



**GİTAR MÜZİĞİNDE  
KULLANILAN SEMBOLLERİN  
İNCELENMESİ VE KULLANIM ÖNERİLERİ**

**Yüksek Lisans Tezi  
Çavgın ÇINKIT  
Eskişehir 2024**

**GİTAR MÜZİĞİNDE KULLANILAN SEMBOLLERİN  
İNCELENMESİ VE KULLANIM ÖNERİLERİ**

**Çavgın ÇINKİT**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Müzik Anasanat Dalı**

**Danışman: Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi**

**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**

**Ocak 2024**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

**Çavgın ÇINKIT'ın "Gitar Müziğinde Kullanılan Sembollerin incelenmesi ve Kullanım Önerileri" başlıklı tezi 02 Şubat 2024 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan Müzik Anasanat Dalı Piyo programında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.**

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : **Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN**

Üye : **Doç. Dr. Cem ÇELİKSIRT**

Üye : **Dr.Öğr.Üy. Ezgi Nihan UZUNONAT**

**Prof. Dr. Saime ÖNCE**  
**Anadolu Üniversitesi**  
**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü**

## ÖZET

### GİTAR MÜZİĞİNDE KULLANILAN SEMBOLLERİN İNCELENMESİ VE KULLANIM ÖNERİLERİ

Çavgın ÇINKIT

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ocak 2024

Danışman: Prof. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN

Müzik yazıları yüzyıllardır çağın ihtiyaçları doğrultusunda gelişerek günümüze kadar gelmiştir. Her yeni ihtiyaç, notasyonun günümüzdeki halini almasına yardımcı olmuş, ihtiyaçlara göre her dönem yeni çözümler üretilmiştir. Orta çağda bilinen bir ezgiyi hatırlatması için kullanılan müzik yazıları, günümüzde bestecilerin tüm müzikal fikirlerini icracıya aktarabileceği bir araç haline gelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyılda ortaya çıkan bazı örneklerde müzik yazısı, öğrenciler için bir metot olarak kullanılabilir seviyeye gelmiştir. Modern yapıtların notasyonlarında bu bilgilere erişebilen öğrenciler, geçmiş dönem yapıtlarında buna benzer, yol gösterici bir müzik yazısı bulamamaktadır. Bu araştırmanın amacı, yapıt hangi dönemde yazılmış olursa olsun kullanılabilir, eğitsel bir müzik yazısı örneği ortaya çıkarabilmektir. Araştırmada, gitar müziğinde, teknik ve müzikaliteyi etkileyen; geçmişten günümüze bazı öne çıkan semboller incelenecek ve metodik hale getirilerek, müzik yazısında kullanılmak üzere sembol önerileri verilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Gitar, Müzik yazıları, Gitar teknikleri, Sembol

## ABSTRACT

### EXAMINATION OF SYMBOLS USED IN GUITAR MUSIC AND USAGE SUGGESTIONS

Çavgın ÇINKIT

Department of Music

Anadolu University, Graduate School, January, 2024

Supervisor: Prof. Dr. Ezgi GÖNLÜM YALÇIN

Music notation has evolved in line with the needs of the age for centuries. Each new need has helped notation to take its current form, and new solutions have been produced every period according to the needs. Music notation, which was used to remind a known melody in the middle ages, has become a tool for composers to convey all their musical ideas to performers. Especially in the second half of the 20th century and some examples from the 21st century, music notation has reached a level where it can be used as a method for students. Students who can access this information in the notations of modern works cannot find a similar, guiding music writing in the works of the past. The aim of this research is to reveal an example of educational music writing that can be used regardless of the period in which the piece was written. In the research, some prominent symbols that affect technical and musical aspects in guitar music will be examined from the past to the present, and proposals for symbols will be provided in a methodical manner for use in music notation.

**Keywords:** Guitar, Music writing, Guitar techniques, Symbol

## TEŞEKKÜR

Tez alıőması sűrecinde beni her adımda cesaretlendiren yűnlendiren ve destek olan birok kiőıye teőekkűr etmek isterim. Őncelikle sabrı ve rehberlięi sayesinde bu alıőmanın oluőmasında bűyűk rol oynayan deęerli danıőmanım Prof. Ezgi GŐNLŪM YALIN'a minnettarlıęımı sunarım. Tez sűrecindeki fikir alıőveriőleri, destek ve motivasyonları iin Adil Koray BARUT'a, Prof. Erdem ŐLOęLU'na ve Prof. Burak BASMACIOęLU'na; műzikal perspektifi ve tecrűbesiyle bu alıőmaya saęladıęı katkılardan dolayı sevgili űęretmenim Prof. Elena PAPANDREOU'ya teőekkűr ederim. Son olarak bu sűreteki destekleriyle bana gű veren ve her zaman yanımda olan eőim Tilbe INKIT'a ayrı bir teőekkűr borluyum.

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Çavgın ÇINKIT

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
TEŞEKKÜR .....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ .....	vii
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİTAR EĞİTİMİNDE KULLANILAN NOTASYONUN ÖNEMİ .....	3
1.1. Müzik Yazısının Tarihsel Gelişimi .....	3
1.2. Gitar Notasyonunun Tarihsel Gelişimi .....	6
1.2.1. Leo Brouwer'ın müzik yazısı .....	11
1.2.2. Roland Dyens'in müzik yazısı .....	13
1.3. Notasyonda Kullanılan Sembollerin Gitar Eğitimindeki Önemi .....	18

### İKİNCİ BÖLÜM

2. GİTAR MÜZİĞİNDE BAZI ÖNE ÇIKAN MÜZİKAL TEKNİKLER VE KULLANILAN SEMBOLLERİN İNCELENMESİ .....	21
2.1. Vibrato .....	21
2.1.1. Gitar müziğinde vibrato kullanım çeşitleri .....	22
2.2. Apoyando ve Tirando .....	24
2.3. Glissando ve Portamento .....	26
2.4. Renkler .....	26
2.4.1. Sul ponticello .....	27
2.4.2. Sul tasto .....	27
2.4.3. Hareket portesi .....	27
2.4.4. Farklı tırnak kullanımları ile renk üretimi .....	28
2.5. Susturmalar .....	31
2.5.1. Sol el sustumaları .....	31

2.5.1.1. <i>Kaldırarak susturma</i> .....	32
2.5.1.2. <i>Boş tel susturması</i> .....	33
2.5.2. Sağ El Susturmaları .....	35
2.5.2.1. <i>Apoyando ile susturma</i> .....	36
2.5.2.2. <i>Baş parmak susturmaları</i> .....	37
2.5.3. Diğer susturmalar .....	39
2.5.4. Rezonans susturmaları .....	41
2.5.5. Susturmalar ile ilgili daha önce kullanılan semboller .....	42
2.5.5.1. <i>T.R. sembolü</i> .....	42
2.5.5.2. <i>Yıldız sembolü</i> .....	43
2.5.5.3. <i>Çarpı sembolü</i> .....	44
2.5.5.4. <i>Susturma tablaturu</i> .....	44

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. GİTAR EĞİTİMİNDE KULLANILABİLECEK SEMBOLLERİN TANITILMASI .....	46
3.1. Vibrato Sembolleri .....	46
3.2. Apoyando ve Tirando sembolleri .....	48
3.3. Glissando ve Portamento Sembolleri .....	49
3.4. Renkler İle İlgili Semboller .....	49
3.5. Susturmalar İle İlgili Semboller .....	51
SONUÇ .....	55
KAYNAKÇA .....	57

## GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Görsel 1.1</b> Nömatik şekillerin formları ve isimleri .....	4
<b>Görsel 1.2.</b> Tablatur örneği .....	7
<b>Görsel 1.3.</b> D. Aguado - Rondo Brillants No 1, 1. ve 15. ölçüler arası .....	7
<b>Görsel 1.4.</b> D. Aguado - Rondo Brillants No 2, 58. ve 61. ölçüler arası .....	9
<b>Görsel 1.5.</b> J. Rodrigo-Fandango(Tres Piezas Espanolas), 28. ve 33. ölçüler arası.....	10
<b>Görsel 1.6.</b> M. Castelnuovo Tedesco - No Hubo Remedio, 19. ve 25. Ölçüler arası .....	10
<b>Görsel 1.7.</b> Leo Brouwer .....	11
<b>Görsel 1.8.</b> Leo Brouwer - Sonata Ars Combinatoria No 5 .....	12
<b>Görsel 1.9.</b> Leo Brouwer - Sonata No 1, 51. ve 53. ölçüler arası .....	13
<b>Görsel 1.10.</b> Roland Dyens .....	13
<b>Görsel 1.11.</b> R. Dyens - Chansons Françaises .....	15
<b>Görsel 1.12.</b> R. Dyens - Libra Sonatine .....	16
<b>Görsel 1.13.</b> Bartok Pizzicato .....	16
<b>Görsel 1.14.</b> R. Dyens - Libra Sonatine .....	16
<b>Görsel 1.15.</b> R. Dyens - Triaela, 39. ve 41. ölçüler arası .....	17
<b>Görsel 1.16.</b> R. Dyens Tango en Skai .....	18
<b>Görsel 2.1.</b> L. Mozart- Vibrato çeşitleri ve sembolleri .....	21
<b>Görsel 2.2.</b> Spohr - Vibrato çeşitleri ve sembolleri .....	22
<b>Görsel 2.3.</b> J. S. Bach, BWV 1003, Füg, 206. ve 210. ölçüler arası .....	23
<b>Görsel 2.4.</b> Apoyando sembolü .....	25
<b>Görsel 2.5.</b> Apoyando ve tirando sembolleri .....	25
<b>Görsel 2.6.</b> R. Dyens - Chansons Françaises .....	26
<b>Görsel 2.7.</b> Sağ el hareket portesi .....	38
<b>Görsel 2.8.</b> İçe dönük tırnak açısı .....	29
<b>Görsel 2.9.</b> Doğal tırnak açısı .....	29
<b>Görsel 2.10.</b> Dışa dönük tırnak açısı .....	30
<b>Görsel 2.11.</b> J.S. Bach BWV 998, Segovia Transkripsiyonu,	

11. ve 13. ölçüler arası .....	32
<b>Görsel 2.12.</b> J. Rodrigo-Fandango(Tres Piezas Espanolas), 45. ve 44. ölçüler arası .....	34
<b>Görsel 2.13.</b> İnici Do Majör Dizi .....	34
<b>Görsel 2.14.</b> Fantasia Hongroise, J.K.Mertz, 93. ölçü .....	35
<b>Görsel 2.15.</b> J.S. Bach BWV 998, Segovia Transkripsiyonu, 11. ölçü .....	36
<b>Görsel 2.16.</b> J.S. Bach BWV 998, Segovia Transkripsiyonu, 13. ölçü .....	36
<b>Görsel 2.17.</b> İnici Do Majör Dizi ve 5. Telde Apoyando Kullanımı .....	47
<b>Görsel 2.18.</b> Gran Vals, Tarrega, 1. ve 4. ölçüler arası .....	48
<b>Görsel 2.19.</b> Baş parmak ile üst teli susturma .....	48
<b>Görsel 2.20.</b> Örnek Arpej .....	49
<b>Görsel 2.21.</b> Örnek arpejin doğru yazılışı .....	40
<b>Görsel 2.22.</b> Fantasia op. 19, Legnani, 339. ve 340. ölçüler .....	41
<b>Görsel 2.23.</b> Çift tel tril .....	42
<b>Görsel 2.24.</b> Dyens, Tüm Rezonansları Susturma İşareti (toute résonance) .....	42
<b>Görsel 2.25.</b> Dyens, Yıldız İşareti (Astérisque) .....	43
<b>Görsel 2.26.</b> Dyens, Djembe, 5. ölçü .....	43
<b>Görsel 2.27.</b> Delcamp, Yıldız İşareti .....	43
<b>Görsel 2.28.</b> Dyens, Çarpı işareti (croix) .....	44
<b>Görsel 2.29.</b> Susturma tablaturu .....	44
<b>Görsel 2.30.</b> Eser ile birlikte verilmiş susturma tablaturu .....	45
<b>Görsel 3.1.</b> Yavaş vibrato sembolü .....	46
<b>Görsel 3.2.</b> Hızlı vibrato sembolü .....	46
<b>Görsel 3.3.</b> Hızlanan vibrato sembolü .....	46
<b>Görsel 3.4.</b> Yavaşlayan vibrato sembolü .....	47
<b>Görsel 3.5.</b> Vibrato sembolleri kullanım örneği .....	47
<b>Görsel 3.6.</b> Dikey yavaş vibrato sembolü .....	47
<b>Görsel 3.7.</b> Dikey hızlı vibrato sembolü .....	47
<b>Görsel 3.8.</b> Dikey hızlanan vibrato sembolü .....	48
<b>Görsel 3.9.</b> Dikey yavaşlayan vibrato sembolü .....	48
<b>Görsel 3.10.</b> Apoyando sembolü .....	48
<b>Görsel 3.11.</b> Tirando sembolü .....	48
<b>Görsel 3.12.</b> Apoyando ve tirando sembolleri kullanım örneği .....	48

<b>Görsel 3.13.</b> Glissando sembolü .....	49
<b>Görsel 3.14.</b> Portamento sembolü .....	49
<b>Görsel 3.15.</b> Portamento sembolü kullanımı .....	49
<b>Görsel 3.16.</b> Molto sul ponticello .....	50
<b>Görsel 3.17.</b> Sul ponticello .....	50
<b>Görsel 3.18.</b> Sul tasto .....	50
<b>Görsel 3.19.</b> Molto sul tasto .....	50
<b>Görsel 3.20.</b> Renkler ile ilgili sembollerin notasyon üzerinde gösterilmesi .....	50
<b>Görsel 3.21.</b> İçe dönük tırnak .....	50
<b>Görsel 3.22.</b> Dışa dönük tırnak .....	51
<b>Görsel 3.23.</b> Etli çalma (pulp) .....	51
<b>Görsel 3.24.</b> Tırnaklı çalma (unghia) .....	51
<b>Görsel 3.25.</b> Tırnak açılırları ile ilgili sembollerin notasyonda gösterilmesi .....	51
<b>Görsel 3.26.</b> Kaldırarak susturma sembolleri .....	51
<b>Görsel 3.27.</b> Kaldırarak susturma sembolü örnek kullanımı .....	52
<b>Görsel 3.28.</b> Boş tel susturma sembolleri .....	52
<b>Görsel 2.29.</b> Boş tel susturma örneği .....	52
<b>Görsel 3.30.</b> Apoyando ile susturma sembolü .....	52
<b>Görsel 3.31.</b> Apoyando ile susturma sembolünün örnek kullanımı .....	53
<b>Görsel 3.32.</b> Sağ ile susturma sembolü .....	53
<b>Görsel 3.33.</b> Sağ ile susturma sembolü örnek kullanım .....	53
<b>Görsel 3.34.</b> Baş parmak ile üst teli susturma sembolü.....	54
<b>Görsel 3.35.</b> Baş parmak ile üst teli susturma sembolü notasyonda kullanımı .....	54
<b>Görsel 3.36.</b> Tüm rezonansları susturma sembolü .....	54
<b>Görsel 3.37.</b> Tüm rezonansları susturma sembolü örnek kullanımı .....	54

## GİRİŞ

Gitar yüzyıllar öncesinden günümüze kadar değişimini ve gelişimini sürdürmüş, zaman zaman bir eşlik çalgısı, zaman zaman da bir solo çalgı olarak repertuvarda yerini korumuştur. Fiziksel özellikleri bakımından son noktaya ulaştığı düşünülen klasik gitarın, günümüzde kullanılan biçimini almadan önce kimi zaman gitar olarak adlandırılan, kimi zaman da farklı isimlere sahip olan birçok benzeri bulunmaktadır. Günümüzde kullanılan biçimiyle gitar, 1860'lı yıllarda ortaya çıkmıştır (Uluocak, 2011). Antonio de Torres (1817-1892) yapımı olan bu gitarın akort sistemi ve tel dizilimi günümüzde kullanılan gitar ile aynı olup boyutları daha küçüktür. Torres sonrası dönemde gitarın fiziksel özelliklerinin değişmesinde en önemli rolü İspanyol gitarist Andres Segovia (1893-1987) almıştır. “Gitarı konser sahnelerine taşıyarak çalgının gerçek güzelliklerini ortaya çıkarmak” kariyerinin başında Segovia'nın kendisi için belirlediği hedeflerden biridir. Bu doğrultuda gitar yapımcıları da gitarın yeni kimliğine uygun gitarlar yapmaya başlamışlardır (Ünlünen, 2015). Gitar yapımcılarının yeni denemeleri ile büyük konser gitarlarının gürlük seviyesinin artırıldığı görülebilmektedir. Segovia sonrası dönemde naylon tel üretimi ve kullanımı sıklaşmış; balkon sistemlerinde farklı yöntemler denenmiş ve çift ön kapaklı (*double-top*) gitarlar üretilmeye başlanmıştır. Tüm bunlar ışığında klasik gitarın fiziksel özelliğindeki değişimlerin her geçen gün devam ettiği söylenebilmektedir.

Segovia'nın amaçlarından biri de gitarist olmayan besteciler ile yeni bir repertuar yaratmaktı. Dönemin bestecilerinden Francisco Tarrega'yı (1852-1909) büyük bir besteci olarak görmemekteydi. Sırasıyla Federico Moreno Torroba (1891-1982), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), Manuel de Falla (1876-1946), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Joaquin Turina (1882-1949), Manuel Ponce (1882-1948) ve Alexandre Tansman (1897-1986) gibi kendisinin “gerçek besteci” olarak nitelendirdiği bestecilere eserler sipariş verdi. Aynı zamanda vihuela, klavsen ve piyano repertuarından yaptığı transkripsiyonlar; kendi ifadesiyle gitar repertuarını içinde bulunduğu kısır döngüden çıkarmıştır. Segovia'ya göre gitar icracıları olmadığı için besteciler, besteciler olmadığı için de gitar icracıları yoktu (Cooper, 1983). Klasik gitar repertuarının genişletilmesi için Segovia'dan sonra gelen gitaristler de bu geleneği devam ettirmiştir. William Walton (1902-1983), Benjamin Britten (1913-1976), Michael Tippett (1905-1998) ve Lennox Berkeley (1903-1989) gibi besteciler Jullian Bream'e (1933-2020) ithafen bestelediği yapıtlar ile merkezi İspanya ve İtalya olan Segovia repertuarını genişletmiştir.

Repertuarın genişletilmesi ile teknik seviyesi giderek yükselen yeni kuşak gitaristler ortaya çıkmış ve klasik gitar konser salonlarında kendine daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Yeni bestecilerin ortaya çıkması klasik gitar repertuarına farklı üsluplardan yapıtlar kazandırdığı gibi müzik yazılarının da gelişmesine sebep olmuştur. Gitar yapıtlarında 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılan farklı tabulatur sistemleri yerini 18. yüzyılda standart notasyona bırakmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ve 21. yüzyılda Leo Brouwer (1939- ) ve Roland Dyens (1955-2016) gibi besteciler notasyonlarında yeni semboller kullanmaya başlamışlardır. Özellikle 19. yüzyıl öncesi dönemde besteciler aynı zamanda icracı olduklarından bu ifadeleri kullanmadıkları düşünülebilmektedir. 19. yüzyıldan sonra yorumculuk; eskiye oranla önem kazanmış ve yapıtların farklı yorumları ortaya çıkmıştır. Bu yorumlar zaman zaman tartışmalara da yol açmıştır. Bu sebeple günümüzde birçok besteci, yapıtlarında yorumcunun kararına bırakmak istemediği hususları çeşitli göstergeler ve notasyon üzerine eklenen notlar ile belirtmiştir. Notasyonda daha çok verinin icracıya ulaşmasını sağlayan bu göstergelerin pedagojik amaçlara da hizmet ettiği söylenebilmektedir. Gitar literatüründe görülen en kapsamlı müzik yazılarından biri; Dyens'in müzik yazısıdır. Dyens göstergelerini sadece bir besteci gözüyle değil aynı zamanda icracı ve öğretmen gözüyle kullanmıştır. Bu notasyonu kullanan öğrenciler sadece Dyens yapıtları hakkında değil, buna paralel olarak diğer müzikleri de nasıl icra edeceklerine dair fikirler edinmiştir (Papandreou, 2017). Dolayısıyla Dyens'in müzik yazısının eğitsel bir kaynağa dönüştüğü söylenebilmektedir. Fakat 20. yüzyıl başı ve daha önceki dönemlerin repertuarlarında buna benzer yaklaşımlar görülmemektedir.

Bu araştırmanın temel amacı geçmişten günümüze kullanılan bazı sembollerin incelenmesi ve metodik hale getirilerek, eğitsel bir kaynak olarak kullanılacak sembol önerileri sunmaktır. Dyens ve Brouwer'ın kendi yapıtlarında kullandığı notasyon araştırmanın temel kaynaklarından olacaktır. Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde müzik yazılarının tarihsel gelişimine değinilmiş; ikinci bölümde müzikaliteyi ve tekniği etkileyen bazı sembollerin tarihsel gelişimi incelenmiş; üçüncü bölümde de bu tekniklerin müzik yazısında kullanılması ile ilgili sembol önerileri getirilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. GİTAR EĞİTİMİNDE KULLANILAN NOTASYONUN ÖNEMİ

Müzik yazıları yüzyıllar boyunca, dönemin ihtiyaçları doğrultusunda gelişme göstererek günümüze kadar ulaşmıştır. Klasik batı müziği tarihinin başlarında müzik yazıları, sadece müziği hatırlatması veya icracıya doğru sesleri-perdeleri gösterebilmek amacıyla kullanılmıştır. 17. yüzyıldan sonra porteli müzik yazısının kullanımının yaygınlaşması ile beraber, notasyonun günümüze kadar uzanan serüveninin temelleri atılmıştır. 19. yüzyıl gitar repertuarına bakıldığında notasyonun neredeyse günümüzdeki ile aynı olduğu gözlemlenebilmektedir. Fakat 20. yüzyılın ikinci yarısında ve 21. yüzyılda artık müzik yazısı sadece notaları göstermekle kalmamakta, aynı zamanda icracılar için müzikal yaklaşımlar da sunabilmektedir. Besteciler, yapıtlarında fikirlerine en ince detayına kadar yer vermiş, bu da icracı için aynı zamanda eğitsel bir kaynak oluşturmuştur. Araştırmanın birinci bölümünde müzik yazısının tarihsel gelişimine, gitar literatüründe müzik yazılarının dönemsel farklılıklarına, Brouwer ve Dyens gibi gitar literatürü açısından önemli yer teşkil eden bestecilerin müzik yazılarına ve modern müzik yazılarının gitar eğitimindeki önemine yer verilecektir.

#### 1.1. Müzik Yazısının Tarihsel Gelişimi

İnsanlık tarihinin kültürel oluşumu yazının icadı ile başlamış ve yazı sayesinde bilgi toplanabilir, iletilebilir, arşivlenebilir hale gelmiştir (Güngör, 2012).” Müziğin tarihi de insanlık tarihinin başlarına kadar uzansa da Antik Yunan ve Roma öncesi dönemden günümüze kalmış yazılı kaynaklar yok denecek kadar azdır. Bu sebeple tıpkı insanlık tarihinin kültürel oluşumu gibi müzik tarihinin de kültürel oluşumunu, müzik yazılarının görülmeye başlandığı Antik Yunan ve Roma dönemlerinde aramak doğru olur (Boran, Şenürkmez, 2007). Tarih boyunca görülen tüm notasyon türleri iki ana başlıkta toplanabilmektedir. Bunlardan biri fonetik diğeri ise diyastematik veya aralıklı notasyondur. Fonetik notasyonda sesler harflerle gösterilirken diyastematik notasyonda grafik olarak gösterilmektedir. (Strayer, 2013, s. 1). Nömatik (*neumatic*) yazı, diyastematik yazının bilinen en yaygın örneklerindedir. Seslere ilk defa isim verme fikri ve dolaylı olarak ilk fonetik notasyon örnekleri 6. yüzyılda Romalı filozof Boethius (MS 480-424) tarafından ortaya çıkmıştır. Bu sistemde notalar A, B, C, D, E, F, G gibi harfler

ile gösterilebilmekteydi ve bu fikir 7. yüzyılda kilise tarafından onaylanarak tüm Avrupa’da benimsendi ve yürürlüğe girdi. Bu sistemde seslerin süreleri gösterilememekte, sadece sesin yüksekliği hakkında fikir sahibi olunabilmekteydi. Sonraki dönemde diastematik notasyonlar ortaya çıkmaya başladı. Özellikle nömantik denilen bir müzik yazı sistemi yaygınlaştı. Bu sistemde melodi tamamen anlatılamamaktaydı, fakat melodiyi bilen kişilere hatırlatma amaçlı kullanılabilmekteydi. “Nömantik yazının ilk örnekleri koroyu yöneten bir rahibin el ve kol hareketlerini taklit eden şekiller gibiydi (Boran, Şenürkmez, 2007)”. Bu işaretler birbirinden farklı yükseklikte yazılabilmekteydi ve sesin yüksekliğini(frekansını) belirtebilmekteydi. Aşağıdaki şekilde bazı nömantik örnekleri verilmiştir;



**Görsel 1.1** Nömantik şekillerin formları ve isimleri

“Nömantik yazı müzikal taslağın genel bir fikrinden daha fazla bilgi sunmuyordu. Bu sorunu çözmek için nömantik yazı sistemine yeni alternatifler getirildi (Strayer, 2013, s. 3).” Bir müzik yapıtını kâğıda daha doğru aktarabilmek için sonraları nömantik sistemin dizekli kullanımları görülmeye başlandı ve zamanla şekillerin kâğıt üzerindeki yüksekliğinin müzik konusunda daha net fikirler verebileceği düşüncesi yaygınlaştı. İlk çizgili nömantik örnekleri 10. yüzyılda görülmektedir. Önceleri deriye kazınmış kuru bir çizgi olarak kullanılan bu dizekler daha sonra mürekkeple çizilmiştir (Strayer, 2013, s. 4). Tek çizgili görülen dizekler zamanla iki, üç ve dört çizgi ile kullanıldı (Kaygısız, 1999). Dört çizgili nömantik sistemin kullanımı 11. yüzyılda Guido d’Arezzo (991-1033) ile başladı (Boran, Şenürkmez, 2007). Guido genellikle dizeğin keşfi ile tanınsa da sadece dizeği keşfetmemiş aynı zamanda geliştirmiştir. Müzik yazısında aynı zamanda renkleri kullanarak notaların yüksekliklerinin haricinde sarı ve kırmızı renkler ile daha kolay anlaşılabilmesini düşünmüştür.

11. Yüzyılda, Benedikten veya Milanolu keşiş Guido d’Arezzo bir ilahinin yukarıdan aşağıya doğru her satırının ilk hecesini alarak bugünkü notaların adlarını buldu. Amacı hecelerle kolayca şarkı söyletebilmektir. Böylece “Tonika-Do” sisteminin temeli atıldı.

Ut quent Luois  
Re sonare fibiis,  
Mi ra gestorum  
Fa muli tuorum  
Solve poluti,  
Labi reatum,  
Soncte Johannes.

Ut yerin “do”yu kullanan, Giovanni Maria Bononcini’dir(17. yüzyıl) (Kaygısız, 1999, s. 95).

Guido, yeni yöntemlerini çocuklar üzerinde deneyip ve verimlerini test edebildiği için önceden birkaç haftada öğrenilen bilginin, üç günden önce öğrenilebileceğini gözlemlemiştir (Strunk, 1998, s. 217). Müzik yazıları hakkında şu ana kadar bahsedilen tüm gelişmeler sesin yüksekliğinin kâğıda aktarılması ile ilgilidir. Fakat, müzikte sesin yüksekliği kadar önemli bir diğer unsur da ritimdir. Seslerin yüksekliği müziğin sadece bir boyutudur. Müziğin anlamlı bir bütünlük oluşturması için seslerin birbiri ardına sıralanması ve hangi sesin zaman boşluğunda ne kadar yer kaplayacağını belirgin olması gerekmektedir.

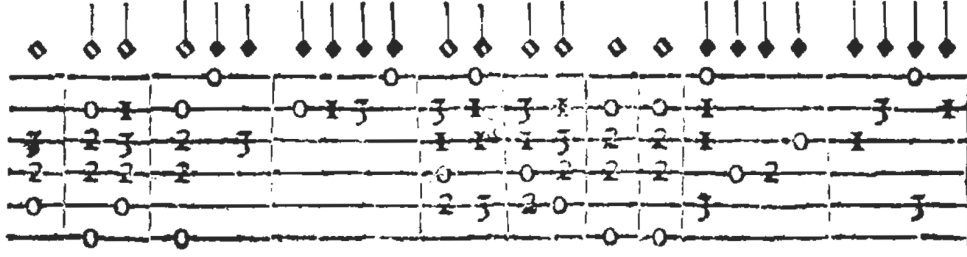
Ritmik yazının da ilk kullanımları 12. yüzyılda görülmektedir. “Garlandalı Johannes’le Parisli ve Kolonyalı Franko notaların sürelerini belirlediler (Kaygısız, 1999, s. 96). Gelişimi ise Notre Dame polifonisinin 12. yüzyılda ortaya çıkması ile hızlandı. Polifoni ile beraber partiler arasında ritmik farklılıkları daha net bir şekilde ifade etme ihtiyacı ortaya çıktı. Müzik yazılarında gelişmeler genel olarak müziğin evrimleşmesi sonucu ortaya çıkan yeni ihtiyaçlar sonucunda yaşanmıştır. Bu dönemde Notre Dame’daki iki önemli besteci Leoninus (1135-1201) ve Perotinus’un (1160-1230) müzik yazısına katkıları dikkat çekmiştir. Bu besteciler müzik yazısında ritmik göstergelere yer vermiş ve hatta daha önceki repertuarın bazı örneklerini de tekrardan derlemişlerdir (Strayer, 2013, s. 6). Tüm bu gelişmelere rağmen müzik yazıları içlerinde bulunduğu bağlama göre anlam değiştirebilmekteydi. Hala söylenen müzik yapıtı bire bir doğrulukta yazıya aktarılamamaktaydı. Müzik yazısını daha net bir şekilde tanımlayacak ve günümüzde kullanılan yazının temellerini atacak gelişmeler 14. yüzyılda *Ars Nova* (Yeni Sanat) dönemi ile başladı. Fransız şair ve besteci Philippe de Vitry’nin (1291-1361) *Ars Nova* adlı kitabı öyle etkili oldu ki, kısa zamanda 14. yüzyılda Fransa’da gelişen yeni müzik üslubunu ifade eden bir terim olarak kullanılmaya başlandı. Bu akımın temel

düşüncesi Notre Dame bestecileri tarafından başlatılmış olan ritmik kullanımın daha da genişletilmesi ve farklı yönere doğru genişlemesidir (Boran, Şenürkmez, 2007, s. 40). Bu dönemde kullanılan şekiller günümüzdeki şekillere çok yakındır ve bu dönemde müzik yazısında atılan temeller günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Müzik yazıları her dönem için farklı amaçlara hizmet etmiştir. Döneminde yeterli görüldüğü sürece kullanılmış, yeterli görülmediğinde yenilikler yapılmıştır. Her dönemin müzik yazısını kendi bağlamında değerlendirmek, müzik yazılarının ne kadar kullanışlı olduğunu anlamak açısından faydalı olacaktır. Günümüzdeki müzik yazısı, temelleri yüzyıllar öncesine dayanan bir yazı olsa da günümüzün gereklilikleri, bazı kullanım farklılıklarını ortaya çıkarmaktadır. Yorumculuğun ön plana çıkması ile beraber müzikal ifade biçimleri, duate ve icracı için notlar, müzik yazısının içinde daha sık kullanılır hale gelmiştir. Bu sayede besteciler yorumculara yapıtın nasıl icra edilmesi gerektiği ile ilgili çok daha fazla veri aktarabilir hale gelmiştir.

## 1.2. Gitar Notasyonunun Tarihsel Gelişimi

Günümüzdeki modern formunu almadan önce üzerinde çalışmalar yapılan, klasik gitarın tarihsel süreçteki en yakın akrabası *Vihuela* olmuştur. *Vihuela* birçok yönden modern gitara en yakın çalgılardan biriydi. Yapı olarak gitara benzerdi fakat gövdesi daha ince ve daha küçüktü. (Noad, 1974, s. 12). Altı telli bir çalgı olan ve üçüncü teli modern gitara göre yarım ses kalın akort edilen *vihuela* ilerleyen süreçte günümüzdeki ukulele benzeri bir çalgı olan dört telli rönesans gitarına, beş telli barok gitara ve altı telli romantik gitara evrilmiştir. *Vihuela* gibi gitar tarihi ile ilişkilendirilen bir diğer çalgı da lavtadır (*lute*). Lavta tarihi, tarihçiler tarafından her ne kadar gitar tarihinden ayrı değerlendirilse de modern gitar repertuarı, lavta repertuarından daha fazla beslenmiştir. Günümüzde konser repertuarlarında sıklıkla yer alan yapıtların çoğu lavta repertuarından gelmektedir. Her iki enstrümanda da sıklıkla tablatur sistemi kullanılmıştır. Bu sistemde notaların klavye üzerindeki yerleri rakamlar ile ve ritmik göstergeler de zaman zaman dizeğin üst kısmındaki şekiller ile gösterilmektedir.

Aşağıda ritmik göstergeler bulunan bir tablatur verilmiştir;



Görsel 1.2. Tablatur örneği (Noad, 1974, s 13)

Porte nota sistemine geçiş, 1700'den sonra başlamış olup yüzyılın ortalarına kadar tablatur yazı sistemi gitar için tümüyle ortadan kalkmıştır (Alyörük, 2015, s. 4). Günümüzde tablatur sistemi sıklıkla elektro gitar eğitiminde ve eski müzik eğitiminde kullanılmaktadır. Özellikle gitara hobi olarak başlayan gitaristler tablatur sistemini porteli sisteme göre daha kolay bulmaktadır. Nota okumayı öğrenmek ve bununla beraber gitar üzerindeki tüm perdelerin notalarını öğrenmek yerine, sadece hangi perdeye basılması gerektiğini gösteren bir sistem başlangıçta çok daha kolay görünebilir. Fakat porteli nota sistemi ile tablatura göre çok daha fazla veri aktarılabilmektedir. Gitar repertuarında geçmişten günümüze örnekleri incelediğimizde; bestecilerin her dönemde bir öncekine göre daha fazla bilgiyi icracıya aktarmaya çalıştığı gözlemlenebilmektedir. Araştırmanın devamında bu durum örneklerle gösterilecektir.

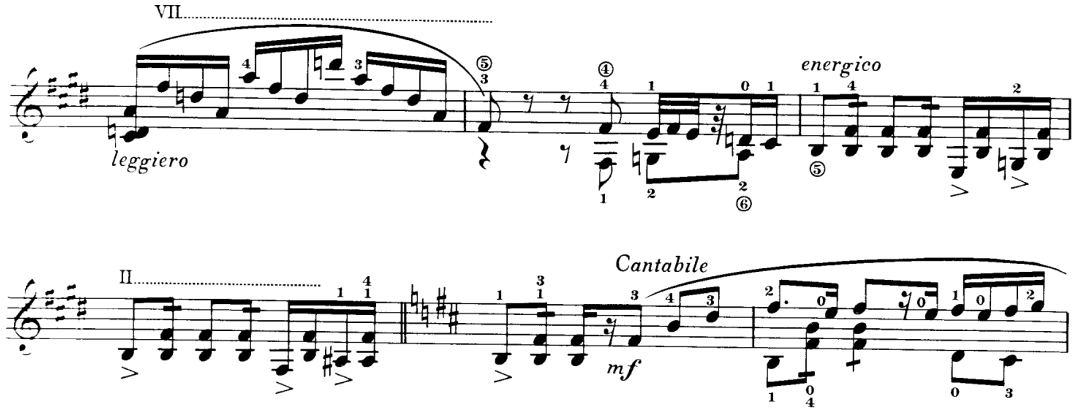
Görsel 1.3. D. Aguado - Rondo Brillants No 1, 1. ve 15. ölçüler arası (Aguado, 1827).

Yukarıda verilen örnek 19. yüzyıl gitar müziğinde, müzik yazısının kullanımına ilişkin bilgiler barındırmaktadır. Yeni bir buluş olmasına rağmen metronom rakamları kullanılmış ve yapıtın başında *Adagio* ifade terimine yer verilmiştir. Bunun dışında müzikal ifade ile ilgili aksan işareti, *forte* gürlük terimi ve *dolce* terimi görülmektedir. Bunun yanı sıra icracıya teknik bilgiler de verilmiş, hangi perdede *barre* basacağı ikinci satırda belirtilmiş ve parmak numaraları yazılmıştır. Bu örnekte de görülebilmektedir ki; 19. yüzyıl gitar müziğinde besteciler tablatur yerine hem teknik hem de müzikal veri akışının mümkün olduğu daha kapsamlı bir müzik yazısı tercih etmişlerdir. Bu müzikal ifade terimleri ve teknik göstergeler çoğunlukla subjektif gerekçelerle müzik yazısında kullanılmıştır. Gitar repertuarında, aynı yapıtın farklı parmak numaraları içeren birçok versiyonuna rastlamak mümkündür. Teknik seviye yıllar geçtikçe daha ileri taşındığı için, parmak numaraları da zaman içinde daha farklı şekillerde kullanılmaya başlamıştır. Gitar repertuarındaki birçok yapıtta, editörlerin kendi subjektif fikirlerini sonradan yapıta ekledikleri gözlemlenebilmektedir. Bu fikirler bazı icracılar için dikkate değer değildir. Bazıları içinse oldukça değerlidir. Özellikle müzik yazısındaki parmak numaraları, icracılara fikir verebilmektedir. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi bu numaralar tamamen subjektif fikirlere dayanır. Her icracının fizyolojik özellikleri diğerinden farklıdır. Dolayısıyla parmak numaraları kimi icracıya göre uygun gibi görünürken bazıları için oldukça elverişsizdir. Bu sebeple müzik yapıtını icra edecek kişiler kendi parmak numaralarını kendi yapılarına uygun bir şekilde tekrar yazabilmektedir. Parmak numaraları sadece rahatlık ve kolaylık için değil, aynı zamanda müzikal fikirleri desteklemesi için de önemli olabilmektedir. Gitar üzerinde genellikle bir pasaj farklı parmak ve tel numaralarıyla icra edilebilmektedir. Çoğunlukla bu değişiklikler müzikal açıdan da yapıtı değiştirmektedir. Bu yüzden zaman zaman icracılar daha az konforlu olmasına rağmen kendi müzikal fikirlerine uygun parmak numaraları tercih edebilmektedir. Tüm bunlar eğitiminin ileri aşamalarındaki icracılar için geçerlidir. Gitar eğitimine yeni başlamış öğrenciler kariyerlerinin başında doğru parmak numarası yazma konusunda yetkin olmayabilmektedir. Bu sebeple aynı yapıtların farklı edisyonlarında gördükleri parmak numaraları onlar için ufuk açıcı olabilmektedir. Müzikal ifade terimleri için de aynı durum geçerlidir. Yorumculuk yolculuğunun başlarında olan gitaristler zaman zaman bestecinin yazmadığı ama editörün eklediği müzikal ifade ve gürlük terimlerini kullanabilmekte, bu durum da gitar eğitiminde yer teşkil edebilmektedir.



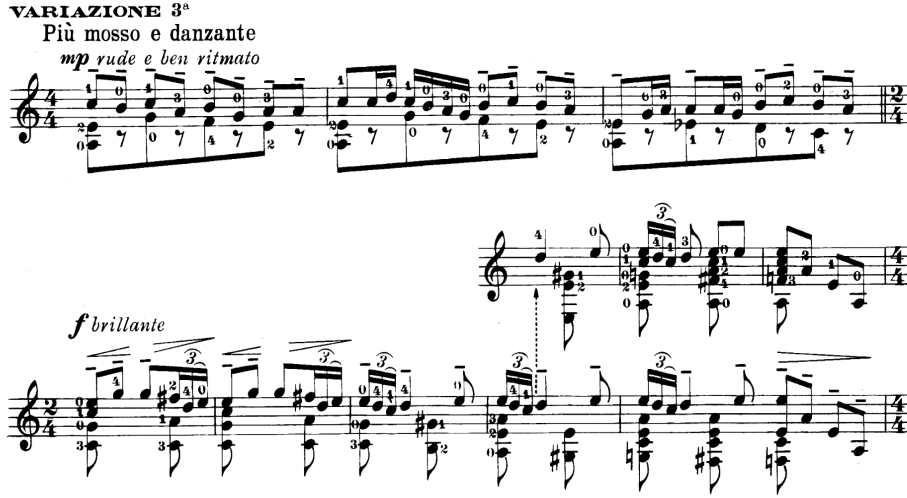
Görsel 1.4. D. Aguado - Rondo Brillants No 2, 58. ve 61. ölçüler arası (Aguado, 1827).

Yukarıdaki şekilde yine 19. yüzyıl müzik yazısından bir örneğe yer verilmiştir. Bu dönemde nadir görülen notlar da görseldeki notanın son ölçüsünün üstünde görülebilmektedir. Burada “*ne bougez pas la pos*” yani pozisyonu hareket ettirme anlamına gelen bir not bulunmaktadır. Bu da 20. ve 21. yüzyılda daha sık göreceğimiz icracı notlarının ilk örneklerindedir. Zamanla besteciler ve editörler bu notlara daha fazla yer vermiştir. Bu örnekler araştırmanın devamında yer verilecektir. 19. yüzyıl, klasik gitar tarihinde “altın çağ” olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde Dionisio Aguado (1784-1849), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853), Luigi Legnani (1790-1877), Napoleon Coste (1805-1883) ve Fernando Sor (1778-1839) gibi besteciler yoğun bir üretim içindedirler. Fakat bu bestecilerin oluşturduğu repertuvar hemen sonra gelen kuşak tarafından benimsenmemiştir. Tarrega döneminde İspanya’daki kütüphanelerde Sor ve Giuliani’ye ait yapıtlar bulunmasına rağmen bu repertuvar Tarrega’nın ilgisini çekmemiştir. Besteci sadece kendi özgün eserlerini ve aynı dönemdeki popüler meslektaşlarının düzenlemelerini icra etmiştir (Avraam, 1999). Aynı durum hemen hemen aynı dönemlerde üretken olan Agustin Barrios Mangore (1885-1944) için de geçerlidir. Bu durum önceki repertuvarın belli oranda unutulmasına yol açmıştır. Bu dönemde müzik yazıları konusunda da bir önceki döneme göre kayda değer bir ilerleme görülmemektedir. Gitar repertuvarının 19. yüzyıl sonrasındaki en büyük gelişimi İspanyol gitarist Segovia ile beraber yaşanmıştır. Gitarın konser sahnelerine taşınması, konservatuvar düzeyinde eğitimi verilmesi ve gitarist olmayan besteciler tarafından repertuvarın geliştirilmesi Segovia’nın kariyerinin başında belirlediği hedeflerdendir (Cooper, 1983). Bu hedefler doğrultusunda Ponce, Torroba, Rodrigo, Tedesco ve Turina gibi besteciler gitar için birçok eser vermiştir.



Görsel 1.5. J. Rodrigo-Fandango(Tres Piezas Espanolas), 28. ve 33. ölçüler arası (Rodrigo, 1963).

Yukarıda Segovia'nın gitar repertuarına katkı sunması için teşvik ettiği bestecilerden biri olan Rodrigon'un "Tres Piezas Espanolas" eserinin birinci bölümü "Fandango"dan bir kesit verilmiştir. Bura da da *leggiero*, *energico* ve *cantabile* gibi bazı müzikal ifade terimlerine değinilmiştir.



Görsel 1.6. M. Castelnuovo Tedesco - No Hubo Remedio, 19. ve 25. ölçüler arası (Tedesco, 1970).

Yukarıda Tedesco'nun 24 *Caprichos de Goya Op. 195* yapıtının 10. kaprısı *No Hubo Remedio*'dan bir örnek verilmiştir. *Brillante* gibi müzikal ifade terimini ve "rude e ben ritmato" yani "kaba ve ritmik" gibi icracı notları da bulunmaktadır. Bunun yanı sıra örnekte görüldüğü gibi alternatif nota da verilmiştir. Bunun sebebi Tedesco'nun, bir gitarist kadar, gitar tekniğine hakim olmamasıdır. Bu durumdan dolayı zaman zaman gitarda icrası çok zor olan pasajları da yazmıştır. Daha sonra bu pasajların alternatifleri

editörler tarafından yazılmış fakat müzik yazısında orijinal hallerine de yer verilmiştir. Günümüzde her iki versiyonu da kullanan gitaristler gözlemlenebilmektedir. Yukarıda verilen örneklerde de görüldüğü üzere müzik yazısı teknik olarak 19. ve 20. yüzyıl başlarında neredeyse aynıdır. Fakat 20. yüzyıl başlarında müzikal ifade biçimleri, müzik yazısında sıklıkla görülebilmektedir. Yeni bestecilerin ortaya çıkması klasik gitar repertuarına farklı üsluplardan eserler kazandırdığı gibi notasyonun da gelişmesine sebep olmuştur. Gitar yapıtlarında 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılan farklı tabulatur sistemleri yerini 18. yüzyılda standart notasyona bırakmıştır. 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılda Brouwer ve Dyens gibi besteciler notasyonlarında yeni semboller kullanmaya başlamışlardır. Notasyonda daha çok verinin icracıya ulaşmasını sağlayan bu göstergelerin pedagojik amaçlara da hizmet ettiği söylenebilmektedir. Araştırmanın devamında Brouwer ve Dyens'in müzik yazılarına daha kapsamlı olarak yer verilecektir.

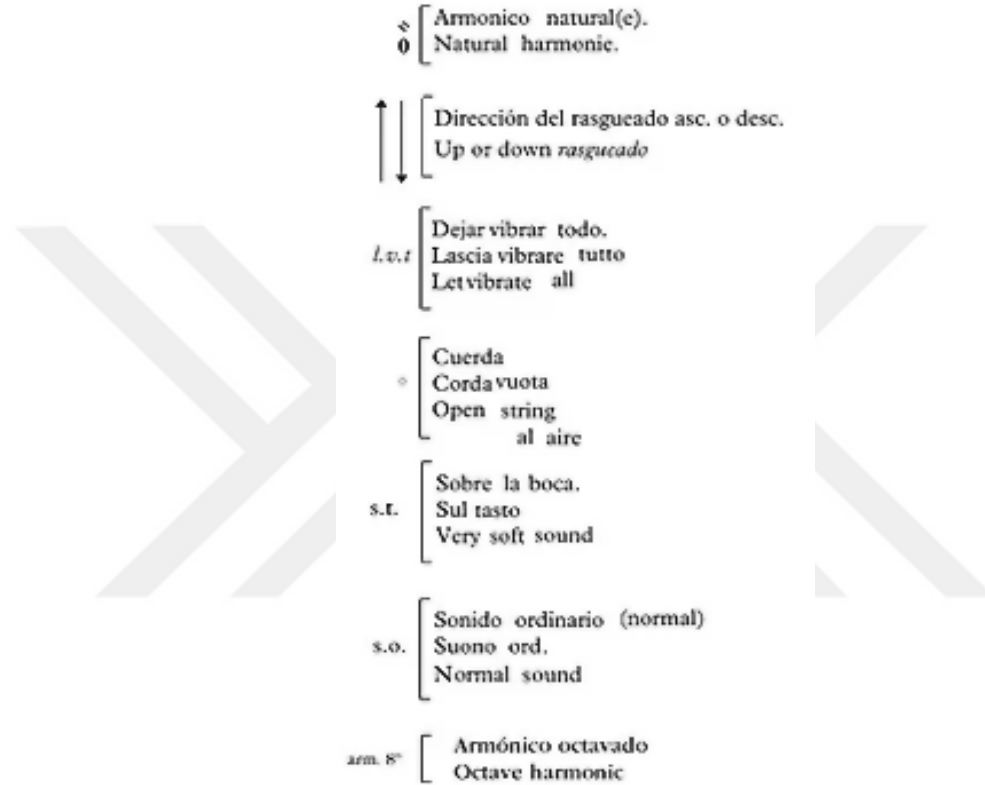
### 1.2.1. Leo Brouwer'in müzik yazısı



Görsel 1.7. *Leo Brouwer (http-1)*

1 Mart 1939 Havana, Küba doğumlu bestecinin tam adı Juan Leovigildo Brouwer Mezquita'dır (Ünlünen, 2016, s. 61) Günümüzde hala aktif besteciliğe devam eden Brouwer, hem gitar repertuarına hem de gitar eğitimine büyük katkılarda bulunmuştur. Hala konser salonlarında icracılar vazgeçilmezleri arasında yer alan sonatlarının yanı sıra, konservatuvarlarda ve diğer müzik okullarında sıklıkla kullanılan etütleri de bulunmaktadır. Brouwer'in müzik yazısına da katkıları olmuştur. Araştırmanın bir önceki bölümünde görüldüğü gibi müzik yazısı 19. ve 20. yüzyılda teknik olarak neredeyse hiç

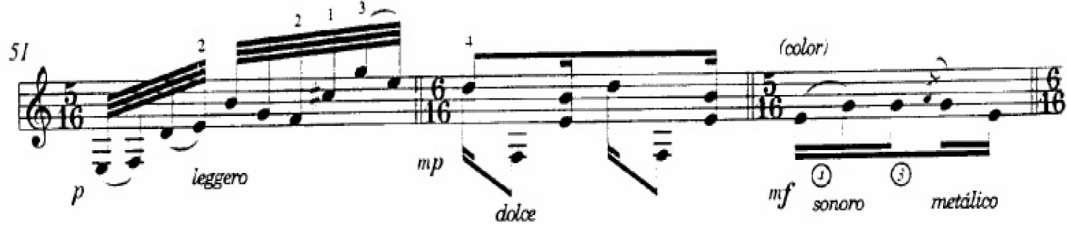
değişmemiş, sadece müzikal ifade terimlerinin zenginliği açısından bir ilerleme kaydetmiştir. Brouwer, hem icracı notları hem de müzik yazısına getirdiği yeni semboller ile bu alanda ismi geçen iki büyük besteciden biri olmuştur. Brouwer yapıtlarında ne istediğini notasyonda en ince detayına kadar belirtir, çoğu zaman gelenekselleşmiş müzikal ifade terimlerinin farklı kullanımlarını ortaya koyar.



**Görsel 1.8.** Leo Brouwer - *Sonata Ars Combinatoria No 5* (Brouwer, 2012-2013).

Yukarıda verilen şekilde bestecinin beşinci solo gitar sonatı olan *Sonata Ars Combinatoria*'nın girişindeki açıklama bölümünden bir kesit verilmiştir. Besteci bazı terimleri gelenekselleşmiş hallerinden farklı şekilde kullandığı için yapıtlarının başında bu terimleri ve şekilleri açıklama ihtiyacı duymuştur. Yukarıdaki görsele bakıldığında geleneksel kullanımların dışında üç ifade dikkat çekmektedir. Bunlar *l.v.s.*, *s.t.* ve *s.o.* ifadeleridir. *l.v.s.*; *lascia vibrare tutto* ifadesinin kısaltmasıdır. Burada besteci tüm seslerde vibrato yapılmasını istemiştir. *S.o.*; *suono ordinario*'nun kısaltmasıdır. Besteci burada gitaristin sağ eliyle herhangi bir renk yapmamasını vurgulamıştır. *S.t.*; *sul tasto*'nun kısaltmasıdır. Besteci burada icracının klavyeye yakın bir bölgeden çalmasını belirtmiştir. Bu teknikler her ne kadar sıklıkla kullanılsa da bu terimlerle ve kullanımına

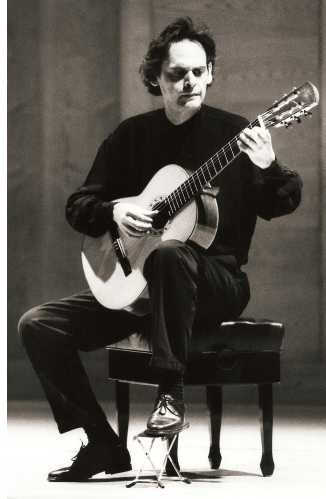
gitar repertuvarında sıklıkla rastlanmaz. Bu sebeple bu müzik yazısı, bestecinin özgün müzik yazısı olarak yorumlanabilmektedir.



**Görsel 1.9.** Leo Brouwer - Sonata No 1, 51. ve 53. ölçüler arası (Brouwer, 2020).

Yukarıda verilen şekilde *leggero*, *dolce* ve *sonoro* gibi sıklıkla kullanılan müzikal terimlerin yanı sıra, *(color)* ve *metálico* gibi gitar repertuvarında nadiren görülen müzikal ifade terimleri de bulunmaktadır. Gitar repertuvarında ender rastlanan örneklerden olan bu renk terimleri, gitar yorumculuğunda renklerin önemine de dikkat çekmiştir. Bu yüzden Brouwer'ın yapıtları, aynı zamanda pedagojik bir kaynak olarak da nitelendirilebilmektedir.

### 1.2.2. Roland Dyens'in müzik yazısı











**Görsel 1.10.** Roland Dyens (<http-2>)

19 Ekim 1955 Tunus doğumlu Fransız gitarist Roland Dyens, 29 Ekim 2016'da vefat etmiştir. 20. yüzyılın önde gelen gitarist, besteci ve eğitimcilerinden biri kabul edilen Dyens; özgün besteleri, düzenlemeleri, icrası ve müzik yazısıyla gitar eğitiminde

ayırt edici bir yere sahiptir. Dyens, yapıtlarında, kullandığı tüm sembollerin açıklamalarını giriş kısmında detaylı bir şekilde açıklayarak beste ve düzenlemelerinin nasıl icra edilmesi gerektiğini açık bir dille ifade ediyordu. Bunun yanı sıra gitaristler tarafından sıklıkla doğru icra edilmeyen bas susturmaları, *glissando* ve *portamento* gibi teknikler için farklı semboller kullanıyordu. Bu noktada Elena Papandreou'nun (1966- ) 2017 yılında *Gendai Guitar Magazine* dergisinde yayımlanan ifadelerine yer vermek doğru olacaktır.

*Dyens'in kullandığı notasyon belki de şimdiye kadar gördüğüm en detaylı ve eksiksiz notasyon. O, yorumcunun en iyi şekilde icra etmesine yardımcı olmak için mümkün olan maksimum bilgiyi yazıyordu. Göstergelerini sadece bir besteci gözüyle değil aynı zamanda bir icracı ve öğretmen gözüyle kullanıyordu. Notasyonu ile sadece kendi yapıtlarının değil, diğer müziklerin de nasıl iyi bir şekilde icra edilebileceğini öğretiyordu. Dyens'in notasyonunu tamamen takip eden biri daha iyi bir gitarist olacaktır (Papandreou, 2017).*

Yukarıdaki ifadede görüleceği üzere Dyens'in yapıtlarında partisyon, artık sadece icra edilecek sesleri yorumcuya aktaran bir unsur olmaktan çıkmış; öğrencilerin, öğretmenlerin ve yorumcuların el kitabı olarak kullanabileceği pedagojik bir kaynağa dönüşmüştür.

<b>extinction "halogène"</b> (terme non "officiel")	extinction progressive du son obtenue en couchant progressivement la main droite au niveau du chevalet ("Sa Jeunesse").	Sağ eli köprüye kademeli olarak yerleştirerek sesi kademeli olarak söndür.
<b>norm. (normal)</b>	succède généralement à l'indication d'une sonorité particulière (ex. metal.) et signifie donc qu'il convient de revenir à une couleur plus ordinaire.	Genellikle belirli bir ses rengi belirtildikten sonra (örn. metalik) gerçekleşir ve dolayısıyla daha sıradan bir renge dönülmesi gerektiğini ifade eder.
<b>CV ou BV, ÇV ou BÇV:</b>	Barré à la 5 <sup>e</sup> case, demi-barré à la 5 <sup>e</sup> case.	5. Perdede tam bare ve 5. perdede yarım bare.
	Piquer les notes avec la main droite et donc stopper immédiatement toute résonance ("Java des Bombes Atomiques").	Sağ el ile notaları hemen durdur ve tüm rezonansı sustur.
	"La note doit être posée, c'est-à-dire non accentuée, mais sans sécheresse" (Chailley - Challan, Editions Leduc).	Vurgu olmadan ancak kuru da olmadan notanın çalınması.
	Percussion obtenue par le poids de la main droite sur les six cordes ("Cécile") ou par le poids du pouce seul sur la 6 <sup>e</sup> ou la 5 <sup>e</sup> corde ("Javanaise").	Sağ elin ağırlığıyla altı tele veya sadece başparmağın ağırlığıyla 6. veya 5. tele vurularak elde edilen perküsyon.
<b>Pizz. (pizzicato)</b>	Son obtenu en étouffant les cordes avec la tranche de la main droite au niveau du chevalet tout en jouant avec le pouce.	Sağ elin başparmağıyla çalarken aynı zamanda köprüdeki telleri parmakların kenarıyla basturarak elde edilen ses.
<b>Nat. (son naturel)</b>	Succède généralement à Pizz.	Genellikle pizzicatodan sonra kullanılır.
<b>Pizz. Bartok</b>	Claquement obtenu en soulevant la corde entre pouce et index puis en la relâchant sèchement.	Baş parmak ve işaret parmağının teli çekmesi ve bırakması ile edilir.
	"Glissement rapide et discret exécuté juste avant l'attaque de la 2 <sup>e</sup> note" (Chailley - Challan, Editions Leduc).	İkinci notanın çalışından hemen önce yapılan hızlı ve dikkatli kaydırma
<b>(portamento)</b>	Stopper toute résonance dès l'émission de la note ou de l'accord suivant.	Bir sonraki notanın veya akorun seslendirilmesinden önce tüm rezonansı durdurmak.
	Liaison d'intention: impossible à réaliser techniquement mais souhaitable et réelle musicalement.	Bağlı niyet(amaç,hedef) teknik olarak mümkün olmasa bile müzikal olarak arzulanan ve gerçekleşir.
	Accord joué à la main droite et étouffé à la main gauche par effleurement des cordes ("Javanaise").	Sağ el ile çalınan ve sol el ile telleri hafifçe dokunarak susturulan akor.
	Notes impérativement à vide (en l'occurrence alterner Sol à vide et Sol 4 <sup>e</sup> ou 5 <sup>e</sup> corde).	Zorunlu olarak açık telde çalacak nota (örneğin 4. teldeki ve 5. teldeki sol notaları ile değiştirerek).
	Gratter sèchement les cordes (aiguës) au niveau de la tête de la guitare avec le pouce ou l'index de la main droite tout en maintenant l'accord lorsque l'écriture l'exige ("Il pleut dans ma chambre").	Sağ elin baş parmağı veya işaret parmağı ile gitarın kafasına doğru eşikten sonra gelen telleri çalmak.
<b>tap. (tapping)</b>	Percuter (sans force) la note avec l'index de la main droite au niveau de la case correspondante.	Sağ elin parmakları ile ilgili perdede (kuvvetsiz şekilde) vurmak.
<b>tambora</b>	Accord obtenu par la percussion du pouce au niveau du chevalet ("Sa jeunesse").	Köprü kısmına baş parmakla yapılan perküsyon ile üretilen akor.

### Görsel 1.11. R. Dyens - Chansons Françaises (Dyens, 1990).

Yukarıda verilen örnekte Dyens'in yapıtlarının giriş kısmında yayınladığı bilgilendirme bölümü verilmiştir. Burada görüldüğü gibi Dyens, geleneksel gitar tekniklerinin dışında teknikler de kullanmakta ve bunları detaylı bir biçimde anlatmaktadır. Bazı durumlarda Dyens bu göstergeleri yapıtların giriş kısmında değil, ölçünün içinde veya notasyonun herhangi bir yerinde kullanabiliyordu. Aşağıda 1998 yılında yayımlanan *Libra Sonatine* yapıtının son üç ölçüsünden bir örnek verilmiştir.



zamanda diğer müziklerde de katkı sağlayabilmektedir. Bu da bir müzik yazısının nasıl pedagojik bir araç olarak kullanılabileceğine yönelik önemli bir örnek teşkil edebilmektedir.

The image shows a musical score for R. Dyens' 'Triaela', measures 39 to 41. The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Measure 39 begins with the instruction 'chiaro' and a dynamic marking of 'p'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes. Measure 40 is marked 'allargando molto' and 'A tempo'. It features a series of quarter notes with fingerings (4, 4, 2, 4) and a dynamic marking of 'pp (lontano, come un ricordo)'. Measure 41 is marked '(quasi niente)' and 'poco'. It features a series of quarter notes with fingerings (4, 2, 4, 3, 1) and a dynamic marking of 'pp (lontano, come un ricordo)'. The score ends with the instruction 'basses... (bring out the bass)'.

Görsel 1.15. R. Dyens - Triaela, 39. ve 41. ölçüler arası (Dyens, 2003).

Yukarıdaki örnekte Dyens'in 2003 yılında yayımlanan *Triaela* yapıtından bir kesit verilmiştir. Örnekte de görüldüğü gibi Dyens; *chiaro* (net, parlak), *lontano, come un ricordo* (uzak bir anı gibi), *quasi niente* (neredeyse hiç) ve *bring out the bass* (basları ön plana çıkar) gibi geleneksel müzik yazılarında rastlanmayan notlar kullanmıştır. Bu notlar zaman zaman ilham verici, zaman zaman teknik ile alakalı olabilmektedir.

Görsel 1.16. R. Dyens - *Tango en Skai* (Dyens, 1985).

Yukarıda Dyens'in 1985'te yayınlanan ünlü yapıtı *Tango en Skai*'den bir kesit verilmiştir. Görüldüğü gibi Dyens, icracı notlarını çok sık kullanmaktadır. Dyens'in bu yaklaşımı gitar literatürü açısından büyük önem taşısa da benzer yaklaşımların sayısı gitar öğrencilerine yol göstermesi açısından yetersiz görülebilmektedir. Buna benzer müzik yazılarının sayısının artması öğrenciler için de oldukça yararlı ve aydınlatıcı olacaktır.

### 1.3. Notasyonda Kullanılan Sembollerin Gitar Eğitimindeki Önemi

Klasik batı müziği yüzyıllardır gelişerek günümüze kadar gelmiş ve günümüzde dünyanın her yanında eğitimi verilen bir müzik türü olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Klasik batı müziğinin bu denli yaygınlaşmasının en büyük sebeplerinden biri; eğitiminin metodik bir hale gelmesi olarak görülebilmektedir. Özellikle etnik müzik türlerinde daha çok usta çırak ilişkisi yaygın bir eğitim yöntemi iken, klasik batı müziği

dünyanın her yerinde metotlar ve eğitsel kaynaklar vasıtasıyla öğrenilmektedir. Gitar literatüründeki metotlar incelendiğinde; çoğunlukla teknik kaygılar ile yazılmış metotlar olduğu söylenebilir. Aguado, Carcassi, Carulli, Sor, Abel Carlevaro (1916-2001) ve Frederick Noad (1929-2001) gibi gitaristlerin yazdığı metotlar müzikal ifadelerin klasik gitar üzerindeki icrasına yeterince değinmemiş ve çoğunlukla teknik çalışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu metotlarda genellikle oturuş-tutuş pozisyonlarına, el ve tırnak açalarına; *apoyando*, *tirando*, *legato* ve *barre* gibi tekniklere yer verilmiştir. Bu tekniklerin icrasında iki önemli yaklaşıma dikkat çekilmektedir.

#### 1. Teknik yaklaşım

#### 2. Müzikal yaklaşım

Teknik unsurlar; bir tekniğin nasıl geliştirilebileceği, daha kolay yapma yöntemleri ve kas yapısını bahsedilen tekniklere hazır hale getirme olarak düşünülebilmektedir. Müzikal unsurlar; bu tekniklerin doğru veya yanlış icra edilmesinin ne gibi müzikal sonuçlar doğuracağını öngörmek olarak düşünülebilmektedir. Bahsedilen metotlarda çoğunlukla teknik yaklaşımlar bulunmakta olup, müzikal ifade biçimlerine ve bununla ilgili sembollere neredeyse hiç yer verilmemiştir. Gitar repertuarında müzikal ifadelerin icrasına yönelik Christopher Parkening (1947- ) ve Hubbert Kappel'in (1951- ) metotları olmak üzere iki çalışma öne çıkmaktadır. Parkening 1997 yılında yayımladığı *The Christopher Parkening guitar method – Volume 2: Guitar technique* adlı metodunda vibrato ve susturmalar gibi konulara değinen ilk isim olmuştur. Kappel ise 2016 yılında basılmış olan *The Bible of Classical Guitar Technique* kitabı ile gitar edebiyatındaki en kapsamlı metotlardan birini ortaya koymuştur. Bu kitapta Kappel, diziler, arpejler gibi teknik yaklaşımların yanı sıra vibratodan dinamiklere; kırılmış akorlardan şarkı söyler gibi (*cantabile*) çalmaya kadar birçok müzikal ifade biçimine yer vermiş ve sistematik çalışmalar önermiştir. Tüm bunlara rağmen iki yazarın da çalışmasında sembollere yer verilmemiştir.

Partisyonlarda ve metotlarda müzikal ifadelerin icrasına yönelik pedagojik çalışmaların sayısı artarken, klasik gitar repertuarında büyük önem taşıyan transkripsiyonlar bu gelişmelerden uzak kalmıştır. Carlevaro 1989 yılında yayımladığı *Abel Carlevaro Guitar Masterclass: J.S. Bach – Chaconne BWV 1004* kitabında; Tilman Hoppstock (1961- ) 1990 yılında yayımladığı *Bach's Lute Works from the Guitarist's Perspective Vol 1* ve *Vol 2* kitaplarında yapmış oldukları transkripsiyonlar ile ilgili teorik bilgilere yer vermiştir. Hoppstock ve Carlevaro'nun bahsedilen çalışmaları; müzikal

ifadeye yönelik yaklaşımların, yapıtlar üzerinde işlenmesine örnek teşkil eden nadir kaynaklardan olarak görülebilmektedir. Kappel ve Parkening'in metotları her ne kadar müzikal yaklaşımlara yer verse de öğrencilerin spesifik yapıtlar ile ilgili bilgileri, doğrudan yapıt ile ilgili bir çalışmada görmesi daha verimli olabilmektedir. Bu sebeple Dyens'in notasyonu pedagojik önemli bir yer teşkil edebilmektedir. Papandreou'nun 2017 yılında *Gendai Guitar Magazine* dergisinde yayımlanan ifadelerinde yer verdiği gibi; Dyens, göstergelerini sadece bir besteci gözüyle değil aynı zamanda bir icracı ve öğretmen gözüyle kullanıyordu. Notasyonu ile sadece kendi yapıtlarının değil, diğer müziklerin de nasıl iyi bir şekilde icra edilebileceğini öğretiyordu (Papandreou, 2017). Bu durum gitar öğrencileri için çok yararlı olsa da sadece Dyens repertuarı ile sınırlıdır.

Bu araştırmanın amacı Dyens ve Brouwer gibi bestecilerin müzik yazılarında kullandığı sembollerden ilham alarak, yeni sembol önerileri sunmak ve öğrencilere eğitsel olarak kullanılacak yeni kaynaklar ortaya çıkarmaktır. Bu bağlamda araştırmanın ikinci bölümünde daha önce kullanılmış ama yeterince yaygınlaşmadığı düşünülen sembollerin tarihsel süreci incelenecektir.

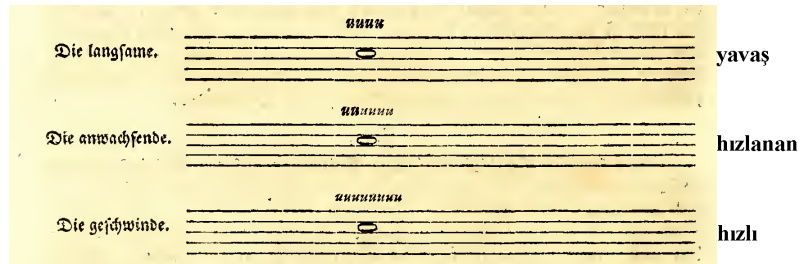
## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. GİTAR MÜZİĞİNDE BAZI ÖNE ÇIKAN MÜZİKAL TEKNİKLER VE KULLANILAN SEMBOLLERİN İNCELENMESİ

Bu bölümde gitar eğitiminde öne çıkan teknikler ve bu teknikler ile ilgili geçmişten günümüze kullanılan semboller incelenecektir. Her çalgının kendi karakteristik özelliği, müzikal ifade için farklı yöntemler sunmaktadır. Bu bölümde gitar tekniğinde, müzikal ifadeyi etkilediği düşünülen teknikler beş farklı başlıkta ele alınacaktır. Bunlar sırasıyla vibrato, *apoyando-tirando*, *glissando-portamento*, renkler ve susturmalarıdır.

#### 2.1. Vibrato

Vibrato özellikle şancılar ve yaylı çalgı icracıları için önemli ifade araçlarından biri olmasına rağmen gitarın perdeli ve telli bir çalgı olması sebebiyle gitar müziğinde zaman zaman vibratoya gerektiği kadar önem verilmemektedir. “16. yüzyıldan önce bu konudaki çalışmalara az rastlanmasına rağmen, vibratonun yapılmasına ve uygulanmasına ait detaylı açıklamalara, 16. yüzyıl başlarında Sylvestro Ganassi (1492-1550) ve Martin Agricola'nın (1486-1556) eserlerinde rastlanır (Ersöz, 2014, s. 2)”. Bunun yanı sıra Francesco Geminani (1687-1762), Keman metodunda *Close Shake* terimini kullanarak vibratoya yer vermiş ve keman öğrencilerine vibratoyu kullanabildikleri kadar çok kullanmalarını öğütlemiştir (Geminani, 1751, s. 8). 18. yüzyıldan itibaren vibrato kullanımını sadece küçük bir süsleme aracı olmaktan çıkmış ve uzun vibrato kullanımları ortaya çıkmıştır. Bu gelişme vibratonun etkisini güçlendirmiş ve özellikle yaylı çalgı metotlarında farklı semboller ortaya çıkmıştır.



Görsel 2.1. L. Mozart- Vibrato çeşitleri ve sembolleri (L. Mozart, 1756, s. 272)



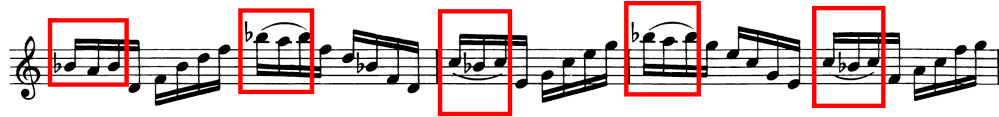
**Görsel 2.2.** Spohr - *Vibrato çeşitleri ve sembolleri* (Spohr, 1832, s. 175)

Yukarıdaki şekillerde görüldüğü gibi Leopold Mozart (1719-1787) vibrato kullanımında üç farklı hız kategorisi kullanırken Ludwig Spohr (1784-1859) bu hız kategorilerini dörde çıkarmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda bile yaylı çalgı metotlarında vibrato bu kadar önem taşıırken gitar dünyası bu gelişmelerden uzak kalmış ve vibrato kullanımı gitar repertuarında hiçbir zaman metodik bir hale gelmemiş ve bu konuda semboller kullanılmamıştır. Oysa ki gitar yaylı çalgılar kadar olmasa da vibrato kullanımına oldukça müsait bir çalgıdır ve etkili kullanıldığında gitar yapısından kaynaklanan birçok müzikal sorunun çözümüne katkı sunabilmektedir. Günümüzde birçok gitarist vibratoyu bir alışkanlık olarak kullanmaktadır fakat icrasında vibratonun farklı çeşitlerine yer vermeyebilir. Özellikle öğrenciler tarafından vibrato kullanımı çoğu zaman bilinçsiz bir alışkanlıktan öteye gitmemekte ve ülkemizin konservatuvar müfredatlarında bu konu üzerine özel bir çalışma yapılmamaktadır. Bu sebeple öğrencilerin vibratonun farklı kullanımları hakkında yeterince eğitim almadığı düşünülmekte ve gitar eğitiminde önemli bir eksikliği gösterilmektedir. Ancak gitar repertuarında Mozart veya Spohr'un vibrato ile ilgili kullandıkları sembollere benzer bir örneğe rastlanmamaktadır.

### **2.1.1. Gitar müziğinde vibrato kullanım çeşitleri**

Gitaristlerin kullanabileceği birçok vibrato çeşidi vardır. Vibrato kullanımlarının çeşitliliği müziğin daha renkli ve anlaşılır olması konusunda icracıya kolaylık sağlayabilmektedir. Gitar müziğinde vibratonun en temel kullanımlarından biri sesi sürdürebilmek için kullanılan vibrato türüdür. Gitarın telli yapısından dolayı seslerin yaylı çalgılardaki gibi uzatılabilmesi mümkün değildir. Fakat vibrato sesin uzamasına yardımcı olan etkenlerden biridir. Vibratonun etkilediği diğer bir konu da gitardaki rezonanstır. Klasik gitarın ön kapağında bulunan balkonlar rezonansı destekleyecek nitelikte tasarlanmaktadır, bu yüzden klasik gitarda ses üretiminin temeli ön kapaktır.

Vibrato kullanımı sırasında frekanslarının sürekli değişmesi balkonların daha aktif çalışmasını sağlar ve ses normalden daha uzun süre devam eder. Gıtarıda ses ilk üretildiği anda en yüksek gürlük derecesinde çıkar ve giderek azalır. Sesin azaldığı anlarda vibrato gerginliğini artırmak ve hızlandırmak sesi daha uzun süre devam ettirecektir. Bu sebeple sesin uzaması gerektiği durumlarda giderek hızlanan vibrato kullanımı gitardaki sürdürülebilir ses sorununun çözümüne katkı sağlar. Çok sesli yapısı gereği gitar repertuarı *homofonik* ve *polifonik* yapıtlardan oluşmaktadır. Bu durum müzikal olarak gitarın zenginleşmesini sağlasa da yorumcular için bazı zorlukları beraberinde getirebilmektedir. Örneğin *polifonik* yapıtlarda tüm partilerin homojen bir şekilde duyulmasını ve bazen de önemli notaların ön plana çıkarılmasını, *homofonik* yapıtlarda da ezgi ve eşlik yapılarının birbirine karışmamasını sağlamak bir yorumcunun temel görevlerindedir. Gitaristler genellikle bu sorunları sağ elde kullanılabilecek farklı teknikler ile çözmeye çalışırlar. Vibrato kullanımı bu sorunun çözümünde de gitaristlere büyük katkı sağlamaktadır. Örneğin *homofonik* bir yapıtta ezgi sağ elde *apoyando* tekniği kullanarak ortaya çıkarılabilir ancak vibrato kullanımı ezgiyi daha anlaşılır kılarak ön plana çıkmasına yardımcı olacaktır. Göz ardı edilmemesi gereken durumlardan bir tanesi de kalabalık ve ezginin kısa notalarla eşliğin içinde muğlak kaldığı pasajlardır. Bu bölümlerde yaylı çalgı icracıları genellikle sadece ezgiye dahil olan notalarda vibrato kullanırlar ve notaların sürelerini olduğundan biraz daha uzun hale getirirler.



Görsel 2.3. J. S. Bach, BWV 1003, Füg, 206-210

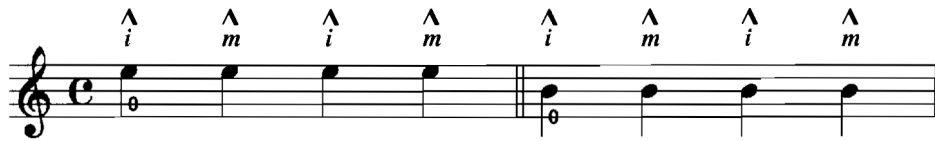
Yukarıda görüldüğü gibi kalabalık nota grubunun içinde ezgi hattı gizli kalmıştır. Kırmızı kutucuklar içine alınan ezgisel hareketlerde vibrato ve zamanın uygun kullanımı ezginin ön plana çıkmasını kolaylaştırabilmektedir. Gitar tekniğinde görülen zorluklardan biri de pozisyon geçişleridir. Pozisyon geçişlerinde dikkat edilmesi gereken konulardan bir tanesi ilk iki pozisyon arasında kaybedilen zaman ve seste oluşacak duraksamadır. Notalar arasındaki bağlantıyı oluşturmak için bu pozisyon geçişlerini olabildiğince hızlı ve bağlı yapmak gerekmektedir. Bu hızlı geçişten ötürü kaslarda gereğinden fazla gerginlik gözlemlenebilmektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi vibrato gitarın ön

kapağını daha aktif bir şekilde çalıştırır ve daha fazla rezonans elde edilmesini sağlar. Bu durum pozisyon geçişlerinin daha bağlı olması konusunda icracılara yardımcı olabilmektedir. İlk pozisyonda vibrato yaparak elde edilecek rezonans, geçiş sırasında oluşan boşluğun gizlenmesini ve daha bağlı bir müziğin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Vibratonun gitar icrasında teknik olarak en zor kullanımı akorlardır. Bu teknik zorluk zaman zaman gitaristlerin, akorlarda daha az vibrato kullanmasına sebep olabilmektedir. Oysa ki vibratonun tüm kullanımlarına akorlarda da ihtiyaç duyulabilmektedir. Bas teller tizlere oranla vibratoya daha uygundur ve daha iyi titreşir. Gitarın ilk pozisyonlarında titreşimi ileri pozisyonlara göre daha zor kabul edilebilmektedir. Tek sesli veya çok sesli vibrato kullanımlarında bu etkenlere dikkat edilmesi gerekir. Vibrato genellikle elin yatay bir hareketiyle oluşturulur fakat zaman zaman özellikle ilk pozisyonlarda dikey vibratolarda kullanılabilir. Bu teknik bazı kaynaklarda *bend* tekniği olarak yer almaktadır. Tüm bunların dışında vibrato hızının müzik ile uyumlu olması gerekebilir. Yavaş eserlerde yavaş, hızlı eserlerde hızlı vibrato yapmak müziğin karakterini destekleyici bir unsur olabilmektedir (Papandreou, 2014, s. 134). Yukarıda değinildiği gibi; vibratonun birden çok kullanım şekli mevcuttur. Araştırmanın üçüncü bölümünde; vibratonun bahsedilen tüm kullanımları ile ilgili sembol önerileri verilecektir.

## 2.2. Apoyando ve Tirando

Gitardaki ses üretiminin temeli sağ el performansına dayanmaktadır. Hem sesin rengini, karakterini ve gürlüğünü belirlemek hem de partiler arasındaki hiyerarşiyi ortaya çıkarmak sağ elin temel rolüdür. *Apoyando* ve *tirando* teknikleri günümüzde kullanılan en temel iki teknik olarak kabul edilir. *Apoyando* tekniğinde teller ön kapağa doğru çekilir ve çeken parmak bir üst tele dayanır. Bu sayede tellerde dairesel bir hareket elde edilir ve ön kapakta bulunan balkonlar daha aktif bir şekilde çalışır. Bu durum *apoyando* tekniği ile üretilen seslerin daha dolgun ve gür olmasını sağlar. Gelişen gitar teknikleri ile beraber *tirando* tekniği ile daha güçlü ve dolgun ses üretebilmenin farklı yolları keşfedilmiştir. “*Tirando* ile üretilen notaların daha güçlü çıkabilmesi için gitar tellerinin ön kapağa doğru çekilmesi ve parmakların elin topuğuna doğru yönelmesi gerekmektedir (Tennant, 1995, s. 35)”. Dolayısıyla aslında *apoyando* tekniğindeki tel hareketleri taklit edilmiş olur. Bu tekniği sorunsuz yerine getirebilmek için pürüzsüz yüzeye sahip bir tırnak gerekmektedir. Çünkü parmakların elin topuğuna doğru hareketi sırasında tel, tırnağın bir ucundan diğer

ucuna kadar kayar. Tırnakta bulunan herhangi bir pürüz sesin gürülüğünü etkilemese de kalitesini düşürebilmektedir. *Tirando* tekniği gitar icrasının çok büyük bir bölümünde kullanıldığı için sağ elin pozisyonu her zaman telleri içe yöneltmeyi mümkün kılmaz. Bu gibi durumlarda *apoyando* kullanımı gerekebilmektedir. *Apoyando* sadece dizilerde değil, kalabalık eşlik yapısının içinde ezgiyi ön plana çıkarmak için, özellikle vurgulanmak istenen notaları vurgulamak için, *apojetür* notalarda ve daha birçok yerde kullanılabilir. Sağ el arpejlerinin yoğun olduğu bölümlerde ezgiyi *apoyando* ile çalmak melodinin ön plana çıkmasını kolaylaştırabilmektedir ve ezgi-eşlik partileri arasında kontrast oluşmasını sağlayabilmektedir. Aynı zamanda *tirando* kullanılan çıkıcı dizilerde son birkaç notayı *apoyando* icra etmek dizideki çıkıcılık hissini daha belirgin hale getirebilmektedir. Dolayısıyla etkili *crescendo* gereken bölümlerde *tirando* başlayıp *apoyando* bitirmek müzikal açıdan daha doğru olmasının yanında teknik açıdan da icrayı kolaylaştırmaktadır (Papandreou, 2014, s. 122). *Apoyando* aynı zamanda bas tellerde “p” parmağı ile kullanılabilir. Bu sayede hem daha etkili bir bas etkisi üretilebilir hem de *tirando* tekniğinden kaynaklı gürültülü seslerden kaçınılabilmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi *tirando* tekniğinde ses üretimi sırasında tel tırnağın bir ucundan diğer ucuna kadar kayar. Bu durum tiz tellerde sesin kalitesini ve dolgunluğunu olumlu yönde etkilese de bas tellerin sarmal yapısından ötürü gürültü oluşmasına sebep olabilmektedir. Gitar literatüründe *apoyando* ve *tirando* genellikle bir sembol ile gösterilmez. Fakat Mauro Storti (1938-) ve Julio Sagreras (1879-1942) gibi gitaristlerin metotlarında ve etütlerinde *apoyando-tirando* sembollerine rastlanabilmektedir.



Görsel 2.4. *Apoyando* sembolü (Sagreras, 1922, s. 6).

^ = tocco appoggiato;

v = tocco libero

Görsel 2.5. *Apoyando* ve *tirando* sembolleri (Storti, 1975, s. 1).

Storti ve Sagreras gibi besteciler bu sembolleri genelde eğitsel sebepler ile kullanmıştır. Bu tekniklerin sembollerinin gitar müzik yazısında sık kullanılmaması;

müzikaliteye yönelik birçok problemi ortaya çıkarmaktadır. Sembollerin kullanımı ise yapıt içerisindeki müzikal ve teknik fikirlerin daha kolay aktarabilmesine yardımcı olabilmektedir.

### 2.3. Glissando ve Portamento

Gitar literatürüne birçok katkıda bulunan Dyens'in, müzik yazısında kullandığı *glissando* ve *portamento* birbirine çok yakın iki tekniktir. Dyens'in bu iki tekniğe notasyonunda yer vermesinin ana sebebi icracılar tarafından çoğunlukla karıştırılmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi Dyens, müzik yazısında kullandığı sembolleri yapıtlarının giriş bölümünde açıklamıştır.



"Glissement rapide et discret exécuté juste avant l'attaque de la 2<sup>e</sup> note"  
(Chailley - Challan, Editions Leduc).

Görsel 2.6. R. Dyens - Chansons Françaises (Dyens, 1990).

Yukarıdaki görselde görüldüğü gibi, Dyens *portamento* tekniğini "ikinci notayı çalmadan hemen önce hızlıca kaydır" şeklinde açıklamıştır. Bu tekniğin *glissando* ile farkı ikinci notanın çalınmasıdır. *Glissando* tekniğinde birinci nota çalınır ve ikinci notaya varıldığında icracı tekrar teli çekmez. *Portamento* tekniğinin farkı hem ilk notanın hem de ikinci notanın çalınmasıdır. Dyens, yukarıdaki görselde görüldüğü gibi *portamento* istediğinde; iki nota arasına çekilen çizginin üstüne *port.* yazıyor, *glissando* istediğinde; iki nota arasına çekilen çizginin üstüne *gliss.* yazıyordu. Bu şekilde icracılar iki tekniği birbirinden ayırt edebilmesine olanak tanıyordu.

### 2.4. Renkler

Müziği oluşturan temel unsurlar frekanslardır. Farklı yüksekliklerdeki notalar arka arkaya dizildiğinde ezgileri oluşturur. Piyano gibi tuşlu çalgılarda; her tuşa farklı bir frekansa sahip notalar bulunmaktadır. Fakat gitar gibi telli çalgılarda; aynı frekansa sahip notaları, farklı tellerde ve perdelerde icra etmek mümkündür. Aynı notalar farklı tellerde çalındığında; sesin frekansı değişmez, fakat dalga boyu değişir. Bunun nedeni perdelerin köprüye olan uzaklıkları veya tellerin kalınlıklarıdır. Aynı frekansa sahip bir

nota, daha kalın bir telde çalındığında dalga boyu uzar ve daha dolgun bir ses elde edilebilmektedir. Farklı dalga boylarına sahip notaları birbirinden ayırmak için icracılar genelde renk terimini kullanmaktadır. Örneğin aynı nota daha ince bir telde çalındığında; açık, daha kalın bir telde çalındığında; koyu olarak nitelendirilebilmektedir. *Sul ponticello* ve *sul tasto* kullanımı da gitar müziğinde renk üretmek için sıklıkla kullanılan yöntemlerdir.

#### **2.4.1. Sul ponticello**

*Sul ponticello*; gitar ve yaylı çalgılarda sıklıkla kullanılan bir müzik terimidir. Köprüye daha yakın çalınması gerektiğini söyleyen bu teknikte sesler daha net ve metalik çıkmaktadır. Bu teknikte dalga boyu kısaldığı için ses, karşıya daha net ulaşır. Dolayısıyla zaman zaman *piano* gürlüğünde çalınması gereken yerlerde icracılar tarafından tercih edilir.

#### **2.4.2. Sul tasto**

*Sul tasto*; *sul ponticello* gibi hem gitarda hem de yaylı çalgılarda kullanılan bir müzik terimidir. *Sul ponticello*nun aksine bu teknikte tuşeye daha yakın bir yerden çalınması gerekir. Ses üretim merkezi köprüden uzaklaştıkça ses daha koyu bir renk alır ve puslanır. Bu teknikle sesin dalga boyu uzar, dolayısıyla sesin karşıya ulaşması daha zordur fakat, icracılar koyu bir renk istediklerinde bu tekniği kullanabilmektedir.

#### **2.4.3. Hareket portesi**

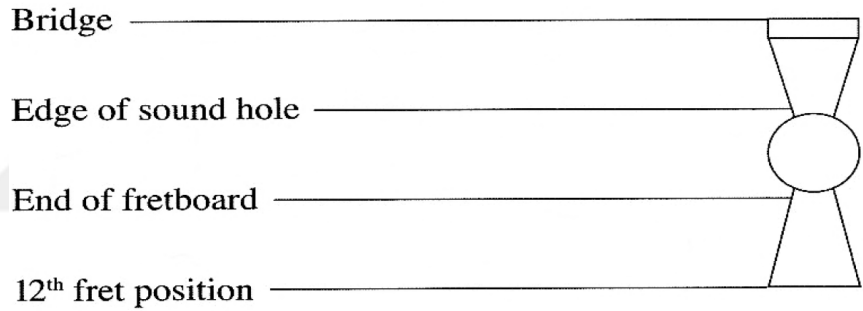
*Sul ponticello* ve *sul tasto*; her ne kadar kullanışlı teknikler olsalar da, gitarda köprü ve 12. perde arasında, sağ elin kullanabileceği büyük bir mesafe bulunmaktadır. Özellikle tablatur sisteminde bu ara noktaları göstermek için besteciler hareket porteleri kullanmaktaydı ve sağ elin çalışabileceği dört farklı noktayı göstermekteydi.

1. Köprü.
2. Ses deliğinin sonu.
3. Tuşenin sonu.
4. 12. perdenin üstü

Araştırmanın bu bölümünde Güray Alyörük'ün (1982- ) 2015 yılında yayınlanan “Modern Gitar Notasyonu ve Uygulamaları” çalışmasındaki sözlerine yer vermek doğru olacaktır.

“Besteciler, zaman zaman sağ el hareketlerine yönelik gitardaki alanları belirlemek için özel olarak üst porte kullanırlar, çünkü sağ el hareketlerinin destekte bulunabileceği çok çeşitli tınıyı gösterme olanağı sağlar. Hareket portelerinin en yaygın olanı, klavyenin 12. perde pozisyonundan köprüye kadar gitarın şemasını çıkarır. Böylece bestecinin *molto sul tastoda*ndan *molto sul ponticello*ya tüm sağ el pozisyonlarını oldukça detaylı tarif etmesini sağlar (Alyörük, 2015, s. 5)”.

Bu konuda geçmiş dönemde sıklıkla kullanılan, fakat günümüzde oldukça ender rastlanan bir müzik yazısı mevcuttur. Aşağıda en yaygın kullanılan hareket portesi örneği verilmiştir.



Görsel 2.7. Sağ el hareket portesi (Alyörük, 2015, s. 5).

Yukarıda verilen görselde; ortadaki yuvarlak, gitarın ses deliğini temsil etmektedir. Buna göre aşağıdaki bölüm gitar klavyesine, yukarıdaki bölüm de köprüye daha yakındır. Sağ elin farklı noktalarda kullanımı; gitar müziğinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Bunun için müzik yazısında sağ elin spesifik olarak bulunduğu yeri sembollerle göstermek, gitar öğrencileri için verimli bir kullanım olarak kabul görebilmektedir.

#### 2.4.4. Farklı tırnak kullanımları ile renk üretimi

Tırnaklar, ses üretiminde önemli bir rol oynar. Her insanın tırnak yapısı ve tırnak törpüleme şekli farklıdır. Bu da her icracının kendine has bir ton elde etmesini sağlayabilmektedir. Tüm bunların yanı sıra tırnakların teller ile temas etme açısı genel

geçer bazı farklılıklara yol açmaktadır. i, m ve a parmakları için teli çekerken üç temel açıdan bahsedilebilmektedir. Bunlar içe dönük, normal ve dışa dönük tırnak açılarıdır. Bu açıları sayesinde kolaylıkla metalik veya daha koyu bir ses elde edilebilmekte ve renk üretimi sağlanabilmektedir.



**Görsel 2.8.** *İçe dönük tırnak açısı*

Tırnağın teli yukarıda örneği verilen açıda çekmesi sonucunda; ortaya koyu olarak nitelendirilebilecek bir ses çıkabilmektedir. Gitaristler *sul tasto* tekniğine benzer bir etkiyi bu şekilde daha çabuk elde edebilmektedir. Bu da elin konumunun bozulmaması gerektiği durumlarda ideal bir çözüm olabilmektedir.



**Görsel 2.9.** *Doğal tırnak açısı*

Tırnağın teli yukarıda örneği verilen açıda çekmesi sonucunda; gitarın doğala en yakın sesi elde edilir. Bu genellikle icracıların sürekli olarak kullandığı açıdır.



**Görsel 2.10.** Dışa dönük tırnak açısı

Tırnağın teli yukarıda örneği verilen açıda çekmesi sonucunda; ortaya daha açık ve metalik bir ses çıkabilmektedir. *Sul ponticello* tekniğine benzer bir etki bu şekilde sağ el pozisyonu değişmeden elde edilebilmektedir. Bu tırnak açısı *sul ponticello* ile beraber kullanıldığında; ortaya çıkan metalik ses, diğer tırnak açılarından çok daha etkili olabilmektedir. Dolayısıyla gitardaki renkler arasındaki kontrastı artırabilmek adına gitaristler *sul ponticello* ve *sul tasto* tekniklerini tırnak açılarıyla destekleyebilmektedir. Baş parmakta ise durum farklıdır. Baş parmakta da açı değişimi ile renk üretimi mümkündür fakat, baş parmak açısı değiştirmek elin bütün pozisyonunu değiştirdiği için gitaristler tarafından daha az tercih edilmektedir. Bu parmakta renk üretimi için genellikle “etli” veya “tırnaklı” çalma tercih edilmektedir. Dyens müzik yazısında bu iki tekniğe yer vermiştir. Etli çalmayı *pulp* (*plp.*) terimi ile, tırnaklı çalmayı da *unghia* (*ungh.*) terimi ile göstermiştir. Dyens’in gitara getirdiği yeni teknikler hakkında yaptığı araştırmasında Mert Akyüz (1993- ), *pulp* tekniği ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır;

“*Pulp* tekniği, sağ elin baş parmağının tırnak yerine et ile çalınması anlamına gelmektedir. Bu sayede gitardan daha kapalı ve yuvarlak bir ton elde edilmesi amaçlanmaktadır. Bu teknik ile gitarın renk paletini çeşitlendiren bestecinin, piyanonun orta pedalı, kontrbasın ve caz gitarın tınsal özellikleri gibi farklı çalgıların karakteristik özelliklerini taklit etmeyi amaçladığı gözlenmektedir (Akyüz, 2021, s. 106)”.

Aynı araştırma çerçevesinde Akyüz, *Unghia* tekniği ile ilgili de şu ifadeleri kullanmıştır;

“İtalyancada tırnak anlamına gelen *unghia*, p parmağının tırnak ile çalınmasını ifade etmektedir. *Plp.* tekniğinin aksine daha açık bir tını elde etmek amaçlı kullanılmaktadır. Besteci, *plp.* tekniğini sık kullandığı pasajlarda bas partisinde tınısal açıdan kontrast yaratarak farklı bir renk elde etmek için kullanmıştır (Akyüz, 2021, s. 107)”.

Dyens, p parmağının etli ve tırnaklı kullanımları ile ilgili gitar literatürüne iki farklı terim katmıştır. Bunlar notasyonda yazı ile gösterilmekte ve herhangi bir sembol uygulaması bulunmamaktadır. Aynı şekilde i, m, a parmaklarının farklı açılarda kullanımı ile ilgili ne yazıyla ne de sembol ile bir gösterim bulunmamaktadır. Bu sembollerin kullanılması gitar müziğine büyük katkılar sağlamaktadır.

## 2.5. Susturmalar

Klasik gitar yapısından kaynaklanan ve müzikaliteye zaman zaman olumsuz etki eden en önemli konulardan biri notaların olması gerektiğinden daha fazla uzamasıdır. Bu durumun en büyük etkisi lüzumsuz yere uzayan notaların sonraki armoniler ile karışıp disonans yaratmasıdır. Gitar, yaylı çalgıların aksine sesin uzama süresini kontrol etmek için ayrıca çalışma yapılması gereken bir çalgıdır. Bu yüzden gitaristler seslerin üretiminde sarf ettiği eforu, bu üretimi sonlandırma aşamasında da harcamak durumundadır. Bu sesler çoğu zaman başka bir sesin üretimi ile eş zamanlı olarak susturulmalıdır. Bu sebeple gitaristlerin aynı anda hem ses üretimine hem de susturmaya efor harcaması gerekir. Bahsedilen bu sorunun çözümü her yapıtta farklı olsa da bu soruna bugüne kadar sistematik bir çözüm getirilmemiş, metotlarda gerektiği kadar yer verilmemiştir. Bu araştırmanın amaçlarından biri; bu farklı durumları tespit edip, müzik yazısında kullanmak üzere yeni semboller ile bu sorunun çözümünde rol oynayacak eğitsel bir kaynak ortaya çıkarmaktır. Bu sayede bu çözümler diğer yapıtlarda da uygulanabilir hale gelebilmektedir. Susturma çeşitleri temel olarak iki başlık altında incelenmektedir.

- 1- Sol el susturmaları
- 2- Sağ el susturmaları



gitar repertuarında sıkça görebileceğimiz gibi 6. tel Mi notasından Re notasına düşürülmüştür. Bu yüzden şekilde görebileceğimiz ilk nota olan Mi, açık tel çalınmaz. Kırmızı kutucuklar hiçbir nota açık tel ile icra edilemeyeceğin dolayı, bu notalara basmış olan parmakların zamanında kaldırılması ile sol el susturma tekniği kolaylıkla yerine getirilebilmektedir. Buna karşın mavi kutucuklar için aynı şey söylenemez. Açık tellerde çalınan notaları susturmak için sol veya sağ elde yeni bir çözüm yöntemi düşünülmelidir. Bas partisinde bulunan notalar “p” parmağı ile rahatlıkla susturulabilmektedir. Fakat bu işlem sırasında gürültü oluşmasından kaçınmak gerekir (sağ el susturmaları bölümünde daha detaylı incelenecek). Bu notalar sağ elde susturulduğunda bas partisinde var olan sekiz notanın altısı sol el ile susturulmuş, ikisi sağ el ile susturulmuş olur. Bu da susturmaların kalitesinde tutarsızlık oluşturabilmektedir. Bu durumda sol elde kullanılmayan parmaklar ile bas tellere uzanarak sesler susturulabilmektedir. Teknik olarak yapıtı zorlaştırabilecek bu teknik sayesinde, bas susturmalarının kalitesinde tutarlılık korunmuş ve müzikaliteye verilebilecek olumsuz etkilerden kaçınılmış olur. Hangi susturma tekniğinin kullanılacağı, yapıtı seslendirecek yorumcunun subjektif fikrine göre şekillenir. Şekilde görebileceğimiz son mavi kutucukta bulunan arka arkaya üç açık tel kullanımı ile ilgili sağ el susturması kullanımı kaçınılmazdır.

#### **2.5.1.2. Boş Tel Susturması**

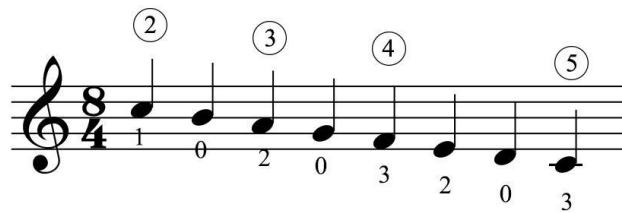
Boş telleri susturmanın, kaldırma hareketine göre çok daha karmaşık olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni; sol el parmaklarına basmak veya bağlı notalar çalmak dışında yeni bir görev verilmesi ve parmakların bu göreve alışık olmamasıdır. Açık tel susturmaları çoğu zaman parmaklar basarken, önceden görevlendirilmiş bir diğer parmağın teli susturması ile oluşur. Bu da ellerin aynı anda hem basabilmesi hem de susturabilmesini gerektirmektedir. Gitaristler yapıtın deşifre aşamasından itibaren bu susturma gereksinimlerini tespit etmeli ve bu gereksinimleri karşılayacak yeni teknikler kullanmalıdırlar. Bu düşünme süreci yapıtın parmak numaralarını hem sağ elde hem de sol elde tümüyle değiştirebilmektedir. Görsel 2.11.’de bulunan ilk mavi kutucukta görebileceğimiz sol notası bu konuya önemli bir örnek teşkil etmektedir. 6. telde 1. parmak ile basılan Mi notası ile beraber üst partide Sırası ile Sol, Mi, Re diyez notaları gelmektedir. Bu partide, açık telde çalınan Sol ve 2. Telde çalınacak olan Mi notaları birbirine karışmamalıdır. Bu gibi durumlarla karşılaşıldığında ya editör Segovia’nın parmak numarası önerilerinin dışına çıkarak Sol notasını 4. tel 5. perdeye taşımamız ya

da sol elde o an için görevi olmayan diğer bir parmak aracılığıyla Sol notasını Mi notası ile eş zamanlı olarak susturmamız gerekir (bu sorun karşısında kullanılabilecek diğer bir çözüme sağ el susturmaları bölümünde değinilecektir). Aşağıda açık tel susturmalarının sol elde uygulanması ile ilgili bir görsel verilmiştir.



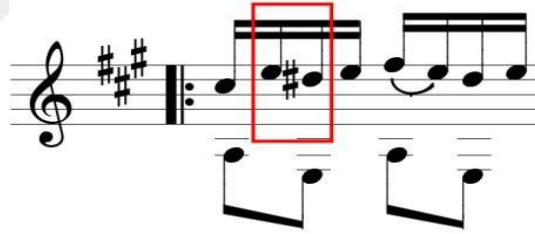
**Görsel 2.12.** J. Rodrigo-Fandango(Tres Piezas Espanolas), 45. ve 44. ölçüler arası (Rodrigo, 1963).

Yukarıda verilen şekilde Re, Sol, Si notaları arka arkaya gelmiştir. İlk bakışta bir arpej gibi görünen bu bölüm yukarıda çizilen cümle bağından ve 44. ölçüdeki devamından anlaşıldığı üzere ezginin bir parçasıdır. Çözüme ulaşmadan önce sorunu tespit etmek gerekebilmektedir. Sorun; arka arkaya gelen açık tellerin susturulmadığı takdirde bir akor gibi birbirine karışmasıdır. Çözüm; sırası gelen notayı çalarken öncekini susturmaktır. Yukarıda verilen şekil üzerinde düşündüğümüzde karşımıza çıkan ilk seçenek 0 numaraları ile belirtilmiş açık telli notaların pozisyonlarını değiştirerek aynı notaları kapalı tellerde basmaktır. Bu durumda Re 4. tel, Sol 4. Tel 5. perde. Si 3. tel 4. perde olarak parmak numaraları değiştirilebilmektedir. Fakat bu parmak numaraları 44. Ölçüde var olan ve 4. parmak ile çalınması gereken Re notası ile devam edildiğinde bağlı çalması mümkün olmayan bir parmak numarası ortaya çıkaracaktır. Bu durumda Re, Sol ve Si seslerinin tümünü boş tel çalmak 44. ölçüdeki Re notasına hazırlık yapacak zamanı kazanmak adına uygun olabilmektedir. Bu durumda bu üç sesi birbirine karıştırmamak adına sağ elde 2. nota çalındığında, sol elde 1. notayı susturmak; sağ elde 3. nota çalındığında, sol elde 2. notayı susturmaktır. Bu susturmalar tam zamanında olmadığı takdirde yapıtın artikülasyonuna zarar verebilmektedir.



### Görsel 2.13. İnci Do Majör Dizi

Yukarıda verilen görselde, Do Majör dizisi ile ilgili örnek bir parmak numarası verilmiştir. Bu parmak numaralandırmasında da görüldüğü gibi boş tel çalınması gereken Si, Sol ve Re notalarından sonra, icra bir üst telde devam etmelidir. İcracı bu açık tel notalardan, bir üst tele geçerken alt teli susturmazsa Si-La, Sol-Fa ve Re-Do notaları birbirine karışır ve ikili aralıklardan oluşan disonanslar meydana gelir. Sağ el susturmaları ile üstesinden gelinebilecek bu sorunun (sağ el susturmaları ile çözümüne bir sonraki bölümde değinilecek) sol el susturmaları ile çözümü de oldukça kullanışlıdır. Gitaristler müzik hayatları boyunca akorlardan temiz ses elde edebilmek adına sol el parmaklarını klavyeye dik konumlandırmaya oldukça alışkındır fakat, bu durumun çözümü alışkanlıkların tam tersi olan yatay basmaktan geçebilmektedir. Örneğin; verilen dizide Si notasından sonra La notasını basmak üzere 3. tele yerleşen 2. parmak; klavyeye basarken yatay bir açı kullanırsa 2. tel bu parmak tarafından yumuşak bir şekilde susturulur. Bu sayede 2. tel tam zamanında susar ve parmağın yumuşak kısmı ile susturulduğu için, sağ elde gürültüden kaçınılmış olur.



Görsel 2.14. *Fantasia Hongroise*, J.K.Mertz, 93. ölçü (Mertz, 1985)

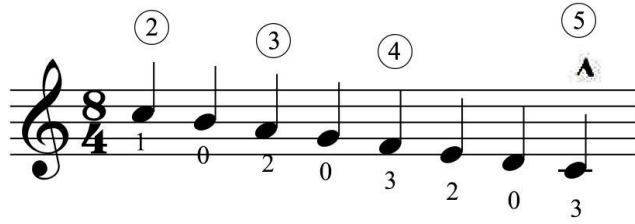
Johann Kaspar Mertz'in (1806-1856) Macar Fantezisi'nde (*Fantasia Hongroise*) geçen ve coşkulu (*con brio*) icra edilmesi gereken bu bölümde ölçünün ikinci notası olan Mi susturulmazsa, sonraki nota olan Re diyez ile karışacaktır. Bu durumda bölüm hızlı olsa bile parmakları yatay basmak olumlu sonuç verecektir.

### 2.5.2. Sağ el susturmaları

Sağ el susturmaları sol elin aksine çok daha karmaşık tekniklerdir. Çalınan yapıta göre spesifik olarak çözümlerin üretilmesi gereken bu tekniklerin tamamına değinmek mümkün olmasa da bu çalışmada en çok kullanılan yöntemlere yer verilecektir.



diğer parmak ile Sol notası ile aynı anda Si notasının kapatılması gerekir. *Apoyando* kullanımını ancak 3. notanın icrasında 2. notayı susturmak konusunda işe yarayabilmektedir. *Apoyando* ve *tirando* başlığında bahsedildiği gibi; *apoyando* tekniği aynı zamanda “p” parmağı ile de kullanılabilir. Fakat “p” parmağı *apoyando* kullanıktan sonra bir alt tele dayanır. Dolayısıyla yukarıda gösterilen örneklerin tersi bir durum oluşur ve çalınan telin bir alt teli susar. Göz önünde bulundurulması gereken diğer bir durum “p” parmağında, genellikle bas tellerde *apoyando* kullanılmasıdır. İstisnai durumlar dışında “p” parmağı, bas teller dışında kullanılmaz. Bunun hem teknik hem de müzikal nedenleri vardır. Teknik olarak “p” alt tellere indiğinde sağ el duruşunun tamamı değişir. Müzikal olarak da “p” ve diğer parmakların arasında ton açısından büyük bir farklılık doğar. Bu da müzikal kesit içerisinde bazı tutarsızlıklara yol açabilmektedir. Daha önce sol el susturmalarında değinilen inici Do Majör dizisi ele alındığında “p” parmağı ile susturabileceğimiz ve bas tellerde olan bir nota göze çarpabilmektedir.



Görsel 2.17. İnci Do Majör Dizi ve 5. Telde *Apoyando* Kullanımı

Açık tel çalınması gereken Re notası bilinçli olarak susturulmadığı sürece tınlamaya devam eder. Daha önce sol el susturmaları ile çözüm önerisi sunulan bu sorunla ilgili sağ elde *apoyando* kullanarak yeni bir çözüm önerisi sunmak mümkündür. “p” parmağı ile *apoyando* icra edilen Do notasından sonra “p” bir alt tele dayanır ve Re notasını doğru zamanda susturmuş olur. Aynı uygulamayı alt tellerde kullanıp kullanmamak ise yorumcunun subjektif tercihidir.

### 2.5.2.2. Baş parmak susturmaları

Sağ el susturmaları konusunda en etkili kullanım “p” parmağı ile icra edilebilmektedir. Öyle ki en çok susturma gereksinimi de “p” parmağında doğar. Gitarda çalınan her ses zamanla sönümlenir fakat bas tellerde tiz tellere oranla sönümlenme süresi

daha uzundur. Bu yüzden arka arkaya gelen bas sesler (özellikle açık telde) eğer susturulmazsa, tiz tellerde de oluşan disonans sorunu daha büyüye bilmektedir.



**Görsel 2.18.** *Gran Vals, Tarrega, 1-4*

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi bas telde arka arkaya dört açık tel yazılmıştır. Bilinçli olarak susturulmadığı takdirde 1. ölçüde çalınan La 2. ölçüye kadar uzar. Aynı durum 2. ölçüdeki Mi notası için de geçerlidir. Böyle bir sorun ile karşı karşıya gelen gitaristler sırasıyla çözüm önerilerini değerlendirmelidir. Bu örnek özelinde sol el susturması düşünüldüğünde; sol elde genellikle parmakların yoğun bir çalışması olduğu için teknik açıdan gitaristlerin önüne engel olarak görülebilecek unsurlar ortaya çıkar. Diğer bir seçenek parmak numaralarını değiştirmektir. Son seçenek ise sağ el ile bu notaları susturmaktır. “p” parmağının bas notaları çaldıktan sonra bu notaları tekrar durdurması gerekir. Fakat susturma ile yeni notanın icrası eş zamanlı olması gerektiğinden ötürü bu tekniğin kullanımı için farklı yöntemler düşünülmelidir. Burada La notasından ziyade Mi notasını susturmak daha büyük sorun teşkil eder. 2. ölçüde Mi notasının apoyando icrası ile La tam zamanında susar. Fakat Mi notasını La ile aynı anda susturmak için “p” parmağının farklı bir kullanımı gerekir.



### Görsel 2.19. Baş parmak ile üst teli susturma

Yukarıda verilen görselde “p” parmağının La ve Mi tellerinin arasına girerek parmağın üst kısmı ile Mi telini susturduğu görülebilmektedir. Bu teknik ve apoyando ile susturma tekniğinin kullanımı ile bas telde disonans sorunları büyük oranda çözülmüş olur.

### 2.5.3. Diğer susturmalar

Notasyon daha önceden tasarlanan birtakım sesleri yazıya aktarmak için kullanılan bir çeşit belgeleme sistemidir. Notasyondaki anlatım kabiliyeti her geçen gün yeni bestecilerin kullandıkları yeni sembollerle ve nota üzerine eklenen notlar ile gelişse de oluşturulan bu ses dünyasını her zaman bütünüyle kâğıda aktarılmayabilir. Bunu en iyi gösteren örneklerden biri de gitar repertuarındaki arpejlerdir. Gitar repertuarında neredeyse hiçbir arpej yazıldığı gibi çalınmaz ve normal şartlarda süresi biten notaların uzatıldığı rahatlıkla gözlemlenebilir.



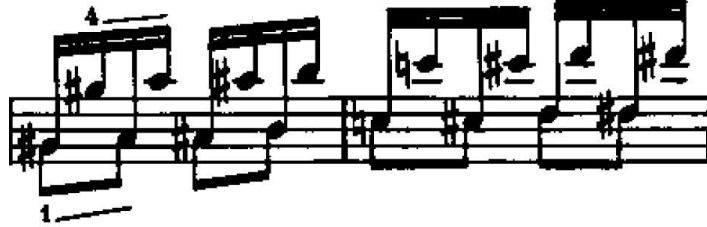
Görsel 2.20. Örnek Arpej

Yukarıda verilen arpejde sırasıyla La-Mi-La-Do-Mi sesleri kullanılmış olup her yeni notada bir öncekinin süresi dolmaktadır. Örneğin bir piyanist yukarıda verilen görseldeki ilk La notasını, Mi notasını çalarken kaldırır. Bunun aksi istendiğinde pedal kullanımı devreye girer. Fakat bir gitarist bu pasajdaki her notayı pedal kullanır gibi uzatır ve tüm sesler birbirine karışarak bir akor şeklinde uzamaya devam eder. Çoğunlukla bestecilerinde istediği bu şekilde çalınmasıdır. Bu görselde anlatılmak istenen kâğıda dökme aşamasında kullanılacak farklı bir yöntem bulunmaktadır.



Görsel 2.21. Örnek arpejin doğru yazılışı

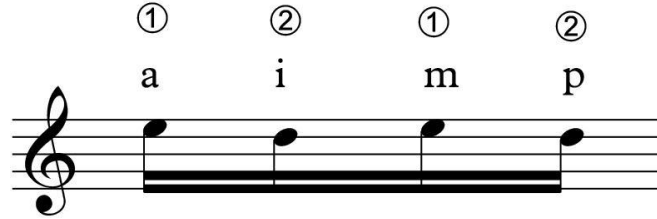
İlk görselde süreleri biten notalar gitaristler tarafından genellikle ikinci görselde görüldüğü gibi seslendirilir. Buradaki bağlar ait oldukları notaların belirsiz bir süre boyunca uzayabileceklerini göstermektedir. Bu bağlar oluşturulmak istenen ses dünyasının kâğıda daha iyi dökülebilmesinde yardımcı olur. Fakat gitar repertuarının çok büyük bir kısmında buna benzer arpejlerin varlığı notaları gereğinden fazla kalabalık hale getirir. Ayrıca gitar repertuarındaki bu arpejleri çoğunlukla susturmak mümkün olmayabilir. Bu yüzden ikinci görselde gösterilen bağları kullanmak çoğunlukla gereksizdir. Buradaki asıl sorun gitaristlerin bu pedal benzeri etkiyi kullanmayı alışkanlık haline getirmeleri ve olmaması gereken yerlerde de sesleri uzatmalarındır. Aşağıda bu duruma örnek teşkil edebilecek bir görsel verilmiştir.



Görsel 2.22. Fantasia op. 19, Legnani, 339, 340

Yukarıda verilen ölçülerde oktavları ile beraber sırasıyla çalınan kromatik bir dizi görülmektedir. Bestecinin veya editörün eklediği parmak numarasına göre 1. parmak ve 4. parmak kalıp halinde birer perde yana kaymaktadır. Bu durumda ölçünün ilk iki notası çalındıktan sonra iki parmağın eş zamanlı olarak bir perde yana kayması gerekir ve ölçünün üçüncü notası olan La notası çalındığında 1. telde Sol diyezden La'ya istenmeyen bir *glissando* duyulacaktır. Bunu engellemek için üçüncü nota olan La ile eş zamanlı olarak 1. tel susturulmalıdır. Aynı teknik pasajın devamında da uygulandığında istenmeyen *glissando* etkilerinden kaçınılmış olur. Bu sorun birçok gitaristte

görülmektedir fakat, gitar repertuvarında bu durumu engellemeye yönelik hiçbir sembol veya gösterge kullanılmamaktadır. Buna benzer bir diğer sorun ise günümüzde gitaristler tarafından sıklıkla kullanılan çift tel trillerinde görülmektedir.



Görsel 2.23. Çift tel tril

Yukarıdaki çift tel tril örneği günümüzde gitaristlerin en çok kullandığı sağ el örneklerinden biri ile verilmiştir. Çift tel triller yukarıda gösterildiği gibi icra edildiğinde trilin son notası olan Re çalındığında bir önceki olan Mi notası tınlamaya devam edecektir. Bu durumda Re notası ile eş zamanlı olarak, tercihen “a” parmağı ile yapılacak susturma, gitaristlerin kolaylıkla alışkanlık hale getirebilecekleri bir çözüm olabilmektedir.

#### 2.5.4. Rezonans susturmaları

Susturmalar konusunda ülkemizde nadir kaynaklardan birini ortaya koyan Eren Süalp’in (1987- ), 2018 tarihli çalışmasında susturma türlerinden biri olan “rezonans susturmaları” hakkında şu cümlelere yer verilmiştir;

Günümüz klasik gitarının icrasında susturma işlemi istemli ya da istemsiz olarak genellikle sol veya sağ elin ayasının ya da parmaklarının tellere değerek titreşimi durdurması ile gerçekleşmektedir. Bu susturma işlemi genellikle suskular ile belirtilen yerlerde ya da önceden tınlatılmış ve devam eden bir sesi tınlatan telin titreşiminin bilinçli olarak engellenmesi ile yapılır. Bir müzik eserinin icrası üzerinden düşünüldüğünde bu işlem, eserin notasyonunda yer alan sesleri, süre değerleri sona erdiğinde aynı tel üzerinden susturmak olarak kabul edilmektedir. Daha az dikkati çeken bir durum ise telli çalgılarda bir telin tınlatılmasının, susturulmayan diğer tellerin de salınım hareketi yapmasına sebebiyet vermesinin. Çünkü bir telin salınımı ile oluşan ses uyarıcı olurken aynı öz frekans değerine sahip diğer teller rezonansa uğrayacaktır. Özellikle aynı rezonans gövdesi içerisinde veya yakınında bulduklarından bu tınlamalar rahatlıkla duyulmaktadır. (Süalp, 2018, s. 23)

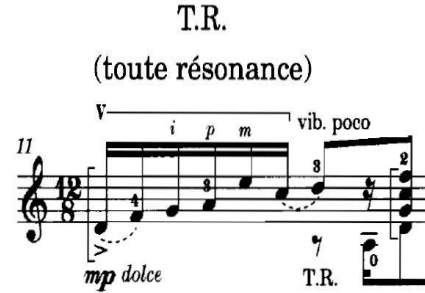
Bu tip tınlamalar zaman zaman istenmeyen sesleri ortaya çıkarabilmektedir. Bu da gitaristlerin çalmadıkları telleri de susturmak için ek çalışmalar yapmaları gereksinimi doğurur. Süalp'in bu konuyla ilgili çözüm önerilerine "Susturmalar ile ilgili göstergeler" bölümünde değinilecektir.

### 2.5.5. Susturmalar ile ilgili daha önce kullanılan semboller

Susturmalar ile ilgili göstergeler günümüzde hala yeteri kadar yaygınlaşmasa da güncel literatür incelendiğinde birkaç örneğe rastlamak mümkündür. Daha önce de belirtildiği gibi; özellikle Brouwer ve Dyens gibi besteciler yapıtlarında çok sayıda teknik ve müzikal göstergeye yer vermektedir. Yapıtların giriş kısmında açıklamalarını görebileceğimiz bu göstergeler, bestecinin notada tam olarak neyi kastettiğini icracıya aktarabilmek için kullandığı unsurlardır. Zira geleneksel yazı sistemleri, bu ek göstergeler olmadan müziğin tam olarak anlatılması için yeterli değildir. Her ne kadar Brouwer kendi notasyonunda susturma işaretlerine yer vermese de, Dyens bu konu üzerinde fazlasıyla durmuş ve notasyonunda üç farklı susturma tekniğine yer vermiştir.

#### 2.5.5.1. T.R. sembolü

Supprimer toute espèce de résonance et ce, de quelque façon que ce soit (ou presque...). Pour ce faire, utiliser certes le pouce ou toute sa surface interne, mais également un ou plusieurs doigts de la main gauche si nécessaire (le 1<sup>er</sup> doigt de la main gauche sera d'ailleurs particulièrement sollicité à la manière d'un barré effleuré tout au long de cette pièce).



Görsel 2.24. Dyens, Tüm Rezonansları Susturma sembolü (toute résonance)

Dyens'in kullandığı sembollerden ilki olan T.R., çalınan pasaj sonunda ortaya çıkabilecek her türlü rezonansdan kaçınmak gerektiğini vurgulamaktadır. Dyens, bu susturmanın ya "p" parmağının iç yüzeyini kullanarak ya da sol elde bir veya birkaç parmak kullanarak, hatta bareyi yumuşak bir biçimde kaldırarak yapılması gerektiğini belirtmiştir.

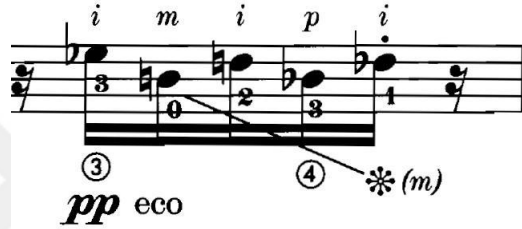
### 2.5.5.2. Yıldız sembolü

L'astérisque placé sous une note signifie qu'elle doit être éteinte à l'endroit exact ou est situé le symbole (\*).



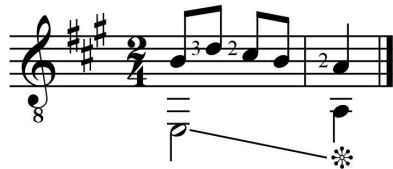
Görsel 2.25. Dyens, Yıldız sembolü (Astérisque)

Dyens'in notasyonunda kullandığı sembollerden ikincisi olan yıldız, bu sembolün bulunduğu yerlerde notaların susturulması gerektiğini ifade etmektedir.



Görsel 2.26. Dyens, Djembe, 5. ölçü

Susturmaları göstermek için en etkili yöntemlerden biri olan yıldız, zaman zaman bir çizgiyle beraber kullanılmaktadır. Bu durumda işaret edilen nota çizginin tam bitiş yerinde susturulmalıdır. Yukarıdaki görselde görülebileceği gibi Dyens, bu susturmanın hangi parmakla yapılacağını da parantez içinde göstermiştir. Besteci kendi yapıtlarında sıklıkla susturma göstergelerini kullanmış olsa da bu örnekler 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyıl dışında yazılmış yapıtların dışına çıkmamaktadır. Bestecilerin notasyonları dışında örneklere bakıldığında transkripsiyonlarında susturma göstergelerine yer veren pek az gitariste rastlanmaktadır. Bu az sayıda örnekten biri gitarist Jean François Delcamp'ın (1956- ) barok dönem yapıtlarında kullanılan yıldız işareti kullanımınıdır.



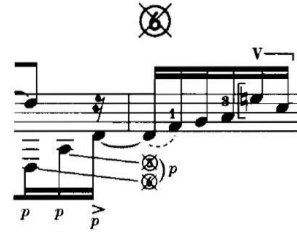
- \* - Stopper la résonance de la note précédente.
- Fermare la risonanza della nota precedente.
- Damp the preceding note.
- Detener la resonancia de la nota precedente.

Görsel 2.27. Delcamp, yıldız sembolü

Yukarıda görüldüğü gibi Delcamp, transkripsiyonlarında Dyens'in yöntemiyle bire bir aynı olan yıldız işaretini kullanmıştır. Bu yöntemi kullanmış olmasına rağmen Delcamp'ın, susturma göstergeleri Dyens'in notasyonunda kullandığı kadar kapsamlı değildir.

### 2.5.5.3. Çarpı sembolü

Éteindre la corde traversée d'une croix :



Görsel 2.28. Dyens, Çarpı sembolü (croix)

Dyens'in notasyonunda görülen son susturma göstergesi olan bu sembol, işaret edilen tellerin susturulması gerektiğini belirtir. 5. ve 6. Telin susturulması gerektiğini gösteren bu örnekte Dyens, daha önce bahsedilen “p” parmağının iki telin arasına girerek hem dış hem de iç yüzeyiyle bir susturma yapılması gerektiğini işaret etmiştir. Bu konuda en kapsamlı çözüm önerilerinden biri Süalp'in susturma tablaturudur.

### 2.5.5.4. Susturma tablaturu

	Sol El	Sağ El		
	4	a	1. TEL	X
	4	m	2. TEL	X
SUS.	3	i	3. TEL	X
TAB.	2	ö	4. TEL	X
	1	ö	5. TEL	X
	1	ö	6. TEL	X

Görsel 2.29. Susturma tablaturu (Süalp, 2018, s. 44)

Yukarıdaki şemada “1, 2, 3, 4” rakamları ile sol el susturmaları, “p, i, m, a” ile sağ el susturmaları gösterilmiştir. x ise o anda çalınması gereken sesleri göstermektedir. Tablaturdeki çizgiler yukarıdan aşağı sırasıyla 1., 2., 3., 4., 5., ve 6. Telleri göstermektedir. Normal tablaturlerde tel üzerinde gösterilen rakamlar, perde rakamları olarak yazılmıştır ve icracı gördüğü rakamın perde karşılığını basar. Bu sistemde

kullanılan rakamlar ise hangi parmak ile susturulacağını gösterdiğinden perdeler ile ilgisi yoktur.

The image shows a musical score for a guitar piece. The title is 'CIII' and the time signature is 1/2 CV. The notation is in treble clef and shows a sequence of chords and notes. The first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The tenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eleventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twelfth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirteenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fourteenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifteenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixteenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventeenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighteenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The nineteenth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twentieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The twenty-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirtieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The thirty-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fortieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The forty-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fiftieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The fifty-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixtieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The sixty-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The seventy-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eightieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-first chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-second chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-third chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-fourth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-fifth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-sixth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-seventh chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-eighth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The eighty-ninth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The ninetieth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3. The hundredth chord is a G major triad (G-B-D) with fingerings 2-1-3.

Görsel 2.30. Eser ile birlikte verilmiş susturma tablaturu (Süalp, 2018, s. 45)

Süalp'in susturma tablaturu ile ilgili verilen ikinci şekilde notaların altına susturma tablaturları yazılmıştır. x harfi çalınan telleri, diğer tüm karakterler ise susturmanın yapılacağı parmağı göstermek amacıyla yazılmıştır. Bu çalışma susturmalar ile ilgili var olan en kapsamlı çalışmalardan biri olmakla birlikte uygulaması bir o kadar zahmetlidir. Bu sistemde susturma tablaturunun yukarıdaki şekilde olduğu gibi notaların altına konuşturulması gerekir. Bu da susturma tablaturu paylaşılmayan yapıtlarda, icracı tarafından yeni bir tablatur eklenmesini zorlaştırır. Dyens örneğinde görülen sembollerin sonradan uygulanması çok daha kolaydır.

Tüm bunların yanı sıra susturmalar gitar yapısından kaynaklanan birçok müzikal soruna çözüm önerisi sunmakla birlikte beraberinde birçok dezavantaj getirir. Susturmaların nasıl yapıldığı nerede ve ne sıklıkla yapıldığı ile eşdeğer önem taşıyan bir konudur. Susturma teknikleri yanlış kullanıldığında hem sol elde hem de sağ elde gürültü olarak nitelendirilebilecek sesler ortaya çıkabilmektedir.

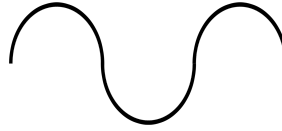
## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. GİTAR NOTASYONUNDA KULLANILABİLECEK SEMBOL ÖNERİLERİ

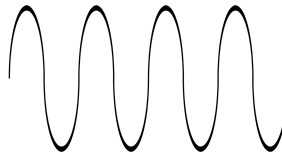
Araştırmanın önceki bölümlerinde bahsedildiği gibi; müzik yazısı üzerinde kullanılan semboller hem icracılar hem de öğrenciler için oldukça faydalıdır. Buna karşın 20. yüzyılın ikinci yarısı ve 21. yüzyıl dışında örneklerine rastlanmamaktadır. Araştırmanın bu bölümünde; ikinci bölümde bahsi geçen gitar teknikleri ile ilgili sembol önerilerine yer verilecek ve gitar eğitiminde, tüm repertuvarda kullanılabilecek bir el kitabı oluşturulmaya çalışılacaktır.

#### 3.1. Vibrato Sembolleri

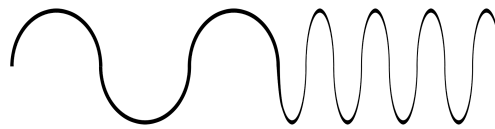
Daha önce bahsedildiği gibi vibrato sembollerine; yüzyıllar öncesinden yaylı çalgılar literatüründe rastlanabilmektedir. Fakat araştırma için yapılan literatür taramasında, gitar repertuarında kullanılan kapsamlı vibrato sembollerine rastlanmamıştır. Araştırmanın devamında vibratonun farklı kullanımları ile ilgili sembol önerileri verilecektir.



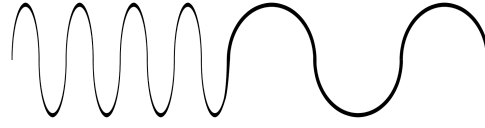
**Görsel 3.1.** *Yavaş vibrato sembolü*



**Görsel 3.2.** *Hızlı vibrato sembolü*



**Görsel 3.3.** *Hızlanan vibrato sembolü*



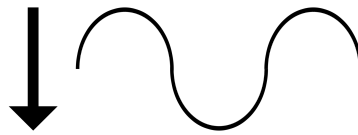
**Görsel 3.4.** *Yavaşlayan vibrato sembolü*

Yukarıda dört farklı vibrato sembolü verilmiştir. Notasyonda bu semboller bazen tek bir nota için, bazen de birkaç notayı kapsayacak şekilde kullanılabilir. Aşağıda vibrato sembollerinin kullanımı Lobos'un 11. etüdüne gösterilmiştir.

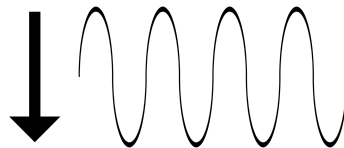


**Görsel 3.5.** *Vibrato sembollerinin kullanım örneği (Villa-Lobos, 1953).*

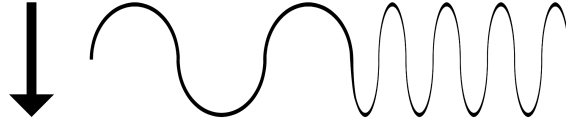
Gitarda özellik 1. ve 4. perde arasında vibrato etkisini kaybeder. Bu sebeple zaman zaman gitaristler teli yukarı aşağı hareket ettirerek bir titreşim elde etmeye çalışırlar. Elektro gitar tekniğinde bu tekniğe *bend* adı verilmektedir. Araştırmamızda bu teknik dikey vibrato olarak anılacaktır. Aşağıda dikey vibrato sembollerine yer verilmiştir.



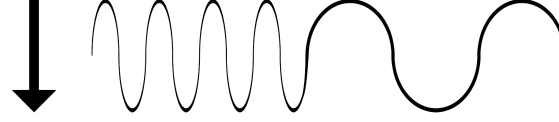
**Görsel 3.6.** *Dikey yavaş vibrato sembolü*



**Görsel 3.7.** *Dikey hızlı vibrato sembolü*



**Görsel 3.8.** *Dikey hızlanan vibrato sembolü*



**Görsel 3.9.** *Dikey yavaşlayan vibrato sembolü*

Yukarıda dikey ve normal vibrato sembolleri verilmiştir. Notasyonda bu sembollerin kullanılması icracılara yorumlama ile ilgili farklı fikirler verebilmektedir. Bu da yapıtın bestecisinin ya da editörünün, vibrato konusunda icracıya daha fazla fikir vermesini sağlayabilmektedir.

### **3.2. Apoyando ve Tirando Sembolleri**

*Apoyando* ve *tirando* sembolleri aşağıda verilmiştir.



**Görsel 3.10.** *Apoyando sembolü*



**Görsel 3.11.** *Tirando sembolü*

Aşağıda *apoyando* ve *tirando*'nun sembolleri ile kullanımı gösterilmiştir.



Görsel 3.12. *Apoyando ve tirando sembolleri kullanım örneği (Villa-Lobos, 1953).*

Apoyando ve tirando için daha önce kullanılan semboller bulunduğu için, yeni bir sembol arayışına girilmemiştir ve öncekilere benzer semboller verilmiştir.

### 3.3. Glissando ve Portamento Sembolleri

*Glissando ve portamento* ayrımına gitar literatüründe ilk defa yer veren Dyens ile aynı semboller kullanılacaktır. Bu semboller aşağıdaki görsellerde verilmiştir.



Görsel 3.13. *Glissando sembolü*



Görsel 3.14. *Portamento sembolü*



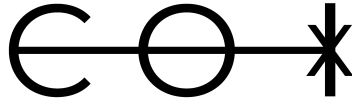
Görsel 3.15. *Portamento sembolü kullanımı (Villa-Lobos, 1953).*

Yukarıda Villa-Lobos'un 11 numaralı etüdünün ilk ölçüsü verilmiştir. Gitaristler tarafından genellikle *portamento* çalınan bu iki nota arasında orijinal notada sadece bir çizgi vardır. Dolayısıyla *glissando* mu *portamento* mu kullanılacağı hakkında kesin bir

bilgi verilmemiştir. İcracıların ikileme düşmemesi açısından bu noktada sembol kullanımı önemlidir.

### 3.4. Renkler ile İlgili Semboller

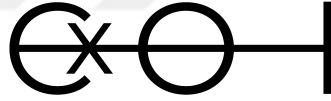
Renkler ile ilgili *sul tasto*, *molto sul tasto*, *sul ponticello*, *molto sul ponticello*, semboller verilmiştir.



Görsel 3.16. *Molto sul ponticello*



Görsel 3.17. *Sul ponticello*



Görsel 3.18. *Sul tasto*



Görsel 3.19. *Molto sul tasto*

Yukarıda verilen sembollerin sağ tarafı gitarın köprü kısmını, sol tarafı klavyenin başlangıcını, ortadaki yuvarlak kısım; gitarın rezonans deliğini tasvir etmiştir. Sağ elin nereden çalacağı da x harfi ile gösterilmiştir. Buna göre x harfi sağda ise *ponticello*, solda ise *tasto* çalınmalıdır. Yukarıdaki semboller ile ilgili kullanım örnekleri aşağıda verilmiştir.



Görsel 3.20. Renkler ile ilgili sembollerin notasyon üzerinde gösterilmesi (Villa-Lobos, 1953).



Görsel 3.21. İçe dönük tırnak



Görsel 3.22. Dışa dönük tırnak



Görsel 3.23. Etli çalma (pulp).



Görsel 3.24. Tırnaklı çalma (unghia).



Görsel 3.25. Tırnak açıları ile ilgili sembollerin notasyonda gösterilmesi (Villa-Lobos, 1953).

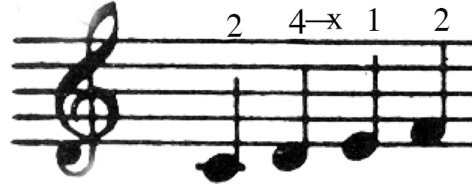
Tırnak açıları müziği daha renkli bir hale getirebilmek konusunda fayda sağlayabilmektedir. Tırnak açılarının kullanımı her gitaristin fizyolojik yapısına ve alışkanlıklarına göre değişiklik gösterebilmektedir. Araştırma için yapılan literatür taramasında, tırnak açılara yönelik bir sembole rastlanmamıştır. Bu yüzden araştırmacı burada kendi bulduğu sembolleri kullanmıştır.

### 3.5. Susturmalar ile İlgili Semboller

Araştırmanın ikinci bölümünde gösterilen susturma örnekleri ile ilgili semboller aşağıda verilmiştir.

- 1—X 1. parmak kaldırarak susturur.  
2—X 2. parmak kaldırarak susturur.  
3—X 3. parmak kaldırarak susturur.  
4—X 4. parmak kaldırarak susturur.

Görsel 3.26. Kaldırarak susturma sembolleri

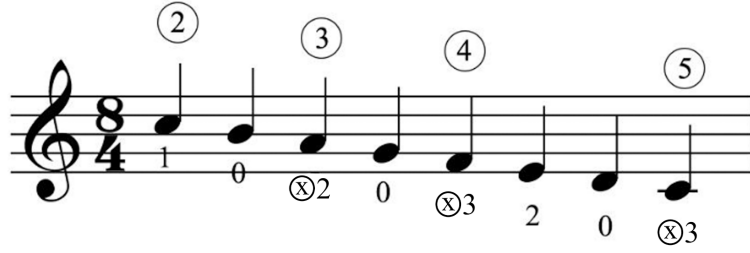


Görsel 3.27. Kaldırarak susturma sembolü örnek kullanımı.

Yukarıda verilen örnekte Re notasına basan 4. parmağın kaldırarak o notayı susturması gerektiği anlatılmıştır.

- ⊗1 1. parmak boş teli susturur.  
⊗2 2. parmak boş teli susturur.  
⊗3 3. parmak boş teli susturur.  
⊗4 4. parmak boş teli susturur.

Görsel 3.28. Boş tel susturma sembolleri

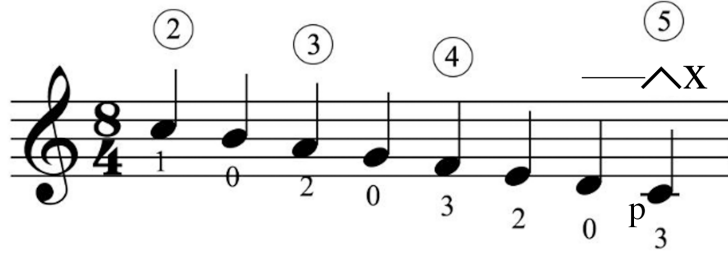


Görşel 2.29. Boş tel susturma örneği

Yukarıda verilen örnekte üçüncü notada, ikinci parmak ile La basılması istenmiştir. Bunu yaparken alt teldeki Si notası uzamaktadır. Eklenen sembol ile beraber La notasını basacak parmağa yeni bir görev verilmiş ve alt teli de susturması istenmiştir.



Görşel 3.30. Apoyando ile susturma sembolü.



Görşel 3.31. Apoyando ile susturma sembolünün örnek kullanımı

Yukarıda verilen görşelde; p parmağı apoyando yaparak bir alt tele dayanmakta ve uzayan Re sesini susturmaktadır.

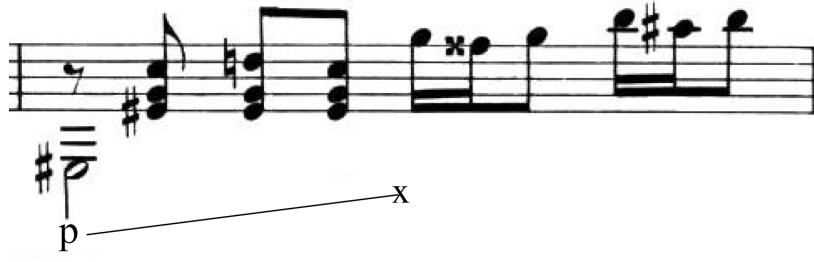
p—X p ile susturma

i—X i ile susturma

m—X m ile susturma

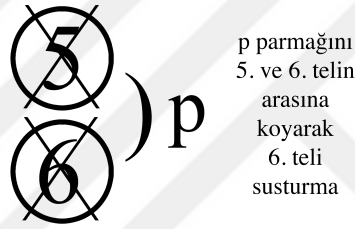
a—X a ile susturma

Görşel 3.32. Sağ ile susturma sembolü.



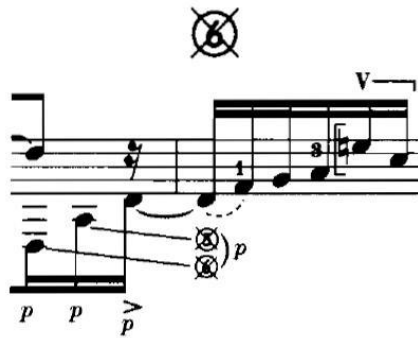
**Görsel 3.33.** Sağ ile susturma sembolü örnek kullanım

Yukarıda verilen görselde p parmağı ilk notayı çekmiş ve x işaretinin olduğu yerde tekrar susturmayı yapmıştır. x'in kullanıldığı yer parmağın tam olarak ne zaman susturacağını göstermektedir. İhtiyaca bağlı olarak, daha önce çalmamış olan bir parmak da susturma yapması için yazılabilmektedir. .



p parmağını  
5. ve 6. telin  
arasına  
koyarak  
6. teli  
susturma

**Görsel 3.34.** Baş parmak ile üst teli susturma sembolü



**Görsel 3.35.** Baş parmak ile üst teli susturma sembolü notasyonda kullanımı

**T.R.** Tüm rezonansları  
susturma

**Görsel 3.36.** Tüm rezonansları susturma sembolü

T.R.  
(toute résonance)

The image shows a musical score for a string instrument, likely a violin, in 4/8 time. The score is marked with a dynamic of *mp dolce* and includes a *vib. poco* instruction. The notation features a series of eighth notes with a slur over them, and a final chord marked with a *T.R.* (tutti r sonance) symbol. The score is numbered 11 at the beginning.

Görsel 3.37. Tüm rezonansları susturma sembolü örnek kullanımı



## SONUÇ

Gitar müziği tarihsel olarak incelendiğinde müzik yazılarının, her geçen dönemde veri aktarımı konusunda daha elverişli hale geldiği ve özellikle en büyük gelişmelerin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaşandığı tespit edilmiştir. Gitar notasyonuna getirilen yeniliklerin genellikle müzikal fikirleri icracıya daha detaylı anlatabilmek amacıyla ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Araştırma kapsamında vibrato, *apoyando*, *tirando*, *glissando*, *portamento*, renkler ve bas susturmaları gibi konular ele alınmış, daha önce kullanılan bazı sembollere değinilmiştir. Bu semboller ile ilgili bulgular şu şekilde özetlenebilmektedir;

**Vibrato:** 18. yüzyıldan beri farklı çalgıların metotlarında yerini almış, farklı sembol önerileri getirilmiştir. Araştırma kapsamında Spohr ve Mozart'ın metotlarında vibrato ile ilgili göstergelere rastlanmıştır fakat, bu semboller gitar literatüründe yaygınlaşmamıştır.

**Apoyando ve tirando:** Gitar müziğinde en çok kullanılan tekniklerden olmasına rağmen bu sembollerin gitar repertuarında sıklıkla kullanılmadığı görülmektedir. Eğitsel kaynaklarda zaman zaman kullanılan sembollerin ışığında araştırmanın üçüncü bölümünde sembol önerileri yapılmıştır.

**Glissando ve portamento:** Genellikle birbirine karıştırılan bu iki teknik ile ilgili Dyens'in müzik yazısında semboller mevcuttur. Fakat, *portamento* tekniği ile ilgili literatürde Dyens dışında bir kullanımın oldukça nadir olduğu söylenebilir. Bu teknikler farklı etkiler yaratabilmekte ve müziği daha renkli hale getirebilmektedir. Dolayısıyla araştırmada Dyens'in kullandığı bu sembollerin kullanılmasına karar verilmiştir.

**Renkler:** Pek çok diğer çalgıdaki gibi *sul ponticello* ve *sul tasto* gibi kullanımların gitarda da yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenebilmektedir. Fakat tırnağın farklı açıları ile elde edilebilecek renkler ile ilgili yapılan literatür taramasında Dyens'in müzik yazısı dışında bir sembole rastlanmamıştır. Dyens'in çalışması sadece p parmağında etli veya tırnaklı çalma ile sınırlı kalmıştır. i, m ve a parmaklarının farklı açılarda kullanımı ile ilgili araştırmada farklı sembol önerileri getirilmiştir. Bu konuda yaygınlaşmış bir sembol biçimi olmadığı için araştırmacı kendi önerisini getirmiştir.

**Susturmalar:** Birçok farklı yöntem ile uygulanabilmektedir. Dyens'in susturmalar ile ilgili işaretleri; nerede ve ne zaman susturma yapılacağını gösterebilmekte fakat, hangi yöntem ile susturulduğu konusunda daha az fikir verebilmektedir. Bunun dışında Süalp'in susturma tablaturu; bu konuda yapılmış en kapsamlı çalışma kabul edilebilmektedir.

Süalp, çalışmasında sembollerden yararlanmak yerine alternatif bir tablatur kullanımını önermiştir. Araştırma da daha önce yapılan çalışmalar ışığında susturma sembolleri önerilmiştir.

Bu araştırma kapsamında yukarıda bahsedilen teknikler ile ilgili sembollerin kullanımı araştırılmış ve gitar eğitiminde, öğrencilere faydalı olabilecek sembol önerileri getirilmiştir. Müzik yazılarının daha fazla veriyi icracıya aktarması için farklı semboller geliştirilmesi konusunda özellikle Dyens ve Brouwer'ın müzik yazıları, araştırmanın temel kaynakları olarak kullanılmıştır. Bu kullanımların müzisyenler üzerindeki faydalı etkileri gözlemlenmiş ve bu müzik yazıları ışığında faydalı olabilecek farklı teknikler incelenmiştir. Sembol önerileri getirme aşamasında müzik yazılarında örneğine rastlanan sembollerin tasarımları geçmiş örneklere benzer yapılmış, örneğine rastlanmayan sembolde araştırmacı kendi tasarımlarını kullanmıştır. Araştırmacının önerdiği vibrato sembollerinin çıkış noktası; Spohr'un ve Mozart'ın çalışmalarıdır. *Glissando* ve *portamento*; T.R. ve çarpı sembolü, Dyens'in kullanımı ile aynıdır. Susturma ve renkler ile ilgili tüm semboller araştırmacının kendi tasarımıdır. Önerilen sembollerin notasyona dahil edilmesi, öğrencilerin bu teknikleri daha kolay öğrenmelerine ve anlamalarına katkı sağlayabilmektedir. Aynı zamanda bu sembollerin kullanımının yaygınlaşması ile besteciler, aranjörler veya editörler icracıya müzikal fikirleri hakkında daha fazla veri aktarabilir.

## KAYNAKÇA

- Aguado, D. (1827). *Rondo Brillants*, B. Schott
- Alyörük, G. (2015). *Modern Gitar Müziği Notasyonu ve Uygulamaları*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyüz, M. (2021). *Roland Dyens'in Night and Day Albümüyle Gitar Müziğine Getirdiği Yeni Teknikler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Avraam, V. (2007). *The Begining of a New Period for the Classical Guitar*.
- Boran, Şenürkmez. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brouwer, L. (2017). *Sonata Ars Combinatoria No. 5*, Havana: Ediciones Espiral Eterna
- Castelnuovo-Tedesco, M. (1970). *24 Caprichos de Goya*, Ancona: Edizioni Berben.
- Cooper, C. (1983). *From the Classical Guitar Archive: Andres Segovia On The Road*, Classical Guitar Magazine
- Dyens R. (1994). *Valse en Skai*, Paris: Editions Henry Lemoine
- Dyens, R. (2007). *Djembe*. Kanada: Les Production d'Oz
- Dyens, R. (1990). *Chansons Françaises*, Paris: Editions Henry Lemoine
- Dyens, R. (1998). *Libra Sonatine*, Paris: Editions Henry Lemoine
- Ersöz, B. (2014). *Flüt vibratosu*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Geminiani, F. (1751). *Art of playing on the violin*. Londra.
- Güngör, K. (2012). *Uluslararası Müzik Yazısının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Kaygısız, M. (1999). *Müzik Tarihi, Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Legnani, L. (1922). *Fantasia op. 19*. Leipzig: Weinberger, J.
- Mertz, J.K. (1857). *Trois Morceaux op. 65, Fantasie Hongroise*. Viyana: Haslinger, C.
- Mozart, L. (1756). *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg: Lotter, J.J.
- Noad, F. (1974). *The Renaissance Guitar*. Ariel Publications.
- Papandreou, E. (2014). *The 'Megaron' Concerto for guitar and string orchestra by Nikita Koshkin: An exploration of performance issues, a performing edition and a*

*CD recording*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dublin: Technological University of Dublin, Institute of Technology.

Papandreou, E. (2017). *One year without Roland Dyens. However his music will always be with us*, Gendai Guitar Magazine, No. 638.

Rodrigo, J. (1963). *Tres Piezas Espanolas*. Mainz: Schott.

Sagreras, J.S. (2013). *Leçon no. 1*, Paris: Perol-Schneider, P.

Segovia, A. (1935), *Prelude and Fugue D Major*, Mainz: Schott

Spoehr, L. (1878). *Spoehr's violin school*. Londra: Boosey & Co.

Storti, M. (1975). *120 Arpeggi melodici per chitarra*, Milano: Nuova Carisch

Strayer, Hope R. (2013). *From neumes to notes: The evolution of music notation*: Musical Offerings Vol. 4, No 1.

Strunk, O. (1998). *Source readings in music history*, New York: W. W. Norton.

Süalp, E. (2018). *Turgay Erdener'in klasik gitar için yazdığı "Loneliness by E.E. Cummings" isimli eserinin icrasında tel tınlamalarının susturulması üzerine bir araştırma*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Tarrega, F (2016). *Gran Vals*. Vlotho: Apke, S.

Tennant, S. (1995). *Pumping nylon*, A.B.D: Alfred Music

Uluocak, S. (2011). *Klasik gitar tarihi – I: Rönesans döneminde gitar (1536-1600)*, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Ünlenen, E. (2015). *Andres Segovia'nın modern gitar müziğine katkıları*, Sanat ve Tasarım Dergisi, 5, 162-165.

Ünlenen, E. (2016). *Leo Brouwer'in seçilmiş konçertoları üzerine yapılan detaylı incelemeler ışığında, bestecinin gitar müziğine katkılarının değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Villa-Lobos, H. (1953). *Douze Etudes*, Paris: Editions Max Eschig.

## İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2017/04/11/523317039/o-be-useful-is-something-incredible-leo-brouwer-reflects-on-his-legacy> (erişim tarihi 31 Aralık 2023).

http-2: [https://en.wikipedia.org/wiki/Roland\\_Dyens#/media/File:Roland\\_Dyens.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/Roland_Dyens#/media/File:Roland_Dyens.JPG) (erişim tarihi 31 Aralık 2023).

http-3: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bartok\\_pizzicato.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bartok_pizzicato.svg) (erişim tarihi 22 Aralık 2023).

