

Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çokseslilik Yaklaşımları

Atahan KAYA*

ÖZET

Türkiye’de 1980’lerden itibaren klasik gitar eğitimi ve yorumculuğunun yaygınlaşmasıyla beraber gitar besteciliği ve geleneksel Türk müziği düzenlemeleri alanlarında özgün çalışmalar yapan gitaristlerin sayısı da artmaya başlamıştır. Bu alanda yapılmış olan çalışmalarda çok seslendirme yöntemleri ve biçimsel açılardan farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu çalışmada beş farklı gitarist/besteci tarafından klasik gitar için düzenlenmiş olan "Avcı", "Kara Toprak", "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Karahisar Kalesi" ve "Hicaz Mandıra" eserleri incelenip, "Hicaz Mandıra" örneğinde kullanılan yöntem ve materyaller hakkında detaylı bir inceleme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Gitar, Geleneksel Müzik, Çokseslilik, Besteci, Düzenleme*

Formal And Polyphonic Approaches in the Traditional Turkish Music Arrangements for Classical Guitar

Atahan KAYA†

ABSTRACT

The number of guitarists that realized qualitative works on guitar composition and traditional Turkish music arrangements on classical guitar has been substantially increased thanks to the prevalence of classical guitar education and performances in Turkey since 1980’s. There are varied approaches on these studies in terms of harmonization technics and formations. In this study "Avcı", "Kara Toprak", "Uzun İnce Bir Yoldayım", "Karahisar Kalesi", and "Hicaz Mandıra" works has been analysed which were harmonized for classical guitar by five different guitarist/composer and detailed analysis made on the methodology and materials used at "Hicaz Mandıra" example.

Key Words: *Classical Guitar, Traditional Music, Polyphonic, Composer, Arrangement*

* Okt. Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, atahankaya@hotmail.co

* Lec. Akdeniz Univerity, Faculty of Fine Arts, atahankaya@hotmail.com

GİRİŞ

Müzik literatürüne bakıldığında gitarın ataları olarak kabul edilen lut-lavta ve vihuela gibi telli çalgılar -özellikle piyano ve klavsen gibi- çoksesli çalgıların henüz gelişmediği Rönesans döneminde önde gelen eşlik ve solo çalgıları olarak yer edinmiştir (Wade, 2001: 18-20). Ancak Barok döneminden itibaren -özellikle Klasik dönem süresince- piyano, yaylı ve üflemeli çalgıların teknik açıdan gelişmesi, opera ve senfoni besteciliğinin popülerleşmesi, yenilenen form ve çokseslilik yaklaşımları gitar müziğinin uzun bir süre geri plana itilmesine sebep olmuştur. Bu durum, müzik tarihine damgasını vurmuş birçok bestecinin gitar besteciliğine ilgi göstermemesine neden olmuştur. Bu ilgisizliğin en önemli sebeplerinin başında gitarın ses gürlüğünün düşük olması gelmektedir. Ek olarak, gitar besteciliği İtalya ve İspanya dışında Avrupa'nın diğer merkezlerinde yaygınlaşmamıştır.

Klasik gitar, 20. Yüzyılın başından itibaren başta Avrupa'da İspanya olmak üzere Meksika, Brezilya, Arjantin, Venezuela ve Paraguay gibi Güney Amerika ülkelerinin ulusal müzik okullarının bestecileri tarafından ilgi görmüştür. Bu bestecilerin katkıları çağdaş klasik gitar repertuarının oluşumunda önemli bir etken olmuştur. Bu süreçte özellikle ünlü İspanyol gitar virtüözü Andres Segovia'nın bu bestecilerle kurduğu yakınlık ve işbirliği gitarist olmayan bestecilerin bu çalgıyı daha iyi kavrayabilmelerini sağlamış ve bu sayede gitar besteciliğine olan yaklaşımlarda derinlik elde edilmiştir (Wade, 2001: 109-11; 140). Bu besteciler özgün yaratıların dışında halk müziklerinin ritmik, ezgisel ve biçimsel özelliklerinden de beslenerek gitar müziğine eserler kazandırmışlardır. İspanyol çağdaş gitar müziğinin en önemli bestecilerinden J. Rodrigo (1901-1999) hem İspanyol müziğiyle özdeşleşen Flâmenko kültüründen hem de 16. ve 17. Yüzyıl İspanyol bestecilerin müziklerinden esinlenerek geleneksel unsurları çağdaş besteleme teknikleriyle harmanlamıştır. Aynı şekilde J. Turina (1882-1949), M. Ponce (1882-1948), F. M. Torroba (1891-1982) gibi gitarist olmayan besteciler de benzer yollarla folklorik öğelerden beslenmişlerdir.

Türkiye'de Cumhuriyet dönemiyle beraber gelişen ulusal müzik alanındaki çalışmaların klasik gitara kapsamlı ve nitelikli katkılarının olduğunu söylemek mümkün değildir. Ulusal müzik ekolümüzün ilk temsilcilerinden "Türk Beşleri" bestecilerinden sadece C. Reşit Rey'in gitar için tek bir eser bestelemiş olması (gitar konçertosu) bu durumun bir göstergesidir (Yeprem, 2007: 17). Cumhuriyetin erken dönemlerinde gitar besteciliğinin bu derece sınırlı olmasının en önemli sebebi, gitar müziğinin çok kısıtlı bir çevre tarafından tanınması ve bu alanda kurumsal, pedagojik altyapının olmamasıdır.

Ülkemizde gitar eğitimi ve icracılığı, konservatuar ve eğitim fakültesi (müzik öğretmenliği) gibi kurumlarla yaygınlaşmıştır. Buna bağlı olarak klasik gitar besteciliği ve geleneksel müzik düzenlemeleri artmaya başlamıştır. Günümüzde ise teknolojik gelişmeler iletişim ve etkileşim imkânlarını arttırarak müzisyenlerin yaratıcılık sınırlarının genişlemesini sağlamıştır. Gitarda yeni çalım tekniklerinin

geliştirilmesi ve gitar armonisi üzerine metodik çalışmaların artması da gitar besteciliğinde ve geleneksel müzik düzenlemelerinde yeni yaklaşımların oluşmasını tetiklemiştir.

Geleneksel Türk müziğinin çok seslendirilmesinde en önemli hususların başında eserin makamsal yapısı gelmektedir. Makamsal diziler tampere sistemde komalı yapılarından dolayı seslendirilemediğinden dizide yer alan bu perdeler tampere sistemde en yakın perdeye evrilerek seslendirilebilir. Bunun yanında makamların inici ve çıkıcı olmak üzere bir seyir özelliği bulunduğundan ezgi *güçlü* olarak tanımlanan belirli perdelerde durur, *karar* olarak tanımlanan perdelerde ise seyir/eser sonlanır (Özkan, 2000: 72-7). Kuramsal olarak tam karşılama da burada batı müziğindeki dominant (çeken) ve tonik (eksen) hissiyatını çağrıştıran bir ilişkiden söz edilebilir. Bu sebeple makamsal eserleri tampere sistemde çok seslendirirken kullanılacak yöntemin belirlenmesinde ezginin yukarıda bahsedilen seyir yapısı da belirleyici rol oynamaktadır. Geleneksel Türk müziği eserleri tampere sistemde Türk müziği dörtlü armoni sistemi, modal armoni sistemleri, caz müziği armonisi ve tonal-fonksiyonel sistemlerde düzenlenebilir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında klasik gitar için düzenlenmiş beş geleneksel Türk müziği eseri kullanılan çok seslilik yöntemleri ve biçim açılarından incelenmiştir.

Avcı

İğdir yöresine ait 6/8'lik yürük bir Azeri türküsü olan "Avcı" Bekir Küçükay tarafından gitar için düzenlenmiştir. Nihavend makamında olan bu türkü Nihavend dizisinin doğal minör/armonik minor dizileriyle uyum sağlamasından dolayı tonal-fonksiyonel sistem kullanılarak "la minör" tonalitesinde düzenlenmiştir. İkili partilerden oluşan eserde dört ölçülük bir giriş bölümünden sonra türkünün ara nağmesi soprano partisi ve bas partisine yayılarak soru cevap niteliğinde bir sunum yapılmıştır. Burada ezginin yer yer üçlü ve altılısı da eklenip duyurulmuş, soprano partisinde yer alan ana ezgiye bas partisinde arpej ve kontrpuantal figürler eşlik etmiştir. Biçimsel açıdan bakıldığında türkünün orijinal haline sadık kalınmış, girişte ve finalde yer alan ve Azeri vurmali çalgılarının enerjik ritimlerini çağrıştıran figürler esere akıcılık kazandırmıştır.

Kara Toprak

Ünlü halk ozanımız Âşık Veysel'in "Kara Toprak" adlı türküsü Arjantinli gitarist Ricardo Moyano tarafından gitar için düzenlenmiştir. Düzenlemede bağlamanın geleneksel çalım özellikleri klasik gitar üzerinde taklit edilmiş, besteci gitarın standart akort sistemini (mi-la-re-sol-si-mi) değiştirip, 3. 4. ve 5. telleri sırasıyla "fadiyez, dodiyez, fadiyez" olmak üzere pesleştirmiştir. Bu şekliyle gitarda bağlamadaki "kara düzen" olarak bilinen akort sistemine benzer bir duyum elde edilmiştir.

Görsel 1: Bekir Küçükay "Avcı" Türküsü Düzenlemesi

Görsel 2: Ricardo Moyano "Kara Toprak" Türkü Düzenlemesi Giriş Bölümü

Düzenlemede genel olarak bağlamadaki çalış tavrı ve süslemeler taklit edildiğinden dolayı armonizasyon oldukça yalındır. Her ne kadar bu düzenleme için uygulanan akort sisteminde dörtlü, beşli ve ikili aralıklar yer alsada armonik dil olarak Moyano Türk müziği düzenlemelerinde sıklıkla kullanılan "dörtlü armoni sistemi"ni kullanmamış, daha çok modal bir armonizasyon anlayışıyla düzenlemiştir. Bu bağlamda türkünün makamı olan hüseyini dizisine tampere sistemde en yakın duyumu sağlayan doryan dizisi eserin armonik yapısında yer almaktadır.

Halk müziğinde açış olarak tabir edilen ve doğaçlamayı çağrıştıran bir girişin ardından eser türkünün otantik yapısında olduğu gibi ezgi-aranağme-ezgi olmak üzere döngüsel bir biçimde seyredir. Bas partisi devamlı olarak pedal sesleri tutarken ezgi soprano partisinde çoğu zaman tek sesli olarak duyurulur ve boş teller pedal seslerle duyumu zenginleştirir. Düzenlemede Moyano yer yer ezgi partisinde Hüseyini makamının ikinci derecesi olan komalı perdeyi teli yukarı doğru iterek duyurmayı düşünmüş, bu fikir notasyonda belirtilmiştir. Düzenlemenin finalinde ezgi bas tellerde duyurulmuş, soprano partiside bu kez pedal sesleri tutmuş ve bağlamadaki çalım tavrına yeniden çağrışım yapılmıştır.



Görsel 3: Kara Toprak Düzenlemesi (1-4. Ölçüler, 9-12. Ölçüler)

Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler – "Uzun İnce Bir Yoldayım"

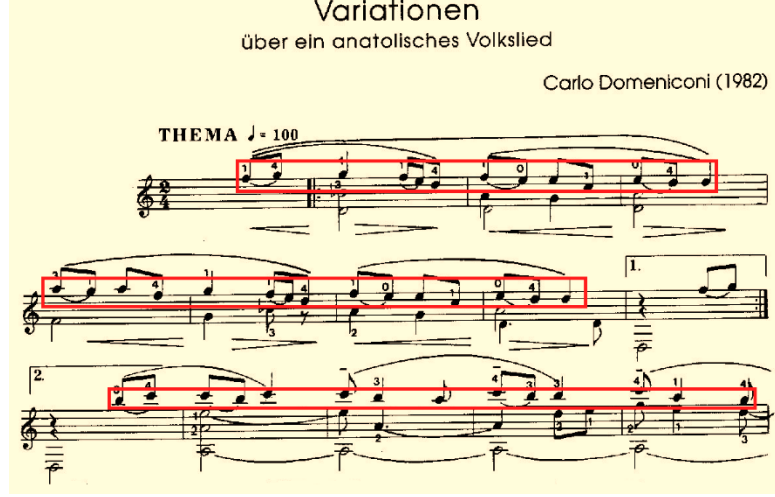
Ülkemizde de uzun yıllar yaşayıp besteciliğin yanı sıra gitar eğitimciliği alanında da katkılarda bulunmuş olan Carlo Domeniconi, yapıtlarının önemli bir bölümünde Anadolu kültürü ve geleneksel Türk müziği öğelerinden esinlenmiştir. Çağdaş bestecilik tekniklerini geleneksel müzik dokularıyla usta bir şekilde harmanlayarak kendine özgü bir gitar armonisi dili oluşturan besteci bu alandaki çalışmaların öncülerinden biri olarak birçok gitarist/besteciye de ilham kaynağı olmuştur.

Domeniconi, en çok seslendirilen eserlerinden biri olan "Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler" eserini Aşık Veysel'in "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsü üzerine bestelemiştir. Bu eserde birçok farklı çeşitleme tekniği kullanılmış ve aynı zamanda türkünün otantik yapısı mümkün olduğunca muhafaza edilerek çoğunlukla lirik bir anlatım sağlanmıştır.

Eser temanın dışında beş varyasyon ve geniş bir final bölümünden oluşur. İki bölmeli şarkı formunun kullanıldığı eserde "re" tonal merkez olarak düşünülmüştür. Eserin armonizasyonunda doryan, aeolian, frigyan dizileri ve dörtlü armonik yapılar olmak üzere modal sistem kullanılmıştır.

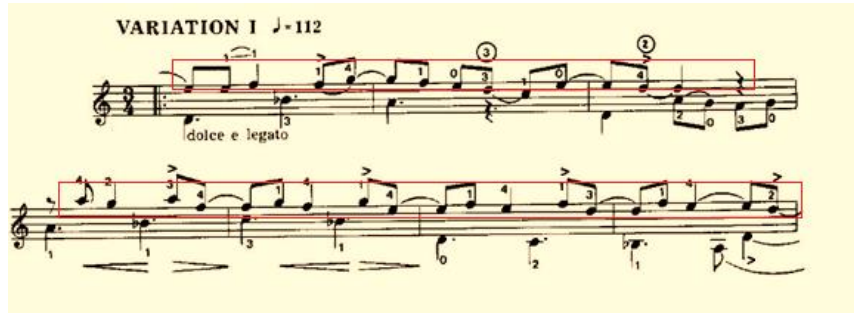
Temanın sunumunda Domeniconi sade bir anlatımla ezgiyi sunmuş, artikülasyon ve dinamikleri detaylı bir şekilde belirterek ezginin nasıl ifade edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Soprano partisinde ezgi sunulurken bas partiside çoğunlukla pedal sesleri tutmuş, orta partide ise dörtlü ve beşli aralılardan oluşan

kontrpuantal eşlikler yer almıştır. Besteci her ne kadar bu eserde fonksiyonel armoniye dayanan armonik yapılar kullanmamış olsa da, B bölümüne geçişte “la minör” eksenine kısa süreli bir yönelme ve bu esnada üçlü armonik duyum gerçekleşmektedir. Ancak besteci ezginin devamında yeniden modal ve dördü sistemine geçiş yapıp tonal duyumdan kaçınmıştır.



Görsel 4: C. Domeniconi “Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler” – Tema

1. varyasyonda besteci türkünün iki zamanlı ölçüsü yapısından çıkıp üç zamanlı ölçüye geçiş yaparak ritmik çeşitliliğe başvurmuştur. Bu bölümde soprano partisindeki sesler daha akışkan bir şekilde birbirlerine bağlanarak duyurulmuş, böylece ezginin motifleri daha silik bir şekilde işlenmiştir. Bas partisinde yer alan noktalı dördlük tartım yapısı bölüme akıcı bir karakter vermiştir (Harris, 2011: 71-72).



Görsel 5: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 1. Varyasyon

2. varyasyonda modal dördü armoni sistemi kullanılmıştır. Soprano partisinde yer alan ezgi dördü ve ikili aralıklarla katlanarak duyurulmuş, bas partisinden çoğunlukla pedal seslerle eşlik etmiştir.



Görsel 6: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 2. Varyasyon

3. varyasyon 6/8'lik ölçü yapısındadır ve genel olarak bağlamanın çalış tavrılarını çağrıştıran ritmik figürlerin hakim olduğu bir bölümdür.



Görsel 7: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 3. Varyasyon

4. varyasyon dingin karakterde ve ağır tempoludur. Yoğun olarak kontrpuantal cümlelerden oluşan bu bölümde soprano ve bas partisinde iki farklı ezgi yer yer kanon tekniği kullanarak işlenmiştir.



Görsel 8: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 4. Varyasyon

5. varyasyon *toccato* karakterindedir ve ana ezgi soprano partisinde yer alan onaltılık notaların içinde belli belirsiz bir şekilde duyurulmuştur.



Görsel 9: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - 5. Varyasyon

Eserin en uzun ve en kapsamlı bölümü olan Final bölümünde bütün varyasyonlarda yer alan melodik, ritmik ve armonik öğelere göndermeler yapılmış ve yeni müzikal fikirler eklenmiştir. Bu haliyle bölümün kendi içerisinde de varyasyonlardan oluştuğu söylenebilir. Bu bölümde önceki bölümlere kıyasla daha modern bir armonik dil kullanılmıştır. Bölümün hemen başında Domeniconi eserin diğer bölümlerinde yer almayan aksak ölçü yapılarına başvurularak ana ezgiyi kapsayan müzikal cümleyi bu ölçülerin tamamının içerisinde sığdırmıştır. Bu şekilde türkünün otantik tartım yapısına daha yakın bir ifade oluşmuştur.



Görsel 10: Bir Anadolu Halk Ezgisi Üzerine Çeşitlemeler - Final Bölümü

Bölümde ezgi birçok kez yoğun kontrpuantal eşliklerle işlenmiş, kullanılan armonik dil bölümün sonuna doğru giderek kompleks bir hale dönüşmüştür. Eserin sonunda tema en başta olduğu gibi sade bir şekilde son kez duyurulur.

Karahisar Kalesi

Karahisar Kalesi türküsü Melih Güzel tarafından klasik gitara düzenlenmiştir. Düzenleme yapılırken kullanılan caz armonisi ve Brezilya müziğine has Bossa nova ritmik yapısı türküde oldukça renkli ve enerjik bir hava oluşturmuştur. Bu haliyle türkü sadece batı müziği armonizasyonu prensipleri içerisinde düzenlenmiş bir eser olmanın dışında aynı zamanda kıtalar arası kültürel etkileşimin de bir örneği olarak gösterilebilir.

Türkünün makamı Kürdi dizisine dayanır. Bu diziye tampere sistemde en yakın olan dizi ise frigyan dizisidir. Bu makam yapısını içeren ezgilerin birçoğu tampere sistemde sıklıkla "dörtlü armoni sistemi" veya "modal armoni sistemi" kullanılarak düzenlenebilir. Ancak bu düzenlemede türkünün melodik yapısının da uygunluğu göz önüne alınarak caz armonisi ve fonksiyonel armoni bir arada kullanılmıştır. Daha net bir ifadeyle açıklamak gerekirse türkünün "mi kürdi" makamında olduğu düşünüldüğünde, bu makamın 4.derecesi (güçlüsü) la sesi tonal merkez olarak temel alınmış ve türkü "la minör" tonalitesinde düzenlenmiştir.

Düzenlemenin girişinde senkoplu tartımlardan oluşan tipik bir Bossa nova gitar eşliği duyurulur. Eserde ilerleyen ölçülerde de birçok kez duyurulan Am9 akoru ve altıncı teldeki hareketli bas partilerinin bu akora eklenmesiyle oluşan diğer akorlar parçanın çoğu yerinde hissedilen karakteristik armonik yürüyüşleri oluşturur. Soprano partisinde yer alan ezgi çoğunlukla Bossa nova tartımlarından oluşan eşlik partisinin içerisinde duyurulmuştur. Türkünün ikinci müzik cümlesinde bu ritim kalıbından çıkılarak ezginin melodik yapısına göre şekillenen yatay armonik figürler kullanılmıştır. Armonizasyonda E7#9#5 ve B7#9 gibi Bossa nova müziğinde de sıklıkla rastlanan altere caz akorlarının kullanımıyla da Brezilya müziğine sık sık göndermeler yapılmıştır.

KARAHISAR KALESİ

Moderato J.100

INTRO

MeliH GÜZEL

C I

C I 12

C I 12

C VII CV

C III

Görsel 11: Melih Güzel "Karahisar Kalesi" Türküsü Düzenlemesi (1.-18. Ölçüler)

Hicaz Mandıra

Osmanlı dönemi bestecilerinden Rum asıllı Lavtacı Andon Efendi tarafından bestelenmiş olan Hicaz Mandıra Oyun Havası ya da kısaca Hicaz Mandıra, Atahan Kaya tarafından klasik gitar için düzenlenmiştir. Burada "mandıra" sözcüğü bir usul tanımıdır ve geleneksel Türk müziğinde yedi zamanlı yürük bir usul olarak tanımlanan Devr'i Turan usulünün bir diğer adıdır (Özkan, 2000: 585). Eser, Hicaz makamında bestelenmiş olmasıyla beraber içerisinde Rast ve Nikriz makamlarına kısa geçişler yer almaktadır.

Hicaz makamı dizisinin yapısı tampere sistemde armonik minör ve armonik majör olarak bilinen diziyile benzeştiğinden modal armonizasyon için uygunluğu görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde hicaz makam ailesi Uzzal, Humayun, Zircüveli Hicaz ve Hicaz olmak üzere dört farklı makamdan oluşur ve donanımlarında farklılıklar yer alır. Hicaz makamı donanımında iki arıza (sib,do#) belirtilmiş olsa da "fadiyez" perdesi bu diziden oluşan eserlerde sıklıkla yer alır (Özkan, 2000: 140). Bu şekilde modal sistemde Hicaz makam dizisine en yakın duyum armonik majör dizisinin beşinci derecesi olan "mixolydian b2" ve armonik minör dizisinin beşinci derecesi olan "mixolydian b2-b6" dizileriyle sağlanabilir (Görsel: 12).

The image displays four musical staves in treble clef, each showing a scale. The top-left staff is labeled 're armonik majör dizisi' and shows the notes: C, D, E, F#, G, A, B, C. The top-right staff is labeled 're armonik majör dizisi 5.modu (1a mixolydian b2)' and shows the notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The bottom-left staff is labeled 're armonik minör dizisi' and shows the notes: C, D, E, F, G, A, Bb, C. The bottom-right staff is labeled 're armonik minör dizisi 5.modu (1a mixolydian b2-b6)' and shows the notes: G, A, B, C, D, E, F, G.

Görsel 12

Hicaz Mandıra eserinin klasik gitar düzenlemesi caz müziği armonisi ve modal armoni sistemleri bir arada kullanılarak karma bir yöntemle yapılmıştır. Çoğunlukla yatay çok seslendirme yönteminden faydalanılarak düzenlenen eserde "1a" tonal merkez olarak belirlenmiş, ezgiyi çok seslendirirken re armonik minör ve re armonik majör dizilerinin beşinci modları üzerinden triadlar, yedili akor dereceleri ve çevrimleri kullanılmıştır (Miller, 2015: 50-2).

KAYA Atahan, "Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim Ve Çokseslilik Yaklaşımları"

re armonik minör 5. modu 3 sesli akor derecelendirmesi
A B♭ C#dim Dm Edim F# Gm A

re armonik minör 5. modu 4 sesli akor derecelendirmesi
A⁷ B♭maj⁷ C#dim⁷ Dm(maj⁷) Em^{b5} Fmaj^{7b5} Gm⁷ A⁷

re armonik majör dizisi 5. modu 3 sesli akor derecelendirmesi
A Bb+5 C#dim D Edim F#m Gm A

re armonik majör dizisi 5. modu 4 sesli akor derecelendirmesi
A⁷ B♭maj^{7b5} C#dim⁷ Dymaj⁷ Em^{b5} F#m⁷ Gm(maj⁷) A⁷

Görsel 13

İkili parti sisteminden oluşan eserde ezginin otantik yapısı ve 7/8'lik tartımın enerjik yürüyüşü dikkate alınarak dans karakterinde, akıcı bir kurgu oluşturulmak istenmiştir. İçlerinden bazıları motifsel açıdan birbirine oldukça benzer olmasına rağmen eserin biçimsel yapısı yedi ayrı müzik cümlesinden oluşur. Eser incelemesinde bu müzik cümleleri period olarak belirtilmiştir.

Özellikle flamenko gitar müziğinde sıklıkla kullanılan dominant7 (b9) ve dominant7 (b5) akor yapılarından oluşan kıvrak ritmik figürlerle (1-8 no.lu ölçüler) başlayan eserin 8. ve 20. ölçüler arasında yer alan kısmında ezginin tartım yapısından esinlenerek bestelenmiş giriş niteliğinde bir bölüm yer alır.

Hicaz Mandıra Oyun Havası
Lavtacı Andon Efendi
Düz. Atahan Kaya

A7b9 Bb7b5 A7b9sus4

6 (Giriş bölümü) tamb.

11

Görsel 14: Atahan Kaya "Hicaz Mandıra" Düzenlemesi - Giriş (1-15. ölçüler)

Dans karakterindeki giriş bölümünün devamında ana ezgiye bağlanmak üzere alterasyonlu motiflerin kullanıldığı bir köprü bulunur. Burada yer alan ve aynı zamanda eserin finalinde de duyurulan

E7b9-b5 ve E7#11 altere dominant akor yapılarından oluşan motifler (25.-28. ölçüler) armonizasyonda gerilimi yükseltmeyi hedefleyen bir yaklaşım olarak düşünülmüştür.



Görsel 15: Hicaz Mandıra (25.-28. ölçüler)

37-44 numaralı ölçülerde yer alan 1.periodda modal armonik eşlik partileriyle eserin ana ezgisi soprano partisinde duyurulur. 45-52 numaralı ölçülerde yer alan 2. period ile 1. period motifsel açıdan birbirlerine oldukça benzer yapıdadırlar.



Görsel 16: Hicaz Mandıra (34.-50. ölçüler)

Eserin orta bölümü olarak belirtebileceğimiz 3.periodunda yer alan müzik cümleleri tampere sistemde doğal major dizisiyle benzerlik taşıyan Rast makamındadır ve bu doğrultuda "la dominant7" akorunun duyurulduğu bir ölçüyle re majör tonalitesine modülasyon yapılır. (53.-73. ölçüler) Tonal-fonksiyonel armonik yapıların yer aldığı bu kısımda ezgiye dizons sesler eklenerek renkli ve zengin bir duyum oluşturmak istenmiştir. 66-73. ölçüler arasında yer alan 4.periodda caz armonisinde sıklıkla kullanılan II-V-I kadansları ve ara dominant dereceleri kullanılmıştır.

The image shows a musical score for Hicaz Mandıra, measures 51-71. It is divided into three periods. The first period (measures 51-56) is marked '3.period'. The second period (measures 57-61) is marked '4.period'. The third period (measures 62-71) is marked '4.period' and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line with many ornaments and a bass line with chords. Chords are labeled as Em7 and A13. The key signature has one flat (B-flat).

Görsel 17: Hicaz Mandıra (51.-71.ölçüler)

74-81. ölçüler arasında yer alan 5.periodda ezgi tekrar hicaz makamına geçer ve yeniden modal armonizasyon kullanılır. 82.-104. ölçülerde yer alan 6. ve 7. periodlarda tampere sistemde 4. derecesi tizleştirilmiş melodik minor dizisi olarak da tanımlayabileceğimiz Nikriz makamına geçilir. Bu bölümlerde sıklıkla kontrpuantal figürler kullanılarak ezgi işlenmiştir.

The image shows a musical score for Hicaz Mandıra, measures 72-81. It is marked '5.period'. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line with many ornaments and a bass line with chords. Chords are labeled as Em7 and A7. The key signature has one flat (B-flat).

Görsel 18: Hicaz Mandıra (72.-81. ölçüler)

The image shows a musical score for Hicaz Mandıra, measures 82-98. It is divided into two periods. The first period (measures 82-86) is marked '6.period'. The second period (measures 87-98) is marked '7.period'. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line with many ornaments and a bass line with chords. Chords are labeled as Em7 and A7. The key signature has one flat (B-flat).

Görsel 19: Hicaz Mandıra (82.-98. ölçüler)

Eserin sonunda yer alan sekiz ölçümlük Coda bölümünde ezgiye kısa bir gönderme yapılır ve eserin giriş bölümündeki alterasyonlu motifler ve finalde yer alan perküsyif figürlerle eser sona erer.



Görsel 20: Hicaz Mandıra (104.-113. ölçüler)

SONUÇ VE ÖNERİLER

Klasik gitarda geleneksel Türk Müziği ezgilerini çok seslilik anlayışı içerisinde düzenlemiş olan gitarist/bestecilerin tonal-fonksiyonel armoni, dörtlü armoni sistemi, modal armoni ve caz müziği armonisi gibi farklı yöntemlerden faydalandığı görülmüştür. Düzenleme yaparken çok seslilik yöntemleri ve bunların gitar üzerinde uygulanması hakkında teknik bilgi yeterliliğinin yanı sıra geleneksel Türk Müziği'nin makamsal yapılarını ve tartım özelliklerini kavrayabilmek ortaya çıkacak sonucun niteliğini belirleyen önemli bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında klasik gitarda saz, ud vb. gibi geleneksel çalgıların çalım tavırlarının taklit edilebilmesi ve farklı akort sistemleri oluşturarak bu bağlamda geniş bir ton ve renk zenginliği edilebilirliği düzenlemelerde oldukça özgün ve geniş bir yaratıcılık alanı sunmaktadır.

Halk ezgilerinin Türk Müziği ses sistemi ile ulusal ve uluslararası armoni türlerini harmanlayabilecek özelliklere sahip besteci ve gitaristlerimiz tarafından gitar için düzenlenmesi ulusal ve uluslararası gitar edebiyatına özgün birçok eser katkısı sağlayacaktır. Ayrıca Türk Müziği makamlarından oluşan özgün gitar müziği eserlerinin de bestelenmesi bu alandaki önemli hedeflerden biri olmalıdır.

KAYA Atahan, "Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim Ve Çokseslilik Yaklaşımları"

KAYNAKLAR

HARRIES, C. (2014). The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi, (Master of Arts) Waterford Institute of Technology: Waterford.

İLERİCİ, K. (1970). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Devlet Kitapları MEB Basımevi: İstanbul.

MİLLER, R. (2015). Modal Jazz Composition and Harmony vol 1. Advance Music GMBH, Mainz.

ÖZKAN, İ. H. (2000). Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velvelleri, Ötüken Yayınları: İstanbul.

TOMAS, M. (1993). Spanish Music in the Twentieth Century, President and Fellows of Harvard College: Harvard.

YEPREM, S. (2007). Türk Gitar Müziği Çalışmaları, 2. Türkiye Gitar Buluşması, Ankara.

WADE, G. (2001). A Concise History of Classical Guitar, Melbay Publications inc. Barking, : Essex.