Gitar Tarihi Üzerine Araştırma

Yrd.Doç.Ertan Birol

İÇİNDEKİLER

Başlangıçtan Ortaçağa
Ortaçağ
Altın Çağ
Lavta
Sistra
Viheula
Gitar
XVI. Yüzyılda Gitar
XVII. Yüzyyl ve Gitar
XVII'nci yüzyılın ilk yarısı
XVII'nci yüzyılın ikinci yarısı (Gitarın Canlanışı)
XVIII'ci YÜZYIL (Gitarın sonuna yaklaşımı)
XIX'ci YÜZYIL (İkinci Altın Çağ)

BAŞLANGIÇTAN ORTAÇAĞA

Hipotezleri yayınlanmış bazı tarih adamlarına ve arkeologlara göre, ilk müzik aletleri üstüne delikler oyulmuş basit kamışlardı. Bunlar flüt, org v.b. gibi nefesli çalgıların başlangıcını oluşturdular. Derinin tabaklanmasının bulunmasından sonra, hayvanların kafatasına veya kaplumbağa kabuğuna gerilerek vurmalı çalgılar (tam-tam, bongo, trampet v.b.) elde edildi. Tellerin sağlanmasıyla da telli çalgılar ailesinin doğuşu gerçekleşti.

Bizi ilgilendiren bu sonuncusu üç grupta incelenebilir:

1- Açık tellerde, yani "tuşe"'siz (klavyesiz) ve bir yere sol el parmakları ile basmadan çalınan telli çalgılar: "Eski arp", "sitar" (la cithare) v.b.
Bunlarda bir çalışta her tel, sesinin uzunluğuna göre titreşir ve tek bir nota üretir.

2- Açık tellerde ve sapın değişik yerlerine basarak, çalındığında her telde değişik notalar üretebilen ve sağ el parmakları yardımıyla çalınan telli çalgılardır ki bunlar, "kinnor", "nebel", "luth" (lavta), "vihuela", "gitar" v.b.'dir.

3- Bunlar yayı tele sürtmek veya bir mızrap ile çalınan telli sazlardır: "Ud", "yaylı vihuela" (la vihuela a archet),"mızraplı vihuela" (la vihuela a plectre), "violon", "alto", "violonsel" v.b.'dir. Bu çalgılarda da sapın üzerinde tele basıldığında değişik notalar elde edilir.

Klavsen ve piyano birinci gruptan gelme ayrı bir ailedir.

Sadece gitarın değil, ikinci gruba ait diğer çalgıların tarihinden de bahsedecek olursak, bunların gelişim süreci içindeki evrimleri, tarihi ispat gibi ortak bir kaynağa sahip değildir. Bundan dolayı etimoloji bizi tamamen formun evrimi noktasına yönlendiriyor. Bu nedenle "Yunan sitar"'ı, "Kaldik

kitara" veya "Pers sitarı"'nın, bugünün gitarının öncüleri olduğunu kabul etmeyerek, incelememize almayabiliriz. Şu halde, Mısır'daki Pharaon'lar devrinde ve Anadolu kültürlerinin (Hitit) fresklerindeki "antik lavta" ve "modern gitar" arasındaki formların, birinden diğerine geçişinin, gerçek olduğunu düşünmemiz gerekmektedir.

Milattan önce 800-1000 yılları arasında Mısırda, bugünkü gitarın pek çok özelliklerini taşıyan bir telli çalgı kullanılıyordu ki bunu, öncü olarak görmek mümkündür. İki kenarı içeriye doğru çukurlaşmış, oval gövdesi (ses kasası) olan, ön ve arka tablası düz ve yine, düz bir yanlık ile bir araya getirilmiş, ön alan merkezinde yuvarlak işitim deliği bulunan ve nihayet perdelerle donatılmış düz bir sapı olan bir çalgıdır.

Binlerce yıllık çok az bazı verilerden bugüne kadar, gitarın, modern aktüel forma ulaşma süreci ve ara formlar, sık sık biri diğerini gizlemiş, bunların birini diğerinden ayırt etmek güç olmuştur. Bütün bu çalgı gruplarının, tarihi bütünlük içinde devamlı incelenmesi gerekmektedir. Her yeni arkeolojik araştırma bizi karanlıkta kalan ara formlara ve bu ara formlardaki çalgılar hakkında daha derin bilgilere ulaştırabilir. Bu şekilde çalgıların tarihi açısından daha da bilinçlenmiş oluruz.

Sonuç olarak, bazı tip çalgılar, bir şekilden diğerine gelişim etabında, kendini değişik dönemlere ve yörelere kabul ettirdi ve bunu bugünkü tanıdığımız gitara kadar sürükledi.

Antik mitolojiye göre, çekmeli telli sazların orijini lir'di. Bu icadı Mısır'lılar tanrıları Trimegiste'e, Yunan'lılar Hermes'e, Yahudiler Jabul'e mal etmişlerdi. Bilebildiğimiz en eski tasvir, Lapis-Lazuli'deki kazılardan çıkarılan bir vazo kalıntısıdır. M.Ö. 4000 veya 3000'in başı tarihlerindendir ve Babil'e yakın (Bismaia'daki) bir tapınaktan ele geçmiştir. Üstünde 5 telli arp ve 7 telli lir çalan bir müzisyen topluluğunu göstermektedir. Bu sazların mükemmelliği ilerlemiş bir toplumu ve dönemi ifade eder. Hollanda'da Leyde müzesinde bir rölief vardır. Mısır'daki Thebes kralının (M.Ö. 3500) mezarında bulunmuştur ve gitara benzeyen bir çalgıyı tasvir etmektedir.

Mısır: Eski Mısır'da (M.Ö. 3200-2400) flüt ve telli saz çalan sanatçılar, şarkıcılara ve dansçılara eşlik ediyorlardı. Yeni İmparatorlukta (M.Ö. 1500-1100) Asya'ya has töre ve adetler geldi ve Mısır'da müziği etkilediler. Bu, gözlemlenebilir bir gelişme yarattı. Müzik kalitesinde olduğu kadar, çalgıların öznel form kaynaklarını çeşitlendirdi. Müzik araştırmalarının, şarkıların, dansların gelişmesine ve genişlemesine büyük bir hız kazandırdı. Turin müzesinde XX'nci Mısır hanedanına ait (M.Ö. 1500) bir papirus bulunmaktadır. Üzerinde müzisyen hayvanlar vardır (bir timsahı 17 perdeli bir saplı çalgı çalarken görmekteyiz). Kraliçe Shub-ad'a ait (M.Ö. 2500) arp'ın güzelliği British Museum'da sergilenmekte ve müzik sanatı içinde orta-doğu halklarının mükemmelleştiğine şahit olmaktayız. Tebes'de bulunan prenses Naki'nin büyük mezarlığındaki müzisyen freskleri de bunu doğrulamaktadır.

Mısır'lılarla beraber, müzik aletleri de Fenike'ye, Asur'a, Anadolu'ya, Hindistan'a ve Uzak-Doğuya dağıldı.

Anadolu: Anadolu'da M.Ö. 2000'de yerleşmiş olan Hitit'ler "kinnor"'u tanıyorlardı. Aynı devirde Mısır'lılar ve Yahudi'ler "nebel" ve "nabla"'yı kullanıyorlardı.

Pitagor'dan sonra, Anadolu'da, 3 telli ve sapı bulunan bir çalgı, "pandura" çalınıyordu. Pers'ler onu "sambleca", Arap'lar "sambiud" adı ile tanıyorlardı.

Eski Yunan: Yunan'lılar Mısır İmparatorluğunda kök saldılar.Uygarlık meşalesini ve bilimlerini, aynı zamanda filozofik ve estetik doktrinlerini insanlığa taşıdılar. Kültürleri ve mitleri Afrika, Avrupa ve Orta-Doğuya kadar bütün Akdeniz havzasında yayıldı.

Homeros İlyada ve Odisse gibi çeşitli eserlerindeki anlatımlarında bize, müzikten bahsediyor. Odisse'de, Homeros, Ulysse'i naklediyor. Burada Ulysse'in Penelope ile evlenmek isteyenlerin önünde yayını gerdiğini, sevdiği kadının sağ eliyle çalgısının tellerine vurduğunu, bundan şarkı söyleyen bir kuştan daha berrak ve daha fazla tınlayan bir ses elde ettiğini söylemektedir.

Telli çalgıların yaratılması herhangi bir olaya veya döneme ait değildir. Bu noktada lirik Pindare, Anacreon ve kadın şair Sappho'yu belirtmek gerekir. Sappho'ya mızrabın icadı atfedilse de, bazı tarihçiler bunu kabul etmezler. Meşhur devlet adamı Perikles de Odeon adıyla anılan konserleri başlatmış ve bunun için bir kurum oluşturmuştur.

José de Azpiazu'ya göre lir, sitar ve flütün otantik Yunan çalgıları olduğunu kabul etmek doğru değildir. Ona göre Yunan müziğinin kökleri doğudadır.

Müziğin köklerini tanrılara mal edersek ki Yunan'lılar için bu böyleydi, Euterpe müziğin tanrıçası olarak karşımıza çıkar. Yunan'lılar bunu önemle belirtiyorlar ve bu asil sanatı ona atfediyorlardı.

Müzik aletlerini de, tanrısal orijinli olarak kabul ediyorlardı. İnanca göre, Hermes lir'i icat etti. 7 tane koyun bağırsağından yapılmış teli, kamış sapları arasında gererek ve bunları bir kaplumbağa kabuğuna sabitleyerek bu çalgıyı elde etti. Homeros'a göre, Apollon sitar'ı yarattı. Atina'lılar flütün icadını Athena'ya mal ettiler. Mitolojiye göre Athena kuvvetlice çaldığı vakit, yüzünün şekil değiştirdiğini, çirkinleştiğini görüp, hemen, hızlı bir şekilde flütünü Marsias'a bıraktı ve flütü terketti. Pan, sireks'i (syrinx veya syringe) icat etme fikrine sahipti ve Pan flütü onun adına isimlendirildi.

Yunanistan, tarihinin başlangıcında (yaklaşık olarak Homerik toplum döneminde), Anadolu folkloru etkisi altında kaldı. Tepe şeklinde yeni yeni yapılmış mezarlar buna bir kanıttır.

M.Ö. VII ile I'inci yüzyıl dönemleri arasındaki resimlenmiş sitaristlerin birincisi, ünlü Terpendre idi ve gene bu zamanlar içerisinde düşünürlerden Pitagor, Platon ve Aristo müzikal estetiği filozofik olarak incelediler.

Greko-Asurien bir kelime olan KİTHARA LATİNİSE; İspanya'da "guitarra", Fransa'da "guitare", İngiltere'de "guitar", Almanya'da "gitarre", İtalya'da "chitarra", Rusya'da gitara, Felemenk ülkelerinde "gitaar" v.b. oldu.

Saint Isidore de Seville sitar'a uygulayarak, latince küçük lir anlamına gelen "fidicula" adını telaffuz etmiştir. İspanya'yı işgal eden Roma ordusundaki Roma'lılar buna, "vitula" veya "vigola" demişlerdir. İşte "viole" terimi buradan gelmedir. Portekiz'de "violao" denmiş ve "vihuela", "violon" v.b. buradan türetilmiş adlardır.

Arabistan: Bazı tarihçilere göre Pers orijinli kültürle karışmış Arap'lar sosyolojik olarak iki gruba ayrılmışlardı: Yerleşik düzene sahip olanlar (sabéen) ve göçebe bedeviler. Hz. Muhammet ve Kur'an yoluyla alınmış öğretisinin yayılışı, Arap adet ve törelerinde değişiklik yaptı. Yayılmacı politika ile, en az bir yüzyıl kuzey Afrika'nın, İberik yarım adasının ve bazı diğer Avrupa bölgelerinin egemenliğini sahiplendiler. Böylelikle, Pers ve Mısır etkisine uğramış "Kaldeo-Asur" orijinli müzikleri, en uzak topraklara kadar, içine folklorik öğeler işlenmiş olarak dağıldı. Buralarda büyük müzisyenlere tükenmez ilham kaynağı sağladılar.

İslam Arap müziğinin karakteristik çalgısı ud (daha doğru söylersek al-ud) idi. Bu isim; İspanya'da "laud", Fransa'da "luth", İtalya'da "liuto", İngiltere'de "lute", Almanya'da "laute" v.b. oldu.

Dörtlüler şeklinde akort ediliyordu: la-re sol- do- fa ve perdesiz sap üzerine basarak kromatik gamın on iki derecesi elde ediliyordu. Teoride, Batılıların 12 derecesine karşın, Hint'lilerde 22, Arap gamı ise 17 dereceli idi. Teorisyen Al-Farabi (doğumu Farab- ölümü Damas) 950 yılında Yunan müzik sistemini moda olarak kabul ettirebilmek için boşuna uğraştı. Üç yüzyıl sonra, Bağdat'da, Safi-ad Din adında bir diğer teorisyen de aynı problemle uğraştı.

Halbuki antik milletlerin müziği pek tanınmıyordu. Öyle ki, VIII ile X'uncu yüzyıllar arasındaki Arap müziğinin gelişme döneminde, İspahani'nin "Şarkılar Kitabı"'nda çeşitli el yazmalarının arasında notlar ve çıkmalar vardı. Bu kitapta incelenmiş, uzun bir müzisyenler listesi de bulunmaktaydı. Bunun içinde, Medine'de yerleşmiş, azat edilmiş yabancı kölelerden iyi Kur'an okuyan ve müezzinlik yapanların da adları geçmekteydi (Tueis, Adatal, Hit gibi). Aralarında en şöhretlisi Tueis idi. Hz. Muhammet'in ölümüne tanık olanlardandı. İlahi ve şarkılarda kendine, ud veya "adufe" (bir çeşit trampet) ile eşlik ederdi.

Aben-Mosashech Pers ülkesini ve Anadolu'yu ziyaret etti. Çevirisini yaptığı Pers ve Bizans şiirlerini Arap müzik hazinesine katarak, zenginleştirmede büyük pay sahibi oldu. Melez Mabded, ırkına has iç güdüsünün etkisi ile ritmik forma aksan koydu. Öte yandan bazı Hıristiyan din adamları da sanatlarını Arabistan'da kabul ettirdiler.

Müzik adamlarına karşı hoşgörülü olan ilk halifelerden sonra müzik, Emevi saraylarında kök saldı. Bu rönesansın en ünlü kişisi, Ali-Ben-Ziriab

takma adlı Abu-Hassan Ben-Hassan'dır - (Ziriab melodik öten siyah bir kuşun adıdır). Otuz yaşında Bağdat Halifesinin sarayında şarkıcı ve müzisyendi. Ziriab VIII'inci yüzyılın son yıllarında Bağdat'da doğdu. Kendi deyişine göre İran kökenliydi. Halifenin Alcazar sarayında şef müzisyen İbrahim-al-Vasli'nin öğrencisiydi. Fakat, Ziriab'ın sanatı kısa zamanda öğretmenininkini geçti. İbrahim-al-Vasli, anlaşılacağı gibi, yavaş yavaş Halifenin gözünden düşecekti. Endişeye kapılmış, kıskançlığın kemirdiği İbn İbrahim, öğrencisini ölüm veya onuruyla ülkeyi terk etmek arasında bir karar vermeye zorladı. Sağduyulu bir adam olan Ziriab gitmeyi tercih etti. Kirvan Emiri'nin yanında kendine yer buldu. Orada, ona kraliyet sarayı müzisyeni adı verildi. Kendini Endülüs Emiri'ne de dinletme fırsatı buldu. Sarayın müzisyenlerini idare etme hizmetinden dolayı da Emir'in alkışını aldı. Büyüyen şöhreti ona, Cordoba Emiri'nin yanında devamlı yerleşme imkanı sağladı ve orada ününü doruklara taşıdı.

Bu zamana kadar ud, sadece 4 çift telliydi ve tahtadan bir mızrapla çalınırdı. Ziriab bir çift tel daha ilave ederek udu 5 çift telli hale getirdi ve eski mızrabı kartal tüyünden bir mızrapla değiştirdi. Bundan başka, çaldığı çalgıları kendi yapıyordu. Kendi udu öğretmenininkinin yarısı kadar bir ağırlığa sahipti.

Anlaşılıyor ki, zeki, kültürlü, astronomi bilgini, yazar ve ince bir şair olan Ziriab'ı, oryantal müziğin reformatörü olarak saymak, incelemek gerekir.

Etimolojik olarak, çekilerek çalınan çalgıları (arp dışında) şu şekilde özetleyebiliriz:

1- LUT (lavta): Orijini ARABO-ASİATİK olan, adı "ARAPÇA"'dan gelme bir çalgıdır.

2- VİHUELA: Orijini ARABO-ASİATİK, adı "ROMEN" bir çalgıdır.

3- GİTAR: Orijini ARABO-ASİATİK, adı "GREKO-ROMEN" bir çalgıdır.

ORTA ÇAĞ

Güçlü, ileri ve yaratıcı milletlerin müziği, o devirde, gerçekten kalitesi ve kökleşme süreci ile egemenlikleri altındaki ülkelerde çok büyük bir etkiye (örneğin Arap müziğinin İspanya'ya gittiği gibi) sahipti. Bu oluşum greko-romen etkisine (Bizans başkenti İstanbul'daki keşiş okulundan yakın arkadaşı Roma'lı Gregoire ile Sevilla'lı Saint İsidor'un (565-657) getirdikleri Bizans müziği ve Sevilla'lı Saint Eugene'in yaptığı dini şarkı reformu) rağmen yerleşti.

Ama tam tersine, Avrupa'nın diğer ülkelerinde, az veya çok Arap etkisine göre greko-oryantal müzik baskın geldi.

Bu iki eğilim (greko-romen ve Arap etkileri), bir şok yarattı ve bu akımlar arasında kalan "menestrel", "truver" ve "trubadur"ların sesleri ve kalemlerinden Avrupa müziği meydana geldi. Dini ve kültürel merkezler olan manastırlar da bu oluşumda işbirliği yaptılar.

Bu ilk çalgı sanatçıları, şarkılarını az veya çok basitlikte bir armoni temeli üzerinde söylüyorlardı. Lavtalarının veya "viel"lerinin icralarını çeşitlendirerek efendilerini eğlendirmek için çalıyorlar, hanımefendilerine aşk şarkıları söylüyorlardı. Askerlere ise, onları ilgilendiren savaş, cesaret ve kahramanlık söylemlerinde bulunuyorlardı.

Halka hitap eden sanatçılar ise "jonklör"lerdi. Bazen eğlendirmek, bazen duygulandırmak için çalıp söylüyorlardı. Böylelikle onlar, orta çağın din dışı müziğinin en belli başlı yayıcılarıydılar.

Büyük pre-rönesans hareketi böylece bir çiçek gibi açtı. Bu dönemin en büyük eseri, Leon ve Kastilya Kralı Alphonse X, le Sage (1221-1284) tarafından yazılmış "Cantigas de Santa Maria" 'dır.

Diğer müzisyen ve şairler de pay sahibiydiler. Bu harekete, Katalan ve Provens'li Fransız trubadurlar yardım ettiler. Örneğin Girault de Riquier gibi. Alphonse X müziğe sarayında saygın bir yer verdi. Aragon Kralı Pedro IV, le Céremonieux (1335-1387) de içinde çeşitli ülkelerden şarkıcılar ve çalgıcılar olan büyük bir kiliseyi koruması altına aldı. Burada Katalan'lar, Aragonya'lılar, Kastilya'lılar vardı. Öyle ki, meşhur İngiliz arpist ve Provens'li, Felemenk'li, İtalyan ve Alman menestreller buna dahildi. Tarihçi M.Higini Angles 600 kadar jonglör, şantr (chantre= ayin sırasında dini şarkı ve ilahiler söyleyen kişi), organist ve diğer müzisyenlere ait isimler buldu ki, bunlar, Aragonya'ya ve Katalonya'ya sadece XIV'üncü yüzyıl boyunca hizmet etmiş sanatçılardı.

Muhafaza edilmiş çok sayıda el yazmasının arasından müzik sanatının doğuşunu belgeleyenleri sayacak olursak:

-XII'nci yüzyıldan "Codex Calixtinus" hac şarkılarını içerir ve Saint Jacques-de-Compostelle katedralinde bulunmaktadır.

-Madrid Milli Kütüphanesindeki elyazmaları Toledo Katedrali kökenli, Fransız ve İspanyol polifonik eserlerdir.

-XII-XIV'üncü yüzyıl arası dönemlere ait "Codice Musical de las Huelgas". Burgos dışındaki Saint-Dominique-de-Silos manastırında muhafaza ediliyor.

-Abbaye de Montserrat'da bulunan XIV'üncü yüzyıla ait, içinde hac şarkıları da ihtiva eden "Llibre Vermeil" ki bu, Avrupa'nın tek elyazmasıdır ve içinde ortaçağa ait dini danslar, şarkılarıyla birlikte bulunmaktadır.

-"Cancionero de Ajuda"'nın içinde, arşeli veya arşesiz vihuela çalan müzisyenleri ve şarkıcıları gösteren 16 müzik minyatürü ihtiva etmektedir.

Müzik gelişirken monodik şarkı yerini diskant'a (2 sesli polifonik müzik) terketti.

İngiliz teorisyen John Cottonius 1100'ler cıvarında bu konuda öncüydü. Onun devamında vihuelistler, lavtacılar, arpistler ve organistler taklit sanatını ve solo cümleleri denediler. Bunları monodik ve polifonik form altında yapmaya çalıştılar. Şarkıcılardan vazgeçerek ilk solo çalgı için eserler

yaratmaya kadar devam ettiler.

Girault de Riquier, Thibaut IV de Champagne (1201-1253), Navarre Kralı, Gautier de Coincy (1177-1236), Giraud de Borneil ve diğerleri örnek çalışmaları ile menestrellerin önemini arttırdılar, toplum içindeki yerlerini, mevkilerini yükselttiler.

Diskant konusunda polifonik kontrpuan ortaya çıktı. Ünlü İngiliz John Dunstable (? 1370-1453) tarafından yönlendirilmiş öncü Felemenk'liler Okeghem (1430-1495) ve Hobrecht (? 1430-1505), Alman Conrad Paumann (? 1410-1473), Fransız'lar Perotinus, Josquin des Pres (? 1450-1521), şair ve müzisyen B.Ramos de Pareja (? 1440-1525)(ki incelemesi 1482'de ortaya çıktı) ve İtalya'da en belirgin saygı değer kişi teorisyen G.Zarlino (1517-1590) gibi şahıslar Avrupa müziğine yeni bir çehre kazandırmaya başladılar.

Truverleri, trubadurları, menestrelleri, jonglörleri, dansörleri, şantörleri ve müzisyenleri tarafından ortaçağ, XVI'ncı yüzyılda Avrupa ülkelerinde müzikte daha sonra meyvelerini verecek çiçeklenmeyi hazırladılar. Haklı olarak bu çağa "ALTIN ÇAĞ" dendi.Müzikte olduğu kadar resimde, heykelde, şiirde, felsefe ve edebiyatta bu dönem, rönesansın beşiği veya başlangıç hamleleri olarak kabul edildi.

Biz, konumuz itibariyle bu dönem müzisyenleri arasından önce lavtacı ve vihuelacıları inceleyeceğiz.

XVI.Y.Y. (Altın Çağ)

XVI.Y.Y. bütün sanatlarda muhteşem bir gelişmeye ve müzikte icranın zirveye oturmasına şahit oldu. Müzik araştırmaları arttı ve büyüdü. Bu atılımdan bütün çalgılar ve icracılar en üst yere yerleştiler.

Bu oluşum Avrupa milletlerinin politik ve artistik ilişkileri ve birbirleri ile olan üstünlük yarışı sayesinde gerçekleşti. Milletlerin yeni teorilerinin birbirine olan etkilerinin ve hızla yayılmanın, uluslar arası sanat yaratımında payı vardı. Büyük otorite olarak tanınan Felemenk okulu bu konuda belirleyici bir rol oynadı ve değişik esinlerin bulunmasında önemli bir yer edindi.

Hemen hemen üniform olan bu sanat anlayışı, sonuçta Avrupa okulunu meydana getirdi. Bu günkü dünya toplumunun müziği, inkar edilemez şekilde, işte bu hükümran olan ve hükmeden oluşumdur.

LAVTA

Hangi amatör sanatçı, Giovanni Bellini veya Vittore Carpaccio'nun tasvir ettiği, çalgılarının üzerine usulca eğilmiş meleklere ilgisinin çekildiğini hissetmez. Duruşların güzelliği ve çalgıların zerafeti, dinleyicilerin doyumu için birleşmiş müzikal tınlamalar gibi, bugün de göz zevkinin rekabetini yaparlar. Oysa ki, bunların arasından biri, minyatüristlerin, ressamların ve heykeltraşların zevkle tasvir ettikleri bir çalgıdır. İster tanrısal müzisyenlerin

ellerinde olsun, ister sade bir ölümlüde olsun (bazı ünlü bayanlar veya beyefendiler gibi), özgün güzelliği ile kendine bağlar. Garip armut biçimi, alışılmadık
başı ve bilhassa çok fazla sayıdaki telleri ile biraz şaşırtır. Bugün sadece kültürlü amatörlerin tanıdığı, fakat o devirlerde derin saygı beslenen, tapılacak
kadar popüler olan, aynı zamanda müziğin sembolü olma noktasındaki bu çalgı "LAVTA"dır. Bu çalgı ortaçağa damgasını vurmuş, popülaritesi zirveye oturmuş
ve kitlelere büyük etkisi olmuştur.

Orijini:

İsmi Arapça tahta veya ağaç demek olan al'ud'dan gelen lavta, dünyanın bütün ülkelerinde değişik biçim altında görünüyordu. Bu sözcükle, Avrupa'da
alışık olunan arkası bombeli ses kasasına, nispeten kısa, arkaya doğru yöneltilmiş ve yaklaşık olarak doğru açı meydana getiren başa sahip bir sapı, bağırsaktan
telleri ses kasasına bağlanmış olan bir çalgıyı tarif ediyoruz.

Konunun uzmanları lavtanın menşeini M.Ö. 2000'lere bağlayabiliyorlar, ama ilk göründüğü yer hala tartışma konusudur. Bazı tarihçilere göre kökleri
Avrasya veya Kapadokya, bazılarına göre de Mısır'dır.

Antikiteden itibaren çok sayıda halk lavta kullanıyordu ki bazıları bugün tanıdığımız çalgıya, sadece çok uzak bir benzerlikteydi. Buna rağmen
iki esas tipte kendini belirtir: "Uzun saplı lavta" (özellikle Mısır'lılar ve gayet tabii Greko-Romen dünyası tarafından kullanılıyordu), ikinci tip
ise "kısa saplı lavta"dır. Bu sonuncu, daha yaygındı ve belki de bugünkü lavtanın atası sayılabilecek bir çalgıdır. Onu M.Ö.VIII'inci yüzyılda İran'da,
III'üncü yüzyılda Çin'de ve Miladın başlangıç yıllarında Hindistan'da buluyoruz. Kısa saplı lavta Java'dan, sonra da İslam ortadoğudan yayıldığı kabul
edilir. Buradan Arap güçleri onu, Pers ülkesine, Madagaskar'a ve güney Avrupa'ya taşırlar. İspanya aracılığı iledir ki bu çalgı bütün Avrupa kıtasına yayılmıştır.

Nitelikleri:

Avrupa'da ilk tasvirinden itibaren, ki fildişinden bir yontmaya sahibiz, lavta kendine has karakteristikleri sergiliyordu. Ses kasası o zamanlar
hemen hemen yarım küre şeklindeydi (bugünün tamburu gibi) ama, XV'inci yüzyıldan itibaren uzamaya başlayacak ve sonunda ona yarım armut biçimi verilecekti.
Gemiye benzer gövdesi, bir seri ağaç veya fildişi, kaburga benzeri parçadan meydana gelir ve düz ses tablası ile kapatılırdı. Buna, ses kasasında yükseltilmiş
sesin dışarı çıkması için, etrafı "rosace" (rozas) denilen oyularak süslenmiş bir dairesel delik açılırdı. Tablanın alt kısmında, tellerin geçmesine izin
veren, güçlendirilmiş tahtadan (cetvele benzeyen) bir eşik vardır ki bu, hafifçe yükseltiyi sağlar ve aynı zamanda köprü görevi görürdü.

Lavtanın sapı kısa, geniş ve nispeten az kalındır. Sert ağaçtan bir tuş (klavye), genellikle abanoz ağacından olmak üzere icracının sol el parmaklarını
bastığı yüzeyi kaplar. Bir çift bağırsak telle yapılmış bilezikler, düzenli olarak yerleştirilerek sapın etrafını sararlar. Bunlar perdelerdir ki üzerinde
baskı yapılacak tellerin perde aralarının sınırlarını belirtirler. Baş ve sapın birleşme noktasında birinci perde olarak fildişinden bir üst eşik yer alır.

Lavtanın başı özel niteliğe sahiptir. Arkaya doğru atılmış pozisyonu sebebiyle, bu konu üzerindeki tartışmalar sürmektedir. Bununla beraber, bu konu, çifte bir derdin cevabı olarak görünmektedir. Birincisi, tellerin çok kuvvetli gerilimine direnmek, ikincisi ise, çalma sırasında çalgının iyi bir dengede olmasını sağlamak ve entonasyon sorununu azaltmak içindir.

Yapım:

Çalgıların çoğunun tersine, lavta bir kalıp yardımı olmaksızın yapılır. Bütün yapım sanatı, ses kasasının arkasını meydana getiren kaburganın ölçülerinin hesabına dayanır. Bunlar daha sonra kesilir, ısı etkisi ile profil çizgisini elde etmek için yuvarlatılır, tutkala bulanmış bir bez bant veya bir parşömen kağıdı ile birleşmeleri sağlanır. Ağaçtan bir dilcik çalgının tabanına yerleştirilir ve bir dış gözbağı montajı kuvvetlendirir. Bu, dirençsiz ve güçsüz bir durumda olmamasını sağlar.

Gövde böylelikle hazırlanır, yapımcı ses tablasının inşasına başlar. Bu da bütün ön tablalar gibi reçineli ağaçtan yapılır: Pin (çam), sapin (köknar), épicea (diğer bir köknar cinsi) v.b. Yeterli genişlikte muntazam ağaç plakalar bulmanın zor olması sebebiyle, sıklıkla yarı genişlikte plakalar kullanılır, yoğunluk yönünde ikiye kesilen bu iki kısım ince bir ağaç destekle (takoz) yapıştırılıp, kuvvetlendirilerek birleşmiş olurlar. Artık yapımcı, eğri gövdenin tamamlanmasından sonra, önceden parçalara kesilmiş tablaya geçebilir. Daha sonra çok ince bir işçilikle, oyma işlemi yapılacak “rozas”’ın yerini sabitler, arkasından sonuncu ince işçiliğe başlamak üzere harekete geçer. Bu noktada tablanın istenen kalınlığa kadar inceltilmesi söz konusudur.
Tabla kalınlığı sadece 1,5-2 mm.’den fazla olmayacaktır ve bu, ne kadar kırılgan olabileceğini belirtmeye yeter. Buranın güçsüzlüğüne karşı çare olarak, ince ağaç latalardan meydana gelmiş destekler ile kuvvetlendirilir. Eski lavtalarda tablanın altına enlemesine yapıştırılmış, rozasın alt ve üst yanında ve eşiğin iki yanında olmak üzere 4-8 adet destek çubuğu vardır.

Sap, sırt ile aynı ağaçtan, önceden yontulmuş olarak, gerçekleştirilir. Kuvvetli bir takoz (önceden elde dövülmüş bir çivi ile sabitlenmiş olarak) sapın alt tarafına uydurulur. İşte bu, gövdenin içine, iç içe geçecek şekildedir ve çalgının iki kısmının birleşimini sağlayacaktır. Sonra sapın üst kısmı, takozu basit bir yapıştırma ile sabitleyerek içeri alır.

Lavtanın çeşitli kısımları bittiğinde, yapımcı onların birleşimine geçer. Sapın takozu gövdeye sokulur ve yapıştırılır, ses tablası ses kasasını kapatır. Yapışma alanını arttırmak için, kertiklenmiş ince bir ağaç latadan yapılmış ters yanlık kaburganın ucunun üstüne uygulanır. Nihayet, eşik tablanın üzerine yapıştırılır. Artık sadece çalgıyı koruyucu vernik tabakası ile kaplamak ve sap etrafına bağırsaktan perdeleri düğümlemek kalmıştır.

Böylece lavta, artık tellerini kabul etmeye hazır durumdadır.

Lavtanın akordu:

Lavta bağırsak tellerin bulunması ile ortaya çıkan çalgılardan biridir. XVI'ncı yüzyılda, değişik olarak kuzu, koyun ve diğer hayvanların bağırsaklarından yapılırdı. Bununla birlikte Rabelais'nin belirtmiş olduğu en meşhur teller Munichan veya Aquile'den gelenlerdi. Günümüzde, lavtacılar naylon telleri tercih ediyorlar. Bağırsak teller, gerçekte, bir çok dezavantaja sahiptir. Kırılgandırlar ve çok kolay parçalanırlar. Şüphesiz biraz abartılı olarak, bir tarihçi şöyle demiştir: "Telli bir lavtaya sahip olmak, içinde at olan bir ahıra sahip olmaktan daha pahalıdır denebilir". Diğer yandan çok küçük bir ısı ve nem değişikliğine karşı hassastır. Hemen akordu bozulur. XVIII'inci yüzyıl yazarlarından biri, hiç ironi yapmadan, seksenlik bir lavtacının 60 yılını akort yapmayla geçirdiğine işaret eder, "bundan çok daha kötüsü ise" der, "100 çalıcı üzerinden en uygun akort yapan 2 kişi bulmak bile zordur" diyerek bir gözlemini aktarır.

Çalgıyı ve akordu koruma tedbirleri çalma sırasında bile değişkendi ve bazı problemler beklenmedik şekilde ortaya çıkıyordu. Yazarlardan biri, gündüz onu "örtüler altında, dayanıklı kullanıma sahip bir yatağın içine" yerleştirmeyi öğütlemiştir. "Yalnız" diye ilave ediyor yazar, "lavtanın üzerinde bulunduğu sırada, kendini yatağa atacak kadar sersemlemiş olmamak lazımdır". Yine kuvvetli bilgilere dayanarak "böyle bir darbeyle mahvolmuştu" diye de ilave ediyordu.

Zorluklar, herhalde epey hatırı sayılır görünmüştü ki, lavtacıları tellerini azaltmaya sevketmişti. İcracıların hiç durmadan artan ihtiyaç ve taleplerine cevap verme bakış açısından, bütün lavta tarihi boyunca gerçekleştirilen ilaveler zorluk yaratıyordu. Avrupa'ya girişi sırasında lavta, sadece 4 tek tele sahiptir. Çok kısa zamanda, en tiz tel hariç diğerlerini çift yapma alışkanlığı kazanıldı. Bu en tiz tel, şan çizgisini duyurmaya yarardı ve bundan dolayı ona "chanterelle" (şantörel) deniyordu. Bu 4 sıra (4 coeur) telli lavta, önceleri önemli imkanlara rağmen icracıları uzun zaman mutlu edemedi. XIV'üncü yüzyıl boyunca, kalınlara 5'inci bir çift tel ilave edildi. Daha sonra, XV'inci yüzyıl sonunda bir 6'ncı sıra geldi. İşte o zamanlardan beri klasik lavta sistemine kavuşmuş olarak karşımızdadır.

6 sıra telin takıldığı (5 çift kalın ve 1 chanterelle) çalgı şu modelde akort edilir:

G/g-C/c-F/f-a/a-d/d-g

6 tel sıralı lavta, çalgıların en mükemmeli olarak ne kadar tanınsa bile, sadece, 1560'lara kadar kullanımda kalacaktır. O zamanda, bir 7'nci tel sırası kalınlara, sonra bir 8'inci, yüzyılın sonundan evvel de bir 9'uncu sıra ilave edildi. Ve, lavtacılar o noktada durmayacaklardı. Eğer XVII'inci yüzyılın ünlü Fransız teorisyeni P.Marin Mersenne'e kulak verirsek, "bazı çalgıcılar 1630'a doğru 15 veya 20 sıra teli lavtaya koymayı denediler, fakat..." diye ilave ediyor yazar "ön tabla çok yüklüydü ve parçalanma baskısı altındaydı" ve akıllıca, "telleri 10'dan 12 sıraya kadar makul bir sayıda tutmayı (en fazla 23 tel olacak şekilde), bunun, çalgının kırılganlığını önceden hesaba katarak yapılmasını" öğütledi.

Bu andan itibaren, çeşitli akortlar lavtacıların çalmasını kolaylaştırmak için eskinin yerini aldılar. “Yeni akort veya en mükemmel olanı” diyor
Mersenne, “ sol-do-fa-la-do-mi ve bu çok değişken dayanak noktasına yarar “. Fakat sonunda daha basit bir akort tipini öneriyordu:

A/A-D/D-F/F-a/a-d/d-f

Bu veya hafifçe değiştirilmiş akort şekli, Avrupa’daki evrimini tamamlayıp, düşüş noktasına kadar kullanımda kalacaktır.

Lavtalar ailesi:

Klasik lavtanın akort modelinden bahsettikten sonra, gerçekten, günümüz kullanımının tersine, çalgılar o zamanlarda standardize değildi ve
XVI’ncı yüzyılın sonundan itibaren belli başlı 4 boy lavta vardı:

a- Soprano lavta (üst lavta): Kasası mandolininkinden daha hacimli değildir. Gövde uzunluğu 31-32,5 cm. ve akordu “re-sol-do-mi-la-re” şeklindedir.

b- Alto lavta: Gövde uzunluğu takriben 46 cm., akordu “la-re-sol-si-mi-la”’dır.

c- Tenor lavta: Gövde uzunluğu 50 cm., akordu “sol-do-fa-la-re-sol”’dur.

d- Bas lavta: Gövde uzunluğu 64-69 cm., akordu sopranonun bir oktav aşağısından “re-sol-do-mi-la-re” olarak yapılır.

Daha önceden gayet mükemmel dengelenmiş bu lavta ailesi, büyümeye devam edecektir. 1618’de ünlü Alman teorisyen Michael Praetorius “Syntagma
Musicum” adlı eserinde, 7 değişik tipin varlığına (küçük üst lavtadan bas lavtaya kadar) işaret ediyordu.

Bütün bu çalgılardan en çok kullanılanı hiç kuşkusuz tenordur. Bundan sonra alto gelir ki, repertuarın en fazla kısmına hizmet eder. Karşılık
olarak, “üst lavta” çalgı topluluklarında pek de görünür değildi ve sıklıkla mızrap ile çalınırdı. “Bas”a gelince ve özellikle “büyük bas”, çok hacimli
ve az kullanışlıdır. Onların yerine, pek çabuk uyum sağlayabilen çalgılar, özellikle de “arşilut” (archiluth) tercih edilecektir.

Yapımcılar (“Luthier”ler”):

Lavtanın eski imaline ait bilgilere yalnız dağınık bilgilerden sahip olabiliyoruz. Ortaçağdan bize, hiçbir çalgı ulaşmadı. Rönesans dönemine
ait bazıları ve XVII’nci yüzyıla ait önemli bir miktar lavtayı muhafaza edebiliyoruz.

Yapımcıların tercih ettikleri ülke olan İtalya, çalgı imalatı için seçkin bir yere sahiptir. Burası, çok büyük isimler tarafından temsil edilir.
Laux Maler de Bologne (ölümü 1528), Sella’lar (Giorgio ve Matteo) XVII’nci yüzyıl başında Venedik’e yerleştiler. Tieffenbrcker’ler Alman kökenliydiler
ve biri Padova’da (Vendelin, ölümü 1615), diğeri Venedik’te (Magnus, ölümü yaklaşık 1625) çalıştılar.

Almanya'da, Nürnberg çalgı yapımında önemli bir merkez olarak görünmektedir. Burada, Hans Frey (ölümü 1523), yakın akrabası ünlü Albrecht Dürer oturuyorlardı. Daha sonra, 1550'ye doğru Schöngau'da yerleşmiş olan Laux Bosch'u görüyoruz. XVII ve XVIII'inci yüzyılda Hamburg'da Joachim Tielke (1641-1719), sonra Sebastian Schelle (yaklaşık 1680-1745) daha tanınmış daha tanınmış çalgıları yapacaklardır.

Fransa'da, karşılaştığımız birinci önemli isim, Alman yapımcı olup 1553 civarında Lyon'a yerleşen Gaspar Tieffenbrucker'dir. Fransız'laştırılmış Duiffoprucgar adı altında çok tanınmıştı. Lavta ve gitarlar gibi yaylı çalgılar da yapıyordu. Artık yapım işi yayılıyor, geniş olarak bölgesel kadrolara geçiyordu. 1600 ile 1650 arası Paris'te üretim aynı şekilde başarılıydı. Bize ulaşan çalgı yapımcılarının arasında Pierre Aubry, Edmond Hotman, Jean Desmoulin, Jacques Dumesnil v.b. vardır.

Yüzyılın ikinci yarısında, lavta yapımı az verimli oldu. Çalgı artık, daha önce tadını çıkarttığı ilgiye sahip değildi. Paradoksal bir düşünceyi François Lesure: "lavta daha Denis Gaultier ve Charles Mouton'un olgunluk çağında demode bir çalgıydı" diyerek belirtiyordu.

Çalma:

Bütün ortaçağ boyunca lavtanın telleri bir mızrap yardımıyla çalınırdı. XV'inci yüzyılda lavtacılar imkanlarını azaltan bu tekniği terketmeyi denediler ve çalgılarını doğruca sağ el parmakları ile çekmeye başladılar.

Böyle bir uygulama, atılımlarla dolu polifoniğe, birçok melodik çizgiyi aynı anda duyurmaya müsaade ediyordu. Gayet tabiidir ki, yeni teknikte önceleri mızrap tekniğine benzer bir davranış sergilendi. Sonra, 1550'li yıllarda klasik teknik yerleşti. Baş parmak tercihen kalınlara ayrılmıştı fakat, diğer parmaklarla birbirini düzenli izleyen ve melodik pasajların çalınmasına olanak veren bir görev de yapabiliyordu. Sadece küçük parmak (serçe parmağı) ön tablanın üzerinde, eşiğin sağında ve biraz yukarısına konuyor ve hareketsiz kalıyordu. Buna karşılık, sol el çalışı pek de ilerlemiyordu.Baş parmak çalgı sapının arkasında, alt tarafa konuyor, tellere dikey baskı uygulayan diğer dört parmak titreşen uzunluğu kısaltmak için ve onları bloke etmede kullanılıyordu.

Hiç şüphesiz ki, kullanılan çok sayıda tel yüzünden lavta, nazik ve zor bir kullanıma sahiptir. Buna rağmen, icracıların tutku ve ihtirası sayesinde çok yüksek bir virtüoziteye çıkıldı. Pek azı bu noktaya ulaşabildi. Bu sebepten öğretmenler kadar besteciler de infiale kapıldılar. Thomas Robinson 1603'de bir yazısında şöyle yazmıştır: "...çabuk, daha çabuk, dam oluğu üzerinde koşan bir kedi gibi, az önce doğru, az sonra hatalı...suratını ekşitip buruşturarak, her zaman sızlanarak, iç çekerek, üzerek, heyecan ve korkudan terleyerek ve sıska, güçsüz atlar gibi tıknefes soluyarak... çalıyorlar".

Lavtacılar:

Çalma zorluğu, fiyatının yüksek olması ve gerekli olan bakımlı tutma zorluğu sebebiyle lavta, herkes tarafından kabul edilebilir bir çalgı
değildi. Mütevazı ortamlarda az kullanılıyordu. Buna karşın İspanya hariç bütün Avrupa'da prenslerin, yüksek burjuvazinin, artist ve entelektüel elit tabakanın
gözdesi olmuştu.

Papa Léon X (Jean de Medicis) etrafına örnek oldu ve bir elçi ona "non val niente, si no di sonar liuto " diyebilmiştir. Gençliğinde Luther
de aynı şekilde lavta çalmıştı. İngiltere'de Henri VIII, Marie Tudor ve Elizabeth I, Fransa'da Marguerite de Navarre, daha sonra genç Louis XIII ve Anne
d'Autriche gibi krallar ve kraliçeler iyi lavtacı olmakla böbürlenmişlerdir.

Tınısının naifliği, duygusal ve arı olması sayesinde hayranlıkla, eski lir ile olduğu gibi, dizelerle ittifak kurmuş lavta, aynı zamanda şairlerin
seçkin çalgısı olmuştu. Dante, Pétrarque ve Boccace'dan sonra Mellin de Saint-Gelais, Jodelle, Baif, Saint-Amand dizelerinin içinde onunla şarkılar söylüyorlardı.
Çalmasını çok seven Ronsard, eserlerini sahneye koyma esnasında, lavtayı daima övmüş, onu şiir yaratımının içinde eritmişti.

XVII'nci yüzyılda, İtalya'da, çalgıya rağbet yokolurken, Avrupa'nın pek çok ülkesi onu, hayranlıkla çalmaya devam etmişlerdir. Fransa'da prensesler
ve Mme Rambouillet ve Mlle de Scudéry gibi önemli şahıslar kendilerini lavtaya hasretmişler ve onların kışkırtmaları ile genç baylar salonlara daha kolay
kabul edilebilmek için lavta çalışmak zorunda kalmışlardır.

Bu amatörlerin yanında (ki bunların yeteneklerinin değerini sorgulamak gerekir) çok sayıda profesyonel, gerçek virtüoz parlıyordu ve bunlar,
prenslik saraylarına çok yüksek ücretlerle atanıyorlardı. Sadece ismi kalmış olanlar da vardır. Örneğin; Piero Bono de Ferrare (1417-1497), Macar kralı
Mathias Corvin veya Papa Leon X'un gözdesi olan Giovan Maria Alemano (XVI'ncı Y.Y.) gibi şahısları sayabiliriz. Fakat bunların çoğu, birinci nesil İtalyan'lardan
meydana gelmiş ünlü bestecilerdi. Francesco da Milano (1493-1553), çağdaşları tarafından "tanrılaşmış" lakabını almıştı. Albert de Rippe (1480-1551),
François I ve Henri II'nin saraylarına bağlanmış Mantouan "plaisir de son industrie a un pape, un empereure et a un roi d'Angleterre"'i yazmıştı ve bunların
yanında kızıl saçlarından dolayı "El Rozetto" denen Domenico Bianchini'yi de saymak gerekir.

Aynı dönemde Almanya, Hans Jüdenkünig (öl.1626), Hans Neusidler (yaklaşık 1508-1565), Sébastien Ochsenkhun (1521-1574) ile gurur duyuyordu.

Polonya'da, Valentin Bakfark (1507-1576) uluslar arası virtüoz olarak boy gösterdi.

İngiltere, geç olmakla birlikte büyük lavtacılarla tanıştı. Bu müzisyenlerin içinde en ünlüsü John Dowland'dı. Diğerleri onun etrafında geniş
bir klan oluşturarak hem İngiliz halkına, hem de Avrupa'daki diğer lavtacılara örnek çalışmaları ile ilham kaynağı oldular. Böylece J.Dowland'ın ünü adalılar
kadrosunu aştı.

Fransa'da, güçlü şahsiyet Albert Rippe bütün çağdaşlarını gölgede bıraktı. Buna, aynı üne ulaşmakta zorlanan öğrencisi Guillaume Morlaye (yaklaşık 1515-?) de dahildi.

Paradoksal olarak, XVI. Y.Y.'ın ikinci yarısında, en iyi lavtacılardan olan Adrien le Roy ile Robert Ballard'ın ortak oldukları müzik yayınevi ortaya çıktı. Fakat, büyük Fransız lavta okulunun parlamaya başlaması için 1600'lü yılları beklemek gerekiyordu. XVII.Y.Y.'da çok sayıda virtüoz bulunuyordu. Örnek olarak, Robert Ballard (öl.1640), Gabrielle Bataille (1575-yak.1630), Ennemond Gaultier (yak.1575-1651) ve yeğeni Denis (yak.1600-1672), René Mézangeau (öl.yak.1653), Monsieur Blancrocher anısına yazdıkları "tombeau" ile J.J.Froberger ve Louis Couperin, nihayet Fransız lavtacıların sonuncusu Charles Mouton'u sayabiliriz.

Lavtanın süksesi:

O devirdeki, lavtaya sınır tanımaz rağbet, hiç şüphesiz, bizi şaşırtıp aldatabilmektedir. Fakat, bununla birlikte, aynı gayeye yönelmiş çeşitli yapımcılar sayesinde, bu aşırı ilgi, kendini açıklamaktadır. Bu konuda en çok belirtilen hususlar, sadece müzik kuralları değil, psikolojik ve sosyolojik olanlardır.

Her şeyden önce, en az iki yüzyıl boyunca lavta, "her şey icra edilebilir" bir çalgı olarak boy göstermiştir." Epinette" veya "clavickorde"dan daha kolay taşınabilirliği, nefesli bir çalgı veya "arp"ten daha eksiksiz oluşu, "chanson"ların, "motet"lerin ve "messe"lerin incelik dolu polifonilerini veya o zamanlardaki onurlu yere sahip müzikal kompozisyonlar topluluğu olan, aslında ritmik stile sahip dansları tekrar yaratmaya müsaade eder. Aynı düşünceyle, virtüoziteyi sağlamak ve lavtacıların hata yapma konusunda endişeye düşmemeleri için ideal bir çalgıyı temsil etmektedir. Nihayet, ideal bir eşlikçidir. Sese, zorlamadan, nazik süslemeleri ile, "psaume"un şaşmaz çevirisini yapmak veya aşığın ince ince yakınmaları ile destek olur.

Bu maddi rolden daha başka, lavta, sınırsız süksesini sesinin güzelliğine borçlu olmalıdır. Boğuk, derin, özgün tınısına hiçbir çalgı eşdeğer değildir. Ona verilen önem, sadece çağın yazılmış metinlerinden incelenebilir. "Lavtanın sesi bir kere kulağımıza çarptığında, bu zevkten başka hiçbir şey asla tatmin etmez bizi" diye yazmıştır Verdier. Kendi köşesinden Saint-Amand onu, " tonu, havada kaybolan uzun soluklar gibi ince, narin, aydınlık, yürekler acısı..." olarak canlandırmıştır. Güzel Louise Label ise "lavta, yıkıldığım anlarda bana arkadaştır" diye bir itirafta bulunmuştur. Bu sırdaş pasif rolü oynamadan da, lavta, sihirli bir filtre etkisi ortaya koymuştur. İhtirasları uyandırmakta şöhretlenmiş ve pek çok müzisyen aşkları sayılamayacak, ateşli oldukları kişileri büyülemek için lavtacı olmuşlardır (Kraliçe Anne d'Autriche'i etkilemek ve baştan çıkarmak için Richelieu'nün kendi kendine çalmayı öğrendiği gibi...)

XVII.Y.Y.'da lavtacıların gücü ve nüfusu sınırsız görünüyor. Buna inanmak için lavta çalan bir şarkıcıya hayran dinleyicisinin şu metnini okumak

gerekir: “O, parmaklarının üç darbesi ile herkesin gözlerini ve kulaklarını kendine doğru çeker ve eğer, parmaklarının altında telleri öldürmek isterse, bütün bu insanları ve hüzünlü bir neşe çekiciliğini beraberinde taşır...”. Denebilir ki bunların hepsi özel hislerdir. Fakat eğer, çalışını değiştirirse ; “tellerini diriltir, o anda orada bulunan herkesi, toplumun istediği olguya ve hayata iade eder...”.

Bu tarz büyüsü ile, dinleyiciler üzerinde etkili olan lavta, inkar edilemez hassas bir gerçek sosyolojik role sahiptir.”Les Plaisirs des Dames” adlı eserinde yazar, ona geniş yer veriyordu ve “lavtaların armonisi aşkın ekosudur” diyebiliyordu. Fakat ilave etmekte acele ederek “tat ve zevk aldığımız müziğin mi, yoksa müzisyeninki midir ?” diye yazıyor ve “fildişi gibi uzun parmaklı güzel eller.. lavtaya hayat vererek şarkı söylerken, aynı zamanda öldürür gibi gözüküyorlar” diyerek direnebiliyordu.

Daha da ileri giderek, bazıları çalgıya, “ahlakı yükseltmeye özgü...” gibi bir iktidar yüklüyorlardı. Achille’in onu çalması yumuşak olmayı öğrenmesi içindi denebilir. Bir bayan tarafından çalınan lavta yatıştırıcı bir iffet, erdem içerir, aksi ise karakterde şekil değiştirtir. Aynı şekilde bazılarına göre, “tatlı, yumuşak akorları, doktorların yerine vücudu onarıp iyileştirebilir”.

Toplumda ahlakı yükseltmeyi görev edinmiş kişiler, sessiz bir şekilde, bu büyük haz vericilere karşı infiale kapılmaya başladılar. Kilise bile, böyle bir aşırı hayranlıktan kaçamamıştı. Notre-Dame de Paris ve Chapelle Royal’de çocukların öğrenmesi için bir “lavta üstadlığı” görevi ve makamı tesis edildi.

Sıklıkla muhteşem lavtacı olan besteciler bile, çağdaşlarının ustalıkla yapılmış zevkli eserlerinin sırrını ve popülaritesini ele geçirmek için kendilerini göstereceklerdi. XVI. Y.Y’da, çalgılarına vokal ve çalgı müziği repertuarının çok tanınmış eserlerini uyguluyorlar, “fantezi”leri, “prelüd”leri, “ricercar”ları, virtüozları memnun etmek için, kendilerine özgü bir tarzda yazıyorlardı.

XVII. Y.Y’ın şafağında, zevklerde bir değişim kendini hissettirdi. Estetik oluşumlar, büyük akımlar tarafından gün yüzüne çıktılar ve en güçlü olanı, hiç tartışmasız, söz ve harekette sahtelikti. Orijinal eser transkripsiyonu yapma terkedildi (eşlikli ağıt biçiminde havalar yani “airs élégiaques” ve saf müzik parçaları). Buna paralel olarak, yazı tekniği lavtacıların ellerinde şekil değiştirdi, kontrpuan tekrar hayata dönerek yerini beklenmedik armonik atılımlara bıraktı. Kırık akorların çalınması veya gizlice duyurulması yerleşti, büyük arpejlerin ve uzun lirik bölümlerin koparılması fikri benimsendi.
Bu zamanın en önemli olgularından biri aşırı incelikti ve en üst dereceye taşındı. Lavtacılar sayesinde, bir cins pre-romantizm müzikal eko yaptı. Diğer sanatlardaki yankıları, Tristan’ın “L’Hermite et de Théophile” şiiri, resimde “Georges dela Tour et des Freres Le Nain” adlı tablosuyla Roland-Manul’ü gözlemleyebiliriz.

Herkesi memnun etmeyen bu ateş, komşu karakterdeki bütün çalgıların artmasına, büyümesine, genişlemesine sebep oldu. Bundan faydalanan ilk çalgı

gayet tabii, “GİTAR” olacaktı. Lavtanınkine yakın hassas boğuk tınısı ve kolay çalınması sebebiyle, pek çok amatörü kendine çekecekti. Diğer taraftan İspanya’da kullanılan “VİHUELA”, gerçeği söylemek gerekirse, yalnızca özgün bir lavta şeklindeydi. En uç sınırda “SİSTRA”, basit bir çalgı olarak unutulmaya mahkum olmuş, müzikal teknikten yoksun çalgıcılara büyük virtüoz olma gibi boş ümitler verecekti. Hepsi lavtacıların repertuarındaki gibi, taklit edilerek, müzik yayıncıları tarafından yardım göreceklerdi. Fakat herbiri kendine has, özgün teknik imkanların fonksiyonunda kopya edileceklerdi.

Lavta edebiyatı:

Hiç şüphe yok ki, ortaçağdan itibaren, çalgılarını zevkle çalan lavtacıları halk benimsemişti. Aynı şekilde aristokratlar da onu çok tutmuşlardı. Şairler, ressamlar ve heykeltraşlar bize bu konuda sayısız delil taşımışlardır. Onlar sayesinde, lavtanın, bazen bir şarkıcıya eşlik etmek için, bazen bir melodi çalgısı ile (blok flüt, arp, viel v.b.) birlikte veya nihayet müzik toplulukları içine girmiş olarak görüyoruz. Bu repertuara ait hiçbir izi, belirtiyi muhafaza edemedik. Üstelik herşey, tahmine kalıyor, çünkü bu müzikler, nota olarak yazıya alınmamış, sadece emprovize olarak çalınmıştı.

Lavta için bize ulaşmış ilk müzik, XVI. Y.Y’ın başına kadar çıkar. İlk derlemelerin arasında İtalyan orijinli bir el yazması bulunur ki bu, bir şantör tarafından tespit edilmiş olmalıdır. Solo çalgı için parçalar konusuna gelince, gerçekte, çok küçük bir eşlikli şarkılar repertuarı ihtiva eder. Bu kitap, daha sonra göreceğimiz, lavta için olan bütün eserlerdeki gibi, bildiğimiz yönteme göre yazılmamışlardır. Şantöre ayrılmış ve nota ile yazılmış portenin üzerinde tablatür halinde not edilmişlerdir.

Tablatürler:

XVIII. Y.Y.’ın ilk üçte birlik kısmına kadar kullanımda ve yürürlükte kalacak olan, çekmeli tellilerin hepsi için (lavta, gitar, sistra, mandore v.b.) müzik, tablatür olarak yazıldı. Burada çok özel bir yazım söz konusudur ki hiçbir aracı entelektüel müdahale olmadan icracıya, çalgısına hitap eder. Bu yazımda, porte üzerinde notalar yoktur. Daha sonra çekilecek teli yerinde seçerek ses çıkartmak lazımdır ve tuş üzerindeki perde (ki orası sese uygun olan yerdir) bloke edilir. Yani sol el parmağı ile telin o perdesine basılır. Tablatür birini ve diğerini belirler. Bunun için, yatay çizgiler çalgının tellerini temsil eder. Prensip olarak, tel sıraları için birçok çizgi vardır. Bu çizgiler üzerinde, sayılar veya harfler perdeyi belirtir. Burada icracı, yüksekliğinin çalınması kendi arzusuna bırakıldığı için, harflerin veya sayıların ilgilendirdiği tuş üzerinde, perdedeki tele basar. Ritmik işaretler (birlik, ikilik, dörtlük v.b.) onların tam üzerine seslerin uzama sürelerini belirtmek için yerleştirilir.

Tablatürlerin avantajları: Hiç şüphesiz, bugün taşıdıkları zorluklara rağmen, tablatür yazısı çalgıcılar için bazı avantajlara sahiptir. Tablatür ile çalışları daha basitleşmiş, bundan başka, melodik çizgi kolayca kendi yerini işaretleyebilmiştir. Bu, polifonik eserlerin transkripsiyonu için asıldır. Nihayet derlemeler, aynı aileye mensup çalgılar için, yükseklikleri ne olursa olsun, kullanılabilir olmuştur. Burada söz konusu olan bir lavta, alto, tenor veya bastır. Yazılmış

bir eseri direkt olarak çalınabilir kılar, sadece çalgının akort yüksekliği göz önüne alınarak transpoze edilmesi gerekir.

Repartuar (Genel Nitelikler):

XVI.Y.Y'ın şafağında, lavtanın ilk derlemeleri ortaya çıktığında, icracıların beğenisine sunulmuş repertuar, aslında vokal içindi. "Profan şarkı"lar, "mes"ler ve"mote"ler ihtiva ediyordu. Bunlara, hemen sonra, "psom"lar (psaumes) ilave olacaklardı.

Eğer dansa tahsis edilmiş bir çalgısal müzik varsa, bu, özellikle görevseldir. Şarkı ve dansın bu çifte önceliği ilk repertuarın yapısını belirleyecektir.
Sadece lavta için değil, fakat bütün diğer çalgılar için de bu böyledir.

Büyük yayılma hareketi ve sunduğu imkanlarla, lavta, çalgısal repertuarın hazırlanışında tam manasıyla birinci planda rol oynamıştır. Tellerinin sayısı ve polifoninin bilgince üst üste bindirilmesini duyurmaya icracıların parmaklarının çalışı izin verir. Besteciler bu imkanı geniş olarak kullanacaklar ve vokal için 4 veya 5 partili yazılmış şarkıların transkripsiyonunu, günün modasına göre, yapacaklardır. Bunlar, repertuarın önemli kısmını meydana getirirler.

İki transkripsiyon tipi vardır: 1- Solo lavta için bazı sesler azaltılarak; 2- Besteci vokal partisini saklar, diğer partiler çalgı ile çalınır.
Her iki halde de, transkriptör orijinaline en yakın bir yazıyı hayata geçirmek için çalışıyordu. Ama, teknik zorluklar dolayısı ile bazı partileri gene de kaldırmak zorunda kalıyordu.

Teknik kuralların güçlüklerine rağmen, sadakat arzusu ile müzisyenler kendiliklerinden, parçaların transkripsiyonlarını çalgının fonksiyonu içine yerleştirmeye zorlayacaklardı. Lavtanın çekilen telleri uzun değerli notaları tutamaz. Onun yerine, eşdeğerlikte kısa süreli notalar ile yer değiştirilir.
Bu mecburiyet, transkripsiyonların içine, bilgece süslenmiş orijinal melodik çizgiler halinde girmesine izin verecekti. Diğer taraftan, büyük aralıkları atlamak kötü tınlamaktaydı. Müzisyenler bundan, eserin içine melodik hareketleri ağzına kadar doldurmakta faydalanacaklardı. İcracılar, şarkıcıların yaptığı gibi, emprovize süslemeleri ilave etmekten çekinmeyeceklerdi. Bu ilaveler sonunda, başlangıçtaki vokal görüntüsünü geri çekip ona tipik biçimde çalgısal karakter vereceklerdir.

Danslar, çağın geçerli repertuarına aittirler. XVI. Y.Y.'da bunlar: Flute a bec, chalemie v.b. çalgı dörtlülerine orijinal olarak yazılmış "pavan", "galliard", "passamezze", "branle", "allemande" gibi danslardır.

Transkriptör, bir kere daha, örneğe saygılı olmak ister, fakat, süsleme zevkinden kendini alamaz ve bunu öyle ritmik güçlükleri hiçe sayarak yapar ki, lavta için yazılmış dans, başlıklarına rağmen bütün koreografik karakterini kaybeder. Olgu, genellikle, herbirini takip eden "double"'larda daha da çarpıcıdır. Başlangıçtaki parça yalnızca, bestecinin ve icracının virtüozitesinin, kendilerine has yaratımının doğma şeması gibi incelenebilir. O anda biz, artık, repertuarımızın ilk gerçek ve saf müzik eserlerinin önünde buluruz kendimizi. Bunların içinde, belki de daha çok şarkı transkripsiyonları içinde

klavyeyle beraber olsun veya gitar, sistra gibi diğer çekmeli çalgılar için olsun, yazılan yazım, lavtaya ait özel bir stili belli etmektedir.

Vokal uygulamanın bu karışık taklitlerine rağmen, dansörlere has gelenek güçlüydü. Bundan dolayı, lavta parçaları, devrin danslarındaki gibi ikili, üçlü, ve daha çoklu gruplar halinde oluşuyor, aynı temanın, aynı tonalitenin üzerine inşa ediliyordu. Canlı ve yavaş olarak düzenli aralarla birbirini izleyen bu parçalar çok büyük öneme haizdirler. İtalya'da" pavane majestueuse", "saltarello" (animato) ve "piva" (daha da çabuk), Fransa'da XVI.Y.Y.'da "pavane", "gailliarde", sonra XVII.Y.Y.'da "allemande", "courante" ve "sarabande" gibi danslar kullanılıyordu.

Çalgıcıların ve dansçıların ihtiyacından doğan bu vazgeçilemez zorunluluk, müzikal bir biçimin doğuşunu yaratma noktasında kendini kabul ettirecekti;" SÜİT". Saf müzik repertuarının, çok üretmeye elverişli biçimlerinden birinin yapısı üzerinde, basit görevsel uygulamaların önemini söylemek yeterli olsa gerek.

Fakat, şunu unutmayalım ki, lavta kullanması zor, uzun akort süresi gerektiren ve çalmadan önce doğruluğu sağlanmak mecburiyetinde olunan bir çalgıdır. Yazarlar eserlerine başlarken, lavtacıların tellerini kontrol etmelerine izin veren serbest parçalar yazma alışkanlıkları vardı. "Tastar de corde"'nin (telleri yoklamak) orijini Juan Ambrosio Dalza'nın (1508) eserinde bulunur. Böylelikle, bu repertuarın ilk özgün kompozisyonları olan "ricercar", "prelude", "fantaisie" gibi parçalar inşa edilmişlerdir.

Eserler:

Lavta repertuarının nitelikleri uluslararasıdır ve özellikle XVI.Y.Y.'daki derlemelerin içeriği ne ilginçtir ki, az değişkendir. Hepsi serbest parçalar, şarkılar, "air"ler, danslar ve muhtemelen dini parçaların transkripsiyonlarını ihtiva ederler. Bunların, müşterilerinin zevklerine hitap eden bestecilerin istekleri olarak göründüğü bellidir. Yazarlar, geleneksel repertuarın yanında, başarısı ispatlanmış olan moda eserlerin arasına girebilmek için hızlandılar. Açık olan bir şey varsa o da, yayınlanma anındaki müzikal zevkin, doğru ve kesin bir aksini derlemelerin bütünü içinde gördüğümüzdür.
Bu repertuarı tam ve eksiksiz bir tanıma, daha derin bir ilgi ile olacaktı fakat, önemli ve eksik olan kısımlarının varlığını sürdürmesi, bize bu konuda giriş izni vermemekte ve izahını böylece bulmaktadır.

İtalya: Lavta için ilk yayınlar İtalya'da ortaya çıktı. Dört yılda (1507 ile 1511'e kadar) Venedik'li büyük editör Ottavio dei Petrucci'nın baskısından altı derleme çıktı. Birinci ve ikinci (1507), Spinacino'nundu ve "ricercar"lar, çoğu Fransız olan şarkıların transkripsiyonlarıydı. Juan Ambrosio Dalza'ya ait dördüncü kitap (1508), "testar de corde", "ricercar"ları ve dansları önerir. İki sonuncu kitap, Francesco Bossinensis'e (1509 ve 1511'de) ait olup, lavtada müzik yapma ve şarkı söylemek içindir. Eşlikli popüler İtalyan şarkıları (frottole) ve bazı "ricercar"lar ihtiva eder.

Takibeden 25 yıl içinde üretim, gerilemeye maruz kaldı. Bir tek derleme bize ulaştı. Bu, 1520'lere doğru Vicenzo Capirola'ya (1474-1547) ait bir el yazmasıdır. Saygılı bir dikkatle süslenmiş üstadın bu düzeni korunmaya alınmış olmak zorundaydı. Buna rağmen en önemli şey tanınmış olmasıdır. Zira ilk bestecilerin sanatıyla, sonraki nesilleri birbirine bağlar. "Ricercar" ve danslar bakımından, gerçekten, Fransız şarkıları, İtalyan "frottole"leri ve dini parçaların transkripsiyonları boy gösterdiler. Bunlar, özellikle Josquin'in "motet"leri, "messe"lerinden kısa parçalar v.b. idi.

1536'dan 1550 yıllarına kadar, İtalyan okulu, çok büyük lavtacıların, aynı şekilde bestecilerin sayesinde yeniden ışık saçmaya başladı. Bunlar özellikle, Francesco da Milano (yak.1497-1543), Marco dell'Aquila ve Pietro Paolo Borrono idi. Kollektif derlemelerin ihtiva ettiği parçaların ötesinde, ilki Venedik'te, 1536 ile 1548 yılları arasında pek çok lavta kitabı yayınlandı. Bunlar özellikle, Josquin des Prés, Sermisy, Certon 'un yolunu takip eder şekilde, şarkı transkripsiyonları, bazı "madrigal"ler, "mote"ler, "ricercar"lar, "fantezi"ler ve aynı zamanda bir "toccata" ihtiva ederler ("toccata"yı F. Da Milano zamanının üstadlarının arasından "invention" zenginliklerine göre sınıflamıştır). Bu dönemde aynı şekilde, lavta eşlikli şan için yazılmış Verdelot'nun "madrigal"leri, Willaert tarafından transkripsiyonu yapılmış olarak göründü (1536). İki büyük Venedik'li editörün rekebeti (Antonio Gardane ve Girolamo Scotto) yeniden, büyük verim almayı amaçlayan üretim için çevirilere koyuldular. Böylelikle dört yılda inanılmaz sayıda 22 kitap ortaya çıktı. 1546'dan 1549'a kadar, Scotto 10 volüm yayınladı. Gardane'ye gelince, 1546'da 8 kitap yayınladı. Takip eden iki yılda bunlara, Scotto'dan, koleksiyon dışı 1 volüm ve Milano'lu bir bestecinin tablatürünü ilave etmek lazımdır.

Bu derlemelerin yazarları şunlardır: Antonio Rotta (öl.1548), Melchiore de Barberiis (yak.1500-yak.1549), Pietro Paolo Borrono , Francesco Vindella, Julio Abondante, Giovanni Maria de Crema. Bu besteciler tamamen lavta için küçültülmüş dini eserler ve din dışı danslar, "fantezi"ler, "ricercar"lar ve "madrigal"ler sundular.

Daha sonra biteviye donuk, parıltısı olmayan bir dönem kendini gösterdi. Burada işaret edilebilir olanlar: Felemenk'li Jean Matelart tarafından bir ve iki lavta için parçalar derlemesi (1559), kör lavtacı Giacomo Gorzanis'in 3 dans kitabı (1561,1563,1564), Marc-Antonio Becchi'nin bir tablatürü (1568), Giulio Cesare Barbetta'nın bir derlemesi (1569) ve Vicenzo Galilei'nin ünlü "Fronimo'su (1568) olmuştur. Ünlü astronomun babası bu eserde şarkıları, İtalyan "madrigal"lerini, "ricercar"ları, "fantezi"leri ve yazarının kendisi olduğu bazı parçaları birleştirmiştir.

Yüzyılın son yılları içinde, Terzi'den iki (1593 ve 1599), Simone Molinaro'dan bir (1599) olmak üzere 3 büyük derleme daha yayınlandı. Birinci kitabında Terzi, alışılmış transkripsiyonların yanında, çalınacak parçalar ("In Concerti a duoi Liutti") sunmuştu.

Bununla birlikte icracılar, elli yıldan beri gözüken eserlere sadık kaldılar ve bize, sayısız baskıları ile o döneme ait kanıt objelerini taşıdılar.

Bu tarihlerden itibaren lavtaya İtalya'daki rağbet gitgide azalıyor ve müzisyenler önemli geçim kaynağına, aynı aileden gelme çalgılara, "archiluth" lara (arşilut) geçiyorlardı.

Fransa: Fransa'da lavtanın ilk derlemeleri, İtalya'dan biraz daha gecikmiş olarak gün ışığına çıkmıştır. Aslında 1529'u beklemek gerekir. Pierre Atteignant tarafından Paris'de prelüdleri ve şarkıları takiben bir "Tres breve et familiere Introduction pour...apprendre par soy mesmes a jouer...du Lutz" görünür. Bazıları, tek çalgı için transkripsiyonu yapılmış, diğerleri ve çok sayıdakiler eşlikli şan içindir. Ertesi yıl (1530), tamamen danslara adanmış bir derleme, başlığının belirttiği gibi "Dix-huit basses dances garnies de Recoupes et Tordions avec dix-neuf Branles..., quinze Gaillardes et neuf Pavennes..." görünür.

Bu iki yayından sonra, yirmi yıllık bir sessizlik süresi oldu ve bu, sadece, Lyon'da Jacques Moderne yayınları tarafından bozuldu. 1550 yıllarından itibaren büyük lavta periyodu açıldı. Aynı İtalya'da olduğu gibi, önemli bir prodüksiyon ortaya çıktı. Bu, iki Paris'li yayıncının rekabetini meydana getirdi. Le Roy-Ballard firması ve Granjon-Fezandat ortaklığı 1551 ile 1571 arasında birinciler tarafından yayınlanırken, 1552'den 1558'e kadarki sürede 10 kitap Granjon-Fezandat'nın baskısından, sonra da yalnız Fezandat'dan olmak üzere 20 yılda toplam 20 volüm ortaya çıktı.

Le Roy-Ballard firmasında artistik direktör Adrien le Roy'du ki lavta derlemelerinin çoğunu tespit etti ve ilk eserin ünlü yayıncıların (1551) baskılarından çıkmasını sağladı. Onun itinalı transkripsiyonu "Premier livre de tablature de luth" böylece çıktı. Kullanıma göre fantezilerden, şarkılardan, danslardan ve üç "motet"den meydana gelmiştir. Ertesi yıl (1552) yalnızca "psaume"ları ihtiva eden, muhtemelen A.le Roy'un kendisinin bestelediği "Tiers livre" göründü. "Sixiesme livre (1559)" yeniden devrin en moda repertuarına ait "profane" şarkılar içerir. Claude Gaudimel'in, bunu takibeden iki derlemesi "Octante trois psaumes de David (1562)" ve bir "Instruction d'assoir toute musique facilement en tablature de luth (1567)"bize ulaşamayacaktı. Aynı bestecinin yeteneğinin yeni denemesi olan "le livre d'air de cour pour chant et luth" için 1571 yılını beklemek gerekecekti. Bundan başka, lavta için sonuncu eser Fransa'da XVI. Y.Y.'da yayınlanmıştır.

Bu yayınlara paralel olarak, aynı editörlerden, ünlü Albert de Rippe'nin üç kitabı çıkmıştı: "Quart livre (1553)" fantezileri, şarkıları ve dansları içerirken, "Tiers livre (1562)" sadece şarkılara ayrılmış ve "Cinquesme...livre (1562" yarı dini, yarı "profane" dı ki moteler ve fanteziler ihtiva ediyordu. Nihayet, Polonya'lı Valentin Bacfark'ın "Premier livre de luth (1564)" adlı eserini de not etmek gerekir.

Kendi köşesinden, Fezandat firması tablatür olan yayınları için Guillaume Morlaye'e çağrı yaptı. Bu şahıs lavta ve viol ustasıydı. Üç derleme içinde kendi eserlerini yayınladı. Bunlar: "Premier, Second ve Troisieme livre de tabulature de leut (1552, 1558, 1558)"dur ve fantezileri, şarkıları ve dansları içerir. O, ayrıca, Pierre Certon'un şan ve lavta için 13 "psaume"unun da transkripsiyonunu yapmıştı ve bunları 1554'de ortaya çıkan "Premier livre"

içinde yayınlanmıştır. Fakat, bilhassa eserlerin yazarı olan hocası Albert de Rippe'nin yayıncısı olarak tanınmıştır. 1552'de o, bir imtiyaz elde edip,
bütün kopyalara yeniden sahip olarak, onları basmak ve yayınlamak için bir ayrıcalık elde etmişti. 6 kitap böylece 1552 ve 1558 arasında gün ışığına çıkmıştır.
Yazar burada, özellikle dikkat çekici parçalarına, fantezilerine daha geniş kısım ayırarak, repertuarın uzun süreli genişlemesini sağlamıştır.

Yüzyılın, son 25 yılını aşan daha az parlak bir periyottan sonra, Fransa'da o zamanlar kendini şiddetle belli eden huzursuzluklar dikkatlice
incelendiğinde iyice anlaşılabilir ki, lavta bütün prestijini tekrar bulmuştur. Aynı şekilde, bütün diğer çalgıları uzak ara aşan böyle bir sevgiyle XVII.
Y.Y.'ın bütün ilk yarısı sırasında tanışacaktır.

1600'den itibaren, lavta öğretmeni Antoine Francisque (yak.1570-1605) Paris'de "Le Trésor d'Orphée"yi yayınladı. Bu derleme 71 parçadan az olmayan,
hemen hemen sadece "branle", "courante", "pavane", "volte" gibi aynı yapıda olanları gruplandırarak, seri şekilde takdim edilmiş dansları içerir.

Üç yıl sonra, Jean-Baptiste Besard (yak.1565-yak.1625) "Thesaurus Harmonicus" adlı geniş bir antoloji çıkartmıştı. Bu eser, 10 kitaptan meydana
gelir ve 400 parça gruplandırılmıştır. 38 tanesi bestecinin kendine ait, diğerleri en ünlülerden alınmıştır: V. Galilei, A.Ferrabosco, V.Bacfark, J.Dowland,
Edinthon, P.Guédron ve bilhassa Besard'ın öğrencisi olduğu Lorenzini.

Aslında yüzlerini geçmişe dönmüş bu iki antoloji meydana geldiği sırada , lavta müziği yeni görüntüsüne girmeye başlamıştı. Saray balelerinin
takdimine katılmaya çağırılan lavta, bazen "entré" ve dansları icra için gruplara, bazen tek başına bir şantöre destek olmak için veya onurlu bir tasarının
birlikte gerçekleşmesine katılıyordu.

Özetle, lavtaya yönlendirilmiş, birbirinden çok ayrı iki repertuar anlayışı var olmuştur. Bazı besteciler eşlikli şan için anlatımlar ve bilhassa
"air de cour" yazarken, diğerleri tamamen saf çalgısal müziğe (fantezi ve prelüd gibi serbest parçalara veya danslara kendilerini adamışlardır.

"Airs de cour" (saray "air"leri) tarihçisi André Verchaly'nin belirttiğine göre, bestecilerin çoğu bu biçimi uygulamışlar, kraliyet ailesinin
veya bazı büyük asillerin yanında devlet görevi yapmışlardır. Bunlar özellikle: Gabriel Bataille (yak.1574-1630), Pierre Guédon (?-yak.1620), Antoine Boesset
(yak.1586-1643)'dir. Bu bestecilerin eserleri "Airs de différents auteur" adlı derlemeye alınmış, Paris'te Pierre Ballard'ın titizliği ile yayınlanmıştır.

Daha 20 yıl süreyle bu tarz icracıların sevgisi muhafaza edilecek ve sonra evriminin sonuna girecektir.

Saf müzik bestecileri de önemli bir repertuar bırakmışlardır. Hiç şüphesiz Adrien le Roy'un öğrencisi olan Robert Ballard (büyük yayıncının
oğlu) 2 derleme ("entré"ler, "ballet"ler, ve danslar) yayınladı. "Premier livre (1611)" "entré"ler, "ballet"ler ve dansları içerir. "Le Second livre (1614)"
ise tamamen benzeri bir repertuar ve prelüdler, "allemande"lar, "gaillarde"lar v.b. önerir.

René Mézangau'dan (yak.1638) sadece dağınık parçalara sahibiz. Bazılarına göre, o zamanın Paris'li ünlü lavtacılarının öğretmeniydi. Ennemond Gaultier (lakabı yaşlı Gaultier; yak. 1585-1651) ve birçok kompozisyonu el yazmalarının içinde dağıtılmış olarak durmaktadır: Danslar türlerine göre gruplandırılmışlardır ("allemande"lar, "courante"lar, tek lavta için "chaconne"lar ve iki lavta için bazı parçalar...). kuzeni Denis Gaultier (lakabı genç Gaultier; yak.1603-1672) de büyük bir şöhrete ulaşmıştı. 1669'da "Pieces de luth sur trois différents modes nouveaux"yu yayınladı. Büyük kısmı 4 süit içinde gruplar halindedir ve herbiri prelüdü takiben "pavan"lar, "courante"lar, "gigue"ler, "sarabande"lar tek bir tonalite içinde yazılmıştır. Böyle niteliklere sahip süitler Fransa'da ilk defa olarak boy göstermişlerdir. Bundan başka Denis Gaultier'ye ait değerli el yazmaları muhafaza edilmiştir: "La Rhétorique des Dieux (1652)" ve içinde çeşitli parçalar barındıran "Livre de tablature (1672)".

Öğretmenlikleri ve şahsiyetleri ile Gaultier'ler çok sayıda lavtacının üzerinde derin etkiler bırakmışlardır. Örneğin, du But, du Fault, Jacques Gallot (öl.yak.1685), Charles Mouton (1626-yak.1699) gibi. Bu son besteci iki kitap bırakmıştır. "Pieces de luth (yak.1699)" prelüd ile başlayan, 4'den 9'a kadar parçaları içine alan 9 süit içerir.

Charles Mouton ile lavta için Fransız kompozisyonlarının büyük serisi sona erer.

Almanya: Bu ülkede lavta, parlak kariyerine başlarken, "org", önceden edindiği önemli bir yere sahipti. Lavtacılar ve orgcular aynı dili konuşma konusunu beraberce yerine getireceklerdi. Orgcu Arnold Schlick'in "Tablaturen etlicher Lobgesang und Lidlein" başlıklı (1512) derlemesinin içinde, org parçalarının devamında, lavta için ilk transkripsiyonları yayınlamış olduğunu belirtmek ilginç olabilir. Titiz üstadlar ve Alman bestecilerin çoğunun eserlerinde, amatörlere yönelik öğütler, bu derlemelerin içine sokulurdu. Bu düşünce yapısı, Hans Jüdenkünig'in 2 kitabında (yak.1510 ve1523), Hans Gerle'nin (yak.1500-1570) ünlü incelemesi "Musica-Teutsch"de (1532) özdeştirler. Lavtaya ayrılmış olan, eserin dördüncü bölümü, kısa metodu takiben, Alman şarkıları, dini "air"ler (airs spirituels) ve "Priambel" başlıklı iki serbest parçaya ayrılmıştır.

Bunları, tamamen lavta için yazılmış eserler takip etti: "Tabulatur auf die Lauten (1533)" ve "Ein newes sehr Künstlichs Lautenbuch (1552). Lavtacı Hans Neusidler'in (1500-1563) derlemeleri: "Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch (1536)", "Ein newes Lautenbüchlein (1540) ve "Ein new künstlich Lautten Buch (1544) başlıkları taşır ve bunlar da bir miktar Fransız ve Alman şarkılarından ve bazı danslardan meydana gelmişlerdir.

Yüzünü geçmişin ustalarına döndürmüş gelenekselci bu bestecilerden sonra, Sébastien Ochsenkhun (yak.1521-1574), yüzyılın ortaları civarındaki Alman müziğinin ifade ettiği, daha modern zihin uğraşlarını ortaya koydu. Şüphesiz "Tabulaturbuch (1558)" adlı eseri de Josquin'in motelerini sunuyordu, fakat, Arcadelt ve Créquillon'un şarkıları ile tamamlanıyordu.

Matthaus Waissel'in 4 kitabından ilk ikisi (1573 ve 1591), eski köhnemiş repertuarı geri getirecek, buna karşılık üçüncü kitap (1592) geçmiş yıllarda görünen

napoliten şarkıları ve sonuncusu ise (1592) iki lavta için dansları müzik severlere sunuyordu.

1600'lü yıllar düşünüldüğünde, Johan Rude'nin "Flores musicae (1600)"si ve Strasburg'lu Elias Mertel'in "Hortus Musicalis" derlemeleri İtalyan etkisinin
işaretini belirtir. Buna karşılık, Fransız etkisi, G.Leopold Fuhrmann'ın "Testudo Galleo-Germanica (1615)"sında, yüzyılın ikinci yarısının en iyi Alman
lavtacısı olan Esayas Reussner'in eserinde görülür. Bu şahıs 2 derleme bırakmıştır: "Deliciae testudinis (1667) ve "Neuen Lautenfrüchte". Bu eserler Fransız
okuluna has kullanımına göre gruplandırılmış allemande, courante, sarabande ve gigue gibi dansları ("SÜİT") içerir.

Bu dönem bestecilerinin arasından ayrıca, Jacob Bittner, Jacob Kremberg ve F.Ignaz Hinterleitner ("lauthen Concert,1699" adlı eserinde violon,lavta ve bas
için, içinde Fransız tarzı "ouverture" bulunan süitler vardır) sunmuşlardır.

XVIII. Y.Y.'da Avrupa'nın çok kısmında lavta kaybolurken, Almanya'da hala uygulamada kalıyordu. Sıklıkla müzik topluluklarının içine giriyor, fakat bazı
müzisyenler onu hala solist olarak inceliyorlardı. Silvius Leopold Weiss (1686-1750) gibileri tek lavta için süitler yazıyorlardı. Bu uğraşı, Johann Sebastian
Bach'ı (1685-1750) çalgının hatırasına doğru kışkırtabilecek, hatta bazı eserler verdirtebilecekti.

"Leipzig kantoru" olan J.S.Bach, özellikle lavta için yazılmış 2 eser bırakıyordu: Bir "Suite en mi mineur (BWV 996)" (Coethen için yazılmıştı) ve aynı
tarihlerde bir "Prélude en ut mineur (BWV 999)". Bundan başka violonsel için yazılmış "Fugue en Sol mineur (BWV 1000)" gibi yapıtlarının lavta için transkripsiyonunu yapmıştı. Nihayet, kimin için olduğu şüpheli olan iki başka parçanın da transkripsiyonunu yaptı. Bunlar: "Partita en ut mineur (BWV 997" ve mi bemol majör
"Prelude, Fugue, Allegro (BWV 998)"dir.

Bu dönemden sonra çalgı, bestecilerin ilgisini daha fazla çekmeyecekti. Alman lavta okulu, Christian Gottlieb Scheidler'le (öl.1815) tamamlanıyordu. Ancak,
Avrupa'da bir yüzyıl daha yaşamaya devam etmeye çalıştığını söylemek yeterli olsa gerek.

Polonya: Polonya lavta okulu pratik olarak sadece bir tek isimle tanınmıştır. Valentin Bacfark (1507-1576). Eseri XVI. Y.Y.'ın en dikkat çekici görünenlerinden
biridir. Buna rağmen bütünlüğünün içinde bize ulaşmış olmaktan uzaktır. Besteci ölümünden önce bütün el yazmalarını imha etmeye özen göstermiştir. Memnunluk
verici olan, 3 derlemenin sağlığında yayınlanmış olmasıdır. Biri Lyon'da (1553), biri Paris'de (1564) ve sonuncusu Krakovi'de (1565) gerçekleşmiştir. Bu
eserlerde bestecinin güçlü şahsiyeti görünmekte, fanteziler, Fransız şarkıları, Polonez şarkılar ve dini parçalar içermektedir.

İngiltere: Lavta bu ülkede de Avrupa'nın diğer ülkelerindeki gibi erkenden uygulanmaya başlandı. İngiliz okulu bütün önemini sadece XVI. Y.Y.'ın sonunda
ve 1590 ve 1620 arasında kazandı. İlk büyük isim John Dowland (yak.1563-1625) olmuştur. Zamanın en ünlü lavtacılarından biriydi. Ona ait bir çok eser muhafaza
edilmiştir:"The First..., Second..., Third..., Booke of songs (1597,1600, 1603)" ve "A Pilgrimes Solace... (1612). Bunlara, kollektif derlemeler içinde

yayınlanmış veya el yazması olarak kalanlar içinde; danslar ve şarkılar ilave edilmiştir. Müzisyenin güçlü şahsiyeti saf çalgısal parçalarının, "air"lerinin içindedir ve "lavtada şarkının hayranlık veren en tepe noktası" diyen Lionel de le Laurencie'nin cümlelerinde gerçekliğini bize göstermektedir.

Dowland'ın çağdaşları arasında: Philipp Rosseter (yak.1575-1623), Thomas Morley (1557-1603), Francis Cutting, Daniel Batchelor, Pilkington...lavta için "air"ler, Thomas Campion (1567-1620), John Cooper (lakabı Coperario; yak.1580-1650)... gibi çok sayıda besteci bu çalgı için eserler yazmışlardır.

Thomas Ford (yak.1580-1648), John Dowland'ın oğlu Robert Dowland (yak.1580-1641) ve Walter Porter'dan sonra, büyük İngiliz lavta okulu sonuna ulaştı ve artık çalgı, profesyoneller tarafından pek de ilgi görmedi. Fakat yüzyılın sonuna kadar amatörler tarafından uygulanmaya devam etti. Thomas Mace'in "Music's Monument (1676)" ve ikinci kısmı "The Lute made Easie" adlı önemli incelemesi, çalgıyı daha çok tanımak için ve burada görünen prelüdler, fanteziler ve danslar gibi müzikal parçaların pedagojisi açısından bunlar, gerçek bir ilginin adresi olmuşlardır.

Felemenk ülkeleri: Coğrafi konumlarından dolayı, Felemenk ülkeleri etraflarını çevreleyen ülkelerin etkilerine maruz kalmışlardır. Bununla birlikte, Fransa ve İtalya bu ülkelerin repertuarlarının oluşumu üzerinde gerçek bir hegemonya kuracaklardır.

Lavta, Felemenk ülkelerinin kırsal kesimlerinde daha XV. Y.Y.'ın sonundan itibaren büyük bir popülariteye ulaştı. Fakat kesin söz sahibi olma arzusu için 1545'de yayınlanacak olan ilk derlemeyi beklemek gerekir. Bu, tablatür için küçültülmüş şarkılardır ve Louvain'li yayıncı Pierre Phalese tarafından yayınlanmışlardır. İkinci kitap, ertesi yıl (1546) gözükecektir. İkisi de önceden Paris'de Pierre Attaingnant ve Venedik'te Antonio Gardane tarafından yayınlanmış eserleri içerir. Bunlar, lavtaya ayrılmış önemli bir yayın serisinin başlangıç noktasını belirlerler. Bu eserler için, kendi baskılarından çıkmış eserlerin çoğunda olduğu gibi, Pierre Phalese firması, sonra da Phalese-Bellere, ilgi çekici bir politika uyguluyorlardı. Halk tarafından benimsenmiş şarkı ve dansları, müşterileri kendilerine çekmek için, Fransız ve özellikle İtalyan yayıncıların yolunu, sükse yapmış repertuarı, en ufak bir işaretini bile değiştirmeden yayınlayarak takip edeceklerdi.

1546'dan itibaren, "Carminum pro Testudine"adlı kitap, Francesco da Milano ve Pietro Paolo Borrono'nun fantezi ve danslarını sunuyor, Gardane tarafından yayınlanıyordu. Daha sonra, ikinci kitap olarak "Hortus Musarum (1552,1553) gelir. Birincisi bir ve iki lavta için, ikincisi eşlikli şan içindir. "Theatrum Musicum (1563)"un birinci kitabı ile repertuar genişledi. Alışılmış parçaların dışında, gerçekte, İtalyan madrigalleri ihtiva eder. İkinci kitap "Luculentum Theatrum Musicum (1568)" Lassus'nün şarkılarına yer verir; üçüncüsü (1571) nihayet, 60 kadar şarkı ve madrigal içerir ve bestecinin ulaştığı gerçek süksenin yansımalarını taşır.

Lavtacı Emmanuel Adriansen'in iki kitabı ile, çok küçük bir antoloji icracılara sunulmuştur. "Praticum Musicum (1584)" aynı anda, tek lavta için şarkılar,

madrigaller (bazıları 3 lavta içindir) ve hatta, 4 lavta için transkripsiyonu yapılmış bir Felemenk şarkısını da ihtiva eder. İkinci kitap "Novum Pratum Musicum (1592)" eşlikli dini ve profan parçalar olduğu gibi, bundan başka dansları da sunar.

XVII. Y.Y. öyle önemli bir repertuarla tanışmayacaktır. Joachim Van den Hove'nin (öl.yak.1570) üç kitabı yüzyılın başında görünür. Daha sonra Adrien Valerius'un (yak.1575-1625) "Niderlandsche Gedenck-clanck (1626)" adlı derlemesi ve Johan Thysius'un (1621-1653) "Luytboeck"u Avrupa'nın her köşesinden gelmiş şarkı ve danslardan önemli bir repertuarı ihtiva eder.

Bu devirden itibaren, "TEORBE" (teorba) lavtayla rekabet etmeye başlayacaktır. İcracıların çoğu, ünlü Constantin Huygens (1596-1667) gibi herbiri, bu çalgıyı icra ederler fakat, ikincinin süksesi kendini belli ederken, repertuarı eşlik yönünde gelişir. Büyük virtüoz, XIV. Louis'nin lavtacısı Jacques-Alexandre de Saint-Luc (1663-?) hala lavta için birkaç parça yazmışsa da kompozisyonlarının çoğu viol, lavta ve bas içindir. Şunu söylemek yeterlidir ki, bu çalgı artık Avrupa'nın büyük kısmında olduğu gibi, iki yüzyıldan beri kazandığı prestiji kaybetmektedir..

Lavtanın yeniden canlanışı: Arap dünyası, bazı doğu Avrupa ülkeleri ve orta-doğuda kullanılmaya devam edilirken, Avrupa'da iki yüzyıllık bir kayboluşla tanışan lavta, XX. Y.Y.'da tekrar icracıların dikkatini çekmiştir. En mükemmel usta gitarcılar, kendine has repertuarının önemi ve değeri dolayısı ile, ona ilgi duyarak çalgıyı incelemeye koyulmuşlardır. Eski lavtalar restore edilmiş, kopyaları, çok sayıda yapımcı tarafından yapılmıştır.

Lavtanın XVI. Ve XVII. Y.Y.'lardaki zor anlaşılır tablatürünün yerine, modern notasyon ile yapılan yayınlar, lavtanın yeniden canlanışını kolaylaştırmıştır. Günümüzde her ne kadar çok küçük kalmışsa da, önemli sayılabilecek bir hareket şekillenmiş ve çok sayıda büyük virtüoz onu, eski müzik konserlerine katmış, bu şekilde lavta bundan böyle seçkin yerini tekrar bulmuştur.

Lavta Türevi Çalgılar

Eşlikli şarkıyı uyguladıklarından beri, lavtacılar, ihtiyaç duydukları mümkün olabilecek daha fazla kalın seslere inebilecek telleri çalgılarında denemişlerdi. XVI. Y.Y.'ın son üçte birlik kısmında, böyle bir ihtiyaç ve problem yapımcıların önüne kondu. Çeşitli çareler önerildi ve böylece, genişlemiş, büyümüş lavtanın doğuşunu meydana getiren, "arşilut"lar (archiluth) ortaya çıktı. Biçimlerine ve karakteristiklerine göre şöyle isimler almışlardır: "Lavta teorba" (luth théorbé), "teorba" (théorbe) ve "kitarone" (chitarrone).

Genel nitelikler: Bu çalgılar alışılmış lavtanın çalma kolaylıklarını sağlamak için çok defa geleneksel montajı (6 sıra tel) muhafaza ederler. Bunlara bir miktar çeşitli kalın tel ilave edilmiştir. Bu ilave teller, tuş üzerinden geçmezler ve bunlara sap dışı teller denir. Sap dışı titreşen telleri sol el parmakları ile basarak kısaltmak mümkün değildir. Sadece açık tel olarak titreşebilirler. İcracı bunları inici gam üzerinde, alışılmış lavtanın en kalın telinden itibaren, veya, gerçekleştireceği parçanın görevi doğrultusunda akort eder.

Lavta Teorba : Yapımcının yapacağı şey gayet tabiidir ki daha basittir. Bir ikinci baş, gemi şeklindeki geleneksel lavtanın kalınlarının kenarından üzerine yerleştirilir. 4 veya 5 tel buraya takılır, fakat uzunlukları yalnız birkaç santimetre kadar inceleri (lavtanın esas tellerini) geçer. Burada söz konusu olan, bir şantöre eşlik etmek için hatırı sayılır yeterlilikte bir kazançtır.

Teorba: Teorba XVI. Y.Y.'ın son üçte birlik kısmında görünmüştür. Bazıları, Floransa'da Medici'lere hizmet veren ünlü lavtacı Antonio Nardi'nin (lakabı Il Bardella) bu çalgının icadını yaptığını, diğerleri ise isminin geldiği yerin, belirsiz bir keşiş olan Tiorba olduğunu savunurlar.

Küçük bir tenor lavtaya benzer çalgıyı, "Padova teorbu" diye işaret ediyor Praetorius. Bir ses kasası ve iki başı vardır. Birincisi doğruca sapın içine uygulanır, tellerin ve mandalların geçmesine izin vermek için, içi oyulmuş ve delinmiştir. Bu sap, 20-40 cm.'nin üzerinde bir uzunluğu takiben, ikinci bir baş ile sona erer. Bu ikinci baş asa şeklinde, hafifçe kenara sürülmüştür ve kalın teller buna bağlanırlar. XVII. Y.Y.'ın başında teorba 14-16 telli yapılırdı ve bunların 6-8 tanesi sap dışındaydı. Yapımcılar onu iki ayrı boyda imal ederlerdi. Daha küçük olanın adına "tiorbino" deniyordu.

Kalın teorba daha sıklıkla sese eşlik etmeye yarardı. Bununla beraber solist teorba için de bir repertuar vardır.

Kitarone: Praetorius'a göre "kitarron" veya "romen teorbu" 1570'lere doğru İtalya'da ortaya çıktı. Teorbaya aynen benzer, fakat 2 metreye erişebilecek kadar sapı ölçüsüzce uzatılmış bir çalgıdır. 2, bazen peşpeşe gelen 3 baş tasır.

Teorba gibi kitarone de eşliğe yarar. Kalın tellerin güçlü tınısı ona, "devamlı-bas" partisinin gerçekleşmesinde klavsenin yerine geçebilme imkanı tanır. Kullanımı tamamen teorbanınki gibidir. Geleceği XVIII. Y.Y.'ın ortası ile sınırlıdır.

Soprano lavta: XVI. Ve XVII. Y.Y.'larda yapımcılar lavtanın ses genişliğini kalınlarda tutturmaya çalışırken, XVIII. Y.Y.'da bazıları aynı aileden gelme ama daha tiz olan soprano lavtayı imal ettiler. Bu, küçültülmüş bir lavtadır. Kasa uzunluğu 25 cm.'den daha fazla değildir. 5 veya 6 çift sıra tel takılmıştır.
Soprano lavta, modeline göre akort edilir: sol-do-fa-la-re-sol. Fakat bir oktav yukardan gerçekleştirilir. Bu çalgı için Vivaldi, iki sonat (violon, lavta ve devamlı bas için) ve iki konçerto yazmıştır.

Mandora (La Mandore): Muhtemelen Arap rebabından gelmiş olan mandora, küçük bir lavta biçimine, ama sıklıkla kanca şeklinde bir başa, sadece çalışı basitleştiren 4 çift tele sahiptir. Büyük bir yayılmayı XVI. Ve XVII. Y.Y.'larda görmüştür.

Mandolin: Lavtadan veya daha ziyade isminin belirttiği gibi mandoradan gelmiş olmalıdır. Rönesansın sonunda, fakat çok muhtemeldir ki XVII. Y.Y.'da gözükmüştür.
Çabucak değişik biçimler altında var olmuştur. Belli başlıları "mandoline milanaise" ve "mandoline napolitaine"dir.

Milano mandolini, hiç şüphesiz daha eski olanıdır ve orijini doğruca mandoraya bağlanır. Sıkça, bombeli bir ses kasası, kanca şeklinde bir başı ve esas olan, ses tablası üzerinde tel tutanağı vardır. 6 tel (önceleri çift, XVIII. Y.Y.'dan sonra tek), bu tel tutanağına bağlanır. Sıklıkla bağırsaktandırlar, bu durumda çalgı doğruca parmakla çalınır.

Napoliten mandolin daha çok yaygındır. Lavtalar ailesine uzaktan akraba olan bir çalgıdır. Daha (tonoz şeklinde) kambur kasası ile ün yapmıştır. Metalik telleri tablanın alt uç kısmına bağlanır ve teller bir köprü ile yükseltilir. Kitaroneninkine benzer, düz bir başı vardır. Bu çeşit mandolin 4 çift sıra tel taşır ve akordu keman gibi yapılır: G/G-d/d-a/a-e/e.

Bir mızrap ile çalınır. XVIII. Y.Y.'da bir kuş tüyünün ucu, tahtadan ince bir baget, gerçekten yaşlanmış bir ağacın kabuğundan ince, yassı bir mızrap kullanılırdı.

Çeşitli biçimler altında mandolin, önce İtalya'da kullanıldı. Vivaldi konçertolarından ikisini bu çalgı için yazmaktan çekinmedi. 1760'a doğru Fransa'ya, sonra da Almanya'ya geçti. Napoliten kökeni nedeniyle hiç şüphesiz serenad yapmak için en ideal çalgı olmuştur. Grétry ve Paisiello'dan sonra Mozart da Don Juan'ında (1787) mandolini kullanmışlardır. Romantik dönemde az kullanılmış, XIX. Y.Y.'ın sonunda biraz ilgi görmüş ve günümüzde de kullanılır olmuştur.

SİSTRA

XVI. Y.Y.'dan XVIII.Y.Y.'a:

Lavta,vihuela ve gitarın yanında, çekmeli telli çalgılar ailesinin fakir bir atasıdır ve bugüne kadar pek de dikkat çekmemiştir. Bu çalgı "SİSTRA"dır. Buna rağmen XVI. Y.Y.'dan XVIII. Y.Y.'a kadar çok önemli bir rol oynamış, fakat bu rol basit ortamlarda, az müzisyen insanların ellerinde olmuştur.

Sistra, ses kasası yuvarlatılmış, az volümlü, arkası düz bir çalgıdır. Metalik tellidir. Teller kasanın alt ucuna tutturulmuş ve bir köprü yardımı ile yükseltilmiştir. Bir mızrap ile çekme veya çalma hareketi yapılır.

Çeşitli biçimler altında sistra, Avrupa'da ortaçağdan itibaren kullanıldı. Fakat onun ilk altın çağı rönesansı takiben ve XVII. Y.Y.'ın ilk yarısında oluşmuştur. Bazılarının dediğine göre, İngiltere'de berber dükkanlarında müşterilerin beklemesini hoş hale getirmek için sürekli olarak kullanılmıştır. Felemenk ülkelerinde de önemli bir süksesi vardır. Ressam Jan Steen onu tavernalarda içki içenlere eşlik eder şekilde tanıtmıştır. Diğer taraftan Ver Meer ona güzel burjuva hanımların ellerinde yer vermiştir. Süksesinin genişliği açısından bunlar yeterli sözler olsa gerek.

Edebiyatı:

Sistra için ilk yayınlanmış eserler Paris'te ortaya çıkar. Bunlar: Guillaume Morlaye'in "Quatrieme livre de guyterne (1552)"i, içine bazı parçalar

sokulmuş halde ve Le Roy-Ballard tarafından yayınlanmış Adrien le Roy'a ait "Breve et facile ıntroduction...(yak.1560) ve "Second livre de cistre (1564)"dır.

Felemenk ülkelerinde çalgı, Phalese tarafından yayınlanmış bol bir repertuara sebep olmuştur. Lavta veya gitarda olduğu gibi bir yol izlemiş,
derlemeler yeni yeni Fransa'da gözükmüştür: F.Viaera'nın "Nova et elegantissima in cythara ludende carmina (1563)", S.Vreedman'ın "Nova longeque elegantissima...(1568)"
ve "Carminum quae cythara pulsantur...(1569), Phalese tarafından meydana getirilmiş "Hortulus Cytharae (1570 ve 1582)" gibi 2 geniş antoloji gösterilebilir.

İngiltere'de sistra, bestecilerin ilgisini bir hayli çekmiştir. Hiç şüphesiz önemli bir repertuar oluşmuş, bize sadece bazı kitaplar ulaşabilmiştir.
Bunlardan , özellikle A.Holborne'un "Cittharn Schoole (1597)", R.Allison'un "Psalmes of David (1599)" ve Thomas Robinson'un "New Citharen Lessons (1609)"
sayılabilir. Solist veya eşlikçi rollerinden başka, sistra "Broken Consorts"denen konser topluluklarına girmiştir. Bunlar, tınılarının fonksiyonu ve teknik
özellikleri için seçilmiş çeşitli çalgılardan meydana gelmiş topluluklardır. Böyle bir formasyon için T.Morley'in "The first book of consort lessons (1599)"
ve P.Rosseter'in "Lessons for consort (1609)"u sayılabilir.

XVII. Y.Y.'ın ortası, sistranın ilk büyük periodunu işaret eden sözcüktür ve İngiliz besteci John Playford'a (1623-1686) ait 2 kitap, artık
basit anlatımlar için küçültülmüş parçaları ihtiva etmemektedir.

XVIII.Y.Y.'da ülkelere göre, az veya çok dillendirilen kısa süreli kayboluştan sonra, 1770'lere doğru merak uyandıracak şekilde tekrar moda
oldu. Gitarın tekrar canlanmasına paralel olarak, sistra gerçek bir aşırı hayranlığa sebep oldu ki bu, XIX: Y.Y.'ın başına kadar sürecekti. Sistra modası
Fransa'da, İngiltere'de (Kral III.Geoeges bile bir sistraya sahipti), Almanya'da, Felemenk ülkelerinde, İtalya'da, batı ve kuzey Avrupa ülkelerinde tekrar
yerleşti. Nihayet Portekiz, İngiltere'nin aracılığı ile (burada ona önceleri "English Guitar"adı verilmişti) bu çalgıyı keşfetti.

Nitelikler:

XVI. Y.Y. ve XVII. Y.Y.'da çalgılar genellikle gerçek çizgilerine sahip olurken, XVIII. Y.Y. sistrası bazı fantezileri yaratıyordu. Bundan böyle
sap daha kısa ve bir cins çengelle bitiyordu. Mandallar, daha kolay, daha doğru akort sağlayan bir cins vida sistemi ile yer değiştiriyordu. Çok sayıda
teller doğruca parmaklar ile çekiliyordu.

Edebiyat:

Çok önemli bir miktar derleme ve metot gün yüzüne çıkmıştır. Çoğunlukla sistra öğretmenleri tarafından bestelenen repertuar gitarınki gibi "air"ler,"ariette"ler,
eşlikli romanslar, danslar (menuet, allemande v.b.), çeşitlemeler, saf müzikten bazı parçalar, özellikle sonatlar ihtiva etmekteydi. Bu dönem boyunca üretilmiş
eserler, sadece öznel değere sahiptir. Çalgı, kendine has karakter fonksiyonu için değil, fakat çalınışının kolay olması sebebiyle kullanılmıştır.

30 yıllık bir sükseden sonra, sistra tekrar kullanılmaz duruma düştü. Fransa ve İngiltere onu, XIX. Y.Y.'ın başından itibaren terkettiler. Fakat Almanya'nın bazı kırsal kesimleri daha pek çok yıllar boyunca kullanmaya devam ettiler. Günümüzde bir tek ülke, Portekiz, kullanmaya devam etmektedir. Çalgı burada kökleşerek, milli çalgı olmuş ve "English Guitar" adı kaybolarak " GUITARRA PORTUGUESE" adını almıştır. Portekiz'e has bir form olan "fado"lara, işte bu çalgı ve gitarla eşlik edilmektedir.

VİHUELA

XVI. Y.Y.'da Avrupa'da herkes lavtanın tınısına hayranken, bir ülke buna kapalı kaldı. Bu, İspanya'ydı. Burada, ince zevk sahibi müzisyenler, kesinlikle kendilerine ait bir çalgı olan, lavta ve gitar arası, vihuelayı kullanıyorlardı. Vihuela, fiyatının yüksekliği ve müzikal karmaşıklığının, özellikle de teknik konuda eğitimden geçme gibi zorluklarından dolayı halk tarafından değil, aristokratlar tarafından el üstünde tutulan bir çalgıydı.

Lavtaya gelince, XIII.Y.Y.'dan itibaren, kısmen politik, kısmen dini (Enkizisyon) baskılardan dolayı olsa gerek, bu çalgı kullanılmaz duruma düşmüştü. Halk ise, 4 telli gitarı benimsemiş, onu günlük yaşantısına sokmuş, şarkılarına onunla eşlik eder olmuştu.

Vihuela veya gitara benzeyen ilk tasvir İspanya'da AlphonseX, le Sage'ın "Cantigas de Santa Maria" monografilerindedir ve çok fazla ayrıntı belirtilmeden "GUITARE LATINE" olarak isimlendirilmiştir.

Vihuela Avrupa'nın diğer ülkelerindeki lavta gibi çalınıyordu. O kadar ki, Morphy Kontu vihuelacıların baş yapıtı olan, modern notasyon usulü ile yazılmış transkripsiyonuna, bütün ülkelerin müzisyenlerinin anlamaları amacıyla "Les Luthistes Espagnol du XVI'eme siecle" başlığını koydu.

İtalyan, Alman v.b. vihuelacılar ve lavtacılar öncü ve öğretici bir aile gibi şekillenmişlerdi. Form konusunda bu aile, temelde çalgı müziğine hizmet veriyordu.

"Kral ve saray senyörleri tarafından beğenilmeye hazırdılar" diyor müzikolog E.Chavarri. Buna rağmen kendilerini, polifoninin meşhur eserlerini çalgıları için düzenleme yapmaktan alıkoymuyorlardı. Fakat orijinal eserler üretebilmek için daha saf olan popüler şiirden ilham alıyorlar, içinde kontrpuanın en titiz, en katı kurallarını uyguluyorlardı. Eserlerinde armoni prensiplerini ve arka kontrpuanı saptayıp harekete geçiriyorlardı. Bestelerinin esini doğrultusunda romansların her cümlesini, kendilerini zorunlu hissederek çeşitlendiriyorlar, "DİFERENCİAS" denilen bir cins ilk çeşitlemeleri yaratıyorlardı. Narvaez'in "Guardame las Vacas (1538)" adlı diferencias ilkler arasında şahane bir örnek meydana getirir.

Aynı dönemde, "Camerata Fiorentina" müzisyenleri fantezilerini yazdılar ve bunlarda başlangıç teması taklit ediliyordu. Böylece "FÜG" ve "KANON" formlarının gelişi haber verilmiş oluyordu.

Nitelikleri: Bize bir tek vihuela ulaşmıştır ve bu da Paris'te Jacquemart-André müzesinde saklanmaktadır. Şekli itibarı ile, dar bir gitara benzer. Bununla birlikte kasası daha hacimli ve tellerinin sayısı daha önemlidir.

XVI. Y.Y.'da İspanya'da birçok çeşit vihuela vardır: "la vihuela de arco" arşe ile çalınır; "la vihuela de mano"parmaklar ile çekerek ve "vihuela de penola" bir mızrap yardımı ile çalınır.

Biz, özellikle ikincisi olan "vihuela de mano" ile ilgileneceğiz. Bu çalgı en çok kullanılmış olanıdır.Bağırsaktan 6 sıra çift teli olan, fakat kalın sıralarda oktavı olmayan vihuela, ünlü teorisyen Juan Bermudo'nun "Declaracion de Instrumentos Musicales (1555) adlı eserinde bildirdiği gibi, lavta tarzında akort edilir:

G/G-C/C-F/F-A/A-d/d-g/g

Vihuela edebiyatı: Vihuela İspanya'da, lavtanın diğer Avrupa ülkelerinde olduğundan daha bol bir repertuara neden oldu. Yayınlanmış derlemeler nispeten daha azdı, fakat herbiri sıklıkla önemli bir repertuar ihtiva etmektedir. Bazı besteciler bunları, birkaç yüz elli parçalık, eşlikli şarkı veya solo çalgı için gruplandırmakta tereddüt etmiyorlardı.

Repertuar (Genel nitelikler): Vihuelacıların eseri herşeyden önce, etkili özgünlüğü ile karakterize edilir. Gayet tabii, şarkı ve dansların, "messe"lerin ve "motet"lerin alışılmış transkripsiyonlarını ihtiva ederler. Fakat en geniş yer "romans"lar, "villancico"lar, "cancion"lar gibi alt yapıdan alınmış melodilerin eşliğinin yapılmış olmasına aittir. Buradan özgün eserlere ulaştılar. Bunlar: "fantezi"ler, "çeşitleme"ler (diferencias) ve "ricercar"a benzeyen bir stile sahip "tiento"lardır. Böylece vihuelacılar sayesinde, XVI. Y.Y.'daki söz konusu şarkılar ve danslar ile, kullanımdaki İspanyol repertuarının yansımasına sahip oluyoruz. Melodik plan üzerindeki orijinalitesinin ötesinde, bu repertuar aynı zamanda çok karakteristiktir. Stiline gelince, lavtacıları taklit eden, akıllıca hazırlanmış, süsleme sanatından uzak durarak, vihuelacılar çok ölçülü, sade, aşırılıktan kaçan bir kontrpuan uyguladılar. Üst partiye yerleştirilmiş melodik çizginin hakimiyetinde, diğer sesler, akoru muhafaza eden bir rol ile ufaltılmışlardı.

Vihuelacılar ve Eserler: İspanya'da, vihuela repertuarı çok kısa bir süre içinde gün ışığına çıktı. Bu, 40 yılı aşmadı (1536-1576).

Luis Milan (?1500-?1561): Muhtemelen Valansiya'da 1500'den önce doğdu ve gene Valansiya'da 1561'den sonra öldü.. Vihuela sanatçısı, besteci, şair ve edebiyatçıydı. Bir düello sonrası Portekiz'e iltica etmek zorunda kaldı. Orada kral Juan III onu sarayın soylusu olarak atadı.

Tanınan en eski çalgı müziği, 1535'de Valansiya'da yayınlanan "El Maestro" olmuştu. Luis Milan , vokal polifoninin küçültülmediği, kendi eserlerini yayınlayan ilk vihuelacı ve bestecidir. Yazar, bu eserini Portekiz kralı Juan III'e ithaf etmişti. İçinde 70 parça vardır. Solist çalgı için "fantezi" ve "dans"lar, eşlikli şan için İtalyan "sonnet"lerinde olduğu gibi, İspanyolca veya Portekizce metin üzerine yazılmış "villancico" ve "romans"lar ihtiva

eder. Vermiş olduğu bu eser, eşi bulunmaz bir baş yapıttır ve iki örneğinden biri Madrid Milli Kütüphanesinde, diğeri Paris'dekinde bulunmaktadır.

Bundan başka Milan'a ünlü Italyan B.Castiglione'nin "Cortigiano" adlı eserinin çevirisini borçluyuz. Bu kitap ona, aynı başlıkta benzer içerikli, başka bir kitap yazma fikri verdi. 1561'de Valansiya'da basıldı.

Luis de Narvaez (?1500-?1555): Doğum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinmiyor. L.Milan'ın çağdaşıydı. Onun gibi müzisyen, şair ve vihuelanın büyük ustalarından biriydi ve Juan III'ün sarayındaki asillerdendi. Önce Leon kumandanının vihuelisti olmuş, daha sonra geleceğin imparatoru Philippe II'nin kilisesine bağlanmış ve burada yazar, çalgısı için bir çeşit antoloji ortaya çıkarmıştır. Bu eser 6 kitaplık "Seis Libros del Delphin de Musica (1538)" adını almış, Valladolid'de yayınlanmıştır. İçinde "fantezi"ler, "messe"lerin kısa bölümleri, Franko-Flamand "şarkılar", litürjik "hymne"ler üzerine "diferencia"lar, eşlikli ses için "romans"lar ve "villancico"lar, son kitabında özellikle çok tanınmış bir tema olan "Conde Claros" ve "Guardame las Vacas" vardır.

Alonso Mudarra (?- öl. 1580): İspanyol vihuelacı ve bestecidir. H.Anglés'in Sevilla katedrali arşivlerinde bulduğu dokümanlara göre1547'den itibaren Sevilla katedrali şanuanı olan Alonso Mudarra'nın 3 kitaptan meydana gelen "Tres libros de Musica en cifra para vihuela" adlı eseri 1546 yılının sonunda göründü.
Başlığın belirttiği gibi eser 3 kitaptan meydana gelmiştir. Bu sefer de, öncekiler gibi her biri kendi içeriğine sahip olacaktır. Birincisi tek vihuela için "fantezi"ler, "dans"lar, bir "mes"den kısa bölüm ihtiva eder. İkincisi de aynı repertuarı içerir fakat buna "gloses" ve "tientos" ilave edilmiştir.
Sonuncusu ise "mote"lerin transkripsiyonlarını ve şan-gitar için din dışı parçalar taşır. Muhafaza edilmiş eserin bazı örnekleri Madrid ve Escural Milli Kütüphanelerinde saklanmaktadır.

Enrique de Valderrabano (yak. 1500-1557'den sonra): 1547 yılında Valladolid'de yayınlanan Enrique de Valderrabano'nun " Libro de musica de vihuela,intitulado Silva de Sirenas" başlığı taşıyan kitapları gözüktü. Bir kere daha, 170'den fazla parça ihtiva ederek engin bir repertuar antolojisi boy gösterdi. Birinci kitabı dini polifonik transkripsiyonlardan ve 3 sesli 2 "füg"den meydana gelmiştir. Takibeden iki kitapta "romans"lar, "villancico"lar, İspanyolca ve İtalyanca "mote"ler vardır. Dördüncü iki vihuelaya ayrılmış, sonraki yazara ait "fantezi"ler ve sonuncusu "sonne"lere ayrılmıştır. İspanyol bestecilerin, Josquin, Willaert, Arcadelt, Gombert, Mouton, Verdelot, Loyset gibi Franko-Flamand bestecilere ne kadar ilgi duyduklarını, transkripsiyon için seçtikleri eserlerden bir kere daha anlıyoruz. Valderabano önemli bir yeri de Morales,Sepulveda, Diego Ortiz, Vasquez gibi İspanyol müzisyenlerine ayırmıştır. Bu eserin bir örneği Madrid Milli Kütüphanesinde, diğeri ise Viyana'dadır.

Diego Pisador (yak.1509-1557'den sonra): XVI.Y.Y.'ın ünlü vihuelistler topluluğundan biridir. Üniversite şehri Salamanka'da doğdu. Kral Philippe II'nin sarayına müzisyen olarak atandı ve kralın öğretmeni oldu. "Le Libro de Musica de vihuela, citharisticae artis Documenta (1552)"sını yayınladı. Eşit olarak 7 kitaba ayrılmış, çoğunluğu şan ve vihuela için 100'e yakın transkripsiyon: Romances, villancicos, fantasias, messes, motets ve bazı madrigaller ihtiva

eder. Bu inceleme, içerdiği merak çeken konuları ve az bulunurluğu ile çok enteresandır. O devirde İspanya 'da oluşan müziğin, fikri durumunu anlamamıza yardım eder. Birinci kitabı "diferencialı romanslar", "sonne"ler ve "danslı şarkılar"; ikinci kitap 12 "villancico", üçüncüsü 24 "fantezi" ihtiva eder.
Takibeden iki kitap Josquin'in 8 "mes"i, altıncı yabancılara (Josquin, Mouton, Willaert, Gombert) ve İspanyol bestecilere (Juan Garcia Basurto, Morales) ait 13 "mote"; sonuncu ise İsapanyol, İtalyan ve Fransız "şarkı"larına ayrılmıştır. Bu eser Madrid, Paris ve Escural milli kütüphanelerinde saklanmaktadır.

Miguel de Fuenllana'nın (öl.1579): İspanyol vihuelacının kör olduğu bilinmektedir. 1562 yıllarında Tarifa Markizinin müzisyeni, Valois'lı Isabelle ve kocası Philippe II'nin hizmetindeydi ve burada dini müzikte kendine geniş bir yer edindi. Fuenllana bizce sadece " Libro de musica para vihuela, Orphenica lyra"nın yazarı olarak tanınabilmiştir. Sevilla'da 1554 yılında yayınlanmış olan bu eser, 6 kitap halinde 182 parçadan müteşekkil olarak ortaya çıktı.
Birinci kitap 3 sesli çeşitli bestecilere ve kendine ait "fantezi"ler ve "ikili"ler; ikinci kitap her birinin aynı tonda "fantez" ile eşlendiği 4 sesli "mote" transkripsiyonları; üçüncü "mote"leri; dördüncü "basit parçalar"ı; beşinci "popüler parçalar"ı kapsar. Bizi özellikle ilgilendiren altıncıda ise "vihuela ve gitar için parçalar" vardır. Burada 4 telli gitar ve 5 çift telli ve 6 çift telli vihuela için orijinal kompozisyonlar bulunur. Olağanüstü melodik yeteneğin meyveleri ve istisnai teknik kültür ona, kontrpuanın katı kurallarını ihmal etmeden, sesleri bağımsızca geliştirme imkanı verdi. Bu, Fuenllana'nın ses ve vihuela için parçaları, eşlikli monodinin hazırlanması bakımından önemli bir etabı gösterir.

Esteban Daza'nın Valladolid'de yayınlanmış "El Parnasso (1576)"su 3 kitap halindedir. Birincisi "fantezi"lere, ikincisi değişik bestecilerin, Fransız (Créquillon, Maillard) ve İspanyol (Juan Garcia Basurto, Guerrero, Ricafort) "mote"lerine, üçüncüsü ise küçültülmüş Fransız ve İspanyol polifonik şarkılara (Navarro. Ceballos, Fr. Guerrero, Ordonez, Créquillon v.b.), "eşlikli sonne"lere, "romans"lara ve "villancico"lara ayrılmıştır.

Juan Bermudo (yak.1510-?): Öğrenciliği Hénares'in Alcala üniversitesinde geçti. 1549'da Arcos dükünün yanına girdi. 5 kitaplık "Declaracion de Instrumentos"u yayınladı. Bu, bize üç değişik şekilde ulaşmıştır: Osuna'da birinci kitap 1549'da; bir sonraki yıl yazarın Clarisses de Montilla'nın kullanabileceği şekilde kısalttığı ikinci versiyonu, nihayet 1555'de gene Osuna'da geliştirilmiş bir versiyonu gene 5 kitap halinde yayınlandı. Birinci kitap müziğe övgüyü; ikincisi müzikal teori elemanlarını; üçüncüsü müzikte usta olmak isteyenler için gene teorik konular; dördüncüsü klavye ve telli çalgılar (org, vihuela , gitar ve aileleri, arp), nihayet sonuncusu ise müzikal kompozisyon elemanlarını ihtiva eder. Büyük teorisyen Bermudo burada, eksiksiz bir şekilde, mümkün olan tereddüt ve şüpheleri ortadan kaldırarak akort etme şekli, vihuela ve gitarın çalınışıyla ilgili herşeyi izah etmiştir. O devirde bulunan vihuela ve gitar çeşitlerini saymış, sıralamış, anlatmış ve daha o zamandan gitarın beşinci telinden bahsetmiştir.

Luis Venegas de Hinestrosa (?-?): 1557'de yayınlanan "Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y vihuela" adlı eserinde 12 sayfa teori, 64 sayfa tablatür

olarak yazılmış orijinal kompozisyonlarının örneklerini ihtiva etmektedir. Bu kitapta devrin bestecilerinin yolu aynen takip edilmiştir. “Mote”ler, “pavan”lar, “füg”ler, “tiento”lar (yani ricercarlar, prelüdler), “diferencia”lar çağın alışkanlıklarına uygun şekilde kullanılmışlardır.

Antonio de Cabezon (1510-1566): Dahi bir müzisyen olan Cabezon, Burgos’un kırsal kesiminde doğdu, Madrid’de öldü. Kral Philippe II’nin isteği üzerine Basilique de San Francisco el Grande’ye gömüldü. Özel yetenekleri ve mükemmel eğitimi sayesinde , eserleri Avrupa’nın bütün ülkelerinde tartışılmaz olan Josquin Despres’nin kontrpuan bilimini içine sindirdi. İtalya, Almanya, İngiltere, Hollanda’ya yapmış olduğu seyahatlerinde, yüzyılın bestecilerinden bir çok ünlüyle tanışmış ve bu ilişkilerle kendini arıtmış, böylelikle dünyanın en ünlü müzik şahsiyetlerinden biri olmuştur. Eserlerinden pek çoğu 1557’de Venegas de Hinestrosa tarafından yayınlandı. Oğlu Hernando tarafından 1578’de Madrid’de yayınlanan “Obras de Musica para Tecla, Arpa y Vihuela de Antonio de Cabezon, Musico de Camara y Capilla del Roy Don Felipe, Nuestro Senor” eserini birinci sırada saymalıyız. İçinde 10 sayfalık bir açıklama ve ardından 200 sayfalık daha önceden yazmış olduğu müzikler vardır. Eserin her tarafında yabancı ülkelere yaptığı seyahatlerdeki bestecilerin etkileri hissedilir. Orijinal yayının bazı örnekleri Madrid, Escurial Milli kütüphanesinde ve Brüksel Kraliyet Kütüphanesinde bulunmaktadır. Cabezon’un eserleri, modern yazım tekniği ile tekrar tekrar yayınlanmıştır.

Padre Tomaso de Santa Maria (1510,1520 –1570): İspanyol teorisyen ve bestecisidir. Valladolid’de San Pablo dominiken kilisesinde organistti. Org için yazdığı pek çok eser saklanmıştır ama en önemli eseri “ Libro Llamado Arte de Taner Fantasia, asi para Tecla como para Vihuela”dır ve Valladolid’de 1565’de görünmüştür. Birinci kitap müzikal teori ve pratiği; ikincisi kompozisyon çalışmalarına ayrılmıştır. Eseri öğretmeni Cabezon’a sunmuştu. Bu modern transkripsiyonlardan bazıları Madrid Milli Kütüphanesinde saklanmaktadır.

Bu besteci ile İspanyol vihuelacı bestecilerin eserleri tamamlanır. Bir müddet daha müzisyenler, 1557’den itibaren, Luys Venegas de Hinostroso’nun verdiği örneklerini takip ederek, klavye, arp ve gitar için derlemeler yayınladılar. Fakat burada söz konusu olan başlık (para tecla, harpa y vihuela), aslında ticari bir gayeye cevap vermekti. Sadece kullanılan yazım vihuela çalmaya hiç uygun olmayan bir uygulamadır.

XVI. Y.Y.’ın sonu ile vihuelanın hükümranlığı sona erdi. Unutulmaya terkedildi. Bu esnada, bütün bu dönem boyunca bayağı ve kaba bir çalgı olarak adlandırılan “GİTAR”, İspanyol bestecilerinin çok tuttuğu, favori çalgı haline gelecekti.

GİTAR

Bugün sıklıkla düşünüldüğünün tersine gitar, yeni kabullenilmiş bir çalgı değildir. Eğer adının etimolojisine bakılırsa, “antik cithare” (sitar) ailesinden geliyordu. Doğuşu hangi ülkede olmuştu? Evriminin ilk adımları nelerdir? Bütün bu sorular hala cevapsızdır.

Çalgıların kralı uzun zaman “luth”du (lavta). Gitar silik bir yere sahipti fakat, gayet tabiidir ki, ihmal edilebilir olmaktan uzaktı. Samimi müziğe, narin ve duygusal sonoriteye düşkün ortamlarda kendini belli etmekten geri durmuyordu. Süksesi bazı dönemler boyunca, özellikle istikrarsızlıkta, kendini gösteriyor ve eğer sonra karanlığa karışırsa, birkaç on yıl sonra az parlak olmayan bir ışık gibi tekrar parlıyordu.

Yer aldığı herhangi bir dönemde, gitar, özgün müzikal gerçekleriyle temsil edilir. Çok büyük virtüozların taleplerini karşılamaya duyarlı, tecrübesiz icracıların ellerinde bile ahenkli bir şekilde tınlamaya yeterlidir. Oysa ki, eski yüzyıllarda, şimdi olduğu gibi çok sayıda olmaktan uzaktı. Sadece Mlle de Beaujolais’ nin muhteşem portresi gözlemlendiğinde, Watteau’nun eskizlerinde veya XVIII’ci yüzyılın sayısız prenseslerinin gitarın tellerini çekerken temsil edildiği resimler ile ikna olmak gerekir.

Tarihi:
Lavtada olduğu gibi, çeşitli ülkelerde kullanımda olan, değişik gitar tipleri vardır. Bununla birlikte, Avrupa’da bu ad altında, oval ses kasalı, ortasından daraltılmış ve arka tablası düz bir çalgıyı gözlemliyoruz. Bu çalgı kasası, mandallarının yerleştiği bir başla son bulan, yeterli uzunlukta bir sap ile donatılmıştı. Teller, lavtada olduğu gibi ses tablası üzerine sabitlenmiş bir eşiğe bağlanıyordu ve genel olarak hayvan bağırsağındandı. Gitarın atalarının ne olduğuna bakabilmemize müsaade edecek belgelere sahip olabilmek için X’uncu ve XI’inci yüzyılları beklemek gerekmektedir ve bunları çok doğal olarak İspanya’da buluyoruz. Bu ülkede ve Fransa’nın güney batısında, minyatüristler ve heykeltraşlar X’uncu yüzyıldan başlayarak oval kasalı, arkası bombeli, uzun saplı bir çalgıyı tasvir etmişlerdir. Hiç şüphesiz bu, Mısır’lıların “nefer”’i ile bağlantılı olabilir. .XIII’üncü yüzyılda ele geçirilen çeşitli metinlerden bu çalgıyı “guitare mauresque"olarak adlandırdıklarını görüyoruz. Menşei için bunlar bize yeterli bir fikir vermektedir. Metalik teller takılmış, keskin sesler çıkaran bu çalgıya karşı İspanyol’lar, tatlı bir sonoriteye sahip “guitare latine”’i çıkardılar, ve, bu arkası düz, ortasından hafifçe daraltılmış kasası oval, bağırsaktan telleri olan bir çalgıydı. Bütün bu karakteristikleri ile, direkt olarak, bizim bugünkü modern gitarın atası gibi görünüyor bu çalgı. “Latine” veya “mauresque”, hangisi olursa olsun, o devirde gitar, İspanya’da çok kullanıldı. Çeşitli minyatürlerde, özellikle Alphonse X, le Sage’ın değerli eseri “Cantigas de Santa Maria”’sını süslerken görüyoruz. (XIII’üncü yüzyıl ortası). Aynı dönemde, batı Avrupa’da, özellikle İngiltere’de ve Fransa’nın kuzeyinde, arkası düz bir gitar vardır ve kullanımdaki tek olma özelliğini taşır. Bununla birlikte, kasa formu daha sabitleşmemiştir. İngiltere, önceleri, sapın birleştiği yere yakın küçük koruma kanatları ile imal ediyor, en geçerli yapım tarzı olarak kabul ediliyordu. Gitarı, bu form altında ve melek müzisyenlerin elleri arasında, çok sayıda gotik katedrallerde yer almış olarak görüyoruz. XV’inci yüzyıl süresince, kasa anlayışı daha fonksiyonel olur. Eğriliği ve daraltılması şekillenmeye başlar, çalgı o zaman çabucak, İspanyol’ların en az iki yüzyıldır kullandığı”guitare latine”’e ulaşır Bir son tip, Almanya’da gözüküyordu. Bu,”quinterne”’di. Küçük boyutlarda bir lavtaya benziyordu fakat, baş çengel şeklindeydi. Quinterne uzun süre kullanımda kalacaktı.
Çok ünlü XVI’ncı yüzyıl teorisyeni Sebastian Virdung (Musica getutsch, 1511) ve Agricola (Musica instrumentalis Deudsch, 1545) eserlerinde bu çalgıyı

yeniden göstermiş ve tasvir etmişti. Sadece Praetorius XVII'nci yüzyıl başında Avrupa'nın diğer yerlerinde kullanılan arkası düz bir "quinterne"'i tasvir
edecekti. Hangi şekil altında olursa olsun, gitar, ortaçağdan itibaren çok taktir gördü. Truverler, trubadurlar, menestreller ve jonglörler onu şan eşliğinde
ve dansörlere destek olmak için kullanıyorlardı. O zamanlarda, genç kızlardan da gitar çalması isteniyor ve"sevgiyi yücelteceği" söyleniyordu. Kral Charles
V bile tınısını küçümsemiyordu, hatta, gümüşle ve fildişi ile süslenmiş bir gitara sahipti. O dönemde çalgı, kutsal olmayan eğlencelere katılıyor, fakat
aynı zamanda dini seremonilere de kabul ediliyordu. XIV veXV'inci yüzyılda Felemenk ülkelerinde ve Almanya'da aziz kutsallaştırma törenlerinde, şehir boyunca,
viol, gitar, psalterion v.b. seslerini duymak nadir bir olay değildi.

XVI'ıncı YÜZYILDA GİTAR:
Bütün orta çağ boyunca olduğu gibi, gitarın müzikal hayatta ön planda bir yeri olduğu sanılmıyor. Sonra, aniden, 1540 yılları sırasında Fransa'da, gerçek
bir hayranlığa sebebiyet verdi. "Bu esnada" diyor zamanın bir yazarı, " halkımızın çoğu guyterne çalmaya koyuldu... öyle ki, Fransa'da İspanya'dakinden
daha fazla guyternör bulabilirsiniz". Bu moda, daha sonra Avrupa'nın büyük bir kısmına yayıldı. Buna paradoksal olan şey, İspanya'nın bunu gözden kaçırması
ve gitarı o zamanlar, popüler eğlencelere özgü bir çalgı olarak telakki etmesiydi.

Nitelikler:
Bu devre ait hiçbir gitara sahip değiliz. Fakat çalgıyı tanımak, yayınlanmış müzik kitaplarının başlık gravürlerinden mümkün olmaktadır. Arkası düz gitar,
o zamanlar, çok kullanıldığı sanılıyor. Hemen hemen modern şekle bürünmüş kasası, bununla birlikte, küçük hacimlidir ve sap, nispeten kısadır. Sekiz perdeyle
donatılmış, süslü ve asa şeklinde, oymalı, ya da düz bir baş ile son bulur. Her iki halde de mandallar, direkt olarak başa saplanmıştır. Bu gitara bağırsaktan
yapılmış 4 sıra tel monte edilmiştir. Üç kalın tel, çift olarak, en tiz melodi teli (chanterelle) ise tek kullanılırdı ve genel olarak şu modelde akort
edilirdi:

G/G-C/c-e/e-a

XVI'ncı yüzyılda tel sayısı 4, XVII'nci yüzyılda 5, XVIII'inci yüzyılda nihayet bugünkü sayıya, yani 6'ya ulaştırılmıştır.

Orta çağda sıklıkla kullanılan mızraplı çalış artık terk ediliyor ve teller direkt olarak parmakla çekiliyordu.

Block quote start

Gitaristler:
Block quote end
Tellerinin az sayıda olması sebebiyle, lavtaya göre çalması daha az zor olan gitar, belli bir müzikal tekniğe sahip amatörlerin gözde çalgısı olacaktı.
"Yataktan kalkar kalkmaz hemen gitarımı çalıyorum" diye itiraf ediyor ünlü şair Ronsard (1550). Çalgı özellikle onurlu bir devrini yaşamaktadır. Çalgıcılar,
o zaman diliminde, ünlü kişiler değildir. Noter akitlerinden rasgele not edildiğine göre "bir müsteşar, kralın sekreteri, küçük şatonun dayak değnekli

çavuşu, bir tuhafiyeci, bir marangoz, şarap işçisinin karısı... (F.Lesure)". Yayılma yelpazesinin ve uygulayıcılarının ortamlarının çeşitliliği açısından bu, yeterli fikir veren bir bilgidir. Fransa'dan dolayı gitar modası Felemenk ülkelerine ve İngiltere'ya geçti. Bu ülkede, ilgi ve heyecan çok ani oldu.
1545'de çalgı, bir yenilik olarak değer görüyordu. İki yıl sonra,VIII'nci Henri, ölümünden sonra bize, kolleksiyonundaki çalgıların arasında 21 kadar gitar bırakacaktı.

Block quote start

Repertuar:
Block quote end

Gayet tabii, çalgının beşiği, formunun vihuelaya benzemesi sebebiyle, İspanya'dır denebilir. Gitar için ilk çalışmalar burada başlamıştır.

İtalya pek verimli olamayacak, bestecilerin sessizliği, 7 telli gitar için, dört fantezi ile Venedik'te 1549 yılında yayınlanan Melchior de Barberis'e ait "Intabolatura di liuto" ve bugün kaybolmuş olan Girolamo Giuliani'nin (1580-?) belirsiz bir eserinden bir derleme ile bozulacaktı.

İngiltere tamamen Fransa repertuarına yüzünü dönmüş, geleceğini sadece el yazması olarak kalmış bazı parçalara bırakmıştı. Aynı şey Almanya için de geçerliydi.

Böylece XVI'ncı yüzyılda gitar için üretilen yayınların hemen hemen tamamı, Fransa ve Felemenk ülkelerinde gün ışığına çıktı.

Yazım:

Gitar müziği, lavtada olduğu gibi, tablatür tarzında yazılırdı. Kullanılan sistem, kendine özgüydü. Harflerle veya rakamlarla yazılır ve bunlar, gitarın tellerini temsil eden çizgilerin üzerine yerleştirilirdi. XVI'ncı yüzyılda gitar tablatüründe sadece 4 tel için 4 yatay çizgi bulunuyordu. XVII'nci yüzyılda ise bu, 5 olacaktı. İspanya ve İtalya tuş (klavye) üzerindeki perdeleri sayılarla, Fransa, Felemenk ülkeleri ve İngiltere ise harflerle temsil ettiriyorlardı.

Repertuarın Genel Nitelikleri:

XVI'ncı yüzyılda gitaristlere önerilen repertuar, lavtacılarınkine çok yakındır. "Şarkıların transkripsiyonları"nı (şarkıya eşlik eder şekilde veya sadece enstrümantal olarak) ve "dans"ları ihtiva eder. Ayrıca bunlarda, bazı "fantezi"ler bulunur, fakat az sayıdadırlar. Aynı şekilde dini parçalar ("motet", "psaume", ve "air sprituel") az temsil edilmişlerdir.

Hiç şüphe yok ki XVI'ncı yüzyılda gitar, esas olarak dine ait olmayan daha ziyade eğlence müziğinin çalgısı görünümündeydi.

Yazı stili kesin bir basitleştirme isteğiyle, lavtanınkine bariz olarak yakındı. Gerçekten, gitaristler lavtacılarınkine benzer parçaları parmaklarının altında tınlatmak istiyorlarsa da daha, kesin ve emin bir çalma tekniğine sahip değildiler. Vokal parçaların transkripsiyonlarında polifoni feda ediliyordu.
Besteci, melodi çizgisini üst partiye koyup, diğer sesleri azaltarak basit bir kontrpuanda muhafaza edilmiş akorları görmekten memnun oluyordu. Bu basitleştirme, "double" ve "dans"larda görünmüyorsa da, genel olarak, basitçe süslenmiş olduklarındandır. Ona yazılmış repertuarı tanıdığımızda gitar için yazılmış olan eserler, basitleştirmeye uğramış lavta eserleri gibi görünmektedir. Üstelik unutmamak lazım ki, 4 sıra teli ile gitar, uzvu kesilmiş bir klasik lavtaya benzeyen bir çalgı gibidir.

Eserler:

Fransa: Paris'li iki yayıncı Le Roy-Ballard ve Fezandat'nın rekabeti, lavta için olduğu gibi bu kere de gitarda, önemli miktarda repertuar yayınına neden oldu. 1551, 1555 yılları arasında, en az dokuz gitar ve eğitim kitabı baskılarından çıktı.

Alıcılarının eğilimlerine özen gösteren Le Roy- Ballard firması, "Premier Livre de Luth"'dan sonra hemen, bir "Premier Livre de Guitare (1551)"'i Adrien le Roy'un itinalı transkripsiyonu ile yayınladı. Lavtacılara önerilenlere çok yakın bir repertuar içerir. 1551'de aynı yıl amatörler için "Briefve et facile instruction" göründü. Bu eser, hatırı sayılır bir sükseyle tanışmış olmalıydı, zira bu, Pierre Phalese'in (Louvain-Anvers, 1570) bir baskısında tekrar yayınlandı ve İngilizceye çevrilerek 1574'de, dört yıl sonra Londra'da yayınlandı. Ne yazık ki bize ulaşamamıştır. 1555'te tekrar yayınlandığı bilinen "Le Second Livre" özellikle P.Certon'un eşlikli şarkılarını ihtiva eder. Bunlar sıkça, dans olarak transforme edilmiş ve Adrien le Roy tarafından transkripsiyonu yapılmış "chanson-branle gay" veya "chanson paduane" başlığı almışlardır. "Le Tiers Livre (1552)", tek gitar için parçalar ve danslar olarak geldi. "Le Cinquiesme Livre" o zamanların modası olan repertuardan alınmış eşlikli şarkıları yeniden öneriyordu. İçinde Arcadelt'in triosu, Adrien le Roy'un kendi "air"leri vardı. "Le Quart Livre", istisnai olarak, bir yabancının (Grégoire Brayssing) eski repertuara ait şarkıları ve psaumlarını toplamıştı.

Diğer taraftan, Granjon ve Fezandat (sonra yalnız Fezandat) 1550 ile muhtemelen 1551 yılları arasında dört gitar kitabı yayınladılar. Bunların arasından üçü Guillaume Morlaye, diğeri iyi icracı ve besteci olan Simon Gorlier tarafından transkripsiyonu yapıldı. "Le Premier Livre" Morlaye'e aitti ve1550'den itibaren ortada gözüktü. Bu durumda kitap, gitar için ilk Fransız yayını oluyordu. Fakat şu anda biz, sadece bir yeni baskısına (1552) sahibiz.
Bu kitap, adetlere göre şarkılar ve daha önceden var olan iki fantezi ve dansları içerir. "Le Second Livre...(1553) ve "Le Quatriesme Livre...(1552)" tamamen benzer bir şekildedir. Morlaye'ın vokal repertuarı Le Roy'unkinden daha yaşlı (köhne) bir anlayışa sahiptir. Danslara gelirsek, "gaillard"lar baskındılar ve bunlara orada, "pavan"lar, "branle"ler, İspanya'dan gelmiş "conteclare" gibi karakteristik parçalar veya İngiltere'nin "horn-pipe"leri ilave edilmiştir.

Felemenk Ülkeleri: Bu ülkelerde gitar yayınları çok gecikmiştir. 1570'de, önemli bir derleme "Selectissima in giterna ludenda carmina", Phalese-Bellere'in

baskılarından çıktı. Hepsi, lavta için olduğu gibi, Paris'te Le Roy-Ballard tarafından yayınlanmış danslar ve sadece saf şarkılar önerilen repertuardı.
Yüz kadar parça böylece birleşti ve yüzyılın ortalarında, gitar için gerçek bir Fransız müziği antolojisi meydana getirdiler. Bu eser, bundan başka, amatörlere
dönük latince yazılmış bir metotla başlamaktadır. Oysa ki repertuarın taklidi, bu metodun paragrafları, Le Roy-Ballard yayınlarındaki yolu takip ettikleri
izlenimi vermektedir ve özellikle ünlü "Instruction" bugün kaybolmuşsa...

XVI'ncı yüzyılın son yıllarında gitar, lavta yapımının getirdiği etkilere maruz kaldı. Ses genişliği, 5'inci tel sırasının ilavesiyle kalınlarda arttı.
Bu telin kabulü şair ve edebiyat üstadı Lope de Vega ve Cervantes'e mal edildi. Bununla birlikte unutmamak lazım ki, yüzyılın ortalarından itibaren Juan
Bermudo İspanya'da bu şekilde yapılmış gitarın varlığına dikkat çekiyordu. Buluşun sahibi kim olursa olsun bu gitar, bu sefer İspanya da dahil, bütün Avrupa'da
kullanılacak ve XVIII'inci yüzyılın ikinci yarısında oluşacak değişimlere kadar popülerliğini muhafaza edecekti.

XVII'nci YÜZYIL ve GİTAR

Genel Bakış:

XVII. yüzyıl hem eski geleneklere, hem de " Ars Nova" denilen geleceğin sanatına bağlı olan bir devirdir. Bu yüzyılda eski sanat kurallarına dayanan
büyük şaheserler meydana geldiği gibi, birçok yenilik de tatbik alanına konmuştur.

XVII. yüzyılda bestecilikte teknik ilerlemelerden ziyade tabiata ve tabiiliğe yönelmişlik vardır. Kontrpuana savaş açılmış ve " resitatif eşlikli melodi"
rağbet kazanmıştır. "Ars Nova"nın dolayısı ile " bas şifre"nin altın çağı bu yüzyıldır. XVII. Yüzyılın en büyük icadı "opera" ve "oratoryodur".

Çalgı müziği bu yüzyılda tam bir bağımsızlığa kavuşmuş ve ilk şaheserlerini bu dönemde vermiştir. Bu yüzyılın başında lavta, teorba, arşilut, gitar çok
büyük ilgiyle karşılaşmışlar ve çalgı müziğine yeni bir yön vermişlerdir. Bu çalgıların virtüozları tarafından " Dans Süitleri" ve "prelüdler" yazılmış,
gitarist ve lavtacıların yazım üslupları klavsencileri etkilemiş ve onlar da bu süsleme sanatını ve formları kullanmışlardır.

Atalarının tersine, XVII ve XVIII'inci yüzyıldaki gitar, bugün kullandığımız modern gitara artık çok benzemektedir. Bu devrin çalgılarının örnekleri, gerçekten
müzelerde ve özel kolleksiyonlarda bulunmaktadır. Bazıları değişiklik yapılarak yeniden elden geçmiş, az sayıdakileri ise orijinal haliyle bize ulaşabilmiştir.

Nitelikler: .
Çalgı, uygulamada, bu çağdan itibaren bugünkü modern formunu kazanmıştır. Baş (cheviller) virgül veya kanca şeklinden uzaklaşmış, düz ve yassı şeklini almıştır.
Bununla birlikte ses kasası, küçük hacimli kalmıştır. Ortalama 94,5 cm. uzunluğu olan bir çalgı için, kasa, 44 cm. uzunluk, en fazla 25 cm. genişlik, 9
cm. yan yükseklik, 69,5 cm. titreşen tel uzunluğuna sahipti. Yapılış tarzı itibarı ile çoğunlukla yüksek değerde ince işçiliğe ulaşılıyordu. Sedef, fildişi,

abanoz ağacı, hayvan boynuzu, kemiksi yapı veya pullarının kaplama ve kakma işçiliği çalgıyı süslüyordu. Bundan başka, ses deliğinin çevresindeki gül benzeri süsler (la rosace) soyluluk unvanı gibi, zemin üzerinde gözüküyordu ki bu, gerçek bir mimari hazırlığa gereksinim duymaktaydı. Daha evvel söylemiş olduğumuz gibi, bundan böyle gitar, 5 sıra tel ihtiva edecekti. Herkes telleri çift çift monte ederken, bazıları, en alt tiz teli (la chanterelle) tek bırakıyorlardı.
Çalgı şu modelde akort ediliyordu: A/a-D/d-g/g-b/b-e/e (A= Bir oktav pes, a=Bir oktav tiz).
Bu, arka tablası düz gitarın yanında, arkası bombeli çalgıları yeniden görüyoruz. "En bateau" veya "capucine" denen gitar, öncekinden bu özelliği dışında ayrılmaz. İtalya'da "la chitarra battente" kasanın alt ucuna takılmış metalik teller ihtiva eder. Bu sonuncunun, nitelikleri dolayısıyla, orta çağda kullanılan "guitare mauresque" 'in devamı olarak düşünülebilir.

Yapım:
Lavtanın tersine, arka tablası düz gitar, bir kalıp yardımıyla yapılır. İki değişik yapım tipi vardır. İlkinde, önce çalgının kasası yapılır ve bunun etrafına çeşitli parçalar birleştirilir. Diğerinde, tersine, önce sırt ve yanlıklar hazırlanır ki bu bir oyuk şeklini almıştır ve imalat bunun içinde işleme konur.
Gitarın konstrüksiyonu nazik bir iştir ve lavtanınkiyle aynı problemleri taşımaz. Yapımcı önce, ön ve arka tablayı birbirine bitiştirip hazırlığa başlar.
Sonra onları, kalıp formunu temel alarak keser. Daha sonra, dairesel deliği açmaya geçer ve etrafının kakmalarını hazırlar. Bu nazik işlem bitince tablayı inceltmeye koyulur (kural olarak istenen kalınlık 2 mm'dir). Bu kere de söz konusu olan ince latalardır ve onları yapıştırıp sabitler. Sayıları ve yerleşim konumları kesin bir kurala bağlı değildir ve bu, yapımcının zevkine kalmıştır. Bugün " Eski Paris (XVII ve XVIII'inci yüzyıl)" adı verilmiş gitarlarda, genel olarak, 4 adet enine, paralel destek vardır, fakat, XIX'uncu yüzyılda Antonio Torres'den itibaren destek uygulaması, yelpaze şeklinde ve ses kalitesi bakımından ihtiyaç duyulan bir sayıdadır. Arka tabla da aynı şekilde desteklerle kuvvetlendirilir (eski gitarlarda 4 lata ile, modern klasik gitarlarda 3 lata ile). Yapımcı daha sonra yanda bulunan, arka ve ön tablayı birleştiren yan çeperi yapmaya geçer. Buna "éclisse" (yanlık) denir. Her bir kenarı, özdeş iki bant olarak, arka tablayla aynı ağaçtan kesilmiştir. Daha sonra bunlar, istenen profil çizgisini elde etmek için, eğilerek kemerleştirilir. Burada da mesele, kendi kendine kırılmasını önlemek için, yeterli buharla ısıyı taşımış olan ağacın nazik ve tehlikeli işlemidir. Nihayet sap, yontularak şekillendirilir.
Alt kısmı, kasaya uyum sağlayacak olan, bir takoz ile son bulur. Sapın üst kısmında da, tellerin bağlanması ve uygulayacakları güce dayanıklı, takoz görevi yapan bir baş vardır. Bu çeşitli parçaların birleşmesi, iki değişik tekniğe göre yapılabilir:
1-İspanyol tarzı yapım:
Burada sap direkt olarak tablaya yapıştırılır. Nihayet yanlıklar, takozda açılmış bıçkı çizgisinin içine ayarlanarak yerleştirilir ve bunlar ön tablaya yapıştırılır. Çalgının tabanına iki yanlığın birleşmesini garantiye almak için bir destek yapıştırıldıktan sonra, arka tabla ses kasasını kapatır. Bu sefer de bir ters yanlık ile montaj kuvvetlendirilir.Klavye (tuş) önceden iç içe geçirilerek alıştırılmıştır ve sapın üzerine yapıştırılır. Artık yapımcı perdelerin ve üst eşiğin konmasına geçmiştir. İşlemin ne kadar büyük bir titizlikle gerçekleştirildiğini söylemek herhalde gereksiz bir şeydir. Zira çalgının doğruluğu buna bağlıdır.
2-Fransız tarzı yapım:

Bu tarz yapım göze batacak kadar farklıdır. Yapımcı önce kasayı bitirir, sonra, sapı yerleştirmeye koyulur. Bu bitiriş şeklinde yanlıklar ve sapın kenarı, takoza yapıştırılır. Orada bir zıvana deliği oyulmuştur ve sapın topuk kısmı buraya yerleşmiştir. Her iki tarz yapımda da alt eşik en sonunda ön tablaya yapıştırılır. Artık sadece, gitarı verniklemek ve tellerle donatmak kalmıştır.

Yapımcılar:

XVI'ncı yüzyılda olduğu gibi, bu yüzyılda da lavta yapımcıları gitar yapmaya devam ediyorlardı. İtalya'da Sella'lar çok ince işçilikle çalgılar yapıyorlar, bunlarda fildişi ve abanoz ağacını birlikte kullanıyorlardı. Fransa'da Jacques Dumesnil yüzyılın ilk yarısında ve Voboam kardeşler ise ikinci yarısında bu imalatta uzmanlaşmışlardı. Bu sonuncular öyle bir kalitede gitar yapıyorlardı ki, çalgılardan biri sarayın yolunu tuttu ve Mlle de Nantes'a (XIV'üncü Louis'nin kızı) ve Mme de Montespan'a kısmet oldu.

Devam eden yüzyılda Claude Boiven (ki Fransa krallık arması kakmalı bir gitarı XV'inci Louis'nin kızlarından biri tarafından sahiplenilmiş olmalıdır) ve sonra da Benoit Fleury hem gitar, hem de keman yapımında çok tanınmış iki yapımcıdır.

Barok Dönem ve Gitarın Zaferi:

XVII'nci yüzyıl ülkelere göre, az veya çok, İspanya'da vihuelanın kayboluşu ve diğer ülkelerde lavtanın popülaritesinin çöküşü ile karakterize edilir. Kuzey ülkelerinde ise lavtaya rağbet devam etti. Örnek olarak Almanya, Avusturya, Hollanda, İngiltere v.b. verilebilir.Fransa'da ise lavta, gitar ile rekabet etmeye gayret ediyordu. Halbuki İtalya'da, bazı değer taşıyan eserlerden başka, tamamen gitarın ezici üstünlüğü söz konusuydu. İspanya'ya gelince, beklenmedik şekilde vihuela tamamen unutuldu. Bu noktada 5 telli gitar ortaya çıktı. Daha evvel 4 telli olan gitara tel ilavesi o kadar ilgi çekti ki, diğer bütün ülkelerde "İSPANYOL GİTARI" adı ile anılmaya başlandı. Buna mukabil İspanya'da yapılmış yayın çok azdı.Bütün eserler, İtalya ve Fransa'dakilerle mukayese edilemeyecek değerde, üç veya dört kitaptan ibaretti.

Bu yeni gelişmeler değişik sebeplerden oluştu:

Halk kendi fikirleri ile beraber, müziğinin ve çalgısının da zaferini kazanmaya başlamıştı. Düşüncelerdeki bu değişim, daha XVI'ncı yüzyılda, M.Fuenllana, D.Pisador, du Pere, J.Bermudo, J.C.Amat'ın eserlerinde belirtilmişti. Bu konuda lavta ve vihuela sanatçılarının aşırı tekniklerinin, bu çalgıların fiyatlarının çok yüksek olmasının, halk tarafından rağbet görmemesinde ve yok oluşlarında epey payı vardı.

Bu gelişmelerde, meşhur şair, müzisyen Vicente Espinel'in etkili taraftarlığının payı büyüktü. Espinel büyük şöhrete sahip bir gitaristti. Belki de bu sebepten gitara 5'inci telin ilavesi (bugünkü gitarın 1'inci teli) ona mal edilmişti. Halbuki XVI'ncı yüzyılda zaten 5 telli gitar için eserler yazılmaya başlanmıştı. Bu yanlış bize bu dahi artistin ne kadar büyük propaganda gücü olduğunu gösterir. Edebiyat profesörü Lope de Vega ve yakın arkadaşı yazar

Cervantes değişik ülkelere, özellikle İtalya'ya yaptıkları maceralı iş seyahatlerinde, estetik fikirlerini yayıyorlardı. Çağın yazarlarının sayısız yorumları arasında, Dorotea'sında Lope de Vega'nın yazdıkları şöyleydi: "Gitarın 5 teli asil çalgıları unutulmaya mahkum ediyor ve bu yeniliği kabul ettirdiği için tanrı Vicente Espinel'i bağışlasın". Bu yeni gidişat daha gösterişli bir şekilde özetlenemezdi

Rönesansın polifonik pasajları yerine, barok gösteriş merakı (bir dolu süsleme ve abartılı zerafet düşkünlüğü), bu iki devrin ayırt edici özellikleridir.
Bu nedenledir ki, popüler danslara artan ilgi sürekli oldu. XVI'ncı yüzyıldaki bestecilerin müziklerindeki eksiklik bu iki faktör sayesinde telafi edilmiş oldu.

Bu gözlenebilir olayı şu düşünce ile izah edebiliriz:

Aristokratların, reformist eğilimlerin lehine dengeyi kurmaları ve bunu politik ödev olarak yeni dünyanın yeniliklerini sahiplenme adına son derece meşgul olmalarıdır. Etkisini kaybetmiş olan sanat ve bilim adamlarını koruma altına alma alışkanlıkları tekrar başladı ve geriye kalanını yaptı.
Devlet büyükleri, asiller, bazı şancıları ve klavsenistlerin geçimini sağlayarak, onların daha rahat bir ortamda sanatlarını geliştirmelerini, icralarını yapmalarını ve diğer ülkelerle müzikal alanda rekabet etmelerine olanak sağladılar.

Ama halk, bu gidişatta, daha başka bir yol izledi ve şarkıları, dansları, tercih ettikleri çalgılarıyla ön plana çıktı. 5'inci telin kabulünün ihtiva ettiği imkanlar ve XVI'ncı yüzyıl lavta ve vihuela sanatçılarından gelen eserlerin, yeni müzik kurallarının oluşmasında etkili bir payı vardı.

Ülkelere göre bakacak olursak:

İtalya: Yüzyılın başından itibaren, bu ülkede, "chitarra spagnuola" için tablatür kitapları yayınlanmaya başladı. En mükemmelleri arasından, birincisi olarak tanıdığımız, Montesardo'nun 1606'da yayınlanmış eseridir. Yüzyılın ilk üçte birlik zaman süresince yayınlar, hala lavtayı ön planda tutuyorlardı. Biraz daha sonra, İspanyol gitarının hükümranlığı devri açılıyordu ki artık, lavta eserleri kesin olarak gerilemeye başlayacaktı.

Eserlerini yayınlarından tanıdığımız lavtacıları ve gitaristleri sayacak olursak (Yayın tarihleri isimlerinin yanına yazılmıştır):

G.B.Abbadessa 1637,1652; F.Asioli 1676; G.Banfi 1653; D.Belli 1616; B.Borlesca 1611; G.Caccini 1600; A.Carbonchi 1639; B.Castaldi 1623; S.Cerreto 1601; L.Colista 1650; G.A.Colonna 1616, 1620; F.Comandoli 1670; F.Corbetta 1639, 1674; A.Falconieri 1616; G.B.Fasola1627; G.B.Fontana 1641; G.P.Foscarini 1629; S.Garsi 1626; H.Giancarli 1602; Gianoncelli 1650; G.B.Granata 1646, 1651, 1659; T.Marchetti 1660; B.Marini 1655; D.M.Melli 1602; P.Milioni 1624, 1617; Montesardo 1606; C.Negri 1602; F.Negri 1635; D.Pellegrini 1650; F.Pico 1608; G.Pitoni 1669; G.P.Ricci 1677; L.Roncalli 1692; G.B.Sfondrino 1637...

Fransa: Bu ülkede lavta yüzyılın ortasına kadar, popülaritesini güçlükle de olsa, devam ettirdi. Gitar ise, R. De Visée ve F.Campion gibi isimlerin gözükmesiyle,

nihayet, XVİ'ncı yüzyılda olamadığı kadar, kendine bir yer kazanmaya başladı. Bu noktada, lavtacı Denis Gaultier (? 1600-1672) ailesini de anmak gerekir.Çünkü onlar kendilerini kaliteleri ile özel olarak farkettirmişlerdir.

XIV'üncü Louis sarayı lavtaya, teorba ve gitara onursal bir yer ve görev veriyorlardı. O dönemde çocukluğundan beri gitarı tanıyan Lully (1632-1687), ünlü müzisyenler örneğin Charpantier (1634-1704), de Lalande (1657-1726) v.b. parlıyorlardı. Kralın kendisi bile, gitara tutkuyla bağlananların en başında geliyordu. Robert de Visée'den dersler akıyor ve kendi gibi, ailesinin de öğrenmesi için onları cesaretlendiriyordu. Ayrıca, lavtacı Jacques Maudit'yi (1557-1627), J.B.Bésard ve Mersenne tarafından eserleri yayınlanarak yayılan Mézangeau ve P. De la Barre'ı da sayalım.Teorisyen M.Mersenne (1588-1648) ve daha sonra François Pinel kralın oda müziği topluluğunda teorbist olarak görev yapmışlardır.

Diğer müzisyenleri ve eserlerinin yayın tarihlerini kısaca sayarsak:

A.Francisque 1600; N.Vallet 1615; E.Moulinié 1624; L.Rigaud 1625; Louis de Moy 1631; D.Gaultier 1655, 1660, 1664; Gallot 1670; C.Mouton 1680; H.Grenerin 1680; Jacques Bittner 1682; R.de Visée 1682, 1686, 1689, 1700, 1716; F.Campion 1705, 1710, 1716; v.b...

İspanya: XVII'nci yüzyıl İspanyol gitaristleri, her ne kadar bu ülkede gitara çok rağbet olmasına rağmen, ürünleri ve Avrupa okuluna etkileri bakımından, çok da etkili olamamışlar, folklorik müziğe dönük çalışmışlar ve önemli sayılacak çok sayıda eser verememişlerdir. Bu dönemin gitar sanatında ünlenmiş, az sayıdaki besteci arasından Aragonya'lı Gaspar Sanz (1629-1679) önemli bir yer işgal etmektedir. Eğitimini din ve müzik üzerine Salamanka Üniversitesinde aldı ve sonra orada müzik kürsüsüne atandı. Çalışmaları ve araştırma merakı onu İtalya'ya seyahat etmeye itti. Orada, ünlü besteci ve organist G.C.Carissimi'nin (1605-1674) öğütlerini aldı. Diğer büyük İtalyan müzisyenleri ve gitaristlerinden dersler aldı. İspanya'ya geri döndüğünde, prens Don Juan d'Autriche'in öğretmeni oldu. Bu da onu, prense ithaf ettiği "Instruction musicale sur la Guitare Espagnole"'u yazmaya sevketti. Bu eser, 1674 ve 1697 tarihleri arasında, çok sayıda baskı yapılmış olmasıyla tanınır.

Almanya ve Avusturya: Bu ülkelerde, lutun hakimiyeti şüphe götürmez bir şekilde ve yüzyılın sonuna kadar devam etti. Gitarın adı bile ortada gözükmüyordu.

Conte de Logy, ilk gitarist olarak belli bir şöhrete sahip olmuştur. Avusturya'lı bir aristokrattı. Bize ulaşan kitabı 1721'den önce yayınlanamamıştır.
Diğerleri ise:

G.L.Fuhrmann 1615; L.Geer 1639; P.Hainhofer 1603; F.I.Hinterleithner 1699; H.Kapsberger 1604; J.Kremberg 1689; E.Martellius 1615; E.Mertel 1615; J.D.Mylius 1622; Schulz Praetorius (1571-1621); W.L.Radolt (1667-1716); I.Reusner 1667, 1676; G.Reuttner (1656-1738); M.Reymann 1613; E.Scheele 1619; N.Schmall 1613...

Lavtanın tersine (XVII'nci yüzyılda icra ve literatür bakımından evriminin devamlılığı çözümsüz bir görüntü sergiliyordu) gitar, çok değişik

iki karakterde kullanıma sebebiyet verecekti. Birisi, yüzyılın ilk yarısını, diğeri 1650'li yıllar bir köprü görevi üstlenecek şekilde, yüzyılın ikinci
yarısını işgal etmiştir.

XVII'nci yüzyılın ilk yarısı:

1640 yılları civarında, yazdığı incelemede, Bordo'lu teorisyen, Pierre Trichet şöyle söylemekteydi:"gitar...İspanyol'lar arasında çok çalınıyordu ve onu
gülünç olacak kadar vücudun binlerce jesti ve hareketleri ile kullanıyorlardı, çalışları ise uyumsuz ve karmakarışıktı". İnfiale kapılmış saygı değer teorisyenin
şöyle bir fikri vardı: "Fransa'da İspanyol'ları taklit eden saray adamları ve hanımefendileri maymunluğa doğru giderken... kendi çok pahalı evlerinde yağ
benzeri şeyleri, soğanı ve kara ekmeği yemeleri neye benziyor ki...". Bu kadar hoş görüsüz olunmasını anlamak mümkün değildir.

Gitar, o zamanlarda, çok prestij kaybetti. Sadece bir eşlik çalgısı olarak müşahede edildi. Luis de Briceno'nun "Les fées de la foret de Saint-Germain (1625)"
veya "La douairiere de Bilbahaut (1626)" gibi balelerde kullanıldığında, İspanyol kıyafeti giymiş müzisyenlerin ellerinde şarkıya, dansa, atlayıp zıplamaya,
ayaklarını vurmaya eşlik eder görüntüsüyle gerçeğe yakınlık temin ediyordu.

Böyle bir evrim, hiç şüphesiz yeni tekniklerin peş peşe kullanımı, bestecilerin değişik uygulama yapmalarına yol açtı. XVI'ncı yüzyılda kullanılan polifonik
yazının incelikleri yerine onlar, "rasgueado" stili denen ve İspanyol vuruşları ile çalınan akor serilerini tercih ettiler. O andan itibaren, şarkıların
transkripsiyonlarını yapma sorusu ölmüş oluyordu. Böylece gitar, sadece dansa ve şarkıya eşlik eden bir çalgı olmuştu.

Repertuar:

İspanyol gitarı için çok sayıda eser, İtalya ve İspanya'da ortaya çıktı. G.Montesardo (1606), G.B.Abatessa, P.Millioni gibi bazı yazarlar, harfleri kullanarak
bir tablatür yazıyorlar, diğerleri sayıları tercih ediyorlardı (Örneğin 1626'da Paris'te yayınlanan "Metodo mui facilissimo"'sunda Luis Briceno'nun kullandığı
gibi). Bu eser yeni stilin prensiplerini veren ilk metottur. Ama Juan Carlos Amat'ın (?1570) "Guitarra Espagnola y Vandola..." adlı incelemesine gerçekten
biraz benziyordu. Bir kısım tarihçiye göre Amat'ın eseri (bazılarının düşünemediği şekilde) 1586'da yayınlanmıştı.

Bol bir literatüre neden olduktan sonra (fakat yetersiz değerde oldukları şüphe götürmez), "rasgueado" stili unutulmaya başlandı ve uygulanmaz duruma düştü.
Bununla birlikte, yüz yıl kadar sonra Pablo Minguet "Academia Musical de los İnstrumentos" adlı eserinde (Madrid,1792), Montesardo'nun 1606'da kullandığı
akorlar serisini, geleneksel bir şekilde, bir kere daha metne uygun olarak tekrar işledi.

XVII'nci yüzyılın ikinci yarısı (Gitarın Canlanışı):

XVII'nci yüzyılın ortası, gitarın, ikinci altın devrinin başlangıç noktasını belirler. Fransa'da XIV'üncü Louis'nin saltanatı altında gitar, bir evvelki

yüzyılda sahip olduğu sevgiyi ve himayeyi tekrar buldu. Avrupa'nın birçok ülkesine de aynı şekilde ulaştı.

Örnek, bir kez daha, sarayın kendisi oldu. XIV'üncü Louis çalgıya ilgi duymuş ve "Maitre de guitare du Roy" (Kralın gitar üstadı) makamını tesis etmişti.
Bu makam, Bernard Jourdan de la Salle (ölümü 1695) tarafından işgal ediliyordu. Daha sonra da oğlu Louis, bu görevi üstlendi. Kral gitar dersleri alıyordu.
Bu kraliyet öğrencisinin hangi virtüozite derecesine ulaştığını asla öğrenemeyeceğiz. Bununla birlikte eğer Mme de Motteville'e kulak verirsek, " Majesteleri müziğe tapıyordu ve hemen hemen her gün gitar konserleri veriyordu". Volter ise ona değer vererek ve şaka yollu " Ona sadece dansetme ve gitar çalma öğretilmiş" demiştir.

Sarayın en iyi virtüozları şu kişilerdi: Henri Grenerin, Francisco Corbetta, Jacques de Saint-Luc, Robert de Visée. Saraydaki kral ailesi fertleri ve prensesler de gitar çalmanın ilk bilgilerini almaya başladılar. Fransa veliahtı Robert de Visée'nin itinalı eğitimine emanet edilmişti. Kuşkusuz Mlle de Nantes'ın öğretmeninin adı bilinmiyor, fakat şahane gitarı, onun ilgisi sayesinde saklanabilmiştir.
XIV'üncü Louis'nin ölümü burada, hiçbir şeyi değiştirmedi. 1719'da Robert de Visée, Louis-Anne Jourdan'ın öğretmenliğini, "Maitre de Guitare du Roy" olarak üstlendi. Sonraki yıl bu görevi, oğlu François'ya devretti.

Repertuarın Genel Nitelikleri:

Yayınlanmış derlemelerin hepsi, gayet tabiidir ki, büyük virtüozlara ait eserlerdir. Krala veya yüksek mevkilerdeki prenslere ithaf edilmişler, yazarların nasıl bir beğeni ve taktir aldıkları içlerinde belirtilmiştir.

Repertuar, modası geçtiği için, artık transkripsiyonu yapılmış şarkılar ihtiva etmiyordu fakat, aslında danslar kümesi veya prelüdle başlayan süit halinde de değildi. Besteciler, bunlarda, yarı kontrapunktik, yarı yatay, kaynaklara ve çalgının tınısına iyi uygulanmış bir dil kullanıyorlardı.Yazılarının dengeli oluşu ve seçtikleri melodik temaların güzelliği, çok sayıda yazılmış bu devrin parçaları, gitar literatürünün doruk noktaları arasında sayılmaktadır.

Eserler:

Daha enteresan bir yazıya kavuşmak için rasgueado stilinden kurtulanların başında Francisco Corbetta (Pavie 1620- Paris 1681) gelmektedir. Büyük bir seyyahtı.
Art arda İtalya, Almanya, İngiltere'yi dolaştı ve nihayet Paris'e yerleşip orada genel beğeniye sahip oldu.

Muhafaza edilmiş beş gitar kitabı, bu çalgının XVII'nci yüzyıldaki evrimini çok iyi yansıtmaktadır. İlk kitaplar İtalya'da ve Brüksel'de 1639-1648 yılları arasında yayınlanmış olup,"chitarra spagnuola" için yazılmıştır ve rasgueado stilindedir. Buna karşılık, iki sonuncu kitap Paris'te yayınlanmış, rasgueado tekniğini ve geleneksel yazıyı birbirine kaynaştırmıştır. "La guitare Royalle" adı verilenler, saygıyla, İngiltere ve Fransa krallarına ithaf edilmişlerdir.
Birinci kitap (1671), her birinde bir prelüdle giriş yapılmış 12 tane süit ihtiva eder, ikincisi için ise (1673) şöyle belirtilmiştir " Majestelerinin

çok hoşlandığı tarz.... daha kromatik, daha ince, daha az sıkıntı veren...". Bu kitap, iki gitar için parçalarla başlar, sonrasında tek gitar için danslar
(süit olarak gruplandırılmamış) yer alır. Yazım anlayışları, tınıların birleştirilmesi , özellikle de rasgueado stilinden kurtuluş çaresi olarak, günümüzde
dahi, bir yenilik ve şaşkınlık yaratan orijinalliği ve cüreti ile, bu derlemeler kendilerine büyük bir yer edinmişlerdir.

Francisco Corbetta'nın öğrencisi Robert de Visée (1658-1725) de büyük virtüoz olarak kabul edildi. Lavtacı, teorbist, ve gitarist olarak önce (Paris'te
saraya çağrılmadan evvel) bu çalgıların öğretmenliğini yaptı. 1709'da saray oda müziği topluluğuna girdi, sonra veliahtın, sonra da kralın maiyetinde
memuriyete başladı.

Dikkat çekici besteci R. Visée iki (veya belki üç) yayınlanmış kitap, gene bu çalgı için, teorb ve lavtada olduğu gibi, şüphesiz, belli bir sayıda el yazması
parça bıraktı (Vaudry de Saizenay el yazması). Çok değişik anlayışlarda görünen iki kitap bize ulaştı. Birincisi " Livre de Guitare dédié au Roy (Paris,
1682)" başlığı altındaydı. Yazarın "Bir çok yılların eseridir" dediği kitap, parçalar ihtiva etmektedir: Bu eserde altı süit (Her birinde prelude, allemande,
courante, sarabande, gigue ve devamında chaconne, gavotte, menuet v.b altı ila on üç kadar çeşitli Fransız danslarını barındırır) vardır. Bunlar gitar
literatürü içinde baş yapıt sayılırlar. İkinci kitapta (1686) aynı şekilde krala ithaf edilmiş, birinci kitaptakilerden daha kolay icra edilebilir parçalar
önerilmiştir. Bunlar, üç süit şeklinde gruplanmışlar, öncekilerle aynı planda kaleme alınmışlar, fakat daha az müzikal kaliteye sahiptirler. Hiç şüphesiz
ki, yazar burada, birinci kitabındaki icra zorluklarından dolayı şevki kırılmış amatörlere hitap etmeyi istemiş olmalıdır.

François Campion (1668-?1748)'un gitar eserleri, yayın tarihleri veya XVIII'inci yüzyıl kompozisyonlarının da bir mensubu olarak, XVII'nci yüzyılın fikirlerini
daha da güzel yansıtmaktadır. "Academie Royale de Musique"'de gitar ve teorb çalan besteci, eserlerinden bazılarını "Nouvelles découvertes sur la guitare
(1705)" adlı derlemenin içinde yayınladı. Diğerleri el yazması olarak devlette kaldı. Campion burada, seleflerinin polifonik yazısını kesin bir şaşmazlıkla
hafifleterek uyguladı ki bu, şimdiden diğer bir stile doğru yönelinmiş olduğunu çok iyi bir şekilde göstermektedir. O, bunun ötesinde, çalgının bütün
imkanlarından yararlandı. Hatta sekiz değişik şekilde akort yapmaya kadar gitti. O zamanın kullanılan danslarına, Campion, gitar için ilk sonatinleri ve
fügleri ilave etti.

Bestecileri ve saraya kendini adamış virtüozları ile Fransa Avrupa okuluna hükmetti. Bu çekiciliğe, bir tek İspanyol Gaspar Sanz (1640- 1710) duyarsız kaldı.
Salamanka'da aldığı eğitimden sonra, Napoli'ye geçti, sonra İspanya'ya geri döndü. Önemli eseri "İnstruccion de Musica sobre la guitarra espagnola (Saragoza,
1674)" adlı bir incelemedir. Bu eser, çalma metodunu takiben, akorların, hem "rasgueado" ve hem de "çekme" (punteado) stili ile yazılmış olduğu İspanyol
parçaları ve dansları içerir. "Bibliotheque Nationale de Madrid"'de, "Hotel de Ville de Calanda"'da, "Bibliotheque de l'Université de Geneve"'de ve "Regino
Sainz de la Maza"'nın özel kolleksiyonunda örnekleri bulunmaktadır.

İspanya'daki gitar için, diğer tablatür kitapları az sayıdadır ve ilginçliklerine rağmen Gaspar Sanz'ın seviyesine ulaşamamışlardır. Bununla birlikte onları
ve eser tarihlerini sayarsak:

Brizeno 1622; L.Ruiz de Ribayaz 1677; F.Guerau 1694 ve Santiago de Murcia 1714.

XVIII'ci YÜZYIL (Gitarın sonuna yaklaşımı)

François Campion'un 1748'de ölümü, Fransa'da gitarın ikinci altın çağının sonunun işareti oldu. Eğer çalgı, kendisine sadık icracılar tarafından çalınmaya
devam edilseydi, besteciler, arzuladıkları yazma işinden daha fazla endişeye düşmeyeceklerdi. Herhalde bundan dolayı, eşlikli şarkılar konmuş bir kitap
bile bize ulaşamamıştır. 1710-1760 yılları arasında, kaliteli hiçbir yayın ortaya çıkmamıştır. Bu dönemde, klavsen, org, violon v.b. çalgıların rağbet
görmesi, gitarın gözden düşmesine neden oldu. Bu çalgılar, yüzyıllar boyunca baskın olan, asil ve kişisel karaktere sahip, lavta, vihuela ve gitarın, bu
parlak sesler karşısındaki yok oluşlarını başlattı. Bu ilgisizliğin bir başka nedeni de, her bir ülkedeki aristokratik ve kültürel ortamın, yeni orkestral
ve yeni müzikal formları ısrarla istemeleriydi.

İspanya, Portekiz, ve Fransa'da büyük çoğunluğun kabul ettiği İtalya'nın değerli sanatçıları gitara karşı büyük bir zafer kazandılar. Bazı deha çizgileri
hariç, bu dönem gitar tarihi, bir sonraki yüzyılın etkili günlerine kadar bize önemli ve belirgin bir şey sunmadı.

Bu sırada Paris'te bir çalgı yapımcısı gotik ve sefil olarak adlandırılan lavta ve gitarı çok daha moda olan "tekerlekli vielle" adındaki bir diğer çalgıya
dönüştürmeyi önermişti. Hiç şüphesiz ki bu çağrı, amatörleri baştan çıkarmış olmalıydı. Çünkü güzel ve kaliteli gitarların örnekleri bize şekil değiştirmiş
ve telafi edilemez şekilde yıpranmış ve bozulmuş olarak ulaştı.

1760'a doğru, I. François krallığı sırasında, gitar aniden ve canlı bir şekilde gene moda bir çalgı haline geldi. Hiç şüphesiz, ona isnat edilen çalma
kolaylığı sebebiyle aşırı bir hayranlık bütün Fransa'yı işgal etti ve herkes "guyterner"yi (gitar çalma) tanıdı. Pratik olarak terkedilmiş olan gitar hocalığı
mesleği, refahın ve gelişmenin mutluluğunu yaşıyordu. Almanaklar ve Paris'in adres kitapçıkları gitaristlerin listelerini sağlıyor ve burada yalnız başkent
için ancak on yediye varan isim sayıyorlardı (1779'da). 1780'e doğru, bu kaynakçaların arasında, gitarda "air"lere eşlik edebilecek bir uşağın mansiyon
almayı tasavvur edeceği...v.b. görülmekteydi. Böylece virtüozların hükümranlığı işte o zaman sona erdi, gitar amatörlerin ellerine geçti...

Repertuarın Genel Nitelikleri:.

Besteciler (özellikle ikinci sınıf besteciler) kendilerine bir şeyler sunan müşterilerinden faydalanmaya bakacaklardı. Çoğu kendi kendine gitarist oluyorlar,
" Les Dons d'Apollon veya "Apollon'un Yetenekleri (Michel Corrette,1762" gibi vaat dolu başlıklar taşıyan metotları yayınlamaya başlıyorlardı.

1760 ile XIX'uncu yüzyılın ilk yılları arasında muazzam bir repertuar ortaya çıktı. Alışılmış derlemeleri önermekten memnun olmayan yayıncılar, periodik yayınlara başladılar. "Journal de guitare", "Nouveau journal de guitare", "Les apres soupers de la Société", "Les Etrennes chantée"...v.b. Bazıları çok kısa süreli olmasına rağmen, diğerleri yayınlarına uzun yıllar boyu devam ettiler. Kenara ayrılmış derlemelerde olduğu gibi, bütün bu gazete ve dergiler, bir veya iki gitar için danslar, sonatlar, tanınmış havalar üzerine yapılmış çeşitlemeler, önemli sayıda eşlikli melodileri ihtiva ediyordu. Moda olan "brünetler", "romanslar", özellikle opera veya opera-komiklerden alınmış kısa "air" veya "ariet"ler toplanıyor ve halka iletilmek üzere transkripsiyonları yapılıyordu. Halk havalarının derlemeleri böylece editörlerde görünüyor ve beş, altı yıl sonunda onuncu veya onikinci kitabın ilanını görmek nadir bir olay değildi

Önerilmiş eserler sıklıkla yetersiz bir kalitede kalıyordu. Gayet tabiidir ki bunlarda polifonik yazıdan bahsetmek gerekmiyor, fakat şaşkınlık yaratan şey, armonik araştırmaların da, aynı şekilde yokluğu oluyordu. Gitarist fakirce süslenmiş melodi çizgisini muhafaza ederek, katlanan akorları duyurmak sureti ile kendinden son derece memnundu. Ritmik çeşitlilik ve armonik seslerin kullanımı yazının fakirliğini maskelemek için deneniyordu. Fakat hiçbir yere ulaşılamıyordu.

Yeni yazım (porte üzerine yazılan nota yazısı) daha yüzyılın başında tablatür sistemine şiddetle saldırmıştı ve tablatür yazımı kesin olarak terkedilmişti.
Bu dönemden itibaren, Lesage çözülmesi gereken derin zorluğu canlandırmak için "tablatürün tuzağına düşmek" deyimini kullanmıştı. Bu noktada, bu çeşit yazının daha önceden edinilmiş bir şöhreti olduğunu söylemek yeterli olsa gerek.

Aynı kolaylaştırma ve basitleştirme düşüncesi ile icracılar, çalgılarının yapımının da daha sadeleştirilmesini istemeye başladılar. 1775'ler civarında, aralarından bazıları çift telleri atıp, sadece 5 tek tel kullanmaya başladılar. Bunun sonucu olan fakirliği telafi etmek için, kalınlara bir altıncı tel ilave etmeliydiler. Böylece bugün kullandığımız gitara ulaşılmış oluyor ve artık gitar 6 telli bir çalgı olarak anılmaya başlanıyordu. Bu tel yüzyılın en sonunda meydana çıktı.

Akort şöyleydi: E-A-D-g-b-e.

Bu akort, bizim modern gitarımızdakinden farklı değildir. Çift telli gitar, bununla birlikte, rakibinin önünde hemen onun üstünlüğünü kabul etmeyecek ve en az onlarca yıl boyunca her ikisi de icracıların gözdesi olmayı paylaşacaklardı.

Geleneksel gitara ve antik devre dönme etkisi altında o zaman, çok sayıda melez çalgılar (yarı lir, yarı gitar) yeşerdi ve Konsüllük ve İmparatorluk dönemleri boyunca çok canlı bir sükseyle kendilerini gösterdiler. Tek tellerin monte edildiği çalgılar da icracının daha kolay çalma işlevleri için değil, daha ziyade dekoratif çizgileri için yaratılıyorlardı. Paris'li bir yapımcı olan Van Hecke, oniki tek telli bir çeşit gitar icat etti. Le Bissex denilen bu çalgı, belli bir sükseye sahip olduktan sonra unutulmaya terk edildi.

Ülkelere göre bakacak olursak:

İtalya: Bu ülkede önemli repertuara sahip olanlar:

A.Corelli (1653-1713); Marella (?1762); L.Picchianti (1786-1864); F.Gragnani (1767-1812); F.Alberti (1750-?); P.Locatelli (1695-1764); L.Boccherini (1740-1805)
ve gitarı orkestral topluluğun içinde kullanan A.Vivaldi (1675-1740).

Fransa: Fransa sözünü ettiğimiz yokoluşa yakalandı. Geleneksel lavtacı bir aile olan Couperin'ler ve süslemeleri, Lully, Rameau v.b. bestecilerin eserlerinin parlaklığı ile lavta ve gitar geleneksel yol gösterici oldular.

Bizi ilgilendiren çalgılar için bazı yayıncıları işaret edelim:

J.B.Billard, J.Carpantier, J.B.Phillis, A. Ve J. Meissonnier kardeşler, P.M.F.Baillot ve A.L.Rugeon-Beauclair.

Almanya: Almanya, gitarın diğer ülkelerde başına gelenlerden ve bunun etkilerinden sıyrılmayı başarmış, çok popüler olan lavta sayesinde çok sayıda partisyonla kendini göstermişti. Bu esnada, F.Haendell (1685-1759) İtalya'ya yaptığı bir seyahati sırasında tanıştığı bir İspanyol'dan eski bir Kastilya şiiri dinledi.
Bu, onun, soprano, gitar ve devamlı bas için "Cantata Spagnuola"'yı yazmasına yaradı. Burada söz konusu olan İspanyolca yazılmış tek eser olduğudur.

D.Kellner,R.Berhandizki, J.Daube, J.B.Fier, F.J.Krebs, J.Krobffgas, E.G.Baron, A.Falkenhagen, J.V.Haffner, F.Hünten ve J.C.Schlick lavtanın o onurlu geleneğini devam ettirdiler. Nihayet J.S.Bach (1685-1750) ile rönesanstan ustaların ellerinde gelen bu yüce çalgının devri bitti. J.S.Bach bazı eserlerinde ve solo çalgı için yazdığı olağanüstü sayfalarda bu sazı kullandı.

Bu dönemde J.S.Bach'ın arkadaşı lavta virtüozu S.L.Weiss'ı (1666-1750) da analım ve yüksek kalitede çok fazla sayıda eser verdiğini de ilave edelim.

İspanya'da P.Minguet e Irol (?-1801)ve F.Ferrandiere; Portekiz'de Ribeiro de Paixao, bir miktar çok da önemli olmayan eserleri ile tanınırlar.

XIX.YÜZYIL

KLASİKO-ROMANTİZM

Klasik dönem etkisini 1825'lere kadar devam ettirdi. XVIII.yüzyılın son çeyreğinde doğan ve eğitimlerini bu tarihlerde alan besteciler gayet tabiidir ki klasizmin etkisinde kalmışlardır. Bir yandan romantizmin karşı konulamaz cazibesi, diğer yandan klasizm etkisi ile eser veren bu bestecilere "KLASİKO-ROMANTİK"'ler diyoruz.

Bu dönem, piano, keman, violonsel gibi çalgıların çok popüler olması sebebiyle, gitaristler için büyük bir mücadeleye sahne oldu. Günün moda virtüozları olan flütist Blavet, violonselist Boccherini veya Viotti, violonist Tartini gibi şahıslarla zorlukla rekabet edebileceklerdi. Çünkü gitar, keman, piano

vb. çalgıların yanında hiç de doyurucu değildi ve çalgı artık bir dert kaynağı haline gelmişti. Buradan 1800 sonrasını anlamamız ve gitaristlerin (Carulli, Molino, Carcassi, Sor, Aguado, Giuliani vb.) neden Thalberg, Clementi, Hummel, Paganini, Schumann, Chopin veya List ile mukayese edilemeyeceğini anlamamıza yarayacaktır.

XIX. Yüzyılın ilk yarısı sırasında öncekilerden çok farklı karakterde bir repertuar ortaya çıktı. Madem gitar hala solist olarak etütlerde, sonatlarda, çeşitlemelerde, fantezilerde v.b. kullanılıyordu, artık yaylı çalgılar ve orkestra ile de çalınmalıydı.XVIII. Yüzyılın sonundan itibaren L.Boccherini (1743-1805) kentetlerinden 12'sini aralarına gitar partisi yerleştirmek amacıyla değiştirmişti ve 1. senfoniyi gitar zorunluluğu koyarak yazmıştı.1820'lerde Schubert op.11 ve op.16 erkek korosunun eşliğini piyanoforte ve gitar tercihine bırakmakta tereddüt etmeyecekti.

Fransız ihtilalinden sonra özgürlük hareketi Avrupa'da dalga dalga yayıldı. Artık müzisyenleri koruyan, onları besleyen, onların daha ferah bir ortamda eser vermelerini sağlayan bir aristokrat sınıfı kalmıyordu. Çağ özgürlük çağıydı. Müzisyenler de toplumun her kesimi gibi bundan faydalanma yolunda olmak zorundaydılar. Artık ücretli hizmetkar olmayı istemiyorlardı. Gerçi ekonomik bağımlılık bazen konforlu bir yaşamı garanti ediyordu ama onun yerine kendi kendine yeten, bağımsız bir yaşamı tercih ediyorlardı. Böylece halk konserleri ile geçimlerini sağlamaya ve buradan yola çıkarak her yönde büyük bir etkinlik sahibi olmaya başladılar.. Yenilik getiren "luthier" leri, teknik imkanları zorlayan icracılar izledi ve daha pes, daha tiz, daha çabuk, en önemlisi daha kuvvetli çalmayı denediler.

Popüler çalgı ile daima sokak çalgısını veya moda olduğu üzere romanslara eşlik edenleri anlamak gerekir. 1810'dan sonra 20 yıl yayın hayatında kalan "Le Troubadour des Salons" adlı müzik gazetesi piyano veya gitar eşliğinde romanslar yayınladı. Öte yandan gitar tarihinin önemli ve şüphe götürmez özeti çalgı fiyatlarının ¼ oranında düşmesiydi. 1830'da sıradan bir gitar 30-40 frankdı. Mukayese edebilmek için obua fiyatının 40, bir işçinin yıllık maaşının 400-800 frank olduğunu bilmemiz iyi olur. Çalgı, çağın eserlerini doğru ve güzel çalabilmek için hala çok pahalıydı. İşçilerin gitar veya diğer bir çalgıyı alabilmeleri için yüzyılın ikinci yarısındaki endüstrileşmeyi, dolayısı ile gitarın endüstrileşmesini beklemeleri gerekmekteydi.

Fransa'da durum bu şekilde, hiç de iç açıcı bir gitaristik faaliyet ümidi vermezken, eski dönemlere karşı, bu sefer İspanyol okulu, Avrupa hareketinin başını çekeceğinin işaretini verdi. Din adamı Don Miguel Garcia (daha çok Padre Basilio olarak tanınır) öncülük görevini yaptı. Kraliçe Marie-Louise'in öğretmeniydi. Aynı şekilde, özellikle Frederico Moretti (6 telli gitarın çalınmasıyla ilgili bir incelemesi vardır) ve Dionisio Aguado'nun ve daha birçok öğrencinin eğitmeniydi.

Yapımcılar ve Nitelikler:

XIX. yüzyılın başından itibaren çalgı modern gitarın çizgilerine sahip olacak, daha önceden yapımcılar tarafından uygulanan süsleme araştırmaları artık

çok büyük bir sadeliğe yer verecekti: Kasa sıklıkla pelesenk, rozası olmayan ses deliği gibi ... içi oyulmuş baş ve mandalların üzerine monte edildiği
bir mekanizma akortta kolaylığı ve kesinliği sağlıyordu. Artık perdeler bağırsaktan değil, metaldendi ve klavye üzerine yerleşiyordu. Sayıları gözle görülür
şekilde artıyor ve bundan böyle yirmiye kadar çıkabiliyordu. Sadece kasa ölçüleri geçmişteki gibi aynı kalıyordu.

92 cm. uzunluğundaki bir gitar için kasa ölçüleri: Uzunluk 44cm.; en fazla genişlik 27 cm.; yanlığın yüksekliği 9 cm. idi. Tel uzunluğu o zamanlar 64,3
cm. idi.

Yüzyılın sonunda yapılacak bir gitar için ölçüler şöyle olacaktı: Toplam uzunluk 98 cm.; kasa uzunluğu 48 cm.; en fazla genişlik 35,5 cm; yanlığın yüksekliği
9,4 cm.; tel uzunluğu 65 cm.

Selefleri geleneksel yapım normlarını uygularken ve atölyelerden çıkan çalgıların güzelliğine güç sarfederken, yeni yapımcılar bundan böyle gitarın kalitesi
ve ses gücünü arttırmak ve daha iyi bir hale getirmek için çabalayacaklardı.

Arzu edilen sıcak, samimi bir ses kalitesi veya birçok imkanlara sahip olması istenen gitar için ya arıtma (tasviye etme), ya da karmaşık hale getirmek
gerekiyordu. İlk halde Lacote tipi gitara ulaşıldı. Lacote keman yapımcılığından çok etkilenmişti. İkinci halde de koskocaman, ucube bir şekle ulaşıldı
ki karmaşıklığı, sonunun çabuk gelmesine sebep oldu. Böylelikle 1828'de Besançon'da gitar profesörü Salomon 3 saplı bir gitar icat etti. Orta sap normal
gitarınkine eşdeğerdi. Sağdaki 7 bas taşıyordu ve diğeri ise 8 kromatik telden oluşuyordu. Buna "Harpo-Lyre" adını verdi. İşte 1830'da Fetis'in kritiği:

"Bütün telli çalgılar içinde hiçbiri gitar kadar geliştirilmeye ihtiyaç duymamıştır. Başarısız ve zayıf titreşimlerinin tabiatı ona daima ikinci sınıf
roller vermiştir ve bu rol orkestranın muhteşem ve parlak ışıklar saçan sesine karışmaması için dar bir çerçeve içinde, tatlı ve melankolik bir eşlikle
onu korumaktadır."

2 temmuz 1837'de"Menestrel" dergisinin sayısında merak uyandıran ve "Charpantier" ile "Munch" adındaki iki yapımcının 25 telli gitarının tanıtımı çıktı.
8'i kalın, 11'i incede açık olarak tınlamaya bırakılmıştı. Bu alışılmadık alet moda oluverdi ve "Porcel de Barcelone" gibi bazı yapımcılar bunu kopya ettiler.
(Voboam 1697'de önceden buna benzer bir çalgı yapmıştı.)

Çalgı üzerindeki araştırmalar değişik fikirlerle devam etti. "Lichtenhal"'in "Dizionario de bibliografia della musica" (Milano, 1826) adlı eserinde bir
" guitare-pianoforte"'den bahsedilmektedir. Bu çalgıda teller küçük çekiçlerle tınlatılmaktaydı. Bu da çalgının ağız kısmındaydı. 1827'de yapımcı "Pons"
icracının isteğine bağlı olarak tellerden uzaklaşıp yaklaşan bir sap geliştirdiği için endüstri sergisindeki gurur verici mansiyonu aldı.

Etienne Laprévotte (ölümü 1865): Marsilya'dan Paris'e gelmiş bir yapımcıydı. 1844'de başı gibi kasası da yuvarlak olan bir gitar yaptı. Arkası akağaçtandı

ve bombeliydi. İşte “Revue Musicale”’de normal formda Laprévotte gitarı için yayınlanmış yazı şöyleydi:

“Alışıldık şekilde yapılan gitar için amatörler ve artistler onun bir kazan gibi boğuk sesli olduğunu söylüyorlar ve sadece Laprévotte gitarının kaliteli
ve ses genişliğinin iyi bir arp gibi olduğundan, fakat, çalındığında keman gibi iyi netice verdiğinden söz ediyorlardı.”

Laprévotte’un iki gitarı Paris konservatuvar müzesindedir. İçindeki etiketten şunu okuyabiliyoruz: “Guitare Laprévotte dédiée aux Dames.”

René Lacote (XIX. Y.Y. ilk yarısı): Fransız çalgı yapımcılarından en önemli biri de Lacotte’dur. Gitarlarında akağaç kullanıyordu ve Paris’deki sergilerde
ödül üstüne ödül almıştı. Bir kritiğin yazısında şunu görüyoruz:

“1839’da kendisine verilen madalyanın yanında şu hoşa giden övgü de vardı: Mr. Lacote çok kalburüstü bir “luthier”’dir ve halka iyi araştırılmış ve işlenmiş
çalgılar yapmıştır.”

Bu devir aynı zamanda “lyre-guitare” dönemidir ve üç yapımcı babalık konusunda kavga halindeydiler. Fakat bazı tarihçilere göre esas yaratıcının “Maréchal”olduğu belirtilmektedir. Sayısız araştırmaların arasından (1847’de) bu yapımcıyı belirtmek gerekir. Ona göre kullanılmakta olan, sapı sabit perdelerle ayrılmış
gitar gibi bir çalgının akordunu kaybetmesi halinde, düzeltilebilmesi için eşik üzerine hareketli ve tel uzunluğunu arttırıp, kısaltacak bir parça ilave
edilmeliydi ve bunu yaptı.

Ayrıca, “guitare-basson” yapımcısı “Warneck de Nancy”’yi, Schubert’e pahalı “arpeggione” ve “ yarı violonsel-yarı gitar” (akordu gitar gibi ama arşe ile
çalınan) yapan “Stauffer’i (1833), “guitarron”’u yapan (arşe ile veya parmakla çalınan büyük gitar) “Franck”’ı (1831) vb... saymak gerekir.

Geleneksel gitarda gelişme adım adım olmuştur. Her nesil bir öncekilerden bir şeyler alarak bunu gerçekleştirmişler ve gerçekleştirmektedirler.

Bu dönemin en önemli yapımcılarını sayarsak:

Jean Antoine Ertl ve François Feilnreiten (Viyana)

Johann Fritz (İnnsbruck)

Antonio Dinaci (Napoli)

Manuel Munoa, Manuel Narciso Gonzales, Lorenzo Alonso (Madrid)

Joseph de Frias, Francisco Sanguino (Sevilla)

Gennaro Fabricatore (Napoli)

Juan Pages, Benito Sanchez de Aguilera, Josef Benedid (Cadiz)

Luigi Panormo (Londra)

Agustin Caro, Jose Pernas (Granada)

Lacote, Blachard, Chantraine, Claudot, Grobert (Mirecourt)

Etienne Laprévotte (Paris)

Gaetano Guatagnini (Torino)

Francisco Pages (Havana)

De Bonis'in bir çok jenerasyonu (Bisignano)

Yüzyılın sonunda artık yapımda yeni çağ başlıyor ve yapımcılar dünyanın her tarafına dağılarak insanlara yeni renkler, yeni soluklar getirmek için çalışıyorlardı.
Bu dağılıma şöyle bir bakarsak:

Heinrich Doelling (Erfurt)

Manuel Dominguez, Antonio Guzman,Antonio Pascual Viudes,Luigi Carzoglio, Francisco Nunes Rodriguez (1841-1919) (Buenos Aires)

Antonio de Torres (Almeria ve Sevilla)

Karl Dreyer (Leipzig)

Francisco Gonzales,Santos Hernandez (1874-1943), Manuel Ramirez (1864-1916) ve kardeşi José (1858-1923) (Madrid)

Luigi Fenga (Catane)

Vicente Arias (Ciudad Real)

Luigi Emberger (1856-1943)

François Angerer (Viyana)

Charles Echinger (Münih)

Francisco Simplicio, Porcel (Barselona)

Raffaele Calace (1863-1934) (Napoli)

Eias Contreras (Guatemala) ve diğer birçoğu Şili, A.B.D., Bohemya, Uruguay gibi pek çok ülkeye dağılmışlardır.

Gitarın küreselleşmesi iyi bir yoldaydı fakat daha sonra göreceğimiz birçok sebepten dolayı onun biriciklik durumunun zararına olacaktı.

Gitaristler, Müzik Anlayışı ve Repertuar:

Yeni gelişmeler tam bir Avrupa yapımıydı ve bu yeniliklere katılan belli başlı icracı-bestecileri saymamız yerinde olur (doğum tarihlerine göre):

Simon Molitor (Neckarsulm, 1766)

Francesco Molino (Torino yakınlarında Ivea, 1768)

Ferdinando Carulli (Napoli, 1770)

Andrei Sikrha (Rusya, 1773)

Fernando Sor (Barselona, 1778)

Mauro Giuliani (Bolonya, 1780)

Anton Diabelli (Salzbourg, 1781)

Felix Horecki (Polonya, 1786)

Nicolo Paganini (Cenova, 1782)

Antoine Meissonier (Marsilya, 1783)

Dionisio Aguado (Madrid, 1784)

Luigi Legnani (Ferrare, 1790)

Michel Vissotsky (Moskova, 1791)

Matteo Carcassi (Floransa, 1792)

Luigi Castellaci (Piza, 1797)

(bu listede ayrıca Gataye, Leduc, Von Call, Aubert vb.'lerini de unutmamak lazımdır.)

Bu kişilerin hepsi Schubert'in, Beethoven'in çağdaşıydılar ve romantik dönem başında doğmuşlar, Mozart (ölümü 1791) ve Haydn (1809) etkisinde kalmışlardır.
Bazı tarihçilere göre bu yüzden klasik dönem bestecileri olarak kabul görürlerse de romantizmden paylarını fazlasıyla almışlardır.

Gitar, yapımda belli ölçülerine ve müzikte de romantizmin aşırılıklarına daha sahip değildi.
Gitarist-bestecilerin gerçek uğraşısı taklit, tekrar kopyalamak
ve çalgıya uyarlama olacaktı, fakat müzisyenleri klasik tarz yazma daha güçlü kılıyordu.
Örnek olarak F. Sor' un op. 15 sonatını gösterebiliriz.

XIX. Y.Y. başındaki alay eder tarzda yazılmış bazen aşağılayıcı olan kritikler yavaş yavaş değişime uğradı. Bunlarda gitarı ve gitaristleri Paganini ve

şeytani kemanıyla veya Berlioz' un orkestrasından bir kemanla mukayese edenleri bile vardı. Daha sonra gitara da diğer çalgılara olduğu gibi eser yazılma
fikri kabul görmeye başlandı. Özellikle günün modası olan virtüozitenin de mümkün olduğu ve haklı olarak çok defa etkileyici olduğu anlaşıldı.

Şimdi bu konsertistlerden bahsetmeden önce bu terimin o zamanlar bugünkü anlamda kabul görmediğini söylememiz yerinde olur. Konser salonları küçüktü ve
sadece küçük orkestraları alabiliyordu. Buna örnek olarak Beethoven' in senfonisinin sadece 30 müzisyenle (oda orkestrası gibi) çalınabildiğini biliyoruz.

İlk solist konserlerinin 1831'de Paris'de Paganini tarafından verildiğini görüyoruz. Önceleri müzisyenler konserlerini özellikle büyük piyano yapımcıları
olan Erard, Pape, Pleyel ve Petzold salonlarında gerçekleştiriyorlardı. Bunlar gelir gayesi güden konserlerdi. Yani gecenin hasılatı taktir görmüş yıldıza
gidiyordu. Sezon aralık ayında başlıyor, mayısta bitiyordu. Konserler genellikle tiyatroların uygun günü olan Pazar öğleden sonraları yapılıyordu ve gitaristler
bu sıcak atmosferde yerlerini alıyorlardı.

Fernando Carulli (1770-1841): Napoli'li F.Carulli birçok diğerleri gibi kendini gitara adamak üzere 1808' den itibaren Paris' e yerleşti. Paris o dönemde
Viyana, Londra, Berlin, Saint-Petersbourg gibi Avrupa'nın büyük bir kültür merkeziydi.

Carulli diğer pekçok gitarist gibi çalışmalarına öğretmeninin kötü bir tercihi yüzünden violonsel ile başladı. Gerekli olan temel bilgileri alıp, gitara
geçmek istediğinde ihtiyacı olan şey sadece teknikti. Metodunu 1810' da yayınladı. Pedagog şöhreti mükemmeldi ve çalgısı için çok sayıda eser verdi: etüdler,
divertismanlar, kontrdanslar, valsler, noktürnler, çeşitlemeli parçalar, fanteziler, sonatlar v.b... Tamamı gitar veya gitar-keman; gitar-flüt veya piyanoforte;
gitar- keman ve alto; 2 gitar; gitar ve piyanoforte için 300'den fazla opustur. Orijinal eserlerinin yanında az olmakla birlikte Haydn'ın senfonilerinden
birini 2 gitar için; Mozart ve Rossini'den de transkripsiyonlar yapmıştır. İtalyan bestecinin operalarından uvertürleri 2 gitar; gitar ve piyanoforte
ve kuartet (flüt,alto, gitar, viyolonsel) için uyarlamıştır. Eserlerinin arasından en belirgin olanları sayacak olursak: Op. 140 (2 keman, alto, ve zorunlu
bas, 2 obua, 2 korno ve kontrabas ad. Libitum ile gitar için) " Petit Concerto de Société" ki bu eser Mme. Tolstoi' ya ithaf edilmiştir ve mi tonundandır.
Bir diğeri de gitar veya lyre için 2 keman, 2 obua, 2 korno, flüt, alto,ve bas eşliğinde "Concerto pour Guitare"' dır ve la tonundandır. Burada bir icracının
çalgısının özgürlüğünü ararkenki onu boğabilecek aşırılıklara düşmediğini görüyoruz.

Bir kritik konser sonrası şöyle yazmıştı:

"1808 yılı esnasında Mr. Carulli Paris'e yerleşti ve kendine has yepyeni bir sanatı duyurdu. Yeterli üne sahip birçok sanatçının arasında yaptığı icrayı
dinledikten sonra Dussek onun elini tutarak: "Bayım siz sıradışı bir adamsınız" dediğini hatırlıyorum."

Büyük Çek piyanist ve kompozitör tarafından bu şekilde tanınmış olmak Carulli' nin, gitar ve gitar müziği adına, müzik camiasında ihmal edilemez, çok önemli

bir gedik açtığını, bazı sanatsal zorlukları aşmış olduğunu gösterir. O günün şartları doğrultusunda toplumdan gelen bir çok baskı ve zorluk onun eser yazmasına mani olmadı. “Divertissement franco-africain”; “La Girafe a Paris” ile Paris’ liler ilk defa bir hayvanı veya “La Fayette” ile özgürlük kantatını 1 kasım1830’da müzik içerisinde gördüler.

Şunu belirtmek gerekir ki Carulli egzotik araştırmaların karşısında değildi. Op. 138 “Divertissement a l’Espagnole” başlıklı valsinde, kendisinin “frisé” dediği “rasguado”’ yu kullandı. İşaret parmağı ile rozasın yakınında birinciden altıncı tele doğru döndürme hareketi yaptırarak, yumuşak, tatlı sesler elde etmek üzere istemiştir. Ayrıca sol el parmaklarının, sağ eli kullanmadan tele kuvvetlice vurması ile elde edilen “écho”, sol el bir akor basarken sağ el ile eşiğe vurma “tambour”, “glissando” ve gayet tabii “armonik” sesler v.b. konularını işlemiştir.

Merakı çalgı yapımcılığına da vardı. Lacote ona bir “décacorde” yaptı. Sap üzerinde 5 tel ve diğer 5’i de sapın dışındaydı. Bunda çalgının müzikal kalitesini ve ses volümünü arttırma, arpejlerin icrasını derin baslarla kolaylaştırma gayesi vardı. Bu çalgının elimize ulaşan bir tanesi Brüksel Konservatuvarındadır.
İlave tellerin tamamlayıcısı olarak, sapın arka kısmında 3 adet bakır levye vardır ve bunlar 6., 7., 10. tellerin akordunu yarım ton yükseltmeye yararlar.

Francesco Molino (1768-1847): F. Molino Sardunya kralının şapeline bağlı keman ve gitar öğretmeni idi. 1820’ lerde Paris’e yerleşti. Az sayıda klasik stilde eser verdi ki en önemlisi gitar, 2 keman, 2 klarnet, 2 korno, alto ve bas için mi tonundan Op.56 “ Grand Concerto pour la Guitare”’ dır. Verdiği eserler arasında noktürnler (piyanoforte ve gitar için), Boildieu, Mozart, Paesiello’nun temaları üzerine çeşitlemeler, bir “Grande Polonaise”, İspanyol stilinde bir “Grand Bolero”, düetler, flüt ve alto ile triolar, çok parlak bir “Grande Sonate” v.b...vardır. Ayrıca hiç de küçümsenmeyecek bir metot (Grande Methode Complete dédiée a Madame la duchesse de Berry) bize bıraktığı eserler arasında yer almaktadır.

Metodunda şuna işaret etmiştir:

“ ... gitar bütün söylenenlere rağmen, bütün çalgılar arasında en hoşa gidendir. Çünkü:

1-Taşınması kolaydır.

2-Kolay akort edilebilir.

3-Kullanımında gerekli olan rahat bir tutuş vardır.

4-Piyano ve arp gibi melodiyle armoniyi beraberce çalmak mümkündür.”

Burada söz konusu edilen şey sadece 6 telin aynı anda çalınabilme özelliği ile sesleri duraklama olmadan, bağlıyarak, çalınanı taşıyabilme kabiliyetidir.

Her devirde gitaristlerin ortak endişesi daha kuvvetli çalmak olmuştur. Bu mesele, eşiğin bombeli ve ses deliğinin kemanınki gibi olmasını ortaya getirmiştir.

Teller özel bir şekilde sabitleniyordu. Bu, geleneksel bağlanma ile kemanın "cordier"'si arasında bir görünümdeydi. Molino sağ elin serçe parmağını rozas ve eşik arasında bir noktada, birinci telin yakınında ön tablaya dayamaya devam ediyordu. Ses volümü konusunda şöyle diyordu:

"Daha yüksek volümde ses elde etmek için kendime, kendi buluşum olan yeni bir gitar edindim. Bu gitarın ön tablası hafifçe bombelidir ve bu, çalgıyı daha volümlü yapıyor. Gitarın sapı diğerlerinden daha küçüktür ve üstü yuvarlakçadır ki bu da," bare" basışını epeyce kolaylaştırmıştır."

Bu buluşların, herkesin zevkine hitap etmediği sanılıyor ve kırıcı kavgalar artıyordu. Gitar sevenler neredeyse "Carulli'ciler" ve "Molino'cular" olarak ikiye ayrılmıştı. İtalya'dan gelip Paris'de kabul görenlerin arasında çok genç yaşta ölen (1812) Filipo Gragnani'yi ve Floransa'lı Matteo Carcassi'yi saymalıyız.

Matteo Carcassi (1792-1853): M.Carcassi 1792'de Floransa'da doğmuştur. Onu gerçek bir turne esnasında 1820'de Paris salonlarında büyük bir sükse yapmış olarak görüyoruz. Daha sonra 1822'de Londra, gene 1823 ve 1826'da tekrar Londra, 1824 ve 1827'de Almanya ve 1836'da İtalya'da görüyoruz. Çok dikkat çekici müzikaliteye sahip etüdleri ve incelikle araştırılmış yazısı ile çok enteresan 300'den fazla kompozisyonundan meydana gelmiş eseri vardı ve her zaman sabırsızlıkla yeni baskıları aranıyordu.

Paris bu sefer, sanat değeri yüksek iki İspanyol gitaristi bağrına basacaktı: Dionizio Aguado ve Fernando Sor.

İspanya'da geleneksel gitar büyük bir engelle karşılaşmadı ve az da olsa gitarı öğretebilecek öğretmenler vardı. Gitar, Elizabeth dönemi İngiltere'sinde lavtanın sahip olduğu gibi, aynı popülariteye, aynı unvana sahipti ve geleneksel yaşamın bir parçası olmaya devam ediyordu.

İspanyol yazar Pablo Pifferer (1818-1848) : "Gitar bayramların bir amblemidir..." diye yazacaktı. Bu dönemde İspanyol artistlerin yurt dışına gitmeleri gerekecekti zira, "la Gazette Musicale de Paris"' de 12 temmuz 1839'da kendi yurttaşlarından biri tarafından yazıldığı gibi "...en belirgin İspanyol artistleri uzun zamandan beri İspanya'da yaşamayı bıraktılar. Sanata, ne yazık ki, kendilerini geliştirmek için rahat şartlar gerekir ki yarım yüzyıldan beri biz bununla karşılaşmadık..." şeklinde bir makale yayınlayacaktı. Burada Napolyon'un yenilmesinden sonra yarımadayı sarsmış olan sivil savaşa ima vardır.

Yerel renk onları sürgünde de takip etti ve çalgı tiyatrolarda görülmeye başlandı. Bir çok opera eserinde, Sevil Berberi'nde olduğu gibi İspanya atmosferi sağlamak için besteciler gitarı kullandılar. Örneğin:

Beaumarchais: Le Barbier de Seville, Le Mariage de Figaro

Mozart : Les noces de Figaro

Paisiello : 1782, Le Barbier de Seville

Rossini : 1816, Le Barbier de Seville

Spohr : 1818, Zemire et Azor

Weber : 1826, Obéron

Bütün bunlar gitar için hoş ve huzur verici şeylerdir fakat, teknik açıdan pek bir gelişme yoktur daha. Bunun için gitaristlere kapasitelerini arttırıcı faydalı etüdlerin ve egzersiz tarzında çalışmaların yazılması gerekiyordu.

Dionizio Aguado (1784-1849): Madrid'li Aguado gitarın imkanlarını mümkün olduğunca derinliğine inceleyen, analiz edenlerden biriydi. Paris'teki evinde, 1825'de onu kabul eden arkadaşı Fernando Sor ondan şöyle bahsedecekti:

" Aguado'nun öğretmeni (Miguel Garcia, Saint-Basile dini kuruluşunun din adamı, IV. Charles ve kraliçe Marie-Louise sarayının gitaristi, Manuel Godoy'un gitar öğretmeni, sarayın gözdesi) yalnızca hız ve kıvraklık pasajlarının gerektirdiği, sadece hayrete düşürmek ve göz kamaştırma anlarında parlıyordu.
Bu gitarist, o zamanlar, gitarınkinin dışındaki bütün müziklere yabancıydı ve diğerlerini duymak bile istemiyordu. Kilise müziğinin telli çalgılar 4'lüsüne işte böyle bir maestro tayin ediliyordu. Mr. Aguado bütün şartları, hatta mekaniğinin onlar tarafından idare edilmesini bile kabul ediyordu. Fakat o, iyi müziği hissediyor ve çalmaya başladığından itibaren ince ve çok hoş müzikal zevki, muhakeme gücü ile üstadını, kendisine "müzikal" dedirtecek kadar eğitiyordu..."

Eğer Aguado konser için önemli bazı eserler verdiyse metodu (1820) bunun gerçek nedenidir ve herkes tarafından tanınmış olmayı hak etmiştir. İyi araştırılmış, iyi işlenmiş, bolca resimli çalışmalar ve etüdler parmakların bütün sap boyunca çok sesli olarak hareketini sağlar. Eser, bu konudaki bütün temel çalışmaların en ünlüsüdür. Örneğin bazı küçük valslerin içinde, Sanz'ın "campanella"'sını hatırlatan bir duate (doigté) tarzı kullanır. Bu etki, devamlı çıkıcı arpej yapmaya dayanır, o anda sol el tizlere doğru yer değiştirir ve aniden ilk telleri açık bırakır. Villa-Lobos bunu hatırlatmayı bilecek ve bu teknik yazıyı tekrar bularak pek çok kompozisyonunda kullanacaktır.

Sor 1831'de, bir yazısında Aguado'nun tekniğinin kusursuz olduğunu yazıyor:

" Eğer bir okuyucu bir icra çizgisi ile diğer partileri hızla ayırmayı öğrenmek isterse, ben yalnızca en iyisini yapıp, onu Aguado metoduna yönlendiriyorum ki bu tip icralarda en iyisi bu eserdir. Kuralları düzenleme hali çok düşünülmüş ve bunun üzerine çok iyi hesaplanmıştır."

Aguado hız endişesi ile " tripodison" adında bir gitar taşıyıcı imal etti. Bu alet gitarla daha tek vücut olabilmek içindi. F. Sor bunun hakkındaki düşüncelerini de veriyor:

" Mr. Aguado'nun bu mükemmel buluşu olmasaydı, parçanın seslendirilmesinin gereği olan etkiyi zor bir görev olduğundan gitarda öneremezdim."

Aguado ise şöyle yazmaktaydı:

“Genellikle sağ elin küçük parmağı ön tablaya dayanarak, dayanak noktası olarak kullanılmaktadır. Şimdi “tripodison” sayesinde buna gerek yoktur.”

Kaynaklara göre madem ki ses ve tını çeşitlendirme araştırmaları vardı, bu durumda sağ ele verilen özgürlük teknik şartlarda bir zenginlik yaratmış olmalıydı.

Aguado’da olduğu gibi ses kalitesi gitaristlerin evrensel bir problemidir. Aguado şöyle yazıyor:

“Sağ el, gitarı tırnakla veya tırnaksız olarak sadece parmak uçları ile çalabilir. Fakat benim için her zaman tırnakla çalmak söz konusudur. Şu anda dostum Sor’un bir örneğini dinleyip alkışladıktan sonra baş parmak tırnağımı kesmeyi tercih ediyorum. Baş parmağın basları bu şekilde çalması hoş ve dolu bir ses yaratıyor. İşaret ve orta parmağımdaki tırnakları ise muhafaza ediyorum. Tırnaklarla çalındığında gitarın tellerinden elde edilen ses ne arpinkine ne de mandolininkine benzemiyor.

İspanya’ya dönüşte, Aguado, tecrübelerini öğrencilerine aktarmaya başladı. Şimdi de Carlist kuvvetleri taşıdığı heyecanı durdurdular ve tanınmış bir kişi olması onu gayet tabi karşılanabilecek bir ölümden korudu. Milli bir artist olarak tanınmıştı ve özgürlüğüne hemen kavuşturan da bu oldu. Gitarist şöyle yazıyordu:

“Yapısı itibarı ile gitar, hisleri kolay anlatmayı ve dinleyiciler ile paylaşmayı hiçbir çalgıya bırakmaz.”

Yapım konusundaki imkanları, düşünceleri doğrultusunda uygulayarak:

“ Birçok denemede Mr. Lacote’un bana şimdi yapmış olduğu gitarlar gibi, bazen kasanın ölçülerini genişletmeyi, bazen de yanlıkları genişletmeyi düşünmüştüm. Bu gitarlar değişik bir sistemle yapıldı (bilhassa ön tabla) ve dahası, bir diğer tabla titreşimleri uzatmak ve tatlı bir sonorite elde etmek için ses kasasının ortasına yerleştirildi.”

Fernando Sor (1778-1839): Gitarda büyük bir atılım yapan Fernando Sor Katalanya’da doğmuş, bugüne varan çok önemli izler bırakmıştır. Kendini yayınladığı çok önemli bir metottan daha fazla, bilhassa kompozisyonları ile kabul ettirmiş ve o ana kadar tanınmamış bir melodiye gitarı yerleştiren kişi de olmuştur.

Ünlü Montserrat okulunda Fray Anselmo Viola yönetiminde bütün gitaristlerden daha fazla ve geniş bir müzikal eğitim almıştır.

Montserrat çıkışında Sor’un kuvvetli bir müzikal birikimi olduğu, “Villafranca” ordusunda teğmen rütbesi aldığı biliniyor. Bu, bestelemesine engel olmadı ve küçük operası “Télémaque” bir yıl boyunca Barselona’da oynandı. Dört yıllık askeri okuldan sonra Madrid’e hareket etti. Orada Alba düşesinin ve Médina-Coeli kontunun yardımlarını aldı. O sırada 2 senfoni, melodram için müzik ve diğer bazı parçalar yazdı. 1804’de kontrabascı olarak bir konsere katıldı. O dönemde

Napolyon İspanya'ya girdi ve Sor tekrar askere alındı. İmparatorun kardeşi Joseph'in iktidarını sağlamlaştırdığını düşünerek ant içti, Fransız ordusunun geri çekilmesine kadar Jerez kırsalında polis komiseri memuru oldu. Bunlar milli şarkılar bestelemesine mani değildi. Bunlardan biri "Chanson relative aux événement d'Espagne depuis le départ du roi Ferdinand jusqu'a la fin de l'année 1811"'dir.

1813'de ise "Josefino"'lar İspanya'yı terkettiler. Sor da onları Fransa'ya doğru takip etti. Paris'de Méhul ve Chérubini tarafından sıcak bir şekilde kabul gördü. Gitar ortamında da bazı dostlar edindi. Örneğin: Bordo'lu Jean-Baptiste Phillis (1753-1823) ("en çok kullanılan tonlar için etüdler" yazarı) veya Ignace Pleyel (1757-1831) ki bu kişi piyano yapımcılığından zaman bulup gitar çalmış ve gitar-keman için 6 adet sonat yazmıştır. F.Sor ona fantezilerinden birini ithaf etmiştir. 1814'de, geldiğinden biraz sonra, Fransa'ya karşı olan müttefik kuvvetler Paris'e girdiler ve Sor Londra'ya hareket etmek zorunda kaldı. 6 haziran 1811'de Mozart'ın ünlü "Sihirli Flüt"ü İngiliz başkentinde ilk defa sahnelendi.

F.Sor bu operayı İspanya'dayken dinleyemezdi ve orada daha oynanmamıştı. Fransa'da da dinlemedi ki bu toplum içerisindeki (Alman karşıtı olsa gerek) bazı tutucu sebeplerdendi. Bu eser Fransa'da çok serbest bir düzenleme ile çalınıyordu ve ismi "Le Mystere d'Isıs" idi. Onu İtalyanca ve gayet tabi Almanca olarak ilk defa Londra'da dinledi.

İngiltere'deki yaşamdan faydalanmak bu kalbur üstü, komple sanatçıda sarsıcı bir şok yaratmış gibidir. Verdiği konserlerden sonra İngiliz gazeteleri şöyle yazacaklardı:

"Sor'un gitarı çalışı büyük bir kompozitörü anlatıyorsa da, Crescentini'yi taklit etme tarzı da (Crescentini emekli olmuş ünlü mezzo-sopranoydu) büyük bir şan ustasının varlığını gösteriyor."

Tabidir ki Sor hızla Mozart'ın operasını dinlemeye koştu ve bu eserin arkasından günün moda formu olan "tema üzerine çeşitlemeleri" yazmaya koyuldu. Bundan birkaç yıl önce de Beethoven'in "Flute enchantée" teması üzerine violonsel ve piyano için 12 çeşitleme yazmıştı. Carulli'nin de zaten piyanoforte ve gitar için bir uyarlaması vardı.

1820'lerde F.Sor Op.9, Mozart'ın Sihirli Flüt operasından "o cara armonia" aryası üzerine çeşitlemelerini ilk defa Londra'da çaldı ve yayınladı. Bu eseri, o da gitarist olan kardeşi Charles'a ithaf etmişti. Daha sonra "Journal de musique étrangere pour la guitare ou lyre de Castro" gazetesinin 27. sayısından anlaşılacağı gibi diğer parçalarını, birinci ve ikinci sonatlarını yayınladı.

Sor 1823 yılına kadar İngiltere'de kaldı; orada konserler vererek, çeşitli karakterde eserler, etütler yazdı. 4 mart 1817'de verdiği konseri "gitar ve yaylılar için concertante"'dı, fakat bu eser ne yazık ki kaybolmuştur.

Fernando Sor dansın ateşli bir hayranıydı. Balerin olan gelecekteki eşi Félicité Hullin için 1823'de Moskova Bolşoy tiyatrosunda açılış galası yapılacak

olan “Cendrillon”’un baş rolünü ayırmıştı. Prömiyeri 3 mart 1823’de Paris’de 2 yıl önce açılan Le Pelletier salonunda yapılmıştı ve eserin koreografisini Albert Decombe yapmıştı.

Besteci 1826’da İmparatoriçenin beklenmedik ölümü üzerine Saint-Petersbourg seyahatini yarıda kesmek mecburiyetinde kaldı ve Paris’e geri döndü.

Artık “ Gazette musicale”’deki kritikler her konserinden sonra onu göklere çıkarıyorlardı. 26 ocak 1826’da verdiği konserden sonra, onun ne kadar zeki ve iyi bir besteci olduğundan, çok zor icraları yapabildiğinden bahsettikten sonra ne yazık ki gitarın sesinin doyurucu olmadığını da ilave ediyorlardı. Fakat şunu unutmamak lazımdır ki F.Sor gitarı tırnaksız bir teknikle çalıyordu.

Bir yıl sonra bir konser sonrası Fetis: “ne yazıktır ki böyle yetenekli ve armonik bir kafaya sahip olan Sor, verimsiz bir çalgıyı yenme sabrını gösteriyor” demişti.

Aynı yazar 1832’deki kritiğinde ise şunları yazıyordu:

“ Mr. Sor gitarla çok güzel şeyler yapıyor, fakat itiraf etmeliyim ki daha geniş imkanları olan bir çalgı kullanmadığı için müzikal organizasyonu bir bütün teşkil etmiyor. Mr. Sor’u dinlerken olağanüstü bir artistle tanışıyoruz, fakat, tekrar ediyorum, o niçin gitar çalıyor?.”

Daha sonra bu fikirler birkaç yıl sonra romantik virtüozlar karşısında değişecektir.

Fernando Sor, iyi bir İspanyol gibi gitarı seviyor ve çalıyordu. Kendi yönünden büyük bir zevk alıyordu ve özenle çalışıyordu. Kritikleri büyüleyen zengin bir kontrpuan kullanıyor, aldatıcı tonlar olan re, la ve mi’yi etkili ve kolay olarak kabul eden diğer gitaristlere bırakarak mi bemol veya la bemol tonlarında riskler alıyordu.

Buna rağmen Fetis 12 şubat 1831’de Sor için şahane bir kritik yapmıştı. Burada, ondan evvelkilerle bir mukayesesi de vardı ki bu yazıda Katalan müzisyenin çok polifonik müziği ile, aslında çok da melodik olduğunu gözlemlemişti. Üstelik Sor’un metodunun ortaya çıkmasından sonra “ciddi” bir eser olarak yorumlamış ve şu neticeye varmıştı: “ ...süksesi popüler olamaz ama kalıcı bir yapıt” diyerek bu fırsatla ona kanıtı da olan bir övgüde bulunmuştu.

Sor’un müzikal birikimi hemen hemen her tür müziğe dokunabilme imkanı verir ve “ Cendrillon” sahne sanatları için tek bir örnek değildir. Gençken, Barselona’da “Télémaque dans l’ile de Calipso”’yu yazmış, bu eser 25 ağustos 1797’de sahneye konmuş ve oynanmıştı. Yarıda kalan “Don Trastullo” ise kaybolmuştur. Bir diğer opera-bale “La Foire de Smyrne” Londra’da 1821’de oynanmış ve bu da kaybolmuştur. Gene Londra’da aynı yıl “Le Seigneur généreux”’yü “Cendrillon”’un arkasından, “ Alphonse et Leonore ou L’Amant peintre (1823)”’i, sonra aynı eseri tekrar Paris’de 11 haziran 1827’de değişik başlıkla “ Le Sicilien”’i oynatmıştır.
Bu bir sahnelik bale-pandomim’de Sor değerli bir yardımcıya, ortağa sahipti: Schneitzhoeffer. Bu besteci eserdeki uvertürü ve bazı dansları yazmıştır ve “La Sylphide” balesinin bestecisidir.

1826'da Moskova'da Çar I.Nicolas'ın taç giyme töreni için besteciye ısmarlanmış olan 3 perdelik bale-pantomim "Hercule et Omphale" ilk defa büyük seyirci kitlesi önünde oynandı.

Sor, Rossini'nin eşi Isabelle Colbran'ın eski gitar öğretmenidir ve herkes tarafından sıcak ilgi görmüştür. Berlin'de Spontini onu kabul etmiş, " Hercule et Omphale" özellikle füg biçiminde işlenmiş uvertürü ile büyük bir zafer kazanmıştır. Paris'de konser vermeye devam etti; 27 mart 1830'da Pape salonunda, 30 mart 1830'da Taitbout salonunda, 17 temmuz 1830'da Erard salonunda çaldı. Buradan anladığımıza göre ücreti konser başına 150 franc'dı. Bu aldığı ücret en ünlü opera sanatçıları Lablache ve Nourrit'ninki kadar ve ünlü kantatris La Malibran'ın ücretinin yarısı kadardır.

Onu, 27 mart 1831 'de Aguado ile Dietz salonlarında ikili çalarken, gene aynı yerde 19 nisanda ve 22 aralık1831'de Petzold salonlarında görüyoruz.

Bu salonlar büyük müzisyenleri ve diğer gitaristleri (Napoleon Coste ve Luigi Legnani) kabul eden, konserler vermelerini sağlayan önemli yerlerdir. 1835'de bir kritik şöyle yazmıştı: "Mr. Sor bütün sıkıntıları yok eden bir perfeksiyonla bir solo icra etti." Takip eden yılın nisan ayında Petzold salonunda F.Sor ve D. Aguado konser verdiler.

F.Sor'un son konseri nisan 1838'dedir. Bu suare çok çok önemlidir çünkü Sor'un konseri aynı zamanda N.Coste'un ilk konserlerindendir. 2 gitar olarak çaldılar ve böylece Sor meşaleyi öğrencisine devretmiş oldu.

14 temmuz 1839 Pazar günü "Menestrel"'de şöyle bir yazı çıkıyordu:

"... baskıya gireceğimiz anda en büyük gitaristlerimizden biri olan Mr Fernando Sor'un acı veren hastalığa yenik düştüğünü öğrenmiş bulunuyoruz...."

Böyle bir gitaristi kaybetmiş olmaktan dolayı İspanya da bundan böyle sönük bir hayata devam etmek zorundaydı. Sor'un ölümünden iki gün önce Paris'de yayınlanan "Gazette musicale de Paris"'de şu yazı okunuyordu:

"Akşam la Puerta del Sol ve la rue d'Acala yakınlarındaki sokaklarda dolaşırken emprovize dansları görmek, gitarı ve bazı orkestra sesleri duymak nadir bir olay değildir."

Bu popüler gelenek, gitarın tarih boyunca belli aralıklarla karşısına çıkan krizlere rağmen hayatta kalabilmesine olanak tanımıştır. Bir yazıda sokak çalgıcıları için şöyle bir ifadeyi görmek bizi şaşırtmayacaktır:

" Bu kış bir çok defa 2 adamın sokakta gitar çaldığını duyuyorduk. Onlar "Jota" ve her çeşit, orta ve kuzey İspanya parçaları çalıyorlardı. Bu 2 adam güçlü ve iyi etki yapıyorlar."

Sor bu havayı solumuş, piyano veya gitar eşlikli "seguidillas"'lar yazmıştı. Çalgıya getirdiği teknik önemlidir fakat yazısının zenginliği gitar için biraz

fazla edebidir. Sonorite problemine tabiidir ki eğilmişti. Şunu da ilave etmek gerekir ki gündemi daima etki veya diğer çalgıları taklit olmuştur. Eserlerindeki en önemli husus hayalinde yarattığı orkestrayı ve onun seslerini, armonisini v.b.'leri gitara taşımasıdır.

" Tamamen genizsel bir sesi olan obua gibi, tellere sadece eşiğin çok yanında atak yapmıyorum. Parmaklarımı kıvırarak, yuvarlaklaştırarak ve tellere atak yapabilmek için çok az tırnak kullanıyorum. Bu sakıncasız kullanılabileceğini tahmin ettiğim tek durumdur. Hayatta tırnakla çalan tahammül edilebilir bir gitarist dinlemedim."

Sor'un katıldığı az bilinen bir uğraş da şudur: "Ecole de la mesure et de la ponctuation musical." Burada söz konusu olan şey Henri Lemoine ve Fernando Sor'un didaktik hevesleridir ve 4 el piyano için 100 parçadan oluşan bir derlemedir.

Paris İspanyol ve İtalyan gitaristlerin büyük bir kısmını kendine çekmişse de hiç de yeteneksiz olmayan bazı Fransızlar'ı da örneğin 1, 2, 3 gitar için yüksek kalitede eserler veren Antoine Lhoyer gibilerini de barındırmıştır.

Viyana ise büyük bir müzik merkezi olarak çok sayıda önemli gitaristi bağrına basmıştı. Bunların arasında en tanınmış olanı Mauro Giuliani'dir.

Mauro Giuliani (1781-1829): Bisceglie'de doğmuş, kemandan gitara geçmiş, fakat her zaman iyi bir violonist olarak kalmıştır. O da Paris'de şansını denemiş, orada bazı parçalarını yayınlamış, karşısında çokça rakip görmüş ve yerleşmek için Avusturya başkentini tercih etmiş, Viyana'da bütün aristokrat sınıfına dersler vermiştir. Paris'den farklı olarak Viyana müzik dünyası gitarın önünde gerilememiş ve çalgı bestecilerin gönlünü fethetmiştir. Buna örnek Prag'lı Ignaz Mocheles veya Johann Hummel'dir ki bu müzisyen Haydn'ın yolunu takip eden Mozart'ın en parlak öğrencilerindendi. Esterhazy prenslerinin emrinde çalışıyordu.

Giuliani, piyanoda Hummel ve kemanda Mayseder ile çaldığı trio ile çok büyük sükse yaptı. Diabelli de verimli kompozitör olarak ve bilhassa yazdığı bir tema ile Beethoven'in ilgisini çekmişti. Beethoven bunu "Variations Diabelli" olarak çeşitlendirdi ve bu eser çok ünlü oldu. Diabelli'nin bu eseri yayıncı tarafından Schubert ve Giuliani'nin eserlerinin arasında basıldı. Bu şekilde Viyana müzik dünyasına gitar da entegre olmuş oldu.

Giuliani de Carulli ve pek çok diğerleri gibi Rossini hayranıydı. 1820'de Roma'da karşılaştılar ve bu dostça buluşma Rossini operalarının temalarının bir potpurisini doğurdu.

Birinci Rossiniana'da istenen sese lirizmi ve yüksek virtüoziteyi çok büyük bir ustalıkla karıştırmış ve bunun da ateşli Rossini'yi mutlu etmiş olduğu sanılmaktadır. Bunu 5 Rossiniana (op. 119-124) takip etti. Gitarist bunlardan 18 tane yazmak istiyordu fakat erken ölümü (48 yaşında) bu projenin gerçekleşmesine mani oldu. Giuliani kendisine ilham kaynağı olan besteciye sadıktı, daha önceleri Rossini'nin temaları üzerine çeşitlemeler yazmıştı (op. 87-101ve 102) ve op.146'sında bunu gene tekrarlayacaktı.

Hummel ve Mocheles ile işbirliği ona (orkestrasyonunda yardım etmeleri sayesinde) konçertolar yazma imkanı doğuracaktı. Hummel ayrıca gitar, klavye, klarnet ve violonsel için 3 büyük serenad, Giuliani ve Mocheles'in 26 haziran 1807'de çaldıkları gitar ve piyanoforte için bir büyük potpuri yazacaktı.

Giuliani'nin 2 konçertosundan birincisi (op.30) 1808, ikincisi (op.36) 1812 tarihlidir. Op.30 konçerto bestecinin kendisi tarafından 3 nisan 1808'de Viyana'da çalındı. Büyük bir zafer ve öyle bir şöhret yaptı ki aranjmanlar konusu yeşermeye başladı. Diabelli 2 konçertoyu da piyano ve gitara uyarladı.

Bestecinin kendisi bile , birinciyi, gitar ve yaylı çalgılar dörtlüsü için ve aynı opusun "Rondo a la Polacca"'sını ise 2 gitar için uyarladı. Bu, orkestra toplamanın kolay olmadığı düşünülürse gayet kazançlı çıkılabilecek en iyi imkandı.

Dostlukları ve müzikal tanışıklıkları çok çeşitliydi. 1815'de Louis Spohr ile keman-gitar konseri verdi. Ondan iki yıl önce de Spohr ile birlikte ve kemancı olarak Beethoven'in 7. senfonisinde çalmıştı. Beethoven Giuliani'yi dinlediğinde (bu sefer gitarist olarak) büyük bir heyecana kapılmış ve "gerçekten gitar küçük bir orkestradır" demişti.

Tek gitar için ürettikleri eksiksizdir. Teknik açıdan çok şey öğreten 120 arpejden, konser sonatlarına ve virtüozite etütlerine kadar her çeşit eser yazmıştır.
Buraya gitar düetlerini: flüt-gitar, keman-gitar ve gitar-keman-violonsel için üçlülerini ekleyelim. Tamamı 70 opus numarasından fazladır.

Giuliani devrin artistleri gibi konforlu olmayan tozlu arabalarla yolculuk eden bir seyyahtı ve. 1821'de Roma, sonra Hollanda, Almanya ve bir çok yıl kaldığı Rusya turnesine çıktı. Bir Londra seyahati sırasında Fernando Sor ile karşılaştı ve o anda bu iki nadide gitarist arasında bir çeşit meydan okuma duygusu ile bir gerginlik meydana geldi. Bu konu onun aktivitelerini takip eden "Giulianad" dergisinin bazı sayılarında da işlendi.

Nihayet Giuliani Viyana'ya döndü, sonra Napoliye geçti ve orada 1829'da öldü.

Viyana'da kabul görmüş biri de Francesco Batioli'dir. Bir metot, valsler ve 1820'ye doğru bir "concerto polonaise" (gitar ve yaylı çalgılar dörtlüsü için) yazmıştır.

Geçici zaman için Viyana'ya yerleşmiş olan sadece o değildir. En göze batanlar arasından Leonard von Call, Wenzel Matiegka, Alois Wolf, Karl Topfer, Joseph Böhm, Karl von Gardner, Wilhelm Klingenbrunner, Frantz Tandler ve Tandler'in ölümü üzerine 1807'de bir ölüm marşı yazan Simon Molitor'u sayabiliriz.

Simon Molitor Wurtemberg'de doğmuş, yetenekli bir gitaristti. Yüzyılın ilk on yılı içinde çok sayıda gitarlı oda müziği eseri yazmıştır. Örnek olarak " Grande sonate pour guitare et violon concertant", " Trio pour violon,flute et gitar" v.b. verebiliriz.

Viyana'da olduğu gibi Paris, Madrid ve Saint-Petersbourg'da da ROMANTİK HAREKET gittikçe kendini gösterdi ve gitar da bu hareketin dümen suyunda çalışmalarına

devam etmeye başladı. Burada Victor Hugo'nun bir romanında gitara yer verdiğini, büyük ressam Francisco Goya'nın (1746-1828) bu çalgıya hayran olduğunu, resim yaparken muhakkak gitarist Antonio de Brugada'yı getirtip çaldırdığını bir anektod olarak ilave edelim.

ROMANTİZM VE GİTAR

Bu başlık gitar anlayışı ve çalışı üzerinde ani bir evrimi işaret etmez. Romantik harekete ait artistler daha önceden akla gelen isimlerdi. Klasizmdeki çatlak, müzikte edebiyattakinden daha az nettir ve müzisyenler "KLASİKO-ROMANTİK"'tir. Belki de buna en tipik örnek F.Sor'dur. İyi anlaşılacağı gibi doğru sebeplerden ötürü o, Mozart ve Haydn'ın artçısı olarak sınıflandırılmıştır. Ama aynı zamanda önemli sayıda eseri ünlü besteci Franz Schubert ile de paralellik gösterdiğinden romantik döneme de yerleştirilebilir. İki müzisyen hiçbir zaman karşılaşmamışlar, kendisi hayattayken Avusturya'lı bestecinin etkileri pek de Viyana çevresini aşmamıştı. Fakat çağın etkileri, bazen bir çok ölçü boyunca notadan notaya, armoniden armoniye bir eserden diğerine etki yapmış olarak bulunur.

Franz Schubert (1797-1828): Piyanoya sahip olmak için çok fakirdi, gitarında çalmayı severdi. Marcel Schneider'in 1957'deki yazısı şöyledir: "...sesi kısıldığında 3 kardeşi şarkı söyler kendi de gitar çalardı." Bundan, hemen hemen 17 yaşındayken 27 eylül 1813'de babasının doğum günü için "Cantate pour l'anniversaire"'i yazıp icra ederek faydalandı. Bu eser 2 tenor, bas ve gitar eşliği içindir. Aynı şekilde "Le Rossignol"'ü piyano veya gitar eşlikli vokal dörtlüyü 22 nisan 1821'de tekrarladı. Ayrıca 1814'de Polonya'lı gitarist Matiegka'nın bir triosuna bazı notalar eklemişti. Matiegka (1773-1830) pek çok sonat yazmış ve çoğu günümüzde erken kaybolmuş Viyana usulü eserler olarak tanıtılmıştır. Matiegka, Freischmann'ın serenadından temayı alarak çeşitlendirmişti.

Schubert'in çok sayıda " Lieder"'i sağlığında yayınlanmıştı ve bunların bazıları şan-piyano versiyonu yapılmadan önce sadece gitar eşliğinde olarak yayınlanmıştı. Daha sonraları diğer gitaristler ve özellikle N. Coste 600 "Lieder"'den bazılarını gitar eşliği ile uyarlamıştır. Bu Nietzshe'nin bir sözü ile meşhur olacaktı: "Schubert, ideal ménéstrel".

Gitar, görünüşlerinin çoğundan daha az romantiktir. Ayağı yere basan ve estetik yönü fazla, pastoral, popüler ve şölenseldir. Onda eksik olan şey tutkuları anlatabilmek için gerekli sonor güçlülüktür. Fakat bu duyguları içleştirebilmiştir. Genç Hector Berlioz, Florian'ın "Estelle ve Némorin" metninden ilham alarak, gitarında gelecekteki "Symphonie Fantastique"'in ana temasını bulacaktı. Berlioz sadece gitar, çok az da flüt çalıyordu. Gitar öğretmeni M. Dorant babasına şöyle demiştir:

" Bayım oğlunuzun gitar derslerine devam etmesi benim için artık imkansız. Bu saçma bir şey çünkü o benden daha kuvvetli ve iyi."

Genç Hector gitar eşlikli romanslar bestelemeye başladı. Eserler "Berlioz de la Cote Saint-André" müzesinde muhafaza edilmektedir. Böyle bir çalgıya zamansız,

aşırı hayranlık müzisyenin ailesini mutlu etmiyordu ve onlar onun ciddi bir eğitim almasını istiyorlardı. Ona, eğer hekimlik çalışmalarına angaje olursa
iyi bir gitar almayı vaat etmişlerdi.

Paris'e gittiğinde, orada müziğin birtakım avantajlarından faydalanmaya başladı ve bestelediği bir "messe"'in harcamalarını karşılamak için gitar dersleri
verdi. Eserini büyük ve saygıdeğer bir sükseyle 10 temmuz 1825'de Saint-Roch kilisesinde icra ettirdi.

Berlioz birçok eserinde gitarı kullandı. Goethe'nin metni üzerine yazdığı Faust'ta, Mephistopheles'in serenadına Berlioz gitarı ile eşlik etti. 10 yıl
sonra "Benvenuto Cellini" adlı operasını yazdı ve eserde gitar ikilisi kullandı.

Bestecinin bir önerisi de şuydu: " Şantöreli (chanterelle) kaldırmak, akor plake olduğunda diğer 5 teli tırnağın sırtıyla çabuk bir şekilde arpejleyerek
sürtmek gerekir."

1862'de bir diğer operası "Beatrice et Bénédict" ortaya çıktı ve burada gitarın kullanılışı zevk vericidir: 2. perde boyunca bir içme sahnesi bize, vurulan
bardakların eşlik ettiği gitarı dinleme izni vermektedir.

20 yıl kadar önce 1843'de Berlioz, ünlü ve sihirli denebilecek "Traité d'Orchestration"'unu yayınlamıştı. Burada gayet tabi olarak gitar bölümü ihmal edilemezdi.
Besteci açık ve kesin bir tarifini veriyordu:

" Gitar, sese ve çok gürültülü olmayan çalgısal eserlere eşlik için çok özel bir çalgıdır. Aynı zamanda, az veya çok komplike parçaların icrasında tek başına
ve bir çok partiyi gerçek virtüozların seslendirdiğinde çekiciliği gerçektir.".

En basit akorları, bu akorlar üzerindeki arpejleri, üçlü, altılı dizileri, armonik sesleri öneriyor ve özetleyerek şöyle sonuçlara varıyordu:

" Virtüozların yapmayı bildikleri bu tarzda bir düşünceye alışmak için Zanni de Ferranti, Huerta, Sor v.b. gibi ünlü gitaristlerin eserlerini çalışmak gerekir."

1837'de Fetis şöyle bir not düşmüştü:

" Birkaç yıldan beri Mr. Carulli yeterli miktarda eser verdi. Bu çalgıyı çalma sanatı gelişti, diğer artistler, daha gençler, ona sahip olan gitaristler
kadar şöhret elde ettiler." O da Berlioz gibi Ferranti ve hiç tereddütsüz Huerta'yı düşünüyordu. Bu şahıslar genelin üstünde yetenekleri ve bazen orijinallikleri
ile devirlerinde söz sahibi oluyorlardı.

Gerçekte, Berlioz operalarında şunu iyice göstermiştir ki gitar, ihmal edilemeyecek bir rolü oynamakta, sıklıkla İspanyol olan yöresel rengi, bazen popülerliği,
aynı şekilde bu renk devirlerle çeşitlendiğinde de dikkate alınması gereken bir çalgıdır.

Bu tarz gitar partileri XX. Yüzyılda sahne için yazılmış eserlerde de görülecektir.

Trinitario Huerta (1804-1875): İspanyol tenor Manuel Garcia'nın koruması altında 1823'de Paris'e gelmiş, 1831'de burada birçok olaya imza atmıştır. 26 mayısta
" Hotel de Ville" salonlarında; 23 temmuzda "Chantereine" salonunda; 27 ekimde "l'Athenée musical"'de; 17 aralıkta "Hotel Fesch"'de icralarını sunmuştur.
16 şubat 1834'de Victor Hugo onu dinlemiş ve ona uzun bir mektup yazmış ve şöyle demiştir: "...gitarın küçük bir orkestradır (Prat 1933)".

1838'de Londra'da büyük yapımcı (luthier) Panormo'nun damadı oldu.

1845'de Huerta gitarın "Kristof Kolomb"'u olarak adlandırıldı çünkü yeni bir armonik dünya keşfetmiş olduğu düşünülüyordu. 27 mayısta Mr. Hesselbein salonlarında
bir konser verdi ve eserlerinden bir fantezi, çeşitlemelerden ve emprovizasyonlardan çaldı. Günün bir kritiği, onun gitarından " gerçekten İspanyol virtüozu...minyatür
orkestra..." diye bahsetmiştir. Sonraki yıl Huerta, bir cenaze marşı çalmış ve " acıyı size sevdirmeye yeterli" diye bahsi geçmiştir.

Büyük bir seyyahtı. Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Kanada'da Manuel Garcia'ya eşlik ederek ve kendisi de solo çalarak konserler verdi. 1830'da tekrar
Paris'e geri döndü.

Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878): Bolonya'da doğmuş, diğerleri gibi müziğe başka bir çalgı (keman) ile başlamış, gerçek bir konsertisttir. Görev
icabı çok yer değiştirmiştir: Paris (1820), Saint-Petersbourg (1824), Hamburg, Brüksel (1827) ve A.B.D. Bir konserinden sonra onun hakkında şunu okuyoruz:

" Gitarda tutulmuş notalarla melodileri şarkılama sanatını keşfetmeye ulaşmış yeni bir sanattır bu ve Ferranti'nin ellerinde çalgının doğası birçok şekle
girmekte, değişmektedir."

26 ocak 1834'de gitarı ve gitaristleri uzun zamandan beri edebi heyecanla izleyen Fetis, Zani de Ferranti'yi dinledikten sonra yazısında: "Hayır, bu fakir
bir çalgı değil ve diğerleriyle karşılaştırıldığında sesi özel bir aksana sahip. Gitar kendi türü içinde güzel ve iyi bir çalgı haline geldi." Ve Ferranti
için de şunları ilave ediyordu: " Ne görüyorum? İhtiraslı, yakıcı gözler, kabarık bir göğüs, kapalı ve yumuşak olarak alışık olunmadık şekilde tellerde
koşan çelik gibi parmaklar ile tanımadığımız bir gitarı dinliyorum ve tellerin çekildiğindeki aksanların hakkını veren..." Bu fotoğrafı daha pek çok lirik
cümleler takip ediyordu. Çok dikkatli olan Fetis sonorite değişikliklerine imkan veren sağ el yer değiştirmelerini not olarak düşüyordu: " Bu çalgı ile
bu şarkılama yeteneği beni karmakarışık ediyor."

Ferranti sadece büyük yeteneğe sahip bir icracı değil, aynı zamanda çok sayıda pedagojik ve romantik karakterde gerçek eserler veren bir kişiydi. Noktürnler,
noktürn melodileri, kaprisler, "Nuit de Walpurgis" yanında 2 ve 3 gitar için parçaları vardı.

Şair-Yazardı ve romantikler arasında çok moda olan Dante'yi tercüme etmişti. Paganini ondan şöyle bahsedecekti:

"Bu artisti Avrupa'da dinlemiş olduğum diğer gitaristlerden daha üst seviyede buluyorum ve hiç böyle bir gitarist dinlemedim " (1834). Daha sonra da ona

şöyle yazacaktı: “ Bilgince yapılmış icraatınız gitarınıza Apollon’un lirinin gücünü veriyor...Hoşa giden bir tatlılığa sahip kompozisyonlarınız ve armonikler, unutulma çukuruna sık sık düşen bu çalgıya yeni bir çağı garantiliyor.”

Bu romantik karakteri diğer besteciler de gitara uygulayacaklardı, amatörler ise tabii bir şekilde benimsediler. Frederic Chopin 1838’de Mayorka’da günlerini geçirirken, gitar ve gitar müziği hakkında şunları yazmıştı: “ Bütün gün güneş. Herkes yazınki gibi giyinmiş, çünkü hava sıcak, geceleri saatler boyu şarkı ve gitar sesleri duyuluyor.”

Çalgının popüler kullanımı bir sürekliliktir. Donizetti 1843’de operası “ Don Pasquale”’de şantörün serenadına eşlik için 2 gitar ve 1 tamburin kullanmıştı.
Birkaç yıl sonra genç Georges Bizet “Don Procopio”’nun 2. perde başındaki “sicilienne” formundaki serenadına gitar, 1 mandolin, 2 İngiliz kornosu ve yaylı çalgılar dörtlüsü ilave etti.

Nicolo Paganini (1782-1840): Paganini romantik müziğin ilk örneğidir. Görünüşüyle, kemanı çalışıyla, eserlerini sadece kendisinin çalabildiği çok büyük yeteneğe sahip bir violonistti ve gitarı soylu bir kişi sayesinde tatmıştı. Berlioz onun gitar çalışına olan hayranlığını dile getirmiş, bir dostu ise şunları söylemişti:

“ Paganini’ye ilk ziyaretimde yatağın üzerinde bir gitar gördüm ve onun gitar çalışı hakkında uzun uzun konuştuk. Halk önünde niye çalmadığını sorduğumda bana: Hayır, ben gitarı fantezilerimi uyarmak, kışkırtmak veya kemanda çalacağım değişik tonlar serisi yakalamak için bir düşünce yol göstericisi olarak müşahede ediyorum demişti.”

Gitarı bir “Grobert de Mirecourt” yapımıydı ve gene biliyoruz ki bu çalgı Paganini ve Berlioz’a hizmet etmiştir. Çalgı Paris konservatuarında saklanmıştır ve üzerinde iki bestecinin de imzası vardır. 1820 ve 1823’de deşifraj tutkusu ile Rossini’nin ikametgahında birlikte olduklarını biliyoruz. Politisyen ve yazar olan Massimo d’Azelio 1822 yılındaki karnavala ait bir anektodunu anlatırken kör bir şarkıcıya eşlik eden kadın kılığına girmiş iki gitaristin Paganini ve Rossini olduğundan bahsetmiştir. Çok iyi anlaşılacağı gibi karnaval herşeyi mazur göstermek için yeterli bir sebeptir. Sade, alçak gönüllü, çetin ve şeytani Paganini aklına estiği gibi davranan, konuşan veya yazan tarafını göstermektedir. O, eğer 140 civarında solo gitar için parçalar bestelemişse, çoğu kere de oda müziği yazmış (gitar-keman için 28 düet, yaylılar ile çalınmak üzere 4 trio ve 9 kuartet) ve bu şekilde çalgının repertuarına katkı sağlamıştır.

Luigi Legnani (1790-1877): Paganini’nin çağdaşı Luigi Legnani bütün gitaristlerden daha komple ve tam bir görüntü sergilemiştir. Konsertist, orkestra kemancısı, şantör (tenor), besteci ve çalgı yapımcısıydı. 1822’de Viyana’ya geldi ve virtüoz şöhreti kısa zamanda orada yerleşmiş olan Giuliani’yi geçti. O da Avrupa’yı konser vermek için dolaştı ve 1825’de Cenevre’ye yerleşti.

Müzisyenlerin dayanışması çok özel şartlarda görülür. 29 kasım 1835’de “Gazette Musicale” şöyle yazıyordu:

“ Önemli gitaristlerimizden Mr. Legnani bugün bir konser verecekken ne yazık ki arabasından inerken kolunu kırmıştır. Mr. Aguado ve Sor büyük bir gayret
sarfederek Chantereine salonunda olması gereken konserin gecikmesini önlemek için onun yardımına koşacaklardır. Sanatçı, yeteneği ve başına gelen bu üzücü
olay yüzünden halkın ilgisini çekmeye hak kazanmıştır ve biz onun parlak bir tahsilat yapacağını tahmin ediyoruz.”

Legnani bir Paganini hayranıydı ve onunla 1836-1838 arasında konserler verdi. O da 36 kısa parça olan kaprisleri besteledi ki bunlarda amatörlere, kısa
ve öz anlatımı ve teknik imkanların zorluğunu sundu.

Giuliani’nin çağdaşı olarak Legnani önemli eserler yazdı. Bir konçertosunu 1838’de Hamburg’da çaldı. Aynı konserde “Grande Fantaisie” ve “ Variations” icra
etti ve büyük alkış aldı.

Aynı şekilde 23 mayıs 1842’de Barselona’da “ solo olarak “Fantaisie” ve orkestra eşlikli bir “Variation Brillante”, kompozisyonlarından da 2 parça çaldı.”
(Prat, 1933)

Macaristan da müziğe, çok iyi bilineceği gibi Franz List’i vermişti. Babası onun pek çok çalgı çaldığından bahseder: “piyano, keman, viyolonsel ve gitar
çalıyordu...” demiştir.

Gitarı oğluna aşılayamadığına esef ediyoruz zira, List büyük bir Paganini hayranıydı, ondan şaşkınlık yaratan etkiler almıştı. 19 mart 1833’de Paris’de
Mr. Dietz salonunda alışıldığı üzere bir çok müzisyenin toplandığı bir konserde yer almıştı. “ Gazette musicale”’den şunları okuyoruz:

“ Mr. List yetenekli bir adam gibi çaldı fakat biraz fazla tahrik edilmiş bir yetenek (sadece 22 yaşındaydı)... daha sonra, nihayet Mr. Huerta bir parçasında
dinleyicileri icrasının çabukluğu ile şaşılacak şekilde uyardı...”

Sıcak yorumlardan daima kuşkulanmak gerek, fakat Huerta’nın çalışı herşeye rağmen yeterli etkinliğe sahip olmalıydı.

Joseph Kaspar Mertz (1806-1856): Franz List’in vatandaşı olan Mertz devrinin en enteresan gitaristlerinden biriydi. Viyana’ya uzak olmayan Presbourg’da
(bugünkü Bratislava), diğer bir romantik gitarist Napoleon Coste ile aynı yılda doğmuştur. Mertz çok erken çalmaya başlamış bir gitar ve flüt virtüozudur.
1840’da Avusturya başkentine yerleşmiş, oradan sık sık Polonya, Rusya, Berlin, Dresden v.b. turnelerine katılmıştır.

Tek gitar için çok sayıda eser bırakmıştır. Bunların arasında Schubert’in “lieder”’lerinden 6 uyarlama, ilgi çekici bir “ élegie” ve açık seçik bir başlığa
sahip “ Le Romantique”, 2 gitar için eserler, gitar-obua, gitar-şan, gitar-piyanoforte ve Giuliani’nin “Rossiniane”’larının stilinde Verdi, Bellini, Donizetti
ve tabi Rossini operalarından “arya aranjmanları” vardır.

1856’da Brükseldeki kompozisyon yarışması fırsatı ile zengin Rus gitarist Nicolas de Makaroff şu notu düşüyordu:

“ Gayet tabidir ki Mauro Giuliani gitarın dahi adamıydı, fakat itiraf edilmelidir ki müziği zamanını tamamlamış... Mertz’e gelince, ondan öncekiler zenginlik kaynaklarını ve gizemi iyice incelememişlerdi.”

Mertz N. Coste’un rakibi olarak çaldığı “Concertino per la chitarra sola” ile birincilik ödülüne hak kazanmıştı. Belli ki bu iki gitaristin mesleki kariyerleri paralellik göstermektedir.

Napoleon Coste (1805-1883): İsminden de anlaşılacağı gibi N. Coste bir subayın oğluydu ve Doubs’da doğmuştu. “La source du Lysson” bize, memleketine ait hatıralarına bağlı olduğunu düşündürüyor. Çünkü Lysson onun doğduğu topraklara ait küçük bir nehirdir. Eline gitarı çok küçük yaşlardan itibaren aldı.
18 yaşında Valenciennes’e yerleşti ve oranın ünlü gitaristi Santini’nin yanıbaşında şöhret oldu. 1 mart 1828’de iki gitarist beraber bir konserde çaldılar ve kritikler tarafından ikisi de çok beğenildi.

Ertesi ay, o dönemin moda salonlarından Chinois’da ilk partiyi çalarak çok samimi bir sükse elde etti. İşte program şöyleydi:

“ Mr. Sagrini tarafından uvertür; şanı maestro tarafından yapılan amatör trio; solo flüt; Maestro Sagrini ve Coste’un 2 gitar beraber icra ettikleri “des Grandes Variations Concertante.” (27 şubat 1828).

1830, en yoğun romantik yıldır: Berlioz’un “Symphonie Fantastique”’i ortaya çıktı ve 1831 de halka çalındı. Bu konser 17 nisan 1831 tarihinde Petzold salonunda gerçekleşmişti ki 2 gün evvel de burada Regondi çalmıştı. Ertesi yıl 10 nisan 1838’de F. Sor ile düo çaldığı konser artık İspanyol gitaristin son konseri olacaktı. Kritikler onun (N.Coste) emin adımlarla büyük gitaristlerin çizgisinden gittiğini, bunu farkettirenin saf, zarif ve güçlü stili olduğunu yazıyorlardı.
Sor’dan çok şey öğrenmişti. İcracı ve besteci olarak ona yaklaşmıştı. 1838’deki o meşhur konser, ustası Sor ile bir ikili çalarak başlamış, daha sonra ünlü piyanist Hummel ve Giuliani ile bir “ concerto” ve “ Norma”’nın “ cavatine”’i üzerine yazdığı bir fanteziyi çalmıştı.

Bu güzel gecede Sor, Giuliani ve Coste birlik olmuşlardı. XIX. Yüzyıl böylece ilerlerken romantik karakterini de bu şekilde gösteriyordu.

1850’ye doğru Napoleon Coste, Sor’un hatırasına sadık bir duygu ile, onun metodunun tamamını bazı ilaveler yaparak yayınlattırdı. Burada Sor’un çok sesliliğini ele almıştır:

“ Gitar, formunun zarifliği, sonoritesinin kulağa hoş gelmesi ve bilhassa iyi düşünülmüş akort şekli sayesinde kontrpuanın icrasına, modern müzikte ileri basma hareketlerini takip etmeye özel olarak imkan vermektedir.”

Bunu, gitaristin kesin pozisyonunun tarifi devam etmektedir. Sağ elin güncel pozisyonu, çok modern olan bu pozisyonun doğruluğu ile titizlikle mukayese edilmiştir.

“ Tellere hamle yapma hareketi, eli kapalı tutarak ama tamamen kapalı olmayan bir şekilde yapılmalıdır.”(Burada söz konusu ettiğini sandığımız şey “eli kapalı tut ama sıkma” gibi bir ifade olmalıdır.)

Sağ elin tını veya renk değişene kadar yer değiştirmesi övülmüştür. Coste ilave ediyor:

“ Serçe parmağı arpejlerde, bazı müzikal çizgilerin ayrılma icrasında, bir görevle gönderildiğinde tablaya konulmaz ve daha sonra hafifçe dayanmalıdır.”

Bütün çağdaşları gibi Coste da pratikte çalgının ses genişliğini arttırmak için araştırmış ve kalınlara 1 tel ilave etmiştir.

“ Birkaç yıl önce Mr. Lacote’un atölyesinde bir gitar yaptırdım. Büyük bir volüm ile çok güzel bir ses kalitesi elde ettim...Yedinci telin ilavesi çalgının sistemini tamamladı ve son endüstri sergisinde müzikal jüri tarafından kabul gördü.”

Yedinci tel sıklıkla “re”’ye akort ediliyordu, fakat “do”’ya, hatta “si bemol”’e indirilebiliyordu. Diğer taraftan “Plaque du touche” (klavye) rozasın üzerine uzatılmış, sesler birinci telde “mi”nin 2 oktav üstüne kadar çıkmıştı. Perde sayısı 24’e ulaşıyordu.

Çalgının geleceğine dönmüş olarak, sınırları ölçülendiriyor ve bu metoda R. De Visée’nin 6 parçasını sıkıştırıyordu. Bu eserleri 1867’de Fetis’in organize ettiği bir konser sırasında çalmıştı. Bu kaynak, çıkışını 1880’de “ Livre d’Or du Guitariste” ile tamamlayacaktı. Bu ilk defa olarak gerçekleşen, bir yüzyıl sonra asla terk edilemeyecek bir repertuarın tekrar keşfiydi. Alman Heinrich Albert de (1870-1950) bu araştırma ve yenileştirme araştırmalarına ve transkripsiyonlarına iştirak edecekti.

1863’de kolunun kırılmasına sebep olan kaza, onun kariyerini yarıda bırakmasına sebep oldu. (Fakat besteciliğe değil).

1856’da “La chasse des Sylphes” adlı eserini soylu Rus asilzadesi Mr. Nicolas de Makaroff’un Brüksel’de açmış olduğu yarışmaya soktu. Burada Avrupa’nın bütün gitaristlerinin eserleri yarıştı. 31 değişik ülkeden yarışmacılar, 64 parçayı, başkanlığını Mr. Makaroff’un yaptığı ve Mr. Bender, Blaes, Dimka, Kuffrah, Léonard ve Servais gibi kişilerden oluşan jüriye sundular. Birincilik ödülü Viyana’dan J.K.Mertz’in eseri dörde karşı üçlük bir oylama ile birinci oldu. Fakat eserlerini gönderdikten hemen sonra öldüğünden bu ödül yarışmada ikinci olan N.Coste’a verildi. Mertz’in ölümü ile bu Avrupa yarışmasında N.Coste tek başına ödül kazanan kimse olarak tarihe geçti.

Ayrıca N. Coste öğretmenine olan saygısını, Katalan bestecinin “L’Encouragement”’ının 2 gitar düzenlemesini zenginleştirerek gösterdi.

Giulio Regondi (1822-1872): Regondi bir harika çocuktu ve babasının yönlendirmesiyle 8 yaşında konser vermişti. Cenevre’de doğmuş, sonra Lyon’a geçmişti. Babasının eşliğinde daha 9 yaşındayken Londra’da dinleyenleri vaktinden önce baştan çıkarmıştı. Paganini’nin baş yıldız olduğu konserlerde çaldı. Şeytani

kemancı ile, bu bukleli sarı saçlı gitar çalan melek gibi çocuk pek de az kontrast değildi. Londra'dan sonra ve Viyana, Prag, Frankfurt v.b.'den önce
Paris salonlarında da sık sık görüldü. Çağdaşı olduğu diğer gitaristler gibi tamamen romantik karakterde eserler yazmıştır: Reverie (noktürn), çeşitlenmiş
şarkılar, Fete Villagoise, rondo caprice v.b. Diğer orijinalliği de gitar ve concertina (1829'da yapılmış hegzagonal formda bir akordeon cinsi) için yazılmış
kompozisyonlardır.

Bütün bu besteciler münasebetiyle, sık sık oda müziği eserleri sorusu vardır. Solist çalgıcılık unutulmadan büyük kısmı ikili, üçlü, dörtlü olarak diğer
çalgılarla da beraber çalınmak üzere yazılmış eserler verilmişti. Fakat çoğu 2'li olarak yazılmıştı. Sadece 2 gitar değil fakat şan-gitar çok ayrıcalıklıydı.
Şöyle bir göz atarsak: Carl Maria von Weber, Louis Spohr, Blangini (1781-1841), Luigi Brambilla, Federico Moretti; Gottifredo Ferrari, Giuliani, Sor,
v.b.'nin sayısız romansları o zamanlarda salonlarda koşuyorlardı.

Günün zevkine uygun bir diğeri gitar-keman ikilisiydi ve bu 2 çalgı arasında büyük volüm farkına rağmen çok tutuluyordu. Aynı eserleri flüt-gitar ikilisi
olarak çalınabilirliği de sıklıkla not edilmişlerdir. Gayet tabi Paganini başta olmak üzere Carulli, Molino, Molitor, Joseph Küffner (1777-1856)'i de sayabiliriz.
Nadir görülmekle birlikte bir örnek olarak, klarnetist Carl Andreas Goepfert (1768-1818)'in gitar-basson ikilisini verebiliriz. Besteci ayrıca flüt-gitar
için de yazmıştır.

Sıklıkla görülen bir diğer ikili de piyanoforte-gitar için olanlardır. Çağın ilk yarısında piyanofortenin ses volümü daha bugünkü yoğunluğa ulaşmamıştı
ve gitar ile şahane bir ikili oluşturuyorlardı. Ses genişliği ve polifonik yapısı onun gitar repertuarına açılmasına izin veriyordu. Johann Nepomuk Hummel
(1778-1837) yazdığı bu tarz ikililerin yanında gitar-piyanoforte-klarnet ve viyolonsel için bir "Grande Serenade", 3 tane olan diğerlerini ise gitar-piyano-flüt-keman
ve violonsel için yazmıştı. Carulli, Beethoven'in viyolonsel-piyanoforte için olan " Mozart'ın teması üzerine çeşitlemeleri"'ni almış ve gitar-piyanoforte
için uyarlamıştır. Mertz kendi kompozisyonlarından bazılarını 2 gitara çevirmiş; Giuliani ise kendi konçertosunu küçültmüş, rondolar ve çeşitlemeler bestelemiştir.
Anton Diabelli (1781-1858)'nin "Grande Sonate Brillante"'ını ve bir çok serenadını ve sonatını unutmamak gerekir. Léonard von Call (1779-1815) (birçok
serenadı ve sonatını), Pierre Porro (1759-1831), Joseph Küffner(diğer 3 sonatının arasından gitar- flüt-piyanoforte için olanı), Carl Maria von Weber,
Onorato Costa, Aubert, Prudent-Louis Aubery du Boulley (1796-1869), Koehler, Max-Joseph Leidesdorf (1780-1839), Molino, Luigi Castellaci...v.b. de ilgiye
hak kazanmaktadırlar.

Paris, Londra, Viyana, Berlin gitaristlerin konserlerini verdiği yerler arasında en önemli olan şehirlerdi fakat bu çalgı, önceden beri Avrupa'da ve diğer
yerlerde de yayılmıştı. Saint-Petersbourg, Sor ve Giuliani'yi ağırlamış, İspanyol çalgısı olarak düşünülen gitarı ve en önemli gitaristlerin ekollerini
keşfetmişti. Bu çalgı çok önceden Rusya'ya yerleşmişti. Gitar burada gerçek atılımını XVIII.y.y.'da yapmıştı. 7 teli vardı ve akordu tamamen değişikti:

" Re-Sol-Si-Re-sol-si-re " şeklindeydi.

Roussanov 1901'deki yazısında çalgı için:

" Gitar, 7 teli ile halkın her katmanına kesin girmiş, Rusya'nın popüler çalgısı ünvanını almıştır." diyebilmiştir.

Bu okulun en göze batan müzisyeni hemen hemen yaratıcısı konumunda olan Andrei Osipovitch Sichra'dır.

Andrei Osipovitch Sichra (1773-1850): 1805'de Moskova'ya yerleşmiş, dersler, konserler vermiş ve aynı zamanda bir gitar gazetesi çıkarttırmıştır. 1820'de Saint-Petersbourg'a yerleşmiş, orada pedagojik çalışmalarına devam etmiş, konserler vermiş, 300'den fazla eseri yayınlanmış bir besteci olarak yazmaya devam etmiş, yurttaşı Glinka ve İrlanda'lı John Field gibi müzisyenlerle dostluklar kurmuştur. Etkileri S.N.Axenov, Michel Timothévitch Vittotski (1791-1837) gibi öğrencilerine uzanmıştır.

Roussanov 1901'de yazdığı yazıda Vittotski için şöyle bir övgüde bulunmaktaydı:

" Vittotski'nin çalışı, güçlülüğü ve tondaki eşitlik ile dikkat çekiciydi. Olağanüstü çabuk ve cesur, şarkı söyler gibi yaptığı legatolar, arpejlerinin zenginliği (arpin gücüyle eşdeğer) ve kemanın şarkılaması gibi şeyler insanı hayrete düşürüyordu."

F.Sor'un Rusya'da kaldığı günlerde, hatıralara geçecek bir şekilde bu iki müzisyen karşılaştılar. Bu, iki kültürün tipik bir şokuydu. Biri bütün humanizmiyle çağdaşlarının müziğini içine sindirmiş çok önemli bir besteci, ve diğeri popüler temaları teneffüs eden, bunları hiç durmadan ve tekrar etmeden süsleyen, Glinka'nın " Halk davet ediyor ve biz düzenliyoruz" cümlesine sadık otodidakt bir dahi.

Bu şok, Güney-Amerika müziğinin Avrupa'da söz sahibi olmaya başlayacağı günlerdeki, Avrupa gitaristik manzarasına benzer bir görüntüdür.

Gitar Polonya'da devrimden kaçan Fransız aristokratları tarafından, kaçışta tercih edilen ülke olması sebebiyle ithal edilmiştir. Çünkü, gitar rahat taşınabilen bir çalgıdır. Polonya askerleri İspanya'da Napoleon ile savaşıyorlardı ve gitarı kendi şarkılarına eşlik için kullanıyorlardı. Milli çalgı olarak benimsediler ve yanlarında getirdiler. Gitarın Avrupa'nın diğer yerlerinde önemli konuma gelişi Varşova'da da paralel bir harekete sebep oldu. Giuliani'nin Polonya'lı öğrencisi Feliks Horecki (1786-1846) virtuoz, besteci ve öğretmen olarak tanındı. Giuliani'nin bir diğer öğrencisi olan Jan Nepomucen Bobrowiticz 1831'de başarısız darbe sonrası kaçtı ve Lipsk'de çok sayıda konserler verdi. Bunlardan bazıları Clara Schumann iledir. Bir diğeri Stanislas Szcepanowski (1814-1875) Horecki ve Sor'un öğrencisidir ve virtüoz-bestecidir. Bu Polonya okulunun en önemli ismi hiç şüphesiz Marek Konrad Sokolowski (1818-1893)'dir. Uluslar arası turneleri ona sayısız müzisyen tanıma imkanı verdi. Bunların arasında Londra'da taktir imzası ile gitarını hediye eden Regondi de vardı.

POST-ROMANTİZM VE GİTARIN RÖNESANSI

XIX.yüzyılda Fransız'lar daha önceden edinmiş oldukları yeri kaybediyorlar, İtalyan'lar ve İspanyol'lar tarafından tahttan indiriliyorlardı.

Yüzyılın son üçte birlik kısmı son romantik gitaristlerin kayboluşuna şahitlik ediyordu. Gérard de Nerval yazısında şöyle bir yorum yapıyordu:

" Arp gibi gitar da piyanoya yenik düştü ve bu olay diğer bir çağın zerafetine gönül verme meselesiydi (Promenades et souvenirs, 1854)."

1876'da bir sözlükte şunları ilave ediyordu:

" Gitar, zenginliği az olan bir çalgıdır. Sesi boğuk ve arpejleri monotondur. Bu çalgı pek de şana eşlik hizmeti verecek gibi değildir."

Bu çatlak sesler daha önceden duyduklarımızı hatırlatıyor ve bunun gibi sözlerin, olaylar ve gelişmeler karşısında ters yönde söylendiğini de biliyoruz.

Buna rağmen gitaristler daha nadir ve yapımcılar çok daha dikkat çekmeyen insanlar olarak görünmeye alışmışlardı. 1867'den itibaren, XIX. Yüzyılda belli aralıklarla gerçekleştirilen evrensel fuarlardan birinde gitara ve müzikolog Fetis'e bröve verilmişti ve bu fuardaki raporunda şöyle yazıyordu:

" Günümüzden 40 yıl geriye gidersek, kültürlü ortamlarda gitar aşkı pek çok amatörü, hatta Seville Berberi'nin ünlü bestecisini bile kendine çekmişti. Fakat son zamanların ateşli müziği için yeterli sese sahip değildir. Terk edilmiştir ve hemen hemen tek ülke olan İspanya ona hayat hakkı tanımıştır."

J. Rambosson " Les Harmonies du son (Firmin-Didot, 1878)" adlı kitabında şöyle yazıyordu:

" Daha çok ses veren gitarlar bugün İspanya'da yapılanlardır. 1867 fuarında görülenlerden yeni bir model çok göze batıcı derecede güzel sesi olan bir gitardır.
Mr. Gonzales kendine has bir buluşla, sesi güçlendirmiş ve vibrasyonu 20 saniyeye kadar uzatabilmiştir. Mükemmel çalışılmış bu gitarların fiyatı 1000 franktır."

Antonio de Torres (1817-1893): J.Pernas de Grenade'ın öğrencisiydi. Önce Sevilla, sonra 1870'de Almeria'da yaşadı. Gitaristlerin başlattığı rönesans hareketinde gitar yapımcılarının da büyük rolü vardı. Bu gelişimdeki ciddi çalışmalardan en önemlisi sayılabilecek biri de lakabı " gitarın Stradivarius'u" olan Antonio de Torres'di. İcracıları dikkatlice dinlemiş, onların ihtiyaçlarına, sızlanmalarına cevap aramış, kendinden öncekilerin çok sayıdaki deneyimlerinden faydalanmış, gitarının formunu, eşiğin yerini, kullandığı ağaçları sık sık değiştirmişti. Böylece yüzyılın son üçte birlik bölümünde uzun zaman kullanılacak olan ideal modele ulaşmıştı. Yelpaze şeklinde barajı (balkon) keşfeden olmasa da (Panormo ve Pages ondan evvel bu tip barajı kullanmışlardı) bunu bir sistemle sonuçlandıran Torres'tir.

Torres gitarının formu bugün kullandığımız formdur. Tel uzunluğu 65 cm. cıvarında değişiyor, yüzyıl ortalarındaki İspanyol gitarlardan daha önemli bir konuma yerleşiyordu. Ses kasasının omuz ve kalçaları genişliyor ve ses daha güçlü çıkıyordu. Ön tabla hafifçe dış bükeyleştirilmiş ve inceltilmişti. Bu şekilde

tellerin çekme gücüne karşı daha dayanıklı ve iç barajların kalınlığını azaltmaya izin vermekteydi. Ses kasası sıklıkla pelesenk (palisandre) ağacındandır;
fakat Torres bazen, flamenko gitarın atası sayılan 1865 model gitarında olduğu gibi, servi (cypres) kullanıyordu. Bunun yanında bazen sertleştirilmiş karton
veya mukavva (1862) (ibid) veya 11 telli bir gitar (5 teli sap dışında) için de keçi boynuzu ağacı (1885) (ibid) denemiştir.

Tarrega, Llobet ve diğer bir çok gitarist Torres'in gitarlarıyla çalıyorlardı ve çağlarının çalma gereğine uyarlanacak çok daha sonor bir gitarı dinlemek
için daha yarım yüzyıldan fazla beklemek gerekiyordu. Ama şunu söylemek hiç de fazla olmaz:

Torres gitarın bugünkü formunu bulan ve rönesansını başlatmış kişidir.

Torres'le çalışan ve çok şey öğrenen öğrencileri yeni tekniği kullanarak ve yayarak onun açmış olduğu kapıdan dünyaya açıldılar. Ondan sonra gelen Manuel
Ramirez (1869-1937) sadece muhteşem bir yapımcı olarak kalmamış aynı zamanda bu gün en iyiler arasında sayılan Santos Hernandez (1874- 1943), Enrique Garcia
(1868-1922) ve Domingo Esteso (1882-1937) gibi yapımcıların öğretmeni olmuştur.

Gitaristler, Müzik Anlayışı ve Repertuar:

Bu, iyi kalite çalgıların yanında, kısa zamanda Fransa'da, genel endüstrileşme içinde, fiyatları çok daha makul, seri imal edilmiş gitarlar bulunacaktır
(1867 yıllarında bir işçi yılda 1000, bir öğretmen 1500 frank kazanıyordu) zira, Fransa'da, hemen hatırlanacak gitarist isimleri pek yoktur. Pek ilgi çekmeyen
ve tek tük eserler de vermiş olan bu isimleri sayarsak: Maurice de Raoux, Louis ve Napoleon Crevel de Charlemagne, Carulli'nin öğrencisi ve Lille konservatuvarı
müdürü Victor Magnien (1804-1885), yüzyılın sonunda Louis Beaufort, Joseph Ferrer (Sérenade Espagnole, 1890; Bolero, 1898), Louis Emma (Tarantelle Napolitaine,
1855; Souvenir de Dieppe, 1895; Fantaisie Espagnole, 1895), Alfred Cottin (metot), Auguste Zurfluh (valsler ve gavotlar) ve "Carmen" operasında (1875)
gitarı kullanan Bizet.

İtalya'da Luigi Picchianti (1786-1864) sonatlar, prelüdler ve bir metot yayınlamıştır. Mauro Giuliani'nin çocukları Michele ve Emilia babalarının izinden
gitmeyi denemişlerdi. Camillo Sivori (1817-1894) 6 kuartet (keman, alto, gitar ve viyolonsel için) yazmıştır.

Luigi Mozzani (1869-1943): Mozzani önemli bir isimdir. Önce oboist, sonra gitarist olmuştur ve ikinci çalgısı birincinin önüne geçmiştir. 1894'de Berlin'de
büyük bir konser vermiş, sonra bütün Avrupa'yı ve Amerika'yı Sor, Giuliani,Tarrega gibi çağının bestecilerini ve özellikle Bach çalarak dolaşmıştır. Gerçekte
Bach'ın eserlerini ilk uygulayan odur ve akla yakın bir "baba" arayışında olan gitaristler alayının koşup içine daldıkları bir gedikti bu çalışmalar.

Mozzani aynı zamanda bir çalgı yapımcısı idi. Çalgının sesinin iyileştirilmesi, kullanımı gibi konulara zaman ve para ayırmıştır.

Kompozitör olduğundan daha fazla, iyi bir konsertisttir. Bugün ölümsüz " Feste Lariane"'nin yaratıcısı olarak tanınır.

Almanya ve Avusturya'da isimlerini sadece bazı özel sözlüklerde bulabileceğimiz kişileri şöyle sıralayabiliriz: Henrich Marschner (1795-1861), Heinrich Wohlfart (1797-1883), Ferdinand Pelzer (1801-1861), Karl Euleinstein (1802- 1890), Sydney Pratten (1821-1895), Otto Sclick (1850-1928).

Otto Hammerer (1834-1905) 1898'de ilk gitaristler kongresinin kurulmasını sağlamıştır ve ilk başkanıdır. Avusturya'lı Josef Zuth (1879-1932) Viyana'da eğitim vermiş, çalgı üzerine bir seri araştırmalar yapmış (1919 -1928 arası) ve ünlü " Handbuck der Laute und Gitarre"'yi ortaya çıkarttırmıştır.

Rusya'daki bazı isimleri ise şöyle sıralayabiliriz: Siemion Aksionov (1773-1853), Felix Horecky (1786-1870), Vladimir Morkov (1801-1873), Serguei Zaiaiski (1850-1910), Alexandre Solowioff (1856-1911) ve Vassili Lebedief (1867-1907).

Polonya'da ise sadece iki isim: Josef Niedzielski (1793-1852) ve Ignace Zapolski (1829-1865)'yi sayabiliyoruz.

A.B.D.'de Justin Holland (1819-1887) bir metot yazmış, Sor, Aguado, Giuliani'ye ait eserlerle konserler vermiştir. Vadah Olcott ise Giuliani'nin konçertosunu tanıtmıştır.

İngiltere'de Herbert Ellis (1865-1903) "Thorough School for the Guitar"'ı yayınlamıştır.

Brezilya'ya geçtiğimizde Luis Mesquita'yı, Meksika'da Rafael Adame'ı, Venezuela'da Maria Montero'yu görüyoruz.

Afrika yayılma çalışmasını daha önceden başlatmıştı. Yüzyıllardır iradesinin ve isteklerinin dışında köleliğe, köklerinden kuvvetlice sökülerek kendileriyle birlikte taşındılar. Müziğin şeklini değiştiren iki şey vardır: lirizm ("blues"'un doğuşunu sağlayan özel modlara göre) ve ritmin tamamen diğer bir yönüdür ki bunlar 2 Amerika'nın müziğini birbirine bağlayacak unsurlardır.

Asya ise fethedilmeyi bekliyordu ve bu, yarım yüzyıl sonra gerçekleşebilecekti.

Büyük üstadların gitarı kullanmaları epey nadiren olmuştur. Jules Massenet (1842-1912) ve Saint-Saens (1835-1921) çok az çalabiliyorlardı. "Otello" operasında (1887) ve " Falstaff"'da (1893) Verdi birkaç sahnede gitar sesinin duyulmasını ve sahnede görünmesini istemiş, Raoul Laparra "Habanera" operasında şantöre 2 kemanla beraber gitar çaldırmıştır. Gustav Mahler (1860-1911), 1904'de yazdığı ve 1908'de ilk defa Prag'da çalınan 7. senfonisinde gitar kullanmıştır.

İspanya'da gitar, konsertist ve kompozitörler Jose Broca, Antonio Cano, Jose Costa y Hugas, Julian Arcas, Jaime Bosch, Juan Parga ve bilhassa FRANCİSCO TARREGA ile ikinci esini bulacak ve yeniden doğuş veya yeni bir ALTIN ÇAĞ başlatacaktır.

Jose Broca (1805-1862) ve Antonio Cano (1811-1897): Bu iki gitarist-besteci Aguado'nun öğrencisidirler. Ustalarının müzikal ve pedagojik çalışmalarını takip etmişlerdir.

Jose Costa y Hugas (1827-1881): Rossini hayranı, Sor ile mukayese edilebilecek kadar müzikal birikime sahip bir konsertisttir. Eserlerinden en önemlisi ve ünlüsü " La Traviata" motifleri üzerine yazdığı " Fantasia"'dır.

Julian Arcas (1832-1882): Aguado ve Sor'un halefi olmaya layık bir gitaristtir. " Bolero", "Tango", "Menuets" v.b.'nin yazarıdır. 1860-1870 arası yaptığı zaferlerle dolu turnede büyük bir sükse ile tanışmıştı. 29 ocak 1862'de Londra'da verdiği bir konserden sonra kritikler oybirliği ile sıcak yazılar yazmışlardı.
Bunlardan biri şöyle yazıyordu: " Hiç abartmadan garanti verilebilir ki gitar Julian Arcas'ın ellerinde minyatür bir orkestraya dönüşmektedir." Çalgı yapımcısı (luthier) Antonio Torres'in üzerinde çalgının daha iyi hale getirilmesi çalışmalarında onun da büyük etkisi vardır.

Jaime Bosch (1826-1895): 1852'de Paris'e gelmiştir. Tek gitar için çok sayıda eser vermiştir: "Souvenirs de Barcelone", " Plainte Mauresque (1866)", "Mazurka (1894)", "Bolero (1897)"..." çok dolu bir metot (1891" ve gitar eşlikli 10 tane ilgi çekici melodi, dönemin önemli bulduğu gitar ve violon ad. Libitum için bir " Passacaille-Serenade". Düşünülebileceklerin ötesinde bu eser Charles Gounod'yu kışkırttı. "Faust"'un bestecisi bir gitar amatörüydü. 1862'de İtalya seyahati sırasında kendine bir gitar almıştı. " La Reine de Saba"'nın başarısızlığı onu unutturdu. Üstelik 1870 savaşı sırasında bir Alman mermisinin pencereden girmesi sonucu gitarı çok zarar görmüştü. Bosch'un eserindeki "Malaguena"'dan esinlenmiş ve 1885'de İspanyol gitaristin "Passacaille"'ını uyarlamıştı.
Bu eseri 12 değişik şekilde yaptı: piyano-keman, 4 el piyano, 6 el piyano, tek piyano, 2 piyano, 2 gitar-keman, tek gitar, 2 piyano (8 el), piyano-flüt, arp ve basitleştirilmiş bir piyano çevirisi. XX. Yüzyıl başında Henri Busser de eseri uygulayacaktır (fakat orkestra için). Tekrar keşfedilmeyi bekleyen bir müzisyen için bu büyük bir süksedir.

Juan Parga (1843-1899): Öncekilerden daha az tanınmış, fakat yeterliliği devrinde kabul görmüş bir gitaristtir. İspanya, Portekiz, İtalya ve Fransa'ya turneler yapmıştır. Çok tipik bir genel başlık altında (la guitarra Espagnola) kompozisyonlar bırakmıştır. Örneğin " Gran Coleccion de obras caracteristicas para guitarra". Eserleri gerçekten karakteristiktir: Endülüs renkleri (sadece sol elle icra edilen flamenko motifleri) ve Latin-Amerika müziğinden alınma çizgiler ona has yapı taşlarıdır. Çok açık seçik bazı başlıklar şöyledir: "Recuerdos de Cadix" öğretmeni Julian Arcas'a ithaf edilmiştir, "Idilio Andaluz", "Recuerdos de Malaga", "Malaguenas", "Del Ferrol a la Habanera" (tango) v.b. Çok sayıda "recuerdos" (hatıralar) sözüyle şunu not etmemiz gerekir:

O dönemde birçok ressam resmini yapacakları alanda çabucak bir kroki çizerler, daha sonra atölyelerinde bunu tuallerine aktarırlardı ve eserlerine " ... hatırası" gibi adlar verirlerdi. Aynı şey Manuel de Falla'nın göndermiş olduğu bir kart-postaldan sonra Debussy'nin yazdığı "La Puerto del Vino"'da da görülmektedir.

Burada, sanat ve sanatçıların birbirlerine nasıl etki yapabildiklerini de küçük bir örnekle görmemiz mümkün olmaktadır.

Francisco Tarrega (1852-1909): Gitarın rönesansı Tarrega ile başladı. Bu, eserlerinin özünde bulunan çok zarif kaliteden değil, bir hareket yaratarak, öğretisindeki öğrencilerinin çoğalarak, yayılarak ve o zamanlar şiddetle soluğu kesilmiş çalgının kullanımını yenileştirerek oluşmuştur.

Genç Tarrega Villareal'de doğmuş, kazaen görüşünü kaybeder duruma gelmiştir ve babası ona iki kör öğretmen ile müzik eğitimi aldırmış, bu şekilde daha sonra genç adamın ilerde hayatını kazanmasını sağlamıştır. Sonuçları zengin bir inisiyatiftir bu. Ailesinin ikametgahı olan Castellon'da Julian Arcas'ı 1862'de dinlemiş ve bu onu, Barselona'da gitar öğrenmeye itmiştir. Ebeveyninin isteğinin tersine, bu şehre gitmiş, sonra evine yani Valencia'ya, yeniden aile evine dönmüştür. Daha sonra Madrid'e piyano çalmayı öğrenmeye gidecektir. Fakat, " gitarın ona ihtiyacı vardır ve o da onun için doğmuş bir insandır" diye düşünen sanatçıya sonra, babası, genç Francisco'nun kendini 17 yaşından beri kullandığı ve hayatının sonuna kadar kullanacağı sevgili gitarına (Torres) adamasına razı olmuştur.

Bu dönemden sonra (1880), ünü artarak büyüyecek ve müziği daha da güzelleşecektir. 1881'de, Paris'de, sonra Lyon'da ve Londra'dadır. İlk karısının vefatından sonra yerleşmek için Barselona'ya dönmüş, oradan sık sık verdiği konserler nedeniyle ayrılmıştır.

Eğer F. Sor'a büyük müzisyen, D. Aguado'ya büyük öğretmen dersek, Tarrega da modern okulun yaratıcısı ve bu büyük hareketin öncüsüdür dememiz gerekir. Gitar sanatı bu günkü teknik seviyesine bu öğretici sayesinde ulaştı ve en yüksek noktaya da, XX. Yüzyılda bu öğretinin bir devamı şeklinde André Ségovia ve öğrencileri yerleştiler. Tarrega'nın getirdiği en büyük yenilik, iki eli de akılcı bir şekilde kullanma imkanı vererek sanatçının pek çok zorluğu daha kolay aşmasını sağlamak olmuştur.

1902'de sonoritesini daha hoş bir hale getirmek için tırnaklarını tamamen törpülemiş ve bu suretle bütün tekniğini tekrar tartışma konusu yapmıştır. Bilinenlerden yola çıkarak XIX. Yüzyılda kullanılan iki teknik vardı. Tınısal estetik açıdan biri diğerinden farklıydı:

Carulli, Aguado ve Giuliani parlak, kıvraklık isteyen bir repertuara uygun bir çalış elde etmek için tırnak kullanmayı öneriyorlardı.

Sor, Carcassi, Messonnier ise eserin müzikal yönü doğrultusunda, duyguları ifade edebilmek için parmak uçları ve aynı zamanda tırnakları da kullanmayı övüyorlardı.

Tarrega'ya gelince, sadece parmak uçları ile sonoritenin homojenliğinin, duyguların anlatımının bu şekilde daha saf ve doğal olarak yapılabileceğini savunuyordu.

Bu şekilde yüzyıllarca zamandır tartışma konusu olan tırnak meselesine o da bu şekilde iştirak etmiş oldu. Sağ el pozisyonunu da değiştirdi. Buna göre:

sağ elde her parmak yeterince yumuşak bir şekilde tel düzlemine dikey (90 derece), aynı uzaklıkta, yüzük parmağının da diğerleri ile aynı düzlemde ve uzaklıkta olmasına dikkat ederek (ki bu teknik anlayış o dönemde kullanılmıyordu) ve tele hamle yapmada eşit bir kolaylığı sağlamak onun getirdiği yeniliklerden biriydi. Tarrega dayıyarak (apoyando,butée) çalmaya çok önem verdi: Sağ el çalan parmağın hamle yönünü diagonal değil, ön tablaya paralel olacak şekilde yapmasını öneriyordu ve bu tekniğin sese homojenlik ve güçlülük verdiğini söylüyordu. Sanatçının empoze ettiği yeni teknik, yüksek derecede müzikal tatminsizliğinin sonucudur ve çalgıda bir koz olarak gördüğü "anlamlı bir ifade ve sonor kalite", elde etmek istediği gelişmeydi. Ve, ondan sonra da bu nadide disiplini sahiplenen ve bugün Avrupa'nın en büyük gitaristlerinin öğretmeni olan Emilio Pujol ve diğer öğrencileri oldu. Yeni konser turnelerinde, özellikle İtalya'da, tercihinin yerinde olduğunu sağlama fırsatını bulmuştur. Artık bu teknikten emindir.

4 yıl sonra sağ tarafı felç olmuş ve bu hastalık, iyileşene kadar onu fiziki aktiviteden ayırmıştır. Geri dönmüş ve hayatının sonuna kadar Castellon'da kalmış, bu arada yeni konserler vermiştir.

Gitar, Tarrega olmadan, yabancı ülkelere ait olma niteliğinde ve değerlerinde, aldığı görevlerde silik bir hayatı olan kişi görünümü sergiliyordu. Şüphe götürmez şey, gitar icrasının incelikleri günün bütün gitaristleri tarafından biliniyordu ve ona az ya da çok bir şeylerin yapılması gerekti. Fakat bu çalgı için yazılmış eserleri tamamen ona has bir kulakla dinlemek gerekir. Onu doğrudan çevreleyen I.Albeniz ve E. Granados gibi Debussy, Fauré, Dukas, Chausson'u ve etkileşimleri görmek de şarttır. O dönem Tarrega'nın tırnaklarını değiştirdiği dönemdir. Debussy " Pelleas ve Mélisande"'ı, genç Falla da " La vie Breve"'i yazmıştır.

Felipe Pedrell bir yazısında Tarrega için şunları ifade ediyordu:

" ... alçak gönüllü, saf, utangaçlığı siliklik derecesindeydi. Dahası, bu büyük değerleri, şöhreti ile ve taktiri imkansız moral ve artistik etkinliği ile uyuşmuyordu."

Tarrega'nın eserleri tamamen zamanını yansıtır ve Mağrip'ten çok İberik Hispanizmini içine sindirmiştir:

50'den fazla etüt, 43 prelüd (en ünlüsü Lagrima), 30'dan fazla parça (örneğin Capriccio Arabe, Danza Mora, Adelita, Marieta, La Mariposa, Alborada...çok ünlü Recuerdos de la Alhambra) ve 180'e yakın çeşitli transkripsiyon (zira o devir çalgıya yabancı eserlerin gitara uyarlamasının yapılmaya başlandığı dönemdir).

Her zaman canlı olan müzik ortamının, gitarı ikinci derece görmesi yanında ve aynı müzikal ortamın tek esin kaynağı olarak algıladıkları gibi sadece gitaristler tarafından bestelenmiş bir repertuarı içermesi, hakkı olan belli bir repertuardan yoksun kalma endişesi, gitaristler tarafından belirtilmekteydi. Albeniz ve Granados'u referans olarak alırsak, piyanistik eserleri günümüzde orijinal versiyonlarından değil, çok sık olarak gitar uyarlamaları ile çalınmaktadır.

Ne yazıktır ki Tarrega'nın ünü ve yeteneği en iyi bestecileri bu çalgı için yazmaya (ondan esinlenseler bile) ikna edememiştir. Buna rağmen, muhtemelen
pek azı örneğin Debussy, Claude de France bu çalgıya az da olsa gereksinim duydular ve eserlerinde kullandılar. Fakat diğer bir çok İspanya etkisinde olup
(hispanizan), İspanyol olmayan besteciler, gitar için yazmamışlardır.

gitar-ebirol.com------
Sayfanın Başına Git------
ebirol.com
ortaframe frame end
mainframe frame end