



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Gitar Sanat Dalı

**GİTARİST OLMAYAN BESTECİLERE  
KLASİK GİTARIN TEKNİK ve MÜZİK ÖZELLİKLERİNİN  
TANITILMASINA YÖNELİK MODEL ÖNERİSİ**

Mohammad Ranjbari

Sanatta Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013

GİTARİST OLMAYAN BESTECİLERE  
KLASİK GİTARIN TEKNİK ve MÜZİK ÖZELLİKLERİNİN  
TANITILMASINA YÖNELİK MODEL ÖNERİSİ

Mohammad Ranjbari

N10237882

Hacettepe Üniversitesi Güzeli sanatlar enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Gitar Sanat Dalı

Sanatta Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2013

**KABUL VE ONAY**

Mohammad Ranjbari Tarafından Hazırlanan "Gitarist Olmayan Bestecilere Klasik Gitarın Teknik Ve Müzik Özelliklerinin Tanıtılmasına Yönelik Örnek Model Oluşturulması" Başlıklı Bu Çalışma, 08.04.2013 Tarihinde Yapılan Savunma Sınavı Sonucunda Başarılı Bulunarak Jürimiz Tarafından Sanatta Yüksek Lisans Tezi Olarak Kabul Edilmiştir.

[ İ m z a ]

Prof. Binnur Ekber (Başkan)

[ İ m z a ]

Prof. Reyhan Başaran

[ İ m z a ]

Prof. Semra Kartal

[ İ m z a ]

Yrd. Doç. Turgay Erdener (Danışman)

[ İ m z a ]

Prof. Dr. Ahmet Kanneçi [(İkinci Danışman)]

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Jüri Tarihi]

[İmza]

---

Mohammad Ranjbari

## TEŞEKKÜR

Bu araştırmada emeği geçen kişilere özellikle, Prof. Dr. Ahmet KANNECI, Yrd. Doç. Turgay ERDENER, Yrd. Doç. Soner ULUOCAK, Dr. Doğan ÇAKAR, Nasir Xaze şAHGÖLÜ ve görüşmelere katılan kompozitörler ve ğretim üyelerine teşekkür ediyorum.

*Anne ve Babam için*

## ÖZET

Ranjbari, Mohammad. Gitarist Olmayan Bestecilere Klasik Gitarın Teknik Ve Müzik Özelliklerinin Tanıtılmasına Yönelik Örnek Model Önerisi, Sanatta Yüksek Lisans tezi, Ankara, 2013.

Bu çalışmada araştırmacı, gitarist olmayan besteciler için klasik gitarın etkin müzik dili ve teknik niteliklerini açıklamaya çalışmıştır.

Araştırmacı ilk aşamada kompozisyon dallarında çalgı bilgisi ders müfredatında klasik gitarla ilgili bilgi eksikliğini tespit etmek için problem durum ile ilgili Türkiye konservatuarlarında çalışmakta olan “Kompozisyon Sanat Dalı” öğretim elemanları ve kompozitörlere sorular sormuştur. Bu görüşmelerin nihayetinde, elde edilen yanıtlar detaylı biçimde ele alınmış ve bazı sonuçlara ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında ise birinci aşamadaki durum tespitine dayanarak, gitarist olmayan bestecilere klasik gitarın temel teknik nitelikleri, öznel müzik dili ve etkin yazı modellerinin tanıtılması ve açıklanması için öneriler sunulmuştur.

### **Anahtar Sözcükler**

Klasik gitar, Kompozisyon Anasanat Dalı, Besteci, Gitar Yazı Modelleri, Gitar Tekniği, Gitar Müziği,

## ABSTRACT

Ranjbari, Mohammad. Framing Models to Demonstrate Classical Guitar's Technical Attributions & Idiomatic Figures To Non-Guitarist Composers, Master of Art Thesis, Ankara, 2013.

In this study, the researcher has tried to explain classical guitar's idiomatic figures in writing and technical qualities to non-guitarist composers.

In the first stage, it is attempted to verify the lack of information, compared with other instruments, concerning this instrument, in the syllabus of composition courses at Turkish conservatories. To do this, the researcher prepared a questionnaire to collect information about this problem. It has been sent to professors teaching and dealing with this problem at composition sections of conservatories in different parts of Turkey. An analysis of the given answers clarified the existing lacks in more detail and prepared the ground to continue the study in order to reach a solution.

In the second stage the researcher, based on the status quo identified in the first stage, tried to explain the technical characteristics and effective writing system of classical guitar by preparing models to non-guitarist composers.

### **Key Words**

Classical guitar, Composition Department, Composer, Figure , Music piece, Gitar

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	iii
<b>BİLDİRİM</b> .....	iv
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	viii
<b>1. BÖLÜM: GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.1. Klasik Gitar</b> .....	1
1.1.1. Klasik Gitarın Kökeni.....	2
1.1.1.1. Klasik Gitarın Çalgılar İçinde Yeri ve Benzer Çalgıların Orta- Çağay kadar Uzanan Gelişme Süreci .....	2
1.1.1.2. 16, 17 ve 18 y.y.'de Klasik Gitara Benzer Çalgıların Gelişme Durumu.....	3
1.1.1.3. 19 ve 20 Y.Y. da Klasik Gitarın Yapı Ve Müziğinin Gelişme Durumu.....	4
<b>1.2. Klasik Gitar Müziği Ve İlgili Besteciler</b> .....	6
1. 2. 1. Gitarist Besteciler .....	6
1. 2. 2. Gitarist Olmayan Besteciler.....	7
<b>1.3. Türkiye Konservatuarları Kompozisyon Eğitim Sürecinde Klasik Gitar</b> .....	9
<b>1.4. Amac</b> .....	9
<b>1. 5. Önem</b> .....	11
<b>1. 6. Sayılılar</b> .....	11
<b>1.7. Sınırlılıklar</b> .....	12
<b>2. BÖLÜM : TEZİN YÖNTEMİ</b> .....	13
<b>2.1. Tezin Modeli</b> .....	13
<b>2.2. Evren Ve Örneklem</b> .....	13
<b>2.3. Verilerin Toplanması</b> .....	13



2.4. Verilerin İşlenmesi Ve Çözümlemesi.....	13
<b>3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLA.....</b>	<b>14</b>
3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum .....	14
3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum .....	14
3.3. Üçüncü Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	15
3.4. Dördüncü Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	16
3.5. Beşinci Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	18
3.5.1.Hector Berlioz, “A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration”ın gitar Bölümü.....	20
3.5.2.Samuel. Adler, “The Study of Orchestration”ın Gitar Bölümü.....	28
3.6. Altıncı Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	30
3.7. Yedinci Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	30
3.8. Sekizinci Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	31
3.9. Dokuzuncu Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum .....	32
3.10. Onuncu Alt Problemle İlgili Yanıtlar ve Yorum .....	34
<b>4. BÖLÜM: MODEL ONERİSİ.....</b>	<b>37</b>
4.1. Klasik Gitarın <i>Fingerboard</i> ( Tuş, Klavye, Sap) Tablosu.....	37
4.2. Klasik Gitarda Etkin Yazı Modeller Ve Figürler .....	42
<b>5. BÖLÜM: SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>45</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>47</b>
<b>EK 1.....</b>	<b>49</b>
<b>EK 2.....</b>	<b>63</b>
<b>EK 3.....</b>	<b>76</b>

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

“Gitar vokal müziği eşliğinde, dingin bir eserin içinde ve tek başına yürütebileceği aşağı yukarı çok sesli esere uygun ve iyi bir icracının ifasıyla gerçekten büyüleyici bir çalgıdır”( Berlioz, 1843, s66).

Günümüzde klasik gitar dünyada yaygın kullanılan bir çalgı olduğu araştırmacı tarafından düşünülmektedir. Ahmet Say (2005, s.223) klasik gitarı “Dünyanı birçok bölgesinde yaygın biçimde kullanılan telli çalgı. Klasik, geleneksel ve popüler bütün müzik tür ve çeşitlerinde yer almasının yanı sıra, kendine özgü sıcak ses renginin etkileyici özelliğinden ve pratik olmasından ötürü, sadece profesyonellerin değil, amatörlerin de geniş ilgi gösterdiği melodik ve armonik nitelikte bir çalgı” olarak tanımlamıştır. Araştırmacı sanal ortamda araştırmalarına dayanarak günümüzde dünyanın önemli müzik okullarında klasik gitarın eğitimi olduğuna gözlemlemiştir. Uluslararası veya ulusal klasik gitar etkinliklerine (resital, konser, masterclass, festival, kayıt, edisyon) oldukça sık rastlanmaktadır. Gitar hem eşlik hem solo için uygun olup çok sesli müzik yapısına sahip olmakla çoğu müzik tür ve biçimlerine uygun bir çalgı olarak tanımlanabilir. “Klasik gitarın kökeni milattan önceye dayanmaktadır” (Summerfield, 2002, s.10). Günümüzdeki yapı, repertuar ve teknik zenginliğini asırlar içinde kazanmıştır diyebiliriz. Evrimi sürecinde bu uyumu, özellikle 18 y.y.’da son akort sistemini kazanmak ile birlikte gitar müziği için eser yazan bestecilerin sayısı ve ilgilerinin gittikçe artmakta olduğu görülebilir. Araştırmacı giriş bölümünün devamında klasik gitarın gelişim sürecini, tezin konusuyla ilgili yönde ve kavramsal çerçevede açıklamaya çalışmıştır.

### 1.1. Klasik Gitar

“Bulduğumuz çağda klasik gitar kullanılan biçim ve adı ile 19. Yüzyılın sonlarına doğru şekillenmiştir” (Summerfield, 2002, s.10). Klasik gitarın 6 teli vardır. Uzunluğu 65-66-67 santim olan telleri



geleneksel akort sistemi ve 3 oktavdan daha geniş ses sistemine sahiptir.



Görüldüğü gibi gitarda ses bir oktav pes duyulur. 3 teli naylon (önceleri bağırsak), 3 teli ipek üzeri metal sargıdan oluşmaktadır. Bu özellik klasik gitara fazladan ses rengi kullanma imkânlarından biri sayılabilir. Melodik, armonik ve kontrapuantal bir çalgıdır. Solo veya eşlik çalgısı olarak kullanılır. Orkestrada da yer alabilir. Gitar müziğini incelediğimizde çalgının yapısı kontrapuantal müzik anlayışına yatkın olduğunu anlıyoruz. Çoğu çalgılarla kıyaslandığında kullanım biçimi farklıdır. Klasik gitarı farklı kılan teknik ve müzikal özellikleridir. Klasik gitarın harmonik (flajöle) ses kullanışı geniş olan bir çalgı sayılır. Yumuşak ses tınısına sahiptir. Ses gürlüğü diğer çalgılara göre kısıtlıdır. Ancak Andres Segovia (Rare Guitar video: Andre Segovia-Wisdom 1955)'da söylediği üzere; çeşitli renklere sahip olduğu için küçük biçimde bir orkestranın ses renklerini tek bir gitarda bulabilirsiniz. Klasik gitarda tellerin çalındığı noktanın köprüden mesafesi, seslerin renk değişiminin nedeni ve çalgının özelliği sayılır.

### 1.1.1. Klasik Gitarın Kökeni

1.1.1.1. Klasik Gitarın Çalgılar İçinde Yeri ve Benzer Çalgıların Orta Çağa kadar Uzanan Gelişme Süreci

*“20. yüzyılın önde gelen çalgı sınıflandırma araştırmalardan Erik Moritz von Hornbostel (1877-1935) ve Curt Sachs (1881-1959)'a aittir. Bu araştırma tarihte yer alan bütün çalgılar, titreşim ve ses rengi özelliklerine göre belirlenmiştir. Bu sisteme göre çalgılar dört ana başlıkta toplanmaktadır.*

*1. İdyofonlar: kendinden ses veren vurmali çalgılar. Örneğin; simbal, üçgen, gong, kastanyet, glockenspiel vb. bu gruba ait çalgılardır.*

*2. Membranfonlar: deri gerili vurmali çalgılar. Örneğin; her tür davul, timpani, bongo vb.*

*3. Kordofonlar: telli çalgılar. Örneğin; gitar, lavta, arp, keman, viyola, viyolonsel vb.*

*4. Aerofonlar: havalı çalgılar. Örneğin; trompet, klarnet, flütler vb.*

*Bu sistemde klasik gitar, **kordofonlar** (telli çalgılar) sınıfından bir çalgı olarak kabul edilmektedir. Hornbostel ve Sachs, kordofonları iki ana kategoriye ayırmışlardır: Basit kordofonlar (tel veya telleri 2 sabit noktada gerilmiş olan) ve Bileşik kordofonlar (tel ve ya telleri 2 sabit noktada gerilmiş artı rezonatoru olan). Klasik gitar, bu sınıflandırma*

sisteminde, **Bileşik kordofonlar** kategorisine; bu kategorinin de **saplı lavtalar** (ing. *necked lutes*) alt grubuna dahil bir çalgı olarak tanımlanmaktadır” (Uluocak, 2011, s.17-18).

Bu kategoride ilkel çalgıların tarihi MÖ. 1500'lere dayanmaktadır. Bu tarihten 19. Yüzyıla kadar çok sayıda klasik gitara benzer çalgılara rastlanmaktadır. Bu uzun yıllar arasında gitara benzer çalgılar coğrafik ve kültürel etkileşimlere maruz kalıp, günümüze kadar çevre müziğine uyum sağlayıp şekillenmiş durumdadır. Milattan önce kültürlerin barındığı coğrafyalarda (İran-Mısır-Anadolu) gibi uygarlıklar sonra antik Yunan ve Romalıların kültürüne geçerek ve Romalıları 476 Yüzyılda İber yarımadasına 4 telli Roman Tanbur'u gibi gitara benzer çalgıları ulaştırdılar. Ve böylelikle bu çalgılar 5. yüzyıldan itibaren Avrupaya gelişme sürecin başladı. 11. yüzyılda İber yarımadasında ilk gitara benzer çalgılar için okul açılmış ve dünyadaki bilinen ilk müzik okulu örneklerinden olmuştur. Bu yüzyıllarda İspanya'da *guitarra morisca* ve *guitarra latina* adıyla bilinen iki tip gitar vardı. Guitarra moriscanın gövdesi ovaldi ve üzerinde birçok ses deliği bulunmaktaydı. Guitarra latinanın ise gövdesi iki yandan kıvrımlıydı. Bu çalgılar zamanla 16. yüzyıl Vihuela ve dört çift telli gitara doğru gelişmiştir (Summerfield, 2002, s.11-12). “Avrupa ortaçağında bu çalgılar değişik ülkelere yayılmasında troubadurlar'ın büyük etkisi olmuştur. Bu ozan-müzisyenler kendi şarkılarını besteleyip, gitara benzer çalgılar eşliğinde söyleyerek bir ülkeden diğerine gezerek bu çalgıları tanıtmışlardır” (Uluocak, 2003, s.2).

#### 1.1.1.2. 16, 17 ve 18 y.y.'de Klasik Gitara Benzer Çalgıların Gelişme Durumu

16. Yüzyıl İspanya aristokrat çevresinde ve en çok klasik gitara benzeyen çalgı (altı çift telli G-C-F-A-D-G'ye akortlanan) “vihuela” denirdi. Parmak ile çalınan “vihuela eserleri modal armoni ile oluşturulmuştur. Nota yazım konusunda tablatur kullanılmıştır. Tablatur'da tel sayısı kadar paralel çizgi çekilir, ses frekanslarına denk gelen notalar harf ya da rakamla belirtilmiştir. Nota süre dengeleri ise paralel çizgili diyagramın ilgili notların üstüne kuyruk eklenerek belirtmiştir. Bu yazın şekli bölgelere göre değişim göstermiştir” (Kanneci, 2005, s.9). 16. Yüzyıla ait vihuela'ya yazılan ilk özgün eserler mevcuttur. “Luys Milan, Luys de Narvaez, Alonso de Mudarra, Miguel de Fuellana gibi dönemin birçok önemli bestecisi vihuela için modal yapıda eserler yazmışlardır. Vihuela kendisi için bestelenen ve onu çalan kişilerin katkısıyla modern gitar literatürünün gelişimine kaynak olmuştur” (Uluocak,2003, s. 2).

16. yüzyıl Avrupa'da yaygın olan bir diğer gitara benzer çalgısı lavtadır. “Lavtanın kökeni Arapların tarafından Avrupa'ya getirilmiş olan ud'a dayanmaktadır” (Uluocak,2003, s.2). Akort sistemi klasik gitara yakın olan ve parmakla çalınan lavta “İspanya dışındaki

ülkelerde (İngiltere, İtalya, Fransa, Almanya) kabul görülmüştür. Rönesans çağıyla birlikte başlayan popülerliği 17. Ve 18. Yy.larda barok çağla birlikte doruğa ulaşmış ve J. Dowland , R. De Visee, J.S.Bach, S. L. Weiss, O. Chilesotti gibi devrin önemli bestecileri bu çalgı için besteler yapmışlardır. Lavta iletişim güçlüğünden dolayı ülkelere göre değişikliklere uğramış, belli bir standarda getirilememiştir. Bu yüzden lavtalarda çok değişik sayıda tel ve akort sistemi kullanılmıştır. Çoksesli lavta müziği 1500'lerden sonra klavyeli çalgılara örnek olacak şekilde gelişmiştir. 1750'lerden kısa bir süre sonra ise sürekli basın ortadan kalkması ile popülerliği kaybolmuştur” (Uluocak,2003, s.2).

“16. Yüzyılın sonları ve 17. Yüzyılın başlarında vihuela'nın devamı diyebileceğimiz “Barok gitar” şekillenmiştir. Barok gitar beş çift tellidir ve akort sistemi ise dörtlü aralıklara göre düzenlenmiştir. Bu çalgının bir diğer adı ise İspanyol gitar idi. İspanya ve Fransa'da çok kullanılan bu saz için G.Sanz, F. le Cocque vb. besteciler tarafından İspanyol gitar tarihinin çok önemli eserleri ve metotları yazılmıştır. Barok çağın geleneklerine uygun olarak çok fazla sayıda yazılan eserler gitar dağarının günümüzde de repertuarının önemli kısmını oluşturmaktadır. Özellikle “Süit” ve “Sonat” formunun şekillenmesi bu sazın dağarını genişletmeye çok yardımcı olmuştur. Ayrıca barok çağın geleneklerinden olan bir çalgı için yazılmış eseri diğer çalgılar için de düzenlemek gitar ve lut repertuarı zenginleştirilmiştir. Çalgının ornament (süsleme) yapmaya uygun yapısı bestecilere yeni imkânlar tanımıştır. Çok sesli müziğe yatkın olan ve solo saz olan İspanyol gitar ya da lavta repertuarının gelişmesi ve zenginleşmesi halkın bu çalgıya olan ilgisini çok artırmıştır. Bu tip paralel giden ilgi ve istek sonucunda J. S. Bach, S. L. Weiss, R. De Visee, A. Vivaldi, L. Boccherini, G. Sanz, A. Falcenhagen, G. Z. Romano, S. De Murcia, G. A. Brescianello, F. Le Cocque gibi müzik tarihinin önemli bestecilerinin de aralarında olduğu birçok besteci bu saz için özgün eserler yazmıştır” ( Kanneçi, 2005, s.10).

#### 1.1.1.3. 19 ve 20 Y.Y. da Klasik Gitarın Yapı Ve Müziğinin Gelişme Durumu

18. Yüzyılın sonlarına doğru barok gitar yeni müzik dönemin geleneklerine uyum sağlamsı gereği bir çeşit yapımında değişikliklere uğramıştır. Böylelikle “Romantik gitar” denen çalgı şekillenmiştir. Bu gitar önce beş tek telliydi. Beş tek telli olan türü aşağıdan yukarıya doğru la, re, sol, si, mi'ye akortluydu. Altı telli tipinde, beş telli gitardaki la telinin altındaki mi'de eklenmiştir. Bu akort sistemi günümüze kadar korunmuştur ve halen dünyada kullanılan gitar akort sistemidir. Önemli bestecilerin romantik gitar için yazdığı besteler günümüzde de gitaristlerin repertuarının çok değerli bölümünü oluşturmaktadır. F. Sor, D. Aguado, M. Giuliani, N. Paganini, F. Schubert, N. Coste, M. Carcassi, A.Diabelli, L. Legnani, F.

Graggani, F. Carulli, F. Molino, romantik gitar için eser yazan bestecilerden bazılarıdır (Uluocak, 2003, s.3, Kanneci 2005, s.10).

“19. Yüzyıl ortalarından itibaren teknolojik gelişmelerden kaynaklanarak klasik gitarın ses imkânları hem renk hem de gürlük açısından geliştirilmeye başlamış ve hala gelişmektedir. Nitekim 20.yy’da bağırsak teller yerine naylon tellerin icadı ve kullanımı hem çalgının sesini gürleştirip hem de tınısına çeşitli renkler kazandırmıştır. Bu telleri kayıt ve konserlerinde kullanan Andres Segovia sonuçtan çok memnun kalmıştır. Bu gelişim gitaristlere yeni imkânlar sağlamış ve önemli ustaların yetişmesine sebep olmuştur. E. Pujol, R. Sainz de la Maza, A. Segovia, M. L. Anido, A. Diaz, N. Yepes, J. Bream, J. Williams gibi usta yorumcular akla ilk gelen isimlerdendir” (Kanneci, 2005, s.11). Ayrıca bu çağda sonatlar, varyasyonlar, konçertolar ve çeşitli formlarda gitar için eserler bestelenmiştir.

“Gitar için orijinal olarak yazılmış eserlerin dışında konser programlarını daha keyif veren program haline getirmek isteyen gitaristler başka çalgı ya da gruplar için yazılmış eserleri gitar için düzenlemişlerdir. Yaygın kullanılan bu tarz ilgi ile karşılanmasına rağmen gitarın gelişmesinde akla gelmeyen yeni sorunlar çıkarmıştır. Gitar kendine ait olan besteler konusunda kısırlaşmaya başlamıştır. Bunun üzerine başta Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol ve Alirio Diaz olmak üzere birçok gitarist kompozisyon eğitimi alarak kendi ülkelerine ya da yaşadıkları topluma ait eserleri, halk temalarını gitar için armonize ederek dinleyiciye sunmuşlardır. Bu, gitar tarihinde çok önemli bir gelişme olmuştur. Dikkatler tekrar gitar üzerine yoğunlaşmıştır. Halk kendine ait müziği, nefis ve ciddi bir icra ile gitarın şiirsel tınısıyla duyunca çok etkilenmiştir. Gitar bir anlamda halkın sazı olmaya başlamıştır. Çok fazla kişi bir gitar edinerek bu sazı öğrenmeye gayret etmiştir. Gitar çalgısına olan talep paralelinde yapımcı sayısı ve kalitesini de yükseltmiştir. İhtiyaç müzik eğitimi veren kurumlar tarafından fark edilmiş, daha bilinçli ve bilimsel eğitim vermek amacıyla gitar departmanları oluşturulmuştur. Birbirine destek olan bu gelişmeler klasik gitarı aranın bir saz konumuna getirmiştir. Gitar konserlerinin, festivallerinin, kayıtların, araştırmaların sayısı hayret verici derecede artmıştır. Türkiye’de de gitar hareketi 20 y.y. ikinci yarısında özellikle Alirio Diaz ve Sigfirid Behrend’in verdiği konserler ile ivme kazanmıştır.

Ustaların üstün yorumları klasik gitarı konser salonlarına taşımış olmakla kalmayıp, aynı zamanda önemli senfonik müzik bestecilerinin dikkatini çekmesine neden olmuştur. O zamana kadar genellikle gitar çalanların beste yapmasına karşın, daha sonra gitar çalmamalarına rağmen senfonik müzik bestecileri gitaristlerle birlikte çalışarak gitar için eserler

yazmışlardır. *B. Britten, F. M. Torroba, J. Turina, H. Villa-Lobos, M. M. Ponce, M. Castelnuovo-Tedesco, F. Poulenc, M.de Falla, J. Rodrigo, V. Asencio, H. W. Henze, F. Mompou, M. Tippett, W. Walton, A. Roussel, L. Berkeley, F. Martin, L. Berio, T. Takemitsu, R. R. Bennet, E. Halffter, E. Sainz de la Maza, R. Gerhard, M. Arnold gibi çağımızın önemli senfonik müzik bestecileri klasik gitar için orijinal eserler bestelemiştir*” (Kanneci, 2005, s.12).

“1980’li yıllardan başlayarak Türk besteciler de gitar için eserler yazmış, özellikle gitarcımız Ahmet Kanneci’nin sipariş ettiği üzere, Turgay Erdener, Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu, Ertuğrul Bayraktar gibi bestecilerimiz, Anadolu Türkülerinden yola çıkarak solo gitar için eserler bestelenmişlerdir” (Say, 2005, s.224)

Araştırmacı 20.yy’de yerel müzik popüler olduğuyla paralel gitar müziğinde yeni bir doğuş yaşadığını düşünmektedir.

## 1.2. Klasik Gitar Müziği Ve İlgili Besteciler

Edisyon taramaları yapıldığında, 16. Yüzyıl Avrupa’da müzik yazıların basıldığı dönemden itibaren günümüze kadar gitara benzer çalgılar ve klasik gitar için yazılan oldukça geniş bir repertuar ortaya çıkar. Bu repertuarı yazan besteciler açısından ele aldığımızda ise iki büyük gruba ayırmak mümkündür: Gitarist bestecilerin yazdıkları eserler ve gitarist olmayan bestecilerin yazdıkları eserler olduğu araştırmacı tarafından kabul edilmiştir.

### 1.2.1. Gitarist Besteciler

Klasik gitar veya gitara benzer çalgıların icracıları günümüze kadar bestecilik eğitimi alarak ya da kendi deneyimlerine dayanarak gitar için eserler yazmışlardır.

Ahmet Say (2005, s.224)’a göre gitar müziği 19. yüzyıldan itibaren ulusal stilden çıkıp Avrupa romantik dönemin çalgısı olarak tanınmıştır. Dolayısıyla bu süreci 19. yüzyıl itibari ile ele alırsak:

Gitarist besteciler 19. yüzyıl gitar repertuarının büyük bir kısmını oluşturmaktadır. 19. yüzyılın gitarist kitlesi repertuar ve teknik açısından genellikle kendi kendini beslemiştir. Bu toplum gitar repertuarına ciddi eserler katmalarının yanı sıra dönemin önde gelen bestecilerden klasik gitara eserler uyarlamışlardır. Bu çaba, gitarı 19. yüzyılın sonuna doğru müzik dünyasında daha ciddi bir çalgı olarak algılara yerleştirmiştir. Romantik müzik hizasında gitara yazılan eserlerin arasında kapsamlı formlara rastlamaktayız. Bu dönemde gitar için sonatlar, konçertolar, varyasyonlar ve çeşitli fantezi biçiminde yazılan eserler yer almaktadır. F. Sor, D. Aguado, M. Giuliani, N. Paganini, N. Coste, M. Carcassi, A. Diabelli, L. Legnani, F. Carulli, F. Molino, Julian Arcas ve Francisco

Tarrega gibi 19. Yüzyıl gitarist bestecilerin değerli eserlerine günümüzün klasik gitar konserlerinde sık rastlamaktayız (Summerfield, 2002, s.11-19).

20. yüzyıldan günümüze kadar klasik gitar repertuarında gitarist bestecilere ait özgün eserler, uyarlamalar ve bunların yanı sıra halk ezgilerin klasik gitar düzenlemeleri görülmektedir (Summerfield, 2002, s.17-19). “20. yüzyılın başlarında Gitar kendine ait olan besteler konusunda kısırlaşmaya başlamıştır. Bunun üzerine başta Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol ve Alirio Diaz olmak üzere birçok gitarist kompozisyon eğitimi alarak kendi ülkelerine ya da yaşadıkları topluma ait eserleri, halk temalarını gitar için armonize ederek dinleyiciye sunmuşlardır” (Kanneci, 2005, s.11). 20. y.y. ve sonrası gitarist besteciler modern dönemin çeşitli müzik tarzlarında eserler yazmışlardır. Bu kategoride yer alan diğer gitarist bestecilerden, Agustin Barrios Mangore, Leo Brouwer, Antonio Lauro, Jorge Morel, Stepan Rak, Carlo Domeniconi, Jorge Cardoso, Nikita Koshkin’i örnek verebiliriz. (Classical Gitar Repertoire, 2012).

### 1.2.2. Gitarist Olmayan Besteciler

19. Yüzyılda gitar için eser yazan gitarist olmayan bestecilere az sayıda rastlamaktayız. Bunun nedeni o dönemin romantik gitar denen çalgısı, sesi gürlük açısından kısıtlıydı ve konser salonlarında dönemin diğer çalgılarla yarışmıyor idi. Dolayısıyla gitarist bestecilerin gitar müziğine büyük katkılarına rağmen, çalgının repertuarı hala kısıtlı kalmıştı ve bunun asıl nedeni dönemin ünlü bestecilerinin gitar müziğine az ilgi göstermekleridi. Elbette ki Luigi Boccherini (1743-1805), Niccolo Paganini (1782-1840), Hector Berlioz (1803-1869) ve Franz Schubert (1797-1828) gibi gitarı bilen dönemin önemli bestecileri gitar için birkaç şarkı, eşlik ve etüt yazmışlardır, fakat bunlar dönemin diğer çalgılarının geniş ve ciddi repertuarları ile kıyasa gelemiyordu (Summerfield, 2002, s.16). “Az da olsa romantik dönemde Avrupa ülkelerinde gitar, solo konserler ve şan-gitar resitaleri gibi etkinliklerin yanı sıra, orkestra müziğine ve operalara da girmiştir. Weber’in “Oberon”, Verdi’nin “Falstaff” operaları ile Gustav Mahler’in 7. Senfonisi, bu olgunun tanınmış örnekleridir” (Say, 2005, s.224)

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında klasik gitar dönemin ünlü bestecilerinin ilgisini çekmeye başlamıştır. Bu olay ister klasik gitarın yapısının gelişmesiyle, ister Miguel Llobet, Emilio Pujol, Andres Segovia gibi gitaristlerin çabasıyla gitarı çeşitli ülkelerde konser vermek ve yeni nesil klasik gitarı tanıtmak ile olsun, farklı ülkelerin bestecilerinin ilgisini gitar üzerine çekip ve bu besteciler müzik tarzlarını klasik gitar üzerinde denemeye başlamışlardır. Bu yeni eylem 1920’lerde Andres Segovia’nın siparişi



üzere dönemin önemli bestecileri gitara özgün eserler oluşturmaya başlamışlardır. Segovia'nın isteğine yanıt veren ilk besteciler Joaquin Turina, Federico Moreno Torroba, Joaquin Rodrigo, Manuel Ponce, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alexandre Tansman, Joan Manen, Darius Milhaud, Albert Roussel ve Heitor Villa-Lobos'dur. Segovia'nın arkasından önde gelen gitarist nesilde önemli bestecilerinden eserler ithaf edilmiştir. Örneğin: Julian Bream'e ithafta bulunan bestecilerden B. Britten , W. Wolton, L. Berkeley, R.S. Brindle, M. Arnold, M. Tippett, R.R. Bennett, T. Takemitsu vb. (List of Pieces Dedicated to Julian Bream), Narciso Yepes' ithafta bulunan bestecilerden ise J. Rodrigo, M. Palau, S. Bacarisse, M. Ohana, A.R. Pipo, L. Balada, V. Asencio, J. Labrouve, A. Hovhaness, F. Mompou vb. (Narciso Yepes) ve Alirio Diaz'a J. Rodrigonun yazdığı eserler olduğunu diyebiliriz. “1980’li yıllardan başlayarak Türk besteciler de gitar için eserler yazmış, özellikle gitarcımız Ahmet Kannecci’nin sipariş ettiği üzere, Turgay Erdener, Ertuğ Korkmaz, İstemihan Taviloğlu, Ertuğrul Bayraktar gibi bestecilerimiz, Anadolu Türkülerinden yola çıkarak solo gitar için eserler bestelemişlerdir” (Say, 2005, s.224).Türkiye bazındaki böyle çalışmaların devamında Ahmet Kannecci’ye ait 2005 yılında yazdığı doktora tezinde, “Türk Bestecilerin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitiminde Katkıları Yönünde İncelenmesi” başlığı altında iki önemli Türk besteciye (Taviloğlu, I. Ve Erdener, T.) ait klasik gitar sonatını inceleyip ve sunmuştur.

Böylelikle klasik gitar diğer çalgılar içinde gittikçe kendine itibar kazanmaya başlamıştır. Bu itibar ise okullarda klasik gitara yer verilmesine neden olup artık akademik eğitim ile günümüze kadar yoluna devam etmiştir. Ancak dünya müzik okullarında diğer çalgılara göre eğitimi genç kalan gitar sanat dalı, okul ve konservatuarların bir diğer dalı olan kompozisyon bölümüne tanıtılması her zaman sınırlı kalmıştır. Bu eksiklik hem klasik gitarın orkestra yapısında yer almamasından hem de gitar yapısının diğer çalgılara göre farklı olmasından kaynaklanmış olabilir. Dolayısıyla klasik gitar ile ilgilenen besteciler akademik bir kaynak olmadan birebir gitaristlerle çalışıp çalgını tanımak için çaba göstermişlerdir (Summerfield, 2002, s.16-19). Günümüze kadar önde gelen gitarist olmayan bestecilerin güncel listesi aşağıda adı geçen kaynaktan elde edilebilir (Classical Gitar Repertoire, 2012)

### 1.3. Türkiye Konservatuarları Kompozisyon Eğitim Sürecinde Klasik Gitar

Türkiye’de konservatuarlarda verilen kompozisyon (bestecilik) eğitimi kapsamında çoğunluğu senfoni orkestrasına ait olmak üzere birçok çalgı tanıtılmaktadır. Bunlar piyano, yaylılar, üflemeliler, vürmalılar ve ayrıca vokal olarak gruplandırılabilir. Öğrenciler aldıkları dersin kapsamı dâhilinde bu çalgılar için çeşitli formlarda eserler yazarlar. Yazılan bu eserler öğrencinin besteleme yeteneğinin yanı sıra, o çalgıyı ne kadar tanıdığının da bir göstergesi sayılabilir.

Klasik gitar tüm bu çalgılar gibi öznel yanları vardır. Çoksesli özelliğine sahip olduğundan dolayı kullanılışı oldukça farklıdır. Örneğin, tınısı yumuşak olan klasik gitar, yaylılar veya üflemeliler gibi sürekli tınıyı besleyen enerji kaynağına sahip değildir.

Dolayısıyla, icracı sesi istediği kadar aynı gürlük seviyesinde tutamaz ve bu uzun süreli seslerde müzikaliteyi sağlamakta bazı zorluklar ortaya çıkabilir. Yaylılar ve üflemeliler ailesiyle karşılaştırmada, klasik gitarın çoksesli özellikleri daha çok olduğundan pozisyon kullanılışı oldukça farklıdır, dolayısıyla besteci eser yazma sırasında gitarın pozisyon imkânlarını bilmesinde yarar vardır.

Klasik gitar yapısı ve tellerinin özelliğinden dolayı ses rengi açısından kendine özgü bir skalaya sahiptir. Bir bestecinin eserinde bu renkleri kullanabilmesi için klasik gitarın estetik anlayışını kavramış olması gerektiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu bağlamda, klasik gitarın uluslararası bir çalgı olmasına ve dünya konservatuarlarında eğitimine yer verilmiş olmasına rağmen, kompozisyon dallarında kullanılan çalgı bilgisi literatüründe gitar için yeterli bilgi verilmemektedir. Dolayısıyla gitar için eser yazmak genç bestecilerin ilgisini çekse de, bir gitaristle birlikte çalışma gerekliliği yaratmaktadır.

### 1.4. Tezin Amacı

Müzik yazmak bestecinin uzmanlık alanıdır. Bir çalgı öğrencisi çalgısını öğrenmek için eğitim alıp, çalışıp uzmanlaştığı gibi, bir kompozisyon öğrencisi de müzik eseri yazımında eğitim alarak uzmanlaşmaktadır. Bu iki ayrı dalın birlikte çalışması ürün yaratmakta yararlı olduğunun kanısındayım. Bir çalgıcı bir eseri bütün sırlarını çözmüş olarak ve eserle duygu bakımından bütünleşmiş olarak çalmak ister, bir besteci de herhangi bir çalgıya yazacağı eser için derinliğine çalgı bilgisi ister. Böylelikle bu iki dalın işbirliği sonucunda eserlerin nitelik ve niceliği daha da yükselir.

Gitarist olmayan besteciler gitara eser yazdıklarında çoğu zaman çeşitli problemler ile karşı karşıya gelirler. Bu zorluklar ister yazılan eserin çalgıya uygulanması açısından olsun, isterse klasik gitarın teknik ve estetik anlayışı yönünde olsun, bestecinin çalışmasına zorluklar getirir. Örneğin, klasik gitar farklı bir yapıya sahiptir. Çok sesli müzik yapma özelliğine sahiptir, kullanımında farklılıklar vardır. Örneğin, tınısı yumuşak olan klasik gitar, yaylılar veya üflemeliler gibi sürekli tınıyı besleyen enerji kaynağı yoktur. Dolayısıyla, icracı sesi istediği kadar aynı gürlük seviyesinde tutamaz ve bu uzun süreli seslerde müzikaliteyi sağlamakta bazı zorluklar ortaya çıkabilir. Yaylılar ve üflemeliler ailesiyle karşılaştırmada, klasik gitarın çoksesli özellikleri daha çok olduğundan pozisyon kullanışı oldukça farklıdır, dolayısıyla besteci eser yazma sırasında, az da olsa, gitarın pozisyon kullanımını bilmesi gerekmektedir. Klasik gitar yapısı ve tellerinin özelliğinden dolayı ses rengi açısından kendine özgü bir skalaya sahiptir. Bir bestecinin eserinde bu renkleri kullanabilmesi için klasik gitarın estetik anlayışını kavramış olması gerekliliği göz önünde bulundurulmalıdır.

Araştırmacıya göre bir bestecinin bu tip bilgilere ulaşabilmesi için iki seçeneği vardır, biri yeterince anlatacak ve doyuracak kaynaktan ve gitar eserlerinden yararlanmak ve diğeri ise gitarist ile birebir çalışmaktır.

İlgili kaynaklarda engelleri aşmak için yeterli pratik çözümler bulunmadığından besteciler her zaman gitaristler ile birebir çalışmaya eğilim göstermişlerdir. Bu noktaya gelince, gitarist olmayan bestecilere klasik gitar teknik ve müzik özelliklerini genel ve akademik bir çerçevede sunma gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Böylelikle bu araştırmanın amacı, gitarist olmayan bestecilere gitarın teknik niteliklerini ve müzik dilini saptamak, açıklamak ve ayrıca bu çalışmayı somut bir şekilde model ile sunmaktır.

Yukarıda belirtilenler aklımıza bir soru getirebilir. Şöyle ki (**problem durumu**):  
Klasik gitarın teknik ve müziğinden yola çıkarak kompozisyon öğrencileri için klasik gitarı tanıtmak amacıyla örnek bir model önerilebilir mi?

Bu problemin çözümüne yönelik olarak aşağıdaki **alt problemleri** sayabiliriz:

1. Türkiye konservatuarlarında kompozisyon öğrencilerine çalgı bilgisi dersi veriliyor mu?
2. Türkiye konservatuarları kompozisyon bölümlerinde hangi çalgılar tanıtılıyor ve üzerinde çalışılıyor?
3. Neden bu çalgılar tanıtılıyor?
4. Bu konuda hangi kaynaklardan yararlanılmaktadırlar?

5. Verilen ders kapsamında klasik gitarın tanıtımı da yer almakta mıdır? Neden? Bu konuda kullanılan kaynaklar farklı mıdır?

6. Bu zamana kadar öğrencilerden klasik gitara eser yazmayı deneyen oldu mu?

7. İlgili öğretim elemanları klasik gitar için eser yazmayı denediler mi? Eğer yazdıysalar eserin ve ya eserlerin iç ve dış yapısı nedir?

8. Kendi bakış açılarından ve diğer eserleri ile kıyasladıklarında yazdıkları gitar eserinin başarısı nedir? Neden?

9. İlgili öğretim elemanları veya öğrenciler klasik gitara eser yazma sırasında ne gibi sorunlarla karşı karşıya gelmişlerdir? Bu sorunları nasıl çözebilmişlerdir?

10. Türkiye’de gitarist-besteciler dışındaki bestecilerin, klasik gitara eser yazmalarına yönelik önerilebilecek görüşler nedir?

### **1.5. Tezin Önemi**

Benzer coğrafya ve kültürlere sahip olan ülkelerde benzer bir müzik anlayışını var olduğunu kabul edersek, genellikle belli bir kültürün ürünü olan bir müzik eserinin iyi yorumcularının o kültürü benimsemiş olanlardan çıkabileceğini söyleyebiliriz. Bu şu anlam taşıyabilir; herhangi bir coğrafya ve kültürden doğan etkili bir müzik eseri usta yorumcularını ardından yetiştirmesi beklenebilir. Bir çalgıya ait usta bir eserin usta yorumu birbirinden uzak yerlerde olması zorluklar getirir veya besteci ve icracının aynı kültürden gelmesi bazı kolaylıklar getirir.

Bu araştırmanın Türkiye’deki gitarist olmayan bestecilerin klasik gitarı her açıdan iyi tanımaları ve bu çalgının tüm olanaklarını değerlendirebilip eser yazmaları yönünde kaynak oluşturması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışma, zaman sürecinde bu bilgiye dayanarak üretilen eserler ve bu eserlerin yetiştireceği usta yorumcular ve bunların çalgıda beceri geliştirmeleri noktasında önem taşımaktadır. Böylelikle bu tezin önemi yukarıda bahsedilen iki amaç için hedeflenmektedir.

### **1.6. Sayıtlar**

**a.** Araştırma için seçilen örneklem evreni temsil etmektedir.

**b.** Araştırmaya katılacak olan öğretim elemanlarının doğru ve samimi cevaplar vereceği, bu yüzden araştırmada verilerin geçerlik ve güvenilirlik derecelerinin yüksek olduğu düşünülmektedir.

- c. Veri toplama aracının araştırmanın amacına yönelik olduğu düşünülmektedir.
- d. Gitarist olmayan kompozisyon dalı öğrencileri klasik gitara ait bilgileri araştırmada söz konusu olan kaynaklar kapsamı dışı bilmedikleri varsayılmaktadır.
- e. Bu araştırmada kompozisyon dalı öğrencileri 4 yıl lisans programında içerdiği eğitim süreci varsayılmaktadır.
- d. Kompozitörün klasik gitar için eser yazmak isteğinde olması varsayılmaktadır.

### **1.7. Sınırlılıklar**

- a. Bu araştırma Türkiye'deki konservatuarlar kompozisyon dalı öğretim üyelerin görüşmeye katılanların verecekleri cevaplarla sınırlıdır.
- b. Bu araştırma kaynaklardan ulaşılabilenlerle sınırlıdır.
- c. Bu araştırma modern klasik gitar çalgısıyla sınırlıdır (20. y.y. kullanılan geleneksel yapı).
- d. Bu araştırma icracının sol ve sağ elinin genel ve standart fiziksel becerisi ile sınırlıdır (fiziksel özel becerisi olan istisnalar araştırmanın kapsamı dışındadır).

## 2. BÖLÜM

### TEZİN YÖNTEMİ

#### 2.1. Tezin Modeli

Bu araştırmada betimsel model kullanılmıştır, buna bağlı olarak literatür tarama modeli kullanılmıştır.

#### 2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evren tüm Türkiye'deki konservatuarların kompozisyon dallarında çalgı bilgisi dersi veren öğretim üyeleri ve Türkiye konservatuarlarında bulunan tüm kompozisyon dallarında enstrüman bilgisi dersi veren öğretim üyeleri evrenin örneklemine temsil etmektedir.

#### 2.3. Verilerin Toplanması

Alt problemler ile ilgili sorular birebir görüşme ve ya elektronik posta vasıtasıyla toplanmıştır.

#### 2.4. Verilerin İşlenmesi ve Çözümlemesi

Araştırmacı alt problemlerle ilişkin elde ettiği verileri araştırmanın amacı doğrultusunda değerlendirip ve yorumlamıştır.

### 3. BÖLÜM

#### BULGULAR VE İLGİLİ YORUMLARI

Bu çalışmada araştırmacı, danışmanı tavsiyesine dayanarak Türkiye bazında kompozisyon bölümü mevcut olan konservatuarlarda ve araştırma konusuyla ilgili olan toplam yirmi kompozitör ve öğretim üyesine EK 3'teki görüşme sorularını sunmuştur. Yirmi görüşmeciden on biri sorulara yanıt vermiştir. Bunların arasından üç görüşmeci ile yüz yüze görüşme yapılmıştır, geri kalan görüşmecilere sanal mektup vasıtasıyla sorular sunulmuş ve yanıtlar toplanmıştır.

Araştırmacı bu bölümün bulgular kısmında tüm görüşmecilerin yanıtlarını bağımsız şekilde italik formunda ve değişmeden sunulmuştur. İtalik olmayan yanıtlar yüz yüze görüşlerden toplanan yanıtlardır. Ayrıca bazı görüşmecilerin görüşme soru numarasıyla değil, bütün şekilde ve iç içe yanıtlar verdikleri gibi bulgular kısmına koyulmuştur dolayısıyla bazı yanıtlar değişik sayılarda tekrarlanabilir. Görüşmeciler aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

**G:** Görüşmeci (G1, G2, G3 vb.)

#### 3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt probleminde sorulan “Türkiye konservatuarlarında kompozisyon öğrencilerine çalgı bilgisi dersi veriliyor mu?” sorusuna ilişkin tüm yanıtlar “evet” olarak alınmıştır.

Bu bulgu ışığında Türkiye'deki tüm konservatuarlarda kompozisyon öğrencilerine çalgı bilgisi dersinin verildiği görülmektedir.

#### 3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

İkinci alt probleminde sorulan “Türkiye konservatuarlar kompozisyon bölümlerinde hangi çalgılar tanıtılıyor ve üzerinde çalışılıyor?” Sorusuna ilişkin yanıtlar şöyledir:

**G1.** *“Yaylı Çalgılar – Tahta ve Bakır Üflemeli Çalgılar – Arp – Vurmalı Çalgılar”*

**G2.** *“Ağırlıklı olarak Avrupa Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Müziğini oluşturan çalgılar üzerinde çalışılıyor”.*

**G3.** *“Temel batı müziği çalgıları tanıtılıyor bu derslerde”.*

**G4.** *“Orkestra çalgıları anlatılır”.*

**G5.** *“Orkestra dağarı içerisindeki tüm enstrümanlar tanıtılıyor ve çoğunun üzerinde ayrıntılı olarak çalışılıyor. Bunlar ile ilgili örnekler , çeşitli kitaplardan , bazı internet sitelerinden ve görüntülü ( google videos, youtube vb.) kaynaklardan faydalanarak sunuluyor”.*

**G6.** *“Orkestrada sık kullanılan çalgılar anlatılıyor”*

**G7.** *“Hemen hemen bütün orkestra çalgıları tanıtılıyor. Bu tanıtım çalgıların hem fiziksel ve müzikal özellikleri, hem de o çalgıyla ilgili repertuar üzerinden yapılıyor. Nota örnekleri yardımıyla incelenen çalgının müzikal pratik içindeki yeri gösterilmeye çalışılıyor”.*

**G8.** *“Orkestral çalgılar”*

**G9.** *“Senfonik orkestra içine giren tüm çalgılar öğretilmektedir. Bu çalgılara yönelik hem bilgi hem de uygulamalı olarak çalgı öğrencilerinden destek alınarak ders gerçekleştirilmektedir”.*

**G10.** *“Orkestrasyon ve çalgı bilgisi derslerinde tamamen Batı müziği orkestra çalgıları tanıtılmaktadır. Bunun dışında kompozisyon derslerinde zaman zaman öğrenciler kendi eserlerinde ilgileri doğrultusunda farklı çalgıları da kullanmaktadırlar. Bunların arasında klasik gitar, mandolin, akordeon, klavye ve Türk Müziği çalgılarını sayabilirim”.*

**G11.** *“Okulumuzun Kompozisyon Bölümü’nde konservatuar eğitiminin geleneksel yapısı gereği ağırlıklı olarak “Batı Müziği Orkestrası” içerisinde yer alan enstrümanlar tanıtılmakta ve bu enstrümanlar üzerinde çalışılmaktadır”.*

Çalgı bilgisi dersinde Avrupa sanat müziğine ait orkestral çalgıların tanıtımının yapıldığı görülmektedir. Söz konusu çalgılar şunlardan ibarettir: Yaylı çalgılar, ahşap ve bakır üfleme çalgılar, klavyeli çalgılar, arp, vürmalı çalgılar ve ayrıca vokal (insan sesi). Bu tanıtım çalgıların hem fiziksel ve müzik özellikleri, hem de bu çalgıyla ilgili olan repertuarın incelenmesi ile yapılır.

### **3.3. Üçüncü Alt Problemlerle İlişkin Bulgular ve Yorum**

Araştırmacı üçüncü alt problemde sorulan “Neden bu çalgılar tanıtılıyor?” sorusuna ilişkin yanıtlar aşağıda verilmiştir:

**G1.** *“Orkestralarda sıklıkla kullanılan çalgılara öncelik veriyoruz, öğrencilerin yazmak istediği daha az kullanılan çalgılar olursa, o konu hakkında özel bilgilendirme yapıyoruz. Çünkü müfredat gereği, öğrencilerden yukarıda bahsettiğim müzikler dâhilinde stilize kompozisyon çalışmaları yapmaları bekleniyor”.*

**G2.** *“Çünkü müfredat gereği, öğrencilerden yukarıda bahsettiğim müzikler dahilinde*



**G3.** *“Çünkü batı müziği temelli bir eğitim veriyoruz ve özellikle de kompozisyon öğrencilerimizin bu çalgıları tanımaları, eğitim süreçleri açısından çok önemli bir adım oluyor. Tanımasa kompozisyonla uğraşacağı vakti çalgıyı öğrenmekle harcıyor, bu da onun kompozisyonda yeterince vakit harcamamasına neden oluyor”.*

**G4.** *“Orkestra ağırlığı kullanışı olduğu için”.*

**G5.** *“Bestecilerin kendi kimliklerini ve genel olarak çok sesliği hatta kimi zaman tek sesliliği bile ifade etmede en yaygın ve yatkın olan çalgı türleri olması sebebiyle”.*

**G6.** *“ Orkestra’da yer aldıkları için”.*

**G7.** *“Bu çalgılar ortalama kompozisyon öğrencisinin yakın ve orta vadede üzerine eser besteleyeceği, tanımak ve kullanmak ihtiyacı duyacağı çalgılardır. Ayrıca müzik-tarihsel bir kavrayışa ulaşmak için de bu çalgıların kullanılmasına, tınlayışına ve yazılmasına ilişkin ayrıntılı bilgi sahibi olmak gerekiyor”.*

**G8.** *“ Orkestra yapısında olduğu için tanıtılıyor”.*

**G9.** *“Kompozisyon dersleri kapsamında batı müziği çalgılarına yönelik besteleme teknikleri öğretildiği için bu enstrümanların öğrenciler tarafından daha iyi kavranması ve yazım tekniklerinin öğretilmesi açısından”*

**G10.** *“Bu çalgılar orkestra çalgıları olduğu için ve dersin amacı nihayetinde öğrenciyi orkestrasyonun inceliklerine ulaştırmak olduğu için öncelikle bu çalgılar öğretilmektedir”.*

**G11.** *“Uluslararası Sanat Müziği ortamına yönelik üretim yapabilecek niteliklere sahip öğrenciler yetiştirilmesi amaçlandığı için, bu ortam açısından bir standart haline gelmiş olan enstrüman ve dolayısıyla orkestra tipi üzerinde yoğunlaşılması bir konservatuarın eğitim eğilimleri açısından da belirleyici olmaktadır”.*

Araştırmacı kompozisyon dalının dört yıl lisans eğitiminde, öğrencilerin aldıkları çalgı bilgisi dersi kapsamında klasik orkestranın içerdiği çalgıların tanıtıldığını tespit etmiştir. Böylelikle orkestrada kullanılan yaygın çalgıların üzerinde kompozisyon tekniklerini kullanmaktadırlar. Dört yıl eğitim süresince ve kompozisyon dalının başka ders müfredatı (armoni, kontrpuan, kompozisyon, orkestrasyon vb.) ile beraber orkestrada kullanılan belli çalgılarla sınırlı kalması araştırmacıya göre mantıklı seçim olarak görülmektedir. Ayrıca batı müziğinin gelişme süreci orkestral çalgılarda net olarak izlenebilmektedir.

### **3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum**

Araştırmacı dördüncü alt problemde sorulan “Çalgı bilgisi dersinde hangi kaynaklardan yararlanmaktasınız?” sorusuna verilen yanıtlar şöyledir:

**G1.** *“Samuel ADLER – The Study of Orchestration – Book –Workbook - CD*

*Kent Kenan – The Techniques of Orchestration”*

**G2.** “Samuel Adler’in “*The Study of Orchestration*”, Merton Shatzkin’in “*Writing for Orchestra*” ve Geleneksel Türk Müziği için de daha çok sözlü kaynaklar kullanılmaktadır”

**G3.** “Adler’in “*Orchestration*” kitabı en yararlı kaynak kanımca. Ancak öğrencilerimizin İngilizceyi zayıf olduğu için + Türkçe dilinde yararlanılabilecek uygun bir kaynak olmadığını düşündüğüm için genellikle konuyu ben anlatıyorum. Bunun dışında “*Writing for Orchestra*” adında Merton Shatzkin’in bir kitabı var. Destek kaynak olarak bundan faydalanıyorum”.

**G4.** “Samuel Adler”

**G5.** “Samuel Adler, Ertuğrul Sevsay, Walter Piston Orkestrasyon kitapları ve ağırlıklı olarak ayrıntılı olan çalgı bilgisi ve orkestrasyon içerikli çeşitli internet siteleri”.

**G6.** “N. R. Korsakof, “*Principles Of Orchestration*”.

**G7.** “Bulabildiğimiz kadar orkestrasyon ve enstrümantasyon kitabının ve müzik tarihinin çeşitli dönemlerinden müzik eserlerinin partiyonları ve kayıtlarının yanı sıra, bu alandaki yayımlanmamış tezler”.

**G8.** “Ağırlıklı Korsakof ve Berlioz kullanımım”

**G9.** “Samuel Adler, Kent Kenan, Walter Piston ve Stone Kurt”

**G10.** “Bu konuda artık klasikleşmiş kaynakları bunların yanında daha yeni ya da farklı yaklaşımları da zaman zaman denemekteyiz. Klasikleşmiş kitaplar: Adler, Kenan, Walter Piston. Daha farklı uygulamalar ise Leibowitch, Sevsay ve benzerleridir”.

**G11.** “R.Y. Samuel Adler’in “*The Study of Orchestration*” isimli kitabını merkeze koymaktayım”.

Söz konusu alt problemle genellikle çalgı bilgisi dersinde kullanılan kaynaklar önem sırasıyla şöyledir;

S. Adler, “*The Study of Orchestration*”,

K. Kent, “*The Technique of Orchestration*”,

W. Piston, “*The Instruments of The Orchestra*”,

C. Forsyth, “*Orkertration*”,

N. R. Korsakof, “*Principles Of Orchestration*”,

R. Leibowitz, “*Thinking for Orchestra*”,

E. Sevsay, “*Handbuch der Instrumentationspraxis*”,

S. Kurt, “*Music Notation in the Twentieth Century*”,

H. Berlioz, “*A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*”.

Ayrıca kimi konservatuarlarda internet sitelerinden ve bu konuda yayınlanmamış tezlerden yardımcı kaynak olarak yararlanıldığı belirtilmiştir. Araştırmacı bu kitapların genellikle orkestrasyon ağırlıklı çalgıların özelliklerini içerdiğini tesbit etmiştir.

### 3.5. Beşinci Alt Problemlerle İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmacı beşinci alt problemde sorulan “Verilen ders kapsamında klasik gitarın tanıtımı da yer almakta mıdır? Neden? Bu konuda kullanılan kaynaklar farklı mıdır?” sorusuna ilişkin elde ettiği yanıtlar şöyledir:

**G1.** “*Ders kapsamında Klasik Gitar’dan bahsetmiyoruz. Özel istek olursa bahsediyoruz ve aynı kaynakları kullanıyoruz. Müfredatta yer almıyor*”.

**G2.** “*Orkestral müzik tarzları içinde çok ender karşılaşılan ve daha çok solo repertuara sahip bir çalgı olduğundan derslerde öncelikli anlatılan bir çalgı değil*”.

**G3.** “*Evet. Klasik gitarı ders kapsamında tanıtıyorum. Aynı kaynakları kullanıyorum. Bunun dışında genellikle bir gitar öğrencimizden gitara ait gelişmiş teknikler "extended techniques"i göstermesini rica ediyorum. Özellikle de bu kısma önem veriyorum. Sadece gitar için değil, tüm enstrümanlar için*”.

**G4.** “*Hayır, çünkü orkestra çalgısı değildir*”.

**G5.** “*Evet, klasik gitar da diğer tüm çalgılar gibi mümkün olan en ayrıntılı bir biçimde tanıtılmaya çalışılıyor. Ses renginin ve yapısının kendine özgü bir karakter taşıması, çalgı üzerindeki çeşitli renk imkânları ve diğer telli çalgılara bir seçenek oluşturması sebebi ile. Klasik gitar üzerinde edindiğim deneyimlerden yararlanıyorum*”. “*Bu konudaki yerleşik kaynaklar var mıdır ya da nedir bilmiyorum açıkçası ama ben daha çok gitar için yazılmış eserler üzerinden yola çıkmayı tercih ediyorum. Bunlar arasında Leo Brouwer, Benjamin Britten, Toru Takemitsu, Luciano Berio, Giacinto Scelsi vb.. bestecilerin solo gitar için yazdıkları yapıtlar bulunmaktadır. Bunun dışında Flamenko türüne örnek olarak Safa Yeprem’in Flamenko Sanatı kitabından ve çeşitli internet sitelerinden faydalaniyorum*”.

**G6.** “*hayır, çünkü orkestra çalgısı değil*”.

**G7.** “*Bir solo çalgı ya da bir ensemble çalgısı olarak klasik gitara da bir oranda değinme şansı bulmaktayız. (Benzer kaynaklardan...)*”

- G8.** “Benzer kaynakları kullanarak çok yüzeysel olarak gitar tanıtımı da yapılıyor”.
- G9.** *“Hem orkestra çalgıları içerisinde solo ve orkestraya dahil edilebilen enstrümandır hem de gitar literatürü açısından çok zengin bir enstrüman, her bestecinin gitar için besteleme tekniklerini bilmesini gerekir ve Genellikle enstrüman kitapları ve gitar yorumcularıyla olan bireysel diyaloglar kurarak yararlanmaktayız”.*
- G10.** *“Verilen ders kapsamında klasik gitar tanıtımı yapılmamaktadır. Bunun en temel nedeni klasik gitarın orkestranın doğal çalgılarından biri olmayışındadır”.*
- G11.** *“Hayır. Konservatuvar eğitiminin geleneksel yapısının daha çok “Klasik Batı Müziği” denilen, sınırları somut çizgilerden çok deneyim ve görgü ile fark edilebilen bir türe yönelik olması, bu türün geleneksel orkestrası içerisinde de gitarın daimi bir unsur olmaması “Enstrüman Bilgisi” ve “Orkestrasyon” çalışmaları sırasında işlevsel bir gerekliliğe işaret etmemektedir”.*

Çoğu yanıtlara göre kompozisyon öğrencilerinin çalgı bilgisi dersi müfredatında klasik gitarın tanıtımı yer almamaktadır. Ancak bazı öğretmenler gitarı özel istek üzere aynı kaynaklardan veya gitarcılardan yararlanarak tanıtıma çalışmaktadırlar. Araştırmacı Hector Berlioz’a ait orkestrasyon kitaplarında diğer kaynaklarla kıyas ettiğimizde gitar bölümü daha detaylı şekilde yazıldığı düşünülmektedir.

- **Samuel Adler** gitar ile ilgili ses genişliği, akort sistemi, tek sesli ve çok sesli özelliği, harmonik sesli ve orchestral müzik yazısında kullanım biçimiyle ilgili özet olarak değinmiştir. (Adler, 1989, s.104).
- **Cecil Forsyth**’in çalgıyla ilgili açıklamaları Samuel Adler’le kıyas ettiğimizde daha kapsamlı görülmekte, araştırmacı bu kaynaktaki bilgilerin besteciler için yararlı olduğunu düşünmemektedir. Çünkü gitarla ilgili bilgileri, sadece Percy Grainger (1882-1961)’in eserlerinde yer verildiği gitar yazılarına ve kullanım biçimine aittir. Bu bestecinin bir kaç eserinde gitarı kişisel bir yöntemle (çalgının geleneksel akort sisteminin değiştirilerek ve sadece eşlik niteliğinde akortlar yazarak) yaklaşmıştır. Dolayısıyla araştırmacı Cecil Forsyth’in gitara yönelik yaklaşımını doğru bulmayıp ve hatta klasik gitarın müzik ve teknik özelliğinden uzakta olduğunu düşünmektedir (Forsyth, 1914, s. 479-485).
- **Hector Berlioz** ise diğer iki kaynaktan daha kapsamlı biçimde gitarın teknik ve müzik özelliklerini anlatmaya çalışmıştır. Bu kitapta gitarın farklı anahtarlarda pozisyon özelliklerini, zorluklar, yazılarda hız uyumlulukları, armonik sesler, gitar üzerinde kullanılan etkili teknikler ve sağ elin kullanım biçimini dönem müziğinin sınırları içerisinde açıklamaya çalışmıştır. Berlioz kitabında gitarist-bestecinin gitara daha

uygun ve etkili müzik yazabileceğini vurgulamıştır (Berlioz, 1843, s. 145-150).

Araştırmacı okulların söz konusu olan çalgı bilgisi kaynaklarını inceledikten sonra, bu kaynaklarda klasik gitara ait bölüm, çalgının teknik ve müzikal anlayışı yönünde diğer çalgılarla kıyasla daha az yer vermiştir. Ayrıca söz konusu kaynaklarda daha çok gitarın eşlik yönü ele alınmış ve solo özelliğinin vurgulanmadığı görülmektedir.

Bu bölümün devamında araştırmacı önce Hector Berlioz'un "A Treatis on Modern Instrumentation and Orchestration" ve sonra Samuel Adlerin "The Study of Orchestration"da gitara ait bölümleri türkçeye çevirip ve böylelikle çalgı bilgisi kitaplarında gitara ait bilgileri kompozisyon dallarına sunmuştur;

### 3.5.1. Berlioz, H. (1843), *A Treatis on Modern Instrumentation and Orchestration*"ın Gitar Bölümü (S. 68-71)

## GİTAR

Gitar vokal müziği eşliğinde, dingin bir eserin içinde ve tek başına yürütebileceği aşağı yukarı çok sesli esere uygun ve iyi bir icracının icrasıyla gerçekten büyüleyici bir çalgıdır. Gitar altı teli vardır ve aşağıda görüldüğü gibi dörtlü ve üçlü aralıklara akort edilir:



Bazen şöyle akort edilir; özellikle yazılan eser mi majör tonunda ise:



Aşağıdaki üç teli ipek sargıdan oluşan metal ve diğer üç teli de bağırsaktadır. Sol anahtarında yazılan gitar müziği gerçek sesin yazılından bir oktav aşağıda duyulmaktadır. Dolayısıyla sesi aktarılmış bir çalgı sayılıp ve üç oktav artı bir beşlik ses genişliğine sahiptir:



Kromatik aralıklar dahil



Majör ve minör değişimlerinde görünen ses genişliği içerisinde çalınır.

Gitarist olmadan bu çalgı için iyi müzik yazmak neredeyse imkânsızdır. Çoğu besteciler gitar için eser yazmaları halde bu çalgının tam gücünü bilmiyorlardır; dolayısıyla yazdıkları eserler genellikle zor, zayıf sesli ve etkisiz kalmaktadır.

Ben bu bölümde sadece basit eşlikler yazabilmek için yöntem göstermeye çalışacağım.

Alışılmış sağ el tutuşunda, küçük parmak çalgının üst gövdesine dayanır. Başparmak

genellikle üç metal teli çalar,  işaret parmak üçüncü sol telini çalar



ortaparmak ikinci si telini



ve

yüzük parmak birinci mi telini çalar.

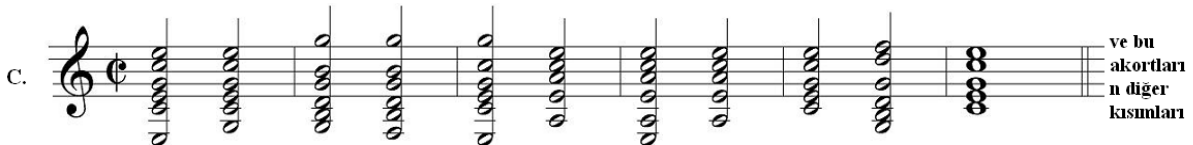


Dört sestense fazla akortlarda, başparmak bir ve ya iki teli kayarak çalmak zorundadır, halbuki diğer üç parmak tiz telleri direkt çalar. dört sesli akortlarda, her parmak sadece kendine uygun olan teli çalar; sadece pes sesli akortlarda parmakların çaldığı teller değişebilir, bunun gibi:



Gitarın bir özelliği armonik çalgı olmasıdır. Dolayısıyla çalınabilecek akorlar ve aynı şekilde arpejleri çalgı üzerinde bilmek önemlidir.

İşte belli sayıda farklı tonlarda şöyledir: biz burada en kolay olanları- Barre ( sol elin işaret parmağı yatay şekilde gitarın klavyesinin üzerinde oturması ve aynı zamanda iki, üç veya dört telin üzerinde geçici perde olarak kullanılan bir tekniktir) kullanmadan çalınan akortlar ile başlayacağız.



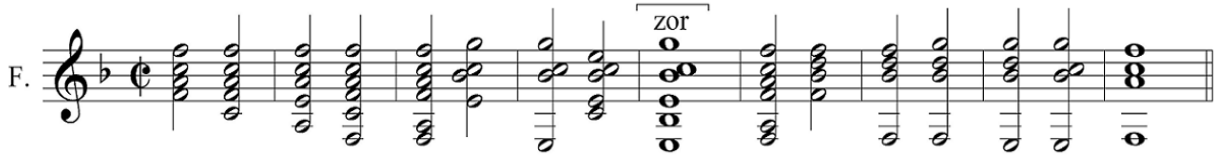
G. 


D. 

A. 

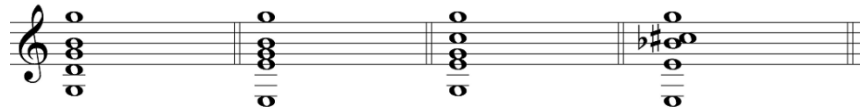
E. 

Bemollü tonlar diğer tonlara kıyas edilemez derecede zor alınır ve hepsinde bare tekniği gerekir. En kolayları şunlardan ibarettir:

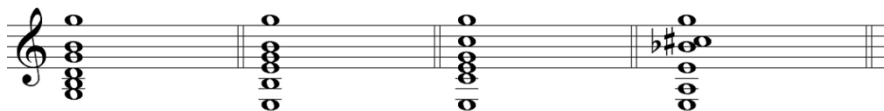
F. 

Bb. 

Tüm akortlarda bas tellerinde sadece birinci ve üçüncünü telleri kullanırsak, birinciden üçüncüye geçmek için başparmak ikinci bas telin üzerinden atlamak zorundadır. Dolayısı bundan kaçınmak gerekir ve hepsini ve ya arka arkaya gelen telleri kullanmak zorundayız:




Bu akortları çalmak neredeyse imkansız; ama, orta bas telide ekleyerek çalınmalarını kolaylaştır:



Yedili akortlarda geleneksel aralıklarla aşağıdaki gibi yazılmaması gerekir:



Bunlar çalınması neredeyse imkansız; bu akorda  zor ama açık sol telden dolayı elverişli sayılır. Aşağıda gördüğümüz akort ise açık mi telinden dolayı çok kolay

ve aynı zamanda tok tınlır: 

Aşağıdaki üç akor tüm tonlarda hem kolay çalınır ve hem birbirine geçişleri



elverişlidir:

Aynı şekilde fa# majör, sol

majör, la bemol majör v.b. gibi tonlarda:



Böyle tonlarda akorlar bazen, açık bas teller dâhil olunca, dört sestem fazla olabilirler; örneğin: la majör, mi majör, sol majör, fa majör ve açıkçası ne zaman aşağıdaki bas teller

akorda dahil olursa: 

Aşağıdaki düzende, barre tekniği gerekmesine rağmen, elverişli ve bas tellerini

kullanarak çalınabilir: 

Ve sonra yarım ton bile yükseldiğinde;



Klavrede daha fazla yükselip ve çok değişik yer buluyordur.

Aşağıdaki arpejler gitar üzerinde etkili tınıya sahiptir:





Çalınan son iki bağı olan yukarı sesler sol elin küçük parmağıyla çalınır.

Yukarıdan aşağıya çalınan arpejler biraz zor ama tamamen çalınabilir.



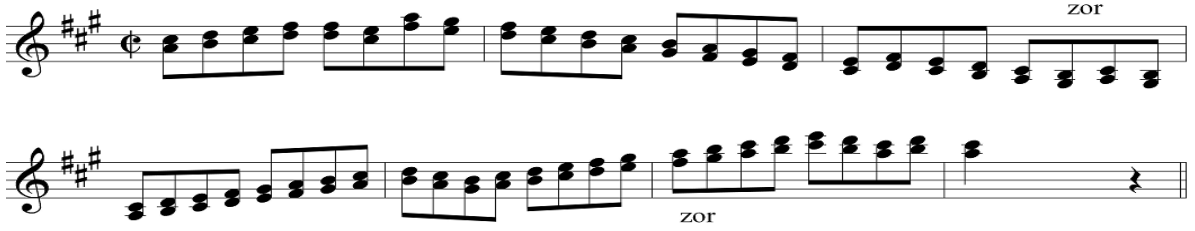
Aynı arpejlerin tersine olan şeklinin çalınması kolaydır. Bu kolaylığı, başparmağın iki bas telin üzerindeki geri dönüş hareketi sağlamaktadır. Aşağıdaki arpejler daha zor ve avantajlıdır:



İkişer ikişer birbirine bağlı olan sesler, birinin tekrarı suratiyle, zarif ve tok tınlara. Özellikle çalgının parlak tonlarında:



Üçlü aralıklarla oluşan pasajların, çalgının tiz pozisyonlarında zor olsalar bile, orta hızda yürütülebilir:



Bu kural altılı aralıklar ve oktavlarda da geçerlidir.

İki, üç, dört ve hatta altıya kadar tekrarlanan ses kolaylıkla çalınır; tek ses üzerinde uzanan bu tekrarlar (Tremolo) birinci telin üzerinde çalınması daha uygundur.



+ simgesiyle işaretlenen sesler baş parmakla çalınır. Diğerleri ise birinci ve ikinci parmaklarla ardışık olarak çalınır.

Tremolo'da başparmak tek teli ardışık olarak, birinci ve ikinci parmağı izleyerek, çalabilmesi gerekir:



Daha kolay :-



Armonik sesler kolaylıkla gitardan elde edilebilir ve çoğu yerde uygun bir şekilde kullanılır. En iyileri açık tellerin oktav, beşlik, dörtlük ve büyük üçlüsüne dokunarak elde edilir.

Yaylı çalgılarda bahsi geçtiği gibi telin oktavına dokunulduğunda aynı sesin oktavı elde edilir:

Doğal harmonikler

Altı telin oktavlarına dokunarak

Tellerin beşinci derecesine dokunarak onikinci derecesinin Doğal harmonikler

Altı telin beşinci derecelerine dokunarak

Dördüncü dereceye dokunarak oktavları elde edilir

Altı telin dördüncü derecelerine dokunarak

Telin büyük üçlüsüne dokunmak onyedinci derecesini tınlattır

Doğal harmonikler

Altı telin büyük üçlüsüne dokunarak

Telin küçük üçlüsüne dokunmak ondokuzuncu derecesini tınlattır

Doğal harmonikler

Altı telin küçük üçlüsüne dokunarak

Üste gördüğünüz son armonik sesler dolgun tınlamaz ve zor elde edilir. Gerçek armonikler gitarın diyaazon yapısıyla ilgilidir. Başka bir deyişle bu harmonik sesler, bu çalgıdaki diğer sesler gibi bir oktav pes tınlar.

Her telin üzerinde diyatonik ve ya kromatik aralıklarda olan seslerin *yapay armonik* sesleri elde edilebilir. Bu yapay harmonikleri çıkarabilmek için, önce sol elin parmakları istediğimiz sesi tütüp ve sağ elimizin işaret parmağı'nda sesin oktavına dokunur ve bir diğer parmakta teli çalar.

Doğal harmonikleri

Re telinde Sol telinde Si telinde Mi telinde

Sonuçta tekrar söylüyorum; biri gitar çalmadan bu çalgının tüm imkanlarını bilemez ve iyi eser yazamaz. Gitarın teknik imkânlarıyla ilgili fikir sahip olmak için, bu çalgının en iyi icracılarının eserlerini incelemek gerekir. Örneğin: Zanni de Ferranti, Huerta, Sor, vb.

Piyano piyasaya çıkıp ve her evde (müzik için en az zevki taşıyan yerler) bulunduğu beri, gitar artık az kullanılmaktadır. Sadece İspanya ve İtalya’da tutunmaktadır. Bazı icracılar üzerinde çalışıp ve hala bir solo çalgısı olarak araştırıyorlardır ve gitardan yeni, etkili ve hoş tınılar elde etmeye çalışmaktadırlar. Kilisede, tiyatrodaki ve oda müziği konserlerdeki gibi, Bestecilerde gitar ile az ilgileniyorlar. Şüphesiz bu ilgisizliğin nedeni gitarın diğer çalgılar ve ya normal parlaklıkta bile olan seslerin yanında tınısının hafif kalmasıdır. Yinede, gitarın tınısının melankoli ve rüya gibi karakteri bu çalgıyı her dağım kullanışlı yapmaktadır. Gitar kendisine ait bir büyüsü vardır ve bunu apaçık söyleyebiliriz: bu çalgı, diğerlerin tam tersine, yazıda sayısının artması büyüsünü kaybettirir. Örneğin. On iki gitarın tek ses çalması neredeyse anlamsızdır.

### 3.5.2. Samuel. Adlerin “*The Study of Orchestration*”ın Gitar Bölümü (Adler, 1989, s.104).

## GİTAR

*Chitarra(It.), Guitare(Fr.),Guitarre(Ger.)*

Gitar yaşadığımız çağda bir yeniden doğuş yaşamaktadır. Nitekim yerel müzik popüler olduğundan beri neredeyse herkes gitar çalıyor gibi gözükmektedir. İspanyol gitarın çeşitli türleri vardır. Örneğin: elektro, Hawaiian, ve klasik diyebiliriz. Madem ki orkestra çalgılardan bahsediyoruz, kendimizi klasik gitarla sınırlamamız gerekir. Gitarın akort sisteminin kökeni eski çalgı “lut”un akort sistemine dayanmaktadır. Düzenli akort sistemine sahip olmamakla beraber tellerin arasındaki aralıklar farklıdır.



Tek sesli melodiler, akortlar ve eşlikli melodilerin çalınması gitar üzerinde mümkündür. Sol elin dört parmağı gitarın klavyesini tutup ve sağ elin beş parmağı telleri çalar. Perdeli

klavyeye sahip olması, doğru tınıyı çıkarmakta kolaylık sağlar. Armonik sesleri, özellikle doğal olanlar, çok etkilidir. Fakat bir besteci klasik gitarın takviyesiz sesinin, yumuşak ve hafif olduğunu ve hatta harmonik seslerin daha da yumuşak olduğunun aklında bulundurması gerekir. Bu nedenle, gitarı solo olarak, yumuşak yaylılar ve üflemelilerin birleşiminde ve elbetteki insan sesiyle birlikte kullanmak en iyi işleyiştir. Şu eserlerde gitar kullanılmıştır: Rossini; *Barber of Seville*, Weber; *Oberon*, Virgil Thomson; *The Plow That Broke the Plains*, Boulez; *Le Marteau Sans Maître*, Penderecki; *Devils of Loudon* (Bass Gitar) vb.

### 3.6. Altıncı Alt Problemle İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmacı altıncı alt problemde sorulan “Bu zamana kadar öğrencilerden klasik gitara eser yazmayı deneyen oldu mu?” sorusuna ilişkin elde ettiği yanıtlar şöyledir:

- G1. *“Hayır, olmadı”.*
- G2. *“Bildiğim kadarıyla hayı”.*
- G3. *“Oldu. Bir öğrencim gitarı ensemble içinde kullandı”.*
- G4. *“hayır olmadı”*
- G5. *“Hayır”.*
- G6. *“Hayır olmadı”*
- G7. *“Evet, oldu. ancak kendisi de gitaracı olan bir kompozisyon öğrencisiydi”.*
- G8. *“Hayır olmadı”*
- G9. *“Bugüne kadar kompozisyon öğrencim olmadı.”*
- G10. *“Evet oldu ama bu öğrencilerin zaten klasik gitar konusunda icracı olarak belli bir birikimleri zaten önceden vardı”.*
- G11. *“ Daha önce çalıştığım kompozisyon öğrencilerimde olmadı.”*

Bulgularda görüldüğü gibi kompozisyon dallarında klasik gitar için eser yazma deneyiminde bulunan öğrenciler az sayıda olduğunu diyebilir, Ayrıca bu deneyimde bulunan kompozisyon öğrencilerin genellikle amatör gitaristler olduğu tespit edilmiştir.

### 3.7. Yedinci Alt Problemle İlgili Yanıtlar ve Yorum

Araştırmacının yedinci alt problemde sorulan “İlgili Öğretim elemanları klasik gitar için eser yazmayı denediler mi? Eğer yazdıysalar eserin ve ya eserlerin iç ve dış yapısı nedir” sorusuna ilişkin elde ettiği yanıtlar şöyledir:

- G1. *“Hayır, henüz denemedim”.*
- G2. *“Ben uzun yıllar gitar çaldığım için duo ve solo gitar için iki müzik besteledim. İki müziğim de deneysel özellikler taşıyordu ve serbest bir form anlayışıyla bestelenmişlerdi”.*
- G3. *“Denedim ama gitarın düşünce yapısına bir türlü giremedim. Oysa mandolin de çalmıştım, ama gitar çok farklı”.*
- G4. *“evet, rondo, a.b.a formunda, gitar için kaç küçük eser”.*
- G5. *“12 yıl önce başlamıştım, enstrümanın gitarı dizüstü pozisyonda tutarak çalacağı şekilde planladığımı hatırlıyorum ancak çeşitli sebeplerden dolayı bir süre ara vermiştim ve*

*maalesef notayı bir taşınma sürecinde kaybettim o yüzden formu hakkında bir şey söyleyebilmem zor olur”.*

**G6.** “3 bölümlü sonat”.

**G7.** “Sadece, bir Debussy piyano prelüdüünün (“Karda ayak izleri..”) iki gitar için uyarlamasını yapmışım”.

**G8.** “Hayır yazmayı denemedim”

**G9.** “Gitar için müzik yazmayı çok istememe rağmen henüz yazmadım.”

**G10.** “Hayır ben denemedim. Aslında bir kez düzenleme yapmayı denediysem de pek başarılı olamadım. Bunun nedeni mekanizmayı ya da işleyişi bilmeme rağmen bazı ince ayrıntılarda konuya hâkim olamamam ve farklı pozisyonlarda nasıl tınlayacağını kestiremememdir. Mekanizmayı bilmek çalgının idiomatic doğasını bilmek demek değil. Figürler, yazı teknikleri konusunda yeterli zenginlikte bir gitar repertuarına ve bilgiye sahip değilim”.

**G11.** “Bu doğrultuda ciddi sayabileceğim çalışmalarım olmadı”.

Yedinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgular sonucunda klasik gitar için eser yazan kompozisyon öğretim elemanlarının sayısının sınırlı olduğu araştırmacı tarafından düşünülmektedir. Yazılan eserlerin ise çoğunlukla küçük formlarda eserler olduğu saptanmıştır. Araştırmacı gitaristlerle birebir çalışan öğretim elemanlar ve ya kompozitörleri araştırma dışı tutmaktadır.

### **3.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum**

Araştırmacının sekizinci alt problemde sorulan “Kompozisyon öğretim elemanlarının bakış açısından kendileri veya öğrencilerinin yazdıkları eserlerin başarısı nedir? Neden?” sorusuna ilişkin elde ettiği yanıtlar şöyledir

**G1.** -

**G2.** “Solo gitar için yazdığım müziğim son zamanlarda kendimi yakın hissettiğim ifade dilinin bir tür prototipi olduğundan benim için ayrı bir önem taşıyor. Gitar üzerinde genişletilmiş icra tekniklerini kullanarak anlamlı bir müzik ortaya çıkarmayı hedeflediğimden, kendimce bu yapıtımı başarılı olarak nitelendirebilirim”.

**G3.** “Eseri hiç bitirmedim. Yeni planlarım var. Ama kanımca gitardan iyi sonuç almak için gitarist gibi düşünmek şart. Gitaristler de benim yapıma göre çok farklı bir repertuar düzleminden yetişiyorlar. Ya gitaristin benden nefret etmesini göze alarak yazmam lazım, ya da gitarı alıp bayağı bir kurcalamam lazım. Yaşadığım zorluk bu”.



**G4.** “Eserler henüz bitmediği için başarısını bilemiyorum”.

**G5.** “Başarılı olup olmadığını takdir edecek bir durumda olmadığını düşünüyorum”.

**G6.** “Bildik çalgıcıyla çalışıp yazıldığı için, eseri yazma aşamasında kısıtlama ve ya kolaylaştırmalar olmadığı için besteci istediği müziği sunmuş durumda ve dolayısıyla eser başarılı olmuş”.

**G7.** “Maalesef notası kayıp olduğundan gitarcı arkadaşların çalması mümkün olmadı. Bir Debussy prelüdü olarak “Karda ayak İzleri”nin “gitar müziğine uygun bir çalışma olduğu söylenebilir”.

**G8.** -

**G9.** -

**G10.** “Bir kez düzenleme yapmayı denediysem de pek başarılı olamadım. Bunun nedeni mekanizmayı ya da işleyişi bilmeme rağmen bazı ince ayrıntılarda konuya hakim olamamam ve farklı pozisyonlarda nasıl tınlayacağını kestiremememdir. Mekanizmayı bilmek çalgının idiomatic doğasını bilmek demek değil. Figürler, yazı teknikleri konusunda yeterli zenginlikte bir gitar repertuarına ve bilgiye sahip değilim”.

**G11.** -

Sekizinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgular sonucunda bestecilerin klasik gitar için yazdıkları eserlerin genellikle deneme aşamasında olduğu ve başka çalgılar için yazdıkları eserlerin başarı seviyesine ulaşmadığı düşüncesi tespit edilmiştir.

### **3.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum**

Araştırmacı dokuzuncu alt problemde sorulan “öğretim elemanları veya öğrenciler klasik gitara eser yazma sırasında ne gibi sorunlarla karşı karşıya gelmişlerdir? Bu sorunları nasıl çözebilmişlerdir?” sorusuna ilişkin elde ettiği yanıtlar şöyledir:

**G1.** “Daha çok teknik olanaklara dair sıkıntılar oluyor”.

**G2.** “Bence gitar besteciliğinin en zor tarafı, orkestral çalgıların büyük çoğunluğuna oranla çok daha sınırlı bir dinamik aralığa sahip olmasıdır. Bu da gitarı, ister istemez iyi mikrofonlanmış veya amplifiye edilmiş bir solo çalgı olmaya itiyor. Ben, müziğimin mümkün olduğu kadar bu şartlara sahip bir yerde çalınıp, kaydedilmesi sağlamaya çalıştım”.

**G3.** “Öğrencim için bir şey demek istemem zira kompozisyon olarak çok yetersiz bir öğrenciydi. Oluşturduğu grubun yapısını takdir etsem de gitarın yanı sıra diğer enstrümanlarda da ciddi hatalar yapıyordu”.

**G4.** “Gitarı biliyorum”.

**G5.** “Genel olarak karşılaştığım durum, dünyanın birçok yerinde bestecilerin gitar müziği yazmaktan çekinmesi. Çünkü günümüzde kullanılan çağdaş çalım teknikleri, ses ve akort sistemleri, besteciler tarafından çok yakından takip edilmekte ancak enstrümanlılar genellikle 1950 sonrası gelişmelere biraz uzak durdukları için ve genellikle geleneksel yani pozisyonel bir eğitimden geçtikleri için günümüz eğilimleri ile kolay iletişim kuramamaktadırlar. Gitarın ise yerleşik bir orkestra çalgısı olmaması, Caz ve popüler müzik türleriyle fazlaca iç içe olmaları sebebiyle ve pozisyonel bir yapısı olmasının da etkisiyle bestecilerce dil açısından biraz riskli bulunuyor olması doğal karşılanabilir belki. Bunun ile ilgili olarak katıldığım bazı seminer ve festivallerde bir çok gitarcının bana söylediği, kendileri için yazılan bir çok eserde pozisyonların pratik olmaması hatta çalınamaz olması sebebi ile müziği, gitarın pozisyonel özelliklerine göre yeniden düzenlemek zorunda kaldıkları olmuştu. Ben şahsen bu riski en aza indirmek amacıyla bir gitar satın alıp, pozisyonların pratik olup olmadığını direk çalgı üzerinde test ederek ve gitar çalan arkadaşlarımla fikirlerini alarak başladım. Yazdığım motif, akort ve efektleri kendi imkanlarımla ne ölçüde çalabildiğimi bire bir test ederek oluşturma yoluna gittim. Kısacası bu pozisyonları eğer ben çalabiliyorsam bir gitarci benden kat kat iyi ve rahat çalar düşüncesi ağır basıyordu. En büyük sıkıntım eşit düzenli ( equal tempered tuning ) ses sistemlerinde çalışmaktan rahatsızlık duymam sebebiyle, mikrotonal ses malzemeleri kullanmak istediğimde gitarın perdeli yapısının çok büyük bir engel teşkil etmesi oluyor. Akort sistemini değiştirme yöntemine baş vurduğumda ise tüm bir tel tek bir ses için bu yapıya girdiğinden yeri geldiğinde eşit düzene geçmek pek pratik durmuyor. Teli yukarıya doğru esneterek ara seslere ulaşmak ise bir süre sonra bir glissando jestine dönüşerek fazla köşeli ve sıradanlaşmış bir yöntem haline geliyor. Bu sebeplerden dolayı bu ve benzeri sorunları bu olumsuzlukları hissettirmeyecek bir şekilde tasarlanmış bir müzik beklide gitarist bir besteci için çok daha rahat olabilir diye düşünüyorum”.

**G6.** “Boş telleri kullanışı, sağ elde tel atlayışı kemancı arşe atlama anlayışıyla aynı zorluk durumundadır. Gitardaki renk kullanımını kemandaki gibi kullandım”.

**G7.** “Genelde böyle bir durumda en sağlam başvuru kaynağı gitar öğretmenleri ya da gitar eğitimi almakta olan belli bir düzeye gelmiş konservatuar öğrencileridir. Onlara danışırız”.

**G8.** -

**G9.** -

**G10.** -

**G11.** -

Dokuzuncu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular sonucunda, klasik gitar için eser yazmada karşılaşılan en büyük problemin çalgının teknik yapısına dair bilgi eksikliğinden kaynaklandığı görülmektedir. Bu şu demektir ki klasik gitar üzerine müzik yazma sırasında en baştaki zorluk çalgının *pozisyon yapısını* tanımamak ve ardından **klasik gitara ait öz ve etkili teknikleri** bilememektir.

Bu engelleri aşmak için kompozitörler birebir gitaristlerle çalışmayı, bildikleri benzer telli çalgıların teknik özellikleri gitar üzerinde denemekle ve hatta bazı bestecilerin gitar çalma deneyiminde bulunmakla çalgının teknik yapısını çözmeye çalışmışlardır.

Araştırmacının bakış açısına göre bu bireysel yöntemler (gitaristle birebir çalışma hariç) yardımcı fakat sonuçta yazının mükemmelliğe varması için bir katkı sağlamadığı kanaatinde.

### **3.10. Onuncu Alt Problemle İlgili Yanıtlar ve Yorum**

Araştırmacının onuncu alt problemde sorulan “Türkiye’de gitarist-besteciler dışındaki bestecilerin, klasik gitara eser yazmalarına yönelik önerilebilecek görüşler nedir?” sorusuna ilişkin elde ettiği yanıtlar şöyledir:

**G1.** “Özellikle yeni müzik alanında Gitar için yazılmış örnek eserlerin açıklamaları ile yer aldığı, teknik olasılıkların diğer çalgılarda olduğu gibi kapsamlı şekilde yer aldığı bir CD’li bir kitap oldukça iyi olurdu”.

**G2.** “Besteciler, eğitimlerinin de etkisiyle besteleme süreçlerini destekleyen temel çalgı olarak piyanoyu kullanma eğilimindedirler. Bununla birlikte piyano üzerinde düşünüp gitar müziği yazmak oldukça zordur ve icrada ciddi sorunlar meydana getirebilir. O yüzden ben besteleme sürecinin her evresinde bir gitarcıyla birebir çalışılmasını önemli buluyorum”.

**G3.** “Piyano ne kadar kült ise gitar da o kadar kült, belki biraz farklı bir açıdan, ama gitarın da bir kültü var. Biraz o kültü anlamak gerekiyor herhalde”.

**G4.** “gitaristin kendisiyle çalışmak”.

**G5.** “Gitarcılarının özellikle 1950 sonrası eğilimlere sadece gitar repertuarı açısından değil tüm çalgı repertuarı açısından, özellikle tını ve notasyon bağlamında ilgili olmalarının gerekliliği hatta zorunluluğu.

*Günümüzde besteciler için renk ve efekt zenginliği gibi olguların özgün bir dil ortaya koymada genellikle çok daha önemli bir rol oynadığının önemini gözardı etmemek ve bu gibi arayışları özendirecek zenginlikte festival, konser ve seminer programları düzenlemek.*

*Tonalite, modalite , tempo , ritmik düzenlilik , ezgisellik gibi kavramların artık bir tabu olmadığına farkında olmak.Sadece bu kavramlar çerçevesinde genel müzik dinleyicisinin beklentilerine ve şartlanmışlığına hizmet eden , sadece performansı ve solisti ön plana çıkaran repertuar seçimleri yerine; konser , festival ve seminer gibi sosyal faaliyetleri bestecilerinde bir dinliyiçi olduğu fikrini gözardı etmeden programlamak.*

*Bu gerekliliklerin daha örgütlü bir şekilde tartışılabilmesi ve sosyal alana yayılabilmesi için gitarcuların sadece üniversiteler ve festivaller kanalıyla değil tüm Türkiye’de örgütlenebilmesi hedefiyle ortak bir oluşuma gidilmesinin çok yararlı olacağını düşünüyorum. Bu bağlamda gitarcuların önemli bir kısmının yerleşik orkestra müzisyenleri gibi kolektif bir faaliyetlerinin olmaması, daha bireysel davranıyor gibi görünmeleri bu örgütlenmenin önünde bir engel olarak görülmemelidir, kanımca bir avantajda olabilir”.*

**G6.** “Gitaristle birebir çalışmak”

**G7.** “Şunu söyleyebilirim. Gitar genellikle kendisini çok “yalnızlaştırmış” bir çalgı olarak görünüyor göze. Belki gerçekten de öyle. Ve o yalnızlığı içinde derin ayrıntılar geliştirebilmiş bir solist çalgı, bir resital çalgısı. Ancak yukarıdaki sorunuz bağlamında önerebileceğim şey şu olur: Daha çok ve daha iyi nitelikli gitar müzikleri yazılmasını istiyorsak, gitarı mutlak surette bir ensemble (bir topluluk) içinde kullanmalıyız. Böylece gerçekten yaratıcı, ilham verici çağdaş müzik yapıtlarına ulaşabiliriz ve öte yandan onun özel tınısından ensemble’larımız istifade edebilir. (Bu bağlamda, geçenlerde yitirdiğimiz Alman besteci Hans Werner Henze’nin, In Lieblischer Blaue adlı bariton, gitar ve ensemble için müziği geliyor aklıma hemen... Bu tür saydam çalgısal dokulara gitarın çok yakıştığını düşünüyorum)”.

**G8.** “gitara uyumlu ve etkin yazı modelleri tespit edilmesi gerekir. Gitarın teknik kolaylıkları bestecinin bilmesi lazım”.

**G9.** “Enstrümanı çok iyi tanımaları farklı enstrüman tekniklerinin gitar üzerinde uygulanabilirliğinin araştırılması repertuar analizi eser yazarken iyi bir gitarcı ile birlikte danışarak yazması gitar repertuarını düşünerek, gitar repertuarında hangi alanda eksiklikler varsa, o alanda eser yazmak (Etüt, Küçük Parça, Albüm, Metot, Transkripsiyon vb.)”

**G10.** “Ben şahsen bunu çözemedim fakat çözümü konusunda gitarda idyomatik figürlerin, bileşimlerin, çalım tekniklerinin incelendiği, neyin gitara uygun neyin olmadığına ortaya kategorize edilerek konduğu, repertuardan kaynaklanan bir çalışmanın yapılmasının, böylesi

*bir kitapçığın gitar için çalışmak isteyecek bestecileri daha bilgilendireceğinden ve cesaretlendireceğinden kuşku yok. Hatta bu çalışma bestecilerin iyi bildikleri bir saz olan piyano için bestelenmiş bazı eserlerin gitar düzenlemeleri de olabilir. Belli bir figürü gitara aktarırken neden öyle davranıldığına açıklanıp tartışıldığı ya da daha farklı olasılıkların neler olabileceğinin araştırıldığı bir çalışmanın son derece yararlı olacağını düşünmekteyim''.*

**G11.** *“Klasik Gitar’a yönelik müzik yazmak çabası bu enstrümana yönelik pratik bir ilişkiyi gerektirebilir ve bu süreç oldukça yoğun bir zamanı kapsar. Gitarın öznel bir müzik diline sahip olduğundan, tıpkı kendi özel teknik nitelikleri gibi bahsedebilmek mümkündür. Bu noktada gitarın teknik yeterlilik, sınır ve işleyişini tıpkı literatürü gibi belli bir oranda bilmek gerektiği de düşünülebilir. Bununla beraber gitar üzerine yapılacak detaylı bir teknik tanıtım çalışmasının yazılı hale getirilmesi bestecileri de rahatlatarak motive edebilir. Gitarın çeşitli çalgı topluluklarına dahil edilmesi yönünde besteciler ile kurulacak ilişkiler de gitarın müzikal olarak topluluklar içerisinde sosyalleşmesine ve dolayısı ile besteci açısından daha çok hatırlanan bir işlevsel unsur haline gelmesine katkı sunabilir”.*

Araştırmacı üstte aktarılan görüşlerden yola çıkarak kompozisyon dalına klasik gitarı tanıtmaya yönünde gereken unsurları tespit edip iki başlık altında özetlemiştir:

- **Klasik gitarın teknik niteliklerini tanıtmak**
- **Klasik gitarın etkin yazı modellerini tanıtmak**

Bu iki başlığın içerdiği konular şunlardan ibaret olduğu düşünülmektedir:

- Gitarın öznel müzik dilini açıklamak ve yaygınlaştırmak gereği,
- Gitarın özel teknik niteliklerini detaylı bir şekilde açıklama gereği,
- Gitarın teknik yeterliliği, sınırı ve işleyişinin ortaya çıkmasını sağlamak,

Çalgının, klasik ve yeni repertuar ve literatürünü inceleyerek, klasik gitarın *idiomatic*(deyimisel) figürlerinin ortaya koyulmasını sağlamak, hatta bunu görsel ve işitsel araçlarla daha net bir

şekilde sunabilmek, Türkiye konservatuarlarındaki kompozisyon dalı öğretim elemanlarının önerdikleri görüşlerdir diyebiliriz.

## 4. BÖLÜM

### MODEL ÖNERİSİ




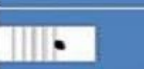


















Araştırmada üçüncü bölümde elde edilen bulgular sonucunda gitarist olmayan bestecilere klasik gitarın teknik özelliklerinin tanıtılmasına yönelik bir model geliştirilmesi gerekli görülmektedir. Bu model iki aşamada oluşmaktadır. İlk aşamada tablo aracılığıyla ve yazılı detaylarla klasik gitarın *fingerboard* (klavye)'u pratik şekilde sunulmaktadır. Böylelikle gitarın pozisyon yapısıyla ilgili teknik niteliklerinin açığa çıkacağı tahmin edilmektedir. İkinci aşamada ise çalgının literatüründen örnek eserler taranarak klasik gitar müziğini tanıttacak nitelikte etkin yazı modelleri sunulmaktadır.

#### 4.1. Klasik Gitarın Klavye Tablosu ;

Bu tablonun amacı, kompozitöre, yazacağı eseri gitar sapı üzerinde izleme imkânı yaratmaktır. Buna paralel olarak kompozitörlere gitaristin sol el anatomik becerilerini ve hareket sınırlılıklarını açıklamak da amaçlanmaktadır.

Bu tablo ses seçeneklerini klavye boyunca bestecinin gözü önünde tutuyor, böylelikle besteci müzik yazısında doğru bulduğu pozisyondan sesleri seçecektir ve müziğini ona göre şekillendirecektir. Klasik gitarda pozisyonun uygunluğu sol elin anatomik yapısı ve hareket imkânlarıyla birebir ilişkidir. Dolayısıyla araştırmacı tablonun devamında birkaç maddede sol elin fiziki becerikliliği ve sınırlılıklarını açıklamıştır;

## Klasik Gitarın Fingertablosu (Klavye) Tablosu

																					
Birinci Tel						Açık	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17	19				
İkinci Tel						Açık	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17	18				
Üçüncü Tel						Açık	2	4	5	7	9	10	12	14	16	17	19				
Dördüncü Tel						Açık	2	3	5	7	9	10	12	14	15	17	19				
Beşinci Tel						Açık	2	3	5	7	8	10	12	14	15	17	19				
Altıncı Tel	Açık	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17	19									

**Madde 1:** Tabloda her yarım perdenin bir sayısı vardır. İcracının kullandığı 4 parmağını, tek tel ve tek pozisyonda farz ederek, atlamadan, ardışık sayılara otura bilir. Parmaklar diğer tellerin aynı pozisyondaki sayıları üzerine de dikey hareket ile oturabilir. Tek pozisyondaki hareketlerin bazı kolaylıklar ve sınırlılıkları vardır.

**Madde 2:** Bazen bir kaç ses farklı tellerde aynı sayıya ve üst üste gelebilir. Gitarist iki ayrı teknikle bu şekildeki yazıları çalabilir. Birincisi küçük parmakları aynı dikeyde büyük parmakların altına yerleştirmesi ile (1'inci parmak işaret parmağı, 2'inci parmak ortaparmak, 3'üncü parmak yüzük parmak ve 4'üncü parmak küçük parmağıdır) ve diğeri ise *Barre* tekniğidir (tek parmağın ve genellikle birinci parmağın aynı dikeyde 6 sese kadar tutabilmesi). Bare tekniğinin kullanılması onuncu perdeden sonra gitaristi zorlayabilir. Besteci bu tekniği gitariste danışarak eserinde kullanabilir.

**Madde 3:** Gitaristin sol el parmakları pozisyon atlamadan ardışık 4 perdeden fazla da açılabilen esnekliğindedir. Bu esnekliği birinci ve dördüncü parmak sağlamaktadır. Böylelikle kompozitör pozisyon atlamadan yakın pozisyonlardaki sesleri de kullanabilir. Bu imkân sap boyunca perde boyutlarının küçülmesi ile daha da artabilir. Araştırmacı bu durumda kompozitörün gitaristle de danışmasını önermektedir.

**Madde 4:** Kompozitör pedal ses kullandığı zaman 2 seçenekten yararlanabilir. Birincisi istediği açık teli pedal ses için ayırıp ve herhangi pozisyonda istediği sesleri de kullanabilir. İkinci seçenekte ise pedal sesi tutan parmak sabit kalarak diğer parmaklar aynı ve yakın pozisyonlarda seslere basabilirler.

**Madde 5:** Kompozitör pozisyon dışı açık tellerdeki sesleri her zaman kullanabilir.


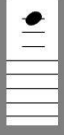












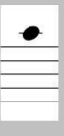










**Madde 6:** Genellikle 12'inci perdeden sonraki pozisyonlardaki seslerin çalınması gitaristi zorlayabilir. Kompozitörün bu pozisyonlarda kullandığı sesleri özenle ve gitariste danışarak kullanması gerekecektir.

**Madde 7:** Pozisyon atlamalarına gelince, eserin hızlı kısımlarında ileri ve yakın pozisyonlara atlamak gitarist için daha kolaydır ve seslerde kopukluk duyulma oranı düşüktür. Hızlı ve uzun mesafeli pozisyon atlamalarında, cümle başları veya sustan sonra kullanılması müzikte yersiz aksanlar veya kopuklukları engeller.



**Madde 8:** Gitarda Harmonik veya flajole seslerin çeşitleri diğer çalgılardan daha kolay bir biçimde kullanılmaktadır. Bu çalgıda flajole sesler pedal olarak da kullanılabilir. Aynı zamanda altı sese kadar gerçek sesle flajole ses üst üste de kullanılabilir. Gitarın sınıfındaki çalgılar gibi flajole seslerin hem doğal ve hem yapayı kullanılmaktadır. Araştırmacı gitar üzerinde açık tellerden elde edilen doğal flajoleleri altta geçen tablo aracılığı ile kompozitörlere sunmaktadır. Yapay flajolelerde ise kullanım sınırı olmayıp kompozitör istediği herhangi sesin yapay flajole olarak (seçtiği sesin bir oktav tizini) yazısında kullanılabilir. Bu yüzden yapay flajoleleri göstermek için ayrı bir tablo sunulmamıştır (Ek 1, s. 26 ve 57 son iki ölçüde yapay flajole kullanılmıştır).

### Klasik Gitarın en Kullanışlı Doğal Flajoleler Tablosu

	12	7 & 19	4, 9, 16	5
Birinci Tel				
İkinci Tel				
Üçüncü Tel				
Dördüncü Tel				
Beşinci Tel				
Altıncı Tel				

**Madde 9:** Klasik gitarda *pizzicato* (gitar üzerinde teli susturarak çalmak) tekniğini sınıfındaki diğer çalgılarda olduğu gibi ve bazen 2 ve 3 ses üst üste kullanılabilir.

**Madde 10:** Klasik gitarda *portamento* (bir perdeden ötekine sesi kaydırarak ve kesintiye uğratmadan taşınması) tekniği sınıfındaki diğer çalgılardaki gibi kullanılmaktadır ayrıca üst üste gelen altı sese kadar kullanıma uygundur.

**Madde 11:** Kompozitör tabloda bulunan açık tellerin akordunu müziğine göre değişe bilir, ancak büyük ikiliden fazla değişim çalgının ses dengesini değiştirip ve hatta çalgıya zarar verebilir.

**Madde 12:** Klasik gitar çeşitli ses renklerine sahip olan bir çalgıdır. Bu özellik tellerin farklı yapısına, parmağın tele dokunduğu açısı ve çalgının köprüsünden olan çalış mesafesiyle ilişkidir. Dolayısıyla kompozitör gitar müziği yazarken duymak istediği özel bir ses rengi varsa kendi ifadesiyle yazıp ardından gitariste danışması gerekecektir. Bu konuda araştırmacı ilgilenen kompozitörlere Angela Lehner-Wieternik'in yazdığı *NEUE NOTATIONSFORMEN, KLANGMÖGLICHKEITEN UND SPIELTECHNIKEN DER KLASSISCHEN GITARRE* (Klasik Gitarda Yeni Notasyonlar, Ses Seçenekleri ve Çalım Teknikleri), *Doblinger Edition*, adlı kitabı önermektedir.

#### 4.2. Klasik Gitarda Etkin Yazı Modeller Ve Figürler

Klasik gitarın öznel müzik dili ve etkin yazı modelleri günümüze kadar biriken repertuarında saklıdır. Dolayısıyla araştırmacı kompozitörlere örnek ve etkin yazı modellerini göstermek için klasik gitar repertuarından ve kült eserlerin içerdiği yazı figürlerinden örnek vermeye çalışmıştır. Bu araştırma zaman sınırlılığından dolayı örnek olarak iki eserden yararlanacaktır. Araştırmacı bu iki eseri seçerek form zenginliğini de göz önüne alarak iki gitar konçertosu seçmiştir. İncelenen eserlerin konçerto olmalarının bir başka nedeni, klasik gitarın diğer çalgılar ile etkileşim ve kaynaşmasının öne çıkması ve çalgının müzik dili ile estetik anlayışının diğer orkestral çalgılarla kıyasta anlaşılması amacıyla ilgilidir. Böylelikle kompozitörler klasik gitarın öznel müzik dili, bunun yanı sıra yazış tarzını (sınırlı olarak) kavrayabilirler.

Ek 1 ve Ek 2’de bazı detaylarının verildiği ve bu çalışmada bulunan eserler şunlardan ibarettir:

**Gitar Konçertosu No. 1, Opus 99**

**Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)**

*\*Allegretto*

*\*Andantino-alla romanza*

*\*Allegro*

**“Aranjuez” Gitar Konçertosu**

**Joaquin Rodrigo (1901-1999)**

*\*Allegro con Spirito*

*\*Adagio*

*\*Allegro Gentile*

Üstte geçen eserlerin ses ve görüntü kayıtlarına sosyal internet sitelerinden ulaşılabilir.

[http://www.youtube.com/watch?v=IFWYnbb8\\_5E](http://www.youtube.com/watch?v=IFWYnbb8_5E)

<http://www.youtube.com/watch?v=r2Xdlgii-Rc>

**a. Tremolo:** (Ek 1, s. 51, s. 55,56)

Tremolo diğer çalgılarda da kullandığı gibi klasik gitarında etkin yazı modellerinden biri sayılmaktadır. Gitarda tremolo çalgının yapısı ve gitaristin sağ el tekniğinden yararlanarak kolaylıkla tüm hızlarda çalınabilen ve diğer çalgılara göre klasik gitarın öznel diline yakın ve etkin bir yazı tekniğidir.

**b. Rasgueado :** (Ek 2, s. 64, 65, 66, 69).

Rasgueado iki sestem altı üst üste yazılan seslerin çalış tercihlerinden biri sayılır.

Gitarın teknik yapısı gereği çalgının özel figürü ve etkili yazı modellerinden biri sayılır. Çeşitli rasgueadolar gitar repertuarında kullanmışlardır. Kompozitör kullanmak istediği rasgueado çalış şeklini gitaristle danışarak belirleyebilir.

**c. Arpeggio** (Arpej) : (Ek 1, s. 53, 54, 57, 58, 60, 61 ve Ek 2, s. 68, 69, 72, 73).

Üstte geçen yazı modellerinde görüldüğü gibi klasik gitarda çeşitli arpeggio figürleri kullanılmaktadır. Çalgının yapısı arpeggio yazısına çok yatkındır

**d. Kontrpuantal Yazı Modelleri:** (Ek 2, s. 70,71, 74).

Önceki bölümlerde bahsi geçtiği gibi klasik gitar kontrpuantal yazılara çok yatkın ve el verişlidir. Araştırmacı önerdiği bu yazı modellerinde tüm kullanılan kontrpuantal yazı çeşitlerinin tek başlık altında ayırt etmeden taramıştır.

**e. Diğer Yazı Modelleri:** Araştırmacının seçtiği örnek eserlerde bulunmayan ancak 20 ve 21. yüzyılda klasik gitar repertuarında gelişen yazı model ve figürleri mevcuttur. Örneğin, iki oktav arasındaki yürüyüşler her zaman klasik gitarda etkili bir figür olmuştur veya normal ses ve flajole sesin üst üste kullanımı çalgının özel tınlarından sayılmaktadır. Ayrıca kompozitörler 1950'den sonra gitar müziğinde kullanılan çeşitli ses efektleri, örneğin, çalgının gövdesine vurarak sesler üretmeyi klasik gitar üzerinde de diğer çalgılardaki gibi kullanmaktadırlar. Kompozitör kullanmak istediği ses efekt'ini gitariste danışarak gerçekleştirip hatta çalgı üzerinde yeni efektler araştırabilmektedir.

## 5. BÖLÜM

### SONUÇ ve ÖNERİLER

#### Sonuç

Araştırmacı bu çalışmada tezin amacı ve önemine yönelik klasik gitara, özellikle Türkiye bazındaki kompozisyon dallarında, nitelik ve nicelikli eserler yazılması yönündeki zorlukları çözmeye çalışmıştır.

Bu yönde ilk aşamada problem durumunu netleştirmek için Türkiye çapında kompozisyon bölümü bulunan konservatuarlarda on bir kompozitör ve öğretim üyesine onar (EK- 3) soru soruldu. Araştırmacı bu sorularda kompozisyon bölümünde klasik gitarla ilgili ulaşılabilecek kaynaklar, gitara ilgi seviyesi ve gitara eser yazarken karşılaşılan zorlukların ortaya koyulmasına yönelik detaylı biçimde tasarlamaya çalışmıştır. Araştırmacı soruların nihayetinde gelen yanıtları açıklayıcı bulup şu sonuca varmıştır;

Türkiyedeki konservatuarlar kompozisyon dallarındaki çalgı bilgisi dersinde genellikle orkestra’da sık kullanılan çalgılar tanıtılmaktadır. Bu derste kullanılan kaynaklarda klasik gitara ayrılan bölümün detaylı ve açıklayıcı olmadığı araştırmacı tarafından düşünülmektedir. Bireysel olarak gitara eser yazma çabasında bulunan kişiler kaynaklardan pek yararlanmayınca gitaristlerle birebir çalışmaya yönelmektedirler. Araştırmacı, kompozitör çalgıcıyla bire bir çalışmasını doğru ve hatta gerekli olduğunu düşünmektedir. Fakat diğer çalgılar, detaylı biçimde ilgili kaynaklarda, anlatılırken gitara ayrılan bölüm kapsamlı olmadığı fark edilebilir.

Dolayısıyla kompozisyon dallarında gitar ait verilen temel bilgiler diğer çalgılarla kıyas ettiğimizde kapsamlı olmadığı fark edilebilir durumdadır. Klasik gitara yazılan eserlerin sayısının az olduğunu, yazılan eserlerin başarı seviyesinin önemli seviyede olmadığını ve klasik gitara eser yazma sırasında öne çıkan zorlukların, çalgının teknik nitelikleri, öznel müzik dili ve yazılış modellerile ilgili olduğunu tespit edilmiştir. Araştırmacı bu bulguların devamında klasik gitarı tanıtmak için iki yöntem geliştirmiştir:

1. Klasik gitarın teknik niteliklerini tanıtmak
2. Klasik gitarın etkin yazı modellerini tanıtmak

Birinci yöntemde tablo ve açıklayıcı maddelerle klasik gitarın pozisyon yapısı ve teknik niteliklerini açıklamaya çalışmıştır. İkinci yöntemde ise örnek eserler (EK 1 ve 2) seçerek çalgıya ait etkin yazı modellerini tarayarak öne çıkarmıştır.

Araştırmacı araştırmanın zaman sınırlılığından dolayı iki eseri yetersiz bulup, daha fazla kült eserin incelenmesinin önemini vurgulamaktadır.

## ÖNERİLER

Yapılan çalışmayla ilgili bazı öneriler aşağıda verilmektedir:

1. Araştırmacı, kompozitörün çalışmasının değişik aşamalarında mümkün olduğu kadar gitaristlerle fikir alışverişinde olması gerektiğini düşünmektedir.
2. Araştırmacı bu araştırmayı kompozisyon sanat dalı çalgı bilgisi dersinde klasik gitar tanıtımına da mutlaka yer verilmesini önermektedir.
3. Araştırmacı 1950'den sonra klasik gitar müziğinde gelişen yeni ses efekt teknikleri için Arthur Kampela: (*Percussion Study I*), Alberto Ginastera: *Sonat Op.47*, Astor Piazzola: (*Cinco piezas*), Luciano Berio: (*Sequenza XI*), Cristóbal Halffter: (*Codex I*), Maurizio Pissati: *Poema della Luce* , Bussotti: *Rara (eco sierologico)*, *Franco Donatoni Algo: Due pezzi per chitarra*, Brian Ferneyhough: *Kurze Schatten* , Sven-David Sandström *away from*, Rolf Riehm: *Toccata Orpheus*, Tristan Murail: *Tellur*, Leo Brouwer: *Paisaje Cubano Con Campanas* vb. bestecilerin eserlerine baş vurulmasını önermektedir.
4. Klasik gitarla ilgili bu ana kadar bulunmuş öznel teknikler ve efektlerinin yayınlanması önerilmektedir.
5. Besteciler tarafından gitar müziği yazmak için gayret sarf edilmeli ve yazılan eserlerin edisyon yapılması, konserlerde çalınması, kayıtları yapılması ve birer örnekleri kütüphanelerde bulunması önerilmektedir.
6. Gitara yazılan eser sayısı az olduğundan dolayı müzik çevrelerinde, festivallerde ve yarışmalarda yer verilmeleri önerilmektedir.
7. Gitar müziği için eser yazma yarışması etkinliklerinin düzenlenmesi önerilmektedir.
8. Bu durumda yazılan eserlerden seçilip konservatuar müfredatlarında yer verilmesi önerilmektedir.
9. Araştırmacı bu araştırmanın dördüncü bölümünde tablo ile ilgili maddelerden gitar öğrencilerine transkripsiyon derslerinde destek kaynak olarak kullanmalarını önermektedir.

## KAYNAKÇA

- Berlioz, H. (1843), *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* (R. Strauss, Çev.), New York: Edwin F. Kalmus (1948).
- Castelnuovo-Tedesco, M. (1939). Concerto, No. 1 in D, Opus 99. London: Schott & Co. Ltd. Classical Gitar Repertorie. (t.y.). Erişim: 19.10.2012,  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Classical\\_guitar\\_repertoire#Modern\\_era](http://en.wikipedia.org/wiki/Classical_guitar_repertoire#Modern_era)
- Elmas, Y.(1986), *Müzik Tarihinde Gitarın Biçim Evrimi*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Forsyth, C. (1914), *Orchertration*, London: Macmillan And Co. Ltd.
- Kanneci, A, (2005), *Türk Bestecilerin Solo Gitar Sonatlarının Gitar Eğitime Katkıları Yönünden İncelenmesi*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Kanneci, A, (2001), *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi üniversitesi, Ankara.
- Kent, W. K. ( 1970 ), *The Technique of Orchestration* (2.bs.), New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Kıncal, R.Y.(2010), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Nobel yayın dağıtımı.
- Korsakof, N. R. (1873), *Principles Of Orchestration*, (Edward Agate, Çev), New York: Dover Publications, (1964).
- List of pieces dedicated to Julian Bream.(t.y). Erişim: 22.05.2013,  
<http://www.classicalguitardelcamp.com/viewtopic.php?f=4&t=51528>
- Narciso Yepes. (t.y). Erişim: 22.05.2013, [http://en.wikipedia.org/wiki/Narciso\\_Yepes](http://en.wikipedia.org/wiki/Narciso_Yepes)
- Piston, W. (1969), *The Instruments of The Orchestra*, London: Victor Gollancz Ltd.
- Rare Guitar Video: *Andreas Segovia- Wisdom 1955* .(t.y). Erişim : 20. 05. 2013  
<http://www.youtube.com/watch?v=PWA0HEOFHpo>
- Rodrigo, J. (1939), Concerto de Aranjuez. Copyright by J. Rodrigo, 1949.
- Samuel, A. (1989), *The Study of Orchestration* (2. bs.). New York . London: W. W. Norton and Company.
- Say, A.(2003), *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A.(2005), *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Summerfield, M. J. (2002), *THE CLASSICAL GUITAR*, , United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.
- Toros, M. (2011), *Gitar İle Harmoni*, Ankara: Su, Halkla İlişkiler ve Organizasyon.



Tylor, J. & Sparks, P.(2001), *The Guitar And Its Music From The Renaissance To The Classical Era*, Oxford: university pres.

U.S.A.: Mel Bay Edition.

Uluocak, S. (2003), *Müzik Öğretimliği Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı-Gitar Öğretim Elemanları ve Öğrencilerin Gitar Eğitimi Hakkındaki Görüşleri, Yüksek Lisans Tezi*, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Wade, G.(2001), *A Concise History of the Classical Guitar*,

**EK 1**

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) Gitar Konçertosu No. 1, Opus 99

# Concerto in D

M. Castelnuovo-Tedesco

opus 99

(1895-1968)

*Allegretto*

I.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute, Oboe, two Clarinets in A, and Bassoon. The brass section includes Horn in F and Trumpets. The string section includes Violins (1 and 2), Violas, Violoncello, and Contrabass. The guitar section is also present. The score is marked with a tempo of *Allegretto* and a first movement indicator 'I.'. Various performance instructions such as *in ritardato*, *espr.*, *mf*, *mp*, *p*, *arco*, and *pizz.* are scattered throughout the staves. There are some handwritten annotations and corrections in the score, particularly in the woodwind and string parts.

Musical score for strings and woodwinds. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Horn (Hr.), Violin (Viol.), Viola (Vi.), Cello (Cl.), and Double Bass (Cb.). The woodwind parts feature dynamic markings such as *pp*, *p*, and *p leggiero*. The string parts are marked with *p* and *p leggiero*. The score is written in a common time signature.

Musical score for Percussion (Pk.) and strings. The Percussion part is marked *pp* and includes the instruction *tena di spugna*. The string parts (Viol., Hr., Cl., Cb.) are marked with *p* and *p leggiero*. The score includes handwritten annotations: a circled 'A' and circled 'B' under the Clarinet part, and a circled '7' at the end of the Percussion part. The string parts are mostly blank.

4

Fl. 2  
*P* leggiero ma sentito

Git. 2 *con bravoura*

Viol. 1. *arco*  
*p dolce*  
*arco*  
*p dolce*  
*pp pizz*  
*pp pizz*

Viol. 2. *arco*  
*p dolce*  
*arco*  
*p dolce*  
*pp pizz*  
*pp pizz*

Br. *dir.*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

Vel. *dir.*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

Tuba *pp*

*Fl*

Fl. *Fl*  
*P* leggiero ma sentito

Git.

Viol. 1. *arco*  
*p dolce*  
*arco*  
*p dolce*  
*pizz*  
*p*

Viol. 2. *arco*  
*p dolce*  
*arco*  
*p dolce*  
*pizz*  
*p*

Br. *uniss.* *arco*  
*p dolce*  
*arco*  
*p dolce*  
*pizz*  
*p*

Vel. *uniss.* *arco*  
*p dolce*  
*arco*  
*p dolce*  
*pizz*  
*p*

Tuba

*Fl*  
*pp* *piu p* *meno p*

6

Fl. dolce p

Ob. dolce p

Cl. p dolce

Fag. p dolce

Tr. p dolce

Tbn. p dolce

Gtr. mf

1. Viol. arco espress. p

2. Viol. arco pp

Br. arco pp

Vol. arco dir. pp

Cb. arco pp

Db. arco pp

Gtr.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vol.

Cb.



12

Fl.  
Cl.  
Viol. 1  
Viol. 2  
Cb.  
Vcl.  
Bb.

mp dolce  
p dolce  
p dolce  
pp dolce  
pp

Fl.  
Cl.  
Fag.  
Hr.  
Tr.  
Cl.  
Viol. 1  
Viol. 2  
Cb.  
Vcl.  
Bb.

pp dolce  
pp dolce  
pp  
pp in riletto  
pp  
pp  
pp  
pp

B. G. S. 35928



FL

mp

espr.

p

mf

sf

Cl.

mf

quasi recitativo

espr.

rall.

mf

sf

quasi recitativo

rall.

p dolce e sonoro

rall.

rall.

Tr.

rall.

B.

rall.

Solo quasi recitativo

mf espr.

sf

46

Fl.  
Fag.  
Cl.  
1. Viol.  
2. Viol.  
Br.  
Vcl.  
Cb.

*Adagio*

**III. Accelerando**  
trill. (*un poco languido*)  
espr.  
quasi recitativo  
un poco trill.  
al tempo  
p  
Deciso  
summe  
Più mosso  
quasi recitativo  
quasi fanfara  
Vivo



22

5

Fl.

Ob.

Fl. II

Fag.

Hr.

Tu.

Cl. B.

5

espr. e solere

mf f appassionata

Viol. 1

Viol. 2

Br.

Viol.

Tub.

5

Handwritten: *Cadenza*

animando

Piu mosso

mp

Un poco più sostenuto

mp dolce

B.S. 5-39928





40

77. *Ob.*  
*M. A.*  
*Fag.*  
*Hr.*  
*Fk.*  
*Cel.* SOLO  
*Viol. 1.*  
*Viol. 2.*  
*Br.*  
*Vcl.*  
*Tb.*

40

77. *Ob.*  
*M. A.*  
*Fag.*  
*Hr.*  
*Fk.*  
*Cel.*  
*Viol. 1.*  
*Viol. 2.*  
*Br.*  
*Vcl.*  
*Tb.*

*lento*  
*molto*  
*pp*  
*ppp*  
*arco*  
*pizz.*  
*leggero e staccato*  
*giocoso*  
*molto ritardato*  
*sempre ppp*  
*(sempre ppp)*

ppp

**EK 2**

Joaquin Rodrigo (1901-1999) Aranjuez Gitar Konçertosu



27130



1094

A Regino Sainz de la Maza

# CONCIERTO DE ARANJUEZ

Para Guitarra y Orquesta

JOAQUIN RODRIGO

Allegro con spirito. (♩ = 84)

Flauto 1<sup>o</sup>

Flauto 2<sup>o</sup>  
Piccolo

Oboe

Clarineti in B

Fagotti

Cori in F

Trombe in C

Guitarra

Violini 1<sup>o</sup>

Violini 2<sup>o</sup>

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Propiedad del autor

Copyright by J. Rodrigo, 1949

This page contains a handwritten musical score for guitar and bass, organized into six systems. Each system consists of two staves: the top staff is for guitar (Gtra.) and the bottom staff is for bass (C.B.).

- System 1:** The guitar staff begins with a circled number '2' and a 'cresc.' marking. The bass staff has an 'X' at the start and end.
- System 2:** The guitar staff begins with a circled number '3'. The bass staff has an 'X' at the start and end.
- System 3:** The guitar staff begins with a circled number '4'. The bass staff has an 'X' at the start and end.
- System 4:** The guitar staff begins with a circled number '5'. The bass staff has an 'X' at the start and end.
- System 5:** The guitar staff begins with a circled number '6'. The bass staff has an 'X' at the start and end.

Additional annotations include handwritten triangles above the guitar staves in systems 2, 3, 4, and 5. The page is heavily marked with scribbles and ink bleed-through from the reverse side.

Ob.  
Fag.  
Cor.  
Gtra.  
V. 1<sup>a</sup>  
V. 2<sup>a</sup>  
Vle.  
V. C.  
C. B.

*pp*  
*f*  
*unio espies.*  
*unio*  
*f*  
*unio*  
*f*  
*unio*  
*f*  
*Arco*

Fl. 1<sup>a</sup>  
Fl. 2<sup>a</sup>  
e Picc.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tib.  
Gtra.  
V. 1<sup>a</sup>  
V. 2<sup>a</sup>

*pp*  
*pp*

*Wagner  
Ham*

**Adagio** ( $\text{♩} = 44$ )

The musical score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts and annotations:

- F. Flauto 1°**: Flute 1st
- Flauto 2° e Piccolo**: Flute 2nd and Piccolo
- Oboi 1°**: Oboe 1st
- Corno Inglese**: English Horn (circled in the original score)
- Clarinetti in B**: Clarinets in B
- Fagotti**: Bassoons
- Corni in F**: Horns in F
- Trombe in C**: Trumpets in C
- Guitarra**: Guitar (with *mf* dynamic marking)
- Violini 1°**: Violins 1st (with handwritten *V I Sordina* and *ppp* markings)
- Violini 2°**: Violins 2nd
- Viola**: Viola
- Violoncelli**: Violoncellos (with handwritten *Sordina* and *pp* markings)
- Contrabassi**: Double Basses (with handwritten *pp* marking)

Additional handwritten annotations include *mp dolce* in the English Horn part and a large *ppp* marking with a downward-pointing arrow in the Violins 1st part.

10 Cadenza

Gtra.

pp

cresc.

f

dim.

cresc.

f

accél.

pesante f

leggiere

poco furto

f. lento e pesante

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

cresc. poco a poco

The musical score is written for guitar and consists of 10 staves. It begins with a circled number '10' and the word 'Cadenza'. The first staff is marked 'pp' (pianissimo). The second staff has a 'cresc.' (crescendo) marking and ends with a 'f' (forte) dynamic. The third staff is marked 'dim.' (diminuendo). The fourth staff has a 'cresc.' marking and ends with a 'f' dynamic. The fifth staff is marked 'accél.' (accelerando). The sixth staff has 'pesante f' (heavy forte) and 'leggiere' (light) markings. The seventh staff has 'f. lento e pesante' (heavy, slow and heavy) and 'poco furto' (slight theft) markings. The eighth staff has '8<sup>va</sup>' (octave) markings. The ninth staff has '8<sup>va</sup>' markings. The tenth staff has 'cresc. poco a poco' (crescendo little by little) marking. There are some handwritten annotations and scribbles on the score, particularly on the sixth, seventh, and eighth staves.

52  
Gtra.

This section contains six staves of guitar music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are indicated above several notes. Dynamic markings such as *mf* and *pp* are present. There are also some handwritten annotations, including the word "do" written above notes on the second and third staves. A large, hand-drawn oval encircles the bottom two staves of this section.

Gtra.

A single staff of guitar music, likely an accompaniment part. It begins with a circled number "11" above the first measure. The notation consists of a series of chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *mf* is visible below the staff.

V. 1ª

Staff for Violin 1. It contains a few notes with a *pp* dynamic marking and a "Pizz." (pizzicato) instruction above the staff.

V. 2ª

Staff for Violin 2. It contains a few notes with a *pp* dynamic marking and a "Pizz." instruction above the staff.

Vle.

Staff for Viola. It contains a few notes with a *pp* dynamic marking and a "Pizz." instruction above the staff.

V. C.

Staff for Violoncello. It contains a few notes with a *pp* dynamic marking and a "Pizz." instruction above the staff.

C. B.

Staff for Contrabasso. It contains a few notes with a *pp* dynamic marking.

56

Fl. 1<sup>a</sup>

Fl. 2<sup>a</sup>  
e Picc.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

Vle.

V. C.

C. B.

Gitrra.

V. 1<sup>a</sup>

V. 2<sup>a</sup>

This page of a musical score, numbered 56, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute 1, Flute 2 and Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais. The string section includes Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A guitar part is also present. The score includes dynamic markings such as *pp* and *loco*, and features handwritten annotations like circled numbers 8 and 12, and various scribbles. The page is marked with a large black bar on the right side.

Allegro gentile. (♩ = 144)

Flauto 1°  
Flauto 2°  
Piccolo.  
Oboi.  
Clarinetti in B.  
Fagotti.  
Corni in F.  
Tronbe in C.  
Guitarra  
Violini 1°  
Violini 2°  
Viola.  
Violoncelli.  
Contrabassi.

Gittra.



68

Gtra. *legatissimo*

V. 1: *ppp*

V. 2:

Vle. *Pizz.*

V. C. *pp*

Fl. 1:

Gtra. *pp*

V. 1: *pp*

V. 2: *pp*

Vle. *vle* *ve* *arco* *pp*

V. C. *pp*

Gtra. *ppp*

V. 1: *ppp*

V. 2:

Vle. *Pizz.*

V. C. *pp*

Fl. 1:

Gtra. *ppp*

V. 1:

V. 2:

Vle. *Pizz.*

V. C. *pp*

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. It consists of three systems of staves. The first system includes Gtrra., V. 1, V. 2, Vle., and V. C. The second system includes Fl. 1, Gtra., V. 1, V. 2, Vle., and V. C. The third system includes Gtra., V. 1, V. 2, Vle., and V. C. The score is heavily annotated with handwritten notes, including dynamic markings like *ppp*, *pp*, and *ppp*, and performance instructions like *legatissimo*, *vle*, *ve*, *arco*, and *Pizz.*. There are also large handwritten numbers '3' and '2' above some staves, and various other markings and symbols throughout the score.

70

Gtrra.

V. I:

V. C.

This system contains measures 70, 71, 72, and 73. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with a treble clef and a key signature of one sharp. Handwritten annotations include a '3' over the first measure of the guitar part and a '2' over the second measure. The violin I part has a treble clef and a key signature of one sharp, with a circled '3' over the first measure and a '2' over the second measure. The violin C part has a bass clef and a key signature of one sharp.

Gtrra.

V. I:

V. C.

This system contains measures 74, 75, 76, and 77. The guitar part continues with the rhythmic pattern and has a '3' over the first measure and a '2' over the second measure. The violin I part has dynamic markings of *p* and *pp* and a circled '3' over the first measure. The violin C part continues with its rhythmic pattern.

Gtrra.

V. I:

V. C.

This system contains measures 78, 79, 80, and 81. The guitar part has a '3' over the first measure and a '2' over the second measure. The violin I part has a circled '3' over the first measure and a '2' over the second measure, with a *pp* dynamic marking. The violin C part continues with its rhythmic pattern.

Gtrra.

V. I:

V. C.

This system contains measures 82, 83, 84, and 85. The guitar part has a '2' over the first measure and a '3' over the second measure. The violin I part has a circled '3' over the first measure and a '2' over the second measure. The violin C part continues with its rhythmic pattern.

75

Fl. 1.  
Fl. 2.  
e Picc.  
Ob.  
Cl.  
Cor.  
Trb.  
Gtra.  
V. 1.  
V. 2.  
Vle.  
V. C.  
C. B.

8.  
Trio  
Senza Ordina

This page of a musical score, numbered 75, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute 1, Flute 2 and Piccolo, Oboe, and Clarinet. The brass section includes Cor Anglais and Trombone. The string section includes Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A guitar part is also present. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. A section of the score is marked with a repeat sign and the number '8'. The Trombone part has a section marked 'Trio' and 'Senza Ordina'. The guitar part has a section marked '2'. There are some handwritten annotations and a large scribble on the guitar staff.

76

Musical score for page 76, featuring the following instruments and parts:

- Fl. 1:** Flute 1 part, marked *pp*. Includes a circled rehearsal mark (13) and a triangle symbol above the staff.
- Fl. 2 e. Picc.:** Flute 2 and Piccolo part, marked *pp*. Includes a *Picc.* marking above the staff.
- Ob.:** Oboe part, marked *pp*.
- Trb.:** Trombone part, marked *pp*. Includes a *Sordina 1.<sup>a</sup>* marking above the staff.
- Gtra.:** Guitar part, marked *p*. Includes a large handwritten number '3' to the left of the staff.
- V. 1:** Violin 1 part, marked *pp*. Includes a *Pizz.* marking above the staff and a handwritten 'WA' below it.
- V. 2:** Violin 2 part, marked *pp*. Includes a *Pizz.* marking above the staff.

**Ek 3**

Türkiye'deki Konservatuarlarda Kompozisyon Sanat Dalları Öğretim Elemanları İçin  
Hazırlanan Görüşme Soruları

1. Kompozisyon öğrencilerine çalgı bilgisi dersi veriyor musunuz?
2. Okulunuzun kompozisyon bölümünde hangi çalgılar tanıtılıyor ve üzerinde çalışılıyor?
3. Neden bu çalgılar tanıtılıyor?
4. Bu konuda hangi kaynaklardan yararlanmaktasınız?
5. Verdiğiniz ders kapsamında klasik gitarın tanıtımı da yer almakta mıdır? Neden?  
Bu konuda kullandığınız kaynaklar farklıysa lütfen ismini yazın?
6. Bu zamana kadar öğrencilerinizden klasik gitara eser yazmayı deneyen oldu mu?
7. Kendiniz denediniz mi? Eğer yazdıysanız eserin formu ve türü nedir?
8. Kendi bakış açınızla, diğer eserleriniz ile kıyasladığınızda yazdığınız gitar eserinin başarısı nedir? Neden?
9. Siz ya da öğrencileriniz klasik gitara eser yazma sırasında ne gibi sorunlarla karşılaştınız?  
Bu sorunları nasıl çözebildiniz?
10. Türkiye’de gitarist-besteciler dışındaki bestecilerin, klasik gitara eser yazmalarına yönelik önerebileceğiniz herhangi bir görüşünüz var mıdır?

