T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
GİTAR SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAĞ EL TABLATÜRÜNÜN KLASİK GİTAR TEKNİĞİNE KATKILARI

Gökhan ARSLAN
2501222231

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Melina KUYUMCU

İSTANBUL- 2025

ÖZ

SAĞ EL TABLATÜRÜNÜN KLASİK GİTAR TEKNİĞİNE KATKILARI

GÖKHAN ARSLAN

Bu tez, klasik gitar eğitiminde sağ elin bağımsız teknik gelişimini desteklemek amacıyla geliştirilen özgün bir sağ el tablatür sistemi sunmaktadır. Çalışma, tarihsel müzik yazısı biçimleri, klasik gitar tekniğinin evrimi ve pedagojik uygulama örnekleri çerçevesinde yapılandırılmıştır. Üç bölümden oluşan bu araştırma hem tarihsel bağlamı hem de çağdaş gitaristlerin ihtiyaçlarını dikkate alarak sistematik bir öneri getirmeyi hedeflemektedir. İlk bölümde, Orta Çağ'dan Barok döneme kadar Avrupa'da yaygınlaşan lavta, vihuela ve teorbo gibi telli çalgılar için geliştirilmiş tablatür sistemleri incelenmiştir. Almanca, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca tablatür biçimleri karşılaştırılmış; bu sistemlerin, sesin nasıl elde edileceğine dair doğrudan bilgi sunan "parmak notasyonu" anlayışına dayandığı vurgulanmıştır. Lavta tablatürlerinin icraya yönelik pratikliği, çağdaş klasik gitar eğitimi için ilham verici bir model olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde, klasik gitarın teknik ve yapısal evrimi tarihsel bir perspektifle analiz edilmiştir. Vihuela'dan altı telli modern gitara uzanan süreçte sağ el tekniklerindeki dönüşüm ayrıntılı biçimde ele alınmış; rasgueado, punteado ve campanella gibi tekniklerin tarihsel kökenleri tartışılmıştır. Francisco Tárrega, Sor, Aguado, Giuliani ve Villa-Lobos gibi önemli figürlerin sağ el yaklaşımları incelenmiş, modern gitarın ortaya çıkışında Antonio de Torres'in etkisine özel yer verilmiştir. Üçüncü bölüm, sağ el tablatürü sisteminin yapısını, sembolik gösterimini ve pedagojik uygulanabilirliğini ortaya koymaktadır. Altı telli porte benzeri çizgiler üzerinde sağ el parmakları (p, i, m, a) açıkça gösterilmekte; ritmik değerler geleneksel nota biçimiyle entegrasyon hâlinde sunulmaktadır. Sistem, deneysel olarak on kişilik bir gitar öğrencisi grubuyla test edilmiş; öğrencilerle Giuliani, Tárrega, Sor, Brouwer, Barrios ve Villa-Lobos gibi bestecilere ait eserler bu sistemle çalışılmıştır. Sonuçlar, öğrencilerin sağ el farkındalıklarının ve teknik performanslarının belirgin biçimde geliştiğini

göstermektedir. Bu tez, tarihsel müzik yazılarından beslenen, teknik ihtiyaçlara doğrudan karşılık veren ve çağdaş gitar pedagojisinde uygulanabilirliği yüksek bir notasyon sisteminin önerisini sunarak hem kuramsal hem de pratik anlamda katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Arpej, Deneysel Çalışma, Gitar Pedagojisi, Klasik Gitar, Sağ El Tablatürü, Sağ El Tekniği, Tablatür Tarihi, Tremolo.

ABSTRACT

CONTRIBUTIONS OF RIGHT-HAND TABLATURE TO CLASSICAL GUITAR TECHNIQUE

GÖKHAN ARSLAN

This thesis presents an original right-hand tablature system designed to support the independent technical development of the right hand in classical guitar education. The study is structured within the framework of historical notational models, the evolution of classical guitar technique, and pedagogical application examples. Comprising three main sections, the research aims to offer a systematic proposal that addresses both historical context and the practical needs of contemporary guitarists. The first section examines tablature systems developed for plucked string instruments such as the lute, vihuela, and theorbo, widely used in Europe from the Middle Ages through the Baroque period. German, Italian, French, and Spanish tablature formats are compared, with emphasis on their direct "finger notation" logic, which indicates how a sound is to be produced rather than its acoustic result. The practical orientation of these tablature systems is considered a valuable pedagogical model for modern guitar instruction. The second section analyzes the technical and structural evolution of the classical guitar from a historical perspective. It traces the transformation of right-hand techniques from vihuela to the six-string modern guitar, discussing the origins of methods such as rasgueado, punteado, and campanella. The right-hand approaches of figures like Francisco Tárrega, Sor, Aguado, Giuliani, and Villa-Lobos are examined, with special attention to the influence of Antonio de Torres in shaping the modern guitar. The third section introduces the structure, symbolic representation, and pedagogical applicability of the right-hand tablature system. Six horizontal lines representing the guitar strings are used, with each right-hand finger (p, i, m, a) clearly indicated. Rhythmic values are integrated using traditional notation. The system was experimentally applied to a group of ten guitar students, who studied selected works by Giuliani, Tárrega, Sor, Brouwer, Barrios, and Villa-Lobos using this method. Results show notable

improvement in students' right-hand awareness and technical performance. This thesis proposes a notational system that draws from historical traditions, directly addresses technical needs, and offers a pedagogically practical solution for modern classical guitar education.

Keywords: Arpeggio, Classical Guitar, Experimental Study, Guitar Pedagogy, Right-Hand Tablature, Right-Hand Technique, Tablature History, Tremolo.

ÖNSÖZ

Bu tez, uzun süredir sürdürdüğüm gitar çalışmalarım ve müzik araştırmalarıma dayanarak geliştirdiğim bir düşüncenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Klasik gitarın sağ el tekniğine yönelik tarihsel, teorik ve uygulamalı araştırmalar sonucunda oluşan bu çalışma, geçmişin notasyon sistemlerinden ilham alarak çağdaş bir yaklaşıma ulaşma çabasının bir yansımasıdır.

Çalışma süreci boyunca desteğini, sabrını ve yol göstericiliğini esirgemeyen danışmanım Melina SEÇİKYAN KUYUMCU'ya teşekkür ederim. Bana her zaman güç ve ilham veren sevgili annem Remziye ÖZGÜR'e ve yaşam yolculuğumdaki en büyük desteğim, sevgili eşim Merve TOKAT ARSLAN'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmanın uygulama aşamasına gösterdiği katkı ve desteği için Taha KARAKOÇ'a teşekkür ederim. Üniversite yıllarım boyunca gitar alanındaki eğitimimde ve bu tezin fikrinin doğmasında büyük payı olan değerli hocam Bekir KÜÇÜKAY'a, tezime katkılarıyla yolumu aydınlatan değerli hocalarım Begüm ÇELEBİOĞLU'na ve Müge HENDEKLİ'ye teşekkür ederim. Ayrıca bu süreçte her zaman desteğini hissettiğim sevgili dostum Yağmur ORTA KURT'a da gönülden teşekkür ederim.

Bu çalışma, müziğe ve gitara duyduğum derin bağlılığın bir sonucu olduğu kadar, öğretme ve öğrenme sürecinde yeni yollar arayışının da bir ürünü olmuştur.

Gökhan ARSLAN
İstanbul, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **vi**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **x**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

TABLATUR

1.1. Tablaturanın Tanımı **3**
1.2. Lavta Tablatürleri **3**
1.2.1. Alman Tablatürü 6
1.2.2. İtalyan ve İspanyol Tablatürü 7
1.2.3. Fransız Lavta Tablatürleri 10
1.2.4. Montesardo ve Alfabeto Sistemi 13
1.2.5. Tablatür Geleneğinin Sağ El Tablatür Sistemine Etkisi Üzerine Değerlendirme 14

İKİNCİ BÖLÜM

KLASİK GİTARIN YAPISI VE TEKNİĞİNİN TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Vihuela'nın Yapısı ve Tarihsel Önemi **16**
2.2. Sağ El Teknikleri **17**
2.3. Barok Gitar **18**
2.3.1. Barok Gitarda Sağ El Teknikleri 21
2.3.1.1. Tek Sesli Pasajların İcrası 22
2.3.1.2. Rasgueado Tekniği 22
2.3.1.3. Barok Gitarda Tırnak Kullanımı 23
2.3.1.4. Punteado ve Rasgueado Tekniklerinin Birleşimi 24
2.3.1.5. Campanella Tekniği 25
2.4. Baroktan Romantik'e: Altı Telli Gitarın Biçimleniş Süreci **26**
2.4.1. Altı Çift Telli Gitar 26
2.4.2. İspanya'da Altı Telli Gitarın Ortaya Çıkışı 26

2.4.3. İtalya'da Beş Tek Tel ve Altı Tek Telli Sisteme Geçiş 26
2.4.4. Fransa'da Lir-Gitar ve Altıncı Telin Eklenmesi 28
2.4.5. İngiltere'de Guittar 30
2.4.6. Almanya ve Avusturya 30
2.5. Altı Tek Telli Gitara Geçiş 30
2.5.1. 18. ve 19. Yüzyıldaki Teknik 32
2.5.1.1. Ferdinando Carulli'nin Sağ El Tekniği 32
2.5.1.2. Matteo Carcassi'nin Sağ El Tekniği 33
2.5.1.3. Mauro Giuliani'nin Sağ El Tekniği 33
2.5.1.4. Fernando Sor'un Sağ El Tekniği 34
2.5.1.5. Dionisio Aguado'nun Sağ El Tekniği 34
2.5.1.6. Federico Moretti ve Fernando Sor'un Sağ El Tekniklerine Katkısı 35
2.5.2. 18. ve 19. Yüzyılda Gitar İcrasında Tırnak Kullanımı Üzerine Tartışmalar 37
2.5.3. 19. Yüzyılda Gitar Tutuş Pozisyonu 38
2.5.4. Molino ve Aguado'nun Gitar Tutuşuna Yaklaşımları Üzerine 39
2.5.5. Giulio Regondi ve Romantik Gitar Repertuvarına Katkıları 41
2.5.6. Antonio de Torres ve Arcas'ın Etkisi 41
2.5.7. Tarrega Ekolü ve Modern Yaklaşımlar Bağlamında Oturuş, Sağ ve Sol El Pozisyonu 44
2.5.7.1. Oturuş Pozisyonu 45
2.5.7.2. Sağ El Pozisyonu 45
2.5.7.3. Sol El Pozisyonu 46
2.5.7.4. Tárrega Ekolü ve Modern Yaklaşımda Tırnak, Ton Kalitesi ve Parmak Hareketleri 46
2.5.7.5. Sağ El Parmak Hareketleri 47
2.5.7.6. Sol El Parmak Hareketleri 47
2.5.8. Değerlendirme 48

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METODOLOJİ

3.1. Sağ El Tablatürü Yönteminin Geliştirilmesi ve Uygulama Süreci 49

3.2. Sağ El Tablatürü Notasyon Sistemine Ait Örnekler ve Karşılaştırmalar52

3.3. Deney Grubu 84

SONUÇ 86

KAYNAKÇA 89

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Alman Lavta Tablatürünün Bilinen En Eski Örneği 7
Şekil 1.2: Alman Lavta Tablatür Sistemi Görseli 7
Şekil 1.3: İtalyan Lavta Tablatüründe Perdelerin Gösterimi 8
Şekil 1.4: İspanyol Vihuela Tablatür Yazısında Kullanılan Ritmik Değerlerin Sunumuz Müzik Yazısındaki Karşılıkları 9
Şekil 1.5: Luis De Milan 'Libro De Musica De Vihuela De Mano, İntitulado El Maestro, Valencia, 1535. 10
Şekil 1.6: Fransız Tablatüründe Tellerin Gösterimi 11
Şekil 1.7: Fransız Tablatüründe Perdelerin Gösterimi 12
Şekil 1.8: Fransız Tablatür Yazısında Kullanılan Ritmik Değerlerin Günümüz Müzik Yazısındaki Karşılıkları. 12
Şekil 1.9: Fransız Lavta Tablatürü Örneği: Silvius Leopold Weiss'in Der Getreure Music-Meister (1728) Adlı Eserinden Bir Presto. 13
Şekil 2.1: Yaklaşık 1500 Yılına Tarihlenen, Guadalupe Manastırı Mührü İle Damgalanmış Bir Vihuela Örneği. 17
Şekil 2.2: Belchior Dias Tarafından Yapılmış Küçük Boyutlu Beş Çift Telli Gitar (Lizbon, 1581). 20
Şekil 2.3: Belchior Dias Yapımı Olduğu Düşünülen Beş Çift Telli Gitar, Yaklaşık 1590. Frank ve Leanne Koonce Koleksiyonundan. 21
Şekil 2.4: Madrid'de, 1786 Tarihli Etiketi Taşıyan Altı Telli Gitar. 27
Şekil 2.5: 'Lyre Nouvelle' (Yeni Lir) Tipi Bir Gitarın ve El Pozisyonlarının Geç Dönem Temsili. 29
Şekil 2.6: 19. Yüzyıl Başlarında F. Molino Tarafından Yayımlanan "Le Maître De Guitare" Adlı Metottan Alınmış Bir Litografi. 35
Şekil 2.7: Dionisio Aguado'nun Escuela De Guitarra (Madrid, 1825) 40
Şekil 2.8: Antonio De Torres Tarafından Yapılmış Klasik Gitar Örneği. 43
Şekil 2.9: Klasik Gitarın Fiziksel Gelişimi. 44
Şekil 3.1: Sağ El Tablatür Sisteminde Kullanılan Altı Çizgili Yapı 50
Şekil 3.2: Sağ El Tablatür Sisteminde Parmak Sembollerinin Yerleştirilmesi 50
Şekil 3.3: Sağ El Tablatür Sisteminde Ritmik Değerlerin Belirtilmesi 51

Şekil 3.4: Mauro Giuliani, Allegretto Adlı Eserin Orijinal Notasyonu. 52
Şekil 3.5: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 53
Şekil 3.6: Tárrega, Francisco. Estudio Brillante De Alard Eserinden Bir Pasaj. 54
Şekil 3.7: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 55
Şekil 3.8: Fernando Sor'un Op. 9, Mozart Teması Üzerine Varyasyonlar Eserinin Final Bölümünden Alınan Geleneksel Notasyon Örneği. 56
Şekil 3.9: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 57
Şekil 3.10: Heitor Villa Lobos'un Etude No.1 Adlı Eserinden Alınan Bir Pasaj..... 58
Şekil 3.11: Aynı Pasajın Sağ El Tablaturu İle Gösterimi. 58
Şekil 3.12: Heitor Villa Lobos'un Etude No.11 Adlı Eserinden Alınan Bir Pasaj.... 59
Şekil 3.13: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 59
Şekil 3.14: Heitor Villa Lobos'un Etude No.7 Adlı Eserinden Alınan Bir Pasaj..... 60
Şekil 3.15: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 60
Şekil 3.16: Tárrega, Francisco. Recuerdos De La Alhambra Adlı Eserden Bir Pasaj. 61
Şekil 3.17: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 63
Şekil 3.18: Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. Bölüm (Allegro Solemne).. 65
Şekil 3.19: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 72
Şekil 3.20: Leo Brouwer'in Hika Adlı Bir Pasaj. 78
Şekil 3.21: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 79
Şekil 3.22: Joaquín Rodrigo'nun Invocation Et Danse Adlı Eserinden Bir Pasaj..... 80
Şekil 3.23: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 81
Şekil 3.24: Joaquín Rodrigo'nun Invocation Et Danse Adlı Eserinden Bir Pasaj..... 82
Şekil 3.25: Aynı Pasajın Sağ El Tablatürü İle Gösterimi. 83

GİRİŞ

Müzik icrasında çalgının iki eli arasındaki işlevsel farklar hem teknik gelişimi hem de pedagojik yaklaşımları doğrudan etkiler. Piyano gibi çalgılarda, her iki el benzer motor hareketlerle ses üretir; sağ ve sol el, klavye üzerinde eşit öneme sahip olarak birbirini tamamlar. Ancak klasik gitarda bu durum oldukça farklıdır. Sol el, perde üzerinde perdelere basarak hangi sesin üretileceğini belirlerken; sağ el ise sesin oluşumunu sağlayan asıl motor işlevleri üstlenir. Tremolo, arpej, gam, akor çalma gibi tekniklerin tümü sağ el ile icra edilir. Bu farklılaşma, klasik gitar eğitiminde her iki elin farklı becerilerle geliştirilmesi gerektiği gerçeğini ortaya koyar. Ancak, mevcut klasik gitar notasyon sistemi, her iki elin birlikte çalımına yönelik tasarlanmıştır. Bu durum, sağ elin bağımsız teknik gelişimini sınırlamakta ve pedagojik açıdan bir boşluk oluşturmaktadır. Gitarist, bir eseri çalışırken yalnızca sağ eliyle pratik yapmak istediğinde, buna uygun bir notasyon sistemiyle desteklenemez. Örneğin bir piyanist, iki el için yazılmış partisyonu ayrı ayrı okuyabilir ve tek tek çalışabilirken; gitar notasyonu, her iki elin aynı anda çalıştırılmasını temel alır. Dahası, klasik gitarda iki elin görevleri tamamen farklıdır: Sol el perdeleri basarak üretilecek sesi belirlerken, sağ el parmakları ise karmaşık tekniklerle sesi üretir. Bu nedenle, özellikle sağ elin kontrolünü ve tekniğini geliştirmeye odaklı ayrı bir notasyon sistemine duyulan ihtiyaç, gitarda daha da belirgindir.

Bu çalışmanın çıkış noktası, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda klasik gitar eğitimi aldığım dönemde, hocam Bekir Küçükay'ın derslerde zorlu pasajları yalnızca sağ elle çalışmamı önermesiyle ortaya çıkmıştır. Bu öneri, gitar teknik gelişimi açısından önemli bir bakış açısı sunmasına rağmen, pratikte uygulanması kolay değildir. Çünkü gitar notasyonu sağ eli bağımsız olarak okuyup çalışmaya uygun değildir. Bu sorun, tarih boyunca çeşitli telli çalgılar için geliştirilmiş tablatura sistemlerini gündeme getirmiştir.

Tablatür sistemleri, geleneksel notasyondan farklı olarak sesin değil, icranın nasıl yapılacağını gösterir. Lavta, teorbo gibi çalgılar için Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde geliştirilen tablatürler, hangi telin hangi parmakla çalınacağını grafiksel sembollerle belirtir. Bu nedenle tablatür, doğrudan icracıya hitap eden

pratik bir sistem olarak tarihte önemli bir yer edinmiştir. Özellikle çok sesli müziklerin çalınmasında ve belirli tekniklerin aktarılmasında tablatür, etkili ve öğretici bir notasyon biçimi olarak kullanılmıştır.

Bu tezde, klasik gitar eğitimi için sağ elin bağımsız olarak çalışılmasına olanak sağlayacak özgün bir sağ el tablatürü önerilmektedir. Bu sistem, tarihsel tablatür biçimlerinden ilhamla tasarlanmış; klasik gitarın teknik ihtiyaçları doğrultusunda özel sembollerle yapılandırılmıştır. Sağ elde kullanılan temel teknikler (tirando, apoyando, arpej, tremolo, gam, akor çalma gibi) sistemde açık şekilde tanımlanmış ve nota değerleri, parmak seçimi gibi detaylar da bu yeni notasyon aracılığıyla gösterilmiştir.

Tezin ilerleyen bölümlerinde bu sistemle yazılmış örnek eserler sunulmuş, sistemin yapısı teknik açıdan analiz edilmiş ve uygulamalı olarak bir deney grubuyla test edilmiştir. Yapılan araştırmanın amacı, klasik gitar eğitiminde sağ elin teknik gelişimini destekleyen yeni bir pedagojik araç sunmak ve tarihsel notasyon sistemleri ile çağdaş gitar eğitimi arasında işlevsel bir köprü kurmaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TABLATUR

1.1. Tablaturanın Tanımı

"Tablatür" kelimesi Latince "Tabula" kelimesinden türemiştir. "Tabula" Latince'de masa, düzlem anlamına gelir. Bir şeyi tablatüre etmek, onu grafik biçiminde düzenlemek veya bir tabloya yerleştirmek anlamına gelir (Özkanoğlu, 2020). Tablatür sistemleri, Batı Avrupa müziğinde 14. yüzyılın başlarından beri kullanılmaktadır ve çoğunlukla spesifik bir enstrümanın çalma tekniğinden türemektedir. Notasyon sistemi, bir sembol ile hem notanın yüksekliğini hem de süresini gösterirken, tablatür sistemleri genellikle istenen sesi üretmek için hangi telin çekileceği, hangi perdeye basılacağı, hangi tuşun basılacağı ve hangi deliklerin kapatılacağı gibi bilgileri bir sembolle gösterir ve süresini başka bir sembolle belirtir. Tek sesli olarak bestelenmiş müzikler genellikle notasyon sistemi ile gösterililirken; tablatür sistemi çok sesli yazılmış müzikler için kullanılmıştır. Tablatür sistemi basit ve net nitelikleri ile kullanıldığı dönemde çok popüler olmuştur. 1320 ile 1520 yılları arasında basılan çoğu lavta ve klavye müzikleri tablatür şeklinde günümüze ulaşmıştır (Dart, 2001).

1.2. Lavta Tablatürleri

Lavta, Orta Çağ'ın sonlarından itibaren Avrupa'da yaygın biçimde kullanılan, zengin armonik yapısı ve geniş tonal olanaklarıyla öne çıkan telli bir çalgı haline gelmiştir. Bu döneme ait ilk lavta tablatürleri, çağın icra pratiklerini ve kompozisyon anlayışını doğrudan yansıtmaktadır (Dart, 2001).

"Lavta" terimi, Arapça kökenli "al-'oud" sözcüğünden türemiştir. Bu çalgıya ilişkin en erken yazılı kaynaklar, müzik bilimi ve teorisine katkı sunmuş Arap kökenli filozoflar tarafından kaleme alınmıştır (Abdoun, 2011: 45). Bu düşünürler arasında öne çıkan isimlerden biri olan Ebû Yusuf bin İshak el-Kindî (801–873), Arap alfabesine dayalı sistemler geliştirerek müziksel perdeleri temsil eden ilk kişidir. El-Kindî ve onu takip eden düşünürler, enstrümanın klavyesindeki perdeleri

ve parmak numaralarını harflerle ifade etmiş; böylece erken dönem tablatür sistemine benzer bir notasyon biçimi oluşturmuşlardır. El-Kindî'nin "Bir Telliden On Telliye Kadar Olan Telli Çalgıların Ses Kitabı" adlı çalışması, ritmik kalıplar, makamlar, melodiler ve dört telli lavtanın yapısına ilişkin önemli bilgiler içermektedir. Bu eserde her bir telin belirli bir duyguyu simgelediği ifade edilirken; aynı zamanda elementler, mevsimler ve yıldızların konumları gibi kozmolojik temalara da yer verilmektedir. Kaynaklara göre lavtanın dört teli, 64, 48, 36 ve 27 ipek ipliğin sarılmasıyla elde edilmekteydi ve bu yapı, dörtlü akort sistemi oluşturmaktaydı. Bu sistemin sırasıyla re, sol, do ve fa seslerine karşılık geldiği müzikologlar tarafından açıklanmıştır (Wolf, 1919: 36).

9. yüzyılın önde gelen düşünürlerinden biri olan Ebû Nasr el-Fârâbî (872–950), "The Great Book of Music" adlı kapsamlı eserinde müziğin tanımı, sınıflandırılması, armoni kuramları, müzik türleri ve çalgılar üzerine ayrıntılı bilgiler sunmuştur. Lavtanın yapısı ve akort sistemine özel bir yer ayıran bu eser, yalnızca İslam coğrafyası için değil, döneminin en kapsamlı müzik teorisi kaynaklarından biri olarak kabul edilmektedir (Abdoun, 2011: 49). Fârâbî, lavtanın ses aralığını genişletmek amacıyla beşinci ve altıncı tellerin eklenmesini önermiş ve iki oktavlık kapsamı mümkün kılmıştır. Aynı zamanda, farklı makamların icrasına olanak tanıyacak mikrotonal perdelerin lavta klavyesi üzerindeki yerlerini de ayrıntılı biçimde belirlemiştir.

Bu alanda önemli bir diğer düşünür olan İbn Sînâ (980–1037), "Kitab'ül-Necât" adlı eserinde, makamsal seslerin lavta üzerindeki konumlarını sistemli bir biçimde incelemiş ve bu sesleri parmak numaralarıyla ilişkilendirerek detaylı bir notasyon önerisi sunmuştur (Abdoun, 2011: 53).

Lavta tablatürleri, müzik notasyonu alanında özgün bir yere sahiptir; çünkü bu sistem, diğer geleneksel notasyon türlerinden farklı ilkelere dayanır. Notasyonu besteci ile icracı arasında bir iletişim köprüsü olarak düşündüğümüzde, bu iletişimin iki ana yolu olduğu görülür: dolaylı ve doğrudan. Geleneksel notasyon sistemleri, icracıyı tonalite, arıza işaretleri, perde düzenleri ve gam yapıları gibi kavramsal ve entelektüel unsurlar aracılığıyla yönlendirirken; tablatür sisteminde ise bu

yönlendirme doğrudan fiziksel bir biçimde gerçekleşir. Parmaklar, belirli perde, tel ya da tuşlara doğrudan yönlendirilir (Apel, 1953: 54). Almanca terminolojide bu iki tür 'Tonschrift' ve 'Griffschrift' olarak ayırt edilir. Bu terimler rahatlıkla 'ses notasyonu' ve 'parmak notasyonu' olarak çevrilebilir (Apel, 1953: 54).

16. ve 17. yüzyıllarda lavtanın Avrupa'da kazandığı büyük popülarite ve bu enstrümana yönelik zengin repertuvar göz önüne alındığında, lavta tablatürleri bu dönemin en işlevsel ve yaygın notasyon sistemi hâline gelmiştir. Günümüze ulaşan en eski lavta tablatürleri, 16. yüzyılda yaygınlaşan altı telli lavta modelleri için hazırlanmıştır. Bununla birlikte, Alman tablatür sistemine ait bazı yapısal özellikler, bu sistemin başlangıçta beş telli lavtalar için geliştirilmiş olduğunu ve zamanla altı tele adapte edildiğini göstermektedir (Apel, 1953: 54). Her ne kadar Alman sistemi en eski örnekleri sunsa da lavta tablatürünün üç temel formunun (İtalyan, Fransız ve Alman) 15. yüzyılın ikinci yarısında hemen hemen eşzamanlı olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Dart, 2001). 16. yüzyılda İtalyan tablatürü, İspanyol icracılar tarafından da benimsenmiş; ancak bu üç sistem arasından yalnızca Fransız tablatür sistemi 17. ve 18. yüzyıla aktarılabilmiştir.

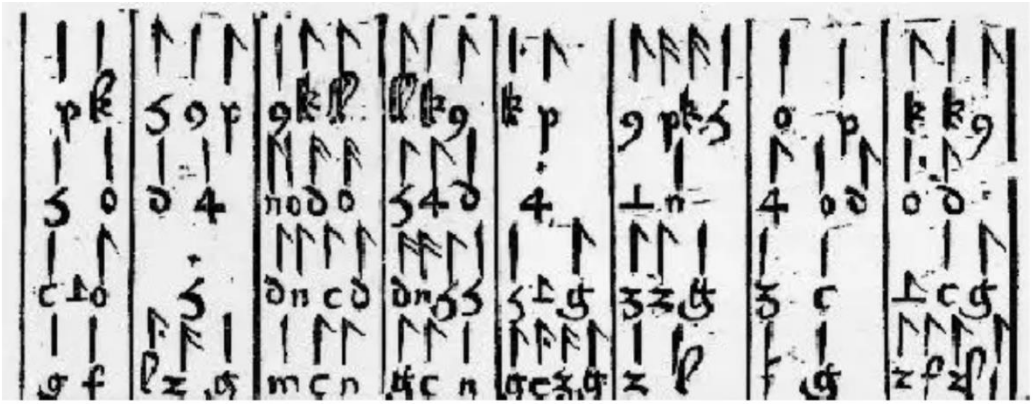
Bu sistemlerin temelinde yatan ilke, lavtanın altı telinin her biri üzerinde yer alan perde noktalarının, kromatik olarak dizilmiş sesleri üretmesidir. Örneğin; boş bir tel do notasını veriyorsa, bu telin birinci, ikinci ve üçüncü perdeleri sırasıyla do diyez, re ve re diyez seslerini verir. Bir lavta icracısı, belirli bir anda çalması gereken sesi bu perde–tel kombinasyonları üzerinden belirler. Ortalama bir lavtada, bu şekilde oluşan 54 veya daha fazla kesişim noktası bulunmaktadır. Tablatür sistemleri, bu kesişimleri açık ve düzenli bir şematik yapı içinde sunar. Farklı ülkelerde geliştirilen tablatür sistemleri ise esas olarak bu kesişimlerin sembolleştirilme biçimlerinde farklılık gösterir (Apel, 1953: 55–56).

16. yüzyılda kullanılan lavtalar genellikle altı telli ve yedi perdeli olup; İngiltere ve Fransa'da yaygın akort düzeni sol–do–fa–la–re–sol iken, Almanya, İtalya ve İspanya'da la–re–sol–si–mi–la şeklindeydi. Teller, unison ya da oktav aralıklarında çiftli veya tekli olarak düzenlenebilmekteydi. Bu yapı, perde ve tel kombinasyonlarının sayısını önemli ölçüde artırmış ve bu nedenle bu türden her bir

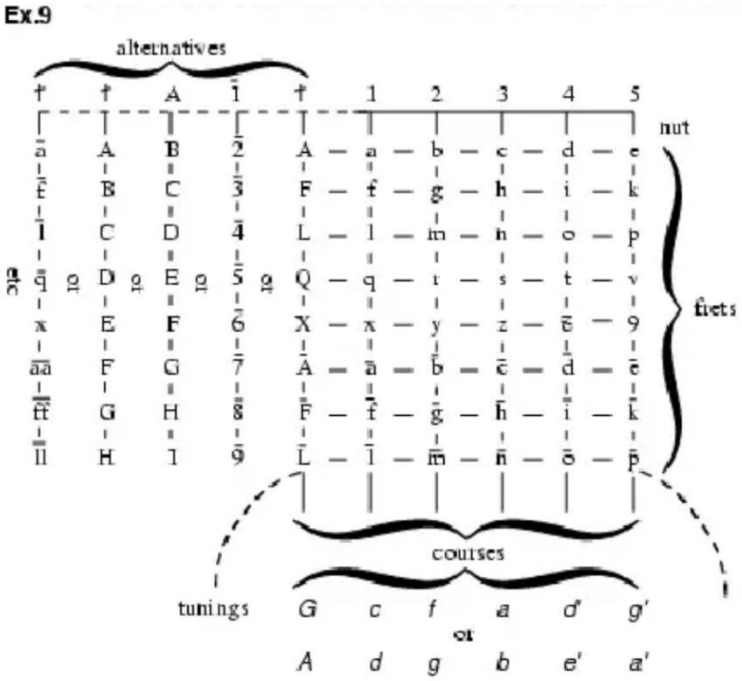
kesişimin net bir şekilde ifade edilmesini gerektiren güçlü bir notasyon sistemine ihtiyaç doğurmuştur. Örneğin, yalnızca beş telli ve beş perdeli bir lavta bile açık tellerle birlikte yaklaşık otuz farklı ses noktasına sahipti. 17. yüzyıla ait bir teorboda ise yedi diapozon (klavyenin dışında yer alan açık teller), yedi ana tel ve on iki perde bulunabiliyordu. Bu tür bir enstrümanın tablatürü, icracıyı yaklaşık yüz nota noktasına yönlendirebilmeliydi. Dahası, lavta çok sesli bir çalgı olduğundan, aynı anda üç ya da dört partiyi gösterebilen bir sistemin gerekliliği ortaya çıkmaktaydı (Dart, 2001).

1.2.1. Alman Tablatürü

Bilinen en eski Alman lavta tablatürü Sebastian Virdung'un 1511 tarihli Musica Getutscht adlı eseridir. Fakat bu sistem beş telli lavta için tasarlanmış olduğundan, çok daha önce icat edildiğine işaret eder. Sebastian Virdung ve Martin Agricola'nın aktarımına göre bu sistem kör bir org müzisyeni olan Conrad Paumann (1410-1473) tarafından tasarlanmıştır (Wolf, 1919: 38). Bu sistemde boş tellere birden beşe kadar numara verilmiştir (bastan tize). Bu teller sırasıyla re,sol,si ve mi notalarına karşılık gelir. Perdeler ise alt telden yukarıya doğru sıralı bir şekilde alfabenin harfleri ile gösterilir. Birinci perde için a,b,c,d,e; ikinci perde için f,g,h,i,k şeklinde devam eder. Alman alfabesinde yirmi üç harf bulunduğu için lavtadaki yirmi beş perdeyi karşılamaya yetmez. Bu yüzden boşta kalan iki perdeye "et" ve "con" olarak adlandırılan harfler getirilmiştir (Dart, 2001). Daha zengin bir tını elde etmek için en tiz ses olan beşinci tel dışındaki teller çift tel olarak kullanılırdı (Wolf, 1919: 38). Lavtaya altıncı bir tel eklenince bu sistemi mantıklı bir şekilde genişletmek mümkün olmadı. Martin Agricola bu sistemi eleştirmiş fakat önerdiği alternatifler benimsenmemiştir. Onaltıncı yüzyılın ortalarında Melchior Weusidler tarafından İtalyan tablatürü Almanya'ya tanıtılmaya çalışılmış fakat buna da karşı çıkılmıştır (Dart, 2001).



Şekil 1.1: Alman lavta tablatürünün bilinen en eski örneği: Sebastian Virdung, 'Musica Getutsch' (1511); her numara bir boş teli temsil ediyor. Her sembol klavye üzerindeki bir pozisyonu temsil ediyor (Dart, 2001).

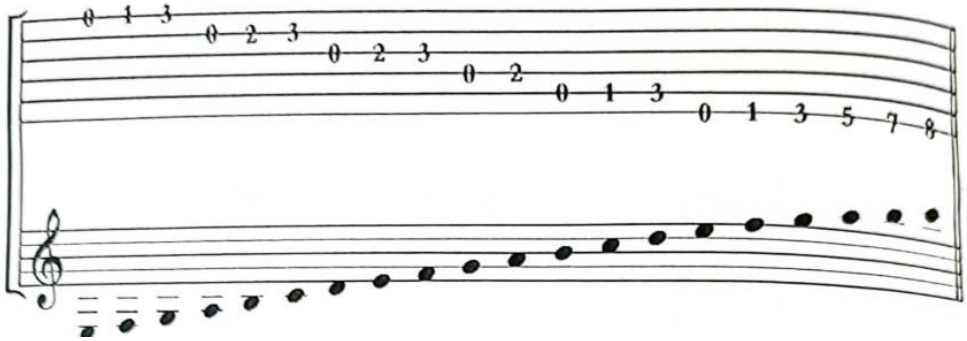


Şekil 1.2: Alman lavta tablatür sistemi görseli
(Dart, Morehen ve Rastall, 2001).

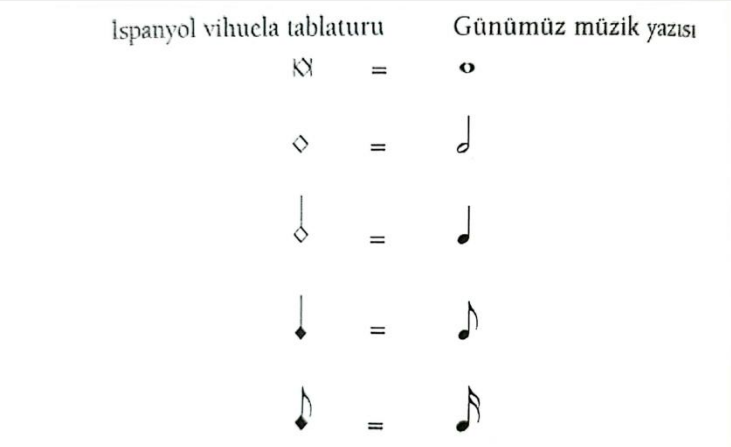
1.2.2. İtalyan ve İspanyol Tablatürü

İtalyan tablatür sistemi, klavyenin görsel temsiline dayalı yapısıyla, aynı dönemde kullanılan Alman sistemine kıyasla icracı açısından daha pratik bir kullanım sunmaktaydı. Her bir teli temsil eden paralel çizgiler üzerine, perde numaraları doğrudan yazılarak icra kolaylığı sağlanmıştır. Boş teller genellikle "0" rakamı ile gösterilirken, birinci perde "1", ikinci perde "2" şeklinde artan rakamlarla

belirtilmiştir. Onuncu, on birinci ve on ikinci perdeler gibi çift haneli pozisyonlar için ise özel semboller kullanılmış; örneğin ‘x’ ve üzeri noktalı ‘x’ gibi işaretlere başvurulmuştur (Dart, 2001). İtalyan sisteminde ritmik değerler, notaların üzerinde sembollerle ifade edilmiştir. Başlangıçta her nota için ritim ayrı ayrı gösterilmekteydi; ancak 1530 sonrasında aynı ritmik değere sahip notalar için tekrar işaretleri kullanılmaya başlanmış, böylece yazımda sadeleşme sağlanmıştır. Ayrıca perdeye basılmayan boş teller için yediden on dörde kadar değişen rakamsal göstergelere de yer verilmiştir. Bu sistemde kullanılan altı paralel çizgili porte, lavtanın altı telini temsil eder ve en üstteki çizgi, en kalın (en alt) tele karşılık gelmektedir (Wolf, 1919: 51). İtalyan tablatürünün günümüze ulaşan en eski örnekleri, 16. yüzyılın başlarında Petrucci tarafından yayımlanan lavta kitaplarında yer almaktadır. Aynı dönemde İspanyol lavta müziğine dair bilinen en erken kaynak ise, Luis de Milán’ın 1535 yılında Valencia’da yayımladığı El Maestro adlı eserdir (Apel, 1953: 56). İtalyan lavtasının akordu konusunda 16. yüzyıl lütenistleri arasında tam bir fikir birliği bulunmamaktadır. Bazı kaynaklar en alt telin “la”, bazıları ise “sol” olarak akortlandığını bildirmektedir. Ancak mevcut repertuvar incelendiğinde, genel eğilimin en alt telin “sol” notasına akortlandığı yönünde olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, lavtanın boş tellerinin tizden pese doğru sırasıyla sol, re, la, fa, do ve sol şeklinde akortlandığı görülmektedir.

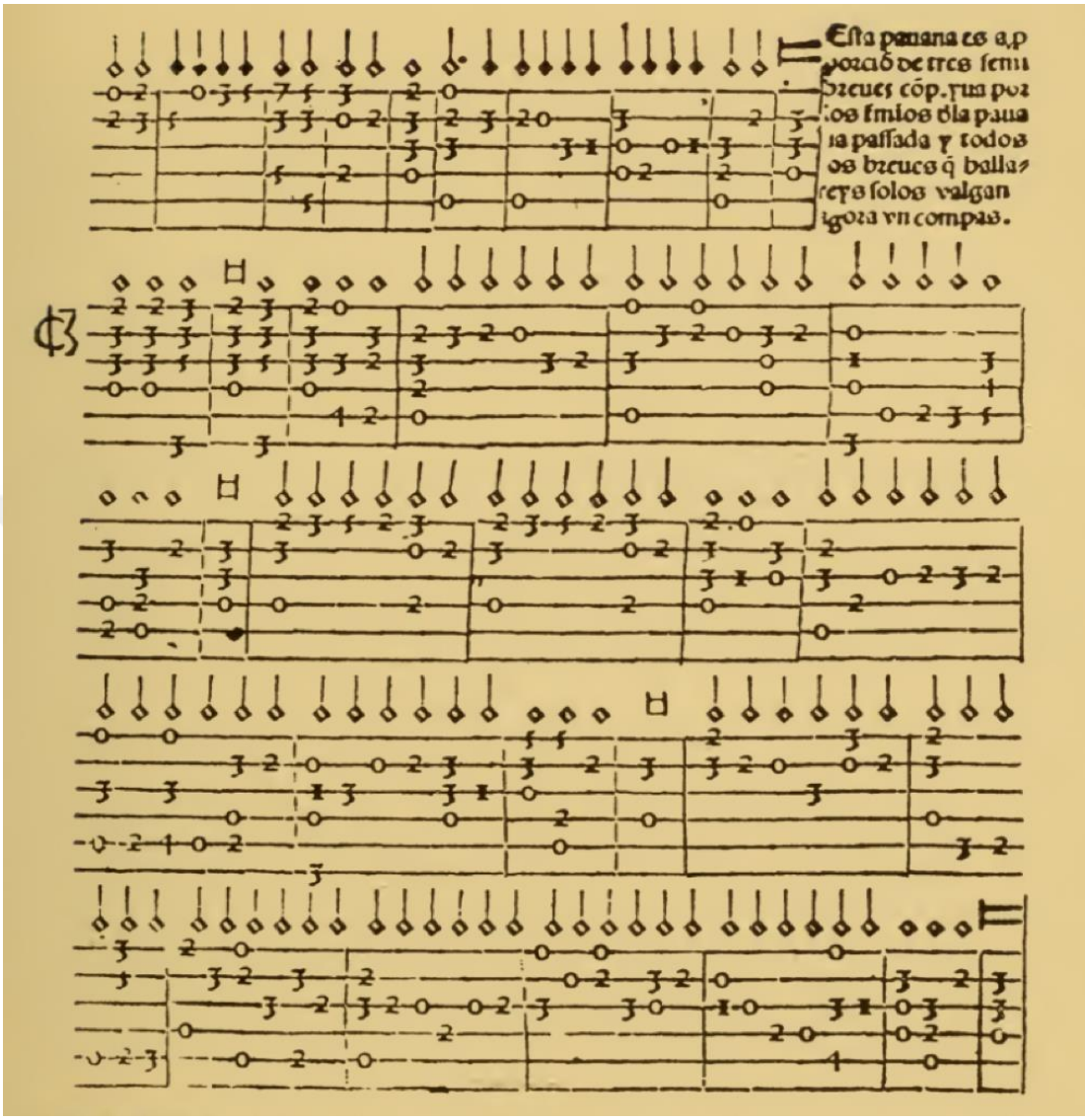


Şekil 1.3: İtalyan lavta tablatüründe perdelerin gösterimi (Uluocak, 2011)



Şekil 1.4: İspanyol vihuela tablatür yazısında kullanılan ritmik değerlerin sunumuz müzik yazısındaki karşılıkları (Uluocak, 2011).

İspanya'da, lavta ile benzerlik gösteren ve özellikle 16. yüzyılda yaygın şekilde kullanılan "vihuela" adlı çalgı, dönemin en önemli telli çalgılarından biri olarak öne çıkmaktadır. Bu enstrüman için geliştirilen müzik yazısı sistemi, İtalyan lavta tablatürüne dayansa da çeşitli yapısal farklar içermektedir. Vihuela tablatüründe, genel çerçevede İtalyan sisteminin prensipleri benimsenmiş; ancak hem nota yazımı hem de görsel sunum açısından bazı yerel uyarlamalara gidilmiştir. Vihuela repertuvarının en önemli bestecilerinden biri olan Luis de Milán (1500–1561), tablatür sisteminde İtalyan geleneğini sürdürmüştür. Bu sistemde, en tiz tel en altta yer alan çizgiyle, en pes tel ise en üst çizgiyle temsil edilmektedir (Apel, 1953: 56). İtalyan tablatüründe ritmik değerler, porte üzerinde nota sapları (kuyruklu işaretler) ile gösterilmekteydi. Buna karşılık, İspanyol vihuela tablatüründe bu işaretlerin yerini, ritim değerlerini ifade eden baklava biçimli semboller almıştır (Apel, 1953: 56).

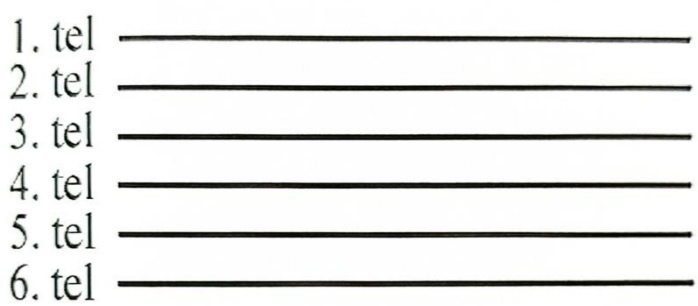


Şekil 1.5: Luis de Milan 'Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro, Valencia, 1535 (Apel, 1953: 57).

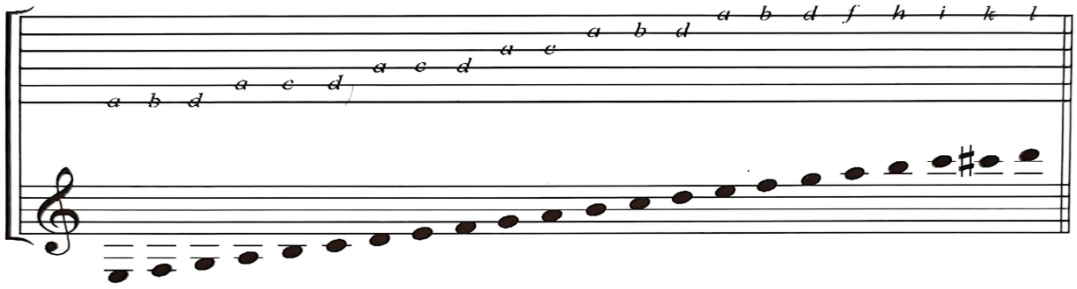
1.2.3. Fransız Lavta Tablatürleri

Fransız lavta tablatürünün bilinen en eski örnekleri, 1529 yılında Attaingnant tarafından yayımlanan iki lavta kitabında yer almaktadır: Dixhuit Basses Dances Garnies de Recoupes et Tordion ile Le Tout Reduyt en la Tablature du Lutz (Apel, 1953: 64). Bu kitaplardan ikincisi, lavta öğrenmek isteyenler için oldukça ayrıntılı bir metot niteliği taşımaktadır. Fransız tablatür sistemi, Alman sistemiyle benzerlik göstererek perde numaralarını harflerle belirtmektedir. Bu sistemde, sekiz perde sırasıyla "b, c, d, e, f, g, h, i" harfleriyle ifade edilirken, dokuzuncu perde zaman

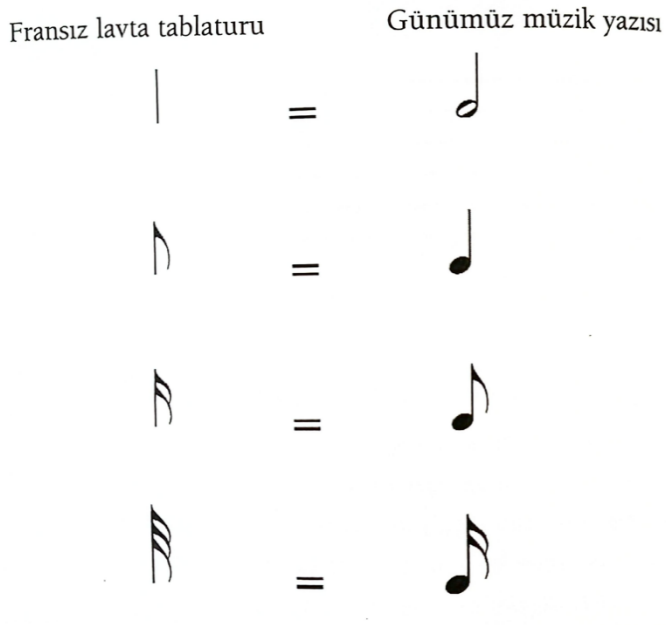
zaman ”k” harfiyle temsil edilmiştir. Boş teller ise “a” harfiyle gösterilmektedir (Apel, 1953: 64). Fransız tablatür sistemi, çağdaşı olan diğer sistemler arasında en yaygın ve en başarılı olarak kabul edilmiş; özellikle İngiliz lütenistler tarafından da benimsenerek yaygın kullanım alanı bulmuştur (Dart, 2001). On bir tele sahip olan Fransız lavtasının ilk üç teli, tizden pese doğru oktav olarak çiftlenirken; dördüncü ve beşinci teller unison (aynı perde) şeklinde çiftlenirdi. En tiz tel ise “chanterelle” olarak adlandırılmakta ve tek tel olarak kullanılmaktaydı (Apel, 1953: 64). Fransız tablatüründe notasyon için beş çizgili bir porte kullanılmıştır. En üstteki çizgi en tiz tele tekabül ederken, en kalın tel porte dışında yer aldığı için sadece harflerle belirtilirdi (Wolf, 1919: 74). Ritmik değerler, modern sistemlerden farklı şekilde temsil edilmiştir. O dönemde yaygın olan brevis, longa ve maximae gibi ritmik değerler lüt tablatürlerinde kullanılmamıştır; zira lavtanın teli bu süreleri rezonans olarak karşılayamamaktadır. Bu ritmik semboller bazen porteye süsleme işareti olarak dahil edilmiştir (Apel, 1953: 64). Ayrıca Fransız tablatürlerinde zaman zaman karşılaşılan nokta işaretleri, sağ el parmaklarının kullanımına ilişkin bilgi verir. Tek bir nokta işaret parmağını belirtirken; iki veya üç nokta, diğer sağ el parmaklarının kullanılacağını ifade eder. Herhangi bir nokta ile işaretlenmemiş seslerin başparmak ile çalınması öngörülmüştür.



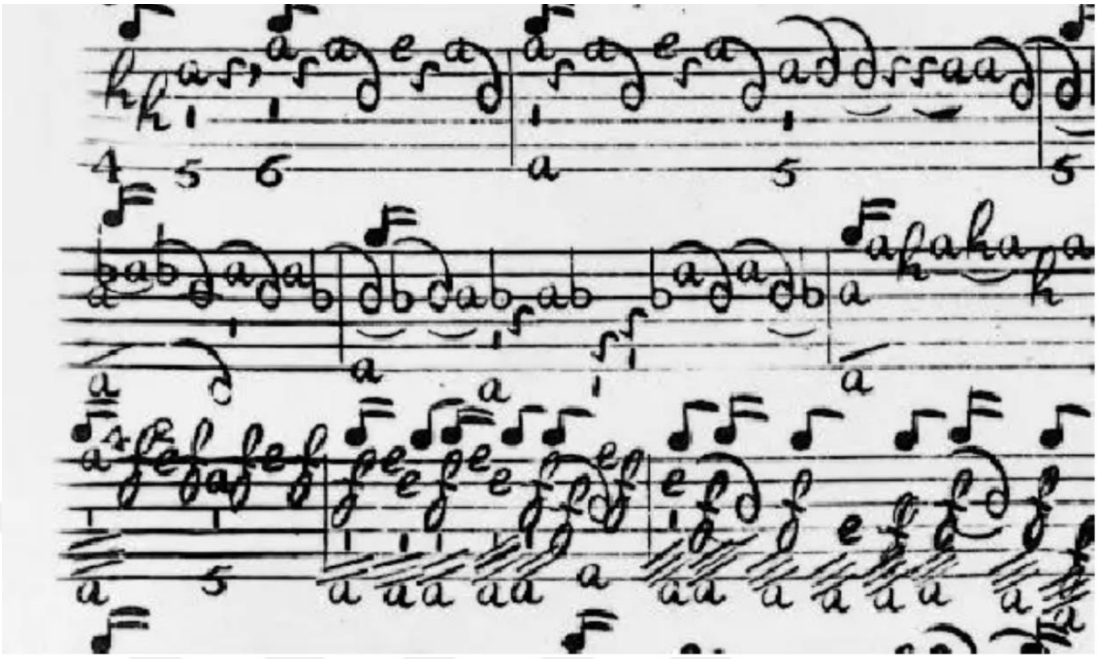
Şekil 1.6: Fransız tablatüründe tellerin gösterimi (Uluocak, 2011: 47).



Şekil 1.7: Fransız tablatüründe perdelerin gösterimi (Uluocak, 2011: 48)



Şekil 1.8: Fransız tablatür yazısında kullanılan ritmik değerlerin günümüz müzik yazısındaki karşılıkları (Uluocak, 2011: 48).



Şekil 1.9: Fransız lavta tablatürü örneği: Silvius Leopold Weiss'in Der Getreure Music-Meister (1728) adlı eserinden bir presto. Portenin en alt çizgisi en kalın teli gösterir. Boş teller "a" harfiyle gösterilir.

1.2.4. Montesardo ve Alfabeto Sistemi

17. yüzyılın başlarında gitar müziğinin notasyonuna ilişkin önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerin başında, Girolamo Montesardo'nun 1606 yılında Floransa'da yayımladığı Nuova Inventione d'Intavolatura per Sonare Balli con la Chitarra Spagnola senza Numeri e Note başlıklı eseri gelmektedir. Bu eserde tanıtılan "alfabeto" sistemi, lavta temelli geleneksel tablatür sistemlerinden farklı olarak, özellikle beş telli barok gitar için geliştirilmiş ilk özel notasyon yöntemlerinden biri olması bakımından tarihsel bir önem taşımaktadır.

Alfabeto sistemi, her harfle belirli bir akoru temsil eden ve bu akorların hangi yönde çalınacağını belirten bir yapıya sahiptir. Akorun aşağıdan yukarıya doğru (rasgueado) çalınması isteniyorsa harf, yatay bir çizginin altına; yukarıdan aşağıya (ters yön) çalınması isteniyorsa çizginin üstüne yerleştirilirdi. Sistem, ritmik değerleri belirtmek için büyük ve küçük harfler arasında bir ayrıma gitmiştir: küçük harfler, karşılık geldikleri büyük harflerin yarısı süreye denk gelmektedir. Ayrıca harflerin yanına konan noktalar, süreyi yarı oranında uzatmak amacıyla kullanılmıştır.

Montesardo'nun sisteminin en dikkat çekici yönlerinden biri de punteado tekniğinin dahil edilmesidir. Bu teknik, akorların tüm tellere aynı anda vurularak (rasgueado) değil, her bir telin ayrı ayrı çekilerek icra edilmesini ifade eder. Notasyonda harflerin altına ya da üstüne yazılan rakamlar, hangi telin çalınması gerektiğini belirtir. Örneğin, "A" akorunun altında bulunan "3" rakamı, bu akorun üçüncü telinin ayrıca icra edilmesi gerektiğini bildirir. Bu yöntem, yalnızca akor pozisyonlarını değil, aynı zamanda çalma yönü, teknik detay ve artikülasyonu da içeren zengin bir notasyon dili sunar.

Montesardo'nun bu yenilikçi yaklaşımı, yalnızca kendi döneminde değil, 17. yüzyıl boyunca farklı besteciler tarafından da benimsenmiştir. Bu gelişmenin bir devamı olarak Pietro Millioni, mevcut sistemi genişleterek daha fazla akoru kapsayan Alfabeto Straordinario sistemini oluşturmuştur. Montesardo'nun sisteminin yaygınlaşmasında, öğrenilmesinin kolay, basımının ucuz ve pratik olması etkili olmuştur. Bu sayede sistem, dönemin popüler İtalyan şiirlerinin gitar eşliğinde icrasını mümkün kılmış; şiir metinlerinin üzerine yerleştirilen harfler sayesinde vokal-müzikal birliktelik sağlanmıştır (Dart, 2001).

Montesardo ve onu izleyen bestecilerin geliştirdiği bu sistemler, gitar için teknik ve estetik birikimin temellerini atmış; rasgueado ve punteado gibi icra tekniklerini yazılı bir dile dökerek çalgının müzikal kimliğini şekillendirmiştir. Bu sistemler, klasik gitar tarihinin en eski ve en etkili yazılı kaynakları arasında yer almakta; modern gitar notasyonunun şekillenmesinde önemli bir köprü vazifesi görmektedir.

1.2.5. Tablatür Geleneğinin Sağ El Tablatür Sistemine Etkisi Üzerine Değerlendirme

Tarihsel tablatür sistemleri, yalnızca birer notasyon biçimi olmanın ötesinde, her dönemin teknik ihtiyaçları, enstrümandaki yapısal özellikler ve icra pratikleriyle doğrudan ilişkili olarak şekillenmiştir. Vihuela ve lavta gibi çalgılar için geliştirilen Alman, İtalyan, Fransız ve İspanyol tablatür sistemleri; enstrümanın perdeleri, telleri

ve çalım tekniklerine göre özel olarak kurgulanmış, böylece notasyon ile icra arasında doğrudan bir köprü kurmayı amaçlamıştır.

Bu bağlamda, sağ elin hangi teli, hangi parmakla ve hangi teknikle çaldığını doğrudan gösteren işaretleme sistemleri, bazı tarihsel tablatürlerde (Fransız lavta tablatüründeki noktalama sistemi ya da Montesardo'nun alfabeto notasyonundaki punteado göstergeleri gibi) farklı biçimlerde karşılık bulmuştur. Ancak bu sistemlerin büyük bir kısmı perde pozisyonlarına ve sol el hareketlerine odaklanmış, sağ elin ayrıntılı kullanımına dair bilgileri ya ihmal etmiş ya da sınırlı şekilde aktarmıştır.

Bu tarihsel arka plan, modern klasik gitar eğitiminde de karşılaşılan önemli bir eksikliğe işaret etmektedir: Geleneksel notasyon sistemleri ve günümüzde yaygın olarak kullanılan standart notalar, sağ el parmak kullanımını çoğunlukla sezgisel çözümlere bırakmakta; özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler için bu durum ciddi teknik belirsizlikler doğurmaktadır. Buradan hareketle geliştirilen sağ el tablatür sistemi, tarihsel tablatür geleneğinden ilham almakla birlikte, gitarın güncel çalım ihtiyaçlarına ve pedagojik gereksinimlerine yanıt vermeyi hedefleyen çağdaş bir yaklaşımdır.

Bu tez kapsamında geliştirilen sistem, özellikle arpej ve tremolo gibi sağ el odaklı tekniklerde, parmak kullanımının açık ve sistematik biçimde gösterilmesini sağlayarak hem öğretim sürecini kolaylaştırmakta hem de teknik istikrarı artırmaktadır. Böylece, tarihsel tablatür geleneklerinin teknik-fonksiyonel mirası günümüzün çalgı eğitimi anlayışıyla yeniden buluşturulmuş olmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

KLASİK GİTARIN YAPISI VE TEKNİĞİNİN TARİHİNE GENEL BİR BAKIŞ

Klasik gitar, yüzyıllar süren yapısal ve teknik evrimleriyle Batı müziğinin hem solo hem eşlik çalgıları arasında özgün bir yer edinmiştir. Bu çalgının gelişimi yalnızca enstrümanın fiziksel değişimiyle değil, aynı zamanda çalma tekniklerinin, pedagojik yaklaşımların ve bu yaklaşımları şekillendiren icracı ve bestecilerin katkılarıyla da biçimlenmiştir. Bu bölümde, Rönesans döneminden başlayarak modern klasik gitarın oluşumuna kadar uzanan süreçte sağ el tekniğinin tarihsel dönüşümünü, önemli bestecilerin ve metodolojilerin ışığında incelemeyi amaçlamaktadır.

2.1. Vihuela'nın Yapısı ve Tarihsel Önemi

Vihuela, 15. yüzyıl sonlarında İspanya'da ortaya çıkan ve altı veya yedi çift telden oluşan perdeli bir telli çalgıdır. Lüt ile benzerlik taşısa da düz sırtlı gövdesi, ince ses tahtası ve gitar benzeri formuyla gitarın doğrudan öncülü kabul edilir. Bu yönüyle klasik gitarın tarihsel evrimi açısından bir geçiş çalgısı işlevi görümüştür. Vihuela, aristokrat çevrelerde icra edilen çok sesli müzik için ideal bir çalgıydı ve dönemin polifonik estetiğini bireysel ifadeyle buluşturmuştur (Poulton, 1984).



Şekil 2.1: Yaklaşık 1500 yılına tarihlenen, Guadalupe Manastırı mührü ile damgalanmış bir vihuela örneği. Enstrüman günümüzde Paris'teki Musée Jacquemart-André (Institut de France) koleksiyonunda yer almaktadır (Poulton, 2001).

2.2. Sağ El Teknikleri

Vihuela tekniğinde, lavta tekniğinde olduğu gibi ortaklaşa benimsenmiş standart bir uygulama bulunmamaktadır. Bazı vihuelistler tırnak kullanmayı tercih etmiş, sık kullanılan "dedillo" tekniğine ise farklı yaklaşımlar geliştirilmiştir. Modern dönemde karşılaşılan bazı sağ el tekniklerinin kökeni de bu döneme kadar uzanır (Hearn, 1995: 128).

Sağ el tekniğinde ilk olarak dikkat çeken unsur mızrap kullanımıdır. Bu teknikte kollar enstrümana paralel şekilde konumlandırılır, vuruşlar ise ön kol ve bileğin hareketiyle gerçekleştirilirdi. Polifonik olmayan ve hızlı çalınması gereken pasajlarda etkili olan bu yöntem, çok sesliliğe olanak vermemesi nedeniyle zamanla yerini parmakla çalma tekniklerine bırakmıştır (Hearn, 1995: 129).

Vihuela repertuarında sağ elin kullanımına dair üç temel teknik öne çıkar:

a. Dedillo: İşaret parmağının (i) içe ve dışa doğru hızlı bir şekilde hareket ettirilmesiyle ses üretilir. Ancak bazı vihuelistler içeri ve dışarı vuruşlar arasında timbral farklar oluştuğunu gözlemlemiş ve bu nedenle tekniği yetersiz bulmuşlardır.

b. Dos Dedos: Bu teknikte başparmak (p) ve işaret parmağı (i) dönüşümlü olarak kullanılır. Vihuelist Venegas de Henestrosa, bu tekniğin iki çeşidi olduğunu belirtmiştir:

Figueta Castellana: Başparmak (p), diğer parmakların dışında hizalanır.

Figueta Estranjera: Başparmak (p), diğer parmakların içinde hizalanır. Bu teknik aynı zamanda 16. yüzyıl lavta repertuarında da görülmektedir.

c. İşaret (i) ve Orta Parmak (m) Tekniği: Dönemin birçok bestecisi ve icracısına göre, dedillo tekniği yetersiz bulunmuş ve bunun yerine işaret ve orta parmakların birlikte kullanımı daha uygun görülmüştür. Lavta çalgısında gamların başparmak (p) ve işaret parmağıyla (i) çalınması yaygın olsa da, bu ikili kombinasyon ilk kez vihuela repertuarında belirgin hale gelmiştir. Bu teknik günümüz klasik gitaristleri arasında da yaygın olarak kullanılmaktadır (Turnbull, 1991: 27).

Sağ el tekniğinin başparmak (p), işaret parmağı (i) ve orta parmak (m) ile sınırlı kalmasının temel nedeni, sağ elin serçe parmağının enstrümanın ön kapağına dayandırılmasıdır. Bu sağ el pozisyonu 19. yüzyıla kadar standart bir yaklaşım olarak kalmış, serçe parmak serbest bırakıldığında bile yapısal olarak zayıf olması nedeniyle tercih edilmemiştir (Turnbull, 1991: 27).

2.3. Barok Gitar

Bu enstrümana dair ilk kayıtlardan biri, 16. yüzyılda Juan Carlos Amat'ın "Guitarra Española" adlı incelemesinde karşımıza çıkar. Gitarın ortaya çıkışıyla birlikte, daha rafine bir enstrüman olan vihuela'nın popülaritesi giderek azalmış ve zaman içinde neredeyse tamamen unutulmuştur.

Vihuela'nın terk edilişine üzülerek tanıklık eden vihuelist Sebastián de Covarrubias, bu durumu şöyle ifade eder:

> Bu enstrüman bugüne kadar saygı gördü ve mükemmel şekilde icra edildi, ancak gitar icat edildiğinden beri, vihuela çalmasına kendini adayanların sayısı çok azaldı. Bu büyük bir

> kayıptı, çünkü her türden müzik bu enstrümanla çalınabiliyordu: ancak şimdi gitar bir inek canından başka bir şey değil (Turnbull, 1974: 41).

Barok gitarın biçimi klasik gitara benzese de fiziksel yapısı açısından önemli farklar taşır. En belirgin farklar boyut, perde sayısı ve tel sistemi üzerindedir. Barok gitarlar daha küçük boyutlarda olup daha hafif malzemelerden üretilmiştir. 16. yüzyıl sonlarında yapılan gitarlar yaklaşık 77 cm uzunluğundayken, 18. yüzyıl başlarında bu uzunluk 91 cm'ye kadar çıkmıştır. Bu artış, zamanla çalgının yapısal olarak büyüdüğünü göstermektedir.

Perde sayısı da artış göstermiş; ilk örneklerde altı perde bulunurken, ilerleyen dönemlerde bu sayı dokuza kadar yükselmiştir. Akort sistemi bakımından oldukça çeşitli olan barok gitarda, en az dört farklı akort düzeni kullanılmış ve besteciler bu sistemlere uygun eserler üretmiştir.

Tel diziliminde teller genellikle çift olarak kullanılmıştır. Ancak birinci tel çoğunlukla tek bırakılmıştır. Dördüncü telde ise hem ince hem kalın bir telin birlikte kullanılması söz konusudur. Bu uygulamaya Fransızca'da "bourdon" adı verilir (Uluocak, 2011: 16–17).



Şekil 2.2: Belchior Dias tarafından yapılmış küçük boyutlu beş çift telli gitar (Lizbon, 1581). Eser, Londra'daki Royal College of Music Müzik Aletleri Müzesi'nde sergilenmektedir (Tyler ve Sparks, 2002: 10).



Şekil 2.3: Belchior Dias yapımı olduğu düşünülen beş çift telli gitar, yaklaşık 1590. Frank ve Leanne Koonce koleksiyonundan (Tyler ve Sparks, 2002: 11).

2.3.1. Barok Gitarda Sağ El Teknikleri

Sağ el tekniğinde benimsenmiş iki yaklaşım vardı: birincisi başparmağın içeride olduğu pozisyon (16. yüzyılda çok popülerdi) ve ikincisi başparmağın parmakların dışında olduğu pozisyondur. Her iki el pozisyonunda da serce parmak destek için ve sabit bir nokta sağlamak aracıyla enstrümanın ses tahtasına yerleştirilir (Tyler, 1980: 77).

2.3.1.1. Tek Sesli Pasajların İcrası

On altıncı ve on yedinci yüzyılların müziğinde, başparmağın tizden basa tüm perdelerdeki tek satırlık pasaj çalışmalarında işaret parmağıyla dönüşümlü olarak kullanılması amaçlanmıştır. Çoğu lavta ve gitar kitabı, işaret parmağı için öngörülen notaların altına bir nokta koyarak bunu dikkatlice notaya döker; nokta olmaması, notanın başparmakla çalınacağı anlamına gelir. Başparmak doğası gereği işaret parmağından daha güçlü olduğu için, vurgulu olan nota başparmağa denk gelecek şekilde işaretlenir. Bu artikülasyon, pasajın ritmiyle dikkatlice eşleştirilir ve bu ritim net ve doğal bir şekilde vurgulanır. Bu donem estetiği içerisinde bu artikülasyonlar son derece önemliydi. Sadece lavta kitapları bunu belirtmekle kalmaz, aynı zamanda birçok klavye ve nefesli çalgı kitabı da buna yer verir. Bu ritmik artikülasyon tarzı, modern gitaristinkinden çok farklıdır (Tyler, 1980: 77,78).

2.3.1.2. Rasgueado Tekniği

Battente ya da rasgueado tekniği gitarın ilk günlerinden itibaren temel ve benzersiz bir özellik olmuştur. Beş perdeli gitarın en popüler olduğu dönem 1596 ile 1637 yılları arasındaydı. Normalde, tablatürde aksi belirtilmedikçe beş perdeye de vurulurdu. Aynı akor birden fazla vuruşla çalınırken, zayıf vuruşlar (ya da yukarı vuruşlar) daha hafif ve daha az bas telle çalınırdı. Akorlar, daha renkli ve ilgi çekici bir performans için çeşitlilik ve nüans sağlamak üzere hızlı ve perküsif olarak ya da arpejler şeklinde yavaşça çalınabilir. Akorlar farklı sağ el kombinasyonlarıyla da çalınabilirdi.

Sadece (i) parmağıyla çalınan akorlar, (m) parmağının tırnağının arkasıyla ya da (i), (m) ve (a) ile çalınanlardan farklı bir sese sahipti. Girolamo Montesardo (1606) tellere tek seferde vurmak yerine üç ya da dört parmakla arp benzeri bir şekilde yumuşakça vurmayı önermiştir. Sağ el, gitarın sapı ile gövdesinin birleştiği yere yerleştirilmiştir. Bu durum 17. yüzyıla ait birçok resim ve gitar kitabında gösterilmiştir (Roos, 2001: 12).

Erken dönem gitar literatüründe rasgueado, yani sağ el parmaklarıyla tellere ritmik biçimde vurma tekniği, sadece tek tip bir uygulamayı değil, çeşitli ifade

biçimlerini kapsayan zengin bir çalım pratiğini ifade eder. Bu bağlamda, İtalyan alfabeto sisteminin öncülerinden olan Girolamo Montesardo (1606), tellere üç ya da dört parmakla arp benzeri, yumuşak dokunuşlarla vurulmasını; bu parmakların aynı anda değil, art arda kullanılması gerektiğini öğütlemektedir. Ayrıca çalımın ses deliği üzerinden ya da sapın farklı bölgelerine yakın konumlardan yapılmasının ses karakterine doğrudan etki ettiğini belirtir. Bu öneri, erken dönem gitaristlerin tonu şekillendirme arayışlarını ortaya koyar.

Benzer şekilde, Giovanni Colonna (1620), icraya dinamik bir boyut kazandırarak, rasgueado'nun hem hafif ve yumuşak hem de güçlü ve vurucu tarzlarda uygulanabileceğini savunur. Bu yaklaşımıyla, erken dönem İtalyan ve İspanyol stilleri arasında estetik bir köprü kurar.

Tekniğin daha sistematik bir açıklamasını ise Marin Mersenne (yaklaşık 1636) sunar. Mersenne, çalgıcının sesin yoğunluğunu ve rengini değiştirmek amacıyla köprü ile sap arasında kalan herhangi bir noktadan rasgueado yapmasının geleneksel bir uygulama olduğunu belirtir. Bu ifade, sağ elin pozisyonunun ses üzerindeki etkisini vurgular.

Daha geç bir dönemde, Fransız ekolünün önemli temsilcilerinden Robert de Visée (1682), rasgueado icrasındaki çeşitliliği daha ayrıntılı olarak tanımlar. Ona göre, dört sağ el parmağının ardışık ve hızlı bir şekilde kullanılması, tipik bir aşağı vuruş (rasgueado) şeklidir. Ancak başparmak (p), hem bu dört parmağa eşlik ederek hem de tek başına çalımda kullanılabilir. Yukarı vuruşlarda ise çoğunlukla işaret parmağı (i) tercih edilir; bu vuruş, bazen tek başına, bazen de ardışık iki parmakla gerçekleştirilir. Visée, ayrıca işaret ve orta parmakla yapılan aşağı vuruşu izleyen, başparmakla uygulanan yukarı vuruştan oluşan karma bir rasgueado modelini de tarif etmektedir (Yates, 1993: 146,147).

2.3.1.3. Barok Gitarda Tırnak Kullanımı

Allessandro Piccinini (1566-c.1638) lavta ve gitar çalma metodunda tırnak kullanımını savunmuştur. (P) tırnağının çok uzun olmaması gerektiğini ve diğerlerinin (p) tırnağından biraz daha uzun olması, parmak uçlarının biraz üzerinde

görünmesi ve en yüksek noktasının tırnağın ortasında olması gerektiğini yazmıştır. Piccinini, tırnağın her iki tel üzerinde hareket edebilmesi için telin önce etle çekilmesi ve ardından ses deliğine doğru itilmesi gerektiğini söylemiştir.

Çift telli bir enstrüman çalarken, çalan kişi uzun tırnakların engel teşkil ettiğini ve ses tahtasını çizmekten kaçınmanın zor olduğunu görecektir (Tyler, 1980: 80). Kısa tırnaklar kullanarak ve eli eğik bir pozisyonda çevirerek, böylece tele çapraz olarak vurulduğunda, çift telli bir çalgıda ortaya çıkan rahatsız edici çift sesten kaçınılmış olur. Bu sorun sadece etle çalarken o kadar belirgin değildir, çünkü parmak ucunun daha geniş yumuşak alanı her iki tele de aynı anda dokunur.

Avrupa'nın en yüksek maaşlı lütenisti ve J.S. Bach'ın arkadaşı olan Silvius Leopold Weiss (1686-1750), lavtanın genellikle etle çalındığını ancak theorbo ve gitarın tırnaklarla çalındığını yazmıştır. Bir toplulukta beş telli gitar çalındığında, daha fazla sayıda enstrüman daha fazla ses gerektirdiği için tırnak kullanıldığı genel olarak kabul edilirdi. Aynı zamanda solo çalınırken beş telli gitarın tırnaksız çalınması da kabul görmüş ve tercih edilmiştir (Tyler, 1980: 81).

2.3.1.4. Punteado ve Rasgueado Tekniklerinin Birleşimi

17. yüzyılın sonlarında gitaristlerin akor çalma stilini (rasgueado) notaları tek tek çalma stiliyle (punteado) birleştirmesiyle beş telli gitar tekniğinde bir değişiklik meydana geldi. Bu iki stilin birleşimi kısa sürede gitar icrasında standart hale geldi. Dönemin en iyi bestecilerinden bazıları hem punteado hem de rasgueado stillerini kullanmıştır (Roos, 2009: 16).

> 1640 yılı gitar müziğinde büyük bir değişime işaret ediyordu. Bu değişim, gitaristlerin eski rasgueado stilini punteado stiliyle birleştirmesiyle ortaya çıktı. Ortaya çıkan notasyon uygun bir şekilde karışık tablatür olarak adlandırılabilir. Repertuar daha zor hale geldi ve amatörler tarafından değil, uzman profesyoneller tarafından icra edilecek bir müzik haline geldi (Wade 2001: 38).

Rasgueado ve punteadoların bir kombinasyonunu çalarken, el köprüye daha yakın olmalıdır, ancak uzun akor pasajları çalındığında el daha yüksek konuma geri getirilmelidir. Alt pozisyonda çalarken, vuruşları basit tutmak ve serce parmağı stabilite için ses tahtası üzerinde tutmak en iyisidir. İstenmeyen bas tellerinin

duyulmasını önlemek için, (p) parmağı akorun bir parçası olmadığında en alt bas teline yerleştirilmelidir (Tyler, 1980: 82).

2.3.1.5. Campanella Tekniği

Campanella tekniği, barok gitar repertuarının hem en idiyomatik hem de en az yaygınlık gösteren çalım tekniklerinden biridir. Bu teknik, yeniden girintili akort düzeni (re-entrant tuning) ve oktav çiftleme gibi barok gitara özgü yapısal özellikler sayesinde mümkün hale gelmiştir. Campanella'nın özünde, bir gam dizisinin notaları tek bir tel üzerinde değil, ardışık ancak farklı teller üzerinde çalınarak icra edilir. Böylece tellerin doğal rezonansı ve açık tel kullanımının avantajı ile sesler üst üste binip arp benzeri bir tını yaratır.

Bu teknik, özellikle İtalyan gitarist Angiolo Michele Bartolotti tarafından yaklaşık 1640 ve 1655 tarihli koleksiyonlarında tanıtılmıştır. Ancak Bartolotti sonrası dönemde ne İtalyan ne de Fransız gitaristlerin çoğu bu tekniği geniş çapta benimsememiştir. Campanella'nın erken dönemdeki en kapsamlı uygulayıcılarından biri, Bartolotti'nin izinden giden Gaspar Sanz olmuştur. Sanz, bazı eserlerinde bu tekniği bütün bölümlere yayarak kullanmış ve onu işlevsel bir ses dili hâline getirmiştir (Yates, 1993: 110).

Buna karşın, aynı yüzyılda yaşamış olan İspanyol gitaristler Ribayez, Guerau ve Santa Cruz bu teknikten neredeyse tamamen kaçınmışlardır. Nitekim Ribayez, koleksiyonuna dahil ettiği Sanz'a ait bazı eserlerde yer alan campanella pasajlarını ya değiştirmiş ya da tamamen çıkarmıştır.

Öte yandan, barok gitar repertuarında campanella tekniğini en rafine şekilde kullanan isim Santiago de Murcia olmuştur. Murcia, bu tekniği sadece benimsemekle kalmayıp, aynı zamanda onu önceki örneklerden çok daha detaylı ve yaratıcı biçimde geliştirmiştir. Özellikle 1732 tarihli koleksiyonunda, campanella icrası olağanüstü bir teknik ustalık ve müzikal hayal gücüyle bir araya gelmiş, karmaşık dokularla bezenmiş zarif bir ifade aracına dönüşmüştür (Yates, 1993: 110-111).

2.4. Baroktan Romantik'e: Altı Telli Gitarın Biçimleniş Süreci

2.4.1. Altı Çift Telli Gitar

18. yüzyılın ikinci yarısı, Avrupa'da gitarın yapısal dönüşümün hız kazandığı bir dönemdir. Barok dönemin karakteristik beş çift kurslu gitarı, yerini yavaş yavaş altı kurslu ve daha sonra altı tek telli gitarlara bırakmıştır. Bu değişim, farklı ülkelerde farklı hız ve biçimlerde gelişmiş hem yapım teknikleri hem de tel dizilimi açısından belirgin evrimler ortaya çıkmıştır.

2.4.2. İspanya'da Altı Telli Gitarın Ortaya Çıkışı

İspanya'da 1770–1890 yılları arasında altı kurslu gitar, beş kurslu barok gitarın yerini almaya başlamıştır. Sevilla'da Francisco Sanguino, Cadiz'de Juan Pages ve Madrid'de Lorenzo Alonso gibi luthierlerin çalışmalarıyla bu yeni gitar biçimi yaygınlık kazanmıştır. Alonso'nun 1786 tarihli bir gitarı, gövde içine yerleştirilmiş on sempatik tel taşıyan bir psaltery içermesiyle, dönemin yapım anlayışında yenilikçi yaklaşımların varlığını göstermektedir. Altı kurslu gitarlar teknik açıdan daha güçlü ve ses yelpazesi açısından daha işlevsel hâle gelmiş, Avrupa genelinde ticarete konu olmuş ve enstrümanın uluslararası standardizasyonuna katkı sağlamıştır.

2.4.3. İtalya'da Beş Tek Tel ve Altı Tek Telli Sisteme Geçiş

İtalya'da 18. yüzyıl sonlarında iki temel yapısal dönüşüm gözlemlenir: İlk olarak çift telli dizilim giderek terk edilmiş, yerini beş tek tel sistemine bırakmıştır. Giacomo Merchi gibi gitaristler, tek tellerin daha kolay akort edilebildiğini, daha net ve güçlü ses verdiğini, ayrıca metal sarılı tellerin bas frekansta daha verimli olduğunu savunmuştur. Metal sarımlı dördüncü ve beşinci tellerin kullanılabilirliği, çift tel kullanımına olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır.



Şekil 2.4: Madrid'de, 1786 tarihli etiketi taşıyan altı telli gitar. Üzerinde Por Lorenzo Alonso en Madrid año de 1786" ibaresi yer almaktadır (Tyler ve Sparks, 2002: 213).

İkinci olarak, İtalya'da altı tek telli gitar tipi ortaya çıkmıştır. "Chitarra alla francese" olarak adlandırılan bu enstrüman, Napoli'de Vinaccia ve Fabricatore gibi ustalarca 1785 civarında üretilmiştir. Bu gitarlar, daha kısa tel boyu, dar bel kıvrımı, düz sırt, metal perdeler ve genişletilmiş gövde oranları gibi özellikleriyle, romantik dönemin klasik gitarına doğrudan zemin hazırlamıştır.

2.4.4. Fransa’da Lir-Gitar ve Altıncı Telin Eklenmesi

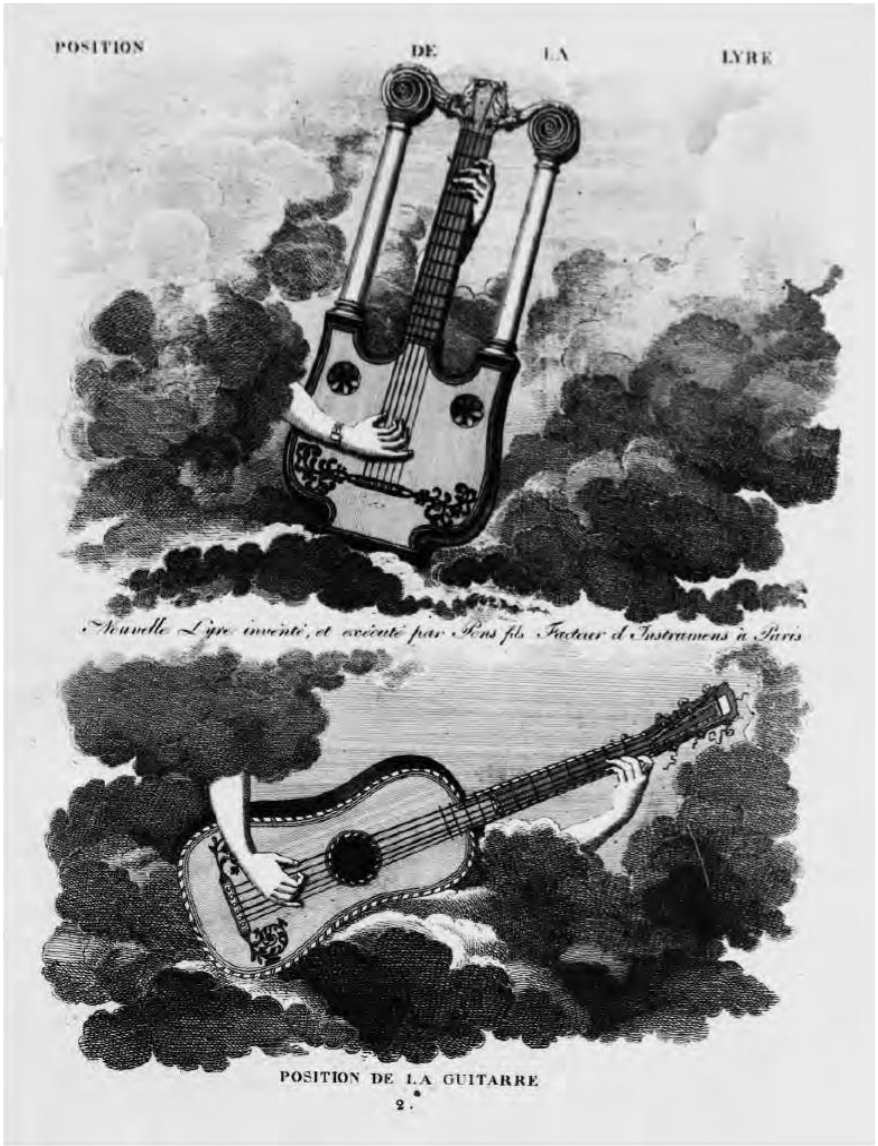
Fransa’da doğrudan gitardan ziyade önce lir-gitar türünde deneysel altı telli tasarımlar görülmüştür. Bu çalgı, gitar sapını stilize lira gövdesiyle birleştirerek altı tek tel sistemiyle donatılmıştır. Marsilyalı Charles’ın 1785 tarihli örneği ve aynı yıl yayımlanan Etrennes de Polymnie adlı eserdeki altıncı tel ifadesi, bu yapısal dönüşümün erken örneklerindendir. Bazı Fransız gitarlarında sap boyunca perdesiz ekstra bas teller de eklenmiştir. Ancak Paris merkezli yaygın kabul 1800’lü yılları bulmuştur.

Bu metin, 18. yüzyılın sonlarında beş kurslu gitardan altı telli gitara geçiş sürecini ve bu geçişin Avrupa’daki farklı bölgelerde nasıl yaşandığını ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. İlk altı telli gitar örneklerinden biri, 1783 yılında Marsilyalı Charles tarafından yapılan dokuz telli bir enstrümandır. Aynı yıl, Paris’te yayımlanan “Trennes de Polymnie” adlı anonim bir çalışmada, altıncı telin kullanımına dair açık bir ifade yer almaktadır.

Bu dönemde güney Fransa’da, özellikle Marsilya’da bazı altı telli gitar örnekleri yapılmakla birlikte, Paris’te yaygın olarak benimsenmesi 1800 yılını bulmuştur. Fransız luthierler, gitarın bas perdelerini genişletmek amacıyla farklı tasarımlar denemişlerdir. Bunlar arasında Pacquet’in arp benzeri yedi telli gitarı, Nadermann’ın bissex modeli ve Caron’un décacorde enstrümanı sayılabilir. Ancak bu deneysel modellerin çoğu karmaşıklıkları ve hantallıkları nedeniyle yaygınlaşmamıştır. Sadeliği ve ses kalitesiyle beş kurslu gitar, dönemin icracıları arasında popülerliğini sürdürmüştür.

18. yüzyılın son çeyreğinde, Paris’teki gitarist ve besteciler arasında beş kurs ve beş tel tartışmaları başlamıştır. Antoine Bailleux, beş çift telden oluşan bir sistem önermiş, kitabında bu yapıya uygun notalar yayımlamıştır. Merchi ve Baillon ise tek telli sisteme yönelmişlerdir. Her iki görüş de farklı avantajları vurgulamıştır: çift kursların entonasyon sorunları ve tırnakla çalma zorlukları, tek telin yetersiz ses gücü veya armoni eksikliği gibi.

İtalyan Francesco Alberti de beş kurs taraftarı olarak Paris'e yerleşmiş ve çift kurs sistemini savunmuştur. Vidal, Porro, Merchi gibi diğer gitaristler de dönemin önde gelen isimleri arasında yer alır. Vidal, Concert Spirituel'de sahne alarak bu enstrümana ciddi bir yer kazandırmaya çalışmıştır. Porro ise önemli bir besteci ve yayıncı olarak dikkat çeker. Gitar için prelüd, kapris, varyasyon ve şarkılar yayımlamıştır.



Şekil 2.5: 'Lyre nouvelle' (yeni lir) tipi bir gitarın ve el pozisyonlarının geç dönem temsili. Görsel, Lemoine tarafından yayımlanan 'Nouvelle méthode de lyre ou guitare à six cordes' adlı metottan alınmıştır (Paris, 1810) (Tyler ve Sparks, 2002: 211).

2.4.5. İngiltere'de Guittar

İngiltere'de ise İngiliz guittar popülerliğini sürdürmekteydi. Bu enstrüman daha güçlü ancak tırnaklar için zararlı olan metal tellerle donatılıyordu. Claus ve Smith gibi mucitler, guittarın tuşla çalınmasını mümkün kılan mekanizmalar geliştirmişlerdir. Ancak bu da guittarın bir "oyuncak" olarak algılanmasına yol açmıştır.

2.4.6. Almanya ve Avusturya

Almanya ve Avusturya'da gitar, cittern ve lavtanın gölgesinde kalmış ancak zamanla yaygınlaşmıştır. Jacob Augustus Otto, altıncı teli Almanya'da ilk ekleyen kişi olduğunu iddia etmişse de bu tarihlerde Fransa, İtalya ve İspanya'da zaten altı telli gitar örnekleri mevcuttu. Otto'nun ifadesi, Almanya'da gitarın beş telli olarak tanındığını göstermesi açısından önemlidir (Tyler ve Sparks, 2002: 209-228).

Sonuç olarak, 18. yüzyılın sonlarında beş kurslu gitar ile beş ve altı tek telli gitar sistemleri arasında ciddi tartışmalar yaşanmış, bu süreç sonunda altı telli gitar modern gitarın temelini oluşturacak şekilde yaygınlık kazanmıştır. Bu gelişme, gitarın teknik kapasitesini artırmış ve klasik dönemdeki repertuarın zenginleşmesini sağlamıştır.

2.5. Altı Tek Telli Gitara Geçiş

On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru, Avrupa'da beş kurslu gitarların yerini altı tek telli gitarlar almaya başlamıştır. Bu dönüşüm sadece telli yapıda bir artış değil, aynı zamanda teknik çalım biçimlerinde ve enstrümanın işlevinde de önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir. Altıncı telin eklenmesi, yalnızca standart aralık düzenine dörtlü bir genişleme sağlamakla kalmamış, aynı zamanda daha önceki çevrim akor yapılarını engelleyerek müzikal anlamda bir denge ve çeşitlilik kazandırmıştır (Turnbull, 2007: 61–62). Bu dönemde gitar, lavta ile olan ortak özelliklerinin büyük bir kısmını yitirmiştir. 18. yüzyılın ilk on yıllarında, modern gitarın alacağı form belirginleşmeye başlamıştır. Ahşap burguların yerini metal burgular almış; bağırsak perdeler, sabit perdelerle değiştirilmiştir. Başlangıçta fildişi

ya da abanozdan üretilen bu perdeler, sonraları metal malzemeden yapılmaya başlanmıştır. Gövdeye dairesel bir ses deliği eklenmiş ve köprü kısmı yükseltilmiştir. Ayrıca düz sırt yapısı standart hâle gelmiş; başlangıçta gövdeyle aynı hizada konumlanan klavye, daha sonraları yaklaşık 2 mm yukarıya taşınmıştır (Turnbull ve Tyler, 1984).

Altı tek telli gitarın ilk örnekleri İspanya dışında, özellikle Fransa ve İtalya ekseninde ortaya çıkmıştır. Napolili Antonio Vinaccia, Fransız yapımcı Montron ve Viyanalı Michael Stadlman gibi luthierlerin 1780'li yıllarda ürettikleri gitarlar, bu geçişin yaygınlaştığını göstermektedir. Lir-gitar gibi çağdaş altı telli çalgılar da bu evrimi doğrudan teşvik etmese bile hızlandırıcı rol oynamıştır. Federico Moretti'nin 1799 tarihli Principios para tocar la guitarra de seis órdenes adlı eserinde, bu yeni tek telli sistemin Fransız ve İtalyan çalgılarında akort kolaylığı sağladığı belirtilir (Turnbull, 2007: 61).

Bu geçiş sürecinde sadece tel sayısı değil, tellerin yapısı da değişmiştir. Çift kurslu sistem yerine tekli tellerin tercih edilmesi hem akort sürecini basitleştirmiş hem de teknik kontrolü artırmıştır. Özellikle sağ el açısından bu yapı, her telin ayrı ayrı işlenmesini mümkün kılmış; arpej ve melodik pasajlarda netlik, hız ve artikülasyon açısından büyük avantajlar sağlamıştır (Turnbull, 2007: 62). Yine bu dönem gitarlarında yapımcılar, altıncı telin getirdiği gerilimi karşılamak için yapısal yeniliklere yönelmişlerdir. Özellikle ses tablası altındaki yelpaze biçimli payandalar hem rezonansı hem de sesin dengeli yayılmasını mümkün kılmıştır. Bu yapım tekniği, sonraki yüzyılda Antonio de Torres'in standartlaştıracağı modern klasik gitarın temelini oluşturmuştur (Turnbull, 2007: 63).

Altı tek telli gitar, sadece fiziksel olarak değil, çalma tekniği açısından da dönüştürücü bir nitelik taşımıştır. Her bir telin bağımsız kullanımı, sağ el parmaklarının ayrı ayrı tel kontrolüne yönelmesini teşvik etmiş; bu da daha hassas bir sağ el organizasyonu ve gelişmiş bir ton üretimi sağlamıştır. Bu dönüşüm, Sor, Giuliani ve Aguado gibi 19. yüzyıl bestecilerinin teknik ve müzikal yaklaşımlarına doğrudan zemin hazırlamıştır (Turnbull, 2007: 63).

2.5.1. 18. ve 19. Yüzyıldaki Teknik

Bu dönemde sağ el çalım tekniğine dair ortak ve standartlaşmış bir yaklaşım henüz oluşmamıştı; önceki geleneksel uygulamalar varlığını sürdürmekteydi. Sağ el genellikle gitarın gövdesine yaslandırılmaya devam ediliyordu. Nicanor Juarado, sağ elin küçük parmağının gövdeye temas etmemesi gerektiğini özellikle vurgulamıştır. Bu uygulamanın, parmakların doğal hareket alanını daraltarak nüanslı ifadelere engel olduğu düşünüyordu. Sağ eldeki parmak hareketleri halen başparmak ve ilk iki parmakla sınırlıydı. Tellerin çekilmesinde çoğunlukla "tirando" (parmak ucunun teli çektikten sonra havaya kalktığı) tekniği tercih edilmekteydi; buna karşın, "apoyando" (parmağın teli çektikten sonra bir üst tele yaslanması) tekniğine ise nadiren başvurulmaktaydı (Turnbull ve Tyler, 1984).

19. yüzyılın başlarında gitarın sağ el tekniğine ilişkin tutumlar hâlâ çeşitlilik göstermekteydi. Bu dönemde kullanılan gitarların görece küçük ve hafif yapısı, sağ elin pozisyonlanmasını doğrudan etkileyen bir unsur olmuş; icracılar ve pedagoglar arasında farklı öneriler gelişmiştir. Sağ elin gövdeye yaslanması, parmak dağılımı, bilek yüksekliği ve tirando–apoyando gibi çalım teknikleri bu dönemde yoğun biçimde tartışmıştır. Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi, Mauro Giuliani, Fernando Sor ve Dionisio Aguado gibi önemli gitarist-pedagoglar, bu konuda birbirinden farklı yaklaşımlar geliştirmiştir.

2.5.1.1. Ferdinando Carulli'nin Sağ El Tekniği

Ferdinando Carulli, 1810 tarihli Méthode complète pour la Guitare adlı eserinde sağ elin pozisyonuna büyük önem verir. Metodun ilk bölümünde parmakların tellere belirli bir düzenle yerleştirilmesini önerir. Bu düzende başparmak (p) yalnızca üç kalın teli (E, A, D) çalarken; işaret parmağı (i) ikinci ve üçüncü, orta parmak (m) ise birinci teli çalar. Yüzük parmağı (a) yalnızca arpej pasajlarında görev alır ve genel kullanımda dışlanır. Carulli, bu sabit yerleşimi sağ elin kontrolünü artıran bir başlangıç tekniği olarak sunar.

Metodun ikinci bölümünde ise, Carulli bu sabit sistemi esneterek daha dinamik bir sağ el önerir. Hızlı pasajların çalınmasında bir telin yalnızca tek bir

parmak tarafından çalınmasının yeterli olmadığını savunur; bu bağlamda i–m parmaklarının dönüşlü kullanılmasını teşvik eder. Ayrıca başparmağın (p) bas tellerdeki temel rolünü korurken, a parmağının yine yalnızca destekleyici bir fonksiyonla kullanılmasını önerir. Carulli, apoyando vuruşuna yalnızca belirli legato efektlerini taklit etmek amacıyla başvurur; temel yaklaşımı tirando'dur.

2.5.1.2. Matteo Carcassi'nin Sağ El Tekniği

Matteo Carcassi, 1836 tarihli Méthode Complète pour la Guitare adlı eserinde Carulli'ye benzer biçimde sağ elin doğal bir duruşla yerleştirilmesini önerir. Ancak Carcassi'nin metodu, özellikle serçe parmağının (x) ses tahtasına yaslanması konusundaki uyarısıyla dikkat çeker. Carcassi'ye göre sağ elin serçe parmağının ses tahtasına sabitlenmesi, hem diğer parmakların hareket özgürlüğünü kısıtlar hem de sağ elin nüans üretme kapasitesini azaltır.

Carcassi, parmakların hafifçe kıvrılmış bir pozisyonda ve rahat bir gerginlikte durması gerektiğini savunur. Sağ elin aşırı bilek hareketlerinden kaçınılmalı, elin üstten gelen doğal ağırlığı ile tel temasları kurulmalıdır. Arpej çalışmalarında p, i, m, a parmaklarının dördünün de kullanıldığı örnekler bulunmakla birlikte, Carcassi genellikle i–m kombinasyonuna öncelik verir. Carcassi'nin yöntemi, sağ elin gövdeye temas etmeyen serbest bir pozisyonda kalmasını teşvik ederek modern klasik gitar tekniğine geçişte köprü niteliği taşır.

2.5.1.3. Mauro Giuliani'nin Sağ El Tekniği

Mauro Giuliani'nin sağ el tekniğine ilişkin görüşleri doğrudan bir metot aracılığıyla aktarılmasa da Studio per la Chitarra, Op. 1 adlı çalışması bu konuda önemli bilgiler sunar. Özellikle eserin ilk bölümü, 120 sağ el arpejiyle sağ elin parmak kalıplarına odaklanan sistematik bir egzersiz dizisi içerir. Giuliani bu egzersizlerde başparmak (p) ile işaret (i) ve orta parmak (m) arasındaki koordinasyonu vurgular; bazı örneklerde ise yüzük parmağını (a) da etkin biçimde kullanır.

Giuliani, sağ elin her parmağına belirli bir görev atfetmektense, esneklik ve ses rengi açısından daha değişken kalıplar oluşturur. Arpej desenlerinde sık sık a parmağını kullanarak dört parmak tekniğinin gelişimine katkı sağlamış; özellikle tremolo benzeri figürlerde bu yaklaşım belirginleşmiştir. Giuliani'nin ton rengi arayışı, sağ elin konumuna ilişkin esnek bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir.

2.5.1.4. Fernando Sor'un Sağ El Tekniği

Fernando Sor, 1830 tarihli Méthode pour la Guitare adlı eserinde sağ elin tel uzunluğu boyunca ideal pozisyonunu tanımlar: Telin köprüden itibaren onda biri kadar uzaklığa yerleşen bir el, temiz ve yumuşak bir ses elde etmek için yeterlidir. Sor'a göre parmak hareketleri teli çekerek değil, aşağıya doğru iterek gerçekleştirilmelidir. Bu yöntem, modern tirando tekniğinin öncülü kabul edilir.

Sor'un parmak dağılımı p (bas teller), i ve m (melodi telleri) üzerine yoğunlaşır; a parmağı sadece zorunlu durumlarda devreye girer. Serçe parmağının ses tahtasına dayandırılması Sor tarafından doğrulanmıştır, ancak bu teknik daha sonra Aguado tarafından terk edilecektir. Sor, tırnak kullanımına karşıdır ve parmak etinin tonu daha doğal yansıttığını savunur.

2.5.1.5. Dionisio Aguado'nun Sağ El Tekniği

Dionisio Aguado, 1843 tarihli Nuevo Método para Guitarra adlı eserinde, modern klasik gitar tekniğinin sağ el ilkelerini sistematik hale getirir. El doğal bir pozisyonda tutulmalı, parmaklar serbestçe üçüncü tel üzerine yerleştirilmelidir. Serçe parmağının ses tahtasına dayandırılması kesinlikle reddedilir. Aguado, bu problemin üstesinden gelmek için tripodion adlı özel bir sehpa tasarlamıştır.

Aguado, (a) parmağının zayıflığını dengelemek için egzersizler geliştirmiş ve tırnak kullanımını da desteklemiştir (p hariç). Apoyando tekniğini açıklamasa da tanımlar; teli koparan parmağın komşu telde dinlenmesi gerektiğini belirtir. Sağ elin destek noktaları, bütünsel pozisyon ve bilekten gelen hızlı tepkiyle sağlanmalıdır.

Aguado'nun sağ el tekniği, ergonomi ve ses rengi bakımından zamanının ilerisinde bir sistem ortaya koymuş, modern klasik gitar çalım tarzının temelini atmıştır (Roos, 2009: 20-32).



Şekil 2.6: 19. yüzyıl başlarında F. Molino tarafından yayımlanan "Le Maître de guitare" adlı metottan alınmış bir litografi. Görselde, gitar çalan kadının sol bacağını hafifçe yükseltmek amacıyla alçak bir ayak sehpası kullandığı dikkat çekmektedir. Bu oturuş biçimi, dönemin klasik gitar pozisyonunun erken örneklerinden biridir (Heck, 2004).

2.5.1.6. Federico Moretti ve Fernando Sor'un Sağ El Tekniklerine Katkısı

1792 yılında Federico Moretti tarafından yayımlanan Principi per la Chitarra, geç barok dönemin teknik mirasını taşıyan beş telli gitar çalma pratiği hakkında

dönemi için oldukça detaylı bilgiler sunar. Kitapta gamlar, çeşitli çevrimlerde ve pozisyonlarda akorların sol el parmak numaralarıyla gösterimi, tüm tonalitelerde örnek kadanslar (özellikle I–IV–V–I dizileri), gibi önemli konular yer alır. Ayrıca, Sor'un 120 arpej çalışmasıyla benzerlik taşıyan, Do majör akoruna dayalı altmış farklı sağ el arpej biçimi, bu çalışmanın dönemine göre ne kadar öncü bir nitelik taşıdığını gösterir.

Moretti'nin kitabında sağ elin yüzük parmağına (a) dair herhangi bir kullanım önerilmez. Aksine, bu parmaktan kaçınılması gerektiği vurgulanır. Modern gitaristlerin hantal bulabileceği bu yaklaşımın ardında hem dönemin teknik estetiği hem de fiziksel sınırlamaları yatar. Moretti, ses yönlendirmesini ve rezonansı, genellikle yalnızca başparmak (p), işaret (i) ve orta parmak (m) ile sağlamayı amaçlamıştır.

Klasik gitar dünyasının en önemli bestecilerinden biri olan Fernando Sor, Moretti'nin teknik ve armonik yaklaşımını benimsemiş ve onun izinden gitmiştir. Sor'un metodunda yüzük parmağının kullanımına ilişkin yaklaşımı da bu çizgide devam eder. Kendisinin ifadesiyle:

"Sağ elin üçüncü parmağını armoni için nadiren kullanırım, melodi için bunu tamamen yasaklıyorum... çünkü bu parmak elimi kısıtlı bir pozisyona sokar."

Bu yaklaşım, Sor'un hem fizyonomik gözlemlerine hem de müzikal önceliklerine dayanır. Ona göre yüzük parmağı zayıf bir yapıdadır ve melodiyi taşımak için yeterli kuvveti sağlayamaz. Bu sebeple, çoğunlukla üç parmakla çalmayı tercih eder: başparmak, işaret ve orta parmak. Dördüncü parmak yalnızca dört sesli akorlar gibi istisnai durumlarda devreye girer. Sor'un tekniği, parmakların sabit tel görevleri üstlendiği bir organizasyonu benimser; örneğin işaret ve orta parmak genellikle yalnızca birinci ve ikinci tellerde kullanılırken, başparmak alt tellerde görevlidir. Bu yapı, hareketliliği minimize ederek ses tutarlılığını sağlamayı hedefler.

Moretti ve Sor'un teknik yaklaşımları, birbiriyle örtüşmektedir. Her iki gitarist de çalgının fiziksel özelliklerine dayalı teknik bir organizasyon kurmuş; fakat

Sor, bu yapıyı hem teorik gerekçelerle hem de besteci kimliğiyle daha detaylı biçimde temellendirmiştir. Moretti'nin öncülüğü, Sor'un ise sistemleştirici yaklaşımı, klasik gitarın sağ el tekniğinin evriminde belirleyici bir rol oynamıştır.

Bu bağlamda, dönemin üç büyük ismi olan Sor, Giuliani ve Aguado'nun birbirinden farklı sağ el teknikleri geliştirdikleri ve bu tekniklerin doğrudan bestelerine yansıdığı unutulmamalıdır. Tarihsel icra pratiğiyle uğraşan modern yorumcular için, bu tekniklerin ayrıntılı biçimde incelenmesi, yalnızca çalma tekniğini değil, dönem estetiğini de doğru yansıtabilmek adına zorunludur (McKillop, 2008).

2.5.2. 18. ve 19. Yüzyılda Gitar İcrasında Tırnak Kullanımı Üzerine Tartışmalar

Tırnak kullanımı, 18. ve 19. yüzyıllarda klasik gitar icrasında önemli bir tartışma konusu olmuştur. 18. yüzyıl sonlarında İspanyol gitarist Abreu , Fernandier ve Moretti, her vuruşta az miktarda tırnak kullanımını önererek tırnağın icradaki yerini savunmuşlardır. Buna karşılık, Fransız ve İtalyan kaynaklar çoğunlukla tırnaklara hiç değinmemiş, dolayısıyla dolaylı olarak tırnaksız çalma yaklaşımını benimsemişlerdir. Örneğin Merchi, tırnakla çalmanın kuru ve nahoş sesler ürettiğini ifade ederek bu tekniğe açıkça karşı çıkmıştır. Benzer şekilde, 19. yüzyılın önemli İtalyan virtüözü Matteo Carcassi, tam ve zengin bir ses elde etmek için tırnakların tellere temasından kaçınmak gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda ulusal bir ayrıma dönüşen yaklaşım, 19. yüzyıl başlarında İspanyol gitarist Fernando Sor'un güçlü biçimde tırnak kullanımına karşı çıkmasıyla daha da belirginleşmiştir. Bununla birlikte, aynı dönemde yaşayan Dionisio Aguado gibi bazı İspanyol gitaristler, tırnakların ses kalitesini artırdığına inanarak bu tekniği benimsemişlerdir. Dolayısıyla, 18. yüzyıl sonlarından itibaren İspanyol geleneğinde tırnak kullanımı yaygın olmakla birlikte, bu uygulama tüm icracılar arasında ortak bir kabul görmemiş, teknik tercihler bireysel veya ulusal bağlamda çeşitlilik göstermiştir (Tyler ve Sparks, 2002: 261).

2.5.3. 19. Yüzyılda Gitar Tutuş Pozisyonu

19. yüzyılın başlarında gitarın tutuş biçimi konusunda hâlâ ortaklaşa benimsenmiş bir standarttan söz etmek mümkün değildir. Bu dönemde gitarın klasik gitara kıyasla daha küçük ve hafif olması, tutuş pozisyonunda çeşitliliğe yol açmıştır. Gitarın sağ veya sol bacak üzerine yerleştirilmesi kişisel tercihlere bağlı olarak değişmekteydi. Ancak birçok metotta, çalgının sol bacak üzerine konumlandırılması ve bu pozisyonun bir ayak sehpasıyla desteklenerek yükseklik kazandırılması gerektiği özellikle vurgulanmıştır. Bu düzenleme, çalgının daha dengeli durmasını sağlarken aynı zamanda sol elin klavye üzerindeki hareket alanını genişletmeyi amaçlamıştır.

Dönemin önde gelen gitarist ve pedagoglarından Ferdinando Carulli, gitarın sol bacak üzerine yerleştirilmesini önermekte; sehpanın ne çok yüksek ne de çok alçak olmaması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre çalgı göğüs hizasını geçmemeli, diz seviyesinin altına da inmemelidir. Ayrıca Carulli, sol dirseğin sabit bir şekilde bedene yaslanmasındansa, parmakların ihtiyaçlarına göre farklı açılarla hareket edebilmesini mümkün kılan bir duruşu önermektedir. Gitarın sapı ise, birinci perdenin altına denk gelecek biçimde ve köprüye yakın bir noktaya hizalanmalıdır. Bu sayede icracı, dengeli bir oturuş ve rahat bir sol el pozisyonu elde edebilir.

Carulli ile benzer şekilde, Matteo Carcassi de gitarın sol bacak üzerine yerleştirilmesini ve bir ayak sehpası yardımıyla yükseltilmesini önermiştir. Carcassi'nin metninde dikkat çeken önemli bir ayrıntı, sol elin serçe parmağının gitarın ön yüzeyine yaslanmaması gerektiğine dair vurgusudur. Bu yaklaşım, çalım sırasında elin serbestliği ile dinamik kontrolün korunması açısından önemli bir kural olarak sunulmuştur.

Genel olarak bu dönemde, sehpa kullanımına ilişkin uygulamalar yaygınlaşmaya başlamış; ancak henüz her gitarist tarafından benimsenmiş değildi. Yükseltici araçların kullanımıyla çalgının oturuş pozisyonundaki ağırlık dağılımı dengelenmiş, böylece sağ elin konumlanması ve sol elin hareket kabiliyeti teknik olarak desteklenmiştir (Uluocak, 2014: 82,83).

2.5.4. Molino ve Aguado'nun Gitar Tutuşuna Yaklaşımları Üzerine

19. yüzyılın ilk yarısında gitarın icrasında uygulanan oturuş biçimleri hem estetik hem de teknik işlevsellik açısından büyük çeşitlilik göstermiştir. Bu bağlamda, F. Molino ve Dionisio Aguado'nun önerdiği tutuş biçimleri, dönemin uygulamaları arasında dikkat çeken iki farklı yaklaşımı temsil etmektedir. Molino, Paris'te yayımladığı Le Maître de guitare (yaklaşık 1810) adlı eserinde, klasik dönemin yaygın oturuş biçimini yansıtan bir litografiye yer verir. Bu görselde kadın bir gitarist, sol ayağının altına yerleştirilmiş alçak bir tabure ile gitarı sol uyluğunda sabitlemektedir. Böylece gitarın sapı hafifçe yukarıya eğimli konumlanırken, enstrümanın ağırlığı yine de büyük ölçüde sağ bacak ve sol el ile dengelenmektedir (Tyler ve Sparks, 2002: 287).

Aynı yüzyılın ikinci çeyreğinde Dionisio Aguado, bu geleneksel yaklaşımı radikal biçimde sorgulayarak 1825 yılında Madrid'de yayımladığı Escuela de Guitarra adlı ikinci metodunda yepyeni bir oturuş önerisinde bulunmuştur. Aguado'nun önerdiği pozisyon, gitaristin omuzlarının, gövdesinin ve bacaklarının simetrik ve gerginlikten uzak bir biçimde hizalanmasını temel alır. Gitar sağ bacak yerine sandalyeye yaslanacak şekilde konumlandırılır; ayaklar yere tam basar ve gitarın sapı sola doğru belirgin biçimde açılıp çıkmaz, aksine daha merkezi bir konuma yerleşir. Böylece sol elin sap üzerinde hareket alanı genişlerken, sağ elin doğal pozisyonu da bozulmaz. Bu pozisyon gitarı bedenin bir uzantısı haline getirerek çalgıyla daha rahat ve dengeli bir ilişki kurulmasını sağlar. Bununla birlikte, bu tutuşun iki temel dezavantajı bulunmaktadır: Birincisi, gitarın sapı yalnızca sol el tarafından desteklendiği için çalgının ağırlığı denge sorunlarına yol açabilir; ikincisi ise gitaristin sandalyede tam ortalanmayan bir şekilde oturması, ergonomik açıdan uzun süreli kullanımda rahatsızlık yaratabilir.

Aguado'nun bu deneysel pozisyonunun sınırlılıklarının farkında olduğu, 1835 civarında geliştirdiği ve daha sonra 1843 tarihli Nuevo Método para Guitarra'nın kapağında görsel olarak da sunduğu "tripodion" adlı destek aygıtıyla anlaşılmaktadır. Bu üç ayaklı mekanizma gitarı yaklaşık 45 derecelik açıyla sabitleyerek sol elin

yükünü hafifletmiş ve oturarak ya da ayakta çalımda istikrar sağlamıştır. Böylece Aguado'nun yaklaşımı, dönemin yaygın uygulamalarından sistemli biçimde ayrılmış ve klasik gitarın ergonomik evriminde özgün bir aşama olarak tarihe geçmiştir (Heck, 2004).



Şekil 2.7: Dionisio Aguado'nun Escuela de Guitarra (Madrid, 1825) adlı metodundan alınan bu litografi, gitaristin oturuş pozisyonunu ve sağ el yerleşimini net bir şekilde göstermektedir. Aguado'nun sistematik yaklaşımını yansıtan bu görsel, gitarın vücuda temas etmeden sabit tutulduğunu ve bacaklar arasında dengelendiğini ortaya koymaktadır (Heck, 2004).

2.5.5. Giulio Regondi ve Romantik Gitar Repertuvarına Katkıları

Giulio Regondi (1822–1872), ilk konserini henüz beş yaşında vererek "dahi çocuk" olarak anılmış ve 19. yüzyılın önde gelen gitarist-bestecilerinden biri olarak tanınmıştır. Buna rağmen, bestelerinin büyük bölümü 1980 yılına dek yayımlanmamıştır (Wade, 2001: 92).

Regondi'nin müzikal üslubu, döneminin piyano edebiyatında önemli bir yer tutan Frédéric Chopin'in armonik ve melodik anlayışıyla paralellik göstermektedir. Kompleks armoniler, karmaşık ritmik yapılar, Chopin'e özgü kadanslar, glissandolar, tremolo pasajları, arpejler, modülasyonlar ve eksiltilmiş yedili akor yürüyüşleri gibi öğeler, onun müzikal dilinin temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Bu bağlamda, Regondi'nin teknik ve armonik yaklaşımları, gitar repertuvarının genişlemesine önemli katkılar sağlamıştır.

Romantik dönemin ayırt edici tekniklerinden biri olan tremolo tekniğinin kullanımı açısından da Regondi öncü bir rol üstlenmiştir. Muhtemelen bu tekniği kullanan ilk eser, bestecinin Reverie adlı parçasıdır. Tremolo tekniği, başparmak (p) ile sürekli yürüyen bas hattının; işaret, orta ve yüzük parmaklarıyla (i, m, a) seri halde çalınan melodiyle eş zamanlı olarak icra edilmesini gerektirir. Bu yapı, dinleyicide iki farklı enstrümanın eşzamanlı çaldığı yönünde bir izlenim uyandırır ve çoğu zaman mandolini andıran bir tını üretir (Roos, 2009: 33).

2.5.6. Antonio de Torres ve Arcas'ın Etkisi

Antonio de Torres (1817–1892), klasik gitarın modern formunu şekillendiren en etkili lütiyer olarak kabul edilir. İlk gitarını muhtemelen 1836 ile 1842 yılları arasında yapmış ve yaklaşık 1850'de, dönemin önde gelen gitar virtüözlerinden Julián Arcas'ın teşvikiyle profesyonel lütiyerliğe adım atmıştır. Aralarındaki bu ilişki yalnızca mesleki bir yönlendirme ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda Torres'in yapıtlarının gelişimini de doğrudan etkilemiştir. Nitekim, Arcas'ın 1856 yılında sipariş ettiği ve hayatının sonuna dek çaldığı "La Leona" adlı gitar, Torres'in hem

teknik hem de estetik açıdan ulaştığı yenilikçi düzeyin en önemli örneklerinden biridir.

Torres'in yapımcılık faaliyetleri iki ana dönemde yoğunlaşmıştır: 1852–1869 ve 1875–1892. Bu iki evrede toplamda yaklaşık 320 gitar üretmiş, yılda ortalama dokuz enstrüman inşa etmiştir. Bu üretim süreci, sadece niceliksel değil, aynı zamanda niteliksel olarak da klasik gitar tarihinde bir dönüm noktadır. Torres, geliştirdiği "fan-bracing" (yelpaze destekleme) sistemiyle gitarın iç yapısında bir standart oluşturmuş; bu sistem, ses tablasının altında yer alan ve sesi daha homojen, güçlü ve rezonant hale getiren yenilikçi bir destek yapısıdır. Bu yapısal reform, klasik gitarın hem ses karakterini hem de üretim metodolojisini kalıcı biçimde dönüştürmüştür.

Torres'in etkisini derinleştiren bir diğer unsur da Arcas'ın onun gitarlarını benimsemesi ve kamuya açık konserlerinde kullanmasıdır. Arcas'ın 1862 yılında İngiltere'de verdiği bir konserde, bir eleştirmenin "gitar, Arcas'ın ellerinde adeta bir minyatür orkestra gibi" nitelemesi, bu enstrümanın potansiyelinin nasıl algılandığını göstermektedir. Arcas'ın bu denli yüksek profilli savunuculuğu, Torres'in yapım tekniklerinin geniş çevrelerce kabul edilmesini ve sonraki kuşak lütiyerler tarafından devam ettirilmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak, Antonio de Torres'in gitar yapımına getirdiği yapısal ve akustik yenilikler, klasik gitarın evriminde temel bir paradigma değişimini temsil eder. Onun Arcas ile kurduğu etkileşim ise hem lütiyerlik sanatının profesyonelleşmesini hem de enstrümanın sanat müziğindeki prestijini perçinlemiştir (Wade, 2001: 94-95).

Antonio de Torres'in gitar yapımına getirdiği en önemli katkılardan biri, ses tablasının fan-bracing (yelpaze destekleme) sistemiyle yapılandırılmasıdır. Harvey Turnbull'a (1974) göre bu sistem, ses deliğinin altından yayılan yedi adet destek çubuğuna dayanır. Bu yedi destek çubuğu, tablanın alt kısmında yelpaze şeklinde açılarla konumlandırılmıştır. Ayrıca, iki destek çubuğu daha sistemin dış kenarına ve

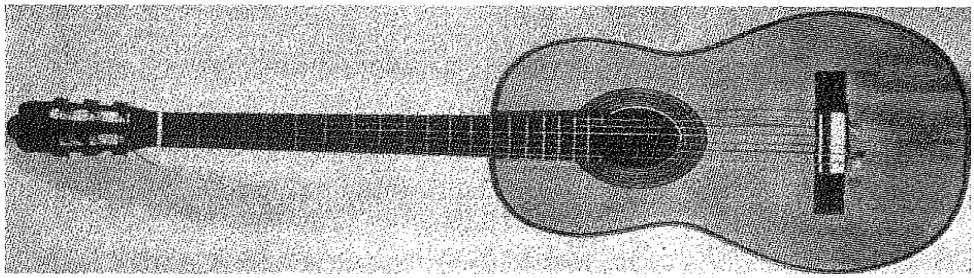
tablanın alt kıvrımına tangensiyel olarak yerleştirilir. Bu yapı, zamanla modern gitar yapımında “standart sistem” olarak kabul edilmiştir.

Torres’in bu yeniliği, sadece tabla yapısına değil, enstrümanın genel ses karakterine dair yeni bir anlayış da getirmiştir. Turnbull’un aktardığına göre Torres, ses tablasının önemini vurgulamak için bazen gövde ve yanları papier mâché (kâğıt hamuru) ile yapmasına rağmen yine de etkileyici bir tonal sonuç elde etmiştir. Bu durum, tablasal yapının enstrümanın ses kalitesi üzerindeki etkisini öne çıkarır.

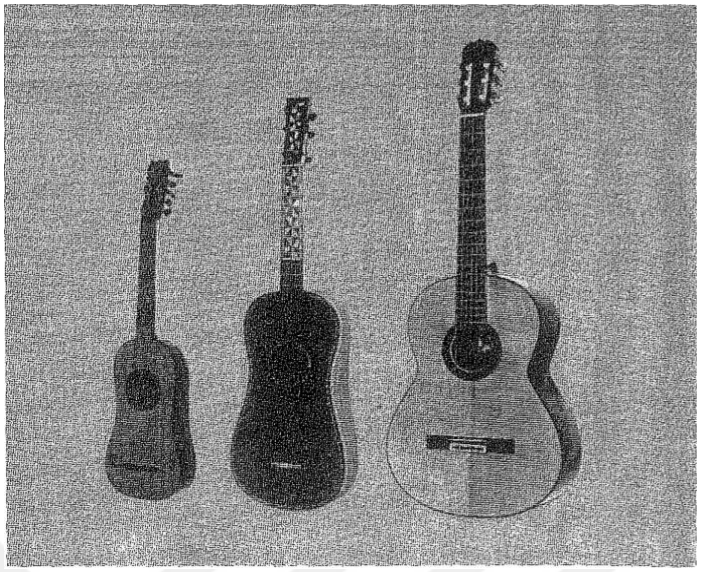
Yelpaze sisteminin formu, modern yapımcılar tarafından zamanla değiştirilmiştir. Bazı yapımcılar yelpazeyi ters çevirerek destek çubukların tablanın altından üste doğru yayılmasını sağlarken, bazıları destekleri tabla damarlarıyla paralel konumlandırmıştır. Ayrıca, desteklerin tablanın alt bölgesinden üst bölgesine kadar uzatıldığı yeni sistemler de ortaya çıkmıştır. Özellikle Fransız yapımcı Robert Bouchet ve José Ramírez atölyelerinde bu tarz denemeler sükunetle uygulanmıştır.

Torres’in katkıları sadece destek sistemiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda titreşen tel uzunluğunu 65 cm olarak sabitleyerek akustik tutarlılığın temellerini atmıştır. Bunun yanı sıra, klavyenin en az 5 cm genişliğinde olmasını öngörerek teknik icrayı kolaylaştıracak ergonomik bir düzlem yaratmıştır.

Sonuç olarak Turnbull, Antonio de Torres’in yapım anlayışının klasik gitarın hem ses hem de yapısal standardını belirlediğini ve sonraki kuşaklara bu standardın aktarıldığını vurgular (Turnbull, 1991: 77-79).



Şekil 2.8: Antonio de Torres tarafından yapılmış klasik gitar örneği. Görsel, Turnbull’un kitabının resimli bölümünde yer almakta, ancak sayfa numarası belirtilmemiştir (Turnbull, 1991).



Şekil 2.9: Klasik gitarın fiziksel gelişimi. Görsel, Turnbull'un kitabının resimli bölümünde yer almakta, ancak sayfa numarası belirtilmemiştir (Turnbull, 1991).

2.5.7. Tarrega Ekolü ve Modern Yaklaşımlar Bağlamında Oturuş, Sağ ve Sol El Pozisyonu

Tárrega, Antonio de Torres'in tasarımıyla standartlaşmaya başlayan yeni gitar tipi üzerinde icraya uygun birçok teknik gelişim kavramı ortaya koymuştur. Etkisi altındaki önemli öğrencilerine verdiği derslerde, sağ ve sol elin konumlandırılmasına yönelik belirli ilkeleri savunmuş; sol ayağın altına yerleştirilen ayak sehpasının kullanımını, enstrümanın dengeli ve ergonomik tutulması açısından önemli bir unsur olarak benimsemiştir.

Torres gitarının tonal karakteristikleri dolayısıyla, Tárrega yazılı transkripsiyonlarında her notanın parmak tahtası üzerinde tam olarak hangi pozisyonda icra edileceğini büyük bir titizlikle belirtmiştir. Keman ve viyolonsel icracılarında olduğu gibi, açık tellerin gelişigüzel kullanımından kaçınmayı ilke edinmiş; özellikle, parmak tahtasının üst pozisyonlarında yer alan notalardan elde edilen rezonans ve renkli tınılara öncelik vermiştir. Ayrıca, bağlama (slur) teknikleri ve açık teller ile perdeye basılan notaların birlikte kullanımının yaratacağı etkileri sistemli biçimde işaretlemiştir.

Francisco Tárrega'nın (1852–1909) modern gitar ekolunun kurucusu olup olmadığı konusunda kesin bir görüş birliği bulunmamaktadır. Ancak, Antonio de

Torres'in daha büyük ve tını açısından zengin gitarı için uygun bir teknik anlayış geliştirme noktasında önemli katkılar sunduğu yaygın biçimde kabul görmektedir. Bu yeni enstrümanın özellikle yüksek frekansta daha fazla tını üretme kapasitesi, Tárrega'yı hem sağ hem de sol elin belirli pozisyonlarda kullanılmasına yönelik yeni yaklaşımlar geliştirmeye sevk etmiştir.

Tárrega'nın besteleri, dönemin romantik estetiğiyle uyumlu olarak, zengin bir tını çeşitliliği ve nüanslı bir icra anlayışını gerektirmekteydi. Bu durum, gitar tekniklerinin yeniden ele alınmasını ve bazı yönlerden dönüştürülmesini zorunlu kılmıştır. Onun pedagojik yaklaşımı büyük ölçüde yazılı belgelerle değil, usta-çırak ilişkisiyle sözlü olarak aktarılmıştır (Wade, 2001: 97).

2.5.7.1. Oturuş Pozisyonu

Tárrega, gitar tutma pozisyonunu Torres'in gitarlarının yapısal boyutlarına uygun şekilde yeniden tanımlamıştır. Ondan önce standart bir oturuş metodu bulunmamaktaydı. Tárrega'nın tanımladığı pozisyonda gitarist, dengeli bir oturuş sağlayan sağlam bir sandalyeye oturmalı; gitarın alt kavisini sol bacağına yerleştirerek enstrümanı hafif öne eğimli tutmalı ve gitarın arka kısmını göğüs kafesine yaslamalıdır. Pujol, ayak sehpasının ön tarafında 15–17 cm ve arka tarafında 12–14 cm yükseklikte olmasını önerir (Ko, 2009: 26).

2.5.7.2. Sağ El Pozisyonu

Sağ el pozisyonunda, 19. yüzyıl ile günümüz yaklaşımları arasındaki temel fark bilek duruşundadır. Tárrega, bileğin kavisli tutulmasını, parmakların tele dik açıyla ve elin ağırlığının doğal şekilde tablanın üzerine bırakılmasını önerir. Bu pozisyon, bileğin el doğrusunu takip ederek tendonu germeden hareket etmesini sağlar. Modern sistemde ise hafif yatay açı tercih edilmeye başlanacak (Ko, 2009: 27-28).

2.5.7.3. Sol El Pozisyonu

Sol el pozisyonunda ise temel ilkeler iki yaklaşımda da benzerdir. Tárrega Okulu ve modern teknik, başparmağın dik ve boğumun gitar sapının orta hattından biraz aşağıda olmasını savunur. Parmak uçlarının tel üzerine dik baskı uygulaması gerektiği konusunda da fikir birliği vardır.

Ancak bazı modern yorumcular, parmak uçlarının pozisyonlarında ufak farklılıklar olduğuna dikkat çekmiştir. Örneğin ilk parmak ucu genellikle sol yanı, dördüncü parmak ise sağ yanı ile temas eder. Bu farklılıklar, sol elin parmaklarının tel üzerinde baskı uygularken dengesini optimize etmesine yöneliktir (Ko, 2009: 28-29).

2.5.7.4. Tárrega Ekolü ve Modern Yaklaşımda Tırnak, Ton Kalitesi ve Parmak Hareketleri

Klasik gitar tekniklerinde ton üretimi, tırnak kullanımı ve sağ-sol el parmak hareketleri, icra karakterini belirleyen temel unsurlar arasındadır. Bu alanlarda Tárrega Okulu ile modern yaklaşım arasında önemli farklılıklar bulunur.

Ses kalitesini belirleyen unsurlar sadece tırnak uzunluğu ve şekliyle sınırlı kalmaz; vuruş yönü, temas noktaları ve teli çekme açısı da tonu etkiler. Tárrega ekolü, tırnak kullanımına dair net bir tutum belirtmese de Emilio Pujol, yeni başlayanlar için tırnaksız çalmayı önermektedir. Parmak ucu, tırnaktan daha geniş bir temas yüzeyi sağladığı için daha yumuşak ve dolgun bir ses verirken; tırnak parlak ve metalik tırmanışlar üretir.

Tárrega'nın tırnak kullanımına tamamen karşı olduğu yönünde yaygın bir kanı vardır ancak, tarihsel verilerle tam olarak doğrulanamaz. Yakın dostu Domingo Prat'a göre, Tárrega gençliğinde tırnaklarıyla çalardı. Ancak sanat yaşamının son dönemlerinde, geçirmiş olduğu bir rahatsızlık nedeniyle tırnaklarında duyarlılık kaybı ve sertleşme meydana gelmiş; bu da onu tırnaklarını kullanmamaya zorlamıştır. 1893'ten itibaren ölüm yılı olan 1909'a dek Emilio Pujol'a ders verdiği bu süreçte hem fiziksel hem de sanatsal bir gerileme içinde olduğu belirtilmiştir.

Tárrega'nın öğrencilerinden olan Pujol, apoyando tekniğini Tarrega'nin icat ettiğini iddia eder ancak; apoyando tekniğinin bizzat Tárrega tarafından icat edildiği yönündeki iddialar tarihsel kaynaklarla çelişmektedir. Bu teknik, ondan önce Fernando Sor ve Dionisio Aguado gibi gitaristler tarafından değerlendirilmiş ve çeşitli tınısal amaçlarla uygulanmıştır. Ancak "apoyando" teriminin günümüzdeki anlamıyla adlandırılmasında Tárrega'nın etkili olmuş olabileceği ileri sürülebilir.

Andrés Segovia ise "apoyanado" tekniğinin kökeninin flamenko gitaristlerine dayandığını savunmuştur. Ona göre, bu teknik özellikle dansçılara ve şarkıcılara eşlik eden yüksek sesli gam pasajlarında uygulanmıştır. Bu pasajların, armonik arpejler üzerine duyulabilir biçimde yerleştirilmesi için yüksek ses çıkarması gerekmiştir. Başparmakla yapılan destekli vuruşlar genellikle melodik çizgilerin icrasında tercih edilmiştir. Segovia, Emilio Pujol'un ustasına destekli vuruşu ilk kimin kullandığını sorduğunda, Tárrega'nın kendisinin bu tekniği icat etmediğini ve Julian Arcas'ın hızlı gam pasajlarında bu yöntemi daha önce kullandığını ifade ettiğini belirtmiştir (Roos, 2009: 37).

2.5.7.5. Sağ El Parmak Hareketleri

Sağ elin tel ile etkileşimi yalnızca ses üretimi değil, teknik istikrar için de belirleyicidir. Roch'a göre orta, işaret ve yüzük parmakları yalnızca uç boğum ve orta eklemden hareket etmelidir. Pujol, bu hareketi üç faza ayırar: (1) tel ile temas (planting), (2) kuvvet uygulama (pressure), (3) parmağı serbest bırakma (release). Bu aşamalar güncel modern teknikle birebir örtüşür.

Quine, serbest vuruş (free stroke) yapmadan önce destekli vuruşun (rest stroke) alıştırmasını önerir. Bu alıştırma parmak kaslarının kuvvetli ve dengeli çalışmasını sağlar.

2.5.7.6. Sol El Parmak Hareketleri

Sol el parmaklarının hareketi, gitar sapı üzerinde hem yatay hem de dikey eksende yoğun olarak gerçekleşir. Pujol bu hareketleri dört türde sınıflandırır:

- substitution (parmak değiştirme),

- skip (atlama),
- glissando (kaydırma),
- crossing fingers (parmakları çaprazlama).

Bu bilgiler, klasik gitar teknik tarihinin hem tarihsel ekollerini hem de modern sistemlerini anlamak açısından temel oluşturur.

2.5.8. Değerlendirme

Francisco Tárrega, bestecilik anlayışının büyük bir bölümünü Julián Arcas'tan devralmıştır. Onun teknik ve estetik mirası, ağırlıklı olarak öğrencileri aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarılmıştır. Romantik dönem gitar müziğini karakterize eden temel unsurlar arasında uzatılmış armonik diziler, daha karmaşık akor yapıları, tını çeşitliliği ve biçimsel kompozisyon farklılıkları yer almaktadır. Bu dönemde tremolo ve glissando gibi süsleme tekniklerinin yanı sıra, vurmalı (perküsyona dayalı) efektlerin ve gitarın orta ile üst ses bölgelerinin yoğun kullanımı gibi yeni ifade olanakları geliştirilmiştir.

Regondi ve Arcas, bu genişletilmiş tını dünyasını hayata geçirebilmek adına Dionisio Aguado'nun geliştirdiği teknik yaklaşımlardan yararlanmıştır. Tárrega ise, söz konusu estetik ve teknik mirası hem takip etmiş hem de sistemli biçimde genişleterek daha standartlaşmış ve istikrarlı bir icra anlayışı oluşturmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METODOLOJİ

3.1. Sağ El Tablatürü Yönteminin Geliştirilmesi ve Uygulama Süreci

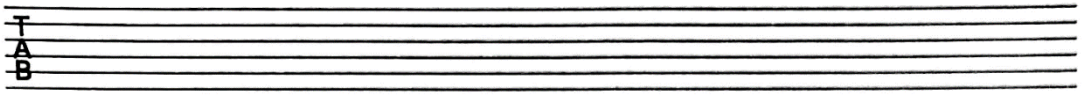
Bu çalışmada geliştirilen sağ el tablatür sistemi, klasik gitarda sağ el tekniklerinin daha etkili şekilde öğretilmesini ve analiz edilmesini amaçlamaktadır. Sistem, özellikle arpej, tremolo, tirando/apoyando geçişleri gibi tekniklerin öğrenilmesinde karşılaşılan zorlukları doğrudan hedef alır. Geleneksel notasyon sistemlerinde sağ el duatesinin açık şekilde gösterilmemesi, öğrencilerin çoğu zaman hangi parmağı nerede kullanacaklarını sezgisel olarak çözmeye çalışmasına neden olmaktadır. Sağ el tablatürü ise bu boşluğu doğrudan doldurarak, icra sırasında dijital hareketlerin açık ve sistemli biçimde planlanmasına olanak tanır.

Sağ el tablatür sisteminin temel felsefesi, gitar çalımında sağ elin bağımsız olarak çalıştırılmasına olanak tanıyan sade, doğrudan ve görsel olarak anlaşılabilir bir notasyon yapısı sunmaktır. Bu yaklaşımda sol el tamamen devre dışı bırakılarak, öğrencinin yalnızca sağ el hareketlerine odaklanması sağlanır. Böylelikle teknik pasajlar parçaların içinde bütünsel olarak çalışılabilirken, koordinasyon hataları da daha kolay tespit edilebilir hâle gelir. Öğrenci, bu sistem sayesinde sadece sağ elini çalıştırarak teknik birikimini güçlendirirken, daha sonra iki eli birleştirdiğinde çok daha rahat ve güvenli bir icra elde edebilmektedir.

Bu sistem yalnızca teknik öğrenmeyi kolaylaştırmakla kalmaz; aynı zamanda sağ el tekniğine dair çeşitli sorunların teşhis ve giderilmesini de mümkün kılar. Özellikle tırnakların şekli ve uzunluğu gibi bireysel farklılıklardan kaynaklı ses problemleri bu sistem aracılığıyla izole edilebilir. Aynı şekilde, oturuş pozisyonu, sağ elin açısı ve parmakların tel üzerindeki sıralanışı gibi duruş ve yerleşim bozuklukları doğrudan gözlemlenebilir hâle gelir. Sağ elin tek başına çalışılması sayesinde, öğrencinin parmaklar arası dengesizlik, zayıf vuruş, temas gecikmesi gibi problemleri ayırt etmesi ve düzeltmesi kolaylaşır. Bu sistem, icracının hem teknik

farkındalığını artırmakta hem de öğretim sürecinde doğrudan müdahale edilebilir bir uygulama çerçevesi sunmaktadır.

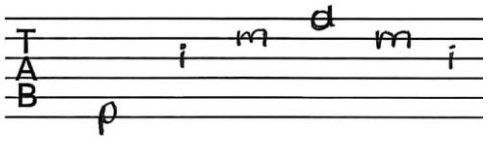
Bu sistemde, altı teli temsil eden altı yatay çizgiden oluşan porte benzeri bir yapı kullanılmıştır.



Şekil 3.1: Sağ el tablatür sisteminde kullanılan altı çizgili yapı

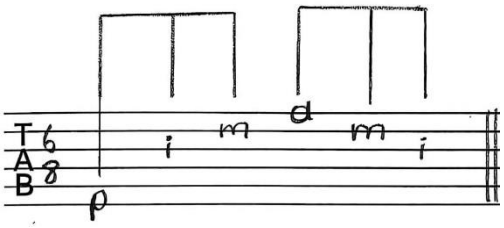
Bu sistemdeki çizgiler, gitardaki altı teli temsil etmektedir. Geleneksel tablatür mantığına uygun olarak, en alt çizgi gitardaki en kalın tel olan 6. teli (Mi), en üst çizgi ise en ince tel olan 1. teli (Mi) simgeler. Sıralama aşağıdan yukarıya doğru 6–1 yönündedir: Mi (6), La (5), Re (4), Sol (3), Si (2), Mi (1). Her çizgi üzerine sağ elin ilgili parmakları (p, i, m, a) yerleştirilerek teknik uygulama doğrudan görsel hale getirilir.

Her çizgi gitardaki bir tele karşılık gelir. Bu çizgiler üzerine sağ elin parmakları olan **p (başparmak), i (işaret parmağı), m (orta parmak)** ve **a (yüzük parmağı)** harfleri yerleştirilmiştir. Böylece hangi tele hangi parmağın temas etmesi gerektiği açık bir biçimde belirtilmiştir.



Şekil 3.2: Sağ el tablatür sisteminde parmak sembollerinin yerleştirilmesi

Tablatürün üst kısmına ise, zamanlama ve ritmik değerlerin belirtilmesi amacıyla geleneksel notadaki nota değerleri doğrudan eklenmiştir. Bu sayede ritmik bütünlük sağlanırken, sağ elin uygulama planı görsel olarak doğrudan aktarılmaktadır.



Şekil 3.3: Sağ el tablatür sisteminde ritmik değerlerin belirtilmesi

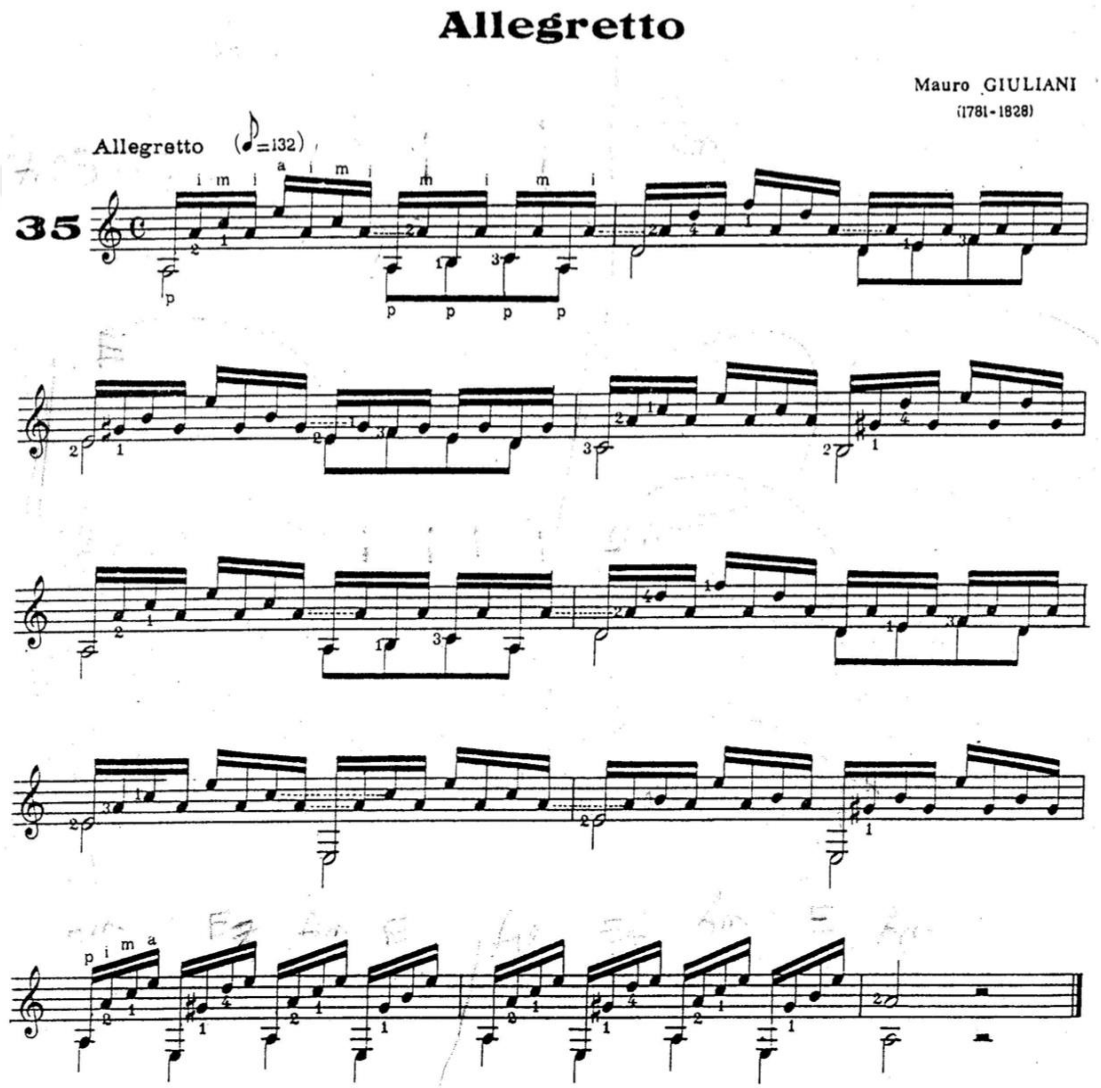
Bu sistemin pedagojik temeli, lisans eğitimi sırasında edinilen bireysel deneyimlere dayanmaktadır. Eğitmenimin, belirli pasajların yalnızca sağ elini çalıştırarak öğrettiği ders uygulamaları, bu yöntemin ilk fikirlerini oluşturmuştur. Daha sonra, tarihsel tablatur sistemleri (özellikle lavta çalma geleneğinde yüzyıllar boyunca kullanılmış olan) detaylı biçimde incelenmiş ve bu tarihsel kaynaklardan ilhamla çağdaş klasik gitar pedagojisine uygun yeni bir sağ el tablatür sistemi tasarlanmıştır. Klasik gitarın tarihsel ve teknik gelişimi de yöntemin şekillenmesinde etkili olmuştur. Enstrümanın boyutunun, tel sayılarının, sağ el pozisyonunun ve parmak kullanımının zaman içinde değişiklik göstermesi; ortak bir teknik ekolün tarihsel olarak oluşmaması ve aynı dönemde yaşamış icracıların farklı sağ el tutuşları benimsemesi, günümüzde de sağ el tekniği konusunda bir pedagojik çeşitliliğe ihtiyaç olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda geliştirilen sistem, yalnızca teorik olarak değil, uygulamalı olarak da test edilmiştir. Bu çalışmanın uygulama aşamasında yer alan deney grubunun genel yapısı, yaş ve seviye bakımından birbirine yakın 10 gitar öğrencisinden oluşmaktadır. Bu öğrencilerle, sistemin etkinliğini ölçmek üzere haftalık birebir dersler yürütülmüştür. Çalışmanın deneysel boyutu, sistemin teknik gelişime olan somut katkılarını değerlendirmek amacıyla, tez kapsamında ayrı bir bölümde detaylı şekilde ele alınacaktır.

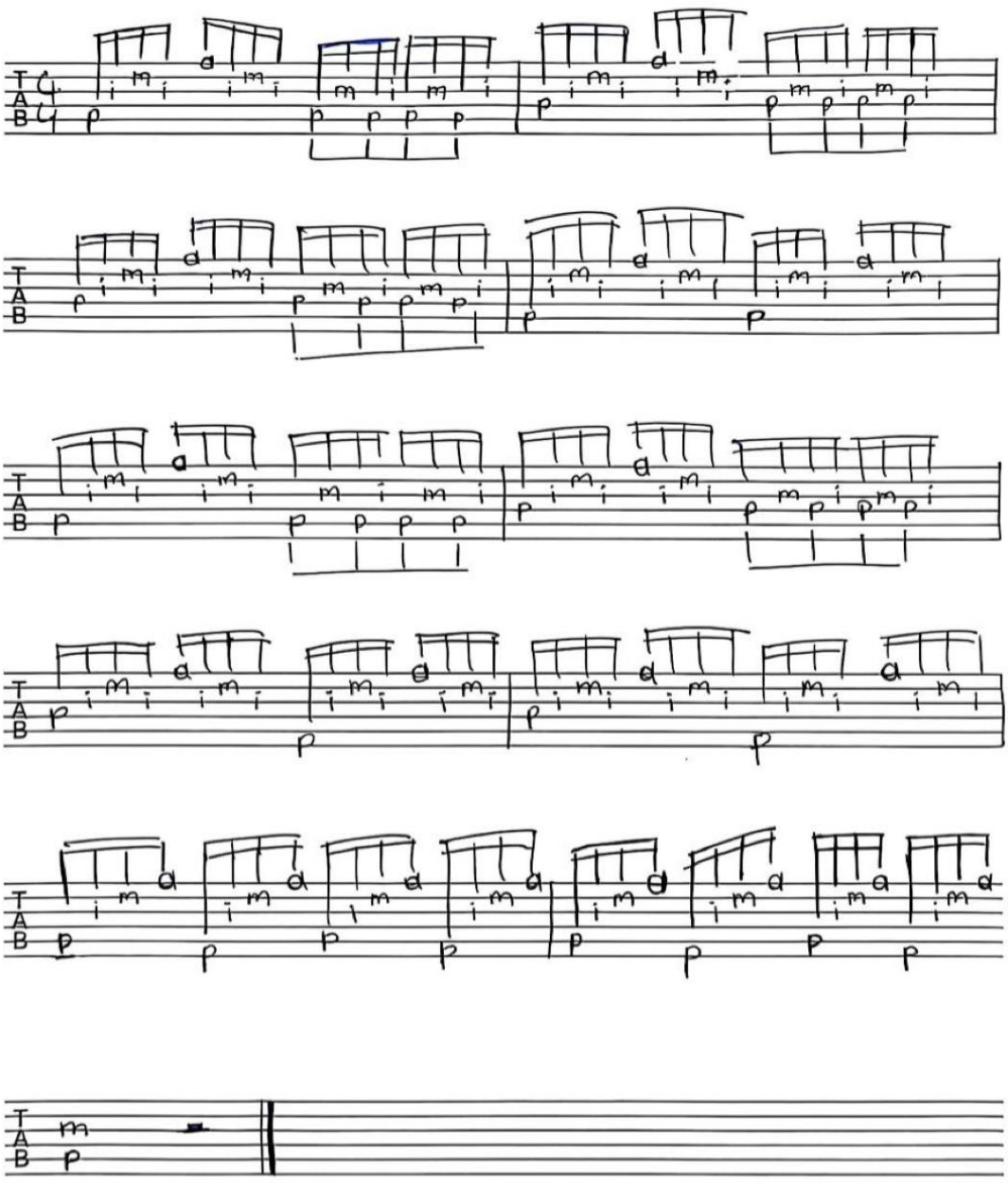
Bu sistem doğrultusunda, klasik gitar repertuarından seçilmiş belirli eser ve etütler üzerinde özgün sağ el tablatür uyarlamaları hazırlanmıştır. Kullanılan örnekler, teknik zorlukları ve uygulama çeşitliliği açısından farklı seviyelerdeki pasajlardan oluşturulmuş; öğrencilerin sağ el becerilerinin gelişimine yönelik olarak yapılandırılmıştır. Özellikle Giuliani, Fernando Sor, Tárrega, Villa-Lobos, Rodrigo, Brouwer ve Barrios gibi bestecilere ait eser ve etütlerin bu sistemle uyarlanmış

versiyonları, yönteminin hem pedagojik hem icrasal işlevlerini göstermek amacıyla hazırlanmıştır. Bu örneklerin detaylı gösterimi ve çözümlemeleri, tez kapsamında ilerleyen bölümlerde sunulacaktır.

3.2. Sağ El Tablatürü Notasyon Sistemine Ait Örnekler ve Karşılaştırmalar



Şekil 3.4: Mauro Giuliani, Allegretto adlı eserin orijinal notasyonu.

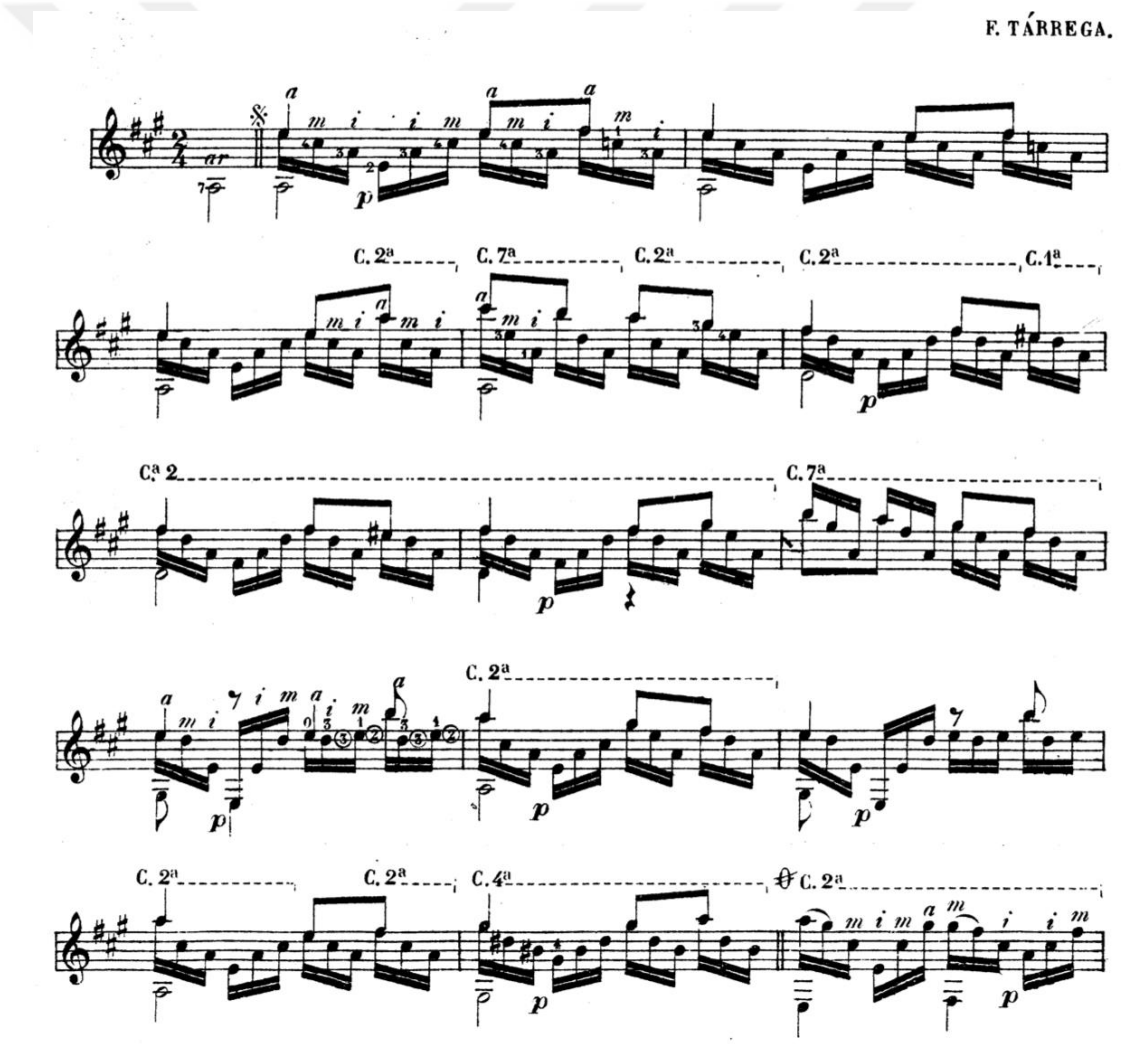


Şekil 3.5: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

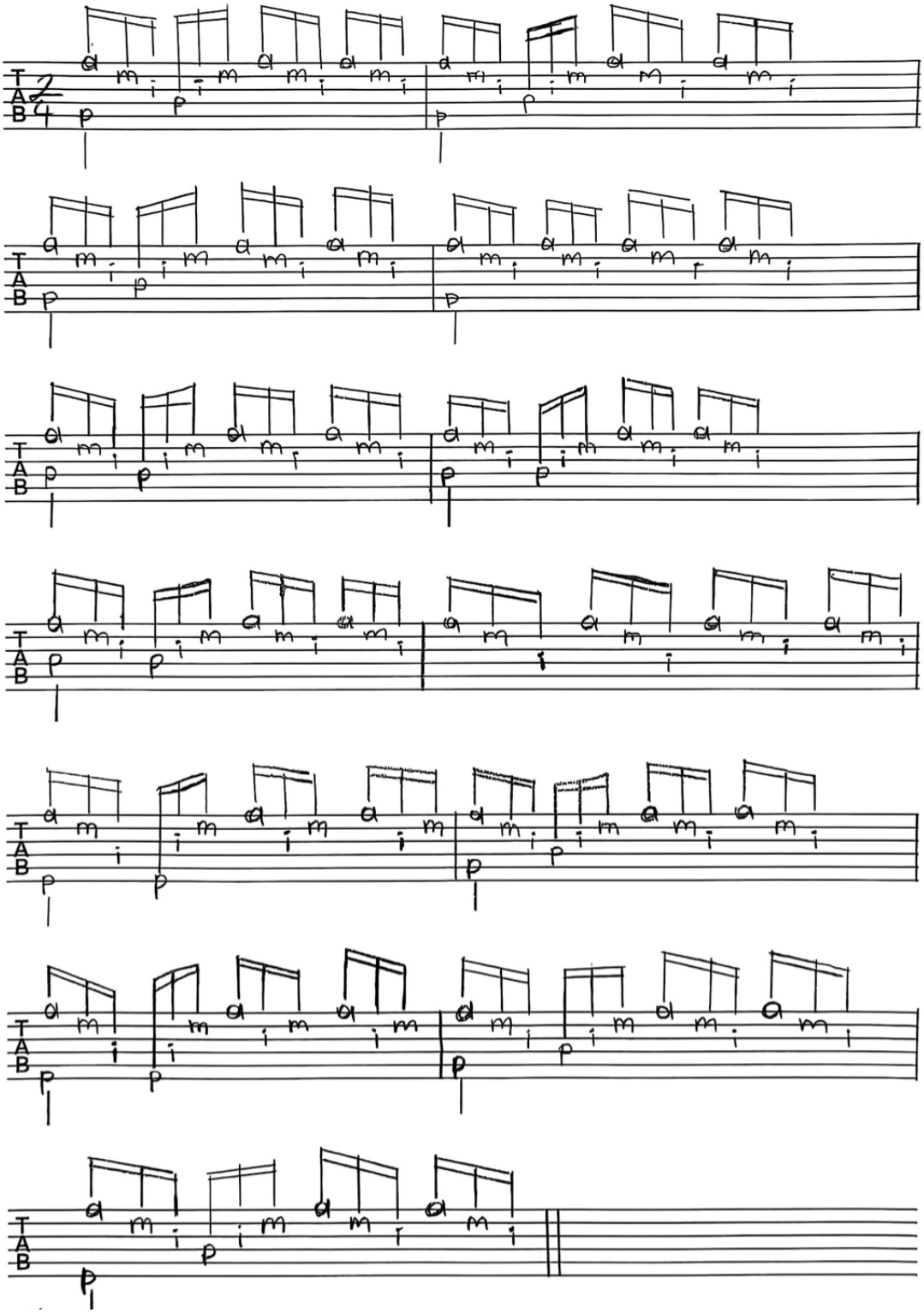
Bu örnek, başlangıç seviyesindeki gitar öğrencileri için özel olarak seçilmiş ve deney grubunda uygulamaya konmuş bir etüttür. Mauro Giuliani'nin "Allegretto" başlıklı numaralı etüdü, sağ el arpej örüntülerinin sistematik biçimde tekrarlanmasını sağlar. Özellikle p–i–m–a dizilimlerinin sabit kalıplar içinde sunulması, öğrencilerin sağ el parmaklarını birbirinden bağımsız olarak kontrol etmelerini teşvik eder. Etüt, sağ elin genellikle daha az kullanılan ve güçsüz olan a (yüzük) parmağını aktif

biçimde devreye sokması açısından da önemlidir. Bu yönüyle hem motor kontrolü geliştirme hem de kas hafızasını güçlendirme açısından pedagojik bir değer taşır.

Sağ el tablatür sistemi, bu etüdün uygulanmasında öğrenciler için önemli bir görsel rehberlik sunmuştur. Geleneksel notasyon sistemlerinde sağ el parmaklamaları genellikle ya hiç belirtilmemekte ya da yalnızca bazı bölümlerde kısıtlı işaretlerle gösterilmektedir. Oysa tablatür sisteminde altı telin her biri üzerine doğrudan sağ el parmaklarının yerleştirilmesi, özellikle başlangıç düzeyindeki öğrenciler için karmaşıklığı azaltmış ve parmak kullanımına dair görsel farkındalığı artırmıştır.



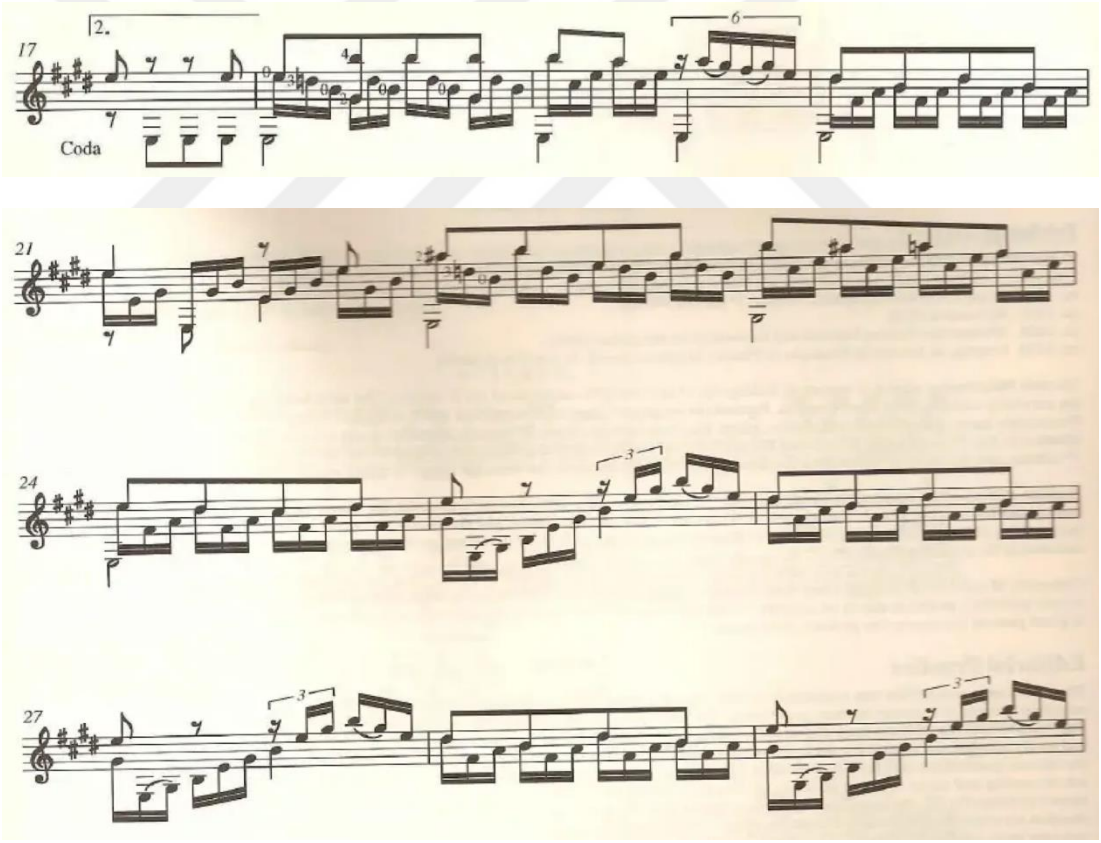
Şekil 3.6: Tárrega, Francisco. Estudio Brillante de Alard eserinden bir pasaj.



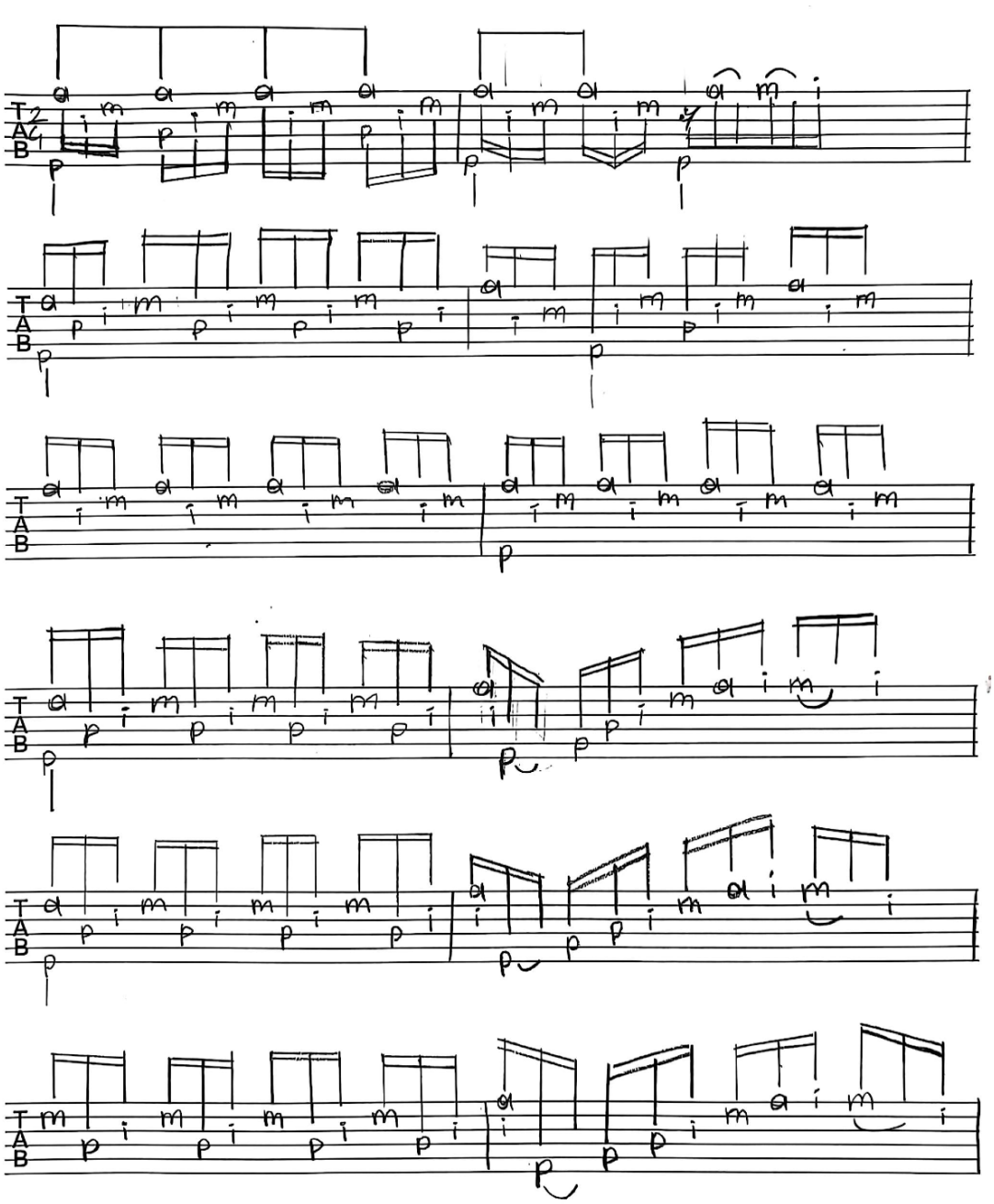
Şekil 3.7: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

Bu pasaj, Francisco Tárrega'nın virtüoziteye dayalı önemli etütlerinden biri olan Estudio Brillante de Alard adlı çalışmasından alınmıştır. Tárrega bu eserde, sağ

el arpej tekniklerini melodik yapı ile birleştirerek teknik yeterlilikle müzikal ifadeyi bütünleştirir. Çalışmada yaygın olarak "a–m–i" ve "p–i–m–a" gibi parmak kombinasyonları kullanılır; bu kombinasyonlar, sağ el koordinasyonunun geliştirilmesine katkı sağlar. Bu pasajın sağ el tablatür sistemi ile yeniden yazımı, öğrenciye geleneksel notasyonda genellikle sezgisel biçimde çözmeye çalıştığı parmak kullanımını doğrudan ve açık bir şekilde sunar. Her bir notaya karşılık gelen sağ el parmağının tablatür üzerinde belirtilmesi, öğrencinin hem görsel hafızasını hem de motor reflekslerini kuvvetlendirir. Bu sistem, özellikle karmaşık arpej yapılarında sağ elin bilinçli kullanılmasını teşvik ederken, öğrencinin tekrar esnasında parmak kombinasyonlarını daha doğru biçimde oturtmasına olanak sağlar.



Şekil 3.8: Fernando Sor'un Op. 9, Mozart Teması Üzerine Varyasyonlar eserinin final bölümünden alınan geleneksel notasyon örneği.

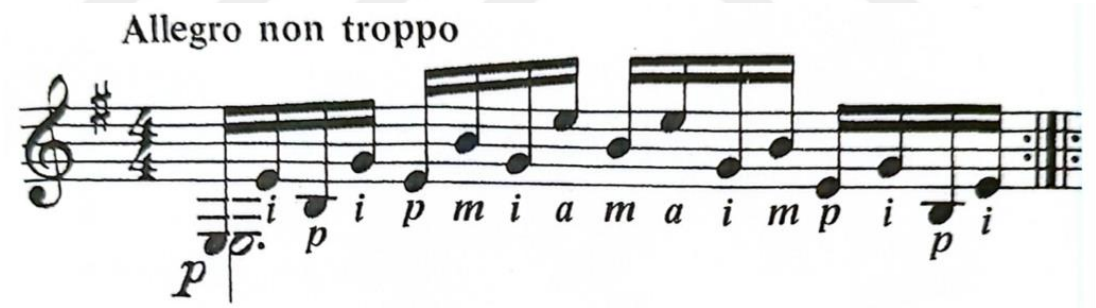


Şekil 3.9: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

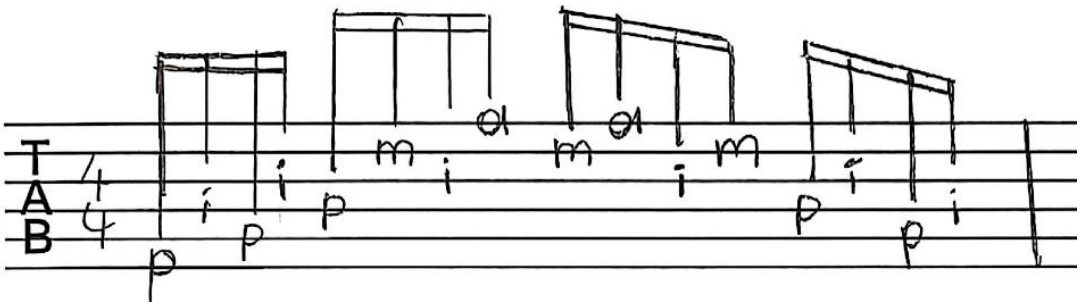
Hızlı tempoda çalınması gereken bu final pasajında, “p” ve “a” parmaklarının birlikte ve ardışık onaltılık üçlemeler halinde kullanılması gerekmektedir. Bu tür bir yazım, sağ elin özellikle “a” parmağının bağımsızlığını, temizliğini ve kontrolünü ciddi biçimde sınayan bir teknik yapı sunar. Söz konusu pasajda “a” parmağı, aynı tel üzerinde tekrarlanan sesleri üretmek üzere arka arkaya kullanılırken, bu parmağın zayıf kalması durumunda netlik ve ses dengesi bozulmaktadır.

Tarihsel kaynaklar, Fernando Sor'un bu tür arpejleri çalarken genellikle "a" parmağını devre dışı bıraktığını ve sağ elin bir diğer parmağını ses tahtasına yaslayarak p, i ve m parmaklarıyla icra gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır. Ancak, günümüzde kullanılan modern gitar yapısı ve çağdaş teknik beklentiler, bu uygulamanın geçerliliğini büyük ölçüde yitirmesine neden olmuştur. Modern icra pratiği hem tonal hacmin hem de teknik esnekliğin artırılmasını zorunlu kılmakta; bu da tüm sağ el parmaklarının aktif biçimde kullanılmasını gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda, geliştirilen sağ el tablatür sistemi, yalnızca notaların seslendirilmesini değil, aynı zamanda karmaşık sağ el kombinasyonlarının açık ve tutarlı şekilde görselleştirilmesini sağlar. Özellikle zayıf olan "a" parmağının güçlendirilmesi", koordinasyonun artırılması ve sag elin senkronizasyonun sağlanması hedeflenmektedir. Bu sistem, öğrencilerin sağ el tekniklerini bilinçli şekilde kavramasını kolaylaştırırken, klasik gitar repertuvarındaki ileri düzey pasajların daha sağlıklı ve sürdürülebilir biçimde icrasını da mümkün kılar.



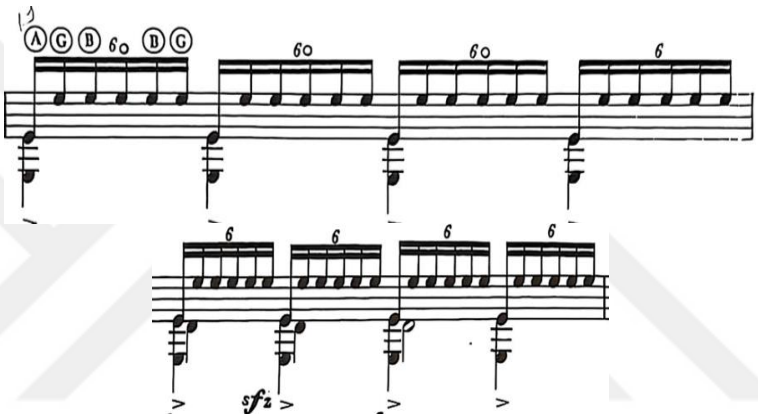
Şekil 3.10: Heitor Villa lobos'un Etude No.1 adlı eserinden alınan bir pasaj.



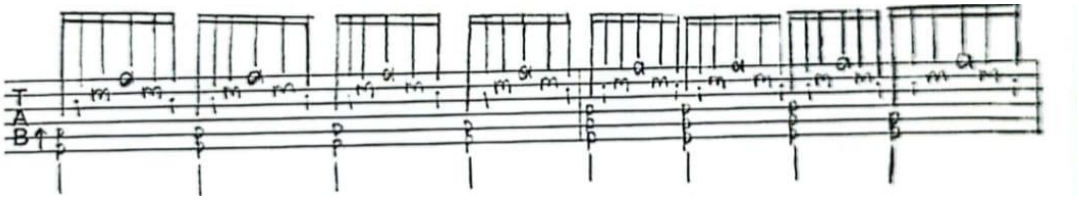
Şekil 3.11: Aynı pasajın sağ el tablaturu ile gösterimi.

Sağ el kontrolünü geliştirmek açısından en önemli çalışmalardan biri olan Villa-Lobos'un Etüt No. 1'i, oldukça karmaşık parmak kombinasyonları

içermektedir. Aynı arpej dizilimi etüt boyunca tekrar ederek sürmekte; özellikle güçlü zamana denk gelen m parmağı ile onu takip eden a parmağı, çalışmanın en zorlayıcı kısmını oluşturmaktadır. Bu etüt çalışılırken, sağ el tablatür sisteminden faydalanarak her telin, onu çeken parmakla staccato biçiminde susturulması önerilmektedir. Bu yöntem, sağ el pozisyonunun daha iyi kontrol edilmesini sağlarken, parmakların güçlenmesine ve temiz ton elde edilmesine de önemli katkı sağlar. Aynı zamanda bu yaklaşımla etüdün ilerleyen süreçlerde hızlandırılması da daha kolay hale gelmektedir.



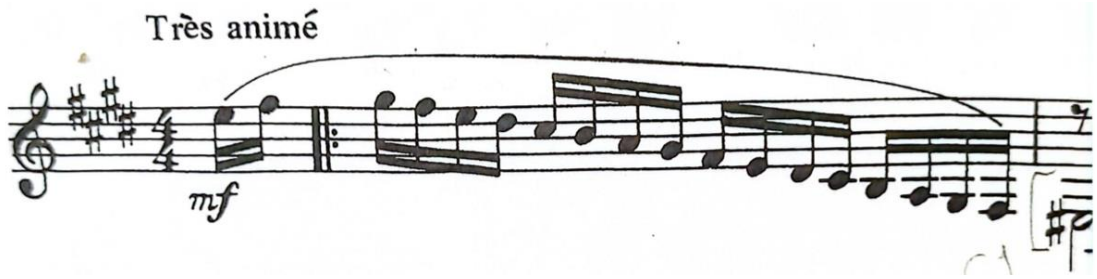
Şekil 3.12: Heitor Villa lobos'un Etude No.11 adlı eserinden alınan bir pasaj.



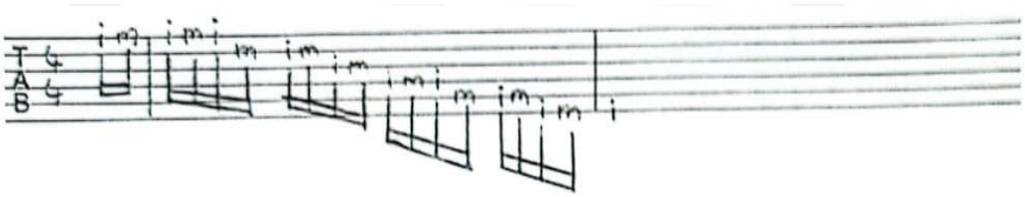
Şekil 3.13: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

Etüt No. 11, hızlı bir tempoda icra edilmesi gereken ardışık altılamalar içermektedir. Sol elde ise oldukça açık bir el pozisyonu gerekmekte; bu da pozisyon geçişlerini ve nota hakimiyetini zorlaştırmaktadır. Sağ elde, p parmağının aynı anda 2 ve 3 tele vurması gerekmekte olup, bu eşzamanlılık etüdün en belirgin teknik zorluklarından birini oluşturmaktadır. Her iki el için de yüksek düzeyde koordinasyon ve kontrol gerektiren bu çalışmada, iki el ile birlikte çalışmaya başlamadan önce sağ el formülünün net bir şekilde oturtulması büyük önem taşımaktadır. Bu noktada, sağ el tablatür sistemi, parmakların tel üzerindeki

dağılımını görselleştirmek ve otomatize etmek açısından oldukça işlevsel bir araç sunmaktadır.

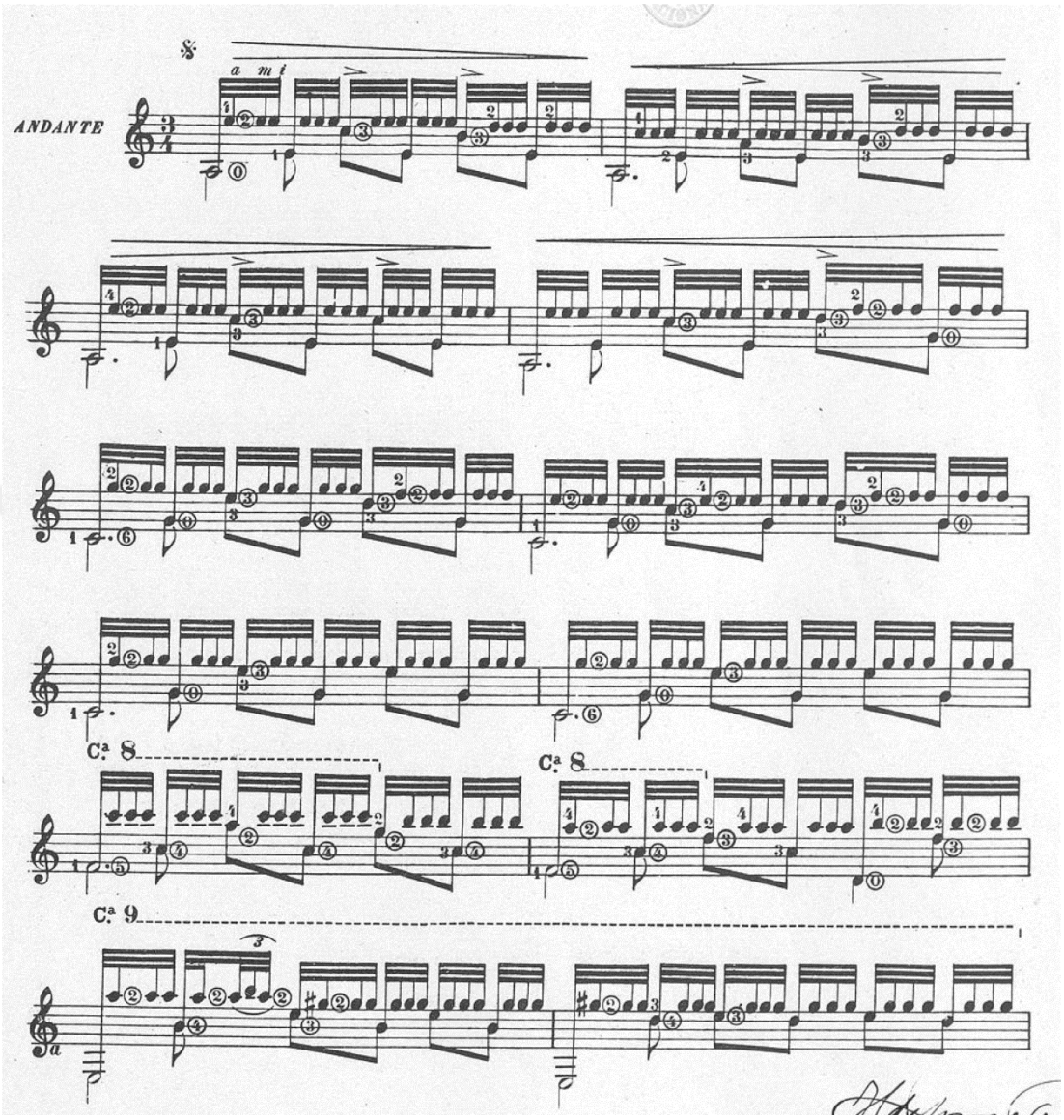


Şekil 3.14: Heitor Villa lobos'un Etude No.7 adlı eserinden alınan bir pasaj.

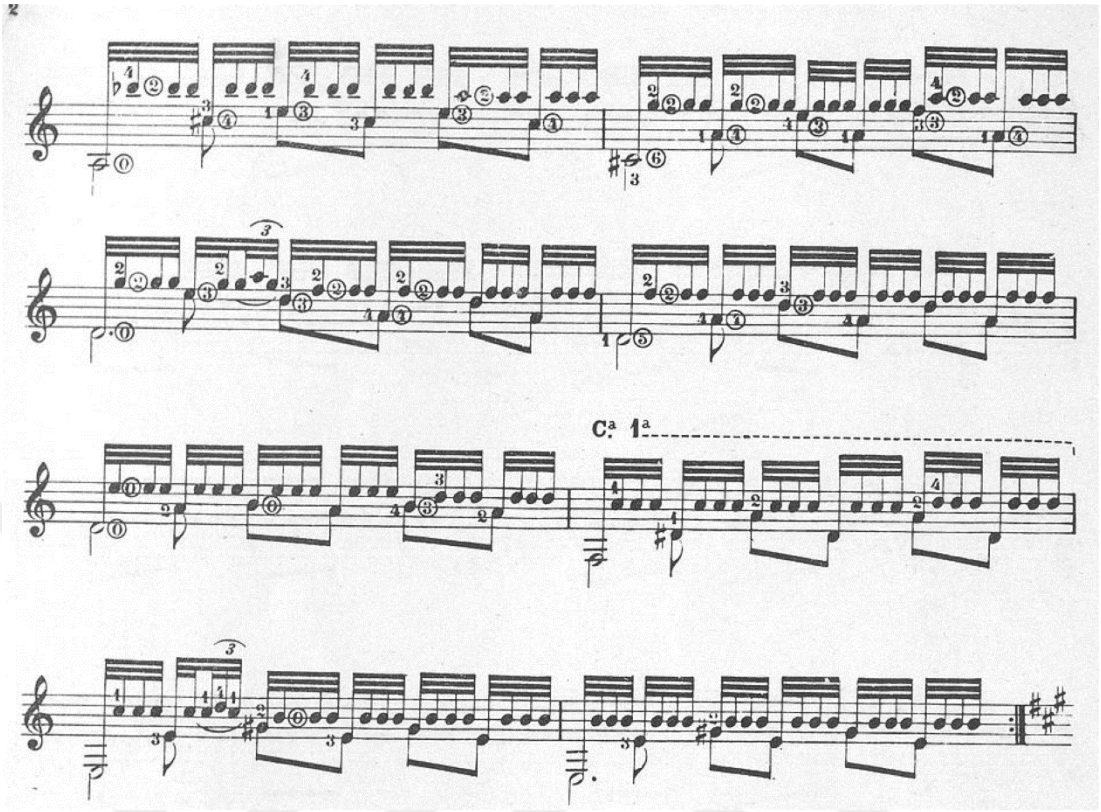


Şekil 3.15: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

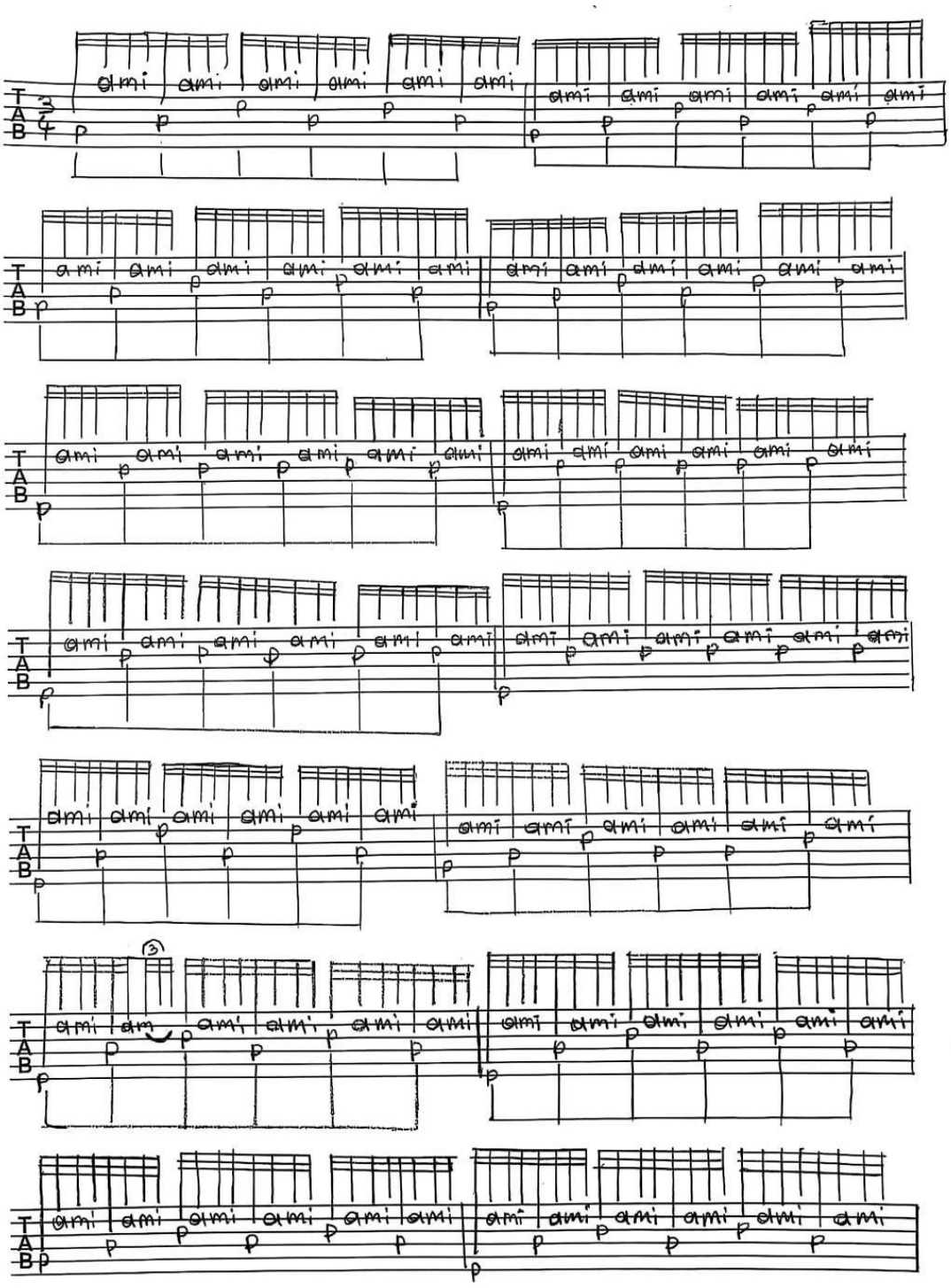
Etüt No. 7, oldukça hızlı icra edilmesi gereken apoyando gamlar içermektedir. Bu etüt çalışılırken sağ el tablatür sisteminden faydalanarak, özellikle tel atlamalarında sağ elin kontrolü sağlanabilir. Gam icrasında el pozisyonunun korunması, parmakların yerleşimi ve hareket açıklığı açısından dikkatle takip edilmelidir. Aynı zamanda, tırnak yapısında bir dengesizlik olup olmadığını gözlemlemek ve ses kalitesine etkisini değerlendirmek için de bu etüt önemli bir fırsat sunar. Çalışmanın bir diğer yönü olarak, gamların hızlandırılmasına yönelik farklı ritmik kombinasyonlarla çalışılması, teknik gelişimi destekleyecektir.



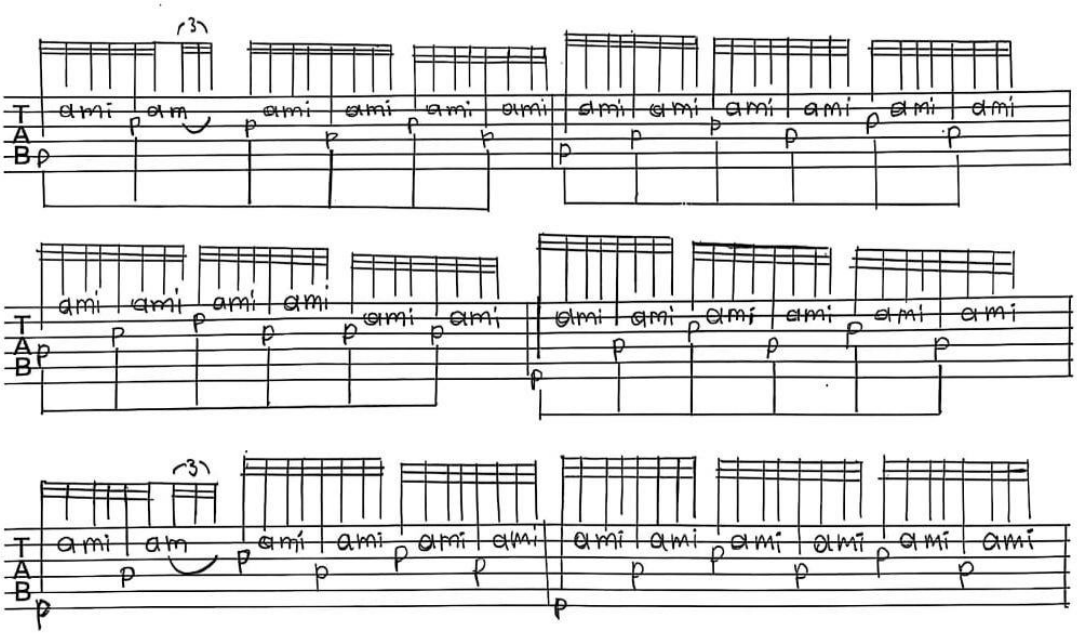
Şekil 3.16: Tárrega, Francisco. Recuerdos de la Alhambra adlı eserden bir pasaj.



Şekil 3.16 (Devam): Tárrega, Francisco. Recuerdos de la Alhambra adlı eserden bir pasaj.



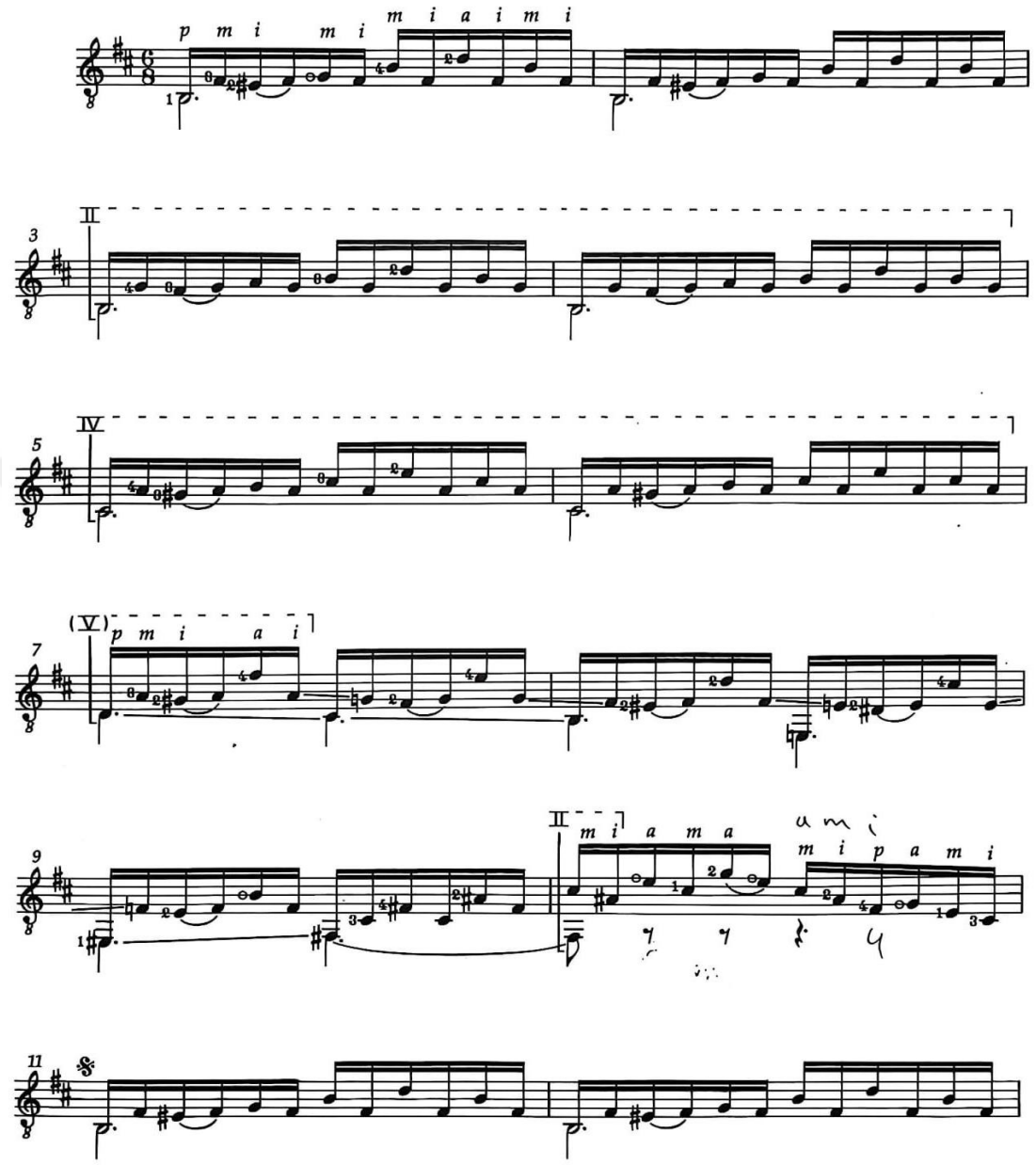
Şekil 3.17: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.



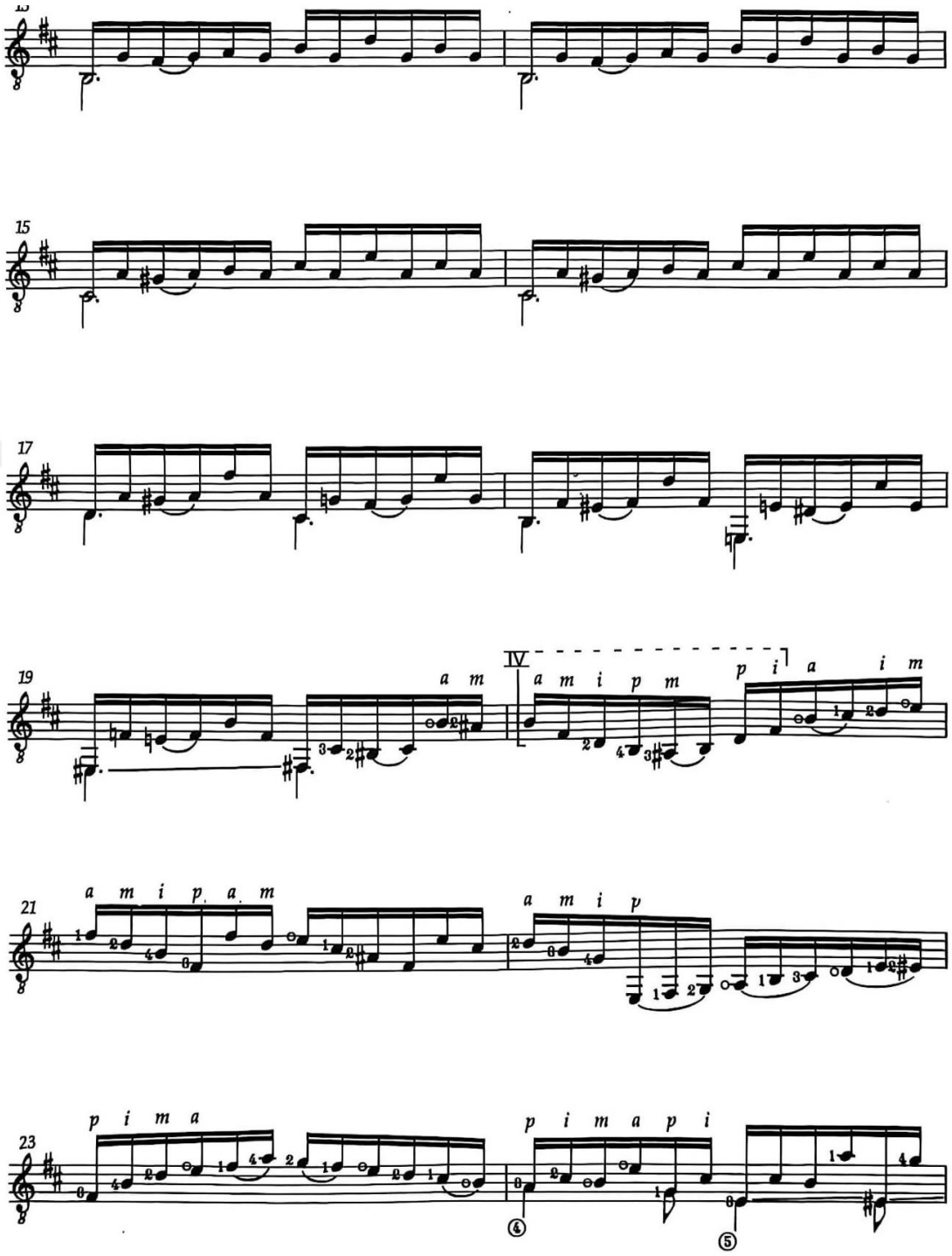
Şekil 3.17 (Devam): Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

Tremolo tekniğini içeren ilk eserlerinden biri olan Recuerdos de la Alhambra, gitar repertuvarındaki en zorlayıcı tekniklerden birini temsil etmektedir. Bu teknikte, genellikle başparmak (p) bas çizgisini oluştururken, alt üç teldeki melodi a, m ve i parmaklarıyla sürekli bir şekilde icra edilir.

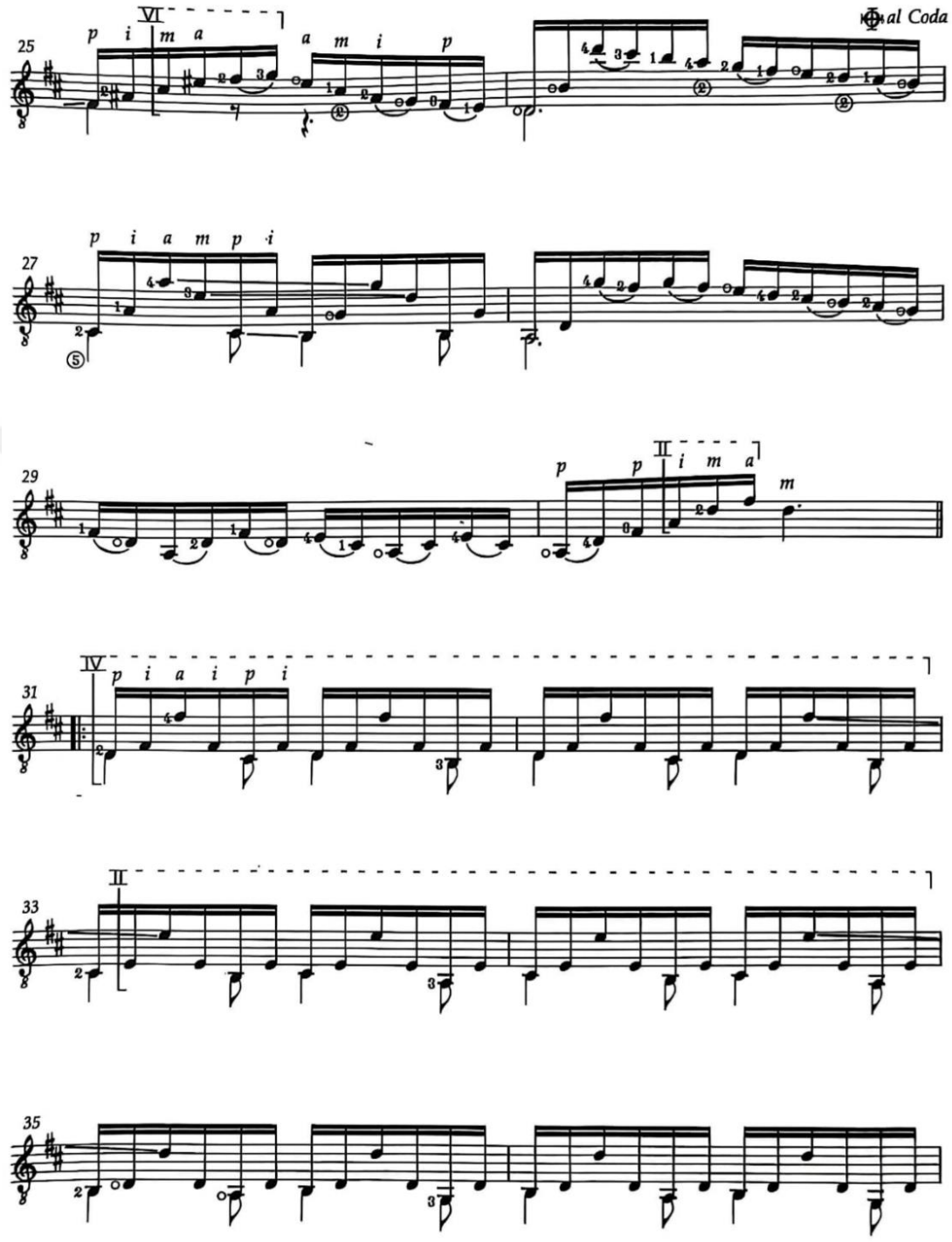
Bu eseri çalışırken sağ el tablatürünün kullanılması, tremolo tekniğini geliştirmek ve sağ–sol el koordinasyonunu artırmak açısından büyük önem taşır. Sağ elin ayrı olarak çalışılması ve sistematik biçimde oturtulması, daha akıcı ve net bir tremolo duyumu elde edilmesini sağlar. Ayrıca sağ el tablatür sistemi sayesinde hem tırnak şeklindeki dengesizlikler gözlemlenerek giderilebilir, hem de yalnızca p–a–m–i formülüyle değil; p–m–a–i, p–i–a–m gibi farklı parmak kombinasyonlarıyla çalışılarak zayıf parmaklar güçlendirilebilir.



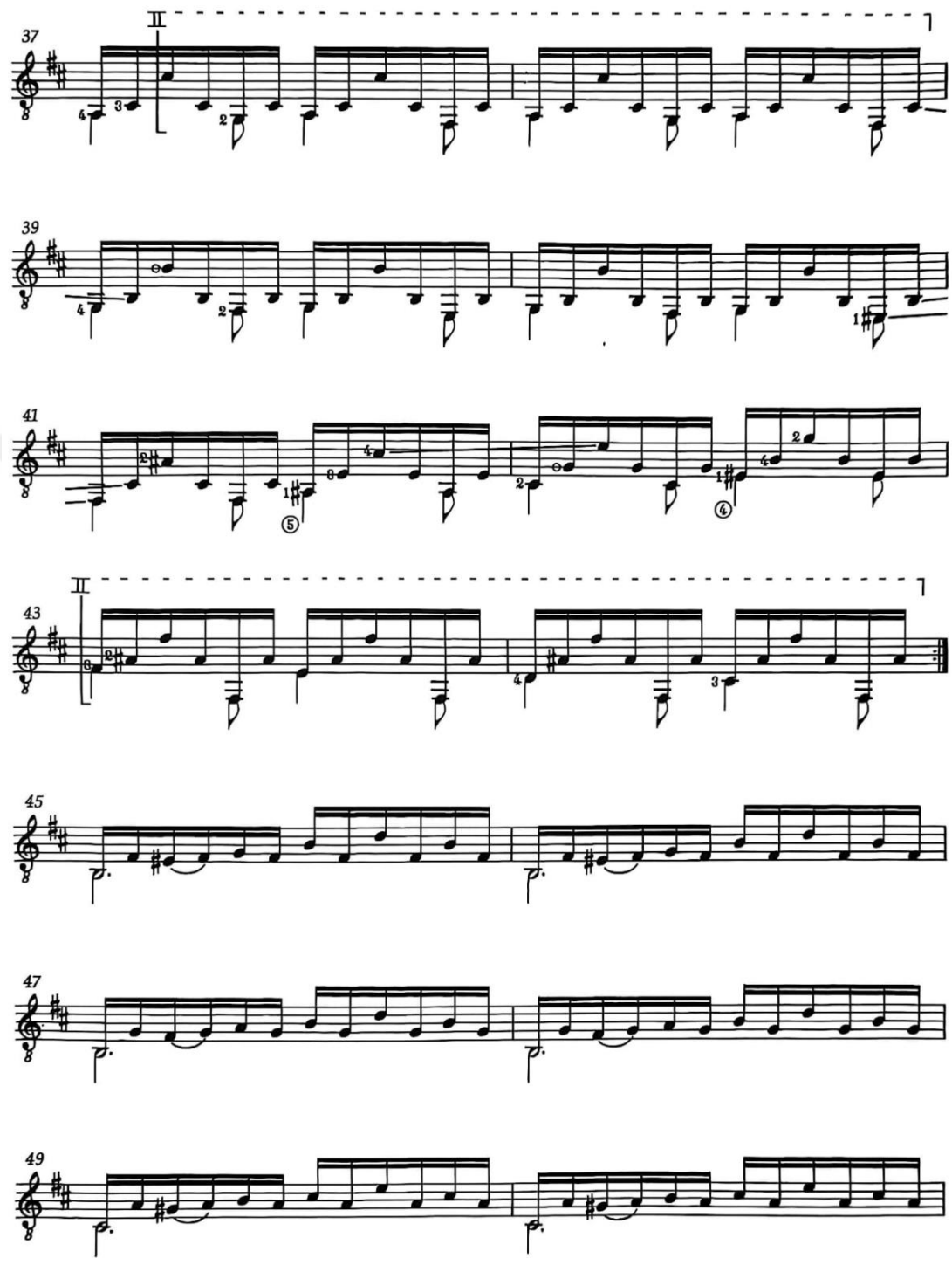
Şekil 3.18: Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



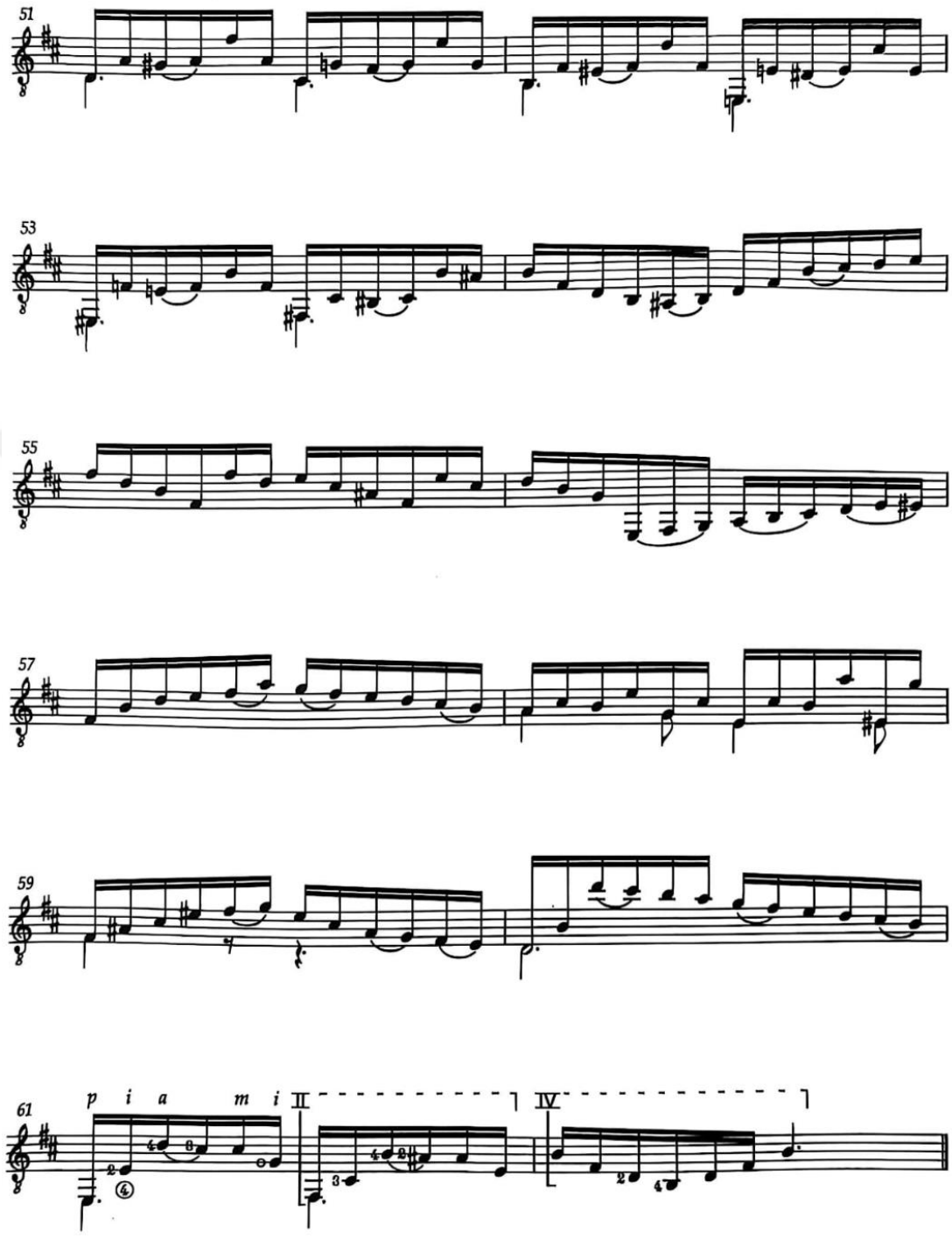
Şekil 3.18 (Devam): Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



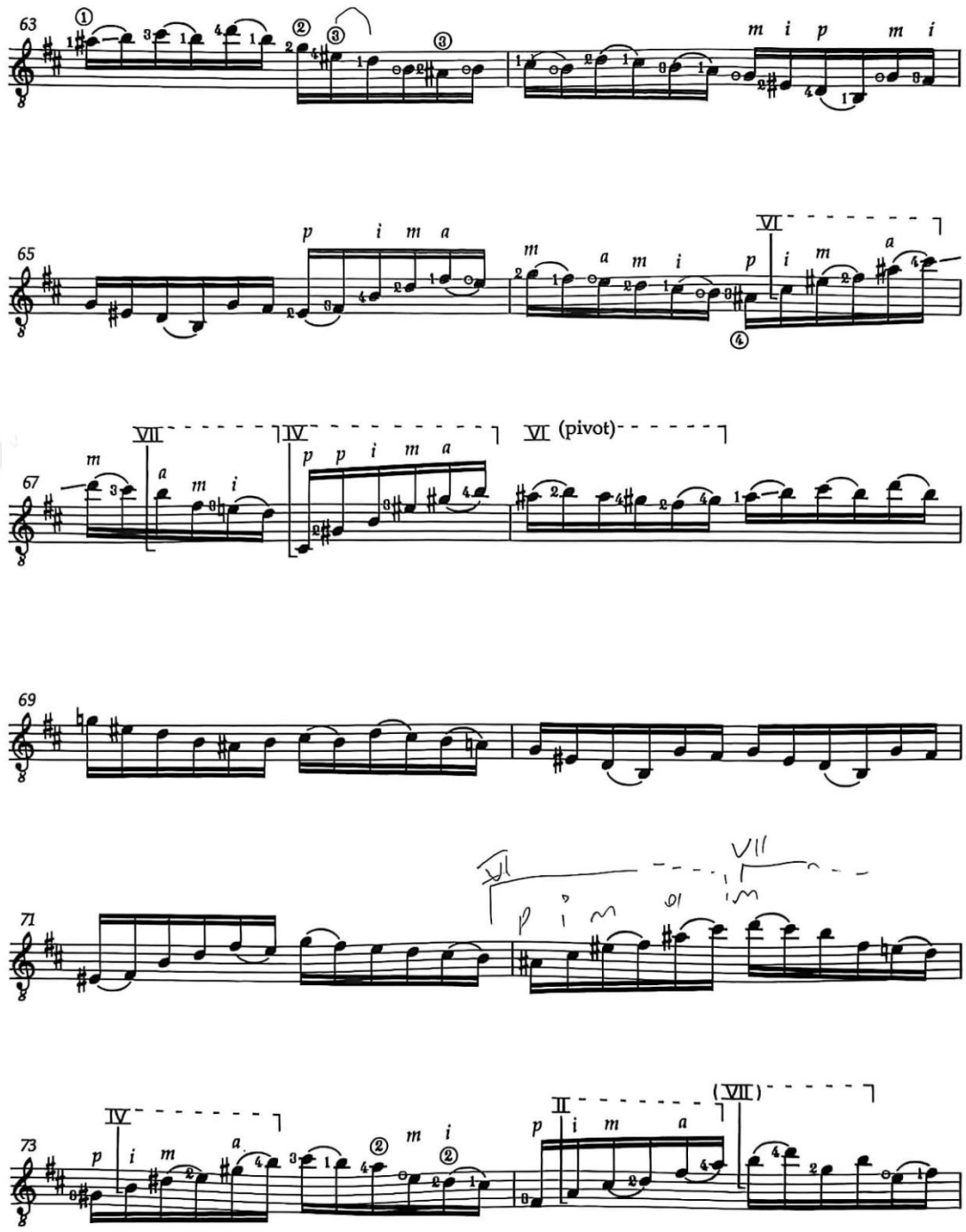
Şekil 3.18 (Devam): Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



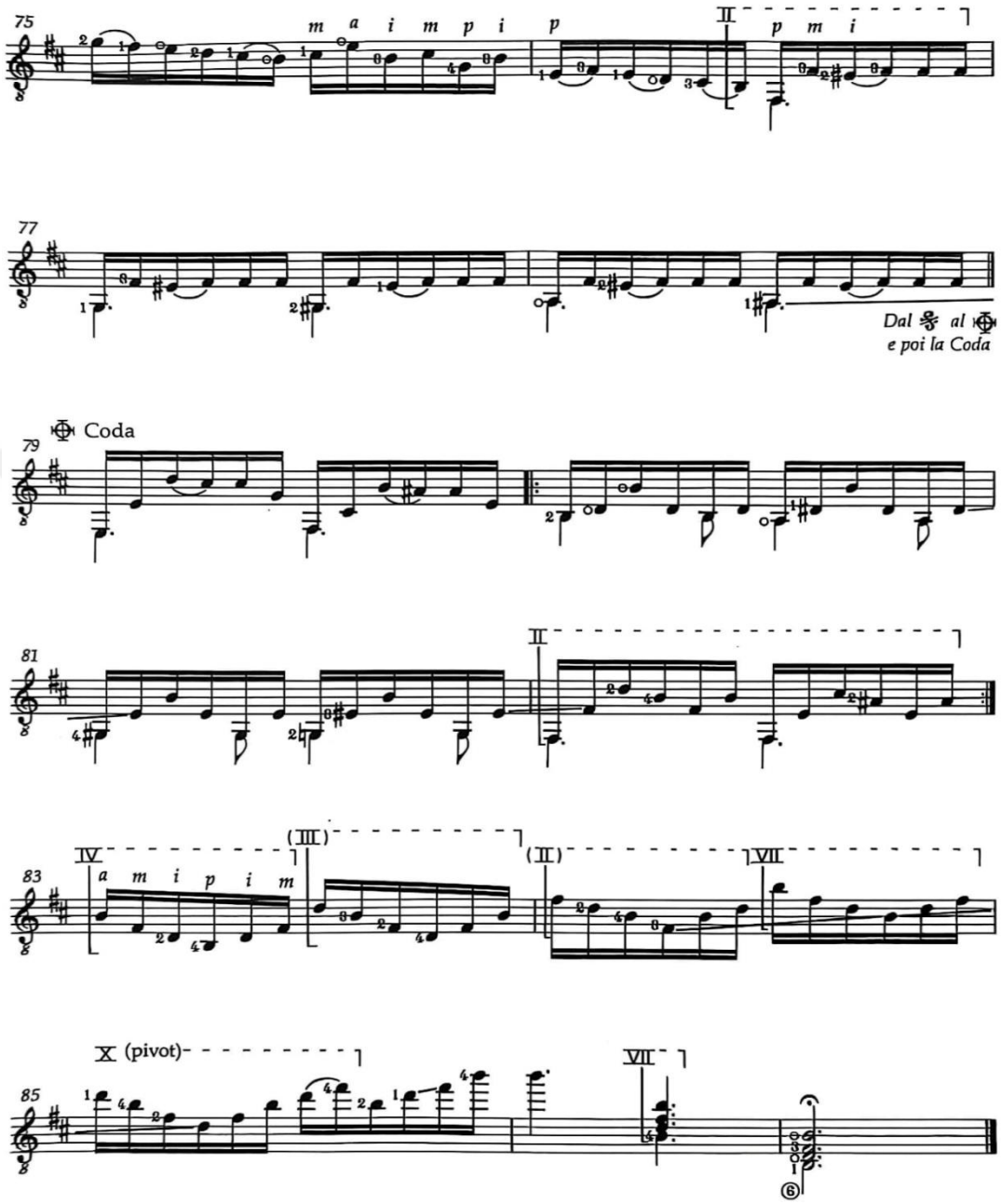
Şekil 3.18 (Devam): Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



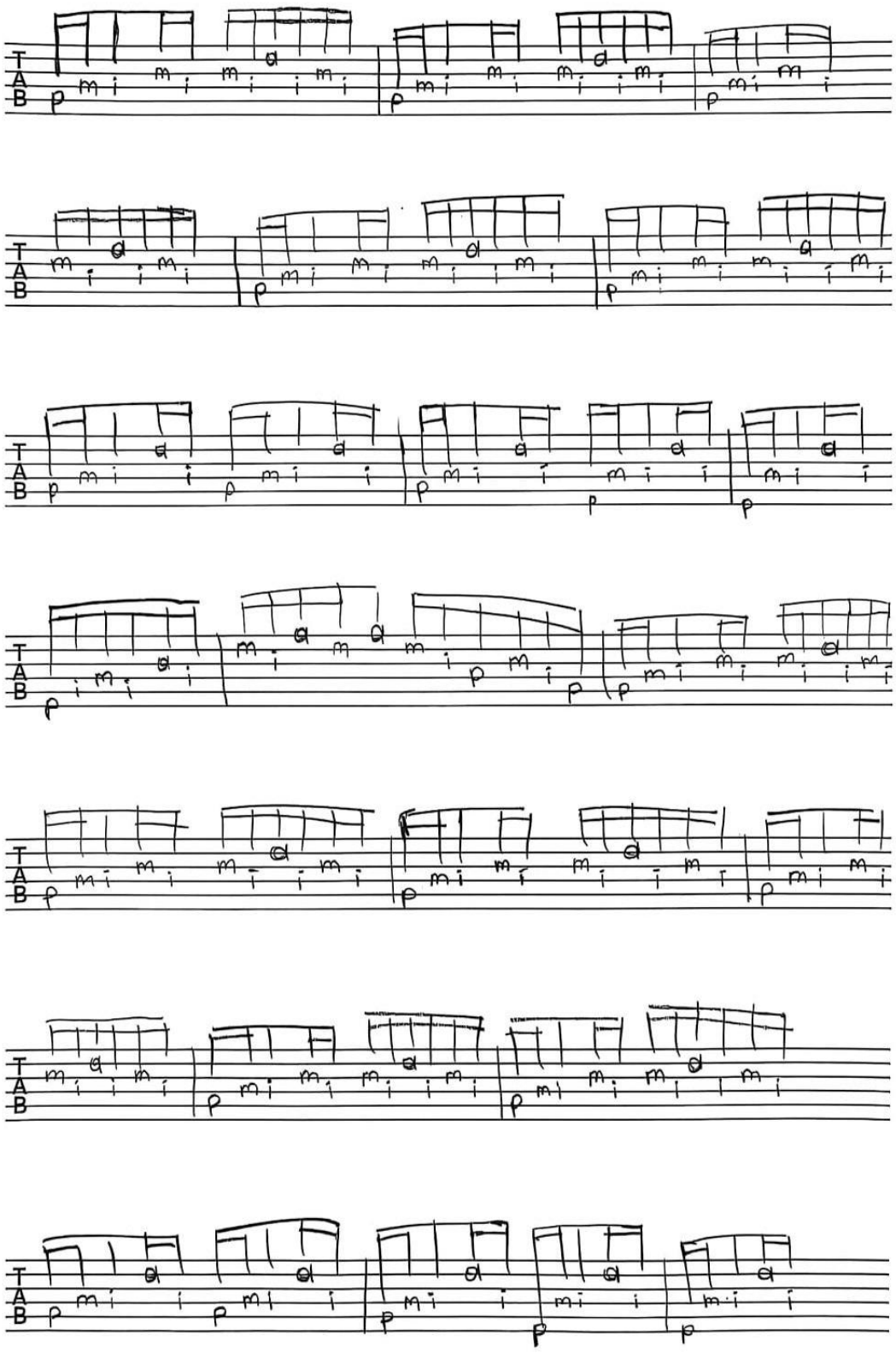
Şekil 3.18 (Devam): Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



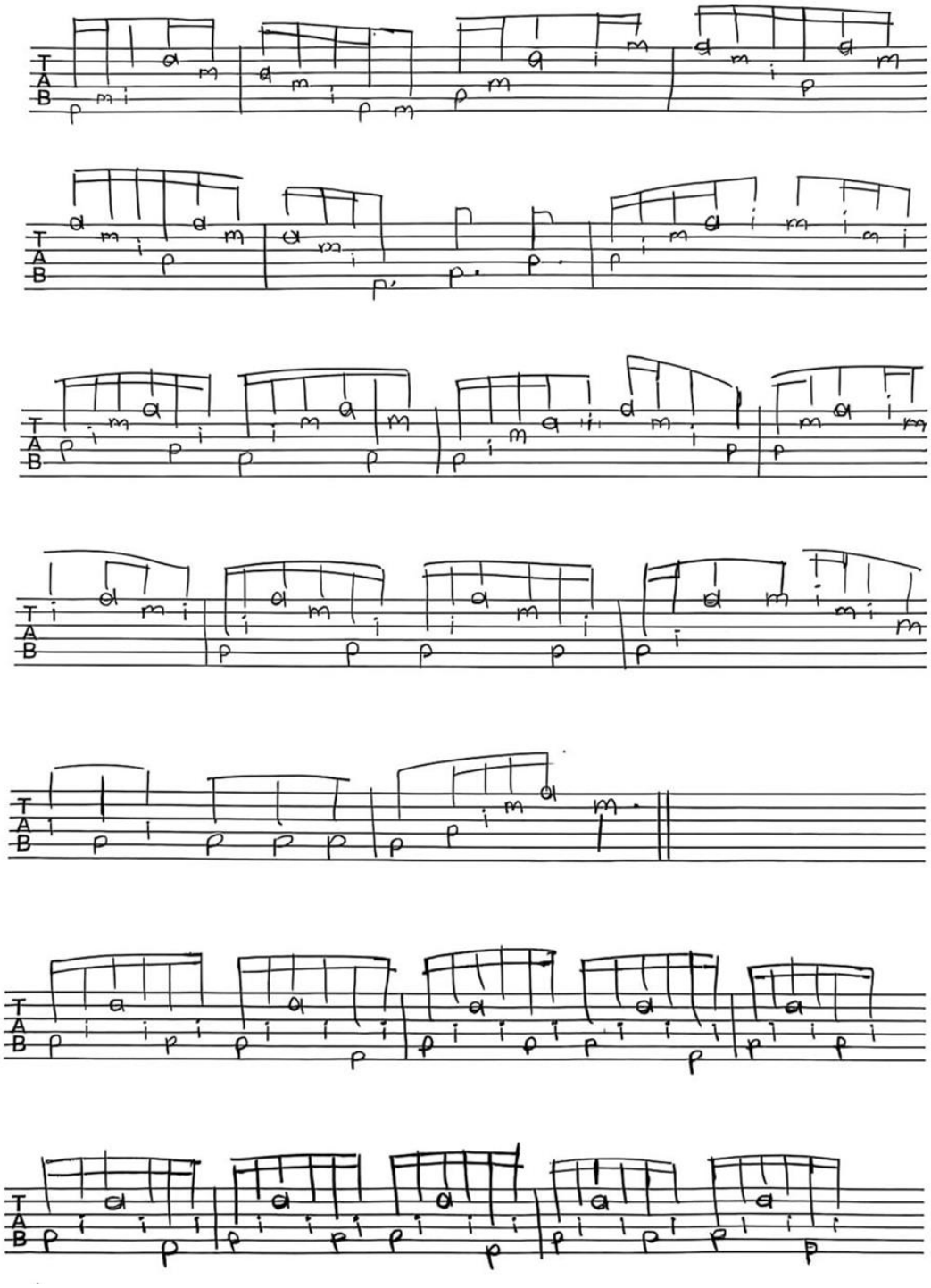
Şekil 3.18 (Devam): Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



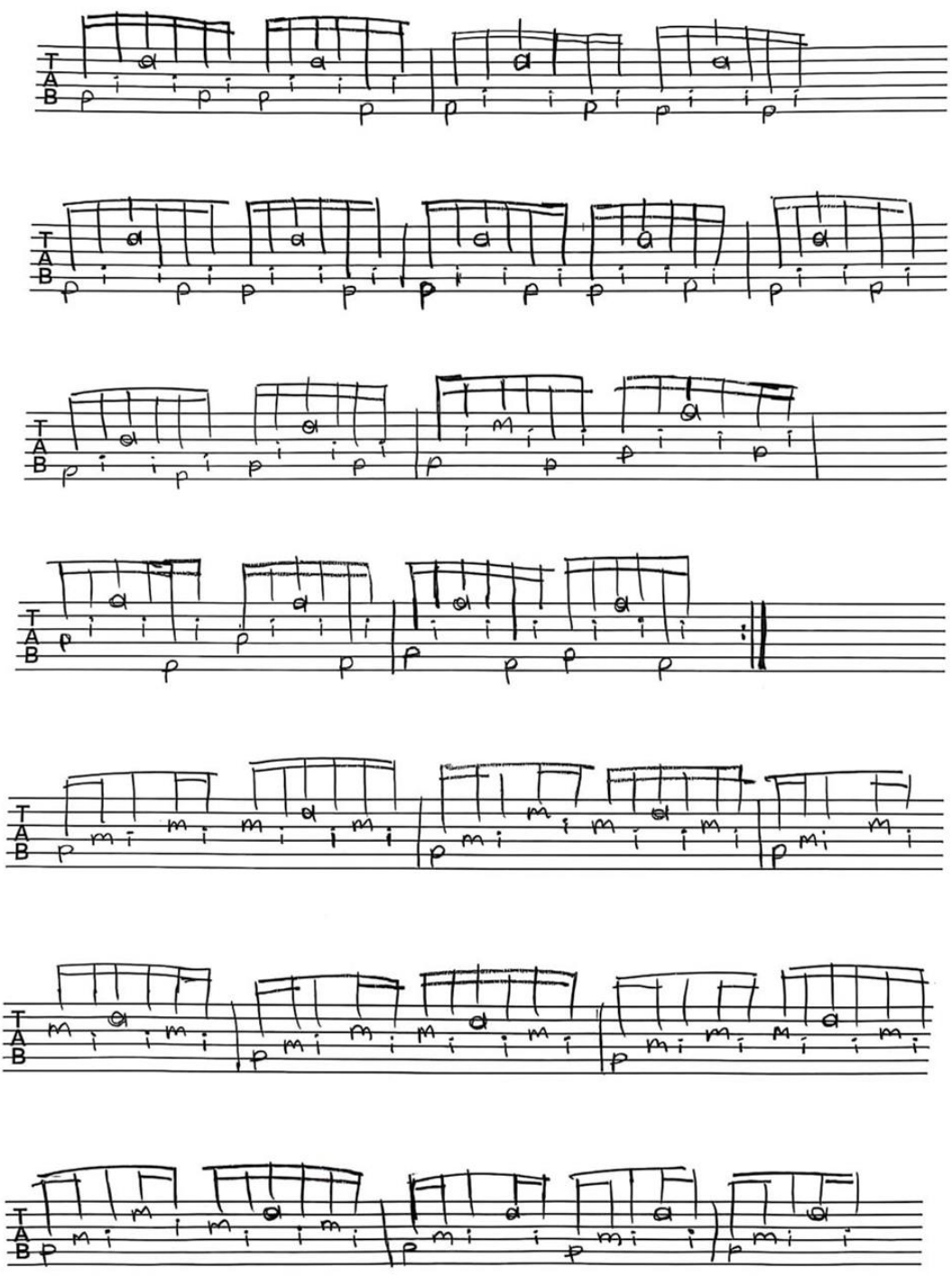
Şekil 3.18 (Devam): Agustin Barrios Mangore La Catedral, III. bölüm (Allegro Solemne).



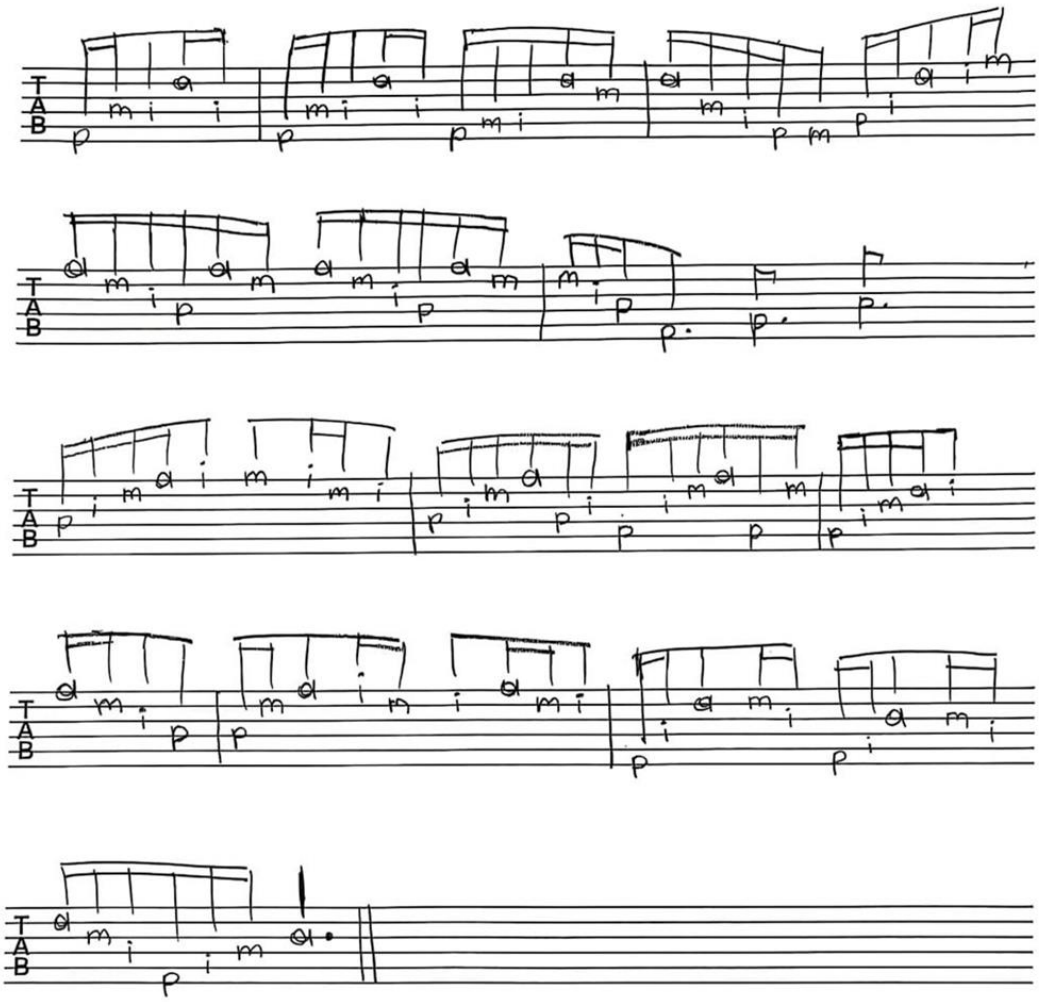
Şekil 3.19: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.



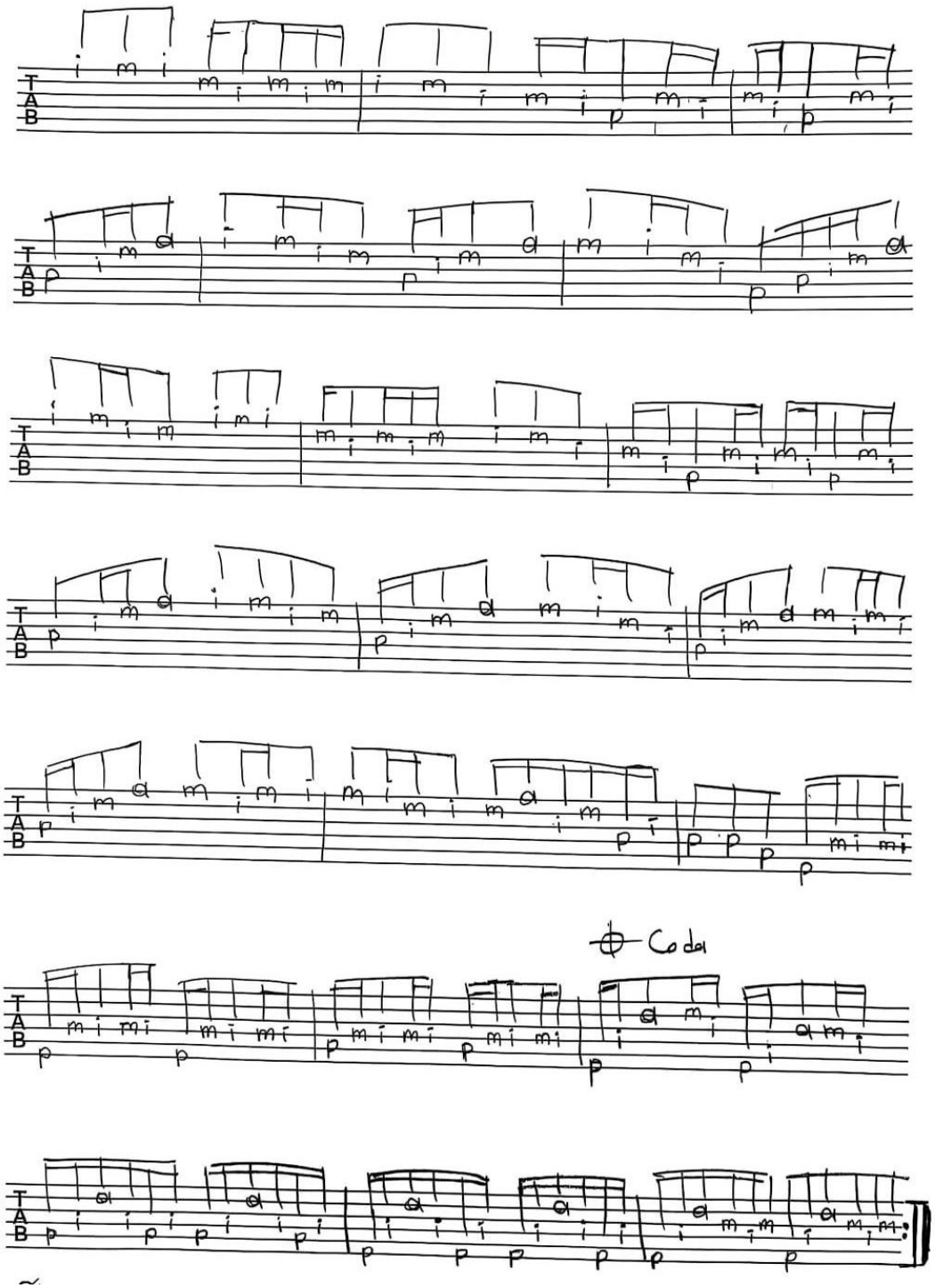
Şekil 3.19 (Devam): Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.



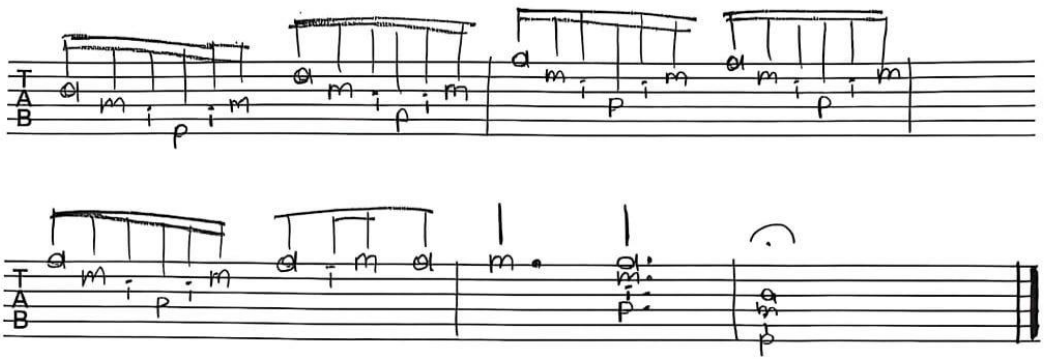
Şekil 3.19 (Devam): Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.



Şekil 3.19 (Devam): Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

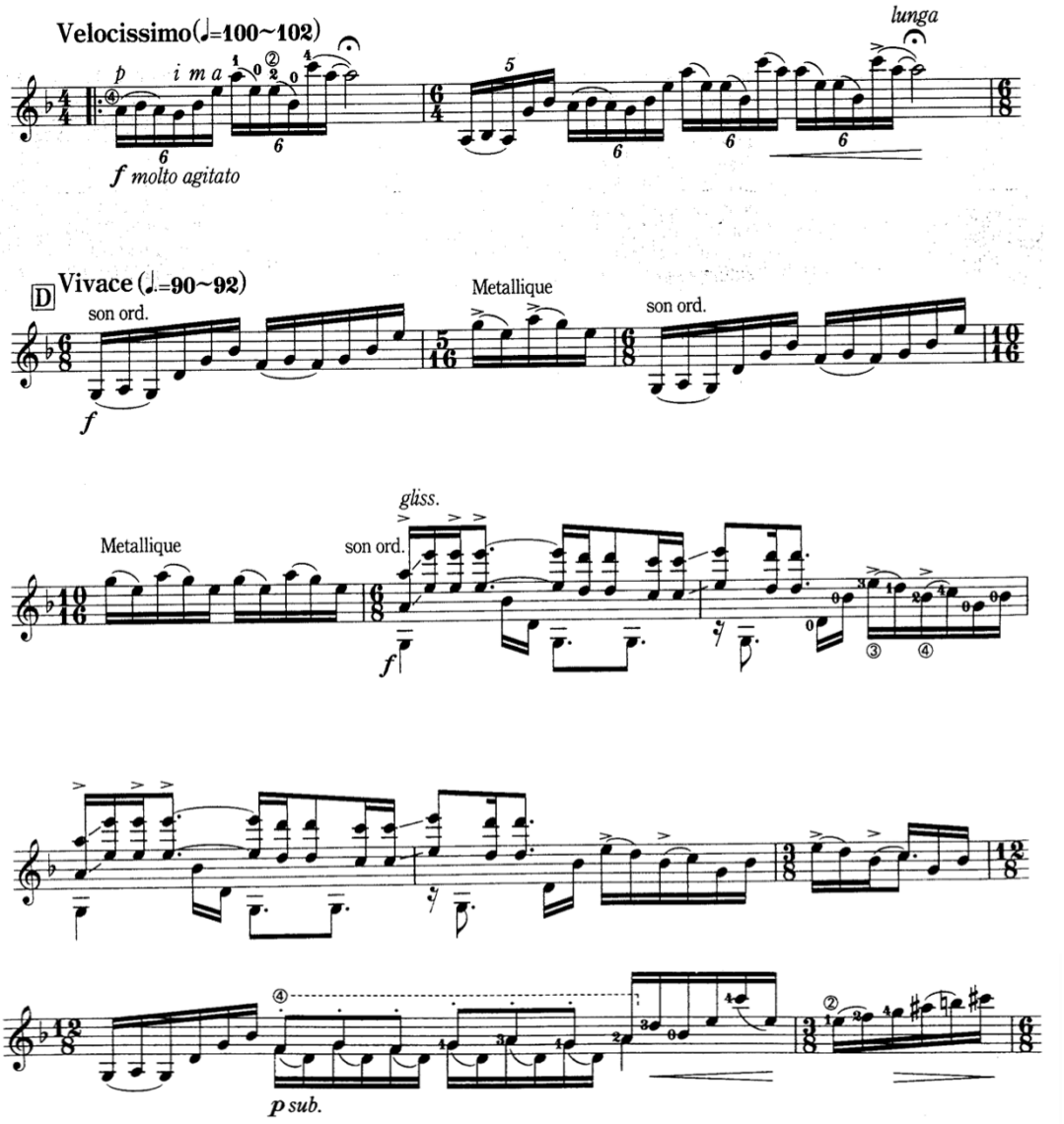


Şekil 3.19 (Devam): Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

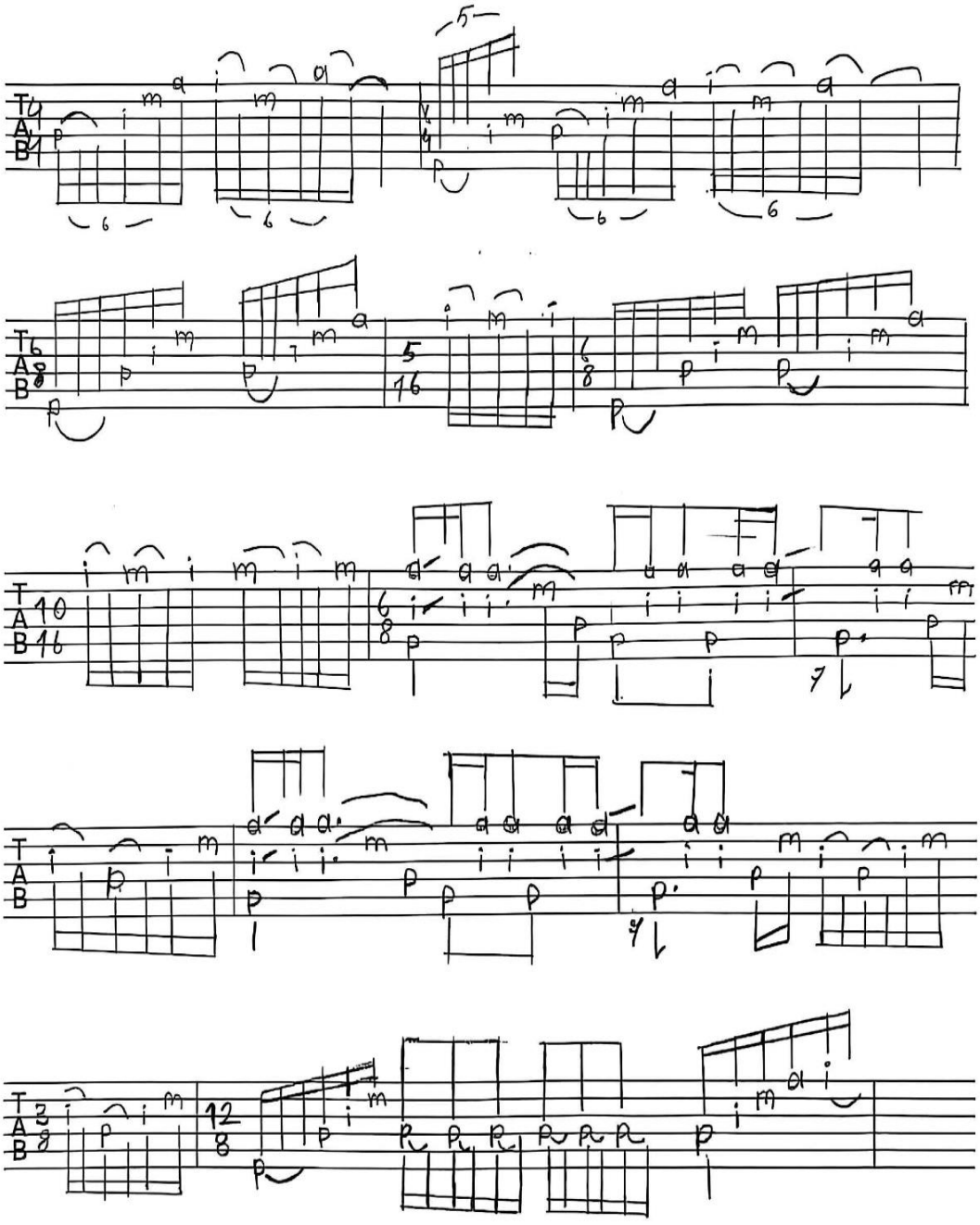


Şekil 3.19 (Devam): Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

Agustín Barrios'un La Catedral adlı eserinin üçüncü bölümü, klasik gitar repertuvarının hem teknik hem de müzikal açıdan en zorlu ve saygın örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu bölüm boyunca sürekli değişen ve yüksek hızda icra edilmesi gereken sağ el arpej formasyonları dikkat çeker. Söz konusu arpej yapıları, legato tekniğiyle iç içe geçerek, icracıdan sağ ve sol el arasında ileri düzeyde koordinasyon talep eder. Eserin en zorlu yönlerinden biri, bu iki tekniğin senkronize biçimde ve kesintisiz şekilde kullanılmasıdır. Üçüncü bölümün tamamının sağ el tablatür sistemiyle çalışılması, özellikle sağ elin pozisyon alışkanlıklarını pekiştirme, parmaklar arası geçişleri hızlandırma ve genel çalım akıcılığını artırma açısından pedagojik anlamda önemli katkılar sağlayacaktır. Ayrıca bu çalışma yaklaşımı, icracının sağ ele yönelik farkındalığını artırarak kontrol ve hakimiyet düzeyini yükseltmeyi hedeflemektedir.



Şekil 3.20: Leo Brouwer'in Hika adlı bir pasaj.

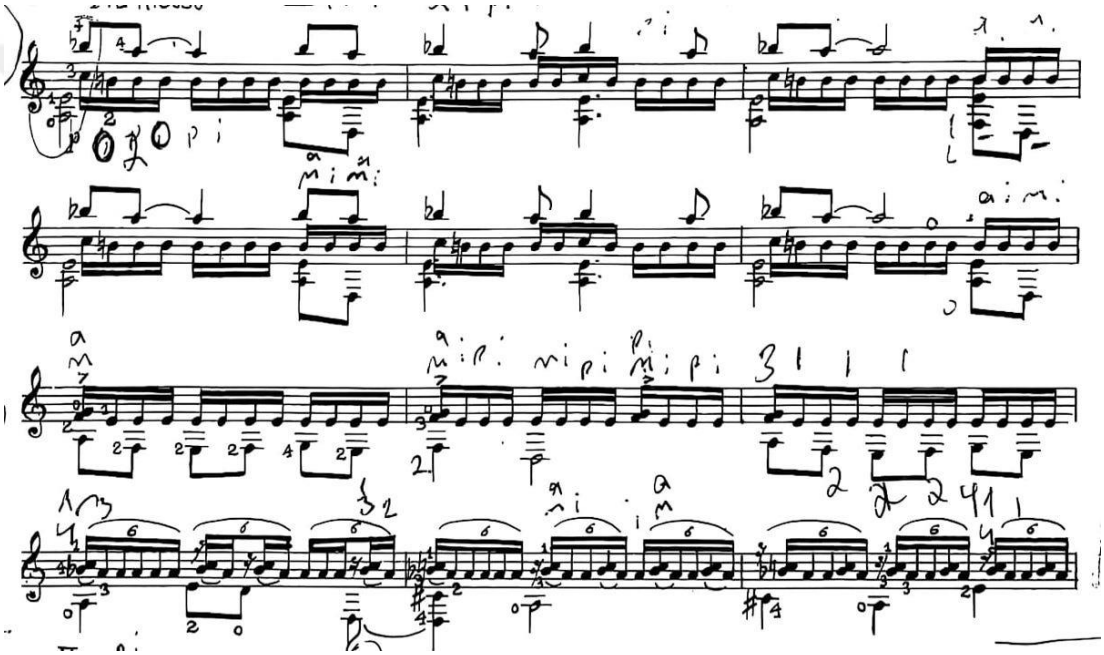


Şekil 3.21: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

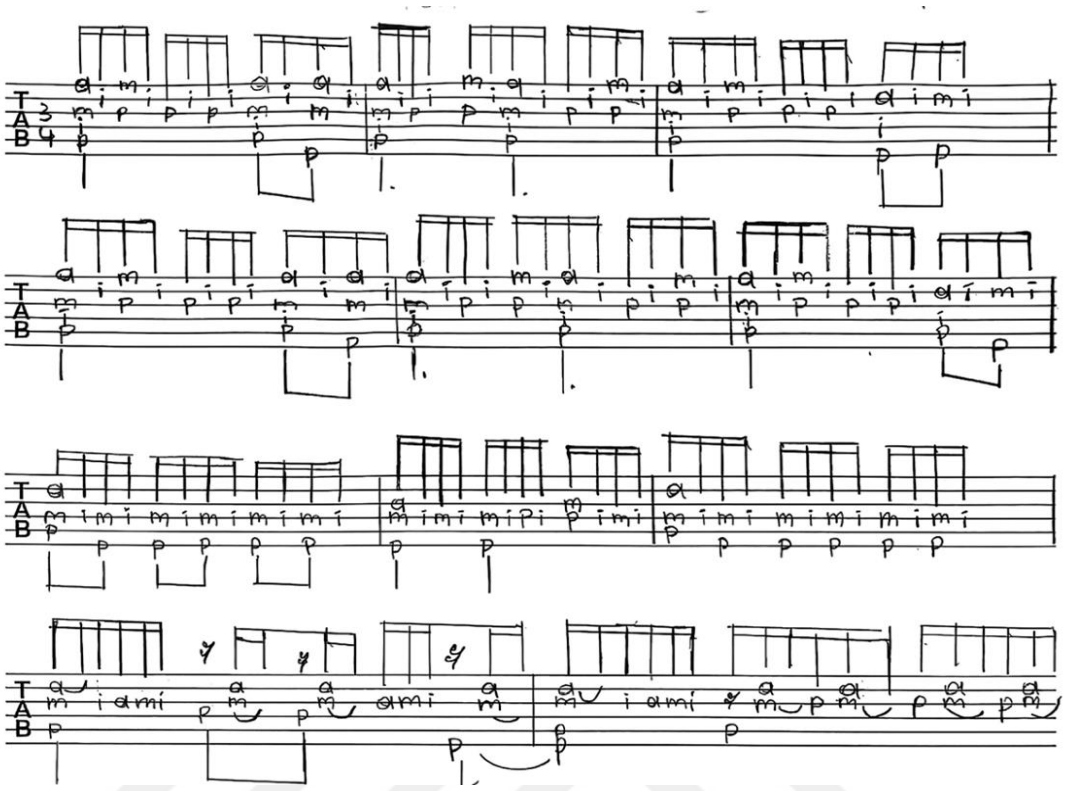
Yaşayan en önemli gitar bestecilerinden biri olan Leo Brouwer'in Hika adlı eseri, gelişmiş sağ el tekniklerinin yoğun biçimde kullanıldığı çağdaş bir repertuvar örneğidir. Karmaşık ölçü değişimleri, ani dinamik geçişler, sağ elde farklı tını renkleri elde etmek amacıyla uygulanan el pozisyonu değişimleri ile legato ve arpej tekniklerinin eş zamanlı kullanımı eseri teknik açıdan oldukça zorlayıcı hâle

getirmektedir. Ayrıca eserin akort sistemi, klasik gitarın standart mi–la–re–sol–si–mi (E–A–D–G–B–E) düzeninden farklıdır. Hika'da beşinci ve ikinci teller yeniden akortlanmıştır; buna göre akort sistemi şu şekildedir: mi – sol-re – sol–si♭–mi.

Bu yönleriyle eserin sağ elinin ayrı çalışılması özellikle faydalı olacaktır. Böylece karmaşık ritmik yapıların yerleşmesi, nüans kontrolünün sağlanması, sağ–sol el koordinasyonunun gelişmesi ve genel icranın daha akıcı bir hâle gelmesi mümkündür.

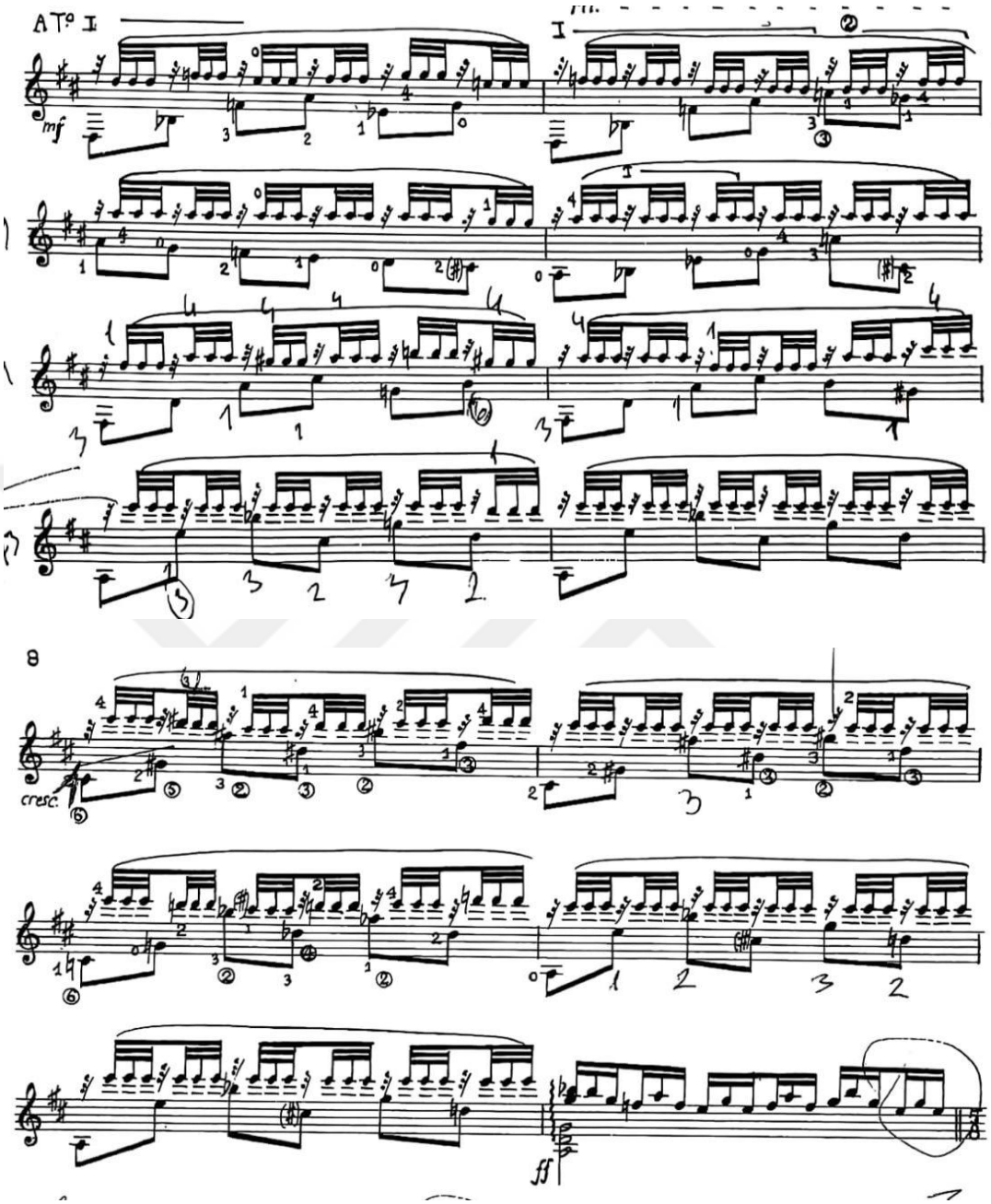


Şekil 3.22: Joaquín Rodrigo'nun Invocation et Danse adlı eserinden bir pasaj.

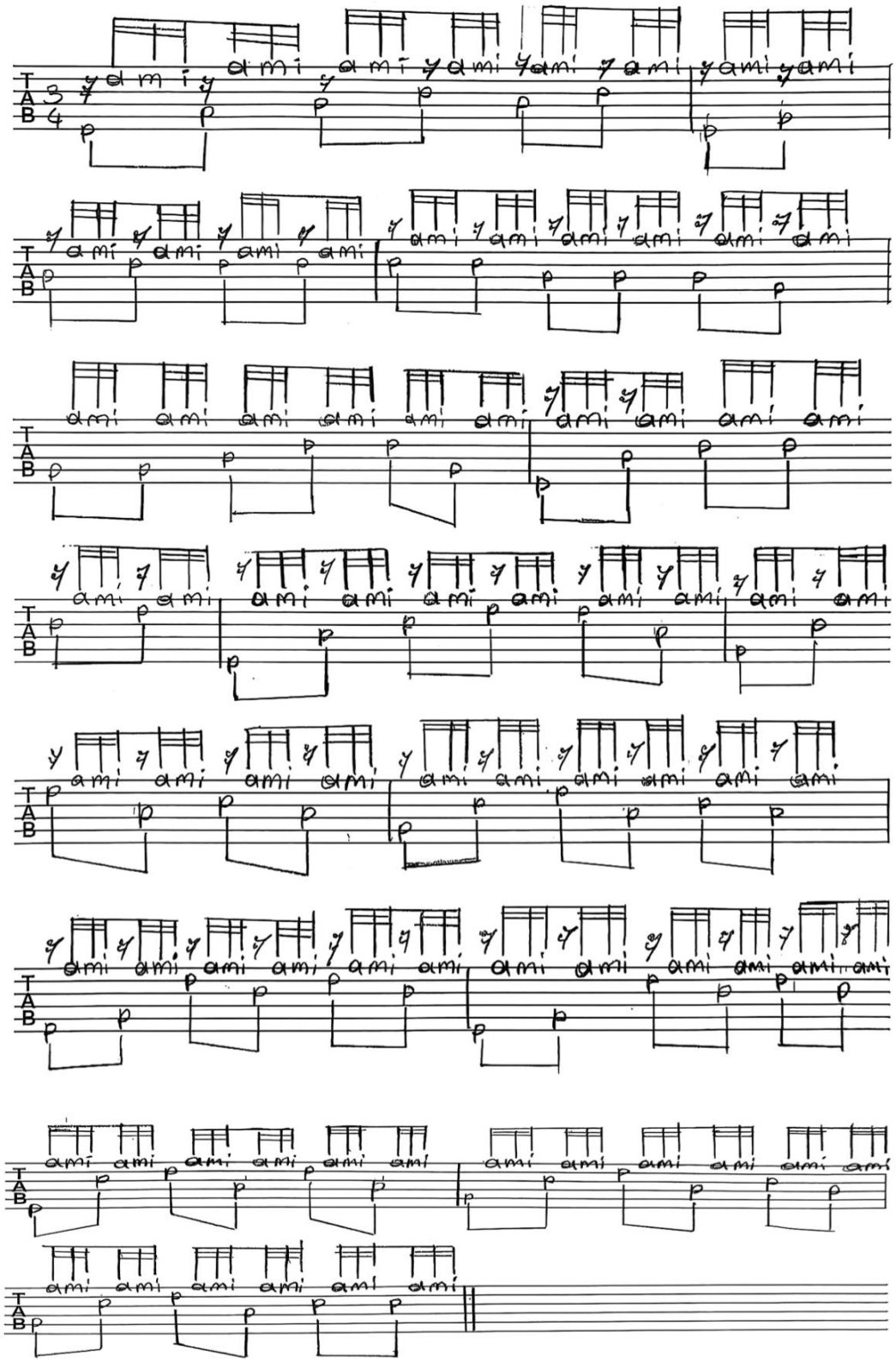


Şekil 3.23: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

Invocation et Danse, klasik gitar için bestelenmiş en zorlayıcı eserlerden biridir. Rodrigo'nun bir gitarist olmaması nedeniyle eseri piyano aracılığıyla bestelemiş olması, gitaristik açıdan sıra dışı pasajların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu örnekte üst partide bağımsız bir melodi ilerlerken, orta seste tremolo benzeri sürekli onaltılık ritimler bulunur; alt partide ise bas eşliği mevcuttur. Sol el oldukça açık bir el pozisyonda çalınmakta ve geniş yayılımlar gerektirmektedir. Her iki elin aynı anda yoğun biçimde aktif olması, pasajın çözümünü teknik açıdan zorlaştırmaktadır. Sağ el paternlerinin daha anlaşılır hâle gelmesi ve el koordinasyonunun sağlanabilmesi açısından sağ el tablaturu kullanımı büyük ölçüde fayda sağlayacaktır. Bu yöntem, pasajın netliğini artıracak ve teknik ifadenin daha kontrollü olmasına yardımcı olacaktır.



Şekil 3.24: Joaquín Rodrigo'nun Invocation et Danse adlı eserinden bir pasaj.



Şekil 3.25: Aynı pasajın sağ el tablatürü ile gösterimi.

Bu pasaj, klasik gitar repertuvarında tremolo tekniği üzerine yazılmış en zorlu örneklerden biridir. Altta bağımsız şekilde ilerleyen bir melodi bulunurken, üst partide tremolo aracılığıyla ayrı bir melodi daha seslendirilir. Bu çift katmanlı yapı, yorumcudan iki ayrı müzikal hattı eş zamanlı ve dengeli biçimde icra edebilmesini talep eder. Pasaj boyunca sürekli tel atlamaları, özellikle p parmağının sık ve geniş hareketlerle kullanılması gerekliliği, sağ el koordinasyonunu ciddi ölçüde zorlaştırmaktadır.

Bu tür bir pasajın çözümünde, sağ elin ayrı olarak çalışılması büyük fayda sağlar. Sağ el tablaturu kullanımı sayesinde parmak kombinasyonlarının ve tel geçişlerinin daha açık biçimde görülmesi mümkün olmakta; bu da hem teknik netliği artırmakta hem de icranın daha kontrollü ve akıcı olmasına katkı sağlamaktadır.

3.3. Deney Grubu

Bu çalışma kapsamında geliştirilen sağ el tablatür sisteminin pedagojik etkinliğini değerlendirmek amacıyla, Kartal Belediyesi Sanat Akademisi bünyesinde deneysel bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Uygulama süreci, kurumun klasik gitar öğrencilerinden oluşan bir grupla, öğretmenler Taha Karakoç ve araştırmacı (tez yazarı) tarafından birlikte yürütülmüştür.

Deney grubu, yaşları 9 ila 12 arasında değişen, klasik gitar eğitimine yeni başlamış ya da temel teknik becerileri kazanmakta olan, aynı seviyedeki toplam 10 öğrenciden oluşmaktadır. Katılımcılar, çalışmaya gönüllülük esasına göre dahil edilmiş, grup içindeki teknik düzey dengesine özen gösterilerek seçilmiştir. Öğrencilerin hiçbiri daha önce sağ el tablatürünä benzer bir notasyonla çalışmamış olup, geleneksel nota sistemine aşinadır.

Çalışma süresi üç ay olarak planlanmış, bu süre zarfında öğrencilerle bireysel ve grup dersleri düzenli olarak sürdürülmüştür. Uygulama boyunca tüm öğrencilerle aynı eser üzerinde çalışılmıştır: Mourat gitar metodunda yer alan Mauro Giuliani'ye ait "Allegretto" etüdü. Bu etüt hem sağ el arpej koordinasyonunu hem de nota okuma becerisini geliştirmek amacıyla tercih edilmiştir.

Öğrenciler iki eşit gruba ayrılmıştır: Beş öğrenci söz konusu etüdü geleneksel klasik gitar notasyonu ile çalışırken, diğer beş öğrenci tez kapsamında geliştirilen sağ el tablatür sistemi ile aynı materyali çalışmıştır. Bu yöntemle, farklı notasyon sistemlerinin aynı teknik materyale yaklaşımları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Uygulama süresince öğrencilere eş zamanlı teknik rehberlik sağlanmış, her hafta ders içi video kayıtları, bireysel gözlemler ve öğrenci geri bildirimleri aracılığıyla süreç belgelendirilmiştir. Bu deneysel uygulama, sağ el tablatür sisteminin öğrenme sürecine olan etkisini pedagojik açıdan ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bulgular bir sonraki bölümde detaylı olarak analiz edilmiş ve değerlendirilmiştir.

SONUÇ

Bu bölümde, Kartal Belediyesi Sanat Akademisi'nde 9–12 yaş arası 10 öğrenciyle gerçekleştirilen üç aylık uygulama süreci boyunca elde edilen bulgular sunulmakta ve sağ el tablatür sisteminin teknik gelişim üzerindeki etkileri ayrıntılı şekilde değerlendirilmektedir. Gözlemler, öğretmen notları, öğrenci geri bildirimleri ve ders içi performanslara dayalı olarak yapılandırılmıştır. Uygulama süresince tüm öğrenciler, Mourat metodunda yer alan Mauro Giuliani'ye ait "Allegretto" etüdü üzerinde çalışmıştır. Katılımcılar, araştırmanın başlangıcında genel teknik yeterlilik, nota okuma becerisi ve sağ el koordinasyonu açısından gözlemlenmiş ve dengeli bir dağılım sağlanarak seçilmiştir. Tüm öğrenciler, çalışmaya gönüllü olarak katılmış ve uygulama öncesinde sistem hakkında bilgilendirilmiştir. Öğrencilerin hiçbiri daha önce sağ el tablatürüne benzer bir notasyonla çalışmamış olup, geleneksel nota sistemine aşinadır.

Teknik Uygulama Sürecinde Gözlemler

Geleneksel notasyonla çalışan öğrenciler (Grup A), parmak numaralarını oturtmakta zorlanmış ve arpejlerde sıklıkla duraklamıştır. Sağ el parmak sıralamalarını ezberlemekte güçlük çektikleri; özellikle p-a-m-i örüntülerinde sistematik bir akış kurmakta zorlandıkları gözlemlenmiştir. Sağ elin hangi parmakla hangi teli çalacağına ilişkin karar süreçlerinde belirsizlik yaşanmış, bu da çalım akışında duraksamalara ve eş zamanlılık problemlerine neden olmuştur. Bu grup öğrencilerinin öğretmen müdahalesine daha fazla ihtiyaç duyduğu, özellikle hızlı geçişlerde sağ el kontrolünü kaybettikleri not edilmiştir.

Buna karşın, sağ el tablatür sistemiyle çalışan öğrenciler (Grup B), çalacakları parmakları önceden görebildikleri için çalım esnasında daha az duraklamış, akıcı ve dengeli bir sağ el hareketi sergilemişlerdir. Grup B öğrencilerinde sağ elin tellere yerleşimi ve atak yönü daha çabuk oturmuş, teknik kararlılık sürecin daha erken evresinde gözlemlenmiştir. Arpej geçişleri daha temiz duyulmuş ve koordinasyon daha kontrollü şekilde gelişmiştir.

Ezberleme ve Öğrenme Süreci

Grup A öğrencileri notaları tanıma konusunda temel sorunlar yaşamamış olsa da sağ el parmak kullanımıyla ilgili tereddütler ezberleme süresini uzatmıştır. Bu grup içinde yalnızca iki öğrenci, ikinci ay sonunda etüdü kesintisiz çalabilmiştir. Sağ el tablatürüyle çalışan öğrenciler ise çalım yönünü, parmak dizilimini ve ritmik yapıyı birlikte kavradıkları için parçayı daha kısa sürede içselleştirmiştir. Üçüncü hafta itibarıyla Grup B'deki öğrencilerden üçü parçayı ezbere çalabilmiş, beşinci haftadan itibaren tamamına yakını eseri hatasız ve duraksamadan icra edebilmiştir.

Öğrenci Geri Bildirimleri

Çalışma sonunda yapılan sözlü değerlendirmelerde Grup B'deki öğrencilerin çoğu, sağ el tablatür sisteminin "ne yapacaklarını bildikleri hissini" verdiğini ve bu nedenle çalarken daha rahat hissettiklerini ifade etmiştir. Öğrenciler, klasik notasyonda çalarken sıkça "hangi parmakla çalmalıyım?" sorusunu sorduklarını; tablatür sisteminde ise bu sorunun neredeyse hiç ortaya çıkmadığını belirtmiştir. Grup A'daki bazı öğrenciler ise sağ el parmaklamasıyla ilgili sürekli düzeltme almak zorunda kaldıkları için zorlandıklarını ve motivasyonlarının zaman zaman azaldığını dile getirmiştir.

Öğretmen Gözlemleri

Uygulama süreci boyunca gözlemci olarak yer alan öğretmen Taha Karakoç, sağ el tablatür sisteminin özellikle başlangıç seviyesindeki öğrencilerde "doğrudan yönlendirme" sağladığını, bu durumun hem öğrencinin öğrenme motivasyonunu artırdığını hem de öğretmenin müdahale sıklığını azalttığını belirtmiştir. Karakoç'a göre, geleneksel notasyonla çalışan öğrenciler parmak numarası önerilerini dışsal olarak algılarken, tablatür sistemiyle çalışan öğrenciler bu bilgileri görsel bir bütünlük içinde daha içselleştirilmiş biçimde kavrayabilmiştir.

Pedagojik Katkı ve Genel Yorum

Sağ el tablatür sisteminin sunduğu doğrudan parmak gösterimi, özellikle erken yaş gitar öğrencileri için çalım güvenliğini artırmakta, teknik kararsızlıkları

azaltmakta ve öğrenme sürecini yapılandırmaktadır. Sistem, öğrencinin kendi vücudu ile nota arasında somut bir ilişki kurmasını sağladığı için, sağ el farkındalığını arttırmakta ve icra sürecine bilinç kazandırmaktadır. Ayrıca, sistemin hem görsel hem ritmik açıdan yönlendirici olması, çocuk yaş grubunda sık görülen sağ-sol el karışıklığını da büyük ölçüde azaltmıştır.

Bu gözlemler ışığında, sağ el tablatür sisteminin yalnızca nota öğretimini değil, aynı zamanda müziksel ifade, koordinasyon ve özgüven gelişimini de destekleyen etkili bir yöntem olduğu sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda, sağ el tablatür sisteminin klasik gitar eğitimi sürecinde uygulanabilir, öğretici ve geliştirici bir araç olarak kullanılması önerilmektedir. Elde edilen bulgular ışığında, sistemin farklı yaş grupları ve repertuvarlar üzerinde de denenmesi, gelecekteki araştırmalar için yeni bir zemin oluşturabilir. Sonuç olarak, bu çalışma, sağ el tablatür sisteminin klasik gitar pedagojisinde etkili bir alternatif sunabileceğini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

Abdoun, S. S. (2011). The Oud Across Arabic Culture **(Doctoral dissertation).** University of Maryland, School of Music, Musicology & Ethnomusicology Division.

Apel, W. (1953). **The notation of polyphonic music, 900–1600. Cambridge,** MA: Mediaeval Academy of America.

Dart, T., Morehen, J., & Rastall, R. (2001). **Tablature.** In Grove Music Online. Oxford University Press. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027338?rskey=CYFtYx Erişim tarihi: 17 Temmuz 2025.

Hearn, W. B. (1995). Performing the Music of Mudarra: An Investigation into Performance Practice in the Music of the Vihuelistas **(Doctoral dissertation).** University of Arizona.

Heck, T. F. (2004). **A New ABC for Holding the Guitar.** http://www.guitarandluteissues.com Erişim tarihi: 27 Mart 2025.

Ko, Y. F. (2009). An Analytical and Comparative Study of Francisco Tárrega's Two Volumes of Guitar Studies: Volume One–Thirty Elementary Level Studies And Volume Two–Twenty-Five Intermediate And Advanced Level Studies **(Doctoral dissertation).** Ball State University, Indiana.

MacKillop, R. (2008). **Sor and Moretti.**https://robmackillop.net/wp-content/uploads/2011/01/sor-and-moretti.pdf Erişim tarihi: 3 Haziran 2025.

Özkanoğlu, M., ve Karadağ, H. (2020). Gitar tablatur kullanımına ilişkin tarihsel ve yapısal bir araştırma. **Sosyal Bilimler Dergisi /The Journal of Social Sciences,** 7(48), 232–254. https://doi.org/10.29228/SOBIDER.46664 Erişim tarihi: 18 Mayıs 2025.

Poulton, D. (2001). **Vihuela. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29360 Erişim tarihi: 29 Haziran 2025.

Turnbull, H. (1991). **The Guitar From The Renaissance to The Present Day.** Connecticut: The Bold Strummer Ltd.

Tyler, J. (1980). **The Early Guitar: A History and Handbook.** London: Oxford University Press.

Tyler, J., & Sparks, P. (2002). **The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era.** New York: Oxford University Press.

Uluocak, S. (2011). **Klasik Gitar Tarihi I: Rönesans Döneminde Gitar (1536–1600).** İstanbul: Doruk Yayınları.

Uluocak, S. (2011). **Klasik Gitar Tarihi II: Barok Dönemde Gitar (1600–1750).** İstanbul: Doruk Yayınları.

Uluocak, S. (2011). **Klasik Gitar Tarihi III: Klasik ve Romantik Dönemde Gitar (1750–1900).** İstanbul: Doruk Yayınları.

Wade, G. (2001). **A Concise History of The Classic Guitar.** USA: Mel Bay Publications.

Wolf, J. (1919). **Handbuch der Notationskunde, II. Teil: Tonschriften der Neuzeit.** Tabulaturen, Partitur, Generalbass und Reformversuche. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Yates, S. (t.y.). **Sor's Guitar Sonatas: Form and Style.** http://www.stanleyyates.com/writings/sor.pdf Erişim tarihi: 24 Şubat 2025.