

**T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

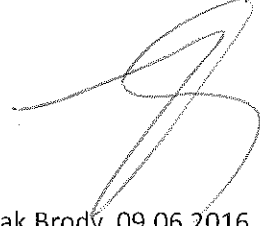
KLASİK GİTAR METOTLARININ TARİHSEL EVRİMİ

N.Serhat KALKAN

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. A.Kürşad TERCİ**

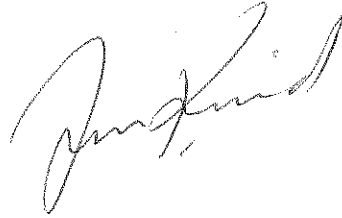
İzmir, 2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Doç. Zehra Sak Brody 09.06.2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

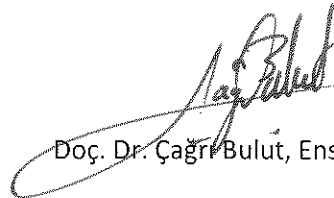


Yrd. Doç. Kürşad Terci 09.06.2016

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.



Prof. Şeniz Duru 09.06.2016



Doç. Dr. Çağrı Bulut, Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Klasik Gitar Metotlarının Tarihsel Evrimi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

09/06/2016


N.Serhat KALKAN

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

KLASİK GİTAR METOTLARININ TARİHSEL EVRİMİ

N.Serhat KALKAN

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Programı

Klasik gitar, evrensel müzik açısından kendisini bütün Dünya'ya kanıtlamış ve herkesin beğenisini kazanmış bir çalgı aletidir. Bunun sebeplerinden biri de günümüzde klasik gitar metotları vasıtasıyla akademik olarak eğitimi verilen bir çalgı aleti olmasıdır.

Tarihsel süreç içerisinde klasik gitar metotları ve eserleri üzerinde sağlanan gelişimde, bireysel katkıların en az toplumsal etmenler kadar önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Çünkü tarihsel dönemlerin her birinde yaşanan toplumsal olaylar dönemin bestecilerine etki etmiş, bu etki de gitar besteci ve icracılarının eserlerine yansımıştır.

Ayrıca tarihsel süreç içerisinde klasik gitarın fiziki yapısının geçirdiği evrimler, gitar teknikleri ile gitar müziğini derinden etkilemiştir. Çünkü gitarın boyutlarının değiştirilmesi, ses kapasitesinin ve çalma kolaylığının artırılması ile daha çok insana ulaşarak gitara yapılan bireysel katkıların artması sağlanmıştır.

Bu çalışmada, tarih boyunca yaşanan toplumsal, siyasal ve kültürel değişimler ile gitara yapılan bireysel katkıları arasındaki bağlantı incelenerek tarihsel süreç içerisinde klasik gitarın, klasik gitar metotları ile eserlerinin gelişim ve değişimi araştırılmıştır. Yapılan araştırmalarda klasik gitarın fiziki evriminin, klasik gitar metotları ve eserlerinin gelişimiyle ne kadar paralellik gösterdiği değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Gitar, Klasik Gitar Metotları, Klasik Gitarın Tarihsel Evrimi

ABSTRACT

Master's Thesis

THE HISTORICAL EVOLUTION OF CLASSIC GUITAR METHODS

N.Serhat KALKAN

Yaşar University

Institute of Social Sciences

MA Program in Art and Design

The classical guitar is a musical instrument which has proven itself all over the world and has won everyone's admiration in terms of universal music. One of the reasons of that the academic training is being given for this instrument via classical guitar methods nowadays.

In the historical process, it has been observed that the individual contributions play important role at least social factors on the evolution of classical guitar methods and works. Because the social events that experienced in each historical period have affected the composers of that period and this effect has been reflected in the works of guitar composers and players.

Also the changes in the physical structure of the classical guitar in the historical process deeply affected the guitar techniques and guitar music. Because the individual contributions to the guitar has increased to reaching more people by changing the size of the guitar, increasing volume capacity and ease of playing guitar.

In this work, the historical development and changes in classical guitar, classical guitar methods and works have been researched by examining the connection between social, political and cultural changes in historical events and individual contributions to the guitar. It has been evaluated that physical evolution of classical guitar and development of classical methods and works by studies made.

Keywords: Classical Guitar, Classical Guitar Methods, Historical Evolution of Classical Guitar

ÖNSÖZ

Öncelikle, bu tezin konusunu seçmemde ve tezin konusunu oluşturan çalışmaların yapılmasında büyük yardımı ve teşvikleri bulunan danışmanım ve hocam Yrd. Doç. Dr. Asım Kürşad TERCİ'ye teşekkür ederim.

Aynı zamanda yardımları ve değerli katkıları için tez komitesi üyelerim Prof. Dr. Şeniz DURU'ya ve Doç. Dr. Zehra SAK BRODY'ye teşekkür ederim.

Tez çalışmalarım boyunca gösterdikleri sabır, anlayış ile verdikleri teşvik ve destekleri için annem Özcan KALKAN ve babam Mehmet KALKAN'a teşekkür ederim.

09/06/2016


N.Serhat KALKAN

İÇİNDEKİLER
KLASİK GİTAR METOTLARININ TARİHSEL EVRİMİ

TUTANAK	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	ix

BİRİNCİ BÖLÜM
KLASİK GİTARA GENEL BAKIŞ

1.1. Genel Olarak Gitar Tarihi	1
1.2. Gitarın Yapısı	5
1.3. Gitarada Kullanılan Teknikler	6
1.3.1. Sol El Çalma Teknikleri	6
1.3.1.1. Legato Tekniği	6
1.3.1.2. Süsleme Teknikleri	7
1.3.1.3. Vibrato Tekniği	7
1.3.1.4. Bare Tekniği	8
1.3.1.5. Glissando Tekniği	8
1.3.2. Sağ El Çalma Teknikleri	8
1.3.2.1. Tirando Tekniği	9
1.3.2.2. Apayando Tekniği	9
1.3.2.3. Arpej Tekniği	10
1.3.2.4. Tremolo Tekniği	10
1.3.2.5. Pizzicato Tekniği	11
1.3.2.6. Rasgueado Tekniği	11
1.3.2.7. Arrastre Tekniği	11

İKİNCİ BÖLÜM
TARİHSEL DÖNEMLER ve KLASİK GİTAR METOTLARI

2.1. Rönesans Öncesi Dönem	12
2.1.1. Rönesans Öncesi Dönemde Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi	12
2.1.1.1. İlk Çağ Dönemi	12
2.1.1.2. Orta Çağ Dönemi	13
2.1.2. Rönesans Öncesi Dönem Telli Çalgı Metotları	14

2.2. Rönesans Dönemi	16
2.2.1. Rönesans Dönemindeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi	16
2.2.2.1. Rönesans Dönemi Telli Çalgı Türleri	18
2.2.2. Rönesans Dönemi Bestecileri, Eserleri ve Telli Çalgı Metotları	20
2.3. Barok Dönem	26
2.3.1. Barok Dönemdeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi	27
2.3.2. Barok Dönem Bestecileri, Eserleri ve Telli Çalgı Metotları	30
2.4. Klasik Dönem	40
2.4.1. Klasik Dönemdeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi	41
2.4.2. Klasik Dönem Bestecileri, Eserleri ve Gitar Metotları	43
2.5. Romantik Dönem	47
2.5.1. Romantik Dönemdeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi	48
2.5.2. Romantik Dönem Bestecileri, Eserleri ve Gitar Metotları	49
2.6. Çağdaş Dönem ve Günümüz	55
2.6.1. Çağdaş Dönemden Günümüze Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi	56
2.6.2. Çağdaş Dönem ve Günümüz Bestecileri, Eserleri ve Gitar Metotları	57

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHSEL SÜRECİN KLASİK GİTAR YAKLAŞIMLARINA KATKISI

3.1. Rönesans Öncesi Dönemin Telli Çalgı Metotlarına Katkısı	62
3.1.1. Telli Çalgı Müziği Açısından Katkısı	63
3.1.2. Telli Çalgı Tekniği Açısından Katkısı	64
3.2. Rönesans Döneminin Telli Çalgı Metotlarına Katkısı	64
3.2.1. Telli Çalgı Müziği Açısından Katkısı	65
3.2.2. Telli Çalgı Tekniği Açısından Katkısı	66
3.3. Barok Dönemin Telli Çalgı Metotlarına Katkısı	67
3.3.1. Telli Çalgı Müziği Açısından Katkısı	68
3.3.2. Telli Çalgı Tekniği Açısından Katkısı	69
3.4. Klasik Dönemin Klasik Gitar Metotlarına Katkısı	71
3.4.1. Gitar Müziği Açısından Katkısı	71
3.4.2. Gitar Tekniği Açısından Katkısı	72
3.5. Romantik Dönemin Klasik Gitar Metotlarına Katkısı	74
3.5.1. Gitar Müziği Açısından Katkısı	74
3.5.2. Gitar Tekniği Açısından Katkısı	76
3.6. Çağdaş Dönem ve Günümüzün Klasik Gitar Metotlarına Katkısı	78
3.6.1. Gitar Müziği Açısından Katkısı	79
3.6.2. Gitar Tekniği Açısından Katkısı	83
SONUÇ	89
KAYNAKLAR	91

GİRİŞ

Müziğin hem sanat, hem de bilim özelliklerini taşıması, hem duygusal olarak algılanabilmesini hem de akıl ile kavranabilmesini sağlamaktadır. Diğer sanat ve bilim dallarında olduğu gibi müzikte de gelişim ancak eğitim süreci ile sağlanabilir. Çalgı eğitiminin bir boyutu olan klasik gitar eğitimi, belirli bir amaç ve süreç içerisinde öğrenci ile öğretmen arasındaki bilgi alışverişi ile bireysel olarak uygulanmaktadır. Gitar çalmayı öğrenebilme, gitar çalmayı geliştirebilme, çalgı aletini etkin kullanabilme ve gitar eserleri üretebilme basamaklarını gerçekleştirecek şekilde yürütülen bu eğitim süreci içerisinde gitar eğitimine yönelik bilgi, beceri ve teknikler öğrenilmekte, öğrenilen bu unsurlar uygulanmakta ve böylece öğrencilerin klasik gitar müziği dinleme, anlama, yorumlama ve müzik bilgisi oluşturma gibi davranışları da gelişmektedir.

Bu çalışmanın amacı klasik gitar metotlarının tarihsel süreç içindeki gelişiminin, gitarın fiziki evrimi ile gitar eserlerinin ışığında incelenmesidir. Bu anlamda yapılan araştırmalar sonucu, bundan önce yapılan çalışmaların genel olarak belirli tarihsel dönemler üzerinde sınırlı ve özellikli konular içerdiği görülmüştür. Bu çalışmada tüm tarihsel dönemler ele alınarak Rönesans öncesi dönemden günümüze klasik gitar metotları değerlendirmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde klasik gitara genel bakış başlığı altında gitar tarihi ile gitarın yapısına değinilmiş ve günümüzde kullanılan klasik gitar teknikleri açıklanmıştır.

İkinci bölümde tarihsel dönemler ve klasik gitar metotları başlığı altında Rönesans öncesi dönemden günümüze klasik gitar metotlarına değinilmiş, klasik gitar metotlarının gelişimine gitarın fiziki evrimi, gitar bestecileri ve gitar eserleri açısından bakılmıştır.

Üçüncü bölümde ise tarihsel süreç içerisinde klasik gitar metotları başlığı altında söz konusu metotların gitar müziği ile gitar tekniğine etkileri anlatılmış, dönem bestecileri, gitara yapılan bireysel katkılar ile birlikte açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KLASİK GİTARA GENEL BAKIŞ

1.1. Genel Olarak Gitar Tarihi

Birçok müzik sözlüğü ve ansiklopedisine göre “gitar” kelimesi Yunanca “kithara” sözcüğünden gelmektedir. Kelimenin kökeni her ne kadar “kithara”ya dayansa da gitar ve kithara birbirine benzemeyen çalgılardır. Çünkü kithara bir tür “lir”dir. Gitar ya da lavtada olduğu gibi bir sapı yoktur. Ancak sonradan anlam kayması olmuş ve o zamanın lirciller ailesi üyesi olan kithara, bugünkü lutgillerin bir üyesi olan çağdaş gitara adını vermiştir (Dönmez ve Özkan, 2012, s.100, 101).

Ünlü müzik bilimci Sachs, tüm telli çalgıların atası olan “lut”un kökenini M.Ö. 2000 yıllarında kalma Mezopotamya heykelciklerine kadar götürmektedir. Gitara benzeyen ve günümüze kadar korunmuş ilk çalgı halen Kahire Müzesi’nde sergilenmekte olan M.Ö. 1500’lü yıllardan kalma bir tür üç telli tamburdur. Gitarın kökenine ilişkin olarak Arapların İspanya’ya getirdikleri perdesiz bir çalgı olan “ud”un Avrupa’da perdeler eklenerek “lut”a ve buradan da gitara dönüştürüldüğüne ya da gitarın gerçek atasının Orta Asya ve Fars kökenli “tar” olduğuna dair görüşler bulunmaktadır (Arın, 2014, s.80).

Yapılan araştırmalar sonucunda, Mısır’da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö.1700-1400) bugünkü gitar şekline çok benzeyen (8 şekilde) telli ve perdeli sazlara rastlanmıştır. Ancak halen Ankara Arkeoloji Müzesi’nde “Gitar Çalan Adam” adıyla sergilenen bu heykelin, hangi telli çalgılar ailesinin atası olduğu konusunda kesin bir yorum yapılamamaktadır (Dönmez ve Özkan, 2012, s.98).

Tek bir kişi tarafından keşfedilerek bir anda ortaya çıkarılmasının mümkün olamayacağı göz önüne alındığında, bir sazın evrimini tamamlaması için değişik deneyimlere ve aynı zamanda zamana ihtiyaç olduğu gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Bu durum klasik gitar için de geçerli bir süreç olmuştur. Gitarın evriminde rebap, tambur, ud gibi Anadolu, İran, Arap sazlarının çok önemli katkıları olmuştur. Gitar, İspanya’da çok önemli bir değişim göstererek tüm Avrupa’nın ilgisini çekmiştir. 11. yüzyılda İber Yarımadası’nda ilk gitar okulu açılmış ve bu okul dünyada bilinen ilk müzik okulu örneklerinden olmuştur. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren gitara özgü eserler üretilmiştir (Kanneci, 2001, s.10).

8. yüzyılda Araplarla birlikte gelen İslam kültürü sayesinde İspanya’da sanat ve bilim alanında ilerlemeler olmuştur. Bu dönemde birçok kütüphane ve üniversiteler kurulmuş, Eski Yunanca eserler çevrilmiş ve Endülüs’te önemli bilim adamları yetişmiştir. Irak’tan göç etmiş Kordobalı bir bilgin olan ve “Zryab” takma adıyla bilinen Ali İbn Nafi (789-857) dönemin en önemli müzik bilimcisi olarak kabul edilir. Ali İbn Nafi, geliştirdiği müzik kuramları ile Endülüs’teki müzik geleneğinin oluşumunda önemli katkılarda bulunmuştur. Bu dönemde ud, castanet, ve rebab gibi doğu kökenli çalgılar Endülüs kültürüne yerleşmiş ve sonradan gelişecek olan flamenko müziğinin oluşumunu etkilemiştir (Kaya, 2011, s.14).

Gitara benzer telli çalgılar 12. ve 13. yüzyılda Fransa ve İspanya katedrallerindeki kabartmalarda görülmektedir (Elmas, 2003, s.13).

Gitara benzer telli çalgılar farklı coğrafyalarda yüzyıllardan beri kullanılsa da gitar günümüzdeki görünümüne yakın bir tarihte kavuşmuştur. M.Ö. 1000 yılında Mısır ve Babil medeniyetleri zamanında kullanıldığı belirtilen “lut” bu çalgılardan biridir. Gitara benzer çalgıların, Mısırlılardan Eski Yunan ve Romalılara, 8 ve 9. yüzyıllarda da Arapların İspanya’yı fethiyle Avrupa’ya ulaştığı belirtilmektedir. “Guitarra morisca” ve “guitarra latina” olarak bilinen bu çalgılar zamanla gelişerek “lavta” ve “vihuela” adlarını almışlardır. İlerleyen yüzyıllarda ise modern gitarın en yakın örnekleri Avrupa’nın birçok yerine yayılmıştır. İspanya’da “Guitarra Espanola” (İspanyol gitar) adını almış olan bu çalgı İspanyol çalgı yapımcısı Antonio Torres’in geliştirdiği ölçüler ve Francisco Tarrega’nın modern çalma biçimiyle 19. yüzyılın sonlarında esas formuna ve tekniğine kavuşmuştur (Çelikkat ve Gönül, 2012, s.15).

16. yüzyılda “vihuela” ve “Rönesans gitarı”nın (dört çift telli gitar) kullanıldığı dönem 1536 ile 1600 yılları arasında kapsamaktadır (Karagülle, 2014, s.3).

Rönesans müziğinde hem solo hem de eşlik özelliğiyle kendine özgü bir yer edinmiş olan Rönesans gitarı, 16. yüzyıl sonlarında yerini Barok gitara bırakmış, Barok gitar ise 18. yüzyıl sonlarında Romantik gitara dönüşerek kullanımını tamamlamıştır (Uluocak, 2015, s.331).

16. yüzyılda dört telden oluşan gitar İspanya dışında Fransa, İtalya, Hollanda ve İngiltere’de de sevilmiş ve çalınmıştır. Dört telli gitarın en gözde olduğu dönem ise Orta Çağ’ın sonlarıdır. Napolili Antonio Miscia’nın çok iyi bir dört telli gitarıcı olduğu bilinmektedir. Bu dönemde telleri çekmek için sadece sağ elin

başparmağı ile birinci ve ikinci parmakları (p, i, m) kullanılmıştır. Dört telli gitarın bir takım değişikliklere uğraması 16. yüzyılın ikinci yarısına rastlamaktadır. Dört tele beşinci tel eklenerek gövde büyütülmüş, tel uzunluğu bugünkü ölçüye yakın olan 63 cm'ye ulaşmıştır. Bu gitara da "Guitarra Espanola" adı verilmiştir (İşbilen, 2004, s.8).

17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında vihuelanın devamı diyebileceğimiz "Barok gitar" şekillenmiştir (Dönmez ve Özkan, 2012, s.100). Barok gitar beş çift telden oluşmuş ve akort sistemi ise dörtlü aralıklara göre düzenlenmiştir. İspanya ve Fransa'da çok kullanılan bu saz için gitar tarihinin çok önemli eserleri ve metotları yazılmıştır. Özellikle "Süt" ve "Sonat" formunun şekillenmesi bu sazın dağarını genişletmeye çok yardımcı olmuştur. Barok dönemin çalgı besteciliğinde en çok başvurulan yöntemlerden birisi de yapılan eserlerin diğer çalgılar tarafından seslendirilmek üzere transpoze edilmesi ya da yeniden düzenlenmesidir. Bu yöntemle klasik gitarın dağarı da oldukça genişlemiştir. J.S. Bach, Lodovico Roncalli, Hery Purcell, Robert De Visée, Gaspar Sanz, Domenico Scarlatti, J.F: Handel, S. Leopold Weiss bu dönemin klasik gitarda yorumlanan başlıca bestecileri arasındadır. Adı geçen bestecilerin lut'a ya da diğer çalgı aletlerine yapmış olduğu bestelerin büyük bir çoğunluğu, günümüz klasik gitar yorumcularının vazgeçilmezleri arasındadır (Kanneci, 2001, s. 10).

18. yüzyılın ortalarında ise "Romantik gitar" şekillenmiştir (Dönmez ve Özkan, 2012, s.100). Bu gitar önce beş tel telli, daha sonra altı tek telliydi. Beş telli olan türü aşağıdan yukarıya doğru "la, re, sol, si ve mi" ye akortluydu. Altı telli tipinde, beş telli gitardaki la telinin altına "mi" de eklenmiştir. Günümüze kadar korunmuş olan bu akort sistemi, halen dünya çapında kullanılan gitar akort sistemidir (Kanneci, 2001, s. 10).

Gitar 19. yüzyılda sesinin gürleşmesi ve altıncı telin eklenmesi gibi bir seri değişimlerle İspanya sarayına girmiştir. Altıncı telin "mi"ye akort edilmesi gitarın akordunda bir simetri oluşturmuştur. Sonuç olarak günümüzde kullanılan akort sistemi belirlenerek 20. yüzyılda bu ülkede birçok gitarci yetişmiş ve bu çalgı aleti için birçok beste yapılmıştır. İspanyol yapımcı Antonio Torres'in (1817-1892) 1863 yılında gitara getirdiği standart ölçüler günümüz gitarının ölçüleridir (Elmas, 2003, s. 32).

Tüm dönem gitaristleri arasında 19. yüzyıl bestecisi Villa Lobos'un yadsınamaz bir önemi vardır. Bestecinin gitar için bestelediği 12 gitar etüdü, klasik gitar virtüözlüğü yolunda giden müzisyenler için en önemli eserler niteliğindedir. Villa Lobos'ta Bach etkisi oldukça belirgindir. Ona göre müzik, folklorik müzik ve Bach olarak ikiye ayrılmıştır. Villa Lobos'un "Bachianas Brasileiras" adındaki Brezilya ruhunda Bach'ı anımsatan ve onu sentez haline getiren dokuz adet çalışmalar dizisi çok ünlüdür. Hemen hemen bütün bölümler, Barok ve Brezilya formlarından iki başlığa sahiptir (Ergüden, 1995, s. 6).

Gitar, 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren bir konser çalgısı olarak da değer kazanmaya başlamıştır. Virtüöz gitarist Andres Segovia, bu çalgının "çalışmaya değer bir çalgı aleti" olarak tanınmasına katkı sağlayan çağın önemli müzisyenlerindendir. Günümüz gitar repertuarının oluşumunda onun diğer bestecilerle kurduğu iletişimin payı büyüktür (Çelikkanat ve Gönül, 2012, s. 16).

Arapça "ud" olarak da bilinen "lut"un, evrensel vatani bütün doğu yarım küredir. Lut, eski çağlarda kullanılan gitar tipi, uzun ve kısa boyunlu çalgılara verilen genel bir addır. Bu çalgı, kendi arasında çeşitli kültürlerle göre farklı uzunluk ve çizgileriyle dikkat çeker. Uzun boyunlu lutlar zamanla gözden kaybolarak kısa boyunlu lutlar tercih edilmiş ve Arapların ud olarak şekillendirdiği çalgı Haçlı Seferleri ile Avrupa'ya ulaşarak "lavta" adını almıştır (Rende, 2006, s.5,6).

Klasik gitarın bir diğer çeşidi de son yıllarda kullanımı oldukça yaygınlaşan perdesiz gitardır. Lut ailesinin bir alt kolu olarak perdesiz gitarın tarihsel kökeni M.Ö. 2000 yıllarında Akdeniz havzası ve Mezopotamya'da görülen ilk telli çalgı örneklerine kadar uzanır. Bugün bilinen anlamda perdesiz gitarın ilk mucidi Henry Partch'dır (Arın, 2014, s.79).

Aynı zamanda müziğin bir alt birimini oluşturan çalgı yapıcılığı, geleneksel el sanatlarının en fazla ilgi çeken parçalarından biridir. Çalgıların gelişimini sağlayan birçok faktör sayılabilir. Örneğin; usta icracılar, iyi yapımçılar, teknolojik gelişmeler, ticari rekabet ortamları hatta coğrafi şartlar bu faktörler arasında sayılabilir. Ancak temel faktör müziktir. O halde müzik alanındaki ihtiyaçlar, arayışlar ve yeni talepler, çalgıları geliştiren temel unsurlardır. Bu yaklaşım "çalgı" sözcüğünün tanımından da çıkartılabilir. Çalgı, müzik yapmaya yarayan alettir. Şayet müzik diye bir olgu olmasaydı, çalgıdan da söz edemezdik (Yeğin, 2007, s.865).

Günümüzdeki yapısıyla dinlemeye ve görmeye alıştığımız klasik gitar, gövde yapısının son halini Antonio Torres'in klasik gitar projesinden almıştır. Torres'in projesi, klasik gitarı konser salonlarında solo bir çalgı olarak düşünmeyi gerçek anlamda başlatmış, klasik gitara kazandırdığı ses yoğunluğu ve ton kalitesiyle onu yüzyılın en popüler çalgılarından birisi haline getirmiştir.

Klasik gitarın yapımında kullanılan malzemeler günümüzde de günden güne farklılaşmakta, bu çalgı aletinin biçimine uygun ses derinliği yaratma projeleri, farklı ağaçlarla özgün karakterde gitarlar üretme fikri, her geçen gün bir yenisi eklenerek gelişimini sürdürmektedir (Daşer, 2007, s. 10, 11).

1.2. Gitarın Yapısı

Gitarın büyük bir bölümü ağaçtan yapılır. Kullanılacak ağacın doğal bir yöntemle kurutulmuş olması gerekir. Genellikle tercih edilen ağaç türleri üst tablada ladin veya sedir, alt tabla ve yanlarda gül, sapta maun, tuşede abanozdur. Akort burgularında pirinç, nikel gibi metaller, perde demirlerinde ise pirinç kullanılmaktadır. Klasik gitarın alt üç teli (mi-si-sol) plastikten (nylon), üst üç teli (re-la-mi) ise ipek iplik üzerine çeşitli kalınlıkta sarılmış metal tellerden oluşmaktadır (Çelikkanat ve Gönül, 2012, s. 17).

Klasik gitar yapımında, klasik gitarın ses deliğinin yer aldığı üst tablanın balkonları yapıldıktan sonra titreşime en çok etki eden arka tablanın tasarımına geçilir. Gitar yapımı sırasında oluşan gerilme karşısında direnç gösteren, gitarın sağlam durmasını sağlayan ve ses oluşumuna katkıda bulunan arka tabla, tamamen kuru malzemeler kullanılarak yapılmalıdır. Daha sonra gitarın birleştirme noktalarının, daha estetik görünmesini sağlayarak gitara güzellik katan kenar filatoların ve gitarın diğer bölümlerinin yapımına geçilir. Bu yapım aşamaları ile tamamlanan klasik gitarın verdiği sesin güzelliği ve gürlüğü, kullanılan ağaçlara, gitarı yapan ustanın birikimine ve gitarda kullanılan cilanın kalitesine bağlıdır.

Klasik gitar fiziksel yapısını çok yakın sayılabilecek bir geçmişte tamamlayabildiği için teknik gelişimi yeniliklere açık olarak devam etmektedir. Klasik gitar günümüzde diğer batı müziği çalgı aletleriyle karşılaştırıldığında oldukça genç bir çalgı olma niteliğini hala korumaktadır. Senfoni orkestrası çalgıları olan piyano, keman, viyolonsel gibi fiziksel gelişimlerini daha önceden tamamladıklarından dolayı yapısal ve eğitimsel sorunlarını çok uzun süre önce atlatmış, icra sorunlarının büyük bir bölümüne kesin çözümler getirmiş çalgı

aletlerinin yanında klasik gitarın yapısal ve eğitimsel problemleri ve icra edilme sürecinde aşılması gereken teknik sorunlarıyla hala gençlik dönemi özelliklerini taşıdığı, bu sorunlara çözümler beklediği söylenebilir. Bu değişim sürecinde, klasik gitarın yapısal devinimini çok yakın bir zamanda gerçekleştirmesi, klasik gitarın sorunlarını oluşturan etkenlerin en önemlisidir (Özkasnaklı ve Dalkıran, 2013, s. 219).

1.3. Gitarda Kullanılan Teknikler

Klasik gitarda günümüzde kullanılan başlıca çalma teknikleri sol el ve sağ el çalma teknikleri olarak iki alt başlık altında incelenmiştir.

1.3.1. Sol El Çalma Teknikleri

Gitar literatüründe sol eldeki başparmak, gitar icrasında sapın gerisinde kaldığı için aktif olarak kullanılmamakta ve bu sebeple isimlendirilmemektedir. Sol el parmaklarından işaret parmağı “1. parmak”, orta parmak “2. parmak”, yüzük parmağı “3. parmak” ve serçe parmağı da “4. parmak” olarak isimlendirilmektedir.

Başparmak tele basmak için kullanılmaz. Başparmak diğer parmakların tele basarken uygulayacağı basıncın dengelenmesinde bir tür sıkıştırma vazifesi görür. Ayrıca elin istenmeyen hareketlerini önlemek için gereklidir (Çelik, 2005, s. 18).

Sol el çalma teknikleri legato tekniği, süsleme teknikleri, glissando tekniği, vibrato tekniği ve bare tekniği başlıkları altında aşağıda açıklanmıştır.

1.3.1.1. Legato Tekniği

İki nota arasında hece bağı ile gösterilen legato, bağlı çalma tekniğidir. Legato gitarda iki ya da daha fazla sesin ardışık olarak çalınması esnasında tele ilk hareketin sağ elle verilerek, legato çalınması öngörülen diğer seslerin belirtilen sol el parmakları aracılığıyla seslendirilmesidir (Bingöl, 2010, s. 7).

Legato, düz ve ters legato olarak ikiye ayrılır;

Düz legato tekniği kalın seslerden ince seslere doğru çıkıcı bir hareket olduğunda uygulanır. Düz legato tekniğinde kullanılacak sol el parmağı, sağ el parmağının vuruşundan sonra baş ekleminden güç alarak tel üstüne çekiç gibi vurur ve ikinci ses elde edilir.

Ters legato tekniği ise ince seslerden kalın seslere doğru inici bir hareket olduğunda uygulanır. Ters legato tekniğinde parmağın uç ve orta ekleminden güç alınarak teli çektirme hareketi uygulanır.

Bir sol el tekniği olarak legato tekniği, gelişimini hala sürdüren sağ el gitar tekniklerine göre oldukça eski ve kullanışlı bir tekniktir. Özellikle hızlı ve bağlı çalınması gereken pasajlarda kullanılmaya oldukça elverişlidir.

1.3.1.2. Süsleme Teknikleri

Düz ve ters legato teknikleri kullanılarak birçok süsleme tekniği oluşturulabilmektedir. Bu süsleme tekniklerinden bazıları tril, mordan, apozyatr ve grupettodur.

Tril, bir nota ile yarım veya tam ton üstündeki bir notanın birbiri ardına ve titretircesine çalındığı tekniktir. Başlangıç notası "tr" kısaltmasıyla, kısa triller nota küçük yazılarak, uzun triller ise testere ağzını andıran trtill bir çizgiyle belirtilir (Szer, 2014, s. 242)

Mordan, genellikle klavsen müziğinde uygulanan bir süslemedir. Bir notanın hızla ırpılmasıyla (tuşu trmıklar gibi) sağlanan bir tür trildir (Szer, 2014, s. 158).

Apozyatr, arpma notasıdır. Asıl notadan önce kısa kuyruklu daha küçüğü yazılarak belirtilir. Sresi genellikle asıl notadan çok kısa olur. abucak çalınır ve asıl notaya geçilir. Yapıtlarda armonik bir süsleme ögesi olarak kullanılır (Szer, 2014, s. 16).

Grupetto küçük grup anlamına gelen İtalyanca bir kelimedir. İki ya da üç nota arasında en çoğu altı-yedi notayla ve icracının istediği biçimde oluşturulan ses kmeleşmesidir. Genellikle hızlı tempoda yapılan bir melodik veya armonik süsleme türüdür. Gruplaşma hangi notaların çevresinde olacaksa onların altına ya da üstüne yatay "S" harfine benzeyen bir işaret konulur (Szer, 2014, s. 103).

1.3.1.3. Vibrato Tekniği

Vibrato, titrete, dalgalı anlamlarına gelen İtalyanca bir sözcüktür. Vibratoda sesler dalgalı izlenimi verecek biçimde çıkarılır. Keman, viyola, viyolonsel, gitar, lavta ve ut gibi yaylı ve telli çalgılarda anlatım gücünü artırmak amacıyla teller üzerindeki elin bilekten salınımıyla sağlanır (Szer, 2014, s. 252)

Gitarda sol el parmağının fret üzerinde baskıyı koruyarak ve tellere paralel olarak hızlı veya yavaş bir biçimde hareket ettirilmesiyle gerçekleştirilen vibrato tekniği, eserde kullanılan bazı melodi notalarını belirtmek ve uzama süresini artırmak için de kullanılır. Elektrogitarda vibrato hareketleri klasik gitardaki yatay

hareketlerin aksine tellere dikey olarak yani teller aşağı ve yukarı hareket ettirilerek yapılır (Çoğulu, 2010, s. 49, 50).

Özellikle elektrogitarda kullanılan vibrato tekniği ile vibrasyonun derecesi artırılarak farklı notalara ulaşılabilen ve bazı gitaristler de vibrato tekniğini komalı sesler elde etmek amacıyla kullanabilmektedirler.

1.3.1.4. Bare Tekniği

Bare tekniği sol el işaret parmağının fret üzerine düz veya kavisli bir biçimde tellere dikey olarak yerleştirilmesi ile adeta eşik vazifesi görmesidir. Bare tekniği küçük ve büyük bare olarak ikiye ayrılmaktadır. Altı telin birden işaret parmağı ile kapatılmasına büyük bare adı verilmektedir. Bunun dışındaki tüm bareler küçük bare olarak adlandırılmaktadır. Bare genellikle ilgili fret numarasının Romen rakamıyla yazılması suretiyle gösterilir.

1.3.1.5. Glissando Tekniği

Glissando, kaydırma anlamına gelen İtalyanca bir sözcüktür. Yaylı ve telli çalgılarda parmağı telin/tellerin üzerinde kaydırarak, piyanoda ise parmağı tuşların üzerinden hızla geçirerek, birbiri ardına, akarcasına sesler elde etmeyi sağlayan tekniğe verilen addır (Sözer, 2014, s. 100).

Gitarda glissando, çalınan bir notadan diğerine sağ el parmakları kullanılmadan sol el parmakları ile kayılarak ulaşılan tekniktir (Çınar, 2005, s. 16, 17).

1.3.2. Sağ El Çalma Teknikleri

Klasik gitar sağ el parmak uçları ve tırnakları ile yapılan vuruş ve çekişlerle çalınmaktadır. Zira tele uygulanan vuruş ve çekiş hareketlerinde tele önce parmak ucu daha sonra da tırnak değmektedir. Parmak uçlarının tele vuruş ve çekiş açıları tırnakların da şeklini belirlemektedir.

Sağ el parmaklarının adları, İspanyolca isimlerinin ilk harflerinden oluşturulmuştur. Başparmak “pulgat” sözcüğünün ilk harfi olan “p” ile işaret parmağı “indice” sözcüğünün ilk harfi olan “i” ile, orta parmak “medio” sözcüğünün ilk harfi olan “m” ile, yüzük parmağı “anular” sözcüğünün ilk harfi olan “a” ile adlandırılmıştır. Klasik gitarda yaygın olarak kullanılmayan ancak Flamenko gitar çalma tekniklerinde önemli bir role sahip olan küçük parmağa ise küçük anlamına gelen “chico” sözcüğünden “c”, ufak anlamına gelen “menique” sözcüğünden “e” veya “x” adı verilmektedir (Çoğulu, 2010, s. 51).

Sağ el teknikleri tirando, apoyando, arpej, tremolo, pizzicato, rasgueado, ve arrastre başlıkları altında aşağıda açıklanmıştır.

1.3.2.1. Tirando Tekniği

Tirando, “çekme” anlamına gelen İspanyolca bir kelimedir. İngilizce “free stroke” yani serbest vuruş olarak adlandırılan tirando tekniği, “i”, “m” veya “a” parmaklarıyla çeşitli kombinasyonlar uygulanarak telin avuç içine doğru çekilmesidir. Tirando tekniği kullanılarak çalındığında “p” parmağı da teli aşağı doğru çeker. Tirando tekniğinde sağ el parmakları teli çektikten sonra bitişik telle herhangi bir temasta bulunmaz. Bu teknik genellikle akor çekişlerinde ve arpejlerde kullanılsa da gitaristin tercihinine göre melodi ve dizilerin çalınmasında da kullanılır. Apoyando tekniğine göre ses yüksekliği ve hızlık konularında dezavantajlı olan tirando tekniği, farklı ton üretimi açısından gitaristin çeşitli eserlerde tercih edebileceği bir tekniktir (Çoğulu, 2010, s. 52).

1.3.2.2. Apoyando Tekniği

Parmakların tüm eklemlerden fazla esnemeksizin, daha katı ve kökten bir hareketle tellere titreşim verdiği bir tekniktir. Bu teknikte ‘p’ parmağı tele titreşim verdikten sonra bir alttaki tele, “i”, “m” ve “a” parmakları ise bir üstteki tele yaslanır. Destekli vuruş daha çok dizilerde ve melodik pasajlarda kullanılır (Umay ve Altaş, 2005, s. 38).

Apoyando, dayamak anlamına gelen İspanyolca bir sözcüktür. İngilizce “rest stroke” yani destekli vuruş olarak adlandırılan apoyando tekniği “i”, “m” veya “a” parmaklarıyla uygulandığında, “p” parmağı genellikle en üst telde durur ve diğer parmaklara destek olur. Apoyando tekniği, özellikle melodi pasajlarında yüksek ses ve hız üretiminde tirando tekniğine göre daha fazla avantajlıdır.

Apoyando tekniği, teli çektiğimiz parmağı üst tele dayayarak yaptığımız harekettir. Sağ el hareketi kasların etkili çalışması ile “aynı yönde eklem hareketi” adlı prensibi içerir. Parmakların bitişik eklemleri beraber açıldığında ve kapandığında kaslarımız en iyi şekilde çalışır. Yanlış gerilimin birikimini önlemek için yeteri kadar birbirini takip eden hareketler yapılmalı ve süreklilik sağlanmalıdır. Böylece kasların en iyi şekilde çalışması sağlanmış olur (Korucu, 2011, s.30).

1.3.2.3. Arpej Tekniği

Arpej kelimesi İtalyanca bir kelime olan ve “arp çalmak” anlamına gelen “arpeggiare” kelimesinden türetilmiştir. Arpej genellikle tirando tekniği ile çalınır (Çoğulu, 2010, s. 52).

Arpej, herhangi bir dizinin akorlarını oluşturan notaların aynı anda değil de bir biri ardına tek tek çalınmasıdır (Kahyaoğlu, 2011, s. 43).

Arpejler, akorların kırılmasıyla ve arka arkaya seslere açılmasıyla oluşurlar (Pamir, 1984, s. 111).

1.3.2.4. Tremolo Tekniği

Tremolo bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanmasıdır. Notanın üzerine trem ya da yatık üç çizgi yazılarak gösterilir. Trilden farkı yabancı ses ile alakası olmamasından ibarettir (Öztuna, 1990, s. 325).

Tremolo, geleneksel Türk sanat müziğinin mızraplı çalgılarında çok fazlaca kullanılmaktadır.

Gitarda tremolo, sağ elde notaların kesintisiz izlenimi verecek şekilde seslendirilmesiyle notalara uzama ve devamlılık hissi verebilmek için uygulanan bir tekniktir. Bu teknikte “p” parmağı çalındıktan sonra “a,m,i” parmakları aynı tele belirli bir düzen içerisinde eşit sürelerde vurmaktadır (Özkasnaklı ve Dalkıran, 2013, s. 219).

Ancak gitarda kullanılan tremolo Türk sanat müziğinin mızraplı çalgılarında kullanılan tremolodan farklıdır. Çünkü gitarda uygulanan tremolo tekniği çok seslilik arz etmektedir.

Gitarda “a, m, i” parmaklarıyla notalar aynı telde ard arda ve kesintisiz bir şekilde çalınarak notalara uzama ve devamlılık hissi verilirken “p” parmağıyla “a, m, i” parmaklarının ürettiği melodiye ait akor sesleri veya armonik sesler çalınabilmektedir.

Böylece yine çok sesli bir çalgı aleti olan piyanodaki sağ el ve sol el teknikleri adeta gitarda buluşturulmakta ve “p” parmağı sağ el gibi. “a, m, i” parmakları ise sol el gibi hareket ederek çok seslilik elde edilmektedir.

Tremolo gitarda dörtlü veya beşli tremolo şeklinde çalınabilmektedir. Dörtlü tremolo “p, a, m, i” parmak sıralamasıyla, beşli tremolo ise “p, i, a, m, i” parmak sıralamasıyla çalınmaktadır. Dörtlü tremolo genellikle klasik gitarda kullanılırken beşli tremolo ise genellikle Flamenko gitarda kullanılır.

1.3.2.5. Pizzicato Tekniği

Pizzicato, çimdiklemek sözcüğünden türetilmiş İtalyanca bir kelimedir. Keman gibi yaylı, piyano gibi vurmali çalgılarda tellerin parmakla çalınması anlamına gelmektedir. Gitar gibi telli çalgılarda ise tel tırnak yerine parmağın et kısmıyla çalınır ya da eşikte tellerin üzerine elin alt yanı dayanarak seslerin boğuk çıkması sağlanır (Aktüze, 2004, s. 435).

Pizzicato, “pizz” işareti ile gösterilir. Pizzicato tekniği gitarda genellikle başparmakla (p) icra edilse de diğer parmaklar da (i, m, a) kullanılabilir.

1.3.2.6. Rasgueado Tekniği

Rasgueado, sağ elin tırnaklarının dış kısmı ile birden fazla tele yapılan vuruşa denir (Çınar, 2005, s. 17).

Rasgueado kelimesi İspanyolca “çalmak” anlamına gelen “rasguear” kelimesinden türetilmiştir. Flamenko gitarda sağ elin rolü, vuruş motiflerinin öneminden dolayı klasik gitardaki sağ elin rolünden farklıdır. Kompas olarak adlandırılan flamenko formlarının ritmik motifleri rasgueadolarla çalınmaktadır (Çoğulu, 2010, s. 65).

Gitar üzerinde rasgueado tekniği, sağ el tırnaklarının belirli düzen dahilinde yaptığı iki veya daha fazla vuruş şeklinde uygulanır.

1.3.2.7. Arrastre Tekniği

Arrastre sözcüğü İspanyolcada çekmek anlamına gelmektedir. Arrastre bir hızlı arpej tekniğidir. Arpejler “p”, ”i”, “m” ve “a” parmaklarıyla bas tellerden tiz tellere doğru başlar ve tiz tellerden bas tellere doğru “a” parmağının sürüklenmesi ile tamamlanır (Çoğulu, 2010, s. 67).

Sağ el temel pozisyondayken ön kol hafifçe eğilir ve el yukarı doğru çekilir. Böylece 3. parmağın tırnağı (a), telleri 1. telden 6. tele kadar apayando tekniği ile gitariste doğru çeker. Bu teknik tizden basa giden bir arpej tınası yaratır (Uludağ, 2008, s. 130).

İKİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL DÖNEMLER VE KLASİK GİTAR METOTLARI

2.1. Rönesans Öncesi Dönem

Çalışmada, Rönesans öncesi dönemde klasik gitar metotlarına ilişkin olarak İlk Çağ ve Orta Çağ dönemleri ele alınmıştır.

2.1.1. Rönesans Öncesi Dönemde Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi

2.1.1.1. İlk Çağ Dönemi

Kalıcı etkileri öncelikle, yazının bulunması, kent uygarlığının oluşması, devlet kavramı ve teşkilatının gelişmesi gibi noktalar üzerinde yoğunlaşan Eski Çağ Tarihi, esas itibariyle Akdeniz kültür çevresinin ve bu çevreye komşu bölgelerin yazı ile başlayan en eski devirlerden (M.Ö. 3000-2800) Avrupa Orta Çağı'na olan süreyi içermektedir. Eskiçağ Tarihi bu süre içinde oluşmuş kültürlerin nitelikleri gereği olarak genellikle iki gruba ayrılır. Bunlardan kronolojik bakımdan daha eski olan ve genel bir biçimde "Eskidoğu" diye adlandırılan Eski Çağ grubunda Eski Önasya (Mezopotamya, Anadolu, Suriye-Filistin, İran) ve Eski Mısır Tarihleri yer almaktadır. İkinci grup olan "Eskibati" bölümü ise, Eski Hellen Tarihi (Ege dahil) ile başlayarak Büyük İskender'in açtığı Hellenizm Devri'ni, İtalya ve Roma Tarihi'ni içine almakta ve nihayet Roma'nın Akdeniz Dünyası'nda kurduğu siyasal mekan birliğinin çöküşü ile sona ermektedir (İplikçioğlu, 1990, s.18).

İlk Çağ uygarlıklarındaki müzik örnekleri konusunda yeterli bilgi bulunmamaktadır. Müziğin toplumsal yaşama etkileri çeşitli efsaneler, anıtlar, destanlar, kabartmalar, heykeller ve resimlerden öğrenilmektedir. Müzik, eğlencelerde, düğünlerde, şölenlerde, hastalık tedavilerinde, cenaze törenlerinde, savaşlarda, dini törenlerde kısacası yaşamın her alanında yer almıştır. İnsanlık tarihinin gelişimiyle birlikte ilk çağlardan günümüze kadar kullanılan lavta, lir, kitara, arp ve davul gibi çalgıların yapısı da gelişerek değişmiştir (Özel, Tezcan ve Atılğan, 2012, s.16).

Seslerin belirli kurallara göre birbiri ardına sıralanmasıyla oluşan diziler tarih boyunca Doğu ve Batı müziklerinde farklı şekillerde kullanılmıştır. Antik Yunan'da kullanılan diziler, tam perde dizileri, on yedi sesli Arap dizileri, Hint sagrama dizileri, pentatonik diziler bugün kullanılan dizilere kaynak oluşturmuştur. Avrupa müziğine özgü dizilerin temeli Eski Yunan'da kullanılan dizilere dayanır. Majör ve minör sistemin temeli olan diyatonik dizi, bir sekizli içinde belirli bir

sırayla tam ve yarım perdelerden oluşmuştur. Yunanca, dia; yoluyla, tonos; ses anlamına gelir. Bir diğer dizi, yarım perdelerin sırasıyla çıkararak ya da inerek ilerleyişiyle oluşan kromatik dizilerdir. Yunanca choroma (kroma); renk demektir. Kromatik dizi ancak on altıncı yüzyıla gelindiğinde kullanılmaya başlanmıştır. Anarmonik diziler ise yapısındaki bir küçük ikilinin bölünmesiyle iki çeyrek perdenin kullanılmasına dayanır. Sesteş olan bu perdelerin isimleri farklıdır. Yunanca enharmonios (en-armoniyos), armoniye uyarlanmış demektir. Doğu müziklerinde özellikle Çin uygarlığında kullanılan pentatonik dizilerde beş perde vardır. Yunanca'da penta; beş, tonik; ses demektir. Pentatonik ezgi beş sestten herhangi biriyle başlayıp herhangi bir sesle bitebilir. Pentatonik sistemin iskelet yapısını re, mi, sol, la, do sesleri oluşturur. Bu dizi içinde küçük ikili aralığı yoktur.

Bugün Batı müziğinin dayanağı olan yedi perdeden oluşan diziye heptatonik skala (dizi) denir. Yunancada hepta, yedi demektir. Antik Yunan uygarlığında müziğin fiziksel ve duygusal yönünü araştıran Phytagoras, Thales (Tales) ve daha sonra gelen felsefecilerin ses fiziği üzerine yaptıkları araştırmalar sonucunda bugün kullandığımız aralıklar hesaplanarak tam ve yarım aralıklar belirli bir düzene göre dizilmiş ve yedi nota dizisi ortaya çıkmıştır. Bilinen en eski dizilerden biri olan yedi sesli diyatonik Pythagoras dizisinde sesler art arda altı tane tam beşli aralık alınmasıyla elde edilir. Tam beşli zinciriyle elde edilen bu sesler bir oktav içinde sıralanarak yedi sesli heptatonik dizi elde edilir (Özel, Tezcan ve Atılgan, 2012, s.17).

2.1.1.2. Orta Çağ Dönemi

Orta Çağ, Antik Çağ ile Rönesans arasındaki dönemi kapsayan ve müziğin gelişimini etkileyen bir dönemdir. Orta Çağ, Batı'da 4. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar süren zaman dilimini kapsar. Kilisenin insanlar üzerinde katı bir egemenlik kurması nedeniyle "Karanlık Çağ" olarak da isimlendirilir. Bu dönemin karanlık çağ olarak da anılmasının nedeni, kilisenin bağınaz egemenliğinde dünyasal zevklerden yoksun bırakılmış, araştırma, keşfetme, kendini ve çevresini tanıma özgürlüğü elinden alınmış, insanın yalnız ölümden sonrasında hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama güdülenmiş olmasıdır. Orta Çağ, bin yıldan daha uzun bir süre içinde Antik Çağ ile Rönesans arasına girmiş ve müziğin sürekliliğini kesmiştir. 4. yüzyılda başlayan ve Rönesans dönemine kadar devam eden Orta Çağ döneminin en büyük özelliği çok sesliliğe geçiş olmuştur. Orta Çağ'da kilise dışında müzik, köylüleri ve soyluları

eğlendirmek amacıyla cambazlık ve danslarla birlikte sanatçılar tarafından yapılmıştır. Avrupa’da Orta Çağ Kilisesi orgdan başka çalgıları “çok tanrılı dinlere” özgü sayarak yasaklamıştır. Kilise dışında da müzik, insan sesi kaynaklı düşünülmüş ve çalgı müziği düşünülmemiştir. Ancak halk arasında üflemeli ve vurmali çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Bu çalgılar Arap ve Türk kaynaklı tulumlu gayda, basit flütler, küçük el davulları, trampetler ve bunun gibi aletlerden ibarettir (Çapacı, 2016, s.1).

Orta Çağ müziğinin kökleri İlk Çağ’a dayanır. Müzik, Antik Çağ ile Erken Orta Çağ arasında yer alan dönemde tek seslidir. Hristiyanlıkla birlikte kilise, en kutsal çalgı olarak insan sesini kabul ederek çalgıların ve çalgısal müziğin kiliseye girmesine izin vermemiştir. Bunun sebebi İlk Çağ müziğinin dünya zevklerini yansıtması ve putperestliği işlemesidir. Müzik tamamen tek sesli dini içerikli ilahilerden oluşmaktadır. Sözel yapı Hristiyanlıkla birlikte İncil’den alınmaya başlanmıştır. Antik Yunan tiyatrosunda oyunlarda kullanılan kitara ve lir çalgılarının seslerinden esinlenilerek ortaya çıkan Yunan modları ve İbranilerin kullandıkları ilahiler ilk yalın ezgilerin alt yapısını oluşturmuştur. Yunan modlarından esinlenilerek düzenlenen kilise modları ile ilgili çalışmalar bu dönemde yapılmıştır. Orta Çağ’da kilisede org dışındaki çalgılar yasaklanmıştır. Kilise dışında halk tarafından kullanılan çalgılar; İlk Çağ’da da kullanılan ve klavikordun atası olan monochord adlı çalgı, yedinci yüzyılda kitara yerine geliştirilen yaylı çalgı crotta (krotta), dokuzuncu yüzyılda kullanılan rebab benzeri yayla çalınan psalterium (psalteriyum), gayda, arp, trompet, lavta, korno ve çifte flütlerdir. Dönemin en önemli çalgısı olan fidel, keman gibi yayla çalınan bir halk çalgısıdır. Aynı zamanda viel (viyel) adıyla anılan bu çalgı Rönesans Döneminde kullanılan viyol’un ön biçimi ve bugünkü viyolanın atasıdır (Özel, Tezcan ve Atılğan, 2012, s.22-30).

Orta Çağ’da henüz bir orkestra anlayışı oluşmamıştır. Bu enstrümanlar, birçok Doğu Müziği icrasında olduğu gibi, bol ses ve gösterişli bir görünüm elde etmek amacıyla, herhangi bir araştırma ya da prensibe dayanmaksızın karma şekilde kullanılmıştır (Çapacı, 2016, s.9).

2.1.2. Rönesans Öncesi Dönem Telli Çalgı Metotları

Gitar tarihinde gitara benzer ilk çalgılarla ilgili kesin kanıtlar bulunmamakla birlikte, bunlarla ilgili bilgileri tasvirli taş oyma ve kabartmalardan, toprak levhalardan, madeni eserlerden elde etmek mümkün olabilir. Bu çalgılar ilk olarak

ilkçağ uygarlıkları döneminde karşımıza çıkarlar. Bu dönemde üç çeşit telli çalgı vardı. Bunlar Arp, Lir ve Lavta'dır (Bilge, 1996, s.4).

Müziğin dinsel ve sosyal açıdan büyük önem taşıdığı Babilililer'de ilk lavta örneklerine rastlanmıştır. Babillilerin dinsel ayinlerinde, ilahilerin söylenmesi ve çalgılarla dansların yapılması önem arz etmiştir. Babil'de yapılan kazılarda ortaya çıkarılan M.Ö. 1900-1800 yıllarına ait kil levhalarda, çıplak figürlerin çalgı aleti çaldıkları görülmüştür. Bu çalgıların bazıları gerçekten gitara benzemektedir. Arkeologlara göre bu figürler rahipleri temsil etmektedir. Çalgı aletleri incelendiğinde, birbirinden ayrı bir gövde ve bir de sapın varlığı açıkça görülmektedir. Gitara benzer çalgıların Mısırlılardan Eski Yunanlılara ve Romalılara, nihayet 8. ve 9. yüzyıllarda Arapların İspanya'ya girmeleri ile Avrupa'ya ulaştığı bilinmektedir (Elmas, 1986, s.12).

Orta Çağ'da 5. ve 10. yüzyıllar arası, Batının kültür bakımından duraklama dönemidir. Buna karşılık aynı dönemde Doğuda, özellikle gelişen İslam Dünyasında yükselme söz konusu olmuştur. İslam Felsefesi, tıpkı batıdaki Orta Çağ Hristiyan Felsefesi gibi, pek çok Antikçağ otoritesine bağlı olmuştur. Yalnız, İslam Alemi Orta Çağ Hristiyanlarına göre daha huzurlu bir görünüm arz etmiştir. Çünkü dayandığı otoritelerin yapıtlarının en önemlilerine geniş ölçüde sahip olmuştur. Bu yüzden, İslam Felsefesinde batıdan çok daha önce Aristotelesçilik başlamıştır (Gökberk, 1980, s.165).

Arap hükümdarlarının sanata ve müziğe karşı son derece açık olmaları, bunu bir gereklilik olarak görmeleri, müzisyenlere dolayısıyla gitara ve gitarcılara zemin hazırlamıştır. Bu çalışmalar sonucunda ilk büyük gitar müzik okulu açılmış ve Bağdat'tan ve diğer Müslüman ülkelerinden şarkıcılar ve çalgıcılar getirilmiştir. Bazı kaynaklara göre ise gitarın bugün kullanılan perdeleme sisteminin ilk olarak Araplar tarafından bulunduğu belirtilmektedir. Orta Çağ'da mızrapla ya da pena ile çalınan çalgıların sayıları oldukça fazladır. 16. yüzyıla varıldığında çalgıların çeşitliliği azalmıştır. Bazı çalgılar büyük bir önem kazanırken bazıları gözden kaybolmuşlardır.

Orta Çağ'da kullanılan gitarın ataları sayılacak ilk çalgılar "Guitarra Morisca" ve "Guitarra Latina" idi. "Guitarra Morisca" Kuzey Afrika kökenliydi. Kemerli bir arkası, uzun boynu ve sekiz adet teli vardı. Gövdesi badem şeklindeydi. "Guitarra Latina" ise en fazla dört tele, hafifçe kavisli bir gövdeye ve düz bir arkaya sahipti. "Guitarra Morisca" zamanla İspanya'da gözden kaybolmuştur. Çünkü onun

yaptığı iş, lavta tarafından daha iyi görülmeye başlanmıştır. “Guitarra Latina” ise “Vihuela” adlı çalgıya bırakmıştır. Orta Çağda ve Rönesans döneminde kullanılan “Lavta” ve “Vihuela”nın, günümüzde kullanılan modern gitarın gerçek ataları olduğunu düşünürsek, bu çalgıların gitarın ilk örnekleri olduğu söylenebilir (Bilge, 1996, s.14, 21).

İlkçağdaki resim ve figür örneklerinden gitarın atası sayılabilecek çalgıların kullanıldığına rastlanmakta ise de müzik yazısının oluşumunu tamamlamamış olması nedeniyle günümüze gitar metodu anlamında belirgin eserler ulaşmamıştır. Orta Çağ’da ise kilise baskısı nedeniyle gitarın atası sayılan çalgılar halk arasında çalınmış ve müzik yazısına dökülmemiştir. Bu nedenle bu dönemde de gitar metotlarına rastlanılmamaktadır. Rönesans öncesi dönemde yapılan tarihsel çalışmalar ve bulunan tarihi eserler doğrultusunda ilgili çalgı aleti metodu örneğine rastlanılmamıştır.

2.2. Rönesans Dönemi

Rönesans, Fransızca “Renaissance”, İtalyanca “Rinascita” kelimelerinden türemiş yeniden doğuş anlamında kullanılmakta olan bir sözcüktür. Rönesans, Avrupa tarihinde 14. yüzyılın sonuyla 15. ve 16. yüzyılları kapsayan ve en belirgin özelliği Eski Yunan ve Roma kültürünün canlandırılması olan bir dönem olarak tarif edilir. Rönesans’ın kökleri, Orta Çağ’ın sonlarında 12. yüzyılda başlayan bir dizi siyasal, toplumsal ve düşünsel dönüşümde yatmaktadır. Bu gelişmelerin başında Rönesans’ın anayurdu sayılan İtalyan kentlerinin gelişmesi gelmektedir. Rönesans sanatçıları, Orta Çağ’ın karanlık yüzyıllar boyunca gölgede kaldığını düşündükleri büyük Antik Çağ sanatının saygın ve güzel yanlarını yeniden gün ışığına çıkarmak istemişlerdir. Sanat alanındaki bu devrimle resim, heykel, mimarlık, müzik ve edebiyat kollarında birçok eser ortaya çıkmıştır. Klasik tarihe göre Rönesans’a neden olan faktörler, İtalyanlar arasında Roma imparatorluğunu tekrar elde etme nostaljisi, feodalizmin zayıflaması (kilisenin saygınlığını kaybetmesi ve orta sınıfın ticaretteki başarısı) ve Avrupa’da eğitimin yükselmesi olarak sayılmaktadır (Dereköy, 2013, s.144, 145).

2.2.1. Rönesans Dönemindeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi

Rönesans ilk olarak İtalya’da başladı. Daha sonra diğer Avrupa ülkelerine yayıldı. Bu dönemde insan ve insana ait değerlere ön plana çıkaran hümanizm akımı ortaya çıkmıştır. Rönesans hareketi, resimde, heykeltçilikte ve mimarlıkta yeni bir

zevk ve anlayışa yol açmış, eski edebiyat ürünlerini örnek tutarak eserler yazmak isteğini uyandırmıştır. Bu zamana kadar başta İncil olmak üzere hemen bütün eserler Latince yazılırken büyük yazarlar, eski ürünleri örnek tutan yazılarını kendi dillerinde vermeye çalışmışlardır. Bu da birçok Avrupa ülkesinde milli edebiyatların kuruluşuna yol açmıştır. Rönesans hareketinin başlamasının sebepleri arasında Eski Yunan ve Latin edebiyat, felsefe ve bilimlerinin incelenmesi, bunların okullarda okutulmaya başlanması, matbaanın icadı ile geniş halk kitlelerinin yeni buluş ve düşünceleri kolayca okuyabilme imkânının sağlanması, Avrupa’da bilim adamlarını ve sanatkârları koruyan bir sınıfın meydana gelmesi sayılabilir. Eski Latin ve Yunan medeniyetinin izlerini taşıyan İtalya, bu yeni hareketin öncüsü olan memleket olmuştur. İstanbul’un Türklerin eline geçmesi üzerine, birçok Bizanslı bilginler, eski elyazmalarını alarak İtalya’ya göç edince Eski Yunan ve Latin eserlerine karşı önceden uyanan ilgi daha belirli bir şekil almıştır. Uzun zamandan beri kapalı duran, unutulmuş Yunan ve Latin edebiyat ürünleri yeniden ortaya çıkarılmış, eski metinler çoğaltılmaya, karşılaştırılmaya, açıklanmaya başlanmıştır. Matbaacılığın yayılması ile bu metinler daha geniş bir alana daha çabuk yayılmış, Rönesans hareketi hızlanmıştır (Usta, 2012, s.1).

Rönesans’ın kelime anlamı “yeniden doğuş” demek olduğu için, Rönesans müziği dönemi, sıradan insan yaşamında müziğin tekrar değerlendirilmesi ve yeni düşüncelerin doğma dönemidir. Rönesans’ın yaşam sevinci, dansları, danslar da çalgıları arttırmıştır. Bu dönemde yeni çalgılar icat edildiği gibi, eski çalgıların da sesleri büyütülmüş ve zenginleştirilmiştir. Org, klavsen, lavta, arp, flüt, yan-flüt, kornet, trompet ve tabii ki viyola bu döneme damgalarını vuran müzik aletleridir. Ritmi güçlendirmek için vurmali çalgıların da bu gelişime katılmasıyla büyük davullar, ziller, üçgenler ve defler dönemin orkestralarındaki yerlerini aldılar. Ancak yine de Rönesans dönemi bestelerinin en belirgin özelliği, çalgıların aynı anda başlayıp aynı anda eseri bitirmeleri olarak anlatılabilir. Ses şiddeti hep aynı ayardadır (Çapacı, 2016, s.2).

Rönesans müziği, Orta Çağ çalgılarını geride bırakan çalgısal bir atılımı gerçekleştirmiştir. Çalgıların gelişimi yeni boyutlar kazanan çalgı müziğiyle bağıntılıdır. Bu iki öge, çalgı müziği ve çalgılar, müziğe yeni bir öz kazandıran ve yön veren bir etkileşimin ya da bileşkenin sonuçlarını sergiler. Orta Çağ’a göre ileri bir müzik anlayışını gerçekleştiren Rönesans, kendini ifade edebilmek için yeni

Çalgılar geliştirmek zorunda kalmıştır. Bu gelişim, 1400'lü yıllardan başlayıp 1600'lü yıllara dayanan yaklaşık 200 yıllık bir süreci kapsar (Tunca, 2016, s.68).

Rönesans döneminde ilk kez yazılı müzik kullanılabilir hale gelmiş, insanlar bestecilerin eserlerini evlerinde ve kiliselerde öğrenmiştir. Çalgı ve dans müziği popüler hale gelmiştir. Müzisyenler kendi geçmişlerinden çok sanatları ile tanınmaya başlamışlardır. Rönesans Dönemi Müziği, müzik yazısı yani notanın ve çalgıların gelişiminin yanı sıra, kendinden önceki dönem olan Gotik Dönem müziğine göre din dışı müziğin geliştirilmesine de aracı olmuştur. Gotik Dönemde yaygınlaşan "a capella" koroların büyük önem taşıdığı Rönesans Döneminde, çok sesliliğin ilk büyük eserleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. Gotik Dönemde, kiliselerde söylenen ilahilerde sadece insan sesi kullanılmaktaydı. Bu "a cappella" korolar devam etmekle birlikte Rönesans Müziğinde algı aletleri, ilahilerde insan sesinin yetmediği ve boş kalan kısımları doldurmak için kullanılmaya başlanmıştır. Buna bağlı olarak da kilise müziğinin yeniden şekillenmesi, Rönesans Dönemi müziğinin en önemli özelliklerinden biridir. Bu dönemde, kilisenin çok sert kurallarından sıyrılarak müzikte yeni bir yapılanma içine girilmiştir. Rönesans dönemi ile birlikte oksesliliğin ilk büyük eserleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. 16. yüzyılda artık din dışı eserlerde, şiirle müzik bir araya gelerek daha uzun soluklu besteler yapılmaya başlanmıştır. Rönesans'la birlikte dinde yaşanan reformların müziği de etkilemesiyle birlikte kiliselerin kendi müzik türlerini oluşturmaya başlaması ve dönemin bestecilerinin müzikte yenilik arayışları, bilinen dini formların yanında din dışı formların ortaya çıkmasını sağlamıştır (apacı, 2016, s.2).

2.2.1.1. Rönesans Dönemi Telli algı Türleri

Bunlardan ilki "vihuela"dır. Vihuela, hafifçe içe doğru kıvrımlı kenarları, düz sırtı ve gitara benzer şekli ile diğer çalgı aletlerine göre farklı bir çalgı olmuştur. Bağırsaktan yapılmış altı çift teli bulunmaktadır ve telleri lavta gibi akort edilmektedir. Akort edilmeleri arasında bulunan fark lavtanın alt tellerinin oktav olarak, vihuelanın ise ünison olarak akortlanmasıdır. Vihuela beş adet ses deliğine sahiptir ve sapında on iki adet perde bulunmaktadır. Perde ubukları da bağırsaktan yapılmıştır (Elmas, 1986, s.54).

Dört telli gitar, Rönesans döneminde ait diğer çalgılardan biridir. Bu algı İspanyollar tarafından "Guitarra", İtalyanlar tarafından "Chitarra da Sette Corde" veya "Chitarino", Fransızlar tarafından "Guitarre" veya "Guitarne", İngilizler

tarafından “Gittern” olarak adlandırılmıştır. Bazı gitarlarda tellerin çift olduğu bilinmektedir. Gitarın arka kısmı düzdür. Genellikle ilk üç çift tel ünison olarak düşünülmüştür. Dördüncü çift tel, oktavda bir bas sese sahip olmasına rağmen çalgı genel olarak tiz seslidir. Bazı örneklerde çalgı on perdelidir ve perde çubukları bağırsaktan yapılmıştır. Lavta tipli bir köprüsü, düz veya eğimli burgu bölümü vardır. Dört telli gitar küçük bir gitar olarak bilinmektedir (Bilge, 1996, s.24, 27).

16. yüzyılın ikinci yarısında dört telli gitar birtakım değişikliklere uğramış ve beşinci tel eklenerek “Guitarra Espanol” adını almıştır. Beşinci çift telin eklenmesiyle gövdesi büyütülmüş, tel uzunluğu bugünkü ölçüye yakın olan altmış üç santimetreye ulaşmıştır. Beş telli gitarlar üzerinde birkaç çeşit akortlama denenmiş de ilk kayıtlı olan ve Juan Carlos Amat’ın Guitarra Espanola de Cinco Ordenes (1596) adlı eserinde belirtilen akortlama geçerli olmuştur. Bu akortlamadan anlaşılacağı üzere birinci, ikinci çift teller ünisonda, üçüncü, dördüncü, beşinci teller oktavda akortlanmıştır. Amat’ın akortlama sistemi bugün kullanılan modern gitarın akortlama sisteminin kaynağını oluşturur. Amat, akortlama işlemini yaparken belirli bir yöntem izlenmesi gerektiğini söyler. Amat’a göre, teller kendi aralarında akortlandıktan sonra ilk önce beşinci tel, üçüncü telin ikinci perdesiyle; ikinci tel, beşinci telin ikinci perdesiyle; dördüncü tel, ikinci telin üçüncü perdesiyle; daha sonra birinci tel dördüncü telin ikinci perdesiyle akortlanır ve böylece işlem tamamlanmış olur. Beş telli gitarın sevilen bir türü de “Guitarra Battente” denilen, ses kutusunun arka kısmı hafifçe dışa doğru kavisli olan gitarlardır. Ses kutusunun hacminin genişletilmek istenmesi ve Lavta’ya benzetilmek istenmesi nedeniyle gövdesine kavisli bir şekil verildiği düşünülmektedir. Özellikle İtalyan beş telli gitarları ve “Guitarra Battente”leri oldukça şık ve süslüdür (Elmas, 1986, s.62).

Lavta, kavis yapan sırtı ve bir armudun yarısını andıran gövdesiyle gitar ailesinin Rönesans dönemindeki seçkin çalgı aletlerinden biridir. Burguların bulunduğu bölüm, modern gitardaki gibi sapın devamı olarak düşünülmemiştir. Bu bölüm Lavta’da sapla doksan derecelik bir açı çizer. Saptan, gövdenin aşağı kısmına kadar uzanan tellerin titreşimini sağlayan bir köprü bulunmaz. Teller çifttir ve sap üzerinde bulunan perde çubukları bağırsaktan yapılmıştır. Lavta için “Lavta Tablaturu” denilen ayrı bir müzik yazısı kullanılmıştır. Tablatur yazısı, her tel için bir aralıktan meydana gelmiş bir porte ile bu aralıklara a, b, c... gibi harfler ya da 1, 2, 3 gibi rakamların yazılmasından oluşuyordu. Harfler ya da rakamlar tellerin hangi

perdesinin kullanıldığını gösteriyordu. Günümüzde kullanıldığı gibi notaların saplarına benzeyen ve portenin üzerinde yer alan küçük işaretler, sesin süresini gösteriyordu.

Lavta eski çağlardan beri bilinen bir çalgıdır. Lavta'nın Asya'da, Kuzey Afrika'da, Yunanistan'da ve Roma'daki tarihi eski çağlara dayanmaktadır. 14. yüzyılda Avrupa'da en yaygın olan çalgının Lavta olduğu bilinmektedir. Araplar tarafından Avrupa'ya getirilmiş olan bu çalgı, 14. yüzyılda mızrapla çalınan "Dört Telli Arap Çalgısı" olarak biliniyordu. Ses olanakları geniş, taşınması kolay olan bu çalgı önceleri çok sesli bir parçanın içerisinde tek sesli bir melodiyi tutmak için ya da şarkılara eşlik etmek için kullanılmıştır. Çok sesli Lavta 1500'lü yıllardan sonra klavyeli çalgıları örnek alarak gelişmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Lavta'nın büyük şekli Theorba bulunmuştur. Daha uzun olan telleri ikinci bir bas bölümünce taşınan Theorba, Lavta'nın tersine genellikle tek telli idi. En abartılmış şekli olan Roman Theorba veya Chittarone'de ise bas teller 150 santimetreden daha uzundu (Elmas, 1986, s. 65, 68).

Rönesans döneminde gitar metotlarının oluşmasına etki eden besteciler ve eserleri ile gitar ve yukarıda belirtilen gitarın atası sayılabilecek çalgı aletlerinin çalınmasına yönelik olan yazılı kaynaklar aşağıda ele alınmıştır.

2.2.2. Rönesans Dönemi Bestecileri, Eserleri ve Telli Çalgı Metotları

Rönesans döneminin çalgı müziği, halk şarkıları, dinsel parçalar ve halk dansları melodilerinin işlenmesinden doğmuştur. 15. yüzyıla kadar, şarkılara eşlik eden birçok çalgı bulunmaktadır. Halk sanatçıları şarkılarını, lavta, arp ya da "Vielle" adlı çalgıların nağmelerine uydurmuşlardır. Bu dönemde gitarın atası olarak kabul edebileceğimiz çalgılar dört ana başlık altında gruplandırılabilir.

Rönesans Döneminde pek çok gitar tablatur sistemi kullanılmıştır. Tablatur sisteminin avantajları çok fazladır. Tablaturlar genelde el yazması oldukları için, bestecinin anlatmak istediklerini bize direkt olarak sunmaktadırlar. Ayrıca, ilk gitar müziğinin çok az sayıdaki ve bozulmuş yeni basım düzenlemelerine tamamen bağlı kalmamızı önlerler. Tablaturlar normal notalamaya benzemezler. Çünkü normal notalamada çalgıcı notayı okur ve sonra parmağını perdeye yerleştirir. Oysa tablaturlar sadece notayı değil aynı zamanda parmağın yerleştirileceği yeri basit bir şekilde gösterirler. Tablaturlar hangi çalgı için yazılmışlarsa onun ismini alırlar.

Lavta için, “Lavta Tablaturu”, gitar için, “Gitar Tablaturu”, org için; “Org Tablaturu” gibi. Bunların içinde en yaygın olanları Lavta Tablaturlarıdır.

Rönesans döneminde kullanılan Gitar Tablaturları; “Dört Telli Gitar”, “Beş Telli Gitar”, “Lavta” ve “Vihuela” tablaturlarıdır. Tablaturlarda genel olarak sistem ve kurallar aynıdır. Farklı olan, kullanılan gitarın türüne göre tellere karşılık gelen çizgilerin değişiklik göstermesidir. Örneğin; dört telli gitar için dört, beş telli gitar için beş, Lavta ve Vihuela altı telli oldukları için altı paralel çizgi kullanılması gibi. Lavta tablaturları ile ilgili olarak günümüzde daha fazla bilgi bulunmaktadır (Bilge, 1996, s.43, 45).

16. yüzyıl çok sesli müzik adına çok önemli eserlerin verildiği, aynı zamanda besteci ve virtüözlerin yetiştiği bir dönem olmuştur. Besteciler en güzel eserlerini dönemin baş çalgısı olan “Vihuela” için yazmışlardır.

Vihuela'nın bu kadar sevilip tutulmasının nedeni, İspanyolların bu çalgıyı yaygın bir şekilde kullanmaları değildir. Asıl neden, 1536 ile 1576 yılları arasında bu çalgı için yazılmış pek çok müzik eserinin yayınlanmış olmasıdır. Bu dönem bestecilerinin yayınlanan eserleri arasında, Luis Milan'ın El Maestro'su (1536), Luys de Narvaez'in Los Seis Libros del Delphin de Musica'sı (1538), Alonso Mudarra'nın Tres Libros de Musica en Cifra para de Vihuela'sı (1541), Enrique de Valderrabano'nun Silva de Sirena'sı (1547), Diego Pisador'un Libro de Musica de Vihuela'sı (1552), Miguel Fuenllana'nın Orphenica Lyra'sı (1554) ve Esteban Doza'nın El Parnaso'su (1576) bulunmaktadır.

Rönesans Dönemine damgasını vuran önemli bestecilerden biri olan Luis Milan(1500-1561), Kraliçe Germaine de Foix'in Valencia'daki sarayında çalışan vihuelist ve bestecidir. Luis Milan dönemin en önemli vihuelistlerinden biridir. 1535'te Valencia'da yayınlanan Libro de Musica de Vihuela de Mano İntitulado El Maestro (1536) adlı kitabı ilk eserlerinden biridir. El Maestro, 16. yüzyıl başlarında İtalya'da, Fransa'da, Almanya'da basılan Lavta müziği kitaplarının devamı gibidir. Lavtaya ait hiçbir kitap İspanya'da basılmamıştır. Fakat Vihuela'ya ait kitapların yayınlanması İspanya'da 40 yıllık bir zamana yayılır. İtalyan temalarına dayanan ve çağdaş Lavta müziğinde olduğu gibi kontrapuntel tarzda olan Milan'ın müziği, modern gitar repertuarında çok sık olarak kullanıldığı için günümüzde çok iyi bilinmektedir. Bu güçlü kontrapuntal tarz, Vihuela için basılan diğer altı tablaturun

da tipik bir özelliğidir. Öğreticilik düzeyi çok iyi olan Milan'ın kitabı olan El Maestro, Vihuela çalma sanatı için mükemmel bir rehber olmuştur.

Luis Milan'ın El Maestro adlı kitabında, Vihuela çalgısında kendini geliştirmek isteyenler için kolaydan zora doğru pek çok eser bulunmaktadır. Çoğu, virtüöz düzeyinde olan bu eserlerin içinde Pavan'lar, Fantezi'ler, Aşk Şarkıları ve Soneler bulunmaktadır. Bu kitabın giriş bölümü, yeni başlayanlar için pratik bilgiler içerir ve çalgının akortlanması ile ilgili konulara değinir. Giriş bölümü içeriğin özeti ile biter. Kitap iki bölümlüdür. Birinci bölüm, yeni başlayanlar için ikinci bölüm ise ileri düzeydeki çalgıcılar için düşünülmüştür.

Luis Milan'ın 1535 yılında yayımlanan ilk kitabı Libro de Motes de Damas y Cavalleros'da saray hayatının zevk ve sefa içinde geçen günleri anlatılır. 1561 yılında yayımlanan bir sonraki çalışması El Cortesano'da bir saraylının portresi çizilmiştir. Ritim değerlerini, ilk olarak Milan'ın ortaya çıkardığı sanılmaktadır. Milan'a göre akorlu bölümler yavaş, dizisel bölümler hızlı çalınmalıdır. Bu diziler için kullanılan sağ el teknikleri "dedillo" ve "dedos dedos"tur. "Dedillo" işaret parmağı ile yapılır. "Dedos dedos" ise başparmak, işaret parmağı ve orta parmağın sırayla kullanılmasıyla yapılır. Milan'ın tablatur sisteminde teller yatay çizgilerle, perdeler rakamlar ve harflerle gösterilir.

Rönesans Döneminin önemli bestecilerden bir diğeri Kral II. Philip'in baş vihuelisti olan Granada'lı Luys de Narvaez'dir. 16. yüzyılda İspanya'da Vihuela'nın gelişimine çok önemli katkıları olan bestecilerden biriydi. Luys de Narvaez'in ilk Vihuela kitabı, Seys Libros del Delfin de Musica, 1538 yılında Valladolid'de yayınlanmıştır. Bir lir virtüözü olan Yunan efsanesi Arion'u konu alan "The Dolphin of Music"te, denizde boğulmak üzere olan Arion'un müziksever bir yunus tarafından kurtarılması anlatılmaktadır. Arion, resimlerde yunusun üzerinde lir çalarken görülmektedir.

Narvaez'in üçüncü kitabı, dini ilahilerin yansira Fransız Jasquin de Prez'nin şarkılarından oluşmaktadır. Narvaez, diğer kitaplarında halk şarkılarından oluşan Romance'ları ve Vilancico'ları kullanmıştır. Bu halk şarkılarının konusu genellikle aşk ile ilgilidir.

Çok seslilik diyebileceğimiz ses müziğindeki büyük gelişim, beraberinde çalgı müziğinin gerek sitil, gerek form açısından ilerlemesine neden olmuştur. "Çeşitleme" formu "Variation", Willaert döneminde bilinçli olarak kullanılmıştır.

Çeşitleme, önceki yüzyıllarda da uygulanmıştır. Temanın tekdüzelğine karşı, bu yöntemin kullanılması bir ölçüde zorunlu olmuştur. Ama önceki dönemlerde yapılan bu “çeşitlemeli müzik” çalgıcıların yeteneğine bağlı olarak doğaçlama yapılmıştır (Say, 1997, s.142).

Rönesans Döneminin bestecileri çalgı müziğini tekdüzelikten kurtarmak için “Varyasyon” tekniğini geliştirmişlerdir. Narvaez, “Varyasyon” tekniğini en iyi kullanan bestecilerden biri olmuştur. Narvaez, İspanyolca “Varyasyon” anlamına gelen “Diferencias”ları bestelerken ünlü halk şarkıları “Romance”lardan yararlanmıştır. Ortaçağa ait “Romance”lardan biri olan Conde Claros, 16. yüzyıla gelindiğinde birçok varyasyona olanak sağlayan kısa teması ile enstrümantal bir form kazanmıştır. Narvaez, Conde Claros temasından yirmi bir varyasyon elde etmiştir. Narvaez’in altıncı kitabında, yine Romance’lardan biri olan “Gurdame les Vacas” yer almaktadır. Gurdame les Vacas temasından, Conde Claros’ta olduğu gibi pek çok varyasyon elde etmek mümkün olmuştur.

Rönesans Döneminin bestecilerden bir diğeri Sevil’li Alonso Mudarra, 16. yüzyılın başta gelen vihuelistlerinden biri olarak tanınmıştır. İlk eseri 1546 yılında yayımlanan “Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela”dır. Mudarra, “Musica en Cifra” adlı kitabında “Cipher” denilen kendine özgü bir nota yazım sistemi kullanmıştır. Bu sistemde, Rönesans Lavta Tablaturunda kullanılan sembollere benzer rakamlar görülmektedir. Elde edilecek sesler, notalarla değil rakamlarla belirtilmiştir. Tablaturun altı çizgisi, altıncı tel en kalın tel olmak üzere vihuelanın altı teline karşılık düşünülmüştür ve on perde numaralanmıştır. Örneğin, en üst sıradaki beş rakamı çalgıcının parmağının altıncı telin beşinci perdesinde olması gerektiğini belirtmektedir. Nota sürelerinin değerleri onaltılık, sekizlik ve diğerleri tablaturda bulunan ilgili rakamların üzerindedir. Bu tür rakam tablaturları, o dönemde kullanılan tablaturlar içerisinde en pratik ve en doğru olanlardır.

Mudarra’nın eserleri vihuela çalgıcıları için çok önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Onun yayınladığı kitaplarda genel olarak Fantezi’ler, Galliard’lar Pavan’lar, aşk şarkıları olan Vilancico’lar ve benzerleri bulunmaktadır. Mudarra’nın Fantezi’leri dönemin ünlü arpçısı Ludovico’nun arpını taklit eder nitelikteydi. Dört telli gitarla ilgili olarak yayımlanmış olan ilk müzik eserleri Mudarra’ya aittir

Rönesans Döneminin diğer bestecilerinden biri olan Miguel de Fuenllana’nın en önemli eseri 1554 yılında yayımlanan Orphenica Lyra’dır. Bu

eserde kolay ve zor düzeyde parçalar bulunmaktadır. Miguel de Fuenllana, bu eserinde Vihuela ile ilgilenenlere öğretici bilgiler verir. Yeni başlayanlara çok yavaş ve dikkatli çalışmalarını önerir. Daha önce değindiğimiz sağ el tekniği “Dedillo”nun zorluğuna dikkat çeker. Fuenllana’ya göre, o dönemde Avrupa’nın başka yerlerinde dizi halindeki notalar baş ve işaret parmakla çalınırken Vihuelistler, bu notaları işaret ve orta parmakla çalıyorlardı. Başparmakla diğer parmakların birlikte kullanılmasını kısıtlayan en önemli neden, o dönemin çalgıcılarının seçe parmaklarını gitarın gövdesine dayamalarıydı. Bu durum teknik olarak sağ elin gelişimini olumsuz etkiliyordu.

Miguel Fuenllana’nın Orphenica Lyra’sı daha önce değindiğimiz dört telli gitar için en güzel parçaları içerir. Bunlar, Orphenica Lyranın altıncı kitabında bulunan Fantezi’ler, Romance’lar ve Vilancico’lardır.

Bu dönemin diğer bestecilerinden Enriques de Valderrabano, Valladolid’de 1547 yılında Silva de Sirena’yı yayınlamıştır. Valderrabano’nun Silva de Sirena’sı Vihuela repertuarı açısından çok önemli bir eserdir. Bu eserde otuz üç tane Fantazi, dört veya beş seste kontrpuan, Romance’lar, iki Vihuela için düetler ve kolay düzeyde aşk şarkıları bulunur.

Luis Milan, Luys de Narvaez, Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana ve Enriques de Valderrabano’nun dışında aşağıdaki besteciler 16. yüzyıla damgasını vuran ve günümüze kadar ulaşan önemli eserler yaratmışlardır. İspanya’da; Diego Pisador Salamanca’da “Libro de Musica” (1552), Lois Venegos de Henestrosa, Alcala de Henares’te “Libro Nuevo” (1557), Friar Thomas de Santa Maria, Valladolid’de “Arte de Taner Fantasias” (1563) ve Esteban Doza, Valladolid’de “El Parnaso” (1567). Fransa’da; Adrian Le Roy, “Premier Livre de Tablature de Guiterne” (1551), Simon Gorlier, “La Batatile” (1551), Guillame Morlaye, Robert Ballard, Gregoire Blyssing. İtalya’da; Melchior de Barberis, “Opera Intitolate Contna” (1549) (Bilge, 1996, s.52, 62).

Rönesans Döneminde dört telli gitar Fransa’da çok büyük ilgi görmüştür. Guillame Morlaye, Simon Gorlier, Gregoire Braysing, Adrian Le Roy ve Robert Ballard’ın yayınları sayesinde yerli Fransız müziğinde çok büyük gelişmeler sağlanmıştır. 1551 ve 1555 yılları arasında dokuz adet tablatur kitabı yayınlanmıştır. Bunların beş tanesi Adrian Le Roy ve Robert Ballard’a, üç tanesi Guillame Morlaye’e ve bir tanesi de Simon Gorlier’ye aittir. Simon Gorlier’nin tablatur kitabı

“La Bataille” ile Le Roy’un ilk kitabı “Premier Livre de Tablature de Guiterne” 1551 yılında yayınlanmıştır. Le Roy’un bu kitabı iki fantazi ile başlar. Kitapta “Pavan”, “Galliarde”, “Allemande” ve bunlara benzer pek çok parça bulunur. Le Roy’un diğer kitapları Tiers Livre (1552), “Quart Livre de Tablature de Guttarre” (1553. Le Roy ve Ballard), Fransız Chanson’larından oluşan ikinci (1555) ve beşinci (1554) kitaplardır. Guillaume Morlaye’e ait olan diğer üç tablatur kitabı da genel olarak Chanson’lardan ve danslardan oluşmuştur (Bilge, 1996, s.24, 27).

Dört telli gitar için Fransız kaynaklarında teknik olarak kolay fakat zevkli parçalar ile vokal müzik örneklerine rastlamak mümkündür. Bu alanda Guillaume Morlaye’in, Gregoire Braysing’in ve Rippa’nın ürünleri olan “Fantezi”ler yüksek bir seviyeye ulaşmıştır. Dört telli gitar, aynı dönem boyunca İngiltere’de de popüler bir çalgı haline gelmiştir. Adrian Le Roy ve diğer Fransız bestecilerin yayınları İngilizceye çevrilmiştir. İtalya ve İspanya’da dört telli gitardan daha çok lavta ve vihuela büyük ilgi görmüştür. Ancak bu ülkelerde de dört telli gitar için eser veren besteciler bulunmaktadır. Melchior de Barberlis, İtalya’da “Opera Intitolato Contina” adlı eserini yayınlamıştır. İspanya’da ise daha önce bahsedilen Mudarra dışında, Miguel Fuenllana’nın “Orphenica Lyra” adlı eserinin altıncı kitabı dört telli gitar için en güzel parçaları içerir. Bu kitapta dokuz parça bulunmaktadır. Altı Fantazi, Passesavoze el Roy Moro’nun Romans’ı, Coverdo Cavallero Vilancico’su, Crucifixus Est’in bestesi bunlardan bazılarıdır.

Dört telli gitar için yazılan en eski müzik Alonso Mudarra’nın “Vihuela” kitabında yer almıştır. Bu kitapta “Temple Viejos” (eski akortlama) ve “Temple Nuevos” (yeni akortlama) için eserler bulunmaktadır. Bu eserler arasında Temple Viejos için bir, Temple Nuevos için üç Fantazi, bir Pavan ve Guardame les Vacas (Luys de Narvaez) kompozisyonları bulunur. Bunlar, Mudarra’nın altı telli Vihuela için yazdığı eserler gibi yüksek kaliteye sahiptir (Bilge, 1996, s.27, 29).

Almanya’da Lavta müziği ile ilgili olarak Johannes Tinctoris’in De Inventione et Usu Musicae (1487) adlı kitabında altı telli 15. yüzyıl lavtasından bahsedilmektedir. Bu kitapta Pietro Bono, Ercole’nin lavtacısı ve Ferrara Dükü’nün bu çalgıyı çok iyi çaldıkları söylenmektedir. Tinctoris’e göre Almanyalı Orbus ve daha önce Charles’in hizmetinde olan Henry ve Bourgogne Dükü, sadece iki bölümlü değil, üç ve dört bölümlü eserleri çok güzel seslendirmişlerdir. Lavta repertuarı çok geniştir. Birçok edebi esere göre lavta 16. yüzyıl müzik aletleri

arasında rakipsizdir. Buna tipik bir örnek, Danimarka Kraliçesi Anne'nin 1590'da Edinborough'a girişini kutlayan bir şiirden yapılan alıntıdır. Bu kitapta 1580 ile 1620 yılları arası İngiliz Lavtası'nın altın çağından söz edilir. Yine aynı dönemde en güzel şarkılar lavta eşliğinde seslendirilmiştir. Solo parçalar için kaynakların çoğu el yazmasıdır. Bunlar, zamanın çalgıcıları tarafından elle yazılan lavta kitaplarıdır. Şu anda Washington D.C. de Folger Shakespeare'in kütüphanesinde Dowland'a ait bir lavta kitabı bulunmaktadır. Bu kitap birkaç anonim parçayla başlar ve daha sonra John Dowland'ın besteleriyle devam eder. İngiliz Lavta Müziğini çok geniş anlamda içinde bulunduran kitap Dowland'ın oğlu tarafından 1610 yılında yayınlanmıştır. Kitapta solo parçalar bulunmaktadır ve kitap bir Antoloji niteliğindedir. Solo lavta müziği için diğer kaynaklar, 1603 yılında basılan Jean Baptiste Besard'ın Thesaurus Harmonicus ve 1615 yılında basılan Georg Fuhrmans'ın Testudo Gallo-Germanico adlı eserlerini içermekteydi (Bilge, 1996, s.35, 36).

2.3. Barok Dönem

1600 ile 1750 yılları arasında yaklaşık yüz elli yıl devam eden Barok dönem, İtalya'daki opera denemeleriyle başlamış, J.S.Bach'ın ölümüyle sona ermiş, tüm müzik türlerinde günümüze kadar kalıcı olan değişikliklerin oluşmasına neden olmuştur (Güran, 2008, s.4).

Barok Dönem, Rönesans Döneminin toplumsal ve ekonomik bunalımına karşı, soyluların kültürel ve sanatsal alanda egemenliğini ilan ettiği bir dönemdir. Dönem, adını Portekizce "Barocco" (düzgün olmayan inci) kelimesinden almıştır. Başlangıçta "Barok" deyiimi Rönesans sanatına tepki olarak doğan yeni ve hareketli bir mimari üslup için kullanılmaktaydı. Bu yeni dönem, müzikte, anlatımda ayrıntılara dek inen ağırbaşlı ve görkemli bir üslubu biçimlendirir (Çapacı, 2016, s.1).

Sanat tarihinde yaklaşık yüz elli yılı kapsayan ve soylu kesimin beğeni karakterine göre gelişen Barok stil, resim, heykel, mimarlık gibi sanat dalları için de geçerlidir. Buna şiiri de katmak gerekir. Portekizce "çarpık inci" anlamına gelen Barok terimi, kendi döneminde değil, 18. yüzyılın ikinci yansında kullanılmaya başlamıştır. Bu nitelirmede geçmiş dönemi küçümseme vardır. 17. yüzyıl eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğüne vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Barok aslında saçma ya da gülünç demektir. Müzikte çok önemli bir çağın tanımında kullanılan bu küçümseyici sıfatlar, Barok'un

genel anlamından bizi uzaklaştırır. Barok, en kısa tanımıyla “saray sanatı”dır. Beğeni düzeyi de doğal olarak soylular sınıfının (aristokrasinin) süslemeye yakınlık duyan incelikli anlayışını yansıtır. Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı, dizonans’ın artışını, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemsenmesini içerir (Say, 1997, s.173, 174).

2.3.1. Barok Dönemdeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi

Barok, özünde “saray sanatı”dır. Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir. Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda egemenliğini ilan etmesidir.

Rönesans, kent kültürünün sanatsal yaşamda söz sahibi olmaya yöneliştir. Bu egemenlik yarışı, getirdiği nice bunalımdan sonra, 17. yüzyılda soylular sınıfının toparlanmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat artık soyluların beğenisini karşılayacaktır. Rönesansın sona ermesinden bu yana kesintiye uğramadan gelişimini sürdüren saray sanatı, 18. yüzyılda duraklayarak yerini, günümüz sanat anlayışına bile egemen olan burjuva öznelliğine bırakmıştır.

Barok dönem, müziğin kiliselerden çıkıp, orkestra ve solo çalgı performanslarının sergilendiği, müzikte yeni formların ve bu formlarda eserlerin, metotların oluşturulduğu yenilikçi, gösterişli bir süreçtir (Yağışan, Aydın, 2013, s.215).

Amerika Kitasının keşfinden sonra, özellikle 17. yüzyılda hızlanan sömürgecilik, Avrupa’da soyluların ekonomik gücünü arttırmıştır. Fransa’da 14. Louis, kesin bir “Kraliyet Egemenliği” modeli oluşturmuş, kültürün başlıca patronları arasında Papalık, imparatorlar, İngiltere ve İspanya kralları ve İtalya ile Almanya’daki kent devletleri, “Barok” sanatın itici gücü olmuşlardır.

Bu çağın önde gelen şair ve yazarları arasında İspanya’dan Cervantes, Lope de Vega, Calderon, Fransa’dan Comeille, Racine ve Moliere, İngiltere’den John Donne ve Milton vardır. Plastik sanatlarda öncülük edenler ise Hollanda’dan Rubens ve Rembrant, İspanya’dan Velasquez ve Murillo, İtalya’dan heykeltıraş Bernini ve mimar Borromini’dir.

Barok sanatın özellikleri şöyle özetlenebilir; "Varlıkların güzelliğinden duygusal bir etkilenme ön plandadır ve barok anlayış bu etkiyi ince ayrıntılarıyla göz alıcı bir biçimde işler. Dolayısıyla gösteriş ve görkeme düşkündür, abartmalı bir

biçimcilikten yanadır ve işçiliğe, sanatta ustalığa (virtuosite) önem verir. Yaşamdan tat alma isteğini yansıtan ayrıntılı süslemelerle devinim duygusu arasında dinamik bir gerilim vardır. İnsanın ölümlü bir varlık, ya da evrende bir noktacı olması, bir yanda gösteriş ve görkem merakı, öte yanda yaşamın kısalığı ve insanoğlunun evrende bir zerrecik olarak yer alışı, Barok sanatını hiçlik duygusu adı altında başlıca çelişkisine götürmüştür (Say, 1997, s.174).

Her çağda olduğu gibi Barok Dönem’de de müzik, dönemin diğer sanatlarıyla (mimari, edebiyat, resim) benzer özellikler taşımaktadır. Bu dönemde sanatın her alanında görülen aşırılık ve süsleme, müzikte de en belirgin özellik olmuştur. Uzun cümleli, süslü, zaman zaman karmaşık ve gösterişli bir anlatım sergileyen bu dönem eserlerinde kontrpuanla homophone yazının birlikte kullanılması, dolgun ve görkemli bir üslubun biçimlenmesini kolaylaştırmıştır. Burada kullanılan homophone sözcüğünün anlamı eşlikli tek sestir.

Ezgiyi yorumlayan parti ön plana çıkar, öteki sesler eşlikçi durumunda kalır. Bu yazı tekniğine armoni adı verilmiş, majör ve minör tonaliteleri kullanılmıştır. Çok ses hesapları dikey olarak yapılmıştır.

Dönemin sonuna doğru armoni sistemi aydınlığa kavuşmuş, gam ve akorun analizi yapıp tanımlanmıştır. Akorların kurallara uygun sınıflaması ve kullanımıyla her türlü etkinin elde edilebileceği savunulmuştur.

Şifreli bas, insan sesini desteklemek amacıyla yaygın şekilde kullanılmıştır.

16. yüzyıl ortalarından Johann Sebastian Bach’ın ölüm tarihi olan 1750 tarihine kadar olan süreyi kapsayan Barok Dönem, Erken ve Olgun Barok Dönem olmak üzere iki dönem halinde incelenir.

Erken Barok Dönemde senfonik orkestralar oluşmaya başlamış, kantat ve opera gibi sahne sanatları filizlenmiştir. Gabrieli, Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi bu dönem besteciler arasındadır. Cladio Monteverdi’nin opera eserleri Erken Barok Dönemin en önemli yeniliklerinden olmuştur.

Olgun Barok Dönemindeki konçertolar, solo çalgı ve orkestra topluluğunun karşıtlığından doğmuştur. Bu dönemde öne çıkan dört büyük besteci; Jean Philippe Rameau, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, George Friedrich’dir. Abartılı süslemelere tepki olarak doğan Rococo akımı Olgun Barok Dönemde ortaya çıkmıştır. Rönesans Dönemi müziğinin durgun, duygulu anlatımına karşın serbestlik, coşku ve karşıtlık içeren müzikal anlatım, Barok Dönemin en önemli özelliklerini

oluşturur. Müzikteki bu anlatım zenginliği ses gürlüklerini gösterme ihtiyacını doğurmuş ve ses gürlüğünü gösteren işaretler ilk kez bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Barok Dönemin ideal ses anlayışı tiz bir ses ve gücü çalgılarla artırılmış bas sesin yalın bir armoniyle birleştirilmesi ilkesine dayanır. Sürekli bas olarak anılan bu özellik Barok Dönemi bestecilerinin armoniyi zenginleştirmeleriyle ortadan kalkar. Bu dönemde çalgısal müzikteki gelişmeyle önceki dönemlerden farklı olarak ritim ve eserin sonuna geldiğini belirten kadans belirginleşmiştir.

Barok müzik yalnızca sedası bakımından değişmiş olmakla kalmamıştır. Çünkü biz onu bambaşka koşullarda, örneğin Aziz Matta Pasyonu'nu Kutsal Cuma yortusunda kilisede toplanan o zamanki Leipzig'liler olarak değil, konser salonunda dinleriz. Yine de onlardan daha az duygulanamayabiliriz. Seslerin her değişikliğinde nota mantığı varlığını sürdürebilir; bununla da kalmaz; bu, bizim dilimizdir. Barok Dönemi müziğiyle ortaya çıkan duygusal abartı ve süslemeler, notaları ve sembolleriyle, müziğin anlatımını güçlendiren unsurlar olmuşlardır. Bu dönemde müzik eserlerinde kullanılan normalden küçük ebatlardaki notalar ve özel işaretler şeklinde karşımıza çıkan süslemeler, müziğin normal akışını engellemeksizin eseri bir nakış gibi süslerler. Bu dönemde müzik biçimlerindeki keskinlik eğilimi, belli formların ortaya çıkmasını hazırlamıştır: Süit, Sonat, Konçerto, Konçerto Grosso, Füg, Aria, Resitatif... gibi (Çapacı, 2016, s.1, 3).

Orkestralamanın doğuşu, büyük ölçüde çalgılardaki değişime bağlıdır. 17. yüzyıl çalgı müziği, çalgıların gelişimi ölçüsünde hareket alanı bulmuştur. Başlıca amaç, solo sese eşlik edebilecek geniş ses alanlı, yumuşak tınlı çalgılara yönelmek olmuştur. Böylece, "zinken" ve "cornetti" gibi çalgılar orkestrada yer almaya başlamıştır. Aslında 17. yüzyıl, yaylı çalgıların gelişim gösterdiği bir çağdır. Ancak, "sürekli bas"ın önem kazandığı bir dönemde, kalın sesli çalgılara da gereksinim olmuştur. Berlin'de Hans Schreiber, önce bir kontrbas trombon, sonra "kontraragot"u icat etmiştir. Dönemin çalgı müziğinde ayırdedici kompozisyon çeşitleri şöyle sıralanabilir;

Fugal formdakiler; Ricercare, Fantasia, Capriccio, Fuga, Verset vb. Bunlar kontrpuan benzetmeli çalgısal eserlerdir.

Canzona tipi formlar; Canzona'ların yerini yüzyılın ortalarında Sonata Da Chiesa almıştır.

Çeşitleme türüne yönelik parçalar; Partite, Passacaglia, Chaconne, Chorale Partita, Chorale Prelüde.

Stilize edilmiş dans ritmlerindeki parçalar ve danslar; Suite'in ilkel biçimi bu formlarda kendini göstermiştir. Tonalite ve tema her dansta aynı olmuştur.

Solo klavyeli çalgılar ve Lavta için doğaçlama stilinde parçalar; Toccata, Fantasia ya da Prelüde (Say, 1997, s.183, 184).

17. yüzyılın ortalarında müzik yazısı (notasyon), günümüz müzik yazısına çok yaklaşan bir ilerleme göstermiştir. Ancak, müzik terimleri uluslararası bir dil kazanamamıştır. Terimlerin büyük çoğunluğu, yüzyıllardan beri kullanılan Latince sözcüklerdir.

Çalgı notasında tablatur kullanımı sürmüştür. En yaygın tablatur türleri olan İtalyan, İspanyol, Fransız ve Alman Lavta tablaturlarından başka, perdeleri Fransız Lavta tablaturlarında olduğu gibi harflerle gösteren Polonya Lavta tablaturu, ya da Fransız Lavta virtüözü Denis Gaultier'nin (1597-1672), tellerin düzenini "La3-Re4-Fa4-La4-Re5-Fa5" olarak değiştirmesi sonucu ortaya çıkan yeni Fransız tablaturu gibi farklı çalgı yazıları da bulunmaktadır.

Kullanımı Lavta tablaturları kadar yaygın olmamakta birlikte, Avrupa'da kullanılmış bir başka yazı ise gitar tablaturlarıyla, bugünkü klavye partiturlarının temelini oluşturan org tablaturlarıdır. Sesleri notalar, harfler ya da rakamlardan yararlanarak gösteren org yazısının ülkelere ya da evrelere göre değişen farklı türleri bulunmaktadır (Say, 1997, s.186).

2.3.2. Barok Dönem Bestecileri, Eserleri ve Telli Çalgı Metotları

17. yüzyıl ülkelere göre az veya çok, İspanya'da vihuelanın kayboluşu ve diğer ülkelerde lutun popülaritesinin çöküşü ile karakterize edilir. Kuzey ülkelerinde ise luta rağbet devam etmiştir. Bu ülkelere örnek olarak Almanya, Avusturya, Hollanda, İngiltere verilebilir. Fransa'da ise lut, gitar ile rekabet etmeye gayret etmiştir. Hâlbuki İtalya'da, bazı değer taşıyan eserlerden başka, tamamen gitarın ezici üstünlüğü söz konusu olmuştur. İspanya'ya gelince, beklenmedik şekilde vihuela tamamen unutulmuştur. Bu noktada beş telli gitar ortaya çıkmıştır. Daha evvel dört telli olan gitara tel ilavesi o kadar ilgi çekmiştir ki, diğer bütün ülkelerde "İspanyol Gitarı" adı ile anılmaya başlanmıştır.

Atalarının tersine, 17. ve 18. yüzyıldaki gitar, bugün kullandığımız modern gitara artık çok benzemektedir. Bu devrin çalgılarının örnekleri, müzelerde ve özel

kolleksiyonlarda bulunmaktadır. Bazıları değişiklik yapılarak yeniden elden geçmiş, az sayıdakileri ise orijinal haliyle bize ulaşabilmiştir.

Gitar uygulamada, bu çağdan itibaren bugünkü modern formunu kazanmıştır. Baş (cheviller) virgül veya kanca şeklinden uzaklaşmış ve düz, yassı şeklini almıştır. Bununla birlikte ses kasası, küçük hacimli kalmıştır. Ortalama 94,5 cm uzunluğu olan bir çalgı için kasa, 44 cm. uzunluk, en fazla 25 cm genişlik, 9 cm yan yükseklik, 69,5 cm titreşen tel uzunluğuna sahiptir. Yapılış tarzı itibarı ile çoğunlukla yüksek değerde ince işçiliğe ulaşmıştır. Sedef, fildişi, abanoz ağacı, hayvan boynuzu, kemiksi yapı veya pullarının kaplama ve kakma işi çalgıyı süslemiştir. Bundan başka, ses deliğinin çevresindeki gül benzeri süsler (la rosace) soyluluk unvanı gibi, zemin üzerinde gözükmiştir. 16. yüzyılda olduğu gibi, bu yüzyılda da lut yapımcıları gitar yapmaya devam ediyorlardı. İtalya’da Sella’lar çok ince işçilikle algılar yapıyorlar, bu çalgılarda fildişi ve abanoz ağacını birlikte kullanıyorlardı (Birol, 2008, s.4, 6).

18. yüzyılın ilk yarısında keman ailesi gelişirken, düz flüt (blok flüt) gerilemiş ve yerine yan flüt çıkmıştır. Fransızlar düz flütü çoktan bırakmışlar, yan flüt için ilk değerli besteleri Michel Blavet’nin (1700-1768) sonatlarıyla vermişlerdi. Zamanla Lavta’nın da sonu gelmişti. Bu çalgının bakımı ve alması zordu. Yüzyıl önce Dowland, bu çalgı için “taşınabilir algılar arasında en yaygını olmakla birlikte, düzen tutturulması en zor, doğaya uygun parmak kullanılması en güç çalgılardan biridir” demiştir. Bach’ın arkadaşlarından Johann Mattheson da “seksen yaşında bir çalgıcı, altmış yılını bu çalgıyı düzenlemekle geçirir” demişti. Pek karışık olmayan şarkılara, daha kolay olan gitar ile lavta kadar iyi eşlik edilebiliyordu. Daha gelişkin solo parçalar için de klavikordlar, çembalolar ve piyanolar çok daha uygun düşüyordu. 1750’lerden kısa bir süre sonra bas ortadan kalkınca, lavta varlık nedenini yitirdi, yok oldu (Say, 1997, s.259).

Beş telli gitarın İspanya’da ortaya çıkmasından sonra İspanyol gitarının sürekli yükselen popülaritesi yeni nesil gitaristleri etkilemiş, lute tipi ve alfabeto gösterimi arasında çoğu yüksek dereceli bir format ortaya çıkarmıştır. Beş telli gitar İspanya’da ortaya çıkmasına rağmen, bu ülkede yapılmış yayın çok azdır. Bütün eserler İtalya ve Fransa’dakilerle karşılaştırılmayacak değerde, üç veya dört kitaptan ibarettir. Sadece İtalya’dan beş telli gitar için iki yüze yakın yazılı solo müzik kolleksiyonu belgeleri 17. yüzyıldan günümüze gelmiştir. Bu sayının içerisine

yeniden düzenlenen sayısız dokümanlar ve Fransız, İspanyol ve İngiliz kaynaklarında yer alan İtalyan müzikleri dahil değildir. Buna ek olarak iki yüz ellinin üzerinde gitar alfabetosuyla birlikte İtalyan vokal müzik kaynağı mevcuttur. Fransa, İngiltere, İskandinavya, Almanya ve Avusturya İmparatorluğu (Bohemya dahil), İspanya ve yeni Dünya ülkeleri İtalyan kaynaklarının yarısından fazlasını oluştururken repertuvara katkıları paha biçilmezdir.

İspanyol gitaristleri 17. yüzyılda, eserleri ve Avrupa okuluna etkileri bakımından, her ne kadar İspanya'da gitara çok rağbet olmasına rağmen, çok fazla etkili olamamışlardır. Bunun sebebi bu gitaristlerin folklorik müziğe dönük çalışmaları ve önemli sayılacak çok sayıda eser verememeleridir. Aragonya'lı Gaspar Sanz (1629-1679), bu dönemin gitar sanatında ünlenmiş, az sayıdaki bestecileri arasında önemli bir yerde bulunmaktadır. Eğitimi din ve müzik üzerine Salamanka Üniversitesinde almış ve sonra orada müzik kürsüsüne atanmıştır. Çalışmaları ve araştırma merakı onu İtalya'ya seyahat etmeye itmiştir. Orada, ünlü besteci ve organist G.C.Carissimi'nin (1605-1674) öğütlerini ve diğer büyük İtalyan müzisyenleri ve gitaristlerin derslerini almıştır. İspanya'ya geri döndüğünde, prens Don Juan d'Autriche'in öğretmeni olmuştur. Bu da kendisini, prene ithaf ettiği eseri "Instruction musicale sur la Guitare Espagnole"u yazmaya sevk etmiştir. Bu eser, 1674 ve 1697 tarihleri arasında, çok sayıda baskı yapılmış olması ile tanınır.

Repertuar boyutuna bakıldığında, Avrupa, Amerika ve Meksika kütüphanelerinde 17. yüzyıla ait olarak korunan kaynak sayısı şu ana kadar gelen lute ve tuşlu çalgılar kaynaklarından fazladır. Fakat bunlardan çoğu incelenebilmişse de az sayıdaki kaynak uygulamaya alınmış ve çok az sayıda kaynak ise bibliyografik olarak kategorize edilebilmiştir.

Rönesans'ın polifonik pasajları yerine, Barok dönemdeki bir dolu süsleme ve abartılı zarafet düşkünlüğünü içeren gösteriş merakı, bu iki devrin ayırt edici özellikleridir. Popüler danslara artan ilgi bu sebeple sürekli olmuştur. 16. yüzyıldaki bestecilerin müziklerindeki eksiklik bu iki faktör sayesinde telafi edilmiştir.

Bu dönemde halk, kendi fikirleri ile beraber müziğinin ve çalgısının da zaferini kazanmaya başlamıştır. Düşüncelerdeki bu değişim, daha 16. yüzyılda, M.Fuenllana, D.Pisador, Du Pere, J.Bermudo, J.C.Amat'ın eserlerinde belirtilmiştir. Lut ve Vihuela'nın halk tarafından rağbet görmemesinde ve yok oluşlarında

sanatçıların aşırı tekniklerinin ve bu çalgıların fiyatlarının çok yüksek olmasının çok payı bulunmaktadır.

Gitara beşinci telin yani günümüz gitarının birinci telinin ilave edilmesi, büyük bir üne sahip gitarist ve şair olan Vicente Espinel'e mal edilmiştir. Hâlbuki 16. yüzyılda zaten beş telli gitar için eserler yazılmaya başlanmıştır. Bu durum bize bu dahi artistin ne kadar büyük propaganda gücü olduğunu göstermektedir. Edebiyat profesörü Lope de Vega ve yakın arkadaşı yazar Cervantes değişik ülkelere, özellikle İtalya'ya yaptıkları maceralı iş seyahatlerinde, estetik fikirlerini yaymışlardır. Çağın yazarlarının sayısız yorumları arasında, Dorotea'sında Lope de Vega'nın yazdıkları arasında, gitarın beş telinin asil çalgıları unutulmaya mahkûm ettiği ve bu yeniliği kabul ettirdiği için Tanrının Vicente Espinel'i bağışlaması gerektiği yer almıştır. Bu ifade yeni gidişin daha gösterişli bir şekilde özetlenmesidir.

17. yüzyılın ilk yarısında sadece bir eşlik çalgısı olarak görülen gitar, yüzyılın ikinci yarısında altın devrini yaşamıştır. Fransa'da 14. Louis'nin saltanatı altında gitar, bir evvelki yüzyılda sahip olduğu sevgiyi ve himayeyi tekrar bulmuştur. 14. Louis çalgıya ilgi duymuş ve "Maitre de Guitare du Roy" (Kralın gitar ustası) makamını tesis etmiştir. Bu makam, Bernard Jourdan de la Salle (Ö.1695) tarafından işgal edilmiştir. Daha sonra da oğlu Louis, bu görevi üstlenmiş, Krala gitar dersleri verilmiştir. Sarayın en iyi virtüözleri, Henri Grenerin, Francisco Corbetta, Jacques de Saint-Luc ve Robert de Visee idi. Francisco Corbetta'nın öğrencisi Robert de Visee de (1658-1725) büyük virtüöz olarak kabul edilmiştir.

Saraydaki kral ailesi fertleri ve prensesler de gitar çalmanın ilk bilgilerini almaya başlamışlardır. Fransa Veliahdı, Robert de Visee'nin itinalı eğitimine emanet edilmiştir. 14. Louis'nin ölümü burada, hiçbir şeyi değiştirmemiştir. 1719'da Robert de Visee, Louis-Anne Jourdan'ın öğretmenliğini, Maitre de Guitare du Roy olarak üstlenmiş, sonraki yıl bu görevi oğlu François'ya devretmiştir.

Doğal olarak yayınlanmış derlemelerin hepsi büyük virtüözlere ait eserlerdir. Krala veya yüksek mevkilerdeki prenlere ithaf edilmişler, yazarların nasıl bir beğeni ve takdir aldıkları derlemelerin içlerinde belirtilmiştir.

Repertuar, modası geçtiği için transkripsiyonu yapılmış şarkılar ihtiva etmiyordu. Fakat aslında danslar kümesi veya prelüde başlayan süit halinde de değildi. Besteciler, bunlarda yarı kontrapunktik, yarı yatay, kaynaklara ve çalgının tınısına iyi uygulanmış bir dil kullanıyorlardı. Yazılarının dengeli oluşu ve seçtikleri

melodik temaların güzelliği, çok sayıda yazılmış bu devrin parçaları, gitar literatürünün doruk noktaları arasında sayılmaktadır.

Daha enteresan bir yazıya kavuşmak için rasgueado stilinden kurtulanların başında büyük bir seyyah olan Francisco Corbetta (Pavie 1620- Paris 1681) gelmektedir. Art arda İtalya, Almanya, İngiltere'yi dolaşmış ve nihayet Paris'e yerleşip orada genel beğeniye sahip olmuştur.

Muhafaza edilmiş beş gitar kitabı, bu çalgının 17. yüzyıldaki evrimini çok iyi yansıtmaktadır. İlk kitaplar İtalya'da ve Brüksel'de 1639-1648 yılları arasında yayınlanmış olup "Chitarra Spagnuola" için yazılmıştır ve rasgueado stilindedir. Buna karşılık, iki sonuncu kitap Paris'te yayınlanmış, rasgueado tekniğini ve geleneksel yazıyı birbirine kaynaştırmıştır. "La guitare Royale" adı verilenler, saygıyla, İngiltere ve Fransa krallarına ithaf edilmişlerdir. Birinci kitap (1671), her birinde bir prelüdle giriş yapılmış 12 tane süit ihtiva eder. 1673 yılında yayımlanan kincisi ise, Majestelerinin çok hoşlandığı, daha kromatik, daha ince, daha az sıkıntı veren bir tarzda yazılmıştır. Bu kitap, iki gitar için parçalarla başlar. Sonrasında tek gitar için süit olarak gruplandırılmamış danslar yer alır. Yazım anlayışları, tınıların birleştirilmesi, özellikle de rasgueado stilinden kurtuluş çaresi olarak, günümüzde bile bir yenilik ve şaşkınlık yaratan cüretli özellikleri ile bu derlemeler kendilerine büyük bir yer edinmişlerdir.

Dikkat çekici besteci Robert de Visee iki yayımlanmış kitap, gene bu çalgı aleti için teorb ve lut'da olduğu gibi, belli bir sayıda el yazması parça bırakmıştır. Çok değişik anlayışlarda görünen iki kitap günümüze ulaşmıştır. Birinci kitap, Paris'te 1682 yılında yayımlanan "Livre de Guitare dedie au Roy" başlığı altındadır. Bu eserde altı süit, her birinde prelude, allemande, courante, sarabande, gigue ve devamında chaconne, gavotte, menuet v.b altı ila on üç kadar çeşitli Fransız danslarını barındıran parçalar vardır. Bunlar gitar literatürü içinde başyapıt sayılırlar. 1686 yılında yayımlanan ikinci kitap da aynı şekilde Krala ithaf edilmiş, birinci kitaptakilerden daha kolay çalınabilir parçalar önerilmiştir. Bunlar, üç süit şeklinde gruplanmış, öncekilerle aynı planda kaleme alınmış olup daha az müzikal kaliteye sahiptirler. Eser sahibi bu kitapta, birinci kitabındaki icra zorluklarından dolayı şevki kırılmış amatörlere hitap etmeyi amaçlamıştır.

François Champion'un (1668-1748) gitar eserleri, 17. yüzyılın fikirlerini daha güzel yansıtmaktadır. Academie Royale de Musique'de gitar ve teorb çalan

besteci, eserlerinden bazılarını 1705 yılında “Nouvelles Decouvertes sur la Guitare ” adlı derlemenin içinde yayınlamıştır. Campion bunun ötesinde, çalgının bütün imkanlarından yararlanmış, hatta sekiz değişik şekilde akort yapmıştır. Campion, o zamanın kullanılan danslarına, gitar için ilk sonatinleri ve fığleri ilave etmiştir.

Fransa, bestecileri ve saraya kendini adanmış virtüözleri ile Avrupa okuluna hükmetmiştir. Bu çekiciliğe, bir tek İspanyol Gaspar Sanz (1640- 1710) duyarsız kalmıştır. Salamanka’da aldığı eğitimden sonra, Napoli’ye geçmiş, sonra İspanya’ya geri dönmüştür. Saragoza’da 1674 yılında yayımlanan önemli eseri “Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Espagnola”, bir incelemedir. Bu eser, çalma metodunu takiben, akorların, hem rasgueado ve hem de çekme (punteado) stili ile yazılmış olduğu İspanyol parçaları ve dansları içerir. Bibliotheque Nationale de Madrid’de, Hotel de Ville de Calanda’da, Bibliotheque de l’Universite de Geneve’de ve Regino Sainz de la Maza’nın özel koleksiyonunda örnekleri bulunmaktadır.

İspanya’daki gitar için, diğer tablatur kitapları az sayıdadır. Ancak bu kitaplar ilginçliklerine rağmen Gaspar Sanz’ın seviyesine ulaşamamışlardır. Bununla birlikte bu eserleri ve eser tarihlerini şöyledir; Brizeno 1622, L.Ruiz de Ribayaz 1677, F.Guerau 1694 ve Santiago de Murcia 1714 (Biol, 2008, s.7, 14).

1760’lı yıllar ile 19. yüzyılın ilk yılları arasında muazzam bir repertuar ortaya çıkmıştır. Alışılmış derlemeleri önermekten memnun olmayan yayıncılar, Journal de guitare, Nouveau journal de guitare, Les apres soupers de la Societe, Les Etrennes chantee gibi periyodik yayınlara başlamışlardır. Bazıları çok kısa süreli olmasına rağmen, diğerleri yayınlarına uzun yıllar boyu devam ettiler. Kenara ayrılmış derlemelerde olduğu gibi, bütün bu gazete ve dergiler, bir veya iki gitar için danslar, sonatlar, tanınmış havalar üzerine yapılmış çeşitlemeler, önemli sayıda eşlikli melodileri ihtiva ediyordu. Moda olan brünetler, romanslar, özellikle opera veya opera-komiklerden alınmış kısa air (hava) veya arietler toplanıyor ve halka iletilmek üzere transkripsiyonları yapıyordu. Halk havalarının derlemeleri böylece editörlerde görünüyor ve beş, altı yılın sonunda onuncu veya on ikinci kitabın ilanını görmek mümkün olmuştur.

Önerilmiş eserler sıklıkla yetersiz bir kalitede kalıyordu. Gitaristler fakirce süslenmiş melodi çizgisini muhafaza ederek, katlanan akorları duyurmak sureti işlerini icra etmişlerdir. Ritmik çeşitlilik ve armonik seslerin kullanımını yazının fakirliğini maskeleyerek için deneniyordu, fakat hiçbir yere ulaşamıyordu.

Yeni yazım olarak adlandırılan porte üzerine yazılan nota yazısı, daha yüzyılın başında tablatur sistemine şiddetle saldırmış ve tablatur yazımı kesin olarak terkedilmiştir. Bu dönemden itibaren Lesage, çözülmesi gereken derin zorluğu canlandırmak için “tablaturun tuzağına düşmek” deyimini kullanmıştır.

Aynı kolaylaştırma ve basitleştirme düşüncesi ile icracılar, çalgılarının yapımının da daha sadeleştirilmesini istemeye başladılar. 1775’ler civarında, aralarından bazıları çift telleri atıp, sadece 5 tek tel kullanmaya başladılar. Bunun sonucu olan fakirliği telafi etmek için, kalınlara bir altıncı tel ilave etmişlerdir. Böylece bugün kullandığımız gitara ulaşılmış ve artık gitar altı telli bir çalgı olarak anılmaya başlanmıştır. Bu tel yüzyılın en sonunda meydana çıkmıştır. Akort “E-A-D-g-b-e” şeklinde yapılmıştır. Bu akort, bizim modern gitarımızdakinden farklı değildir. Çift telli gitar, bununla birlikte, rakibinin önünde hemen onun üstünlüğünü kabul etmeyecek ve en az onlarca yıl boyunca her ikisi de icracıların gözdesi olmayı paylaşacaklardır.

Geleneksel gitara ve antik devre dönme etkisi altında o zaman, çok sayıda melez çalgılar (yarı lir, yarı gitar) ortaya çıkmış ve Konsüllük ya da İmparatorluk dönemleri boyunca çok canlı bir ihtişamla kendilerini göstermişlerdir. Tek tellerin monte edildiği çalgılar da icracının daha kolay çalma işlevleri için değil daha ziyade dekoratif çizgileri için yaratılmışlardır. Paris’li bir yapımcı olan Van Hecke, on iki tek telli bir çeşit gitar icat etti. “Le Bissex” denilen bu çalgı, belli bir sükseye sahip olduktan sonra unutulmaya terk edilmiştir (Biol, 2008, s.21, 23).

16. yüzyılın ortalarında, Fransa sarayındaki müzisyenler, yayıncılar ve şairler hem çekici hem de kendine özgü olan dört telli gitar için oldukça büyük bir repertuar geliştirmişlerdir. Bu çalgı aleti on yıllarca uzunluktaki bir dönemde uçsuz bucaksız bir popülerlik kazanmıştır. 17. yüzyılın görünmeye başlamasıyla, gitar çok fazla demode olmuştur. İspanyol gitarist Luis de Briceno tarafından bu kez beş telli İspanyol gitarı olarak yeniden tanıtımı bile gerçekleştirilmiştir. Robert de Visee (1655-1735) ünlü bir theorbist ve gitaristtir. Aynı zamanda François Couperin (harpsichord), Anthoine Forqueray (viola da gamba), Philibert Reville (flüt) ve Jean Fery Rebel (keman) gibi ünlü saray müzisyenleri olan meslektaşları arasında göze çarpan bir şekilde tanınmıştır. 1682 yılında Paris’te “Livre de Guitarre” isimli kitabını yayınladığında zaten kralın ünlü oda müzisyenlerinden birisi idi. Louis’ye adanmıştı ve şüphesiz Visee’nin Versailles sarayında onun için çaldığı özel oda

müziği türünü temsil ediyordu. Müzik, resmi sütünler halinde düzenlenmemiş ancak anahtara göre gruplanmıştı. Visee'nin kitabı, pek çok Barok gitaristinde olduğu gibi, gitar çalanlara kendi sütünlerinden oluşturmak üzere materyaller sunmaktadır. Parçaların üçünden fazlası, Corbetta'nın ölümü üzerine olan güzel bir anı parçası olan Tombeau de M. Francisque Corbet de dahil olmak üzere, sololar biçiminde olabileceği gibi, Visee'ninkiler gibi üçlü ve bas bölümlere de sahip olacak şekilde çalınabilir. Visee'nin ikinci gitar kitabı olan ve 1686 yılında Paris'te yayımlanan "Livre Depieces", aynı zamanda 14. Louis'ye vakfedilmişti. Daha önceki koleksiyonda olduğu gibi parçalar birlikte anahtarla gruplandırılmışlardır, gerçek sütünler halinde düzenlenmemişlerdir. Aynı zamanda, parçaların çoğu bir topluluk performansı için ona tekabül eden bir üçlüye ve bas notalarına sahiptir. Bu, şüphesiz Visee'nin yayınlanan kitabının bir özelliği gibi görünmekteydi. Çünkü Kral böyle parçalardan hoşlanıyordu ve bu parçalar kralın oda müzisyenleri tarafından bestelenmişlerdi. Koleksiyon re minör grubu parçaları ile açılmaktadır ve çoğu gitarist de buna alışkındır. Her iki koleksiyon da Visee'nin diğer pek çok kitabı ile birlikte gitar ve theorbo elyazmasında bulunabilir, bunlar geç Fransız Barok döneminin en güzel çalgı müziğinden bazılarını kapsamaktadır.

18. yüzyılın başlarından ortalarına doğru, daha ziyade Fransa'da uygulanan yeni bir müzik üslubunun da adı olan Rokoko, köklü Barok geleneğinin bakışsımsız mücevher gibi işlenmiş armoni ve ağır kontrpuan yapılarına başkaldırıp sonradan Klasik müziğin örnek alacağı sadelik ile yeniliği getirmiş ve Geç Barok dönemini noktalamıştır. Buna karşın, Barok müziğin etkileri, gittikçe zayıflayarak da olsa, 1700'lerin ortalarına kadar devam edebilmiştir.

Fransa'dan çıkıp İngiltere, İspanya, İtalya, Almanya, Avusturya-Macaristan, Bohemya, Slav ülkeleri ve Rusya'da bile zamanla yaygınlaşan Rokoko tarzı, başlangıçta içinde bulunduğu 1700'lü yılların alışlagelmiş üsluplarına meydan okurcasına, Barok sanatının haşmetinden sıyrılarak, dişi bir inceliğe ve çekiciliğe sahip damıtılmış anlayışa doğru evrilmiştir. Bu yeni üslubun müziğe uygulanışında, basit ve kolay inşa edilebilen ezgiler, hareketli, parlak ve bakışumlu bir yapılandırma ile dinleyiciye sunulur (Yarman, 1999, s.3).

Visee'nin döneminin daha genç müzisyenlerinden olan François Champion'un gitar müziği geç Barok stilinin Fransa'daki son yansımasını temsil etmektedir. Bununla birlikte bu gitar müziği daha yeni olan galant veya rokoko stilini

ortaya çıkarır. Champion (1685-1747), 1704'ten 1719'a kadar Academie Royale de Musique orkestrasının iki theorbistinden biriydi. Champion muhtemelen bu periyotta orada sunulan pek çok opera için continuo çalmıştır. Champion parçalarını anahtara göre gruplamaktadır. Böylelikle gitar çalanlara bir süite eklemek istedikleri parçaları seçebilmeleri için kolaylaştırmaktadır. Parçalar genel dans hareketleri ve prelüdlere olduğu gibi, her biri aynı zamanda "rondeau" olarak adlandırılan üç parçadan oluşmaktadır.

Dönemin gitar öğretmenlerinden biri olan Francesco Corbetta iki kitabından ilki olan "Guitarre Royale" kitabını 1671'de Paris'te yayınlamış ve Charles'a vakfetmiştir. Kitaptaki müzik tamamen Fransız tarzındadır ve bu da şaşırtıcı bir durum değildir. Çünkü Charles dokuz senesini Fransız sarayında ve Hague'de sürgünde geçirmiştir. Parçalar anahtara göre, süitler halinde tasarlanmıştır. Her süit, prelüdü takip eden bir allemande ve diğer dans hareketleri ile başlamaktadır. Aynı zamanda çok çeşitli ve değişik parçalar da bulunmaktadır.

Başka bir İtalyan müzisyen olan Nicola Matteis'in gerçek anlamda öne çıkan bir gitar kitabı olan "Le false consonance della musica per poter' apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra laparte" İngiltere'de ortaya çıkmıştır. İskandinav kökenli olarak bugüne dek İsveç'te ve Danimarka'da olmak üzere yalnızca sekiz gitar kaynağı ele geçirilebilmiştir. Bunlardan ilk olanı (S-SK MS 493b), 17. yüzyılın ortalarından kalmadır ve yalnızca üç gitar parçası içermektedir. Bir "Sarabande" ve iki "Menüet" in hepsi Fransız tablaturasında yazılmıştır ve anonimdir. Elyazması, Kraliçe Christina'nın zamanında İsveç sarayında klavye çalgıcısı olarak çalışan Gustav Düben (1628-90) tarafından derlenmiştir. Gustav Düben Bartolotti'nin ve Reggio'nun meslektaşısıdır. Elyazmasının klavye kısmındaki repertuar Fransız saray müziğine aittir ve bir kısmı Gautier'in, Mercure'ün ve Pinell'in kopuz müziğinin kopyalarıdır. İsveç'teki diğer dört elyazması da Fransız repertuarı özelliği göstermektedir (Biro1, 2008. s.64, 99).

Barok döneminin önemli gitaristleri, lavtacıları, udileri ve gitar bestecileri şöyledir;

İspanya'da doğan Denis Gaultier (1603-1672), dönemin Paris'li ünlü lavtacılarının öğretmeni idi. 1669'da "Pieces de luth sur trois differents modes nouveaux"yu yayınlamıştır. Büyük kısmı 4 süit içinde gruplar halindedir ve herbiri prelüdü takiben "pavan"lar, "courante"lar, "gigue"ler, "sarabande"lar tek bir tonalite

içinde yazılmıştır. Böyle niteliklere sahip süitler Fransa'da ilk defa olarak boy göstermişlerdir. Bundan başka Denis Gaultier'ye ait değerli el yazmaları, "La Rhetorique des Dieux" (1652) ve içinde çeşitli parçalar barındıran "Livre de tablature" (1672), saklanmıştır.

İtalya'da doğan Francesco Corbetta, 1615-1681 yılları arasında yaşamış İtalyan gitar virtüözü ve öğreticisidir. Barok gitar formunun ustalarından sayılan Corbetta'nın yetiştirdiği pek çok gitarist ve basılı kitapları bulunmaktadır. Bu kitaplardan bazıları "Scherzi Armonici 1639", "Varii Capricciiper la Chitarra Spagnola 1643", "La Guitarre Royale 1674" olarak sayılabilir.

Floransa'da değirmencinin oğlu olarak dünyaya gelen Jean-Baptiste Lully, 1632-1687 yılları arasında yaşamış müzik açısından veya diğer açılardan çok az eğitilmiş ancak gitar ve keman çalmak ve dans etmek için doğuştan yetenekli olan bir sanatçıdır. 1646 yılında Guise Dükü tarafından Fransa'ya götürülmüştür. Mademoiselle de Montpensier'in yardımıyla müzik yeteneği gelişmiş ve Nicolas Metru danışmanlığında müzik teorisini çalışmıştır.

Bohemya'da doğan Johann Anton Logy ya da Jan Antonin Logy (1650-1721), 17. yüzyıl dönümündeki en ünlü Çek udilerden biridir. Logy'nin olağanüstü udi ve doğaçlama çalabilme namına rağmen hayatı boyunca sadece bir çalışmasının yayınlanması şaşırtıcıdır. Bu çalışma 1695 yılında Philippe Franz Lasage de Richee tarafından yayınlanan "Cabinet der Lauten" koleksiyonunun parçası "Courante Extra-ordinaire" idi. Logy'nin Prag'ta 1721 yılında ölümünden sonra büyük Alman udi Silvius Leopold Weiss "Tombeau sur la mort de Monseigneur Comte de Logi" çalışmasını meslektaşına adayarak onu onurlandırmıştır. Logy'nin kapsamlı ve oldukça yaratıcı çalışmaları Bohemya, Fransa, Almanya ve Avusturya'daki çeşitli arşivlere yayılmıştır.

Fransa'da doğan Robert de Visee (1650-1725), 14. Louis'in avlusunda udi, gitarci, theorbist, kemancı olmanın yanı sıra şarkıcı, ud, theorbo ve gitar bestecisi sıfatlarını da taşıyan bir sanatçıdır. Robert de Visee'nin kökeni bilinmemekle beraber soyadından Portekizli olduğu ileri sürülmektedir. Francesco Corbetta ile beraber çalışmış, 1680'li yıllarda 14. Louis'in oda müzisyeni oldu. 1709'da kraliyet odasında şarkıcı olarak alındıktan sonra 1719'da "Kralın Gitar Ustası" yani "Maître de Guitare du Roy) adını almıştır. Visee aralarında on iki takım içeren "Livre de guitare dedie au roy" (Paris, 1682) ve "Livre de pieces pour la guitare" (Paris 1686) adlı iki gitar

müziği kitabı yazmıştır. Theorbo ve Barok udu için pek çok parça süiti ve orkestra parçaları bestelemiştir.

Almanya'da doğan Silvius Leopold Weiss (1686-1750), Alman besteci ve udidir. Weiss tarihteki en önemli, en üretken ud müziği bestecisi olmasının yanında, döneminin en çok tanınan ve teknik açıdan en çok gelişmiş udilerinden biriydi. Yaklaşık altı yüz civarında ut parçası yazmıştır. Bunların çoğunu sonat formuna dayanan ancak klasik sonat olmayan "sonatlar" veya süitler halinde gruplamıştır. Bu parçaların çoğu barok dans parçalarını içeriyordu. Weiss, oda müziği parçaları ve konçertolar da yazmış ancak sadece solo kısımları günümüze kadar ulaşmıştır.

Barok döneminin diğer önemli bestecileri şöyledir;

Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751, İtalya), Antonio Vivaldi (1678-1741, İtalya), George Philipp Telemann (1681-1767, Almanya), Johann Sebastian Bach (1685-1750, Almanya), Domenico Scarlatti (1685-1757, İtalya), Georg Friedrich Handel (1685-1759, Almanya-İngiltere), Pietro Antonio Locatelli (1695-1764, İtalya), Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788, Almanya) (Biol, 2008, s.121, 144).

2.4. Klasik Dönem

İnsanlık tarihinde toplumsal yaşamı düzenleyen değerler, gün gelip yetersizleşerek canlılığını yitirince, yeni bir düzen ve kılavuzluk edecek düşünceler aranır. 18. yüzyılın ikinci yarısı, işte bu yeni düzen özlemini temsil eder. Bu döneme "Aydınlanma Çağı" da denir. Sonuçta, Barok-Rokoko geleneğine karşı güçlü bir muhalefet belirmiş, çok kısa bir süre öncesine kadar göklere çıkartılan bu incelikli sanat anlayışı, saray geleneği ile örtüştüğü için saldırıya uğramıştır (Say, 1997, s.261).

Klasik dönem, 1770-1830 tarihleri arasındaki döneme verilen addır. Bir başka deyişle Barok ve Romantik dönemler arasındaki dönemdir. Bach'ın ölümüyle (1750) Barok dönem bitmiş, Klasik dönem başlamıştır. Dönemin önemli bestecileri Christoph Willibald van Gluck, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'dır. Klasik dönem operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'ın müziğe sundukları yeni solukla tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı, sonatın, quartetin yalın bir

anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olan müziğin bestelendiği dönemdir (İlyasoğlu, 2003, s.49).

1700'lerin ortaları ile 1800'ler klasik müzik için çok önemli bir çağdır ve "Aydınlanma Çağı" olarak anılır. Newton, Descartes, Rousseau, Voltaire, Montesquieu gibi bilim adamları ile düşünürler dönemi baştan aşağı yenileyen isimlerdir. Düşünce hayatının değişimiyle birlikte dinde doğallık ile sadelik, bireysel özgürlük, eşitlik ile ilericilik büyük önem kazanmıştır. Bütün bunlar sanat ile edebiyat dünyasına da yön vermiştir. Doğallıktan yana olan bu dönemin düşünürleri Barok dönemin bestecilerini fazla karmaşık olmakla, müziğin temel amaçlarını unutmakla suçlamışlardır. Böylece Klasik dönem, müzik tarihine teknik karmaşayı yenerek doğallığa ulaşmış, yalınlaşmış bir dönem olarak geçmiştir. Bütün sanat dalları arasında, klasik müzik toplum için görgüyü simgeleyen en önemli ölçüt haline gelmiştir. Birçok aile, çocuklarının müzik eğitime önem vermiş, sonuç olarak da önemli bir bölümü iyi müzikten anlayan bir nesil yetişmiştir. Artık sadece zenginler değil, kontlar ile krallar gibi politik kişiler de işin içine girerek bestekarları el üstünde tutmaya başlamışlardır. Özellikle müzikte olmak üzere, birçok alanda sık sık kullanılan "klasik" kelimesi, ülkeler ile çağlara göre çok değişik gerçeklikleri kapsar. "Klasik Müzik", "popüler" ya da "hafif" diye adlandırılan müziklerin karşısı gibi ele alınabilir. Klasik müzik, romantik müzikten, barok müzikten, Rönesans müziği ile ortaçağ müziğinden de ayrılmaktadır (Güran, 2008, s.5, 6).

2.4.1. Klasik Dönemdeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi

Klasik dönemin en belirgin özellikleri ve olayları arasında, bireysel özgürlük için kiliseye karşı başkaldırı, Fransız ihtilali, Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, sanayi devrimi, ilk kez halka açık konserler verilmeye başlanması sayılabilir. Artık konser salonları, sadece saraylar ve soyluların evleri değil halkın da evleri olmaya başlamıştır. Müzikte sadelik, açık anlatım ve kolay anlaşılır müzik ilkeleri benimsenmiştir.

Klasik dönemi hazırlayan akımların en önemlileri, Rokoko, Fırtına ve Gerilim, Mannheim Okulu ile Aydınlanma akımlarıdır;

Rokoko, Paris'te 1726 ile 1775 yılları arasında süregelmiş, Fransa'da 15. Louis (1715–1774) döneminde soyluların değer verdiği bir akımdır. Rokoko stilineki bir yapıtın eğlenceli, zeki, kolay anlaşılır, hafif, zarif, oldukça yapay, hemen parlayan cıvalı ve süslü nitelikleri vardır. Küçük biçimler için yapılmış

besteler oldukları için ciddi ve uzun yapıtlarda yer almazlar. Barok dönemin karmaşık, kontrpuan yapısına, aşırı süslemelerine karşı duran ilk harekettir. Çok süslü melodileri kısa tutmak, yalın bir armoniyle sıradan cümleleri desteklemek amacındadır. Çalgı müziğinde Rokoko, en çok klavsen ve oda müziklerinde geçerli olmuştur.

Barok ile Klasik arasındaki geçiş aşamaları, bir üsluptan diğerine dönüşüm ne kolay, ne de ani olmuştur. Sanat açısından talep edilen armonik sadeleşmenin ve belirginliğin ifadesi olan Klasik, Barok'a özgü fazlalıkların zamanla atılmasıyla elde edilmiştir. Zaten, epey hafifletilmiş müzik dokusuyla Rokoko, bunun altyapısını önemli ölçüde sağlamıştır. Barok müziğin yapıtaşı olan dolgun kontrapuanla beste içindeki bütün seslere eşit derecede önem verilmekteyken, Klasik müzikte, başlıca ezgi olan "soprano" partisi öncelik kazanmış, bas eşliği de mümkün oldukça sadeleştirilmiştir (Yarman, 1999, s. 10).

1770'lerin derin duyarlılığını simgeleyen Fırtına ve Gerilim akımı, Almanların kendilerine özgü müzik stillerini yansıtarak sezgi ve duyguyu her şeyin temeli olarak görmüştür. Bu duyarlı stil, Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş Rokokosuna karşı koyar ve Ön Romantizm olarak da nitelendirilen orta sınıfın sanatıdır. Süslü değil, yalın, hatta kabadır. Fırtına ve Gerilim akımının bestecisi, Barok duyarlılığını korumuş, karşıtlık ilkesini her öğeye abartarak uyarlamıştır. Tempolarda, ses dinamiğinde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizmi kullanışta ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanmıştır. Zamanın gözde çalgısı klavikorttur.

Klasik dönemi hazırlayan akımlardan biri olan Mannheim Okulu, Güneybatı Almanya'nın Palatinate eyaletinin merkezi Mannheim'dan adını alır. Mannheim Okulu olarak anılan stil, bu çevrenin müzik etkinliklerinden doğmuştur. Özellikle ses gürlüğündeki ustalığı ile ünlenen Mannheim orkestrasında büyük forteler, birden bire küçük piyano seslere dönüşebilir. Küçük bir arı vızıltısından gök gürültüsüne kadar ses büyütme yeteneği vardır. Bu orkestra, tarihte ilk kez yaylı ve üfleli çalgıları bir araya getirmiştir.

18. yüzyılda müziği anlamak için toplumsal yaşama da göz atmak gerekir. Bu dönemde hümanist ülküler ön plana çıkmış, batıl inançların üstesinden gelmiştir. Kilise'nin yapaylığına karşı bir ayaklanma başlamış ve dinde doğallık önem kazanmıştır. 18. yüzyılın en önemli ve en karmaşık akımı olan Aydınlanma akımında gündelik insanın gündelik yaşamıyla sanata yansması gerektiği vurgulanmıştır. İlk

kez soyluların saraylarından başka, geniş konser salonlarında verilen halk konserleri yapılmıştır. Amatör müzikçiler de seslendirmelerde yer almaya başlamış çünkü müzik yalınlaşmıştır. Müzik, hemen herkesin anlayabileceği nitelikler taşımaktadır. Aydınlanma felsefesi, Klasik dönemin büyük bestecileri Haydn ve Mozart'ı hazırlamıştır. Klasik dönem de, diğer dönemlerde olduğu gibi başta Almanya, Fransa, İtalya olmak üzere Avrupa'da yaşanmıştır. Klasik döneme hakim olan formlar sonat, senfoni, konçerto, kuartet ve oda müziğinin hemen her türüdür (İlyasoğlu, 2003, s. 49).

Klasik dönemin ortalarında yavaş yavaş bireyin ön plana çıkmasıyla virtüözlük kavramı gündeme gelmiştir. Aristokrasinin himayesindeki düşük statülü mevkilerinden ayrılaran müzisyenler, aristokrasi de dahil olmak üzere halkın beğenisini kazanmaya başlayan ve aranan kişiler haline gelmeye başlamıştır. Böylece üst sınıfın tekelinden sıyrılmaya başlayan müzisyenler, ortaya koydukları eserlerle özdeşleşerek beğenileri bu yolla kazanmaya başlamıştır.

2.4.2. Klasik Dönem Bestecileri, Eserleri ve Gitar Metotları

Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri Klasik çağın genel özellikleridir. Barok çağın armonik yapısında görülen beşli akrabalığı ve kadans ilkesi ile açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür. Dönemde gerilim dolu tınılar, uzak tonalitelere modülasyonlar, kromatik gidişler ve anarmonik modülasyonlarla tonaliteden hemen uzaklaşmalar da yapılmıştır. "Sürekli bas" yöntemi tamamen ortadan kalkmıştır (Cangal, 2002, s.289).

Klasik dönemin başlıca bestecileri arasında Wolfgang Amedeus Mozart (1756-1791), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Joseph Haydn (1732-1809), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Gioachino Rossini (1792-1868) ve Johann Stamitz (1717-1757) yer almaktadır.

Klasik dönemde gitar için etüt ve eser yazmış olan önemli besteci ve icracılar şu şekilde sıralanabilir; Ferdinando Carulli (1770-1841), Francesco Molino (1775-1847), Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1828), Dionisio Aguado (1784-1849), Luigi Legnani (1790-1877), Matteo Carcassi (1792-1853), Napoleon Coste (1805-1883), Antonio Cano (1811-1897), Giulio Regondi (1822-1872), Julian Arcas (1832-1882), Luigi Rodolfo Boccherini (1743-1805), Jose Broca (1805-1882), Anton Diabelli (1781-1858), Fernando Ferandiere (1771-1816),

François de Fossa (1775-1849), Antoine Lhoyer (1768-1852), Antonio Gimeniz Manjon (1866-1919), Wenzeslaus Matiegka (1772-1830), Johann Kaspar Mertz (1806-1856), Franz Werthmüller (1769-1841) ve Marco Aurelio Zani de Ferranti (1800-1878).

Wolfgang Amadeus Mozart, Niccolo Paganini, Ludwig Van Beethoven gibi besteci ve virtüözler bu dönemde altın çağını yaşamıştır. Bu besteciler tarafından gitar için yazılmış eser sayısı özellikle piyano ve keman için yazılmış eserlere oranla daha az olduğundan gitarın Avrupa'nın önemli müzik merkezlerindeki varlığı sönük ve gelişimi yavaş olmuştur. Gitarın gelişiminin Avrupa'nın çoğu ülkesine oranla hızlı ve etkili olduğu önemli merkezler İtalya ve İspanya'dır.

Klasik müziğin kurgusunda dinamiklerin, nota nüanslarının ve duygu ifadelerinin zıtlıkları kullanılmak suretiyle parça boyunca düzenli duruşlar ile kalkışlar birbiri ardına eklenerek, hecelerin bütününden oluşan homofonik mozaikler elde edilmiştir. Klasik müzikte bu tür mozaiklerin bir araya gelmesiyle oluşan kısımların sergilediği, tıpkı görsel sanatlara egemen olmuş benzeri bir mimariyi andıran yapı, döneme yepyeni bir yaratıcılık anlayışı getirmiştir. Yukarıda anlattığımız özellikleriyle, Klasik müziği en iyi betimleyen başlıca bir örnek, Wolfgang Amadeus Mozart'ın "Eine Kleine Nacht Musik" adlı yaylılar serenadıdır (Yarman, 1999, s.11).

Fiziksel yapı olarak günümüzde kullandığımız gitarlara en yakın şekle bu dönemde ulaşılmıştır. Her ne kadar 18. yüzyıl gitarı ve günümüz gitarı arasında tını bakımından farklılıklar olsa da, bu dönemde gitar son şeklini almaya başlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda üretilmiş olan gitarların fiziksel özellikleri günümüz gitarlarıyla karşılaştırıldığında, en büyük farklılığın gitarın boyunda olduğu görülmektedir.

Klasik dönem, gitarın gelişimi ve günümüzdeki yapısına ulaşması konusunda önemli adımların atıldığı bir zaman dilimidir. Fernando Sor (1778-1839) ve Mauro Giuliani (1781-1828) özel olarak gitar için ortaya koydukları yapıtlar ve yaklaşımlarla klasik dönem ve sonrasının gitar tarihi açısından önemli besteciler olarak nitelendirilir. Klasik dönem gitar bestecileri olan Sor ve Giuliani'nin gitar için yazdığı etütlerle gitar eğitimi alanında belirli bir disiplin oluşturulmuştur.

Etütler, müzikal bir form olarak kabul edilmese de müzikal bir mirasın güçlü bir biçimde var olabilmesi için hayati önem taşımaktadır. Çünkü gerek dönemin, gerekse müzik eserlerinin getirisi olan teknik zorunlulukların üstesinden

gelinebilmesi için teknik çalışmalar yapmak gerekmektedir. Bu bağlamda, etütlerin klasik dönemde ve özel olarak gitar için yazılmış olması, dönemin ve daha sonrasının gitar repertuarı, tekniği ve eğitimi konularındaki gelişimini büyük ölçüde etkilemesi anlamına gelmektedir.

Sor ve Giuliani'nin çağdaşı olan Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig Van Beethoven (1770-1827) ve Gioachino Rossini (1792-1868) gibi besteciler Klasik Dönemi derinden etkilemiş ve yapıtları anılan iki besteciyi farklı alanlarda çeşitli şekillerde yönlendirmiştir.

18. yüzyılda toplumsal statü olarak yükselmeye başlayan müzisyenlerin çalgı aleti olarak yaptığı seçimler de dinleyiciler tarafından daha dikkatli bir şekilde incelenmeye başlanmıştır. İşte böyle bir dönemde gitar, her ne kadar piyano ya da keman kadar olmasa da ilgi odağı haline gelmeye başlamıştır. Özellikle dönemin sonlarına doğru gitarın popülerliği büyük ölçüde artmıştır. Hatta dönemin önemli gitar bestecilerinden olan Fernando Sor ve Mauro Giuliani gibi isimlerin verdikleri birçok eser ve etütlerle gitar icrası alanında faaliyet gösteren kişi sayısında da artış yaşanmıştır. Çünkü fiziksel anlamda da günümüz gitarına en yakın şekline gelmiş olan gitar konusunda disiplinli bir şekilde belirli bir metot izleyerek eğitimci bir yaklaşım sergileyen ilk bestecilerle bu dönemde karşılaşmaktadır.

Dönemin geniş yelpazeli sesliliği ve operanın büyük bir gelişim içine girişi, ses renginde de geniş çaplı bir arayış başlatmıştır. Böylece ses renkleri için büyük kullanım sahası açılmış ve gitar klasik dönemde yükselişe geçmiştir. Gitar, armoniyi etkili olarak sunabilmesi ve aynı zamanda geniş bir ses rengi yelpazesine sahip olmasıyla dönemin orkestral yapısını başarıyla taklit edebilmiştir. Bu durum gitarın konçerto gibi formları dahi kaldırabilecek bir çalgı aleti olduğu anlamına gelmiştir. Böylece gitar, Avrupa'nın çoksesli müzik alanındaki yerini sağlamlaştırmaya başlamıştır.

Özellikle gitar için yazılan eserler incelendiğinde daha önceki dönemlerde karşılaşılmayan sonat ve konçerto gibi çok bölümlü ve icracının üstün bir teknik seviyeye sahip olmasını gerektiren formlarla karşılaşılmaktadır. Her ne kadar Antonio Vivaldi'nin (1678-1741) daha sonradan gitar için transkripsiyonunun yapıldığı mandolin ve lavta için konçertoları bulunsa da Mauro Giuliani ve Ferdinando Carulli'nin gitar konçertoları gibi özel olarak gitar için yazılmış konçertolara klasik dönemde rastlanılmaktadır. Bu durum, bestecilerin ve icracıların

dönem içinde yüksek teknik seviyeye sahip eserler yazıp icra etmeye çalışarak dönemin popüler yaklaşımı olarak nitelendirilebilecek virtüözlük kavramına ayak uydurması anlamına gelmektedir. Barok dönemde temeli atılan fakat klasik dönemde büyük bir gelişme gösteren armoni ve armoninin üçlü aralıkların etkin kullanımı gibi yeni kurallar dahilinde kullanılmaya başlanmasına gitar bestecilerinin üslubunda da rastlanılmaktadır. Örneğin Fernando Sor'un, Mozart'ın armonik kurgusuna benzer nitelikteki dikey yazı tarzı, gitar için vermiş olduğu eserlerde akorların ve buna bağlı olarak sağ elde yapılması gereken çalışmaların ve teknik ustalığın önemini ortaya koymaktadır.

Klasik dönem gitar bestecileri, gerek kendilerinden önceki gerekse çağdaşları olan büyük bestecileri inceleyerek eserler vermiştir. Bu da klasik dönemin armonik ve tınısal olan belirgin özelliklerini verdikleri eserlerle belirleyen Mozart, Beethoven, Rossini gibi büyük bestecilerin gitar repertuarı ile buna bağlı olarak etütlerin armonik ve melodik yazım tarzı üzerindeki etkisini açıklar niteliktedir. Özellikle Fernando Sor ve Mauro Giuliani'nin her ikisinin de Viyana klasisizminden etkilendiği göz önüne alındığında, verdikleri eserlerde gitarın çok sesli yapısını ve icracının teknik kapasitesini sonuna kadar kullandıklarını görülebilmektedir.

Bu gitarist bestecilerin, dönemin önde gelen bestecileri, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn ve Gioacchino Rossini'den de etkilenerek birçok fantezi, sonat, etüt, varyasyonlar, oda müziği eserleri yazdığını görmekteyiz. Fernando Sor'un "Mozart'ın Bir Teması Üzerine Varyasyonlar"ı, Mauro Giuliani'nin Gioacchino Rossini'nin üslubuyla yazdığı "Rossiniana"sı bu etkilenmelere örnek olarak karşımıza çıkmaktadır (Karagülle, 2014, s.7).

18 ve 19. yüzyıl gitar bestecilerinin belli bir bölümünün diğer bir hedefi ise gitar eğitimi ve icra tekniklerinin geliştirilmesidir. Dönem içinde yazılmış olan pek çok etüt ve bunların yanında yayınlanmış olan gitar metotları bunu kanıtlar niteliktedir. Böylece klasik dönem gitar bestecilerinin eser ve etütlerinde, dönemin genel yapısının ve gerekliliklerinin izleri sürülebilmektedir (Çiçek, 2007, s.17, 22).

Guiliani ve Sor'un gitar dışındaki klasik müzik etkinliklerinde yer almış olmaları, bu iki bestecinin eserlerindeki müzikal zenginliğin başlıca nedeni olarak gösterilebilir (Ünlünen, 2013, s.159).

Fernando Sor'un, altı ayrı opus numarası altında toplanmış yüz yirmi bir etüdü ve bunlara ilave olarak yazmış olduğu "Methode pour la Guitare" gitar

metodunun sonuna eklediği on üç adet egzersiz ile toplam yüz otuz dört etüdü bulunmaktadır. Fernando Sor'un 1839'daki ölümünden sonra, öğrencisi Napoleon Coste, Sor'un etütlerinden seçimler yaparak yeni bir etüt grubu oluşturmuş ve bu grup, ünlü klasik gitarist Andres Segovia'mn tekrar gözden geçirdiği, parmak numaralarını düzenlediği yirmi etüdün ve 1945 yılında yayınladığı yirmi çalışmanın altyapısını oluşturmuştur (Çiçek, 2007, s.28).

İtalyan besteci ve icracı Mauro Giuliani etütlerini yazarken, çalıştırdığı teknik alanları belirtmiştir. Örneğin sağ el çalışmalarını sol el çalışmalarından, süsleme çalışmalarını da diğer çalışmalardan ayırarak sistematik bir yaklaşımda bulunmuştur. Giuliani'nin etütleri, döneminde o kadar önemli olarak kabul edilmiştir ki etütlerin orijinal yayıncısı olan Artaria, o zaman için büyük bir meblağ olan altı yüz florin ödeyerek yayın haklarını satın almıştır (Çiçek, 2007, s.36).

Her ne kadar döneminde büyük rağbet görmüş olsa da Mauro Giuliani'nin etütleri günümüzde Fernando Sor'un etütleri kadar geniş bir kullanım alanı bulmamaktadır. Eğitim alanında her ne kadar Giuliani'nin etütlerine rastlansa da, daha çok Sor'un etütleri kullanılmaktadır. Yine de günümüz gitar eğitiminde Giuliani etütlerinin etkisi vardır. Ayrıca müzik kaydı olarak bakıldığında Mauro Giuliani'nin konçertolarının, uvertürlerinin, flüt-gitar için yazdığı eserlerinin, Rossini operalarına yaptığı düzenlemelerinin, sonat ve varyasyon formlarındaki eserlerinin kaydedildiği görülmektedir. Fakat etütleri Sor'un etütleri kadar çok kaydedilmemiştir (Çiçek, 2007, s.41).

18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan en önemli gelişmelerden biri de gitar çalgısının öğretimi alanında olmuştur. Bu dönemde alanda belki ilk sayılabilecek gitar metotları yazılmıştır. Dionisio Aguado,1825 yılında "Methodo para Guitarra" isimli metot kitabını yayınlamıştır. Yazıldığı dönemin en iyi metotlarından biri olan metot, içerisindeki küçük parçalar, valsler, rondolar ve etüdlerle günümüz gitar öğretiminde halen kullanılmaktadır (Elmas,2003: 32).

2.5. Romantik Dönem

Romantizm, Klasik Dönemin kuralcı anlayışına tepki olarak 19. yüzyıl başında Avrupa'da gelişen bir akımdır. 19. yüzyıl boyunca süren Romantik Dönem, müziğin kişisel özellikler taşımaya başladığı, Klasik Dönemin kurallı müziğindeki denge, oran ve ılımlı yaklaşım yerine özünü insan ve doğadan alan yeni bir müziğin doğduğu dönemdir. 19. yüzyıl öncesinde fantastik, duygusal, masalsı, duyarlıklılı,

düşsel gibi sanatsal özellikleri nitelenmek için kullanılan romantik terimi, Fransızca şiirsel deyiş anlamına gelen “romance” sözcüğünden kaynaklanır. Romantik Dönemde ise bu terim bestecinin bireysel duygularını kaynak alan ve onları seslendiren bir anlayışı vurgulamak için kullanılmıştır (Çapacı, 2016, s.2).

Müzikte “Romantik Dönem”, 18. yüzyılın “akıl temelli bütünlük” ilkesine öncelik veren klasikçiliğin yerinin, 19. yüzyılda “duygusal temelli bütünlük” ilkesine bıraktığı dönemdir (Uçan, 2005, s.146).

2.5.1. Romantik Dönemdeki Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi

Klasik Dönemle başlayan toplumsal aydınlanma hareketi Romantik Dönemde yaşanan toplumsal hareketlerin öncüsü olmuştur. Özgürlük, kardeşlik, eşitlik düşüncesine dayanan Fransız devrim hareketinin kısa sürede tüm Avrupa’da yayılmaya başlaması, Amerika Bağımsızlık Bildirisi, Anayasa ve Haklar Yasası ve Fransız İnsan Hakları Bildirgesi bu dönemde yaşanan en önemli hareketler olmuştur. Aristokrasinin baskıcı etkisi 19. yüzyılın başlarında bireysel özgürlük, cumhuriyet, vatan sevgisi, insanların kardeşliği gibi fikirlerle çeşitli halk hareketlerinin yayılmasını sağlamıştır. Bu dönemde müzikte de büyük değişimler yaşanmış ve bireysel özgürlük ön plana çıkmıştır Romantik Dönemde konulu ve programlı müzik, lied, vals, polonaise, mazurka gibi özgün danslar, nocturne, fantezi, romance ve küçük piyano parçaları, senfonik şiir gibi orkestra eserleri en çok üretilen eserler olmuştur. Opera büyük gelişme göstermiş ve unutulmaz eserler ortaya çıkmıştır. Farklı bir armoni anlayışı, yeni nüanslar, yeni biçimler, virtüozite gerektiren müzikler ve piyano çalma tekniklerine getirilen yenilikler Romantik Dönem müziğinin önemli özelliklerini oluşturmuştur. Dans ve çalgı müziği biçimleri ile şarkı formlarında birçok eser bestelenmiştir. Orkestra genişlemiş, buna bağlı olarak senfoni, opera ve konçerto gelişerek zirveye ulaşmıştır.

19. yüzyılda ortaya çıkan programlı müzik, Liszt tarafından geliştirilerek senfonik şiir doğmuştur. Müzikte yeni armoniler kullanılmaya başlanmış, kromatizm ve eser içinde asıl tondan bir başka tona geçiş anlamına gelen modülasyon önem kazanmıştır. Piyanonun Romantik Dönemde yaygınlaşmasıyla birlikte piyano için birçok solo eser ve oda müziği eserleri yazılmıştır. Bestecilerin eserlerinde yeni sentezler, müzikal zenginlik, derin bir anlatım gücü, ritim öne çıkmıştır. Uzun, duygulu müzik cümleleri, renkli bir armoni ve çalgılama yapısı, ritimde özgürlük, tempo ve nüans işaretlerini belirten sözcüklerdeki karmaşıklık, örneğin; allegro

yerine molto allegro non troppo, ff yerine fff ya da pp yerine ppp gibi abartılı işaretler ve bu nüansları duyuracak niteliğe sahip yeni çalgılar Romantik Dönem müziğinin başlıca özelliklerini oluşturmuştur.

Klasik Dönemde belirgin olan kadans yerine Romantik eserde akorların kullanım şekilleri nedeniyle bir türlü parçanın sonuna varılamayan bir duygu egemen olmuştur. Klasik Dönem bestecisinin baştan belirli biçimsel tasarımı yerine, Romantik besteci böyle kalıplara uymadan içinden geldiği gibi duygularını uzun cümlelerle anlatmıştır (Çapacı, 2016, s.2, 3).

2.5.2. Romantik Dönem Bestecileri, Eserleri ve Gitar Metotları

Eski Fransızcadaki “romance” (şiir yazma) sözcüğünden kaynaklanmış olan Romantizm, 17. ve 18. yüzyılların edebiyatında “masalsı”, “fantastik” özellikleri dile getirmiş ve “usçu” anlayışın karşıtı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda romantizm, biçimsel bütünlük ilkesini temsil eden ve sürekli olarak yeni düşünceler üreten klasisizme bir “seçenek akım” olarak ortaya çıkmıştır. Dramatik doruk noktaları üzerine temellendirilmiş olan klasik müziğin yoğun yapısı, romantizmde parçalanarak eski müzikteki yığma kompozisyonun geri gelmesine yol açmıştır. Sonat formu paramparça olarak yerini, giderek artan sayılarda ortaya çıkan, daha az ciddi ve eskisi kadar şematik olmayan kalıplardan oluşan sistemlere bırakmıştır (Say, 1997, s.339).

Müzikte romantizm, türler ve formlar, armoni, ritim, tını renkleri gibi açılardan kendine özgü yenilikler, köklü değişimler getirmiştir. Romantikler, kendilerinden önceki klasik tür ve formları devralmışlar, bazıları üzerinde değişiklik yapmışlardır. Yeni olarak, şiirsel küçük piyano parçalarını, Schubert’in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner’de temsilcisini bulan “müzikdrama”yı getirmişlerdir. 19. yüzyılın bütün şiirsel eğilimleri, özündeki düşünceyle çalgı müziğine aktarılmıştır. Romantik armoni, klasik armoniyi, kromatizm, alterasyon, anarmonik ile sürdürerek atonalitenin yani ton dışı müziğin sınırlarına dayandırmıştır. Kromatik çizginin giriş ve çıkışları, Liszt ve Wagner’de olduğu gibi, tona uzak akorlara götürmüş, böylece çeşitli ruhsal durumların ifadelendirilmesi sağlanmıştır (Say, 1997, s.347).

Ses hacminin artmasına duyulan eğilim ya da ses gürülüğünün denetim altında tutulması yolundaki forte ve piyanonun müziğin gereğine göre istenen biçimde kullanılması gibi müziksel yaklaşımlar, çalgıların yeniden ve hızla

gelişimini getirmiştir. Özellikle üflemeli çalgılar çağın gereği olarak değişmiş ve gelişmiştir. Klarnet ses alanlarına göre bir aile oluşturmuş (soprano, alto, bas), orkestrada önemli bir yeri olan komo, çeşitli biçimler kazanarak kornet ve tuba gibi orkestra çalgılarının belirlenmesini sağlamıştır (Say, 1997, s.321).

19. yüzyılın ilk yarısı gitar müziği için bir altın çağ olmuştur. Bu dönemde ünlü gitar yapımcısı Antonio Torres tel uzunluğunu 650 mm olarak sabitlemiş ve bu standart günümüze değin devam etmiştir. Ayrıca yüzyılın ortalarında meydana gelen teknolojik gelişmeler neticesinde Albert Augustine, daha önce bağrısaktan yapılan teller yerine naylon tellerin üretimine başlamıştır. Bu gelişme tellerin daha uzun ömürlü olması ve seslerinin gür olması sonucunu doğurmuştur (Kanneci, 2001,s.12).

Klasik ve romantik dönem gitarına göre ses yüksekliği daha fazla olan ve boyutları açısından günümüz gitarına çok benzeyen “Torres Gitarları”, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk on yılı boyunca hem İspanyol gitaristler tarafından tercih edilmiş hem de gitar yapımcıları tarafından model olarak alınmıştır (Ünlenen, 2013, s.159).

Yine bu dönemde diyapozon “la”sı gittikçe incelmıştır. Uluslararası bir standart saptamak için Stuttgart’ta toplanan fizikçiler toplantısında, “la” 440 olarak kabul edilmiş, ancak bu titreşim sayısı pek yaygınlaşmamıştır. 1858 yılında gezgin çalgı sanatçılarının uluslararası alışverişinin artması nedeniyle bir zorunluluk doğmuş ve Fransız hükümetinin topladığı bir kurul “la”yı 435 titreşim olarak uygun görmüştür. Bu kararın kesinleşmesi, 1889 Viyana Konferansı karar kapsamındadır (Say, 1997, s.375).

Romantik Dönem bestecileri, Romantik Dönem müziğinin özelliklerini taşıyan yeni formlarda eserlerin yanında Klasik Dönem biçimlerini ve müziksel özelliklerini yansıtan eserlerin yanında üretmişlerdir.

Klasik Dönemde müziğe egemen olan Alman ve Avusturya ekolünün Romantik Dönemde etkileri azalmış ve müziğin alanı genişleyerek Fransa, İtalya, Slav ve İskandinav ülkelerinin bestecileri de önemli eserler vermişlerdir. 18. yüzyılın akılcı ve toplumcu felsefesinin etkilerini taşıyan kuralcı klasik müziğin aksine Romantik Dönemde besteciler bireysel duygularını ön plana çıkaran eserler yazmışlardır.

Bu dönemde bestecilerin eserlerinde en çok yer verdiği konulardan biri doğadır. Besteciler sıkıntılarını atmak ve eserlerini daha etkili bir şekilde ifade etmek

için doğayı seçmişlerdir. Bunu yaparken doğanın seslerini, özelliklerini müziğe aktarmak temel anlayış olmuştur (Çapacı, 2016, s.8).

Son dönem eserleriyle Romantizmin alt yapısını Ludwig van Beethoven (1770-1827) hazırlamıştır. Beethoven'in her yapıtı, mükemmele varmak için uzun uzun düşünülmüş tasarımların süreç içinde son halini almasıyla oluşmuştur. Bu yüzden bazı yapıtların tamamlanması yılları kapsamıştır ve kolay yazılmayan bu yapıtların sayısı da pek fazla değildir (Say, 1997, s.321).

Beethoven'dan sonra Romantik Dönemi başlatan besteci Franz Schubert'tir (1797-1828). Şiir ile müziğin kaynaştırılması olgusu, Schubert'te yeni bir temel kazanmıştır. Onun Lied'lerinde müzik, şiire destek olan bir araç değildir. Müziğin akışı, şiirdeki özü veren bir yapılanma içindedir. Schubert, müziğine şiiri uydururken, şiirin yapışma ve ritmine körü körüne bağlanmış değildir. Schubert, şiiri bağlayıcı bir gereç gibi değil, melodik yapının özgürlüğünü geliştirecek bir yorum ortamı gibi kullanmıştır. Schubert'in bu tutumunun sonuçları yalnız ses bölümüne adanmış melodilerde değil, piyano eşliğinde de gerçekleşmiştir (Say, 1997, s.333).

Romantik Dönem bestecilerinden Robert Schumann (1810-1856), Felix Bartholdy Mendelssohn (1809-1847), Johannes Brahms (1833-1897) Klasik Dönem müziğinin özelliklerine bağlı kalmışlardır. Frederich Chopin (1810-1849), Franz Liszt(1811-1886), Guiseppe Verdi (1813-1901), Giacomo Puccini (1858-1924), Richard Wagner (1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911), Pyotr İlyiç Tchaikovsky (1840-1893), Niccolo Paganini (1782-1840), Hector Berlioz (1803-1869), Sergei Vasilyeviç Rachmaninoff (1873-1943), Camille Saint Saens (1835-1921) ise Romantik Dönem müziğini oluşturan bestecilerdir. Opera Richard Wagner'in eserleriyle, senfonik müzik Brahms'ın eserleriyle konçerto formu ise Schumann, Liszt, Saint Saens, Chopin, Tschaikovsky gibi bestecilerin unutulmaz eserleriyle zirveye ulaşmıştır. En önemli müzik türlerinden olan lied (şarkı) formunda ise en çok eser veren besteci Schubert olmuştur (Çapacı, 2016, s.8).

Klasik müzik tarihinde özellikle solo çalgı için eser yazan bestecilerin besteleme stilleri açısından icracı olup olmadıkları yorumcular tarafından göz önünde bulundurulmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında Franz Liszt ve Niccolo Paganini gibi virtüöz bestecilerin çıkmaya başlaması bu ayrımın oluşmasında önemli rol oynar. Klasik gitar müziğinde de bestecilerin gitarist olup olmadıkları önemli bir ayrım konusudur. Özellikle teknik ve yapısal açılarından diğer klasik müzik enstrümanlarına

göre birçok farklılıklar içeren klasik gitar için eser yazmak, bestecilerin başta gitar repertuarı olmak üzere bazı konularda bilgi edinmelerini gerektirmektedir (Erşahin, 2009, s.1).

Paganini, olağanüstü bir kemancı ve besteci olmakla birlikte, “çifte kişilik” taşıyan ilginç bir insandı. Hem müzik, hem kumar tutkusunu kişiliğinde barındırıyor, bu iki tutku, bazen iç içe geçebiliyordu. Kumarda parası tükendiği zaman, değerli kemanını ortaya koyup rest çekebiliyor ve kemanından olabiliyordu. Paganini'nin çifte kişiliğinden kaynaklanan başka çelişkileri de olmuştur. Kemanında ustalığın doruğuna çıktığı bir sırada, İtalya'da soylu bir hanımın şatosuna çekilip keman çalmayı bırakmış, iki yıl süren bu aşk ilişkisi sırasında “daha romantik” bulunduğu başka bir çalgıya, gitara dönmüştür. Keman ve gitar için bestelediği iki dizi düet Op. 2-3, bu dönemin ürünleridir (Say, 1997, s.351).

Gitar Klasik Dönemden sonra Romantik Dönemde belirli bir inişe geçmiştir. Bu durumda Romantik Dönemin türleri ve formlarının, armoni, ritim, tını renkleri gibi açılardan kendine özgü yeniliklerinin, köklü değişimlerinin etkisi vardır. Romantik Dönemde Schubert, Paganini, Anton Diabelli (1781-1858), Wenceslaus Matiegka (1773-1830), Simon Franz Molitor (1766-1848) ve Johann Kaspar Mertz (1806-1856) gibi belli başlı gitarist besteciler bulunmaktadır. Anton Diabelli Avusturyalı besteci ve müzik yayıncısıdır. Özellikle Schubert'in yayıncısı olarak tanınmıştır. Gitar için sonatlar, değişik zorluklarda ustaca hazırlanmış tek, iki ve üçlü gitar alıştırıcıları ve parçaları, oda müziği parçaları, gitar ve piyano için sonatları bulunmaktadır.

Beethoven 1823 yılında, Anton Diabelli'nin yazdığı bir vals üzerine “Diabelli Çeşitlemeleri” adıyla otuz üç varyasyon yazmıştır. Bu varyasyonlarda varyasyon hareketleri güçlü tonal bir dinamiğe sahiptir. Ayrıca burada final varyasyonundan önce gelen başka bir füg de bulunmaktadır (Karataş, 2010, s.10).

19. yüzyıl gitarlarının ses yüksekliğindeki kısıtlılıklar, altı tel kullanımından kaynaklanan polifonik sınırlamalar ve yetersiz olarak kabul edilebilecek üç buçuk oktav olan ses aralığı, gitarın tarihsel süreç içinde edindiği mütevazı kimliğinin nedenleri olarak görülebilir. Gitarın çalgısal anlamdaki bu teknik yetersizlikleri, onun küçük çaplı ev konserleri ya da amatör müzik çalışmaları haricinde kullanılmasına engel olmuştur. Dönemin önemli opera ve senfonik eser

bestecilerinin gitara olan kayıtsızlığının sebebi buna bağlanabilir (Ünlenen, 2013, s.159).

Çalgı eğitimi, özelleştirilmiş birçok çeşitli yöntem barındırmakta ve bu yöntemler farklı açılardan çalgı eğitimini belli teknik önerilerle yönlendirme amacı taşımaktadır. Her çalgının eğitiminde farklı yaklaşımları içeren çalışmalar bulunmaktadır. Tüm bu çalışmaların amacının, çalıcıyı profesyonel düzeyde en donanımlı teknik duruma taşımak olduğu ve müzikal ifade için çalgıyı güçlendirmeyi hedeflediği söylenebilir. Bu eğitsel süreçte müzikal performansın gerektirdiği ilkeler ile müzikal davranışın ortaya çıkması sonucu çalgıların müzikal ve teknik evrimleri de gerçekleşmiş olur (Okay, 2012, s.1054).

Romantik Dönemde gitarın flamenko enstrümanı olarak İspanya'da son derece yoğun bir şekilde kullanımına devam edilmiştir. Meşhur İspanyol gitarist Julian Arcas'ın (1832-1882) öğrencisi olan Francisco Tarrega (1852-1909)'nın bu dönemde İspanyol müziğini kullanarak ve Flamenko ile birebir benzeşme bile, daha Flamenko gibi bir teknikle müzik hayatına girdiği görülmektedir. Tarrega'nın yorumuna bakıldığında teknik özellikleri daha önceki Aguado'ların kullandığı tekniklere benzememektedir. Dolayısıyla gitarın azalan popülaritesi artarak gitar tekrar İspanya'da ortaya çıkmış ve o ekolle devam etmiştir. Daha sonra Andres Segovia bu sefer tekrar gitarı dünyaya yayma misyonunda birincil görevi gören insan olarak karşımıza çıkmıştır. Yani gitarın ikinci babası da Andres Segovia olmuştur. Tarrega kimliğini buldurtmuş, Segovia bütün dünyaya yaymıştır (Rende, 2006, s.99).

19. yüzyılda Francisco Tarrega (1852-1909) modern gitar çalma tekniğini Torres'in gitar modeli üzerinde geliştirerek, İspanyol Okulunun kurucuları Fernando Sor ve Dionisio Aguado'dan aldığı geleneği zirveye ulaştırmıştır. İspanyol gitar müziği tarihinde 18. yüzyıldan sonra yerleşen gitar geleneğinin günümüze kadar kesintisiz gelmesinde, Francisco Tarrega'nın önemli bir köprü olarak öne çıktığı dile getirilmektedir. Tarrega 1885 yılında Barcelona'ya taşındıktan sonra İspanyol milli bestecileri Isaac Albeniz (1860-1909) ve Enrique Granados (1867-1916) ile tanışmış, bu bestecilerle dost olmuş ve Albeniz'in çoğu eserini ilk defa gitara uyarlamıştır.

Tarrega'nın eserleri ve etkisi, gitar tekniğinin gelişimi için çok önemli bir rol oynamıştır. Tarrega, yaşadığı devrin en önemli gitaristi ve hocası, aynı zamanda da "Yeni İspanyol Gitar Ekolü" denen yeni bir ekolün kurucusudur. Bu yeni akımın

karakteristik özelliği gitarın güçlü sesi, Tarrega'nın bu aletten çıkarttığı yüksek tınıdır. Sesin uzun süreli ve dolu dolu tınladığı bu türden tınlar zamanın İspanyol gitaristliğinin temeli haline gelmiştir.

Tarrega, kendisinden önce gelen Sor, Aguado, Carcassi ve Carulli gibi gitaristlerden farklı olarak, klasik gitar metodu yazmamıştır. Tarrega'nın gitar öğretileri, uyarlamaları, besteleri, eğitsel alıştırma ve çalışmaları günümüze öğrencilerinin yazdıklarıyla ulaşmıştır. Tarrega emsalsiz şekilde gitarın sanat ifadesi imkanlarını genişletmiştir. Başta Emilio Pujol (1886–1980), Miguel Llobet (1878–1938) ve Daniel Fortea (1878-1953) olmak üzere öğrencileri Tarrega'nın tarzını yorumlarında iyice geliştirmişler, böylece Tarrega'nın metodunun bugün dünyadaki en yaygın tarz olmasına katkıda bulunmuşlardır.

Arcas, Sor ve Giuliani'ye ait eserlerin, o dönem İspanyadaki kütüphanelerde yer almasına rağmen, Tarrega'nın bu eserleri hiç seslendirmemiş ve gitar için orijinal eserler oldukları halde onları bulmak için çaba sarf etmemiştir. Tarrega'nın sadece kendi özgün eserleri ve dönemin tanınan bestecilerinin eserlerinin düzenlemeleriyle oluşturmak istediği yeni repertuvar, gitarı popülerleştirmek amacıyla yapılmış bir çalışmadır (Ünlenen, 2013, s.160).

Tarrega'nın öğrencisi olan Emilio Pujol, yazmış olduğu metotta, hocasının bir metot yazma isteğinden bahsetmekte, ancak Tarrega'nın erken ölümünün, bu düşüncesini uygulamasına engel olduğunu belirtmektedir. Pujol'a göre, Tarrega'nın çalışmalarının eğitsel kimliği bugün, açık olarak ortada bulunmamaktadır. Tarrega'nın bazı öğrencilerinin yaptıkları çalışmalar arasında "Tarrega Okulu" ifadesi ile yayımladıkları metotlar bulunmaktadır. "Tarrega Okulu" olarak adlandırılan klasik gitar eğitimi anlayışının, Tarrega'nın metot ya da teknik açıklamalar içeren yazılı bilgiler bırakmadığı göz önüne alındığında günümüze öğrencileri ve müzikal çalışmaları aracılığı ile dolaylı olarak ulaşmış olduğu söylenebilir. Tarrega'nın bıraktığı eserler incelendiğinde, onun karakteristik özelliği olan süslemelerin ön plana çıktığı görülebilir. Bu durumun, Tarrega'nın yaşadığı dönemin müzik anlayışından da kaynaklandığı söylenebilir. Sol el ile yapılan süslemelerin, Tarrega Okulunun önemli bir özelliği olduğu görülmektedir (Rende, 2006, s.7, 8).

2.6. Çağdaş Dönem ve Günümüz

Çağdaş dönem, müzikte uyumsuz seslerin bir arada kullanımının ve gelişen bilim ve teknoloji ile birlikte tonal müziğin dışına çıkılan, atonal müziğin öne çıktığı, yeni ve özgür biçimlerin yaratıldığı bir dönemdir. Deneycilik ve çoğulculuk ile olguculuk ve olasıçılık dönemin en belirgin özellikleridir. Çağdaş dönem eserlerinde, tını temadan üstün tutulmuş böylelikle temasız müziğe yaklaşılmıştır. Ritme bağımsızlık kazandırılmış ve ritim müziksel anlatımda en önemli öge yapılmıştır (Uçan, 2005, s.147).

Çağdaş dünya sanatını kavrayabilmek için öncelikle çağdaş, sanat ve çağdaş sanat terimlerinin anlaşılması gerekir. Çağdaş, sözcük anlamıyla “Bulunulan çağın anlayışına, şartlarına uygun olan, çağcıl, uygarca, modern, asrî ” demektir. Ancak bir kavram, salt sözcük anlamından çok daha fazlasını içermektedir. Bir kavrama zamanla pek çok anlamlar yüklenir. Çağdaşlık kavramı da sözcük anlamının ötesinde bir anlam taşımaktadır. Çağdaşlık, aynı çağda yaşamının ötesinde kültürü ve uygarlık düzeyini de anlatmaktadır. Çağdaş denince yaklaşık aynı uygarlık düzeyinde olan, kültürleri birbirinden farklı da olsa aynı temel değerleri paylaşan insanlar anlaşılır.

Tarihsel anlamda sanat kavramının tartışılması 19. yüzyıl sonlarında gündeme gelmiştir. O zamana kadar olan bilimsel teorilerde olduğu gibi sanatın sınırlandırılmış kesin bir tanımını yapmak kolay değildir. Geçmişteki düşünür ve estetikçiler, sanatın özüne ilişkin somut verilerden öte, varsayım ve tartışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır. Sanatın evrensel nitelikleri söz gelimi özgünlüğü, teklifi, yeniliği genel bir tanıma gitmeyi haklı olarak engellemektedir. Ayrıca, tarih boyunca her kültür dönemi ve alanı kendine özgü, bir daha yinelenemeyen bir sanat ortaya koymuştur.

Çağdaş sanat için de çağın koşullarına uymak ve bu koşulları yansıtıp geliştirmek endişesi söz konusudur. Çağdaş sanatın ayırıcı özelliği, sanatın boy atması, gelişmesiyle olan doğrudan ilişkisidir. Sanatın kendiliğinden gelişmesi beklenemez. Bu gelişim, çeşitli düşünsel süreçleri gerektirir. Çağdaş sanat dilini, varlığını, ortamını ve amacını sorgulayarak kendini sürekli geliştirmektedir. Sanatın geniş kitlelerce daha rahat anlaşılabilmesi, hayatın içinde olması ve kavranabilmesi için sanat eğitimi düşüncesinin başlaması, yaygın ve örgün eğitim içinde yer alma sürecini başlatmıştır (Yaman, v.d., 2012, s.10).

2.6.1. Çağdaş Dönemden Günümüze Tarihsel Gelişmeler ve Müziğe Etkisi

19. yüzyıl sonlarında Fransa'da yaşanan gerilimler ekonomik yaşamda büyük sıkıntıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Teknolojinin gelişmesi, gereksinimlerin daha çabuk değişmesine ve estetik beğeni değerlerinde de hızlı değişimlere yol açmıştır. Böylece felsefe ve sanat eserlerine yönelik değerlendirmeler bu hıza ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Böyle bir ortamda Empresyonist (izlenimci) ressamın eserleri büyük yankı uyandırmıştır. Halka özgü bir akım özelliği taşımadığı için tepki duyulan izlenimci akım, tüm sanat dallarını etkilemiştir. Empresyonizm (İzlenimcilik), özellikle resim sanatında etkisini ortaya koyan bir akım olarak 20. yüzyıl başlarında yaygınlık kazanmıştır. Romantik Dönem müziğine tepki olarak doğan empresyonizm, dış dünyadan algılanan izlenimleri yansıtmayı amaç edinen bir akım olmuştur. İzlenimci akım adını, 1874 yılında Fransız ressam Claude Monet'nin arkadaşlarıyla birlikte açtığı sergide yer alan "İzlenim" adlı tablosundan almıştır. Monet, resimlerinde fırça darbeleriyle oluşturduğu değişik renklerdeki noktalarla, istediği izlenimi uyandıracak renk ve ışık etkisini yaratmayı başarmıştır.

Bu yeni resim akımı, atölye çalışmasını reddediyor, açık hava çalışmasını benimsiyordu. Renk değerleri renkleri ayıran çizgilerle değil ışık ve gölge oyunları ile veriliyor, yaratılan atmosferle izlenim aktarılmış oluyordu. Amaç, gerçeğin bir anlık ve yinelenmeyecek olanı vurgulayan izlenimini yakalamaktı. Çünkü gerçek, yerinde saymıyordu, değişkendi. Süreklilik ve değişmezlik, yaşamın özündeki dinamizme, akıp gidişe, gelişime karşıt olan geri bir anlayıştı (Say, 1997, s.455).

Bu akımın temsilcileri arasında Manet, Renoir, Degas, Cezanne, Gauguin yer alır. İzlenimci ressamın bu alandaki çalışmalarından etkilenen besteciler de tıpkı ressamın gibi müziklerinde benzer teknikler kullanmışlardır. Bir öyküyü bir nesneyi gördüğü gibi doğrudan betimlemek yerine onun bellekte bıraktığı etkiyi ezgilerinde belirli bir çizgisi olmayan ritimlerle, armonilerle ve kromatik dokuyla anlatmaya çalışmışlardır.

Müziğin anlatımında orkestranın küçültülmesi, çalgıların tını özelliğinin önemszenmesi, örneğin; madensel üflemeli çalgıların yerine tahta üflemeli çalgıların kullanılması, müzik cümlelerinin kısa oluşu ve genel olarak tınının en önemli olgu

olması izlenimci akımın en önemli özelliklerini oluşturmuştur. İzlenimciliğin müzikteki en önemli temsilcileri; Claude Debussy ve Maurice Ravel'dir.

İzlenimcilerin müziğinde ezgi, armoni, ritim gibi temel öğeler önceki dönemlerden farklı bir anlayışla ele alınmış ve müzik en saf seslerle çalgıların tınısal özellikleri kullanılarak duyurulmak istenmiştir. Uzakdoğu ülkelerinin müziklerinde kullanılan ses dizileri, tam perdeli, kromatik ve Orta Çağ kilise dizileri kullanılarak belirli bir tonalitenin dışında kalan akorların klasik armoni kurallarının tersine, paralel ve birbirlerinden bağımsız olarak ilerlemeleri Empresyonizmin müziksel özellikleridir.

Özellikle Empresyonizmin öncüsü Debussy müziklerinde armoniye değil ritim ve tınılara önem vermiş, biçimde ise izlenimci ressamların ışığı parçacıklara bölme tekniğinden esinlenmiştir. Ses ve renk kavramını müziğe kazandıran Debussy tınıyı ön plana çıkarmak amacıyla orkestrayı küçülmüş, tahta üfleli çalgılara öncelik tanımış, arp, çelesta, gong gibi yüksek sesli ve tınılı çalgıları sık sık kullanmıştır. Her eserinde farklı bir çalgı kullanarak o esere özgü bir tını yaratmaya çalışmıştır. Herhangi bir anın içinde yakalanan düşünceyi ışık etkileriyle anlatan izlenimci ressamlar gibi Debussy de farklı armoni, ritim ve ses renkleriyle ördüğü müziği ile yeni bir dönemi başlatmıştır.

Müzikte yeni akımlar on dokuzuncu yüzyılda Romantik Dönemin ortalarında başlamıştır. Bestecilerin kullandıkları yenilikler yirminci yüzyıl müziğine giden yolu aralamıştır. Wagner'in operaları, Liszt'in senfonik şiirlerindeki teknik yenilikler yirminci yüzyıl müziğini etkilemiştir. Romantik Dönemde senfonileriyle tonal sistemin bütün olanaklarını kullanan Beethoven'in ardından gelen besteciler, on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyıla yaklaşırken kullanılan klasik müziğin eski armoni anlayışından uzaklaşarak yeni ve farklı bir anlatıma yönelmişlerdir (Çapacı, 2016, s.1,2).

2.6.2. Çağdaş Dönem ve Günümüz Bestecileri, Eserleri ve Gitar Metotları

Avrupa'da, 18. yüzyılda yaşanan sanayi devrimi sonucunda burjuva ve işçi sınıfı olmak üzere yeni toplumsal tabakalar oluşmuştur. Sanata ve sanatçıya bakış da bu toplumsal dönüşümler ışığında değişmiştir. 19. yüzyılda burjuva sınıfı resim, heykel, eski ve yeni kitap, dekorasyon süsleri, müzik ya da tiyatro gösterileri için önemli ölçüde para harcamıştır. 19. yüzyıla kadar bu alanlara bu derece para

harcayan bir gruba rastlanmamıştır. Sanatçılar, yaptıkları eserlerle burjuva sınıfı için pahalı ve lüks hizmetler sunan önemli kişiler olarak kabul görmüştür.

Sanayi devrimiyle beraber yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmeler, bazı sanat türlerini ucuz maliyetle ve daha önce hiç görülmemiş miktarda yeniden üretme olanağı sağlamıştır. Üretim şekli farklılaşan ve sayıca artan sanat eserlerine döneme uygun çağdaş bir görünüm kazandırılmıştır (Yaman, v.d., 2012, s.17).

Yirminci yüzyıl başlarından günümüze kadar olan zamanın müziği olarak tanımlanan yeni müzik, yüzyıllar boyu geçerliliğini korumuş birçok kavramın yerini yeni kavramlara ve deneysel arayışlara bırakmasıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Orta Çağ, Rönesans, Klasik Dönem ve Romantik Dönemde müzikte ortaya çıkan yeni arayışlar için de yeni müzik terimi kullanılmıştır.

Bestecilerin geleneksel anlatım yöntemleri yerine deneysel arayışlara, geçmiş yüzyılların müziklerine ve farklı ülkelerin müziklerine yönelmeleriyle, tonalite yerine atonalite (tonsuzluk), müzik sesleri ya da insan sesleri yerine gürültüler, biçim yerine biçimsizlik, belirli bir kompozisyon yerine rastlantısal etki uyandıran kompozisyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Böylelikle deneycilik, yeni klasikçilik, egzotizm, rastlamsal müzik, gelecekçilik, dışavurumculuk, ilkelcilik, caz, yararlı müzik, elektronik müzik gibi akımlar ortaya çıkmıştır.

19. yüzyılın başlarında Beethoven, metronomu bulan Nepomuk tarafından icat edilen, üflemeli, yaylı ve vurmali çalgıların sesini arttıran mekanik bir aygıt kullanmıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren sesle ilgili çalışmaların artması ve teknolojik gelişmeler elektronik müzik türünün yaygınlaşmasını sağlamıştır. Claude Debussy, Moris Ravel, Alexander Skriyabin, Charles Ives, Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton von Webern, atonal müzik, çok tonluluk, dışavurumculuk, çok ritimlilik gibi akım ve tekniklerini eserlerinde kullanmışlardır. Bela Bartok, tonal müzikten uzaklaşmadan çok tonluluk, çok ritimlilik özelliklerini ve halk müziğinin olanaklarını kullanarak kendi özgün stilini oluşturmuştur. İgor Stravinski, Dimitri Şostakoviç, Sergei Prokofief, Paul Hindemith, özellikle yeni klasikçilik akımını benimsemiş ve eserlerinde tonaliteye bağlı kalarak çok tonluluk tekniğini başarıyla kullanmışlardır. Daha birçok besteci yirminci yüzyıl müziğini oluşturan bu akımların öncüleri olmuşlardır.

Yirminci yüzyıl bestecilerinin farklı akımların etkisiyle yaptıkları çalışmalar evrensel müziğin gelişimini etkilemiş, çağdaş müziğin bugünkü görünümünü kazanmasında etkili olmuştur.

Yirminci yüzyıl müziğine yön veren bestecilerin en önemlileri arasında Şostakoviç, Stravinsky, Prokofief ve Bartok sayılabilir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yeni müzik farklı özellikler kazanmış ve besteciler, somut müzik, dizisel müzik, elektronik müzik ve ayrıca minimalist, yeni yalıcılık gibi akım ve tekniklerin kullanıldığı eserler vermişlerdir.

Yirminci yüzyılın müziğe getirdiği en önemli yeniliklerden biri on iki nota sisteminin kurulmuş olmasıdır. Besteci Richard Wagner'in Tristan ile İsolde adlı operasında kendini gösteren atonaliteden etkilenen Viyana'lı Arnold Schoenberg'in 1920 yılında ortaya attığı on iki ton sisteminin temel özelliği, bir oktavın on iki sesinin belirli bir düzen içinde kullanılmasına dayanır. Atonalite olarak adlandırılan bu sistem, "belli bir tona bağlı olmayış veya birden çok tona bağlılık" olarak tanımlanır. Atonal müzikte on iki sesin her biri eserde aynı öneme sahiptir. Eser herhangi biri ile başlayıp herhangi biri ile bitebilir. Notalar dizisel yöntemle sırayla kullanılır. Her bir nota kullanılıp bitmeden aynı sesler tekrarlanmaz.

Schoenberg'in öğrencileri Alban Berg ve Anton von Webern, müziğin anlaşılabilir olması ilkesine dayanan Schoenberg'in on iki ton sistemini benimseyerek eserlerinde kullanmışlardır. Bu bestecilerin dışındaki besteciler de geçmiş dönemlerin müziğini tekrar canlandırmak isteyerek yeni yaklaşımlar denemişlerdir. Bazı besteciler caz müzikten esinlenmişlerdir. Yirminci yüzyılda Avrupa ve Amerikan sanat müziğini etkileyen caz müziği, batı müziğinin armonisi ve formlarının, Afrika'nın ritim ve ezgileriyle birleşmesi sonucu ortaya çıkan ve tüm dünyayı etkisi altına alan bir müzik türüdür. En önemli özeliği doğaçlama olan caz müziği sanatçıları arasında, Luis Armstrong, Duke Ellington, Glenn Miller, Dizzy Gillespie ve Miles Davis yer alır.

Caz müziğini Klasik Müzikle birleştiren bestecilerden George Gershwin, Rhapsody in Blue adlı piyano ve orkestra için tek bölümlü eserinde, "Paris'te bir Amerikalı" adlı senfonik eserinde ve "Porgy ile Bess" adlı operasında caz stilini kullanmıştır.

Macar besteci Bartok ve Rus besteci Stravinski ulusal müziklerinin ritimlerini ve farklı ölçüleri bir arada kullanarak canlı ve etkileyici müzikler

bestelemişlerdir. Birden fazla armoniyi bir arada kullanmayan bestecilerin eserlerinde, farklı dizilerin kuralsız şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkan çok tonluluk ve çok ritimliliğin yanında melodik yapı da değişerek atonal ezgiler yaratılmıştır (Çapacı, 2016, s.3).

Manuel de Falla ile birlikte 20. yüzyılın önde gelen İspanyol bestecilerinden biri olan Rodrigo, uzun bir döneme yayılan bestecilik kariyerinde adını tüm dünyaya duyurduğu ünlü “Aranjuez” gitar konçertosunun yanı sıra diğer birçok konçerto ve solo gitar müziği eserleri ile çağdaş gitar müziği repertuarını zenginleştirmiş bestecilerin başında gelir. 1930’lardan itibaren hızla gelişen İspanyol yeni-klasisizm ekolünün temsilcilerinden biri olarak Rodrigo’nun gitar için yazdığı eserlerde özellikle İspanyol Rönesans ve Barok dönemi müziklerine olan ilgisinin ve bu dönemler üzerinde yaptığı müzikolojik çalışmalarının etkileri görülmektedir. Emilio Pujol, Narciso Yepes, Andres Segovia ve Regino Sainz de la Maza gibi yirminci yüzyılın ünlü İspanyol gitar virtüözleri Rodrigo’nun gitar müziğine yakınlaşması ve eser üretmesinde katkıda bulunmuşlardır. Bununla beraber, geleneksel Flamenko müziği ve Flamenko gitarının karakteristik yapısını da eserlerinde ön plana çıkaran Rodrigo, usta ve titiz bir kompozisyon anlayışıyla kendisine ait bir gitar müziği dili oluşturmuştur (Kaya, 2011, s.2).

Andres Segovia (1893-1987), 20. yüzyılın en önemli gitar figürü ve tartışmasız en önemli kişiliğidir. Çağdaş gitaristlerin aksine, o dönemde eşlik, eğlence ve İspanya folklorunun bir parçası olarak kullanılan gitarın diğer klasik müzik çalgıları gibi yüksek kabiliyet gerektiren bir konser çalgısına dönüşmesi için uğraş vermiş ve gerçekleşmesine önayak olmuştur. Segovia, büyük konser salonlarında konser vermeye cesaret eden ve hayatını konser vererek sağlayan ilk gitarist olarak gösterilmektedir (Ünlünen, 2013, s.160).

1900’lü yılların başında, kendi kendisine gitar çalmayı öğrenen Segovia, merakı ve karşılaştığı insanlar sayesinde kendisini geliştirmiş ve genç yaşta konserler vermeye başlamıştır. 1. Dünya Savaşı öncesinde, İspanya’nın Rönesans’ı olarak kabul edilebilecek ulusalcı çalışmaların ışığında, kendi döneminin eksiklerinden yola çıkarak gitarın ihtiyacı olan pedagojik ve repertuar eksiklerinin tamamlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. Gitar için basılmış orijinal eserleri çalmak konusunda sıkıntı yaşadığı için, piyanist arkadaşlarının katkısıyla o dönemde pedagojik altyapıya sahip olan piyano çalgısının çalışma prensiplerini gitara uyarlamıştır.

Yaşamının sonuna kadar konser kariyerine devam eden Segovia, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa, Rusya, Latin Amerika ve Japonya'da gerçekleştirdiği turnelerle klasik gitarın kendine has bir dinleyici kitlesinin ve yeni gitaristlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Ünlünen, 2013, s.161).

Günümüzün uluslararası üne sahip gitaristleri, Segovia'nın o dönem öğrencisi olma şansını yakalayan ya da onun etkisiyle gitar çalışmalarını sürdüren genç gitaristlerdir. Şu anda farklı konservatuvarlarda eğitmen olarak çalışan bu isimlerden bazıları Christopher Parkening, John Williams, Julian Bream, David Russell, Nikita Koshkin, Viladimir Mikulka ve Oscar Ghiglia'dır.

Türkiye'de yazılan metot kitaplarının sayısı her geçen gün hızlı bir biçimde artmaktadır. Bu durum gitarın popüler bir çalgı olması nedeniyle yaşanan ticari kaygılar ya da bilgilerini öğrencileri ile paylaşmak isteyen öğretmenlerin bu doğrultudaki istekleri ile açıklanabilir. Ancak metotlardaki sayının bu denli artmasına karşın bu alanda nitelikli ve akademik çalışmalar da yapılmaktadır. Bu çalışmaların arasında Bekir Küçükay, Ziya Aydın, Ahmet Kanneçi, Safa Yeprem, Cem Günenç ve Yakup Kıvrak'ın yazmış olduğu metotlar bulunmaktadır (Arslanoğlu, 2010, s.14).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHSEL SÜRECİN KLASİK GİTAR YAKLAŞIMLARINA KATKISI

3.1. Rönesans Öncesi Dönemin Telli Çalgı Metotlarına Katkısı

İlk insanlar, sesleri, elleri, ayakları, gırtlakları ve beyinleri ile yarattığı kendi müzik dünyalarını giderek çeşitli seslerle doldurmuştur. Zamanla basınçlı hava sütununun tınısını bulmuş, onu bir tüp içinde titreştirmeye başlamıştır. Delik bir öküz boynuzu, içi oyulmuş bir kamış ya da kemikten uyumlu sesler çıkartmıştır. Zengin üflelemeli müzik aletleri de bu şekilde doğmuştur. Avcılıkta kullandığı gerilmiş yayın çıkarttığı ses yeni bir çalgı ailesinin doğmasına neden olmuştur. Böylece bundan sonra müzisyenler sesin ve tınının sınırlarını çözmeye uğraşmışlardır (Selanik, 1996, s.2).

Milattan önce 800 ile 1000 yılları arasında Mısırda, bugünkü gitarın pek çok özelliklerini taşıyan gitara öncü olabilecek bir telli çalgı kullanılmıştır. Bu çalgı aleti, iki kenarı içeriye doğru çukurlaşmış, oval gövdesi yani ses kasası olan, ön ve arka tablası düz ve yine düz bir yanlık ile bir araya getirilmiş, ön alan merkezinde yuvarlak işitimi deliği bulunan ve nihayet perdelerle donatılmış düz bir sapı olan bir çalgıdır. Çok daha önceki tarihlerde de, örneğin Mısır'daki Thebes Kralının Milattan Önce 3500 yıllarından kalma mezarında bulunan bir rölyef, gitara benzeyen bir çalgıyı tasvir etmektedir.

Mısırlılarla beraber, müzik aletleri de Fenike'ye, Asur'a, Anadolu'ya, Hindistan'a ve Uzakdoğu'ya dağılmıştır. Hitit gitarı çalgı aletleri içerisinde en eski olarak bilinendir. Gitar çalan insan oymalı kaya, Anadolu Medeniyetler Müzesinde bulunmaktadır. Yaklaşık 3500 yıl önce (M.Ö. 1400) öncesine ait olan bu kaya Alacahöyük civarındaki kazılarda çıkmıştır. Dikkat edildiğinde gitarın sapında perdeler olduğu fark edilmektedir. Gitarın şekli bugünkü klasik gitarın formuna oldukça benzemektedir (Soybilgen, 2009, s.13).

Tarih boyunca çeşitli yerlerde yapılan kazılarda bulunan tarihi eserler, İlk Çağlarda gitarın ilk izlerine rastlandığını göstermektedir. Anadolu coğrafyası, kültürel zenginliği açısından dünyanın önde gelen bölgelerindedir. Tarihin çeşitli dönemlerinde farklı medeniyetlerin yaşadığı bu coğrafya, kendi kültürel zenginliğini Batı'dan ve Doğu'dan aldığı kültürle birlikte sentezleyerek günümüze kadar getirmiştir. Batı kökenli bir çalgı olan gitar da, Anadolu-Batı sentezli bir çalgıdır (Özkan, Dönmez, 2014, s.130).

Anadolu'da yer alan Boğazköy ve Alişar'da yapılan kazılarda bulunan kabartmalı vazo parçaları üzerinde saz tasvirleri yer almaktadır. Burada tasvir edilen sazlar diğerlerinden farklı olarak, sap uçlarından sarkan püsküllere sahiptir. Hitit imparatorluk devrinden, Alacahöyük sakinlerinden biri üzerinde betimlenen saz dışında bir belge yoktur. Alışıldığı şekilde bir erkek tarafından çalınan saz günümüzdeki gitarı andıran ilginç bir gövdeye sahiptir. Sapı kalın ve orta uzunluktadır. Sapın üzerindeki perdeler gösterilmiş ve sık aralıklarla çizilmiştir. Sap ucundan sarkan püsküller görülmektedir ve çalgıcının enstrümanı çaldığı mızrap bir bant ile beline bağlanmıştır (Dinçol, 2003, s.31).

3.1.1. Telli Çalgı Müziği Açısından Katkısı

Müzik, yaşamın en eski kavramlarından biridir. Yüzyıllar içinde o günkü zamana, o zamanın insanlarına, o insanların oluşturduğu toplumlara göre kendini çoğaltarak, yenileyerek ve geliştirerek evrimleşmiş olan müzik, günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Müzik olduğu ilk çağlardan bu yana insanlar ve toplumlar için kendini ifade etme, tanımlama, anlatma ve birbirleri ile uzlaşma yolu olarak kullanılmıştır. Duygu ve düşüncelerin dizini olan müzik, sahip olduğu ifade gücüyle adeta eşsizdir. Müzik bir toplumun sosyal yaşantısından siyasi yapısına, dini inançlarından o toplumun genel veya yöresel geleneklerine göre şekil almaktadır. Belirli bir bölgeye veya yöreye ait sözlü veya sözsüz parçalar, o bölgenin veya yörenin ve hatta daha geniş açıdan bakıldığında o toplumun özelliklerini, düşünce tarzlarını, geleneklerini ve değerlerini ayna gibi yansıtmaktadır. Müzik yoluyla, toplumdaki insanlar en basit duygularından en derin ve yoğun duygularına kadar kendini müzik ile ifade edebilmekte, eski zamanlardan günümüze kulaktan kulağa, günümüz teknolojisi yardımıyla kayıtlar sayesinde bir nesilden diğerine aktarılabilir. Müzik, insanın duygularını ifade etme, düşünce ve duygularını aktarma, dinlenme, eğlenme, eğitim, askeri, terapi, dinsel, rehabilitasyon, pazarlama, sağlık vb. alanlarında bir araç olarak kullanılmıştır. Bu ve benzeri alanlarda müzik, kullanımı gün geçtikçe yaygınlaşmış ve alternatif olmayan etkili bir araç haline gelmiştir. Tarihin en eski devirlerinden beri müzik, şifa bulmak, acıları ve hastalıkların seyrini azaltmak veya tedavi etmek amaçları doğrultusunda kullanılmıştır. Kişiden kişiye değişebilmekle birlikte, insan vücudu üzerinde tıbbi olarak kabul görmüş müziğin etkileri, günümüz teknolojisi tarafından neredeyse ölçülebilmektedir (Angı, 2005, s.61, 62).

Rönesans öncesi dönemde, yapılan tarihi araştırmalardan elde edilen bulgularla telli çalgı müziği açısından net bir bilgiye ulaşılamamıştır. Bu dönemde yapılan müzik yukarıda belirtildiği üzere çeşitli alanlarda bir araç olarak kullanılmıştır.

3.1.2. Telli Çalgı Tekniği Açısından Katkısı

İnsanoğlu tarih boyunca gündelik ihtiyaçlarını karşılamının yanı sıra kendini ifade etme çabası içerisinde olmuştur. İnsanoğlu bu amaçla sanata yönelmiş ve bu bağlamda müzik, yüzyıllardır insanoğlunun temel uğraşlarından biri olmuştur. Buna en güzel örnekler de arkeolojik kazılar sonucu bulunan basit çalgı aleti örnekleri ve kabartmalardaki müzikle ilgili temsillerdir.

İnsanların yağmurun, rüzgarın, denizlerin, kuşların seslerini keşfetmesi ve kendi sesini bu seslere benzetmeye çalışması ile ilk önce doğal seslerin farkına varılmış ve ezgiler ortaya çıkarılmıştır.

Müziğin ortaya çıkışı ile birlikte müziği icra etme vasıtaları da farklılık göstermiştir. İnsanoğlu ilk başta sadece sesini bir çalgı aleti olarak kullanıyor iken, zamanla buna diğer çalgı müzikleri de eşlik etmiştir. Şüphesiz bu çalgılar arasında klasik gitarın atası sayılabilecek çalgı aletleri de mevcuttur.

Klasik gitarın tarihi gelişimi ile ilgili olarak günümüzde pek çok veri elde edilmiş olmasına karşın yine de kesin bulgulara ulaşılmış olduğunu söylemek çok zordur. Özellikle gitarın kökeninin ne kadar eskiye dayandığı iddiası çoğu zaman bir varsayımdan ibarettir. İklim koşulları ve benzeri dış etkenler ağaçtan yapılmış olan bu çalgı aletlerinin günümüze kadar gelmesini engellemiştir. Gitarın atası sayılabilecek çalgı aletleri konusunda net bir bilgiye sahip olunamamasından dolayı Rönesans öncesi dönemdeki gitar tekniklerinin varlığından dahi söz etmek mümkün gözükmemektedir.

3.2. Rönesans Döneminin Telli Çalgı Metotlarına Katkısı

Rönesans, müziğin tüm kültür hayatında büyük önem taşıdığı bir çağ olmuştur. Bu dönemde müzik öylesine farklı bir değer olmuştur ki, bir erkeğin aydın, bilgin ya da diplomat mesleği ne olursa olsun olsun, müzik teorisini bilmesi ve pratik yapmış olması gerekmektedir. Yalnızca müziğe verilen değer değil, Rönesans'ın hakim anlayışlarından biri olan yaşam sevinci "Carpediem" de müzikte kazanılan ivmeyi hızlandırmıştır. Yaşam sevinci dansları, danslar da çalgıları artırmıştır. Yeni

çalgılar icat edildiği gibi, mevcut çalgıların sesleri de büyütülmüş ve zenginleştirilmiştir.

Müzik, Rönesans kültüründe vazgeçilemez bir unsurdur. Müzikte Rönesans, 13. ve 14. yüzyıllarda Fransa ve Kuzey İtalya ile sınırlıyken, 15. yüzyıl başlarında Flaman müzisyenlerin de etkisiyle İngiltere, Burgondy, Almanya, İspanya, Portekiz, İtalya'nın tüm bölgeleri, Fransa, Polonya, kısacası tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Bu gelişimin getirdiği en büyük yenilik, müziğin toplumun tüm katmanlarına yayılması olmuştur (Kutluk, 1997, s.17).

Rönesans döneminde yaygın olarak kullanılan müzik türleri şanson, madrigal, motet ve mass iken, yine bu dönemde kullanılan popüler enstrümanlar org, klavye, lavta, arp, flüt, yan flüt, kornet, trompet ve viyola olmuştur. Ayrıca büyük davullar, ziller, üçgenler ve defler de kullanılmıştır.

Rönesans döneminde çok seslilik gelişmeye başlamıştır. 15. yüzyılın örnek müziği, benzer yapıda ve benzer renkteki birbirine eşit dört sestem oluşmaktadır. Rönesans'ın sonraki yıllarında A cappella korolar büyük önem kazanmış, çalgı eşliği olmaksızın sırf insan sesinden oluşan korolar armonik doku açısından yoğun eserler sunmuşlardır. Ses niteliğindeki özellik seslerin uyumlu oluşudur. Dramatik duyguları anlatmak için yarım aralıklı tonlar (kromatizm) kullanılır. Rönesans müziğinde iki çeşit ritim kalıbına rastlanır. Birincisi dans müziğinin gelişmesiyle değişken, devingen ve karmaşık ritimler, diğeri tekdüze akış içindeki izometrik yapıdır.

Müzik, büyük çoğunlukla kompleks denebilecek tartımlarla yazılır ve yine büyük oranda kakışım egemendir. Üç partlı yazım artık bir kuraldır. Benzetmeli karşı ezgi tekniği, bir tür polifonik dokuyu oluşturur (Soybilgen, 2009, s. 38).

3.2.1. Telli Çalgı Müziği Açısından Katkısı

Rönesans Döneminde o zaman dek var olmayan en önemli şey, "müziği anlamlı bir hale sokmak düşüncesi" doğmuştur. Rönesans'la birlikte dinde yaşanan reformların müziği de etkilemesiyle birlikte kiliselerin kendi müzik türlerini oluşturmaya başlaması ve dönemin bestecilerinin müzikte yenilik arayışları, bilinen dini formların yanında din dışı formların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Besteciler çağın coşkusu yansıtan eserler bestelemişler böylelikle Rönesans'ın yaşam sevinci, danslarla, çalgı ve vokal için yazılmış eserlerle anlatılmaya başlanmıştır.

Danslara eşlik eden çalgılar ve güçlü karmaşık ritimler, tekdüze akış içindeki izoritmik (yineleme) yapı ve zenginleşen armoni, Rönesans müziğinin başlıca özellikleridir.

15. ve 16. yüzyıllarda çalgılara ve çalgı müziğine önem verilmeye başlanmıştır. Rönesans'ın yaşam sevinci dönemin danslarına yansımış ve çalgılar için ve çalgı toplulukları için bestelenen müzik doğmuştur. Çalgı müziği, Rönesans'tan Barok Döneme geçişte vokal müzik kadar önem kazanmaya başlamıştır. Vokal biçimleri için bestelenen müzikler çalgı topluluklarına uyarlanmış ve çalgılar da çağın coşkun tınılarını sunmak üzere zenginleştirilmişlerdir. Yarım aralıklı tonlar (kromatizm), dramatik duyguları güçlendirmek amacıyla ilk defa bu dönemde kullanılmıştır. Dönemin sonlarına doğru, sadece çalgı aletlerinin bulunduğu küçük gruplar eşliğinde de müzikler yapılmaya ve böylece dans müzikleri gelişmeye ve önem kazanmaya başlamıştır.

Rönesans Döneminde yukarıda söz edilen müziksel özellikler telli çalgılar üzerinde de etkili olmuştur. Ayrıca, çalışmanın daha önceki bölümlerinde bu dönemdeki eser ve metotların telli çalgılara etkisine ayrıntılı olarak değinilmiştir.

3.2.2. Telli Çalgı Tekniği Açısından Katkısı

Yapılan birçok araştırmada, günümüz klasik gitarının bilinen en eski atasının Rönesans gitarı olduğu vurgulanmaktadır. Rönesans gitarının ardından Barok gitar, Romantik gitar ve Torres gitarı, klasik gitara uzanan evrim sürecinde yer alan diğer çalgılar olarak karşımıza çıkar. Boyut, biçim ve tel sayısı bakımından farklı özellikler gösteren tüm bu çalgılarda gitar teknikleri daima bir gelişim içinde olmuştur (Uluocak, 2015, s. 332).

Boyutu günümüz klasik gitarının yaklaşık üçte biri kadar olan Rönesans gitarında sağ el tekniği, dönemin lavta tekniğiyle büyük benzerlikler göstermektedir. Buna göre çalgının sağ el tutuş pozisyonunda serçe parmak gitarın ön yüzeyine yaslanır, diğer parmaklar ise tellere paralel bir konumda tutulurdu. Rönesans gitarının çalımında başparmak, işaret ve orta parmak kullanılır, yüzük parmağına görev verilmezdi. Başparmağın diğer parmalardan daha içeride tutulduğu bu tutuş pozisyonunda işaret ve orta parmaklar telleri avuç içine doğru çekerken, başparmak tele aşağı doğru vururdu. Bu tutuş pozisyonu ve çalım tekniği bütünüyle dönemin lavta tekniğinden kopya edilmiştir.

Rönesans gitarında gam pasajlarının icrasında başparmak ve işaret parmağı tekniği kullanılmıştır. Bu teknik, döneme ait kaynaklarda “Figueta” ismiyle adlandırılmaktadır. Figuetta yalnız Rönesans gitarında değil, dönemin lavta ve vihuela gibi çalgılarında da yaygın olarak kullanılan bir tekniktir.

Rönesans gitarının çalımında tırnak kullanılmaz, teller parmak uçlarının etli kısmıyla çekilirdi. Bu çalım tekniği günümüzde tirando adıyla bilinmektedir. Bu yıllarda, “parmakların bir üst tele yaslanarak çalınması” anlamına gelen apoyando tekniği henüz ortaya çıkmamıştır.

Rönesans gitarı hem punteado hem de rasguado olarak çalınabilen bir çalgıydı. Türkçe karşılığı henüz geliştirilmemiş olan bu İspanyolca terimlerden punteado notaların tek tek; rasguado ise sağ el parmaklarının tüm tellere vurularak, akorlar halinde çalınması anlamına gelmektedir. Punteado dönemin lavta tekniğinin aynısı iken rasguado Rönesans gitarına özgü bir tekniktir. Dönemin lavta müziğinde kullanılmayan bu teknik, Rönesans gitarından sonra da devam ederek gitar müziğine ait temel bir teknik olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Rasguado tekniği özellikle Barok dönemde büyük bir gelişim geçirmiş, 1800’lerden itibaren ise özellikle Flamenko müzikte kullanılmaya başlayarak 20. yüzyıla erişmiştir (Uluocak, 2015, s. 333).

3.3. Barok Dönemin Telli Çalgı Metotlarına Katkısı

Rönesans ile Klasik dönem arasındaki zaman diliminde 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortasına kadar Barok çağ egemenliğini sürdürmüştür. Doğal olarak bu dönem içinde yer alan karakteristik biçim ve yaratı özellikleri de Barok olarak adlandırılmaktadır. Barok dönem, hemen hemen tümüyle İtalyan egemenliğinde geçen bir dönem olmuş sonraları tüm Avrupa’ya yayılmıştır.

Barok çağın müziği, genel olarak soylular kesiminin beğenisini yansıtır. Barok müzik, armoni bilimindeki yükselişi, dissonansın artmasını, melodinin ağırlık kazanmasını ve süslemeci anlayışın ön plana çıkmasını temsil etmiştir. Barok stil, armonik gerilim ve çözümleri ifade etmekle sınırlı kalmış, öte yandan duyguları ince ayrıntılarla göz alıcı biçimde işleyerek gösterişe yönelmiştir. Bu süslemeli üslup soyluların yaşamdan tat alma isteğini yansıtmıştır (Say, 2005, s. 171).

Barok dönemin en gözde çalgıları klavsen ve harpsikord olmuştur. Bunlar seslerin hafif veya kuvvetli çıkmasına olanak sağlamayan bir düzeneğe sahiptiler.

Oysa barok dönemde gelişen, müzikal anlatımı güçlendiren müzik sembolleri ve o dönemde ihtiyaç duyulan hafif ve kuvvetli çalınmalar önemli bir unsur halini almıştır.

Barok müziği üzerine ezgi, uyum, tartım ve türler, 16. yüzyılın ortalarından başlattığı çözümlemede estetik temellere dayanmaktadır. Barok bir biçem dönemi olarak yer edinmiştir. Kendine özgü yanları, Rönesans ile yakından ilişkili ama yine de kendine özgü ve canlı özellikleri ile kendi biçim ve türleriyle geniş bir dönemdir. Dinamizm, açık biçimler, süsleme, keskin karşıtlıklar, bireycilik, uygun anlatım gibi bazı özellikler Rönesans ile karşıtlık oluştursa da, müzik tarihinin pek çok döneminde bu özelliklere rastlamak mümkündür. Barok müziğin temel özelliklerinden biri de kuşkusuz karşı ezgidir. Ancak karşı ezginin, yani bir yerde gerçek anlamda polifoninin Rönesans mirası olduğunu söylemek mümkündür (Kutluk, 1997, s. 70, 92).

Barok dönemde ise kontrpuan yerine armonik yazı almaya başlamıştır. Kullanılan gereç üç sesli akor olmasına rağmen buna bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir. Akorsal beşli akrabalığı başta gelmektedir. Üçlü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür. Kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir. Barok çağın en önemli özelliklerinden biri de “sürekli bas” yönteminin uygulanmasıdır (Cangal, 2002, s. 280).

Barok dönemde müzik, modern müzikal dilin gelişiminde kuşkusuz en önemli kilometre taşlarından biri olmuştur. Barok dönemde, müzikal formlar değişip geliştikçe bugünün müzik standartlarını belirlemeye başlanmış ve tonalite ve akor tonlaması çok büyük önem taşımıştır. Diğer bir önemli özellik ise müziğin, bu dönemde evrensel bir dil taşımaya başlaması, ulusallıktan çıkıp tüm Avrupa ve Dünyaya seslenmesidir.

3.3.1. Telli Çalgı Müziği Açısından Katkısı

Barok dönemde yazılan müzik süslemeye oldukça ağırlık verilen, giderek artan bir armoni ve çok sayıda melodinin bir arada çalınması gibi belirli ortak karakteristik özellikler içermektedir. Dolayısıyla Barok müzik, icracının omuzlarına ağır bir sorumluluk yüklemiştir. Bu durum, kendi karakteristik özelliklerini geliştiren gitar ile özellikle örtüşmüştür.

Barok dönemde son halini almaya başlayan ve günümüzde kullanılmakta olan klasik gitarın, bugünkü formal yapısının oluşumunda kullanılan yapım ve çalım

teknikleri ile dönemin bestecilerinin,telli çalgılar üzerinde oldukça önemli katkıları bulunmaktadır.

Barok dönemin önemli yapıtlarının ve bestecilerinin, gitarın gelişim aşamalarının ve repertuarının gitar müziğine etkileri çalışmanın önceki bölümlerinde de ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir.

3.3.2. Telli Çalgı Tekniği Açısından Katkısı

Barok gitar Avrupa müziğinde yaklaşık 1600-1800 yılları arasında kullanılmış beş çift telli bir çalgıdır. Kökeninin Rönesans gitarına ya da vihuela isimli gitar benzeri bir çalgıya dayandığı tahmin edilen çalgıya “Barok Gitar” ismi 20. yüzyılda verilmiştir. Anavatanı İspanya olan çalgı, kendi döneminde tüm Avrupa’da “İspanyol Gitarı” ismiyle tanınmıştır. Barok dönemin ardından Klasik dönemin ilk elli yılında da popülerliğini koruyan “Barok Gitar”, 18. yüzyıl sonlarından itibaren yerini “Romantik Gitar”a bırakarak, müzik dünyasına veda etmiştir.

Rönesans gitarından yaklaşık iki kat daha büyük bir çalgı olan Barok gitarda sağ el tutuş pozisyonu, Rönesans gitarında uygulanan pozisyonla aynıydı. Ancak Barok gitarda bu tutuş biraz daha çeşitlenmişti. Barok gitaristler Rönesans gitaristlerinden farklı olarak sağ el tutuş pozisyonunda iki farklı yöntem kullanıyorlardı. Bunlar, başparmağın diğer parmaklardan daha içeride ve başparmağın diğer parmaklardan daha dışarıda olduğu tutuş pozisyonlarıdır. Her iki pozisyonda da tıpkı Rönesans gitarında olduğu gibi serçe parmak çalgının gövdesine yani ses tahtasına yerleştirilerek destek alınırdı. Böylece daha dengeli ve sağlam bir tutuş sağlanmış olurdu.

Barok gitarda da tıpkı Rönesans gitarında olduğu gibi yüzük parmak kullanılmaz, çalma esnasında başparmak, işaret ve orta parmak görevlendirilirdi. Apoyando tekniğinin henüz ortaya çıkmadığı bu dönemde ses üretme tekniği yine tirando idi. Barok gitarda sağ el parmaklarında tırnak kullanılmaz, teller parmak uçlarının etli kısımlarıyla çekilirdi.

Barok gitarda gam pasajlarının icrasında gitaristlerin büyük çoğunluğunun tercih ettiği teknik, başparmak ve işaret parmağının birlikte kullanımıydı. “Figueta” adı verilen bu teknik Rönesans dönemi lavtacılarında Rönesans gitarına, oradan da Barok gitara aktarılmış köklü bir gelenektir. Daha az sayıdaki gitarist ise işaret ve orta parmağın birlikte kullanıldığı bir başka tekniği tercih ediyordu. İlk defa

Fuenllana'nın 1554 tarihli "Vihuela Tablatur" kitabında bahsettiği bu tekniğin kullanımı ve yaygınlaşması, 17. yüzyılın ikinci yarısını bulmuştur. Dönemin İspanyol gitarist ve bestecilerinden F. Guerau (1694), tekniğin kullanımı konusunda şunları yazmıştır;

"Gam pasajları işaret ve orta parmakla çalınmalıdır. Bu parmaklar ardışık olarak kullanılmalıdır. Eğer tek bir parmak üst üste birçok kez çalarsa, sonuçta ortaya temiz bir müzik çıkmayacaktır... Eğer birinci telden başlayan ve baslara doğru inen bir gam çalacaksanız, dördüncü tele kadar işaret ve orta parmaklarla çalınmalı, dördüncü telden itibaren başparmakla devam edilmelidir. Fakat eğer baslardan başlayan ve tizlere doğru çıkan bir gam çalınacaksa, başparmakla başlanarak ikinci tele kadar çalınmalı ve ikinci telden itibaren işaret ve orta parmağa geçilerek devam edilmelidir".

Barok gitar da tıpkı Rönesans gitarı gibi hem punteado hem de rasguado olarak çalınan bir çalgıydı. Ancak bu dönemde rasguado tekniği Rönesans döneminden çok daha ileri boyutlara ulaşmıştı. 17. yüzyılda yazılan hemen hemen her Barok gitar metodunda birçok farklı rasguado vuruşa rastlanmaktadır.

Barok gitar, rasguado çalım özelliğiyle dönemin orkestralarında sürekli bas şifrelerinin icra edildiği vazgeçilmez çalgılardan biri olmuştur. Bas şifrelerinin rasguado olarak seslendirilmesi, Barok gitaristlere oldukça geniş bir doğaçlama alanı sağlamıştır. Barok Dönem gitaristlerinin, bu bas şifrelerini eserin yapısına uygun süslemeler ekleyerek çalmaları dönemin bir geleneği olmuştur.

Rasguado tekniği özellikle İtalyan ve İspanyol gitaristler tarafından oldukça ileri boyutlara taşınmıştır. Bu gitaristler birçok değişik rasguado vuruş geliştirmişlerdir. Örneğin İtalyan Barok gitarist ve besteci Montesardo (1606), rasguado yaparken, tellere sağ elin üç ya da dört parmağı ile yumuşak bir şekilde, arp tarzında bir etki yaratarak ve sırayla (tüm parmaklar aynı anda değil) vurulması gerektiğini yazmaktadır. Besteciye göre sesin rengini değiştirmek için sağ el kimi zaman delik üzerinden, kimi zaman sapa yakın bir pozisyondan, kimi zaman da sesi daha da tatlılaştırmak için sap üzerinden çalınmalıydı. Fransız müzik teorisyeni Mersenne (1636) ise rasguado tekniği üzerine oldukça ayrıntılı bilgiler verdikten sonra, daha yumuşak veya sert bir etki yaratmak için gitarın köprüsünden sapına kadar her bölgesinin kullanılması gerektiğini belirterek, rasguadonun, dönemin gitaristleri arasında gelenekselleşmiş bir teknik olduğunu yazmıştır.

Fransız Barok gitarist ve besteci Viseé (1682) de çeşitli rasguado vuruş teknikleri tanımlamıştır. Viseé, aşağı doğru hızlı ve peş peşe gelen vuruşlarda sağ elin dört parmağının kullanılabilceğini, ancak sadece başparmağın ya da başparmak ve diğer parmakların birlikte kullanıldığı başka vuruş tekniklerinin de kullanılabilceğini yazar. Besteci yukarı doğru vuruşlarda ise sadece işaret parmağının kullanılabilceğini, eğer art arda gelen hızlı notalar varsa sağ elin iki parmağının peş peşe kullanılabilceğini belirtmiştir.

Rasguado, Barok gitarı kendine özgü bir çalgı haline getiren temel tekniklerden biri olmuştur. Madriguera (1993)'ya göre Barok gitar müziği, Kuzey Avrupa kontrpuanı ile Akdeniz ülkelerinin rasguado tekniğinin bir harmanıdır. Ancak Barok gitarda tüm akorlar rasguado tekniğiyle icra edilmiyordu. Rasguado tekniğinin kullanılmadığı bu akorlarda başparmak, işaret, orta ve yüzük parmak birlikte kullanılırdı. Bu durumda, örneğin beş sesli bir akor seslendirilecekse, en alttaki iki notayı tek başına başparmak, diğer üç sesi ise işaret, orta ve yüzük parmak çalardı (Uluocak, 2015, s.334, 335).

3.4. Klasik Dönemin Klasik Gitar Metotlarına Katkısı

Klasik dönem de diğer dönemlerde olduğu gibi başta Almanya, Fransa, İtalya olmak üzere Avrupa'da yaşanmıştır. Klasik döneme hakim olan formlar sonat, senfoni, konçerto, kuartet ve oda müziğinin hemen her türüdür.

18. yüzyılda müziği anlamak için toplumsal yaşama da göz atmak gerekir. Bu dönemde hümaniter ülkeler ön plana çıkmış, batıl inançların üstesinden gelmiştir. Kilisenin yapaylığına karşı bir ayaklanma başlamış ve dinde doğallık önem kazanmıştır. 18. yüzyılın en önemli ve en karmaşık akımı olan Aydınlanma akımında gündelik insanın gündelik yaşamıyla sanata yansması gerektiği vurgulanmıştır. İlk kez soyluların saraylarından başka, geniş konser salonlarında verilen halk konserleri yapılmıştır. Müziğin yalınlaşmasıyla amatör müzikçiler de seslendirmelerde yer almaya başlamıştır. Müzik bu dönemde, hemen herkesin anlayabileceği nitelikler taşımaktadır.

3.4.1. Gitar Müziği Açısından Katkısı

18. yüzyılın sonlarına kadar yapısal olarak pek çok aşamadan geçmiş olan gitara bu dönemde altıncı telin eklenmesiyle günümüzde kullanılan gitar şeklinin ilk örnekleri oluşmuştur. Teorik olarak en önemli gelişme ise "Ar te de Tocar la Gitarra Espanola Por Musica" isimli kitabın 1799 yılında Fernando Ferandiere tarafından

yayınlanmasıdır. Klasik dönem ve sonrasında gitar tarihi açısından gitarın gelişimine önemli katkılar sağlayan temsilciler, İtalya'dan Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) ve Mauro Giuliani (1781-1829) ile İspanya'dan Dionisio Aguado (1784- 1849) ve Fernando Sor (1778-1839)'dur. Bu sanatçılar zamanlarının iyi çalgıcıları olarak kabul edilmişlerdir (Küçükay, 1992, s.8).

Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri Klasik dönemin genel özellikleridir. Barok çağın armonik yapısında görülen beşli akrabalığı ve kadans ilkesi ile açık ve yalın olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemenliğini sürdürmüştür. Dönemde gerilim dolu tınılar, uzak tonalitelere modülasyonlar, kromatik gidişler ve anarmonik modülasyonlarla tonaliteden hemen uzaklaşmalar da yapılmıştır. "Sürekli bas" yöntemi tamamen ortadan kalkmıştır (Cangal, 2002, s. 289).

Klasik dönemde ortaya çıkarılan gitar eserleri de, yukarıda belirtilen Klasik dönemin müziksel özellikleri ile uyum halinde olmuştur. Gitar bestecileri eserlerinde diğer büyük bestecilerin kullandıkları müziksel öğeleri kullanmış, bu özellikleri gitarın teknik olanaklarını kullanarak ve hatta zorlayarak gitar üzerinde uygulamışlardır.

3.4.2. Gitar Tekniği Açısından Katkısı

18. ve 19. yüzyılda gitarla uğraşan sanatçılar, bir yandan gitar eğitiminin temellerini oluşturacak bir yandan da seslendirdikleri eserlerin kalıcı olmasını sağlayacak metotları yayınlamışlardır. Dionisio Aguado, 1820 yılında "Escuela de Guitarra" isimli metodu ve 1843 yılında "Nuevo Metodo Para Guitarra" isimli metodu yayınlamıştır. Matteo Carcassi, pek çok önemli gitar eseri ve pedagojik açıdan önemli "Op. 59 Methode Complete Pour la Guitarre", "Op. 60 25 Etudes" metotlarını yayınlamıştır. Op. 59 adlı eserinde çalgıcıyı bütün tonlara götürerek, akorların, arpejlerin, gam bilgisinin ve gitarın bütün temel olanaklarını kullanarak egzersiz yapmanın önemini vurgulamıştır. Ferdinando Carulli, 1810 yılında Paris'te basılan "Methode Complete Pour la Guitarre" adlı metodunda Czemy ve Clementi'nin etkisiyle gitar tekniğinin ilkelerini sistemleştirmiştir. Mauro Giuliani üç tane gitar konçertosu, solo gitar ve gitar içerikli oda müziği için bir çok eser besteledi. Ayrıca günümüzde halen kullanılan "Op. 48 24 Etuden" isimli gitar metodunu yayınlamıştır. Fernando Sor, 1830 yılında "Methode pour la Guitare" metodunu çıkarmıştır. Bu metot, gitar için yazılmış en mükemmel kitaplardan biri

olarak kabul edilir. Bu eserde Sor, o güne kadar edindiği tutuş, pozisyon, sol ve sağ el tekniklerini içeren bilgileri aktarmıştır (Erim, Yöndem, 2007, s.91, 92).

Klasik dönemin ilk elli yılında da (1750-1800) kullanılmaya devam edilen Barok gitardaki sağ el tekniği, müzikte yaşanan değişime bağlı olarak değişimler göstermiştir. Ancak tutuş pozisyonunda herhangi bir farklılık ortaya çıkmamış, sağ el serçe parmağının gitarın gövdesine yaslanması kuralı devam etmiştir. Bu dönemin gitaristleri, kökeni Rönesans'a dayanan yüzlerce yıllık bu geleneği sürdürmüşlerdir. Serçe parmak gitara yaslandığında sağlam bir tutuş sağlanıyor ve çalgı dengede kalıyordu. Bu tutuş pozisyonunda sağ el tellere paralel bir konum alır, başparmak diğer parmaklardan daha içerde tutulurdu. Bu tutuşta serçe parmak gitara yaslandığından, yüzük parmağının kullanımı neredeyse imkansız olmuştur. Bu yüzden, Klasik dönem gitaristleri de daha önceki yüzyıllarda olduğu gibi daima başparmak, işaret ve orta parmağı kullanmışlardır.

Bu yıllara ait metotlar incelendiğinde birinci ve ikinci tellerde işaret ve orta parmak, üçüncü, dördüncü ve beşinci tellerde ise başparmağın kullanımının yaygın bir uygulama olduğu görülür. Klasik dönemin başlarında yüzük parmağının zayıf bir etkiye sahip olduğu düşünüldüğünden, çalım esnasında ona görev verilmiyordu. Ama yine de bu parmağın kullanımını savunan ve metotlarında buna yer veren besteciler vardı. Fransız besteciler A. Bailleux (1773) ve A. Lemoine (1802) buna örnek olarak gösterilebilir. Her iki isim de metotlarında başparmağın dördüncü ve beşinci; işaret, orta ve yüzük parmaklarının ise diğer üç telde kullanılması gerektiğini önermişlerdir. Ancak bu öneri dönemin gitaristleri tarafından kabul görüp, yaygınlaşmamıştır.

Klasik dönemin ilk elli yılında Barok gitarda tel çekme tekniği ise her zaman olduğu gibi yine tirando idi. Bu dönemde apoyando vuruş tekniği henüz ortaya çıkmamıştı. Zaten serçe parmak yaslanmış durumda iken apoyando'nun uygulanması olanaklı değildi.

1750-1800 yılları arasında Barok gitar sağ el tekniğinde görülen en belirgin değişim, rasgado tekniğinde olmuştur. Bu yıllarda rasgado eşliklerin yerini, blok olarak seslendirilen akorlar ve arpejler almıştır. Nitekim bu yıllara ait metotlar incelendiğinde rasgado tekniğinden bahsedilmediği, bunun yerini farklı arpejlerle yapılan eşliklerin aldığı görülür.

Barok dönem süresince Barok gitar icrasında tırnak kullanılmamış, ancak Klasik dönemin ilk yıllarında tırnak kullanımını gerekli gören yeni bir ekol ortaya

çıkıştır. İspanya'da ortaya çıkan bu ekolün kurucusu gitarist ve besteci Padre Basilio (gerçek adı Miguel Garcia'dır) idi. Barok gitarda olduğu kadar, yaklaşık 1740'lı yıllarda İspanya'da ortaya çıkan altı çift telli gitarda da bir virtüöz olan Basilio, Luigi Boccherini'nin de dikkatini çekmiş usta bir müzisyendi. Aynı zamanda tanınan bir gitar eğitmeni de olan Basilio'nun öğrencileri arasında D. Aguado, F. Moretti ve F. Ferandiere gibi Klasik dönemin önde gelen gitaristleri de bulunmaktaydı. Bu isimler Basilio'nun anlayışını takip ederek, tırnak kullanımını tercih etmişler, A. Abreu (1799), F. Moretti (1799), F. Ferandiere (1799) yazdıkları metotlarda sağ elde tele degecek kadar bir tırnağın olmasını önermişlerdir. İlerleyen yıllarda bu isimlere D. Aguado (1824) da katılmış, o da 1824 yılında yayımladığı metodunda tırnak kullanımının sağladığı avantajları vurgulamıştır.

Klasik dönemin ilk elli yılında tırnak kullanımının yalnızca İspanyol gitaristler arasında yaygın olduğu görülse de, İspanyol gitaristlerin tümü bu tekniği tercih etmiyordu. Örneğin F. Sor'un öncülük ettiği birçok isim tırnak kullanımını doğru bulmaz, bunun müziği olumsuz etkilediğini belirtirdi. 1750-1800 yılları arasında Fransız ve İtalyan gitaristler ise tırnak kullanmayı kabul etmedikleri gibi bunun, gitarın doğal sesini bozarak, müziğe zarar veren bir teknik olduğunu ifade ediyorlardı. Bu gitaristlere göre en doğru çalım tekniği, tellerin parmak uçlarının etli kısmıyla çekilmesi idi. Nitekim yaşamını Fransa'da sürdüren İtalyan gitarist ve besteci G. Merchi de metodunda (1777), kesinlikle tırnak kullanılmaması ve tellerin parmak uçlarıyla çekilmesi gerektiğinin altını çizmiştir (Uluocak, 2015, s.335, 337).

3.5. Romantik Dönemin Klasik Gitar Metotlarına Katkısı

Romantizm, İngiltere'de estetik, Fransa'da sosyal ve Almanya'da felsefi boyutlarda yaşanırken giderek bütünselleşerek kendisinden önceki dönemlere karşı neredeyse tüm alanlarda genel bir tavır halini almıştır. Romantik dönem, Schubert, Chopin, Schuman, Liszt, Berlioz, Verdi ve Wagner'in dönemidir.

3.5.1. Gitar Müziği Açısından Katkısı

Romantik akımın müziğini kendinden önceki ve kendinden sonraki dönemlerden ayrı kılan başlıca özellikler arasında, uzun ve duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği, uyumlu aralıklara dayalı geniş atlamalar, renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme, ritimde özgürlük, biçimde katı kalıplardan arınma hali, ses yelpazesinin farklılığını yani nüansları duyurabilmek için

yeni çalgılar yaratmaya kadar varan anlayışlar, tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması sayılabilir.

Romantik yapıtlarda akorlar gerilim içinde kadansı oluştururlar. Bir türlü parçanın sonuna, durak noktasına varılamayan bir duygu egemen olur. Armonik dokuda uyumsuz akorlardan kaçınılmaz. Uyumsuz sesler kromatik aralıkların yardımıyla dramatik bir anlatım sunar. Bu dönemdeki hakim müzik formları programlı müzik, senfonik şiir, konser uvertürü, senfonik süit, solo konçerto ve lieddir.

Romantik öğelerden biri olan iç açıcı, aydınlık majör tonalite ile sisli ve karanlık minörün birbiri ardınca gelmesiyle yaratılan ani etki, Romantik dönemde görülür. Romantik dönemde büyük arpejli akorlar kullanılmıştır. Kromatik geçişler, geciktirmeler, çözülmemiş dissonans akorlar ve uzak tonalitelere özgü geçişler görülmüştür. Romantik dönemde nüanslara daha çok önem verilmiştir (Cangal, 2002, s. 280).

Romantik Dönem gitar müziği ve gitar metotları da yukarıda sayılan müzik özelliklerinden etkilenmiştir. Besteciler tarafından Romantik Dönem müziksel öğeleri gitarın teknik olanakları doğrultusunda kullanılmıştır. N. Paganini, I. Albeniz, E. Granados, J. Malats gibi besteciler Romantik Dönem gitar bestecileri arasında sayılabilir. 19. yüzyılda gitar için eser yazan gitarist olmayan bestecilere az sayıda rastlamaktayız. Bunun nedeni o dönemin romantik gitar adı verilen çalgısının sesinin gürlük açısından sınırlı olması ve konser salonlarında dönemin diğer çalgılarıyla yarışmıyor olmasıydı. Dolayısıyla gitarist bestecilerin gitar müziğine büyük katkılarına rağmen, çalgının repertuarı kısıtlı kalmıştır. Bunun asıl nedeni dönemin ünlü bestecilerinin gitar müziğine az ilgi göstermeleridir. Elbette ki Luigi Boccherini (1743-1805), Niccolò Paganini (1782-1840), Hector Berlioz (1803-1869) ve Franz Schubert (1797-1828) gibi gitarı bilen dönemin önemli bestecileri gitar için birkaç şarkı, eşlik ve etüt yazmışlardır. Fakat bunlar dönemin diğer çalgılarının geniş ve ciddi repertuarları yanında çok az kalmışlardır (Ranjbari, 2013, s.7).

Az da olsa romantik dönemde Avrupa ülkelerinde gitar, solo konserler ve şan-gitar resitalleri gibi etkinliklerin yanı sıra, orkestra müziğine ve operalara da girmiştir. Weber'in "Oberon", Verdi'nin "Falstaff" operaları ile Gustav Mahler'in 7. Senfonisi, bu olgunun tanınmış örnekleridir (Say, 2005, s.224).

3.5.2. Gitar Tekniği Açısından Katkısı

Romantik gitar yaklaşık olarak 1780'lerin ortalarında, İtalya ya da Fransa'da ortaya çıktığı tahmin edilen, altı tek telli bir gitardır. Barok gitardan yola çıkılarak üretilen çalgının popülerlik kazanarak Avrupa sanat müziğinde kullanımının yaygınlaşması, 1800'lerin başlarından itibaren olmuştur. Ses rengi özellikleri, çalım kolaylığı ve bas seslerinin daha fazla olması gibi etkenler, çalgının yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Romantik gitar sağ el tekniğinde Rönesans'tan beri uygulanan gelenek yine devam ediyordu. Buna göre sağ el serçe parmağı gitarın ön tablasına yaslanıyor, çalımda başparmak, işaret ve orta parmak kullanılıyordu. Bu teknikte önceki yüzyıllarda olduğu gibi yüzük parmağı yine yer almıyordu. Bu parmak ancak kimi arpejlerde ya da kimi akorların seslendirilmesinde kullanılırdı. Bu dönemde yüzük parmağıyla melodi çalınması düşünülmezdi. Nitekim F. Carulli (1810), F. Molino (1824/25) ve M. Carcassi (1836) başta olmak üzere, dönemin birçok gitaristi de metotlarını bu anlayışla yazmıştır. Tüm bu metotlarda dördüncü, beşinci ve altıncı tellerde başparmak; birinci, ikinci ve üçüncü tellerde ise işaret ve orta parmağın kullanılması önerilmiştir. Ancak zaman içinde Aguado ve Sor'un öncülük ettiği yeni tutuş pozisyonları da ortaya çıkmıştır. Örneğin Aguado "Nouvelle Methode de Guitarre Op.6" (Paris, 1834) adlı metodunda kendi buluşu olan ve tripode adını verdiği bir aparatı tanıtmıştır. Gitarı kırk beş derecelik bir açıyla sabit ve kenetli bir biçimde tutan bu alet sayesinde gitarist, çalgıyı tutmak zorunda kalmadan rahatça çalabilirdi. Böylece sağ elin serçe parmağını gitara yaslamaya gerek kalmaz ve tüm parmaklar serbestçe hareket edebilirdi. Aguado'nun bu aparatı geliştirmekteki amacı tıpkı bir piyanistin, piyanonun önüne oturarak çalması gibi, gitaristin de sabit duran bir gitarla çalmasını sağlamaktı. Ancak bu buluş gitaristler arasında kabul görüp, yaygınlaşmamıştır. Böylece sağ eli gitara yaslamadan çalmayı deneyen ilk gitaristlerden biri olan Aguado'nun bu deneyi, uygulama şansı bulamadan tarihteki yerini almıştır. Ancak besteci bulduğu bu yöntemle, yüzük parmağını da tıpkı işaret ve orta parmaklar gibi etkili bir biçimde kullanmayı başarmıştır. Nitekim Aguado'nun bu tarihten itibaren yazdığı birçok etüt ve eserde bunun sonuçlarını görmek mümkündür.

Sağ el tekniğinde değişiklik yapmak isteyen bir başka gitarist ve besteci de F. Sor olmuştur. Sor (1830) sağ eli özgürleştirmek için çalgıyı bir masaya yaslayarak

çalmayı denemiş, bunun sonucunda ise serçe parmağını gitara yaslamadan çalabilmeyi başarmıştır. Ancak besteci yine de, serçe parmağın zaman zaman gitara yaslanması gerektiğini, böylece daha dengeli bir tutuşun sağlanabileceğini belirtmiştir.

Romantik gitarda serçe parmağın gitara yaslanması birçok sorunu da beraberinde getiriyordu. Sürekli aynı noktadan çalındığı için farklı renkler üretilmiyor, ayrıca parmakların hareketleri engelleniyor ve dinamiklerin uygulanması güçleşiyordu. İşte bu yüzden çalgıdan güzel bir ton elde etmek için sağ elin doğru bir noktada konumlanması oldukça önemliydi. Sor'a göre köprüden itibaren tel boyunun onda biri kadar mesafe en doğru yerd. Çünkü ona göre en güzel ton buradan elde edilirdi. Sağ el tellere dik olarak değil, belli bir açıyla vururdu.

Sor, çağdaş birçok gitaristin aksine Romantik gitar sağ el tekniğini ayrıntılı bir biçimde incelemiştir. Bestecinin bu konuda ulaştığı sonuçlar, günümüze ışık tutar niteliktedir. Sor dönemin genel anlayışına uygun bir biçimde üçüncü, dördüncü, beşinci ve altıncı tellerde başparmak, birinci ve ikinci tellerde ise işaret ve orta parmakları kullanmayı tercih ettiğini, sağ elin pozisyonunu sabit kılmak ve mümkün olduğunca az hareket ettirmek içinse, işaret ve orta parmakları ikinci telden daha yukarı çıkarmadığını yazmıştır. Aksanlı (vurgulu) notaların başparmak ile çalınmasını önermiş, hatta bu parmağı birinci telde bile kullanmaktan çekinmemek gerektiğini belirtmiştir. Besteci metodunda yüzük parmağını ise ayrıntılı olarak incelemiştir. Ona göre bu parmak nadiren kullanılmalı ve yalnızca akorların içerisinde tercih edilmeliydi. Besteci, yüzük parmak diğerlerinden daha zayıf olduğundan, onunla melodik pasajların çalınmasının doğru olmayacağını düşünüyordu. Yüzük parmağının dört sesli akorlar ve kimi arpejler dışında kullanılmaması gerektiğini özellikle belirten besteci, gam pasajlarının ise daima işaret ve orta parmaklarla çalınması gerektiğinin de altını çizmiştir.

Romantik gitar sağ el tekniğinde tırnak kullanımı ise 19. yüzyıl gitaristleri arasında da oldukça tartışma yaratan bir konuydu. Dönemin tipik gitar tekniğinde teller parmak ucuyla çekilir, tırnak kullanılmazdı. Tırnağı genellikle İspanyol gitaristler tercih eder, İtalyan ve Fransız gitaristler buna karşı çıkardı. Ancak İspanyollar da bu konuda ikiye ayrılmıştı. Örneğin Padre Basilio ve öğrencileri, F. Moretti, F. Ferandiere ve D. Aguado gibi, tırnakla çalımdan yana iken, F. Sor gibi büyük isimler bunu reddediyordu. Hatta ünlü besteci, kendi eserlerinin kesinlikle

tırnaksız çalınması gerektiğini özellikle belirtmiştir. Sor, tellerin parmak uçlarının etli kısımlarıyla çekilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Tıpkı Sor gibi F. Carulli, F. Molino ve M. Carcassi gibi gitaristler de tırnaksız çalmayı savunuyorlardı. Örneğin M. Carcassi (1836) tırnakla çalma kesinlikle karşıydı. Besteci metodunda tele parmakların uç kısmıyla dokunmak gerektiğini, tırnağın tele değmemesine özellikle dikkat etmek gerektiğini vurgulamıştır. Oysa D. Aguado (1834) muhakkak tırnak kullanmak gerektiğini, çünkü bu şekilde hem renk hem de gürlük açısından farklılıklar yaratılabileceğini belirtmiştir. Aguado'nun tırnak kullanımı önce parmak ucu, ardından tırnağın tele dokunması şeklindeydi (Uluocak, 2015, s.337, 339).

3.6. Çağdaş Dönem ve Günümüzün Klasik Gitar Metotlarına Katkısı

Gitarın tarihsel süreç içinde evrimi, gitarı ses yüksekliği (volume) açısından arttırmış, altı telli yapısı ve bu tellerin akort sisteminin çalınan eserin tonal yapısına bağlı olarak değiştirilebilmesi, çalgının ses renklerinin ve armonik özelliklerinin zenginleşmesini sağlamıştır. Gitarın yapısındaki en temel ve ayırt edici özelliklerden biri de herhangi bir sesin farklı tellerden çalınabilmesi ve bu durumun yarattığı tonal zenginliktir. Gitarın bu yapısal özelliği seslendirilen melodinin farklı parmaklama (duate) mantıklarıyla çalınabilmesini, bu sayede çalınan melodinin renklerini değiştirilebilmesini sağlar. Gitarın dünyanın çeşitli ülkelerinde yaygınlaşmasının nedenlerinden biri de; popüler müzik türü ve çeşitli halk müziği alanlarındaki sözlü şarkılara eşlik etme uygulamaları olarak değerlendirilebilir (Kaya, 2014, s.8, 9).

Modernizm, sanatta yeni anlatım biçimleri bulmak amacıyla geçmiş dönemlerle arasında derin bir ayırım yaratmıştır. 20. yüzyılda dünyanın her konuda hızla ilerlemesiyle müzikte de hızlı gelişme ve ilerlemeler başlamıştır. Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte tüm geleneksel kurallar eğilip bükülmeye başlamıştır. Müzik kendi sanat dalının dışına taşarak diğer sanat dallarını, geçmişi ve dünyanın dört bir yanındaki kültürleri kullanmıştır. Bu dönem Avrupa'da pek çok ünlü bestecinin ve birbiriyle iç içe gelişen birçok sanat akımının etkinlik dönemidir.

Çağımızı da içine alan bu dönemde, eski müzik formları kullanımdan neredeyse tamamen çıkmıştır. Çağdaş dönem ve günümüz açısından düzenli form tanımlamalarında bulunmak artık mümkün değildir. Kuralları hiçe sayan bestecilerin

eserlerinde belli bir tona bağılı kalmayışı ve artık çağın gerektirdiği elektronik sistemlerden faydalanılması ile modern dönem başlamıştır. Çağdaş dönemde besteciler eserlerinde ani ton değişikliklerini kullanmaktan çekinmemişler ve yeni tını arayışları içerisine girmişlerdir. Modern dönemin en önemli özelliği ise tonalite kavramının ortadan kalkarak yerini on iki ton düzenine bırakmasıdır.

Birden çok tonalitenin kullanılması, tonalitenin tamamen atılması ve 12 ton sistemi, değişik ölçü ve bu ölçülerin kullanıldığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması, sonat biçimi (formu) gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi, çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması, elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik Çağdaş Dönem müziğinin özelliklerindedir (Cangal, 2002: 301).

Teknik özelliklerini muhafaza ederek evrensel bir nitelik kazanmış olan klasik gitar, hem bu evrensel niteliği hem de solo ve eşlik kapasitesinin imkânlarıyla müzik eğitiminin önemli bir aracı hâline gelmiş ve böylece farklı müzik türlerine ait eserlerin icrasında da sıklıkla kullanılan çalgılardan birisi olmuştur. Bilhassa klasik Batı müziği çerçevesinde gelişen ve değişen bu çalgı, dünyanın muhtelif bölgelerine ait birçok eserin icrasına da olanak sağlamaktadır. Ülkemiz müzik eğitiminde zamanla yaygınlaşan gitar, tını olarak Türk müziği çalgılarına benzerliği ve uyumuyla dikkat çekmektedir (Özdek, Albuz, 2013, s.172).

Klasik müzik içinde gerek yapısal gerek teknik açıdan gelişen gitar 20. yüzyıla gelindiğinde, pop, caz ve rock müzik olarak anılan müzik türlerinde kullanılmaya başlanmış ve ses düzeyinin büyük kalabalıklara erişebilmesi için yapısal değişiklikler yapılmış, elektrik donanımları da eklenmiştir (Kasar, Yöndem, 2006, s.2).

3.6.1. Gitar Müziği Açısından Katkısı

Klasik gitarın çalgı aleti olarak sahip olduğu farklı özellikler, gitar müziğinin klasik müzik repertuarı içerisinde ayrı bir yeri olmasını sağlamıştır. Gitarın bu farklı özellikleri zaman zaman avantaj ve dezavantaj olarak gerek besteci gerekse icracı üzerinde çok büyük etki oluşturmuştur. Gitarın solo bir çalgı aleti olarak çok sesli müzik yazımına olanak sağlaması en büyük avantajlarından birisidir. Bunun yanında sound ve tınısal (timbral) özellikleri dolayısıyla farklı pozisyonlarda aynı seslerin çok farklı renklerde duyulması, akor çevrimlerinin diğer enstrümanlara göre farklı algılanmaları, perküsif kullanımı ve değişik efektlerin elde edilmesindeki

kolaylığı da gitarın avantajlı yanlarından. Diğer yandan orkestral bir çalgı aleti olmaması dolayısıyla gitarist olmayan bestecilerin gitar tekniğine yabancı olmaları, yine sound ve timbral özellikleri dolayısıyla doğuşkanların (over-tone) diğer çalgı aletlerine göre daha zayıf duyulması, farklı çalgı aleti gruplarıyla çalındığında zayıf volümü açısından oluşan sorunlar enstrümanın dezavantajları arasında sayılabilir (Erşahin, 2009, s.3).

Gitar yazıları, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Carcassi gibi üstatların bıraktığı önemli eserlerle teknik ve müzikal anlamda emeklemeye başlamış, ardından 19. yüzyıl sonlarından itibaren özellikle Francisco Tarrega'nın yaptığı kompozisyonlar ve uyarlamalarla dönemsel anlamda iyice belirginleşmiştir. Ancak zaman içinde çalgı aleti olarak Torres'in çalışmaları gitarın geçirdiği fiziksel değişiklikler ister istemez çalma tekniklerini de değiştirmiş, dolayısıyla yazılı eserlerin yorumlanmasında da önemli anlamda değişikliklere yol açmıştır. Andres Segovia'nın eşine az rastlanır yorumculuğu ve yaptığı uyarlamalarla profesyonel müzik sahnesindeki yerini alan klasik gitar, icrası ve kompozisyon şekilleri açısından özellikle 20. yüzyılda yapılan orijinal yayınlar ve hızla ilerleyen akademik çalışmaların da katkısıyla titizlikle işlenerek önemi yadsınamaz bir alan olarak müzik tarihindeki yerini almıştır. Notasyon konusunda da gitar müziği, özellikle Leo Brouwer'in La Espiral Eterna'sı gibi postmodern çalışmalar ile algılanması ve icrası oldukça girift ve zor bir hal almıştır. Özellikle Avrupa'da Almanya'daki Schott, Chanterelle Verlag gibi, İtalya'da Ricordi gibi, yayınevlerinin ve Amerika'da özellikle Guitar Solo Publications, Kanada'da Les Productions d'OZ gibi yayınevlerinin bastıkları eserlerin etkisi ile dünyada klasik gitar müziği, dinamizmini en az yaylı çalgılar ve piyano müziklerinin seviyesine kadar yükseltmiştir. Gitar müziği yazarlığının ve gitarist - besteci sayısının ise özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru da iyice yaygınlaştığını ve arttığını söylemek mümkündür (Yeprem, 2007, s.4).

Gitar repertuarının geç oluşumu, diğer çalgıların aksine eski, çağdaş ve pedagojik eserlerin eksikliği, gitarın İspanyol folkloru içinde büyük bir yere sahip olması ve eğlence aracı olarak kullanılması, 1900'lü yılların başında klasik müzik dünyasının gitar üzerindeki ön yargılarının başlıca nedenleri olmuştur. Segovia'ya kadar, dönemin ün kazanmış bestecilerini gitarı ciddiye almaya ikna eden kimse olmamıştır. Gitarın sahip olduğu renk kapasitesi ve çok seslilik özelliğiyle küçük bir

orkestrayı çağrıştırdığı düşünülürse Segovia'nın amaçladığı, iyi bir eğitimle elde edilebilecek artistik seviye günümüzün en büyük kazanımlarından biri olarak görülmelidir. Segovia'nın gitarın sahnelerde yer almasıyla ilgili gerçekleştirdiği ilk adım, Tarrega'nın ve ekolünün benimsediği konser salonu fikrini yıkması olmuştur. Gitar sesinin kısa bir mesafenin ötesine geçemeyeceğini düşünen Tarrega'nın tanımıyla konser salonları "gitarist için kendisini dinletemeyeceği bir dinleyici kitlesi" ortamı olarak betimlenmektedir. Segovia, Tarrega'nın konser salonu fikrini benimseyenleri "yüzeysel fikirlere sahip" ve "basit akıllılar" olarak eleştirmiştir. Segovia'nın konser kariyeri ve gerçekleştirdiği ustalık dersleriyle gelişmeye başlayan gitar dünyası, bestecinin siparişi üzerine yazılan pedagojik eserlerle birlikte eğitimin gelişimi amacını da desteklemiştir. Segovia gitar tekniği üzerine uluslararası platformda eğitim veren ilk eğitmendir. 1950 yılından itibaren İtalya'nın Sienna şehrinde bulunan Academy Chigiana'da, 1959 yılından itibaren de İspanya'da bulunan Academy Santiago de Kompestalla'da gitar tekniği üzerine seminerler vermiştir.

Gitar eğitimindeki gelişmeler ve çalgıya olan ilginin artmasıyla birlikte, dünya çapındaki önemli okullar önceleri batı müziği çalgısı olarak görülmeyen gitar için 20. yüzyılın ikinci yarısında eğitim programları açmaya başlamışlardır. Örnek olarak New York'taki Julliard Müzik Okulu'nun gitar programını Sharon Isbin yönetiminde 1989 yılında açması gösterilebilir.

Flamenko'yu kastettiği döneminin gitar müziği için, gitar müziğinin sadece akorlardan ve tellerin titreştirilmesinden ibaret olmadığına değinen Segovia'nın aklına ilk defa 1912'te dönemin önemli gitar hocalarından Daniel Fortea ile karşılaştığında gitarist olmayan bestecilere eser sipariş etme fikri gelmiştir. Gitar repertuarında var olan eserlerin çalgının kapasitesini tamamen kullanmaması, bu girişimin en önemli nedenidir. Segovia'nın ulusal müzik öğelerine önem veren tutucu müzik zevki ve romantik olarak tanımlanabilecek estetik yaklaşımlarıyla şekillenen bu repertuar için eser teklifi götürülen bestecilerin, o dönemin yeni akımlar yaratan Stravinsky, Bartok, ya da Schoenberg gibi isimlerinden etkilenmeyen besteciler olduğu görülebilir (Ünlünen, 2013, s.162-165).

H. Villa-Lobos, William Walton, M. M. Ponce, J. Turina, J. Cardoso, M. A. Cherubito, T. Erdener, E. Bayraktar, İ. Taviloğlu, H. E. Korkmaz, M. Toros gibi besteciler Çağdaş Dönem gitar bestecileri arasında sayılabilir.

1971 yılında William Walton tarafından bestelenmiş olan ve çağdaş gitar repertuarının önemli eserlerinden sayılan “Beş Bagatel”, çağdaş olan bestecilerin aksine bir tutum sergilemektedir. Bu müzikte bestecinin, Ligeti ve Penderecki gibi bestecilerin altın çağı olan bu yıllarla pek de ilgilenmediğini görüyoruz. Yani besteci kompozisyon tekniği açısından da geleneklere bağlı kalmıştır. Walton kendisi de bu müzik için “sevimli parçalar oldu” yorumunu yapmıştır. Pek çok bestecinin kendini diğer müziklerinde olduğunun aksine rahat hissettiği ve arayışa yönelik parçalar olarak gördüğü bagateller, aynı zamanda yenilikler için de güzel bir test sahası olabilecek iken, Walton’da bu durum pek görülmemektedir. William Walton’ın bu beş bagateline bir bagatelden beklediğimizin aksine, materyaline hesap vermeye yönelik bir kompozisyon anlayışı benimsenmiştir (Erşahin, 2009, s.42).

Günümüzde, Roland Dyens, Leo Brouwer, Dusan Bogdanovic, Nikita Koshkin, Sergio Assad, Paulo Bellinati, Carlo Domeniconi gibi sanatçıların oluşturduğu bir “besteci-gitarist” kuşağı bulunmaktadır. Bu kuşağın yenilikçi eserleri, geç 20. yüzyıl ve erken 21. yüzyıl klasik gitar tarihini yazmaktadır. Bu kuşağı oluşturan sanatçıların hem besteci hem de gitarist olmalarının nedenleri konusunda Roland Dyens şöyle bir açıklama yapmıştır (Çoğulu, 2009, s.1);

“Bu “olgu”, kuşaklar boyunca her zaman varolmuştur. Çok önemli ve eski bir besteci-gitarist geleneği vardır. 19. yüzyıl; Sor, Aguado, Giuliani vb. gibi sanatçılarla bu olgunun altın çağıdır. Bundan dolayı bu besteci-gitaristlerle, senin saydığın çağdaş besteciler arasında açık olarak güçlü bir bağ ve gelenek var. Bu durumun açıklamalarından biri gitarın inanılmaz bir şekilde karışık bir çalgı olmasıdır. Çünkü gitar için uygun bir şekilde yazmak için “gitarın coğrafyası”nı çok iyi bilmek gerekir. Bahsettiğin gitaristler, gitarın gizlerini ve olanaklarını daha çok bildikleri için bu kadar fikir üretiyorlar ve bu nedenle de besteci-gitaristlerin yeni kuşağını oluşturuyorlar.”

Çağdaş dönem gitar metotlarından yakın dönemde basılan ve ülkemizde de çok kullanılan klasik gitar metotlarından biri Mario Rodriguez Arenas tarafından yazılan, 1923 yılında Ricordi Americana S.A.E.C. yayınevi tarafından Buenos Aires-Arjantin’de basılan “Arenas Gitar Metodu”, diğeri de John Mills tarafından yazılan, 1992 yılında AlkimYayınevi (Music Sales Group) tarafından Ankara’da basılan gitar metodudur (Erim, Yöndem, 2007, s.94).

Arenas metodu, başlangıç öncesi temel müzik bilgilerine kırk bir sayfa ayırmıştır. Arenas metodunda ortak olarak işlenen konulardan anahtarlar bölümünde, sol anahtarının yanında fa ve alto, tenor do anahtarları tanıtılmış, dizek üzerinde notalar kısmında gitar üzerindeki bilgisi, basit ve bileşik ölçüleri kapsayarak oldukça geniş bir alanı içine almaktadır. Arenas metodunda, senkop, üçleme, beşleme, yedileme, onbirleme ritimleri, legato, apojiyatür, mordan, grupetto, trill, ton bilgileri, hız terimleri, gürlük terimleri, nüanslar örneklerle anlatılmıştır. Bunların dışında otuz dokuz adet solfej parçası bulunmaktadır. Bu solfej çalışmalarında gitarla çalınması için sağ ve sol el parmak sembolleri bulunmaktadır.

Mills'in gitar metodunda ön bilgilere hemen hemen aynı oranda yer verilmiştir. Fakat bu metotta gitar tutuş, apoyando, tirando, gitar bakımı, genel çalışma ilkeleri gibi gitarla ilgili ön bilgiler oldukça geniş bir anlatımla sunulmuş ve anlatımlar resimlerle desteklenmiştir. Genel müzik işaretleri başlangıç için yeterli olacak düzeyde sınırlanmıştır.

Çağdaş dönem gitar metotlarından yakın dönemde ülkemizde basılan ve çok kullanılan klasik gitar metotlarından biri Ziya Aydıntan tarafından yazılan, 1974 yılında Evrensel Müzikevi tarafından Ankara'da basılan gitar metodu ile Bekir Küçükay tarafından yazılan, 1992 yılında yine Evrensel Müzikevi tarafından Ankara'da basılan gitar metodudur.

Bekir Küçükay'ın gitar metodunda ön bilgilere yer verilmiş ve genel müzik işaretleri başlangıç için yeterli olacak düzeyde sınırlanmıştır. Bu metotta gitarla ilgili ön bilgiler oldukça geniş bir anlatımla sunulmuş ve anlatımlar resimlerle desteklenmiştir. Ziya Aydıntan'ın gitar metodunda ise ön bilgilere çok az yer verilmiş, temel müzik bilgilerine ise eserler üzerinde uygulamalı olarak değinilmiştir. Gitar tutuşuyla ilgili bilgiler ise resimli anlatımlarla desteklenmiştir. Bu metotta genel çalışma ilkeleri maddeler halinde sıralanmıştır (Erim, Yöndem, 2007, s.96).

3.6.2. Gitar Tekniği Açısından Katkısı

Çalma ve çalgıyı kullanmayı öğrenme, temel klasik gitar bilgi ve tekniklerinin (sağ-sol el parmaklar arası koordinasyon, arpej, tirando, apoyando, bare, pizzicato, tremolo, flajole, legato vb.) bilinçli bir şekilde, düzenli çalışma sonucu kazandırılmasıyla gerçekleşir. Teknik, çalgıyı iyi çalmak için bir araçtır. Bundan dolayı teknik bilgilerin öğrencilere doğru aktarılması ve bu bilgilerin

öğrenciler tarafından tekrar edilerek düzenli çalışılması, klasik gitarın iyi ve rahat bir şekilde çalınmasını sağlayacaktır (Önder, Yıldız, 2008, s.117).

Torres gitarı yaklaşık 1860'lı yıllarda İspanya'da ortaya çıkan altı telli bir gitardır. Romantik gitardan geliştirilerek üretilen çalgı boyut, biçim ve akustik özellikleri bakımından o dönemde gelinen en üst noktayı temsil ediyordu. Müzik dünyasında büyük bir kabul göerek kısa sürede yaygınlaşan Torres gitarı Romantik gitardan daha büyük boyutlarda ve eşikleri daha yüksek olduğundan, bu çalgıda serçe parmağı gitara yaslayarak çalmak mümkün değildi. Bu yüzden Torres gitarında yeni bir oturuş ve tutuş pozisyonu ortaya çıkmıştır. Bu pozisyonla birlikte Rönesans döneminden beri süregelen sağ el tekniği ortadan kalkmış, bunun yerini parmakların daha da özgürleştiği yeni bir teknik almıştır. Gelişen bu teknik 20. Yüzyılda da uzun bir süre kullanılmıştır. Torres gitarında oturuş ve tutuş pozisyonunun ilkelerini belirleyen ve bunu belli kurallara bağlayan isim ise İspanyol gitarist ve besteci F. Tarrega olmuştur.

Tarrega'nın geliştirdiği ilkelere göre gitarist öncelikle vücudunun dengede kalabildiği, sağlam bir tabureye oturmalıdır. Omuzların doğal durumunda kaldığı bu pozisyonda, sol bacak üzerine yerleştirilen gitarın sırtı (arkası) göğsümüze yaslanmalıdır. Ardından gitarist bir miktar öne eğilmeli ve bir ayaklıkla yükseltilen sol bacak, vücutla dar bir açı yapacak konuma getirilmelidir. Tarrega'ya göre gitarı sol bacağımıza, göğsümüze ve sağ bacağımıza yasladığımız noktaların oluşturduğu üçgen, tutuş pozisyonunun temelini teşkil ediyordu. Torres gitarında sağ el tutuş pozisyonu da bu oturuş pozisyonuna göre biçimlenmişti. Tarrega'ya göre sağ önkol gitarın sağ üst köşesine yerleştirilmeli ve kendi ağırlığıyla aşağı doğru bırakılmıydu. Kol bu pozisyonda iken ilk olarak sağ el parmaklarının avuç içiyle birleştiği noktadaki boğumların, tellere paralel bir konum alması gerekiyordu. Bu durumda işaret, orta ve yüzük parmaklar tellere dik bir konum alacaktır. Ayrıca sağ bilek, kendiliğinden, sağa doğru hafifçe burkulmalıdır. Tüm bu süreçten sonra teller, parmak ucuna yakın olan birinci ve ikinci boğumlar kullanılarak çekilmeli, başparmak ise tele, parmak ucuna yakın olan boğumdan hareket ettirilerek vurulmalıydı. Tarrega sağ el tekniğinin en ayırt edici özelliği parmakların tellere dik bir açıyla vurulmasıdır. Oysa Romantik gitarda sağ el parmaklarının tellere çapraz bir açıyla vurduğu bir teknik geçerliydi.

Torres gitarında sağ el serçe parmağının çalgıya yaslanarak çalınması kuralı değiştiğinden, gitar tarihinde sağ elin özgürleştiği yeni bir dönem başlamıştır. Böylece bundan böyle sağ elde başparmak, işaret ve orta parmağın yanı sıra yüzük parmak da etkin bir biçimde kullanılmaya başlanmış ve birçok nüans ve dinamiğin daha etkili bir biçimde uygulanması sağlanmıştır.

Torres gitarıyla birlikte sağ el tekniğinde ortaya çıkan bir başka yenilik de apoyando tekniğidir. Apoyando'nun ortaya çıkışı hakkında üç farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde göre bu tekniği bulan ve eserlerinde ilk olarak kullanan gitarist J. Arcas'tır. İkinci görüşe göre ise apoyando, 19. yüzyıl ortalarında Flamenko gitaristleri tarafından bulunup, geliştirilmiştir. Bu görüşe göre bu vuruşun Torres gitarıyla bir ilişkisi yoktur. Dönemin Flamenko gitaristleri oldukça yüksek sesli şarkı, dans ve ritmin içinde, melodileri ve gam pasajlarını daha kuvvetli duyurabilmek amacıyla bu tekniği keşfetmiştir. Segovia (1893-1987) da bu görüşe katılanlardandır. Ona göre apoyando tekniği Tarrega'dan önce de vardı ve Flamenko gitaristleri tarafından kullanılıyordu. Bu görüşü savunan araştırmacılar Arcas'ın, apoyando'yu, Flamenko gitaristlerinden öğrendiğini vurgularlar. Nitekim Arcas'ın da iyi derecede Flamenko çaldığı bilinmektedir.

Apoyando'nun ortaya çıkışı hakkındaki üçüncü bir görüş ise bu tekniği Tarrega'nın keşfettiğidir. Bestecinin öğrencilerinden Pujol, apoyando tekniğinin kurucusunun Tarrega olduğunu bildirmektedir. Kökeni hakkında her ne kadar birçok tartışma bulursa da apoyando vuruşu, Torres gitarında kullanılan temel sağ el tekniklerinden biri olarak önem kazanmış ve Torres gitarının ardından, klasik gitarda da kullanım alanı bularak günümüze kadar ulaşmıştır.

Tırnak kullanımı konusunda Torres gitarında da, Romantik gitardakinden farklı bir durum söz konusu değildir. Bu gitarda da kimi gitaristlerin tırnak kullandıkları, kimilerinin ise parmak ucuyla üretilen tırnaksız tonu tercih ettikleri görülmektedir. Örneğin J. Arcas tırnak kullanan gitaristlerden iken Tarrega uzun yıllar tırnak kullanıp, 1902'den itibaren bundan vazgeçerek tırnaksız bir ton arayışına girmiştir. Tıpkı bunun gibi Tarrega'nın önde gelen iki öğrencisinden Pujol da tırnaksız bir tekniği savunurken, Llobet tırnak kullanımını gerekli görmüştür (Uluocak, 2015, s.339, 340).

Yukarıdaki bölümde adları geçen Arenas, Mills ve Aydıntan gitar metodlarında başlangıç için I. pozisyon kullanılmış, Küçükay'ın metodunda ise VII.

pozisyon kullanılmıştır. Başlangıç teli olarak Arenas ve Küçükay metotlarında 6. tel, Mills ve Aydınlan gitar metotlarında 1. tel kullanılmıştır. Başlangıç nota değeri olarak, Arenas metodunda birlik nota, Aydınlan metodunda birlik ve dörtlük nota, Mills ve Küçükay metotlarında dörtlük nota değeri kullanılmıştır. Başlangıç için, Arenas, Mills, Aydınlan metotlarında i, m parmakları, Küçükay metodunda ise p, i, m, a parmakları kullanılmıştır.

Metotlardaki başlangıç pozisyonları incelendiğinde, I. pozisyon ve VII. pozisyonun kullanıldığı görülmektedir. Çalgı eğitiminde başlangıç döneminin küçük yaşlarda olması çok önemlidir. Buna karşın gitarın fiziki özelliği başlangıç yaşı açısından problem teşkil etmektedir. Çalgının büyüklüğü ve sapının uzunluğu fiziksel açıdan öğrencinin gelişimini olumsuz yönde etkilemektedir. Bundan dolayı gitar eğitimi son zamanlara kadar diğer çalgılara göre bir kaç yaş daha geç başlamaktaydı. Günümüzde gitar eğitiminin başlangıç yaşının daha alt seviyelere indirilmesi ve başlangıç seviyesinin daha problemsiz olması için birçok yeni çalışma ve metot yayınlanmaktadır. Bu problemi çözmek için, Küçükay'ın başlangıç pozisyonunu olarak VII. pozisyonu belirlediği görülmektedir. Bu yöntemin uygulanmasında en önemli sorun, VII. pozisyonda başlangıç seviyesinde yazılmış etüt ve eser sayısının yetersiz oluşudur. Bu problem için bir başka alternatif çözüm de tel boyu daha kısa gitarların kullanımınıdır. Normal tel boyu 65 cm'dir. Günümüzde daha kısa tel boyuna sahip gitarlar da yapılmaktadır. Gitara kısa tel boyuna sahip gitarlar ile başlamak, ilk anlardaki zorlukları azaltmaktadır. Bu bağlamdaki sorun ise ülkemizde bulabileceğimiz bu boyutlardaki gitarların genelde özensiz yapılmış gitarlar olmasıdır.

Metotlarda başlangıç teli olarak, 1. tel ve 6.tel tercih edilmiştir. Arenas metodunda I. pozisyonda 6. telden, Küçükay metodunda ise VII. pozisyonda 6. telden başlangıç yapılmıştır. I. pozisyonda 6. telin notaları iki ve üçüncü ek çizgileri kullanan kalın mi, fa ve sol notalarıdır. Yeni başlayan öğrenci ek çizgilere yazılmış bu notaları okumakta zorluk çekebilir. Bundan dolayı I. pozisyonda 6. telden başlanması problem yaratabilir. VII. pozisyonda 6. tel ilk ek çizgideki do notasından başlandığı için nota okuma ve kavrama yönünden daha uygun bir seçim olarak görülebilir. Mills ve Aydınlan metotlarında tercih edilen I. pozisyon 1. tel notalarının dizek çizgileri içinde kaldığı için başlangıç teli olarak uygun bir seçim olduğu söylenebilir.

Başlangıçta kullanılan nota değerleri açısından önemli bir fark görülmemektedir. Başlangıç için birlik nota ve dörtlük nota değerleri tercih edilmiştir. Küçükay metodunda diğer metotlardan farklı olarak başlangıçta p,i,m,a parmakları kullanılmaktadır. Bu uygulama bir arpej tekniğidir. Öğrencinin sağ el açık vuruş (tirando) ve arpej tekniği için iyi bir başlangıç olabilir. Fakat yeni başlayan bir öğrenci bu tekniği bir anda rahatça uygulayamayabilir.

Arenas gitar metodunda konuların genelde aşamalı olarak ilerlediği söylenebilir. Fakat akor kırma ve bareli etütlerin yer aldığı konularda daha sonraki aşamalarda verilmesi gereken tekniklerin ele alındığı görülmektedir. Akor kırma tekniği, yeni başlayan bir öğrenci için oldukça zordur. Bu tekniğin yapılabilmesi için, sağ el konumunun oturmuş olması ve sağ elde arpej tekniğinin pekişmiş olması gereklidir. Ayrıca akor kırma konusundan önce veya sonra bu teknikle ilgili çalışma, etüt ve eser kullanılmamıştır. Bareli çalışmalarda etütlerin tonları, fa minör ve do minördür. Arenas'ta konu gelişimine göre bu etütlerin tonları bakımından basamak atlandığı görülmektedir. Bare tekniği öğretilirken, öğrencinin fiziksel olarak zorlanacağı düşünülerek, öncelikle üç telde ve V. perdeden sonraki pozisyonlarda çalışmalar yapılmalıdır. Oysa bareli çalışmaların işlendiği etütlerdeki barelerin, hem I. pozisyonda hem de 6 telde kullanıldığı görülmektedir. Bu etütlerden önce kolay anlaşılabilir ve uygulanabilir bare çalışmaları yapılması daha uygun olabilir.

Mills metodundaki konuların genelde aşamalı olarak ilerlediği söylenebilir. Mills metodunda her konudan önce açıklama yapılarak yeni öğrenilen bilgilerin ve yeni uygulanacak tekniklerin, nasıl daha kolay çalışılacağı belirtilmiştir.

Küçükay metodunda da konuların, genelde aşamalı olarak ilerlediği görülmektedir. Her konu öncesinde konuyla ilgili önemli noktalar açıklanarak, öğrencinin daha çabuk anlaması hedeflenmiştir. Metotta otuzuncu konuda yer alan tremolo çalışmasının yeni başlayan öğrenci için henüz erken bir teknik olduğu söylenebilir. Tremolo tekniği belli bir hızda çalmayı gerektiren bir tekniktir. Yeni başlayan öğrencinin henüz bu tekniği doğru olarak uygulayabilecek yeterliliğe ulaşmadığı varsayılırsa tremolo tekniğinin daha sonraki aşamalarda ele alınmasının daha doğru bir yaklaşım olacağı söylenebilir. Metotların tümünde konuların genel olarak aşamalı bir gelişim gösterdiği görülmektedir (Erim, Yöndem, 2007, s.97, 101).

20. yüzyılda ses kapasitesi artan gitarlarla birlikte yeni gitar teknikleri de oluşmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi tırnağın uygun şekilde kullanımıyla elde edilebilecek zengin renk paletinin gitar müziğini güçlendirmesidir. Gitar çalımında tırnak kullanımı, gitarın tarihi sürecinde besteciden besteciye değişkenlik gösteren bir konu olmuştur. 19. yüzyılda Giuliani tırnak kullandığı halde çağdaşı Sor, tırnak kullanmadan konserler vermiştir. Tarrrega da, kariyerinin başında tırnak kullandığı halde, kariyerinin son döneminde tırnaksız gitar çalımı üzerine yoğunlaşmıştır. Segovia, günümüz gitar dünyasının ses üretme biçimi üzerine yapılan ilk çalışmaların sahibidir. Vladimir Bobri'nin The Segavia Techniques isimli kitabında Segovia'nın sağ el kullanımı ve tırnak şekilleri üzerine bir bölüm bulunmaktadır. Melodi ve eşlik notalarının birbirinden ayrılması ve melodinin vurgulanması için tırnakların nasıl kullanılacağı açıklanmıştır. Her tırnağın, gitaristin tırnak ve parmak şekline göre düzenlenmesi gerektiğini belirten Segovia, sadece tırnakla teli çekmenin oluşturulacak tonun kalitesini önemli ölçüde azalttığını açıklamaktadır. Bunun yerine tırnak ve etin aynı zamanda tele değmesi ve aynı zamanda telden ayrılmasıyla, ton kontrolünün arttırılabileceğini ve melodi ile eşlik hatlarının daha kolay birbirinden ayrılabilceğini ifade etmektedir. Segovia'nın çalışmalarının öncü bir çalışma olarak tanımlanması mümkündür.

20. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin gitar üzerindeki en büyük etkisi tel kullanımı üzerinde gerçekleşmiştir. Tüm telli çalgıların geleneksel olarak kullandığı gut¹ teller yerine, 1948'de Dupont Tel Şirketi, gitar için ilk naylon telleri piyasaya sürmüştür. İkinci Dünya Savaşı sürecinde tel üreticisi Dupont Şirketinin Plastik Bölümü Başkanı olan Albert Augustine'in gut telin hammaddelerini temin ve saklama konusunda sıkıntı yaşamasıyla, ordunun artık naylon malzemeleri üzerine çalışmış ve ilk naylon teli üretmiştir. Günümüzde de kullanılmaya devam edilen bu teller; Segovia'nın Augustine'e yaptığı direk yönlendirmelerle geliştirilmiş ve dönemin gitar dünyasında naylon tellere karşı oluşan önyargılarının yıkılması sağlanmıştır (Ünlünen, 2013, s.165, 166).

¹ Kedi bağırsağının, belirli kimyasal aşamalardan geçirilmesi sonucunda sarılarak, tel formunda kullanılması.

SONUÇ

Tarihsel geçmişi, çok sesli müziğe elverişliliği, ses güzelliği, kolay taşınabilirliği ve kolay satın alınabilirliği ile zaman içerisinde popüler olan klasik gitar, geçmişten günümüze müzik eğitimi veren tüm eğitim ve öğretim kurumlarında sıkça tercih edilen bir çalgı aleti olmuştur.

Gitar eğitimi, tüm bu özelliklerden yola çıkılmak suretiyle temelde çalgıyı tanıyarak, çalma ve kullanmayı öğrenerek, bestecinin müzik eserlerinde isteklerini form bilgileri ile icra etmek için davranış kazandırma süreci olarak tanımlanabilir. Bu tanımın ilk amacı olan çalgıyı tanıma, gitar tarihi, gitarın fiziksel yapısı, klasik gitar için doğru oturuş ve gitarı doğru tutuş bilgileri ile temellenir. Gitarın çalınması, kullanılmasının öğrenilmesi ise gitar tekniklerinin doğru ve yerinde uygulanması ile eserlerin, bestecinin arzu ettiği şekilde icra edilebilmesini sağlamaktadır.

Metotlar öğretme ve öğrenme sürecinde çok önemli etkenlerdir. Öğreten için planlama, yardımcı ve kaynak görevini yerine getirirken öğrenen için yol gösterici, basamak ve kaynak görevini üstlenmektedir. Bu bakımdan metotların etkililiği iyi bir inceleme ve alt yapıya dayanmalıdır. Bu çalışmada incelenen gitar metotları birçok bakımdan birbirinden farklı özellikler göstermektedir.

Bir çalgı aletini çalmayı öğrenebilmek için en geçerli metot, önce söz konusu çalgı aletini ve tarihini tanımaktır. Bu çalışmada gitarın ve gitar metotlarının tarihsel gelişimi araştırılırken birçok kaynakta yer alan bilgilerin değerlendirilerek irdelenmesi ve birleştirilmesi olanağı bulunmuştur.

Çalışmada incelenen gitar metotları tarihsel dönemler bazında ele alınırken, dönemin önemli bestecileri ve eserleri de incelenmiştir. Çünkü ilgili dönemlerdeki gitar metotlarında kullanılan gitar müziği ve tekniklerinin en önemli göstergesi gitar eserleridir. Gitar eserleri, gitar metotlarının uygulamalı örnekleri olması bakımından önem taşımaktadır.

İncelenen gitar metotları arasında ön bilgi oranlarında, temel müzik bilgisi sunumlarında, teknik bilgi ve aşamalı öğretim konularında farklılıklar olduğu belirlenmiştir.

Ele alınan gitar metotlarında alıştırmaya, etüt ve eserlerin sayısı ve yoğunluğu da değişiklik göstermektedir. Metotların yazarlarının öğretim amaçları doğrultusunda bu konularda farklılıklar göze çarpmaktadır. Bazı metotlarda ağırlığın alıştırmaya ya da etüt üzerine verildiği görülürken bazılarında konuların pekiştirilmesinde verilecek

örneklerde eser ağırlıklı bir seçim yapıldığı gözlenmiştir. Buradan metot yazarlarından bazılarının tekniğe dayalı bir yaklaşım içerisinde oldukları, bazılarının ise eser ağırlıklı seçim yaparak öğrencinin ilgisini artırmak düşüncesinde bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir.

Görsel anlatımın öğretimdeki rolü dikkate alındığında, yayımlanma tarihi eski dönemlerde olan gitar metotlarında teknolojik yetersizlik nedeniyle genellikle resimli örneklerin kullanılmadığı, çağdaş dönme gitar metotlarında ise görselliğe ağırlık verilerek teknolojik olanaklar doğrultusunda resimli metotlarda sayıca çok artış olduğu görülmüştür.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar ve değerlendirmeler sonucu çağdaş dönem ve günümüz klasik gitar metotlarının farklı yaş gruplarına göre ve özellikle çocukların gitar çalmasını teşvik etmek için küçük yaş gruplarına göre hazırlandığı, ancak daha eski dönemlerde hazırlanan metotların büyük bir çoğunluğunda özellikle küçük yaş gruplarının ihmal edildiği sonucuna varılmıştır.

Ayrıca Klasik dönem gitar metotlarında gitar teknik çalışmaları ile ilgili olarak belirli teknikler konusunda çok fazla örneğe yer verildiği görülmüştür. Bu anlamda çok fazla örneğin gitar eğitimi açısından sıkıcı olabileceği ve gitar müziğinin göz ardı edilmesi sonucu doğurabileceği dikkate alınmalıdır.

Eski dönemlerde yazılmış gitar metotları dönemsel olarak incelendiğinde gitar eğitiminde genellikle adeta usta-çırak ilişkisinin söz konusu olduğu durumların olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak çağdaş dönem ve günümüz gitar metotlarında ise tüm teknolojik olanaklar doğrultusunda gitar eğitiminde bireyselliğin ön plana çıktığı bir eğitim şekli karşımıza çıkmaktadır. Artık günümüzde herhangi bir birey gitarı ve gitar müziğini, metotlar ve diğer teknolojik araçlarla tek başına öğrenebilecek durumdadır.

Gitar eğitiminde vazgeçilmez ve önemli bir rolü bulunan klasik gitar metotlarının, tarihsel evriminin değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkan bu çalışmanın tüm yapımçı, eğitimci ve icracı gitar camiasına fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Aktüze, İ. (2004). Müziği Anlamak. Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, II. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Angı, Ç.E. (2005). Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri. DOI: 10.7816/idil-02-10-05. 12.04.2016, <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1380239033.pdf>.
- Arın, M.E. (2014). Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Yıl:2014. C:4. S:1. 11.01.2016, http://joiss.karabuk.edu.tr/Makaleler/1883273101_6.%20Eren%20Ar%c4%b1n.pdf
- Arslanoğlu, Z. (2010). *Klasik Gitar Öğretim Literatürünün Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.
- Bilge, E. (1996). *Rönesans Döneminde Gitar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.
- Bırol, E. (2008). *Barok Dönemi Gitar Müziği, Bestecileri ve Gitarın Kullanımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Piyano Programı.
- Cangal, N. (2002). Armoni. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çapacı, K. (2016A). Rönesans’ta Müzik. 19.01.2016. <http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/ronesans.pdf>
- Çapacı, K. (2016B). Barok Dönemde Müzik. 29.03.2016. <http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/barok.pdf>
- Çapacı, K. (2016C). Romantik Dönem Müziği. 06.04.2016. <http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/romantik.pdf>
- Çapacı, K. (2016D). 20. Yüzyılda Müzik. 08.04.2016. <http://kazimcapaci.com/klasikmuzikpdf/20yyda%20m%C3%BCzik.pdf>
- Çelikkanat, G. ve Gönül, M.A. (2012). 9. Sınıf Türk ve Batı Müziği Çalgıları Gitar Ders Kitabı. MEB Devlet Kitapları Yayınları 4927. Üçüncü Baskı.
- Çiçek, D. (2007). *Fernando Sor ve Mauro Giuliani’nin Etütlerinin Gitar Müziğindeki Önemi ve Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul:

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Piyano Anasanat Dalı Gitar Sanat Dalı.

Çoğulu, T. (2009). Roland Dyens ile Röportaj. İstanbul: *Andante Dergisi*. Şubat-Mart 2009. Sayı: 38. 21.04.2016. <http://www.tolgahancogulu.com/roland-dyens-ile-roportaj-tolgahan-cogulu/>

Daşer, O. (2007). *Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.

Dereköy, S. (2013). Rönesans Aslında Bir Reendülüsans mı?. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Bahar 2013. S:26. C:6. 19.01.2016, www.sosyalarastirmalar.com

Dinçol, B. (2003). Eski Önasya ve Mısır'da Müzik. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları. İkinci Basım.

Dönmez, B.M. ve Özkan, S.B. (2012). Mitolojik Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analizi. *ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Haziran 2012. S:5. C:3. 13.01.2016,

http://sobiad.odu.edu.tr/files/cilt3/cilt3sayi5_pdf/mustandonmezbanu_burak_ozkan.pdf

Elmas, Y.(1986). *Müzik Tarihinde Gitarın Biçim Evrimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

Elmas, Y. (2003). Sorularla Gitar. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ergüden, B. (1995). *Heitor Villa Lobos'un 12 Gitar Etüdünün İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Erim, A., Yöndem, S. (2007). Türkiye'de Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Başlangıç Metotlarından Bazılarının Öğretme - Öğrenme Süreçleri Açısından Karşılaştırılması. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi - Journal of Social Sciences*. Cilt/Volume: 2007-1 Sayı/Issue: 14.

Erşahin, S. (2009). William Walton'un 'Five Bagatelles' Eseriyle Çağdaş Gitar Müziğine Yaklaşımı. İstanbul: Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı.

Güran, Y. (2008). Klasik Batı Müziğinin Geçirdiği Dönemler. 27.03.2016. <http://www.yalcinguran.com/2008/04/klasik-bati-muziginin-gecirdigi-donemler/>

Gökberk, M. (1980). Felsefe Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi. Dördüncü Basım.

İlyasoğlu, E. (2003). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları.

İplikçioğlu, B. (1990). Eskiçağ Tarihinin Anahatları. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları No:20. Edebiyat Fakültesi Basımevi.

İşbilen, M. (2004). Klasik Gitar Metodu. Ankara: Çağdaş Sanat Yayınları. Matsa Basımevi. Dokuzuncu Baskı.

Kanneci, A. (2001). *Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi.

Karagülle, E.M. (2014). *Ahmet Kanneci'nin Konser Repertuarlarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel sanatlar Enstitüsü Piyano Anasanat Dalı.

Karataş, M.N. (2010). *Beethoven 5. Senfoni Birinci Bölümün Kompozisyon ve Şeflik Teknikleri Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.

Kasar, M.K., Yöndem, S. (2006). Muğla Üniversitesi Öğrencilerinin Klasik Gitar ile İlgili Bilgi ve Tutumları. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İlke)*. Bahar 2006. S:16.

Kaya, A. (2011). *Joaquín Rodrigo'nun Gitar Eserleri ve "Invocacion y Danza" Adlı Eserinin İncelenmesi*. İstanbul: Sanatta Yeterlik Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Piyano Programı.

Kaya M. (2014). *Klasik Gitarın Halk Müziğinde Kullanımının Değerlendirilmesi*. Edirne: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Korucu, H. (2011). *Gitara Başlangıçta Sağ ve Sol El Teknikleri Metotlarının İncelenmesi ve Araştırılması*. Mersin: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı.

Kutluk, F. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi. İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.

Küçükay, B. (1992). *Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu*. Ankara: Evrensel Müzikevi.

Okay, H.H. (2012). Müzikal İfade Eğitimine Bir Pencere: Çalgı Müziğinde Vokal İzler. *Kastamonu Eğitim Dergisi*. C:20. N:3.

Önder, C.Ş., Yıldız, G. (2008). *Klasik Gitar Eğitiminin Boyutları*. 19.04.2016, <http://efd.mehmetakif.edu.tr/arsiv/haziran2008/dosyalar/115-133.pdf>.

Özdek, A., Albuz, A. (2013). Makamsal Karakterdeki Gitar Müziği Eserlerinin Lisans Eğitiminde Kullanımına Yönelik Görüşler. 22.04.2016, <http://docplayer.biz.tr/11007394-Makamsal-karakterdeki-gitar-muzigi-eserlerinin-lisans-egitiminde-kullanimina-yonelik-gorusler-1.html>.

Özel, M., Tezcan S.T. ve Atılğan S. (2012). *Batı Müziği Tarihi*. Devlet Kitapları. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. Üçüncü Baskı.

Özkan, S.B., Dönmez, B.M. (2014). Türkiye'de Gitar Pratiklerinde Anadolu Müziksel Öğelerinin Kullanılması Süreci Üzerine Sosyo-Kültürel Bir Araştırma. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*. Aralık 2014. S:17. C:5.

Özkasnaklı, U. ve Dalkıran, E. (2013). *Klasik ve Flamenko Gitar Sağ El Çalım Tekniklerinin Karşılaştırılması ve Gitar Eğitiminde Kullanılabilirliği*. 15.01.2016, <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/26b.ozkasnakli.pdf>.

Öztuna, Y. (1990). *Türk Musikisi Ansk:II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Pamir, L. (1984). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları.

Ranjbari M. (2013). *Gitarist Olmayan Bestecilere Klasik Gitarın Teknik Ve Müzik Özelliklerinin Tanıtılmasına Yönelik Model Önerisi*. Ankara: Sanatta Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Piyano Anasanat Dalı Gitar Sanat Dalı.

Rende, E. (2006). *Francisco Tarrega'nın Klasik Gitar Eğitimine Katkıları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Adalet Matbaası. Üçüncü Basım.

Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt I, II, III. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Selanik, C. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. Ankara. Doruk Yayıncılık.

Soybilgen, A. (2009). *Klasik Gitar İçin Konser Programı Oluşturulması Üzerine Bir Model Geliştirme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.

Tunca, T. (2016). Müzik Tarihi. 19.01.2016. http://www.tuncertunca.com/FileUpload/bs669804/File/muzik_tarihi.pdf

Uçan, A. (2005). Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri İçin Keman Ders Kitabı (Lise 1-2- 3). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Uluocak, S. (2015). Rönesans Gitarından Klasik Gitara Sağ el Tekniğinin Gelişimi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C: 12. S:29. <http://sbed.mku.edu.tr/article/viewFile/1038000740/5000106028>.

Usta, K. (2012). Rönesans'ın Sebepleri, Hareketleri ve Sonuçları. 19.01.2016. <http://www.kerimusta.com/ronesansin-sebeplerihareketleri-ve-sonuclari/>

Ünlenen, E. (2013). Andres Segovia'nın Modern Gitar Müziğine Katkıları. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. C:4. S:4. Haziran 2013.

Yağışan, N., Aydın, N. (2013). Kemanın Tarihsel Gelişim Süreci ve Eğitimci Yorumcular. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30*.

Yaman, İ.İ. v.d. (2012). Çağdaş Dünya Sanatı. Devlet Kitapları. Birinci Baskı. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları 5695.

Yarman, O.U. (1999). Geç Barok Dönemden Klasik Döneme Geçişte Rokoko. İstanbul Devlet Üniversitesi Konservatuvarı Yüksek Lisans Kompozisyon Anasanat Dalı. 14.04.2016. <http://www.ozanyarman.com/files/Barok-Rokoko.pdf>.

Yeprem, S. (2007). Türk Gitar Müziği Çalışmaları. İstanbul: İkinci Türkiye Gitar Buluşması. "Türk Gitar Müziği Çalışmaları" Konferans Sunumu.

Yeğin, V. (2007). Çalgılarda İşlevsel Gelişim. Ankara: Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS 38). 12.04.2016. <http://akademik.ege.edu.tr/?q=tr/bilgiler&id=1557>