



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

**TURGAY ERDENER'İN KLASİK GİTAR İÇİN YAZDIĞI
“LONELINESS BY E. E. CUMMINGS” İSİMLİ ESERİNİN
İCRASINDA TEL TINLAMALARININ SUSTURULMASI ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA**

Eren Süalp

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

TURGAY ERDENER'İN KLASİK GİTAR İÇİN YAZDIĞI "LONELINESS BY E. E.
CUMMINGS" İSİMLİ ESERİNİN İCRASINDA TEL TINLAMALARININ SUSTURULMASI
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Eren Süalp

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Eren Süalp tarafından hazırlanan "Turgay Erdener'in Klasik Gitar İçin Yazdığı "LONELINESS by E. E. Cummings" İsimli Eserinin İcrasında Tel Tınlamalarının Susturulması Üzerine Bir Araştırma" başlıklı bu çalışma, 13.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Binnur Ekber (Başkan)



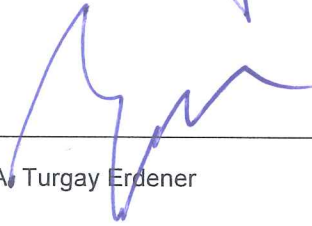
Prof. Dr. Ahmet A. Kanneçi (Danışman)



Prof. Dr. Nezihe Şentürk



Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Bilgin



Dr. Öğr. Üyesi Ar. Turgay Erdener

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

13.06.2018



Eren Süalp

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

27 / 06 / 2018



Araş. Gör. Eren Süalp

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanı **Prof. Dr. Ahmet A. Kanneçi** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Araş. Gör. Eren Süalp

ÖZET

Süalp, Eren. Turgay Erdener'in Klasik Gitar İçin Yazdığı "LONELINESS by E. E. Cummings" İsimli Eserinin İcrasında Tel Tınlamalarının Susturulması Üzerine Bir Araştırma, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018.

Bu araştırmada, Türk besteci Turgay Erdener'in klasik gitar için yazmış olduğu eserlerden biri olan "LONELINESS by E. E. Cummings" isimli eserin icrasında tel tınlamalarının susturulmasını sağlamanın olanakları araştırılmıştır.

"Giriş" kısmında bulgulara yön verecek şekilde bazı tanımlar yapılmış, çeşitli kavramlar açıklığa kavuşturulmuş ve problem durumuna değinilmiştir. "Yöntem" kısmında araştırmada hangi yöntemlerle kaynak tarandığı ve bulgulara ulaşıldığı açıklanmıştır. Ardından "Bulgular ve Yorumlar" kısmında araştırmacının problem durumuna yönelik bulgular elde edilmiş ve bunlar yorumlanmıştır. Son olarak araştırmacının "Sonuç ve Öneriler" kısmında elde edilen bulgular ışığında ulaşılan sonuçlara yer verilerek öneriler getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler:

Kasik gitar, Susturma, Tel tınlaması, Turgay Erdener

ABSTRACT

Süalp, Eren. A Research About Muting String Resonances when Performing “LONELINESS by E. E. Cummings” by Turgay Erdener on Classical Guitar, Proficiency in Art Thesis, Ankara, 2018.

In this thesis, possibilities of muting string resonances when performing “LONELINESS by E. E. Cummings” by Turgay Erdener have been researched.

In the first part, there are definitions and well-substantiated explanations to cast more light on the findings. The second part covers the methods of scanning sources to reach findings of the research. The third part includes the findings with their interpretation. Finally, there are results about the findings obtained, along with suggestions that made in the conclusion of this research.

Key Words:

Classical guitar, Muting, String resonance, Turgay Erdener

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TANIMLAR.....	ix
KISALTMALAR	xi
TABLolar	xii
ŞEKİLLER.....	xiii
1. BÖLÜM GİRİŞ.....	1
1.1 Sesler ve Müzik	2
1.2 Klasik Gitar ve Ses Özellikleri.....	5
1.2.1 Klasik Gitar İcrası	8
1.2.2 Klasik Gitar İcrasında Kullanılan Çeşitli Teknikler.....	11
1.2.3 Klasik Gitarda Susturma	23
1.3 Müzik Yazısı	26
1.4 Turgay Erdener'in "LONELINESS by E. E. Cummings" İsimli Eseri	33
1.5 Problem Durumu	38

1.6 Problem Cümlesi	40
1.7 Alt Problemler	40
1.8 Araştırmanın Amacı	40
1.9 Varsayımlar	40
1.10 Sınırlılıklar	41
1.11 Araştırmanın Önemi	41
2. BÖLÜM YÖNTEM	43
2.1 Araştırmanın Türü	43
2.2 Evren ve Örneklem	43
2.3 Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması	43
3. BÖLÜM BULGULAR VE YORUMLAR	47
3.1 Turgay Erdener'in Klasik Gitar İçin Yazdığı "LONELINESS by E. E. Cummings" İsimli Eserinin İcrasında Tel Tınlamalarının Susturulmasına İlişkin Bulgular	47
SONUÇ VE ÖNERİLER	80
KAYNAKÇA	83

TANIMLAR

Aksatım: *“Ritmik harekette vurguların yerleşme düzeninde çeşitlilik yaratmak üzere, olağan vurgu düzeninin değiştirilmesi yöntemi...”*

...Besteciler, aralıksız yinelenen vuruşlar içinde bütünüyle düzenli ritmik hareketler kurarak yazmayı doyurucu bulmaz. çeşitliliği sağlayacak yollardan biri de senkoplama yöntemidir. Senkoplama, normal vurgu düzeninin değiştirilmesi demektir. Örneğin, güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun vurgulanması gibi. Senkoplamanın kullanıldığı müzik kesitlerinde bir tür gerilim ve kaynaşma etkisi elde edilir.” (Say, 2002, s. 20).

Alberti Bası: *“Bir eşlik figürasyonu: Piyanoda sağ el melodiyi seslendirirken sol eldeki bas partisinin akor kırma yöntemiyle eşlik etmesi. 18. Yüzyılın ilk yarısında Venedikli Domenico Alberti (1710 – 1740) tarafından önerilen bu homofonik yazıdaki “sol el eşliği”ni klasik dönemde birçok besteci kullanmıştır.”* (Say, 2002, s. 26).

Diatonik Aralık: *“Adları ve yükseklikleri farklı olan, ancak aralarında yarım perde bulunan aralıklar.”* (Say, 2002, s. 149).

Eolyen: *“Antik Yunan uygarlığı müzik sisteminde bir mod.”* (Say, 2002, s. 181). “la” sesinden bir oktav üstündeki “la” sesine kadar arızasız şekilde dizilen, ikili aralıklardan kurulu dizidir. Başka eksenlerde kullanılabilir.

Frigyen: *“Antik Yunan uygarlığı müzik sisteminde bir dizi.”* (Say, 2002, s. 207). “mi” sesinden bir oktav üstündeki “mi” sesine kadar arızasız şekilde dizilen, ikili aralıklardan kurulu dizidir. Başka eksenlerde kullanılabilir.

Kromatik: *“On iki perdeli dizide, yarım perdeler sırasıyla çıkarak ya da inerek ilerleyiş.”* (Say, 2002, s. 313).

Miksolidyen: *“Antik Yunan uygarlığı müzik sisteminde bir dizi.”* (Say, 2002, s. 347). “sol” sesinden bir oktav üstündeki “sol” sesine kadar arızasız şekilde dizilen, ikili aralıklardan kurulu dizidir. Başka eksenlerde kullanılabilir.

Perküsyon: “Vurmalı çalgılar” anlamına gelen Almanca sözcük.

Piu Mosso: “Daha canlı” anlamına gelen İtalyanca sözcük grubu.

Puandorg: *“Bir eserde ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren işaret. “Uzatma” anlamındadır...*

...Puandorg üzerine konduğu notanın ya da susma işaretinin süre değerini uzatmayı gerektirir. Puandorglu notalar genellikle normal süresinin iki katı uzatılır; oysa müzikal nedenlerle bundan daha uzun ya da daha kısa da tutulabilir. Puandorga çoğunlukla bir eserin son notaları üzerinde rastlanır.” (Say, 2002, s. 440).

Ritardando: *“(İt.) Ağırlaşma, hızı azaltma.”* (Say, 2002, s. 451).

Trampet: *“İki yüzüne de deri gerilmiş, geniş kenarlı, boyuna asılarak taşınan, tahta ya da metal kasnağın üst kısmına iki çubukla vurularak çalınan, en güç ritimlerin elde edilebildiği, içine teller gerili, özellikle izci takımlarının ve ordunun değişmez vurma çalgısı, küçük davul.”* (Aktüze, 2004, s. 603).

KISALTMALAR

SUS. TAB.: Susturma Tabulaturu



TABLÖLAR

Tablo 1. Klasik Gitarın Standart Akordu (Traube, 2004, s. 15)9



ŞEKİLLER

Şekil 1. Nüanslar (Say, 2002, s. 49).....	4
Şekil 2. Klasik Gitarın Ses Genişliği	6
Şekil 3. Klasik Gitar (Traube, 2004, s.15)	7
Şekil 4. Klasik Gitar Akort Sistemi.....	9
Şekil 5. Scordatura.....	9
Şekil 6. Parmak Numaraları	10
Şekil 7. Notasyon Üzerinde Parmak Numaraları	11
Şekil 8. Tam Bare	12
Şekil 9. Yarım Bare	13
Şekil 10. Arpej.....	13
Şekil 11. Arpej Örnekleri	14
Şekil 12. Deyim Bağı (Süalp, 2014, s. 4)	14
Şekil 13. Staccato (Süalp, 2014, s. 4)	16
Şekil 14. Tril (Süalp, 2014, s. 5)	17
Şekil 15. Apojetür (Süalp, 2014, s. 6).....	17
Şekil 16. Süsleme Yazımı	17
Şekil 17. Çarpma-1	18
Şekil 18. Çarpma-2	18
Şekil 19. On İkinci Perde Doğal Armonik Sesleri	20
Şekil 20. Doğal Armonik Sesler (Carulli, t.y., s. 55).....	21

Şekil 21. Yapay Armonik Sesler.....	22
Şekil 22. Sol El ile Susturma-1.....	24
Şekil 23. Sol El ile Susturma-2.....	24
Şekil 24. Sağ El ile Susturma.....	25
Şekil 25. Mensural Notasyon Süre Değerleri (Atalay, 1985, s. 896)	28
Şekil 26. Mensural Notasyon Süre Değerlerinin Günümüzdeki Karşılıkları (Atalay, 1985, s. 896).....	29
Şekil 27. El Yazması ile Edisyon Arasındaki Farklılık-1 (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 37)	36
Şekil 28. El Yazması ile Edisyon Arasındaki Farklılık-2 (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 38)	36
Şekil 29. El Yazması ile Edisyon Arasındaki Farklılık-3 (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 39-40)	37
Şekil 30. Susturma Tabulaturu-1.....	44
Şekil 31. Susturma Tabulaturu-2.....	44
Şekil 32. Susturma Örneği	45
Şekil 33. Sadeleştirilmiş Susturma Örneği	46
Şekil 34. Eserin Sol Eldeki Fiziksel Alan Genişliği	47
Şekil 35. Analiz-1	48
Şekil 36. Susturma-1.....	48
Şekil 37. Susturma-2.....	49
Şekil 38. Susturma-3.....	49
Şekil 39. Susturma-4.....	50

Şekil 40. Susturma-5.....	50
Şekil 41. Analiz-2	51
Şekil 42. Susturma-6.....	51
Şekil 43. Susturma-7.....	52
Şekil 44. Susturma-8.....	52
Şekil 45. Susturma-9.....	53
Şekil 46. Analiz-3	53
Şekil 47. Susturma-10.....	53
Şekil 48. Susturma-11.....	54
Şekil 49. Analiz-4	55
Şekil 50. Susturma-12.....	55
Şekil 51. Susturma-13.....	56
Şekil 52. Analiz-5	56
Şekil 53. Susturma-14.....	57
Şekil 54. Susturma-15.....	57
Şekil 55. Susturma-16.....	58
Şekil 56. Analiz-6	58
Şekil 57. Susturma-17.....	59
Şekil 58. Analiz-7	60
Şekil 59. Analiz-8	61
Şekil 60. Susturma-18.....	61
Şekil 61. Susturma-19.....	62

Şekil 62. Susturma-20.....	63
Şekil 63. Arpejin Seslerinin Rasgueado Tekniği ile Çalınması	64
Şekil 64. Arpejin Seslerinin Ayrı Sağ El Parmakları ile Çalınması.....	64
Şekil 65. Analiz-9	64
Şekil 66. Analiz-10	65
Şekil 67. Susturma-21.....	66
Şekil 68. Susturma-22.....	66
Şekil 69. Analiz-11	67
Şekil 70. Susturma-23.....	67
Şekil 71. Analiz-12	68
Şekil 72. Susturma-24.....	69
Şekil 73. Susturma-25.....	69
Şekil 74. Analiz-13	70
Şekil 75. Susturma-26.....	70
Şekil 76. Susturma-27.....	71
Şekil 77. Analiz-14	71
Şekil 78. Analiz-15	72
Şekil 79. Susturma-28.....	72
Şekil 80. Analiz-16	72
Şekil 81. Susturma-29.....	73
Şekil 82. Susturma-30.....	73
Şekil 83. Susturma-31.....	74

Şekil 84. Analiz-17	75
Şekil 85. Susturma-32.....	75
Şekil 86. Analiz-18	76
Şekil 87. Susturma-33.....	77
Şekil 88. Analiz-19	78
Şekil 89. Susturma-34.....	78
Şekil 90. Analiz-20	79



1. BÖLÜM

GİRİŞ

“İki yüz milyon yıllık bir geçmişi olduğu kabul edilen insanoğlu, bir “ses evreni”nin içine doğar, bu ses evreniyle iç içe yaşar ve algıladığı seslerle sürekli etkileşim içinde bulunur.

Biyopsişik, kültürel ve toplumsal bir organizma olan insan, var olduğu çağlardan beri algıladığı sesleri çözümlenip değerlendirmiş ve giderek sesleri bir anlatım biçimine dönüştürmüştür.” (Say, 1997, s. 17).

Doğduğundan itibaren doğadaki birtakım sesleri işiten ve etkileşim içinde bulunan insanın, bu sesleri gerek taklit ederek gerekse belirli bir düzen içerisinde kullanarak kendini ifade etme biçimleri arasına katması, müzik olgusunun ortaya çıkmasında temel taş olarak görülmektedir. Dolayısıyla tanımlardan birine göre müzik, sesleri kullanarak gerçekleştirilen bir anlatım, ifade sanatıdır. Özellikle bu yaklaşım araştırmacının ilgisini çekmiştir.

İlyasoğlu (1995, s. 1) ise şunları söylemektedir:

“İnsanoğlu kendi sesini kullanabilmeyi, nesnelere birbirine vurup ses yaratabilmeyi ve bir hayvan kemiğine üfleyip sesini gürleştirmeyi başardığında müzik de tarihini yazmaya başlamıştır. İlk çalgı insanın kendi sesidir. Sonra el çırparak, ayağını yere vurarak ezgisini süslemiştir. Çalgıların tarih sırasına bakılırsa, insanın ilk buluşu, kendi sesini büyütme için yaptığı bir alet olmalıdır: Kamıştan bir düdük gibi. Aynı zamanda davul, kastanyet gibi vurmalılar da el çırpmanın, ayak vurmanın yarattığı ritim gücünü pekiştirmek için doğmuştur.”

Buna göre önce kendi vücuduyla ses elde eden insanoğlunun çalgılar icat ederek bu sesleri taklit ettiği, seslerin kullanım alanını genişleterek çeşitlendirdiği düşünülmektedir.

Müziğin insan ile şekillenmesi olgusuyla ilgili Say (1997, s. 17), şunları yazmıştır:

“Müzik iki temel ögeyi içerir: Ses malzemesi ve insansal değerlendirme. Bu iki öge, müziği hazırlayan “seçme ve yönlendirme” eylemine olanak sağlamıştır. İnsanoğlu böylece sesleri kendi amacına uygun biçimde kullanmayı başarmıştır...”

...Yapısal olarak ton, mod (makam), kültürel evrimin getirdiği ses dizilerinden oluşmuştur.

Ses dizilerinin sergilediği düzen ise, ton yapılanmasının yazgısıdır. Seslerin kullanım yolları ve biçimleri, ses aralıkları ve ses sistemi gibi müziğe özgü nitelikler bu sayede kurallaşmıştır.”

Müzikte ses zamana bağımlıdır. Çünkü ses, belirli bir süre içinde, bir zaman aralığında varolur. Sesin süresi, ritm ve zaman ölçüsü gibi ilkeye dayanan kurallar getirmiştir.”

Buna göre seslerin müziğe özgü nitelikler doğrultusunda kullanımının bir takım kuralları beraberinde getirdiği görülmektedir. Seslerin tınısal biçimleri, frekans aralıkları, tınlama süreleri, müzikte belirli bir düzen içerisinde oluşturulmaktadır. Örneğin farklı enstrümanlardan çıkan seslerin frekanslarının aynı olduğu düşünülse dahi tınlarının farklı olabileceği, tınlama sürelerinin de enstrümanın yapısına göre farklılık gösterebildiği görülmektedir.

1.1 SESLER VE MÜZİK

Karakuş (t.y., 6-7), ses dalgalarının araştırmacı tarafından seçilen bazı genel özelliklerini şu başlıklar altında tanımlamıştır:

“Frekans (sıklık): Bir dalganın frekansı, dalganın hava veya başka bir ortam içinden geçerken ortamdaki partiküllerin ne sıklıkta titreştiğine bağlıdır. Frekans ileri geri titreşimlerin zamana bağlı olarak ölçülmesi ile hesaplanır. Saniyedeki titreşim sayısı özel olarak Hertz birimi ile ifade edilir (1 Hertz = 1 döngü/saniye).

Yüksek frekans değerleri için Hertz'in bin katı olan 'kilohertz' (kHz) birimi kullanılır. İnsan kulağının duyabildiği sesler 20 ile 20000 Hz (20kHz) arasında frekansa sahip olabilir. Eğer bir frekans 20 Hz'in altında ise bu tür titreşimlere 'ses altı' titreşimler, frekans 20 kHz' in üzerinde ise bunlara da 'ses üstü' titreşimler denilmektedir.

Genlik (amplitüd): Genlik, ses dalgalarının dikey büyüklüğünün bir ölçüsüdür. Ses dalgalarını oluşturan sıkışma ve genleşmeler arasındaki fark, dalgaların genliğini belirler.

Ses dalgaları havada veya başka bir ortamda titreşen objeler tarafından üretilir. Örneğin titreştirilen bir gitar teli, yaptığı periyodik salınım hareketi ile hava moleküllerinin belli bir frekansta sıkışmasını ve genleşmesini sağlar. Bu şekilde teldeki enerji havaya iletilmiş olur. Enerjinin miktarı, teldeki titreşim genliğine bağlıdır. Eğer tele fazla enerji yüklenirse, tel daha büyük bir genlikle titreşir. Teldeki titreşim genliği ne kadar fazla ise ortam tanecikleri (örneğin hava molekülleri) tarafından taşınan enerji de o kadar fazladır. Enerji ne kadar fazla ise sesin şiddeti de o kadar büyük olacaktır. Bu ifadeler, titreşen tüm cisimler için geçerlidir.

Ton: Müzikte, diatonik (doğal major) gamda bir 'tam aralık' olarak tanımlanan ton, belli bir frekansta ve perdede üretilen saf ses anlamında kullanılır. Örneğin bir ses çatalı (diyapozon) titreştirildiğinde ortaya çıkan 440 Hz frekansındaki 'Do (C)' notası, saf bir tondur. Saf tonlar doğal ortamda fazla karşılaşılmayan ve genellikle müzik aletleri veya ses üreteçleri aracılığıyla üretilen seslerdir. Yüksek frekanslı (yüksek perdeden) sesler tiz, düşük frekanslı (düşük perdeden) sesler pes (bas) olarak algılanır.

Tını: Sesin 'rengini' ifade eden bir terimdir. Aynı oktavda, aynı notayı (tonu) aynı yoğunlukta ve aynı uzunlukta çalan bir kemanla bir flüt arasındaki temel fark, 'tını farkı'dır. Enstrümanları oluşturan bileşenlerin doğal frekanslarındaki farklılıklar, sonuçta oluşan sesin farklı bir tınıda olmasını sağlar. Bu sayede, farklı müzik aletlerinden çıkan özdeş notaları kolaylıkla ayırdedebiliriz. Tını, sesin harmonik (doğuşkan) yapısına bağlı olarak değişir.

Sesin Şiddeti ve Desibel Ölçeği: Şiddet, ses dalgalarının taşıdıkları enerjiye bağlı olarak birim alan uyguladıkları kuvvettir. Birimi genellikle 'metrekare başına Watt' (W/m²) olarak ifade edilir. Sesin şiddeti, ses kaynağına olan uzaklığın karesi ile ters orantılıdır."

Bu tanımlara göre müzikte genel olarak bir insan sesi veya bir çalgının çıkardığı tonların frekans değeri olarak karşılığı vardır ve her biri için belirli frekans aralıklarından (ses genişliğinden) söz edilebilir. Örneğin yaylı ailesinden iki çalgı olan kontrbas genellikle daha düşük frekanslı sesleri kullanarak seslendirilirken, keman ise genelde daha yüksek frekanslı sesleri seslendirmektedir. Bununla ilgili olarak müzikte insan sesi ve çalgıların frekans aralıklarına göre örneğin klasik müzikte düşük frekanstan yükseğe genel olarak gruplandığı ve bas, tenor, alto ve soprano olarak ayrıldığı görülmektedir.

Müzikteki ses gürlüğünün ise ses dalgalarının şiddeti ile ilintili olduğu görülmektedir. Örneğin gitarda ses gürlüğü tellerin çekildiği kuvvete bağlıdır. "Hafif" gürlük ile "Kuvvetli" gürlüğü icrada ayıran şey telin hafif veya kuvvetli çekilmesidir. Müzikal ifadeyi daha nitelikli kılmak adına müzik icrasında farklı ses gürlüklerinin belli bir düzen içerisinde kullanıldığına rastlanmaktadır. Nüans, bu kullanımı ifade eden terimdir.

"Nüans, müzikal ifadeye anlam kazandırmakta kullanılan ses gürlüğü işaretleridir. Bir müzik eserinin yorumu sırasında bazı seslerin hafif, bazılarının kuvvetli çıkarılması gerekir. Hafif sestem kuvvetliye doğru değişik derecelerde yer alan ayırtılar, esere anlam kazandıran müzikal dinamikleri oluşturur." (Say, 2002, s. 49).

Klasik müzik notasyonunda kullanılan nüans işaretlerinden bazıları ve gürlük şiddetleri aşağıdaki gibidir:

<u>Terim</u>	<u>Kısaltması</u>	<u>Anlamı</u>
pianissimo	<i>pp., ppp.</i>	çok hafif
piano	<i>p.</i>	hafif
mezzo piano	<i>mp</i>	orta hafiflikte
mezzo forte	<i>mf.</i>	orta kuvvette
forte	<i>f.</i>	kuvvetli
fortissimo	<i>ff.</i>	çok kuvvetli
molto fortissimo	<i>fff.</i>	çok fazla kuvvetli
forzando, con forza	<i>fz.</i>	çok kuvvetli, vurgulu
forte piano	<i>fp.</i>	kuvvetliden sonra hafif
crescendo	<i>cresc.</i>	gittikçe kuvvetlenerek
decrescendo	<i>decresc.</i>	gittikçe hafifleyerek

Şekil 1. Nüanslar (Say, 2002, s. 49)

Seslerin frekans ve gürlük dışındaki müzik içinde kullanımı ile ilgili diğer bir konu olan tını renginin ön plana çıktığı düşünülmektedir. Çalgıları, çıkardıkları seslerin frekansları ve gürlükleri aynı olsa dahi tını farkına göre ayıran bu özelliğin, aynı çalgının kendi içerisinde de müzikal renk farklılığı olarak kendini gösterebildiği düşünülmektedir. Örneğin klasik gitarın çıkardığı sesler ile, *ponticello, *tasto gibi tekniklerle farklı tınlar elde edilecek şekilde çeşitli müzikal renkler elde edilebilir.

Araştırmaya yön verecek olan diğer bir ses fiziği konusu da “rezonans”tır. Rezonansın tanımını Zeren (2014, s. 40), şu şekilde yapmaktadır:

“Uyarıcı sistemin frekansı ile rezonatörün öz frekansı aynı değerde ise, özel bir zorlanmış titreşim oluşur. Bu zorlanmış titreşimin genliği, uyarıcı titreşimin genliğine göre çok büyük değerler alabilir. Yani, uyarıcı titreşim, rezonatör tarafından güçlendirilmiş olur. Bu olaya “rezonans” deniyor. Rezonansı kısaca, uyarıcı sistem ile rezonatörün öz frekanslarının aynı olduğu durumda oluşan zorlanmış titreşim olarak tanımlayabileceğimiz gibi, bir rezonatörün, kendi öz frekansına uygun bir uyarıcıya gösterdiği tepki olarak da tanımlayabiliriz.”

Çalgılarda gövde yapısının önemi de bu bakımdan büyüktür. Örneğin telli bir çalgının gövdesi rezonatör görevi görerek, telin çekilerek çıkartılan sesinin gücünü artırmaktadır (Zeren, 2014, s. 45).

Müzik çalgılarının da doğal olarak rezonatör özelliği taşıdığı de düşünüldüğünde dışarıdan gelen bir uyarıcı titreşimin, özünde pek çok farklı frekansta ses çıkaran bir çalgıyı kendiliğinden tınlatabildiği de görülmektedir.

1.2 KLASİK GİTAR VE SES ÖZELLİKLERİ

Say (2002, s. 223), gitar ile ilgili şunları yazmıştır:

“Gitar, dünyanın birçok bölgesinde yaygın biçimde kullanılan telli çalgıdır. Klasik, geleneksel ve popüler bütün müzik tür ve çeşitlerinde yer almasının yanı sıra, kendine özgü sıcak ses renginin etkileyici özelliğinden ve pratik olmasından ötürü, sadece profesyonellerin değil, amatörlerin de geniş ilgi gösterdiği melodik ve armonik nitelikte bir çalgıdır.

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

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

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

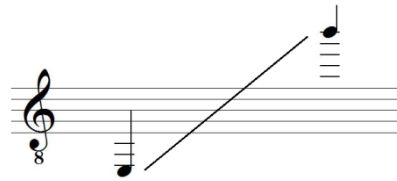
1. **Vihuela ve Rönesans gitarının (dört çift telli gitar) kullanıldığı dönem:** Bu dönem yaklaşık 1536-1600 yılları arasında kapsamaktadır.
2. **Barok gitarın (beş çift telli gitar) kullanıldığı dönem:** Bu dönem yaklaşık 1600-1750 yılları arasında kapsamaktadır.
3. **Barok gitardan, Romantik gitara (altı tek telli gitar) geçişin yapıldığı dönem:** Bu dönemin ise yaklaşık 1750-1800 yılları arasında yaşandığını söyleyebiliriz. Bu geçiş döneminde **en az** dört farklı gitar çeşidi kullanılmıştır. Bunlar; beş çift telli Barok gitar, beş tek telli gitar, altı çift telli gitar ve altı tek telli Romantik gitarın ilk örnekleridir.
4. **Romantik gitarın kullanıldığı dönem:** Bu dönem yaklaşık 1800-1860’lı yıllar arasında yaşanmıştır.

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

Çeşitli gitar ve gitar ailesinden çalgıların yapısı ve icrasının ihtiyaç doğrultusunda, icra edildiği dönemin genel müzik ve yaşam kültürleriyle ilintili olduğu, bu gitarların akort sistemleri, sağ el ve sol el teknikleri, çeşitli parmak numaraları gibi konulardan notlar taşıyan literatür taramalarında görülmektedir. Geçmişte diğer gitar veya gitar benzeri çalgılarla seslendirilen eserlerin günümüzde sıklıkla günümüz gitarıyla da seslendirildiğine dair örnekler bakılacak olursa, günümüz klasik gitarının daha gelişmiş ve icra anlamında daha kapsayıcı bir yapıya sahip olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla senfonik yapıtların, oda müziği eserlerinin, koral eserlerin henüz günümüzdeki kadar gelişkin olmadığı geçmiş dönemlerde, gerek teknolojik gerekse ihtiyaca yönelik olarak gitarların boyutlarının daha küçük, ses gürlüklerinin de daha zayıf olduğu görülmektedir.

Günümüz klasik gitarı yaygın olarak dünyada, klasik müzik resitaleri, oda müziği konserleri, gitar konçertolarına yer veren senfoni orkestrası konserleri gibi etkinliklerde kullanılmaktadır. Yaygın olarak kullanılan şekliyle altı telli, perdeli, ağaçtan yapılmış bir çalgıdır.

Ses genişliği çoğunlukla yaklaşık üç buçuk oktav olup aşağıdaki şekilde en pes sestene en tizine kadar notasyon üzerinde görülmektedir:



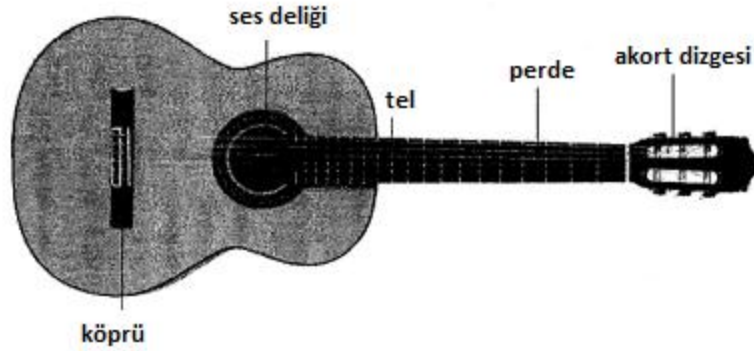
Şekil 2. Klasik Gitarın Ses Genişliği

Genel olarak gitar; tel, ses klavyesi ve ses kutusu olarak üç farklı yapısal kısma ayrılır. İnce ve etkiye cevap veren bir ses kutusunun üzerinde altı tane yatay olarak sıralanmış naylon tel bulunmaktadır (Traube, 2004, s. 14).

Telli bir klasik müzik çalgısında amaca yönelik olarak gövdenin, sesi gürleştirici rezonatör özelliğinin öneminin büyük olduğu düşünülmektedir.

Mekanik açıdan gitardaki tel ve gövde, birbirini etkileyen iki ana titreşim özelliğine sahip parçadır. Tel titreşirken çevresindeki havayı sıkıştırır ve seyreltir. Çıkardığı sesin dalga boyuna göre kısa boyutlarda olan tel tek başına yeterli bir ses vericisi değildir. Bu bakımdan sesi daha iyi vermek için tel, ses amplifikasyonu şeklinde algılanan bir efekti vermeyi sağlayan gövdeye bağlanır (Traube, 2004, 14).

Gitar gövdesinin önemli parçaları köprü ve bağlı olduğu ön tahta, kirişler, arka tahta, hava boşluğu ve ses deliğidir (Traube, 2004, 14).



Şekil 3. Klasik Gitar (Traube, 2004, s.15)

Titreşen tel köprü üzerine bir kuvvet uygulayarak ön tahtayı titreşime zorlar. Ön tahtanın hareketi titreşimi kirişlere, hava boşluğuna ve arka tahtaya iletir. Gitarın gövdesinden dışarı verilen ses dalgası çalgıdan icracıya ve dinleyiciye doğru yolculuk eder (Traube, 2004, s. 15).

Telli bir klasik müzik çalgısında amaca yönelik olarak gövdenin, sesi gürleştirici rezonatör özelliğinin öneminin büyük olduğu düşünülmektedir. Örneğin telli bir çalgı olan piyano özellikle kuyruklu olan çeşidinde büyük bir rezonans kutusuna doğal olarak sahip olduğundan ses gürlüğü, bir senfoni orkestrasının ses gürlüğü altında kaybolmayacak derecede yüksektir. İyi bir klasik gitarda da benzer şekilde gövdenin öncelikli amacı telin titreşimini etkili bir biçimde

iletmektir. Bu bakımdan klasik gitarın ses tahtasının yapımının bu anlamda önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

Ses tahtası da denilen gitarın ön tahtasının gitar yapımındaki önemi ile ilgili Roberts (2015, s. 3), şunları aktarmıştır:

“Bir gitar yapımcısı, hafifçe vurma tekniğini kullandığı çalgının ses tahtası üzerinde uzun zaman harcar; ses tahtası bir elle hafif bir şekilde tutulurken diğer elin bir parmağıyla ortasına hafifçe vurarak sesin perde yüksekliğini ve sönüşünü dinler. ses tahtası için doğru tonu bulmak gitar yapımcısı için önemli bir beceri olup yalnızca tecrübe ile elde edilebilir. Aynı ağaçtan kesilmiş olmasına rağmen, her ses tahtası kısmen farklıdır. Bu nedenle doğru tonu bulabilmek için her bir ses tahtasında farklı kalınlık ve farklı sayıda destek çitası gerekmektedir.”

Yukarıdaki açıklamalara göre, klasik gitarın zaman içerisinde evrildiği, ses özelliklerinin geliştirildiği gözlemlenmektedir. Ayrıca klasik gitarın kısa bir tarihçesine ve günümüzde ulaşılabilen müzik yazılarına göz atıldığında zaman içerisinde yapısının da değiştiği ve bu değişim sürecine paralel şekilde, klasik gitar için yazılan eserlerin dönemine göre icra farklılıkları gösterdiği ve farklı dinamiklere sahip olduğu görülmektedir. Örneğin 20. yüzyılda ses olanakları iyice gelişmiş modern gitar ile daha geniş gürlük şiddeti aralıklarına sahip eserler icra edilebilir hale gelmiş, ayrıca gitarın solist olduğu konçertolara eşlik eden orkestralarda daha fazla çalgı ve çalgı grubunun kullanılabilmiş olduğu gözlemlenmektedir.

1.2.1 Klasik Gitar İcrası

Günümüz klasik gitarında temel olarak sağ elde parmaklar tırnaklar aracılığıyla telleri çekerek ya da tellere vurarak ses çıkarır. Bu aşamada tele vurma ya da teli çekme kuvvetine bağlı olarak sesin gürlüğünü, tel üstündeki yerine göre de sesin tınısını değiştirebilir. Arpej ya da rasgueado gibi tekniklerde sağ el parmakları telleri iterek de ses çıkarabilir. Sol elde ise parmaklar sesin frekansını ayarlamak üzere klavyedeki perdelerin üzerinde tellere bastırır. Bu işlem, gitar gövdesinden müzikal ses elde edilmesi amacıyla yapılır. Gitardan birtakım farklı ses alma yöntemleri bir kenara bırakıldığında klasik gitar müziği

çoğunlukla sağ el ve sol el parmaklarının koordineli bir şekilde yukarıda sözü edilen şekilde kullanılması ile icra edilir.

Klasik gitarın standart akordu aşağıdaki gibidir:

Tel Numarası	Nota Adı	Standart Akort Frekansı (f_o)
6	E (Mi_2)	83 Hz
5	A (La_2)	110 Hz
4	D ($Ré_3$)	146 Hz
3	G (Sol_3)	202 Hz
2	B (Si_3)	248 Hz
1	E (Mi_4)	330 Hz

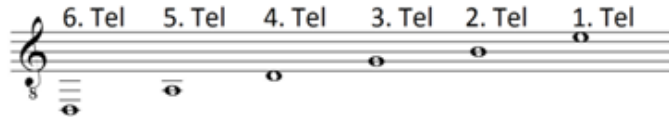
Tablo 1. Klasik Gitarın Standart Akordu (Traube, 2004, s. 15)

Sağ el teli çalarken sol el parmakları kullanılmazsa boş tel sesleri, yani gitarın standart akort sistemindeki sesler ortaya çıkar:



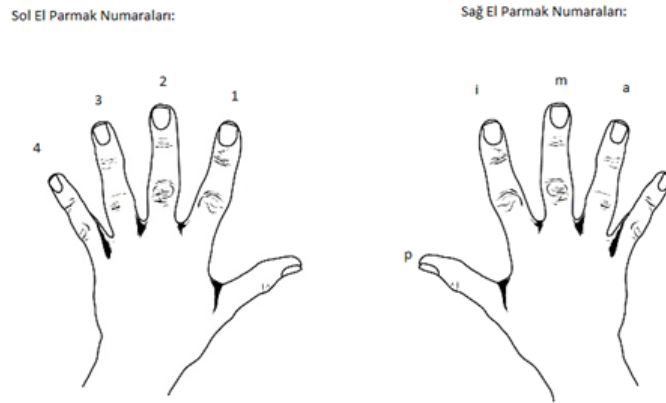
Şekil 4. Klasik Gitar Akort Sistemi

Günümüz klasik gitarı için yazılmış eserlerin bazılarında scordatura kullanılmaktadır. Bu terim telli çalgılarda belli tellerin akortlarının değiştirilmesini ifade etmektedir. Sıklıkla kullanılan scordatura örneklerinden araştırmacı tarafından en çok rastlanana aşağıdaki gibidir:



Şekil 5. Scordatura

Birçok farklı çalgının ortak kullandığı günümüz müzik notasyonunda, özellikle gitar icrasına dair birtakım parmak numaraları ve işaretleri kullanılmaktadır. Bu parmak numaraları ve işaretleri arasından sıklıkla rastlananları, aşağıda parmak görsellerinin hemen üzerindeki sayılar ve harflerdir:



Şekil 6. Parmak Numaraları

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

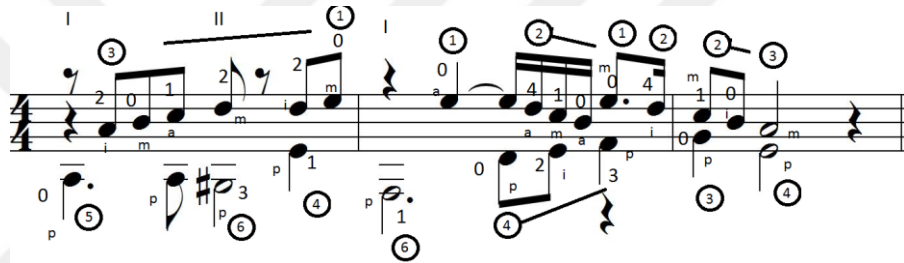
Yukarıdaki açıklamadan da anlaşılacağı gibi artık klasik gitarda notaları seslendirmek için kullanılmayan sol el başparmağı için “Şekil 6.”da bir işaretleme gösterilmemiştir. Ayrıca sağ el serçe parmağı da klasik gitar icrasında büyük çoğunlukla kullanılmadığı için “şekil 6.”da yer almamaktadır. Ancak nadir olarak kullanılması istenen durumlarda “e” harfiyle gösterilebilir.

Tabloda ayrıca yanına “0” numarası konulan notalar “boş tel” olarak, yani sol el parmakları ile üzerine basılmayan telin sadece sağ el parmakları ile çekilmesiyle ya da tele vurulmasıyla çalınır.

Bu işaretler, notasyondaki notaların yakınına yazılır ve ilgili notanın sağ elde hangi parmaklarla basıldığını ve/veya sol elde hangi parmaklar ile çalındığını aşağıda gösterildiği gibi belirler:

Parmak numaraları dışında sıklıkla kullanılan bazı işaretler ise, hangi tel/teller üzerinde çalınacağını gösteren yuvarlak içine alınmış tel numaraları ve sol elin işaret parmağının hangi perdenin hizasında olduğunu gösteren, Roma rakamıyla yazılan pozisyon numaralarıdır.

Klasik gitar, çok sesli müziği icra edebilecek bir teknik yapıya sahiptir. Aşağıdaki birkaç ölçülük çok sesli müzik örneğinde de, icrada kullanılacak örnek parmak numaraları notasyon üzerinde görülmektedir:



Şekil 7. Notasyon Üzerinde Parmak Numaraları

Not: Bu yazılan parmak numaraları icracının tercihine göre değişiklik gösterebilmektedir. Ayrıca örnekte detaylı şekilde gösterilen bu numaralar, birbirine benzeyen birtakım pozisyonlarda, motiflerde, pasajlarda tekrar tekrar gösterilmeyebilir.

1.2.2 Klasik Gitar İcrasında Kullanılan Çeşitli Teknikler

Aşağıda günümüz klasik gitar icrasında genellikle kullanılan belli başlı teknikler görülmektedir:

1.2.2.1 Tirando

Desteksiz çalışarak da ifade edilen tirando, sağ el parmaklarının telleri bir üstteki tele değdirmeden çekme ya da vurma hareketidir. Bu çalış tınlatılan telin

üzerindeki tel susturulmak istenmiyorsa tercih edilebilir. Örneğin üst üste teller ile çalınan akorlarda tirando yapmanın gerektiği düşünülmektedir.

1.2.2.2 Apoyando

Destekli çalış şeklinde de söylenmekte olan apoyando, sağ el parmaklarının telleri bir üst tele hareket sonrasında dayayacak şekilde çekmesi ya da vurmasıdır. Apoyando çalış, tirandoya göre daha yuvarlak ve gür seslerin elde edilmesini sağlayabilmektedir. Bu çalış üst telin susturulması istenen durumlarda da kullanılabilir.

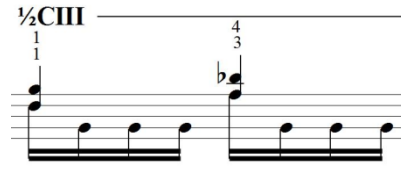
1.2.2.3 Bare

Genellikle sol el işaret parmağı ile çeşitli sayıdaki birden fazla teli perde üzerinde birlikte tınılatmaya yetecek kadar bir basınçla klavyeye dikey olarak bastırma hareketidir. Nadiren sol elin diğer parmakları ile de bare basılmaktadır. Notasyonda "C" harfinin yanına Roma rakamıyla pozisyon numarası yazılan işaretleme tellerin tümünü kapsayacak şekilde basılan "tam bare"yi ifade eder:



Şekil 8. Tam Bare

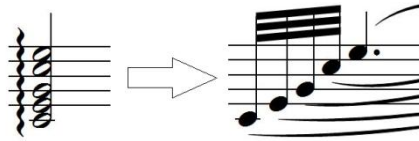
İcrada enerjinin verimli kullanımı amaçlandığında ya da sol el parmaklarının yerleşimi gözetildiğinde zaman zaman "yarım bare" de kullanılabilir. Zaman zaman "C" harfinin ortasından geçen dikey bir çizgiyle de gösterilen yarım bare, ayrıca "1/2C" işaretlemesi ile de ifade edilebilir. Yarım bare, tellerin yaklaşık olarak yarısına basılacağını ifade eder:



Şekil 9. Yarım Bare

1.2.2.4 Arpej

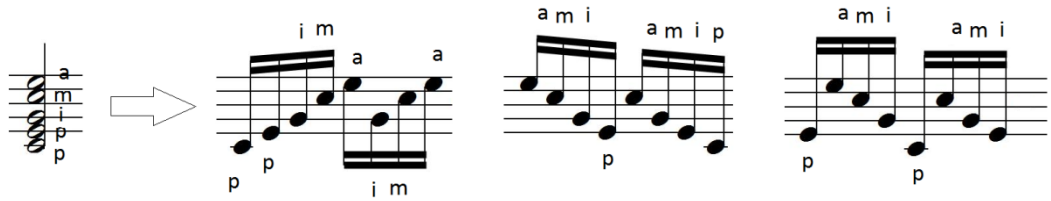
Genel bir müzik terimi olan arpej, çok sesli bir çalgı olan gitarda da sıklıkla kullanılabilir. Kelime köken olarak “arp çalmak” eyleminden gelen arpej, akorların kırılarak seslendirilmesidir. Aşağıdaki şekilde akorun solunda yer alan işaret akorun kırılacağı anlamına gelmekte ve yaklaşık olarak icra ediliş biçimi okla gösterilmektedir:



Şekil 10. Arpej

Yukarıdaki akorun kırılmış halinde görülen bağlar uzatma bağı olup seslerin uzayacağını ifade etmektedirler. Akorun yanında yer alan yukarıdaki işaret yerine zaman zaman arpejin hangi şekilde icra edilmesi isteniyorsa notasyonda açık şekilde belirtilmektedir. Yukarıdaki akor arpejli seslendirilirken “p” parmağı ile telleri çekerek veya diğer sağ el parmakları ile telleri iterek de gerçekleştirilebilir.

Gitarda arpej icra edilirken genelde sol el parmakları belli perdelerde basılı şekilde dururken sağ el parmakları farklı telleri farklı sırayla tınlatır. Aşağıdaki şekilde, klasik gitar icrasında rastlanan arpejlerden bazıları akorun kırılmamış halinin yanında, okla gösterilmektedir:



Şekil 11. Arpej Örnekleri

1.2.2.5 Deyim Bağı

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

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



Şekil 12. Deyim Bağı (Süalp, 2014, s. 4)

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

Deyim bağı klasik gitar icrasında sesi sağ el parmaklarının teli çekmesine ya da tele vurmasına gerek bırakmadan sol el parmakları ile tınlatmayı sağlar.

1.2.2.6 Sul Ponticello

İtalyanca bir kelime olan ponticello, telli çalgılardaki eşik ya da köprü anlamına gelmektedir. Klasik gitarda, sağ elin oldukça köprüye yakın şekilde pozisyon alarak çalması tekniğini olan sul ponticello, seslerin daha sert ve metalik bir şekilde alınmasını sağlar.

1.2.2.7 Sul Tasto

Tasto, İtalyanca bir kelime olup perde veya tuş anlamına gelmektedir. Sul tasto ise klasik gitarda sol el parmağı ile basılan perdenin aynı telde, oktav yukarısındaki perdede sağ el ile çalınması tekniğidir.

1.2.2.8 Vibrato

Müzik sesinin tınısını belirleyen etkenlerden biri olan vibrato ile ilgili Zeren (2014, s. 278), şunları söylemektedir:

“Uygun bir vibrato seslere canlılık ve sıcaklık katar. İcracılar bir sesi icra ederken, çoğunlukla, sabit bir perde halinde değil de, perdeyi periyotlu olarak biraz değiştirerek icra eder. Yani, perde frekansını belirli bir miktarda tizleştirip pesleştirirler.”

Yukarıdaki açıklamada yer alan perde belirli bir tonu ifade eden sesler olarak düşünülebilir ve klasik gitarın klavyesinin üzerindeki perdelerle karıştırılmaması gerektiği düşünülmektedir. Klasik gitarda da vibratonun uygulaması, klavyedeki perdelerin üzerinde tellere basan parmak ya da parmakların belirli bir sıklıkta sağa-sola veya yukarı-aşağı hareket ettirilmesi ile gerçekleştirilir. Vibrato hareketinin sıklığı, icra edilen eserdeki tempoya, ses gürlüğüne ve üsluba göre değişkenlik gösterebilir.

1.2.2.9 Glissando

Kaydırmak anlamına gelen bir İtalyanca sözcük olan glissando, klasik gitarda sol el parmağı ya da parmaklarının perdelerin üzerinde ileriye veya geriye doğru kaydırılmasıyla kromatik seslerin ardı sıra tınlanması sağlanarak yapılmaktadır.

1.2.2.10 Pizzicato

Genellikle yaylı çalgılarda kullanılan bu teknik, yayı kullanmadan tel veya tellerin parmak ile çekilmesi ile oluşan sestir. Klasik gitarda çoğunlukla sesler zaten tellerin çekilmesi sonucu olduğundan klasik gitarda bu teknik, elin ayasının alt

eşiğe dayanması ve aynı anda tellerin çekilmesi ile yaylı çalgılardaki etkiyi vermek üzere gerçekleştirilmektedir.

1.2.2.11 Staccato

Say (2002, s. 491), “staccato” terimini şöyle açıklar:

“Notaları taneleyerek seslendirme; birbirinden ayrı seslendirme”



Şekil 13. Staccato (Süalp, 2014, s. 4)

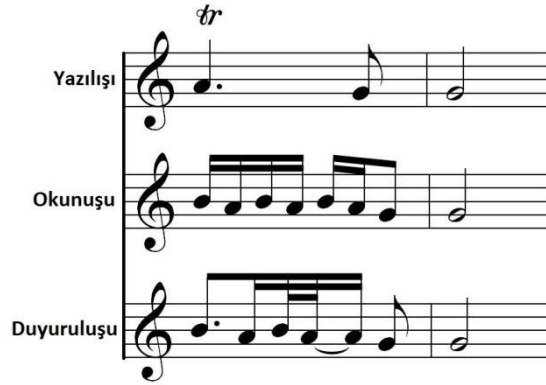
“Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi “staccato” işaretleri notaların üzerinde veya altında yer alan küçük noktalardır. Klasik gitarda “staccato”nun icrası, tınlatılan bir veya birkaç notanın, ardından tınlatılacak başka nota veya notalara bağlanmadan; süresini tamamlamadan önce susturulması ile gerçekleşir.”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

1.2.2.12 Süslemeler

“Özellikle Barok müzikte karşımıza çıkan süslemeler, seslerin üzerine veya arasına yerleştirilir ve akor dışı (uyumsuz) ve akor içi (uyumlu) sesleri içine alarak ezgileri süsler.” (Süalp, 2014, s. 5).

“Uluslar arası sanat müziğinde çeşitli süsleme figürleri bilinçli biçimde kullanılmaktadır ve onlar müzik yazısında kurallaşmış şekliyle ayrıntılı biçimde gösterilir. Süslemeler arasında en sık kullanılan figürler, basamak ya da abantı (appoggiatura), çarpma (acci-accatura), yukarı ve aşağı mordan (mordent), grupetto, tremolo ve tril’dir.” (Say, 2002, s. 496).

“Süsleme şekillerinden biri olan tril, “tr” işaretiyle aşağıdaki gibi gösterilir ve Barok dönem müziğinde yaygın olarak aşağıdaki gibi yazılır, okunur ve duyurulur:



Şekil 14. Tril (Süalp, 2014, s. 5)

Yukarıdaki örneklerde ayrıca "si" akor dışı ses olup "la" akor içi sestir

Bir başka sık kullanılan süsleme biçimlerinden olan "apojetür" ise aşağıdaki gibi gösterilir ve icra edilir:



Şekil 15. Apojetür (Süalp, 2014, s. 6)

Apojetürde akor dışı ses kuvvetli zamanda duyurulup ardından akor içi sese bağlanır. Yukarıdaki şekilde de "re" akor dışı ses olup, bağlandığı akor içi ses "do" sesidir." (Süalp, 2014, 5-6).

Günümüz notasyonunda süsleme zaman zaman çeşitli işaretler ile gösterilirken, asıl notanın yanına yazan daha küçük boyuttaki notalar ile de ifade edilebilir:

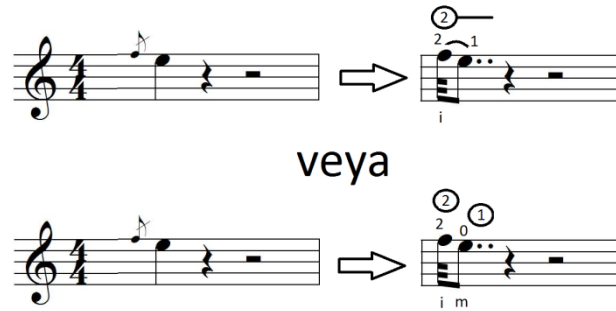


Şekil 16. Süsleme Yazımı

Diğer öne çıkan süsleme biçimlerinden çarpma ise telli ve klavyeli çalgılarda asıl notayı yukarıdaki süs notasıyla birlikte tek vuruşta çalma işlemidir (Aktüze, 2004, s. 3).

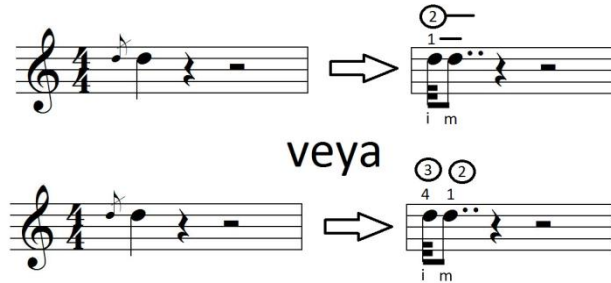
Çarpma işareti, asıl notanın yanındaki küçük boyuttaki nota ve üzerindeki çapraz çizgi ile ifade edilmektedir.

Klasik gitarda çarpma, süs ve asıl sesin aynı tel üzerinden deyim bağı ile seri şekilde bağlanarak veya ayrı teller üzerinden birbiri ardına seri şekilde tınlatılarak icra edilir. Çarpmadaki süs notası birden fazla da olabilmektedir. Aşağıdaki şekilde verilen çarpma örneğinde, bu iki farklı icra şeklinde nota değerleri açıklanarak yer almaktadır:



Şekil 17. Çarpma-1

Çarpma, süs notasının ve asıl notanın aynı olduğu durumlarda da gerçekleştirilebilir. Bu tip bir çarpmanın icrası da klasik gitarda aşağıdaki şekildeki gibi iki farklı şekilde gerçekleştirilebilir:



Şekil 18. Çarpma-2

Not: Süslemelerin icrası, icra edilen eserin yazıldığı döneme ve üslubuna göre değişiklik gösterebilmektedir.

1.2.2.13 Rasgueado

16. yüzyıldan itibaren gitar icracılığında önem kazanmış, flamenko müziğinde sıklıkla rastlanan bir icra tekniği olan rasgueado, klasik gitarda sağ el parmaklarının tek tek ya da belirli sıralarla tellerin tümüne veya bir kısmına seri olarak, tırnak ile aşağı ya da yukarı yönlü olacak şekilde vurması ile gerçekleştirilen icra tekniğidir. Rasgueado, genellikle belirli ritmik kalıplar içerisinde akorları ardı sıra duyurmak için kullanılır. Bu teknikte, arpejden farklı olarak akorun seslerinin olabildiğince bir arada duyulması da amaçlanmaktadır. Teli iten ya da çeken parmağın hareketi yavaşladıkça, akorun seslerinin birbiri arasındaki tınlatılma süresi görece yavaşlayacağı için arpej tekniğine yaklaşılır.

Akor ya da akorların yanında, tırnağın veya tırnakların tellere aşağı ya da yukarı doğru vuracağına göre belirlenen ok işaretleri (aşağı ok - yukarı ok) ile de notasyonda gösterilebilir. “p” parmağı için olan oklardan aşağı yönlü olanlar çekme yönünde vurma, yukarı yönlü olanlar ise itme yönünde vurma hareketini ifade eder:

Sağ elin diğer parmakları için bu oklar “p” parmağına göre tam tersi hareketi gösterir. Rasgueado tekniğinde seri bir şekilde teli iten ya da çeken parmak bu hareketi yavaşlatırsa, akorun seslerinin birbiri arasındaki tınlatılma süresi görece yavaşlayacağı için arpej tekniğine yaklaşılır.

1.2.2.14 Golpe

İspanyolca’da vuruş, darbe anlamına gelen golpe, klasik gitarda genelde alt eşiğin üzerine sağ el parmağı ya da parmakları ile sertçe vurulması sonucu davul sesi benzeri ses elde edilen tekniktir. Eşiğin tellerle birleştiği yere vurulduğunda tellerin tınlamasından çıkan ses ile birleştirilebilir. Eşiğ dışında

gitarın ses tahtasının, yan tahtaların ve arka tahtanın üzerinde de bu teknik uygulanabilmektedir.

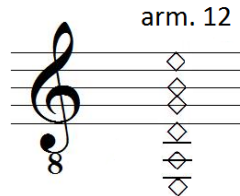
1.2.2.15 Armonik sesler

Araştırmanın bulgular kısmına yön verecek ana konulardan biri olan armonik sesleri Aktüze (2004, s. 31), şöyle tanımlar:

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

Klasik gitarda bu sesler, telin titreşimine müdahale ederek o titreşimin frekansını değiştirmenin sonucunda ortaya çıkar. Kare biçimi notalarla gösterilen bu sesler tınlatıldığında, yuvarlak notalar ile yazıldıklarında duyulan sesin bir oktav yukarısında duyulurlar. Bazı durumlarda bu kare biçimli nota gitarın boş telinin çıkardığı sesin notasına denk gelen yere yazılır ve o telin üzerinde kaçınıcı perdeden doğal armonik ses çıkartılacaksa ona göre notanın altına veya üstüne perde numarasıyla belirtilir.

Gitar repertuarı icrasında zaman zaman kullanılan bu sesler temelde iki farklı icra tekniği ile elde edilir. Bunlardan birincisi doğal armonik sesler adı verilen, sol el parmaklarının çeşitli perde ya da perde aralarının hizasında tele bastırmadan dokunması ve diğer elin parmağının aynı teli veya telleri tınlatması ile ortaya çıkan seslerdir. Aşağıdaki örnek şekilde gitarın 12. perdesinden elde edilen doğal armonik seslerin oluşturduğu akorun yazılışı görülmektedir:



Şekil 19. On İkinci Perde Doğal Armonik Sesleri

12. perde ve öncesindeki en belirgin doğal armonik seslerin, duyuluştaki nota karşılıkları aşağıdaki şekilde gösterilmektedir:

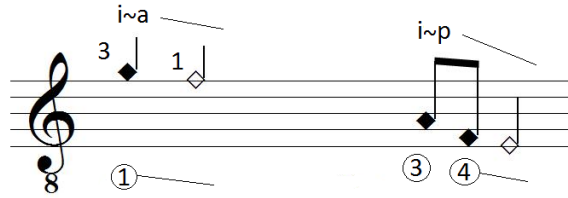
PROSPETTO DEGLI ARMONICI NATURALI FINO AL XII TASTO *

Şekil 20. Doğal Armonik Sesler (Carulli, t.y., s. 55)

Yukarıdaki şekilde yukarıdan aşağı 1. telden 6. tele kadar porteler sıralanmıştır. dikey olarak yan yana sıralanan ölçülerin üzerine on ikinciden üçüncüye kadar perde numaraları yazmaktadır. Tabi burada kastedilen tasto, perdelerin sonundaki demirlerin hizasıdır. Nitekim yukarıda gösterilen armonik sesler bu hizada alınmaktadır. Ayrıca şekilde gösterilmeyen diğer bir belirgin doğal armonik ses ise 19. perdeden elde edilir. Bu doğal armonik sesin nota karşılığı ile 7. perdeden elde edilenin karşılığı aynıdır.

Klasik gitarda daha farklı bir icra tekniği ile elde edilen yapay armonik sesler genellikle doğal armonik seslerin elde edilmesi mümkün olmayan durumlarda armonik ses elde etmek için kullanılır. Bu işlem sol el parmağının bastığı perdenin 12 perde sonrasındaki demirin hizasına sağ el parmağının dokunması ve aynı anda diğer bir sağ el parmağı ile tınlatılması ile gerçekleşir. Bu armonik ses çıkarma yöntemi aynı 12. perdeden alınan doğal armonik sesi elde etme mantığıyla gerçekleşir. Yani sol el parmağı bir perdeye bastığında kısalmış olan

titreşen tel boynunun yarısına dokunmak suretiyle tel titreşimini etkilemek sonucu oluşur. Genellikle, hangi sağ el parmağının dokunup hangisinin teli çekeceğini belirtmek için aşağıdaki şekilde işaretleme yapılmaktadır:



Şekil 21. Yapay Armonik Sesler

Yukarıda 1. telden çalınan “sol” ve “fa” yapay armonik seslerinin üzerindeki işaret, “i” parmağının tele dokunup “a” parmağının teli çekeceğini ifade ederken daha yukarıdaki 3. ve dördüncü tellerden çalınan “la”, “fa” ve “mi” yapay armonik seslerinin üzerinde bulunan işaret, “i” parmağının dokunup “p” parmağının çekeceğini ifade etmektedir.

1.2.2.16 Diğer Teknikler

Yukarıdaki yaygın olarak kullanılan teknikler haricinde, özellikle günümüz klasik gitar müziğinde gerek diğer çalgıların seslerini taklit etmek, gerekse alışlagelmiş ses alma yöntemlerinin dışına çıkmak amacıyla bir takım farklı teknikler kullanılmaktadır.

Örneğin perküsyon* etkisi belirgin şekilde hissedilen bir takım sesler bulunmaktadır; tellerin üzerine sağ elin avucu içiyle ya da yumruk şeklindeki parmaklar ile vurarak telleri perdelerle çarptırması sonucu çıkan sesler ve özellikle bas tellerin üst üste geçirilip birleşme noktalarına perde üzerinden basılarak çalındığında çıkan trampet* benzeri çalgı sesi bunlardan bazılarıdır.

Oldukça tiz ve mikrotunal sesler elde etmek için, 2. perdenin yaklaşık olarak ortasının hizasından armonik ses alınması, telin üst eşik ile ses dizgesi arasında kalan kısmından sağ el ya da sol el parmağıyla çekilmesi, telin klavyenin ilerisindeki perdelerle ayrılmamış kısımlarına sol el ile basılıp sağ el

ile çekilmesi ya da sol elin parmaklarının bastığı perdenin gövdeye göre ters tarafından (klavye tarafı) sağ el parmağıyla çekilmesi gibi teknikler de kullanılabilir.

Nadir olarak belirli eserlerde, tınlayan telin icra esnasında akordunun değiştirilmesi (tizleştirilmesi ya da pesleştirilmesi) tekniği ile perdesiz bir glissando etkisi yaratılmaktadır.

1.2.3 Klasik Gitarda Susturma

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

Klasik gitar yazısında genellikle seslerin hangi parmaklarla tınlatılacağı yazarken susturma işleminin hangi parmaklar ile yapılacağı icracıya bırakılmıştır.

Sol el ile susturma işlemi, “1, 2, 3, 4” numaralı parmakların icra esnasında farklı durumlarda kullanılacak çeşitli pozisyonlara göre tele dokunmak suretiyle tel titreşimini engellemek için kullanılabilir.

Aşağıda sol el işaret parmağı (1. parmak) ile telleri susturma biçimlerinden biri gösterilmiştir:



Şekil 22. Sol El ile Susturma-1

Bu şekilde görülen susturma işlemi sol el için en sık rastlanan susturma şeklidir. Pozisyonları belirleyen işaret parmağı en yaygın şekilde bare için de kullanıldığından ötürü, dikey olarak en çok teli susturması açısından da en uygun sol el parmağı olarak görülmektedir. Bare basılırken tınlatılacak tele kuvvet verilip tınlatılmayacak olanlara kuvvet verilmeyerek tellerin bir kısmı tınlatılırken bir kısmı susturulabilir. Bu da sol el susturma yöntemlerinden biri olarak görülebilir. Diğer sol el parmaklarıyla da susturma gerçekleştirilebilir:



Şekil 23. Sol El ile Susturma-2

Sağ el ile susturma işlemi, “p, i, m, a” işaretleri ile gösterilen parmakların icra esnasında farklı durumlarda kullanılacak çeşitli pozisyonlara göre tele dokunmak suretiyle tel titreşimini engellemek için kullanılabilir. Sağ el parmaklarının tırnaksız kısmıyla tele dokunarak bu işlem gerçekleştirilir. Ayrıca pizzicato tekniğinin uygulaması için kullanılan sağ elin ayası da bu işlem için kullanılmaktadır. Fakat sağ elin konumunu değiştirmenin sonucunda telleri çeken tırnakların açısının değişmesi ve tınıda istenmeyen değişikliklere sebep

olabilmesi nedeniyle yalnızca tüm tellerin susturulması istendiğinde sağ elin ayası tercih edilmektedir. Bununla birlikte, tüm telleri susturmak için “p, i, m, a” parmakları birlikte kullanılabilir. Örneğin, elin parmaklar vasıtasıyla telleri çekecek konumunu bozmadan “p” parmağı ile 4., 5., ve 6. teller, “i, m, a” parmakları ile de sırasıyla 3., 2. ve 1. teller aşağıda görüldüğü gibi susturulabilir:



Şekil 24. Sağ El ile Susturma

Doğal armonik sesleri elde etmek için yapılan dokunma işlemi, kuvvet olarak telleri susturmak için yapılan dokunmaya yakındır. Dolayısıyla klasik gitarda sesler susturulurken, doğal armonik seslerin elde edildiği perdelerin üzerinde ya da yakınında tellere dokunmaktan olabildiğince kaçınılması gerektiği düşünülmektedir. Armonik ses dışında, susturma işleminin etkisini azaltacak ya da bir faktörün de tele bastırma kuvveti olduğu görülmektedir. Dokunma işleminde parmağın uyguladığı birim yüzey basıncı veya diğer bir deyişle dikey kuvvet önemlidir. Çünkü bir perdede, tınlayan tel ya da tellerin üzerine, belirli bir kuvvet uygulandığında o perdedeki sesler tınlamaktadır. Bu kuvvet gerekenden daha az olursa da tınlayan tel ya da tellerin titreşimini kesmeye yetmeyecektir. Dolayısıyla tınlayan bir sesi susturmak için gereken bastırma kuvvetinin, belirli bir tel ve perde üzerinde, susturmaya yetmeyen maksimum yumuşaklıktaki kuvvetten daha yüksek, minimum tınlatan kuvvetten de daha alçak olacağı düşünülebilir.

1.3 MÜZİK YAZISI

Say (1997, s. 17), Müzik tarihi ile ilgili bir kaynağa göre şu şekilde açıklama yapmıştır:

“Ses malzemesinin düşünsel değerlendirme süzgecinden geçirilmesi olgusu, çağlar boyunca süregelen bir tarihi, “Müzik Tarihi”ni sergilemektedir. Müzik tarihi, özelliği olan nitelikler taşır: Bu tarih, müzik yapma bilincinin, besteleme tekniklerinin, müzik formlarının akım ya da stillerin, çalgıların, müzik yazıları vb. tarihidir. Doğal olarak, “kültür tarihi”nin bir parçasıdır.”

Açıklamaya göre müzik tarihi, en ilkel halinden günümüzdekine, müziği icra etme işinin yanı sıra bestelemeyi ve verilen eserleri de kapsar. Müzik tarihine ve dolayısıyla kültür tarihine yerleşmiş müzik eserlerinin okunması, analiz edilmesi ve seslendirilmesi için nota yazısı hayati önem taşır.

Say (1997, s. 78), müzik sanatı ile ilgili de şunları söylemektedir:

“Bir ses sanatı olan müzik, plastik sanatların aksine, tıpkı söz sanatları gibi bir zaman sanatıdır. Plastik sanatlarda kullanılan malzemenin (boya, alçı, çamur, taş vb.) elle biçim verilebilen nesnel malzemeler olmasına ve bu malzemelerle yapılan eserlerin belirli bir mekan bölümü içinde yer almalarına karşın, ses ve söz sanatlarının ana malzemesi, ancak işitme duyumuzla algılayabildiğimiz “sesler”dir. Dolayısıyla bu tür eserler, mekan bölümleri içinde değil, “zaman” kesimleri içinde yer alabilirler. Bu nedenle de yer aldıkları zaman kesiminin sona ermesiyle yok olurlar.”

Dolayısıyla görülmektedir ki ses kaydı imkanı olmayan dönemlerde müzik eserlerinin yazıya dökülerek gelecek nesillere kalması ve sonradan icra edilebilmesinin sağlanabilmesi önem taşımaktadır.

Atalay (1985, s. 891), müzik yazılarını dizgesel olarak üç kümeye ayırmıştır:

a) Harf yazıları

b) Nota yazıları

c) Tablaturlar

Birinci kümeye giren yazılar, perdeleri göstermede harfler ya da harflerden türetilmiş imlerden yararlanır. İkincisi, aynı amaç için harfler yerine çoğunluğu vurgu imlerinden türetilmiş özgün imler kullanılır. Üçüncü kümeye giren yazılar ise, ilk ikisinin tersine perdelerin (seslerin) kendilerini değil, çalgı üzerinde çıkarılacakları yerleri gösterir.

Burada hemen belirtmek gerekir ki, her türlü müzik yazısı için kullanageldiğimiz "nota yazısı" (ya da kısaca "nota") sözcüğü, dizgesel açıdan doğru değildir. Çünkü "nota yazısı", tarih boyunca kullanılmış çok sayıdaki müzik yazılarından yalnızca bir türün (yukarıda ikinci küme olarak tanımlanan türün) adı olabilir. Yukarıdaki kümelemede de açıkça görüleceği gibi, müzik yazımında nota yazısından başka "Harf yazıları" ve "Tabulaturlar" olmak üzere iki ayrı yazı dizgesi daha kullanılmıştır ki, bu yazıların "nota yazısı" olarak adlandırılması doğru değildir."

Harf yazısında özellikle göze çarpan "Boethius yazısı"nda Latin alfabesinin "A"dan "P"ye kadar 15 harfi kullanılıyordu. Sesleri kalından inceye doğru gösteren bu yazıda sesleri ifade eden harfler kullanılması, günümüzde İngiltere ve Almanya'da seslerin "La, Si, Do" gibi heceler yerine "A, B, C" gibi harflerle adlandırılması geleneğinin kökenini oluşturmaktadır (Atalay, 1985, s. 892).

"Odo yazısı"nda ise 15 harften 8 tanesi atılarak 7 perde halinde sesleri göstererek oktav bilinci vurgulanmıştır (Atalay, 1985, s. 892).

Bir diğer müzik yazısı olan nota yazısında ise ilk olarak "Nöma"lar kullanılmaktaydı. Bu yazılarda seslerin yükseklikleri ya da aralıkları belirtilmeden yalnızca ezgilerin hareketleri (iniş ve çıkışı) gösteriliyordu. 11. yüzyıldan itibaren de Nöma'lar günümüzdeki dizeğin (porte) ilkel bir benzeri olan birtakım çizgiler üzerine yazılmaya başlandı (Say, 1997, s. 79).

Arezzo'lu Guido (955-1050) tarafından kilise ezgilerini ut-re-mi-fa-sol-la heceleri üzerine söylemek demek olan "solmileme" kavramını Doğu'dan Batı'ya sokmuştur. Bu kavramda ezginin nota adları seslerin salt yüksekliklerine göre değil, birbirleriyle olan ilişkilerine göre veriliyordu (Say, 1997, s. 79).

Ses sürelerinin nota yazısında ilk olarak kullanımı ile ilgili Atalay (1985, s. 896), şunları yazmıştır:

"Tartım kalıplarından süreli müzik yazısına geçiş, 1225 yılında süre göstermeyen düz şarkı (lat. cantus planus; fr. plain- chant; ital. canto piano; isp. canto llano; ing. plainsong) yazısında kuyruklu karenin Longa (uzun), kuyruksuz kareninse Brevis (kısa) olarak adlandırılmasıyla başladı. Bu sürelerin suskuları, iki çizgi aralığı boyunca çekilen uzun dikey bir çizgiyle, iki çizgi arasına çekilen kısa dikey bir çizgiydi. Bu iki nota biçimi -bugün brevis 8/4 lük olarak kullanılmaktadır- başlangıçta, uzun ve kısa heceleri en yalın biçimde belirten "dörtlük" ve "sekizlik" karşılığı gibiydi.

Bu yazı, yalnız ilk iki tartım kalıbı (1. ve 2. Modus) içinde kalındıkça yeterli sayılabılırdi. Ancak üçüncü ve dördüncü tartım kalıplarında biri üç zaman-birimlik, öteki iki zaman-birimlik olmak üzere iki çeşit kısa değer bulunuyordu. Oysa bu dört süresel değere karşılık yalnızca iki nota biçimi vardı, üstelik küçük uzunun biçimi büyük uzunun benzeriydi. Bu durum, süre belirlemede yeni nota biçimlerinin kullanılmasını gerektirdi. 1250 lere doğru, baklava biçimli semibrevisin ve bugünkü birlik suskuya benzeyen sus iminin kullanılmasıyla önemli bir gelişme oldu. Aynı zamanda iki eski nota biçimi de değişikliğe uğradı: Longa bugünkü ikiliğe, brevis dörtlüğe, semibrevis ise sekizliğe benzedi.

Süre göstermeyen düz şarkı yazısından (Choralnotation) süreli yazıya geçiş konusunda 1225 yılından itibaren başlayan gelişmeler Köln'ü Franco'nun *Ars cantus mensurabilis* başlıklı kitabında (1280) tanımlanan aşağıdaki nota biçimleriyle önemli bir aşamaya ulaşmış ve böylece 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar kullanılacak Mensural notasyon (ölçeksel nota yazısı) evresi başlamış oldu.”

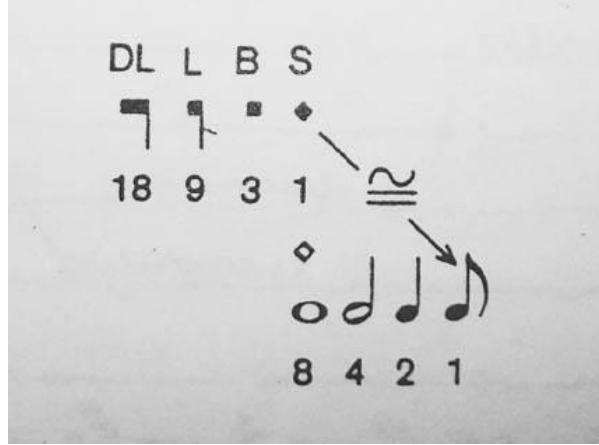
Aşağıdaki şekilde yukarıdaki alıntıda bahsedilen süre belirten terimlerin o zamanki notasyondaki nota ve susku değerleri karşılıkları gösterilmektedir:

ADI	NOTA	SUSKU
Duplex longa	☐	
Longa	┘	
Brevis	■	
Semibrevis	●	

Şekil 25. Mensural Notasyon Süre Değerleri (Atalay, 1985, s. 896)

“13. Yüzyılın sonuna doğru “brevis”, bestecilerin kullanmak istedikleri kısa süreleri göstermeye yetmez oldu. Bunun için Fransız Pierre de la Croix, “brevis”i dörde ve sonraları dokuza böldü. Böylece daha bu sıralarda “semibrevis” biçiminden ve adından vazgeçilmeden, sonradan kullanılacak en küçük değerlere, “minima”ya doğru bir adım atılmış oldu.” Say (1997, s. 89).

Bu nota biçimleriyle ifade edilen ses sürelerinin günümüz nota yazısındaki yaklaşık karşılıkları aşağıdaki gibi gösterilebilir:



Şekil 26. Mensural Notasyon Süre Değerlerinin Günümüzdeki Karşılıkları
(Atalay, 1985, s. 896)

"Dünyasal (ladini) müziğin ulaştığı özgürlük ve yaygınlık, bu çağın üçerli bölünme anlayışının yanına ikişerli bölünme anlayışını da getirdi. Nota yazısında büyük bir devrim olan bu değişiklikle birlikte küçük değerlerin daha geniş sınırlar içinde kullanılmasına başlandı ve semiminima, fusa, semifusa gibi yeni değerlere ulaşıldı. Bu yeni yazı biçiminin öncülerinden Philippe de Vitry'nin (1291-1361) "ars nova" diye adlandırdığı bu evrede ölçek nota brevis olmuştur. Buna göre bir müzik parçasının başına konulan daire, her brevisin üç semibrevis bölüneceğini, yarım daire ise her brevisin iki semibrevis bölüneceğini gösteriyordu. (Bu yarım daire, dört vuruşlu ölçüleri ya da sebare ölçüleri göstermek için kullandığımız C imi olarak halen yaşamaktadır.) Daire ve yarım dairelerin içine konan bir nokta, birim vuruşun üçe (nokta yoksa ikiye bölüneceğini gösteriyordu.

15. yüzyılda pergamentten kâğıda geçişte, o zamana dek içleri dolu olan gözleri açık olarak yazılmaya başlandı. Böylece mensural notasyonun "Beyaz Mensural notasyon" (Weise Mensuralnotation) olarak adlandırılan ikinci evresine geçilmiş oldu. (Nota gözlerinin kapalı yazıldığı 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar olan evre Siyah Mensural notasyon "schwarze Mensuralnotation" olarak adlandırılır.) Ancak 1430 yıllarına rastlayan bu değişim öncesinde henüz kullanılmayan semiminima, fusa ve semifusa gibi notaların gözleri bir süre daha kapalı yazıldı. Daha sonra bu notaların gözleri de açık yazılmak istendiğinde minima ve semiminimanın birbirine karışmasını önlemek amacıyla semiminimaya çengel takıldı. Böylece o zamana dek fusadan başlayan tek çengel semiminimadan başlamış, dolayısıyla fusa ve semifusanın çengel sayıları da birer tane artmış oldu. (Günümüzün nota yazısında bu notaların gözleri kapalı yazıldığından çengeller eski sayılarına indirilmiştir.)

Mensural nota yazısının gelişmesiyle birlikte sesler arasındaki uzunluk-kısalık farkları oransal açıdan açıkça gösterilebilmişse de bu oranlamalarda ele alınan birim sürenin değeri uzun süre saptanamamıştı. 1496 yılında Franchino Gafori'nin (1451-1522) semibrevenin, "dinlenmiş bir

adamın nabzı değerinde" olduğunu belirtmesiyle (yani MM 60-80) birim sürenin uzunluğu ilk kez saptanmış oldu." (Atalay, 1985, s. 897-898).

"Süreleri saptamada, modus denilen tartım kalıplarından yararlanan modal yazıdan, nota biçimindeki ayrılıktan yararlanan mensural nota yazısına geçişte (13. yy) çoksesli parçaların yazılışı konusunda da önemli bir değişiklik oldu: Mensural notasyon süreleri kesin olarak belirlediğinden, herhangi bir partiyi okuyan kişinin öteki partilerin hareketini bilmesine gerek kalmadı, dolayısıyla partiler (bugünkü gibi partitur düzeninde alt alta değil) ayrı ayrı yazılmaya başladı...

...Bu evrenin yazım özellikleri, partitur evresinin yazım özelliklerine göre başka açılardan da farklılık gösteriyordu: Herşeyden önce donanım anlayışları bugünkü gibi değildi. Donanımdaki değiştirgeç sayısı bugünlere göre (genellikle) bir eksik yazılıyor ve aynı sesin oktavlarında tekrar ediliyordu. Ayrıca bir dizekten ötekine geçileceği zaman, dizeğin sonuna "custos" denilen bir im konuyor ve genellikle şu biçimde yapılan bu im, dizeğin hangi çizgisine ya da aralığına gelmişse bir sonraki dizekteki ilk notanın da o çizgide ya da aralıkta olduğunu (dolayısıyla hangi ses olduğunu) önceden bildiriyordu." (Atalay, 1985, s. 898-899).

Günümüzde kullanılan nota yazısına geçiş ile ilgili Atalay (1985, s. 899-900), şunları eklemiştir:

"Kare ve baklava biçimindeki nota gözlerinden bugünkü yuvarlak nota gözlerine geçiş gravür baskıdan sonra gerçekleşti. Okumayı kolaylaştırmak amacıyla ölçü çizgilerinin de çekilmesiyle 17. yüzyıldan itibaren bugünkü nota yazısına geçilmiş oldu. Bu yazıya 17. yüzyıldan sonra eklenen ve sayıları gittikçe artan yeni yeni terimler (hız, gürlük ve anlatım buyurguları gibi), imler (mordent, grupetto, senyo gibi) ve kısaltılarla (yineleme imleri ve tüm kısaltılar; Abbreviaturen) günümüzün nota yazısına ulaşıldı.

Tarih boyunca kullanılmış müzik yazılarının en gelişmiş ve günümüzün uluslararası müzik yazısı olan bugünkü nota yazısı, içerdiği imler (çizgiler, noktalar, açkılar, değiştirgeçler, yineleme imleri... vb.), rakamlar (ölçü rakamları, öbek rakamları, metronom sayıları vb.) kelimeler (hız, gürlük ve anlatım buyurguları) ve benzeri öğelerle, seslerin süresini, yüksekliğini, eserin hızını, gürlüğünü ve eser içindeki her türlü anlatımsal özelliği yüksek düzeyde belirleyebilmektedir. Ancak çağdaş müzik türleri bu yazının sınırlarını çok aşmış ve ulaştığı boyutlara uygun yeni yazılar ya da saptama biçimleri geliştirmiş olduğundan, o boyutlarda artık "işe yaramaz" hale gelen bugünkü nota yazısı da "tarihsel" ya da "geleneksel" müzik yazıları arasındaki yerini almaya başlamıştır."

Müzik yazılarından bir diğeri olan tabulaturalarla ilgili Atalay (1985, s. 900), şunları yazmıştır:

"Harf ve nota yazılarının aksine seslerin kendilerini değil, çalgı üzerinde çıkarılacakları yerleri ve nasıl çıkarılacaklarını gösteren "tabulaturlar" (lat. tabula, tabulatura "tabela"dan; ital. intavolatura) eserlerin "nasıl çalınacağını" gösteren "solistik" yazılardı. Dolayısıyla bugün kullanmakta olduğumuz nota yazısının tarihsel aşamalarından biri değil, nota yazısının dışında gelişmiş (çok kez de nota yazısıyla bir arada kullanılmış) başka bir yazı türüydü. Nitekim, çalgı partilerini tabulaturlarla yazmanın yaygın bir gelenek olduğu 18. yüzyıla kadar olan dönemde, insan sesiyle söylenecek partiler nota yazısıyla yazılıyor ve böylece, aynı eserin insan sesiyle söylenecek partilerinde nota yazısı, çalgılarla çalınacak partilerinde ise tabulatur kullanılıyordu.

Ait olduğu çalgının türüne göre "lavta tabulaturu", "gitar tabulaturu", "org tabulaturu" gibi türlere ayrılan tabulaturların en yaygın olanları lavta tabulaturlarıydı."

Klasik gitara aktarılıp repertuarına eklenmiş çok sayıda lavta eseri bulunmaktadır. Lavta tabulaturlarıyla ilgili ayrıca Atalay (1985, s. 900), şu açıklamaları yazmıştır:

"Lavta tabulaturlarında alt alt çizilmiş (bugünkü dizek çizgilerini andıran) paralel çizgiler lavtanın tellerini, bu çizgilerin üzerine yazılmış harf ya da rakamlar çalgıcının parmak basacağı perdeleri, bu harf ya da rakamların üzerine konulmuş gözsüz nota kuyrukları ya da olağan notalar ise seslerin süresini gösteriyordu.

Harflerin ya da rakamların altına konulmuş noktalar genellikle çalış özellikleriyle (telin alttan ya da üstten üstten didileceği gibi) ilgiliydi.

Değişik ülkelerin lavta tabulaturları -ana ilkelere olmasa bile en azından yazım özellikleri açısından- birbirinden farklıydı ve en çok kullanılanları da İtalyan, İspanyol, Fransız ve Alman lavta tabulaturlarıydı. Ayrıca değişik evrelerin ve hatta değişik kişilerin lavta tabulaturları açısından da (ör: Fransa'da Gaultier'in tellerin düzenişini değiştirmesiyle ortaya çıkan eski ve yeni Fransız lavta tabulaturları ya da İspanya'da Luis Milan'ın tel çizgilerinin sırasını yazılıştta tersine çevirmesiyle ortaya çıkan Milan lavta tabulaturu gibi) farklılıklar vardır.

İtalyan lavta tabulaturu: (Kısaltısı: İtal. L. tabulaturu) Basma kaynaklarda karşılaşılan lavta tabularının en eski tarihisi İtal. L. tabulaturudur (1507). Bu tabulaturda teller (aşağıdaki örneklerde de görüldüğü gibi) 6 paralel çizgiyle gösterilir. Çizgilerin sırası görseldir, yani (Lavtanın çalınış sırasındaki görünüşüne uygun olarak) kalın teller üstte gösterilir.

Tellerin adları ve düzeni şöyledir:

Contrabasso

Bordone

Tenore

Mezzana

Sottana

Canto

Sol3 (ya da bazen La3)

Do4 (ya da bazen Re4)

Fa4 (ya da bazen Sol4)

La4 (ya da bazen Si4)

Re5 (ya da bazen Mi5)

Sol5 (ya da bazen La5)

Tel çizgilerinin üzerine yazılmış olan rakamlar perdeleri gösterir: Baş-eşikten inceye doğru ilk dokuz perde 1,2,3,4,5,6,7,8,9 rakamlarıyla, 10., 11.ve 12. perdeler ise X, X, X imleriyle gösterilir. "Sıfır" rakamı açık telleri gösterir. Buna göre herhangi bir çizgi üzerine yazılmış 0 rakamı, o çizgiyle gösterilen telin açık olarak (parmak basılmaksızın) kullanılacağını, 1 rakamı 1. perdesine, 2 rakamı 2. perdesine... ya da X imi 12. perdesine parmak basılacağını bildirir."

Araştırmanın bulgularına yön verecek tabulatur olan İspanyol lavta tabulaturu ile ilgili aşağıdaki açıklamalara yer verilmektedir:

"İspanyol lavta tabulaturu: (Kısaltışı: İsp. L. tabulaturu) öteki ülkelerin tabulaturları arasında İtal. L. tabulaturuna en çok benzeyeni İsp. L. tabulaturudur. İlkelerde aynı olan bu iki tabulatur arasındaki fark ayrıntılardadır: Örneğin, süre göstergeleri İtal. L. tabulaturunda yalnızca süre değiştiği zaman yazılır; aynı süredeki seslerin ikincisi, üçüncüsü ... için yeniden yazılmaz. Ayrıca İtal. L. tabulaturunda gözsüz nota kuyruklarıyla gösterilen süreler, bu tabulaturda (gözleri genellikle baklava biçiminde -mensural notasyon- yazılan) olağan notalarla gösterilir.

Tel çizgilerinin sıralanışı görseldir. Ancak İspanyol vihuela virtüözü Luis Milan'ın (1500?-1561?) bu sıralanışı tersine çevirmesiyle ortaya çıkan Milan lavta tabulaturlarında çizgi sırası işitseldir, yani ince teller üstteki çizgilerle gösterilir ve buna göre en üstteki çizgi en ince teli gösterir.

(Bu nedenle İsp. L. tabulaturlarından çevriyazım yaparken çizgi sıralanışının görsel mi, yoksa işitsel mi olduğuna dikkat etmek gerekir.)" (Atalay, 1985, s. 904).

1.4 TURGAY ERDENER'İN “LONELINESS BY E. E. CUMMINGS” İSİMLİ ESERİ

Besteci Turgay Erdener'in özgeçmişi şu şekildedir:

“Turgay Erdener, 1957’de Gümüşhane Bağlarbaşı Mahallesi’nde doğdu. Babası Topograf Haşim Bey, annesi Emine Hanım. 1968’de Ankara Devlet Konservatuvarı Piyano Bölümü’ne girerek Kamuran Gündemir’in piyano; İlhan Baran’ın ise solfej sınıflarında eğitimine başladı. Daha sonra aynı kurumun Kompozisyon Bölümü’nde Erçivan Saydam ve Nevit Kodallı ile çalışan Erdener, eğitimini tamamladıktan sonra Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Sanatçı Öğretmen olarak çalışmaya başladı. Halen aynı kurumda kompozisyon alanında dersler veren Erdener, hemen hemen bütün besteleme tekniklerine açık gözükmekte, kendi özgün kavrayışıyla teknikler paletinden yararlanmaktadır. Dolayısıyla belirli bir stilin, akımın bestecisi olmak yerine, özgün bir dil yaratmaya yönelmiştir. Çalgı müziğinde ya da sahne müziğinde ürettiği yapıtlara bakılırsa, seslendirme ve sahneleme olurunun gözetirken yeni müzik tekniklerinden uzak durmamakta, bu yaklaşımıyla Türkiye’de bestecilerin genelde yaşadığı ikilemi aşmaya çalışmaktadır. Bale, müzikal ve orkestra yapıtlarının yanı sıra çeşitli oda müziği toplulukları ve solo çalgılar için yapıtlar, çok sayıda tiyatro eseri için sahne müzikleri bestelemiştir. Başlıca yapıtları: Bale: “Afife (1998)”, “Mavi Gözlü Dev (2002)”, Operet: “İstanbulname (1990)”, Orkestra: “Mi’den Dört Bölüm (1985)”, “Teo (1995)”, “Senfoni No.1 (2002)”, “Senfoni No.2 ‘Bir Deniz Senfonisi’ (2005)”, Solo ve Orkestra: “Obua Konçertosu (1992)”, “Klarinet Konçertosu (1995)”, “Turkuvaz Şarkılar ses ve orkestra İçin (2002)”, “Kanun Konçertosu (2015)”, Oda müziği: “Fagot Quartet (1981)”, “Yaylı Çalgılar Dördülü (2012)”, “İstanbul’un Ağaçları arp, kanun, ud, klasik kemençe için (2010)”, “Solo piyano için Cebeci Monologları No.1 (2012)”, “Gitar Sonatı (1994).” (Sevda Cenap And Vakfı, t.y.).

Turgay Erdener'in bu eseri yazarken tarafından etkilendiği E. E. Cummings'in özgeçmişi ile ilgili Encyclopaedia Britannica (t.y.), kaynağında aşağıdaki bilgiler yer almaktadır:

“E.E. Cummings, tam adıyla Edward Estlin Cummings (1894 – 1962), alışılmadık noktalama işaretleri ve ifadelerinden ötürü, ilk olarak edebi deneyimler çağında dikkat çeken Amerikalı şair ve ressamdır. Cummings’in adı genellikle “e.e. cummings” şeklinde yazılmakta olup, şairin yasal olarak adını sadece küçük harflerle değiştirdiğine dair yanlış bir inanış bulunmaktadır. Cummings, yalnızca harfleri düzensiz olarak büyük harflerle yazdı ve yayıncılar ismini küçümsemeye başladığı zaman itiraz etmedi, ancak imzasında ve kitaplarının orijinal edisyonlarının başlık sayfalarında kendi adını büyük harflerle belirtmiştir.

Cummings 1915 yılında Harvard Üniversitesi'nden mezun oldu ve 1916'da sanatta master derecesine layık görüldü. I. Dünya Savaşı sırasında Fransa'da bir ambulansla birliğinde hizmet etti ve burada, evine Fransız sansürcülerinin savaş çabalarını eleştirdiğini düşündüğü mektuplar yollayan Amerikalıyla arkadaşlığı nedeniyle bir gözaltı kampında bir süre tutuldu. Bu deneyim Cummings'in resmiyet güvensizliğini derinleştirdi ve ilk kitabı "The Enormous Room (1922)"da sembolik olarak anlatıldı.

1920'lerde ve 30'larda, zamanını sanat eğitimi aldığı Paris ile New York City arasında böldü. Nazımlardan oluşan ilk kitabı "Tulips and Chimneys (1923)", "XLI Poems" ve "&" (1925) eserleri izledi ve o yılda Amerikan harflerine seçkin hizmetinden ötürü Dial Ödülü aldı.

1927'de, oyunu "him" New York City'deki Provincetown Players tarafından sahnelendi. O yıllarda resimlerini ve çizimlerini sergiledi, ancak yazıları kadar çok ilgi çekmeyi başaramadı. 432 sayfalık deneysel nesir olan "Eimi (1933)", Sovyetler Birliği'ne 36 günlük ziyareti esnasında kaydedildi ve kolektivizm ile ilgili bireyci nefretini doğrulanmış oldu. Harvard Üniversitesi'nde (1952-53) şiir üzerine Charles Eliot Norton dersini veren öğretim görevlisiyken "i: six nonlectures" (1953) başlığı altında tartışmalarını yayınladı.

Toplamda iki-ciltlik "Complete Poems (1968)" eserinde toplanmış 12 cilt uzunluğunda şiir yazmıştır. Cummings'in dilsel deneyleri, yeni icat edilen bileşik sözcüklerden ters sözdizimine kadar değişiyordu. Metin hizalamalarını çeşitledi, satırlar arasında düzensiz boşluklar bıraktı ve belirli kelimeleri ve kelime öbeklerini vurgulamak için geleneksel olmayan şekilde büyük harf kullandı. Birçok durumda onun farklı tipografisi, ana fikrinin enerjisini veya tonunu taklit etti. Cummings'in ruh halleri değişimli olarak hicivli ve sert ya da hassas ve karpisliydi. Sıklıkla günlük konuşma dilinden ve burleskler ile sirklerden malzeme kullandı. Onun erotik şiir ve aşk sözleri çocuksu bir samimiyete ve tazeliğe sahip olup çoğunlukla canlı bir şekilde doğa görüntüleriyle doludur."

Eserin esinlenildiği E. E. Cummings'in "1(a)" şiiriyle ilgili Turco (2000, s. 16-17), şunları yazmıştır:

"... "1(a)" şiirinde öncelikle iki teknik kullanmıştır: parantezler ve gramatik dağınıklık. Cummings bazen bir şiiri, sone gibi, geleneksel formda yazıp ardından orijinal yapısından farklı bir kalıba göre satırları dağıtarak orijinal formu gizlemekte, muhtemelen yapıyı gerçekte cümleler ya da birkaç kelime içeren satırlara parçalamak, veya durgularda satırı bölmek, ya da iki veya daha fazla satırı birlikte peşpeşe kullanmaktadır. Bu duruma göre Cummings, "loneliness" (yalnızlık) kelimesini ve "a leaf falls" (bir yaprak düşer) bağımsız cümlesini tipografik olarak dağıtıp, bir, iki ya da üç harften oluşan kümelere bölmüştür; ardından cümleyi parantezin içine yerleştirmiş, böylece yapıyı uzaysal bir hale ya da yaprağın yere düşüşü gibi sayfanın aşağısına düşen bir "resim" şiirine çevirmiştir:

“l(a)”

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness

—E. E. Cummings”

Kanneci (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 36), “LONELINESS by E. E. Cummings” isimli kendisine ithaf edilen eser ile ilgili şunları yazmıştır:

“Loneliness sevgili Turgay Erdener ile birlikte sohbet ettiğimiz bir akşamın ürünüdür. Anlaşılacağı üzere o akşamın konusu şiirdi ve konu E. E. Cummings’e kadar uzanmıştı. Turgay Erdener Fransızca bilir. İngilizce benim alanıma giriyordu ve fakir İngilizcem ile uzun uzun loneliness isimli şiir üzerinde durduk ve saklı yanlarını keşfetmeye gayret ettik. Bu çabamdan ve şiirin büyüünden etkilenen Erdener, o çok girişken olmayan, duyarlı kişiliği ile takip eden günlerde bana adeta cevap verircesine bu eseri yazdı ve şahsıma ithaf etti. Bu eserde Erdener, şiirin yarattığı görsel ifadenin kendisinde yarattığı izdüşümünü gitar ile ifade etmiştir...

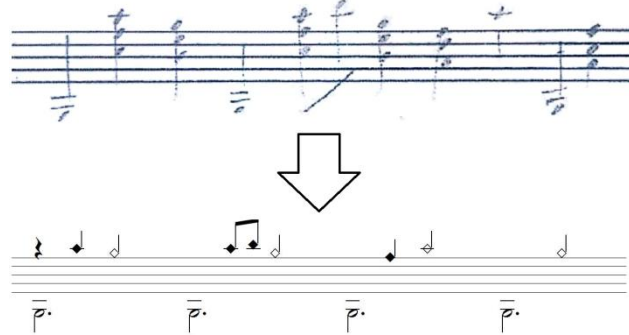
...Şiirde hayret verici bir şekilde anlatılan yalnızlık duygusu eserin çatılışını oluşturmuştur.”

Açıklamaya göre eserin şiirle olan bağlantısının, şiirin bestecide oluşturduğu izlenim olduğu görülmektedir. Tipografik olarak da bakıldığında yalnızlık kavramının tekilliğini yansıttığı düşünülen sadelikteki eserde yaprağın düşüşünü betimleyen motiflerin de yer aldığı anlaşılmaktadır.

Eser, serbest formda olup ölçsüz yazılmıştır. “loneliness... (yalnızlık...)” ve “...a leaf falls(...bir yaprak düşer)” isimli iki bölümden oluşmaktadır.

Eserin Turgay Erdener tarafından kaleme alınan el yazması notasyonundaki bazı kısımlar, edisyonda değişikliğe uğramış ya da çıkartılmıştır.

Aşağıda görülen şekilde, üstteki el yazması kısımdaki akorlar, alttaki edisyonda atılmış olup, melodi yapay armonik seslere çevrilmiştir:



Şekil 27. El Yazması ile Edisyon Arasındaki Farklılık-1 (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 37)

Aşağıda el yazması hali görülen, eserin ikinci bölümünün başındaki kısma, edisyonda yer verilmemiştir:



Şekil 28. El Yazması ile Edisyon Arasındaki Farklılık-2 (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 38)

Aşağıda el yazması hali görülen, eserin ikinci bölümünün sonundaki kısım da, edisyonda yer almamıştır:

The image displays handwritten musical notation for a guitar solo, consisting of two systems of staves. The notation is written in a style that combines elements of traditional musical notation with guitar-specific symbols.

The first system features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth notes with stems pointing up, followed by a group of notes with stems pointing down. There are several accidentals (sharps) and a dynamic marking of p (piano) above the staff. A large horizontal line is drawn above the staff, indicating a phrase or section.

The second system consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic marking of p and a tempo marking of 8va (octave up). The notation includes a series of eighth notes with stems pointing up, followed by a group of notes with stems pointing down. There are several accidentals (sharps) and a dynamic marking of p above the staff. The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a dynamic marking of p and a tempo marking of 8va . The notation includes a series of eighth notes with stems pointing up, followed by a group of notes with stems pointing down. There are several accidentals (sharps) and a dynamic marking of p above the staff.

Şekil 29. El Yazması ile Edisyon Arasındaki Farklılık-3 (Turgay ERDENER Solo Gitar, 2012, s. 39-40)

1.5 PROBLEM DURUMU

Günümüzde klasik gitar icrasının dinleyiciye ulaştığı konser, kayıt, yarışma ve sınavlar gibi platformlarda icra edilen eserlerin notasyonuna, icracı tarafından yeterince sadık kalınmadığı, araştırmacı tarafından gözlenmektedir. Sadık kalınmayan bu noktaların genellikle performans hataları (yanlış nota çalımı vs.) dışında, notada yer alan dinamikler, nota süreleri, müzikal renk gibi konular olduğu düşünülmektedir. Ayrıca notada yer almayan, icracının da istemsiz olarak tınlattığı seslerin ortaya çıktığı görülmektedir. Klasik gitar yazısında genellikle seslerin hangi parmaklarla tınlattılacağı yazarken susturma işleminin hangi parmaklar ile yapılacağı icracıya bırakıldığı için bu alanda bir farkındalık yaratılması gerekli görülmektedir. Bu nedenle araştırmacı tarafından özellikle tel tınlamalarının susturulması konusuna yer veren bir metot hazırlanmasının gerekli olduğuna inanılmaktadır. Araştırmanın, bu alanda yazılabilecek bir metoda ışık tutması hedeflenmektedir.

Gitarın tarihsel gelişimine bakıldığında günümüze kadar uzanan birtakım gelişmelerin, icra edilen müziğin niteliğini artırmak ve müziğin icra edildiği çalgının sınırlarını genişletmek üzerine olduğu görülmektedir. Bu uzun soluklu nitelik arayışının sonucu olarak gitar ve benzeri çalgıların yapısal değişimlerinden çalım tekniğine kadar bazı alanlarda ciddi gelişmeler yaşanmıştır. Müzik sanatının tarihsel gelişimine göre bakıldığında ise, gitarın hakettiği değeri bütünüyle göremediği anlaşılmakta, fakat bu çalgı ile icra edilen müziği günümüze taşımış olması açısından da önemli olduğu düşünülmektedir. Sözü edilen bu gelişmeler, öncelikle gitar ve benzeri çalgıların şekillerinin değişmesi ile başlamış, ses düzeyinin artması için çift tel kullanımına kadar gelmiş, çift tellerin kullanımı ile entonasyon sorunlarının olduğu görülmüş, bu sorunu çözmek için yine yapısal değişiklikler ile gitarın şekli yeniden değişmiş, ses düzeyi sorunu belli oranda çözüldükçe teller teke düşürülmüştür. Müzik yazısının değişimi ile birlikte gitarın diğer çalgılarla birlikteliği ve bu birlikteki konumu değişmiş ve önem kazanmıştır. Bu durumda, gitar çalım tekniğinde bazı gelişmeler olmuş, tel sayısı artmış, ek olarak belli parmaklar kullanılmaya başlanmıştır. Yine nitelik ve temiz ses aramanın sonucu olarak tellerin yapısı

değişmiş ve tırnak kullanımı yaygın hale gelmiştir. Bu gibi gelişmeler, gitarın tarihsel sürecinde bir gelenek olarak devam etmiş ve gitarının günümüz dünyasındaki yerini almasında önemli bir yer edinmiştir.

Eserin icrasının niteliği icracının imkanları ile sınırlıdır. İcracı, notaları olması gereken yerde ve frekansta seslendiriyor olsa bile birtakım başka güçlüklerle karşılaşabilir. Bu güçlükler arasında, özellikle gitar müziğinde seslerin notada gösterildiği şekilde uzatılamaması, gerektiği yerde susturulamaması gibi sorunlar ortaya çıkardığı gözlemlenmektedir. Bu sorunların olabildiğince çözülmesinin, icranın daha nitelikli bir hale getirilmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Gitar eğitimi ile ilgili yazılmış pek çok metot arasından, yapılan ilgili literatür taramasında, seslerin susturulmasına dair yeterince kaynak olmadığı görülmüştür. Bu nedenle gitar eğitiminde kullanılacak metot oluşturulurken başvurulabilecek bir kaynak oluşturmak hedeflenmiştir.

Klasik gitarda tınlayan seslerin gerektiği yerde susturulmaması, tellerin birbirini kontrolsüzce tınlatması gibi olguların icra ile ilgili olan taraflarının incelenmesinin, bu araştırmanın problem durumuna yön verdiği düşünülmektedir.

Bu problem durumuna yön veren olguların, araştırmacı tarafından seçilen bir orijinal klasik gitar eseri üzerinde irdelenmesi gerekli görülmektedir. Bunun için Turgay Erdener'in "LONELINESS by E. E. Cummings" adlı eseri seçilmiştir. Araştırmacıya göre:

- 1) Bestecinin halen yaşıyor ve ulaşılabilir konumda olması,
- 2) Eserin CD kaydına ulaşılabilir olması,
- 3) Eserin notasyonunda, referans kabul edilecek sol el parmak numaralarının bulunması,
- 4) Eserin, icra esnasındaki sadeliği göz önüne alındığında tel tınlamalarını susturma konusunun öne çıkması açısından uygun olması,

Sebeplerinden ötürü bu seçim yapılmıştır.

1.6 PROBLEM CÜMLESİ

Turgay Erdener'in Klasik gitar için yazdığı "LONELINESS by E. E. Cummings" isimli eserinin icrasında, notada gösterilmeyen seslerin çıkmasını önlemek amacıyla tel tınlamalarının susturulması mümkün müdür?

1.7 ALT PROBLEMLER

Yukarıdaki temel problem çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Eserin icrasında, notasyondaki suskuların olduğu yerlerde tel tınlamalarının susturulması mümkün müdür?
2. Eserin icrasında, notaların süre değerinin bittiği yerlerde tel tınlamalarının susturulması mümkün müdür?
3. Eserin icrasında, rezonans ile oluşan tel tınlamalarının susturulması mümkün müdür?

1.8 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı, öncelikle Turgay Erdener'in Klasik gitar için yazdığı "LONELINESS by E. E. Cummings" isimli eserinin icrasında, notada gösterilmeyen seslerin çıkmasını önlemektir. Ayrıca klasik gitar icrasında susturmaları ön plana çıkaracak bir metot hazırlanmasına yönelik bir kılavuz oluşturmak amaçlanmaktadır.

1.9 VARSAYIMLAR

Bu çalışmada:

Araştırma kaynaklarının doğru ve güvenilir bilgiler vereceği,

Seçilen araştırma yönteminin araştırmanın bilimsel güvenilirliği bakımından geçerli olduğu,

Araştırmada veri toplama aracı olarak kullanılacak doküman analizlerinin amaca ulaşmak için gerekli olan bilgileri toplamak açısından yeterli olacağı,

Kavramsal çerçevede önerilen susturma şekillerinin, örneklem olarak seçilen eserin klasik gitar ile icrasında, notasyondaki suskuların olduğu yerlerde tınlayan, notaların süre değerinin bittiği yerlerde tınlayan ve notada yer almayıp rezonans ile tınlayan sesleri çıkaran tellerin susturulmasının sağlanması için yeterli bir zemin oluşturduğu,

Araştırmanın örnekleminin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

1.10 SINIRLILIKLAR

Bu araştırma:

1. Belirlenen araştırma amaçları ile,
2. Belirlenen problem odağı ile,
3. Veri toplama aracı olarak nitel araştırma tekniklerinden doküman analizi tekniğı ile,
4. Belirlenen araştırma amaçları doğrultusunda elde edilen yazılı dokümanlar ile,
5. Örnekleimde seçilen eserin icrasında suskuların olduğu yerlerde tınlayan, notada gösterilen seslerin süre değerinin bittiği yerlerde tınlayan ve notada yer almayıp rezonans ile tınlayan sesleri çıkaran tellerin sağ elde “p,i,m,a”, sol elde “1.,2.,3.,4.” parmakları ile susturulması konusu ile sınırlıdır.

1.11 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Müzik enstrümanlarının tarihine bakıldığında pek çoğunun ses imkanlarının değışime uğradığı, geliştirildiğı görölmektedir. Örnek olarak piyanonun yapısına pedal eklenmesi gösterilebilir. Klasik gitar da modern haline ulaşırken, belli başlı

gitar yapımcılarının buna benzer olguları gözettiğine ve birtakım çözüm arayışlarına girdiğine de tanık olunmaktadır.

Bu konuya icracı gözünden bakıldığında, piyano gibi gelişmiş teknik imkanlara sahip bir çalgının önceki paragrafta sözü edilen ses özelliklerini, mekanik susturma özellikleri sınırlı olan günümüz gitarında icracının ustalığı ve becerisiyle uygulamasının altının çizilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bestecilerin de eserlerinin icra edilmesini istedikleri şekilde notaya alma hassasiyetleri göz önüne alındığında; ses sürelerinin belirtilebildiği, her türlü notanın istenildiği gibi üst üste ve yan yana sınırsızca günümüz notasyonuna eklenebildiği kabul görmektedir. İcranın da notada yazılana sadık olmasının öneminin, göz önüne alınması gereken ciddi bir yaklaşım olacağı görüşü değerlendirilmektedir. Ayrıca seslerin süre değerlerini matematikteki “kapalı aralık” kavramı ile düşünecek olursak belirli bir notanın nerede başlayacağını ve biteceğinin önem kazandığı düşünülmektedir. Örneğin bir müzik cümlesinde bir ses susturulduğu anda farklı partide tam o anda tınlaması gereken ses gecikirse ya da başka bir ses süre değerinden önce susturulursa, bu durumun cümlenin anlatımını etkileyerek dinleyiciyi rahatsız edebileceği tasavvur edilmektedir.

Elde edilen bulgular ve sonuçların, klasik gitar icrasında susturmaları ön plana çıkaracak bir metot hazırlanmasına yönelik bir kılavuz oluşturması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu arayış, icrada niteliği artırmak ve çeşitli yeni icra imkanlarının ortaya çıkmasının da önününü açmak açısından önemlidir.

2. BÖLÜM YÖNTEM

2.1 ARAŞTIRMANIN TÜRÜ

Bu araştırma nitel bir araştırmadır. Araştırmanın konusu ve kapsamı gereği yayımlanmış veri kaynaklarından yararlanılmıştır. Araştırmanın durum çalışması saptamasına yönelik nitel boyutunda doküman analizi tekniğinden yararlanılmıştır. Konuyla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar arasında İngilizce olanlar araştırmacı tarafından Türkçe'ye çevrilip alıntılanmıştır.

2.2 EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini Turgay Erdener'in klasik gitar için yazdığı eserler oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise Turgay Erdener'in "LONELINESS by E. E. Cummings" isimli eseri oluşturmaktadır.

2.3 VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmada nitel araştırma tekniklerinden biri olan doküman analizi tekniği kullanılmıştır.

Araştırmanın veri kaynakları, araştırmanın kavramsal çerçevesinde ve bulgular kısmında yer alan alıntılanmış veya kaynak gösterilmiş kitaplar, yerli-yabancı tezler, müzik notaları ve CD kayıtlarıdır.

Verilerin çözümlenmesinde nitel veri analizi teknikleri kullanılarak, içerik analizinden yararlanılmıştır.

Eserin edisyonunda yer alan sol el parmak numaraları çoğunlukla korunmuş, sağ el parmaklarına dair işaretler icracı tarafından notasyonun üzerine yazılmıştır. Ayrıca eksiklik üzerine ya da yalnızca gerekli görüldüğünde, bir

takım sol el pozisyonları ve parmak numaraları eklenmiş ya da üzerinde değişiklik yapılmıştır.

Eserin icrasında tel tınlamalarını susturmak için önerilen sağ el ve sol el parmakları, İspanyol lavta tabulaturlarından Milan lavta tabulaturunda kullanılan çizgilerin düzeninde, üzerinde yukarıdan aşağıya sırasıyla 1., 2., 3., 4., 5., 6. teller olarak sıralanacak şekilde aşağıdaki örnekteki gibi gösterilmiştir. Susturma tabulaturu görsel değil işitseldir. Burada sol el parmaklarının icrada ifade edildiği numaraların (1, 2, 3, 4) bazı tabulaturlarda yer alan perde numaraları ile karıştırılmaması gerekmektedir. Genel olarak diğer tabulaturlarla karıştırılmaması açısından araştırmacı tarafından adlandırılan bu susturma tabulaturu, çizgilerin solunda yer alan “SUS. TAB.” kısaltması ile ifade edilmiştir:

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

Şekil 30. Susturma Tabulaturu-1

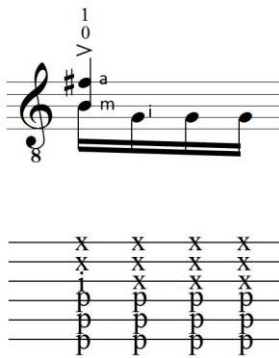
Üst üste yazılan bu parmaklamalar o andaki susturmayı ifade eder. Sağ el ve sol el parmakları, susturma işlemi için duruma göre bir arada yer alabilir. Bu tabulaturda tellerin hangi pozisyonda ya da perdelerin üzerinde susturulacağı gösterilmemektedir.

Eğer susturulması istenmeyen bir tel varsa üzerinde “x” işareti ile herhangi bir işaret veya numara bulunmamaktadır. Aşağıdaki örnekte hiçbir telin susturulmadığı ifade edilmiştir:


	X	
	X	
SUS.	X	
TAB.	X	
	X	
	X	

Şekil 31. Susturma Tabulaturu-2

Normalde Yazılması Beklenen:



Sadeleştirilmiş Hali:



Şekil 33. Sadeleştirilmiş Susturma Örneği

Önerilen bu susturmaya yönelik hazırlanan şekiller kurgusal olup tıpkı müzik yazısının icrasında olduğu gibi uygulamasının ne ölçüde yapılabileceği icracıya bağlıdır.

Araştırmada kullanılan icra ile ilgili ifadelerden “sol el”in karşılığı solak gitar çalanlar için “sağ el” iken, “sağ el”in karşılığı da solak gitar çalanlar için “sol el” anlamına gelmektedir.

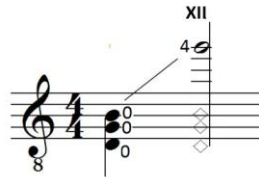
3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 TURGAY ERDENER'İN KLASİK GİTAR İÇİN YAZDIĞI “LONELINESS BY E. E. CUMMINGS” İSİMLİ ESERİNİN İCRASINDA TEL TINLAMALARININ SUSTURULMASINA İLİŞKİN BULGULAR

Eserde scordatura kullanılmaktadır. İlk bölümde beşinci tel, gitar notasyonunda 2. alt çizgideki “sol” notasına, ikinci bölümde buna ek olarak altıncı tel de 4. alt çizgideki “re” notasına akort edilmesi gerektiği işaretlenmiştir.

Eser, sol elde boş tel seslerinden “sol” notasına (15. perde, 1. tel) kadar çıkan bir ses aralığına yer veren eser, sol elde 12. pozisyona (XII) kadar ulaşan bir fiziksel alan genişliği içerisinde icra edilmektedir:



Şekil 34. Eserin Sol Eldeki Fiziksel Alan Genişliği

Eserde “molto ponticello” terimi yer aldığı, fakat “sul tasto” kullanılmadığı için sağ el için yatay alan, yapay armonik seslerin çalındığı kısımlar haricinde deliğin bittiği yerden alt eşiğe kadar uzanan kısım olarak düşünülmüştür.

Eserin bölümlerinin başında herhangi bir tempo terimi kullanılmamış olup ilk bölümün beşinci satırında “piu mosso” (daha canlı) ve ikinci bölümün üçüncü satırında “poco ritardando” (biraz ağırlaşarak) ritmik dinamik terimleri yer almaktadır. Araştırmanın bu kısmında yer alacak susturma kurguları için Kanneci (Ahmet Kanneci: Plays Turgay Erdener, 2006) tarafından gerçekleştirilen ses kaydındaki tempolar referans alınmıştır. Buna göre eserin ilk bölümünde, dörtlük nota yaklaşık 45 bpm metronom değerinde, ikinci bölümünde ise dörtlük nota, 60 bpm metronom değerinde kabul edilmiştir.

“Sol” miksolidyen* modunda yazılmış olan ilk bölüm, “sol-si-re” akorunun ikinci çevrimi ve altıncı derece yedili akor arasında gidip gelen eşlik üzerine sade bir melodi ile başlar:

Şekil 35. Analiz-1

Birinci satırın aşağıda görülen kısmındaki “sol-si-re” akorunun ikinci çevrimi ve altıncı derece yedili akorlarının icrasında iki farklı susturma yöntemi seçeneği önerilmektedir:

- 1) Sonradan gelecek melodiye çalacağı düşünülen “a” parmağı 1. teli sustururken 2. parmak ile 5. ve 6. tellerin susturulması:

Şekil 36. Susturma-1

- 2) 4. parmak ile 1. teli sustururken “p” parmağı ile 5. ve 6. tellerin susturulması:

Şekil 37. Susturma-2

Birinci satırın aşağıda görülen kısmında, akorlarla beraber gelen melodinin icrası için aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

Şekil 38. Susturma-3

Not: Yukarıda tam bare basılması istenen akorlarda 1., 2., 3. ve 4. tellere kuvvet bare basılırken 5. ve 6. tellerde 1. parmağın geri kalanına kuvvet verilmeyip susturulması önerilmiştir.

Birinci satırın aşağıda görülen son kısmında, melodinin cümleyi tamamladığı ve altındaki hareketli partinin icrasını içeren kısım için aşağıda iki farklı susturma yöntemi önerilmektedir:

- 1) Melodinin tirando tekniği ile çalınması durumunda sol el parmaklarının ağırlıkta olduğu bir susturma işlemi yapmak:

Şekil 39. Susturma-4

Yukarıda “mi” sesini basan 4. parmak aynı zamanda 1. teli sustururken aşağıdaki partide “la” sesinin olduğu yerde 1. parmak da aynı şekilde bastığı tel dışındaki 3. ve 4. telleri susturmaktadır.

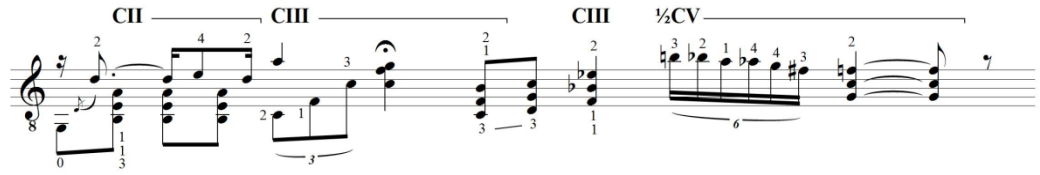
- 2) Üstteki melodinin apoyando tekniği ile çalınması durumunda sağ el parmaklarının ağırlıkta olduğu bir susturma işlemi yapmak:

Şekil 40. Susturma-5

Yukarıda “mi” sesini çalan “a” parmağı apoyando çalış ile aynı zamanda 3. teli susturmaktayken “m” parmağı 4. telde sabit durmaktadır.

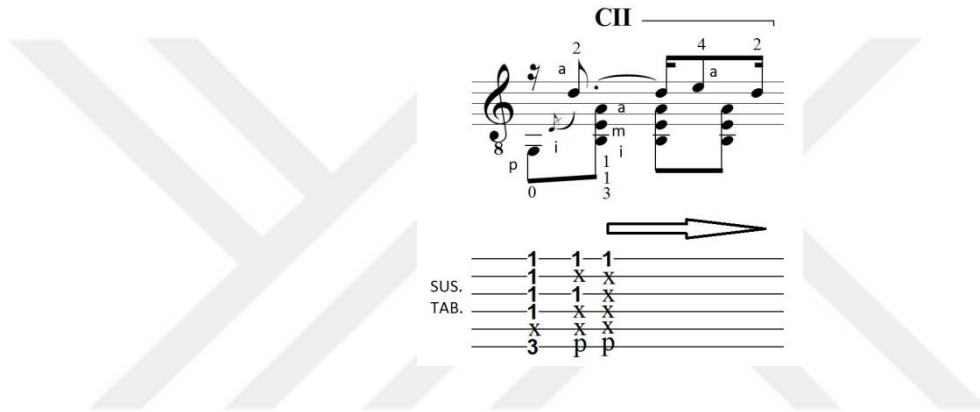
Not: Yukarıdaki iki şekilde görüldüğü gibi suskunun olduğu yerdeki susturmalar, suskunun öncesinde telleri susturan parmakların sol el ya da sağ el ağırlıklı olmasına göre kurgulanmıştır.

İkinci satırda aksatımlı* başlayıp puandorglu* bir kalışa doğru giden daha kısa bir melodiye eşlik eden dörtlü aralıklardan kurulu akorların ardından adeta havada kaldığı hissedilen yine aynı aralıklı akorların arasına kromatik bir motif eklenmiştir:



Şekil 41. Analiz-2

İkinci satırın aşağıda görülen kısmında, kısa melodiye eşlik eden dörtlü aralıklardan kurulu akorlar ve üzerindeki farklı aksatımlı melodinin icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:



Şekil 42. Susturma-6

Not: Yukarıda çarpma hareketini yapan süs notası “si-mi-la” akorunun geldiği yere kadar uzamaktadır. Ancak süs notası asıl notaya bağlandığı anda susturulmak istenirse asıl nota çalındığı anda 4. tel “i” parmağı ile susturulabilir.

İkinci satırın aşağıda görülen kısmında, melodi ve altındaki arpejin icrasında iki farklı susturma yöntemi önerilmektedir:

- 1) Arpejin seslerinin uzatılmak istenmesi durumundaki susturma işlemi:

CIII

SUS.
TAB.

Şekil 43. Susturma-7

Baştan itibaren bare basan sol elde arpejin notalarını basan parmaklar da baştan itibaren perdelere basmaktadır. “do-fa-sol” akoru geldiğinde 1. ve 2. parmaklar kaldırılmaktadır. “la” sesini çalan “a” parmağı da apoyando yaparak yoğun şekilde sol el parmaklarının kullanıldığı arpejde 2. telin susturulmasını sağlamaktadır.

2) Arpejin seslerinin uzatılmak istenmemesi durumundaki susturma işlemi:

CIII

SUS.
TAB.

Şekil 44. Susturma-8

Apoyando tekniğiyle “la” sesini çalan “a” parmağı dışında “i” ve “m” parmakları da arpej içerisinde apoyando yaparak susturma işlemine yardımcı olmaktadır.

İkinci satırın aşağıda görülen kısmında, dörtlü aralıklardan oluşan akorlar ve aralarına eklenen kromatik motifin icrasında aşağıdaki susturma işlemi önerilmektedir:

III $\frac{1}{2}$ CV

SUS.
TAB.

Şekil 45. Susturma-9

Üçüncü satırda baştaki melodiye benzer daha fazla işlenmiş bir melodinin altında, ara partide alberti bası* benzeri arpejler ve baste “sol” pedalı* yer alırken ardından soru-cevaplı bir kontrpuantal yapıdaki bir kısım, ritardando* ile yerini “sol-do-fa-la” akorunda yarım bir kalışa bırakır:

CV $\frac{1}{2}$ CVII $\frac{1}{2}$ CV

rit.

Şekil 46. Analiz-3

Üçüncü satırın aşağıda görülen kısmında, ikilik değerdeki “sol” pedalının üzerindeki alberti bası benzeri arpejin ve en üstteki melodinin icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

SUS.
TAB.

Şekil 47. Susturma-10

Bu kısımdaki alberti bası benzeri arpejde notaların değerinden fazla uzatılmaması tercih edildiği için her bir onaltılık notayı basan parmak, ardından diğer nota basılırken önceki bastığı teli susturmaktadır. İkilik “sol” pedalının boş tel olarak çalındığı 5. tele sol el parmaklarının istemsiz olarak değmesini önlemek amacıyla 6. telin “p” parmağı ile susturulması önerilmiş olup icrada sağ el parmakları ile çalım bakımından alışılmışın dışına çıkmıştır. Baştaki çarpma süslemesi aynı tel üzerinde gerçekleştirildiğinden susturmaya katkısı yoktur.

Üçüncü satırın aşağıda görülen, kontrpuantal olarak çarpışan iki ayrı melodinin yarım kalışa doğru gittiği kısmın icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

The image shows a musical score for a guitar piece. The top part is a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4. Accents (a) are placed over certain notes. The score is divided into two sections: the first section is marked with a half bar line and a Roman numeral VII (1/2 CVII), and the second section is marked with a half bar line and a Roman numeral V (1/2 CV). Below the staff is a guitar tablature with six lines representing strings. The tablature shows the fret positions for each string. Arrows point from the tablature to the corresponding notes in the staff. The tablature is labeled 'SUS. TAB.' and includes a 'p' (palm mute) symbol.

Şekil 48. Susturma-11

Yukarıdaki kısmın başında, edisyonda yer alan beşinci pozisyonadaki tam bare yerine hiç bare basılmaması, yarım bare konumuyla susturma yapılması tercih edilmiştir. Bu sayede daha dengeli bir sağ el – sol el susturma işlemi kurgulanmıştır.

Not: Bastaki sekizlik sol notası apoyando çalınarak 4. telin susturulmasını sağlamaktadır.

Dördüncü satırda “do” eksenli bir melodi gelmekte ve ardından çeşitli diatonik* ve kromatik* aralıklı yürüyüşlerle yeniden “sol-fa-la-re” seslerinden oluşan akora ulaşmaktadır. Eşlikte yine kromatik hareketler görülür:

Şekil 49. Analiz-4

Dördüncü satırın aşağıda görülen “do” eksenli melodili kısmının icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

	a	x	x	a	a	x	x	a
SUS.	x	m	m	x	x	m	m	x
TAB.	1	1	x	x	x	x	x	x
	2	2	2	2	2	2	2	2
	4	4	x	x	x	x	x	x
	3	3	3	3	3	3	3	3

Şekil 50. Susturma-12

Yukarıdaki kısmın başından itibaren sol el pozisyonunu parmakların basacağı perdelerde susturmaya göre konumlandırarak buna göre dengeli bir sol el – sağ el susturma işlemi kurgulanmıştır. “a” ve “m” parmakları ardı sıra şekilde çalma-susturma işlemi yapmaktadır.

Dördüncü satırın aşağıda görülen kısmında, diatonik ve kromatik aralıklar ile birlikte yürüyen farklı partilerin icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

Beşinci satırın aşağıda görülen kısmında, kromatizm içeren “do” eksenli melodinin ve akorların icrasında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

Şekil 53. Susturma-14

Yukarıdaki şekildeki kısmın hemen başında “do” sesini basan birinci parmağın, yine bare şeklini almakta olup 6. teli parmak ucuyla susturması düşünülmüştür. Sondaki iki akorun susturulduğu sekizlik notaların altındaki susturmalarda tamamen sağ el susturması tercih edilmiştir. Bu tercih, açıkta kalan 5. ve 6. teli akorlardan ilkinde 2. parmağın, ikincisinde de 1. parmağın susturması gerekliliği görüldüğü için bu parmakları hazırlamak amacı güdülerek yapılmıştır.

Not: Edisyondaki eksik olan suskular açıklayıcı olması açısından eklenmiştir.

Beşinci satırın aşağıda görülen kısmında, ardı sıra gelen çevrim akorlarının icrasında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

Şekil 54. Susturma-15

Yukarıdaki şekildeki “sol” pedal sesinin olduğu kısımda, altıncı teli “p” ile susturmak amacıyla “sol” pedalının “i” parmağıyla çalınması, sonraki akorları

basan parmakları hazırlamak amacıyla diğer tellerin de 1., 2. ve 3. parmaklar ile susturulması kurgulanmıştır.

Not: Edisyonda tam bare olarak işaretlenen bareler, yukarıdaki şekilde susturma açısından icra yeniden kurgulandığı için, gereklilik sonucu yarım bare olarak yeniden yazılıp şekle eklenmiştir.

Altıncı satırın aşağıda görülen kısmında, “sol” pedal sesi ve doğal armonik seslerden oluşan akorun icrasında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

Şekil 55. Susturma-16

5. telde “sol” sesi çalınırken diğer telleri susturma işlemi, parmakları hazırlamayı gözeterek buna göre kurgulanmıştır. 4. parmak doğal armonik sesleri çalmak için bare şekli almakta ve 12. perdeye, susturma işlemi için gereken kuvvetle dokunmaktadır.

Not: Edisyonda herhangi bir parmak numarasının bulunmadığı yukarıdaki kısımda, doğal armonik sesleri de içine alan akoru seslendirmesi için gerekli görülen parmaklar belirtilmiştir.

Ardından aynı pedalda yapay armonik seslerden oluşan daha tizlerde bir melodi gelir:

Şekil 56. Analiz-6

Yukarıdaki şekildeki kısmın icrası ile ilgili aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

Şekil 57. Susturma-17

Yukarıda yapay armonik seslerin “i” ve “a” parmakları ile çalınacağı düşünüldüğü için sol el parmaklarının ağırlıkta olacağı ve birinci parmağın yarım bare basacakmış gibi pozisyon aldığı bir susturma kurgulanmıştır. Ancak 3. parmağın 1. tel üzerinde perdeye basması 2. parmağın 6. telde susturma yapmasını zorlaştıracığı düşünüldüğünde 6. tel için “p” parmağı ile susturma yapılması önerilmiştir. Buna göre pedal “sol” sesinin “i” parmağı ile çalınması planlanmıştır.

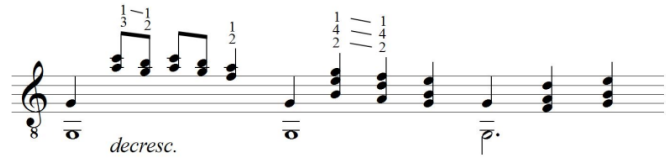
Not: Yukarıdaki şekilde edisyonda yer almayan sol el parmak numaraları da eklenmiştir. Sol elin klavyede ileri-geri hareket etmeyip susturma işine de enerjisini saklaması gerektiği düşünüldüğünden 1. çizgideki yapay armonik ses olan “fa” notasının 2. telden çalınması kurgulanmıştır.

Altıncı satırın sonlarından itibaren belirgin bir şekilde “sol” pedalı üzerinde devam eden ve arada farklı derecelere giden çeşitli çevrim ve kök akor yürüyüşleri, crescendo terimiyle ifade edilen müzikal dinamik ile gürlüğü artan bir yapıda görülmektedir:

The image displays three staves of musical notation in 8/8 time. The first staff shows a 1/2 CI chord followed by a 4/3 2/3 chord. The second staff features a 1/2 CI 1/2 CV chord and a *cresc.* marking. The third staff contains 1/2 CV 1/2 CIV 1/2 CV chords.

Şekil 58. Analiz-7

Ardından “sol” pedalı oktav olarak devam ederken ikili aralıklı bir melodi gelmektedir. Sonrasında yukarıdaki şekildekine benzer akorlar, *decrecendo* terimiyle ifade edilen müzikal dinamik ile gürlüğü azalan bir yapıda görülmekte olup, yine doğal armonik seslerin kullanıldığı “sol-si-re” akoruyla sonlanmaktadır:



Şekil 59. Analiz-8

“Şekil 58.”in aşağıda gösterilen kısmında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

SUS. TAB.

1	x	1	1
1	x	1	x
2	x	2	x
3	x	3	x
x	p	x	p

SUS. TAB.

1	1	1	1	1	1	1	1	1	x	x
1	1	x	1	x	1	x	1	x	x	x
2	x	x	x	x	2	x	3	x	x	p
x	x	p	x	p	x	x	x	x	x	p
p	p	p	p	p	p	p	p	p	p	p

Şekil 60. Susturma-18

Yukarıdaki şekilde, pedal ses olan “sol” notasının 5. telde boş olarak icra edileceği düşünülerek 6. teli “p” parmağının sabit bir şekilde tutularak

seslendirilirken de anlık sağ el-sol el susturma formunun olabildiğince korunması kurgulanmıştır.

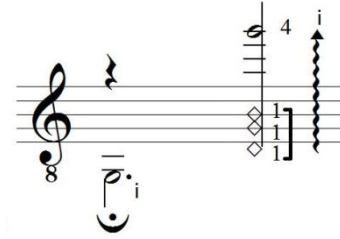
Not: Edisyonda yer almayan sol el parmakları da icrayı daha da anlaşılır kılmak adına eklenmiş olup, 5. perdedeki iki tane yarım bare arasında kalan 3. perde yarım baresi edisyondaki yanlış olduğu düşünülen 4. perde yarım bare yerine konularak şekle eklenmiştir.

“Şekil 59.”un aşağıda gösterilen son kısmında ise aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

Şekil 62. Susturma-20

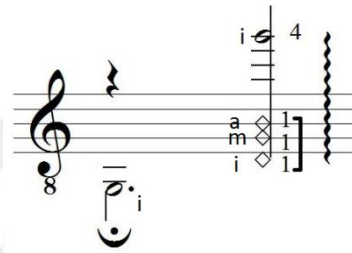
1. parmak doğal armonik sesleri çalmak için bare şekli almakta ve 12. perdeye, susturma işlemi için gereken kuvvetle dokunmaktadır. Bu armonik sesli akor icra edilirken, daha önce benzer akorları çalan “p, i, m, a” parmakları kullanıldığında açıkta kalan 6. teli herhangi bir sol el parmağının susturması olanaksız görüldüğü için bu teli susturması düşünülen “p” parmağı sabitken akor seslerinin arpeji çalınması tercih edilmiştir. Buna göre arpeji seslendirecek iki farklı sağ el parmağı ya da parmakları önerisi aşağıda gösterilmektedir:

1) Arpejin sesleri rasgueado tekniğiyle tek parmak ile çalındığında:



Şekil 63. Arpejin Seslerinin Rasgueado Tekniği ile Çalınması

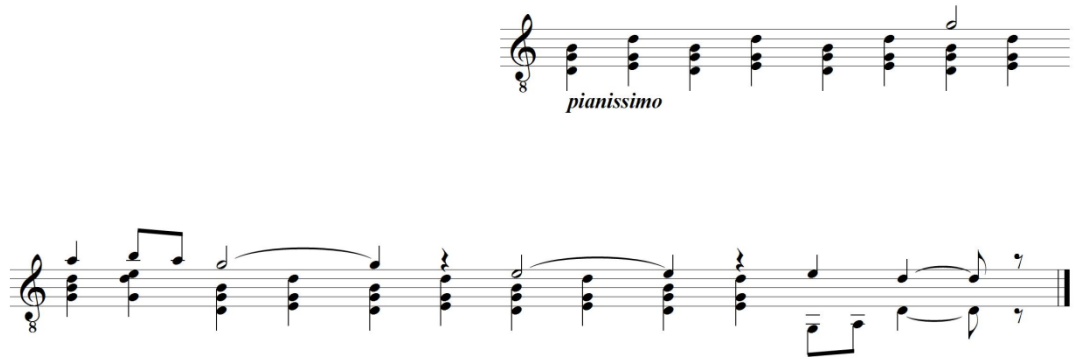
2) Arpejin sesleri ayrı sağ el parmakları ile çalındığında:



Şekil 64. Arpejin Seslerinin Ayrı Sağ El Parmakları ile Çalınması

Not: Edisyonda herhangi bir parmak numarasının bulunmadığı yukarıdaki üç şekilde, akorları ve doğal armonik sesleri de içine alan akoru seslendirmesi için gerekli görülen parmaklar eklenmiş olup edisyondaki bareler, pozisyon gereği yarım bareye çevrilmiştir.

Ardından ilk satır aynı şekilde tekrar edilerek bu bölüm iki ayrı partideki “re” sesleri ile adeta havada kalmış bir hissiyatta sona erer:



Şekil 65. Analiz-9

Yukarıdaki kısmın icrasında “Şekil 36.”, “Şekil 37.”, “Şekil 38.”, “Şekil 39.”, “Şekil 40.”ta kurgulanan susturma yöntemleri önerilmektedir.

İkinci bölümde, ilk satırdaki “si bemol-mi bemol-sol-re” üzerine akor içi ve akor dışı seslerden oluşan “sol” eolyen* modundaki melodilerin ardından ikinci satırdaki “sol” eksenli akorlar yerini “re-fa-la” akorundaki kalışa bırakır:

... a leaf falls down

SUS.
TAB.

CIII- 1/2 CIII

Şekil 67. Susturma-21

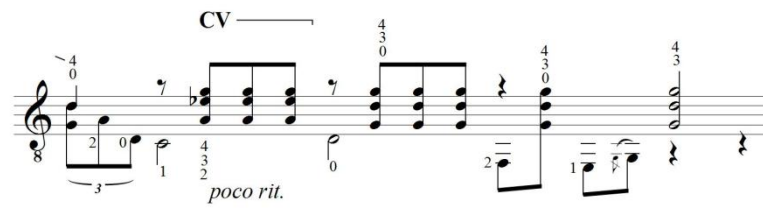
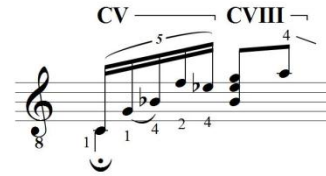
- 2) Melodinin tirando tekniği ile çalınması durumunda, apoyando ile çalınması kurgusuna göre anlık susturmaları daha etkili yapmak:

SUS.
TAB.

CIII- 1/2 CIII

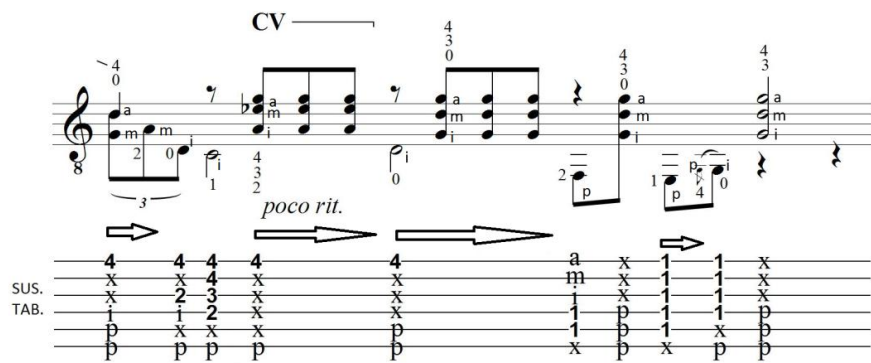
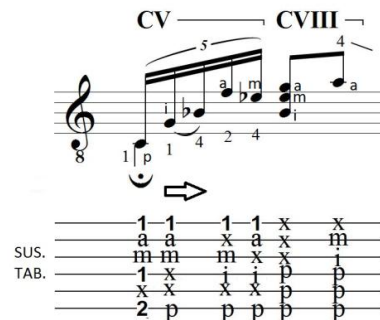
Şekil 68. Susturma-22

Ardından ikinci satırın sonunda yine aynı modda beşleme arpej, çeşitli akorlar ile yine “sol” eksenli kalışa doğru götürmekte, ısrarlı şekilde devam eden aynı “sol” eksenli akorların altında, içinde çarpma da içeren melodik bir bas yürüyüşü görülmektedir:



Şekil 69. Analiz-11

Yukarıdaki şekilde gösterilen kısmın icrası için aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

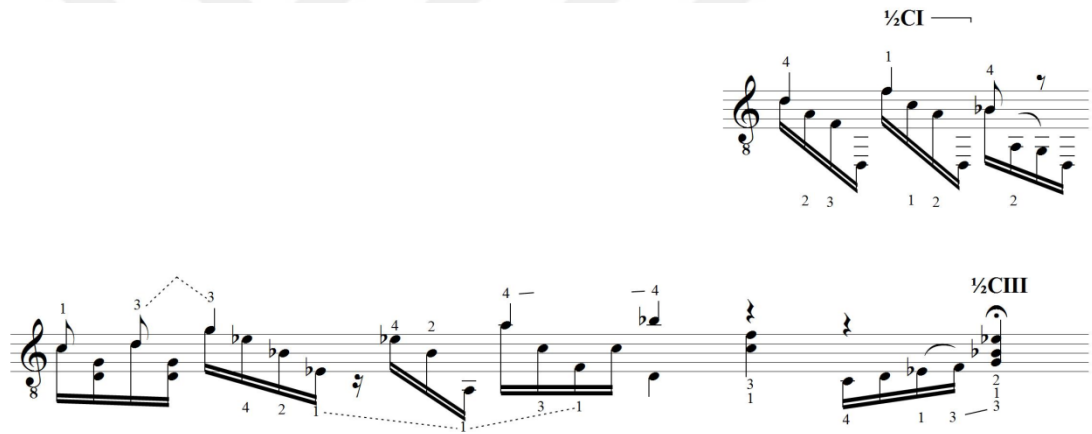


Şekil 70. Susturma-23

Beşleme arpejin icrasında halihazırda tüm seslerin uzatılmasının mümkün görünmemesi sebebiyle, seslerin yine süre değerleri bitene kadar uzatılıp ardından susturulması planlanmıştır. Süs ve asıl notası aynı olan çarpmada iki ayrı tel kullanımı ve buna göre de anlık susturma (asıl nota “p” ile çalındığı anda süs notasının “i” ile susturulması) kurgulanmıştır.

Not: Çarpmanın olduğu yerde edisyonda yer almayan sol el parmak numaraları da eklenmiştir.

Devamında, üçüncü satırın sonlarında başlayan yukarıdan aşağıya doğru notaların sıralandığı arpejli yapı üzerindeki melodi, “re” frigyen* modu ile yan derecelerde hareket ederek yerini dördüncü satırın sonundaki “sol” eolyen akorundaki kalışa bırakır:



Şekil 71. Analiz-12

Yukarıdaki şekildeki kısmın icrası için aşağıdaki iki susturma yöntemi önerilmektedir:

- 1) Melodinin tirando olarak çalınması ve arpej seslerinin uzatılmaması durumunda bir susturma işlemi yapmak:

½CI —

½CIII

SUS.
TAB.

Şekil 72. Susturma-24

- 2) Arpej seslerinin uzatıldığı ve bu durumda da melodi-eşlik yapısını ayırt edici kılmak amacıyla melodinin apoyando olarak çalındığı bir icra için susturma işlemi yapmak:

½CI —

½CIII

SUS.
TAB.

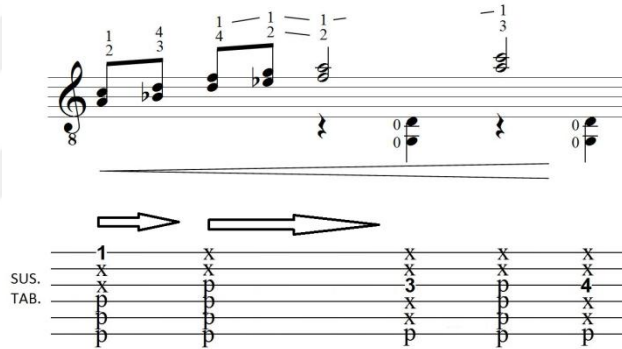
Şekil 73. Susturma-25

Ardından yine aynı sol eolyen modunda üçlü seslerin paralel hareketiyle oluşan bir melodi sol ve re pedalı üzerinde, crescendo ve decrescendo ile hareket eder ve satırın sonunda, bölümün başından beri ilk defa gelecek olan, dikkat çekici bir “re bemol” notası ile “sol” pedalı üstünde kalış gerçekleşir:



Şekil 74. Analiz-13

Yukarıdaki şeklin aşağıda gösterilen kısmında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:



Şekil 75. Susturma-26

Aynı şeklin aşağıda gösterilen kısmında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

Şekil 76. Susturma-27

Şekil 76. Susturma-27

Yukarıda noktalı ikilik olan oktav “sol” notaları çalınırken, sonraki dörtlükte “m” parmağının kullanılacak olması sebebiyle 2. teli 2. parmağın susturması kurgulanmıştır.

Not: Sondaki puandorglu “sol - re bemol” notalarını basan sol el parmakları edisyonda olmayıp araştırmacı tarafından eklenmiştir.

Altıncı satır bir önceki satırdaki aynı üçlü seslerin paralel hareketi ile başlar. Fakat melodinin devamında, “re bemolün” önceden pesleşmesinin etkisiyle bu sefer “la”lar yarım ses pesleşir. Bu durum alışılmış olan “sol” eolyen yerine geçici olarak geçecek “sol” frigyenin habercisi gibi görünmektedir:

Şekil 77. Analiz-14

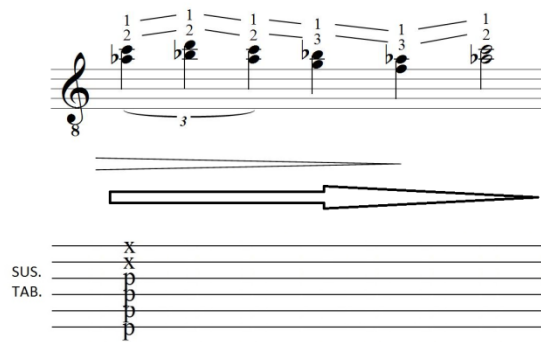
Şekil 77. Analiz-14

Yukarıdaki şeklin aşağıdaki kısmında “Şekil 75.”deki susturma yöntemi önerilmektedir:



Şekil 78. Analiz-15

Aynı şeklin aşağıda gösterilen kısmında aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:



Şekil 79. Susturma-28

Sonraki satırda on altılık değerdeki notalardan oluşan ve sonundaki süslemeyle iki oktav* yukarıdaki “fa” notasına kadar uzanan bir “sol” frigen dizi yer alır. Sonrasında yine bir kalışa giden, aynı modun dereceleri arasında tekrar eden akor geçişlerinden ilkinin forte, ikincisinin piano ve sul ponticello olarak icra edilmesi istenmektedir:



Şekil 80. Analiz-16

Yukarıdaki satırın aşağıdaki kısmındaki “sol” frigen dizinin icrasında iki farklı susturma şekli önerilmektedir:

- 1) Dizinin tirando tekniği ile çalınması durumunda yapılan susturma kurgusu:

Şekil 81. Susturma-29

- 2) Dizinin apoyando tekniği ile çalınması durumunda yapılan susturma kurgusu:

Şekil 82. Susturma-30

İki öneride de edisyondaki deyim bağları aynı şekilde korunmuştur. Apoyando çalınması halinde kurgulanan şekilde, birinci çizgi “mi bemol” ve “fa” notalarını bağlayan deyim bağının olduğu kısımda “fa” sesini tınlatmak için bağ yapılırken 5. tel “p” parmağı ile susturularak hemen bir onaltılık süre değeri sonrasındaki susturmaya hazırlık yapılmaktadır. İki öneride de sondaki çarpma, edisyondaki gibi aynı tel üzerinden deyim bağı ile gerçekleştirilmekte olup susturma da hareket boyunca aynı şekilde devam etmektedir.

Not: Yukarıdaki iki şekilde de ikinci çizgi “sol” sesinin üzerine boş tel numarası eklenmiştir.

Aynı satırın aşağıdaki kısmında, aynı modun dereceleri arasında tekrar eden akor geçişlerinin ve sondaki kalışın icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

1/2 CIII ————— 1/2 CIII —————

f *p ponti*

SUS.
TAB.

1	1	1	1	1	1	1
x	a	x	a	1	x	x
x	x	x	x	1	x	m
x	x	x	x	1	x	x
p	p	p	p	x	p	p
p	p	p	p	x	p	p

Şekil 83. Susturma-31

Yukarıdaki öneride nüanslar, sul ponticello çalımı ve puandorg, susturma kurgusuna etki etmemektedir.

Ardından sekizinci satırdan başlayıp eserin sonuna dek devam eden, sol pedalının tremolo olarak icra edileceği kısım gelmektedir. Sekizinci satırdan onuncu satırın sonuna kadar, pedal sesin üzerinde tek sesli melodi yer almaktadır:

Şekil 84. Analiz-17

Sekizinci ve dokuzuncu satırda, ikinci çizgideki “sol” pedal sesi ve altındaki melodinin icrasında aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

Şekil 85. Susturma-32

Yukarıdaki şekilde ilk baştaki “do” notasını, susturmayı yapacak sol el parmaklarının baştan konumlanmasının avantaj sağlayacağı düşünülerek, edisyondaki 2. parmak yerine 4. parmağın basması işaretlenmiştir. Melodiyi çalan “p” parmağının apoyando olarak kullanılması susturmaya yardım etmektedir. “do” ve “mi bemol” seslerini, “p” parmağının hem apoyando hem de kısmi olarak rasgueado yapacak şekilde birlikte çalılıp 4. teli de susturması kurgulanmıştır.

Devamında melodiler çift sesli olarak çoğunlukla üçlü aralıklarla pedal ses üzerinde görülürler. On birinci satırdan on üçüncüye kadar kromatik yürüyüşler de görülmektedir:

The image displays three staves of musical notation for guitar. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It shows a sequence of chords and a melodic line with fingerings (1, 2, 4, 3, 4, 3, 1, 2, 0) and dynamics 'molto cresc.' and 'molto decresc.'. The second and third staves continue the melodic and harmonic development with similar fingerings and dynamics.

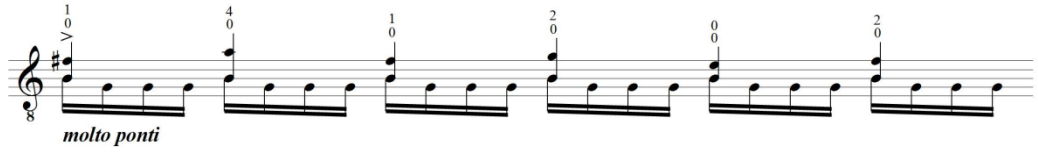
Şekil 86. Analiz-18

Yukarıdaki kısmın icrasıyla ilgili aşağıdaki susturma şekli önerilmektedir:

The image displays three systems of musical notation for guitar. Each system consists of a standard musical staff and a guitar tablature below it. The first system is marked "molto cresc." and the second "molto decresc.". The tablature uses "x" for muted notes and "p" for plectrum strokes. Fingering numbers (1-4) are indicated above notes. The third system shows a change in the key signature to two flats (B-flat and E-flat).

Şekil 87. Susturma-33

On dördüncü satırda, birinci bölümdeki “sol” miksolidyen etkiyi hatırlatan “si” ve “fa diyez” sesleri vurgulu ve sürprizli bir biçimde gelmektedir. Melodinin sul ponticello olarak icra edilmesi istenir:



Şekil 88. Analiz-19

Yukarıdaki şekildeki kısmın icrası ile ilgili aşağıdaki susturma yöntemi önerilmektedir:

Şekil 89. Susturma-34

1. ve 2. telde aralıklı melodinin icra edileceğini ifade edecek şekilde sol el parmakları edisyonda verilen yukarıdaki kısımda buna göre susturma kurgulanmıştır.

Not: Eğer “sol” pedalı susturulmadan devam etmesi istenirse “i” parmağı ile yapılan susturmalar “x” ile gösterilip tınlatılması kurgulanabilir.

Ardından, geriye kalan üç satırda paralel tam dörtlü hareketleri içeren melodiler yine sul ponticello olarak seslendirilirler. Pedal sesin üzerindeki miksolidyen ve eolyen arasında kalmış, ne majör ne de minör denilebilecek akorlarla, sonunu bildirmeyen, devinimden çekilmiş bir hissiyatla eser sona erer:

The image displays three staves of musical notation. The first staff is labeled $\frac{1}{2}CI$ and $\frac{1}{2}CIII$, showing a sequence of notes with fingerings 4, 4, 1, 1, 4, 3, 1. The second staff is labeled $\frac{1}{2}CV$ and shows a sequence of notes with fingerings 1, 1, 4, 3, 1. The third staff shows a sequence of notes with a slur over the first two notes and a final note with a fermata.

Şekil 90. Analiz-20

Yukarıdaki eserin son kısmında da “Şekil 89.”da görülen susturma kurgusunun aynısının uygulanması önerilmektedir.

Not: Eserin en sonundaki ikilik değerde olan susku sağ el parmakları ya da sol el parmakları ile susturulabilir. Eser burada biteceği için susturma, icracının arzu ettiği kadar devam edebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Seslerin uyumlu bir şekilde bir araya gelmesi ile ortaya çıkan müziğin tarihinde yer edinmiş olan klasik gitarın icrasında yalnızca ses üretmenin değil, sesleri susturmanın da önem taşıdığı ve bu uyumu destekleyici bir uğraş olduğu düşünülmüş ve araştırmada buradan yola çıkılmıştır.

Günümüz nota yazısında seslerin hangi uzunlukta olacağı ve ne zaman susması gerektiği belirtilmekte olup, bestecilerin çalgı, çalgı grupları, koro, senfoni orkestrası ve benzeri icracı grupları için yazdıkları eserlerde bunu gözetmekte oldukları düşünülmektedir. Farklı partilerde, farklı süre değerlerine sahip notaların ve farklı süre değerlerine sahip suskuların detaylı bir şekilde gösterilebildiği günümüz notasyonuna, icrada sadık kalmanın, bestecinin icracıyla kurulan köprüsünü desteklemek anlamına da geldiği görüşü savunulmaktadır. Ayrıca ses kaydı teknolojilerinin giderek geliştiği günümüzde akustik çalgı icrasının kaydında en ufak bir sesin dahi rahatlıkla duyulabildiği bir ortamda bu konunun önemi daha da artmaktadır. Dolayısıyla problem durumuna yön veren, “icrada susturmaya dikkati çekmek” olgusu tam da burada devreye girmiştir. Örneklem olarak seçilen eserin notasyonunda da farklı süre değerlerine sahip notalar ve yine farklı süre değerlerine sahip suskular yer almaktadır.

Dolayısıyla örneklem üzerinde, suskuların olduğu yerlerde öncelikli olarak ilgili parti ya da partilerde susturmayı gerçekleştirmek, süre değeri biten ancak farklı telden kendi partisinde devam ettiği için istemsiz olarak devam ettirilen sesleri susturmak ve uyarıcı bir ses ile kendi kendine tınlayan tellerin titreşimini engellemek, bu bakımdan öncelikli hedefler olarak görülüp bunların üzerinde sonuç elde etme gayreti gösterilmiştir.

Bu araştırmanın ayrıca icracılar için de bir kılavuz oluşturması araştırmacı tarafından arzu edilmiştir. Araştırmacının kendi icracılık kariyerinde de faydalandığı bu “tel tınlamalarının susturulması” olgusunun bu araştırma sonucunda yalnızca örneklem olarak seçilen eserin değil, tüm klasik gitar için yazılmış eserlerin icrasında icracılara yol göstermesi temenni edilmektedir.

Aşağıda, araştırma bulgularına dayalı olarak elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlar ışığında getirilen öneriler yer almaktadır.

Bu araştırmada elde edilen bulgular ışığında aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir:

1. Eserin icrasında, notasyondaki suskuların olduğu yerlerde tel tınlamalarının susturulmasının teorik olarak mümkün olduğu kanıtlanmış olup, bulgulardaki susturma tabulatüründe suskuların altına denk gelen kısımlarda bu susturma işlemi görülmektedir.
2. Eserin icrasında, notaların süre değerinin bittiği yerlerde tel tınlamalarının susturulmasının teorik olarak mümkün olduğu kanıtlanmış olup, bulgulardaki susturma tabulatüründe notaların süre değerinin bittiği yerlerin altına denk gelen kısımlarda bu susturma işlemi görülmektedir.
3. Eserin icrasında, rezonans ile oluşan tel tınlamalarının susturulmasının da teorik olarak mümkün olduğu kanıtlanmıştır. Rezonans ile oluşan tel tınlamaları, eserin icrasında notasyonda yer alan notaların tınlatıldığı tellerin dışında kalan diğer tellerin susturulması olarak düşünülmüş olup, bulgulardaki susturma tabulatüründe, notaların altına denk gelen ilgili kısımlarda bu susturma işlemi görülmektedir.

Elde edilen bu sonuçlar ışığında:

1. Turgay Erdener'in Klasik gitar için yazdığı tüm eserlerin icrasında, suskuların olduğu ve notaların süre değerinin bittiği yerlerde susturmaların sağlanması ve rezonans ile oluşan tel tınlamalarının susturulmasına dikkat edilmesi,
2. Klasik gitar için yazılmış eserlerin icrasında tel tınlamalarının, eserin notasyonundaki suskular ile notaların süre değerleri gözetilerek susturulmasına dikkat edilmesi,
3. Klasik gitar eğitiminde tel tınlamalarının susturulmasına önem verilmesi,
4. Klasik gitar eğitiminde kullanılmak üzere tel tınlamalarını susturmaya yönelik bir metot hazırlanması,
5. Klasik gitar yapımında tel rezonansları konusuna da önem verilerek telleri susturmayı kolaylaştırmanın yollarının aranması,

6. Müzik yazısında klasik gitarla tel tınlamalarını susturmaya dair yeni işaretler kullanılmasının önünün açılması, önerilmektedir.



KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2004). *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Atalay, A. (1985). Müzik Yazıları. *Müzik Ansiklopedisi* (c. 3,s. 890-948). Ankara: Sanem Matbaası.

Encyclopaedia Britannica. (t.y.). Erişim: 15 Mayıs 2018, <https://www.britannica.com/biography/E-E-Cummings>

Erdener, T. (2006). Loneliness by E. E. Cummings. [A. Kanneci]. *Ahmet Kanneci: Plays Turgay Erdener* [CD]. Sony Bmg Music. (t.y.)

İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

Karakuş, C. (t.y.). *Ses Dalgaları*. Erişim: 04 Nisan 2018, <http://www.ylt44.com/bilimsel/ses.pdf>

Roberts, W. H. (2015). *Physics and Psychoacoustics of Plucked-String Instruments*. Doktora tezi, Cardiff University, Cardiff.

Savino, R. (1997). Essential issues in performance practices of the classical guitar. *Performance on Lute Guitar and Vihuela* (c. 6,s. 195-219). Cambridge: Cambridge University Press.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sevda Cenap And Vakfı. (t.y.). Erişim: 29 Mayıs 2018, <http://www.konser.hacettepe.edu.tr/duyurular/TurgayErdener.pdf>

Süalp, E. (2014). *Johann Sebastian Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'nin (BWV 1012) Klasik Gitarla İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma*, Yüksek Lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Traube, C. (2004). *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*. Doktora tezi, McGill University, Montreal.

Turco, L. (2000). *The Book of Forms*. A. B. D.: University Press of New England.

Turgay ERDENER Solo Gitar (2012). Ankara: Kanneci Collection.

Uluocak, S. (2011). *Klasik Gitar Tarihi - I*. İstanbul: Doruk Yayınevi.

Zeren, A. (2014). *Müzik Fiziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



Turgay Erdener'in Klasik Gitar
İçin Yazdığı "LONELINESS by E.
E. Cummings" İsimli Eserinin
İcrasında Tel Tınlamalarının
Susturulması Üzerine Bir
Araştırma

Yazar Eren Süalp

Gönderim Tarihi: 25-Haz-2018 11:35AM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 971673751

Dosya adı: Eren_S_alp_-_Sanatta_Yeterlik_Tezi_-_2018_-_Turnitin.docx (10.32M)

Kelime sayısı: 13168

Karakter sayısı: 88312

Turgay Erdener'in Klasik Gitar İçin Yazdığı "LONELINESS by E. E. Cummings" İsimli Eserinin İcrasında Tel Tınlamalarının Susturulması Üzerine Bir Araştırma

ORJİNALLIK RAPORU

%**22**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**22**

İNTERNET
KAYNAKLARI

%**1**

YAYINLAR

%**4**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

adnanatalay.com

İnternet Kaynağı

%**11**

2

fendersi.wordpress.com

İnternet Kaynağı

%**3**

3

www.tuncertunca.com

İnternet Kaynağı

%**2**

4

www.konser.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

%**2**

5

www.kopuzmuzikmerkezi.com

İnternet Kaynağı

%**1**

6

www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

%**1**

7

library.cu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%**1**

8

celiluslu.com

İnternet Kaynağı

<%**1**

9	dspace.trakya.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<% 1
10	katalog.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
11	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
12	www.klasikgitar.org İnternet Kaynağı	<% 1
13	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<% 1
14	www.muzikekibi.com İnternet Kaynağı	<% 1
15	Submitted to Girne American University Öğrenci Ödevi	<% 1
16	www.onelittlevoice.com İnternet Kaynağı	<% 1
17	usos2010.firat.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
18	frenlas.com.tr İnternet Kaynağı	<% 1
19	www.satrancmerkezi.com İnternet Kaynağı	<% 1