

**T.C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**FRANCISCO TARREGA'NIN KLASİK GİTAR  
EĞİTİMİNE KATKILARI**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Efgan RENDE**

**BURSA-2006**



**T.C.  
ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**FRANCISCO TARREGA’NIN KLASİK GİTAR  
EĞİTİMİNE KATKILARI**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**DANIŞMAN**

**Yard. Doç. Zeki ÇUBUK**

**Efgan RENDE**

**BURSA–2006**

**T. C.**  
**ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda U2004199 numaralı Efgan RENDE'nin hazırladığı "Francisco Tarrega'nın Klasik Gitar Eğitimine Katkıları" konulu Yüksek Lisans ile ilgili tez savunma sınavı, 28/08/2006 günü 13.00-15.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

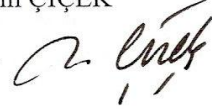
Sınav Komisyonu Başkanı  
Prof. İsmail BOZKAYA  
Uludağ Üniversitesi



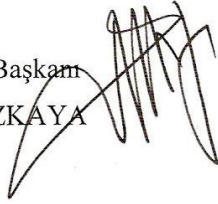
Üye (Tez Danışmanı)  
Yard. Doç. Zeki ÇUBUK  
Uludağ Üniversitesi

Üye

Yard. Doç. Sebahattin ÇİÇEK  
Uludağ Üniversitesi



Ana Bilim Dalı Başkanı  
Prof. İsmail BOZKAYA



28/08/2006

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. M. Tahir BAŞTAYMAZ

## ÖZET

Yazar	: Efgan RENDE
Üniversite	: Uludağ Üniversitesi
Anabilim Dalı	: Güzel Sanatlar Eğitimi
Bilim Dalı	: Müzik Eğitimi
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı	: X + 148
Mezuniyet Tarihi	: .... /.... / 2006
Tez Danışmanı	: Yard. Doç. Zeki ÇUBUK

### FRANCISCO TARREGA’NIN KLASİK GİTAR EĞİTİMİNE KATKILARI

**Bu araştırmada, Tarrega Okulu olarak adlandırılan anlayışın tanımı yapılmaya çalışılmış ve bu okulun kurucusu Francisco Tarrega’nın (1852–1909) klasik gitar eğitimine katkıları incelenmiştir.**

**Tarrega’nın, ardında kendi öğretilerini içeren yazılı bir kaynak bırakmaması nedeniyle; modern tekniğinin, gitar çalmada sağ ve sol el anlayışının ve öğrencilerini yetiştirirken izlediği metodun eğitimbilimsel özelliklerinin açık bir şekilde ortada bulunmadığı düşünülmektedir.**

**Araştırmada Tarrega’nın klasik gitar eğitimine katkıları incelenirken yoğun bir kaynak tarama çalışması yapılmıştır. Kaynak tarama çalışmasında İngilizce, Almanca ve İspanyolca dilde uluslararası kaynakların yanında Türkçe kaynaklar incelenmiş; İnternet taramasından da büyük ölçüde yararlanılmıştır.**

**Araştırma kapsamında Tarrega Okulu tanımlanarak, Tarrega öncesi gitar eğitim metotları ile Tarrega Okulunu temel alan gitar eğitim metotları eğitimbilimsel yönden karşılaştırılıp değerlendirilmiştir. Benzer karşılaştırma “oturuş-tutuş, sağ el ve sol teknikleri, süslemeler” konularında da yapılmış; Tarrega’nın öğrencilerinin çağımız gitar eğitimine etkileri araştırılmıştır. Ayrıca, ülkemiz gitar eğitimcilerinden bazılarının konu hakkındaki düşünce ve değerlendirmeleri görüşme yöntemi ile araştırma kapsamına alınmıştır.**

**Yapılan araştırma sonucunda, Tarrega’nın gitar çalma anlayışına getirdiği birçok yeniliğin 20. yy. gitar müziğine, gitar eğitimbilimine ve gitar çalma tekniklerine doğrudan etki ettiği saptanmıştır.**

#### Anahtar Sözcükler

Gitar Eğitimi

Francisco Tarrega

Tarrega Okulu

Modern Gitar

## ABSTRACT

Yazar : Efgan RENDE  
Üniversite : Uludağ Üniversitesi  
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi  
Bilim Dalı : Müzik Eğitimi  
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi  
Sayfa Sayısı : X + 148  
Mezuniyet Tarihi : .... /.... / 2006  
Tez Danışmanı : Assistant Professor Zeki ÇUBUK

### FRANCISCO TARREGA'S CONTRIBUTION TO CLASSIC GUITAR EDUCATION

**In this study, a definition has been sought for what is known as the School of Tarrega and the contribution that this school's founder, Francisco Tarrega (1852–1909), brought to classic guitar education has been investigated.**

**Owing to the fact that there is no written source containing his own teaching and the fact that there is no publicly available record of his modern technique, his understanding of the right and left hand in guitar playing and the educational characteristics of the method he employed while educating his students are considered.**

**While investigating Tarrega's contributions to guitar education, a wide range of written sources have been used. As well as English, German and Spanish texts, Turkish sources have been researched. A good use has been made of the internet too.**

**The scope of this study in defining the School of Tarrega compares and evaluates the methodology that was the foundation of the School of Tarrega, with pre-Tarrega methodology from an educational perspective. A similar comparison of posture, right and left hand technique, and ornamentation, has been also carried out. At the same time the influence Tarrega's students have had over guitar education has been investigated. In addition, our country's some guitar educationalists' thoughts and assessments about this subject has been taken research comprehensiveness with interview method.**

**In conclusion, it is established that Tarrega's understanding of the guitar has had a direct effect on and influence over recent 20<sup>th</sup> Century guitar music, guitar education and guitar technique.**

#### Key Words

**Guitar Education      Francisco Tarrega      the School of  
Tarrega      Modern Guitar**

## ÖNSÖZ

Gitarın geçmişinin, ilk telli çalgıların ortaya çıktığı zamanlara; M.Ö. 1900–1800 yıllarına dayandığı düşünülmektedir. Bugün kullanılan standart gitarın 19. yüzyılın ikinci yarısında yapıldığı göz önünde bulundurulursa, gitarın son şekline gelebilmek için yaşadığı evrimin ne kadar uzun yıllar sürdüğü anlaşılabilir.

Gitarın yapısal anlamda geçirdiği evreler devam ederken, 18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyıla geçişte, gitar için metot, etüt ve eserler yazan birçok besteci ve pedagog dikkat çekmektedir: İspanya’da Fernando Sor (1778–1839), Dionisio Aguado (1784–1849), İtalya’da Fernando Carulli (1770–1841), Mateo Carcassi (1792–1853), Mario Giuliani (1781–1829), Luigi Legnani (1790–1877) ve Filippo Gragnani (1767–1812)...

19. yy. çalgı müziğinde önemli gelişmelerin olduğu, amatör çalıcılığın yerini virtüöz çalıcıların aldığı görülmektedir. Bu nedenle yazılan eserlerin teknik düzeylerinin üst seviyelere yükseldiği söylenebilir. Bu gelişmenin, birçok çalgının teknik olanaklarını zorladığı ve çalgıların bu seviyeye yanıt verebilecek yapısal değişimler geçirmesini sağladığı gözlemlenmektedir. Böyle bir ortamda, İspanya’da Antonio de Torres (1817–1892), bu dönemde kullanılan gitarların yanlış ölçülerde olduğunu savunarak, gitarın yapısında önemli değişiklikler yapmıştır. Daha sonra Torres’in yaptığı gitarın ölçüleri standart olarak kabul edilmiştir.

Standart gitarın ortaya çıkmasının, gitar tarihinin en önemli olaylarından biri olduğu düşünülmektedir. Aynı dönemde, İspanyol Francisco Tarrega’nın (1852–1909) “yeni gitar”la ilgilenmesi ve kendi ilkelerine dayanan okulu oluşturmasının, standart gitarın ortaya çıkması kadar önemli bir gelişme olduğu düşünülmektedir. Gitar tarihinde böylesine önemli bir yere sahip olan Tarrega’nın, ardında, geliştirdiği okulun ilkelerini içeren yazılı bir kaynak bırakmaması nedeniyle, öğretilerinin ve eğitimbilimsel düşüncelerinin günümüzde açık ve net bir şekilde ortada bulunmadığı düşünülmektedir. Bu nedenle araştırmada Tarrega Okulu tanımlanmaya çalışılmış ve Tarrega öncesi İspanyol metotlar ile Tarrega Okuluna dayanan metotlar karşılaştırılarak, Tarrega’nın klasik gitar eğitimine yaptığı katkıların görüntüsü sunulmaya çalışılmıştır. Tarrega’nın yetiştirdiği öğrenciler ve onların etkinlikleri de araştırma konuları arasında yer almaktadır. Araştırma kapsamında, ülkemizde gitar eğitimi veren akademik kurumlarda, gitar dersi veren bazı akademisyenlerle görüşme yapılmış ve Tarrega’nın eğitimbilimsel özellikleri, modern gitar tekniği, derslerde kullanılan eserleri ve öğrencilere etkileri üzerine uzmanların görüşleri alınmıştır.

Araştırmanın şekillenmesinde emeği geçen tez danışmanım Yard. Doç. Zeki Çubuk’a, İngilizce çevirilerde yardımcı olan Levent Kurtuluş’a, Fadliye Serer Rende’ye, H. Hakan Okay’a ve Nick Mott’a, İspanyolca çevirileri yapan Debora Novio Ok’a, Almanca kaynaklarda yardımcı olan Başak Solmaz ve Cordula Branka Hirsch’e, A.B.D. basımlı kaynakların bana ulaşmasını sağlayan Prof. Dr. Kenneth Berding’e, uzman görüşü olarak araştırmada yer alan ve araştırmaya bu yönleri ile destek veren Doç. Dr. Kağan Korad’a, Bekir Küçükay’a, Muzaffer Çorlu’ya ve Tarrega Okulu hakkında kendisinde bulunan metot, kitap ve notalardan da yararlandığım Sn. Erkin Köksal’a teşekkür ederim.

Efgan RENDE

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİMLER LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	x
1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUM.....	11
2.1. Tarrega Okulu .....	11
2.1.1. Oturuş -Tutuş Pozisyonu ve Ayak Sehpası Kullanımı.....	11
2.1.2. Tırnak-Parmak Ucu Kullanımı .....	22
2.1.3. Sağ El Pozisyonu ve Yüzük Parmağının Kullanılması .....	31
2.1.3.1. Apoyando (Destekli Çalış)-Tirando (Desteksiz Çalış) ....	34
2.1.3.2. Sağ El Başparmağının Kullanım Şekli.....	36
2.1.3.3. Arpejlerin Çalışması.....	36
2.1.3.4. Tremolo.....	37
2.1.4. Sol El Yaklaşımı.....	39
2.1.4.1. Arrastre Çalma Türleri.....	40
2.1.4.1.1. Bağlı Arrastre.....	44
2.1.4.1.2. Komşu İki Telde Yapılan Bağlı Arrastre.....	44
2.1.4.1.3. Ara Tellerde Yapılan Bağlı Arrastre.....	45
2.1.4.1.4. Çift Arrastre.....	45
2.1.4.2. Bağların Çalınma Şekli.....	46
2.1.4.3. Tarrega'nın Eserlerinde Kullandığı Bazı Benzetim ve Efektler.....	47
2.1.4.3.1. Hıçkırarak Ağlama Benzetimi.....	48
2.1.4.3.2. Ağlama Benzetimi.....	48
2.2. Tarrega Öncesi İspanyol Gitar Metotları .....	49



2.2.1. Don*** “Methode Pour Apprendre a Jouer de la Guitarre” .....	50
2.2.2. Federico Moretti “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes” .....	52
2.2.3. Fernando Ferandiere “Arte de Tocar La Guitarra Española” .....	53
2.2.4. Salvador Castro de Gistau “Méthode de Guitare ou Lyre” .....	54
2.2.5. Dionisio Aguado “Colección de Estudios” .....	55
2.2.6. Dionisio Aguado “Escuela de Guitarra” .....	59
2.2.7. Fernando Sor “Méthode Pour la Guitare” .....	65
2.2.8. Dionisio Aguado “Nouvelle Méthode de Guitare, Op. 6” .....	70
2.2.9. Dionisio Aguado “Nuevo Método Para Guitarra” .....	70
2.3. Tarrega Okulunu Temel Alan Metotlar.....	72
2.3.1. Domingo Prat “Escalas y Arpegios de Mecanismo Tecnico Para Guitarra” .....	73
2.3.2. Daniel Fortea “Metodo de Guitarra” .....	75
2.3.3. Pascual Roch “A Modern Method for the Guitar-School of Tárrega” .....	76
2.3.4. Julio S. Sagreras “Tecnica Superior de Guitarra Escuela del Maestro Tárrega” .....	79
2.3.5. Emilio Pujol “Escuela Razonada de la Guitarra – basada en los principios e la technica de Tárrega” .....	80
2.4. Tarrega’nın Eğitimilimsel Özellikleri.....	87
2.5. Tarrega’nın Gitar Müziği Literatürüne Katkıları .....	89
2.6. Tarrega’nın Yetiştirdiği Öğrencilerin Günümüz Gitar Eğitimine Etkileri.....	91
2.7. Ülkemizde Gitar Eğitimi Veren Akademisyenler ile Yapılan Görüşmeler.....	98
3. BÖLÜM: SONUÇ VE ÖNERİLER.....	116
KAYNAKLAR.....	121
EKLER.....	128
ÖZGEÇMİŞ.....	148

## RESİMLER LİSTESİ

Resim 1	: Aguado'nun oturuş pozisyonu.....	12
Resim 2	: Tripod.....	13
Resim 3	: Gitarın tripoda yerleştirilmiş şekli.....	13
Resim 4	: Aguado'nun tripod kullanarak oturuş şekli.....	14
Resim 5	: Sor'un masa kullanarak belirlediği oturuş pozisyonu.....	14
Resim 6	: Tarrega'nın ayak sehpa kullanarak geliştirdiği oturuş pozisyonu.....	16
Resim 7	: Tarrega'nın kullandığı eğimli sehpa.....	17
Resim 8	: Ayak sehpaları.....	18
Resim 9	: Damas'ın oturuş pozisyonu.....	18
Resim 10	: Carcassi'nin oturuş pozisyonu.....	18
Resim 11	: Tarrega'nın, Tarrega Okulundan önce çekilmiş fotoğrafı.....	18
Resim 12	: A. Segovia.....	19
Resim 13	: N. Yepes.....	19
Resim 14	: J.Williams ve J. Bream.....	19
Resim 15	: J.Williams.....	20
Resim 16	: D.Russell.....	20
Resim 17	: Dynarette.....	21
Resim 18	: Dynarette Kullanımı.....	21
Resim 19	: Frame.....	21
Resim 20	: Aria.....	21
Resim 21	: Arm'n Track.....	21
Resim 22	: Efel.....	21
Resim 23	: Ergobella.....	21
Resim 24	: Ergoplay.....	21
Resim 25	: Ergoplay'in uygulaması.....	21
Resim 26	: Gitano.....	21
Resim 27	: Gitara 4.....	21
Resim 28	: Neck up.....	21
Resim 29	: Ponticello.....	21
Resim 30	: Portada portesis.....	21
Resim 31	: Wolf.....	21
Resim 32	: Bandolera.....	21
Resim 33	: Tripod.....	21
Resim 34	: Tarrega'nın belirlediği sağ el pozisyonu.....	33
Resim 35	: Don *** metot kapağı.....	50
Resim 36	: Moretti'nin metot kapağı.....	52
Resim 37	: Ferrandiere'nin metot kapağı.....	54
Resim 38	: Castro'nun metot kapağı.....	54
Resim 39	: Aguado'nun "Coleccion de Estudios" metot kapağı.....	56
Resim 40	: Aguado'nun "Escuela de Guitarra" metot kapağı.....	59
Resim 41	: Sor'un metot kapağı.....	65
Resim 42	: Aguado'nun "Nuevo Metodo" metot kapağı.....	71
Resim 43	: Prat'ın metot kapağı.....	73
Resim 44	: Fortea'nın metot kapağı.....	75
Resim 45	: Roch'un metot kapağı.....	77
Resim 46	: Sagreras'ın metot kapağı.....	79
Resim 47	: Pujol'un metot kapağı.....	81

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil	1: Segovia'nın belirlediği tırnak uzunluğu.....	27
Şekil	2: Segovia'nın, sağ elin tellere dik yerleştirilmesi gerektiğini gösteren çizimi...	33
Şekil	3: Segovia'nın sağ el tekniği.....	34
Şekil	4: Pujol'un Tarrega Okuluna göre sağ el tekniği.....	34
Şekil	5: Pujol'un Sol el yaklaşımı.....	39
Şekil	6: Çıkıcı Arrastre.....	42
Şekil	7: İnici Arrastre.....	43
Şekil	8: Çıkıcı bağlı arrastre (Yazılışı) .....	44
Şekil	9: Çıkıcı bağlı arrastre (Çalınışı) .....	44
Şekil	10: İnici bağlı arrastre (Yazılışı) .....	44
Şekil	11: İnici bağlı arrastre (Çalınışı) .....	44
Şekil	12: Komşu iki telde yapılan bağlı arrastre (Çıkıcı) .....	45
Şekil	13: Komşu iki telde yapılan bağlı arrastre (İnici) .....	45
Şekil	14: Ara tellerde yapılan bağlı arrastre (Çıkıcı) .....	45
Şekil	15: Ara tellerde yapılan bağlı arrastre (İnici) .....	45
Şekil	16: Hıçkırarak ağlama benzetiminin uygulandığı örnek.....	48
Şekil	17: Ağlama benzetiminin uygulandığı örnek.....	49
Şekil	18: Tablatura ve ses notasyonu.....	51
Şekil	19: Pozisyonlar çemberi.....	64
Şekil	20: Sor'un verdiği dizi örnekleri.....	68
Şekil	21: Sor'un metodundan sağ el çizimi.....	69
Şekil	22: Pujol'un klavyeyi dörtlü, beşli ve altılı gruplara böldüğü çizim.....	84

## KISALTMALAR

a	: yüzük parmağı
a.g.e.	: adı geçen eser
Bkz.	: Bakınız
CD	: Compact Disc
cm.	: santimetre
i	: işaret parmağı
karş.	: karşılaştırınız
m	: orta parmak
mm.	: milimetre
M.Ö.	: Milattan Önce
No.	: Numara
Op.	: Opus
p	: başparmak
Res.	: Resim
vb.	: ve benzeri
VCD	: Video Compact Disc
yy.	: yüzyıl

## 1. BÖLÜM: GİRİŞ

Toplum yalın anlamıyla “aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan ve temel çıkarlarını sağlamak için iş birliği yapan insanların tümü”<sup>1</sup> olarak tanımlanabilir. Bir diğer görüş olarak ise “toplumsal ihtiyaçlarını karşılamak için etkileşen, belli bir coğrafi mekanda yaşayan ve ortak bir kültürü paylaşan pek çok sayıdaki insanın oluşturduğu bir birlikteliktir.”<sup>2</sup> Bu tanımlar kapsamında söz konusu toplumsal ihtiyaçların karşılanması düşünüldüğünde; bireyin kendisi ve toplumu için, ilgili gereksinimler doğrultusunda, eğitim ile şekillendirilmesi gerektiği söylenebilir.

Eğitim kelimesine, kullanım yerine ve amacına göre farklı anlamlar yüklenebildiğini belirten Fuat Tanhan; sahip olduğu çok anlamlılığın yanında, eğitimden beklenenlerin toplumdan topluma, bireyden bireye değişmesi ve eğitim felsefelerinden kaynaklanan görüş farklılıklarının sonucunda, oldukça farklı eğitim tanımlarının yapılabildiğine dikkat çekmektedir.<sup>3</sup> Tanhan, bu çok anlamlılığa örnek olarak; idealist anlayışa göre eğitimin “özgür ve bilinçli insanoğlunun tanrıya olan yükseltici uyum çabalarının bitimsiz süreci” olduğu; realist anlayışa göre “yeni kuşaktaki bireylere kültürel mirası aktararak, onları yetişkinler toplumuna uyuma hazırlama süreci” olduğu; pragmatist anlayışa göre ise bireyi “yaşantılarını yeniden inşa yoluyla yetiştirme süreci” olduğu şeklinde değişik tanımlar sunmaktadır.

Tüm bu tanımlardan sonra, eğitim yalın olarak “bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme süreci”<sup>4</sup> şeklinde tanımlanabilir.

Tuğba Korkmaz, UNESCO Genel Sekreteri Federico Mayor’un (1987–1999 yılları arası), eğitimin dünyadaki önemi üzerine “eğitim geleceğin gücüdür ve modern

<sup>1</sup> <http://tdk.org.tr/tdksozluk/sozara.htm>

<sup>2</sup> Prof.Dr.Mahmut TEZCAN, **Sosyolojiye Giriş Temel Kavramlar**, Feryal Matbaası, Ankara 1995, s.18

<sup>3</sup> Fuat TANHAN, **Eğitimde Program Geliştirmenin Kültürel Temelleri ve Öğretim Açısından Önemi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2000, s.14

<sup>4</sup> Selahattin ERTÜRK, **Eğitimde Program Geliştirme**, Meteksan Yayınları, Ankara 1993, s.12

yaşama katılımın olmazsa olmaz anahtarı eğitimden geçer” şeklinde düşüncelerini belirttiğini aktararak, eğitimin önemine dikkat çekmiştir.<sup>5</sup>

“Eğitimin bir bütün olarak ele alındığı çağımızda, bireylerin yalnızca teknolojik ve bilimsel alanda yetişmeleri yetersiz kalmaktadır”<sup>6</sup> görüşü kapsamında; çağdaş toplumların şekillenmesinde eğitimin önemli bir yer aldığı ve eğitimin sadece bilimsel yönleriyle değil; bireyi saran başka alanlarla da bütünlük içinde yapılması gerektiği söylenebilir. Bu alanlardan birinin “sanat alanı” olduğu dile getirilebilir.

Sanat en yalın anlatımla; “bir duygu, tasarı, güzellik vb.nin anlatımında kullanılan yöntemlerin tamamı veya bu anlatım sonucunda ortaya çıkan üstün yaratıcılık”<sup>7</sup> olarak tanımlanabilir.

Eğitimin insan yaşantısının önemli etkenlerinden biri olduğu düşünüldüğünde; sanat eğitiminin, bu kapsamda, irdelenmesi gereken bir kavram olarak göze çarptığı dile getirilebilir.

İpşiroğlu, sanatın eğitimdeki yeri üzerine, “Sanatın görme, duyma, duyumsama, düşünme, sezme yetilerinin bütünlüğünden süzülen bir ileti olduğunu göz önünde tutarak sanata bir –görme biçimi– olarak yaklaşır, sanat eğitimi her şeyden önce –görme eğitimi– olarak düşünürsek o zaman sanat eğitimi doğal olarak eğitimin bütünlüğü içinde yerini bulacak, eğitimin vazgeçilmez bir parçası olacaktır”<sup>8</sup> görüşünü belirtmektedir.

Aynur Atalan araştırmasında Ersoy’un sanat eğitimi hakkındaki görüşlerine dikkat çekmektedir; “kişiye zihinsel birikimlerini, ruhsal gereksinimlerini, kendi kendine yorumlayarak bir şeyler yapma, yaratma olanağı sağlar. Sanat eğitimi ile birey,

---

<sup>5</sup> Tuğba KORKMAZ, **Türk ve İngiliz Eğitim Sistemlerinin Karşılaştırılması**, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2005, s.ii

<sup>6</sup> Mehmet TAŞPINAR, **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinden Beklentiler ve Gelişmeler**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir 1994, s.1

<sup>7</sup> <http://tdk.org.tr/TDKSOZLUK/sozbul.ASP?KELIME=sanat&GeriDon=0&EskiSoz=>

<sup>8</sup> Nazan İPŞİROĞLU, **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, s.2

yeteneklerini kullanıp kendine güvenen, üretken, dengeli, estetik beğeni sahibi bir kişi olurken, aynı niteliklere sahip uygar bir toplum oluşturmada da önem taşımaktadır.”<sup>9</sup>

Kimya Yanık araştırmasında, Tekcan ve Germaner’in yaptıkları çalışmada sanat eğitiminin amacını “çok yönlü yetişmiş, güdü ve şartlanmışlıkları aşabilen, duyarlı, evrensel ölçütlere uyarlı (ölçütlerle uyumlu), kişilikli, aydın kuşaklar yetiştirebilmektir” olarak belirttiklerine dikkat çekmiştir.<sup>10</sup>

“Bireye yeteneklerini geliştirme imkanı vererek, soru sormaya yönelterek, yaratıcı bir davranış bilinci oluşturmasını sağlamaktır” şeklinde sanat eğitiminin amacını belirten Dilek Dinçer; “bireyin duyuşsal yönünün ancak sanat eğitiminin gelişmesiyle mümkündür”<sup>11</sup> diyerek sanat eğitiminin önemine dikkat çekmektedir.

Serdar Yılmaz sanat eğitiminin en önemli amacının “gören, arayan, soran, deneye açık, kısacası yaratıcı kişiler oluşmasını sağlamak”<sup>12</sup> olduğunu belirtmektedir.

Buna göre, sanat eğitiminin; kişinin, zihinsel birikimlerini, ruhsal gereksinimlerini, kendi kendine yorumlayarak yaratma olanağı sağlayan bir görme eğitimi olduğu söylenebilir. Sanat eğitiminin bireye yeteneklerini geliştirme imkanı vererek, soru sormaya yönelterek, yaratıcı bir davranış bilinci oluşturmayı amaçlayan; uygar toplum oluşturmada kendine güvenen, üretken, dengeli, estetik beğeni sahibi bireylerin oluşmasında eğitimin önemli bir dalı olacağından söz edilebilir.

Sanat alanı kapsamında birçok sanat dalının varlığından söz edilebilir. Müziğin söz konusu sanat dalları arasından biri olduğu belirtilebilir. Müzik teriminin etimolojik

---

<sup>9</sup> Aynur ATALAN, **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Hazırlık Sınıfı Flüt Eğitiminin Hedefler, Hedef Davranışlar, İçeri Yönünden İncelenmesi, Hazırlık Sınıfı Flüt Dersi İçin Bir Öğretim Programı Taslağının Hazırlanması**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 1998, s.9

<sup>10</sup> Kimya YANIK, **Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Bünyesinde Bulunan Sanat Eğitimi Danışma ve Program Geliştirme Kurulunun Öneri ve İşleriği**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir 2003, s.9

<sup>11</sup> Dilek DİNÇER, **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinde Piyano Eğitime Çevrenin Sosyal-Kültürel ve Fiziksel Etkileri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 1999, s.2

<sup>12</sup> Serdar YILMAZ, **İlköğretim Sanat Eğitiminde Program Geliştirme**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2003, s.2

kökeni itibariyle “eski Yunanca’daki ‘musike’ sözcüğünden”<sup>13</sup> kaynaklandığı belirtilmektedir. Bu sözcüğün Yunan mitolojisindeki esin perileri Musa’lardan kaynaklanarak “Musa’ya ait, Musa’ya yaraşır”<sup>14</sup> anlamında olduğu dile getirilmektedir.

Müziğin çok çeşitli tanımları bulunmaktadır. Bu tanımlar, müziğe bakış açısına göre değişmektedir. En genel anlamıyla ve bir sanat olarak müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür.<sup>15</sup>

Sanat eğitiminin bir dalını oluşturan müzik eğitimi; yalın anlatımıyla “‘bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma’, ‘bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma’ ya da ‘bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme sürecidir’”<sup>16</sup> şeklinde belirtilebilir.

Müzik eğitimi kapsamında, müziğin çeşitli dalları bulunmaktadır. Bu dallar arasında çalgı eğitiminin önemli bir yere sahip olduğu dile getirilebilir. Çalgı eğitiminin, yukarıda sözü geçen eğitim tanımlarından yola çıkılarak, müzik eğitiminde bireyin müziksel davranışını değiştirme aşamasında, araç olarak çalgının kullanılmasıyla oluşabileceği söylenebilir. Böyle bir eğitim sonucu, bireyde oluşacak davranış değişikliklerinin, çalgısal beceri olarak değerlendirilebilen bir yapı sergileyeceği dile getirilebilir.

Murat Cemil araştırmasında, Uslu’nun “bir veya birden çok çalgının kullanılmasıyla, genellikle bireysel, bazen de toplu olarak yapılan ve müzik eğitiminde önemli yeri bulunan bir eğitim biçimi” görüşü ile çalgı eğitiminin önemine dikkat çekmektedir.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, IV. Basım, Ankara 2000, s.17

<sup>14</sup> Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, VI. Basım, İstanbul 2001, s.2

<sup>15</sup> İsmail BOZKAYA, **Müziğe Giriş**, Yayınlanmamış Ders Notları, Bursa 1997, s.11

<sup>16</sup> Ali UÇAN, **Müzik Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Genişletilmiş II. Basım, Ankara 1997, s.30

<sup>17</sup> Murat CEMİL, **Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Uygulanan Gitar Eğitiminin Öğrenci Başarısı Açısından Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, U.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2003, s.6



Gitar eğitimi, çalgı eğitiminin bir dalı olarak düşünüldüğünde “popülerliği, çoksesliliği, temini ve taşınabilirliğinin kolay olması, rahat akort edilebilme imkanı, hem solo hem de eşlik olanaklarının geniş, zengin bir çalgı olması nedenleriyle, özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda önemli bir yer oluşturduğu söylenebilir.”<sup>18</sup>

Ahmet Say, gitarı şöyle tanımlamaktadır: “Klasik gitarın altı teli vardır. Uzunluğu 65–66 cm. olan telleri, Mi, La, Re, Sol, Si ve Mi olarak akort edilir. Ses genişliği üç buçuk oktavdır.”<sup>19</sup>

Kanneci'nin belirttiğine göre bilinen en eski gitar biçimindeki çalgı “Hitit Gitarı”dır. Bir Anadolu medeniyeti olan Hititlere ait bir taş kabartmada (M.Ö.1400)\*, gitarın bugünkü formuna çok benzer görünen bir çalgıyı çalan, insan figürü bulunmaktadır. Bu figürdeki çalgının, sekiz (8) biçimli formu ve saptaki perdeleri ile modern gitarla benzerlikler gösterdiği; bilinen en eski gitar olarak değer kazandığı belirtilmektedir.<sup>20</sup>

Yıldız Elmas, gitarın kökeninin ne kadar eskiye dayandığı konusundaki görüşlerin, çoğunlukla bir varsayım olarak kaldığını belirtmektedir. Gitarın kökeniyle doğrudan bağlantılı bir varsayım geliştirebilmenin oldukça zor olduğunu belirten Elmas; gitara benzer çalgıların Mısırlılardan eski Yunanlılara ve Romalılara, sonunda ise 8. ve 9. yüzyıllarda Arapların İspanya'ya girmeleriyle Avrupa'ya ulaştığını belirtmektedir.<sup>21</sup>

Arapça ‘ud’ olarak da bilinen “lut”un, evrensel vatani bütün doğu yarım küredir. Lut, eski çağlarda kullanılan gitar tipi, uzun ve kısa boyunlu çalgılara verilen genel bir addir. Bu çalgı, kendi arasında çeşitli kültürlerle göre farklı uzunluk ve çizgileriyle dikkat çeker. Uzun boyunlu lutlar zamanla gözden kaybolarak kısa boyunlu lutlar tercih

---

<sup>18</sup> Murat CEMİL, a.g.e., s.6

<sup>19</sup> Ahmet SAY, **Müziğin Kitabı**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2001, s.193

\* Kanneci'nin belirttiğine göre bu taş kabartma, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir.

<sup>20</sup> Ahmet KANNECİ, **Gitar Metodu**, Evrensel Müzikevi, Ankara1998, s.4

<sup>21</sup> Yıldız ELMAS, **Sorularla Gitar**, Pan Yayıncılık, Gözden Geçirilmiş Yeni Basım, İstanbul, 2003, s.13

edilmiş ve Arapların ud olarak şekillendirdiği çalgı Haçlı Seferleri ile Avrupa'ya ulaşarak 'lavta' adını almıştır.<sup>22</sup>

Modern gitarın oluşma aşamasında “guitarra morisca” ve “guitarra latina” çalgılarının önem taşıdığı belirtilmektedir. Bu çalgılar, 12. ve 13. yüzyıl Fransa ve İspanya katedrallerindeki kabartmalarda görülmektedir.<sup>23</sup>

Guitarra morisca'nın gövdesinin oval olduğu ve üzerinde birçok ses deliğinin bulunduğu dile getirilmektedir. Guitarra latina'nın ise, gövdesinin iki yandan içe doğru kıvrımlı olduğu ve gitarlara özgü yassı yapısı ile “vihuela”ya da benzeyen çalgıların genellikle bu isimle anıldığı belirtilmektedir. Zamanla guitarra moriscanın, lavta türüne doğru gelişerek, mandora veya mandola adını almış olduğu, guitarra latinanın ise vihuela de plactro adlı çalgıya dönüşmeye başlamış olduğu aktarılmaktadır.<sup>24</sup>

Elmas, 15. ve 16. yüzyıllarda ortaya çıkan çalgı müziğinde, modern gitarın atalarının; lavta, vihuela, dört telli gitar ve beş telli gitar olmak üzere dörde ayrıldığını belirtmektedir. 15. yüzyılda dört çift telli gitarın popüler olduğunu; 16. yüzyılın ikinci yarısında beşinci çift telin\* eklenmesiyle dört telli gitarın gövdesinin büyütülmüş olduğunu ve tel boyunun bugünkü ölçüye yakın olan 63 cm.ye ulaştığını belirten Elmas; ilk defa Juan Carlos Amat'ın “Guitarra Espanola y Vandola de Cinco ordenes y de Quatro (1596)” adlı eserinde gitarı “İspanyol Gitarı” olarak isimlendirdiğinden söz etmiştir. Söz konusu gitarın akordunun ise günümüzde kullanılan gitarın ilk beş teli ile aynı akort düzeninde (A-D-G-B-E) akort edildiğine dikkat çekmiştir.<sup>25</sup>

17. yüzyılda beş telli gitarın yapısı biraz küçültülmüş ve Barok Dönemi'nin aşırı süslü anlayışı dönemin gitarlarına yansiyarak “barok gitarı” adını almıştır.

---

<sup>22</sup> Stanley SADIE-George GROVE, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Volume VII, Macmillian Publishers Limited, London 1980, s.344

<sup>23</sup> Murat CEMİL, **Klasik Gitarın Tarihsel Gelişimi** Yayınlanmamış Seminer Çalışması, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2002, s.13

<sup>24</sup> Yıldız ELMAS, a.g.e., s.14-15

\* Dört telli gitara beşinci çift tel olarak, bas La (A) teli eklenmiştir.

<sup>25</sup> Yıldız ELMAS, a.g.e., s.16

17. yüzyılda gitar, kralların saraylarına, zengin ailelerin salonlarına girmiş; sosyetenin geniş kitlelerine hitap etmeye başlamıştır. Dolayısıyla, bu enstrüman için beste yapanların, gitar yapımcılarının ve gitaristlerin sayısı da oldukça artmıştır.<sup>26</sup>

Beş telli gitarın değişip altı telli gitar haline dönüşmesi; 18. yüzyılın son on yılında İtalyan ya da Fransız'ların beş çift telli gitarı tek telli olarak kullanmaları ile Alman yapımcı Jakop August Otto (1760–1829) tarafından altıncı tel olan E (Mi) telinin eklenmesi ile gerçekleşmiştir. Bu yüzyıl sonunda altı telli gitar, diğer akrabalarını gölgede bırakarak tüm Avrupa'ya yayılmaya başlamıştır.<sup>27</sup>

Klasik gitara son biçimini vererek standartlaştıran Antonio Torres Jurado (1817–1892) adlı İspanyol çalgı yapımcısıdır. Torres, müzikteki gelişmelere uygun tını ve daha hacimli ses elde etmek üzere, kendi döneminde kullanılan gitarların üzerinde denemeler yaparak yeni yapısal ölçüler getirmiş; üst ses tablasının önemini savunmuş; deneysel çalışmaları sonucu ortaya çıkan gitarlar, günümüzde kullanılan gitarların mükemmel örnekleri olarak tanımlanmıştır.<sup>28</sup>

Torres'in klasik gitara getirdiği yeniliklere paralel olarak, 19. yüzyılda Francisco Tarrega\* (1852–1909) modern gitar çalma tekniğini Torres'in gitar modeli üzerinde geliştirerek, İspanyol Okulunun kurucuları Fernando Sor (1778–1839) ve Dionisio Aguado'dan (1784–1849) aldığı geleneği zirveye ulaştırmıştır.

Graham Wade, Tarrega'nın, kendisinden önce gelen Sor, Aguado, Carcassi ve Carulli gibi gitaristlerden farklı olarak, klasik gitar metodu yazmamış olduğunu belirtmektedir. Ona göre, Tarrega'nın gitar öğretileri; uyarlamaları (transkripsiyonları), besteleri, eğitsel alıştırma ve çalışmaları öğrencilerinin yazdıklarıyla ulaşmıştır.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Yıldız ELMAS, a.g.e., s.16

<sup>27</sup> Stanley SADIE-George GROVE, **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, önceden verildi, s.835

<sup>28</sup> John MORRISH, "Father of The Modern Guitar", [http://www.guitarsalon.com/index.php?site\\_url=115](http://www.guitarsalon.com/index.php?site_url=115)

\* Bazı İspanyolca kaynaklarda tam adı olan "Francisco de Asís Tárrega Eixea" diye geçmektedir.

<sup>29</sup> Graham WADE, "The Posture of the School of Francisco Tárrega", Some Thoughts on Posture and Holding the Guitar, <http://www.egtaguitarforum.org/ExtraArticles.html>, EGTA Guitar Journal no.1, 1990

Tarrega'nın öğrencisi Emilio Pujol, yazmış olduğu metotta, hocasının bir metot yazma isteğinden bahsetmekte, ancak Tarrega'nın erken ölümünün, bu düşüncesini uygulamasına engel olduğunu belirtmektedir. Pujol'a göre, Tarrega'nın çalışmalarının eğitsel kimliği bugün, açık olarak ortada bulunmamaktadır.<sup>30</sup>

Tarrega'nın bazı öğrencilerinin yaptıkları çalışmalar arasında "Tarrega Okulu" ifadesi ile yayımladıkları metotlar bulunmaktadır. "Tarrega Okulu" olarak adlandırılan klasik gitar eğitimi anlayışının, Tarrega'nın metot ya da teknik açıklamalar içeren yazılı bilgiler bırakmadığı göz önüne alındığında; Wade'in belirttiği gibi günümüze, öğrencileri ve müzikal çalışmaları aracılığı ile dolaylı olarak ulaşılmış olduğu söylenebilir.

Araştırma konusu ile ilgili yapılan geniş kaynak taramasında, Türkiye'de, "Tarrega Okulu"nu konu alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Uluslararası kaynaklar incelendiğinde, Tarrega Okulunun bir veya birkaç yönünü konu alan, çalışmalar olduğu gözlemlenmiştir. Tarrega Okulunu toparlayıcı nitelikte ele alan kaynakların ise sınırlı sayıda olduğu göze çarpmaktadır.

Pujol'un metodunun giriş kısmında belirttiği gibi<sup>31</sup>, Tarrega'nın eğitsel kimliğinin günümüzde halen açık olarak ortada bulunamaması, klasik gitara getirdiği yeniliklerin genel görüntüsünün ortaya konma gereksinimini doğurmaktadır.

Bu bilgilerin ışığında araştırmanın problem cümlesi "Francisco Tarrega'nın klasik gitar eğitimine katkıları nelerdir?" ifadesiyle ortaya konmuştur.

Araştırmanın konusunu oluşturan problem cümlesinin araştırılıp, sorunlar üzerine öneriler geliştirmek amacıyla şu alt problem cümlelerine yanıt aranmıştır:

- Tarrega Okulu nedir?
- Tarrega'nın modern gitar çalma tekniğine etkileri nelerdir?

---

<sup>30</sup> Emilio PUJOL, "The Rational Principles of Tàrrega", **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega**, Book One, Editions Orphée, Boston 1983, s.xxvi

<sup>31</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., s. xxvi

- Tarrega'dan önceki İspanyol gitar okulunun durumu nedir?
- Tarrega'dan sonraki İspanyol gitar okulunun durumu nedir?
- Tarrega'nın eğitimbilimsel özellikleri nedir?
- Tarrega'nın gitar müziği literatürüne katkıları nelerdir?
- Tarrega'nın yetiştirdiği öğrencilerin gitar eğitimine katkıları nelerdir?
- Ülkemizde gitar eğitimi veren bazı akademisyenlerin, "Tarrega'nın gitar eğitimine yaptığı katkıları" üzerine görüşleri nelerdir?

Araştırmanın sonuca varması için şu sayıtlar belirlenmiştir:

1. Belirlenen araştırma yöntemi, araştırmanın sonuca ulaşmasında etkili olacaktır.
2. Tespit edilen kaynaklar büyük ölçüde doğru verileri içermektedir.
3. Veri toplamak için yapılan görüşmelerde, öğretim görevlileri soruları samimiyetle yanıtlamışlardır.

Araştırma, Tarrega'nın klasik gitar eğitimine katkılarını belirlemeye yönelik tarama modeline uygun olarak yapılmıştır.

Veri toplama aşamasında geniş bir kaynak taraması uygulanmış ve görüşme tekniği kullanılarak öğretim üyelerinin görüşü alınmıştır. Kaynak tarama çalışmasında konu ile ilgili kitaplar, bilimsel yazılar ve tezler incelenmiş; İnternet taraması da kaynak tarama kapsamında etkin ve yoğun olarak kullanılmıştır. Araştırmanın uluslararası boyutu, Türkçe dışında İspanyolca, İngilizce ve Almanca kaynaklardan da yararlanma gereksinimini doğurmuştur. İngilizce dışında İspanyolca ve Almanca kaynaklar için profesyonel yardım alınmıştır.

Çalışmanın eğitimbilimsel boyutundan dolayı Tarrega Okulu'nu temel alan metotlardan belirlenen 8 çalışmadan 5'i incelenmiştir.

Görüşmeler, "F. Tarrega'nın klasik gitar eğitimine katkıları" ile "uzmanların kendi derslerinde F. Tarrega'nın yapıtlarını kullanma durumları ve öğrencilerine

etkileri” üzerine temellendirilmiş; her öğretim üyesi yapılandırılmış<sup>32</sup> (structured) görüşme tekniğine uygun olarak, 5 adet aynı içerikte soru sorulmuştur. 3 öğretim görevlisi ile yapılan görüşmelerde, öğretim görevlilerinin her biri, soruların açık, net ve anlaşılır olduğunu ifade etmişlerdir. Görüşmeler banda kaydedilmiş ve görüşme metinleri bant kayıtlarından çözülerek elde edilmiştir.

Araştırma bu metodolojik özellikleriyle tarihsel bir çalışmadır.

Üç bölümden oluşan araştırmanın ilk bölümünü, konu ile ilgisi olduğu düşünülen bilgilerin, araştırma amacının ve metodolojinin sunulduğu giriş bölümü oluşturmaktadır. İkinci bölümü, kaynak taraması sonucunda elde edilen bulguların değerlendirildiği “Bulgular ve Yorum” oluşturmaktadır. Son bölümde ise araştırmanın sonucu, belirlenen problem cümlesinin yanıtı ve araştırma sonucuna bağlı olarak getirilen öneriler yer almaktadır.

---

<sup>32</sup> Saim KAPTAN, **Bilimsel Araştırma Yöntemleri ve İstatistik Yöntemleri**, Bilim Kitabevi, Ankara, s.184

## 2. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUM

İspanyol gitar müziği tarihinde 18. yüzyıldan sonra yerleşen gitar geleneğinin günümüze kadar kesintisiz gelmesinde, Francisco Tarrega'nın önemli bir köprü olarak öne çıktığı dile getirilmektedir.<sup>33</sup> Tarrega'nın gitar için yaptığı orijinal besteler, uyarlamalar, eğitsel alıştırma ve çalışmalarla hem klasik gitar edebiyatını genişlettiği, hem de modern gitar çalma tekniğinin yerleşmesini sağladığı düşünülmektedir. Ayrıca yetiştirdiği öğrencilerle 20. yüzyıl gitar müziğini etkilediği çeşitli kaynaklarca belirtilmektedir.

### 2.1. Tarrega Okulu

20. yy. başlarında Tarrega'nın yetiştirdiği öğrencilerin bazıları metotlarında "Tarrega Okulu" ifadesini kullanmışlardır. Tarrega'nın öğretilerinin, gitara getirdiği yeni çalma tekniklerinin ve gitar çalma anlayışının anlaşılabilirliği açısından "Tarrega Okulu" ifadesinin açıklığa kavuşması gerektiği düşünülmektedir. Bu bağlamda Tarrega Okulu; Oturuş-Tutuş Pozisyonu ve Ayak Sehpa Kullanımı, Tırnak-Parmak Ucu Kullanımı, Sağ El Pozisyonu ve Yüzük Parmağının Kullanılması, Sağ el Parmaklarının Hareketi ve Sol El Yaklaşımı başlıkları altında incelenmeye çalışılmıştır. Tarrega'nın yetiştirdiği öğrencilerin açıklamaları, yazıları ve metotları Tarrega Okulu'nu açıklamaya yönelik birincil kaynaklar olarak incelemeye alınmıştır.

#### 2.1.1. Oturuş -Tutuş pozisyonu ve Ayak Sehpa Kullanımı:

Graham Wade, klasik gitarı tutuşta yaşanan başlıca sorunun gitarın ağırlığı ve ağırlık noktasında olduğunu vurgulayıp, gitarın kötü tutuluşundan doğan enerji kaybının zararlı özellikleri olduğuna dikkat çekmektedir. Wade, ağırlık kuvvetinin, pek çok gitaristin, gitarı şu ya da bu yana çekmesine sebep olduğunu ve bu durumda gitaristin, ya sağ kol ve sol elin dokunuşuyla ya da hem sağ kol hem de sol elin kombinasyonu ile birlikte bu etkiye karşı direnç gösteren bir kasi kullanmak zorunda kaldığını belirtmektedir. Ona göre bu sendrom sadece yeni başlayan acemi gitaristlerde

<sup>33</sup> Matanya OPHEE, "Editor's Preface", Emilio PUJOL **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega**, Editions Orphée, Boston 1983, s.xvii

görülmemekte; bazı profesyonel düzeydeki gitaristlerde bile bu sendromdan kaynaklanan olumsuz izlere rastlanmaktadır.<sup>34</sup>

Gitar için yazılan ilk kaynaklar incelendiğinde, oturuş-tutuş pozisyonu konusunda en çok araştırma yapan kişinin Dionisio Aguado olduğu görülebilir. Matanya Ophee, Aguado'nun, ilk basımı 1820 yılında Madrid'de yapılan "Colección de Estudios" adlı metodunda, oturuş pozisyonunun Federico Moretti'nin metodundaki\* pozisyonla benzer olduğunu belirtmektedir.<sup>35</sup> Metotta resim olmadığı için, bu oturuş pozisyonu şöyle tanımlanmaktadır: "Gitar, sağ uyluğun dış tarafına yerleştirilir ve sağ kolun ağırlığı güvenli bir şekilde gitarın üstüne yerleştirilir..."

Aguado, "Colección de Estudios" adlı metodunu geliştirerek, 1825 yılında Madrid'de, "Escuela de Guitarra" adıyla yeniden yayımlamıştır. Bu iki metot karşılaştırıldığında göze çarpan en önemli farkın, oturuş pozisyonundaki değişiklik olduğu söylenebilir. Ophee, gitarın yerleştirildiği yeni yerin, sol elin hareketini eskisine oranla daha kolaylaştırdığını belirtmektedir.<sup>36</sup> (Bkz.: Resim 1)



Resim 1

Aguado'nun oturuş pozisyonu ("Escuela de Guitarra"dan)

Resim 1'de, Aguado'nun gitarın ağırlığını sandalye üzerine verdiği, sağ bacağının ise gitarı doğrultmak amacı ile kullandığı gözlemlenebilir. Bu pozisyondaki

<sup>34</sup> Graham WADE, "The Posture of the School of Francisco Tárrega", önce verildi.

\* Federico MORETTI, **Principios para tocar la guitarra de seis órdenes**, Madrid, 1799 (İlk basım İtalya 1792)

<sup>35</sup> Matanya OPHEE, "A Brief of History Spanish Guitar Methods", <http://www.orphee.com/methods/methods.htm>

<sup>36</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.



sol el ile ilk metodunda tanımlanan pozisyondaki sol elin durumu karşılaştırıldığında, Resim 1'deki sol elin, gitarı taşımadığı ve daha serbest hareket edebileceği gözlemlenebilir.

Ancak, sol eldeki söz konusu rahatlığın sağ el için geçerli olmadığı düşünülmektedir. Gitarın sandalyeye dayanarak sabit durmasını sağlayan unsurun sağ kol olduğu görülebilir. Sağ kolun gitarı tutma görevini yapabilmesi için, hareket etmeden, aynı noktada durma zorunluluğu bulunmaktadır. Bu durumun da gitaristin ses ürettiği sağ elini ve ortaya çıkan tonunu olumsuz yönde etkilediği düşünülebilir.

1830'lu yıllarda en üretken dönemini yaşayan Aguado, oturuş ve gitar tutuş pozisyonunu iyileştirmek için de çalışmalar yapmıştır. 1835'de "Nouvelle Méthode de Guitare" adlı metodunu yayımlayan Aguado, gitarı sabit bir pozisyonda tutmak için kullanılan "tripod"u\* (üçayaklı sehpa; Bkz.: Resim 2) keşfetmiştir. Dionisio Aguado, bu keşfiyle Wade'in dile getirdiği "gitarın pozisyonunu ağırlık yoluyla değiştirme sorunu"na doğrudan değinmiş bulunmaktadır. Aguado'nun tripodu kullanma nedenlerinden biri, gitarın kusursuzca, serbest bir şekilde titreşmesine olanak sağlamaktı. Diğer bir nedeni ise, "istenilen etkiyi yaratabilmek amacıyla, her iki elin parmaklarıyla tamamen kavranması gereken enstrümanı sabitlemek için fazla enerji kullanımını önlemektir".<sup>37</sup> (Bkz.: Resim 3)



Resim 2  
Tripod



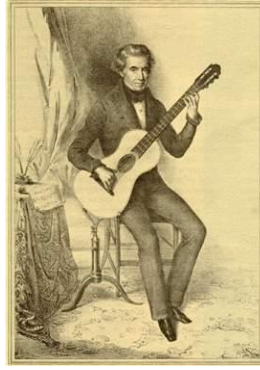
Resim 3  
Gitarın tripoda yerleştirilmiş şekli  
"Nuevo Método de Guitarra"nın kapağında

Resim 4'de Aguado'nun, gitarı, gitaristten bağımsız şekilde "tripod" ile sabitlediği pozisyon gösterilmektedir. Bu pozisyonla, Resim 1'deki pozisyon

\* Bazı kaynaklarda "tripodion" olarak geçmektedir.

<sup>37</sup> Graham WADE, "The Posture of the School of Francisco Tárrega", önce verildi.

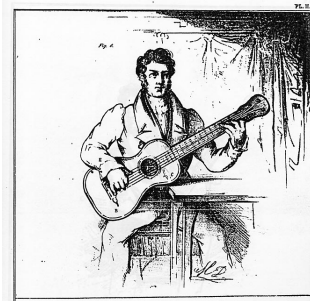
incelendiğinde, son pozisyonda gitarın yere daha dik bir açıyla durduğu gözlemlenebilir. (Resim 4 ve Resim 1'i karış.) Ayrıca, sağ elin eski yerinde olmadığı da görülmektedir. Son pozisyonla birlikte sağ elin de, sol el gibi serbestlik kazandığı söylenebilir. Ancak, gitarın tripodla birlikte müzisyenin sağ dış tarafında yer alması, sağ ele sınırlı bir hareket alanı sunmaktadır. Yeni oturma ve tutuş pozisyonu ile tripodun, gitarı sabitleme görevini sağ koldan devraldığı görülmekte ve sağ elin sadece bu bakımdan rahatladığı gözlemlenmektedir.



Resim 4

Aguado'nun tripod ile oturmuş pozisyonu  
(Litograf Aubert I Ca, "Nuevo Metodo para Guitarra"dan, 1843)

Aguado'nun 1820'li yıllarda başlayan pozisyon arayışları yukarıda anlatılan çizgide devam ederken, 1830 yılında Fernando Sor "Méthode Pour la Guitare" adlı gitar metodunu Fransa'da yayımlamıştır. Bu metotta bazı durumlarda kullanışlı olduğunu düşündüğü; gitarın bir masa yardımı ile yükseltildiği, Aguado'dan farklı bir oturma pozisyonu geliştirmiştir.<sup>38</sup> (Bkz.: Resim 5)



Resim 5

Fernando Sor'un masa kullanarak belirlediği oturmuş pozisyonu

<sup>38</sup> Frederick NOAD, **The Frederick Noad Guitar Anthology, The Classical Guitar**, Ariel Publications, New York, 1976, s.74

Sor'un bu pozisyonu gitarı sabitleme amacıyla geliştirdiği düşünülmektedir. Aguado'nun tripod pozisyonu ile karşılaştırıldığında, Sor'un gitarı sol tarafa taşımış ve yükseltmiş olduğu görülmektedir.

Aguado'nun Resim 4'deki litografiyi 1843 yılında kendi metoduna bastırmak için yaptırdığı göz önünde bulundurulursa, Antonio de Torres'in günümüzde kullanılan standart ölçülerdeki gitarı henüz yapmadığı dikkatlerden kaçmamalıdır. Tüm bunlar düşünüldüğünde, Aguado'nun gitarının günümüzdeki standart gitardan daha küçük ve daha hafif olduğu söylenebilir. 1862–1863 yıllarında Torres'in standart gitarı yapması ile yeni ölçülerdeki gitarın tripod ile birlikte kullanılmasının güçleştiği ve standart gitarı en uygun şekilde tutma arayışlarının yeniden başladığı düşünülmektedir.

19. yy.ın ikinci yarısında Antonio Cano (1811–1897), Tomas Damas (1825–1890) ve Julian Arcas (1832–1882) gibi önemli İspanyol virtüözlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Ophee, bu virtüözlerin gitar eğitiminde Aguado'nun metodunu kullanmaktan memnun olduklarını belirtmektedir.<sup>39</sup> Aguado'nun metodunun sonraki yıllarda da basımının devam etmiş olmasının bu kanıyı güçlendirdiği söylenebilir.

1860 yılında Francisco Tarrega (1852–1909) Manuel Gonzalez adlı bir sokak müzisyeninden gitar dersi almaya başlamış, 1862 yılında henüz 10 yaşındayken Julian Arcas'la tanışmıştır. 1869 yılında zengin bir tüccar olan Antonio Canesa, 1864 Torres yapımı "FE 17"<sup>40</sup> kodlu gitarı Tarrega'ya hediye etmiştir.<sup>41</sup> (Bkz. Ek 1)

Bu olayın gitar tarihinde önemli bir yer tuttuğu düşünülmektedir. Yeni gitarla tanışan Tarrega'nın, bu gitarın ölçülerine göre, her iki elin de rahatlıkla görevini yapabileceği, uygun bir oturuş ve tutuş pozisyonu araştırmaya başladığı düşünülebilir. Aguado'nun 1820'lerde başlayan ilk oturuş pozisyonu arayışıyla, son olarak 1835'de tripod kullanarak keşfettiği oturuş pozisyonunda, sağ elin sınırlı bir alanda hareket ettiği gözlemlenmektedir. Sağ elin, ton üretmede en önemli unsur olduğunu düşünen Tarrega; sağ elin serbest konumda hareket ettirebileceği bir pozisyon arayışı içine girmiştir. Bu

<sup>39</sup> Matanya OPHEE, "A Brief of History Spanish Guitar Methods", önce verildi.

<sup>40</sup> Jose L. ROMANILLOS, "Tárrega's Guitars" [http://www.guitarsalon.com/index.php?site\\_url=122](http://www.guitarsalon.com/index.php?site_url=122)

<sup>41</sup> Wolf MOSER, **Francisco Tárrega- Werden und Wirkung**, Edition Saint-Georges, Lyon, 1996

arayış sol ayağı yükseltmek için kullanılan bir ayak sehпасı yardımıyla, yeni bir oturuş-tutuş pozisyonuyla sonuçlanmıştır. Tarrega'nın, ardında bu konu hakkında yazılı bir materyal bırakmaması nedeniyle, bu pozisyonu onun öğrencilerinden Pascual Roch (1860–1921) şöyle tanımlamaktadır:

*“Öğrenci, ne çok yüksek ne çok alçak, sıradan bir sandalyenin üzerine oturtulur, sol ayak (öğrencinin boyu ve vücut yapısına göre) 12–20 cm yüksekliğinde bir ayak sehпасı üzerine konur. Ayak bu pozisyonda belli bir yükseklikte yerleştirilir, sol uyluk vücutla hafif bir dar açı oluşturur ve sağ diz de gitar gövdesinin rahatça ayarlanabileceği uzaklıkta tutulur.”<sup>42</sup>*

Roch'un “A Modern Method For Guitar, School of Tàrrega” (Gitar İçin Modern Metot, Tarrega Okulu) adlı metodundaki tavsiyesine göre; gitar sol göğse bastırılır, sağ ayak zemin üzerinde hareket etmeden sabit tutulur, gitarın alt parçası sol uyluk üzerine rahat bir şekilde yerleştirilir. Gitaristin sola ya da öne doğru eğilmemesi gerekir. Gitarın klavyesi omuz yüksekliğine ulaşmalı ve onikinci perdenin gitaristin başıyla dikey olarak aynı hizada olması gerekir. Gitarın kendi duruşu, geriye doğru eğilmeden yere dik olmalıdır. Ayrıca Roch, Tarrega'ya ait bir resmi<sup>43</sup>, oturuş pozisyonuna örnek olarak sunmaktadır. (Bkz.: Resim 6)



Resim 6  
Tarrega'nın belirlediği oturuş pozisyonu

Tarrega'nın oturuş-tutuş pozisyonuyla ilgili yetkin bir açıklama, yine onun öğrencilerinden biri olan Emilio Pujol'un (1886–1980), Tarrega tekniği ilkelerine dayanan “Escuela Razonada de la Guitarra” adlı metodunda bulunmaktadır. Pujol ön

<sup>42</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tàrrega**, Scholastic Series, Volume I, G. Schirmer, Inc., New York, 1922 s.10-11

<sup>43</sup> Pascual ROCH, a.g.e., iç kapağın arkası (sayfa no. verilmemiştir.)

cephe yüksekliği 15–17 cm. arka yüksekliği 12–14 cm. olan eğimli bir ayak sehpaı önermektedir. Pujol, gitar sol bacak üzerinde, göğse dayalı bir şekilde gitaristin hafifçe öne eğilmesini tavsiye etmektedir. Sağ dirsekle yapılan baskı, çalgının destek noktalarından birisi olmaktadır. Bağ ve gövde, mümkün olduğunca az öne eğilmeli, akort kulakları omuz hizasını geçmemelidir.<sup>44</sup>

Sözü geçen görüşler incelendiğinde Pascual Roch ve Emilio Pujol'un ayak sehpaının şekli (düz veya eğimli) konusunda farklı görüş belirttikleri göze çarpmaktadır. Roch, sehpanın yüksekliğinin 12–20 cm. arası olması gerektiğini belirtirken; Pujol, ön ve arka cepheleri farklı yükseklikte olan, yukarı doğru eğimli bir sehpa biçimi önermektedir. Tarrega'nın günümüze ulağan resimlerinde düz sehpa kullandığı gözlenmektedir. Ancak sol ayağını, resimlerin bazılarında düz, bazılarında da sehpanın kenarına basarak eğimli şekilde kullandığı görölmektedir. Resim 7 incelendiğinde Tarrega'nın sol ayağın eğimli kullanılması gerektiği şeklinde bir düşünceye sahip olduğu söylenebilir.



Resim 7  
Tarrega'nın kullandığı eğimli sehpa

Günümüzde yaygın olarak kullanılan sehpaaların tasarımı iki kullanıma da olanak sağlamasına karđın, çoğunlukla, eğimli sehpa kullanımının tercih edildiği söylenebilir. (Bkz. Resim 8)

<sup>44</sup> Emilio PUJOL, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega**, Book One, Editions Orphée, Boston1983, s. 52



Resim 8  
Ayak sehpaları

Tarrega'dan önce yaşamış olan Tomas Damas (1825–1890) ve Mateo Carcassi (1792–1853) gibi gitaristlerin günümüze ulaşan resimlerine bakıldığında gitar tutuş pozisyonlarının Tarrega ile benzer olduğu dikkat çekmektedir. (Bkz.: Resim 9-10) Heras'ın belirttiğine göre; bir çeşit yastık kullanılarak uygulanan bu oturuş pozisyonu, Tarrega döneminde terk edilmiş bir pozisyon olarak biliniyor ve artık kullanılmıyordu.<sup>45</sup>



Resim 9  
Damas'ın oturuş pozisyonu



Resim 10  
Carcassi'nin oturuş pozisyonu



Resim 11  
Tarrega'nın "Tarrega Okulu"ndan önce çekilmiş bir fotoğrafı (1867)

<sup>45</sup> Jesuo de las HERAS, "Tárrega, His Life and His Music",  
<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/3415/tarreg.htm>

Yukarıdaki fotoğrafın 1867 yılı dolayında çekildiği belirtilmektedir.<sup>46</sup> Tarrega Okulunun henüz oluşmadığı yıllarda çekilen bu fotoğrafta, oturuş pozisyonu dikkat çekmektedir. Sol ayağın yükseltilmesi düşüncesini bu dönemde savunmaya başlayan Tarrega'nın, ayak sehпасı yerine, sol ayak topuğunu, oturduğu taburenin destek çitalarına dayayarak yükselttiği görülmektedir. Daha sonraki yıllarda Tarrega'nın, bu düşüncesini ayak sehпасı kullanarak uyguladığı söylenebilir.

Buna göre, geçmişten gelen ayak yükseltme geleneğini, Tarrega'nın araştırdığı, yastık yerine ayak sehпасı kullanarak geliştirdiği ve geçmiş ile gelecek arasında bir köprü oluşturduğu düşünülebilir.

Sor'un masa yardımı ile belirlediği tutuş pozisyonu ile Tarrega'nın ayak sehпасı kullanarak belirlediği pozisyon incelendiğinde, iki pozisyonun bazı ortak düşünceleri benimsediği dile getirilebilir. Her iki pozisyonun da gitarın sol tarafa taşınması gerektiği düşüncesini savunduğu söylenebilir. Ayrıca, gitarı uygun durumda çalabilme amacıyla, Sor ve Tarrega'nın gitarın yükseltilmesi gerektiği düşüncesini taşıdıkları sonucu çıkarılabilir.

Sağ elin rahatlığını önemseyen ve sehpa kullanımını öneren Tarrega'nın oturuş-tutuş pozisyonunun, Andrés Segovia (1894–1987), Narciso Yepes (1927–1997), Julian Bream (1933), John Williams (1942) ve David Russell (1953) gibi ustaların fotoğrafları incelendiğinde günümüze kadar taşındığı söylenebilir (Bkz.: Resim 12-16).



Resim 12  
A. Segovia



Resim 13  
N.Yepes

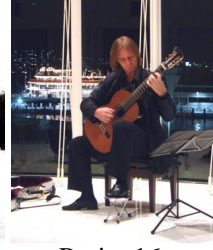


Resim 14  
J. Williams ve J. Bream

<sup>46</sup> Joan V. Llorens MARTI, "Anecdotari de Tárrega", <http://vila-real.com/cadafal/septiembre2002/Tárrega.pdf> (Tárrega'nın doğumunun 150. yılı için hazırlanmış bir yazı, "Festes de la Mare de Deu de Gracia" adlı derginin Eylül 2002 sayısında yayımlanmıştır.)



Resim 15  
J. Williams



Resim 16  
D. Russell

Wade'e göre, 20. yy.dan itibaren yayımlanan gitar metotlarında öne sürülen oturuş pozisyonu tanımları, Tarrega geleneklerinin genel çerçevesini izlemektedir.<sup>47</sup> Ayak sehpası kullanımı Tarrega'dan günümüze tüm gitar öğrencileri, eğitimcileri ve sanatçılarına ondan kalan bir miras gibi görünmektedir. Ancak günümüzde ayak sehpası kullanımının, kendi evrim çizgisinde ilerlediği; sol ayağın kasıldığı düşüncesi ile yeni pozisyon önerilerinin, Tarrega modeline bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Tarrega, sağ elin işlevini arttırmak için gitarın hem yükseltilmesini hem de Aguado'dan farklı olarak gitarın sol tarafa taşınmasını savunmaktadır. Tarrega, bu düşüncesini gitarı sol ayağının üzerinde bir sehpa yardımıyla yükselterek gerçekleştirmiştir. Çağdaş yaklaşımlar gitarın yükseltilmesini ve sol tarafa taşınmasını kabul etmektedir. Ancak, bazı gitaristler sol ayağın bir sehpa yardımıyla yükseltilmiş olmasının, belin alt bölgesi ve sırt bölgesine doğrudan bir bükülme uyguladığını düşünmektedir. Bu durumun anatomik sorunlar yaratması, günümüzde yeni pozisyon önerilerinin ortaya çıkış nedeni olarak görülmektedir. Bu soruna getirilen temel osteopatik\* varsayımlar, ayağın yere doğrudan temas etmesi gerektiğini, dolayısıyla ayağın kas geriliminin azaltılacağını önermektedir.<sup>48</sup>

Yeni pozisyon önerileri, sehpa kullanmak yerine sol ayağı yere düz basarak, gitarı yükseltme amaçlı değişik araçlar sunmaktadır. Örneğin sol uyluk üzerine yerleştirilen ve "Dynarette" (Bkz.: Resim 17) olarak bilinen bir çeşit yastık, sol ayağın

<sup>47</sup> Graham WADE, "The Posture of the School of Francisco Tárrega", önce verildi.

\* **Osteopati:** İskelet sisteminde bir anormallik olmadığı zaman vücudun hastalıklara karşı kendisini koruyabildiği, iskelet sisteminin yapısal bozukluklarında ise hastaların kolayca gelişebildiği görüşünü ileri süren öğretisi. Tedavisi amacıyla iskelet sistemi üzerinde bazı manipülasyonlar uygulanır. Prof. Dr. Utkan KOCATÜRK, **Açıklamalı Tıp Terimleri Sözlüğü**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1994

<sup>48</sup> Graham WADE, a.g.e.



zemine düz basmasını sağlamaktadır. Böylelikle ayak sehпасının sağladığı yükseklik, bacak üzerindeki yastığın yüksekliğiyle yer değiştirmiştir. (Bkz.: Resim 18) Benzer araçlar da aynı prensibe göre tasarlanmışlardır. (Bkz.: Resim 19-33)



Resim 17  
Dynarette



Resim 18  
Dynarette Kullanımı



Resim 19  
Frame



Resim 20  
Aria



Resim 21  
Arm'n track



Resim 22  
Efel



Resim 23  
Ergobella



Resim 24  
Ergoplay



Resim 25  
Ergoplay'in uygulanişı



Resim 26  
Gitano



Resim 27  
Gitara4



Resim 28  
Neckup



Resim 29  
Ponticello



Resim 30  
Portada portesis



Resim 31  
Wolf



Resim 32  
Bandolera



Resim 33  
Tripod

Ayak sehпасı kullanımının, sağ elin rahat hareket ettirilmesi amacıyla gitarın yükseltilmesi prensibine dayandığı ve bu prensibin Tarrega tarafından gitara getirildiği bilinmektedir. Çağdaş yaklaşımların sehpa kullanımı yerine başka araçlar önermesine

karşın, bu prensibin kaynağını Tarrega'dan aldığı; dolayısıyla da çağdaş yaklaşımların Tarrega'nın düşüncesini temel aldığı dile getirilebilir.

### 2.1.2. Tırnak ve Parmak Ucu Kullanımı

Gitaristler arasında, günümüzde, gitarın tırnakla ya da parmak ucuyla\* çalımı konusunda oldukça ciddi tartışmalar yaşanmaktadır. Ahmet Kanneçi uzadıkça dışa bükülen; uzadıkça içe bükülen ve düz şekilde uzayan üç tip tırnak olduğunu söylemektedir.<sup>49</sup> Tırnak sürekli değişen; kişiden kişiye farklılık gösteren fizyolojik bir etmendir. Sadece tırnak ile çalmanın, gitarda belli bir ton oluşumuna zemin hazırlasa da, sözkonusu değişkenliğin çalan kişide uygun ton üretmemeye, her zaman aynı uzunlukta tırnak kullanamama ve sürekli bakım yapma zorunluluğu gibi olumsuzluklardan dolayı, çalma sırasında güvensizlik yarattığı söylenebilir. Parmak ucu kullanılarak sadece parmağın etli kısmı ile çalmanın ise tonun donuk ve zayıf çıkmasına neden olacağı, dolayısıyla ton üretiminde, belli bir kaybın oluşacağı düşünülmektedir. Tırnak ile çalma konusunu, Murat Cemil şu şekilde dile getirmektedir :

*“Birçok kişinin ve hatta bazı gitar çalanların bildiğinin aksine, gitar tamamen tırnaklarla çalınan bir çalgı değildir. Teli ilk vuran ve çekiş hareketini sağlayan parmağın etli kısmı iken, sesin rengini ve parlaklığını sağlayan tırnak, parmağın tele en son temas ettiği kısımdır. Sadece tırnaklar ile üretilen bir ses; zayıf, metalik ve müziğe olumsuz olarak yansıyan tırnak sesleriyle oluşacaktır. Sadece parmaklarla tırnaksız elde edilen seste ise; donuk, renksiz ve güçsüz bir ton elde edilecektir. Bu nedenle gitardan çıkan kaliteli ses: parmağın etli kısmı ve tırnağın birlikte ürettiği bir biçimde oluşmalıdır.”<sup>50</sup>*

Gitarın tırnakla mı, tırnaksız mı çalınması gerektiği konusu, günümüzde yeni başlamış bir tartışma değildir. Gitarın tarihsel evrimi sırasında, gitarın ataları sayılan lut, vihuela, chitarrone gibi bazı telli çalgıların nasıl çalınması gerektiği konusunda da aynı tartışmalar yaşanmıştır. Günümüzde tırnak ve parmak ucu kullanımında değişik yaklaşımlar olduğu gözlemlenmektedir. Bu yaklaşımları yorumlayabilmek için, geçmişte değişik dönemlerde yazılmış kitaplardaki söz konusu fikirleri iyi incelemek

---

\* **parmak ucu ile çalma:** Parmakların etli kısmı ile çalma; tırnaksız çalma.

<sup>49</sup> Ahmet KANNECİ, **Gitar Metodu**, önce verildi. s.24

<sup>50</sup> Murat CEMİL, **Yeni Başlayanlar ve Geliştirmek İsteyenler İçin Klasik Gitar Metodu**, Aktüel Yayınları, Alfa Akademi, İstanbul 2005, s.19

gerektiği söylenebilir. Renato Bellucci'nin "Tırnak Kullanımının Kısa Tarihi"<sup>51</sup> adlı makalesi ve Pujol'un "Gitarın Tınısında Ton İkilemi"<sup>52</sup> adlı kitabı bu bakımdan önem taşıdığı düşünülmektedir.

Miguel de Fuenllana'nın (1500–1579) vihuela metodu olan "Orphenica Lyra" (1554) adlı kitabı, tırnakla ya da tırnaksız çalma sorununa değinen ilk yazılı kaynak olma özelliği ile ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada Fuenllana, tırnak ile çalmanın sanatçının becerisi ile ilgili olduğunu; tırnak kullanmadan çalmanın ise teknik açıdan sorun yaratabileceğini dile getirmektedir. Aynı metodunda yazar "sadece parmak, tamamen canlı şey; ruhun amacını bildirir" diyerek, tırnağın cansız bir varlık olmasından dolayı parmak ucu kullanımını tercih ettiğini belirtmektedir.<sup>53</sup>

Lutist Alessandro Piccinini'nin (1566–1638) tırnakların nasıl kullanılması gerektiği konusundaki yaklaşımı, modern gitaristlerin çoğunun yaklaşımıyla benzerdir. Piccinini, "Intavolaratura di liuto et di chitarrone" (1623) adlı kitabında "Çalıcı, tele etle dokunmalı, teli enstrümanın göbeğine doğru itmeli ve tırnak dolaylı olarak karşı tele kaymalıdır" diyerek tırnak ve parmak ucu kullanımını önermektedir.<sup>54</sup> Piccinini'nin modern gitaristlerle benzer görünen tırnak kullanımı dikkat çekici görünmektedir.

Thomas Mace (1612–1706) "Musick's Monument" (1676) adlı lut kitabında, parmak ucuyla çalmayı tercih ettiğini belirtmekte, fakat tırnak kullananların avantajlı olduğunu da kabul etmektedir: "Tırnakların kullanılması sesin duyulmasını mümkün kılarken, bir müzik topluluğu içinde etle çalınan bir lutun çıkardığı yumuşak ses kaybolur" diyen Mace, yine de parmak ucu ile çalmayı tercih etmektedir.<sup>55</sup>

Bellucci, barok gitarist Francesco Corbetta'nın (1615–1681) da tırnak kullandığını belirtmektedir.

---

<sup>51</sup> Renato BELLUCCI, "Fingernails-A Little History",  
[http://www.mangore.com/classical\\_guitar\\_fingernails.html](http://www.mangore.com/classical_guitar_fingernails.html)

<sup>52</sup> Emilio PUJOL, **Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre**, Der Volksmusikverlag, Hamburg, 1975  
Volf MOSER'in çevirisi ile.

<sup>53</sup> Emilio PUJOL, a. g. e., s.6

<sup>54</sup> Renato BELLUCCI, "Fingernails-A Little History", önce verildi.

<sup>55</sup> Emilio PUJOL, **Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre**, önce verildi, s.7

1799 yılında, Frederico Moretti'nin "Principios para tocar la guitare de seis ordenes"<sup>\*</sup> adlı kitabı ile Fernando Ferrandiere'nin (1771-1816) "Arte de tocar la guitarra espanola"<sup>\*\*</sup> adlı kitabı İspanya'da yayımlanmıştır. Moretti parmak ucu kullanımını, Ferrandiere ise tırnak kullanımını tercih etmiştir. Bellucci, Fernando Sor'un, Moretti'nin kitabı için "gitaristlerin hatalı adımlarını aydınlatmaya hizmet eden bir meşaledir" diye yorum yaptığını belirtmektedir.<sup>56</sup>

Aynı yıl ve yerde yayımlanan söz konusu iki kitabın, tırnak-parmak ucu kullanımında farklı yaklaşımları taşıdığı görülmektedir. Bu durumun, gitaristlerin tırnakla ya da parmak ucuyla çalma tercihlerini, yaşadıkları dönemin yaygın anlayışına göre belirlemedikleri şeklinde yorumlanabilir.

Fernando Sor'un (1778–1839), yaşadığı günlerde en beğenilen gitaristlerden ve bestecilerden biri olduğu bilinmektedir. Onun besteleri ve gitar çalışmalarının, günümüzde gitar repertuarında önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Parmak ucu-tırnak kullanımını konusunda Sor: "Hayatımda tırnaklarıyla çalan bir gitaristin, asla destekli çaldığını duymadım" diyerek, gitar çalarken tırnak kullanan gitaristlerin, destekli vuruş<sup>\*\*\*</sup> tekniğini uygulayamadıklarını düşündüğünü belirtmektedir. Kendinden önceki bazı yazarlar gibi Sor'un da, tırnakların yarattığı seslerden şikayetçi olduğu belirtilmektedir. Tırnak kullanımıyla üretilen tonun, hoş olmayan bir ton olduğunu ve çalarken tırnaklardan çıkan sesin, gürültü yarattığını savunan Sor; tırnak kullanımının "ses kalitesinin azar azar değişerek üretilmesine neden olduğu"nu belirtmektedir. Bununla birlikte, "tırnaklar hızlı pasajları kolaylaştırır" diyerek tırnağın olumlu etkisine de, kitabında dikkat çekmektedir. Sor, tırnak ve parmak ucu kullanımı konusunda olduğu gibi, diğer önemli konularda da en son kararı verecek olan kişinin, gitaristin kendisi olduğunu belirtmektedir:

---

\* Altı telli gitar çalma prensipleri

\*\* İspanyol gitarı çalma sanatı

<sup>56</sup> Renato BELLUCCI, "Fingernails-A Little History", önce verildi.

<sup>\*\*\*</sup> Destekli vuruş: Apoyando, Sağ elde parmak tele vuruş yapıp teli çektikten sonra, bir üst tele yaslanmasından dolayı destekli vuruş adını almaktadır. Murat CEMİL, **Klasik Gitar Metodu**, önce verildi. s.61

*“Sizi bu konuyu ya da kuralları incelemeye yönlendirdiğimde, sadece benim otoriteme güvenmeyin; aklınızı da kullanmayı düşünün. Sizi ikna edecek hiçbir düşüncem olmadığını görürsem; bilime inanan bir insan olarak, benim bu inancım sarsılacaktır.”<sup>57</sup>*

Dionisio Aguado (1784–1849) “Nuevo Metodo para guitarra” adlı kitabında A. Piccinini gibi, modern gitaristlerle çok benzer bir tırnak kullanımı tekniğini betimlemiştir. Gitarın hem parmak ucu, hem de tırnak kullanılarak nasıl çalınacağını açıklamıştır. Aguado’nun kendisi de, öğretmeni Manuel de Popolo-Vicente gibi tırnak kullanımını seçmiştir. Aguado, tırnağın gitara eşsiz bir ses verdiğine ve bu nedenle tırnağın, gitarın karakterini en iyi ortaya çıkaran etken olduğuna inanıyordu. Ona göre tırnak kullanımı, mümkün olabilen en hızlı, en temiz çalıma ve büyük ölçüde tını çeşitlemelerine olanak sağlayan bir etkendi.

Bellucci, Tarrega’nın öğretmeni Julian Arcas (1832–1882) gibi, tırnak kullandığını belirtmektedir. Ona göre Tarrega, 1900’de konser vermeyi bırakmış; aynı zamanda tırnaksız çalmaya başlamıştır. Bellucci’nin, çalışmasında, Pujol’un düşüncelerine önem verdiği; hatta Pujol’un gitarda ton üretimi üzerine görüşlerini içeren kendi kitabından doğrudan alıntılar yaparak değerlendirdiği saptanmıştır. Bu çalışmada belirtildiğine göre, Pujol, Tarrega’nın, parmak ucu kullanımı tekniğinin, “tel titreşiminin gövdeye geniş, düzgün ve sağlamca uygulanışı”ndan dolayı, temiz ses verdiğini belirtmiştir. Fuenllana’nın düşüncesini yineleyen Pujol, “sanatçının tellere dokunuşundaki hassasiyeti engelleyen tırnağın yanıt vermediği durumlarda, ruhu hissettiren en iyi iletkenin et olduğuna” dikkat çekmiş; “bu dokunuş kesinlikle geliştirilmelidir” şeklindeki görüşünü de sunmuştur. Sözkonusu dokunuş üzerine Pujol şunları belirtmektedir;

*“Bir telin tonu, ciğerlerimizi dolduran hava gibi duygularımızı en derinden etkileyen, parmak ucunun sahip olduğu gerçek mükemmellikle yapılan vuruşla doğar. Onun ifadeleri, arpın gerçek anlamda etkileyici ve hassas tınıları gibi tinseldir. Etle çalış, Roma gücü ve Grek dengesi gibi çok özel bir karaktere sahiptir. Bir orgun ciddiyetini ve bir çellonun ifadesindeki keskinliği hatırlatır; çalgının dışılığı ortadan kalkar ve gitar, erkek ciddiyetinde bir enstrüman olur. Son söz olarak etle çalış, duygularımızın derinliklerindeki katıksız iletkenliği destekler.”<sup>58</sup>*

<sup>57</sup> Renato BELLUCCI, a.g.e.

<sup>58</sup> Emilio PUJOL, **Das Dilemma des Klages bei der Gitarre**, önce verildi, s.21

Bellucci, Pujol'un tırnakla çalım konusunda; çalıciya, tını çeşitlemeleri, temiz armoniler, vibrato, hız ve artikülasyon sunması açısından, daha fazla beceri verdiği yönünde görüş belirttiğini dile getirmektedir. Pujol'a göre tırnaklar sağ el ile en az düzeyde güç sarfederek çalışa da olanak sağlar. Pujol, tırnakla çalınan metalik tremolodansa, parmak ucuyla çalışın, aynılık (tam benzerlik), canlılık ve gürlük, temiz pizzicato ve tinsellik verdiğini dile getirmektedir. Aynı zamanda parmak ucu ile çalma yaklaşımının, parmağın etli kısmında direncin artmasına bağlı olarak, teli çekmek için daha fazla güç harcanacağından, virtüöziteyi zorlaştıracığı belirtilmektedir. Pujol'un kitabı, her yaklaşımın özelliklerini oldukça dengeli bir şekilde özetleyerek son görüşü okuyucuya bırakmaktadır.

Pujol, Tarrega Okulu prensiplerine göre yazdığı dört kitaplık metotta tırnaksız çalma şeklini önermektedir. Ancak, tırnak ile çalmak isteyenlere de 1. kitapta tırnakla çalmanın yolları açıklanmaktadır. Tırnakla çalmak için, tırnağın, parmak ucunun etli kısmını çok az geçecek kadar uzun olması gerektiği ve parmağın uç kısmının şekline uygun olması gerektiği belirtilmektedir. Teli çekişin, parmağın tırnağa yakın olan etli kısmıyla başlatılması gerektiğini belirten Pujol, parmağın tel üzerinden kayarken, tırnağın dolaylı yoldan tele değmesi gerektiğini dile getirmektedir.<sup>59</sup>

Pujol, metodunun 1. kitabının 169. paragrafında, telin tırnak gibi sert bir cisimle çekildiği zaman daha tiz ve metalik tınladığını belirtmektedir. Bunun nedenini ise, tınlayan sesin doğuşkanlarının baskın çıkmasına bağlamaktadır. Ancak, sadece parmak ucu ile çalındığında, yumuşak bir dokunun teli çekmesi nedeniyle, doğuşkan seslerin kaybolduğu ve temel sesin güçlü bir şekilde tınladığı belirtilmektedir. Pujol, bu nedenlerle tırnaksız çalma ile daha yumuşak ve daha hacimli bir ton elde edilebileceğini savunmaktadır.<sup>60</sup>

Miguel Llobet'in öğrencisi olan Graciano Tarragó, yazmış olduğu gitar metodunda hocasının, tırnak ve parmak ucunu birarada kullanmaya yönelik bir teknikle

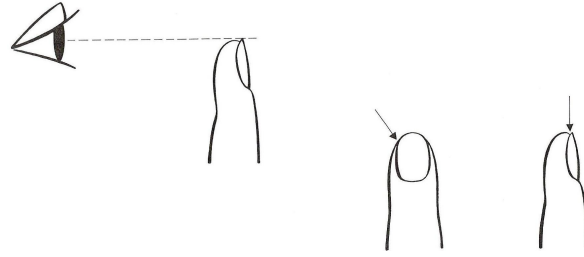
---

<sup>59</sup> Emilio PUJOL, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega**, Book One, Editions Orphée, Boston1983, s. 58

<sup>60</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., s. 49-50

gitar çaldığını belirtmektedir. Tarragó, bu tekniği uygularken başparmağın tırnaksız olması gerektiğini vurgulamaktadır.<sup>61</sup>

Andres Segovia (1893-1987), Aguado'nun ve hocası Llobet'in tırnak çalma tekniğini kullanmıştır. Tarrega'nın tırnaksız çalma konusunda görüşü sorulduğunda; Segovia tırnak kullanmamanın büyük bir hata olduğunu dile getirmiştir. Segovia düşüncelerini "Gitarın gürlüğü, tını ve renk farklılığını azaltırız. Tarrega, gitarın gerçek doğasında var olan, tını zenginliğinden ve renk farklılığından vazgeçti." şeklinde belirtmektedir. Vladimir Bobri'nin Segovia tekniğini anlattığı kitabında, tırnak kullanımının ayrıntıları açıklanmaktadır. Gitaristin sahip olması gereken tırnak uzunluğunun nasıl olması gerektiği konusunda okuyucuyu aydınlatmak amacıyla bir çizim kullanılmıştır.<sup>62</sup> (Bkz.: Şekil 1)



Şekil 1  
Segovia'nın belirlediği tırnak uzunluğu

Söz konusu çizim incelendiğinde; parmak göz hizasına getirildiği zaman, tırnağın parmak ucunu az bir uzunlukta (1-2 mm.) geçmesi gerektiği görülmektedir. Ayrıca parmağın tele değen ilk bölümün kesinlikle parmağın etli kısmı olduğu vurgulanmaktadır.

Pujol'un tırnakla çalmak isteyenlere betimlediği tırnak şekli ile Segovia'nın önerdiği tırnak şekli ve her iki gitaristin de önerdiği tırnakla çalma uygulamasının birbirine benzer olduğu söylenebilir. Llobet'in Segovia'ya ders verdiği göz önünde

<sup>61</sup> Graciano TARRAGO, *Metodo Graduado-Para aprender a tocar la Guitarra*, Editorial Bolileau, Barcelona, 1960, s. 8-9

<sup>62</sup> Vladimir BOBRI, *Eine Gitarrenstunde mit Andres Segovia*, Hallwag Verlag, Bern und Stuttgart, 1977, (İlk Basım 1972) s.56

bulundurulursa, Segovia'nın tırnakla çalma konusundaki düşüncesinin temelini hocası Llobet'den aldığı söylenebilir.

Belluci çalışmasında, günümüzde Segovia'nın etkisiyle gitaristlerin çoğunun tırnakla çaldığını söylemekte; Segovia ve onun takipçilerinin popülerliği ve etkinlikleriyle bu konuda kararın verildiğini dile getirmektedir. Bellucci'ye göre bugün gitaristler tarafından tırnak kullanımı konusunda büyük çoğunluk hemfikir görünmektedir.

Tarrega'nın 1901'den itibaren tırnak kullanmamasıyla ilgili değişik kaynakların farklı değerlendirmeler içerdikleri saptanmıştır. Bu görüşler şöyle değerlendirilebilir;

Araştırmacı Jesuo de las Heras, Tarrega'nın tırnak kullanımındaki değişimin adım adım geliştiğine dikkat çekmektedir. Ona göre Tarrega, öğretmeni Arcas gibi önce tırnakla çalmaya başlamış, daha sonra tırnaklarını giderek kısaltmıştır. Heras, Tarrega'nın en uygun tırnak uzunluğunu ölümünden kısa bir süre önce belirleyerek, aynı zamanda bir kemancı olan kardeşi Vincente Tarrega'ya sözlü olarak aktardığını; ancak Vincente'nin bu bilgileri tekrarlamadığını dile getirmektedir. Dolayısıyla Tarrega'nın hem tırnakla hem de parmak ucuyla çalmaya dönük bir teknik geliştirdiğine inanan Heras'a göre Tarrega; Sor ve Aguado'yu doğrudan izlememiş olsa da, ikisi arasında seçici bir duruşu olduğunu belirtmiştir. Heras, aynı zamanda Pujol'un "The Dilemma of Timbre on the Guitar" adlı eserinden de, Tarrega'nın, tırnak kullanımı konusunda, Aguado'dan Sor'a doğru bir gelişim geçirdiği sonucunu çıkarttığını belirtmektedir.<sup>63</sup>

Araştırmacı Adrian Ruiz Espinos'un "Francisco Tarrega 1852-2002, Biografía Oficial" adlı kitabında, Tarrega'nın parmak ucu kullanımı hakkında ilgi çekici ayrıntılar yer almaktadır. Tarrega Okulunun en önemli temsilcilerinden ve aynı

---

<sup>63</sup> Jesuo de las HERAS, "Tárrega, His Life and His Music", önce verildi.



zamanda Tarrega'nın iyi öğrencilerinden biri olan Valencia'lı Josefina Robledo, tarihi bir tanıklıkta bulunmaktadır.<sup>64</sup>

*"...maestro çalışıyordu, kendinden geçmiş gibiyken eliyle istem dışı bir hareket yaptı ve tırnağı kırıldı; çalmaya devam edemedi. O gün çok sevdiği gitarını çalamadığı için çok huzursuz bir gün geçirdi. Bir sonraki gün sessizliğe ve sıkıntıya dayanamayıp, turnaksız parmağına rağmen egzersiz yapmaya başladı. O zaman bir sürprizle fark etti ki, tırnağı olmayan parmağıyla diğerlerinkinden daha net ve saf bir ses çıkartabiliyordu. Birkaç deneme ve incelemeden sonra düşünüp taşındı, tırnaklarını kesti; tekniğini değiştirmek zorunda kaldı. Yeni tekniğini gitarın sesini tinselleştirene kadar arıtmak için, sağ elinin parmak ucuna gerekli sertliği vererek, ilk titreşimi etkilemeden, tırnakla dokunmadan, önceki sağ el pozisyonunu biraz değiştirerek adapte etti. Bu yeni tekniğiyle çıkardığı ses, vihuela sesinden daha çok, arpın çıkarttığı tatlı sese benziyordu..."*

Espinos, çalışmasında Tarrega'nın öğrencilerinden Domingo Prat'ın "Diccionario de Guitarristas" adlı eserinde, öğretmeni Tarrega'nın arteriosclerosis\* rahatsızlığından dolayı tırnaklarını kesmek zorunda kaldığını belirtmiştir. Prat, eserinde bu durumu şöyle açıklamaktadır:

*"Sağlıklı bedeni arteriosclerosis rahatsızlıklarını hissetmeye başlar, duyarlılığını kaybederek tırnakları sertleşip değişiyor ve parmak uçlarından ayrılarak bozuluyorlardı, bu yüzden tırnaklarını kesmek zorunda kalır."*

Benzer bir bilginin 5 ciltlik İspanyol Müzik Tarihi Ansiklopedisi'nde de yer aldığı görülmektedir. Söz konusu bölümü hazırlayan Carlos Gomez Amat, hastalığından dolayı tırnaklarını kaybeden Tarrega'nın, bu durum karşısında gitarı bırakmak yerine, yeni bir teknik geliştirdiğinden söz etmektedir. Amat, parmak ucuyla çalmaya dayanan yeni tekniğin, müzikal ifadeyi güçlendirdiğine ve müzikal değer kazandırdığına dikkat çekmektedir.<sup>65</sup>

Espinos, Tarrega'nın diğer öğrencisi Pujol'un, Prat'ın açıklamalarını ustasının anısına yapılan bir hakaret olarak algıladığını belirtmektedir. Pujol'un Prat'ın görüşünden duyduğu rahatsızlığın nedeninin, tırnak ve parmak ucu kullanımı ile ilgili Tarrega'nın çalışmalarının varlığı ve çabalarından dolayı olduğu düşünülebilir. Pujol,

<sup>64</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, "Como Interpretar a Tárrega" (Tárrega'yı Yorumlamak)  
[http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/interpretar\\_Tárrega.htm](http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/interpretar_Tárrega.htm)

\* arteriosclerosis: Arter çeperinde yağ birikmesi.

<sup>65</sup> Carlos Gomez AMAT, "19. Yüzyıl", **Historia De La Musica Espanola**, 5. Cilt, İkinci basım Madrid 1988, s.91-92

öğretmenin biyografisini anlattığı “Tarrega - Ensayo biográfico” adlı kitabında Tarrega’nın fiziki görüntüsü ve tırnak kullanımı ile ilgili şunları belirtmektedir;

*“Tarrega, Valencia bölgesinin insan tipine göre olağan boyda; siyah ve yoğun, Romalı modelinde kesilmiş saç; erkeksi yüz hatları, geniş alnı, düz burnu, yaşadığı çağdaki tarza göre şekillenmiş bıyık ve sakalı, anlamlı ağız, ince çerçeveli gözlüklerinin arkasında kalın kaşları, yumuşak ve etkileyici bakışıyla; akıllı, çekici ve kibar bir görüntü oluşturuyordu. Ses tonu net ve erkeksiydi; ve aksanı ruhunun samimi duyarlılığını yansıtıyordu. Elleri orantılı, esnek ve yumuşak... Devamlı uygulanan ağır ve inatçı egzersizler parmaklarının anatomisini ortaya çıkartmıştı. (...) Tırnakları, parmakların ucunun seviyesinde kesilmişler; sol elinin parmak uçları, devamlı diyapazonu vurmaktan sertleşmişlerdi. (...) Bir tırnağını yitirdiğinde, telin üzerindeki tırnak vuruşu olmadan nasıl ham bir ses ortaya çıktığını fark etmişti. Bu durumda parmağın farklı bir hareket, farklı bir kuvvet, farklı bir dokunuşa ihtiyacı oluyordu.”<sup>66</sup>*

Pujol’a göre Tarrega, parmak ucu kullanımına Prat’ın belirttiği gibi herhangi bir rahatsızlık nedeniyle değil, tamamen kendisinin araştırmaları sonucu karar vermiştir. Tarrega’nın müzikalitesindeki aşamalı değişimi, hocasının Mozart, Haydn ve Beethoven, sonra Chopin, Mendelssohn ve Schumann çalışırken geliştiğine işaret eden Pujol, Tarrega’nın son olarak Bach’ın eserlerini çalışırken, daha iyi bir müzikalite için, daha saf bir ses aradığını belirtmekte ve bu sesi yaylı çalgıların tınısına yakın olan parmak ucu tekniği ile yakaladığını dile getirmektedir. Bu tekniğin seslere, maksimum hacim, kuvvet ve saflık kazandırdığını belirten Pujol, bunun nedenini “parmak ucunun tırnağa göre daha geniş ve daha yumuşak bir yapıda olmasıdır” diyerek açıklamaktadır.<sup>67</sup>

Espinos, Tarrega’daki arayışın 1901 ve 1902 yılları arasında gerçekleştiğini belirtmektedir. Bu durumu Pujol şöyle dile getirmektedir:

*“Sağ el tırnaklarının parmağından daha uzun olan kısmını yavaş yavaş ama durmadan törpüledi, tırnağın sesin üzerindeki etkisini adım adım azaltarak onu yok edene kadar devam etti. Bu işlem, çalmasında tamamen yeni bir evre anlamına geliyordu.”*

Bu yeni evrenin, 1902 yılında Tarrega’nın Barcelona’daki “Quatre Gats” adlı kafede verdiği konserle başladığını belirten Espinos, ayrıca Tarrega’nın besteci ve

<sup>66</sup> Emilio PUJOL, **Tarrega - Ensayo Biográfico**, Los Talleres Gráficos de Ramos, Afonso & Moita, Lda.Lisboa 1960, s.149

<sup>67</sup> Emilio PUJOL, **The Dilemma of Timbre on the Guitar**, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1960, s. 48-49

kemancı olan arkadaşı Joaquin Manen'in (1883-1971) tanıklığına dikkat çekmektedir. Manen, Tarrega'yı 1905 yılı dolaylarında Valencia'daki evinde (Wolf Moser'e göre Barcelona'da) son defa ziyarete gittiğini (Bkz.: Ek-1), "Artes y Letras" adlı derginin 15 Aralık 1915'de yayımlanan sayısında belirtmektedir;

*"Schumann'dan uyarladığı bir düzenlemesini dinletiyordu, genelde olduğundan daha çok çalışma, daha çok fedakarlık ve daha çok çaba gerektiren yeni çalma tekniğini anlattı... Umutsuzluk arasında ümitler... Zalim gerçeğin arasında idealizm..."*<sup>68</sup>

Tarrega'nın tırnak ve parmak ucu kullanımı üzerine yazılı bir kaynak bırakmaması nedeniyle, bu konudaki düşüncelerinin doğrudan günümüze ulaşmadığı görülmektedir. Bu olumsuzluğun yanında bazı öğrencilerinin konu hakkındaki çeşitli görüşleri kayda aldıkları saptanmıştır. Günümüze ulaşan bu bilgiler incelendiğinde tırnak ve parmak ucu kullanımında değişik görüşlerin olduğu; ancak Tarrega'nın yaşamının son dokuz yılında bu konuda arayışa girdiği ve parmak ucu kullanarak gitar çaldığı söylenebilir.

Buna göre, Tarrega'dan önceki dönemlerde çeşitli metotlarda parmak ucu kullanımı yer almasına karşın; Tarrega'nın parmak ucu kullanmaya, tırnaklarında bir şekilde yaşadığı sorunların ardından başladığı söylenebilir. Rastlantısal koşullardan ya da zorunluluklardan doğan söz konusu sorunların; Tarrega'yı tırnak ve parmak ucu kullanımı üzerine arayışa sürüklediği dile getirilebilir. Eldeki verilere göre bu arayışın; Tarrega'nın parmak ucuyla çalmayı temel alan, tırnakların parmak ucunu geçmeyecek şekilde kesildiği bir modelin oluşmasıyla son bulduğu düşünülebilir.

### **2.1.3. Sağ El Pozisyonu ve Yüzük Parmağının Kullanılması**

19. yy. sonlarına kadar, gitaristlerin, gitar çalarken sağ elin küçük parmağını, çalgının gövdesinin köprüyle birleştiği, eşiğe yakın bir yerde sabitlediği bilinmektedir.<sup>69</sup> Bu durumun, gitaristlerin sağ elin bir yerden desteklenmesi gerektiği görüşünden kaynaklandığı düşünülmektedir. Küçük parmağın sabitlenmesiyle, yüzük parmağını

<sup>68</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, "Como Interpretar a Tárrega" (Tarrega'yı Yorumlamak), önce verildi.

<sup>69</sup> A. Aylin HALVAŞI, **19. Yüzyıl Gitar Bestecileri**, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1992, s.23

kullanabilme becerisinin azaldığı; doğal olarak elin de sabitlendiği ve gitar çalarken ortaya çıkan tonun tekdüze olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak müzikte ifadenin güçsüz; anlatım için kullanılan renklerin solgun olduğu dile getirilebilir.

Sor ve Aguado gibi gitaristlerin yüzük parmağını kısmen kullandığı bilinmektedir. Roch'un belirttiğine göre birkaç istisna dışında yüzük parmağını kullanmayan Sor ve Aguado gibi virtüözler, kendi gitar çalma tekniklerini zorlaştırmış ve üstün yorumculuk için daha fazla çalışma zahmetine katlanmışlardır.<sup>70</sup>

İlk gitar derslerini Arcas'dan alan Tarrega'nın, sağ el pozisyonu o dönemdeki yaygın sağ el anlayışı olan; küçük parmağın gitarın gövdesinden desteklenmesi düşüncesine dayanıyordu. (Bkz.: Resim 11) Tarrega'nın 15 yaşlarında çekilen fotoğrafta sağ elinin küçük parmağını gitarın gövdesine dayamış olduğu görülmektedir.<sup>71</sup> Bu dönemde Tarrega'nın Aguado okuluna göre gitara başladığı söylenebilir. Resim 11 ile Resim 35'deki Tarrega'nın olgun döneminde çekilen fotoğraf karşılaştırıldığında, sağ el pozisyonunun nasıl bir değişim süreci geçirdiği görülebilir.

Tarrega'nın öğrencilerinden Miguel Llobet'in öğrencisi olan Luise Walker, Tarrega'nın iyi bir ton elde etmek için, tek bir ses üzerinde; sesin kalitesini dinleyerek saatlerce sabırla çalıştığını belirtmektedir.<sup>72</sup> Tarrega'nın düşüncesine göre, her şeyden önce en önemli öğenin "ses" olduğunu belirten Walker; Tarrega'nın, sesin en uygun pozisyonda nasıl çıkabileceğini araştırdığını ve bu araştırmasını yeni sağ el pozisyonunu belirleyerek sonuçlandırdığını belirtmektedir.

Tarrega'nın geliştirdiği sağ el pozisyonunun, elin serbest konumda hareket ettirilmesi düşüncesine dayandığı dile getirilebilir. Buna göre; küçük parmak gitarın gövdesinden ayrılmış; yüzük parmağı etkin hale getirilerek elin hareket becerisi artırılmıştır. Tarrega, gitarın tını paletine yeni renkler sunabilmek ve gitarın sonoritesini arttırabilmek amacıyla, sağ el parmaklarını tellere 90 derecelik bir açıyla

<sup>70</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, Scholastic Series Book Two, G. Schirmer, Inc., New York, 1922, s.21

<sup>71</sup> Joan V. Llorens Marti, "Anecdote de Tárrega", <http://vila-real.com/cadafal/septiembre2002/Tárrega.pdf>

<sup>72</sup> Luise WALKER, **Tárrega-Album**, Edition Hladky, Wilhelmshaven, 1960, s.8

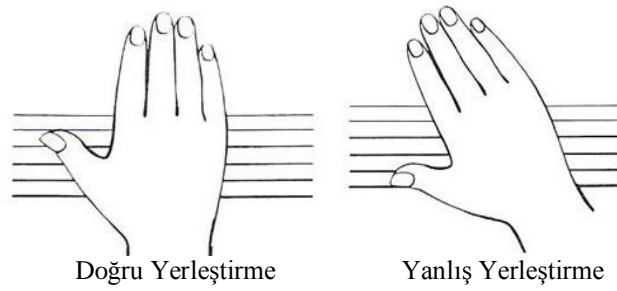
yerleştirerek, elin bilekten yukarı doğru büküldüğü bir sağ el pozisyonu belirlemiştir. (Bkz.: Resim 34)



Resim 34  
Tarrega'nın belirlediği sağ el pozisyonu

Belirlenen yeni sağ el pozisyonunun, gitardan değişik tınlar elde edilmesine olanak sağladığı düşünülmektedir. Özellikle, Roch'un Tarrega Okulunu temel aldığı metodunun ikinci kitabında, "Gitarıda Artistik ve Güzel Efektler" başlığı altında, birbirinden farklı sağ el teknikleri sunulmaktadır.

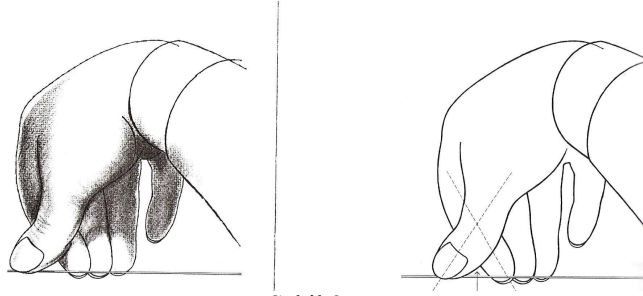
Çağdaş yaklaşımlar, Tarrega'nın belirlediği sağ el pozisyonunu; bileğin yukarı doğru bükülmeden ve parmakların tellere dik açısını biraz değiştirerek uygulamaktadır. Parmakları tellere dik yerleştirmek yerine, parmakların sol tarafını kullanabilecek kadar hafif eğik bir sağ el pozisyonu belirlenmiştir. Bu pozisyonun gelişmesinde Andres Segovia'nın etkili olduğu belirtilmektedir.<sup>73</sup> (Bkz.: Şekil 2-3)



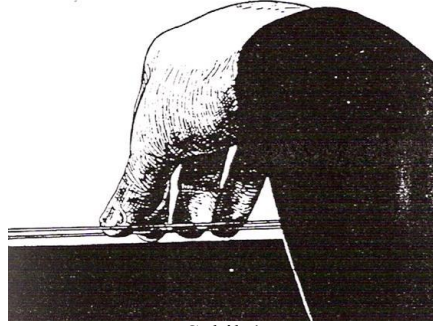
Şekil 2  
Segovia'nın, sağ elin tellere dik yerleştirilmesi gerektiğini gösteren çizimi<sup>74</sup>

<sup>73</sup> A. Aylin HALVAŞI, **19. Yüzyıl Gitar Bestecileri**, önce verildi, s.69

<sup>74</sup> Vladimir BOBRI, **Eine Gitarrenstunde mit Andres Segovia**, önce verildi, s.47



Şekil 3  
Segovia'nın Sağ El Tekniği<sup>75</sup>



Şekil 4  
Pujol'un Tarrega Okuluna göre sağ el tekniği<sup>76</sup>

Tarrega'nın belirlediği sağ el pozisyonunun temel ilkelerini benimseyen Segovia, parmakların -yukarıdaki resimlere göre- sol yanının kullanılabilceği bir pozisyon geliştirmiştir. Segovia, Şekil 2 ve 3'de görüldüğü gibi sağ elin parmaklarını tellere 90 derece dik açı ile yerleştirip, hafif sola yatık bir konumda çalmayı benimsemektedir. Pujol ise, ustasının önerdiği sağ el pozisyonunu metodunda Şekil 4'deki şekli ile sunmaktadır. Pujol ile Segovia'nın sağ el pozisyonları karşılaştırıldığında, parmakların tellere olan açı farklılığı görülmektedir.

### 2.1.3.1. Desteksiz Çalış (Tirando)–Destekli Çalış (Apoando) Teknikleri

Gitar çalmada iki ana tekniğin uygulandığı söylenebilir. Telin çalınmasından sonra, parmağın üst komşu tele değmeden serbestçe salınmasına “desteksiz çalış” ya da

<sup>75</sup> Vladimir BOBRI, a.g.e., s.49

<sup>76</sup> Emilio PUJOL, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tárrega**, önce verildi, Book One s. 55

“tirando”; parmağın üst komşu tele dayanmasıyla elde edilen çalışma ise “destekli çalışma” ya da “apoyando” tekniği denir.<sup>77</sup> Desteksiz çalışma yapabilmek için parmakların hafifçe yay şeklinde bükülmesi; destekli çalışma için ise, parmakların telleri dik açı ile çekmesi gerekmektedir.

19. yy. sonlarına kadar çoğu gitaristin yaygın olarak desteksiz çalışma kullandığı bilinmektedir. Sor ve Aguado'nun destekli çalışma kısmen kullandığı metotlarından anlaşılmaktadır. Aguado'nun öğrencisi olan Julian Arcas'ın, destekli çalışma hızlı pasajlarda ve dizilerde kullandığı Stephan Schmidt tarafından dile getirilmektedir.<sup>78</sup>

Tarrega'nın Arcas ile gitar çalıştığı göz önünde bulundurulursa, Tarrega'nın destekli çalışma Arcas'dan öğrendiği düşünülebilir. Destekli çalışın parlak ve güçlü tonunu her parmağıyla deneyen Tarrega, bu tekniği sistemli bir hale getirmek için çalışmalar yapmıştır.<sup>79</sup>

Pujol, yazdığı metodun 1. kitap 200. paragrafında, tellerin çekilmesinin dört aşamada gerçekleştiğini belirtmektedir:

- 1- Teli çekecek parmak tele temas eder ve teli yakalar,
- 2- Parmağın uyguladığı çekme hareketiyle tel gerilir,
- 3- Tel parmaktan kayarak serbest kalır ve titreşir,
- 4- Üst komşu tel, parmağın hareketini durdurur ve parmağa destek sağlar. Bu, aynı zamanda sağ ele de ikinci bir destek noktası oluşturur. (Buna Apoyando denir.)

Pujol, çekilen telin üstündeki komşu telde, bir sesin titreşmesi gerektiği durumlarda, apoyando çalışın uygulanamayacağını belirtmektedir.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Aaron SHEARER, **Learning The Classic Guitar**, Mel Bay Publications, Pacific, 1990, s.36

<sup>78</sup> Stephan SCHMIDT, **Das Klassische Gitarrenbuch**, Voggenreiter Verlag, München, 1980, s.111

<sup>79</sup> A. Aylin HALVAŞI, “19. Yüzyıl Gitar Bestecileri, önce verildi, S.69

<sup>80</sup> Emilio PUJOL, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tárrega**, önce verildi, Book One s. 56–57

Destekli alış ile güçlü ve parlak tonlar elde edilmiş, akorlarla birlikte çalınan ezgi sesinin diğer seslerden ayırt edilmesi sağlanmış; ezginin akor içinde boğulması engellenmiştir. Bu tekniğin hızlı pasajların ve dizilerin daha güvenli alınmasına olanak verdiği ve gitarın sonoritesini arttırdığı düşünülmektedir. Destekli alışı Tarrega'nın keşfetmediği, ancak, daha önceki sağ el anlayışından dolayı rahat uygulanamayan bu tekniği, elverişli duruma getirip, belli bir sisteme bağladığı söylenbilir.

### **2.1.3.2. Sağ El Başparmağının Kullanım Şekli**

Pujol, metodunda sağ el başparmağının da hareketini tanımlamaktadır. En hareketli parmak olan başparmağın, elin diğer bölümlerinden bağımsız hareket etme olanağına sahip olduğu belirtilmektedir. Başparmağın hareketinin, parmağın bileğe bağlandığı bölüm ile parmağın ele bağlandığı eklemin birlikte kullanılmasıyla gerçekleştiğini belirten Pujol, başparmağın birinci boğumunun bu harekete katılmadığını dile getirmektedir. Bir başka deyişle Pujol, başparmağın birinci boğumunun kırılmaması gerektiğini belirtmektedir. Bu hareketin sonunda başparmağın birinci boğumu, işaret parmağının u kenarıyla artı (+) işareti oluşturacak Şekilde işaret parmağının üzerine gelmesi gerekmektedir. Pujol, abuk pasajlarda bu hareketin tekrarlandığını ancak, çabukluk nedeniyle başparmağın işaret parmağı üzerine kadar getirilmemesi gerektiğini belirtmektedir.<sup>81</sup>

### **2.1.3.3. Arpejlerin alışı**

Pujol arpeji, "bir akoru meydana getiren notaların peş peşe alınarak hepsinin bir arada tınlamasını oluşturma" olarak tanımlamaktadır. Çıkıcı arpejlerin çalışında, parmakların komşu tellere dayandırılmadan, titreşimlerin devamına olanak sağlanarak, desteksiz alış ile uygulanması gerektiği belirtilmektedir. İnici arpejlerde ise destekli çalışın, tellerin serbestçe titreşimini engelleyemeyeceğinden dolayı, parmakların komşu tellere dayandırılarak çalınması gerektiği belirtilmektedir.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., Book One s. 58

<sup>82</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., Book Two s. 108–111



Çıkıcı ve inici altı notalı arpejlerde ve ağır tempolu çalışlarda, daha önce verilen açıklamaya uygun olarak; arpejin çıkıcı bölümünün desteksiz, inici bölümünün yüzük parmağından (a) itibaren destekli çalınması gerektiği belirtilmektedir. Çabuklukla çalınması gereken durumlarda ise sadece yüzük parmağının destekli çalması gerektiği dile getirilmektedir.<sup>83</sup>

#### 2.1.3.4. Tremolo

Sözer'e göre tremolo, "yaylı çalgılarda yayın, klavyeli çalgılarda tuşların (akor ya da aralıklarla), vurmali çalgılardaysa sopaların (baget) çok hızlı hareketiyle sağlanan icra biçimi"dir.<sup>84</sup> Ayrıca Sözer, özellikle yaylı çalgılarda, yayın ileri geri kısa aralıklarla ve çok çabuk hareket ettirilmesiyle çıkarılan sesin, kesintisiz izlenimi uyandırdığını belirtmektedir.

Gitar tekniğinde tremolo; yaylı çalgılarda, ezgide kesintisizlik izlenimini uyandıran etkinin sağ el ile gitara uygulanması olarak tanımlanabilir. Bu uygulamanın farklı çeşitleri bulunmaktadır. En yaygın olarak kullanılan tremolo "dörtleme tremolo" olarak tanımlanabilir; başparmak (p) bas sesler üzerinde dolaşırken diğer parmaklar (sırasıyla yüzük parmağı 'a', orta parmak 'm', işaret parmağı 'i') hızlı ve dengeli bir şekilde, sırayı değiştirmeden aynı teli çalarak, asıl ezgiye süreklilik kazandırır. Başparmağın eşlik seslerini, diğer parmakların ezgiyi çalması nedeniyle, tremolonun, dinleyenlerde iki gitar etkisi yaratan hoş bir teknik olduğu söylenebilir.

Pujol, yazdığı metodun 4. kitap 546 ve 547. paragraflarında tremolo konusuna değinmektedir. Tremoloyu, melodik bir sesin a, m, i parmak sırası ile çalınarak sesin uzatılması ve başparmağın periyodik olarak bas notalarını seslendirmesi olarak tanımlayan Pujol, tremolonun aynı tel üzerinde çalınan bir tür arpej olduğunu dile getirmektedir. Tremolonun uygulanışında, bas notasının melodi notası ile komşu tele denk gelmesi halinde a, m ve i parmaklarının komşu tele dayandırılmaması gerektiği

---

<sup>83</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., s. 148

<sup>84</sup> Vural SÖZER, **Müzik-Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi, Geliştirilmiş 4. Basım, İstanbul, 1996 s. 707

vurgulanmaktadır.<sup>85</sup> Söz konusu açıklamadan, a, m, i parmaklarının diğer durumlarda apoyando tekniğini kullanarak tremoloyu uygulaması gerektiği anlaşılmaktadır.

Bazı kaynaklar tremolo tekniğinin ilk kez Tarrega'nın kullandığını belirtmektedir. Ancak Jesuo de las Heras, Tarrega'ya da birkaç ders veren Antonio Cano'nun (1811–1897) Tarrega'nın doğumundan birkaç sene önce basılan “Método abreviado” isimli metodunda, “Otro Estudio” (Diğer Etüt) adlı çalışmasında tremolo tekniğinin kullanıldığından söz etmektedir. Ayrıca, Tomas Damas'ın (1825–1890) ileri düzeydeki öğrenciler için çalışma parçası niteliğinde olan “El trémolo, gran nocturno característico para guitarra” adlı etüdün de tremolo tekniğini içerdiği görülmektedir.<sup>86</sup>

Frederick Noad (1929–2001) Tarrega'dan 30 yıl önce doğmuş olan Giulio Regondi'nin (1822–1872) “Variations In Tremolo from Op.21” adlı çalışmasını, 19. yy.'da tremolo tekniğinin ilk defa kullanıldığı örneklerden biri olarak sunmaktadır.<sup>87</sup> Bu durumun tremolonun Tarrega'dan önce de kullanıldığına yönelik bir görüntü sergilediği dikkat çekmektedir.

Bu verilere bakıldığında, Tarrega'nın tremolo tekniğini ilk defa kullandığı yolunda ortaya atılan savların bilimsel temele dayanmadığı görülmektedir. Ancak Heras; Tarrega öncesi tremolo eserleri ile Tarrega'nın tremolo eserleri karşılaştırıldığında, Tarrega'nın tremolo anlayışının kendisinden öncekilerle, farklı özellikler taşıdığını dile getirmektedir. Heras'a göre Tarrega, tremoloyu bir tekniğin ötesine taşımış; bir form haline getirmiştir. Özellikle “Tremolo Estudio” olarak yazdığı ve sonradan “Recuerdos de la Alhambra” (Alhambra Hatıraları) adını verdiği etüdün yapısı AABBABC şeklindedir. Bu özelliği ile parça, Tarrega'dan önce yazılmış tremolo çalışmalarından ayrılmaktadır. Tarrega'nın bıraktığı diğer tremolo parçalarının da

---

<sup>85</sup> Emilio PUJOL, *Escuela Razonada de la Guitarra – basada en los principios e la tecnica de Tarrega*, Ricordi Americana, Libro IV, Buenos Aires, 1954, s. 99

<sup>86</sup> Jesuo de las HERAS, “Tárrega, His Life and His Music”, önce verildi.

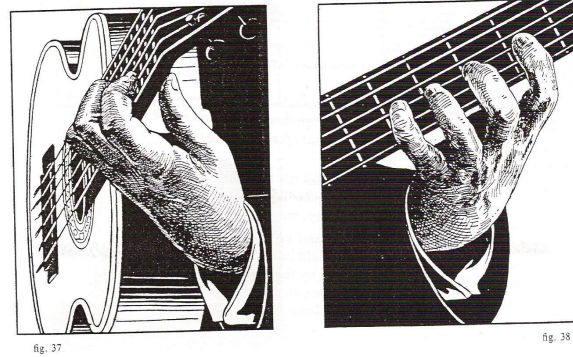
<sup>87</sup> Frederick NOAD, *The Frederick Noad Guitar Anthology, The Classical Guitar*, önce verildi, s.101

(“Sueño”, “Tremolo on a theme by Gottschalk”) benzer özellikler taşıdığı belirtilmektedir.<sup>88</sup>

Tremolonun, teknik özelliği gereği, gitaristlerin normalden daha fazla efor harcamasını gerektiren bir teknik olduğu söylenebilir. Sağ elin önceki pozisyonu da göz önünde bulundurularak, önceki tremolo parçalarının, Tarrega’nın örneklerinden daha küçük hacimde olması, bu tekniğin uygulanmasında yaşanan zorluklardan dolayı normal karşılanabilir. Yeni sağ el pozisyonu ile bu tekniği uygulamanın kolaylaştığı ve gitaristlerin tremolo performansını arttırdığı düşünülebilir.

#### 2.1.4. Sol El Yaklaşımı

Pujol, ustasının, sol elini kullanırken, sağ elde olduğu gibi en önemli öge olarak “ses”i düşündüğünü ve buna bağlı olarak; sol elin, klavyeye dik ve perdelere paralel olacak şekilde yerleştirilmesi gerektiğini dile getirmektedir.<sup>89</sup> (Bkz.: Şekil 5)



Şekil 5  
Pujol’un Sol El Yaklaşımı

Pujol Şekil 5’de görünen sol elin durumunu, gitarın her pozisyonunda korumak gerektiğini vurgulamaktadır. Bu pozisyonun, sol elin en güçsüz görünen küçük parmağını, daha etkin kullanmada büyük rol oynadığını belirtmektedir. Ayrıca, sol el hareketlerinin de klavyeye paralel olması gerektiği belirtilmektedir.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Jesuo de las HERAS, a.g.e.

<sup>89</sup> Emilio PUJOL, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega**, önce verildi, Book One, s. 58

<sup>90</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., Book One, s.58-59

Walker, Tarrega'nın sağ elde olduğu gibi, sol elde de her parmağı özel olarak çalıştırdığını ve çalışmalarında sol elde en uygun parmak seçimini (duate) bulmak için uzun araştırmalar yaptığını dile getirmektedir.<sup>91</sup>

Araştırmanın “Tarrega Okulunu Temel Alan Gitar Metotları” bölümü incelendiğinde, metotlarda sol el çalışmaları için genel olarak; majör-minör ve kromatik dizi çalışmalarına, tüm tonlarda l, altılı, oktav ve onlu aralıklarla, l, altılı, oktav kromatik dizi çalışmalarına, majör-minör akorlar ile birlikte, dominant yedili, eksik yedili akorlar, bu akorların çevrimleri, dar konumdan başlayıp geniş konumda çalınan akor çalışmalarına, atlamalı pozisyon çalışmaları ve akor arpejleri çalışmalarına ağrılık verildiği görülebilir. Özellikle Pujol, Sagreras ve Roch'un metotlarında bu çalışmalara geniş yer ayrıldığı gözlenmektedir. Bu durum, Tarrega'nın sol elin klavyeyi iyi tanınması, istenen pozisyona rahatlıkla gidilmesi ve sol elin parmaklarının her türlü duruma rahatlıkla uyması gerektiği düşüncesine dayandırılabilir. Ayrıca, söz konusu metotlarda sol el ile yapılan süslemeler konusunda da aynı çalışma titizliği göze çarpmaktadır.

Tarrega'nın bıraktığı eserler incelendiğinde, onun karakteristik özelliği olan süslemelerin ön plana çıktığı görülebilir. Bu durumun, Tarrega'nın yaşadığı dönemin müzik anlayışından da kaynaklandığı söylenebilir. Sol el ile yapılan süslemelerin, Tarrega Okulunun önemli bir özelliği olduğu düşünülmektedir. Tarrega'nın kendi eserlerinde de sıklıkla kullandığı bu süslemelerin yorumlanması konusunda Adrián Ruiz Espins bazı sıkıntılıların yaşandığına dikkat çekmektedir. En büyük sıkıntının “glissando” ya da “arrastre” olarak bilinen süslemenin uygulanışında yaşandığını vurgulayan Espins, araştırmasında bu süslemenin nasıl uygulanması gerektiğine dair bilgiler sunmaktadır.

#### **2.1.4.1. Arrastre alma Türleri**

Espins'un “Francisco Tarrega 1852–2002 Biografía Oficial”<sup>92</sup> adlı Tarrega'nın doğumundan 2002 yılına kadar geçen sürede; onun insancıl, sanatsal ve eğitsel olarak

---

<sup>91</sup> Luise WALKER, **Tárrega-Album**, Edition Hladky, Wilhelmshaven, 1960. s.8

getirdiği yeni ölçütleri ve perspektifleri değerlendiren; Tarrega'nın yaşamında gelişen sosyal, müziksel ve biyografik konuları ele alan çalışmada, sanatçının getirdiği gitar alım teknikleri ile ilgili bilgilerin dikkat çekici olduğu söylenebilir.

Vural Sözer, müzik sözlüğünde “glissando”yu<sup>93</sup>; “Kaydırma. Yaylı ve telli çalgılarda parmağı telin/tellerin üzerinde kaydırarak; piyanoda ise parmağı tuşların üzerinden hızla geçirerek, birbiri ardına sesler elde etmeyi sağlayan teknik” olarak tanımlamaktadır. Sözer, “portamento”yu<sup>94</sup> ise; “Ses ya da çalgı müziğinde notadan notaya kesintisiz geçme tekniği. Kaydırmak. Telli çalgılarda parmak telin üzerinden kaldırılmadan, piyanoda ise bir parmak kalkmadan diğerinin tuşa dokunmasıyla sağlanır” diye tanımlamaktadır.

Bu iki tanım karşılaştırıldığında, iki tekniğin birbirine benzer olduğu anlaşılabilir. Ancak iki teknik arasında ince bir ayrıntı bulunmaktadır. Portamentoda notadan notaya geçerken aradaki kromatiklerin duyurulması zorunludur. Glissandoda ise zorunlu olmadığı göze çarpmaktadır.

Pujol arrastreyi “arrastre veya portamento”<sup>95</sup>; Roch ise “arrastre veya glissando”<sup>96</sup> başlıkları altında incelemiştir. Roch'un metodu üç dili içerdiğinden (İspanyolca, İngilizce ve Fransızca), “arrastre”nin diğer dillerdeki karşılığına bakılmış; İspanyolca dilinde başlık “arrastre”, Fransızca dilinde “glissando”, İngilizcede ise “arrastre ya da glissando” başlıkları kullanıldığı saptanmıştır. Ayrıca, M. Safa Yeprem'in “Flamenko Sanatı ve Gitar”<sup>97</sup> isimli çalışmasının I. VCD sunumunda arrastre, sağ elin telleri taramasıyla uygulanan, arptan gitara gelen bir teknik olarak tanımlandığı göze çarpmaktadır. Bu çalışmada arrastre, Tarrega öğrencilerinin kullandığı kapsamda değerlendirilmiştir.

---

<sup>92</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, “Como Interpretar a Tàrrega”, önce verildi.

<sup>93</sup> Vural SÖZER, **Müzik-Ansiklopedik Sözlük**, önce verildi. s.302

<sup>94</sup> Vural SÖZER, a. g. e., s. 558

<sup>95</sup> Emilio PUJOL, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega**, Book Two, Editions Orphée, Boston 1983, s.156.

<sup>96</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tàrrega**, önce verildi, Volume II, s.63

<sup>97</sup> M.Safa YEPREM, **Flamenko Sanatı ve Gitar**, Bemol Müzik Yayınları, İstanbul 2001.

Tarrega'nın, eserlerinde sıklıkla kullandığı arrastre, portamento, glissando ve apozyatür gibi teknikleri inceleyen Espinos; çeşitli nedenlerden dolayı Tarrega'nın ölümünden sonra, bu tekniklerin uygulanmasında ciddi sorunların ortaya çıktığını dile getirmektedir. Espinos çalışmasında, Tarrega'nın eserlerini çalan yorumcunun, eseri çalarken, hangi arrastre çeşidini uygulaması gerektiği konusunda sıkıntıya düştüğünü belirtmektedir. Espinos, çağın yayın evlerinin arrastre türlerini, kağıda nasıl döneceklerini bilememelerinin ve her arrastre türü için aynı yazılışı kullanmalarının böyle bir sorunun doğmasına neden olduğuna dikkat çekmektedir. Tarrega'nın titiz kontrolünden geçmeden, onun ölümünden sonra basılan eserlerinin de bu durumu daha da belirsizleştirerek zorlaştırdığı söylenebilir.

Dionisio Aguado ve öğrencisi Florencio Gomez Parreno gibi, Tarrega ile aynı zamanda ya da ondan önce yaşayan bazı gitaristler, metotlarında arrastreden söz etmişlerdir. Ancak, Tarrega'nın Valencia'lı öğrencisi Pascual Roch öğretmeninine ona öğrettiği arrastre çeşitlerini ilk defa detaylı olarak "A Modern Method For Guitar, School of Tarrega" adlı metodunda ele almaktadır. Emilio Pujol metodunda, arrastreden Pascual Roch'un çalışmasından daha kısıtlı bir şekilde söz etmektedir.

Roch'a göre;

*"Arrastre iki nota arasında bir çizgi konarak gösterilir; işaret edilen parmak ilk notayı basar ve bastıktan sonra perdeleri gezerek ve kromatikler anlaşılın diye gerekli baskıyı yaparak, ikinci notaya kadar gider. Bu tür kaydırma genelde hızla yapılır. Hem çıkıcı, hem inici seslerin yanında bazı durumlarda bas da bulunur."*<sup>98</sup>

Roch, metodunda arrastreyi glissando ile aynı teknik olarak sunarken, yaptığı tanıma göre portamento ile aynı teknik olduğunu ortaya koymaktadır.



Şekil 6  
Çıkıcı Arrastre

<sup>98</sup> Pascual ROCH, a.g.e.,s.63



Şekil 7  
İnici Arrastre

Pujol, arrastreyi tanımlarken, apozyatür'ün çeşitlerini de sınıflandırır:

*“Bu apozyatür, birinci notada başlayarak esas notada bitene kadar arrastre yaparak iki notayı çalmaktan ibarettir. Kısa bir apozyatür olunca (acciaccatura olarak adlandırılan) kaydırma hızlı olmalı ve esas notaya yaklaştıkça telin üzerindeki baskı daha da artırılmalı.”<sup>99</sup>*

Pujol'un “arrastre”yi “kaydırma” anlamı yerine kullandığı dikkat çekmektedir. Pujol'un arrastre tanımında “kısa apozyatür” olarak bahsettiği “acciaccatura”yı Sözer<sup>100</sup> şöyle tanımlamaktadır:

*“Hızlı çalındığında ritmik değeri sonrakinden ayırt edilebilen nota. 18. yüzyılda klavsen ve orgcuların vurguları güçlendirmek amacıyla kullandıkları belirteç. Scarlatti'nin klavsen için yazdığı sonatlarda sık rastlanır. Bir tür süsleme.”*

Görüldüğü gibi Roch ve Pujol arrastreyi tanımlarken ortaya farklı görüşler koymaktadırlar; Roch asıl nota olarak birincisini seçerken, Pujol ikincisini seçmektedir. Espinos, Tarrega'nın ikisini de kullandığını belirtmektedir.

Espinos, arrastre ile portamentonun birbirine karıştırılmaması gerektiğini ifade etmektedir. Her iki teknikte de iki nota arasındaki kromatiklerin duyurulması gerektiğini belirten Espinos, tek farkın portamentoda hem çıkış hem de varış notasının duyurulması zorunluluğu olduğunu dile getirmektedir. Oysa Roch ve Pujol'un arrastre tanımlarına bakıldığında asıl nota olarak birinin seçildiği görülmektedir.

Roch metodunda arrastre çeşitlerini şöyle sınıflandırmaktadır;<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, “Como Interpretar a Tárrega”, önce verildi.

<sup>100</sup> Vural SÖZER, **Müzik-Ansiklopedik Sözlük**, önce verildi, s. 11

<sup>101</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, önce verildi, Volume II, s.64–66

### 2.1.4.1.1. Bağlı Arrastre

Bir önceki gibi, aynı şekilde gösterilir, fakat ilk notayı basan parmak ikinci notaya ulaşmaz, başka parmak kullanarak ikinci nota üzerine kuvvetle gelir ama onu çalmaz. Bu tür kaydırma genelde yavaştır ve güzel bir efekttir.

#### Çıkıcı Bağlı Arrastre



Şekil 8 (Yazılışı)



Şekil 9 (Çalınışı)

Yukarıdaki örnekte verilen üç durumda da 1 no.lu parmak fa natürelinden ileri gitmez; kaydırmayı yapan parmak kaldırılmadan diğer parmak son notaya bağlanır.

#### İnici Bağlı Arrastre



Şekil 10 (Yazılışı)



Şekil 11 (Çalınışı)

Küçük yazılan notaya kadar aynı parmak gider ve son notaya belirtilen parmakla bağlanır. Son notanın iyi duyulması için iki parmak birlikte yerleştirilmelidir. Bu arrastrenin parmak sırası, el pozisyonuna ve eserin parmak kullanımına bağlıdır.

### 2.1.4.1.2. Komşu İki Telde Yapılan Bağlı Arrastre

Komşu iki tel arasında ya da aralarında bir tel olan bağlı arrastrelerde, bir parmak kaydırma yapmaya başlarken, öbür telde kaydırma yapacak parmak



hazırlanmalı, ilk parmak kaydırmayı bitirince diğer parmak hemen tele yerleştirilip belirlenen notaya kadar kaydırma yapılmalıdır. Kaldırılan parmakla açık telden sesin çıkmamasına dikkat edilmelidir.



Şekil 12 Çıkıcı



Şekil 13 İnici

#### 2.1.4.1.3. Ara Tellerde Yapılan Bağlı Arrastre

Komşu iki telde yapılan bağlı arrastre ile aynı işlem uygulanır.



Şekil 14 Çıkıcı



Şekil 15 İnici

#### 2.1.4.1.4. Çift Arrastre

Tek telde yapılan arrastrenin iki telde aynı anda uygulanmasıdır. Komşu iki telde yapılacağı gibi, aralarında bir tel olan çift arrastreler de uygulanmaktadır.

#### 2.1.4.2. Bağların alınma Şekli

Sözer bağı, notaların aralık vermeden, sürekli alınacağını belirten işaretle olarak tanımlamaktadır.<sup>102</sup> Uygulamanın yaylı çalgılarda yayın sürekli çekilmesi; piyano gibi tuşlu algılardaysa bir parmak kalkmadan diğerinin basılmasıyla sağlandığı belirtilmektedir.

Pujol, bağın Tarrega Okuluna göre nasıl uygulanacağını, metodunun II. Kitap, 157. paragrafında belirtmektedir.<sup>103</sup> Bağ türlerini üç grupta toplayan Pujol, ıkıcı bağlarda bağın birinci notasının sağ el ile alındıktan sonra, ikinci notanın, sol elin ilgili parmağının tele kuvvetle vurması ile elde edildiğini açıklamaktadır.

Pujol, inici bağların sağ el parmaklarının destekli çalışına benzer şekilde uygulandığını belirtmektedir; bağın iki notasını oluşturan notalara ait parmaklar tele birlikte basar, bağın birinci notası sağ el ile alınır, ikinci notayı ise basılı olan parmak kuvvetle çeker ve alttaki tele dayanır. (Apyando alış gibi.) Böylece bağın diğer notası seslendirilmiş olur. Eğer alttaki telde titreşmesi gereken bir nota varsa, sol eldeki parmak alt tele dayanmaz; avuç içine katlanır. (Tirando alış gibi.)

Metodun II. Kitap 165. paragrafında hem inici hem de çıkıcı bağların nasıl uygulandığı açıklanmaktadır. Buna göre inici ve çıkıcı bağların, birinci notanın sağ el ile alınmasından sonra yukarıda anlatılan tekniklerin peş peşe uygulanmasından oluştuğu belirtilmektedir.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Vural SÖZER, *Müzik-Ansiklopedik Sözlük*, önce verildi, s. 71

<sup>103</sup> Emilio PUJOL, *Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tàrrega*, önce verildi, Book Two, s. 151

<sup>104</sup> Emilio PUJOL, a.g.e., s. 156

### 2.1.4.3. Tarrega'nın Eserlerinde Kullandığı Bazı Benzetim ve Efektler

Tarrega'nın orijinal eserlerinde kullandığı değişik efektler ve benzetimler, öğrencisi Pascual Roch tarafından yazılan 3 kitaplık metotta açıklanmaktadır. Söz konusu efektlerin başlıkları şöyle sıralanabilir:

- 1- Boğuk ses tonu (Muffled Tones),
- 2- Çan tonu (Bell Tones),
- 3- Arp tonu (Harp Tones),
- 4- Trampet tonu (Side-Drum Tones),
- 5- Davul tonu (Bass Drum Tones),
- 6- Uzayan ses tonu (Prolongation of the Tones),
- 7- Trompet efekti (Trumpet Effect),
- 8- Trombon efekti (Trombone Effect),
- 9- Klarinet ya da Obua efekti (Clarinet or Oboe Effect),
- 10-Çatlak yaşlı adam ya da kadın sesi benzetimi (To Imitate the Cracked Voice of an Old Man or Woman),
- 11-Hıçkırarak ağlama, ağlama ve kekeme benzetimi (To Imitate Sobbing, Crying, a Stammerer),
- 12-Kekemenin şarkı söylemesi (The Stammerer Sings).<sup>105</sup>

Tarrega öncesi gitar metotları incelendiğinde, Roch'un metodundakine benzer anlamda gitardan elde edilebilecek farklı efekt ve benzetimlere, sadece Dionisio Aguado'nun 1825'de yazdığı "Escuela de Guitarra" adlı metodunda rastlanmaktadır. Aguado bu metodunda davul, çan ve fagot benzetimi konularını işlemiştir. Roch'un metodundaki bu başlıklar ile Tarrega öncesi yayımlanan metotlardaki konuların başlıkları karşılaştırıldığında, Tarrega'nın gitar çalma tekniğinde ulaştığı ileri düzey

---

<sup>105</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tàrrega**, önce verildi, Volume II, s. 68-78.

görülebilmektedir. Aşağıda, bu benzetimlere örnek oluşturması açısından sol el ile yapılan iki benzetim sunulmaktadır.

#### 2.1.4.3.1. Hıçkırarak Ağlama Benzetimi

Roch'un metodunda "to imitate sobbing" başlığı altında işlenen hıçkırarak ağlama benzetimi, çok hızlı ve ezgiye ağırlığı vererek bir kaydırma yapıp elde edilir. Sol elin baş parmağı, bu elin rahatlıkla işleyebilmesi için gitar sapına çok hafifçe dokunmalıdır.<sup>106</sup>



Şekil 16  
Hıçkırarak Ağlama Benzetiminin Uygulandığı Örnek  
Tarrega'nın "Fantasia Espanola" eserinden bir bölüm

Espinos, bazı gitaristlerin hıçkırarak ağlama benzetimini biraz değiştirerek; hızını ve ritmini düzensiz çalarak, yeni bir efekt yarattıklarından bahsetmektedir. Yeni efekt, sarhoş birinin konuşmasına benzediği için "sarhoş benzetimi" (to imitate drunk) adını aldığı belirtilmektedir.<sup>107</sup>

#### 2.1.4.3.2. Ağlama Benzetimi

Perde üzerine yerleştirilen parmak, tel çalındıktan sonra bastığı teli aşağı tele doğru kuvvetlice çekip eski konumuna getirdiğinde bu benzetim elde edilir. Yoruma bağlı olarak sıklığı belirlenir.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Pascual ROCH, a.g.e., s.77

<sup>107</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, "Como Interpretar a Tárrega", önce verildi.

<sup>108</sup> Pascual ROCH, a.g.e., s.77



Şekil 17  
Ağlama benzetiminin uygulandığı örnek  
Tarrega'nın "Fantasia Espanola" eserinden bir bölüm

## 2.2. Tarrega Öncesi İspanyol Gitar Metotları

Çalgı eğitiminde, öğrencinin izlemesi gereken bir programın ya da metodun varlığının söz konusu olduğu; dolayısıyla çalgı eğitiminin anlaşılabilirliği açısından, metot kavramının açıklığa kavuşması gerekmektedir.

"Metot" sözcüğü "yöntem" anlamına gelmektedir.<sup>109</sup> "Yöntem" sözcüğü ise; "bir amaca erişmek için izlenen, tutulan yol, usul, sistem" ve "bilimde belli bir sonuca erişmek için, bir plana göre izlenen yol, metot" anlamlarını taşımaktadır.<sup>110</sup>

Çelebi tarafından metot kelimesinin Yunanca olduğu; etimolojik olarak "izleme", "peşinden gitme"yi ifade ettiği ve günümüzde yöntemin, genel olarak belirlenmiş bir hedefe doğru; gerek yürüme faaliyeti, gerek uzanan yolun kendisi anlamında kullanıldığı dile getirilmektedir.<sup>111</sup>

Sözer, metodu "çalgı öğreniminin ya da ses eğitiminin temel yöntemlerini ve örnek çalışma parçalarını içeren öğretim kitapları" olarak tanımlamaktadır.<sup>112</sup> Bir çalgının öğretimi için hazırlanan metotta, hangi çalgı ise o çalgının kısa bir tarihçesi, çalgının yapısal özellikleri hakkında açıklamalar, temel müzik bilgileri, tutuş-oturuş pozisyonu ile ilgili açıklamalar, teknik gelişme ile ilgili çalışmalar ve müzikal gelişme ile ilgili çalışmalar gibi bölümlerin yer alması gerektiği söylenebilir.

<sup>109</sup> <http://tdk.org.tr/TDKSOZLUK/SOZBUL.ASP?kelime=metot>

<sup>110</sup> <http://tdk.org.tr/TDKSOZLUK/sozbul.ASP?KELIME=y%F6ntem&GeriDon=0&EskiSoz=>

<sup>111</sup> Prof. Dr. Nilgün ÇELEBİ, *Sosyoloji ve Metodoloji Yazıları*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2001, s.131

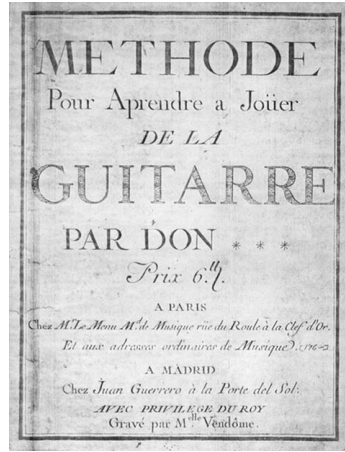
<sup>112</sup> Vural SÖZER, *Müzik-Ansiklopedik Sözlük*, önce verildi.

Tarrega'nın eğitimbilimsel (pedagojik) özelliklerini anlayabilmek için, öğrencilerini nasıl bir metot izleyerek yetiştirdiğinin incelenmesi gerekmektedir. Tarrega'nın yazdığı bir metot olmaması nedeniyle; öğrencilerinin yazdığı metotların onun yöntemlerinin anlaşılması açısından önem taşıdığı söylenebilir. Araştırmanın bu bölümünü, Tarrega öncesi gitar metotları ile Tarrega'yı kaynak alan İspanyol gitar metotlarının eğitimbilimsel yönden karşılaştırmalı bir incelemesi oluşturmaktadır.

Matanya Ophee'nin "İspanyol Gitar Metotlarının Kısa Tarihi" (A Brief History of Spanish Guitar Methods) adlı çalışmasının, Tarrega öncesi İspanyol gitar metotları hakkında önemli bilgiler içerdiği düşünülmektedir. Ophee, bu çalışmasını 1986 yılında yazıya geçirdiğini, 1998 yılında Amerika Gitar Vakfı'nın (Guitar Foundation of America) Montreal'de düzenlediği gitar festivalinde ve Meksika'da Cuernavaca Festivali'nde konferans olarak sunduğunu belirtmiştir.

### 2.2.1. Don \*\*\* "Methode Pour Apprendre a Jouer de la Guitarre"

Matanya Ophee, ilk defa tablaturadan farklı olarak günümüz ses notasyonunu kullanan gitar metodunun 1758 yılında, gerçek adı bilinmeyen "Don \*\*\*" rumuzlu bir yazar tarafından yayımlandığını belirtmektedir.<sup>113</sup> (Bkz. Resim 35)



Resim 35  
Don\*\*\*'ın metot kapağı

<sup>113</sup> Matanya OPHEE, "A Brief History of Spanish Guitar Methods", <http://www.orphee.com/methods/methods.htm>

Yazar, adının gizlenmesini isteyerek metodun “Don \*\*\*” olarak basılmasını istemiş olabileceği düşünülmektedir. Baştaki “Don” unvanının verilmesi, onun bir İspanyol soylusu; ve yanındaki üç yıldız (\*\*\*) işareti de onun asker kökenli bir subay olabileceği yönünde yorumlara yol açmaktadır. Ophee, bu kitabın önemini; o dönem İspanya’ında gitar uygulamasının varlığına doğrudan tanıklık eden, 18. yy. ortalarında var olan tek gitar metodu olması gerçeğinde yattığını dile getirmektedir. Don \*\*\*’ın tanıklığı sayılabilecek bu kitapta, konuyla ilgili başka kaynaklardan herhangi bir alıntıya rastlanmamaktadır. Hemen hemen her bölümde yazar, bazen belirgin bir milliyetçi eğilimle, eserinde sürekli İspanya’daki uygulamalardan bahsetmektedir. Kitabın başından sonuna dek tüm öğretici örnekler, ses notasyonu ve tablaturaya paralel olarak sunulmaktadır. (Bkz. Şekil 18)



Şekil 18  
Tablatura ve ses notasyonu

Metodun nasıl bir ders anlayışı içinde ilerlediğini inceleyen Ophee, genel olarak çalma işleminin beşinci ve dördüncü derslerde sağ elin başparmağıyla yapıldığını; üç, iki ve birinci derslerde ise birinci ve ikinci parmaklarla, tahminen işaret ve orta parmaklarla yapıldığını dile getirmektedir. Bununla birlikte yazar, başka olasılıkların da olabileceğini söylemekte; ancak “yeni başlayanların hafızalarını yormamak için, müzik örneklerini sunduğum zaman parmak seçimi (duate) ve çalmanın diğer kurallarından da bahsedeceğim” diye eklemektedir.

Ophee, çalışmanın ilginç ve şaşırtıcı olan boyutunun, eğitimbilimsel sürecin psikolojik etkileri hakkında olduğunu belirtmektedir. Yazar, tuşe kullanımının genel planını sunduktan sonra parmakların tamamen ustalaşmasını sağlayacak olan on günlük bir ezbere öğrenme sürecinin yeterli olduğunu iddia etmektedir. İlk gün öğrencinin, açık tellerin isimlerini ezberlemesi gerekir; ikinci gün öğrenci, birinci perde üzerinde bulunan notaları ve böyle günden güne devam ederek, her gün bir perde çalışması yaparak, onuncu perdeye kadar tüm notaları öğrenmelidir. Bu on günlük çalışma içinde öğrenci, genelde altı ayda öğrenilecek konuları öğrenecektir. Bu çalışmanın, tablatura yerine bugün bilinen notasyonu kullanan ilk gitar metodu olarak bilinmesinin yanında; yazarının gitar öğretme süreci ile ilgilendiğini de gösteren bir eğitimbilimsel çalışma olduğu da söylenebilir.

### 2.2.2. Federico Moretti “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes”

Fransız Devrimi’ne bağlı politik olayların ve Napoleon Bonaparte’ın yayılmacı yaklaşımının, Avrupa ulusal sınırlarında düşünce akıntılarını hızlandırdığı görülmektedir. Bu dönemde İspanya, İtalya, Almanya, Avusturya ve Rusya’da birkaç önemli gitar metodunun görülmeye başlandığını belirten Ophee, Federico Moretti’nin 1799’da Madrid’de basılan gitar metodunun (Principios para tocar la guitarra de seis órdenes), çağdaşlarının yazdığı tüm metotlar arasında en etkili çalışma olduğunu dile getirmektedir. (Bkz. Resim 36)



Resim 36  
F. Moretti'nin metot kapağı



1799’da basılan bu metodun, 1792’de Moretti tarafından İtalya’da basılan ilk metottan birkaç ayrıntı dışında tam olarak aynı içerikte olduğunu belirten Ophee, iki çalışma arasındaki en büyük farkın Principios (1799)’un İspanyolca olmasına ve o zamanlar içinde İspanya’nın en popüler çalgısı olan altı çift telli\* gitar için yazılmış olmasına dikkat çekmektedir. Moretti metodun önsözünde bu durumu şöyle açıklamaktadır:

*“Kendim bile yedi tek telli gitar\*\* kullanmama karşın, çalışmamı altı çift telli gitara uyarlamam bana, İspanya’da bu çalgı daha yaygın çalındığından dolayı daha kullanışlı geldi.”*

Giriş yazısı olan “The Prólogo” Moretti’nin neden kapsamlı bir genel müzik teorisi özeti koyduğunu anlatmaktadır. Moretti bu yaklaşımını, kendisinin İspanyolca teori kitaplarında hissettiği açlığı, kitabını alanların yaşamamaları için yaptığını belirtmiştir.

Gitar eğitimbilimi üzerine düşünüldüğünde Ophee, amatör seviye için kullanışlı olmamasına karşın kitabın; İspanyol gitar eğitimbilimi tarihinin bir parçası olarak vazgeçilmez bir kaynak olduğunu vurgulamaktadır:

*“Bu kitap belki de gitarın olanaklarını ve bilgi birikimini sistematik şekilde ele alan ilk çalışmadır. Dolayısıyla, bu çalışmanın, öncesinde Moretti; sonrasında da Guilliani, Sor ve Aguado’nun yaptıkları ile alana daha yüksek standartlar getiren bir çabanın parçası olduğu söylenebilir.”<sup>114</sup>*

Sor ve Aguado’nun metotlarıyla oluşturulan gitar eğitimbiliminde yüksek standardın temeli, Moretti’nin metodu ile başlamış olduğu dile getirilebilir.

### 2.2.3. Fernando Ferandiere “Arte de Tocar La Guitarra Española”

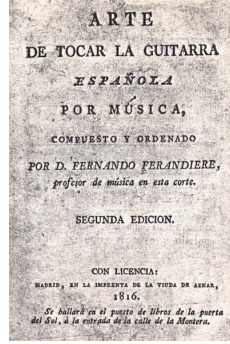
Fernando Ferandiere’nin yazdığı gitar metodu Moretti’nin çalışmasıyla aynı yıl içinde (1799) basılmıştır. (Bkz. Resim 37)

---

\* **altı çift telli gitar:** six-course, double-strung guitar.

\*\* **yedi tek telli gitar:** seven-string, single-strung guitar.

<sup>114</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.



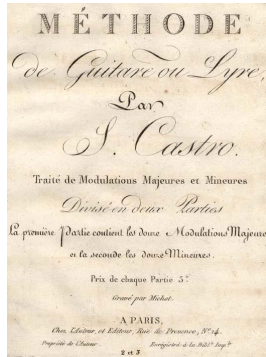
Resim 37

F. Ferandiere'nin metot kapağı

Daha geleneksel olan bu çalışma, daha çok temel müzik eğitimi uygulamaları için çalgının kullanışlı bilgilerini veren bir kitap olarak tanımlanmaktadır. Ferandiere'nin çalışmasıyla ilgili temel düşüncesi, İspanya'nın ulusal çalgısı olan gitarın sadece fandango ve boleroların seslendirilmesinde eşlik için kullanılmaması; aynı zamanda, oda müziğinin önemli ve ciddi bir çalgısı olarak saygınlık kazandırılması gerektiği şeklinde açıklanmaktadır.

#### 2.2.4. Salvador Castro de Gistau “Méthode de Guitare ou Lyre”

18. yy. boyunca Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde gitar metotları basılmaya devam etmiştir. Ophee, 19. yy.a geçerken yayımlanan çalışmalar arasında en çok dikkate değer olan yapıtın, Salvador Castro tarafından Paris'de basılan “Méthode de Guitare ou Lyre par S. Castro” olduğuna dikkat çekmiştir. Ophee, zamanının tanınan bir gitaristi olan Castro'nun, Federico Moretti'nin yakın arkadaşı olduğundan, hatta Moretti'nin ona adadığı bazı kompozisyonların varlığından söz etmektedir. (Bkz. Resim 38)



Resim 38

Castronun metodu

Metot altı bölüm içinde hazırlanmış ve her bir bölümün ikiye bölündüğü, toplam on iki yaprak içermektedir. Çalışmanın en önemli özelliği hemen hemen hiç sözel metin içermemesidir. Dipnotlarda birkaç görüş belirtilmesine karşın çalışmanın çoğu, sadece müzikal egzersizler içerir. Metodun diğer bir dikkate değer özelliği de birkaç pozisyon işareti dışında hiç parmak numarası (duate) içermemesidir. Dolayısıyla, çalışmanın, ustasız çalışmak için yapılmadığını; ancak öğretmenler tarafından öğretici materyal olarak kullanılmak üzere tasarlandığı söylenebilir.

Çalışmanın altı bölümü de, beşliler çemberinin her tonunu içeren, gitar tekniğinin çeşitli yönlerini sunan prelütleri içermektedir.

Ophee, Castro'nun çalışması için: "Bu metot, Carulli ve Carcassi gibi yazarların metodolojisinin temelini oluşturan eğitimbilimsel düşüncelerin habercisi olmasına karşın, bu düşünceler çağdaşları ve günümüz bilim adamları tarafından ya bilinmemekte ya da kabul görmemektedir" şeklinde metodun eğitimbilimsel özelliklerine dikkat çekerek yorum yapmaktadır.

Kitabın yapısı özelliği ile öğrencinin çalıştığı ana metot kitabına tamamlayıcı bir gereç olarak sunulabileceği Ophee tarafından belirtilmekte ve son eleştirisi şu şekilde yapılmaktadır:

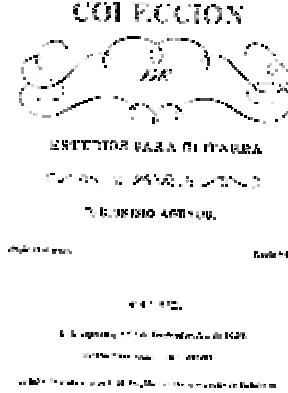
*"Çalışmalar her bölümün birbirini izleyen bir çizgide, sırayla verilebilirdi. Aynı zamanda tek bir tona bağlı olarak, altı bölümden seçilmiş çalışmalar beraber olmak üzere; sonraki tonlara geçmeden önce çalışılabilirdi. Metodolojinin, gitar metotlarının büyük çoğunluğuna, bu çalışmayı takip etmeleri sorumluluğunu verdiği de söylenebilir."*<sup>115</sup>

### **2.2.5. Dionisio Aguado "Colección de Estudios"**

Dionisio Aguado'nun gitar metodu üzerine yazılmış ilk eseri 1820'de Madrid'de yazılıp yayımlanan "Colección de Estudios" adlı eserdir. (Bkz. Resim 39)

---

<sup>115</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.



Resim 39  
D. Aguado'nun "Coleccion de Estudios" metot kapağı

Bu küçük kitabın ilk basıldığı dönemlerde çok göze çarpmamış olması bir yana, gitar eğitimbiliminin özünü günümüze dek değiştirdiği belirtilmektedir. Ophee, bu kitabın önemini değerlendirirken, o zamana dek Avrupa'da yayımlanmış diğer eserlerden tamamen farklı olarak, Aguado'nun gitar eğitimbilimine yeni bir yaklaşımın temellerini attığını belirtmektedir. Aguado bu kitabı yazma nedeni olarak şunları söylemektedir:

*"Gitarın sahip olabileceği ilginç zerafet ve iyi çalındığında zevk sahibi insanlara sunduğu hoş heyecan ve bu insanların gitar hakkındaki bilgilerini ilerletme arzuları; bu çalışma etütleri koleksiyonunu hazırlayıp insanlara sunmamda beni motive eden nedenlerdi."*<sup>116</sup>

Aguado, eğitimbilimsel yaklaşımının tasarım sürecini farklı bir şekilde açıklayarak devam etmektedir; onun düşüncesine göre sadece materyali sunmak yeterli değildir; bunun yanısıra kullanıcıyı, belli bir çalışma düzenini takip etmesi konusunda ikna etmek de gereklidir. Başarı sadece öğrenilenlere değil, konuları ele alış yöntemine de bağlıdır. Kırkaltı etüt, kolaydan başlayarak zora doğru adım adım sunulmaktadır. Ancak Aguado; zor etütlerin, çalışma sürecinde oldukça erken verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Çalışmanın başlangıcından itibaren öğrencinin üstesinden gelmesi gereken zorlukları sunmanın iyi bir düşünce olduğunu ileri sürmektedir; böylece bu çalışmalar, daha büyük güçlüklerin üstesinden gelebilmek için gerekli hazırlığı sağlayacaktır. Aguado'ya göre, gitar üzerinde yerine getirilebilecek herşeyi ortaya çıkarabilmesi için ellerin eğitilmesi tek yoldur.

<sup>116</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.

Kitabın birinci bölümünde Aguado, gitarın kısa, öz ve anlaşılır bir tanımını yapmaktadır. Bunu yaparken de, öğretişinin tamamen anlaşılmasını sağlayabilmek düşüncesiyle, gitarla ilgili bir kelime haznesi ya da terminoloji kurmayı amaçlamaktadır.

Tellerden söz ederken Aguado, gitarın üzerine tek (sencilla) ya da çift (doble) telin takılmasına izin vermektedir. Ondokuzuncu yüzyılın ortalarına dek İspanya’da, çift telli gitarların yaygın olduğu bilinmektedir. Aguado ise tek teli tercih etmiştir. Bu düşüncesini şöyle dile getirmiştir:

*“Her perdede duraklama yapıldığında mükemmel bir uyum içinde olan iki teli bulmak çok zordur. Tek teli kontrol etmek zordur, ancak sol elin parmak uçlarıyla aynı anda iki teli kontrol etmek çok daha zordur”*

Bazı farklılıklarla birlikte Aguado’nun oturuş pozisyonu, Moretti’nin flamenko tarzı oturuşuna benzerdir; gitar, sağ uyluğun dışına yerleştirilip sağ kolun ağırlığıyla sabitlenir. Bu sayede, gitarı tutmak için sol elin kullanılmasına ihtiyaç duyulmaz. Aguado, tuşenin 45 derecelik tam bir açıyla eğilmesinden bahsetmektedir. Bunu şu şekilde açıklar:

*“Sol el başparmağı, tuşenin alt kısmına, doğru bir şekilde yerleştirilir. Dirsek vücuda yakın tutulur. Parmaklar perdeye paralel yerleştirilir. Bu şekilde elde edilen açı, sol el serçe parmağının altıncı tel üzerinde kullanılmasını kolaylaştırır. Sağ el, rozete doğru eğilir ve sağ kolun hizasını takip eder.”<sup>117</sup>*

Ophee, kırkbeş derecelik açının ve kolun aldığı pozisyonun, sol el baş parmağının kullanılmasını engellediğini ve Aguado’nun, bundan hiçbir şekilde bahsetmediğini belirtmektedir.

Sonraki paragrafta Aguado, tırnak sorunuyla ilgili fikirlerini sunmaktadır. 1820 yılına ait bu kitapta Aguado, günümüzde kullanılan gitar tekniğinde bir köşe taşı olan parmak ucuyla ve tırnakla çalma hakkında açık ve ayrıntılı bir açıklama yapmaktadır.

İkinci Bölüm’de “Bir Müzik Aleti Olarak Gitarın Özellikleri Hakkında” şeklinde bir altbaşlıkla, gitarla ilgili yapılan basit bir müzik teorisi sunulmaktadır.

---

<sup>117</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.

Açıklama sırasında Aguado, gitarın kromatik bir enstrüman olduğu fikrine dayanan, yeni bir klavye-armoni sistemi geliştirmektedir.

Sistem; tonun tonik notasının altıncı, beşinci ve dördüncü tellerden herhangi birinin üzerinde bulunduğu zamanlarda, tonik akorun pozisyonuna bağlı olarak geliştirilmiş, bir gam tasarısıdır. Eğer bu sisteme yön veren 13 kuralın tümü hatırlanırsa, bu sistem gitariste, klavyenin altına ve üstüne doğru kromatik bir şekilde hareket ettirilebilecek hareketli gam ve akor örnekleri yaratmasına olanak sağlayabilir. Ophee, Aguado'nun, daha sonraki öğretilerinde bu sistem üzerinde değişiklikler yaptığını, ancak bu düşüncenin, gitarın kromatik yapısı ile ilgili düşünce için bir temel olarak yerini koruduğunu belirtmektedir. Bu fikrin Fernando Sor tarafından da paylaşıldığı ve gitar eğitimbiliminin artık eskisi gibi olmadığı dile getirilmektedir.

Kitabın uygulama bölümü, 46 etütten oluşmaktadır. Bu bölüm, müzik estetiği üzerine uzunca bir tartışma ve Aguado'nun çalışma sisteminin tam açıklamasıyla başlamaktadır. Her iki elin parmaklarının doğru yerleştirilmesinde gerekli dikkatin gösterilmesinin yanısıra Aguado, bir gitaristin şu kuralları izlemesi gerektiğini söylemektedir:

*1. Çalışmalar, veriliş sırası takip edilerek öğrenilmelidir.*

*2. Bir önceki çalışmada tamamen ustalaşmadıkça yeni bir çalışmaya geçilmemelidir. Böylece; parmakların rahatlığı ve sabitliği sağlanarak, her bir notanın kendine ait tam tartımsal değerinde sunulması sağlanır.*

*3. Tempo işareti verilmeyen bu çalışmalarda gitarist bunları, mümkün olduğunca en canlı tempoda çalmaya çalışmalıdır.*

*4. Üçlü aralıklarla gam çalışmalarında gitarist, üçüncü aralığın her iki notasının eşit gürlük düzeyinde çalındığından emin olmalı ve sesleri, birbirinin ardı sıra değil aynı anda çalmalıdır.<sup>118</sup>*

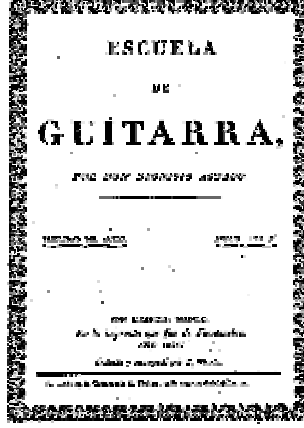
Ophee, her çalışmada parmak numaralarının tamamen sol el parmakları için geçerli olduğunu, sağ el parmak seçiminin, ayrı tutulmuş olduğunu, ancak oldukça ayrıntılı olarak açıklandığını belirtmektedir.

---

<sup>118</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.

## 2.2.6. Dionisio Aguado “Escuela de Guitarra”

Aguado, “Colección de Estudios” adlı kitabının yeni ve geliştirilmiş versiyonunu beş yıl sonra 1825’te “Escuela de Guitarra” adı ile Madrid’de yayımlamıştır. (Bkz. Resim 40)



Resim 40

D. Aguado’nun “Escuela de Guitarra” metot kapağı

Ophee, “Escuela de Guitarra”nın eğitimbilimsel değerini şu sözlerle belirtmektedir:

*“Eğer bizler bu disiplinin gelişimini gerçekten anlamak istiyorsak, bu büyük eserin gitar eğitimbilimine yapmış olduğu gerçek katkının önemini anlamamız gerekir.”*

Kitap, “Birinci Kısım” diye nitelenen bölümle başlamakta ve bu bölüm “Teori – Uygulama” (Teórico-Práctica) alt başlıklarını kapsamaktadır. Birinci Kısım’ın ilk altbaşlığı “Teori”dir ve genel olarak gitarı ele alan üç bölümden oluşmaktadır. Bunlar; gitarla ilgili başlangıç düzeyinde müzik teorisi; gitar yapımı üzerine ayrıntılı bir tartışma ve gitaristin sahip olması gereken kişisel nitelikler ile gitarın çalınacağı yer şeklinde sıralanmaktadır.

Bu bölümün içine alınan materyaller, 1820 tarihli kitaba dayanmakta olup daha önceki metinlerin çoğunda, tırnak, el ve parmak hareketleri üzerine tartışmalar ve ses kalitesi gibi konular dahil pek çok konu kelimesi kelimesine tekrar edilmektedir. Ancak ele alınış biçiminin tamamen farklı olduğu belirtilmektedir. Ophee, Aguado’nun 1820

ile 1825 yılları arasındaki gitar çalma tekniğinde en büyük değişikliğin, oturuş pozisyonu ile ilgili olduğunu belirtmektedir.

Müzik bilgisi üzerine olan ikinci bölüm, tüm kitabın % 40'lık bir kısmını kapsayan ve 181 paragraftan oluşan bir bölüm olarak göze çarpmaktadır. Konuların paragraf biçiminde ele alınış şekli, Aguado'nun "Escuela de Guitarra" kitabından önce hiçbir gitar metodunda denenmemiş olduğu belirtilmektedir. Kitaptaki materyallerin; gamlar ve gamların yapısıyla başlayıp, temel müzik sembolleriyle devam ettiği belirtilmektedir. Bu temel sembol bilgisi; dizi derecelerini ve aralıklarını, beşliler çemberini, majör-minör tonlar ve bunların ilişkilerini, ritmik değerleri ve bunların notalamasını, gürlük işaretlemelerini kapsamaktadır. Ophee, bu bölümün, çalgının kendisinden ayrı olarak, başlangıç müzik bilgisi için de bir temel olarak ele alınabileceğini belirtmektedir.

Üçüncü bölüm, gitar yapımcısı Juan Munoa'nın Aguado için yaptığı gitarın, titiz bir incelemesi üzerine ayrılmıştır. Tasarımıyla ilgili çok yakın kaynaktan bilgi sahibi olması, Aguado'nun iyi bir gitarın özelliklerini açıklayan belli kuralları formüle etmesini sağlamıştır. İlk bölümün, köprünün açıklanması üzerine olduğunu dile getiren Ophee, iki çeşit köprünün olduğunu belirtmektedir. En bilineninin delikleri olan dikdörtgen şeklinde bir ağaç parçası olduğunu, diğerinin ise bugün de bildiğimiz köprü türü olduğunu belirtmektedir. Aguado, bunun modern çağın buluşlarından biri olduğunu dile getirmektedir. Daha sonraları kaleme alınan bir kitabında Aguado, bu köprü tasarımının kendisi için yapıldığını iddia etmektedir. Aguado'nun, Antonio Torres tarafından 1860'larda kullanılan köprünün yıllar öncesine ait bir buluş olduğunu söylemesi oldukça dikkat çekici bulunmaktadır.

Üçüncü bölümün sonlarında bir gitaristin sahip olduğu nitelikler üzerine bir tartışma yapılmaktadır. Gitaristin normal boyutlarda ellere sahip olması ve ellerin hiçbir deformasyona uğramamış olması gerekmektedir. Solak gitaristler için büyük ellere sahip olmak avantajlı olmakla beraber, aynı özelliğin sağ elini kullanan gitaristler için sorun yarattığı dile getirilmektedir. Gitaristin iki gitara sahip olması gerektiği belirtilmektedir. Aguado'ya göre birisi, çalışma sırasında sert hareketlerde kullanılmalı;



diğeri ise performans sırasında daha yumuşak kullanılmalıdır. Gitarist gitarını nasıl akort edeceğini ve gerekli durumlarda scordatura\* akordu yapmayı bilmelidir. Performans için uygun salon seçiminin önemli olduğuna değinen Aguado; en iyi salonun, orta büyüklükte uzun, dikdörtgen şeklinde uzun ve açık tavana sahip olan salonlar olduğunu dile getirmektedir. İyi bir gitar, uygun özelliklere sahip bir gitarist ve doğru bir salonla başarının kaçınılmaz olduğu vurgulanmaktadır.

“Birinci Kısım”ın ikinci altbaşlığı, “Uygulama”dır (Práctica). Bu bölüm kendi içinde;

- a) Başlangıç tekniği,
- b) Akorlar, aralıklar ve çevrimleri,
- c) 30 etüt,
- d) Aguado’nun kendi döneminin müzikal özelliklerini değerlendirdiği kısa bir bölüm, olarak dört bölüme ayrılmaktadır.

1820’de yayımladığı “Colección de Estudios”un 46 etüdünün çoğu, bu metotta da tekrar edilmiştir. Bunların bazıları gereksiz görülüp atılmıştır. Önceki etütlerin bazıları, başlangıç derslerinin bölüm sonundaki basit egzersizler gibi görünürken diğerleri, 30 etütlük bölümde görünmektedir. Her iki bölümde bulunan etütler sıra değişikliğine uğramış; müziksel deyimler yeniden yazılmıştır. Etütlerin bazıları, küçük çaplı metin değişikliklerine uğramıştır.

İlk 22 ders, tek sıra parçalar olarak tasarlanmıştır. Uzunluk olarak genellikle bir ya da iki dizekten fazla değildir. Çalışmalar tamamen ilk dört perdeyle sınırlıdır. Aguado’nun burada, pozisyonlar kavramını kullanmadığı dikkat çekmektedir. Tüm 22 ders, sağ el baş parmağı kullanımını gerektiren, enstrümanın daha düşük ses perdeleri üzerine yazılmıştır. Bunlar; sekizlik ve onaltılık notalar halinde basit ritimlerle başlayıp, noktalı notalarla, üçlemeler ve altılamalarla, çift noktalı notalarla, senkoplar ve stakatolarla devam etmektedir. Tonların seçimi tamamen gelişigüzeledir. Ophee, bu durumun, yeni başlayan öğrenciler için seyrek rastlanan, zorlayıcı bir düzen olduğunu;

---

\* **scordatura:** Gitarın standart akordunun bazı parçaları seslendirmek için değiştirilmesi. Örneğin, gitarın 6. teli olan Mi (E) bazı eserler için Re’ye (D) çekilir.

ancak, güvenli ve olumlu bir ritim duygusunu geliştirecek bir hazırlıksız okuma (deşifre) egzersizi olduğunu belirtmektedir.

Sonraki 62 ders, yine ilk 4 perdeyle sınırlı olmakla beraber ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümleri kapsamaktadır. Burada Aguado, sadece “Colección de Estudios” adlı eserinde değindiği çalma tarzını sunmaktadır ki bu düşünce, “Simultane Akorlar” ya da “Anlık Akorlar” (Acordes Simultaneos) olarak değerlendirilebilir. Aguado, bu düşünceyi şöyle açıklamaktadır:

*“Eğer bir akorun notaları aynı değerdeyse, aynı anda, kesin bir şekilde çalınmalıdır. İşte Anlık Akor (Simultane akor) dediğim şey budur. Uygun bir şekilde konuşmak gerekirse; bir akor, en az üç nota ya da iki aralık içermelidir. Bununla birlikte, uygulamadaki zorluğu düşünerek, iki notayı birlikte bir akor olarak düşüneneğim.”*

Aguado'nun, “blok halindeki akorların arpejlenmemesi” kavramının temelini attığını belirten Ophee, bu kavramın, sonraki kitaplarda pek çok kez tekrarlanan ve günümüze dek sürekli gitaristlerce görmezlikten gelinen başlıca öğretişlerden biri olduğunu dile getirmektedir.

Sonraki 41 ders, ileri bir teknik üzerine verilmektedir. Bu dersler, dördüncü perdenin ötesinde hareketlerle tanımlanmaktadır. Aguado klavyeyi pozisyonlara ayırmamakta; gitarı, kromatik doğasıyla belirlenmiş bir çizgisel birim olarak görmektedir. Farklı teller üzerinde verilen bir sesin unisonu ile ilgili sorunu incelemek için Aguado, karmaşık bir notalama sistemi keşfetmiştir. Sistem, pozisyonlara göre bölümlenme fikrini ortadan kaldırmaktadır. Bu, “eşdeğer seslerin sistemi”dir: açık ilk telin birinci unisonu, beşinci perde üzerindeki ikinci telde bulunmaktadır. Bu ilk “eşdeğer ses”tir. Aynı nota, dokuzuncu perde üzerindeki üçüncü telde bulunmaktadır. Bu da ikinci eşdeğer sestir. Sistem, sözkonusu düşünceyi yineleyerek tüm klavyeye uygulanır.

Süslemeler üzerine olan bölüm legatolar ile başlamaktadır. Bunların arasında, daha önce Batı Avrupa gitar metotlarında açıklanmayan bir teknik olan “arrastre” tanıtılmaktadır. Apozyatürler, triller ve çarpmalar ile devam edilmektedir. Daha sonra çalgının renk paletine yeni tınılar sunulur. Gitar terimine yaylı çalgılardan gelen ve

genellikle “pizzicato” denilen teknik, “sonidos apagados” diye adlandırılmaktadır. Bu teknik Aguado tarafından “istenilen etki, ya telden sol el parmağını kaldırarak ya da sol elin bir parmağıyla titreten tele dokunarak elde edilebilir” diye tanımlanmaktadır. Sağ el avucunun dış kenarıyla tüm tellere dokunulduğunda ve bu halde tel çekildiğinde de koyu bir ses elde edilebileceği belirtilmektedir. Bölüm; davul (tambora), çan (campanelas) ve fagot benzetimi gibi birkaç özel efektin tanımıyla bitmektedir. Aguado’nun metodunda örnek olarak verdiği bu benzetimlere, doksan yedi yıl sonra, Tarrega’nın öğrencisi olan Pascual Roch “A Modern Method For Guitar, School of Tarrega” adlı metodunun (1922) ikinci kitabında, öğretmeninden öğrendiği birçok benzetimi ekleyecektir.

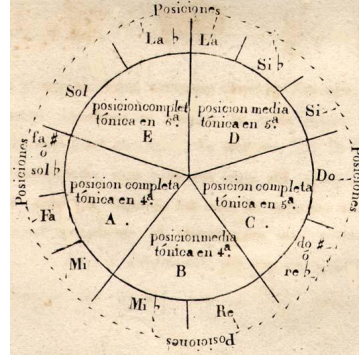
Armonikler üzerine olan bölümün, bu konu üzerine yapılmış en yoğun tartışma olduğu iddia edilmektedir. Ophee, doğal armoniklerin, daha önce diğer yazarlar tarafından açıklananlarla aynı olduğunu belirtmektedir. Metotta ayrıntılı olarak açıklanan yapay armoniklerin üçüncü bir armonik üretme tekniği olarak François de Fossa tarafından bulunduğu iddia edilmesi Ophee’nin dikkatini çekmektedir. François de Fossa tarafından bulunduğu söylenen yapay armonik üretme tarzı, yaylı çalgı yorumcularının kullandığı tekniğe benzer görünmektedir. İlk parmakla beraber verilen bir perdede bir tel tutulur ve tel boyunca 4. parmak uzatılarak, 5 perdelik bir mesafede armonik notalar seslendirilmektedir. Bu şekilde 4. parmakla tutulan sesin iki oktav tizdeki armoniği yapay olarak ortaya çıkmaktadır. Roch, metodunda “Yalnız Sol El İle Yapılan Armonikler” başlığı altında aynı konuyu işlemektedir.<sup>119</sup>

Kitabın “İkinci Kısım” (Seccion Segunda) adlı bölümü, bilinmeyen bir klavye armonisi öğretme metoduyla başlamaktadır. Bu bölümü uyumlu ve uyumsuz akorların arasındaki farkı ortaya çıkaran aralıklar ve akor çevrimlerinin kısa bir tanıtımı, akor çevrimlerinin tam bir açıklaması izler. Aguado, sonra, akor pozisyonları ile ilgili düşüncesini her akorun, klavye üzerindeki beş pozisyondan kolayca etkilendiğini belirterek açıklar. Altı, beş ve dördüncü teller üzerindeki temel notayla beraber altı nota içeren akorlara “tam akor” denirken; diğer akorlar, beş ve dördüncü teller üzerindeki

---

<sup>119</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tarrega**, Volume II, önce verildi, s.101

temel notayla beraber uygulanan “kısmi akorlar”dır. Bu biçimlenme sonucu, tam bare kullanılmaya başlandığında, akorlar klavyenin yukarısı ve aşağısına doğru hareketlenirler. Olası tüm akor biçimlerini özetlemek için Aguado, bir bakışta her akorun klavye boyunca nasıl ilerlediğini gösteren bir “pozisyonlar çemberi tablosu” tasarlamıştır. (Bkz. Şekil 19)



Şekil 19  
Pozisyonlar çemberi

Çember, saat yönünün tersine okunur. Örneğin; saat üç konumunda bulunan C Majör akoru, C pozisyonunda başlayıp, D, E, A ve pozisyonları boyunca devam eder. Aguado'nun amacı, akor biçimlerini ezbere öğretmek değildir; bunun yerine klavye armonisine (fingerboard harmony) temel bir mantık getirmektir. Burada; mantık anlaşılırsa gitaristin yüzlerce farklı akor biçimlerini ezberlemesine gerek kalmayacağı düşünülmektedir.

Aynı yaklaşım; sadece minör ve majör akorlarına değil, tüm uyumsuz akorlar için de uygulanmaktadır. Bu uyumsuz akorlara; dominant yedi, eksik yedi ve artık altı akorları örnek verilebilir. Aguado'nun dizi sistemi, beşliler dairesini tamamen atlayarak, beşliler dairesinden daha sistematik ve daha mantıklı bir sunuşa sahiptir. Her dizi, daha önceleri açıklanan akor biçimlerinden birine dayanır. Böylece diziler, sadece majör ve minör akorlardan türemez, ayrıca dominant yedili akorlardan da türetilir. Bu, Aguado'nun kadans gelişimini işlemesine olanak sağlayan bir düşüncedir. Hareketli akor biçimlerine dayanan dizi örnekleri, klavyenin aşağı ve yukarısında kromatik olarak hareketlidirler. Bu açıklamayı izleyen müzik, pasajın üzerine kurulduğu akor isminin ayrıntılı olarak gösterilmesine eşlik eder ve pozisyonu çember içerisinde kalır. Aguado

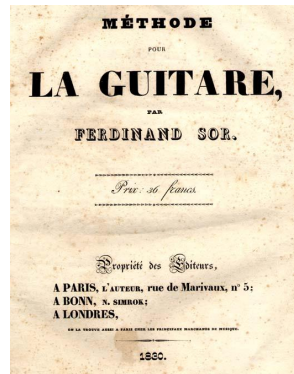
doğrudan bunu söylemese de, buradaki amacın, hazırlıksız okuma ve çalmayı (sight-reading) basitleştirmek olduğu dile getirilebilir. Eğer sistemin yapısı anlaşılırsa, her akor ve verilen belli notalara bakmaksızın dizi ölçüleri için doğru parmak seçimi yapılabilir hale gelecektir. Bölüm, sabit herhangi pozisyonun ilerisinde uzayan arpejler üzerine görüş belirtilmesiyle biter.

Sonraki yılda, 1826'da Aguado, 1838'e kadar kalacağı Paris'e gitmiştir. Gidişinden kısa bir süre sonra bu şehirde "Escuela de Guitarra" eserinin iki yeni basımı yayımlanmıştır. Her iki basım da onun adına Parisli bir matbaacı tarafından basılmıştır. İlki, İspanyolca olarak, ikincisi ise François de Fossa'nın çevirisiyle Fransızca olarak aynı anda yayımlanmıştır.

İspanyolca yayımlanan metodun muhtemelen İspanya ya da Güney Amerika pazarı için yazıldığı düşünülmektedir. Ön sayfasında, Munoa'nın Madrid'deki dükkanının adresi bulunmaktadır. Tam metni ve müziği, 1825 Madrid baskısıyla hemen hemen aynıdır. Pek fazla değişiklik yapılmamıştır.

### 2.2.7. Fernando Sor "Méthode Pour la Guitare"

Fernando Sor Paris'e dönüşünden 4 yıl sonra 1830'da kendi gitar metodunu yayımlamıştır. (Bkz. Resim 41)



Resim 41  
F. Sor'un metot kapağı

Ophee, başlığının aksine, bu çalışmanın bir gitar metodu olmadığını, uygulamalı teknikle ilgili olarak eğitimbilimsel kuramın kurallarını oluşturmaya yönelik bir girişim,

bir bildiri (manifesto) olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Sor'un metodunun belli çelişkilerin ve hayali abartıların olduğu, karışık düşüncelerden oluşmuş bir kitap görüntüsü sergilediği de belirtilmektedir. Sor'un gitar ve tekniği hakkındaki düşüncelerinin tam olarak ne olduğunun anlaşılması güç görünmektedir. Bu tarihe kadar incelenen bütün kitapların aralarında büyük farklar olmalarına karşın, genelde eğitimbilimsel bir yönleri olduğu belirtilmektedir. Diğer metotlar, birbirlerinden farklı olarak, kendilerine özgü bir çalışma düzeni uygulamayı önermekteydiler. Aynı zamanda kendi önerilerini izleyecek öğrencilere, başarı vaat etmekteydiler. Sor'un kitabının ise farklı olduğunu dile getiren Ophee, kitabın bazı programlarda kullanışlı olabilecek çalışmalar içermesine karşın, çalışmaların sunumunda bir plan ya da düzen olmadığını belirtmektedir. Sor'un bir metodun nasıl olması gerektiği üzerine olan görüşünü şöyle ifade etmiştir:

*“Bir metot, hareketi yönlendirecek olan kurallar üzerine kurulmuş, akla yatkın ilkelerden oluşan bilimsel bir çalışmadır.”<sup>120</sup>*

Bu çalışmanın kısa tanımı yapılmıştır. Bu kitap bir metot olarak adlandırılmış ve değişik kuşaklardan gitaristler bu kitaba büyük saygı duyarak bağlanmışlardır. Belki de Sor'un kitabının ne olduğu üzerine en iyi tanım, 19 yy.ın ortalarında bu çalışmasını düzenleyip basan öğrencisi Napoleon Coste'nin giriş yazısında yapılmıştır:

*“Robert de Visée'den bu yana birkaç sanatçının bu türdeki kompozisyonları diğerlerinin arasından sıvrılmıştı. Sor'un, neredeyse iki yüzyıl sonra ortaya çıkmasının ardından müzikal dünyada heyecan verici bir canlılığa neden oldu. Zevkin ve bilimin modeli olarak kalacak yaratıları cazibe sahibidirler ve şaşkınlık yaratmış, alışılmışın dışında kalmışlardır. Bu müthiş sanatçının başarıları onu kiskanç eleştirilerden koruyamamıştır.”<sup>121</sup>*

Bu, bir yoldaşın, arkadaşın ve iki gitar için yazılmış; Sor'un büyük eserlerinden biri olan Op. 63, “Souvenir de Roussie” adlı eserin kendisine adandığı kişinin görüşüdür. Görüşleri hüznün ve anlayışı ortaya koymaktadır. Coste, Sor'a ve onun anısına düşmanlık değildir. Ophee, bu bilgilerle içinde bulunulan açıdan bakıldığında; Sor'un metodunun

<sup>120</sup> Matanya OPHEE, a.g.e.

<sup>121</sup> Napoleon COSTE, “Introduccion”, **Metodo Completo Para Guitarra** (Fernando SOR), Ricordi Americana, Buenos Aires, 1943, s.3

yazılışındaki derin acıyı, abartıların ve çelişkilerin nedeninin daha iyi görülebileceğini dile getirmektedir.

Sor, kendi kişisel tekniğini ve onu, bu tekniği kabul etmeye getiren nedenleri tartışmak amacı güttüğünü belirterek kitaba giriş yapmaktadır. Gitara uyguladığı müzik yaklaşımı gibi, gitarın çoksesli bir çalgı olma durumunu önemseyen Sor, bundan dolayı doğru armoni kurallarının gitara uygulanması gerektiğini düşünmektedir. Basılı kompozisyonlarına ve ayrıntılı olarak 24 ders, 24 çalışma ve 24 egzersizine sürekli olarak bir başvuru yazmıştır. Kitap, iyi gitarın özelliklerini anlatan bir bölümle başlar. Bu bölümde, Aguado'nun sözlü tartışmasından farklı olarak, Sor, tamamen doğru çizimlerin olduğu, gitar yapımının birkaç yönünün anlatıldığı detaylı bir açıklama yapar. Aguado gibi o da, beğendiği, Panormo, Schroeder, Alonzo, Pagés, Benedid, Martinez ve Lacôte gibi gitar ustalarını anlatır.

Sor'un bu kitabını, genel anlamda herkese yönelik değil de; daha çok profesyonel müzisyenler, gitar eğitimcileri için yaptığını düşünen Ophee, Sor'un, büyük miktarlar halinde sattığı besteleri gibi, bu çalışmasının da çok satılıp, bunlardan ticari bir gelir elde etmek amacıyla olmadığını belirtmektedir. Aynı zamanda Sor'un, gizlemeye çalışsa da; kendi düşünceleri yoluyla inandırmak, ikna etmek hatta karşısındakinin düşüncelerini olduğu gibi değiştirmek istediği dile getirilmektedir.

Bu kitabın asıl içeriğinin genel gitar estetiği üzerine yazılmış diğer kaynakların verildiği bir monolog şeklinde yapılandırıldığı görünmektedir. Ophee'ye göre kitabın içerik tablosunu Aguado'nun "Escuela de Guitarra" adlı eseri ile kıyaslamak ilgi çekicidir. İki kitap da müzik teorisi konusunda birbirini yakın benzerlik göstererek takip etmektedir. Bölüm başlıkları farklıdır fakat konu içeriği benzerdir. Birçok örnekte, Sor, Aguado'nun düşünceleriyle aynı kanıda olduğunu ifade etmektedir. Diğer örneklerde ise, örneğin parmak ucu ya da tırnak kullanımı konusunda Sor parmak ucunu tercih ettiğini belirterek Aguado'ya katılmamaktadır.

İkisinin de uzlaştığı konulardan biri klavyeye karşı yaklaşımdır. İkisi de klavyenin yapay şekilde pozisyonlara bölünmüş bir yapısı olmadığı; klavyenin tek bir

doğrusal ünite olduğu konusunda hemfikirdirler. Klavye, kromatik olarak yapılandırıldığından, beşliler çemberi gereksiz bir çağ aşımı olarak kullanım dışına itilebilir. Aguado gibi, Sor'un gamları sunma yöntemi de do, re bemol, re, mi bemol, mi ve böyle ilerleyen kromatik bir dizilişi takip eden, yürüyen akor kurulumlarından oluşmuş bir düşünceyi ortaya koyar. (Bkz. Şekil 20) Tüm dikkat, gamları tel boyunca klavye üzerinde öğrenme işine verilmiştir. Sor'un parmak basma şekli incelendiğinde, Aguado'nun "parmakların yönlendirilmesi" fikrine katılmadığı; ancak "bir eksen oluşturacak şekilde parmak basma" düşüncesi üzerinde, oldukça ısrarlı olduğu belirtilmektedir.



Şekil 20  
Sor'un verdiği dizi örnekleri

Sor ve Aguado arasında tırnak-parmak ucu sorununun yanında el ve parmak hareketleri ile ilgili birkaç farkın daha göze çarptığı belirtilmektedir. Aguado'nun, Sor'un bazı durumlarda kullanışlı olabileceğini düşündüğü, "sağ elin bir masa yardımıyla desteklenmesi" fikrine sert bir şekilde karşı çıkmakta olduğu belirtilmektedir. (Bkz. Resim 5)

Aguado, sol kolun vücuda yakın olması gerektiğini belirtmiştir. Sor ise bileğin, müzikal dokuya göre pozisyon aldığı başka bir teknik geliştirmiş ve kitabında bu tekniğe bir bölüm ayırmıştır. Bilek, parmaklar tellere paralel dizildiğinde vücuda yakın ve perdelere paralel olduklarında da vücuda uzaktır. Sor ve Aguado'nun ikisi de kapsamlı olarak müziklerinde yüzük parmağı kullanmış olmalarına rağmen, Sor, kitabında sağ elde sadece üç parmağın kullanımını önermektedir; baş parmak, işaret parmağı ve orta parmak. Sor'a göre yüzük parmak çok zayıf kalmaktadır ve diğer üç parmakla uygun hızda uzanmamaktadır. Sor'un görüşlerine, elin düz halini ve ona



uygun parmak pozisyonlarını gösteren geometrik çizimler eşlik etmektedir. (Bkz. Şekil 21)



Şekil 21  
Sor'un metodundan sağ el çizimi

Düşünce, elin, parmakların üstünde eğilip büküldüğü bir çalma pozisyonunu içerdiği ve oluşan hizanın yanlış olduğu düşünüldüğünde; bu kanıyı temel almış olmasına rağmen ikna edici görünmektedir. Bu durumun, Sor'un kendi elinden kaynaklanmış olabileceğini belirten Ophee, insan elinin anatomik olarak sınırsız çeşitlilik taşıdığını dile getirmektedir. Genel olarak düşüncenin Sor'un asla yüzük parmağı kullanmadığını belirten yargıdan aldığı söylenebilir. Sor'un yazdığı sadece üç parmakla çalınabilecek eserler bulunmaktadır ve çalınmaktadır. Ancak, diğer bir durum olarak açıkça görülecek şekilde yüzük parmaksız çalınamayacak eserler de vermiştir. Bu parçalar Sor'un kendisinin belirttiğine göre halka açık yerlerde çalınmıştır. Kitabın sondan bir önceki bölümü de sağ el yüzük parmağına ve onun kullanımına adanmıştır. Burada Sor, bu parmağın kullanılma durumlarını belirtip, el pozisyonlarını bu parmağa uyum sağlayacak şekilde düzenlemenin yollarını açıklamaktadır. Bu durumdan Sor'un yüzük parmağını her durumda kullanmadığı; bazı durumlarda kullandığı yorumu çıkarılabilir.

Bu kitabın, Sor'un dehasını ve yaşadığı dönemin müziğini anlamak isteyen birinin, ayrıntılı çalışması gereken önemli bir tarihi belge olduğu belirtilmektedir. Kitap basımından beri uzun bir zamandan bu yana, çalgıya gerçekçi bir çalışma düzeni getirebilmiştir. Hatta günümüzde temelini Sor'dan alan birçok düşüncenin, çağdaş gitar

metotlarında yeni buluşlar olarak hatta çoğunlukla onun ismini vermeden kullanıldığı dile getirilmektedir.

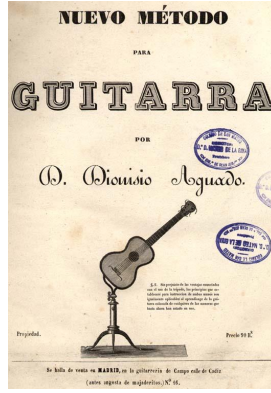
### **2.2.8. Dionisio Aguado “Nouvelle Méthode de Guitare, Op. 6”**

1830’ların, Dionisio Aguado için verimli bir dönem olduğunu dile getiren Ophee, Aguado’nun bu dönemde gitarı sabitlemek amacıyla “tripod”u keşfettiğini belirtmektedir. Tripodu halk konserlerinde sunarak, bu aletin, yapımını, kullanımını yaygınlaştırmış ve elde edilecek avantajları konusunda bilgilendirmeler yaparak satışını da gerekli hale getirmiştir. 1835 dolaylarında Aguado, ön kapağa yeni buluşu tripodu yerleştirerek “Nouvelle Méthode de Guitare, Op. 6” adlı eserini yayımlamıştır. Ophee, eğitimbilimsel olarak yeni kitabın, “Colección de Estudios” ve “Escuela de Guitarra”dan çok farklı olmadığını belirtmektedir. Bu durum, önceki kitabın basitleştirilmiş bir baskısı şeklinde bir düşünce uyandırmaktadır ve “Escuela de Guitarra” kitabındaki çalışmaların gerginliğini hafifletme çabası olduğu düşünülmektedir.

Kitap, başlangıç bölümünden itibaren öğrencinin hoş kısa parçalar çalabilmesi için tasarlanmıştır. Çok az yeni fikir açıklanıp, az sayıda çalışma ve etüt sunulmaktadır. Özünde bu kitabın, “Escuela de Guitarra”nın kısaltılmış bir versiyonu olduğunu belirten Ophee, pek ağır sayılmayacak parçaların ve düşüncelerin seçilip alındığı özet bir kitap olduğunu belirtmektedir.

### **2.2.9. Dionisio Aguado “Nuevo Método Para Guitarra”**

Aguado’nun günümüzde de en çok bilinen kitabı olan son metodu Madrid’de 1843 yılında basılmıştır. (Bkz. Resim 42)



Resim 42

D. Aguado'nun "Nuevo Metodo" metot kapağı

Kitapta birçok önemli değişiklikler vardır. Aguado'nun, 1825–1826 yıllarında basılan metotlarının François de Fossa ile yakın işbirliği içinde ortaya çıktığı belirtilmektedir. 1830'ların ortalarında Aguado tarafından yayımlanan daha sonraki metotlarda ise, de Fossa'ya ait referanslar bulunmamaktadır. De Fossa'nın bulduğu söylenen yapay armoniklerin istisnai durumu ve onun "Escuela de Guitarra"ya sağladığı tüm kuramsal materyal katkılarına yönelik referanslar, "Nuevo Mtodo"ya aktarılmıştır.

Ophee, bu metodu incelemenin yolunu; önceki kitaplar ile son çalışma arasında hangi materyallerin kaldığı ya da çıkarıldığının sırayla belirtilmesi şeklinde belirlemiştir. Bu doğrultuda Ophee, metottaki en belirgin değişikliği, Aguado'nun ritmik kontrole giriş olarak ortaya koyduğu, ilk dört perdedeki tek çizgide yer alan egzersizlerin olduğu bölümün, son kitaptan çıkarılması olarak belirtmektedir. "Escuela de Guitarra"nın en uzun öğelerinden biri olan müzik teorisi bölümünün tamamı da kitaptan çıkarılmıştır. Akorların olduğu bölüm kitabın sonuna taşınmıştır. Klavyede bulunan değişik aralıkların genişletilmiş grafik çizimlerinin olduğu bölüm, kitaba eklenen yeni bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Gamların ve süslemelerin olduğu bölüm ciddi şekilde genişletilmiş ve doğaçlama üzerine yeni bir bölüm eklenmiştir. Önceden olduğu gibi değişik egzersizler ve çalışmalar yeniden yazılmış ve yeniden düzenlenmiştir.

Ophee, bunların dışında en önemli ama en az dikkat çeken yenilemenin; metine uygulanmış olan ufak puntoda eklentiler olduğunu dile getirmektedir. Bu uygulamadaki amacın metot okuyucularının muğlak görüşlerinin kaybolması için yapıldığını dile

getiren Ophee, uygulamanın, Aguado'nun kasıtlı bir şekilde konunun özünü çıkardığı, doğru ve kesin ayrıntılardan oluşan belirsizlikleri ortadan kaldırmaya yönelik bir çalışma olduğunu belirtmektedir. Aguado'nun ölümünden önce 1849'da yazdığı kapsamlı bir ek sayı (Apéndice), vasiyetçileri tarafından ölümünden sonra yayımlanmıştır.

Ophee bu bilgilerin yanında, 19. yüzyılın ikinci yarısında Antonio Cano, Tomás Damas ve Julian Arcas gibi İspanyol virtüözlerinin yükselişine dikkat çekerek öğretmenlik etkinliklerinde bu çalıcıların, Aguado'nun basılmaya devam etmiş olan Nuevo Metodo çalışmasını kullanmış olduklarını belirtmektedir.

18. yy. ortalarından 19. yy.ın ilk yarısına kadar geçen süreç içerisinde dağınık bir görüntü sergilemelerine karşın gitar metotlarının belli bir çizgide geliştiği görülmektedir. Söz konusu dağınıklığa Sor ve Aguado'nun toparlayıcı nitelikteki çalışmalarıyla düzen geldiği söylenebilir. Özellikle Aguado'nun dört metodu eğitimbilimsel açıdan değerlendirildiğinde, devamlı bir gelişme sürecinin varlığından söz edilebilir. Sor'un çalışmasının ise bir metottan daha çok, gitaristler için bir bildiri niteliği taşımasına karşın, temel teknikleri ve bazı ileri düzey çalışmaları içeren etütleriyle eğitimbilimsel olarak önemli bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Günümüzde de kullanılagelen Sor'un etütleri bu çalışmaların eğitimbilimsel geçerliğini de kanıtlar görünmektedir.

Sor ve Aguado'nun metotları ve eğitimci yönlerinin, kendilerine kadar gelen gitar geleneğinin bir değerlendirmesi olarak görünmektedir. Buna göre yaptıkları çalışmalarla kendilerinden önce oluşmuş dağınık görüntüyü derleyerek Tarrega Okulu'na zemin hazırladıkları söylenebilir.

### **2.3. Tarrega Okulunu Temel Alan Metotlar**

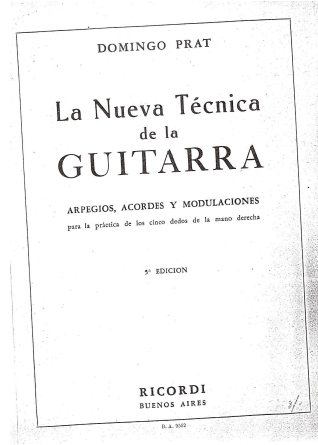
Tarrega Okulunu temel alan gitar metotları Tarrega'nın ölümünden sonra bazı öğrencileri tarafından yayımlanmıştır. Bu çalışmalar arasında belirlenenler Prat, Fortea,

Roch, Sagreras, Leloup, Pujol, Savio ve Loscos adlı öğrencilere ait olan metotlardır. Araştırma kapsamında ise şu çalışmalara kısaca değinilmiştir;\*

Domingo Prat “**Escalas y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra**” (1910), Daniel Fortea “**Metodo de Guitarra**” (1921), Pascual Roch “**A Modern Method for the Guitar-School of Tárrega**” (1921), Julio S. Sagreras “**Tecnica Superior de Guitarra- Escuela del Maestro Tárrega**” (1922), Emilio Pujol “**Escuela Razonada de la Guitarra – basada en los principios e la technica de Tarreaga**” (1933).

### 2.3.1. Domingo Prat “**Escalas y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra**”

Tarrega'nın öğrencilerinden biri olan Prat'ın, ilk basımı 1910 ve ilk basımı 1929 olan iki ayrı metodu bulunmaktadır. 1910 yılında yayımlanan metodu “**Escales y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra**”, 1929 yılında yayımlanan metodu “**La Nueva Tecnica de la Guitarra**”dır. (Bkz.: Resim 43)



Resim 43  
Prat'ın metodu

Son metodu kendisinin geliştirdiği ve “yeni teknik” olarak sunduğu sağ elin küçük parmağının gitar çalmada etkin hale getirilmesi temeline dayanmaktadır. “Sunuş” bölümünde, enstrümanlar tarihinde küçük parmağın kullanımının her zaman

\* Metotlar, ilk basım tarihleri dikkate alınarak sıralanmışlardır.

tartışıldığını belirten Prat, piyano çalma tekniğinin gelişiminden örnek vererek, küçük parmağın göz ardı edilmemesi gereken bir öge olduğunu ileri sürmektedir. Bu düşünceye göre küçük parmak da geliştirilip gitar çalmada etkin hale getirilmelidir.<sup>122</sup>

Prat'ın 1910 yılında yayımladığı ilk metodunun, Tarrega'nın ilkeleri çerçevesinde hazırlandığı söylenebilir. İlk metodun 1935 yılında yayımlanan 7. basımında Prat, 1929'da "yeni teknik" olarak sunduğu küçük parmakla çalışma yollarını kitabın "Önsöz" yazısına eklemiştir.<sup>123</sup>

15 sayfalık bir kitap olan metotta; iki oktav ve üç oktav majör-minör diziler, kromatik diziler, farklı tartımlarda yazılmış kromatik diziler, üçlü ve oktav kromatikler yer almaktadır. Arpejlerle devam edilmektedir. Bu bölümde Tarrega'nın üç arpej etüdü diğer etütler ile birlikte sunulmaktadır. Atıklık için bir çalışma, bağlar için bir çalışma ve gitarın ileri pozisyonlarını tanıtan bir çalışma ile kitap sonlanmaktadır.

Kitabın yayımlandığı yıl gereği (1910), gitar eğitimbilim tarihinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Prat'ın bu metodu, Tarrega'nın öğrencilerine teknik gelişim ile ilgi verdiği alıştırmaların ilk yayımlandığı örneklerden biridir. Sageras'ın Tarrega Okulunu temel alan metodu (1922) ile bu metod karşılaştırıldığında, Sageras'ın metodunun, Prat'ın metodu üzerine temellendirdiği görülebilir. Her iki kitabın da teknik gelişmeleri temel almış çalışmalar olduğu söylenebilir.

Tarrega'nın yüzük parmağı etkin hale getirmesinin, Prat'ı yeni arayışlara ve gitarı daha etkin çalma olanakları konusunda araştırmaya yöneltmiş olduğu düşünülebilir. Prat'ın bu arayışının 1929'da yayımladığı metodunda belirlediği "yeni teknik" ile sonuçlandığı düşünülebilir. Küçük parmağın gitar çalmada etkin hale gelmesi görüşünü savunan bu tekniğin, günümüzde bazı gitar çevrelerince uygulanarak metotlaştırıldığı bilinmektedir.

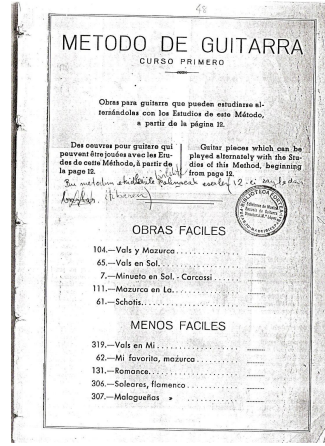
---

<sup>122</sup> Domingo PRAT, *La Nueva Tecnica de la Guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1929, s.3

<sup>123</sup> Domingo PRAT *Escalas y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1935, 7.Basım, s.2

### 2.3.2. Daniel Fortea “Metodo de Guitarra”

Daniel Fortea (1878–1953) Tarrega ile birlikte çalışmıştır. Kendi yayınevini Madrid’de kurmuş ve metodunu bu yayınevinden yayımlamıştır. Metod iki kitaptan oluşmaktadır. Kitap İspanyolca, Fransızca ve İngilizce dilinde basılmıştır. (Bkz. Resim 44)



Resim 44  
Fortea'nın metodu

Birinci kitaba “Gitar Okulu Üzerine Birkaç Kelime” başlığıyla başlanmaktadır. Fortea, 16. yy.dan Tarrega’ya kadar geçen süreyi kısaca özetledikten sonra metodunun çağdaş gitar eğitimine katkıda bulunmasını umduğunu belirtmektedir. Bu bölümün ardından öğrenciye çalışma öğütleri verilmektedir. Derslere başlamadan önce sağ elin pozisyonu hakkında ayrıntılı bilgi ve Tarrega’nın bir fotoğrafı yer almaktadır. Bu bölümde tırnak-parmak ucu konusunda da bilgiler bulunmaktadır. Fortea, öğrencinin tırnak kullanması durumunda, tırnağın parmak ucu ile eşit uzunlukta kesilmesinin yararlı olacağını bildirmekte; kendisinin tıpkı Sor ve Tarrega gibi parmak ucu ile çalmayı tercih ettiğini belirtmektedir.<sup>124</sup>

Dersler boş tellerde çalışmalar ile başlamakta, 1. pozisyondaki natürel sesler tanıtıldıktan sonra, kromatik dizi ile değiştirici işaretli sesler de tanıtılmaktadır. Oktav çalışmasından sonra 12. alıştırmada birinci telde 5. pozisyon tanıtılmaktadır. Farklı aralıklar ile çalışmadan sonra 19. alıştırmadan 27. alıştırmaya kadar arpej ve akor

<sup>124</sup> Daniel FORTEA, *Metodo de Guitarra*, Biblioteca Fortea, Madrid, 1963, s.5–6

çalışmaları bulunmaktadır. Çıkıcı ve inici bağ konuları işlendikten sonra kitabın sonuna kadar öğrencinin çalışması için bir dizi etüt verilmiştir. Etütler incelendiğinde tek ses, aralık, akor, arpej, yarım ve tam bare, bağ ve glissando gibi konuların pekiştirilmesi için verildiği düşünülebilir. Kitabın son kısmında ise doğal armonikler ve kırık akorlar konusu işlenmektedir.

İkinci kitabın ilk sayfası dışında, hiçbir sayfada açıklama yapılmamıştır. İlk sayfada yapılan açıklamada günlük çalışmanın önemi anlatılmaktadır. Tam bare konusu için hazırlanan ikinci alıştırmada üçüncü perdeye kadar yazılan çalışmanın, öğrencinin 12. perdeye kadar çalışılması istenmektedir. Bağların yavaş ama güçlü çalışması gerektiği belirtilmiştir.<sup>125</sup>

İkinci kitapta, birinci kitaptan farklı olan bir konu işlenmemekte, ancak birinci kitapta geçen konuların üst düzey alıştırmalarını içermektedir. İkinci kitabın en belirgin eğitimbilimsel özelliği olarak içerdiği etüt ve prelütlerin çeşitliliği söylenebilir. Kitapta Sor'un 5, Aguado'nun 10, Tarrega'nın 4, Carcassi ve Coste'nin 1'er, Fortea'nın 15 çalışması yer almaktadır.

### **2.3.3. Pascual Roch "A Modern Method for the Guitar-School of Tárrega"**

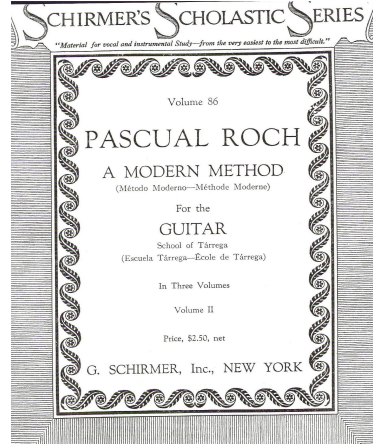
Tarrega Okulu ifadesinin yer aldığı bu metot 1922 yılında New York'da basılmıştır. Üç kitaptan oluşan metodun üçüncü kitabı 1923'de basılmıştır. Kitapta üç dilde metinler yer almaktadır; İspanyolca, İngilizce ve Fransızca. (Bkz.: Resim 45)

Birinci kitabın iç kapağının arkasında Tarrega'nın bir fotoğrafı dikkat çekmektedir. "Okuyucuya" başlığı altında Tarrega'nın gitar tarihindeki önemi, yaptığı işler anlatıldıktan sonra Tarrega Okulunun önemine dikkat çekilmektedir.

---

<sup>125</sup> Daniel FORTEA, *Metodo de Guitarra*, Biblioteca Fortea, Madrid, 1958, s.1





Resim 45  
Roch'un metodu

Birinci Kitap iki bölüme ayrılmaktadır; birinci bölüm konu başlıkları Romen rakamlarıyla belirlenmiş on yedi bölümü kapsamaktadır. “Giriş” başlıklı yazı ile başlayan bölümde Tarrega Okulu ve Roch’un yazdığı üç kitap hakkında ayrıntılı bilgiler içermektedir. “İyi bir gitarda olması gerekenler” başlığıyla devam eden bölümü, konser gitarlarının özellikleri, gitar tutuş pozisyonu, sol elin kullanılışı, sağ el pozisyonu, tel seçimi, akort yapma konuları takip etmektedir.

“Sor-Aguado Okulları ve Gitar Metotları ile Tarrega ve Benzersiz Metodu” başlıklı yazıda Roch, Tarrega’nın gitarı Sor ve Aguado’dan farklı bir bakış açısıyla değerlendirdiğine dikkat çekmektedir. Özellikle sağ elde yüzük parmağını kısmen kullanan bir anlayışa sahip olan Sor ve Aguado’dan farklı olarak Tarrega’nın yüzük parmağını diğer parmaklara rakip olacak şekilde kullandığını belirtilmektedir. Ayrıca Tarrega’nın belirlediği yeni sağ el tekniğinin, gitardan cazibeli ve güzel tonlar ürettiği dile getirilmektedir. Roch:

*“Daha önce seneler boyunca çalışıp da uzmanlaşamayan gitaristler, şimdi Tarrega Metodu sayesinde birkaç sene içinde mükemmel çalabiliyor ve hem erkek hem de kadın ünlü gitaristler ortaya çıkıyor”<sup>126</sup>*

diyerek Tarrega Okulunun gitar eğitimini kolaylaştırdığını iddia etmektedir. Bu açıklamalardan sonra dizileri tanınmanın önemi, nasıl çalışılacağı, gitarın ses alanı ve unisonlar tanıtılmaktadır. Basit sıralı parmak egzersizi, sağ el başparmak kullanımı,

<sup>126</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, Volume I, önce verildi, s.21

tremolo, arpej konuları ve bu konularla ilgili egzersizleri içeren çalışmalarla birinci bölüm sona ermektedir.

Kitabın ikinci bölümünde genel olarak diziler, yarım bare, tremolo çalışması, büyük bare, akorlar, tüm tonlarda bitiş kadansları ayrıntılı olarak çalışılmaktadır. Bu bölümde diziler konusu, 15 alt başlık altında işlenmiş olması nedeniyle ilgi çekicidir. Akorlar konusu da diziler konusu kadar detaylı çalışılmaktadır.

Derslerden sonra “Etüt ve Prelütler” başlığı altında sekiz çalışma sunulmaktadır. Kitabın son bölümünde “Eğlenceli Çalışmalar” adı altında 20 çalışma yer almaktadır. Bu çalışmalar, 18’i çeşitli bestecilerin eserlerinin Roch tarafından gitara uyarlamasından, diğer 2 eser ise Roch’un orijinal eserlerinden oluşturmaktadır. Kitapta “Eğlenceli Çalışmalar” bölümü dışında kullanılan tüm egzersizler Rocha aittir. Zaman zaman fotoğraflarla desteklenen derslerde kullanılan fotoğraf sayısı sekizdir.

Roch’un ikinci kitabı üst düzey konuları içermektedir. Majör tonlarda bareli tremolo çalışmalarıyla başlayan derslere kırık akorlar, bareli arpejler, kromatik diziler ile devam edilmektedir. İki notanın çıkıcı ve inici bağı, üçleme, dörtleme, altılama, çift üçleme gibi tartımların bağı ayrıntılı olarak işlenmektedir. Bağ konusunda derin çalışılması gerektiğini düşünen Roch iki komşu telde yapılan bağlar ile arada bir tel olan bağları çalıştıktan sonra üçlü, altılı, oktav aralıkların bağı çalınmasını işlemektedir. Süslemeler konusunda kısa, uzun apozyatür, kısa vurgulu apozyatür, çift apozyatür, üçlü grupetto, dördü grupetto ve tril ayrıntılı olarak çalışılmaktadır.

“Gitarda Artistik ve Hoş Efektler” başlığı altında Tarrega’nın eserlerinde kullandığı tüm süslemelerin nasıl yapıldığına dair ayrıntılı bilgiler yer almaktadır. Söz konusu süslemeler; doğal, yapay armonikler yalnız sol el ile yapılan armonikler arrastre, arrastre türleri, boğuk ton, çan efekti, arp tonu, trampet efekti, davul efekti, uzayan ses tonu, trompet efekti, trombon efekti, klarinet ya da obua efekti, çatlak yaşlı insan sesi benzetimi, hıçkırarak ağlama benzetimi, ağlama benzetimi, kekeme benzetimi, sadece sol el çalma, arpej ve kırık akor gibi yüksek düzey gerektiren çalışmalar şeklinde

sıralanabilir. Bu bölüm fotoğraf yardımıyla desteklenmiş ve her konuya en az bir örnek verilerek kullanım yerleri hakkında bilgi verilmiştir.

Kitabın sonunda “Kullanışlı Prelütler” başlığı altında Roch’un 3, Tarrega’nın 9 uyarlaması yer almaktadır. Bu prelütler, kitapta anlatılan artistik ve hoş efektleri içermektedir.

#### 2.3.4. Julio S. Sagreras “Tecnica Superior de Guitarra- Escuela del Maestro Tárrega”

Julio Salvador Sagreras (1879–1942) Arjantinli bir gitaristtir. Tarrega Okulunu temel alan bu metodunun dışında 6 kitaplık bir metodu daha vardır. 1922 yılında Buenos Aires’de Ricordi tarafından yayımlanan “Tecnica Superior de Guitarra” (Gitarada Üstün Teknik) adlı metot alt başlık olarak “Üstat Tarrega Okulu” diye nitelendirilmiştir. (Bkz.: Resim 46)



Resim 46  
Sagreras’ın metot kapağı

“Sunuş” bölümünde yazar, Tarrega Okulu ve bu okulun temsilcileri hakkında genel bilgiler vermektedir. Kitabın Tarrega Okulunun temel tekniklerini içerdiği belirtilmektedir. Ayrıca, kitapta verilen çalışmaların genel planı ve öğrencinin nasıl

çalışması gerektiği hakkında bilgiler sunulmaktadır.<sup>127</sup> Kitap “Diziler” ve “Teknik Etütler” olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

40 sayfalık kitabın 27 sayfalık alanında, diziler konusunun ayrıntılı bir şekilde işlendiği göze çarpmaktadır; iki oktav ve üç oktav majör-minör dizilerin üç farklı çeşidi, kromatik diziler, dizilerin değişik tartım çeşitlemeleriyle çalışmaları (noktalı sekizlik-onaltılık, üçleme, bir sekizlik-iki onaltılık, dörtleme, altılama, yedileme... gibi), aynı tel üzerinde kromatik çalışmalar, üçlü, altılı, sekizli aralıklı diziler sunulmaktadır.

Kitabın “Teknik Etütler” bölümünde bağ, arpej ve sağ elin değişik parmak kombinasyonlarını içeren toplam 15 etüt yer almaktadır. Bu etütler arasında iki elin birbiriyle uyumunu pekiştirici etütler, sol elde pozisyon atlamalı çalışmalar, onikinci pozisyon alıştırmaları gibi çalışmalar göze çarpmaktadır.

Teknik Etütler bölümünün kolaydan zora doğru bir sıra ile dizildiği söylenebilir. 12. etütten başlayarak sona kadar olan çalışmaların yüksek düzey gerektiren etütler olduğu dile getirilebilir. SAGRERAS’ın Tarrega Okulunu temel alan bu çalışmasında sol ele büyük ölçüde ağırlık verdiği göze çarpmaktadır. İlk bölümden kitabın sonuna kadar, verilen teknik çalışmalarla klavyede sol elin parmaklarını, her türlü pozisyona uygun hale gelmesi hedeflenmektedir. Her tonun dizisinin, üç ayrı pozisyonda çalıştırılmasının, sol elin aynı tonlarda farklı pozisyonlara uyumunu sağlama amacına dayandığı düşünülmektedir. Verilen minör dizilerin, melodik minör olduğu dikkat çekmektedir. Her dizi çalışmasında, sağ el parmaklarına en az iki çalma formülü sunulması; sağ elin de gelişmesine yönelik çalışmalar yapıldığını göstermektedir.

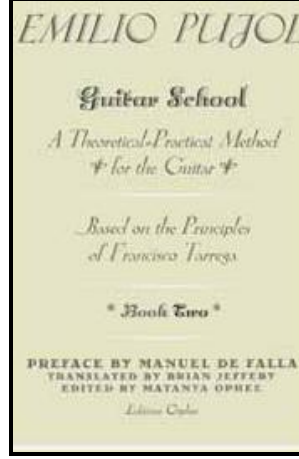
### **2.3.5. Emilio Pujol “Escuela Razonada de la Guitarra – basada en los principios de la technica de Tárrega”**

İlk basımı 1934’de Buenos Aires’de Ricordi Americana tarafından yayımlanan metot, “Tarrega’nın Prensiplerine Dayalı Gitar Okulu” başlığını taşımaktadır. Dört

---

<sup>127</sup> Julio S. SAGRERAS, *Tecnica Superior de Guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1922, s. 2

kitaptan oluşan çalışmanın, “Tarrega Okulu” anlayışının en önemli temsilcilerinden biri olduğu düşünülmektedir. (Bkz. Resim 47)



Resim 47  
Pujol'un metodu

Metot kitaplara, bölümlere, derslere, paragraflara ayrılarak; sistematik bir görüntü sergileyecek şekilde düzenlenmiştir.

Giriş yazısını 1933'de Manuel de Falla'nın yazdığı ilk kitap, 15 bölümden ve 229 paragraftan oluşmaktadır. Falla giriş yazısında Aguado'nun zamanından bu yana, Tarrega'nın aydınlattığı teknik ilerlemeyi içeren bir metoda ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir. Falla'ya göre Pujol kendi kişisel katkılarını da ekleyerek söz konusu ihtiyacı ortadan kaldıran önemli bir gereksinimi karşılamıştır. Bu bölümü takip eden Emilio Pujol'un başlangıç yazısı; gitar ve tekniği, Tarrega Okulunun akılcı (rasyonel) prensipleri, kolaylık ve zorluk, gitaristin psikolojisi, yöntemler, çalışmanın planı ve sonuç bölümleri halinde şekillenmiştir.

1983'de “Edition Orphée” tarafından basılan İngilizce versiyonunda editör Matanya Ophee de söz konusu metodun önemine dikkat çekmekte; çeviriler, gitar tarihi, plan, baskı hataları, sol ve sağ ellerde parmak seçimi, notalama, örnek resimler, kaynakça başlıkları altında ayrıntılı bilgiler sunmaktadır.

İlk kitap gitarın yapısal gelişimi, eski ve yeni akort sistemleri, tuşe, eşdeğer (unison) sesler, aralıklar; eski ve modern notalama, iki el için parmak seçimi, ses

üretme, çalma pozisyonu, eller ve nasıl çalışılması gerektiğine dair notlar, gitar bakımı ile ilgili bilgiler, işaretler, kısaltmalar ve gitar terminolojisi gibi konularda ayrıntılı bilgi içermektedir.

İlk kitabın bu görüntüsü ile daha sonra yapılacak dersler için etkili bir hazırlık süreci hedeflendiği söylenebilir. Pujol da, ikinci kitabın giriş kısmında, birinci kitapta verilen teknik ve kuramsal bilgilerin sağladığı hazırlık boyutuna, ikinci kitap ile teknik ve uygulama boyutunun eklendiğini dile getirmektedir.

İkinci kitap iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde birinci kurs adı altında 39 ders; ikinci bölümde ikinci kurs adı altında 21 ders olmak üzere toplam 60 ders vardır. Derslerde 179 paragraf ve 98 çalışma verilmiştir. Kitapta yer alan dersleri tamamlayıcı özellikte olan ek çalışmalar da ikinci kitabın sonunda yer almaktadır. Pujol'un 12 etütten oluşan bu destekleyici çalışmalarını, Schumann'ın iki gitar için düzenlenmiş "Melodia" parçası izlemektedir.

Kitabın kaynakçadan hemen önce yer alan bölümü, dikkat çekici görünmektedir. Bu bölüm, Pujol'un kitapta yer vermediği, ancak eğitimbilimsel açıdan öğrenciye yararlı olduğunu düşündüğü; başka gitar eğitimcilerine ait metot ve etütlerin görüntüsünden oluşmaktadır. Pujol'un öğrencilere dönük önerilerini içeren bu öğütsel eklenti; söz konusu diğer eğitimcilere ait konuyu pekiştirici etütlerin, Pujol'un kendi derslerinden sonra çalışılması gerektiği düşüncesini temel almaktadır. Örneğin Pujol 56. derste 90 no.lu egzersizin pekiştirilmesi için Domingo Prat'ın "Escalas y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra"<sup>128</sup> isimli çalışmasında 15. sayfada yer alan Tarrega'nın La Majör egzersizinin çalışılabileceğini önermektedir. (Bkz.: Ek 2)

Pujol'un bu bölümde sergilediği yaklaşımın eğitimbilimsel olarak diğer çalışmalara kıyasla özgün olduğu dile getirilebilir. Ayrıca Pujol'un gitar eğitimbilimi literatürünü tanıdığı ve farklı gitar eğitimcilerinin eğitim materyallerini de değerlendirdiği söylenebilir.

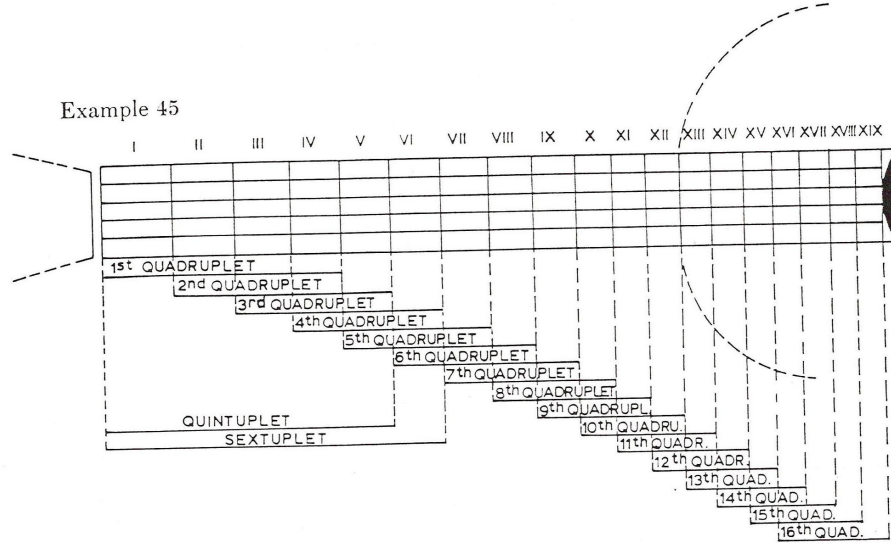
---

<sup>128</sup> Domingo PRAT, *Escalas y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra*, önce verildi, s.15

Araştırma kapsamında bu bölümün içeriği incelendiğinde ortaya çıkan görüntünün ilgi çekici bulunacağı dile getirilebilir. Bölümde, Pujol'un çalışmalarına destek olması amacıyla seçtiği egzersizlerin sahibi gitar eğitimcilerinin, araştırmada önceden ismi geçen Aguado, Sor, Coste, Prat, Fortea, Roch oldukları göze çarpmaktadır. Bu bölüm incelendiğinde; Pujol'un ilk olarak Aguado'dan başlayan, Sor'u ve öğrencisi Coste'yi kapsayan; sonrasında da Tarrega'nın öğrencilerinin eğitimsel çalışmalarını içine alan bir doğrultuda örnekler seçtiği görülmektedir. Bu durumun, Pujol'un gitar eğitimbilimini Aguado'dan Sor'a doğru, sonrasında da Tarrega'nın öğrencilerini içine alan bir anlayış kapsamında değerlendirdiğini sergiler görülmektedir. Bu görüntünün tarihsel yönü düşünüldüğünde; Tarrega'nın öğrencisi Pujol'un, Tarrega'nın çalışmalarının yapıldığı dönemden sonraki zamanı temsil edecek şekilde, sadece Tarrega'nın diğer öğrencilerinin eğitimbilimsel çalışmalarını seçmiş olmasının; Pujol'un yaklaşımı kapsamında Sor'un öğrencisi Coste'den itibaren "Tarrega Okulu" kavramının varlığını, ortaya koyar görünmektedir.

Derslere gitarın akort edilmesi konusyla başlanmış, sağ elin tanıtılması ve boş tellerde çeşitli parmak kombinasyonlarıyla sağ el çalışmaları 7. derse kadar sürdürülmüştür. Bu dersin ardından sol el tanıtılmış ve pozisyon kavramı üzerinde durulmuştur. Pujol pozisyon kavramının yaylı çalgılardaki gibi düşünülmemesi gerektiğini belirterek; sol elin parmaklarına bağlı olarak, parmakların buldukları perdelere göre pozisyon kavramının dördü, beşli ya da altılı gruplardan oluştuğunu belirtmektedir. (Bkz. Şekil 22) Bu düşünceye göre klavye 16 dördü, 15 beşli ve 14 altılı gruptan oluşmaktadır. Bu konuyu açıklayan örnekler ve çalışmalar tanımdan sonra verilmektedir.

105. The fingerboard contains 16 quadruplets, 15 quintuplets, and 14 sextuplets.



Şekil 22

Pujol'un klavyeyi dörtlü, beşli ve altılı gruplara böldüğü çizim

Daha sonraki dersler pozisyon değişiminde kurallar, parmak kombinasyonlarının ileri seviyede uygulama çalışmaları, bare, çift tel çalma, üç tel çalma, bütün majör ve minör tonları birinci dörtlü içinde dizi olarak çalmaya başlama, ezgiyi eşlikten ayırt etme çalışmaları ile ikinci kitabın birinci bölümü tamamlanmaktadır.

İkinci bölüm kuramsal ve uygulama alt başlığı ile verilmiştir. İkinci kurs başlığı altında; sol eli ileri seviyeye getirmeyi amaçlayan ve parmakların çeşitli yönlere hareketliliğini temel almış çalışmalar, bare uygulaması sırasında diğer parmakların hareketliliği, inici ve çıkıcı arpejler, bağ çalışmaları, arrastre ya da portamento çalışmaları, doğal armonikler ve altıncı telin Re sesine akort edilmesi (scordatur) gibi çalışmalar yer almaktadır. İkinci kitabın içerdiği derslerin ayrıntılı başlıkları, paragraf ve örnek çalışma sayıları araştırmanın ekler bölümünde sunulmaktadır.

Üçüncü kitap ikinci kitabın devamı niteliğinde olup; iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm 3. kurs başlığı altında 61. dersten başlayarak 81. derse kadar toplam 21 ders; ikinci bölüm 4. kurs başlığı altında 82. dersten başlayarak 116. ders de dahil olmak üzere, toplam 35 ders içermektedir. Kitapta toplam 56 ders kapsamında 330 paragraf ve 146 egzersiz bulunmaktadır. Üçüncü kitabın sonunda etütler, 13 no.dan 39 no.lu etüde



kadar sıralanmışlardır. Her etüdün amacı ve nasıl çalışılması gerektiği hakkında ayrıntılı bilgiler ilgili paragraflarda yer almaktadır.

Kitabın içeriği incelendiğinde ilk bölümde; derse 13. ve 19. perdeleri arası tanıtılarak başlandığı göze çarpmaktadır. Diğer derslere sol elde parmakların aynı tel üzerinde komşu perdelere hareketini sağlayan alıştırmalarla devam edilmektedir. Üçüncü kurs daha çok sol el parmaklarının bağımsızlaştırılması ve parmakların birbirleriyle koordinasyonunu sağlayan çalışmalara ağırlık vermiştir. Bas partisi tutan ses, ezgi partisi yürüyücü; ezgi partisi tutan ses, bas partisi yürüyücü ve her iki partinin de yürüyücü olduğu çalışmalar sol ve sağ elin birbirleriyle uyumunu sağlama amacı taşımaktadır.

Üçüncü kitabın ikinci bölümü; apoyando (destekli çalış) çalışmaları ile başlamış; sağ elde çeşitli parmak kombinasyonlarını sekizlik değerde yazılmış arpej ve akor çalma teknikleri ile geliştirmeyi amaçlayan çalışmalarla devam etmiştir. Bu çalışmaları önceden sağ el için dar konumda yazılmış (komşu tellerde çalınan) akorlar oluştururken, bu bölümdeki derslerde geniş konumda yazılmış akorlar kullanılmaktadır. Sağ el başparmağının geliştirilmesi için yoğun çalışmalara yer verilmiş; bu yoğun çalışmaları bağ, apojoyatür, çarpma, vibrato, yapay armonik gibi süsleme ve teknikleri içeren çalışmalar izlemiştir. Kitap, son konu olarak duate (parmak seçimi) ile ilgili çalışmaları vererek sonlanmaktadır.

Dördüncü kitabın önsözünde Pujol, metodunu beş kitap olarak tasarladığını ve 5. kitabı hazırlamaya çalıştığını belirtmektedir. 5. kitabın kapsadığı konu başlıklarını da bu yazıda vermektedir; Yorumculuk, Uyarlamalar, Kompozisyon, Pedagoji, Gitar Estetiği ve Etiği.<sup>129</sup> Ancak, Pujol'un ölümü nedeniyle, büyük kısmı tamamlanmış olan 5. kitap bugünlere kadar basılamamıştır. Pujol'un basmayı düşündüğü son kitabının içeriğine bakılırsa, bir gitaristin ulaşabileceği en üst seviyeyi ilgilendiren konuları işlemek istediği görülebilir. Bu yönü ile Pujol'un, metodunu başlangıç seviyesinden, en üst düzey olan virtüozluk seviyesine kadar tasarlamış olduğu ve bu amaçla gereken

---

<sup>129</sup> Emilio PUJOL, "Prefacio", **Escuela Razonada de la Guitarra – basada en los principios de la technica de Tarreaga**, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954, s. 8

egzersizlerin yanı sıra, bu konuda sahip olduğu tüm düşünceleri paylaşmak istediği söylenebilir.

Dördüncü kitap beşinci kurs olarak adlandırılmıştır. 117. dersten başlayarak 166. derse kadar toplam 50 ders, 349 paragraf ve 315 egzersiz içermektedir. Kitap “virtüozite” ana başlığı altında, vermeyi amaçladığı davranışlar ile ilgili beklentisini daha ilk çalışmadan itibaren sergilemektedir.

Dinamizm ve senkronizasyon (eşleme) konusuyla başlayarak; ritmik hareket, kromatik aralıklarda senkronizasyon, sol el için ayrıntılı ve çeşitli atıklık çalışmaları, farklı ritim çeşitlemeleriyle tüm majör ve minör tonlarda yazılmış tek ses ve üçlü, altılı, sekizli, onlu aralıklardan oluşan ayrıntılı gam çalışmaları, dar konumdan başlayıp geniş konumlara taşınan akor çalışmaları, tam bare ile akor çalışmaları, ileri seviyede pozisyon atlamalı arpej çalışmaları, tremolo, ileri seviyede bağ çalışmaları, trill, çift trill, doğal ve yapay armonikler, pizzicato, çan ve davul efektini içeren sonorite çalışmaları, rasgueado, aynı tel üzerinde değişik tarzlarda pozisyon atlamaları, standart akordun dışında kullanılan akort sistemleri (scordatura), müzikal anlatım, solistik başarı için öneriler gibi konuları içererek sonlanmaktadır.

Kitabın sonunda tamamlayıcı çalışmalar kapsamında, 40 no.lu etütten 70 no.lu etüde kadar toplam 31 etüt, çalışma yöntemleri açıklanmış olarak verilmektedir.

Tarrega'nın yöntemlerini benimseyen öğrencileri Tarrega'yı, kendi eğitim yaşantıları kapsamında değerlendirmiş ve bu yaşantılarının yansıması olacak şekilde çeşitli metotlar yazmışlardır. Bu çalışmaların her birinin farklı özellikler gösterdiği ve değişik konular üzerinde yoğunlaştıkları söylenebilir. Söz konusu değişikliklerin, daha önceden Walker tarafından da belirtildiği gibi Tarrega'nın her öğrencisine ayrı bir yöntem uygulayarak, öğrenciye göre metot geliştirmesinden kaynaklanmış olabileceği düşünülebilir. Buna göre Tarrega'nın öğrencilerinin onun eğitimbilimsel yaklaşımlarını kendi yaşantılarıyla değerlendirip bir sonuç olarak ortaya koydukları metotlar, bütünüyle ele alındığında, Tarrega Okulu anlayışının genel bir görüntüsünün çizilebileceği söylenebilir.

## 2.4. Tarrega'nın Eğitimbilimsel Özellikleri

Bazı kaynaklar Tarrega'nın, çekingen yapısından dolayı konser vermekten hoşlanmadığını dile getirmektedir. Pujol'un Tarrega'nın biyografisini anlattığı kitap da bu görüşü kısmen desteklemektedir. Llobet'in öğrencisi Walker, Tarrega'nın konser vermekten hoşlanmadığı görüşüne katılmadığını belirtmektedir. Ona göre Tarrega, yolculuğu ve her türlü koşuşturmaya sevmeyi için, aldığı prestijli konser tekliflerine "hayır" yanıtını vermiştir.<sup>130</sup> Ancak Walker, konser verme konusunda yavaş davranan Tarrega'nın, yakın arkadaşları ve öğrencilerinden oluşan tanıdık gruplara dinleti sunmayı çok sevdiğini belirtmekte, hatta bütün hayatının bundan ibaret olduğunu dile getirmektedir.

Walker, "Tarrega'nın Mirası" başlıklı yazısında, Tarrega'nın yeterli bilgisi olduğu halde, gitar eğitimi için bir metot bırakmamasının nedenini yanıtlamaktadır. Ona göre Tarrega, belli bir sistemi izleyen, kalıplaşmış eğitim anlayışlarından nefret etmiş; her öğrencisine ayrı bir yöntem uygulayarak, öğrenciye göre metot geliştirmiştir. Öğrencilerinde eksik bulduğu yönleri geliştirmek amacıyla özel çalışmalar yazmıştır. Walker, bu davranışı eğitimcilerle "iyi ve sadık bir öğretmenin olması gereken model" olarak sunmaktadır.<sup>131</sup>

Llobet'in anlatımına göre Tarrega'nın metodolojisinin, daha çok gözleme ve uygulamaya dayalı bir sistemi vardı. Llobet önce ustasını gözlemlediğini, daha sonra evinde gözlediği tekniklerini uyguladığını belirtmektedir. Tarrega'nın kuramdan çok, uygulamaya dönük görünen metodunun faydasını Llobet, şöyle anlatmaktadır; "Böylece kuramsal bilgileri öğrenmekten çok, kendi gitar tekniğimle, uygulama ile deneyim kazanıyordum."<sup>132</sup>

"Kanıtlara Dayanan Gitar Okulu" başlığı altında Espinos, Tarrega'nın günümüze kadar nesilden nesile geçen bir gitar okulu yarattığını belirtmektedir. Bu okulun ilkelerinin, sadece bilinen teknik problemlerin çözümüne değil, ileride ortaya

<sup>130</sup> Luise WALKER, *Tárrega-Album*, önce verildi, s. 8

<sup>131</sup> Luise WALKER, a. g. e., s. 8

<sup>132</sup> Robert PHILIPS, "Miguel Llobet", <http://www.geocities.com/RGUITPHIL/llobet.html>

çıkabilecek olası problemlere de çözüm üretmeye dayandığı belirtilmektedir. Bir eserin yorumu çalışılırken ileride çıkabilecek problemleri öngörü ile çözenin Tarrega Okulunun eğitimbilimsel amaçlarından birini oluşturduğu vurgulanmaktadır.<sup>133</sup>

Espinos, Tarrega'nın dersleri; teknik alıştırmalar, etütler ve eser yorumu sırası ile işlediğini belirtmektedir. Ders sırasında Tarrega'nın, öğrencilerine bir tekniğin gelişmesi için gösterdiği, çoğu kez doğaçlama gelişen egzersizleri, teknik alıştırmaları öğrencilerin izleyerek, kayda aldıkları belirtilmektedir. Söz konusu egzersizlerin diziler, arpej türleri, akor türleri, tek ve çift bağlar, triller, pozisyon atlamaları, natürel ve yapay armonikler, her eli ve her parmağı bağımsızlaştırma çalışmaları gibi teknikleri geliştirmeye yönelik alıştırmalar olduğu dile getirilmektedir.

Tarrega'nın müziğe karşı duyduğu heyecanı, sevimli karakteriyle birlikte öğrencilere aşıladığını belirten Espinos, öğrencilerinin motivasyonunun bozulmaması için "iyi" ya da "kötü" kelimelerini asla kesin anlamda kullanmadığını belirtmektedir. Walker gibi Espinos da Tarrega'nın her bir öğrencisinin kişisel gelişimi için katı disiplin uygulamadığını dile getirmektedir. Öyle ki Espinos bunu, Tarrega'nın kendi ölçütlerinde bile uygulamadığına dair bir örnek ile belirtmektedir:

*"...Bir defasında Tarrega Beethoven'in bir eserini çalışırken, hava almak için bir dakikalık ara verdiğinde, öğrencilerinden birinin notaların üzerine kurşun kalemle not aldığını gördü.*

*— 'Ne yapıyorsunuz' diye sordu.*

*— 'Daha iyi çalışmak için sizin belli pasajlarda yaptığınız bazı ayrıntıları yazıyordum', diye cevap verdi öğrencisi.*

*— 'Bunu yapmaktan vazgeçin' diye cevap verdi Tarrega, 'Biliyor musunuz? Bu pasajları konserlerimde nasıl çalacağımı ben bile bilmiyorum'..."<sup>134</sup>*

Aktarılan bu örnekten Tarrega'nın öğrencilerine, doğru yorum için gerekli olan teknik bilgileri verdiği ve yorumlama konusunda öğrenciyi serbest bıraktığı anlaşılmaktadır. Bu davranış eğitimbilimsel olarak düşünüldüğünde, öğrencinin eser yorumlamada herhangi birini taklit etmek yerine, sahip olduğu bilgi ve teknik ile kendi

<sup>133</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, önce verildi.

<sup>134</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, a.g.e.

kişisel yaratıcılığını birleştirerek eseri yorumlaması gerektiği sonucu çıkarılabilir. Ayrıca, Tarrega'nın "bu pasajları konserlerimde nasıl çalacağımı ben bile bilmiyorum" sözü ile öğrenciye, gitar çalmanın, tekniklerden oluşan bir psikomotor davranış olmadığı; tüm bunların ötesinde, müziği anlık bir duyumsama ile dinleyenlere iletmek gerektiği düşüncesini taşıdığı dile getirilebilir. Söz konusu düşüncüyü Tarrega "**Teknik, bir amaç değil, sanatın mükemmelliğine ulaşmak için gerekli bir araçtır**"<sup>135</sup> sözü ile açıklamaktadır.

## 2.5. Tarrega'nın Gitar Müziği Literatürüne Katkıları

Roch, bir gitaristin sadece gitar müziği ile uğraşmasının yeterli olmadığını, aynı zamanda bando, orkestra ve piyano için yazılmış müzikleri tanınması gerektiğini ve bu eserlerden uyarılama yapmak zorunda olduğunu belirtmektedir. Uyarılama yaparken akorları sadeleştirmek, armoniyi genişletip daraltmak gibi kuramsal bilgilerin yanı sıra, armonikler, arrastreler, davul efektleri, çeşitli benzetimler ve pizzicatolar gibi gitara özgü kaynakları kullanmak gerektiğini ifade etmektedir. Tarrega'nın bu yönde iyi bir örnek olduğunu belirten Roch'a göre bir gitaristin, temel müzik bilgilerinin yanı sıra, iyi derecede solfej ve armoni bilmesi gerekmektedir.<sup>136</sup>

Tarrega, 1874 ile 1878 yılları arasında Madrid'de Real Konservatuvarı'nda müzik eğitimi almıştır. Burada, solfeji Jose Gainza'dan, piyanoyu Miguel Galiana'dan ve armoniyi Rafael Hernando'dan aldığı kaydedilmektedir.<sup>137</sup> (Bkz.: Ek 1)

Pujol'un Tarrega'nın biyografisini konu aldığı kitabında, ustasının tüm eserlerinin listesi yer almaktadır. (Bkz.: Ek 3) Bu listeye göre Tarrega'nın 78'i orijinal, 139'u uyarılama olan toplam 217 eseri bulunmaktadır. Orijinal eserlerin 28'i etüt, 15'i prelüt, 35'i orijinal kompozisyonlardan oluşmaktadır. Uyarılama eserlerin 19'u iki gitar,

<sup>135</sup> Adrian Ruiz ESPINOS, a.g.e.

<sup>136</sup> Pascual ROCH, önce verildi, "Geniş Müzikal Bilgiye Sahip Olmanın Avantajları" başlığı altında Volume III, s.107

<sup>137</sup> Francisco HERRERA, "Cronologia de la vida de Tárrega", [http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/Tárrega\\_cronologia.htm](http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/Tárrega_cronologia.htm)

için 120'si solo gitar için yapılmıştır. Bunların yanında 60 eserin yayımlanmamış olduğu görülmektedir. Pujol, yayımlanan her eserin yayımlandığı yayınevini de eserlerin karşısında belirtmiştir.

Muzaffer Çorlu Tarrega'nın tüm orijinal eserlerinin tamamen yeni seslere ve kullanım şekillerine sahip "yeni gitar"ı anlamak için yazılmış birer etüt gibi olduğunu belirtmektedir. Ayrıca yazmış olduğu prelütlerinin aynı zamanda iyi birer egzersiz olduğunu dile getirmektedir. 19. yy.da Guilliani'nin, Rossini'nin opera uvertürlerini gitara adapte ederek uyarlama geleneğini başlattığını dile getiren Çorlu, Tarrega'nın ise Bach, Haydn, Mendelssohn, Chopin, Wagner, Schumann, Beethoven ve Schubert gibi bestecilerin uyarlamalarıyla gitar repertuarını zenginleştirerek bu çalgıya dikkatleri çekmeyi başardığını belirtmektedir.

Bunların yanında Çorlu, Tarrega'nın uyarlamalarıyla ilgili teknik bir yorum olarak "Mendelssohn'un Canzonetta'sında yaylı çalgıların tınlattığı akorları ustalıklı gitarla aktarıp ezginin renk olarak akorlardan ayrılmasını sağlayacak bir uyarlama yaptı" demektedir.<sup>138</sup> Tarrega'nın bu tür uyarlama ve bestelerinin son derece "gitaristik", gitara özgü olduğunu da belirten Çorlu'nun bu görüşü, Tarrega'nın gitara karakter kazandırması ile ilgili farklı kaynakların düşünceleriyle de örtüşür görünmektedir.

Tarrega'nın başarılı çalışmaları, modern gitar tekniğinin doğmasına ve önceki yıllarda gerileyen gitarın popüleritesinin artmasına da yardım etmiştir. Birden bire kendi tarzlarını İspanya dışına taşıyarak yorumlayan yeni nesil besteciler ortaya çıktığı görülmektedir: Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) ve Manuel de Falla (1876-1946). Bu bestecilerin hepsinin gitara hayranlık duyduğu belirtilmekte, ancak sadece Albeniz'in gitar çalmayı piyanodaki kadar geliştirdiği belirtilmektedir.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Muzaffer ÇORLU, "Bir Klasik Gitar Dahisi", **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Yıl 1 Sayı 3, Şubat-Mart 2003, s.44

<sup>139</sup> La TUNG-SON, "Francisco Tárrega", <http://www.ltsguitar.com/Tárrega.html>

Tarrega'nın yapmış olduğu uyarlamaların kuramsal temelini, almış olduğu müzik eğitiminden kaynaklandığı düşünölmektedir. Tarrega'nın orijinal eser sayısı uyarlamalarından daha azdır.

Tarrega'nın eserden çok uyarlama yapma nedeninin “yeni gitar”ın sahip olduğu ifade zenginliğini, tını paletini ve çoksesliliğin sunduğu olanakları bilinen eserleri gitara özgü şekilde uyarlayarak tanıtma amacı olabileceği söylenebilir. Bu düşöncenin bir yansıması olarak da gitar literatürünün Tarrega'nın sergilediği uyarlama eğiliminden sonra önemli ölçüde genişlemeye başladığı; Isaac Albéniz, Enrique Granados ve Manuel de Falla gibi bestecilerin de gitara yönelik eser verme konusunda ilgi gösterdikleri dile getirilebilir.<sup>140</sup>

## **2.6. Tarrega'nın Yetiştirdiği Öğrencilerin Günümüz Gitar Eğitimine Etkileri**

1878'de Barcelona'da doğan Miguel Llobet 1938'de yine Barselona'da ölmüştür. İlk müzik eğitimine keman ve piyano ile başladı. Amcasının hediye ettiği gitara sahip olduktan sonra 11 yaşında Magin Alegre'den ders almaya başladı. Bir konserde Antonio Jimenez Manjon'u (1866–1919) dinlemesiyle gitarı kariyerinde kullanacağı çalgı olarak seçti. 1892'de Tarrega ile tanışan Llobet, Barselona Municipal Müzik Konservatuarı'nda onunla çalışmaya başladı.

Llobet'in; eğitimbilimsel anlamda Tarrega'nın önemli takipçilerinden biri olarak ön planda görüldüğü söylenebilir. Llobet birçok kayıt yapmış ve dünyanın farklı ölkelerinde çok sayıda konserler vermiştir. Sanatsal çalışmalarının yanında önemli öğrencileri olmuştur. Yetiştirdiği öğrencilerden Andres Segovia, Maria Luisa Anido, Rey De La Torre, Ramón Montoya, Graciano Tarragó bu kapsamda sayılabilir.

Graciano Tarragó (1892–1973) Llobet ile çalıştıktan sonra, 1933 yılından itibaren Conservatorio del Liceo de Barcelona'da gitar eğitimi vermiş ve bu kurumda

---

<sup>140</sup> La TUNG-SON, a.g.e.

gitar profesörü olmuştur. Verdiği resitaller, yaptığı kayıtlar yanı sıra 1960 yılında bir metot yazmıştır.

Andres Segovia (1893–1987) yılları arasında yaşamıştır. Segovia'nın klasik gitara birçok katkısının olduğu dile getirilebilir. 1915'te Llobet ile tanışan Segovia'nın iki otobiyografisinden birinde gitarı kendi kendine öğrenmesiyle ilgili yorumundan dolayı bazı gitaristlerce tepki aldığı söylenmektedir. Llobet'ten bazı öneriler aldığını dile getiren Segovia açık olarak gerçek bir etkinin olmadığını dile getirmektedir. Segovia'nın bu yorumuna karşın Segovia ve Pujol ile çalışmış olan Prof. Ronald C. Purcell; Segovia'nın repertuar seçimi ve tekniğinin Tarrega prensiplerini açıkça ortaya çıkardığını ve tamamen Llobet'in etkisinin görüldüğünü dile getirmektedir. Purcell bu etkinin Llobet'in Parlophone Electric Recordings'den (Chanterelle Historical Recordings CHR 001) çıkan çalışması ile Segovia'nın Angel recordings, ZB 3896 kodlu kayıtları incelendiğinde açıkça görüldüğünü öne sürmektedir.<sup>141</sup>

Segovia'nın kariyerinin başlangıcı sayılan ilk konserini üç bölümlü yaptığı görünmektedir. Ophee bu durumun Tarrega'nın getirdiği repertuar seçimiyle büyük ölçüde benzerlik taşıdığını belirtmektedir.<sup>142</sup> Konserin üç bölümden oluşması ve içeriğinin Tarrega'nın transkripsiyonları ile Segovia'nın kendi transkripsiyonlarından oluştuğunun görülmesinin bu kanıtı güçlendirdiği söylenebilir. Aynı zamanda çeşitli kaynaklarca Segovia'nın gitar repertuarına önemli bir katkısı olarak değerlendirilen transkripsiyon yapma geleneğinin, Tarrega'nın verdiği eserler incelendiğinde, Segovia'nın Tarrega'nın bu anlayışından da etkilenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Değişik dönemlerde Llobet'in ve Prat'ın öğrencisi olan Arjantinli Isabel María Luisa Anido González (1907–1996) Tarrega Okuluna sahip çıkan başarılı gitaristlerden biridir. Tarrega'nın öğrencisi Robledo ile de çalışan ve çeşitli ülkelerde önemli konser salonlarında bulunan Anido, yorumculuk yapmanın yanında öğrenciler de yetiştirmiştir.<sup>143</sup>

<sup>141</sup> Robert PHILIPS, "Miguel Llobet", <http://www.geocities.com/RGUITPHIL/llobet.html>

<sup>142</sup> Matanya OPHEE, "Repertoire Issues", <http://www.orphee.com/defossa/repertoire.html>

<sup>143</sup> Cristina CID, "Maria Luisa Anido", <http://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm>



Llobet'in önemli öğrencileri arasında Segovia ile kayıtlar yapmış olan Küba asıllı Amerikalı, Jose Rey de la Torre<sup>144</sup> de anılabilir. Torre'de Llobet'in diğer öğrencileri gibi sadece yorumculuk yapmamış, öğrenciler de yetiştirmiştir.

Ramón Montoya (1879–1949) da Llobet'in öğrencisi olmasa da onun gitar çalışının bir hayranı olarak anılmaktadır. Montoya, içinde bulunulan zamanda Modern Flamenko gitarının temelini kuran kişi olarak göze çarpmaktadır.<sup>145</sup> 1920'nin sonlarına doğru yaptığı katkılar ile bugünün yüksek standartlarını belirlemiştir.<sup>146</sup>

Llobet ile çalışmasa da Isaac Savio (1900–1977) da Llobet'ten etkilendiğini belirtmektedir. Brezilya'da klasik gitarın önemli temsilcilerinden ve öğretmenlerinden olduğu dile getirilen Savio; Brezilya'nın en küçük şehirlerinde bile konserler vermiş; kayıtlar gerçekleştirmiş, 115 çalışma ve 300'den fazla transkripsiyon yapmıştır. Tarrega Okuluna dayanan öğretim modeli, öğrencileri ile bütün Brezilya'ya yayılmış ve ülkede gitarın yerini sağlamlaştırmıştır.<sup>147</sup>

1886'da dünyaya gelen Emilio Pujol Tarrega'nın bir diğer önemli öğrencisi olarak göze çarpmaktadır. Kendisi için 20. yüzyılın gitar eğitimbiliminin sözcüsü denilen Pujol, Tarrega ile çalışmaya 1901'de Barselona Konservatuvarı'nda başladı. Yaptığı çalışmalar arasında 4 kitaplık Tarrega Okulu başlığını taşıyan metot çalışması ve Tarrega'nın biyografisi sayıldığında, Pujol'un öğretmenine karşı düşüncelerinin yoğunluğunun görülebileceği söylenebilir. Tarrega ile ilgili doğrudan çalışmalarının dışında Pujol'un, 1920'lerde Paris'te gitarın kökenini araştırdığı eski çalgıları konu alan tarihi araştırması da göze çarpmaktadır. Bu çalışmasının yanında gitar için yapılmış olan 245 çalışmanın basımının gerçekleştirilmesi de, gitar dünyasına Pujol tarafından yapılan değerli bir katkı olarak dikkat çekmektedir.<sup>148</sup> Pujol, gitar eğitimi ile yakından ilgilenerek “Lizbon Ulusal Konservatuvarı Gitar Profesörü” ve “Barcelona Belediyesi

---

<sup>144</sup> Randy OSBORNE, “Segovia and his Contemporaries Vol. 10-2 CD and DVD”  
[http://www.finefretted.com/html/re\\_y\\_de\\_la\\_torre\\_2\\_cds\\_and\\_dvd.html](http://www.finefretted.com/html/re_y_de_la_torre_2_cds_and_dvd.html)

<sup>145</sup> Manuel Ríos RUIZ, Jose Blas VEGA, “Biographies-Discography”,  
<http://www.ctv.es/USERS/norman/bios.htm#am> Flamenko Ansiklopedisi'nden alıntıdır.

<sup>146</sup> Christian SEGURET, “Enciclonet”, <http://www.laguitarra.net/IFlamenco.htm>

<sup>147</sup> Theo RADIC, “Isaias Savio”, <http://www.angelfire.com/sk/syukhtun/savio.html>

<sup>148</sup> Matanya OPHEE, “Emilio Pujol-School of Guitar”, <http://www.orphee.com/books/escuela-2.html>

Yüksek Konservatuvarı Vihuela Profesörü” unvanlarını almış ve gitar eğitimbilimi konusunda uzmanlaşmıştır.<sup>149</sup> Dünyanın çeşitli yerlerinde konserler veren Pujol’un, yazdığı Tarrega Okulu başlıklı metot çalışması ve yetiştirdiği öğrenciler ile Tarrega Okulunun önemli temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir.

Emilio Pujol’un öğrencisi Kübalı Isaac Nicola (1916–1998)’nın öğrencileri arasında da Leo Brouwer (1939- )<sup>150</sup> ile Aldo Rodríguez Delgado (1955- )<sup>151</sup> sayılabilir.

Daniel Fortea (1878–1953) Tarrega’nın diğer önemli öğrencilerinden biridir. Müziğe küçük yaşta başlayan Fortea, İspanya’nın birçok şehrinde konserler verdi. Ulusal danslar gibi türlerde birçok eser yazarak verimli bir görüntü sergiledi. Arasında kendi çalışmalarının da bulunduğu, kendine ait “Biblioteca Fortea” şirketinden 700 dolayında gitar eserini yayımladı.<sup>152</sup> Fortea’nın öğrencileri arasında yer alan Regino Sainz de la Maza (1896–1981), önemli bir öğrencisi olarak anılabilir.

Maza dünyanın birçok yerinde konserler vermiş ve konserleri ardından adından başarıyla söz ettirmiştir. Sanatıyla ilgili bir veri olarak 1940 yılında Joaquin Rodrigo’nun ünlü “Concierto de Aranjuez” adlı eserinin ilk seslendirilişini yapması ve eserin ona ithaf edilmesi sayılabilir.<sup>153</sup> Maza’nın konser, kayıt gibi çalışmalarının dışında öğrenci yetiştirdiği de söylenebilir. Öğrencileri arasında Alirio Diaz (1923- )<sup>154</sup> ve Rolando Valdes-Blain (1922- )<sup>155</sup> sayılabilir.

---

<sup>149</sup> Emilio PUJOL, **Escuela Razonada de la Guitarra – basada en los principios e la technica de Tarrega**, Ricordi Americana, Libro III, Buenos Aires, 1952, s.11

<sup>150</sup> Clive KRONENBERG, “Brouwer’s Technical Development and Aguado’s Legacy”  
<http://www.guitarramagazine.com/ReappraisalTutor#tech>

<sup>151</sup> Aldo RODRIGUEZ resmi sitesi, “Aldo Rodriguez”, <http://www.aldor.cult.cu/eng/index.htm>

<sup>152</sup> California State University, “Daniel Fortea”, <http://www.csun.edu/~igra/bios/text/fortea.html>

<sup>153</sup> Randy OSBORNE, “Regino Sainz de la Maza-Music for Guitar”  
[http://www.finefretted.com/html/regino\\_sainz\\_de\\_la\\_maza.html](http://www.finefretted.com/html/regino_sainz_de_la_maza.html)

<sup>154</sup> “Alirio Diaz” <http://www.clubguitarra.com/adiaz.htm>

<sup>155</sup> Randy OSBORNE, “Rolando Valdes-Blain, Classical Guitar Virtuoso”,  
[http://www.finefretted.com/html/g\\_\\_e\\_\\_57.html](http://www.finefretted.com/html/g__e__57.html)

1886'da İspanya'da doğan Domingo Prat daha sonra Arjantin'e göç etmiş ve orada 1944 yılında ölmüştür. Tarrega'nın yaklaşımlarını Arjantin'e taşımış ve burada birçok öğrenci yetiştirmiştir.<sup>156</sup> Prat'ın konserler yapmasının, kayıtlar gerçekleştirilmesinin ve öğrenci yetiştirmesinin yanında gitar kültürüne önemli bir katkısının da "Diccionario de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros" adlı Gitaristler Sözlüğü olduğu dile getirilebilir. 1800 biyografiyi ve yüzlerce gitar yapımcısını içeren çalışmada ayrıca gitar tarihi ile ilgili antik dönemden çağdaş döneme kadar bilgiler ile dans ve şarkıya dayalı kapsamlı bir form bilgisi bulunmaktadır.<sup>157</sup>

Prat'ın öğrencileri arasında Maria Luisa Anido, María Angélica Funes, Consuelo Mallo López, Celia Rodriguez Boqué, Abel Fleury sayılabilir.

Estanislao Marco (1872–1954) Tarrega'nın dikkat çeken diğer öğrencilerinden biridir. Ustası gibi parmak ucuyla çalmayı tercih etmiştir. Avrupa ve Afrika'yı gezerek kral ve kraliçelerin önünde dinletiler yapmıştır. Yaptığı kayıtların yanında Marco, Narciso Yepes, Patricio Galindo, Josefina Cruzado ve Josefina Gil gibi usta gitaristlerin de öğretmenidir.<sup>158</sup>

Tarrega'nın prensiplerini temel alan metot yazarlarından biri de Pascual Roch (1860–1921)'tur. Roch, araştırmada da incelenen, "Tarrega Okulu, Gitar için Modern Bir Metot" başlığı altında dikkat çekici bir çalışma yapmıştır. Metodun 3. kitabının son sayfasında yer alan ve Tarrega Okuluna ait olduğunu belirttiği isimler dikkat çekicidir: Llobet, Pujol, Segovia, Fortea, Gelabert, Garcia, Corell, Loscos, Nacher, Rafael Balaguer, Sabio, Robledo, Roca, Donadio, Lopez, Naranjo, Antonio Paso Alvarez, Dr. F. Luciano Diaz, Margot Gonzales.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Héctor García MARTINEZ, "Domingo Prat", <http://www.guitarrasweb.com/domingopratt/>

<sup>157</sup> Randy OSBORNE, "Diccionario de Guitarristas y Guitarreros", <http://www.finefretted.com/html/diccionario.html>

<sup>158</sup> Melamanos Yayın Şirketi, "C.D.'s Information", [http://www.melomanos.com/discs/index.php?action=show\\_info\\_ang&ref\\_disc=\\_GAC1010](http://www.melomanos.com/discs/index.php?action=show_info_ang&ref_disc=_GAC1010)

<sup>159</sup> Pascual ROCH, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, Scholastic Series, Volume III, G. Schirmer, Inc., New York, 1923, s.108

Tarrega'nın sayılan öğrencileri dışında gitar kültürüne değişik alanlarda katkıları olan diğer öğrencilerinden bazılarının arasında Josefina Robledo (1892-1972), Maria Rita Brondi (1889 - 1941), Hilarion Leloup Vincente Gelabert (1884-1942) ve doğum ölüm tarihleri belirlenememiş olan Alberto Obregón, Walter Leckie, Pepita Roca, D. Manuel Loscos sayılabilirler.

Bir tıp doktoru olan İskoçyalı Walter Leckie 1890 yılında, İspanya'nın Alicante şehrinde Tarrega ile tanışarak ondan ders almaya başlamıştır. Leckie aynı zamanda Tarrega'nın koruyucusu olmuş ve Tarrega'yı İspanya dışına, İngiltere, Cezayir ve Fransa'ya götürerek çeşitli konserler vermesini sağlamıştır. (Bkz.: Ek 1) Tarrega 5 no.lu prelüdünü Leckie'ye ithaf etmiştir. Tarrega ve Leckie'nin el yazmalarından oluşan Tarrega'nın 34 eserinin toplandığı 2 kitabın kapağında “Dr. Leckie'nin özel mülkiyetidir” ibaresi yer almaktadır.<sup>160</sup>

Tarrega'nın Prat, Fortea, Roch, Pujol, Leloup, Savio ve Loscos<sup>161</sup> adlı öğrencilerinin Tarrega Okulunu temel alan metotlar yazarak Tarrega'nın eğitimbilimsel görüntüsüne katkı sağladıkları belirtilebilir.

Tarrega'nın kendi öğrencileri dışında etkilediği kişilerden Guillermo Gómez de Tarrega Okulunu seçmiştir. Gomez, 1880'de İspanya'nın Malaga şehrinde doğmuştur. Gençliğinde Flamenko gitaristi olan Gomez, 1897'de Sevil'de Tarrega'yı dinlemiş ve ondan etkilenecek klasik gitara başlamıştır. Gomez, 20. yüzyılın başında gitar müziğindeki etkili bir figür olmuştur. Meksika'ya “Tarrega Okulunu getiren kişidir.”<sup>162</sup> Gomez'in önemli öğrencilerinden olan Francisco Salinas (1892-1979) Jesus Silva gibi bir öğrenci yetiştirmiştir. Eğitimine Salinas ile başlayan Silva, çalışmalarını daha sonra Segovia'nın öğrencisi olarak devam ettirmiştir. 1935'te Mexio City Müzik Konservatuvarı'nda profesör olan Salinas'ın önemli öğrencilerinden biri olarak göze

---

<sup>160</sup> James WESTBROOK, “Guitar Music, Tárrega/Leckie Manuscripts”,  
<http://www.theguitarmuseum.com/>

<sup>161</sup> Washington University, “Tárrega, Francisco”, <http://library.wustl.edu/units/music/spec/guitar18.ans>

<sup>162</sup> Randy OSBORNE, “Guillermo Gomez”, [http://www.finefretted.com/html/guillermo\\_gomez.html](http://www.finefretted.com/html/guillermo_gomez.html)

çarpmıştır.<sup>163</sup> 1965 ve 1974 yılları arasında Kuzey Carolina Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapan Silva, birçok öğrenci yetiştirmiştir. Bunlar arasında John Boyles, Tim Olbrych, Sam Dorsey gibi gitarist ve eğitimciler sayılabilir. Yetiştirdiği öğrencilerden Tim Olbrych'in ilk CD çalışması olan "İspanyol Gitarı'nın 500 Yılı" adlı albüm, Silva'nın ve öğrencilerinin geldiği geleneği yansıtır görünmektedir.<sup>164</sup>

Bu bilgilere göre Tarrega'nın öğrencilerinin sanatsal etkinlikler kapsamında birçok konser yaptıkları, gitar müziğini içeren ses kayıtları gerçekleştirdikleri görülmektedir. Ortaya çıkan bu sanatsal görüntünün yanında bilimsel çerçevede ise Tarrega'nın öğrencilerinin gitar eğitimbilimine önemli katkıları olduğu söylenebilir. Bu katkılar Tarrega'nın yazılı olarak bırakmadığı öğretilerini derleme çabası ve yetiştirilen öğrenciler başlıklarıyla belirtilebilir.

Tarrega'nın öğrencilerinin yazdıkları metotların, öncelikle kendi öğrencileri için sonrasında da gitar eğitimi adına, Tarrega'nın getirdiği düşünülen teknik yeniliklerin tanınması, anlaşılması ve uygulaması yollarını açtığı söylenebilir. Dolayısıyla Tarrega'nın öğrencilerinin, onun gitara getirdiği yeniliklerin anlaşılabilir, okulunun yayılmasında doğrudan etkilerinin olduğu dile getirilebilir. Öğrencilerinin söz konusu katkılarının, Tarrega'yı yaşadığı dönemin ötesine geçirerek, "Tarrega Okulu" adında bilimsel bir gitar eğitimi anlayışının yerleşmesine neden olduğu düşünülebilir. Tarrega Okulunun kuşaktan kuşağa geçerek günümüze değin etkilerinin sürmesinin de, bu okulun, bilimsel anlamda sağlam ilkelere dayandığını gösteren başka bir görüntü olarak yorumlanabilir.

Bunların dışında Tarrega'nın öğrencileri yazdıkları metotlara bağlı olarak Tarrega'nın ilkelerini temel alan anlayışlarla öğrenciler yetiştirmişlerdir. Yukarıdaki verilere göre 20. yy.da önemli etki ve katkıları olduğu düşünülen ünlü gitaristlerin de bu öğrencilerden dolayı olarak etkilendikleri söylenebilir. Bu durum, Tarrega'nın

---

<sup>163</sup> Randy OSBORNE, "Who was the most widely recorded guitar builder before WWII? Who used his instruments?" [http://www.finefretted.com/html/desde\\_el\\_escritorio\\_march\\_13\\_.html](http://www.finefretted.com/html/desde_el_escritorio_march_13_.html)

<sup>164</sup> Tim OLBRYCH, "500 Years of Spanish Guitar", <http://www.timolbrych.com/>

öğretilerinin günümüze kadar öğrenciden öğrenciye bilimsel bir çerçevede ulaşmış olabileceğini düşündürmektedir.

## 2.7. Ülkemiz Gitar Eğitimcileri ile Yapılan Görüşmeler

Araştırmanın bu bölümünü, ülkemizde gitar eğitimi veren bazı akademisyenler ile yapılan görüşmeler oluşturmaktadır. Araştırma konusu incelenirken, ülkemiz akademik kurumlarında gitar eğitimi veren uzmanların görüşlerine ihtiyaç duyulmuş ve “Tarrega’nın klasik gitar eğitimine katkıları” ile “uzmanların kendi derslerinde Tarrega’nın yapıtlarını kullanma durumları ve öğrencilerine etkileri” konuları üzerine temellendirilmiş sorular hazırlanarak görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşme yapılan öğretim üyeleri,\* (Biyografiler için Bkz: Ek 4)

- 1- Kağan Korad - Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi,
- 2- Bekir Küçükay - İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
- 3- Muzaffer Çorlu - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.

### Görüşme I

<b>Görüşme yapılan kişi</b>	: Kağan Korad
<b>Görüşmenin yapıldığı tarih</b>	: 13 Aralık 2005
<b>Görüşmenin yapıldığı saat</b>	: 11.30
<b>Görüşmenin yapıldığı yer</b>	: Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Gitar Stüdyosu Bilkent/Ankara

### 1- Modern gitar tekniğinin tarihsel gelişimi sırasında sizce F. Tarrega nasıl bir rol oynamıştır?

“Aslında Tarrega’yı, gitar tekniğinin gerçek anlamdaki, yani çağdaş anlamdaki kurucusu olarak gördüğümü söyleyebilirim. Bütün enstrümanlar için geçerli bir dönüm noktası vardır. Mesela kemanda bir Paganini, enstrümanın olanaklarını, sınırlarını zorlayan kişidir ve o enstrümana yönelik eserler vermiştir. Aynı şeyi piyanoda Lizst

---

\* Görüşme tarihi sırasına göre dizilmiştir.

yaptı. Bundan önce virtüozitik olarak çok zor eserler yok muydu? Vardı, ama belki şu noktada değişiyordu; daha önceki müzik, yani dönüm noktasını gerçekleştiren bu insanların, o enstrüman için çalışmalar yapmadıkları dönemdeki müzik belliydi. Ortada zaten kafada planlanmış bir müzik kavramı vardı; bu müziğe en uygun enstrüman o müziğin yanına oturtuluyordu. Ayrıca, bu insanlar öyle bir şey yaptılar ki, ellerindeki enstrümana özgü, onun tüm kapasitesini gösterecek bir müzik tasarladılar. Yani, ilk defa yolu karşıdan kat ettiler. Daha önce her zaman ilk planda müzik geliyordu. Barok'da, Klasik Dönem'de, Rönesans'da farklı bir anlayış vardı.”

“Tarrega da gitar için dönüm noktasını gerçekleştirdi. Yani, baktığımız zaman Aguado, Fernando Sor, Guilliani'den tutun, Klasik Dönem-Romantik Dönem başı arasındaki besteciler, dönem müziği üstüne gitarı oturtmaya çalıştılar ve mümkün olduğunca o müzikle gitarı gerçekleştirmeye çalıştılar. Halbuki Tarrega, birçok değişik teknikle, gitarı daha fazla gösterecek, gitara özgü efektlerden, farklı gürlük sağlayan tekniklerden pek çok şeyi gitara kattı ve müziğini ‘gitaristik’ bir müzik haline getirdi. Artık o çağdan itibaren gitarın kendine özgü, kendiyle buluşmuş olan bir müziği vardı.”

“Gitar, daha önce her zaman farklı bir müziğin içindeydi. Gitar, aslında belli bir çağ boyunca tamamen değerini yitirdi. Yani luttan, lavtadan gitara dönüşüm sırasında çok büyük bir boşluk görüyoruz. Barok üretkenliğini tamamladı. Lavta artık bir enstrüman olarak popülaritesini yitirdi. Sonra, Klasik Dönem deyince; ‘gitar’ diye bir şey ortalıkta yok. İtalyan ve İspanyollardan Aguado, Carulli, Guilliani, Carcassi, Sor ortaya çıktı. Onlardan sonra tekrar bir iniş var. Romantik Dönem deyince tek tük gitariste rastlıyoruz. Schubert gitar çalarmış ama Schubert'in iki tane eserini biliyoruz. Mertz var. Bunun gibi çok tek tük şeyler var. Bu sırada gitar yok mu oldu? Yok olmadı. Flamenko enstrümanı olarak İspanya'da son derece yoğun bir şekilde kullanımına devam edildi. Bence Tarrega'nın bu şekilde ortaya çıkmasının etkisi o. Çünkü İspanya'da gitar son derece iyi kullanılıyordu hala. Tarrega'nın yorumuna bakarsanız eğer, İspanyol müziğini kullandığını ve Flamenko ile birebir benzeşme bile, daha Flamenko gibi bir teknikle işin içine girdiğini görürüz. Yani daha önceki Aguado'ların kullandığı tekniklere benzemez Tarrega'nın kullandığı teknik. Dolayısıyla gitar zaten

ortalıktan yok olmuştı. İspanya’da ortaya çıktı, o ekolle devam etti ve Andres Segovia bu sefer tekrar dünyaya yayma misyonunda birincil görevi gören insan olarak karşımıza çıktı. Yani gitarın ikinci babası da Andres Segovia’dır. Tarrega kimliğini buldurttu, Segovia bütün dünyaya yaydı.”

“Ben Tarrega’nın müziğini modern gitarın bugünkü kimliğinin başlangıcı olarak görüyorum. Daha sonra daha da farklı yerlere doğru gitti ama gitarın bir enstrüman olarak kullanılışı Tarrega ile başlıyor bence.”

“Daha önceki müzikte gitar, klasik müzik içinde kuvvetsiz bir enstrüman olarak gözüküyor. Hiçbir zaman popüler olamadı. Ve hatta şunu da çok rahatlıkla söyleyebilirim ki gidip çaldığım festivallerde de bunu rahatlıkla gözlemleyebiliyorum; bir gitarist Klasik Dönem eseri çalıyorsa –bir Fernando Sor olabilir, bir Guilliani olabilir– gitaristler tarafından değil ama, diğer müzisyenler tarafından hakir görülüyor. Çünkü hiçbir zaman, Klasik Dönem müziğinde bir piyanistin hakimiyetine sahip olamıyor. Bir kemancının veyahut da klarinetçinin artikülasyonuna sahip olamıyor ki; ‘Klasik Dönem’ bu demek. Dolayısıyla marjinal bir saz olarak kalıyor dönemin içinde. Bir şekilde ortaya virtüozlar çıkmış bu enstrümanı kullanmışlar, ama gitar o geleneğin içine girip yerleşememiş. Zaten koyu klasik müzik dinleyicisine Avrupa’da gidin bakın, gitarla ilgili etkinliklerden haberleri bile yoktur. Onlar için yaylı sazlar vardır, nefesliler vardır, piyano vardır, orkestra vardır, oda müziği vardır. Gitar kendi seyircisine sahip farklı bir enstrümandır. Yıllarca bunu kabul etmenin güçlüğüne yaşadım, ama kabul etmek gerekiyor. Fakat Tarrega ile beraber başlayan gitar müziği, o klasik müzik dünyasının içinde kendine özgü bir yer bulmayı başardı. Dolayısıyla, önceki müzik lavta repertuarının bir transkripsiyonudur. Orijinal müzik değildir. Sor’lar, Guilliani’ler bu dediğim özelliği taşıdılar ve eserleri bence çok kuvvetli eserler değildir müzik tarihinde. Ama Tarrega’dan itibaren her gitarist nerde olduğunu anlayan bir yerdedi. Dolayısıyla Tarrega’yı, tamamen bir başlangıç olarak bile görebiliriz.”



**2- Gitar eğitiminde Tarrega'nın yazmış olduğu eğitsel alıştırmaları, etüt ve prelütleri kullanıyor musunuz, bunlardan hangilerini ne amaçla öğrencilerinize veriyorsunuz?**

“Ben etüt ve prelüt diye ayırım yapmıyorum. Zaten bizim öğrencilerimizin çalışma programı var. Öğrencilerin çalması gereken etüt ve eserler bellidir. Yanlış hatırlamıyorsa Tarrega'nın dört etüdü var. Ama bir tekniği oluşturmak için illa Tarrega etüdü çalışmak gerekmiyor bence. Örneğin ‘Gran Jota’daki sadece sol el pasajı veyahut da Tarrega'nın eserindeki, herhangi bir özel olarak gitar için yazılmış pasajı alıp çalışması için sene boyunca bir teknik çalışma olarak da öğrenciye verebiliyorum. Öyle bir açılım da var.”

**3- Gitar eğitiminde Tarrega'nın orijinal eserlerini ve uyarlamalarını kullanıyor musunuz, hangi düzeylerde hangi eserleri veriyorsunuz?**

“Her aşamada veriyorum. Şöyle söyleyeyim mesela benim şu anda orta 1’de bir öğrencim var; Bahar diye tatlı bir kızcağız. ‘Adelita’ çalıyor. Ama bunun dışında Lise 3’te bir öğrencim var o ‘Recuerdos de la Alhambra’ çalıyor. ‘Arap Kapriçyosu’ çalanlar oldu, La Majör etüdü çalanlar oldu. Her aşamada çalınabilir. Benim için Tarrega'nın bir önemi ‘Tarrega gibi çalınmalı’ düşüncesi gibi değil, sonuçta Romantik Dönem müziğini, özellikle Tarrega’dan sonraki ekolü temsil eden herhangi bir besteci çalınabilir. Bu Pujol olabilir, Llobet olabilir aynı müzik türünde bambaşka besteciler olabilir. Onun önemi modern gitarı başlatmaktı. Tarrega modern gitarın tek temsilcisi değildir. Kendisinden sonra aynı tip anlayışı sürdüren bir ekip olduğu için, sadece Tarrega ismini bilmiyorum. O ekolün temsilcisi olan birçok kişiden çaldırmayı tercih ediyorum. Hepsini tanıdıklarını tercih ediyorum. Ama tabii Tarrega'nın gitar literatüründe artık klasikleşmiş başyapıt olarak tanımlanan bazı parçaları var. Onları mümkün olduğu kadar çalıyorlar.”

**4- Tarrega eserleri çalışırken öğrencilerinizin gitar eğitiminde ilerleyip ilerlemedikleri hakkındaki gözlemleriniz nelerdir?**

“Enteresan bir soru tabii, bu şeye benziyor ‘yemek yediğin zaman sana yararı oluyor mu?’ Tabii ki öğrencinin çalıştığı her eser gibi Tarrega eserlerinin de onun gelişimine yararı dokunuyor. Ama gitara has teknikleri sadece Tarrega eserleri geliştiriyor diyemem. Ayrıca Tarrega’nın eserleri öğrenciyi bu kadar geliştiriyor, şu kadar geliştirmiyor gibi bir çıkarım da yapamam. Öğrencinin çaldığı her eser, etüt onun gelişimine yardım eder. Bunların arasında Tarrega’nın yapmış olduğu çalışmalar da bulunmaktadır.”

#### **5- Tarrega’nın eğitimbilimsel yönünü nasıl değerlendiriyorsunuz?**

“Tarrega, çalış tekniği olarak, yani ellerin duruş-tutuş biçimini şekillendiren kişidir. Aynı zamanda yeni bulduğu gitar teknikleri olarak da gitara birçok yenilik getirdi. Bunu da öğrencilerine aktardı. Kendisinin bir metodu olmamasına rağmen, etkili bir öğretmen olduğunu anlıyoruz ki; ondan sonra uzun süre devam eden bir ekolün sahibi oldu. Yani, arkasından gelen öğrencileri Llobet’ler, Pujol’lar... Bugüne kadar ulaşan bir süreçte, aslında çok az kişi kendi ekolünü ve kendi özelliklerini bu kadar uzun süre devam ettirmeyi başardı. O yüzden Tarrega’nın bir eğitimci olarak da, yani sadece kendi dönemi insanlarına değil, birkaç kuşak ötesindeki gitaristlere kadar ulaşabildiğini görüyoruz. O da çok önemli bir şey. Demek ki, sadece gitar teknikleri bulan biri değil, aynı zamanda gitarın nasıl çalınması gerektiğini de kuşaklara aktarabilen biri.”

#### **Görüşme II**

<b>Görüşme yapılan kişi</b>	: Bekir Küçükay
<b>Görüşmenin yapıldığı tarih</b>	: 26 Haziran 2006
<b>Görüşmenin yapıldığı saat</b>	: 20.10
<b>Görüşmenin yapıldığı yer</b>	: Hülya sok. 66/11 Moda - İstanbul

#### **1- Modern gitar tekniğinin tarihsel gelişimi sırasında sizce F. Tarrega nasıl bir rol oynamıştır?**

“Tarrega kendinden önceki kuşaklardan, klasik dönemdeki gitaristlerden –Sor, Aguado, Guilliani, Carcassi’den– yararlanmış, bunlardan edindiği bilgileri kendi potasında eritmiştir. Tarrega, modern gitarın bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Gelenekten aldığı bilgileri bir sonraki kuşağa aktarırken birçok yenilikler getirmiştir. Bence Tarrega gitar dünyasının devrimcilerinden biridir. O yüzden gitar dünyasında çok büyük bir önemi vardır. Tabii bunda Torres’in yaptığı gitarın da bir payı vardır. Tarrega’dan önceki gitarların gövdeleri daha küçüktü; panormo ve lacote tipi gitarlar vardı. Bunların tel boyları 62–63 cm. gibi küçük ölçülerdeydi. O dönemde yazılan etütler, o günkü gitarla çalınmaktaydı. Bu dikkat çekicidir. Böylelikle Tarrega da başka bir anlamda önem kazanmış oluyor; Torres’in yaptığı günümüzdeki ölçülere sahip modern gitarla ilgilenerek, enstrumana daha uygun etütler yazarak başka bir kapı açmış oluyor.”

**2- Gitar eğitiminde Tarrega’nın yazmış olduğu eğitsel alıştırmaları, etüt ve prelütleri kullanıyor musunuz, bunlardan hangilerini ne amaçla öğrencilerinize veriyorsunuz?**

“Tarrega’nın yazdığı etütler, prelütler, yazdığı parçalar eğitim alanında çok önemli bir yer tutuyor. Birçok transkripsiyonlar yapıyor; Chopin, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert gibi aklınıza gelebilecek birçok besteciden yararlanarak eserlerini gitara adapte etmeye çalışıyor. Böylelikle gitar tekniği de bir anlamda diğer eserlerden transkripsiyon yapıldığı zaman bir gelişme gösteriyor. Oradan da hareket ediyor Tarrega parçalarında benim düşünceme göre. Çünkü kullandığı armoniler aynı zamanda bir piyano eseri gibi; hepsini duyabiliyoruz eserlerinde.”

“Eğitim aşamasına gelince, biraz önce bahsettiğim gibi Tarrega, birçok tekniği kendi potasında erittiği için, bu teknikleri modern gitar üzerinde geliştirmek için çalışmalar yapıyor. Bu çalışmalar bence gerçekten değerlidir. Ben bir kategoriye sokmadan çocuğun seviyesine göre, örneğin eğer bir bağ çalışması gerekiyorsa onun bağ üzerine yaptığı bir çalışmayı, ya da bir arpej çalışması gerekiyorsa arpej içeren bir

etüdünü, ya da gamlarla ilgili bir çalışma gerekiyorsa ilgili etüdü, kısaca çeşitli tekniklerle ilgili etüdü ve eseri kullanıyorum. Bütün Tarrega etütlerini kullanıyorum diye söylemek yanlış olur, ama mümkün olduğunca da kullanıyorum. Çünkü aynı zamanda müzikal şeyler, içinde teknik beceriler de var. Mesela kendim kişisel olarak en çok kullandığım şey Tarrega'nın 'Recuerdos de la Alhambra' isimli parçası. Bu tremolo içeren bir eser. Tarrega, yanlış hatırlamıyorsam tremoloyu sistemli hale getiren kişidir. Bunun için çalışmalar yapıyor. Mesela ben, Konservatuar için yaptığımız kitapta Tarrega'nın özellikle tremolo egzersizlerini kullanıyorum ve Alhambra parçasının bir etüt olarak hayat boyu üzerinde çalışılması gerektiğini düşünüyorum; parmakların dengelenmesi açısından ince bir çalışma. Çünkü bir anda bırakabilecek bir teknik değil, eğer çok doğal bir yatkınlık yoksa."

### **3- Gitar eğitiminde Tarrega'nın orijinal eserlerini ve uyarlamalarını kullanıyor musunuz, hangi düzeylerde hangi eserleri veriyorsunuz?**

"Daha ziyade orijinal eserleri kullanmayı tercih ediyorum. Çünkü Tarrega'nın en büyük önemi bence kendisinin de çok iyi bir gitarist olması ve gitar tekniğini çok iyi bilmesidir. Aynı zamanda yazıyı çok iyi bilmesi ve yazdığı parçalarda birçok tekniği barındırması, özellikle müzikalite açısından yani müziğin ifadesi, cümlelerin ayrıştırılması, parça bölümlerinin birbirinden farklılıklarının bu enstrüman üzerinde nasıl ifade edileceği konusunda çok yararlı görüyorum. Kişisel olarak Tarrega'nın her eserini severim, ama 'Arap Kapriçyosu'nu özellikle beğenirim."

### **4- Tarrega eserleri çalışırken öğrencilerinizin gitar eğitiminde ilerleyip ilerlemedikleri hakkındaki gözlemlerinizi nelerdir?**

"Tabii aslında ben bunun cevabını biraz önce de verdim. Bütün bu çalışmaları Tarrega detaylı bir şekilde araştırıp sunduğu için, eğitim açısından her ne kadar bugüne bir metot ulaşmamışsa da yaptığı bütün çalışmalarla aynı zamanda gitarın yayılmasına öncülük etmiştir. Mesela, basmamış olsa da yazdığı etütler bize eğitim konusu ile de ilgilenmiş olduğunu gösteriyor. O yüzden de küçük ama zorlayıcı prelütleri var. Çok

kısadır ama çok da kolay değildir onlar. Çok güzel temaları vardır. Aynı zamanda gitaristik oldukları ve çocukları biraz da zorlayıcı olduğu için, öğrencilerde tamamen olumlu gelişim gözlediğimi söyleyebilirim.”

**5- Aguado, Sor gibi gitar ustalarının aksine hiç metot yazmayan Tarrega'nın eğitimbilimsel yönü hakkında ne düşünüyorsunuz?**

“Tabii Tarrega eğitimsel açıdan sistematik bir metot yazmadı. Ama kendinden önceki kuşaktan aldığı bir sonraki kuşağa verirken yeni bir dönem açtı. Rönesans gibi düşünebiliriz; bir dönemi kapatıyor bir dönemi açıyor. O yüzden de dönemin ilk öğretmeni olarak bakabiliriz biz Tarrega'ya, yani; ‘modern gitarın ilk öğretmeni’. Kendisi ne kadar da kendini geliştirmek için çabalasa da, üretse de, kendi öğrencileri vasıtasıyla tüm dünyada öğrenciler yetişti. Bu anlamda onun ekolü, belki farkında bile olmadan öğrencilerinin öğrencileriyle bize kadar gelmiş olabilir. Bu yönü eğitim ve pedagojik açıdan önemli. Kendi zamanı için düşünürsek, birçok önemli bestecinin eserlerini gitara adapte etme yoluna gitmiş ve oradan da önemli birçok şeyler kazandırmış; gitarın ufkunun daha geniş olması için çaba harcamış. Gitarın tırnakla çalınıp çalınmayacağı konusunda uğraşmış. Uzun bir dönem tırnakla çalıyor, daha sonra tırnaksız tekniği deniyor. Yani hep denemeler... Buradan şunu anlıyoruz; daha iyisine ulaşmak için Tarrega hep çabalamış. Bu denemeleri öğrencileriyle paylaşmış. Öğrencileri de bir şekilde dünyaya yaymaya çalışmışlar. O yüzden Tarrega'nın verici bir insan olduğunu düşünüyorum.”

**Görüşme III**

<b>Görüşme yapılan kişi</b>	: Muzaffer Çorlu
<b>Görüşmenin yapıldığı tarih</b>	: 27 Haziran 2006
<b>Görüşmenin yapıldığı saat</b>	: 12.20
<b>Görüşmenin yapıldığı yer</b>	: Şair Nefi Sok. Koru Apt. 37/4 Moda – İstanbul

**1- Modern gitar tekniğinin tarihsel gelişimi sırasında sizce F. Tarrega nasıl bir rol oynamıştır?**

“ ‘Modern gitarın gelişimi sırasında’ dersek, belli bir prosesi ifade etmiş olur muyuz, onu bilemiyorum. Barok gitardan yavaş yavaş bugünkü gitara yaklaşan enstrümanın Aguado, Sor, Guilliani gibi bestecilerin gerisine düşmediğini görüyoruz. Bu, yaklaşık 18. yy. sonu–19. yy. başına denk geliyor; Tarrega’dan yaklaşık yüzyıl öncesine düşüyor. O yüzden de Tarrega’yı bir piyanoda ya da kemanda olduğu gibi, 200–300 yıllık tarihte radikal bir değişikliğe yol açmış, uzun bir süreci değiştirecek kadar etkili olmuş bir besteci olarak göremeyiz. Çünkü klasik gitarın geçmişi çok geriye gitmiyor. Antonio Torres’in yaptığı, şekillendirdiği gitar modelinin kullanımı, bugün hala bazı yapımcılar tarafından devam ettiriliyor. İspanya’da özellikle Granada’da yaşayan bazı ustalar hala Torres modeli gitar yapıyor. Antonio Torres Jurrado dediğimiz kişi de zaten Tarrega’nın yönlendirmesiyle o gitarı yapıyor. Dolayısıyla aslında Tarrega, belli bir süreç devam ederken ona müdahale etmiş değil, tamamen yitip gitmek durumunda olan, bitmiş ve artık ‘klasik gitar devam eder mi?’ ya da ‘klasik gitar dediğimiz enstrüman serüvenini sürdürür mü?’ sorularına kesin olumlu cevap veremeyeceğimiz bir ortamda, gitarı yeniden alevlendirdi bana göre. Dolayısıyla ‘modern gitarın şu kadar bölümünde, Tarrega’nın şu kadar bir önemi var’ demekten ziyade, Tarrega’nın gitarı tekrar alevlendirdiğini, yapısal değişikliklerle birlikte tekrar gündeme getirdiğini söyleyebiliriz.”

“Elbette Guilliani de özellikle Rossini çevirileri yaparak, diğer enstrümanların ya da diğer bestecilerin eserlerini gitara aktardı. Ama Tarrega, Mendelssohn’dan diğer bestecilere uzanan geniş yelpazeli birçok bestecinin eserlerini gitara aktararak, bu enstrümanın aslında 19. yy.da, 20. yy.da klasik müzik bazlı bütün eserlerin gitarla çalınabileceğini yaptığı çevirilerle göstermiştir. O bakımdan, Tarrega’nın modern gitara ya da günümüzde klasik gitara yaptığı en büyük katkı bence; 20. yy. başlarında 19. yy. sonlarında tekrar böyle bir enstrümanın var olduğunu ortaya koymasıdır. Yani tabii ki tartışılır; tırnaksız mı çalmış, tırnaklı mı çalmış, elini köşeli mi tutmuş, ayağını mı yükseltmiş, açığı mı bozmuş? Bunlar biraz daha ayrıntıda, ufak tefek şeylerdir. Ama önemli olan bence ‘gitarı yeniden, küllerinden yaratmış’ diyebiliriz. Çünkü ondan kısa süre öncelerinde yapılan müzikler, klasik gitarın artık yitip gittiği, özellikle Schubert

döneminden sonra pek de anılmayan bir enstrümanın tekrar ortaya çıktığını görüyoruz ki; 20. yy.da bunun etkilerini hemen ilk öğrencileri Pujol ve diğerleri ile birlikte görüyoruz. O, Andres Segovia ve sonrası zaten klasik gitarın bugün belli başlı sazlar arasına gelmiş olmasını sağladı. O bakımdan en önemli şey bence tekrar canlandırması. Benim için birinci özelliği bu.”

“İkinci özelliği, nedir peki ‘canlandırdı’? Ben Tarrega’nın ton hastası olmasından ötürü, tırnaklarla çok uğraşıp, eninde sonunda başaramayıp, hepsini kesip, neredeyse en dipten alıp, ton çıkartmak için çok uğraşmasını iyi anlıyorum. Bugün de bir sürü gitarist elinde törpüsüz gezmiyor. Çünkü bizim için ton tırnağımızın tam ucunda. Ayak parmağımıza kadar o tonu güzelleştirmek için birçok tutuşu, oturuşu, vuruş tekniğini geliştiriyoruz. Ama en renkli sazlardan birisi olarak gitarda tırnak veya parmak ucu diğer sazlara göre bir parça daha önem kazanıyor. O yıllarda herhalde Tarrega, daha saf ton elde etmek için çok uğraştı. Ama günümüze o teknik pek gelmedi. Çünkü 1880’den sonra 1930’lara kadar yapılan çalışmalar sonucunda bugün bizim çaldığımız anlamda modern gitar; tonu daha yüksek, bas-tiz dengesi daha düzgün, kullanılan kasanın daha kaliteli oluşundan, daha yüksek sese sahiptir. Bir defa tırnak, konser salonuna girdikten sonra ete tekrar dönüş biraz zordur. Hala sürdürenler oldu; bir-iki gitarist. Örneğin, Micheli gibi; bugün benim en sevdiğim gitaristlerden bir tanesi mesela, neredeyse tırnaksız çalıyor, ama son kertede yine bir tırnak var. O yüzden Tarrega’nın gitar için, çalım tekniğine ilişkin yaptığı düzenlemelerin bugün esamesinin okunmaması çok normal karşılanacak bir şey.”

## **2- Gitar eğitiminde Tarrega’nın yazmış olduğu eğitsel alıştırmaları, etüt ve prelütleri kullanıyor musunuz, bunlardan hangilerini ne amaçla öğrencilerinize veriyorsunuz?**

“Ben kişisel olarak etüt ve prelütleri çok fazla kullanmıyorum. Kullanıyorum ama birinci derecede önemli olarak kullanmıyorum. Ama bazen Tarrega’yı çok seven öğrenciler olduğunda neredeyse tamamını verebiliyorum. Benim için Tarrega’nın etüt ve prelütleri diğer gitar bestecilerinde olduğu gibi, parçalarından daha önemli değil.

Örneğin, Guilliani'nin La Majör Konçertosunu iyi seslendiren herkes Guilliani'nin hiçbir etüdünü çalışmak zorunda değildir. Çünkü Guilliani'nin bütün etütlerini birleştirip, üzerine estetik bir takım müdahaleler yaptıktan sonra, zaten ortaya konçerto çıkmış oluyor. Dolayısıyla Tarrega da böyle bana göre. Tarrega'nın Polka, Gavot, Sicilliana gibi İspanyol–Latin Amerikan danslarını kullandığı, hatta Fransa merkezli Avrupa danslarını kullandığı bir sürü parçası vardır. Bunlar, hem o teknikleri çok iyi geliştirecek hem de öğrenciye bir formun minyatür gibi analizini gösterecek eserlerdir.”

“Mesela ben konserlerde çalarken, hatta 15 gün önce bir konserde Tarrega'nın beş parçasını çaldım ve onlara ‘beş minyatür’ dedim. Aslında minyatür değil. Neye göre minyatür dedim? Küçük bir polkacık ‘Rosita’, küçük bir gavotçuk ‘Maria’, küçük bir mazurka ‘Marieta’... Ama mazurkaya, polkaya, gavota baktığımız zaman 16.-17. yy.a kadar uzanan Avrupa dansları olduğunu, bir o kadar da çeşitli bestecilerle ünlü formlar olduğunu görüyoruz. Schubert'in ‘impromptu’su gibi ya da Chopin'in ‘mazurka’sı, ‘polka’sı gibi, Tarrega da bu küçük formları öğrencilere çok iyi tanıtmış oluyor. Yani olabilecek en basit hale getirerek polkayı, öğrenciye tanıtmakla birlikte, benim asıl Tarrega ile ilgili en revolisyonel (devrimsel) düşündüğüm yeniliği, bu parçaların içinde kullanmasıdır. Nedir o ‘revolisyonel yenilik’? Tarrega’ya kadar bütün gitar etütlerine baktığımız zaman bir dikey anlayış vardır. Altılı aralık ya da bas-tiz aralıklarını düşünün, Sor’u, Guilliani’yi, etütlerini bir düşünün, bir de Tarrega’yı düşünün. Tarrega’da gitarın aslında yatay bir saz olduğu daha ön plana çıkıyor. Yani Guilliani gibi bestecilerin, Sor gibi bestecilerin –Sor’u biraz dışarıda bırakıyorum– gitarı dikey olarak kullanmış olduklarını görüyorum; armonik anlamda. Halbuki gitar, çok zengin altyapılara imkan kılın bir saz olmakla birlikte, bana göre yatay bir sazdır. Yani Tarrega için piyanonun Chopin’i demek çok abartılı kaçmaz. Üç buçuk oktavı da çok lezzetli kullanan bir besteci ve armoniyi gitara göre yönlendiren ve gitarın o ustaca şarkı söyleme yeteneğini engellemeyecek armoni yazan bir bestecidir.”

“Nedir Tarrega'nın birinci önemi? Bence, biraz önce anlattım; tekrar yangını başlatmasıdır. Ama müzik açısından da gitarla nasıl müzik yapıldığını ilk gösteren bence Tarrega’dır. Ondan öncekiler daha çok, gitarın piyanonun gölgesinde kalmışlığın



verdiği sebeple piyanistik yazılar yazmıştır. En belirginini Guilliani, Aguado, Coste'dir. Yazdığı eserlere baktığımızda, özellikle iki gitar eserlerinde, adeta bir piyanonun taklidi olduğunu görürsünüz. Ama Tarrega, tremolosuyla, glisandosuyla, melodinin her zaman leading saflığını barındırdığı, armoniyi buna göre şekillendirdiği bir bestecidir. O yüzden o küçük eserleri verdiğinizde tüm gitar tekniklerini öğretmiş oluyorsunuz. Yetinmeyip, ünlü bestecilerle daha da belirginleşen küçük formları aktarmış oluyorsunuz. En basit Tarrega eseri çok zordur. Çünkü iyi müzisyen olmayı gerektirir. En basit Tarrega etüdü, prelüdü de iyi müzisyen olmayı gerektirir bana göre, diğer gitar bestecileriyle kıyasladığımda. O yüzden etüt ve prelütlere bana göre o kadar çok gerek yok.”

### **3- Gitar eğitiminde Tarrega'nın orijinal eserlerini ve uyarlamalarını kullanıyor musunuz, hangi düzeylerde hangi eserleri veriyorsunuz?**

“Orijinal eserlerini veriyorum genellikle. Uyarlamaları birkaç sebepten ötürü vermiyorum. Öğrenci isterse seve seve çalar, ben seve seve de yardım ederim. Fikirlerimi aktarırım, ama uyarlama çok ciddi bir iş ve uyarlama çalmak benim için öğrencinin kendi lezzetini, tekniğini oluşturduktan sonra başlaması gereken bir şey. Gitar eğitiminde benim düşüncem bu. Uyarlama, örneğin Mendelssohn'nun meşhur 'Canzonetta'sında olduğu gibi, aslında bestecinin tamamen kendisinin ortaya koyduğu, Mendelssohn'a bakış açısıyla, gitara bakış açısıyla birleştirdiği bir şey. Öğrenci bundan çok şey kazanabilir, ama ben öğrencinin özellikle uyarlamaları kendi keşfetmesini istiyorum. Çünkü gitar gibi parmak numaraları son derece çalıcıya bağlı olan, sağ el, sol el tekniği son derece ekol olarak çalıcıya bağlı olan bir enstrümanda, bir başkasının yaptığı düzenleme ne kadar doğru olur ondan emin değilim. O yüzden, Tarrega'nın birkaç düzenlemesini verirken, mümkün olduğunca hiç parmak numarası, hiç pozisyon belirtmeden öğrenciye vermek gerekir. Bugün bakıyoruz, parmak numaraları son derece değişik. Dünyanın başka yerinde hiç bilinmemesine rağmen, sadece Türkiye'de meşhur 'Arenas' metodu... Türkiye'de bir sürü kişi ona göre çalıyor. Fakat oradaki parmak numaralarına baktığımız zaman Tarrega'nın asıl yapmak istediğini vermez niteliktedir. Yani, ikinci telin sekizinci perdesindeki 'sol' notası ile birinci telin boş tınlaması eğer

özel bir renk, özel bir efekt gerektirmiyorsa, pozisyon durumu mecbur kılmamışsa; yanlışlıkla kullanılıyor denilebilir. Niye? Çünkü hiçbir zaman akor dengesi, akor kurulumu bozulmamalıdır. Örneğin, bir sopranonun arkada fagotçu tarafından engellenecek kadar yüksek olması çok doğru değildir. Bu, tabii bir Barok İtalyan geleneğidir. Arenas’da karşılaşıyoruz. Tarrega’nın birçok eserinde de öyle. Özellikle çevirilerinde parmak numaraları çok tehlikeli olabilir. O yüzden ben orijinal eserlerini vermekten yanayım. Orijinal eserlerini de biraz önce anlattığım sebeplerle veriyorum. Çalıştırırken o formun mutlaka kökenine gidiyorum. Yani polkayı, mazurkayı Chopin’i iyi dinledikten sonra, Chopin’den en az bir eseri analiz ettirdikten sonra çok daha lezzetli çalındığını biliyorum. Aynı şekilde gavotta olduğu gibi...”

“Tarrega’nın eserleri aslında zaten öyle çok geniş bir teknik kapasite istemiyor. Daha doğrusu bazı eserleri iki yıllık, bir yıllık bir öğrenciyi besleyebilirken, bazı eserleri on yıllık gitaristi beslemiyor. Benim demek istediğim daha çok lisans seviyesinde bir gitaracı Tarrega’yı zaten iyi çalar. Özellikle ‘Gran Jota’yı düşünürsek, olabilen bütün teknikleri kullanma çabasıyla yazdığı eserde, öğrenci aslında hepsini kompakt bir şekilde almış oluyor. O yüzden, lisans seviyesindeki iyi bir gitarist Tarrega’yı iyi çalar. ‘Polka’ biraz daha kolaydır, ‘Gran Jota’ biraz daha zordur belki ama onların arasında on yıl yok. Bir-iki yıl fark var.”

#### **4- Tarrega eserleri çalışırken öğrencilerinizin gitar eğitiminde ilerleyip ilerlemedikleri hakkındaki gözlemleriniz nelerdir?**

“Bu soruya kendi öğrenciliğimden yanıt vereyim. Ben Villa-Lobos ve Tarrega üzerine çalıştım. Tarrega’nın yazdığı her şeyi çaldım. Benim üzerimde olan etkisi; daha çok müzisyen olmaya iten o gücü hissetmeme yol açtı. Benim üzerimde en büyük etkisi odur. Daha iyi müzisyen olmak koşulu var bende. Tarrega’nın bana kazandırdığı en önemli kazançlardan birisi odur. Çünkü gitarda Ponce, Tedesco, Torroba, Turina gibi bestecilerin yazdıkları çok müzik dolu eserler var, ama o kıvraklığı bir türlü yakalayamıyorsunuz; Tarrega’nın kıvraklığı. Geniş rubatolar, geniş, büyük ritmik cümleleri kullanmak Tarrega’da daha mümkün. Mesela, ben kendimi iyi bir Chopin’ci

olarak bilinen bir piyaniste, bütün Tarrega eserlerini çalarak fikir aldım. Aynı şekilde, iyi bir Camille Saint-Seans yorumcusu bir çelistle de çalıştım. Çünkü gitarı düşünmeyip sadece müziği düşündüğünüzde, Tarrega çalmak daha da zorlaşır. Ama asıl lezzeti de o şekilde çıkıyor. Dolayısıyla, ben Tarrega çalıştıracığım zaman ya da Tarrega parçası verdiğim zaman, o parçayı kendim bir-iki kere çalıyorum. Çünkü çok serbest bir çalış stilim var. Hatta önümüzde bir Tarrega CD'si istiyorum ben de. Son derece serbest çalışın –tabii müzikteki serbestliği bildiğimizi varsayarak– öğrenciyi nasıl etkilediğini görüyorum. Çok serbest çalışmak, çok renkli çalmak, çok iyi rubato yapabilmek, 19. yy. sonu müziğini iyi anlayabilmek, Chopin müziğini iyi kavramış olmak demek, zaten o etüdü ya da parçayı çok sağlam çalışmayı gerektiriyor diye düşünüyorum. Onu çok sağlam çalmak zaten teknik olarak kazançtır. Bir o kadar da iyi müzik yapabilmek için; teknik olarak çok iyi bitirilmesi gerektiğine en iyi örnek Tarrega'dır. Bundan önceki bestecilerin katkılarını Tarrega kadar net söyleyemiyorum.”

##### **5- Aguado, Sor gibi gitar ustalarının aksine hiç metot yazmayan Tarrega'nın eğitimbilimsel yönü hakkında ne düşünüyorsunuz?**

“Yetiştirdiği öğrencilerden Emilio Pujol'un katkıları ortada. Dolayısıyla, bugünün gitar dünyasını şekillendirmede son derece önemli olmuş Andres Segovia'nın üzerindeki büyük emeğini düşünürsek, Pujol'un hocası Tarrega'nın hakkını müzik tarihi teslim etmiştir. Bununla birlikte metot yazmış olması gitar eğitimbilimine olan katkısını perçinlermiydi? Bana göre hayır. Çünkü piyano konçertolarını düşünelim. Mozart'ın piyano konçertolarının üzerindeki etkisini ve gücünü düşünelim. Hemen arkasından Beethoven'i çağırır nitelikteki 9. piyano konçertosunu, 20. piyano konçertolarını düşünelim. Bu konçertoları yazmış birisi günümüzün piyano müziğine nasıl etki ettiğini düşünürsek, yine müzik tarihi teslim ediyor hakkını. Mozart'ın da bu konuda hiçbir etüdü, metodu yok. Aynı şekilde 'Füg nasıl yazılır?', 'Füg nedir?' konusunda Bach'a gidelim. Bach'ın etütlerinin hiçbirinde füg nasıl yazılır, ayna nasıl kullanılır gibi bir takım şeyler yok. Bunun örneklerini çok uzatabiliriz; 'Lied nasıl yazılır?' Schubert'in metodu yok.”

“Metot, eğitim öğretimde –adı üstünde metot– nasıl bir sıra izlemek gerektiğini, nasıl bir teknik yapılandırma gerektirdiğini, yazılı olarak bir bestecinin ortaya koyduğu bir çalışmadır. Ama bu çalışmayı münferit olarak yapmak yerine parçalar üzerinden de yapmak mümkündür. Mozart’ın 11, 12, 13. piyano konçertolarını bestelediği sırada babasına yazdığı 28 Aralık 1782’de yazdığı bir mektup var. Diyor ki: ‘Bugünlerde maalesef her şey çok popüler olmak durumunda. Ya çok basit yazacaksınız; en kulaksızı bile bunu hemen mırıldanacak ki o parça tutsun, ya da o kadar komplike yazacaksınız ki; kimse anlamayacak, belki öyle de tutabilir.’ 1782’de Mozart’ın yazdığı bir mektuptan bahsediyoruz. Aradan 250 yıldan fazla geçti ve hiçbir anlayış farkı yok. Aynen ben de babama yazabilirim bu mektubu. Bunun şöyle bir önemi var; metot yazmak, gitarla ilgili yeni fikirleri ortaya koymayı değil de iyi gitar öğrenmenin koşullarını gösteriyor olabilir. Ama iyi bir gitar bestecisi bu metodu yazmadığında dahi, her bir bestesi iyi incelendiğinde hiç popüler olmayan, çalışılmayan, fakat bununla birlikte inanılmaz teknikler öğreten parçalar yazdığını görebiliriz. Nasıl ki, Castenuovo-Tedesco’nun bana göre en önemli eseri olan, iki gitar için yazdığı 24 prelüt ve füğden oluşan ‘les guitares bien tempérées’i incelediğimizde, aslında Tedesco’nun iki gitar için bir metot yazdığını görebiliriz. Bunun için, metot kavramına benim bakışım şöyle; bir gitar hocası kendi metodunu eskiden ve kendi fikirlerini üreterek zaten yaratır. O yarattığı metodu yazmaması durumunda dahi, kendi yaptığı çalışmalardan bunu elde edebiliriz. O yüzden Tarrega’nın gitar için metot yazmamış olması, benim için bu sebeplerden ötürü hiçbir şey ifade etmiyor.”

Görüşmelerde, gitar tekniğinin gelişimi sırasında Tarrega’nın oynadığı rol ile ilgili soruda, üç akademisyenin de benzer yanıtlar verdiği görülmektedir. Tarrega’nın modern gitar tekniğinin başlangıcını oluşturduğunu kabul eden uzmanlar, onun 20. yy. gitar müziği anlayışına yön verdiğini açıkça belirtmektedirler. Korad, bu konudaki fikrini “Tarrega’nın müziğini, modern gitarın bugünkü kimliğinin başlangıcı olarak görüyorum” diye dile getirmektedir. Ayrıca, “Tarrega (gitara) kimliğini buldurttu, Segovia bütün dünyaya yaydı” diyerek, Tarrega ve Segovia’nın yaptığı katkıları ve yükledikleri misyonu özetlemektedir. (Bkz.: Görüşme I)

Küçükay ise, Tarrega'nın önceki kuşaklardan aldığı geleneği kendi potasında erittiğini, gelenekten aldığı bilgileri bir sonraki kuşağa aktarırken de gitara birçok yenilikler getirdiğini belirtmektedir. Bu yeniliklerde Torres'in yaptığı modern ölçülerdeki gitarın da etkisi olduğunu belirten Küçükay, "bence Tarrega gitar dünyasının devrimcilerinden biridir" diyerek Tarrega'nın gitar tarihindeki önemine dikkat çekmektedir. (Bkz.: Görüşme II)

Çorlu, tamamen yitip gitmek durumunda olan, bitmiş ve "klasik gitar devam eder mi?" sorusuna kesin olumlu yanıt verilemeyen bir ortamda, Tarrega'nın ortaya çıktığından ve bazı yapısal değişikliklerle birlikte, gitarı tekrar gündeme getirdiğinden bahsetmektedir. Çorlu'ya göre Tarrega "gitarı yeniden, küllerinden yaratmış"tır. (Bkz.: Görüşme III)

Görüşme yapılan gitar eğitimcileri, Tarrega'nın etüt ve prelütlerini önem sırasına göre birinci derecede görmediklerini belirtmektedirler. Tarrega'nın orijinal eserlerini, gitar eğitiminde daha önemli gördüklerini vurgulayan uzmanlar, zaman zaman Tarrega'nın yazdığı etüt ve prelütleri kullandıklarını dile getirmektedirler.

Program olarak uyguladıkları gitar eğitiminde Tarrega'nın dört etüdünün yer aldığını belirten Korad, Tarrega'nın orijinal eserlerini öğrencilerine her aşamada verdiğini dile getirmektedir. Korad, Tarrega eseri çalışan öğrencilerinin, gitar eğitiminde diğer bestecilere ait eserleri çalıştıkları kadar geliştikleri hakkındaki bilgiyi sözlerine eklemektedir. (Bkz.: Görüşme I)

Tarrega'nın yazdığı etütlerin, prelütlerin ve parçaların eğitim alanında önemli bir yer tuttuğunu belirten Küçükay, herhangi bir kategoriye sokmadan öğrencinin seviyesine göre, çeşitli tekniklerle ilgili etütleri ve eserleri kullandığını dile getirmektedir. Tarrega'nın en büyük öneminin, kendisinin de iyi bir gitarist olması ve gitar tekniğini iyi bilmesi nedeniyle, yazdığı parçalarda birçok tekniği barındırdığını sözlerine ekleyen Küçükay, gitar eğitiminde müziğin ifadesi, cümlelerin ayrıştırılması, bölüm farklılıklarının ifadesi konularında orijinal eserleri yararlı gördüğünü

belirtmektedir. Ayrıca, Tarrega eserleri çalışan öğrencilerin, tamamen olumlu gelişim gösterdikleri yönünde gözlemde bulunduğunu dile getirmektedir. (Bkz.: Görüşme II)

Tarrega'nın etüt ve prelütlerini birinci derecede önemli görmediğini, bu nedenle bunları çok fazla kullanmadığını dile getiren Çorlu, ünlü bestecilerle belirginleşen polka, mazurka, gavot gibi formların, Tarrega'nın orijinal eserleri aracılığıyla tanıtıldığına dikkat çekmektedir. Ayrıca, Tarrega'nın, gitarı ondan öncekiler gibi, armonik anlamda dikey kullanmadığı belirtilmektedir. Çorlu, gitarın yatay, melodik yönü kuvvetli bir çalgı olarak kullanılmasını sağlayan ve bu anlayışa imkan tanıyan armoniyi de geliştiren Tarrega'nın bu özelliğini "devrimsel yenilik" olarak tanımlamaktadır. Uyarlama çalma konusunda, öğrencinin kendi tekniğini oluşturmuş olması gerektiğini savunan Çorlu, Tarrega'nın uyarlamalarını verirken mümkün olduğunca hiç parmak numarası ve hiç pozisyon belirtmeden öğrenciye verilmesi gerektiğini düşünmekte ve uyarlamanın, öğrenci tarafından keşfedilmesini istediğini belirtmektedir. Çorlu, öğrencilerinin Tarrega eserleri çalışırken onlara, geniş rubato çalabilme, serbest çalabilme, renkli çalabilme, geniş ve büyük ritmik cümleleri kullanabilme, 19. yy. sonu müziğini iyi anlayabilme gibi davranışlar kazandırdığını dile getirmektedir. (Bkz.: Görüşme III)

Tarrega'nın eğitimbilimsel yönü ile ilgili soruda, uzmanların Tarrega'nın önemli bir öğretmen olduğu yönünde benzer açıklamaları dikkat çekmektedir. Bugüne kadar ulaşan süreçte çok az kişinin kendi ekolünü ve kendi özelliklerini uzun süre devam ettirmeyi başardığını dile getiren Korad, Tarrega'nın bir eğitimci olarak, sadece kendi dönemi insanlarına değil, birkaç kuşak ötesindeki gitaristlere kadar ulaşabildiğini belirtmektedir. Korad, sözlerini "demek ki (Tarrega), sadece gitar teknikleri bulan biri değil, aynı zamanda gitarın nasıl çalınması gerektiğini de kuşaklara aktarabilen biri" diyerek sonlandırmaktadır. (Bkz.: Görüşme I)

Tarrega'nın eğitimsel açıdan sistematik bir metot yazmadığını, ancak kendinden önceki kuşaktan aldığı, bir sonraki kuşağa verirken yeni bir dönem açtığını belirten Küçükay, Tarrega'ya yeni dönemin ilk öğretmeni olarak bakılabileceğini ve onun "modern gitarın ilk öğretmeni" olarak tanımlanabileceğini vurgulamaktadır. Tarrega

Okulunun günümüze kadar gelmesinin eğitimbilimsel açıdan önemine dikkat çeken Küçükay, önemli bestecilerin eserlerini gitara adapte ederek, Tarrega'nın gitarın ufkunun geniş olması için çaba harcadığını belirtmektedir. Ayrıca, Tarrega'nın tırnak ve parmak ucu ile çalma konusundaki çabalarının, hep daha iyisini arama isteğinden kaynaklandığı belirtilmektedir. (Bkz.: Görüşme II)

Çorlu'ya göre, Tarrega'nın metot yazmış olması gitar eğitimbilimine olan katkısını perçinlemezdi. Bir bestecinin tüm yapıtları ile zaten kendi alanının eğitimbilimine katkıda bulunduğunu belirten Çorlu, başka alanlardan örnekler vererek bu düşüncesini açıklamaktadır. Bir metodun, eğitim-öğretimde nasıl bir sıra izlemek gerektiği, nasıl bir teknik yapılandırma gerektirdiği gibi konularda yardım ettiğini dile getiren Çorlu, bu çalışmanın besteci tarafından üretilen eserlerle de sağlanabileceğini savunmaktadır. Bu nedenle Çorlu, Tarrega'nın gitar için metot yazmamış olmasını önemsemediğini belirtmektedir. (Bkz.: Görüşme III)

### 3. BÖLÜM: SONUÇ VE ÖNERİLER

Görülüyor ki, Tarrega Okulunun temel aldığı en önemli ilke, gitardan güçlü ton elde etmektir. Buna göre Tarrega, güçlü ton elde edebilecek uygun pozisyonu araştırırken, bu düşüncesinin, sağ el serbest konumdayken gerçekleştiğini fark etmiştir. Gitarı sabitlemek için en az güç harcanan pozisyonu araştırmıştır. Kendisinden önce kullanılıp terkedilmiş olan, sol ayağın altına bir çeşit yastık yerleştirilerek yükseltilecek pozisyonu kendi gözlem ve araştırmalarıyla geliştirmiştir. Tarrega, yumuşak bir yastık yerine sehpa kullanarak sol ayağı yükseltmiş; gitarı bu bacağın üzerine yerleştirmiş; sağ bacağının içi ile göğsü arasında doğal olarak yerleşen gitarı bu pozisyonda sabitlemiştir. Tarrega, gitara dördüncü temas noktası olarak, gitarın sağ üst kısmına yerleştirilen sağ kolun, bilek ile dirsek arasındaki bölgeyi kullanmıştır.

Tarrega'dan sonra yayımlanan gitar metotları, oturuş-tutuş pozisyonu olarak Tarrega Okulunun genel çerçevesini izlemektedir. Ayrıca, birçok profesyonel gitarist bu pozisyonu uygulayarak, pozisyonun 20. yy.da yerleşmesini sağlamıştır.

20. yy.da gitaristler tarafından yaygın olarak benimsenen ayak sehpası kullanımını kendi evrim çizgisi içinde ilerletmektedir. Çağdaş yaklaşımlar, Tarrega'nın yaptığı gibi gitarın yükseltilmesini ve sol tarafa taşınmasını kabul etmektedirler. Ancak, sol ayağın sehpa yardımıyla yükseltilmesine, kas gerilimini önlemek amacıyla karşı çıkmaktadırlar. Buna göre bazı aksesuarlar kullanarak ayağın zemine düz basması gerektiğini savunmaktadırlar.

Gitar tutuş pozisyonu için önerilen çağdaş yaklaşımların, Tarrega'nın sağ elin serbest konumda hareket ettirilmesi anlayışı ve gitarı sol tarafa taşıyıp yükseltilmesi ilkesini temel almaktadır. Bu yönüyle Tarrega 20. yy. anlayışının temelini oluşturmaktadır.

Tarrega'nın ilk gitar derslerine 1860 yılında başladığı ve Aguado gibi tırnak kullandığı; 1900 yılına kadar tırnak ile çaldığı bilinmektedir. 1900 ile 1909 yılları arası



Tarrega'nın neden tırnaksız çalmaya yönelik bir teknik benimsediği tam olarak bilinmemektedir. Bu konuda üç olasılık vardır; birincisi, Tarrega rahatsızlığından dolayı tırnaklarını kullanamıyordu ve bu yüzden parmak ucu ile çalma tekniğini geliştirdi; ikincisi, tırnağını kırarak kaybedince, rastlantı sonucu parmak ucunun ortaya çıkardığı sesi beğenip bu tekniği geliştirdi; üçüncüsü, Tarrega daha farklı, daha saf bir ton elde etmek amacıyla, kendi araştırmaları sonucu bu tekniği geliştirdi.

Sonuç olarak Tarrega 40 yıl tırnakla 9 yıl parmak ucuyla çalmıştır. Bu durum 20. yy. gitaristlerinin konu üzerinde tartışıp düşüncelerini sağlamıştır. Ayrıca gitaristlerin savundukları teknik ne ise (tırnak ya da parmak ucu), karşısındakileri ikna edebilmek için, kendi düşüncelerini bilimsel temellere dayandırma zorunluluğunu doğurmuştur. Böylece tırnak ve parmak ucu tekniklerinin bilimsel bir anlayışla yeniden gözden geçirilmesi sağlanmıştır. Llobet ve Segovia'nın etkisiyle dünyada yaygın olarak parmak ucunu çok az bir uzunlukta geçen tırnakla çalma anlayışı yerleşmiştir. Bu anlayışa göre tele ilk değen kısım parmak ucu; son değen kısım tırnaktır.

Tarrega'ya kadar gitaristler sağ elin küçük parmağını çalgının gövdesine dayayarak gitar çalıyorlardı. Gitarda hoş ve güçlü tonlar arayan Tarrega, bu tekniğin sağ eli kısıtladığını düşünerek küçük parmağı gitarın gövdesinden kaldırmıştır. Elin serbestliğini sağladığı yeni pozisyonda yüzük parmağını etkin hale getirmiştir. Sağ elin parmaklarını tellere doksan derecelik bir açı yapacak şekilde yerleştirmiş ve elin bilekten yukarı doğru büküldüğü bir sağ el pozisyonu belirlemiştir. 20. yy.da Segovia öncülüğünde, sağ el parmaklarının çalma pozisyonunda ve çalıcıya göre sol tarafının kullanılabilmesi hafif eğik bir pozisyon belirlenmiştir. Yüzük parmağın etkin olarak kullanılması gitar müziğinin hızla gelişmesini sağlamıştır. Ayrıca, yüzük parmağının diğer parmaklar kadar etkin kullanılması, 20 yy.da, küçük parmağın da etkin kullanılabilmesini savunan ekollerin doğmasını sağlamıştır.

Tarrega'nın sağ elde olduğu gibi, sol elde de her parmağı özel olarak çalıştırdığı ve çalışmalarında sol elde en uygun parmak seçimini bulmak için uzun araştırmalar yaptığı bilinmektedir. Kendi ilkelerine bağlı metotlar incelendiğinde, Tarrega'nın, sol

elin klavyeyi iyi tanınması, istenen pozisyona rahatlıkla gidilebilmesi ve sol elin parmaklarının her türlü duruma rahatlıkla uyması prensiplerine dayanan; sol eli büyük ölçüde etkinleştiren bir düşünceyle hareket ettiği görülmektedir.

Tarrega'nın tipik özelliklerinden sayılabilecek süslemeler konusunda titiz ayrıntılar içeren metotlar, Tarrega'nın bu konunun teknik ayrıntılarına önem verdiğini göstermektedir. Eserlerinde sıklıkla kullanılan süslemelerin çeşitlerini, öğrencileri metotlarında ele almıştır.

Tarrega'nın "yeni gitarı" tanıtma çabasında sol ele önemli görev düşmüştür. Gitarın piyano gibi çoksesli bir çalgı olduğunu göstermeye çalışırken eşlik ve ezgi yürüyüşlerinin aynı anda dengeli duyulmasını sağlamak için sol eli güçlü, atik ve hassas yapacak çalışmalar düzenlemiştir. Tarrega, sol elin sağ el kullanmaksızın gitar çalabilecek kadar güçlü olmasını savunmuştur. Bu durum öğrencilerinin metotlarına yoğun sol el çalışmaları olarak yansımıştır.

Tarrega'nın getirdiği oturuş-tutuş, sağ el-sol el, uyarılma anlayışı, repertuar seçimi, öğrencilerini yetiştirme yöntemleri kısaca getirdiği tüm yenilikler Tarrega Okulu olarak adlandırılabilir. Ancak Tarrega Okulunun eğitimbilimsel anlamda öğrencilerinden anlaşılabilmesi ortadadır. Tarrega'nın yöntemlerini benimseyen öğrencileri Tarrega'yı, kendi eğitim yaşantıları kapsamında değerlendirmiş ve bu yaşantılarının yansımaları olacak şekilde çeşitli metotlar yazmışlardır. Tarrega'nın öğrencilerinin onun eğitimbilimsel yaklaşımlarını kendi yaşantılarıyla değerlendirip bir sonuç olarak ortaya koydukları metotlar, bütünüyle ele alındığında, Tarrega Okulu anlayışının genel bir eğitimbilimsel görüntüsü ortaya çıkmaktadır.

Tarrega sağ el, sol el ve oturuş-tutuş pozisyonlarında öncelikle gitaristin gitara hakimiyetini arttıracak en rahat pozisyonu aramış ve bu pozisyonu yukarıda belirtilen öğelerle şekillendirmiştir. Tarrega'nın arayışları önemli sonuçlarla çözümlenerek kendisinden önceki alışkanlıkları değiştirmiş ve müzikal anlamda gitaristlerin gitarla çok daha rahat hareket etmelerini sağlamıştır. Tarrega getirdiği yenilikleri öğrencileriyle paylaşmıştır. Ancak her öğrencisine karşı özel olarak geliştirdiği, o anki soruna yönelik

çözümler üretme yaklaşımı, metot yazmasına gerek bırakmamıştır. Yetiştirdiği öğrenciler onun kendi yöntemlerine sahip çıkarak, okulunu tüm dünyaya yaymışlardır. Günümüzde Tarrega'nın metotlarını kullanan öğrencilerinin öğrencileri değerli gitar yorumcuları ve eğitimcileri olarak çeşitli coğrafyalarda dikkat çekici başarılar göstermektedirler.

Araştırmada, ülkemiz gitar eğitimcilerinin konu hakkındaki düşüncelerine ihtiyaç duyulmuş ve bu bağlamda üç öğretim görevlisi ile görüşülmüştür. Görüşme yapılan akademisyenler, Tarrega'nın, geliştirdiği teknikler ve gitara getirdiği birtakım yenilikler aracılığıyla, onun modern gitarın kurucusu olduğunu dile getirmişlerdir. Ayrıca, Tarrega'nın yazdığı etütler, prelütler, orijinal eserler ve yaptığı uyarlamalarla 20. yy. gitar müziğini etkilediğini belirten uzmanlar, gitarın Tarrega ile klasik müzik içinde bir kimlik kazandığı görüşünde benzer yorumlarda bulunmuşlardır.

Yetiştirdiği öğrenciler ile modern gitar tekniğini ve kendi okulunu tüm dünyaya yaymayı başardığını belirten öğretim üyeleri, Tarrega'nın sürekli daha iyisini bulmak için çaba gösteren, kendisinden birkaç kuşak ötesine ulaşabilen önemli bir öğretmen olarak gördüklerini belirtmişlerdir. Ayrıca uzmanlar, kendi derslerinde Tarrega'nın özellikle orijinal eserlerini kullandıklarını ve öğrencilerinde olumlu gelişim gözlemlediklerini dile getirmişlerdir.

Tarrega'nın yazılı bir metot bırakmadan, öğrencilerine aktardığı öğretileri günümüze kadar ulaştırmış ve verdiği sonuçlar ile 20. yy. gitar müziğini derinden etkilemiştir. Bu görüntünün Tarrega'nın gitar eğitimine kattığı değerlerin bir sonucu olduğu görülmektedir.

Kendisinden önce gelen Sor ve Aguado'nun yöntemlerini uygulamış ve incelemiş olan Tarrega, sergilediği araştırmacı davranışla, geçmişten gelen geleneğe modern bir katkı sağlamış ve klasik gitar eğitiminde geçmişle çağdaş anlayışlar arasında değerli bir köprü olmuştur.

Bu bilgilerin ışığında, gitar eğitimi yapılan kurumlarda, nitelikli gitar eğitimi verilmesi amacıyla, şu öneriler geliştirilmiştir:

20. yy. ve günümüz gitar çalma yaklaşımlarının anlaşılabilmesi açısından Tarrega Okulunun genel prensiplerinin bilinmesinin oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Bu amaçla, derslerde Tarrega Okulunun temel düşünceleri öğrencilere sunulmalıdır. Tarrega Okulunun tam olarak anlaşılması, gitar eğitimi alan öğrencilerde;

- 1- Oturuş–tutuş pozisyonunun temel ilkelerinin anlaşılabilmesi,
- 2- Ayak sehpa kullanımının ve tarihinin anlaşılabilmesi,
- 3- Tırnak–parmak ucu kullanımı konularında farklı görüşler olduğunun kavranabilmesi,
- 4- Sağ elin ton üretimindeki öneminin anlaşılabilmesi,
- 5- Yüzük parmağı kullanımının tarihi ve buna bağlı olarak gelişen çalma tekniklerinin kavranabilmesi,
- 6- Sol elin atik, güçlü ve hassas olması yönünde öneminin anlaşılabilmesi,
- 7- Süslemeler, bağlar ve bazı benzetimlerin nasıl yapıldığına dair temel ilkelerin anlaşılabilmesi,
- 8- Romantik Dönem–20 yy. başı dönem müziklerinin ve müzik formlarının anlaşılabilmesi,
- 9- Günümüz gitar çalma yaklaşımlarının temelini anlaşılabilmesi,

konularında olumlu davranış kazandıracığı düşünülmektedir.

Tarrega'nın gitar çalmada uyguladığı yeniliklerin anlaşılabilmesi açısından, yazmış olduğu eserler, öğrenci ile birlikte incelenerek öğrencilere verilmelidir. Öğrencilerde geliştirilmek istenen teknikler için, gitar eğitiminde yoğun olarak kullanılan etütlerin yanı sıra, Tarrega'nın ve onun öğrencilerinin yazmış olduğu etüt ve eserlerden de yararlanılabilir.

Romantik Dönem müziğinin karakteristik formları olan gavot, polka, mazurka, vals... gibi formları öğrenciye tanıtmak ve dönem müziği gereği rubato (serbest) çalabilme eğitimi için, Tarrega'nın bu formlarda yazmış olduğu eserler kullanılabilir.

## KAYNAKLAR

- AGUADO, Dionisio, **Método de Guitarra**, Union Musical Espanola, Madrid, 1986 (İlk Basım 1843).
- AMAT, Carlos Gomez, “19. Yüzyıl”, **Historia De La Musica Espanola**, 5. Cilt, İkinci basım Madrid 1988.
- ATALAN, Aynur, **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Hazırlık Sınıfı Flüt Eğitiminin Hedefler, Hedef Davranışlar, İçeri Yönünden İncelenmesi, Hazırlık Sınıfı Flüt Dersi İçin Bir Öğretim Programı Taslağının Hazırlanması**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 1998.
- BOBRI, Vladimir, **Eine Gitarrenstunde mit Andres Segovia**, Hallwag Verlag, (İlk Basım 1972), Bern und Stuttgart, 1977.
- BOZKAYA, İsmail, **Müziğe Giriş**, Yayımlanmamış Ders Notları, Bursa 1997.
- CEMİL, Murat, **Klasik Gitarın Tarihsel Gelişimi**, Yayımlanmamış Seminer Çalışması, Bursa 2002.
- \_\_\_\_\_, **Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Uygulanan Gitar Eğitiminin Öğrenci Başarısı Açısından Değerlendirilmesi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2003.
- \_\_\_\_\_, **Klasik Gitar Metodu**, Aktüel Yayınları, Alfa Akademi, İstanbul 2005.
- COSTE, Napoleon, “Introduccion”, **Metodo Completo Para Guitarra** (Fernando SOR), Ricordi Americana, Buenos Aires, 1943.
- ÇELEBİ, Nilgün, **Sosyoloji ve Metodoloji Yazıları**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2001.
- ÇORLU, Muzaffer, “Bir Klasik Gitar Dahisi”, **Andante Klasik Müzik Dergisi**, Yıl 1 Sayı 3, Şubat-Mart 2003.
- DİNÇER, Dilek, **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinde Piyano Eğitimine Çevrenin Sosyal-Kültürel ve Fiziksel Etkileri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon 1999.

- ELMAS, Yıldız, **Sorularla Gitar**, Pan Yayıncılık, Gözden Geçirilmiş Yeni Basım, İstanbul, 2003.
- ERTÜRK, Selahattin, **Eğitimde Program Geliştirme**, Meteksan Yayınları, Ankara 1993.
- FORTEA, Daniel, **Metodo de Guitarra**, Biblioteca Fortea, Madrid, 1958.
- \_\_\_\_\_, **Metodo de Guitarra**, Biblioteca Fortea, Madrid, 1963.
- HALVAŞI, A. Aylin, **19. Yüzyıl Gitar Bestecileri**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 1992.
- İPŞİROĞLU, Nazan, **Sanattan Güncel Yaşama**, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998.
- İLYASOĞLU, Evin, **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, VI. Basım, İstanbul 2001.
- KANNECİ, Ahmet, **Gitar Metodu**, Evrensel Müzikevi, Ankara 1998.
- KOCATÜRK, Utkan, **Açıklamalı Tıp Terimleri Sözlüğü**, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1994.
- KORKMAZ, Tuğba, **Türk ve İngiliz Eğitim Sistemlerinin Karşılaştırılması**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, U.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa 2005.
- MOSER, Wolf, **Francisco Tárrega- Werden und Wirkung**, Edition Saint-Georges, Lyon, 1996.
- NOAD, Frederick, **The Frederick Noad Guitar Anthology, The Classical Guitar**, Ariel Publications, New York, 1976.
- OPHEE, Matanya, “Editor’s Preface”, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tárrega** (Emilio PUJOL), Editions Orphée, Boston 1983.
- PRAT, Domingo, **La Nueva Tecnica de la Guitarra**, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1929.
- \_\_\_\_\_, **Escalas y Arpeggios de Mecanismo Tecnico para Guitarra**, Ricordi Americana, 7. Basım, Buenos Aires 1935.

- PUJOL, Emilio, **Das Dilemma des Klanges bei der Gitarre**, Der Volksmusikverlag, Hamburg, 1975.
- \_\_\_\_\_, **Escuela Razonada de la Guitarra- basada en los principios de la técnica de Tárrega**, Libro III, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.
- \_\_\_\_\_, **Escuela Razonada de la Guitarra- basada en los principios de la técnica de Tárrega**, Libro IV, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1954.
- \_\_\_\_\_, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tárrega**, The Rational Principles of Tarrega, Book One, Editions Orphée, Boston 1983.
- \_\_\_\_\_, **Guitar School, Based on the Principles of Francisco Tárrega**, The Rational Principles of Tarrega, Book Two, Editions Orphée, Boston 1983.
- \_\_\_\_\_, **Tárrega - Ensayo Biográfico**, Los Talleres Gráficos de Ramos, Afonso & Moita, Lda. Lisboa 1960.
- \_\_\_\_\_, **The Dilemma of Timbre on the Guitar**, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1960
- ROCH, Pascual, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, Scholastic Series Book One, G. Schirmer, Inc., New York 1922.
- \_\_\_\_\_, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, Scholastic Series Book Two, G. Schirmer, Inc., New York 1922.
- \_\_\_\_\_, **A Modern Method For Guitar, School of Tárrega**, Scholastic Series Book Three, G. Schirmer, Inc., New York 1923.
- SADIE, Stanley **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, Volume VII, Macmillian Publishers Limited, London 1980.
- SAGRERAS, Julio S., **Tecnica Superior de Guitarra**, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1922.
- SAY, Ahmet, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, IV. Basım, Ankara 2000.
- SAY, Ahmet, **Müziğin Kitabı**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2001.

- SCHMIDT, Stephan, **Das Klassische Gitarrenbuch**, Voggenreiter Verlag, München, 1980.
- SHEARER, Aaron, **Learning The Classic Guitar**, Mel Bay Publications, Pacific, 1990.
- SOR, Fernando, **Metodo Completo Para Guitarra**, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1943.
- SÖZER, Vural, **Müzik-Ansiklopedik Sözlük**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- TANHAN, Fuat, **Eğitimde Program Geliştirmenin Kültürel Temelleri ve Öğretim Açısından Önemi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van 2000.
- TARRAGO, Graciano, **Metodo Graduado-Para aprender a tocar la Guitarra**, Editorial Bolileau, Barcelona, 1960
- TAŞPINAR, Mehmet, **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümlerinden Beklentiler ve Gelişmeler**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir 1994.
- TEZCAN, Mahmut, **Sosyolojiye Giriş-Temel Kavramlar**, Feryal Matbaası, Ankara 1995.
- UÇAN, Ali, **Müzik Eğitimi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Genişletilmiş II. Basım, Ankara 1997.
- WALKER, Luise, **Tárrega -Album**, Edition Hladky, Wilhelmshaven, 1960.
- YANIK, Kimya, **Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Bünyesinde Bulunan Sanat Eğitimi Danışma ve Program Geliştirme Kurulunun Öneri ve İşlerliği** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir 2003.
- YEPREM, M. Safa, **Flamenko Sanatı ve Gitar**, Bemol Müzik Yayınları, İstanbul 2001.
- YILMAZ, Serdar, **İlköğretim Sanat Eğitiminde Program Geliştirme**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2003.



## INTERNET ARACILIĞIYLA ELDE EDİLEN KAYNAKLAR

- BELLUCCI, Renato, “Fingernails-A Little History”,  
[http://www.mangore.com/classical\\_guitar\\_fingernails.html](http://www.mangore.com/classical_guitar_fingernails.html)
- California State University, “Daniel Fortea”, <http://www.csun.edu/~igra/bios/text/fortea.html>
- CID, Cristina, “Maria Luisa Anido”,  
<http://www.guitarrasweb.com/marialuisaanido/curri.htm>
- ESPINOS, Adrian Ruiz, “Como Interpretar a Tárrega”  
[http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/interpretar\\_tarrega.htm](http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/interpretar_tarrega.htm)
- HERAS, Jesuo de las, “Tárrega, His Life and Music”  
<http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/3415/tarreng.htm>
- HERRERA, Francisco, “Cronologia de la vida de Tárrega”,  
[http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/tarrega\\_cronologia.htm](http://guitarra.artelinkado.com/guitarra/tarrega_cronologia.htm)
- KRONENBERG, Clive, “Brouwer's Technical Development and Aguado's Legacy”,  
<http://www.guitarramagazine.com/ReappraisalTutor#tech>
- MARTINEZ, Héctor Garcia, “Domingo Prat”, <http://www.guitarrasweb.com/domingopratt/>
- MARTI, Joan V. Llorens, “Anecdotari de Tárrega”,  
<http://vila-real.com/cadafal/septiembre2002/tarrega.pdf>
- Melamanos Yayım Şirketi, “C.D.'s Information”,  
[http://www.melomanos.com/discs/index.php?action=show\\_info\\_ang&ref\\_disc=\\_GAC1010](http://www.melomanos.com/discs/index.php?action=show_info_ang&ref_disc=_GAC1010)
- MORRISH, John, “Father of The Modern Guitar”,  
[http://www.guitarsalon.com/index.php?site\\_url=115](http://www.guitarsalon.com/index.php?site_url=115)
- OLBRYCH, Tim, “500 Years of Spanish Guitar”, <http://www.timolbrych.com/>
- OPHEE, Matanya, “A Brief of History Spanish Guitar Methods”,  
<http://www.orphee.com/methods/methods.htm>
- \_\_\_\_\_, “Emilio Pujol-School of Guitar”,  
<http://www.orphee.com/books/escuela-2.html>
- \_\_\_\_\_, “Repertoire Issues”,  
<http://www.orphee.com/defossa/repertoire.html>

- OSBORNE, Randy, “Diccionario de Guitarristas y Guitarreros”,  
<http://www.finefretted.com/html/diccionario.html>
- \_\_\_\_\_, “Guillermo Gomez”,  
[http://www.finefretted.com/html/guillermo\\_gomez.html](http://www.finefretted.com/html/guillermo_gomez.html)
- \_\_\_\_\_, “Regino Sainz de la Maza-Music for Guitar”,  
[http://www.finefretted.com/html/regino\\_sainz\\_de\\_la\\_maza.html](http://www.finefretted.com/html/regino_sainz_de_la_maza.html)
- \_\_\_\_\_, “Rolando Valdes-Blain, Classical Guitar Virtuoso”,  
[http://www.finefretted.com/html/g\\_\\_e\\_\\_57.html](http://www.finefretted.com/html/g__e__57.html)
- \_\_\_\_\_, “Segovia and his Contemporaries Vol. 10-2 CD and DVD”,  
[http://www.finefretted.com/html/rey\\_de\\_la\\_torre\\_2\\_cds\\_and\\_dvd.html](http://www.finefretted.com/html/rey_de_la_torre_2_cds_and_dvd.html)
- \_\_\_\_\_, “Who was the most widely recorded guitar builder before WWII? Who used his instruments?”,  
[http://www.finefretted.com/html/desde\\_el\\_escritorio\\_march\\_13\\_\\_.html](http://www.finefretted.com/html/desde_el_escritorio_march_13__.html)
- PHILIPS, Robert, “Miguel Llobet”,  
<http://www.geocities.com/RGUITPHIL/llobet.html>
- RADIC, Theo, “Isaias Savio”,  
<http://www.angelfire.com/sk/syukhtun/savio.html>
- RODRIGUEZ, Aldo, “Aldo Rodriguez”, <http://www.aldor.cult.cu/eng/index.htm>
- RUIZ, Manuel Ríos, “Biographies-Discography”,  
<http://www.ctv.es/USERS/norman/bios.htm#am>
- ROMANILLOS, Jose L., “Tárrega’s Guitars”  
[http://www.guitarsalon.com/index.php?site\\_url=122](http://www.guitarsalon.com/index.php?site_url=122)
- SEGURET, Christian, “Enciclonet”, <http://www.laguitarra.net/IFlamenco.htm>
- TUNG-SON, La, “Francisco Tárrega”, <http://www.ltsguitar.com/tarrega.html>
- Türk Dil Kurumu  
 Resmi Internet Sitesi “Güncel Türkçe Sözlükte Söz-Ara”  
<http://tdk.org.tr/tdksozluk/sozara.htm>

- WADE, Graham, "The Posture of the School of Francisco Tárrega", Some Thoughts on Posture and Holding the Guitar, <http://www.egtaguitarforum.org/ExtraArticles.html> EGTA Guitar Journal no.1, 1990.
- Washington University, "Tárrega, Francisco", <http://library.wustl.edu/units/music/spec/guitar18.ans>

## **EKLER**

## **EK 1- Francisco Tarrega'nın Kronolojik Biyografisi**

Yazar: Francisco Herrera.

**1852** - Francisco Tarrega Villarreal'de (Castellon)'da doğdu.

**1858–59-** Tarrega'nın ailesi, Villareal'dan Castellon'a taşınır. Babası kapıcı olarak iş bulur, hayatının sonuna kadar burada çalışır.

**1860-** Tarrega, Castellon'da , kör ve sokak müzisyeni olan Manuel Gonzalez' den (takma adı Marina'nın körü) gitar öğrenmeye başlar.

**1862-** Şubat ya da Mart'ta Julian Arcas'ın Castellon'da verdiği bir konsere gider. Küçük Tarrega maestro önünde çalar ve Arcas, Barcelona'da ona ders vereceğine söz verir. Tarrega Barcelona'ya gider ama Arcas'ı bulamaz. Kafelerde gitar çalar. Sonunda babası gelip onu tekrar Castellon'a götürür. Castellon'da bar piyanisti ve kör olan Eugenio Ruiz'le çalışarak piyano öğrenir.

**1865-** 13 yaşındayken Tarrega evden kaçar.

**1866-** Babası Tarrega'yı kör olmadan önce bulur ve kör olmaması için gözlerinden ameliyat ettirir.

**1867-** Babasının Vicente isimdeki sekizinci ve son oğlu doğar.

**1867-** Tarrega yine evden kaçar. Valencia'da bir hamî (koruyucu) bulur. Kont Percent onun piyano derslerine devam etmesini sağlar. Ama Tarrega kötü arkadaşlarından vazgeçemediği için Kont yaptığı yardımı keser.

**1868-** Bu yıl müzisyen olarak iş bulur; babasının desteğiyle 1871'e kadar Burriana'da bir kulüpte ve bir kafede piyano çalar.

**1869-** Meyve ticaretiyle uğraşan tüccar Antonio Canesa'yla beraber Tarrega Sevilla'ya gider. Orada Conesa Tarrega'ya Antonio Torres evinden 1864 yapımı bir gitar alır.

**1870-** Tarrega'nın annesi aniden vefat eder, babası kör olmak üzeredir ve yedi çocukla tek başına kalmıştır.

**1871–74-** Tarrega askerliğini Valencia'da yapar. Orada tıp öğrencisi Severino Garcia Fortea'yla dostluk kurar.

**1874-** 1878'e kadar Madrid'in Real Konservatuari'nda okur. Solfeji Jose Gainza'dan, piyanoyu Miguel Galiana'dan ve armoniyi Rafael Hernando'dan öğrenir.

**1877-** Tarrega Madrid'te, Jesus Maria sokağında 27 numarada kiracı olarak kalır. Büyük bir olasılıkla bu tarihte tamamıyla kendini gitara adamıştır. Aynı yıl Alhambra Tiyatrosu'nda ilk defa sahneye çıkıp başarıya ulaşır.

**1878-** Tarrega, Madrid’de yetenekli gitarist J. F. Paz ile karşılaşır. Paz da Tarrega’nın hayranıdır.

**1878-** Barcelona’da birkaç konser verdikten sonra, Kasım ayında, bir Katalan gazetesi : “Tarrega İspanya’nın en büyük gitaristidir” diye yazar.



Tarrega Barcelona’da arkadaşlarına çalarken.

**1880-** Madrid’de bir konser verir. “ La Correspondencia de Espana” gazetesinde: “müzikli bölüm M. Tarrega tarafından üstlenildi. O Gitar’ın ‘Sarasatesi’dir. Daha iyi bir şey duyulmadı; gitarla daha iyi bir yorum yapılamaz” denir.

Tarrega, Luis de Soria’yla beraber kışı Alicante’de geçirir. Arkadaşı hasta olduğundan arkadaşının yerine çaldığı bir konserde, Maria Josefa Rizo’yla tanışır

**1881-** Tarrega ile Maria Rizo nişanlanırlar. Mayıs’ta Tarrega, Fransa’ya gider; Lyon’da birkaç konser verip Paris’e taşınır. Paris’te aynı şehirden arkadaşı olan Jaime Bosch’u bulur, ama bu birçok defasında ona saldırır. Tarrega, İspanya’nın eski kraliçesi II. Isabel ile tanışıp, ona birkaç kere gitar çalar. Tarrega, Calderon’un ikinci ölüm yıldönümünde Victor Hugo’nun Paris’teki Odeon tiyatrosunun başkanıyken, girer. Bundan sonra Londra’ya gidip gitarist Sydney Pratten ile (Catherina Josepha Pelzer) tanışır.

Aralık’ın 29’unda Maria Rizo’yla evlenir. Evli çift, düğünden sonra Burriana’da iki ay kalır.

**1882-** Tarrega çifti, bir yıl boyunca kalmak amacıyla Castellon’dan Madrid’e taşınır. 31 Ekim’de ilk kızları doğar. Ona annesinin adı verilir ama bebek üç ay sonra ölür.



**1883-** “Ilustracion Espanola y Americana” adlı Madrid gazetesinde, Tarrega’nın güzel sanatlar çevresine girişi anlatılır: **“Gitar ellerinde ağlar, güler. Bazen sağ elini kaldırıp sadece sol eliyle çalar; isterse aynı anda hem gitar çalar hem sigara içer.”**

**1884-** 15 Mayıs’ta Tarrega- Rizo çiftinin Novelda’da bir çocukları daha olur. Ailece Barcelona’ya taşınırlar. Önce Gignas sokağında ve 1887’ye kadar da San Luis sokağında otururlar. Bu yıl içerisinde Barcelona’nın Bernareggi Merkezi’nde Isaac Albeniz’le bir konser verir.

**1887-** Tarrega’nın kızı Concepcion doğar. Tarrega, kemancı kardeşi Vicente’yle beraber Barcelona’da ev ararlar. Rosellon Sokağı no.185’te birbirlerine çok yakın yaşarlar.

**1888-** 10 Mayıs’ta Tarrega, Cadiz’de bir konser verir. Tarrega ailesi ile kız kardeşi sonunda Barcelona’da Valencia Sokağı no.234’te kalıcı bir daire bulurlar. Tarrega ile kardeşi, aralarında 12 yaşında Pau Casals’ın da bulunduğu, birkaç müzisyenle bir araya gelerek Barcelona’da oda müziği çalarlar. Tarrega, triolarda piyano; kuartetlerde de viyola partilerini gitarla çalar.

**1888-** Sonbaharda Tarrega, Gerona’da bir konser verir. Sonra ailesiyle beraber tekrar Valencia’ya taşınırlar ve üç sene kalırlar. Bu şehir ve çevresinde konserlerde çalar ve gitar dersleri verir.

**1889-** Bu yılın Temmuz 28’i “Arap Kapriçyosu”nun el yazması üzerindeki tarihtir. Bu tarih itibariyle başlığı “Morisco Kapriçyosu” idi.

**1890-** Şubat 23’te Tarrega ile Doktor Walter Leckie, Alicante’de karşılaşırlar. Leckie, Tarrega’dan gitar ders alır.

Ünlü Katalan kemancı Joaquin Manen, Tarrega’nın Valencia’daki evinde gitar çalmasını dinler ve ona hayran kalır.

**1891-** Sonbaharda ailesiyle Barcelona’daki evine döner. Komşusu üst katında oturan Severino Garcia Fortea’dır. Bu yılın Aralık 22’sinde Tarrega Mallorca’da bir konser verirken, kızı Concepcion vefat eder; maestronun ancak üç gün sonra Palma’dan döndüğünde haberi olur.

**1892-** Tarrega ile Joaquin Manen Sabadell’de bir konserde beraber çalarlar. W. Leckie de bu konserde bir parça çalar. Ekim’de Tarrega, Miguel Llobet’le tanışıp, ona müzikle ilgili tavsiyelerde bulunur.

**1893-** Bu yılın Mayıs 30’unda “Ilustracion Musical Hispano Americana” dergisinin 129. sayısında, Tarrega’nın bir fotoğrafıyla, onun hakkındaki bir yazı derginin ilk sayfasında yer alır. Tarrega ve Doktor Leckie bir ay boyunca Londra’da kalırlar.

**1894-** Bu senenin başında Tarrega, Doktor Leckie ile Fransa’ya gidip onun evinde (Villa Veran 34 bis Meyerber sokağı, Niza’da) 6 hafta kalır. 15 Ocak’tan Şubat’ın

sonlarına doğru yaşanan bu sürenin ardından Paris'e döner. 15 Mayıs'a doğru Tarrega, Villena'ya gelip orada kalır.

**1895-** Mart 9, "4.Prelüt" adlı eserin el yazmasındaki tarihtir. Tarrega eserin başlığını "Babama" şeklinde koymuştur. Acıklı bir prelüttür.

**1896-** Şubat başında Tarrega, Niza'ya dönüp iki hafta Doktor Leckie ile kalır. Mart'ın 16'sı, Tarrega'nın Barcelona'da bestelediği ve Miguel Llobet'e adadığı "Prelüt"ün (daha sonra 2 numaralı prelüt olacaktır) el yazması üzerindeki tarihtir. Valencia'da gelecekte yeni hamisi olacak olan Concepcion Jacoby ile arkadaşlık kurar. Sonbaharda Bayan Jacoby ile yeğeni Andalucia'da verdiği bir konser turnesine Tarrega'yla beraber giderler. Granada'da yaşadıkları bir geceden esinlenerek Tarrega "Alhambra'ya Yakarma" isimli eserini (A la Alhambra Invocacion) besteler. Yayımlanacağı zaman eserin adını "Alhambra Hatıraları" (Recuerdos de la Alhambra) olarak değiştirir.

**1897-** Tarrega ailesiyle beraber Torre de San Gervasio'da oturmaya başlar. Kaldığı ev Bayan Jacoby'e ait Barcelona'da bulunan tarihi bir villadır. Sonbahar bitmeden Tarrega, koruyucusuyla Paris'e gider. Paris'te Cottin kardeşlerle tanışır. Kasım 28'de Paris'in Pleyel Salonu'nda bir konser verir.

**1898-** Bu senenin başında Tarrega hastalanır ve dizlerinde romatizma ağrıları yaşamaya başlar. 17 Nisan 1899'e kadar bir daha konser vermez.

**1899-** Bayan Jacoby ile ilişkisi bozulduğu için tekrar Valencia sokağındaki evine döner. 17 Nisan'da Tarrega Granada'da bir konser verir. Bu etkinliği Paris konserinden sonra ilk sahneye çıkışıdır.

Aralık 8'de Tarrega, Cezayir'e gider. Malaga'da "Alhambra Hatıraları" adlı eserinin bir kopyasını yazıp Bayan Jacoby'ye doğum günü hediyesi olarak gönderir. Çalışma isim olarak "Doğaçlama" Granada'ya / Arap ezgisi şeklinde başlıklar taşır.

25 Aralık'ta Tarrega Malaga'da Doktor Leckie için Chopin'in 7. prelüt'ünü kâğıda döker.

**1900-** Ocak'ın 15'inden Nisan'ın 15'ine kadar Tarrega, Doktor Leckie ve İtalyan gitarist Viviano de Zanoni ile Cezayir'de kalır. "Arap Dansı" (Danza Mora) ve Prelütleri yazar. Prelütlerden bir tanesi Doktor Leckie'ye adanmıştı ve 5. Prelüt olarak numaralandırılıp yayımlanacaktı. Aynı yıl Tarrega, Camille Saint-Saens'le tanışmıştır. Dönüşte Marsella'dan geçip orda 26 Nisandan 5 Mayıs'a kadar kalırlar. 22 Haziran'da Tarrega gitar yapımcısı usta Enrique Garcia için bir fotoğrafını imzalar.



Baldomero Cateura'nın teşvikiyle Tarrega birkaç bestesini yayın için hazırlamaya başlar.



**1901-** Temmuz ayında, Tarrega, Castellon'da askerlik yaptığı yerde Daniel Fortea'yla tanışır. Ağustos 31'de Tarrega, Barcelona'da Haydn'ın Minuet'ini, yayımlamak amacıyla kağıda döker.

Bu aralar sahneye çıkmaz. Çünkü vuruş şeklini değiştirmekle meşguldür. Artık tırnak yerine parmak uçlarıyla gitar çalmaktadır. Bu yıl içinde başka eserlerinin yanında 6. ile 7. Prelüt'lerini besteler.

**1902-** Bu yılın Nisan ayında Emilio Pujol Tarrega'dan ders almaya başlar. Haziran'dan sonra Tarrega tekrar seyircilerin önünde çalmaya başlar ancak bu defa tırnaksızdır. Barcelona'nın ünlü kafelerinden "Dört Kedi"(Quatre Gats)'de konser verir. Yaz boyunca Valencia, Alicante ve Murcia'da çalar. Tarrega'nın ilk yayını, 6 orijinal bestesi (aralarında Arap

Kaprısı de bulunan) ve bir transkripsiyon, Valencia'da "Antich y Tena" adlı yayınevinde basılır. Sonbahar sonunda Tarrega, İspanya'nın kuzeyinde bir konser turnesi yapar. Bu turne sırasında en çok, ders de verdiği Bilbao'da kalmıştır.

Bu yılın sonunda mektuplaşmaları üzerine, J. Ramirez de Galaterra, Tarrega ile buluşmak için Madrid'e gelir.

**1903-** 15 Ocak'tan 15 Mayıs'a kadar Tarrega; Leckie, Manuel Gil (Piferrer t. F.), ve Francisco Correll ile İtalya'ya gidip Genova, Milano, Florenzia, Roma ve Napoli şehirlerini gezerler. 7 Şubat Cumartesi 16.00'da Roma'nın Corea Tiyatrosu'nda Tarrega bir konser verir. Şubat'ın 17'sinden 16 Mayıs'a kadar Tarrega Napoli, Roma, Pompeya, Sorrento ve Capri'yi ziyaret eder.

Temmuzda, Daniel Fortea, Castellon'da Tarrega'nın ekolünü temel alan bir sistemle ders verir.

Ağustos'ta Tarrega, Emilio Pujol ile ailesini ziyaret eder. Bu ziyaretinde her gün uyku problemi yaşar.

Valencia'da Tarrega'nın 5 orijinal bestesi ve 6 transkripsiyonu içeren, ikinci yayını piyasaya çıkar.

**1904-** Mart'ta Tarrega, Alicante ve çevresinde konser verir. 15 Haziran'da Valencia Müzik Konservatuvarı'nda konser verir. Dinleyicilerin arasında 12 yaşında Josefina Robledo da bulunur. Tarrega, Madrid Meclisi'nde konser vermek konusunda Manuel Ramirez'in teklifi geri çevirir. J. Robledo Valencia'da Tarrega'dan ders almaya başlar. Sonra sürekli Barcelona'ya giderek derslerini devam ettirir. Tarrega'nın Ağustos ayında yazdığı birkaç mektupta sağlığından şikayetçi olduğu dikkat çeker.

20 Ekim'de Castellon Belediyesinin Şenlik Salonu'nda konser verir. Bu konser öncesinde, dinleyicilerin ortasında çalabilmek için sandalyeleri daire şeklinde koymalarını ister.

22 Ekim'de Castellon Halk Enstitüsü'nde Tarrega'nın onuruna özel bir toplantı düzenlenir. Öğrencilerinden Fortea ve Sanchis sahnede küçük bir dinleti verirler.

27 Ekim Almazora'da Tarrega "Demokratik Merkez Tiyatrosu"nda konser verir. Konser sonrası tiyatronun lokalinde gün ağırana kadar birkaç hayranıyla çalmaya devam eder.

13 Ekim'de Vall'de Uxo'un tiyatro merkezinin gazinosunda bir konser verir. Bitirmek için Daniel Fortea ile bir duet çalar. Kısa bir konuşmasında Tarrega, ilk konseri bu yerde verdiğini belirtir.

Ertesi akşam bir zengin evinde, Tarrega'nın onuruna 25 davetlinin olduğu bir yemek düzenlenir. Akşam Tarrega kendi klasik repertuarını çaldığı özel bir konser verir.

15 Ekim'de Villarreal'de Tarrega'nın onuruna "Ermita de la Virgen de Gracia"da (Gracia Bakiresi Kilisesinde) bir yemek verilir. Tarrega'ya yazılmış bir şiir okunur; sonra orada bulunan herkes şiiri imzalar ve ona sunar. Bu şiir 18 Ekim'de "Heraldo de Castellon" gazetesinde de yayımlanır.

24 Ekim'de Castellon Ticaret Odası'nda, Tarrega'nın veda konseri düzenlenir. Girişin 1 peseta olduğu konserde; öğrencileri Fortea ve Mateu'ya eşlik ederek konserin üçüncü kısmında düet ve trio yaparlar.

**1905-** Ocakta Tarrega hastalanır; durumu kötüleşir ve ailesi birkaç gün çok endişe eder. Şubat başında Tarrega Valencia'da konserler verir. Nisan'ın ilk üç haftasında birkaç kere Alicante'de ve çevresinde çalar. Joaquin Manen, Barcelona'da Tarrega'yı ziyaret eder.

4 Ağustos, Tarrega'nın Albeniz (Cadiz)'in "İspanyol Serenadı"nın üzerine yaptığı transkripsiyonun tarihidir. Ağustos'ta Tarrega, Barcelona'dan D. Fortea'ya bir mektup gönderir. Mektupta, J. S. Bach'ın (BWV1001) keman için bestelediği bir sonatı ile bir füğü üzerinde çalıştığını yazar.

**1906-** Ocak'ın sonuna doğru Tarrega, Valencia'ya döner. Yazın Barcelona'daki bir grup arkadaşı, Tarrega'ya yardım etme amacıyla her iki ay bir konser düzenleyen "Tarrega'nın dinletileri" adlı bir dernek kurarlar. Tarrega'nın, Barcelona'da vereceği üçüncü konseri, bu şehirde vereceği son konseri olacaktır.

23 Aralık'ta derneğin etkinlikleri kapsamında; Tarrega, Barselona'nın Cateura Piyano Fabrikası'nın gösteri salonunda çalar.

**1907-** Ocak ayında, Maria Rita Brondi Barcelona'da Tarrega'dan ders alır. Ocak sonuna doğru ani bir krizle sağ tarafı felç olur. Tarrega, Ekim ayına kadar bir daha gitar çalamaz.

Konser eksikliğini dengelemek için Tarrega, Barcelona'lı yayın evi Vidal, Llimona ve Boceta ile bir anlaşma yapar. Her ay 5 eseri (bestesini ya da transkripsiyonu) yazıp yayına hazırlayacak; bunun karşılığında ayda 500 peseta alacaktır. Haziran ve Temmuz aylarında, Tarrega Josefina Robledo'nun ailesiyle Valencia'da 5 hafta geçirir.

20 Ağustos'ta Tarrega, ilk defa Bach'ın eserlerinden yaptığı bazı transkripsiyonların da bulunduğu bir çalışmayı yine Vidal, Llimona ve Boceta Yayın Evinden yayımlar. Bu çalışma Miguel Llobet'e adanmıştır.

Kasım'da Tarrega, Valencia ve Alicante'de yaşar. Bayan Jacoby ile barışır; Alicante ve Alcoy'da konserler verir. Aralık'ta Barcelona'ya döner.

**1908-** Şubat'ta Tarrega, Barcelona'da dinleyicilerin önünde son konseri verir (1906 sonuna bakın) . Ekimde Castellon'a döner.

**1909-** İlkbaharda, Mart ayını Tarrega, Valencia'da geçirir. Mayıs'ta Barcelona'ya döner. Yazın Alicante'dan Novelda ve Monovar'a gider. Ekim sonunda ise Valencia'ya geri döner.

Ekim 28'de Tarrega Alcoy'da konser verir. Birkaç gün sonra Cullera'da dinleyicilerin önünde ki son konserini verir. 2 Aralık'ta Picana'da Manuel Gil'in misafiri olur. Orada "Oremus Prelütü"nü yazar. Aslında Schumann'ın "Albumblatt" op. 124 no. 5 eserinin bir düzenlemesidir. Daha sonra Barcelona'ya geri döner.

Francisco Tarrega 15 Aralık'ta sabaha karşı saat 5'te evinde ölür. Ertesi gün Barcelona'da "Yeni Mezarlık" ta gömülür.

**1909-** 18 Aralık'ta Tarrega'nın tabutu çıkartılıp Castellon'a götürülür. 20 Aralık'ta büyük bir törenle tekrar gömülür.

28 Ocak 1961'de Tarrega'nın tabutu Castellon'daki mezarlıktan alınmış ve bir anıt mezara konulmuştur.

Almancadan İspanyolcaya Francisco Herrera çevirmiştir.

Kitaplar:

"Francisco Tarrega"

Werden und Wirkung

Wolf MOSER

## EK 2- Pujol'un Prat'm Metodundan Çalışılması İçin Önerdiği Tarrega Etüdü

15

**Ejercicio por Tárrega**

Este ejercicio es muy difícil a cierta velocidad. Su práctica es útil una vez conseguida cierta soltura en la mano izquierda.

**Ejercicio de extensión**

**Ejercicio por Tárrega**

Este ejercicio es de mucha utilidad, pues sirve para despertar los dedos más torpes que son el *a.* anular de la mano derecha y el 3 y 4 de la mano izquierda. Se hará, subiendo por semitonos todo el diapasón. No debe hacerse cejilla, cuidando no rozar la prima. Levántese lo menos posible el 3 dedo.

**Ejercicio de ligados**

B.A.9508-

**EK 3- FRANCISCO TARREGA’NIN TÖM ESERLERİ  
EMILIO PUJOL’UN “TARREGA – ENSAYO BIOGRAFICO” ADLI  
KİTABINDAN**

## Obras de Tárrega para Guitarra

### ORIGINALES

1 - <i>Adelita</i> , mazurka ... ..	A. T. (C. I.)
2 - <i>Alborada</i> , capricho ... ..	I. A. n. 8 y E. M. M.
3 - <i>Capricho árabe</i> , serenata (1888) ... ..	A. T. (C. I.)
4 - <i>Danza mora</i> ... ..	I. A. n. 1 y E. M. M.
5 - <i>Danza oddisca</i> ... ..	I. A. n. 14 y E. M. M.
6 - <i>El Columpio</i> ... ..	I. A. n. 52, B. F. y E. M. M.
7 - <i>Endecha</i> , preludio ... ..	I. A. n. 17 y E. M. M.
8 - <i>Estudio</i> (arpegios) ... ..	I. A. n. 58 y E. M. M.
9 - <i>Estudio 1</i> (escalas) ... ..	B. F.
10 - <i>Estudio 2</i> (escalas) ... ..	B. F.
11 - <i>Estudio 3</i> (escalas) ... ..	B. F.
12 - <i>Estudio 4</i> , en La mayor ... ..	B. F.
13 - <i>Estudio 5</i> , en La mayor ... ..	B. F.
14 - <i>Estudio 6</i> , en La mayor ... ..	B. F.
15 - <i>Estudio 7</i> , en Re mayor ... ..	B. F.
16 - <i>Estudio 8</i> , en La mayor ... ..	B. F.
17 - <i>Estudio 9</i> , en La mayor ... ..	B. F.
18 - <i>Estudio 10</i> , en Do mayor ... ..	B. F.
19 - <i>Estudio 11</i> , en Mi mayor ... ..	B. F.
20 - <i>Estudio 12</i> , en Sol mayor ... ..	B. F. y E. M. M.
21 - <i>Estudio 13</i> , en La menor ... ..	B. F.
22 - <i>Estudio 14</i> , en Re mayor ... ..	B. F.
23 - <i>Estudio 15</i> , en Re mayor ... ..	B. F.

24 – Estudio 16, en La mayor ... ..	B. F.
25 – Estudio 17, en La mayor ... ..	B. F.
26 – Estudio 18 en Sol mayor ... ..	B. F.
27 – Estudio 19, en La mayor ... ..	B. F.
28 – Estudio 20, en La menor ... ..	B. F.
29 – Estudio en Sol mayor ... ..	B. F.
30 – Estudio en Mi mayor (velocidad) ... ..	B. F.
31 – Estudio en La mayor ... ..	I. A. n. 14
32 – Estudio en forma de Minueto ... ..	O. T. n. 14
33 – Estudio sobre la Chacona de Bach ... ..	(Inédito)
34 – Estudio sobre el Preludio nº. 19 de Chopín ... ..	(Inédito)
35 – Estudio sobre el Preludio nº. 1 de Chopín ... ..	(Inédito)
36 – Fantasía, sobre la ópera <i>Marina</i> ... ..	(Inédito)
37 – Fantasía, sobre un tema de <i>La Tirolesa</i> ... ..	(Inédito)
38 – Fantasía Española ... ..	(Inédito)
39 – Gran Jota, de concierto (1872) ... ..	I. A. n. 21 y E. M. M.
40 – Gran Vals ... ..	A. T. (C. I.)
41 – Isabel (vals) ... ..	I. A. n. 57
42 – La Cartagenera, sobre motivos populares ... ..	I. A. n. 47 y E. M. M.
43 – Las dos hermanitas (vals) ... ..	I. A. n. 41 y E. M. M.
44 – Lágrima (preludio) ... ..	I. A. n. 2 y E. M. M.
45 – La mariposa (estudio) ... ..	A. T. (C. I.)
46 – María (gavota) ... ..	V. LL. B. n. 2
47 – Marieta (mazurka en La menor) ... ..	A. T. C. II)
48 – Malagueña ... ..	I. A. n. 12 y E. M. M.
49 – Mazurka en Sol mayor ... ..	O. T. n. 27
50 – Minueto ... ..	V. LL. B. n. 10
51 – Oremus, preludio (obra póstuma) ... ..	I. A. n. 17
52 – Pavana .. ..	B. F. y E. M. M.
53 – Preludio nº. 1, en Re menor (1889) ... ..	A. T. (C. I)
54 – Preludio nº. 2, en La menor ... ..	A. T. (C. I)
55 – Preludio nº. 3, en Sol mayor ... ..	A. T. (C. II)
56 – Preludio nº. 4, en Mi mayor ... ..	A. T. (C. II)
57 – Preludio nº. 5, en Mi mayor (1901) ... ..	A. T. (C. II)
58 – Preludio nº. 6, en Si menor (1901) ... ..	V. LL. B. n. 11
59 – Preludio nº. 7, en La mayor (1901) ... ..	V. LL. B. n. 12
60 – Preludio nº. 8, en Si menor (1891) ... ..	V. LL. B.
61 – Preludio nº. 9 ... ..	V. LL. B.
62 – Preludio nº. 10, en Re mayor ... ..	I. A. n. 15 y E. M. M.
63 – Preludio nº. 11, en Re mayor ... ..	I. A. n. 15 y E. M. M.

64 -	<i>Preludio nº. 12, en La menor (Schumann)</i> ... ..	I. A. n. 19 y E. M. M.
65 -	<i>Preludio nº. 13</i> ... ..	E. M. M.
66 -	<i>Preludio nº. 14</i> ... ..	E. M. M.
67 -	<i>Preludio nº. 15</i> ... ..	E. M. M.
68 -	<i>Pepita, (polka)</i> ... ..	I. A. n. 56 y E. M. M.
69 -	<i>Recuerdos de la Alhambra, estudio de trémolo</i> ... ..	O. T. n. 13
70 -	<i>Rosita (polka)</i> ... ..	A. T. (C.II)
71 -	<i>Sueño (mazurka)</i> ... ..	I. A. n. 10 y E. M. M.
72 -	<i>Sueño, estudio de trémolo</i> ... ..	V. LL. B. n. 5
73 -	<i>Scherzo, estudio de concierto</i> ... ..	B. F.
74 -	<i>Tango</i> ... ..	I. A. n. 5 y E. M. M.
75 -	<i>Vals, en Do mayor</i> ... ..	B. F. y E. M. M.
76 -	<i>Vals en Re</i> ... ..	E. M. M.
77 -	<i>Vals en La mayor</i> ... ..	E. M. M.
78 -	<i>Variaciones sobre el Carnaval de Venecia (1880)</i> ... ..	I. A. n. 60 y E. M. M.

#### TRANSCRIPCIONES PARA GUITARRA

79 -	ALARD	<i>Estudio en La mayor</i> ... ..	I. A. n. 18 y E. M. M.
80 -	ARDITI	<i>La Ingénua (gavota)</i> ... ..	B. F. y E. M. M.
81 -	BACH (J. S.)	<i>Fuga de la Suite I para violín</i>	O. T. n. 20
82 -		<i>Bourrée de la Suit II para violín</i>	V. LL. B. n. 8
83 -		<i>Giga de la Partita nº. 1 para clave</i> .. ..	I. A. n. 26 y E. M. M.
84 -		<i>Loure de la Suite en Do mayor para violoncelo</i> ... ..	V. LL. B. n. 1
85 -		<i>Crucifixus de la Misa en Si menor</i> ... ..	E. M. M.
86 -	BEETHOVEN	<i>Adagio de la Sonata Patética, op. 13</i> ... ..	O. T. n. 22
87 -		<i>Adagio de la Sonata Claro de luna, op. 27 nº. 2</i> ... ..	I. A. n. 25
88 -		<i>Andante y variación de la Sonata a Kreutzer para violín y piano</i> ... ..	I. A. n. 39 y E. M. M.
89 -		<i>Allegretto de la Sonata 14, op. 27 nº. 2</i> ... ..	(inéd.)
90 -		<i>Largo de la Sonata 4, op. 7</i> ...	A. T. C. I)



91 - BEETHOVEN	<i>Marcha fúnebre a la muerte de un héroe</i> (Sonata 12 op. 26)	I. A. n. 24
92 -	<i>Andante de la Séptima Sinfonía</i> (fragmento) .. ...	I. A. n. 19 y E. M. M.
93 -	<i>Andante de la Sonata Pastoral</i>	E. M. M.
94 -	<i>Septimino</i> (variación del tema)	I. A. n. 54
95 -	<i>Septimino</i> (minueto) ... ..	B. F. y E. M. M.
96 -	<i>Minueto</i> ... ..	A. T. (C. II)
97 -	<i>Scherzo</i> , de la Sonata 2ª op. 7	V. LL. B. n. 6
98 - BERLIOZ	<i>Danza de las Sílfiges</i> de <i>La Damnazione de Faust</i> ... ..	I. A. n. 37
99 -	<i>Marcha Húngara</i> , de la misma ópera ... ..	(inéd.)
100 - BIZET	<i>L'Arlésienne</i> (Sueño del inocente) ... ..	I. A. n. 35
101 -	<i>L'Arlésienne</i> (Marcha) ... ..	I. A. n. 43
102 - BOLZONI	<i>Célebre Minueto</i> ... ..	I. A. n. 61
103 - BOITO	<i>Mesfistófele</i> (Epílogo) ... ..	I. A. n. 62
104 -	<i>Romanza</i> ... ..	(inéd.)
105 - CHOPÍN	<i>Preludio 4</i> ... ..	I. A. n. 51 y E. M. M.
106 -	<i>Preludio 6</i> ... ..	A. T. (C. II)
107 -	<i>Preludio 7</i> ... ..	A. T. (C. II)
108 -	<i>Preludio 11</i> .. ...	I. A. n. 38 y E. M. M.
109 -	<i>Preludio 15</i> .. ...	O. T. n. 23
110 -	<i>Preludio 20</i> .. ...	A. T. (C. II)
111 -	<i>Mazurka op. 4 nº. 22</i> ... ..	I. A. n. 20 y E. M. M.
112 -	<i>Mazurka op. 67 nº. 4</i> ... ..	B. F. y E. M. M.
113 -	<i>Mazurka op. 33 nº. 4</i> ... ..	V. LL. B. n. 3
114 -	<i>Nocturno nº. 2</i> ... ..	O. T. n. 25
115 -	<i>Nocturno nº. 9</i> ... ..	B. F. y E. M. M.
116 -	<i>Vals nº. 3</i> , op. 54 ... ..	I. A. n. 42 y E. M. M.
117 -	<i>Vals nº. 7</i> ... ..	(inéd.)
118 - CRAMER	<i>Estudio</i> ... ..	E. M. M.
119 - DAMAS	<i>Estudio</i> ... ..	I. A. n. 14 y E. M. M.
120 - GOTTSCHALK	<i>Gran trémolo</i> ... ..	B. F. y E. M. M.
121 - GRIEG	<i>La mort d'Ase</i> ... ..	I. A. n. 34
122 -	<i>Stacatto</i> .. ...	I. A. n. 55 y E. M. M.
123 -	<i>El viajero solitario</i> ... ..	I. A. n. 49
124 -	<i>Danza de Anitra</i> ... ..	(inéd.)

125 - GOUNOD	<i>Fausto</i> (fragmento) ... ..	(inéd.)
126 - HAYDN	<i>Largo assai</i> del Cuarteto en Sol menor, op. 74 nº. 3 ... ..	V. LL. B. n. 7
127 -	<i>Andante</i> , en Re ... ..	O. T. n. 16
128 -	<i>Minueto</i> , en Re ... ..	I. A. n. 53 y E. M. M.
129 -	<i>Minueto del buey</i> ... ..	A. T. (C. II)
130 - HAENDEL	<i>Choral</i> ... ..	I. A. n. 48 y E. M. M.
131 -	<i>Minueto</i> ... ..	V. LL. B. n. 4
132 - HENSELT	<i>Estudio</i> ... ..	I. A. n. 9
133 -	<i>Suspiro de amor</i> ... ..	E. M. M.
134 - IRADIER	<i>La Paloma</i> (célebre habanera)	I. A. n. 59
135 - MASCAGNI	<i>Iris</i> , romanza ... ..	(inéd.)
136 - MENDELSSOHN	<i>Veneciana</i> (romanza sin palabras) .. ..	I. A. n. 6 y E. M. M.
137 -	<i>Canzonetta</i> del cuarteto, op. 44 nº. 3... ..	I. A. n. 30 y E. M. M.
138 -	<i>La gruta del Finghal</i> (fragmento) ... ..	I. A. n. 31
139 -	<i>Barcarola</i> (romanza sin palabras) .. ..	I. A. n. 11 y E. M. M.
140 -	<i>Preludio</i> sobre un tema de este autor .. ..	I. A. n. 36
141 - MEYERBEER	<i>L'Africana</i> (coro del acto 1º)	I. A. n. 44
142 - MASSENET	<i>Noches de España</i> ... ..	(inéd.)
143 - MOZART	<i>Minueto</i> , (transcrito en Re mayor) ... ..	O. T. n. 29
144 -	<i>Minueto</i> (transcrito en Si menor) ... ..	O. T. n. 24
145 -	<i>Pastoral</i> (tema variado) ... ..	(inéd.)
146 -	<i>Andante</i> ... ..	(sin pie de edición)
147 -	<i>Marcha turca</i> ... ..	(inéd.)
148 - PUCCINI	<i>Tosca</i> (fragmentos) ... ..	(inéd.)
149 -	<i>La Bohème</i> (fragmentos) ... ..	(inéd.)
150 - PRUDENT	<i>Estudio</i> ... ..	I. A. n. 40
151 -	<i>Improvisación</i> ... ..	I. A. n. 40
152 - RUBINSTEIN (Ant.)	<i>Romanza en Re</i> ... ..	E. M. M.
153 -	<i>Romanza en Mi</i> ... ..	(inéd.)

154 - SCHUBERT	<i>Minueto</i> ... ..	A. T. (C. II)
155 -	<i>Impromptu</i> .. ..	(inéd.)
156 -	<i>Momento musical nº 3</i> ... ..	E. M. M.
157 -	<i>Adieu</i> ... ..	I. A. n. 13 y E. M. M.
158 -	<i>Ave María</i> ... ..	(inéd.)
159 - SCHUMANN	<i>Réverie</i> .. ..	I. A. n. 28 y E. M. M.
160 -	<i>Au soir</i> .. ..	O. T. n. 28
161 -	<i>Romanza</i> (fragmento de la No- velette op. 51) ... ..	I. A. n. 16
162 -	<i>Scherzo op. 32</i> ... ..	E. M. M.
163 -	<i>Fuga</i> (del Album de la Juven- tud) ... ..	V. LL. B. n. 19
164 -	<i>Fugueta</i> .. ..	I. A. n. 29 y E. M. M.
165 -	<i>Preludio</i> ... ..	I. A. n. 22
166 -	<i>San Nicolás</i> (del Album de la Juventud) ... ..	O. T. n. 21
167 -	<i>Feuilles varies</i> ... ..	O. T. n. 19
168 -	<i>Andantino Cantabile</i> ... ..	I. A. n. 50 y E. M. M.
169 -	<i>Choral</i> ... ..	(inéd.)
170 -	<i>Vals</i> ... ..	E. M. M.
171 -	<i>Nocturno nº. 2</i> ... ..	(inéd.)
172 -	<i>Nocturno nº. 4</i> ... ..	(inéd.)
173 -	<i>Berceuse</i> ... ..	O. T. n. 26
174 - STRAUSS (J.)	<i>Tanda de valeses</i> ... ..	(inéd.)
175 - THALBERG	<i>Tema y Estudio de Concierto</i>	I. A. n. 7 y E. M. M.
176 - TSCHAIKOWSKY	<i>Mazurka</i> ... ..	E. M. M.
177 - VERDI	<i>Estudio sobre un tema de La</i> <i>Traviata</i> ... ..	I. A. n. 45
178 -	<i>Aida</i> (fragmentos) ... ..	(inéd.)
179 - VIEUXTEMPS	<i>Estudio en La mayor</i> ... ..	(inéd.)
180 - WAGNER	<i>Tannhauser</i> (marcha del acto II)	I. A. n. 32
181 -	<i>Tannhauser</i> (fragmento de la Obertura) ... ..	I. A. n. 35 y E. M. M.
182 -	<i>Estudio sobre un tema de la</i> misma ópera ... ..	B. F.
183 - WALDTEUFEL	<i>Tanda de valeses</i> ... ..	(inéd.)

TRANSCRIPCIONES DE OBRAS DE CONCIERTO  
DE AUTORES ESPAÑOLES

184 - ALBÉNIZ	<i>Pavana</i> (1893) ... ..	E. M. M.
185 -	<i>Granada</i> (1894) ... ..	(inéd.)
186 -	<i>Cádiz</i> ... ..	(inéd.)
187 -	<i>Sevilla</i> ... ..	(inéd.)
188 - MALATS	<i>Serenata andaluza</i> ... ..	(inéd.)

ZARZUELAS

189 - BARBIERI	<i>Pan y toros</i> (paso doble) ... ..	(inéd.)
190 - CABALLERO	<i>La Viejecita</i> (dos fragmentos)	(inéd.)
191 - CALLEJA	<i>El ratón</i> (tango de la cadera)...	O. T. n. 18
192 - CHUECA	<i>La Gran Vía</i> (Jota de los ratas)	(inéd.)
193 -	Mazurka de <i>El año pasado por agua</i> (Duo de los paraguas)	(inéd.)
194 -	<i>El chaleco blanco</i> (Manchegas)	(inéd.)
195 -	<i>Cádiz</i> (Copla de ciego) ... ..	(inéd.)
196 - VALVERDE	<i>El pobre Valbuena</i> (polka japo- nesa) .. ..	O. T. n. 17
197 -	<i>Niña Pancha</i> (paso doble) ...	(inéd.)
198 - VALVERDE Y ESTELLÉS	<i>La marcha de Cádiz</i> (Duo de los patos) ... ..	(inéd.)

TRANSCRIPCIONES PARA DOS GUITARRAS

199 - BEETHOVEN	<i>Sonata</i> , op. 2 n.º. 3. Scherzo ...	(inéd.)
200 -	<i>Septimino</i> (tema con variacio- nes) ... ..	(inéd.)
201 -	<i>Sonata</i> , op. 2. n.º. 1. Adagio ...	(inéd.)
202 -	<i>Sonata</i> , op. 2 n.º. 1. Minueto ...	(inéd.)
203 -	<i>Septimino</i> (Minueto) ... ..	(inéd.)
203 a -	<i>Sonata</i> , op. 10. n.º. 3. Minueto	(inéd.)

204 - BIZET	<i>L'Arlesienne</i> (melodía) ... ..	(inéd.)
205 -	<i>Pastoral</i> .. ... ..	(inéd.)
206 -	<i>Minueto</i> ... ..	(inéd.)
207 -	<i>Farandola</i> ... ..	(inéd.)
208 -	<i>Oriental</i> ... ..	(inéd.)
209 - BRETÓN	<i>La Dolores</i> (pasacalle) ... ..	(inéd.)
210 - CHAPÍ	<i>Serenata morisca</i> ... ..	(inéd.)
211 - GOUNOD	<i>La Colombe</i> ... ..	(inéd.)
212 - HAYDN	<i>Andante cantabile</i> ... ..	(inéd.)
213 - MENDELSSOHN	<i>La hilandera</i> (romanza sin pa- labras) ... ..	(inéd.)
214 - MOZART	<i>Don Juan</i> (serenata) ... ..	(inéd.)
215 -	<i>Minueto</i> de la Sinfonía en Mi bemoI ... ..	(inéd.)
216 -	<i>Minueto</i> en Re .. ... ..	(inéd.)
217 - SCHUBERT	<i>Impromptu</i> .. ... ..	(inéd.)

#### CLAVE DE LAS ABREVIATURAS

A. T. =	Antich y Tena. Valencia.
C. I. =	Cuaderno Primero.
C. II =	Cuaderno Segundo.
V. LL. B. =	Vidal, Llimona y Boceta. Barcelona.
O. T. =	Orfeo Tracio. Madrid.
I. A. =	Ildefonso Alíer. Madrid.
B. F. =	Biblioteca Fortea. Madrid.
E. M. M. =	Ediciones Musicales Madrid. Madrid.

Los números a la derecha de las iniciales mayúsculas, corresponden al orden en que aparecen en el catálogo de su respectiva edición.

El primer cuaderno de la edición Antich y Tena fué publicado en Valencia en el año 1902. El segundo cuaderno fué editado un año después, en la misma ciudad.

En 1907, fué impresa la colección de obras publicadas por Vidal, Llimona y Boceta en Barcelona.

Orfeo Tracio, continuó y aumentó la anterior edición.

Las ediciones de Ildefonso Alíer, Biblioteca Fortea y Ediciones Musicales Madrid, son posteriores a la muerte del Maestro.

Otras ediciones han sido publicadas libremente en distintos países y especialmente en América del Sur; pero como todas las que aparecieron a partir de 1909, merecerían ser cuidadosamente revisadas.

## **EK- 4 GÖRÜŞME YAPILAN AKADEMİSYENLERİN ÖZGEÇMİŞLERİ**

### **BEKİR KÜÇÜKAY**

1958 yılında Ankara'da doğdu. 1979'da G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda yüksek lisans, G.Ü.G.E.F Müzik Eğitimi Bölümünde Sanatta Yeterlilik Çalışmalarını tamamladı. 1983 yılında Ulusal Gitar Beste Yarışmasında “Monolog” isimli parçasıyla mansiyon aldı. 1985'de mezun olduğu okulda gitar eğitimi vermek üzere öğretmenliğe başladı. 1987 yılında, tüm dünyada 100. doğum yılı kutlanan, ünlü Brezilyalı besteci H. Villa-Lobos'un anısına verdiği konserler ve yaptığı kaset çalışmasıyla, Brezilya Hükümeti tarafından, dünyada yüz sanatçıya verilen madalyalardan biri ile ödüllendirildi. 1992'de geleneksel yöntemlere alternatif olarak geliştirdiği “Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu”nu yayımladı. 1995 yılında Ankara Devlet Operası solist sanatçılarından, tenor Ömer YILMAZ ile “Sevda Türküleri”, 1998 yılında “Küçükay Plays Küçükay” isimli albüm çalışmalarını yaptı. 1999 yılında Müjdat Gezen Sanat Merkezi tarafından verilen sanat ödülllerinden birine layık oldu. 2000 yılında İngiltere'de Charlton Kings ve 2001 yılında, Fransa'da Vendome gitar festivallerinde kendi eserlerini seslendirdi. Birçok radyo ve televizyon programlarına katıldı. Solo konserlerinin yanı sıra Başkent, O.D.T.Ü., Mersin ve İstanbul'da oda orkestraları, Bursa, Çukurova, İzmir ve İstanbul Devlet Senfoni Orkestraları, Eskişehir B.B., Dokuz Eylül Üniversitesi, KKTC ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestralarının konserlerinde çeşitli gitar konçertoları seslendirdi. KÜÇÜKAY, 1988 yılından beri İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisidir.

### **Doç. Dr. KAĞAN KORAD**

1968 yılında doğan sanatçı, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yarı Zamanlı Gitar Bölümünde Ahmet KANNECİ'nin öğrencisi oldu. Daha sonra okumakta olduğu Konservatuvar Tiyatro Bölümünden ayrıldı ve Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'ne girerek, ikinci yılında itibaren gerek solo gerekse Gitar Trio ve oda müziği dallarında konserler vermeye başladı. Okulun lisans ve lisansüstü programlarından Ireneuzs STRACHOCKI'nin öğrencisi olarak yüksek onur derecesi ile mezun oldu. Bu sırada J.RODRIGO'nun “Fantasia Para Un Gentilhombre” adlı konçertosunu da seslendirdi. Yurt içi ve yurt dışında katıldığı kuslarda Leo BROUWER, Costas COTSIOLIS, Hubert KAPPEL, Marco SOCIAS, Joseph SZAPKA, Marco de SANTI, Joseph HENRIQUES gibi büyük ustalarla çalıştı. 1995 yılında Almanya'da yaptığı konser turnesinde Alman basını ilgi göstermiş, Türk virtüöz olarak tanımlanmış ve son derece olumlu eleştiriler almıştır. Konserlerinden birisi radyo programı yapılmıştır. Kürşat TERCİ, Soner EGESSEL ve Kağan KORAD'dan oluşan Bilkent Gitar Üçlüsü, birçok konserler vermiş ve 2002 yılında bir de albüm kaydetmiştir. Bilkent Gitar İkili'si'nin bir üyesi olan Kağan KORAD'ın solo gitar ve gitar trio'su için düzenlemeleri vardır. Halen Bilkent Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

## MUZAFFER ÇORLU

1969 yılında Münih'te doğdu. Türkiye'ye döndükten sonra Krikor TURUTYAN ile klasik gitar çalıştı. Bu arada İstanbul Üniversitesi Psikoloji bölümünü bitirdi. Tekrar Almanya'ya dönüp Krefeld Musik Schule'de klasik gitar eğitimini sürdürdü. Doç. Humberto QUESQUEN ile özellikle Tarrega ve Villa-Lobos alıştı (Duisburg Uni.). Prof. Michael KOCH'un master programını tamamladı (Avusturya). 1993'ten itibaren Yıldız Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar'da ve Pera Güzel Sanatlar'da klasik gitar ğretim görevlisidir. Türkiye ve yurt dışında birçok solo ve oda müziği konserleri vermiştir. 1997'de kurduğu Scarlatti Guitar Duo (Muzaffer ÇORLU & Kübra KAVAK) 1999'da Almanya'da yaptıkları CD kayıtlarıyla ilk profesyonel Türk gitar ikilisi olmuşlardır. Muzaffer ÇORLU ilk Türk gitar orkestrasının da kurucusudur (1998). Klasik müzik dergisi Andante'de, "gitarissimo" adlı köşesinde gitar müziği ile ilgili yazılar yazan ÇORLU, Açık Radyo'da da klasik gitar ile ilgili program yapmaktadır.

## EFGAN RENDE

1976'da Berlin'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Antakya'da tamamladı. 1997'de Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda lisans eğitimine başladı. Lisans eğitimi süresince ana çalgı dersi kapsamında klasik gitar eğitimini, Okutman Murat Cemil ile sürdürdü. Uludağ Üniversitesi'nin düzenlediği dinletilerde solo, düo ve çeşitli oda müziği grupları ile görev aldı. 2001 yılında Lisans Eğitimini tamamlayarak mezun oldu ve aynı yıl İnegöl Özel Yirmibirinci Yüzyıl Anadolu Lisesi'nde müzik öğretmeni olarak görev yapmaya başladı. 2002 yılında U.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladı ve bu program içinde klasik gitar çalışmalarına İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Bekir Küçükay ile devam etti. Aynı yıl MEB İnegöl Lisesi'nde müzik öğretmenliği görevine başladı. 2003 yılında Yard. Doç. Zeki ÇUBUK danışmanlığında "Francisco Tárrega'nın Klasik Gitar Eğitimine Katkıları" konulu teze başladı. 2004, 2005 ve 2006 yıllarında çeşitli kurumlar aracılığıyla Bursa, İnegöl ve Balıkesir'de gitar resitalleri verdi. 2005 yılından itibaren Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programı bünyesinde ücretli öğretmen olarak klasik gitar derslerine devam etmekte, ayrıca, Orhaneli Kadri Uğur İlköğretim Okulu'nda müzik öğretmenliği görevine devam etmektedir.