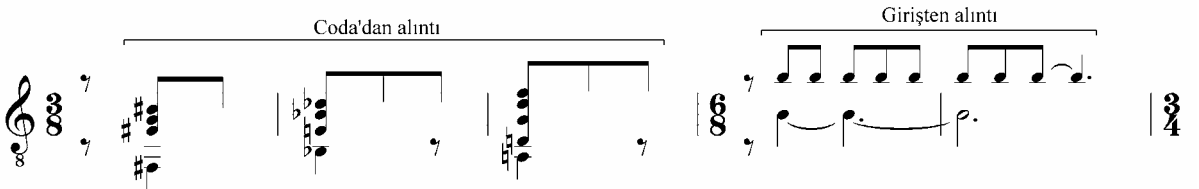
## İTS Çalışma 2-6:

Ayak<sup>2</sup>

## İTS Çalışma 2-7:



## İTS Çalışma 2-8:

Köprü<sup>3</sup>

B Fikri :

## İTS Çalışma 2-9:

b<sup>1</sup> cümlesi

İTS Çalışma 2-10:

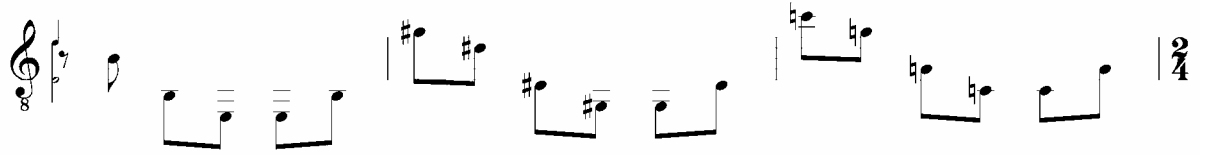
b<sup>2</sup> cümlesi



Dönüş Köprüsü:

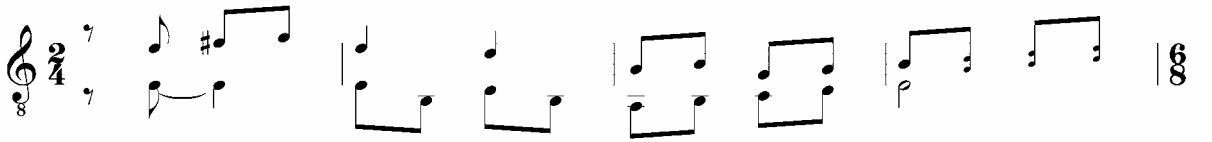
İTS Çalışma 2-11:

Ayak<sup>1</sup>



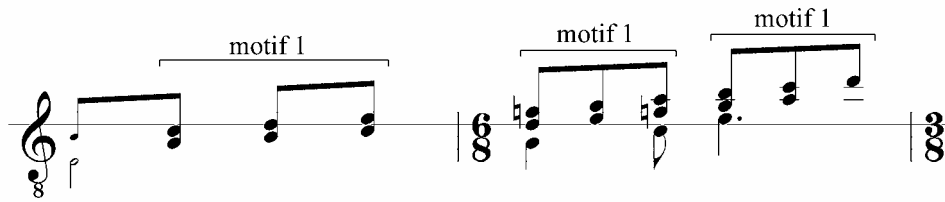
İTS Çalışma 2-12:

Ayak<sup>2</sup>



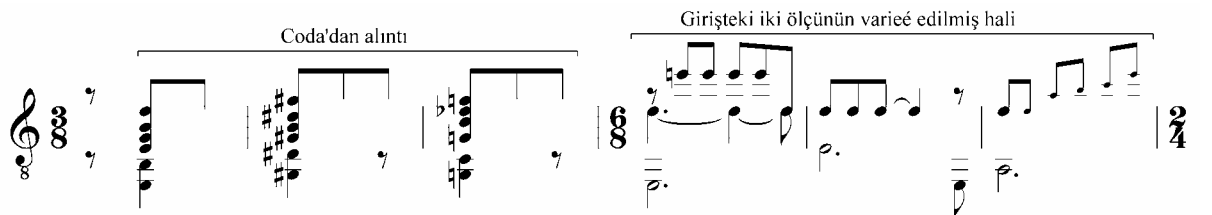
İTS Çalışma 2-13:

Ayak<sup>2</sup> ile Ayak<sup>3</sup> arası



İTS Çalışma 2-14:

Ayak<sup>3</sup>



FİNAL :

A Fikri:

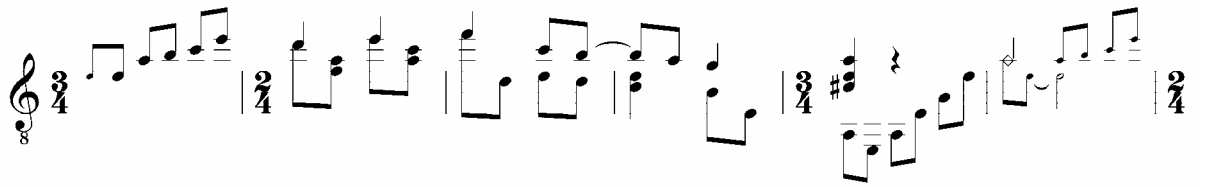
İTS Çalışma 2-15:

a<sup>1</sup> cümlesi



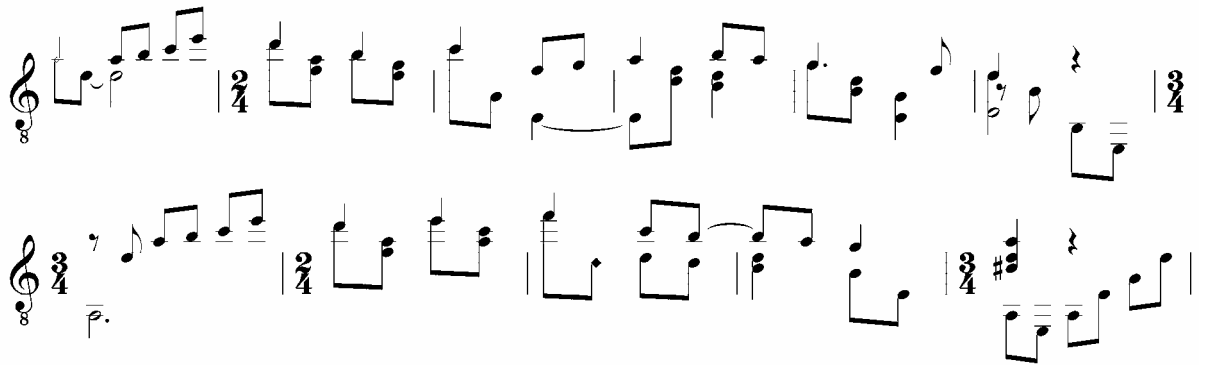
İTS Çalışma 2-16:

a<sup>2</sup> cümlesi



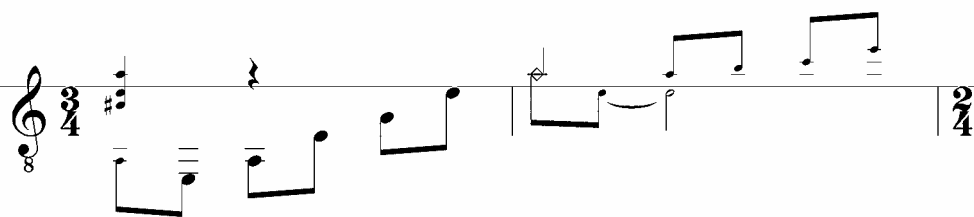
İTS Çalışma 2-17:

Period tekrarı



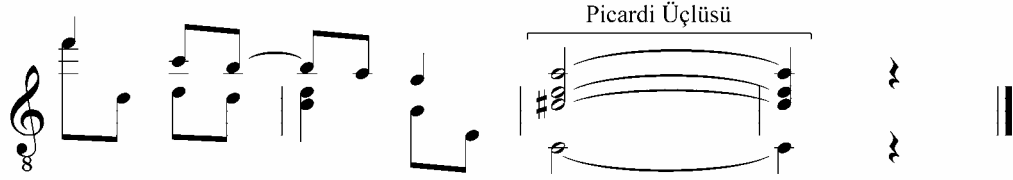
İTS Çalışma 2-18:

Period Sonu



İTS Çalışma 2-19:

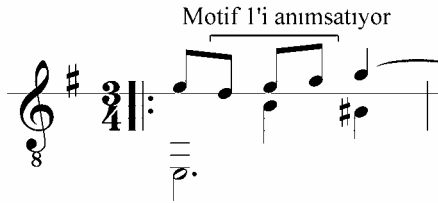
Picardi üçlüsü



### Bölüm III: “Moderato”

A Fikri :

İTS Çalışma 3-1:



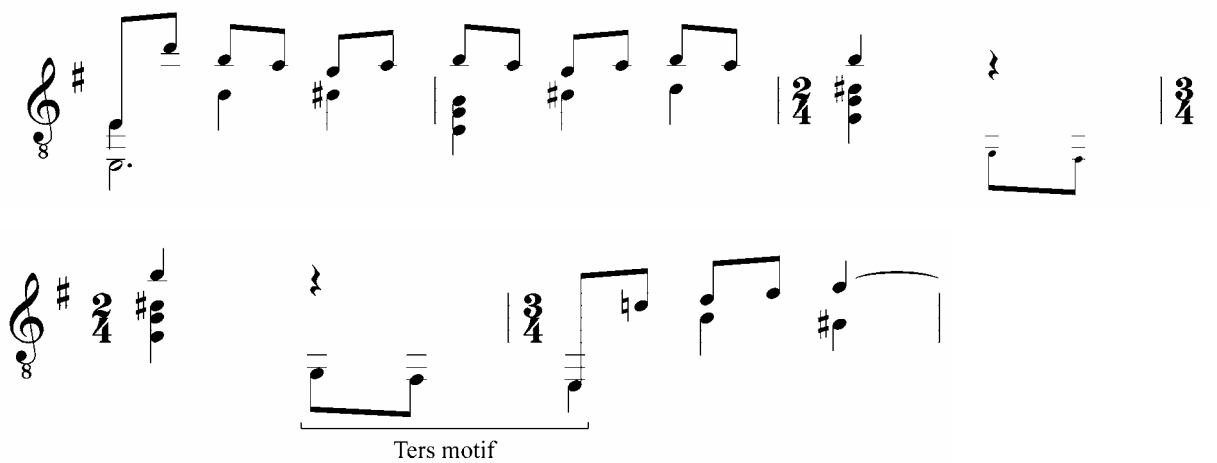
İTS Çalışma 3-2:

a<sup>1</sup> cümlesi



İTS Çalışma 3-3:

a<sup>2</sup> cümlesi



## İTS Çalışma 3-4:

a<sup>3</sup> cümlesi

B Fikri :

## İTS Çalışma 3-5:

b<sup>1</sup> cümlesi

## İTS Çalışma 3-6:

b<sup>2</sup> cümlesi

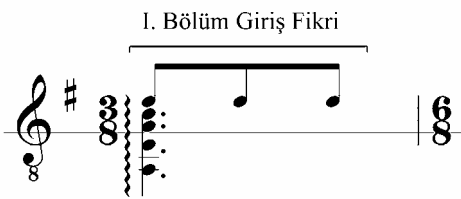
## İTS Çalışma 3-7:

Cyclique (Dönüşümlü) yaklaşım

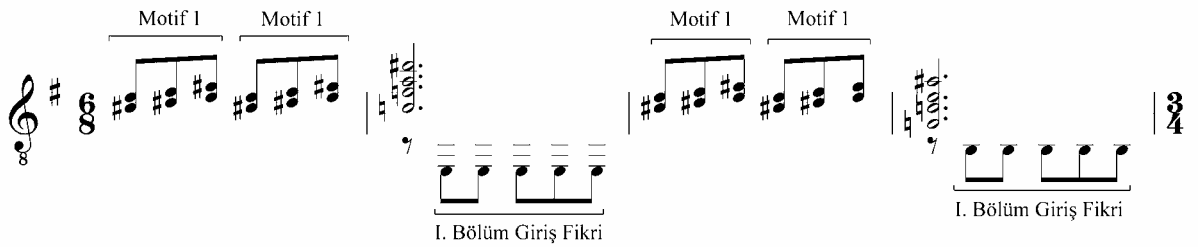
## İTS Çalışma 3-8:



## İTS Çalışma 3-9:



## İTS Çalışma 3-10:



A fikri :

## İTS Çalışma 3-11:

a<sup>1</sup> cümlesi

## İTS Çalışma 3-12:

a<sup>2</sup> cümlesi

## İTS Çalışma 3-13:

a<sup>3</sup> cümlesi

## İTS Çalışma 3-14:

## İTS Çalışma 3-15:

(X)

(Y)

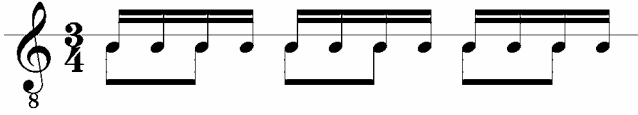
## İTS Çalışma 3-16:

Period tekrarı

## BÖLÜM IV: “Spiritoso con moto”

## İTS Çalışma 4-1:

## Giriş



## İTS Çalışma 4-2:

## A fikri

Segah

*simile*

Hüzam                      Segah

1.                      2.

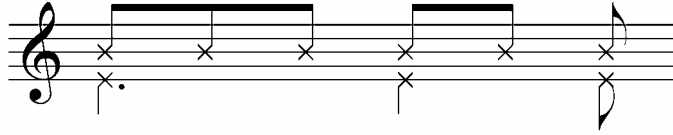
## İTS Çalışma 4-3:

## Köprü 1



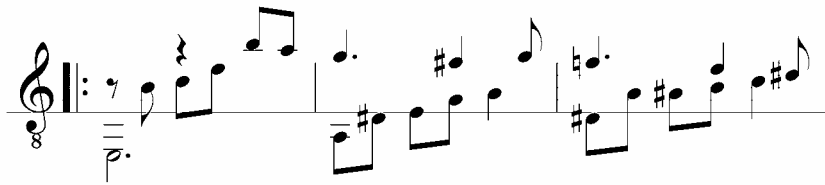
## İTS Çalışma 4-4:

Ostinato örneği

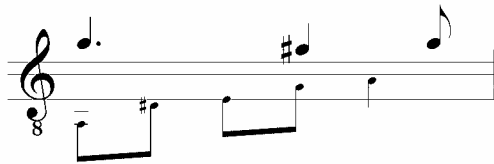


B fikri :

## İTS Çalışma 4-5:

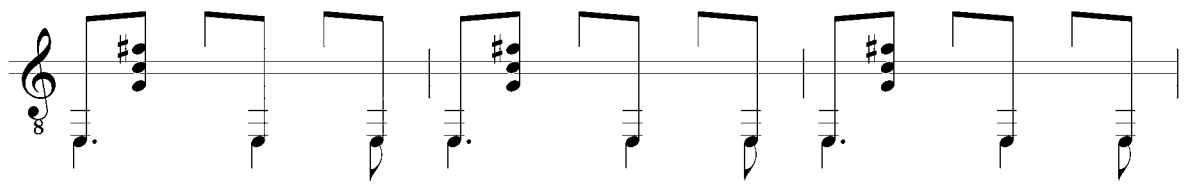
b<sup>1</sup> cümlesi

## İTS Çalışma 4-6:

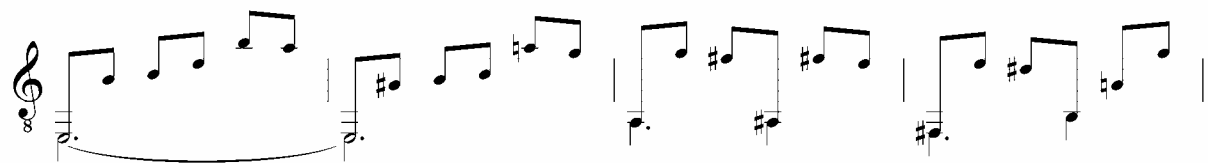


## İTS Çalışma 4-7:

Köprü 2



## İTS Çalışma 4-8:

b<sup>2</sup> cümlesi

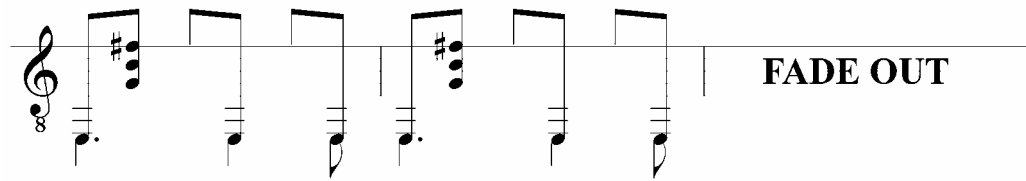
İTS Çalışma 4-9:

b<sup>3</sup> cümlesi



İTS Çalışma 4-10:

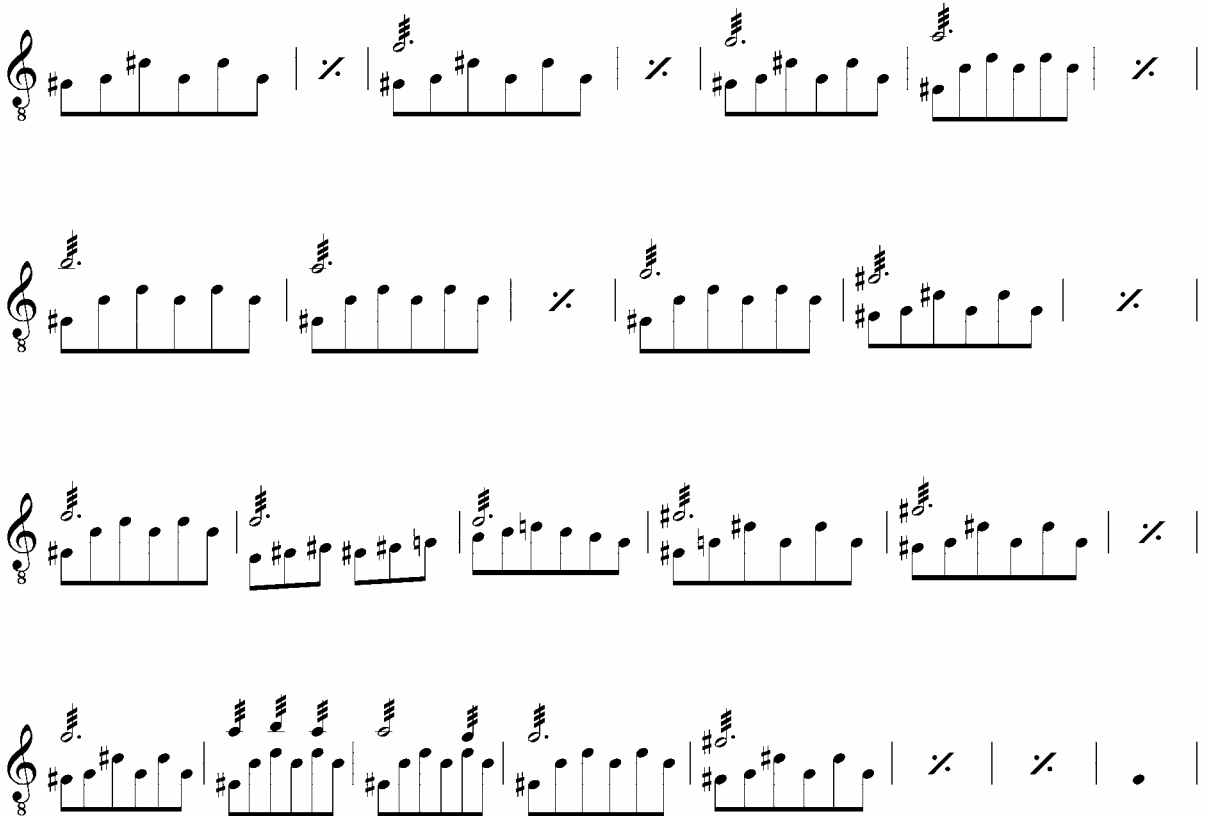
Köprü<sup>3</sup>



C fikri :

İTS Çalışma 4-11:

c<sup>1</sup> cümlesi



İTS Çalışma 4-12:  
c<sup>2</sup> cümlesi

**a piacere "Taksim"**

Da Capo al fine

İTS Çalışma 4-13:  
A\*:

Segah

*simile*

Hüzzam

Segah

İTS Çalışma 4-14:

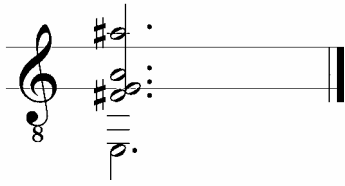
B Fikri :

İTS Çalışma 4-15:



İTS Çalışma 4-16:

Bitiş akoru



## 4.2 İkinci Alt Probleme Ait Bulgu Ve Yorumlar

### 4.2.1 Turgay Erdener'in solo gitar sonatının analizi

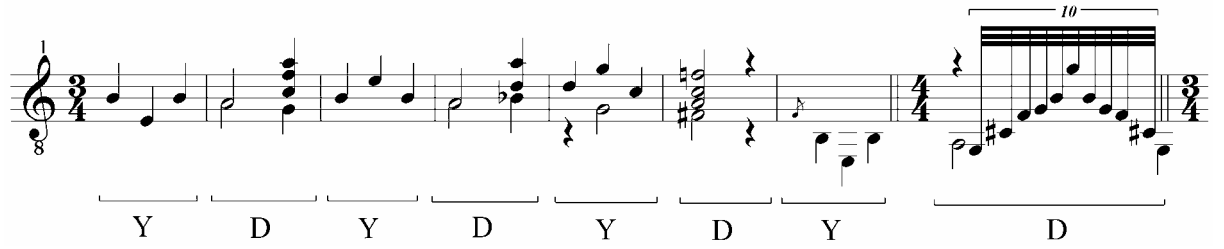
#### Bölüm I : “Lento-Allegro giocoso”

Bu bölüm, mi phrygian mod'da yazılmıştır.

Giriş :

Giriş tek kesitten oluşmaktadır ve ilk iki ölçüde verilen motif ile örülmüştür.

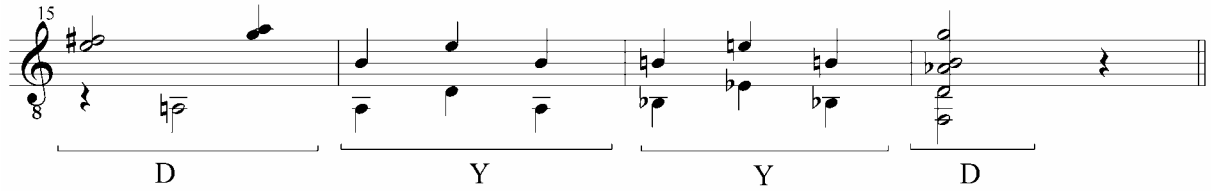
Bu motif “yürüyücü (Y)” ve “durucu (D)” iki karakter içermektedir. 1. ölçü yürüyücü (Y) ikinci ölçü durucu (D) karakterdedir. Bu durumda 1, 3, 5, 7. ölçüler yürüyücü, 2, 4, 6, 8. ölçüler durucu karakterdedir.



9.ölçü Y, 10 ve 11. ölçüde ise D iki ölçü olarak alınmıştır. 12 ve 13. ölçüde ise bu kez Y iki ölçü uzunluğunda alınmış, 14. ölçüde D tek ölçü alınmıştır. Karakter yönünden 9 ile 14. ölçüler arasında bir çeşit aynalama tekniği kullanılmıştır.



15 ve 16. ölçülerde D karakterlerinde süre gelen “Y – D” yapısı ters çevrilmiş ve “D – Y” yapısına dönüştürülmüştür. 17. ve 18. ölçülerde ise tekrar “Y – D” yapısına dönülmüştür. Bu durumda dikkat edildiğinde “D – Y”, “Y – D” aynalamasının yapıldığı gözlenebilir.



## I. KISIM

A Teması (19 – 26. ölçüler arası)

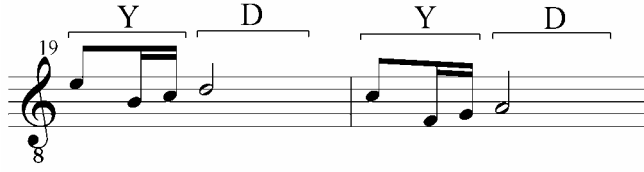
İki cümlelik periyottan oluşmaktadır: 1. cümle 19 – 22. ölçüler arası, “öncül”dür.

Öncül cümle:

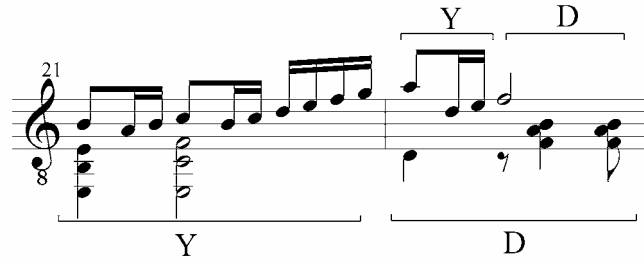


19 ve 20. ölçülerde 1. ve 2. ölçülerdeki Y – D karakterleri “küçültülerek” verilmiştir.

1. ve 2. ölçüde birer ölçü uzunluğunda olan Y – D karakteri aynı ölçü içinde sunulmuştur:

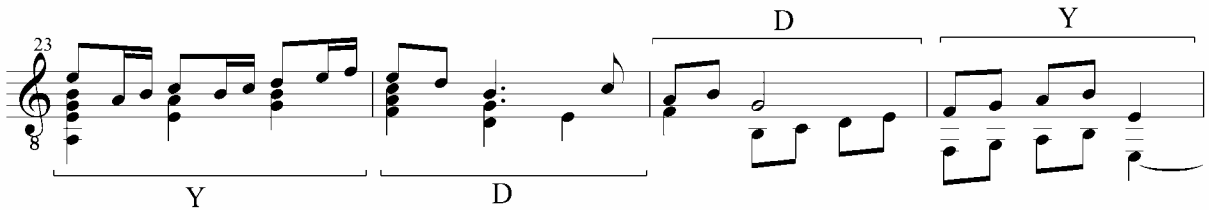


21 ve 22. ölçülerde ise 19 ve 20. ölçülerde olduğu gibi fakat bu sefer D içinde Y ve D karakterlerini içeriyor.



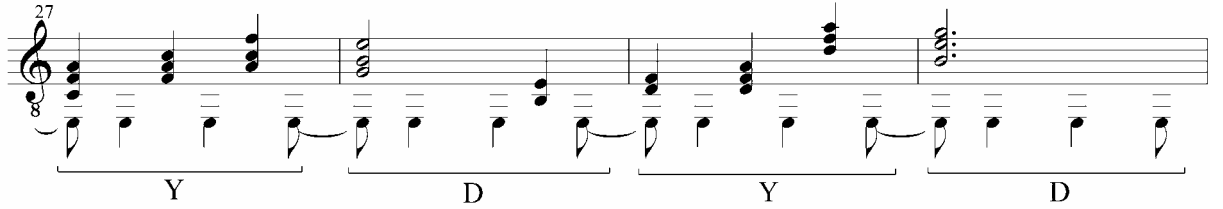
Soncul cümle:

Soncul cümledeki dört ölçü “Y – D” ,“D – Y” yapısında alınmıştır.



CODA (27 – 30. ölçüler arası)

Coda'da mi pedalı üzerinde Y – D , Y – D karakterleri kullanılmıştır.



KÖPRÜ (31 – 52. ölçüler arası)

Dört “adım”dan oluşturulmuştur:

1.adım 31 – 35. ölçüler arası

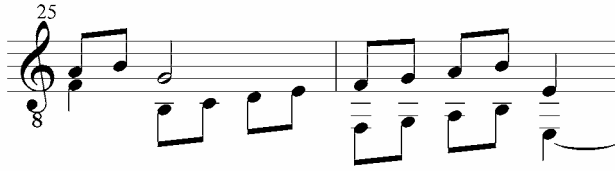
2.adım 36 – 40. ölçüler arası

3.adım 41 – 44. ölçüler arası

4.adım 45 – 52. ölçüler arası

1.adım:

“Coda”da bas partisindeki mi pedalı iki oktav inceden getirilmiştir. 25. ölçünün 2. zamanında başlayan ve 26. ölçüde tekrarlanan tetrakort;



31 – 32. ölçülerde tekrar edilmektedir:



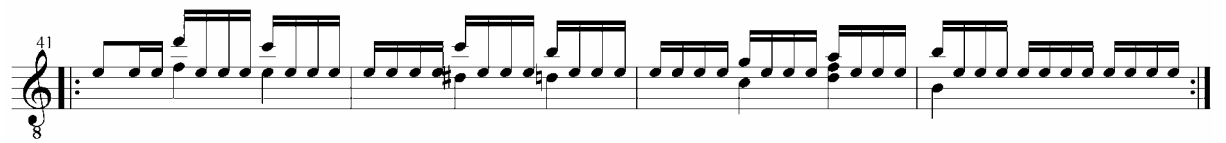
2.adım:

36. – 40. ölçüler arasında mi pedalı 27, 30. ölçüler arasındaki yerine çekilmiştir.



3.adım:

41. – 44. ölçüler arasında mi pedalı tekrar 31. - 35. ölçüler arasındaki yere (iki oktav yukarıya) alınmıştır.





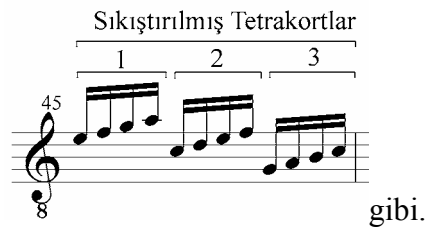
4.adım:

45. – 52. ölçüler arasında iki kesitten oluşmakta.

Birinci kesit 45. – 48. ölçüler,



45. – 48. ölçüler arası, 25. ölçünün ikinci zamanında başlayan tetrakort üzerine kurulmuştur. Fakat değerler bir misli küçültülerek kullanılmıştır.

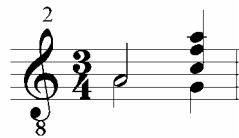


İkinci kesit 49. – 52. ölçüler.

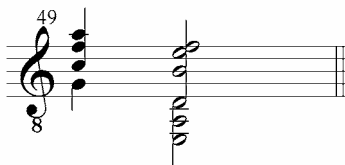


Bu kesitteki ölçüler, ikinci ölçüdeki değerlerin yerlerinin değiştirilmesiyle oluşturulmuştur.

2.ölçü:



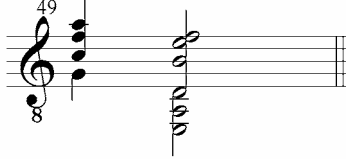
49.ölçü:



Yukarıda verilen iki örnek ölçüden, nota değerlerinin ritmik açıdan ters çevrildiği gözlenebilir.

Ölçü 50. – 52. ölçüler arası aynı değerlerin bir sekizlik değer eklenerek (1. zamanların 2. yarısına) kullanılmasıyla oluşturulmuş.

49.ölçü:



50.ölçü (51. ve 52. ölçüler de benzeri):



Köprü “B teması”na gideceği yerde “gelişme (development) bölümü”ne gidiyor.

DEVELOPMENT (GELİŞME):

53. – 74. ölçüler arası, iki kesit development bölümünü oluşturmaktadır.

Birinci kesit (53. – 62. ölçüler arası): 19. ve 20. ölçüler aynen tekrarlanarak yeniden sergileme izlenimi veriyor. Ancak burada yeniden sergileme değil gelişme başlıyor. Birinci kesit iki “alt kesit”ten oluşturulmuştur. 19. – 20. ölçülerde sunulmaya başlanan A temasının malzemesi, köprüdeki malzemeyi ve birinci ölçüdeki yapıyı kullanmıştır.

A temasına ait malzeme:



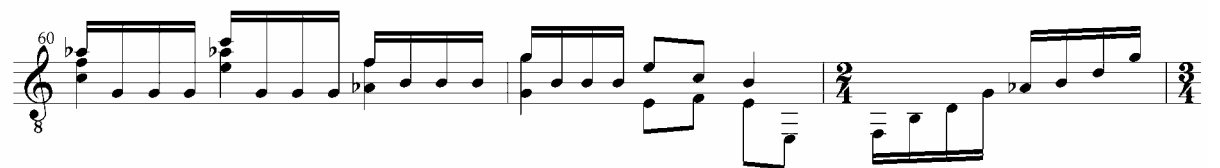
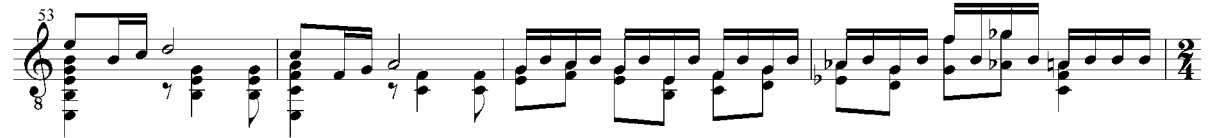
Köprüdeki malzeme:



1. Ölçüdeki malzeme:



Development birinci kesit:



İkinci kesit (63. – 74. ölçüler arası): birinci ve ikinci ölçüdeki malzemeyi, köprüdeki malzemeyi ve A temasının başlangıç ölçüsü olan 19. ölçüdeki malzemeyi kullanıyor.



B teması ile dönüş köprüsü:

B teması iki temadan oluşuyor. Bunlar B<sup>1</sup> ve B<sup>2</sup> diye adlandırılmıştır.

B<sup>1</sup>, 75. – 82. ölçüler arasında iki cümleden oluşmaktadır.

Birinci cümle 75. – 78. ölçüler arası,

İkinci cümle 79. – 82. ölçüler arasıdır. 82. ölçüde dominant fonksiyonu görülür.

Birinci cümle 75. – 78. ölçüler arası

B<sup>1</sup> temasının birinci cümlesi, sol tonalitesinde, minör modunda yazılmıştır. Sol ile re sesinden oluşan çift pedal üzerine kurulmuştur. A temasındaki dinamik olduğu

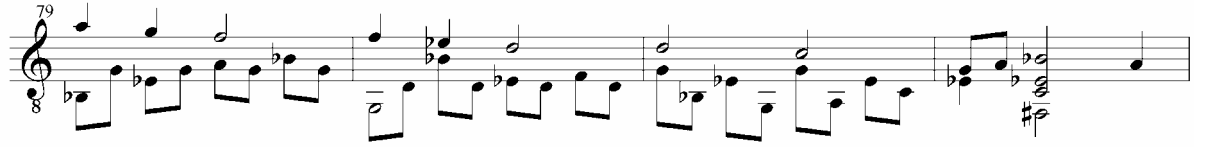
gözlenen yapı B de karakter yönünden farklılık gösterip “espressivo” ve daha “cantabile” düşünülmüştür.

B<sup>1</sup> - birinci cümle:



İkinci cümle 79. – 82. ölçüler arası

Bu cümlede 75. – 79. ölçüler arasındaki çift pedalin kaldırıldığı gözlenmektedir. Sadece 80. ölçüde anımsatılmaktadır. Ezgi yapısı birinci cümlede olduğu gibi “espressivo” ve “cantabile” düşünülmüştür. İkinci cümlenin ritmik yapısı 25, 50 ve 51. ölçülerdeki ritmik yapının aynıdır. Bir anlamda 19. ölçünün modifikasyonu olarak düşünülebilir.



B<sup>2</sup>, 84. – 92. ölçüler arasında iki cümleden oluşmaktadır.

Birinci cümle 84. – 87. ölçüler arasında re pedalı üzerine kurulmuştur.



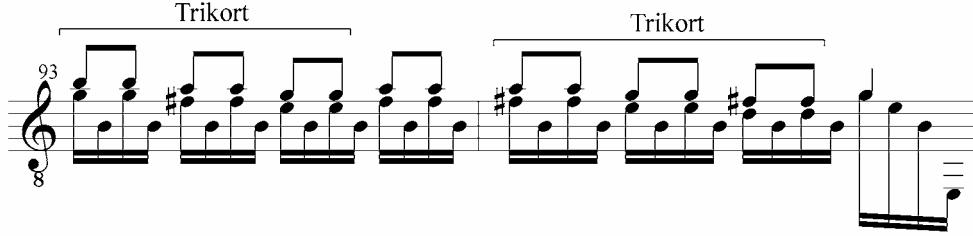
İkinci cümle 88. – 92. ölçüler arasında kurulmuştur.



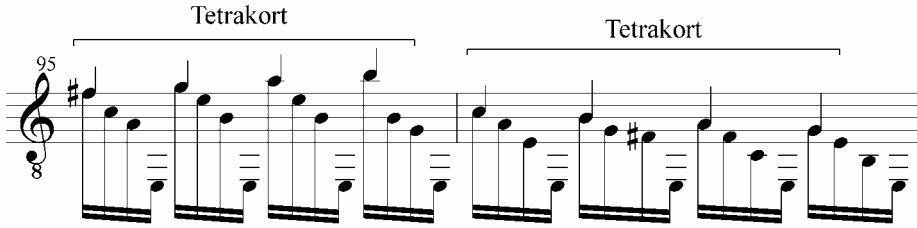
B<sup>2</sup> temasının her iki cümlesinin de, şimdiye kadar sunulan dörder ölçülük cümlelemelerden farklı olarak beşer ölçülük cümlelemelerden oluştuğu gözlenmektedir. Bunun yanında ikinci cümlede tekrar mi tonalitesine yöneliş olduğu anlaşılıyor.

Dönüş Köprüsü (93. – 98. ölçüler arası)

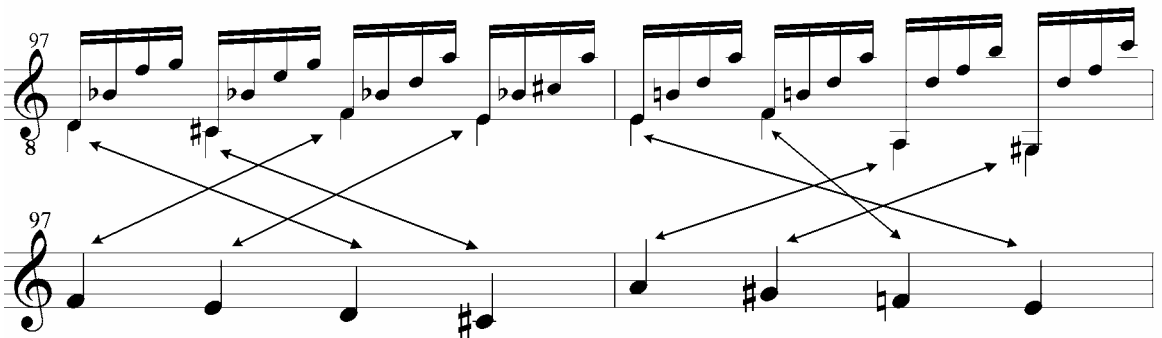
Dönüş köprüsü 31. ölçüde başlayan köprü fikriyle aynı yapıda kurulmuş. 31. ölçüdeki terakortlar önce 93. ve 94. ölçülerde trikorda dönüştürülüyor:



Daha sonra 95 ve 96. ölçülerde tekrar 31. ölçüdeki değerlere göre bir kat büyütülerek tetrakortlar alınmıştır:



97. – 98. ölçülerde ise tetrakordu oluşturan dört sesin sıralaması değiştirilmiş:



## REEKSPOZİSYON (YENİDEN SERGİLEME) VE CODA

A Teması:

99. – 106. ölçüler arasında iki cümlelik periyottan oluşmaktadır (19. – 26. ölçülerin aynısı):

Birinci (Öncül) Cümle, 99. – 102. ölçüler arası.

İkinci (Soncul) Cümle, 103. – 106. ölçüler arası.

Coda

107. – 121. ölçüler arasında iki codetta'dan oluşuyor.

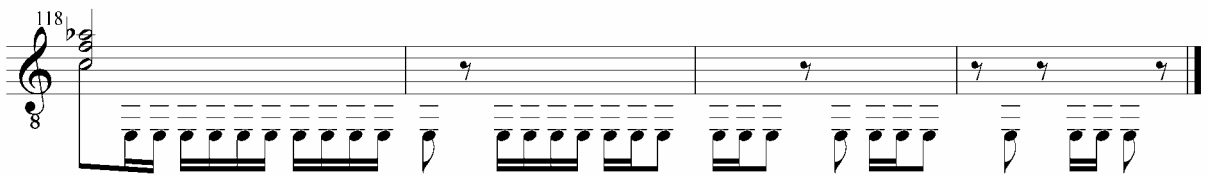
Birinci codetta, 107. – 110. ölçüler arasında, 1. – 2. ölçüden elde edilmiş dört ölçüden oluşturulmuştur. 111. – 112. iki ölçü ise ikinci ölçüden elde edilmiştir.



İkinci codetta, 113. – 117. ölçüler arasında, 2. ölçüdeki değerlerin tersten yazılmaları ve 19. ölçüdeki ritmin de tersten kullanılması üzerine kurulmuştur.



Son dört ölçü ise 118. – 121. ölçüler arası, 19. ölçüdeki ritim ve onun tersten yazılmaları ve de her iki köprüde bulunan dört onaltılık üzerine kurulmuştur.



## Bölüm II “Moderato tranquillo” :

Sonatin ikinci bölümü ABA (tamamlanmamış üç bölmeli lied) formunda düşünülmüş.

Giriş

1.– 4. ölçü giriş olup ve iki kesitten oluşmuştur.

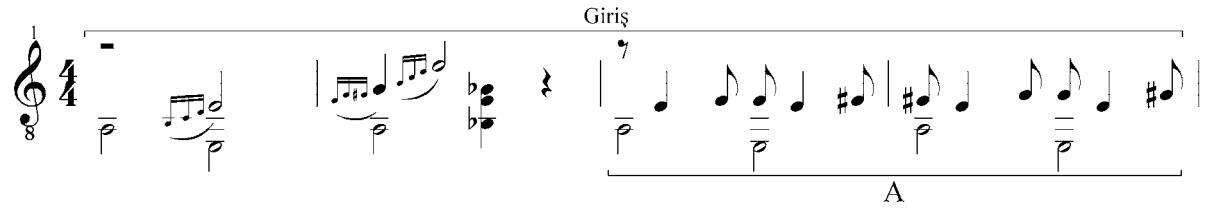
Birinci kesit 1 ve 2. ölçüler,



İkinci kesit 3 ve 4. ölçülerdir.



Girişin ikinci kesiti olarak 3. – 4. ölçüler aynı zamanda A bölmesinin ilk ölçüleri olarak da düşünülebilir.



Bu durumda Giriş ile A bölmesinin iç içe geçirildiği gözlenmektedir. Birinci ölçüde ikilik la – mi değerleri çoğu zaman tamdörtlü aralığını muhafaza etmiştir. (Örneğin 1, 2, 3, 4, 19, 20, 21. ölçüler vb.) Kimi zaman da tamdörtlü aralığına sadık kalmaksızın sadece iki tane ikilik değer kullanılmıştır. (Örneğin 7, 10, 16, 17, 33, 36, 37. ölçüler de olduğu gibi). 1. ölçüdeki üç tane süsleme notası ile bu notaların vardığı mi sesi, mi frigien dizisinin üst tetrakordudur. Bu tetrakordun sonatin 1. bölümünde çok kez kullanıldığını hatırlamadakta fayda görülebilir (Örneğin 1. bölüm, 29. ölçünün ikinci yarısı, 30, 35, 49 vb). 3. ve 4. ölçüdeki senkoplar da 1. bölümdeki, 19. ve 20. ölçüdeki A temasının malzemesinden biri olarak sunulmuştur. 1. bölümde 19. ve 20. ölçüde eşlikte kullanılan bu senkop (ritmi), 2. bölümde “tematik malzeme” olarak ele alınmıştır.



Yukarıda 3. ve 4. ölçülerin hem girişe hemde A bölümüne ait olabileceği yorumu yapılmıştı. İleride her iki yorumu da paylaşarak, ancak ağırlığı A bölümüne ait olarak belirteceğiz.

### A Bölmesi

A bölümü 3. – 37. ölçüler arasında iki kesitten oluşturulmuştur.

A<sup>1</sup> kesiti (3. – 18. ölçüler arası):

A<sup>1</sup>, dört cümleden oluşmuştur:

1.cümle, 3. – 8. ölçüler arasındadır. Cümlelerin başına 3. ve 4. ölçüler eklenmiş olarak da yorumlanabilir.



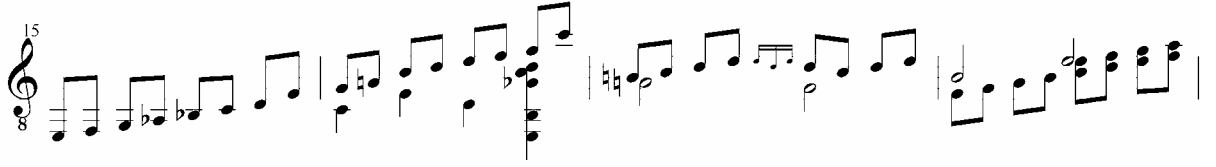
2.cümle, 9. – 11. ölçüler arasındadır.



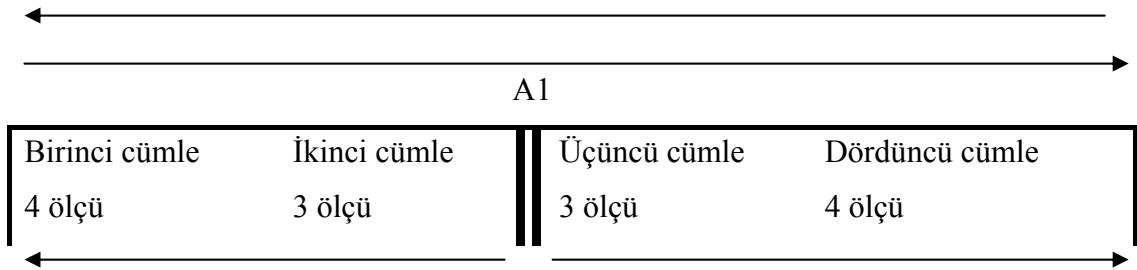
3.cümle, 12. – 14. ölçüler arasındadır.



4.cümle, 15. – 18. ölçüler arasındadır.



Bu dört cümleyi 3. ve 4. ölçüyü giriş olarak kabul ettiğimizde, ölçü sayılarına göre bir simetri oluşturduğunu görürüz:

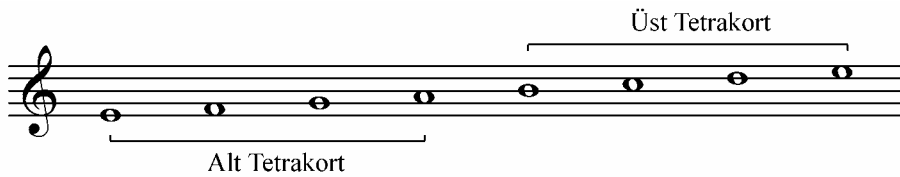


Yukarıdaki şemada görüleceği üzere  $A^1$  bölmesini oluşturan 14 ölçü, ölçü sayıları bakımından:

- Ortadan aynalanmış gibi (örneğin, alttaki sağa ve sola giden iki ok),
- Ölçülerin (sadece sayılarına göre) hem soldan sağa hem de sağdan sola - retrograde- okunuşunu veriyor (Yukarıdaki soldan sağa ve sağdan sola giden oklar).

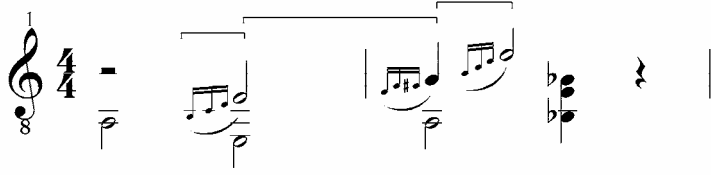
Sonatin 1. bölümündeki malzemelerin 2. bölüm  $A^1$  kesitinde kullanılışları:

Frigien Dizisi:



Frigien tetrakortların kullanıldığı yerler:

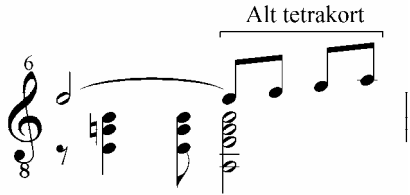
1. ve 2. ölçü:



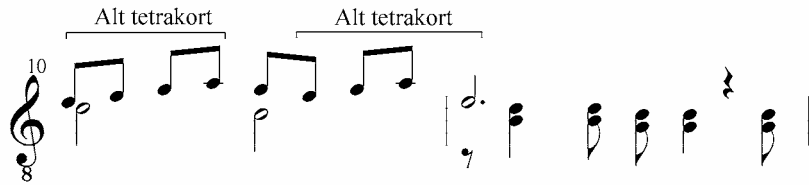
Not: 2. ölçüdeki soldiyez notası geçit notası olarak değerlendirilmiştir.

1 ve 2. ölçülerde önce üst tetrakort sonra alt tetrakort ve daha sonra tekrar üst tetrakort yer olmaktadır.

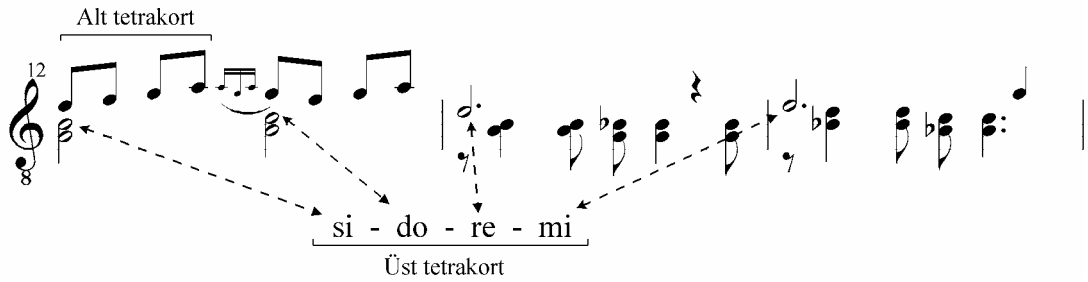
6. ölçünün ikinci yarısı:



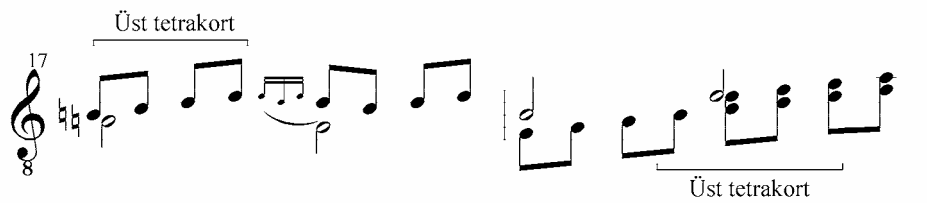
10 ve 11. ölçüler:



12, 13, ve 14. ölçüler:



17 ve 18. ölçüler:



A2 Kesiti (19. – 32. ölçüler arası):

A2 kesiti iki cümleden oluşmaktadır:

1.cümle 19. – 25. ölçüler arası (25. ölçünün son sekizliği olan do notası hariç)

2.cümle 26. – 32. ölçüler arası (25. ölçünün son sekizliği olan do notasından başlamak üzere)

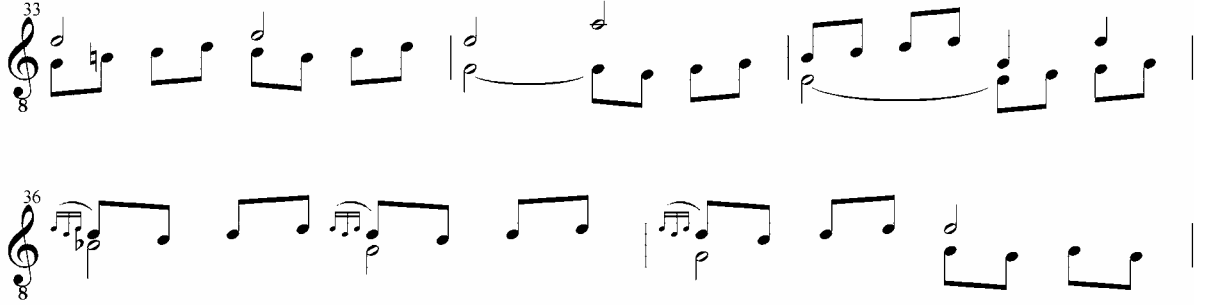
A1' de olduğu gibi (3 ve 4. ölçünün hem girişe hem de A bölmesine ait olması düşüncesi) 19. – 21. ölçüler arası hem A1'e hem de A2'ye ait olarak yorumlanabilir.

KÖPRÜ (33. – 37. ölçüler arası):

Köprünün malzemesi 10. ölçüden edinilmiştir.

10.ölçü:

33. – 37. ölçüler:



B Bölmesi

B bölümü 38. – 59. ölçüler arasında iki kesitten oluşturulmuştur.

1. Kesit

1. kesit iki cümleden oluşmuştur.

1. Cümle

38. – 43. ölçüler arasında kurulmuştur. Bu cümlede yeni bir fikir sunulmuştur.



2. Cümle

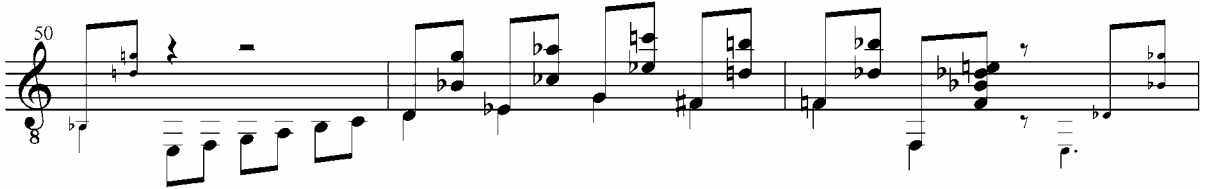
44. – 50. ölçünün ikinci zamanı arasında kurulmuştur. Bu cümlede A bölümü ile B bölümünün 1. cümlesinde sunulan malzeme harmanlanmıştır.,



## 2.Kesit

2.kesit 50. ölçünün ikinci zamanından 59.ölçü arasında kurulmuştur. 1. kesitin 2. cümlesindeki olgu, yani malzemelerin harmanlanarak ele alınması 2. kesitte de karşımıza çıkmaktadır. 2. kesit beş parçacıktan (fragment) oluşmaktadır:

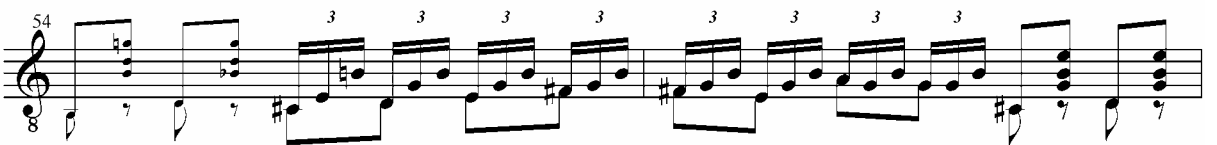
1.fragment 50. ölçünün 2. zamanından 52. ölçünün 3. zamanına kadar oluşturulmuştur.



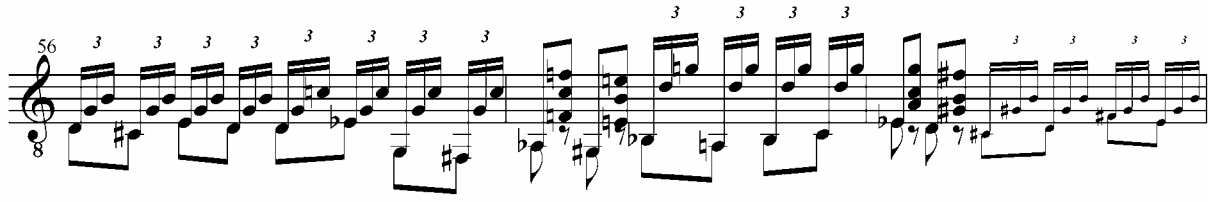
2.fragment 52. ölçünün 3. zamanından 54. ölçünün 3. zamanına kadar oluşturulmuştur.



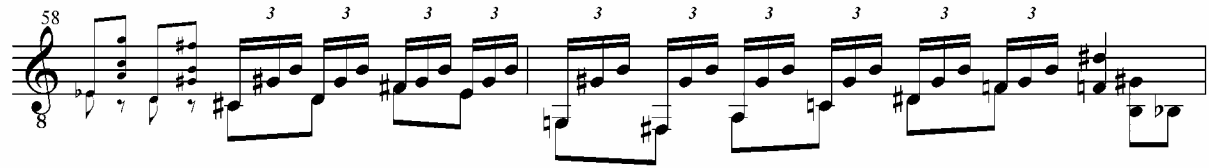
3.fragment 54. ölçünün 3. zamanından 55. ölçünün sonuna kadar oluşturulmuştur.



4. fragment 56. ölçüden 58. ölçünün 3. zamanına kadar oluşturulmuştur.



5. fragment 58. ölçünün 3. zamanından 59. ölçünün sonuna kadar oluşturulmuştur.



B bölmesi de (daha önce; “Giriş”te ve “A2” kesitinde olduğu gibi) iki türlü ele alınabilir:

1-B bölümünün 1. kesitinin 2. cümlesinden (44. ölçü) itibaren B bölümünün sonuna kadar (59. ölçü) B bölümünün 1. kesitindeki malzeme ile A bölümündeki (Giriş dahil) malzemenin harmanlanmış ve çeşitli “tonal” alanlarda kullanılması nedeniyle “Gelişme (development)”;

2-50. ölçünün 2. zamanından itibaren bir çeşit “dönüş köprüsü” olarak yorumlanabilir.

A Bölmesi:

A bölümü 60. ve 70. ölçüler arası oluşturulmuştur. Bu bölmede de 60. – 62. ölçüler arasındaki üç ölçü hakkında her iki tarafa ait olabileceği yorumu yapılabilir (Daha önce 3. – 4. ölçüler ile 19. – 21. ölçülerin hem önceki hem de sonraki kısımlara ait olduğu yorumu gibi).



Daha önce belirtildiği gibi A bölümünün ikinci gelişi 60. ölçüden başlıyor. 60. – 62. ölçüler arası aynen 19. – 21. ölçüler arasının tekrarıdır. A bölümü iki “cümle” ve bir “Coda”dan oluşmaktadır:

1.cümle 60. – 65. ölçüler arasındadır.

60 *a tempo*

2.cümle 66. – 71. ölçüler arasındadır.

66

Coda 72. – 74. ölçüler arasındadır.

72



### Bölüm III “Allegretto scherzando” :

3. bölüm iki bölmeden oluşuyor. Bu bölümler araştırmada, “A bölmesi” ve “B bölmesi” olarak isimlendirilmişlerdir. Her iki bölme de kendi içlerinde üç kesitten oluşturulmuştur.

A Bölmesi:

A-1.Kesit (a1)

10. – 12. ölçüler arasında oluşturulmuştur. Bu kesit kendi içerisinde de üç alt kesitten oluşmuştur:

1.alt kesit 1. – 6. ölçüler arasında oluşturulmuştur.

Allegretto scherzando

2.alt kesit 7. ve 10. ölçünün 4. zamanı arasında oluşturulmuştur.

3. alt kesit 10. ölçünün 4. zamanı ile 12. ölçü arasında oluşturulmuştur.



Yukarıda belirtildiği üzere üç alt kesitten oluşmuş A bölmesinin 1. kesiti bir anlamda tamamlanmamış 3 bölmeli “lied” formunda düşünülmüştür (1. alt kesit “a1”, 2. alt kesit “b”, 3. alt kesit “a2”; “a1+b+a2”). Dikkat edildiğinde a1, a2 isimlerinin verildiği gözlenebilir. Bunun nedeni a2 nin, a1 in bire bir tekrarı olmamasıdır. Hem “metrik” yapının hem de “ritm”lerin 1. – 2. ölçüdeki metrik yapı ve ritmlere benzemesi bizi bu düşünceye yönlendiriyor. Bestecinin bu yaklaşımı, Schönberg’in “nota kopyacısının yapabileceği kopyayı siz yapmayın” sözünü hatırlatıyor. Eserin 3. bölümünde sürekli gözlendiği gibi A bölümünde de bölüm başındaki eksik ölçü ile 1. ölçünün ilk üç zamanında yer alan motifin egemen olduğu dikkat çekmektedir.

Allegretto scherzando



Yukarıda verilen motifin benzerinin, eserin 3. bölümünün 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 23, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 48, 51, 52, 53. ölçülerinde geldiğini gözlemleyebiliriz.

Ayrıca aynı motif farklı olarak 10, 12, 24, 25, 35, 39. ölçülerde de gelmektedir.

Örnek: 12. ölçü,

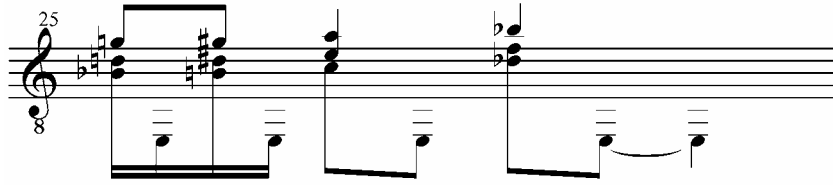


Eser içerisinde bu motif, değişik düzenlerde tekrarlayarak gözükmemektedir.

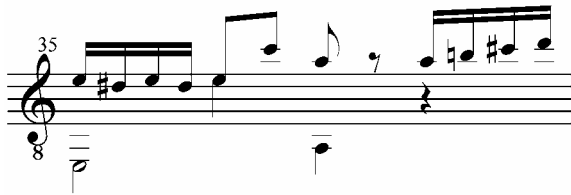
Örnek: 24. ölçüde dört onaltılık notalar, 4. zaman yerine, 2. zamanda getirilmiştir,



Örnek: 12. ve 25. ölçülerde dört onaltılık notalar, 4. zaman yerine, 1. zamanda getirilmiştir,



Örnek: 10. - 35. ve 39. ölçülerde dört onaltılık notalar, 4. zaman yerine, 1. ve 4. zamanlarda getirilmiştir,



Bahsi geçen motifin dört onaltılık değerlerinin “coda”da kullanıldığının göreceğiz. (55, 56, 57, 58, 59 ve 60. ölçüler).

A-2.Kesit (b)

13. – 22. ölçüler arasında oluşturulmuştur. Bu kesit kendi içerisinde dört cümleden oluşmuştur:

1.cümle 13. – 14. ölçülerde oluşturulmuştur.



2.cümle 15. – 17. ölçülerde oluşturulmuştur.



3.cümle 18. – 19. ölçülerde oluşturulmuştur.



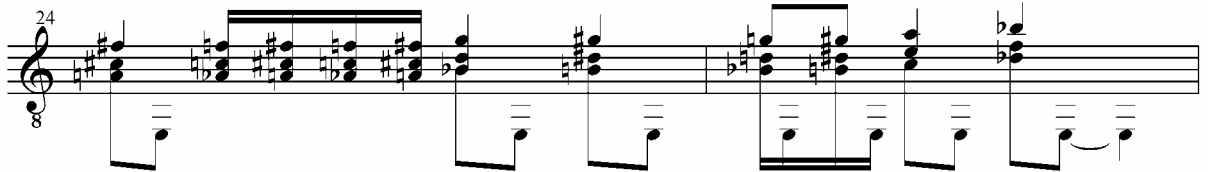
4.cümle 20. – 22. ölçünün ilk üç zamanında oluşturulmuştur.



A-3.Kesit (a2)

23. – 25. ölçüler arasında oluşturulmuştur. Bu kesitte ritmik motif ve ritmik yapı korunurken ezgisel ve armonik yapı farklılıkla ele alınmıştır. Zaten dikkat edildiğinde motif bölüm boyunca (1. – 2. ölçüler; 48. ölçünün son dört notası, 51. – 52. ölçüler; 55. – 59. ölçüler ve “coda” dışında) hep farklı perdelere ya da farklı seslerden getirilmiştir.

Örnek: 2, 3, 4, 5, 8, 10, 12, 15, 16, 22, 23, 24, 25, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 47. ölçülerde motif başındaki dört onaltılıktan oluşan zaman hep farklı notaları içermektedir.



B Bölmesi:

B bölümü 3 kesitten oluşmaktadır:

B-1. kesit 26. – 41. ölçüler arasında oluşturulmuştur. B-1. kesitin üç alt kesiti vardır:

1. alt kesit 26. – 31. ölçüler arasında yer almaktadır.

Musical notation for the first sub-section (measures 26-31). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It features a series of chords and a melodic line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it.

Musical notation for the second sub-section (measures 32-35). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It features a series of chords and a melodic line.

2. alt kesit 31 – 35. ölçüler arasında yer almaktadır.

Musical notation for the third sub-section (measures 36-41). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It features a series of chords and a melodic line.

Musical notation for the fourth sub-section (measures 42-45). The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It features a series of chords and a melodic line.

3.alt kesit 36. – 41. ölçüler arasında yer almaktadır.

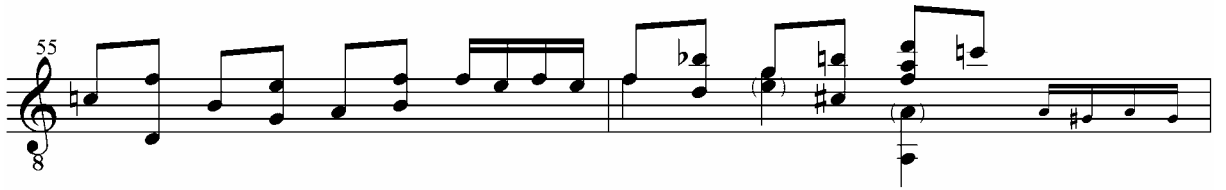
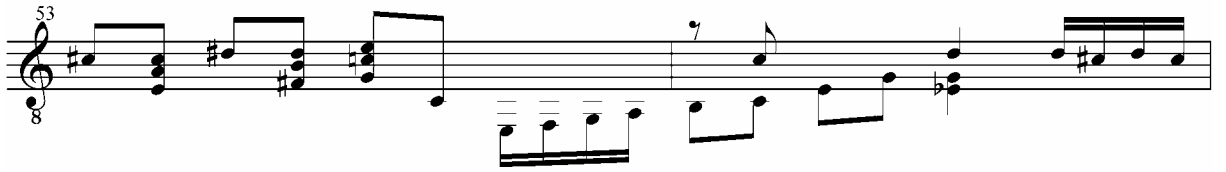
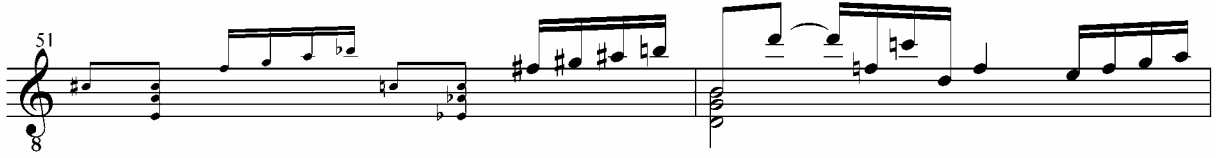
Dikkat edildiğinde 1. alt kesitte (26. ölçü) yeni bir tema sunulmaktadır. 31. ölçünün son zamanından, 41. ölçünün 3. zamanına kadar, bölümün ilk iki ölçüsünde sunulan fikir, geliştiriliyor (“develope” ediliyor). Ancak 35. ölçünün 3. zamanındaki “la” sesi unisonu ile “mükemmel tam kadans” yapılmıştır. Bu nedenle kadanstan sonrası (41. ölçünün 3. zamanına kadar olan kısmı) 3. alt kesit olarak değerlendirilmiştir.

B-2.kesit: 42. – 51.ölçüler arasında oluşturulmuştur. B-2. kesitin iki alt kesiti vardır: 1.alt kesit 42. – 47. ölçüler arasında yer almaktadır. Bu alt kesitte yeni bir tema sunulmaktadır.

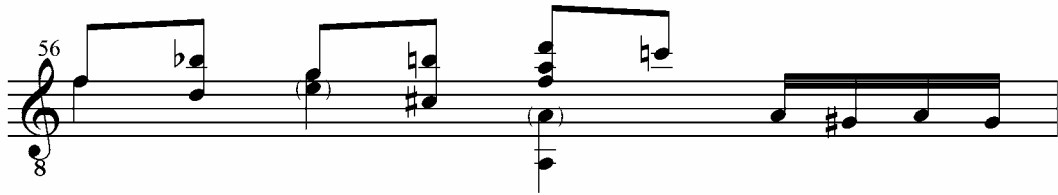
Bu tema, herhangi bir kalış (kadans) yapmaksızın, 47. ölçünün 3. zamanına kadar sürdükten sonra, 4. zamanda bu bölümün başındaki fikre dönerek bir “köprüye (47. ölçünün son zamanından 51. ölçünün 3. zamanına kadar)” dönüşüyor. Bu köprü dönüş köprüsüdür.

2.alt kesit “dönüş köprüsü”:

B-3.kesit: 51. – 56. ölçüler arasında oluşturulmuştur. B-3. kesitin iki alt kesiti vardır: 1.alt kesit 51. – 56. ölçüler arasında yer almaktadır. 51. ölçünün son zamanında “A teması” gelmektedir ve 56. ölçünün 3. zamanındaki mükemmel tam kalışla (kadansla) sona erdirilmiştir.



2.alt kesit “Coda” 56. – 60. ölçüler arasında yer almaktadır. Coda üç adet birer ölçülük “Codetta” (56, 57, 58. ölçüler) ile üç adet yarımşar ölçülük “Codetta”dan (59. ölçünün 3. zamanından 60. ölçünün 1 ve 3. zamanına kadar) oluşturulmuştur. Bir ölçülük 1.Codetta (56. ölçü):





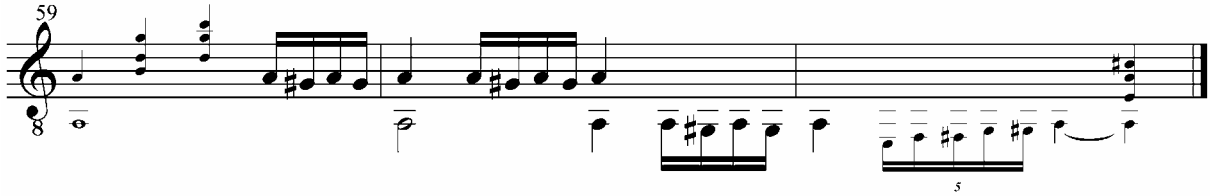
Bir ölçülük 2.Codetta (57. ölçü):



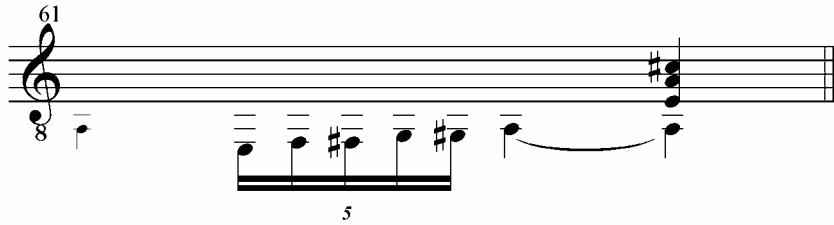
Bir ölçülük 3.Codetta (58. ölçü):



Yarımsar ölçülük üç adet Codetta (59. ölçünün 4. zamanı, 61. ölçünün 1. zamanı arası):



61. ölçünün son zamanındaki akor, bir çeşit “son ek” gibi düşünülebilir.



#### Bölüm IV “Larghetto misterioso” :

4.Bölüm üç bölmeden oluşmaktadır:

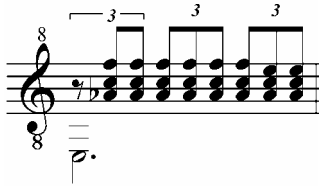
- 1.Bölüm (A) 1. ve 32. ölçüler arasında oluşmuştur.
- 2.Bölüm (B) 33. ve 45. ölçüler arasında oluşmuştur.
- 3.Bölüm (C) 46. ve 79. ölçüler arasında oluşmuştur.

4.Bölümün iskeletini oluşturan iki ana motif vardır. Bunlar:

1.motif, 1. ve 2. ölçülerdeki dört nota,



2.motif, 8. ölçüdeki üçlemelerle örülendir.



La Friyjen'i (Phrygian) çağrıştıran bu dört notadan oluşan bu aralıklal yapı, daha sonra (35. ölçüde ve özellikle 3. bölgede 50. – 53. ölçüler arası ve 55. ölçüde) si notası üzerinden getirilerek segâh makamına değinilmiştir. Daha önce 16. ölçüde si sesinde tam kadans yaparak adeta segâhı daha önceden anımsatmıştır.

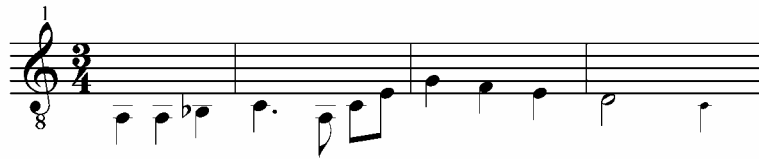
1.Bölme (A):

1. ve 32. ölçüler arasında beş kesitten oluşturulmuştur.

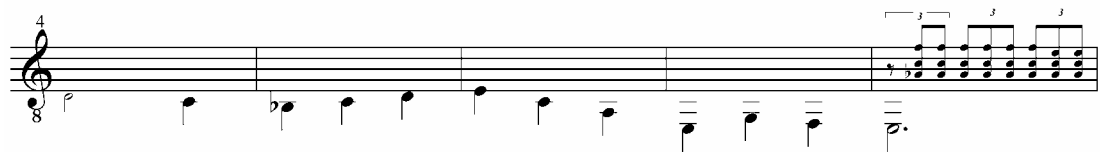
1.kesit:

1. – 8. ölçüler arasında oluşturulmuş 8 ölçülük bir periyottur.

İlk cümle (öncül) 1. ölçü ile 4. ölçünün üçüncü zamanı arasında oluşturulmuştur.



2.cümle (soncul) 4. ölçünün son zamanından başlayıp 8. ölçünün sonuna kadar oluşturulmuştur.



Böylece iki cümlenin oluşturduğu periyot 1. kesiti aşağıdaki gibi oluşturmaktadır.



2.kesit:

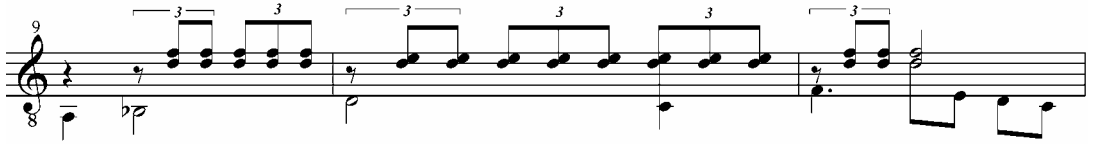
9. – 16. ölçüler arasında oluşturulmuş 8 ölçülük bir periyottur.

Cümleleme, icracının anlayışına göre iki seçenek oluşturabilir:

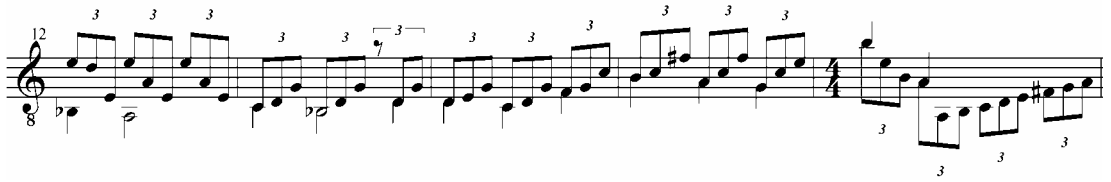
1.yorum:

Bu yorumlardan birincisi, periyotun “3 ölçü + 5 ölçü = 8 ölçü” şeklinde birinci cümle (öncül) 3 ölçülük (9. – 11. ölçüler arası) 2. cümle (soncul) 5 ölçülük (12. – 16. ölçüler arası) yorumlanabilir.

1.yorum, 1.cümle (öncül):



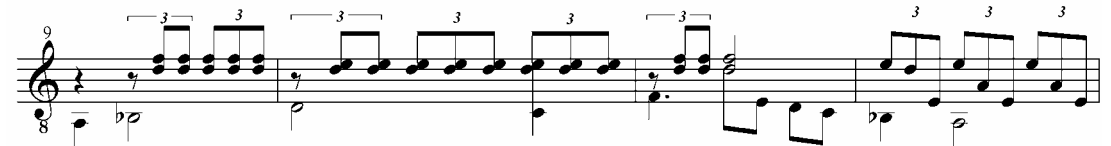
1.yorum, 2.cümle (soncul):



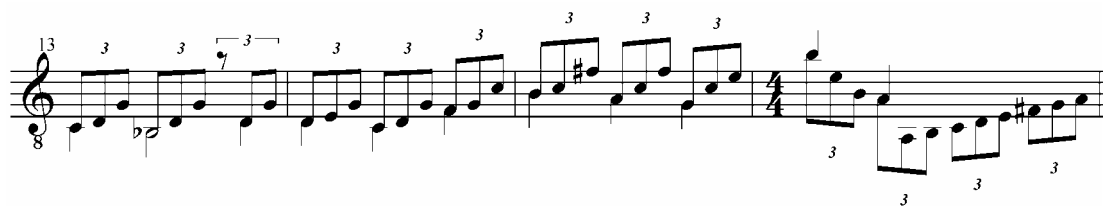
2.yorum:

Bu yorumu oluşturan periyot “4 ölçü + 4 ölçü = 8 ölçü” şeklindedir. Her iki cümle de dörder ölçüden oluşmaktadır.

2.yorum 1. cümle (öncül), 9. – 12. ölçüler arasında oluşturulmuştur:



2.yorum 2. cümle (soncul), 13. – 16. ölçüler arasında oluşturulmuştur:



## 1.Bölme 2.Kesit:



Bu periyotta dikkat edildiğinde iki kez “si naturel” sesi duyurulmaktadır (15 ve 16. ölçülerde). Daha önce ise üç kez “si bemol” sesi duyurulmuştur (9, 12, 13. ölçülerde). “Si bemol” sesi anarmonik (sesdeş) olarak “la diyez” sesi olarak düşünüldüğünde si sesinin alt yedeni (sensibl notası) olarak değer kazanmaktadır ki bu da (la diyez) segâh makamının alt yedenidir. Dikkat edildiğinde frigien modunun ilk üç notasının segâh makamının ilk üç notasına eşit olduğu gözlenebilir ve 35. ölçü (interlude) ve 3. bölmede (50. – 53. ölçüler arası ile 55. ölçüde) segâhın anımsatılması hatta gizli de olsa vurgulanmasının belirtilen görüşe katkı sağladığı düşünülmektedir.

## 3.Kesit:

Bu kesit 17. ve 20. ölçüler arasında oluşturulmuştur. Si frigien dizisi üzerine kurulmuştur.

## Si frigien dizisi:



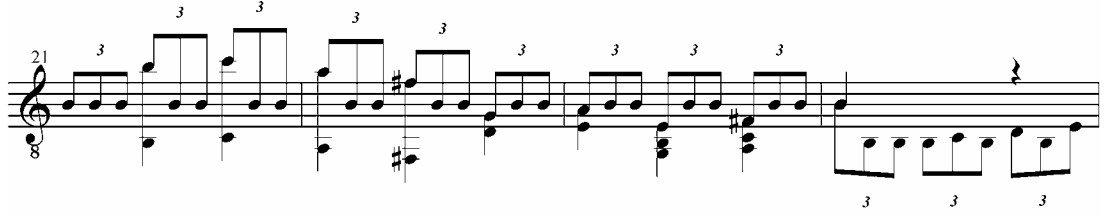
3.kesiti oluşturan 17. – 20. ölçüler arası normal boyutlarda yazılmış notaların frigien dizisinin sesleri olduğuna dikkat edilmelidir:



## 4.Kesit:

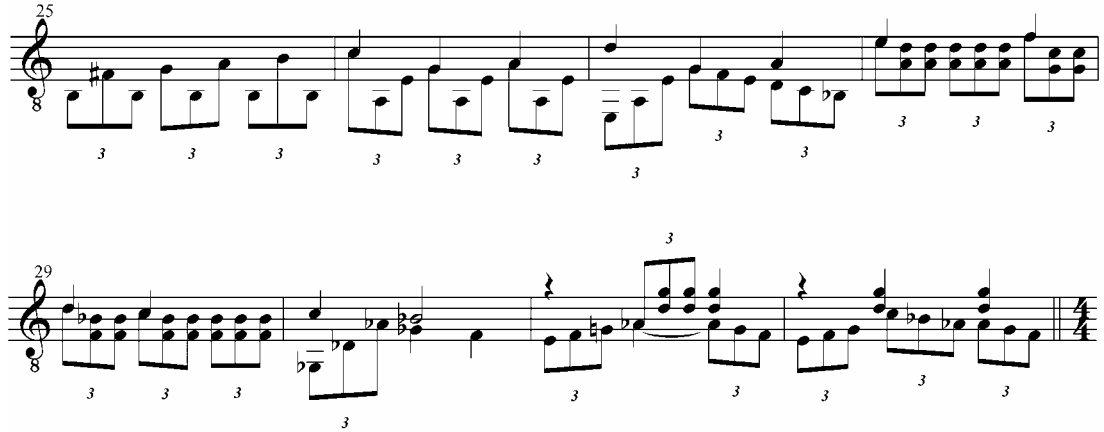
Bu kesit 21. – 24. ölçüler arasında oluşturulmuştur. Bu kesitte bir önceki kesit gibi si pedalı ile si frigen dizisi üzerine kurulmuştur.

1.kesitin çeşitlemesi (varyasyonu) gibi düşünülebilir. 17. – 24. ölçüler arasının bir kesit değil iki kesit olarak değerlendirilmesinin sebebi hem 20. ölçüde hem de 24. ölçüde si sesi üzerinde tam kalış (tam kadans) yapılmasıdır.



## 5.Kesit:

Bu kesit 25. – 32. ölçüler arasında oluşturulmuştur. İlk sekiz ölçüdeki malzeme ile yapılmış, ikinci bölmeye geçiş amaçlı bir köprüdür.



## 2.BÖLME (B):

33. – 45. ölçüler arasında oluşturulmuştur. Bu bölme, 1. ve 3. bölmeler arasında bir ara deyiş (interlude) olarak düşünülebilir. Bu ara deyiş aynı zamanda bölümün ilk dört notasından oluşan motifin “açılımlarının” kullanıldığı bir “gelişme (development)” olarak düşünülmüştür. Bu dört notalık motifin nasıl ele alındıkları aşağıda gösterilmiştir:

33. ölçü (mi sesinden ele alınmış):



35. ölçü (si sesinden ele alınmış):



36. ölçü (fa diyez sesinden ele alınmış):



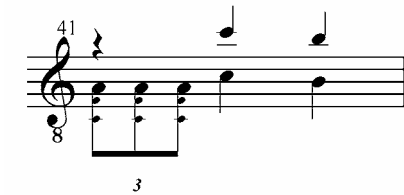
37. ölçü (üstte la sesinden altta re sesinden ele alınmış):



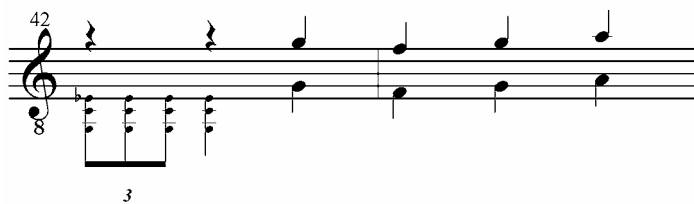
39. – 40. ölçüler (tekrar mi sesinden ele alınmış):



41. ölçü (la – la – si bemol – do yerine la – la – la – si naturel – do seslerinden ele alınmış):



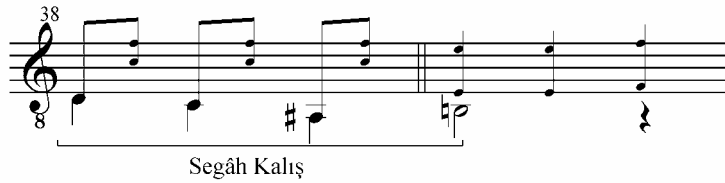
42. – 43. ölçüler (fa sesi variye edilerek ele alınmış):



45. – 46. ölçüler (üç sesli variye edilerek ele alınmış):



Dikkat edildiğinde 38. ölçünün son zamanındaki si bemol sesinin (anarmonik olarak değerlendirildiğinde la diyez), 39. ölçüde si notasında karar kılmasıyla burada da segâh rengi sağlanmaktadır. 38. ölçünün alt partisindeki son üç notası ile 39. ölçünün ilk notasını yan yana yadığımızda segâh rengi çok açık hissedilmektedir.



Yukarıdaki segâh kalışın diğer yandan bölüm başında sunulan dört notalık motifin bir “mutasyonu (başkalaşımı)” olduğu görülebilir.

Yukarıdaki açıklamalardan sonra 2. bölme (B) aşağıdaki gibi oluşturulmuştur:

**a piacere**

## 3.Bölme (C)

3.bölme üç cümlelik periyot ile iki codettadan oluşturulmuştur.

Üç cümlelik periyot 47. – 64. ölçüler arasında yer almaktadır:

1.cümle 47. – 53. ölçüler arasında oluşturulmuştur ve segâh renginin egemen olduğu görülebilir.



2.cümle 54. – 58. ölçünün 2. zamanı arasında oluşturulmuştur ve segâh renginin egemen olduğu görülebilir.



3.cümle 58. ölçünün son zamanından 64. ölçüler arasında oluşturulmuştur ve mi frigien modunun egemen olduğu görülmektedir. Mi frigien renginin 2. cümledeki 58. ölçüde başladığına dikkat edilmelidir. Bu ölçüdeki la bemol sesinin anarmonik hali olan sol diyez sesi olarak düşünülmesi durumunda, gelenekteki frigien üçlüsünün büyük üçlü alındığını görebiliriz. Buradaki la bemol sesi aynı zamanda mi üzerinden hüzzam makamı dizisi düşünüldüğünde dizinin 4. sesi olur. Zaten bu dört ses (mi, fa, sol, la bemol) 57. ölçünün son sekizliğinden başlamak üzere 58. ölçünün 3. notası olan mi sesinde hüzzam rengi verilmiştir.





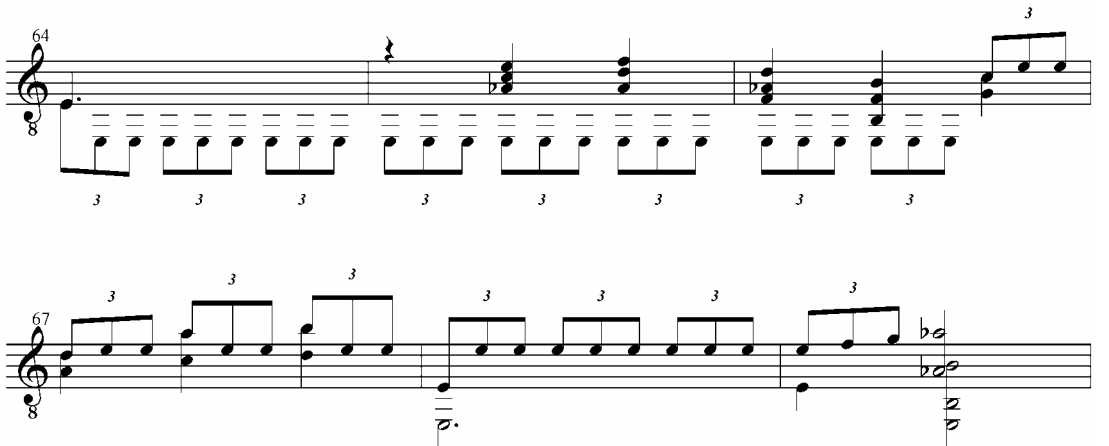
3.cümle aşağıdaki gibidir:



CODA

64. – 80. ölçüler arasında oluşturulmuştur. İki codettadan oluşmaktadır.

1.codetta mi pedalı üzerinde 64. – 69. ölçüler arasında oluşturulmuştur.



2.codetta ise 70. – 80. ölçüler arasında dört notalık motif üzerine kurulmuştur:

3.bölmeye dört notalık motifin geldiği yerler:

62. – 63. ölçüler:

70. – 71. ölçüler:

76. -77. ölçüler:

mi sesi aşağıdaki  
fa sesine gönderilmiştir.

78. – 80. ölçüler:

#### 4.2.2. Turgay Erdeder'in solo gitar sonatının enstrümana uygunluğu

Sonata for Solo Guitar, 1997 yılı Mart ayında tamamlanmıştır.

Dört bölümden oluşan eserin bölüm başlıkları:

*Bölüm I-Lento, Allegro Giocoso*

*Bölüm II-Moderato Tranquillo*

*Bölüm III-Allegretto Scherzando*

*Bölüm IV-Larghetto Misterioso*

İlk seslendirilişi :

25 Kasım 1997 günü İspanya'nın Linares kentinde "VI Encuentro Internacional de Guitarra" festivalinde, araştırmacı tarafından yapılmıştır.

Seslendirildiği ülkeler :

Türkiye, İspanya, Fransa, Belçika, A.B.D.

Seslendiren gitaristler :

Ahmet Kanneçi, Hiroki Tershima (Japon), Javier Garcia Moreno (İspanyol)

Audio kayıtları :

Tek audio kaydı araştırmacı tarafından 1998 yılında gerçekleştirilmiş ve yayına hazırlanmıştır.

Edisyon :

Nota yazım işlemleri tamamlanmış ve yayıma hazır hale getirilmiştir.

Eserin yazılışı sırasında araştırmacı bizzat besteci ile birlikte çalışmıştır. Enstrümana uygunluğu besteci tarafından denetlenmiştir. Bestecinin müzikal fikirlerinden taviz verilmemiştir. Bestenin tamamlanmasını takiben araştırmacı tarafından yapılan icrası, besteci tarafından onaylanmıştır. Yukarıdaki bilgilere dikkat edildiğinde bu eser sadece araştırmacı değil gerek Türk ve gerekse başka ülkelerin gitarcuları tarafından kabul görmüş ve icra edilmiştir. Bu nedenlerle bu eserin enstrümana uygun olduğu düşünülmektedir.

### 4.2.3. Turgay Erdener'in solo gitar sonatının (TES) eğitimde kullanılma modeli

Turgay ERDENER'in solo gitar sonatı analiz edildikten sonra eserin eğitim amacıyla kullanılması için aşağıdaki sıralamayla çalışılmasının uygun olacağı düşünülmektedir. Bölüm içindeki tüm hücresel fikirler çalışıldıktan sonra bölüm icrası bu kesitlerin entegrasyonu sağlanarak gerçekleştirilebilir.

#### Bölüm I: "Lento-Allegro giocoso"

##### TES Çalışma 1 – 1 :

Giriş

##### TES Çalışma 1 – 2 :

##### TES Çalışma 1 – 3 :

**TES Çalışma 1 – 4 :**

Musical notation for TES Çalışma 1 – 4. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of four measures. The first measure has a whole note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The second measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'D'. The third measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'D'. The fourth measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The final chord is a triad (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y' and a '3' above it, indicating a triplet.

**TES Çalışma 1 – 5 :**

Musical notation for TES Çalışma 1 – 5. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of four measures. The first measure has a whole note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'D'. The second measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The third measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The fourth measure has a whole note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'D'.

**I. KISIM****TES Çalışma 1 – 6 :**

Musical notation for TES Çalışma 1 – 6. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of four measures. The first measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The second measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The third measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The fourth measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'.

**TES Çalışma 1 – 7 :**

Musical notation for TES Çalışma 1 – 7. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The second measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'D'.

**TES Çalışma 1 – 8 :**

Musical notation for TES Çalışma 1 – 8. The piece is in 3/4 time and G major. It consists of two measures. The first measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'Y'. The second measure has a half note chord (G, B, D) followed by a quarter note chord (G, B, D) with a brace underneath labeled 'D'.

**TES Çalışma 1 – 9 :**

Soncul cümle

**TES Çalışma 1 – 10 :**

CODA

**KÖPRÜ****TES Çalışma 1 – 11 :**

1.adım

**TES Çalışma 1 – 12 :**

**TES Çalışma 1 – 13 :**

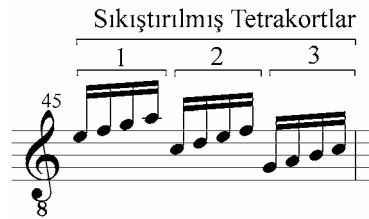
2.adım

**TES Çalışma 1 – 14 :**

3.adım:

**TES Çalışma 1 – 15 :**

4.adım:

**TES Çalışma 1 – 16 :****TES Çalışma 1 – 17 :**

İkinci kesit

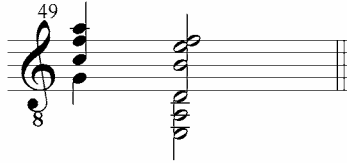
**TES Çalışma 1 – 18 :**

2.ölçü:



**TES Çalışma 1 – 19 :**

49.ölçü:

**TES Çalışma 1 – 20 :**

50.ölçü

**DEVELOPMENT (GELİŞME):****TES Çalışma 1 – 21 :**

A temasına ait malzeme

**TES Çalışma 1 – 22 :****TES Çalışma 1 – 23 :**

Köprüdeki malzeme

**TES Çalışma 1 – 24 :**

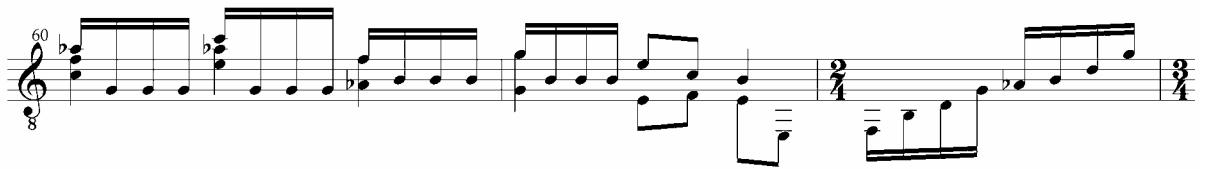


**TES Çalışma 1 – 25 :**

1.Ölçüdeki malzeme

**TES Çalışma 1 – 26 :****TES Çalışma 1 – 27 :**

Development birinci kesit

**TES Çalışma 1 – 28 :**

**TES Çalışma 1 – 29 :**

1. - 2. ölçülerdeki malzeme

31. ölçüdeki köprü malzemesi

**TES Çalışma 1 – 30 :**
**TES Çalışma 1 – 31 :**

A teması ilk ölçünün  
değişik sunumu

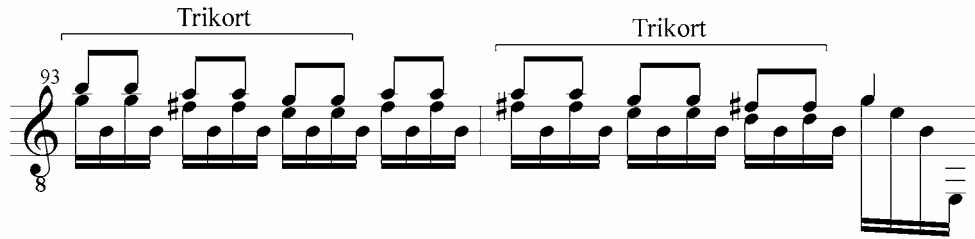
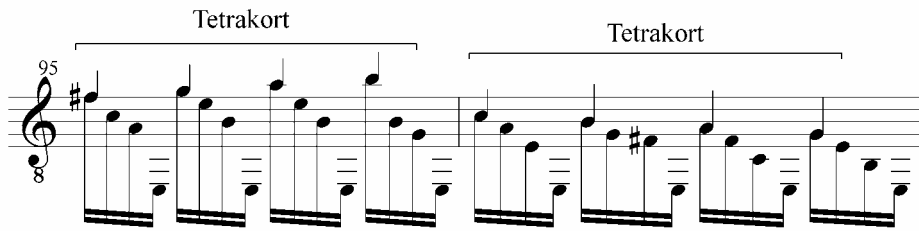
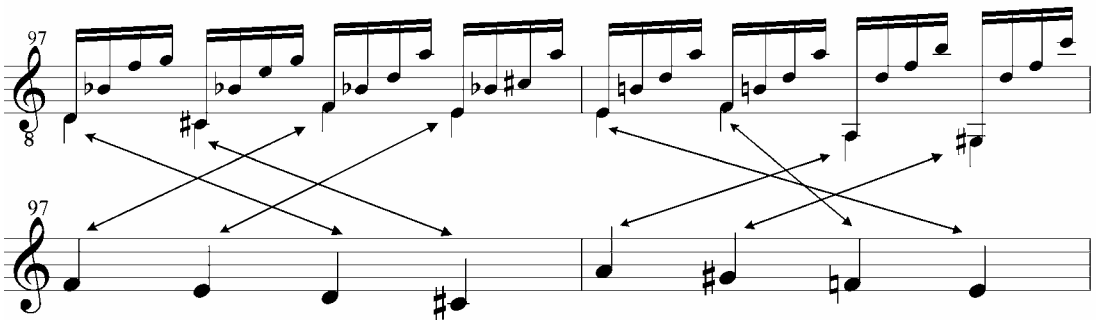
**TES Çalışma 1 – 32 :**B<sup>1</sup> - birinci cümle:

**TES Çalışma 1 – 33 :**B<sup>1</sup> İkinci cümle

**TES Çalışma 1 – 34 :**B<sup>2</sup> Birinci cümle

**TES Çalışma 1 – 35 :**B<sup>2</sup> İkinci cümle**TES Çalışma 1 – 36 :**

Dönüş Köprüsü

**TES Çalışma 1 – 37 :****TES Çalışma 1 – 38 :**

## REEKSPÖZİSYON (YENİDEN SERGİLEME) VE CODA

### TES Çalışma 1 – 39 :

A Teması, Birinci (Öncül) Cümle, 99. – 102. ölçüler arası. (19. – 22. ölçülerin aynısı):

### TES Çalışma 1 – 40 :

A Teması, İkinci (Soncul) Cümle, 103. – 106. ölçüler arası. (23. – 26. ölçülerin aynısı):

### Coda:

### TES Çalışma 1 – 41 :

Birinci codetta,

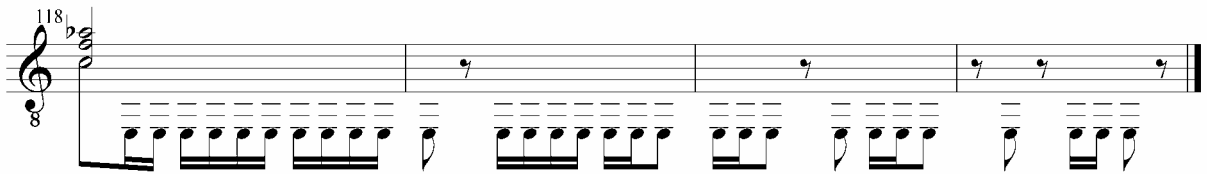


### TES Çalışma 1 – 42 :

İkinci codetta,



### TES Çalışma 1 – 43 :

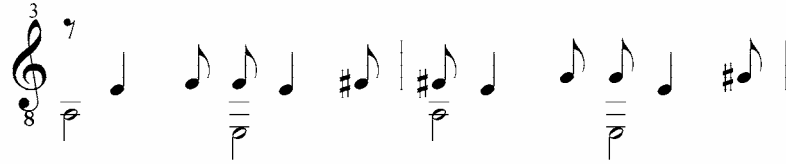
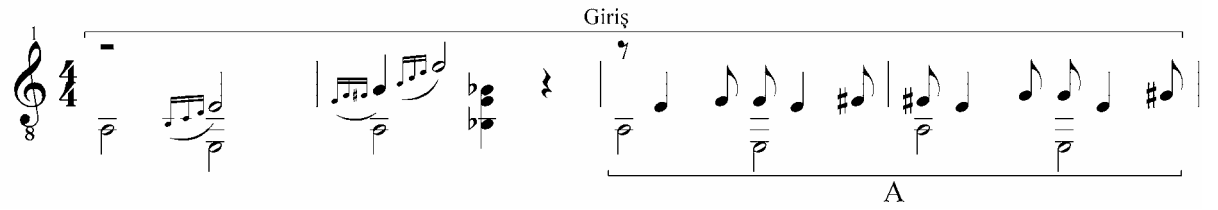


**BÖLÜM II “Moderato tranquillo” :****TES Çalışma 2 – 1 :**

Giriş, Birinci kesit

**TES Çalışma 2 – 2 :**

Giriş, İkinci kesit

**TES Çalışma 2 – 3 :****TES Çalışma 2 – 4 :**A<sup>1</sup> kesiti, 1.cümle,

**TES Çalışma 2 – 5 :**

2.cümle

**TES Çalışma 2 – 6 :**

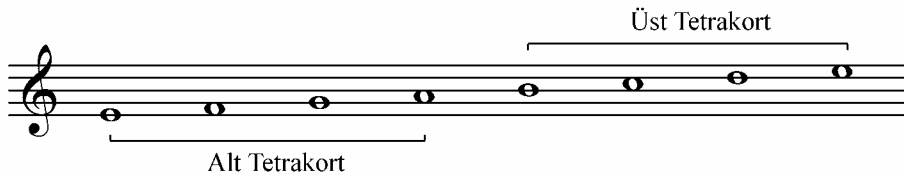
3.cümle,

**TES Çalışma 2 – 7 :**

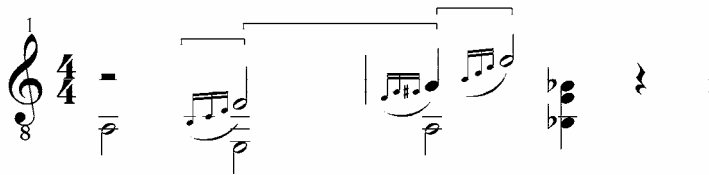
4.cümle,

**TES Çalışma 2 – 8 :**

Frigien Dizisi



Frigien tetrakortların kullanıldığı yerler:

**TES Çalışma 2 – 9 :**

**TES Çalışma 2 – 10 :**
**TES Çalışma 2 – 11 :**
**TES Çalışma 2 – 12 :**
**TES Çalışma 2 – 13 :**
**TES Çalışma 2 – 14 :**A<sup>2</sup>1.cümle

**TES Çalışma 2 – 15 :**A<sup>2</sup> 2.cümle

Musical notation for TES Çalışma 2 – 15, A<sup>2</sup> 2.cümle. The first system starts at measure 26 and the second system starts at measure 29. Both systems are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures 26-28, and the second system contains measures 29-31. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

**KÖPRÜ****TES Çalışma 2 – 16 :**

Musical notation for TES Çalışma 2 – 16. The system starts at measure 10 and is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains measures 10-12, featuring eighth notes and a half note.

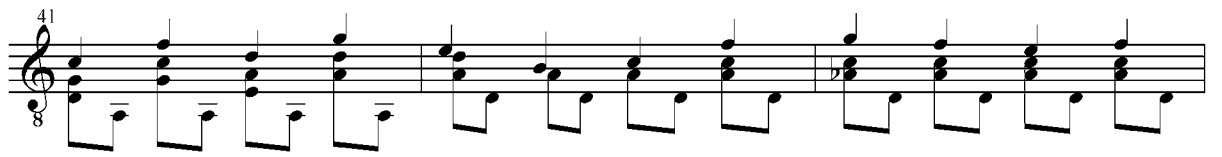
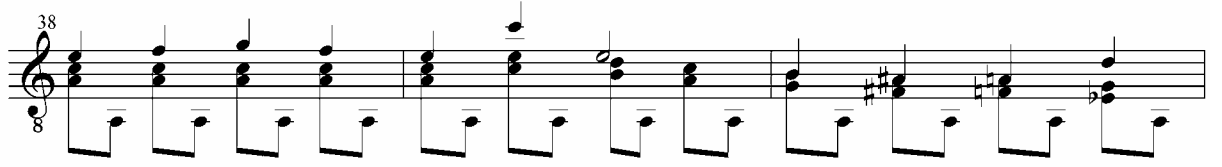
**TES Çalışma 2 – 17 :**

Musical notation for TES Çalışma 2 – 17. The first system starts at measure 33 and the second system starts at measure 36. Both systems are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system contains measures 33-35, and the second system contains measures 36-38. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.



**B Bölmesi****TES Çalışma 2 – 18 :**

1.Kesit, 1.Cümle

**TES Çalışma 2 – 19 :**

1.Kesit, 2.Cümle

**TES Çalışma 2 – 20 :**

2.Kesit, 1.fragment



**TES Çalışma 2 –21 :**

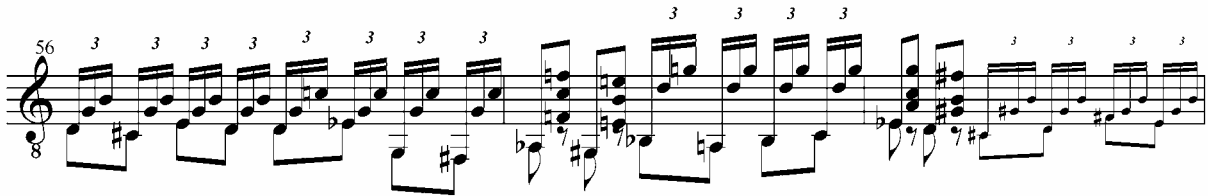
2.Kesit, 2.fragment

**TES Çalışma 2 – 22 :**

2.Kesit, 3.fragment

**TES Çalışma 2 – 23 :**

2.Kesit, 4.fragment

**TES Çalışma 2 – 24 :**

2.Kesit,5.fragment



**A Bölmesi:****TES Çalışma 2 – 25 :**

B Bölmesi Sonu

60 a tempo

A Bölmesi Başlangıcı

**TES Çalışma 2 – 26 :**

## 1.cümle

60 a tempo

**TES Çalışma 2 – 27 :**

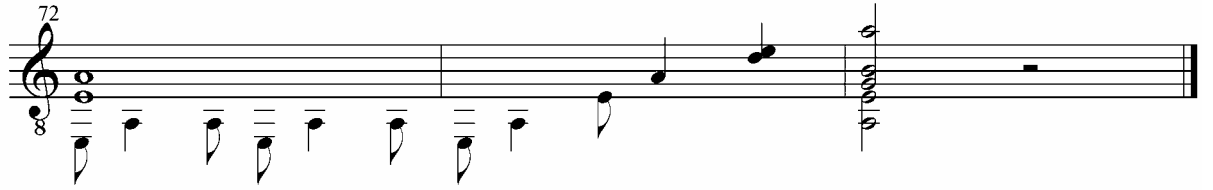
## 2.cümle

66

69

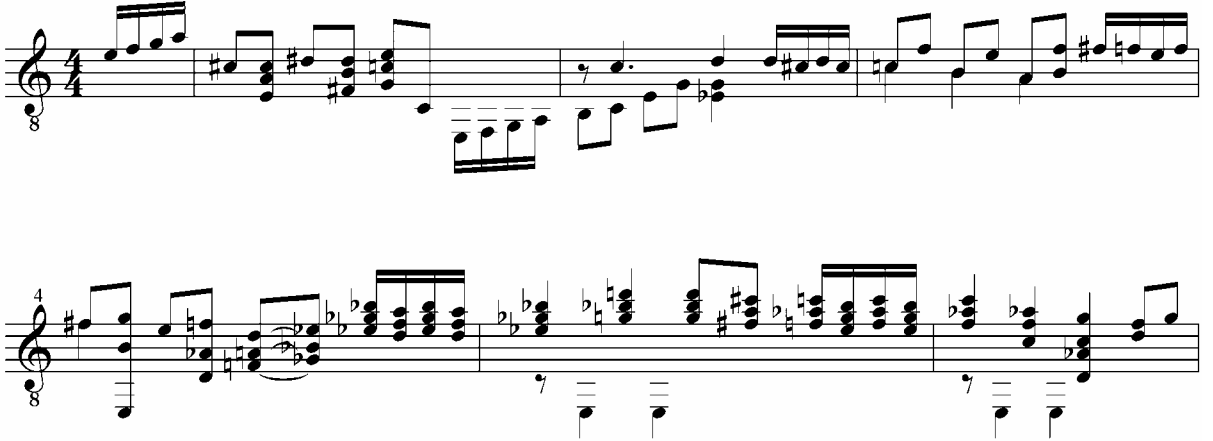
**TES Çalışma 2 – 28 :**

Coda

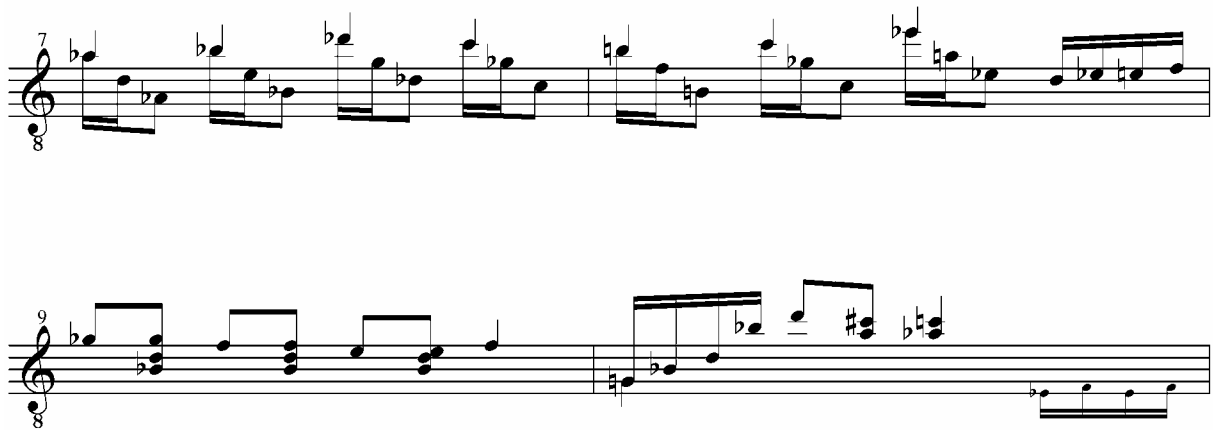
**Bölüm III “Allegretto scherzando” :****TES Çalışma 3– 1 :**

A Bölmesi, 1.alt kesit

Allegretto scherzando

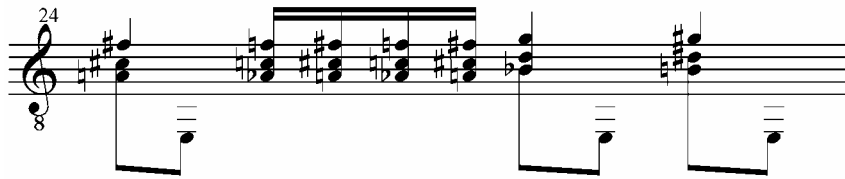
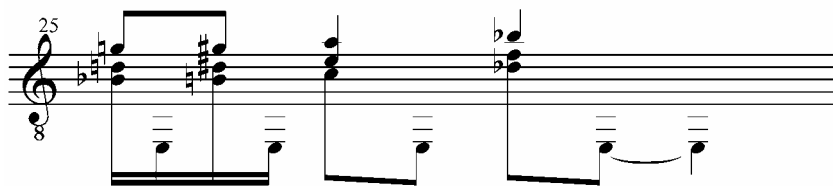
**TES Çalışma 3 – 2 :**

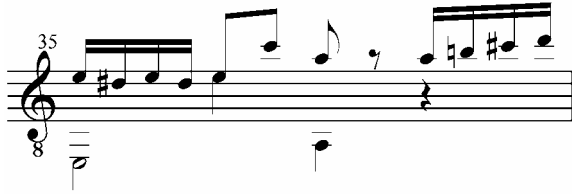
A Bölmesi, 2.alt kesit



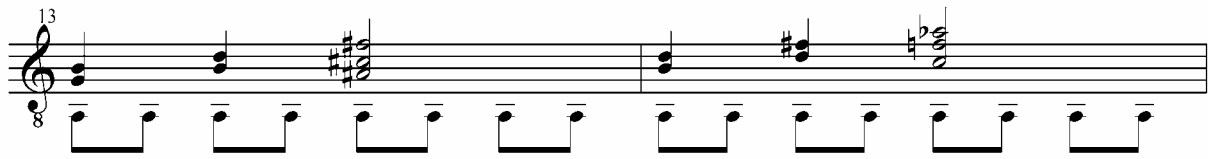
**TES Çalışma 3 - 3 :**

A Bölmesi, 3.alt kesit

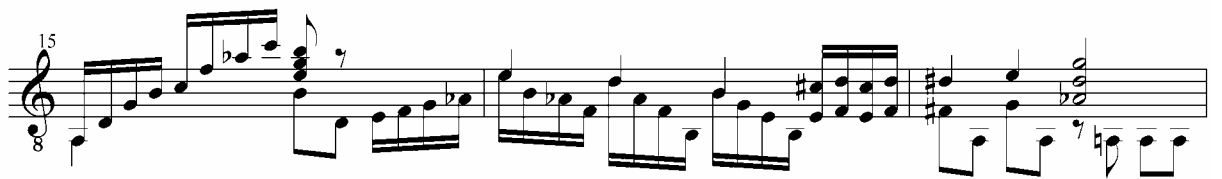
**TES Çalışma 3 - 4 :***Allegretto scherzando***TES Çalışma 3 - 5 :****TES Çalışma 3 - 6 :****TES Çalışma 3 - 7 :**

**TES Çalışma 3 – 8 :****TES Çalışma 3 – 9 :**

A-2.Kesit (b) 1.cümle

**TES Çalışma 3 – 10 :**

A-2.Kesit (b) 2.cümle

**TES Çalışma 3 – 11 :**

A-2.Kesit(b)3.cümle

**TES Çalışma 3 – 12 :**

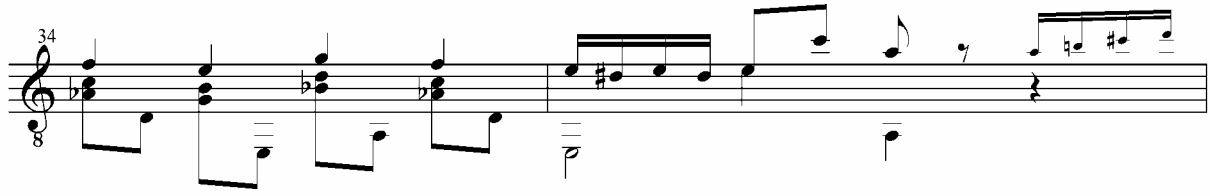
A-2.Kesit (b) 4.cümle



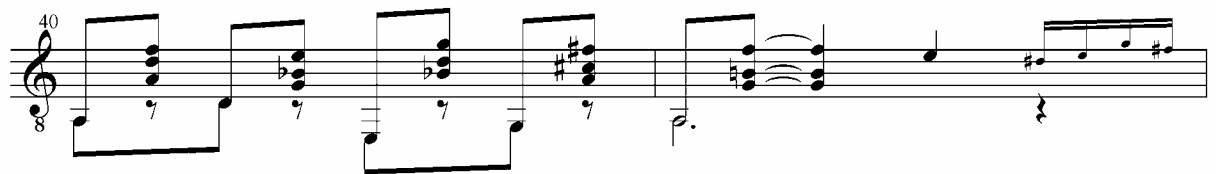


**TES Çalışma 3 – 15 :**

B-1.kesit 2.alt kesit

**TES Çalışma 3 – 16 :**

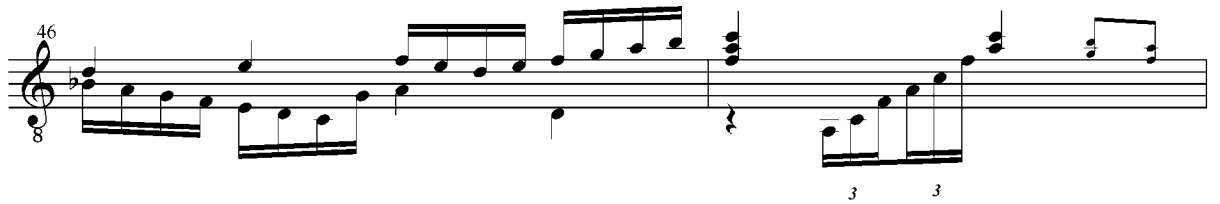
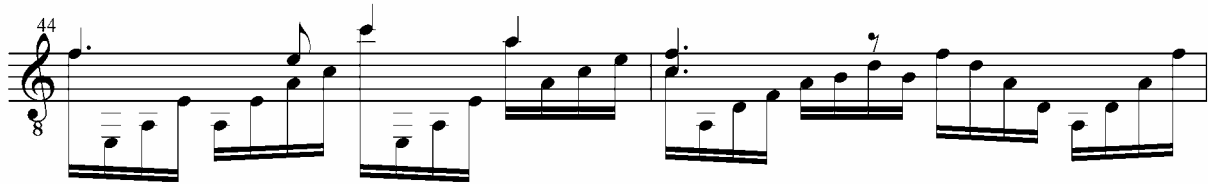
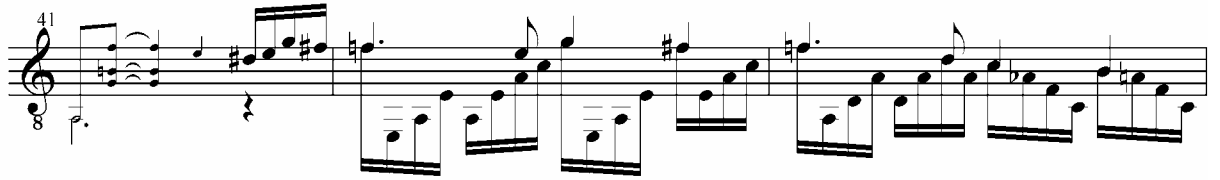
B-1.kesit 3.alt kesit



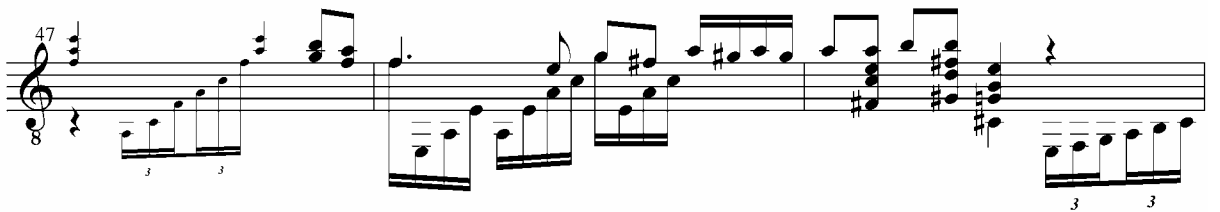


**TES Çalışma 3 – 17 :**

B-2.kesit 1.alt kesit

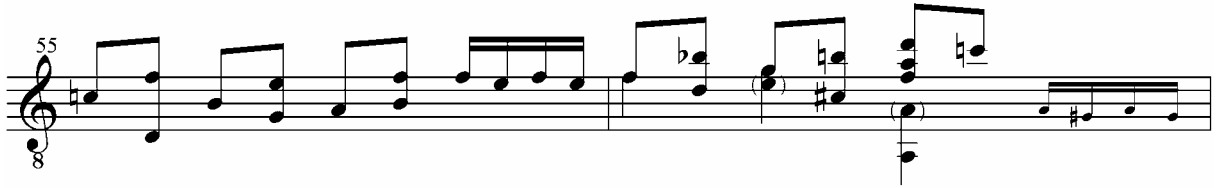
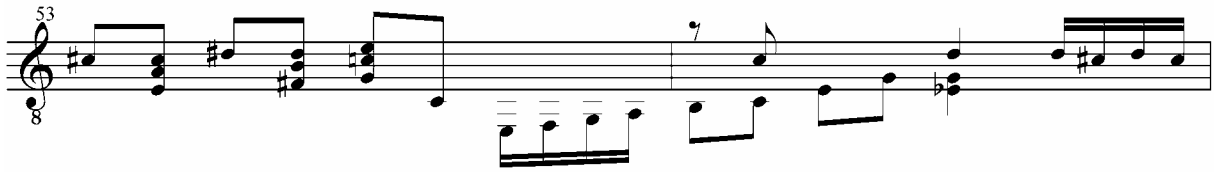
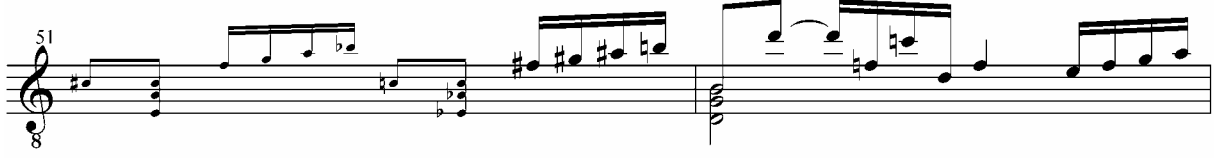
**TES Çalışma 3 – 18 :**

B-2.kesit 2.alt kesit “dönüş köprüsü”:

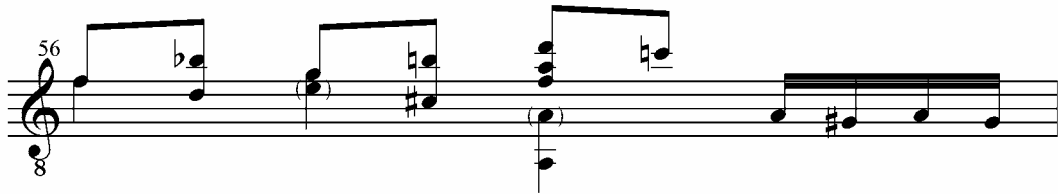


**TES Çalışma 3 – 19 :**

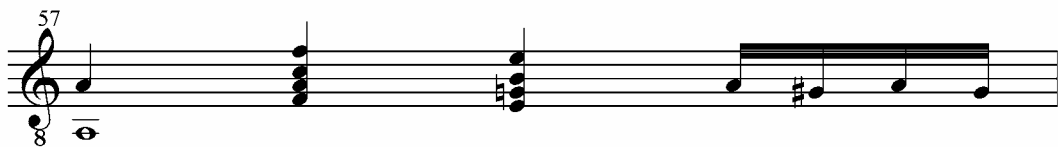
1.alt kesit

**TES Çalışma 3 – 20 :**

Bir ölçülük 1.Codetta

**TES Çalışma 3 – 21 :**

Bir ölçülük 2.Codetta

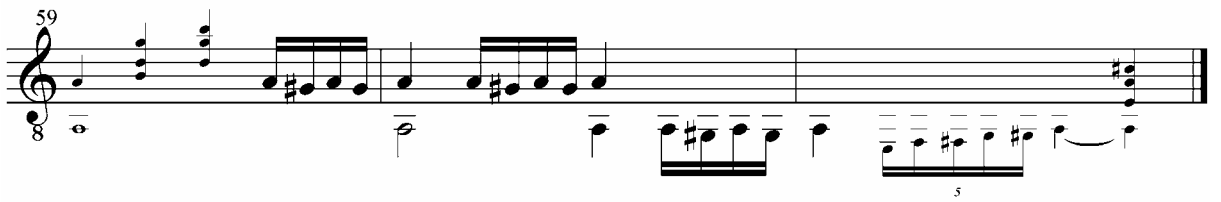


**TES Çalışma 3 – 22 :**

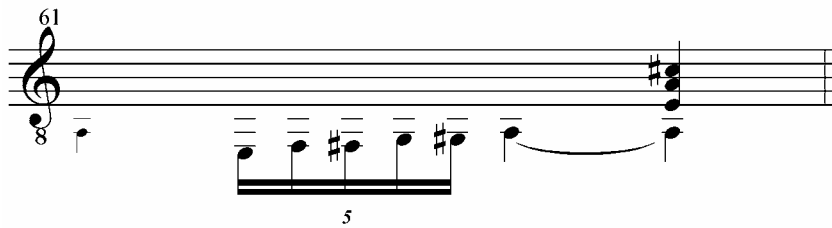
Bir ölçülük 3.Codetta

**TES Çalışma 3 – 23 :**

Yarımsar ölçülük üç adet Codetta

**TES Çalışma 3 – 24 :**

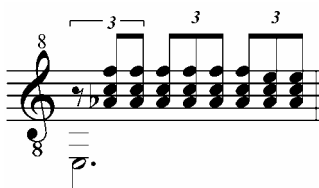
“son ek”

**Bölüm IV “Larghetto misterioso” :****TES Çalışma 4 – 1 :**

1.motif,

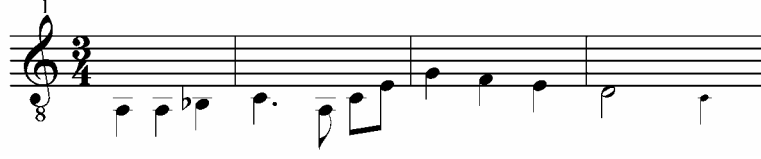
**TES Çalışma 4 – 2 :**

2.motif,

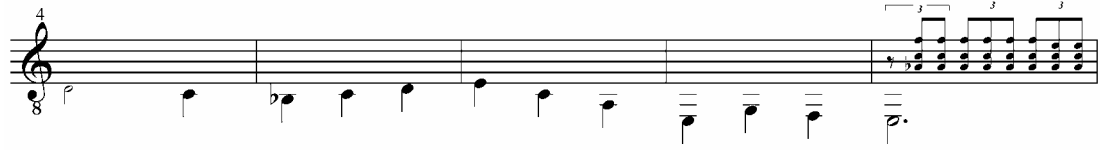


**TES Çalışma 4 – 3 :**

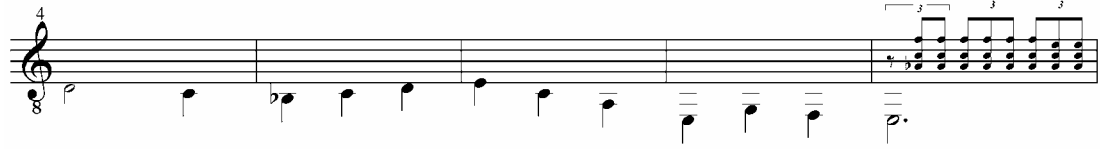
1.Bölme (A), İlk cümle (öncül)

**TES Çalışma 4 – 4 :**

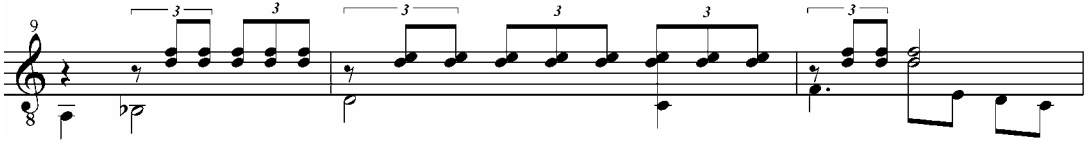
1.Bölme (A), 2.cümle (soncul)

**TES Çalışma 4 – 5 :**

Periyot 1. kesiti

**TES Çalışma 4 – 6 :**

2.kesit, 1.yorum, 1.cümle (öncül):

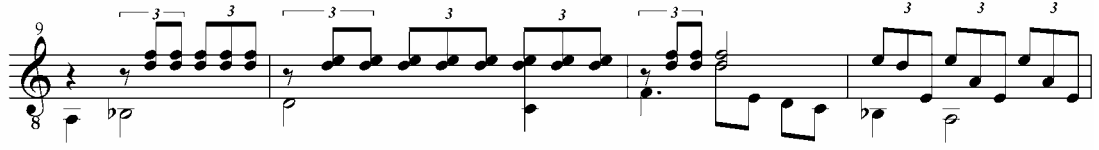
**TES Çalışma 4 – 7 :**

2.kesit, 1.yorum, 2.cümle (soncul):

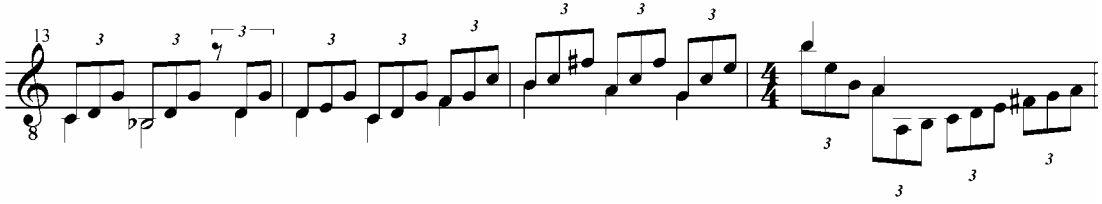


**TES Çalışma 4 – 8 :**

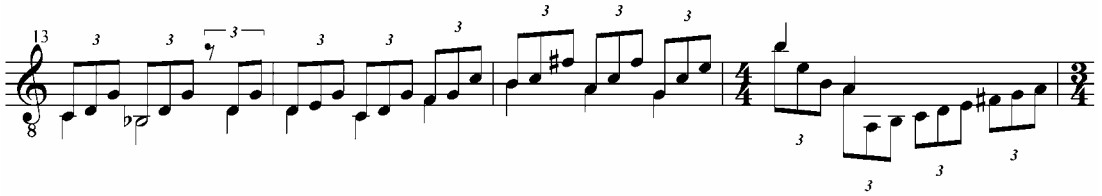
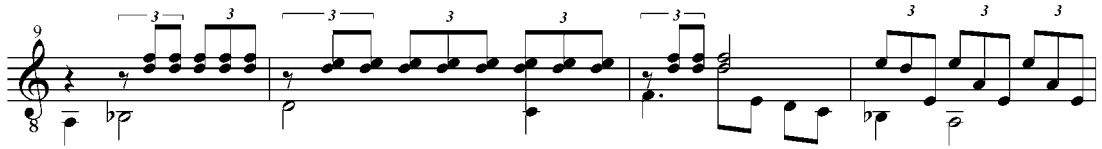
2.kesit:, 2.yorum 1. cümle (öncül),

**TES Çalışma 4 – 9 :**

2.kesit:, 2.yorum 2. cümle (soncul),

**TES Çalışma 4 – 10 :**

1.Bölme 2.Kesit

**TES Çalışma 4 – 11 :**

Si frigen dizisi:

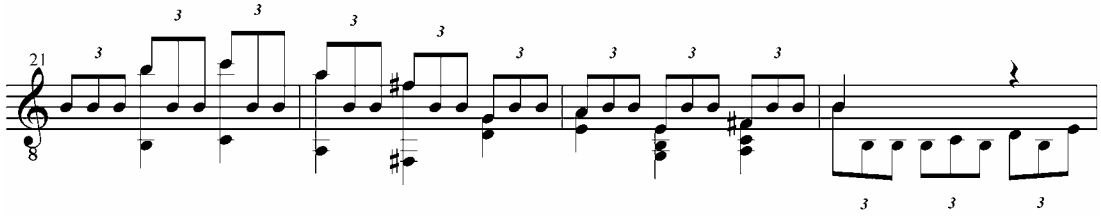
**TES Çalışma 4 – 12 :**

3.kesit

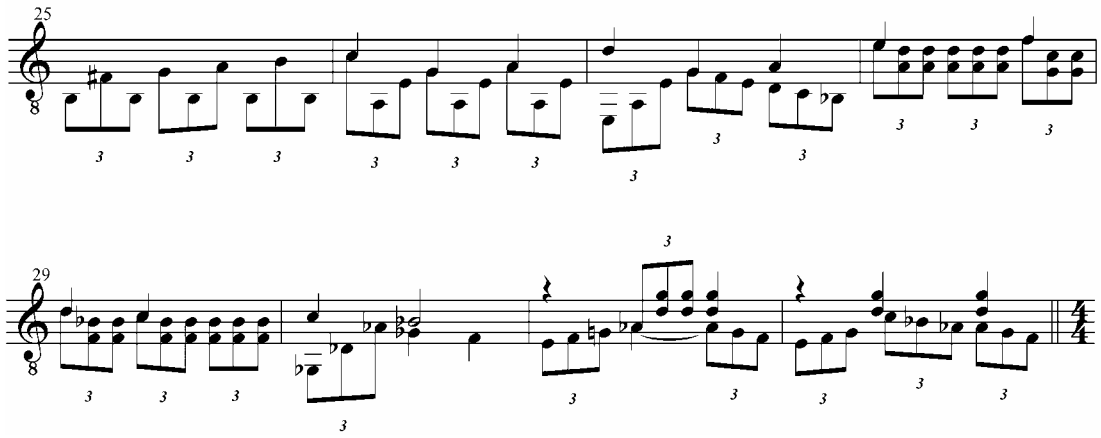


**TES Çalışma 4 – 13 :**

4.Kesit:

**TES Çalışma 4 – 14 :**

5.Kesit:

**2.Bölme (B):****TES Çalışma 4 – 15 :**

33. ölçü (mi sesinden ele alınmış):

**TES Çalışma 4 – 16 :**

35. ölçü (si sesinden ele alınmış):



**TES Çalışma 4 – 17 :**

36. ölçü (fa diyez sesinden ele alınmış):

**TES Çalışma 4 – 18 :**

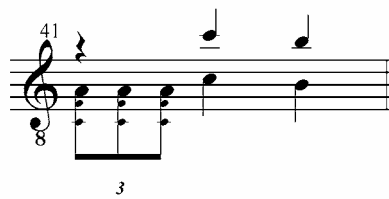
37. ölçü (üstte la sesinden altta re sesinden ele alınmış):

**TES Çalışma 4 – 19 :**

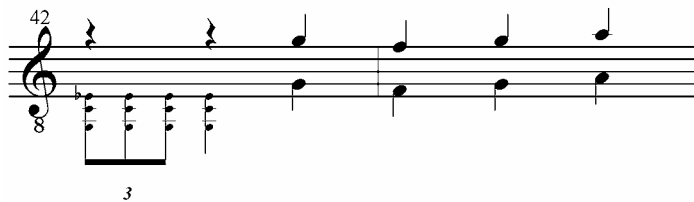
39. – 40. ölçüler (tekrar mi sesinden ele alınmış):

**TES Çalışma 4 – 20 :**

41. ölçü (la – la – si bemol – do yerine la – la – la – si naturel – do seslerinden ele alınmış):

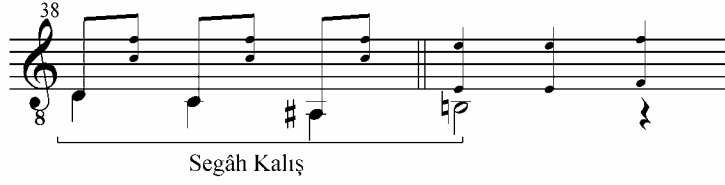
**TES Çalışma 4 – 21 :**

42. – 43. ölçüler (fa sesi variye edilerek ele alınmış):



**TES Çalışma 4 – 22 :**

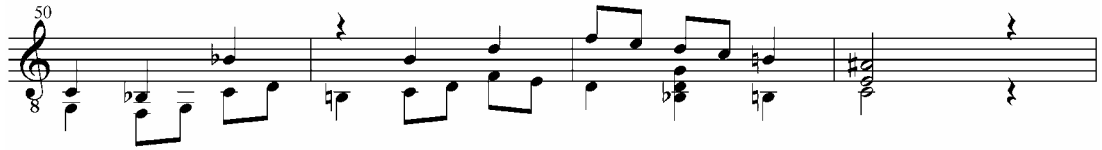
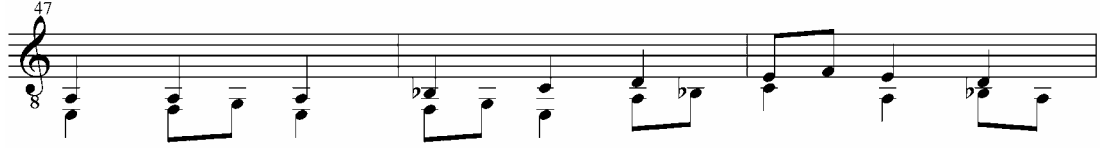
45. – 46. ölçüler (üç sesli variye edilerek ele alınmış):

**TES Çalışma 4 –23:****TES Çalışma 4 – 24 :****a piacere**

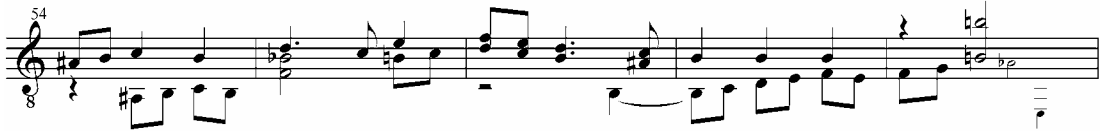
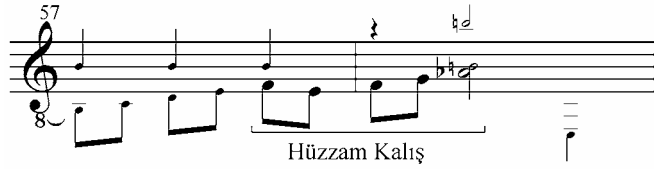


**TES Çalışma 4 – 25 :**

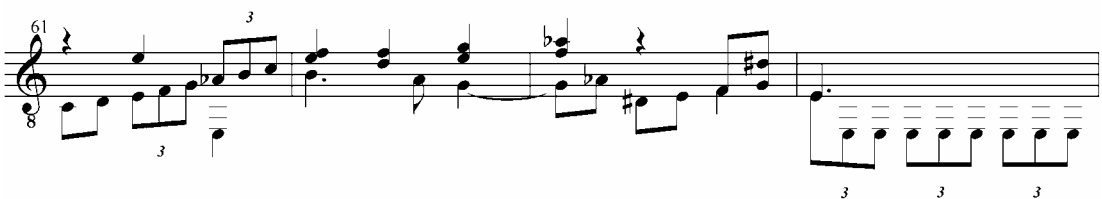
3.bölme, 1.cümle

**TES Çalışma 4 – 26 :**

3.bölme, 2.cümle

**TES Çalışma 4 – 27 :****TES Çalışma 4 – 28 :**

3.bölme 3.cümle



**CODA****TES Çalışma 4 – 29 :**

## 1.codetta

Musical score for TES Çalışma 4 – 29, 1.codetta. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 64 and ends at measure 66. The second staff starts at measure 67 and ends at measure 70. The music features a series of eighth notes with triplets and a final triplet of eighth notes in the second staff.

**TES Çalışma 4 – 30 :**

## 2.codetta

Musical score for TES Çalışma 4 – 30, 2.codetta. The score is written on two staves. The first staff starts at measure 70 and ends at measure 74. The second staff starts at measure 75 and ends at measure 79. The music features a series of eighth notes with triplets and a final triplet of eighth notes in the second staff.

**3.bölmede dört notalık motifin geldiği yerler:****TES Çalışma 4 – 31 :**

Musical score for TES Çalışma 4 – 31. The score is written on one staff starting at measure 62. The music features a series of eighth notes with a triplet and a final triplet of eighth notes.

**TES Çalışma 4 – 32 :**
**TES Çalışma 4 – 33 :**

mi sesi aşağıdaki  
fa sesine gönderilmiştir.

**TES Çalışma 4 – 34 :**

## BÖLÜM V

### SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1. Sonuç

Müziğin kökeninde “cantar”, “tocar”, “sonar” kelimelerinin öneminden bahsedilerek başlanan bu araştırmada, müziğin amaç olarak önde tutulduğu formun, sonat formu olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Müzik söz konusu olduğunda, sonat ve doğurduğu formların en üst seviyede kabul gördüğü hatırlanmalıdır. Bir anlamda sonatın klasik müzik dağarında en önemli ve en doğurgan form olduğu söylenebilir. Bu durumda gerek icracıların ve gerekse eğitimcilerin bu formu çok iyi ve detaylı bilmeleri gerekliliğinin açık olduğu düşünülmektedir.

Yurtiçi ve yurtdışı müzik okullarının genelde, öğretim programları incelendiğinde her enstrüman için sonatın özellikle bulundurulduğu gözlemlenebilir. (EK 2). Doğaldır ki bu kural gitar öğretim programları için de geçerlidir. Ülkemiz öğretim programlarında yer almasına rağmen icra konusunda böyle bir davranışın uygulamada yer almadığı düşünülmektedir. Gitar eğitim sistemimizde sonat formu bulundurulmasına rağmen bu eğitimi tamamlayanların icralarında sonata yer vermedikleri gözlenmektedir. Bunun nedeni, sonat formunun olası zor algılanması ya da çok gerçekçi olmayan şekilde ele alınması olabilir. Sıkıntılı olduğu düşünülen duruma alternatif bir çözüm amacı ile bu araştırma yapılmış ve bazı öneriler geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu gelişme, iki sonatın müzikâl parçalanmasıyla başlatılmıştır. Daha sonra bu parçalar, önerilen aşamalarla tekrar bir araya getirilmiş ve eğitimde kullanılması amacıyla bir model oluşturulmuştur. Form analizi yapılmadan çalışılan eserlerin bazı problemlere yol açabileceği düşüncesiyle bu analizin önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Müzik eğitimcilerinin doğru hedefler belirleyip bu hedef doğrultusunda davranış biçimi oluşturmalarının gerekliliği, müzikteki hedefleri ise müzik kurallarının belirlediği düşünülmektedir. Durum böyle iken ülkemiz müzik eğitiminde bu hedeflerin biraz kenara bırakıldığı gözlemlenmektedir. Müziksel hedeflerden ziyade devinimsel hedeflerin öğrenciye hedef aldırıldığı düşünülmektedir. Dahası genelde öğrencilerin eserleri güzel, doğru ya da yanlıştan ziyade zor ya da kolay gibi sınıflandırmalara yöneltildiği gibi bir yanlış davranışa

davet edildikleri düşünülmektedir. Müzik eğitimcilerinin jimnastik gelişmeyi değil, müziksel gelişmeyi hedef almalarının gerekli olduğuna inanılmaktadır. Fiziksel gelişmenin, müziksel gelişmenin paralelinde ve müziksel gelişmeye göre ele alınmasının önemli olduğu vurgulanmaya çalışılmıştır. Müziksel hedeflerin armonik ve form analizleri ile; müzik kurallarının getirdiği estetik sonuçların ise eğitimci, öğrenci tarafından belirlenerek ve daha sonraki çalışma aşamalarında daima göz önünde bulundurularak davranış biçimi oluşturulması uygun görülmüştür.

Bu araştırmada en gelişmiş form olduğu düşünülen sonat formuna örnek teşkil edecek iki çalışma ele alınmıştır. Bu ele almada hiyerarşik olarak müziğin en küçük öğeleri olduğu düşünülebilecek aralık ve hücreden yola çıkılarak, bütünü oluşturan cümle, periyot, bölüme kadar tüm müziksel yapılar gözetilmiştir. Bu eserleri çalışmak isteyenlerin tüm detaylara biliçli olarak hakim olması amaçlanmıştır. En küçük detayların bir araya gelerek bir bütünü oluşturduğunu hatırlatmak gerekliliğine inanılmaktadır.

Araştırmada ele alınan sonatların dörder bölümden oluşmuş, armonik, modal, makamsal, çağdaş ve bazen de cyclique anlayışta olduğu gözlenmiştir. Özellikle makamsal ve bazı ritmik yaklaşımların eserlerin Türk eseri olduğu hissini verdiği dikkat etmek gerekliliğine inanılmaktadır.

Ülkemizin dünya üzerindeki imajı değişik şekillerde yorumlanmaktadır. Gerçek olan ise yaptıklarımızdır. Bu araştırmada ele alınan iki eserin ortaya çıkışıyla birlikte çok kısa denilebilecek bir sürede yurt dışında önemli gitaristler tarafından kabul görmesi ve derhal repertuvarlarına alınması tartışma götürmez bir başarı olduğuna inanılmaktadır. Bu tip sanatsal ürünler gerek ülkemiz insanının ve gerekse ülkemizin genel imajının doğru algılanmasında pozitif bir davranış olduğu düşünülebilir. Konuyla ilgili Fransa'nın Orleans şehrinde araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş, araştırmadaki eserleri de içeren ve Türk bestecilerine ait eserlerin oluşturduğu bir resitali dinleyenler arasında geri dönüşü olan anket sonuçlarına göre %100 sonuçla çalınan eserlerin beğenildiği ortaya çıkmıştır. Dinleyenlerin oluşturduğu meslek grupları işçi, öğretmen, emekli, sekreter, öğrenci, postacı, belediye görevlisi, dernek şefi, fizyoterapist, proje müdürü ve müzisyenlerden oluşmaktadır. Yaş grubu ise 19 ile 74 arasında değişmektedir. Hepsi Fransız olan dinleyicilerin yaklaşık %30 kadarının daha önce Türk müziği dinlediği anlaşılmıştır. Bu konserden sonra Türk müziğine ilgilerinin daha çok çekildiğini ve tekrar

dinlemek isteyenlerin %100 olduğu sonucuna varılmıştır. Bir diğer nokta ise dinledikleri m¼zikte ritmik, armonik, melodik, m¼zikal renklerin eşit oranda dikkatlerini çektiğidir. Çıkan bir diğer sonuç ise bu eserlerin gitaristik olduğunu düşünmeleridir (%100). Bu anket sonucuna göre, yapılan bu çalışmaların, yurt dışında, gerek gitaristler ve gerekse dinleyenler tarafından kesin kabul gördüğü yönündedir (EK 3). Bu tip çalışmaların desteklenmesi ve tanıtımının ülkemiz kültürü için çok gerekli olduğuna inanılmaktadır.

Bu eserlerin vakit geçirmeden ülkemiz m¼zik okulları öğretim programlarına alınmasının gereklilik olduğu düşünölmektedir. Zira incelendiğinde ülkemiz m¼zik okulları öğretim programlarında Türk bestecilerine ait herhangi bir sonatın olmadığı gözlenmiştir. Yapılan araştırmadaki ele alınış şekliyle eğitimde kullanılması önerilen bu sonatların eğitimin standardının yükseltilmesi yönünde çok önemli katkıları olacağı düşünölmektedir.

## 5.2. Öneriler

Yapılan araştırmayla ilgili bazı öneriler aşağıda verilmektedir:

1.M¼zik okulları öğretim programlarında sonat formunda eserlere yer verilmelidir.

2.M¼zik okulları öğretim programlarında Türk eserlerine yer verilmelidir.

3.Uluslar arası nitelikte olan Türk eserlerinin yurt dışındaki m¼zik okulları öğretim programlarında yer alması yönünde çalışmalar yapılmalıdır.

4.Özellikle yurt dışı gitar icra yarışmalarında mecburi eser olarak Türk kaynaklı sonatların çaldırılması için emek sarfedilmelidir. Bu konuda Türkiye Cumhuriyeti Dış İşleri ve Kültür Bakanlıklarının özel birimler kurarak destek vermesi gereklidir.

5.Gitaristlerin konser programlarında bu tip eserlerin yer alması için huzurlu imkân sağlanmalıdır. Bu konuyla ilgili olarak eserlerin edisyonları ve audio kayıtları yapılmalı ve edinim konusunda özellikle kitle iletişim imkânları kullanılmalıdır.

6.M¼zik eğitiminde, m¼zikal hedefler koyulmalıdır.

7.M¼zik eğitmeni yetiştiren kurumlarda öğretim programlarına “m¼zikâl analiz” dersinin koyulması ve icra dersi ile paralellik kurulması gereklidir.

8.Araştırmada bir rneği verilen çalışma sisteminin, zaman içerisinde ğretim programında yer alan veya yer alacak olan tüm eserler için yapılıp koleksiyon haline getirilmesi önerilmektedir. Böyle bir çalışma gerçekleştirildiği takdirde gerek eğitmenlerin gerekse öğrenenlerin vakitlerini daha verimli kullanmalarına olanak sağlanmış olur.

9.Mzikl tartışmaların yapıldığı ortamlarda “müzikte teknik” kavramının irdelenmesi ve bir sonuca varılması gereklidir. Çünkü günümüzde, ülkemizde müzik konusunda “teknik” denildiğinde fiziksel hareketlerin anlaşıldığı dşnlmektedir. Gerçek ise “teknik” kelimesinin müzikâl kurallardan kaynaklandığıdır.

### KAYNAKÇA

- BARTOK, Bela (1991). Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi. (Çev. Bülent Aksoy) İstanbul: Pan Yayıncılık
- BORREL, Eugene (1966) Sonat. (Çev. Fikri Çiçekoğlu) İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- BULUT Ferit (2002). “Çağdaş Türk Piyano Müziği Eserlerinin Piyano Eğitimi Açısından İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. G.Ü Ankara.
- CANGAL, Nurhan (1976). Müzik Formları. Ankara, Yaykur Yayınları.
- CANGAL, Nurhan (1999). Armoni. Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- CANGAL, Nurhan (2004). Müzik Formları. Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- CENGİZ, Halil Erdoğan (1993). Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- DE PEDRO, Dionisio (2001). Toria Completa De la Musica. Madrid, Real Musical, Volume I.
- DE PEDRO; Dionisio (2001). Toria Completa De la Musica. Real Musical, Volume II.
- DUPRE, Marcel (1987) Füg. (Çev: Ercivan Saydam)
- EGEMEN, Hüseyin (2003). Armonide Çözümleme ve Uygulaması. İstanbul, Özgür Yayınları.
- ERGÜDEN, Bülent (1995). “Heitor Villa-Lobos’un 12 Gitar Etüdü’nün İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.
- FENMEN, Mithat (1991). Müzikçinin El Kitabı. Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- GLISE, Anthony, (1997). Classical Gguitar Pedagogy. Mel Bay Publications, Inc. USA.
- GÜZEL, Melih (1994). “Türk Müziği Ezgi ve Dilerinin Gitara Uygulanabilirliği”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.
- HALVAŞI, A. Aylin (1999). “ Ülkemiz Müzik Eğitiminde Klasik Gitar”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İstanbul.
- HODEIR, Andre (1971). Müzikte Türler ve Biçimler, (Çev. İlhan Usmanbaş)



İstanbul. Maarif Basımevi.

HUBER, John (1994). The Development of the Modern Guitar. London: Kahn & Avril

KANNECİ, Ahmet (2001). “Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. G.Ü. Ankara.

KARASAR, Niyazi.(1995). Bilimsel Araştırma Yöntemi. 7. Basım, Ankara, Alkım Yayınevi.

KORAY, Fuad (1957). Müzik Formları. İstanbul, Maarif Basımevi.

KORKSAKOF, N.R. (1996). Kurumsal ve uygulamalı Armoni. 2. Basım, Levent Müzikevi, İzmir.

NOAD, Frederick (1974<sub>a</sub>) The Renaissance Guitar. New York: Ariel Music Publications

NOAD, Frederick (1974<sub>b</sub>) The Baroque Guitar. New York: Ariel Music Publications

NOAD, Frederick (1974<sub>c</sub>) The Classical Guitar. New York: Ariel Music Publications

NOAD, Frederick (1974<sub>d</sub>) The Romantic Guitar. New York: Ariel Music Publications

ROSEN, CHARLES, (1988). Sonata Forms. W.W. Norton&Compant Inc. USA.

SAY, Ahmet (1994). Müzik Öğretimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

SAY, Ahmet (1985). Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

SAY, Ahmet (1988). Türkiye'nin Müzik Atlası. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayını.

SAYGUN, A. Adnan (1958). Musiki Nazariyatı I. İstanbul Maarif Basımevi.

SAYGUN, A. Adnan (1962). Musiki Nazariyatı II. İstanbul Maarif Basımevi.

SHARPE, A.P. (1963). The Story of the Spanish Guitar. Clifford Essex Music Co. Ltd. London, Great Britain.

SUMERFIELD, J.Maurice (2002) The Classical Guitar Its Evolution and Its Players Since 1800 Newcastle: Ashley Mark Publising Co. The Fifth Edition. UK.

ŞENEL, Süleyman (2000). Bela Bartok. İstanbul: Pan Yayıncılık.

TARMAN, Süleyman (2002). “ Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Giriş Müzik yetenek Sınavlarının Geçerlik ve Güvenirlik Yönünden İncelenmesi ve Değerlendirilmesi”. Yayınlanmamış Doktora Tezi, G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- TARMAN, Süleyman (1996). “Bekir Küçükay’ın Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu’nun Hedef, Hedef Davranış ve İçerik Yönünden İncelenmesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. G.Ü.Ankara
- TARMAN, Süleyman (2004). “Çoklu Zekanın Bir Boyutu: Müziksel Zeka”, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi SDÜ, 7-10 Nisan 2004, Isparta. ([www.muzikegitimcileri.net/bildiriler](http://www.muzikegitimcileri.net/bildiriler))
- UÇAN, Ali (1996). İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2.Basım.
- UÇAN, Ali (1997). Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2.Basım.
- ULUOCAK, Soner (2003). “Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı-Gitar Öğretim Elemanları ve Öğrencilerinin Gitar Eğitimi Hakkındaki Görüşleri”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. G.Ü. Ankara.
- YÖNDEM, Sadık (1998). “Türkiye’deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri”. Yayınlanmamış Doktora Tezi. G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- WİEGAND, Wilfried (1985). “Picasso”. Alan Yayıncılık. Birinci Basım.

**EKLER**

**EK 1**

**Dünya Gitar Repertuarındaki Sonatlar**

## Gitar Repertuarındaki Sonatlar

**ADLER Samuel (1928)**

SONATA (1985)

**AINSLEY Robert**

SONATA N.1

**ALBERT Heinrich (1870-1950)**

2 SONATAS

SONATINE N.1

**ALEMANN Eduardo A. (1922)**

SONATINA FRANCESA (bfl,chit)

**ALIS Roman (1931)**

SONATA OP.32 (1963)

**AMARGOS Joan Albert (1950)**

SONATA (2 chit) (1981)

**AMROSIUS Hermann (1897-1983)**

SONATE

SONATE E-Dur

SONATINE in G-Dur (vno,chit)

SONATINE in G-Dur (vno,chit)[in DAS GİTARRESPIEL Heft 15A]

**ANDRIESEN Jurriaan (1925)**

SONATA DA CAMERA (fl,vla,chit)(1959)

**APIVOR Denis (1916)**

SONATINA Op.75 (1983)

**ARDEVOL Jose (1911-1978)**

SONATA (1948)

SONATA (1948)

SONATA (1948)

SONATA (1948)

**ATKIN Alan Martin**

SONATA SEMPLICE (4 chit)

**AZPIAZU Jose de (1912-1986)**

SONATE BASQUE (fl/vno,chit) (1958)

SONATE BASQUE (fl/vno,chit) (1958)

**BADINGS Henk (1908-1987)**

SONATE (fl,chit)

**BALESTRA Giuliano (1939)**

SONATINA Op.6

**BARDWELL William (1915)**

SONATA

**BARON Brunon**

SONATINA-COSSACK RIDE (2 chit)

SONATINA-COSSACK RIDE (blfl,chit)

SONATINA-SLAVONIC DANCE- SPRINGTIME-CROSSACK RID

**BARRELL Joyce (1917-1989)**

SONATA 84 Op.84 (1984)

**BARTA Lubor (1928-1972)**

SONATA (1965)

**BAUMANN Herbert (1925)**

SONATA CAPRICCIOSA (mand,chit)

SONATINA BURLESCA (fl,chit)(1982)

SONATINA ÜBER FINNISCHE VOLKSLIEDER (fl/mar/mand,chit)

SONATINA ÜBER FINNISCHE VOLKSLIEDER (fl/mar/mand,chit)

SONATINA ÜBER FINNISCHE VOLKSLIEDER (fl/mar/mand,chit)

SONATINA ÜBER FINNISCHE VOLKSLIEDER (ob,fag,chit)

**BECERRA-SCHMIDT Gustavo (1925)**

SONATA

**BEHREND Siegfried (1933-1990)**

SONATINA

**BELLOW Alexander (1912-1976)**

SONATA

SONATA II

SONATINA

SONATINA II

**BENNETT Richard Rodney (1936)**

SONATA (1983)

**BENSA Oliver (1951)**

SONATE (Hommage a Michel Colucci)(1986)

**BERALDO Primo (1924)**

SONATA Op.27

**BERKELEY Lennox (1903-1989)**

SONATINA Op.52/1(1957)

**BERKLEY Micheal (1948)**

SONATA IN ONE OMVEMENT (1982)

**BETANCUR-GONZALEZ Valentin**

SONATA ESPECTROS (2 chit) (1970)

**BETTINELLI Bruno (1913)**

SONATA BREVE (1976)

**BIBERIAN Gilbert (1944)**

SONATA N.1 (1967)

SONATA N.1 (2 chit) (1967/88)

SONATA N.1 (fl,chit) (1976)

SONATA N.2 (1975)

SONATA N.2 (2 chit) (1973)

SONATA N.2 (fl,chit) (1982)

SONATA N.3 (1977)

SONATA N.3 (2 chit) (1984)

SONATA N.4

**BIEDUSIENKO S.**

SONATINA

**BIONDO Juan Carlos**

SONATA (1971)

**BLACKWOOD Easley**

SONATA Op.29 (1983)

**BLANQUER Amando (1935)**

SONATINA (1980)

**BLOCH Waldemar (1906)**

SONATE (vno,chit)

**BOCCIA Leonardo (1953)**

SONATINA POPULAR BRASILERIA (1980)

**BOCH Axel**

SONATINA GIOCOSA

**BOGDANOVIC Dusan (1955)**

SONATA (1978)

SONATA FANTASIA (2 chit)

SONATA N.2 (1985)

**BOLDYREV Igor (1912-1980)**

SONATA [in THE RUSSIAN COLLECTION Volume 5]

**BONNARD Alain (1939)**

SONATINE BREVE (fl,chit)

**BORROFF Edith (1925)**

SONATA

**BOSWELL Stephen (1951)**

SONATA IN THE STYLE OF MAURO GIULIANI

**BOTTJE Will Gay**

SONATA (1980)

**BOYLE Rory (1951)**

SONATA (1983)

**BRAUN Peter Michael (1936)**

SONATINE (fl/ob,chit) (1970)

**BRINGS Allens (1934)**

SONATINA (fl,chit)

**BROTONS Salvador (1959)**

SONATINA Op.42 n.2

**BROUWER Leo (1939)**

SONATA (1990)

**BRUCKMANN Ferdinand**

SONATINA BUFFA (2 blfl, xil, triangolo, chit)

**BUDZYNSKY Walter (1933)**

SONATA [in MATERIALY REPERTUAROWE]

SONATINA LATINOAMERICANA (1984)

**BUENAGU Jose (1936)**



SONATA (1968)

**BURGHAEUSER Jarmil [HAJKU] (1921)**

SONATA IN G-MAJOR (1944)

SONATA E-MINOR

**BUSCHMANN Rainer-Glen (1928)**

SONATE (2 blfl, chit)

**CALATAYUD Bartolome (1882-1973)**

SONATINA N.1

SONATINA N.1 [in THE GUITAR MUSIC OF SPAIN Vol.1]

SONATINA N.2

SONATINA N.2 [in THE GUITAR MUSIC OF SPAIN Vol.1]

**CALCAGNO Elsa (1910)**

SONATINA (1960)

**CAMARGO-FERNANDEZ Marcelo de (1956)**

SONATINA (1978)

**CARRILLO Julian (1875-1965)**

SONATA PARA GUITARRA EN CUARTOS DE TONO (1925)

**CATELNUOVO-TEDESCO Mario (1895-1968)**

SONATA (Omaggio a Boccherini) Op.77 (1934)

SONATINA CANONICA Op.196

SONATINA Op.205 (fl,chit) (1965)

**CASTEREDE Jacques (1926)**

SONATINA (1985) (fl,chit)

SONATINA D'AVRIL (fl,chit)

**CHAILLY Luciano (1920)**

SONATA PER CHITARRA (1976)

**CHAN Ka-Nin**

SONATINA (2 chit) (1983)

**CHAVIANO Flores (1946)**

SONATA

SONATINA, EVOCACION Y BOCETO (1979)

**CILENSEK Johann (1913)**

SONATE (fl,chit) (1950)

SONATE (fl,chit) (1950)

**CLAYTON Harold**

SONATA

**CLEMENTI Aldo (1925)**

SONATA (pno,tr,chit) (1965)

**COLDING-JORGENSEN Henrik (1944)**

SONATA DE CHIESA (3 blfl,chit)(1977)

**CONSTANTINIDES Dinos**

SONATA

**COPLEY Peter (1962)**

SONATINA (2 chit) (1981)

**CORDERO Ernesto (1946)**

SONATA (1973)

SONATINA (Homenaje a D. Scarlatti) (1972)

**CORREA Sergio de Vasconcellos**

SONATINA

**D'ETTORRE Fabio (1959)**

SONATA (fl,chit)

SONATINA

**DALLINGER Fridolin (1933)**

SONATINA (fl,chit) (1973)

**DAVID Johann Nepomuk (1895-1977)**

SONATE Op.26 (fl, vla, chit) (1940)

SONATE [Op.31 N.5 FÜR LAUTE ALLEIN] (1944)(arr.Scheit)

**DAVID Thomas Christian (1925)**

DUO-SONATE (vnc,chit)

**DE VITTORIO Roberto**

SONATA N.1

**DEASON David**

SONATA-FANTASY

**DED Jan**

SONATINA (blfl, chit) (1970)

**DEMI**

SONATINA Op.206

**DENISSOW Edison (1929)**

SONATE (fl,chit) (1977)

SONATE FÜR GITARRE SOLO

**DESDERI Ettore (1982-1974)**

SONATA IN MI MINORE

**DI PONIO Benedetto (1898-1962)**

SONATINA (1927)

**DIEZ NIETO Alfredo**

SONATA

**DODGSON Stephen (1924)**

SONATA FOR THREE (fl, vla, chit) (1982)

**DOMENICO Carlo (1947)**

SONATA Op.14 (2 chit)

SONATINA MESSICANA (fl, chit) (1986)

**DARKE Jeremy (1956)**

SONATA (fl, chit) (1981)

**DREMLIUGA N.**

SONATA

**DRUDE Matthias**

SONATE

**DUARTE John (1919)**

SONATA IN D Op.4 (1946/47)

SONATINA DEL SUR Op.98 (1984)

SONATINA LIRICA Op.48 (1971)

SONATINA Op.15 (fl, chit) (1950)

SONATINA Op.27 (1958)

**DURAND-HUBERT Pierre (1929)**

SONATE NOSTALGIQUE

SONATINE (Allegretto, Lento, Allegro/Moderato)

**EITLER Esteban (1913)**

SONATINA (1942)

**ERDMANN Dietrich (1917)**

SONATINE (fl, chit)

**ERNI Hanspeter**

SONATA (fl, chit)

**EWERS Jürgen**

SONATINE (fl/blfl, chit)

**FALCONE Alberto**

SONATA EN LA

**FARKAS Ferenc (1905)**

SONATA (1979)

**FARRUATO Giuseppe (1915)**

SONATINA

**FELD Jindrich (1925)**

SONATA

**FELDMANN Klaus (1951)**

SONATINE (1976)

**FERNANDEZ ALVEZ Gabriel (1943)**

SONATA POETICA (1990)

**FEUERSTEIN Robert (1949)**

SONATA N.1

**FIDERMRAIZER Sergio**

SONATA (fl, chit) (1981)

**FINK Michael (1939)**

SONATA FOR GUITAR SOLO

**FONGAARD Bjorn**

SONATA CONCERTANTE FOR GUIT. AND ORCH. MICROTONALIS

SONATA N.1 FOR MICROINTERVAL GUITAR Op.48 (1971)

SONATA N.2 FOR MICROINTERVAL GUITAR Op.53 (1975)

**FORTEA Daniel (1878-1953)**

SONATINA Op.20

**FRIESSNEGG Karl (1900-1981)**

SONATINE NR.1

**FROST Donald (1951)**

SONATINA

**FÜRSTENAU Wolfram (1928-1922)**

SONATA DIALECTICA (1991)

**FUNG Josep**

SONATA (1984)

**GALAN Natalio (1917-1985)**

SONATA BREVE

**GALL Louis Ignatius**

SONATE poroneos (blfl, chit)

**GARCIA DE LEON Ernesto (1952)**

SONATA N.1 "Las Campanas" Op.13

SONATA N.2 "Evocacion tropical" Op.21

**GARCIA MORANTE Manuel (1937)**

SONATA (1990)

SONATINA (1984) [in LLIBRE PER A GUITARRA]

**GARCIA VELASCO Venancio (?-1984)**

SONATA LEONESA (vno, chit)

**GELLMAN Steven (1947)**

SONATE POUR SEPT (fl, clar, pno, vnc, chit, 2 perc) (1975)

**GENZMER Harald (1909)**

SONATE

SONATINE (1962) [in DER LAUTENIST Heft 7]

**GERHARD Fritz Christian (1911-1993)**

SONATINE (fl, chit) (1972)

**GREVASIO Rafele (1910)**

SONATINA MARZIALE "LA BARBARELLA" (fl/vno,chit) dall'Op.104

SONATINA MARZIALE "LA BARBARELLA" (fl/vno,chit) dall'Op.104

**GIACOMETTI Anronio (1957)**

SONATA

**GILARDINO Angelo (1941)**

SONATA N.1 (Omaggio a Antonio Fontanesi)

SONATA N.2 (Omaggio a Ramon Nadal)

**GINASTERA Alberto (1916-1983)**

SONATA Op.47 (1976)

**GLISE Anthony**

SONATA "THE SECESSON" Op.15 (vno, chit)

SONATA N.1 "THE PHOENIX" Op.6

SONATA N.2 "THE CANONIZATION" Op.7

SONATA N.3 "DIE DREIFALTIGE"

**GNATTALI Radmes (1906-1988)**

SONATA (vnc, chit)

SONATA (vnc, chit)

SONATINA (chit, pno)

SONATINA (fl, chit)

SONATINA (fl, chit)

**GOETHALS Lucien**

SONATE (1961)

**GRAU Eduardo (1919)**

SONATA ESPANOLA N.1

SONATA ESPANOLA N.2

SONATA ESPANOLA N.3

**GRIMS-LAND Ebbe**

SONAT N.2 (1967)

SONATIN (1966)

**GUARNACCIA Samuel**

SONATA FANTASIA

**GUASTAVINO Carlos (1912)**

SONATA N.1 (1967)

SONATA N.2

SONATA N.3

**GUERRA-PEIXE Cesar**

SONATA (1969)

**GUESTRIN Nestor (1950)**

SONATINA [in OBRAS PARA GUITARRA]

**GUNSENHEIMER Gustav (1934)**

SONATE N.1 (blfl,chit)

**HABA Alois (1893-1973)**

SONATA Op.52 (1943)

**HAGEN J.B.**

SONATE

**HAND Colin (1929)**

SONATINA N.2

SONATINA Op.74

**HARRIS ALbert (1916)**

SONATINA (1951)

**HATRIX Juraj**

SONATINA

**HAUFRECHT Herbert (1909)**

SONATINA (fl, chit) (1986)

**HAUSWIRTH Hans**

SONATINE II (fis, chit)

SONATINE III (fis, chit)

**HEER Hans de (1927)**

SONATE

SONATE 1977

SONATINE (fl, chit) (1967)

SONATINE 1979

SONATINE N.2 (fl, chit) (1972)

SONATINE N.3 (fl, chit) (1975)

**HEGDAL Magne**

SONATA (ob, vno, pno, chit, perc) (1974)

**HENZE Bruno (1900-1978)**

SONATE IN A-Dur Op.72 (chit/4 mand)

SONATINE in D-Dur Op.174 (1976)

SONATINE in D-Dur Op.174:N.1 MODERATO (1976)

SONATINE in H-Moll Op.159

**HENZE Carl (1872- 1946)**

SONATE in A-Dur Op.68 (2 chit) (1917)

**HEWITT Harry (1921)**

SONATA N.1 Op.484

**HLOUSCHEK Theodor (1923)**

SONATE (1954/89)

SONATE (zither, chit) (1982)

SONATINE (Spielmusik) (fl, chit) (1951/88)

**HODDINOTT Alun (1929)**

SONATINA Op.98 N.1

**HÖFFER Paul (1895-1949)**

SONATINE (blfl, chit)

**HÖLSZKY Adriana**

SONNET (voce-f,2 chit)

**HOLDER Derwyn**

SONATINA IN ONE MOVEMENT

**HOLLFELDER Waldram (1924)**

SONATINE (1981)

**HOLM Mogens Winkel (1936)**

SONATA FOR FOUR OPERA SINGERS [Chamber Opera]

**HOLMBOE Vagn (1909)**

SONATA N.1 Op.141

SONATA N.2 Op.142

**HOLZ Emil (1898-1967)**

SONATINA [in "ANTOLOGIA" Volume 2]

SONATINE Op.101 [in GITARREKOMPOSITIONEN]

**HOVHANESS Alan (1911)**

SONATA FOR GUITAR N.1 Op.316

**HUERTARamon**

SONATA

**HUMEL Gerald (1931)**

SONATE (fl, chit) (1965)

**HUNT Oliver (1934)**

SONATA N.1

SONATA N.1 (fl, chit)

SONATA N.2 (fl, chit)



**HUTORIANSKY I.**

SONATINA

**IPARRAGUIRRE Pedro Antonio (1879-?)**

SONATA N.1 (en re menor)

SONATA N.1 (en re menor)

**ISRAEL Brain (1951)**

SONATINETTE (mand. chit)(1984)

**JAFFE Gerard**

SONATINA (fl, chit)

**JANOVICKY Karel**

SONATA

**JENTSCH Walter**

SONATE Op.60 (vnc, chit)

**JOSE Antonio (1902-1936)**

SONATA (1933)

**KAMMERER Edwin**

SONATINE (Hackbrett, chit/Zither)

**KAPLAN Jose Alberto (1935)**

SONATINA (1980)

**KARJALAINEN Kari**

SONATA

**KARJALAINEN Kullervo (1932)**

SONATINA (vno, chit) (1980)

**KÖNIG Heinz (1924)**

SONATINE (vnc) [in MUSIK IN DER SCHULE]

**KOMTER Jan Maarten (1905-1984)**

SONATE CONCERTANTE (1973)

**KOSHKIN Nikita (1956)**

SONATA Op.25 (fl, chit)

**KOVATS Barna (1920)**

SONATA NOVA

SONATINA (ob/blfl,chit) (1948)

**KOZLOV Viktor**

SONATA g-Moll (1992)

SONATINA (pno, chit) (1989)

**KRÖLL Georg (1934)**

RE-SONAT TIBIA (shakuhachi, chit) (1975)

**KROPFREITER Augustinus Franz (1936)**

SONATE

**KRUG Reinhold**

SONATINE [in SONNE, KOMM]

**KRZANOWSKI Andrzej (1951)**

SONATA (1990) [in GRAMY NA GITARACH]

**KUBIZEK Augustin (1918)**

SONATA Op.13a

**KVANDAL Johan (1919)**

SONATA FOR GUITAR SOLO Op.65 (1984)

**LARRANAGA Jose de**

SONATE BASQUE EN RE

**LAURO Antonio (1917-1986)**

SONATA (1953)

**LAZARO Jose (1941)**

SONATA N.1 (Homenaje a H.Villa-Lobos)

SONATA N.2 (Homenaje A M. De Falla)

SONATA N.3

SONATA N.4 (Homenaje a J.Turina)

SONATINA N.1 PLANTANA

SONATINA N.10 OVIAG

SONATINA N.2 HAYDIANA

SONATINA N.3 ANTEQUERUELA

SONATINA N.4 NUEVAORLEANESCA

SONATINA N.5 SAGHT

SONATINA N.6 MOZARTIANA

SONATINA N.7PAHINA

SONATINA N.8 LIFADY

SONATINA N.9 CONGOT

SONATINAS Num. 11-12-13-14-15

SONATINAS Num. 16-17-18-19-20

SONATINAS Num. 21-22-23-24-25

SONATINAS Num. 26-27-28-29-30

SONATINAS Num. 31-32-33-34-35

SONATINAS Num. 36-37-38-39-40

SONATINAS Num. 41-42-43-44-45

SONATINAS Num. 46-47-48-49-50

**LEISNER David (1953)**

SONATA (vno, chit) (1985)

**LENDLE Wolfgang (1948)**

SONATA TROPICAL (1980)

**LENOT Jacques (1945)**

5 SONNETS DE LOUISE LABE (sopr, con, fl, clar, vnc, chit, pno, mar, vibr)

**LEON Argeliers (1918)**

SONATA

**LERICH Pierre (1937)**

SONNET [in LE REPERTOIRE DU GUITARISTE 2 ]

**LIENKO E.**

SONATINA

**LONDONOV P.**

SONATINA [in "REPERTORIO DIDATTICO Corso III-IV anno]

**LOPES-GRAÇA Fernando (1906)**

SONATINA

**LOPEZ-CHAVARRI Eduardo (1871-1970)**

SONATA II

**LUTZEMBERGER Cesare (1918)**

SONATA IN RE MAGGIORE [in CONCERTO IN MINIATURA]

SONATA IN SI MINORE [in QUATTRO COMPOSIZIONI]

SONATINA [in CONCERTO IN MINIATURA]

**LANGSTRÖM Olle**

SONATA DODEKAFONICA (blfl, chit, sinka ?) (1977)

**MAIRANTS Ivor (1908)**

SONATA (To a Sonic Age)

SONATA N.2

**MANNINO Franco**

SONATA BREVE Op.51 (1967)

**MARCO Tomas (1942)**

SONATA DE FUEGO (1990)

**MAREZ OYENS Tera de (1932)**

SONATINE (clav, chit) (1971)

**MARGOLA Franco (1908-1992)**

SONATA

SONATA (3 chit) (1983)

SONATA PRIMA (2 chit)

SONATA PRIMA (fl, chit)

SONATA QUATRA

SONATA QUATRA (fl, chit)

SONATA SECONDA

SONATA SECONDA (fl, chit)

SONATA TERZA

SONATA TERZA (fl, chit)

SONATINA (vno, chit)

**MARINA Carmen (1936)**

SONATA ESPANOLA IN A MAJOR (1975/76)

SONATINA (1959)

**MATSUDAIRA Yoritsune (1907)**

SONATINE POUR GUITARE

**MAXWELL DAVIES Peter (1934)**

SONATA (1984)

**MAYRAN DE CHAMISSO Oliver**

SONATE EXPRESSIONNISTE

**MEDINA MARÍO (1910)**

SONATA A LA ESPANOLA

**MEESTER Louis de (1904)**

SONATE (1954)

**MERSSON Boris (1921)**

SONATA Op.36

**MEYER Ernst Hermann (1905-1988)**

SONATINA

**MEYER von Bremen Alexander**

SONATINE I (1970)

**MIDDLETON Owen (1941)**

SONATA (1971)

**MIGOT Georges (1981-1976)**

SONATE (1960)

SONATE (2 chit) (1962)

SONATE (fl, chit) (1966)

**MILANI Roberto (1959)**

SONATINA (fl, chit)

**MILETIC Miroslav (1925)**

SONATINA (vno, chit) (1981)

**MILKA E.**

SONATA DA CAMERA

**MITERAN Alain (1941)**

SONATINE (Hommage a Ida Presti)

**MIYAKE Haruna (1942)**

SONNET (1967)

**MOREL Jorge (1931)**

SONATINA

**MORENA Alfonso [BROJER] (1919)**

SONATINE

**MORENO-TORROBA Federico (1891-1982)**

SONATINA

SONATINA

SONATINA

SONATINA

SONATINA CONCERTANTE (chit, orch)

SONATINA Y VARIACION

SONATINA Y VARIACION

SONATINA Y VARIACION

SONATINA Y VARIACION [in MUSICA PARA GUITARRA Volume 1]

SONATINA [in MUSICA PARA GUITARRA Volume 2]

**MOYZES Alexander (1906)**

SONATINA Op.75 (fl, chit)

**MÜLLER Siegfried (1926)**

SONATA FÜR GITARRE SOLO

SONATA FÜR GITARRE SOLO

SONATINA [n.1 da TRIGON] [in GITARRE 2]

SONATINE IN C [in GITARRE 3]

**MUSGRAVE Thea (1928)**

SONATA FOR 3 (fl, vno, chit) (1966)

**NEUMANN Friedrich (1915)**

SONATINE (blfl/fl,chit)

**NIEMAN Alfred (1913)**

SONATA

SONATA FOR GUITAR

**NOVAK Jan (1921-1984)**

SONATA SERENATA (vno, chit) (1981)

**NUNES Milton**

SONATINA EM LA MAIOR

**O'LEARY Martin**

SONATA (1987)

**OLIVER Stephen (1950-1992)**

SONATA FOR GUTAR

**OURKUOZOUNOV Atanas (1970)**

SONATINA (a Philippe Loli) (1992)

**PALAU Manuel (1893-1967)**

SONATEN LA

**PANIN Piotr (1938)**

SONATA-FANTASIA

SONATE DE L'HIVIER RUSSE Op.49

SONATINA [in GRAJMY NA GITARZE Vol.18]

**PELEMANS Willem (1901)**

SONATINE (2 chit) (1965)

**PERAMO Tulio**

SONATA (1991/93)

**PILLIN Boris**

SONATINA

**PILSL Friz (1933)**

SONATINE "FÜR SYBIL" (vno, chit) (1981)

SONATINE (mand, chit)

**PILSS Karl (1902-1979)**

SONATINE A-Dur (ob, chit) (1942)

**PITFIELD Thomas (1903)**

SONATINE IN A MINOR

SONATINA

**PLAZA Juan Bautista (1937)**

SONATA A LA ANTIGUA (1937)

**PONCE Manuel Maria (1882-1948)**

SONATA (clav, chit) (1931)

SONATA CLASICA

SONATA III

SONATA MEXICANA (N.1) (1923)

SONATA ROMANTICA

SONATINA MERIDIONAL (1932)

**POLJANOVA Elena**

SONATA (1984)

**PRADO Almeida (1943)**

SONATA N.1 (1981)

**PRICHARD Gwyn**

SONATA

**PRIETO Claudiu (1934)**

SONATA 6 (1988)

SONATA 9 (Canto a Mallorca)

**PRODIGO Sergio (1949)**

SONATA XI Op.36 (1982)

SONATA XII Op.39 (Elegia Notturna) (fl,chit) (1982)

SONATA XXIII Op.61 "DEUXIEME HOMMAGE A RAVEL" (2 chit)

SONATA XXIII Op.70 "CONCERTO PROVENZALE" (pno, chit)

**RATZ Martin (1936)**

SONATINE FÜR CHRISTEL [in SONNE, KOMM]

SONATINE FÜR CONNY [in GITARRE 8]

SONATINE FÜR GABRIELE [in GITARRE 5]

SONATINE G-Dur (vno, chit)

**RAK Stepan (1945)**

SONATA MONGOLIANA

**RASHKOVSKY Israel**

SONATINA

**RAUTAVAARA Einojuhani (1928)**

SONATA Op.83 (fl,chit) (1975)

**RECHBERGER Herman (1947)**

SONATINA MINIATURA (ob, chit) (1971)

**REITER Albert**

SONATINE (vno, chit)

**REITER Hermann**

SONATINE (2 chit) (1977)

**REKHIN Igor (1941)**

SONATA PER CHITARRA A SEI CORDE (1983)

SONATA PER CHITARRA A SETTE CORDE (1984)

**REYNE Gerard (1944)**

SONATE I [in GUITARE]

SONATE II [in GUITARE]

SONATE III [in GUITARE]

**RICHARDS Jonathan N.**

SONATA

**ROBERTSSON Stig**

SONATIN (fl,ob/cor-in, chit) (1980)



**RODRIGO Joaquin (1901)**

SONATA A LA ESPANOLA (1969)

SONATA A LA ESPANOLA (1969)

SONATA GIOCOSA (1958)

**RODRIGUEZ Aldo**

SONATINA EN TRES DUALES (1967)

**ROE Betty (1930)**

SHORT SONATA (1977)

SONATINA DOLOROSA

**ROELSTRAETE Herman**

SONATINA DORICA Op.102 (1973)

SONATINE Op.124 (1978)

**ROGATIS Teresa de (1893-1979)**

SONATINA [in OPERE SCELTE PER CHITARRA]

**ROMANI G.**

SONATINA

**ROMERO Celedonio (1917)**

SONATA SCARLATTA N.1

SONATA SCARLATTA N.2

**ROSETTA Giuseppe (1901-1985)**

SONATA (2 chit)

SONATINA (1969)

**ROSS Walter**

SONATINA DI PRIMAVERA (fl, chit)

**ROSTAGNI Geza (Giovanni)**

SONATINA Op.59 N.9

**ROZSA Miklos (1907)**

SONATA Op.42

**RUDI Rafet (1949)**

SONATE

**RUIZ LOPEZ Valentin (1939)**

SONATA DE LAS SOLEARES

**RUZDAK Marko**

SONET (voca, chit)

**RYDMAN Kari (1936)**

SONATA 2 (vno, vla, chit, perc) (1962)

SONATA 4 (vno, clar, chit, perc) (1963)

SONATA 9 (orch-c-chit) (1969)

**RYTERBAND Roman**

SONATINA (1977)

**SAGRERAS Julio Salvador (1879-1942)**

SONATINA (Estudio n.1) Op.23

SONATINA (Estudio n.1) Op.23 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.10)

SONATINA (Estudio n.2) Op.25

SONATINA (Estudio n.2) Op.25 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.3) Op.28

SONATINA (Estudio n.3) Op.28 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.4) Op.31

SONATINA (Estudio n.4) Op.31 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.5) Op.45

SONATINA (Estudio n.5) Op.45 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.6) Op.46

SONATINA (Estudio n.6) Op.46 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.7) Op.47

SONATINA (Estudio n.7) Op.47 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

SONATINA (Estudio n.8)

SONATINA (Estudio n.8) Op.48

SONATINA (Estudio n.8) Op.48 [ in GUITAR WORKS Volume 3]

**SALMENHAARA Erkki (1941)**

SONATINA (fl, chit) (1981)

**SALVADOR Matilde (1918)**

SONATINA ( 2 chit)

**SANTORSOLA Guido (1904)**

SONATA A DUO N.1 (2 chit) (1962)

SONATA A DUO N.2 (2 chit) (1969)

SONATA A DUO N.3 (pno, chit) (1971)  
 SONATA A DUO N.4 (fl, chit) (1975)  
 SONATA A DUO N.5 (fl, chit) (1976)  
 SONATA A DUO N.6 (mand, chit) (1981)  
 SONATA EN DOS MOVIMIENTOS (1944)  
 SONATA N.1 (1969)  
 SONATA N.2 "HISPANICA" (1971)  
 SONATA N.2 (2 chit)  
 SONATA N.3 (1975)  
 SONATA N.4 "ITALIANA" (1977)  
 SONATA N.5 (Brasieleira) (1981)  
 SONATA N.5 (Brasieleira) (1981)

**SCHALLER Erwin (1904- 1984)**

SONATE

**SCHOLZ Arthur Johannes (1883-1945)**

SONATE in e-Moll Op.127

**SCHUMANN Gerhard (1914)**

SONATINA (1952)

**SCHWARZ M.**

SONATINA (blfl, chit)

**SHEBALIN Vissarion**

SONATINA (a A.Ivanov-Kramskoj)

**SHEVCHENKO Anatolii (1938)**

SONATINA

**SHIELS Andrew (1957)**

SONATINA N.1

**SHORT David**

SONATA (2 chit)

**SIEGL Otto (1896-1978)**

SONATA (fl, chit)

SONATINE d-Moll (vno, chit)

**SINOPOLI Antonio (1878-1964)**

SONATINA (Estudio n.2)

**SMITH-BRINDLE Reginald (1919)**

SONATA "ELVERBO"

SONATA N.3

SONATA N.4

SONATA N.5

SONATINA FIORENTINA (1948)

**SÖRENSON Torsten**

SONATINA (1976)

**SOLOVIEV Ju.**

SONATINA [in REPERTORIO DEL CHITARRISTA Volume 17]

**STEARNS Peter Pindar**

SONATA (chit, pno) (1983)

**STEGEMANN Michael (1956)**

SONETT

**STETKA Franz (1899-1975)**

SONATINE (blfl, vno chit)

**STILES Frank**

SONATA (1979)

SONATA (fl, chit)

**STINGL Anton (1908)**

SONATE IN D Op.17 (1937)

SONATE Op.3 (vno, chit) (1930)

SONATINE in C-Dur Op.14b (blfl, chit)[in DAS GITRRESPIEL He.15A]

SONATINE MIT VOLKSLIEDERN in C-Dur Op.55 (blfl, chit)(1971)

SONATINE NACH KINDERLIEDERN Op.15a (1936/38)

**STOKER Richard (1938)**

SONATA Op.55 (2 chit)

SONATINA Op.42 (1972)

**STRIZICH Robert (1945)**

SONATA

**STUTZ Reiner (1958)**

SONATA I

**SURINACH Carlos (1915)**

SONATINA (1959) [ in ANTOLOGIA PER CHITARRA]

**SVOBODA Tomas (1939)**

SONATA Op.99 (1980)

**TESSARECH Jacques (1862-1929)**

SONATE II

SONATE III

SONATE [in LA GUITARE POLYPHONIQUE]

**THOMPSON Peter**

SONNET

**TOMASON Jonas**

SONATA IV

**TOROK Alan (1947)**

SONATA N.1 (1979)

SONATAN.2 (homage to S.Rak)

**TORRENT Jaume (1953)**

SONATA N.1

SONATA N.2

**TRASATTI Claudio**

SONATINA IN MI MINORE

**TRUHLAR Jan (1928)**

SONATINE SEMPLICE Op.18 (fl, chit) (1978)

**TURINA Joaquin (1882-1949)**

SONATINA Op.61 (1932)

**UHL Alfred (1909-1992)**

SONATA CLASSICA (1937)

**USHER Terry (1909-1969)**

SONATA IN A Op.3

**VANDERMAESBRUGGE MaX (1933)**

SONATE Op.14 (1963)

**VARGAS-WALLIS Darwin Horacio (1925)**

SONATA N.2 (vnc, chit) (1969)

SONATA N.3 (2 chit) (1970)

SONATINA (1963)

**VAZQUEZ Herbert (1963)**

SONATA (1992)

**SONATINA (vla, chit) (1986)****VILEN Asko**

SONATA

**VIOZZI Giulio (1912- 1984)**

SONATA (1984)

**WAGNER-REGENY Rudolf (1903-1969)**

SONATINE [ in ZEITGENÖSSISCHE GITARRENMUSIK 2]

**WALTER Owe (1946)**

SONATA N.1 (1982)

**WEINER Stanley (1925)**

SONATE Op.22 N.1

SONATINA Op.65

**WESSMAN Harri (1949)**

SONATE CLASSIQUE

SONATINA (bfl, chit) (1984)

**WIENCK Heinrich**

SONATE N.1 (mand, chit)

SONATE N.2 (mand, chit)

SONATE N.3 (mand, chit)

SONATE N.4 (mand, chit)

**WILLS Arthur (1926)**

SONATA (1975)

**WISSMER Pierre (1915-1992)**

SONATINE (fl, chit) (1962)

**WOOD Ralph Walter (1902)**

SONATA (1964)

**WORDSWORTH William (1908-1988)**

SONATA Op.114 (1984)

SONATINA Op.106 (fl, chit)

**XANTHOPOULOS Ilias (1923)**

SONATE (2 chit)

**YOUNG Kenneth**

SONATINE [in CONCERT SOLOS]

**ZHAROV E.**

SONATA SECONDA

**ZEHM Friedrich (1923)**

SONATINE (mand, chit)

**ZENAMON Jaime (1953)**

SONATA (fl/vno, chit)

SONATA (fl/vno, chit)

SONATA ANDINA (2 chit)

**ØRVAD Timme (1943)**

SONATA (1964)

**EK 2**

**Değişik Konservatuvarların Gitar Öğretim Programları**



**EK 2a****HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ DEVLET KONSERVATUVARI  
GİTAR SANAT DALI GİTAR DERSLERİ ÖĞRETİM PROGRAMI****BİRİNCİ YIL****Gitar I – II**

Lisans I seviyesinde orijinalinin aynı çalınabilen eserler ile gitar benzeri sazlar için yazılmış eserlere başlangıç yapılır.

- \* Gitar repertuarının “Romantik Gitar” ve “Modern Gitar” için orijinal yazılmış eserleri,
- \* Rönesans ve Barok dönemlerden seçilen tek bölümlü eserler ya da değişik bölümlerden oluşan eserlerden birer bölüm,
- \* Klasik gitar için yazılmış etütler çalışılır.

**İKİNCİ YIL****Gitar III – IV**

Lisans II seviyesinde teknik geliştirmeye de yönelik çalışmalarla birlikte, vihuela, lut, barok gitar eserlerinden oluşan, teknik ve müzikal yeterlik gerektiren eserler çalışılır.

- \* Rönesans dönemi vihuelist, lutist ya da gitaristlerinin eserleri,
- \* Barok dönemden seçilen eserlerin içerdiği ardışık iki dans,
- \* Klasik, Romantik dönem sonatlarından seçilmiş iki ardışık movement,
- \* 20. Yy bestecilerinden seçilmiş orijinal gitar eserleri,
- \* Klasik gitar için yazılmış arpej ve tremolo tekniklerini geliştirici etütler çalışılır.

**Birlikte Çalma I – II**

Gitarın eşlik sazi olarak kullanılması çalışılır. Vokal-Gitar eserleri icra ve yorum çalışmaları yapılır ( J. Dowland, M. Giuliani, F. Sor, F. G. Lorca, M. de Falla, T. Erdener vb. ).

### **Gitar Repertuarı I – II**

Klasik gitarın Rönesans dönemden günümüze gelişimi ile paralel olarak oluşan repertuar ve ülkemiz bestecileri tarafından yazılmış eserler kronolojik olarak tanıtılır.

### **Form Bilgisi I – II**

Homofonik biçimler, ezginin ve eşliğin olduğu tüm küçük ve büyük formların (liedler, dans biçimleri, sonatlar, rondolar, çeşitlemeler, vb ) incelenmesi ve analizi çalışılır.

## **ÜÇÜNCÜ YIL**

### **Gitar V – VI**

Lisans III seviyesinde, Rönesans dönemden günümüze eserlerle birlikte, füg formunda eserler ve ülkemiz kaynaklı teknik ve müzikal yeterlik gerektiren eserler çalışılır.

- \* Rönesans dönemi ( XVI veXVII yy ) vihuelist veya lutistleri eserlerinden seçilmiş eserler,
- \* Barok dönemden seçilmiş fügler,
- \* Klasik ya da romantik dönemden seçilmiş varyasyon formunda eserler,
- \* Türk bestecilere ait eserler,
- \* 20. Yy bestecilerinden seçilmiş orijinal gitar eserleri,
- \* Klasik gitar için yazılmış ileri seviyede konser etütleri çalışılır.

### **Birlikte Çalma III – IV**

Gitarın eşlik sazı olarak kullanılması çalışılır. Melodi sazları- Gitar eserleri ile icra ve yorum çalışmaları yapılır ( N. Paganini, E. G. Scheidler, F. Gragnani, J. Ibert, H. Villa-Lobos, T. Erdener vb. ).

### **Transkripsiyon I – II**

Rönesans ve Barok dönem bestecilerinin başka bir enstrüman için yazdığı eserlerin klasik gitar için çevirisi çalışılır.

### **Form Bilgisi III – IV**

Sonatin, Sonat allegrosu formları, polifonik formlar 1 temanın 2 ya da daha fazla partide değişik şekillerde kullanıldığı formlar ( envansiyon, kanon, füg ) incelenir.

## **DÖRDÜNCÜ YIL**

### **Gitar VII – VIII**

Lisans IV seviyesinde teknik ve müzikal yeterlik gerektiren, Barok dönemden, 20 yy bestecilerinden ve Türk bestecilerinden sonat, süit formunda eserlerin tamamı ve ayrıca bir konçerto çalışılır.

- \* Barok dönem bestecilerinden seçilmiş süit ya da sonatlar,
- \* Türk bestecilerine ait süit, sonat vb. eserler,
- \* 20. Yy senfonik müzik bestecilerine ait eserler
- \* Modern etütler
- \* Gitar ve orkestra için yazılmış konçertolar çalışılır.

### **Birlikte Çalma V – VI**

Gitarın diğer enstrümanlarla birlikte müzik yapması çalışılır. Yaylı sazlar, üfleme sazlar, vurma sazlar, piyano vb. sazlarla oda müziği eserleri üzerine icra ve yorum çalışmaları yapılır ( J. Haydn, L. Boccherini, F. Schubert, C. Bolling, M. Castelnuovo Tedesco vb. ).

### **Transkripsiyon III – IV**

Klasik ve sonrası dönemlerden ve ayrıca Türk eserlerinden gitar için düzenlemeler çalışılır.

EK 2b

MADRID KONSERVATUVARI

GİTAR SANAT DALI GİTAR DERSLERİ ÖĞRETİM PROGRAMI

## PROGRAMA

GUITARRA SEPTIMO

- Cuatro Estudios, Elegidos exclusivamente entre:

. H. Villalobos .....	nos. 2,3,7,10,11,12
. Dogson-Quine .....	nos. 16, 20

- Una Suite Barroca, a excepción de las 4 de laúd de J.S.Bach

- Una Obra Clásico-Romántica, elegida entre las que se citan o similares, exceptuando las que figuran en el Curso octavo, dentro del mismo apartado

. D. Aguado.....	"Rondós", op.2
. F. Sor.....	"Fantasia", op 7
. M. Giuliani.....	"Sonata", op 15
. M. Giuliani.....	"Sonata Heroica"
. G. Regondi.....	"Nocturno-Reverie", op 19
. N. Coste.....	"Andante y Polonesa", op 44
. L. Legnani.....	"Introduc., tema, variado y final op 64

- Una Obra Contemporánea, elegida entre las que se citan o similares, exceptuando las que figuran en el Curso octavo, dentro del mismo apartado:

. F. Mompou.....	"Suite Compostelana"
. J. Rodrigo .....	"Invocación y Danza"
. F.M. Torroba .....	"Sonatina"
. J. Turina .....	"Sonata"
. M. Ponce .....	"Sonatas. Tema variado y final"
. A. Tansman .....	"Suite in modo polónico"
. L. Brouwer .....	"El Decamerón Negro"
. R.S. Brindle .....	"El Polifemo de Oro"
. F. Martin .....	"Quatre Pièces breves"

EXAMEN

- Interpretación de DOS ESTUDIOS: 1 por sorteo  
1 elegido por el Tribunal

- Interpretación de DOS OBRAS: 1 por sorteo  
1 a elección del Tribunal

**GUITARRA OCTAVO**

- Una Suite de J.S. Bach, a elegir exclusivamente entre:

. J.S. Bach .....	"Suite" BWV 995
. J.S. Bach .....	"Suite" BWV 996
. J.S. Bach .....	"Suite" BWV 997
. J.S. Bach .....	"Suite" BWV 1006 a

- Una Obra Clásico-Romántica, a elegir exclusivamente entre:

. A. Diabelli .....	"Sonata nº 2 en La Mayor"
. F. Sor .....	"Sonatas" op 22 y op.25
. F. Sor .....	"Fantasía op. 7"
. M. Giuliani .....	"Rosinianas" op 119 a 124
. G. Regondi .....	"Introducción y Capricho" op 23
. G. Regondi .....	"Air varié" op. 21
. Paganini.....	"Sonata en La Mayor"

- Una Obra Contemporánea, a elegir exclusivamente entre:

. J. Rodrigo .....	"Tres Piezas Españolas"
. B. Britten .....	"Nocturnal"
. W. Walton .....	"Five Bagatelles"
. M. Castelnuovo-Tedesco .....	Sonata "Homénaje a Boccherini"
. M. Castelnuovo-Tedesco.....	"Capricho Diabólico"
. J. Manen .....	"Fantasía Sonata"
. A. G. Abril .....	"Evocaciones"
. A. G. Abril .....	"Sonata del Pórtico"
. V. Asencio .....	"Collectici Intim"
. T. Marco .....	"Sonata de Fuego"
. A. Ginastera .....	"Sonata"
. L. de Pablo .....	"Fábula"
. Antonio José .....	"Sonata"
. D. Bogdanovich .....	"Sonata nº 1"
. E. Sainz de la Maza .....	"Platero y Yo"

- UN CONCIERTO para Guitarra y Orquesta de autor contemporáneo. También serán válidos los de Mauro Giuliani en La M op. 30 y 36

**EXAMEN**

- Interpretación del CONCIERTO
- Interpretación de la SUITE de Bach
- Interpretación de UNA de las dos obras restantes por sorteo



### PRACTICAS DE PROFESORADO 1º

1º **La Guitarra:** Descripción, afinación, colocación.

2º **El Sonido:** Formas de pulsar, timbres armónicos, efectos instrumentales (tambores, pizzicatos, percusiones, etc.)

3º **Técnicas guitarrísticas:** Función de cada brazo, manos, uñas, etc.

4º **Primeros pasos:** La primera clase, conteniendo los aspectos citados en los apartados 1º, 2º y 3º adecuados a este nivel.

#### EXAMEN

- I. Defensa oral de uno de los cuatro apartados propuestos por el Tribunal.
- II. Se efectuará una clase práctica basada en el punto 4. (tiempo a determinar por el Tribunal)

### PRACTICAS DE PROFESORADO 2º

1º **La Guitarra: Organología** (del Renacimiento hasta nuestros días)

2º **La Guitarra: Breve historia** (del Renacimiento hasta nuestros días)

3º **Formas musicales propias de cada estilo** (del Renacimiento hasta nuestros días)

4º **Diversos sistemas de notación** (del Renacimiento hasta nuestros días)

#### EXAMEN

- I. Defensa oral de uno de los cuatro apartados propuestos por el Tribunal
- II. Clase práctica asociando los aspectos de los cuatro apartados al repertorio presentado por un alumno de nivel medio.

### PEDAGOGIA ESPECIALIZADA EN GUITARRA

Presentar un trabajo sobre un tema pedagógico específico, elegido libremente (máximo 20 folios). Deberá incluir índice y bibliografía.

#### EXAMEN

Breve exposición oral y respuestas a las preguntas del tribunal con aportación de cuantos datos se estime conveniente por parte del alumno.

EK 2c

## KANADA KONSERVATUVARLARI

## GİTAR SANAT DALI GİTAR DERSLERİ ÖĞRETİM PROGRAMI

## GRADE 7

## LIST A

<b>ANONYMOUS</b>		
As I went to Walsingham ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>BACH, J.S.</b>		
<i>Cello Suite No. 1, BWV 1007</i>	Any edition	
Choose ANY ONE of		
Minuets I AND II		
Sarabande		
Sarabande ( <i>Lute Suite, BWV 995</i> )	Any edition	
Praeludium für Lauten, BWV 999	Any edition	
<b>DOWLAND, J.</b>		
Captain Digori Piper's Galliard	Any edition	
<b>HÄNDEL, G.F./SEGOVIA</b>		
<i>Eight Aylesford Pieces</i>	Schott (GA)	
Choose ANY ONE of		
Menuet I AND II		
Gavotte		
<b>HOLBORNE, A.</b>		
Galliard ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
The Nightwatch ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>MILAN, L.</b>		
Fantasia de Consonancias Y Redobles	Any edition	
<b>MUDARRA, A.</b>		
Diferencias sobre - El Conde Claros	Any edition	
Galliard ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>NARVAEZ, L. DE</b>		
Cancion del Emperador sobre -Mille Regres	Any edition	
<b>PILKINGTON, F.</b>		
Mrs. Anne Harecourt's Galliard ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>PURCELL, H./BREAM</b>		
Rondo ( <i>Four Pieces</i> )	Faber	
<b>ROSSETER, P.</b>		
Galliard ( <i>The Renaissance Guttar</i> )	Ariel Music	
<b>SANZ, G.</b>		
Canarios	Colombo	
<b>SCARLATTI, D.</b>		
Sonata, K 391	Waterloo	
<b>SCARLATTI, D./DUARTE</b>		
Sonata, K291/L6 ( <i>Four Sonatas</i> )	Universal	
<b>TELEMAN, G.P.</b>		
Allegro AND Presto ( <i>Fantasia No. 5</i> )	Waterloo	
<b>WEISS, S.L.</b>		
<i>Sonata in D minor (Dresden No. 5)</i>	Universal	
Choose ANY ONE of		
Bourree		
Gigue		
Prelude & Toccata ( <i>Partita No. 15</i> )	Schott	
<i>Eleven Pieces from the</i>		
<i>London Manuscripts</i>	Ricordi	
Choose ANY ONE of		
Nos. 7, 10		

## LIST B

<b>ANONYMOUS</b>		
<i>Three Catalonian Melodies</i>	Universal	
Choose ANY ONE		
<b>COSTE, N.</b>		
Berceuse ( <i>Guitar Works, IX</i> )	Chanterelle	

<b>DIABELLI, A.</b>		
<i>Three Sonatas</i>	Schott	
Choose ANY ONE of		
Sonata in C		
(EITHER 1st mov't OR 2nd mov't)		
Sonata in A		
(EITHER 2nd mov't OR 3rd mov't)		
<b>GIULIANI, M.</b>		
<i>Le Bouquet emblématique</i>	Ricordi	
Choose ANY ONE of		
Le myrte		
La pensée		
Le romarin		
La violette		
<b>LAGOYA, A.</b>		
Reveric in D	Ricordi	
<b>MOZART, W.A./SEGOVIA</b>		
Menuet ( <i>Guitar Archive No. 117</i> )	Schott (GA)	
<b>MERTZ, J.K.</b>		
<i>Trois Nocturnes, Op. 4</i>	Chanterelle	
Choose ANY ONE		
<b>PAGANINI, N.</b>		
<i>Kleine Stucke</i>	Zimmerman	
Choose ANY ONE of		
Nos. 9, 24		
<b>SCHUMANN, R./SEGOVIA</b>		
Romanza ( <i>Album of Guitar Solos</i> )	Colombo	
<b>SOR, F.</b>		
Variations on a Scottish Theme, Op. 40	Tecla	
<b>TÁRREGA, F.</b>		
Prelude 2	Ricordi	
Mazurka in Sol	Ricordi	
Marietta	Ricordi	
<b>SATIE, E./PARKENING</b>		
Gymnopedie No. 1 ( <i>Virtuoso Music for Guitar, II</i> )	Brener	

## LIST C

<b>ARNHEIM, TOBIAS &amp; LEMARE</b>		
Sweet and Lovely ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music	
<b>BARRIOS, A. MANGORE</b>		
Oracion por todos ( <i>Guitar Works, I</i> )	Belwin	
Preludio ( <i>Guitar Works, I</i> )	Belwin	
<b>BENEDICT, R.</b>		
Divertimenti: No. 8	Waterloo	
<b>BERGMAN &amp; LEGARND</b>		
Sweet Gingerbread Man ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music	
<b>BRINDLE, R. SMITH</b>		
<i>El Polifemo de Oro:</i>	Bruzzichelli	
Choose ANY ONE of		
Nos. 1, 3		
<b>BROUWER, L.</b>		
Berceuse ( <i>Deux Themes Populaires Cubains</i> )	Eschig	
<b>BRULE, P.M.</b>		
Rapsodie Pour Guitarre	Waterloo	
<b>CARLEVARO, A.</b>		
Campo ( <i>Preludios Americanos</i> )	Barry Buenos	
<b>DARCH, C.</b>		
Opera House Rag ( <i>Guitar Workshop</i> )	Presser	
<b>DE FALLA, M.</b>		
Récit de pêcheur ( <i>Two Pièces</i> )	Chester	

## GRADE 7

<b>DUBY &amp; BONFA</b> The Gentle Rain ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music	<b>ROGERS &amp; HART</b> Blue Moon ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music
<b>FIELDS &amp; MCHUGH</b> Don't Blame Me ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music	<b>TOROK, A.</b> <i>Sketches from Life</i> Choose ANY ONE of Modern Additives Ich Auch	Waterloo
<b>HARRIS, A.</b> <i>Suite of Seven Pieces</i> Choose ANY TWO	Colombo	<b>VILLA-LOBOS</b> Prélude I	Eschig
<b>LAURO, A.</b> <i>Quatro vales Venezolanos</i> Choose ANY ONE of Nos. 1, 2	Broek	<i>Suite populaire brésilienne</i> Choose ANY ONE of Mazurka - Choro Valsa - Choro	Eschig
<b>PARISH, MALNECK &amp; SIGNORELLI</b> Stairway to the Stars ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music		
<b>MARTIN, F.</b> Air ( <i>Quatro Pièces brèves</i> )	Universal		

## Studies

Candidates must be prepared to play ONE study chosen from the following List. Memorization is recommended though NOT required.

## STUDY LIST

<b>AGUADO</b> <i>Studi per Chitarra</i> Choose ANY ONE of Nos. 38, 39	Zerboni	<b>PRESTI, I.</b> <i>Six Etudes Pour Guitar</i> Choose ANY ONE of Nos. 1, 2, 3	Eschig
<b>BARRIOS, A. MANGORE</b> <i>Guitar Works, I</i> Choose ANY ONE of Estudio Inconcluso Estudio de Legado Estudio en arpeggio	Belwin	<b>SAGRERAS, J.</b> <i>Las Quintas Lecciones</i> Choose ANY ONE of Nos. 19, 26, 30, 40	Guitar Heritage
<b>CARCASSI, M.</b> <i>25 Melodious Studies, Op. 60</i> Choose ANY ONE of Nos. 17, 19	Fisher	<b>SOR, F/SEGOVIA</b> <i>Twenty Studies</i> Choose ANY ONE of Nos. 1 to 8	Marks Music
<b>COSTE, N.</b> <i>25 Etudes, Op. 38</i> Choose ANY ONE of Nos. 4, 7, 11, 12, 18	Schott (GA)	<b>VILLA-LOBOS, H.</b> <i>Douze Etudes</i> Choose ANY ONE of Nos. 1, 7	Eschig

## Supplementary Piece

Candidates must be prepared to play ONE Supplementary Piece. This piece need not be from the Syllabus lists, and may be chosen entirely at the discretion of the teacher and student. It may represent a period or style of piece not already included in the examination program, but which holds special interest for the candidate. The choice must be within the following guidelines:

- 1) The equivalent level of difficulty of the piece may be at a higher grade level, providing it is within the technical and musical grasp of the candidate.
- 2) Pieces below the equivalent of Grade 6 level of difficulty are not acceptable.
- 3) The piece must be for solo guitar. Duets and trios are not acceptable.



## GRADE 8

## LIST A

<b>ANONYMOUS</b>		
Go from my Window ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>BACH, J.S.</b>		
Andante ( <i>Violin Sonata, BWV 1003</i> )	Any edition	
Prelude ( <i>Cello Suite No. 1, BWV 1007</i> )	Any edition	
<i>Lute Suite No. 1, BWV 996</i>	Any edition	
Choose ANY ONE of		
Courante		
Allemande		
Gavotte ( <i>Lute Suite No. 1, BWV 1006</i> )	Any edition	
<b>BALLARD, R.</b>		
Ballet de la Reyne ( <i>Guitar Solos from France</i> )	Biberian	
<b>CUTTING, F.</b>		
Almain ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
Greensleeves ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>DE FUENLLANA, M.</b>		
Fantasia ( <i>The Renaissance Guitar</i> )	Ariel Music	
<b>DE VISÉE, R.</b>		
Le Tombeau de Francois Corbetta	Eschig	
<b>DOWLAND, J.</b>		
<i>The Renaissance Guitar</i>	Ariel Music	
Choose ANY ONE of		
Melancholy Gilliard		
Queen Elizabeth's Galliard		
Lady Hammond's Alman		
<b>MUDARRA, A.</b>		
Fantasia X	Any edition	
<b>NARVAEZ, L. DE</b>		
Diferencias: sobre "Guardame las Vacas"	Any edition	
<b>SCARLATTI, D.</b>		
<i>Four Sonatas</i>	Universal	
Choose ANY ONE of		
Sonata, K.301		
Sonata, K.452		
<b>WEISS, S.L.</b>		
Minuet ( <i>Six Lute Pieces, I</i> )	Colombo	
<i>Sonata in D minor (Dresden No. 5)</i>	Universal	
Choose ANY ONE of		
Allemande		
Courante		

## LIST B

<b>AGUADO, D.</b>		
<i>Aguado/Brevier</i>	Schott	
Choose ANY ONE of		
Minuet I		
Minuet II		
Andante I		
<b>DIABELLI, A.</b>		
<i>Three Sonatas</i>	Schott	
Sonata in A (EITHER 1st mov't OR 4th mov't)		
Sonata in F (EITHER 1st mov't OR 3rd mov't)		

<b>GIULIANI, M.</b>		
<i>Le bouquet emblématique</i>	Ricordi	
Choose ANY ONE of		
Le lis		
Le jasmin		
L'oeillet		
Le Narcisse		
<b>GRIEG, E./SEGOVIA</b>		
Melody, Op. 38, No. 3 ( <i>Album of Guitar Solos</i> )	Colombo	
<b>HAYDN, F.J.</b>		
Minuet ( <i>Quartet in G, Hob: III/75</i> )	Schott	
<b>MERTZ, J.K.</b>		
Auf Enthalt ( <i>Guitar Works, VII</i> )	Chanterelle	
<b>PAGANINI, N.</b>		
Romance ( <i>Grand Sonata, in A, M.S. No. 3</i> )	Universal	
<b>SCHUMANN, R./BREAM</b>		
<i>Kindersonaten, Op. 118</i>	Faber	
Choose ANY ONE of		
Nos. 1, 2, 3		
<b>SOR, F.</b>		
Andante Largo, Op. 5, No. 5	Universal	
Folies d'Espagne, Op. 15, No. I	Ricordi	
Fantasia, Op. 4, No. 2	Oxford	
<b>TÁRREGA</b>		
Maria "Gavota"	Ricordi	

## LIST C

<b>BARRIOS MANGORE, A.</b>		
Julia Florida	Belwin	
<b>BARNES, M.</b>		
<i>Fantasy</i>	Waterloo	
Choose ANY ONE of		
Meno Mosso		
Molto Tenuto		
Moderato		
<b>BENNETT, R.R.</b>		
Impromptu No. 3 ( <i>Impromptus</i> )	Universal	
<b>BERGMAN &amp; LEGRAND</b>		
What are you doing the rest of your life ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music	
<b>BREAU, L.</b>		
Freight Train	Mel Bay	
<b>BRINDLE, R. SMITH</b>		
No. 2 ( <i>El Polifemo De Oro</i> )	Bruzzichelli	
<b>DODGSON, S.</b>		
Adagio ( <i>Partita I for Guitar</i> )	Oxford	
<b>GRANADOS, E.</b>		
Villanesca No. 4 ( <i>Four Spanish Dances Op. 37</i> )	Belwin Mills	
<b>HAND, F.</b>		
Elegy for a King	Ricordi	
<b>LAURO, A.</b>		
Valse No. 3 ( <i>Quatro Valses Venezolanos</i> )	Broek	
<b>LLOBET, M.</b>		
<i>Ten Catalan Folk Songs</i>	Universal	
Choose ANY ONE of		
El Noy de la mare		
Canco del Iladre		
El Testament d'Amelia		

## GRADE 8

MARTIN, F. Prélude ( <i>Quatre Pièces brèves</i> )	Universal	PONCE, M. Préludes, II	Tecla
MARTIN & BLAIN. Have yourself a Merry Little Christmas ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music	Choose ANY TWO	
MOMPOU, F. <i>Suite Compostelana</i>	Sol	RAZAF, GOODMAN, WEBB & SAMPSON Stompin' at the Savoy ( <i>Concepts</i> )	Big 3 Music
Choose ANY ONE of Cuna Cancion		SEALY, R. New York	Waterloo
PASS, J. <i>Virtuoso III</i>	Mel Bay	SOMERS, H. Finale ( <i>Sonata for Guitar</i> )	Caveat
Choose ANY ONE of Trinidad Sultry Dissonance No. 1		TANSMAN, A. Sarabande (Cavatina)	Schott
PIAZZOLLA, A. Tanguisimo	Ed Margaux	<i>Danza Pomposa</i>	Schott
Bueno Aires Hova Cero	Ed Margaux	Choose ANY ONE of Cavatina Sarabande	
		TORROBA, F. MORENO Fandanguillo ( <i>Suite Castellana</i> )	Schott
		VILLA-LOBOS, H. Prélude 3	Eschig
		Prélude 5	Eschig
		Choro-Typico	Columbia

## Studies

Candidates must be prepared to play ONE Study chosen from the following List. Memorization is recommended though NOT required.

## STUDY LIST

AGUADO, D. <i>Studi per Chitarra</i>	Zerboni	PRESTI, I. <i>Six Etudes Pour Guitar</i>	Eschig
Choose ANY ONE of Nos. 41, 42		Choose ANY ONE of Nos. 4, 5, 6	
CARCASSI, M. <i>25 Melodious Studies, Op. 60</i>	C. Fisher	SOR, F./SEGOVIA <i>Twenty Studies</i>	Marks Music
Choose ANY ONE of Nos. 20, 22, 23		Choose ANY ONE of No. 10, 11, 15	
COSTE, N. <i>25 Etudes, Op. 38</i>	Schott	VILLA-LOBOS Etude No. 8 ( <i>Douze Etudes</i> )	Eschig
Choose ANY ONE of Nos. 3, 5, 6, 17, 19, 23			

## Supplementary Piece

Candidates must be prepared to play ONE Supplementary Piece. This piece need not be from the Syllabus lists, and may be chosen entirely at the discretion of the teacher and student. It may represent a period or style of piece not already included in the examination program, but which holds special interest for the candidate. The choice must be within the following guidelines:

- 1) The equivalent level of difficulty of the piece may be at a higher grade level, providing it is within the technical and musical grasp of the candidate.
- 2) Pieces below the equivalent of Grade 7 level of difficulty are not acceptable.
- 3) The piece must be for solo guitar. Duets and trios are not acceptable.

## GRADE 9

## LIST A

<b>BACH, J.S.</b>			
Prelude	Any edition		
( <i>Prelude, Fugue, and Allegro, BWV 998</i> )			
Gigue ( <i>Lute Suite, BWV 996</i> )	Any edition		
Allemande ( <i>Lute Suite, BWV 995</i> )	Any edition		
<b>BATCHELAR, D.</b>			
Almaine ( <i>International Anthology</i> )	Colombo		
<b>CIMAROSA, D./BREAM</b>			
Sonata No. 2 ( <i>Three Sonatas</i> )	Faber		
<b>HOLBORNE, A.</b>			
Prelude and Fantasia	NovaScribe		
<b>SCARLATTI, D.</b>			
Sonata, L.395	Colombo		
<b>WEISS, S.L.</b>			
<i>Six Lute Pieces, II</i> (Lima)	Colombo		
Choose ANY ONE of			
Chaconne			
Sarabande			
Prelude			
Fantasic	Universal		
Tombeau sur la Morte de M. Comte de Logy	Universal		
Passacaglia	Universal		

## LIST B

<b>AGUADO, D</b>			
<i>Aguado/Brevier</i>	Schott		
Choose ANY ONE OF			
Andante II			
Andante III			
Minuet III			
<b>GIULIANI, M.</b>			
Follia di Spagna, Op. 45	Zerboni		
( <i>Variazioni sur Tema della</i> )			
"La risoluzione" ( <i>Giulianate No. 1, Op. 148</i> )	Zerboni		
<b>MANJON, A.J.</b>			
Cuento de Amor	Chanterelle		
<b>SOR, F.</b>			
Fantasic, Op. 10	Tecla		
Grand Solo, Op. 14	Zerboni		
Grand Sonate, Op. 22	Zerboni		
(EITHER 2nd mov't OR 4th mov't)			
Sonata, Op. 15 No. 2 (complete)	Zerboni		
<b>BENNETT, R.R.</b>			
Impromptu No. 11	Universal		
<b>BREAU, L.</b>			
Five O'Clock Bells	Mel Bay		
<b>BRINDLE, R. SMITH</b>			
No. 4 ( <i>El Polifemo De Oro</i> )	Bruzzichelli		
November Memories	Zerboni		
<b>BROUWER, L.</b>			
Danza Caracteristica	Schott		
Elogia de la Danza	Schott		
<b>DEBUSSY, C./PARKENING</b>			
The Girl with the Flaxen Hair	Sherry-Brenner		
( <i>Virtuoso Music for Guitar</i> )			
<b>DE FALLA, M.</b>			
Homenaje	Ricordi		
<b>GRANADOS, E.</b>			
<i>Danza España</i>	Ricordi		
Choose ANY ONE of			
Nos. 3, 5			
<b>KRENCK, E.</b>			
<i>Suite</i>	Doblinger		
Choose ANY TWO Movements			
<b>MAXWELL-DAVIES, P.</b>			
Lullaby for Ilian Rainbow	Boosey & Hawkes		
<b>MOMPOU, F.</b>			
<i>Suite Compostellana</i>	Salabert		
Choose ANY ONE of			
Muñeira			
Préludio			
<b>PASS, J.</b>			
<i>Virtuoso III</i>	Mel Bay		
Choose ANY ONE of			
Dissonance No 2			
Minor Detail			
<b>PONCE, M.</b>			
Prélude in E, "in the style of Weiss"	Berben		
<b>RODRIGO, J.</b>			
En los trigales	Editions musicales		
Sarabande Lointaine a la			
vihuela de Luis Milan (Pujol)	Eschig		
Zapateado No. 3 ( <i>Tres Pièces Españolas</i> )	Schott		
<b>TANSMAN, A.</b>			
Préludio AND Scherzino ( <i>Cavatina</i> )	Schott		
<b>TÁRREGA, F.</b>			
Capricco Arabe	Any edition		
Recuerdos de la Alhambra	Any edition		
<b>TORROBA, F. MORENO</b>			
<i>Pièces caractéristiques</i>	Schott		
Choose ANY ONE of			
Los Mayos			
Albada			
Panorama			
<b>TURINA, J.</b>			
Fandanguillo	Schott		
Ráfaga	Schott		
<b>VILLA-LOBOS, H.</b>			
Prelude No. 2	Eschig		
<b>WALTON, W.</b>			
<i>Five Bagatelles</i>	Oxford		
Choose ANY ONE of			
Nos. 3, 4			

## LIST C

<b>ALBENIZ, I.</b>			
Asturias, Op. 4, No. 1	Columbia		
Granada ( <i>Suite Espanola, Op. 181, No. 1</i> )	Belwin		
<b>ARCHER, V.</b>			
Fantasic on "Blanche comme la Neige"	Columbia		
<b>BARIOS MANGORE, A.</b>			
Allegro ( <i>La Cathédrale</i> )	Belwin		

## GRADE 9

**Studies**

Candidates must be prepared to play ONE Study chosen from the following List. Memorization is recommended though NOT required.

**STUDY LIST**

AGUADO, D <i>Studi per Chitarra</i> No. 49	Zerboni	DODGSON & QUINE <i>Studies, I</i> No. 4	Ricordi
BARRIOS MANGORE, A. <i>Guitar Works, II</i> Estudio No. 3	Belwin	<i>Studies, II</i> Choose ANY ONE of Nos. 14, 15	Ricordi
CARCASSI, M. <i>Twenty Five Melodious and Progressive Studies, Op. 60</i> Choose ANY ONE of Nos. 24, 25	Fisher	SOR, F/SEGOVIA <i>Twenty Studies</i> Choose ANY ONE of Nos. 9, 14, 16	Marks Music
COSTE, N. <i>25 Etudes</i> Choose ANY ONE of Nos. 9, 16, 20, 21	Schott	VILLA-LOBOS, H. <i>Douze Etudes</i> Choose ANY ONE of Nos. 4, 11, 12	Eschig

---

**Supplementary Piece**

Candidates must be prepared to play ONE Supplementary Piece. This piece need not be from the Syllabus lists, and may be chosen entirely at the discretion of the teacher and student. It may represent a period or style of piece not already included in the examination program, but which holds special interest for the candidate. The choice must be within the following guidelines:

- 1) The equivalent level of difficulty of the piece may be at a higher grade level, providing it is within the technical and musical grasp of the candidate.
- 2) Pieces below the equivalent of Grade 8 level of difficulty are not acceptable.
- 3) The piece must be for solo guitar. Duets and trios are not acceptable.
- 4) Candidates with exceptional talent for improvisation may wish to improvise upon a theme of their choice. In this case, items 1 and 2 (above) will apply. Marks will be given for originality, musical inventiveness, and structural unity.
- 5) Candidates may choose to play a piece of music from standard real book form chosen either from any "Fake" Book or from *40 Compositions in Standard Real Form*. In this case, items 1 and 2 (above) will apply. Candidates must play both the melody and a suitable accompaniment. Marks will be given for a stylistic performance.

Special approval is not required for the Supplementary Piece. However, poor suitability of the choice may be reflected in the mark. Memorization is encouraged, though NOT required.

## GRADE 10

## LIST A

<b>BACH, J.S.</b>	
Fugue for Lute, BWV 1000	Any edition
<i>Lute Suites</i>	Any edition
Choose ANY TWO movements from ANY Suite	
not listed in previous grades	
<i>Cello Suites</i>	Any edition
Choose ANY TWO movements from ANY Suite	
not listed in previous grades	
<b>DOWLAND, J.</b>	
Fantasia ( <i>International Anthology</i> )	Colombo
<b>MILANO, F. DA/CHIESA</b>	
Fantasia ( <i>Antologia di musica antico, I</i> )	Zerboni

## LIST B

<b>AGUADO, D.</b>	
Rondo 2 in A minor: Andante & Rondo	Chanterelle
( <i>Trois Rondo Brillantes Op. 2</i> )	
<b>ALBENZ, I.</b>	
Cordoba (Lima)	Colombo
Mallorca (Segovia)	Colombo
Sevilla ( <i>Suite Española, Op. 165, No. 3</i> )	Schott
Zambra granadina (Segovia)	Colombo
<b>CASTELNUOVO-TEDESCO</b>	
Capriccio Diabolico	Ricordi
Rondo	Schott
<i>Suite, Op. 133</i>	Schott
Choose ANY ONE of	
Preludio	
Capriccio	
Tarantella	Ricordi
<b>GIULIANI, M.</b>	
Variation su un Tema di Handel, Op. 107	Zerboni
<b>GRANADOS, E.</b>	
La Maja de Goya	Ricordi
<i>Danza española</i>	Any edition
Choose ANY ONE of	
Nos. 10, 12	
<b>PONCE, M.</b>	
Sonata Romantic	Schott
(Choose EITHER 1st mov't OR 4th mov't)	
Sonata Classic	Schott
(Choose EITHER 1st mov't OR 4th mov't)	
<b>MANJON, A.J.</b>	
Aire Vasco	Chanterelle
<b>RODRIGO, J.</b>	
<i>Trés pièces Espagnoles</i>	Schott
Choose ANY ONE of	
Fandango	
Passacaglia	

<b>TORROBA, F. MORENO</b>	
Sonatina in A (1st mov't)	Ricordi
Arada and Danza ( <i>Suite Castellana</i> )	Schott
<b>TURINA, J.</b>	
Hommage à Tarrega	Schott

## LIST C

<b>BENNETT, R.R.</b>	
<i>Impromptus</i>	Universal
Choose ANY ONE of	
Nos. 1, 2, 4	
<b>BERKELEY, M.</b>	
Sonatina, Op. 51	Chester
Choose ANY TWO movements	
<b>BREAU, L.</b>	
Little Blues	Mel Bay
<b>BROUWER, L.</b>	
Canticum	Schott
La espiral eterna	Schott
<b>DODGSON, S.</b>	
Etude Caprice	Doberman
Fantasy - Divisions	Doberman
<b>DOMENICONI, C.</b>	
Variations on a Turkish Theme	Bote & Bock
<b>EASTWOOD, T.</b>	
Ballade: Fantasy No. 1	Faber
<b>HARRIS, A.</b>	
Sonatina	Colombia
(Choose EITHER 1st mov't OR 3rd mov't)	
<b>HENZE, H.W.</b>	
<i>Drei Tentos</i>	Schott
Choose ANY ONE	
<b>*MOREL, F.</b>	
Mi duele España	CMC
<i>Tropes pour quito</i>	CMC
Choose ANY FOUR movements	
<b>PASS, J.</b>	
<i>Virtuoso III</i>	Mel Bay
Choose ANY ONE of	
9ths	
Offbeat	
7ths	
Passanova	
Nina's Blues	
Pasta Blues	
<b>*SOMERS, H.</b>	
Prelude and Scherzo ( <i>Sonata for Guitar</i> )	Caveat
<b>TAKEMITSU, T.</b>	
<i>All in Twilight</i>	Schott
Play Nos.1 AND 3	

## Studies

Candidates must be prepared to play ONE Study chosen from the following List. Memorization is recommended though NOT required.

## GRADE 10

## STUDY LIST

AGUADO, D. <i>Studi per Chitarra</i> Choose ANY ONE of Nos. 50, 51	Zerboni	MANJON, A.J. Study in B flat minor	Chanterelle
COSTE, N. <i>25 Etudes, Op. 38</i> Choose ANY ONE of Nos. 14, 15, 24	Schott	SOR, F./SEGOVIA <i>Twenty Studies</i> Choose ANY ONE of Nos. 12, 18, 20	Marks Music
DODGSON & QUINE <i>Studies for Guitar, I</i> No. 10	Ricordi	VILLA-LOBOS, H. <i>Douze Etudes</i> Choose ANY ONE of Nos. 2, 3, 9, 10	Eschig
<i>Studies for Guitar, II</i> Choose ANY ONE of Nos. 11, 13	Ricordi		

---

**Supplementary Piece**

Candidates must be prepared to play ONE Supplementary Piece. This piece need not be from the Syllabus lists, and may be chosen entirely at the discretion of the teacher and student. It may represent a period or style of piece not already included in the examination program, but which holds special interest for the candidate. The choice must be within the following guidelines:

- 1) The equivalent level of difficulty of the piece may be at a higher grade level, providing it is within the technical and musical grasp of the candidate.
- 2) Pieces below the equivalent of Grade 9 level of difficulty are not acceptable.
- 3) The piece must be for solo guitar. Duets and trios are not acceptable.
- 4) Candidates with exceptional talent for improvisation may wish to improvise upon a theme of their choice. In this case, items 1 and 2 (above) will apply. Marks will be given for originality, musical inventiveness, and structural unity.
- 5) Candidates may choose to play a piece of music from standard real book form chosen either from any "Fake" Book or from *40 Compositions in Standard Real Form*. In this case, items 1 and 2 (above) will apply. Candidates must play both the melody and a suitable accompaniment. Marks will be given for a stylistic performance.

Special approval is not required for the Supplementary Piece. However, poor suitability of the choice may be reflected in the mark. Memorization is encouraged, though NOT required.

**Technical Tests**

Conservatory Canada's booklet *Guitar Technique Book* (1999) contains notational examples for all technical requirements.

All technical tests must be played from memory, evenly, with good tone, logical fingering. Metronome markings should be regarded as *minimum* speeds. The number of octaves are as given in *Guitar Technique Book* (1999).

**EK 3**

**Fransa Konserinde Uygulanan Anket Soruları**

1. Mesleğiniz? .....
2. Cinsiyetiniz?  Erkek  Kadın
3. Yaşınız? .....
4. Milliyetiniz? .....
5. Daha önce Türk Müziği dinlediniz mi?  
 Evet  Hayır
6. Daha önce bestelenmiş/düzenlenmiş Türk Müziği dinlediniz mi?  
 Evet  Hayır
7. Cevabınız “evet” ise; bundan sonra gitar için bestelenmiş Türk Müziği eserleri dinlemek ister misiniz?  
 Evet  Hayır
8. Türk Müziğini sevdiniz mi?  
 Evet  Hayır
9. Sizce Türk Müziğinin en ilginç yönleri nedir? (Birden fazla şık işaretlenebilir.)  
 Ritm  Armoni  Ezgi  Tını  
 Başka.....
10. Dinlediğiniz eseri gitaristik buldunuz mu?  
 Evet  Hayır
11. Nota ve kaydını temin etmek ister misiniz?  
 Evet  Hayır