



[www.dergipark.org.tr/rastmd](http://www.dergipark.org.tr/rastmd)



**Genç Bilge**  
yayınclık

**ISSN**  
**2147**  
**7361**

**E-ISSN**  
**2147**  
**7531**

# RAST

**Rast Müzikoloji Dergisi**  
**Rast Musicology Journal**

**Cilt/Vol 11**  
**No 4**

**DOI**  
**10.12975**

---

---

**KIŞ/WINTER - 2023**

---

---



<b>Baş Editörler/Editors-in-Chief</b>	
Scott McBride Smith - US & Walter Feldman - US & Alper Şakalar - Türkiye	
<b>Danışma Kurulu/Advisory Board</b>	
N. Fikri Soysal - Türkiye & Alicia Maravelia- Greece	
<b>Yardımcı Editörler/Assoc. Editors</b>	
Serkan Demirel- Türkiye	Tuğçem Kar - Türkiye
Şevki Özer Akçay - Türkiye	Nuride Ismayilzade - Azerbaijan
<b>Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board</b>	
Başak Gorgoretti - Cyprus	Serdar Erkan - Türkiye
Ertuğrul Bayraktarkatal - Türkiye	Ralf Martin Jäger - Germany
Vladimir Valjarevic - US	Okan Murat Ozturk - Türkiye
Sehrana Kasimi - Azerbaijan	Özgecan Karadağlı - Türkiye
Safa Yeprem - Türkiye	Pooyan Azadeh - Iran
Wayan Sudirana - Indonesia	Ahmet Hakkı Turabi - Türkiye
Nilgün Doğrusöz - Türkiye	Inho Lee - South Korea
Peter Körner - Türkiye	Mural Gürel - Türkiye
<b>Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secretaria</b>	
Po Sim Head - US	Tülin Değirmenci - Türkiye
<b>Dil Editörleri/Language Editors</b>	
Po Sim Head - US	
<b>Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design</b>	
İlhan Baltacı - Türkiye	

**Genç Bilge (Young Wise) Publishing**

**Address** : Bahcelievler District 3015 St. No:9/1 Isparta, Türkiye.

**Website** : <http://genccilgeyayincilik.com/>

**Email** : [genccilgeyayincilik@gmail.com](mailto:genccilgeyayincilik@gmail.com)

**Abstracting & Indexing**

Scopus, Sobiad, Ebsco Rilm

## 2023 Kış Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Rast Müzikoloji Dergisi, en üretken müzik araştırmacılarının katkısıyla 11. cilt 4. sayıyı sunar. Bu sayıda emeği geçen Rast Müzikoloji Dergisi ekibine yürekten teşekkür ederiz. Editör kurulu üyelerimizi her sayıda güncelliyoruz. Rast Müzikoloji Dergisinin kurumsal bir yapıda devamlı olarak kalitesinin ve dinamizminin artmasına katkı sağlayacak akademisyenleri kurullarımıza davet ediyoruz.

Okuyucularımız ve yazarlarımızla bazı önemli hususları paylaşmak istiyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi, editöryal yönetimde alan editörlüğü sistemine 2024 yılında geçecektir. Bu noktada şef editörümüz ve editörlerimiz (alan) olacaktır. Bu yapılanmanın makalelerin inceleme süreçlerinde daha fazla bir dinamizm getireceğini düşünüyoruz.

Yazarlarımızın makale başvurusu yaptıktan sonra öninceleme ve hakem inceleme süreçleri için en az iki aylık bir zamanın geçeceğini dikkate almaları gerekmektedir. Bu açıdan makale başvurusu esnasında eksiksiz olması, hakem sürecinde revizyonların detaylı raporlanmasını öneririz.

Rast Müzikoloji Dergisinin uluslararasılaşması, farklı ülkelerden yazarları davet etmesi ile ilgili editöryal düzeyde çalışmalarımız devam etmektedir. Bu konuda daha önceki yazarlarımızın desteğini bekliyoruz. Bunun yanında kurumsal olarak derginin desteklenmesi için Rast Müzik Topluluğu ile iş birliğinin yapılması kararlaştırılmıştır. Bununla ilgili bilgilendirmeyi editör kurulu üyelerimiz ve yazarlarımızla paylaşacağız.

Bu yıl (2023) yapmayı planladığımız özel sayılar 2024 yılına sarkmıştır. Bu noktada yazarlarımızın ve editörlerimizin çabaları için çok teşekkür ederiz. Bu özel sayılar Türkiye’de ve dünyada ilk olacak olan özel sayılardır. Bu yüzden en iyi bir şekilde olmasını arzu ediyoruz.

En içten saygılarımızla

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

## Winter 2023 Issue

Dear authors, reviewers, editors and readers!

Rast Musicology Journal presents the 11th volume and the 2nd issue with the most prolific contribution of creative music researchers. We would like to thank the team of Rast Musicology Journal who contributed to this issue. We update our editorial board members in every issue. We invite academics who will contribute to the institutional structure of Rast Musicology Journal with sustainable quality and dynamism to our boards.

We would like to share some important points with our readers and writers. Rast Journal of Musicology will switch to the section editorial system in editorial management in 2024. At this point we will have our editor-in-chief and editors (section). We think that this structure will bring more dynamism to the review processes of articles.

Our authors should take into account that after submitting the article, at least two months will pass for the pre-review and referee review processes. In this respect, we recommend that the article be complete at the time of submission and that revisions be reported in detail during the review process.

We continue our work at the editorial level regarding the internationalization of Rast Journal of Musicology and inviting writers from different countries. We expect the support of our previous writers on this issue.

In addition, it was decided to cooperate with the Rast Music Community to support the magazine institutionally. We will share information about this with our editorial board members and writers.

The special issues we planned to do this year (2023) have been postponed to 2024. At this point, we would like to thank very much for the efforts of our writers and editors. These special issues will be the first in Türkiye and in the world. That’s why we want it to be the best.

Best regards

Rast Musicology Journal Editorial



## İçindekiler

475 - 502

*Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerindeki yorum unsurlarının incelenmesi* / Araştırma Makalesi

Cafer Sami Erdoğan

503 - 528

*Viyola çalgısında farklı akortlama sistemi olarak Scordatura'nın incelenmesi* / Araştırma Makalesi

Cansu Yılmaz

529 - 547

*Narrative observation about music institutionalization through music educational institutions in Kosovo (1948-2020)* / Research Article

Kristina Perkola

549 - 561

*A study on Bernard Herrmann's science fiction film music* / Research Article

Johee Lee & Byung-Kyu Park

563 - 587

*Interpretation of Technical and Expression Aspects on Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op.61"* / Research Article

Herry Rizal Djahwasi, Zaharul Lailiddin Saidon, Pongpat Pongpradit & Muchammad Bayu Tejo Sampurno

589 - 602

*The microtonal guitar: Türkiye's Segovia moment* / Research Article

Emre Ünlünen



# Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerindeki yorum unsurlarının incelenmesi

Cafer Sami Erdoğan

Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye. Email: cafersamierdogan@gmail.com ORCID: 0000-0002-4127-5946

DOI 10.12975/rastmd.20231141 Submitted July 30, 2023 Accepted December 20, 2023

## Öz

Türk mûsikîsi kânun icrâ üslûbunda bir ekol icrâcı olarak kabul edilmesi ve ilk kânun kayıtlarının kendisine ait olması sebebiyle Kânûnî Hacı Arif Bey oldukça önem arz etmektedir. Kânûnî Hacı Arif Bey, kânun icrâ üslûbuna yerleşmiş fiske çarpma, kaydırma, mızraplı çarpma gibi yorum unsurlarını ustalıkla kullanmış ve kendisinden sonra yetişen kânun icrâcılarına yol gösterip ilham kaynağı olmuştur. Bu araştırma Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerinde Türk mûsikîsi icrâ üslûbu çerçevesinde kullandığı yorum unsurlarını tespit etmek ve somutlaştırıp ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Araştırma ilgili literatürün taranması ve mevcut duruma ortaya koyulması sebebi ile "betimsel" bir araştırmadır. Araştırma modeli olarak nitel araştırma türlerinden doküman analizi kullanılmıştır. İnternet ortamındaki müzik platformları ve özel arşiv taramalarında ulaşılabildiğim Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait olan Hicaz, Hüseyinî ve Suzinak makamlarında 3 adet taksim yorum ve ifâde unsurları bakımından incelenmiştir. Yorum unsurların tespiti için alan uzman Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün eserlerine başvurulmuştur. Araştırmada Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait Hicaz, Hüseyinî ve Süzinak makamlarında üç adet taksim dikte edilmiştir. Taksimlerde kullandığı fiske çarpma, mızraplı çarpma, öncü çarpma, karar/oktav dem tutma, kaydırma, fiske ile susturma, titretme yorum unsurları ayrıca taksimlerdeki tartım kullanımı ve gider anlayışı incelenmiş ve örneklerle gösterilmiştir. Araştırma sonucunda Hacı Arif Bey'in kullandığı yorum unsurlarının günümüz kânûnîleri tarafından uygulandığından dolayı ekol icrâcı olarak takip edildiği düşünülebilir. Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksim icrâlarında kullandığı yorum unsurlarını kânun eğitiminde uygulamak için kânun eğitimine yönelik materyaller oluşturulmalıdır. Kânûnî Hacı Arif Bey'in icrâ üslûbunu anlayıp uygulamak için; perde anlayışını, seyit ve makam kullanımlarını, taksimlerinde yaptığı geçkileri, kânunun teknik açıdan nasıl icrâ ettiğini irdeleyen çalışmalar yapılmalıdır.

## Anahtar Kelimeler

*kânun, Kânûnî Hacı Arif Bey, taksim, tavır, Türk Mûsikîsi, üslûp*

## Giriş

Kânun, oldukça eski bir saz olup kânun kelimesi ve bu sazın tanımı "Binbir Gece Masalları" adlı kitapta yer almaktadır. Bu kitapta Kânun-i Mısri (Mısır Kânunu) olarak geçtiği görülmektedir (Beşiroğlu, 1998:114). Fakat o devirlerden bu zamanlara birçok medeniyette kullanılmış, şekil ve icrâ olarak değişim göstermiştir. Kânun, şu an yalnızca Türkiye coğrafyasıyla kalmayıp birçok ülkede müzik topluluklarında görebildiğimiz bir saz haline gelmiştir. Ses sahasının genişliği, ses rengi, Türk Müziği perdelerini bulundurması gibi özellikleri sebebiyle de Türkiye'de her türlü müzik icrâsında kânun sıklıkla kullanılmaktadır.

Osmanlı sınırları içinde kânun, 15. yüzyılda kullanılmaya başlanmış ve yapısız zamanla değişikliklere uğramıştır. 16. yüzyılda İstanbul'da kullanılan kânunların İran

ve Mâverâünnehir'de kullanılanlardan pek farkının olmadığı söylenebilir. Bazı minyatürlerde de tespit edildiği üzere kânun bu dönemde göğsü bütünüyle ahşap, metal telli bir çalgıdır (Karakaya, 2001: 327-328).



Resim 1. Müzisyen minyatüründe kanun (1539) - Süleymanname, Topkapı Sarayı (web 1)

II. Murat devrinde (15. yy) yaşamış ve devrin önemli müzikologlarından biri olarak bilinen Ahmetoğlu Şükrullah çalgılara ait edvarında, 17. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde kânundan bahsetmişler ve bu sazı tarif etmişlerdir. Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde bu sazın Ali Şah tarafından îcâd edildiğini ifâde etmiştir. Fakat bu saz 17.yüzyıldan çok önce bu isimle bilinmekte ve çalınmakta olduğundan, bu ifâdenin hangi saz ile ilgili olduğu konusunda kesin bir yargıya varılamamaktadır. Daha sonra kânun yavaş yavaş râgbetten düşmüş ve II. Mahmut zamanında (1808-1839) Şamlı Ömer Efendi tarafından, İstanbul'da yeniden mûsikîye kazandırılmıştır. 20.yüzyılın başlarından itibaren gelişen mandal sistemiyle icrâsı daha rahat bir hale gelince de mûsikînin vazgeçilmez sazlarından biri hâlinegelmiştir (Beşiroğlu, 1998:116).



**Fotoğraf 1.** Günümüzde kullanılan 6'lı mandal sistemine sahip bir kânun

Kânun icrâlarının bulunduğu ulaşabildiğimiz en eski ses kayıtları, gramofonun ilk kez 1896-1897 yıllarında İstanbul'a gelmesi sonucu 19. yüzyıl sonu itibariyle, sanatında çığır açmış, kendisinden sonra yetişecek olan kânun icrâcılarına ilham kaynağı olan Kânûnî Hacı Arif Bey'e dayanmaktadır. Kânûnî Hacı Arif Bey'den önceki dönemlerde yaşamış kânûnîlerin çalış stilleri hakkında sağlıklı bilgi sahibi olma ve yorumlama imkânımız yoktur (Kostak Toksoy, 2006,62).

### **Kânûnî Hacı Arif Bey**

Kânûnî Hacı Arif Bey, 1862 yılında İstanbul'un Aksaray semtinde dünyaya gelmiş, ilkokulunu tamamladıktan sonra orta öğrenimini Kocamustafapaşa Rüştiyesi'nde tamamlamıştır. Eğitim hayatını başarıyla tamamladıktan sonra 19 yaşında "Posta-Telgraf Nezareti Muhasebe Kalemi"nde memur olarak göreve başlamıştır. Bu kurumda on üç yıl görev yaptıktan sonra 1895'te, o zamanlar Osmanlı Devleti sınırları içinde bulunan Yemen'e Posta-Telgraf Müdürlüğü Başkâtip muavinliğine atanarak, Yemen'in başkenti Sana'ya gitmiştir. Yemen'e gittiğinde hac vazifesini de yerine getirmiş (Hacı lakabı) altı yıl sonra 1901 yılında tekrar İstanbul'a dönmüştür. Kânûnî Hacı Arif Bey, yakalandığı kolera hastalığı sebebiyle 49 yaşında (1911) vefat etmiş ve Menah şehrine defnedilmiştir (Öztuna,1986:61).



**Fotoğraf 2.** Kânûnî Hacı Arif Bey (web 2)

Kânun icra etmeyi memuriyetinin ilk yıllarında Sarı Tal'at Bey'den öğrendi. Kânunu çok iyi icrâ eden bir sanatçı olarak nam saldı. Kânunun Türk Mûsikîsi'nde vaz geçilmez ve esaslı bir şekilde yer almasını sağlamıştır (Öztuna,1986:61). Kânûnî Hacı Arif Bey'in kânunun Türk Mûsikîsinde yaygın olarak kullanılmasında katkısının önemli ölçüde olduğu görülmektedir.

Kânûnî Hacı Arif Bey, "Darü'l Mûsikî" adında bir mûsikî cemiyeti kurmuş ve Tepebaşı Tiyatrosu'nda Tanbûrî Cemil Bey, Santûrî Edhem Efendi, Üdî Nevres Bey gibi usta sanatkârlarla birlikte konserler vermiştir. Yetiştirdiği başlıca öğrencileri: Kânûnî Nazım Bey, Kânûnî Reşad Bey, Şehzade Cemaleddin Efendi, Dr. Suphi Ezgi'nin babası Kânûnî İsmail Zühdü Bey, Fahri Kopuz ve mûsikîmizin son yüzyıldaki büyük bestekârlarından olan oğlu Zeki Arif Ataergin'dir. Eserlerinin notaları oğlu Zeki Arif Bey'e kalmıştır (Öztuna,1986:62).

O dönemde kânunda mandal kısmı bulunmadığından kânunu mandalsız icrâ etmiştir. Daha sonralarda mandallı kânunlar üretilse de Hacı Arif Bey mandalsız kânunu çalmayı tercih etmiştir. Elimize ulaşan sınırlı sayıda kayıtlarında bile taksimlerinde oldukça teknik ve seri müzik cümleleri kullanmıştır. Kânununda mandal olmamasına rağmen akıcı bir üslupta, kânunu adeta mandalları varmış gibi gerektiğinde hızlı tartımları mükemmel derecede icrâ etmesi saza hakimiyetinin ve ustalığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Çalış tarzı kendine has, gayet yumuşak (latif) ve uyumlu olan Arif Bey, zamanında kanun çalanların eskiden beri tekdüze ve aynı tavırda devam etmelerine rağmen, kanunda bir sanat devrimi yapmış ve bir ekol vücuda getirmiştir. Kanun icrâsını ekol yaratacak derecede ileri bir virtüözlük derecesine erişmiştir (Berkman, 2007:18).

Kânûnî Hacı Arif Bey kendi zamanında kânun çalanların tek düze ve aynı tavırda olmalarına rağmen kendine has ahenkli ve latif tarzını ortaya koymuştur (Özalp, 1986:56).



Fotoğraf 3. Kânûnî Hacı Arif Bey'in mandalsız kânunu (web 3)<sup>1</sup>

Fiske olarak tanımlanan, tırnakla yapılan kânuna özgü bu çarpmayı ilk defa Kânûnî Hacı Arif Bey'in kullanmış olması, bununla birlikte Arif Bey kânununun akortlu olması, perdeleri temiz basması ile tanınmıştır (Vural,2019,24).

Fiske tekniği kullanılarak yapılan icrâ günümüzde dahi kânun icrâcılarının kullandığı başlıca yorum unsurları arasında yer almaktadır. Fiske ara çarpma, karar dem tutma, oktav dem tutma, kaydırma gibi teknikler Hacı Arif Bey'in kullandığı başlıca yorum unsurları arasında yer almaktadır.

### Kuramsal Çerçeve

Mûsikî erbabı için icrâ güzele ulaşma maksadı taşır. Buradan yola çıkarak "yorum: kişiden kişiye farklılık gösterebilen, genel yapısını bozmaksızın besteye ve icrâyâ dâhil edilen, icrâyı renklendiren, güzelleştiren küçük müzikal unsurlardır" denilebilir (Gönül, 2010: 37). Kânûnî Hacı Arif Bey de bu müzikal unsurları yerinde, abartısız ve Türk Mûsikîsi üslûbu çerçevesinde ustalıkla kullanıp icrâsına yansıtmıştır.

Türk Mûsikîsi'nde üslup ve tavır konularına Gönül (2018) şu şekilde açıklık getirmiştir:

"Türk mûsikîsinde üslûp; zaman içerisinde tekâmül eden Türk mûsikîsi tür ve biçimlerinin icrâsında ortaya çıkan ve gelenek hâline gelen icrâ biçimi olarak tâbir edilmelidir. Tavır ise icrâcının hangi türde olursa olsun icrâ ettiği esere kendi san'at birikimi ile kattıklarını anlatmak için kullanılmalıdır. Yani üslûp, zaman içerisinde belirlenen biçim özellikleri

<sup>1</sup> Cumhurbaşkanlığı Millet Kütüphanesinde düzenlenen "Saz ve Söz:Türk Müziği Tarihi Sergisi" 'den



ışığında eserlerin nasıl icrâ edileceğini, tavır ise icrâcının eser biçimine ait üslup özelliklerini gözeterek icrâ ettiği esere san'at birikimiyle kattığı kendine has icrâi beceri ve yorum özelliklerini, ifade biçimini anlatmaktadır.” (Gönül, 2018: 42).

Kânûnî Hacı Arif Bey'in icrâ ettiği mandalsız kânuna göre günümüzdeki kânunlarda başta mandal sistemi olmak üzere birtakım değişiklikler meydana gelmiştir. Değişimler yalnızca kânunda değil icrâlarda da görülmektedir. Ancak ilk olarak Kânûnî Hacı Arif Bey'den duyduğumuz fiske çarpma tekniği gibi teknikler günümüz kânûnîleri tarafından da icrâlarda sıkça kullanılmaktadır.

Hacı Arif Bey'in ulaşılabilen ilk kânun kayıtlarının sahibi olması, sonrasında yetişen kânun sanatkârlarına üslup ve tavır konularında yol gösterici bir ekol kânûnî olması sebepleri ile çalışmamda Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait üç adet taksim kaydı dikte edilerek Türk Müziği üslûbu çerçevesinde taksimlerindeki kânun icrâsında yorum unsurları incelenmiştir.



**Fotoğraf 4.** Kânûnî Hacı Arif Bey'in 1895'te eyalet Posta ve Telgraf Müdürlüğü başkâtibi olarak Yemen'de görev yaptığı yıllar (web 4) (Soldan ikinci kişi Kânûnî Hacı Arif Bey'dir)

### **Kânûnî Hacı Ârif Bey'in Taksimlerinde Kullandığı Başlıca Yorum Unsurları**

Türk mûsikîsi icrâsında genel üslup ve özel tavır ortaya koyan unsurları yorum ve ifâde unsurları başlığı altında irdeledik. Hacı Arif Bey'in taksimlerinde kullandığı başlıca yorum unsurları aşağıdaki on altbaşlık altında incelenmiştir.

### **Çarpma**

Genel müzik terminolojisinde appociatür adı verilen süsleme Türk mûsikîsinde genellikle “çarpma” olarak ifade edilmektedir (Toksoy, 2006:32).

Türk mûsikîsinde en yaygın olarak kullanılan yorum unsuru şüphesiz çarpmadır. Kânun icrâsında kullanılan çarpma çeşitleri çalışmamızda fiske ara çarpma, mızraplı çarpma ve öncü çarpma olarak üç farklı şekilde irdelenmiştir.

**Fiske çarpma;** Kânun icrâsında “fiske” mızrapla tele vurduktan sonra baş parmağın tırnak kısmı ile tele vurularak yapılan icrâ tekniğidir. Fiske çarpma, 8'lik veya 16'lık tartımlarla aynı ses üzerinde üst üste vurulan mızraplar arasında fiske tekniği kullanarak ve perde gözetilerek yapılan çarpmalardır.

**Mızraplı çarpma;** Mızraplı çarpma icrâ esnasında vurgulanmak istenen perdeden önce veya sonra mızrap ile yapılan çarpmalardır. Fiske çarpma ile karışmaması için mızrap ile yapılan çarpmayı gösterirken çarpma notasının üzerine “m” harfi eklenip (♩) şeklinde gösterilmiştir.

**Öncü çarpma;** Genellikle muhtelif aralıklardaki alt seslerden başlayıp kaydırma hareketi ile varılmak istenilen perdeye kadar bütün frekansları duyurarak yapılan ve icrâcıya makam dizisi içerisinde süreklilik sağlayan bağlı çarpma çeşidini ifâde eder (Gönül, 2021).

### **Karar/Oktav dem tutma**

Ezginin ana seyirinin genelde altında, tartımlar arasında, icrâ edilen makamın karar perdesine veya ana seyirin oktav perdesine mızrap ile vurularak yapılan yorum unsurudur (Gönül, 2021).

### **Kaydırma**

Tırnak veya mandallar kullanılarak tele vurulduktan sonra telin titreşimi devam ederken, gidilmek isteyen perdeye kadar perdeleri bağlamak için yapılan yorum unsurudur. Bu çalışmada (↪) şeklinde gösterilmiştir.

### Fiske ile susturma

Fiske tekniği uygulandığı zaman herhangi bir perde duyulmaksızın yalnızca telin titreşiminin kesilmesi için yapılan yorum unsurudur. Bu çalışmada ( , ) şeklinde gösterilmiştir.

### Titretme (Vibrato)

Tele mızrap ile vurduktan sonra seri mandal hareketleri veya baş parmak kullanılarak tırnak darbeleri ile teli titreterek yapılan yorum unsurudur. Bu çalışmada (vib.) şeklinde gösterilmiştir.

### Tartım

Taksim icrâsı sırasında kullanılan karakteristik tartımların (triole, senkop vb.) incelendiği unsurlardır.

### Ritim

Taksim icrâsı sırasında hızlanma, ağırlaşma ve puandorg kalıpların incelendiği unsurlardır.

### Araştırma Problemi

Araştırmanın amacı Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksim icrâlarındaki yorum unsurlarını ortaya koymak ve bu sayede yeni kânun icrâcılarında Türk Müsikîsi üslûbu ve tavrı konusunda uygulama-icrâ örnekleri sunmaktır. Bu araştırmanın temel problemi ise;

- Türk müziği kanun icra üslûbuna göre Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksim icraları nasıldır?

### Alt Problemler

- Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerinde bulunan yorum unsurları nelerdir?
- Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerinde yorum unsurlarını nasıl kullanmıştır?
- Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerinde tartım kullanımı nasıldır?
- Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerinde gider anlayışı nasıldır?
- Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksim icrası ile Saz Semaisi icrası arasındaki etkileşim nasıldır?

### Yöntem

Bu araştırma Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait taksimleri incelemesi açısından nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi tekniğine uygun olarak yapılmıştır. Bu teknikte incelenmesi amaçlanan eserin alana uygun analiz tekniklerine göre irdelenerek betimlenmesi amaçlanır.

Doküman analizi, belli bir hedefe yönelmiş olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini içermektedir. Başka bir deyişle doküman analizi, basılı ve elektronik öğelerin analiz edilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

### Dokümanlar ve Süreç

İnternet ortamındaki müzik platformları ve özel arşiv taramalarında ulaşabildiğim Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait olan Hicaz, Hüseyini ve Suzinak makamlarında üç adet taksim yorum ve ifâde unsurları bakımından incelenmiştir. Yorum unsurlarının tespiti için Prof. Dr. Mehmet Gönül'e ait "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" isimli doktora Tezinden ve Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Mehmet Gönül tarafından verilen Notaya Alma Teknikleri dersi 2021 yılı ders notlarından istifâde edilmiştir. Arşiv taraması sonucu elde edilen taksimler "Studio One" programı kullanılarak bolahenk akorda getirilip deformasyonlar temizlenmiş ve düzeltilmiştir. Daha sonra dikte edilmiş ve taksim notaları "Finale 2014" programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

### Bulgular ve Tartışma

#### Fiske Çarpma Kullanımı

Fiske, Türk Müziği kânun icrâsında en çok yer alan yorum unsurlarındandır. Fiskeli icrâ üslûbunu ilk olarak Kânûnî Hacı Arif Bey'in kullandığına dair ulaştığımız kayıtlar ve bu yorum unsurunun daha sonraki zamanlarda yetişmiş kânûnîlerin benimsemiş olması fiskeli icrânın bir Türk stili olduğunu düşündürmektedir (Kostak Toksoy, 2011:70).

Kânûnî Hacı Arif Bey'in irdelenen taksimleri içerisinde en sık kullanılan yorum unsurunun fiske ile çarpma olduğu görülmektedir.

Sağ el duyurulmak istenen sesi mızrap ile vurup tınlatırken sol el de teldeki titreşimi fiske darbesi ile keser. Bu sırada mızrapla vurulan ana perdenin dışında bir çarpma sesi duyulur, ancak pek güçlü bir ses değildir, diğer çalgılardaki (ud, tanbur vb.) mızrapsız parmak çarpması duyumundadır (Kazazoğlu, 2018: 67). Fiske uygulandıktan sonra duyulan perde, Hacı Arif Bey'in kânun taksimlerinde

genelde mızrapla vurulan perdenin bir üst perdesidir.

Türk Mûsikîsi icrâ üslûbunda kânuna özgü bir yorum unsuru olan fiskede, sol elin orta parmağıyla, baş parmağı birleşir ve baş parmağın tırnak ile etin birleştiği yer, mandalların bitiminden itibaren bilekten yapılan bir hareketle tele sol elle münavebeli bir şekilde vurur (Kostak Toksoy, 2006: 52).

Dikte edilen taksimlerde fiskeli çarpma duyulduğu perde üzerinde ♪ şeklinde gösterilmiştir.ü



Figür 1. Fiske çarpma kullanımı

Hicaz taksim 1. dizeğinden alınan bu örnekte taksim girişinde mızrapla rast perdesine 8'lik tartımlarla vururken perde aralarında fiske çarpma yaparak düğah

perdesini duyurmuştur. Aynı perdeler arasında art arda yapılan fiske çarpmasına örnek oluşturmuştur.



Figür 2. Fiske çarpma kullanımı

Hüseyini taksim 6. dizeğinden alınan bu örnekte mızrap ile acem perdesine 16'lık tartımlarla vururken perde aralarında fiske çarpma yaparak bir üst perde olan gerdaniye sesini duyurmuştur. Dizek sonunda ise 8'lik gerdaniye perdesinden sonra yine fiske çarpma ile muhayyer perdesi duyurulmuştur.

Dikte edilen taksimlerde, mızraplı çarpma unsuru seslendirilecek perdenin öncesinde veya sonrasında olmak üzere farklı şekillerde tespit edilmiştir.

### Mızraplı Çarpma Kullanımı

Çarpma, Türk kânun çalış üslûbunun en önemli müzikal unsurlarından olduğunu ifade etmiştir (Kostak Toksoy, 2011:71).

Kânunda çarpma, geleneksel çalış tekniği içerisinde sıkça kullanılan bir yorum unsurudur. Türk müziği âsârının hemen her türünde nota yazımında gösterilsin veya gösterilmesin Türk Mûsikîsi icrâ üslûbu çerçevesinde çok sayıda çarpma yapılır (Kostak Toksoy, 2006:34).



Figür 3. Mızraplı çarpma kullanımı



Hüseyini Taksim'in 22. dizeğinde gördüğümüz üzere iki adet mızraplı çarpma yapılmıştır. İlk örnek 4'lü aralıktan oluşmuş, neva perdesine mızraplı çarpma yapıp duyurulmak istenen asıl perde olan gerdaniye çalınmıştır.

Devamında gördüğümüz diğer mızraplı çarpma örneğinde ise duyurulmak istenen perde ile aynı perdeye çarpma yapılmış, çarpmadan sonraki hüseyini perdesi daha vurgulu icrâ edilmiştir.



Figür 4. Mızraplı çarpma kullanımı

Sûzinak taksim'in 5. dizeğinde neva perdesinden önce çargâh perdesine mızrapla vurularak yeden sesi ile neva perdesi kuvvetlendirilmiştir. Burada gördüğümüz üzere çalınacak perdenin bir alt sesine yapılan mızraplı çarpma kullanımını genellikle makamın asma kararlarından veya karar perdelerinden önce görülmüştür.

gerekerince genellikle karar, 4'lü, 5'li veya muhtelif alt aralıklara tekabül eden perdelerden başlayıp, ulaşılmak istenen perdeye yapılan kadar bütün perdeleri duyurarak yapılan bağlı çarpmaları ifâde etmek için kullanılır (Gönül, 2021; Durak, 2022:41).

### Öncü Çarpma Kullanımı

Öncü çarpma ifâdesi icrâ esnasında makamın

Araştırmamda kaydırma tekniği kullanarak yapılan çarpmalar öncü çarpma başlığı altında incelenmiştir.



Figür 5. Öncü çarpma kullanımı

Hicaz taksimden alınan örneğimizde 23. dizekte iki farklı şekilde öncü çarpma kullanılmıştır. Birinci kullanım düğah perdesinden acem perdesine kaydırılıp 6'lı

aralık kullanılarak yapılmış sonrasındaki örneğimizde ise düğah perdesinden muhayyer perdesine kaydırarak bir oktav aralığında kullanılmıştır.



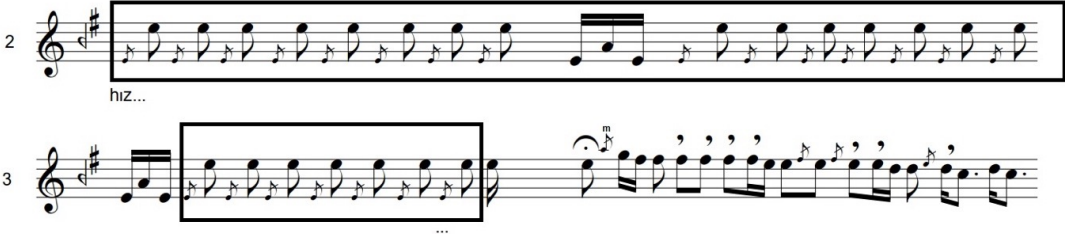
Figür 6. Öncü çarpma kullanımı

Hüseyini taksim'in 17. dizeğinde iki adet öncü çarpma kullanımı görülmüştür. Örneklerimizin her ikisinde de görüldüğü üzere öncü çarpma kullanımını hüseyiniden muhayyere ve düğaktan nevaya olmak üzere 4'lü aralıklar ile yapılmıştır.

kullanmıştır. Türk Müziği kânun icrâ üslûbunda sık sık kullanılan bu yorum unsurunu Hacı Arif Bey genelde alt perdelerden oktav veya karar sesinden dem alarak kullanmış, icrâya ahenk katmıştır. Kânunun ses sahasının geniş olması bu yorum unsurunu sıkça kullanmaya olanak sağlamıştır.

### Karar-Oktav Dem Tutma Kullanımı

Kânûnî Hacı Arif Bey taksimlerinde sık sık karar veya oktav dem tutma yorum unsurunu



Figür 7. Oktav dem tutma

Hüseyni taksimden aldığımız örnekte oktav dem tutma yorum unsurunun taksim 2. dizeğinden başlayıp 3. dizeğin ortasına kadar devam ettiğini görmekteyiz. Hüseyni makamında 8'lik tartımlarla hüseyni perdesini

çalarken bir oktav pestindeki hüseyniaşiran perdesinden dem ses almıştır. Bununla birlikte hüseyni makamının güçlü perdesi olan hüseyni perdesini kuvvetlendirmiştir.



Figür 8. Oktav dem tutma

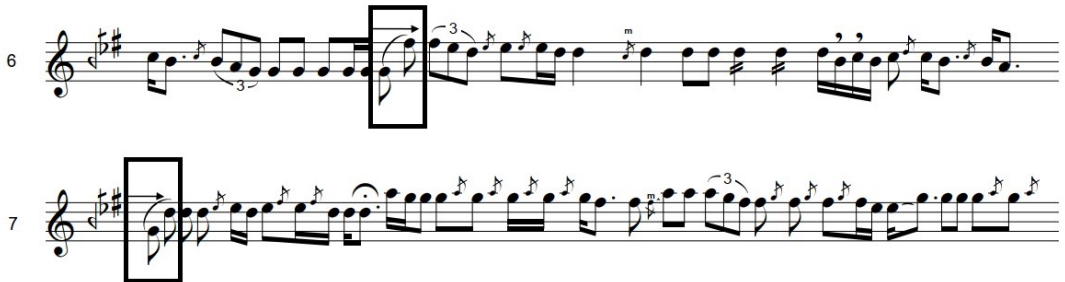
Hicaz taksimden aldığımız örnekte taksim giriş kısmı olan 1. ve 2. dizeğinde oktav dem tutma yorum unsurunu görmekteyiz. Her iki örnekte de oktav dem tutma yorumu hızlanarak icrâ edilmiştir. Hicaz taksiminde hızlanma sonrasında 16'lık tartımlarla icrâya devam edilmiştir.

metodunda şu şekilde söz etmiştir: “kaydırarak bir sesi bulmak da denilebilir. Kânunda bu teknik, sol el bas parmağının tel üzerine konulup ulaşılabacak sese kaydırılmasıyla elde edilir.”

### Kaydırma Kullanımı

Kaydırma tekniğinden Aydoğdu (2004:163)

Kânûnî Hacı Arif Bey mandalsız kanun icra ettiği için, mandal kullanılarak yapılan kaydırma yorum unsurunu kullanmamıştır.



Figür 9. Kaydırma

Suzinak taksimden alınan örnekte 6. ve 7. dizeklerde karar perdesi olan rast perdesinden neva perdesine kaydırma yapılmıştır. Rast perdesine mızrapla vurduktan sonra sol

el başparmağı ile tele kuvvet uygulayıp sağa doğru kaydırılıp rasttan neva kadar olan sesler duyurulmuş ve ardından neva perdesine mızrapla vurulmuştur.

**Fiske ile Susturma Kullanımı**

Fiske tekniğini uygularken parmağın tırnak kısmı ile değil yumuşak et kısmı ile vurulduğu

zaman ayrıca bir perde duyulmayıp telin titreşiminin kesilmesiyle uygulanmıştır.



Figür 10. Fiske ile susturma

Hüseyni taksim 22. dizeğinden alınan ile susturma yorum unsurunu kullanmıştır. örnekte görüldüğü üzere Hacı Arif Bey fiske



Figür 11. Fiske ile susturma

Suzinak taksim 27. dizesinden alınan örneğimizde fiske ile çarpma tekniğinden hemen sonra fiske ile susturma tekniği kullanılmıştır. Her iki çeşit fiske tekniğini üst üste kullanış biçimine Hacı Arif Bey'in taksimlerinde daha az rastlanılmıştır.

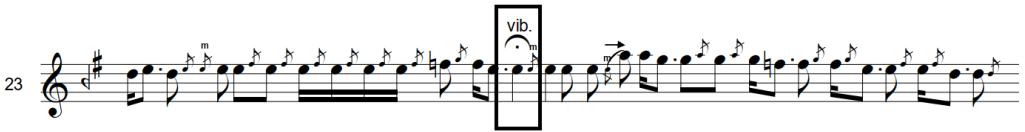
**Titretme (Vibrato) Kullanımı**

Seri şekilde uygulanan fiske darbeleri ile genelde kısmen uzun tartımlarda uygulanan yorum unsurlarındandır. Hacı Arif Bey bu tekniği nadiren taksim içerisinde kullansa da genellikle taksim son perdesinde uygulamıştır.



Figür 12. Titretme

Suzinak taksim son dizeğinin sondan bir önceki ve son perdesinde titretme tekniği kullanılmıştır.



Figür 13. Titretme

Hüseyni taksim 23. dizeğinde gördüğümüz bu örnekte de makamın asma karar perdesi olan hüseyini perdesinde puandorg ile birlikte uygulanmıştır.

**Tartım Kullanımı**

Üçleme tartımı Türk Müziği icrâ üslûbunda sıkça kullanılan tartımlar arasındadır. Hacı Arif Bey de üçleme tartımını çalışmamızda irdelediğimiz tüm taksimlerinde kullanmıştır.



Figür 14. Üçleme tartım kullanımı

Suzinak taksim 11. dizeğinden aldığımız örnekte bir tanesi 16'lık tartımlardan oluşmuş 3 tane üçleme görülmektedir. Dizekte kullanılan ikinci üçlemeye seğah perdesinden sonra fiske çarpma ile çarğah duyurularak üçleme tartımı kullanılmıştır.

Bir diğer sık kullanılan tartım unsuru ise 16'lık notadan sonra gelen noktalı 8'lik (♩) tartımıdır. Hacı Arif Bey'in irdelediğimiz üç taksiminde de bu tartıma sıklıkça rastlanmıştır.



Figür 15. 16'lık notadan sonra noktalı 8'lik tartım kullanımı

Hüseyinî taksim 13. dizeğinden aldığımız örnekte görüldüğü üzere 16'lık notadan sonra gelen noktalı 8'liğin oluşturduğu tartım kullanımı görülmektedir. İşaretlediğimiz

ikinci dikdörtgen içerisinde kullanılan bu tartım unsuru ile gerdaniye perdesinden seğâh perdesine kadar bir iniş yapılmıştır.



Figür 16. 32'lik notadan sonra noktalı 16'lık tartım kullanımı

Hüseyinî taksim 22. dizeğinde görüldüğü üzere seçtiğimiz ilk kısımda 32'lik notadan sonra noktalı 16'lık tartım kullanımı

görülmektedir. Bu tartım unsuru icrâsı esnasında fiske ile susturma yaparak noktalı 16'lık notaları susturmuştur.



Figür 17. 8'lik notadan sonra iki adet 16'lık tartım kullanımı

Suzinak taksim 30. dizeğinde verdiğimiz örnekte görüldüğü üzere 8'lik nota ardına iki adet 16'lık notanın eklenmesiyle oluşan

tartım kullanımına taksimlerde oldukça sık rastlanmıştır.

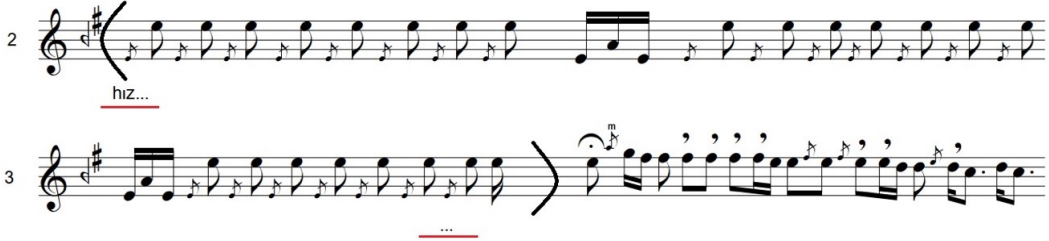


Figür 18. İki adet 16'lık notadan sonra 8'lik tartım kullanımı

Hicaz taksiminde 25. dizeğinden alınan örnekte iki adet 16'lık nota ardına 8'lik notanın eklenmesiyle oluşan bir önceki örnekte verdiğimiz tartımın tersi olan tartım sıkça kullanılmıştır.

### Gider Anlayışı (Ritmik Unsurlar)

Taksimler esnasındaki hızlanma, ağırlaşma, durgu (puandorg) gibi unsurlar bu başlık altında irdelenmiştir.



Figür 19. Oktav dem tutarak hızlanan gider

Hüseyni taksimden alınan bu örnekte 2. dizekten itibaren oktav dem tutarak gider hızlanmıştır.



Figür 20. 8'lik tartımdan kademeli olarak 16'lık tartıma hızlanan gider

Taksimlerimizi dikte ederken art arda gelen 8'lik ve 16'lık tartımların yazımında, 4'lük notaların sapı üzerine çizilen çizgiler ile ifâde edilmiştir. Eklenen her bir çizgi nota değerini yarisına düşünmüştür. Art arda gelen

16'lık notalar (♩) işareti ile, 8'lik notalar ise (♪) şeklinde gösterilmiştir. Yukarıdaki hicaz taksimden alınan örnekte icrâ 8'lik tartımla hızlanmaya başlayıp 16'lık tartım hızına ulaşılmıştır.



Figür 21. Puandorg kullanımı

Yorum unsurları bakımından incelediğimiz taksimlerde zaman zaman puandorglu kalıplara rastlanılmıştır. Yukarıdaki Hüseyni taksimden aldığımız örnekte makamın güçlü perdesi olan hüseyni perdesinde puandorg kullanımını görülmektedir.

sözsüz mûsikî formlarımızdandır. Bu sebeple eserler arasındaki etkileşime bakılırken bu formlar tercih edilmiştir. Bu bağlamda Kânûnî Hacı Arif Bey'in Hüseyni makamında bestelemiş olduğu saz semaisi ve Hüseyni taksimi arasındaki etkileşim araştırılmıştır.

### Hüseyni Saz Semaisi ve Hüseyni Taksimi Arasındaki Etkileşim

Bu başlık altında Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait saz eserlerinden ulaşabildiğimiz taksimlerin makamı ile aynı olan bir eser seçilip örnekler sunulmuştur. Taksim ve saz semaisi formları





Oktav/karar dem tutma yorum unsuru Hacı Arif Bey'e ait irdelenen üç taksimde de mevcuttur. Dolayısıyla dem tutma tekniği Hacı Arif Bey'in karakteristik yorum unsurlarından sayılabilir. Duyurulmak istenilen perdede uzun kalışlar yapmak, perdeyi vurgulamak, kânunun geniş ses sahasını kullanarak alt oktavlardan dem ses almak gibi amaçlar ile kullanılmaktadır. Kânunda o devirde kullanılan tellerin seslerinin çok uzamaması veya kayıt teknolojisinin gelişmemiş olması gibi etkenlerle seri şekilde ve oldukça fazla kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.

Kânunda kaydırma tekniği iki farklı şekilde yapılmaktadır. Birincisi tele vurduktan sonra fiske kullanılarak varılmak istenilen perde duyuluncaya kadar tel üzerinde tırnak ile kaydırma yapılarak, ikincisi ise mandalları yavaşça indirerek yapılır. Kânûnî Hacı Arif Bey'in icrâlarında kullanmayı tercih ettiği kânun mandalsız kânun olduğundan tüm kaydırmaları birinci şekilde yapmıştır.

Fiske ile susturma tekniğini genelde tekrar eden motiflerde veya sekileme yapan ezgilerde kullandığı görülmektedir.

Çalışmamda dikte ettiğim taksimlerin üçünde de titretme (vibrasyon) yorum unsuru vardır. Hicaz ve Suzinak taksimlerin son vuruşlarında titretme kullanmıştır. Günümüz kânun icrâcıları titretmeyi genellikle mandal kullanarak yapmaktadır. Fakat mandal kullanılarak yapılan titretme tırnak ile yapılandan çok farklı şekilde duyulmaktadır. Hacı Arif Bey'in kullandığı tırnak ile yapılan titretme günümüz kânun icrâcıları tarafından nadiren kullanılmaktadır. Çalışma neticesinde kânuna yeni gönül vermiş birçok talebenin kolay kolay görüp dinleyemeyeceği bu yorum unsurunun tekrar icrâya kazandırmaya katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Dikte edilen taksimleri incelediğimde Hacı Arif Bey'in çok çeşitli ve zengin tartımlar kullandığını görülmektedir. Türk Musikisi icrâ üslûbu gereğince üçleme ve noktalı tartımları sıkça kullanmıştır.

İrdelediğim taksimler kendi içerisindeki ahengi ve ritmi ile bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bu kompozisyonda makamın güçlü perdesinde asma kararlar, karar perdesinde puandorglu kalışlar ve 8'lik tartımlar çalınırken hızlanarak 16'lık tartım kalıplarına geçişler dikkat çekmektedir.

Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait hüseyini saz semaisi ve hüseyini taksim arasındaki etkileşim tespit edilmiş her iki eserde de bulunan sabâ geçkisi ve makam dizisi dışında nim hicaz perdesi kullanımı dikkat çekmiş ve örneklendirilmiştir.

Kânûnî Hacı Arif Bey, kânunun perdelerini mandal olmamasına rağmen ustaca basmış, gerektiğinde kullandığı seri tartımları ve kullandığı diğer tüm yorum unsurlarıyla çok üst düzey icrâsı ilgileri toplamış ve ardından gelen kânun icrâcılarına üslûbu ile örnek olmuş bir sanatkardır.

### Öneriler

Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksim icrâlarında kullandığı yorum unsurlarını kânun eğitiminde uygulamak için kânun eğitimine yönelik materyaller oluşturulmalıdır. Kânûnî Hacı Arif Bey'in icrâ üslûbunu anlayıp uygulamak için perde anlayışını, seyit ve makam kullanımlarını, taksimlerinde yaptığı geçkileri, kânunun teknik açıdan nasıl icrâ ettiğini irdeleyen çalışmalar yapılmalıdır.

Taksim kayıtları profesyonel stüdyo ortamında restore edilip yayınlanmalı ve camianın istifâdesine sunulmalıdır.

Kânun veya başka saz icrâ eden talebeler, taksimleri notasından ve kayıtlarından faydalanarak tekrar tekrar çalışmalı, taksimlerde kullanılan yorum unsurlarından istifâde edip icrâlarına aktarmalıdır.

### Bilgilendirme

Bu araştırmada herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. Etik kurul izni gerektirmemektedir.

## Kaynaklar

Aydoğdu, T. (2010). *Kânun metodu*. Yurtrenkleri Yayınevi.

Berkman, E. (2007). *Kanun çalmayı otodidakt yöntemle öğrenmiş beş kanun çaların görüş ve yaklaşımları bağlamında XX. yüzyıl kanun sanatına bakış Cüneyd Kosal, Nevzat Sümer, Erol Deran, Hilmi Rit, Nuri Şenneyli*. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Beşiroğlu, Ş. (1998) *Kânun, Türk Sanat Müziği*. 1, 112-117, İstanbul.

Durak, M.B. (2022). *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Merâl Uğurlu örneği*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Gönül, M. (2018). *Türk Mûsikîsinin tasnif ve tesmiyelerine bir bakış*. İSTEM, 31/2018.

Gönül, M. (2021). *Notaya alma teknikleri ders notları*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Karasar, N. (2013). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (25. Baskı). Ankara: Nobel Yayınevi.

Karakaya, F. (2001). *Kânun*. İslam Ansiklopedisi (Cilt 24,327-328). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kazazoğlu, İ. (2018). *Vecihe Daryal'in kânun taksimlerinin tahlili*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Kostak Toksoy, A. (2006). *Kânun eğitiminde teknik çalışma ve süsleme elemanlarını içeren etütler*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Kostak Toksoy, A. (2011). Kânun icrasında Türk stilini temsil eden müzikal unsurlar, müzikte temsil-müziksel temsil. *Portre Akademik Dergisi*, 2, 62-73.

Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi* (Derleme). Ankara: TRT Yayını.

Öztuna, Y. (1986). *Türk büyükleri dizisi; Hacı Arif Bey*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Vural, F. (2019). *Kânûnî Hacı Arif Bey ve Kânûnî Vecihe Daryal taksimlerinin icra teknik analizleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, İstanbul.

## Web Kaynakları

web 1. <https://okuryazarim.com/muzikle-tedavi/>

web 2. <https://islamansiklopedisi.org.tr/haci-arif-bey-kânûnî>

web 3. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/3472033-boyle-bir-sergi-ilk-defa-duzenlendi-muzige-merakiniz-varsa-mutlaka-gidip-gezin>

web 4. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bestek-r-kânûnî-haci-rif-bey-yemen-de-telgrafcilik-yapardi-5270463>

## Taksim Kayıtları

1. Hicaz Taksim: [https://youtu.be/vz3qpEKKZi4?si=nhNXu3Zi\\_pH-UxLu](https://youtu.be/vz3qpEKKZi4?si=nhNXu3Zi_pH-UxLu)

2. Hüseyini Taksim: <https://youtu.be/aAUT72dYVp4?si=iSWgwwqwpA-by-4bT>

3. Suzinak Taksim: <https://youtu.be/iOIPb6xVUSA?si=6sTOpBjVNLIAMUCl>



## Ekler

## Ek 1. Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait Hicaz Taksim Diktesi



NEÜ TMDKNOTA ARŞİVİ

## Hicaz Taksim

5.11.2023

- 1/4 -

İcrâ Eden: Hacı Ârif Bey

1

hız... ..

2

3

4

5

6

7

8

9

10



## Hicaz Taksim

- 2/4 -

11 

12 

13 

14 

15 

16   
hız... ...

17 

18 

19 



NEÜ TMDKNOTA ARŞİVİ

5.11.2023

## Hicaz Taksim

- 3/4 -

20

21

22

23

24

25

26

hız... ..

27

28



## Hicaz Taksim

- 4 / 4 -

29

hız... ... 3

vib.

30

c.s.erdoğan

## Ek 2. Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait Hüseyni Taksim Diktesi



NEÜ TMDK NÖTA ARŞİVİ

## Hüseyni Taksim

5.11.2023

- 1/3 -

İcrâ Eden: Hacı Ârif Bey

1

2

hız...

3

...

4

5

6

hız...

...

7

hız...

...

8

9

10



## Hüseyni Taksim

- 2 / 3 -

11 

12 

13 

14 

15 

16 

hız... ...

17 

18 

vib.

19 

vib.

hız...

20 

...



NEÜ TMDKNOTA ARŞİVİ

5.11.2023

## Hüseyini Taksim

- 3/3 -

21

22

23

24

25

26

27

28

29

hız...

vib.

...

Ek 3. Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait Suzinâk Taksim Diktesi



NEÜ TMDK NOTA ARŞİVİ

Sûzinâk Taksim

5.11.2023

- 1/4 -

İcrâ Eden: Hacı Ârif Bey

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10





NEÜ TMDKNOTA ARŞİVİ

## Sûzinâk Taksim

5.11.2023

- 2/4 -

11 

12 

13 

14 

15 

16 

17 

18 

19 



## Sûzinâk Taksim

- 3/4 -

20

21

22

23

24

25

26

27

28



NEÜ TMDK NOTA ARŞİVİ

5.11.2023

## Sûzinâk Taksim

- 4 / 4 -

29

30

31

c.s.erdogan

Ek 3. Kânûnî Hacı Arif Bey'e ait Hüseyinî Saz Semâisi

HÜSEYİNİ SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: KAN. HACI ÂRIF BEY

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 140



TESLİM



2. HÂNE

SON



3. HÂNE



4. HÂNE YÜRÜK SEMÂİ

• = 96



## Examining of the elements of interpretation in the taksims of Kânuni Hacı Arif bey

### Extended Abstract

Kânûnî Hacı Arif Bey was born in 1862 in Istanbul and starting his career as a civil servant after completing his education, he was also one of the leading kânun players of his era. He is considered to be a school performer in the kânun performance style of Turkish Music with his use of the flick technique for the first time, his skillful and clean pressing of the frets despite the fact that the kânuns used in those times were without pegs, and the quickness in his performance when necessary. With the arrival of recording technology in Istanbul in the 1890s, it is thought that the first kânun recordings belonged to Kânûnî Hacı Arif Bey. Therefore, it is important to understand and concretize the kânun performance style in those periods and present it to the benefit of the community. He skillfully used the interpretation elements such as flick slamming, scrolling, plectrum slamming, which are embedded in the kânun performance style, and guided and inspired the kânun performers who grew up after him. This study was conducted in order to identify, concretize and reveal the interpretation elements used by Kânûnî Hacı Arif Bey in his taksim within the framework of Turkish Music performance style. Our research is a “descriptive” research due to the review of the relevant literature and revealing the current situation. General survey model was used as the research model. In order to determine the elements of interpretation, Prof. Dr. Mehmet Gönül’s doctoral dissertation titled “Analysis of Nevres Bey’s Oud Taksim’s and Creation of Exercises for Oud Education” and Notation Techniques 2021 lecture notes were used. Using these methods, 3 taksim in the modes of Hicaz, Hüseyinî and Suzinak that we could reach belonging to Kânûnî Hacı Arif Bey were transferred to the computer environment through the “Finale 2014” note writing program after the tuning changes in them were corrected using the “studio one” program and dictated by slowing down. The elements of flick slamming, plectrum slamming, pioneer slamming, decision/octave dem holding, shifting, silencing with flick, vibrating interpretation elements he uses in his taksims, as well as his use of scale in his taksims and his understanding of expense (rhythm) were examined and their use in different taksims was shown with examples under the headings belonging to the sub-problems. In addition, the interaction between the hüseyinî saz semai and the hüseyinî taksim by Kânûnî Hacı Arif Bey was determined and illustrated with examples. It has also been one of our aims to make some of the interpretation elements that are rarely used by today’s kânun performers more frequently and to preserve the richness of our Turkish Music performance style. Under the title of Conclusions, Hacı Arif Bey’s use of interpretation elements was interpreted, and it was mentioned that he was a very high level performer and was followed as a school. It recommend that the interpretation elements put forward will be a source for the budding kânun students and contribute to their adoption and application of the Turkish Music performance style.

### Keywords

*elements of interpretation, kânun, Kânûnî Hacı Arif Bey, taksim, Turkish Music Performance Style*

## **Yazarın Biyografisi**



**Cafer Sami Erdoğan**, 1994 yılında Konya'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Konya'da tamamladı. Müzik eğitimine 10 yaşında bağlama çalarak başladı. Daha sonra Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde hocası Metin Dursun ile kânun eğitimine başladı. 2012 yılında Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nü birincilikle kazandı. 2016 yılında lisans eğitimini derece ile tamamladı. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Bölümünde kânun eğitimi ile ilgili yüksek lisans tez çalışmasını 2019'da tamamladı.

Konya Büyükşehir Belediyesi Tasavvuf Müziği ve Semâ Topluluğu ile Almanya, İngiltere, Fransa, İsveç, Danimarka, Bosna Hersek, Tunus, Pakistan, Tanzanya başta olmak üzere birçok ülkede ve yurtiçinde konserlere katıldı. 2015 yılında Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının düzenlemiş olduğu II. Ulusal Genç Sazendeler Yetenek Yarışması'nda birinci oldu. Kültür Bakanlığı tarafından 2019 yılında düzenlenen Genç Sazendeler yarışmasında başarı ödülü aldı. 2017 yılından beri Necmettin Erbakan Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Halen Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Bölümünde Doktora yapmaktadır.

**Kurum:** Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye.

**Email:** cafersamierdogan@gmail.com

**ORCID:** 0000-0002-4127-5946

**Google Akademik:** [https://scholar.google.com/citations?user=int\\_H2UAAAAJ&hl=tr](https://scholar.google.com/citations?user=int_H2UAAAAJ&hl=tr)

# Viyola çalgısında farklı akortlama sistemi olarak Scordatura'nın incelenmesi

Cansu Yılmaz

Dr. Öğretim Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Çanakkale, Türkiye. Email: cansu.yilmaz@comu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3747-6718

DOI 10.12975/rastmd.20231142 Submitted September 7, 2023 Accepted December 25, 2023

## Öz

Akort sistemi, çalgı formlarının gelişiminin nihai noktaya ulaşmasına kadar ki sürede, çalışta rahatlıklar sağlamak ve eserlerin tonuna uyumlu şekilde icra gerçekleştirmek amacıyla sürekli olarak değişiklik göstermiştir. Bu evrim süreci, *scordatura*'nın ortaya çıkmasında da dolaylı bir etkiye neden olmuştur. *Scordatura* kullanımının viyola çalgısı özelinde ele alınması, bu alandaki araştırmaların gelişimine katkı sunacaktır. Araştırma, *scordatura* yazılmış viyola eserleri hakkında detaylı bir inceleme ile alana katkı sağlaması hedefiyle oluşturulmuştur. Viyola çalgısı özelinde *scordatura* eserleri tek bir kaynak altında ele alması literatür için büyük önem taşımaktadır. Araştırmada, viyola için *scordatura* yazılan bir eserin hangi akortlama ile ne şekilde icra edileceği, incelemek için seçilmiş eserlerin hangi nedenler dâhilinde *scordatura* olarak yazıldığı problemlerine cevap aranmıştır. Araştırmanın modeli nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizidir. Bu kapsamda *scordatura* yazılan viyola notalarına erişim sağlanmıştır. Nota edisyonları, viyolada *scordatura* akort sağlanarak kontrol edilmiştir. Viyola için *scordatura* yazılmış tüm eserler araştırılmış, notaları bulunamayan eserler de dâhil erişilen tüm besteler *scordatura* bilgileri dâhil edilerek liste halinde sunulmuştur. Seçilen *scordatura* eserler üzerinde detaylı inceleme yapılmıştır. Eserdeki *scordatura* çeşidi, icracı açısından olumlu ve olumsuz etkileri nota karşılaştırmaları yapılarak analiz edilmiştir. *Scordatura* kullanımının entonasyona, tel geçişlerine ve parmak numaralarına etkileri viyola ile çalınarak çözümlenmiştir. Viyolada *scordatura* olarak yazılmış bir eserin, entonasyona olumsuz etkileri olduğu, parmak numarası ve tel geçişleri kapsamında ise icracıya oldukça yardım eden bir kullanım olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. İcracılara, *scordatura* bir eseri çalışmaya başlamadan önce detaylı bilgi edinmeleri, iyi bir edisyondan icra gerçekleştirmeleri, yavaş ve ses kontrolü yaparak çalışmalarını önerilmektedir. İlerideki araştırmalarda, yaylı çalgılar için yazılan *scordatura* eserlerin sayısal olarak verileri analiz edilerek karşılaştırılabilir.

## Anahtar Kelimeler

*akort sistemi, scordatura, transkripsiyon, viyola, viyola repertuarı*

## Giriş

Yaylı çalgıların akort sisteminin günümüz standardına ulaşması, “ideal” arayışı sebebiyle yaklaşık iki yüzyıllık bir sürede gerçekleşmiştir. Bu süreç, yaylı çalgıların biçimsel formlarının nihai bir sonuca ulaşmamış olması nedeniyle akort sistemlerinin dönemlerde yer alan çalgı formlarına göre değişiklik göstermesi ve eserlerin tonalitesini karşılayabilecek seslerin elde edilebilmesi perspektifinde bir gelişimi kapsamaktadır. Yaylı çalgıların form olarak sadeleşmesi ile akort sisteminin belirli bir standarda erişmesi paralel olarak gelişen süreçler olarak değerlendirilebilir. Akordun belirli bir sistem dâhilinde yapılmaya başlanması, teknik bazı zorlukları beraberinde getirmiştir.

Özellikle yaylı çalgılardaki akordun, yazılan eseri rahatlıkla çalabilmeye uygun olmaması gibi problemler ortaya çıkmıştır. Bu durum eserlerin icracı için kolaylıklar sağlayabileceği bir akort ile çalınmasına yönelik çalışmaların var olmasına sebep olmuştur. Bu çerçevede *scordatura*<sup>1</sup> olarak yazılan eserler, çalışta birçok açıdan kolaylık sağlamak için akort değişikliği avantajı sunmaktadır. Aynı zamanda çalınan nota ile duyulan nota arasındaki farklılıklar, entonasyon zorlukları, parmak numaralarının farklılaşması gibi sebeplerle icracılar için karmaşık bir durum oluşturmaktadır.

<sup>1</sup> Scordatura, çalgının besteci tarafından belirtilen şekilde normalden farklı akort edilmesidir (Matsutani, 2023).

*Scordatura* terim olarak çoğunlukla udlarda, gitarlarda, viyollerde ve keman ailesinde kullanılmıştır. Diğer bir deyişle, *scordatura*'nın tarihsel kullanımı yaylı ve telli çalgılara dayanmaktadır (Hu, 2019). Bu kullanım, akortlama sisteminin gelişim sürecinde karşılaşılan “eserlere göre akort değişikliği” ile büyük benzerlik göstermektedir. *Scordatura* kavramının ilk olarak 16. yüzyılın sonlarında *lavta* ve *viola da gamba* çalgısı için kullanıldığı bilinmektedir. En çok keman repertuarında rastlanan *scordatura* yazımının bilinen ilk örneği, İtalyan keman virtüözü ve besteci Biagio Marini'nin (1594-1663) keman ve *basso continuo* için bestelemiş olduğu Op.8 sonatıdır. H.I.F.Biber (1644-1704), A.Vivaldi (1678-1741), G.Tartini (1692-1770) gibi kemancı ve aynı zamanda besteci olan isimler keman eserlerinde *scordatura* yazımını tercih etmişlerdir. Bu eser örnekleri, *scordatura*'nın, özellikle 17. ve 18. yüzyıllarda 16. yüzyıla göre daha yaygın kullanıldığına işaret etmektedir. Özellikle H.I.F.Biber'in *Mystery (Rosary) Sonatları*, keman repertuarında ve literatüründe büyük bir yere sahiptir. “Biber'in bu onbeş *Partita*'dan oluşan derlemesi aynı zamanda 17. Yüzyıl içerisinde *scordatura* tekniğinin en geniş çapta kullanıldığı yapıt olma özelliği taşır” (Coşgun, 2017:48). Stevens (1976)'a göre, Alman besteci ve kemancı Johann Jakob Walther (1650-1717), Biber gibi, *scordatura* kullanımından geniş ölçüde faydalanmış, bu sayede eserlerinde şaşırtıcı türde efektlere yer vermiştir. Almanya'da kısmen Almanların çok sesli keman müziğine olan ilgileri nedeniyle kemanda *scordatura* kullanımı oldukça popülerdi. *Scordatura*, kemanda çok sesli akorları içeren pasajlar için büyük kolaylık sunuyordu (Kurt, 1977:1). Walther'in çağdaşlarından sayılan Alman besteci Daniel Eberlin (1647-1715), kemanın standarttan farklı akortlamanın 2000 olası yolu olduğunu hesaplamış ancak doküman olarak günümüze ulaşmamıştır (s.222).

Birçok besteci *scordatura*'yı, yeni bir renk elde etmek, rezonansı arttırmak, sesi parlaklaştırmak, teknik pasajların kolay

çalışabilmesini sağlamak, telgeçişlerinin daha rahat yapılabilmesini mümkün hale getirmek ve armonik çeşitlilik için tercih etmiştir (Stowel, 2023:73). J.S.Bach (1685-1750), W.A.Mozart (1756-1791), Carl Stamitz (1745-1801) gibi ünlü besteciler de bu sebeplerle *scordatura* eserler bestelemişlerdir. Viyola için *scordatura* eserleri de bulunmaktadır. Keman repertuarına göre oldukça az sayıda *scordatura* esere sahip olan viyola repertuarı için bu bestecilerin eserlerinin önemi oldukça büyüktür.

Ondokuzuncu yüzyılda, *scordatura* tekniğinde sadeleşme ve standartlaşma eğilimi gözlenmiştir. *Scordatura*'nın bu dönemdeki kullanımı bu çerçevede değişiklikler göstermiş ve akortlamada bir standart belirlenmiştir. J.A.Amon (1763-1825), N.Paganini (1782-1840), R.Schumann (1810-1856), C.Saint Seans (1835-1921), G.Mahler (1860-1911), R. Strauss (1864-1949) ve I.Stravinsky (1882-1971), gibi besteciler *scordatura* eserler yazmışlardır. J.A.Amon'un ve R.Strauss'un viyola için *scordatura* yazılmış eserleri de bulunmaktadır. Yirmibirinci yüzyılda da kullanılan bu teknik, armonik ve teknik kolaylıklar sağladığı için günümüzde de tercih edilmektedir.

Bu çalışmada, akort sisteminin tarihsel gelişim sürecine değinilerek *scordatura* ile ilgili bilgilere yer verilecektir. Ayrıca, viyola için *scordatura* olarak yazılmış veya *scordatura* olarak çalınan J.S.Bach-Viyolonsel Sütleri (viyola transkripsiyonu) No:5, W.A.Mozart- Keman ve viyola için Senfoni Konçertant, C.Stamitz- Viyola Sonatı, J.A.Amon- 1. ve 2.Viyola Konçertoları ve R.Strauss- Don Quixote Senfonik Şiiri'nde yer alan viyola *scordatura* örnekleri incelenerek icracılara ve araştırmacılara yönelik öneriler sunulacaktır.



## Akortlama Sisteminin Yaylı Çalgılar Ailesindeki Tarihsel Gelişimi Süreci

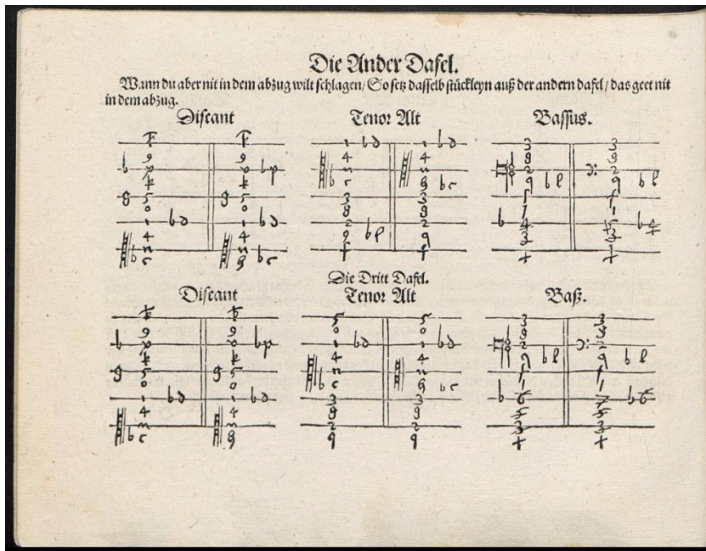
Yaylı çalgılar ailesinin günümüze kadar ki gelişim süreci, yaklaşık yarım asırlık bir süreyi kapsamaktadır. 1500'lü yıllarda ortaya çıkan viyola ailesi, bugün kullanılan yaylı çalgılar ailesinin atalarını oluşturmaktadır. Viyol ailesi çalgıları belirli bir diziye/moda göre akortlanırdı. Akordun hangi dizi üzerinde yapılacağı, çalgının hangi tonu temsil etmesi gerektiği çerçevesinde belirlenirdi. Bu diziler belirli aralıklarla oluşturulduğu için, kendi içerisinde bazı kalıpları içermekteydi. "Ayrıca, günümüzde kullanılan yaylı çalgılar ailesinde olduğu gibi parmak numaraları yarım aralıklarla ayarlanmış bir sisteme göre çalınır (Kır,2022)".

Pisagor (Pythagoras, M.Ö. 530-450), müziği matematiksel olarak ele almıştır. Geliştirdiği akort sistemi, saf beşli aralıklar üzerine kurulmuş bir sistemdir (Reiter, 2020:100). Sisteme göre, beşli aralıklarla ilerleme sağlandığında başlangıç sesine (oktavına) tekrar ulaşılabilmesi, sonuca ulaşamayan bir çembere benzetilmektedir (Benson,2008).

(...) Rönesans dönemine kadar sorunsuz işleyen sistemin bu dönemden itibaren giderek karmaşıklaşan çoksesliliğin gereksinimlerini karşılayacak kadar

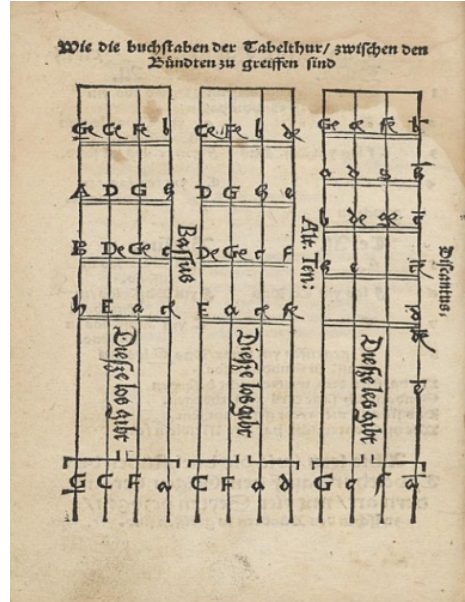
incelikli olmadığı da fark edilecektir. Seslerin birlikte tınlaması tek sesli müziklerden farklı bir estetik yaklaşımı doğurmuş, Pisagor dizisinin iyi ve kötü tınılara, uyumlu ve uyumsuz aralıklara yol açtığı görülmüştür (Şenel, 2021:355).

Morrow (1974)'un araştırmasında, bilinen en eski akort sistemine dair el yazmalarını içeren yazılı kaynak, 16. yüzyılın ilk yarısına aittir. Kaynağın tamamı Almandır ve *Musica Teusch* (1532) ve *Musica und Tabulatur* (1546) adında iki kitaptan oluşmaktadır. Bunlardan bir tanesi Münih Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer almaktadır. Bu kitabın ilk bölümü matematik ile ilgilidir. Diğer bölümleri ise 1523-1524 yılları arasında var olan viyol ailesi koleksiyonundan oluşmaktadır. Kitapta aynı zamanda notasyon ve *tablature* için kurallar, viyol ve lavta akortlama sistemine ait diyagramlar, lut için yazılmış 5 parça bulunmaktadır. Her iki kitabın yazarı Alman lut icracısı Hans Gerle'dir (1500-1570). Gerle, viyol ailesi akortlama sistemini Figür 1'de yer verilen *tablature*'de ele almıştır. Lavta ve viyoller için yazılmış *tablature*'ler, tam olarak hangi telde ve notada durulacağını da içeren bir yazım şeklidir (s.160).



Figür 1. Hans Gerle'ye ait orijinal el yazması viyol akortlama sistemine ait tablature örneği (web 1)

El yazmasında yer alan bu akortlama sisteminde harfler notalar ile ilişkilendirilmiş ve 12 adet grafik şeklinde sunulmuştur. Bu bağlamda, discantus (soloyu seslendiren çalgı), tenor (solo partiyi çiftleyen çalgı), altus (daha pes partiyi seslendiren çalgı) ve basus (en pes partiyi seslendiren çalgı) şeklinde ifade etmiş olduğu akortlama sistemi, sesler bazında değişiklik gösterdiği gibi, 1 adet üçlü, 3 adet dördü aralıktan oluşmaktadır (Kır, 2022:5). Aslında bahsedilen aralıklar oluşturulmuş bir diziyimodu ifade etmektedir. Daha açık ifade etmek gerekirse, teller arasında yer alan üçlü akortlar, çalınacak eserin tonuna göre Majör ya da minör tonda akortlanmaktaydı. Eserden esere değişiklik gösteren bir akortlama sisteminin olması *scordatura*'nın tarihsel sürecini besleyici niteliktedir.



Figür 2. Magrin Agricola- *Musica instrumentalis deudsch* isimli kitabında yer alan viyol ailesi akortlama sistemi örneği (web 2)

Rönesans dönemi Alman bestecisi ve müzik teorisyeni Magrin Agricola (1486-1556), viyol ailesinin akort sistemini ele alan *Musica instrumentalis deudsch* (Almanca Müzik Enstrümanları) adlı kitabında Figür 2'de sunulmuş olan bir örneğe yer vermiştir. "Hem lut, hem de viyoller aynı göreceli akordu kullandığı için tek bir *tablature* sistemi her iki çalgı ailesine de hizmet etmektedir ve bunun sadece lut *tablature*'ü olarak değerlendirilmesi dikkate değer olabilir (Morrow,1974:163)". Adı geçen her iki Alman teorisyen de, viyol ailesinde yer alan yaylı çalgıların atası sayılan çalgıların akortlama sistemine örnekler sunmuştur. Bu iki örnek arasında, akortlama sistemindeki aralıkları net bir kural dahilinde değil, genellikle tel sayısına göre, bir ya da bazen iki adet üçlü aralık, üç adet dördü aralık sistemiyle oluşan bir dizi bazında gerçekleştirilmiş olduğu sonucuna varılmaktadır. Onyedinci yüzyıla kadar ki süreçte yaylı çalgılar ailesinin günümüz formuna ulaşmaları ve sistemdeki standartlaşma eğilimleri, akortlamayı belli kurallar içerisinde gerçekleştirmeye yöneltmiştir. Çalgıların ses bazındaki akortları değişiklik göstermiştir. Aralık bazındaki akortlar üçlü ve dördü aralıkları aşmamış olsa da bazı çalgıların akortlarında standartlaşma görülmüştür.

*Scordatura*'nın ilk örneklerinin, 16. yüzyılın sonlarında lut ve viyola da gamba çalgısında görüldüğü düşünülmektedir. Byrd (2009) araştırmasında *scordatura*'nın lut çalgısında ve erken dönem gitar yapıtlarında yaygın bir şekilde kullanıldığını, aynı zamanda geleneksel İskoçya ve Güney Amerika fiddle<sup>2</sup> müziğinde de karşılaştığını aktarmıştır (s.46). *Scordatura*'nın bir eser içerisinde terim olarak ilk kullanımı, 17. yüzyılda, Biagio Marini (1597-1665) tarafından keman ve sürekli bas için bestelenmiş eserde karşımıza çıkmaktadır. Yedi ölçülük sus süresinde "mi" teli "do"ya akortlanmaktadır. Bu akortlama, hızlı çalınan onaltılık değerdeki üçlü aralıklardan oluşan notaların parmakların yerleşimi açısından icra kolaylığı sağlamak amacıyla yapılmıştır (Tarvin, 1976:4-5). Russell (1938)'e göre ise; kemancılar *scordatura*'yı lavta ve viyol çalanlardan miras almışlardır. Lavta ve viyola ailesi çalgılarının çoğunun altı teli vardır. Bunlar genellikle ortada bir üçlü aralık olacak şekilde dördü aralıklarla akort edilirdi. Üçlü aralığın bestenin tonuna göre değiştirilirdi.

<sup>2</sup> "Viyolanın atası olarak bilinen altı telli ortaçağ çalgısı (Say,2005:197)".

Lavta eserlerinde genellikle bestenin başında *scordatura* belirtilirdi. Bu tür lavta müziğinin bazı örnekleri Fransız lut icracısı Antoine

Francisque'in *Trevor d'Orphee* (1600) adlı eserinde bulunabilir (s.85).



Figür 3. Marini, Keman ve Sürekli Bas için Sonat Op.8 (Tarvin,1976:5)

Standart akortlama sistemi, dönem gereklilikleri, çalış kolaylıkları, eserlerin tonuna uygunluk ve sesin titreşimine yönelik gelişimleri karşılayabilecek bir arayışla 18. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Bu sistem, her çalgı, her ton-tonalite ve her anahtar için uygun bir sistem olarak geliştirilmiştir. Kır (2022)'a göre, 18. yy, çalgıların akort sistemlerinin ve çalgıların ölçülerinin son şeklini aldığı zamanı kapsamaktadır (s.18).

### Scordatura Sorunsalı

Filmer (2011)'in araştırmasına göre, özellikle 19. yüzyıl bestecileri, *scordatura*'nın pozitif etkilerinden çok negatif etkilerinin olduğuna inanıyorlardı. Telin akort değişiminden olumsuz etkilenmesi, entonasyon sorunları, elde edilmesi istenen ses rengi sorunları (özellikle eser icrası sırasında akort değişimi yapıldığı takdirde), yay hızının ve yay basıncının telin akortlamasındaki değişiklik nedeniyle olumsuz etkilenmesi gibi bazı düşünceler vardı (s.21).

*Scordatura* yazımı günümüzde besteciler ve icracılar tarafından sık tercih edilmemektedir. Yaylı çalgılar için olumsuz olarak değerlendirilebilecek bazı özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Telleri başka şekilde akortlamak gibi basit bir tanımı olsa da, normalde duyulan sesin yerine başka bir sesin işitilmesi, kafa karışıklığına sebep olabilmektedir. Akortlamanın farklı olması nedeniyle tuşe üzerinde parmak basılan yerin farklı

olması durumu söz konusudur. Bu durum alışlagelmiş çalma tekniklerinden farklı olması nedeniyle icracıların zorlanmasına neden olmaktadır.

- *Scordatura*'da nota ve yay simetrisi, zor elde edilen bir durum olmuştur. Besteciler ve icracılar için farklı bir değerlendirmeye sahip olabilecek önemli bir ayrıntıdır. Besteci için tını, ton, ritim, müzikal ve armonik özellikler ön plandayken, icracılar için notasyondaki ritim kalıplarının ya da armonik tınıların aynı ya da farklı arşelerde denk gelebilmesi daha önemli olmaktadır. Bu durum *scordatura* yazılmış eserlerde oldukça sık karşılaşılan olumsuz bir durum olmuştur.

- Tellerin akort değişikliği nedeniyle enstrüman üzerindeki gerilim artar. Bahsedilen gerilim tellerin daha yukarıdaki bir sese akortlanmasında meydana gelse de, aşağıdaki bir notaya akortlamada da köprünün olumsuz etkilenmesi söz konusu olabilmektedir. Bu durum icracılar için sorun oluşturabilmektedir. Telleri farklı akortlama, telin kullanım ömrünü azaltabilmekte, aynı zamanda sık kullanımı durumunda enstrümanın gövdesine de zarar verebilmektedir.

- Her ne kadar en iyi performansın sağlanması için tercih edilen bir akortlama sistemi olsa da, *scordatura*, entonasyon açısından oldukça zordur.

Akorların tınlanması için kullanılan aralıklar, akortlamanın değişmesinden dolayı farklılık gösterir. Bu da alışıl gelmiş entonasyon üzerinde farklı bir çalışma gerektirmektedir.

Günümüzde *scordatura* olarak bestelenmiş eserler, viyola icracıları tarafından da sık tercih edilmemektedir. Bunun nedeni, *scordatura* şeklinde yazılmış bir eserin ne şekilde çalışması/çalınması gerektiği hakkında gerekli bilgilerin kolay ulaşılır olmaması, akortlamanın çalgı üzerindeki olumsuz etkileri, net olmayan yazım şekilleri, ses ve görüntülü kayıtlar arasındaki farklılıklardır denilebilir. Olumsuz olarak değerlendirilebilecek bu maddeler nedeniyle, günümüzde, besteciler de *scordatura* eserlerin yazımına karşı mesafeli olmaktadır.

### Araştırmanın Önemi

Viyola algısı için yazılmış *scordatura* eserler, diğer yaylı çalgılarla kıyaslandığında oldukça az sayıdadır. Literatür taraması sonucunda, viyola algısındaki *scordatura* yazımı ve kullanım şekilleri hakkında yeterli kaynağa erişim sağlanamamıştır. Bu sebeple, tercih edilecek konunun, literatürdeki eksiği gidermesi amaçlanmış, araştırma bu perspektifte gerçekleştirilmiştir. Akort sisteminin nasıl bir tarihsel süreçten geçtiği, bu sürecin *scordatura*'nın tarihi ile ne gibi benzerlikler gösterdiği üzerine yapılan araştırmanın viyola için *scordatura* yazılmış eserler özelinde sunulması alana önemli bir katkı sağlayacaktır. Notadaki yazım ve alış arasındaki bağlantıların çözüme ulaştırılması ve karmaşık olarak nitelendirilebilecek notaların detaylı ele alınarak açıklayıcı bir kaynak olarak sunulması, icracılara ve araştırmacılara fayda sağlayacak bir materyal olacaktır.

### Araştırma Problemi

Bestecilerin yaylı çalgılardaki akort hedefleri, eserin tonuna uygun tınlara erişebilmek, çalgının kapasitesinde ses elde etmek ve icracının rahat alabilmesini sağlamak olmuştur. *Scordatura* yazımının

tercih edilmesinin nedeni de paralel şekilde; teknik ve müzikal olarak olumlu sonuçlar elde etmektir. Viyola özelinde, yaylı algılar repertuvarında yer alan *scordatura* olarak yazılmış eserleri, orijinalinde yazılı olduğu gibi icra etmek sık tercih edilmemektedir. Bunun nedeni, farklı akortlama sistemi, nota erişiminin kısıtlı olması, yazılan ton ile duyulan ton arasındaki farklılık ve ulaşılabilir kaynak sınırlılığıdır. Bu alışma, *scordatura* yazılmış viyola eserleri hangi akortlama ile ne şekilde icra edilecektir sorusuna yanıt aramaktadır. Aynı zamanda, seçilmiş eserlerin *scordatura* olarak yazılmasındaki nedenlerin ne olduğu sorusu da cevaplanacaktır. Bu çerçevede, viyola icracıları için, *scordatura* eserleri çalışmadan önce başvurabilecekleri bir kılavuz olacaktır.

Araştırma problemi;

- Viyola çalgısında *scordatura*'nın eserler üzerindeki kullanımını nasıldır?

Araştırmanın alt problemleri:

- Viyola çalgısında *scordatura* kullanım eşitleri nelerdir?
- Viyola çalgısında *scordatura* akort, icracılar açısından nasıl gerçekleştirilebilir?
- J.S.Bach Viyolonsel Süitleri Viyola Transkripsiyonu No.5 eserinin *scordatura* özellikleri nelerdir?
- W.A.Mozart Keman-Viyola ve Orkestra için Senfoni Konçertant, K364 eserinin viyola çalgısı için *scordatura* özellikleri nelerdir?
- Carl Stamitz Si bemol Majör Viyola Sonatı eserinin *scordatura* özellikleri nelerdir?
- J.A.Amon Viyola Konçertoları'nın *scordatura* özellikleri nelerdir?
- Richard Strauss Don Quixote Senfonik Şiiri eserinin viyola çalgısında yer alan *scordatura* özellikleri nelerdir?



## Yöntem

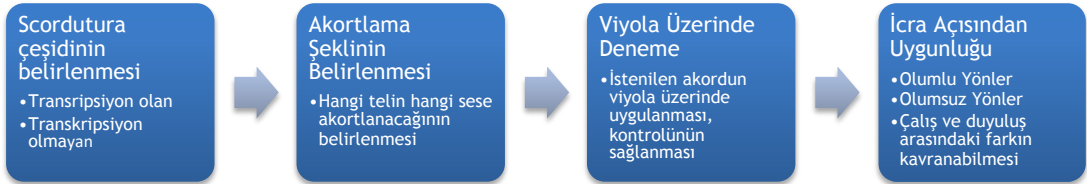
### Araştırma Modeli

Araştırmanın modeli nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizidir. “Nitel araştırmanın temel özelliklerinden birisi, bir olayın ya da olgunun neden ve nasıl oluştuğuna ya da anlaşıldığına ilişkin açıklamalar ortaya koymaktır” (Yıldırım ve Şimşek,1999:372). Bu bağlamda, bestecilerin viyola çalgısında *scordatura*’nın kullanımına ilişkin olarak *scordatura*’nın özellikleri, çeşidi ve kullanımına yönelik olarak incelemeler yapılmıştır. *Scordatura* eserlerin doğrulamasının yapılması için farklı kaynaklara başvurulmuş, notalar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırmalı analiz tekniği ile ele alınmıştır.

### Dokümanlar

Akort sisteminin tarihsel gelişiminin, *scordatura*’nın yazım amaçlarının, olumlu-olumsuz özelliklerinin, viyola çalgısı için yazılan *scordatura* eserlerin özelliklerinin, *scordatura* akortlamanın viyola icracılarına sağladığı zorluk ve kolaylıkların incelendiği araştırmalara ve nota örneklerine erişim sağlanmıştır. Araştırma kapsamına alınacak dokümanların belirlenmesinde işe koşulan kriterler şunlardır:

- Nota örneklerinin edisyon seçimi
- Ulaşılan nota örneklerinde yer alan viyola için yazılmış *scordatura* şekli



Şekil 1. Araştırma sürecindeki işlemler

## Bulgular

Günümüzde yaygın olarak kullanılmayan *scordatura*, özellikle viyola repertuarında az sayıda eserde yer almaktadır. Bu nedenle, tam olarak cevaplanamamış soruların varlığı, icracıların *scordatura* eserlere mesafeli yaklaşmasına sebep olmuştur. Araştırmada,

- Eserden esere farklılık gösteren *scordatura*’nın türünün belirlenmesi ve uygulama yöntemiyle viyola çalgısı üzerinde denenmesi

Bu kriterler doğrultusunda araştırma kapsamına alınan transkripsiyon *scordatura* türünde eserler; J.S.Bach viyolonsel süitleri viyola transkripsiyonu No.5 ve R.Strauss Don Quixote senfonik şiiri olarak belirlenmiştir. Transkripsiyon olmayan *scordatura* eserler kapsamına, C.Stamitz si bemol majör viyola sonatı, W.A.Mozart keman-viyola ve orkestra için senfoni konçertant-K364 ve J.A.Amon viyola konçertoları alınmıştır.

### Veri Analizi

Araştırma kapsamına alınan dokümanlar, araştırmanın amaçları doğrultusunda nota incelemesine tabi tutulmuştur.

### Prosedür

Araştırmada analizi yapılan eserlerin incelemesi şu süreçler ile yapılmıştır: *Scordatura* çeşidinin belirlenmesi, akortlamanın ne şekilde yapıldığının kontrol edilmesi, istenilen akordun viyolaya uygulanarak denenmesi, icra açısından uygunluğunun test edilmesi, çalgıcı açısından olumlu ve olumsuz özelliklerin belirlenmesi, çalış ve duyuluş arasındaki farkın kavranabilmesi şeklindedir.

*scordatura* kullanımının entonasyona, tel geçişlerine ve parmak numaralarına etkileri viyola ile çalınarak çözümlenmiştir. Viyolada *scordatura* olarak yazılmış bir eserin, entonasyona olumsuz etkileri olduğu, parmak numarası ve tel geçişleri kapsamında ise icracıya oldukça yardım eden bir kullanım olduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

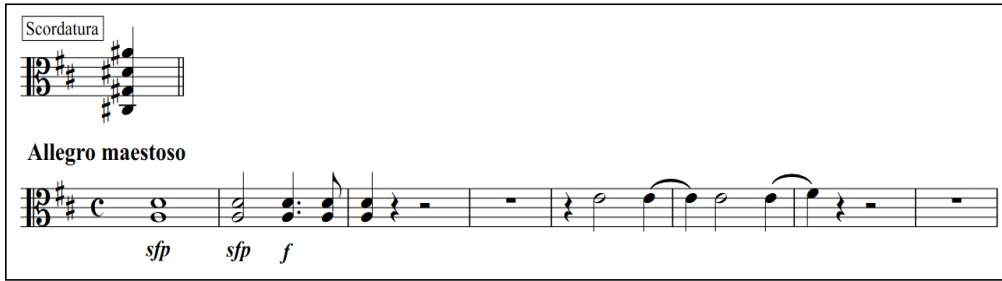
## Viyola algısında Scordatura Eserler ve Kullanım eşitleri

Viyolada *scordatura* yazımı nadir görülmüştür. Viyola için *scordatura* olarak yazılmış eserler Tablo 1 ve Tablo 2'de sunulmuştur. Eser sayısı çok fazla olmadığı gibi, erişim sağlanabilen nota sayısı daha da azdır. Tercih edildiğinde icra sırasında avantaj sağlayan bazı özellikler şu şekilde açıklanabilir:

- Zor pasajların rahat çalınabilmesini sağlaması<sup>3</sup>
- Bir veya birkaç telin gerilimini değiştirerek farklı ses rengi ve ton elde edilmesi
- Farklı enstrümanlar arasında balans sağlaması
- Çalınması imkansız olan armonik tınıları sağlaması<sup>4</sup>

- algının ses parlaklığını attırması
- Var oldandan daha bas bir ses elde edilmesi<sup>5</sup>

Chiang (2010)'a göre, viyola için yazılmış *Scordatura* eserler iki kategoride incelenebilir: İlki “transkripsiyon *scordatura*”dır. Bu *scordatura* yazımında tüm teller yarım ya da tam ses tizleştirilir. Bu sayede özellikle 18. ve 19 yüzyıllarda bestelenmiş viyola eserlerinin teknik açıdan rahat icra edilmesi ve çalgının rezonansında pozitif etki yaratmak söz konusu olmuştur (s.12). Tüm tellerin yarım ses tizleştirilmesi ile icra edilen W.A.Mozart'ın keman-viyola ve orkestra için bestelemiş olduğu Senfoni Konçertant eseri, bu *scordatura* yazımına örnek olarak verilebilir.



Figür 4. W.A.Mozart, keman, viyola ve orkestra için senfoni konçertant, transpoze *scordatura* örneği (web 3)

İkinci kullanım “transkripsiyon olmayan *scordatura*”dır (Chiang,2010). Bu *scordatura* yazımı belli bir kurala bağlı olmaksızın, bestecinin istemiş olduğu akortlama kullanılarak yapılan icraya dayanmaktadır. Richard Strauss'un *Don Quixote* isimli Senfonik Şiiri'nin viyola solo partisindeki akortlama, transkripsiyon olmayan *scordatura*'ya örnek olarak verilebilir. Bu eserde *scordatura* “H<sup>6</sup>-G-D-A” yani “Si,Sol,Re,La” olarak yazılmıştır. Bu da sadece en kalın tel olan

Do telinin yarım ses kalın akortlanması anlamına gelmektedir. Richard Strauss'un *Don Quixote* eserinin üçüncü varyasyonunda bulunan viyola *scordatura* Figür 5 örneğinde yer almaktadır. Kırmızı ile belirtilmiş kısımda “Do telini si'ye ayarlayın/akortlayın” ibaresi bulunmaktadır (Figür 5).

<sup>3</sup> Büyük aralıkların küçülmesi, tel geçişlerinde kolaylıklar sağlaması, hızlı pasajlardaki pozisyon ve tel değişimlerinin mümkün olduğunca azalması gibi.

<sup>4</sup> En önemli örneği Bach viyolonsel süiti No:5'de görülmektedir.

<sup>6</sup> H harfi Almanca'da “si” notasını temsil etmektedir.

<sup>5</sup> Büyük aralıkların küçülmesi, tel geçişlerinde kolaylıklar sağlaması, hızlı pasajlardaki pozisyon ve tel değişimlerinin mümkün olduğunca azalması gibi.



Figür 5. R. Strauss'un Don Quixote adlı eserinin viyola solo partisi *scordatura* örneği (web 4)

Viyola repertuarında yer alan erişim olarak şu şekilde sunulabilir: sağlanmış *scordatura* eser örnekleri tablo

Tablo 1. Viyola repertuarındaki transkripsiyon *scordatura* örnekleri (Riley, 1991:139-140)

Besteci Adı Eser Adı	Viyolada Yazıldığı Ton	Duyulduğu Ton	<i>Scordatura</i>
Johann B. Vanhal (1739-1813) Viyola Konçertosu (orijinali fagot için bestelenmiştir)	Mi Bemol Majör	Fa Majör	Bir tam ses ince akortlanır D-A-E-B
Carl Stamitz (1746-1801) Keman-Viyola ve Orkestra için Senfoni Konçertant	Re Majör	Mi bemol Majör	Yarım ton tiz akortlanır C#-G#-D#-A# ya da Db-Ab- Eb- Bb
Carl Stamitz Viyola Sonatı	La Majör	Si bemol Majör	Yarım ton tiz akortlanır C#-G#-D#-A#
W.A.Mozart (1756-1791) Keman-Viyola ve Orkestra için Senfoni Konçertant, K364	Re Majör	Mi bemol Majör	Yarım ton tiz akortlanır C#-G#-D#-A#
W.A.Mozart (1756-1791) Keman-Viyola ve Orkestra için Senfoni Konçertant, K320e	Sol Majör	La Majör	Bir tam ses ince akortlanır D-A-E-B
Georg Druschetsky (1745-1790) Viyola Konçertosu	Do Majör	Re Majör	Bir tam ses ince akortlanır D-A-E-B
Johann G.H. Voigt (1769-1811) Viyola Konçertosu	Si bemol Majör	Do Majör	Bir tam ses ince akortlanır D-A-E-B
Johann Matthias Sperger (1750-1812) Viyola Konçertosu	Re Majör	Mi bemol Majör	Yarım ton tiz akortlanır C#-G#-D#-A#
Johann Andreas Amon (1763-1825) Viyola Konçertosu Op.10	Sol Majör	La Majör	Bir tam ses ince akortlanır D-A-E-B
Johann Andreas Amon (1763-1825) 2.Viyola Konçertosu	Mi bemol Majör	Mi majör	Yarım ton tiz akortlanır C#-G#-D#-A#

Tablo 2. Viyola repertuarındaki transkripsiyon olmayan *scordatura* örnekleri

Besteci Adı	Eser Adı	<i>Scordatura</i>
Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Viyola Süiti No:5 (orijinali viyolonsel için bestelenmiştir)	C-G-D-G
Richard Strauss (1864-1949)	Don Quixote Senfonik Şiir	H-G-D-A
Fernando Grillo (1945-2013)	"Der Seele Erdengang" Solo viyola	A- Bb-G-F#



Bu araştırmada viyola için *scordatura* olarak yazılmış ya da viyola ile *scordatura* olarak icra edilen eserlere örnekler sunulmuştur. İncelenecek eserler, farklı *scordatura* çeşitlerine örnek olması amacıyla tercih edilmiştir.

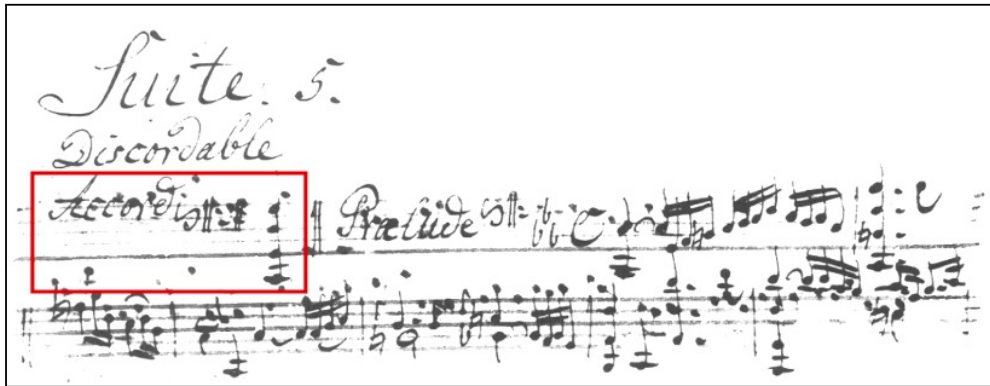
- J.S.Bach - Viyolonsel Sütleri (viyola transkripsiyonu), No:5
- W.A.Mozart - Keman ve viyola için Senfoni Konçertant
- C.Stamitz - Viyola Sonatı
- J.A.Amon - 1. ve 2.Viyola Konçertosu
- R.Strauss - Don Quixote Senfonik Şiiri

### J.S.Bach Viyolonsel Sütleri Viyola Transkripsiyonu No.5

Köthen'de 1717-23 arasında Kapellmeister (orkestra yöneticisi) ve oda müziği direktörü olarak görev yapan Johann Sebastian Bach, yaşamının bu en mutlu yıllarında çok ünlü solo çalgı müziklerini, keman için sonat ve partitalarını, solo viyolonsel için sütlerini bestelemiştir.(...) viyolonselden başka keman ve viyola da gamba da çalan ünlü Christian Ferdinand Abel için viyolonsel sütlerini yazmıştır. Ancak bazı araştırmalar Bach'ın viyolonsel sütlerini Köthen orkestrasının

1737'ye kadar viyolonselcisi olan Christian Bernhard Linike (1673-1751) için bestelediğini öne sürer (Aktüze, 2004:123).

Toplam 6 süitten oluşan viyolonsel sütlerinden 5. süt *scordatura* olarak bestelenmiştir. J.S.Bach, akorttaki farklılığı orijinal el yazması notalarında belirtmiştir (Figür 6). J.S.Bach Viyolonsel Süiti No:5, orijinalinde viyolonsel için bestelenmiş, ancak viyola transkripsiyonunda da *scordatura* tercih edilmiştir. Bu örneğin tercih edilmesinin nedeni, orijinalde viyola için bestelenmemesine rağmen, bu şekilde icrasının oldukça sık görüldüğü bir eser olmasıdır. Bu eser "transkripsiyon olmayan *scordatura*"ya örnektir. Akortlama C-G-D-G (Do-Sol-Re-Sol) şeklindedir. Yani en ince tel olan "la" teli, bir tam ses kalınlaştırılarak "sol" notasına akortlanır. Diğer örnekler ile karşılaştırıldığında, icra anlamında daha kolay olduğu söylenebilir. Tek teldeki akort değişimi, icrada büyük ölçüde rahatlıklar sağlamaktadır. Ancak bu süt, hem viyola hem de viyolonsel ile normal akortlamayla da icra edilmektedir. Figür 7'de Amerikalı müzisyen Lucyanne Gordon tarafından transkripsiyonu yapılarak, normal akortlama ve *scordatura* olarak düzenlenmiş nota örneğinin bir kısmına yer verilmiştir.



Figür 6. J.S.Bach Viyolonsel Sütleri No:5 *scordatura* örneği (web 5)

Score  
The a string of  
the viola is tuned down  
a M2 to a g.

Prelude from Cello Suite #5  
discordable (scordatura)

Johann Sebastian Bach  
Lucyenne M. Gordon

Adagio

Concert Pitch

Viola

CP

Vla.

CP

Vla.

CP

Vla.

CP

Vla.

CP

Vla.



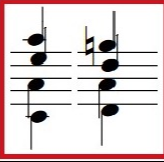
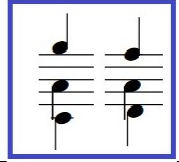

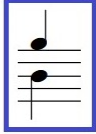
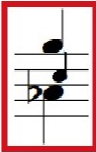
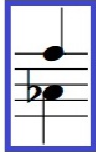


Figür 7. Lucyenne Georger Gordon tarafından düzenlenmiş Bach viyola süiti No:5, Prelude (web 6)

Figür 7’de yer alan *viola* kısmında yazılı olan notalar çalındığında, *concert pitch*<sup>7</sup> kısmında yer alan notalar duyulmaktadır. Diğer bir deyişle; basılan/çalınan nota “si” iken duyulan nota “la”dır<sup>8</sup>. Bu çalış ve duyuluş 5.süit için geçerli olmaktadır. 5.süit *scordatura* olarak çalındığında, J.S.Bach’ın ortaya çıkarmak istediği tınların duyulması, normal akortlama ile basılması mümkün olmayan bazı notaların basılabilmesi

ve akorların çalınmasında kolaylık elde edilmesi sağlanabilir. *Scordatura*, “re” ve “la” teli arasındaki geçişlerin daha kolay yapılabilmesine ve pasajların daha akıcı çalınabilmesine yardımcı olmaktadır. Figür 8’de, normal akortlama ile çalınamayan ancak *scordatura* ile çalınması mümkün olan akorlara örnekler verimiştir:

<sup>7</sup> Konser frekansı

<sup>8</sup> İkinci ölçünün ilk akoru

Bölüm ve Ölçü Numarası	Scordatura (c-g-d-g) olarak çalındığı zaman duyulabilen ve Bach'ın yazdığı orijinal akorlar	Standart (c-g-d-a) akortta çalınabilen akorlar
Prelude 2.ölçü		
Prelude 16. ve 17.ölçü		
Allemande 24. ölçü		
Courante 15.ölçü		
Gavotte 1, 32.ölçü		

Figür 8. Viyolonsel Süiti No.5 Viyola Transkripsiyonu, scordatura ve standart akortlamadaki akor örnekleri

### W.A.Mozart Keman-Viyola ve Orkestra için Senfoni Konçertant, K364

Aktüze (2007)'nin araştırmasına göre, Mozart, viyola repertuarı için büyük bir öneme sahip olan keman- viyola ve orkestra için (K364) Mi bemol Majör tonundaki Senfoni Konçertant eserini 1779 yılında bestelemiştir. Viyola solunun *scordatura* olarak yazıldığı ilk senfonik eser olarak bilinmektedir. Mozart'ın bu türde bestelemiş olduğu diğer eserlere kıyasla bu eser, derin bir tını ve yenilikçi atmosferiyle bir doruk noktası oluşturmuştur. Mozart, Senfoni Konçertant'ı bestelediği dönemde, viyolaya ayrı bir önem vermiştir. Haydn, K.Dittersdorf ve J.Wanhal ile Viyana'da oluşturdukları dördlüde viyolacı olarak yer almıştır. Öyle ki, Senfoni Konçertant'ın ilk seslendirilişinde

viyolacı olarak yer aldığı sanılmaktadır. (s.1533-1534).

Bu eserde, viyolacı, tüm tellerini orkestranın akorduna göre yarım ton tiz olarak akortlamaktadır. Mozart, orkestra eşlikli olarak solo viyola partisi yazmanın zorluklarını aşmak için bu dâhice çözümü üretmiştir denilebilir. Bu nedenle viyola icracısı, eseri Re Majör tonunda çalmış olsa da, Mi bemol Majör tonunda duyulmuş olur. Başka bir şekilde açıklamak gerekirse, eserin orijinal tonu Mi bemol Majör tonundadır. Fakat viyola notası Re Majör olarak yazılmış ve çalgının yarım ton tiz akortlanması istenmiştir. Böylece Mi bemol Majör tonuna ulaşılmıştır. Bu kullanım "Viyola çalgısında scordatura eserler ve kullanım çeşitleri" bölümünde de

değindiği gibi, *transkripsiyon scordatura*'ya örnektir. Mozart'ın bu eseri *scordatura* olarak bestelemesinin nedeninin, viyolanın daha parlak-berrak bir seste duyulması ve orkestrada yer alan tutti viyolacılar arasında rahatlıkla duyulabilmesini sağlamak olduğu gözlenmektedir.

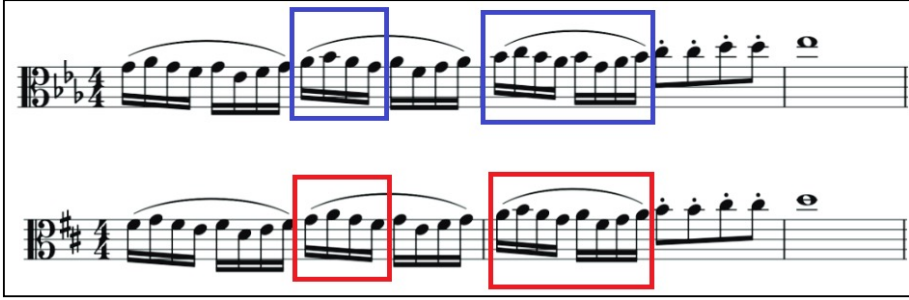
Figür 9'daki örnekte de görüldüğü gibi, *accorda un mezzo tono piu alto* (yarım ton tiz akortlanmış) olarak Re Majör tonunda yazılmış notanın icra edilmesi istenmiştir. Böylece keman-viyola ses dengesi sağlanmasının yanı sıra, viyola partisinin

kadansında bulunan onlu aralıklarda, parmak numaralarında, yay geçişlerinde ve tel değişimlerinde icra bakımından rahatlıklar mümkün olabilmektedir. Figür 10'da standart akortlama ile çalındığında karşılaşılan parmak-pozisyon ve tel değişimi zorluğuna bir örnek verilmiştir. Mavi ile belirtilen kısım, standart akortlama ile çalındığında karşılaşılan parmak ve tel değiştirme sorununa bir örneği temsil etmektedir. Kırmızı ile belirtilen kısım, *scordatura* olarak çalınmakta ve daha az tel değişimi gerektirmektedir.

Mozart, op. 104. **VIOLA PRINCIPALE.** *accorda un mezzo tono piu alto* 1

**SINFONIA Concertante.** All<sup>o</sup> maestoso.

Figür 9. Mozart, Keman-Viyola ve Orkestra için Senfoni Konçertant, viyola partisinin ilk sayfası (Re Majör tonunda yazılmış *scordatura* örneği)



Figür 10.Mozart Senfoni Konçertant 1. bölüm 321-323 ölçüler arası, parmak-pozisyon ve tel değişimi örneği

Her ne kadar scordatura sistemi birçok açıdan kolaylıklar sağlasa da, kafa karışıklığına sebep olabilecek ton ve akort değişimi sorunsalı ancak yoğun bir çalışma sağlanarak aşılabilmektedir. Akort değişiminden dolayı entonasyonu sağlamak da kolay olmamaktadır. Bu eserde, viyola partisi birçok edisyon tarafından Mi bemol Majör tonunda yazılmıştır. Böylece yarım ton tiz akortlamaya ihtiyaç kalmamaktadır. Günümüzde genellikle Mi bemol Majör olarak çalınmakta, *scordatura* tercih edilmemektedir. Chiang (2010)'a göre, çoğu viyola icracısı bu eserdeki *scordatura*'yı tercih etmemektedir. *Scordatura*, dönemselliklerin bir temsilcisi olarak kullanılmaktadır (s.23). Bu eseri *scordatura* olarak icra etmiş ünlü viyola virtüözlerinden bazıları, William Primrose, Pinchas Zukerman, Yuri Bashmet ve birinci bölüme yeni kadans da yazmış olan Lionel Tertis'dir.

### Carl Stamitz Si bemol Majör Viyola Sonatı

Carl Stamitz (1745-1801), Klasik Dönem viyola repertuarına önemli ölçüde katkılar sağlamış Alman bestecidir. Keman ve viyola için düetler, keman-viyola ve orkestra için senfoni konçertantlar, viyola konçertoları ve viyola sonatları bestelemiştir. Keman ve viyola için Senfoni Konçertant No:20 eseri de *scordatura* olarak yazılmıştır. Keman ve viyola yarım ton tiz akortlanır. Araştırma sonucunda, *scordatura* nota örneklerine erişim sağlanamamıştır. Viyola Sonatı'nda kullandığı *scordatura* yazımında çalgı yarım ton tiz akortlanmakta<sup>9</sup> ve örnekte yazıldığı gibi çalınmaktadır. Böylece La Majör

tonunda yazılan eser Si bemol Majör olarak duyulmaktadır.

Riley (1991)'in araştırmasına göre, viyolacı Dr. Ann Woodward ve piyanist Phyllis Rappoport, 1985 yılında, 13. Uluslararası Viyola Kongresi'nde C. Stamitz'in viyola sonatını icra etmişlerdir. Basılı konser programında Carl Stamitz'in Viyola Obligato ve Fortepiano için Sonat'ını farklı bir yorum ile çalacaklarını belirtmişlerdir. Programa, eserin piyanodan yarım ton tiz akortlanmış barok viyola ve Johann Jacob Konicke tarafından yapılmış 1796-Viyana fortepiyano ile icra edileceği notunu eklemişlerdir. Dönem enstrümanları ile icra edilen eşsiz bir ses dengesi ve yorum ortaya çıkmıştır (s.143).

<sup>9</sup> Figür 11'de kırmızı ile belirtilmiştir.



S O N A T A  
Pour le  
CLAVECIN ou PIANO FORTE  
Avec un ALTO VIOLA obligé  
Composée Par  
C. STAMITZ.  
À LA HAYE chez B. HUMMEL ET FILS.  
*NB: il faut accorder l'Alto Viola un  
demi ton plus haut que le Clavecin.*

V I O L A O B L I G A T O  
SONATA  
Allegro

Figür 11. C. Stamitz Viyola Sonatı *scordatura* örneği, (Akortlama: C#,G#,D#,A# ya da D $\flat$  A $\flat$  E $\flat$  B $\flat$ ) (web 7)

Diğer *scordatura* örneklerinde olduğu gibi akort değişimi bu eserde de kolaylıklar sağlamıştır. Eserin daha kolay icra edilmesini sağlayan nota yazımı araştırmalarında, eserin ünlü viyola virtüözü William Primrose tarafından düzenlenmiş edisyonuna ulaşılmıştır. Edisyon, standart akortlamada ve Si bemol Majör tonunda yazılmıştır (Figür 12).

Eser *scordatura* olarak çalındığında teknik olarak kolaylıklar sağlamaktadır. Örneğin; standart akort ile çalındığında, 12. ölçüde yer alan onaltılık pasaj için pozisyon

geçmek gerekirken (mavi ile belirtilmiştir), *scordatura* olarak çalındığında, pozisyon geçmeden çalınabilmektedir (Figür 13'de kırmızı ile belirtilmiştir). Bu örnek, eserde kullanılan *scordatura*'nın sol el tekniğine sağlamış olduğu kolaylıklardandır. Figür 14'de yer alan kırmızı-yeşil ve mavi renkler kullanılarak belirtilmiş pasajlarda *scordatura* ve standart akortta yazılmış iki farklı nota örneği arasındaki tel değişimleri farklılıkları gösterilmiştir. Scordatura olarak çalındığında, pozisyon geçişlerine gerek kalmadığı için tel değişimlerine de ihtiyaç kalmamaktadır.

Edited by WILLIAM PRIMROSE

CARL STAMITZ  
(1745-1801)

Allegro

Figür 12. Stamitz Viyola Sonatı, William Primrose tarafından düzenlenen standart akortlama ile yazılmış örnek



Figür 13. Standart akortlama (üst) ve scordatura'nın (alt) sol el pozisyonu üzerindeki farklılıkları



Figür 14. Standart akortlama (üst) ve scordatura'nın (alt) tel değişimi üzerindeki farklılıkları (aynı pasajlar renklerle eşleştirilmiştir)

### J. A. Amon Viyola Konçertoları

Alman besteci ve viyolacı J.A.Amon, senfoniler, duo, trio, quartet vb. oda müziği eserleri, kantatlar, operetler, sonatlar bestelemiş olmasına rağmen az bilinen bir bestecedir. İki adet viyola konçertosu bestelemiştir. Bu iki eser de *scordatura* olarak yazılmıştır. "IMSLP" nota erişim platformundan sadece J.A.Amon 1.Viyola Konçertosu'nun nota erişimi sağlanmıştır. Editör Alan Bonds'un nota üzerindeki notlarında şu bilgilere yer verilmiştir:

1930'lardaki büyük buhran zamanında New York City kütüphanesinde görevli viyolacı Sydney Beck tarafından, bir kısmı müzikolog

olan kişiler aracılığıyla, el yazması notalar (manuskript) düzenlenmiştir. Carl Stamitz Re Majör Viyola Konçertosu, Alexander Rolla Re bemol Majör Viyola Konçertosu ve J.A.Amon'un 1. Viyola Konçertosu viyola repertuarına kazandırılmıştır. Tüm bu notalar düzenlenirken el yazması materyallere olabildiğince sadık kalındığından bahsedilmiştir. Amon'un viyola konçertosunun el yazması notası pek çok açıdan takdir edilesi biçimdedir. Kaligrafisi çok başarılıdır. Ancak bu konçertonun solo viyola partisinin *scordatura* yazılmış olması nedeniyle, partiyi düzenlemek diğer eserler kadar kolay olmamıştır (Bonds (t.y):2).



Viyola partisinin *scordatura* olması, el yazması notaları düzenleyen editörler tarafından problematik bulunmuştur. La Majör tonunda yazılmış orkestra partisini Sol Majör tonunda yazarak bu problemi çözmeyi düşünmüşlerdir. Ancak bu çözüm önerisi beraberinde başka problemleri getirmiştir. Kontrbas partisini Sol Majör tonunda çalabilmek için 5 telli çalgı kullanımı gerekli olmuştur. Korno partisinin transpozisini gerçekleştirememeleri gibi sorunlarla da karşılaşmıştır. Aynı zamanda, Library of Congress'de bulunan el yazması notaların üzerinde farklı kalemler ile alınmış bazı notlar göze çarpmıştır. Bu notları kimin yazdığı bilinmemekle beraber, el yazması notaların temize çekilmesi sırasında da dikkate alınmamıştır.

*Scordatura* yazılmış viyola solonun problemleri bir durum yarattığı düşüncesiyle üç farklı seçenek oluşmuştur:

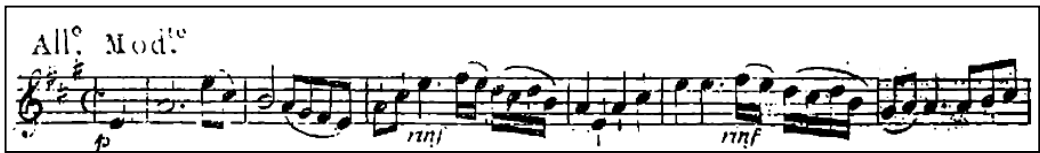
- Viyola solo: *Scordatura* (Sol Majör)-Orkestra partisini: Standart Akort (La Majör)
- Viyola solo: Standart Akort (Sol Majör)-Orkestra partisini: Standart Akort (Sol Majör)

- Viyola solo: Standart Akort (La Majör)-Orkestra partisini: Standart Akort (La Majör)

Bu bilgiler ışığında sağlanan araştırma sonucunda 1.Viyola Konçertosunun günümüzde farklı edisyonlarının olduğu bilgisine erişilmiştir. Müzikolog Dr. Louise Goldberg ve viyola araştırmacısı Dr. Wolfgang Sawodny edisyonlarında orkestra partisini transpoze edilmiştir (Sol Majör). Solo viyola partisini ise *scordatura* olarak çalınmamaktadır. Ancak viyola icracısı ve besteci Rosemary Glyde'in edisyonunda viyola partisini *scordatura* olarak (Sol Majör), orkestra partisini orijinal halinde (La Majör) yazılmıştır (Figür 15-16). Figür 15 ve Figür 16'da verilen nota örnekleri, farklı tonda çalınmasına rağmen akortlama nedeniyle aynı tonda duyulmaktadır. Figür 15, viyola solonun ilk 6 ölçüsünden oluşmakta, tüm teller bir tam ses ince akortlanarak çalınmaktadır. Figür 16, birinci keman tutti partisini ilk altı ölçüsünden oluşmaktadır. Standart akortlama ile çalınmaktadır.



Figür 15. J. A.Amon'un Op.10 viyola konçertosunun viyola partisini (web 8)



Figür 16. J. A.Amon'un Op.10 viyola konçertosunun birinci keman partisini

Amon'un 2. Viyola konçertosunun basımına ve viyola partisine erişim sağlanamamıştır. Sadece orkestra partisini yer aldığı küçük bir bölüme ve 58. ölçüde başlayan viyola solonun ilk sayfasına erişim sağlanmıştır. Figür 17'de orkestra partisini Mi Majör olarak, viyola solo ise Mi bemol Majör olarak

yazılmıştır. Bu durumda viyola C#-G#-D#-A# (do diyez-sol diyez-re diyez- la diyez) olarak yarım ses ince akortlanmaktadır.

Figür 17. Amon'un basılmamış olan 2. Viyola konçertosu'nun orkestra partiyonundan *scordatura* örneği ve viyola solo notası (Riley, 1991:141-142)

### Richard Strauss Don Quixote Senfonik Şiiri

Richard Strauss, operaları ve senfonik şiirleri ile tanınan geç-romantik dönem Alman bestecidir. "Programlı müzikte gerçeklik kavramını geliştirerek müziğin sınırlarını genişleten, "Tone Poem-Senfonik Şiir" in ustası Richard Strauss'un 1897 de Cervantes'in "Don Quixote" adlı ünlü romanından uyarladığı "Don Quixote - Phantastische Variationen Über ein Thema Ritterlichen Charakters" bestecinin senfonik şiirleri içerisinde "çeşitleme" biçimini kullandığı tek eserdir. Bu eserde kitabın başkahramanı Don Kişot solo çello ile yaveri Sanço Panza ise çoğunlukla solo viyola ile betimlenmiştir (Başegmezler, 2018:1).

Don Quixote Senfonik Şiiri, 10 varyasyondan oluşan, yaklaşık icrası 50 dakika süren, viyolanın orkestra içerisinde solo olarak yer aldığı repertuar için çok önemli yere sahip olan bir eserdir. Don Quixote (viyolonsel solo) ve Sanço Panza'nın (viyola solo) karşılıklı konuşmalarını betimleyen bir müzikten

bahsetmek mümkündür. Viyola solunun yanında, önemli viyola grup sololarının da bulunduğu bu eserde, viyola solo için *scordatura* yazılmış bölüm 3. varyasyonda başlamaktadır. üçüncü varyasyondan önce do telini yarım ton kalına (si'ye) akortlamak<sup>10</sup> için yeterli zaman bulunmaktadır. Ancak *scordatura* kısım 16 ölçü uzunluğundadır. Solo viyolacının, standart akortlamaya dönmesi için altı ölçülük bir zaman tanınmıştır (Figür 20). Bu akort değişimini kısa sürede tamamlayamayan, enstrümanı buna uygun olmayan icracılar, sahneye farklı akortlanmış iki viyola ile de çıkabilmektedir.

Bu eserde yer alan *scordatura* yazımı<sup>12</sup> viyolanın kullanılan akort sisteminde bulunmayan bir sesin yazılmış olmasından dolayı tercihe bağlı değildir. Besteci, kalın "si" sesinin eserde yer almasını istediği için akortlamada değişiklik yapmıştır. Seste yeni bir renk arayışı ve armonik çeşitlilik

<sup>10</sup> Notada *c saite nach h herunterstimmen* olarak belirtilmiştir.

<sup>11</sup> Nota örneğinde *früheres zeitmass* olarak belirtilmiştir.

<sup>12</sup> Transkripsiyon olmayan *scordatura*

yaratma isteği bu *scordatura* yazımının nedenleri arasında sayılabilmektedir. Ancak, eserin orkestra içerisinde çalınması, akortlamadaki zorluk ve parmak numaralarındaki alışkanlığın değiştirilmesinin söz konusu olması nedeniyle bazı çözümler üretilmiştir. Örneğin akortlamayı değiştirmeksizin, si yerine re bemol çalınması (Figür 18) ve parmak numarası karışıklığı olamaması için *scordatura* pasajın çalındığı

şekilde yazılması (Figür 19) gibi örnekler mevcuttur.

Eserdeki *scordatura* yazımı, diğer tellerin akortlamasında farklılık olmaması nedeniyle başlangıçta zor çalınabilir. Ancak solonun çok uzun olmaması, *scordatura*'nın yazıldığı telde çok fazla pasajın yer almaması ve genellikle aynı melodik yapının kullanılması nedeniyle çalışma sonucunda rahat çalınabilmektedir.

Figür 18. Standart akortlamada “si” yerine “re bemol” çalınması

Figür 19. *Scordatura* akortlama ile standart akorttaki parmak numaraları ile çalınması

Var. III  
Mässiges Zeitmass  
pizz. arco

C Saite nach h herunterstimmen

Solo-Viol

26 Solo  
Die Uebigen

27

28 Früheres Zeitmass  
Bass Clar.

29 etwas drängend

lebhaft

ff pizz.

Edition Peters

2886

Figür 20. R.Strauss Don Quixote, III.Varyasyon, viyola scordatura

## Sonuç ve Tartışma

Yirmibirinci yüzyılda kullanılan standart akortlamaya yüzyıllar boyu süren bir gelişim süreci sonucunda ulaşılmıştır. Bu sürecin, kendi içerisinde en kullanışlı olan sisteme erişebilmenin hedefiyle ilerlediği gözlemlenmiştir. Lut, lavta gibi telli çalgıların ve yaylı çalgıların atası olarak bilinen viyol ailesinin akortlama sistemlerinin paralel olarak geliştiği görülmektedir. Makalede bahsedilen Hans Gerle'nin yazmış olduğu kitaplar, bu çalgıların akortlama sistemlerini tek bir kaynaktan toplamıştır. Bu durum, her ne kadar lavta ve lut telli, viyol ailesi ise yay ile çalınan çalgılar olsa da, akort sistemlerinin tek bir *tablature* üzerinde gösterilebilir derecede benzerlik gösterdiğine işaret etmektedir. Kalender ve Barış (2022)'in "Tamperemanın tarihçesine kısa bir bakış" adlı makalesi ve Şenel (2021)'in "Müzikte mükemmelin göreceliği: akort sistemlerinin evrimi ve eşit tampere sistemin yükselişi" adlı makalesi akort sisteminin tarihsel gelişim sürecine yönelik önemli kaynaklardır. Ancak araştırmalar, akort sisteminin tarihçesini detaylı ele almakla beraber *scordatura* özelinde detaylı bir bilgi içermemektedir. Akordun tarihsel gelişimi, *scordatura*'nın terim olarak var olmasını destekleyici niteliktedir. Her ne kadar akortlama sisteminin standart hale gelmesinden sonra ortaya çıkmış bir terim olsa da, *scordatura*, "iyi bir sesi kolaylıkla elde etme" hedefi ile akortlama sisteminin tarihsel süreciyle benzerlik içindedir.

*Scordatura* ilk olarak standart akordun var olduğu 17.yy'da keman repertuarında görülmüştür. Keman repertuarındaki *scordatura*'yı ele alan Kurt (1977)'a ait "The importance of scordatura in the mystery sonatas of Heinrich Biber" adlı yüksek lisans tezi, Russell (1938)'in *The Violin "Scordatura"* adlı kitabı ve Coşgun (2017)'un "Heinrich Ignaz Franz von Biber'in Rosary Sonatları'nın keman edebiyatındaki yeri" adlı yüksek lisans tezi, alana katkı sağlamış kaynaklar olarak nitelendirilmektedir. Kır (2022)'in "Viol ailesinin tarihsel süreçteki akort sistemleri, viyolonselde *scordatura* kullanımı

ve 20. yüzyılda *scordatura* kullanılan solo viyolonsel eserlerinin incelenmesi" adlı yüksek lisans tezi ise, viyolonsel özelinde *scordatura* kullanımını detaylı olarak ele alarak viyolonsel icracıları için önemli bir kaynak oluşturmuştur.

Yaylı çalgılarda en fazla keman repertuarında karşılaşılan *scordatura* eserlerin aksine, viyola repertuarının oldukça sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Paralel olarak viyola için *scordatura* eserleri ele alan kaynaklar da oldukça sınırlıdır. Bu durum, eserlerin icra edilme sıklığının da düşük olmasına etki etmektedir. Viyola için yazılmış *scordatura* eserler ile ilgili kaynaklar arasında en detaylı çalışmaların Chiang (2010)'a ait "A historical technique from a modern perspective: the transcription scordatura in Mozart's sinfonia concertante for violin, viola and orchestra in e-flat major, k. 364." adlı doktora tezi ve Riley (1991)'e ait "The history of the viola II" adlı kitabın olduğu sonucuna varılmıştır. *Scordatura* kullanımı ile ilgili bazı soruların cevaplanmasına ve *scordatura* yazılma nedenleri ile ilgili eksik bilgilerin tamamlanabilmesine yönelik bir araştırma gerçekleştirilmiştir.

Eserlerin iki farklı kategoride incelendiği bilgisine yer verilmiştir. Bu sayede, viyola icracıları, *scordatura* bir eser icra edeceklerinde, öncelikle hangi tür *scordatura* çalacaklarını anlamaya yönelebileceklerdir. İkinci bir nokta, akortlamanın ne şekilde yazıldığı ve ne şekilde duyulacağı konusudur. Bazı örnekler sunularak pekiştirilmesine yönelik bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Çalışmada, viyolada *scordatura* kullanımının icracı açısından olumlu ve olumsuz olarak değerlendirilebilecek özellikleri ele alınmıştır. Parmak numaralarının ve tel değişimlerinin eser icrasında kolaylıklar sunduğu gözlemlenmiş, iyi entonasyonun ise zor sağlandığı tespit edilmiştir. Viyola için *scordatura* yazılmış eserler içerisinde, günümüzde en çok seslendirilen ve en çok bilinen eser Mozart'ın keman-viyola ve orkestra için bestelemiş olduğu Senfoni Konçertant eseri olduğu sonucuna



ulaşmıştır. Ancak gerek *scordatura* çalmanın getirdiği zorluklar gerekse istenilen bilgilere ulaşmada yaşanan güçlükler nedeniyle standart akortlama ile icra edilen bir eser olarak repertuvardaki yerini almıştır.

Makalede yer verilmiş diğer *scordatura* eserlerin bazılarının *scordatura* olarak yazılmış nota erişimi bile bulunmamaktadır. Bu durum, *scordatura* çalmaya karşı gelişen mesafenin bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Birçok edisyon tarafından yayınlanmış olan notalar içerisinde en kolay erişim, Mozart-Senfoni Konçertant, Bach-Viyola Süiti No:5 ve Strauss-Don Quixote eserlerine sağlanmıştır. Diğer bestecilere kıyasla isimlerini daha çok duyduğumuz besteciler olmalarının bunda etkisi yadsınamazdır. Aynı zamanda, eserlerin *scordatura* olarak icra edilmesi sırasında yaşanan zorlukların en az olduğu eserlerdir. Başka bir deyişle, *scordatura* olarak çalındığında avantajlarını dezavantajlarından daha fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum bestecilerin *scordatura* konusundaki ustalığına işaret etmektedir. Araştırılan diğer *scordatura* eserlerin notalarına erişimin ya çok zor ya da hiç sağlanamamış olması, eserler hakkında *scordatura* bilgisine ulaşmada da aynı şekilde seyretmiştir. Sınırlı sayıdaki kaynaktan erişim sağlanan eserlerin bilgilerinin sunulması, icracıların *scordatura* üzerine gerçekleştireceği yeni araştırmalara fayda sağlayacaktır.

## Öneriler

### İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

- Bu araştırmada, ulaşılabilen beş bestecinin viyola için *scordatura* eserleri belirlenmiştir. İleride viyola çalgısı için yazılmış diğer *scardatura* eserlere yönelik çalışmaların artırılması önerilir.
- İncelenen *scordatura* örneklerinin olumlu olumsuz yönlerine ilişkin olarak deneysel çalışmalar yapılabilir.
- Yaylı çalgılar için yazılan *scordatura* eserlerin sayısal olarak verileri analiz edilerek karşılaştırılabilir.

## İracılara Yönelik Öneriler

- *Scordatura* bir eser çalışmak isteyen icracılara;
- Eserin hangi tür *scordatura* olduğu hakkında fikir sahibi olmaları,
- Eser ile ilgili detaylı bir araştırma yapmaları
- Nota erişiminde iyi bir edisyon tercih etmeleri,
- Edisyonlar arasındaki farklılıkları kontrol etmeleri,
- Dünyaca ünlü virtüözlerin kayıtlarını referans almaları,
- Akortlama ile ilgili bilgileri doğru kaynaklardan edinmeleri,
- Akordun farklı yapılması nedeniyle çabuk bozulması söz konusu olduğundan sık kontrol sağlamaları,
- Kafa karışıklığını gidermek için nota üzerinde yer alan parmak numaralarının normal akortlamada çalışmamaları,
- Yavaş ve ses kontrolü yaparak çalışmaları, önerilebilir.

## Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, yaylı çalgılardaki akort sisteminin tarihsel gelişim süreci, *scordatura*'nın olumlu/olumsuz özellikleri, viyola çalgısı için *scordatura* olarak yazılmış; J.S.Bach-Viyolonsel Süitleri (viyola transkripsiyonu) No:5, W.A.Mozart- Keman ve Viyola için Senfoni Konçertant, C.Stamitz- Viyola Sonatı, J.A.Amon- 1. ve 2.Viyola Konçertosu ve R.Strauss- Don Quixote Senfonik Şiiri eserleri ile sınırlandırılmıştır.

## Bilgilendirme

Araştırmada çıkar çatışması yoktur. Herhangi bir fon ve proje kullanılmamıştır. Araştırma, etik kurul izni gerektirmemektedir.

## Kaynaklar

- Aktüze, İ. (2004). *Müziği okumak*, Cilt 1, Pan Yayıncılık
- Aktüze, İ. (2007). *Müziği okumak*, Cilt 4, (2.basım), Pan Yayıncılık
- Başğmezler, A. (2018). Richard Strauss “Don Kişot - şövalyece karakterli bir tema üzerine gerçeküstü çeşitlemeler” ve solo viyola partisi’nin bir icracı bakışıyla incelenmesi. *Sahne ve Müzik*, (7) , 1-14.
- Benson, D. (2008). *Music: a mathematical offering*, Cambridge University Press.
- Bonds, A. (Ed.).(t.y.). *Johann Andreas Amon Concerto For Viola & Orchestra*, Arcodoro Publications, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP427930-PMLP234801-Amon\\_Viola\\_Concerto\\_solo\\_part\\_.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP427930-PMLP234801-Amon_Viola_Concerto_solo_part_.pdf)
- Byrd, D. (2009). Written vs. sounding pitch. *Notes*, 66 (1). 36-51.
- Chiang, C. (2010). *A historical technique from a modern perspective:the transcription scordatura in Mozart’s sinfonia concertante for violin, viola and orchestra in e-flat major, k. 364*. Doktora Tezi. University Of Cincinnati, Cincinnati.
- Coşgun, G. (2017). *Heinrich İgnaz Franz von Biber’in rosary sonatları’nın keman edebiyatındaki yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Filmer, A. (2011). Building a framework for scordatura: new possibilities for the viola and beyond. *String Praxis*, 1(1), 21-33.
- Hu, B. (2019). *An exploration into the use of scordatura tuning to perform J. S. Bach’s Partita Bwv 1004 on the guitar*. Doktora Tezi, The University of Arizona, Tuscon.
- Kalender, C. & Akgül Barış, D. (2022). Tamperemanın tarihçesine kısa bir bakış. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12 (1) , 331-346.
- Kır, A. (2022). *Viol ailesinin tarihsel süreçteki akort sistemleri, viyolonselde scordatura kullanımı ve 20. yüzyılda scordatura kullanılan solo viyolonsel eserlerinin incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Kurt, A. G. (1977). *The importance of scordatura in the mystery sonatas of Heinrich Biber*. Yüksek Lisans Tezi, Texas Tech University, U.S.
- Matsutani, A. (2023). Measurement of frequency characteristics under various tuning conditions in violin performances, *Acoustical Science and Technology* 44 (3). 302-308.
- Menuhin, Y., Primrose, W. ve Stevens, D. (1976). *Violin & Viola*, Schirmer Books, New York.
- Morrow, M. (1974). 16th century ensemble viol music. *Early Music*, 2(3), 160-163.
- Reiter, W. S. (2020). *The baroque violin and viola, Volume 1, LSC Communications*. United States.
- Riley, M. W. (1991). *The history of the viola II, Braun-Brumfield*, Ann Arbor, Michigan, U.S.A.
- Russell, T. (1938). The Violin “Scordatura”. *The Musical Quarterly*, 24(1), 84-96.
- Say, A. (2005). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Stowell, R. (2003). *The early violin and viola: a practical guide*. Cambridge University Press, U.S.A.
- Şenel, O. (2021). Müzikte mükemmelin göreceliği: akort sistemlerinin evrimi ve eşit tampere sistemin yükselişi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 14 (76), 353-369.
- Tarvin, R. (1976). *History of the violin scordatura*. Sanatta Yeterlik Tezi, North Texas State University, U.S.
- Yıldırım A., Şimşek H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (9. genişletilmiş baskı), Seçkin Yayıncılık.



## **Web Kaynakları**

**web 1.** [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP501968-PMLP813134-gerle\\_musica\\_teusch\\_PPN772414130.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP501968-PMLP813134-gerle_musica_teusch_PPN772414130.pdf)

**web 2.** [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP502292-PMLP604999-agricola\\_musica\\_instrumentalis\\_PPN898236940.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/ca/IMSLP502292-PMLP604999-agricola_musica_instrumentalis_PPN898236940.pdf)

**web 3.** <https://americanviolasociety.org/wp-content/uploads/2022/05/Mozart-Sinfonia-Concertante-Scordatura.pdf>

**web 4.** <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/17/IMSLP52204-PMLP04977-StraussR-Op35.Viola.pdf>

**web 5.** [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP75796-PMLP04291-Bach\\_-\\_Cello\\_Suites\\_source\\_D.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP75796-PMLP04291-Bach_-_Cello_Suites_source_D.pdf)

**web 6.** <https://www.musicsheets.org/bach-prelude-from-cello-suite-no-5-for-violascordatura/>

**web 7.** [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP439458-PMLP173781-Stamitz\\_va\\_son\\_ed.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP439458-PMLP173781-Stamitz_va_son_ed.pdf) (Erişim Tarihi: 16.08.2023)

**web 8.** [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP427930-PMLP234801-Amon\\_Viola\\_Concerto\\_solo\\_part\\_.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/15/IMSLP427930-PMLP234801-Amon_Viola_Concerto_solo_part_.pdf) (Erişim Tarihi 01.09.2023)

## Investigation of scordatura as a different tuning system in viola instrument

### Extended Abstract

The tuning system used today has reached a certain standard in string instruments by evolving with the different tuning systems that the viol family has historically undergone. Due to the incomplete development of instrument forms, the tuning system has constantly changed in order to provide comfort in playing and to perform in harmony with the tone of the works. This evolution process has also had an indirect effect on the emergence of the scordatura. Scordatura is a preferred usage in order to perform the pieces more comfortably in many aspects. It has common points with the historical development of tuning, and although they are analyzed under different headings, it is seen that they interact in a cause-and-effect relationship. The research was designed to contribute to the field by presenting a detailed examination of viola works written in scordatura. In the research, the notes of the scordatura works were scanned, and it was determined that there are few scordatura works for the viola instrument. Detailed research was carried out on the scordatura works identified, and it was observed that access was quite limited. In the literature review carried out in this context, the situation followed a parallel course, and no research has been found that collects scordatura Works written specifically for the viola instrument under a single source. In this context, the most important point of the research was to create a source about the viola works written in Scordatura and to clarify some unclear details in order to provide convenience during performance. In the research, answers were sought to the problems of how a work written in scordatura for viola will be performed, with which tuning, and for what reasons the works selected for examination were written as scordatura. The research model is document analysis, one of the qualitative research methods. In this context, viola scores written in scordatura were accessed. Note editions were checked by scordatura tuning on the viola. All works written in scordatura for viola were searched, and all compositions, including the works whose notes could not be found, were presented in a list by including scordatura information. J.S. Bach- Cello Suites (viola transcription) No. 5, W.A. Mozart- Symphony Concertant for violin and viola, C. Stamitz- Viola Sonata, J.A. Amon- 1st and 2nd Viola Concerto, and R. Strauss- Don Quixote Symphonic Poem were analyzed. The selected pieces were analyzed in detail. The type of scordatura in the piece, its positive and negative effects on the performer were analyzed by making note comparisons. All the determined features were checked by playing on the viola and analyzed by making comparisons on notes with and without scordatura. As a result of the analysis, it was found that scordatura provides many technical conveniences to the performer, and when it is evaluated from the perspective of finger numbers and string transitions, it has a positive effect on the performance. However, it was found that it causes confusion due to the differences between playing and hearing and intonation difficulties. For this reason, it was concluded that it is a less preferred usage. In the article, suggestions are given for studies towards the easy performance of the works written as scordatura for viola. A resource that string instrument performers can benefit from is presented. In this context, it is suggested that the performers should obtain detailed information before starting to work on a scordatura piece, perform from a good edition, and work slowly and with control the sound. In future research, the numerical data of scordatura works written for string instruments can be analyzed and compared.

### Keywords

*scordatura, transcription, tuning system, viola, viola repertoire*

## Yazarın Biyografisi



**Cansu Yılmaz** 1990 yılında Eskişehir’de doğdu. Müzik eğitimine 2001 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı viyola sanat dalında Okutman Neslihan Aydınmakina ile başladı. 2006 yılında, Şef Rengim Gökmen yönetimindeki Doğu Çocuk Senfoni Orkestrası’nı kazandı. Bu orkestra ile birçok yurtiçi konseri verdi.

2008 yılında Şef Cem Mansur yönetimindeki Türkiye Ulusal Gençlik Filarmoni Orkestrası’nı kazandı. Bu orkestrada viyola grup şefi ve viyola grup üyesi olarak birçok ulusal - uluslararası festival ve konserlerde yer aldı. 2008 yılında Jungenç Filarmoni Orkestrası’nın sınavını kazandı. Bu orkestrada viyola grup şefi olarak uluslararası Young Euro Classic festivalinde konser verdi. 2008 yılında Moskova Tchaikovsky Konservatuvarında Prof. Alexander Bobrovski ile çalışma yaptı. 2008 yılında Marmaris Oda Orkestrası’nda görev almıştır. 2010 yılında Erasmus sınavını kazanarak Fontys Conservatorium, Tilburg/ Hollanda’ya kabul edildi. Lisans eğitimi sürerken Tilburg’da Fontys Conservatorium’a ve Rotterdam’da Codarts Conservatorium’a master öğrencisi olarak iyi dereceyle kabul edildi. 2011 yılında Türkiye’ye dönerek Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarından okul birincisi olarak mezun oldu. 2011 yılında Şef Cem Mansur’un davetiyle Türk-Alman Oda Orkestrası’nın viyola grup şefliğini yaparak uluslararası konserlerde yer aldı. Aynı yıl, Cem Mansur yönetimindeki Türkiye Gençlik Filarmoni Orkestrası’nın viyola grubunda yer alarak Almanya ve Avusturya’da gerçekleşen uluslararası festivallerde konserler verdi. 2011 yılında İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası’nın takvime sınavını kazanarak konserler verdi.

2012 yılında yine Şef Cem Mansur’un davetiyle Türkiye Gençlik Filarmoni Oda Orkestrası ile Hollanda’da konser verdi. 2012 yılında Almanya’nın Düsseldorf şehrindeki Robert Schumann Hochschule’da master eğitimine kabul edildi. Burs arayışı olumsuz sonuçlanan Yılmaz, kazanmış olduğu okullarda master eğitimine başlayamadı. 2013 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarında yüksek lisans eğitimine kabul edildi. 2014 yılında Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2015 yılında Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Derneği’nin MIP-AKOB Çocuk Müzik Akademisi Projesinde viyola eğitmeni olarak görev yaptı. 2015-2017 yılları arasında Kilikya Barok Oda Müziği Topluluğu’nda yer alarak konserler gerçekleştirdi. Aynı yıllar içerisinde Mersin Akademik Oda Orkestrası’nda viyola sanatçısı olarak birçok konser verdi. 2006-2015 yılları arasında katıldığı Masterclasslar’da Prof. Yuri Gandelsman, E.Emre Tamer, Ruth Phillips, Prof. Burcu Evren Yazıcı, Ellen Jewett, Prof. Siegfried Führlinger, Yrd. Doç. Tuba Özkan, Prof. Tatjana Masurenko, Prof. Betil Başeğmezer, Doç. Selim Giray, Doç. Orhan Ahıskal, Prof. Ulrich Eichenauer, Prof. Lucas David ile çalışma fırsatı elde etti. 2016-2022 yılları arasında Mersin Devlet Opera ve Balesi orkestra sanatçısı olarak görev yaptı. 2017 yılında yüksek lisans eğitimini başarı ile tamamladı. 2018 yılında Moskova Tchaikovsky Konservatuvarında Prof. İgor Naidin ile çalıştı. 2018 yılında Limak Filarmoni Orkestrası ile Türkiye turnesinde yer aldı. 2018 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü’nde Prof. Burcu Evren Yazıcı Sanatta Yeterlik eğitimine başladı. 2022 yılında Sanatta Yeterlik eğitimini başarı ile tamamladı. 2019 yılında şefliğini Gürer Aykal’ın yaptığı Yıldızlar Topluluğu’na konser için davet edildi. 2023 yılında, CRR Senfoni Orkestrası’nda görev aldı. 2022 yılından beri Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

**Kurum:** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

**Email:** cansu.yilmaz@comu.edu.tr

**ORCID:** 0000-0009-3-3747-6718

**Web Sitesi:** <https://avesis.comu.edu.tr/cansu.yilmaz>

# Narrative observation about music institutionalization through music educational institutions in Kosovo (1948-2020)

Kristina Perkola

Lecturer at UBT - Higher Educational Institution, Department of Modern Music, Digital Production and Management, Prishtina, Kosovo. Email: kristina.palokaj@ubt-uni.net ORCID: 0000-0002-3566-0522

DOI 10.12975/rastmd.20231143 Submitted July 15, 2023 Accepted December 25, 2023

## Abstract

The institutionalization of music in Kosovo emerged as a necessary process, playing a pivotal role in fostering sustainable cultural and social development. Its profound effectiveness became evident in the musical trajectory of cultural advancements from the 1950s and 60s onwards. Music schools stood as the primary catalysts, generating a cadre of music professionals involved in various facets of musical productivity. They provided comprehensive professional training to the entire musical community, encompassing composers, conductors, instrumentalists, and pedagogues, who actively contributed to the vibrant musical activities. The year 1948 marked a significant milestone with the establishment of the first music school, initially named 'Josip Slavenski' and now known as 'Lorenc Antoni,' in Prizren. This was followed by the inception of the music school 'Stevan Mokranjac,' later renamed 'Prenk Jakova,' in Prishtina in 1949. These institutions served as foundational pillars, laying the groundwork for the subsequent development of a multidimensional music landscape. Notably, the establishment of the Higher Pedagogical School (Branch of Music Education) in 1963 and the Music Academy in 1975 represented crucial milestones, marking the expansion and enrichment of the music sector. The period between 1990 and 1999, characterized by a tumultuous socio-political landscape, posed significant challenges to music education. In the years following 2000, music education in Kosovo continued to adapt and evolve, reflecting to the changing socio-political and cultural landscape. This era witnessed new processes of the established institutional forms and typologies, prompting the adoption of new curricula and a re-evaluation of music education within the context of the evolving social reality and market demands. Furthermore, the demand for music education continued to grow, leading to the establishment of more music schools and programs throughout the country. In general, since 1948, music education in Kosovo represents an unstoppable process that in terms of historical importance, it represents the cornerstone of all professional musical developments in Kosovo.

## Keywords

*education, institutionalization, Kosovo, music, schools*

## Introduction

After long chapters of turbulent socio-political practices and non-linear cultural achievements, a new chapter for music began in Kosovo for the first time after World War II<sup>1</sup>. The musical reality after 1945

was characterized by 'multiculturalism' and non-multifaceted dynamics. "The term 'multi-culturalism' is used because, until the 1990s, the population of Kosovo consisted of a multinational population consisting mainly of Albanians, followed

<sup>1</sup> The historical differences in cultural development between Western and Eastern Europe are of considerable significance, particularly when we consider peoples who, for centuries, experienced turbulent histories and conditions that were not conducive to linear advancements in the arts. The cultural developments in Kosovo in the years preceding the Second World War serve as a pivotal point of discussion, emphasizing the developments in cultural endeavors with amateurism and folklore serving as primary reference points. The decisive role was played by Cultural-Artistic Societies, acting as torchbearers of inclusion and artistic progress, as precursors to the institutionalization of musical life, that had an impact on the preservation of cultural identity and heritage. As known, Kosovo

formally became a part of the Kingdom of Yugoslavia in 1918. Following World War II, it continued to be an integral part of the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, initially as an autonomous region within the People's Republic of Serbia, later attaining the status of an Autonomous Socialist Province within the broader Yugoslav federation in 1974. During this period (1945-80s), there were marked linear and progressive advancements in all facets of musical art, including the establishment of music educational institutions in the 1940s, the formation of musical ensembles, choirs, and orchestras in the 1950s, as well as the introduction of music festivals, all of which played a pivotal role in shaping the cultural landscape and art music tradition (Togay S. Birbudak, 2013).

by Serbs, Turks, Bosnians, Roma, and other ethnic groups. In such circumstances, during a time of artistic coexistence between groups of different ethnicities, culture could not be reflected in a 'merged modus' into a common identity, but through diverse elements that represented the culture of each ethnic background. The artistic activity was characterized by dynamics related to the ethnic factor. In the spirit of 'Brotherhood and Unity'<sup>2</sup> Albanian music in Kosovo necessarily had to find a balanced form of existence between the "desirable" influences from the music of the Albanian state (Albania) and the "compulsory" coexistence between Albanian and Slavic music. So, depending on the territorial regions of Kosovo and the structure of the majority population on them, the ethnic composition of the majority of cultural-artistic societies also varied. Some consisted only of Albanians, Serbs, Turks, or Roma, while many were composed of members from different ethnicities."

Recognizing the obvious circumstances and practical possibilities for any kind of musical cultural organization, it was difficult to do what was necessary and feasible. The lack of music professionals represented the main factor why artistic music could not be developed otherwise. The most important moment that contributed to the creation of linear and continuous music developments was the organization of certain patterns of music practices within cultural formations/organizations known as Shoqëritë Kulturore Artistike (Cultural and Artistic Societies), abbreviated as SHKA in Albanian. This development preceded the establishment of a stable institutionalization, which became a reality only after the year 1948, with the establishment of educational institutions -

<sup>2</sup> The concept of "Brotherhood and Unity" was a key element of the Yugoslavia official ideology, that emphasized the idea of unity and solidarity among the diverse ethnic groups within Yugoslavia, (included Serbs, Croats, Bosnians, Slovenes, Macedonians, Montenegrins, Albanians), that aimed to foster a sense of common identity promoting the idea that they were all equal citizens in a multi-ethnic and multi-religious state

music schools. Reflection and continuation of the inherited musical tradition, for the first time, moved towards an organized scope. Institutionalization through Cultural-Artistic Societies represented the first important moment in terms of organized developments, particularly in the field of folk and traditional music. "I used the word 'institutionalization' to describe the existence and activity of these 'Cultural Collectives'. But the question that arises is: Can they be considered the first institutions in the music field? My answer to this issue is twofold. Firstly, they can be considered as the first musical institutions only in terms of profound amateurism, folk tradition, and the ambition of individuals with the musical inclination to collect in a group (i.e., cultural society) talented and amateur individuals with common predispositions and desires to perform music. Since they had been officially registered as cultural societies, in some way, they can be accepted as the first 'amateur music institutions'. Secondly, from another point of view, their amateur activity did not represent genuine music institutionalization in terms of classical/artistic, music, except for some of them (e.g., 'Përparimi' in Peja, 'Agimi' in Prizren, 'Stevan Mokranjac' in Prishtina, etc.) that represented the first cultural societies with music practices, mostly with a European orientation." Mobilization and cultural engagement came as a natural endeavor of visionary individuals, and amateur musicians, who were the driving force of the whole process. Albanian, Serbian, Turkish, and Roma members took the issue of massification of the so-called "cultural movement" seriously, orienting and extending the network of amateur musical activities both in cities and villages as a direct form of music-making. Only in 1945, there were 8 Cultural-Artistic Societies with 750 active members (Albanians, Serbians, Turks and Roma members) (Hasani, 1960). By the end of the 1940s, 18 Cultural-Artistic Societies operated in Kosovo, 12 of which were formed in 1948, (\*\*\*, Nga garat e seksioneve dramatike të SHKA-ve të Krahinës Sonë [From the Competitions of the Dramatic

Sections of the SHKA of our Region], 1949) while after a decade, in 1958, the number had increased to: about 20 (amateur) choirs, 8 city orchestras, about 30 small orchestral formations [i.e., brass bands, mandolin orchestras, string quartets etc.] (\*\*\*, 1958)

After World War II, the process of general musical institutionalization in Kosovo followed the patterns of former Yugoslavia's artistic diplomacy, leading to the gradual proliferation of similar institutions and aesthetic standards. This process took place within a complex framework, conditioned by the influence of ideologies and socio-cultural transformations, as well as the relationship between art and cultural politics. It marked the beginning of a practical divorce between amateurism and professionalism, traditional music practices, and classical forms.

In 1948, the foundations of music education were established for the first time, creating a fundamental prerequisite for any form of music-making, separate from amateur practices. In fact, regarding the institutionalization of music as a regulator of formal music education in Kosovo, two different moments of institutionalization can be distinguished, each occurring within a different socio-political environment. What does it mean? Very often, progressive cultural changes and developments happen after major disturbances, conflicts, and wars. Therefore, in Kosovo, the concrete forms of music institutionalization are connected with the end of two war periods: World War II and the Kosovo War of 1999. The first moment is more significant because the process was happening for the first time. It was realized under the influence of the circumstances and available tools of that era, which helped enhance the parameters of existing cultural and artistic developments. In 1948-49, two first music schools were established: 'Josip Slavenski' in Prizren and 'Stevan Mokranjac' in Prishtina. The second moment occurred in a different social environment (from the year 2000 onwards) and was realized under completely different socio-political

circumstances. In those years were founded several new (primary and high) music schools. According to Besa Luzha (Doctor in Music Education), music education from 1945 onwards was conducted in different political phases, each with its specifics: a) Music education as a basic right (1945-1968); b) Music education as emancipation (1968-1980); c) Music education as a struggle (1980-1990); d) Music education as survival (1990-1999); and e) Music education in a post-war context (2000-present) (Luzha, 2015). In both instances, institutionalization in terms of music education played an important role as the basic standard for professional and musical excellence.

### **First Music Schools 'Josip Slavenski' [Lorenc Antoni] and 'Stevan Mokranjac' [Prenk Jakova]: Their Role in Raising Music Professionalism**

The establishment of music educational institutions was a reality that played a positive resonance for the future of art music, from the general flow of developments. Individuals (e.g., Lorenc Antoni), who appeared as complex figures in artistic life and contributed to music creativity, organization, and education, have been the main factor that influenced the process of institutionalization and systematic progress. They have become the driving force behind the entire process. In this regard, the year 1948 was the most defining and significant.

In 1948, at the request of the Kosovo Provincial Council for Culture and Education, the Ministry of Science and Culture in Belgrade sent its representative, the prominent composer, and professor of the Academy of Music in Belgrade, Josip Štolcer-Slavenski, to explore the opportunities for opening the first music school in the Province of Kosovo (Antoni, 1968). After receiving consent from composer J. Slavenski and approval from the Provincial Council and the Ministry of Science and Culture in Belgrade, and with the great initiative of Lorenc Antoni (to whom the permanent merit of founding this school belongs), the first music school in





**Figure 1.** Some photographs from music school 'Josip Slavenski' between the years 1948-58 (photographs are taken in the archive of the school)

Kosovo was established in September 1948, under decree No. 48799-48. Following an entrance exam audition (where 48 students were admitted), lessons started on October 20, 1948 (Antoni, 1968). The first students enrolled were: Severin Kajtazi, Žarko Milojković, Vilma Antoni, Maria Antoni, Regjina Shiroka, Afërdita Fehmiu, Age Çupërpjani, Nusrete Morina, Nashide Shporta, Sevime Kabashi, Biserka Stojnović, Olgica Stefanović, Olivera Đorđević, Elza Shiroka, Veronika Mjeda, Gordana Jovanog, Biserka Popović, Karolina Vučaj, Albina Bashota, Olgica Stojković, Matej Lumezi, Sebahate Jabllanica, and others (Music School Prizren, 1978). These students took lessons in three sections: piano with Professor Nela Jakić, (musician from Croatia), violin with Professor Lorenc Antoni, and trumpet and wind instruments with Professor Josip Barišić (a military musician-conductor in the Prizren military garrison since 1931).

In its first year of operation, 'Josip Slavanski' school only functioned as a primary music school, then from 1949 onwards, it became a high music school. As the number of students increased, so did the need for professional

staff, so during the 1950s, many professors joined the school, including 1949: Aleksander Petrović (from Novi Sad) violin teacher; 1950: Jovica Marinković (from Belgrade), and Olga Nastić (from Novi Sad) piano teachers, Nuri Sherifi (from Gjakova) violin teacher; 1951: Branislav Milošević (from Belgrade) theoretical subjects and singing teacher; and 1952: Radojica Milosavljević (from Aleksinac) and Milivoje Krstić teachers for theoretical subjects. In addition to these professors, other professionals who worked in the first decades included Petar Đorđević, Dušan Borzanović, Tomislav Stojković, Miloš Čuparević, Vekoslav Ristić, Beqir Dervishi, Hanelora Dervishi, Ibish Gashi, Jovan Šutaković, Petar Martinović, Engjëll Berisha, Xhemil Doda, and Shefqet Kazazi, among others (Music School Prizren, 1978). In 1951/52 the first orchestra led by Lorenc Antoni was founded, while the choir started the operation in 1949/50. Only during the first years of work and activity, did choir, orchestra, and many soloists started to show the sparks of success. In 1958, the mixed choir participated in a music competition in Niš and was praised by Mihajlo Vukdragović,



who was at that time the President of the Federation of Music Societies of Serbia. According to Vukdragović, the choir was described as “a brilliant choir - a true discovery (Music School Prizren, 1978).” By the late 1950s, approximately 250

professional musicians (music teachers) had graduated from the ‘Josip Slavenski’ High School, tens of them already graduated from the Academy of Music in Belgrade, and others tens were in the process of studying (Dema, 1961).



Figure 2. Concert on the occasion of the 25<sup>th</sup> anniversary of the founding of the school (1973).  
Conductor: Tomislav Stojković (Photo taken in School's Archive)

Until 1961/62, ‘Josip Slavenski’ in Prizren was the only high music school in Kosovo. There was a growing interest and need to open another music school in the capital city. At a session of the Regional People’s Committee on September 21, 1949, it was decided to establish the Primary Music School ‘Stevan Mokranjac’ in Pristina, which would gather all talented children and youth. From 1949 to 1962, the school only operated as a primary music school within the framework of the Miladin Popović high school, while with the decision of the Executive Council of the Municipal Assembly of Prishtina, according to decision No. 01-16382, it was officially established as a High Music School on 28 August 1963 (Music School Prishtinë, 2019). Work was carried out under difficult conditions, including a lack of musical instruments, school facilities, and professional staff. In such conditions, foreign musicians made a great contribution to the development of music education in Kosovo.

Dimitrij Perlić, (a violinist and concertmaster in the City Symphony Orchestra in Prishtina and a violin pedagogue) along with his spouse Vilma Čermak Perlić, were transferred from a music school in Zrenjanin to Prishtina, bringing their concert piano with them (Kovačević, 1984). Additionally, many pianos and other instruments were brought from Novi Sad to support the newly formed music educational institutions in Kosovo. Also, brothers Dragoljub and Ratomir Moračić, (the latter serving as the school’s director for many years), were influential individuals in the capital who supported the development of music education and the arts in Kosovo. In this regard, they supported many music activities and music education in the capital. Among the first teachers working in Stevan Mokranjac music school in Prishtina were: Venceslav Apt, Ivan Ban, Karlo Mrekut, Maria Galun, Jože Parinski, Borivoje Popović, Momir Ivanović, Vlada Marjanović, Petar Petrović, Olga Janković,

Gabriela Kiš, Vitomir Dimić, Marjan Miloš, Ivan Vanja, Oliver Ristić, Nikolla Bunjin, and others. The first Albanian teacher to work in school was Shefqet Pllana, who taught solfeggio and music theory on a part-time basis from 1951 to 1953, while also working in Prishtina Gymnasium. Some of his first students were Imran Shala, Vera Gjevori, Marija Staka, and Isak Muçolli (Music School in Prishtina, 1979). Other early Albanian teachers included: Hadije Gjinali, Afërdita Fehmiu, Qazim Oruqi, Pasionaria Gjinali, Bahri Çela, Selim Ballata, Veronika Mjeda, Letafete Ballata, Besa Zajmi, and Bajar Berisha. The first generation of students at the High Music School in Prishtina consisted

of 16 students, nine Albanians, and six Serbians (Shatri, 2019). Only two of them graduated in the 1964/65 academic year: Pasionaria Gjinali and Filomena Stojanović (Music School in Prishtina, 1979). Meanwhile, the first pupils to graduate from the primary level in this school were Ljubinka Borjanović, Ildika Vengrin, Verica Jović, Paraskeva Aksentijević, Tatjana Karadžić, Ivan Denisenko, Nexhmedin Brizani, Dobriła Lakičević, and Snežana Tanević (Music School in Prishtina, 1979). Until the year 1969/70, teaching was conducted only in the Serbian language. Later on, classes were divided on a nationality basis (Albanian/Serbian)<sup>3</sup>.



Figure 3. Students of the first generation, registered in music school in the year 1961/62(Photo provided in music school)

<sup>3</sup>In the initial years of the schools' operation, instruction primarily took place in the Serbo-Croatian language due to a shortage of Albanian professional staff. The first teachers in these schools were predominantly Serbian musicians, coming from various regions, like Niš, Vojvodina, Belgrade etc., leading to lessons being conducted in Serbo-Croatian language. Since the late 1950s, many Albanians graduated on music (finished High Music Schools) and they immediately became actively involved in the educational processes within music schools. This prompted a reorganization of group lessons, with classes structured according to the students' national backgrounds.



Figure 4. The first generation as an Albanian class parallel (1969) (Photo provided by Mrs. Selvete Ismaili)

Table 1. Graduated students in Prizren and Prishtina High Music Schools (10 first generations)

Graduated in the period (1952-1962) in High Music School ‘Josip Slavenski’ - Prizren							
Year	1952/53	1953/54	1954/55	1955/56	1956/57	Total	
No.	10	12	4	18	20		147 students
Year	1957/58	1958/59	1959/60	1960/61	1961/62		
No.	16	17	24	16	10		
Graduated in the period (1964-1974) in High Music School ‘Stevan Mokranjac’ - Prishtina							
Year	1964/65	1965/66	1966/67	1967/68	1968/69	Total	
No.	2	9	12	13	9		
Year	1969/70	1970/71	1971/72	1972/73	1973/74	158 students	
No.	25	27	23	17	21		

The interest in learning music increased because the demand for music professionals was high. Between 1950 and 1990, many primary music schools were opened in other towns, including Mitrovica (1954), Gjakova (1970), Peja (1976), Gračanica (1976), Gjilan (1978), Ferizaj (1996), and Stanišor (1997). After the 2000s, other primary music schools were opened in Vushtrri (2011), Rahovec (2012) and Kamenica (2021).

Tablo 2. List of (public) primary and high music schools in Kosovo

City	Year	Primary / High School	School name before the 1990s	School name after the 1990s
Prizren	1948	Primary music school	“Josip Slavenski”	“Lorenc Antoni”
	1949	High music school		
Prishtina	1949	Primary music school	“Stevan Mokranjac”	“Prenk Jakova” - Prishtina “Stevan Mokranjac” - Gračanica
	1962	High music school		
Mitrovica	1954	Primary music school	“Jovanka Radivojević Kica”	“Miodrag Vasiljević - North Mitrovica “Tefta Tashko” - South Mitrovica
	2005	High music school		
Gjakova	1970	Primary music school	Music school	“Prenk Jakova”
	2010	High Music school		
Peja	1976	Primary music school	Music school	“Halit Kasapolli”
	2008	High music school		
Gračanica	1976	Primary music school	“J.U. OŠ Hasan Kikić”	
Gjilan	1978	Primary Music School	Music school (+ music school in Kamenica, which operates as a branch (subsidiary) of the music school in Gjilan since 2021.)	Music School - Gjilan “Stevan Hristić” - Stanišor (Serbian language)
	1997	High music School		
Ferizaj	1996	Primary music school	Music school	“Çesk Zadeja”
	1998	High music school		
Vushtrri	2011	Primary music school	“Tefta Tashko”	
Rahovec	2012	Primary music school	“Faik Sylka”	

**Historical Background of Higher Music Education: Higher Pedagogical School and Faculty of Arts [Department of Music] in Prishtina (1962-1999)**

The interest in opening Higher Educational Institutions started in 1956/57 when the ‘Elders for Education in Kosovo’ proposed the opening of a Pedagogical Higher School in Prishtina to address the issue of teacher

deficiency in many subjects. Eventually, this led to the establishment of an institution called the Higher Pedagogical School (abbreviated as HPS) (in Albanian: Shkolla e Lartë Pedagogjike, abbreviated: SHLP), as per Decision no. 378 dated November 21 1957. (Halimi, 2005). From 1957 until 1970, the following Higher Pedagogical Schools and Branches were established as follows:

Tablo 3. Higher pedagogical schools in Kosovo

Year	School	City	Branches in Prishtina HPS:
1958	Higher Pedagogical School	Prishtina	1958/59 Albanian Language and Literature, Serbo-Croatian Language and Literature, Basic Education Engineering and Physics, Mathematics and Physics, Biology and Chemistry.  1959/60 Basis of Technical Education and Physics.  1960/61 Russian Language and Literature, English Language and Literature.  1962/63 Figurative Art, Musical Art, Physical and Health Education.  *Prishtina HPS established a Centre for part-time studies in 1962 in Novi Pazar.
1959	Higher Administration School	Prishtina	
1960	Higher Economic-Commercial School Higher Agricultural School	Peja Prishtina	
1962	Higher Engineering School Higher Engineering School Higher Pedagogical School ‘Xhevdet Doda’	Prishtina Mitrovica Prizren	
1967	Higher Pedagogical School ‘Bajram Curri’	Gjakova	
1975	Higher Pedagogical School ‘Skenderbeu’	Gjilan	
1976	Higher Engineering School	Ferizaj	

The work of the High Pedagogical School began in 1958 as a specialized institution for the education of future professional cadres. In the first year of studies, 93 full-time and 55 part-time students were registered during the academic year 1958/59 (Halimi, 2005). In October 1962, the school established studies in three departments: visual art, musical art, and physical education. The first music professors/teachers engaged in the HPS were: Engjëll Berisha (Music History), Mark Kaçinari (Solfeggio), Vinçenc Gjini (Harmony), Muhamet Belegu (mandolin, accordion), Bahri Çela (conducting, choir, and orchestra), Sevime Kabashi, and Marko

Savić (piano), Draško Čolić (violin), and Kristë Lekaj (Musical forms, Knowledge of instruments). Between 1963-68, 45 students graduated in musical art, including: Mihajlo Čemerkić, Stojan Zravkovski, Vilma Antoni, Verica Jović, Hajrie Ruben, Katarina Lukić, Olga Čemerikić, Milorad Geriš, Mirolub Pešić, Pavle Palić, Lucija Štern, Anton Andonov, Shyqri Imeri, Radivoje Terzić, Sabri Kelmendi, Radislav Petrović, Olivera Anđelković, Dobrila Milovanović, Živadin Živković, Slobodan Tadić, Svetislav Minić, Viktorija Ludvig, Živadinka Gvozdenović, Milosava Lekić, Olga Glavić, Slavka Kujačić, Desanka Mirčević, Vaclav Kreštan, Živadin



Milovanović, Nadežda Pejčinović, Severin Čavolli, Judit Kišferenc, Marija Černaj, Petar Kajtazi, Veronika Mjeda, Lajde Mjeda, Panić, Danica Jakšić, Marija Gogić, Vesna Ljubinka Radojković, Josip Bauer, Ilirja Mulliqi, and Petar Daloš (Zaimi, 1968). Radojković, Dragomir Kocić, Sebahate

Table 4. Graduated Students in HPS between the years 1965-74

Graduated students in the period (1965-1974) in the branch of Music Education in HPS in Prishtina						
Year	1965	1966	1967	1968	1969	Total
No.	9	5	14	17	43	
Year	1970	1971	1972	1973	1974	206 students
No.	38	15	25	19	21	

The incompatibility between needs and requests was great, given that musical opportunities and demands in the cultural market in Kosovo have been increasing since the 1970s. As musical institutions gradually established themselves (such as the Radio Television of Prishtina - Music Production, Orchestra Formation, Choir, Festivals, etc.), offering a stable flow of activities in the general music ecosystem, there was a great need for professionals in various fields. This urgent imperative to increase the potential of professional musicians needed to be fully realized. Expanding professionalism in music (in terms of music education) was an essential element for creative and civilizing dimensions, marking a historic moment in cultural terms. However, compared to other countries in the region, it was a belated momentum. Since the early 1970s, the artistic community had believed that the necessary conditions had been established and thus they insisted on the establishment of a Faculty of Arts. Finally, during a meeting of the executive council of the provincial education community on 22 September 1972, the council approved the request for the opening of the Faculty of Arts (Ramadani, 1972). On 21 September 1973, the Department of Visual Arts officially started its work (Halimi, 2005). The Department of Musical Arts was opened in October 1975/76 (Berisha, 2004), and from the academic year 1989/90, the Department

of Drama Arts (initially with the Direction of Acting) was also established (Halimi, 2005). The establishment of the Academy [Faculty] of Arts was the culmination of the long-time successful efforts of the creators of fine arts, musical arts, and drama arts sections that had been functioning in the HPS since 1958. The Department of Musical Arts operated/operates in six branches: Composing, Conducting, Solo Singing, Piano, String Instruments, Wind Instruments, and General Music Pedagogy. If we compare the 1970s with the years onwards, significant statistical differences can be observed in the number of educated musicians. E.g.: In 1972, a total of 23 musicians had completed their music studies (in different former Yugoslavia countries) two of whom had also completed postgraduate studies (i.e., Vinenc Gjini and Zeqirja Ballata). Ten of them worked in HPS, ten in Music Schools, and three in Radio Prishtina (Osmanaj, 1972). After the opening of the Faculty of Arts, this number rapidly increased. For 25 years (1975-2000), about 131 Albanian students graduated from the Department of Music, 87 of whom graduated before the expulsion of Albanians from educational institutions, while during the years of work in home schools (1991-99), only 44 Albanian students graduated.



Table 5. Graduated (Albanian) students in the faculty of arts (1975-2000)

Graduated students in the Faculty of Arts (Music Department) - (1975-1999)							
Brach	Music Pedagogy		Piano	Flute	Violin	Viola	Total
No.	76		16	5	4	2	
Brach	Cello	Clarinet	Harp	Singing	Conducting	Composition	131 students
No.	3	3	2	16	2	2	

**Note:** In this table, are included only Albanian graduates from the Department of Music at the Faculty of Arts between 1975-1999. This is due to the definitive division of the University of Prishtina along ethnic lines after the events of the war in 1999.

### Deinstitutionalization in Educational and Cultural Institutions: The Impact of Political Crisis and Challenges Between Years (1989-99)

The suppression of Kosovo’s autonomy in 1989 and the usurpation of legislative institutions put Kosovo at a historic crossroads for its future. The death of Josip Broz Tito in 1980 and the Albanian student demonstrations of 1981 influenced the awakening and open emergence of Serbian nationalism, which had latently resisted as much as possible the decentralizing reforms in Yugoslavia since 1965 (Syla, 2022). After the coming to power of Slobodan Milošević in 1987, the Balkans once again became a place of conflicts and wars, including genocide and ethnic cleansing, which eventually led to fundamental changes in this part of Europe. After the abolition of Kosovo’s autonomy by the Parliament of Serbia on 28 March 1989, the following ten years are considered to be the Calvary of suffering for the Albanian people in Kosovo. The radicalized and repressive actions of the Serbian Government under the rule of Milošević, including placing administrative measures of violence in all institutions in Kosovo, hurt general social, educational, and cultural events. “Following the establishment of government control over all areas of economic, social, political, educational, cultural, etc., the delegates of the Assembly of Kosovo did not accept the decision of 1989. As a result, on 2 July 1990, they adopted the Constitutional Declaration, which declared Kosovo an equal unit with other units of the former Yugoslavia.

However, the Assembly of Serbia reacted immediately by increasing the violence and political pressure in Kosovo. Since politics and socio-cultural processes did not move along the same lines, educational and cultural developments, in general, suffered the heaviest blow. Political developments had a significant impact on cultural developments, so music was getting shaped by different dates that has to do more with politics than with music. Regarding education, until the 1980s, schools operated using a bilingual format in Albanian and Serbian languages. However, with the onset of political turmoil, Serbian educational institutions physically separated Albanian and Serbian pupils/ students in schools/universities, providing an easy means of poisoning thousands of Albanian pupils between 22 March and June 1990 (Gashi, 2017). Education in the Albanian language for Albanians was systematically targeted by the Serb regime, leading to its final abolition in 1991 (Luzha, 2015). Starting in 1991, a series of measures were enforced, resulting in the expulsion of all professors and students of Albanian ethnicity from high schools and universities. This expulsion led to the establishment of a system of education in the Albanian language, which is officially referred to as the ‘Parallel Educational System. Albanian students, expelled from official school buildings, did not halt their education; instead, they continued their learning in so-called Home-Schools. Many Albanian individuals were mobilized to adapt specific spaces within their private homes, and convert them into classrooms for learning.

**Table 6.** The owners of the houses where (two) high music schools and the faculty of arts carried out the lessons (1990-1999)

Institution	City	Lessons were carried out in houses of these individuals:
High Music School 'Lorenc Antoni' Prizren	Prizren	Agim Guri, Azem Hoxhaj, Behxhet Lleshi, Dashnor Xërxa, Fikrim Emra, Isuf Gashi, Indira Çipa, Halil Krasniqi, Hysen Tefekqiu, Hysni Kovaçi, Lulzim Bylurdagu, Myrvete Rekathati, Etem Rugova, Shani Shala, Shqipe Ponoshevc, Zita Bashota, etc. Lessons were held also in the premisses of: Cultura-Artistic Society 'Agimi' and 'Association of Doctors'.
High Music School 'Prenk Jakova' Prishtina	Prishtina	Ibrahim Gashi, Azem Ejupi, Bahtir Sheholli, Diana Muhaxhiri, Enver Muhaxhiri, Enver Stavileci, Agim Avdiu, Isak Shema, Limon Morina, Violeta Qerimi, Zijadin Munishi, Agron Dida, etc.
Faculty of Arts	Prishtina	Ahmet Derguti, Agim Çavdarbasha, Agim Salihu, Agush Beqiri, Akil Koci, Besim Hasani, Fahri Beqiri, Fatmir Krypa, Fadil Dragaj, Fadil Hysaj, Hajdar Zeka, Halim Gashi, Hysni Krasniqi, Lejla Pula, Muslim Mulliqi, Rexhep Ferri, Sabit Gashi, Seniha Spahiu, Shyqri Nimani, Tahir Emra, Venera Mehmetagaj Kajtazi, Xhevdet Xhafa, Zenun Çelaj, etc. Lessons and artistic events as concerts were held in the premisses of: Composers' Association of Kosovo, 'Dodona' Theatre, Primary Schools 'Iliria' and 'Asim Vokshi'.

Hundreds of Albanian professors and assistants continued teaching and conducting research activities in 13 faculties of the University of Prishtina and 7 Higher Pedagogical schools (outside official educational facilities) (Halimi, 2005). The Faculty of Arts, which comprised all branches of arts, mostly operated mainly on the premises of the Composers' Association of Kosovo for nine years (1990-99). This venue has served not only for group and individual lessons but for artistic events and concerts as well. E.g.: Concert held on the occasion of the 200th anniversary of Mozart's death (5 December 1991); Festival "Days of Kosovo Music" in 1992; Concert: Domenico Cimarosa's Requiem, performed by students of Music Department (conductors: Bahri Çela & Jehona Zajmi); Event on the occasion of the 60th anniversary of the birth of the musicologist Engjell Berisha (1994); Commemorative meetings on the occasion of the death of composers Çesk Zadeja and Feim Ibrahim

(1997) etc., as well as other grandstands, various discussions, promotions and other activities (Rudi, Një foto me shumë kujtime [A photo with many memories], 2020).



Figür 5. Music students in Home-School lessons (1990s)

For the Serbian population in Kosovo, education continued to be delivered through institutional means, while cultural activities survived under unusual conditions. However, in a general context, the reality was abnormal for everyone. The lack of human resources to accomplish tasks led to a general production deficiency in the artistic field. Around 1,300 Albanian workers, including members of the choir and orchestra of RTP, were forced to leave their jobs, officially closing the only TV media outlet for Albanians. The ‘Concerto for Piano and Orchestra’ by Gjon Gjevelekaj, featuring soloist Valton Beqiri and conductor Bajar Berisha, recorded on 22 May 1990, remains the last work of an Albanian composer recorded in RTP. With the exclusion of Albanians, who were the absolute majority of all RTP mechanisms, its performance couldn’t continue in the same vein. Consequently, as a result of the destruction and degradation of this institution, the music programs became mere rebroadcasts of programs borrowed from RTV Belgrade. During these years, not a single musical work of any Albanian composer was broadcast, and most of the musical recordings were damaged or destroyed.

During those turbulent years, under extremely destabilizing circumstances,

strange situations occasionally arose. I distinctly recall one moment, during a meeting of the Faculty Council, which included representatives from all three branches of the Faculty. The meeting was scheduled for noon, as was customary for these gatherings, and the hall was packed. Unfortunately, on that very day, an incident occurred in the city, leaving the police agitated, nervous, and aggressive. Fearing that they may storm our building (Composers Association of Kosovo), we deliberated on how to react in the event of such an occurrence. After a discussion, we devised a plan: should the police invade our space, one of our colleagues, a talented pianist, would sit at the piano to perform, while the members of the Faculty Council would serve as the audience“ (Rudi, Një foto dhe shumë kujtime, nëntë vjet punë të Fakultetit të Arteve, 2020).

The politics of the 1990s created new circumstances that spared no aspect of people’s lives, including science, art, culture, education, sports, and above all, freedom (Munishi, 2001). Libraries were also attacked, resulting in the systematic destruction of over 65 libraries and thousands of books in the Albanian language (Shahini, 2016).

Processes of socio-political changes were a constant and inherent part of a dynamic in progress, vigorous, even violent. Political crises, coupled with a socio-cultural vacuum, have led to an increase in migration. Notable examples include Vinçenc Gjini, Bashkim Shehu, Lajde and Bernardina Mjeda, Merita Juniku, Xhevdet Sahatçiu, who emigrated to Croatia; Zeqirja Ballata, Baki Jashari, Frim Gashi, who went to Slovenia; Ramadan Ramadani, Antonio Gashi, who went to Germany; Gjon Gjevelekaj, who went to France; Akil Koci, who went to England; Bashkim Paçuku, Jehona Zajmi, who went to the USA, etc. Many of these individuals never returned to live and work in Kosovo. The negative reflection of these years was manifold. The artistic baggage that had been built with effort until that time faced the greatest crisis of destruction because opportunities to live and act freely no longer existed. The affirmative path for many young composers was not a lucky ground because the created political situation destroyed all the possibilities of affirmation. The severance of friendly relations between Albanians and Serbs (ruined during the 1980s and broken during the 1990s) marked the end of a historic experience that took place in an environment where leading bureaucracies were a powerful tool in the general management of society and culture. With the political developments of the period (24 March - 12 June 1999 - NATO bombings over Serbia), a long chapter of wars and suffering in this part of the Balkans eventually ended, while for Kosovo, a new chapter of light and hope began.

The transition from the 1990s to the post-war period brought new dimensions to the social and cultural sphere, which manifested as a clash between war and peace, nationalism and multiculturalism, and traditional and modernity. Modernity has significantly influenced democratic society, and art and music in the two decades following the Kosovo War of 1999 showed both continuity and change. Changes in politics and society were reflected in the music environment as

well, and the musical situation after 2000 recognized completely new developments, aiming to break away from previous practices and quickly integrate into new structures. According to Besa Luzha, in 2000, newly formed institutions in Kosovo began to initiate general educational reforms that were independent of the former Communist and Serbian oppressive constraints (p.43). The New Kosovo Curriculum Framework (NKCF) was developed for pre-university education and was finalized in 2001 by the Ministry of Education, Sport, and Technology (MEST). This 'white paper' followed a European model and aimed to ensure that all Kosovan children would benefit from free and democratic education policies that would change the aims, content, and methodology of education (Luzha, 2015). The presence of music in human life as a fundamental component of culture and behavior means that music education represents an important and determining element for social and cultural development. In the last decade, the number of music schools and private courses for learning music in different forms such as singing, playing instruments, ballet, etc. has brought a new spirit that offers multidimensional opportunities in artistic education, raising professional and creative capacities, and increasing the involvement of young age groups in the process of being a part of the art world.

After the year 2000, higher music education has undergone significant and varied changes, mainly due to rapid changes in social and educational contexts. Following the adoption of the Bologna Declaration by the Senate of the University of Prishtina, the curricula of the Faculty of Arts were based on it, and from 2009, the curriculum of Master Studies was adopted in the Department of Music Art (in other Departments Master Studies were adopted since 2004). With a focus on Western classical music, it holds a leading position within music education as a whole, particularly in offering studies in practical disciplines such as music pedagogy, performance, composition, and conducting.

However, a similar flow line is not reflected in an array of professional music fields such as ethnomusicology, musicology, modern music, jazz, etc. Recently, the increasing prevalence of complex careers across the music market has influenced higher music education by reflecting the demand for new study programs.

Unlike other higher education musical institutions founded after 2000 in Kosovo (e.g., the Musicology Department at Faculty of Arts in AAB College and Faculty of Arts - University “Haxhi Zeka” in Peja) that offer studies in fields more closely

related to classical music study programs, The Department of Modern Music, Digital Production, and Management within UBT - Higher Educational Institution emerged in 2019, as a new alternative to modern trends. It offers a comprehensive study framework with a primary focus on audio production and music management. Based on new general trends of [music] globalization, educational reform in Kosovo is essential. Influenced by the internet era, mass media, social media, and technology, High Schools, Colleges, and Universities must make progress by meeting the needs of basic and aesthetic education in this new era.

Table 7. Higher Educational Institutions of Music (1962-2020)

Place	Year	Institution
Prishtina	1962/63	Higher Pedagogical School - Musical Section
Prishtina	1975	University ‘Hasan Prishtina’ in Prishtina, Faculty of Arts - Department of Music
Zvečan	1999	The University of Prishtina, Faculty of Arts (in Varvarin temporarily then in 2001 located in Zvečan,) in the Serbian language
Peja	2012	University ‘Haxhi Zeka’ in Peja, Faculty of Arts
<b>Private Colleges</b>		
Prishtina	2008	AAB College - Faculty of Arts (Department of Music)
Prishtina	2019	UBT - Higher Educational Institution, (Modern Music, Digital Production and Management)

**Conclusion**

In the cultural sphere of Kosovo, distinct trends and cultural activities have been closely intertwined with the socio-political climate of each decade since the Second World War. The 1940s marked a crucial period in the process of music institutionalization. This period was characterized by a growing recognition of the importance of cultural institutions in nurturing artistic talent and promoting artistic expression. Amidst these developments, music schools emerged as the primary catalysts for institutionalizing artistic music in Kosovo. These schools not only

provided formal education and training for aspiring musicians but also served as breeding grounds for artists and collaborations. Until the 1970s musicians could benefited from their Higher Education in different places of Yugoslavia, while with the establishment of the Faculty of Arts (Music Department, in 1975), a new chapter was opened for general musical developments, including education, creativity, and productivity. The challenges education faced during the tumultuous period between 1990 and 1999, the disruption of institutional forms, and the subsequent adaptations to new curricula



underscore the in-depth understanding of the social and political context. Music education after the year 2000 offered new perspectives and reflected a dynamic response to the evolving socio-political landscape. In addition to the Faculty of Arts in Prishtina, the expansion of educational opportunities through the Musicology Department at AAB College, the Faculty of Arts in Peja city, and the Department of Modern Music, Digital Production, and Management at UBT College, represents a significant shift toward a more diverse and inclusive music curriculum. In conclusion, this scholar paper offers valuable insights into the role of music institutions in Kosovo's cultural development, and presents a strong foundation for further scholarly exploration, and contributes to the growing body of knowledge in musicology and cultural studies.

### **Acknowledgment**

I would like to thank all the collaborators who has helped with this study, as individuals, institutions and portals. A special gratitude goes for Music school directors in Prishtina and Prizren, who gave me the right to use their archives, documentation and photos. Another special gratitude goes also for Mrs. Selvete Ismaili who gave me access to her personal archive.



## References

- \*\*\*. (1949). Nga garat e seksioneve dramatike të SHKA-ve të Krahinës Sonë [From the Competitions of the Dramatic Sections of the SHKA of our Region]. Rilindja, 8.
- Antoni, L. (1968). Njëzet vjet të shkollës së muzikës “Josip Slavenski” Prizren [Twenty years of music school “Josip Slavenski”]. Prizren: Ramiz Sadiku.
- Berisha, E. (2004). Studime dhe vështrime për muzikën [Studies and Observations on Music] Prishtinë: Academy of Sciences and Arts of Kosovo.
- Dema, A. (1961). Po shtohet nevoja për kuadrin e kualifikuem të muzikës (The need for qualified music staff is increasing). Rilindja, 9.
- Gashi, Z. (2017). Shtëpitë shkolla në fotografi [Home-Schools in photographs]. Prishtinë: Libri shkollor.
- Halimi, D. (2005). Booklet, *University of Prishtina 1970-2005*. Prishtinë, University of Prishtina.
- Hasani, S. (1960). Jeta kulturore kontribuon në zhvillimin e karakteristikës pozitive nacionale të të gjithë popujve të Krahinës [Cultural Life contributes to the Development of the Positive National Characteristics of all the Peoples of the Province]. Rilindja, 9.
- Kovačević, K. (1984). Leksikon jugoslavenske muzike 2 Me-Ž (Svez. 2) (Lexicon of Yugoslav music 2 Me-Ž (Svez. 2)). Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”.
- Luzha, B. (2015). *Music education in post war Kosovo, Generalist and Specialist teacher, identities, beliefs and practices*. Doctoral Thesis. London: UCL Institute of Education.
- Munishi, R. (2001). *Identiteti muzikor* [Music Identity]. Prishtinë: GME.
- Music School in Prishtina. (1979). 30 vite të shkollës së muzikës ‘Stevan Mokranjac’ 1949-1979 [30 years of the music school “Stevan Mokranjac” 1949-1979]. Prishtina: Rilindja.
- Music School in Prishtina. (2019). Booklet, *70 Vjet Edukim* [70 Years of Education]. Prishtina: Prenk Jakova.
- Music School Prizren. (1978). 30 vite të shkollës së muzikës ‘Josip Slavenski’ 1948-1978 (30 Yeras of music school ‘Josip Slavenski’ 1948-1978). Prizren .
- Osmanaj, S. (28. April 1972). Të kemi një kuadër të lartë muzikantësh [To have a high cadre of musicians]. Rilindja, 11.
- Posa, C. (1998). The roots of contemporary Serbian nationalism. *Ballkanistica* No.11, page 70. (this is article)
- Ramadani, M. (1972). Akademi e Arteve, por vetëm me dy grupe (Arts Academy only with two groups). *Rilindja*, 6.
- Rudi, R. (24. December 2020). Një foto dhe shumë kujtime, nëntë vjet punë të Fakultetit të Arteve. [A photopgraphs with many memories] Webpage: KultPlus <https://www.kultplus.com/tag/shoqata-e-kompozitoreve-te-kosoves/>
- Rudi, R. (October 2020). Një foto me shumë kujtime [A photo with many memories]. Dohvaçeno iz [www.rafetrudi.com](http://www.rafetrudi.com): <https://rafetrudi.com/rafet-rudi-nje-foto-dhe-shume-kujtime/>
- Shahini, B. (14. October 2016). Mësime në Rezistencë; Sistemi Paralel i Arsimit në Kosovë në Vitet ’90 [Lessons in Resistance; The Parallel Education System in Kosovo in the 90s]. Gazeta JNK: <https://kallxo.com/rrefim/mesime-ne-rezistence-sistemi-paralel-arsimit-ne-kosove-ne-vitet-90/>
- Shatri, B. (2019). Arsimi dhe shkollat e mesme në Kosovë në shekullin XX [Education and secondary schools in Kosovo in the 20th century]. Prishtinë: Libri Shkollor.

Syla, S. (February 2, 2022). Kur Kosova kërkonte pavarësi! Qëndrimi i faktorit ndërkombëtar ndaj kërkesave të shqiptarëve të Kosovës për pavarësi 1990-1999 (1) (When Kosovo sought independence! The position of the international factor towards the demands of Kosovo Albanians for independence 1990-1999 (1)]. <https://www.koha.mk/kur-kosova-kerkonte-pavaresi-qendrimi-i-faktorit-nderkombetar-ndaj-kerkesave-te-shqiptareve-te-kosoves-per-pavaresi-1990-1999-1/>

Togay S. & Birbudak, B. A. (2013). Education life in the Kosovo province in the early part of 20th century. *International Journal of Academic Research, (Part B), Vol. 5 No.4, 255-260.*

Tole, V. S. (2004). *Cluster Muzikologji & Kompozicion* [Cluster, Musicology & Composition]. Tiranë: Uegen.

Zaimi, B. (1968). *Dhjetë vitet e punës së shkollës së lartë pedagogjike (1958-68)* [Ten years of work at the higher pedagogical school]. Mitrovica: Progres.

## Biodata of Author



**Kristina Perkola** (born in 1986), is a musicologist from Prishtina, Kosovo. She completed her Bachelor Studies in Music Education in 2009 and Musicology in 2011. Subsequently, in 2013, she earned her Master's degree in Music Education, all of which took place at the Faculty of Arts, University of Prishtina. Starting in 2017, she embarked on her doctoral studies at the University of Zagreb, under the supervision of the renowned Croatian musicologist, Dr. Stanislav Tuksar. Since 2012, she has been working at 'Prenk Jakova' High Music School in Prishtina. From 2016 to 2020, she worked as a lecturer at AAB College (Department of

Musicology), while currently, she works as a lecturer at UBT - Higher Educational Institution, Department of Modern Music, Digital Production, and Management. Her academic and research pursuits primarily center around Kosovo's historical musicology. She has made invaluable contributions to the fields of music education and musicological research. Her portfolio includes numerous scholarly papers, published in Kosovo, Albania, Macedonia, Croatia, Austria, and other countries. In 2022, she co-authored and published her first book, "Solfeggio for Beginners" in collaboration with Violeta Krasniqi, while on 30th November 2023 she promoted the monographic book 'Two Lives for Music' (in Zagreb) on the occasion of the 100th anniversary of Rexho Mulliqi's birth and the 90th anniversary of Nexhmije Pagarusha's birth.

**Affiliation:** UBT - Higher Educational Institution, Prishtina, Kosovo.

**Email:** [ckristina.palokaj@ubt-uni.net](mailto:ckristina.palokaj@ubt-uni.net)

**ORCID:** 0000--0002-3566-0522



## A study on Bernard Herrmann's science fiction film music<sup>1</sup>

Johee Lee\*

Byung-Kyu Park\*\*

\*Assist. Prof. Dr., Department of Performance Music, Graduate School of Hallyu Culture, Kyonggi University, 1410, Geumhwagwan, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu 03746, Republic of Korea.

Email: li-20301@kyonggi.ac.kr ORCID: 0000-0001-5652-8355

\*\*Corresponding Author, Prof., Ph.D., Department of Applied Music, College of Tourism and Culture, Kyonggi University, 24, Kyonggidae-ro 9-gil, Seodaemun-gu, Seoul, Republic of Korea, 03746.

Email: bkmusic@kgu.ac.kr ORCID: 0000-0008-1091-1912

DOI 10.12975/rastmd.20231144 Submitted September 15, 2023 Accepted December 20, 2023

### Abstract

The early sound film and “classical-style” Hollywood film periods were important representatives in the history of Hollywood films, producing many classic films as well as many famous film music composers. Among them, Bernard Herrmann was a unique and distinctive representative with his own personal compositional style, and was also the representative composer for thriller, horror, mystery and science fiction films during this period. When analyzing film music, especially Bernard Herrmann's works, using tonal music analysis, many harmonic progressions cannot be accurately expressed. Harmonic function analysis emphasizes the principles of tonality, while neo-Riemannian theory breaks away from the framework of tonality and harmonic functions, emphasizing the spatial progression between chords. For Bernard Herrmann's music, using neo-Riemannian theory can reasonably analyze the characteristics and patterns of musical progression, and explain many chord progressions that harmonic functions cannot. One of the films that can be given as an example of this situation is *The Day the Earth Stood Still* (1951). *The Day the Earth Stood Still* is a Hollywood science fiction film made in 1951. This work played an important role in the development of later science fiction films. Bernard Herrmann chose to abandon the traditional orchestral instrumentation and used a specific instrumental ensemble to form Herrmann's unique science fiction film music space. Transformational analysis shows that the music uses modes, hexatonic scales and octatonic scales to form melodies and harmonies with ambiguous characteristics, and the use of these modes and scales also provides important color elements for film music of specific styles. Neo-Riemannian theory has been around for less than 50 years. As an emerging music theory system, it is not yet mature and complete, and is still expanding and improving. However, as an analysis tool for nonfunctional tonal film music, it can provide a brand new perspective. This researcher also believes that neo-Riemannian theory can provide theoretical basis for analyzing various styles of film music as an analytical tool.

### Keywords

*Bernard Herrmann, film music, film score, neo-Riemannian theory, triadic transformations*

### Introduction

*The Day the Earth Stood Still* is a 1951 American science fiction film directed by Robert Wise (1914-2005). It tells the story of a visitor from outer space who comes to Earth to warn humanity of the danger of nuclear war. Composer Bernard Herrmann (1911-1975) created an atmosphere of tension and suspense through the orchestra and electronic music, building the uneasy mood of the film. Herrmann's compositional concepts and sound design made important

contributions to the development of film music. His compositions were different from most other composers at the time. When other composers were using lavish classical compositional techniques, he began using minimal melodies, minimal modular phrases, blurred tonal harmonies, moved away from Romantic textures and orchestrations, and made extensive use of non-traditional classical instrumentation. These characteristics are all specifically reflected in the music for this film.

<sup>1</sup>This study was produced from Johee Lee's PhD thesis.

There is a diversity in the composition and analysis of film music. Based on the music of the Romantic period, film scores have incorporated impressionism, neo-classicism, contemporaryism and other creative methods in the development process. From the 1930s to the 1950s, Hollywood created many science fiction films. In addition, composers paid more attention to the timbre of instruments and harmonic colors in the music of science fiction films. While a large amount of music cannot be reasonably explained through tonal music analysis. By Neo-Riemannian theory, it can explain the analysis of this type of music reasonably. *The Day the Earth Stood Still* is a 1951 American science fiction film directed by Robert Wise (1914-2005). It tells the story of a visitor from outer space who comes to Earth to warn humanity of the danger of nuclear war. Composer Bernard Herrmann (1911-1975) created an atmosphere of tension and suspense through the orchestra and electronic music, building the uneasy mood of the film. Herrmann's compositional concepts and sound design made important contributions to the development of film music. His compositions were different from most other composers at the time. When other composers were using lavish classical compositional techniques, he began using minimal melodies, minimal modular phrases, blurred tonal harmonies, moved away from Romantic textures and orchestrations, and made extensive use of non-traditional classical instrumentation. These characteristics are all specifically reflected in the music for this film.

Neo-Riemannian theory is a music analytical theory that emerged in the United States since the 1980s. This theory was originally developed to analyze and explain the chromatic harmonies in the music of Wagner during the Classical/Romantic period. As research on neo-Riemannian theory progressed, it began to expand into the field of film music analysis. The application of neo-Riemannian theory in film music analysis has been an ongoing exploration and

development in Western academia.

Neo-Riemannian theory arose in response to analytical problems posed by chromatic music that is triadic but not altogether tonally unified (Cohn, 1998). This precisely matches the characteristics of film music, therefore this theory can provide reasonable theoretical support for analyzing film music. Neo-Riemannian theory proposes 6 basic concepts, triadic transformations, common-tone maximization, voice-leading parsimony, "mirror" or "dual" inversion, enharmonic equivalence, and the "Table of Tonal Relations" (Cohn, 1998), plus tonnetz, networks, graphs and other expressions to constitute a huge theoretical system. Among them, triadic transformations are the core of neo-Riemannian theory, mainly focusing on the movement between major and minor triads. It breaks free from the shackles of tonality and functions, emphasizing the transformation between musical elements consisting of harmonies. Composer Irwin Bazelon wrote that "film music is impatient. It has a function to perform and must make its presence felt without procrastination" (1975, 51). The immediate juxtaposition of two major or minor triads can fit this bill well, particularly when the juxtaposition is atypical (Murphy, 2013).

### **Problem of Study**

Through research, it is found that currently in Asian academia, there are already some research papers and literature on applying neo-Riemannian theory to analyze classical music. But most are based on researching classical music and contemporary music, while analysis of film music is still in the preliminary stage. In particular, there is no detailed research yet on analyzing specific film music styles or specific composers.

Representative papers and literature in Western academia that apply neo-Riemannian theory to research film music analysis include Frank Lehman's "Reading Tonality Through film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood"



(2012), “Transformational Analysis and the Representation of Genius in film Music” (2013), and “film Music and Neo-Riemannian Theory” (2014). A large number of papers give detailed theoretical explanations of how neo-Riemannian theory can be applied in film music analysis, and summarize the characteristics of neo-Riemannian theory in analyzing film music as harmonic combinatoriality, parsimony, tonal agnosticism, and spatiality through analyzing excerpts of film music (Lehman, 2018).

Scott Murphy’s “Transformational Theory and the Analysis of film Music” (2013) and Andrew S. Powell’s “A Composite Theory of Transformations and Narrativity for the Music of Danny Elfman in the films of Tim Burton” (2018) and other papers conduct extended and expanded research on analyzing film music with neo-Riemannian theory. Especially, the TTPCs theory summarized by Scott Murphy provides theoretical basis for analyzing film music. Carl-Henrik Buschmann’s paper “The Musical Conventions of Star Trek - A Search for Musical Syntax in Science Fiction” (2015) uses neo-Riemannian theory to analyze the film music of the specific Star Trek series. Especially the use of networks and graphs demonstrates well the accuracy and intuitiveness of neo-Riemannian theory in the analysis process. Currently there is no related musical analysis on Bernard Herrmann’s this work, and this research will use neo-Riemannian theory to analyze and discuss it.

## Method

### Research Model

This study will use the following two-part method to analyze the work.

First, analyze the instrumental composition and related musical characteristics in conjunction with an introduction to the scene in the film. Use reduction in the form of Roman numerals to analyze the harmony, and organize the chord progression in charts.

Secondly, the neo-Riemannian

transformational theory is used to analyze and mark the chord progression, and then the transformational network and graph is used to show the circulation path of the chord progression.

### Analysis Techniques

The neo-Riemannian theory consists of various huge branching theoretical systems. In 1880, Hugo Riemann (1849-1919) proposed in *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*, where the movement method that transforms between major or minor triads, can be summarized in *harmonieschritte*, a movement method that transforms between major or minor triads : Parallel, *Leittonwechsel*, *Variante*, and later theorists such as David Lewin, Richard Cohn, Jack Douthett, Peter Steinbach, and Frank Lehman organized extended theories in Table 1 below, which will be used to analyze this work.

Table 1. A summary of common transformations

The names of transformations	The method of transformation
P(arallel) Is equivalent to Riemannian transformations V(ariante)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ root and fifth remain unchanged</li> <li>➤ third semitone changes</li> </ul>
L(eittonwechsel)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ third and fifth remain unchanged</li> <li>➤ root semitone changes</li> </ul>
R(elative) Is equivalent to Riemannian transformations P(arallel)	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ root and third remain unchanged</li> <li>➤ fifth Whole-tone changes</li> </ul>
M is the combined of L, R, P transformation.	L+R+P
N is the combined of P, L, R transformation.	P+L+R
H is the combined of L, P, L transformation.	L+P+L
LP	L+P
PR	P+R
LR	L+R

### Analysis of Danger

The film content shows an extraterrestrial spacecraft gliding swiftly past the U.S. Capitol and the White House, its lights twinkling. It finally lands on a lawn, sending picnickers and others fleeing in terror. The emergency prompts government officials to race to the White House to brief the

President. In the film, the scene is about people's panic in the face of emergencies, and the language of the music also creates a terrifying atmosphere through continuous nonfunctional chord progressions of minor chords.

The score and chord symbols arranged using reduction are shown in Figure 1 below

Danger

The figure shows a musical score for the piece 'Danger'. It consists of four staves: Vibraphone (Vib), Trumpet (Trps), Trombone (Trbs), and Horn (H.o.). Above the Vibraphone staff, four chord symbols are written: F#m, Fm, Ebm, and F#m. Below the Horn staff, there is a series of numbers in boxes: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Underneath these numbers are three transformation labels: T1, RM, and RP.

Figure 1. Bernard Herrmann, 'Danger', *The Day the Earth Stood Still*: harmonic reduction

Chord progression, Transformational Network and Figure 3 at the bottom, respectively. and Graph are shown in Table 2 and Figure 2

Table 2. Bernard Herrmann, ‘Danger’, *The Day the Earth Stood Still*: chord

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8
Chord	F#m	F#m	Fm	Fm	Ebm	Ebm	Ebm	F#m



Figure 2. Bernard Herrmann, ‘Danger’, *The Day the Earth Stood Still*: network

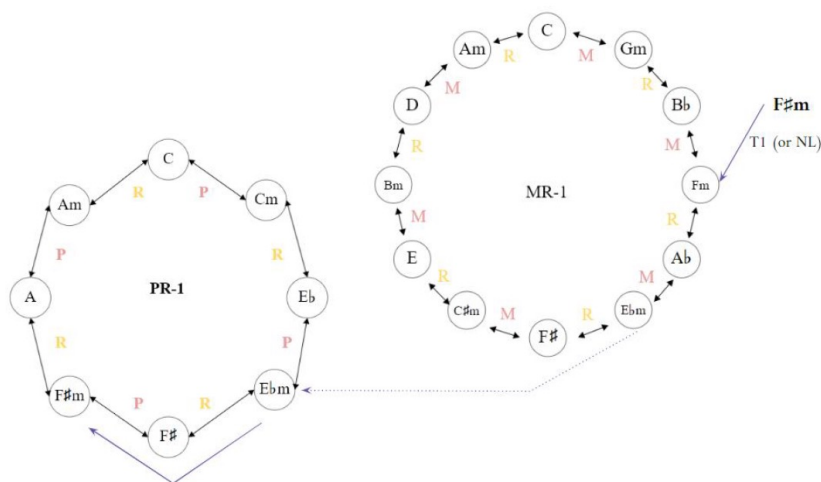


Figure 2. Bernard Herrmann, ‘Danger’, *The Day the Earth Stood Still*: graph

From the analysis above, it can be seen that the instrumentation consists mainly of vibraphone, trumpet, trombone and organ. The harmonic structure is an atonal music structure. Although the vibraphone starts and ends on F#m, the music does not follow the harmonic structure of tonal F#m music. The vibraphone moves in 2nd interval through the harmony F#m → Fm → Ebm → F#m, giving an unpredictable feeling, just like the film where the intentions of the visiting extraterrestrial spacecraft are temporarily unpredictable. The trombone also moves in semitones, highlighting the expression of unease and tension.

**Analysis of Lincoln Memorial**

The film is about Klaatu and Bobby entering Lincoln Memorial and seeing President Lincoln’s speech on the wall of the memorial,

praising him for writing it well, and saying that President Lincoln is the kind of person he wants to talk to. Klaatu then asked Bobby who was a great philosopher and thinker, and Bobby recommended Professor Barnhardt. In the film, the scene is an atmosphere of heroism and peace. The melody is composed of non-diatonic logics, while the harmony does not follow the attributes of tonality. The choice of instruments is more about brass, which expresses peaceful and mysterious heroism.

Score and chord symbols arranged using reduction are shown in Figure 4 below, and chord progression is in Table 3 below

A study on Bernard Herrmann's science fiction film music

Lincoln Memorial

Chord progressions for measures 1-30:

- Measures 1-2: C major
- Measures 3-4: C Mixolydian
- Measures 5-6: A minor
- Measures 7-8: A Phrygian
- Measures 9-10: OCT 1,2
- Measures 11-12: C major
- Measures 13-14: C Lydian
- Measures 15-16: C major
- Measures 17-18: C Lydian
- Measures 19-20: OCT 0,1
- Measures 21-22: C major
- Measures 23-24: C Lydian
- Measures 25-26: OCT 0,1
- Measures 27-28: C major
- Measures 29-30: C Lydian

Rhythmic patterns for measures 1-30:

- Measures 1-8: MR, RP, PR, LR-L, RM, MR-P, LPS
- Measures 9-16: T1, R-PR, LR-L, RM, P-LR, S-P
- Measures 17-23: LR-L, P-S, S-P, LR-L, R-PR
- Measures 24-30: LR-L, R, MR, RM, P-LR

Figure 4. Bernard Herrmann, 'Lincoln Memorial', *The Day the Earth Stood Still*: harmonic reduction

Table 3. Bernard Herrmann, 'Lincoln Memorial', *The Day the Earth Stood Still*: chord

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Chord	C	B $\flat$	B $\flat$	G	B $\flat$	A $\flat$ m	G $\flat$ m	A	D $\flat$ m	C $\sharp$ m
Measure	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Chord	G	F $\sharp$ m	G	F $\sharp$ m	E $\flat$ m	B	C	B $\flat$ m	C	B
Measure	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Chord	C	B $\flat$ m	C	F $\sharp$ m	G	E $\flat$ m	F $\sharp$ m	E $\flat$ m	E $\flat$ m	B

The instrumentation of this music consists of trumpet, trombone, organ and French horn. The trumpet and French horn alternate playing the melody, while the trombone and organ alternate the chord progression. From

the transformational network in Figure 5 and the transformational graph in Figure 6, it can be analyzed that the most frequent transformations are MR, RM, LR·L, R·PR.

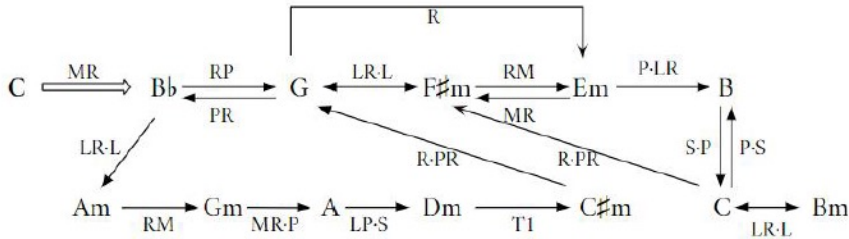


Figure 5. Bernard Herrmann, ‘Lincoln Memorial’, *The Day the Earth Stood Still*: network

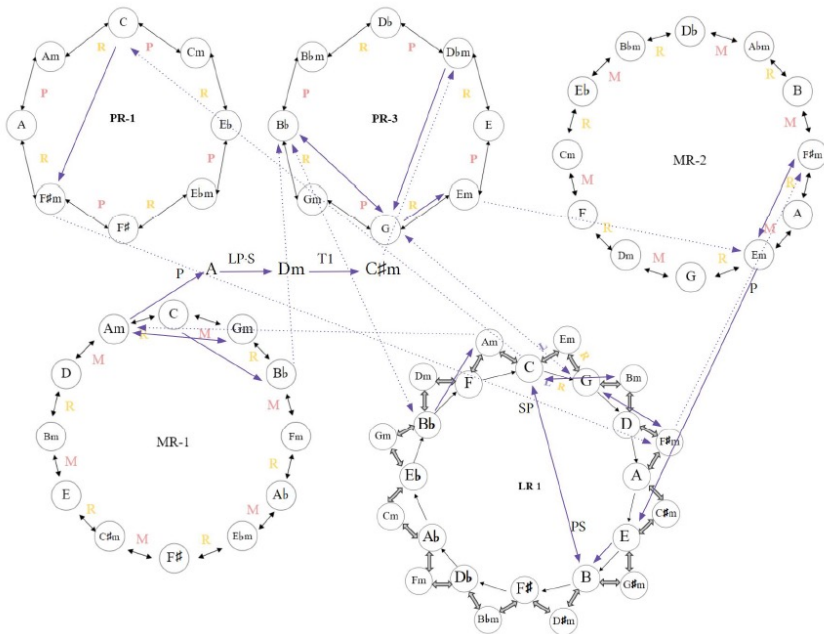


Figure 6. Bernard Herrmann, ‘Lincoln Memorial’, *The Day the Earth Stood Still*: graph

From these transformations, it can be analyzed that this music uses a large number of borrowed chords in Table 4, and R·PR transformations use octatonic scales in Table 5 to construct chord progressions. The use

of modal and octatonic scales matches the atmosphere of neutrality and hesitation expressed in the music with the sentimental and confused atmosphere expressed in the film.

Table 4. Bernard Herrmann, ‘Lincoln Memorial’, *The Day the Earth Stood Still*: borrowed chord

Chord	C - Bb	Am - Gm	C - Bm
Transformation	MR	RM	LR·L
Borrowed chord	C major - C Mixolydian	A minor - A Phrygian	C major - C Lydian

Table 5. Bernard Herrmann, 'Lincoln Memorial', *The Day the Earth Stood Still*: octatonic scale

Chord	C#m - G	C - F#m
Transformation	R·PR	R·PR
Octatonic scale	OCT 1,2	OCT 0,1

**Analysis of Gort's Rage**

The film content shows the robot Gort discovering Helen, angrily walking towards her and trapping her in a corner. Helen is terrified, paralyzed with fear, screams and falls to the ground with Gort's shadow looming over her. In the film, the scene is an atmosphere of tension and horror, and

the sound effects of the low range of the instruments constantly promote the tension and oppression of the music. Finally, the melody lines of non-diatonic also give the music unpredictable dramatic.

Score and chord symbols arranged using reduction are shown in Figure 7 below, and chord progression is shown in Table 6 below

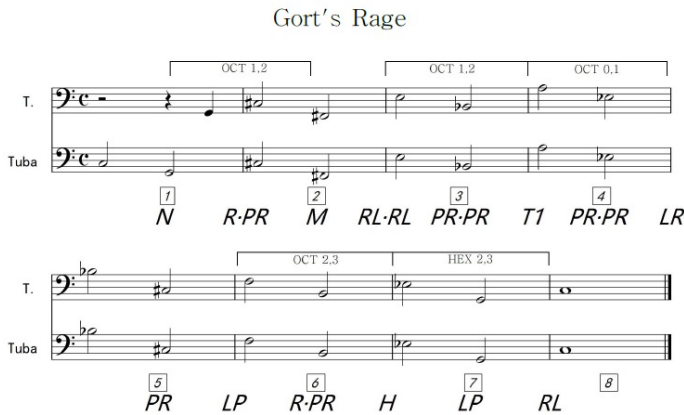


Figure 7. Bernard Herrmann, 'Gort's Rage', *The Day the Earth Stood Still*: harmonic reduction

Table 6. Bernard Herrmann, 'Gort's Rage', *The Day the Earth Stood Still*: chord

Measure	1	2	3	4	5	6	7	8
Chord	Cm G	C#m F	E Bb	A Eb	Bb C#	F Bm	Bb G	C

The main instruments of the music are theremin and tuba. From the score, it can be seen that these two instruments play the same melody in the low register, creating a depressing and terrifying atmosphere through the homophonic texture with low pitch.

From the transformational network in Figure 8 and the transformational graph in Figure 9, it can be summarized that the most used transformations are LP, PR·PR, R·PR.

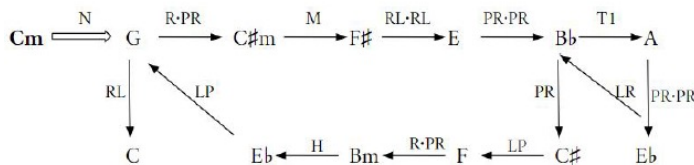


Figure 8. Bernard Herrmann, 'Gort's Rage', *The Day the Earth Stood Still*: harmonic network



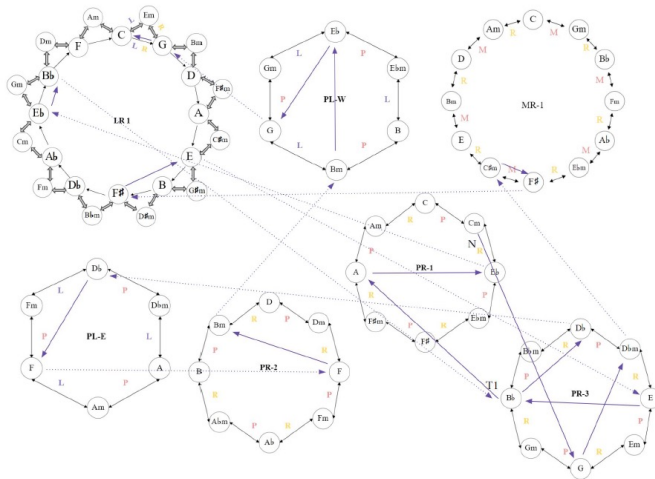


Figure 9. Bernard Herrmann, 'Gort's Rage', *The Day the Earth Stood Still*: graph

Table 7. Bernard Herrmann, 'Gort's Rage', *The Day the Earth Stood Still*: scales

Chord	G - C#m	F - Bm	E - Bb	A - Eb	Eb - G	C# - F
Transformation	R·PR		PR·PR		LP	
Scales	OCT 1,2	OCT 2,3	OCT 1,2	OCT 0,1	HEX 2,3	HEX 0,1

The main instruments of the music are theremin and tuba. From the score, it can be seen that these two instruments play the same melody in the low register, creating a depressing and terrifying atmosphere through the homophonic texture with low pitch.

From the transformational network in Figure 8 and the transformational graph in Figure 9, it can be summarized that the most used transformations are LP, PR·PR, R·PR.

**Results**

The results of analyzing the film music analyzed above can be summarized as follows.

- Firstly, music elements that cannot be reasonably explained using the tonal function analysis method can be reasonably explained through the neo Riemannian theory.
- Secondly, the use of church modes, hexatonic scales, and octatonic scales in

film music can be verified through neo-Riemannian theory. The use of these scales forms important color elements in specific musical styles.

- Thirdly, chord progression can be intuitively expressed through transformational network and graph. The use of these harmonies is adapted to film music based on thriller, horror, mystery, and science fiction themes.

**Conclusions**

Through analyzing this work, it is summarized how Bernard Herrmann constructed his unique musical system for thriller, horror, mystery and science fiction films, and how neo-Riemannian theory provides theoretical explanations for the chord progressions in the music. The summarized contents are arranged as follows:

- Firstly, instrumentation. The development of 20th century electronic

music and electronic instruments provided inspiration for timbres in Bernard Herrmann's music for science fiction films. The film not only uses the timbre of the theremin as a sign of extraterrestrial elements, but also uses electric strings instead of traditional acoustic strings. His compositional technique combining electronic instruments and orchestra influenced contemporary film score composition for thrillers, horrors, mysteries and science fictions.

➤ Secondly, scale construction. The music uses church modes such as MR (C major - C Mixolydian), RM (A minor - A Phrygian), LR·L (C major - C Lydian) and transformations like LP (HEX 0,1), (HEX 2,3), R·PR (OCT 0,1) (OCT 1,2) (OCT 2,3), RP (OCT 0,1) (OCT 1,2), PR·PR (OCT 0,1) (OCT 1,2) containing hexatonic and octatonic scales to form scales with ambiguous characteristics. The use of these scales also forms important color elements in music of specific styles.

➤ Thirdly, in terms of harmonic structure, there is a significant presence of chromatic harmony progression in the music. These progressions cannot be adequately analyzed using traditional tonal functions. Utilizing neo-Riemannian theory for analysis can conclude that the most frequently used transformations in the film include PR, RP, R·PR, PR·P, PR·PR, RP·RP, PL, LP, RM, MR, LR, RL, LR·L, LR·LR, RL·RL. The representation through transformational networks and graphs is also intuitive.

## Recommendations

First and foremost, it is hoped that through this study, the neo-Riemannian theory will be used as an analytical tool to analyze different styles of film music and summarize the characteristics of musical elements such as scales and harmonies in different styles of film music. Second, on the basis of analysis and summary, using neo-Riemannian theory as a creative tool to develop extensions and

create new forms of music, while following neo-Riemannian theory, reasonable theoretical analysis can be made.

## Limitations of Study

This study uses Western music analysis theory, so it may not be fully applicable to analyzing the characteristics of Oriental film music.

The film music compositions analyzed in this study are from the mid-20th century, and as a result, they may not fully represent the characteristics of contemporary music works within the same genre.

This study primarily focuses on compositions centered around triads, which means that the analysis might not encompass a comprehensive range of chord types.

The analytical conclusions of this study may apply to specific works within the analyzed subjects, and therefore, they might not possess universal representativeness.

## Acknowledgements

Thanks to everyone who helped with this study. We would like to express our gratitude to the families who have given us encouragement and advice during our research. I would like to express my sincere gratitude to my supervisor, Professor Byung-Kyu Park, careful guidance and selfless assistance provided during the research process.

## References

- Buschmann, C. H. (2015). *The Musical Conventions of Star Trek: A Search for Musical Syntax in Science Fiction* (Master's thesis).
- Cohn, R. (1998). Introduction to neo-riemannian theory: a survey and a historical perspective. *Journal of Music Theory*, 42(2), 167-180.
- Cohn, R. (2012). *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1992). *A Guide to Musical Analysis*. New York: WW Norton & Company.
- Cooke, D. (1959). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, M. (2008). *A history of film music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cornelius, S., & Mary N. (2018). *Music: A Social Experience* (2nd ed). New York: Routledge.
- Davis, R. (2010). *Complete guide to film scoring* (2nd ed). Boston: Berklee Press.
- Douthett, J., & Steinbach, P. (1998). Parsimonious graphs: a study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition. *Journal of Music Theory*, 42(2), 241-263.
- Gollin, E., & Rehding, A. (Eds.). (2014). *The oxford handbook of Neo-Riemannian music theories*. Oxford: Oxford University Press.
- Heine, E. (2020). Chromatic mediants through the context of film music. In *The Routledge companion to music theory pedagogy* (pp. 152-156). New York: Routledge.
- Kalinak, K. (2010). *Film music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kopp, D. (2006). *Chromatic transformations in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kostka, S., & Matthew S. (2018). *Materials and techniques of post-tonal music* (5th ed). New York: Routledge.
- Larson, S. (2012). *Musical forces: Motion, metaphor, and meaning in music*. Indiana University Press.
- Lehman, F. M. (2012). *Reading tonality through film: Transformational hermeneutics and the music of Hollywood*. Doctoral dissertation., Harvard University, Cambridge, US.
- Lehman, F. (2013). Transformational analysis and the representation of genius in film music. *Music Theory Spectrum*, 35(1), 1-22.
- Lehman, F. (2018). *Hollywood harmony: Musical wonder and the sound of cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, D. (2009). *Studies in music with text*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, D. (2010). *Generalized musical intervals and transformations*. Oxford: Oxford University Press.
- Lewin, D. (2010). *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Murphy, S. (2013). Transformational theory and the analysis of film music. In David N (Eds.), *the oxford handbook of film music studies* (pp.471-496). Oxford: Oxford University Press.
- Neumeyer, D. (2013). *The Oxford handbook of film music studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Plotkin, R. J. (2010). *Transforming transformational analysis: applications of filtered point-symmetry*. Doctoral dissertation., The University of Chicago, Chicago, US.

Powell, A. S. (2018). *A Composite Theory of Transformations and Narrativity for the Music of Danny Elfman in the Films of Tim Burton*. Doctoral dissertation., University of Kansas, Lawrence, US.

Ramirez, M. (2013). Chromatic-third relations in the music of Bruckner: a Neo-Riemannian perspective. *Music Analysis*, 32(2), 155-209.

Riemann, H. (1880). *Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*. Breitkopf and Härtel.

Rings, S. (2011). *Tonality and transformation*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, S. C. (2002). *A heart at fire's center: the life and music of Bernard Herrmann*. Univ of California Press.

Straus, J. N. (2016). *Introduction to post-tonal theory*. New York: WW Norton & Company.

Tymoczko, D. (2010). *A geometry of music: Harmony and counterpoint in the extended common practice*. Oxford: Oxford University Press.

## Biodata of Authors



**Johee Lee** is an assistant professor of performance music at Kyonggi University. His research covers a variety of analysis in composition, including film music and computer music. He received his master's degree and PhD from Kyonggi University.

**Affiliation:** Department of Performance Music, Graduate School of Hallyu Culture, Kyonggi University.

**Phone:** +8223905276

**Email:** li-20301@ kyonggi.ac.kr

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Johee-Lee>

**Academia.edu:** <https://kyonggi.academia.edu/JoheeLee>



**Byung-Kyu Park** is professor of Dept. of Applied Music at Kyonggi University. His representative research papers include “The Musical Dialectic of the Film <Parasite>”(2021), “A Semiotic Approach toward Film Music”(2017), and “The Changes of Korean Pop Music through Digital Music Industry”(2012). Research fields: Film Music, Popular Music, Music Aesthetics.

**Affiliation:** Department of Applied Music, College of Tourism and Culture, Kyonggi University.

**Phone:** +8223905224

**Email:** bkmusic@kgu.ac.kr

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Byung-Kyu-Park>

**Academia.edu:** <https://kyonggi.academia.edu/ByungKyuPark>





# Interpretation of technical and expression aspects on Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op.61"

Herry Rizal Djahwasi\*

Zaharul Lailiddin Saidon\*\*

Pongpat Pongpradit\*\*\*

Muchammad Bayu Tejo Sampurno\*\*\*\*

\*Corresponding author, Dr., Senior lecturer, Faculty of Music and Performing Arts, Sultan Idris Education, Malaysia. Email: herry@fmsp.upsi.edu.my ORCID: 0000-0001-7889-1753

\*\*Prof. Faculty of Music and Performing Arts, Sultan Idris Education, Malaysia. Email: zaharul@fmsp.upsi.edu.my ORCID: 0000-0002-5942-0283

\*\*\*Lecturer Faculty of Music, Silpakorn University, Thailand. Email: pongpradit\_p@su.ac.th ORCID: 0000-0004-8993-2863

\*\*\*\*Dr., Senior lecturer, Sultan Idris Education, Malaysia., Malaysia. Email: tejo@fmsp.upsi.edu.my ORCID: 0000-0003-1735-7498

DOI 10.12975/rastmd.20231145 Submitted October 13, 2023 Accepted December 26, 2023

## Abstract

The Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op. 61" poses a diverse and intricate task for classical guitar musicians, as it involves a complex interweaving of technical elements, profound emotional expression, and intricate structural components. The significant of this study is to acquire a more profound comprehension of the dynamic correlation between composition and artistic interpretation within the framework of this renowned classical guitar composition. There are two research objectives in this study. The first is to interpret the various elements of "Grand Overture, Op. 61" in terms of its composition, encompassing its challenging technical aspects, profound emotional depth, and intricate structural intricacies. The second is to interpret how these facets impose specific artistic expectations on the performer. This study was conducted within the paradigm of artistic research. The data collection technique employed in this study will involve a combination of library research, personal experience, direct observation, and self-reflection. The artistic processes and revelations in this study emphasize the resolution of technical challenges, the development of an approach to achieve a high level of technical proficiency, the analytical examination of compositional elements, and the crafting of sound profiles. These aspects were thoroughly explored through theoretical and practical investigations of "The Grand Overture" by Mauro Giuliani. This ultimately results in the development of distinctive and captivating interpretive decisions that successfully encapsulate the fundamental nature of Giuliani's composition. The beneficial features of the basic interpretive concepts in this study are highly recommended for future studies to be applied in the form of various classical repertoires and other fields of musical instrumentation.

## Keywords

*classical guitar composition, Grand Overture Op. 61, interpretation, Mauro Giuliani*

## Introduction

Giuliani's Grand Overture op.61 encompasses the intricate nuances of articulation, dynamics, timbre, and even ventures into the special effects such as harmonics. This system was rooted in the mastery of the instrument itself, as well as the precise execution of its unique characteristics. However, scores are harder to define as instrumentation instruction

rather than the artistic gap between text and sound. In the context of classical guitar performance, the main problem is, there is no specific approach to distinguish and integrate characteristic of composition and performer. In this respect, John Rink (Rink, 2003, p.217) states:

"Some research into 'historical performance' studies the past at the expense of the present, aiming

to discover what was done' in bygone eras rather than to guide the modern performer. Past forays into this domain have typically concentrated on 'factual' matters like editions and instruments, virtually ignoring such issues as how composers conveyed 'meaning' (defined in any number of ways) in the score and how contemporary performers translated it into sound".

The composition known as Grand Overture exemplifies the characteristics of the Italian musical style and serves as a prime illustration of the dramatic sonata form prevalent during the latter part of the eighteenth century, specifically when adapted for the solo guitar. The Grand Overture is supposed to replicate a classic compositional overture that would normally have been played before an opera (Moolman, 2010). This composition is Giuliani's (Figure 1) artistic legacy which represent the movement for solo guitar cast in sonata-allegro form (Heck, 1970).



Figure 1. Mauro Giuliani's (Jeffery, n.d. retrieved October 20, 2023)

The domain of performer perspective, specifically in the context of music performance, the comprehensive interpretation of the diverse themes and techniques present in Mauro Giuliani's Grand Overture, Op. 61 extends beyond a mere comprehension of the musical score. Since, the score is like a blueprint for the music, providing the basic framework of notes, rhythms, and dynamics. The score

doesn't capture all the nuances, emotions, and performance practices of the time. Interpreting the score allows the performer to breathe life into the music and go beyond the notes on the page (Cook, 2014).

The interpretation of Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op. 61" presents a multifaceted challenge for classical guitar performers, as it encompasses a rich interplay of technical intricacies, emotional depth, and structural complexities. This study seeks to examine how the compositional facets of "Grand Overture, Op. 61," including its demanding technical requirements, profound emotional content, and intricate structural nuances, shape specific artistic demands for the performer. Additionally, it aims to explore how the performer's artistic creativity is not only stimulated but also thoughtfully channelled by these compositional aspects, ultimately leading to the creation of unique and compelling interpretive choices that effectively capture the essence of Giuliani's composition. Through this investigation, this study aim to gain a deeper understanding of the dynamic relationship between composition and artistic interpretation in the context of this celebrated classical guitar piece.

According to Richard Taruskin (1995) that a study in practice of performance, ideally, is an attempt, on the basis of documentary or statistical evidence, to bridge the gap between what is written in the old musical texts that survive and what was actually heard in typical contemporary performances. The concept of interpretation of this study is central to the research inquiry in the form of artistic process and finding.

It acknowledges that interpretation involves navigating technical challenges (technical aspects), understanding the compositional intricacies (compositional aspects), and conveying the emotional depth (expression aspects) of Giuliani's "Grand Overture, Op. 61" within the context of music performance research. The study seeks to uncover

how these three interconnected aspects collectively shape the artistic demands placed on the performer and the resulting creative choices made during interpretation.

### Problem of Study

The study is structured around two interrelated components, which are expressed in the form of research questions.

- How to interpret the Giuliani's Grand Overture Op.61 based on artistic demand of compositional aspects?
- How to interpret the Giuliani's Grand Overture Op.61 based on artistic creativity of performers perspective?

By examining the research questions and objectives, one can acquire a thorough comprehension of how the compositional elements and structures present in "Grand Overture, Op. 61" influence the artistic requirements imposed on the performer, as well as how the performer's artistic creativity influences the interpretation of this classical guitar composition. In this regard, it is imperative to interpret musical scores within the context of notational conventions and performance practices (Davies, 2001).

Within the framework of art research, performance practice is defined as an artistic practice that is elucidated through the lens of the "performative turn" or the artistic process, as well as artistic inquiry, with the aim of comprehending and realizing musical performances (Dogantan-Dack, 2015). The artistic process of interpreting classical music performances holds significant value from multiple perspectives. The examination of variety and individuality in classical music performance reveals that the artistic practice involved in interpreting such performances serves as a significant point of reference for discerning the distinct expressions of various musicians as they bring their own perspectives and sensitivities to a musical composition (McCormick, 2006; Shove & Repp, 2009). From the

perspective of performers, engaging in artistic practice within the realm of classical music interpretation offers a tangible demonstration of the valuable learning experience that aids in the development of technical proficiency, musicality, and interpretive capabilities. Consequently, this process serves to foster the growth and maturation of these performers as artists.

### Giuliani's Grand Overture Op.61

According to (Muscarella, n.d.), the Grand Overture, Op. 61 by Mauro Giuliani encompasses a wide range of themes and techniques commonly observed in the classical sonatas of renowned composers such as Mozart and Haydn. These include the French Overture, Mannheim crescendo, gallant melodies, ombra style, aria, hunting style, Alberti bass, and Sturm und Drang, among others. Giuliani's composition intended at replicating the characteristics of piano notation throughout the field of guitar music, introducing a departure from the traditionally sustained lines to instead incorporate a distinct sense of expiration. Giuliani advocated for the implementation of a compositional approach that facilitated the audibility of multiple melodic lines occurring concurrently, commencing and concluding in accordance with the cessation or introduction of subsequent voices (Moore, 2008).

Hector Berlioz's (1882) statement in his *Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* also highlights the inherent challenge associated with composing for the guitar. The task of composing effectively for the guitar is exceedingly arduous unless one possesses proficiency as a player of the instrument. However, many composers who utilize this technique often lack a comprehensive understanding of its potential. Consequently, they often assign it musical passages that are excessively challenging, lacking in sonority, and ultimately have minimal impact.

Heck (1970) places significant emphasis on

Giuliani's Grand overture op.61 contributions to the classical guitar performance repertoire. Specifically, Giuliani's composition delves into various aspects of technique, including both left- and right-hand execution. Additionally, Giuliani's exploration encompasses the intricate nuances of articulation, dynamics, timbre, and even ventures into the special effects such as harmonics. Similar to the piano

and violin sonatas composed by Mozart and C.P.E. Bach, Giuliani's contributions to the world of classical guitar repertoires music encompassed the development of a distinct system for guitar performance. This system was rooted in the mastery of the instrument itself, as well as the precise execution of its unique characteristics as showed in andante movement figure 2, chord movements at figure 3 and Alberti's bass at figure 4.

The image shows a musical score for the 'Andante sostenuto' movement. It is written for guitar in 3/4 time. The score consists of several staves of music. The first staff starts with a 'CV' marking and a dynamic of *f*. The second staff has a dynamic of *p* and includes the instruction 'cresc. - poco a poco'. The third and fourth staves feature complex rhythmic patterns with dynamics of *f* and *p*. The fifth staff has a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The sixth staff has a tempo marking of  $\text{♩} = 40$  and ends with a 'ritardando' marking. The score includes various fingerings and articulation marks throughout.

Figure 2. The Andante Sostenuto movement in Opening Section



Figure 3. The chord movements on Allegro maestoso



Figure 4. Albetti's bass



Reflecting figure 2,3 and 4 above, the composition by Giuliani is renowned for its intricate technical demands. This composition is widely recognized for its complex technical requirements, necessitating advanced finger techniques and meticulous execution. The composition necessitates a comprehensive and meticulous approach to the articulation and dynamics, demanding specific musical skills to effectively convey the composer's artistic intention. Furthermore, the attainment of a comprehensive array of tonal characteristics holds significance in the interpretation of Giuliani's musical compositions, necessitating a deep comprehension of techniques for manipulating timbre on the classical guitar.

Nevertheless, it is important to note that the expressive capacities of the classical guitar within a dynamic range are quite restricted. The limited expression capabilities of classical guitar encompass four critical aspects. The initial aspect pertains to the level of intensity, whereby the classical guitar is categorized as an acoustic musical instrument. In this context, the sound intensity of the guitar is primarily influenced by the magnitude of force applied to the strings through the right hand (specifically, the plucking hand) and the positioning of the right-hand fingers on said strings. The guitar's inherent volume limitations in comparison to other instruments, such as the piano or violin, present a challenge in achieving a wide range of dynamics (Abbott, 2001; Kachian, 2010).

The second aspect pertains to the preserving of tone quality during dynamic changes, emphasizing the significance of upholding the integrity of the sound. Occasionally, abrupt fluctuations in volume may lead to a decrease in the clarity of tone or the occurrence of undesirable string noise. According to Šali and Kopač (2000), guitarists are required to develop proficiency in techniques that enable them to effectively manipulate both volume and tone in a simultaneous manner.

The third aspect pertains to the preservation of sound intensity consistency throughout the fretboard. It can be a challenging endeavour to achieve uniform dynamics across all strings and frets. The acoustic properties of strings can vary in terms of volume, with factors such as thickness and tension influencing the sound produced. Additionally, the ease of control over specific frets may differ. According to Heijink and Meulenbroek (2002), it is imperative for guitarists to engage in regular practice sessions in order to cultivate and enhance their proficiency in uniformly controlling dynamics throughout the entirety of the fretboard.



The fourth aspect pertains to the concept of balancing voices. In the realm of classical guitar music, it is common to encounter chord textures that encompass the presence of multiple voices or melodic lines occurring concurrently. Achieving a harmonious equilibrium among these vocal elements while upholding lucidity and melodic quality poses a notable obstacle (Özaslan et al., 2010).

### **Artistic Review**

Regarding the performance of the Giuliani's Grand Overture, I did a review on two virtuoso classical guitars, namely Julian Bream (web 1) and Ana Vidovic (web 2). The aim of this artistic review is to assess and compare the extent of artistic creativity in the interpretations of Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op. 61" by two virtuosos, Julian Bream and Ana Vidovic, in relation to the original composition. This review seeks to understand and analyse the unique artistic choices and creative expressions made by each guitarist as they interpret and perform the original repertoire. By examining their interpretations through the lens of artistic creativity, we can gain insights into the diverse approaches and individuality that virtuosos bring to classical guitar performance, ultimately contributing to a deeper appreciation of this renowned composition.



Table 1. Artistic review of Julian Bream and Ana Vidovic on Mauro Giuliani’s “Grand Overture, Op. 61

<p style="text-align: center;"><b>Julian Bream (web 1)</b></p> 	<p style="text-align: center;"><b>Ana Vidovic (web 2)</b></p> 
<b>Tempo</b>	
<p><b>Andante Sostenuto bar 1-15</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <u>0:19-0:30</u> Bars 1-7 at a tempo of 80 BPM (<i>Andante</i>)</li> <li>➤ <u>0:31-1:15</u> Bars 8-15 at a tempo of 50 BPM (<i>Lento</i>).</li> </ul>	<p><b>Andante Sostenuto bar 1-15</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <u>0:08-0:41</u> Bars 1-7 at a tempo of 80 BPM (<i>Andante</i>)</li> <li>➤ <u>0:42-1:19</u> Bars 8-15 at a tempo of 62 BPM (<i>Larghetto</i>).</li> </ul>
<p><b>Allegro maestoso</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <u>1:17-7:25</u> The tempo consistently demonstrated on 116 BPM (<i>Allegro</i>)</li> </ul>	<p><b>Allegro maestoso</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <u>1:21-2:42</u> Bars 16-61 at a tempo of 116 BPM (<i>Allegro</i>)</li> <li>➤ <u>2:43-3:47</u> Bars 62-87 at a tempo of 104 BPM (<i>Andante moderato</i>)</li> <li>➤ <u>3:48-4:24</u> Bars 88-105 at a tempo of 112 BPM (<i>Moderato</i>)</li> <li>➤ <u>4:25-5:04</u> Bars 106-124 at a tempo of 104 BPM (<i>Andantino</i>)</li> <li>➤ <u>5:05-6:16</u> Bars 125-161 at a tempo of 116 BPM (<i>Allegro</i>)</li> <li>➤ <u>6:17-7:15</u> Bars 162-187 at a tempo of 104 BPM (<i>Andante moderato</i>)</li> <li>➤ <u>7:16-6:26</u> Bars 188-219 at a tempo of 112 BPM (<i>Moderato</i>)</li> </ul>
<b>Dynamic, articulation and Timbre</b>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <u>0:19-1:15</u> Julian Bream created the variation of timbre or tone colours in the form of <i>sul tasto</i> and <i>ponticello</i> in <i>Andante Sostenuto</i> bar 1-15</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ <u>0:42-1:19</u> The bass <i>staccato</i> articulation in <i>Andante Sostenuto</i> bars 8-15</li> </ul>

In conclusion, this comparative analysis elucidates the varied interpretive decisions undertaken by Julian Bream and Ana Vidovic during their respective renditions of Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op. 61." This observation highlights the diverse methodologies employed in manipulating tempo, dynamics, articulation, and timbre, which consequently yield distinct and captivating renditions, thereby exemplifying the intricate and adaptable nature of this composition for the classical guitar. The interpretive decisions made by the performers reflect their unique artistic sensibilities and contribute to the ongoing discourse surrounding this renowned composition within the classical guitar repertoire.

### **Methodology**

The current study was conducted within the framework of artistic research. The conceptual framework of artistic research recognizes artistic pursuit as a legitimate form of research (Balkema & Slager, 2004). As a result, artistic research functions as an inherent structure for the investigation and production of knowledge within the domain of the arts (Borgdorff, 2010; Butt, 2020). The concept of "artistic research" serves as a connection between two separate spheres: the domain of artistic practice and the realm of scholarly inquiry. The scope of this topic encompasses the conceptualization of art, the various processes employed in its creation, and the resulting artworks (Djahwasi & Saidon, 2020).

The artistic framework of this study is organized into two investigative phases in relation to the research question. The primary stage of inquiry in this study centres on the interpretation of the auditory manifestations generated by the experienced during the execution of Mauro Giuliani's "The Grand Overture," with a specific emphasis on the objective compositional elements inherent in the composition. During the initial stage, the comprehensive approach employed for the analysis of "The Grand

Overture" involves the identification of symbols, the execution of technical analysis, the evaluation of technical proficiency, the examination of the composition's structure, and the comprehension of its intrinsic character.

In the subsequent stage of investigation within my research, the emphasis transitions towards the interpretation of the auditory manifestations generated by my classical guitar during the execution of Mauro Giuliani's "The Grand Overture." This particular phase now encompasses an examination of the subjective elements pertaining to the performance. In this phase, the primary approach employed in "The Grand Overture" centres on the utilization of intuition.

Table 1. The artistic design of this stud2

<b>Artistic Process</b>				
Phase of Investigation	Conceptual Framework	Research Instrument		Reporting model
		Data collection	Data Analysis	
To interpret Mauro Giuliani's "The Grand Overture on artistic demand of compositional aspects	<i>Score Editions</i>	Library study	Score analysis	<b>Textual Documentation</b> (score of repertoires)
	<i>Left-Hand Fingering Formation</i>	A self-reflection checks list of artistic process on the following the left-hand fingering problem and solution:	Score and sound analysis	<b>Textual Documentation</b> (Fingering of repertoires)
	<i>Technical Competency</i>	A self-reflection of artistic process on the following technical issues: <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Clarity of intonation</li> <li>➤ Accuracy tempo</li> <li>➤ Consistency of sound intensity</li> </ul>	Score and sound analysis	➤ <b>Textual Documentation</b> (specific techniques approaches) ➤ <b>Non-Textual Documentation</b> (Audio-video presentation in the form of problem and solving)
	<i>Compositional Analysis and Characteristic of Composition</i>	Library study	Score analysis	<b>Textual Documentation</b> (compositional analysis)
To interpret Mauro Giuliani's "The Grand Overture based on artistic creativity of performers perspective	<i>Characteristics of the classical guitar sound and intuition</i>	A self-reflection of artistic process on the following specific issues: <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Characteristic of classical guitar sound</li> <li>➤ Artistic dissatisfaction</li> </ul>	Score and sound analysis	➤ <b>Textual Documentation</b> (explanation of artistic dissatisfaction and intuition) ➤ <b>Non-Textual Documentation</b> (Audio-video presentation in the form of artistic dissatisfaction and intuition)

The artistic process encompasses two distinct phases of investigation, each characterized by its own distinctive conceptual framework. The data collection technique employed in this study will involve a combination of library research, personal experience, direct observation, and self-reflection. The library data collection conducted in this study encompasses the examination of various editions of compositional works found in library resources, specifically focusing on aspects such as fingering and fingerboard position.

Knowledge of the technical, expressive, and interpretive facets of music is profoundly ingrained in experienced performers. The viewpoints of individuals can serve as a valuable repository of knowledge pertaining to the challenges, intricacies, and artistic choices inherent in the execution of a musical composition. By integrating the perspectives and expertise of seasoned performers, the utilization of data collection methods is enhanced, thereby establishing a solid foundation for research that is rooted in practical comprehension and genuineness. This phenomenon facilitates the connection between scholarly examination and the practical application of music performance, leading to research that possesses both rigorous academic merit and artistic significance.

Observation plays a crucial role in the data collection phase of music performance research. Researchers can acquire valuable insights into the intricate details of musicians' behaviors, interactions, and artistic choices by actively observing live performances, rehearsals, practice sessions, and other musical activities.

Additionally, a data collection method employed in this study involves self-reflection. From a philosophical standpoint, self-reflection pertains to the process of individuals attaining an awareness of their own cognitive processes and subsequently making them perceptible to others. From a pedagogical standpoint, self-reflection

plays a significant role in task completion and enhancing one's understanding of their actions (Urdañ & Pajares, 2002).

The act of self-reflection presents sufficient justifications for assessing one's self-regulation abilities and formulating strategies within the context of classical music performances. According to Johnston, Amitani, and Edmonds (2005), self-reflection involves a comprehensive cognitive comprehension of the physical actions involved in enhancing playing performance. Engaging in music performance allows performers to enhance their skills by critically evaluating their progress, specifically in terms of their strategic approach and the establishment of both short-term and long-term goals (Schunk & Zimmerman, 1998).

Wallmeier (2001) highlights the significance of employing reflection-on-action as a systematic approach and tool for identifying and evaluating areas of weakness and their subsequent impacts. The utilization of the past tense is employed as a means of examining cognitive processes, behaviours, and emotional states within particular contexts (Tisdale, 1998). Reymen & Hammers (2000) argues that the utilization of a checklist can serve as a viable and suitable method for elucidating the concept of self-reflection on situational characteristics.

The term "situational characteristics" in this study pertains to the artistic demand and artistic creativity exhibited in five specifically chosen compositional works. The self-reflection aspect is regarded as the primary component for fulfilling artistic requirements and fostering artistic creativity in this study. The self-reflection checklist of this study should include references to the artistic requirements for compositional works, specifically focusing on the clarity of intonation, accuracy of tempo, and consistency of sound intensity. In the context of this study, it is important to address the subjective nature of the self-reflection components, specifically in relation to the artistic creativity exhibited by performers.

This creativity is closely tied to both artistic dissatisfaction and intuition. The self-reflective elements of artistic demand and artistic creativity pertain to the elucidation of the rationale and methodology underlying artistic practice.

The data analysis in this study will be performed using both score analysis and sound analysis methodologies. Rink (2002) posits that the analysis of music performance scores is commonly regarded as prescriptive in nature, emphasizing its analytical qualities. The analysis of scores plays a crucial role in determining a suitable technical approach to achieve both the standard and artistic satisfaction.

In the present context, the sound analysis method employed can be classified as diagnostic analytical. This analysis aims to delve further into the underlying factors that contributed to the occurrence of an event. The process of sound analysis is instrumental in assessing the compatibility between musical scores and the corresponding sounds, particularly in relation to intonation clarity, tempo accuracy, and sound intensity consistency. Sound analysis is widely regarded as a valuable tool for determining the most suitable techniques to address challenges related to artistic demands and artistic creativity.

The findings from both stages of the investigation are presented in the form of written and visual documentation. The textual documentation comprises the scores of five chosen classical guitar compositions, along with instructions for left-hand fingering and an accompanying explanation that pertains to a specific technical approach. Regarding the non-textual documentation, it consists of video and audio recordings capturing the artistic process and discoveries.

## Findings

### Artistic Process and Findings

In my artistic processes and findings, the investigating of the *Grand Overture Opus 61* by Mauro Giuliani refers to the score edition of the Mauro Giuliani: *Grande Ouverture* opus 31 GA 432 which was published by Schott in 1973.

### Left-Hand Fingering Formation

Comparing to the original notation, this study made three changes to the finger formation of the left-hand in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani. The first difference in left-hand fingering is on the oblique bass movements at bars 8 to 10 in the the Andante sostenuto part as depicted in figures 5.

Figure 5. The fingering comparison on the oblique bass movements on the bars 8 to 10 in the Grand Overture by Mauro Giuliani

"In Figure 5, Three are three reasons for the left-hand finger adjustments outlined in this study. Firstly, when analysing the technical aspect, it becomes evident that the finger motions across the strings and frets are notably more ergonomic compared to the original fingering. Secondly, concerning sound balance, the placement of notes on the first to third strings simplifies the control

of sound balance. Lastly, from an expressive standpoint, it is more achievable to manage dynamic variations using these adjusted fingerings.

The second difference in left-hand fingering is on the pattern chord movements at bars 24 to 26, 30 to 32 and 132 as depicted in figures 6 and 7.

2

Figure 6. The fingering comparison on the pattern chord movements on the bars 24 to 26, 30 to 32 and 130 to 132 in the Grand Overture by Mauro Giuliani

Referring to Figure 6 shown earlier, we can observe that the finger adjustments pertain to the use of the technical slur during the transition from A to G# bass notes. This application of the slur technique during motif repetition serves the purpose of preventing any overlapping sounds between the G# note

on the sixth string and the A note on the open string of the fifth string.

The third difference in left-hand fingering is on the octave interval movements at bars 36 to 37 and 138 to 139 as depicted in figures 7.

Figure 7. The fingering comparison on the pattern chord movements on the bars 36 to 37 and 138 to 139 in the Grand Overture by Mauro Giuliani



Regarding the information presented in Figure 4.36, it's noticeable that the finger placement during chromatic interval shifts doesn't primarily involve the same string. Essentially, there isn't a significant shift in fingerboard position when executing chromatic interval movements. These fingering adjustments were made to prevent the occurrence of a portamento-like sound when transitioning between positions.

### Technical Competency

Concerning the artistic processes employed,

there exist two distinct technical obstacles that necessitated careful consideration. The initial challenge involves the proficient execution of descending arpeggio movements, whereas the subsequent challenge pertains to the adept handling of the Alberti bass technique.

The first technical problem is related to descending arpeggio movements on bars 62 to 64 and 162 to 164 as depicted in figure 8, and 9.

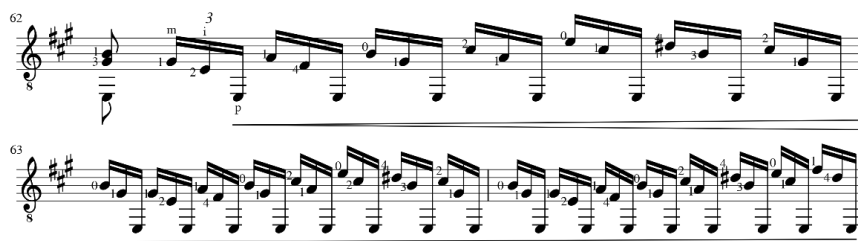


Figure 8. The fingering comparison on the descending arpeggio movements on the bars 62 to 64 in the Grand Overture by Mauro Giuliani



Figure 9. The fingering comparison on the descending arpeggio movements on the bars 162 to 164 in the Grand Overture by Mauro Giuliani

Regarding the issue with descending arpeggio movements mentioned earlier, there is a concern regarding the consistency of sound intensity in the triplet quaver arpeggio passages in bars 62 to 64 (web 3) and 162 to 164 (web 4) (see Appendix 1). Upon reflecting on the artistic process, it became apparent that there is an imbalance in sound intensity between the “i” (index finger) and “m” (middle finger). Specifically, the “m” finger produces a more dominant sound compared to the “i” finger.

In order to address this issue, this study have incorporated a technique known as m-i technique, specifically employing

upstroke strumming during the execution of the descending movements within the triplet quaver arpeggios for both sections. The aforementioned modification has demonstrated its efficacy in addressing the disparity in sound intensity observed in the arpeggio passages occurring in measures 62 to 64 (web 5) and 162 to 164 (web 6) (see Appendix 1).

The second is related to the Alberti bass on bars 88 to 96 as depicted in figure 4.39.

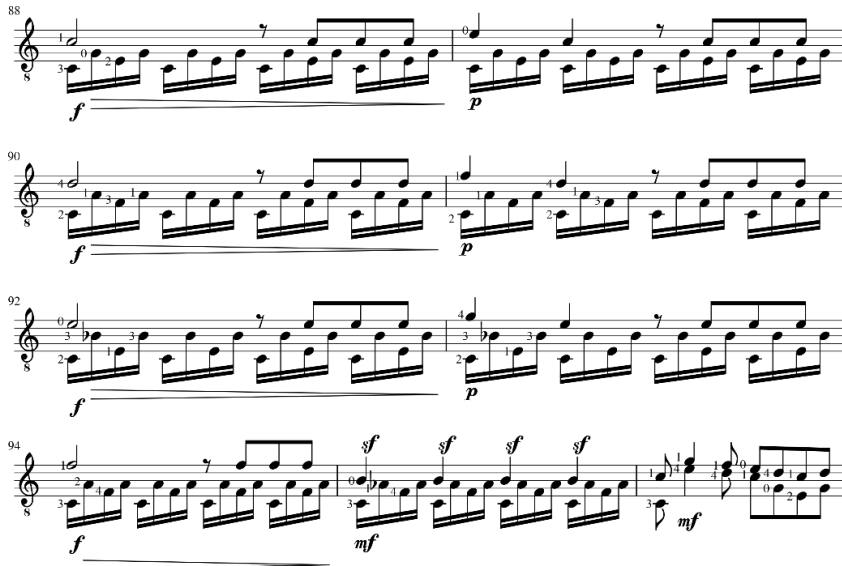


Figure 10. The Alberti bass on bars 88 to 105 in the Grand Overture by Mauro Giuliani.

Upon reflecting on the artistic process, this study has identified an issue concerning the consistency of sound intensity in the Alberti bass section, specifically in bars 88 to 96 (web 7) (see Appendix 1). Through careful observation, it became evident that there is an imbalance in sound intensity between the "i" finger and the other fingers, namely "p," "m," and "a."

To address this problem, a modification was made in the right-hand finger movement, where both "p" and "i" are coordinated in a single motion simultaneously. This adjustment, which combines the movements of "p" and "i" in one synchronized motion, has proven to be effective in rectifying the sound intensity imbalance between the "i" finger and the other fingers in the Alberti bass section in bars 88 to 96 (web 8) (see Appendix 1).

### Compositional Analysis and Characteristic of Composition

The *Grand Overture* by Mauro Giuliani consists of 216 bars. In the entire repertoire, there are four key signature changes. The first key signature is in A minor which is on bars 1 to 15. The Second key signature is in A Major which is on bars 16 to 83. The third

key signature is in C Major which is on bars 84-124. Finally, the fourth key signature is in A Major which is on bars 125-218.

There are two expressions tempo in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani Aranquez. The first is in the *Andante sostenuto* which is on bars 1 to 14. Meanwhile, the second is in *Allegro maestoso* which is on bars 15 to 218. The duration of performers is in range of 7-9 minutes. The time signature is in 4/4. The *Grand Overture* by Mauro Giuliani is played with standard classical guitar tuning.

In the term of form and music structure, the *Grand Overture* by Mauro Giuliani is considered as a single sonata movement which prefaced by *andante sostenuto's* overture in A minor. Meanwhile, the sonata form which includes *exposition*, *development*, and *recapitulation* in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani is expressed in the form of *allegro maestoso* on bars 16 to 219. The sonata scheme in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani as shown in figure 4.40.

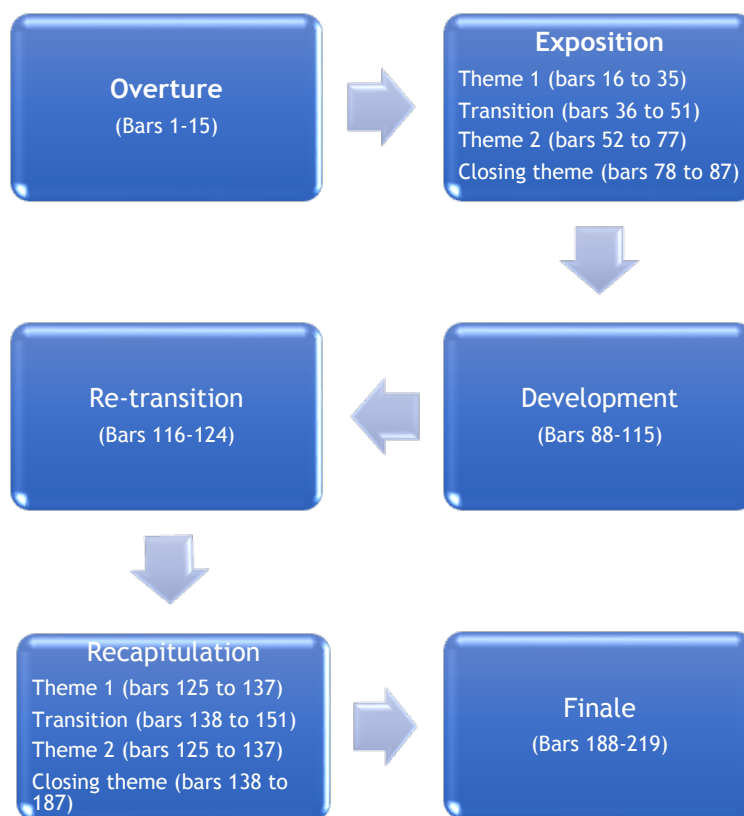


Figure 11. The sonata scheme in the Grand Overture by Mauro Giuliani

**Intuition**

The Grand Overture composed by Mauro Giuliani presents two notable benefits for the execution of classical guitar music. The primary benefit is associated with the extensive range of dynamics, while the secondary advantage pertains to the achieved articulation via staccato technique.

In relation to the diverse array of dynamics inherent in the artistic process, a sense of discontentment emerged with respect to the conventional dynamics that encompass a gradual change in the intensity of sound, oscillating between softness and loudness (known as crescendo) or its inverse counterpart (known as decrescendo). The aforementioned concern was notably apparent in the artistic evaluation of measure 6 (web 9) and measures 62 to 68 (web 10) (see Appendix 1).

In addressing the gradation of sound in the

*Grand Overture* by Mauro Giuliani. This study divided the finger movement into 5 models which each model distinguished with the plucking and soundboard position (web 11) (see Appendix 1). The first, I defined as *piano* position. The second, I defined as *natural* position. The third, I defined as *mezzo forte* position. The fourth, I defined as *forte* position. The fifth, I defined as *fortissimo* position

In piano position, the right-hand finger position is placed on the fingerboard. The string is executed by the edge of the right-hand fingertips. The posture of the right-hand finger ducks to form a small curve. In natural position, the right-hand finger position is placed on the sound hole. The string is executed by the middle of the right-hand fingertips. The posture of the right-hand finger ducks to form a small curve. In *mezzo forte* position, the right-hand finger position is still placed on the sound hole. The

string is executed by the middle of the right-hand fingertips. In contrast to the natural position. The right-hand finger posture is in the form of perpendicular. In *forte* position, the right-hand finger position is placed slightly outside from the sound hole. The string is executed by the middle of the right-hand fingertips. The right-hand finger posture is in the form of perpendicular. In *fortissimo* position, the right-hand finger

position is placed near the bridge. The string is executed by the middle of the right-hand fingertips. The right-hand finger posture is in the form of perpendicular.

In realizing the typical dynamic which have the gradation, I apply the right-hand techniques on bar 6 to 7 (web 12) (see Appendix 1) and 62 to 68 (web 13) (see Appendix 1) as depicted in figure 12 and 13.



Figure 12. The organizing right-hand movement on bar 6 to 7 in the Grand Overture by Mauro Giuliani.



Figure 13. The organizing right-hand movement on bar 62 to 68 in the Grand Overture by Mauro Giuliani

The second issues are related to the characteristic sound of classical guitar and intuition in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani is relate to the articulation in

the form of *staccato* as depicted in figure 14, (web 14) and figure 15, (web 15) (see Appendix 1).

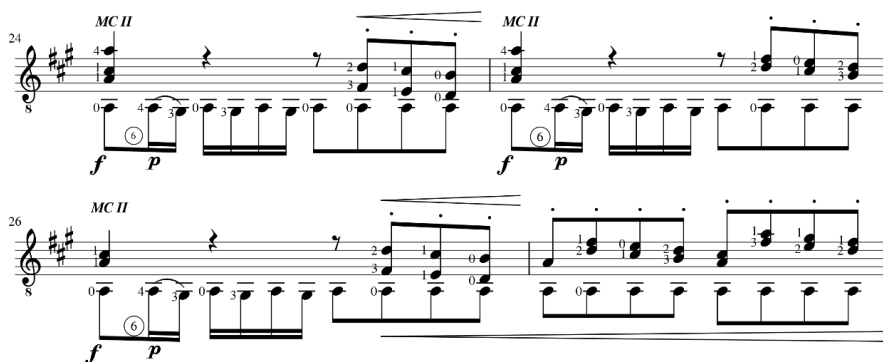


Figure 14. The staccato on bar 24 to 27 in the Grand Overture by Mauro Giuliani



Figure 15. The staccato on bar 160 to 161 in the Grand Overture by Mauro Giuliani

During the initial practice, this study employed a staccato technique involving two distinct movements: first, plucking the strings, and second, damping the strings. This two-movement approach is a conventional technique in classical guitar for producing staccato. At slower tempos, this technique proved to be reliable and secure. However, as the tempo increased, it was observed that the staccato’s sound became inconsistent.

In an effort to address the issues of inconsistent staccato sound, this study redesigned the right-hand technique, consolidating the two movements into a single fluid motion. Technically, this adjustment involved organizing the finger-plucking movement on the right hand to transition from the edge of the fingertip to the middle of the right-hand fingertip in one continuous motion. This reorganization of the right-hand technique aimed to achieve consistent articulation in the form of staccato, particularly in parts played at a fast tempo. The modified technique successfully

resolved the inconsistency in staccato sound, as illustrated in Figure 14 (web 16) and Figure 15 (web 17) (see Appendix 1).

### Conclusion

The artistic processes and revelations in this study emphasize the resolution of technical challenges, the development of an approach to achieve a high level of technical proficiency, the analytical examination of compositional elements, and the crafting of sound profiles. These aspects were thoroughly explored through theoretical and practical investigations of “The Grand Overture” by Mauro Giuliani.

The findings of this study suggest that the artistic framework employed here is well-suited as the foundational concept for interpreting “The Grand Overture” by Mauro Giuliani. This framework effectively addresses the artistic requisites and creative dimensions of the composition, providing valuable references for bridging gaps in prior research and advancing existing knowledge.

The technical aspects and the compositional aspects were carried out in this study to explain how to interpret in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani in objective features. Throughout the left-hand fingering formation, there are the three the left-hand finger formations changes that must be determined by considering the clarity of intonation, accuracy of tempo and consistency of sound intensity. Meanwhile In the technical competency, I detect and solve the two technical problems. there are two technical problems that needed to be addressed. The first is related to descending arpeggio movements. The second is related to the Alberti bass.

The main aspect that this study found related to the discussion of compositional analysis and compositional characteristics is the term of form and music structure of the *Grand Overture* by Mauro Giuliani is considered as a single sonata movement which prefaced by *andante sostenuto's* overture in A minor. Meanwhile, the sonata form which includes *exposition, development, and recapitulation* in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani is expressed in the form of *allegro maestoso* on bars 16 to 219. In the term of tempo, there are two expressions tempo in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani. The first is in the *Andante sostenuto* which is on bars 1 to 14. Meanwhile, the second is in *Allegro maestoso* which is on bars 15 to 218. Based on the artistic processes in the intuition, there are two aspects of the subjective features in the *Grand Overture* by Mauro Giuliani which I found. The first is relate to wide range of dynamics. The second is relate to the articulation in the form of *staccato*.

The primary focus of this artistic research revolves around the interpretation of Mauro Giuliani's 'Grand Overture, Op. 61' specifically for the classical guitar. This study is based on the author's personal experiences and insights gained from their role as a performer and interpreter of the particular composition under investigation. The principal constraint of this artistic inquiry

resides in its dependence on subjective encounters and introspection as the basis for interpretation. This study does not focus on obtaining a comprehensive understanding of the artistic demand for compositional work.

## Recommendations

The scope of interpretation in this study is confined to the interpretation of The Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op. 61". Nevertheless, it is strongly advised that future studies employ the advantageous attributes of the fundamental interpretive notions discussed in this research, particularly in relation to other classical repertoires and other areas within the realm of musical instruments.

The artistic demands in this study are obtained based on my practical, reflection and learning. In other words, this is not overview of the artistic demands of the five classical guitar works. However, the artistic demands of this study are able to consider as reference for further research that concentrates on getting an overall picture of the artistic demand for the same compositional work.

## Acknowledgment

I would like to express my heartfelt gratitude to all the collaborators who played a significant role in the realization of this study. I am particularly indebted to the Faculty of Music and Performing Arts, Sultan Idris Education University, Malaysia, for their unwavering support and guidance. Additionally, I extend my sincere thanks to the Faculty of Music at Silpakorn University, Thailand, for valuable contributions and insights. This research would not have been possible without the collaboration and support of these esteemed institutions and individuals.



## References

- Abbott, L. A. (2001). *Arranging music for the classical guitar/piano duo, including three arrangements by the author*. Doctor of Musical Arts Dissertation, University of Miami.
- Balkema, A. W., & Slager, H. (2004). *Artistic research*. Rodopi.
- Berlioz, H. (1882). *A treatise on modern instrumentation and orchestration: to which is appended the Chef d'orchestre*. Novello, Ewer.
- Borgdorff, H. (2010). The Production of Knowledge in Artistic Research. In M. Biggs & H. Karlsson (Eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts* (pp. 44-63). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203841327>
- Butt, D. (2020). The Promise of Artistic Research in the Asia Pacific. *Manusya: Journal of Humanities*, 23(3), 328-334. <https://doi.org/10.1163/26659077-02303002>
- Cook, N. (2014). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press.
- Djahwasi, H. R., & Saidon, Z. L. (2020). Artistic research: artistic as research vs artistic as method. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, 10(11), 292-309. <https://doi.org/10.6007/ijarbss/v10-i11/8091>
- Dogantan-Dack, P. D. M. (2015). *Artistic practice as research in music: theory, criticism, practice*. Ashgate. <https://books.google.com.my/books?id=-ZMsnwEACAAJ>
- Heck, T. F. (1970). *The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani (d. 1829)*. Yale University. <https://books.google.com.my/books?id=ALyWAAAAIAAJ>
- Heijink, H., & Meulenbroek, R. G. J. (2002). On the complexity of classical guitar playing: Functional adaptations to task constraints. *Journal of Motor Behavior*, 34(4), 339-351. <https://doi.org/10.1080/00222890209601952>
- Johnston, A., Amitani, S., & Edmonds, E. (2005). Amplifying reflective thinking in musical performance. *Proceedings of the 5th Conference on Creativity & Cognition*, 166-175. <https://doi.org/10.1145/1056224.1056248>
- Kachian, C. (2010). *Composer's desk reference for the classic guitar*. Mel Bay Publications.
- McCormick, L. (2006). Music as Social Performance. In *Myth, Meaning and Performance* (1st Edition). Routledge.
- Moolman, J. L. (2010). *Key factors that contributed to the guitar developing into a solo instrument in the early 19th century*. Doctoral dissertation University of Pretoria.
- Moore, R. (2008). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), 61-84.
- Muscarella, V. (n.d.). *Classical Guitar in the Classical Era: Performance Practice, Style, and Form in Mauro Giuliani's Sonata in C Major, Op. 15*. Recital Research Paper Towson University
- Özaslan, T.H., Gaus, E., Palacios, E., Arcos, J.L. (2011). *Identifying attack articulations in classical guitar*. In: Ystad, S., Aramaki, M., Kronland-Martinet, R., Jensen, K. (eds) Exploring music contents. CMMR 2010. Lecture Notes in Computer Science, vol 6684. Springer, Berlin, Heidelberg. [https://doi.org/10.1007/978-3-642-23126-1\\_15](https://doi.org/10.1007/978-3-642-23126-1_15)

Reymen, I. M. M. J., & Hammers, D. K. (2000). Design Method supporting regular reflection on design situations. In Horváth, I. (2000). *Third international symposium on tools and methods of competitive engineering: April 18-21, 2000*, Delft, the Netherlands. Delft University Press.

Rink, J. (Ed.). (2002). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739>

Rink, J. (2003). *Musical performance: a guide to understanding*. Cambridge University Press.

Šali, S., & Kopač, J. (2000). Measuring the quality of guitar tone. *Experimental Mechanics*, 40(3), 242-247. <https://doi.org/10.1007/BF02327495>

Schunk, D. H., & Zimmerman, B. J. (Eds.). (1998). *Self-regulated learning: From teaching to self-reflective practice*. Guilford Publications.

Shove, P., & Repp, B. H. (2009). *Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. The practice of performance studies in musical interpretation*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511552366.004>

Taruskin, R. (1995). *Text and act: essays on music and performance*. Oxford University Press.

Tisdale, T. (1998). Selbstreflexion, Bewußtsein und Handlungsregulation. In *Fortschritte der psychologischen Forschung (Self-reflection, awareness and action regulation. In Advances in Psychological Research)*. Beltz.

Urdan, T., & Pajares, F. (2002). *Academic motivation of adolescents*. Information Age Publishing.

Wallmeier, S. (2001). *Potenziale in der Produktentwicklung Möglichkeiten und Grenzen von Tätigkeitsanalyse und Reflexion* (Als Ms. ge) (*Potentials in product development Possibilities and limits of activity analysis and reflection*). VDI-Verl. [http://slubdd.de/katalog?TN\\_libero\\_mab2](http://slubdd.de/katalog?TN_libero_mab2)

### Web Sites

web 1. <https://www.youtube.com/watch?v=jkqB0aaXVBO>

web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=zNEngz3Epl8>

web 3. <https://www.youtube.com/watch?v=83YpjtdCif8>

web 4. <https://youtu.be/MqNTR7aDGB4>

web 5. [https://youtu.be/aiSC\\_1mrl1A](https://youtu.be/aiSC_1mrl1A)

web 6. <https://youtu.be/8gMW2v2owWQ>

web 7. [https://youtu.be/\\_LzUz1l5xel](https://youtu.be/_LzUz1l5xel)

web 8. [https://youtu.be/p5grGG\\_8UME](https://youtu.be/p5grGG_8UME)

web 9. <https://youtu.be/89UeoJtfY70>

web 10. <https://youtu.be/eB6TiNg6bzM>

web 11. <https://youtu.be/fz98l7YFR7Q>

web 12. <https://youtu.be/MdDbmbYguzE>

web 13. <https://youtu.be/gtxGGCfACTg>

web 14. <https://youtu.be/jZIOVD6ivFE>

web 15. <https://youtu.be/Mc-H12Wqt3E>

web 16. <https://www.youtube.com/watch?v=RYFMJlQXjrU>

web 17. <https://youtu.be/DrV9x-G-ebE>

## Appendixes

### Appendix 1. Artistic Practice Video

**Video A10:** The Grand Overture’s technical problem in the triplet quaver arpeggio movements on bars 62 to 64.



**Video A11:** The Grand Overture’s technical problem in the triplet quaver arpeggio movements on bars 162 to 164.



**Video A12:** The Grand Overture’s technical solution: up stroke strumming on arpeggio movements on bars 62 to 64.



**Video A13:** The Grand Overture’s technical solution: up stroke strumming on arpeggio movements on bars 162 to 164.



**Video A14:** The Grand Overture's technical problem on the consistency of sound intensity in the *Alberti* bass on bars 88 to 96.



**Video A15:** The Grand Overture's technical solution on the consistency of sound intensity in the *Alberti* bass on bars 88 to 96.



**Video A16:** The Grand Overture's intuition: my dissatisfaction in the gradation of sound on bar 6.



**Video A17:** The Grand Overture's intuition: my dissatisfaction in the gradation of sound on bar 62 to 68.



**Video A18:** The Grand Overture’s intuition: The five models of expression on the right-hand movements.



**Video A19:** The Grand Overture’s intuition: my interpretation in the models of expression on bar 6.



**Video A20:** The Grand Overture’s intuition: my interpretation in the models of expression on bars 62-68.



**Video A21:** The Grand Overture’s intuition: my dissatisfaction in the articulation of *staccato* on bars 24-27.



**Video A22:** The Grand Overture's intuition: my dissatisfaction in the articulation of *staccato* on bars 160 to 161.



**Video A23:** The Grand Overture's intuition: my interpretation in realizing articulation of *staccato* on bars 24-27.



**Video A24:** The Grand Overture's intuition: my interpretation in realizing articulation of *staccato* on bars 160 to 161.





## Biodata of Authors



Dr. Herry Rizal Djahwasi, holder PhD music performance UPSI, Malaysia. Currently, He is Senior lecturer in music faculty of Sultan Idris Education University, Malaysia which specialist in classical guitar, musicology and composition. The journal article publication encompassed Integrated Approach for Classical Guitar Method (author, 2020), Artistic Research: Artistic as Research vs Artistic as Method (author, 2021), An Analysis of Artistic form and Musical Perspective of Romantic Era Music (author, 2021), Writing Artistic Research Report on Western Classical Music Performance: The Important Aspects to Be Voiced Out by A Performer Researcher (author, 2022), Experimental Theatre as a Method to Identify the Early Signs of Obsessive-Compulsive Disorder (co-author, 2020) and An Investigation Into The Bowing Techniques In Performing Bach Cello Suite No.2 Transposed to A minor for double (co-author, 2023).

**Affiliation:** Sultan Idris Education University, Malaysia.

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Herry-Djahwasi>

**Academia.edu:** <https://upsi-my.academia.edu/herrydjahwasi>



Prof. Zaharul Lailiddin bin Saidon holder Master of Education (Curriculum & Instruction) University of Houston, Texas, U.S.A. Currently, He is professors in music faculty of Sultan Idris Education University, Malaysia which specialist in music education and curriculum. He published 24 journal articles and 5 books.

**Affiliation:** Sultan Idris Education University, Malaysia.

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Zaharul-Saidon-2>



Pongpat Pongpradit holder Master of Arts (Music Performance) College of Music, Mahidol University. Currently, He is lecturer in music faculty of Silpakorn University, Thailand which specialist in classical guitar, and arranging. Pongpat Pogpradit is head of the classical guitar department and lecturer at the Silpakorn University. He has given solo and duo recitals all over Asia, as well as in Europe. He was the founder of a group called Asian Guitar Friends whose meetings have led to a number of creative events across the region, including, in 2018, the first annual Southeast Asia (SEA) Guitar Festival, directed by Pongpat and involving participants from Southeast Asia. He has conducted studies on two distinct topics: "Exercises for Classical Guitar Ensemble" (2020) and "Sounds from the SEA: ASEAN Music Arranged for Guitar" (2022). He has authored two book publications: "Sounds from the SEA," and "15 Exercises for Classical Guitar Ensemble,".

**Affiliation:** Silpakorn University, Thailand.



Dr. Muhammad Bayu Tejo Sampurno is a lecturer and researcher in the fields of performing arts and visual arts studies, especially in the discipline of interactive media, psychology of arts, and cultural studies. He earned his Doctoral degree from Universitas Gadjah Mada, Indonesia, in 2021, with a dissertation on multimedia and space ecosystems used for art therapy. Alongside his academic pursuits, he is an active intermedia artist, exploring traditional and psychological themes in his works. Currently, he holds a position as senior lecturer at the Department of Performing Arts, Faculty of Music and Performing Arts, Sultan Idris Education University, Malaysia.

**Affiliation:** Sultan Idris Education University, Malaysia.

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Muchammad-Bayu-Tejo-Sampurno>

**Academia.edu:** <https://ugm.academia.edu/MuchammadBayuTejoSampurno>



# The microtonal guitar: Türkiye's Segovia moment

Emre Ünlünen

Assoc. Prof. Dr., State Conservatory, Music Department, Anadolu University, Eskisehir, Türkiye.  
Email: emreunlunen@anadolu.edu.tr Phone: +90 5467342096 ORCID: 0000-0002-9680-2248

DOI 10.12975/rastmd.20231146 Submitted September 13, 2023 Accepted December 28, 2023

## Abstract

The use of microtones in guitar music is not an innovative phenomenon as it is thought. It has been used for different tuning systems and by composers working on non-12edo music throughout history. Although this concept is not as widespread as conventional guitar music, many experimental studies have been conducted to tune microtones more accurately. This article aims to present practical tools for the reader on methods to produce microtones on the guitar, especially Tolgahan Çoğulu's adjustable microtonal guitar project, and the developments in microtonal guitar music in Türkiye since the project began in 2008 to 2021. The findings on this topic are shared from a guitar music specialist's perspective. It aims to be helpful, especially for guitarists who are unfamiliar with microtonal music approaches in guitar music. The study consists of two parts. In the first part, the microtonal strategies in guitar music were compiled. Practical ways to achieve microtones on conventional guitars, non-12edo fixed fret layouts, fretlets concept, and movable fret guitars are examined individually, and their advantages and disadvantages are listed in terms of their usability. In the second part, the attainments of the Adjustable Microtonal Guitar Project were examined. By using the principles determined by Andres Segovia in the formation of modern guitar music in the 1920s as a model, the composers who composed for this instrument, the performers who used the instrument, the success in the presentation of the project in social media, the awards it won in international competitions, microtonal guitar competitions and festivals, academic and pedagogical studies were researched. The findings show that the adjustable microtonal guitar gives precise results in tuning compared to the other strategies mentioned. Even though it causes difficulties in changing the frets between different pieces in terms of time, it is the most suitable result for using microtones on the guitar, as it makes it possible to perform all kinds of work. In the project's short history, the Adjustable Microtonal Guitar project crossed national borders and created its ecosystem with the innovative efforts of the inventor.

## Keywords

*Adjustable microtonal guitar, instrument development, microtonality on guitar music, Tolgahan Çoğulu*

## Introduction

Even though two decades have passed since the millennium, the idea of microtonality in guitar music is still perceived as odd by many classical guitarists. However, it does not need to be. Contrary to popular belief, the classical guitar is not very old, and many important milestones have been passed in just the last hundred years. Earlier traditions in tuning systems and musical aesthetics were abandoned gradually, parallel to Western art music developments as the 20th century approached. In the first half of the twentieth century, the guitar was separated from the shadow of flamenco and redefined as a Western art music instrument, thanks to Andrés Segovia's groundbreaking efforts. Advances in its

acoustic structure also enabled the guitar to be heard by the masses in concert halls. Non-guitarist composers finally started considering composing for this instrument, with its more comprehensive timbral range. Moreover, a vast number of arrangements from other instruments' repertoires have been made by guitarists. As the guitar's reputation spread worldwide, the gap between Western art music movements and classical guitar music has shrunk drastically. New compositions brought new techniques; guitar music is no longer defined by the 19th century's limited approach to harmony and form.

After the 1950s, a new generation of guitarist composers started to appear in the guitar field. Leo Brouwer, Nikita Koshkin, Roland

Dyens, Dušan Bogdanović, Carlo Domeniconi, Sergio Assad, Stephen Goss, and many others have composed pieces that increased the range of techniques in guitar music. These composers did not hesitate to use musical materials from their native culture, such as the use of Afro-Cuban rhythms in Brouwer's music, the Social Realism-based tonality and form in Koshkin's music, or the polyrhythm of Balkan music materials in Bogdanović's approach. Besides them, it is possible to see the interaction of Latin and African music in Roland Dyens and Sergio Assad's music or Turkish and Japanese cultural elements in Carlo Domeniconi's musical imagination.

In addition to these developments in classical guitar music, the guitar has been used in the search for non-twelve EDO music since the 1920s. After the first quartertone guitar music with 24 frets per octave was written by Mexican composer Julian Carrillo in 1924 (Schneider, 2015: 164), new composers like Rafael Adame, Alois Hába, Bjørn Fongaard, Georg Friedrich Haas, Augusto Novaro, Ivor Darreg, Harry Partch, and many others have used guitar in a variety of tuning systems (Ibid: 141-210). As discussed later, although these experiments seem pretty new, different tuning systems have always been used in the history of European fretted instruments, such as vihuela, lute, or baroque guitar, to find acceptable solutions to intonation.

It is also worthy of mention that throughout the 20th century, other than Western art music, different popular music genres like Latin, jazz, blues, and rock have accepted the guitar in a leading role. In the case of Türkiye, classical and electric guitars were used frequently in the Anatolian folk and rock music of the 1960s and 1970s. Starting from the end of the 1970s, classical guitarists such as Bekir Küçükay, Ahmet Kanneci, Hasan Cihat Örtter, Ricardo Moyano, Mutlu Torun, Safa Yeprem, Kağan Korad, Kürşad Terci, and many more musicians have been arranging many Anatolian tunes (Yeprem, 2008: 39). This movement can be seen as one source that feeds the adjustable microtonal guitar

project. Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu, the project's creator, cites the desire to arrange traditional melodies as a strong motivation:

My interest in this subject goes back to my years at Boğaziçi University. At Boğaziçi University Folklore Club, on April 23, 2000, we organized a panel entitled "Arranging traditional melodies with the guitar". I was working on a fretless guitar and a bağlama-fretted microtonal guitar at that time. However, my focus shifted toward new designs because I could not find the classical guitar timbre I wanted on the fretless guitar, and my tied bağlama frets kept buzzing (Ünlünen, 2021).

As Çoğulu points out, the adjustable microtonal guitar project started by considering how elements from Turkish music could be transferred to the classical guitar. The adjustable microtonal guitar has succeeded in enabling the performance of Turkish makam music on the guitar. Although there is no historical relationship between classical guitar music and microtonal Turkish makam music, this instrument allows guitarists with no background in Turkish makam music to access this repertoire—and much more.

Çoğulu describes his guitar design in one of his videos:

On this guitar's fretboard, there are channels under each string. And I can move all the [individual] frets inside these channels. I can add [additional] frets into these channels with my hand. And I can remove these frets using a simple tool (Çoğulu, 2010).

The adjustable microtonal guitar uses the same techniques as the conventional guitar and has the same timbre. Although Turkish makam music was an essential inspiration for this instrument, Çoğulu's interest in a broad range of microtonal genres has encouraged its use for music in many different tuning systems since 2008. The possibilities for playing microtones on this instrument are limitless.



Photo 1. Tolgahan Çoğulu and adjustable microtonal guitar (web 1)

## The Importance of Research and Problem

The Adjustable Microtonal Guitar Project is a reasonably new formation and has succeeded in establishing its ecosystem with its recent successes. The primary purpose of this study is to explain the project, especially for guitarists unfamiliar with the concept of microtone. In this study, the following main problem was emphasized:

- How can a microtonal guitar project create a conventional guitar-independent ecosystem?

The sub-problems are:

- What are the strategies for using the microtonality on guitar?
- What are the attainments of the Adjustable Microtonal Guitar Project?

## Method

In order to answer the main problem in this research, firstly, the way of obtaining the microtones in guitar music has been analyzed by examining the studies of Schneider and Çoğulu. Although there are limited sources on this specified subject, thanks to Schneider's and Çoğulu's works, each possible concept can be evaluated with its advantages and disadvantages. In the second part, the project's achievements have been revealed mainly by researching social media posts, video works, and the

personal interview with the primary source of the subject, Tolgahan Çoğulu. Due to his main streams being different social media platforms, his many creations and academic explanatory works have been published in video format.

## Results

Considering the outputs of this study, Tolgahan Çoğulu's project can be seen as a model with high usability compared to previous designs and different technical pursuits, with its structure in which the frets can be moved easily to produce any microtone. The ecosystem created by the efforts of Çoğulu is considered a structure that continues to develop with each passing day, with the contributions of composers, performers, and academicians to the project and educational opportunities that appeal to students.

## Strategies for Using the Microtonality on Guitar

Prof. Mark Lindley defines microtones as follows: "A microtone is any musical interval or pitch distinctly smaller than a semitone (Lindley, 2017)." A standard guitar has 12 equally-spaced semitones per octave. If any pitch between two adjacent semitones is required, it is impossible to produce that sound in the usual way. However, there are some practical solutions for obtaining microtones with conventional guitars. Çoğulu divides these techniques into six categories:

- **Bending:** Microtones can be achieved by bending the strings with the left-hand fingers. The tone gets higher as the string is bent...
- **Tuning a string:** Microtones can be achieved by tuning an open string for a specific microtone. All the frets on the tuned string sound in accordance with the microtonal open string...
- **Plucking Between the Fretting Finger and the Nut:** In this technique, one of the left-hand fingers presses a fret, and the right hand plucks the string



between the fretting finger and the nut. The resulting tone is a microtone...

- **Using a Tool for Glissando:** Electric guitar slides, pencils, or even pestles can achieve microtones on the classical guitar. These tools are touched gently on any string and obtain microtones when a glissando is made...
- **Harmonics:** Every sound consists of several resonating partial tones. These notes derive from the harmonic or overtone series of the root note, and they are microtones...
- **Vibrato Bending:** When a left-hand finger presses a fret and moves the fret to the left or right without releasing any pressure, the pitch gets higher and lower, respectively, achieving microtones... (Çoğulu, 2019:2)

These techniques are sufficient for much of modern microtonal repertoire. Microtonal composers such as Agustín Castilla-Ávila, Sten Hostfalt, and Pascale Criton have mainly taken advantage of the ability to retune the guitar strings. In addition, some existing music in non-12edo tuning systems can be adapted for the guitar using these techniques. For example, the Anatolian song *Kara Toprak* by Âşık Veysel was arranged by guitarist Ricardo Moyano for standard guitar. The piece requires a G# flattened by 35c, among other tuning changes. When Moyano performs the piece, he alternates between substituting a standard G# for shorter rhythmic values of that note and bending a quarter tone upward from G for longer rhythmic values (Moyano, 2010). The “bent” note is unstable in pitch and is difficult to perform quickly, so it is not a perfect solution.

There is much more music that those six microtonal techniques cannot satisfactorily accommodate. Çoğulu provides several categories (Çoğulu, 2018b). There is music based on tuning systems other than equal temperament, such as Pythagorean

tuning, what Lou Harrison calls “ditone” (Schneider, 2015:145) tuning, meantone temperaments, well temperaments or irregular temperaments, and Just Intonation tuning based on the harmonic series. There is also music that is based on equal divisions of the octave into more or less than 12 parts, such as 10, 19, 24, 31, etc. A comprehensive category is microtonal traditional music. Within this category, some examples include Middle Eastern music, such as Ottoman, Turkish, Kurdish, Arabic, Persian, etc.; Asian music, such as Indian raga music, Balinese gamelan music, Thai music, Vietnamese music, etc.; and Breton music in France.

John Schneider, in his book *The Contemporary Guitar*, explains that “...equal temperament that [is] used on today’s fretted instruments, pianos, harps, keyed wind instruments, etc., is a system of tuning that has only won universal acceptance in Western music within the last 150 years (Ibid: 142).” The change can be linked to the industrial revolution in the mid-19<sup>th</sup> century and the mass production of instruments. 12-tone equal-tempered scales are a functional structure in many ways; however, tuning systems like Pythagorean, meantone, or well-tempered tunings can bring more profound insight into the music by changing according to the musical era. Schneider asks a question: “What does it mean to play ‘in tune?’” (Ibid) His answer to this question is that the player must first define which tuning system is used as a reference point.

All early music should be considered in the tuning system of its own musical period, and all traditional music should be considered in the tuning system of its home culture. Schneider concludes: “In the end, this music [with use of its required tuning system] clearly gains another level of interpretive depth with the added key colors (Ibid: 164).” He also quotes composer Kyle Gann, who said, “Playing Bach’s *Well-Tempered Clavier* in today’s Equal Temperament is like exhibiting Rembrandt paintings with wax paper taped over them (Ibid).”



### One Solution - Non-12edo Fixed Fret Layouts

For early music tuning systems such as meantone, it is becoming more common for performers to use a corresponding fret layout. David Dolata's book *Meantone Temperaments on Lutes and Viols* is a helpful, practical guide for musicians who wish to use this type of layout. Of course, this solution mainly applies to repertoire from a limited time period. For modern microtonal music, such as that written in various EDOs, a different fretboard must be used for each system.

Some have used interchangeable fretboards to surmount this problem (Ibid: 60). But this is rarely encountered. A common approach for those who wish to play music in multiple systems is to use a compromise fretting. This can take one of two forms. First, a large number of frets could be used such that any system could be accommodated within a few cents of error. 72edo is one such compromise system, but it is not feasible on the guitar. However, a system close to 53edo was used by Eduardo Sábat-Garibaldi, (Ibid: 200), and several guitarists currently use instruments fully fretted in 41edo, such as Melle Weijters, Jay Landon Sweet, and Yossi Tamim. These 41edo instruments use a longer scale length to increase the distance between adjacent frets, which would otherwise be awkwardly close together.

Large numbers of frets are confusing to navigate, and they make it difficult to play very fast or polyphonic music. So, another approach is to use a simplified compromise fretting. Several guitarists use 31edo for this purpose, such as David Dornig, Melle Weijters, Stefan Gerritsen, Jon Catler, Neil Haverstick, and Paul Erlich. In 31edo, many intervals are closer to their Just Intonation equivalent than in 12edo, and there are also many "neutral" intervals available, such as the ones that occur in different Middle Eastern traditional genres. However, 31edo also sacrifices some tuning accuracy.

A popular compromise fretting is 24edo. It is easier to navigate than 31edo but less accurate for representing Just Intonation intervals. Although it does not accurately reflect traditional or historical tuning for Middle Eastern traditional genres, 24edo is frequently used with synthesizers for Arab pop music. In addition, there are instruments with fixed metal frets that use different subsets of 24edo for popular regional genres: the electric guitar in Mauritania and the mandole in Algeria (Lopez-Hanshaw).

In general, compromise frettings must prioritize either ergonomics or tuning accuracy, and there is no single perfect solution. Therefore, guitarists have continued to search for a more versatile way to produce microtones.

### A Simple Approach - Fretlets ("Sticky Frets")

John Schneider has long been a proponent of adding temporary and removable frets to a standard guitar fretboard. In 2014, Çoğulu followed Schneider's idea of taping these "fretlets" on any conventional guitar with adhesive tape. The author started to call them "sticky frets" after experiencing the concept. In Turkish makam music, any microtone needed for the specific makam can first be measured, then fretlets applied individually to the places that microtone required. It does not damage the fingerboard, but it does have some problems.

Due to the adhesive, those fretlets could be moved by the pressure of any finger, so the player must be careful and re-check the intonation often. The fretlets may also be higher or lower vertically than the surrounding frets, which can cause buzzing and other issues. To address that, this author needed adhesive tape on top of some of the regular frets to increase their height. Others have filed down a fretlet that is too high or added layers of tape underneath a fretlet that is too low.

In addition, fretlets usually only add a few extra notes to an existing fixed-fret

instrument, so the original fretboard layout establishes most pitches. It is possible to attach many fretlets to a fretless guitar for any possible layout; however, as the number of fretlets increases, their slight instability can create intonation and fret leveling problems. This is less of an issue if the string action is set high. However, if the player wishes for low action, basic luthiery skills are needed to ensure that a heavily altered fretboard works appropriately.

Despite these drawbacks, any guitarist can easily experience using microtones on their guitars with fretlets. It can be seen as a perfect step before deciding whether to have an adjustable microtonal guitar. As detailed below, after the idea of sticky frets became popular, the use of microtonality in guitar music increased surprisingly among Çoğulu's followers. Many amateur guitarists started to create their arrangements of folk music melodies. The use of fretlets also enabled an annual microtonal guitar music competition, which has been held since 2016.

One more strategy should be discussed. In Türkiye, the fretless guitar is quite famous for microtonal makam music in the 21<sup>st</sup> century. Although its shape resembles the conventional guitar, its timbre and playing technique differ. The sound of the fretless guitar is more similar to the sound of the oud than that of the standard guitar since the pitch is determined by the fingertips instead of metal frets. Therefore, defining the fretless guitar as a hybrid instrument between the guitar and the oud would be more beneficial.

### **Movable Fretted Guitar - History and Advantages**

The above strategies for microtonal guitar all grapple with the same essential problem. Schneider describes the main problem of tuning fretted instruments as, "...frets must simultaneously determine the vibrating length of many strings, but keyboard instruments, for example, can be tuned note-by-note, since the pitch of each key

is determined by a single string(s) or pipe (Schneider, 2015: 142)." But owing to the adjustable microtonal guitar's channel-based design, the guitar's tuning system has been freed from this problem. Although the open string still determines the range of possible pitches, each pitch on the same string can be tuned note-by-note, just as Schneider describes the tuning of keyboard instruments.

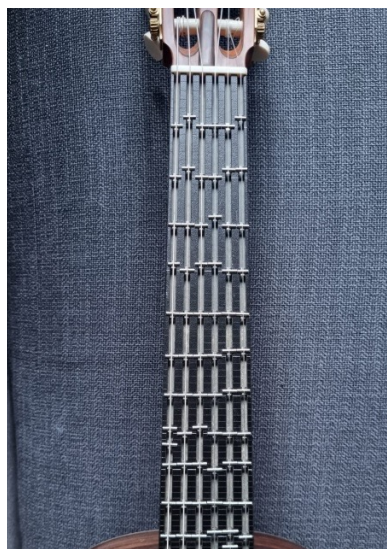


Photo 2. A close look at the fretboard of the Adjustable Microtonal Guitar (2023)

Since the 19<sup>th</sup> century, various inventors have created guitars with movable or replaceable metal frets. Çoğulu summarizes this history:

The first guitar that has movable frets was made by René Lacôte in 1852. This guitar's small frets can be moved in a limited way (at short distances) in the channels along the fretboard. In 1977, Daniel Friederich designed a guitar with movable frets that he called 'Meantone Guitar'... In 1985, German luthier Walter Vogt invented another movable fret guitar (Çoğulu, 2019: 3).

Tolgahan Çoğulu's adjustable microtonal guitar project is based on Lacôte's and Vogt's designs. Çoğulu explains that the most effective microtonal guitar designs are the ones using channel systems. However,

he further evolved the design using fretlets that could be quickly added and removed. Both Lacôte's and Vogt's designs lacked the ability to add or remove additional frets from anywhere along the fretboard. In their designs, any fret must be inserted or removed from the channel's beginning because they use a closed channel system. This means all the frets in the same channel must be repositioned to add that additional fret to the system.

Çoğulu's adjustable microtonal guitar project was a scientific research project sponsored by Istanbul Technical University under the supervision of Prof. Şehvar Beşiroğlu. The final version of the guitar was constructed by luthier Ekrem Özkarpaz. This project has done an enormous amount to popularize microtonal guitar music in Türkiye and worldwide. But before discussing the project's achievements, it would be helpful to summarize the design's advantages and disadvantages.

- The main advantages of the adjustable microtonal guitar are as follows:
- Any additional frets can be installed and removed easily. There are no leveling issues when the fretlets are appropriately seated.
- The layout possibilities are theoretically limitless. A player can implement any microtonal pitch required for any genre.
- It uses the same techniques as the conventional guitar.
- The timbre of the instrument is the same as the conventional guitar.

The instrument also has some disadvantages:

- As with all existing microtonal guitars, adjusting a fret while playing is almost impossible. That creates a problem for modulation between two different makam systems. If multiple

makams are to be used in a performance, all the needed frets must be adjusted beforehand, and it could make the fretboard crowded. This also applies to any performances of microtonal music in which different pieces use different systems.

- Converting a standard guitar into an adjustable microtonal guitar is a permanent alteration, and like earlier adjustable microtonal guitars, it is relatively expensive. However, unlike the earlier guitars, this design is entering mass production.
- Tuning all frets of the instrument takes much time.

Despite its disadvantages, the adjustable microtonal guitar solves many of the issues present in both fixed fretboards and sticky frets, and it has none of the timbre differences present in the fretless guitar. The advantages are highlighted in a different performance of Ricardo Moyano's arrangement of *Kara Toprak* (Çoğulu and Eroğlu, 2016). In this duo performance, Tolgahan Çoğulu plays an adjustable microtonal guitar, and Sinan Cem Eroğlu plays a fretless guitar. In contrast to Moyano's earlier performance on a standard guitar, the duo's intonation is consistent throughout the whole piece. Eroğlu's fretless guitar displays expressive wide vibrato and an oud-like timbre and is usually restricted to single melodic lines and open strings. Çoğulu's guitar demonstrates the ability to perform large chords with total tuning accuracy and capture the subtle tuning of the melody.

### Achievements of the Adjustable Microtonal Guitar Project

The first half of the article summarized the need for microtonality, strategies for achieving microtones on the classical guitar, and the advantages of the adjustable microtonal guitar. In the second half, the achievements of Çoğulu's adjustable guitar project will be discussed. Quite interestingly, there is a resemblance

between Tolgahan Çoğulu and Andrés Segovia in their popularization of a new instrument. Like Segovia in the early 20<sup>th</sup> century, Çoğulu creates a new ecosystem for his new instrument.

Andrés Segovia was the foundational figure of the classical guitar in the first decades of the 20<sup>th</sup> century. There are many guitarists whose efforts helped make the guitar popular worldwide, but Segovia was the most influential. His success was based on his four aims, which he achieved one by one. Colin Cooper described these aims: “To redeem the guitar from flamenco and other folkloric amusements; to persuade composers to create new works; to show the real beauty of the classical guitar [considering its timbral possibilities]; [and] to influence schools of music and conservatories to teach guitar at the same dignified level as the piano, violin, and cello (Mendizabal, 2014).”

Tolgahan Çoğulu did not consciously imitate Segovia's agenda in creating his own ecosystem. However, the path he crossed since his project began has many similarities to Segovia's trajectory. The similarity will be made clear by observing the steps that the adjustable microtonal guitar project has taken.

### **Composers Encouraged to Create New Repertoire**

After finishing a fully functional prototype of the instrument, one of the most important goals was to motivate other musicians to use it. The best way to do that is to create a unique repertory that has never been played before. Besides arrangements of folk and traditional pieces, many different types of pieces have now been composed for this instrument in different tunings such as 24edo, 128-tone harmonic series tuning, Balinese tuning, mixed tuning systems, Just intonation, and makam-based polyphony.

Between 2009 and 2021, 47 original works were composed specifically for the adjustable microtonal guitar, and 69 folk and traditional music arrangements were

made. In addition, five works originally in 12edo were converted into microtonal tuning systems for the instrument, as well as seven arrangements originally in 12edo. In total, this comes to 128 new pieces in the repertoire of this new instrument, produced over a span of 12 years. This shows the vitality and enthusiasm of the community surrounding the project.

The highlight of the Just Intonation repertoire is *Lattice İşi* by William Allaudin Mathieu, the author of *Harmonic Experience*. It is in 7-limit Just intonation and has three movements utilizing three different modes. The adjustable fretboard and the existence of 8 strings allow modulations between the modes. This piece was published on a CD by Cold Mountain Music.

Other pieces highlight the diversity of the new repertoire. British composer Chris Charles wrote *Barong Dances with Atlas* in the Balinese *Pelog Selisir* pentatonic scale. The scale consists of D, E $\flat$  raised by 30c, F lowered by 15c, A lowered by 30c, and B $\flat$  lowered by 15c. Iranian-American composer Navid Bargrizan wrote *Se-Chahar-Gah* in 24edo and used the quartertones with harmonics on the guitar. This piece was included in an album entitled *Figments Volume 2*, released by Navona Records. Turkish guitarist Celil Refik Kaya composed *Kürdilihiczakar Saz Semai* in the makam *Kürdilihiczakar*. As the form “*Saz Semai*” requires, this piece consists of four parts with a recurring refrain part (*teslim*). The second part modulates to makam *Saba*, which requires distinct microtones.

### **Players Who Use Adjustable Guitars**

A growing community of notable players uses adjustable-fretboard instruments, whether Çoğulu's design or earlier models. John Schneider owns a few such instruments, and Mak Grgić has performed and recorded using these. Wim Hoogewerf uses Vogt's designs, as does Alfonso Montes. Jurgen Rück, Petri Kumela, and Frederik Larson use another German closed-channel design by Matthias Grohn. Notable players using Çoğulu's new design include jazz guitarists Enver İzmaylov



and Bilal Karaman, multi-instrumentalists Batuhan Karatay and Salih Korkut Peker, and rock guitarist Akın Eldes. In addition, Kaki King and Lucas Brar have used the Lego version of the microtonal fretboard, which will be discussed below.

## Outreach - Social Media, Awards, and Competitions

### Social media

One of the most effective tools that Çoğulu has used to create an audience has always been the videos he produced featuring his instrument design. 315 videos have been released between February 2009 and January 2021, which have been viewed more than 21 million times on YouTube. His channel is an outstanding success in its category. The channel began by sharing performance videos, but as the adjustable microtonal guitar project started to gain attention, the videos began to include more informative content. More than 20 videos have passed 100,000 views, and the one titled *Microtonal Guitar (Fixed Fret) - Tolgahan Çoğulu* has a total of 11 million views. Thanks to his effective social media utilization, Çoğulu brought different groups of people together. An international audience mostly follows his YouTube and Facebook channels, while on Instagram, he addresses to mainly Turkish followers.

Especially after spreading fretlets or “sticky frets” out to those followers, he discovered that those little frets were helping to add newly arranged or composed music to the microtonal guitar music repertory. Since 2018, Çoğulu has collected amateur videos shot by his followers and published these videos on his YouTube channel. There are 111 such videos as of early 2021. It is worth mentioning that some players could not obtain any fretlets, so they used matchsticks instead. It would not be wrong to reach this inference: There is no obstacle in front of the amateur spirit who wants to produce!

### Awards

The notoriety of the adjustable microtonal

guitar was further increased by winning awards. The design was awarded the first prize in International Margaret Guthman Musical Instrument Competition, organized by Georgia Tech University, in 2014. Then, in 2021, the Lego microtonal guitar received the People’s Choice Award at the same competition. This version of the instrument was designed by Çoğulu’s son Atlas, as well as Ruşen Can Acet and Çoğulu himself. Atlas Çoğulu’s involvement as a young boy, combined with the popularity of Lego toys, helped this instrument to go “viral” a second time, and it has been featured on news outlets such as the New York Times and CNN. Other musicians inspired by this project have already begun creating their own versions of this instrument, such as the Swedish circuit-bending musician Simon The Magpie, who added a Lego fretboard to an electric bass. It is also important to note that the Lego microtonal guitar project will be an excellent opportunity for a pedagogical approach to guitar education. Students can create their own scales by inserting Lego pieces into the base plate of the fretboard.

### Microtonal guitar competitions

Another very effective tool for outreach has been the annual Microtonal Guitar Competition. In one of his videos, entitled “Story and Winners of Microtonal Guitar Competitions,” Çoğulu explains the background:

My goal was to make these [fretlets] widespread across Türkiye because of the thousands of microtonal Turkish music waiting to be arranged for the classical guitar. In 2016, I got an idea. Organizing a competition and sending these small frets to the applicants for free. After the announcement video on my YouTube channel, 36 guitarists from five different countries requested free frets from me (Çoğulu, 2018a).

The jury of the first competition in 2016 consisted of Bekir Küçükay, Safa Yeprem, and Tolgahan Çoğulu. The content was limited

to Turkish music only. Çoğulu explains the continuation of the competition as follows:

After the competition, many guitarists send me many messages requesting more frets and sending me short excerpts of their videos with the microtonal guitar. So this motivated me a lot. I decided to organize the second microtonal guitar competition. This time I did not limit the content to Turkish music. I called arrangements of microtonal traditional music on the classical guitar with added frets. The jury becomes international with seven members. 55 guitarists from 10 different countries requested [fretlets] for this competition (Çoğulu, 2018a).

The competition has continued each year since then. Starting from the fourth competition in 2020, a new category was added in addition to the arrangements, which is “composition for the microtonal guitar.” This also makes the competition the world’s first microtonal guitar composition competition. The jury took its latest shape for the fifth competition, which was held in 2021. The jury members of the fifth competition are Atanas Ourkouzounov, John Schneider, Jürgen Ruck, Fernando Perez, Mak Grgić, Bekir Küçükay, Kağan Korad, Safa Yeprem, Tolgahan Çoğulu, and Tufan Kurdoğlu.

Thanks to his supporters on the social network Patreon, Çoğulu has sent free frets to prospective entrants for all five competitions. In January 2021 alone, he sent fretlets to 157 people. He said that thanks to the competition, he has sent around 520 people more than 3000 frets over five years. The competitions have driven enormous engagement and awareness of the microtonal guitar, as well as the addition of a new repertoire for the instrument.

### **Academics - Guitar Departments, Research, Festivals, and Beginner-Level Pedagogy**

#### **The first microtonal guitar department at Istanbul Technical University**

The classical guitar department at Istanbul Technical University’s Turkish Music State

Conservatory was founded in 2010 by Çoğulu. After four years, Çoğulu focused on using fretlets on standard guitars and began to spread this idea all across Türkiye in order to encourage musicians to arrange Turkish music on guitar. Thanks to the use of fretlets, he finally founded the world’s first microtonal guitar department at Istanbul Technical University. This department offers Master’s and Ph.D. degrees through the Dr. Erol Üçer Centre for Advanced Studies in Music and Master’s degrees through the Instrument-Voice Program at the Turkish Music State Conservatory.

Çoğulu describes the programs he manages as follows:

The Bachelor’s degree curriculums of the guitar department have also been revised by including many microtonal guitar pieces for each semester at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Instrument Department. There is also a Middle School and High School at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, and similar to the Bachelor’s curriculum, the guitar repertoire consists of microtonal guitar pieces for each semester.<sup>1</sup>

In addition to the guitar department at Istanbul Technical University, it can be gladly said that microtonal guitar studies will be included in the curriculum for the coming years as an elective course at Anadolu University State Conservatory, at the university where the author has been teaching for ten years.

### **Research**

The amount of research on microtonal guitar music has increased in recent years, particularly in Türkiye. Çoğulu’s doctoral dissertation, “The Adaptation of Bağlama Techniques into Classical Guitar Performance,” was published by VDM Publishing, in Germany, in 2011. Since then, he has also written eight articles on

<sup>1</sup> Tolgahan Çoğulu - Personal Interview on 27th January 2021



microtonality in guitar music. Under the direction of Çoğulu at İstanbul Technical University, Süleyman Hakan Görener finished a MA project entitled “Proposition of a New Notation System for Turkish Makam Music Based On Harmonic Series” in July 2020. Tufan Kurdoğlu, who studies with Çoğulu in the Dr. Erol Üçer Centre for Advanced Studies in Music Ph.D. program, is currently completing a study entitled “The Adaptation of Rast, Hüseyni and Uşşak Makams to the Microtonal Guitar based on Tanbur Practices.”

In addition, there is an ongoing research on overcoming the remaining disadvantages of the instrument. The “automatic microtonal guitar” project, based on a fretboard design with many small motors, will create a new world of using microtones easily. By pressing a button, all the frets will be moved independently to create whichever scale the player indicates. This project is supported by İstanbul Technical University’s Scientific Research Funding, which also supported the adjustable microtonal guitar in 2008. In collaboration with the maker and engineer Selçuk Keser, Çoğulu released a one-string prototype in 2021.

In addition to the automatic microtonal guitar, less expensive manufacturing techniques are also being explored to bring the adjustable guitar within reach of more musicians.

### **Festivals in Germany and Türkiye**

The vitality of the microtonal guitar community was further demonstrated by two festivals in recent years. In 2017, Guitarplus Microtonal Würzburg was a groundbreaking event for microtonal guitar music. The event was sponsored by DAAD, ERC, and the University of Music Würzburg, and there were twelve premieres by twelve composers. The heads of the project were Prof. Jürgen Ruck and Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu. It brought together musicians from five different universities: İTÜ TMDK-MIAM, the University of Music Würzburg, Aarhus Conservatory, Helsinki Metropolia University, and Basel Music Academy. The composers

receiving premieres included Kamran Ince, Enis Gümüş, Oğuz Usman, Michael Quell, Caspar Johannes Walter, Andre Herteux, Onur Dülger, Onur Türkmen, Armağan Durdağ, Berkant Gençkal, Jose Maria Sanchez Verdu and Joachim F. W. Schneider.

The second event—as Schneider describes it, “the first-ever International Microtonal Guitar Festival” (Çoğulu, 2020) in the world—was organized by İstanbul Technical University on December 13, 2019. At the festival, John Schneider, Fernando Perez, Jürgen Ruck, Sinan Ayyıldız, and Tolgahan Çoğulu gave concerts. The concert programs of the artists featured a wide range of musical genres: from Renaissance-era composer Luis de Narváez to Baroque music composer J. S. Bach, from Harry Partch to traditional world music and Turkish makam music. The diversity of the microtonal music field was entirely on display. As a keynote speaker, John Schneider also presented a lecture about microtonal guitar music. There was also a panel entitled “Microtonality as the Future of Music.” Readers of this book will surely sympathize with that sentiment.

### **First pedagogical book with Perez**

Fernando Perez and Tolgahan Çoğulu published the first pedagogical book for the microtonal guitar in 2018, entitled *Microtonal Guitar for Standard Guitar with Added Frets*. The book provides a path to learn how to play traditional Turkish and Persian music by adding additional frets to a standard guitar. Fretlets and audio samples of the pieces are included with the book, and all the necessary information on how and where to apply the fretlets is provided. This book is an essential element of the outreach effort, extending Çoğulu’s microtonal guitar pedagogy far beyond the programs in İstanbul.

### **Conclusion**

As can be seen, the adjustable microtonal guitar’s ecosystem grows daily. This project not only creates a bridge between modern guitar and makam music, but its limitless

possibilities can also be used in creating early music, traditional music, or any new experimental music project. Thanks to its design which enables effortlessly change or add any fret on board, microtonality on guitar music becomes more accessible than ever. However, the success of this project is not just about the opportunities offered by the instrument. It is also about Tolgahan Çoğulu's inexhaustible energy, innovative ideas that feed the project, and the vibrant ecosystem he created by bringing many people together. Indeed, a comparison to Segovia's early efforts to popularize the modern classical guitar is not misplaced.

Although there are many different approaches to microtonal guitar, the adjustable microtonal guitar is the most versatile. Meanwhile, the use of added frets will change the view of many amateur music lovers towards this instrument and will provide an opportunity for microtonality to become widespread in guitar music. Over the past decade, many Western art music-based conservatories in Türkiye opened Turkish music departments. This instrument, a perfect bridge between Western art music and Turkish music departments, will probably be taught in many conservatories in the coming years. And Çoğulu's activities as a global emissary of the microtonal guitar show no signs of slowing.

### **Recommendations**

The study is focused on the project's development until 2021. After that time, the fretboard system was upgraded to "Version 2," which led to a more comfortable way to control the frets. Three more competitions have already been organized, and the abovementioned ecosystem has grown. Anyone related to the subject can follow Tolgahan Çoğulu on social media, where new information on the Adjustable Microtonal Guitar can be found.

### **Acknowledgments**

This work has been supported by Anadolu University Scientific Research Projects

Coordination Unit under grant number #2007 - 2207E071. Special thanks to Prof. Dr. Tolgahan Çoğulu, Robert Lopez-Hanshaw, Duygu Taşdelen, and Prof. Serla Balkarlı for their generous support.

## References

Çoğulu, T. (2010, October 31). *Microtonal guitar (adjustable) - Tolgahan Çoğulu - Part 1 - Makam music*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=MYK-PF9WTRE>

Çoğulu, T. (2018a, April 13). *Story and winners of microtonal guitar competitions*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AZ7azkylLQE>

Çoğulu, T. (2018b, October 25). *Tolgahan Çoğulu mikrotonal gitar müziği seminer/ dinleti Bölüm 1*. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_vfiiNEi\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=P_vfiiNEi_c)

Çoğulu, T. (2019). *Techniques to obtain microtones on the classical guitar and concise history of the microtonal guitar. Mikrotöne: Small Is Beautiful*.

Çoğulu, T. (2020, May 17). *Microtonal guitar festival - Documentary*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-KwINnmARms>

Çoğulu, T and Eroğlu S. (2016, February 26) *Kara toprak - microtonal guitar duo*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vvSHpxwxVkJM>

Lindley, M. (2017, June 17). *What is a microtone? - mikroton / Koma ne demek?* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CDr6refSgg0f>

Lopez-Hanshaw (in preparation). *Compromise frettings for microtonal fretted instruments*.

Mendizabal, A. (2014). *Whither the Segovia Legacy? - Classical guitar review*. Classical Guitar Review - The Online Resource for Classical Guitarists. Retrieved January 29, 2021, from <http://www.classicalguitarreview.com/whither-the-segovia-legacy/2176/>

Moyano, R. (2010, November 3). *06 - Kara toprak - Aşık Veysel*. YouTube [Pablo Madussi]. <https://www.youtube.com/watch?v=kbALdNDhKYE>

Schneider, J. (2015). *The contemporary guitar* (pp. 141-210). Rowman&Littlefield. Chapter 7.

Yeprem, S. (2008, May 8). *Türk Müziği Gitar Çalışmaları* [Conference Presentation]. <http://www.safayeprem.com/wp-content/uploads/2013/07/turkiyede-gitar-muzigi-calismalari.pdf>

Ünlenen, E. (2021, January 27). *Personal interview with Tolgahan Çoğulu on January 27 2021*.

Ünlenen, E. (2021, January 8). *Gitarın ustaları* [Radio Program]. Borusan Klasik.

Ünlenen, E. (2023). A close look at the fretboard of the Adjustable Microtonal Guitar [Photograph].

## Web Sites

web 1. [Photograph]. <https://tolgahancogulu.com/wp-content/uploads/2019/07/foto2.jpg>

## **Biodata of Author**



Assoc. Prof. **Emre Ünlener**; between 2005-2011, he studied in the classes of Kürşad Terci and Kağan Korad and graduated from İhsan Doğramacı Bilkent University Faculty of Music and Performing Arts with an honor degree. He completed his postgraduate education in Mimar Sinan Fine Arts University graduate program in 2014 and Anadolu University Proficiency in Art program in 2016. In 2018, he received the title of associate professor in the field of the guitar. Since 2013, he has been working as a lecturer at Anadolu University State Conservatory, Guitar Department. Concentrating his post-doctoral studies on guitarist composers who worked after 1950,

the guitarist mainly includes works by Roland Dyens, Nikita Koshkin, and Leo Brouwer in his repertoire. Ünlener has also been working on photography and video making since 2008 as a second career. Through one of his purposes, which is recording premieres of unknown works, he publishes his works on social media.

**Affiliation:** Anadolu University, State Conservatory, Music Department, Eskisehir, Türkiye.

**Phone:** +90 5467342096

**ORCID:** 0000-0002-9680-2248

**Personel Web Site:** [www.emreunlener.com](http://www.emreunlener.com)

**Academia.edu:** <https://anadolu.academia.edu/EmreÜnlener>



## İçindekiler/Contents

---

- Kânûnî Hacı Arif Bey'in taksimlerindeki yorum unsurlarının incelenmesi* 475-502  
Cafer Sami Erdoğan
- Viyola çalgısında farklı akortlama sistemi olarak Scordatura'nın incelenmesi* 503-528  
Cansu Yılmaz
- Narrative observation about music institutionalization through music educational institutions in Kosovo (1948-2020)* 529-547  
Kristina Perkola
- A study on Bernard Herrmann's science fiction film music* 549-561  
Johee Lee & Byung-Kyu Park
- Interpretation of Technical and Expression Aspects on Mauro Giuliani's "Grand Overture, Op.61"* 563-587  
Herry Rizal Djahwasi, Zaharul Lailiddin Saidon, Pongpat Pongpradit & Muchammad Bayu Tejo Sampurno
- The microtonal guitar: Türkiye's Segovia moment* 589-602  
Emre Ünlener