



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Piyano Anasanat Dalı**

**ULVİ CEMÂL ERKİN'İN DUYUŞLAR VE BEŞ DAMLA ESERLERİNİN  
İKİ GİTAR İÇİN TRANSKRİPSİYONUNA YÖNELİK ÖNERİLER**

**Dorukhan Ersin**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ankara, 2021**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Piyano Anasanat Dalı

ULVİ CEMÂL ERKİN'İN DUYUŞLAR VE BEŞ DAMLA ESERLERİNİN  
İKİ GİTAR İÇİN TRANSKRİPSİYONUNA YÖNELİK ÖNERİLER

Dorukhan Ersin

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

# ULVİ CEMÂL ERKİN'İN DUYUŞLAR VE BEŞ DAMLA ESERLERİNİN İKİ GİTAR İÇİN TRANSKRİPSİYONUNA YÖNELİK ÖNERİLER

**Danışman:** Dr. Eren SÜALP

**Yazar:** Dorukhan ERSİN

## ÖZ

Cumhuriyet Dönemi ilk kuşak bestecilerinden Ulvi Cemâl Erkin'in solo piyano için yazdığı "Duyuşlar" ve "Beş Damla" eserlerinin iki gitar transkripsiyonu, bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Giriş kısmında ve takip eden ilk bölümde bulgulara yön verecek şekilde bazı tanımlar yapılacak, çeşitli kavramlar açıklığa kavuşturulacak ve problem durumuna değinilecektir. "Materyal ve Yöntem" bölümünde, araştırmada hangi yöntemlerle kaynak tarandığı ve bulgulara nasıl ulaşıldığı açıklanacaktır. "Bulgular ve Yorum" bölümünde, araştırmanın problem durumuna yönelik bulgular elde edilerek yorumlanacaktır. "Sonuç ve Öneriler" kısmında ise elde edilen bulgular ışığında ulaşılan sonuçlara yer verilerek, bunlar hakkında öneriler getirilecektir.

**Anahtar sözcükler:** Ulvi Cemâl Erkin, Duyuşlar, Beş Damla, transkripsiyon, klasik gitar, iki gitar.

**SUGGESTIONS FOR TWO GUITAR TRANSCRIPTIONS “THE IMPRESSIONS” AND  
“FIVE DROPS” BY ULVI CEMAL ERKIN**

**Supervisor:** Dr. Eren SÜALP

**Author:** Dorukhan ERSİN

**ABSTRACT**

The aim of the this work is transcriptions “The Impressions” and “Five Drops” by Ulvi Cemâl Erkin on classical guitar. In the first part, there will be definitions and well-substantiated explanations to cast more light on the findings. The second part will cover the methods of scanning sources to reach findings of the research. The third part will include the findings with their interpretation. Finally, there will be results about the findings obtained, along with suggestions that made in the conclusion of this research.

**Keywords:** Ulvi Cemal Erkin, The Impressions, Five Drops, transcription, classical guitar, duet guitar.



## TEŞEKKÜR

Araştırma sürecimde; bilgi birikimi, özverili rehberliği ve yol göstericiliğiyle her zaman yanımda olan danışmanım, **Dr. Eren Süalp'e...**

Ulvi Cemâl Erkin ile ilgili merak ettiğim ve yazılı kaynaklarda yer almayan konuların açığa kavuşturulmasında ellerinden gelen desteği ve sabrı esirgemeyen, bestecimizin kızı, Sayın; **İçten Erkin Sar Hanımefendi'ye...**

Bu süreci daha emin adımlarla kat etmeme yardımcı olan değerli hocam **Prof. Dr. Ayten Kaplan'a;**

Kaynak tarama sürecinde yardımlarını esirgemeyen **Dr. Sayın; Cem Küçümen'e,** değerli piyanistimiz **Prof. Sayın; Kamerhan Turan'a** ve **Prof. Sayın; Semra Kartal'a...**

Eserlerin performe edilmesinde yardımlarını esirgemeyen değerli sanatçı **Kemal Özdil'e...**

Araştırmanın son hâlini almasında yardımlarını esirgemeyen, **Songül Çiftçioğlu'na...**

Eğitim hayatım süresince her zaman yanımda olan değerli ustalarım; **Güneş Apaydın, İskender Özçelebi, Soner Çiftçioğlu, Argun Defne ve Prof. Dr. Ahmet Kanneçi'ye;**

ayrıca desteklerini her zaman hissettiğim değerli arkadaşım **Aysun Serdar'a** ve **Ailem'e;** teşekkürü borç bilirim.

## İTHAF

*Tanıdığım ilk günden beri maddi – manevi desteğini  
hiçbir zaman esirgemeyen, 23 Ağustos 2020’de kaybettiğimiz  
çok değerli ‘ustam’,*

**SONER EGESEL’e...**

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	v
TABLO DİZİNİ.....	vii
GÖRSEL DİZİNİ.....	viii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xxi
TANIMLAR DİZİNİ.....	xxii
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM 1: GİTAR VE TRANSKRİPSİYON.....</b>	<b>3</b>
1.1. Piyanodan –Klavyeli (Tuşlu) Çalgılardan- Gitara Yapılan Transkripsiyonlar.....	6
1.2. Gitarın Ses ve İcra Özellikleri.....	12
1.2.1. Klasik Gitar İcrası.....	14
1.2.2. Klasik Gitar İcrasında Kullanılan Çeşitli Teknikler.....	16
Tirando.....	16
Apoyando.....	17
Arpej.....	17
Bare.....	17
Deyim Bağı (Legato).....	18
Glissando.....	18
Staccato.....	19
Süsleme.....	19
Armonik sesler.....	20
Doğal Armonikler.....	20
Yapay Armonikler.....	20
Aksan (Vurgu).....	21
Ponticello.....	21
Tasto.....	22
1.3. Ulvi Cemâl Erkin (1906 – 1972).....	22
1.3.1. Ulvi Cemâl Erkin'in Eserleri.....	28
1.3.2. "Duyuşlar" ve "Beş Damla" Eserleri.....	299
1.4. Problem Durumu.....	30
1.5. Problem Cümlesi.....	32

1.6. Alt Problemler.....	32
1.7. Araştırmanın Amacı .....	32
1.8. Varsayımlar.....	32
1.9. Sınırlılıklar .....	33
1.10. Araştırmanın Önemi.....	33
<b>BÖLÜM 2: MATERYAL VE YÖNTEM .....</b>	<b>34</b>
2.1. Araştırmanın Türü.....	34
2.2. Evren ve Örneklem .....	34
2.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Alınması .....	34
<b>BÖLÜM 3: BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>37</b>
3.1. Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" Eserinin İki Gitar Transkripsiyonuna Yönelik Öneriler Nelerdir?.....	39
3.1.1. Oyun .....	39
3.1.2. Küçük Çoban .....	56
3.1.3. Dere .....	61
3.1.4. Kağrı.....	63
3.1.5. Oyun .....	65
3.1.6. Marş .....	75
3.1.7. Şaka.....	78
3.1.8. Uçuşlar.....	82
3.1.9. Oyun .....	84
3.1.10. Ağlama yar ağlama .....	89
3.1.11. Zeybek.....	98
3.2. Ulvi Cemâl Erkin'in "Beş Damla" Eserinin İki Gitar Transkripsiyonuna Yönelik Öneriler Nelerdir?.....	110
3.2.1. Animato.....	110
3.2.2. Lento.....	124
3.2.3. Tranquillo .....	129
3.2.4. Energico.....	133
3.2.5. Moderato – Tranquillo .....	142
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>148</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>150</b>
<b>ETİK BEYANI .....</b>	<b>152</b>
<b>ORİJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>153</b>
<b>ORIGINALITY REPORT .....</b>	<b>154</b>
<b>YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>155</b>

## TABLO DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Farklı Coğrafyalardan Gitar Duo Örnekleri.....	5
<b>Tablo 2.</b> Çağdaş Türk Müziği literatüründen gitara yapılan transkripsiyonlar.....	11
<b>Tablo 3.</b> Gitarın Standart Akort Sistemi.....	14
<b>Tablo 4.</b> Ulvi Cemâl Erkin'in Eserleri.....	28

## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Piyanonun ses alanı.....	6
<b>Görsel 2.</b> D. Scarlatti, Sonata K. 213 Kaynak Edisyon.....	7
<b>Görsel 3.</b> D. Scarlatti, Sonata K.213 Solo Gitar Tr. (Tr. Dorukhan Ersin).....	7
<b>Görsel 4.</b> D. Scarlatti, Sonata K.213 İki Gitar Tr. (Tr. Soner Çiftçioğlu).....	7
<b>Görsel 5.</b> Tchaikovsky Romance (Op.5) Kaynak Edisyon.....	9
<b>Görsel 6.</b> Tchaikovsky Romance (Op.5) Solo Gitar Transkripsiyonu.....	9
<b>Görsel 7.</b> Tchaikovsky Romance (Op.5) İki Gitar Tr. (Tr. Dorukhan Ersin).....	9
<b>Görsel 8.</b> 6 Telli Standart Gitarın Ses Alanı.....	12
<b>Görsel 9.</b> Klasik Gitar (Kanneci, 1986, s. 6).....	13
<b>Görsel 10.</b> Sesin Yazılışı ve Duyuluşu.....	13
<b>Görsel 11.</b> "8" işareti.....	14
<b>Görsel 12.</b> 6 Telli Standart Gitarın Akort Sistemi.....	15
<b>Görsel 13.</b> Scordatura.....	15
<b>Görsel 14.</b> Parmak Numaraları ve İşaretleri (Kanneci, 1986, s. 11).....	15
<b>Görsel 15.</b> Notasyon Üzerinde Parmak ve Tel Numaraları (Albéniz, Capricho Catalan).16	
<b>Görsel 16.</b> Gitarda Arpej İcrası Örnekleri (Süalp, 2018, s. 14).....	17
<b>Görsel 17.</b> Arpej Yazımı ve İcrası (Süalp, 2018, s. 14).....	17
<b>Görsel 18.</b> Tam Bare .....	17
<b>Görsel 19.</b> Yarım Bare.....	18
<b>Görsel 20.</b> Deyim Bağı (Legato).....	18
<b>Görsel 21.</b> Glissando.....	18
<b>Görsel 22.</b> Staccato.....	19
<b>Görsel 23.</b> Süsleme.....	19
<b>Görsel 24.</b> Çarpma.....	20
<b>Görsel 25.</b> Doğal Armonikler.....	20
<b>Görsel 26.</b> Yapay Armonikler.....	21
<b>Görsel 27.</b> Aksan (Vurgu).....	21
<b>Görsel 28.</b> D. 1 (Oyun) Pia. İlk ölçü.....	39
<b>Görsel 29.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. İlk ölçü.....	39
<b>Görsel 30.</b> D. 1 (Oyun) Pia. ilk ölçü.....	40

<b>Görsel 31.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. ilk ölçü.....	40
<b>Görsel 32.</b> D. 1 (Oyun) Pia. ilk iki ölçü.....	41
<b>Görsel 33.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. İlk iki ölçü.....	41
<b>Görsel 34.</b> D. 1 (Oyun) Pia. ilk iki ölçü.....	41
<b>Görsel 35.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. İlk iki ölçü.....	41
<b>Görsel 36.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 2 ve 3 no.lu ölçüler.....	42
<b>Görsel 37.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 2 ve 3 no.lu ölçüler.....	42
<b>Görsel 38.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 5 ve 6 no.lu ölçüler.....	43
<b>Görsel 39.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 5 ve 6 no.lu ölçüler.....	43
<b>Görsel 40.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 5. – 7. Ölçüler.....	43
<b>Görsel 41.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 5. – 7. Ölçüler.....	43
<b>Görsel 42.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 7 ve 8 no.lu ölçüler.....	44
<b>Görsel 43.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 7 ve 8 no.lu ölçüler.....	44
<b>Görsel 44.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 8 no.lu ölçü (alternatif).....	44
<b>Görsel 45.</b> D. 1 (Oyun) Piyano 12 no.lu ölçü.....	45
<b>Görsel 46.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 12 no.lu ölçü.....	45
<b>Görsel 47.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 16 no.lu ölçü.....	45
<b>Görsel 48.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 16 no.lu ölçü.....	45
<b>Görsel 49.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 21 – 28 no.lu ölçüler.....	46
<b>Görsel 50.</b> D. 1 (Oyun) 21 – 28 no.lu ölçülerde eşlik partisine ait melodik hat.....	46
<b>Görsel 51.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 21. – 24. Ölçüler.....	47
<b>Görsel 52.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 21. – 24. ölçüler (alternatif).....	47
<b>Görsel 53.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 21. – 24. Ölçüler.....	47
<b>Görsel 54.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 27 ve 28 no.lu ölçüler.....	48
<b>Görsel 55.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 27 ve 28 no.lu ölçüler.....	48
<b>Görsel 56.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 29 ve 30 no.lu ölçüler.....	48
<b>Görsel 57.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 29 ve 30 no.lu ölçüler.....	48
<b>Görsel 58.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 29 ve 30 no.lu ölçüler (alternatif).....	49
<b>Görsel 59.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 31 ve 32 no.lu ölçüler.....	49
<b>Görsel 60.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 31 ve 32 no.lu ölçüler.....	49
<b>Görsel 61.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 31 ve 32 no.lu ölçüler (alternatif).....	50

<b>Görsel 62.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 31 ve 32 no.lu ölçüler.....	50
<b>Görsel 63.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 38 ve 39 no.lu ölçüler.....	51
<b>Görsel 64.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 38 ve 39 no.lu ölçüler.....	51
<b>Görsel 65.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 38 ve 39 no.lu ölçüler.....	51
<b>Görsel 66.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 50 ve 51 no.lu ölçüler.....	52
<b>Görsel 67.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 50 ve 51 no.lu ölçüler.....	52
<b>Görsel 68.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 58. – 61. Ölçüler.....	52
<b>Görsel 69.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 58. – 61. Ölçüler.....	52
<b>Görsel 70.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 58. – 61. ölçüler (alternatif 1).....	53
<b>Görsel 71.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 58. – 61. ölçüler (alternatif 2).....	53
<b>Görsel 72.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 76 ve 77 no.lu ölçüler.....	54
<b>Görsel 73.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 76 ve 77 no.lu ölçüler.....	54
<b>Görsel 74.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 84. – 86. Ölçüler.....	54
<b>Görsel 75.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 84. – 86. Ölçüler.....	54
<b>Görsel 76.</b> D. 1 (Oyun) Pia. 98. – 100. Ölçüler.....	55
<b>Görsel 77.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 98. – 100. Ölçüler.....	55
<b>Görsel 78.</b> D. 1 (Oyun) Gtr. 98. – 100. Ölçüler (Alternatif).....	55
<b>Görsel 79.</b> D.1 (Oyun) Gtr. 98. – 100. Ölçüler.....	56
<b>Görsel 80.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	56
<b>Görsel 81.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr.....	56
<b>Görsel 82.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif).....	57
<b>Görsel 83.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	57
<b>Görsel 84.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (2).....	57
<b>Görsel 85.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	58
<b>Görsel 86.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (3).....	58
<b>Görsel 87.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	58
<b>Görsel 88.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif).....	58
<b>Görsel 89.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	59
<b>Görsel 90.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (4).....	59
<b>Görsel 91.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	59
<b>Görsel 92.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (5).....	59



<b>Görsel 93.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	60
<b>Görsel 94.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (6).....	60
<b>Görsel 95.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif).....	60
<b>Görsel 96.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Pia.....	60
<b>Görsel 97.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (7).....	60
<b>Görsel 98.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif 1).....	61
<b>Görsel 99.</b> D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif 2).....	61
<b>Görsel 100.</b> D. 3 (Dere) Pia. İlk iki ölçü.....	61
<b>Görsel 101.</b> D. 3 (Dere) S. (2012) İlk iki ölçü.....	61
<b>Görsel 102.</b> D. 3 (Dere) Gtr. İlk iki ölçü.....	62
<b>Görsel 103.</b> D. 3 (Dere) Gtr. 8 ve 9 no.lu ölçüler.....	62
<b>Görsel 104.</b> D. 3 (Dere) Pia. Son ölçü.....	62
<b>Görsel 105.</b> D. 3 (Dere) Gtr. Son ölçü.....	63
<b>Görsel 106.</b> D. 4 (Kağrı) Pia, intro.....	63
<b>Görsel 107.</b> D. 4 (Kağrı) Gtr. İntro.....	63
<b>Görsel 108.</b> D. 4 (Kağrı) Pia. 13 ve 14 no.lu ölçüler.....	64
<b>Görsel 109.</b> D. 4 (Kağrı) Gtr.13 ve 14 no.lu ölçüler.....	64
<b>Görsel 110.</b> D. 4 (Kağrı) Pia. son ölçü.....	64
<b>Görsel 111.</b> D. 4 (Kağrı) Gtr. son ölçü.....	64
<b>Görsel 112.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 3 ve 4 no.lu ölçüler.....	65
<b>Görsel 113.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 3 ve 4 no.lu ölçüler.....	65
<b>Görsel 114.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 5 no.lu ölçü.....	66
<b>Görsel 115.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 5 no.lu ölçü.....	66
<b>Görsel 116.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 9 ve 10 no.lu ölçüler.....	66
<b>Görsel 117.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 9 ve 10 no.lu ölçüler.....	66
<b>Görsel 118.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 9 ve 10 no.lu ölçüler (alternatif).....	67
<b>Görsel 119.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 17 ve 18 no.lu ölçüler.....	67
<b>Görsel 120.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler.....	67
<b>Görsel 121.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler (alternatif).....	67
<b>Görsel 122.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 22 no.lu ölçü.....	68
<b>Görsel 123.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 22 no.lu ölçü.....	68

<b>Görsel 124.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 22 no.lu ölçü.....	68
<b>Görsel 125.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 32. Ölçü.....	69
<b>Görsel 126.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 32. Ölçü.....	69
<b>Görsel 127.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 32. – 34. no.lu ölçüler.....	69
<b>Görsel 128.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 32. – 34. Ölçüler.....	69
<b>Görsel 129.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 44. – 46. Ölçüler.....	70
<b>Görsel 130.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 44. – 46. Ölçüler.....	70
<b>Görsel 131.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 54. – 56. Ölçüler.....	70
<b>Görsel 132.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 54. – 56. Ölçüler.....	70
<b>Görsel 133.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 57 no.lu ölçü.....	71
<b>Görsel 134.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 57 no.lu ölçü.....	71
<b>Görsel 135.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 63 ve 64 no.lu ölçüler.....	71
<b>Görsel 136.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 63 ve 64 no.lu ölçüler.....	71
<b>Görsel 137.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 72 ve 73 no.lu ölçüler.....	72
<b>Görsel 138.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 72 ve 73 no.lu ölçüler.....	72
<b>Görsel 139.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 87 no.lu ölçü.....	73
<b>Görsel 140.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 87 no.lu ölçü.....	73
<b>Görsel 141.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 90 - 91 no.lu ölçüler.....	73
<b>Görsel 142.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 90 – 91 no.lu ölçüler.....	73
<b>Görsel 143.</b> D. 5 (Oyun) Pia. 93 no.lu ölçü.....	74
<b>Görsel 144.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. 93 no.lu ölçü.....	74
<b>Görsel 145.</b> D. 5 (Oyun) Pia. Son 4 ölçü.....	74
<b>Görsel 146.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. Son 4 ölçü.....	74
<b>Görsel 147.</b> D. 5 (Oyun) Pia. son ölçü.....	75
<b>Görsel 148.</b> D. 5 (Oyun) Gtr. son ölçü.....	75
<b>Görsel 149.</b> D. 6 (Marş) Pia. 3 no.lu ölçü.....	75
<b>Görsel 150.</b> D. 6 (Marş) Gtr. 3 no.lu ölçü.....	75
<b>Görsel 151.</b> D. 6 (Marş) Pia. 7 – 11 no.lu ölçüler.....	76
<b>Görsel 152.</b> D. 6 (Marş) Gtr. 7 – 11 no.lu ölçüler.....	76
<b>Görsel 153.</b> D. 6 (Marş) Pia. 10 no.lu ölçü.....	76
<b>Görsel 154.</b> D. 6 (Marş) Gtr. 10 no.lu ölçü.....	76

<b>Görsel 155.</b> D. 6 (Marş) Pia. 11 no.lu ölçü.....	77
<b>Görsel 156.</b> D. 6 (Marş) Gtr. 11 no.lu ölçü.....	77
<b>Görsel 157.</b> D. 6 (Marş) Pia. 12. – 15. Ölçüler.....	77
<b>Görsel 158.</b> D. 6 (Marş) Gtr 12. – 15. Ölçüler.....	77
<b>Görsel 159.</b> D. 7 (Şaka) Pia. ilk 8 ölçü.....	78
<b>Görsel 160.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. İlk 8 ölçü.....	79
<b>Görsel 161.</b> D.7 (Şaka) Pia. 9. – 11. Ölçüler.....	79
<b>Görsel 162.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 9. – 11. Ölçüler.....	79
<b>Görsel 163.</b> D.7 (Şaka) Pia. 9 no.lu ölçü.....	80
<b>Görsel 164.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 9 no.lu ölçü.....	80
<b>Görsel 165.</b> D. 7 (Şaka) Pia. 11 no.lu ölçü.....	80
<b>Görsel 166.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 11 no.lu ölçü.....	80
<b>Görsel 167.</b> D. 7 (Şaka) Pia. 25 no.lu ölçü.....	81
<b>Görsel 168.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 25 no.lu ölçü.....	81
<b>Görsel 169.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 25 no.lu ölçü (alternatif).....	81
<b>Görsel 170.</b> D. 7 (Şaka) Pia. 41. – 43. Ölçüler.....	81
<b>Görsel 171.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 41. – 43. Ölçüler.....	81
<b>Görsel 172.</b> D. 7 (Şaka) Gtr. 41. – 43. Ölçüler (alternatif).....	82
<b>Görsel 173.</b> D. 8 (Uçuşlar) Pia. İlk iki ölçü.....	82
<b>Görsel 174.</b> D. 8 (Uçuşlar) Sheriff Gtr. İlk iki ölçü.....	82
<b>Görsel 175.</b> D. 8 (Uçuşlar) Gtr. (DE.) İlk iki ölçü.....	83
<b>Görsel 176.</b> D. 8 (Uçuşlar) Pia. son iki ölçü.....	84
<b>Görsel 177.</b> D. 8 (Uçuşlar) Gtr. son iki ölçü.....	84
<b>Görsel 178.</b> D. 9 (Oyun) Pia. İlk 4 ölçü.....	84
<b>Görsel 179.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. İlk ölçü.....	85
<b>Görsel 180.</b> D. 9 (Oyun) Pia. 2. – 4. Ölçüler.....	85
<b>Görsel 181.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 2. – 4. Ölçüler.....	85
<b>Görsel 182.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 2. – 4. ölçüler (alternatif 1).....	86
<b>Görsel 183.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 2. – 4. ölçüler (alternatif 2).....	86
<b>Görsel 184.</b> D. 9 (Oyun) Pia. 6 – 7 no.lu ölçüler.....	86
<b>Görsel 185.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 6 – 7 no.lu ölçüler.....	86

<b>Görsel 186.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 6 – 7 no.lu ölçüler (alternatif).....	87
<b>Görsel 187.</b> D. 9 (Oyun) Pia. 9 no.lu ölçü.....	87
<b>Görsel 188.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 9 no.lu ölçü.....	87
<b>Görsel 189.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 9 no.lu ölçü (alternatif).....	87
<b>Görsel 190.</b> D. 9 (Oyun) Pia. 18. – 20. Ölçüler.....	88
<b>Görsel 191.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. 18. – 20. Ölçüler.....	88
<b>Görsel 192.</b> D. 9 (Oyun) Pia. Son 3 ölçü.....	88
<b>Görsel 193.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. son 3 ölçü.....	88
<b>Görsel 194.</b> D. 9 (Oyun) Pia. son ölçü.....	89
<b>Görsel 195.</b> D. 9 (Oyun) Gtr. son ölçü.....	89
<b>Görsel 196.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. ilk ölçü.....	90
<b>Görsel 197.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. ilk ölçü.....	90
<b>Görsel 198.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. ilk ölçü.....	91
<b>Görsel 199.</b> D.10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. ilk ölçü.....	91
<b>Görsel 200.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. İlk ölçü.....	91
<b>Görsel 201.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. İlk ölçü.....	92
<b>Görsel 202.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. İlk ölçü.....	92
<b>Görsel 203.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. İlk ölçü (alternatif).....	92
<b>Görsel 204.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 8 no.lu ölçü.....	93
<b>Görsel 205.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 8 no.lu ölçü.....	93
<b>Görsel 206.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 8 no.lu ölçü (alternatif).....	93
<b>Görsel 207.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 9 no.lu ölçü.....	94
<b>Görsel 208.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 9 no.lu ölçü.....	94
<b>Görsel 209.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 13 no.lu ölçü.....	94
<b>Görsel 210.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 13 no.lu ölçü.....	94
<b>Görsel 211.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 13 no.lu ölçü.....	95
<b>Görsel 212.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 13 no.lu ölçü.....	95
<b>Görsel 213.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 14. Ölçü.....	95
<b>Görsel 214.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 14. Ölçü.....	96
<b>Görsel 215.</b> D.10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 17 no.lu ölçü.....	96
<b>Görsel 216.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 17 no.lu ölçü.....	96

<b>Görsel 217.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 22 no.lu ölçü.....	97
<b>Görsel 218.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 22 no.lu ölçü.....	97
<b>Görsel 219.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 27. Ölçü.....	97
<b>Görsel 220.</b> D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 27. Ölçü.....	97
<b>Görsel 221.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. İlk ölçü.....	98
<b>Görsel 222.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. ilk ölçü.....	98
<b>Görsel 223.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. İlk ölçü.....	99
<b>Görsel 224.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. İlk ölçü.....	100
<b>Görsel 225.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. İlk ölçü.....	100
<b>Görsel 226.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. İlk ölçü.....	100
<b>Görsel 227.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. İlk ölçü.....	100
<b>Görsel 228.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 3 no.lu ölçü.....	101
<b>Görsel 229.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 3 no.lu ölçü.....	101
<b>Görsel 230.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 4 no.lu ölçü.....	101
<b>Görsel 231.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 4 no.lu ölçü.....	101
<b>Görsel 232.</b> D.11 (Zeybek) Pia. 5. Ölçü.....	102
<b>Görsel 233.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 5. Ölçü.....	102
<b>Görsel 234.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 6 no.lu ölçü.....	102
<b>Görsel 235.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 6 no.lu ölçü.....	102
<b>Görsel 236.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 6 no.lu ölçü.....	103
<b>Görsel 237.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 6 no.lu ölçü.....	103
<b>Görsel 238.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 8 no.lu ölçü.....	104
<b>Görsel 239.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 8 no.lu ölçü.....	104
<b>Görsel 240.</b> D.11 (Zeybek) Pia. 9. Ölçü.....	104
<b>Görsel 241.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 9. Ölçü.....	105
<b>Görsel 242.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 11 no.lu ölçü.....	105
<b>Görsel 243.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü.....	105
<b>Görsel 244.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 11. Ölçü.....	106
<b>Görsel 245.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 11. Ölçü.....	106
<b>Görsel 246.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü.....	106
<b>Görsel 247.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü (alternatif 1).....	107

<b>Görsel 248.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü (alternatif 2).....	107
<b>Görsel 249.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 17. Ölçü.....	107
<b>Görsel 250.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü.....	108
<b>Görsel 251.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü.....	108
<b>Görsel 252.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü.....	108
<b>Görsel 253.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü.....	109
<b>Görsel 254.</b> D. 11 (Zeybek) Pia. 19 no.lu ölçü.....	109
<b>Görsel 255.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 19 no.lu ölçü.....	109
<b>Görsel 256.</b> D. 11 (Zeybek) Gtr. 19 no.lu ölçü (alternatif).....	110
<b>Görsel 257.</b> BD. 1 (Animato) Pia. ilk 4 ölçü.....	110
<b>Görsel 258.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. ilk 4 ölçü.....	110
<b>Görsel 259.</b> BD.1 (Animato) Gtr. ilk 4 ölçü.....	111
<b>Görsel 260.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 5. – 7. Ölçüler.....	111
<b>Görsel 261.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 5. – 7. Ölçüler.....	111
<b>Görsel 262.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 8 no.lu ölçü.....	112
<b>Görsel 263.</b> BD.1 (Animato) Gtr. 8 no.lu ölçü.....	112
<b>Görsel 264.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 17. – 19. Ölçüler.....	112
<b>Görsel 265.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 17. – 19. Ölçüler.....	112
<b>Görsel 266.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 17. – 20. Ölçüler.....	113
<b>Görsel 267.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 17. – 20. Ölçüler.....	113
<b>Görsel 268.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 21. Ölçü.....	113
<b>Görsel 269.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 21. Ölçü.....	113
<b>Görsel 270.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 25. Ölçü.....	114
<b>Görsel 271.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 25. Ölçü.....	114
<b>Görsel 272.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 26. Ölçü.....	114
<b>Görsel 273.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 26. Ölçü.....	114
<b>Görsel 274.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 33. Ölçü.....	115
<b>Görsel 275.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 33. Ölçü.....	115
<b>Görsel 276.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 38 ve 39 no.lu ölçüler.....	115
<b>Görsel 277.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 38 ve 39 no.lu ölçüler.....	115
<b>Görsel 278.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 40 ve 41 no.lu ölçüler.....	116

<b>Görsel 279.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 40 ve 41 no.lu ölçüler.....	116
<b>Görsel 280</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 40 - 41 no.lu ölçüler.....	116
<b>Görsel 281.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 40 – 41 no.lu ölçü.....	117
<b>Görsel 282.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 44 no.lu ölçü.....	117
<b>Görsel 283.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 44 no.lu ölçü.....	117
<b>Görsel 284.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 46 ve 47 no.lu ölçüler.....	118
<b>Görsel 285.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 46 ve 47 no.lu ölçüler.....	118
<b>Görsel 286.</b> BD.1 (Animato) Pia. 48 ve 49 no.lu ölçüler.....	118
<b>Görsel 287.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 48 ve 49 no.lu ölçüler.....	118
<b>Görsel 288.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 48 ve 49 no.lu ölçüler.....	119
<b>Görsel 289.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 50. – 52. Ölçüler.....	119
<b>Görsel 290.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 50. – 52. Ölçüler.....	119
<b>Görsel 291.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 50. – 53. Ölçüler.....	120
<b>Görsel 292.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 50. – 53. Ölçüler.....	120
<b>Görsel 293.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 65 no.lu ölçü.....	120
<b>Görsel 294.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 65 no.lu ölçü.....	120
<b>Görsel 295.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 67 ve 68 no.lu ölçü.....	121
<b>Görsel 296.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 67 ve 68 no.lu ölçüler.....	121
<b>Görsel 297.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 67 ve 68 no.lu ölçüler.....	121
<b>Görsel 298.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 67 ve 68 no.lu ölçüler (alternatif).....	121
<b>Görsel 299.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 72 ve 73 no.lu ölçüler.....	122
<b>Görsel 300.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 72 ve 73 no.lu ölçüler.....	122
<b>Görsel 301.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. 72 ve 73 no.lu ölçüler.....	122
<b>Görsel 302.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 74 no.lu ölçü.....	123
<b>Görsel 303.</b> BD.1 (Animato) Gtr. 74 no.lu ölçü.....	123
<b>Görsel 304.</b> BD. 1 (Animato) Pia. 76 ve 77 no.lu ölçüler.....	123
<b>Görsel 305.</b> BD.1 (Animato) Gtr. 76 ve 77 no.lu ölçüler.....	123
<b>Görsel 306.</b> BD. 1 (Animato) Pia. son iki ölçü.....	124
<b>Görsel 307.</b> BD. 1 (Animato) Gtr. son iki ölçü.....	124
<b>Görsel 308.</b> BD. 2 (Lento) Pia. ilk 4 ölçü.....	125
<b>Görsel 309.</b> BD. 2 (Lento) Gtr. İlk 4 ölçü.....	125

<b>Görsel 310.</b> BD. 2 (Lento) Pia. 3 no.lu ölçü.....	125
<b>Görsel 311.</b> BD. 2 (Lento) Gtr. 3 no.lu ölçü.....	125
<b>Görsel 312.</b> BD. 2 (Lento) Pia. 5 no.lu ölçü.....	126
<b>Görsel 313.</b> BD. 2 (Lento) Gtr. 5 no.lu ölçü.....	126
<b>Görsel 314.</b> BD. 2 (Lento) Pia. 12. – 15. Ölçüler.....	126
<b>Görsel 315.</b> BD. 2 (Lento) Gtr. 12. – 15. Ölçüler.....	126
<b>Görsel 316.</b> BD. 2 (Lento) Pia. 16. – 19. Ölçüler.....	127
<b>Görsel 317.</b> BD. 2 (Lento) 16. – 19. Ölçüler.....	127
<b>Görsel 318.</b> BD.2 (Lento) Pia. 20. Ölçü.....	127
<b>Görsel 319.</b> BD. 2 (Lento) Gtr. 20. Ölçü.....	127
<b>Görsel 320.</b> BD. 2 (Lento) Pia. 26. – 28. Ölçüler.....	128
<b>Görsel 321.</b> BD. 2 (Lento) Gtr. 26. – 28. Ölçüler.....	128
<b>Görsel 322.</b> BD. 2 (Lento) Pia. son 4 ölçü.....	128
<b>Görsel 323.</b> BD.2 (Lento) Gtr. Son 4 ölçü.....	128
<b>Görsel 324.</b> BD. 3 (Tranquillo) Pia. ilk ölçü.....	129
<b>Görsel 325.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. ilk ölçü.....	129
<b>Görsel 326.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. İlk ölçü.....	130
<b>Görsel 327.</b> BD. 3 (Tranquillo) Pia. 2 no.lu ölçü.....	130
<b>Görsel 328.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 2 no.lu ölçü.....	130
<b>Görsel 329.</b> BD. 3 (Tranquillo) Pia. 3 no.lu ölçü.....	131
<b>Görsel 330.</b> BD.3 (Tranquillo) Gtr. 3 no.lu ölçü.....	131
<b>Görsel 331.</b> BD. 3 (Tranquillo) Pia. 5 no.lu ölçü.....	131
<b>Görsel 332.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 5 no.lu ölçü.....	131
<b>Görsel 333.</b> BD. 3 (Tranquillo) Pia. 8 no.lu ölçü.....	132
<b>Görsel 334.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 8 no.lu ölçü.....	132
<b>Görsel 335.</b> BD. 3 (Tranquillo) Pia. 9 no.lu ölçü.....	132
<b>Görsel 336.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 9 no.lu ölçü.....	132
<b>Görsel 337.</b> BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 9 no.lu ölçü.....	133
<b>Görsel 338.</b> BD. 4 (Energico) Pia. ilk ölçü.....	133
<b>Görsel 339.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. ilk ölçü.....	133
<b>Görsel 340.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 9 no.lu ölçü.....	134



<b>Görsel 341.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 9 no.lu ölçü.....	134
<b>Görsel 342.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 17 ve 18 no.lu ölçüler.....	134
<b>Görsel 343.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler.....	134
<b>Görsel 344.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler (alternatif).....	135
<b>Görsel 345.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 23 ve 24 no.lu ölçüler.....	135
<b>Görsel 346.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 23 ve 24 no.lu ölçüler.....	135
<b>Görsel 347.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 25 no.lu ölçü.....	136
<b>Görsel 348.</b> BD.4 (Energico) Gtr. 25 no.lu ölçü.....	136
<b>Görsel 349.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 31 no.lu ölçü.....	136
<b>Görsel 350.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 31 no.lu ölçü.....	136
<b>Görsel 351.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 32 no.lu ölçü.....	137
<b>Görsel 352.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 32 no.lu ölçü.....	137
<b>Görsel 353.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 34 ve 35 no.lu ölçüler.....	137
<b>Görsel 354.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 34 ve 35 no.lu ölçüler.....	137
<b>Görsel 355.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 34 ve 35 no.lu ölçüler (alternatif).....	138
<b>Görsel 356.</b> BD. 4 (Energico) Pia 37 no.lu ölçü.....	138
<b>Görsel 357.</b> BD.4 (Energico) Gtr. 37 no.lu ölçü.....	138
<b>Görsel 358.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 41 no.lu ölçü.....	139
<b>Görsel 359.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 41 no.lu ölçü.....	139
<b>Görsel 360.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 43 ve 44 no.lu ölçüler.....	139
<b>Görsel 361.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 43 ve 44 no.lu ölçüler.....	139
<b>Görsel 362.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 47 no.lu ölçü.....	140
<b>Görsel 363.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 47 no.lu ölçü.....	140
<b>Görsel 364.</b> BD. 4 (Energico) Pia. 52 no.lu ölçü.....	140
<b>Görsel 365.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 52 no.lu ölçü.....	140
<b>Görsel 366.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. 52 no.lu ölçü (alternatif).....	141
<b>Görsel 367.</b> BD. 4 (Energico) Pia. son üç ölçü.....	141
<b>Görsel 368.</b> BD. 4 (Energico) Gtr. son üç ölçü.....	141
<b>Görsel 369.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. ilk iki ölçü.....	142
<b>Görsel 370.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. İlk iki ölçü.....	142
<b>Görsel 371.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. İlk iki ölçü.....	142

<b>Görsel 372.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 5 ve 6 no.lu ölçüler.....	143
<b>Görsel 373.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 5 ve 6 no.lu ölçüler.....	143
<b>Görsel 374.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 8 no.lu ölçü.....	143
<b>Görsel 375.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. 8 no.lu ölçü.....	143
<b>Görsel 376.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 11 no.lu ölçü.....	144
<b>Görsel 377.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. 11 no.lu ölçü.....	144
<b>Görsel 378.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 17 no.lu ölçü.....	144
<b>Görsel 379.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 17 no.lu ölçü.....	144
<b>Görsel 380.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. 17 no.lu ölçü.....	145
<b>Görsel 381.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 20 no.lu ölçü.....	145
<b>Görsel 382.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 20 no.lu ölçü.....	145
<b>Görsel 383.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 25 ve 26 no.lu ölçüler.....	146
<b>Görsel 384.</b> BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. 25 ve 26 no.lu ölçüler.....	146
<b>Görsel 385.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 27 no.lu ölçü.....	146
<b>Görsel 386.</b> BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 27 no.lu ölçü.....	146

## KISALTMALAR DİZİNİ

A: Alto

B: Bas

BD.: Beş Damla

D.: Duyuşlar

DE.: Dorukhan Ersin

Gtr.: Gitar

Pia.: Piyano

S.: Soprano

Sh.: Sheriff

T: Tenor

Tr.: Transkripsiyon

## TANIMLAR DİZİNİ

**Agitato:** (İt.) "Tez canlı, yerinde duramayan, sürükleyici bir anlatımla" (Say, 2009, s.15).

**Allegro:** (İt.) "Anlamı şen, neşelidir; ancak çabuk bir hızı tanımlar" (Aktüze, 2010, s. 17).

**Animato:** (İt.) "Diri, heyecanlı, şevkli" (Aktüze, 2010, s. 25).

**Basso ostinato:** (İt.) "bkz. Basso continuo. Sürekli bas" (Aktüze, 2010, s. 53).

**Cantabile:** (İt.) "Şarkı söylercesine, ezgisellikle" (Aktüze, 2010, s. 95).

**Doğuşkanlar:** "Bir akustik terimi olarak, ana sesin yanı sıra daha hafif işitilen farklı sesler. Ses veren bir cisim, gerili bir tel ya da bir boru titreştiği zaman ana sesle birlikte; ikincil, üçüncül, dördüncül sesler duyulur. Uyum içinde olan bu seslere "doğuşkanlar" denir" (Say, 2009, s. 162).

**Dörtlü Armoni:** "Bestecimiz Kemal İlerici'nin önerdiği çokseslilik kuramının müzikhçilerimiz arasındaki yaygın adı. Bestecimizin özgün çokseslilik dizgesinin çıkış noktası, makamların farklı yapılarının ve ses ilişkilerinin başka bir kavrayışla yeniden değerlendirilmesine dayanır... Akorların kuruluşu, temel sese dörtlü ve beşli eklenmesiyle oluşur" (Say, 2009, s. 165).

**Energico:** (İt.) "Enerjiyle; canlı, diri tarzda" (Aktüze, 2010, s. 189).

**Geçit sesi:** "Armonide bir süsleme biçimi: Arasında ikili ya da üçlü aralık bulunan iki armonik sesin ortasında yer alan ses. Geçit sesinin görevi, iki sesi melodik olarak birbirine bağlamaktır. Bu sesler genellikle ölçünün zayıf vuruşuna rastlatılır" (Say, 2009, s. 216).

**İşleme sesi:** "Armoni biliminde temel bir gereklilik taşımayan, "alt işleme" ve "üst işleme" olmak üzere iki türü bulunan, aynı yükseklikteki armoni sesleri arasına süsleme sesi olarak getirilen sesler" (Say, 2009, s. 270).

**Lento:** (İt.) "Yavaş ve soylu. Largo ile Adagio arası" (Aktüze, 2010, s. 344)

**Moderato:** (İt.) "İlımlı, ölçülü" (Kalemci, 2007, s. 190).

**Parti:** (Ing. part) "Bir bütünün parçası, bölüm. Bir müzik yapıtında armoniyi oluşturan ezgilerin her biri." (Sözer, 1996, s. 539) Klasik armoni kurallarına göre –insan sesini ifade etmekten bağımsız olarak kullanılan- tizden pese doğru parti isimleri; soprano, alto, tenor, bas (SATB) olarak adlandırılır.

**Pedal ses:** "Partilerden biri yürüyüşünü sürdürürken diğer partide belirli oranda uzatılan sesler" (Say, 2009, s. 418)

**Scordatura:** (İt.) "... parçanın tonalitesine göre daha kolay ve uyumlu ses elde edebilmek amacıyla bazı tellerin alışılmış, belli akordunun düşürülmesi ya da yükseltilmesi" (Aktüze, 2010, s. 547). Altı telli standart bir gitarda en bilinen scordatura, en üst telin "mi"den "re"ye düşürülmesidir.

**Ses alanı:** "... çeşitli çalgıların kalından inceye doğru ürettiği ses perdelerini kapsayan alan (Say, 2009, s. 476).

**Ses aralığı:** "bkz. Aralık. İki perde arasındaki ölçülebilir uzaklık... Aralıklar, sesler arasındaki yükseklik farkını belirler ve derecelerin sayısına göre adlandırılır..." (Say, 2009, s. 37).

**Transpoze:** "bkz. Aktarım. Bir müziğin tüm yapısının yazıldığı tonalitesini, özelliklerini değiştirmeden koruyarak başka bir tona aktarmak" (Aktüze, 2010, s. 14) Araştırmanın bulgularına yön verecek açıklamasıyla, eserlerden bazıları gitara aktarılırken, eserin ses aralığının daha verimli şekilde kullanılması düşüncesiyle, bazı eserlerde transpoze yapılması düşünülmüştür.

**Tranquillo:** (İt.) "Sakin; sessiz; rahat" (Kalemci, 2007, s. 307).

**Tuşe:** Keman, gitar gibi çalgılarda abanoz gibi sert ağaçlardan yapılan ve genellikle sol el parmaklarının tellere baskı uygulayarak farklı sesler üretmesini sağlayan çalgı bölümüdür.

**Ünison:** "bkz. Unison. Bir müzik eserinde, bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi" (Say, 2009, 552)

## GİRİŞ

Gitar icracılarının, konserlerinde orijinal gitar eserleri seslendirmelerinin yanında, orijinali başka enstrümanlar için yazılan eserleri de gitar ile icra ettikleri ve konser programlarına sıklıkla aldıkları, araştırmacı tarafından gözlemlenmiştir. Günümüzde çok sayıda Avrupalı bestecinin yapıtları; gerek solo; gerekse duo, trio, kuartet ya da içerisinde gitarın bulunduğu farklı çalgı toplulukları için uyarlanmakta ve seslendirilmektedir. Örnek vermek gerekirse, klavsen ve piyano edebiyatının en büyük bestecilerinden D. Scarlatti (1685 – 1757)'nin, İspanyol Ulusal Müziği'nin önemli temsilcilerinden E. Granados (1867 – 1916)'un ve I. Albéniz (1860 – 1909)'in eserleri, transkripsiyonları yapılarak gitar literatürüne kazandırılmıştır.

Transkripsiyon kavramı detaylandırılmadan önce, bağıntılı olduğu düşünülerek gitarın tarihsel gelişimine kısaca değinmenin yerinde olacağı düşünülmektedir.

Uluocak (2011, s. 13), klasik gitarın tarihiyle ilgili şu notları iletmektedir:

Günümüzde kullandığımız biçimiyle "klasik gitar", 1860'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Ancak bu tarihten önce de –özellikle Avrupa'da- kimi gitar olarak adlandırılan, kimi de farklı isimlere sahip fakat şekil olarak klasik gitara benzeyen birçok çalgı kullanılmıştır. ...Yazılı müzik örnekleri başlangıç noktası olarak kabul edildiğinde, gitar benzeri çalgılardan klasik gitara uzanan gelişim evresini beş dönemde incelemek mümkündür:

**1. Vihuela ve Rönesans gitarının (dört çift telli gitar) kullanıldığı dönem:** Bu dönem, yaklaşık 1536 - 1600 yılları arasını kapsamaktadır.

**2. Barok gitarın (beş çift telli gitar) kullanıldığı dönem:** Bu dönem, yaklaşık 1600 - 1750 yılları arasını kapsamaktadır.

**3. Barok gitardan, Romantik gitara (altı tek telli gitar) geçişin yapıldığı dönem:** Bu dönemin ise yaklaşık 1750 - 1800 yılları arasında yaşandığını söyleyebiliriz. Bu geçiş döneminde en az dört farklı gitar çeşidi kullanılmıştır. Bunlar; beş çift telli Barok gitar, beş tek telli gitar, altı çift telli gitar ve altı tek telli (Romantik) gitarın ilk örnekleridir.

**4. Romantik gitarın kullanıldığı dönem:** Bu dönem, yaklaşık 1800 - 1860'lı yıllar arasında yaşanmıştır.

**5. Günümüz klasik gitarının (Torres gitarı) üreilmeye başlandığı ve yaygınlaşarak kullanıldığı dönem:** Bu dönem ise yaklaşık 1860'lardan başlamakta ve günümüzde de halen devam etmektedir.

1860'lı yıllara gelindiğinde, Avrupa'da piyano ve orkestra müziğinin ivme kazanması neticesinde gitarın (romantik gitarın) konser salonlarındaki popülerliğini kaybetmesi, gitarla ilgili yeni arayışları doğurmuş ve bu arayışlara ilk olumlu yanıt, İspanyol gitar yapımcısı Antonio de Torres (1817 – 1892)'ten gelmiştir. Torres'in geliştirdiği ve bugün kullandığımız modern klasik gitarın öncüsü kabul edilen gitarları konser salonlarına taşıyan ilk isimler, İspanyol gitarist Julián Arcas (1832 – 1882) ve öğrencisi Francisco Tárrega (1852 – 1909)'dır (Uluocak, 2014, s. 181).

Enstrümanın yapısal gelişimiyle birlikte; özellikle Francisco Tárrega, yeni eserlerin üretimi konusunda, besteci kimliğiyle gitar repertuarına önemli katkılar sağlamıştır. Bu katkıların farklı boyuttaki bir mimarı da, İspanyol gitar sanatçısı Andrés Segovia (1893 – 1987)'dir. Segovia'nın en önemli misyonlarından biri, çoğu gitarist olmayan; Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968), Albert Roussel (1869 – 1937), Joaquín Turina (1882 – 1949), Joaquín Rodrigo (1901 – 1999), Manuel Maria Ponce (1882 – 1948), Federico Mompou (1893 – 1987), Federico Moreno Torroba (1891 – 1982), Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) gibi önemli orkestra bestecilerine gitarı tanıtarak; onları, gitar için yeni ve orijinal eserler yazmaya ikna ve teşvik etmesidir (Uluocak, 2014, s. 205).

Bu eserlerin yazılmasıyla gitar repertuarı önemli oranda zenginleşirken, Andrés Segovia'nın icrasıyla da gitarın müzik dünyasındaki saygınlığı, eskiye kıyaslanmayacak ölçüde artmıştır (Uluocak, 2014, s. 205).

## BÖLÜM 1: GİTAR VE TRANSKRİPSİYON

Şüphesiz ki, orijinal gitar eserlerinin yanı sıra gitar repertuarının gelişmesine önemli bir katkı da yapılan transkripsiyonlardır. Modern klasik gitar için ilk transkripsiyonların öncüleri, İspanyol gitarist – besteci ve eğitimci Francisco Tárrega ve yine Tárrega gibi İspanyol olan gitar sanatçısı Andrés Segovia'dır. Bu isimlerin, orkestra müzikleri ve/veya farklı çalgı ya da çalgı grupları için yazılmış yapıtlardan yaptıkları transkripsiyonlarla; gitarın, kendi icra imkânları çerçevesinde farklı çalgılar için yazılan eserleri de yetkin bir şekilde seslendirebildiği; dolayısıyla, transkripsiyon unsurunun gitar edebiyatında oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda öncelikle transkripsiyon kavramından söz etmenin, yerinde olacağı öngörülmektedir. Birçok kaynağa göre farklı tanımlar yapılmakla beraber, araştırmanın bulgularına yön verecek şekilde; Say (2009, s. 525), transkripsiyonu şöyle tanımlar:

“Uyarlama. Herhangi bir çalgı, ses ya da bir topluluk için yazılmış bir parçayı, başka çalgılara ya da ses müziğine uyarlama işlemi. Ayırt edici nokta, transkripsiyon işlemi dolayısıyla eser üzerinde hiçbir değişiklik yapılamayacağıdır.”

Aktüze (2010, s. 643) ise transkripsiyon tanımına şu şekilde açıklık getirir:

“Uyarlama, uygulama. Müziğin tüm yapısını koruyarak, başka bir çalgıya ya da sese uygulamak.”

Transkripsiyon geleneğinin önünü açan Francisco Tárrega; J. Haydn (1732 – 1809), W. A. Mozart (1756 – 1791), L. van Beethoven (1770 – 1827), J. Brahms (1833 – 1897), F. Schubert (1797 – 1828), R. Schumann (1810 – 1856), R. Wagner (1813 – 1883) gibi büyük orkestra bestecilerinin eserlerinden solo gitar için yaptığı transkripsiyonlarla, repertuarın gelişmesine önemli ölçüde katkı sağlamıştır.

Zira bestecinin solo gitar için, farklı besteci ve enstrümanlardan uyarladığı eserlerin sayısı 120 olarak belirtilmektedir (Rende, 2006, s. 89).



Çorlu, Tárrega'nın; F. Mendelssohn'un 1 no.lu Mi♭ Majör yaylı kuartetinin (Op.12) ikinci bölümü için yaptığı transkripsiyona şu yorumu getirmiştir:

"Tárrega, Mendelssohn'un Canzonetta'sında yaylı çalgıların tınlattığı akorları ustalıklı gitarla aktararak ezginin renk olarak akorlardan ayrılmasını sağlayacak bir uyarılama yaptı" (Çorlu, 2003, s.44)

Tárrega'nın açtığı bu yolda; Andrés Segovia da kendi döneminde birçok orkestra bestecisinin orijinal gitar eseri yazmasına öncülük olmasının yanı sıra, Rönesans Dönemi'nin; J. Dowland (1523 – 1626), L. de Milán (c.1500 – c.1561), L. de Narváez (1490 – 1547), G. Frescobaldi (1583 – 1643) gibi önemli isimlerinden, yaşadığı dönemin müziklerine kadar; solo gitar için transkripsiyonlar yaparak, gitar repertuarının geniş bir yelpazeye ulaşmasını sağlamıştır. Onun ve Francisco Tárrega'nın yaptığı transkripsiyonların önemli bir bölümü, bugün farklı gitar icracıları tarafından da yapılmakta ve seslendirilmektedir. Transkripsiyon literatürü bu kadarıyla sınırlı kalmamaktadır. Farklı coğrafyalardan farklı gitar icracılarının, yine farklı coğrafyalardan farklı bestecilerin eserlerinden yaptıkları transkripsiyonlarla, günümüzde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Ancak yukarıda adı geçen sanatçılar tarafından yapılan transkripsiyonların; gitar için yapılan ilk transkripsiyon örnekleri olması nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir.

Elbette ilk örnekleriyle karşılaştırıldığında; bu transkripsiyonlara ait daha güncel edisyonların; gitarın icra olanakları çerçevesinde farklı yaklaşım ve bakış açıları barındırdığı görülmektedir. Eserin orijinalini yansıtabilmek adına armonik yapıyı ve mevcut sesleri mümkün olduğunca koruyarak gitara aktarmak, çeşitli formlarda scordatura kullanımı, transkripsiyonu yapılan eserde gitarın ses özelliklerini gözeterek şekilde tonalitenin değiştirilmesi, eserin solo gitara ya da iki veya daha fazla gitarın oluşturduğu çeşitli çalgılama seçeneklerine uyarlanabileceği, bu yaklaşımlara örnek gösterilebilir.

Tarihsel süreç incelendiğinde, transkripsiyon literatürü çerçevesinde iki gitar repertuarının gelişmesi için de önemli adımların atıldığı görülmektedir. Rende (2006)'ye göre, Francisco Tárrega'nın, iki gitar için 19 adet uyarılama yaptığı belirtilmektedir. Tárrega'nın öğrencileri Emilio Pujol (1886 – 1980)'un ve Miguel Llobet (1878 – 1938)'in de yaptıkları transkripsiyonlarla, iki gitar literatürüne önemli katkılar sağladıkları düşünülmektedir. Tablo.1'de; 1950'li yıllardan bu yana, duo kariyerleriyle kabul görmüş ve/veya sanat yaşamlarının belli dönemlerinde duo olarak

konserler vermiş, CD – plak kayıtları gerçekleştirmiş gitar sanatçılarna; farklı coğrafyalardan örnekler verilmiştir:

Sanatçılar	Ülke
<b>Ida Presti &amp; Alexandre Lagoya</b>	Fransa
<b>John Williams &amp; Julian Bream</b>	İngiltere
<b>John Williams &amp; Timothy Kain</b>	İngiltere; Avustralya
<b>Sergio Assad &amp; Odair Assad</b>	Brezilya
<b>Walter Feybli – Daniel Erni</b>	Almanya
<b>Christopher Parkening &amp; David Brandon</b>	İngiltere; Amerika
Brasil Guitar Duo: <b>João Luiz &amp; Douglas Lora</b>	Brezilya
Amadeus Guitar Duo: <b>Thomas Kirchhoff &amp; Dale Kavagnach</b>	Almanya; Kanada
Albeniz Guitar Duo: <b>Thomas Kirchhoff &amp; Burkhard Wolk</b>	Almanya
<b>Ignacio Rodes &amp; Carles Trepac</b>	İspanya
Melis Duo: <b>Susana Prieto &amp; Alexis Mazurakis</b>	İspanya; Yunanistan
Gitarrenduo Gruber & Maklar: <b>Gijon Christian Gruber &amp; Peter Maklar</b>	Almanya
HK Guitar Duo: <b>Drew Henderson &amp; Michael Kolk</b>	Kanada
Beijing Guitar Duo: <b>Meng Su &amp; Yameng Wang</b>	Çin

**Tablo 1.** Farklı Coğrafyalardan Gitar Duo Örnekler

Bu isimler ve daha nicelerinin; gerek farklı kaynak çalgı ya da çalgı gruplarından, gerekse piyanodan yaptıkları ve icra ettikleri transkripsiyonlarla iki gitar repertuarının gelişmesine önemli ölçüde katkı sağladıkları düşünülmektedir.

Bu bağlamda Tárrega ve Segovia'nın ardılları da göz önünde bulundurulduğunda; günümüzde iki gitar için yapılan transkripsiyonların, solo gitar için yapılanlara oranla azımsanmayacak ölçüde oldukları öngörülmektedir.

### 1.1. Piyanodan – Klavyeli (Tuşlu) Çalgılardan- Gitara Yapılan Transkripsiyonlar

Gitar icracılarının; transkripsiyon eserlerin gitar edebiyatına kazandırılması konusunda piyanodan ve öncesinde kullanılan klavyeli (tuşlu) çalgılardan sıklıkla beslendikleri araştırmacı tarafından gözlemlenmiştir. Araştırmanın bulgularına ışık tutması düşüncesiyle kaynak çalgı olarak piyanodan gitara transkripsiyon yapılması konusuna değinilmesinin, yerinde olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, aşağıda piyanonun yaklaşık 7,5 oktavlık ses alanı görülmektedir:



**Görsel 1.** Piyanonun ses alanı

Araştırmaya yön veren transkripsiyon tanımlarından da anlaşılacağı üzere transkripsiyon yaparken dikkat edilmesi gereken nokta; transkripsiyonu yapılacak eserin orijinalitesine, olabildiğince sadık kalmanın gerekliliğidir. Buna göre; eserin melodik ve armonik yapısına zarar verecek radikal tercihlerden ve nota değişikliklerinden kaçınmanın, yerinde olacağı düşünülmektedir.

Buna örnek olarak; piyano edebiyatında önemli bir yere sahip İtalyan besteci Domenico Scarlatti'nin; orijinalini klavye için bestelediği "Sonata K.213" eserinin gitar transkripsiyonları, orijinal notasyon ile karşılaştırmalı olarak incelenmektedir:



**Görsel 2.** D. Scarlatti, Sonata K. 213 Kaynak Edisyon

Orijinalinde eser; D<sub>2</sub> - D<sub>6</sub> ses perdeleri aralığında yazılmıştır. Bu anlamıyla eserde 4 oktavlık bir ses alanının kullanıldığı anlaşılmaktadır.

## Sonata K213

**Domenico Scarlatti**  
(1685 - 1757)

Transcribed and Edited  
by Dorukhan Ersin



**Görsel 3.** D. Scarlatti, Sonata K.213 Solo Gitar Tr. (Tr. Dorukhan Ersin)

Yukarıda; eserin, araştırmacı tarafından yapılan solo gitar transkripsiyonu görülmektedir. Günümüzde, gitar icracılarının repertuvarlarında sıklıkla yer alan eserde; gitarın, orijinalindeki ses alanını karşılayamaması sebebiyle, transkripsiyonda aslına en yakın şekilde revize edilerek seslendirilebileceği mümkün görünmektedir. Transkripsiyonda scordatura kullanılarak 6. telin "mi"den, "re"ye çekilmesinin; eseri, orijinal tonunda seslendirmeye katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırma içerisinde scordatura kullanımına dair bilgilere, sonraki sayfalarda yer verilecektir.

## Sonata in D Minor

for Keyboard, K.213

Transcribed for Guitar Duet  
by Soner Çiftçiöglü

Domenico Scarlatti  
1685 - 1757



**Görsel 4.** D. Scarlatti, Sonata K.213 İki Gitar Tr. (Tr. Soner Çiftçiöglü)

Görsel 4'te; aynı eserin, Soner Çiftçioğlu tarafından yapılan iki gitar transkripsiyonunun giriş kesitine yer verilmiştir. Burada da orijinal tonalitenin, aslına uygun olarak bırakıldığı ve ses alanının, aynı koşullar içerisinde korunabileceği düşünölmüştür. Solo gitarda kullanılan scordaturanın; eserin iki gitar versiyonunda, sadece ikinci gitar partisinde uygulanmak üzere korunabileceği öngörölmektedir. Solo gitar versiyonundan farklı olarak iki gitar ile seslendirilmesinin, icra rahatlığına katkı sağladığı düşünölmektedir.

Yukarıdaki örneklerle; piyanodan ya da klavyeli (tuşlu) çalgılardan, hedef çalgı olarak gitara transkripsiyon yapılmasına engel herhangi bir durumun olmadığı, örneklerde gözlemlenmiş, bunu destekler nitelikteki açıklamalara aşağıda yer verilmiştir:

Rende (2006)'ye göre; Francisco Tárrega'nın tuşlu çalgılar literatüründen, eserlerini gitara uyarladığı büyük bestecilere baktığımız zaman görmekteyiz ki besteci; J. S. Bach (1685 – 1750), L. van Beethoven, F. Chopin (1860 – 1909), E. Grieg (1843 – 1907), F. Mendelssohn, W. A. Mozart, Anton Rubinstein (1829 – 1894), F. Schubert, R. Schumann, P. I. Tchaikovsky (1840 – 1893), I. Albéniz ve J. Malats (1872 – 1912) gibi bestecilerin piyano eserlerinden solo gitar için transkripsiyonlar yapmıştır.

Andrés Segovia da bu geleneği devam ettirmiş ve hem Rönesans ve Barok dönemin klavyeli (tuşlu) çalgılarına, hem de piyanoya eser yazan bestecilerin eserlerinden solo gitara transkripsiyonlar yapmıştır. Sanatçının, eserlerini gitara uyarladığı besteciler arasında; A. Scarlatti (1660 – 1725), D. Scarlatti, G. F. Haendel (1685 – 1759), J. S. Bach gibi önemli isimlerin yanı sıra; Tárrega'nın transkripsiyon örneklerinde gördüğümüz; I. Albéniz, E. Granados, J. Malats, E. Grieg, F. Chopin ve ayrıca C. Debussy (1862 – 1918) gibi bestecilerin piyano eserlerinden birçok örnek yer almaktadır. Yapılan bu transkripsiyonların gitar edebiyatındaki konumuna bakıldığında sayıca önemli bir yüzdeyi barındırdığı düşünölmektedir.

Araştırmacı, piyano (tuşlu çalgılar) edebiyatından yapılan transkripsiyonların; solo gitarla seslendirilememesi durumunda iki gitarla icra edilmesinin, eserin orijinalitesini korumak ve yansıtmak adına transkripsiyona katkı sağladığını öngörmektedir.

Bu bağlamda Tchaikovsky'nin "Romance (Op.5)" eserinin orijinaline, transkripsiyonuyla karşılaştırmalı olarak verilmektedir:

## Peter Tchaikovsky Romance in F Minor

Andante cantabile

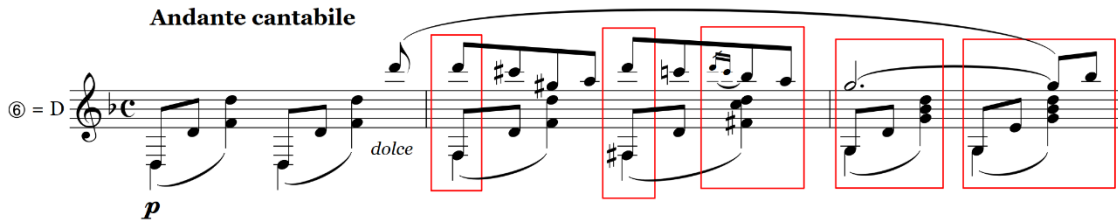


Görsel 5. Tchaikovsky Romance (Op.5) Kaynak Edisyon

## Romance Op.5 (1868)

Pyotr Ilyich Tchaikovsky  
(1840 - 1893)

Andante cantabile



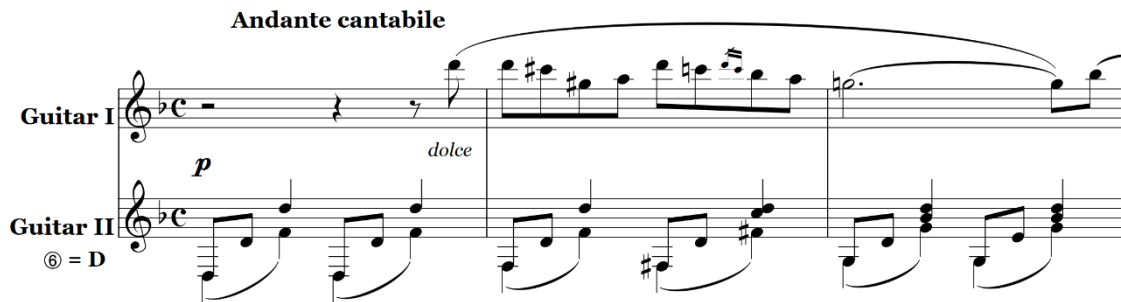
Görsel 6. Tchaikovsky Romance (Op.5) Solo Gitar Transkripsiyonu

## Romance Op.5 (1868)

Pyotr Ilyich Tchaikovsky  
(1840 - 1893)

Transcribed for Guitar Duet  
by Dorukhan Ersin

Andante cantabile



Görsel 7. Tchaikovsky Romance (Op.5) İki Gitar Tr. (Tr. Dorukhan Ersin)

Görsel 5'te, Tchaikovsky'nin "Romance (Op.5)" eserinin giriş kesitine yer verilmiştir. Eserin, A<sub>1</sub> - G<sub>6</sub> ses perdeleri aralığında yazıldığı görülmektedir. Bu anlamıyla eserde 5 oktavlık bir ses alanının kullanıldığı ve eserin ses alanının, gitarın ses alanını aştığı anlaşılmaktadır.

Görsel 6'da ise eserin, solo gitar transkripsiyonuna yer verilmiştir. Eserin ses alanı revize edilse de partilerin, solo gitar icrasına göre oldukça yoğun bir yazımı barındırması ve mevcut ses alanı itibarıyla; orijinaline yakın bir icranın, solo gitar ile karşılanamayacağı anlaşılmaktadır. Seçili alanlardaki pozisyonların, bu görüşü destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Görsel 7'de; eserin, araştırmacı tarafından yapılan iki gitar transkripsiyonuna yer verilmiştir. Transkripsiyonda, orijinalindeki ses alanının revize edilerek; gitarın icra olanaklarının en iyi şekilde değerlendirilmesi düşüncesiyle, orijinal tonundan bir K<sub>3</sub>'lü aşağıdaki Re minör tonuna transpoze edilerek gitara aktarılmasının yerinde olacağı ve aktarımdaki tonalite tercihinin uygunluğunun sağlanması açısından 6. telin, scordatura uygulanarak "mi"den "re"ye düşürülmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. Bu tercih, eserin ses alanıyla ilgili sorunsalın giderilmesine önemli oranda hizmet etmektedir. Orijinal notasyonda kırmızı işaretli notaların; transkripsiyonun icrasında pozisyon rahatlığı sağlaması amacıyla atılabileceği düşünülmektedir. Araştırmanın "Bulgular ve Yorum" bölümünde, 'transkripsiyonda ses atılması' probleminin çözümüne dair görüşlere ayrıntılı olarak yer verilecektir.

Giriş kısmında belirtildiği üzere, ülkemizdeki gitar icracıları da dünyadan örneklerle, yukarıda adları geçen gitar sanatçılarının gerek solo, gerekse iki gitar için yaptıkları transkripsiyonları, kariyerleri boyunca icra etmektedir.

Genelden özele doğru inerek ülkemize baktığımızda ise araştırmacı tarafından Çağdaş Türk Müziği çerçevesinde gitar için yapıldığı araştırmacı tarafından tespit edilebilen transkripsiyonlara, Tablo 2'de yer verilmiştir. Genel literatüre oranla sayıca az olduğu için solo ve iki gitar transkripsiyonları aynı tablo içinde gösterilmiştir:

Besteci	Eser	Transkripsiyonu yapan gitarist(ler)	Hedef Çalgı(lar)
Cemâl Reşit Rey	<b>Gitar Konçertosu</b> ( <i>Alirio Daz'a ithaf</i> ) <b>Orijin:</b> Piyano ve orkestra için "Katibim" Varyasyonları	Cemâl Reşit Rey Alirio Diaz	solo gitar ve orkestra
	<b>Piyano için 10 Halk Türküsü</b>	Şeref Güven İlker ( <i>Yüksek Lisans Tezi</i> )	iki gitar
	<b>12 Anadolu Türküsü</b>	Ece Sheriff ( <i>Yüksek Lisans Tezi: No.12</i> )	
Hasan Ferid Alnar	<b>Kanun Konçertosu</b>	Mehmet Özkanoglu	solo gitar ve orkestra
	<b>Perdeden Sızan Ay Işığı</b>	Ece Sheriff ( <i>Yüksek Lisans Tezi</i> )	iki gitar
Ahmed Adnan Saygun	<b>İnci'nin Kitabı</b>	Siegfried Behrend; Ece Sheriff ( <i>Yüksek Lisans Tezi</i> )	iki gitar
	<b>Katibim Çeşitlemeleri</b>	Ahmet Kanneci	solo gitar
	<b>İnci'nin Kitabı</b>	Erkan Mehmet Karagülle	
	<b>Horon</b> <b>Aksak Tartılar Üzerine</b> <b>10 Etüd, Op.38 no.1</b>	Terci – Korad Gitar İkilişi	iki gitar
Ulvi Cemâl Erkin	<b>Duyuşlar</b>	Ece Sheriff ( <i>Yüksek Lisans Tezi: No. 3, 4, 6, 8</i> )	iki gitar
Necil Kâzım Akses	<b>Minyatürler</b>	Dorukhan Ersin	
Muammer Sun	<b>3 Pieces:</b> <i>Garip, Sonbahar, Yakarı</i> SCA Edition	Ahmet Kanneci	solo gitar
Ertuğrul Bayraktar	<b>Prelüd</b>		
Ege Gür	<b>10 Piyano Parçası</b>	Dorukhan Ersin <i>No.1</i>	
İlhan Baran	<b>Çocuk Parçaları</b>	Ahmet Kanneci; Deniz Marangoz	
		Savaş Çekirge <i>No. 1, 2, 3, 6, 7, 9</i>	
	<b>Eylül Sonu</b>	Dorukhan Ersin Dorukhan Ersin	iki gitar
Bülent Tarcan	<b>Köçekçe</b>	Terci – Korad Gitar İkilişi	
Fazıl Say	<b>Kumru Balad</b>		
	<b>Rondo Alla Turca Jazz</b>	Emre Gökalp	

Tablo 2. Çağdaş Türk Müziği'nden Gitara Yapılan Transkripsiyonlar



Çalışmanın devamında, araştırmaya katkı sağlayacağı düşünülerek; gitarın yapısına, ses ve icra özelliklerine değinmenin yerinde olacağı düşünülmektedir.

## 1.2. Gitarın Ses ve İcra Özellikleri

“Gitar vokal müziği eşliğinde, dingin bir eserin içinde ve tek başına yürütebileceği aşağı yukarı çoksesli esere uygun ve iyi bir icracının ifasıyla gerçekten büyüleyici bir çalgıdır” (Berlioz, 1843, s. 66).

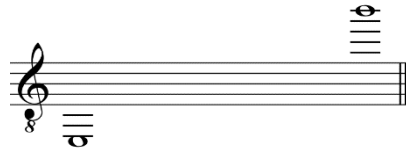
Araştırmacı tarafından gitarın günümüzde hem solo performans alanında, hem de birlikte çalma ve oda müziği alanlarında yaygın kullanılan bir çalgı olduğu öngörülmektedir.

Say (2009, s. 223) klasik gitarı şöyle tanımlamaktadır:

Dünyanın birçok bölgesinde yaygın biçimde kullanılan telli çalgıdır. 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 çalgıdır.

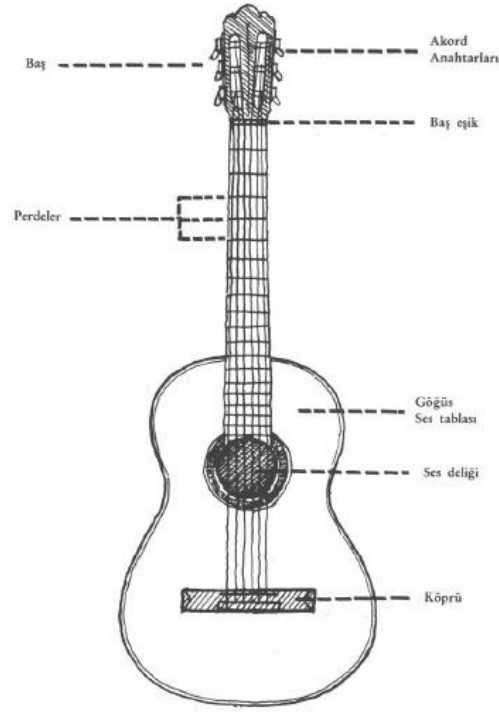
Solo ya da eşlik çalgısı olarak kullanılır; sanat müziğinde, orkestrada da yer alabilir. Adı, Yunanca “kithara” sözcüğünden gelir: Fransızca “guitare”, Almanca “gitarre”, İngilizce “guitar”, İtalyanca “chitarra”, İspanyolca “guitarra”, Portekizce “violao”.

Gitarın ses genişliği yaklaşık 3,5 oktavdır. Bu anlamıyla araştırmada kaynak çalgı olarak değinilecek piyanonun ses alanının neredeyse yarısı kadardır. Aşağıda gitarın ses genişliğini görülmektedir:



**Görsel 8. 6** Telli Standart Gitarın Ses Alanı

Genel olarak gitar; tel, ses klavyesi ve ses kutusu olarak üç farklı yapısal kısma ayrılır. İnce ve etkiye cevap veren bir ses kutusunun üzerinde altı tane, yapay olarak sıralanmış tel bulunmaktadır. Gitar gövdesinin önemli parçaları; köprü ve bağlı olduğu ön kapak, arka kapak, hava boşluğu ve ses deliğidir (Traube, 2004, s. 14).



**Görsel 9.** Klasik Gitar (Kanneci, 1986, s. 6)

Titreşen tel köprü üzerine bir kuvvet uygulayarak ön kapağın titreşimini sağlar. Ön kapağın hareketi, titreşimi kirişlere; hava boşluğuna ve arka kapağa iletir. Gitarın gövdesinden dışarı verilen ses dalgası çalgıdan icracıya ve dinleyiciye doğru yolculuk yapar (Traube, 2004, s. 15).

Gitar transpoze bir çalgı olduğu için; piyanoda yazılan bir nota, gitarda aynı yere yazılsa da bir oktav aşağıdan duyulmaktadır. Aşağıda, piyanonun sol anahtarında yazılan bir notanın gitardaki karşılığına yer verilmiştir:



**Görsel 10.** Sesin Yazılışı ve Duyuluşu

Yukarıda görüldüğü üzere, piyanonun sol anahtarında yazılan "mi" sesi, gitarda da aynı yere yazılmasına rağmen gitar ile icra sırasında bir oktav aşağıdan duyulmaktadır. Bu sebeptendir ki transkripsiyon eserlere ait gitar edisyonlarının bazılarında, sol anahtarının altında "8" rakamı yer almaktadır:



**Görsel 11.** "8" işareti

Gitar edisyonlarında görülen "8" işareti enstrümanın, yazıldığı yerden bir oktav aşağıda duyulduğuna işaret etse de günümüzde çoğu gitar edisyonunda bu işaretin kullanılmadığı görülecektir. Kullanılmaması, gitarın ses özelliklerini değiştirmemektedir.

### 1.2.1. Klasik Gitar İcrası

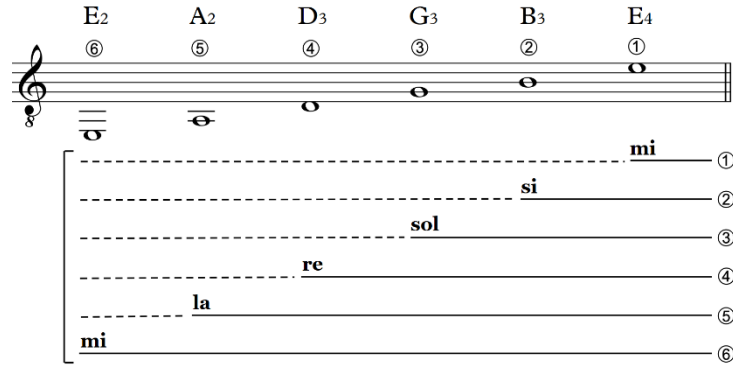
Günümüz klasik gitarında; temel olarak sağ elde parmaklar, tırnaklar aracılığıyla telleri çekerek ya da tellere vurarak ses çıkarır. Bu aşamada tele vurma ya da teli çekme kuvvetine bağlı olarak sesin gürlüğünü, tel üstündeki yerine göre de sesin tınısını değiştirebilir. Arpej ya da rasgueado gibi tekniklerde sağ el parmakları telleri iterek de ses çıkarabilir. Sol elde ise parmaklar sesin frekansını ayarlamak üzere klavyedeki perdelerin üzerinde tellere bastırır. Bu işlem, gitar gövdesinden müzikal ses elde edilmesi amacıyla yapılır. Gitardan birtakım farklı ses alma yöntemleri bir kenara bırakıldığında klasik gitar müziği çoğunlukla sağ el ve sol el parmaklarının koordineli bir şekilde yukarıda sözü edilen şekilde kullanılması ile icra edilir (Süalp, 2018, s. 8).

Klasik gitarın standart akordu aşağıdaki gibidir:

Tel Numarası	Nota Adı	Standart Frekansı
6	E (Mi <sub>2</sub> )	83 Hz
5	A (La <sub>2</sub> )	110 Hz
4	D (Re <sub>3</sub> )	146 Hz
3	G (Sol <sub>3</sub> )	202 Hz
2	B (Si <sub>3</sub> )	248 Hz
1	E (Mi <sub>4</sub> )	330 Hz

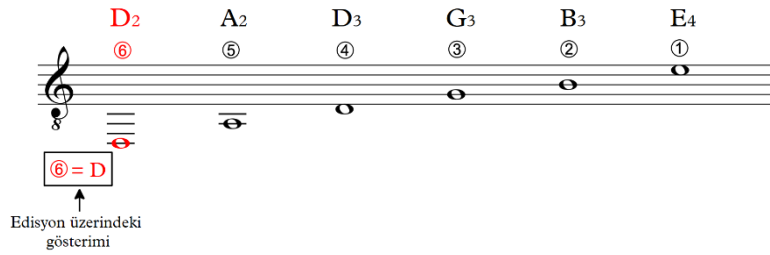
**Tablo 3.** Gitarın Standart Akort Sistemi

Aşağıda klasik gitarın akort sisteminin (boş tellerin) notalardaki karşılıkları verilmiştir:



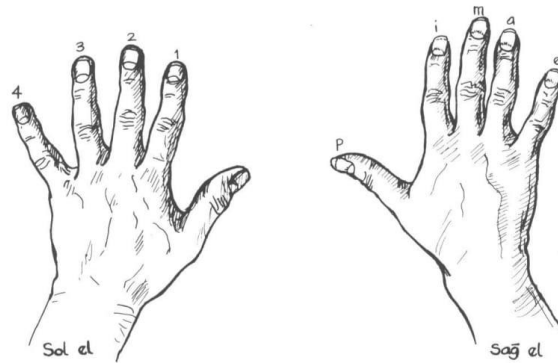
**Görsel 12.** 6 Telli Standart Gitarın Akort Sistemi

Günümüz klasik gitarında bazı eserler icra edilirken scordatura kullanılmaktadır. Scordatura örneklerinden, araştırmacı tarafından en çok rastlanan ve araştırmanın da bulgularına ışık tutacak scordatura aşağıda görülmektedir. Buna göre gitarın 6. teli, "mi" sesinden "re" sesine akortlanmaktadır:



**Görsel 13.** Scordatura

Günümüz modern notasyonlarında, gitar icracılarına referans olacak şekilde sol el ve sağ ele göre numaralandırmalar ve işaretler aşağıda görülmektedir:



**Görsel 14.** Parmak Numaraları ve İşaretleri (Kanneci, 1986, s. 11)

Sağ elde parmaklar, İspanyolca parmak isimlerinin (sırasıyla; pulgar, indice, medio, anular) baş harfleriyle ifade edilmektedir. Klasik gitar icrasında nadiren kullanılan serçe parmağı ise kimi kaynaklarda 'x', kimilerinde ise 'e' harfiyle ifade edilir.

“klasik’ eserlerin performansında sol-el gitar tekniği çoğunlukla sol-el barok veya modern gitar tekniğine benzer. İstisnalar ise (1) sol-el başparmağı kullanımı ve (2) modern icracıların yüksek pozisyonlardaki parmak geçişleri ile ortaya çıkan frekansların alçak pozisyonlarda daha kolay çalınabilmesidir. Günümüzde akustik çelik-telli ve elektrik gitarlar gibi dar saplı gitarlarda sol el başparmağının altıncı teldeki notaları seslendirmekte kullanılmasına rastlanmasına karşın, modern klasik gitar sapının kalınlığı nedeniyle bu artık klasik gitar tekniğinin bir parçası değildir” (Savino, 1997, s. 212).

Sağ ele ve sol ele dair bu işaretler ilgili notaların yakınlarına yazılır. Yine gitar müziği notasyonunda kullanılan işaretlerden biri ise yuvarlak içerisinde yazılan ve parmakların hangi tellere basacağını ifade eden tel numaralarıdır. Aşağıdaki görsel, gitar müziğinde tel ve parmak numaralarının gösterimine örnektir (*ayrıca bkz. Görsel 12 – 13*):



**Görsel 15.** Notasyon Üzerinde Parmak ve Tel Numaraları (Albéniz, Capricho Catalan)

Parmak ve tel numaraları; her icracının tercihine göre değişkenlik gösterebilmektedir ve edisyon üzerinde; birbirine benzeyen ve/veya birbirini tekrar eden motif ve pasajlarda, tercihen tekrar gösterilmeyebilir.

### 1.2.2. Klasik Gitar İcrasında Kullanılan Çeşitli Teknikler

Bu kısımda; araştırmanın bulgularına yön verecek klasik gitar icra tekniklerine yer verilmesi uygun görülmektedir.

#### **Tirando**

Desteksiz vuruş olarak ifade edilen tirando, parmağın teli çekerken bir üst tele değmeden teli çekme hareketine verilen isimdir. Akorların ve/veya eş zamanlı olarak icra edilmesi gereken sesler için kullanılması düşünülebilir.

## Apoando

Destekli vuruş olarak ifade edilir. Günümüz icra anlayışında gitar icracılarının kullandığı teknik, teli çekerken parmakların üstteki tele yaslanmasıyla; gitardan, daha gür sesler elde edilmek istendiğinde kullanılması önerilen bir tekniktir. Aksanlı (vurgulu) çalınması istenen notalarda, hızlı pasajların icrasında kullanılabilir.

## Arpej

Süalp'e göre (2018, s. 13), genel bir müzik terimi olan arpej, çoksesli bir çalgı olan gitarda da sıklıkla kullanılabilir. Kelime köken olarak "arp çalmak" eyleminden türeyen arpej, akorların kırılarak seslendirilmesidir. Aşağıda örnek olarak, Do majör akorunun arpejle icrasına ver verilmiştir:



Görsel 16. Gitarda Arpej İcrası Örnekleri (Süalp, 2018, s. 14)

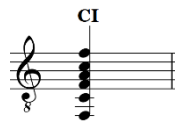
Arpej tekniğinin farklı türde bir yazımı da aşağıda gösterildiği gibidir:



Görsel 17. Arpej Yazımı ve İcrası (Süalp, 2018, s. 14)

## Bare

Genellikle sol el işaret parmağı ile iki ve/veya daha fazla teli, perde üzerinde birlikte tınılatmaya yetecek bir basınçla, klavyeye dikey olarak bastırma hareketidir. Nadiren sol elin diğer parmakları ile de bare basılmaktadır. Bare; notasyon üzerinde, İngilizce "capo" sözcüğünün kısaltması- "C" harfi ile gösterilir; yanında görülecek Romen rakamı ise hangi perdeye basılacağını ifade eder:



Görsel 18. Tam Bare



**Görsel 19.** Yarım Bare

### **Deyim Bağı (Legato)**

Say (2002, s. 52), deyim bağına şu şekilde açıklar:

“Notaların birbirine bağlı olarak seslendirileceğini gösteren işaret: “Deyim bağı”.



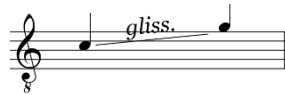
**Görsel 20.** Deyim Bağı (Legato)

Klasik gitarda deyim bağına icrası, tınlatılan bir veya birkaç notanın, tınlama kesilmeden önce başka bir nota veya notalara bağlanması; aynı tel üstünde sol el parmağının telin üzerine çekiç gibi inerek veya çekerek, tınlamayı başka nota veya notalarla devam ettirmesi ile gerçekleşir (Süalp, 2014, s. 5).

Deyim bağı, gitar icrasında sesi; sağ el parmaklarını kullanmadan, sadece sol el parmakları ile tınlatmayı sağlar. Bulgularda deyim bağı, Görsel 12'deki gibi “kesik yay” şeklinde gösterilecektir.

### **Glissando**

Kaydırmak anlamında, İtalyanca; “*glissando*”, gitarın klavyesi üzerinde sol el parmağı ya da parmaklarının, perdelerin üzerinde ileriye veya geriye doğru kaydırılmasıyla kromatik seslerin ardı sıra tınlamasını sağlamaktır.



**Görsel 21.** Glissando

## Staccato

Sözer (1996, s. 653), "staccato" terimini şöyle açıklar:

"(ita.) Notaların birbirinden ayrı, tek tek çalınacağını belirten terim."



**Görsel 22.** Staccato

Yukarıdaki görselde de görüldüğü gibi "staccato" işaretleri notaların üzerinde veya altında yer alan küçük noktalar. Klasik gitarda "staccato"nun icrası, tınlatılan bir veya birkaç notanın, ardından tınlatılacak başka nota veya notalara bağlanmadan; süresini tamamlamadan önce susturulması ile gerçekleşir (Süalp, 2014, s.5).

Staccatonun gitardaki icrasında, sol el veya sol elin parmakları ya da sağ elde teli çeken parmaktan sonra gelecek parmak kullanılır.

## Süsleme

Say (2009, s. 496), süslemeyi şu şekilde tanımlar:

Uluslararası sanat müziğinde çeşitli süsleme figürleri bilinçli biçimde kullanılmaktadır ve onlar müzik yazısında kurallaşmış şekliyle ayrıntılı biçimde gösterilir. Süslemeler arasında en sık kullanılan figürler, basamak ya da abanti (appoggiatura), çarpma (acci-accatura), yukarı ve aşağı mordan (mordent), grupetto, tremolo ve tril'dir.

Gitardaki icrasında süsleme; kimi zaman aynı teller üzerinde yapılabilirken, kimi zaman farklı teller üzerinde de icra edilebilmektedir.



**Görsel 23.** Süsleme

Diğer süsleme biçimlerinden çarpma ise, telli ve klavyeli çalgılarda asıl notayı yukarıdaki süs notasıyla birlikte tek vuruş içerisinde icra etmek anlamına gelir (Aktüze, 2004, s. 3). Çarpma, asıl notanın yanındaki küçük boyuttaki nota ve üzerindeki çarpma çizgi ile ifade edilmekte, hem sağ



el ile hem de sol el ile icra edilebilmektedir. İcrası, eserin yazıldığı döneme ve üslubuna göre değişiklik gösterebilir (Süalp, 2018, s. 19).



**Görsel 24.** Çarpma

## Armonik sesler

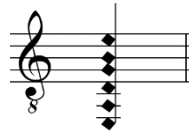
Aktüze (2004, s. 31), “*armonik*” ifadesini şöyle tanımlar:

Bir çalgıda asıl sestem daha hafif işitilen bir takım ara sesler. “Flageolet” sesler adı da verilen armonik sesler, kemanda ısıklık tarzı duyulur. Telli çalgılarda tele tek ya da çift parmakla titreşim boğumlarına 1/2, 1/3, 1/4 gibi orantılarla hafifçe dokunularak ya da parmakları telin üstüne değdirerek boyunun değiştirilmesiyle elde edilen, kare biçimi notalarla gösterilen uçucu, gizemli, hafif ses.

Armonik sesler gitarda doğal armonikler ve yapay armonikler olarak ikiye ayrılır ve frekans olarak, esas notanın bir oktav yukarısını verir.

### Doğal Armonikler:

Doğal armonikler, sol el parmaklarının çeşitli perde ya da perde aralarının hizasında tele bastırmadan dokunması ve diğer elin parmağının aynı teli veya telleri tınlatması ile icra edilir. Gitarın belirli perdelerde çıkan bu sesler için aşağıdaki örnekte 12’inci perdeden çıkan doğal armonik seslere yer verilmiştir:

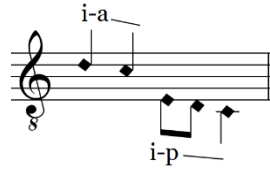


**Görsel 25.** Doğal Armonikler

### Yapay Armonikler:

... yapay armonik sesler genellikle doğal armonik seslerin elde edilmesi mümkün olmayan durumlarda armonik ses elde etmek için kullanılır. Bu işlem sol el parmağının bastığı perdenin 12 perde sonrasındaki demirin hizasına sağ el parmağının dokunması ve aynı anda diğer bir sağ el parmağı ile tınlatılması ile gerçekleşir. Bu armonik ses çıkarma yöntemi aynı 12. perdeden alınan doğal armonik sesi elde etme mantığıyla gerçekleşir. Yani sol el parmağı bir perdeye bastığında kısalmış olan 22 titreşen tel boynunun yarısına dokunmak suretiyle tel titreşimini etkilemek

sonucu oluşur. Genellikle, hangi sağ el parmağının dokunup hangisinin teli çekeceğini belirtmek için aşağıdaki görseldeki işaretleme yapılmaktadır (Süalp, 2018, s. 21).



**Görsel 26.** Yapay Armonikler

### **Aksan (Vurgu)**

Say (2009, s. 20), aksanı şu şekilde açıklar:

“Bir sesin ya da akorun vurgulanması, ağırlıklı olarak duyurulan ses(ler).”



**Görsel 27.** Aksan (Vurgu)

Gitarda bir sesin aksanlı çalınması, sağ elin parmaklarının, teli veya telleri çekerken uyguladığı kuvveti diğer seslere oranla artırması olarak ifade edilebilir. Aksanlı çalınan tek veya sıra sıra notalar, gamlar ya da arpej içerisinde aksanlı çalınması istenen sesler için, istenirse apoyando vuruş tekniği uygulanabilir.

Araştırmanın bu kısmında; evreni ve örnekleme gereği, bulgulara yön verecek Görselde; bestecinin yaşamına, başlıca yapıtlarına ve örnekleme oluşturan eserlerine değinilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir.

### **Ponticello**

Gitarda ponticello, sağ elin gitarın alt eşiğine yakın konumlandırılarak tellere vurması ya da telleri çekmesiyle metalik bir ton üretmek amacıyla uygulanan bir tekniktir. Gitar edisyonlarında kısaca “*ponti.*” İfadesiyle gösterilir.

## **Tasto**

Tasto tekniği; icracının sağ elinin, gitarın klavyesine doğru, ses deliğine yakın bir yere konumlandırılmasıyla telleri çekmesine dayanan ve daha boğuk ve yuvarlak sesler elde etmek amacıyla kullanılan bir tekniktir.

Araştırmanın devamında, "Bulgular ve Yorum" bölümünde incelenecek eserlere ışık tutması açısından, örneklem eserler ve bestecisi hakkında bilgi verilmesinin uygun olacağı düşünölmektedir:

### **1.3. Ulvi Cemâl Erkin (1906 – 1972)**

"Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir." Mustafa Kemal Atatürk (Altar, 2019, s. 128).

Cumhuriyet'in birinci kuşak bestecileri olarak bilinen ve 1904 – 1908 yılları arasında doğmuş beş bestecimize bu şekilde hitap edilmesinin nedeni, kendilerinden önce az sayıda da olsa Türk bestecisi olmasına rağmen; asıl olarak onların, evrensel nitelikte yapıtlar vermelerinden ileri gelmektedir (Çalgan, 1991, s.14). Bu anlamıyla Ulvi Cemâl Erkin, Cumhuriyet'in kültür ve müzik devrimine öncülük eden beş bestecimizden biridir.

14 Mart 1906'da İstanbul'da doğan Erkin, yedi yaşındayken Mercenier adında bir Fransız piyano öğretmeninden ilk düzenli derslerini almaya başladı ve ilkokul yıllarında da bu öğretmen nezaretinde çalışmalarını sürdürdü. Sonrasında, o dönemde tanınmış bir piyano öğretmeni olan ve ilk önce İzmir'e, daha sonra İstanbul'a yerleşen Adinolfi ile çalışmalarını sürdüren Ulvi Cemâl Erkin, Adinolfi ile çalıştığı yıllarda, çalışmalarında büyük aşama kaydetti (Aydın, 2003, s. 90).

Henüz Galatasaray Lisesi öğrencisiyken Avrupa müziğini tanımaya ve ona ilgi duymaya başlayan Erkin, Milli Eğitimi Bakanlığı tarafından düzenlenen ve ilki 1925'te açılan yarışma şeklindeki sınavı kazanarak, akademik eğitimine Avrupa'da devam edecek üç kişiden biri olmaya hak kazandı (Çalgan, 1991, s. 11).

Paris Konservatuvarı'nda ve Ecole Normale de Musique'deki beş yıllık eğitimi boyunca ilk olarak Jean Batalla (1888 – 1963) ve Bedouin'den, sonrasında Isidor Philipp (1863 – 1958), Camille Decreus (1876 – 1939) ve Jean Gallon (1878 – 1959)'dan piyano ve armoni dersleri almış; Noël

Gallon (1891 – 1966) ile kontrpuan ve Gabriel Faure (1845 – 1924)'nin öğrencisi Nadia Boulanger (1887 – 1979) ile kompozisyon çalışmıştır (Say, 2005, 545).

Erkin'in eğitimini tamamlayıp Avrupa'dan döndüğü yıllarda, Türkiye'nin sanat kurumlarından ve bu kurumlarda ders verebilecek eğitilmiş öğretmenlerden yoksunluğu, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın senede ancak birkaç konser verebiliyor olması ve opera alanında henüz hiçbir faaliyetin yapılamaması; ülkenin çağdaş müzik alanında henüz bir gelişme kat edemediğinin göstergeleriydi (Aydın, 2003, s. 92).

Bestecinin başarılı eğitim hayatının ardından elde ettiği diploması hakkında, Fransa'nın ünlü "Monde Musical" dergisi; 1930 yılı Temmuz sayısında, eğitim hayatındaki başarılarından dolayı besteciyle ilgili övgü dolu bir yazı yayınlamıştır. Aynı yılın Eylül'ünde Ankara'ya dönerek, Musıkî Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmeni olarak görevine başlayan Erkin, ilk eserlerini bu yıllarda vermiş; hem eğitimci, hem besteci, hem de piyanist kimliğiyle Çağdaş Türk Müziği'nin temellerinin atılmasında önemli bir rol oynamıştır (Çalgan, 1991, s. 30).

Ulvi Cemâl Erkin, 1932 yılı Eylül ayının 29. günü, Türk piyano ekolünün kurucu isimlerinden Ferhunde Remzi (1909 – 2007) ile evlenmiştir. Leipzig Konservatuarı'nı bitiren ve Musıkî Muallim Mektebi'nde piyano öğretmeni olarak görev yapan Ferhunde Erkin, eşi Ulvi Cemâl Erkin'i besteciliğe teşvik etmiş, bestecinin piyano eserlerinin ilk seslendirmelerini gerçekleştirmiştir (Aydın, 2003, s. 92). Bestecimizin 27 yapıtında ana materyal olarak ağırlıklı piyanoyu kullanmasında, eşi Ferhunde Erkin'in desteği ve yönlendirmesinin önem taşıdığı düşünülmektedir.

Eserlerinde Halk Müziği'nin folklorik öğelerini ve geleneksel sanat müziği makamlarını ustaca kullanması, Erkin'in besteciliğinin karakteristik unsurlarındandır (Aydın, 2003, s. 93). Bununla birlikte besteci, İzlenimcilik akımının önemli iki bestecisinden, M. Ravel (1875 – 1937) ve C. Debussy'den etkilenmiştir.

Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal (1900 – 1961), 15 Mart 1938 tarihli yazısında, Avrupa'da yetişen, çağdaş müziğin Türk bestecileri ile ilgili yazısında Ulvi Cemâl Erkin'den şöyle söz etmektedir:

*İçtenlikle söylüyorum ki, bu arkadaşın cidden zarif ve sempatik bir yazısı var. Anadolu müziğini kendine göre duygulu bir anlatışı var; “yöresel renk” araştırmasını seviyor. Bazı yazı biçimlerinde, “izlenimcilere” eğilim gösteriyor (Çalğan, 1991, s. 85).*

Ulvi Cemâl Erkin, 1934 yılında “Bayram” adlı orkestra eserini bestelemiş, eser Moskova Filarmoni Orkestrası tarafından, Zeki Üngör (1880 – 1958) yönetiminde seslendirilmiştir. Bu bağlamda, bir çağdaş Türk bestecisinin yurt dışında seslendirilen ilk senfonik eseri olarak tarihi önem taşımaktadır (Aydın, 2003, s. 99). Yine 1934’te başlayarak bir yılda tamamladığı Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nün 4 Mayıs 1938’de, Ankara Radyoevi’ndeki üçüncü seslendirilişinde, dinleyenler arasında bulunan ünlü Fransız piyanist Alfred Cortot eserden etkilendiğini övgü dolu ifadeleriyle belirtmiştir. Bu görüşme esnasında Cortot, Erkin’e bir piyano konçertosu bestelemesini önermiş ve Erkin, 1942 yılında tamamladığı piyano konçertosunu piyanist eşi Ferhunde Erkin’e ithaf etmiştir. 11 Mart 1943’te Ankara Radyoevi’nde gerçekleştirilecek konserde eserin dünya prömiyerini, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası eşliği ve Ernst Praetorius yönetiminde Ferhunde Erkin seslendirmiştir (Çalğan, 1991, s. 97).

Piyano Konçertosu’nun bu ilk seslendirilişinde, izleyenler arasında bulunan, Türkiye’nin ünlü Alman Büyükelçisi Franz von Papen, eserle ilgili takdirlerini belirterek, eserin Almanya’da seslendirilmesi için davette bulunmuştur (Ali, 1999, s. 64).

18 Ekim 1943 tarihli Berlin konseri; Necil Kâzım Akses(1908 – 1999)’in de bir eseriyle katıldığı ve hem onun, hem de Ulvi Cemâl Erkin ve Ferhunde Erkin çiftinin uluslararası düzeyde gerçekleştirdiği ilk konser olması bakımından önemlidir (Çalğan, 1991, s. 102). Piyano Konçertosu, 1943 yılında birincilik ödülüne lâyık görülerek, Berlin’de ünlü Alman şef Fritz Zaun (1893 – 1966) yönetimindeki Berlin Şehir Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Solist yine Ferhunde Erkin’dir (Güldoğan, 1999, s. 7).

Erkin’in 1943 yılında tamamladığı bir diğer eseri Köçekçe adlı dans rapsodisidir. Yazar Peyami Safa, 15 Mart 1943 tarihli yazısında eserden ve besteciden şöyle söz etmektedir:

*(...) halk türkülerinden doğrudan doğruya alınan motiflerle yazılmış “Köçekçe”, ezgilerin asıllarını hırpalamadan orkestraya mâl edilmiştir... Ulvi Cemâl Erkin’i, bu güzel yaratılarının bize verdiği heyecanla kutluyoruz (Çalğan, 1991, s. 98).*

Köçekçe'nin, Ulvi Cemâl Erkin'in en bilinen eseri olup, Türk halk müziği ve geleneksel Türk müziği makam ve ezgileriyle batı müziği armoni ve tekniğinin başarılı bir şekilde harmanlandığı bir eser olarak, Çağdaş Türk Müziği'nin önemli ürünleri arasında olduğu düşünülmektedir.

Bestecimizin 1944'te başladığı ve iki senelik bir çalışmanın ürünü olan Birinci Senfoni'si 1946'da tamamlanır. Finlandiyalı gazeteci Helen of Enehjlem, 2 Haziran 1946'da "Yeni Büyük Bir Besteci" başlıklı yazısıyla, eserden övgüyle bahsetmiştir (Çalgan, 1991, s. 106). Senfoni, Prag Filarmoni Orkestrası tarafından 9 Mayıs 1943'te bestecinin kendi yönetiminde, Prag Festivali'nde seslendirilmiştir (Çalgan, 1991, s. 113).

Bestecinin 7 Nisan 1947'de tamamladığı Keman Konçertosu'nun ilk solisti ise Macar keman sanatçısı Liko Amar (1891 – 1959)'dır. Eser, Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde 1950 yılı başlarında ilk kez Avrupa'da seslendirilirken, 1966'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın büyük Avrupa turnesi kapsamında seslendiren ise Türk keman sanatçısı Suna Kan (1936)'dır (Çalgan, 1991, s. 119, 120).

Keman Konçertosu'nun yurt dışında ne kadar ilgi topladığından, 14 Ekim 1966 tarihli bir Alman yayınında bahsedilmiş ve Erkin'in eseri kapsamında çağdaş Türk bestecilerinden övgüyle söz edilmiştir (Aydın, 2003, s. 101).

Bestecinin İkinci Senfonisi'nin prömiyeri, 2 Temmuz 1958'de, Karl Oehring yönetiminde, Münih Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Eserin Türkiye'deki ilk seslendirmesi ise 13 Şubat 1962'de Ankara'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde, Çekoslovak asıllı Amerikalı şef Henry Swoboda (1897 – 1990) tarafından gerçekleştirilmiştir (Çalgan, 1991, s. 129). Bu konserden sonra eser, Erkin'in keman Konçertosu ile birlikte önce Moskova, ardından Bakü ve 25 Kasım 1965'te de Viyana'da seslendirilmiştir. Avusturya basınına eserle ilgili izlenimler şu şekilde yansımıştır:

*(...) Akşamın en beğenilen parçası hiç kuşku yok ki Ulvi Cemâl Erkin'in "İkinci Senfoni"siydi. Fransız etkileriyle; canlı, renkli Türk folklorunu birleştiren, çok değişik ve olağanüstü enstrümantasyonu ile dikkat çeken son derece müzikal bir yazı (...)* (Çalgan, 1991, s.130).

1951 – 1959 arasında, aslında konservatuvarlardaki öğrenci orkestraları için yazdığı Sinfonietta, icrasındaki teknik zorluklarla dikkat çeken ve yurt içinde ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde sıklıkla seslendirilen, bestecinin bir diğer eseridir (Aydın, 2003, s. 110). Nitekim Svet V. Obrazech'in bestecinin ölümünden sonra, 1979'daki yorumları dikkat çekicidir:

*Ankara Oda Orkestrası'nın, Vivaldi, Mozart yapıtlarını kusursuz çalışının ötesinde bize verdiği en önemli armağan, çağdaş Türk bestecisi Erkin'in "Sinfonietta"sı oldu... Erkin, klasik çokseslilik ile Türk Müziği'nin armonik, ezgisel ve ritmik elemanlarını ustaca bağdaştırmış (...) O'nu Türk ulusal müziğinin temel taşlarından saymak, herhâlde yanlış olmaz (...) (Çalğan, 1991, s. 32).*

10 Kasım 1967'de bestecinin "Konçertant Senfoni" adlı eseri, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası eşliğinde, Alman orkestra şefi Prof. Gotthold Ephraim Lessing (1903 – 1975) yönetimi ve piyanist Verda Erman (1944 – 2014)'ın solistliğinde, ilk kez seslendirildi. Eserin Avrupa'da ilk seslendirilişini ise, aynı şef yönetiminde ve Viyana Senfoni Orkestrası eşliğinde, piyanist İdil Biret (1941) 5 Aralık 1968'de gerçekleştirdi (Çalğan, 1991, s. 136, 138).

Bestecinin son eseri "Senfonik Bölüm" 1969'da tamamlanmış ve dünya prömiyeri, şef Jean Perisson (1924 – 2019) yönetiminde ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından, Erkin'in ölümünden dört yıl sonra, ancak 8 Ekim 1976'da yapılabildi. Konserin ertesi günü Milliyet Gazetesi'nde Faruk Güvenç, şöyle yazmıştır:

*(...) "Senfonik Bölüm", Erkin'in son yapıtıdır... Erkin, bu dünyadan ayrılmadan önce, "Senfonik Bölüm"le bize eşsiz bir armağan bırakmış. Dün gece dinlediğimiz yapıta "Kuğunun Şarkısı" dersem acaba dostumuzun diğer yaratılarına haksızlık etmiş olmaz mıyım? (Çalğan, 1991, s.138).*

Ulvi Cemâl Erkin, besteciliği ve yorumculuğu ile olduğu kadar, öğretmenliği ve idari görevleri ile de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda 42 yıl, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 25 yıl hizmette bulundu. 1971 yılında Devlet Sanatçısı" ünvanı verilen besteci, Devlet Operası'nın kurulduğu yıllarda, aynı zamanda opera orkestrası olarak görev yapan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın yerine, konservatuvarın mezun öğrencilerinden oluşan bir opera orkestrası kurulmasına önayak oldu. Ayrıca Devlet Operası'ndaki birçok operanın sahneleme çalışmalarındaki katkılarının yanında, bu operaların seçimi ve sahnelenmesinde de etkin rol oynadı (Çalğan, 1991, s. 142).

15 Eylül 1972’de Ankara’da hayata veda eden sanatçı, biri İtalya’dan ve üçü Fransa’dan olmak üzere dört nişanla onurlandırılmış; ayrıca 1985’te PTT tarafından “Ulvi Cemâl” pulu, bir değerlilik örneği olarak çıkartılmıştır (Çalgan, 1991, 143).

Sonraki sayfada, Ulvi Cemâl Erkin’in notaya alındığı tespit edilebilen yapıtları kronolojik sıra ile verilmiştir (Tablo 3):



### 1.3.1. Ulvi Cemâl Erkin'in Eserleri

Yazılış Tarihi	Eser	Açıklama
1929 - 1931	Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü	Keman ve piyano için
1930	İki Dans	Orkestra için
1931	<b>Beş Damla</b>	Solo piyano için
1931; 1950: Orkestrasyon	Keloğlan	Bale müziği
1932	Bülbül ve Ayın Ondördü	Soprano ve küçük orkestra için
1932	Konçertino	Piyano ve orkestra için
1934	Bayram	Büyük orkestra için
1935 – 36	Yaylı Çalgılar Dörtlüsü	İki keman, viyola ve çello için
1936	6 Halk Türküsü	Ses ve piyano için
1936	İki sesli halk şarkıları	İki sesli koro için
1937	<b>Duyuşlar</b>	Solo piyano için
1937	Çocuklar İçin 7 Kolay Parça	Solo piyano için
1939	7 Halk Türküsü	Basbariton ve orkestra için
1940	Karagöz	Çocuk oyunu için müzik
1940	Konservatuvar Marşı	<i>Necil Kâzım Akse's'le birlikte</i>
1942	Piyano Konçertosu	Piyano ve Orkestra için
1943	Sinfonietta	Yaylı çalgılar orkestrası için
1943	Köçekçe	Orkestra için dans rapsodisi
1943	Piyanolu Beşli	Piyano, iki keman, viyola, çello için
1944 - 46	1. Senfoni	Orkestra için
1945	6 Halk Türküsü	Karma koro için
1946	Sonat	Solo piyano için
1946 - 47	Keman Konçertosu	Keman ve orkestra için
1948 – 51: <i>Taslak</i> 1958: <i>Orkestrasyonun tamamlanması</i>	2. Senfoni	Orkestra için
1963	10 Halk Türküsü	Karma koro için
1965 - 67	6 Prelüd	Solo Piyano için
1966	Senfoni Konçertant	Piyano ve orkestra için
1968 - 69	Senfonik Bölüm	Orkestra için

Tablo 4. Ulvi Cemâl Erkin'in Eserleri

### 1.3.2. “Duyuşlar” ve “Beş Damla” Eserleri

Duyuşlar; Ulvi Cemâl Erkin’in 1937’de tamamladığı 18 piyano parçasından, 11’ini içine alarak solo piyano için hazırladığı albümdür. (Çalğan, 1991, s. 153) Eserin ilk seslendirmesi 17 Nisan 1947’de, Ankara Halkevi’nde, piyanist eşi Ferhunde Erkin tarafından yapılmıştır (Gaygısız, 2019, s. 38).

Bu eserler sırasıyla; Oyun, Küçük Çoban, Dere, Kağrı, Oyun, Marş, Şaka, Uçuşlar, Oyun, Ağlama yar ağlama ve Zeybek’tir. Türk Halk Müziği motifleriyle geleneksel Türk müziği makamlarının yoğun olarak işlendiği Duyuşlar, aslında bestecinin yazdığı ilk hâliyle 18 eserden oluşmakta, sonradan yine besteci tarafından 11 parçayla sınırlandırılarak, diğer 7 tanesi “Çocuklar için 7 Kolay Parça” adıyla ayrılmıştır. Bestecinin kızı Sayın; İçten Erkin Sar’ın doğrudan aktarımına göre, bu yedi eser, basımı yapılmadan kaybolmuştur.

Duyuşlar’ın ikinci eseri Küçük Çoban adını taşır. Bestecinin etkilendiği ve Empresyonizm akımının öncü bestecilerinden C. Debussy’nin de aynı adlı bir piyano parçası bulunmaktadır ki, Erkin’in Küçük Çoban’ı ile müzik yazısının yalınlığı bakımından benzerlikleri dikkat çekicidir.

Ulvi Cemâl Erkin’in solo piyano için 1931’de yazdığı “Beş Damla” adlı eseri ise bestecinin kendisi tarafından ilk kez 7 Kasım 1931’de Sivas Orduevi’nde seslendirilmiştir (Çalğan, 1991, s. 26). Aynı yıl İstanbul’da basımı yapılan eser, dış basında da geniş yankı uyandırmış, konserden sonra pek çok olumlu eleştiri alan eser hakkında Fransız müzik eleştirmeni M. Eugene Borrel şunları söylemiştir:

(...) Erkin, çok iyi bir müzik anlayışına sahip, Chant Gregorien benzeri bir armonik yapı denemiş. Parça ne bir majör, ne de minör tondadır. Aksine modal müzik anlayışı içinde yazılmıştır... Türk müziği yapmak istediğinizde, yine bu müzik üzerinde çalışınız (...)  
(Aydın, 2003, s. 94)

Mahmut Ragıp Gazimihal’e göre, Beş Damla’dan önce, yeni kuşak Türk bestecileri arasında hiç kimsenin bir piyano eseri bu kadar ilgi görmemiştir. Yurt dışında da, eser hakkında pek çok yazı yayınlanmıştır. Sovyet müzik eleştirmeni Prof. A. Veprik’in, eseri dinlediğinde empresyonizmin etkilerini gördüğü, Alman besteci Sigfrid Walter Müller’in, ritmik canlılığı ve tekdüze ezgisiyle eserin, Doğu müziğinin güzelliklerini barındırdığı ve Erkin’in Türk müziğinin ilgi uyandıran bir bestecisi olduğu gibi övgü dolu ifadeleri, dış basında yer almıştır (Aydın, 2003, s.95).

Aynı eser ve besteci hakkında benzer övgülere, diğer Türk bestecileri tarafından da yer verilmiştir; Ahmet Adnan Saygun (1907 – 1991), Ulvi Cemâl Erkin'den 1932 yılına ait bir yazısında bahsederken, Beş Damla'nın sonuncusunun, Vincent d'Indy'nin bir halk türküsü üzerine yazdığı eseri andırdığını söylemiştir (Çalgan, 1991, s. 30). Öte yandan 10 Ağustos 1933 tarihli mektubunda Cemâl Reşit Rey (1903 – 1985) de Ulvi Cemâl Erkin ve eseri hakkında takdir dolu ifadeler kullanmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal ise, Erkin'in bestelerindeki karakter analizini; yurt seslerinin ve modern müzik yazısının bir sentezi şeklinde vurgularken, bestecinin ağır eserleri için asalet, yürük eserleri için de mizah yaklaşımlarına dikkat çekmektedir (Çalgan, 1991, s. 32).

İkinci kuşak Türk bestecilerinden İlhan Usmanbaş, eser hakkında şunları ifade etmiştir:

Birinci kuşak Türk bestecileri 1930'larda ilk yapıtlarını verdiği zaman, bugün, insanı hayrete düşüren bir şey daha var; o da, sanki Türkiye'de yüzyıllardan beri Avrupa müziği yapıyormuş gibi, yeni bir müzik diline oturmuş olmaları. Mesela Erkin'in Beş Damla adlı piyano parçaları 1931 tarihini taşır; yani henüz öğrenciliğini bitirip Türkiye'ye dönmüş 25 yaşındaki bir besteci, birden bire Türkiye'de nasıl bir müzik yapılması gerektiğini açıkça ortaya koymuştur (Say, 2005, s. 545).

#### **1.4. Problem Durumu**

Gitar icracılarının, transkripsiyon eserler konusunda piyanodan ve öncesinde kullanılan tuşlu çalgılardan sıklıkla beslendikleri düşünülmektedir.

Çağdaş Türk Müziği piyano repertuarında önemli bir yer tutan, Ulvi Cemâl Erkin'in sırasıyla 1931 ve 1937 yıllarında solo piyano için bestelediği "Beş Damla" ve "Duyuşlar" adlı eserlerin iki gitar transkripsiyonlarına yönelik öneriler, bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Bu eserlerin seçilmesinin nedeni; bestecinin Çağdaş Türk müziğinin önemli temsilcilerinden olmasının yanında yapıtlarında piyanoyu sıklıkla kullandığının gözlemlenmesidir.

Ayrıca, hedef çalgı olarak gitarın ve yukarıda sözü edilen kaynak çalgıların çoksesli ve solist enstrüman olmaları, yanı sıra birer eşlik çalgısı olarak da kullanılabilmesi ve repertuarının zenginliği; gitar icracılarının geçmişten günümüze bu enstrümanlardan transkripsiyon yaparak ve bu sayede gitar repertuarına önemli ölçüde katkı sağlayarak gitar repertuarının da gelişmesine olanak tanınması bakımından, bir neden olarak gösterilebilir.

Piyanodan solo gitara transkripsiyon yapılması elbette mümkün olmakla birlikte; tuşlu çalgılar için yazılmış her eserin de solo gitar için transkripsiyonunun yapılması mümkün görünmemektedir. Çünkü bu çalgılardan solo gitara yapılan bazı transkripsiyonlar incelendiğinde, solo gitar ile icra edebilmek adına eserlerin armonik yapılarından, dolayısıyla orijinalliğinden ödün verildiği araştırmacı tarafından gözlemlenmiştir. Bu durum; yukarıda yapılan transkripsiyon tanımlarına göre bir eksiklik olarak görülmektedir.

Piyano için yazılan bir eserin transkripsiyonunun iki gitara yapılması; gerek armonik ve melodik anlamda müziğin orijinalitesini solo gitara yapılarına göre daha fazla yansıtmak, gerekse icra rahatlığına imkân tanınması adına tercihen akla ilk gelendir. Araştırmacının gözlemleri sonucunda ise müziğin özünü korumaya daha büyük oranda hizmet ettiği bulgusu, bunu destekleyici niteliktedir.

Dönemsel ve coğrafi açılarından incelendiğinde; tuşlu çalgılar literatüründen ve piyano edebiyatından modern gitara transkripsiyonu yapılarak iki gitar repertuarına kazandırılan eserlerin, gitar repertuarını oldukça zenginleştirdiği düşünülmektedir. Ülkemizde Türk gitar icracılarının da konserlerinde bu transkripsiyonlara sıklıkla yer verdikleri, fakat buna karşın Çağdaş Türk Müziği literatüründen transkripsiyon çerçevesinde gitar repertuarına kazandırılan ve icra edilen eserlerin, genel transkripsiyon literatürüne oranla sayıca az olduğu, araştırmacı tarafından gözlemlenmiştir.

Bu açığın bir nebze daha giderilmesine katkıda bulunabilmek amacıyla, araştırmacı tarafından Cumhuriyet'in ilk kuşak bestecilerinden Ulvi Cemâl Erkin'in piyano eserleri arasından "Duyuşlar" ve "Beş Damla" eserleri ele alınmıştır.

Araştırma kapsamındaki eserlerde bestecinin; ses alanını oldukça geniş kullandığı ve bazı eserlerin yazımında piyanoda üç porteli bir yazımı tercih ettiği gözlemlenmiştir. Araştırma; bu eserlerin armonik ve melodik yapılarında herhangi bir değişiklik yapmadan, bestecinin kullandığı seslerden mümkün olduğunca ödün vermeden, verilse dahi bunun belirli kurallar çerçevesinde yaparak ve bu ilkeler ışığında müziğin orijinaline olabildiğince sadık kalınmak gayretiyle yapılmaya çalışılmıştır.

### 1.5. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem durumuyla ilgili olarak problem cümlesinin aşağıdaki gibi oluşturulması uygun görülmektedir:

Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" ve "Beş Damla" eserlerinin iki gitar için transkripsiyonuna yönelik öneriler nelerdir?

### 1.6. Alt Problemler

Yukarıdaki temel problem çerçevesinde, aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" eserinin iki gitar için transkripsiyonuna yönelik öneriler nelerdir?
2. Ulvi Cemâl Erkin'in "Beş Damla" eserinin iki gitar için transkripsiyonuna yönelik öneriler nelerdir?

### 1.7. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı,

- Ulvi Cemâl Erkin'in Duyuşlar ve Beş Damla eserlerinin gitar transkripsiyonlarını literatüre kazandırmak,
- Gerek Duyuşlar ve Beş Damla eserlerini gitar ile icra edilebilmesine dair, gerekse alt problemler çerçevesinde gitara yeni transkripsiyonlar yapılırken gitar icracılarının başvurabilecekleri bir kılavuz oluşturmaktır.

### 1.8. Varsayımlar

Bu araştırmada;

- Araştırma kaynaklarının doğru ve güvenilir bilgiler vereceği,
- Seçilen araştırma yönteminin; araştırmanın bilimsel güvenilirliği bakımından geçerli olduğu,
- Araştırmada veri toplama aracı olarak kullanılacak döküman analizlerinin, amaca ulaşmak için gerekli olan bilgileri toplamak açısından yeterli olacağı,

- Araştırmanın örnekleminin, evrenini temsil ettiği varsayılmaktadır.

### 1.9. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Belirlenen araştırma amaçları ile,
2. Belirlenen problem odağı ile,
3. Veri toplama aracı olarak nicel araştırma tekniklerinden doküman analizi tekniği ile,
4. Belirlenen araştırma amaçları doğrultusunda elde edilen yazılı dökümanlar ile sınırlıdır.

### 1.10. Araştırmanın Önemi

Bestecinin “Duyuşlar” adlı yapıtından farklı bölümlerin gitar icracıları tarafından transkripsiyonu yapılsa da eserin tamamının transkripsiyon çerçevesinde bütünsel bir anlayışla daha önce incelenmediği ve gitar ile icra edilmediği tespiti yapılmıştır. “Beş Damla” eseri de Çağdaş Türk Müziği literatüründe yer alan fakat gitara adaptasyon konusunda ilk kez incelenecek bir örnektir.

Bu araştırmayla elde edilecek bulgu ve sonuçların, Ulvi Cemâl Erkin’in “Duyuşlar” ve “Beş Damla” eserlerini klasik gitar ile icra etmek, ayrıca piyanodan gitara transkripsiyon yapmak isteyen gitar icracılarına, gerektiğinde başvurabilecekleri bir kaynak oluşturması açısından önem taşıdığı ve klasik gitar eğitiminde kullanılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

## BÖLÜM 2: MATERYAL VE YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde, “Bulgular ve Yorum” bölümüne yön verecek şekilde; araştırmanın türü, evreni, örnekleme; ayrıca araştırma aşamasında kullanılan verilerin neler olduğu, nasıl toplandığı ve nasıl kullanıldığına dair bilgilere yer verilmiştir.

### 2.1. Araştırmanın Türü

Bu araştırmada, betimsel araştırma yöntemi kullanılmış; araştırmanın konusu ve kapsamı gereği, yayımlanmış veri kaynaklarından yararlanılmıştır. Araştırma; nicel araştırma tekniklerinden doküman analizi ve ayrıca bulgulara yön vermesi amacıyla görüşme teknikleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

### 2.2. Evren ve Örneklem

Cumhuriyet’in ilk kuşak bestecilerinden Ulvi Cemâl Erkin’in piyano eserleri araştırmanın evrenini; bestecinin “Duyuşlar” ve “Beş Damla” eserleri ise örneklemini oluşturmaktadır.

### 2.3. Veri Toplama Araçları ve Verilerin Alınması

Ulvi Cemâl Erkin’in “Duyuşlar” ve “Beş Damla” eserleriyle ilgili literatür taraması yapılmış, elde edilen bilgiler ışığında eserlerle ilgili gerekli analizler yapılmıştır.

Araştırmanın veri kaynakları; kavramsal çerçevenin sunulduğu “Giriş” kısmı ile “Bulgular ve Yorum” bölümlerinde yer alan alıntılanmış veya kaynak gösterilmiş kitaplar, tezler ile müzik notalarıdır ve ayrıca telefon görüşmeleridir.

Verilerin çözümlenmesinde nicel veri analizi tekniklerinden içerik analizi kullanılmıştır.

Araştırmada bulguları oluşturacak transkripsiyonlar, tanımının gerektirdiği şartlara uygun yapılacaktır. Bu doğrultuda kavramsal çerçeve kapsamında değinilen transkripsiyon kavramının tanımı gereğince, armonik ve melodik yapıya zarar verecek şekilde herhangi bir notayı değiştirmek ve/veya yeni notalar eklemek planlanmamıştır. Müzikal ifadelerin uygulanmasında ise gitarın teknik olanakları göz önünde bulundurulacaktır. Bulgularda transkripsiyonların incelendiği ve icra konusunun işlendiği gitar, standart altı telli ve on dokuz perdeli klasik gitar olacaktır. Bu anlamıyla kavramsal çerçevede ifade edilen “modern klasik gitar” bu tanımı

karşılacaktır. Araştırmanın bulgular kısmındaki örneklerde yer alan kaynağı verilmemiş bütün notasyonlar araştırmacı tarafından yazılmıştır.

“Bulgular ve Yorum” bölümünde “Duyuşlar” eserinin incelemesinde, eserin orijinal notasyonu olarak 2006 yılı baskısından yararlanılmış, ancak orijinal edisyonda, Görsel 190’a ilişkin bir tartım hatası sebebiyle, bu görsel için; eserin 1937 tarihli ilk baskısından faydalanılmıştır.

Örneklere piyano ve ona karşılık gelen gitar transkripsiyonu notasyonları verilecektir. Karşılaştırmanın takibini kolaylaştırmak adına, genellikle alt alta olacak şekilde; öncelikle piyano notasyonu (kaynak çalgı notasyonu), ardından araştırmacı tarafından yapılan gitar (hedef çalgı) transkripsiyonuna ait notasyona yer verilecektir.

Alternatifi önerilen transkripsiyonlara parantez içinde “alternatif” yazılarak, sayısı kadar rakam belirtilmiştir. Öneme dikkat çekmek amacıyla gerekli görülen yerler piyano notasında “kırmızı” renkle kutu içerisine alınmıştır. Benzer şekilde gitar notasında da kaynak notaya karşılık gelen yerler kutu içerisine alınarak “seçili alan” ifadesiyle belirtilmiştir.

Notasyonlarda yer alan *8va*; sesin/seslerin yazıldıkları yere göre bir oktav yukarıda, *8vb* ise; bir oktav aşağıda duyulduğunu ifade eder.

Yapılması düşünülen transkripsiyonlarda, çoğu eserin (ya da eserlerin birçok bölümünün) bestecinin tercih ettiği tonun (veya mod’un) kullanılabileceği öngörülmektedir. Ancak ses alanı farklılıkları gözetildiğinde bazıları üzerinde transpoze ve ayrıca scordatura işleminin uygulanması düşünülmektedir.

Yapılması düşünülen transkripsiyonlarda, gitar müziği yazısının, piyano müziği yazısına göre bir oktav aşağıdan tınladığı gözetilerek, transkripsiyonlardaki ses alanı farklılıkları buna göre incelenecektir.



Araştırmanın “Bulgular ve Yorum” bölümüne ait tekrar eden armonik yapının değerlendirilmesi hakkındaki bulgularda, bunların (gitar transkripsiyonu üzerinde); kırmızı renkli notalarla belirtilmesi düşünölmektedir. Ayrıca, legato bağının kullanılmasına ilişkin bulgularda araştırmacı tarafından yazılan notasyonlardaki legato bağı, “kesik yay” işareti ile gösterilmektedir.

### **BÖLÜM 3: BULGULAR VE YORUM**

Araştırmanın bu bölümünde, alt problemler detaylı olarak incelenecek ve araştırma kapsamında Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" ve "Beş Damla" adlı solo piyano eserlerinin, araştırmacı tarafından yapılan iki gitar transkripsiyonlarına ilişkin önerilere, belli bir sistematik içerisinde yer verilecek ve bunlar yorumlanacaktır.

Araştırmanın bulgularında, araştırmacı tarafından transkripsiyonu yapılması düşünülen eserleri; gitarın icra olanaklarına uygun hâle getirebilmek amacıyla ses alanı sorunsalına, tekrar eden armonik yapının değerlendirilmesine, transkripsiyonda gerekli görülen durumlar hâlinde bazı seslerden ödün verilmesine ve gitarın temel tekniklerinden biri olan legato bağı kullanımına ilişkin önerilere yer verilecektir.

#### **Ses Alanı Sorunsalı**

Türk bestecilerin piyano eserlerine baktığımızda, genel itibariyle geniş bir ses alanı kullandıkları görülmektedir. Buna en iyi örneklerden biri de Ulvi Cemâl Erkin'in piyano eserleridir. Zira bestecinin, piyano için yazdığı eserlerde, piyanonun ses alanını oldukça geniş kullandığı görülmektedir. Piyanodan ve/veya tuşlu çalgılar literatüründen gerek solo gitara, gerekse iki ya da daha fazla gitarın oluşturduğu birlikte çalma ve oda müziği gruplarına yapılan transkripsiyonlarda eserin orijinalinde geniş bir ses alanı kullanılıyorsa, mevcut ses alanının gitarın ses alanına göre revize edilmesi, gitar icracılarının zaman zaman zorunlu tercih ettikleri bir durum olmaktadır.

Transkripsiyonu yapılacak eserlerin; ses alanlarının yeniden ele alınması esnasında, gitar için aslına uygun olarak revize edilmesinin, armonik ve melodik yapısının bozulmamasının yerinde olacağı düşünülmektedir. Araştırma içerisinde eserlerin ses alanını yerine göre daraltmak ya da genişletmek unsurları gözetilecektir.

#### **Tekrar Eden Armonik Yapının Transkripsiyon Çerçevesinde Değerlendirilmesi**

Gitara transkripsiyon yaparken gözetilebilecek unsurlardan bir diğeri, özellikle eşlik seslerine dair melodi hattının altında veya üstünde birbirini tekrar eden armonik yapının, gitarın icra olanakları gereğince yeniden ele alınması düşüncesidir. Bunun nedeni, transkripsiyonu yapılan

eseri gitarın icra özelliklerine uygun hâle getirebilmek, eserlerdeki ezgisel hattı ortaya çıkarmak ve çalınan notaların süreleri bakımından, seslerin gitarla icra edilmesi sırasında doğabilecek güçlüklerin giderilebilmesi düşüncesidir.

### **Transkripsiyonda Bazı Seslerden Ödün Verilmesi**

Bir eserin transkripsiyonunu, orijinaline göre mevcut seslerinden ödün vermeden yapmanın, eserin orijinaline en yakın sonucu verdiği düşünülmektedir. Gitar transkripsiyonları yapılmış bazı piyano eserleri incelendiğinde, bestecilerin eserin orijinalinde zengin bir tınıya erişmesini sağlamak amacıyla bazı sesleri katlayarak kullandıkları ancak gitara transkripsiyonu sırasında bu seslerin (yerine göre müziğin orijinalinde temel sese göre 5'lisinin de) atılarak kullanıldığı görülmektedir. Bu seslerden ödün verilmesi amacının, eseri gitarın icra olanakları çerçevesinde seslendirmeye uygun hâle getirmek olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın kavramsal çerçevesindeki transkripsiyon tanımlarına göre; bu seslerden ödün verilirken, eserin armonik ve melodik yapısına zarar verilmemelidir. Ayrıca araştırmacı tarafından, transkripsiyonu yapılacak bir eserden ses çıkarabilmek için bunun belirli bir sistematik içerisinde yapılması ve atılması düşünülen seslerin öncelik sırasına konmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

Klasik armoni kuralları gereğince bir akora majör – minör karakterini veren, akorun kök sesine göre üçlüsüdür. Bununla birlikte, paralel 5'li ve paralel 8'li hareketlerinden kaçınmanın yerinde olacağı öngörülmektedir. Bu bilgiler ışığında, araştırma bulgularına yön verecek şekilde Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Kompozisyon Sanat Dalı Öğretim Görevlisi değerli eğitimci ve besteci Argun Defne'nin doğrudan aktarımına göre; zorunlu hallerde bir akorun kök sesine göre T5'lisinin atılabileceği, oktavlarının ise istendiği takdirde kullanılmayabileceği belirtilmiştir. Bu durumun, transkripsiyonu yapılan bir eserin armonik ve melodik yapısına zarar vermediği öngörülmektedir.

### **Transkripsiyonda Legato Bağının Kullanılması**

Tanımları gereği kaynak çalgıda ve hedef çalgıda deyim (legato) bağı icrasının uygulanış biçimi farklıdır. Eserlerin gitar transkripsiyonları incelendiğinde, orijinal notasyonlarda yer alan deyim bağlarının, zaman zaman orijinalindeki gibi seslendirilememesi dolayısıyla gitara aktarımında

koparılarak kullanılması araştırmacı tarafından önerilmektedir. Bu sesler, gitarın klavyesi üzerinde, tanım gereği iterek ya da çekerek icra edilebilmektedir.

Bununla birlikte bazı eserlerde tespit edilebilen işleme ve/veya geçit seslerinde de icracının tercihiyle doğru orantılı olarak legato bağı kullanılarak seslendirilebilmektedir. Araştırmada, araştırmacı tarafından yapılması düşünölen transkripsiyonlarda da bu düşönceler gözetilmiş ve eserlerde yer alan deyim bağları, mümkün olduğunca gitarla icra etmeye elverişli olacağı düşünöülerek yazılmaya çalışılmıştır.

### 3.1. Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" Eserinin İki Gitar Transkripsiyonuna Yönelik Öneriler Nelerdir?

#### 3.1.1. Oyun

F<sub>1</sub> – F<sub>6</sub> ses perdesi aralığında yazılan eserin, yaklaşık 5,5 oktavlık bir ses alanının olduğu anlaşılmaktadır. Bunun; gitarla karşılanmasının mümkün olmaması sebebiyle; eserin transkripsiyonunda, ses alanının yeniden ele alınması düşünölmektedir.

Görsel 28'de, eserin ilk ölçüsüne yer verilmiştir. Üst portede, sol anahtarında yazılan ilk akorun üzerinde "8va" işareti görölmektedir.



Görsel 28. D. 1 (Oyun) Pia. İlk ölçü



Görsel 29. D. 1 (Oyun) Gtr. İlk ölçü

Transkripsiyonda; "8va" işaretinin tanımı gereği, ilgili seslerin yazıldığı yerden seslendirilememesi nedeniyle kaldırılması düşünülmektedir (Görsel 29). Ayrıca Görsel 28'in alt portesindeki akorun, orijinalinde yazıldığı yere göre iki oktav yukarıdan alınabileceği öngörülmektedir.

Transkripsiyonlarda (piyano ve gitarın gürlük paletinin birbirinden farklı olması nedeniyle) ses alanına dair değişikliklerin yapılması (ses alanının daraltılması gibi); icracıyı, bazen eserin icrasına yönelik yeni arayışlara yöneltebilir. Zira özellikle ilk ölçüdeki ilk akor için *ff* nüansının gitar ile icrası sırasında; *ponticello* tekniği kullanılarak metalik bir ton üretiminin sağlanması ve böylece daha kuvvetli bir gürlük elde edilmesi önerilmektedir.



Görsel 30. D. 1 (Oyun) Pia. ilk ölçü



Görsel 31. D. 1 (Oyun) Gtr. ilk ölçü

Görsel 29'da, ilk akorda "8va" işaretinin kaldırılması düşünüldüğünden, gitara aktarımında "re" sesleri aynı ses aralığına gelmiştir (Görsel 31). Bu durumda Görsel 30'da seçili alandaki "re" sesinin, transkripsiyonda atılabileceği öngörülmektedir. Aynı anlayışın, ölçünün tekrarında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Aşağıda, tekrar eden armoni seslerinin değerlendirilmesine dair açıklamaya yer verilmiştir:



Görsel 32. D. 1 (Oyun) Pia. ilk iki ölçü



Görsel 33. D. 1 (Oyun) Gtr. İlk iki ölçü

Görsel 32'deki piyano notasının üst portesinde tekrar eden "fa# - sol#" ikili aralığı, ezgisel hattı oluşturan bütün notaların altında yer almaktadır. Eserin gitara aktarımında; 7/8'lik ölçüdeki pedal seslerin, 2+2+3 şeklinde gruplandırılarak sadece kuvvetli vuruşlarda seslendirilebileceği ve ezgisel hattın bu şekilde öne çıkarılabileceği düşünülmektedir (Görsel 33).



Görsel 34. D. 1 (Oyun) Pia. ilk iki ölçü

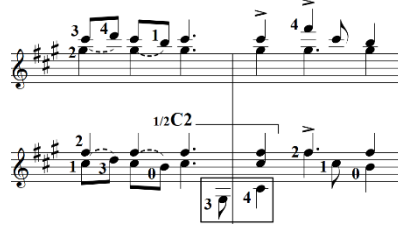


Görsel 35. D. 1 (Oyun) Gtr. İlk iki ölçü

Yukarıda, aynı ölçülerin transkripsiyonunda, legato bağı kullanımına ilişkin öneriye yer verilmiştir. Görsel 35'teki gitara aktarımı incelendiğinde; ilk ölçüde yer alan bağı, yalnızca "do# - si" sesleri arasında; ikinci ölçüdeki deyim bağlarının ise, gitarın icra imkânları göz önünde bulundurularak, hem "do# - re"; hem de "do# - si" sesleri arasında uygulanması düşünülmektedir.



**Görşel 36.** D. 1 (Oyun) Pia. 2 ve 3 no.lu ölçüler



**Görşel 37.** D. 1 (Oyun) Gtr. 2 ve 3 no.lu ölçüler

Görşel 36'da seçili alandaki "sol# - do#" bağlantısının inici olduğu görülmektedir. Gitarın icra imkânları gereği ses alanı sorunsalı incelendiğinde, bu seslerin orijinalinde yazıldığı yerden gitarla seslendirilmesi mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, transkripsiyonda çıkıcı konumlandırılarak, "sol#" sesinin bir oktav, "do#" sesinin ise iki oktav yukarıdan seslendirilebileceği düşünülmektedir (Görşel 37).

Aynı anlayışın, eserin 4 – 5, 6 – 7, 14 – 15, 16 – 17, 41 – 42, 43 – 44, 45 – 46, 67 – 68, 69 – 70, 71 – 72, 93 – 94, 95 – 96 ve 97 – 98 no.lu ölçülerde de uygulanması düşünülmektedir.



**Görsel 38.** D. 1 (Oyun) Pia. 5 ve 6 no.lu ölçüler



**Görsel 39.** D. 1 (Oyun) Gtr. 5 ve 6 no.lu ölçüler

İlk iki ölçünün sekvensi olarak kabul edilebilecek 5 ve 6 no.lu ölçülerde de aynı anlayışın sürdürülerek; 5 no.lu ölçüdeki bağın, gitara aktarımında sadece "la – sol#" sesleri arasında uygulanması ve 6 no.lu ölçüdeki bağın Görsel 35'teki gibi koparılabileceği düşünülmektedir (Görsel 39).



**Görsel 40.** D. 1 (Oyun) Pia. 5. – 7. Ölçüler



**Görsel 41.** D. 1 (Oyun) Gtr. 5. – 7. Ölçüler

Eserin transkripsiyonu için; tekrar eden armoni seslerinin 2+2+3 şeklinde gruplandırılması ve bu bağlamda transkripsiyona yalnızca kuvvetli vuruşlarının alınması önerilmektedir. Aynı yaklaşımın, tekrar eden ölçülerin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir (Görsel 41).





**Görsel 42.** D. 1 (Oyun) Pia. 7 ve 8 no.lu ölçüler



**Görsel 43.** D. 1 (Oyun) Gtr. 7 ve 8 no.lu ölçüler

Legato bağının kullanımına ilişkin yukarıdaki örnekte; 7 no.lu ölçüdeki “la – sol#” seslerinin altında “re” sesinin (birinci gitar), üstünde ise “do” sesinin (ikinci gitar) bulunması sebebiyle bağısız çalınabileceği öngörülmektedir. Ancak 8 no.lu ölçüde, deyim bağının koparılarak “sol# - la” arasında yapılması önerilmektedir.



**Görsel 44.** D. 1 (Oyun) Gtr. 8 no.lu ölçü (alternatif)

8 no.lu ölçüde alternatif bir düşünceyle, legato bağının “sol# - la – sol#” arasında uygulanabileceği düşünülmektedir. Bu anlayışların, transkripsiyonda 11. – 18., 40. – 47., 66. – 73. ve 92. – 101. ölçüler arasında uygulanabileceği düşünülmektedir.

Görsel 45 ve 46'da, 12 no.lu ölçü için ses alanı farklılıkları incelenmektedir:



**Görsel 45.** D. 1 (Oyun) Piyano 12 no.lu ölçü



**Görsel 46.** D. 1 (Oyun) Gtr. 12 no.lu ölçü

Görsel 45'te, seçili alanda görüldüğü üzere akor içerisindeki "do#" ile öncesindeki "do#" arasında bir oktav ses aralığı bulunmaktadır. Gitara aktarımında, akora ait "do#" sesinin atılması ve bareye dâhil edilen "do#"in, atılan sesin süresi kadar uzatılması önerilmektedir.

Ayrıca seçili alandaki akor içerisinde, "sol#" sesi katlanmıştır. Bu sebeple, G3 perdesindeki sesin atılması önerilmektedir. (Görsel 46). Bu durumun, takip eden pozisyon için icra rahatlığı sağladığı düşünülmektedir. Aynı anlayışın; 41, 67 ve 93 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir.



**Görsel 47.** D. 1 (Oyun) Pia. 16 no.lu ölçü



**Görsel 48.** D. 1 (Oyun) Gtr. 16 no.lu ölçü

Görsel 47’de, fa anahtarıyla yazılan akorda “sol#” sesi katlandığından, gitara aktarımı sırasında G2 perdesindeki sesin atılması önerilmektedir (Görsel 48). Böylece akorun hemen öncesindeki “la” ile akor içerisindeki “do”nun arasındaki aralığın korunabileceği, aynı yaklaşımın; 45, 71 ve 97 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 49.** D. 1 (Oyun) Pia. 21 – 28 no.lu ölçüler

Görsel 49’da, oldukça sade bir grafik notasyon kullanılmıştır. Piyano notasının alt portesinde sağ elin seslendirdiği “si - do#” pedalının üzerindeki melodik hat, Görsel 50’deki gibidir:



**Görsel 50.** D. 1 (Oyun) 21 – 28 no.lu ölçülerde eşlik partisine ait melodik hat

Eşlik içerisindeki melodik hatta teknik olarak staccato ve aksanın ardı ardına kullanılması, eşlikteki melodinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Besteci, eşliği yazarken sol anahtarı kullanmıştır. Ses alanı gereği; transkripsiyonda, Görsel 50’deki melodik hat boyunca orijinalinde yazıldığı gibi bırakılabileceği düşünülmektedir (Görsel 51):

**Görsel 51.** D. 1 (Oyun) Gtr. 21. – 24. ölçüler

Melodik hattın öne çıkarılmasında farklı bir yaklaşım gözetilerek “si - do#” pedalını “do# - si” şeklinde konumlandırılabilceği, alternatif olarak önerilmektedir (Görsel 52):

**Görsel 52.** D. 1 (Oyun) Gtr. 21. – 24. ölçüler (alternatif)

Aşağıda, aynı ölçülerde legato bağı kullanımına yer verilmiştir:

**Görsel 53.** D. 1 (Oyun) Gtr. 21. – 24. Ölçüler

21 ile 23 no.lu ölçülerdekilerin do#’in işleme notası olduğu düşünülerek, Görsel 53’teki gibi sırasıyla; “mi - do#”, “do# - mi” ve “fa# - do#” arasında uygulanabileceği önerilmektedir. Aynı anlayışın, 26 no.lu ölçü için de uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 54.** D. 1 (Oyun) Pia. 27 ve 28 no.lu ölçüler



**Görsel 55.** D. 1 (Oyun) Gtr. 27 ve 28 no.lu ölçüler

Görsel 54'teki deyim bağının, transkripsiyonda "la" sesinin geçit sesi olduğu öngörüsüyle koparılarak; transkripsiyonda "si – la" sesleri arasında uygulanması önerilmektedir (Görsel 55).

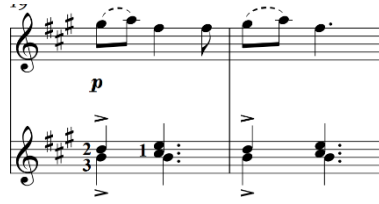


**Görsel 56.** D. 1 (Oyun) Pia. 29 ve 30 no.lu ölçüler



**Görsel 57.** D. 1 (Oyun) Gtr. 29 ve 30 no.lu ölçüler

Görsel 56'da; "fa#" sesinin kuvvetli vuruş olduğu öngörülerek, 29 no.lu ölçüde deyim bağının; "sol# - la" sesleri arasında uygulanması, 30 no.lu ölçüdeki deyim bağının ise "la" sesinden koparılabilceği öngörülmektedir (Görsel 57).



**Görsel 58.** D. 1 (Oyun) Gtr. 29 ve 30 no.lu ölçüler (alternatif)

Görsel 58’de; 30 no.lu ölçü için “la” sesinin işleme sesi olduğu gerekçesiyle sadece “sol# - la” sesleri arasına da bağ uygulanabileceği alternatifine yer verilmiştir. Aynı anlayışın, her iki seçenek değerlendirildiğinde, 33 ve 34 no.lu ölçüler için de uygulanması, transkripsiyonda bütünsel tutarlılığın korunması adına, bu tercihlerden yalnızca birinin seçilmesi önerilmektedir.



**Görsel 59.** D. 1 (Oyun) Pia. 31 ve 32 no.lu ölçüler

Görsel 59’da, alt porteye bakıldığında fa anahtarında seslendirilen “mi”ün, “sol#” üzerindeki “re” sesine bağlandığı görülmektedir.



**Görsel 60.** D. 1 (Oyun) Gtr. 31 ve 32 no.lu ölçüler

Yapılması düşünülen transkripsiyonda, orijinalinde fa anahtarındaki sesler arasındaki aralık ve ses alanları gözetilerek, her iki partinin de yazıldığı yere göre bir oktav yukarıdan aktarılması düşünülmektedir (Görsel 60). Bu durumda önceki alt portedeki seslerin birbiri arasındaki hiyerarşi korunurken üst portedeki motifler arasındaki oktav farkı ortadan kalkmaktadır. Bu sebeple, orijinalinde oktav farkı bulunan iki motifte, hedef enstrümandaki renk farklılığından yararlanılabileceği önerilmektedir.



**Görsel 61.** D. 1 (Oyun) Gtr. 31 ve 32 no.lu ölçüler (alternatif)

Alternatif yaklaşımda, üst partideki seslerin yazıldığı yerden seslendirilebileceği, böylece önceki melodik motifle birbiri arasındaki oktav farkının korunabileceği öngörülmektedir. Bu tercihte, alt portedeki “mi♭”ü (gitarın standart akort sistemine göre) orijinalinde yazıldığı yerden seslendirmek mümkün olmadığından, bir oktav yukarıdan tercih edilmesinin uygun olabileceği düşünülmektedir. Böylelikle, gitara aktarımında, ikinci gitar partisine verilen “mi♭ – re” bağlantısının öne çıkarılabileceği de öngörülmektedir (Görsel 61).



**Görsel 62.** D. 1 (Oyun) Gtr. 31 ve 32 no.lu ölçüler

Aynı ölçülerin transkripsiyonunda bağ kullanımı incelendiğinde, “la” sesinin işleme sesi olduğu düşünülerek “sol# - la” sesleri arasında legato bağı uygulanması, alt portedeki “mi♭ – re” için ise çünkü “re”nin altındaki “sol#” sesinin sağ elde çalınması gerekliliğiyle birlikte bu sesler arasında bağ yapılmasının güç olabileceği düşünülerek kaldırılması önerilmektedir (Görsel 62). Aynı anlayışın, 35 ve 36 no.lu ölçülerde de uygulanabileceği düşünülmektedir.

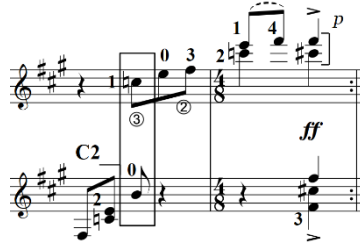


**Görsel 63.** D. 1 (Oyun) Pia. 38 ve 39 no.lu ölçüler



**Görsel 64.** D. 1 (Oyun) Gtr. 38 ve 39 no.lu ölçüler

Görsel 63'te, alt portedeki sesler gitarın ses alanını aşmaktadır. Transkripsiyonda seçili alandaki seslerin, birbirleriyle hiyerarşilerini koruyacak şekilde bir oktav yukarı alınması önerilmektedir (Görsel 64). Legato bağı kullanımını incelendiğinde 39 no.lu ölçüde ilk iki 8'lik arasında bağ uygulanması önerilmektedir.



**Görsel 65.** D. 1 (Oyun) Gtr. 38 ve 39 no.lu ölçüler

Görsel 65'te görüldüğü üzere, seçili alan içerisindeki seslerin, orijinalindekine göre her iki gitar partisine de paylaştırılması önerilmektedir.



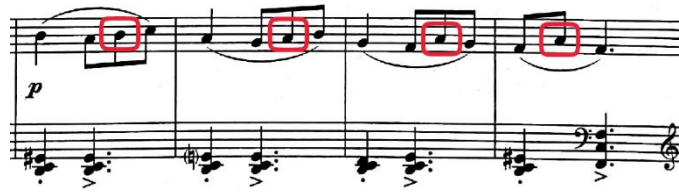


**Görsel 66.** D. 1 (Oyun) Pia. 50 ve 51 no.lu ölçüler



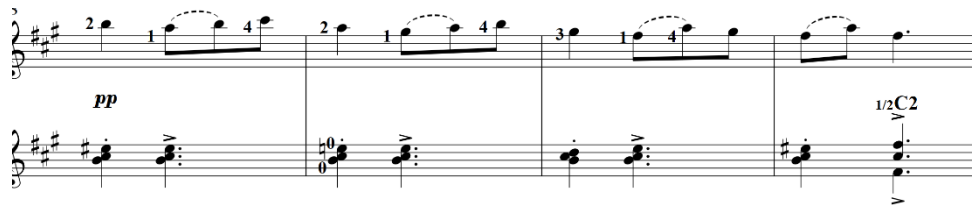
**Görsel 67.** D. 1 (Oyun) Gtr. 50 ve 51 no.lu ölçüler

50 no.lu ölçünün gitara aktarımında, piyano notasında deyim bağı içerisindeki “mi” sesinin geçit sesi olduğu düşünülerek, “re# - mi” sesleri arasında bağ yapılması önerilmektedir (Görsel 67). Aynı nedenle, takip eden ölçüde de aynı anlayışın gözetilebileceği düşünülmektedir.



**Görsel 68.** D. 1 (Oyun) Pia. 58. – 61. Ölçüler

Görsel 68’de, fa anahtarındaki final akoruna kadar her iki portede de sol anahtarının kullanıldığı, ayrıca alt portedeki eşlik akorlarının, Görsel 49’daki eşlik yapısıyla benzerlik gösterdiği gözlemlenmiştir. Pasaj içerisindeki seslerin tamamının, transkripsiyonda bir oktav yukarıdan alınması mümkün görünmektedir (Görsel 69):



**Görsel 69.** D. 1 (Oyun) Gtr. 58. – 61. Ölçüler

Görsel 70'te, alto partisindeki melodik hareketliliğin öne çıkarılması adına alternatif olarak "do# - si" pedalının 7'li aralık oluşturacak şekilde konumlandırılması mümkün görünmektedir:

The image shows a musical score for guitar, specifically for measures 58 to 61 of the first system (alternatif 1). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is written for two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the guitar accompaniment. The melody starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The guitar accompaniment starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The score includes dynamic markings 'pp' and '1/2 C2'.

**Görsel 70.** D. 1 (Oyun) Gtr. 58. – 61. ölçüler (alternatif 1)

Eserde ardı ardına iki kere gelen bu dört ölçü için, ikinci gelişinde tekrardan kaçınmak amacıyla düşünülen ikinci bir alternatifte ise Görsel 71'de yer verilmiştir:

The image shows a musical score for guitar, specifically for measures 58 to 61 of the first system (alternatif 2). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The score is written for two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the guitar accompaniment. The melody starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The guitar accompaniment starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a quarter note F#4, and a quarter note G4. The score includes dynamic markings 'pp' and 'C2'.

**Görsel 71.** D. 1 (Oyun) Gtr. 58. – 61. ölçüler (alternatif 2)

Burada da; Görsel 70'te, alto partisinde görülen melodik hat, bir oktav aşağıdan olacak şekilde "si - do#" ikili aralığının orijinalindeki gibi korunması dikkate alınarak bas partisinde konumlandırılması önerilmektedir (Görsel 71). İkinci gitar partisinde görülen, son ölçüde yer alan, "mi#"in, aynı partideki son akorun en tiz sesine denk gelen "fa#"e bağlandığını transkripsiyonda 'uzun çizgi' ile belirtmenin, yerinde olacağı düşünülmektedir. Bu işaret, notalar arasındaki bağlantının sol elde aynı parmakla (3. parmak) yapılması için, bir tavsiye niteliği taşımaktadır.

Legato bağı kullanımına ilişkin bulgularda, Görsel 68'de seçili alanlar içerisindeki sesleri geçit ve işleme sesleri olduğu düşünülerek transkripsiyonda bağ uygulanması önerilmektedir (Görsel 69 – 70 – 71).

Görsel 72'nin transkripsiyonunda, her iki portedeki seslerin de birbirleriyle orantılı olarak birer oktav yukarıdan aktarılabileceği önerilmektedir (Görsel 73). Görsel 73'te seçili alanlardaki seslerin sırasıyla geçit ve işleme sesleri olduğu düşünüldüğünden; bağ kullanımının yerinde olacağı öngörülmektedir:



**Görsel 72.** D. 1 (Oyun) Pia. 76 ve 77 no.lu ölçüler



**Görsel 73.** D. 1 (Oyun) Gtr. 76 ve 77 no.lu ölçüler

Aynı anlayış, 62. – 65. ölçüler arasında ve 78, 80, 81 ve 82 no.lu ölçülerde uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 74.** D. 1 (Oyun) Pia. 84. – 86. Ölçüler



**Görsel 75.** D. 1 (Oyun) Gtr. 84. – 86. Ölçüler

Görsel 74'te görüldüğü üzere, her ölçünün üst portesinde üçlü gruplanmış notalarda deyim bağı bulunmaktadır. 84 ve 85 no.lu ölçülerdeki "si" ve "la#" seslerinin geçit sesi olduğu ancak "si"

sesinin ikinci telden çalınması düşüncesiyle bağ yapılmaması, ancak 86 no.lu ölçüye, "la#" sesinde bağ uygulanmasına bir engelin olmadığı görülmektedir (Görsel 75). Aynı anlayışın; 88, 89 ve 90 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Görsel 76'da "do – re" pedalının tekrar ettiği görülmektedir.



**Görsel 76.** D. 1 (Oyun) Pia. 98. – 100. Ölçüler



**Görsel 77.** D. 1 (Oyun) Gtr. 98. – 100. Ölçüler

Görsel 77'de aynı ölçülere aşt transkripsiyon görselinde tekrar eden armoni seslerinin konumlandırılmasına yönelik öneriye yer verilmiştir. Ezgisel hattın öne çıkarılması amacıyla pedal seslerdeki gruplandırmanın, 2+1 şeklinde ve 3/8'lik ölçünün geldiği her yerde yapılabileceği öngörülmektedir.



**Görsel 78.** D. 1 (Oyun) Gtr. 98. – 100. Ölçüler (Alternatif)

Alternatif yaklaşımla, söz konusu pedal seslerin, sadece ölçü başlarındaki kuvvetli vuruşlarının alınarak ezgisel hattın öne çıkarılabileceği düşünülmektedir (Görsel 78).

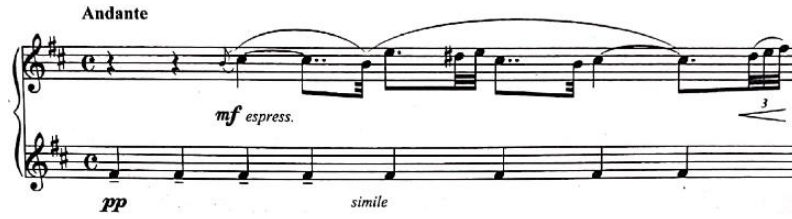


**Görsel 79.** Duyuşlar 1 (Oyun) Gtr. 98. – 100. Ölçüler

Görsel 76'daki üçlü gruplanan notalar için, Görsel 79'da seçili alanlardaki seslerin işleme sesi olduğu düşünülmekte; deyim bağının koparılarak, transkripsiyonda yazdığı gibi yapılması önerilmektedir. Aynı anlayışın, 102 no.lu ölçüde de takip edilmesi mümkün görünmektedir.

### 3.1.2. Küçük Çoban

Eserin, F<sub>4</sub> – A<sub>5</sub> ses perdeleri aralığında yazıldığı araştırmacı tarafından gözlemlenmiştir. Bestecinin, yaklaşık bir buçuk oktavlık bir ses alanı kullandığı anlaşılmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen diğer eserlere nazaran, transkripsiyonda ses alanının korunabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 80.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.

Müzik yazısındaki sadeliğin, bunu destekleyici nitelikte olduğu düşünülmektedir. Solo gitar transkripsiyonu, öneri olarak verilmiştir (Görsel 81):



**Görsel 81.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr.

"Duyuşlar" albümünün iki gitar transkripsiyonu bütünsel olarak seslendirilmek istendiğinde, bu bölümün, diğer gitarın dinlenme süresi boyunca solo performans olarak icra edilmesi mümkün görünmektedir.

Araştırmanın devamında, kapsamına uygunluğu açısından iki gitar için transkripsiyonuna ilişkin örnekler incelenecektir:

Solo gitara transkripsiyonu yapıldığında oldukça rahat bir icraya olanak sağlamasına rağmen, araştırmanın bütünsel bir anlayışla sürdürülmesi amacıyla iki gitar için transkripsiyonunun yapılabileceği önerilmektedir. İki gitar ile icrası sırasında, ikinci gitara verilen pedal seslerin, tercihen oktavlarıyla birlikte seslendirilebileceği mümkün görünmektedir (Görsel 82):



**Görsel 82.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif)

Aşağıda, legato bağına ilişkin bulgular çerçevesinde;



**Görsel 83.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.



**Görsel 84.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (2)

Görsel 84'te görüldüğü üzere, araştırmada incelenen bütün eserler için; tek notadan oluşan bütün çarpmaların mümkünse aynı tel üzerinde icra edilmesi önerilmektedir.



**Görsel 85.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.



**Görsel 86.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (3)

Görsel 86'daki gitara aktarımında, ilk seçili alan içerisindeki "mi" sesinin işleme, ikinci seçili alandakinin ise geçit sesi olduğu düşünülerek, "re# - mi" sesleri arasında deyim bağının uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 87.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.



**Görsel 88.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif)

Alternatif olması açısından, deyim bağının Görsel 88'de, seçili alanda görüldüğü gibi de yapılması mümkündür ki, bu anlayış, eserin orijinalinde yazıldığı gibidir.



**Görsel 89.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.



**Görsel 90.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (4)

Görsel 89’da, seçili alanda görülen deyim bağının, aynı tel üzerinde icra edilebildiği gözlemlenmiştir (Görsel 90).



**Görsel 91.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia



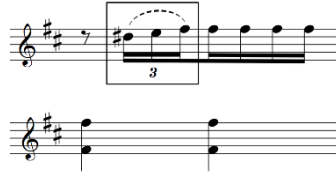
**Görsel 92.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (5)

Görsel 91’de; üst portedeki deyim bağının, “si” sesinin geçit, ve “sol#” sesinin ise işleme sesi olduğu düşünüldüğünden seçili alanlarda görüldüğü gibi uygulanması önerilmektedir (Görsel 92).





**Görsel 93.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.



**Görsel 94.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (6)

Görsel 93'teki deyim bağının, orijinalinde yazdığı hâliyle yapılması da mümkün görünmektedir (Görsel 94).

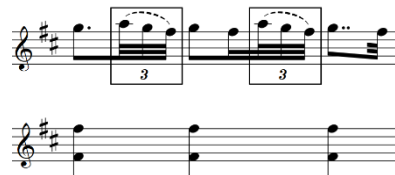


**Görsel 95.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif)

Görsel 95'te; alternatif olarak, "mi" sesinin geçit sesi olduğu düşünüldüğünden "re# - mi" arasında uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 96.** D. 2 (Küçük Çoban) Pia.



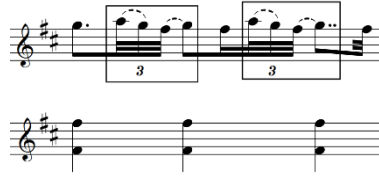
**Görsel 97.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (7)

Görsel 96'daki deyim bağının, "la" sesinden itibaren koparılarak seçili alanlarda görüldüğü gibi uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 97). Farklı bir yaklaşımın seçili alanlarda görüldüğü gibi yapılabilmesi mümkün görünmektedir (Görsel 98):



**Görsel 98.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif 1)

Görsel 99'da, bağ kullanımının farklı bir kombinasyonuna daha yer verilmiştir:



**Görsel 99.** D. 2 (Küçük Çoban) Gtr. (alternatif 2)

### 3.1.3. Dere

Eserin C4 – E7 ses perdeleri aralığında yazıldığı anlaşılmaktadır. Bu anlamıyla besteci, yaklaşık 3,5 oktavlık bir ses alanı kullanmıştır. Aşağıda legato bağının, transkripsiyondaki kullanımına yer verilmiştir:



**Görsel 100.** D. 3 (Dere) Pia. İlk iki ölçü

### DERE



**Görsel 101.** D. 3 (Dere) Sh. (2012) İlk iki ölçü

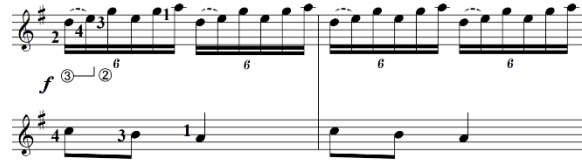
Görsel 101’de, Sheriff (2012) transkripsiyonunun üst portesinde, birinci gitarın sırasıyla 4’üncü, 3’üncü, 2’inci ve 1’inci tellerini kullanarak, her notayı farklı telde (arpej tekniği ile) icra ederek eserin orijinalinde yer alan deyim bağlarını icranın dışında bırakmayı tercih etmiştir.

Görsel 102’te ise, farklı bir yaklaşımın getirilmesi düşünülmektedir:



**Görsel 102.** D. 3 (Dere) Gtr. İlk iki ölçü

Eserin orijinalinde; altılı gruplamayı tamamen içine alan deyim bağları düşünüldüğünde, aynı grup içerisindeki ilk iki nota arasında bağ yapılması, diğer seslerin arpej tekniğiyle çalınması doğrultusunda 3’üncü, 2’inci ve 1’inci tellerden alınabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 103.** D. 3 (Dere) Gtr. 8 ve 9 no.lu ölçüler

Aynı anlayışın, eserin 8 ve 9 no.lu ölçülerinde de sürdürülmesi önerilmektedir (Görsel 103).

Aşağıda eserin son ölçüsü görülmektedir:



**Görsel 104.** D. 3 (Dere) Pia. Son ölçü



**Görsel 105.** D. 3 (Dere) Gtr. Son ölçü

Ses alanının değerlendirilmesine ilişkin bulgulara yönelik, Görsel 104'te; üst portedeki "mi" sesinin, bir oktav aşağıdan olacak şekilde, doğal armonikle alınabileceği düşünülmektedir.

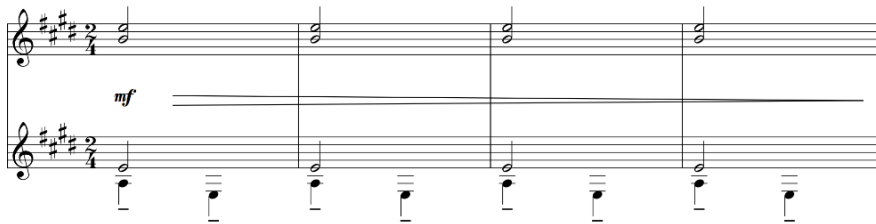
### 3.1.4. Kağrı

Eser, F<sub>2</sub> – B<sub>4</sub> ses perdesi aralığında yazılan eserde, bestecinin yaklaşık üç buçuk oktavlık bir ses alanı kullandığı anlaşılmaktadır. Eserin ses alanının, geneli itibariyle gitarın ses alanına göre pes olduğu, bu sebeple orijinalinde yazıldığı yerden seslendirilmesinin mümkün olmadığı gözlemlenmiştir.

Yapılması düşünülen gitar transkripsiyonu için ses alanı farklılıkları incelenecektir:



**Görsel 106.** D. 4 (Kağrı) Pia, intro.



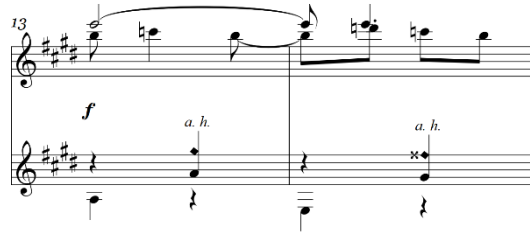
**Görsel 107.** D. 4 (Kağrı) Gtr. Intro.

Eserin gitara bir oktav yukarıdan adapte edilmesinin yerinde olacağı düşünülmektedir (Görsel 107). Böylece eserin icrası sırasında, orijinalinde yazıldığı yerden duyulabilmesi hedeflenmektedir. Beraberinde; özellikle gitarın açık tellerinden ve doğuşkanlarından faydalanabilmek amacıyla da transkripsiyonda, orijinalinde yazıldığı yere göre bir K2'li aşağıdan

aktarılmasının da uygun olacağı öngörülmektedir. Bu durumun aynı zamanda, eseri gitar ile seslendirecek icracılara da icra rahatlığı sağlayabileceği gözlemlenmiştir.



**Görsel 108.** D. 4 (Kağrı) Pia. 13 ve 14 no.lu ölçüler



**Görsel 109.** D. 4 (Kağrı) Gtr.13 ve 14 no.lu ölçüler

Görsel 108'de, alt portede sol anahtarıyla yazılmış seslerden tiz olanların, üst portedeki melodi hattının üzerine çıktığı görülmektedir. Bu durumun gitar ile icrası sırasında da sağlanması adına, söz konusu seslerin gitara aktarımında yapay armonikler kullanılabileceği düşünülmektedir (Görsel 109). Aynı anlayışın, eserin 15, 16, 17, 18 ve 19 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanması önerilmektedir.



**Görsel 110.** D. 4 (Kağrı) Pia. son ölçü



**Görsel 111.** D. 4 (Kağrı) Gtr. son ölçü

Eserin son ölçüsünde (Görsel 110), piyano notasının her iki portesinde de sol anahtarı kullanılması; gitardaki icrayı, ses alanının kullanımı açısından kolaylaştırmaktadır. Ancak alt portede birbirine çakışık seslerin kullanılması sonucu gitarın bu sesleri rahat bir pozisyon

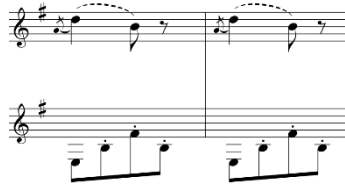
içerisinde icra edebilmesi için transkripsiyonda seslerin her iki gitar partisine paylaştırılabileceği düşünülmektedir (Görsel 111).

### 3.1.5. Oyun

Eser, A<sub>2</sub> – G<sub>6</sub> ses perdeleri aralığında yazılmıştır. Bu anlamıyla yaklaşık 4 oktavlık bir ses alanına sahiptir. Eserin gitar ile seslendirilebilmesi adına, yapılması düşünülen iki gitar transkripsiyonun için bazı değişikliklerin yapılabileceği düşünülmektedir:



**Görsel 112.** D. 5 (Oyun) Pia. 3 ve 4 no.lu ölçüler

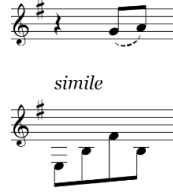


**Görsel 113.** D. 5 (Oyun) Gtr. 3 ve 4 no.lu ölçüler

Görsel 112'de görüldüğü üzere, çarpmanın icra edildiği sesler arasında T4'lü aralık bulunması göz önünde tutularak, eserin transkripsiyonunda farklı tellerden (örneğin; 3. telden, 2. tele), ayrıca üst portedeki deyim bağınının, transkripsiyonda aynı telden alınması önerilmektedir (Görsel 113). Bu anlayışın; 7, 8, 11, 12 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görşel 114.** D. 5 (Oyun) Pia. 5 no.lu ölçü

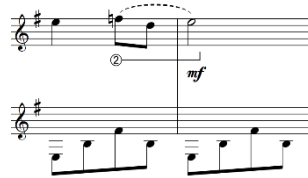


**Görşel 115.** D. 5 (Oyun) Gtr. 5 no.lu ölçü

Görşel 114'teki deyim bağının, iki gitar transkripsiyonunda da aynı şekilde legato bağı ile yapılabileceği düşünölmektedir (Görşel 115). Aynı anlayışın, 13 no.lu ölçüde de gözetilmesi mümkündür.

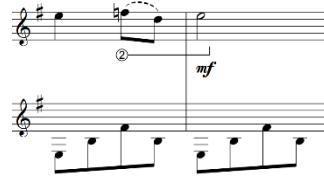


**Görşel 116.** D. 5 (Oyun) Pia. 9 ve 10 no.lu ölçüler



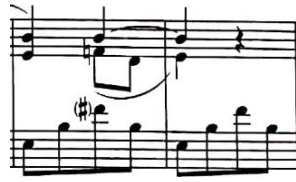
**Görşel 117.** D. 5 (Oyun) Gtr. 9 ve 10 no.lu ölçüler

Görşel 116'daki deyim bağının, transkripsiyonda "mi" sesinden kopararak "fa" notasından itibaren aynı tel üzerinde yapılması önerilmektedir (Görşel 117). Burada "re" notasının işleme olduğu düşünölmektedir. Aynı anlayışın, 69 no.lu ölçüde de gözetilebileceği öngörülmektedir. Buna alternatif bir yaklaşım da sonraki görşelde verilmiştir.

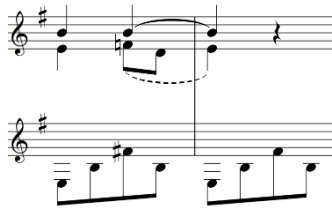


**Görsel 118.** D. 5 (Oyun) Gtr. 9 ve 10 no.lu ölçüler (alternatif)

Alternatif yaklaşımı gösteren Görsel 118’de ise, legato bağının sadece “fa – re” sesleri arasına konması, sonraki “mi” notasından koparılması önerilmektedir. Aynı anlayışın; 65 no.lu ölçüde de uygulanabileceği öngörülmektedir.



**Görsel 119.** D. 5 (Oyun) Pia. 17 ve 18 no.lu ölçüler



**Görsel 120.** D. 5 (Oyun) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler

Görsel 119’da, üst portedeki “si” seslerinin birbirlerine uzatma bağı ile bağlı bağlanması, transkripsiyonda legato bağının, orijinalinde deyim bağını içeren seslerde de yazıldığı gibi uygulanmasını mümkün kılmaktadır (Görsel 120). Buna alternatif tercih, aşağıda gösterilmiştir:



**Görsel 121.** D. 5 (Oyun) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler (alternatif)

İlgili ölçüdeki deyim bağı koparılarak, transkripsiyondaki bağın yukarıdaki gibi uygulanması bir diğer öneridir (Görsel 121).



Görsel 122'deki seslerin transkripsiyonda da yazıldığı gibi korunması mümkün görünmektedir (Görsel 123). Alternatif yaklaşıma Görsel 124'te yer verilmiştir:



**Görsel 122.** D. 5 (Oyun) Pia. 22 no.lu ölçü



**Görsel 123.** D. 5 (Oyun) Gtr. 22 no.lu ölçü



**Görsel 124.** D. 5 (Oyun) Gtr. 22 no.lu ölçü

Görsel 124'te, piyano notasında (Görsel 122) seçili alanlardaki seslerin, oktavlarıyla birlikte seslendirildiği gerekçesiyle atılabileceği düşünülmektedir. Aynı anlayışın, eserin 25, 28, 31, no.lu ölçülerde de uygulanabileceği düşünülmektedir. Bağ kullanımına ilişkin bulgularda ise, "fa#" sesinin geçit sesi olduğu düşünülerek "sol" sesinden koparılıp "mi – fa#" notaları arasında uygulanabileceği önerilmektedir. Aynı anlayışın; 28, 34, 37, 40, 43 ve 83 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 125.** D. 5 (Oyun) Pia. 32. Ölçü



**Görsel 126.** D. 5 (Oyun) Gtr. 32. Ölçü

Görsel 125'teki piyano notasının üst portesindeki tekrar eden "mi<sup>b</sup>" seslerinin, toplam değeri kadar tek bir notayla seslendirilebileceği düşünülmektedir (Görsel 126). Aynı anlayışın, 33, 35, 36, 38, 39, 41 ve 42 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir.

Eserin devamına ilişkin görsellerde ses alanı sorunsalına ilişkin önerilere yer verilecektir:



**Görsel 127.** D. 5 (Oyun) Pia. 32. – 34. no.lu ölçüler



**Görsel 128.** D. 5 (Oyun) Gtr. 32. – 34. Ölçüler

Eserin transkripsiyonunda ses alanı sorunsalına bağlı olarak, Görsel 127'de 1 no.lu seçili alandaki partinin orijinalinde yazıldığı yere göre bir oktav üstten alınması önerilmektedir (Görsel 128). Bu anlayışın, transkripsiyonda 35 ve 43 no.lu ölçüler arasında da uygulanması önerilmektedir. 2 no.lu seçili alanlardaki seslerin ise, oktavlarıyla birlikte kullanıldıkları gerekçesiyle atılabileceği

düşünülmektedir. Aynı anlayışın 35. – 43. ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir.



**Görsel 129.** D. 5 (Oyun) Pia. 44. – 46. Ölçüler



**Görsel 130.** D. 5 (Oyun) Gtr. 44. – 46. Ölçüler

Görsel 129’da, piyano notasında görülen oktav seslerin (üst portede “re”, alt portede “fa” ve “la”), gitara aktarımında, oktavlarıyla birlikte kullanıldığı gerekçesiyle atılabileceği düşünülmektedir (Görsel 130). Ayrıca icra rahatlığı sağlaması adına, 46 no.lu ölçünün son vuruşunda alt portede görülen “sol – re – fa” akorundaki “re” sesinin, “sol” sesinin T5’lisi olduğu gerekçesiyle atılması önerilmektedir. Aynı anlayışın, 47. – 53. ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 131.** D. 5 (Oyun) Pia. 54. – 56. Ölçüler



**Görsel 132.** D. 5 (Oyun) Gtr. 54. – 56. Ölçüler

Görsel 131’de; eserin piyano notasının her iki ölçüsünde de sol anahtarı kullanılmaktadır. seçili alanlarda görülen oktav seslerin, gitara aktarımı sırasında üst oktavlarıyla birlikte kullanıldığı

gerekçesiyle atılması önerilmektedir (Görsel 132). Ayrıca piyano notasında (üst portede “solb”, alt portede “mi” seslerinin) orijinalinde her iki portede de ünison tınladığı gerekçesiyle atılması önerilmektedir. Aynı anlayışın, eserin; 59, 60 ve 61 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 133.** D. 5 (Oyun) Pia. 57 no.lu ölçü



**Görsel 134.** D. 5 (Oyun) Gtr. 57 no.lu ölçü

Görsel 133'ün gitara aktarımında, “8va” işaretinin kaldırılması önerilmektedir. Ayrıca seçili seslerin oktavlarıyla birlikte kullanılması ve “mi” sesinin ünison yazılması gerekçesiyle atılması önerilmektedir (Görsel 134). Aynı anlayışın 58 ve 62 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Eserin takip eden ölçülerinde bağ kullanımına ilişkin bulgulara yer verilmiştir:



**Görsel 135.** D. 5 (Oyun) Pia. 63 ve 64 no.lu ölçüler



**Görsel 136.** D. 5 (Oyun) Gtr. 63 ve 64 no.lu ölçüler

Görsel 135'teki, "mi" sesinden "la" sesine yapılan çarpmanın; gitara aktarımında, aynı tel üzerinden yapılması mümkün olsa da aynı tel üzerinde icra edildiğinde "mi" sesinin boş tel olacağı ve seslerin birbirine uzaklığı dikkate alınarak, transkripsiyonda 2'inci telden 1'inci tele sağ elle yapılması önerilmektedir (Görsel 136).

Buna ek olarak "la – fa#" notaları arasındaki deyim bağlarının korunarak, aynı telden ve orijinalinde yazıldığı gibi uygulanabileceği öngörülmektedir (Görsel 136). Aynı anlayışın, 67, 68, 90, 91 ve 92 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 137.** D. 5 (Oyun) Pia. 72 ve 73 no.lu ölçüler



**Görsel 138.** D. 5 (Oyun) Gtr. 72 ve 73 no.lu ölçüler

Transkripsiyonda; Görsel 137'deki çarpma notasının icrasında, bağının kaldırılması önerilmektedir (Görsel 138). Bunun nedeni, üst portedeki "reb" sesinin altında, "lab" sesinin bulunmasıdır. Deyim bağı icra edilecek olunursa "lab" sesi, sağ elde ayrıca seslendirilmelidir.

Aşağıdaki örnekte, eserin transkripsiyonunda ses atılmasına ilişkin örneğe yer verilmiştir:



**Görssel 139.** D. 5 (Oyun) Pia. 87 no.lu ölçü



**Görssel 140.** D. 5 (Oyun) Gtr. 87 no.lu ölçü

Görssel 139'daki piyano notasında seçili seslerin, alt oktavlarıyla birlikte kullanılması nedeniyle gitara aktarımı sırasında atılabileceği öngörülmektedir (Görssel 140). Aynı anlayışın; 87, 88 ve 89 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Aşağıdaki örnekte ise, 90 ve 91 no.lu ölçüler için ses alanı sorunsalına çözüm getirilmeye çalışılmıştır:



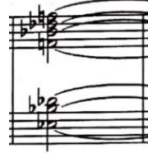
**Görssel 141.** D. 5 (Oyun) Pia. 90 - 91 no.lu ölçüler



**Görssel 142.** D. 5 (Oyun) Gtr. 90 - 91 no.lu ölçüler

Görssel 141'de, alt portede görülen "la" seslerinin, yazıldıkları yerden seslendirilememesi sebebiyle alt portedeki seslerin bir oktav yukarıdan adapte edilmesi düşünülmektedir (Görssel 142). Aynı anlayışın, takip eden 93 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanması önerilmektedir. Piyano notasında, seçili alanlardaki oktav seslerin, üst oktavlarıyla birlikte kullanıldığı

gerekçesiyle gitara aktarımı sırasında kaldırılabilceği ve aynı anlayışın 92, 94 ve 95 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 143.** D. 5 (Oyun) Pia. 93 no.lu ölçü



**Görsel 144.** D. 5 (Oyun) Gtr. 93 no.lu ölçü

Görsel 144'teki gitara aktarımında görüldüğü üzere, Görsel 143'teki "sib", "reb", "fa" seslerinin oktavlarıyla birlikte kullanıldığı gerekçesiyle atılabileceği düşünülmektedir.

Aşağıda, ses alanının gitar transkripsiyonu için revize edilmesine yönelik getirilen öneride ise;



**Görsel 145.** D. 5 (Oyun) Pia. Son 4 ölçü



**Görsel 146.** D. 5 (Oyun) Gtr. Son 4 ölçü

Görsel 145'in gitara aktarımı sırasında ikinci gitar partisine yazılan "mi<sup>b</sup>" ve "sib<sup>ü</sup>n, bir oktav yukarıdan icra edilmesi düşünülmektedir (Görsel 146). Ayrıca piyano notasının son ölçüsünde fa anahtarında görülen "la – mi" T5'li aralığının çevrim olarak kullanılması öngörülmektedir.



**Görsel 147.** D. 5 (Oyun) Pia. son ölçü



**Görsel 148.** D. 5 (Oyun) Gtr. son ölçü

Görsel 147'deki piyano notasında; seçili alanda, üst portedeki akorda oktav olarak kullanılan "la" sesiyle; alt portede T5'li aralık oluşturduğu ve çarpmadan sonraki "mi" ile aynı ses aralığına geldiği düşünülerek "mi" sesinin atılabileceği düşünülmektedir (Görsel 148).

### 3.1.6. Marş

Aşağıda, bağ kullanımına ilişkin örneğe yer verilmiştir:



**Görsel 149.** D. 6 (Marş) Pia. 3 no.lu ölçü



**Görsel 150.** D. 6 (Marş) Gtr. 3 no.lu ölçü

Görsel 150'de; seçili alan içerisinde "mi" notasının geçit sesi olduğu düşünülerek, "fa – mi" notaları arasında bağ konması önerilmektedir. Aynı anlayışın, icra sırasında 5 no.lu ölçüde de uygulanabileceği öngörülmektedir.



Eser, C<sub>2</sub> – F<sub>6</sub> ses perdeleri aralığında yazılmıştır. Bestecinin eserde yaklaşık 4,5 oktavlık bir ses alanı kullandığı anlaşılmaktadır. Gitarın ses alanının, eserin ses alanını orijinalindeki gibi karşılayamaması nedeniyle ses alanının transkripsiyonda revize edilebileceği öngörülmektedir.



**Görsel 151.** D. 6 (Marş) Pia. 7 – 11 no.lu ölçüler

Görsel 151'in; 8'lik değerdeki son vuruşa kadar, bir oktav yukarıdan adapte edilebileceği düşünülmektedir (Görsel 152):



**Görsel 152.** D. 6 (Marş) Gtr. 7 – 11 no.lu ölçüler

Aşağıda, bağ kullanımına ilişkin verilen örnekte;

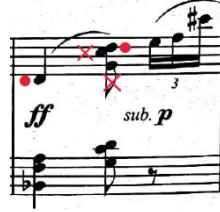


**Görsel 153.** D. 6 (Marş) Pia. 10 no.lu ölçü

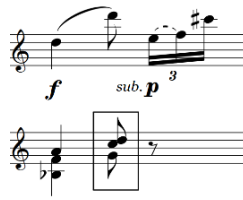


**Görsel 154.** D. 6 (Marş) Gtr. 10 no.lu ölçü

Görsel 153'te seçili alanda görülen deyim bağının gitara aktarımında, bağın; aynı teller üzerinde yapılabilen "mi – fa" notaları arasına konup, "do#" sesinden koparılabileceği düşünülmektedir (Görsel 154).



**Görsel 155.** D. 6 (Marş) Pia. 11 no.lu ölçü



**Görsel 156.** D. 6 (Marş) Gtr. 11 no.lu ölçü

Yukarıda, ses alanı sorunsalının transkripsiyondaki çözüm önerisi incelendiğinde; Görsel 155'in her iki portesinde de aynı akor görülmektedir. Üs portede işaretli "re" sesleri ile alt portedeki seslerin orantılı olarak bir oktav yukarı alınması önerilmektedir (Görsel 156). Ayrıca "sol" ve "do" seslerinin atılması düşünülmektedir.



**Görsel 157.** D. 6 (Marş) Pia. 12. – 15. Ölçüler



**Görsel 158.** D. 6 (Marş) Gtr 12. – 15. Ölçüler

Görsel 157’de üst portedeki partinin transkripsiyonda orijinalinde yazıldığı yerden adapte edilebileceği düşünülmektedir (Görsel 158). Alt portedeki akorların da gitarın ses alanının, eserin ses alanına göre yetersiz kalması dolayısıyla bir oktav yukarıdan adapte edilmesi önerilmektedir.

### 3.1.7. Şaka

Eserin, C#<sub>2</sub> – E<sub>6</sub> ses perdesi aralığında yazıldığı anlaşılmaktadır. Eserde, yaklaşık 4 oktavlık bir ses alanı kullanılmıştır. Gitarın, orijinal ses alanını karşılayamaması sebebiyle, eserin gitar ile seslendirilebilmesi adına, transkripsiyonunda ses alanının revize edilebileceği düşünülmektedir.

Görsel 159’da, eserin ilk sekiz ölçüsünün piyano notası görülmektedir.



**Görsel 159.** D. 7 (Şaka) Pia. ilk 8 ölçü

Eser oldukça yalın bir grafik notasyona sahip olmasına rağmen, sağ elde “orta do” konumunun altındaki “si” sesinden başlaması ve sağ elin çaldığı pasajın sol ele göre bir oktav aşağıda seslendirilmesi nedeniyle; gitarla, orijinalinde yazıldığı yerden seslendirilememektedir. İki gitar transkripsiyonu için önerilen ilk tercih, seslerin partiler arasında ve kendi içindeki ses aralıklarını bozmadan olduğu gibi bir oktav yukarıya taşımaktır (Görsel 160):



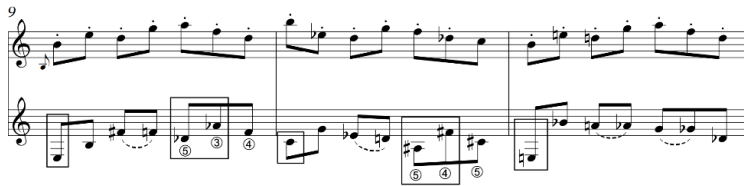
**Görsel 160.** D. 7 (Şaka) Gtr. İlk 8 ölçü

Aynı anlayışın, 15 – 41 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanması önerilmektedir.

Görsel 159’da; üst portenin, ses alanında herhangi bir değişikliğe gidilmeden aktarılabildiği görülmektedir (Görsel 160). Piyano notasına ait alt portedeki pasajda, birtakım değişikliklerin yapılması düşünülmektedir: Seçili alandaki seslerin, gitarın ses alanına göre revize edilerek bir oktav yukarıdan alınması önerilmektedir:



**Görsel 161.** D.7 (Şaka) Pia. 9. – 11. Ölçüler



**Görsel 162.** D. 7 (Şaka) Gtr. 9. – 11. Ölçüler

Transkripsiyonda, legato bağının kullanımına dair bulgular için; eser, 7/8’lik olduğundan bağların, 2+2+3 ritim kalıbının gözetilerek icra edilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir (Görsel 162).



**Görsel 163.** D.7 (Şaka) Pia. 9 no.lu ölçü



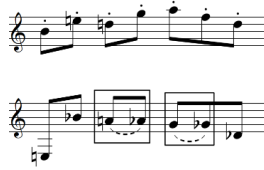
**Görsel 164.** D. 7 (Şaka) Gtr. 9 no.lu ölçü

Görsel 164'teki aktarımı incelendiğinde, alt portedeki 8'lik değerdeki ilk iki notadan ("mi – si") sonraki iki ses arasına, aynı tel üzerinde çalınabildikleri gerekçesiyle, bağ konabileceği düşünülmektedir. Aynı anlayışın sonraki için de geçerli olabileceği düşünülmektedir.

Görsel 165'deki bağın transkripsiyonda, Görsel 166'daki gibi uygulanması önerilmektedir.



**Görsel 165.** D. 7 (Şaka) Pia. 11 no.lu ölçü



**Görsel 166.** D. 7 (Şaka) Gtr. 11 no.lu ölçü



**Görsel 167.** D. 7 (Şaka) Pia. 25 no.lu ölçü



**Görsel 168.** D. 7 (Şaka) Gtr. 25 no.lu ölçü



**Görsel 169.** D. 7 (Şaka) Gtr. 25 no.lu ölçü (alternatif)

Görsel 167'deki bağın uygulanmasına ilişkin yaklaşımlara Görsel 168'de ve 169'da yer verilmiştir.



**Görsel 170.** D. 7 (Şaka) Pia. 41. – 43. Ölçüler



**Görsel 171.** D. 7 (Şaka) Gtr. 41. – 43. Ölçüler

Görsel 170'te, deyim bağının; orijinalinde yazıldığı gibi seslendirilebileceği düşünülmektedir (Görsel 171). Alternatif bir yaklaşıma da bir sonraki örnekte yer verilmiştir:



**Görsel 172.** D. 7 (Şaka) Gtr. 41. – 43. Ölçüler (alternatif)

Farklı bir yaklaşımla; deyim bağlarının koparılarak “fa – sol” sesleri arasında bağ uygulanabileceği öngörülmektedir (Görsel 172).

### 3.1.8. Uçuşlar

F<sub>3</sub> – E<sub>b6</sub> ses perdeleri aralığında yazılan eserin, yaklaşık üç oktavlık ses alanıyla, orijinalindeki ses alanının gitar transkripsiyonunda da korunabileceği anlaşılmaktadır.

Görsel 176’da, eserin piyano notasının ilk ölçüsü görülmektedir. Öncelikle eserin başında yazan tempo unsuruna dikkat çekmenin faydalı olacağı düşünülmektedir:



**Görsel 173.** D. 8 (Uçuşlar) Pia. İlk iki ölçü

Allegro agitato, bu bölümün hem temposu, hem de karakteri hakkında bizi aydınlatmaktadır. Buna göre besteci; bu bölümün canlı bir tempo ile heyecanlı ve coşkulu bir karakterde çalınmasını istemiştir. Eserin; son iki ölçüsü haricinde, piyano notasında her iki portede de sol anahtarının kullanılması dolayısıyla notada herhangi bir değişiklik yapılmaksızın gitara adapte edilebileceği düşünülmektedir.



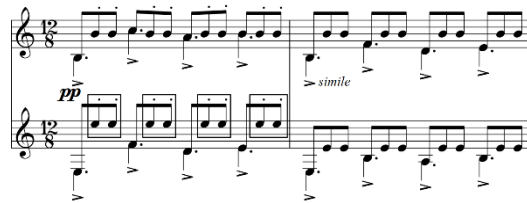
**Görsel 174.** D. 8 (Uçuşlar) Sheriff Gtr. İlk iki ölçü

Sheriff (2012)'in yaptığı transkripsiyonda görülecektir ki; eserin, gitara aktarımı sırasında akla gelebilecek ilk yaklaşımlardan biri olarak; üst portedeki seslerin birinci gitara, alt portedeki seslerin ise ikinci gitara aktarılması suretiyle, eserin orijinalinde yazıldığı gibi seslendirilebileceği düşünülebilir (Görsel 174). Bu bağlamda eser, transpozeye gerek duyulmaksızın seslendirilebilmektedir.

Farklı bir yaklaşım da Görsel 175'te görülmektedir:

Gitar ile icra sırasında doğuşkanlardan faydalanılması ve icra rahatlığı sağlaması adına eserin bir K2'li aşağıdan adapte edilebileceği düşünülmektedir. Transkripsiyonda; gitarın temel tekniklerinden arpej tekniğinin uygulanması düşünülerek, B – A partilerinin ikinci gitara, T – S partilerinin ise birinci gitara verilmesiyle tipik bir arpej kalıbı oluşturmanın, icrayı daha ergonomik hâle getirebileceği öngörülmektedir.

Ayrıca seçili alanda görüldüğü üzere seslerin, transkripsiyonda; gitarın icra imkânları düşünülerek bir oktav yukarıdan aktarılabilirliği; söz konusu seslerin, melodi hattının üzerine çıkarılmaması önerilmektedir:



**Görsel 175.** D. 8 (Uçuşlar) Gtr. (DE.) İlk iki ölçü

Aynı amaç doğrultusunda; 3, 11, 12, 13, 14, 17 ve 18 no.lu ölçülerde de yukarıdaki anlayışa yer verildiğinden eserin gitarla icrasında uygulanması öngörülmektedir.





**Görsel 176.** D. 8 (Uçuşlar) Pia. son iki ölçü



**Görsel 177.** D. 8 (Uçuşlar) Gtr. son iki ölçü

Görsel 176'da, piyano notasının alt portesinde seçili alanlarda akorların bir oktav yukarıdan aktarılması önerilmektedir. Ayrıca; kırmızı ve sarı renkle işaretli notaların atılabileceği düşünülmektedir (Görsel 177).

### 3.1.9. Oyun

Eser,  $Cb_2 - Eb_6$  ses perdeleri aralığında yazılmıştır. Eserin yaklaşık 4,5 oktavlık bir ses alanına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Gitar ile icra edilebilmesi adına ses alanının gözden geçirilmesi düşünülmektedir.



**Görsel 178.** D. 9 (Oyun) Pia. İlk 4 ölçü

Gitar literatürünün geneli incelendiğinde, 6 bemollü eserlerle sık karşılaşılmadığı gerekçesiyle, eserin makul koşullar çerçevesinde transpoze edilerek gitara aktarılmasının, açık tellerden faydalanmak ve pozisyon rahatlığı sağlamak açısından gitar ile icrasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

İlk ölçüye bakıldığında, fa anahtarındaki ilk 4 notanın gitarla seslendirilemediği görülmektedir (Görsel 178). Eserin ilk ölçüsünün gitara aktarımında ses aralıklarının olduğu gibi korunarak bir oktav yukarıdan aktarılması önerilmektedir. Bu da, ikinci gitarda, birinci gitara göre daha tiz seslerin icrasına neden olmaktadır.



**Görsel 179.** D. 9 (Oyun) Gtr. İlk ölçü

Transkripsiyonda legato bağının kullanımına ilişkin bulgular incelendiğinde;

Görsel 178’de; ölçü boyunca süren bağın, gitarın icra imkânları dâhilinde aynı tellerden yapılması dikkate alınarak eş zamanlı icra edilmek üzere simetrik şekilde koparılabileceği düşünülmektedir (Görsel 179). Aynı anlayışın, 39 no.lu ölçüde de gözetilmesi mümkündür.



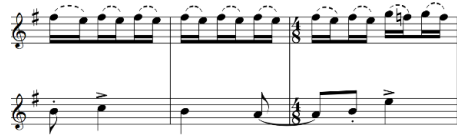
**Görsel 180.** D. 9 (Oyun) Pia. 2. – 4. Ölçüler



**Görsel 181.** D. 9 (Oyun) Gtr. 2. – 4. Ölçüler

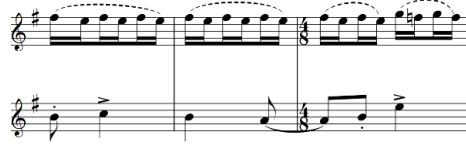
Görsel 180’de üst portesinde görülen bağın, gitara aktarımında sadece kuvvetli vuruşların başına uygulanması önerilmektedir (Görsel 181).

Aynı yaklaşımın; 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15 ve 16 no.lu ölçülerde de gözetilmesi düşünülmektedir.



**Görsel 182.** D. 9 (Oyun) Gtr. 2. – 4. ölçüler (alternatif 1)

Alternatif bir yaklaşım olarak, legato bağının yukarıdaki gibi uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 182).



**Görsel 183.** D. 9 (Oyun) Gtr. 2. – 4. ölçüler (alternatif 2)

Farklı bir alternatife ise yukarıda yer verilmiştir (Görsel 183).



**Görsel 184.** D. 9 (Oyun) Pia. 6 – 7 no.lu ölçüler



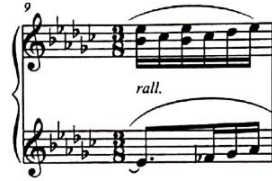
**Görsel 185.** D. 9 (Oyun) Gtr. 6 – 7 no.lu ölçüler

Görsel 184'teki bağın koparılarak; transkripsiyonda ilk "re – do" notaları arasında uygulanması önerilmektedir (Görsel 185).



**Görsel 186.** D. 9 (Oyun) Gtr. 6 – 7 no.lu ölçüler (alternatif)

Görsel 186’da, bir önceki yaklaşıma alternatif olarak transkripsiyonda her gelen “re – do” notaları arasında bağ uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 187.** D. 9 (Oyun) Pia. 9 no.lu ölçü



**Görsel 188.** D. 9 (Oyun) Gtr. 9 no.lu ölçü

Görsel 187’de görülen deyim bağının; transkripsiyonda, gitarın icra imkânları gereğince koparılması düşünülmektedir. Zira üst portede ilk deyim bağının, ölçü başındaki “si – do” sesleri arasına konması önerilmektedir (Görsel 188). Bunun sebebi, takip eden ikinci “si” sesinin üstünde, “mi” notasının yinelenmesidir. Sonraki üçlü gruba bakıldığında ise, icra tutarlılığı gereği her iki gitar partisinde de aynı yerlere bağ konmasının yerinde olacağı düşünülmektedir.



**Görsel 189.** D. 9 (Oyun) Gtr. 9 no.lu ölçü (alternatif)

Söz konusu bağın farklı bir yaklaşımla iki bağlı olarak birinci gitarda “do – re”, ikinci gitarda “fa – sol” arasında uygulanabilmesinin mümkün olabileceği görülmektedir (Görsel 189).

Aşağıda, transkripsiyonda eserin devamına ilişkin ses alanı farklılıkları incelenecektir:



**Görsel 190.** D. 9 (Oyun) Pia. 18. – 20. Ölçüler



**Görsel 191.** D. 9 (Oyun) Gtr. 18. – 20. Ölçüler

Üst portede ilk “mi – si” T5’li aralığında görülen “si” sesinin, tercihen yapay armonikle alınabileceği düşünülmektedir. “Si” sesinin natürel çalınması hâlinde Görsel 190’da seçili alanlardaki seslerin bir oktav yukarıya alınması önerilmektedir (Görsel 191). Ayrıca, 18. ölçüde üst portedeki “si – do” seslerinin, piyano notasının aksine, çıkıcı konumlandırılması düşünülmektedir. Aynı anlayışın, benzer ölçülerin icrası boyunca sürdürülmesi düşünülmektedir.



**Görsel 192.** D. 9 (Oyun) Pia. Son 3 ölçü

Görsel 192’de, eserin son üç ölçüsüne bakıldığında, piyano notasının alt portedeki sesler için bestecinin dörtlü armoni kullandığı görülecektir. Görsel 193’te, ilgili ölçülerin gitara aktarımına yer verilmiştir:



**Görsel 193.** D. 9 (Oyun) Gtr. son 3 ölçü

Söz konusu pasajdaki dörtlü armoninin kullanım açısından esnekliği gözetilerek, gitar ile çalınabilir hâle gelebilmesi için, transkripsiyonda; bu seslerin seçili alan içerisinde görüldüğü şekilde çevrim hâlinde kullanılabileceği düşünülmektedir (Görsel 193).



**Görsel 194.** D. 9 (Oyun) Pia. son ölçü



**Görsel 195.** D. 9 (Oyun) Gtr. son ölçü

Görsel 194'teki seçili alandaki akorun birbirleriyle oktav olarak kullanıldığı görülmektedir. Üst portedeki akorun gitar ile yazıldığı gibi çalınamaması gerekçesiyle oktav seslerin ("la – si") atılabileceği ve "mi" sesinin doğal armonik olarak seslendirilebileceği düşünülmektedir (Görsel 195).

### **3.1.10. Ağlama yar ağlama**

Eser, A<sub>1</sub> – E<sub>7</sub> ses perdesi aralığında yazılmıştır. Bu anlamıyla yaklaşık 5,5 oktavlık ses alanına sahip eserin gitar ile seslendirilebilmesi adına, ses alanının gözden geçirilmesi düşünülmektedir.

Orijinal piyano notasından gitara aktarılırken scordatura kullanılması önerilmektedir. Ayrıca bir B<sub>2</sub>'li yukarıdan transpoze edilerek aktarılması önerilmektedir. Bunun amacı, transkripsiyonun icrası sırasında performans rahatlığı sağlamak ve ses alanının olabildiğince, orijinalindeki gibi bırakılması gayretidir.



**Görsel 196.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. ilk ölçü



**Görsel 197.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. ilk ölçü

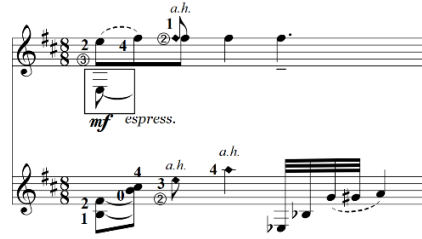
Görsel 196'da ve 197'de karşılaştırmalı olarak görüldüğü üzere; eserin, piyanodan gitara aktarımının bir oktav yukarıdan yapılması önerilmektedir. Bununla birlikte, Görsel 196'da üst portede, ikili aralık oluşturan ve takip eden vuruşta da tek olarak görülen, sapı yukarı çekilmiş bağlı seslerin "l.h." şeklinde yazıldığı görülmektedir. Görsel 197'deki transkripsiyonda bu seslerin yapay armoniklerle yazılması önerilmektedir.

İkili aralık oluşturan seslerden her ikisinin de tek gitar üzerinde yapay armoniklerle her durumda icra edilemeyebileceği göz önünde bulundurularak, seslerden ince olanı birinci gitara, kalın olanı ise ikinci gitara verilmek suretiyle gitara aktarılabileceği öngörülmektedir.

Aynı anlayışın, 2 ve 4 no.lu ölçüler ile 6 ve 13 no.lu ölçüler arasının icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 198.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. ilk ölçü



**Görsel 199.** D.10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. ilk ölçü

Görsel 199'daki gitara aktarımında, Görsel 198'in alt portesindeki ilk akorun (gitarda "si – mi – fa#") çevrim olarak aktarılması ve akorun temel sesine göre T4'lüsünün bir oktav aşağıdan olmak suretiyle birinci gitara verilmesi ("mi") seçili alanda öngörülmektedir. Buna neden olarak, her iki gitar partisinde de, icra rahatlığının sağlanabilmesi düşünülmüştür.

Aynı ölçüde bağ kullanımı incelendiğinde;



**Görsel 200.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. İlk ölçü

Seçili alanda görülen notalar arasında bağ uygulanması önerilmektedir (Görsel 200). Aynı yaklaşım, 6 no.lu ölçü için de geçerli olabilmektedir.





**Görsel 201.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. İlk ölçü



**Görsel 202.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. İlk ölçü

Görsel 201’de, seçili alanda görülen deyim bağının; gitarın icra imkânları gereği (gitara aktarımına göre “si♭” sesinden) koparılması düşünülmektedir (Görsel 202). Aynı anlayışın; 2, 3, 6, 7, 10, 11, 14, 15, 16, 19, 20, 23 ve 24 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

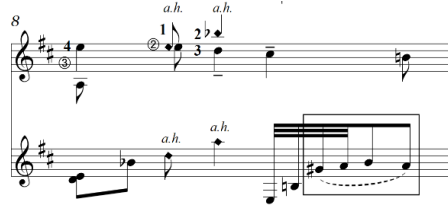


**Görsel 203.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. İlk ölçü (alternatif)

Farklı bir yaklaşımla deyim bağının yine “si♭” sesinden koparılarak “sol – sol#” sesleri arasında uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 203).

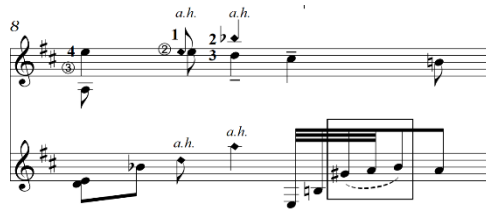


**Görsel 204.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 8 no.lu ölçü



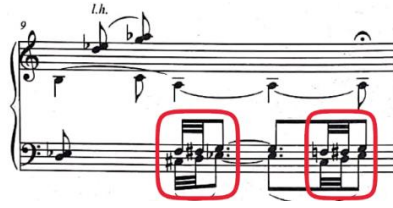
**Görsel 205.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 8 no.lu ölçü

Görsel 204'te, seçili alanda görülen bağın gitara aktarımında; gitarın icra imkânları gereği "si" notasından koparılarak, aynı tel üzerinde çalınabilen diğer notalarda uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 205). Aynı anlayışın; 12, 21 ve 25 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

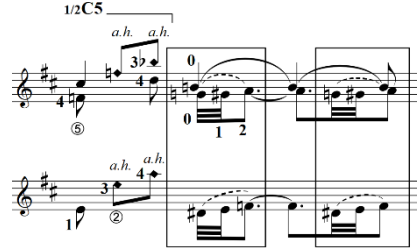


**Görsel 206.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 8 no.lu ölçü (alternatif)

Görsel 205'e alternatif bir yaklaşımla deyim bağının yukarıdaki gibi yapılabilmesi (Görsel 206), buna ek olarak sadece "sol# - la" sesleri arasında yapılabilmesi de mümkün görünmektedir.



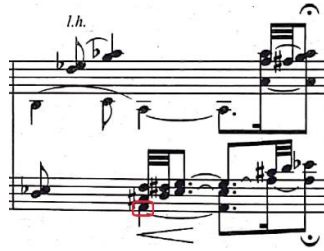
**Görsel 207.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 9 no.lu ölçü



**Görsel 208.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 9 no.lu ölçü

Görsel 207'deki piyano notasında, seçili alanlarda görülen deyim bağlarından ilkinin, gitara aktarımında orijinalinde yazıldığı gibi yapılabileceği öngörülmektedir (Görsel 208). Ancak diğerinin, (piyano notasında "do – fa" T4'lü aralığından itibaren) kopartılması önerilmektedir. Aynı yaklaşımın; 13, 22 ve 24 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Eserin devamında, gitarın icra imkânları gereği bazı seslerin atılması önerilmektedir:

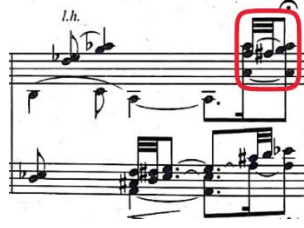


**Görsel 209.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 13 no.lu ölçü

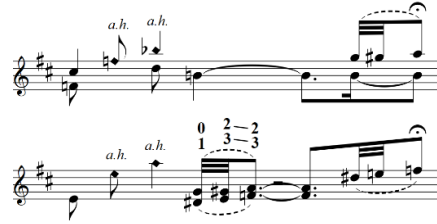


**Görsel 210.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 13 no.lu ölçü

Görsel 209'daki piyano notasında; seçili alandaki notanın, üst portede oktavının seslendirildiği gerekçesiyle, gitara aktarımında atılabileceği düşünülmektedir (Görsel 210).



**Görsel 211.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 13 no.lu ölçü



**Görsel 212.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 13 no.lu ölçü

Aynı anlayışla, Görsel 211'deki piyano notasında seçili alanda görülen seslerin, oktavlarıyla birlikte seslendirildiği gerekçesiyle, üst oktavlarının atılabileceği düşüncesi, yine Görsel 212'deki gitara aktarımında görülebilmektedir.

Aşağıdaki örnekte, ses alanının revize edilmesine ilişkin görsele yer verilmektedir:



**Görsel 213.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 14. Ölçü

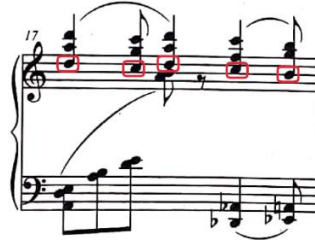
Görsel 213'te; alt porteye bakıldığında, seçili alandaki seslerin ilk akora göre çıkıcı konumlandırıldığı; ardından gelen 32'lik değerdeki "re<sup>b</sup>" sesine göre de "la<sup>b</sup>", "fa", "fa<sup>#</sup>", "sol" seslerinin yine çıkıcı bir şekilde konumlandırıldığı görülmektedir.



**Görsel 214.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 14. Ölçü

Ölçünün transkripsiyonuna ait Görsel 214’te, orijinalinde fa anahtarında görülen partiyi ikinci gitarın seslendirebileceği düşünülmektedir. Ayrıca seçili alanda görülen seslerin (gitarıda” si – do#”), eserin orijinaline göre inici konumlandırılabilirliği düşünülmüştür; böylece partiler arası ses alanının korunmasına çalışılmıştır. Aynı anlayışın, 15-17 no.lu ölçüler ile 19, 20, 21 ve ayrıca 23, 24, 25 ve 27 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Eserin 17 no.lu ölçüsünde ses atılmasına ilişkin örneğe yer verilmiştir:



**Görsel 215.** D.10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 17 no.lu ölçü



**Görsel 216.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 17 no.lu ölçü

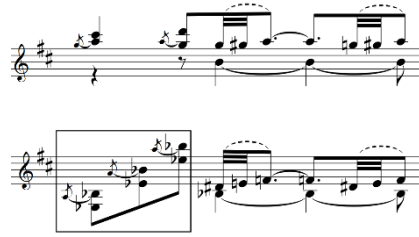
Görsel 216’da, ölçünün gitara aktarımında görüldüğü üzere, Görsel 215’deki piyano notasında seçili alanlar içerisindeki seslerin, oktavlarıyla birlikte seslendirildiği gerekçesiyle atılabileceği önerilmektedir.

Aynı anlayışın, 19. – 28. ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Devam eden örneklerde, eserin ses alanına ilişkin bulgulara yer verilmektedir:



**Görsel 217.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 22 no.lu ölçü



**Görsel 218.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 22 no.lu ölçü

Görsel 217’de seçili alandaki seslerin piyanodan gitara aktarımı sırasında, orijinalinde yazıldığı gibi aktarılabileceği düşünülmektedir (Görsel 218). Aynı anlayışın, 26 no.lu ölçünün icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 219.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Pia. 27. Ölçü



**Görsel 220.** D. 10 (Ağlama yar ağlama) Gtr. 27. Ölçü

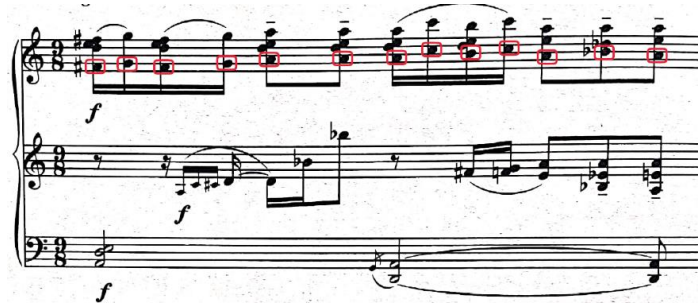
Görsel 219’da üst portedeki “8va” işaretinin, gerektirdiği ses alanını gitarın karşılamaması nedeniyle kaldırılarak; seslerin yazıldığı yere göre bir oktav aşağıdan aktarılması önerilmektedir (Görsel 220).

Transkripsiyonda 1 no.lu seçili alanda görülen seslerin, yazıldığı yere göre bir oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir. Ayrıca ilk akorda, akorun seslerinden temel sesine göre T4’lüsünün birinci gitara verilerek, çevrim hâlinde kullanımının tercih edilmesi düşünülmektedir. 2 no.lu seçili alanda; piyano notasında, birbiriyle çakışan seslerin iki gitar partisine paylaşılması önerilmektedir.

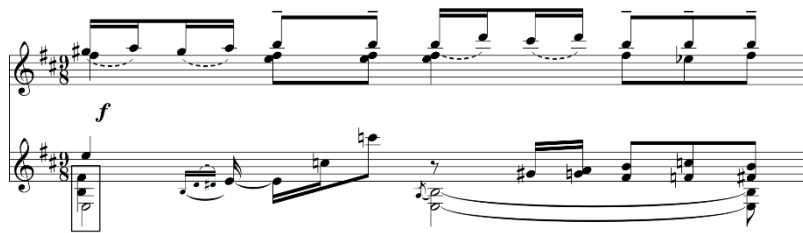
### 3.1.11. Zeybek

Bestecinin A<sub>1</sub> – G<sub>6</sub> ses perdeleri aralığında yazdığı eserde, yaklaşık 5 oktavlık bir ses alanı kullandığı anlaşılmaktadır. Eserin gitar ile seslendirilmesi adına, transkripsiyonda ses alanının revize edilebileceği düşünülmektedir.

Gitara aktarımı sırasında, transpoze yapılması düşünülen eser, bir B<sub>2</sub>’li yukarıdan adapte edilerek gitarla seslendirilebilir hâle getirilmeye çalışılmıştır. Bunun nedeni, eserin transkripsiyonunda icra rahatlığı sağlamak ve gitarın standart akort sisteminin dışına çıkılmadan seslendirilebileceği düşüncesidir.



Görsel 221. D. 11 (Zeybek) Pia. İlk ölçü



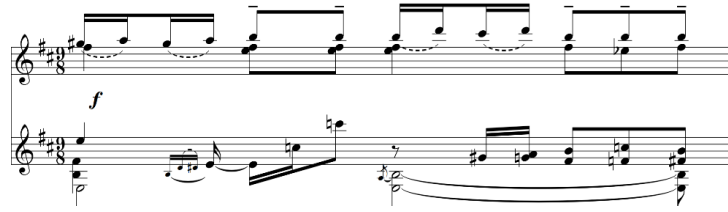
Görsel 222. D. 11 (Zeybek) Gtr. ilk ölçü

Görsel 221'deki piyano notasına göre; bestecinin eserde iki fa anahtarlı olmak üzere üç porteli bir yazım kullandığı görülmektedir:

En alttaki portede, geneli itibariyle pedal sesleri görmek mümkündür. Piyanonun en alt portesindeki seslerin gitara aktarımı sırasında ikinci gitara verilerek, yazıldığı yere göre bir oktav yukarıdan adapte edilmesi önerilmektedir (Görsel 222). Aynı anlayışın icra sırasında, eser boyunca uygulanabileceği düşünülmektedir.

Seçili alanda görülecektir ki, eserin piyano notasının en alt portesindeki ilk akorun, çevrim olarak aktarılması düşünülmektedir. Burada, transpozeli olarak görülen akorda "si – fa#" seslerinin bir vuruş olarak seslendirilmesi söz konusudur. Bunun nedeni, ardından gelecek pasajın devamlılığını sağlayabilmek düşüncesidir. Ancak aynı akorun en kalın sesi "mi", boş telde seslendirilebildiğinden iki vuruş uzayabilmektedir.

Aynı ölçüde, seslerin atılmasına ilişkin değerlendirme aşağıda verilmektedir:



**Görsel 223.** D. 11 (Zeybek) Gtr. İlk ölçü

Eserin, Görsel 221'de, seçili alanlardaki notaların, oktavlarıyla birlikte kullanıldığı gerekçesiyle atılabileceği düşünülmektedir (Görsel 223). Aynı anlayışın, 2. – 9. ölçülerin, 13. – 16. ölçülerin ve 21. – 24. ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

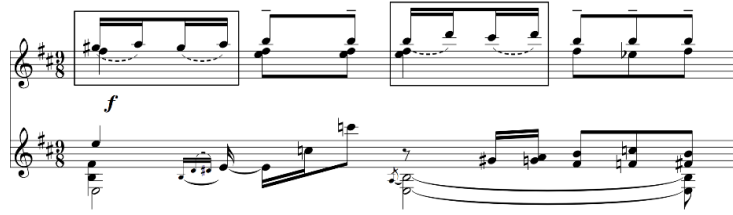


Legato bağlarının kullanımına ilişkin değerlendirme aşağıda görüldüğü gibidir:

Allegro moderato



Görsel 224. D. 11 (Zeybek) Pia. İlk ölçü



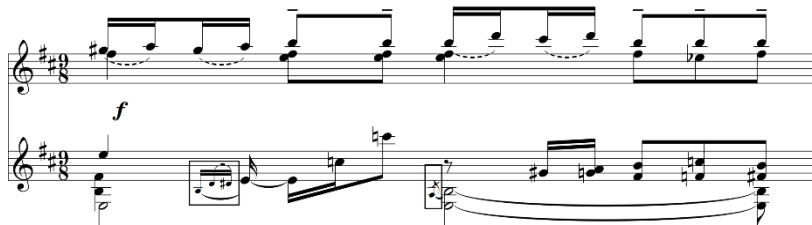
Görsel 225. D. 11 (Zeybek) Gtr. İlk ölçü

Görsel 224'te, seçili alanda görülen deyim bağları ikili ikili çalınmak üzere koparılması düşünülmektedir (Görsel 225).

Allegro moderato



Görsel 226. D. 11 (Zeybek) Pia. İlk ölçü



Görsel 227. D. 11 (Zeybek) Gtr. İlk ölçü

Görsel 227'deki gitara aktarımında, seçili alandaki süslemede, aynı tel üzerinde icra edilebilirliği gerekçesiyle, (gitarda) "re – re#" notaları arasına bağ konulması önerilmektedir. "La" sesinden "si" sesine yapılan çarpma ise yine aynı tel üzerinden icra edilebilmektedir. Aynı anlayışın, ikinci ölçüde de uygulanabileceği öngörülmektedir.



**Görsel 228.** D. 11 (Zeybek) Pia. 3 no.lu ölçü



**Görsel 229.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 3 no.lu ölçü

Görsel 228’de alt portedeki seçili alanda görülen deyim bağının, sırasıyla üç bağlı ve dört bağlı şekilde koparılması düşünülürken (Görsel 229), üst portedeki deyim bağının ise Görsel 225’dekine benzer bir yapıda icra edilmesi öngörülmektedir.



**Görsel 230.** D. 11 (Zeybek) Pia. 4 no.lu ölçü

Görsel 230’da, seçili alanda görülen deyim bağının, gitara aktarımında koparılarak, seçili alanda görüldüğü gibi “mi – fa#” sesleri arasında uygulanması önerilmektedir (Görsel 231):



**Görsel 231.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 4 no.lu ölçü

Aşağıda, ses alanının revize edilmesine yönelik bulgulara yer verilmiştir:



**Görsel 232.** D.11 (Zeybek) Pia. 5. Ölçü



**Görsel 233.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 5. Ölçü

Görsel 232’de, ölçünün orta portesinin sonunda, “8vb” işareti görülmektedir. Eserin gitar aktarımı sırasında, fa anahtarıyla yazılmış bu seslerin, gitarın ses alanını aşarak yazıldığı yerden seslendirilememesi sebebiyle, transkripsiyonda kaldırılması ve bir oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir (Görsel 233).

Seslerin atılmasına dair aşağıdaki öneride;



**Görsel 234.** D. 11 (Zeybek) Pia. 6 no.lu ölçü



**Görsel 235.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 6 no.lu ölçü

Görsel 234'te; piyano notasının en alt portesindeki "la – re – mi" akorunda, "mi" sesinin, akorun temel sesine ("la" sesine) göre T5'lisi olması gerekçesiyle atılabileceği (gitarda "fa#"), ayrıca orta portede seçili alanlarda bulunan seslerin de oktavlarıyla birlikte seslendirildikleri gerekçesiyle Görsel 235'deki gitara aktarımında kaldırılabilirliği düşünülmektedir. Aynı anlayışın, takip eden ölçünün ve eserin 4 no.lu ölçüsünün en alt portesindeki 5'li aralıkların icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 236.** D. 11 (Zeybek) Pia. 6 no.lu ölçü

Görsel 236'da, en üst portede görülen deyim bağlarının, birbiriyle paralellik arz edecek şekilde koparılarak; gitara aktarımı sırasında sadece 16'lık notalar arasında uygulanması düşünülmektedir (Görsel 237):



**Görsel 237.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 6 no.lu ölçü

Aynı anlayışın; 7, 13, 14, 21 ve 22 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 238.** D. 11 (Zeybek) Pia. 8 no.lu ölçü



**Görsel 239.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 8 no.lu ölçü

Görsel 239'da, 1 no.lu seçili alan içerisindeki bağın, orijinalindeki gibi seslendirilebileceği düşünülmektedir. 2 no.lu seçili alan içerisindeki bağın, orijinaline göre kaldırılabilirliği öngörülmektedir; bunun nedeni, "si" ve "la" seslerinin farklı tellerde icra etmek ve aynı pozisyon içinde kalarak bastaki "sol" sesinin uzamasına olanak tanıyabilmektir. 3 no.lu seçili alanda ise bağın ikili şekilde koparılarak uygulanması önerilmektedir. Aynı yaklaşımın; 7, 15, 16, 23 ve 24 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir.

Ses alanına ilişkin bulgular incelendiğinde;



**Görsel 240.** D.11 (Zeybek) Pia. 9. Ölçü

Görsel 240'ta, ölçü içerisinde, üç porteden ilk ikisinde sol anahtar kullanılmaktayken, 9/8'lik ölçünün yedinci 8'liği itibariyle her iki portede de fa anahtarına geçildiği görülmektedir.



**Görsel 241.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 9. Ölçü

Gitarın ses alanının, eserin bu kısmında kullanılan ses alanını karşılayamaması sebebiyle, bu seslerin iki oktav yukarıdan seslendirilebileceği düşünülmektedir (Görsel 241).

Seslerin atılmasına ilişkin bulgulara aşağıda yer verilmiştir:



**Görsel 242.** D. 11 (Zeybek) Pia. 11 no.lu ölçü



**Görsel 243.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü

Görsel 243'teki seçili alanda görüldüğü üzere, Görsel 242'de ikili aralıkları oluşturan seslerden ince olanın birinci, kalın olanın ise ikinci gitara verilerek oktavlarının atılabileceği düşünülmektedir. Aynı anlayışın, hem takip eden ölçünün, hem de 20 no.lu ölçüde 8'lik değerdeki sondan ikinci vuruşun icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Aşağıdaki görsellerde bağ kullanımına ilişkin bulgulara yer verilmiştir:



**Görsel 244.** D. 11 (Zeybek) Pia. 11. Ölçü



**Görsel 245.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 11. Ölçü

Görsel 244'teki ses alanının, eserin gitara aktarımı sırasında, ölçünün 8'lik değerdeki son iki vuruşuna kadar bütün seslerde korunabildiği gözlemlenmiştir. Piyano notasında fa anahtarında yazılan seslerin, birbirinin oktavı olduğu düşüncesi ve gitarın ses alanını aştıkları gerekçesiyle oktav yukarıdan uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 245).

Ölçünün sondan ikinci vuruşunda, birbiriyle ikili aralık oluşturan seslerden tiz olanının birinci gitara, pes olanının ise ikinci gitara verilebileceği düşünülmektedir. Son 8'liğinde, birbirleriyle oktav tınlayacak şekilde seslendirilen "la" seslerinin ise (gitarıda "si"), ünison seslendirilecek şekilde aktarılması önerilmektedir (Görsel 245). Eserin 20. ölçüsünde de aynı anlayışın uygulanabileceği mümkün görünmektedir.



**Görsel 246.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü

Görsel 244'teki piyano notasının ilk iki 4'lüğünü içine alan deyim bağının, ikinci 4'lükte koparılarak; transkripsiyonda, seçili alanda görüldüğü gibi uygulanabileceği önerilmektedir.

Üçüncü 4'lükteki deyim bağlarının ise orijinalindeki gibi seslendirilebileceği, seçili alanda görülmektedir (Görsel 246).



**Görsel 247.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü (alternatif 1)

Görsel 247'de, ikinci dörtlükteki notalar arasındaki deyim bağının alternatif bir yaklaşımla yukarıda yazdığı gibi uygulanması mümkün görünmektedir. Buradaki yaklaşım, bir sonraki vuruşun deyim bağlarıyla simetrik yerlere konulması ve aynı teller üzerinden icra edilebilmesinden ileri gelmektedir.



**Görsel 248.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 11 no.lu ölçü (alternatif 2)

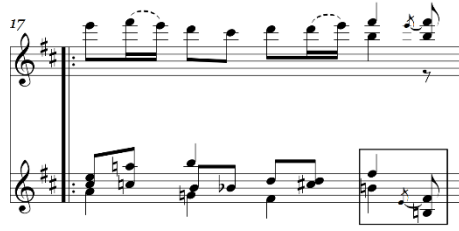
Bir başka alternatif yaklaşım da deyim bağlarının koparılarak, ikinci ve üçüncü vuruştaki 16'lık grupların ilk iki notası arasında uygulanabilmesidir. Transkripsiyonda, önerilen yaklaşım, icra bütünlüğü açısından tek bir tercihin uygulanmasıdır (Görsel 248).

Eserin 17 no.lu ölçüsüne ait ses alanı farklılıkları incelendiğinde;



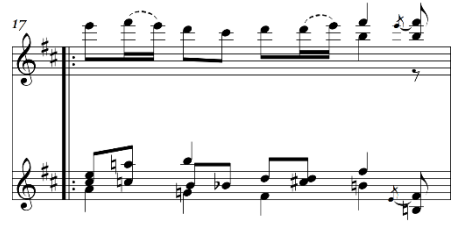
**Görsel 249.** D. 11 (Zeybek) Pia. 17. Ölçü





**Görsel 250.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü

Bununla birlikte Görsel 250’de, seçili alandaki oktav farkının, eserin orijinaline göre (Görsel 249) çıkıcı değil inici olarak seslendirilebileceği düşünülmektedir.



**Görsel 251.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü

Görsel 249’daki piyano notasının üst portesinde, kuyruğu aşağı yöndeki eşlik partisinin, gitara aktarımı sırasında ikinci gitara verilerek birer oktav yukarıdan aktarılabileceği düşünülmektedir.

Piyano notasının orta portesindeki seslerin tamamının ikinci gitara verilerek, kuyruğu yukarı yöndeki seslerin (yazıldıkları yere göre) birer oktav, kuyruğu aşağı yöndekilerin ise iki oktav yukarıdan seslendirilebileceği düşünülmektedir. (Görsel 251). Bunun nedeni birinci gitarın, birinci telde tiz sesleri icra etmesi sebebiyle, seslendireceği partiye icra rahatlığı sunmak düşüncesidir.

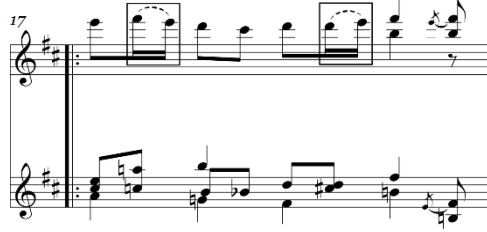
17 no.lu ölçünün son 4’lüğü ile son 8’liği arasında ortaya çıkan ses aralığı farklılığı, Görsel 252’deki gibidir:



**Görsel 252.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü

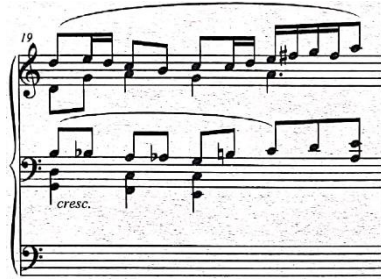
Görsel 252’de, seçili alandaki kısmın, gitarın ses alanı gözetildiğinde orijinaline göre bir oktav yukarıdan tercih edilebilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir; bu durumda son iki vuruştaki ses aralığı farkının orijinaline göre kaldırılabilceği öngörülmektedir.

Aynı ölçülerde bağ kullanılmasına yönelik bulgular incelendiğinde;



**Görsel 253.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 17. Ölçü

Görsel 253’te; bağın, gitara aktarımında 16’lık değerdeki notalar arasında uygulanması önerilmektedir. Çünkü 16’lık gruplardaki (gitara göre) “mi” sesinin her iki seçili alan için de geçit sesi olduğu düşünülmektedir. Aynı anlayış, 18 ve 20 no.lu ölçüler için de mümkündür.



**Görsel 254.** D. 11 (Zeybek) Pia. 19 no.lu ölçü



**Görsel 255.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 19 no.lu ölçü

Görsel 254’teki piyano notasının en üst portesinde görülen deyim bağının koparılarak, seçili alanlarda görüldüğü gibi uygulanması düşünülmektedir (Görsel 255). Buna alternatif bir yaklaşım da aşağıda görüldüğü gibidir:



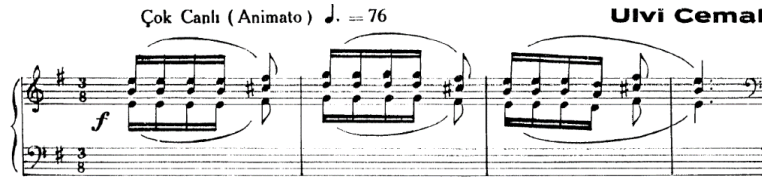
**Görsel 256.** D. 11 (Zeybek) Gtr. 19 no.lu ölçü (alternatif)

Alternatif bir yaklaşım olarak seçili alanda görüldüğü üzere bağın kaldırılabilceği düşünülmektedir (Görsel 256).

### 3.2. Ulvi Cemâl Erkin'in "Beş Damla" Eserinin İki Gitar Transkripsiyonuna Yönelik Öneriler Nelerdir?

#### 3.2.1. Animato

Eser, G<sub>1</sub> – B<sub>6</sub> ses perdeleri aralığında yazılmıştır. Bestecinin, yaklaşık 5,5 oktavlık bir ses alanı kullandığı anlaşılmaktadır. Eserin ses alanının, gitarın ses alanını aşması dolayısıyla transkripsiyonda ses alanının revize edilmesi önerilmektedir.



**Görsel 257.** BD. 1 (Animato) Pia. ilk 4 ölçü

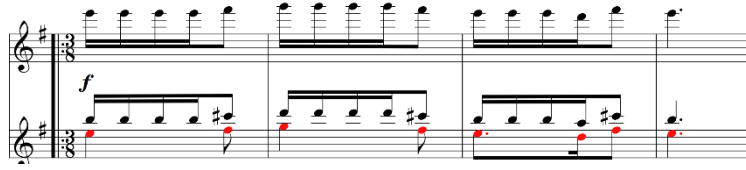
Görsel 257'de, piyanoda her iki elin de sol anahtarını icra ettiği görülmektedir. Bu nedenle transkripsiyonun, orijinalinde yazıldığı yerden uygulanabileceği, ancak transkripsiyonda genel bir bakışla ses alanının karşılanması nedeniyle orijinalinde yazıldığı yerden bir oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir (Görsel 258):



**Görsel 258.** BD. 1 (Animato) Gtr. ilk 4 ölçü

Aynı anlayışın, 5. – 16. ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Aşağıda aynı ölçüye ait tekrar eden armoni seslerinin yalınlaştırılması önerilmektedir:



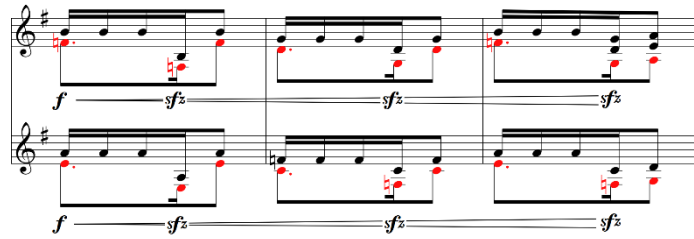
**Görsel 259.** BD.1 (Animato) Gtr. ilk 4 ölçü

Görsel 257’de, ezgisel hat alt oktavıyla birlikte seslendirilmektedir. Gitara aktarımında, ikinci gitardaki orta partinin duyurulması amacıyla tekrar eden alt oktav seslerinin, toplam değeri kadar tek bir seste toplanması önerilmektedir. Bunun, icra rahatlığını destekleyici nitelikte olduğu öngörülmektedir (Görsel 259).

Aynı anlayışın, 9. – 12. ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 260.** BD. 1 (Animato) Pia. 5. – 7. Ölçüler



**Görsel 261.** BD. 1 (Animato) Gtr. 5. – 7. Ölçüler

Benzer bir anlayışın sürdürülmesiyle birlikte, Görsel 260’taki piyano notasında birlikte tınlayan “mi - fa - la - si” seslerinin 4’lü aralık oluşturacak şekilde konumlandırılarak “fa – si” seslerinin birinci gitara; “mi – la” seslerinin ise ikinci gitara paylaştırılması önerilmektedir (Görsel 261). Bu düşüncenin, eserin özüne, armonik ve melodik yapısına zarar vermeden icra rahatlığı sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı anlayışın, 13. – 16. ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görşel 262.** BD. 1 (Animato) Pia. 8 no.lu ölçü



**Görşel 263.** BD.1 (Animato) Gtr. 8 no.lu ölçü

Görşel 262'deki piyano notasında her iki portede de akor, oktavıyla seslendirilmektedir. Gitar aktarımı incelendiğinde, gitarın icra olanakları dâhilinde birbiriyle T4'lü aralık oluşturacak şekilde ikişerli olarak gitar partilerine paylaşılması; "si" ve "la" seslerinin alt oktavlarıyla birlikte kullanılması önerilmektedir (Görşel 263).



**Görşel 264.** BD. 1 (Animato) Pia. 17. – 19. Ölçüler



**Görşel 265.** BD. 1 (Animato) Gtr. 17. – 19. Ölçüler

Görşel 259'dakine benzer bir yaklaşımla; ikinci gitardaki orta partinin duyurulması amacıyla alt oktavında tekrar eden seslerin toplam değeri kadar tek bir seste toplanması genel tutarlılığın sağlanması amacıyla önerilmektedir (Görşel 265).

Aşağıda, ses alanına ilişkin sorunsalın çözümüne yönelik öneriye yer verilmiştir:



**Görsel 266.** BD. 1 (Animato) Pia. 17. – 20. Ölçüler



**Görsel 267.** BD. 1 (Animato) Gtr. 17. – 20. Ölçüler

Görsel 266’da, bestecinin her iki portede de fa anahtarı kullandığı görülmektedir. Görsel 267’deki gitara aktarımında, bir oktav yukarıdan adapte edilmesi düşünülmektedir. Aynı anlayışın, 21. – 47. ve 55. – 75. ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir.



**Görsel 268.** BD. 1 (Animato) Pia. 21. Ölçü

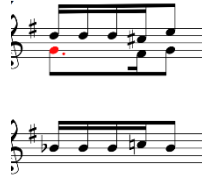


**Görsel 269.** BD. 1 (Animato) Gtr. 21. Ölçü

Önceki yaklaşımlara benzer şekilde, piyano notasında (Görsel 268), üst portede görülen ve birbiriyle üçlü aralık oluşturan “mi – sol” seslerin, kendilerini tekrar ettiği için “mi – sib”, “sol – re” T5’li aralığı oluşturacak şekilde paylaştırılarak aktarılması önerilmektedir (Görsel 269). Aynı anlayışın, 23 no.lu ölçünün icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görssel 270.** BD. 1 (Animato) Pia. 25. Ölçü



**Görssel 271.** BD. 1 (Animato) Gtr. 25. Ölçü

Benzer bir anlayışla, Görssel 270'in üst portesinde tekrar eden "sol" seslerinin yukarıdaki gibi aktarılması önerilmektedir (Görssel 271).



**Görssel 272.** BD. 1 (Animato) Pia. 26. Ölçü



**Görssel 273.** BD. 1 (Animato) Gtr. 26. Ölçü

Görssel 272'deki kesitin, Görssel 271'e benzer bir yaklaşımla aktarılması önerilmektedir (Görssel 273). Aynı anlayışın, 27 ve 32 no.lu ölçünün icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 274.** BD. 1 (Animato) Pia. 33. Ölçü



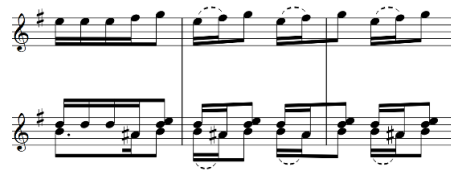
**Görsel 275.** BD. 1 (Animato) Gtr. 33. Ölçü

Benzer bir yaklaşımla 33 no.lu ölçü için de Görsel 271'deki yaklaşımın uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 275). Aynı yaklaşımın takip eden 6 ölçünün transkripsiyonunda da uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, transkripsiyonda bağ kullanımına ilişkin görsel yer verilmiştir:



**Görsel 276.** BD. 1 (Animato) Pia. 38 ve 39 no.lu ölçüler



**Görsel 277.** BD. 1 (Animato) Gtr. 38 ve 39 no.lu ölçüler

Görsel 277'deki gitara aktarımında, eserin piyano notasındaki deyim bağlarının her iki ölçüde de simetriyi bozmayacak şekilde ayrılabilceği düşünülmektedir. Buna göre; 16'lık değerdeki notalar için birinci gitar partisinde "fa#" seslerinin geçit, ikinci gitar partisinde "la#" sesinin işleme olduğu düşünülerek bağ uygulanması önerilmektedir.



Aşağıda, ses alanı sorunsalına ilişkin öneriye yer verilmektedir:



**Görsel 278.** BD. 1 (Animato) Pia. 40 ve 41 no.lu ölçüler



**Görsel 279.** BD. 1 (Animato) Gtr. 40 ve 41 no.lu ölçüler

Yukarıdaki görseller karşılaştırıldığında, ses alanı farklılıkları açısından, piyanonun üst portesindeki seslerin; gitara, orijinalinde yazıldığı yerden aktarılmasının mümkün olduğu görülmektedir. Fa anahtarındaki ilk akorun ise bir oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir (Görsel 279).

Aynı ölçülerde seslerin atılmasına ilişkin görsellerde;



**Görsel 280** BD. 1 (Animato) Gtr. 40 - 41 no.lu ölçüler

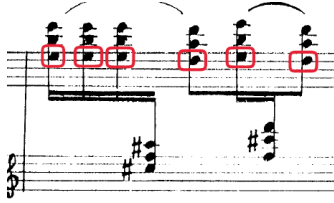
Görsel 278'de, seçili alanlarda görülen seslerin, oktavlarıyla birlikte kullanıldığı gerekçesiyle, atılması önerilmektedir (Görsel 280). Aynı anlayışın, 42 ve 43 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Aynı ölçülerde bağ kullanımına ilişkin bulgularda ise,



**Görsel 281.** BD. 1 (Animato) Gtr. 40 – 41 no.lu ölçü

Görsel 281’de, seçili alanlarda görüldüğü üzere, 16’lık değerdeki “sol” sesinin, sonraki ölçüde “si” sesinin geçit notası olduğu düşünülmektedir, seçili alanlarda bağ uygulanması önerilmektedir.



**Görsel 282.** BD. 1 (Animato) Pia. 44 no.lu ölçü

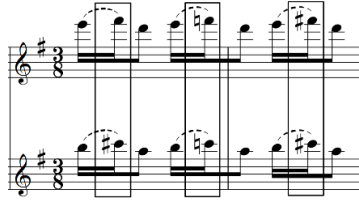


**Görsel 283.** BD. 1 (Animato) Gtr. 44 no.lu ölçü

Görsel 282’deki piyano notasında seçili alanda görülen seslerin, oktavlarıyla birlikte seslendirildiği gerekçesiyle atılabileceği öngörülmektedir (Görsel 283). Aynı anlayışın 45, 46, 47 ve 65, 66, 68, 69 no.lu ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 284.** BD. 1 (Animato) Pia. 46 ve 47 no.lu ölçüler



**Görsel 285.** BD. 1 (Animato) Gtr. 46 ve 47 no.lu ölçüler

Yukarıda, bağ kullanımına ilişkin görsellerde; Görsel 285'teki gitara aktarımında seçili alanlarda görülen seslerin işleme sesi olduğu düşünüldüğünden, deyim bağının koparılıp, 16'lık notalar arasında uygulanabileceği öngörülmektedir.

Eserin sonraki ölçülerine ilişkin ses alanı sorunsalına araştırmacı tarafından getirilen çözüm, aşağıdaki gibidir:



**Görsel 286.** BD.1 (Animato) Pia. 48 ve 49 no.lu ölçüler



**Görsel 287.** BD. 1 (Animato) Gtr. 48 ve 49 no.lu ölçüler

Görsel 286'da, alt portedeki fa anahtarına kadar her iki portede de sol anahtarı kullanılmıştır. Dolayısıyla gitara, orijinalinde yazıldığı yerden aktarılabilmesi mümkün görünmektedir. Görsel 287'de seçili alanlardaki seslerin, ses alanı farkı gözetilerek bir oktav yukarıdan adapte edilmesi seçili alanda önerilmektedir.

Aynı ölçülerde bağ kullanımına ilişkin öneri de aşağıda görülmektedir:

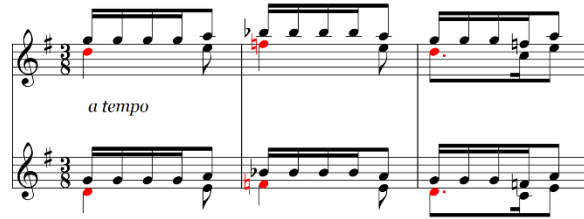


**Görsel 288.** BD. 1 (Animato) Gtr. 48 ve 49 no.lu ölçüler

Görsel 288’de, seçili alanlarda görüldüğü üzere, her iki gitar partisinde de aynı vuruşlara denk gelen notalar arasında bağ kullanılması önerilmektedir.



**Görsel 289.** BD. 1 (Animato) Pia. 50. – 52. Ölçüler

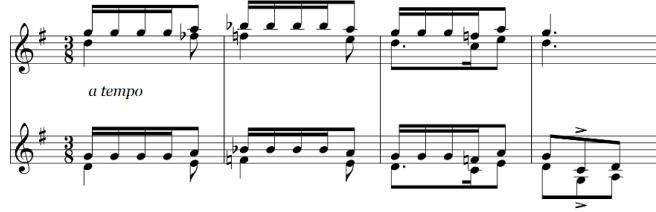


**Görsel 290.** BD. 1 (Animato) Gtr. 50. – 52. Ölçüler

Görsel 289’daki piyano notasının her iki portesindeki “re” ve “fa” seslerinin birbirini tekrar ettiği gerekçesiyle, aktarımında toplam değeri kadar tek nota olarak uygulanması önerilmektedir (Görsel 290). Aynı yaklaşımın 54, 55 ve 56 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görssel 291.** BD. 1 (Animato) Pia. 50. – 53. Ölçüler



**Görssel 292.** BD. 1 (Animato) Gtr. 50. – 53. Ölçüler

Görssel 291’de, her iki portede de fa anahtarı kullanıldığından, geneline göre ses alanı farklılıkları gözetilerek, orijinalinde yazıldığı yere göre iki oktav yukarıdan gitara uygulanması önerilmektedir (Görssel 292).



**Görssel 293.** BD. 1 (Animato) Pia. 65 no.lu ölçü



**Görssel 294.** BD. 1 (Animato) Gtr. 65 no.lu ölçü

Görssel 296’da, piyano notasının üst portesindeki seslerin, yazıldığı yerden bir oktav, alt portedekilerin ise iki oktav yukarıdan aktarılması öngörülmektedir. Piyano notasının alt portesinde, tekrarlayan “mi” (alt oktavdaki) ve “si” sesleriyle, üst portesinde yer alan “si” seslerinin, noktalı 4’lük olarak kullanılması önerilmektedir (Görssel 297).

Aynı anlayışın, 66, 69 ve 70 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Eserin devamına ilişkin ses alanı sorunsalı incelendiğinde;



**Görsel 295.** BD. 1 (Animato) Pia. 67 ve 68 no.lu ölçü



**Görsel 296.** BD. 1 (Animato) Gtr. 67 ve 68 no.lu ölçüler

Görsel 295'teki ölçülerin gitara aktarımı sırasında, bütün seslerin (yazıldığı yere göre) birer oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir (Görsel 296).

Aynı ölçülerin transkripsiyonunda, tekrar eden notalara çözüm niteliği getirmesi açısından;



**Görsel 297.** BD. 1 (Animato) Gtr. 67 ve 68 no.lu ölçüler

Görsel 295'teki piyano notasının üst portesinde; fa anahtarıyla yazılı "mi" ve "la" seslerinin, Görsel 296'ya benzer bir yaklaşımla uygulanması önerilmektedir (Görsel 297). Aynı anlayışın, 71 no.lu ölçünün icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



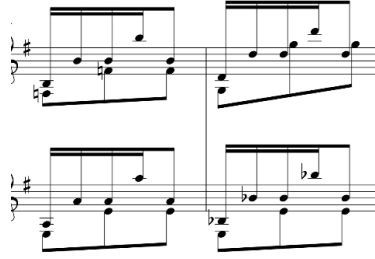
**Görsel 298.** BD. 1 (Animato) Gtr. 67 ve 68 no.lu ölçüler (alternatif)

Görsel 297'ye alternatif olarak "mi – la" aralığının, ölçülerin son 8'liklerinde yinelendiği bir yaklaşım Görsel 298'de önerilmektedir.

Eserin 72 no.lu ölçüsünden son ölçüsüne kadarki 8 ölçülük pasajın gitara aktarımının, araştırmacı tarafından oldukça güç olduğu düşünülmektedir:



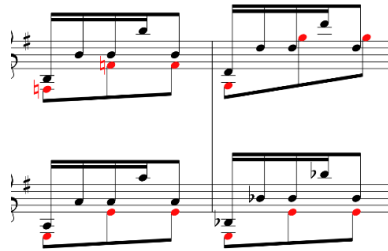
**Görşel 299.** BD. 1 (Animato) Pia. 72 ve 73 no.lu ölçüler



**Görşel 300.** BD. 1 (Animato) Gtr. 72 ve 73 no.lu ölçüler

Görşel 300'de, ses alanı farklılıklarını gözetmek koşuluyla; seslerin, yazıldığı yere göre birer oktav yukarıdan aktarılabilceği görülmektedir. 73 no.lu ölçünün birinci gitar partisinde görülen, orijinalinde 16'lık değerdeki, gitara aktarımında 8'lik olarak kullanılması düşünülen ikinci ve üçüncü vuruştaki "sol" seslerinin, diğer ölçülerdeki seslere nazaran iki oktav yukarıdan uygulanarak gitarda tercih edilen pozisyonda icra edilebileceği düşünülmektedir.

Aynı ölçülere ilişkin, tekrar eden sesler için getirilen öneri incelendiğinde;



**Görşel 301.** BD. 1 (Animato) Gtr. 72 ve 73 no.lu ölçüler

Eserin, Görşel 300'deki piyano notasına göre; farklı ses aralıklarında birbirlerini tekrar eden akorlar göz önünde bulundurularak bas seslerin gitara aktarımı sırasında 16'lık değerdeki notaların (birinci gitarda "fa" ve "sol", ikinci gitarda "mi") 8'lik değerde kullanılması önerilmektedir (Görşel 301). Bunun amacı, transkripsiyonda da armonik ve ezgisel yapıyı olabildiğince korumak düşüncesidir.



**Görsel 302.** BD. 1 (Animato) Pia. 74 no.lu ölçü



**Görsel 303.** BD.1 (Animato) Gtr. 74 no.lu ölçü

Eserin 74. ölçüsüne ait piyano partisi (Görsel 302), gitarın icra olanakları ve ses alanı farklılıkları göz önünde bulundurularak gitara aktarılmaya çalışılmıştır (Görsel 303).

Görsel 303'te, partiler arasındaki hiyerarşiyi gözeterek, 4'lü aralık oluşturacak şekilde ve akor seslerindeki oktavları göz ardı etmek düşüncesiyle "mi – la" seslerinin ikinci; "fa – si" seslerinin ise birinci gitara verilmesi öngörülmektedir. İkinci gitar partisinde ilk iki notanın ("mi - la") doğal armoniklerden faydalanılmasının; icra rahatlığı sağlarken, gitarın icra olanakları çerçevesinde bu seslerin uzatılarak tınlamasına ve "la – si" seslerinin sırasıyla farklı oktavlarda icra edilebilmesine olanak sağladığı düşünülmektedir.



**Görsel 304.** BD. 1 (Animato) Pia. 76 ve 77 no.lu ölçüler



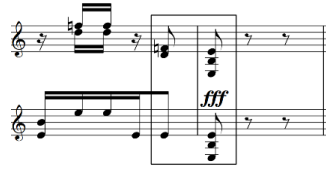
**Görsel 305.** BD.1 (Animato) Gtr. 76 ve 77 no.lu ölçüler



Görsel 304'te, bestecinin her iki portede de sol anahtarı kullandığı, ayrıca üst portedeki akorları "8va" işaretiyle yazdığı görülmektedir. Gitar transkripsiyonunda, akorların birbiri arasındaki oktav farkının kaldırılarak, "8va" işaretinin gerektirdiği gibi seslendirilmesinin mümkün olabileceği, ayrıca; akorun seslerinin 4'lü aralık oluşturacak şekilde, birinci ve ikinci gitar partilerine paylaştırılabileceği düşünülmektedir (Görsel 305).



**Görsel 306.** BD. 1 (Animato) Pia. son iki ölçü



**Görsel 307.** BD. 1 (Animato) Gtr. son iki ölçü

Görsel 306'da, son ölçüdeki akor ile önceki ölçünün son akoru arasında iki oktavlık mesafe, seçili alanda görülmektedir. Gitarın ses alanının, buradaki ses alanını karşılayamamasından dolayı, oktav farkının makul oranda daraltılması düşünülmektedir (Görsel 307). Final akorunda yer alan *fff* nüansının (gitarın icra imkânları dâhilinde) karşılanabilmesi adına, akoru, bir oktav yukarıdan olmak suretiyle her iki gitarın da seslendirebileceği ve bunun, armonik yapıyı destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir.

### 3.2.2. Lento

B<sub>1</sub> – A<sub>5</sub> ses perdeleri aralığında yazılan eserin, yaklaşık 4 oktavlık bir ses alanının olduğu anlaşılmaktadır. Gitarla icra edilebilmesini sağlamak adına, ses alanının gitara göre gözden geçirilmesi düşünülmektedir:



**Görsel 308.** BD. 2 (Lento) Pia. ilk 4 ölçü



**Görsel 309.** BD. 2 (Lento) Gtr. İlk 4 ölçü

Eser gitara aktarılırken, piyano notasının alt portesinin ikinci gitara, üst portenin ise birinci gitara verilerek, seslerin bir oktav yukarıdan uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 309).

Kaynak notanın alt portesine bakıldığında, ikilik değerdeki “sol# - si” sesleri arasındaki ses alanı farkının bir oktavı geçkin olduğu görülmektedir. Öte yandan eserin üçüncü vuruşundaki “do – sol” T5’li aralığının çevrim olarak aktarılabilmesi düşünülmektedir. Bu durum, bas seslerdeki oktav farkının kapanmasına neden olmaktadır. Aynı anlayışın, 5. – 11. ölçülerde de uygulanabileceği öngörülmektedir.

Eserin 3 no.lu ölçüsünde bağ kullanımına ilişkin bulgulara yer verilmiştir:



**Görsel 310.** BD. 2 (Lento) Pia. 3 no.lu ölçü



**Görsel 311.** BD. 2 (Lento) Gtr. 3 no.lu ölçü

Görsel 310'da; üst portede görülen bağın koparılarak, üçleme notalarının ilk ikisinde uygulanması düşünülmektedir (Görsel 311). Aynı anlayışın; 7, 18, 22 ve 24 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 312.** BD. 2 (Lento) Pia. 5 no.lu ölçü



**Görsel 313.** BD. 2 (Lento) Gtr. 5 no.lu ölçü

Transkripsiyonda, Görsel 312'deki süsleme notalarının tek bağ içerisinde uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 313). Bununla birlikte, iki vuruşluk "fa#" sesinin, bağa dâhil edilmemesi önerilmektedir.

Aşağıda eserin ses alanına ilişkin yapılmış düşünülen değişikliğe yer verilmektedir:



**Görsel 314.** BD. 2 (Lento) Pia. 12. – 15. Ölçüler



**Görsel 315.** BD. 2 (Lento) Gtr. 12. – 15. Ölçüler

Görsel 314'te görülen ölçülerin bir oktav yukarıdan gitara aktarılabileceği, bunun, takip eden 16. – 19. ölçülerde de uygulanabileceği öngörülmektedir. Seçili alanda görülen ara partiye ait kromatik yürüyüşün; ikinci gitara verilebileceği düşünülmektedir (Görsel 315).

Devam eden ölçülerde seslerin atılmasına ilişkin değerlendirmeye yer verilmiştir:



**Görsel 316.** BD. 2 (Lento) Pia. 16. – 19. Ölçüler



**Görsel 317.** BD. 2 (Lento) 16. – 19. Ölçüler

Görsel 316'da, üst portede melodi hattını oluşturan sesler alt oktavlarıyla birlikte kullanılmıştır. Bu gerekçeyle seçili alandaki seslerin Görsel 317'deki gitara aktarımında atılabileceği düşünülmektedir. Aynı anlayışın, 20. – 25. ölçülerde de uygulanabileceği düşünülmektedir. Aşağıda, eserin 20 no.lu ölçüsüne dair ses alanı sorunsalına çözüm üretilmeye çalışılmıştır:



**Görsel 318.** BD.2 (Lento) Pia. 20. Ölçü



**Görsel 319.** BD. 2 (Lento) Gtr. 20. Ölçü

Görsel 318'in gitara aktarımı yapılırken, partiler arasındaki ses alanı farklılıklarının olduğu gibi korunabileceği düşünülmektedir (Görsel 319). Ancak ölçünün 8'lik değerdeki son sesleri için, fa anahtarındaki "si – fa#" T5'li aralığının bir oktav yukarıdan tercih edilmesi uygun görülmektedir. Bu anlayışın, eserin 21 no.lu ölçüsünden sonuna kadar uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 320.** BD. 2 (Lento) Pia. 26. – 28. Ölçüler



**Görsel 321.** BD. 2 (Lento) Gtr. 26. – 28. Ölçüler

Görsel 320'nin gitara aktarımında, çarpma notalarının her iki partide de aynı teller üzerinde seslendirilmesi önerilmektedir (Görsel 321).



**Görsel 322.** BD. 2 (Lento) Pia. son 4 ölçü



**Görsel 323.** BD.2 (Lento) Gtr. Son 4 ölçü

Görsel 322'de üst portede fa anahtarı görülmektedir. Bu kısmın; gitara, ses alanı farklılıklarının göz önünde bulundurularak bir oktav yukarıdan aktarılacağı düşünülmektedir (Görsel 323). Bununla birlikte Görsel 322'nin ikinci ölçüsünde "la" sesinin, bir sonraki ölçüde sol anahtarındaki "si" sesine bağlandığı görülmektedir. Gitara aktarımı sırasında bunun gözetilmesi amacıyla,

melodinin ikinci, eşlik hattının ise birinci gitardan devam ettirilmesi düşünülmektedir (Görsel 323).

### 3.2.3. Tranquillo

Eser, B1 – B6 ses aralığında yazılmıştır. 5 oktav ses alanına sahip eserin, gitar ile seslendirilebilmesi adına, hedef çalgının ses alanına göre revize edilebileceği düşünülmektedir.

Görsel 324'te; piyano notasında üst porteye ait melodi hattının birinci gitara, diğer portedeki eşliğin de ikinci gitara aktarılması düşünülmektedir. Bunda amaç, eserin transkripsiyonunda melodi hattına yönelik transkripsiyonda icra rahatlığı sağlayabilmektir (Görsel 325):



Görsel 324. BD. 3 (Tranquillo) Pia. ilk ölçü



Görsel 325. BD. 3 (Tranquillo) Gtr. ilk ölçü

Görsel 324'teki "fa# – do#" T5'li aralığının, ikinci gitara verilerek eserin orijinalinde yazıldığı gibi aktarılması, ancak piyano notasının alt portesindeki "si - fa#" T5'li aralığının iki oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir (Görsel 325).

Aşağıda, aynı ölçüye ilişkin transkripsiyonda bağ kullanımına dair öneriye dikkat çekilmiştir:

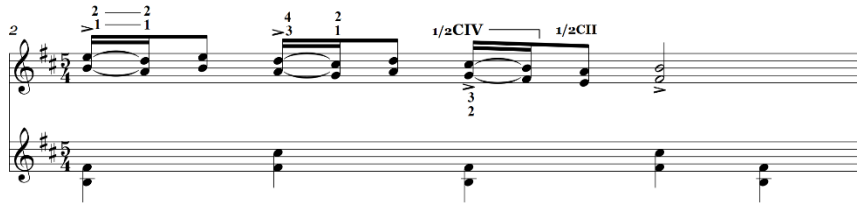


**Görsel 326.** BD. 3 (Tranquillo) Gtr. İlk ölçü

Görsel 326'daki gitara aktarımında, 1 no.lu seçili alan içerisinde görülen "mi – la" T4'lü aralığının geçit sesi, 2 no.lu seçili alanda görülen "fa# - si" T4'lü aralığı ile 3 no.lu seçili alandaki "si – mi" T4'lü aralığının işleme sesi olduğu düşünülerek seçili alanlarda görüldüğü üzere transkripsiyonda bağ kullanılması önerilmektedir.



**Görsel 327.** BD. 3 (Tranquillo) Pia. 2 no.lu ölçü



**Görsel 328.** BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 2 no.lu ölçü

Görsel 328'deki gitara aktarımı sırasında, eserin 2 no.lu ölçüsünde orijinalindeki deyim bağlarının koparılarak, sadece 16'lık notaların arasında uygulanması önerilmektedir. Söz konusu notaların işleme sesleri olduğu düşünülmektedir. Aynı anlayışın 4 ve 7 no.lu ölçülerde de gözetilebileceği öngörülmektedir.

Sonraki ölçünün ses alanı farklılıkları incelendiğinde;



**Görsel 329.** BD. 3 (Tranquillo) Pia. 3 no.lu ölçü



**Görsel 330.** BD.3 (Tranquillo) Gtr. 3 no.lu ölçü

Görsel 330'da, ikinci gitar partisinde görülen "mi – si" T5'li aralığının, orijinalinde yazıldığı yere göre bir oktav yukarıdan seslendirilebileceği düşünülmektedir.



**Görsel 331.** BD. 3 (Tranquillo) Pia. 5 no.lu ölçü



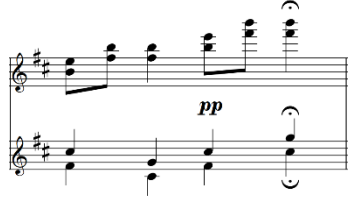
**Görsel 332.** BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 5 no.lu ölçü

Eserin 5 no.lu ölçüsünde, Görsel 331'de alt portedeki seslerin gitara aktarımının, "la" sesinin orijinalinde yazıldığı yere göre bir oktav, "re" sesinin ise iki oktav yukarıdan yapılması önerilmektedir (332).





**Görsel 333.** BD. 3 (Tranquillo) Pia. 8 no.lu ölçü

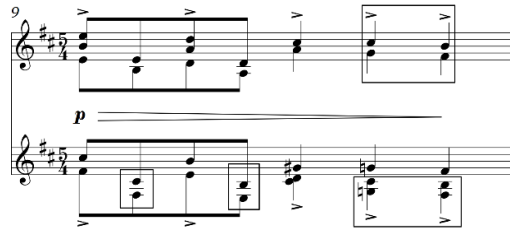


**Görsel 334.** BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 8 no.lu ölçü

Yukarıda, piyano notasında seçili alandaki seslerin, eserin ses alanını gitarın ses alanının karşılayamaması sebebiyle, yazıldığı yere göre iki oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir (Görsel 334).



**Görsel 335.** BD. 3 (Tranquillo) Pia. 9 no.lu ölçü



**Görsel 336.** BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 9 no.lu ölçü

Görsel 336'daki gitara aktarımı incelendiğinde, seçili alanlardaki seslerin, yazıldığı yere göre birer oktav yukarıdan, alt portede seçili 4'lük notaların çevrim olarak uygulanabileceği, üst portede seçili 4'lük notaların ise bir oktav yukarıdan aktarılabileceği düşünülmektedir.

Aşağıda, aynı ölçülerde ses atılmasına ilişkin incelemeye yer verilmektedir:



**Görsel 337.** BD. 3 (Tranquillo) Gtr. 9 no.lu ölçü

Görsel 335'teki piyano notasında, seçili alanlarda görülen, sırasıyla; "mi", "re", "do" ve "si" seslerinin, üst oktavlarıyla birlikte kullanıldığı gerekçesiyle, Görsel 337'deki gitara aktarımında kaldırılabilceği düşünülmektedir.

### 3.2.4. Energico



**Görsel 338.** BD. 4 (Energico) Pia. ilk ölçü



**Görsel 339.** BD. 4 (Energico) Gtr. ilk ölçü

Görsel 339'da; ilk ölçünün gitara aktarımına göre, olabildiğince aynı telde çalınabilmesi amacıyla 5'leme grubu içerisindeki ilk dört notada deyim bağı uygulanabileceği düşünülmekte, "sol# - fa#" sesleri arasında "glissando" tekniğinin uygulanabileceği öngörülmektedir. Aynı anlayışın; 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 59, 61, 63 ve 66 no.lu ölçülerde ölçülerinin icrasında da uygulanabileceği öngörülmektedir.

Eser, B<sub>1</sub> – C<sub>7</sub> ses perdeleri aralığında yazılmıştır; ses alanının yaklaşık 6 oktav olduğu anlaşılmaktadır. Eserin gitar ile icra edilebilmesi adına ses alanının revize edilerek gitarın ses alanına, olabildiğince uygun hâle getirilebileceği düşünülmektedir.



**Görşel 340.** BD. 4 (Energico) Pia. 9 no.lu ölçü



**Görşel 341.** BD. 4 (Energico) Gtr. 9 no.lu ölçü

Eserin piyano notasında; alt portede görülen ilk akoru (Görşel 340), orijinalinde yazıldığı yerin bir oktav yukarıdan aktarılması önerilmektedir (Görşel 341).



**Görşel 342.** BD. 4 (Energico) Pia. 17 ve 18 no.lu ölçüler



**Görşel 343.** BD. 4 (Energico) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler

Görşel 342’de, alt portede görülen melodi hattını birinci gitarın seslendirebileceği düşünülmektedir (Görşel 343). Fa anahtarıyla yazılan “do”nun ise, gitara aktarımı sırasında bir oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir. Aksi hâlde, eşlik durumundaki bu sesler, orijinaline göre bir oktav yukarı alındığı için melodi hattındaki seslerin üzerine çıkmaktadır.

Görsel 344'te, aynı ölçülerin gitara aktarımına ilişkin bir alternatif verilmiştir:



**Görsel 344.** BD. 4 (Energico) Gtr. 17 ve 18 no.lu ölçüler (alternatif)

Bütün partilerin bir oktav yukarıdan seslendirilmesi düşünülmektedir. Buradaki yaklaşımla, 18 no.lu ölçüde, birinci ve ikinci gitar partilerinde görülen “do natürel” seslerine ait ses aralığının bir oktav açıldığı görülmektedir. Aynı anlayışların, takip eden dört ölçünün icrasında da uygulanması önerilmektedir.



**Görsel 345.** BD. 4 (Energico) Pia. 23 ve 24 no.lu ölçüler



**Görsel 346.** BD. 4 (Energico) Gtr. 23 ve 24 no.lu ölçüler

Görsel 345'te, piyano notasının üst portesinde, kuyruğu aşağı yöndeki seslerin (alto partisi), ikinci gitara verilebileceği düşünülmektedir. Kaynak notaya ait ölçülerde, her iki portede de sol anahtarı kullanıldığından, orijinalinde yazıldığı gibi gitara adapte edilebilmektedir (Görsel 346).



**Görsel 347.** BD. 4 (Energico) Pia. 25 no.lu ölçü



**Görsel 348.** BD.4 (Energico) Gtr. 25 no.lu ölçü

Görsel 347'de; besteci üç porteli bir yazım kullanmıştır; en alt portesinde basso ostinato hâkimdir. Görsel 348'deki gitara aktarımında, basso ostinato ile piyano notasının en üst portesindeki seslerin ikinci gitara, orta portede yer alan seslerin de bir oktav yukarıdan uygulanmak suretiyle birinci gitara verilebileceği düşünülmektedir.

Eserin 31 no.lu ölçüsünün gitara aktarımında bazı seslerin atılabileceği düşünülmektedir:



**Görsel 349.** BD. 4 (Energico) Pia. 31 no.lu ölçü



**Görsel 350.** BD. 4 (Energico) Gtr. 31 no.lu ölçü

Görsel 349'da seçili alanlar içerisindeki seslerin, üst oktavlarıyla birlikte seslendirilmesi gerekçesiyle gitara aktarımı sırasında kaldırılabilirliği önerilmektedir (Görsel 350). Aynı

anlayışın, eserin; 43, 44, 46, 48, 50 ve 51 no.lu ölçülerinde, piyano notasının en üst portesindeki alt oktav sesler için de geçerli olabileceği düşünülmektedir.

Takip eden ölçüde bağ kullanımına dair değerlendirmeye aşağıda yer verilmiştir.



**Görşel 351.** BD. 4 (Energico) Pia. 32 no.lu ölçü



**Görşel 352.** BD. 4 (Energico) Gtr. 32 no.lu ölçü

Görşel 351'deki deyim bağlarının gitara aktarımında koparılması ve her iki gitar partisinde de aynı yere uygulanması düşünülmekte ve icra bütünlüğü açısından önemli görülmektedir. (Görşel 352).



**Görşel 353.** BD. 4 (Energico) Pia. 34 ve 35 no.lu ölçüler



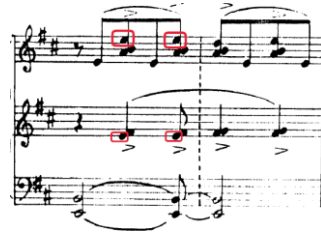
**Görşel 354.** BD. 4 (Energico) Gtr. 34 ve 35 no.lu ölçüler

Görşel 353'deki deyim bağlarının koparılarak sırasıyla "re# - mi", "sol# - fa#" ve "mi - re#" sesleri arasında bağ uygulanabileceği düşünülmektedir (Görşel 354).



**Görsel 355.** BD. 4 (Energico) Gtr. 34 ve 35 no.lu ölçüler (alternatif)

Alternatif bir yaklaşımla, bağlardan ilkinin “re<sup>#</sup> - mi” arasında, ikincisinin ise “mi - re<sup>#</sup>” sesleri arasında uygulanabileceği düşünülmektedir (Görsel 355).

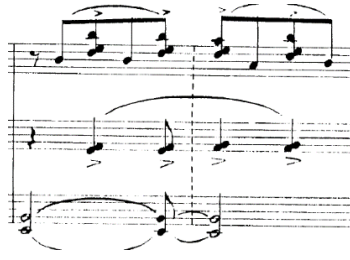


**Görsel 356.** BD. 4 (Energico) Pia 37 no.lu ölçü

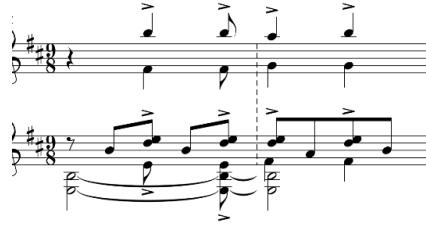


**Görsel 357.** BD.4 (Energico) Gtr. 37 no.lu ölçü

Görsel 356’da; seçili alanlar içerisinde görülen mi seslerinin, birer oktav yukarı alınarak birinci gitara verilmesi düşünülmektedir. Aynı anlayış, 9/8’lik ölçünün ikinci yarısı için de geçerlidir. Orta portede görülen diğer seslerin de, orijinalinde yazıldığı yerden bir oktav yukarıda uygulanmak suretiyle ikinci gitara verilmesi öngörülmektedir (Görsel 357). Aynı anlayış takip eden ölçülerde de gözetilmiştir.

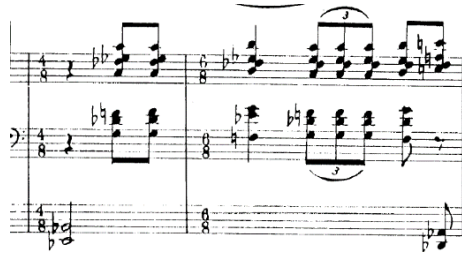


**Görsel 358.** BD. 4 (Energico) Pia. 41 no.lu ölçü



**Görsel 359.** BD. 4 (Energico) Gtr. 41 no.lu ölçü

Görsel 358’de, piyano notasının ortadaki portesinde ikili aralık oluşturan seslerden (“mi – fa#” seslerinden) ince olanlarının birinci gitara, kalın olanlarının ise ikinci gitara verilmesi düşünülmektedir. Ayrıca piyano notasında en üst portede görülen “si” ve “re – mi” seslerinin de ikinci gitarın seslendirmesi öngörülmektedir (Görsel 359).



**Görsel 360.** BD. 4 (Energico) Pia. 43 ve 44 no.lu ölçüler



**Görsel 361.** BD. 4 (Energico) Gtr. 43 ve 44 no.lu ölçüler

Görsel 360’ta; piyano notasının en alt portesinde görülen basso ostinatoya ait seslerin, gitara aktarılırken çevrim olarak kullanılması; aynı anlayışla, 43 no.lu ölçünün ortadaki portesinde yer alan “sol – fa natürel” 7’li aralığının, gitara aktarılırken çevrim olarak konumlandırılıp ikili aralık şeklinde seslendirilmesi düşünülmektedir (Görsel 361).





**Görsel 362.** BD. 4 (Energico) Pia. 47 no.lu ölçü



**Görsel 363.** BD. 4 (Energico) Gtr. 47 no.lu ölçü

Görsel 362’de görülen ölçünün gitara aktarımına göre, piyano notasında en alt portede görülen ilk akorun, gitarda çevrim olarak, bir oktav yukarıdan aktarılması düşünülmektedir. En üst portede, sol anahtarında yazılan akorun ikinci gitar tarafından seslendirilebileceği öngörülmektedir (Görsel 363).



**Görsel 364.** BD. 4 (Energico) Pia. 52 no.lu ölçü



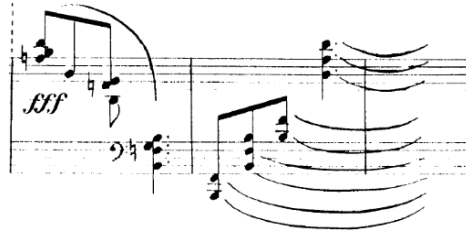
**Görsel 365.** BD. 4 (Energico) Gtr. 52 no.lu ölçü

Görsel 364'ün transkripsiyonunda "8va" işaretinin kaldırılması önerilmektedir. Bununla birlikte ilk 8'likten sonraki kısmın ikinci gitara verilmesi önerilmektedir (Görsel 365) Buna alternatif bir yaklaşıma, aşağıda yer verilmiştir (Görsel 366):



**Görsel 366.** BD. 4 (Energico) Gtr. 52 no.lu ölçü (alternatif)

Görülen alternatif yaklaşımda, bir önceki görseldeki "do natürel", "do#", "fa#" seslerinin birinci gitara verilebileceği düşünülmektedir.



**Görsel 367.** BD. 4 (Energico) Pia. son üç ölçü



**Görsel 368.** BD. 4 (Energico) Gtr. son üç ölçü

Görsel 367 ve 368'de görüldüğü üzere, piyano notasından gitara aktarımı yapılan seslerden sol anahtarıyla yazılanları, yazıldıkları ses aralıkları korunarak gitara aktarılabilir. Alt portede fa anahtarında yazılı akorun bir oktav, sonraki ölçünün ilk vuruşunun iki oktav, takip eden iki vuruşun ise birer oktav yukarıdan uygulanmak suretiyle gitara adapte edilmesi önerilmektedir.

### 3.2.5. Moderato – Tranquillo

Eser, D<sub>2</sub> – E<sub>b6</sub> ses perdeleri aralığında yazılmıştır. Yaklaşık 4 oktavlık bir ses alanına sahip eserin transkripsiyonunda; gitarın standart akordu göz önünde bulundurularak, icra rahatlığı sağlayabileceği düşüncesiyle bir B<sub>2</sub>'li yukarıdan aktarılması önerilmektedir.



**Görsel 369.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. ilk iki ölçü



**Görsel 370.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. İlk iki ölçü

Görsel 369'da, fa ve sol anahtarları arasında iki oktavlık bir ses alanı görülmektedir. Gitara aktarımında ise, mevcut ses alanının korunması amacıyla sol anahtarındaki melodi partisinin bir oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir. Ses alanı farklılıklarının gözetilmesi gerekliliği düşünülerek, transkripsiyon kesitinde seçili alanlarda görüldüğü üzere yapay armoniklerin kullanılması önerilmektedir. Aynı anlayışın, tekrar eden ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir. (Görsel 370).

Aşağıda, aynı ölçülerde bağ kullanımına ilişkin bulgulara yer verilmektedir:



**Görsel 371.** BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. İlk iki ölçü

Seçili alan içerisindeki notalara bakıldığında, gitara göre “la” sesinin işleme notası olduğu düşünülerek bağ uygulanması önerilmektedir (Görsel 371). Aynı anlayışın, 4, 10, 12, 29, 31 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 372.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 5 ve 6 no.lu ölçüler



**Görsel 373.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 5 ve 6 no.lu ölçüler

Görsel 372’de, piyano notasında fa ve sol anahtarlarındaki ses alanı farklılıklarının gözetilmesi gerekliliği düşünülerek, her iki portede görülen seslerin, yazıldıkları yerden bir oktav yukarıdan aktarılabileceği düşünülmektedir (Görsel 373). Bunun nedeni, her iki gitar partisindeki ses alanı farkının, eserin orijinaline sadık kalarak yapılmasının gerekli olduğu düşüncesidir.



**Görsel 374.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 8 no.lu ölçü



**Görsel 375.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 8 no.lu ölçü

Görsel 374’te üst portede aşağı yönde görülen deyim bağının koparılarak, transkripsiyonda bağın, 16’lık notalar arasında uygulanması önerilmektedir. Zira 16’lık (gitara göre) “re” sesinin,

işleme sesi olduğu düşünülmektedir (Görsel 375). Aynı anlayışın, 16 ve 35 no.lu ölçülerin icrasında da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Eserin 11 no.lu ölçüsünde, ses atılması sorunsalına ilişkin bulgulara yer verilmiştir:



**Görsel 376.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 11 no.lu ölçü



**Görsel 377.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 11 no.lu ölçü

Görsel 376'daki akorun temel sesi olan "la"nın, oktaviyla birlikte kullanıldığı gerekçesiyle, seçili alan içerisinde görülen seslerin, gitara aktarımı sırasında kaldırılması önerilmektedir (Görsel 377).



**Görsel 378.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 17 no.lu ölçü



**Görsel 379.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 17 no.lu ölçü

Görsel 378'deki piyano notasında, her iki ölçüde de sol anahtarı kullanıldığından eser gitarla yazıldığı gibi seslendirilmektedir (Görsel 379). Piyanoda üst portede çalınan seslerin, alt portede

de bir oktav aşağıdan çalındığı görülmektedir. Eserin gitara aktarımında, piyano notasındaki ilk akorun seslerinin her iki gitara da paylaştırılması önerilmektedir. Ayrıca kaynak notada piyanonun alt portesinde görülen süsleme seslerinin; st portede seçili alan içerisinde görülen 16'lık değerdeki es'ten faydalanılarak (bir oktav yukarıdan uygulanmak suretiyle) birinci gitar partisine verilebileceği düşünülmektedir (Görsel 379). Farklı bir anlayışla süsleme notalarından, atıldığı zaman ana melodi hattındaki trafiği bozmadığı öngörülerek göz ardı edilebileceği düşünülmektedir. Aynı anlayışın, takip eden 18 no.lu lde ve 19. – 25. llerinin icrasında da uygulanması önerilmektedir.

Her iki portede de sol anahtarı kullanılması ve 26. lde fa anahtarı kullanılmasına rağmen, gitarın ses alanının bu llerdeki sesleri yazıldığı gibi icra edebilmesi nedeniyle, bu ölülerde herhangi bir değişikliğin yapılmaması düşünülmektedir.



**Görsel 380.** BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. 17 no.lu l

Görsel 380'deki gitara aktarımına göre, bağın süsleme notaları içerisindeki "la – si" ve "re# - mi" notaları arasında uygulanabileceği önerilmektedir. Ayrıca her iki gitar partisinde de deyim bağının, ana notalarda, ilk iki 16'lık arasına uygulanabileceği düşünülerek bunun, icra bütünlüğünü sağlayabileceği öngörülmüştür.



**Görsel 381.** BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 20 no.lu ölçü



**Görsel 382.** BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 20 no.lu ölçü

Görsel 382'ye göre, deyim bağının simetrik olarak 16'lık notalarda ve (gitar göre) "si $\flat$ " sesinin geçit notası olduğu düşünülerek "do – si $\flat$ " sesleri arasında uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 383.** BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Pia. 25 ve 26 no.lu ölçüler

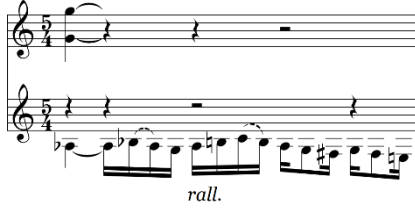


**Görsel 384.** BD. 5 (Moderato – Tranquillo) Gtr. 25 ve 26 no.lu ölçüler

Görsel 384'teki gitara aktarımında, seçili alan içerisinde görülen ikinci notaların (sırasıyla; "re", "mi", "do#", "sol", "la", "fa#") geçit sesi olduğu öngörülerek; bağın, görseldeki gibi uygulanabileceği düşünülmektedir.



**Görsel 385.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Pia. 27 no.lu ölçü



**Görsel 386.** BD. 5 (Moderato - Tranquillo) Gtr. 27 no.lu ölçü

Görsel 385'teki piyano notasının, Görsel 386'daki gitara aktarımında görüldüğü üzere, eserin her iki portesindeki seslerin de birer oktav yukarıdan uygulanması önerilmektedir.



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Aşağıda, araştırma bulgularına dayalı olarak elde edilen sonuçlara ve bu sonuçlar ışığında getirilen önerilere yer verilmektedir.

### **Sonuç:**

Bu araştırmada elde edilen bulgular ışığında, Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" ve "Beş Damla" eserlerinin gitar ile icra edilmesine dair şu sonuçlara varılmıştır:

1. Eserlerdeki ses alanı farklılıklarının gözetilerek iki gitar için transkripsiyonu yapılabilir.
2. Eserlerdeki ritmik yapının yalınlaştırılması, eserlerin gitar ile icrasına katkı sağlamaktadır.
3. Eserlerin gitara transkripsiyonunun yapılması adına, belirli yerlerde kök sese göre 5'lisinin, oktavının veya ünison seslerin atılması mümkündür.
4. Eserlerdeki deyim bağları, gitara transkripsiyonunda yeniden düzenlenebilir.
5. Gitara transkripsiyonu, çoğu bölümde ("Duyuşlar" albümünde 1, 2, 3, 5, 6, 7 ile "Beş Damla" albümünde 1, 2, 3, 4 no.lu eserlerin) orijinal tondan yapılabilir.
6. Gitarın icra imkânlarının, icra sırasında daha etkili kullanılabileceği düşüncesiyle "Duyuşlar" albümünde 4, 8, 9, 10 ve 11 ile "Beş Damla" albümünde 5 no.lu eserler için transpoze işlemi yapılabilir.
7. Gitarın icra imkânlarının, icra sırasında daha etkili kullanılabileceği düşüncesiyle bazı eserlerde scordatura uygulanabilir.
8. Ulvi Cemâl Erkin'in "Duyuşlar" ve "Beş Damla" eserlerinin gitar için transkripsiyonunun yapılması ve gitarla icra edilmesi mümkündür.
9. Eserlerin armonik, melodik ve ifade özellikleri bakımından orijinaline sadık kalınarak transkripsiyonlarının yapılması mümkündür.

## **Öneriler:**

1. Ulvi Cemâl Erkin'in eserleri bazında, Çağdaş Türk bestecilerinin eserlerinden yapılacak transkripsiyonların ve icraların artırılmasının, müzik eğitime katkıda bulunacağı düşüncesiyle önerilmektedir.
2. Konservatuvarlar ve müzik eğitim kurumlarındaki akademik gitar eğitiminde başka çalgılardan yapılan transkripsiyonlara ve icralarına yer verilmesi önerilmektedir.
3. Konservatuvarlar ve müzik eğitim kurumlarındaki akademik gitar eğitiminde transkripsiyon derslerinin verilmesi önerilmektedir.
4. Aranjman, armonizasyon ve transkripsiyon yapmanın, birbiriyle ilişkili olmakla birlikte birbirinden farklı olabileceği üzerine araştırmalar yapılmalıdır.
5. Ülkemiz çıkışlı eserlerin, transkripsiyon unsuru ele alınacağı zaman enstrüman ya da enstrüman gruplarına göre listesi belirlenmelidir.
6. Edisyonu yapılmamış eserlerin ivedilikle edisyona hazırlanması ve yayımlanması yararlı olacaktır.
7. Kategoriler ve seviye özellikleri gözetilerek, konservatuvar ve müzik eğitim kurumlarında öğrenciler tarafından seslendirilmelidir.
8. Seslendirilen eserler, audio ve/veya audio-visial olarak kayıt altına alınmalıdır.
9. Bu eserlerin yurt dışında da seslendirilmek suretiyle tanıtılarak, mümkün olduğunca başka kültürden gelen gitar icracılarının da repertuvarlarına almalarını sağlamak hedeflenmelidir.
10. Ülkemizde yapılacak gitar icra yarışmalarında zorunlu eser olarak en az bir Türk eseri konulmalı ve her tekrar eden yarışmada eser değiştirilmelidir.

## KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2010). Müziği Anlamak / Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ali, F. (2000). Ferhunde Erkin (Tuşlar Arasında). Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Altar, C. M. (2019). Sanatın Işığında 78 Yıl. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Aydın, Y. (2003). Türk Beşleri. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Berlioz, H. (1843). A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration (R. Strauss, Çev.), New York: Edwin F. Kalmus (1948).
- Çalgan, K. (1991). Duyuşlar – Ulvi Cemâl Erkin. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Çalgan, K. (1991). Ulvi Cemâl Erkin (Duyuşlar’dan Köçekçe’ye). Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Erkin, U. C. (1931). Beş Damla. Ankara: Hâkimiyet-i Milliye Matbaası.
- Erkin, U.C. (1937). Duyuşlar. Ankara: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Erkin, U. C. (2006). Duyuşlar. Ankara: Sun Yayınevi.
- Gaygısız, Ö. (2019). Ulvi Cemâl Erkin’in Hayatı, Duyuşlar ve Beş Damla Eserlerinin İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.
- Güldoğan, A. (1999). Ulvi Cemal Erkin’in Piyano Eserleri Aracılığıyla Geleneksel Müziklerimizden Çağdaş Türk Müzik Sanatına Taşdığı Unsurların İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Bursa.
- Kalemci, E. (2007). İtalyanca Sözlük. Ankara: Engin Yayınevi.
- Kanneci, A. (1987). Klasik Gitar Başlangıç Metodu. Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.
- Kanneci, A. (2001). Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslar Arası Gitar Repertuarındaki Yeri, (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.
- Rende, E. (2006). Francisco Tarrega’nın Klasik Gitar Eğitime Katkıları, (Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Bursa.
- Say, A. (2008). Müzik Ansiklopedisi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sheriff, E. (2012). Türk Bestecilerinin Gitara Uyarlanabilir Piyano Eserlerinin Gitar Repertuarına Katkıları, (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, İstanbul.
- Sözer, V. (1996). Müzik/Ansiklopedik Sözlük. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Süalp, E. (2018). Johann Sebastian Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'nin (BWV 1012) Klasik Gitarla İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Piyano Anasanat Dalı, Ankara.
- Uluocak, S. (2011). Klasik Gitar Tarihi I. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Uluocak, S. (2014). Klasik Gitar Tarihi II. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Uluocak, S. (2014). Klasik Gitar Tarihi III. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ülker, Ş. G. (2013). Cemâl Reşit Rey'in "Piyano İçin On Halk Türküsü"nü'nün Analizi ve İki Gitar İçin Düzenlemesi, (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

## ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

18 / 10 / 2021

Dorukhan ERSİN

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora  
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Ulvi Cemâl Erkin'in Duyuşlar ve Beş Damla Eserlerinin İki Gitar İçin Transkripsiyonuna Yönelik Öneriler.

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
18.10.2021	181	177731	20.09.2021	13	1590402113

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih 18/10/2021)

Dorukhan ERSİN

Öğrenci No.: N19139041

Anasanat/Anabilim Dalı: Piyano

Program (işaretleyiniz): Gitar – Tezli Yüksek Lisans

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI  
UYGUNDUR.

Dr. Eren SÜALP

**Master's/Proficiency in Art/PhD  
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : Suggestions For Two Guitar Transcriptions "The Impressions" And "Five Drops" By Ulvi Cemal Erkin.

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
18.10.2021	181	177731	20.09.2021	13	1590402113

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 18/10/2021)

Dorukhan ERSİN

Student No.: N19139041

Department: Piano

Program/Degree (please mark): Guitar – Master of Sciences (M.Sc.)

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL  
APPROVED

Dr. Eren SÜALP

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge\*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

18 / 10 / 2021

Dorukhan ERSİN

\*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

**Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**



