



**KLASİK GİTAR TEKNİKLERİNE İLİŞKİN
RAHAT ÇALMA YAKLAŞIMLARI**

Özgür Çetindere

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS, 2019

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Özgür
Soyadı : Çetindere
Bölümü : Müzik Eğitimi
İmza :
Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Klasik Gitar Tekniklerine İlişkin Rahat Çalma Yaklaşımları
İngilizce Adı : Effortless Playing Approaches Regarding Classical Guitar
Techniques

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Özgür ÇETİNDERE

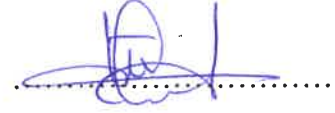
İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Özgür Çetindere tarafından hazırlanan ‘Klasik Gitar Tekniklerine İlişkin Rahat Çalma Yaklaşımları’ adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

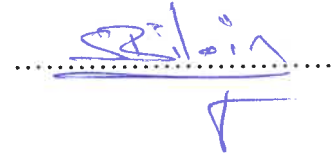
Danışman: Prof. Ülkü ÖZGÜR

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi



Başkan: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi



Üye: Dr. Öğr. Üyesi Kaan YÜKSEL

Devlet Konservatuvarı, Başkent Üniversitesi



Tez Savuma Tarihi: 28/08/2019

Bu tezin Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Selma YEL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü



TEŞEKKÜR

Araştırmanın şekillenmesinde bana her konuda yol gösteren ve yardımcı olan danışmanım Prof. Ülkü ÖZGÜR'e,

Lisans eğitimimde ve tez yazım sürecinde akademik desteğiyle hep yanımda olduğu gibi hayatım boyunca da yoluma ışık tutan değerli gitar öğretmenim Öğr. Gör. Ender BİLGE'ye,

Aileme ve sevgili eşim Esra Nur ÖZ ÇETİNDERE'ye teşekkürlerimi sunarım.

**KLASİK GİTAR TEKNİKLERİNE İLİŞKİN
RAHAT ÇALMA YAKLAŞIMLARI
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Özgür Çetindere
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Ağustos 2019**

ÖZ

Bu çalışma, klasik gitar tekniklerinin, bedenin rahat kullanılmasıyla daha kolay uygulanmasını sağlayabilecek yaklaşımları saptamayı amaçlamaktadır. Bu betimsel çalışmada veriler, dünya çapında sıklıkla kullanılan gitar kitaplarından ve metotlarından elde edilmiştir. Verilerin toplanması sırasında belge tarama yöntemi kullanılmıştır. Bulgular, alanyazında yer alan kaynaklar incelenerek hazırlanmıştır. Elde edilen bulgular, başvuru kaynaklarda önerilen teknik çalışmalar bağlamında incelenmiş ve klasik gitar tekniklerinin rahat çalma yaklaşımları ile nasıl uygulanabileceği saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Gitar, Klasik Gitar Teknikleri, Rahat Çalma Yaklaşımları

Sayfa Adedi : 88

Danışman : Prof. Ülkü ÖZGÜR

**EFFORTLESS PLAYING APPROACHES REGARDING
CLASSICAL GUITAR TECHNIQUES
(M.S. Thesis)**

**Özgür Çetindere
GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCE
August 2019**

ABSTRACT

This study aims to observe the approaches which may provide ease in classical guitar playing techniques. In this descriptive research, data are obtained from guitar technique handbooks and methods that are frequently used world wide. Literature review method has been used for gathering data. The findings were examined in the context of the technical studies suggested in the references and how classical guitar techniques could be applied with effortless playing approaches were tried to be determined.

Key Words : Classical Guitar, Classical Guitar Techniques, Effortless Playing
Page Number : 88
Supervisor : Prof. Ülkü ÖZGÜR

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu	8
1.2 Alt Problemler.....	8
1.3 Araştırmanın Amacı	9
1.4 Araştırmanın Önemi.....	9
1.5 Sayıtlar.....	10
1.6 Sınırlılıklar	10
1.7 Tanımlar	11
BÖLÜM II.....	12
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	12
BÖLÜM III	14
YÖNTEM.....	14
3.1 Araştırmanın Modeli	14
3.2 Evren ve Örneklem.....	14
3.3 Verilerin Toplanması.....	15
3.4 Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	15
BÖLÜM IV	16

BULGULAR VE YORUM	16
4.1 Klasik Gitarda Kullanılan Teknikler.....	16
4.2 Klasik Gitar Tekniklerine İlişkin Rahat Çalma Yaklaşımları	17
4.3 Klasik Gitarda Duruş, Oturuş ve Çalgıyı Tutuş.....	20
4.3.1 Alexander Tekniği.....	22
4.3.2 Feldenkrais Tekniği.....	24
4.3.3 Alexander ve Feldenkrais Tekniklerinin Klasik Gitarda Duruş ve Oturuş İçin Uygulanması	25
4.3.4 Pozisyon Destekleyici Araçlar	29
4.3.4.1 Ayak Sehpaı.....	29
4.3.4.2 Gitar Yükseltme Eklentisi (Ergoplay)	32
4.3.4.3 Gitar Yükseltme Yastığı (Dynarette)	33
4.3.4.4 Kayma Engelleyici Mat.....	33
4.3.4.5 Sağ Kol Bandı	35
4.4 Klasik Gitardaki Sağ El Tekniklerinin Verimli Kullanımı	36
4.4.1 Açık Vuruş Tekniği (Tirando)	36
4.4.2 Kapalı Vuruş Tekniği (Apoyando)	39
4.4.3 Sağ Elde Parmak Bağımsızlığı	40
4.4.4 Sağ Elde Başparmak Kullanımı.....	41
4.4.5 Parmak Hazırlama (Planting).....	44
4.4.6 Arpej.....	46
4.4.7 Parmak Aşırtma (String Crossing).....	47
4.4.8 Akor Dengeleme	49
4.4.9 Hızlandırma Çalışması	50
4.4.10 Tremolo	52
4.4.11 Rasgueado	53
4.5 Klasik Gitardaki Sol El Tekniklerinin Verimli Kullanımı	54
4.5.1 Kol Ağırlığı.....	54
4.5.2 Devinimsel Rahatlatma (Dynamic Relaxation)	56

4.5.3	Sol Elde Parmak Bağımsızlığı	58
4.5.4	Çıkıcı Yönde Bağlı Çalma (Ascending Slur).....	59
4.5.5	İnici Yönde Bağlı Çalma (Descending Slur)	61
4.5.6	Ağırlık Aktarımı.....	62
4.5.7	Rehber Parmak	64
4.5.8	Eksen Parmak.....	65
4.5.9	Pozisyon Genişletme.....	67
4.5.10	Pozisyon Daraltma	68
4.5.11	Bare.....	68
4.5.12	Yarım Bare.....	70
4.5.13	Askı Bare (Hinge Bar).....	71
4.6	Bedenin Verimli Kullanılmasına Yönelik Düşünsel Yaklaşımlar	73
4.6.1	Beden Farkındalığı.....	73
4.6.2	Hedef Odaklı Hareket.....	74
4.6.3	Zihinde Canlandırma.....	74
BÖLÜM V		79
SONUÇLAR VE ÖNERİLER		79
5.1	Sonuçlar	79
5.1.1	Klasik Gitarda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Kullanıldığı Durumlara İlişkin Sonuçlar	79
5.1.1.1	<i>Klasik Gitarda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Duruş, Oturuş ve Çalgıyı Tutuşa Katkılarına İlişkin Sonuçlar.....</i>	<i>80</i>
5.1.1.2	<i>Klasik Gitarda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Sağ El Tekniklerinde Uygulanmasına İlişkin Sonuçlar.....</i>	<i>80</i>
5.1.1.3	<i>Klasik Gitarda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Sol El Tekniklerinde Uygulanmasına İlişkin Sonuçlar.....</i>	<i>82</i>
5.1.2	Klasik Gitar Çalınırken Bedenin Verimli Kullanılmasına Yönelik Düşünsel Yaklaşımlara İlişkin Sonuçlar	83
5.2	Öneriler	84

KAYNAKLAR.....	85
-----------------------	-----------

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Rönesans Gitarı	5
Şekil 2. Vihuela	5
Şekil 3. Barok gitar.....	6
Şekil 4. Franciso Tarrega'nın gitarı tutuş pozisyonu	21
Şekil 5. Dioniso Aguado'nun gitarı tutuş pozisyonu	21
Şekil 6. F.M. Alexander oturuşla ilgili ders verirken	22
Şekil 7. Metal ayak sehpası	29
Şekil 8. Ahşap ayak sehpası	29
Şekil 9. David Russell'ın ayak sehpası kullanımı	30
Şekil 10. Paco de Lucia'nın gitar tutuş pozisyonu	31
Şekil 11. Ergoplay Tappert.....	32
Şekil 12. Ergoplay Tröster.....	32
Şekil 13. Dynarette gitar yükseltme minderleri.....	33
Şekil 14. Kayma engelleyici mat.....	34
Şekil 15. Sağ kol bandı.....	35
Şekil 16. Kol dinlendirme eklentisi	36
Şekil 17. Parmakların telle teması	37
Şekil 18. i parmağının tele baskısı (ilk eklem sabit)	38
Şekil 19. i parmağının tele baskısı (ilk eklem bükülü).....	38
Şekil 20. Parmağın avuç içine doğru hareketi	38

Şekil 21. Parmağın rahatlatılması.....	39
Şekil 22. Parmağın başlangıç konumuna gelmesi	39
Şekil 23. Apoyando'ya hazırlık.....	40
Şekil 24. Apoyando'nun uygulanışı	40
Şekil 25. Tarrega arpej çalışmaları.....	41
Şekil 26. Başparmağın tele baskısı.....	42
Şekil 27. Başparmağın rahatlatılması (1)	42
Şekil 28. Başparmağın rahatlatılması (2)	42
Şekil 29. Başparmağın rahatlatılması (3)	42
Şekil 30. Başparmağın rahatlatılarak başlangıç konumuna getirilmesi	43
Şekil 31. David Russel'ın trill çalışması	43
Şekil 32. i'den m'ye parmak hazırlama (1)	45
Şekil 33. i'den m'ye parmak hazırlama (2)	45
Şekil 34. m-i arasında parmak aşırıtma (1)	47
Şekil 35. m-i arasında parmak aşırıtma (2)	47
Şekil 36. i-m arasında parmak aşırıtma (1)	48
Şekil 37. i-m arasında parmak aşırıtma (2)	48
Şekil 38. Walking çalışması	48
Şekil 39. Mauro Giuliani 120 arpej çalışması no:1	50
Şekil 40. Tennant'ın metounda yer alan hızlandırma çalışması.....	51
Şekil 41. Parkening'in metounda yer alan hızlandırma çalışması.....	51
Şekil 42. Tennant'ın orantısız tremoloyu düzeltmek için önerdiği çalışma (1).	53
Şekil 43. Tennant'ın orantısız tremoloyu düzeltmek için önerdiği çalışma (2).	53
Şekil 44. Sol kol ağırlığının uygulanışı (Parmaklar tuşeden uzak ve rahat)	55
Şekil 45. Sol kol ağırlığının uygulanışı (Parmaklar omuz yardımıyla tuşeye yaklaştırılıyor)	55
Şekil 46. Sol kol ağırlığının uygulanışı (Parmaklar telle temas halinde, omuz geri çekiliyor)	56

<i>Şekil 47.</i> Sol kol ağırlığının uygulanışı (Temiz ses alınana kadar omuzdan gelen güç uygulanmaya devam ediliyor).....	56
<i>Şekil 48.</i> Sol el parmağının tele baskı uygulaması (Temiz ses elde etmeye uygun baskı uygulanıyor).....	57
<i>Şekil 49.</i> Sol el parmağının tel üzerinde rahatlatılması (Parmak, telle temas halinde ama baskı uygulanmıyor)	57
<i>Şekil 50.</i> Tek parmağın bağımsız hareketi (1)	58
<i>Şekil 51.</i> Tek parmağın bağımsız hareketi (2)	58
<i>Şekil 52.</i> İki parmağın bağımsız hareketi (1)	59
<i>Şekil 53.</i> İki parmağın bağımsız hareketi (2)	59
<i>Şekil 54.</i> Çıkıcı yönde bağlı çalmaya hazırlık.....	60
<i>Şekil 55.</i> Çıkıcı yönde bağlı çalma.....	60
<i>Şekil 56.</i> İnci yönde bağlı çalmada başlangıç pozisyonu.....	61
<i>Şekil 57.</i> İnci yönde bağlı çalmada tirando	62
<i>Şekil 58.</i> İnci yönde bağlı çalmada apoyando.....	62
<i>Şekil 59.</i> Andrew York - Snowflight eserinden bir bölüm.....	63
<i>Şekil 60.</i> F. Tarrega – Lagrima, ilk iki ölçü	64
<i>Şekil 61.</i> Rehber parmak kullanımı (1)	64
<i>Şekil 62.</i> Rehber parmak kullanımı (2)	64
<i>Şekil 63.</i> Rehber parmak kullanımı (3)	65
<i>Şekil 64.</i> Rehber parmak kullanımı (4)	65
<i>Şekil 65.</i> Eksen parmak kullanımı 1 (İkinci parmak, eksen parmak durumunda)	65
<i>Şekil 66.</i> Eksen parmak kullanımı 2 (İkinci parmak telle temasını sürdürerek kolun çevrilmesini sağlıyor).....	65
<i>Şekil 67</i> Eksen parmak kullanımı 3 (Eksen parmak başlangıç pozisyonunda).....	66
<i>Şekil 68.</i> Eksen parmak kullanımı 4 (Eksen parmak kolun hareketini sağlıyor)	66
<i>Şekil 69.</i> Eksen parmak kullanımı 5 (Üçüncü parmak, eksen parmak durumunda)	66

<i>Şekil 70.</i> Eksen parmak kullanımı (Üçüncü parmak, kolun yeni pozisyona uygun şekillenmesini sağlıyor)	66
<i>Şekil 71.</i> F. Sor, opus 6 study no:1.....	67
<i>Şekil 72.</i> Sol el parmaklarının temel duruşu	67
<i>Şekil 73.</i> Pozisyon genişletme.....	67
<i>Şekil 74.</i> Pozisyon daraltma (1)	68
<i>Şekil 75.</i> Pozisyon daraltma (2)	68
<i>Şekil 76.</i> Başparmağın baredeki pozisyonu (1).....	69
<i>Şekil 77.</i> Başparmağın baredeki pozisyonu (2).....	69
<i>Şekil 78.</i> Yarım barenin uygulanışı (1)	71
<i>Şekil 79.</i> Yarım barenin uygulanışı (2)	71
<i>Şekil 80.</i> Askı barenin uygulanışı.....	72
<i>Şekil 81.</i> A. Barrios – El Ultimo Tremolo, dördüncü ölçü	72
<i>Şekil 82.</i> A. Barrios – El Ultimo Tremolo, beşinci ölçü	73
<i>Şekil 83.</i> M. Llobet (arr.) – El Testament d’Amelia, beşinci ölçü	75

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

i (*Isp.* indice): İşaret parmağı.

m (*Isp.* medio): Orta parmak.

a (*Isp.* anular): Yüzük parmağı.

c (*Isp.* chiquito): Serçe parmak.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Eğitim; önceden saptanmış amaçlara göre insanların davranışlarında belli gelişmeler sağlamaya yarayan planlı etkiler dizgesidir (Türk Dil Kurumu[TDK], 2017). Uçan (2005)'a göre eğitim; bilinçli, amaçlı ve istendik bir kültürlenme, kültürleme ve kültürleşmedir (s.7).

İnsanlık tarihi boyunca edinilen bilgi birikiminin katlanarak arttığı bilinmektedir. Üretilen her yeni bilgi, sonraki bilginin üretilmesinin hazırlayıcısı olmaktadır (Özsoy, 2003).

Çağdaş bir toplumun eğitilmiş insanlardan oluştuğu belirtilebilir. Eğitilmiş insanlar, hemen her açıdan toplum hayatına önemli katkıda bulunma fırsatı bulurlar (Özsoy, 2003 s. 31). Eğitimin öneminin vurgulandığı çağdaş bir toplumda insanlar daha iyi yaşamak için bilgi üretir, çaba gösterir.

Eğitim, herhangi bir toplumun yaşam kalitesinin artmasını, her türlü sorunla yüzleşip onları çözebilmesini sağlar. Toplumlara, bilgi üretme ve bilgiyi, içinde yaşanılan dünyanın gereklerine göre yönlendirebilme becerilerini kazandırır. Bu durumda toplumların gelişmişlik düzeylerinin, eğitime verdikleri önemle doğru orantılı olduğu söylenebilir.

Çağdaş eğitimin, yaşanılan coğrafyanın ve kültürün ihtiyaçlarına göre değişebileceği düşünülse de evrensel kabul edilebilecek bazı bileşenleri vardır. Günümüzdeki çağdaş eğitimin üç ana bileşeni; bilim eğitimi, teknik eğitimi ve sanat eğitimidir.

Sanat: Tarih boyunca insanın en çok zorluk çektiği oluşum, özgürlüğün sınırlarını kimin saptayabileceğini araması olmuştur (Fırat, 1999). Bu noktada insanlığın, özgürlüğün sınırları arayışına sanat cevap vermiştir.

Sanat kavramı tarih boyunca özellikle düşünürler tarafından farklı yönleriyle ve bakış açılarıyla ele alınmıştır. Sanatın taklitten ibaret olduğu konusundaki ilk fikirler, Aristoteles'indir. Aristoteles, insanların taklit yeteneklerini kullanarak *şeylerin* özünü taklit ettiklerini ve böylece sanatçı olduklarını vurgulamıştır (Arat, 1996). Antik Yunan düşünürlerinden Eflatun (Platon M.Ö. 427-347) sanatı, bir kopyayı tekrar kopya etmek, imgeyi tekrar imgelemek olarak tanımlamış ve sanatın bir yansıtma olduğunu söylemiştir (Read, 1981).

Sanatın evreninin, insanın hayal edebilme gücüyle doğru orantılı olduğu belirtilebilir. Ancak Hindemith (2014)'ün belirttiği gibi “bütün sanat dallarında ortak olan bir sınırlama vardır: Bunların hepsi, zaman ve uzam konusunda bizim insani ve dünyevi duyumsal deneyimlerimizin çizdiği sınırlara bağımlıdır”. Dolayısıyla ortaya koyulan sanat eserinin anlatım gücünün, bu eseri algılayan kişinin yaşantısı boyunca elde ettiği edimlerle sınırlı olduğu söylenebilir.

Sanat, çağdaş kültürün oluşması ve günümüze kadar gelmesi açısından insanlık tarihindeki en etkili rollerden birini üstlenmiştir. Her çağda, bireylerin kalkınmasında ve aydınlanmasında önemli bir yer tutmuştur. Bireylerin, toplumun yapıtaşları olduğu düşünüldüğünde, sanat aracılığıyla bireyden topluma, devingen bir kalkınmadan söz edilebilir. Bu durumda çağın gerekliliklerine ayak uydurarak aydınlanmak isteyen her toplumun, sanatla ilgili edinilen bilgilerin aktarımına önem vermesi gerektiği öngörülebilir. Sanat bağlamındaki bilgi aktarımının planlı ve sistemli hale gelmesi ise sanat eğitimi ile gerçekleştirilebilir.

Sanat Eğitimi: Çelik (2005)'e göre sanat eğitimi, bireyin yaratıcı güç ve potansiyellerini eğitmek, estetik düşünce ve bilinci örgütlemek için gereklidir. Uçan (2005)'a göre; bireyin sanatsal davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma

sürecidir. Sanat eğitiminin bir süreç olarak ele alınması, onun, ancak programlı çalışmalar zinciriyle ulaşılabilecek bir hedef olduğunu vurgular.

Sanatın bireyi ve toplumu kalkındırmasına yönelik özelliği tarih boyunca belirtilmiştir. Sanat, estetik değerlerin beslenmesini sağlayan en önemli unsurlardan birisi sayılmaktadır. Sanat üreten insan, sanat üreten bir toplumu da beraberinde getirir. Estetik değerleri ön plana çıkararak dünyaya ve insanlığa duyarlı bir toplumu yaratabilecek yol da sanat eğitiminden geçer. Sanat eğitimi, bireyin sanat aracılığıyla, kendi hayatında köklü bir değişiklik oluşturması için gerekli teknikleri edinmesini sağlar.

Geleneksel tanımıyla düşünüldüğünde sanat üç alt boyutta incelenebilir. Bu boyutlar görsel sanatlar, işitsel sanatlar ve ritimsel dramatik sanatlardır. Müzik sanatı, bu alt boyutlardan işitsel sanatlar grubunun içinde yer alır.

Müzik: Müzik, estetik anlamda insana haz vermesinin yanı sıra, insanlık tarihinin başından itibaren aynı zamanda bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Taşların, sopaların birbirlerine vurulmasıyla ortaya çıkartılan ritimler, tarihteki ilk müzik fikirleri olarak kabul edilmektedir. İnsanın, sesler aracılığıyla duygu ve düşüncelerinin dışa vurumu olarak ifade edilebilecek müzik sanatı için farklı bakış açılarıyla yapılmış çeşitli tanımlar vardır.

Merriam'dan aktaran Erol (2009), müziğin, “kültürel açıdan anlam yüklü sesler içinde kalıplaşmış etkinliklerin, düşüncelerin ve nesnelerin bir bütünüdür” şeklinde tanımlandığını belirtmiştir. Bu tanıma göre müziğin anlaşılır hale gelmesi, aynı kültürü paylaşan insan topluluğunu gerektirir. Say (2009)'a göre “müziğin malzemesi seslerdir; sesleri birleştirip düzenleyen ve bir anlam sanatına dönüştüren ise insandır”. Say'ın ifadesine göre tek başlarına anlam ifade etmeyen sesleri bir araya getiren ve bu seslerin estetik olarak bir bütünlük sağlamasını yaratan ise insandır.

Müzik, hangi tınısal ve yapısal nitelikte donanmış olursa olsun, alımlayıcı bir zihinle karşılaşmadıkça anlamsız gürültü olarak kalır (Hindemith, 2014). Hindemith'in ifadesi göz önüne alındığında üretilen müzik eserinin anlam kazanmasının ölçütü, o müziğin dinleyicilerle buluşmasıdır. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi müzik de insana fayda sağladığı sürece geçerliliğini korur.

Müzik Eğitimi: Müzik sanatındaki edimlerin aktarımı müzik eğitim yoluyla mümkün kılınmıştır. Müzik eğitimi Uçan (2005) tarafından “bireyin müziksel davranışlarında kendi müziksel yaşantıları yoluyla kasıtlı ve istendik değişimler oluşturma sürecidir” şeklinde tanımlanmıştır (s. 40).

Müzik eğitimi, bireyin yaşamı boyunca edindiği her türlü öğrenme sürecini kapsar. Bu durumda birey, almak istediği müzik eğitiminin niteliğini ve seviyesini belirleyebilir. Bireyin müzik eğitiminden beklentileri, müzik eğitiminin nitelik yönünden kendi içerisinde sınıflandırılması gerekliliğini doğurur. Müzik eğitimi sınıflama düşüncesi Türkiye’de ilk kez müzik eğitimcisi Prof. Dr. Ali Uçan tarafından ortaya atılmış ve ülkemizdeki müzik eğitimcilerince kabul görmüştür (Tarman, 2016). Müzik eğitimi, amacı doğrultusunda üç ana türe ayrılır. Bunlar genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi şeklinde adlandırılmıştır.

- a. Genel Müzik Eğitimi: Sağlıklı ve dengeli bir *insanca yaşam* için ayırım gözetmeksizin herkese yönelik, asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür (Tarman, 2016).
- b. Özengen Müzik Eğitimi: Etkin bir müziksel katılımı doyum sağlamak ve bunu sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışları kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür (Tarman, 2016).
- c. Mesleki Müzik Eğitimi: Müziği meslek olarak seçmek isteyen kişilere yönelik müzik eğitimi türüdür (Tarman, 2016).

Çalgı Eğitimi: Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin vazgeçilmez öğelerinden biridir (Erim, 2005). Çalgı eğitiminin yapılmadığı durumlarda müzik eğitimi ya eksik veya yetersiz kalır, ya da yeterince sağlam ve tutarlı olmaz (Say, 1996).

Çalgı eğitimi, mesleki müzik eğitimi kapsamında ele alındığında, bu süreçte eğitimcinin beklentisi, öğrencinin, çalgıyı öğrenmeye hevesli olması yönündedir. Çalgı eğitiminin amacına ulaşabilmesi için çalışılan çalgının teknik gerekliliklerine uygun bir eğitim sürecine ihtiyaç duyulduğu belirtilebilir.

Günümüz müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılan çalgılardan birisi ise klasik gitardır. 20. yy.'ın ilk yarısından bu yana konser çalgısı olarak değer gören klasik gitar, çoksesliliğe uygunluğu, hem tekil bir çalgı hem de eşlik çalgısı olarak kullanılabilmesi bakımlarından ayrıcalık göstermektedir (Bingöl, 2010).

Klasik Gitar: Gitarın tarihi oldukça eski zamanlara dayanmaktadır. Gitara benzer çalgıların Mısırlılar'dan Eski Yunanlılar'a ve Romalılar'a nihayet sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda Araplar'ın İspanya'ya girmeleriyle Avrupa'ya ulaştığı belirtilmektedir (Elmas, 1986).

16. yüzyıl Avrupası'nda birçok gitar benzeri çalgı var olmuştur. Bunlar arasında özellikle Turnbull'dan aktaran Uluocak (2011), Rönesans gitarının ve vihuelanın, günümüz klasik gitarının Rönesans Dönemindeki öncüleri olarak kabul edildiğini belirtmektedir. Rönesans Döneminde kullanılan ve günümüz gitarının ataları sayılan diğer çalgılar ise dört telli Rönesans gitarı, beş telli Rönesans gitarı ve lavtadır (Bilge, 1996).



Şekil 1. Rönesans gitarı, 2019, <http://lutemaker.narod.ru/new3/renguit2.jpg> sayfasından erişilmiştir.



Şekil 2. Vihuela, 2019, <http://www.renwks.com/projects/vihuela/vihuela-sanguino.jpg> sayfasından erişilmiştir.

Barok dönemde kullanılan gitar ise barok gitar olarak adlandırılmıştır. Çalgının İspanyol kökenli bir çalgı olduğu bilinmektedir. Barok gitar, çoğunlukla 17. ye 18. yüzyıllarda kullanılmış olan beş çift telli bir gitar türüdür (Uluocak, 2011).



Şekil 3. Barok gitar, 2019, <http://www.music-treasures.com/w3122f.jpg> sayfasından erişilmiştir

Barok gitarın beş telli biçimine altıncı bir tel eklenmesi ve çift tellerin yerini tek tele bırakmasıyla ortaya çıkan, günümüzün altı telli gitarı, “1780’li yıllarda İtalya’da geliştirildikten kısa bir süre sonra Avrupa’da kullanılmaya başlanmıştır” (Say, 2009).

“Gitar, gelişiminin zirvesine 1778 – 1830 yılları arasında yaşayan, virtüöz ve besteci Fernando Sor ile ulaşmıştır. Sor, İspanya’da yetişen önemli bir gitar ustasıdır. Besteci, gitarı altı telli yaparak bugünkü gitarın temelini atmıştır. İspanya’da, Sor’dan sonra Dionisia Aguada gibi bir gitar ustası yetişir. Daha sonra yine aynı döneme İtalya’da özellikle Beethoven’ın hayranlığını kazanan Mauro Giuliani (1781 -1828) ismi önem taşımaktadır. Sor’un gitar için bestelemiş olduğu eserler günümüzde de canlılığını korumaktadır. Bu eserler, gitar literatürünün en önemli parçalarını teşkil etmektedirler” (Elmas, 2003, s. 32-37).

Gitaristlerce gelişiminin hala sürdüğü söylenen klasik gitar için yazılan eser dağarcığı gün geçtikçe genişlemektedir. Kimi eğitim amaçlı, kimi konserlerde çalınmak üzere yazılan eserleri besteleyen J. Morel, L. Brouwer, M. Gangi, C. Domeniconi, E. Gismonti, J. Cardoso, S. Assad, R. Dyens, N. Koshkin, M. D. Pujol, A. York, F. Kleynjans, A. Vasily gibi 20. yy bestecileri, çağdaş dönemin önde gelen klasik gitar bestecileri olarak kabul edilmektedir.

Klasik gitar, Türkiye’de bulunan genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi veren kurumların öğretim programlarında yer almaktadır. Çalgının, sahip olduğu çoksesliliğin getirisiyle birlikte günümüzde hem sanat müziğinin hem de popüler müziğin içinde gelmiş

olduğu konumu düşünüldüğünde, müzik eğitiminin, çalgı eğitimi alt boyutunda önemli bir yere sahip olduğu belirtilebilir.

Klasik Gitar Eğitimi: Gitar, çoksesliliği, kolay ulaşılabilirliği, gelişmekte olan eser dağarcığı ve kullanılabildiği müzik türünün çeşitliliği bakımından çalgı eğitiminde önemli bir yer tutmaktadır. Klasik gitar eğitimi gerek genel müzik eğitimi, gerek özengen müzik eğitimi gerekse de mesleki müzik eğitimi bağlamında farklılık göstermeksizin, bireyin çalgıyı tanınması ile başlar. Birey, çalgıyı çalmaya başladığı andan itibaren duyduğu sesler aracılığı ile çalgının müziksel özelliklerini işitir. Çalgının olanaklarının işitsel olarak tanınmasının ardından sıra, dinleme sürecinde edinilen dağarcığı çalabilmek için gerekli olan çalma alışkanlıklarını kazanmaya yönelik eğitim sürecine gelir. Mesleki müzik eğitimi kapsamında klasik gitar eğitimi alan birey, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarca sunulan eğitim programına başlar.

Gitarı tutuş pozisyonu, duruş ve oturuş, klasik gitar eğitiminde de diğer çalgılarda olduğu kadar önem taşır. Çalgıyı zorlanmadan tutabilmenin, ondan bütün olanaklarıyla yararlanabilmek için ön koşul olduğu söylenebilir. Oturuş sırasında omurganın dik, boynun serbest ve omuzların yer çekimine karşı gelmeden durması, çalgıyı çalan bireyi istenmeyen ağrılardan korur. Bu oturuş aynı zamanda çalgının da daha kolay tutulmasını sağlar. Oturuş pozisyonu ile birlikte, klasik gitarın fiziksel özellikleri ile ilgili bilgilerin verilmesi, bireyin çalgıya olan ilgisini arttırabilir.

Doğru bir oturuş sağlandıktan sonra sıra gitarın tutuluşuna gelir. Geleneksel klasik gitar eğitiminde gitar beden ile sağ bacak, sol bacak, gövde ve sağ önkol olmak üzere dört noktadan temas eder.

Sol ayağın altına *ayak sehpası* adı verilen bir yükselti konur. Ayak sehpasının sağlaması istenen yükseklik kişinin fiziksel özelliklerine göre ayarlanabilir. Bu yükselti ile gitar klavyesi üzerinde sol elin hakimiyetinin arttırılması amaçlanır. Günümüzde yaygın olarak kullanılan ayak sehpalarının yanı sıra bu işlevi gören başka yükseltme araçları da kullanılmaktadır. Bu araçlar, klasik gitar ile sol bacak arasına yerleştirilip, ayak sehpasından farklı olarak çalgıyı çalan kişinin sol ayağının yere basmasını sağlamaktadır.

Bu sayede bacaklardaki kan dolaşımının daha sağlıklı hale getirilmesi amaçlanmaktadır. Bu yükselti araçlarının kullanımının, klasik gitaristlerin verdiği konserler göz önünde bulundurulduğunda her geçen gün arttığı görülmektedir.

Sol ve sağ bacaklardan bedene temas eden klasik gitarın, dengeli şekilde durabilmesi için gerekli olan üçüncü temas noktası ise bireyin gövdesidir. Gitarın gövdesi, bireyin kalp bölgesine yakın konumlandırılarak tutuşta denge sağlanması amaçlanır.

Duruş, oturuş ve gitarı tutuşla ilgili konuların öğrenilmesinin ardından gitarda kullanılan sağ el ve sol el tekniklerinin öğretilmesine başlanır. Çalgı tekniklerinin veriliş sırası yalından karmaşığa doğru olmalıdır. Eğitim süresince öğretilen tekniklerin, tekniklere ve öğrencinin seviyesine uygun eser dağarcığıyla desteklenmesinin, çalışma disiplini artırması beklenebilir. Teknik çalışmaların planlı, sabırlı ve dikkatli şekilde çalışılması, istenilen çalgı çalma becerilerini kazanma yönünden büyük önem taşır. Her çalgıda olduğu gibi klasik gitarda da çalışmanın sürekliliği, bireyi istedik biçimde çalgı çalma hedefine yaklaştırır.

1.1 Problem Durumu

Verimli bir klasik gitar eğitimi süreci, diğer çalgılarda olduğu gibi sistemli teknik çalışmalardan geçmektedir. Bu bağlamda, parmaklar ve koldaki eklemler başta olmak üzere bütün bedenin doğru şekilde kullanılmasının hem müzikal hem de fizyolojik açıdan büyük önem taşıdığı söylenebilir. Türkçe alanyazında, klasik gitar eğitiminde kas gücünün verimli kullanımı fikrinden yola çıkarak teknikleri daha kolay uygulamaya yönelik bir çalışma örneğine rastlanmamıştır. Bu durumda araştırmanın problem cümlesi “Klasik gitarda rahat çalma yaklaşımları nelerdir?” şeklinde ifade edilebilir.

1.2 Alt Problemler

Yukarıda belirtilen problem durumuna bağlı olarak, ana amaca ulaşmak için aşağıdaki araştırma sorularına yer verilmiştir:

1. Klasik gitarda rahat çalma yaklaşımları hangi durumlarda uygulanabilir?
 - a. Klasik gitarda rahat çalma yaklaşımları, duruş, oturuş ve çalgıyı tutuşla ilgili olarak nasıl kullanılabilir?
 - b. Klasik gitarda rahat çalma yaklaşımları sağ el tekniklerinde nasıl kullanılabilir?
 - c. Klasik gitarda rahat çalma yaklaşımları sol el tekniklerinde nasıl kullanılabilir?
- 2) Klasik gitar çalınırken bedenin verimli kullanılmasına yönelik düşünsel yaklaşımlar nelerdir?

1.3 Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, klasik gitar çalan bireylerin gitar tekniklerini uygulamasını kolaylaştırmak ve öğrenim sürecini hızlandırmakla birlikte bu süreçte oluşabilecek bedensel rahatsızlıkların önüne geçilebilmesi amacıyla yapılmıştır. Bu yönüyle çalışmanın, klasik gitar eğitimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.4 Araştırmanın Önemi

Çalgı çalma sürecinde organlar, gündelik hayattakine kıyasla farklı biçimlerde kullanılabilmektedir. Çalgı tekniklerinin karmaşık yapısı düşünüldüğünde bu tekniklerin uygulanmasının gündelik hayatta yapılan hareketlere kıyasla daha zor olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla çalgı çalarken bedeni etkili kullanmanın, müzikal olarak istedik sonuçlara ulaşmak için önemli olduğu belirtilebilir.

Çalgı çalma alışkanlıklarını içselleştirme sürecinde, her çalgının kendi gerekliliklerine göre uygulanabilecek belirli teknikler vardır. Çalgıyı rahat çalma yaklaşımları olarak isimlendirilebilecek çalışmaların, gitar tekniklerinin daha kolay içselleştirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalgı tekniklerinin günlük hayattaki herhangi bir hareket kadar içselleştirilmesi göz önünde bulundurulmalıdır. Teknikleri içselleştirerek müzikal ve fizyolojik olarak en iyi sonuçların alındığı, alanlarında otorite ve virtüöz olarak kabul edilen Yehudi Menuhin,

Daniel Barenboim, Emmanuel Pahud, Yo-Yo Ma, Andrés Segovia, Julian Bream, David Russell gibi müzisyenlerce, ustalık sınıfı derslerinde birçok kez söylenmiştir.

Klasik gitar, “sesin üretimi (gürlüğü, sürekliliği ve niteliği) yönünden güçlükleri, en küçük bir temas sonucu sesin kaybolma tehlikesi, parmakların eşzamanlı hareketlerinin pek çok çalgıya göre çok daha büyük önem taşıması gibi çok yönden zorluklar içermektedir” (Cebeci, 2013). Dolayısıyla klasik gitar tekniklerinin rahat çalma yaklaşımları bağlamında ele alınmasının, bu zorlukları aşmakla ilgili faydalı olabileceği söylenebilir.

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki klasik gitar eğitiminde tekniklerin, kas gücünü verimli kullanma bağlamında ele alınıp alınmadığı ayrı bir araştırma konusu olabilir. Bununla birlikte Türkçe alanyazın tarandığında klasik gitar tekniklerini, kas gücünü verimli kullanma yönünden ele alan bir araştırma örneğine rastlanmamıştır. Bu araştırmanın, klasik gitar tekniklerinde uygulanabilecek rahat çalma yaklaşımlarının temel ilkelerini tanıtmaları ve bu tekniklerin klasik gitar eğitimindeki kullanımını somut hale getirmesi yönünden alana katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

1.5 Sayıtlar

1. İncelenen gitar metotlarının klasik gitardaki temel tekniklerin öğretimi için yeterli olduğu,
2. İncelenen gitar kitaplarının ve makalelerin, araştırmanın konusu için yeterli olduğu varsayılmaktadır.

1.6 Sınırlılıklar

Araştırmanın hazırlandığı zamanda ulaşılabilecek taranan, klasik gitarla ilgili kaynaklarla ve gitar eğitmenlerinin konuyla ilgili araştırmalarıyla sınırlıdır.

1.7 Tanımlar

- a. Ekstansör kaslar: İtici kaslar.
- b. Fleksör kaslar: Bükücü kaslar.
- c. Kinestetik: Devinduyumsal. Beden hareketlerinin algılanmasını sağlayan farkındalık hali.
- d. Teknik: Bilimde, sanatta, ya da bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin tümü. Müzikte teknik, genelde *yöntem bilgisi* anlamına geldiği kadar, *uygulama becerisi* olarak da kullanılır (Say, 2009)
- e. Tremolo: Yaylı çalgılarda, ezgide kesintisizlik izlenimini uyandıran etkinin sağ el ile gitara uygulanması. (Cebeci, 2013)

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde araştırma ile ilgili olan ve kaynakça oluşturabilecek tezlere, makalelere, bildirilere ve kitaplara yer verilmiştir.

Duarte (1974)'ün çalışmasında zorluk sırasını göz önünde bulunduran çeşitli teknik çalışmalara yer verilmiştir. Kitabın ana fikri, sunuş bölümünde de belirtildiği üzere klasik gitar çalan kişilere teknik olanaklarını en iyi şekilde kullanma yeteneği kazandırmaktır. Kitapta klasik gitar tekniğiyle ilgili birbirini basamaklar olarak takip eden on dört bölüm bulunmaktadır. Kitabın, gitar tekniğindeki rahatlık arayışına yönelik verdiği çalışmalar bağlamında bu araştırma ile ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Ryan (1984)'ün çalışmasında, klasik gitarı rahat çalabilmek için başvurulabilecek birçok teknik çalışmaya yer verilmiştir. Çalışmaların bir bölümü çalgısız yapılabilecek egzersizler oluşturmaktadır. Bahsedilen egzersizlerde, sahne heyecanı, hata yapma korkusu, odaklanma sorunu gibi, çalgı çalmanın psikolojik yönlerine vurgu yapıp çözüm önerileri sunulmuştur. Çalgılı egzersizlerin yer aldığı bölümlerde ise klasik gitar tekniklerini uygulamayı daha kolay hale getirmeye yönelik bir dizi yöntem önerilerinde bulunulmuştur. Kitabın, rahat çalma yaklaşımlarıyla ilgili sunduğu içerik ve klasik gitar çalmaya ilişkin yöntemlere hem psikolojik hem de fizyolojik açıdan yaklaşması yönünden bu araştırma ile ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Tennant (1995)'in çalışmasında klasik gitar metodunda klasik gitar teknikleri ile ilgili egzersizlere yer verilmiştir. Egzersizlerin dizek üzerindeki örneklerinden önce her bölümde

Çalışmanın amacı ve çalışırken dikkat edilmesi gereken konular ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Kitapta, Andrés Segovia okuluna yönelik geleneksel eğitim metotlarından yararlanılıp, Andrés Segovia sonrası geliştirilen çağdaş sağ el ve sol el tekniklerine de yer verilmiştir. Kitabın, klasik gitarda sol el teknikleri ilgili ilk bölümünde de belirtildiği gibi temel fikri olan *hareketten tasarruf* ilkesi ve klasik gitar teknikleri konusunda sunduğu ayrıntılı içerik yönünden bu araştırma ile ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Ergin (2006)'nın yüksek lisans tezinde konu ile ilgili olarak uzman görüşlerine başvurulmuş ve gitar çalmaya başlamadan önce yapılması önerilen ısınma ve esneme egzersizlerine yer verilmiştir. Ayrıca lisans düzeyinde klasik gitar eğitimi alan bireylerin önkol hastalıklarına ilişkin bilgi düzeyleri de yapılan anket çalışmasıyla saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın, klasik gitar eğitiminde çalgısız rahatlatma egzersizleri hakkında sunduğu içerik yönünden bu çalışmayla ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Korucu (2011)'in yüksek lisans tezinde klasik gitar eğitimi, sağ ve sol el tekniklerinin gelişimi bağlamında incelenmiş, gitara başlangıç metotlarına içerik açısından alternatif olabilecek nitelikte bir çalışma alana kazandırılmıştır. Araştırmanın, klasik gitar tekniklerinin uygulanmasına yönelik sunduğu yöntemler bağlamında bu araştırmayla ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Kabasakal (2012)'nin yüksek lisans tezinde sağ el pozisyonları ve teknikleri dönemsel olarak incelenmiştir. Rönesans döneminden günümüze kadar kullanılmış çeşitli sağ el tekniklerinin tespit edilip sınıflandırılması ve egzersiz ile etütler üzerinde örneklenmesi yönünden alanyazına katkı sağlamıştır. Araştırmanın, klasik gitarda sağ el teknikleriyle ilgili içerdiği bilgilerle bu araştırmayla ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Arık (2012)'nin doktora tezinde klasik gitar çalan müzisyenlerde görülen kas ve iskelet sistemi sorunlarının giderilmesine yönelik egzersiz eğitim programı geliştirilip deney grubu üzerinde etkinliği saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmanın, müzisyenler için sağlıklı çalma alışkanlıkları ile ilgili verdiği öneriler bağlamında bu araştırma ile ilgili olabileceği düşünülmektedir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Yöntem başlığı altında uygulanacak olan araştırma modeline, araştırmanın evren ve örnekleme, verilerin toplanması sırasında kullanılacak yöntemlere ve verilerin hangi şekilde çözümlenip yorumlanacağına yer verilmiştir.

3.1 Araştırmanın Modeli

Araştırma, taşıdığı amaç, bu amaca uygun olarak izlenen yöntem ve toplanan verilerin niteliği açısından betimsel bir çalışma olup kaynak taraması yöntemini esas almaktadır.

“Kaynak taraması: Library research adı altında geçen bu yöntemde, araştırmada kullanılan verilerin önemli kısmı kütüphanedeki kaynaklardan, özellikle yayınlardan elde edilmektedir. Bilindiği üzere kütüphanelerde bulunan ansiklopedi, sözlük, her türlü kitaplar, dergi ve mecmua gibi süreli yayınlar, gazeteler, broşür ve haritalar, müzik, resim gibi alanlarda eserler yer almaktadır. Bunların dışında, sınıflandırılmamış veya yayınlanmamış arşiv, dosya, belge vb. bulunabilmektedir. Kasetler, disketler ve CD’ler de burada sayılabilir” (Arıkan, 2004, s, 105).

3.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini bütün klasik gitar teknikleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise gitar tekniklerinden, rahat çalma bağlamında çalışılabilen tekniklerdir.

3.3 Verilerin Toplanması

Elde edilen veriler, araştırmanın yapıldığı dönemde ulaşılabilen, klasik gitarla ilgili hazırlanmış yayınların, metotların, makalelerin ve kitapların taranması yoluyla toplanmıştır. Ulaşılan kaynaklar klasik gitar teknikleri bağlamında incelenmiş, bu kaynaklarda yer alan, rahat çalma yaklaşımları ile ilgili çalışma notları derlenmiş ve bu notlara araştırma içerisindeki gitar teknikleri ile ilgili bölümlerde yer verilmiştir.

3.4 Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Rahat çalma yaklaşımları ile ilgili yayın ve araştırmalar taranıp, incelenerek konuyla ilgili temel kavramlar hakkında alanyazına dayanan bilgiler verilmiştir. Klasik gitar teknikleri, sağ el ve sol el bağlamında maddeler halinde incelenerek rahat çalma yaklaşımlarının her bir teknik için nasıl kullanılabileceği, alanyazında başvuru eserler çerçevesinde açıklanmıştır. Alanyazında, araştırmanın konusu ile ilgili yer alan bilgiler dikkate alınarak konser performansının artırılmasına yönelik bilgiler derlenmiştir. Konuyla ilgili derlenen bilgilerin klasik gitar eğitimi içerisinde etkili biçimde kullanımına yönelik yorum ve önerilerde bulunulmuştur.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUM

4.1 Klasik Gitarda Kullanılan Teknikler

Geleneksel klasik gitar repertuvarındaki eserler çalınırken kullanılan gitar teknikleri, birçok metotta sağ ve sol el için ayrı olmak üzere gruplandırılmıştır. Tennant (1995)'a göre gitarda kullanılan teknikler temel olarak sağ el için;

- a. Açık vuruş (tirando),
- b. Kapalı vuruş (apoyando),
- c. Sağ elde parmak bağımsızlığı,
- d. Başparmak kullanımı,
- e. Arpej,
- f. Parmak hazırlama (planting),
- g. Sağ el yürüyüşü (walking),
- h. Akor dengesi (chord balancing),
- i. Hızlandırma çalışması (speed burst),
- j. Tremolo,
- k. Rasgueado,

Sol el için;

- a. Kol ağırlığı,
- b. Baskı ve rahatlatma,
- c. Sol elde parmak bağımsızlığı,
- d. Çıkıcı yönde bağlı çalma,
- e. İnici yönde bağlı çalma,
- f. Ağırlık aktarımı,
- g. Rehber parmak (guide finger),
- h. Eksen parmak (pivot finger),
- i. Bare teknikleridir.

4.2 Klasik Gitar Tekniklerine İlişkin Rahat Çalma Yaklaşımları

“Çalgı çalmak, müzikle ilgili bilgi, beceri, yetenek ve uygun tekniği gerektirse de aynı zamanda bedeni veya ilgili organları iyi ve etkili kullanmayı da gerektirir” (Arık, 2012). Bu durumda klasik gitar eğitiminde sağ el ve sol el tekniklerinin fiziksel olarak rahat ve etkili şekilde uygulanabilmesinin hem müzikal hem de fiziksel açıdan önem taşıdığı belirtilebilir. Klasik gitarda çalgı çalma sürecini doğal hale getirebilmek ve kas hafızasına doğru dağarcığı kazandırabilmek için hazırlanmış basılı ve yazılı kaynaklar bulunmaktadır. Bununla birlikte, bu kaynaklardan en etkili şekilde yararlanmak için bilinmesi gereken, kol ağırlığı (weight), ağırlık aktarımı (weight transfer), rehber parmak (guide finger), eksen parmak (pivot finger), esnetme (stretching), genişletme (extension), önceden hazırlama (planting) gibi temel teknik kavramların, gitar eğitimi sürecinde göz ardı edilebileceği düşünülmektedir.

Yukarıda bir bölümü belirtilen kavramların tümü, Lee F. Ryan’ın *The Natural Classical Guitar* (1984) adlı kitabında *effortless playing* başlığı altında isimlendirilmiştir. Bu terimin Türkçe karşılığı bulunmamakla birlikte bu kavram Türkçe’ye doğrudan çevrildiğinde *zahmetsiz çalma* şeklinde ifade edilmektedir. Zahmetsiz çalma kavramı, hiçbir gerilim kullanmadan çalmayı çağırıştırabilir ancak çalgı çalarken kaslardaki gerilimin tamamen yok

olmasından bahsedilemez. Vurgulanmak istenen, kas gücünün verimli kullanılmasıdır. Kas gücünün verimli kullanımı sayesinde gitar tekniklerinin daha rahat uygulanabileceği düşünülmektedir. Araştırmanın genelinde, *effortless playing* yerine bu kavram için Türkçe yazına daha uygun görülen *rahat çalma yaklaşımları* kullanılacaktır. Ryan (1984), rahat çalma yaklaşımlarını, *müzikal olarak güzel sonuçlar yaratmak için kas gücünün verimli kullanılması fikrinden yola çıkarak, çalgı tekniğinin kolay uygulanabilir hale getirilmesi* şeklinde tanımlamıştır.

Rahat çalma yaklaşımları, fiziksel anlamda çalgı tekniklerini içermekle birlikte çalgı çalarken bireyin içinde bulunduğu ruh halini de içermektedir. Zihin ile bedenin birlikte işlerliği, odaklanma, parmakları zihinsel olarak resimleme, sesi zihinsel olarak canlandırma, sahne gerginliği, özgüven gibi konular da rahat çalma yaklaşımlarının içerdiği konular arasında yer alır. Bu konuların, müzikal anlamda istendik sonuçlara ulaştırmadaki önemi ve performansa olan olumlu etkileri David Russell, Pavel Steidl, Rene Izquierdo, Tilmann Hopstock, Scott Tennant, William Kanengiser gibi alanında uzman klasik gitaristlerin ustalık sınıfı derslerinde belirtilmiştir.

Çalışılan etüt veya eserlerde, klasik gitarda kullanılan tekniklerin uygulanması ile ilgili zorluklarla karşılaşılabilir. Rahat çalma yaklaşımlarında belirtilen yöntemler çalgıyı çalan kişinin söz konusu teknikleri daha kolay uygulamasına yardımcı olur. Klasik gitarda kullanılan tekniklerin rahat çalma yaklaşımları bağlamında aşağıdaki örneklerle açıklanması, bu tekniklerin somut olarak anlaşılmasına fayda sağlayabilir.

Sağ eldeki tremolo (üçleme) tekniği çalışılırken ortaya çıkan ritim aksaklıkları, çoğu gitaristin yaşadığı bir sorundur. Klasik gitar metotlarında bu sorunun metronom ile birlikte yavaş çalışılarak giderilebileceği belirtilmektedir. Ne var ki yavaş çalışma önerisi çoğu zaman tek başına, üstü kapalı ve nasıl uygulanması gerektiğini kapsamayan bir öneri olmaktan ileri gidemez. Rahat çalma yaklaşımlarını konu alan *The Natural Classical Guitar* (1984), *Pumping Nylon* (1995), *The Guitarist's Hands* (1978) gibi metotlar ise bu geleneksel çalışma yöntemlerinin yanı sıra, parmakların her hareketten sonra rahatlatılmasını ve böylelikle bir sonraki harekete hazır bulunmasını önermektedir.

Devinimsel rahatlatma (dynamic relaxation) olarak adlandırılan bu teknik, klasik gitardaki sağ el tekniklerinde karşılaşılabilecek ritim sorunlarının çözülmesi için kullanılabilmektedir. Parmakların, telleri her çalınıştan sonra rahatlatılması, çalma sıraları tekrar geldiğinde istenilen zamanda telle temas etmelerini sağlamaktadır. Yukarıda belirtilen metotlarda rahat çalmayla ilgili yaklaşımlara yönelik müziksel çalışmalara da yer verilmiştir. Tremolo tekniği ile ilgili zamanlama hatasının giderilmesi bu metotlarda belirtilen örneklerin uygulanması ile mümkün kılınabilir. Bu durumda ritim sorununun sebebinin, parmakların, çalmadan önce hazır bulunmamalarıyla bağıntılı olduğu görülebilir.

Rahat çalma yaklaşımları, sol el tekniklerinde de uygulanabilir. Çalışılan eserde yer alan bir pozisyon değişimini doğru yapabilmek ve istenmeyen seslerden (tel hışırtısı, boş tel sesi vb.) arındırarak çalabilmek için sol elde ilgili perdeye uygulanan baskının göz önünde bulundurulması gerekir. Çalışma sırasında pozisyon değişimini uygulamakta zorlukla karşılaşıldığında öncelikle sorunun neden kaynaklandığı saptanmalıdır. Sorunun kaynağı doğru tespit edilmeden tekrar tekrar çalışılırsa yapılan hata kemikleşebilir ve giderilmesi zorlaşır. “Yanlış uygulanan hareketin her bir tekrarı, seslendireni teknik rahatlığın getirdiği özgürlükten bir adım geri götürür” (Carlevaro, 1984). Bu gibi durumlarda rahat çalma yaklaşımları göz önünde bulundurulduğunda hatanın önüne geçebilmek için çeşitli çözüm yöntemleri keşfedilebilir. İki pozisyon arasındaki geçişi kolaylaştırabilecek ortak bir parmağın (rehber parmak veya eksen parmak) tespit edilmesi, pozisyonlar arası geçişi daha kolay hale getirebilir. Ortak parmağın bulunmaması durumunda ise ilk pozisyonda uygulanan baskının, parmaktan kola aktarılmasını ve yeni pozisyona sadece parmakla değil, bütün ön kol ile birlikte gidilmesi, bedensel (fiziksel) ve ruh-durumsal (psikolojik) gerginliği azaltabilir. Bu sayede ilk pozisyondan diğer pozisyona geçiş, müziği kesintiye uğratmadan sağlanmış olur.

Yukarıda belirtilen örneklerde yer alan tekniklerle birlikte klasik gitar çalınırken kullanılan diğer gitar teknikleri, edinilen bulguların ışığında çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

4.3 Klasik Gitarda Duruş, Oturuş ve Çalgıyı Tutuş

Her çalgıda olduğu gibi klasik gitarda da duruşun, oturuşun ve çalgıyı tutuşun içselleştirilmesi, eğitim sürecinin işlerliği açısından önem taşır. “Çalgı eğitiminde uzun süre aynı pozisyonda kalmak özellikle boyun, üst sırt, bel, omuz, kollar, bilek, el bölgelerindeki kas gruplarında ağrıya, eklemlerde hareket kısıtlılığı ve işlev kaybına neden olmakta, dolayısıyla müzisyenin performansını olumsuz yönde etkilemektedir” (Akgöl, 2005). Bu durumda çalgı tekniklerinin kolay uygulanabilir hale getirilmesi için çalgı ile seslendirenin fiziksel olarak dengeli bir bütün içinde olması gerektiği düşünülebilir.

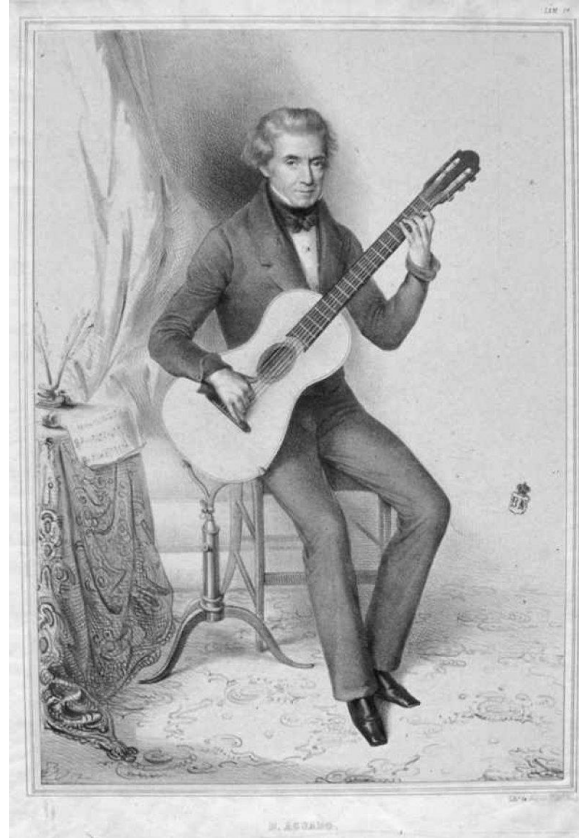
Klasik gitar ile duruş ve oturuş, birbirlerini etkileyen iki unsurdur. Dengeli bir duruş, aynı zamanda rahat bir oturuş sağlar. Oturuşun doğru ve denge içinde olması da duruşun rahat olmasına katkıda bulunur. Günümüzdeki klasik gitaristlerin fotoğraf ve videoları ile geç romantik dönemdeki klasik gitaristlerin portreleri ve fotoğrafları incelendiğinde, bu müzisyenlerin duruşlarında ve oturuşlarında çeşitli farklar gözlemlenebilir. Bununla birlikte, süreç içinde yer alan gitaristlerin duruş ve oturuşları, çalmayı kolaylaştırmak adına belirli ortak noktalara sahiptir.

Duruşta dikkat edilmesi gereken temel unsurlar, boynun ve omuzların serbest, omurganın dik, bacakların gerginlikten uzak ve ayakların yere basıyor olmasıdır. Tennant, Parkening, Carlevaro gibi gitaristlerin gitar metotlarında duruşla ilgili birçok görsel yer almaktadır. Ayrıca oturuş sandalyenin kolsuz olması ve beden ağırlığının öne doğru verilmesiyle sandalyenin ucuna oturulması önerilmektedir (Parkening, Marshall, Brandon, 1999). “Ancak iyi bir duruş yalnızca rahatlama, dik durma ya da bir dizi egzersizden ibaret değildir” (Gray, 1990). Duruş konusunun daha iyi kavranabilmesi için, rahat çalma yaklaşımları ile ilgili olarak Alexander ve Feldenkrais tekniklerine başvurulabilir.

Şekil 4’te ve Şekil 5’te, klasik gitar müziğinin bu günlere ulaşmasında büyük katkıları olan iki gitarist Francisco Tarrega ve Dioniso Aguado’nun gitarı tutuş pozisyonları gösterilmiştir. Gitarı tutma biçimleri birbirlerinden farklı görünmekle birlikte iki gitaristin de tutuşla ilgili girdiği arayışlar bedenlerini rahat kullanmaları ile ilgilidir.



Şekil 4. Francisco Tarrega'nın gitarı tutuş pozisyonu, 2019, <https://puremusician.files.wordpress.com/2018/03/tarrega.png?w=315> sayfasından erişilmiştir.



Şekil 5. Dionisio Aguado'nun gitarı tutuş pozisyonu, 2019, <https://richterguitar.files.wordpress.com/2019/01/dionisio-aguado-guitar-composer.jpg> sayfasından erişilmiştir.

4.3.1 Alexander Tekniği

“Alexander Tekniđi psiko-fiziksel bir eğitim yoludur. Alışılagelmiş otomatik tepkilerin bastırılarak bedenini yanlış kullanılımasını engeller” (Gray, 1990). Aynı zamanda hareketleri engelleyen aşırı gerginliklerden kurtulmanın bir yolu olarak dūřünülebilir.

Bu teknik, F. Matthias Alexander (1869-1955) isimli Avustralyalı bir aktör tarafından geliştirilmiştir. F.M. Alexander, konuşma gūçlüđü çekmesi sebebiyle sahne kariyerine devam edemeyecek duruma gelince doktorların dinlenme ve ameliyat önerilerine alternatif bir tedavi arayışına girer. Yaptığı birtakım hareketlerin bu soruna sebep olduğunu dūřünerek gūnlük hayattaki her hareketini inceleyip bedenini ne kadar verimsiz kullandığını keşfeder. Sesini rahatça kullanabilmek için gereken hareketleri bulduğunda bu yöntemleri oyuncu arkadaşları ile paylaşır ve onların da bedensel işlevlerinde genel bir iyileşme olduğunu gözlemler. Sesini doğru kullanabilmek için keşfettiği yöntemlerin aslında koordinasyonu temelinden düzeltebilecek bir metot olduğunu ve bu tekniklerin her türlü beden işlevine faydası olabileceğini fark eder (Drake, 1996).



şekil 6. F.M. Alexander oturuşla ilgili ders verirken, 2019, http://gvaknin.com/wp-content/uploads/sites/3/2013/11/FMAlexander_2.jpg sayfasından erişilmiştir.

Zihnin ve bedenin birbirleriyle iletişim halinde çalışması fikri, Alexander Tekniğinin temelini oluşturur. F.M. Alexander, bu birlikte işlerliğin niteliğini *kendini kullanmak* olarak ifade eder (Alexander, 1955). Kendini kullanma eylemi, hareketleri oluşturan gerilimlerin ve rahatlamaların bilinçli şekilde kontrol edilebilmesini şart koşar.

“Birçok insan için gevşeme, bir çeşit kendini bırakma, çökme ya da oradan oraya bir çırpınmadır ki çoğu zaman gevşek kasların biçiminin bozulmasına, çarpıtılmasına ve bu nedenle çeşitli bölge ve eklemlere zarar verilmesine yol açar. En iyisi dinlenmeyi, bir gevşeme olarak düşünmeyip bedenin belirli bölgelerindeki denge ile gerekli hareket potansiyeline geri dönmek ve düzgün şekil almak olarak algılamaktır. Gerginlik olmalı ama, bu doğru bir gerginlik olmalıdır. Bunu kassal bir denge (harekete, iniş çıkışlara hazır olma durumu) olarak düşünmek daha uygun olur. Gerilim olmazsa beden kendini bırakır, çöker ve gerekli kas dengesi yerine yanlış bölümlerde yanlış gerginlikler oluşur. Genellikle bedenin alt arka bölümü gücünü tümüyle yitirmiş, çökmüşken, omuzlar aşırı gergin duyumsanır; çünkü, karın kısmını ve sırtı destekleyen, devamlı çalışan ana kaslar yeterli dengeden yoksunken, ikinci derecede önemli olan, ancak belirli işler için kullanılması gereken kaslar aşırı çalıştırılmış olur. Dolayısıyla, çoğu kez, tekrar-eğitim süreci, bedendeki iş yükünün doğru bir şekilde yeniden bedene dağıtılmasını sağlamakla ve istenmeyen gerginliği gidererek kullanımı iyileştirmek yoluyla istenilen kas dengesinin elde edilmesinin özendirilmesiyle ilgilenir” (Gray, 1990).

Alexander Tekniğinde, bedenin kötü kullanımına neden olan reflekslerin, kinestetik farkındalıkla engellenmesi ve doğru davranışlarla yeniden yapılandırılması önerilir. Bedenin iyi kullanımı ile kastedilen, bedenin durağanlık ve devinim özgürlüğünün ve bedendeki genel kas dengesinin bir arada en üst seviyede korunması ile uyumlu bir beden çizgisi oluşturulmasıdır (Gray, 1990). İyi kullanımı elde edebilmek için öncelikli olarak bireyin hareketlerinin gözlenmesi ve yanlış olan hareketlerin saptanması gerekir. Yanlış olduğu düşünülen hareketlerin bilinçli bir şekilde engellenmesi için çalışılmalıdır. Engelleme eylemi, bireyi gelişigüzel hareket etmekten alıkoyar ve istedik davranışların inşa edilmesinin yolunu açar.

Fizyolog Benjamin Libet, beyin ve zihin işlerliğiyle ilgili *A Testable Field Theory Of Mind-Brain Interaction* (1986) isimli araştırmasında, engellemenin bilinçli bir eylem olduğunu ortaya koymuştur (Taube & Leenders, 1998). Libet’nin araştırmasına göre beynin istemli bir harekete hazır olması, saniyenin onda üçü kadarlık bir zaman almakta, onun ardından gelen bir saniyenin onda ikisinde ise -bu süre içinde istem, bilinç düzeyine

erişmektedir- kasın harekete geçmesine (aktivasyonuna) giden otomatik gelişimin iptal edilebileceği sonucuna ulaşılmıştır (Drake, 1991). Bu araştırmadan yola çıkarak düşünüldüğünde, refleksif tepkilerin kontrol altına alınabileceği, bir diğer söylemle insan zihninin, bilincin doğru kullanılması aracılığıyla, bedenin bütün hareketleri üzerinde kontrol sahibi olduğu söylenebilir.

Alexander Tekniğinde bahsedilen hareketleri düzeltme sürecinde, engelleme sağlandıktan sonraki aşama direktif vermedir. Bu aşamada birey kendisine, yanlış olduğu tespit edilen davranışların yerine doğru davranışları yerine getirmesini sağlayacak direktifler verir. Bireyin omuzları gergin duruyorsa *omuzları serbest bırak*, başı omuzlara gömülüyorsa *başın öne ve yukarıya gitmesine izin ver* gibi direktifler verilir. Bu sayede zihnin beden üzerindeki kontrol yetisi, doğru hareketlerin kalıcı hale getirilmesinde kullanılmış olur.

4.3.2 Feldenkrais Tekniği

“Feldenkrais tekniği, bedenin daha ergonomik hareket etmesini ve kaslara, iskelet sistemini daha uyumlu ve rahat taşımasını öğreten bir kas-iskelet eğitim sistemidir” (Bradbrook, 2005). Bu teknik, sinir sistemini yeniden eğitmeyi ve motor becerileri geliştirmeyi amaçlar ve Alexander Tekniğine benzer olarak günlük hayatta bedenin yanlış kullanıldığı durumları tespit edip bu davranışların yerine doğrularını inşa etmek için çözüm önerileri sunar.

Moshe Pinchas Feldenkrais’ in hareketlerini düzenleyecek metodunu geliştirmesi F. M. Alexander’ın durumuna benzer biçimde yaşadığı bir sakatlıktan itibaren başlayan bir süreçtir. Bir futbol maçında sol dizini incitir. Aynı zaman aralığında Jiu-jitsu isimli savunma sanatıyla da ilgilenmektedir. Bedeninin nasıl işlediğiyle fazlasıyla ilgilendiği bir dönemde sakatlanması onu, yaşadığı sakatlığı kalıcı olarak iyileştirebilmesi için derinlemesine bir araştırmaya itmiştir.

Feldenkrais, bireyin günlük hayatındaki yerleşik hareketlerin öz-imge kavramı ile farkına varılmasını önerir. Öz-imge; bireyin kendisini dışarıdan görürcesine algılama biçimidir. M.

P. Feldenkrais'e göre öz-imge, her birisi farklı seviyelerde etkili olmakla birlikte üç etkenle birlikte şekillenir. Bu etkenler, kalıtım, eğitim ve öz-eğitimidir (Feldenkrais, 1987).

“Kalıtım etkeni, bahsedilen üç etmenden en değişmez olanıdır. Bireye bahşedilen, sinir sisteminin biçimi ve kapasitesi, kemik yapısı, kas sistemi, doku, ten, beş duyunun yapısı gibi biyolojik kalıtlar, bireyin henüz kimliğini edinmeden çok daha önceki zamanlardan itibaren fiziksel mirasla belirlenmiştir. Bireyin öz-imgesi ise hareket ve tepkileri ile yaşam boyu edinilecek olan tecrübeyle eşzamanlı olarak gelişir.

Diğer bir etken olan eğitim ise bireye, belirli bir toplum içinde yaygın olan dili, tepkileri ve o topluma ait kavramsal değer yargılarını kazandırır. Bu tepkiler ve değer yargıları bireyin doğduğu topluma göre farklılık gösterebilir. Yani bireyin doğduğu yer, bir canlı türü olan insanın genel özelliklerini yansıtmaktan çok, belirli grupların ve bu grupları oluşturan bireylerin özelliklerinin belirlenmesinde rol oynar.

Eğitim, kişinin öz-eğitiminin gideceği yönü belirler. Gelişimde en aktif rol oynayan ve sosyal hayatta biyolojik köklerin elemanlarından daha çok kullanılan etken de eğitimidir. Öz-eğitim, nasıl bir dış eğitim alınacağı, öğrenilmek istenen bilgilerin seçilmesi, özümselemeyecek olan bilgilerin dışlanması gibi kararların verilmesinde etkilidir.

Eğitim ve öz-eğitim, bireyin yaşantısında ilk olarak birlerinden farklı zamanlarda gerçekleşir. Bir bebeğin ilk haftalarında eğitim, çevrenin özümsemesi üzerinedir; öz-eğitim ise yok denebilecek bir düzeydedir. Bebeğin büyümesi ve gelişmesiyle beraber öz-eğitim de başlar. Çocuk, hareketlerini ve eşyaları seçebilir hale gelir. Bu aşamada ona verilen komutların hepsini kabul etmeyi bırakır. O ana kadar verilen eğitim ve bireysel eğilimler bir araya gelerek bireyin alışkanlık haline getireceği davranışları meydana getirir.” (Feldenkrais, 1987, s.3).

Feldenkrais' in belirttiği öz-eğitim sürecine göre bireyin hareketlerini seçebilme özgürlüğü vardır. Dolayısıyla bu sürecin başladığı andan itibaren bireyin, hareketlerini kontrol etmek yoluyla bedenini nasıl kullanılabileceğini de seçme özgürlüğü olduğu söylenebilir.

4.3.3 Alexander ve Feldenkrais Tekniklerinin Klasik Gitarda Duruş ve Oturuş İçin Uygulanması

Çalgı çalma, düşünsel ve eğitimsel gelişmeyle birlikte fiziksel gelişmeyi de içeren bir süreçtir. Dolayısıyla çalgı ile ilgili yazılı kaynakların yanı sıra fizyoloji ile ilgili kaynaklardan yararlanmanın çalgı çalma sürecini olumlu etkileyeceği düşünülebilir.

“Bilgisayar kullananların ve müzisyenlerin yaşadığı, giderek artan sorunlar için doktorlar, *tekrarlanan zorlamalardan ileri gelen hasarlar, kırılganlık iltihabı (tenosinovit) ve bölgesel ağrı sendromu* gibi tanılarda bulunmaktadır” (Drake, 1996). Alexander ve Feldenkrais

tekniklerinde önerilen birtakım egzersizler, klasik gitarın daha rahat çalınabilmesi için alternatif çözümler sunmaktadır.

“Dikilme ve oturma sırasındaki beden şeklinin sürdürülebilmesi için herhangi bir çaba harcanmasına gerek yoktur. Sabit durulan bir pozisyonda bir hareketin başlatılabilmesi için en küçük miktarda enerji yeterlidir. Yapılan hareketin ardından beden tekrar serbest bırakılabilir ve ilk pozisyon çaba harcanmadan korunabilir” (Feldenkrais, 1987). Klasik gitarda, gitarla oturuş düşünüldüğünde çalgıyı çalmak için yapılan her hareketten sonra ilk fırsatta bedenin bahsedilen rahat duruşuna dönülebilir. Bunun gerçekleştirilebilmesi için daha önce değinilen öz-eğitim uygulanmalı, çalmak için yapılan hareketin bittiği, yeni hareketin başlamasından hemen önce bedenin rahatlatılması gerektiği zihin tarafından bedene hatırlatılmalıdır. Bir eserin çalışılmasındaki ya da çalınmasındaki karmaşık süreç göz önünde bulundurulduğunda, zihnin çok fazla komut göndermesi ve bedenin bunları doğru algılayıp aynı doğrulukta uygulaması gerekecektir. Bu yoğunlukta bir çalışmanın her eserde ve esere ait her bölümde bilinçli olarak yapılması bir esere ayrılan sürenin artmasına sebep olmakla birlikte alışkanlık haline getirildiği zaman artık bilinç düzeyinden bilinç altına indirgeneceği için uzun vadede gitar çalan bireye hem zamansal fayda hem de fiziksel rahatlık sağlayabilir.

“Alexander Tekniği, müzisyenlerin sıklıkla rahatsızlık çektikleri sırt ağrılarına ve tekrar tekrar zorlama ile gelişen harabiyetlere çözüm bulmasına yardımcı olur; müziğin hazırlık ve performansında da önemli bir disiplindir” (Drake, 1996).

Ben-Or’ dan aktaran Drake (1996), müziğin zihinde yer bulduğu takdirde, kasların ona uygun şekilde tepki vermesine uygun fırsatın hazırlanmış olduğunu belirtir. Müzisyen zihninde müzik için akıllıca bir hazırlık yapılması yerine kasların aşırı çalıştırmasının ve kötü kullanmasının, pasajın zor çalınmasına sebep olduğu anlatır.

Alexander Tekniği ile ilgili kaynaklarda sandalyeye oturuş ve sandalyeden kalkış ile ilgili öneriler belirtilmiştir. Klasik gitar eğitiminde ve performansında, Alexander Tekniğinin

yaklaşımından yola çıkılarak bahsedilen oturuş ve kalkış yöntemleri uygulanabilir. Drake (1996)’in belirttiği üzere sandalyeye oturma eylemi dört aşamada incelenebilir.

“1) Ayaklarınızı kalça genişliğinde açarak ayakta durunuz, bacaklarınızın arkaları sandalyenin oturma yerine yakın olmalıdır. Ya da ayaklarınızı önceki gibi açınız ve bir ayağınızı diğerinin biraz arkasına koyarak, öndeki bacağa daha çok ağırlık veriniz, arkada kalan ayağın topuğu, daha fazla sandalyenin altına girmesi için yere basmasın. Boynunuza gevşeme komutu verin, baş öne ve yukarıya doğru gitsin, sırt uzayıp genişlesin ki bel de dışa doğru kabarsın.

2) Şimdi, oturma kemiklerinin sandalyenin üzerine gelmesi için gerekli olduğundan, kalçaları geriye almanın iki yolu vardır; sadece kalçaları geriye itebilirsiniz, alışkanlıkla yaptığımız hareket böyledir; bir diğer yol ise, sırtın genişlemesinin bir sonucu olarak kalçaların geriye doğru hareket edebilmesidir.

3) Bacaklar altınızda katlanırken dizler öne doğru ve birbirinden ayrı, başı öne ve yukarıya doğru yönlendirmeye devam ederek omurganın uzamasını ve sırtın genişlemesini sürdürmesini sağlayınız. O zaman kendinizi sandalyede hafifçe öne doğru uzanmış olarak oturur bulursunuz.

4) Dik oturmak için, bir süre durunuz, direktifleri yenileyiniz ve kendinizi kalçalardan geriye doğru açınız, boyun ve sırt geriye ve yukarıya açılırken baş, öne ve yukarıya doğru gidecektir” (Drake, 1996).

Klasik gitarla oturuş düşünüldüğünde, gitarın ağırlığı da hesaba katılmalı ve sandalyeye oturulurken gücün yükleneceği ayak da buna uygun olarak seçilmelidir. Gitar ağırlığının tek kola yüklenmesi yerine bütün bedene dağıtılabilmesi için gitarı tutan elin ters tarafında yer alan ayağın destek ayağı olarak seçilmesi gerektiği düşünülebilir. İkinci aşamada belirtilen oturma hareketinin doğru uygulanabilmesi için öncelikle dizlerin hafif bükülerek bedenin aşağı çekilmeye başlanması; hemen ardından mevcut duruşun korunarak yerçekimi yardımıyla bedenin sandalyeye ulaştırılması hedeflenebilir.

Sandalyeden kalkış, Alexander Tekniği yardımıyla gerçekleştirildiğinde sandalyeye oturuşun hemen hemen tam tersi bir eylem gibi görünüp aynı rahatlıkta uygulanabilir. Bu durumda oturuş da yukarıdaki örneğe benzer olarak dört madde halinde incelenebilir.

“1) Sandalyeden kalkmak için, ne kadar geride oturuyorsanız, sandalye ne kadar alçaksa ve ayaklarınız ne kadar öndeyse, olasılıkla o kadar aşağıya ve öne doğru çekilirsiniz. Kendinizi sandalyenin önüne almak için durunuz, direktifler veriniz ve kollarınızı birer birer geriye, koltuğun iki yanına getiriniz, ya da sandalyenin arkasını iki yandan tutunuz. Başın öne ve yukarıya doğru yönlendirmesine imkan vererek kolların ve ayakların sıkıca bastırılmasıyla kendinizi sandalyenin ucuna kaldırın.

2) Kollarınızı öne getirip ellerinizi birbirinden ayrı tutarak kucağınıza koyunuz. Eller bir arada tutulduğunda veya dizlere dayandığında sizi aşağı çekebilecektir. Ayakları öyle koyunuz ki biri sandalyenin altında kalsın; diğeri topuk yere basarak veya yere çok yakın tutularak sandalyenin yanına çekilsin, dizler ayrı olacaktır.

3) Kalçalardan öne doğru uzanmak için rahatlattığınız boyun, başın öne ve yukarı doğru kavis yapmasına, omurganın uzamasına imkan versin ve direktifler harekete bilgi sağlasın; gözler aşağıya, birkaç ayak önünüze bakacaktır. Bu hareketi yapmak için göğsü şişirerek, çeneyi kaldırarak veya beli çukurlaştırarak moment kullanmaktan kaçının.

Uygun şekilde öne doğru uzanırken, sandalye kaldırıldığı takdirde Alexander' ın ifadesiyle kurbağa dansı yapacağınız bir pozisyona ulaşırsınız; ya da, kalçalardan öne doğru uzanmaya devam ederek, önde bir yere ulaşır ve yerden bir şey alabilirsiniz. Diğer bir deyişle, sandalyeden kalkma niyetiyle harekete geçmemişsinizdir, bu fikir zihinde bazı kasların kasılmasını çağırıştır. Önemli olan bu değil, zaman içinde giderek daha az eforla sandalyeden kalkmanızı sağlayacak olan yöntemdir.

4) Boynu yeniden rahatlatmaya yönlendirin, baş öne ve yukarıya yönlendirsın ve ağırlık, ayakların üstüne doğru gelirken, dizleri ayırıp öne çıkarmaya devam edin. Bacaklar düzleşsin, baş yönlendirsın, beden izlesin. Bacakları devreye sokmak için dizleri içeri çekme eğiliminizi engelleyin. Ayakta durma pozisyonuna gelirken direktiflerinizi yenilemeyi unutmayın.” (Drake, 1996).

Birinci maddede belirtilen yönergelerle göre kalkış hareketinin başlatılabilmesi için öncelikle sandalyenin önüne gelmesi amaçlanmaktadır. Klasik gitarda oturuşla ilgili temel bilgiler, gitar eğitiminin başlangıcında doğru çalışıldığı takdirde çalgıyı çalan kişi sandalyenin ucunu hedefleyerek oturacağı için bu oturuşla ilgili yönergelerin bu maddesi, gereksiz görüldüğü takdirde atlanabilir. Uygulanması gerektiği durumlarda ise bir elin gitarı tutmaya devam etmesi gerekeceği için iki elin uygulamasına uygun olarak verilen öneriler tek elle ve bacak desteğiyle dikkatlice yapılmalıdır.

İkinci maddede belirtilen elleri ayırma hareketinin de birinci maddedekine benzer şekilde tek elle gerçekleştirilmesi gerekecektir. Bu durumda gitarı tutmayan el, serbest durumda sağ bacağın üzerine bırakılacak; diğer el ise gitarı dik şekilde sol bacağın üzerine koyarak gitarı tutmaktan dolayı oluşan gerginliği en aza indirecektir.

Üçüncü ve dördüncü maddede belirtilen yönergelerin uygulanabilmesi için sandalyeye oturuş aşamasında ayaklar ve beden ağırlığı ile ilgili dikkat edilmesi gereken yönergeler aynı şekilde uygulanabilir.

4.3.4 Pozisyon Destekleyici Araçlar

Gitarla ilgili duruş, tutuş ve oturuş kolaylığı sağlamak için pozisyon destekleyici çeşitli araçlar kullanılmaktadır. Her gitaristin anatomisinin farklı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, gitaristlerin bu araçlardan yararlanma biçimleri de birbirinden farklı olabilir. Bununla birlikte günümüzde çoğu gitarist, rahat bir oturuş ve tutuş için aşağıda belirtilen ve benzeri araçları tercih etmektedir.

4.3.4.1 Ayak Sehpası

Gitar çalarken sağ kolun gitarı dengelemek üzere daha dengeli pozisyon almasını sağlamak ve sol elin klavye hakimiyetini artırmak için genellikle sol ayağın altına konulan yükseltici bir ayak sehpası kullanılır. Ayak sehpaları genellikle metal ve ağaç materyallerden yapılmaktadır. Farklı üreticilerin farklı modellerinde ayak sehpasının genişliği ve büyüklüğü değişmekle birlikte çoğu ayak sehpasında yükseltiyi kademeli olarak değiştirmeye yarayan bir yükseklik ayarlama düzeneği bulunmaktadır.



Şekil 7. Metal ayak sehpası, 2019, <https://rukminim1.flixcart.com/image/1664/1664/jhuvjww0/guitar-stand/m/w/h/db-guitar-footstool-stand-dreambell-original-imaf5av3fhpv5pv.jpeg> sayfasından erişilmiştir.



Şekil 8. Ahşap ayak sehpası, 2019, https://media.sweetwater.com/api/i/b-original__w-300__h-300__bg-ffffff__q-85__ha-538380d7f7adfd98__hmac-6cd98c6d3041e9693589c72ac77d70324112ec75/images/items/350/Footstool.jpg sayfasından erişilmiştir.

Klasik gitarda ayak sehpa kullanımının sebeplerinden ilki, gitarın bedenle temas ettiği noktalardan biri olan sol bacağı yükseltip, gitarın sap bölgesine açı vermektir. Yükseltilmiş sol bacağın üzerine yerleştirilmiş gitar gövdesiyle birlikte klavyenin yer aldığı sap da yükselmiş olur. Bu sayede sol kol eklemlerine ve sol el parmaklarına daha büyük bir hareket alanı kazandırılır ve bu organların klavyenin tamamına rahatça erişebilmesi sağlanır. Sehpa kullanımının bir diğer sebebi ise sağ kolun, gitarı daha kolay kavramasını ve tutuş dengesini sağlamasına yardımcı olmaktır. Gitarın gövdesinin yere yaklaşık olarak paralel olduğu pozisyonla karşılaştırıldığında sehpanın kullanıldığı oturuş pozisyonunda, gitarın gövde bölümü yere çapraz durmakta ve bu sayede sağ kolun, gövdeye daha dengeli bir durumda destek olması sağlanmaktadır.



Şekil 9. David Russell'ın ayak sehpa kullanımı, 2019, <http://babakvalipour.com/wp-content/uploads/2014/12/russell3.jpg> sayfasından erişilmiştir.

Ayak sehpa, Tarrega okulunu takip eden ve aralarında uluslararası otorite kabul edilen Andrés Segovia, Julian Bream, David Russell, Pepé Romero, Denis Azabagic gibi klasik gitaristlerin de bulunduğu büyük bir çoğunluk tarafından sol ayağın altına konularak

kullanılır. Bununla birlikte kimi gitaristlerin, sehpanın seviyesini düşürerek sağ ayak altında kullandığı da görülmektedir. Sehpa veya benzeri bir yükseltme aracı kullanmayan gitaristler de bulunmaktadır. Dünyaca ünlü gitarist Paco de Lucia (1947-2014) konserlerinde ayak sehpası kullanmayan gitaristlerden birisidir.



Şekil 10. Paco de Lucia'nın gitar tutuş pozisyonu, 2019, <https://stirrupsomethingdivine.files.wordpress.com/2014/02/de-lucia.jpg> sayfasından erişilmiştir.

Sehpanın kullanıldığı bacakdaki diz bölgesinin yükseltiyle birlikte kıvrılmasından dolayı bacakdaki kan dolaşımı, iki ayağın rahat şekilde yere bastığı normal bir oturuşa kıyasla olumsuz etkilenebilir. Bu durum, uzun süreli çalışmalarda ve konserlerde gitar çalan bireyde yorgunluk, bacakta uyuşma gibi olumsuzluklar doğurabilir. Kasların istendik şekilde çalışması için doğru bir kan dolaşımı gereklidir (cümle kurulumu değişebilir, Kaynak). Oturuşun ve gitarı tutuşun rahat olması, çalgı tekniklerinin daha kolay uygulanmasına olanak sağlar (cümle değişebilir, kaynak). Bu sebeple günümüzde, gelenekselleşmiş ayak sehpasına alternatif olarak diğer yükseltme araçları da kullanılmaya başlanmıştır.

4.3.4.2 Gitar Yükseltme Eklentisi (Ergoplay)

Bir diğer pozisyon destekleyici araç da Alman endüstriyel tasarım şirketi Firma Robert Kühnl' ün ürettiği *Ergoplay* isimli gitar yükseltme eklentisidir. Bu aracın iki taraflı yükseklik ayarlama yapısı ile gitara tutunan üç vantuzlu Tappert modeli ve dört vantuzlu Tröster modeli bulunmaktadır. Ayrıca Tröster modelinde, Tappert modelinden farklı olarak gitar gövdesinin sağ alt kısmında da gövde açısını değiştirmeye yarayan ikinci mandallı vida sistemi bulunmaktadır.



Şekil 11. Ergoplay Tappert, 2019,
<https://cdn.korn.eu/pictures/product/400/255524.jpg>
sayfasından erişilmiştir.



Şekil 12. Ergoplay Tröster, 2019,
<https://cdn.korn.eu/pictures/product/1500/243746.jpg>
sayfasından erişilmiştir.

Ergoplay, gitar ile seslendiricinin iki bacağının arasına yerleştirilerek kullanılmaktadır. Bu sayede geleneksel ayak sehpasından farklı olarak sol ayağın yerle temasını olanaklı kılıp sol bacağın kıvrılmasıyla ortaya çıkabilecek kan akışı sorunlarını ortadan kaldırmaktadır. Üzerinde, gitar gövdesinin istenilen açıyla yatırılmasını sağlamak amacıyla tasarlanmış, bir mandal yardımıyla ayarlanabilir vida bulunmaktadır. Bütün bu özellikleri ile Ergoplay kişiden kişiye değişen gitar tutuş pozisyonu farklılıklarına uyum sağlayabilmesi açısından günümüzde sıklıkla ayak sehpasına alternatif olarak tercih edilmektedir.

4.3.4.3 Gitar Yükseltme Yastığı (Dynarette)

1985 yılından beri geliştirilmekte olan *Dynarette* isimli gitar yükseltme minderi, Geroge Varney tarafından İsveç'te tasarlanmıştır. Çeyrek daire şeklinde üretilen minderin büyük ve küçük olmak üzere iki çeşidi bulunmaktadır. Büyük minder, gitarın yaklaşık 14 santimetre yükseltilmesini sağlarken küçük minder yaklaşık 10 santimetre yükseklik sağlamaktadır.



Şekil 13. Dynarette gitar yükseltme minderi, 2019, https://www.strumentimusicali.net/imagesbig/B_DYNARETTE_cuscinoclassica.jpg sayfasından erişilmiştir.

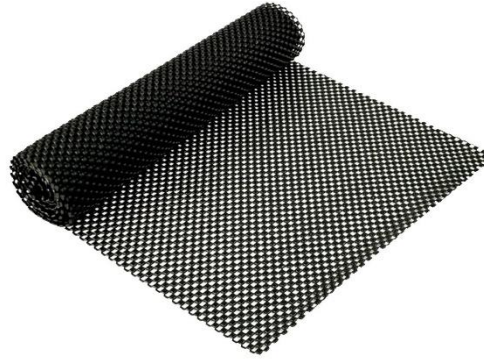
Kaydırmaz deri kaplı yumuşak bir dokuya sahip olduğu için Ergoplay ve benzeri araçlar, daha sert materyalden yapılmış gitar yükseltme araçlarına göre çalgıya zarar verme olasılığı düşük olduğu için daha güvenli olduğu söylenebilir. Minder, ayak sehpasına alternatif olarak kullanılan diğer yükseltme araçları gibi gitar ile seslendirenin sol bacağı üzerine konur. Böylece ayak sehpasına kıyasla, sol bacadaki kan akışının daha düzenli olmasını sağlayarak gitarın daha rahat çalınmasına yardımcı olur.

4.3.4.4 Kayma Engelleyici Mat

Klasik gitaristlerin sıklıkla kullandığı bir diğer araç da kayma engelleyici mattır. Ahşap yapısı ve üzerinde bulunan cila sebebiyle gitarın sağ ve sol bacadaki temas noktalarından

kayması, tutuşu zorlaştırmaktadır. Oturuşun ve Alexander Tekniği ile ilgili bölümde belirtilen beden dengesinin en iyi şekilde korunabilmesi için bu temas noktalarındaki kayma sorununun giderilmesi gerekmektedir.

Günümüzde kullanımı her geçen gün yaygınlaşan Ergoplay ve Dynarette gibi gitar yükseltme araçlarının bazı türlerinde, bacaklardan birisi ile olan temas noktasındaki kayma sorununu gidermek için bu araçların yüzeylerinin birinde kaydırmaz nitelikli materyaller kullanılmaktadır. Bununla birlikte dengenin daha iyi sağlanması için her iki temas noktasında da kaydırmaz materyal kullanılması gerekmektedir. Bu durumda, aracın konulmadığı bacak ile gitarın arasına kayma engelleyici mat konulur. Geleneksel ayak sehpasının tercih edildiği durumda ise bu mat, iki bacadaki temas noktaları ile gitarın alt bölümü arasına konularak kullanılır. Seslendirenin tercihinine uygun olarak mat; her iki bacağa birer tane konularak iki parça halinde ya da her iki bacak üzerinde düşmeden durabilecek uzunlukta serilerek tek parça halinde kullanılabilir.



Şekil 14. Kayma engelleyici mat, 2019, https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/711zVBs%2BPVL._SL1337_.jpg sayfasından erişilmiştir.

Taranan kaynaklarda, yirminci yüzyıl öncesinde yaşamış gitaristlerin böyle bir araç kullandığına dair herhangi bir yazılı veya görsel bulguya ulaşılamamıştır.

4.3.4.5 Sağ Kol Bandı

Gitar çalarken sağ önkol, gitarın gövdesinin sağ üst köşesiyle temas halindedir. Sağ önkolun, giysiyle kapalı olduğu durumda kolla gitarın teması bir sorun oluşturmamaktadır. Ancak kolsuz giysilerle yapılan çalışmalarda ve verilen konserlerde sağ kolun, gitarla sürekli temasından dolayı ortaya çıkan terleme sorunu, gitarın sağ kolla dengelenmesinde çalışı zorlaştırmakta ve gitarın cilasına zamanla zarar verebilmektedir. Bu sorunun önüne geçmek için gitaristler sıklıkla sağ kol bandı kullanmaktadır.



Şekil 15. Sağ kol bandı, 2019, <http://www.gitarren.se/4249/oasis-guitar-sleeve-large.jpg> sayfasından erişilmiştir.

Kimi gitar yapımcıları bu sorunu çözmek için alternatif olarak sağ kolun gitarla temas ettiği bölgeye, geleneksel gitarlarda rastlanmayan kol dinlendirme bölümü (armrest) eklemişlerdir.



Şekil 16. Kol dinlendirme eklentisi, 2019,
<https://mastergitar.com/images/content/classicalguitarmaking/finish/armrest/armrest-f-18.jpg> sayfasından erişilmiştir.

4.4 Klasik Gitardaki Sağ El Tekniklerinin Verimli Kullanımı

4.4.1 Açık Vuruş Tekniği (Tirando)

Açık vuruş tekniği, klasik gitar yazınında İtalyanca *Tirando*, İngilizce *Free Stroke* olarak belirtilir. Açık vuruş tekniğinde sağ el parmakları teli çaldıktan sonra avuç içine doğru hareket eder. Bir diğer deyişle parmak, çalınan telin bir üstündeki tele yaslanmaz. Sağ el parmaklarıyla telden ses çıkarma eylemi tek seferde yapılan bir hareket gibi görünse de dört aşamada incelenebilir. Bunlar; parmağın tele dokunarak bir temas noktası oluşturması, tele baskı uygulama, telin çalınması ile birlikte parmağın avuç içine doğru hareketi ve tel ile ilk temas noktasına geri dönerek rahatlamadır.

Geleneksel klasik gitar metotlarında bu teknikle ilgili çalışmalar incelendiğinde, genellikle yukarıda belirtilen ilk üç aşamadan bahsedilmiş, dördüncü aşama olan çalan parmağın rahatlatılması ile ilgili bilgi ise belirtilmemiştir.

Yukarıda söz edilen dört aşamadan birincisi olan telle temas aşamasında parmaklar tele dokunur. Parmakların, çalınması istenen tele rahat bir şekilde yerleştirilebilmesi için parmak hazırlama tekniğinin kullanılması gereklidir. Tennant (1995)'e göre parmak

hazırlama tekniği kullanıldığında, parmağın telle temas etmesi istenen nokta tam olarak belirlenebilir ve parmakların tellere zayıf biçimde temas etmesi engellenerek istenmeyen seslerin önüne geçilebilir (s. 35). Telle temas süresince parmakta hiçbir gerilim olmaması önerilmektedir.



Şekil 17. Parmakların telle teması

Tele baskı aşamasında ise parmaklar telin üzerine, çalınacak notanın şiddetine göre belirli miktarda kuvvet uygular. “Tel, bir yöne doğru ne kadar kuvvetle gerildiyse diğer yöne doğru da o kuvvetle salınmaya devam eder. Bu da sesin ne şiddetle tınlayacağını belirler” (Tennant, 1995, s.36). Tele baskı aşamasında parmağın ucundan itibaren ilk iki eklem, teli güvenli biçimde kavrayacak şekilde bir açı oluşturmalıdır. Tele vuruş hareketinin kontrolünü artırmak için, gerektiğinde ilk eklem bükülmesine izin verilebilir. Ryan (1994)’ün belirttiğı gibi, hareketin parmak ucundan itibaren üçüncü eklem olan en büyük eklemden yapılması, sesin niteliğini olumlu etkilemekte ve parmağın rahatlamasını kolaylaştırmakta, böylece parmağın bir bütün halinde hareket etmesini ve parmaktaki gücün mümkün olan en verimli şekilde kullanılmasını sağlamaktadır.



Şekil 18. i parmağının tele baskısı (ilk eklem sabit)



Şekil 19. i parmağının tele baskısı (ilk eklem bükülü)

Tennant (1995)'e göre ses üretimindeki bir sonraki aşamada ise teli çalan parmak avuç içine doğru hareket ettirilmeli ve parmağa yüklenen gücün yok olması için parmak serbest bırakılmalıdır. Tel, parmağın büyük eklemi kullanılarak çalındığında, parmağı serbest bırakma hareketi harici bir çabaya ihtiyaç olmaksızın gerçekleşebilmektedir. Çalarken kullanılan parmağın dışında kalan parmakların da gerginlikten uzak olması gerekir. Sheerer (1980)'in gitar metodunda teli çalmayan parmağın veya parmakların çoğu koşulda teli çalan parmağın yanında götürülmesi gerektiği belirtilmiştir (s. 50). Aynı zamanda, çalan parmak rahatlatıldıktan sonra teli çalmayan parmakların da çalan parmakla beraber rahatlatılması önerilmektedir.



Şekil 20. i parmağının avuç içine doğru hareketi

Sağ elde teli çalan parmak, hareketini tamamlayıp, bir sonraki hareket için başlangıç pozisyonunda zamanında hazır bulunmalıdır. Ritim sorunlarının giderilebilmesi ve ezginin müzikal bütünlüğünün korunabilmesi için parmakların rahatlatılması, sağ elle ilgili bütün tekniklerin temeli konumundadır.



Şekil 21. i parmağının rahatlatılması



Şekil 22. i parmağının başlangıç konumuna getirilmesi

Tremolo ve *arpej* gibi sağ el parmaklarının oldukça aktif kullanıldığı tekniklerde istenilen müziğin ortaya çıkarılabilmesi için açık vuruş tekniğinin, parmakların rahatlatılması gözetilerek çalışılması oldukça önemlidir. Çalarken yapılacak her hareket gerilim ve çözümlerden oluşmalıdır. Parmak rahatlatıldıktan sonra bir sonraki çalınacak tele uygun parmak hazırlama yapılabilir.

4.4.2 Kapalı Vuruş Tekniği (Apoyando)

Kapalı vuruş tekniği, klasik gitar yazınında İtalyanca *Apoyando*, İngilizce *Rest Stroke* olarak belirtilir. Bu teknikle gitardan elde edilen tını, açık vuruş tekniğinden farklı olarak genellikle daha güçlüdür. Bu teknik çoğu zaman dizilerin (gamların), parçaların hızlı çalınması istenen bölümlerinin, ezgilerin veya bu ezgilerin içerisinde vurgulanması istenen belirli notaların seslendirilmesinde tercih edilir.

Geleneksel klasik gitar metotları incelendiğinde, kapalı vuruş tekniği ile ilgili bölümlerde çalışma notalarının üzerinde tel ve parmak numaraları belirtilmiş; kol, bilek ve parmak

hareketi ile ilgili ise yeterli bilgi bulunamamıştır. Bu durumda rahat çalma yaklaşımlarını içeren metotlar incelenmiş ve aşağıdaki bulgular saptanmıştır.

Kapalı vuruş tekniğinde sağ eldeki parmaklar çalındıktan sonra rahatlatılmak üzere bir üstteki tele yaslanır (Parkening vd., 1999). Kapalı vuruş tekniği ile çalınan ezginin akıcılığı sağlamak ve parmakları gereğinden fazla yormamak için sağ eldeki parmakların her hareketten sonra, yaslandığı tel üzerinde rahatlatılması gerekir. Bu teknik uygulanırken tırnağın tele takılmasını engellemek ve 4., 5. ve 6. tellerden daha iyi ton alabilmek için sağ el bileğinin, kol yardımıyla, temel pozisyona göre hafif sağa döndürülmesi önerilmektedir.



Şekil 23. Apoyando'ya hazırlık



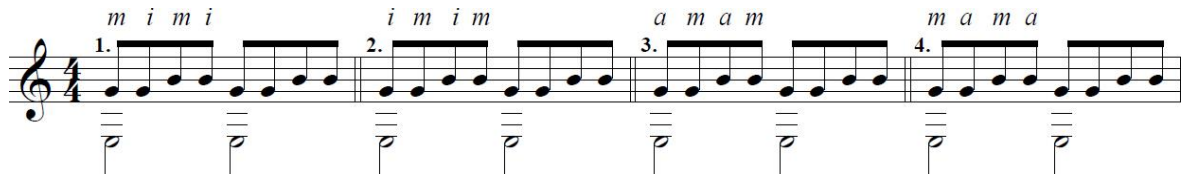
Şekil 24. Apoyando'nun uygulanışı

Açık vuruş ve *kapalı vuruş* ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 1*'de sunulmuştur.

4.4.3 Sağ Elde Parmak Bağımsızlığı

“Gitarla ilgili teknik gelişimin, seslendireni, parmaklarının bilincinde olmaya ve bu parmakların hareketlerinin birbirlerinden tamamen bağımsız hale getirmeye ulaştırması gerekir” (Carlevaro, 1984). Bu durumda gerek açık vuruş gerekse kapalı vuruş tekniğinde hangi parmakların çalınacağına farkına varılması ve bilinçli olarak o parmakların kullanılabilmesi için sağ el parmaklarının kontrol edilmesi gerekir. Parmakların i-m, m-i, i-a, m-a gibi sırayla kullanıldığı durumlarda hareket otomatikleşmiş olarak kas hafızası yardımıyla gerçekleşir. Parmaklardan ikisinin birlikte çalınması gerektiği durumlarda ise,

doğru parmakların kullanılması ve bu parmakların tele uyguladığı kuvvetin istenilen yönde kontrol edilebilmesi gerekir. Bu kontrolün sağlanması için parmakların birbirlerinden ayrı hareket etme yetisini geliştirmek üzere parmak bağımsızlığı çalışmaları yapılmalıdır. Tremolo ve arpej tekniklerinin doğru uygulanabilmesi için sağ eldeki parmakların bağımsız hareket edebilme yetilerinin geliştirilmesi gerekmektedir. Tennant (1995), gitar metodunun arpejle ilgili bölümünde Tarrega'nın arpej etütlerini önermiştir. Bu etütler arpej tekniğiyle birlikte sağ eldeki parmakların birbirlerinden bağımsız hareket etmelerini de çalıştırmaktadır.



Şekil 25. Tarrega arpej çalışmaları

Sağ elde parmak bağımsızlığı ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan Video 2’de sunulmuştur.

4.4.4 Sağ Elde Başparmak Kullanımı

Sağ el başparmağı genellikle, günümüzde standart haline gelmiş altı telli gitarların dördüncü, beşinci ve altıncı tellerini çalarak bas partiyonunu ortaya çıkarmak için kullanılır. Gitar için yazılmış eserlerin notalarında, İspanyolcada başparmak anlamına gelen *pulgar* kelimesinin ilk harfi olan p ile gösterilir.

Sağ el başparmağının bas partiyonunun çalması için aynı i, m ve a parmaklarında olduğu gibi açık vuruş veya kapalı vuruş tekniği kullanılabilir. Her iki teknikte de temel sağ el pozisyonu düşünüldüğünde başparmağın hareket yönü diğer sağ el parmaklarına göre ters yöndedir. Bir diğer deyişle bu tekniklerdeki hareket yönü diğer parmakların tersi yönündedir. “Başparmak açık vuruş tekniği ile kullanıldığında parmak ucundan itibaren ilk

eklem sabit tutulur. Parmağın teli çalması büyük eklemin hareket ettirilmesi ile sağlanır” (Ryan, 1991, s. 93). Başparmak, açık vuruş tekniği kullanılarak teli çaldıktan sonra, parmak tele göre aşağı-çapraz yönde hareket edip havada saat yönünün tersinde elips şekli çizerek rahatlatılır ve bir üst tele ya da çaldığı tele geri döner. Kapalı vuruş tekniği kullanıldığında ise başparmak çaldığı telin bir altındaki tele yaslanır ve yaslandığı telde rahatlaması sağlanır.



Şekil 26. Başparmağın tele baskısı



Şekil 27. Başparmağın rahatlatılması (1)



Şekil 28. Başparmağın rahatlatılması (2)

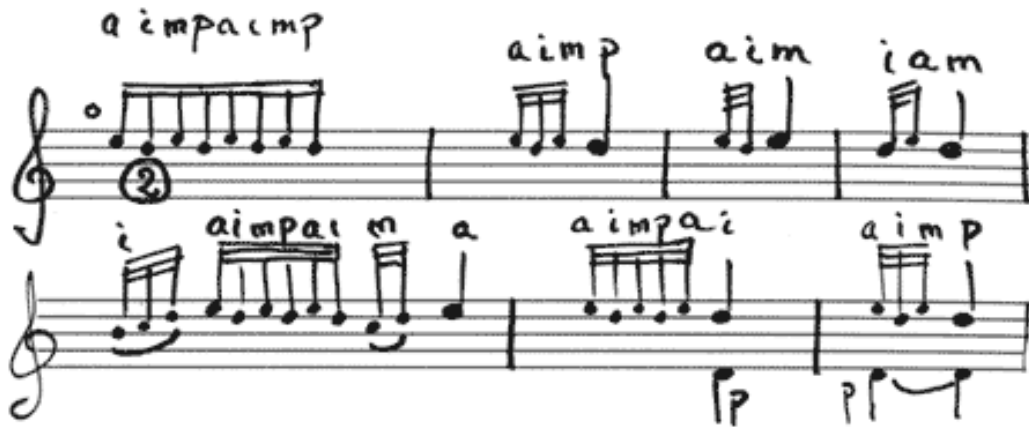


Şekil 29. Başparmağın rahatlatılması (3)



Şekil 30. Başparmağın rahatlatılarak başlangıç konumuna getirilmesi

Özellikle Barok Dönem eserlerinin klasik gitarla çalınmasında kullanılan *trill* ve *mordanların* seslendirilmesinde de çeşitli parmak numaralandırması kombinasyonlarında sağ el başparmağının kullanıldığı görülmektedir. Şekil 31’de Russel (2016)’nın *trill* için önerdiği çalışılma yer almaktadır.



Şekil 31. David Russel’ın trill çalışması

Sağ el başparmağı, teli çalmanın yanı sıra, uzaması istenmeyen sesleri susturmak için de kullanılmaktadır. İngilizce gitar yazınında bu tekniğe *dampening* adı verilir. Parkening ve

Brandon (1997)'ye göre sağ el başparmağı ile tel susturma tekniği, önceden çalınmış ve notasyonda belirtilen tınlama süresi bitmesine rağmen halen tınlamakta olan sesin susturulması için veya tınlamakta olan bas sesten sonra başka bir telde çalınacak bas sesin birlikte tınlamalarını engelleyerek istenmeyen eşzamanlı tınların önüne geçmek için kullanılır (s. 24).

Bu susturma hareketi iki şekilde yapılabilir. Bunlardan ilki, başparmağın, susturulması istenen tele normal çalma pozisyonunda temas etmesi ile yapılır. Diğer bir yöntem ise parmağın dinlenmesi ve sağ el pozisyonunu koruması için üzerine konulduğu teldeyken, orta eklemlerle en büyük eklem arasındaki etli kısmın, tınlamakta olan bir st tele temas ettirilmesiyle telin susturulmasıdır. Sağ el başparmağının Flamenko müziğinde yaygın şekilde kullanıldığı bir diğer teknik ise *Alzapua* tekniğidir. İşpanyolca kaldırmak anlamına gelen *alzar* kelimesinden gelir (Tennant, 1995, s. 43). Başparmak tırnağının st bölümünün, tellere aşağıdan yukarı yönde vurmasıyla uygulanır.

Sağ elde başparmak kullanımı ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan Video 3'te sunulmuştur.

4.4.5 Parmak Hazırlama (Planting)

İngilizce gitar yazınında *Planting* olarak ifade edilen parmak hazırlama tekniği, sağ elde telleri art arda çalacak parmakların, çalmadan kısa bir süre önce bir sonraki alacakları tele götürülmeleri yoluyla uygulanır. Sıralı olarak i ve m parmaklarının iki farklı telde çalacağı düşünülürse, i parmağının teli çaldığı anda m parmağının eşzamanlı olarak bir sonraki çalacağı tele götürülmesi gerekir. Benzer şekilde m parmağı alındıktan sonra i parmağı çalacağı tele götürülmelidir. Tennant (1995)'e göre parmak hazırlama tekniği ile ilgili verilen çalışmaların temel hedefi, bir sonraki çalacak parmağın reflekslerini geliştirmektir. Bununla birlikte parmak hazırlama tekniğinin arka arkaya uygulanması gerektiği durumlarda refleks, parmakları kontrol etmeksizin sadece tekrar yöntemiyle geliştirmeye çalışmak tek başına yeterli olmayabilir. Bu bağlamda hazırlanacak olan parmağın

refleksini artırmanın yanında, henüz çalmış olan parmağın da en kısa sürede serbest bırakılarak rahatlatılması gerekir. Arka arkaya tekrar eden bu parmak hazırlama hareketi boyunca çalan parmağın rahatlatılması ile çalacak olan parmağın bir sonraki tele götürülmesi eşzamanlı olarak büyük bir dikkatle çalışılmalıdır.

Parmak hazırlama tekniğinin öncelikli olarak tek tel üzerinde çalışılması önerilmektedir. İki parmak için i-m, m-i, i-a, a-i ve m-a, a-m; üç parmak için a-m-i, i-m-a kombinasyonları ile çalışmalar önerilmiştir.



Şekil 32. i'den m'ye parmak hazırlama (1)



Şekil 33. i'den m'ye parmak hazırlama (2)

Aynı gitar metotlarında tek tel üzerinde yeteri kadar çalışıldıktan sonra parmak hazırlama tekniğinin iki tel arasında nasıl çalışılması gerektiği ile ilgili örnek çalışmalar verilmiştir. Ritim bütünlüğünü bozmamak ve parmakları daha doğal şekilde hazırlayabilmek için çalışma boyunca dikkat edilmesi gereken, her çalma ve hazırlama hareketiyle birlikte rahatlatma hareketini de çalışmaktır. Rahatlamış halde bekleyen parmakların bir sonraki tele çok daha hızlı ve kolay bir şekilde yerleştirileceği düşünülebilir.

Pasajda, herhangi bir telde daha önceden çalınıp tınlamaya devam etmesi istenen bir ses yer alıyor ve sıradaki sesin bu telde çalınması gerekiyorsa, parmak hazırlama tekniği, uzayan sesi kesmemek adına tele dokunmadan yapılmalıdır. Bunun için, sıradaki teli çalacak olan parmak, tel ile temas etmeden en yakın konumda hazır bekletilir. Çalması gereken zamanda parmak tele vurulur ve uzamakta olan ses ile henüz çalınmış ses birbirlerine bağlanarak müzik kesilmemiş olur.

Parmak hazırlama (planting) tekniği ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan Video 4'te sunulmuştur.

4.4.6 Arpej

Arpej kelimesi, İtalyanca *arpeggio* kelimesinden gelir ve *arpa benzer şekilde* anlamına gelmektedir (Parkening vd., 1999). “Akor seslerinin art arda sıralanmasına arpej, belli bir sıra oluşturmaksızın art arda gelmesine ise kırık akor denir” (Özgür & Aydoğan, 2012). Gıtarı arpej çalmada ve akor kırmada, akoru oluşturan sesler blok halinde eşzamanlı seslendirilmektense hızlı bir şekilde p-i-m-a parmaklarıyla sırayla çalınır. Sol el pozisyonu korunduğı için akorun arpejlenmesi sırasında akorda yer alması gereken sesler sırayla duyurulmayabilir. Bu yönüyle akor kırmanın aslında arpejin bir çeşidi olduğı söylenebilir. Gıtar yazınına göre arpejde ise akorun bütün seslerinin sıralı olarak verilebilmesi için sol elin yeri geldiğinde aynı telde sırayla birden fazla perdeye basması gerekir.

Geleneksel klasik gıtar metotlarında arpej çalmayla ilgili verilen teknik bilgiler incelendiğinde, çalışma notalarında tel ve parmak numaraları belirtilmiş ancak parmakların ne şekilde hareket etmesi gerektiğine yönelik yeterli bilgiye ulaşılammıştır.

Arpej tekniğinde sesler çoğunlukla açık vuruş tekniğine başvurularak çıkarılır (Parkening vd., 1999). Dolayısıyla açık vuruş tekniğinde belirtilen parmak rahatlatma tekniklerinin arpejde uygulanmasıyla bu tekniğin de daha rahat uygulanmasının mümkün olduğı düşünülebilir. Bu durumda arpej tekniğinin akıcı hale getirilmesi ve ritim hatalarından arındırılması için sağ el parmaklarının öncelikli olarak her çalışın ardından rahatlatılarak başlangıç konumuna geri getirilmesi, parmak hazırlama ve parmak bağımsızlığı tekniklerinde yeterli öğrenmeyi gerçekleştirmiş olması gerekir. Arpej tekniğı, bu hazır-bulunma düzeyine erişilmeden çalışıldığında, yeterince rahatlamayan parmak bir sonraki çalacağı tele gitmekte zorlanabilir, yanlış tele veya teller arasına gidebilir ya da parmakların çalma sıraları karıştırabilir. Bu üç teknik, yeteri kadar çalışıldığında arpej

teknikini geliştirmek için Abel Carlevaro, Mauro Giuliani veya Francisco Tarrega gibi gitaristlerin arpej etütleri çalışılabilir.

Arpej tekniği ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 5*'te sunulmuştur.

4.4.7 Parmak Aşırtma (String Crossing)

Bir telden başka bir tele geçerek çalınması gereken ezgilerde, teller arasında geçiş yaparken sağ el parmaklarının sıradaki alacakları tele doğal bir şekilde hazırlanabilmesi, çalma rahatlığını korumak ve performanstaki odaklanmayı sürdüröbilmek için gereklidir. Temel sağ el pozisyonunda parmaklar gitar gövdesinin üst bölümünden alt bölümüne doğru i, m, a şeklinde sıralanarak yerleştirilir. Bu bağlamda iki farklı teli çalan i ve m parmakları düşünöldüğünde i parmağının, üstte yer alan teli; m parmağının ise altta yer alan teli çalması, elin anatomisine bağlı olarak m parmağının üstte yer alan teli, i parmağının ise altta yer alan teli almasına göre daha doğaldır. Ancak bazı eserlerin belirli pasajlarında bu doğallığın dışına çıkılması ve yukarıda verilen örneğe göre i parmağının altta yer alan teli çalması gerekebilir. Parmakların, bu şekilde birbirleri üzerinden geçirilerek telleri almasına parmak aşırtma (string crossing) adı verilir.

Bu teknik uygulanırken, daha önceki bölümde belirtilmiş olan parmak hazırlama tekniğinin temel ilkelerine dikkat edilmesinin, müziğin akıcılığını artıracakı ve çalmada kolaylık sağlayacakı düşünölebilir.



Şekil 34. m-i arasında parmak aşırtma (1)



Şekil 35. m-i arasında parmak aşırtma (2)



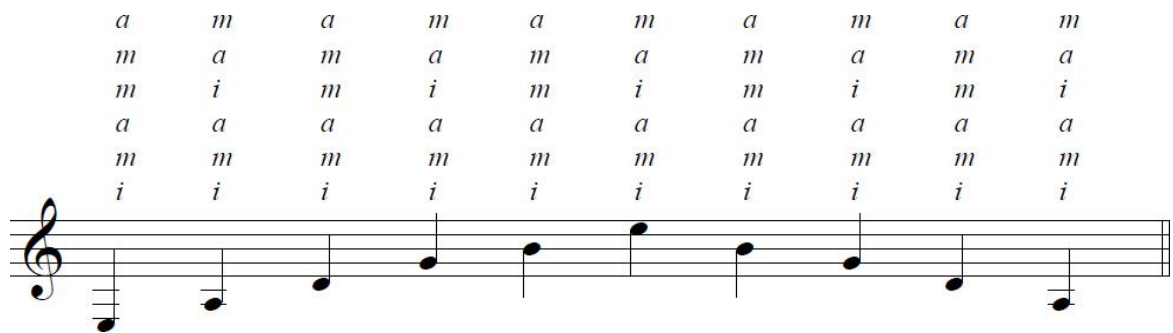
Şekil 36. i-m arasında parmak aşirtma (1)



Şekil 37. i-m arasında parmak aşirtma (2)

Parmak aşirtma tekniğine genellikle eserlerin gam pasajlarında ve çeşitli arpej pasajlarında başvurulur. Çalışılmaya yeni başlanan bir eserde, sağ elin doğal pozisyonunu koruyarak daha rahat çalabilmek için parmak numaralandırması dikkatlice yapılmalı ve zorunlu durumlar haricinde parmak aşirtmaya sebep olabilecek numaralandırmalardan kaçınılmalıdır. Ancak parmak numaraları iyi belirlenmiş bir eserde bile parmak aşirtma tekniğine başvurulması gerekebilmektedir. Bu durumda parmakların bu tekniği rahatlıkla uygulayabilir hale getirilmesine yönelik teknik çalışmalar yapılmalıdır.

Tennant (1995)'in gitar metodunda parmak aşirtma ile ilgili olarak Şekil 38'de gösterilen sağ el parmak yürüyüşü (walking) çalışması önerilmektedir (s.37).



Şekil 38. Walking çalışması

Metotta, öncelikli olarak bütün tellerin tek bir parmakla çalışılması ve bu sayede her parmağın bireysel olarak bütün telleri tanınması önerilmektedir. Sırayla iki parmak

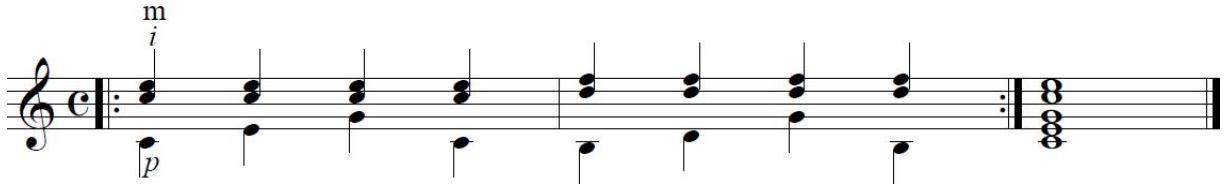
kombinasyonları ve üç parmak kombinasyonları da çalışılmalıdır. Bütün bu parmak kombinasyonları doğru bir biçimde çalışıldığında, bir eserde alt alta tellerde parmak geçişi ile ilgili karşılaşılabilecek her türlü olasılık önceden çalışılmış olacak ve bireye deşifre ve parçayı seslendirme konusunda zaman ve çalma rahatlığı sağlayacaktır. Verilen etüt, açık vuruş ve kapalı vuruş tekniği uygulanarak iki ayrı şekilde çalışılabilir. Tennant (1995), metodunda aynı çalışmanın noktalı sekizlik ve onaltılık; onaltılık ve noktalı sekizlik; üçleme; onaltılık, sekizlik, onaltılık şeklindeki ritim kalıplarıyla da çalışılmasını önermektedir.

Parmak aşırma (string crossing) tekniği ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 6*'da sunulmuştur.

4.4.8 Akor Dengeleme

Gitar çoksesli bir çalgıdır. Dolayısıyla sahip olduğu tel sayısı olan altı sese kadar sesi armonik olarak seslendirebilme yetisine sahiptir. Akorlarla birlikte armoniyi ortaya çıkarırken ezgi çalmayı da mümkün kılar. Gitar repertuarındaki pek çok eser, eşlik partisi ve bu eşlik partisiyle eşzamanlı çalınan ezgi partisini barındırır. Akorların birbirlerine bağlanması sırasında ortaya çıkarılması istenen bir ezgi partisi varsa bu ezgi partisnin, eşlik partisinden daha yüksek sesle ve vurgulanarak çalınması gerekir. Bunu gerçekleştirebilmek için akor içerisinde öne çıkarılması istenen ve ezgiyi oluşturan sesi vurgulayacak olan parmağa, diğer parmaklara göre daha fazla güç verilmelidir. Akorun diğer seslerini çalan parmaklar ise ezgiyi çalan parmaktan bağımsız şekilde tele uyguladıkları baskıyı kontrol altına alarak ses şiddetini belirli seviyede tutmalıdır. Vurgulanmak istenen ses veya sesler ile eşlik konumundaki seslerin arasında gürlük karşıtlığı oluşturmak için parmaklar arasındaki güç dağılımını kontrol etmeye akor dengeleme tekniği adı verilir.

Farklı parmakların, tellere bilinçli olarak farklı kuvvetler uygulamasını sağlamak için, sağ elde parmak bağımsızlığı ile ilgili teknik ön çalışmalar yapılması önerilmektedir.



Şekil 39. Mauro Giuliani 120 arpej çalışması no:1

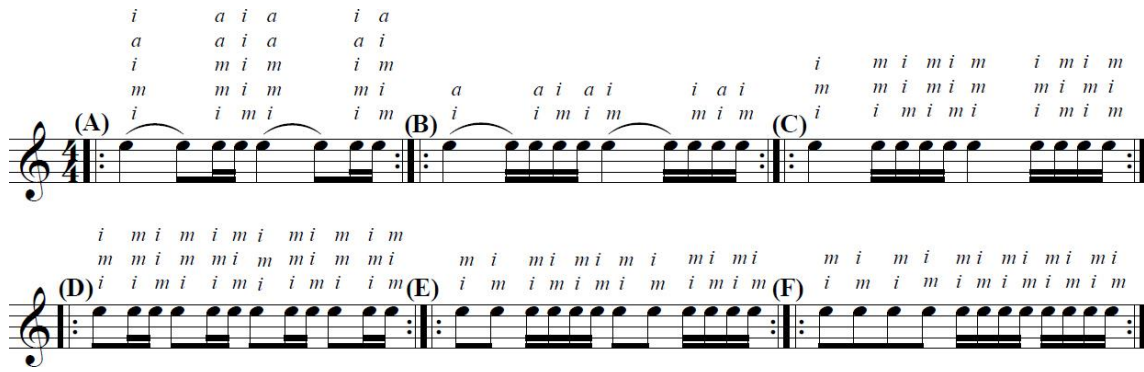
Şekil 39’da verilen örnekte armonik olarak çalınması istenen üç sesli akorlar bulunmaktadır. Notasyonda, çalışmanın en kalın partisi olan bas partisinin p parmağı ile, orta parti olan tenor veya alto partisinin i parmağı ile, soprano partisinin ise m parmağı ile çalınması istenmiştir. Çalışmanın üç oturumda yapıldığı düşünüldüğünde ilk oturumda p parmağının, ikinci oturumda i parmağının, üçüncü oturumda ise m parmağının diğer parmaklara göre daha vurgulu çalınması ile istenilen partinin öne çıkarılması sağlanabilir. Her oturumda çalınacak partiyi dinlemek ve o partinin ezgisel bütünlüğünü sağlamak, çalışmanın amacına ulaşmasına yardımcı olabilir. Bu çalışma aynı zamanda p-i-a ve p-m-a parmak numaraları ile tekrar edilebilir.

Akor dengeleme ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 7*’de sunulmuştur.

4.4.9 Hızlandırma Çalışması

Tennant (1995)’in gitar metodunda *Speed Burst* olarak isimlendirilen hızlandırma çalışması, sağ el parmaklarının reflekslerini artırmaya yönelik bir çalışmadır. Dizilerin hızlı ve akıcı seslendirilmesinde hızlandırma çalışmasına sıklıkla başvurulur. Palmer (2011)’a göre kas gücünün verimli kullanımı ve parmakların hareketteki rahatlığı, dizilerin akıcı ve zahmetsizce çalınabilmesi için olmazsa olmazdır. Bu durumda hızlandırma çalışmasından istendik sonuçlar alınabilmesi için, sağ el parmaklarının içeri doğru hareketle ve çalmadan sonra rahatlama ile ilgili sorunların önceden çalışılıp giderilmiş olduğu öngörülür.

Bu teknik, hız artırma ve refleks geliştirmeye dayalı olduğu için parmakların avuç içine kadar götürülmesi gerekmez. Bununla birlikte avuç içine hareket ve rahatlamamanın doğru şekilde çalışılmış olması, hızlandırma çalışmasının en verimli şekilde uygulanabilmesine yarar sağlar. Ses üretmek için kullanılması ve kontrol edilmesi gereken eklem çoğu zaman parmağın en uçta bulunan eklemidir. Hızlı çalma amaçlandığı için tel ile parmağın temas etme süreleri kısaltılır ancak bununla birlikte çalınan her sesin aynı netlikte olması gerekmektedir.



Şekil 40. Tennant (1995)'in metounda yer alan hızlandırma çalışması.



Şekil 41. Parkening (1997)'nin metodunda yer alan hızlandırma çalışması

Bütün çalgılardaki etütlerde olduğu gibi yavaş bir metronom değerinden çalışılmaya başlanmalı ve tekniğin doğru uygulandığı düşünüldükçe metronom değeri artırılarak çalışılmaya devam edilmelidir. Parkening ve Brandon (1997)'nin belirttiği gibi, hızlandırma çalışmaları, profesyonel bir koşucunun uzun bir yarış için kısa mesafede depar atarak çalışmasına benzetilebilir (s. 43).

Hızlandırma çalışması ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan Video 8'de sunulmuştur.

4.4.10 Tremolo

“Tremolo, uzayan ses etkisi yaratmak için kullanılır. Gitar, yapısı itibariyle seslerin uzun süre tınlamasına izin vermediğinden, kısa aralıklı tekrarlar ile uzayan bir ses elde etmek amacıyla oluşturulmuştur” (Kabasakal, 2012). Tremolo tekniğiyle sesler gerçek anlamıyla daha fazla uzamamakla birlikte, a-m-i parmakları ile art arda çalınan sesler, bir süreklilik algısı yaratır. Tremolo tekniğinin doğru çalışabilmesi için arpej tekniğinde de belirtildiği gibi parmak hazırlama ile rahatlama çalışmalarının; bunların yanı sıra hızlandırma çalışmasının da yeterli düzeyde öğrenilmiş olması gerekir.

David Russell, ustalık sınıflı derslerinde aktif ve pasif tremolo olmak üzere iki ayrı tremolo çeşidi olduğundan bahseder. Aktif tremoloda a-m-i parmakları ile çalınarak süreklilik algısı yaratan sesler, tremolo grubunu çalan parmakların, telleri iyi kavraması ile net bir şekilde duyurulur. Pasif tremoloda ise parmakların telle net bir temas halinde olmadan *piyano* çalması ve daha küçük hareketler yapması önerilmektedir. Tremolo tekniğini içeren bir parçada, bestecinin, eserin yorumlanması ile ilgili görüşlerine sadık kalınmak şartıyla her iki tremolo tekniği de eserin belirli yerlerinde kullanılabilir.

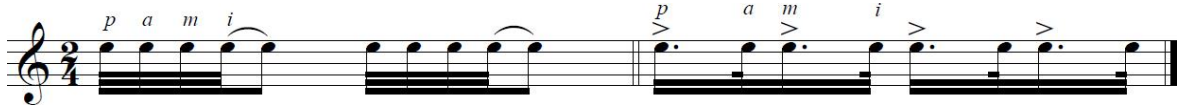
Tremolo tekniğine dayalı parçalar çalınırken en çok karşılaşılan sorun, tremolo grubunun ritim yönünden aksamasıdır. Tennant (1995)’in orantısız tremolo (*lopsided tremolo*) olarak isimlendirdiği bu aksaklıklar, tremolo çalınırken p ile a parmaklarının veya i ile p parmaklarının arasında gereğinden fazla beklenmesinden kaynaklanmaktadır. Tennant, aynı metodunda orantısız tremolo sorununu gidermek için Şekil 42’de ve Şekil 43’te yer alan çalışmaları önermiştir. Şekillerde belirtilen ilk ölçülerdeki nota grubu, yapılan ritim hatasını; ikinci ölçülerdeki nota grubu ise bu hatanın giderilebilmesi için çalışılması önerilen çalışmayı göstermektedir.

Tennant (1995), p parmağının çalınmasından sonra a-m-i grubunun çalınması arasında gereğinden fazla beklenmesi ile ilgili sorunu gidermek için p parmağından sonra a parmağına; m parmağından sonra i parmağına geçişin daha hızlı çalışılmasını önermektedir.



Şekil 42. Tennant'ın orantısız tremoloyu düzeltmek için önerdiği çalışma (1).

Tennant (1995) bu çalışmanın hemen ardından a-m-i grubunun çalınmasından sonra p parmağının çalınması arasında gereğinden fazla beklenmesi ile ilgili sorunu gidermek için a parmağından sonra m parmağına; i parmağından sonra p parmağına geçişin daha hızlı çalışılmasını önermektedir.



Şekil 43. Tennant'ın orantısız tremoloyu düzeltmek için önerdiği çalışma (2).

Sağ el başparmağının tırnak kullanılmadan etli bölümüyle tele hızlı biçimde aşağı ve yukarı vurulmasıyla yapılan bir diğer tremolo tekniği bulunmaktadır. Bu tremolo tekniği daha çok çağdaş gitar müziği eserlerinde yer alır. Einojuhani Rautavaara'nın *Serenades of the Unicorn* adlı eserinde bu tekniğin uygulanışı duyulabilir (Lunn, 2010). Blok halindeki akorları hızlı biçimde seslendirmek için kullanılır. Başparmağının etli bölümünün tele değmesiyle telden hışırtı sesleri elde edilmesi sebebiyle bu teknik genellikle düşük ses çıkarılacak şekilde uygulanır.

Tremolo tekniği ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 9*'da sunulmuştur.

4.4.11 Rasgueado

İnsan bedeninde, eklemler arasındaki açığı daraltmak için bükücü (fleksör) kaslar kullanılır (Encyclopædia Britannica, 2018). Gitar çalarken parmakların avuç içine götürülmesini sağlayan kaslar da bükücü kaslar sınıfındadır. Parmakların avuç içine götürüldükten sonra rahatlatılmasını ve dışarı doğru hareket etmelerini sağlayan kaslar ise itici (ekstansör)

kaslardır. Bir diğ er deyişle itici kaslar, b uk c u kasların tersi y onde çalışırlar. Gitar çalarken özellikle sağ elde, tellerden ses üretebilmek için parmakların sürekli avuç içine doğru hareket etmesinden dolayı b uk c u kasların itici kaslara göre daha sık kullanıldığı söylenebilir. Bununla birlikte sağ elle ilgili gitar tekniklerini, kas gücünü verimli kullanarak uygulayabilmek için parmakların rahatlama kabiliyetleri artırılmalıdır. Telin çalınmasından sonraki rahatlatma hareketi, ancak parmakları dışa doğru hareket ettirmekle mümkündür. Dolayısıyla itici kasların geliştirilmesine y onelik teknik çalışmaların, parmakların her  alıştan sonra daha doğal biçimde rahatlama için fayda sağlayacağı düşünülebilir (Tennant, 1995). Sağ elle ilgili gitar teknikleri arasında itici kasları en çok çalıştıran tekniklerden birisi *rasgueado* tekniğidir.

Bu teknik, adını, İspanyolca'da tıngırdatmak anlamına gelen *rasgueado* kelimesinden alır. Flamenko müzikte yaygın olarak kullanılan *rasgueado* tekniği, sağ eldeki tırnakların üst bölümlerinin tellere vurmasıyla uygulanır. Tırnakların  st bölümlerinin telle temas edebilmesi için parmaklar, avuç içinden dışarı doğru açılacak şekilde hareket ettirilir. *Rasgueado* tekniği, sesleri belirgin olarak seslendirmekten çok, net bir ritimsel hava yaratmak için kullanılır (Tennant, 1995, s. 44).

Rasgueado tekniği ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 10*'da sunulmuştur.

4.5 Klasik Gitardaki Sol El Tekniklerinin Verimli Kullanımı

4.5.1 Kol Ağırlığı

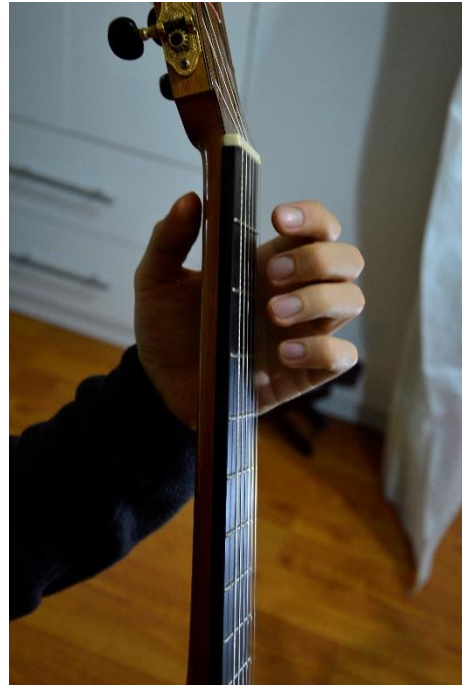
Gitar çalarken, sol eldeki parmak eklemlerinin sol kolun büyük eklemlerine göre daha aktif olarak çalıştığı düşünülmektedir. Bununla birlikte klasik gitar repertuarındaki çoğu eserde seslerin temiz üretilmesi ve pozisyonlar arasında daha güvenli geçiş yapılabilmesi için bileğin, dirseğin ve omzun; yani sol kola ait büyük eklemlerin tümünün mümkün olan en verimli şekilde kullanılması, gitar çalan bireye çalma rahatlığı sağlamaktadır. Bu bağlamda gitar çalarken sol kolun doğal kullanılabilmesi için günlük hayattaki kullanımına

olabildiğince sadık kalınmalıdır. Parmakların iş yükünü azaltmak için perdelere yapılan baskının parmak ucundan uygulanan kuvvetle değil, kol yardımıyla yapılması gerekmektedir.

Kol baskısının uygulanması için sol kolun tamamı, omuz yardımıyla havaya kaldırılır. Bu aşamada parmaklar yarı kıvrık, perdelerle etkili temas kurabilecek şekilde tutulur. Parmakların perdeye yaklaşmalarını ve devamında telle temas etmelerini sağlamak için omuz bölgesi kontrollü bir şekilde yavaşça aşağı düşürülür. Bu düşürme aşamasında yerçekiminin yardımı kullanıldığında önkol bölgesi doğal bir ivme kazanarak sol elin gitar tuşesine yaklaşmasını sağlar. Bu pozisyonda parmaklar, perdelerin üzerinde bekleme konumundadır. Baskı uygulanacağı zaman sol eldeki parmaklar, sol omzun gitar tuşesini, yerçekimine ek olarak uygulanan bir kuvvetle geri doğru çekmesi ile perdelere temas ettirilir ve tele baskı bu şekilde sağlanabilir.



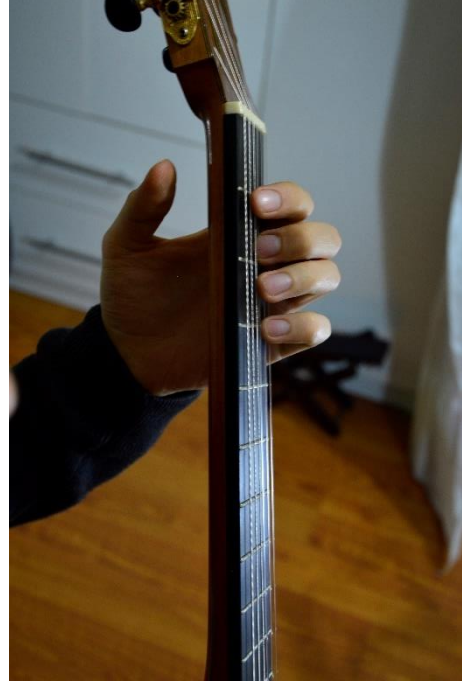
Şekil 44. Sol kol ağırlığının uygulanışı
(Parmaklar tuşeden uzak ve rahat)



Şekil 45. Sol kol ağırlığının uygulanışı
(Parmaklar omuz yardımıyla tuşeye yaklaştırılıyor)



Şekil 46. Sol kol ağırlığının uygulanışı
(Parmaklar telle temas halinde, omuz geri çekiliyor)



Şekil 47. Sol kol ağırlığının uygulanışı
(Temiz ses alınana kadar omuzdan gelen güç uygulanmaya devam ediliyor)

Gitar tuşesine sol kol tarafından uygulanan baskı, tuşenin geri gitmesine sebep olacağı için gitarın gövdesi, sağ bacaktaki temas noktasından uzaklaşacaktır. Bu durumun gitarın tutulmasını zorlaştıracığı düşünüldüğünde, sol kolun uyguladığı baskıya karşı bir sağ kol baskısı gereklidir. Sağ kolun gitar gövdesi ile temas ettiği noktada, sol kolun yaptığı baskıya eşzamanlı olarak bir ters kuvvet uygulanabilir. Bu aşamada dikkat edilmesi gereken, sağ kola uygulanan baskının gitarla temas edilen önkoldaki kan akışını engellememesidir. Sağ kolda uygulanacak ters baskı sol kolda uygulanan baskıdan çok fazla olmamalı, sağ el parmaklarının hareketini veya kolun gitar gövdesi üzerindeki yatay yöndeki hareketini kısıtlamamalıdır.

Kol ağırlığı ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 11*'de sunulmuştur.

4.5.2 Devinimsel Rahatlatma (Dynamic Relaxation)

Gitardan temiz ses elde edilebilmesi için sol eldeki parmakların, perdelerle doğru noktalardan temas edip doğru açıyla basmalarının ne kadar önemli olduğu çoğu gitar

metodunda belirtilmektedir. Aynı zamanda kas gücünün verimli kullanılabilmesi için parmakların doğru güçte baskı uygulamaları da büyük önem taşır. Perdelere yapılan baskının çok az olması durumunda ortaya çıkarılan sesler net olarak anlaşılamamakta ve tellerden istenmeyen cızırtı sesleri gelmektedir. Bu sorunun önüne geçmek için genellikle başvurulanan yol, sol el parmaklarının perdelere var gücüyle bastırılmalarıdır. Bu yaklaşım, istenmeyen seslerin giderilmesi açısından doğru görünse de kas gücünün büyük ölçüde boşa gitmesine sebep olmakta ve seslendirenin sol el parmaklarını ve parmakların bağlı bulunduğu sol kolun büyük bir bölümünü gereğinden fazla yormaktadır. Kişinin, bir konser süresi boyunca bu şekilde bir sol el baskısıyla konseri sürdürdüğü düşünüldüğünde, bir süre sonra sol elinin yorulması ve konserin sonuna doğru, çalma performansının düşüşe geçeceği düşünülebilir.



Şekil 48. Sol el parmağının tele baskı uygulaması
(Temiz ses elde etmeye uygun baskı uygulanıyor)



Şekil 49. Sol el parmağının tel üzerinde rahatlatılması
(Parmak, telle temas halinde ama baskı uygulanmıyor)

Sol el parmaklarındaki yükün azaltılması, parmakların hareket kabiliyetini artırmak ve sol kolun hareket alanını genişletmek yönünden gitar çalan bireye yardımcı olabilir. Gitar tekniklerinin verimli kullanılması bağlamında sol eldeki parmakların perdelere uygulayacağı baskıyı doğru hale getirmek için öncelikli olarak ses üretmek için harcanan güç, parmaklardan çok mümkün olduğunca kola yüklenmelidir. Parmaklar, perdeyi sadece güvenle kavrayabilecek kadar güç harcadığı takdirde, uygulanan gerilimden en az etkilenir şekilde kullanılabilir. Sağ eldeki parmaklarının rahatlatılmasına benzer olarak sol eldeki parmakların da görevleri bittiği anda rahatlatılması gerektiği düşünülebilir. Süreğen

hareketler boyunca parmakların her baskıdan sonra rahatlatılarak yeni gerilimlere hazır hale getirilmesine devinimsel rahatlatma denir. Devinimsel rahatlatma sayesinde sol eldeki parmaklar da bir sonraki hareketlerine kontrollü ve gerilimsiz şekilde başlayabilir ve böylece çalınmasının zor olduğu düşünülen pasajlar daha kolay çalınır hale getirilebilir. *Devinimsel rahatlatma* ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 12*'de sunulmuştur.

4.5.3 Sol Elde Parmak Bağımsızlığı

Parmaklar, yaptıkları pek çok harekette birlikte işler bir niteliğe sahiptirler. Günlük yaşamdaki hareketlerin büyük bir bölümü parmakları birbirlerinden ayrı düşünmeyi gerektirmemektedir. Ancak gitar çalarken istenilen müziği ortaya çıkarabilmek için tuşe üzerinde bulunan dört parmağın, gerektiğinde birbirlerinden bağımsız şekilde hareket edebilmesine ihtiyaç duyulur. Sol eldeki parmakların yatay ya da dikey yönde; tek, çift, üçerli veya dörderli gruplar halinde, birbirlerinin hareketlerini etkilemeden hareket edebilme yetilerine parmak bağımsızlığı adı verilir.



Şekil 50. Üçüncü parmağın bağımsız hareketi (1)



Şekil 51. Üçüncü parmağın bağımsız hareketi (2)



Şekil 52. Birinci ve üçüncü parmakların bağımsız hareketi (1)



Şekil 53. Birinci ve üçüncü parmakların bağımsız hareketi (2)

Sol el parmaklarının bağımsızlığının artırılması, seslendirilecek eserlerin içerisinde sol el ile ilgili yer alan tekniklerin daha kolay uygulanmasını sağlar. Bağımsız hareket edebilen parmaklar aynı zamanda, rahatlatılması gereken her an, birbirlerinden bağımsız biçimde devinimsel rahatlatmayı uygulayabilir hale getirir. Sol eldeki parmak bağımsızlığı tekniği yeterince çalışıldığında, parmakların farklı tellere ve farklı perdelere eşzamanlı veya art arda baskı uygulaması gerektiği durumlarda da çalma rahatlığı sağlayarak kas gücünün daha verimli kullanılmasına yardımcı olur.

Sol elde parmak bağımsızlığı ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan Video 13'te sunulmuştur.

4.5.4 Çıkıcı Yönde Bağlı Çalma (Ascending Slur)

Bir motifi veya cümleyi oluşturan seslerin kesintiye uğratılmadan çalınmasına bağlı çalma denir. Gitar, fiziksel yapısı gereği, duyurulan seslerin uzamasına ve belirli bir süre boyunca tutulabilmesine herhangi bir yaylı çalgı ya da piyano kadar elverişli bir çalgı değildir. Bu durumda bağlı çalınması istenen bir ezginin seslendirilebilmesi için bağlı çalma ile ilgili tekniklere başvurulması gerekmektedir. Aynı telde yer alan iki sesteki ilkiyle, o sesteki daha tiz olan ikinci sesin bağlı çalınabilmesi için sol elde çıkıcı yönde bağlı çalma tekniği kullanılır. Pest olan sesin üretilmesi için ilgili tel, sağ el parmağıyla çalınır. Daha tiz olan

ikinci sesin üretilmesi için ise sağ el parmaklarının yardımına başvurulmadan sol eldeki parmağın, tel üzerinde çıkarılmak istenen sesle ilgili perdeye vurması sağlanır.



Şekil 54. İkinci parmakla çıkıcı yönde bağlı çalmaya hazırlık



Şekil 55. İkinci parmakla çıkıcı yönde bağlı çalma

Sağ el ve sol el parmaklarının telden ses üretme süreçleri incelendiğinde sağ eldeki parmaklar telin altına girerek teli çektiği; sol el parmakları ise tele yukarıdan temas ederek tel üzerine konumlandırıldığı görülür. İki eldeki parmakların telden ses üretme biçimleri birbirlerinden farklı olduğundan üretilen sesin niteliği de değişebilmektedir. Sol elde çıkıcı yönde bağlı çalma tekniği kullanılacağı zaman ortaya çıkacak sesin, sağ el parmaklarının ürettiği sesle benzer tınıya sahip olabilmesi, motifin veya cümlelinin ezgisel ve tınısal bütünlüğünü sağlar. Bu durumda sol elde bağlı çalmak için sesi üretecek olan parmağın telle temasında uygulanacak baskının kontrol altında tutulmasının önemli olduğu söylenebilir.

4.5.5 İnici Yönde Bağlı Çalma (Descending Slur)

Bu teknikte duyurulmak istenen ses, çıkıcı yönde bağlı çalmadan farklı olarak, art arda çalınan iki sestten daha kalın olanıdır. Bu teknikte temiz ses elde edilebilmesi için tiz ses çalınırken kalın sesi çalacak olan parmağın Şekil 56’ da görüldüğü gibi perde üzerine baskı uygular halde bekler pozisyonunda olması gerekir.



Şekil 56. İnici yönde bağlı çalmada başlangıç pozisyonu

Sağ eldeki açık ve kapalı vuruş tekniklerinin verimli uygulanabilmesi için dikkat edilmesi gereken her şey inici yönde bağlı çalma tekniğinde de uygulanabilir (Romero, 1982). Teli çalacak olan sol el parmağı sesin üretileceği teli çekerek bir alttaki tele yaslanabilir ya da tuşenin üzerinde rahatlatılabilir. Barok dönem eserlerinde yer alan tril ve mordan gibi çalma belirteçleri ve buna benzer pasajlar çalınırken hızlı çalmaya uygun olarak Şekil 54’ teki gibi açık vuruş; daha gür bir ses üretilmek istendiğinde ise Şekil 55’ teki gibi kapalı vuruş tekniği tercih edilir.



Şekil 57. İnici yönde bağlı çalmada tirando



Şekil 58. İnici yönde bağlı çalmada apoyando

Çıkıcı ve inici yönlerde bağlı çalma ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 14*'te sunulmuştur.

4.5.6 Ağırlık Aktarımı

Çalınan ilk notanın perdesine baskı yapan parmaktaki gücün, farklı bir perdedeki notayı çalacak başka bir parmağa aktarılmasına ağırlık aktarımı denir. Koonce (2002) bu terimin henüz evrensel olarak kabul görmediğini belirtmekle birlikte son derece önemli bir teknik olduğunu vurgular. Koonce (2002)'a göre bu teknik, adım atmaya benzemektedir. Dolayısıyla ağırlık aktarımı, parmakların yürüyüşü olarak da tanımlanabilir.

Sol eldeki parmakların, gitar tuşesi üzerinde gerek yatay gerek dikey yönde rahat hareket edebilmesi ve perdelerle doğru noktalardan temas kurabilmesi için kol eklemlerinin kullanılması önerilmektedir. Bu durumda omzun, dirseğin ve bileğin küçük hareketlerle parmaklara yardımcı olmasının, ağırlık aktarımının uygulanmasını kolaylaştıracağı düşünülebilir.

Şekil 59'da yer alan ilk ölçünün, ikinci ölçü ile bağlı duyulacak biçimde seslendirilebilmesi için ilk ölçünün son notası olan Re sesinin, ikinci ölçünün ilk notası olan Sol sesi ile kısa bir süre için aynı anda duyurulması gerekmektedir.



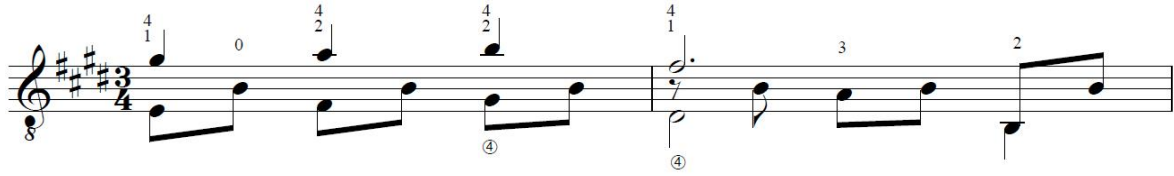
Şekil 59. Andrew York - Snowflight eserinden bir bölüm

İlk ölçünün son sekizliğinde yer alan Re notası, sol elin dördüncü parmağıyla çalınmaktadır. Bu notalar seslendirilirken omuz ve bilek temel pozisyonda rahat ve düz durmaktadır. İkinci ölçünün ilk notası olan Sol sesi ise üçüncü parmakla seslendirilecek biçimde numaralandırılmıştır. Eserin ikinci ölçüde verilen şekilde başladığı düşünüldüğünde omzun ve bileğin ilk ölçüdeki gibi temel pozisyonda olması seslendirme için oldukça yeterlidir. Ancak yukarıda belirtildiği gibi Re ve Sol notalarının birbirine bağlanabilmesi için Re sesinin dördüncü parmak tarafından bir süre daha tutulması istenmektedir. Bunun için öncelikle Re sesi tutulmaya devam edilirken La perdesine baskı uygulayan ikinci parmak serbest bırakılmalıdır. Ardından sol omuzun gitar tuşesine göre öne doğru götürülmesi yardımıyla üçüncü parmak Sol perdesine yaklaştırılmaya başlanmalıdır. Bu süre içinde müziğin kesilmemesi için Re teline yapılan baskı sürdürülmelidir. Bu baskının devamlılığı, aynı zamanda sol elin gitar tuşesi üzerinde dengesini korumasını sağlamaktadır. Üçüncü parmağın Sol perdesinde baskı yapmaya başlamasıyla birlikte dördüncü parmağın re perdesine uyguladığı baskı da kademeli olarak azaltılmalıdır. Bu durum bir kum saatinin ters çevrilmesine benzetilebilir. Kum saatinin dolu olan kısmı, halihazırda uygulanan baskı olarak düşünüldüğünde, saat ters çevrildiğinde boş olan hazne, uygulanacak baskıyı temsil etmektedir. Bir önce seslendirilen perdeye uygulanan baskının tamamı yeni perdeye aktarıldığında, önceki parmağın üzerindeki bütün gerilimin tamamen yok edilmesi, çalma rahatlığının eser boyunca devamlılığını sağlamak açısından büyük önem taşımaktadır.

Ağırlık aktarımı ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 15*'te sunulmuştur.

4.5.7 Rehber Parmak

Çalma sırasında pozisyon geçişlerinde her iki pozisyonda da aynı telde bulunan sol el parmağı, rehber parmak olarak isimlendirilir. Rehber parmağın kullanılma amacı müziğin sürekliliğini sağlayıp kesintiye uğramasını önlemek ve pozisyonlar arası geçişleri daha stressiz ve rahat hale getirmektir.



Şekil 60. F. Tarrega – Lagrima, ilk iki ölçü

Şekil 60'ta F. Tarrega'nın Lagrima isimli parçasının ilk iki ölçüsü verilmiştir. İlk ölçünün üçüncü dördlüğünde yer alan Si sesi ile ikinci ölçünün ilk dördlüğündeki Fa# sesi dördüncü parmakla çalınmak üzere notasyonda verilmiştir. Si sesi, aynı tel üzerinde yer alan Fa# kaydırılarak yeni pozisyona götürülebilir. Bu durumda her iki perdede kullanılan 4.parmak rehber parmak durumundadır.



Şekil 61. Rehber parmak kullanımı (1)



Şekil 62. Rehber parmak kullanımı (2)



Şekil 63. Rehber parmak kullanımı (3)



Şekil 64. Rehber parmak kullanımı (4)

4.5.8 Eksen Parmak

Pozisyon geçişlerinde her iki pozisyonda da aynı telde ve aynı perdede bulunan parmak, eksen parmak olarak nitelendirilebilir. Eksen parmak hem ilk pozisyondaki ilgili sesin uzamasını sağlayıp müziği sürdürmek, hem de gidilecek pozisyondaki dirsek ve omuz konumlandırılmasının daha dengeli yapılabilmesi amacıyla kullanılır.

Aşağıda yer alan şekillerde ikinci parmak, her iki pozisyonda da yer almaktadır. Birinci parmağın, ikinci pozisyondaki kalın sesi daha rahat çalabilmesi için kolun, tuşeye olan açısının değiştirilmesi gerekir. İlk pozisyondaki sesler duyurulduktan sonra kol, ikinci parmağın tel üzerinde tutulmasıyla ve bu parmağın telle olan temasından faydalanarak bulunduğu açıyı değiştirmesiyle yeni pozisyondaki seslerin rahat çalınmasına hazır hale getirilir. Bu durumda ikinci parmak, eksen parmak görevi üstlenmektedir.



Şekil 65. Eksen parmak kullanımı 1
(İkinci parmak, eksen parmak durumunda)



Şekil 66. Eksen parmak kullanımı 2
(İkinci parmak telle temasını sürdürerek kolun çevrilmesini sağlıyor)



Şekil 67 Eksen parmak kullanımı 3
(Eksen parmak başlangıç pozisyonunda)



Şekil 68. Eksen parmak kullanımı 4
(Eksen parmak kolun hareketini sağlıyor)

Eksen parmak, kolun yön değiştirmesine yardımcı olarak ilk üç perde içerisinde basılabilecek akorların birbirlerine bağlanmasını daha kolay hale getirmek için de kullanılabilir. Aşağıda verilen örnekte Re majör akorundan Sol majör akoruna geçiş yapılırken, her iki akorun seslendirilmesinde de yer alan üçüncü parmak, eksen parmak konumundadır.



Şekil 69. Eksen parmak kullanımı 5
(Üçüncü parmak, eksen parmak durumunda)



Şekil 70. Eksen parmak kullanımı
(Üçüncü parmak, kolun yeni pozisyona uygun şekillenmesini sağlıyor)

Koonce (2002)'nin makalesinde örnek olarak verdiği F. Sor'un Op. 6, 1 numaralı çalışması incelendiğinde, ikinci ölçüde yer alan La sesinin aynı ölçü içerisinde iki farklı akorda yer almasına rağmen aynı parmakla çalınması gerektiği belirtilmiştir. Bas partisinde Fa natürel sesinin Fa# sesine götürülmesiyle çalma görevi biten üçüncü parmağın yerine yeni gelen akorda dördüncü parmak kullanılması gerekmektedir. Kol açısının farklı olmasını

gerektiren bu iki pozisyonun seslendirilmesinde omzun, dirseğin ve önkolun yeniden şekillendirilmesi için bu organlar La sesi üzerindeki ikinci parmağın, tuşe üzerinde doğru yöne çevrilmesi yardımıyla yeni pozisyonlarına konumlandırılır.



Şekil 71. F. Sor, opus 6 study no:1

Rehber parmak ve *eksen parmak* ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan *Video 16*'da sunulmuştur.

4.5.9 Pozisyon Genişletme

Gitara başlangıç metotları veya teknik elkitabı niteliğindeki metotlar incelendiğinde, sol el parmaklarının klavye üzerinde konumlandırılmasıyla ilgili bölümlerde her perdeye bir parmak yerleşecek biçimde dört perdeden oluşan temel sol el pozisyonu görülebilir. Bununla birlikte bazı gitar eserlerinin yorumlanmasında sol el parmaklarının dört perdelik pozisyonun dışına çıkması gerekmektedir. Dört perdelik alanın aşıldığı durumlarda sol el parmaklarının, duruma bağlı olarak omuz ve dirseğin de desteğiyle esnetilmesine pozisyon genişletme (extention) adı verilir.



Şekil 72. Sol el parmaklarının temel duruşu



Şekil 73. Pozisyon genişletme

4.5.10 Pozisyon Daraltma

Sol el parmaklarının dört perdeye karşılık dört parmak yerleşiminin yerine üç veya iki perde içinde, birinci ve üçüncü, ikinci ve dördüncü, birinci ve dördüncü parmaklar gibi birbiri arasında en az bir parmak bulunur şekilde kullanılmasına pozisyon daraltma denir. Avuç içinin kapatılarak sol el parmaklarının birbirlerine yaklaştırılmasıyla uygulanır.



Şekil 74. Pozisyon daraltma (1)



Şekil 75. Pozisyon daraltma (2)

Pozisyon genişletme ve pozisyon daraltma ile ilgili görsel anlatım, medya ekinde yer alan Video 17’de sunulmuştur.

4.5.11 Bare

Sol elin birinci parmağının, gitarın perdesini dikey olarak kapatacak şekilde tuşeye yerleştirilerek iki veya daha fazla tele basmasına *bare* denir. Bare, geleneksel klasik gitar repertuvarında yer alan çoğu eserde kullanılmaktadır. Ancak çalma zorluğu sebebiyle Sor (1971)’in da belirttiği gibi, farklı çalma biçimleri üretilerek mümkün oldukça uzak durulması önerilen bir tekniktir. Bare tekniği, parmağın telleri kapatma biçimine göre tam bare, yarım bare ve askı bare olarak üçe ayrılmaktadır.

“Birinci parmağın, tuşenin tüm tellerini kapatır halde perdeye yerleştirilmesine *tam bare* denir. Tam bare tekniğinin notasyonda gösterilişi zaman zaman B (barre) harfi ile ifade edilse de genellikle C (Ceja) harfi ile gösterilir” (Cebeci, 2013).

Tam bare, bu şekilde tanımlanmasıyla birlikte seslendirilmesi istenen akorda yer alan diğer sesleri çalacak olan ikinci, üçüncü ve/ veya dördüncü parmağın da çoğu zaman kullanılması sebebiyle her zaman altı teli birden kapatmak durumunda olmayabilir. Bu durumda tam bareyi uygulayacak olan birinci parmak; iki, üç veya dört perdeyi kapatmakla görevlidir. Bare uygulanırken, halihazırda başka parmaklar tarafından kapatılmış olan tellere bare parmağıyla fazladan gereksiz güç uygulanmamalı ve böylece kas gücü daha verimli kullanılmalıdır. Diğer parmakların kapattığı tellerin bare parmağı ile tekrar kapatılması halinde, bare parmağına fazladan bir, iki ya da üç tel kapatmak için fazladan baskı yapılması anlamına gelmektedir. Bu durumda tam bare kullanımında kas gücünün veriminin düşeceği söylenebilir.



Şekil 76. Başparmağın baredeki pozisyonu (1)



Şekil 77. Başparmağın baredeki pozisyonu (2)

Bare tekniğinin uygulanmasında, avuç içinin mümkün olan en az gerginlikte olabilmesi için dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli konu da sol el başparmağının tuşenin arkasındaki konumu ve tuşeye uyguladığı baskıdır. Bare parmağının kapattığı tellere ait perdelerden temiz ses alınabilmesi için genellikle başvuru olan yol, bare parmağı ile sol el başparmağının, gitarın tuşesine iki yönden baskı uygulamasıdır. Perdelerden temiz ses üretebilmek için izlenen bu yolda, bahsedilen her iki parmağa da çoğunlukla gereğinden daha fazla yük bindirilmektedir. Kol ağırlığının yeterli biçimde kullanılması sayesinde bare

parmağına daha az yük bindirilebilir ve sol el başparmağının daha az güç harcaması sağlanabilir. Sol el başparmağının uygulaması gereken doğru baskının keşfedilmesi için öncelikle bu parmağın doğru yere konumlandırılması gerekmektedir. Pozisyona uygun başparmak konumunun tespit edilebilmesi için sol el başparmağının gündelik hayattaki kullanımı referans alınabilir. Bare tekniği, sol elin avuç içinin, doğallıktan uzak şekilde kullanılmasının zorunlu olmadığı her durumda bu eklem rahat olması düşünülerek uygulanmalıdır.

Sol el başparmağının, gitar sapının arka bölümüyle temas ettiği noktada gereğinden fazla güç uygulamaması, başparmağa hareket rahatlığı verir. Bu rahatlık, başparmağın, sap üzerinde hem yatay hem de dikey olarak rahat hareket edebilmesini sağlamaktadır. Bir diğer deyişle, bu parmak sapın arka bölümünde eksen parmak görevi görmektedir. Sapın arkasında rahatça hareket edebilen başparmak, sol koldaki ve bu kola bağlı bütün organlardaki hareketlerde kas gücünün daha verimli kullanılması için daha kolay bir çalma durumu yaratılır.

4.5.12 Yarım Bare

Kimi eserlerin bazı bölümlerinde bare parmağının gitar tuşesini dikey olarak tamamen kapatması gerekmez. Bare parmağının bölgesel olarak iki, üç veya dört perdeyi birlikte kapatması gerektiği bu gibi durumlarda yarım bare tekniği uygulanır (Koonce, 2003). Kas gücünün verimli kullanılabilmesi için tam bare tekniğinde belirtilen, gerektiği kadar tele baskı yapma prensibi, yarım bare tekniğinde de uygulanabilir.

Yarım bareler, üzeri çizilmiş *C* harfi ya da $4/3$, $3/3$ gibi ifadelerle gösterilirler. Kesirli ifadelerde kesrin üzerinde yazılı olan sayı en alt telden en üst tele kadar bare basılacak telleri, alt tarafındaki sayı ise barenin basıldığı en üst telden aşağıya kadar basılacak tel sayısını belirtir (Cebeci, 2013).

İki veya üç perdenin yarım bare tekniği ile kapatılması gerektiği durumlarda birinci parmağın, parmak ucundan itibaren ilk eklemi genellikle bükülerek perdeye yerleştirilir. Parmak üzerine dağılan yükün ilk eklem üzerinde toplanması, tellere yeterli baskının

yapılması ve temiz ses üretilmesi adına perdeye yeterli güç uygulanması yönlerinden çalmada rahatlık sağlar.



Şekil 78. Yarım barenin uygulanışı (1)



Şekil 79. Yarım barenin uygulanışı (2)

Çalınan esere ve eserde yer alan bölümdeki akorlara göre yarım bare tekniği farklı şekillerde uygulanabilir. Sol eldeki işaret parmağının, birinci telle beşinci tel arasında, altıncı telle ikinci tel arasında veya ikinci telle beşinci tel arasında; iki, üç, dört veya beş tele baskı yapacak şekilde kullanılması mümkündür.

4.5.13 Askı Bare (Hinge Bar)

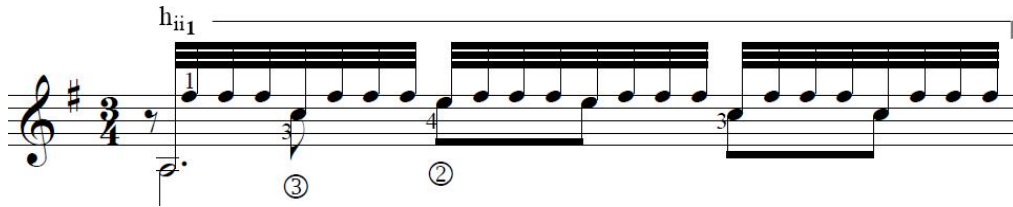
Sol elin işaret parmağının parmak ucundan itibaren ikinci ve üçüncü ekleminin arasındaki bölümle, bir ya da daha fazla tele basması ile uygulanan tekniğe askı bare denir. Bu teknik genellikle, işaret parmağının kullanıldığı herhangi bir pozisyondan, tekrar kullanılacağı bir sonraki pozisyona geçişini kolaylaştırmak için kullanılır. Askı bare, yeterince çalışıldığında seslendirenin artikülasyon kontrolünü artırmakta ve birden çok sesin uzamasını sağlamaya yardımcı olmaktadır (Koonce, 2003). Aynı zamanda bu teknik; işaret parmağının ikinci pozisyonda dördüncü, beşinci veya altıncı teli çalmasını gerektiren durumlarda çalmada kolaylık sağladığı için çoğu gitarist tarafından özellikle tercih edilir.



Şekil 80. Askı barenin uygulanışı

Askı bare, notasyonda bare ile benzer şekilde gösterilmekle birlikte romen rakamı ile verilen perde numarasının soluna küçük *h* harfinin getirilmesi ile gösterilir.

Aşağıda verilen örnekte A. Barrios'un *El Ultimo Tremolo* adlı eserinin dördüncü ölçüsünde askı bare kullanılmaktadır. Bu ölçüde birinci parmakla çalınması istenen Fa# sesi bare kullanılmadan da çalınabilmekle birlikte işaret parmağının bir sonraki ölçüde çalması gereken beşinci tele geçişinin daha kolay sağlanabilmesi için askı bare tekniğinin yardımıyla çalınmaktadır.



Şekil 81. A. Barrios – El Ultimo Tremolo, dördüncü ölçü

Eserin beşinci ölçüsünde sol elin işaret parmağı beşinci telde yer alan Do sesini çalacaktır. Askı bare tekniğinin uygulanmadığı durumda birinci parmak, bir önceki ölçüde çaldığı birinci telden, beşinci tele ani bir geçiş yapmak durumunda kalır. Askı bare kullanıldığında

4.6.2 Hedef Odaklı Hareket

“Sol eldeki parmakların, hareket ettirilmeden önce nereye ve nasıl gitmeleri gerektiğini zihinde net olarak canlandırılması ile gerçekleştirilen sol el hareketine hedef odaklı hareket denir” (Sheerer, 1980). Bu teknik, gitarın tuşesine bakılmadığı durumlarda sol el parmaklarının bir sonra çalacakları notaların perdelerine, yapacakları hareketin büyüklüğünü kontrol etmekle birlikte tek seferde ulaşarak basmaları ile uygulanır. Hedef odaklı hareket, sol eldeki parmakların gitar tuşesini kinestetik farkındalıkla hissedebilmelerini ve buna bağlı olarak hedefledikleri perdelere ulaşmalarını sağlar. Bu teknik sıklıkla iki pozisyon arasındaki geçişte eksen parmağın ve rehber parmağın olmadığı durumlarda kullanıldığı gibi eksen ve rehber parmak yardımıyla geçiş yapılacak pozisyonlarda da hareketin büyüklüğünü ölçmek ve pozisyonlar arasındaki uzaklığı sol kola ve sol eldeki parmaklara öğretmek için kullanılabilir. Anderson’dan aktaran Koonce (2002); hedef odaklı hareketin, notaları tek tek hatırlamaktansa hem notaları hem de pozisyonlar arası geçişleri parmaklara ve kola öğretmekle birlikte çalınan eserin müzikal yorumuna daha fazla odaklanılmasına olanak sağladığını belirtir.

4.6.3 Zihinde Canlandırma

Zihinde canlandırma, klasik gitar da dahil olmak üzere birçok çalgının çalışılmasına ve bu çalgılar için bestelenmiş eserlerin zihinde tutularak çalınabilmesine yardımcı olan zihinsel bir yöntemdir. Zihinde canlandırma, bir eserde çalınacak pasajın seslendirileceği pozisyonda kullanılacak parmakların hareketlerinin henüz gerçekleştirilmeden hayal edilmesi veya kısa bir süre sonra üretilecek sesin nasıl tınlayacağını tahmin edilmesi olarak da algılanabilir. Bir orkestra şefinin, yönettiği parçanın henüz çalınmamış bölümünü zihninde canlandırması buna örnek olarak gösterilebilir. Şefin, parçanın tamamını belirli bir bütünlük içinde yönetebilmesi için hem şimdiki zamanda çalınan sesleri hem de henüz çalınmamış sesleri zihninde doğru bir biçimde birleştirebilmesi gerekir. Benzer şekilde

gitar çalan birey de kendisini bir orkestra şefi gibi yöneterek müziği, kafasında oluşturduğu biçimde aktarabilir.

Zihinde canlandırmanın tam olarak anlaşılabilmesi için öncelikle zihnin nasıl çalıştığı bilinmelidir. Zihnin, bilinç ve bilinç-altı olmak üzere eylemi yöneten iki merkezi bulunmaktadır. Searle (1997)'ye göre bilinç, ana rahmindeki bebeğin bazı uyarımları almaya başlamasıyla işlerlik kazanan ve son nefeste biten farkında olma hareketi; bilinçaltı ise pratik hayattaki hareketleri etkileyen en zayıf farkındalık durumudur. Beynin serebral korteks denilen bölümü bilinçli zihni meydana getirir. Düşünmeyi sağlayan, bedene ve bilinç-altına komutlar veren yine bu bölümdür. Beynin orta ve alt bölümü ise bilinç-altını ve vücudu kontrol eder; serebral korteks tarafından verilen komutların gerçekleştirilmesini sağlar. Nefes alıp-verme, sindirme, vücudun yenilenmesi gibi hayati beden işlevlerinin gerçekleştirilebilmesi için beyin bu bölümleri birbirleriyle uyum içinde çalışır.

Zihnin işleyişiyle ilgili bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda bilincin, bilinç-altını kontrol edebilme yetisinden bahsedilebilir. Klasik gitar özelinde bakıldığında tekniklerin rahat uygulanabilmesine yönelik verilecek komutların, bir eserin teknik anlamda daha kolay ve müzikal anlamda istendik biçimde çalınmasına yardımcı olacağı düşünülebilir.

Şekil 83'te verilen örnekte M. Llobet' nin klasik gitar için düzenlediği El Testament d'Amelia adlı eserin bir ölçüsü ve bu ölçüdeki pozisyon değişimi yer almaktadır. Ryan (1984)'a göre bu ölçüde yer alan pozisyon değişimi zihinde canlandırma yöntemi kullanılarak daha kolay çalınır hale getirilebilir.



Şekil 83. M. Llobet (arr.) – El Testament d'Amelia, beşinci ölçü

Şekil 83'te verilen ölçünün zihinde canlandırma yöntemiyle daha verimli çalışılabilmesi için öncelikle ölçünün ilk dörtlüğünde yer alan Re ve Sol sesleri çalınır. Parmaklar, pozisyon geçişine başlanmadan önce bulundukları perde üzerinde rahatlatılır. İkinci dörtlükte yer alan akora ait seslerin tuşe üzerindeki yerleri ve parmakların bu pozisyonda tam olarak nasıl bir şekil alması gerektiği zihinde canlandırılmaya çalışılır. Zihinde canlandırılan bu şekil, pozisyon değiştirilmeden, bulunulan perde üzerinde tellere baskı yapmayacak şekilde parmaklara uygulanır. Bu aşamada pozisyon değişimine başlanabilir. Dikkat edilmesi gereken en önemli nokta, ilk dörtlükte yer alan Sol sesi ile ikinci dörtlükte yer alan Si bemol seslerinin aynı tel üzerinde yer aldığıdır. Bu durumda bahsedilen iki notanın seslendirilmesinde kullanılan parmak, rehber parmak görevi görür. Bu sebeple sırayla bu iki sesi çalan üçüncü parmak, pozisyon değişimi boyunca tel üzerinde bulunmalı ve kol yardımıyla hedeflenen perdeye kaydırılmalıdır. Pozisyon değişiminin bilinç yardımıyla bilinç-altı düzeyde doğru hale getirilebilmesi için, ulaşılan yeni pozisyonda parmakların hemen baskı yapması yerine sadece tel üzerinde bulunacak biçimde hedeflenmesi gerekir. Bu çalışma, dikkatlice uygulanarak yeterli sayıda tekrar edildikten sonra sırayla, parmakların tele baskı yapar halde pozisyona oturması ve bütün çalışmanın gözler kapatılarak yapılması ile bilinç-altı düzeyinde öğrenmenin pekiştirilmesi sağlanabilir.

Konuyla ilgili olarak Iznola (2000)'in verdiği örnekte ise Ryan (1984)'ün belirttiği çalışma yöntemine benzer bir yol izlenmiştir. Yazar, zihinde canlandırmanın uygulanabilmesi için öncelikle dikkat edilmesi gerekenleri sırayla belirtmiştir. Iznola (2000)'e göre bir parçadan iki dizeği ve sekiz ölçüyü aşmayacak uzunlukta, tamamı birinci ve/veya ikinci pozisyonda olan bir bölüm seçilmelidir. Seçilen bölümün ses sınırlarının iki yönde de birinci ek çizgiyi geçmemesi önerilmektedir. Bir notanın ritim değeri sekizlik vuruştan daha küçük değerde olmamalı, ölçü basit ve iki zamanlı olmalıdır. İki sesli dokuya sahip eserler, çalma kolaylığı açısından tercih edilebilir. Çalışın yalın tutulması ve zihinde canlandırma konusunun etüt edilebilmesi için seçilecek parçanın tonu en fazla bir diyez veya bemol almalıdır. İlk çalışma için parçanın seslendirilmesi ile ilgili dinamik

işaretleri (kreşendo, markato vb.) olabildiğince az olmalıdır. Eğer seçilen parçada parmak numaraları belirtilmişse olabildiğince az olmalı ve kafa karışıklığına yol açmamalıdır.

Yukarıda belirtilen kriterlere uygun bir eserden çalışılacak olan bölüm seçildikten sonra ise Iznaola (2000)'e göre şu adımlar takip edilmelidir. Seçilen bölüm, çalgısız biçimde, zihinde sol el parmaklarının nerede bulunması gerektiği hayal edilerek okunmalıdır. Parçanın seçilen bölümü sol el için zihinsel olarak çalışıldıktan sonra aynı çalışma sağ el için yapılmalıdır. Sağ el ile ilgili çalışma yapılırken parçada parmak numarası belirtilmişse bunlar denenmeli; belirtilmemişse bunlar nota kağıdı üzerine not alınmalıdır. Eğer sağ el için yapılan zihinde canlandırma çalışması çok kafa karıştırıcı ve zaman alıcıysa Iznaola' (2000)'e göre bu bölüm atlanabilir. Bu iki ön çalışma boyunca yöntemi deneyen kişinin sadece ve sadece parmaklarının alacağı şekilleri ve yapacakları hareketleri hayal etmeye çalışması; tempo ve ritim ile ilgili belirteçleri ilk denemede tamamen göz ardı etmesi önerilmektedir.

Parmak hareketlerinin hayal edilmesinin ardından parçanın ritimsel dokusunun ortaya çıkarılması gerekir. Bunun için seçilen bölümün iki ayrı partisinin de ritimsel okuma (bona) ile yavaş tempoda okunması önerilir. Bu sırada sağ el parçanın atımını tutar. Bu aşama boyunca parmakların hareketi ile ilgili hiçbir inceleme yapılmamalıdır.

Bir sonraki aşamada, daha önce önerilen iki çalışma birleştirilmektedir. Sağ el atım tutarken sol elin hareketleri zihinde canlandırılmalı ve bu sırada sesli olarak ritimsel okuma yapılmalıdır. Bu aşamada, karmaşıklaşan öğrenme sürecinin doğru işleyebilmesi için seçilen bölümün parçalara ayrılması önerilmektedir.

Çalgısız yapılan bu üç aşamalı çalışmadan sonra kısa bir ara verilmesi önerilmektedir. Sıradaki aşamada ise seçilen bölüm çalgıyla çalınmalıdır. Bunun için ilgili bölümün başından sonuna kadar duraksamadan ön okuma yapılmalı, gözden kaçırılması olası hatalar dikkate alınmamalıdır. Çalışmanın bu bölümünde asıl amaç, ritimsel devamlılığı mümkün olduğunca kesintiye uğratmadan ilgili bölümün tamamını çalmak olmalıdır.

Zihinsel canlandırma yöntemi yukarıda belirtilen adımlar takip edilerek istenilen sayıda tekrar edilebilir. Tüm aşamalar en az bir kere çalışıldıktan sonra yapılacak tekraralarda

algısız yapılan çalışmanın son bölümü (atım tutma, parmakları zihinsel olarak canlandırma ve ritimsel okuma), notaların sadece ritimsel değerleri düşünülerek değil, tüm müziğin zihinsel olarak canlandırılmasına gayret edilerek çalışılmalıdır.

BÖLÜM V

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmadan elde edilen, “Klasik Gitar Tekniklerine İlişkin Rahat Çalma Yaklaşımlarına” yönelik bulgu ve yorumlar incelenerek araştırmanın sonuç ve önerilerine yer verilmiştir.

5.1 Sonuçlar

5.1.1 Klasik Gitarda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Kullanıldığı Durumlara İlişkin Sonuçlar

Klasik gitarla ilgili hazırlanmış yerli ve yabancı kaynaklarda rahat çalma yaklaşımları ile ilgili olduğu saptanan bölümler incelenmiştir. Bu metotlarda, geleneksel etüt ve egzersizlere sıklıkla yer verilmekle birlikte rahat çalma yaklaşımlarına da kısmen yer verildiği görülmüştür. İncelenen kaynaklar arasında rahat çalma yaklaşımlarını ana konu edinen iki temel kaynak saptanmıştır. Bunlar Ryan (1984) ve Leisner (2018)’in kitaplarıdır.

Kaynaklardan elde edinilen bulgulara göre rahat çalma yaklaşımları, *gitar çalarken başvurulacak tekniklerin, bedeni en verimli şekilde kullanarak çalışılmasını sağlayan yöntemler* olarak tanımlanmıştır. Belirtilen kaynaklardaki teknik çalışma önerilerinin genelinde, çalışılacak teknik ne olursa olsun vurgulanan nokta, kasların ve organların (parmak, bilek, önkol, dirsek, arka kol, omuz) tamamen bilinçli olarak kullanılmasıdır. Bir

diğer deyişle çalgı çalarken yapılan hareketlerin gelişigüzel olması yerine farkındalıkla yapılması ve bedenin en doğru şekilde hareket etmesinin sağlanmasıdır.

5.1.1.1 Klasik Gıtarıda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Duruş, Oturuş ve Çalgıyı Tutuşa Katkılarına İlişkin Sonuçlar

1. Taranan kaynaklarda rahat çalma yaklaşımlarının duruş, oturuş ve çalgıyı tutuşa katkıları olduğu belirtilmiştir.
2. Gitar çalarken duruş ve oturuş bir bütün olarak ele alınmış ve çalgı performansının doğru duruş ve oturuşun sağlanmasıyla arttığına yönelik bulgular saptanmıştır.
3. Çalgıyı tutuş; çalgıyla duruş ve oturuşun bir uzantısı olarak ele alınmış ve özellikle gitarın beden ile temas ettiği noktaların önemine sıkça yer verilmiştir. Bunların yanı sıra, gitarın, bacaklar üzerindeki duruş açısının beden rahatlığını etkilediği ve bu durumun çalgı performansına etki ettiği belirtilmiştir. Bu nedenle çalgının doğru tutulmasının rahat ve iyi çalmak için önemi vurgulanmıştır.
4. Gitar metotlarında duruş, oturuş ve tutuşla ilgili verilen bilgilerin yanı sıra, Alexander Tekniği ve Feldenkrais Tekniğinin duruş ve oturuşla ilgili temel ilkelerinin öğrenilip günlük hayatta kullanılmasının, çalgı çalma sürecine de katkı sağladığı düşünülmektedir.

5.1.1.2 Klasik Gıtarıda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Sağ El Tekniklerinde Uygulanmasına İlişkin Sonuçlar

1. Gitarla ilgili incelenen kaynaklardan Sheerer (1980), Romero (1982), Carlevaro (1984), Ryan (1984), Tennant (1995), Parkening (1999), Palmer (2011) ve Leisner (2018)'in metotlarında ve kitaplarında rahat çalma yaklaşımlarının sağ el tekniklerinde uygulanması ile ilgili olarak çalan parmakların her bir hareketin ardından rahatlatılması ve bunun bütün teknik çalışmalar ile etüt ve eser performanslarında yapılmasının alışkanlık hale getirilmesinin önemi vurgulanmıştır. Ayrıca bu yöntemin açık vuruş ve kapalı vuruş tekniklerinin her ikisinde de kullanılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

2. Başparmak dışındaki parmakların çalmadan sonra avuç içine götürülmesinin, başparmağın ise avuç içinden yukarı yönde uzaklaştırılmasının rahat çalmaya yardımcı olduğu belirtilmiştir.
3. Sağ elde parmak bağımsızlığını sağlamanın rahat çalma yaklaşımlarının uygulanması için bir ön-şart olduğu belirtilmiş ve günlük çalgı çalışma programında mutlaka yer verilmesi gerektiği vurgulanmıştır.
4. Parmak hazırlama tekniğinin rahat çalma yaklaşımlarına uygun şekilde çalışılmasının, bireyin seslendirdiği etüt veya eserleri daha akıcı, müzikal ve rahat çalmasını sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.
5. Sağ elde arpej, tremolo ve rasgueado çalmayla ilgili çalışmaların rahat çalma yaklaşımlarına uygun şekilde çalışılmasının sağ elin çevikliğini artırdığı ve eserlerde yer alan arpej, tremolo ve rasgueado pasajlarının daha kolay çalınmasını sağladığı belirtilmiştir.
6. Hızlandırma çalışmaları hem geleneksel hem de rahat çalma yaklaşımlarını içeren kaynaklarda yer almaktadır. Rahat çalma yaklaşımlarını içeren kaynaklarda bu çalışmaları uygulama yöntemleri daha ayrıntılı belirtilmiştir. Bu çalışmaların, rahat çalma yaklaşımlarını içeren kaynaklarda belirtildiği şekilde çalışıldığında, vücut ve sağ el rahatlığının korunarak eserlerin hızlı çalınması istenen bölümlerinin daha rahat seslendirilmesini sağladığı düşünülmektedir.
7. Akor dengeleme çalışmaları ile ilgili bilgiler hem geleneksel kaynaklarda hem de rahat çalma yaklaşımlarını içeren kaynaklarda yer almaktadır. Rahat çalma yaklaşımlarını içeren kaynaklarda, geleneksel kaynaklarda yer alan etüt ve egzersizlere yer verilmiş ancak bunların nasıl uygulanabileceği ile ilgili olarak ek açıklamalarda bulunulmuştur. Edinilen bulgulara göre bu çalışmaların, bir eser seslendirilirken bestecinin notada belirtilmesini istediği sesi veya ses grubunu daha belirgin çalmayı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.
8. İncelenen geleneksel kaynaklarda yer alan etüt ve eserlerde parmak aşırma yönteminin kullanılmasını gerektiren pasajların yer aldığı saptanmıştır. Bu kaynaklarda yöntemin nasıl kullanılacağı ile ilgili herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Geleneksel metotlarda yer alan

bu etüt ve eserlerin teknik olarak nasıl çalınması gerektiği ile ilgili yazılan ve rahat çalma yaklaşımlarını içeren metotlarda konuyla ilgili ayrıntılı bilgi verildiği görülmüş ve bu tekniğin daha rahat nasıl çalınacağı belirtilmiştir. Bu bulgulara göre parmak aşırma yönteminin, rahat çalma yaklaşımlarına uygun şekilde çalışıldığında kimi eserlerde yer alan trill, mordan veya dizilerin daha akıcı ve müzikal çalınmasına yardımcı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

5.1.1.3 Klasik Gıtarıda Rahat Çalma Yaklaşımlarının Sol El Tekniklerinde Uygulanmasına İlişkin Sonuçlar

1. Rahat çalma yaklaşımlarında önerilen duruş, oturuş ve çalgıyı tutuşla ilgili bulguların tümünün, sol el tekniklerinin gelişimine ilişkin doğrudan olumlu etkisi olduğu düşünülmektedir.
2. İncelenen geleneksel metotlarda sol elin rahat kullanılabilmesi için sol kolun ağırlığından yararlanma fikrine rastlanmamıştır. Rahat çalma yaklaşımlarını içeren Ryan (1984) ve Tennant (1995)'in metotlarında ise bu fikrin uygulanmasına yönelik ilgili ayrıntılı bilgi ve örnekler yer almaktadır. Bu yaklaşımın çalma sırasında sol ele büyük bir güç tasarrufu sağladığı düşünülmektedir.
3. Devinimsel rahatlatma veya diğer bir deyişle sıralı rahatlatma, gitar çalarken sol kolun ve sol elin harcadığı gücü daha idareli kullanmaya yardımcı olduğu söylenebilir.
4. Sol el parmaklarının bağımsızlığını sağlamaya yönelik çalışmaların rahat çalma yaklaşımlarına uygun şekilde çalışıldığı durumda seslendirilecek eserleri çalmayı kolaylaştırdığı ve gitar çalan bireye, parmaklarını özgürce kullanma yetisi kazandırdığı sonucuna ulaşılmıştır.
5. Geleneksel gitar metotlarında rahat çalma yaklaşımlarının çıkıcı ve inici yönde bağılı çalma tekniklerinde kullanılmasıyla ilgili herhangi bir bulguya ulaşılammıştır. Rahat çalma yaklaşımlarını konu alan kaynaklardan ise sadece Ryan (1984)'ün metodunda çıkıcı ve inici yönde bağılı çalmada apoyando ve tirando tekniklerinin kullanımı ile ilgili

yöntemlere ulaşılmıştır. Bu tekniklerin bağlı çalmada kullanılmasının, eserlerde bağlı çalınması istenen pasajları çalmada yararlı olduğu düşünülmektedir.

6. Sol elde ağırlık aktarımı yöntemi, sol kol ağırlığını kullanma fikri ile birlikte düşünülmelidir. Bu sayede sol el daha etkili biçimde kullanılabilir. Bu yöntemin, aynı zamanda sol elin çalacağı pasajların daha bağlı ve fiziksel anlamda gerilimsiz çalınmasını sağladığı anlaşılmaktadır.

7. Sol elde rehber parmak ve eksen parmak kullanımının, etüt ve eserlerin çalışılma sürecinde en rahat çalınacak şekilde parmak numaralandırması yapılmasına katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu yöntemlerin, aynı zamanda etüt ve eserlerin müzikal olarak bestecinin belirttiği şekilde çalınmasına yardımcı olduğu görülmektedir.

8. Pozisyon genişletme ve daraltma yöntemlerinin uygulanmasına yönelik bilgilere yalnızca, rahat çalma yöntemlerini konu alan metotlarda yer verilmiştir. Bu yöntemlerin kullanılmasının, etüt ve eserlerin parmak numaralandırmasının en doğru şekilde yapılmasına yardımcı olduğu ve çalma kolaylığı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

9. İncelenen kaynakların çoğunda bare ve yarım bare tekniğinin uygulanması ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Geleneksel metotlarda askı bare ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Rahat çalma yaklaşımlarını içeren metotlardan Ryan (1984) ve Leisner (2018)'in metotlarında bu konuyla ilgili bulgular elde edilmiştir. Edinilen bulgulara göre bare, yarım bare ve askı bare ile ilgili tekniklerin rahat çalma yaklaşımlarına uygun şekilde çalışıldığında, sol elde ciddi anlamda kas gücü tasarrufu sağlayarak çalma performansına katkıda bulunduğu kanısına varılmıştır.

5.1.2 Klasik Gitar Çalınırken Bedenin Verimli Kullanılmasına Yönelik Düşünsel Yaklaşımlara İlişkin Sonuçlar

1. Beden farkındalığının artırılması, gitar çalan bireyin çalışma sürecini daha verimli hale getirmekte, konser performansını da olumlu etkilemektedir. Eserin tamamının veya bir bölümünün gözler kapatılarak çalışılması veya ayna karşısında çalışma gibi yöntemler,

bireyin bedenini gitar çalma sürecinde daha etkili kullanabilmesini sağladığı anlaşılmaktadır.

2. Hedef odaklı hareket yönteminin, el ve gözlerin birlikte işlerliğini artırarak etüt veya eserin deşifre sürecinin hızlandırılmasına, çalışma sürecinde ve konser performanslarında yapılan veya yapılması olası hataların azaltılmasına yardımcı olduğu düşünülmektedir.

3. Zihinde canlandırma yöntemi, bir etüt veya eserin deşifre sürecinin hızlandırılmasını, çalışılmış herhangi bir eserin daha kolay ezberlenmesini ve çalgının olmadığı durumlarda eserin zihnen çalışılmasını sağladığı anlaşılmaktadır.

5.2 Öneriler

Araştırmanın bulgularından çıkarılan sonuçlar ışığında geliştirilen öneriler aşağıda sıralanmıştır.

1. Hazırlanacak gitar eğitimi programlarında rahat çalma yaklaşımlarına yer verilmesi,
2. Hazırlanacak gitar eğitimi metotlarında rahat çalma yaklaşımlarına ilişkin bilgilere yer verilmesi,
3. Alanyazında yer alan yabancı kaynakların Türkçe çevirilerinin yapılması,
4. Gitar etkinliklerinde rahat çalma yaklaşımları ile ilgili seminer ve/veya çalıştaylar yapılarak bilgi paylaşımının sağlanması,
5. Konuyla ilgili yazılı ve basılı yabancı kaynaklara ulaşma olanağının artırılması,
6. Rahat çalma yaklaşımlarının diğer çalgılar özelinde de araştırılması,
7. Rahat çalma yaklaşımlarının yalnızca gitar öğretmenleri tarafından değil; tüm çalgı öğretmenleri tarafından benimsenmesi ve çalgı eğitimi sürecine eklenmesi önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Akgöl, C. (2005, Mart). *Müzisyenlerde kas iskelet sistemi için koruyucu egzersizler*. Müzisyenlerde Kas İskelet Sistemi Sakatlıklarında Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Yaklaşımları Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Alexander, F.M. (1955). *The use of the self*. Suffolk: Richard Clay And Company.
- Arat, N. (1996). *Etik ve estetik değerler*. İstanbul: İnkilap.
- Arık, M. I. (2012). *Gitar çalan müzisyenlerde üst ekstremitelerde kas-iskelet sistemine ait problemlerin giderilmesi ve performansın artırılmasına yönelik egzersiz eğitim programının etkinliği*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Arıkan, R. (2004). *Araştırma teknikleri ve rapor hazırlama*. Ankara: Asil.
- Bilge, E. (1996). *Rönesans döneminde gitar*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Bingöl, F. (2010). *Özengen gitar eğitiminde parmak hazırlamalı öğretim yönteminin öğrencilerin gitar çalmadaki başarılarına etkileri*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Bradbrook, S. (2005, Mart). *Feldenkrais yöntemi*. Müzisyenlerde Kas İskelet Sistemi Sakatlıklarında Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Yaklaşımları Sempozyumu'nda sunulmuş bildiri, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Carlevaro, A. (1984). *School of guitar, exposition of instrumental theory*. Londra: Boosey & Hawkes.

- Cebeci, İ. (2013). *Gitar teorisi ve özgün teknik çalışmalar kılavuzu*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Çelik, S. (2005). *Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda başlangıç gitar öğretiminde uygulanan yöntem ve tekniklerin incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Drake, J. (1996). *Günlük yaşamda alexander tekniği*. (Semra T. Çev.), İzmir: Ege Meta.
- Duarte, J. W. (1978). *The guitarist’s hands*. Londra: Universal Edition
- Elmas, Y. (1986). *Müzik tarihinde gitarın biçim evrimi*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Elmas, Y. (2003). *Sorularla gitar*. İstanbul: Pan.
- Encyclopædia Britannica (2018). *Flexor muscle*. <https://www.britannica.com/science/flexor-muscle> sayfasından erişilmiştir.
- Ergin, E. (2006). *Gitar eğitiminde karşılaşılan önkol hastalıklarına ilişkin öğrenci görüşleri*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Erim, A. (2005). *Türkiye’de klasik gitar eğitiminde kullanılan başlangıç metotlarından bazılarının öğretme – öğrenme süreçleri açısından karşılaştırılması*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Erol, A. (2009). *Popüler müziği anlamak, kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam.
- Feldenkrais M. (1987). *Awareness through movement, health exercises for personal growth*. Middlesex: Penguin Books.
- Fırat, E. O. (1999). *Çağdaş küğ tarihi için imler – 1*. İstanbul: YKY.
- Gray, J. (1990). *Alexander tekniği rehberiniz*. (Oya E. Çev.), Ankara: İmge
- Hindemith, P. (2014). *Komponist In Seiner Welt - Weiten Und Wrenzen, Bestecinin dünyası, ufuklar ve sınırlar* (Y. Oymak & M. Nemutlu, Çev.) içinde (s. 25). İstanbul: Norgunk.
- Iznaola, R. (2000). *On practice*. Missouri: Mel Bay.

- Kabasakal, N. (2012). *Klasik gitarda sağ el tekniklerinin dönemsel olarak egzersiz ve etütler üzerinde incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Koonce, F. (2002). *Left-hand movement: a bag of tricks*.
<https://www.frankkoonce.com/articles/A%20Bag%20of%20Tricks.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Koonce, F. (2003). *Left-hand movement: barr s*.
<https://www.frankkoonce.com/articles/Barres.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Korucu, H. (2011). *Gitara başlangıçta sağ ve sol el teknikleri metodlarının incelenmesi ve araştırılması*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Leisner, D. (2018). *A healthy approach to guitar technique*. New York: Oxford University Press.
- Libet, B. (1994). A testable field theory of mind-brain interaction. *J. Consci Stud* 1(1), 119.
- Lunn, R.A. (2010). *Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers*. Ohio: Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Music Arts.
-  zg r,  ., Aydoğan S. (2012). *M ziksel işitme okuma eğitimi ve kuram*. Ankara: Gazi Kitabevi
-  zsoy, O. (2003). *Etkin  ğrenci etkin  ğretmen*. İstanbul: Hayat.
- Palmer, M. (2011). *The virtuoso guitarist, volume 1: a new approach to fast scales*. USA: Mp Music Co.
- Parkening, C., & Brandon D. (1997). *The christopher parkening guitar method, vol 2, the art and technique of the classical guitar*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Parkening, C., & Marshall J., & Brandon, D. (1999). *The christopher parkening guitar method, vol. 1, the art and technique of the classical guitar*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Read, H. (1981). *Sanat ve toplum*. (S. M layim  ev.), Ankara: Umran.
- Romero, P. (1982). *Pepe romero guitar style and technique*. New York: Bradley Publ.

- Ryan, L.F. (1984). *The natural classical guitar, the principles of effortless playing*. Westport: The Bold Strummer.
- Say, A. (1996). *Müzik öğretimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2009). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Searle, J. (1997). *Beynin kimliği ve becerileri*. (M. Sağlam Çev.), İstanbul: Denge.
- Sheerer, A. (1980). *Learning the classical guitar, Part One*. Missouri: Mel Bay.
- Tarman, S. (2016). *Müzik eğitiminin temelleri*. Ankara: Müzik Eğitimi.
- Taube, M. & Leenders, K. (1998). *The search for terrestrial intelligence*. USA:World Scientific. <https://books.google.com/books?id=nMwFsuehTTUC> sayfasından erişilmiştir.
- Tennant, S. (1995). *Pumping nylon, the classical guitarist's technique handbook*. USA: MCMXCV Alfred Publishing.
- Türk Dil Kurumu (t.y.) *Eğitim*. <http://www.tdk.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Uluocak, S. (2011). *Klasik gitar tarihi – II, barok dönemde gitar*. İstanbul: Doruk.
- Uyan, M.O. (2012). *Lisans düzeyindeki gitar öğrencilerinde ön dinlemenin deşifre performansına etkisi*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..