

ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM FAKÜLTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENTİTÜSÜ

MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

**HEITOR VILLA - LOBOS'UN PRELÜDLERİNİN ANALİZİ BAĞLAMINDA
BU PRELÜDLERİN SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLEN
ÖĞRETİM MATERYALLERİ**

Hazırlayan

Yusuf Emrah UZUNCA

Danışman:

Yrd. Doç.Dr. Sadık YÖNDEM

2009 – BOLU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Yusuf Emrah UZUNCA'ya ait Heitor Villa-Lobos'un Prelüdlerinin Analizi
Bağlamında; Bu Prelüdlere Seslendirmeye Yönelik Önerilen Öğretim Materyalleri
adlı çalışma jürimiz tarafından Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi
olarak kabul edilmiştir.

Akademik Unvan ve Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı): Yrd.Doç.Dr. Sadık YÖNDEM

Üye : Yrd.Doç.Dr. Şaduman KAPUSUZOĞLU

Üye : Yrd.Doç.Dr. Yavuz DURAK

Prof. Dr. Uğur ESER

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ABSTRACT**IN TERMS OF THE ANALYSIS ON HEITOR VILLA LOBOS PRELUDES,
TEACHING MATEARIALS FOR SOUNDING THESE PRELUDES****Y usuf Emrah UZUNCA****Master Thesis****Department of Musical Education****Supervisor: Asst. Prof. Dr. Sadık YÖNDEM****June 2009, XXIII + 159 pages**

In this study, HeitorVilla Lobos' 5 preludes are analyzed in terms of different aspects. Conducted as evaluating the documents, in this study, a peculiar system of research is used rather than the common qualitative research methods.

The study is conducted to offer new structures, based on the analysis and the results of this analysis. Guitar techniques, structure of forms, rhythmic structures are analyzed on the masterpiece and alternative finger numbers and position transitions are offered to come over the difficult parts in the passages by analyzing the passages which are found difficult.

According to this analysis, it is thought that the students' musical improvement can be developed by arranging the preludes in the concept of exercise. At the end of the study, variety of offers are presented in the preludes related to the results above.

Key Words: Heitor Villa- Lobos, Prelud, Classic Guitar

ÖZET

HEITOR VILLA - LOBOS'UN PRELÜDLERİNİN ANALİZİ BAĞLAMINDA BU PRELÜDLERİN SESLENDİRİLMESİNE YÖNELİK ÖNERİLEN ÖĞRETİM MATERYALLERİ

Yusuf Emrah UZUNCA

Yüksek Lisans Tezi

Müzik Eğitimi Bölümü

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Sadık YÖNDEM

Ocak 2009, XXIII + 159 Sayfa

Bu araştırmada Heitor Villa- Lobos'un 5 Prelüdü çeşitli yönlerden analiz edilmiştir. Döküman incelemesi şeklinde yürütülen bu araştırmada bilinen nitel araştırma tekniklerinin dışında araştırmaya özgü bir sistem kullanılmıştır.

Dökümanların üzerinde yapılan analiz ve bu analizin sonuçlarına dayalı olarak yeni yapılar önermeye yönelik bir araştırma olarak yürütülmüştür. Heitor Villa-Lobos'un prelüdlerinde yer alan gitar teknikleri, form yapısı ve ritmik yapılar eser üzerinde analiz edilmiş ve prelüdlere zor olduğu düşünülen pasajların incelenmesi ile bu pasajlardaki zor yerlerle başetmeye yönelik alternatif parmak numaraları ve pozisyon geçişleri önerilmiştir.

Buna göre; prelüdlerin egzersiz anlayışı ile düzenlenmesi sonucunda öğrencinin müzikal gelişiminin arttırılabileceği düşünülmüştür. Araştırma sonucunda prelüdlere bu sonuçlarla ilgili çeşitli öneriler getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Heitor Villa- Lobos, Prelüd, Klasik Gitar

Dedem Hüseyin METİN'e

TEŞEKKÜR

Araştırma sürecinde bana rehber olan, bilgilerini benden esirgemeyen ve bütün sorularımı hiç bıkmadan usanmadan cevaplayan hocam Sayın Yrd.Doç.Dr Sadık YÖNDEM' e, eşsiz bilgilerini ve deneyimlerini, ilginç fikirlerini benimle paylaşan, ve hayatımla ilgili kararlarda her zaman yanımda olan hocam Sayın Doç. Dr. Ahmet KANNECİ'ye sonsuz teşekkürler. Kısa zamanda tanıdığım, ve bu kısa zamanda çok şey paylaştığım ve her anımda yanımda olan Sayın Şükrü GELMEZ'e, kaynakların Türkçeye çevrilmesinde bana yardımcı olan Ufuk YERLİKAYA'ya, Pınar ÖNCEL'e ve arkadaşım Abdullah GÜLEÇOĞLU'na ayrıca teşekkürler. Anneme, Babam'a ve Biriciğime bana karşı duydukları inançlarından dolayı teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT.....	iii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	ix

BÖLÜM I

GİRİŞ.....	1
Villa - Lobos'un Hayatı Ve Lobos'un Gitar Müziği	3
Villa - Lobos'un Gitar Yapıtları.....	6
1.1. Problem cümlesi.....	8
1.2. Alt Problemler.....	8
1.3. Araştırmanın amacı.....	9
1.4. Araştırmanın önemi.....	9
1.5. Sınırlılıklar.....	10
1.6. Tanımlar.....	10

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIM VE LİTERATÜR.....	13
--------------------------------	----

BÖLÜM III

YÖNTEM.....	22
3.1. Araştırmanın Modeli.....	22
3.2. Araştırma Evreni.....	23
3.3. Araştırma Örneklemi.....	23
3.4. Veri Toplama Yöntemleri.....	23
3.5. Verilerin Analizi.....	24

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR.....	25
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar.....	25
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar.....	82
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar.....	96
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar.....	107
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar.....	116

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	136
KAYNAKÇA.....	140
EKLER.....	142
ÖZGEÇMİŞ.....	159

ÇİZELGELER LİSTESİ

BÖLÜM IV

Sağ el teknikleri açısından inceleme

1. Prelüd

Şekil 1	“i,m,a” parmaklarının boş tellerde kullanımı.....	26
Şekil 2	“i,m,a” parmaklarının tellerdeki hareketi.....	26
Şekil 3	Akor yada eşliğin tellerdeki hareketi ve melodinin ilerlemesi.....	27
Şekil 4	Melodinin ölçü içersinde “p,i,m,a” parmaklarına dağılışı.....	28
Şekil 5	“p,i,m” parmaklarının ölçüdeki etkin rolü.....	28
Şekil 6	“i,m,a” parmaklarının “tellerdeki hareketi ve harmonikler.....	29
Şekil 7	“i,m,a” parmaklarının tellerdeki hareketi ve harmonikler.....	29
Şekil 8	“Thumb Twin Stoke” tekniği ve i,m,a parmaklarının hareketi.....	29
Şekil 9	“Thumb Twin Stoke” tekniği ve “i,m,a” parmaklarının hareketi.....	30
Tablo 4.1.1a	Prelüd 1’de görülen sağ el teknikleri.....	30

2. Prelüd

Şekil 10	1. 3. 4. 5. 7. 12. ve13. ölçülerde arpej tekniği.....	31
Şekil 11	14. ölçüdeki arpej tekniği.....	32
Şekil 12	18. ölçüdeki arpej tekniği.....	32
Şekil 13	35. ölçüdeki arpej tekniği.....	33
Şekil 14	36. ölçüdeki arpej tekniği.....	33
Şekil 15	40. ölçüdeki arpej tekniği.....	34

Şekil 16	87 ve 88. ölçüdeki arpej tekniği.....	34
Şekil 17	89 ve 90. ölçüdeki arpej tekniği.....	34
Tablo 4.1.2a	Prelüd 2’de görülen sağ el teknikleri.....	35

3.Prelüd

Şekil 18	“p,i,m” parmaklarının 1. ve 2.ölçüdeki hareketi.....	36
Şekil 19	3. ölçüdeki arpej tekniği.....	36
Şekil 20	“p,i,m” parmaklarının 5. 6. ve 7.ölçüdeki hareketi.....	37
Şekil 21	7. ölçüdeki “Thumb Twin Stroke” tekniği.....	37
Şekil 22	8. ölçüde “p,i,m,a” parmaklarının hareketi.....	38
Şekil 23	9. ölçüdeki melodik yapı ve akorların parmaklarda kullanımı....	38
Şekil 24	9. ölçü içindeki akor yapısı ve p parmağının önemi.....	38
Şekil 25	18. ölçüdeki arpej tekniği.....	39
Şekil 26	“i,m” parmaklarının hareketi ve akorların çalımı.....	39
Şekil 27	“i,m” parmaklarının dinamiksel kullanımı.....	40
Şekil 28	“i” parmağının önemi.....	40
Tablo 4.1.3a	Prelüd 3’te görülen sağ el teknikleri.....	41

4.Prelüd

Şekil 29	5. ölçüde “p” parmağının davranışı.....	42
Şekil 30	6. ölçüde “p” parmağının davranışı.....	42
Şekil 31	11. ve 12. ölçülerdeki arpej tekniği.....	42
Şekil 32	13. ve 14. ölçülerdeki arpej tekniği.....	43
Şekil 33	15. ve 16. ölçülerdeki arpej tekniği.....	43
Şekil 34	17. ve 18. ölçülerdeki arpej tekniği.....	43
Şekil 35	19. ve 20. ölçülerdeki arpej tekniği.....	44

Şekil 36	21. ve 22. ölçülerdeki arpej tekniği.....	44
Şekil 37	23. ve 24. ölçülerdeki arpej tekniği.....	44
Şekil 38	27. ölçüdeki floje seslerin parmaklarda kullanımı.....	45
Şekil 39	28. ölçüdeki floje seslerin parmaklarda kullanımı.....	45
Şekil 40	29. ölçüdeki floje seslerin parmaklarda kullanımı.....	45
Şekil 41	30. ölçüdeki floje seslerin parmaklarda kullanımı.....	46
Şekil 42	32. ölçüdeki floje seslerin parmaklarda kullanımı.....	46
Tablo 4.1.4a	Prelüd 4’te görülen sağ el teknikleri.....	47

5. Prelüd

Şekil 43	4. ve 5. ölçülerde sağ el parmaklarının kullanımı.....	48
Şekil 44	“i” parmağının akordaki duyurulumu ve “p” parmağının önemi.....	48
Şekil 45	1. ölçüde melodiyi çalan “a” parmağının gösterimi.....	49
Şekil 46	7. ölçüde melodiyi çalan “p” parmağının gösterimi.....	49
Şekil 47	14. ve 15. ölçüde melodiyi çalan “p” parmağının gösterimi.....	49
Şekil 48	17. ve 18. ölçüde melodiyi çalan “p” parmağının gösterimi.....	50
Şekil 49	20. ve 23. ölçüde melodiyi çalan “a” parmağının gösterimi.....	50
Şekil 50	33. ölçüdeki parmakların konumu ve “a” parmağının önemi.....	50
Şekil 51	34. ölçüdeki arpejin “p,i,m,a” parmaklarında gösterimi.....	51
Şekil 52	35.ölçüdeki parmakların konumu ve “a” parmağının önemi.....	51
Şekil 53	36. ölçüdeki arpejin “p,i,m,a” parmaklarında gösterimi.....	52
Şekil 54	37. ölçüdeki arpejin “p,i,m,a” parmaklarında gösterimi.....	52
Şekil 55	38.ölçüdeki “a” parmağının önemi.....	52
Şekil 56	39. ve 40. ölçülerde melodi çalan “m” ve”a” parmakları.....	53
Şekil 57	41. ölçüdeki legatolu çalım.....	54

Şekil 58	41. ölçüdeki legatosuz çalım.....	54
----------	-----------------------------------	----

Tablo 4.1.5a	Prelüd 5'te görülen sağ el teknikleri.....	55
---------------------	---	-----------

Sol el teknikleri açısından inceleme

1.prelüd

Şekil 59	8. ve 9. ölçüdeki melodinin ve barenin parmaktaki hareketi.....	57
Şekil 60	8. ve 9. ölçüde glissonda tekniği ve parmaktaki hareketlilik.....	57
Şekil 61	Gitarın 1. ve 6.tellerindeki boşluğun parmaklara etkisi.....	57
Şekil 62	Villa Lobos Etüd 1'den boş tel kullanımı ile ilgili bir örnek.....	58
Şekil 63	22. 23. ölçüde melodinin çalım ve tellerdeki paralel hareketlilik.....	58
Şekil 64	24.25.26.ölçüde melodinin çalım ve tellerdeki paralel hareketlilik...	59
Şekil 65	Parmakların üzerindeki kolun ve bileğin konumu.....	59
Şekil 66	33-38.ölçülerde 1. parmağın konumu, 2. 3. parmağın hareketliliği..	61
Şekil 67	41. ve 42. ölçülerde sol elin pozisyonu.....	61
Şekil 68	45. ve 46. ölçülerde sol elin pozisyonu.....	62
Şekil 69	51. ölçüde 2.3. ve 4. parmağın hareketi.....	62
Şekil 70	53. ölçüde legato tekniğinin parmaksal konumu.....	63
Şekil 71	67. 68.ve 69. ölçülerde 1.2.3. ve 4. parmakların kullanımı.....	63
4.1.1b	Prelüd 1'de görülen sol el teknikleri.....	63

2.Prelüd

Şekil 72	4. parmağın şekil üzerinde kontrollü geçişi ve bileğin aktif katılımı...	64
Şekil 73	9. ve 10. ölçülerdeki sol el konumu.....	65
Şekil 74	14. ölçü ve benzer bir yapının parmakların pozisyona yerleşimi.....	65

Şekil 75	14. ölçü ve benzer bir yapının parmakların pozisyona yerleşimi.....	65
Şekil 76	17.18. ölçülerde boş tel “si” notasının önemi ve parmaklara etkisi....	65
Tablo 4.1.2b	Prelüd 2’de görülen sol el teknikleri.....	65

3.Prelüd

Şekil 77	3. ölçüde parmakların sorumlu olduğu sesler.....	67
Şekil 78	4.ölçüde baş parmak ve parmakların katılımı.....	67
Şekil 79	8.ölçüde 4. parmağın 1.2.3 parmaklara etkisi.....	68
Şekil 80	9. 10. ölçüdeki Translation By Displacement tekniği kullanımı.....	68
Şekil 81	11. 12. ölçüdeki Translation By Displacement tekniği kullanımı.....	69
Şekil 82	20. ve 21. ölçülerde her final vuruş si sesinin parmaklandırılması.....	69
Şekil 83	23. ölçülerdeki parmakların tellerdeki hareketi.....	70
Şekil 84	24. ölçülerdeki parmakların tellerdeki hareketi.....	70
Şekil 85	25. ölçülerdeki parmakların tellerdeki hareketi.....	70
Şekil 86	26. ölçülerdeki parmakların tellerdeki hareketi.....	71
Şekil 87	27. ölçülerdeki parmakların tellerdeki hareketi.....	71
Şekil 88	28. ölçülerdeki parmakların tellerdeki hareketi.....	71
Şekil 89	28. ölçüde basılan barelerin 2. ve 3. parmağa etkisi.....	72
Şekil 90	29. ölçüde basılan barelerin 2. ve 3. parmağa etkisi.....	72
Tablo 4.1.3b	Prelüd 3’de görülen sol el teknikleri.....	72

4. Prelüd

Şekil 91	6. ölçüde sol elin konumu 3. parmağın 5. tele etkisi.....	73
Şekil 92	11. ölçüdeki arpejin akor kurulumunda 4. parmağın kullanımı.....	74
Şekil 93	11. ölçüde 1. ve 3. parmağın değişimi.....	75
Şekil 94	11. ölçüde sadece 3 .parmağın kullanılması.....	75
Şekil 95	13. ölçüde boş tel kullanımının sol el parmaklarına etkisi.....	75
Şekil 96	18. ölçüde 2. parmağın konumu.....	76
Şekil 97	27. ve 29. ölçülerde 1. ve 4. parmakların VII. pozisyonda hareketi....	76
Tablo 4.1.4b	Prelüd 4’te görülen sol el teknikleri.....	76

5. Prelüd

Şekil 98	2. ölçüde barenin oluşumu sonucunda sol eldeki konum.....	77
Şekil 99	Örnekte baş parmak ve işaret parmağının duruşları.....	78
Şekil 100	14. ölçüde barenin etkisi.....	78
Şekil 101	14. ölçüde bare basıldıktan sonra ikinci parmağın etkisi.....	79
Şekil 102	14. ölçüde 1. 2. ve 3. parmakların konumları.....	79
Şekil 103	16.ölçüdeki si sesinin ölçüdeki görevi ve çalış şekli.....	80
Şekil 104	17. ölçüde melodinin çalımı ve akorların çalımı.....	80
Şekil 105	35. ölçüde 4. parmağın etkisi.....	81
Şekil 106	38 ve 39. ölçülerde 3. ve 4. parmağın konumu.....	81

Tablo 4.1.5b	Prelüd 5’te görülen sol el teknikleri.....	82
Tablo 4.2.1	Prelüd 1’de görülen müzikal form yapısı.....	84
Şekil 107	Parçanın tonunu açığa çıkaran ilk ve son ölçüler.....	84
Şekil 108	Parçanın tonunu açığa çıkaran 52.ölçü.....	85
Şekil 109	Parçanın tonunu açığa çıkaran 80. ölçü.....	85
Tablo 4.2.2	Prelüd 2’de görülen müzikal form yapısı.....	86
Şekil 110	Parçanın tonunu açığa çıkaran ilk ve son ölçüler.....	86
Şekil 111	Parçanın tonunu açığa çıkaran ölçü 35. ölçü.....	87
Şekil 112	Parçanın tonunu açığa çıkaran 91. ölçü.....	87
Tablo 4.2.3	Prelüd 3’te görülen müzikal form yapısı.....	88
Şekil 113	Parçanın tonunu açığa çıkaran ilk ve son ölçü.....	88
Şekil 114	Lobos’un Bach temasından esinlendiği 9. ve 10. ölçü.....	89
Şekil 115	Azalan melodinin 23 ve 24. ölçülerde gösterimi.....	89
Şekil 116	Parçanın tonunu açığa çıkaran ilk ve son ölçüler.....	90
Şekil 117	Parçanın tonunu açığa çıkaran ölçü 23. ölçü.....	90
Tablo 4.2.4	Prelüd 4’te görülen müzikal form yapısı.....	91
Şekil 118	Parçanın tonunu açığa çıkaran ilk ve son ölçüler.....	92
Şekil 119	Parçanın tonunu açığa çıkaran 11. ve 12. ölçüler.....	92
Şekil 120	Parçanın tonunu açığa çıkaran 27. ve 28. ölçüler.....	93

Tablo 4.2.5	Prelüd 5’te görülen müzikal form yapısı.....	94
Şekil 121	Parçanın tonunu açığa çıkaran ilk ölçü.....	94
Şekil 122	Parçanın tonunu açığa çıkaran 17. ölçü.....	95
Şekiil 123	Parçanın tonunu açığa çıkaran 32. ölçü.....	95
Şekil 124	Parçanın tonunu açığa çıkaran 33. ölçü.....	95
Şekil 125	Parçanın tonunu açığa çıkaran 43. ve 58. ölçüler.....	96
Ritmik yapılar.....	97	
Şekil 126	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	97
Şekil 127	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	97
Şekil 128	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	97
Şekil 129	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	97
Şekil 130	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	97
Şekil 131	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	98
Şekil 132	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	98
Şekil 133	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	98
Şekil 134	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	98
Şekil 135	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	99
Şekil 136	Prelüd 1’de görülen ritim kalıbı.....	99
Şekil 137	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	99

Şekil 138	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	100
Şekil 139	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	100
Şekil 140	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	100
Şekil 141	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	100
Şekil 142	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	100
Şekil 143	Prelüd 2’de görülen ritim kalıbı.....	101
Şekil 144	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	101
Şekil 145	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	101
Şekil 146	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	101
Şekil 147	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	102
Şekil 148	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	102
Şekil 149	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	102
Şekil 150	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	102
Şekil 151	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	102
Şekil 152	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	102
Şekil 153	Prelüd 3’te görülen ritim kalıbı.....	103
Şekil 154	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	103
Şekil 155	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	103
Şekil 156	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	103

Şekil 157	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	104
Şekil 158	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	104
Şekil 159	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	104
Şekil 160	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	104
Şekil 161	Prelüd 4’te görülen ritim kalıbı.....	104
Şekil 162	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	105
Şekil 163	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	105
Şekil 164	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	105
Şekil 165	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	106
Şekil 166	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	106
Şekil 167	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	106
Şekil 168	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	106
Şekil 169	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	106
Şekil 170	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	106
Şekil 171	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	107
Şekil 172	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	107
Şekil 173	Prelüd 5’te görülen ritim kalıbı.....	107
Parmak numaraları önerileri.....		108
Şekil 174	Prelüd 1’de 33. ölçüde pasajın elimine edilmiş gösterimi.....	108

Şekil 175	Prelüd 1’de 36. ölçüde pasajın elimine edilmiş gösterimi.....	108
Şekil 176	Prelüd 1’de 39. ölçüdeki parmak numaraları önerisi.....	108
Şekil 177	Prelüd 2’de 9. ölçü için parmak numarası önerisi.....	109
Şekil 178	Prelüd 2’de 9. ölçü için parmak numarası önerisi.....	109
Şekil 179	Prelüd 2’de 9. ölçü için parmak numarası önerisi.....	110
Şekil 180	Prelüd 2’de 9. ve 10. ölçü için parmak numarası önerisi.....	110
Şekil 181	Prelüd 3’te 3. ölçü için parmak numarası önerisi.....	111
Şekil 182	Prelüd 3’te 3. ölçü için parmak numarası önerisi.....	111
Şekil 183	Prelüd 3’te 8. ölçü için parmak numarası önerisi.....	112
Şekil 184	Prelüd 5’te 34. ölçü için parmak numarası önerisi.....	113
Şekil 185	Prelüd 5’te 41. ölçü için parmak numarası önerisi.....	113
Şekil 186	Prelüd 5’te 37. ölçü için parmak numarası önerisi.....	114
Şekil 187	Prelüd 5’te 17. ölçüde akorların noktalı dörtlük yazılımı.....	114
Şekil 188	Prelüd 5’te 3. parmağın eksen olarak kullanımı ve akora ulaşması..	115
Şekil 189	Prelüd 5’te barelerin kullanılması sonucu pozisyon değişimleri.....	115

1. Prelüd için egzersizler.....116

Egzersiz 1	i,m ve a parmaklarının 4.telde çalan notalara etkisi.....	116
Egzersiz 2	Tansversal Displacement ve Unity Trough Contact tekniği.....	116
Egzersiz 3	Tansversal Displacement ve Unity Trough Contact tekniği.....	117

Egzersiz 4	34. 35. 36. 37 ve 38. ölçüler için bir egzersiz.....	117
Egzersiz 5	51. ölçü için 4. parmağın hareketi ile ilgili bir egzersiz.....	117
Egzersiz 6	52. ve 53. ölçüler için bir egzersiz.....	118
Egzersiz 7	p parmağının önemini akor duyumu için bir egzersiz.....	118
Egzersiz 8	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	119
Egzersiz 9	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	119
Egzersiz 10	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	119
2. Prelüd için egzersizler.....		120
Egzersiz 11	87. ve 88. ölçülerdeki arpej kullanımına yönelik bir egzersiz.....	120
Egzersiz 12	47. ve 48. ölçülerdeki arpej kullanımına yönelik bir egzersiz.....	120
Egzersiz 13	2. 6. 11. 23. 24. 25. ve 26. ölçülerinin bir egzersiz.....	120
Egzersiz 14	Piu Mosso bölümünde sürtünmeleri önlemek için bir egzersiz.....	121
Egzersiz 15	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	121
Egzersiz 16	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	121
Egzersiz 17	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	122
Egzersiz 18	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	122
Egzersiz 19	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	122
Egzersiz 20	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	122
3. Prelüd için egzersizler.....		123

Egzersiz 21	3. ölçüdeki geçişin anlaşılması için bir egzersiz.....	123
Egzersiz 22	8. ölçüdeki arpeje yönelik bir egzersiz.....	123
Egzersiz 23	16. 17. ve 19. ölçüler için bir egzersiz.....	123
Egzersiz 24	Molto adagio bölümü için bir egzersiz.....	124
Egzersiz 25	“i” parmağının kullanımına yönelik bir egzersiz.....	124
Egzersiz 26	4. parmağın eksen olarak kullanımı için bir egzersiz.....	124
Egzersiz 27	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	125
Egzersiz 28	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	125
Egzersiz 29	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	125
Egzersiz 30	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	125
Egzersiz 31	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	125
Egzersiz 32	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	126
Egzersiz 33	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	126
4. Prelüd için egzersizler.....		126
Egzersiz 34	2.4.6.8.9.10. ölçüler için bir egzersiz.....	126
Egzersiz 35	Animato kısmı için bir egzersiz.....	127
Egzersiz 36	4. parmaktaki yer değişimi egzersizi.....	127
Egzersiz 37	Parmak ve tel arasındaki sürtünmeyi engellemek için bir egzersiz...	128
Egzersiz 38	Parmakların görevlerini belirten bir egzersiz.....	128

Egzersiz 39	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	129
Egzersiz 40	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	129
Egzersiz 41	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	129
Egzersiz 42	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	129
Egzersiz 43	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	130
5. Prelüd için egzersizler.....		130
Egzersiz 44	7. ölçüdeki “re” sesinin duyuması için bir arpej egzersizi.....	130
Egzersiz 45	“p,i ve m” parmaklarının kontrolü için bir egzersiz.....	131
Egzersiz 46	Meno bölümü için bir egzersiz.....	131
Egzersiz 47	Meno bölümü için bir egzersiz.....	131
Egzersiz 48	3. parmağın 2. parmağa etkisi üzerine bir egzersiz.....	132
Egzersiz 49	3. parmağın 2. parmağa etkisi üzerine bir egzersiz.....	132
Egzersiz 50	4. ölçüde bulunan bareler için egzersiz.....	132
Egzersiz 51	4. parmağın sol el ve sol kolun 9.perdeye yerleşimi.....	133
Egzersiz 52	34. 36. ve 37. ölçüler için bir egzersiz.....	133
Egzersiz 53	38. ve 39. ölçüler için bir egzersiz.....	134
Egzersiz 54	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	134
Egzersiz 55	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	134
Egzersiz 56	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	135

Egzersiz 57	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	135
Egzersiz 58	Boş tellerde p,i,m,a parmakları ile çalınan ritimsel egzersiz.....	135

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bugüne kadar müzik çok çeşitli ifadelerle tanımlansa da bu kavram her insanda değişik biçimlerde yorumlanabilmektedir. Bu anlamda müzik, seslerin güzellik ve estetik anlayışına göre amaç ve yöntemine uygun olarak, yaşantıların, olguların, görüşlerin, duyguların ve düşüncelerin ifade biçimidir. Bir müzik eserini amaç ve yöntemine uygun olarak seslendirmekten kastedilen ise, bestecinin eseri yazdığı biçimleri, hangi dönemde yazdığını, o dönemin özelliklerini, eserde yer alan teknikleri ve eserde ne anlatmak istediğini dikkate alarak aslına en uygun biçimde ve gerekli titizliği sağlayarak seslendirmektir.

Heitor Villa-Lobosun prelüdları üzerine yapılan bu araştırmada prelüdlardaki gitar teknikleri, form yapısı, ritmik yapılar ayrıntılı olarak ele alınmış, prelüdlarda bulunan zorlayıcı pasajların üzerinde durularak zor pasajların geçişini rahatlatıcı alternatif parmak numaraları yazılmıştır. Yazılan ve seçilen öğretim materyalleri ışığında prelüdlardaki yapıları bu materyaller üzerinde görerek, icranın ne kadar önemli olduğu ve bu sayede bir eser üzerinde öğrenebileceğimiz yapılar ayrıntılı olarak açığa çıkarılmıştır.

Klasik gitarın tarihi iki evreye ayrıldığında; ilk olarak beş telli bir enstrüman olan klasik gitar, 19.yy'da 6. tel eklenerek pek çok değişim sürecinden geçmiştir. İkinci değişiklik ise klasik gitarın boyutunun büyümesidir. Bu değişime yön veren kişilerden biri de Brezilyalı bir zanaatçı olan Torres Jurado'dur.(Meirinhos 2002)

19. yy'ın sonlarında Torres'in tasarımı ile klasik gitar Brezilya'da popüler bir enstrüman haline gelmeye başlamıştır.

Portekiz'in Brezilya'yı işgaliyle birlikte “yeni-sömürgeci müzik” bu bölgede kendisini göstermiş ve romantik aşk şarkıları olarak bilinen “**modinha**”lar (ses ve gitar) yazılmaya başlanmıştır. Modinhaların kökeni bilinmemekle birlikte, Portekiz kökenli ya da Brezilya kökenli olabilecekleri ileri sürülmektedir. Yerli halkın müziği; zaman içerisinde Portekiz ve Afrika müziklerinin etkisiyle kültür ve müzik çeşitliliği içinde yerini almıştır. Yerliler içinde yaşadıkları yağmur ormanlarının seslerini seslerini taklit niteliği taşıyan bir müzik türü geliştirmişlerdir. Bu müziği icra etmek için kamıştan yapılan dilli-üflemeli çalgılar kullanmışlardır. Aynı zamanda Klasik gitar, Brezilya’da **modinha**’lara eşlik etmek için ana enstrüman olarak kullanılmaya başlanmıştır ve korolarda eşlik sazı görevi üstlenmiştir. (http://www.turkiyebrezilya.com/Genel/Brezilya_Muzik_Dans.htm)

18. yy’dan itibaren, Brezilya’da modernizmin etkisiyle, klasik müzik alanında yeni besteciler ortaya çıkarak çeşitli eserler vermeye başlamışlardır. İlk Brezilya operası bu dönemde yazılarak icra edilmiştir. (http://www.turkiyebrezilya.com/Genel/Brezilya_Muzik_Dans.htm)

Brezilya’da müzik alanında yaşanan bu gelişmeler ile, Klasik Batı Müziği’nin geleneksel halk ezgileriyle harmanlanması sonucu “**Avangard**” diye nitelendirilebilecek yeni bir müzik ortaya çıkmıştır. Bu yeniliğin öncüsü ise gitarist besteci olan **Heitor Villa- Lobos**’tur. Bestecinin aldığı eğitim her türlü kültürü müziğine yansıtmaya olanak taşımıştır. **Villa-Lobos** Amazon ve yağmur ormanlarında yaşayan yerlilerden ve hindistan kültüründen etkilenmiş ve bu etnik kültür değerlerini, batı müziği ile birlikte harmanlayarak bu sentezlemeyi gitar müziğine yansıtmıştır.

Bu anlamda; Lobos besteleri hem çağdaş hem de geçmiş dönemleri yansıtmaktadır. O, çağdaştır, çünkü popüler kaynaklara ve gitarın yeni müzikal davranışlarına açıktır. O, geçmişini yansıtır, çünkü var olan klasik eserlerin sayısını genişletmeyi başarmıştır. Lobos birkaç yüzyıl önce başlayan gitar müziğinin 20yy’daki öncülerinden biridir.

Bu araştırma; Lobos'un 5 prelüdünün analizi olup, bu prelüdlerin herbiri, müzikal form, ritmik yapı ve gitar teknikleri açısından incelenmektedir.

Lobos'un bu 5 prelüdü ayrı konular ya da gündelik olaylar üzerine yazdığı; ve bu olayların kahramanlarına ithaf ettiği ortaya çıkarılmıştır. Bu anlamda prelüdlerin ithaf edildiği kişiler prelüdlere de adlarını vermişlerdir.(Meirinhos 2002)

1.prelüdteki romantik kurgusuna uyduğu düşünülen “vatandaşa saygı” isimli ithafı buna bir örnektir.

Bu 5 prelüdün müzikal form, ritmik yapı ve prelüdlere bulunan gitar tekniklerinin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan durumdan yola çıkılarak, elde edilen öğretim materyalleri sayesinde, prelüdlere sadece çalmak değil, prelüdlere üzerinde bu aşamalı çalışmaların(ritmik yapı, müzikal form, gitar teknikleri) öğrencilere yansıtılarak, müzikal gelişimlerine yön verilmesi istenmekte ve gitar eğitimine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Öğrenciler, incelenen prelüdlere bulunan ritmik yapıları, gitar tekniklerini, müzikal formları görerek prelüdlere hakkında ayrıntılı bilgi sahibi olabilecekleri düşünülmektedir.

Bununla birlikte, öğretim materyalleri ışığında, prelüdlere yapıların ve teknik zorlukların aşılabileceği ve çözümlenmesi zor olduğu düşünülen pasajların; alternatif parmak numaraları sayesinde rahatlatılabileceği düşünülmektedir. Bunun sonucunda; prelüdlerin egzersiz anlayışı ile düzenlenmesi sonucu ile öğrencinin müzikal gelişimi arttırılmak istenmektedir.

Villa – Lobos'un Hayatı Ve Lobos'un Gitar Müziği

Heitor Villa Lobos 5 Mart 1887' de Brezilya'nın Rio de Janeiro eyaletinde doğmuştur. Ailesi yüksek sınıfa mensup olan Heitor, erken yaşlarda babası tarafından solfej beste klarnet ve violonsel eğitimine başlatılmıştır.

Babası Raul Villa Lobos 36 yaşında çiçek hastalığından hayatını kaybedince ekonomik durumları bozulmuştur. Villa Lobos ailesinin zor yaşamı ile ilgili çok az kaynak bulunmaktadır. Bununla birlikte Heitor'un beşeri bilimleri bitirdikten sonra annesinin baskısıyla onun isteği doğrultusunda tıp okuluna başladığı bilinmektedir. 1900'lerde kulüp ve özel küçük tiyatrolarda müzisyenlik yapan Villa Lobos'un performansı çok konuşulmuş ve daha sonraları sessiz filmlere eşlik etmiş, küçük orkestralarda müzisyen olarak çalışmaya başlamıştır.

Villa Lobos güney merkez ve Batı Brezilya eyaletlerinden kuzeye gidip orada bir süre kaldığı gezi boyunca folklorü özümlemek amacını gütmüştür. Amazonun tropikal dünyası ile yaşadığından bu dönem onun eserleri için çok önemlidir. Ayrıca bu, Lobos Brezilya yerlileri ile ilgili konulara iten bir tecrübe olarak da değerlendirilebilir. 1917 de yenilikçi bir müzisyen olan Fransız Darius Milhaud ile tanışan Lobos 2 yıl sonra onun tarafından dolaylı bir şekilde meşhur piyanist Arthur Rubinstein ile tanıştırılmıştır. Bu buluşmadan sonra, Brezilyanın kültürlü çevrelerinden saygı görmeye başlaması açısından bu buluşma kariyeri için bir temel oluşturmuştur.

“Buenos Aires in Wagnerian” topluluğu tarafından davet edilen Lobos Arjantin'in başkentine ve Montevideo şehrine gitmiş, burada konserler vererek sanatsal yaşamın bilindik figürü olmuştur. Daha sonra eşi ile birlikte Parise giden Lobos 24 Ekim ve 5 Aralık ta Gaveau odasındaki performansı ile arzuladığı başarıyı elde etmiştir. Ondan sonra meşhur ve şöhretli biri olmuştur. 1930'da Avrupanın geniş bir kesiminde çoktan ünlü olmasına ve de eserlerinin birçok büyük sanatçılar (koro orkestra şefleri) tarafından çalınıyor olmasına rağmen Brezilya'ya geri dönmüştür.

Brezilya'ya döndüğünde Sao Paolo'da siyasi atmosfer hâkimdi. Dolayısı ile müzikte bundan oldukça etkilenmişti. Villa- Lobos yeni bir müzik programı hazırlayarak başkana sunmuştur ve bu program kabul edilmiştir. Lobos bir konservatuvar kurarak “Orfeonic singing” tarzını Brezilya okullarında zorunlu hale getirmiştir. Yunan mitolojisindeki kahramanlardan biri olan Orpheus'dan gelen bu

tarz, 1830’larda Fransa’da birçok koronun birleşmesi ile doğmuştur. Brezilya’da ise 1912’de tanınmıştır. Bu tarz Villa Lobos’un müziğinde değişikliğe uğrayarak, Brezilya müziğinin gelişmesinde ve vatanseverlik duygularının yaygınlaşmasında etkili olduğunu söylenebilir. Lobos bu tarz için şu cümleleri söylemektedir: ”Kollektif şarkı söylemenin sosyal gücü, egoizmi yener ve toplulukla kaynaşmış bireyselliği geliştirir”

“**Bachianas Brasileiras**” adlı eseriyle, kökleri Brazilian folklor ile Bach müziğindeki modülasyon ve dini şarkılar arasında benzer özellikleri ortaya çıkarma fırsatı bulan Lobos, bu eseriyle günümüzün de önde gelen bestekârlarından biri olmuştur. “**Bachianas**” onun en ünlü eserlerinden biridir.

Villa-Lobos’un gitara olan özel ilgisi, enstrumanın ifade potansiyelinin farkında olma kabiliyeti, bestecinin gitar müziğini eşsiz yapan ana unsur ise onun enstruman hakkındaki doğal bilgisidir. Bundan dolayı, onun enstruman için yazdığı eserlerde tekniksel ve müziksel yönler arasında ortak bir ilişki yaratması onun gitar müziğini farklı kılar. Villa Lobos’un gitar için çalışmaları boyunca, besteci özellikle gitarın özellikleri olan teknik unsurları kullanmaktan kaçınmaz. Buna örnek olarak, gitarın klavyesinde farklı pozisyonlarda, parmakların aynı konumda farklı perdelere yerleştirilmesini kullanmasıdır. Gitar için 12 etüd 1924–1929 yılları arasında bestelenmiş ve Andres Segovia’ya ithaf edilmiştir. Bu etütler Andres Segovia’nın Villa-Lobos’tan bir çalışma istemesinin bir sonucudur.

Bu çalışmalar enstruman için idyomatik yazmayı değiştiren teknik, armonik ve melodik yeniliklerin orijinalliği nedeniyle gitar müziği açısından büyük öneme sahiptirler. D.Aguado, F.Carulli, M.Carcassi, F.Sor, N.Coste ve F.Tarrega gibi daha önceki gitar için besteler yapmış ustaların incelemeleri ve yöntemleri ile karşılaştırıldığında o zamana kadar bilinmeyen teknik ve müziksel öğelere eklemeler yaparak gitarın dilini ve müziğini yeniden formüle etmiştir.(meirinhos 2002)

Andres Segovia Villa- Lobos’un 12 etüdü ile ilgili şunları ifade etmiştir;

“Bu çalışmalar aynı anda her iki elin de teknik gelişimi için şaşırtıcı etkinlikte formülleri ve pedagojik amaçlar gütmeyen ilgisiz müziksel güzellikleri, konser eserlerinin kalıcı değerini barındırmaktadır. Enstrümanın tarihi boyunca çalışmalarında bu iki meziyeti bir araya getirmeyi başarabilmiş az sayıda usta vardır. Villa-Lobos, Scarlatti ve Chopin’inde olduğu gibi canlı ve nefes yeteneğinin meyvelerini gitar tarihine sunmuştur ” (Paris: Max Eschig, 1953).

1944 yılında ilk kez Amerika’ya giden Villa Lobos şöhreti burada yakalamıştır. Birçok orkestra yönetmiş, 1945 yılında Brezilya Müzik Akademisini kurmuş ve ölene kadar başkanlığını yapmıştır. Villa Lobos özel olarak krallarla ve eyalet başkanlarıyla görüşme fırsatı bulmuş, müzikal bir deha olarak kabul edildiği için ona her türlü saygı gösterilmiştir. Hayatı boyunca, bir müzik dehası olarak kabul edilmiş, 17 Kasım 1959’ da Rio de Jenerio da hayata gözlerini kapamıştır. (<http://www.psg.com/~walter/lobos.html>)

Villa-Lobos’un prelüdları 1940 yılında bestecinin olgunluk çağında yazılmıştır. Bu prelüdlar, zamanımızın gitar literatüründe gitaristler tarafından sıklıkla çalınan, gitaristler ve besteciler tarafından bilinen popüler bir kaynaktır. Yorumcuların albümlerinde, konser repertuarlarında yer verdiği bu prelüdlar gitar eğitiminde yaygın olarak kullanılmakta ve öğrenciler tarafından çalınmaktadır. Bu 5 prelüdün gitar eğitiminde daha verimli kullanılması yönünde yapılan bu çalışma prelüdlarda bulunan gitar tekniklerini, form yapısını, ritmik yapıları eser üzerinde analiz ederek, ortaya çıkan öğretim materyallerini bu prelüdları seslendirme sırasında bir kaynak olarak kullanıp, eser üzerinde bulunan zor pasajları bazı tekniksel yapıları daha ayrıntılı olarak işleyip gitar eğitiminde kullanmak ve müziksel icranın geliştirilmesi yönünden önemli görülmektedir.

Heitor Villa-Lobos’un Gitar Yapıtları

*** Pancueca, (1900)**

Re majör mazurka

*** Suite Popular Brasiliara (1908-12)**

Mazurka Chôro,

Scottish Chôro,

Valsa Chôro,

Gavotta Chôro,

Chôrino.

*** Sexteto Mystico (1917)**

*** Choros No.1 (1920),**

*** 12 Etüt (1929),**

n° 1, Allegro non troppo, Lento

n° 2, Allegro

n° 3, Allegro moderato

n° 4, Un peu modéré

n° 5, Andantino

n° 6, Poco allegro

n° 7, Très animé

n° 8, Modéré

n° 9, Très peu animé

n° 10, Très animé

n° 11, Lent–Animé–Lent

n° 12, Animé.

5 Prelude (1940)

n° 1 mi minör, Andantino espressivo

n° 2 mi majör, Andantino

n° 3 la minör, Andante, Molto adagio, Andante

n° 4 mi minör, Lento, Animato, Moderato, Lento

n° 5 re majör, Poco animato.

Gitar ve Küçük Orkestra için Konçerto (1951)

Heitor Villa Lobos'un klasik gitara büyük önem verdiği yazdığı eserlerden anlaşılabilmektedir. Bu eserler; popülerite olarak ve gitar virtüözlerinin albümlerinde ve konser repertuarlarında yerini almıştır. Bu araştırma ise Heitor Villa- Lobos'un prelüdlerinde bulunan form yapısı, teknik ve ritmik yapılar, ayrıntılı bir şekilde incelenip, bunun sonucunda prelüdlerdeki pozisyon geçişlerine yazılan alternatif parmak numaraları ve önerilen öğretim materyalleri sayesinde, prelüdlerdeki müzikal icranın geliştirilmesi ve yorumculuğun gelişmesi için bir ön çalışma niteliğindedir.

1.1.Problem

Heitor Villa Lobos'un prelüdlerinde bulunan teknik, ritmik yapıların ve müzikal formun analizi bağlamında; bu prelüdlere seslendirmeye yönelik ne tür öğretim materyalleri geliştirilebilir?

1.2. Alt Problemler

1. Prelüdlerde bulunan gitar teknikleri nelerdir?

a) sağ el teknikleri açısından inceleme

b) sol el teknikleri açısından inceleme

2. Prelüdlarin müzikal formları nasıldır?
3. Prelüdlarin bulunan ritmik yapılar nasıldır?
4. Prelüdlarin çalmada parmak kullanımına uygun alteranatif parmak numaraları nasıl olabilir?
5. Prelüdlarindeki teknik, ritmik ve müzikal yapılar hazırlayıcı öğretim materyalleri neler olabilir?

1.2.Araştırmanın amacı

Heitor Villa Lobos'un prelüdlarindeki gitar tekniklerinin, ritmik yapının ve müzikal formun incelenmesi sonucu;

- 1- Prelüdlarindeki bu yapıların derslerde daha ayrıntılı işlenerek klasik gitar eğitimine katkı sağlayacağı;
- 2- Açığa çıkarılan öğretim materyallerinin etüt anlayışı ile ele alınarak, müzikal gelişim ve yorumculuğa yönelik çalışmalar olarak kullanılabileceği amaçlanmaktadır.

1.4 Araştırmanın önemi

Bu araştırma;

- 1- Villa-Lobos'un prelüdları üzerine yönelik Türkiye'deki ilk tez olması açısından önemli görölmektedir.
- 2- Öğrencilerin eserleri seslendirmede yeni bakış açısı kazanmaları açısından önemli görölmektedir.
- 3- Öğretimde etkin şekilde kullanılan bu prelüdların analizi açısından önemlidir.
- 4- Prelüdları kuramsal yönden tanıyabilmek açısından önemlidir. (Form yapısı, ritmik yapı, teknik yapılar).
- 5- Klasik gitar öğretimine yönelik yeni bakış açıları kazandırmak açısından önemlidir.
- 6- Prelüdların egzersiz anlayışı ile ele alınabileceği ve bazı gitar tekniklerini, ritmik yapıyı ve form yapısını açığa çıkan öğretim materyalleri üzerinde işleyebilme açısından önemli görölmektedir.

1.5 Sınırlılıklar

Bu araştırma

- 1- Heitor Villa Lobos'un klasik gitar için yazmış olduğu prelüdları;
- 2- Lobos'un prelüdları üzerinde yapılan ve ulaşılabilen tezler, makaleler ya da tüm yazılı kaynaklar ile sınırlandırılmıştır.

1.6 Tanımlar

Alterasyon: Değişim, değiştirme

Apajiyatür: Esas olan sesin bir üst ya da bir alt derecesine dokunup geçmektir.

Avangard: 1848’de Paris’te yaşanan şiddetle birlikte sanatın sosyal bir işlev üstlenemeyeceği düşünülür. Ancak 1871 “Paris Komünü sırasında Rimbaud’nun kehanet hakkında geliştirdiği düşünce ile birlikte sanatın sosyal bir işlev üstlenmesi yeniden gündeme gelecektir. Bunun ardından Bakunin, 1878’de İsviçre’de çıkardığı politik ajitasyon dergisine “L’Avant-garde” adını verir. 1848’deki olaylardan sonra sanat, bilim ve siyaset söylemlerinden, popüler kültürden kendini uzak tutmaya başlar. Burjuva zihniyetine düşman olur. “ İyi, doğru, güzel artık onun sorunu değildir, aksine, metropolün kötü, sahte, çirkin temsilleri üzerinden ‘karşı-estetik’ inşa edilir. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avant misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ dogmasıyla alay eder; vahşi olanı, primitif olanı yüceltir.”⁹ Sanat artık herhangi bir hakikatı temsil etmez, kendini temsil eder. Biçim, onun içeriği olur. Bu da modernleşmeyle birlikte kurduğu kendi modernizmidir. Sanat artık hayattan kopmuştur ve kendine özgüdür. Tüm aykırılığıyla Avangard işte budur. (<http://www.nuveforum.net/332-sanat-felsefesi/6727-avangard-nedir/>)

Change of Presentation: Pozisyon değişim gösterimi

Modinha: Romantik aşk şarkısı olarakta bilenen çoğunlukla ses ve gitar için yazılmış eserlerdir.

Kapatı Kadansı: Eseri sonlandırmak için yazılmış bir bölüm

Legato: Sol el tekniğidir. Nota inici ise aynı anda basılan iki parmaktan tiz olanı çekilerek, nota çıkıcı ise ikinci notayı sol el parmağı ile vurularak çalınan tekniğe denir.(Erim; 2005)

Longitudinal Presentation: İki ya da daha fazla parmak aynı telerde yer aldığı zaman kolun ve elin tutumudur.

Portamento: Portamento di voce’de denir; İtalyanca portare, taşımak fiilinden kaynaklanır; yani sesi taşımak, sesi bulunduğu tonda alıp belirtilen bir başka tona taşımak anlamına gelir. Legato’yu belirten, iki nota arasındaki bağ işaretinin üstüne

veya tek başına port kısaltma işaretiyle belirtilir. Sesi iki nota arasında keskin bir zıplamayla değil, abartmadan biraz kaydırarak bağlama yapmayı gerektirir. Kaydırma anlamına gelen glissando bunun biraz daha abartılısidir. (Gazimihal,1961)

Prelüd: Bir dans süitinin ya da bir figürün başında çalmaya başlamadan önce enstrumanın akordunu kontrol ederken parçanın tonunu duyuran ve giriş parçası olarak kullanılan türe denir.

Mechanics of supporting point: Destek noktasının mekanikleri

Stable Presentation: El ve kol hareketinin sabit davranışı.

Thumb Twin Stroke: Başparmağın bir defada iki tele çifte vuruşu

Transversal presentation: Aynı seslerde yer alan bir ya da birden çok parmağın yarattığı elin ve kolun tutumudur.

Translation By Displacement: pozisyon değişikliğinde parmakların konumunun aynı olması, parmaklar arasında bir değişikliğin olmamasıdır.

Twin Stroke: İki notanın aynı anda çalınması yani çifte vuruş

Twin Stroke Of The Thumb: Başparmağın çifte kullanımı

Unity Trough Contact: Ölçü bitimine kadar parmakların parmakların birlikte teması ile hareket etmesidir.

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIM VE LİTERATÜR

Bu bölümde bu araştırmayla ilgili olabilecek olan çeşitli tezler makaleler ve internet ortamındaki çalışmalardan yararlanılmıştır.

Beşer (2003) Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde yapmış olduğu “Gitar Eğitiminde Kullanılan Leo Brouwer'in Etüdlerindeki Tekniklerin Sınıflandırılması ve Bunlara ilişkin Teknik Çalışma Yöntemleri” başlıklı tezinde sınıflandırma üzerindeki çalışması bu tezdeki sınıflandırma ile ilgili alt problemle yakınlık teşkil ettiğinden buradaki tablolar incelenerek bu araştırmaya katkı sağlamıştır

Cerlevaro'nun (2005) yılında yazdığı “Guitar Masterclass Heitor Villa-Lobos 5 Preludes” adlı kitabında ise sadece prelüdlerdeki sağ el ve sol teknikleri üzerinde inceleme yapılmış olup bazı öğretisel materyaller bulunmaktadır. Bu araştırmada bu kaynak önem teşkil etmektedir. Fakat bu kitapda ise prelüdlerdeki ritmik yapılar ve form yapısı üzerinde durulmamıştır.

Ergüden (1995), İstanbul Üniveristesi Fen bilimleri Enstitüsü'nde yapmış olduğu “Heitor Villa Lobos'un 12 Gitar Etüdünün İncelenmesi” başlığı altındaki tezi incelenmiş olup, Villa- Lobos'un prelüdlere üzerinde durduğu noktalar ayrıntılı olarak ele alınmasada önemli görülen yerler bu araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

Meirinhos'un (2002) yılında “ Primary Sources Editions of Suite Pop lar Brasileira, Choros no: 1, and five prel des, by Heitor Villa- Lobos: a Comparative Survey of Differences “ başlıklı tezi incelenmiş. Fakat bu tezde prelüdlerin notaya alımındaki yazım yanlışları ile ilgili üzerinde durulmuştur.

 zkonoğlu (2006) Mimar Sinan Güzel Sanatlar  niversitesi'nde yapmış olduğu “Heitor Villa-Lobos Gitar Konęertosu'nun Analizi” başlıklı tezinde Lobos'un gitar müziği, gitar için yazmış olduğu eserler incelenmiş olup bu teze kaynaklık teşkil ettiğinden araştırma için incelenmiştir.

şaklar (2001) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 'nde yapmış olduğu “Klasik Gitarda Sağ El Tekniği  zerine Yeni Bir Yaklaşım” başlıklı tezinde klasik gitarda sağ ele yönelik yeni yaklaşımlar  ne sürmüştür. Sağ el parmakları **p** ve **i-m-a** olmak üzere iki gruba ayrılarak, bu grupların birbirlerini ve sağ eli, telleri çekmek için her an göreve hazır olma, sağ elde istenmeyen hareketlere sebep olmamak, gereksiz gerginliklere yol a mamak için, sağ el pozisyonu incelenmiştir. Doğru sağ el tekniğinin birden fazla olduğu ve bu tekniklerin gitaristin anatomik yapısına göre değişebileceği belirten şaklar, bu temel bakış a ıllarının ışığı altında çeşitli sağ el pozisyonu olasılıklarını sınıflandırmıştır. H. Villa-Lobos'un bir numaralı etüdü için yeni çalışma yöntemleri sunulmuştur.

Ayrıca internet ortamından da; Villa- Lobosun hayatı, Brezilyadaki müzik kültürleri ve bu müzik kültürünün Villa Lobos'un müziklerine yansıması ile ilgili kaynaklara ulaşılmış ve bu araştırmaya dahil edilmiştir.

Villa Lobos'un eserlerindeki müziksel dönemler:

Ricardo Taucuchian Villa – Lobos'un eserlerini dört döneme ayırmaktadır (Meirinhos 2002)

1) Formaao (oluşum) dönemi: Doğumundan 1919’a kadar

2) Vanguarda Modernista dos Choros (Modernist Avangard Choros) dönemi: 1920’ler boyunca

3) Bachianas Brasileiras dönemi: 1930 – 1945

4) Universalismo (Evrensellik) dönemi: 1945’ler itibarı ile başlayıp devam eden dönem

Bu dönemlerden ilki, Brezilya’ya ait müzik formları ve kültüründen başlayarak yerel müzisyenlerle yaşamaya ve avrupa etkilerine (izlenimcilik) kadar uzanan bir tarz arayışını içermektedir.(Meirinhos 2002)

İkincisi ise; Avangard Choros dönemi yani klasik batı müziğinin halk ezgileriyle harmanlandığı dönemdir.

Villa –Lobos’un 5 prelüdü ise 1940 yılında bestelemiştir. Yani **Bachianas Brasileiras dönemine** denk gelmektedir.

Tacuchian, bu dönemi şöyle tanımlar: “Milli tarzla evrensel olan şey, bugün ile geçmişin, açıkça modernizmin sentezini temsil etmektir” Buna göre; “**5 prelüd**” geçmişin, bugünün ve kesinlikle modernizmin bir sentezi olarak görülebilir.” Diyerek preldleri modern bir yapı içerisine almaktadır (Meirinhos 2002).

Preldler 1940 yılında Villa – Lobos’un olgunluk çağında bestelenmiştir. Aslında 6 prelüdü bulunmakla birlikte, bestecinin en iyisi olarak gördüğü 6. prelüdü kayıptır. “Eğer 6.prelüd bulunursa, bütünsel olarak prelüdlerin açığa vurduğu yapısal ikilem belki de giderilecektir”(Paris ed. Max esching. 1953).

Lobos’un preldlerini inceleme sırasında prelüdlerin daha iyi anlaşılabileceği için Villa-Lobos’un preldleri ne için yazdığını bilmek ve ne anlatmak istediğini anlayarak preldleri seslendirmek müzikal icrayı dahada geliştirecektir.

Villa- Lobos'un Prelüdları:

Bir algı türü olan prelüdü açıklamadan önce tür'ün tanımını yapmak gerekmektedir.

Tür:

Tür'ün birbirinden farklı görünmekle birlikte, birbirini tamamlayan tanımlarını yapabiliriz.

Birinci tanım: Bir eserin tasarlanması en başta gelen bir özdür (Cangal,1977).

İkinci tanım: Aralarında yeterli nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanmasıdır. (Cangal, 1977)

Türler öz bakımından ayrıldıklarında; (dinsel müzik - dindışı müzik); teknik bakımdan ayrıldıklarında ise; (ses müziğı – algı müziğı) olarak gruplandırılabiliriz (Cangal,1977).

Boyutları oldukça değışken olan prelüd, bir dans süütünün ya da bir füğün başında giriş parçası olarak kullanılan bir türdür. Bununla birlikte; her zaman giriş müziğı olarak kullanılmayan prelüdlar de bulunmaktadır. Chopin'nin, Debussy'nin yazdığı bağımsız prelüdlar ve Villa lobos'un 5 prelüdü ise bu türlerin örneklerindendir.

Bu türün kaynağı ise 16. yüzyıldaki lavtadan gelmektedir. almaya başlamadan önce, lavtanın akordunu kontrol ederken, parçanın tonunu duyuran dört cümlelik girişe italyanlar “**intonazion**” demişlerdir. 17. yüzyıla gelindiğinde ise lavtadan çembolaya ve orga geçilince, bunun adı “**prelüd**” olarak adlandırılmıştır. Ve böylece prelüdün önemi Bach'a kadar gelişim göstermiştir (Cangal,1977).

17. yüzyılda prelüd çok bağımsız bir tür olmuştur. Yazılı olmasına rağmen dinleyicide doğaçlama etkisi bırakmıştır. Bu türün en önemli kişilerinden biri olan J.S. Bach'tır. Bach'ın çembalo ve org için yazdığı birçok prelüdü bulunmaktadır. Ve

bunun sonucu olarak; Villa – Lobos’un Bach’tan etkilenmiştir. Bu etki Lobos’un prelüdlerinde görülebilmektedir.

19. ve 20. yüzyılda prelüd yeni bir diriliş göstermiştir. Chopin ve Debussy’nin prelüdlere anlatım bakımında ne kadar şaşırtıcı da olsalar kuruluş olarak J.S.Bach’a ek bir şey getirememişlerdir.(Cangal,1977)

Villa Lobos gitar için yazmış olduğu 5 prelüd’ü (altıncısı kayıp) kompozitör olan ikinci eşi Mindinha’ya hitap etmiştir. Villa – Lobos’un prelüdlere ve gitarın teknik özelliklerinin yanı sıra, gitarda boş teller kullanılarak, değişik ses tınları yakalanmıştır. Çıkan seslerde zorlama yoktur. Villa - Lobos enstruman üzerinde armoni ve melodinin birbirine eklenmesiyle ilgili sorunları çözmüştür; kısacası gitara yeni yaklaşımlar getirmiştir. Bu prelüdlerinde açıkça görülebilir.

Meirinhosa (2002) göre; gitar tek başına ”1 ve 4” numaralı prelüdlerde ezgilere kaynaklık etmektedir. “2 ve 5” numaralı prelüdte popüler ezgilerin dönüşü görülür.”3” numaralı prelüdte ise klasik biçimlemeler ve çelloya yakınlık olduğu kadar Bach’ın müziğini de bulabilirsiniz

Prelüd 1: (lyrecal melody homanage to the Bresilian Country Dweller)

“1. prelüd Romantik temalıdır. Ve gitarın bir enstruman olarak yapısına çok uygundur. Adeta gitarın şiiri gibidir” (Ergüden,1995).

Lirik melodi ve vatandaşa saygı başlıklı bu prelüd, dinleyiciler tarafından en çok selamlanan bölüm olarak tanımlanmaktadır. Melodilerdeki paradoks ise Brezilya’nın resmi ve müziğidir.

“Villa – Lobos’un kullandığı temalar melankoli, sert ve acıyı aynı zamanda iyimser ve şeytanca duyguları işlemiştir. İkinci bölümde ise **Viola Caipira**’dan ayrılan yöntem getirilmiştir. Prelüd 1 melankolik, yanık, üzücü aynı zamanda iyimser ve dinamik taşkınlıklarla doludur “(Fraga, 1996).

Viola Caipira: 10 telli (5li çift telli gitar) asıl olarak Brezilya'ya Hristiyanlar tarafından getirilmiştir Viola Caipira kırsal bölge insanının bilgisi olarak da tercüme edilebilir. Güney ve kuzey halk şarkıları için popüler olarak kullanılan çalgıdır.

Örnek: 1



Prelüd 2: (Capadocia Melody or Homage to the scoundrel)

Fraga'ya göre; Choro 1' e benzer olan bu melodi, orijinal Brezilya Choros'undaki vurgulayıcı swingi iştirak etmektedir. Villa – Lobos bu melodinin en başında adeta abartılı rubatoyu karikaturel bir şekilde irdelenmiştir. Prelüd 2'de bulunan melodide genellikle inişli çıkışlı bir yapı hakimdir. Diğer bir ilginç nokta ise prelüdün ikinci bölümüdür. Burada sabit bir arpej söz konusudur. Bu arpej aynı ritim kombinasyonuna dayanır ve bu kombinasyon Brezilya'nın bazı bölgelerinde ve engellenen karnavallarında bulunmuştur.(Fraga, 1996)

Örnek: 2



Meirinhos'a göre ikinci prelüd şöyle açıklanmaktadır:

İkinci prelüd cana yakın, canlı ve ustalıklıdır; arpejlerle yükselerek ikinci bölümde neredeyse piyano çalımına benzer. Arpejlerin akıl almaz ve şiddetli bir şekilde döndürülmesi ile vahşi bir görünüm çizer. Hemen hemen resitatif (konuşur gibi, hikaye söyler gibi) çalınan bir kalite gösterir. Huzursuz ve doğaçlama gibidir. Gizemli bir şekilde akorların durakları ve süslemeleri ile mahrem bir hal alır bir nevi şüphe ve takındı gibidir.

Örnek: 3



Prelüd 3: (Homage to Bach)

Fraga; belirttiğimiz gibi gitar ve Bach Villa – Lobos’un en büyük tutkusu olmuştur. 3. prelüdün, 2 bölümünde de bu tutku görülebilir. Birinci bölüm dikey bir yapıda akorları ve arpejleri içermektedir. İkinci bölümde ise, barok bir alet olan soprano pedal ile inen bir melodi bulunmaktadır “Bach’a saygı”yı niteleyen bu prelüd toccata benzeri bir tür olarak da görülebilir demektir.(Fraga, 1996)

Örnek:4



Prelüd 4: (Homage to the Brazilian Indians)

Meirinhos’a göre bu prelüd Brezilya yerlilerine saygı niteliği taşımaktadır. Ana ezginin basitliği, sadeliği yerlileri hatırlattığı düşünülebilir. İkinci bölümdeki hızlı arpej parçaya izlenimci bir öge katar. Villa – Lobos’un çalışmalarıyla başlattığı bu üslup O’nun gitar müziğinde çok sık kullandığı bir araçtır. Armonik analiz geleneksel terimlerle açıklanamaz (Meirinhos, 2002).

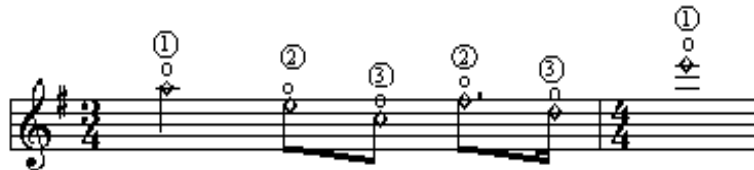
Örnek: 5



Marcel Beaufils’a göre “4 numaralı prelüde, hitap edermişcesine ezberden söylenir gibi; prelüdün içine işleyen gizemin yayılması ve ağır akorların vuruşları ile ballad’ın tenorunu fark ederiz” demektedir. (Fundação Nacional Pro-Memoria, 1982)

Fraga’ya göre; Villa – Lobos’un kültürel zenginliği müzik elementlerinin karışımına dayanır. Aldığı eğitim her türlü kültürü koymaya açıktır. Ana konusu (yalın) ise Hindistanı çağırıştırılmaktadır. İkinci bölümdeki hızlı arpejden sonra Villa – Lobos ana temayı tekrardan ışığa çıkarmıştır (Fraga, 1996).

Örnek: 6



Prelüd 5: (Homage to Social Life)

Fraga'ya göre; Brezilya popüler müziği atmosferine dönüş, 5. prelüdle olmaktadır. Bu prelüd Sosyal hayata saygı (Rio'da konserlere ve tiyatrolara giden zarif bay ve bayanlara) niteliği taşımaktadır. Şüphesiz ki; Brezilyanın en popüler ritimlerinden biri de valstir. Villa – Lobos aynı zamanda kendi valsini yazmıştır. Bu sadece vals değil “Vals-Choro”dur (Fraga, 1996).

5. prelüd bir kompozisyon döngüsünü tamamlar. Uysal ve edepli bir burjuva ahlakını tanımlayan bir melodik yapıya sahiptir. Melodinin tamamen çello olduğu ikinci bölüm olmasaydı, bu prelüdün “Suite Popüler Bresilara” ya (1908 ‘de gitar için yazdığı eser) ait olması daha uygun olurdu. Çünkü bu iki eser birbirine çok benzer bir yapı sergilemektedir. Ama bir Brezilya portresi olduğundan, bunun yeri hiç değilse prelüdlar arasında bulunmalıdır (Meirinhos, 1996).

Örnek: 7



BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu araştırmada, belirlenen evren açıklanmış, beş prelüdün evreni temsil etmesinden dolayı örneklem alınmadığı belirtilmiştir. Ana ve alt problemlerde ele alınan değişkenlere uygun olduğu düşünülen veri toplama araçları ve problemlere yanıt olabilecek öğretim materyalleri, örnekler ve tablolar bulguların elde edilebilmesi için verilere uygulanacak analiz tekniklerine yer verilmiştir.

Döküman incelemesi yapılan bu tezde, ortaya çıkan yapılar küçük egzersizler ve örnekli resimlerle desteklenmiştir. Ayrıca sorun oluşturabilecek yerlere önerilen parmak numaralarının sayesinde; müzikal gelişime ve gitar eğitimine yönelik neler kazandırılabilceği belirlenmiştir. Bunun sonucunda ise elde edilen veriler araştırma sorularının doğrultusunda yorumlanmıştır.

3.1 Araştırmanın modeli

Döküman incelenmesi yapılan bu araştırmada, bilinen nitel araştırma tekniklerinin dışında araştırmaya özgü bir sistem kullanılmıştır. Dökümanların üzerinde yapılan analiz ve bu analizin sonuçlarına dayalı olarak yeni yapılar önermeye yönelik bir araştırma olarak yürütülmüştür. Bu çalışmaya yakın olan tezler, makaleler ve yazılı kaynaklar çalışmayı desteklemiştir. Prelüdlardaki gitar teknikleri bir sınıflandırma içerisinde sağ el ve sol el tekniği olarak ayrılarak, iki yapı içerisinde incelenmiştir. Ritmik yapılar açığa çıkarılarak ritmik kalıplar başlığı

altında halinde araştırmaya dahil edilmiştir. Ayrıca prelüdleredeki müzik formu da incelenmiştir. Böylece dokümanları tablolama yoluna gidilerek biçimlendirilmiştir. Ortaya konan tespitlerin sonucunda ise öğretim materyal önerileri getirilmiştir.

3.2 Araştırma evreni

Araştırmanın evrenini Heitor Villa Lobos'un klasik gitar için yazdığı beş prelüdü oluşturmaktadır.

3.3 Araştırma örnekleme

Araştırmanın spesifik olması ve evreni oluşturan beş prelüd araştırmanın içinde yer aldığından ayrıca örneklem alınmamıştır.

3.4 Veri toplama yöntemleri

Veriler, Heitor Villa-Lobos'un beş prelüdününün nota üzerinde analiziyle elde edilmiştir. Elde edilen veriler araştırma sorularına göre tasnif edilmiştir. Araştırma ile ilgili literatür taraması yapıp, konuyla ilgili makale ve daha önce yapılmış akademik çalışmalara ulaşılmıştır.

Bu konuyla ilgili yayınlardan çeviriler yapıp konuyla ilgili teze kaynak olabilecek bölümler çalışmaya dahil edilmiştir. Ve prelüdlerin seslendirilmesine yönelik öğretim materyal önerileri sentezlenerek araştırmada kullanılmıştır.

3.5 Verilerin analizi

Heitor Villa Lobos'un prelüdlerinin çeşitli yönlerden analizi ile elde edilen veriler (teknik yapılar, ritmik yapılar ve müzikal form açısından) sınıflandırılarak, prelüdlerin özellikleri ortaya konmuştur.

Prelüdlere sağ el ve sol el gitar teknikleri açığa çıkarılarak tablolaştırılmış, müzikal form yapısı üzerinde durularak hangi müzik formunda olduğu ve formlar arası ton geçişleri belirlenmiştir.

Ritmik yapılar her ölçüde incelenerek farklı ritim kalıpları tespit edilmiş ve tablo ile zenginleştirilmiştir.

Pasaj geçişleri, sağ el ve sol el parmak numaraları notasyonda incelenerek önerilen parmak numaralarının, pasajları ve pozisyon değişimlerini rahatlatması için prelüdlere alternatif değişimler öneri olarak sunulmuş ve örnekli resimlerle desteklenmiştir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde araştırmanın yöntemine uygun olarak toplanan veriler ve yapılan analizler aşağıda yorumlanmıştır.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar

a) Sağ el teknikleri açısından inceleme

Prelüd no:1

a) 1. ölçüden 32. ölçüye kadar olan bölümde **i,m ve a** parmaklarının yani melodiye eşlik eden akor yapısının, aynı anda hareket etmektedir 1. ölçüde 6. tel **mi** sesi ve 5. teldeki '**mi**' sesi aynı anda çalınacağından **p** parmağının bu notaları bir defada çalmaktadır İlk olarak; başparmağın etli kısmı (6. teldeki **mi** sesini çalarken) daha sonra baş parmağın tırnak kısmı (5. teldeki **mi** sesini çalarken) gelmektedir. 9. 10. 11. ve 12. ölçülerde **p** parmağının; gitarın **la** telinden başlayıp 6. tel boş **mi** teline doğru sırayla ilerlediğini ve böylece **p** parmağının hareketli bir yapı izlediğini, ancak 6. ölçünün sırasıyla (**sol si si mi**) akorundaki 5. el **sol** 4. tel **si** seslerinin bir vuruşta **p** parmağı ile çalınacağı, yani burada tüm akorda **p,m ve a** parmaklarının kullanıldığı görülmekte, aynı yapıya 7. ölçüde de rastlanmaktadır. 8. ölçüde ise, 5. tel **la ve** 4. tel **la** sesleri yine **p** parmağı ile sadece bir vuruşta çalınmaktadır **p** parmağıyla melodiye eşlik eden **i,m,a** parmaklarının birbirleriyle iç içe bir yapıda olduğu, **p** parmağı ile **i,m,a** parmaklarının birbirinden bağımsız hareket ettiklerini fakat birbirlerini dengeledikleri görülmektedir.

Abel Carlevaro **i,m,a** parmakları için **fijacion** yani birlikte kontakt kuralı geçerlidir demektedir (Carlevaro, 2006). Yani **i,m** ve **a** parmakları hafif çalındığından, melodinin önünde değildir. **i,m** ve **a** parmakları ile çalınan akorlar için parçanın **mi minör** tonda yazılışı gitarda açık tellerin kullanılmasının sebebi olarak Villa Lobos şunları söylemektedir:

“Gitarda açık tellerin kullanımı her zaman gitarcının avantajıdır” cümlesi parçayı **mi minör** tonda yazmasının sebebinin **i,m,a** parmaklarının boş tellerde çalınmasının sağ el tekniği ve tonu için avantaj olduğuna değinilmiş ve boş tellerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Şekil 1



9. 10. 11. 12. ölçülerde daha öncede melodiye eşlik eden akor yapısının (**i,m,a** parmakları) aynı anda çekildiği ve ‘**re sol ve si**’ tellerinde hareket ettikleri görülmektedir.

Şekil 2



Prelüd 1 (9. ve 10. ölçü)

Şekil 4



Prelüd no:1 (52. ölçü)



Prelüd no:1 (54. ölçü)

Bu melodinin ortaya çıkması için işaret ve orta parmakların temiz vuruşu ve başparmağın etli kısmı kullanılmıştır 52. ölçüdeki arpejde başparmağın yani **p** parmağının 6. telden 2. tele kadar hareket ettiği görülmektedir. 53. ölçüde **p** parmağının etkin bir rol oynamaktadır. Ve **i** ve **m** parmakları birlikte hareket etmektedir.

Şekil 5



Prelüd 1 (52. ve 53. ölçü)

70. ölçüden 78. ölçüye kadar başparmağın ilk akor seslerinde bütün tellerde hâkim olduğu, **i** **m** ve **a** parmaklarının “re sol si” tellerinde hareket ettiği; **i** ve **m** parmaklarının 12. perdedeki harmonikleri çaldığı görülmektedir

Şekil 6



prelüd 1 (70. 71. 72. 73. ölçü)

Şekil 7



prelüd no: 1 (74. 75. 76. ve 77. ölçü)

128. 129. 130. 131. ölçülerde ise yine **p** parmağının; 128. ölçüde “**mi ve do#**” 129. ölçüde ise “**mi ve do naturel**” 130. ölçüde ise “**mi ve si**” notalarını bir defada **Thumb Twin Stroke** tekniği ile çalacağı (p parmağının önce etli tarafıyla sonra tırnakla vuruşu) görülmektedir. Bu ölçülerde **i,m** ve **a** parmakları bir yarım vuruş “**re sol si**” tellerinde, bir yarım vuruş “**sol si mi**” tellerinde hareket etmektedir.

Şekil 8



prelüd 1 (128 ve 129.ölçü)

Şekil 9



prelüd 1(130 ve 131. ölçü)

Prelüd 1 'de tespit edilen sağ el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır

Tablo 4.1.1a Prelüd 1’de görülen sağ el teknikleri

a)Baş parmakla aynı anda, birden fazla tele vuruş yapma (Thumb Twin Stroke) tekniği	b)“ima” parmakları ile aynı melodiye anda eşlik çalma Fijacion :(birlikte kontakt kuralı)	c) Altı teli içeren p,p,p,i,m,a arpeji	d)Çift ses armonikler
---	---	---	-----------------------

Prelüd 1’de ortaya çıkan tabloda p parmağının aktif bir rol oynadığı, “**i,m,a**” parmaklarının aynı anda akor olarak çalındığı ve baş parmağın birden fazla tele aynı anda birden vuruş yapması (**Thumb Twin Stroke**) tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir ve **çift ses** armoniklerin i ve m parmakları ile kullanıldığı tespit edilmiştir

Prelüd no:2

a) 2/4lük ölçüyle yazılmış olan prelüd no 2'nin A bölümünün incelenmesi sonucunda **1. 3. 5. 7. ve 12.** ölçülerde “sol si” ve ince “mi” tellerinde “**i,m,a,m-a,m,i**” şeklinde arpej tekniği görülmektedir. **p** parmağı sadece **i** parmağıyla beraber çalınmıştır. **4. ve 13.** ölçülerde bu sırayla “sol mi si “ve yine “sol” tellerinde” **i,a,m,i**” “sol mi si ve re” tellerinde bu sırayla “**i,a,m,p**” parmaklarıyla yapılan arpejleme tekniği görülmektedir.

Şekil 10



Şekil 11



prelüd 2 (14. ölçü) arpej: i,m,a,m – a,m,i – a,m,i

18. 21. 29. ve 32. ölçülerde ise “sol si ve mi” tellerinde sırasıyla “**p,i,m,i**” arpejleme tekniği, aynı ölçü içinde “**p,i,m,a**” daha sonra “**i,m,a**” parmaklarının aynı anda çekildiği gözlenmiştir

Şekil 12



prelüd 2 (18. ölçü) arpej : p,i,m,i

Piu mosso bölümü 35. ölçüden başlayarak devam eden ölçülerin başlangıç notalarında arpej başlangıcında **p** parmağının etkili bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. 6. tel ve 5. tellerde çalınan ve dem görevi gören **p** parmağı **twin stroke** (iki notanın aynı anda çalınması, çifte vuruş) tekniği ile hareket ederek 6. telin etle 5. telin tırnakla çalınışı bulunur. 35. ölçüde kullanılan arpej tekniği “**p,p,i,m**” “**a,m,i,p**” şeklindedir.

Şekil 13



prelüd 2 (35. ölçü) arpej: p,p,i,m- a,m,i,p

36. ölçüde ise arpej p,p,i,m p,p,i,m şeklinde devam etmektedir.

Şekil 14



prelüd 2 (36. ölçü) arpej: p,p,i,m- p,p,i,m

37. ve 38. ölçüler 35. ve 36. ölçüdeki arpejle aynı karakterdedir. 39. 41. 43. 45. 47. 49. 51. 53. 55. 57. 59. 61. 63. 65. 67. 69. 71. 73. 75. 77. 79. 81. 83. ölçülerde kullanılan arpej tekniği ise birbirleriyle aynı karakterde olup 35. ölçüde kullanılan “p,p,i,m” “a,m,i,p” arpejinin aynısıdır.

40. ölçüde kullanılan arpej tekniği ise “m,i,p,m” “i,p,m,i” şeklindedir. Bu arpej tekniğinin; 42. 48. 50. 56. 58. ve 84. ölçülerde devam ettiği görülmüştür.

Şekil 15

Prelüd 2’de **91.** ölçüden itibaren ilk bölümle aynı yapı işlendiği için, yukarıda söylediğimiz teknik yapıların aynısının bu bölümde de kullanıldığı saptanmıştır.

Prelüd 2 ‘de tespit edilen sağ el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır

Tablo 4.1.2a Prelüd 2’de görülen sağ el teknikleri

A) Prelüd 2 arpej tekniğinden oluşmaktadır. Kullanılan arpej şekilleri ise şunlardır a) i,m,a,m,a,m,i arepji b) i,a,m,i –i,a,m,p arepji c) i,m,a,m – a,m,i – a,m,i arepji d) p,p,i,m- a,m,i,p arepji e) p,p,i,m- p,p,i,m arepji f) m,i,p,m- i,p,m,i arepji g) p,i,m,a-p,i,m,a arepji h) i,p,m,i- p,m,i,p arepji	B) Twin stroke : Çift vuruş tekniği, baş parmağın önce eti sonra tırnağı notaya aynı anda vuruş yapma
--	---

Prelüd 2’de ortaya çıkarılan tabloda prelüd 2’nin daha çok arpeje yönelik bir parça olduğu tespit edilmiş ve arpejler tabloda belirtilmiştir. Ayrıca **p** parmağında **twin stroke** tekniği olduğu tespit edilerek tabloya konmuştur.

Prelüd no:3

a) **2/4'lük** ölçü ile başlayan 3. Prelüdün bölümünün **1. ölçüsünde** Önce **m** sonra **i** parmağı ile **5. telden** başlayarak; **m** parmağı **p** parmağı ile aynı anda kullanılarak **4. tel, 3. tel, 2.tel ve 1.tel** de “**m,i,m,i,m,i,m,i**” **6. tel, 5. tel, 4. tel, 3. tel ve 2. tel** de ise **p** parmağı kullanılmıştır. Bu cümle maj 7 akoruna çözülür ve akorun tümü **p** parmağıyla çalınmaktadır.

Şekil 18



Prelüd no:3 (1.ve 2. ölçü)

P parmağı bas sesleri çalar **i** ve **m** parmağı ise sapı tiz sesleri çalar.

3/4'lük bir yapıya geçen **3. ölçüde** ise “**p,p,p,i,m,i,a,i,m,i**” parmaklarının kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu akorda tüm rezonansı almak amacıyla parmaklar parmak numaralarının kullandığı yerden alınarak sağlanır.

Şekil 19



Prelüd 3 (3.ölçü) arpej: p,p,p,i,m,i,a,i,m,i

5. ölçüyü 6'ya bağlayan ölçüde ise yine “**m,i,m,i,m,i,m,i**” yapısı izlenmiş fakat sırayla izlenen sağ elde 4. telde **m**, 5.telde **i**, 3.telde **m**, 4.telde **i**, 2. telde **m**, 3. telde **i**, 1.telde **m**, 2. telde **i**, 1.telde **m** ve **i** aynı anda kullanılmıştır. 6.5.4.3.2. tellerde ise **m** ile aynı anda birer kere **p** parmağı kullanılmıştır.

Şekil 20



prelüd 3 (5.6. ve 7. ölçü)

7. ölçüde arpej akorunun 6.tellerinden itibaren **p** parmağı **thumb twin stroke** (baş parmağın çifte vuruşu) kullanılmıştır.

Şekil 21



prelüd 3 (7.ölçü)

8. ölçüde ise birini arpejin oktavı “**p,p,p,p**” ile ayrı çalınarak daha sonra birbirini takip eden arpejler sırasıyla” **p,i,m,a**” “**p,i,m,a**” parmakları nazik accelerando ile çalınır.

Sağ el aşağıda gösterildiği biçimde çalınmaktadır:

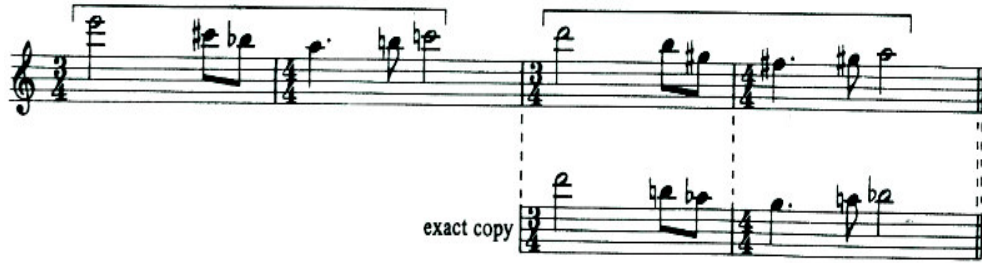
Şekil 22



prelüd 3 (8.ölçü)

9. 10. 11. ve 12. ölçülerde 9. ölçünün ilk akoru için **p** parmağının çifte vuruş kullanılmaktadır. Bunu takip eden akorlar **p,i,m,a** ile çalınır. Bu 4 ölçü birbirinin aynısıdır ve aynı teknikler geçerlidir. Ve bu ölçülerdeki melodik yapı aşağıdadır ve öne çıkması gereken yerler bu melodilerdir.

Şekil 23



Akor yapısı ve sağ el parmakları ise şu şekilde gösterilir **p** parmağı çalınır ve bunu takip edecek olan **p,i,m,a** parmakları aşağıdaki gibi gösterilir.

Şekil 24



Prelüd 3 (9. ölçü) (p parmağında thumb twin stroke tekniği uygulanır)

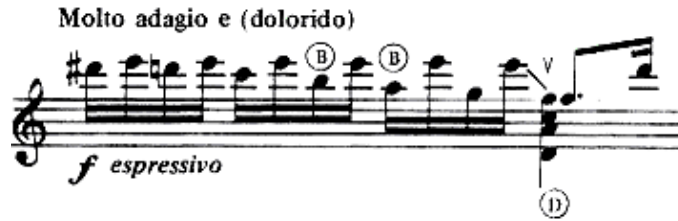
Akor arpejlerini başarılı bir şekilde çalmak için sağ el parmaklarının her biri diğerinden daha serbest bırakılır. Ve parmaklar el hareketlerine katılır. Bu dinamik yüzük parmağı tarafından yaratılır.

18. ölçüde “**p,p,p,p,i,m,i,m,i,m,i**” parmakları aşağıda gösterildiği şekilde kullanılmıştır.

Şekil 25



Şekil 27



Prelüd 3 (24. ölçü)

23. ve 24. ölçüler için bağlantısız inici notalardan emin olmak için 2. teldeki vuruşlar **i** parmağı ile çalınır. 1. teldeki vuruş kullanımı ile **m** parmağı piyano çalar. Dinamik bir seviye yaratmak için bu en uygundur.

Şekil 28



Yukarıdaki örneğe göre, **i** parmağı için 2. teldeki sesler kullanılır.

Prelüd 3 'te tespit edilen sağ el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 4.1.3a Prelüd 3’te görülen sağ el teknikleri

A) prelüd 3’te tespit edilen arpej şekilleri a) P / P / P / P / P m,i m,i m,i m,i m,i arpej sırasında P ve m telleri aynı anda çalışıyorlar b) p,p - p,i,m,i - a,i,m,i arpeji c) p,p,p,p - p,i,m,a - p,i,m,a – p,i,m,a(arpejiyato) d) p,p,p,p - p,i,m,i – m,i,m,i, arpeji e) i,m,i,m – i,m,i,m - i,m,i,m – p,i,m,a(blok akor	B) Thumb Twin Stroke: Baş parmağın bir defada iki tele çifte vuruşu.
--	--

Prelüd 3’te **p** ve **m** parmaklarının aynı anda kullanıldığı, arpejin yer aldığı ve blok akorların sağ elin tüm parmaklarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca p parmağında **Thumb Twin Stoke** tekniğinin uygulandığı tespit edilerek tabloya konmuştur.

Prelüd no: 4

a) Bu prelüde melodinin bulunduğu notalarda **p** parmağı ile çalınmaktadır. bu kısımlarda baş parmağın tırnak kısmının kullanıldığı görülmektedir. **5. ve 6.** ölçüde ise yine **p** parmağın önemli bir işlevi söz konusu olmaktadır.

p parmağı iki farklı davranış göstermektedir.

- 1) **forte** kısmı tırnak vuruşu ile (6.tel)
- 2) **pianissimo** kısmı et vuruşu ile (5.tel)

Şekil 29



Şekil 30



Bu prelüdün “**Animato**” kısmının **11.** ölçüsünde başlayan “**p i m a**” arpeji **25.** ölçüye kadar devam etmektedir. Fakat **11.** ölçüden **16.** ölçünün sonuna kadar olan “**p i m a**” arpeji sadece “**re sol si ve mi**” tellerinde hareket göstermektedir.

Şekil 31



Prelüd 4 (11. ve 12. ölçü) Arpej tekniği: p,i,m,a “re sol ve si” tellerinde”

Şekil 32



Prelüd 4 (13 ve 14. ölçüler) Arpej tekniği: p,i,m,a “re sol ve si tellerinde”

Şekil 33



Prelüd 4(15. ve 16. ölçü) arpej tekniği: p,i,m,a “re sol ve si tellerinde”

17. ölçünün 2.arpejinde başlayan **p,i,m,a** arpeji “**la re sol si**” tellerinde daha sonra da **mi (6.tel) re sol si** telleri kullanılmakta yani parmaklar bir üst tele doğru çıkmaktadır. Bu arpej kullanımı ve hareketlilik **24.** ölçünün sonuna kadar devam etmektedir.

Şekil 34



Prelüd 4 (17. ve 18. ölçü) arpej tekniği: p-i-m-a “la re sol si” tellerinde

Şekil 35



Prelüd 4 (19. ve 20. ölçü) arpej : p-i-m-a “la re sol si” ve “mi la re sol” tellerinde

Şekil 36



Prelüd 4 (21. ve 22. ölçü) arpej tekniği: p-i-m-a “mi la re sol” tellerinde

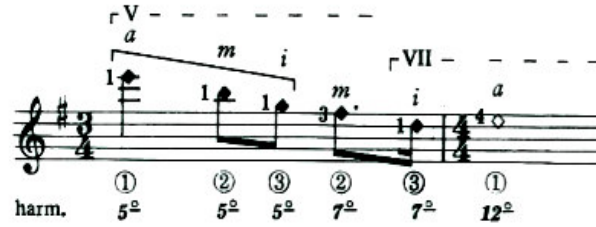
Şekil 37



Prelüd 4 (23. ve 224. ölçüler) Arpej tekniği: p-i-m-a “mi la re sol” tellerinde

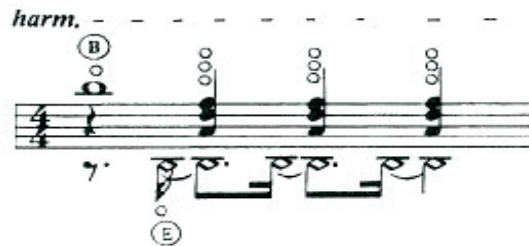
27. ölçüye gelindiğinde ise; flajole tekniği uygulanarak sağ el parmaklarında sırasıyla **floje seslerin** sırasıyla **a,m,i,m,i** parmakları ile çalınmaktadır. Bu ölçü 31. ölçünün aynısıdır.

Şekil 38



28. ölçünün ilk flajole sesi **a** parmağı ile, sonra ki çalınacak ses 7. perdede floje **p** parmağı ile yine 12.perdedeki 3 nota floje “**i,m ve a**” parmakları ile aynı anda çalınmaktadır.

Şekil 39

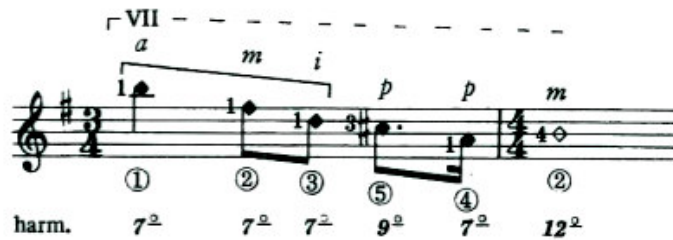


prelüd4

(28 .ölçü)

29. ölçünün ilk floje sesi **a** parmağı ile, bir sonraki ses **m** parmağı ile daha sonra **a** parmağı ile kalan iki nota ise **p** parmağı ile çalınmaktadır.

Şekil 40



30. ölçüde ise **floje sesler** ilk ses **a** parmağı ile daha sonraki ses **6.** telde **p** parmağı ile kalan 3 nota ise aynı anda sırasıyla **i,m** ve **a** parmakları ile çalınmaktadır.

Şekil 41

harm. - - - - -

prelüd 4

(28. ölçü)

32. ölçünün ilk sesi floje **a** parmağı ile çalındığı görülmektedir. Sonraki ses (floje) **p** parmağı ile kalan 3 nota ise (floje) **i,m** ve **a** parmakları ile çalınmaktadır.

Şekil 42

harm. - - - - -

prelüd 4

(32. ölçü)

Prelüd 4 'te tespit edilen sağ el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 4.1.4a Prelüd 4’te görülen sağ el teknikleri

A) Prelüd 4’te tespit edilen arpej şekilleri a) p,i,m,a arpeji (re sol si) tellerinde b) p,i,m,a arpeji (la re sol si) tellerinde c) p,i,m,a arpeji (mi la re sol) tellerinde	B) Floje sesler a) a,m,i,m,i a parmakları ile çalınır. b) a,m,i,p,p,m parmakları ile çalınır. c) i,m,a parmakları aynı anda çalınır.	C) Tırnak vuruşu ve parmağın et tarafı ile vuruşu a) 5.ölçüdeki Forte kısmı tırnak vuruşu b) Pianissimo kısmı parmağın etiyle vuruşu
--	---	---

Prelüd 4’ün ikinci bölümünde arpejlerin yer aldığı tespit edilmiş, “**re sol si**” boş tellerinde “**p,i,m,a**” arpeji, “**la re sol si**” boş tellerinde “**p,i,m,a**” arpeji ve “**mi la re sol**” boş tellerinde yine “**p,i,m,a**” arpeji kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun sonucunda; arpejin gitarın bir üst teline doğru çıktığı ama sağ el “**p,i,m,a**” arpejinin teller ve notalar değişse bile, değişmediği sonucuna ulaşılmıştır floje çalınan seslerin hangi parmaklarla çalınacağı, ayrıca **p** parmağının **forte** olan yerde **tırnakla** vurulması, **pianissimo** olan yerde ise parmağın **et kısmı** ile vurulması sonucu ortaya çıkarılarak tabloya konmuştur.

Prelüd no: 5

a)Bu prelüd ilk ölçüsünden başlayarak akorlar üzerine kurulmuştur. Sağ elin p parmağı ve i,m,a parmaklarının tümü kullanılmaktadır. Bu akorlar için **twin-stroke of the thumb** (başparmağın çifte kullanımı) tekniği görülmektedir.

4. ve 5. ölçüde sağ el tekniği ile ilgili şunlar söylenmektedir:

“Bu parça boyunca sağ elin yüksek sesin hâkimiyetini sağladığından emin olun. Villa Lobos un **4.ölçüde** bağlı nota işaretlerinin (bunların tekniksel değil müziksel rolleri vardır) kullanımıyla oluşturduğu melodi değişimine dikkat edin. Bu ayrıca 5. ölçüde de bulunur ve özdeş bir üslupta çalmayı sonuçlandırmak için iki kez kullanılır” (Carlevaro,2006).

Şekil 43



Prelüd 5 (4.ölçü ve 5. ölçü)

7.ölçüde Villa Lobos melodisini yeniden belirler. **3.tel re** notasındaki melodi akorda duyurulur. Ve “i” parmağı ile çalınır.

Şekil 44



prelüd 5 (7. ölçü)

Melodi akorun en üstteki seslerinde olduğundan dolayı **6. ölçüye** kadar olan melodi **a** parmağıyla çalınmaktadır. **7. (poco rall.) ölçüde** ise melodi bir oktav kalına indiği için; melodiyi daha belirgin duyurmak amacıyla **p** parmağıyla çalınmaktadır.

Şekil 45



Şekil 46



14. ve 15. ölçüde ise melodi akorun en alttaki seslerinde olduğundan dolayı buradaki aynı melodik yapı **p** parmağıyla çalınmalıdır.

Şekil 47



prelüd 5 (14.ve15. ölçü)

17. ölçü incelendiğinde; melodinin **p** parmağı ile çalınacağı açıkça görülmektedir bu 18. 19. 21. 22. 25. 26. 27. ve 28. (basta **si** ve **fa#** olan kısmına

kadar ilk kısmı) **29.** (basta **mi ve sol** naturel olan kısım) ve **30.** ölçüde de **p** parmağı melodiyi çalmaya devam etmektedir.

Şekil 48



prelüd 5 (17. ve 18. ölçü)

20. 23. 24. 28.(**la re fa#** akorunun olduğu kısımdan itibaren) **29.** (**la re# fa# do** naturel akorunun olduğu kısımdan **fa# do** naturel **re la** akorunun olduğu yere kadar) **31. ve 32.** ölçülerde ise melodi tekrar **a** parmağına geçmektedir.

Şekil 49



prelüd 5 (20. ve 23. ölçü)

33. ölçüde ise akorlardan oluşan ve sağ el parmaklarının hepsinin kullanıldığı (**p,i,m,a**) ölçüde melodinin yine **a** parmağıyla çalınacağı ve **a** parmağının melodiyi duyurmak için öne çıkması gerektiği açıkça görülmektedir.

Şekil 50



34. ölçüde la majör akorundan sonra bir arpej yürüyüşü görülmektedir. Sırasıyla “re# mi” (4.tel 1.perde 4.tel 2.perde) legotusu p parmağı, “sol# la” (3.tel 1.perde 3.tel 2.perde) legotusu i parmağı ile, “do# mi” (2. tel 2.perde ve 1. tel boş) sesleri m ve a parmakları ile, “la do#”(2.tel 10.perde ve 1.tel 9.perde) sesleri m ve i parmakları ile, “mi mi” (1.tel 12.perde ve 1.tel boş) sesleri ise m ve i parmakları ile çalınmaktadır.

Şekil 51



Prelü5(34. ölçü)

35. ölçüde i,m ve a parmakları akor sesleri çekmektedir. Ve melodi en üstteki seslerde olduğu unutulmamalıdır. Melodi a parmağı ile çalınmalı ve bu sesler daha öne çıkarılmalıdır.

Şekil 52



prelüd 5 (35. ölçü)

36. ölçüde ise; yine **34.** ölçüye benzer bir ölçü olarak görülmekte ama arpej kısmı incelendiğinde sağ el parmakları burada değişiklik göstermektedir. Si minör akorundan sonra sırasıyla la# si (5.tel) legotusu p parmağı ile, re fa# (4.tel boş ve 4.tel 4.perde) sesleri yine p parmağı ile, si re (3.tel 2.perde ve 2.tel 3.perde) sesleri i ve m parmakları ile, fa# si(1.tel 2.perde ve 1.tel 7.perde) sesleri a ve m parmakları ile, do# re (1.tel 9.perde 1.tel 10.perde) seslerinin ise; i ve m parmakları ile çalınmaktadır.

Şekil 53



prelüd 5 (36. ölçü)

37 .ölçüde, **si eksik 5** akorundan sonraki arpejde **fa çift diyez sol#** (6. tel 3. perde ve 6. tel 4. perde) legatosu **p** parmağı ile, **si re** (5. tel 2. perde ve 5. tel 5. perde) **p** parmağı ile, **fa naturel sol #** (4. tel 3. perde ve 3. tel 1. perde) **p** ve **i** parmakları ile **si ve re** (2. tel boş ve 2. tel 3. perde) **m** ve **i** parmakları ile, **fa naturel ve sol#** (1. tel 1. perde ve 1. tel 4.perde) **m** ve **i** parmakları ile çalınmaktadır.

Şekil 54



prelüd no: 5 (37 .ölçü)

38.ölçüde ise daha önceki ölçülerde tespit edilen melodinin **a** parmağına geçtiği burada da göze çarpmakta ve yine melodinin öne çıkarılması en iyi **a** parmağı ile gerçekleşmektedir.

Şekil 55



prelüd 5 (38 .ölçü)

39. ve 40. ölçülerde durum biraz farklılaşmaktadır. Bu ölçülerin **re la si** akorunda melodi olan **si** sesi **m** parmağı ile ve **40.** ölçüdeki **mi la** seslerin de melodi olan **la** sesi **m** parmağı ile çalınması gerektiği inceleme sonucu ortaya çıkmıştır. Melodinin yine **a** parmağı ile çalındığı görülmektedir.

Sekil 56



prelud5

(39 ve 40. ölçü)

41.ölçüde önümüze iki alternatif çıkmaktadır. Tüm sesleri legato alıp sağ eli fazla hareket ettirmeden ajelite yakalanabilir. Üçleme olan “**si do# re**” seslerini legato olarak alarak (5.tel üzerinde 2.perde 4.perde ve 5.perdede parmak numaraları sırayla 1, 3 ve 4) sadece bir kere **p** parmağı, “**mi fa# sol#**” sesleri legato olarak alınırsa sırasıyla (4.tel üzerinde 2.perde 4.perde ve 6.perdede parmak numaraları sırayla 1, 1 ve 3) sadece bir kere **p** parmağı, “**la**” sesi ve “**si do#**” legato sesleri sırasıyla (4.tel 6.perde 3.tel 4.perde ve 3.tel 6.perde parmak numaraları sırayla 4, 1 ve 3) “**la**” sesi **p** ile “**si ve do#**” sesleri ise sadece bir kere **i** parmağı ile, “**re**” sesi ve “**mi fa#**” legato sesleri sırasıyla (3.tel 7.perde 2.tel 5.perde ve 2.tel 7.perde parmak numaraları sırayla 4,2 ve 3) “**re**” sesi **i** parmağı ile “**mi ve fa#**” seslerinde ise sadece bir kere **m** parmağını kullanmak uygun bir sağ el pozisyonu yakalamaya yardımcı olacaktır.

Şekil 57



prelüd 5(41. ölçü) legatolu çalım

İkinci alternatif ise bütün notaları legatosuz alıp **i** ve **m** parmakları ile aynı parmak numaraları ve perdelerden apayonda çalmak gerekmektedir.

Şekil 58



prelüd 5 (41. ölçü) legatosuz çalım

42. ölçüde melodinin yine **a** parmağında olduğu açıkça görülmektedir. **a** **temponun** başladığı 43. ölçüden 58. ölçüye kadar olan kısım yani parçanın sonlandığı, 1. ölçüden 16. ölçüye kadar olan kısımla aynı özellikleri taşıdığı saptanmıştır. Yani daha önce açıklanan (1. ölçüden 16. ölçüye kadar olan kısım) öğelerin burada da aynı özellikte olduğu açıkça görülmektedir.

Prelüd 5 'te tespit edilen sağ el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır

Tablo 4.1.5a Prelüd 5’te görülen sağ el teknikleri

A) Prelüd 5’te tespit edilen arpej şekilleri ve melodide önde olması gerekli Sağ el parmakları a) p,i,m,a(akoru) melodi a parmağında olduğu için a’lar kuvvetli b) p,i,m,a(akoru) meoldi p parmağında olduğu için p’ler kuvvetli c) p / i / m,a / m,i / m,i arpeji d) p / p / i,m / a.m / i,m arpeji e) p / p / p,i / m,i / m,i arpeji f) p / p / p,i / i,m arpeji g) i,m,i / m,i,m / i,m,i / m,i,m arpeji	B) Thumb Twin Stroke (Baş parmağın et ve tırnak kısmı ile çif kullanılması)
--	---

Prelüd 5’te akor çalınan yerlerde **a** ve **p** parmağının dinamik olarak etkili olduğu yerler tespit edilmiş ve melodi “**a**” parmağında olduğunda “**a**” parmağının kuvvetli çalınacağı, melodi “**p**” parmağında olduğunda ise “**p**” parmağının kuvvetli olacağı sonucuna ulaşılmıştır. Arpejlerin çok kullanıldığı prelüd 5’te, **p** parmağında **Thumb Twin Stroke** tekniğin kullanıldığı tespit edilerek tabloda yerini almıştır.

b) Sol el teknikleri açısından inceleme

Prelüd no:1

a) Eksik ölçüden 1.ölçüye geçerken 1. ölçüde 5.teldeki **si** notasından 5.teldeki **mi** notasına glissando tekniği ile geçilmiş olup; sol el 2. parmağımızla çaldığımız 5.tel **si** notasını, 5.tel **mi** notasına kaydırırken 3. parmağımızla **mi** notasına geçmemiz ise; sol elde glissando tekniği uygulandığı görülmektedir.

Carlevaro ‘‘Bu geçişte sol elin baş parmağı gevşek olmalı ve saptan uzak olmalı, bu geçişte kaydırma (glissando) engellenmemelidir. Ve Teller üzerine yapılan baskı sol elin baş parmağı tarafından sarfedilen karşı güç değil, bu baskı sol kol tarafından yönetilmektedir’’ demektedir (guitar masterclass, 2006).

1. ve 2. ölçüde 5. telde 3. parmakla devam eden melodi 3.ölçüde 3. parmakta olan la sesi ile birlikte 4.tele geçmektedir. Buraya kadar sol eli zorlayan bir problem olmadığı saptanmıştır.

8. ölçüde la notalarını çaldıktan sonra 5. perdeye yarım bare yerleştirildiği takdirde, sol el için en uygun pozisyon sağlanmış olur. 8. ölçüde 5. tel mi notası çalındıktan sonra yarım bare kaldırılır. Çünkü 1. parmak 3. teldeki **do** notasına gidecektir.

Carlevaro bu pozisyon için ‘‘1. ve 2. teller boş durumda olduğu için sol elin pozisyonuna dikkat edilmeli. Çünkü 1. ve 2. tellere sol elin değme olasılığı yüksek olduğu için büyük gürültülerden kaçınılmalı ve tok seslerden emin olunmalıdır.’’ demektedir (guitar masterclass, 2006).

Şekil 59



Prelüd 1 (8. ve 9. ölçü)

8. ölçüde melodi 5. tel 3. parmakta olan **mi** notasından 9. ölçüdeki 5. tel sol notasına yine 3. parmakla glissando tekniği ile geçildiği saptanmıştır.

Şekil 60



Prelüd 1 (8. ve 9. ölçü) mi notasından sol notasına glissando ile geçilir.

11 .ölçüden 22. ölçüye kadar olan kısımda şu ana kadar bahsettiğimiz teknikler bu ölçülerde de saptanmıştır. 22. ölçüde sol el parmakları detaylı bir şekilde kullanılır. Villa Lobos tarafından yapılan birçok çalışmada görüldüğü gibi (etütler, choroslar, prelüdler) burada da kullanılan sol el modeli etkili bir şekilde tınlayan doğal efektleri benzersiz bir şekilde yaratmış olur.

Şekil 61



prelüd 1 (23. ölçüden bir alıntı)

- 1) **1. ve 4. parmaklar** rahat olur ,yer değiştirmez.
- 2) Bilek hafifçe dönerken, kolun ileri doğru hareketi **1. ve 4. parmakların 4.teldeki sol ve 1. teldeki sib** notlarına gelmesini sağlıyor.gitar sapı üzerinde bu konum iyi bir şekilde kalmalıdır. Bu sorumlu seslerin gitar sapının üzerinde kalmasıyla **2. ve 3. parmaklar** bu hareketin geręekleřtirilmesine izin verir.
- 3) **1. ve 4. parmaklar** gerekli sesler üzerinde yer aldığından dolayı bu parmaklar uygun telleri durdururlar.

Birinci prelüd içindeki bu akor kullanımı için bu kaynak, farklı pozisyonların değişimi kol hareketlerinin katılımı ve **stable prsentation** (el ve kol hareketinin sabit davranışı) gerektirir. (guitar masterclass 2006)

25. ve 26. ölçüye geldiğimizde sol elde bir hareketlilik görölmektedir. **1. parmak** melodiyi çalarken **2. 3. ve 4. parmaklar** sadece paralel bir hareketlilikle **1. parmağı** takip ederek saptan aşağıya inmektedirler.

Carlevaro'ya göre; "Her değişim dirseğin ileri doğru hareketi ile kol ve dirsek arasında kalan bölgenin sola doğru dönüşünü bir araya getirir. Bu dirsek hareketi gitar sapındaki parmakların hareketini destekler ve sol elin baş parmağını, değişimlerde gevşetmek ve baş parmaktan emin olmak kolun hareketine uymakla sağlanır"(guitar masterclass, 2006). Sol el konumun bu pozisyonda nasıl hareket etmesi gerektiğini bu cümlelerle açıklanmaktadır.

33. ve 38. ölçüler arasındaki ölçülerde ise sol el parmaklarını zorlayıcı pozisyonlar bulunduğu görölmektedir. Sol elin **2. ve 3. parmakları** arasında paralel 8'lilerden oluşan parmaklar arası paralel bir hareketlilik söz konusudur. **1. parmak** her pozisyon geçişinde sabit; **2. ve 3. parmağı** destekler bir pozisyon içerisindedir. Baş

parmak rahat bir şekilde bulunduğu konumdan fazla hareket etmemekte ve diğer parmakları (1. 2. 3. 4.) desteklediği saptanmıştır.

Bu pozisyonda sol el bileğinin çok rahat bir konumda olmaması, bileğin kasılması demek 2. ve 3. parmakların hareketliliğin kısıtlanması demektir. 2. ve 3. parmaklar bir perdeden diğer perdeye geçerken aynı anda hareket ettirildiği ve bu parmaklar tek parmakmış gibi olduğu saptanmıştır. Çünkü notaların kromatik ilerlemesi parmaklardaki bu hareketliliği zaten kısıtlamaktadır. O yüzden bu ölçülerde bu tekniklerin dikkate alınması gerekli görülmektedir. Bu hareketlilik 33. ölçüden 38. ölçüye kadar aynı teknik hareketle devam etmektedir.

Şekil 66



41. ölçüden 42. ölçüye geçerken ve 45. ölçüden 46. ölçüye geçerken sol el pozisyonu aynı olup değişmemekte, sadece bütün parmaklar birer perde aşağı kaymaktadır.

Şekil 67



prelüd 1(41. ve 42. ölçü)

Şekil 68



51. ölçüde 2. 3. ve 4. parmaklar sorumlu sesler üzerinde kalırken sadece 4. parmağın yer değiştirildiği açıkça görülmektedir.

Şekil 69



Bu pozisyon için (A) **transversal presentation** (aynı seslerde yer alan bir ya da birden çok parmağın yarattığı elin ve kolun tutumunu gerektirmektedir) (guitar masterclass, 2006). Yani; sol el başparmağının yanı sıra sapa dokunur. Baş parmak el hareketlerine uymaktadır. Dirsek aşağıya ve yukarıya doğru hareket ederken, akorun pozisyonunu alabilmesi için parmaklara izin verilir. A'dan B'ye geçilirken dirseği hafifçe indirmek sadece burada mevcuttur. Sonra, bileğin hafifçe dönüşü ile 4. parmak doğal bir şekilde 1. teldeki sol sesine yerleşmiştir. Ve böylece anlık değişimlerde teldeki sürtünmeden kaçınılmış olunur.

53. ölçüye geldiğimizde ise, 1.tel üzerinde legatoların görüldüğü **si, la** geçişinde 1.ve 4. parmağın kullanıldığı, legato tekniğini 4. parmağın gerçekleştirdiği görülmektedir. **Sol mi** geçişinde ise, 1.parmağın bu hareketi gerçekleştirdiği **sol fa#** geçişinde ise, 1.parmağın 2. perdeye bare olarak yerleştirildiği 3. parmağın ise legatoyu gerçekleştirdiği saptanmıştır. 55. 57. 59. 61. 63. ölçülerde de aynı yapılar yer almaktadır.

Şekil 70



gerektiği sonucunda ise **stable presentation** ve ölçü bitimine kadar parmakların birlikte teması ile hareketi sonucunda ise **unity through contact** tekniğin uygulandığı tespit edilerek tabloya konmuştur.

Prelüd no: 2

b) Prelüdün ilk kısmı “Andantino” olan **mi majör** arpejini içeren bu bölümde; **la# si** apajiyatürü meydana gelir. Bu kısımda bestecinin belirttiği gibi geciktirilerek çalınır. **4.** parmak portementosu devam ederken yeni pozisyonu görmek; mekanik olarak en uygun yaklaşımdır.

Şekil 72



1. 3. 5. ve 7. ölçülerdeki aynı teknikleri içeren pozisyonu için, yukarıdaki **A** pozisyonu üzerinde **4.** pozisyona portamento çözümünden önce ulaşılır. Bu kaydırma **partial translation** (bileğin aktif katılımı ile yapılan bir hareket) kullanılarak yapılır. Bu güvenli yer değiştirme **4.** parmağın kontrolü ile gerçekleşir. Bu güvenli yer değiştirme **sol#** sesinin üzerindeki **1.** parmağın kullanıldığı yer ile başarılıdır. Aynı teknik **B** pozisyonu için de geçerlidir. Fakat aynı teknik **9.** perde üzerinde gerçekleşir.(guitar masterclass, 2006)

9. ölçüye geldiğimizde **mi majör** akorundan sonraki pozisyon çıkışı **2.** pozisyon ile başladığı görülmektedir. Ölçü başlamadan önce sol el parmakları **2.** pozisyon için hazırlanır.

Şekil 73



Prelüd 2 (9. ve 10. ölçü)

14. ölçüye geldiğimizde sol el parmaklarının notalara iki konumda yerleşimi dikkatimizi çeker.

Şekil 74



(pozisyon değiştirmeden geçiş)

(4.perdeden 2. perdeye bareli geçiş)

Şekil 75



(6.perdeden 2.perdeye bareli geçiş) (7.perdeden 2. perdeye bareli geçiş)

17. ve 18. ölçülerde ise 1 ve 7. pozisyon değişimleri üzerine kurulu arpejde ikinci boş tel si 7. pozisyona geçiş olarak kullanılarak bu geçişi kolaylaştırıldığı

aşağıdaki örnekte açıkça görülmektedir. Ayrıca burada sol el parmaklarının notalara yerleşimi de önem arz etmektedir. Pozisyonda 1'den 7'ye geçişi kolaylaştırmak için açık tellerin kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 76



prelüd 2 (17. ve 18. ölçüler)

2. 6. 11. 23. 24. 25. ve 26. ölçüler teknik olarak aynı olduğu saptanmıştır. Bu ölçülerde aktif olan 4. parmağın çok özgür bırakılmaması gerektiği tespit edilmiştir. Yani diğer parmaklardan ayrı olarak düşünülmemelidir.

Carlevaro'ya göre; **piu mosso** bölümünde çalınan arpejler için sol el burada sabit bir konumda parmakların değişmediği sadece pozisyon değişikliğinin olduğu bu bölüm için; pozisyon değişikliklerinde parmakların konumu aynıdır yani parmaklar arasında bir değişiklik söz konusu değildir. Ve **sabit sol el modeli** çalışı görülmektedir (guitar masterclass 2006).

Prelüd 2' de tespit edilen sol el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır

Tablo 4.1.2b Prelüd 2'de görülen sol el teknikleri

1) Partial Translation tekniği	2) Sabit sol el modeli	3) perdeden perdeye bare geçişi	4) pozisyon değiştirmeden parmak değişimi
---------------------------------------	-------------------------------	--	--

Prelüd 2’de bileğin aktif katılımı ile yapılan bir hareketin oluşması sonucu “**Partial Translation**” tekniğinin oluştuğu, pozisyon değişikliklerinde parmakların konumunun aynı, yani parmaklar arasında bir değişiklik söz konusu olmadığından yola çıkılarak “**sabit sol el modeli**” oluşturulması gerektiği, bazı pasaj geçişlerinde bare kurularak pozisyon geçişinin rahatlatıldığı, bazı yerlerde ise sol el parmaklarının dikkate alınarak baresiz geçişin rahat olduğu tespit edilmiştir.

Prelüd no: 3

b) 3. ölçüdeki akorda tüm rezonansı anlamak amacıyla sol el parmakları sorumlu sesler üzerinde olmalıdır. Son üç notanın legatosuz çalınmadığı görülmektedir. parmakların akorun takibi ile en önemli melodiye ulaşmalıdır.

Şekil 77



Prelüd 3 (3. ölçü)

4. ölçüde 1. telde düzenli bir geçiş vardır. 4.ölçüdeki akorda baş parmak ve parmakların katılımı görülmektedir. Bu durumda yüzük parmağının bükük olduğu üretilen kalite sesin bilek ve el yardımıyla yakalanabildiği açığa çıkmaktadır.(Guitar Masterclass 2006)

Şekil 78



prelüd 3 (4. ölçü)

8. ölçünün son vuruşunu takip eden akorların sol el tekniğinin uygun kullanımı sonucunda çalındığı görülmektedir. 1. telde mi sesi üzerindeki 4. parmak eksen noktasıdır. Bu eksen noktası **change of presentation** (pozisyon değişim gösterimi) vasıtası ile el ve bileğin yardımı ile diğer son üç notaya parmakları yerleştirmek için yardım eder.

Şekil 79



prelüd 3
(8. ölçü)

4. parmağın eksen olarak kullanımı kolun ileri ve geri hareketlerini gerçekleştirmesi 4. 3. ve 2. tellerde bulunan 1. 2. ve 3. parmakların konumu cesaretlendirmektedir.

9 10. 11. ve 12. ölçüler için sol el enine gösterimde olduğu, parmaklar doğru perdeler üzerinde hareket etmesinin gerektiği ve parmakların paralel hareket yardımıyla bu 4 ölçünün Carlevaro'ya göre; **translation by displacement** tekniğine ihtiyacı vardır. Bu değişimlerin kol ve bilek hareketlerini içererek çalınması gerekli görülmektedir.

Şekil 80



prelüd 3
(9. ve 10. ölçü)

Şekil 81



20. ve 21. ölçülerde her final vuruşun **si** sesinin farklı şekilde parmaklandırılması

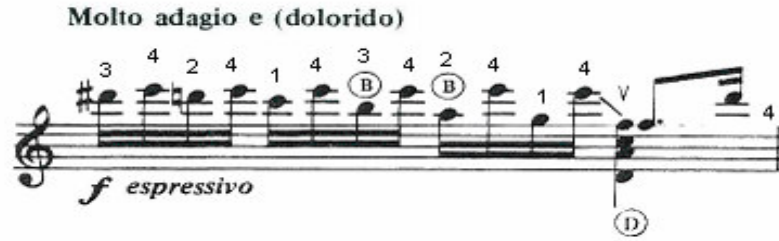
Şekil 82



Yukarıdaki ölçülerde **A**'daki **4.** parmak gelecek akorda beklendiği görülmektedir. **B**'deki ilk parmak ise değişimlerin uzaklığını azalttığı ve bu notaları takip ederek çalmak için gerekli görülmektedir.

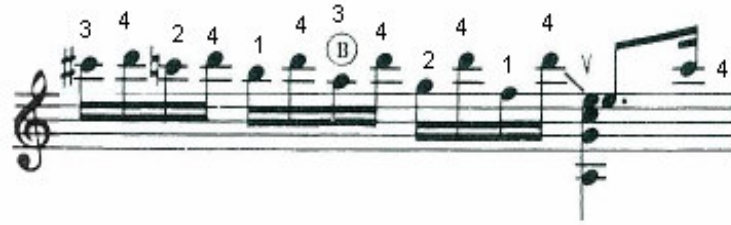
Molto Adagio kısmında parmaklar **1.** tel ve **2.** tel üzerinde hareket etmektedir. **23. 24. 25. 26. 27. 28.** ölçülerin hepsinin sonunda akorlar bulunmaktadır. Bu ölçülerde sol el parmakları konumu önemli olduğu görülmektedir. Çünkü her ölçünün sonunda gelen akorlara, parmakların rahatça geçmesi gerektiği saptanmıştır. Böyle olmadığı takdirde ise sol el gereksiz bir zorlanmaya girmektedir.

Şekil 83



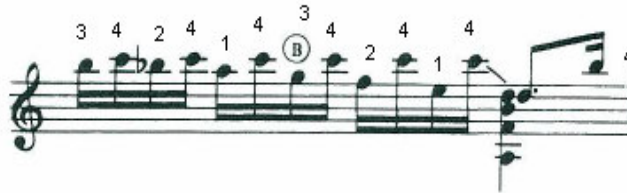
prelüd 3 (23. ölçü)

Şekil 84



prelüd 3 (24. ölçü)

Şekil 85



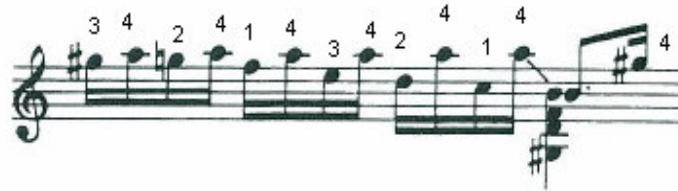
prelüd 3 (25. ölçü)

Şekil 86



prelüd 3 (26. ölçü)

Şekil 87



prelüd 3 (27. ölçü)

Şekil 88



prelüd 3 (28. ölçü)

28. ve 29. ölçülerde 5. perdeye bare basılan akorda barenin 3. parmağı desteklediği, 7. perdeye bare basılan akorda barenin 2. parmağı desteklediği, 8.perdeye basılan barenin 3. parmağı desteklediği ve 10. perdeye bare basılan akorda ise barenin 3. parmağı desteklediği açıkça görülmektedir. Burada diğer bir nokta ise

parmakların da bareyi desteklediğidir.Yani bu ölçüler içerisinde tüm parmakların birbirinden sorumlu olduğu ve birbirlerini desteklediği görülmektedir.

Şekil 89



Prelüd 3 (28. ölçüdeki pozisyon geçişi)

Şekil 90



Prelüd 3 (29. ölçüdeki pozisyon geçişi)

Prelüd 3' te tespit edilen sol el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır

Tablo 4.1.3b Prelüd 3'te görülen sol el teknikleri

1) Change Of Presentation tekniği	2) Translation by Displacement tekniği
-----------------------------------	--

Prelüd 3'te sol el pozisyonlarının değişimleri sonucu **Change of Presentation** tespit edilmiş, sol el pozisyonlarının değişikliğinde parmakların

konumunun aynı olması, yani parmaklar arasında bir değişikliğin olmaması sonucunda ise **Translation by Displacement** olarak adlandırılan teknik tespit edilerek tabloya konmuştur.

Prelüd 4

b) Bu prelüde sol el tekniği ile ilgili söylenecek 6.ölçüde sol eli hafifçe kaldırmanın gerekli olduğu görülmektedir. **la** sesi üzerindeki 3. parmak 5.telin (boş tel la sesi) titreşimini engellemektedir.

Şekil 91



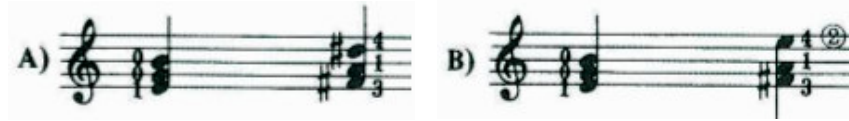
Eserin **Animato** kısmında ise yani arpejlerlerle kurulan bu yapının 11. ölçüsünü dikkate aldığımızda, sol el parmaklarının değişkenlik gösterdiği saptanmıştır.

Carlevaro'ya göre parmakların yerleşimi kol ve bilek davranışına göre belirlenir(guitar masterclass, 2006).

Ve aşağıda gösterildiği gibi kullanıldığı tespit edilmiştir

1) Parmakların yerleşimi

Şekil 92



4. parmaktaki yer değişimleri kol ve bilek tarafından sağlandığı tespit edilmiştir ve **B**'de ilk akor çalınır ve hiçbir kol hareket olmadan ikinciye (2. tel üzerindeki mi sesi 4. parmağı kapsar) ulaşılır. Kolun hareketi pasiftir ve bu gösterilişte hiçbir değişim yoktur. (guitar masterclass 2006)

2) Gitar sapından parmakların kaldırılması : Parmakların gitar sapından kaldırılmasından kolun sorumlu olduğu ve başka hiçbir gücün sarfedilmediği, parmakların perdelere transfer edilmesine izin verildiği ve parmakların saptan ayrılması, parmak ve perde arasındaki uzaklık ayrılımını ima etmemelidir. Bu uzaklığın gözlemci tarafından sezilemeyeceği ve bu durumun çalıcı tarafından iyi anlaşılması için; piyanistin hareketini, yani ellerinin klavyeden uzaklaşması gibi düşünülmesi gerektiği saptanmıştır. (guitar masterclass 2006).

3) Pozisyon değişimleri : Carlevaroya göre sol el çevirilerinin 3 çeşidi bulunmaktadır.

a) yerine geçme b) yer değişimi c) atlama

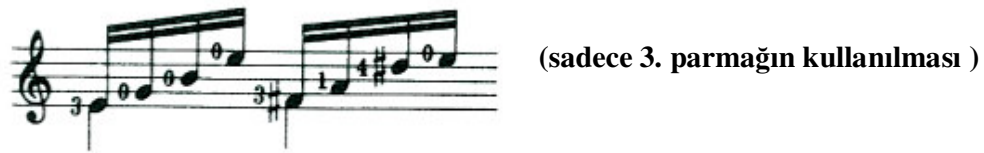
Carlevaro “Prelüd”ün “**Animato**” kısmında **translation by displacement**’ in örneklerine ulaşılır ve Kol ortak bir eleman gibi parmakların yerdeğiştirmesini,kaldırmasını ve değişimini bütünleştirir” demektedir (guitar masterclass 2006).

11. ölçüde 4. teldeki **mi** notasını durdurmak elverişlidir. Bu pozisyon değişiminde **mi** sesinde 3. parmağın kullanılması sol el konumu açısından iyi olmadığı saptanmış, burada 1. parmağın kullanılması sol el açısının çalım açısından rahat olacağı görülmektedir.

Şekil 93



Şekil 94



13. ölçüde tuşenin ikinci bölgesine bir geçiş vardır.

Şekil 95



Her gruptaki son nota boş teldir. Ve bu da pozisyon değişimini kolaylaştırdığı saptanmıştır.Tüm parmakların perdelere yerleşimini zihne almak gereksizdir. 3. tele 1. parmak ve 4. tele 3. parmak yerleştirilir ve bunu diğer parmaklar takip eder.

Yukarıda söylenen yapılar 18. ölçü içinde söylenebilir. Diğer parmaklardan önce 2. parmak serbestçe yerleştirilir. Bu her pozisyon değişikliği için kabul edilir

Şekil 96



Prelüd 4'te, daha öncede kullanılan pozisyon değişikliğinde parmakların konumunun aynı olması, yani parmaklar arasında bir değişikiliğin olmaması sonucunda “**Translation by Displacement**” tekniği tespit edilmiş, sol el çevirileri olarak adlandırılan pozisyon değişimlerinden bir parmağın yerine diğer parmakla geçmesi sonucu “**yerine geçme**”, parmakların pozisyon geçişlerini rahatlatmak için “**yer değiştirme**” ve bir pozisyondan diğer bir pozisyona geçmek için ise “**atlama**” yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Prelüd 5

b) 2. ölçüde 5. telde barenin de oluşumu sonucunda sol el **longitudinal presentation'a** (iki yada daha fazla parmak aynı tel üzerinde yer aldığı zaman kolun ve elin tutumudur) sahiptir. 4. dörtlük nota üzerindeki 2. parmak **do#** notasına geçmek zorunda olduğu açıkça görülmektedir.

Şekil 98



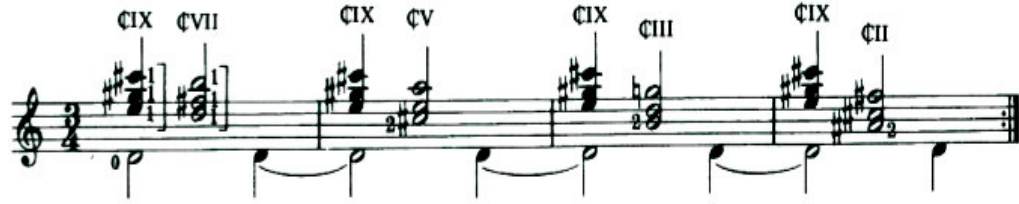
Carlevaro'ya göre 4.ölçünün ikinci vuruşunda VII. pozisyona geçiş, 5. ölçünün ilk vuruşundaki CV. Bareden CIII. Bareye geçişte olduğu gibi, **mechanics of the supporting point** (destek noktasının mekanikleri diye bilinen) tekniği ile sağlanacaktır.

4. ölçünün hareketleri şöyle tespit edilmiştir:

1-Sol kol kullanılarak CIX'dan bare kaldırılır. İlk parmak herhangi bir çaba sarfetmediği gibi, özgürce hareket etmez.

2- Destek noktasının mekaniklerini (**mechanics of the supporting point**) kullanarak bare CVII'ye geçer. İlk vuruş dirseği ileri sürer. Bu hareketi kolun ön kısmının sola dönüşü takip eder ve ince bir bilek ayarlaması ilk parmağı kusursuz olarak yerleştirir.

Şekil 99



Bu örnekte Başparmak ve işaret parmağının uçlarının birbirine bakacak şekilde paralel olarak yerleştirilmesi gerektiği saptanmıştır. 14. ve 15. ölçülerde sol el konumu önemlidir. Parmak sorunlarının çözülmesi için bütün olarak incelenmelidir

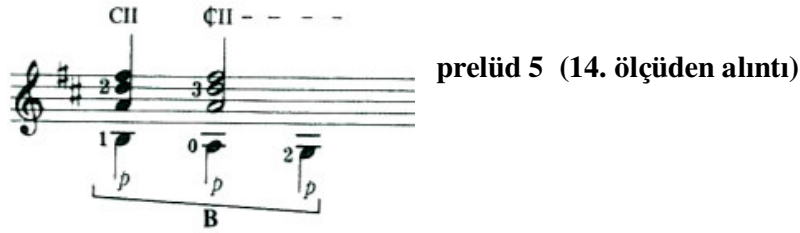
Şekil 100



prelüd 5 (14. ölçü)

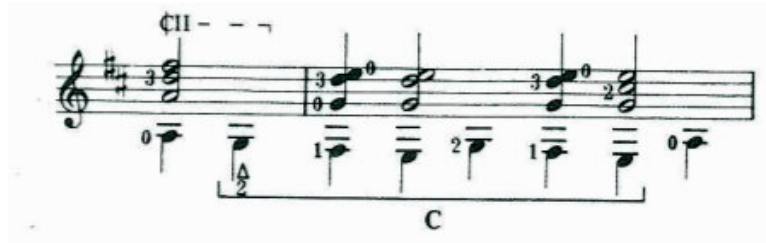
A'da ikinci parmak CII'ye basılan barenin uzağa çekilmesini sağlayacak yatay şekilde dayanak noktası olarak kullanılır. İki barenin kullanımı akorun süresini etkilemeden tek başına olan si notasının çalınmasını sağlar. (guitar masterclass, 2006)

Şekil 101



B' de 5 tele bare basıldıktan sonra ikinci parmak durabilsin ve de akor bütün bu müddet boyunca seslendirilsin diye parça çalınır. Bu kolun kırılarak üçüncü parmağın çekilmesini 3 tele birden bare basılmasının gerekli olduğu zamanda geçmeyi gerektirir (guitar masterclass, 2006).

Şekil 102



C' de 14. ölçünün son notası olan **sol** sesi durdurularak **2.** parmakla ölçüye başlanmalıdır. **3.** parmağın hem önden giden hem takip eden akorlar için ortak öge olduğudur. Her iki parmak da **1.** parmağı yatay bir çıkarımla **6.** tele götüren elin ileri hareketini kolaylaştırır. Bu geçişler parmağı kaldırıp onu **6.**tele götüren koldan doğar. İkinci parmak dayanak noktası olarak kullanılır(guitar master class 2006).

5. prelüdün ilk bölümünün son ölçüsünde akordaki **si** sesinin eklentili olduğu ve **m** parmağıyla şu şekilde çalındığı saptanmıştır.

Şekil 103



Prelüd 5 (16. ölçüdeki son akor)

Eserin “**meno**” kısmına geldiğimizde ise buradaki akorları orkestral terimlerle düşünürsek bunlara perküsyon öğeleri denebilir.(vurma)

Villa Lobos **17.** ve **18.** ölçülerde akorları 8’lik yazdığı ve bunun sonucunda melodinin de 4. telde devam ettirildiği ve p ile çalındığı gözükmemektedir.

Şekil 104



Prelüd 5 (17. ölçüden bir kısım)

Fakat **19.** ölçüde akorlara değişik bir aralık verir; bunun sonucunda müziksel ve enstrümantal açıdan doğru bir biçimde birleştirilmiş bir çalma biçimi ortaya çıktığı görülmektedir. Villa Lobos’un **17 . 18.** ve **19.** ölçüleri **20.** ölçü ile sonlandırdığı açıkça görülmektedir. Ve bu hareket **23.** ve **31.** ölçülerdede gözümüze çarpmaktadır. Buralarda **17. 18.** ve **19.** ölçülerdeki gibi ısrarlı devamlı vuruş ritmlerinin olduğu saptanmıştır. Melodinin son seste olduğu açıkça görülmektedir.

35. ölçüye geldiğimizde ise sunumun değişimini denemek için kullanılabilir. Yarım barelerin kullanıldığı, 3. parmağın ve 4. parmağın aktif bir şekilde hareket ettiği ikinci ve üçüncü barelerdeki değişikliğin **4.** parmak üzerinde gerçekleştiği açıkça görülmektedir. **35.** ölçüde **4.** parmak kolun ileriye hafif hareketi ile **re**

notasından **do#** notasına geçer.Burada dayanak noktası olduğunda barenin şu şekilde yerleşmesine yardımcı olur.

Şekil 105



38. ve 39. ölçülerde ise üçüncü parmak elin dönmesini ikinci pozisyonda alttan 3 tele bare basılmasını sağlar. Takip eden alttan 5 tele birden bare basılması sonucunda ise eğer 4. parmak kullanılması ve temas noktası olarak kabul edilmesi durumunda pozisyonu kolaylaştırır ve son iki ölçüde tam bare basıldığı gözden kaçmamalıdır.

Şekil 106



Prelüd 5' te tespit edilen sol el teknikleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

Tablo 4.1.5b Prelüd 5'te görülen sol el teknikleri

1) Longitudinal Presentation	2) Transversal Presentation	3) Mechanics of the Supporting Point	4) Translation by displacement incombination with a fixed finger	5) Simultaneous Translation and Change of Presentation
--	--	---	---	---

Prelüd 5'te iki yada daha fazla parmağın aynı tel üzerinde yer alması sonucu elin ve kolun durumunun sonucunda **Longitudinal Presentation** tekniği, aynı seslerde yer alan bir yada birden çok parmağın yarattığı elin ve kolun durumunun sonucunda **Transversal Presentation** tekniği kullanıldığı saptanmıştır.

Destek noktalarının kullanımında sol elin konumunun sonucunda **Mechanics of the Supporting Point** tekniği, pozisyon değişikliklerinde kombinasyon halinde olan parmaklarda değişmeyen bir birliktelik söz konusu olduğunda ise **Translation by displacement incombination with a fixed finger** tekniği, sol elin 3. parmağın sol elin dönmesini ve bir sonraki akor için gerekli sunumu yada pozisyonu yaratması için sağlanan bir dayanak noktası oluşturulmasının sonucunda ise **Simultaneous Translation and Change of Presentation** tekniği kullanıldığı tespit edilerek tabloda yerini almıştır.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar

Prelüdlerdeki müzik formu nasıl bir yapı göstermektedir?

Prelüd formu herşeyden önce bir çalgı müziği türüdür. Boyutları oldukça değişken, başka parçaların başında onlara bir giriş bölümü olarak kullanılan bir

parçadır. Bir Füg'ün yada bir dans süitinin başında gelebilir. Oldukça gevşek bir biçimdedir. Yazılı bile olsa doğaçtan çalınan bir parça etkisi bırakır. (Hodeir, 2002)

Bu tür fantasia ve toccata ile çok benzerlik gösterir. En çok rastlananda bicinium çeşidi prelüdtür Bundan önce başta duyurulan öğeler ilerde soprano partisinde duyurulur, ya da tersi şeklinde olur. (Hodeir, 2002)

Bu yapı üçüncü prelüde açıkça görülmektedir. Çünkü bu prelüde Toccata'da olduğu gibi dikey uygu yazısını kullanır ve oldukça parlak etkiler verir. (üçüncü prelüdün **A** bölümü) diğeri ise çok yalın bir armoni yazısından çıkarılmış arpejlerden oluşmaktadır. (üçüncü prelüdün **B** bölümü).

Buna göre; prelüd 3 için toccata benzeri bir formda yazılmıştır.

Prelüd no: 1

“Çoğunlukla birinci ve üçüncü bölümleri birbirinin aynı ya da benzeri olan üç dönem üç bölümlü şarkı formunu oluşturur.” (Cangal, 2004)

Buna göre; İnceleme sonucunda Heitor Villa lobos'un birinci prelüdü üç bölümlü şarkı formunda yazdığı gözlenmiştir.

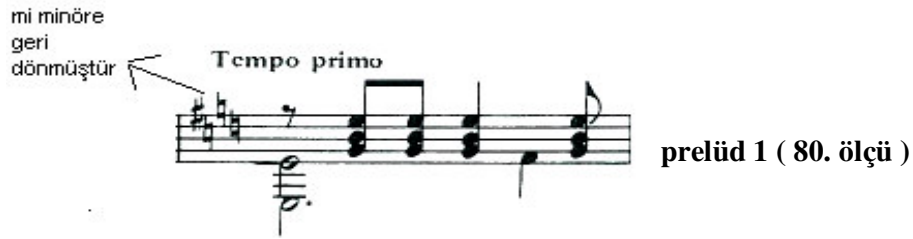
Şarkı formunun hangi ölçüleri kapsadığı aşağıda gösterildiği gibidir.

Şekil 108



A bölümü **mi minör** tona geri dönülmüştür (80-128. ölçüler)

Şekil 109



Buna göre **Prelüd 1** “A” bölümü “**mi minör**” tonu ile başlamış, “B” bölümünde “**mi majör**” tonuna geçildiği tespit edilmiştir.

Tekrar “A” bölümündeki yapıya dönen prelüd 1 “**mi minör**” tona geri dönüş yaptığı tespit edilmiştir.

Prelüd 1’in “A B A” formunda yazıldığı ve **üç bölümlü** bir şarkı formu yapısında olduğu ve kapatı kadansı ile sonlandığı ortaya çıkarılmıştır.

Prelüd no: 2

Prelüdün 2'nin incelenmesi sonucunda birinci prelüd'te olduğu gibi üç bölümlü şarkı formunda yazıldığı saptanmıştır.

Şarkı formunun bölümlerinin hangi ölçüleri kapsadığı aşağıda gösterildiği gibidir.

Tablo 4.2.2 Prelüd 2'de görülen müzikal form yapısı

(A)	(B)	(A)
1. ölçüden 34. ölçüye kadar olan kısım	35. ölçüden 90. ölçüye kadar olan kısım	91. ölçüden 123. ölçüye kadar olan kısım

“Çoğu zaman üçüncü bölme birinci bölmenin tekrarıdır. Birinci bölme tam kararla sona ermişse, üçüncü bölme değiştirilmeden aynen alınır.” (Cangal, 2004:50)

Buna göre Villa Lobos; A bölümü **mi majör** tonda yazılmıştır.(1-34. ölçüler)

Şekil 110

mi majör

Andantino

rit. a tempo

prelüd 2

(1.ölçü ve 123. ölçü)

bitiş sesi mi ile 123. ölçü

B bölümü **si majör** olarak devam etmiştir. (35-90. ölçüler)

Sekil 111



A bölümü ise **mi majöre** geri dönüş yapıldığı tespit edilmiştir.(91-123. ölçüler)

Sekil 112



Buna göre **Prelüd 2** “**A**” bölümü “**mi majör**” tonu ile başlamış, “**B**” bölümünde “**si majör**” tonuna geçildiği ettiği tespit edilmiştir.

Tekrar “**A**” bölümündeki yapıya dönen prelüd 2 “**la#**” sesinin “**la**” naturel sesine dönüşmesinden de anlaşılacağı üzere “**mi majör**” tona geri dönüş yaptığı tespit edilmiştir.

Prelüd 2’nin “**A B A**” formunda yazıldığı ve **üç bölümlü** bir şarkı formu yapısında olduğu sonuçlarla ortaya konmuştur.

Prelüd no: 3

Prelüdün 3'ün incelenmesi sonucunda iki bölümlü şarkı formu yapısında yazıldığı saptanmıştır.

Şarkı formunun bölümlerinin hangi ölçüleri kapsadığı aşağıda gösterildiği gibidir.

Tablo 4.2.3 Prelüd 3'te görülen müzikal form yapısı

(A)	(B)
1. ölçüden 22. ölçüye kadar olan kısım	23. ölçüden 35. ölçüye kadar olan kısım

36. ve 37. ölçülerde da capo 'nun ilk bölümün ölçülerinin aynısıdır. 37. ölçü ise parçanın son ölçüsüdür da capo (D.C al S) vardır.

Şekil 113



prelüd 3 (36 ve 37. ölçüler)

Gitar ve Bach Villa Lobos'un en büyük tutkularıydı. Ve prelüd 3'ün 2 bölümünde bu kolaylıkla görülebiliyor. A bölümünün dikey bir yapıda olduğu ve akorları ve arpejleri içerdiği bach temasından esinlendiği gözümüze çarpmaktadır.

Şekil 114



prelüd 3 (9. ve 10. ölçü bach temasından esinlendiği bölümlerden biri)

B bölümü ise çoğunlukla barok çağda olan sopranın üzerindeki pedal ile oluşturulan azalan bir melodinin olduğuudur.

Şekil 115

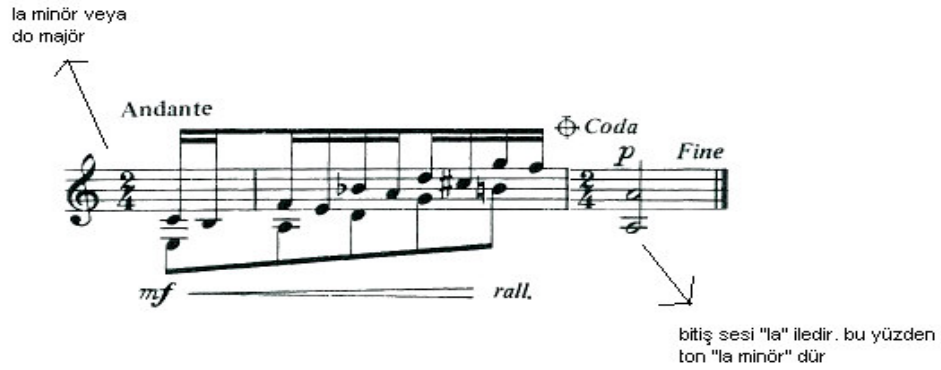


prelüd 3 (23. ve 24. ölçü)

Toccata; bir başlangıç parçası olarak sık sık prelüdün yerini alır.(J.S.Bach'ın Re minör Toccata ve Füg'ü) . Toccata'nın kesin bir yapısı yoktur. Parçanın başlarında dikey bir yazıyla parmak ustalığına dayanan geçitlerin ve zaman zaman taklitli polifon dönemlerin zıtlığına dayanır (Hodeir, 2002:100). Bu yüzden Villa Lobos'a göre bu prelüd "**Bach'a saygı**" niteliği taşıyan prelüd 3'ü; toccata benzeri bir formda yazmıştır.

A bölümü la minör tonda yazılmıştır.(1-22. ölçüler)

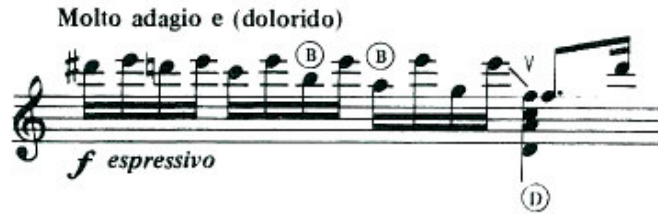
Şekil 116



prelüd 3 (1. ve 37. ölçü)

B bölümü la minör tonda devam etmiştir.(23–35. ölçüler)

Şekil 117



prelüd 3 (23. ölçü)

Buna göre prelüdlerde her zaman ton değişikliğinin olmadığı ve **A** formundan **B** formuna geçişte aynı tonun devam ettiği ortaya çıkmaktadır. Formlar arası geçişte ton değişikliği her zaman söz konusu değildir.

Unutulmaması gereken bir nokta vardır:

Bölmeler kendi aralarında dönüş işaretleri ile tekrar edilebildikleri gibi, bir bütün olarak da eser baştan sona tekrar edilebilir. Tekrar işaretleri hiçbir zaman formun yapısını etkilemez (Cangal, 2004).

Bu yüzden prelüd 3'te bulunan tekrar işaretleri form yapısını kesinlikle etkilemez.

Buna göre **Prelüd 3** "A" bölümü "la minör" tonu ile başlamış, "B" bölümünde "la minör" tonunda devam ettiği tespit edilmiştir. Prelüd 3 "A B" iki bölümlü şarkı formunda yazıldığı ortaya çıkarılmıştır. Ve prelüdlere formlar arası geçişte ton değişikliğinin her zaman söz konusu olmadığı bunun form yapısını etkilemediği sonucu açığa çıkarılmıştır. "A" bölümünün dikey bir yapıda olduğu; akorları ve arpejleri içerdiği ve bach temasından esinlendiği inceleme sonucunda ortaya çıkarılmıştır. "B" bölümünde ise çoğunlukla barok çağda olan sopranın üzerindeki pedal ile oluşturulan azalan bir melodinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Prelüd no: 4

Prelüdün 4'ün incelenmesi sonucunda da birinci ve ikinci prelüd'te olduğu gibi üç bölümlü şarkı formunda yazıldığı ortaya çıkarılmıştır.

Şarkı formunun bölümlerinin hangi ölçüleri kapsadığı aşağıda gösterildiği gibidir.

Tablo 4.2.4 Prelüd 4'te görülen müzikal form yapısı

(A)	(B)	(A)
1. ölçüden 10. ölçüye kadar olan kısım	11. ölçüden 26. ölçüye kadar olan kısım	27. ölçüden 43. ölçüye kadar olan kısım

Prelüd 4'ün formlar arasındaki ton geçişlerine baktığımızda ise prelüd 3'te olduğu gibi ton değişikliğinin olmadığı görülmektedir

A bölümü **mi minör** tonda yazılmıştır. (1-10.ölçüler)

Sekil 118

mi minör yada sol
majör



basta "sol" sesi olmasına
rağmen "mi" ve "sol"
sesleri küçük üçlüyü
oluşturup "mi minör"
akorunu ortaya çıkarır

prelüd 4 (1. ve 43. ölçü)

B bölümü **mi minör** tonda devam etmiştir. (11.-26. ölçüler)

Sekil 119

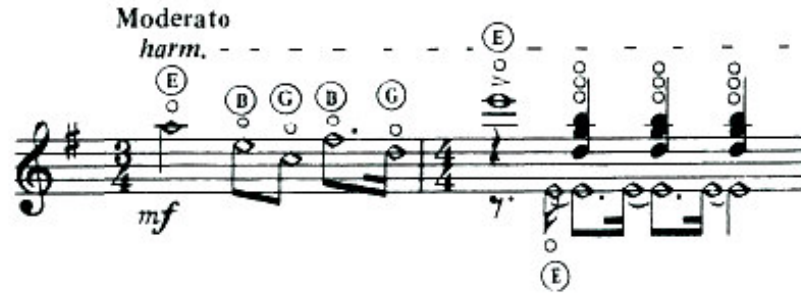
mi minör arpejle
ölçüye girmiştir



prelüd 4 (11 ve 12. ölçü)

A bölümü yine **mi minör** tonda devam etmiştir (27.- 43.ölçüler)

Şekil 120



prelüd 4 (27. ve 28. ölçü)

İnceleme sonucunda 3. prelüdte olduğu 4. prelüdte de formlar arasında bir ton değişikliği söz konusu olmadığı açıkça görülmektedir.

Buna göre **Prelüd 3** “A” bölümü “**mi minör**” tonu ile başlamış, “**B**” bölümü ise “**mi minör**” tonunda devam ettiği tespit edilmiştir. “A” bölümüne döndüğünde ise “**mi minör**” tonun değişmediği ve eserin sonuna kadar mi minör devam ettiği görülmüştür. Prelüd 3’ün “ABA” üç bölümlü şarkı formunda yazıldığı analizler sonucu ortaya konmuştur.

Prelüd no: 5

5. Prelüdün inceleme sonucunda müzikal formunda diğer prelüdlere göre daha değişik bir form yapısı ortaya çıkmıştır.

Şarkı formunun bölümlerinin hangi ölçüleri kapsadığı aşağıda gösterildiği gibidir.

Tablo 4.2.5 Prelüd 5’te görülen müzikal form yapısı

(A)	(B)	(C)	(A)
1. ölçüden 16. ölçüye kadar olan kısım	17. ölçüden 32. ölçüye kadar olan kısım	33. ölçüden 42. ölçüye kadar olan kısım	42. ölçüden 58. ölçüye kadar olan kısım

Formlar arasındaki ton geçişlerine bakıldığında;

A bölümü **re majör** tonda yazılmıştır. (1.-16. ölçüler)

Şekil 121

"re" ve "fa#" sesleri re majörü temsil etmektedir.



prelüd no: 5 (1. ölçü)

B bölümü ilgili minörüne giderek si minör tona geçmiştir.(17-32. ölçüler)

Şekil 122

"si re fa#" akoru tonu direk belli ediyor



prelüd 5

(17. ölçü)

Şekil 123

32. ölçüdeki bu bölümün son akoru si minör akordur



prelüd 5

(32. ölçü)

C bölümü **la majör** tonuna geçmiştir.(33.- 42.ölçüler)

Şekil 124

tonun la majör olduğu belirtilmektedir.

la majör akoru gözükmemektedir

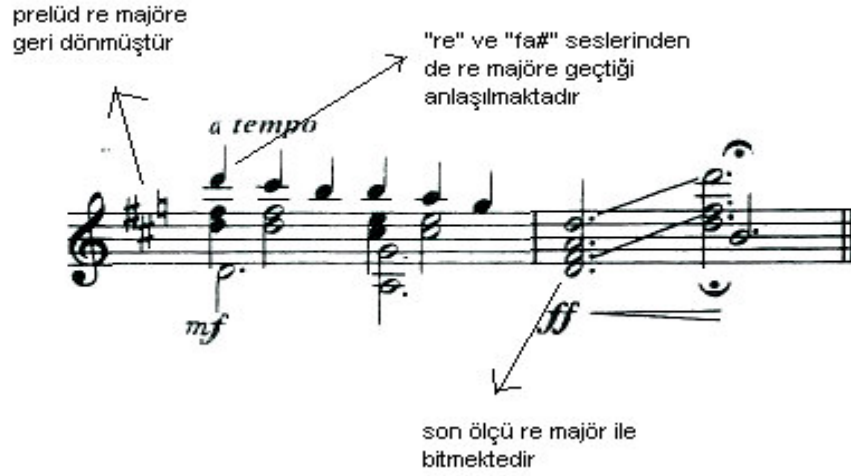


prelüd5(33.

ölçü)

A bölümü **re majör** tona geri dönmüştür. (43-58.ölçüler)

Şekil 125



prelüd 5

(43. ve 58. ölçü)

Buna göre **Prelüd 5**'in "A" bölümü "**re majör**" tonu ile başlamış, "B" bölümünde "**si minör**" tonuna geçildiği, "C" bölümünde "**la majör**" tonuna, ve "A" formuna dönerek tekrar "**re majör**" tonuna dönüldüğü tespit edilmiştir. Prelüd 5'te farklı bir form yapısı gözlenmiştir. "ABCA" biçimindeki 4 bölümlü şarkı formunda her form arasında ton değişikliği olduğu, ama son bölüme geçişte tekrar "**re majör**" tonuna dönüldüğü tespit edilmiştir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar

3) Prelüdlere bulunan ritmik yapılar nasıldır?

Prelüd no: 1

Birinci prelüdte bulunan ritmik kalıplar:

Şekil 126



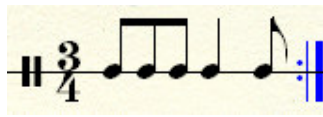
Şekil 127



Şekil 128



Şekil 129



Şekil 130



Şekil 131



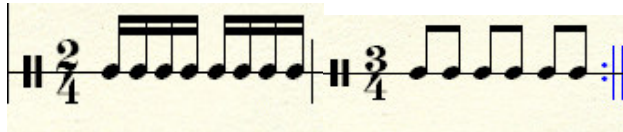
Prelüd 1’de görülen iki ölçü birleştirilmiş bir ritm kalıbı

Şekil 132



piu mosso bölümünde görülen ritm kalıpları aşağıdaki gibidir:

Şekil 133



Şekil 134



prelüd 1’de görülen ritm yapısının çarpıtmalı hali

Şekil 135



Şekil 136



Buna göre; 3/4'lük ölçü ile başlayan 1. prelüd'te **2.** ölçüden **51.** ölçüye kadar olan kısımda melodiye eşlik eden ritm kalıpları ortaya çıkmıştır.

2/4'lük ölçü ile ölçünün başladığı bölümde ise yine farklı bir ritm kalıbı ile karşılaşılmıştır.

Bu yapılar melodiye hem eşlik edip hem de parçanın ritmini açığa çıkarmaktadır. Bu ritm kalıplarının dengeli bir şekilde çalınması gerektiği ve Eserin iyi analiz edilmesi için bu ritm kalıplarının incelenmesi gerekli görülmektedir.

Prelüd no: 2

Prelüd 2'de bulunan ritmik kalıplar:

Şekil 137



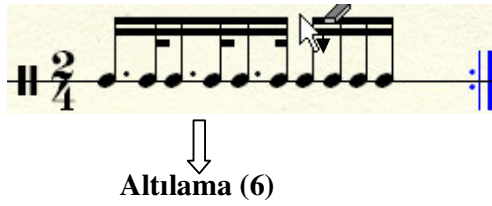
Şekil 138



Şekil 139



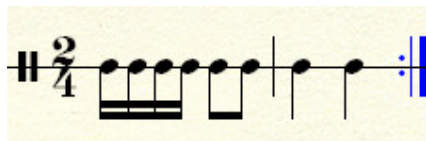
Şekil 140



Şekil 141

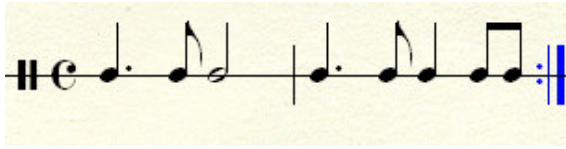
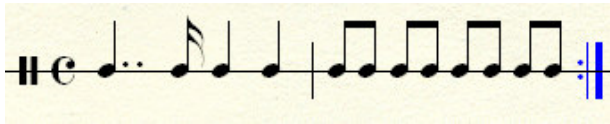
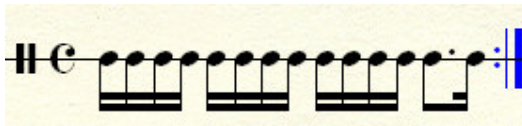
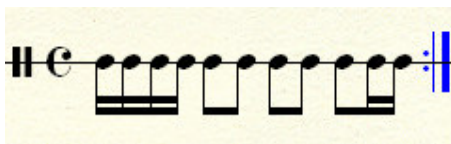


Şekil 142



Şekil 143



Şekil 147Şekil 148Şekil 149Şekil 150Şekil 151Şekil 152

Şekil 153



Buna göre; basit ölçü ile yazılan ve 2/4'lük ölçü ile başlayan bu prelüde yine farklı ritim kalıpları açığa çıkarılmıştır. 3/4'lük ve 4/4lük ölçülere de rastlanmıştır. Sekizlik üçlemelerin ve noktalı ikiliklerin görüldüğü prelüd 3'te ritmin diğer ölçü ile birbirine bağlandığı ve bağlandığında farklı bir ritmik kalıbın oluştuğu sonucu ortaya çıkmıştır.

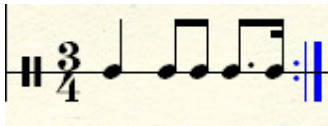
Prelüd no:4

Prelü 4'teki ritmik kalıplar:

Şekil 154



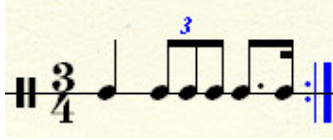
Şekil 155



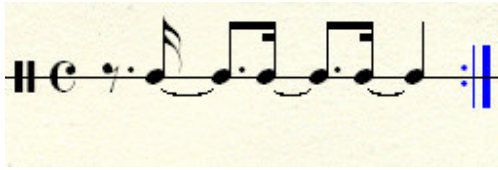
Şekil 156



Şekil 157



Şekil 158



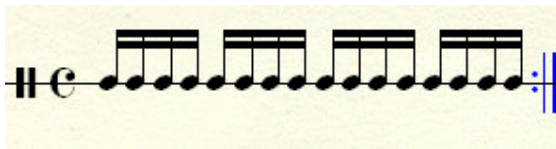
Şekil 159



Şekil 160



Şekil 161



Buna göre; basit ölçü ile yazılan prelüd 4'te 3/4'lük ölçü ile başlayan 4/4'lük devam eden bir yapı olduğu görülmektedir bir ölçü 3/4'lük bir ölçü 4/4'lük devam

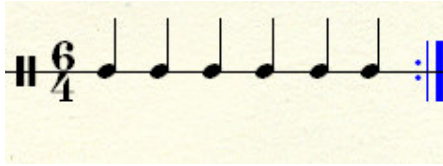
etmektedir. 2/4'lük ölçününde görüldüğü prelüd 4'te ritmik kalıplar açığa çıkarılmıştır.

Üçlemelerin ve ikilemelerin yer aldığı ve ölçülerin nota bağı ile birbirine bağlanarak ölçüdeki ritmi farklılaştırdığı ve önce nota bağı düşünülmeden çalınması, ritim kalıbı anlaşıldıktan sonra ise nota bağı ile çalınması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Prelüd no: 5

Prelüd 5'teki ritmik kalıplar:

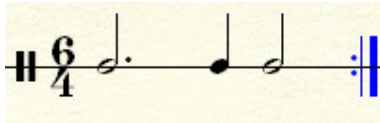
Şekil 162

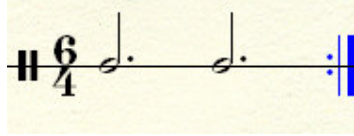
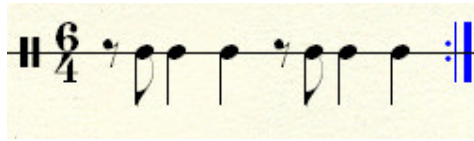
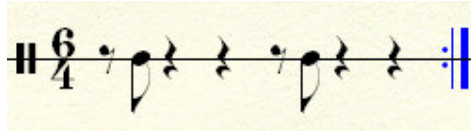
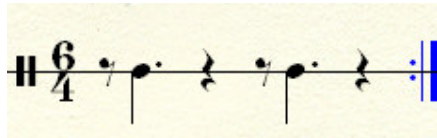
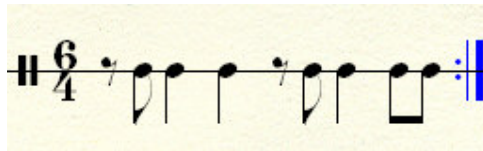
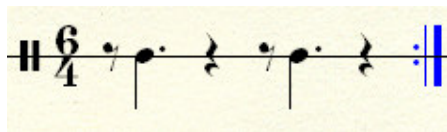


Şekil 163

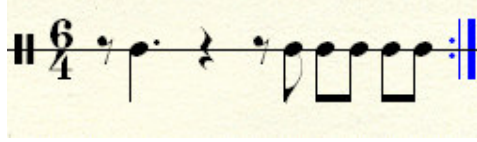


Şekil 164

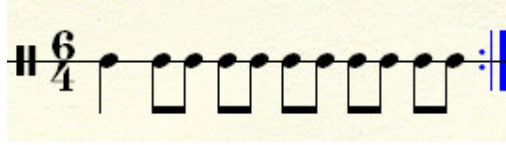


Şekil 165Şekil 166Şekil 167Şekil 168Şekil 169Şekil 170

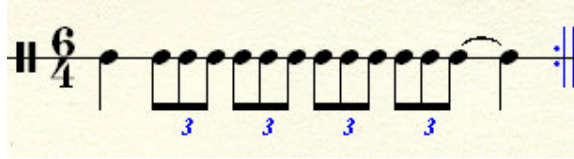
Şekil 171



Şekil 172



Şekil 173



Buna göre; 6/4'lük ölçü ile yazılan prelüd no 5'te yine farklı ritm kalıpları bulunmuştur. 6/4'lük ölçüyü riitm kalıpları ile anlatmamız ve prelüdün ritminin anlaşılabilmesi için yararlı olacaktır. Üçlemelerin, nota bağlarının, noktalı dördlüklerin yer aldığı 5. prelüd basit ölçü ile yazıldığı ortaya çıkmıştır.

4.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular Ve Yorumlar

4. Prelüdlerin çalınmasında parmak kullanımına uygun alteranatif parmak numaraları nasıl olabilir?

Prelüd no: 1

34. 35. 36. 37. ve 38 ölçülerde alteranatif parmak numaraları olarak Abel Carlevaro'nun önerisi dikkate alınabilir:

Bu ölçülerde önerilen değişiklik kromatik düşüşteki paralel sekizlilerin elimine edilmesini/ silinmesini/ kaldırılmasını ve sadece pasajın / parçanın sonunda kullanılmasını gerektiriyor (guitar masterclass 2006).

Şekil 174



Şekil 175



prelüd 1 (33. ölçü)

prelüd 1 (36. ölçü)

39.ölçüde ise akordan sonra gelen **fa#** notasını **1.** parmakla “**la**” telinden, daha sonra gelen “**sol**” notasını boş sol telinden, sonrasındaki **re#** ve **mi** seslerini “**re**” telinden alıp pozisyonu **1.** pozisyona taşıyarak farklı bir geçiş pozisyonu elde edebiliriz.

Şekil 176



Buna göre; Sadece **33.** ve **36.** ölçünün gösterimi verilen yukardaki öneride **34.**ve **35.** ölçü **37.** ve **38.** ölçülerin çalış stilleri bu öneriye göre çalımını bu ölçülerin çalımını açısından rahatlatılabileceği düşünülmektedir. Parmak numaralarının büyük öneme sahip olduğu ve parça içinde gereksiz zorlanmalarla karşı karşıya kalmamamız açısından parmak numaralarına dikkat etmemiz gerektiği sonucu ortaya çıkarılmıştır.

Prelüd no : 2

Prelüd 2’de **9.** ölçü için farklı değişimler önerilebilir:

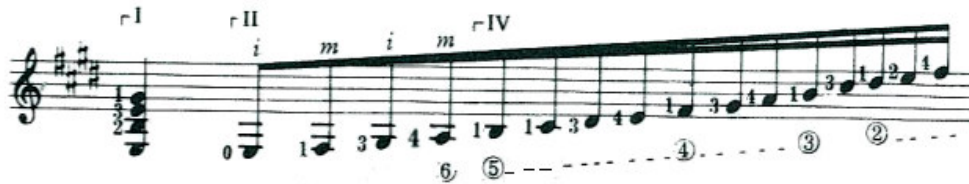
- a) **6.** teldeki “**mi**”notasını (boş tel) ve **5.** teldeki “**la**” notasını (boş tel) alıp diğer notalar parmaklara aşağıdaki şekilde yerleştirilebilir.

Şekil 177



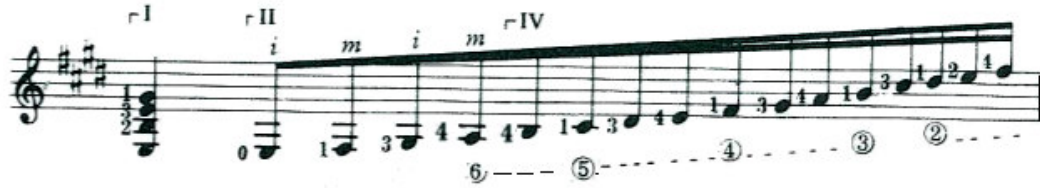
- b) Sadece **6.** telde olan “**mi**” notasını boş olarak alıp diğer sesler kapalı konumda aşağıdaki gibi yerleştirilebilir.

Şekil 178



c) Sadece 6 tel “mi” notası boş olarak alınıp, yalnızca yukardaki pozisyona göre tek değişiklik bas “si” notasının 6. telden alınmasıdır

Şekil 179



Şekil 180



Prelüd 2 (9. ve 10. ölçü)

Buna göre; Ölçü doğru ve açık bir biçimde, kaydırma yapılmadan çalınmalıdır. Kaydırma kullanılması gitaristler için önerilmektedir fakat Carlevaro” Kaydırma yapmak gitaristlerin sağ el işaret (**i parmağı**) ve orta parmak(**m parmağı**) uygun bir hız yakalamayı zorlaştırmaktadır. Her notanın temizliği oldukça gereklidir. Ve rubatoya dikkat edilmeli ve düşünülerek çalınmalıdır. Yani gecikmeye izin verilmelidir” demektedir (guitar masterclass 2006). “i” ve “m” parmakları apayando çalarken sol el parmakları ile etkileşim içinde olması gerektiği ve dizi geçişlerinde parmak numaralarının doğru bir şekilde kullanılmasıyla, pozisyon geçişlerinin rahatlamaya çalıştığı görülmektedir.

Prelüd no : 3

3. ölçü için önerilebilecek farklı parmak numaraları olarak şu değişimler önerilebilir:

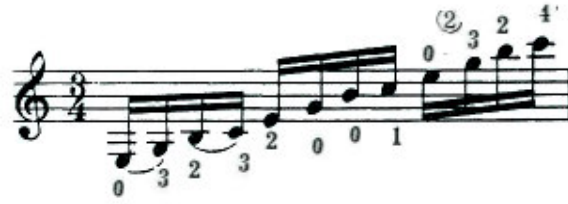
Son onaltılıkta bulunan **sol** notası 1. tel 3. perdeden ve 3. parmakla alınabilir.

Şekil 181



b) Son onaltılıkta bulunan **sol** notası boş tel 1. tel mi sesinden yararlanılarak 2. tel üzerinde 3. parmakla çalınabilir.

Şekil 182



8. ölçüde ise yine farklı bir değişim düşünülebilir: Son onaltılıkta bulunan **fa#** **la#** ve **do#** seslerinden; **fa#** notası 2. tel üzerinde 2. parmakla **la#** notası 1. tel üzerinde 1. parmakla, **do#** notası 1. tel üzerinde 4. parmakla alınabilir.

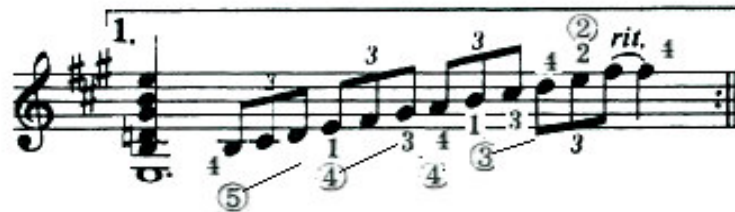
Şekil 184



41. ölçü için farklı bir alterasyon önerilebilir:

Boş tel kullanmadan ilk üçlemedeki “re” notası 5. telde 4. parmakla, ikinci üçlemede “fa#” notası 4. telde 1. parmakla(pozisyonu taşımak için) “sol#” notası 4.telde 3. parmakla , üçüncü üçlemedeki “la” notası 4. telde 4. parmakla, “si” notası 3. telde 1. parmakla, “do#” notası ise 3.telde 3. parmakla, dördüncü üçlemede ise “re” notası 3.telde 4. parmakla, “mi” notası 2.telde 2. parmakla, ve “fa#” sesi ise 2. telde 4. parmakla alınabilir.

Şekil 185



37. ölçü için farklı parmak numraları önerilebilir:

Pes “re” notası 4. tel boş olarak alınabilir. İnce “re” notası ise 2. tel 3. perdeden 3. parmakla alınıp pozisyon 1. pozisyonunda kalabilir. “Fa naturel” notası 1. tel 1. perdeden 1. parmakla sol# sesi ise 1.tel 4. perdede 4. parmakla alınabilir.

Şekil 186



Prelüd 5 (37. ölçü)

Bu yaklaşım için Carlevaro 17. ölçüde de uygulamak yeni mekanikal bir çözüm getirir demektir ve ölçünün aşağıdaki gibi yazıldığı takdirde daha rahat çalınacağı ve sol eli rahatlatacağını söylemektedir.(guitar masterclass, 2006)

Şekil 187



Prelüd 5 (17. ölçü)

“**Piu mosso**” da melodi hızlanma ve yavaşlamaya dayalı rubatoyu gerektirir. Bu bölüm 33.ölçüde sol el çok ilginç bir problemle karşılaşır. **simultaneous translation and change of presentation** (Eş zamanlı çeviri ve sunumun değişmesi) İlk önce çeviriyi çekmeyle göz ardı edip daha çok sunumun değişmesine yoğunlaşabiliriz.

Carlevaro aşağıdaki örneği bu ölçü için göstermektedir.

Şekil 188



3. parmak elin dönmesini ve bir sonraki akor için gerekli sunuma ulaşmasını sağlayan bir dayanak noktası olarak kullanılır.

Şekil 189



İlk konumda 5. perdeye bare basılarak pozisyona geçiliyor. İkinci konumda 7. perdeye bare basılarak pozisyona geçiliyor.

Buna göre; 5. prelüd'te farklı parmak numaralarının, yani sol el parmaklarının gerektirdiği yerlere varması için önerilen yukarıdaki şekillerde, yarım barelerin kullanılması sonucu bir pozisyondan diğer bir pozisyona geçişin rahatlatılabileceği önerisi de getirilmiştir.

3. parmağın eksen noktası olarak seçildiği şekil 188'de bir sonraki akorda gerekli konuma ulaşması için dayanak noktası olarak kullanılması gerektiği saptanmıştır.

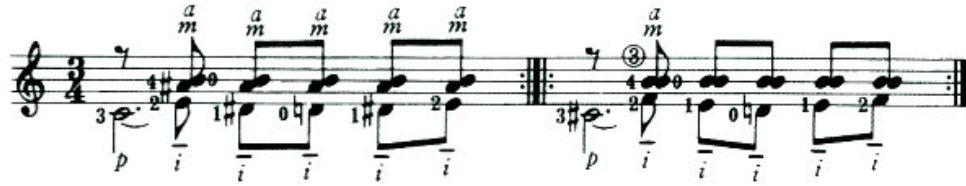
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorumlar

5. Prelüdlerdeki teknik, ritmik ve müzikal yapılara hazırlayıcı materyaller neler olabilir?

Prelüd no: 1

Prelüd 1 için egzersizler aşağıda gösterilmiştir.

Egzersiz: 1



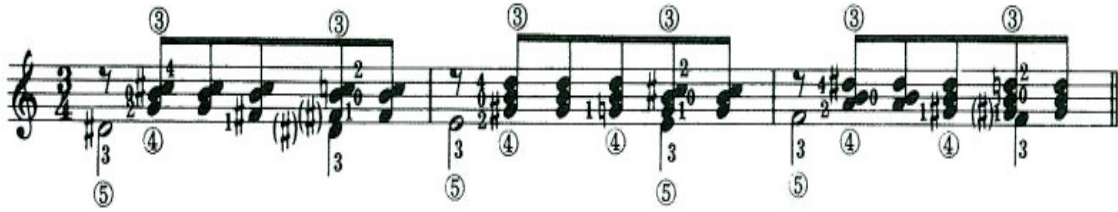
i, m ve a parmakları 4. tel üzerinde çalan notaları meydana getirebilmelidir. Ve **i,m** ve **a** parmaklarının rahat kullanılması gerekli olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır.

Egzersiz: 2



Yukarıdaki egzersiz Carlevaro'ya göre (**transversal displacement**) yani; "herhangi bir pozisyon değişikliğinde kol hareketinin tellere karşı parmakları tutmasıdır" Bu pozisyonun bu tekniğe uygun çalınması gerektiğini belirtmektedir. **11. ölçünün 4. telinde yer alan la# ve la notaları unity trough contact** "yani ölçü bitimine kadar parmakların birlikte kontakt hareket etmesi " bu teknik sayesinde dikkat çeker.(Guitar Masterclass 2006)

Egzersiz: 3



34. 35. 36. 37 ve 38. ölçüler için aşağıdaki egzersiz önerilmektedir.

Egzersiz: 4

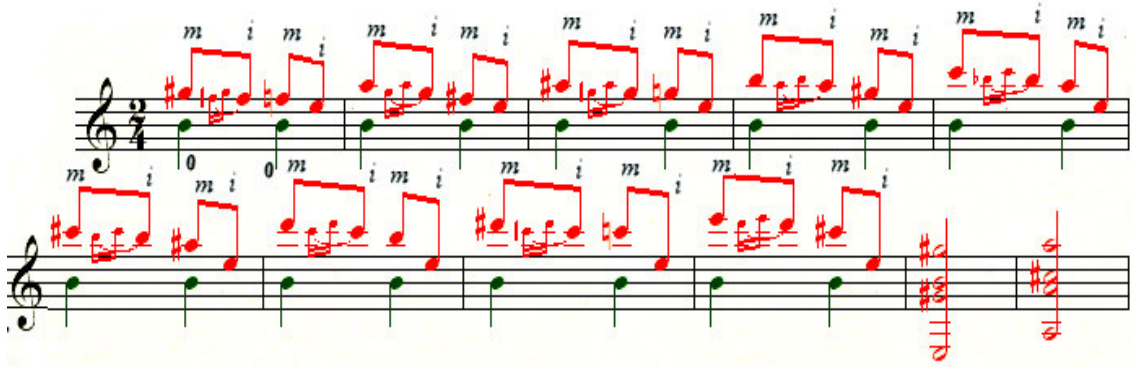


51. ölçü ve ona benzeyen ölçüler için 4. parmağın hareketi ile ilgili bir egzersiz aşağıda görülmektedir.

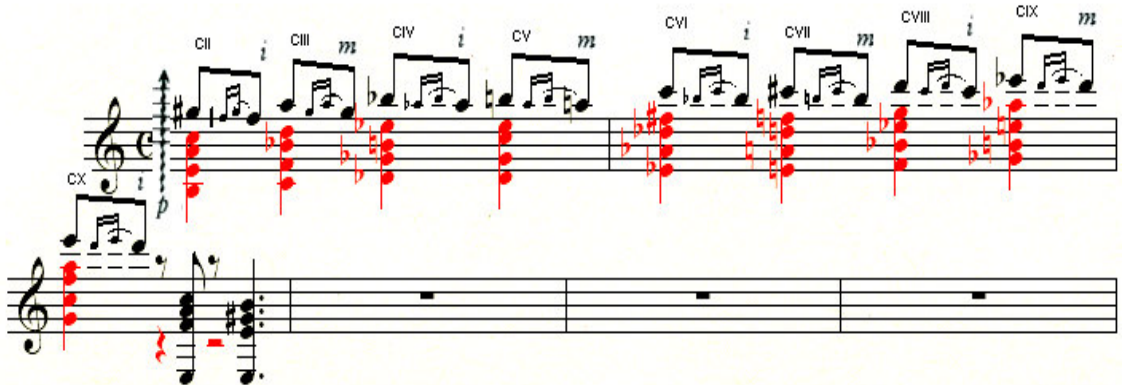
Egzersiz:5

Görüldüğü gibi 4. parmak kullanılabilir ve 4. parmak kendiliğinden yer değiştirir. Bu pozisyondaki en doğru hareketi kolun ve elin konumu oluşturmaktadır.

52. ve 53. ölçüler ve buna benzeyen yapılar için önerilen egzersizler aşağıda gösterilmiştir.

Egzersiz: 6

Yukarıdaki egzersizde çarptırmalara dikkat edilerek çalınmalı ve o sesler duyurulmalı fakat asıl melodiyi kapatmamalıdır.

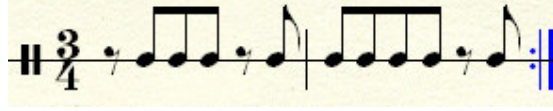
Egzersiz: 7

Yukarıdaki egzersizde p parmağının önemli olduğu ve akorları çalarken bütün seslerin duyurulması ve yine melodiyi kapatmaması gerekmektedir.

Prelüd 1 için alternatif ritim çalışmaları :

Bu egzersiz gitarda boş tellerde “p” parmağı 6. mi telinde, “i” parmağı 3.tel sol telinde, “m” parmağı 2.tel si telinde ve “a” parmağı 1. tel mi telinde akor çalınmalıdır.

Egzersiz: 8



Carlevaro yukarıdaki arpeji şu şekilde tanımlamıştır. (35.ölçü ve ona benzer yapıdaki ölçüler) **p,p,i,m a,m,i,m** şeklinde tanımlayarak sadece son kısımdaki **p** parmağı ile çalınacak notayı **m** parmağı ile çalınabileceğini de söylemektedir. Ve bu aşağıdaki egzersizle **87. ve 88. ölçülerdeki p,i,m,a** arpejini de katarak bir egzersiz oluşturmuştur

Egzersiz: 11



Carlevaro **p,p,i,m a,m,i,p** ve **m,i,p,m i,m,p,i** arpejleri için aşağıdaki egzersizi önermiştir. Örnek olarak **47. ve 48. ölçülerdir.**

Egzersiz: 12



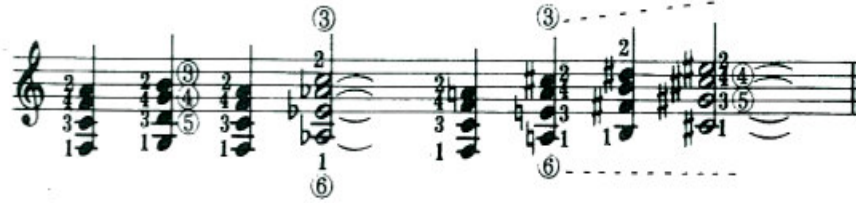
2. 6. 11. 23. 24. 25. ve 26. ölçüler için küçük bir egzersiz aşağıda gösterilmiştir

Egzersiz:13



Carlevaro piu mosso bölümünde büyük sürtünmeleri önlemek için aşağıdaki egzersizi önermektedir

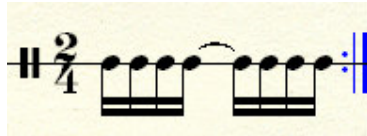
Egzersiz: 14

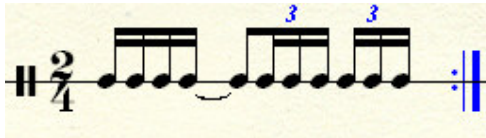


Prelüd 2 için alternatif ritim çalışmaları:

Bu egzersiz gitarda boş tellerde “p” parmağı 6. mi telinde, “i” parmağı 3.tel sol telinde, “m” parmağı 2.tel si telinde ve “a” parmağı 1. tel mi telinde akor çalınmalıdır.

Egzersiz: 15



Egzersiz: 16**Egzersiz: 17****Egzersiz: 18****Egzersiz: 19****Egzersiz: 20****Prelüd no: 3**

Prelüd 3 için egzersizler aşağıda gösterilmiştir.

Carlevaro 3. ölçüdeki geçişin anlaşılması için aşağıdaki egzersizi önermiştir.

Egzersiz: 21



8.ölçüdeki **p,p,p,p p,i,m,a p,i,m,a** arpeji için aşağıdaki egzersiz kullanılabilir.

Egzersiz: 22



Carlevaro, yukarıdaki egzersiz için: “ilk oktavda **p** parmağı çalınır. Ağırlığa ve tempodaki enerji vuruşu birbirini takip eden iki oktav accelerandosundan yavaş olmasına ihtiyaç vardır. Bu örnekteki her tekrara dinamik bir şekilde hakim olunmalı ve söz edilen rubatoyu mutlaka içermelidir” demektedir. (Guitar Masterclass 2006)

6. 17. ve 19. ölçüler için aşağıdaki egzersiz önerilmiştir

Egzersiz: 23



Molto adagio bölümü için yani 23. ölçü ve sonrası için aşağıdaki egzersizleri kullanmak yararlı olacaktır

Egzersiz:24



“i” parmağının hareketi dikkatlice incelenmelidir. Meoldik yapının “i” parmağında olduğu ve açığa çıkması gereken yer olduğu unutulmamalıdır.

Egzersiz: 25



“i” parmağının önemi bu egzersizde de görülmektedir.

Carlevaro 4. parmağın eksen olarak kullanımı kolun ileri ve geri hareketlerinin gerçekleştirilmesi için aşağıdaki egzersizi önermektedir. Bu egzersizde **4. Parmak** pozisyon geçişleri için **eksen noktası** olarak kabul edilir

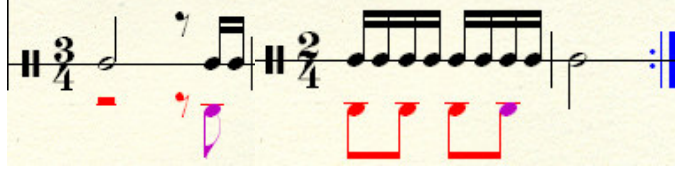
Egzersiz: 26



Prelüd 3 için alternatif ritim çalışmaları:

Bu egzersizler gitarda boş tellerde “p” parmağı 6. mi telinde, “i” parmağı 3.tel sol telinde, “m” parmağı 2.tel si telinde ve “a” parmağı 1. tel mi telinde akor çalınmalıdır.

Egzersiz: 27



Egzersiz: 28



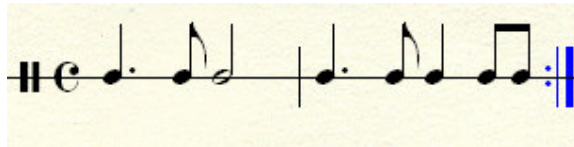
Egzersiz: 29

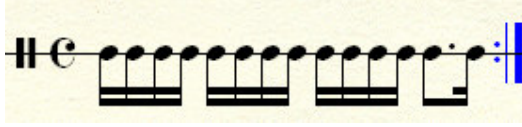
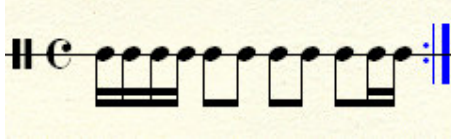


Egzersiz: 30



Egzersiz: 31



Egzersiz: 32**Egzersiz: 33****Prelüd no: 4**

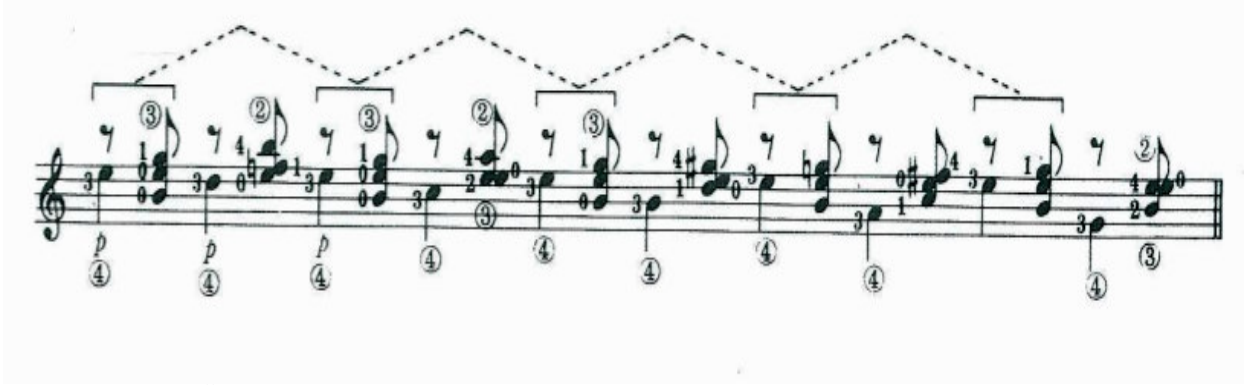
Prelüd no 4 için egzersizler aşağıda gösterilmiştir.

2.4.6.8.9.10. ölçülerdeki yapıyı daha iyi anlamak için aşağıdaki egzersiz önemli görülmektedir

Egzersiz: 34

Gitar tuşesinin ikinci bölgesindeki pozisyon değişimleri kol ve el hareketini birlikte istemektedir. Parmak ve tel arasındaki sürtünmeden dolayı oluşan gürültülerin ortadan kalkması için aşağıdaki egzersiz önerilmiştir.

Egzersiz: 37



Önümüzdeki alıştırma 11. ölçüdeki sol elin dinamiklerini incelemektedir. Bu ve diğer benzer problemlerin anlaşılmasına yardımcı olmalıdır. Bu “**translation by displacement incombination with a fixed finger**”(pozisyon değişikliklerinde birleşim halinde olan parmaklarda değişmeyen bir birliktelik söz konusudur) olarak adlandırılmaktadır.

Egzersiz: 38



Carlevaro'ya göre burada **2.** parmak durağanken **4.** parmak olduğu yerden çekilir. Bu akor çalındığında, **6.tel**deki **2.** parmak bileğin sağa dönmesini sağlayan ana nokta konumuna gelir ki bu da **4.** parmağı boşa çıkarır.(**sol el başparmak boyuna aşırı baskı uygulayarak hareketi engellememelidir.**) **4.** parmak **2.tel**de kayış yapmamak için biraz daha farklı bir şekilde geri döner. Kol, parmağın tele baskı yapmasını kesmesini sağlayacak şekilde hafifçe ileriye hareket eder.Gitarist bunu öyle ince ayarlamalıdır ki **1.** ve **3.** tellerin titreşimi sekteye uğramasın.bu parça boyunca **2.** parmağın görevi aktif temas noktasıdır.(Guitar Masterclass 2006)

Prelüd 4 için alternatif ritim çalışmaları:

Bu egzersizler gitarda boş tellerde “**p**” parmağı 6. mi telinde, “**i**” parmağı 3.tel sol telinde, “**m**” parmağı 2.tel si telinde ve “**a**” parmağı 1. tel mi telinde akor çalınmalıdır.

Egzersiz :39



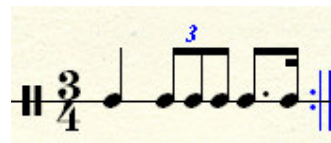
Egzersiz :40



Egzersiz: 41



Egzersiz: 42



Egzersiz 43



Prelüd no: 5

Prelüd 5 için egzersizler aşağıda gösterilmiştir.

7. ölçüde melodi başka tele geçtiğinden dolayı akorun içinde olan **3. tel re** notasındaki melodi akorda öne çıkmalıdır Carlevaro bu sesin duyulması için; ileriye yönelik şu arpeji kullanmayı önermiştir.

Egzersiz :44



Baş parmağın tamamen farklı iki görevi yerine getirmesine dikkat ediniz:

1- Parmağın eti kullanılarak boş tel **re** notasında böylece düşük bir dinamik seviye yakalanır.

2- **re** notasındaki melodi (**3.tel**) dinamik bir uzantı sağlamak için baş parmak tırnağının vuruşunu gerektirir. **i** ve **m** parmakları ile çalınan notalar melodiye göre daha aşağıda kalmalıdır.

Aşağıdaki egzersiz bu parmakların kontrolü için yararlı olacaktır.

Egzersiz: 48



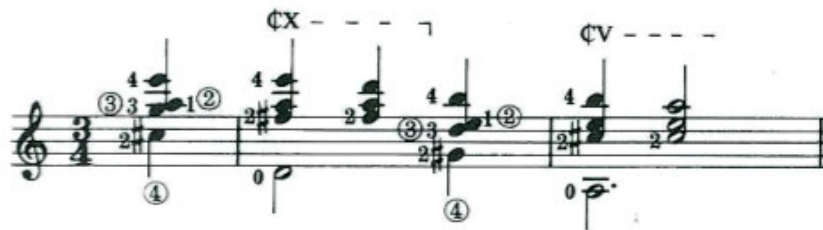
Gelecek aşamada değişim olmaksızın 2. tel üzerindeki **re** notası 3. parmak yerleşimini içerir. Bu parmak 5. pozisyon değişimi boyunca genel eleman olur. Parmaklar ve el, gitarın tuşesinden ayrılırken Carlevaro **transversal**'den (eninden) **longitudinal**'e(boyuna, uzunlamasına) bir değişim olduğunu söylemektedir.(Guitar Masterclass 2006) Ve bu tekniğin anlaşılabilmesi için aşağıdaki egzersizi önermektedir.

Egzersiz: 49



4. ölçüde bulunan bareler elin bir önceki akorun sunumunu devam ettirdiği görülmektedir. Carlevaro aşağıdaki egzersizi bu durum için ortaya çıkarmıştır.

Egzersiz: 50



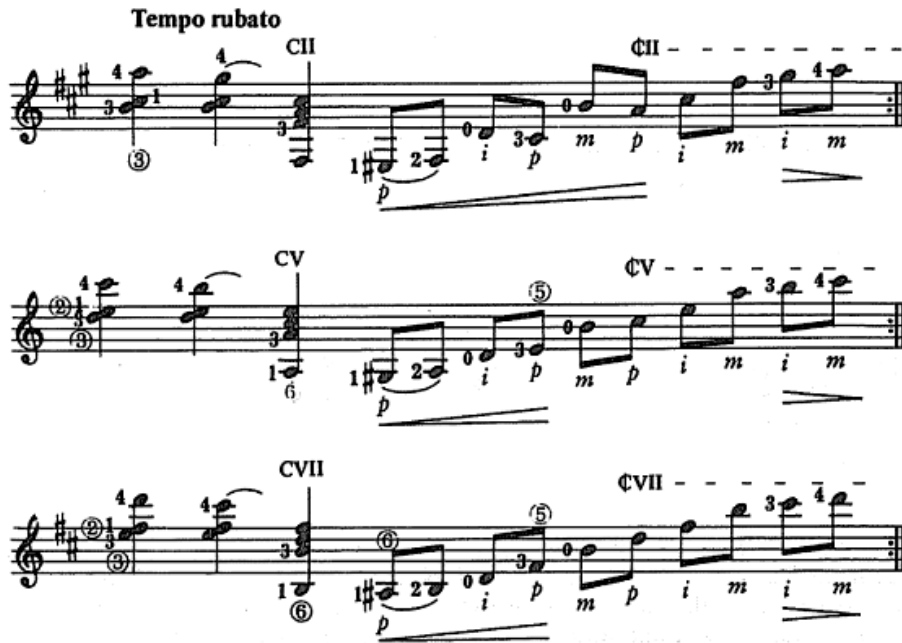
4. parmak 1.tel fa# notasına yerleştirildiğinde sol elin ve sol kolun CIX'a bare olarak yerleşmesini sağlayan asıl nokta haline geldiği açıkça görülmektedir. Carlevaro aşağıdaki egzersizi bu pozisyon için geliştirmiştir.

Egzersiz:51



34. 36. ve 37. ölçüler için aşağıdaki egzersiz yararlı olacaktır.

Egzersiz: 52



38. ve 39. ölçüler için üçüncü parmak elin dönmesini ikinci pozisyonda alttan 3 tele bare basılması gerekmektedir. Eğer dördüncü parmak temas noktası kabul edilirse daha rahat bir pozisyon olmalıdır. Aşağıdaki egzersize dikkat edilmelidir.

Egzersiz: 53

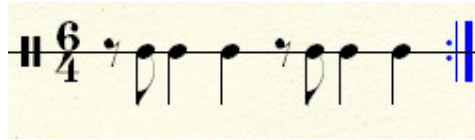


İlk iki ölçüde bare sonucunda **3. parmak** kullanılmalıdır. Son iki ölçüdeki bare sonucunda ise **4. parmak** kullanılır.

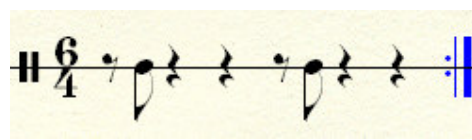
Prelüd 5 için alternatif ritim çalışmaları:

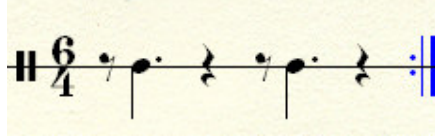
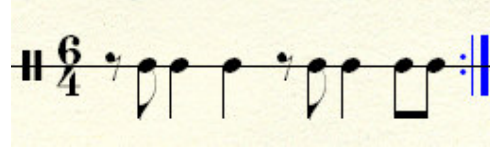
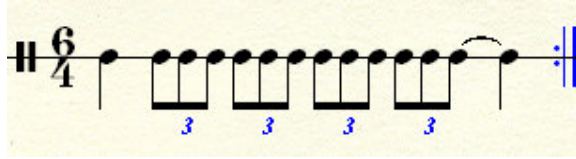
Bu egzersizler gitarda boş tellerde “p” parmağı 6. mi telinde, “i” parmağı 3.tel sol telinde, “m” parmağı 2.tel si telinde ve “a” parmağı 1. tel mi telinde akor çalınmalıdır.

Egzersiz: 54



Egzersiz: 55



Egzersiz: 56**Egzersiz: 57****Egzersiz: 58**

Bu alt problemin sonucunda; sağ el ve sol el gitar tekniklerinin, müzikal formun, ritmik yapıların incelenmesinden sonra, sağ el parmaklarını ve sol el parmaklarını geliştirmeye yönelik çeşitli öneriler getirilmiştir. Ritmik yapıların incelenmesi sonucu ritimsel gelişim için alternatif ritimler yazılmıştır. Ve bu öğretim materyalleri prelüdlerin seslendirilmesine yönelik seçilen ve zor olduğu düşünülen prelüdlerin bazı ölçüleri için önerilmiştir

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Sağ el tekniklerinin incelenmesi sonucunda Prelüdlere birçok arpej türü tespit edilmiştir. Prelüdlere arpej tekniklerine çok sık rastlanması bakımından “p,i,m” ve “a” parmaklarının eserlerde uygun dizilişlerle kullanılması eserin özelliğini koruması ve ya kaybetmesi açısından önemli bir duruma gelmektedir. “p” “i” “m” ve “a” parmaklarının nerelerde kullanılacağı yüksek ses ve düşük ses isteyen yerlerde hangi parmaklarla hareket edileceği açığa kavuşturulmuştur.

p parmağının aktif bir rol oynadığı, “**i,m,a**” parmaklarının aynı anda akor olarak çalındığı ve baş parmağın birden fazla tele aynı anda birden vuruş yapması (**Thumb Twin Stroke**) tekniğinin kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır ve **çift ses** armoniklerin i ve m parmakları ile kullanıldığı, ayrıca p parmağının dinamiklerde (forte, pianissimo v.b) parmağın etli kısmının ses olarak güçlü olan yerlerde, tırnak kısmının ise zayıf olan yerlerde çalındığı ortaya çıkarılmıştır.

Sol el tekniklerinin incelenmesi sonucunda gitardaki hareketlerin yalnızca parmaklarla değil kol ve bilek hareketleri ile desteklenerek bir bütün halinde şekillendiği ve eserlerde bu pasajlara dikkat edilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Sol el parmaklarının her birinin önem arz ettiği ve yanlış kullanımı sonucunda parça içinde gereksiz zorlanmalarla karşılaşabileceği tespit edilmiştir.

İki ya da daha fazla parmağın aynı tellerde yer alması sonucu kolun ve elin konumunun sonucunda “**longitudinal presentation**”, aynı seslerde yer alan bir yada birden çok parmağın yarattığı elin ve kolun konumunun sonucunda “**transversal**

presentation”, el ve kolun hareketinin sabit durmasının gerektiği sonucunda ise **“stable presentation”** ve ölçü bitimine kadar parmakların birlikte teması ile hareketi sonucunda ise **“unity through contact”** tekniğin kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Bileğin aktif katılımı ile yapılan bir hareketin oluşması sonucu **“Partial Translation”** tekniğinin olduğu sonucu ortaya konmuştur. Sol el pozisyonlarının değişikliğinde parmakların konumunun aynı olması, yani parmaklar arasında bir değişikliğin olmaması sonucunda ise **Translation by Displacement** kullanıldığı ortaya çıkarılmıştır. Destek noktalarının kullanımında sol elin konumunun sonucunda **Mechanics of the Supporting Point** tekniği, pozisyon değişikliklerinde kombinasyon halinde olan parmaklarda değişmeyen bir birliktelik söz konusu olduğunda ise **Translation by displacement in combination with a fixed finger** tekniği kullanılmış ve sol elin 3. parmağın sol elin dönmesini ve bir sonraki akor için gerekli sunumu yada pozisyonu yaratması için sağlanan bir dayanak noktası oluşturulmasının sonucunda ise **Simultaneous Translation and Change of Presentation** tekniğini kullanılmıştır.

Sol el çevirileri olarak adlandırılan pozisyon değişimlerinden bir parmağın yerine diğer parmakla geçmesi sonucu **“yerine geçme”**, parmakların pozisyon geçişlerini rahatlatmak için **“yer değiştirme”** ve bir pozisyondan diğer bir pozisyona geçmek için ise **“atlama”** yapılması gerektiği sonucuna ortaya çıkmıştır.

Heitor Villa-Lobos prelüdlerinin çoğunlukla 3 bölümlü şarkı yapısında yazıldığı sadece prelüdlerden 5. ve 3. prelüdün diğerlerinden farklı yapı sergilendiği. Farklı olan 5. prelütdeki form yapısı ABCA şarkı formunda 2. prelütteki form yapısı is AB şarkı formunda yazıldığı ortaya çıkarılmıştır

Prelüdlere mi minör, mi majör, la minör ve re majör tonları olmak üzere 4 farklı tonda yazılmışlardır. Eserlerin bazı bölümlerinde ton değişimleri olmaktadır. Birinci bölümleri ile üçüncü bölümlerinin ton olarak aynı olduğu gözlenmiştir. Formlar arası geçişte ton değişikliğinin her zaman olmadığı, tekrar işaretlerinin formun yapısını hiçbir zaman etkilemediği sonucu ortaya çıkarılmıştır.

Prelüdlere tonları incelendiğinde; o tonun dışındaki seslerle de karşılaştığı tespit edilmiştir. Prelüd 2’te si majör olan tondaki seslerde fa# do# sol# re# la# sesleri varken re naturel ve fa naturel seslerini kullandığı tespit edilmiştir. Yani Villa-Lobos’un mod kavramları ile ilgilendiği sonucu ortaya çıkmıştır. Bunun dışında Bach’ın müziğinden etkilendiği 3.prelüdü Bach temasından esinlenerek yazdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Villa-Lobos’un 5 prelüdü basit ölçülerde yazmıştır. Bunlar 2/4’lük, 3/4’lük, 4/4’lük, 6/4’lük ölçülerden oluşmaktadır.

Prelüd 2’deki ritim ve melodi, orijinal Brezilya Choros’undaki vurgulayıcı swingi iştirak etmekte olduğu ve buradaki ritmik yapı Brezilyanın bazı bölgelerinde engellenen karnavallarda bulunmuştur.. Prelüd 5’in ritmi ise valstir. Villa- Lobos kendi valsini yazmıştır. Yalnız bu sadece vals değildir.”Vals- Choro”dur.

Villa-Lobos’un gitar üzerindeki boş tellere çok yer verdiği, bunu gitarın tonu için ve gitarın kullanımı açısından avantaj olarak nitelendirdiğinin sonucuna ulaşılmış ve bunu 1.prelüde ve 5 prelüde sık sık kullandığı tespit edilmiştir.

Prelüdlere seslendirilmesi zor yerler bulunmaktadır. Bu zorluklar prelüdlere hepsinde aynı ağırlıkta değildir.

5.2.Öneriler

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda şu öneriler getirilmiştir

— Çalgı eğitiminde; dolayısı ile gitar eğitiminde genel müzik bilgisi, çalgı ile ilgili temel bilgiler çok önemlidir. Buna dayanarak prelüdlere bulunan teknik yapılar derslerde ayrıntılı işlenmeli, karşılaşılan gitar teknikleri ve önerilen materyaller egzersiz anlayışı ile düzenlenmeli ve çalınmalıdır.

— Prelüdlereki ritmik yapıların ortaya çıkarılması sonucu öğrencide ciddi bir ritim anlayışı geliştirilebilir. Böylece öğrenci başka bir eserle karşılaştığında ritim konusundaki zorluklarla başedebilir.

— Prelüdlere form yapılarının incelenmesi sonucunda öğrenci cümle yapılarını bölümler arası geçişleri anlayabilecek, ton değişikliklerini farkedebilecek ve başka bir eser üzerinde bunu kullanarak eserin form yapısını tanıyabilecektir.

— Öğrenci prelüdlere çılmadan önce önerilen öğretsel materyalleri kullandığı takdirde, prelüdlere adapte olabilecek ve zorlayıcı, değişik pasajları ve bu türden eserleri bu öğretim materyalleri ve alternatif parmak numaraları sayesinde kolaylıkla çalabileceklerdir.

— Prelüdlere bir melodik yapıdan söz etmek mümkündür ve bu melodiye eşlik eden bir ritmik yapı bulunmaktadır. Bu sayede öğrenciye eşliğin nasıl yapılacağı melodinin nasıl çalınacağı, müzikal açıdan eserde melodinin mi eşliğin mi baskın olması gerektiği bu prelüdlere ve öğretim materyalleri sayesinde öğretilerek, öğrencinin başka bir esere eşlik etmesini, melodik yapıya alternatif eşlikler üretebilmesini sağlayabiliriz.

— Klasik gitarda önemli olan noktalardan biri de parmak numaralarıdır. Bu yüzden buna dikkat edilmesi gereklidir. Zorlayıcı bir pasaj veya hızlı bir pasaj geçişi parmak numaraları sayesinde kolaylıkla aşılabilir. Bu yüzden; önerilen farklı parmak numaraları ve geçişleri incelenirse prelüdlere katkısı olacağı düşünülebilir.

— Bu çalışmanın devamı olarak getirilen bir öneri ise; ortaya çıkarılan veya önerilen öğretim materyallerinin öğrencilere çaldırılıp, prelüdlere üzerindeki etkilerine bakılabilir.

KAYNAKÇA

Ali. Şimşek, Hasan. **“Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”** Seçkin Yayınları, 2005

Beşer, Melike. **“Gitar Eğitiminde Kullanılan Leo Brouwer’in Etüdlerindeki Tekniklerin Sınıflandırılması ve Bunlara ilişkin Teknik Çalışma Yöntemleri”** Yüksek Lisans Tezi, Ankara: **Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü**, 2003

Cangal, Nurhan. **“Müzik Formları”** arkadaş yayınevi Ankara, 2004

Carlevaro, Abel.” **Guitar Masterclass Heitor Villa- Lobos 5 Preludes”** USA, 2006

Ergüden, Bülent. **“Heitor Villa- Lobos’un 12 Gitar Etüdünün İncelenmesi”** Yüksek Lisan Tezi, istanbul: **İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, 1995

Erim, Ali. **“ Türkiye’de Klasik Gitar Eğitiminde Kullanılan Başlangıç Metotlarının Bazılarının Öğretme- Öğrenme Süreçleri Açısından Karşılaştırılması”** Yüksek Lisans Tezi Bolu:2005

Hodeir, Andrei.”**Müzikte Türler ve Biçimler”** pan yayıncılık, 2002

Kaptan, Saim **“Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri”** Tekışık Web Ofset,1995

Meirinhos, Eduardo.” Primary Sources And Editions Of Suite Popular Brasileira, Choros no.1, And Five Preludes, By Heitor Villa- Lobos: A Comparative Survey Of Differences” doktora tezi Florida: **The Florida State University**, 2002

Say, Ahmet. **“Müzik Sözlüğü”** Ankara: müzik ansiklopedisi yayınları, 2002

Şaklar, Ceyhun. “**Klasik Gitarda Sağ El Tekniği Üzerine Yeni Bir Yaklaşım**”

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, 2001

Uçan, Ali. “**Müzik Eğitimi**” evrensel müzikevi Ankara, 2005

Uluç, Murat Özden “**Müzik Sözlüğü**” Ankara: yurtrenkleri yayınevi, 2002Yıldırım,

<http://www.rem.ufpr.br/REMr1.1/vol1.1/villa.html> (2008)

[http://www.turkiyebrezilya.com/Genel/Brezilya Muzik Dans.htm](http://www.turkiyebrezilya.com/Genel/Brezilya_Muzik_Dans.htm) (2008)

<http://www.psg.com/~walter/lobos.html> (2008)

<http://www.vidalusofonas.pt/villa-lobos2.htm> (2008)

http://www.emreyucelen.com/emr/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=57 (2008)

EKLER

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
JUSQU'AU 1^{er} MARS 1991
CONFORMÉMENT À LA LOI N° 100
DU 10 MARS 1979
ET À L'ART. 425
DU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ
INTELLECTUELLE

A Mindinho

1

N001951

PRÉLUDE N° 1

Pour Guitare

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1940)

Andantino expressivo

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

rit.

p.

A

D

Édition: Max Eschig
Paris - France

© Copyright 1954 by EDITIONS MAX ESCHIG
48, rue de Rome - PARIS

M.E. 6731

Tous droits d'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

2

Handwritten musical score on page 144, featuring ten staves of music. The score includes various annotations and measure numbers:

- Measures 20, 21, 22, 23: First staff.
- Measures 24, 25, 26, 27: Second staff. Annotations: *cresc.*, *anim.*
- Measures 28, 29, 30, 31: Third staff. Annotations: *poco allarg.*, *a tempo*
- Measures 32, 33, 34, 35: Fourth staff. Annotations: *rit.*, *a tempo*
- Measures 36, 37, 38, 39: Fifth staff. Annotations: *allarg.*, *a tempo*
- Measures 40, 41, 42, 43: Sixth staff. Annotations: *rall.*, *a tempo*
- Measures 44, 45, 46: Seventh staff. Annotations: *a tempo*

Additional markings include circled measures (e.g., measures 26-27, 44-45), bracketed measures (e.g., measures 32-35), and circled letters (D, A, E) below the staves.

Handwritten musical score on page 145, featuring eight staves of music. The score includes various annotations and measure numbers:

- Staff 1:** Measures 47, 48, 49, 50. Includes a circled '3' at the end.
- Staff 2:** Measures 51, 52, 53, 54. Includes the annotation *rit.* and *Più mosso*.
- Staff 3:** Measures 55, 56, 57, 58.
- Staff 4:** Measures 59, 60, 61, 62.
- Staff 5:** Measures 63, 64, 65, 66.
- Staff 6:** Measures 67, 68, 69, 70. Includes the annotation *rall.* and *Poco meno*.
- Staff 7:** Measures 71, 72, 73, 74, 75, 76. Includes the annotation *allarg. poco a poco*.

Handwritten musical score on page 146, featuring seven staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various tempo and dynamic markings, as well as handwritten measure numbers.

Staff 1: Measures 73 to 79. Markings: *a tempo* (above measure 73), *rall.* (above measure 77), *1^o Tempo* (above measure 79).

Staff 2: Measures 81 to 84. Markings: *rit.* (above measure 83).

Staff 3: Measures 85 to 88.

Staff 4: Measures 89 to 92.

Staff 5: Measures 93 to 97.

Staff 6: Measures 98 to 101. Markings: *cresc.* (below measure 101).

Staff 7: Measures 102 to 105. Markings: *anim.* (below measure 102), *poco* (below measure 105).

allarg. 106 107 a tempo 108

109 110 111 a tempo

113 114 115 116

117 118 119 rall. a tempo 120

121 122 123 124

125 126 127 128

129 130 131 132

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
EN 1911
LOI SUR LE DROIT DE
PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE
(Circ. 1911 Art. 425)

A Mindinha

N001952

1

PRÉLUDE N° 2

Pour Guitare

H. VILLA - LOBOS

(Rio, 1917)

Andantino 1 rit. a tempo 2 3 rit. a tempo 4

5 rit. a tempo VII 6 V rit. a tempo 8

9 leggiero 10 rall. 11 rit. a tempo

12 rit. a tempo 13 14 15 16 17 18

19 20 21 22

23 24 25

Copyright 1954 by
EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris 8^e

01055E. 6732

Tous droits d'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

2

26 27 28 29

30 31 32 33

34 *Piu mosso* 35 36 37

38 39 40 41

42 43 44 45

46 47 48 49

50 51 52 53

54 55 56 57

Handwritten musical score on page 150, featuring ten staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth-note patterns, often beamed in groups of four. Handwritten measure numbers are written above each staff, indicating the sequence of measures from 58 to 93. The score includes performance instructions: *rall.* (rallentando) at measure 90, *Tempo I* at measure 91, and *rit. a tempo* (ritardando to tempo) at measure 93. The page number 150 is printed in the top right corner.

Measures 58 through 93 are numbered above the staves. The notation includes eighth notes, often beamed in groups of four, and rests. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes performance instructions: *rall.* (rallentando) at measure 90, *Tempo I* at measure 91, and *rit. a tempo* (ritardando to tempo) at measure 93.

Handwritten musical score on page 151, featuring measures 94 through 123. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo markings include *rit. a tempo*, *leggiere*, *rall.*, and *rit. a tempo*. The score is divided into sections by Roman numerals VII and V. The measures are numbered 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, and 123. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* and *f*.

2

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE
MÊME PARTIELLE
(Loi du 11 Mars 1957)
CONSTITUANT CONTREFAÇON
(Code Pénal Art. 425)

A Mindinh

PRÉLUDE N° 3

Pour Guitare

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1940)

Andante

mf

rall.

a tempo

rit.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

© Copyright 1954 by EDITIONS MAX ESCHIG
48, rue de Rome - PARIS

M.E. 6733

Tous droits d'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

N 001953

rit.

rall.

Molto adagio e (dolorido)

f *espressivo*

a tempo

rall.

Andante

rit.

D.C. al Fine

20 21 22 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

Achevé d'imprimerie N° 64788
Imp. DOREL, Paris - Février 1983

01953 M.E. 6733

BUCHARDT, GRAY.

Bilkent University
Library

WATKINS

N001954₃

Handwritten musical score for guitar, measures 20-44. The score is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Handwritten numbers 20 through 44 are written above the staves. The tempo markings "Moderato" and "Lento" are present. The score ends with a double bar line and a final chord.

Achévé d'imprimé N° 68679
Imp. DOREL - Paris - Février 1985

01954 M.E. 6734

BUCHARDT, GRAY.

RIT.



A Mindinha

1

N001955

PRÉLUDE N° 5

Pour Guitare

H. VILLA - LOBOS
(Rio, 1940)

Poco animato

mf

poco rall.

a tempo

cresc.

Bilkent University
Music SchoolCopyright 1954 by
EDITIONS MAX ESCHIG
48 rue de Rome, Paris 8^e

M.E. 6735

Tous droits d'exécution publique de reproduction
et d'arrangements réservés pour tous pays.

Bilkent University

2

Meno

Handwritten musical score for a piano piece, measures 17-31. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords and melodic lines. Handwritten numbers 17 through 31 are circled above the staves. The word "Meno" is written above the first staff. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two sharps.

Handwritten musical score for "Piu mosso" by Chopin. The score consists of ten staves of music, primarily in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked "a tempo" at the beginning and "Piu mosso" at the top. The score includes various performance instructions such as "rall.", "rit.", "mf", and "poco rall.". There are also handwritten annotations in blue ink, including numbers (e.g., 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58) and symbols (e.g., 1., 2., 3., 4., 5., 6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13., 14., 15., 16., 17., 18., 19., 20., 21., 22., 23., 24., 25., 26., 27., 28., 29., 30., 31., 32., 33., 34., 35., 36., 37., 38., 39., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48., 49., 50., 51., 52., 53., 54., 55., 56., 57., 58., 59., 60., 61., 62., 63., 64., 65., 66., 67., 68., 69., 70., 71., 72., 73., 74., 75., 76., 77., 78., 79., 80., 81., 82., 83., 84., 85., 86., 87., 88., 89., 90., 91., 92., 93., 94., 95., 96., 97., 98., 99., 100.) scattered throughout the score, likely indicating measures or specific musical points. The notation includes chords, single notes, and rests, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall style is that of a personal study or rehearsal score.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Yusuf Emrah UZUNCA

Sürekli Adresi: Mecidiyeköy, İstanbul

Doğum Yeri ve Yılı: 11.06.1982

Yabancı Dili: İngilizce

İlköğretim: Sarar İlkokulu, 1993

Ortaöğretim: Kalaba Lisesi, 1999

Lisans: Abant İzzet Baysal Üniversitesi, 2003

Anabilim Dalı: Müzik Eğitimi

Çalışma Hayatı: Araştırmacı 2003 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesinden mezun olduktan sonra MEB'e bağlı müzik kurslarında klasik gitar öğretmenliği yapmıştır. 2005–2008 yılları arasında A.İ.B.Ü. Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda Gitar Öğretim Görevlisi olarak çalışan Yusuf Emrah UZUNCA, görevine İstanbul'un Beyoğlu ilçesine bağlı İhsan Şerif İlköğretim Okulu'nda müzik öğretmeni olarak devam etmektedir.