T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

PİYANO PROGRAMI

J.S.BACH'IN BWV 1003 NUMARALI KEMAN SONATININ GİTARA UYARLANMASINDA BWV 964 NUMARALI KLAVSEN SONATINDAN FAYDALANILMASI

(SANATTA YETERLİK ESER METNİ)

Hazırlayan:

20116274 Alp Ozan BURSALIOĞLU

Danışman:

PROF. SELEN BUCAK

İSTANBUL – 2017

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

PİYANO PROGRAMI

J.S.BACH'IN BWV 1003 NUMARALI KEMAN SONATININ GİTARA UYARLANMASINDA BWV 964 NUMARALI KLAVSEN SONATINDAN FAYDALANILMASI

(SANATTA YETERLİK ESER METNİ)

Hazırlayan:

20116274 Alp Ozan BURSALIOĞLU

Danışman:

PROF. SELEN BUCAK

İSTANBUL - 2017

Alp Ozan BURSALIOĞLU tarafından hazırlanan **J.S.Bach'ın BWV 1003 Numaralı Keman Sonatının Gitara Uyarlanmasında BWV 964 Numaralı Klavsen Sonatından Faydalanılması** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 05 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) : İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Selen BUCAK (Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.) .....

Jüri Üyesi : Doç. Sinan ERŞAHİN (Tez İzl.Kom.Üy.) .....

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. Esin ULU (MSGSÜ.Müzikoloji-Tez İzl.Kom.Üy.) .....

Jüri Üyesi : Öğr.Gör. Bekir KÜÇÜKAY (İ.Ü.Öğr.Üy.) .....

Jüri Üyesi : Öğr.Gör.Dr. Melih GÜZEL (M.Ü.Öğr.Üy.) .....

İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

ÖNSÖZ v

ÖZET vi

SUMMARY vii

KISALTMALAR VE SEMBOLLER LİSTESİ viii

ŞEKİLLER LİSTESİ ix

1.GİRİŞ 1

1.1. Uyarlama Sürecinde Temel Alınan Prensip 3

1.2. Johann Sebastian BACH 5

1.2.1. J.S.Bach'ın Kısa Biyografisi ve Bestecinin Keman Yaratıcılığına Etkileri 5

1.2.2. J.S.Bach'ın Eserlerinin Otograf ve Kopya Kaynakları 9

1.2.2.1. BWV 1003 Keman Sonatı 10

1.2.2.2. BWV 964 Klavsen Sonatı 11

1.2.3. Barok Dönemde Sonat ve Tarihi 13

2. KULLANILAN TEKNİKLER VE METOTLAR 14

2.1.Keman ve Klavsen Sonatlarının Dijital Notasyona Aktarımı ve Transpozeleri 14

2.2. Gitar Notasyonu ve Oktavları 18

2.3. Gitarda Standart Akort ve Standardın Dışında Kullanımlar 19

3.GİTAR UYARLAMASININ ÖRNEK ÖLÇÜLER İLE AÇIKLANMASI 21

3.1.Grave (BWV1003) – Adagio (BWV964) 22

3.1.1. Örnek 1 (1. ve 2. ölçüler) 23

Sayfa no.

3.1.2. Örnek 2 (6. ve 7. Ölçüler) 24
3.1.3. Örnek 3 (9. ve 10. Ölçüler) 26
3.1.4. Örnek 4 (11. Ölçü) 27
3.1.5. Örnek 5 (14. Ölçü) 29
3.1.6. Örnek 6 (21 – 23. Ölçüler) 30
3.2. Fuga (BWV 1003) - Thema Allegro (BWV 964) 31
3.2.1. Örnek 7 (7-14. ölçüler) 32
3.2.2. Örnek 8 (30 – 35 ölçüler) 35
3.2.3. Örnek 9 (36 – 41 ölçüler) 37
3.2.4. Örnek 10 (81- 87 ölçüler) 38
3.2.5. Örnek 11 (99- 102 ölçüler) 40
3.2.6. Örnek 12 (143- 149 ölçüler) 42
3.2.7. Örnek 13 (157- 165 ölçüler) 43
3.2.8. Örnek 14 (224- 230 ölçüler) 44
3.2.9. Örnek 15 (273-278 ölçüler) 46
3.2.10. Örnek No 16 (280-285 ölçüler) 47
3.3. Andante 48
3.3.1. Örnek 17 (1-3 Ölçüler) 49
3.3.2. Örnek 18 (14-16 Ölçüler) 50
3.4. Allegro 52
3.4.1. Örnek 18 (3-7 Ölçüler) 52
3.4.2. Örnek 19 (37-39 Ölçüler) 53

Sayfa no.

4. KEMAN VE KLAVSEN VERSİYONLARI ARASINDAKİ DİĞER FARKLAR .. 54

4.1. Klavsen ve keman versiyonlarında bulunan artikülasyon işaretleri arasındaki farklar 54

4.1.1. Keman versiyonunda bulunup klavsen versiyonunda bulunmayan artikülasyon işaretleri 54

4.1.2. Klavsen versiyonunda bulunup keman versiyonunda bulunmayan artikülasyon işaretleri 56

4.1.3. Her iki versiyonda bulunan ve birbirleriyle çelişen artikülasyon işaretleri 56

4.2. Klavsen ve keman versiyonlarında bulunan nüans işaretleri arasındaki farklar 57

4.3. Klavsen ve keman versiyonlarında bulunan süsleme işaretleri arasındaki farklar 59

5.GİTAR UYARLAMASINIDA YER VERİLEN ALIŞILMIŞIN DIŞINDAKİ TEKNİKLERİN AÇIKLANMASI 60

5.1. Örnek 1 (Grave 6. Ölçü) 60

5.2. Örnek 2 (Grave 10. Ölçü) 61

5.3. Örnek 3 (Grave 12. Ölçü) 62

5.4. Örnek 4 (Grave 22. ve 23. Ölçüler) 63

5.5. Örnek 5 (Fuga 157. ve 158. Ölçüler) 64

5.6. Örnek 6 (Andante 6. Ölçü) 65

6.SONUÇ 66

EKLER 69

EK-1. ŞEKİLLER 69

EK-1.1. Şekil 3 69

EK-1.2. Şekil 4 70

EK-1.3. Şekil 5 71

Sayfa no.

EK-1.4. Şekil 8 72
EK-1.5. Şekil 9 73
EK-1.6. Şekil 11 74
EK-1.7. Şekil 12 75
EK-1.8. Şekil 13 76
EK-1.9. Şekil 15 77
EK-1.10. Şekil 16 78
EK-1.11. Şekil 17 79
EK-1.12. Şekil 18 80
EK-1.13. Şekil 19 81
EK-2. BWV 1003/ BWV 964 Keman-Klavsen-Gitar Edisyonu 82
EK-3. BWV 1003/ BWV 964 Gitar Edisyonu 153
KAYNAKLAR 178
ÖZGEÇMİŞ 182

ÖNSÖZ

Klasik batı müziği ile tanıştığım çocukluk yaşlarımda J.S.Bach'ın müziği, beni kendisine çeken fakat bu cazibenin nedenini anlayamadığım bir gizeme sahipti. Aradan yirmi yıl ve yıllar süren müzik eğitimi geçmiş olmasına rağmen hala gizeminin büyük çoğunluğunu koruyan Bach, sırlarını ifşa etmesi için yaptığım tüm çalışmalar sayesinde aynı zamanda en değerli öğretmenlerimden biri olmuştur.

Bach'ın bu çalışmaya da dahil olan '*Sei Solo a Violino senza Basso accompagniato'* kitabı, özellikle lisans yıllarım süresince gitar icrası üzerine vakit harcadığım ve gitar icrasının keman kadar iyi olamayacağına kendimi inandırdığım eserlerindendi. Yıllar sonra bu fikrin değişmeye başlaması, Amerikan klavsenci Robert Hill'in BWV 964 numaralı sonat ve Bach'ın diğer keman eserlerine kendi düzenlemeleriyle yer verdiği *'Original & Transcription'* adlı albümü sayesinde olmuştur. Hill'in (stil dışına çıkmaksızın) serbest bir tarzda yapıp seslendirdiği bu uyarlamalar, uyarlamanın doğru yapıldığı zaman eserlerin orijinal halinden bir kayıp vermeden başka bir derinliğe kavuşabileceğini görmem açısından önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda uyarlama konusuna farklı bir açıdan bakmamı sağlaması ile bu eser metninin ortaya çıkmasında atılan ilk adımlardan biridir.

Bu süreçte değerli bilgileri ile bana yol gösteren danışmanım Sayın Prof. Selen BUCAK'a, öğrencisi olduğum yıllarda beni her zaman var olanı sorgulamaya ve alışılmışın dışına çıkmaya teşvik eden Sayın Doç. Kürşad TERCİ'ye, tez izleme komisyonlarında değerli zamanlarını ve yorumlarını paylaşan Yrd.Doç. Esin ULU ve Sayın Doç. Sinan ERŞAHİN'e ve meslek hayatım boyunca benden destekleri esirgemeyen çok kıymetli ailem sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Mart 2017 Alp Ozan BURSALIOGLU

ÖZET

Bu eser metni çalışmasında Johann Sebastian Bach'ın aynı eserini iki farklı enstrüman versiyonu ile verdiği BWV 1003 (1720) ve BWV 964 (1750?) numaralı sonatlar incelenmiştir. İki versiyon arasındaki farklar kıyaslanarak ortaya çıkarılmış ve keman versiyonu temel alınarak, klavsen versiyonunda bulunan öğeler eklenmek suretiyle yeni bir gitar uyarlaması ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmanın devamında gitar uyarlamalarının tarihinden bahsedilmiş, eserin yazılmış olduğu enstrümanlar arasındaki oktav ve ses üretimindeki farklara değinilmiştir. Bach ve konu olan eserleri hakkında biyografik bilgiler verilmiş ve kaynak olarak kullanılan el yazıları dijital ortama aktarılıp, kıyaslanabilecekleri bir formata getirilmiştir.

Çalışmanın sonucu olan yeni gitar uyarlamasını içeren "BWV1003-BWV964 Keman-Klavsen-Gitar Edisyonu" ekte verilmiştir.

ANAHTAR KELİMELER: Gitar, Uyarlama, Barok, Sonat, Keman, Klavsen

SUMMARY

This study analyses and exposes the differences of sonatas numbered BWV 1003 (1720) and BWV 964 (1750?) by Johann Sebastian Bach that are fundamentally different instrument versions of the same music. As a product of this study, a new guitar arrangement of the sonata is made, based on the violin version with the added elements from the clavecin version.

This study also contains a brief history of guitar arrangements and the differences in octave and sound production of the instruments that are subject to this study. Continuing with a brief biography of Bach, history of his works and sources that are subject to this study is given. As this study is based on the manuscripts of BWV 1003 and BWV 964, they have been digitized in order to be converted into a comparable format.

The new guitar version of the sonata arranged by the author is included in "BWV1003-BWV964 Keman-Klavsen-Gitar Edisyonu" which is provided in the appendix.

KEY WORDS: Guitar, Arrangement, Baroque, Sonata, Violin, Clavecin

KISALTMALAR LİSTESİ

BWV : Bach-Werke-Verzeichnis

Op. : Opus

Gtr. : Gitar

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa no.

Şekil 1.1 16
Şekil 1.2 16
Şekil 1.3 16
Şekil 2.1 18
Şekil 2.2 18
Şekil 2.3 18
Şekil 3 23
Şekil 4 25
Şekil 5 27
Şekil 6 28
Şekil 7 29
Şekil 8 30
Şekil 9 33
Şekil 10 34
Şekil 11 36
Şekil 12 37
Şekil 13 39
Şekil 14 41
Şekil 15 42
Şekil 16 44

Sayfa no.

Şekil 17 45
Şekil 18 46
Şekil 19 48
Şekil 20 49
Şekil 21 51
Şekil 22 52
Şekil 23 53
Şekil 24 55
Şekil 25 56
Şekil 26 57
Şekil 27 58
Şekil 28 59
Şekil 29 60
Şekil 30 61
Şekil 31 62
Şekil 32 64
Şekil 33 64
Şekil 34 65

1. GİRİŞ

Keman ve piyano gibi köklü geçmişlere sahip enstrümanların repertuvarları gitar repertuvarı ile kıyaslandığında gitar için yazılmış olan eserlerin sayı olarak az, müzikal yapı olarak basit ve kısa olduğu bazı istisnalar dışında ortadadır. Genel anlamda klasik batı müziğinin 'büyük ustaları' diyebileceğimiz Bach, Handel, Haydn, Beethoven, Mozart gibi bestecilere bakıldığında ise bu bestecilerin gitar için yazdıkları eserlerin yok denecek kadar az olduğu görülür. Bu durum 20. yüzyıldan itibaren Andreas Segovia (1893-1978) ve Julian Bream[1] (d.1933-) gibi etkin gitaristlerin çabaları ile değişmeye başlamış olmasına rağmen önceki dönemlerinin önemli bestecilerinin gitar için eserlerinin olmaması gitaristleri diğer enstrümanlar için yazılmış olan eserleri gitara uyarlamaya yöneltmiştir.

Diğer enstrümanlar için yazılmış eserleri gitara uyarlamaya başlamış ilk gitaristlerden Francisco Tarrega (1852-1909) gitar uyarlamaları tarihinde önemli bir yere sahiptir. Çoğu çağdaşı gitarist gibi besteci-gitarist olan Tarrega, yine çağdaşları gibi kendi döneminin ünlü aria ve şarkıları üzerine *fantasia* tarzında eserler yazmış, piyano ve operadan eserler uyarlamıştır. Onu farklı kılan ise gitar repertuvarındaki yetersizliğe çözüm olarak kendi döneminden önceki Bach, Beethoven, Chopin gibi önemli bestecilerin eserlerini gitara uyarlayarak konserlerinde yer vermiş olmasıdır. Böylece ömrü boyunca birçok farklı bestecinin 200'den fazla eserini gitar repertuvarına kazandırmış olan Tarrega aynı zamanda uyarlamaların gitar repertuvarında vazgeçilmez bir öğe olmasında önemli bir rol oynamıştır.[2]

Çağımızın önemli konser gitaristlerinin kariyerlerinin başlarında kendi yaptıkları uyarlamalar ile adlarını duyurmuş olmaları bir rastlantı olmaktan çok, gitar için

[1] Julian Bream: Londra doğumlu İngiliz klasik gitar ve lut virtüözü.

[2] Walter Aaron CLARK, **Francisco Tarrega and the Art of Guitar Transcription**, 5-8.

uyarlamaların ne kadar önemli olduğunun bir kanıtıdır. Örneğin, David Russell'ın (d.1953-Glasgow) Handel 'HWV 432 Sol Minör Süit', Hubert Kappell'ın(d.1951-Bensberg) Bach 'BWV 830 Mi Minör Partita' ile anılmaları, onların teknik olarak çok zor olan ve daha önceleri gitarda icra edilmesi imkânsız görülen bu eserleri başarılı bir şekilde gitara uyarlamaları ve icra etmeleri ile mümkün olmuştur. Gitaristlerin teknik olarak gelişmesi daha önceden gitar üzerinde icrası mümkün gözükmeyen eserlerin gitara uyarlanmasını sağlamış, ortaya çıkan bu yeni uyarlamalar daha geniş bir gitarist kitlesinin teknik olarak gelişmesini sağlar bir şekilde çoğalarak günümüze kadar gelmiştir. Böylece günümüz gitar konserleri ve albümlerinin çoğunda uyarlamalara yer verildiğini hatta tamamen uyarlamalardan oluşan programlar görmemiz mümkün olmuştur.

Gitar uyarlamalarının sayıca artması ve bir eserin birden çok farklı uyarlamasının ortaya çıkması günümüz gitaristlerini daha eleştirel olarak bakmaya yöneltmiştir. Bakış açısındaki bu değişiklik, var olan uyarlamaların icrasından önce eserin orijinal hali ile kıyaslama yapmalarına sebep olmuştur. Ayrıca bu eleştirel bakışın okullarda öğretilmeye başlanması ve böylece daha fazla gitarist tarafından benimsenmesi ile bestecilerine daha sadık ve gitarda daha iyi tınlayan uyarlamalar kabul görmeye başlamıştır. Aynı zamanda bu eleştirel bakış sürekli olarak daha yenilikçi uyarlamaların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Gitar uyarlamalarının yaklaşık iki yüzyıllık tarihi ile gelmiş olduğu bu nokta, eleştirel olma ve yenilikçilik esaslarını temel alması sebebiyle bu eser metninin dayanağı olmuştur. Bu eser metninin sonucunda Bach'ın keman sonatı (BWV 1003) temel alınarak yeni bir gitar uyarlaması ortaya konmaktadır. Bu uyarlamada, klavsen sonatından (BWV 964) yararlanılması ile hali hazırda bulunan (ör: Barrueco[3], Mosocz[4]) ve sadece keman versiyonu temel alınarak yapılmış uyarlamalarından daha yenilikçi

[3] Manuel BARRUECO, **J.S.BACH 3 Sonatas**, 17-30.
[4] Miklos MOSOCZI, **Johann Sebastian Bach. Sonate e Partite (BWV 1001-1006)**.

olması amaçlanmıştır. Bununla beraber keman ve klavsen sonatlarının gitar uyarlaması ile beraber birebir kıyaslanacakları bir biçimde hazırlanması ile klavsen sonatı (BWV 964) kullanılarak yapılmış diğer uyarlamalar ve çalışmalardan (ör: Lieske[5], Goluses[6], Yates[7] ve Lang[8]) daha eleştirel bir formda olması amaçlanmıştır.

1.1. Uyarlama Sürecinde Temel Alınan Prensip

"Eğer her zaman Lau-tzu'nin kelimelerini tercüme etmediysem de, amacım her zaman Lau-tzu'nin düşüncelerini tercüme etmek olmuştur."[9]

Stephan Mittchell[10] bu ifadesine, Çinli filozof Lau-tzu[11] tarafından kaleme alınan '*Tao Te Ching'* (Tao Yolu Öğretisi) adlı Çince metnin İngilizceye çevirisini yaptığı kitabının önsözünde yer vermiştir. Bu ifadesi ile aslında, çok farklı iki dil arasında yaptığı tercümenin temel prensibini vermiştir.

Mittchell'in, bir edebi metni başka bir dile çevirirken kullandığı bu prensip, müzikte de eserlerin başka bir enstrümana uyarlanma sürecine ışık tutar niteliktedir. Edebi çevirilerde yazarın fikrini yansıtmadan, çevrildiği dilin karakterine bakılmaksızın sadece kelimesi kelimesine yapılan çeviriler hedeflerini ne kadar şaşırmışlar ise; bestecisinin fikrini yansıtmayan, uyarlandığı enstrümanın karakteristik özellikleri göz önünde bulundurulmadan sadece notası notasına yapılan uyarlamalar da hedeflerini bir o kadar şaşırmıştır.

---

[5] Wulfin LIESKE, **Johann Sebastian Bach Sonata II**.
[6] Nicholas GOLUSES, **J.S.Bach Violin Sonatas**.
[7] Stanley YATES, **Sonata No. II BWV 1003/964**.
[8] Matthias LANG, **Transcription Of Baroque Works For Classıcal Guitar: J. S. Bach's Sonata In D Minor (Bwv 964) As Model**, 57-70.
[9] Stephan MITCHELL, **Tao te Ching**, önsöz.
[10] Stephan Mitchell: 1943 Brooklyn doğumlu şair, çevirmen ve akademisyen.
[11] Milattan önce 6.yy'da yaşamış Çinli filozof, Taoizm'in kurucusu.

Müzikte uyarlama konusu ele alındığında; eserlerinin başka enstrümanlara uyarlanıp uyarlanmaması, uyarlanması durumunda ise nasıl bir yol izlenmesi gerektiği konusunda en tartışmalı isimlerden biri Johann Sebastian Bach olmuştur. Bazı eserlerinin hem bestecisi hem de uyarlayanı konumunda olması ile konuya kendisi cevap vermiştir.

Eserlerinin nasıl uyarlanması gerektiği konusunda da, öğrencisi Johann Friedrich Agricola'nın (1720-1774) aracılığıyla fikir edinmek mümkündür. 1738 ile 1741 yılları arasında Bach'ın öğrencisi olan Johann Friedrich Agricola, Bach'ın solo keman için sonat ve partitaları hakkında şöyle der: "Bach, onları (solo keman eserlerini) çoğu zaman kendi için klavsende çalar ve gerekli gördüğü kadar armonik öğeler eklerdi."[12]

Agricola'nın ifadesine paralel olarak Leslie D.Paul; Bach'ın kendi uyarlamaları incelendiğinde, kullandığı enstrümanların kendilerine has doğalarını son derece dikkatli bir şekilde gözlemleyerek uyarlamalarını yaptığını ifade etmiştir.[13]

Bu ifadeler doğrultusunda, Bach'ın keman için yazmış olduğu bir eseri klavsene uyarladığında; klavsene uygun bir tonalite seçmesi, kemanda kullanılan 'birleşik melodileri' ayırması ve armoni öğelerini zenginleştirmesi öngörülebilir. Bu varsayımı doğrulayan örnek bu çalışmanın da temelini oluşturan BWV 1003 ve BWV 964 numaralı sonatlar ile verilmiştir.

BWV 1003 numaralı keman sonatının klavsene uyarlanmış hali olan BWV 964 numaralı sonat, bu eser metninde keman sonatının gitara uyarlanması süresince bir yol haritası olarak kullanılacaktır. Böylece eserin kemandan klavsene dönüştürülürken yapılmış olan değişikliklere, gitar uyarlamasında yer verilmeye çalışılacaktır.

---

[12] Frank KOONCE, **Playing Bach on the Guitar,** 1.
[13] Leslie D. PAUL, **Bach as a Transcriber**, 306.

Gitara uyarlama sürecinde, besteciye olabildiğince sadık kalmak birinci öncelik olarak tutulmuştur. Bununla beraber gitarın teknik sınırlarından ötürü, kemandan klavsene dönüştürülürken yapılmış olan tüm değişikliklere gitar uyarlamasında yer verilmesi mümkün değildir. Çalışmanın devamında örnekler ile detaylı bir şekilde anlatılacak olan bu gibi durumlarda - Mittchell'in prensibi kılavuz alınarak - her zaman Bach'ın notaları birebir aktarılamasa da, amacın Bach'ın düşüncelerini aktarmak olduğu benimsenmiştir.

1.2. Johann Sebastian BACH

1.2.1. J.S.Bach'ın Kısa Biyografisi ve Bestecinin Keman Yaratıcılığına Etkileri

Müzik tarihini Bach kadar kökten etkilemiş anıtsal bir besteciyi biyografik açıdan tam anlamıyla incelemek, bu eser metninin sınırları itibariyle çok güçtür. Bu nedenle Bach'ın hayatına genel hatları ile değinilirken; yaratıcılığı, bu eser metnine konu olan eserleri ile ilgili dönemler ve olaylar ile sınırlı tutulmuştur.

Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685 – Leipzig 1750), nesillerdir müzisyen yetirtişmiş Thüringen'li Bach ailesinden Johann Ambrosius Bach'ın (1645-1695) en küçük çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Kayda değer biçimde 35 besteci ve birçok müzik icracısı çıkartmış olan Bach ailesi tarihe adlarını Johann Sebastian Bach ile yazmışlardır.

Bach'ın yaratıcılığı kabaca üç döneme ayrılabilir. Erken dönemi olarak adlandırılan 1703-1717 yıllarına Arnstadt'ta orgcu olarak başlamış, 1707-8 yıllarında Mühlhausen'da devam etmiş ve sonra Weimar'da (1708-1717) geçirmiştir. Köthen

dönemi, 1717-1723 yıllarında Köthen Prensliğinde geçirdiği ve daha çok oda müziği[14] eserleri verdiği dönemidir. Leipzig dönemi ise 1723-1750 yılları arası St.Thomas Kilisesi'nde müzik yönetmenliği yaptığı ve yaşamının sonuna kadar Leipzig'de yaşadığı dönemidir.[15]

Konu Bach'ın enstrümantal eserleri olduğunda, Köthen dönemi (1717-1723) büyük önem arz etmektedir. Bu yıllar içerisinde yazdığı eserler arasında 6 Konçerto Grosso, orkestra üvertürleri, keman konçertoları, flüt ve viyola da gamba sonatları, klavsen için '*Das wohltemperierte Klavier*'nin birinci kitabı, '*30 Inventionen und Sinfonien'*, İngiliz ve Fransız Süitleri örnek olarak gösterilebilir.[16] Bu eser metninin temeli olan BWV 1003 numaralı keman sonatı da Köthen döneminde bitirdiği '*Sei Solo a Violino senza Basso accompagniato'* (Eşliksiz Keman için Altı Solo, BWV 1001-1006) kitabından bir bölümdür.

Bach, eşliksiz keman eserlerini içeren kitabını 1720'de Köthen'de bitirmesine rağmen, eserlerin daha erken versiyonlarının bulunmasından dolayı yazmaya çok daha önce Weimar'da başladığı tahmin edilmektedir.[17] Keman eserlerine ışık tutabilecek diğer bağlantılar ve ayrıntılar ise Köthen öncesi yıllarında bulunmaktadır.

Günümüzde sadece bestecilik ile özdeşleştirilen Bach, kendi zamanında ünlü bir orgcu olarak tanınıyordu. Sadece org ile sınırlı kalmayan Bach, 1714'de Weimar gibi köklü bir keman geleneğinin olduğu bir bölgede başkemancı olarak işe başlamasından anlaşılacağı üzere aynı zamanda çok iyi bir kemancıydı. Küçük yaşta babasından keman

---

[14] "Bach döneminde 'oda müziği' kavramı bugün anladığımızdan biraz daha farklı bir anlam taşıyordu. O dönemin alışkanlıklarına göre, çalgı müziği eserlerinin neredeyse hepsi oda müziği olarak adlandırılıyordu….Bu yaklaşıma göre, Bach'ın solo çalgılar için yazdığı eserler, iki ve üç çalgı için sonatlar ve konçertolar oda müziği yapıtlarıdır." (Aydın BÜKE, **BACH Yaşamı ve Eserleri**, 274.)

[15] Ahmet SAY, **Müzik Tarihi**, 232.

[16] Cavidan SELANİK, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, 94.

[17] Christoph WOLFF, **Johann Sebastian Bach.The Learned Musician**, 268-269.

çalmayı öğrenmeye başlayan Bach'ın iyi bir kemancı olması, solo keman eserlerinin yüksek teknik ve müzikalite gerektiren eserler olmasını açıklar niteliktedir.

Bach'ı, iyi bir kemancı olması dışında, solo keman için eserler yazmaya iten başka etkenlerin de olduğu düşünülmektedir. Bunlardan biri kemancı Johann Paul von Westhoff (1656-1705) ile tanışıklığıdır. Bu konuda Aydın Büke şunları yazmıştır:

> …Weimar'daki saray orkestrasında keman çalmaya başlayan Bach, burada dönemin bazı ünlü isimleriyle de yakından tanışma olanağı bulmuş, onlarla iş arkadaşı olmuştu. Bu isimlerin başında kemancı Johann Paul von Wasthoff geliyordu. Westhoff, Alman keman ekolünde önemli bir yere sahipti ve 1683'te eşliksiz keman için bir süit bestelemişti. Bach'ın ileriki yıllarda Köthen'de aynı tarz eserler bestelediği göz önünde bulundurulduğunda Westhoff'la dostluğunun boyutları daha iyi anlaşılabilir.[18]

Westhoff'un 1696'da bastırdığı solo keman partitaları kendi türünün ilk örnekleri olmalarının yanında Westhoff tarafından 1705'de vefatına kadar Weimar'da seslendirilmişlerdi. Bach ile tanışmaları ise 1703 yılına denk düşmektedir.[19]

Bach'ı etkilemesi muhtemel bir diğer tanışıklık ise Georg Philipp Telemann ile olan dostluğudur. Çağının en büyük ve tanınmış isimlerinden olan Telemann, Bach'ın da yakın dostuydu.[20] Bach ile aynı dönemde eşliksiz keman için fanteziler yazan Telemann'ın birbirlerinden etkilenmiş olmaları yüksek bir ihtimaldir.

Bach ile Telemann'ın etkileşimde olduğuna dair bir örnek, Bach'ın kemancı Pisendel (1687-1755) ile beraber Telemann'ın iki keman için sol majör konçertosunu 1709'da Weimar'da seslendirmeleri gösterilebilir. O sırada Eisenach'ta görev yapan Telemann büyük ihtimalle bu konsere gelmiş veya konserin Eisenach'ta tekrar edilmiş

---

[18] Aydın BÜKE, **BACH Yaşamı ve Eserleri**, 42.
[19] Bkz. (17), WOLFF, 269.
[20] Bkz. (18), BÜKE,102.

olma ihtimalleri vardır. Telemann'ın Eisenach'ta bulunduğu yıllar içerisinde Bach ve Telemann'ın ilişkileri artmış ve 1714'de Bach ikinci oğlu Carl Philipp Emanuel'in vaftiz babası olması için Telemann'ı Weimar'a davet etmiştir.[21]

Bach'ın keman eserlerini etkilediği düşünülen bir diğer isim de Telemann'ın iki keman konçertosunu beraber seslendirdikleri Pisendel'den başkası değildir. Hayatı birçok yönden Bach ile benzerlik gösteren Pisendel, Vivaldi ile birlikte solo konçerto formunun yaratıcısı olarak kabul edilen Giuseppe Torelli (1658-1709) ile keman çalışmıştı. 1709'da Leipzig'e gitmeye karar veren Pisendel önce Weimar'a uğramış ve burada Bach ile tanışarak hayat boyu sürecek bir dostluğun temelleri atılmıştı. 1712'de Dresden saray orkestrasında çalışmaya başlayan Pisendel 1728'de orkestranın yöneticisi oldu. Dresden'de bulunduğu yıllarda veliaht prensle beraber Avrupa kentlerine geziler yaptı. Bu geziler arasında İtalya'ya yaptığı seyahati sırasında Venedik'te Vivaldi ile tanışan Pisendel Vivaldi'nin öğrencisi oldu. 1717'de Dresden'e geri döndüğünde beraberinde İtalyan bestecilerine ait pek çok nota getirmişti. Bach, Weimar ve sonraki dönemlerinde Dresden'e yolu düştükçe Pisendel ile görüşmeyi sürdürdü. Dresden Saray kitaplığında bulunan İtalyan bestecilerin notaları Bach için büyük bir ilgi kaynağıydı. Bach ve Pisendel'in dostluğunun yanında birçok müzik tarihçisi, Bach'ın solo keman eserlerini etkileyenler arasında Pisendel'in solo keman eserlerini de gösterirler. Her zaman kendinden öncekilerin ve çağdaşlarının eserlerini incelemiş ve çalışmış olan Bach'ın eserlerinde bu karşılaşmaların izleri olması son derece doğaldır.[22]

Bach'ın eserlerinde ulaştığı kültürler üstü mükemmellik, onu zamandan ve coğrafyadan bağımsız bir şekilde çağdaşlarının üstünde bir seviyeye yükselerek kabul görmesini sağlamıştır. Bach'ın yaratıcılığını bu seviyeye yenilikler getirerek değil, var

[21] Bkz. (17), WOLFF, 269-270.
[22] Bkz. (18), BÜKE, 66-68.

olanı geliştirerek taşımış olması Curt Sachs'ın şu ifadesiyle özetlenebilir: "Bach, yüzlerce yıllık bir müzik çabasının dev yapılı bir tepesidir."[23]

Bach döneminin geleneklerini çok iyi anlamış, kendinden önceki usta bestecileri incelemiş ve onlardan aldığı mirası geliştirerek getirilebilecek en üst seviyeye taşımıştır. Kendinden öncekileri özetlemesi ve eserlerinde kullandığı form ve yazı tekniklerinin sonraki çağlarda aşılamaması ile bir dönemi sona erdirmiş ve böylece kendinden sonra gelen bestecileri yeni arayışlara yöneltmiştir. Bu sebeple Bach'ın "yüzlerinden biri geçmişe, öbürü geleceğe dönmüş ayna" olarak tasviri, Bach'ı özetleyen diğer uygun bir anlatımdır.[24]

1.2.2. J.S.Bach'ın Eserlerinin Otograf ve Kopya Kaynakları

Konu Bach'ın eserleri olduğunda kaynak olarak kullanılabilecek materyaller sadece Bach'ın otografları[25] ile sınırlı değildir. Bach'ın çalışma nüshalarından, ikinci eşi Anna Magdalena Bach'ın kopyalarına; Bach'ın öğrencilerinin kopyalarından, kim tarafından kaleme alındığı bilinmeyen anonim kopyalara kadar çok farklı kaynaklardan Bach'ın eserleri ile karşılaşmak mümkündür. Bu durumların dışında Bach'ın otograf orijinallerinin kaybolduğu, sadece kopyalarının günümüze ulaştığı eserler de mevcuttur. Tahminen "Bach'ın yazdıklarının yarısının bile bugüne kalmamış olduğu"[26] göz önüne alındığında, sadece kopyaları ile günümüze gelmiş olan eserlerinin son derece değerli kaynaklar olduğu ortadadır.

Bu eser metni çalışması ile ortaya çıkartılan yeni gitar uyarlamasının sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için öncelikle uyarlamanın temelini oluşturan keman (BWV 1003)

---

[23] Curt SACHS, **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Çev. İlhan Usmanbaş, 173.
[24] İlhan MİMAROĞLU, **Müzik Tarihi**, 54.
[25] Bir yazarın veya kişinin kendi elinden çıkan (yazı).(TDK)
[26] Bkz. (16), SELANİK, 93.

ve klavsen (BWV 964) sonatlarının mümkün olan en sağlıklı kaynaklarının kullanılması gerekmektedir.

Mevcut kaynaklar arasından mümkün olan en sağlıklı olanın ortaya çıkarılması için şu adımlar izlenmiştir.

- Eserlerin, varsa Bach'ın otograf notası; yoksa dönem ve bağlantısı göz önüne alınarak, Bach'a en yakın nüshaların ortaya çıkarılması.
- Önceki adım doğrultusunda kalan kaynaklar arasından grafik olarak en okunabilir notasyonun seçilmesi.

Bu adımlar izlenerek çalışmada kullanılmasına karar verilen kaynaklar kendi başlıkları altında açıklanmaktadır.

1.2.2.1. BWV 1003 Keman Sonatı

Eser metninin temellendirildiği BWV 1003 numaralı keman sonatı, Bach'ın '*Sei Solo a Violino senza Basso accompagniato'* (Eşliksiz Keman için Altı Solo) başlığı altında solo keman için üç sonat ve üç partitaya yer verdiği birinci kitabında yer almaktadır. Altı eserden oluşan bu dizi, keman repertuvarının en temel eserleri arasında gösterildiği gibi aynı zamanda Bach'ın tüm eserleri arasında da en ünlüleri arasında yer almaktadır.[27]

BWV 1003 numaralı keman sonatı, içlerinde Bach'ın otograf notasının da bulunduğu 19 farklı kaynakta bulunmaktadır. Bu kaynaklar arasında Bach'ın otograf

[27] Russell STINSON, "J.P.Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo", **Early Music**, 199.

notasının bütünlüğü korunmuş ve grafik olarak okunabilir durumda günümüze gelmiş olması göz önünde bulundurularak kaynak olarak kullanılmasına karar verilmiştir.

Orijinalinin Berlin Eyalet Kütüphanesi'nde bulunduğu, 1720 tarihli 'D-B Mus. ms. Bach P 967'[28] katalog numaralı kaynak, Bach-digital[29] platformundan temin edilmiştir.

1.2.2.2. BWV 964 Klavsen Sonatı

Eser metninin temel kaynağını oluşturan diğer eser BWV 964 numaralı klavsen sonatıdır. Bach'ın eserleri arasında bilinmezler ile dolu bir geçmişe sahip olan BWV 964, BWV 1003 numaralı keman sonatının klavsene uyarlamış halidir. Muğlak bir geçmişe sahip olmasının nedeni Bach'ın otograf bir kaynağının olmamasıdır. Var olan kaynak, Bach'ın öğrencilerinden Johann Christoph Altnikol[30] tarafından korumuş olan 18.yy. ortalarına tarihlenmiş otograf kopyadır. Bach'ın başka bir öğrencisi olan Johann Gottfried Müthel'in (1728-1788) el yazısı olduğu tahmin edilen bu otograf kopyada, '*Sonata per il Cembalo Solo*' (Solo Çembalo için Sonat) başlığı ve bestecisinin Bach olduğu belirtilmiştir.[31] Bu durum doğal olarak araştırmacılar arasında fikir ayrılığı olmasına sebep olmuştur.

Phillip Spitta[32] ve Albert Schweitzer[33] keman sonatından (BWV 1003) Bach'ın kendisinin yapılmış olduğu bir klavsen uyarlanmasının bir zamanlar var olmuş olduğunu

---

[28] Johann Sebastian BACH, "Sei Solo a Violino senza Basso accompagniato", www.bach-digital.de, 20 Şubat 2015 tarihinde erişildi.

[29] Bach-Digital bilgi platformu Berlin Eyalet Kütüphanesi, Dresden Üniversitesi ve Leipzig Bach Arşivi'nin ortak projesi olarak, araştırmacılar ve müzisyenler için Bach ile ilgili güvenilir bilgi ve kaynak sağlamak için tasarlanmıştır.

[30] "Johann Christoph Altnikol (1720-1759) Bach'ın öğrencisi ve kızı Juliane Freiederike'nin eşi. Naumburd'da organistlik yapmıştır. Bach kör olduğu sıralarda eserlerini Altnikol'e dikte ederek yazdırmıştır." (Hülya TARCAN, **Johann Sebastian BACH**, 94)

[31] David SCHULENBERG, **The Keyboard Music of J.S.Bach**, 357.

[32] Phillip Spitta (1841-1894): Johann Sebastian Bach'ın biyografisini yazması ile tanınmış Alman müzik tarihçisi ve müzikolog.

iddia etmişlerdir. Christoph Wolff[34] ise klavsen sonatını (BWV 964) Bach'ın oğlu Wilhelm Friedemann Bach'a atfederek, onun tarafından yapılmış bir uyarlama olabileceğini ifade etmiştir.[35]

Alman müzisyen ve araştırmacı Andreas Staier ise klavsen sonatının (BWV 964) tek bir kaynaktan ve bütün halinde bulunması nedeniyle uyarlamanın Bach tarafından yapılmış olduğuna inandığını ifade etmiştir.[36]

BWV 964, yarattığı bu fikir ayrılıklarının yanında '*Neue-Bach-Ausgabe*'[37] (Yeni-Bach-Edisyonu) kataloğunda '*Keyboard Works of Doubtful Authenticity'* (Orijinalliği Şüpheli Klavye Eserleri) serisinde yer verilmiştir. Bu seride, Bach'a aidiyeti şüpheli olan eserler arasından 'Yeni-Bach-Edisyonu' müzikologları tarafından Bach'a ait olduğu tasdik edilmiş veya bir dereceye kadar kesinlik olan eserlere yer verilmiştir.

Aidiyeti hakkında birçok farklı fikir olmasına rağmen BWV 964 numaralı klavsen sonatı, Amerikan gitarist ve akademisyen Frank Koonce'ın da ifadesiyle "tamamen Bach'ın stili içerisinde"[38] olmasından dolayı bu eser metninde kaynak olarak kullanılmasına karar verilmiştir.

Orijinalinin Berlin Eyalet Kütüphanesi'nde bulunduğu, 'D-B Mus. ms. Bach P 218'[39] katalog numaralı kaynak, Bach-digital platformundan temin edilmiştir.

---

[33] Albert Schweitzer (1875-1965): Fransız-Alman ilahiyatçı, orgcu ve filozof.
[34] Christoph Wolff (d.1940-): Johann Sebastian Bach'ın hayatı ve eserleri üzerine yazıları ile tanınmış Alman müzikolog.
[35] Winsome EVANS, **Johann Sebastian Bach Six Sonatas and Partitas**, 10.
[36] Joseph Philip FELICE, **A Pedagogical and Performance Edition of J.S.Bach's Violin Sonata I in G Minor**, 32-33.
[37] 'Neue-Bach-Ausgabe' (Yeni-Bach-Edisyonu) Bach'ın tüm eserlerinin genişletilmiş yeni baskısı için Johann Sebastian Bach Enstitüsü ve Leipzig Bach Arşivi'nin ortak projesi olarak 1954 tarihinde başlamış ve 2007 tarihinde sona ermiş olan edisyon projesi.
[38] Bkz. (12), KOONCE, 1.
[39] Johann Sebastian BACH, "Sonata per il Cembalo Solo", www.bach-digital.de, 20 Şubat 2015 tarihinde erişildi.

1.2.3. Barok Dönemde Sonat ve Tarihi

Sonat, İtalyanca 'tınlamak' anlamına gelen '*suonare'* sözcüğünden türemiştir. 13. yüzyılda *'sonnade'* olarak kullanılmaya başlandığında sadece eserlerin enstrümantal olduklarını belirmek için kullanılmaktaydı. 16. yüzyıla doğru hızla gelişme gösteren enstrümantal müzik, beraberinde anlamları kesin olmayan bolca terimle beraber gelmişti. Bunlardan biri olan '*sonata*' ortak anlam olarak bir eserin enstrümanda icra edildiğini, vokal bir eser olmadığını belirmek için kullanılmıştı.[40]

17. yüzyıl başlarında '*sonata'* terimi başlık sayfalarında yer almaya başlamış ve bir seri içerisindeki tüm enstrümantal eserleri karşılayan bir tür adı olarak kullanılmıştı. Sébastien de Brossard'a[41] göre sonatın biçimi; metnin ve dansın getirdiği kısıtlamalarından bağımsız, kontrpuanın kuralları dışında, "bestecisinin hayal gücüne"[42] göredir. Brossard sonatları *'sonata da camera'* (oda sonatı) ve *'sonata da chiesa'* (kilise sonatı) olarak kategorize etmiştir.[43]

Barok dönemde enstrümantal müzik için yaygın olarak kullanılan oda sonatı, üç veya dört bölümden oluşur, bir veya birden çok melodi enstrüman ve sürekli bas için yazılırdı. Brossard'ın ifadesi ile oda sonatları : "Bunlar (oda sonatları) aslen dans etmeye uygun birkaç küçük parçadan oluşan ve aynı tonalite ya da modda yazılmış süitlerdir. Bu tip sonatlar genelde, eserin devamında gelecek olan diğer bölümleri takdim eden bir prelüd veya küçük bir sonat ile başlarlar."[44] Grup halinde yazılmış bu danslar oda sonatı dışında '*partita', 'suite', 'ordre', 'ouverture'* ve '*air'*olarak adlandırılabilirdi.[45]

---

[40] Sandra MANGSEN, "Sonata.", *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.
[41]Sébastien de Brossard (1655-1730): Fransız müzik teorisyeni ve besteci. Fransızca müzik sözlüğü '*Dictionaire de musique'* 1703'de yazmıştır.
[42] (Brossard,1703; Mangsen, "Sonata")
[43]Bkz. (40), MANGSEN.
[44] (Brossard,1703; Mangsen, "Sonata")
[45] Sandra MANGSEN, "Sonata da camera.", *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

Kilise sonatları genelde dört bölümlü enstrümantal eserlerdi. 17. yüzyılda birçok kilisede org sololarının yerini sonatlar almaya başlamıştı. Kilise sonatları sıkça bestelenmesine rağmen başlığında 'kilise' (*da chiesa)* adı verilmiş sonatlara az rastlanılırdı. Kilise sonatlarına özellikle 'kilise' başlığının verilmemesinin nedeni, kilise için uygun olmayan eserlerin notasyon ve içeriği açısından çok açık bir şekilde belli olmasıydı. 18. yüzyıl başından itibaren dört bölümlü kilise sonatı bir standart olarak kabul görmeye başlamıştı. Yavaş bir giriş bölümünü füg stilinde hızlı bir bölüm takip eder, dokunaklı ve yavaş olan üçüncü bölümün devamında hızlı bir son bölüm ile eser biterdi.[46]

BWV 1003 / BWV 964 numaralı sonat kilise sonatı tarzında yazılmıştır. Sonatın bölümleri kendi başlıkları altında incelenecektir.

2. KULLANILAN TEKNİKLER VE METOTLAR

2.1.Keman ve Klavsen Sonatlarının Dijital Notasyona Aktarımı ve Transpozeleri

Bu eser metni ile sunulan gitar uyarlaması, keman sonatı (BWV 1003) temel alınarak, üzerine keman ve klavsen (BWV 964) sonatlarının kıyaslanmasından ortaya çıkan farkların belirli bir mantık ve çalınabilirlik çerçevesinde eklenmesi ve değiştirilmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenle çalışmanın doğru bir şekilde yapılabilmesi için kıyaslamanın yapılacağı iki sonatın ortak bir zeminde buluşmaları zaruridir. Ortak bir zeminden kast edilen bu çalışma için aşağıdaki esaslardır.

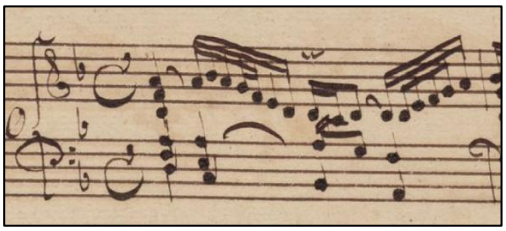
- Kıyaslaması yapılacak olan iki sonatın aynı tonalitede olması

[46] Sandra MANGSEN, "Sonata da chiesa.", *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

Bu esasa göre öncelikle karar verilmesi gereken husus, ortaya çıkarılacak gitar uyarlamasının hangi tonalitede olması gerektiğidir. Söz konusu enstrüman gitar olunca, *la* ve *mi* üzerindeki tonaliteler gitardaki boş telleri kullanabilmeleri sebebiyle öncelikle tercih edilirler. Bu tercihin başlıca nedeni boş telleri kullanmanın teknik açıdan daha kolay ve armonik seslerin kullanılabilmesi açısından daha avantajlı olmasıdır. Bu çalışmaya konu olan esere bakıldığında, keman sonatının *la* minör, klavsen sonatının *re* minör tonalitelerinde olduğunu görürüz. Temel alınacak olan keman sonatının *la* minör olması ve *la* minör tonalitesinin gitar üzerinde avantajlı olması sebebiyle gitar uyarlamasının tonalitesi *la* minör olmalıdır. Bu bağlamda klavsen sonatının *re* minörden *la* minöre transpozesinin yapılması ve keman sonatının olduğu şekli ile *la* minör bırakılması en uygunudur.

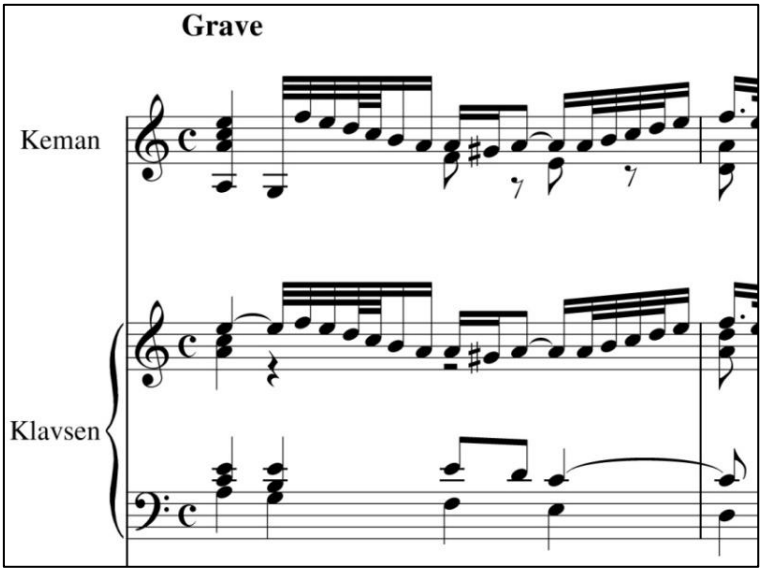
- Kıyaslaması yapılacak olan iki sonatın görsel olarak ölçü ve vuruşların eşleştiği bir yazımda olması

Bu esasa göre söz konusu iki sonatın görsel olarak birbirlerine eş olup olmadıkları incelenmelidir. Şekil 1.1. ve Şekil 1.2.'de (Bkz. Sayfa 16) gösterildiği üzere, kullanılacak olan sonatların kaynak olarak kullanılan notasyonlarına bakıldığında, ikisinin de el yazısı biçiminde olduklarını görürüz. Bu halleriyle görsel olarak nispeten benzer olan iki sonatın farklı tonalitelerde oldukları unutulmamalıdır. Bu farklılığı gidermek için klavsen sonatı transpoze edilecek ve bu işlem sırasında dijital notasyon ile yeniden yazılacaktır. El yazısı ve dijital notasyon arasındaki görsel farkı eşitlemenin en verimli yolu da, şekil 1.3.'de (Bkz. Sayfa 16) gösterildiği üzere, her iki notayı dijital notasyona çevirmektir.



(Şekil 1.1.)[47]

(Şekil 1.2.)[48]



(Şekil 1.3.)

İki sonatı görsel ve tonalite olarak eşitlemek için baştan sona yeniden yazılmaları zahmetli ve zaman alıcı bir adım olsa da maddeler halinde sıralandığı üzere çalışmanın sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi açısından son derece gereklidir.

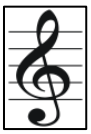
[47] Bkz. (39), BACH.
[48] Bkz. (28), BACH.

- Farklı tonalitelere sahip iki eserin ölçü ölçü kıyaslamalarının yapılması süresince; transpozenin, her vuruş için ayrı ayrı olarak anlık yapılması sonucunda hatalara ve işlemin daha yavaş olması nedeniyle zaman kaybına neden olması.
- Oluşan hataların giderilmesi için yapılan kontrollerin anlık transpoze ile yapılması nedeniyle ayrıca zaman kaybına neden olması.
- Aynı tonalitedeki kıyaslamaların yazılı açıklamaları kısa ve net iken, farklı tonalite kıyaslamalarının uzun ve muğlak olması.
- El yazısı kaynakların okunması zor, yavaş ve yer yer tereddütte sebep olması.
- El yazısı kaynakların kıyaslanmaları esnasında ölçü numaraları denkleştirilebilse bile, her ölçü farklı uzunluklarda olduğu için vuruşlar birbirleri denk olmayacağından, kıyaslamaların karmaşık ve anlaşılması güç olması.

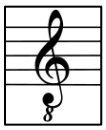
Yukarıda belirtilen maddelerin yazar kadar okuyucuyu etkiliyor olması göz önünde bulundurulduğunda, kıyaslanacak olan eserlerin öncelikle görsel ve tonalite olarak eşitlenmesi tercih edilmiştir.

2.2. Gitar Notasyonu ve Oktavları

Şekil 2.1'de görüldüğü üzere, klasik gitar notasyonu ikinci çizgi sol anahtarı ile verilen porte ile yazılmaktadır.

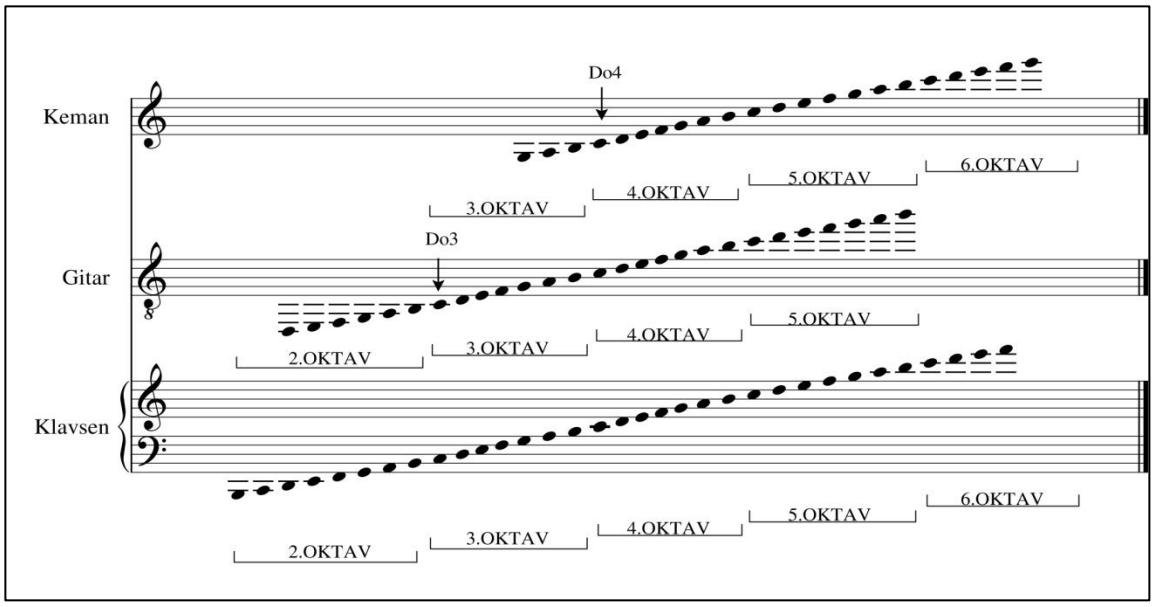


(Şekil 2.1.)



(Şekil 2.2.)

Şekil 2.2'de verilen, teorik olarak daha doğru fakat çoğunlukla kullanılmayan yazımı ise altında "***8*** " olan ve yazılan notanın bir oktav altta seslendirileceğini belirten oktav-sol anahtarı ile yazılmasıdır. Bu ayrıntı keman, klavsen ve klasik gitar notalarının kıyaslanacağı bu çalışmada belirsizlik yaratabileceğinden, şekil 2.3'de bu üç enstrümanın oktavlarının birbirleri ile ilişkileri gösterilmiştir.



(Şekil 2.3.)

Şekil 2.3'de (Bkz. Sayfa 18) görüldüğü üzere gitar notası üstünde belirtilen *do3* sesi ile keman notası üstünde belirtilen *do4* sesi portede aynı yere yazılmışlardır. Ancak üzerlerindeki numaralardan anlaşılacağı üzere farklı oktavlarda seslendirilirler. Bu nedenle, her ne kadar portede aynı yere yazılıyor olsalar da, çalışma boyunca gitar ve keman notaları ait oldukları oktav numaraları ile ifade edilecektir.

2.3. Gitarda Standart Akort ve Standardın Dışında Kullanımlar

Keman ve klavsenden farklı olarak gitar için yazılmış eserlerde ve uyarlamalarda gitarın standart akortlanmasının dışına çıkılması çok yaygındır. Örneğin, gitarın standart akordu ⑥*mi2* ⑤*la2* ④*re3* ③*sol3* ②*si3* ①*mi4* [49] iken Rönesans dönemi vihuela[50] eserleri seslendirilirken gitarın ③*sol3* yarım ses pesleştirilerek ③*fa#3* olarak akortlanması sıkça görülür. Bu değişimin nedeni vihuelanın akordu gitar ile eşleştirildiğinde 3.telinin *fa#*'e denk gelmesi, gitarın tınısını vihuelaya benzetmesi ve çalım kolaylığı sağlamasıdır.

Bir başka örnek piyano eserlerinin gitara uyarlanmasından verilebilir. Isaac Albeniz (1860-1909) ve Enrique Granados'un (1867-1916) piyano eserlerinin gitara uyarlamalarında, gitarın akordunun ⑥*mi2* ⑤*la2*'dan bir tam ses pesleştirilerek ⑥*re2* ⑤*sol2* olarak akortlanması sıkça görülür. Bu değişimin nedeni ise standart akort ile çalınması mümkün olmayan pasajların/akorların değişim sayesinde çalınabilir kılınmasıdır.

[49] ⑥⑤④③②① : Gitar tel numaraları
[50] 15.yüzyılda İspanya'da ortaya çıkan, gitar şekilli, beş veya altı çift telli enstrüman.

Uyarlamalar dışında gitar için bestelenmiş eserlerde de akort değişikliği bestecinin istediği ölçüde yapılabilir. Örneğin Carlo Domeniconi'nin[51] *op.19 Koyunbaba Suiti*'nde, besteci standart akordun neredeyse tamamen dışına çıkarak ⑥*re2* ⑤*la 2*④*re3* ③*la3* ②*re3* ①*fa4* olarak akortlanması istemiştir.

Bu çalışma sonucu ortaya çıkarılan yeni gitar uyarlamasında da sonatın ilk iki bölümü olan *Grave* ve *Fuga* bölümlerinde standart gitar akordunun dışına çıkılmış, ⑥*mi2* bir tam ses pesleştirilerek ⑥*re2* olarak akortlanması önerilmiştir. Klavsen sonatı (BWV 964) kullanılarak yapılmış diğer uyarlamalar (Bkz. Sayfa 3) ile bu eser metni ile verilen uyarlama arasındaki temel farklardan biri olan bu değişikliğin nedenleri maddeler halinde aşağıda verilmiştir.

- *re2* ile biten ve başlayan birçok yürüyüş olması.
- Ölçü incelemelerinde örnekleneceği üzere, bazı pasaj ve akorların önerilen akort değişikliği yapılmadan çalınmalarının mümkün olmaması.
- Füg bölümünde temada kullanılan oktav aralıklı bir motifin bölüm süresince *re2* ve *re3* arasında sıkça kullanılıyor olması.
- Ölçü incelemelerinde örneklenmek üzere, bazı uzayan seslerin önerilen akort değişikliği yapılmadan uzatılmasının veya çalınmasının mümkün olmaması.

[51] Carlo DOMENICONI: 1947 doğumlu İtalyan gitarist ve besteci. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Konservatuarı Gitar Bölümü'nü kurmuştur. (Mehmet GÜRGÜN, www.mavi-nota.com, 3 Nisan 2017 tarihinde erişildi.)

2. GİTAR UYARLAMASININ ÖRNEK ÖLÇÜLER İLE AÇIKLANMASI

Bu eser metninde sunulan gitar uyarlamasının geçirdiği değişikliklerin açıklanacağı olan bu bölüm, sonatın başlıkları altında ayrı ayrı incelenecektir. Tekrardan kaçınmak ve çalışmanın makul bir uzunlukta tutulması adına gitar uyarlaması üzerinde yapılan değişikliklerin tamamının tek tek açıklanması yerine, soru işaretleri yaratabilecek ve çözümlenmesi halinde uyarlamanın çoğunluğuna ışık tutabilecek pasajların seçilip açıklanması yoluna gidilmiştir.

Çalışma boyunca (özellikle füg bölümünde) yer yer gitar notasının üzerinde daha küçük notasyon ile yazılmış ossia[52] portesi verilmiştir. Gitar uyarlamasındaki bazı pasajların iki farklı versiyonda yazılmasının nedeni klavsen notasına olabildiğince sadık kalınarak yazılan ossia portesinin yer yer teknik açıdan çok zor hale gelmesidir. Böylece ossia versiyonuna göre daha sadeleştirilmiş, icracıya teknik olarak daha çalınabilir seçenekler sunulması amaçlanmıştır.

Ayrıca eser boyunca gitar uyarlamasında ve ossia portesinde parantez içerisinde verilen nota ve nota grupları görülür. Klavsen versiyonundan alınarak gitar uyarlamasına dâhil edilen bu seslerin çalınmaması müzikal bir hataya yol açmamakla beraber (örneklerde anlatılacağı üzere), çalınmamaları durumunda yorumcuya teknik ve müzikal açıdan avantaj sağlamaktadır.

[52] 'veya' anlamına gelen, pasajların alternatiflerin gösterildiği portelerdir.

3.1. Grave (BWV 1003) – Adagio (BWV 964)

Sonatın birinci bölümü keman versiyonunda '*Grave*', klavsen versiyonunda '*Adagio*' başlıkları ile verilmiştir.

İngiliz besteci Henry Purcell'in (1659-1695) '*Sonnata's of III Parts'* eserinin önsözünde *grave* ve *adagio* hakkında "…çok yavaş bir bölüm dışında başka anlam içermeyen"[53] ifadesiyle açıkladığı üzere, bu iki terim arasında Barok dönemde bir anlam farkı bulunmamaktaydı. Anlam farkı bulunmamasına rağmen başlıkta bu değişikliğin olmasının nedeni, klavsen sonatının (BWV 964) kim tarafından uyarlandığının tam olarak bilinmemesi ile ilişkilendirilebilir (Bkz. Sayfa 11-12).

17. yüzyılda kullanılmaya başlanan *grave* (İt.) kelime olarak 'ağır' veya 'ciddi' anlamına gelmekle beraber ilk kullanılmaya başladığı zamanlarda belirli bir müzikal anlam içermemekteydi. Tempo olarak 'çok yavaş' anlamını içermekteydi. Corelli[54] yavaş eserlerinin çoğunda ve özellikle giriş bölümlerini adlandırmakta kullanmıştır. Kullanım yerleri göz önüne alındığında *adagio* ile yer değiştirebilecek durumda olmasının yanında 18. yüzyılda *andante* ile aynı anlamda kullanılabiliyordu.[55]

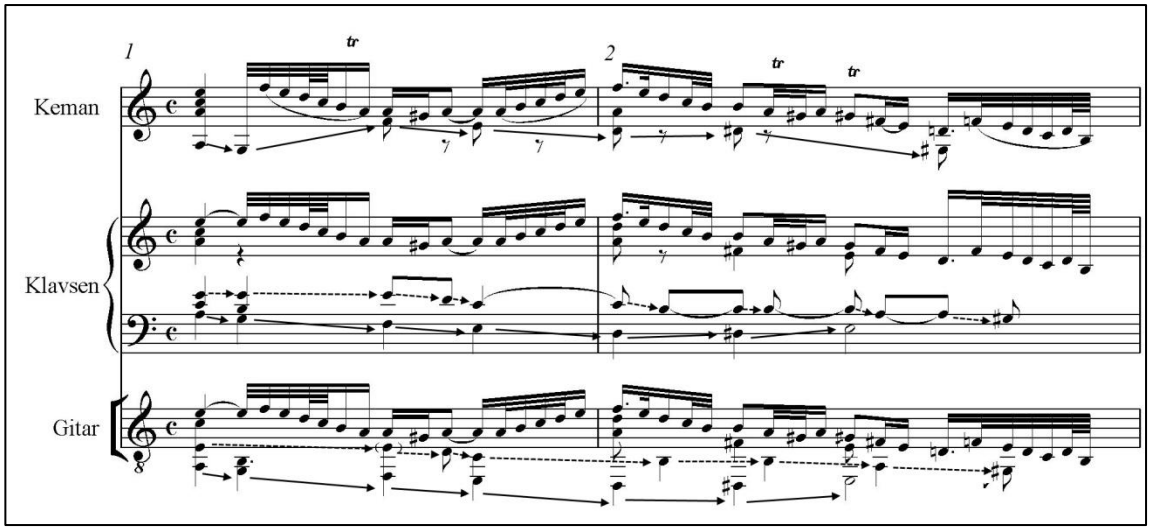
Adagio (İt.) kelime olarak 'rahat' anlamına gelmekte ve 17. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Belirttiği tempo zaman içerisinde büyük değişiklikler göstermesine rağmen genel olarak 'çok yavaş' anlamanı içermektedir. 18. yüzyılda kullanıldığı yerlerde 'süsleme yapılmasının gerekli olduğu' anlamına da gelebilmekteydi.[56]

---

[53] Henry PURCELL, **Sonnata's of III Parts**, önsöz.
[54] Arcangelo Corelli (1653-1713): Barok dönemde yaşamış İtalyan besteci ve kemancı.
[55] David FALLOWS, "Grave.", *Grove Music Online.* www.oxfordmusiconline.com 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.
[56] David FALLOWS, "Adagio.", *Grove Music Online.* www.oxfordmusiconline.com 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

3.1.1. Örnek 1 (1. ve 2. ölçüler)

Şekil 3'de görüldüğü üzere gitar uyarlamasında yapılan değişikliklerin büyük çoğunluğu bas yürüyüşünde yapılmıştır. Yapılan değişikliklerin açık bir şekilde anlatılabilmesi için keman ve klavsen versiyonlarındaki farklılıkların net bir şekilde ortaya konması gerekmektedir.



(Şekil 3.)[57]

Klavsen notasına bakıldığında, pasaj süresince devam eden bir melodi ve ona eşlik eden iki yatay eşlik çizgisi (oklar ile gösterildiği üzere) olduğunu görürüz.

- *la3* ile başlayan ve 2. ölçünün başındaki *re3'*a kadar pesleşerek devam eden bas yürüyüşü 2. ölçünün 3. vuruşundaki *mi3* ile sona ermiştir.
- *mi4* ile başlayan tenor yürüyüşü 2. ölçünün son sekizlik vuruşundaki *sol#3* ile sonlanmıştır.

Klavsen notasında düz ve noktalı çizgili oklar ile gösterilen bu iki yürüyüşün, keman notasına bakıldığında bir tanesinin mevcut olduğu görülür. Bunun nedeni,

[57] Şeklin büyük hali için sayfa 69'a bakınız.

kemanın iki eşlik çizgisini devam ettirecek ses aralığının olmamasıdır. Var olan bas yürüyüşü de kemanın ses aralığının sınırı içerisinde değişikliğe uğrayarak sunulmuştur.

- Şekil 3'de (Bkz. sayfa 23) keman notasında *la3* ile başlayıp *sol3*'a devam eden bas yürüyüşü, kemanda *fa3* olmadığı için bir oktav yukarıdaki *fa4* ile devam ettirilmiştir.
- Yürüyüşün geri kalanı klavsendeki bas yürüyüşü ile paralel giderken uzayan bazı seslere yer verilmediği görülür.

Gitar uyarlamasına bakıldığında klavsen versiyonundaki bas ve tenor yürüyüşlerine gitarın teknik limitleri içerisinde kalınarak yer verildiği görülür. Bu noktada gitarın akordunun ⑥*mi2*'dan ⑥*re2'*a değiştirilmiş olması önemli bir adımdır. Bu değişiklik olmaksızın bas yürüyüşü 1.ölçünün son vuruşundaki *mi2* sonrası *re2* sesi bulunmayacağı için bir oktav yukarıdaki *re3'*a kaydırılmak zorunda kalınır, bu değişiklik ile bas çizgisi tenor çizgisinin üstüne çıkacağı için tenor çizgisinden vazgeçilmek zorunda kalınırdı.

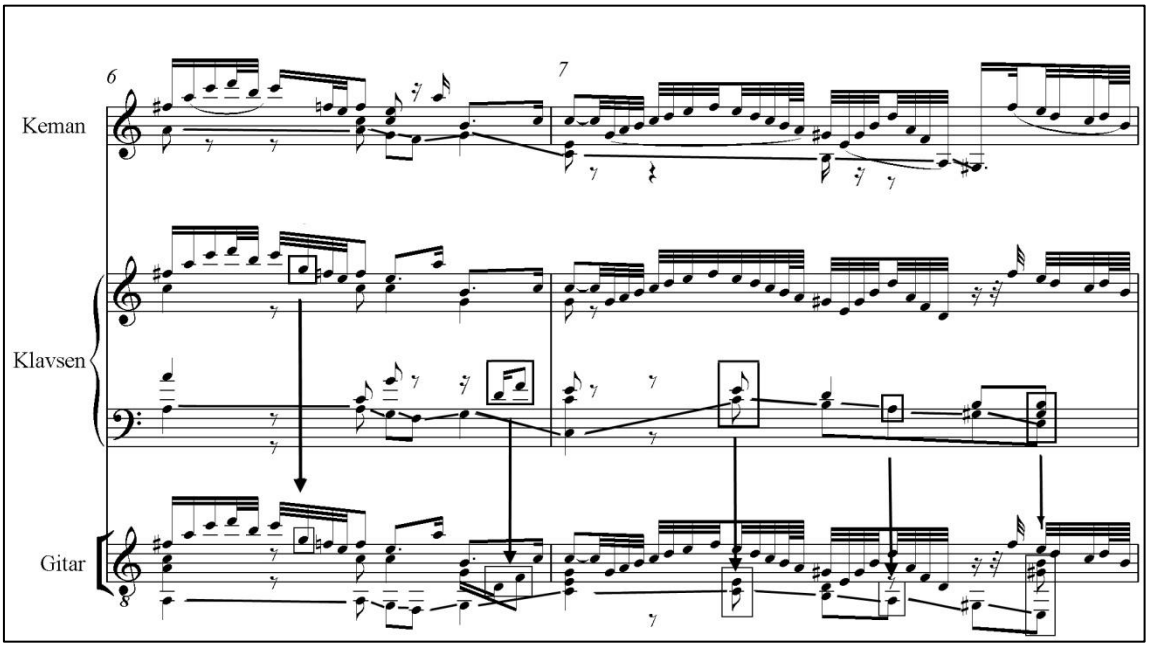
3.1.2. Örnek 2 (6. ve 7. Ölçüler)

Şekil 4'de (Bkz. Sayfa 25) görüldüğü üzere klavsen notasında kutu içerisinde gösterilen ve keman notasında bulunmayan bazı melodi ve bas notaları gitar uyarlamasına eklenmiştir.

- Klavsen notasındaki 6. ölçüde kutu içerisinde gösterilen *sol4* notasının keman notasında bulunmadığı görülür.

Kendisinden önce gelen *do5* ile *fa4* notaları arasında olan *sol4*'ın melodik olarak kritik bir rolü olmamakla ile birlikte gitar uyarlamasındaki rolü büyüktür. Melodi

çizgisinde bulunan bu ses ile beraber gitar uyarlamasına eklenen diğer melodi seslerinin önemli bir yere sahip olmasının nedeni, enstrümanlar arasındaki ses üretimindeki farkta yatar. Kemanda, icracı sesi istediği kadar uzatma ve bu sürede istediği dinamiği yapabilme imkânına sahipken, klavsen ve gitarda icracı notayı seslendirdikten sonra ses azalmaya başlar ve icracı susturmadığı takdirde ses giderek azalır ve kaybolur.



(Şekil 4.)[58]

Ses üretimindeki bu fark, keman ve klavsen versiyonları üzerinde yapılmış olan bazı değişikliklere de ışık tutmaktadır. Keman versiyonuna oranla klavsendeki melodi ve eşlik çizgilerine daha fazla geçiş/komşu ses eklenerek, klavsen yorumcusunun eserin dinamikleri üzerinde daha fazla hâkim olmasını sağlamıştır. Aynı zamanda enstrümanın limitleri izin verdiğince ek eşlik çizgileri yaratarak klavsenin çokseslilik yeteneğini gösterebileceği imkânlar yaratmıştır. Keman ve klavsen versiyonları arasındaki farklılıkların çoğunlukla enstrümanların ses üretimindeki farklılıklar göz önüne alınarak yapıldığı varsayımı çalışma boyunca bir hipotez olarak karşımıza çıkmaktadır.

[58] Şeklin büyük hali için sayfa 70'e bakınız.

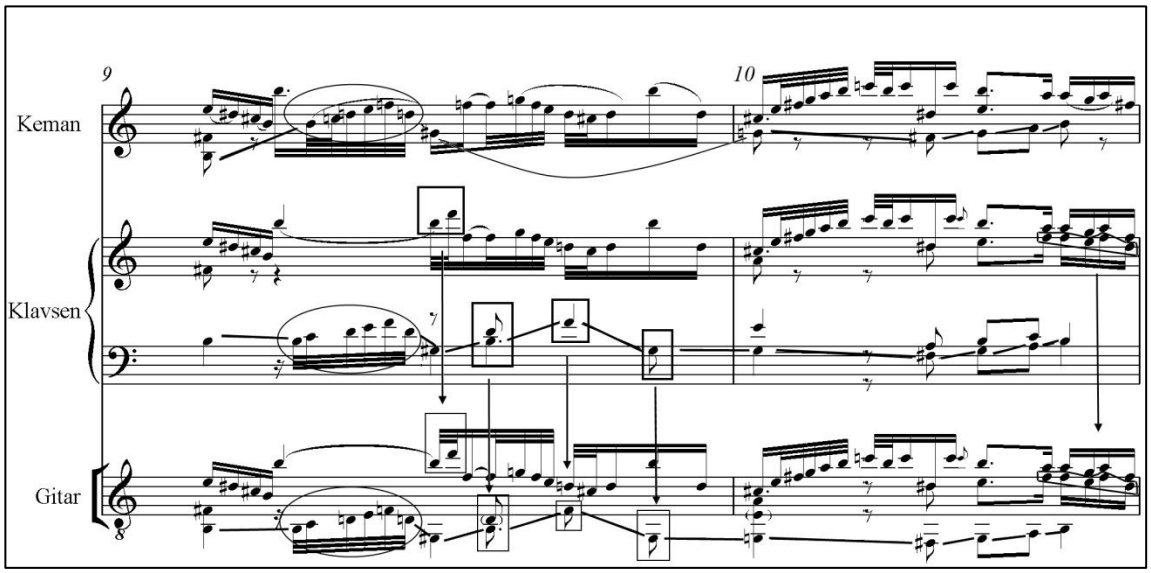
Klavsen ve gitar her ne kadar farklı iki aileden enstrümanlar olsa da ses üretimindeki benzerlikleri nedeniyle melodi hattına eklenmiş notalara ve ek eşlik çizgilerine gitar uyarlamasında yer verilmiştir.

Şekil 4'de (Bkz. Sayfa 25) verilen pasajda yapılan bir diğer önemli değişiklik bas çizgisindedir. Keman notasında yatay çizgiler ile gösterilen bas çizgisi ile melodi 2. ve 3. oktavlarda yazılmıştır. Klavsen notasında ise bas çizgisi ile melodi arası açılarak 3. ve 5. oktavlarda yazılmıştır. Bu oktav farkının gitarın limitleri içerisinde olması ile gitar uyarlanmasındaki bas çizgisi bir oktav aşağıya alınmıştır. Böylece klavsen notası üzerinde kutu içerisinde gösterilen diğer notalar gitar uyarlamasına eklenebilmiştir.

3.1.3. Örnek 3 (9. ve 10. Ölçüler)

- Şekil 5'de (Bkz.Sayfa 27) keman notasına bakıldığında elips içerisinde gösterilen pasajın, birinci vuruşta verilen *si3'*dan bir oktav yukarıda verildiği görülür.
- Klavsen notası bakıldığında aynı pasajın birinci vuruşta verilen *si3* ile aynı oktavda devam ettirildiği görülür.

Keman versiyonunda yatay çizgiler ile gösterilen eşlik ve melodi hatları iç içe geçmiş iken, klavsen versiyonundaki bas yürüyüşü kutu içerisinde gösterilen notaların da yardımı ile çok daha net bir şekilde sunulmuştur.



(Şekil 5.)[59]

Bir diğer fark melodi çizgisinde görülür.

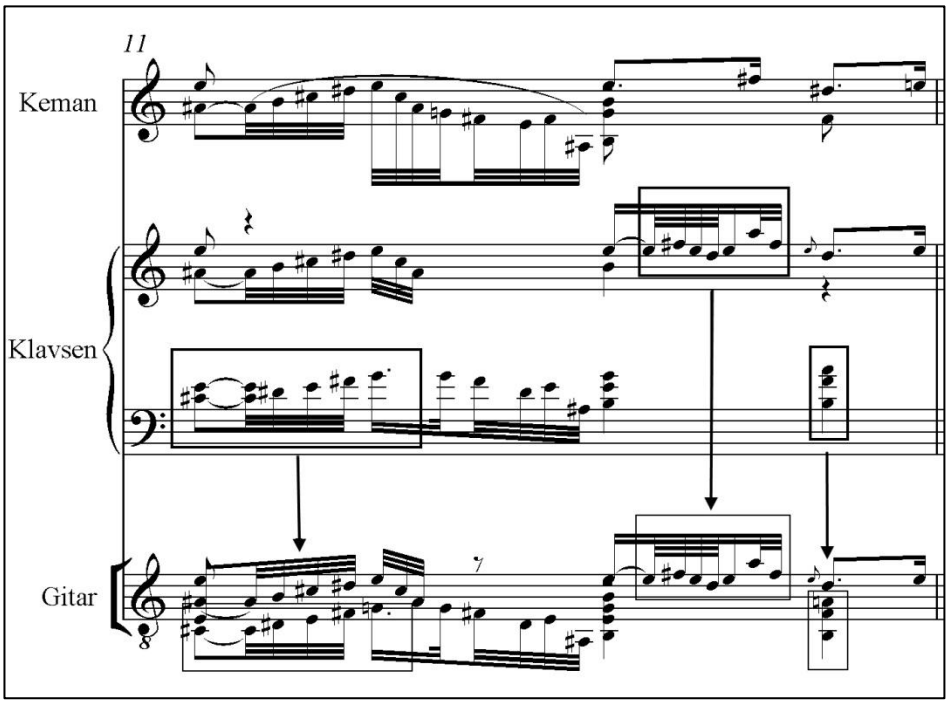
- Klavsen notasına bakıldığında 10. ölçünün son vuruşunda gösterilen ve melodiye paralel olarak verilen seslere keman notasında yer verilmemiştir.

Gitar uyarlamasında yer verilen bu seslerin, 10. ölçü boyunca eklenen ve değiştirilen bas yürüyüşü ile çalınabilmesi ancak önerilen akort değişimi yapıldığında (⑥re) teknik olarak mümkündür.

3.1.4. Örnek 4 (11. Ölçü)

Şekil 6'da (Bkz.Sayfa 28) verilen klavsen notasında, kutu içerisinde gösterilen nota grupları ve akorlara keman versiyonunda yer verilmediği görülür.

[59] Şeklin büyük hali için sayfa 71'e bakınız.

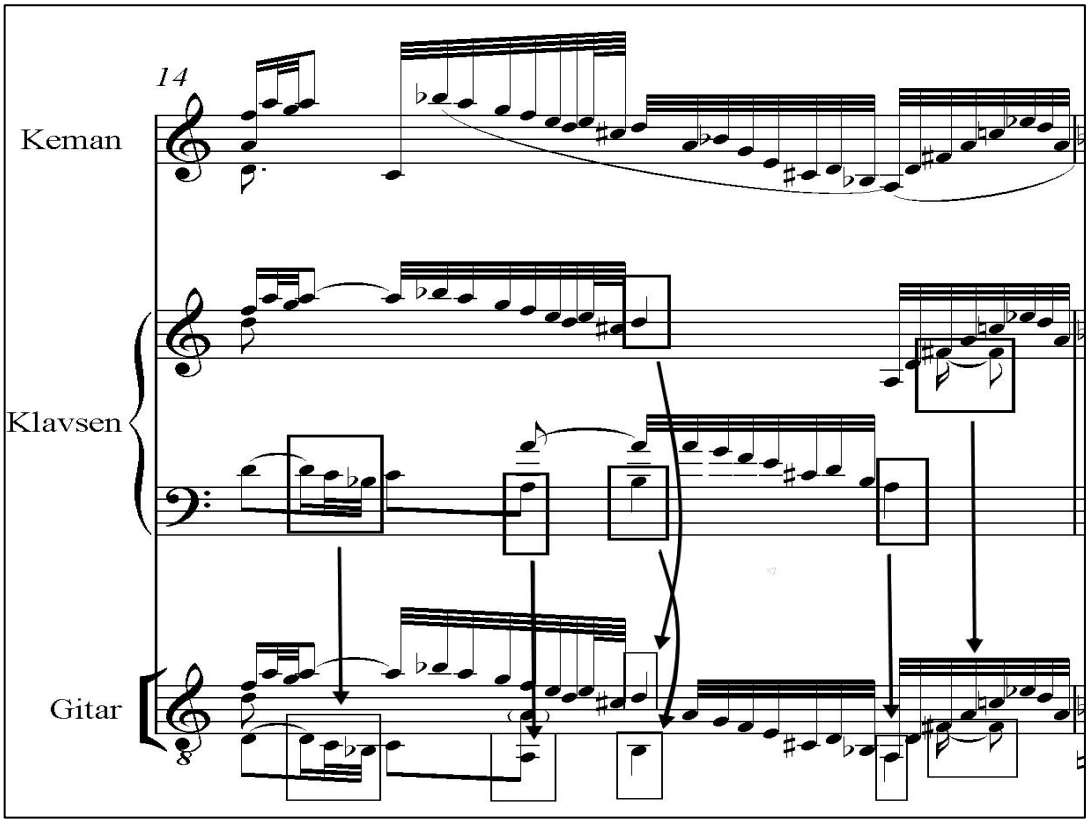


(Şekil 6.)

- Klavsen notasında ilk vuruşta gösterilen nota grubu bas partisine ait olmasıyla beraber melodiye paralel bir şekilde verilmiştir.
- Klavsen notasında üçüncü vuruştaki kutu içerisinde gösterilen nota grubu ise süslemenin notasyon halinde notaya aktarılmış halidir.
- Pasajda verilen son örnek klavsen notasının son vuruşunda kutu içerisinde gösterilen *si3-fa#4-la4-re#5* akorudur ve keman versiyonunda *fa#4-re#5* sesleri ile verilmiştir.

Keman ve klavsen versiyonları arasındaki bu farklılıklar enstrümanların ses üretimindeki kabiliyetleri ve zayıflıkları doğrultusunda yapıldığı hipotezi burada da karşımıza çıkar. Bu nedenle gitar uyarlamasına, gitarın klavsen ile benzer ses üretimine sahip olması göz önünde bulundurularak, bahsi geçen değişiklikler eklenmiştir.

3.1.5. Örnek 5 (14. Ölçü)



(Şekil 7.)

- Şekil 7'de klavsen notasında kutu içerisinde gösterilen nota ve nota gruplarının keman notasında bulunmadığı veya tartım farkı ile verildiği görülür.
- Klavsen notasının birinci vuruşunda kutu içerisindeki nota grubu, melodi ile aynı tartımda verilerek tematik olarak eserin başına dönen melodiyi vurgular niteliktedir.

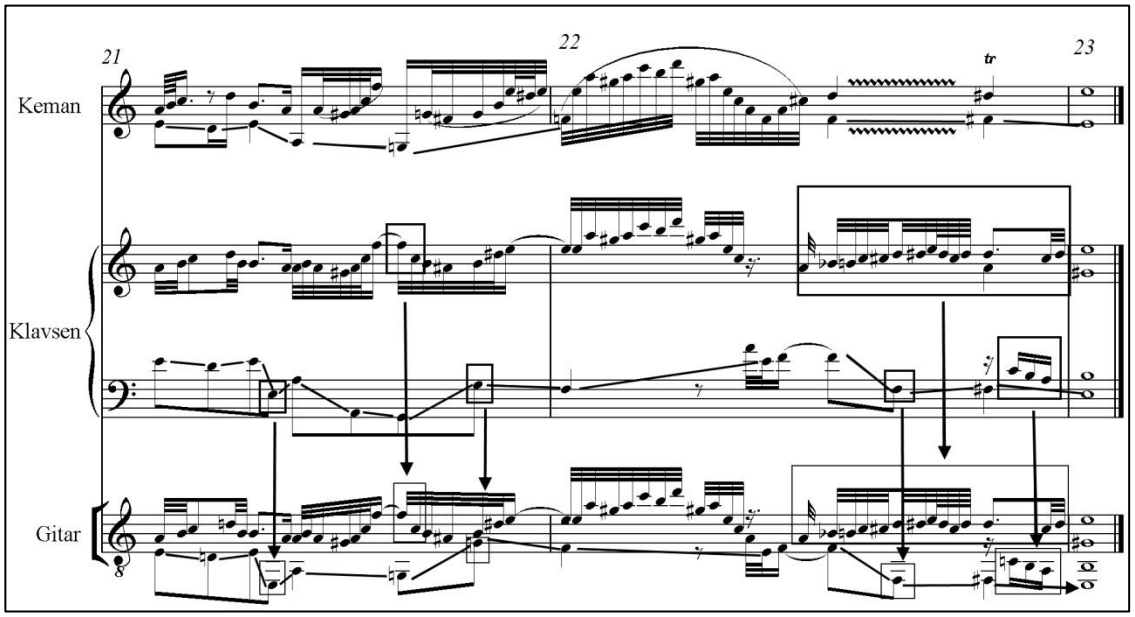
Klavsen notasındaki diğer kutular ile gösterilen sesler, bulundukları hatların devamlılığını sağlayarak, kemanda ima edilen çokseslilik derinliğini pasaja gerçek çokseslilik olarak kazandırmaktadırlar. Klavsendeki hatların keman versiyonuna göre daha net duyulması, kutu içerisindeki uzayan sesler ile sağlanmıştır ve bu nedenle gitar uyarlamasında yer verilmişlerdir.

3.1.6. Örnek 6 (21. – 23. Ölçüler)

Şekil 8'de klavsen notasında kutu içerisinde verilmiş nota ve nota gruplarına (oklar ile gösterildiği üzere) gitar uyarlamasında yer verilmiştir.

22. ölçünün üç ve dördüncü vuruşları içerisinde, klavsen notasının melodi partisinde kutu ile gösterilen yürüyüş kromatik yapıdadır.

- Aynı yürüyüşe keman versiyonuna bakıldığında, klavsen versiyonundaki kromatik yürüyüşün öncelikle *fa4* ve *re5* sesleri üzerine bir dörtlük boyunca uzayan çift tel trill olarak sadeleştiği görülebilir.
- Keman versiyonunda bir sonraki vuruşa bakıldığında bir önceki seslerin *fa#4* ve *re#5* olarak yarım ses tizleştirildiği ve süslemeye devam edildiği görülür.



(Şekil 8.)[60]

[60] Şeklin büyük hali için sayfa 72'ye bakınız.

Pasaj, kemanda bu derece sadeleşmiş olmasına rağmen aslında klavsen versiyonundaki tüm sesleri potansiyel olarak barındırmaktadır.

- Klavsendeki *la4* ile başlayıp *mi5*'a kadar devam eden kromatik yürüyüş, keman notasında bahsi geçen pasajdan bir önceki vuruşun son notaları *la4-do#5* ile üzerinde trill yapılan *re5* arasında kalan seslerin kromatik olarak notaya aktarılmış halidir.
- Bir sonraki vuruş klavsen versiyonuna eklenmiş bas yürüyüşü ve altoda uzayan *la4* dışında keman ile birebir aynı yapıya sahiptir.

3.2. Fuga (BWV 1003) - Thema Allegro (BWV 964)

Sonatın ikinci bölümü keman versiyonunda '*Fuga*', klavsen versiyonunda '*Thema Allegro*' başlıkları ile verilmiştir.

Fuga (*İt.)* Latince '*fugere'* den türemiş 'uçmak' veya 'kaçmak' anlamlarına gelmektedir. Kelimenin müzikte kullanılmaya başlaması, 14. yüzyıl müzisyenlerinin *canon*[61] (kanon) eserlerini belirten, Fransızca '*chace'* ve İtalyanca '*caccia'* kelimelerinin kullanmaları ile olmuştur. Bu kelimelerin kullanılmasın nedeni; seslerin birbirini taklit ederek takip ettiği kanon formunda, bir sesin 'önden kaçan' ve diğerinin 'arkadan kovalayan' olarak ifade edilmesidir. 15. yüzyıldan itibaren kanon dışı '*imitasyon'* eserler ortaya çıkmaya başlayarak '*chace'* ve '*caccia'* kelimelerinin kullanımı bırakılmasına rağmen '*fuga'* kullanılmaya devam etmiştir.[62]

[61] *Canon* (Kanon): "Temanın *imitasyon* (taklit) biçiminde devamlı olarak tekrarlandığı bir müzik formudur." (Hülya TARCAN, **Johann Sebastian Bach**, 114)
[62] Paul M. WALKER, "Fuga.", *Grove Music Online*, www.oxfordmusic online.com, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

Kanon formundan gelişerek 17. yüzyıl ortalarında son halini alan Füg'ü, Aktüze söyle ifade etmiştir:

> "…1650'lerde son şeklini alan, temanın (sujet, subjekt=konu) kontrpuanlı benzetimiyle (imitasyon) işlenen Füg, çok sesli müzikal anlatım formlarının zirvesi kabul edilir. Ancak Füg bir form olmayıp bir beste tekniğidir; çünkü bir bakıma kesin sayıda bölümleri yoktur. Belirgin karakterde, uzun olmayan, bir oktav içinde kalan sağlam yapıda armonik bir tema (*dux*=kılavuz tema) üzerine kontrpuanın belli kurallıyla gelişir." [63]

Klavsen versiyonunda verilen '*Thema Allegro*' başlığı, '*Thema'* (tema) kendini açıklar nitelikte olması ve '*allegro'* başlığının dördüncü bölüm ile aynı olması nedeniyle *'Allegro'* bölümünün açıklaması içerisinde yer verilmiştir. (Bkz. Sayfa 52)

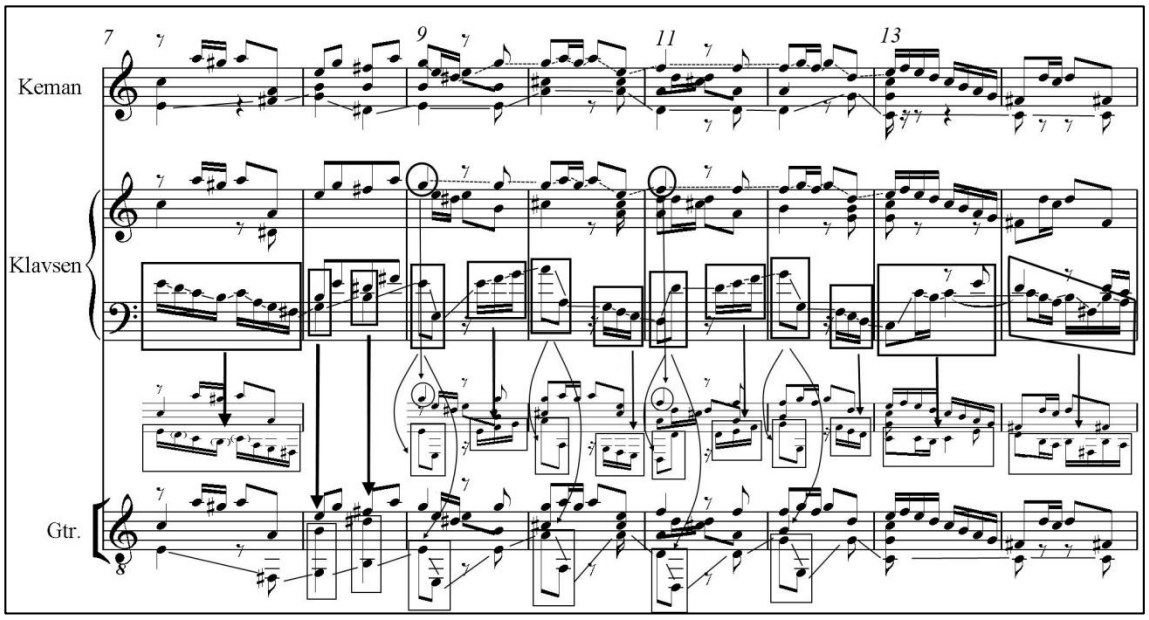
3.2.1. Örnek 7 (7-14. ölçüler)

Şekil 9'da (Bkz. Sayfa 33) görüldüğü üzere keman versiyonunda bulunmayan sesler klavsen notası üzerinde kutu içerisinde gösterilmiştir.

- Şekildeki klavsen notasına bakıldığında, 7. ölçüdeki kutu içerisinde *mi4*'dan *fa#3*'a kadar devam eden bir bas yürüyüşü görülür.

Bu yürüyüşün gitar uyarlamasında aşağıda verilen üç farklı yol ile çalınabileceği gösterilmiştir.

[63] İrkin AKTÜZE, **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 207.



(Şekil 9.)[64]

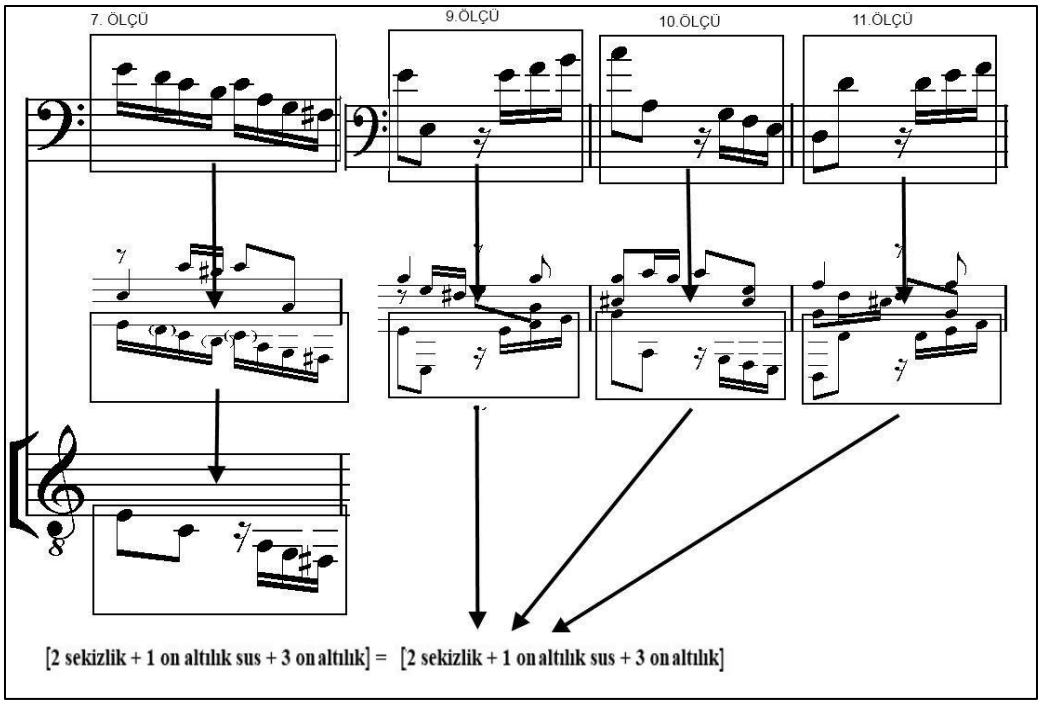
- Gitar portesinde görüldüğü üzere, klavsen notasındaki yürüyüşün sadeleştirilerek sadece *mi3* ve *fa#2*'a indirgendiği, kemana versiyonuna sadece göre *fa* sesinin oktavlarının değiştirildiği basitleştirilmiş versiyon.
- Ossia portesinde görüldüğü üzere, bahsi geçen yürüyüşün tamamen gitar uyarlamasına eklendiği 2. versiyon.
- Ossia portesinde parantez içerisinde gösterilen *re3-si2-do3* seslerinin çalınmadığı 3. versiyon.

Sunulan üç versiyondan ilk ikisinin net olmasının yanında, 3. versiyondaki bazı seslerin çalınmamasının tercih edilebileceğinin hangi nedenlere dayandırıldığının açıklanması önemlidir.

7. ölçüye tekrar bakıldığında, melodi hattında füg temasının sunulduğu görülür. Bölümün temposu da göz önüne alındığında, parantez içerisindeki seslerin çalınmayarak pasajın teknik olarak kolaylaştırılması ve böylece füg temasının daha rahat duyurulması

[64] Şeklin büyük hali için sayfa 73'e bakınız.

(tercih edilmemekle beraber) teklif edilebilir. Ancak bu önerilen değişikliğin, bestecinin devam eden ölçülerde verdiği ritmik motif ile birebir eşleşmesi sayesinde mümkün olduğu da ayrıca önemle belirtilmelidir.



(Şekil 10.)

- Şekil 10'da açıklanan değişiklik yapıldığı takdirde, bas yürüyüşü sekizlik *mi3-do3* sesleri sonrası on altılık *la2-sol2-fa#2* sesleri ile devam eder halde sadeleşir.

Tartım olarak bakıldığında [2 sekizlik + 1 on altılık sus + 3 on altılık] haline gelmiştir. Bu tartımın, şekil 10'da 9, 10 ve 11. ölçülerde de görülmesi ve aynı zamanda bölümün devamında da besteci tarafından bas çizgisinde [1 on altılık sus + 3 on altılık + 2 sekizlik] veya [2 sekizlik + 1 on altılık sus + 3 on altılık] olarak benzer bir motif halinde verilmesi, teklif edilen değişikliğin yapılabilmesinin önünü açmıştır.

Şekil 9'da (Bkz. Sayfa 33) 9. ve 14. ölçüler arasındaki kutular içerisinde gösterilen bas yürüyüşleri, önceki ölçüde olduğu gibi iki farklı versiyon olarak gitar uyarlamasına

dâhil edilmiştir. Klavsen notasındaki bas yürüyüşleri (gerekli oktav değişiklikleri dışında) olduğu gibi ossia gitar portesine eklenmiştir. Tempo göz önüne alındığında, eklenen bas yürüyüşü ile pasaj teknik olarak zorlaşmış, bu nedenle icracıya seçenek tanımak amacıyla sadeleştirilmiş versiyonuna gitar portesinde verilmiştir.

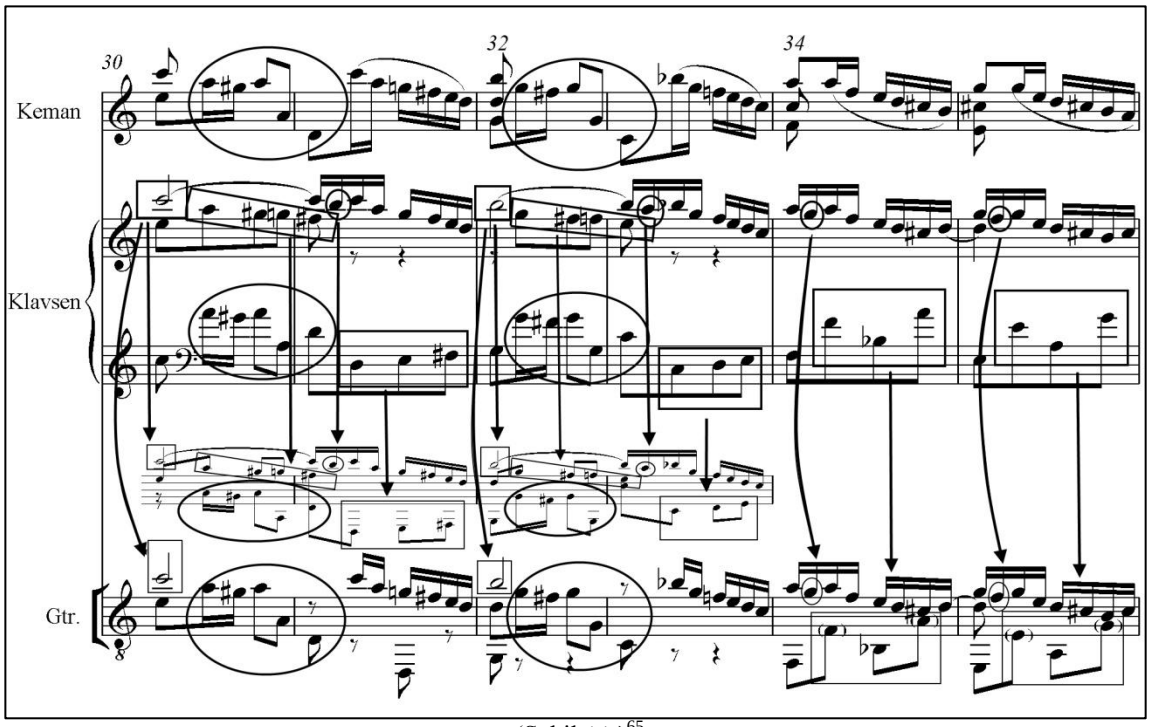
Şekil 9'da (Bkz. Sayfa 33) gösterilen bir diğer değişiklik klavsen notası üzerinde daireler içerisinde verilen *sol5* ve *fa5* sesleri ile alakalıdır.

- Klavsen versiyonunda dörtlük tartım ile verilen bu iki sesin ilki olan *sol4*, keman versiyonunda sekizlik tartımda verilmiştir.

Bu fark şekil 9'da (Bkz. Sayfa 33) üzerinde noktalı çizgiler ile gösterildiği üzere, benzer motifler arasında farklılık yarattığından yorumcuda soru işaretleri oluşturabilir. Bu karmaşıklığa engel olmak amacı ile bu iki ses klavsen versiyonunda olduğu gibi gitar uyarlamasında dörtlük tartım ile verilmiştir.

3.2.2. Örnek 8 (30 – 35 ölçüler)

Şekil 11'de (Bkz.Sayfa 36) görüldüğü üzere keman notası üzerinde elips ile gösterilen pasajlar, klavsen versiyonuna göre melodi çizgisine daha yakın bir oktavda yazılmıştır. Ossia portesinde, melodi ve bas çizgisinin klavsende olduğu gibi aralarının açılarak yazılması sayesinde, 30. ve 32. ölçülerde klavsen notasında kutu içerisinde gösterilen kromatik yürüyüşler de gitar uyarlamasına eklenebilmiştir.



(Şekil 11.)[65]

Şekil 11'de klavsen notası üzerinde küçük daireler ile gösterilen melodi notalarına da gitar uyarlamasının ossia portesinde yer verilmiştir. Bu sesler *Grave* bölümündeki birçok örnekte olduğu gibi icracının melodi üzerindeki hâkimiyetini arttırmaktadır.

Şekil 11 klavsen notasında 30 ve 32. ölçülerde küçük kutular ile gösterilen sesler keman versiyonuna göre ölçü boyunca uzayan ikilik notalar olarak verilmiştir. Bu farkın gitar versiyonlarında yer verilmesiyle, aşağıda belirtilen ve birbirlerine paralel devam eden üç ayrı hattın net bir şekilde sunulması amaçlanmıştır.

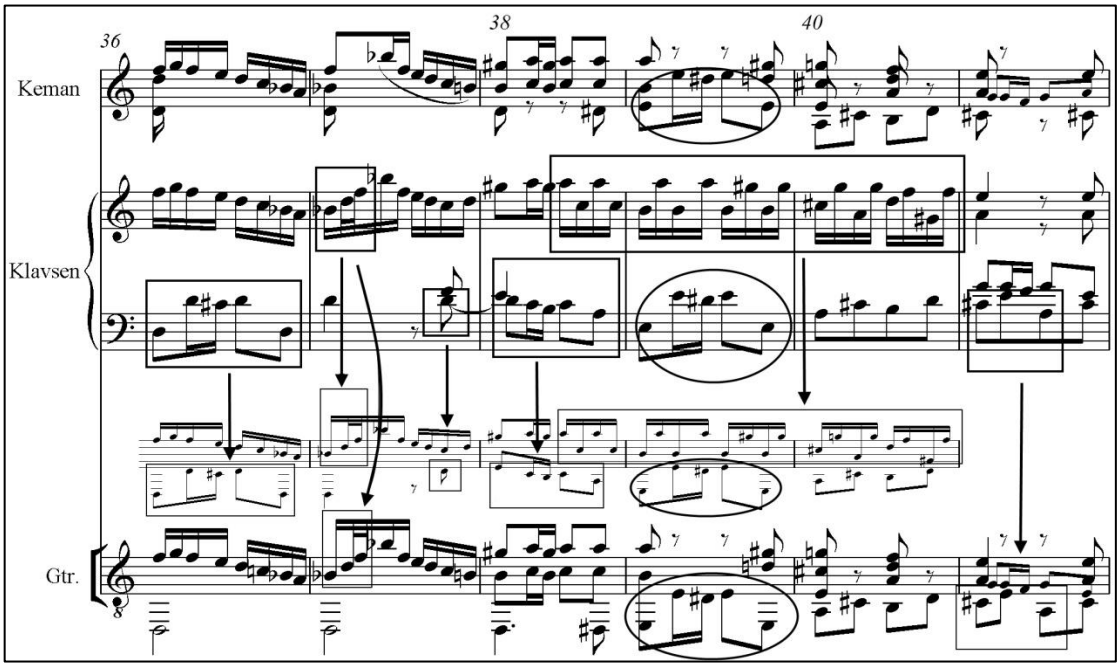
- Uzayan ses ile devam eden melodi hattı.
- Sekizlik notalar ile aşağı yönlü kromatik alto hattı.
- Füg temasının imitasyonu ile başlayan bas hattı.

[65] Şeklin büyük hali için sayfa 74'e bakınız.

Şekil 11'de (Bkz.Sayfa 36) gösterilen son değişiklik klavsen notasının bas hattında kutu içerisinde gösterilen nota gruplarının gitar uyarlamasına eklenmesi ile yapılmıştır. Keman versiyonunda bulunmayan bu sesler gitarın gitar uyarlamasına eklenmiştir.

3.2.3. Örnek 9 (36 – 41 ölçüler)

Şekil 12'de verilen örnekte, keman ve klavsen versiyonları arasındaki en büyük fark, 38. ve 40. ölçüler içerisinde klavsen notasında kutu ile gösterilen pasajdır. Bahsedilen değişim, keman versiyonunda eşlik rolündeki soprano partisindeki çift ses ve akorların, klavsen versiyonunda kırılarak, on altılık tartım ile arpej haline getirilmesi ile yapılmıştır. Bu arpejin gitar uyarlamasına eklenebilmesi için, 39. ölçüde elips ile gösterilen motifin (klavsen versiyonunda olduğu gibi) bir oktav aşağıdan verilmesi gerekir.



(Şekil 12.)[66]

[66] Şeklin büyük hali için sayfa 75'e bakınız.

Gereken oktav değişikliği yapıldığı takdirde, klavsen versiyonunda verilen arpejin gitar uyarlamasına eklenebilmesinin yanında, elips içerisindeki ilk on altılık nota ile başlayan füg teması da devamı ile aynı oktavdan sunulmuş olur.

Oktav değişikliği kendisinden sonraki yürüyüşü etkilediği kadar öncesi için de önemli bir role sahiptir. Klavsen bas partisi üzerinde kutu içerisinde gösterilen yürüyüşlerin elips içerisinde gösterilen motif ile aynı oktavda olmaları hattın devamlılığı için önemlidir.

3.2.4. Örnek 10 (81- 87 ölçüler)

Şekil 13'de (Bkz. Sayfa 39) klavsen notasında 81. ve 83. ölçüler arasında işaretlenmiş sesler, keman versiyonunda bulunmamaktadır. Bu tür farklılıklar (daha önceki örneklerde açıklandığı üzere) yorumcuya eserin dinamikleri üzerinde daha fazla kontrol sağladıkları için gitar uyarlamasında yer verilmiştir.

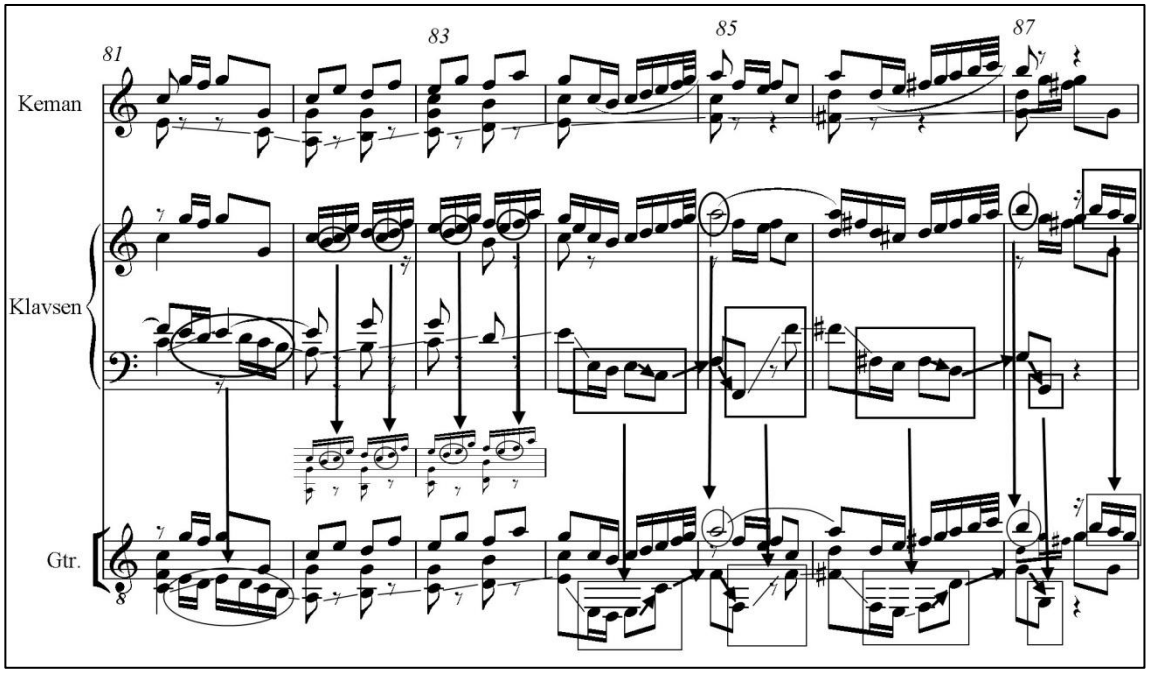
84. ölçüden başlayarak, klavsen notası üzerinde kutu içerisinde gösterilen bas yürüyüşlerinin, gitarın ses aralığının dışında olmaları nedeniyle bazı oktav değişikliklerinin yapılması gerekmektedir.

- 84. ölçüde (gitar ve klavsen notaları üzerindeki oklar ile gösterildiği üzere) klavsen notasındaki sekizlik *mi3* sesi yürüyüşe aşağı yönde *do3* sesi ile devam eder.
- Gitar uyarlamasında aynı yürüyüş *mi2* sesi başlar ve devamında gitarda *do2* sesi bulunmadığı için yukarı yönde *do3* sesi ile devam eder.

Böylece tek bir oktav değişikliği yapılarak klavsen versiyonunda bulunan bu yürüyüş gitar uyarlamasına da eklenebilmiştir.

Aynı pasaj 86. ölçüde de karşımıza çıkar.

- Klavsen notasında sekizlik *fa#3* sesi yürüyüşe aşağı yönde *re3* sesi ile devam eder.
- Gitar uyarlamasında *fa#2* ile başlayan aynı yürüyüş gitarda *re2* sesi olmasına rağmen bir önceki pasajda olduğu gibi bir oktav yukarıdaki *re3* sesi ile devam edilmiştir.



(Şekil 13.)[67]

86. ölçüdeki pasajın, gitarda klavsen notasına daha sadık bir yazım olanağı varken bir önceki çözümün kullanılmasının nedeni, sekvens halinde verilen bu iki pasajın aralarındaki simetrinin korunmaya çalışılmasıdır. Aynı zamanda 86. ölçüdeki bas yürüyüşü her ne kadar gitarın ses limitleri içerisinde olsa da, bir sonraki ölçüde gitar notasında verilen *sol3* sesinin, klavsen notasındaki aralıkların birebir korunması durumunda *sol2* olarak verilmesi gerekir. Bu durumda *sol2* sesi devamında *sol1* sesi

[67] Şeklin büyük hali için sayfa 76'ya bakınız.

gitarda bulunmadığı için yine bir oktav değişikliği yapılması gerekir ve bu da klavsen versiyonu ile gitar uyarlaması arasında farklılık oluşmasına neden olurdu.

Sekvens halinde verilen bu pasajın gitara uyarlanmasında ortaya çıkan problemlerin birden fazla şekilde çözümü mümkündür. Örneğin bahsedilen bas yürüyüşünün bir oktav yukarıdan alınarak yine sadece bir oktav değişikliği yapılarak gitarda çalınması mümkün hale getirilebilir. Fakat bu durumda, melodi ve eşliğin aynı oktav içerisinde, dar bir pozisyonda sesleneceklerinden gitar uyarlamasında notaya alınmış olan ilk çözüm tercih edilmiştir.

3.2.5. Örnek 11 (99- 102 ölçüler)

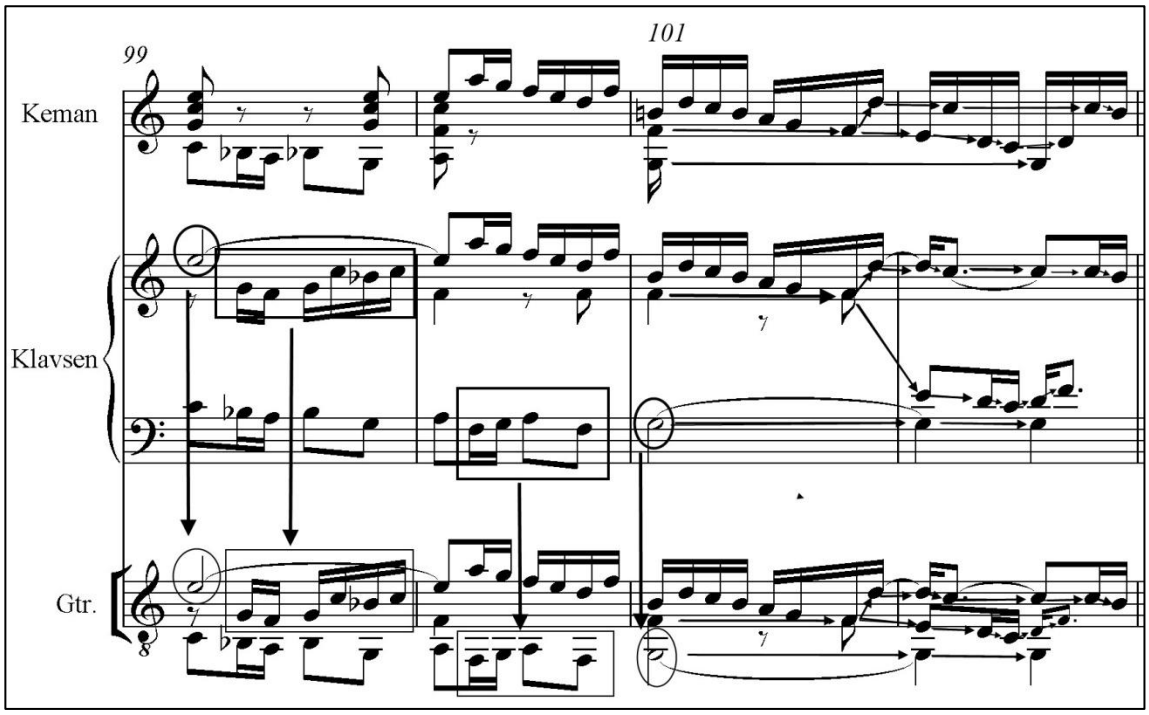
Şekil 14'de (Bkz. Sayfa 41) klavsen notası üzerinde kutu ile gösterilen nota grupları keman versiyonunda olmayan ve (dikey oklar ile gösterildiği üzere) gitar uyarlamasına eklenen seslerdir. Önceki örneklerde de benzerleri bulunan bu farklılıkların yanında şekil 14'de (Bkz. Sayfa 41) örneklenmek istenen diğer önemli konu klavsen ve keman versiyonlarındaki yatay hatların kuruluşlarındaki farklılıklardır.

101. ölçü itibariyle klavsen notasına bakıldığında, (yatay oklar ile gösterildiği üzere) pasajın 3 farklı yatay hat ile devam ettiği net bir şekilde gözükmektedir. Bunlar klavsen notasında:

- ikilik tartımdaki *sol3* sesi ile başlayan ve sonraki ölçüde aynı ses ile devam eden bas partisi,
- dörtlük tartımdaki *fa4* sesi ile başlayan ve devamında *fa4-mi4-re4-do4-fa4* sesleri ile devam eden alto partisi,

- on altılık tartımdaki *si3* sesi ile başlayıp ölçü boyunca on altılık notalar ile devam eden ve sonraki ölçüde sekizlik *do4* sesine kadar melodiyi taşıyıp *si3* sesi ile biten soprano partisidir.

Aynı pasaja keman notasında bakıldığında, klavsen versiyonundaki uzayan seslerin keman notasında kısa tutulduğu ve hatların nota bazında sadeleştirilmiş olduğu görülür. Bunun nedeni kemanda bu seslerin aynı anda uzatılmasının mümkün olmamasıdır. Hatların net olması ve çokseslilği kullanması sebebiyle klavsen versiyonu gitar uyarlamasında kullanılmıştır.

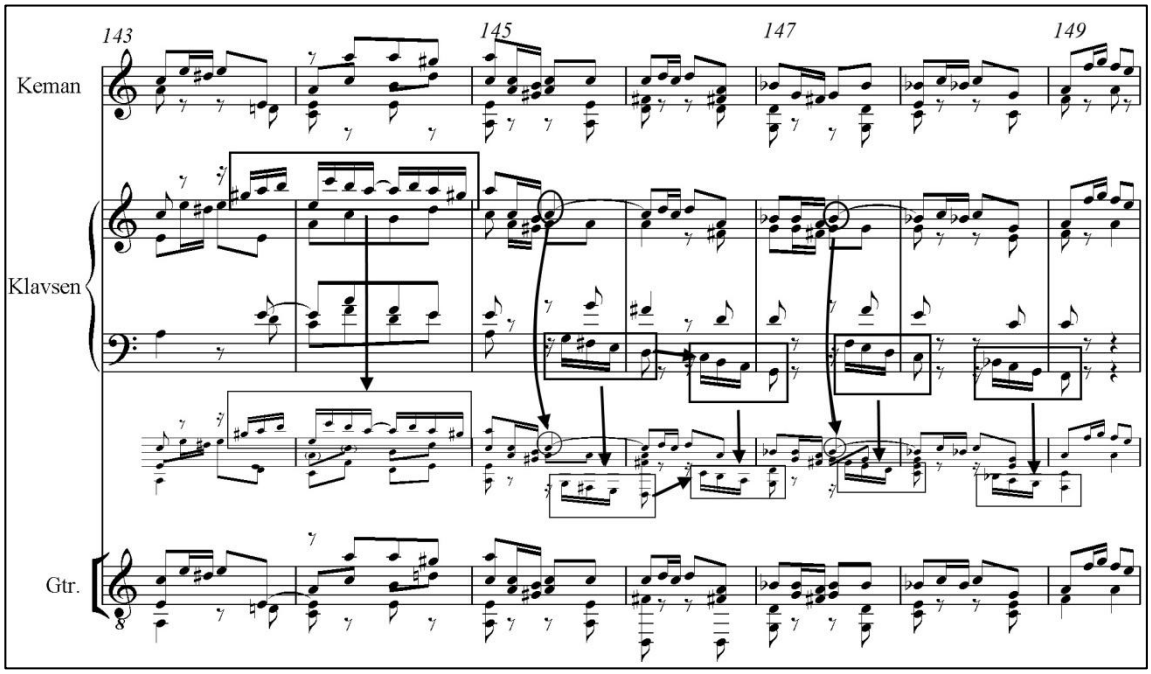


(Şekil 14.)

3.2.6. Örnek 12 (143- 149 ölçüler)

Şekil 15'de klavsen notası üzerinde kutu ile işaretlenmiş nota grupları keman notasında bulunmayan sesleri göstermektedir.

Klavsen notasında 143. ve 144. ölçülerde kutu içerisinde on altılık notalar ile verilen yürüyüş, gitarın teknik limitleri dâhilinde olduğu göz önünde bulundurularak ossia portesine eklenmiştir.



(Şekil 15.)[68]

Klavsen notasında 145. ölçüden itibaren kutu içerisinde verilen bas yürüyüşleri, (3.2.1.Örnek 7'de açıklandığı üzere) (Bkz. Sayfa 32-34) füg bölümü süresince karşımıza çıkan ritmik motiflerden oluşmaktadır. Ossia portesinde yer verilen bu motifler, tek bir oktav değişikliği ile gitarda çalınabilir hale getirilmişlerdir.

[68] Şeklin büyük hali için sayfa 77'ye bakınız.

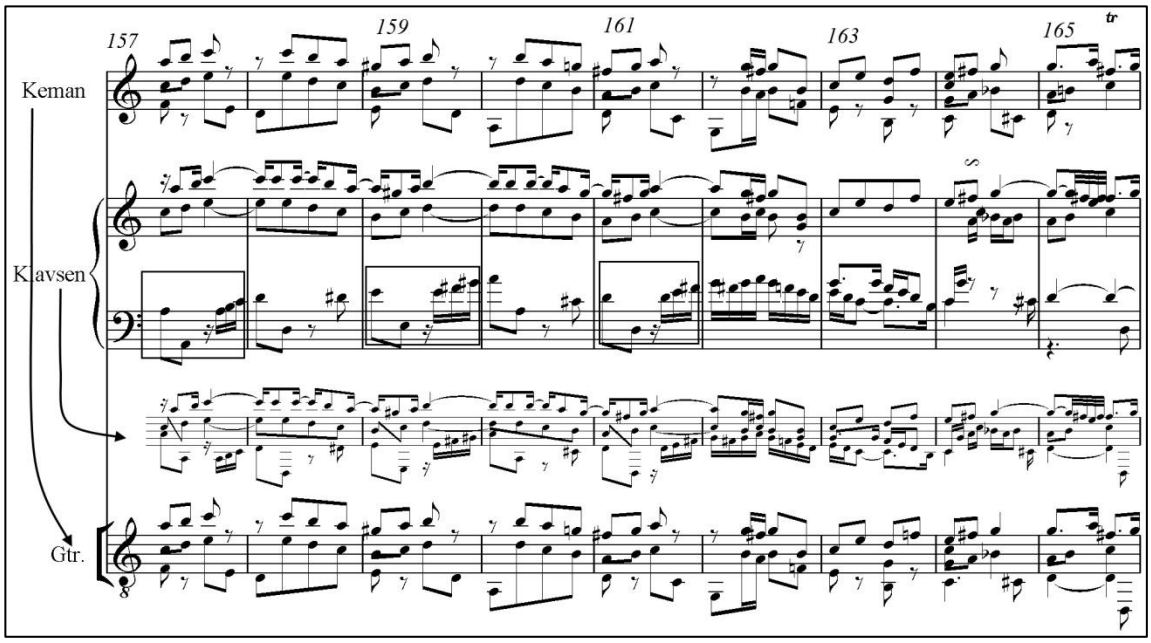
- 146. ölçüde klavsen notasında bulunan *re3* sesi, *do3* sesi ile aşağı yönde devam etmiştir.
- Gitar uyarlaması ossia portesinde ise *re2* sesi ile başlayan aynı yürüyüş, *do2* sesi gitarda olmadığı için bir oktav yukarıdaki *do3* sesi ile devam edilmiştir.

Bu oktav değişikliği sayesinde kutu içerisindeki yürüyüşler başka bir değişikliğe ihtiyaç duymadan gitarda çalınabilir hale gelmiştir.

3.2.7. Örnek 13 (157- 165 ölçüler)

Şekil 16'da (Bkz. Sayfa 44) daha önceki verilen örneklerden farklı olarak, keman versiyonuna neredeyse değiştirilmeden gitar portesinde yer verildiği, klavsen versiyonuna da (olabildiğince sadık kalınarak) ossia portesinde yer verildiği görülür. Bunun öncelikli nedeni, klavsen versiyonunun gitar üzerinde seslendirilebilmesi için alışılmışın dışında teknikler kullanılması zorunluluğu olmasıdır. Bu sebeple teknik anlamda daha kolay olan keman versiyonu, icracıya alternatif olarak gitar portesinde sunulmuştur.

Gitar portesinde yer verilen keman versiyonuna, klavsen versiyonundan eklentiler yapılamamasının nedeni klavsen versiyonundaki farklılıkların sadece bir kısmının eklenmesinin pasajın bütünlüğünü bozuyor olmasıdır. Bu nedenle keman versiyonundan tamamen farklı yazılmış olan klavsen versiyonundaki bas ve melodi yürüyüşlerine ossia portesinde bütün olarak yer verilmiştir.



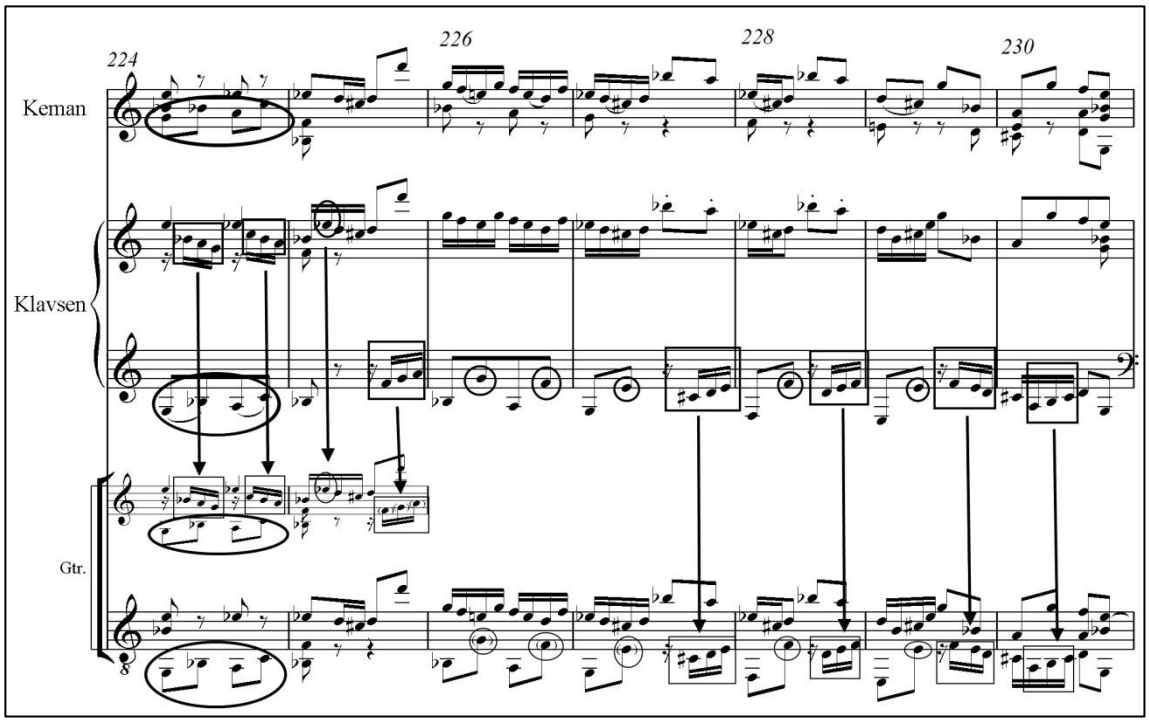
(Şekil 16.)[69]

3.2.8. Örnek 14 (224- 230 ölçüler)

Şekil 17'de (Bkz. Sayfa 45) klavsen ve keman notaları arasındaki farklar çeşitli şekiller ile belirtilmiştir.

224. ölçüde elips içerisinde verilen sekizlik sesler gitar versiyonunda (klavsen versiyonunda olduğu gibi) bir oktav aşağıdan alınmıştır. Böylece aynı ölçüde kutu içerisinde gösterilen on altılık yürüyüşlerin de gitar uyarlamasına eklenebilmesinin önü açılmıştır.

[69] Şeklin büyük hali için sayfa 78'e bakınız.



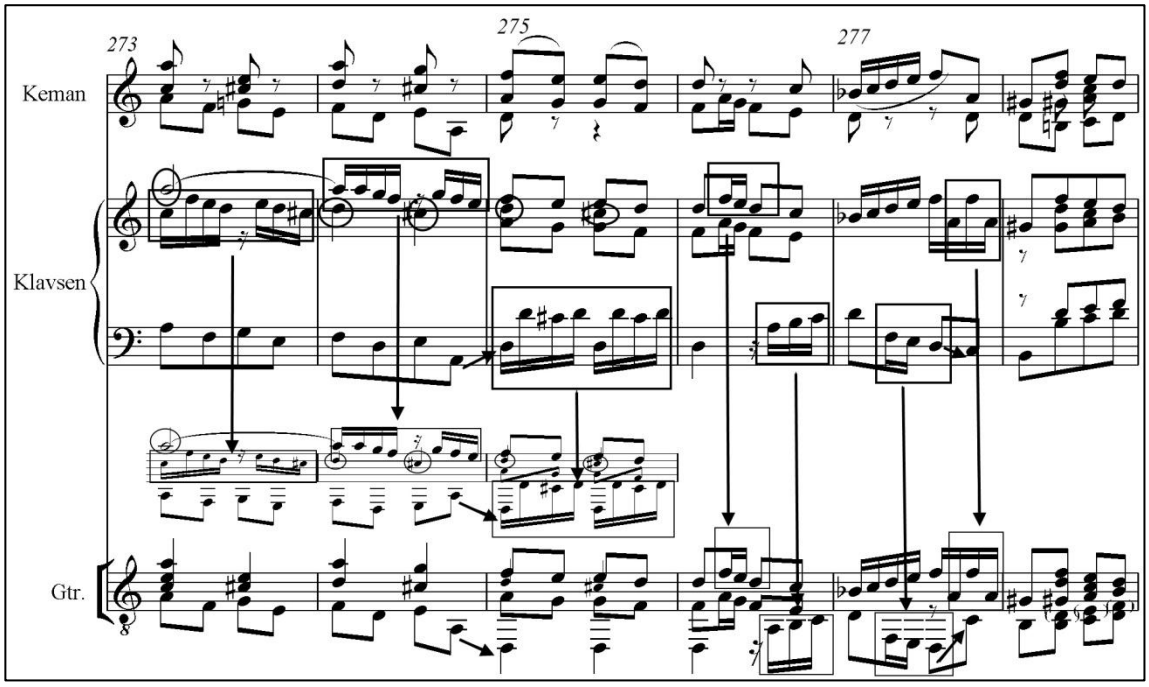
(Şekil 17.)[70]

225. ve devamındaki ölçülerde gösterilen sesler bölüm içerisinde kullanılan motiflerden parçalar halinde olmaları nedeniyle önemleri büyüktür. Özellikle [3 on altılık + 2 sekizlik] veya [3 on altılık + 1 dörtlük] tartımda verilen motiflerin bölüm boyunca değişik aralıklar ile sıkça karşımıza çıkması nedeniyle tek başlarına önemli gözükmemelerine rağmen, toplamları eserin bütünlüğü açısından önemlidir. Bu nedenle bu örnekte olduğu gibi gitarın teknik limitleri içerisinde kalan diğer seslere de gitar uyarlamasında ver yerilmiştir.

[70] Şeklin büyük hali için sayfa 79'a bakınız.

3.2.9. Örnek 15 (273-278 ölçüler)

Şekil 18'de keman ve klavsen versiyonları arasındaki farklar ve gitar uyarlamasına nasıl eklendikleri gösterilmiştir. 273. ölçüden 275. ölçüye kadar devam eden pasaj, keman versiyonunda akorlar ile ağırlıklı olarak dikey yazımda verilmişken, klavsen versiyonuna eklenen uzayan sesler ve geçiş notaları ile birbirine paralel giden yatay hatların net olduğu bir hale dönüştürülmüştür.



(Şekil 18.)[71]

Bahsedilen pasajda, klavsen notasında kutu içerisinde verilen nota gruplarının ve uzayan seslerin gitar uyarlamasına eklenebilmesi için (ossia portesinde görüldüğü üzere) bas yürüyüşünün bir oktav alttan alınması gerekmektedir. Bu değişiklik sayesinde önce alto, sonra soprano ve en son bas partisinde verilen yürüyüşler için yeterli alan sağlanmış ve aynı zamanda uzayan seslere de gitarın teknik imkânları içerisinde yer verilmiş olunur.

[71] Şeklin büyük hali için sayfa 80'e bakınız.

Bas partisinde yapılan bu oktav değişikliği, 277. ölçüde (oklar ile gösterildiği üzere) klavsen ve gitar versiyonları arasında farklılığa yol açmıştır.

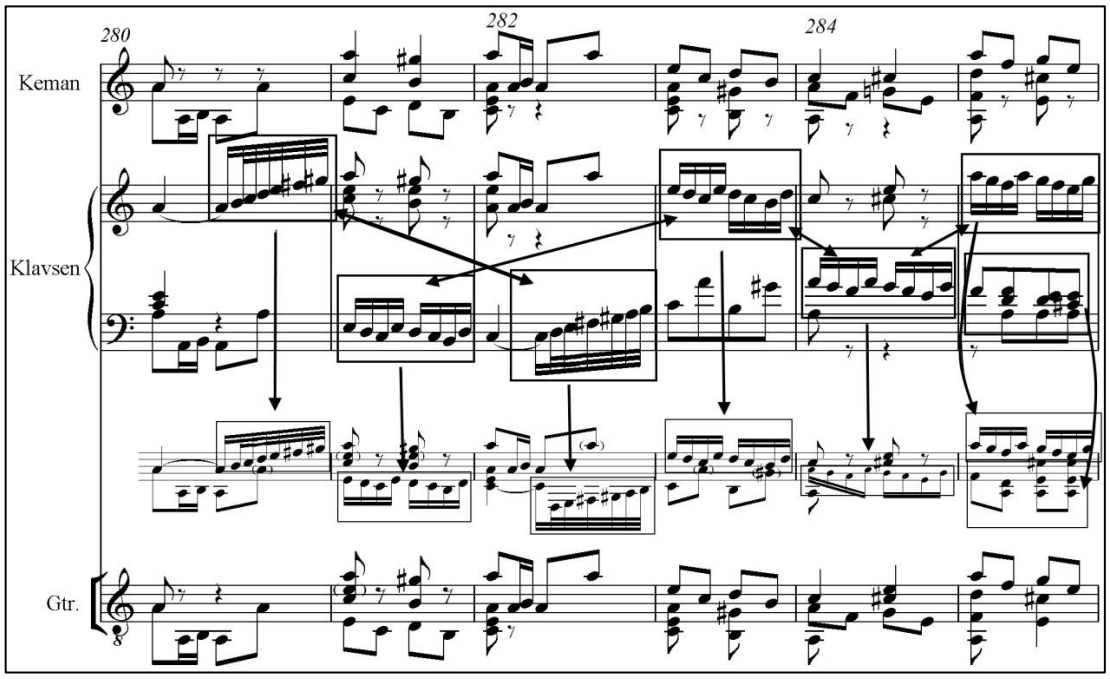
- Klavsen versiyonunda *re3* bir tam ses aşağıdaki *do3* ile devam ederken,
- Gitar uyarlamasındaki *re2* sonrası *do2* sesi gitarda olmadığı için bir oktav üstteki *do3* sesi ile devam etmiştir.

Bu değişikliğin tercih edilmemesi durumunda aynı ölçünün keman versiyonun kullanılması, pasajın bütünlüğünde fikir ayrılığı yaratmadığı göz önünde bulundurularak icracıya bırakılmıştır.

3.2.10. Örnek No 16 (280-285 ölçüler)

Şekil 19'da (Bkz.Sayfa 48) kutu içerisinde verilen nota grupları, keman versiyonunda olmayan ve klavsen versiyonunda bulunan ek sesler, yürüyüşler ve ritmik öğeler ile farklılıklar göstermektedir.

- 280. ölçü klavsen versiyonunda kutu içerisinde verilen soprano yürüyüşü, 282. ölçüde *do3* sesinden başlayarak bas yürüyüşünde tekrar verilmiştir.
- 281. ölçüde sekizlik notalar ile bas partisinde verilen figürasyon ise 283. ölçüde alto partisinde, 284. ölçüde tenor partisinde ve son olarak da 285. ölçüde soprano partisinde verilmiştir.



(Şekil 19.)[72]

Bahsedilen tekrarlar üzerine kurulmuş olan bu pasajın, birbirlerini taklit eder şekilde verilen figürasyonlardan oluştuğu göz önüne alındığında, yapılan değişikliklerin ya ossia portesinde gösterildiği gibi tamamen çalınması ya da gitar portesinde olduğu gibi değiştirilmeden keman versiyonundan çalınması eserin bütünlüğü açısından önem teşkil etmektedir.

3.3. Andante

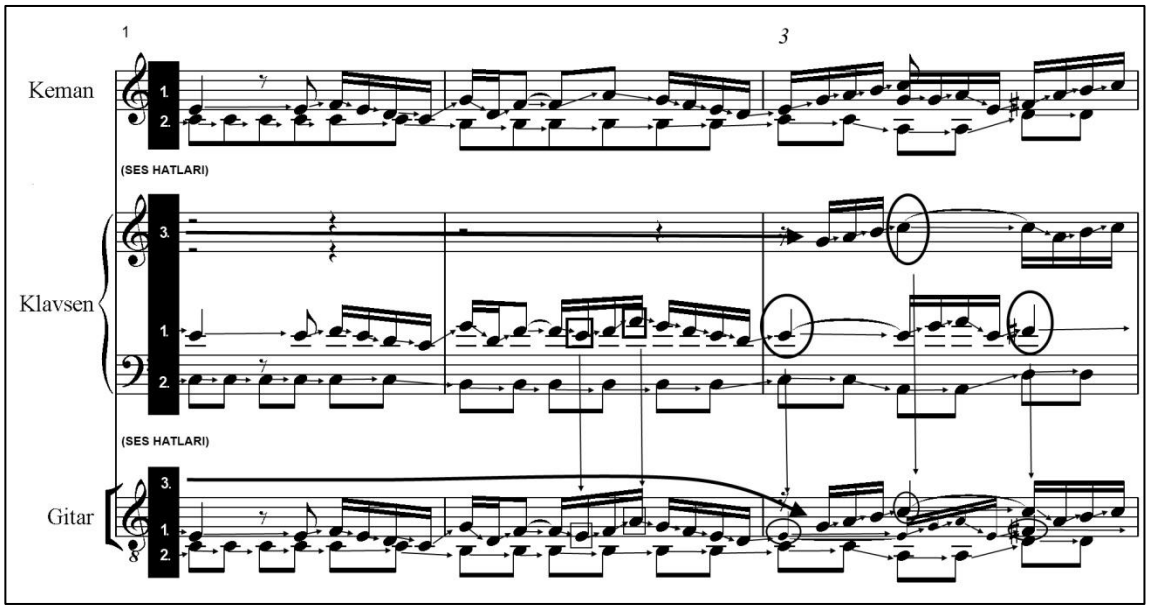
Andante, İtalyanca 'yürüyüş' veya 'yürüme hızında' anlamlarına gelir. 17. yüzyılda kullanılmaya başlandığı zaman eserlerin tempolarından çok karakterini betimlemek için kullanılmıştır. Birçok 18. yüzyıl kaynağına göre ise bir tempo ifadesi

[72] Şeklin büyük hali için sayfa 81'e bakınız.

olmak yerine bas yürüyüşünün düzgün ve net bir şekilde çalınmasını ifade eden, dengesiz çalımdan uzak durulması için bir uyarı olarak kullanılmıştır.[73]

3.3.1. Örnek 17 (1-3 Ölçüler)

Şekil 20'de siyah kolon üzerinde gösterildiği üzere Andante bölümü süresince keman ve klavsen versiyonları arasındaki en büyük fark, sahip oldukları ses hatlarının sayılarıdır. Keman versiyonu, bölüm boyunca melodi ve eşlik olmak üzere iki hat üzerinden verilmişken, klavsen versiyonu ses eklenerek ve bazı seslerin tartımları uzatılarak üç sesli hale getirilmiştir.



(Şekil 20.)

Şekil 20'de gösterildiği üzere, ilk iki ölçü klavsen versiyonundaki oktav farkı ve kutu içerisinde verilmiş geçiş sesleri dışında keman versiyonu ile paralel gitmektedir.

[73] David FALLOWS, "Andante.", *Grove Music Online.* www.oxfordmusiconline.com 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

Bölümün genelinde büyük farklılığa neden olan değişiklik ise 3. ölçüden itibaren verilmektedir. Klavsen versiyonunda daire ile gösterilen seslerin keman versiyonuna göre tek farkları tartımlarının uzatılmış olmasıdır. Tartımdaki bu değişiklik ile melodi iki hat arasında paylaştırılmıştır.

- Klavsen notasında daire ile gösterilen ve dörtlük tartımda verilen *mi4* sesi, melodi sırası kendine gelene kadar üst partide on altılıklar ile verilen melodiye eşlik etmektedir.
- Bir sonraki vuruşta daire ile gösterilen ve dörtlük tartımdaki *do5* sesi de kendi sırası gelene kadar alt partide on altılıklar ile verilen melodiye eşlik etmektedir.
- Son olarak daire ile gösterilen ve dörtlük tartımda verilen *fa#4* sesi üst partide on altılıklar ile verilen melodiye eşlik ederek ölçü biter.

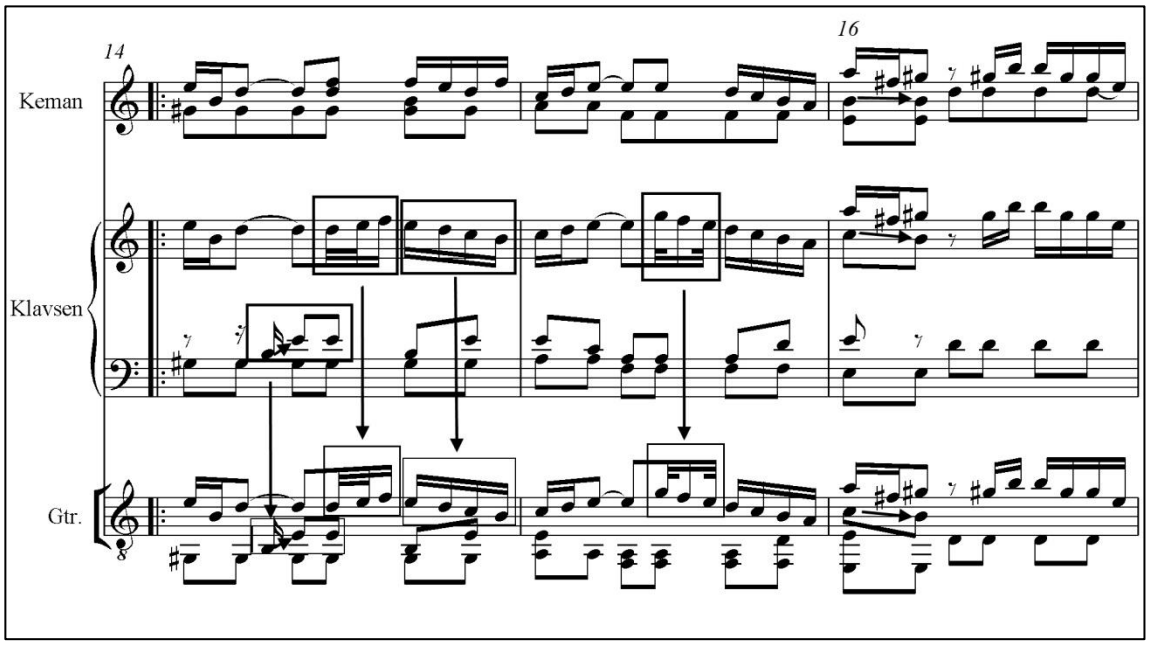
Ölçü süresince sekizlik notalar ile verilen bas partisi de eklendiğinde, keman versiyonunda iki ses hattı üzerinden verilen pasaj, klavsen versiyonunda üç ses hattından verilmiş olunur. Böylece küçük sayılabilecek bir tartım değişikliğiyle besteci (oklar ile de gösterildiği üzere) iki sesli devam eden bir hattı üç sesli derinliğe kavuşturmuştur.

Gitar gerekli ses aralığına sahip olmadığı için, ilk ölçüden itibaren geniş pozisyonda verilen klavsen versiyonundaki oktav farkı, gitar uyarlamasına eklenememiştir. Bunun dışındaki farklılıklara, şekil 20'de (Bkz. Sayfa 49) gösterildiği üzere gitar uyarlamasında yer verilmiştir.

3.3.2. Örnek 18 (14-16 Ölçüler)

Bölümün geneline hâkim olan diğer değişiklikler şekil 21'de (Bkz. Sayfa 51) kutu içerisinde gösterilerek örneklenmiştir.

Klavsen notasının melodi çizgisi üzerinde kutu içerisinde gösterilen nota grupları keman versiyonuna göre değiştirilmiş veya ses eklenmiş olan yürüyüşlerdir. Melodi hattı üzerinde yapılan bu değişiklikler büyük önem taşımamak ile birlikte, icracıya yavaş tempoda olan bölümün dinamikleri üzerinde hâkimiyet kazandıracağından gitar uyarlamasında yer verilmiştir.



(Şekil 21.)

14. ölçü klavsen notasının bas çizgisi üzerinde kutu içerisinde verilen nota grubu ise keman versiyonunda bulunmamaktadır. Kutu içerisinde gösterilen diğer seslerden farklı olarak bu sesler melodiye cevap pozisyonunda ve üçüncü ses hattının başlangıcı konumundadırlar.

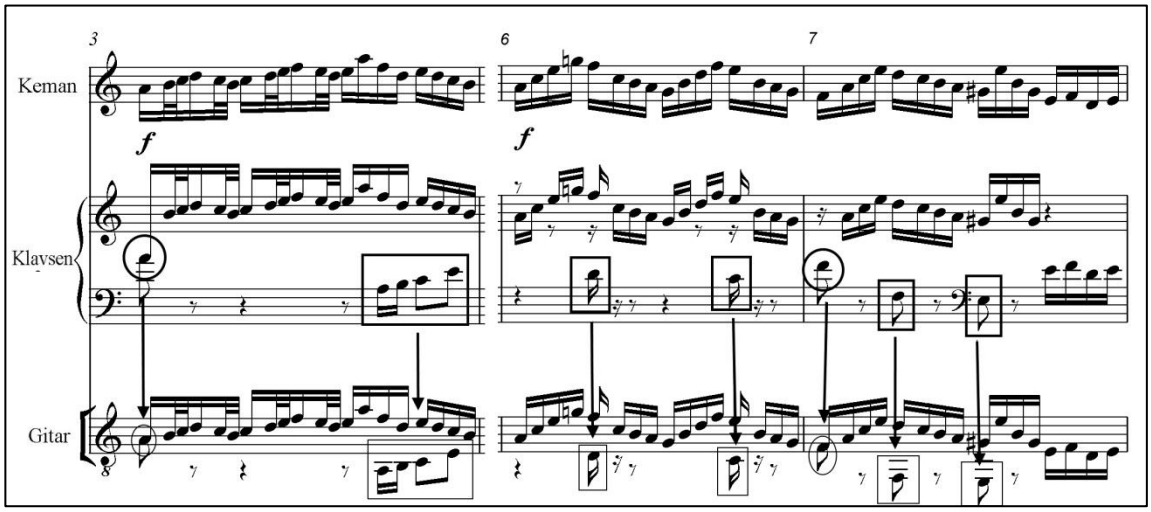
Bu örnekte olduğu gibi, bölüm boyunca ana melodi çizgisinin uzayan sesler ile verildiği yerlerde besteci, (keman versiyonunda bulunmayan) melodiye cevap niteliğinde üçüncü bir hattı sık sık takdim etmiştir.

3.4. Allegro

Batı müziğinde en çok kullanılan tempo ifadesi olan *Allegro* (İt.), 'neşeli', 'canlı' anlamına gelmektedir. Tempo ifadesi olarak 'çabuk' hızı tanımlar ancak 16.yüzyılda ilk kullanılmaya başladığında bir tempo ifadesi olarak değil karakter ifadesi olarak kullanılmaktaydı. Tempo ifadesi olarak kullanılmaya başlandığı 18.yüzyılda bazen 'çabuk' anlamında kullanılırken bazen 'oldukça hızlı' anlamında kullanılabiliyordu. Başlık olarak ise herhangi bir hızlı bölüm için kullanılabilmektedir.[74]

3.4.1. Örnek 18 (3-7 Ölçüler)

Şekil 22'de klavsen versiyonu üzerinde gösterilen nota ve nota grupları keman versiyonunda bulunmayan veya tartımda değişikliğe uğramış olan sesleri göstermektedir.



(Şekil 22.)

Daire içerisinde gösterilen notalar keman versiyonunda on altılık tartımda verilmişken, klavsen versiyonunda hem on altılık hem de eşlik partisinde unison olarak

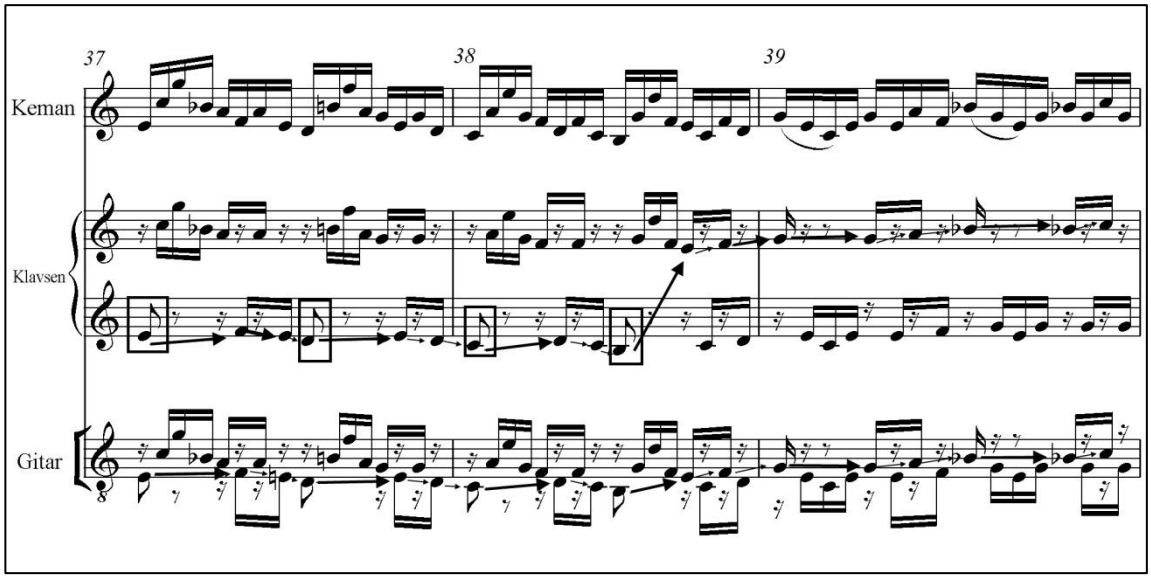
[74] David FALLOWS, "Allegro.", *Grove Music Online.* www.oxfordmusiconline.com 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

sekizlik tartımda verilmiştir. Bu sayede aslen melodinin birer elemanı olmalarına rağmen uzadıkları süre boyunca eşlik hattını oluşturmaktadırlar.

Kutu içerisinde gösterilen diğer nota ve nota grupları ise klavsen versiyona eklenmiş olan eşlik sesleridir. Daire içerisinde verilen sesler ile eşlik hattını oluşturmaktadırlar.

3.4.2. Örnek 19 (37-39 Ölçüler)

Şekil 23'de verilen pasajda, klavsen ve keman versiyonları arasında teorik olarak var olan tek fark kutu içerisinde gösterilen notaların tartımlarıdır. Keman versiyonunda on altılıklar ile verilen bu sesler klavsen versiyonunda sekizlik tartımda verilmişlerdir.



(Şekil 23.)

Bu tartım değişikliği dışında başka bir değişiklik yapılmamasına rağmen keman ve klavsen versiyonlarının grafik olarak farklı görünmelerinin sebebi bestecinin keman versiyonunu klavsen için iki ele ayırarak yazmış olmasıdır. Bu değişikliğin bir sonucu

olarak, keman versiyonunda ima edilen çokseslilliğin, klavsen versiyonunda ayrı ayrı ve hatların soru işareti bırakmayacak kadar net bir şekilde verilmiş olmasıdır. Böylece klavsen versiyonu, melodinin ve eşliğin daha net olduğu bir halde verilmiştir.

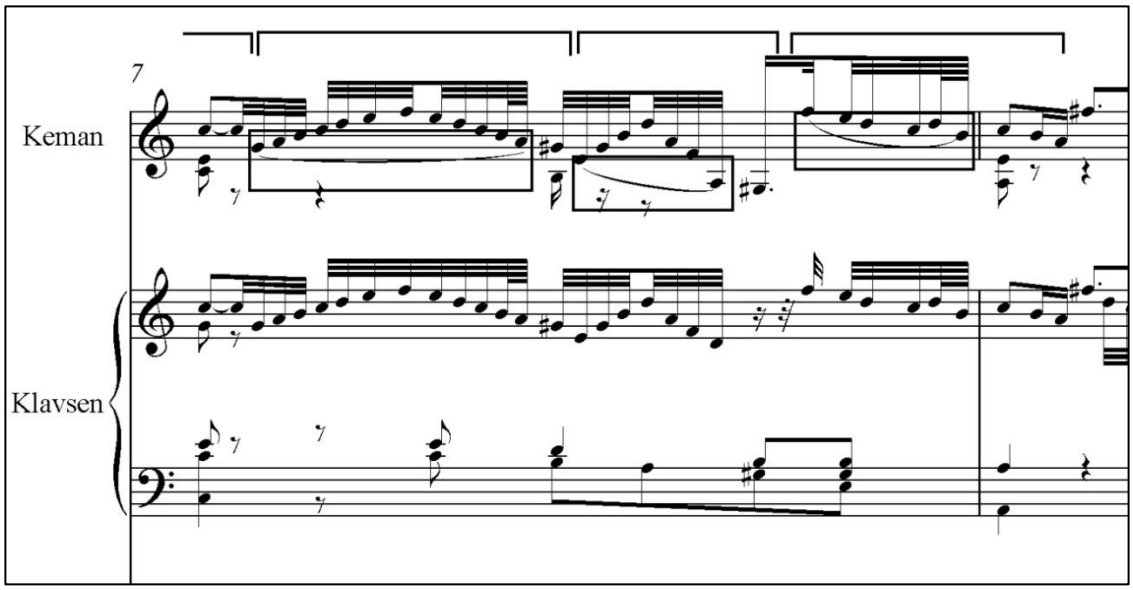
4. KEMAN VE KLAVSEN VERSİYONLARI ARASINDAKİ DİĞER FARKLAR

4.1. Klavsen ve Keman Versiyonlarında Bulunan Artikülasyon İşaretleri Arasındaki Farklar

4.1.1. Keman Versiyonunda Bulunan, Klavsen Versiyonunda Bulunmayan Artikülasyon İşaretleri

Grave bölümünden bir örnek olan şekil 24'de (Bkz. Sayfa 55), keman versiyonunda kutu içerisinde gösterilen bağ işaretlerinin klavsen versiyonunda bulunmadığı görülür. Yaylı enstrümanların icrasında, işaret ettiği nota gruplarının bağlı arşe ile çalınacağını ifade eden bu işaretler, hangi seslerin bağlı çalınması gerektiğini gösterdiğinden, klavyeli ve telli enstrümanların icracıları için de besteci tarafından bırakılmış önemli bir ipucu niteliğindedir.

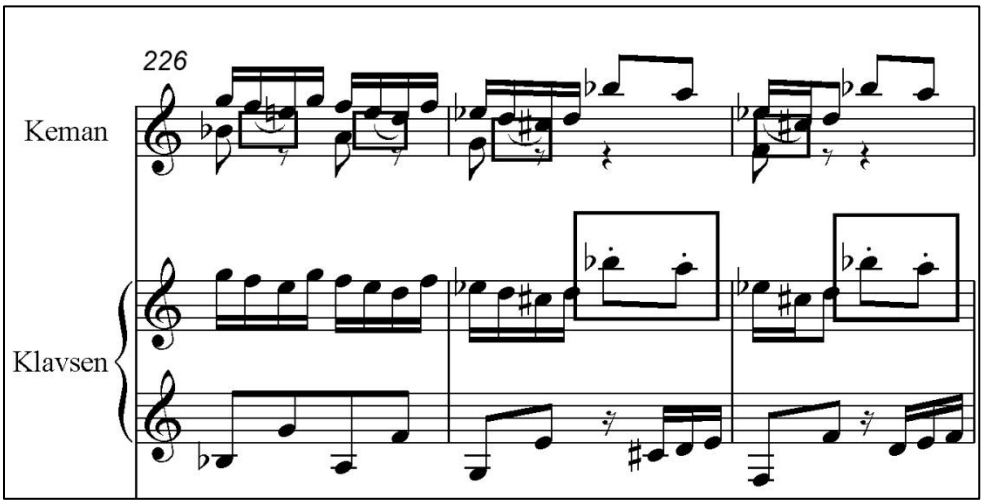
Notaların nasıl gruplandırıldığı, melodinin nasıl cümlelere ayrılacağını belirleyen önemli unsurlardan biridir. Bu nedenle klavsen ve gitar icracıları keman notasında verilen bağ işaretlerine bakarak bestecinin nasıl bir cümleleme istediğine dair fikir elde edebilirler.



(Şekil 24.)

Örneğin şekil 24'de keman notasının üstündeki çizgiler ile ayrılmış olan pasajlar, keman versiyonunda bulunan bağ işaretlerinin yardımı ile grafik olarak birbirlerinden ayrılmıştır. Bu ayrımlar yapılırken verilmiş olan bağ işaretleri netlik sağlamışlardır. Bu nedenle eser boyunca keman versiyonunda yer verilmiş olan bu bağ işaretleri, cümleleme konusunda klavsen ve gitar icracılarının akıllarında oluşabilecek soruları ve ikilemleri çözebilecek değerli bir kaynak olarak görülmelidir.

Şekil 24'de keman versiyonu üzerinde kutu içerisinde gösterilen bağ işaretleri ikiden fazla sesi kapsarken, şekil 25'de (Bkz. Sayfa 56) verilen bağ işaretleri sadece iki sesi kapsamaları açısından birbirinden ayrılırlar. Şekil 25'de (Bkz. Sayfa 56) verilen, dört on altılık notadan oluşan figürlerin nasıl artiküle edileceğine doğrudan etkisi olan bu işaretler, sekvensin her bir figüründe tekrar edildiğinden, pasajın duyuluşunu genel olarak etkilemektedirler. Klavsen ve gitar icracıları, keman versiyonunda verilen bu bağ işaretleri inceleyerek artikülasyon açısından alternatif fikirler edinebilirler.



(Şekil 25.)

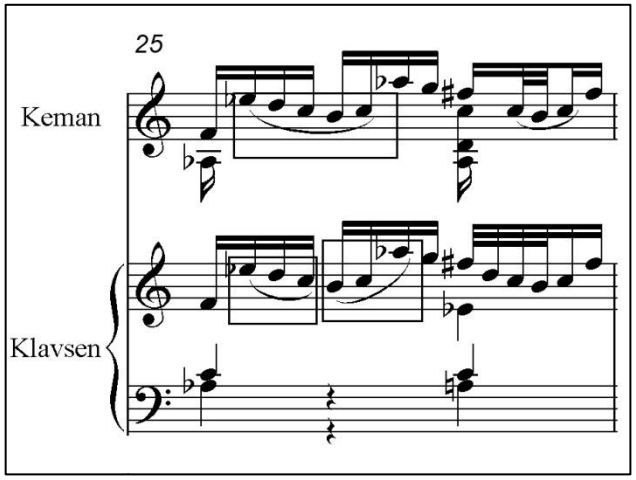
4.1.2.Klavsen Versiyonunda Bulunan, Keman Versiyonunda Bulunmayan Artikülasyon İşaretleri

Fuga bölünden bir örnek olan şekil 25'de, (klavsen notasında kutu içerisinde verilmiş olan artikülasyon işaretleri gibi) eser boyunca klavsen versiyonunda verilmiş fakat keman versiyonunda bulunmayan az sayıda artikülasyon işareti bulunmaktadır. Klavyeli çalgılar düşünülerek eklenmiş olan bu artikülasyon işaretleri, keman ve gitar icracılarına alternatif artikülasyonlar sağlayabileceklerinden dikkat çekmeye değer niteliktedirler.

4.1.3. Her İki Versiyonda Bulunan ve Birbirleriyle Çelişen Artikülasyon İşaretleri

Andante bölümünden bir örnek olan şekil 26'da (Bkz. Sayfa 57), aynı pasaj için, klavsen ve keman versiyonlarında verilen farklı artikülasyonlar gösterilmektedir. Eser boyunca başka bir örneği bulunmayan bu fark, bestecinin aynı pasajın farklı

enstrümanlar tarafından seslendirildiğinde farklı gruplandırmalar ile duyurulmasını isteyebileceğini göstermektedir.

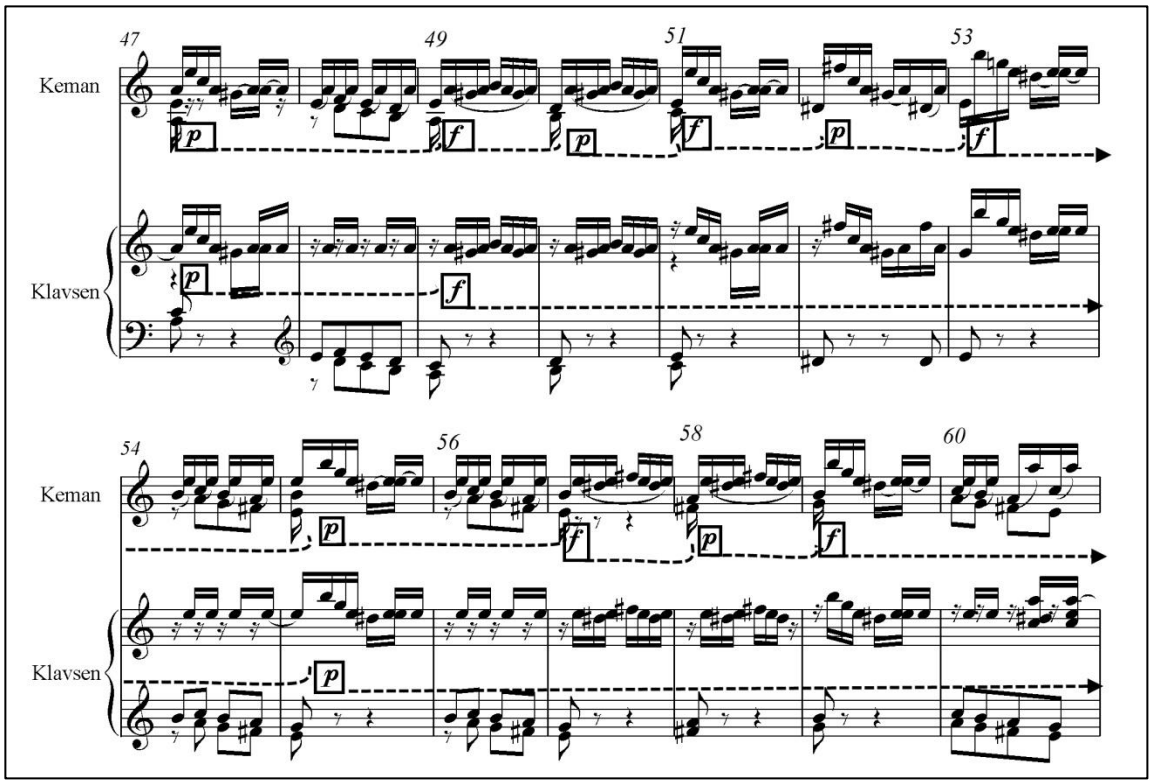


(Şekil 26.)

İki artikülasyon kıyaslandığında genel anlamda aralarında büyük farkların olmaması, icracı için gruplandırma konusunun ne kadar esnek olduğu ve tek bir doğru veya yanlış gruplandırmanın olmadığını göstermesi açısından da ayrıca önemlidir.

4.2. Klavsen ve Keman Versiyonlarında Bulunan Nüans İşaretleri Arasındaki Farklar

Fuga bölümünden bir örnek olan şekil 27'de (Bkz. Sayfa 58) verilen pasajda, keman ve klavsen versiyonlarında bulunan nüans işaretleri arasında farklılıklar olduğu görülür. Klavsen versiyonunda daha az sayıda nüans işareti bulunmasının dışında keman versiyon ile paralellik gösterir.



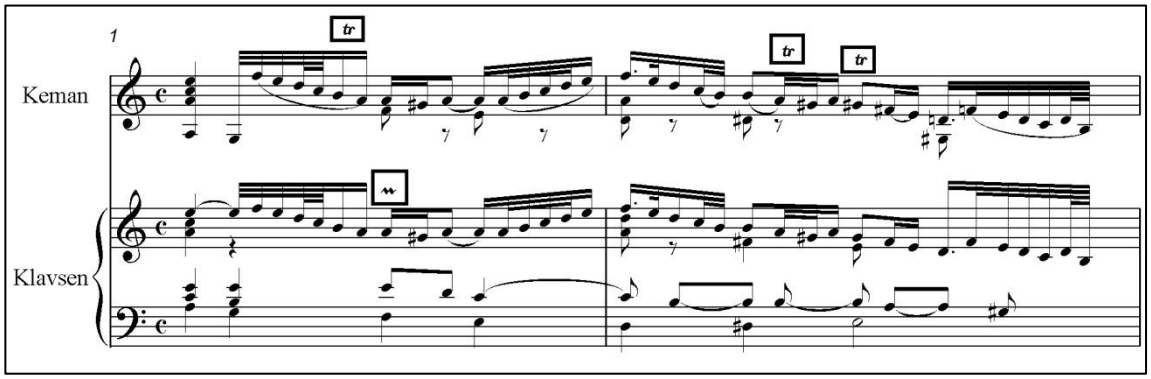
(Şekil 27.)

Şekil 27'de oklar ile gösterildiği üzere, 47. ve 49. ölçüler arasında aynı verilmiş olan nüans işaretleri 50. ölçü itibari ile farklılıklar göstermeye başlamıştır. Klavsen versiyonu 50. ve 54. ölçüler arasında forte verilmişken, keman versiyonu bahsi geçen ölçülerde piano ve forte arasında değiştirilerek verilmiştir. Devam eden ölçülerde de keman ve klavsen arasında benzer farklılıklar olduğu gösterilmektedir.

Fuga ve *Allegro* bölümlerinde görülen bu nüans ayrılıklarının, bestecinin enstrümanlar arasındaki ses üretimini göz önüne alarak yapmış olduğu söylenebilir. Bu nedenle ne yaylı ne de klavyeli çalgılar ailesine ait olan gitar için yapılmış olan bu uyarlamada, icracının bu nüans farklılıklarını göz önünde bulundurarak kendi tercihlerini yapması en doğru yol olacaktır.

4.3. Klavsen ve Keman Versiyonlarında Bulunan Süsleme İşaretleri Arasındaki Farklar

Grave bölümünden bir örnek olan şekil 28'de, keman ve klavsen versiyonunda verilmiş olan süsleme işaretleri kutu içerisinde gösterilmektedir. Klavsen ve keman versiyonları kıyaslandığında, eser boyunca genel olarak aynı yerlerde verilen olan süsleme işaretleri, şekil 28'in 1. ölçüsünde olduğu gibi farklı yerlerde de görülebilir.



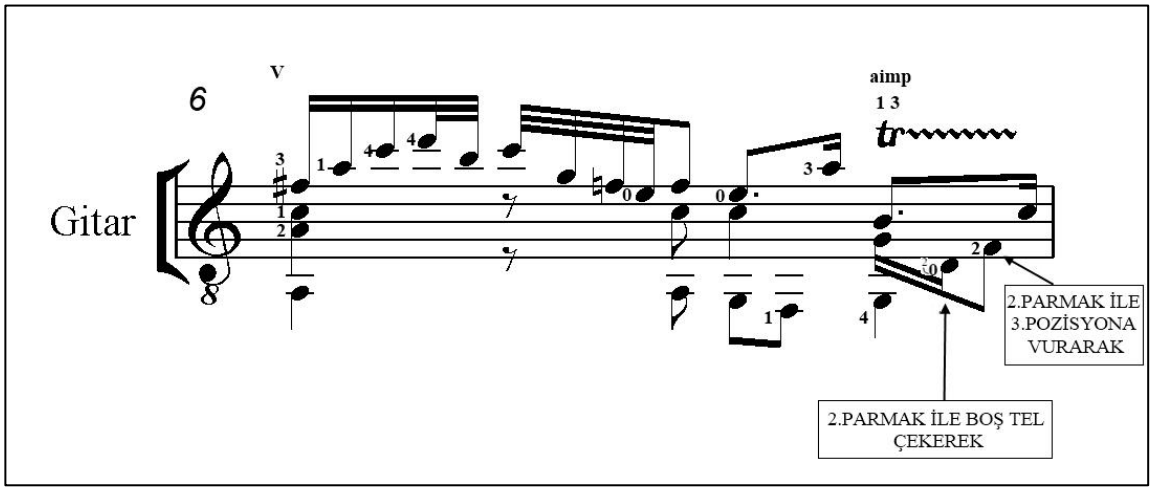
(Şekil 28.)

Şekil 28'in 2. ölçüsünde ise keman versiyonunda bulunan bazı süsleme işaretlerine klavsen versiyonunda yer verilmediği görülür. Bununla beraber eserin devamında, keman versiyonunda bulunmayıp klavsen versiyonunda bulunan süsleme işaretlerinin olduğu örnekler de vardır. Bu durum göz önüne alındığında her iki versiyondaki farklılıkların, icracıların başvurabileceği potansiyel fikir kaynakları olduğu söylenebilir.

5. GİTAR UYARLAMASINIDA YER VERİLEN ALIŞILMIŞIN DIŞINDAKİ TEKNİKLERİN AÇIKLANMASI

5.1. Örnek 1 (Grave 6. Ölçü)

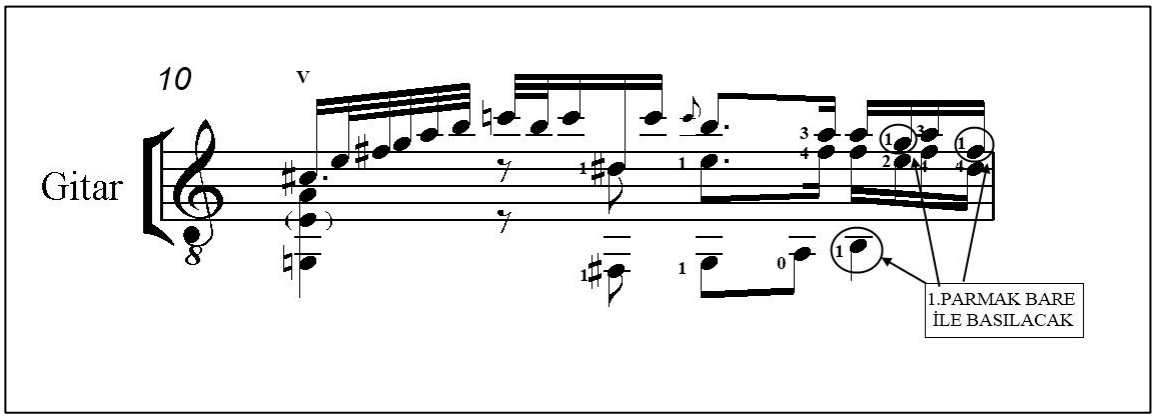
Şekil 29'da verilen pasajın dördüncü vuruşunda, melodi partisinde *si3* ve *do4* sesleri arasında devam eden trill, bas partisinde dörtlük tartımda uzayan *sol2* sesi ve ara partide sırasıyla *sol3-re3-fa3* sesleri verilmiştir.



(Şekil 29.)

Melodide verilen süslemenin çift tel tekniği ile çalındığı bu pasajda sağ eldeki tüm parmaklar kullanıldığından, *re3* ve *fa3* seslerini sağ el ile seslendirmek mümkün değildir. Bu durumda çözüm, boş telde seslenecek *re3* sesinin sol el 2. parmak ile çekerek, ardından gelen *fa3* sesinin de yine sol el 2. parmağı ile vurarak seslendirilmesidir.

5.2. Örnek 2 (Grave 10. Ölçü)



(Şekil 30.)

Şekil 30'da verilen pasajın son vuruşunda daire içerisinde verilen sesler farklı pozisyonlarda olmalarına rağmen 1. parmak bare içerisinde basılmaları istenmiştir. Pozisyonlarına bakıldığında *si2* ve *fa#4* sesleri 2. pozisyonda iken *sol4* sesi 3. pozisyondadır. Bu durumda *si2* sesi dörtlük tartımda uzatılırken 1.parmak ile 2. ve 3. pozisyonlardaki seslere bare ile basılması gerektiğinden çapraz bare tekniği kullanılması gerekir. Çapraz bare, bu pasajın dördüncü vuruşu itibariyle şu adımların izlenerek kullanılabilir:

- 1.parmak ucu ile *si2* sesi, 3. ve 4. parmaklar ile *fa#4* ve *la4* seslerine basılır ve her üç ses seslendirilir.
- 1.parmak ucu ile *si2* sesi tutulurken, 1.parmağın el ile birleştiği kısmı ile 3. pozisyondaki *sol4* sesine çapraz bare konur, 2.parmak ile *mi4* sesine basılır ve her iki ses on altılık tartımda seslendirilir.
- 1.parmak ucu ile *si2* sesi tutulurken, bir önceki pozisyondaki geri dönülerek *fa#4* ve *la4* sesleri on altılık tartımda seslendirilir.
- 1.parmak ucu ile *si2* sesi tutulurken, 1.parmağın el ile birleşiği kısmı ile 2.pozisyondaki *fa#4* sesine normal bare koyulur, 4. parmak *re#4* sesine basılır ve her iki ses on altılık tartımda seslendirilerek pasaj bitirilir.

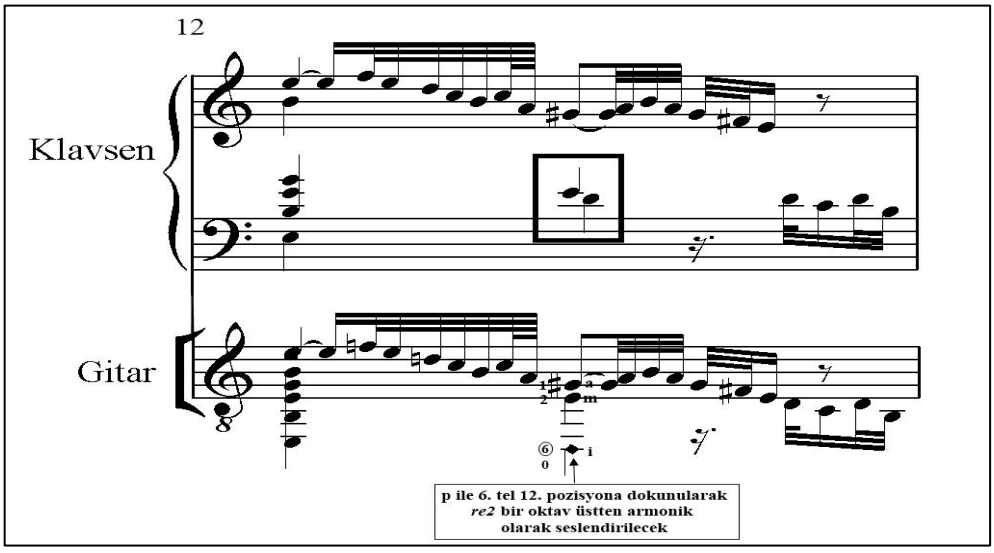
5.3. Örnek 3 (Grave 12. Ölçü)

Bu örnekte, şekil 31'de klavsen notası üzerinde kutu içerisinde gösterilen disonans seslerin gitar uyarlamasına nasıl eklendiği gösterilmektedir.

Klavsen notasında, pasajın üçüncü vuruşunda verilen *re4-mi4-sol#4* seslerinin gitar üzerinde aynı dar pozisyonda ve klavyedeki yerlerine basılarak çalınması mümkün değildir. Bu durumda iki çözüm sunulabilir:

1. Teknik olarak daha kolay fakat aralıkların değiştirilmesi nedeniyle tavsiye edilmeyen çözüm, *re3* sesinin bir oktav alttan alınarak akorun *re2-mi3-sol#3* olarak seslendirilmesidir.

2. Şekil 31'de gösterilen ve klavsen versiyonunda verilen aralıklar ile aynı olması ile tavsiye edilen çözüm, bir önceki çözümdeki aynı pozisyon kullanılarak *re2* sesinin 12. pozisyondaki armoniği ile seslendirilerek akorun *re3-mi3-sol#3* olarak seslendirilmesidir.



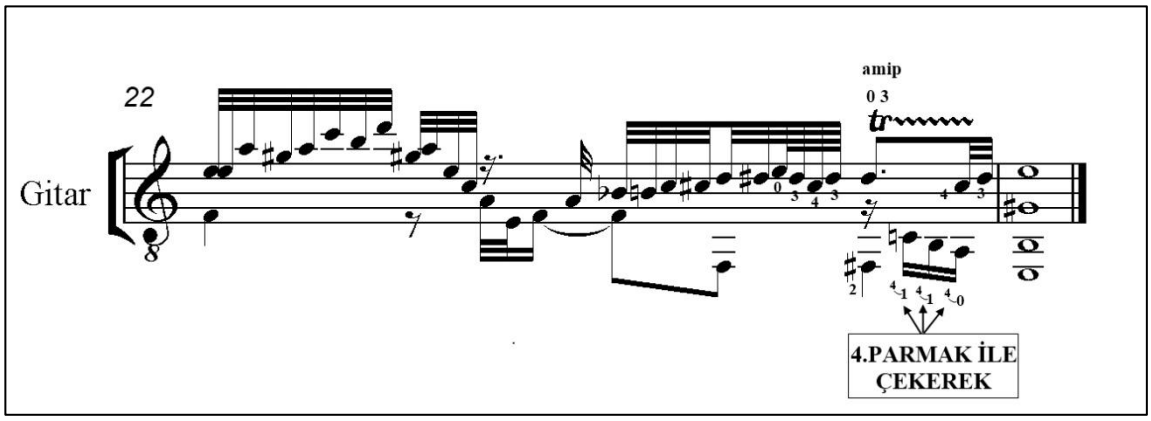
(Şekil 31.)

İkinci çözümü geleneksel tekniklerin dışına çıkartan yanı armonik sesleri kullanması değil seslendirilecek olan armoniğin pozisyonun hangi el ile tutulduğudur. Çok genel anlamda, boş tel pozisyonlarında verilen armonik seslerin gitar üzerinde seslendirilmesi için sol el ile armoniğin çıkarılacağı pozisyona dokunulurken sağ el ile telin çekilmesiyle gerekmektedir. Şekil 31'de (Bkz.Sayfa 62) verilen pasajda ise sol el 1. ve 2. pozisyonlardaki *mi3* ve *sol#3* seslerini basmak durumunda olduğu için aynı anda 12. pozisyondaki *re2* armoniğine dokunma imkânı bulunmamaktadır. Bu durumda alışılmışın dışına çıkılarak, 6. tel 12.pozisyona sağ elde '*p'* ile dokunulurken armonik sesin '*i'* parmağı ile seslendirilmesi çözüm olarak sunulmuştur.

Bu çözümün dezavantajı, sağ elin '*sul tasto'* tuşesi üzerinde bulunma zorunluluğu nedeniyle icracıya tuşe konusunda seçim imkânı vermemesidir. Ancak bölümün genel karakteri ve bu pasajın bulunduğu müzikal anlatım '*sul tasto'* tuşesine uyduğu için bu çözümün kullanılması müzikal anlamda bir tezatlık yaratmamaktadır.

5.4. Örnek 4 (Grave 22. ve 23. Ölçüler)

Şekil 32'de (Bkz.Sayfa 64) 22. ölçünün son vuruşunda çift tel arasında uzayan bir trill, bir bas partisi ve on altılıklar ile verilen ara parti gösterilmiştir. Önceki örnekte (5.1.Örnek 1) (Bkz.Sayfa 60) olduğu gibi bu pasajda da sağ el tamamen çift tel trill ile meşgul olduğundan ara partiyi seslendirecek alternatif bir yol bulunması gerektedir. Çözüm, ara partide verilen *do3-si2-la2* seslerinin 1. parmak ile pozisyonlarına basılırken, 4. parmak ile çekilerek seslendirilmesidir.

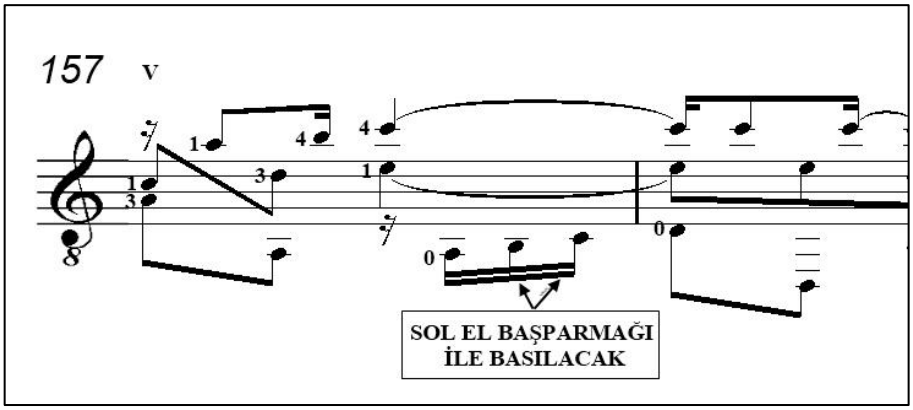


(Şekil 32.)

5.5. Örnek 5 (Fuga 157. ve 158. Ölçüler)

Şekil 33'de ossia partisinde dörtlük tartımda verilen *mi4* ve *do5* sesleri tartımları süresince uzatılırken bas partisinde on altılık tartımda verilen *si2* ve *do3* seslerinin çalınması sol el başparmağının yardım olmadan mümkün değildir.

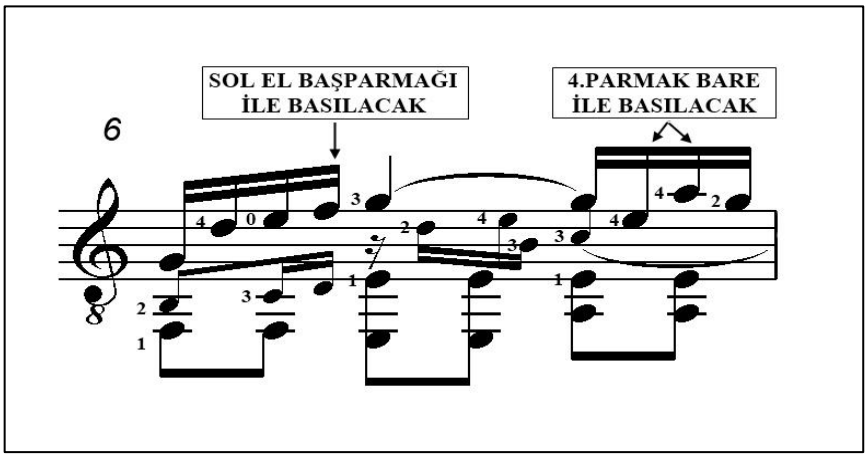
Tercih edilmemesi durumunda pasajın bütünlüğü bozulmadan ne uzayan sesler ne de bas yürüyüşü çalınabileceğinden, diğer alternatif, pasajın tamamen gitar partisinde yer verilmiş olan keman versiyonundan çalınmasıdır.



(Şekil 33.)

5.6. Örnek 6 (Andante 6. Ölçü)

Şekil 34'de melodi partisinde verilen *fa4* sesi sol el başparmağı ile basılması önerilmekle beraber farklı parmak numaraları ile çalınması mümkündür. Sol el başparmağının kullanılmasının nedeni, üç farklı yatay hatta devam eden pasajın kesinti olmadan devam ettirilmesinde kolaylık sağlamasıdır.



(Şekil 34.)

Pasajın devamında, üçüncü vuruş içerisinde verilen *mi4* ve *la4* seslerinin 4.parmak bare ile basılması önerilmiştir. Başka parmak veya tel numaraları ile bare kullanılmadan çalınması mümkün olan bu seslerin 4.parmak bare ile verilmesinin nedeni bölümün genel atmosferini oluşturan bağlı anlatıma yardımcı olmasıdır.

6. SONUÇ

Bu çalışmanın amacı J.S.Bach'ın BWV1003/BWV964 numaralı sonatını yeni bir gitar uyarlaması ile gitar repertuvarına kazandırmaktır. Bu uyarlamayı yaparken keman ve klavsen sonatları arasındaki farklar ortaya konarak, bu farkların keman versiyonu temel alınarak ortaya çıkartılan yeni gitar uyarlamasına nasıl eklendiği örneklerle gösterilmiştir.

İcrasını yapmak isteyen yorumcular için yeni bir gitar uyarlaması ile verilen bu eser metni, aynı zamanda iki farklı versiyonda verilmiş bir eseri metodik olarak kıyaslayarak farklarını ortaya konması açışından eleştirel bir niteliktedir. Bu eleştirel bakış açısı, çalışmanın başlarında hitap etmesi öngörülen potansiyel okuyucu kitlesinin genişlemesini sağlamıştır. Öncelikle gitarist akademisyen, yorumcu ve öğrenciler için hazırlanmasına rağmen keman ve klavsen versiyonlarının kıyaslanabileceği notasyonda hazırlandığı için yaylı ve klavyeli enstrüman yorumcularına ve aynı zamanda bestecilere de hitap etmektedir.

Bu eseri seslendirmek isteyen yaylı enstrüman yorumcuları ekte yer alan keman-klavsen-gitar edisyonuna bakarak keman ile klavsen versiyonları arasındaki farkları inceleyebilir ve böylece bestecinin klavsen versiyonunda sunduğu süsleme, artikülasyon ve nüans işaretlerinden faydalanıp kendi yorumlarına katabilirler. Ayrıca keman versiyonu üzerinde devam ettirilmeyen yürüyüşler ve bazı oktav değişimleri hakkında oluşabilecek soruların cevaplarını klavsen versiyonunda bulabilirler.

Bu eseri seslendirmek isteyen klavyeli enstrüman yorumcuları da keman versiyonuna bakarak bestecinin klavsen versiyonundan farklı olarak verdiği süsleme, artikülasyon ve nüans işaretlerinden faydalanabilirler. Ayrıca keman versiyonunda eser

boyunca verilen bağlı arşe işaretlerini inceleyerek cümleleme ve gruplandırma konusunda fikir edinebilir, yorumlarına katabilirler.

Besteciler için ise ekte yer alan keman-klavsen-gitar edisyonu tonalitelerin ve ölçülerin eşitlendiği bir formatta verildiğinden, keman için yazılmış bir sonatın klavyeli bir enstrümana nasıl uyarlandığının ya da tam tersinin incelenebileceği bir kaynak niteliğindedir.

Çalışmanın odağı olan gitar yorumcuları, akademisyenleri ve öğrencileri için yapılan yeni gitar uyarlaması tavsiye niteliğindedir. Bu nedenle ekte verilen edisyon, üç enstrümanın beraber incelenebileceği bir formatta verilerek yorumcuların gitar uyarlaması ile sınırlandırılmadan, keman ve klavsen versiyonları arasındaki farkları birebir inceleyebilmeleri amaçlanmıştır. Böylece yorumcuların gitar uyarlaması üzerinde oluşabilecek soru işaretleri ve ikircikleri çözümleyebilecekleri, gerekirse kendi çözümlerini kullanabilecekleri imkânları olabilecektir.

Gitar uyarlamasında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise keman ve klavsen versiyonlarında yer alan bağlı nota, artikülasyon, nüans ve dinamik işaretlerine gitar uyarlaması üzerinde yer verilmemiş olmasıdır. Bunun nedeni yer yer farklılık gösteren bu işaretlerin hepsinin gitar uyarlamasına eklenmesinin mümkün olmaması, eklenmek istenir ise keman veya klavsen versiyonları arasında bir seçime gidilmesinin gerekmesindendir. Bu durumunun yorumcuları sınırlandırmasından ötürü, gitar uyarlamasında bu işaretlere yer verilmemesi uygun görülmüştür. Böylece yorumcunun özgür bir şekilde iki versiyon arasındaki farkları inceleyip, kendi kararlarını verebilecek durumda olması amaçlanmıştır.

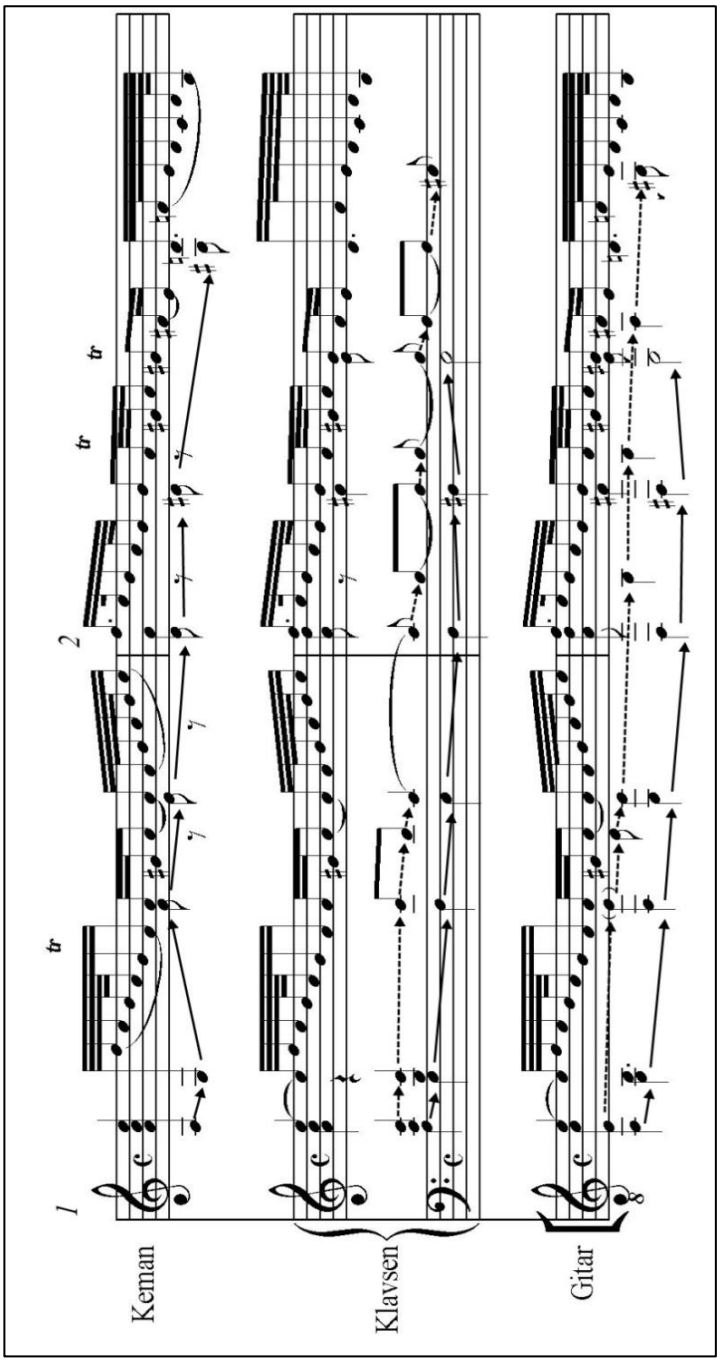
Gitar repertuvarına yeni bir eser katma amacının yanında, Barok müziğin zirvesini teşkil eden J.S.Bach'ın bu sonatının farklı enstrümanlarda uygulanma tarzı incelenmiştir. Keman ve klavsen versiyonları arasındaki değişikliklerin ortaya çıkarılmasının yanında, bu değişikliklerin neden yapıldığının da cevapları aranmıştır. Bu cevaplar, sonatın kemandan klavsene uyarlanması sürecinde kullanılmış olan yöntemlere ışık tutarken aynı zamanda bestecinin diğer eserlerinin uyarlanmasında kullanılabilecek bir yol haritası olmaları amaçlanmıştır.

Çalışmada ayrıca Bach'ın keman yaratıcılığına etkisi olduğu düşünülen biyografik olaylar irdelenmiş ve kaynak olarak kullanılan notaların aidiyetleri ve tarihleri konusunda bilgi verilmiştir. Böylece yorumcu, besteci ve dinleyicilere eser ile ilgili diğer koşullar hakkında bilgi verilerek yeni bir bakış açısı katılması amaçlanmıştır.

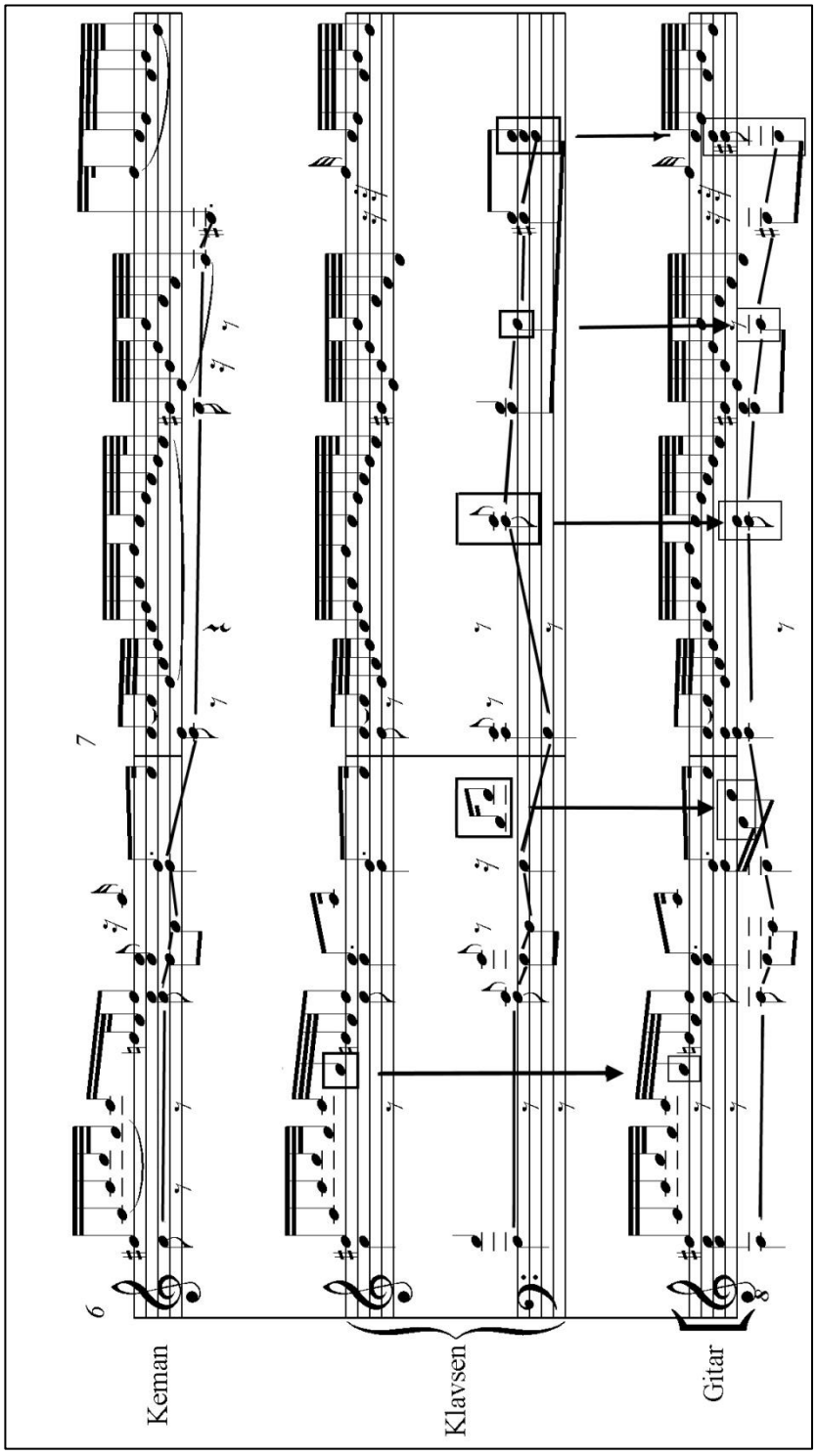
EKLER

EK-1. Şekiller

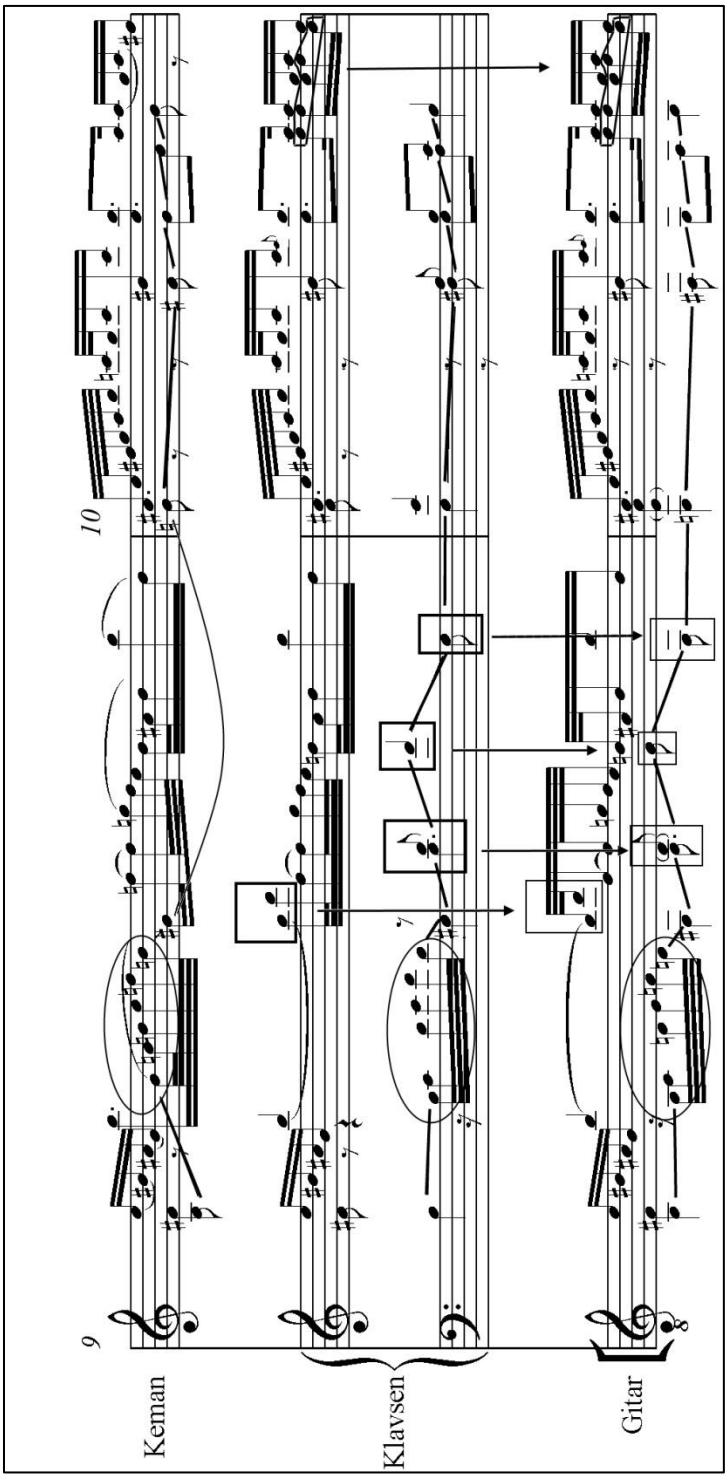
EK-1.1. Şekil 3



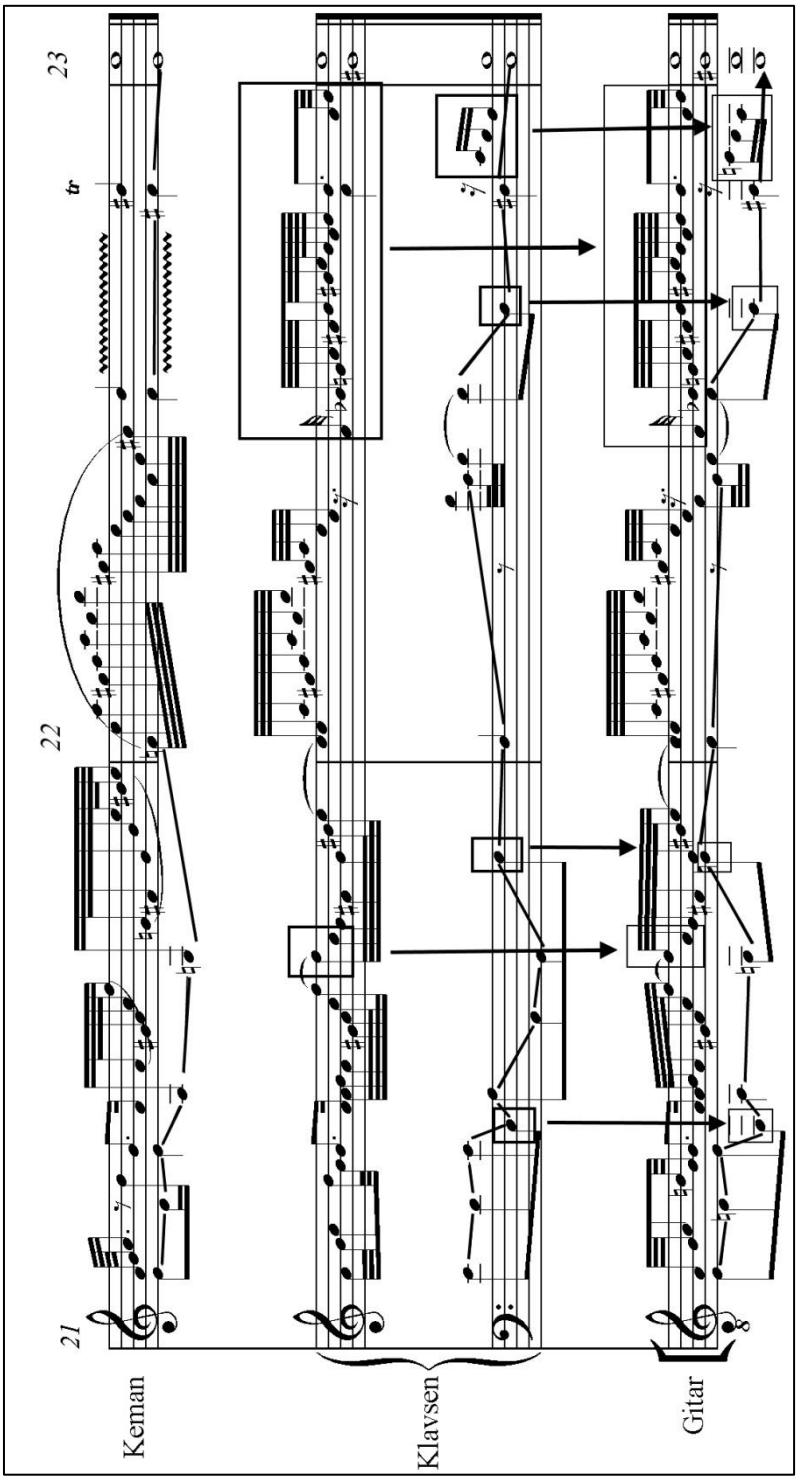
EK-1.2. Şekil 4



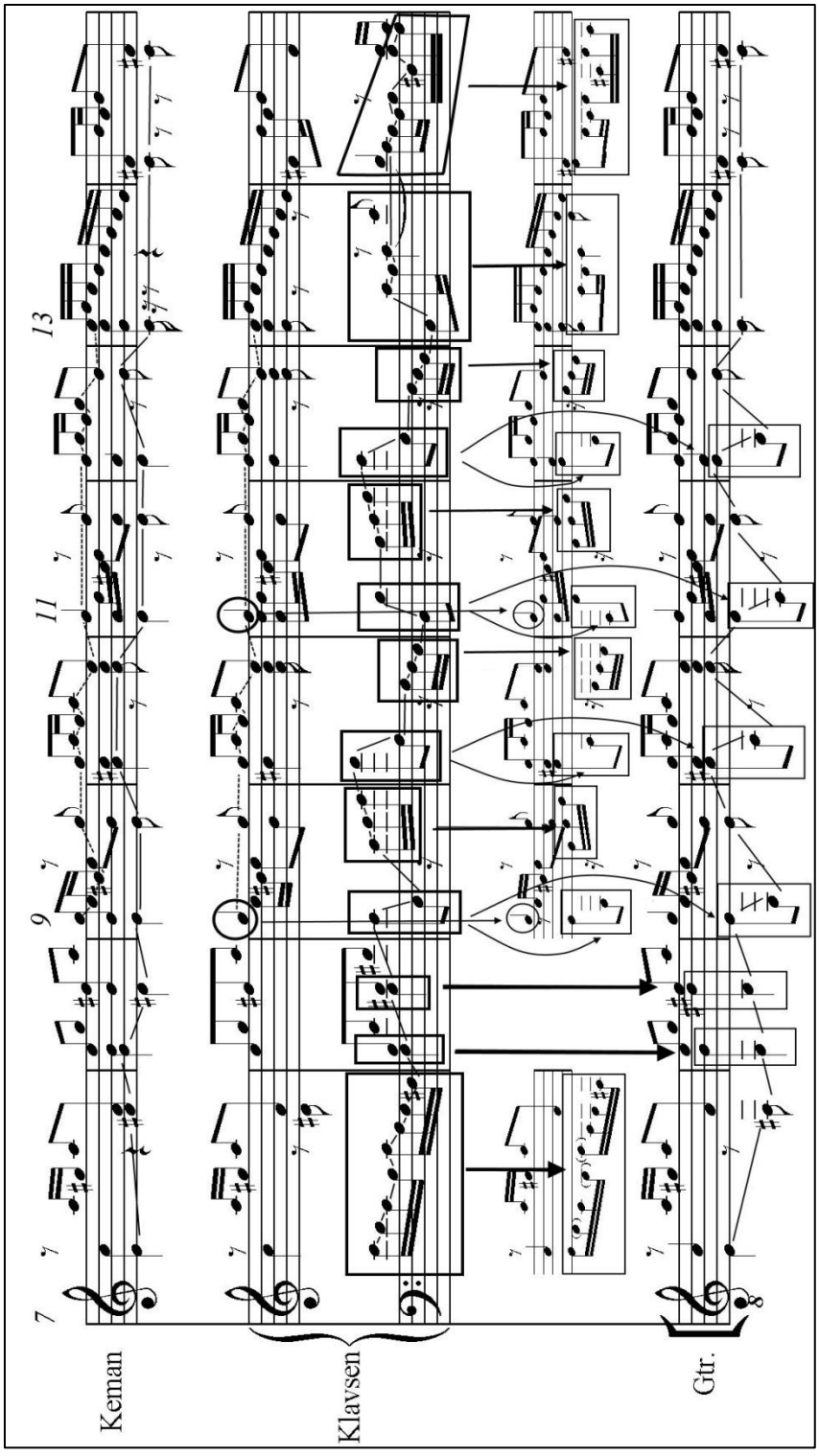
EK-1.3. Şekil 5



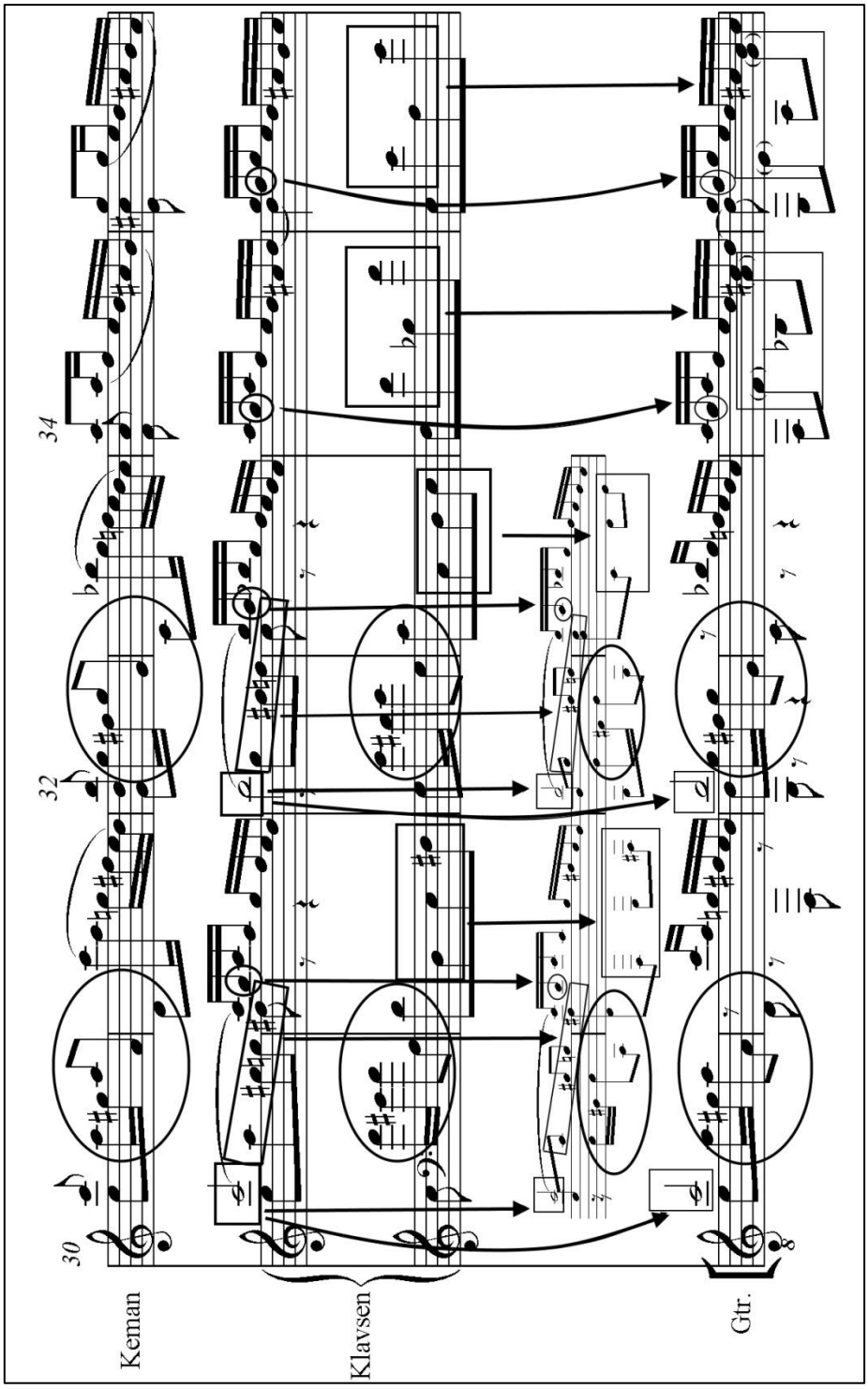
EK-1.4. Şekil 8



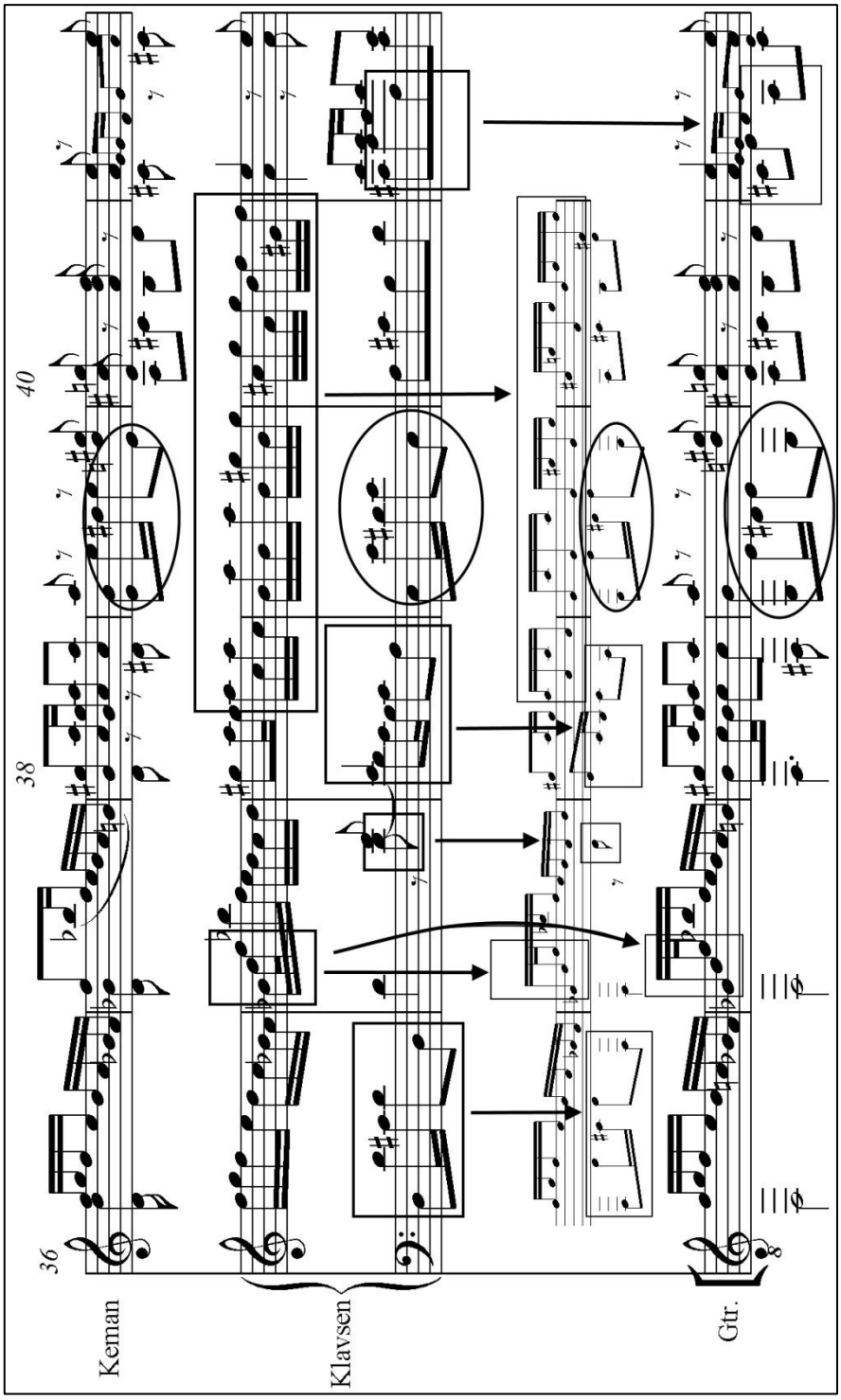
EK-1.5. Şekil 9



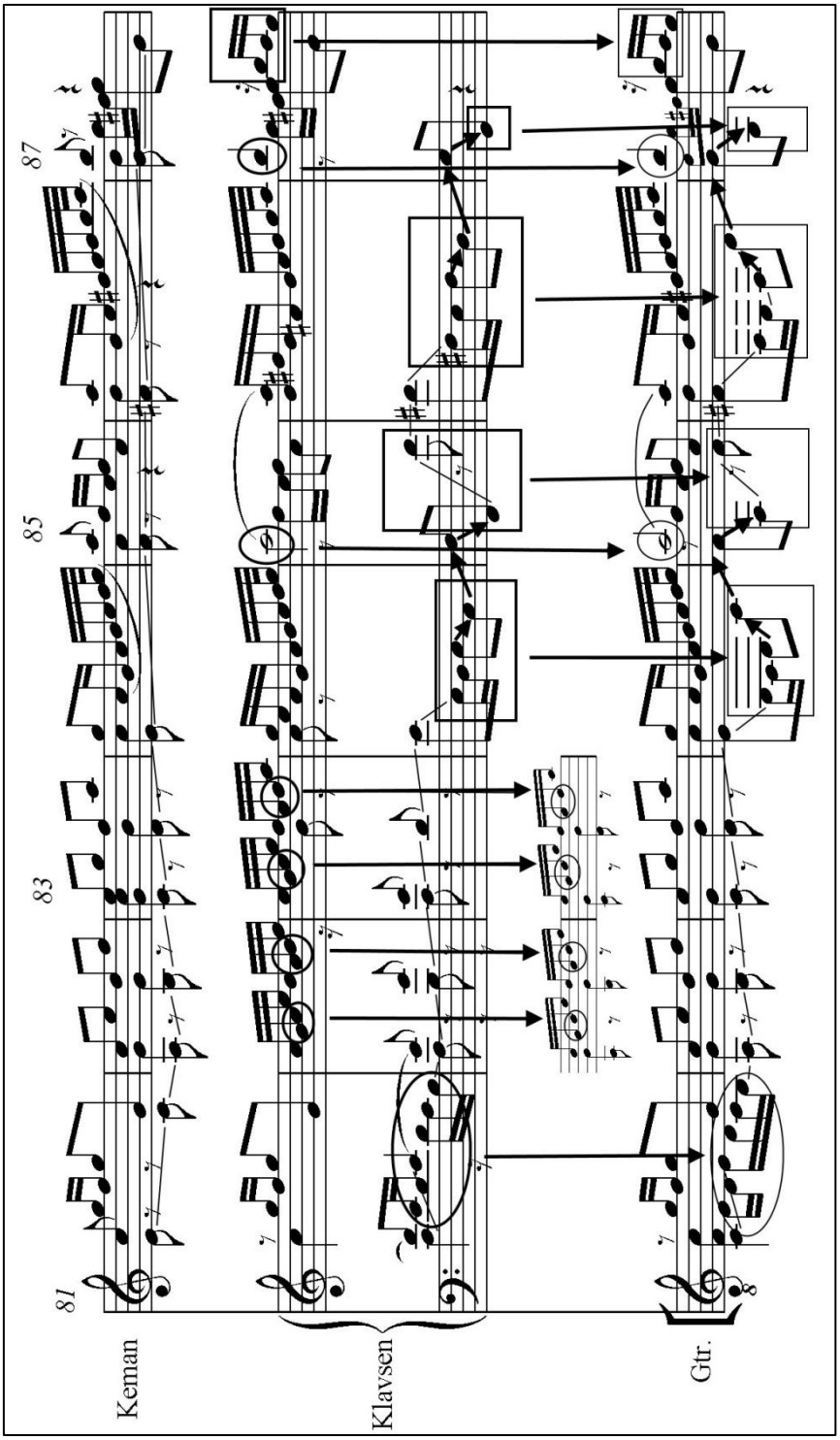
EK-1.6. Şekil 11



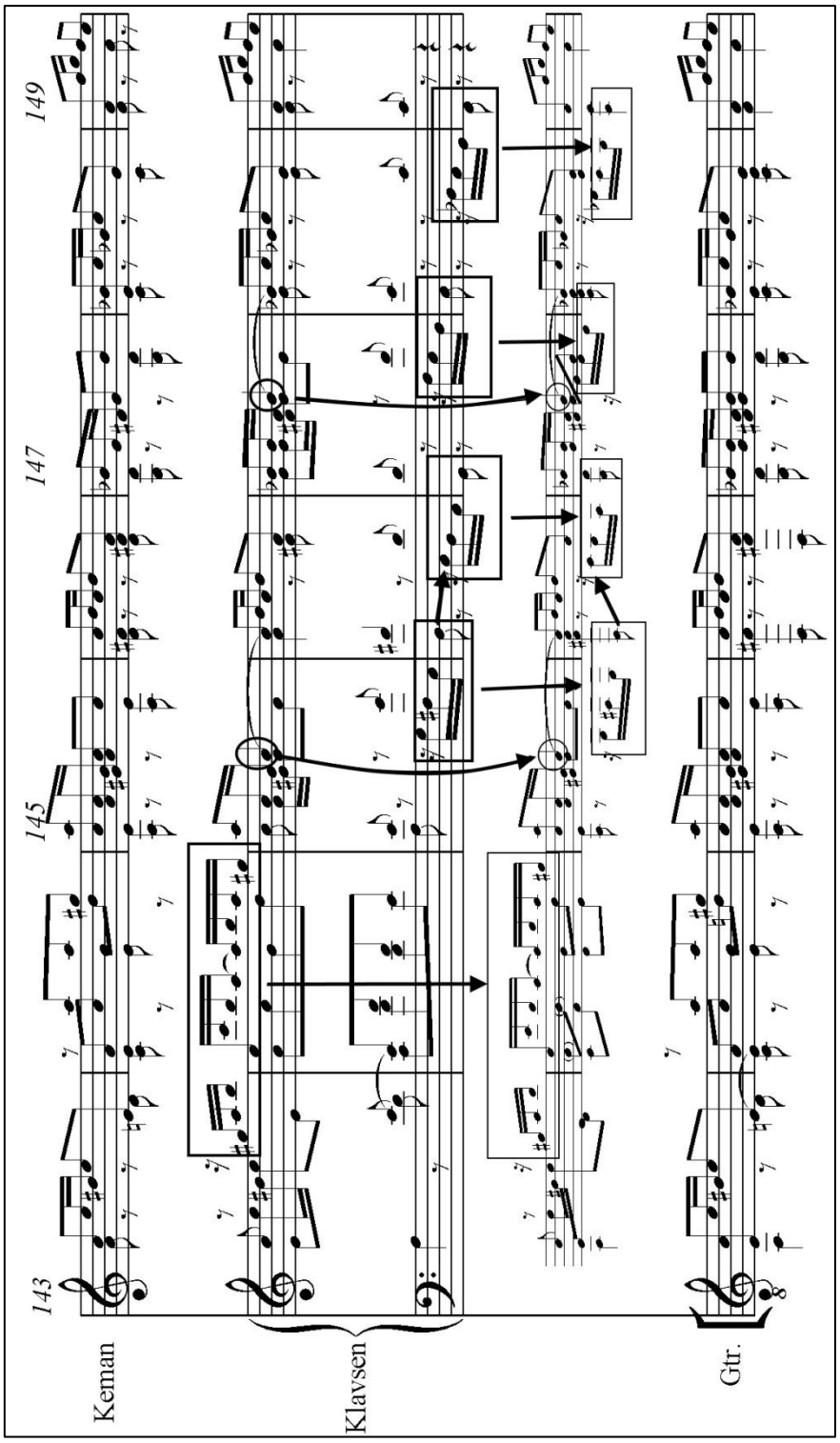
EK-1.7. Şekil 12



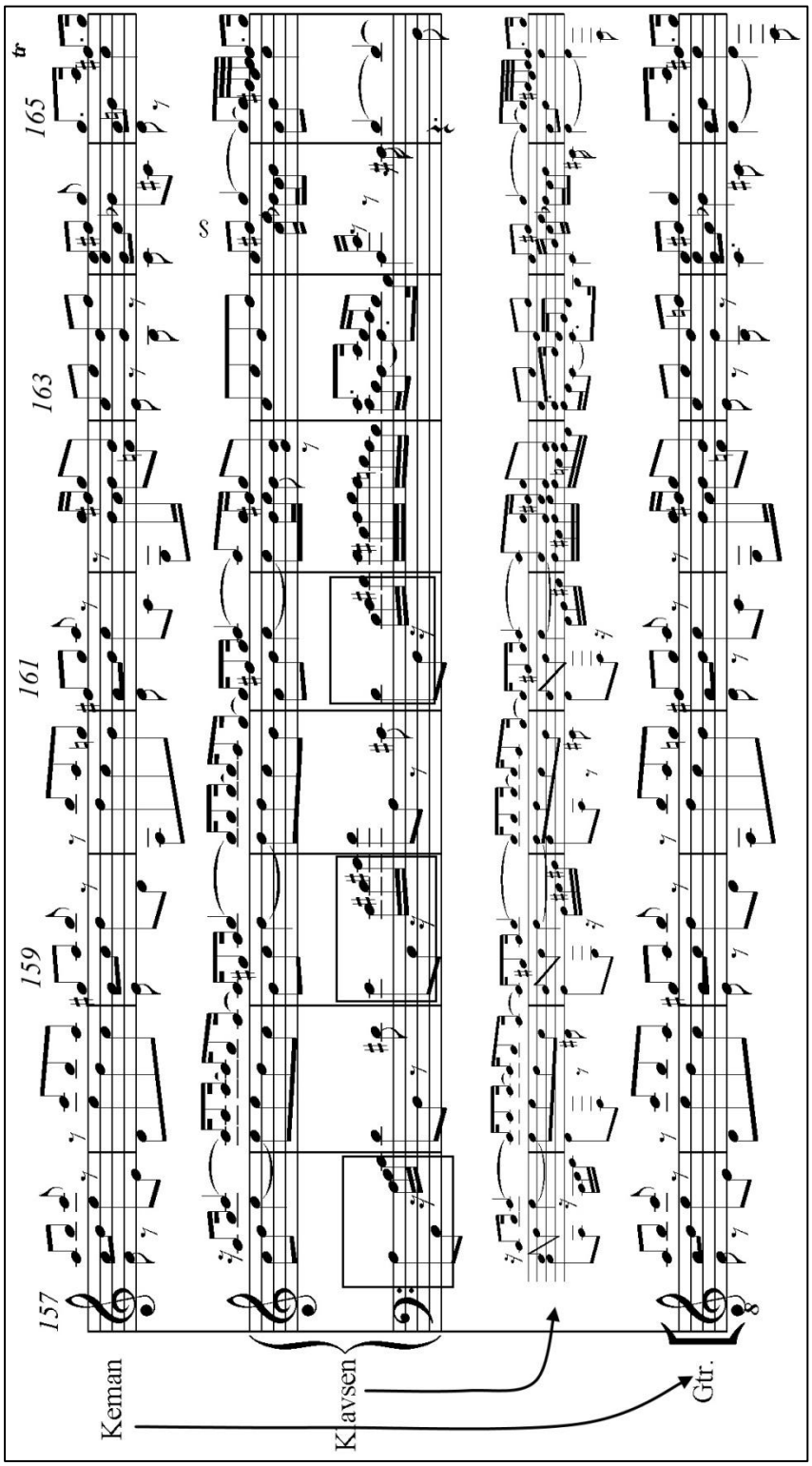
EK-1.8. Şekil 13



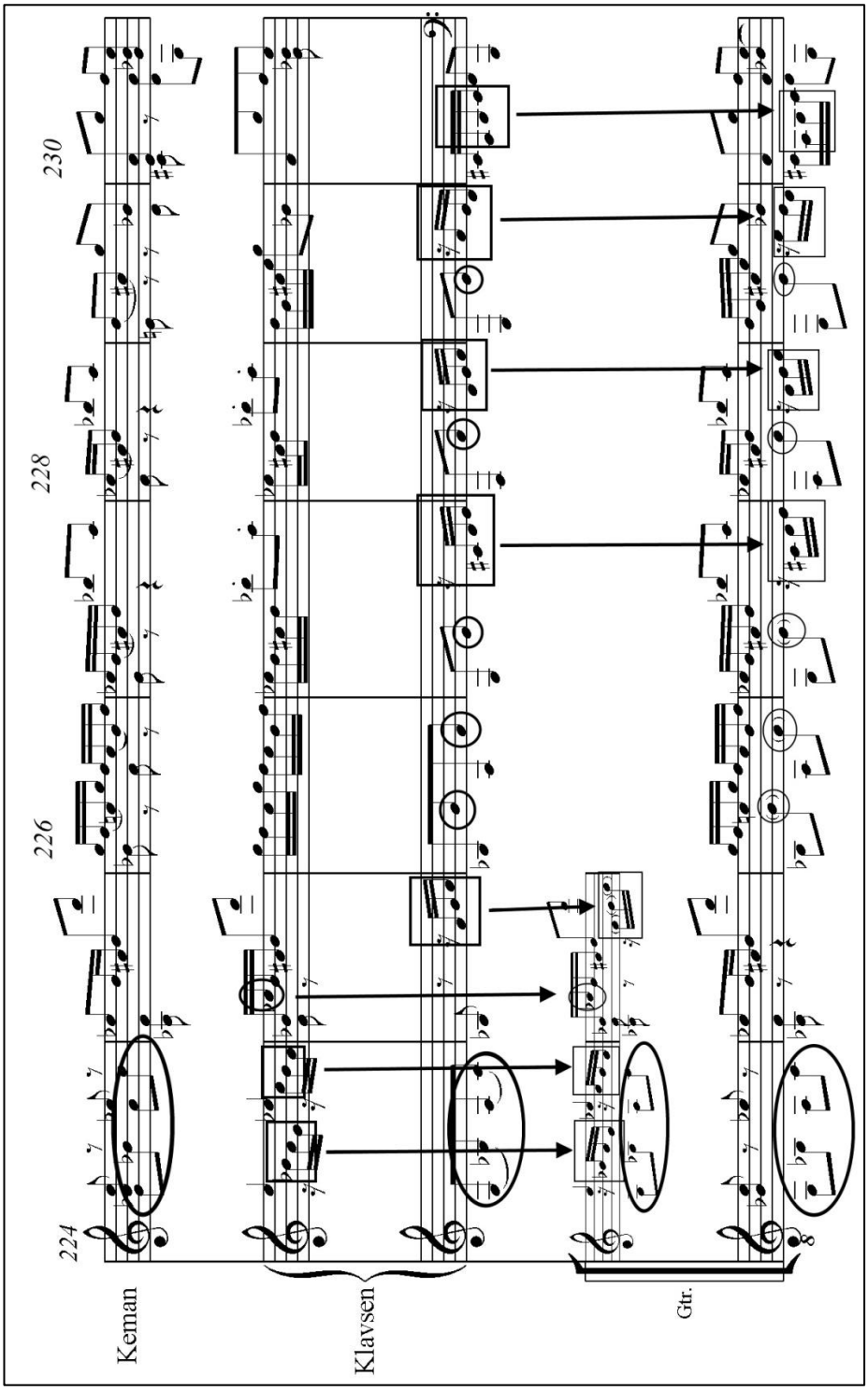
EK-1.9. Şekil 15



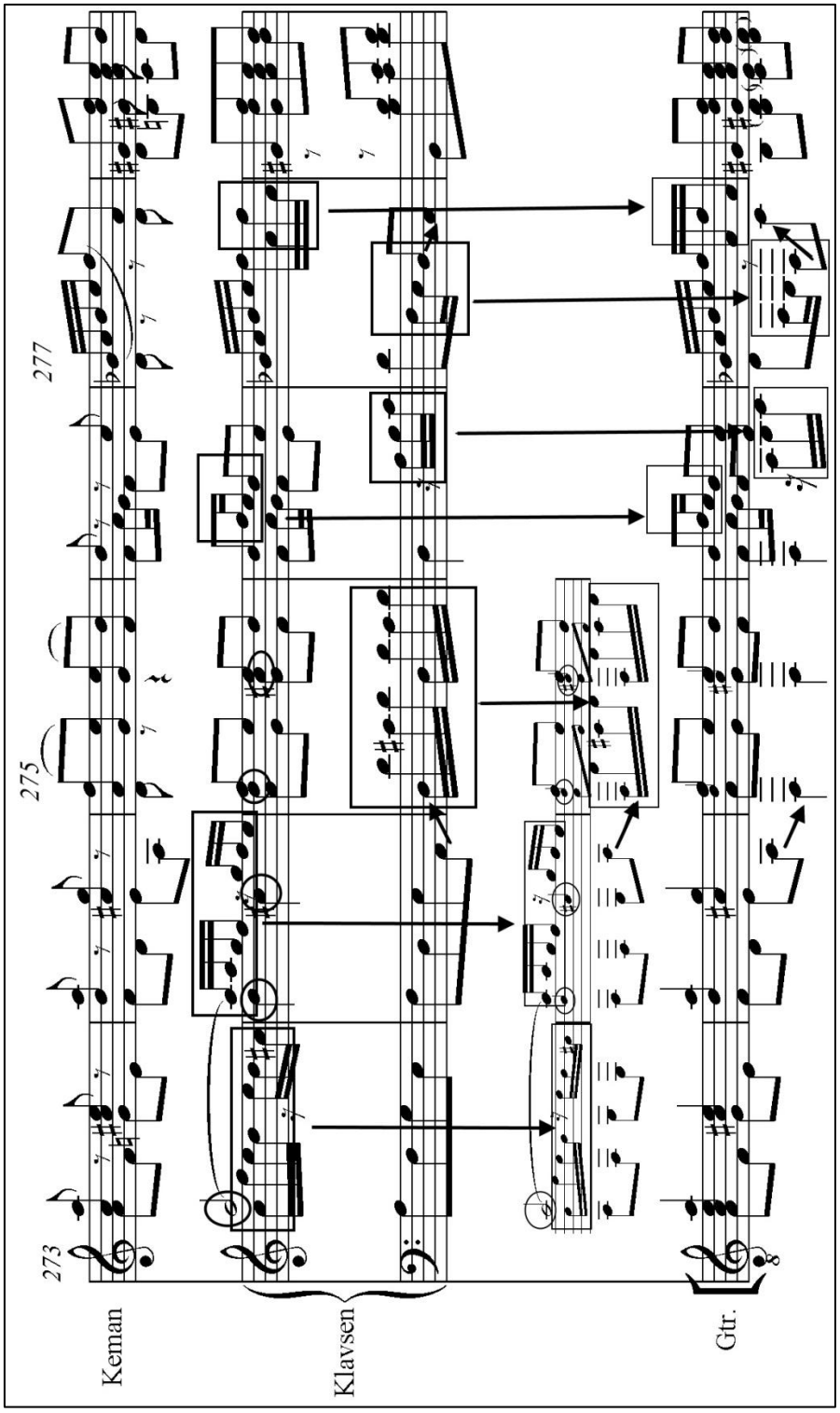
EK-1.10. Şekil 16



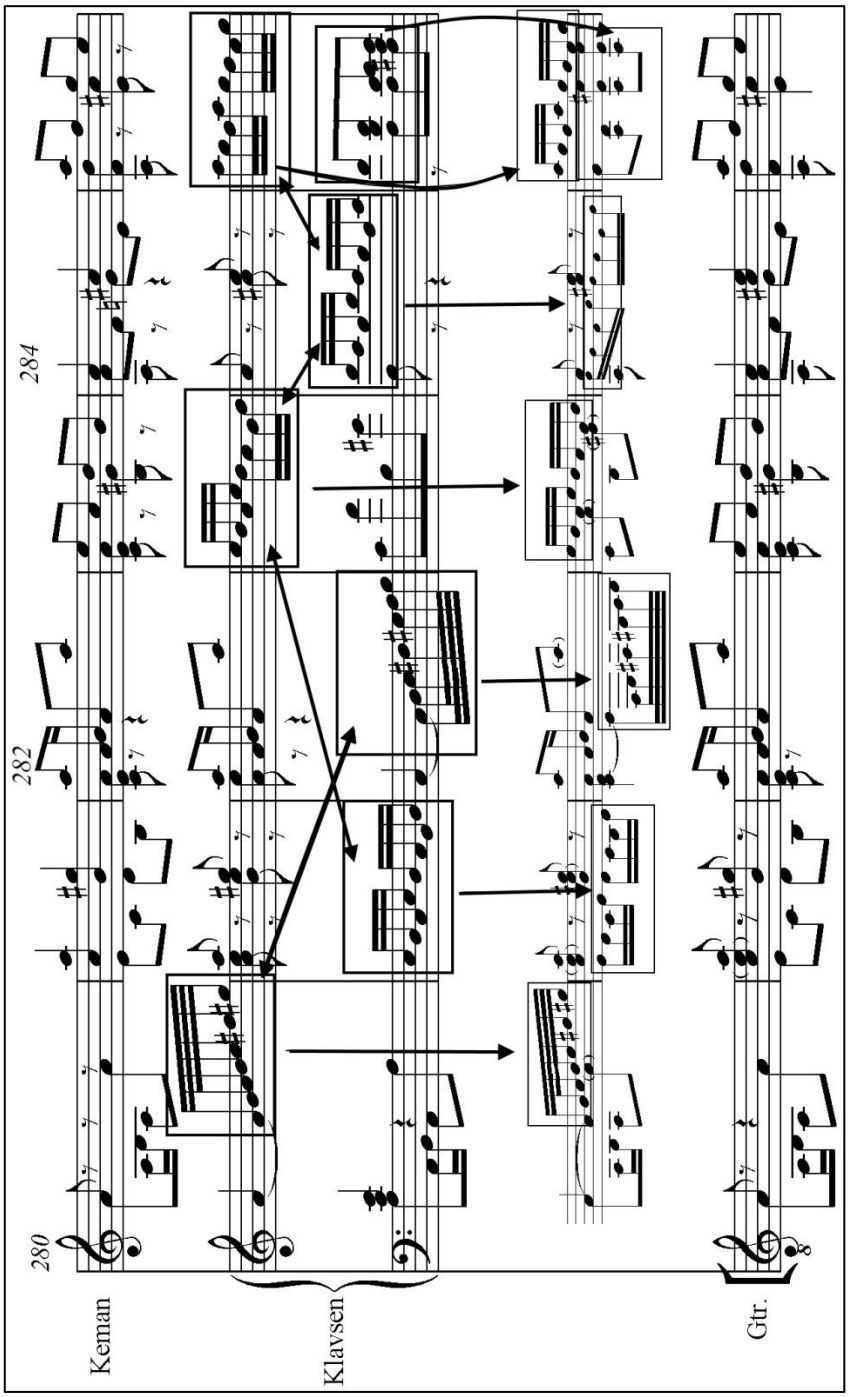
EK-1.11. Şekil 17



EK-1.12. Şekil 18



EK-1.13. Şekil 19



EK-2. BWV 1003 / BWV 964 Keman-Klavsen-Gitar Edisyonu

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1680-1750)

BWV 1003 - BWV 964

KEMAN-KLAVSEN-GİTAR EDİSYONU

Gitar Uyarlaması

Alp Ozan Bursalıoğlu

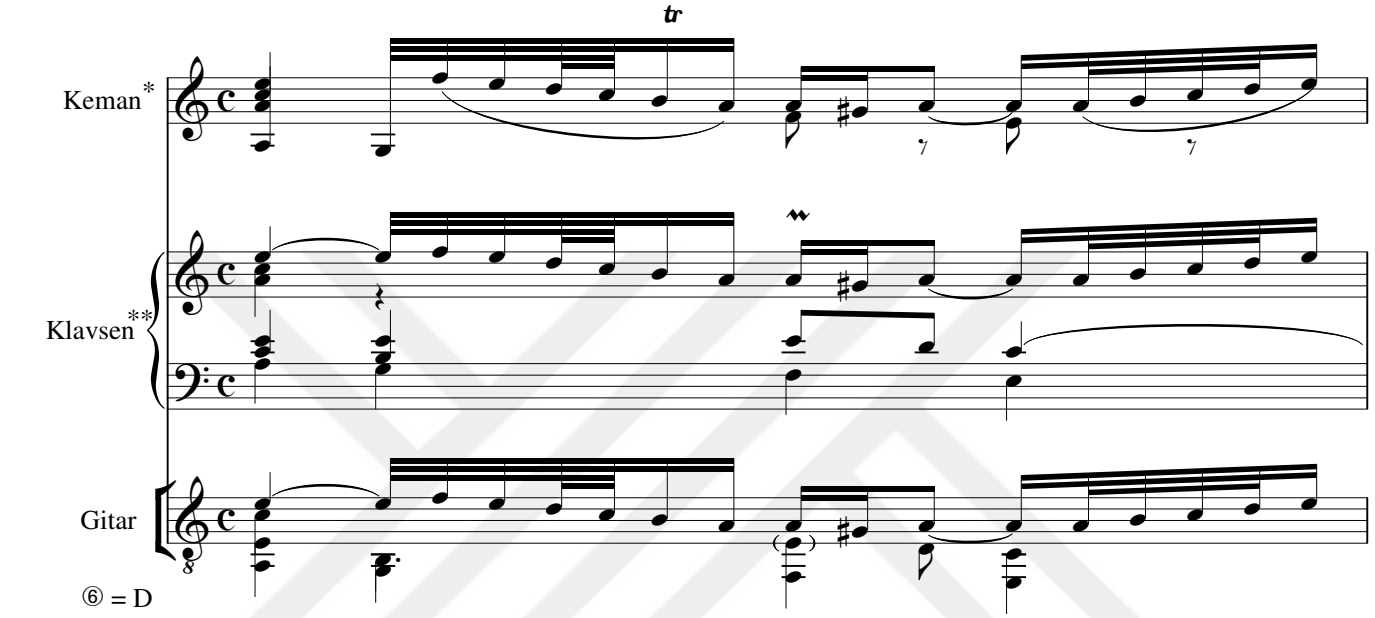
BWV 1003 - BWV 964

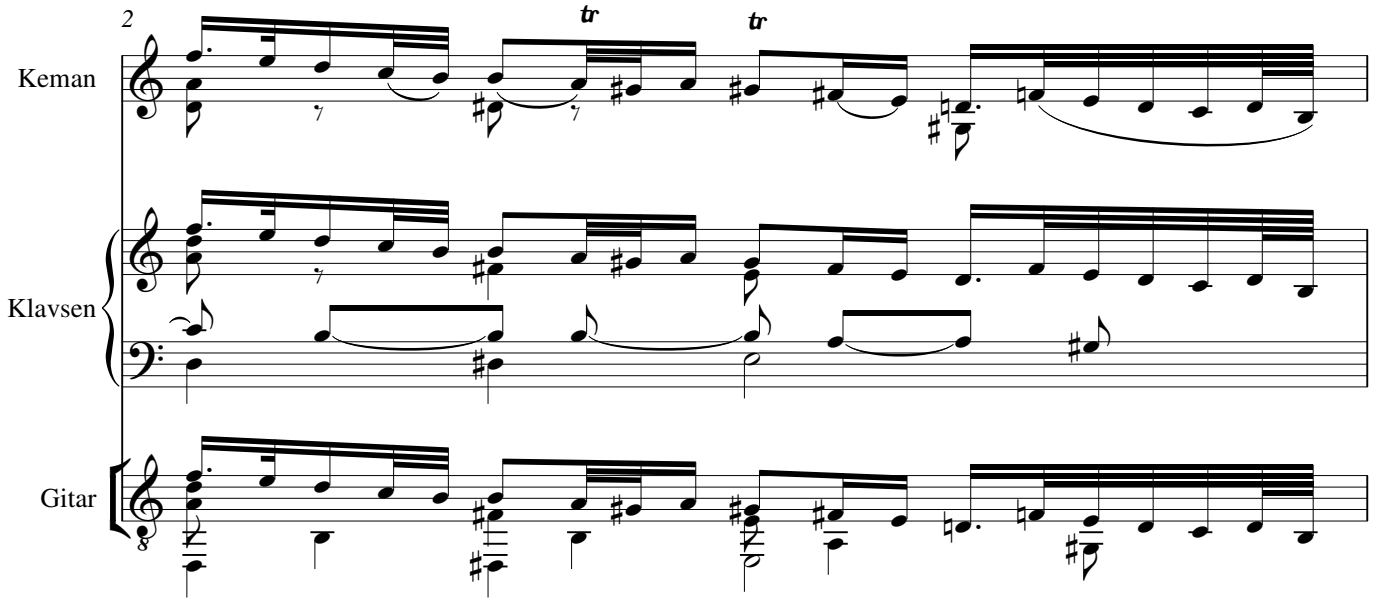
Keman-Klavsen-Gitar Edisyonu

GRAVE

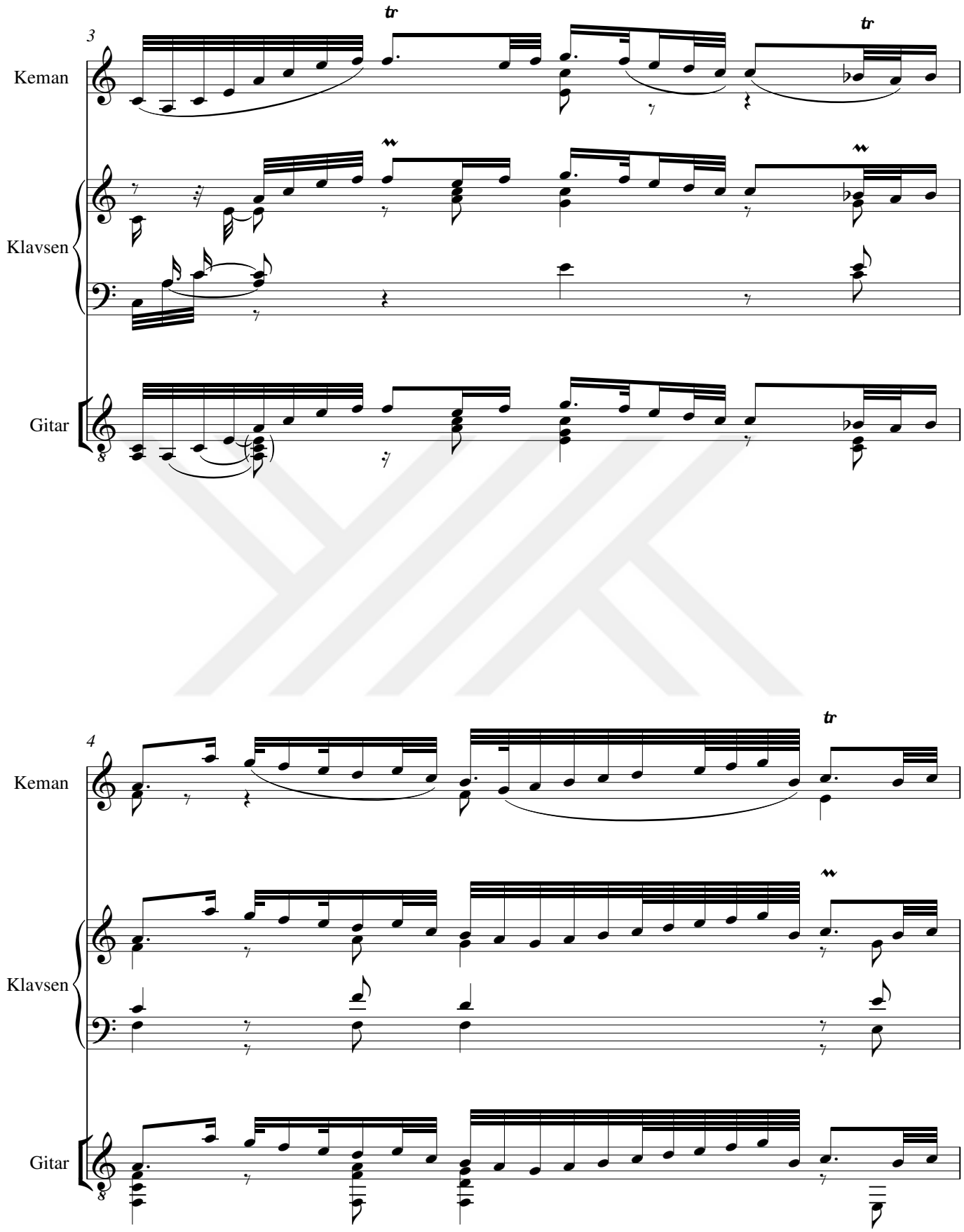
Gitar Uyarlaması
Alp Ozan Bursalıoglu

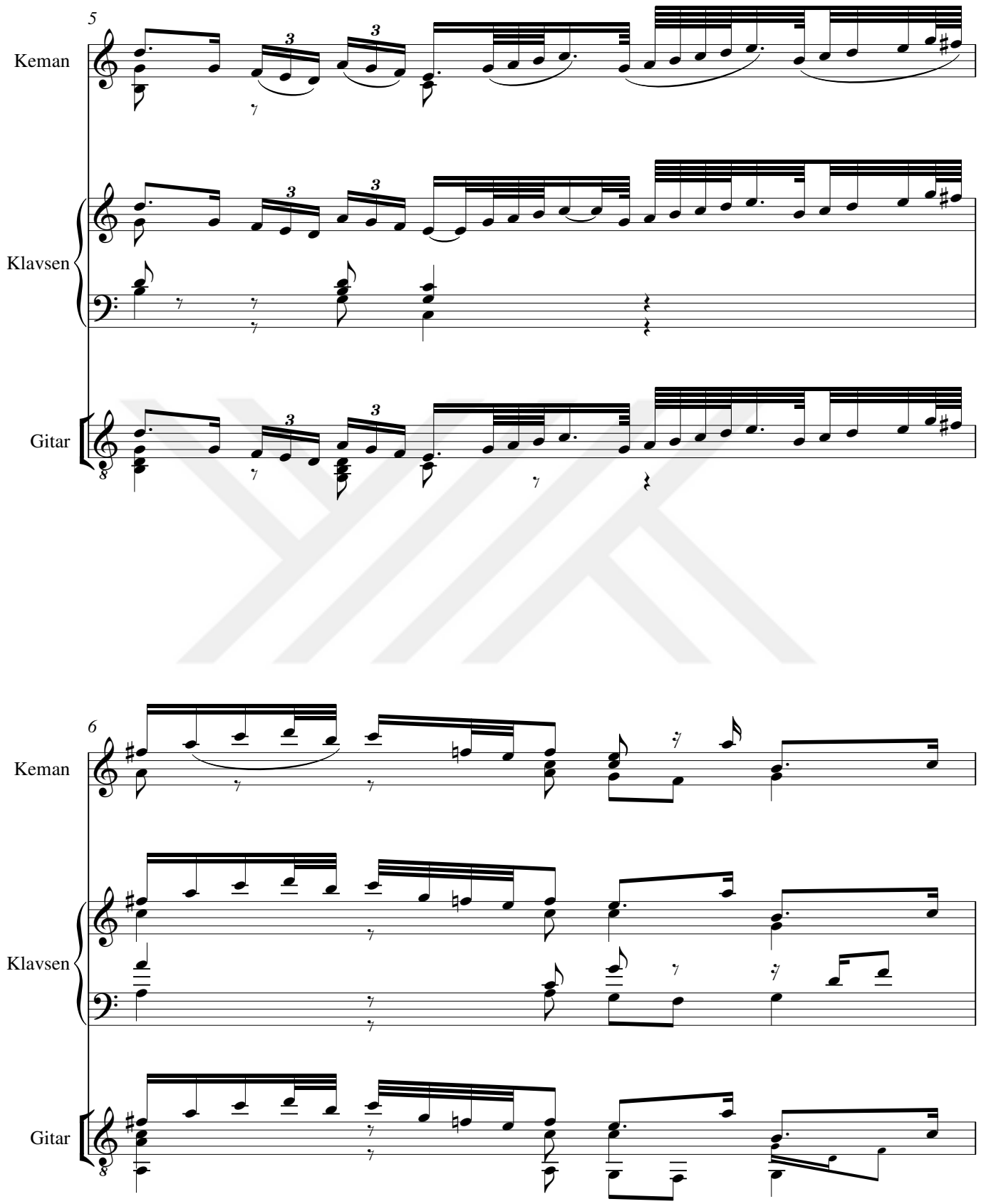
Johann Sebastian BACH

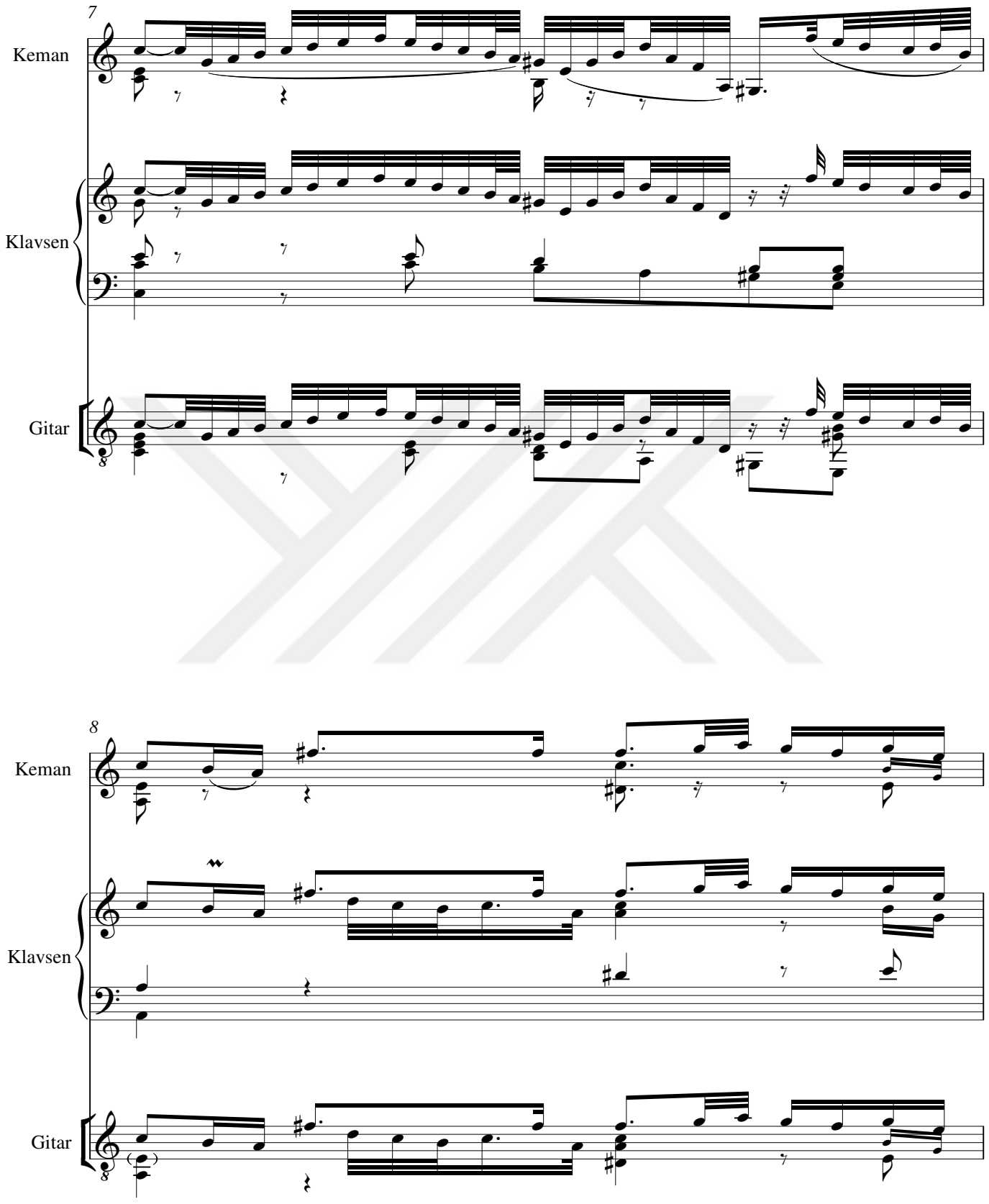


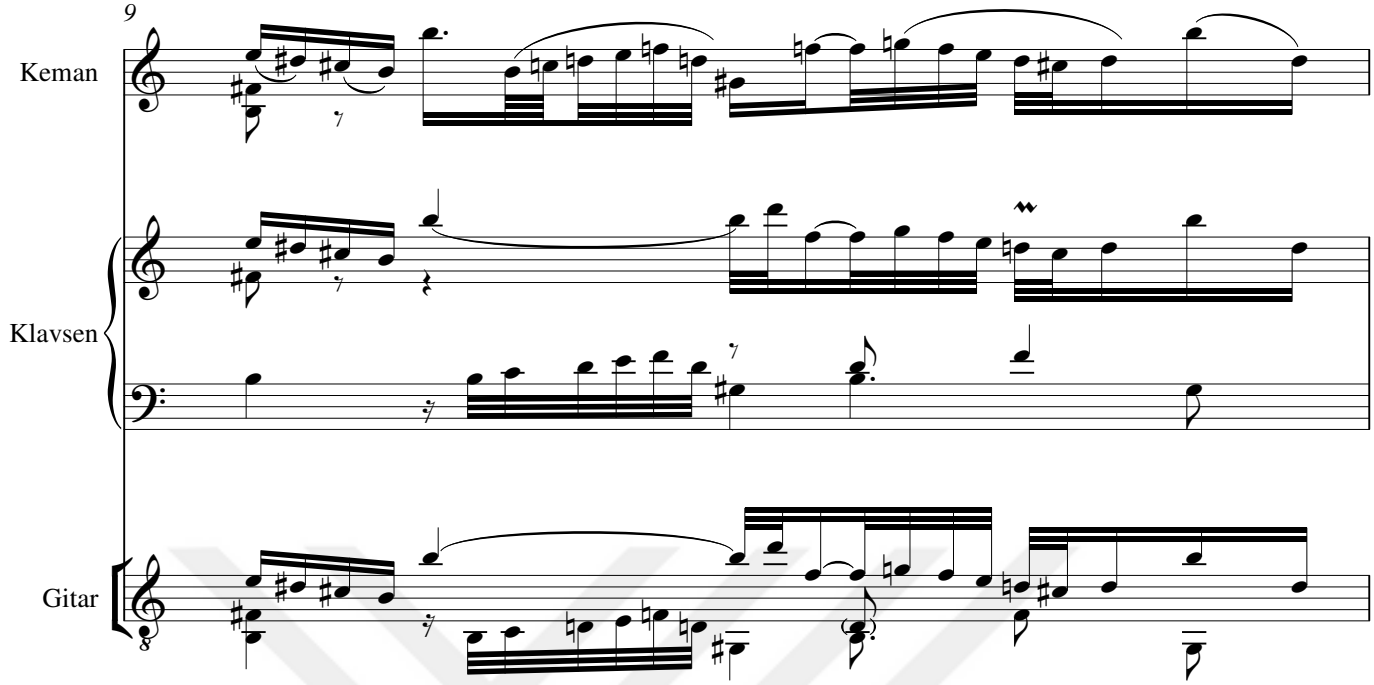


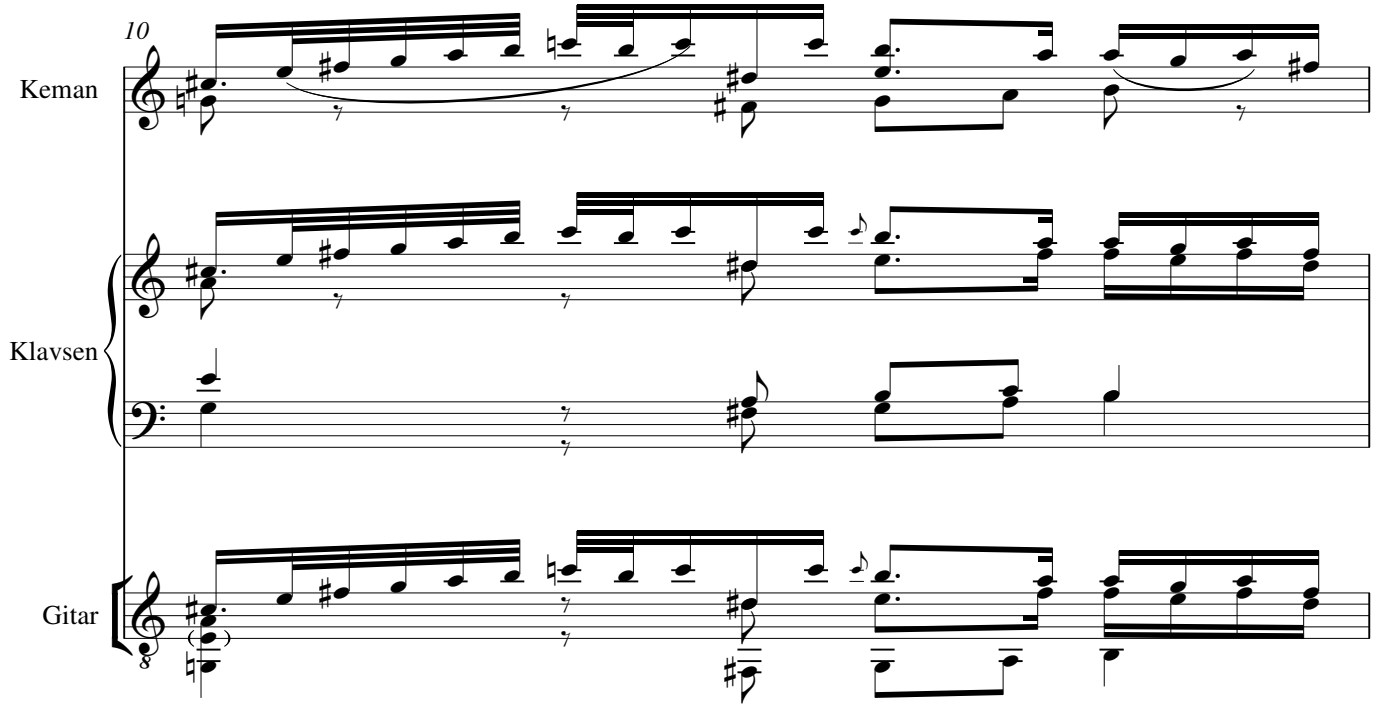
*Keman notası, orijinali Berlin Eyalet Kütüphanesi'nde bulunan 'D-B Mus. ms. Bach P 967' katalog numaralı kaynağın dijital notasyana alınmış halidir.
**Klavsen notası, orijinali Berlin Eyalet Kütüphanesi'nde bulunan 'D-B Mus. ms. Bach P 218' katalog numaralı kaynağın re minörden la minöre transpozesi yapılarak dijital notasyana alınmış halidir.

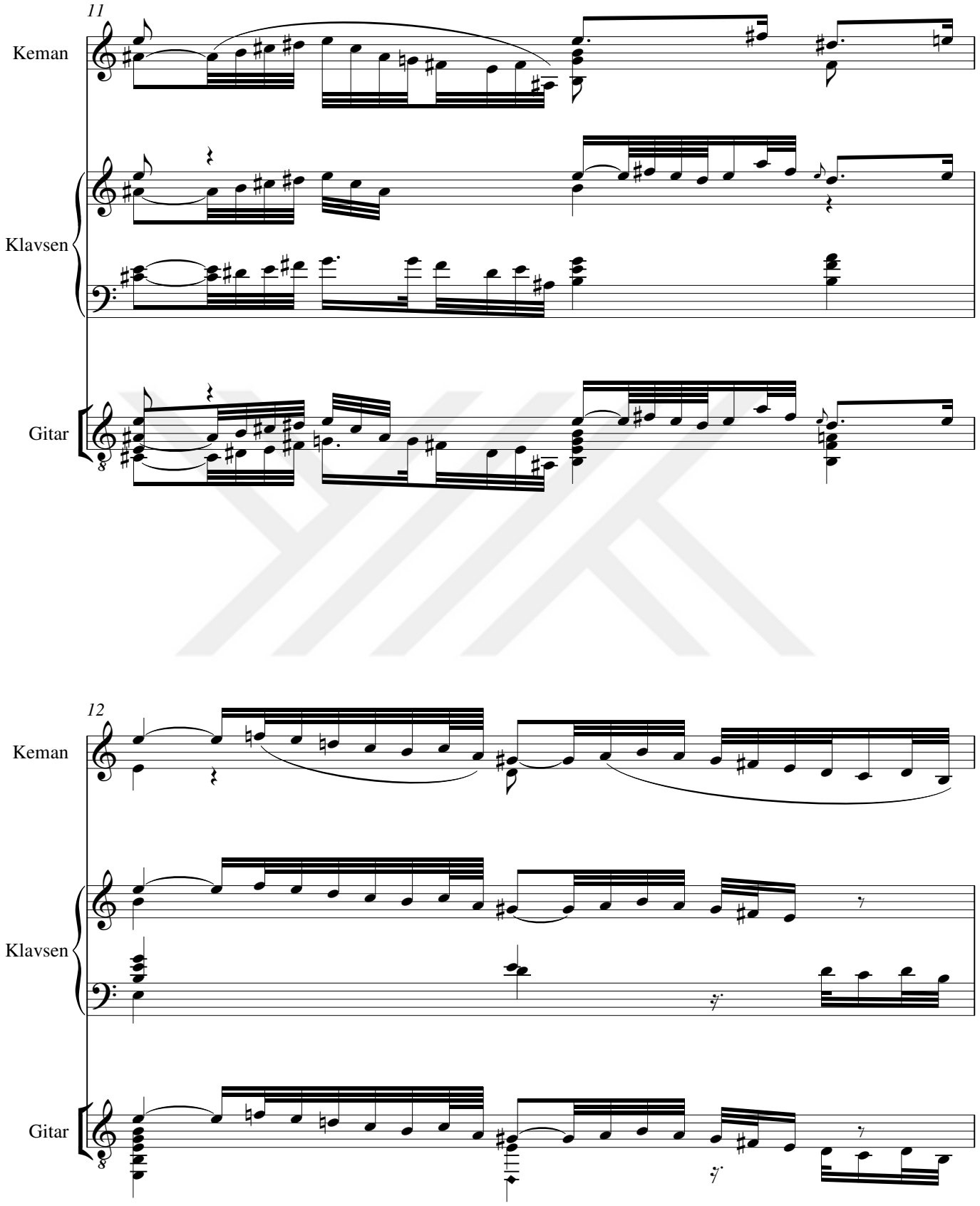

3
Keman
Klavsen
Gitar
4
Keman
Klavsen
Gitar

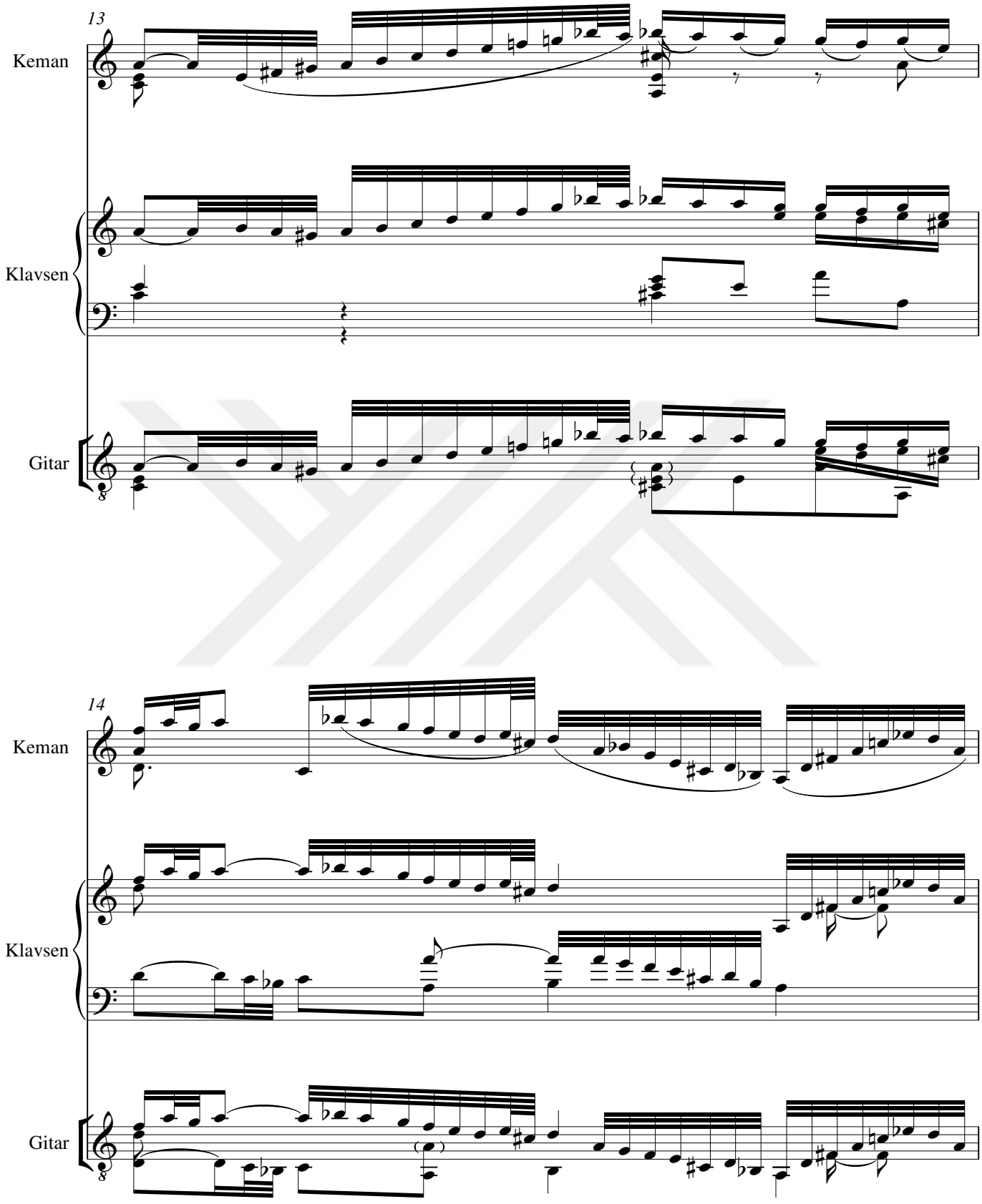

5
Keman
Klavsen
Gitar
6
Keman
Klavsen
Gitar

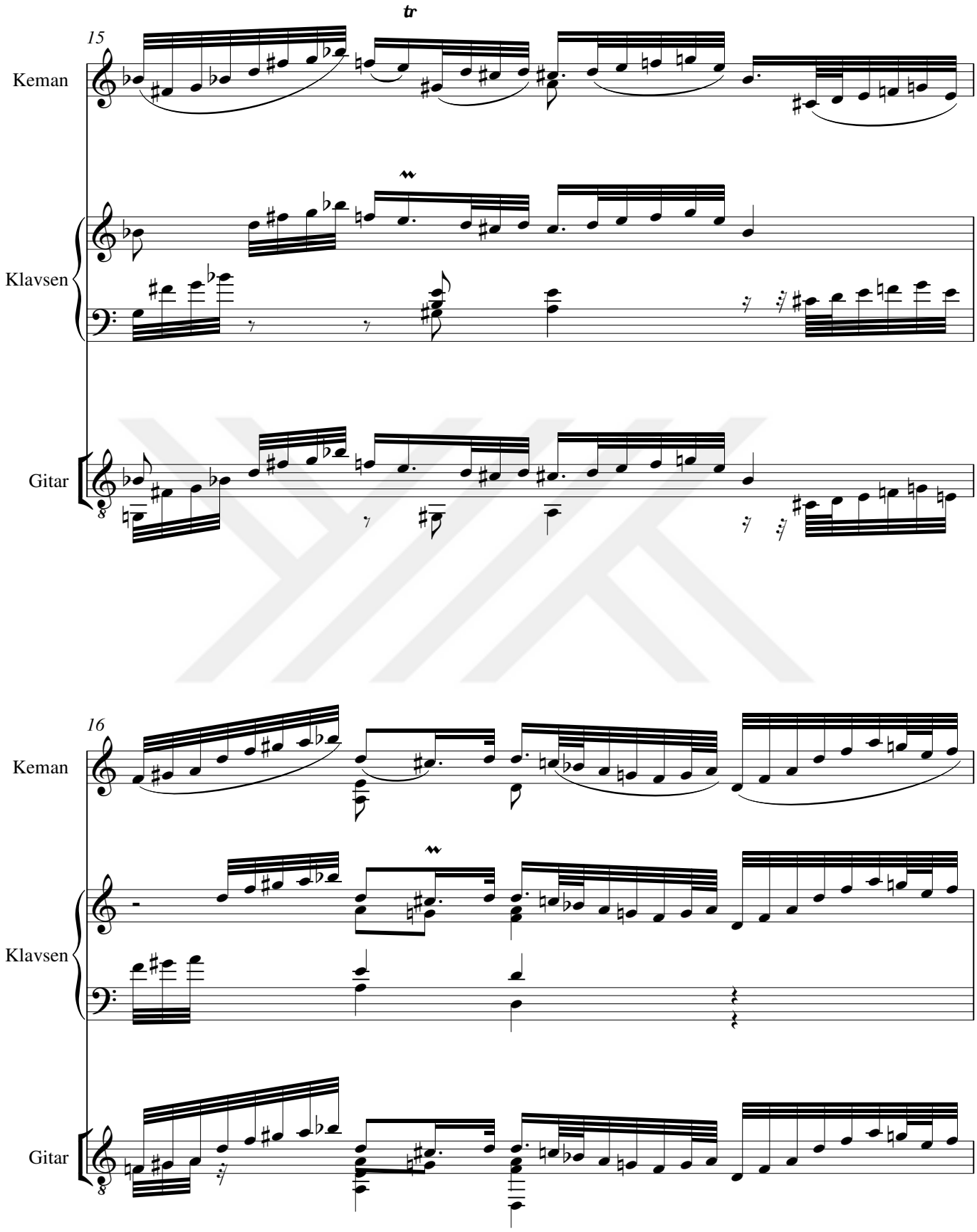

7
Keman
Klavsen
Gitar
8
8
Keman
Klavsen
Gitar
8

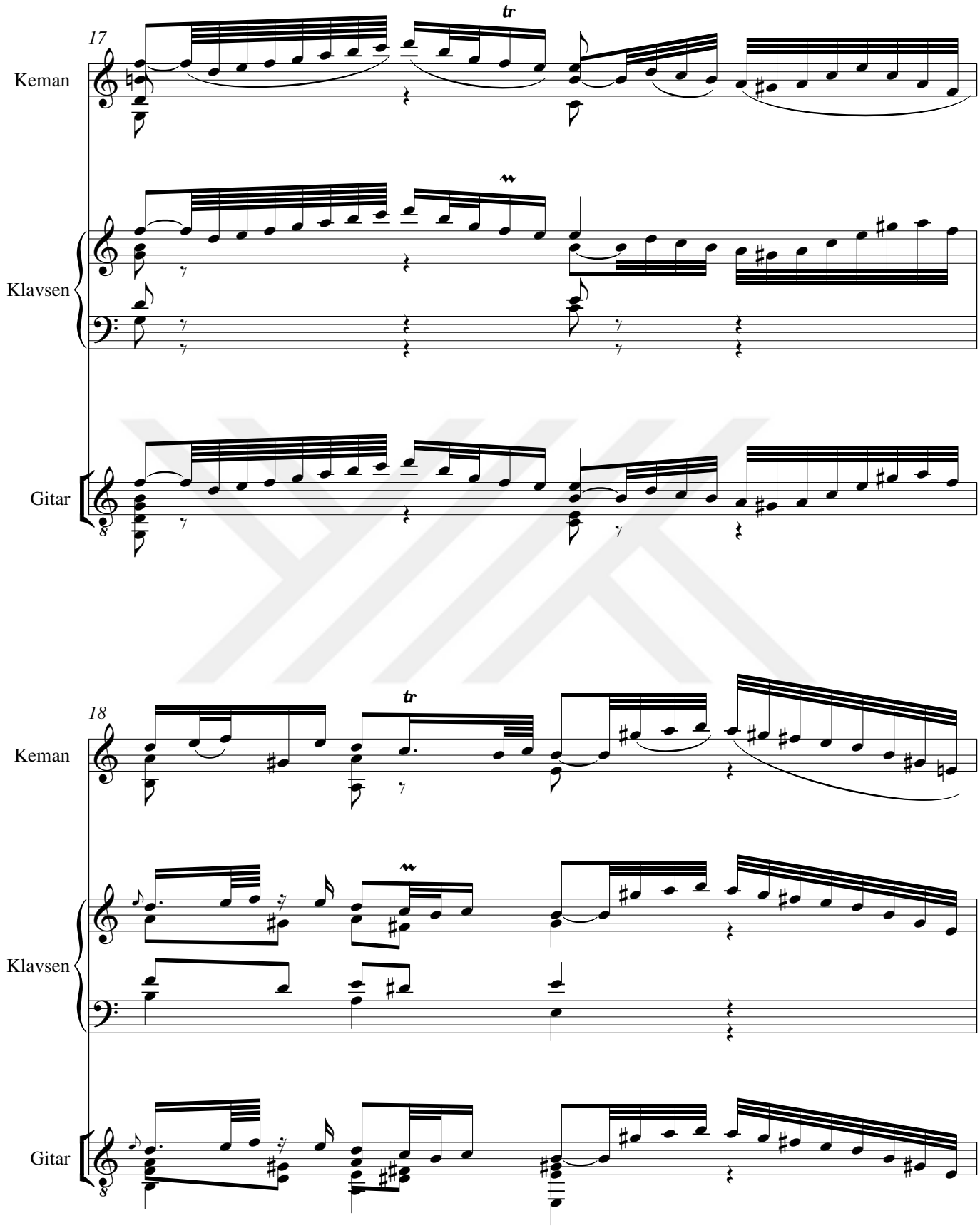

9
Keman
Klavsen
Gitar

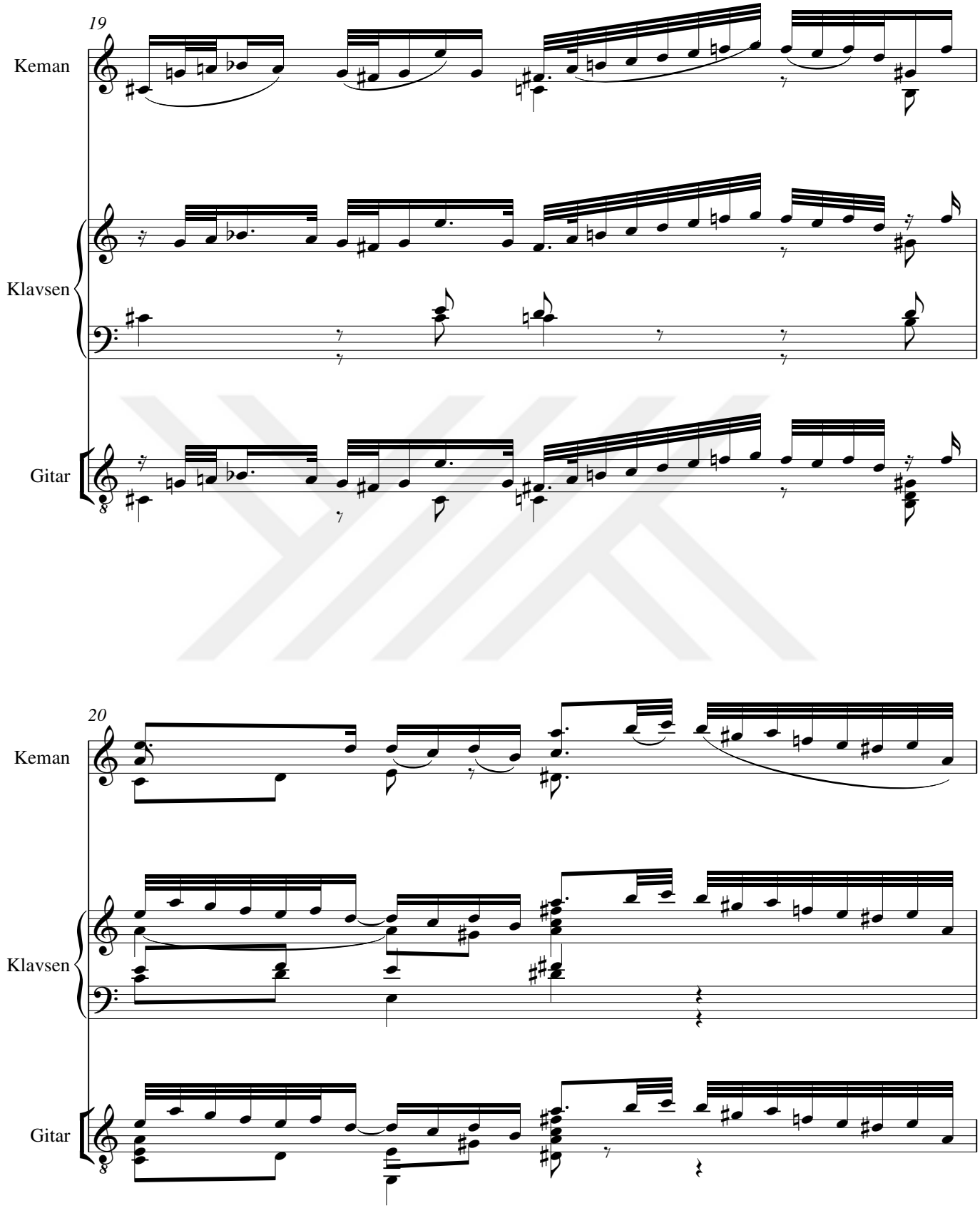

10
Keman
Klavsen
Gitar

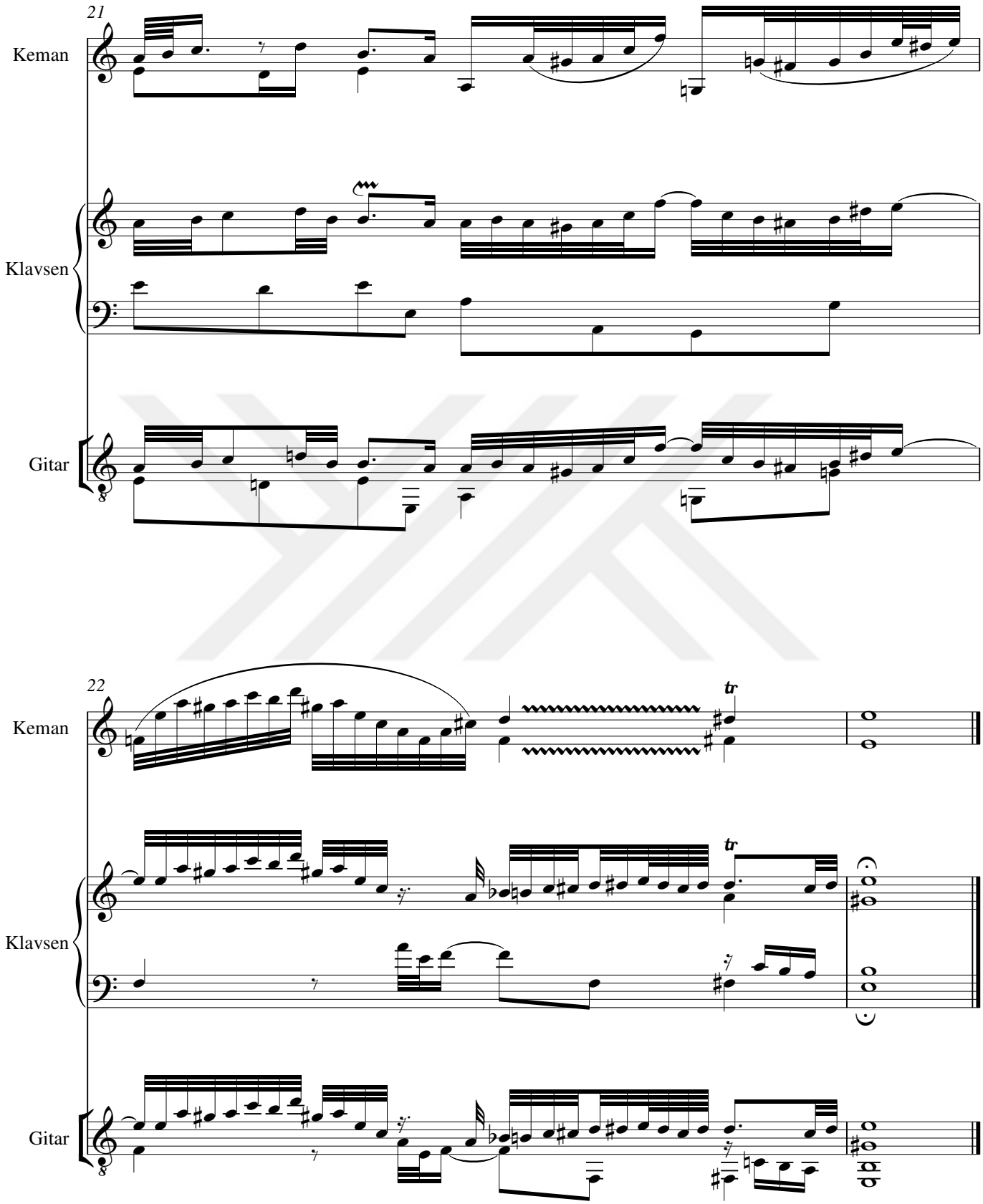

11
Keman
Klavsen
Gitar
12
Keman
Klavsen
Gitar


13
Keman
Klavsen
Gitar
14
Keman
Klavsen
Gitar

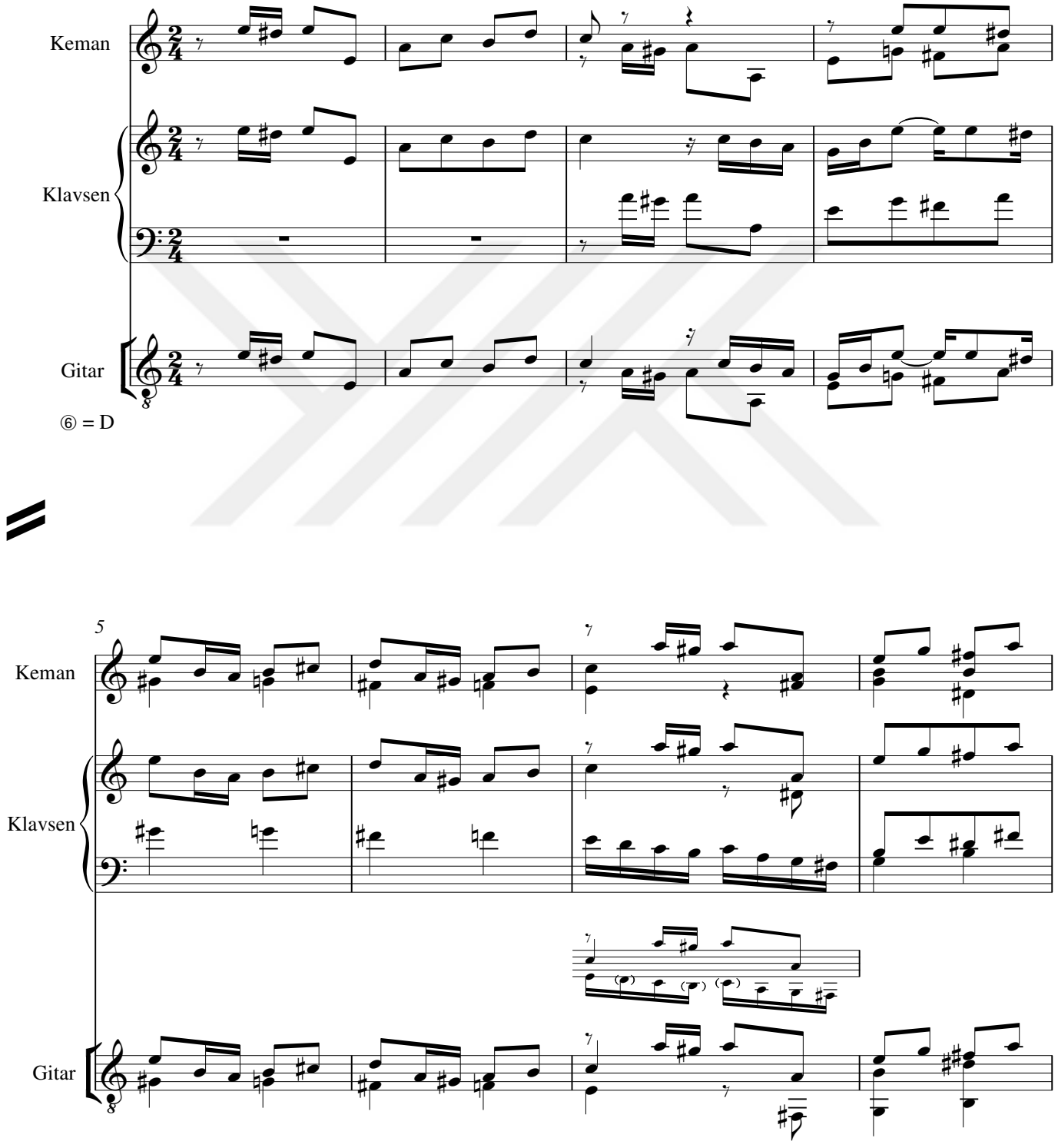

15
tr
Keman
Klavsen
Gitar
16
Keman
Klavsen
Gitar

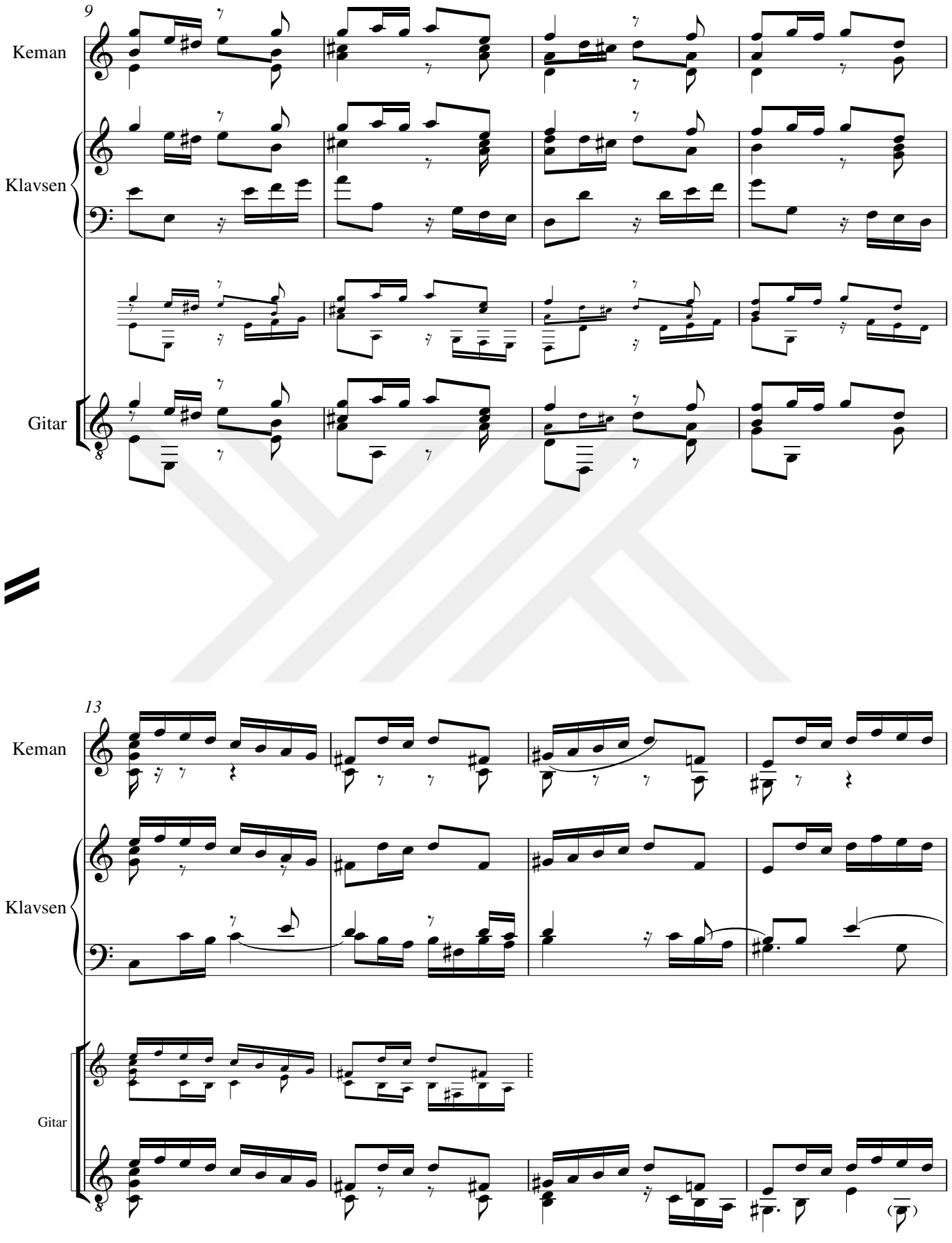

17
Keman
Klavsen
Gitar
18
Keman
Klavsen
Gitar

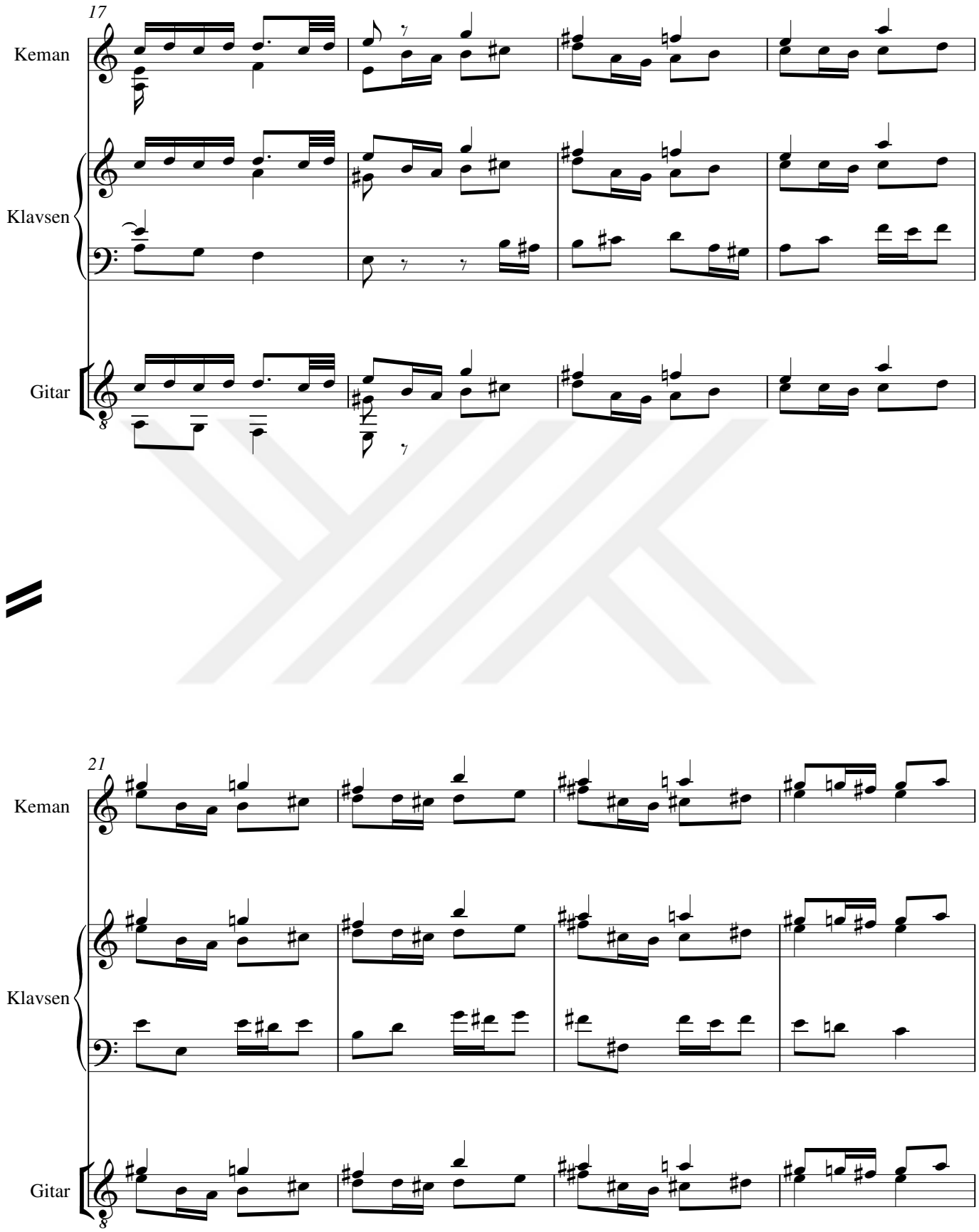

19
Keman
Klavsen
Gitar
20
Keman
Klavsen
Gitar

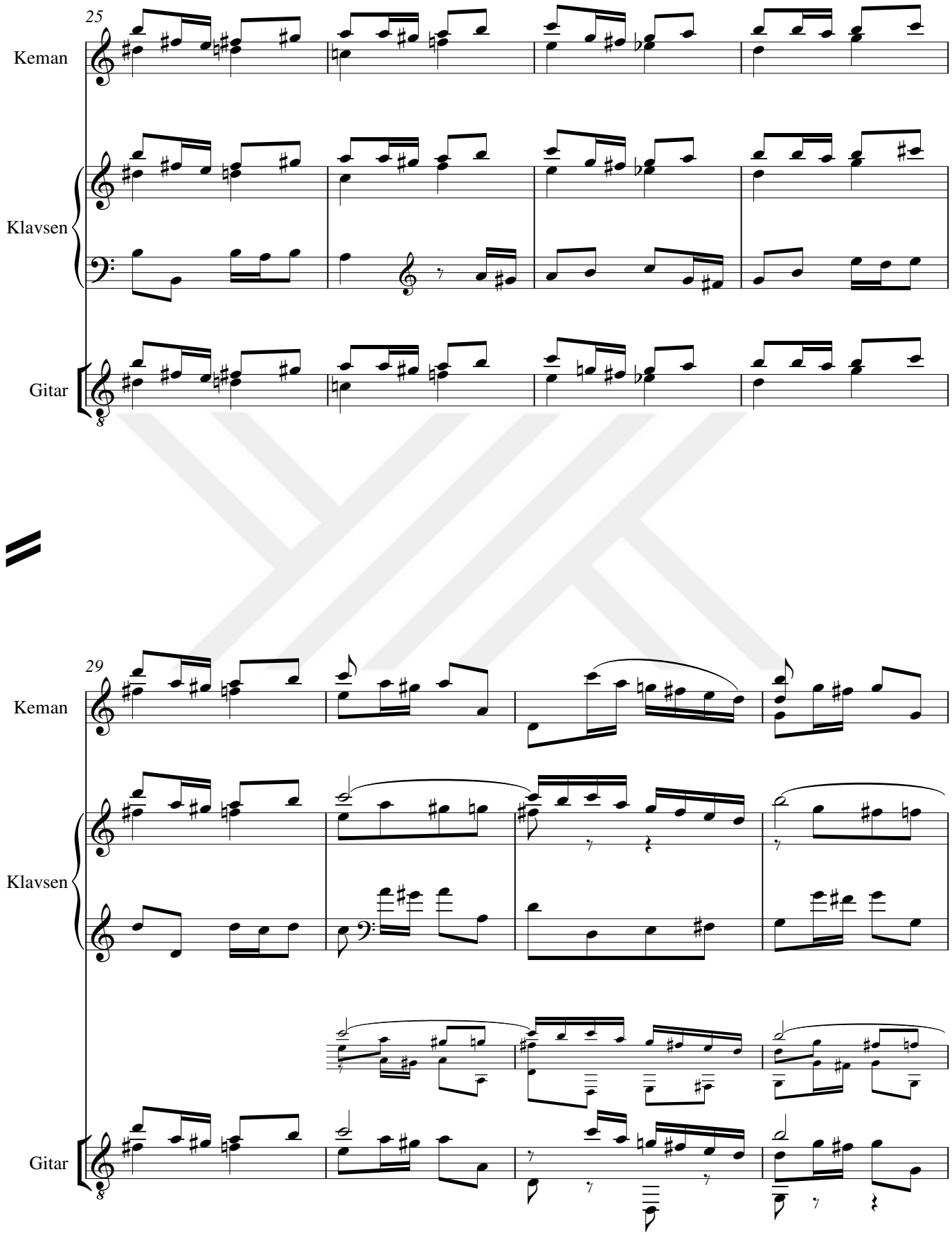

21
Keman
Klavsen
Gitar
22
Keman
tr
tr
Klavsen
Gitar

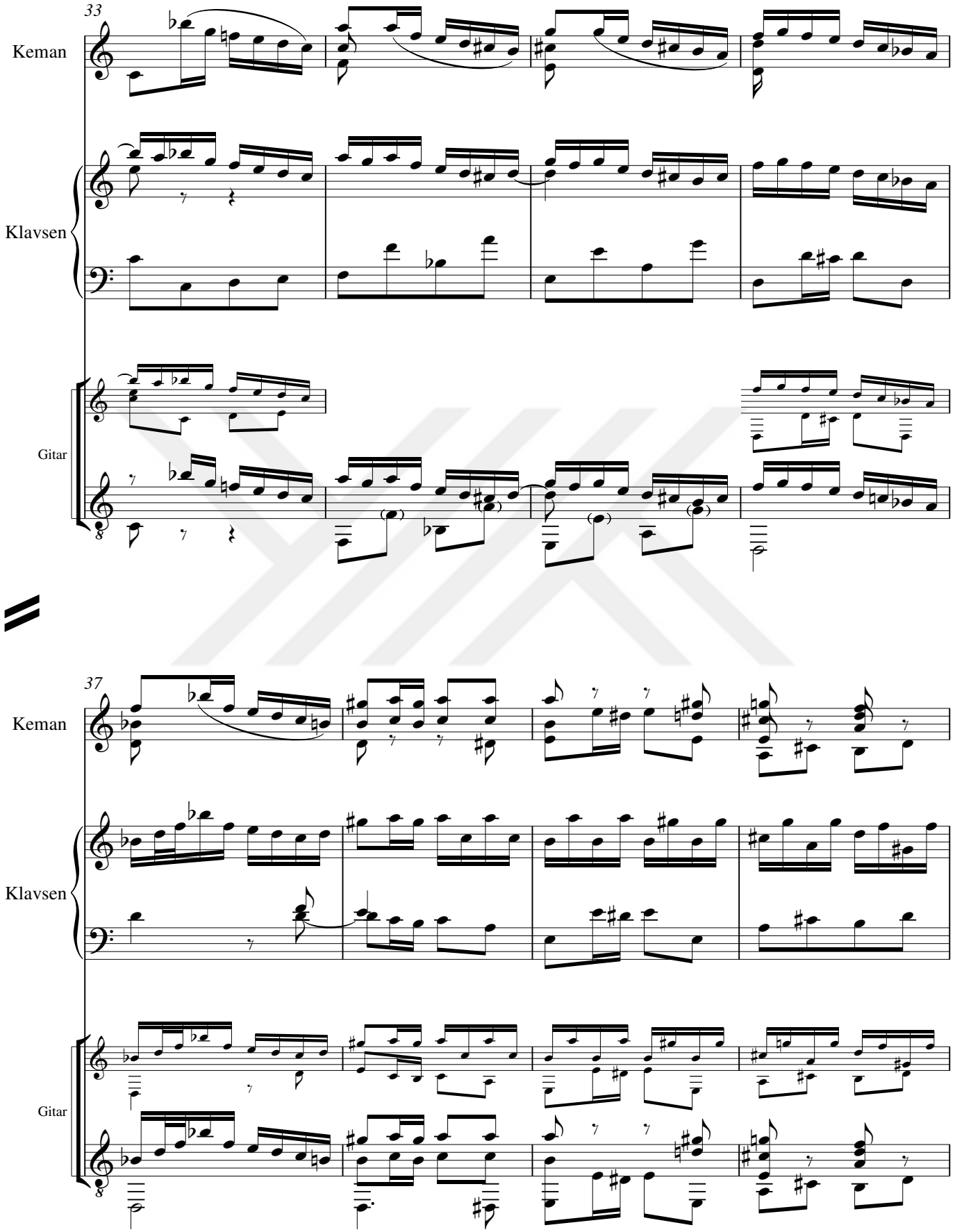
FUGA

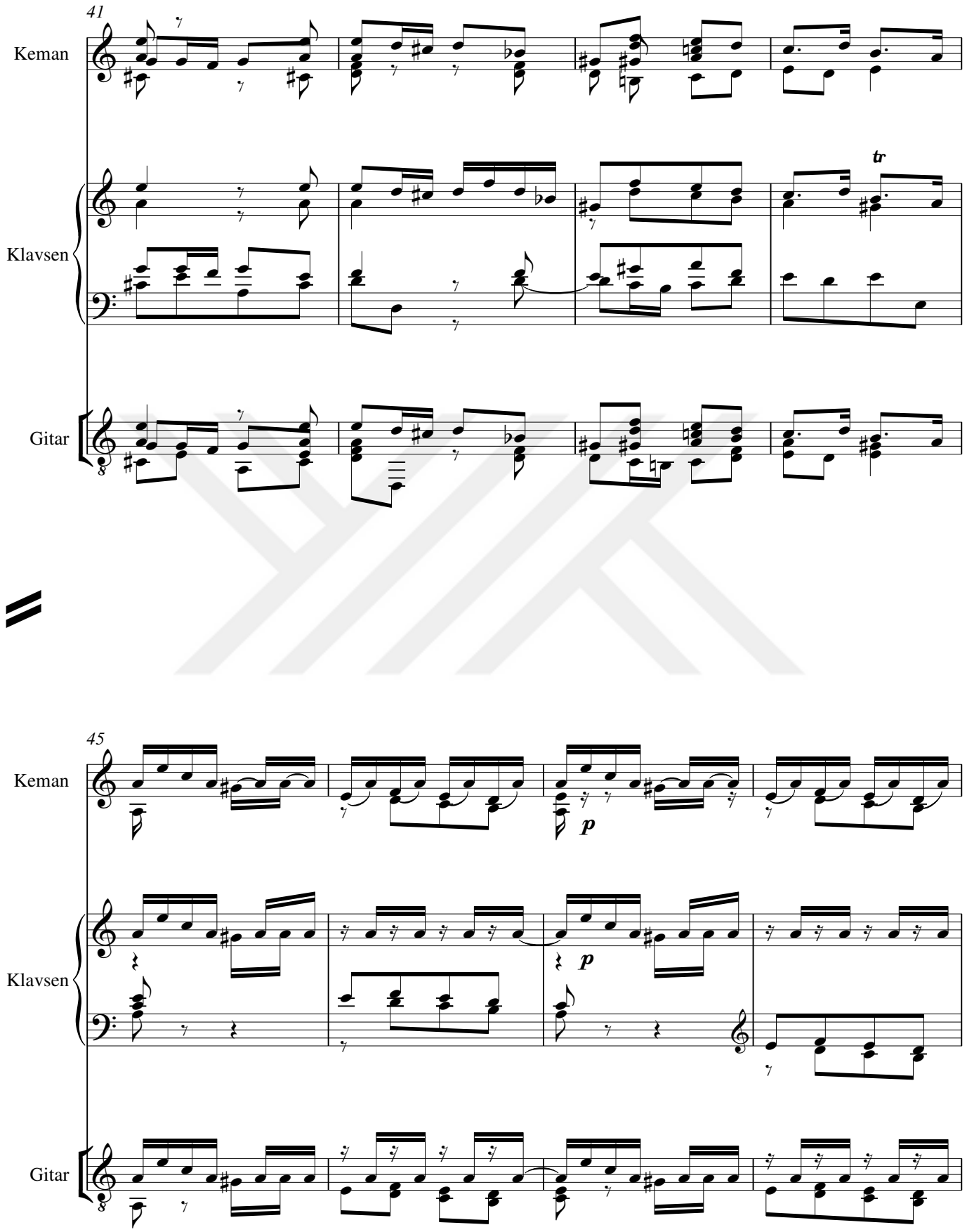


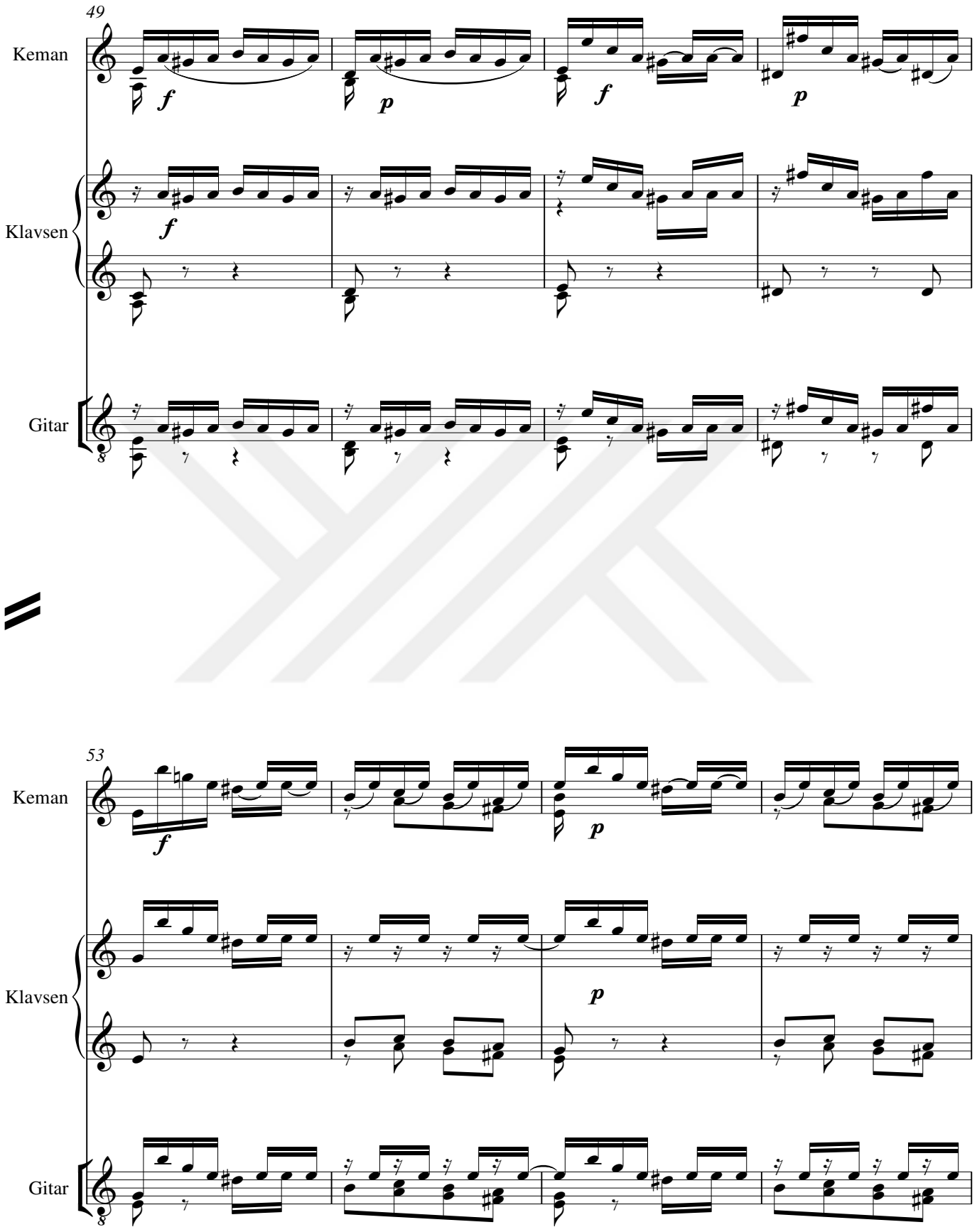

9
Keman
Klavsen
Gitar
13
Keman
Klavsen
Gitar

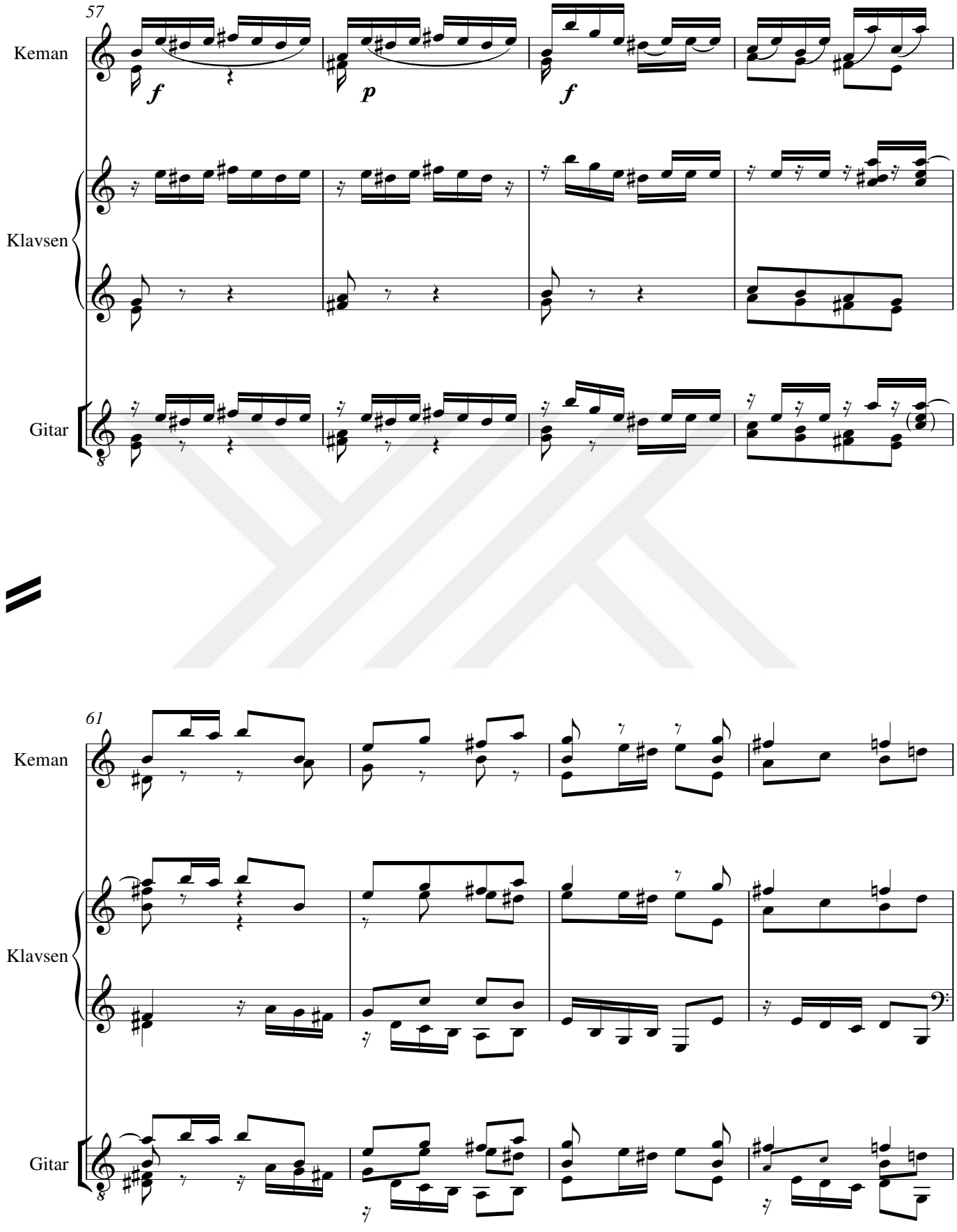

17
Keman
Klavsen
Gitar
21
Keman
Klavsen
Gitar

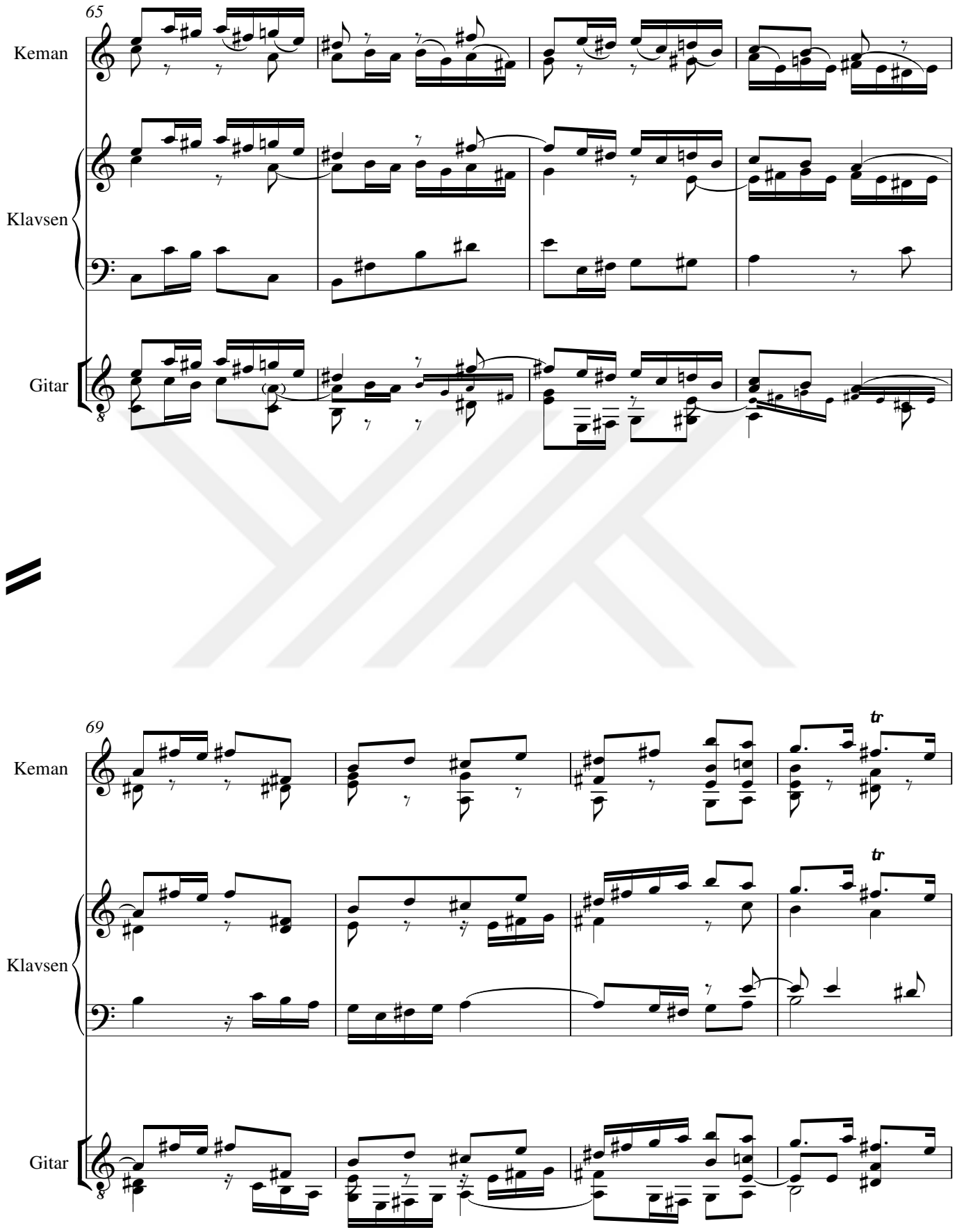

25
Keman
Klavsen
Gitar
29
Keman
Klavsen
Gitar

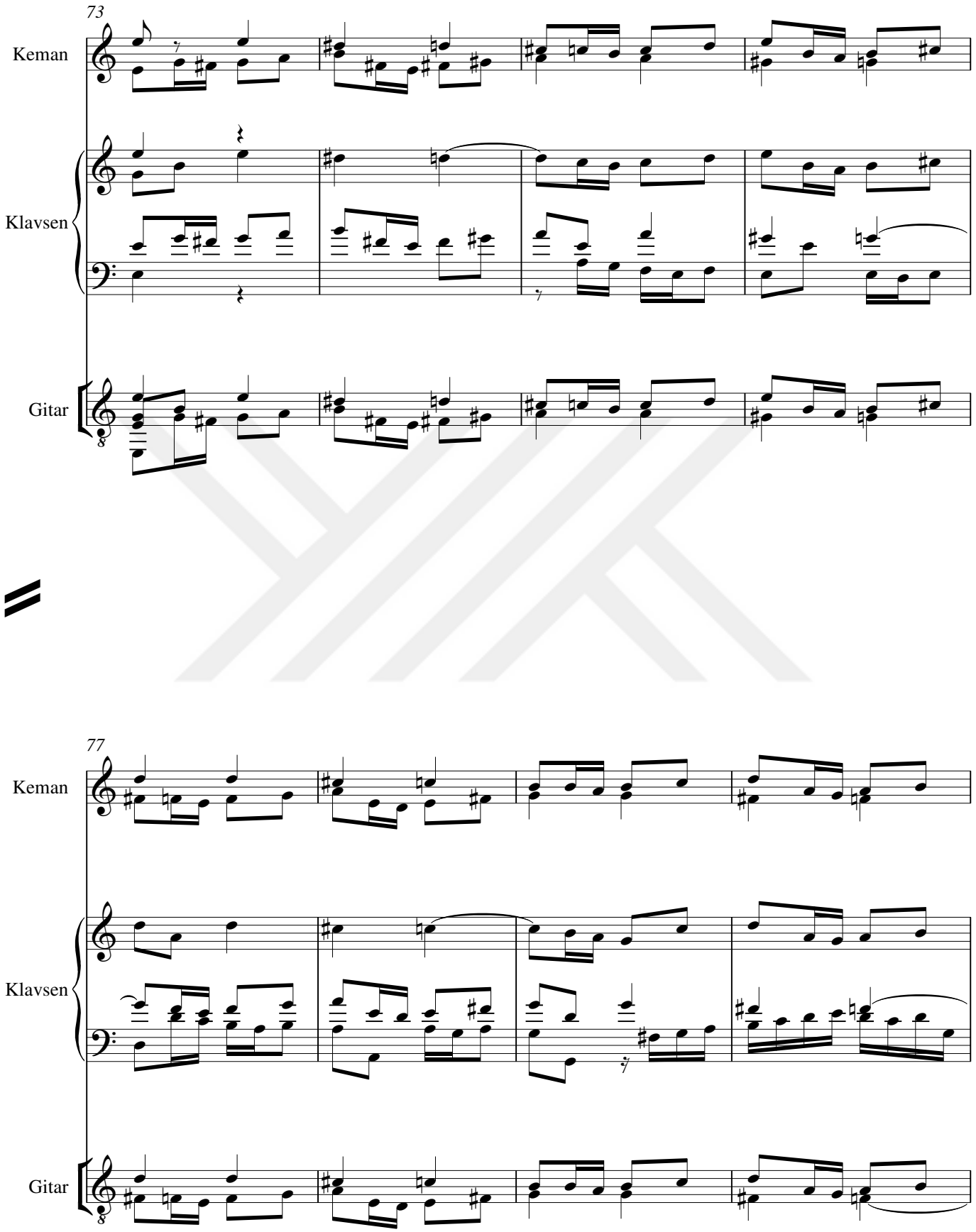

33
Keman
Klavsen
Gitar
37
Keman
Klavsen
Gitar

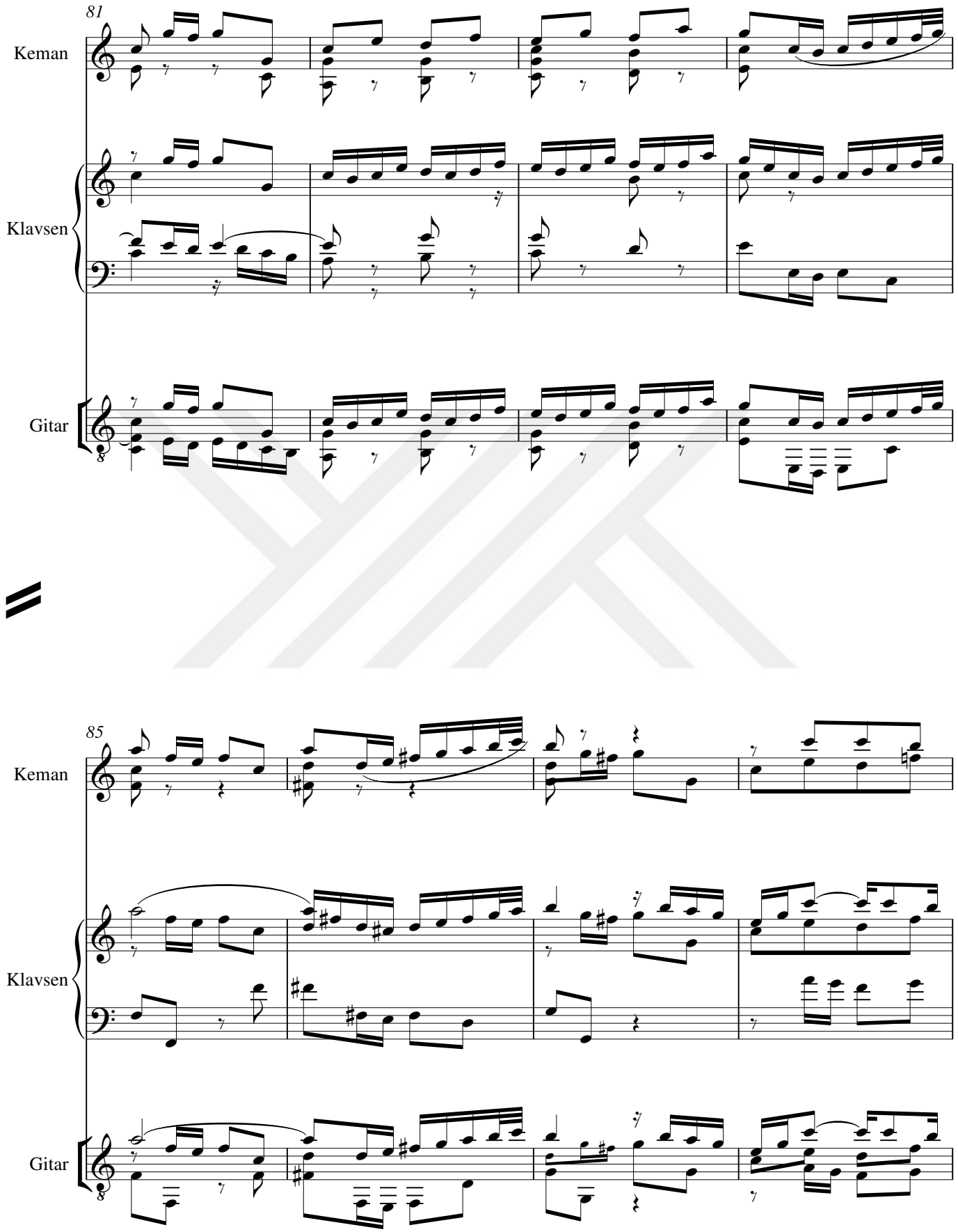

41
Keman
Klavsen
Gitar
tr
45
Keman
Klavsen
Gitar
p
p

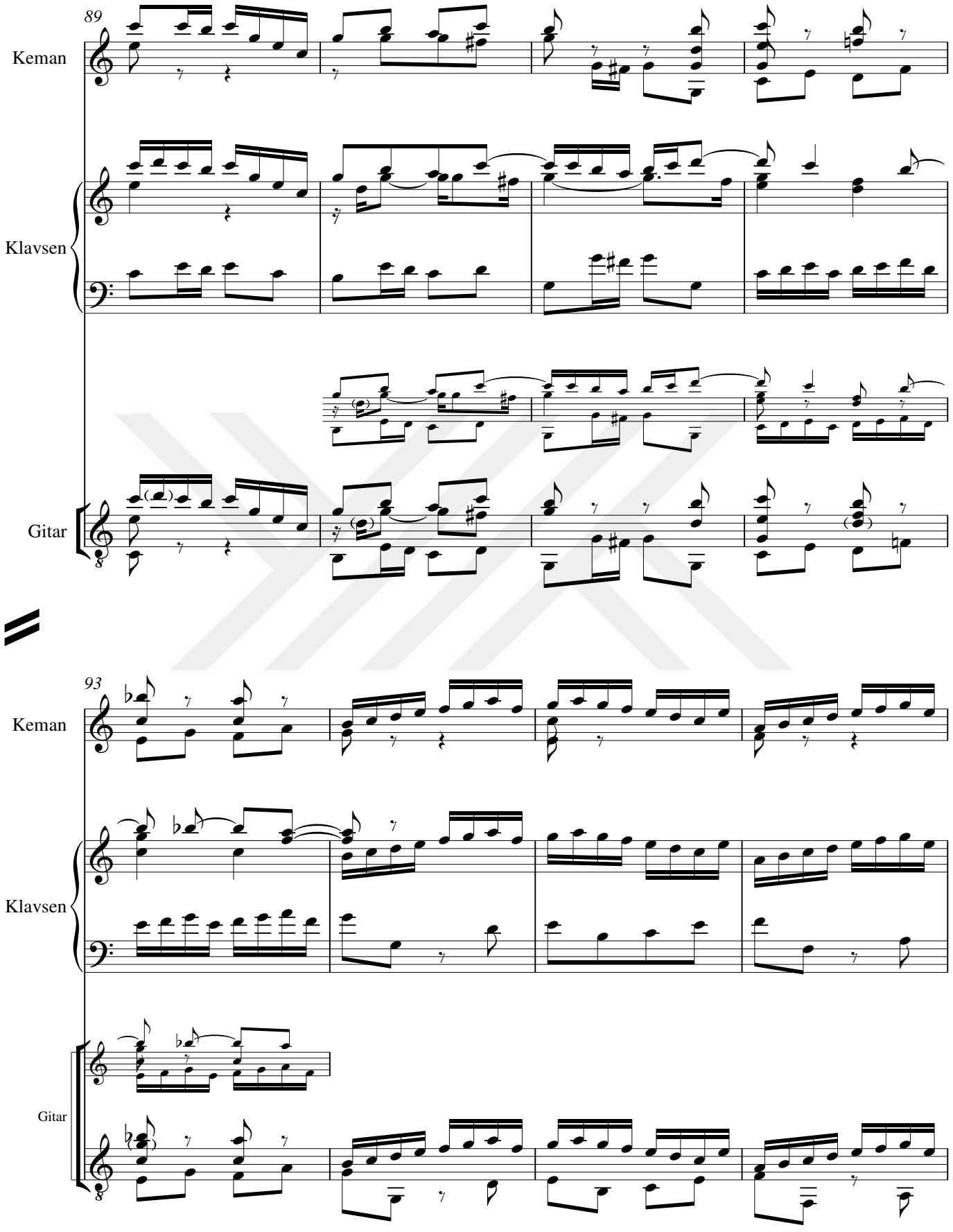

49
Keman
Klavsen
Gitar
f
p
f
p
f
53
Keman
Klavsen
Gitar
f
p
p

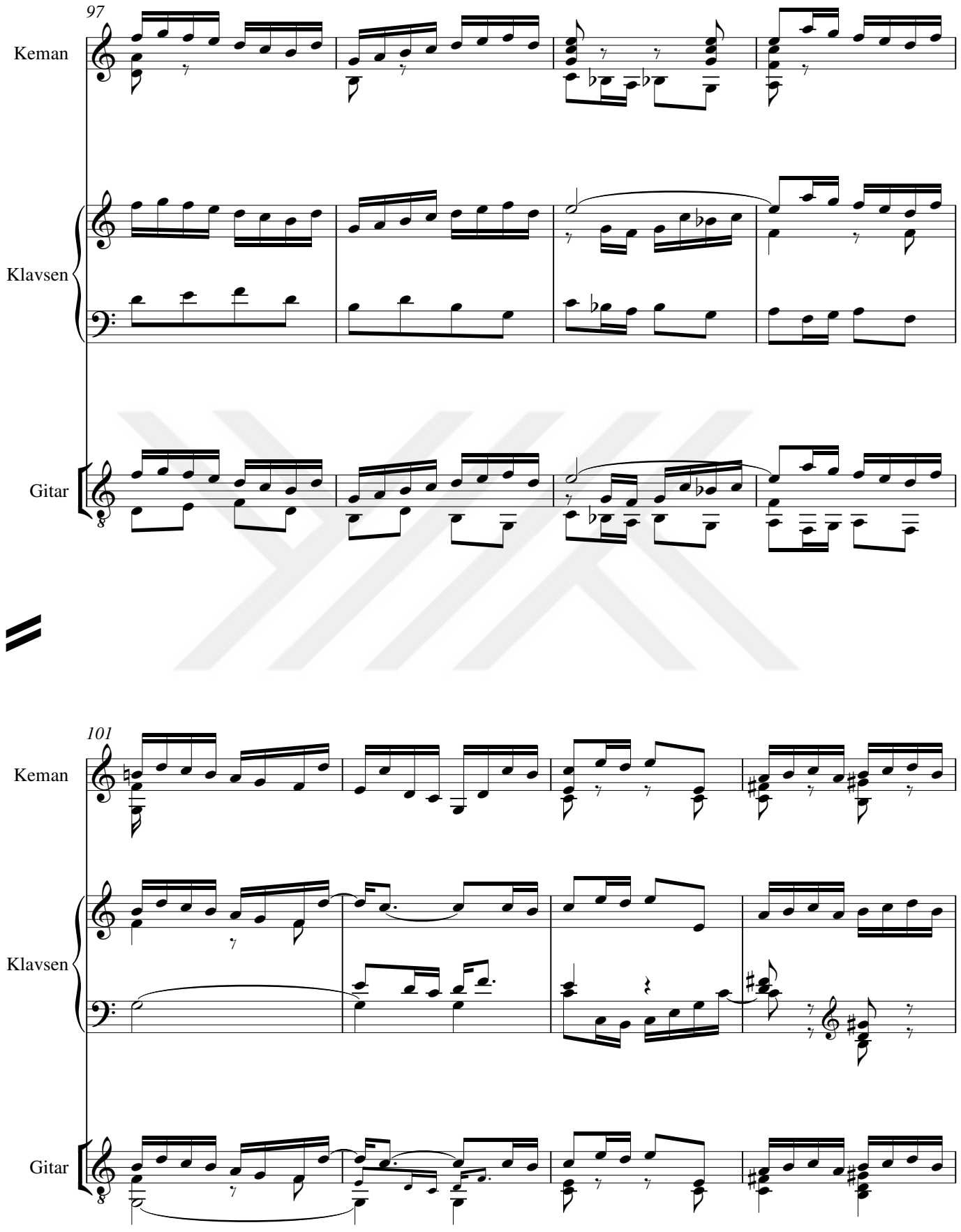

57
Keman
Klavsen
Gitar
f
p
f
61
Keman
Klavsen
Gitar

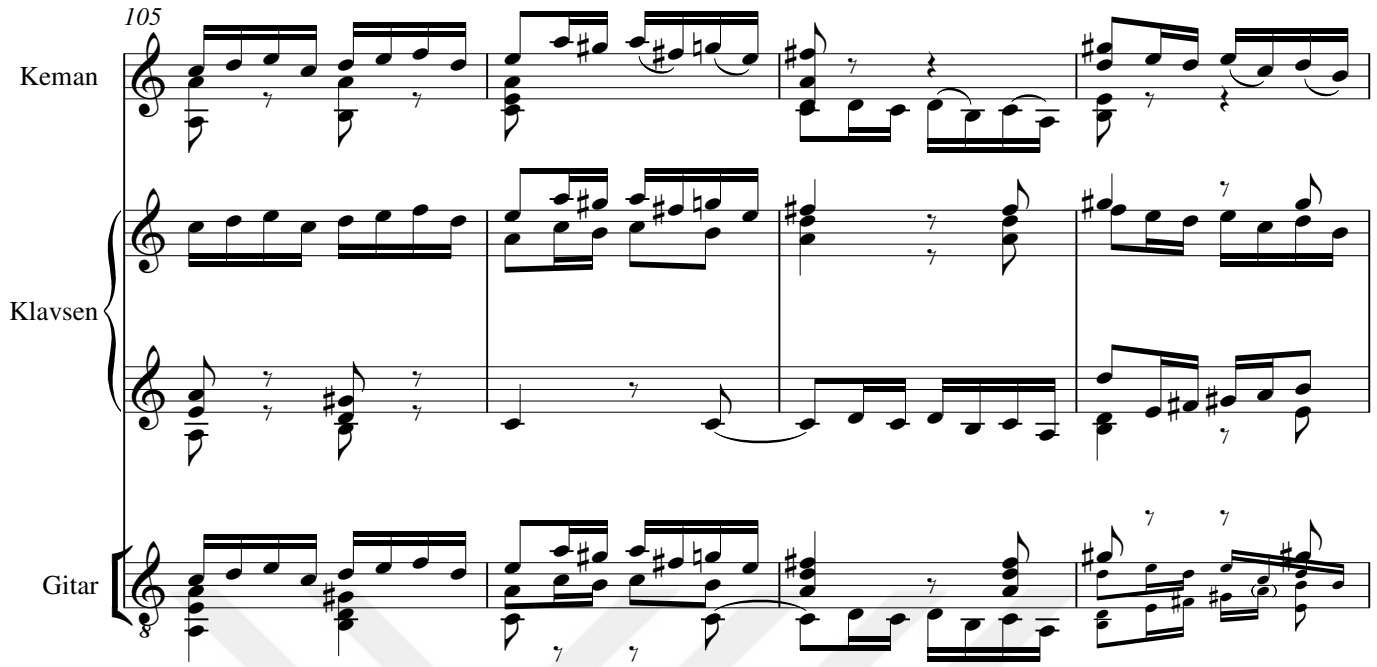

65
Keman
Klavsen
Gitar
69
Keman
Klavsen
Gitar
tr
tr

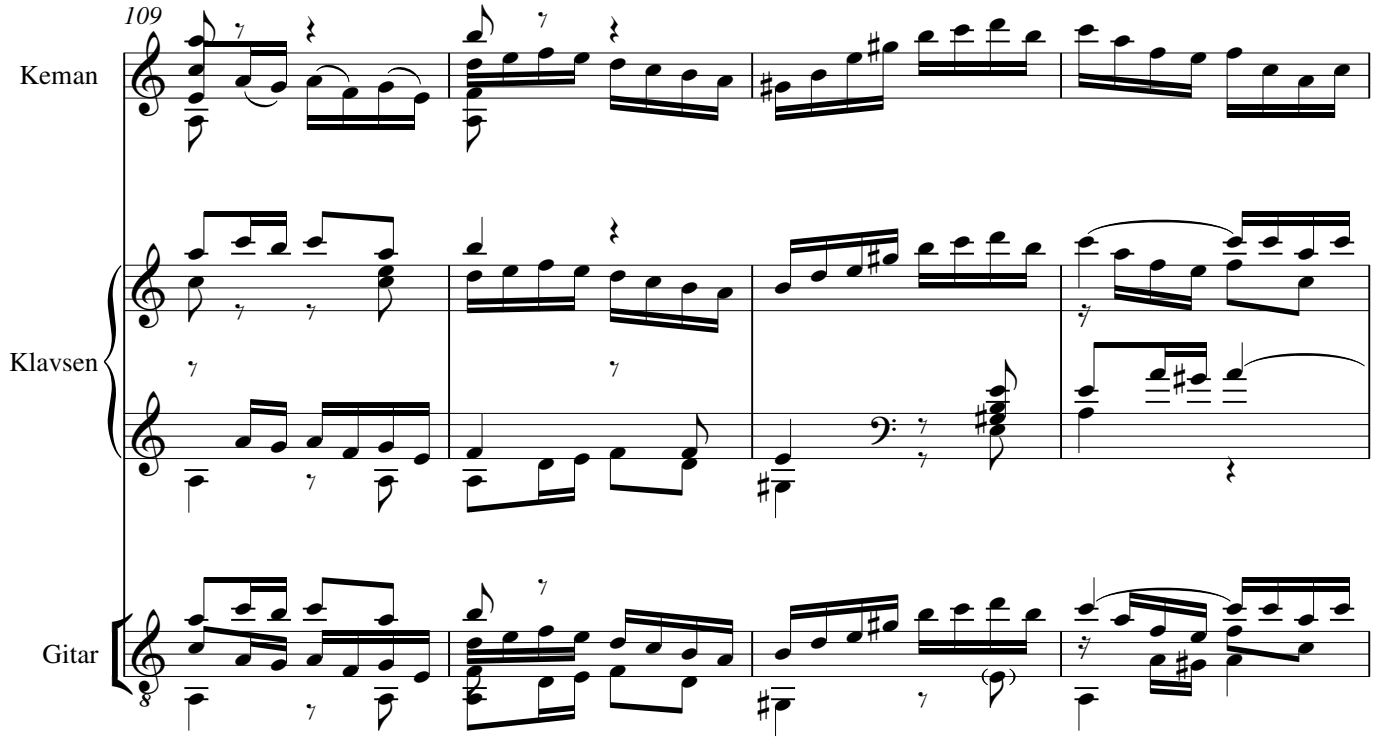

73
Keman
Klavsen
Gitar
77
Keman
Klavsen
Gitar

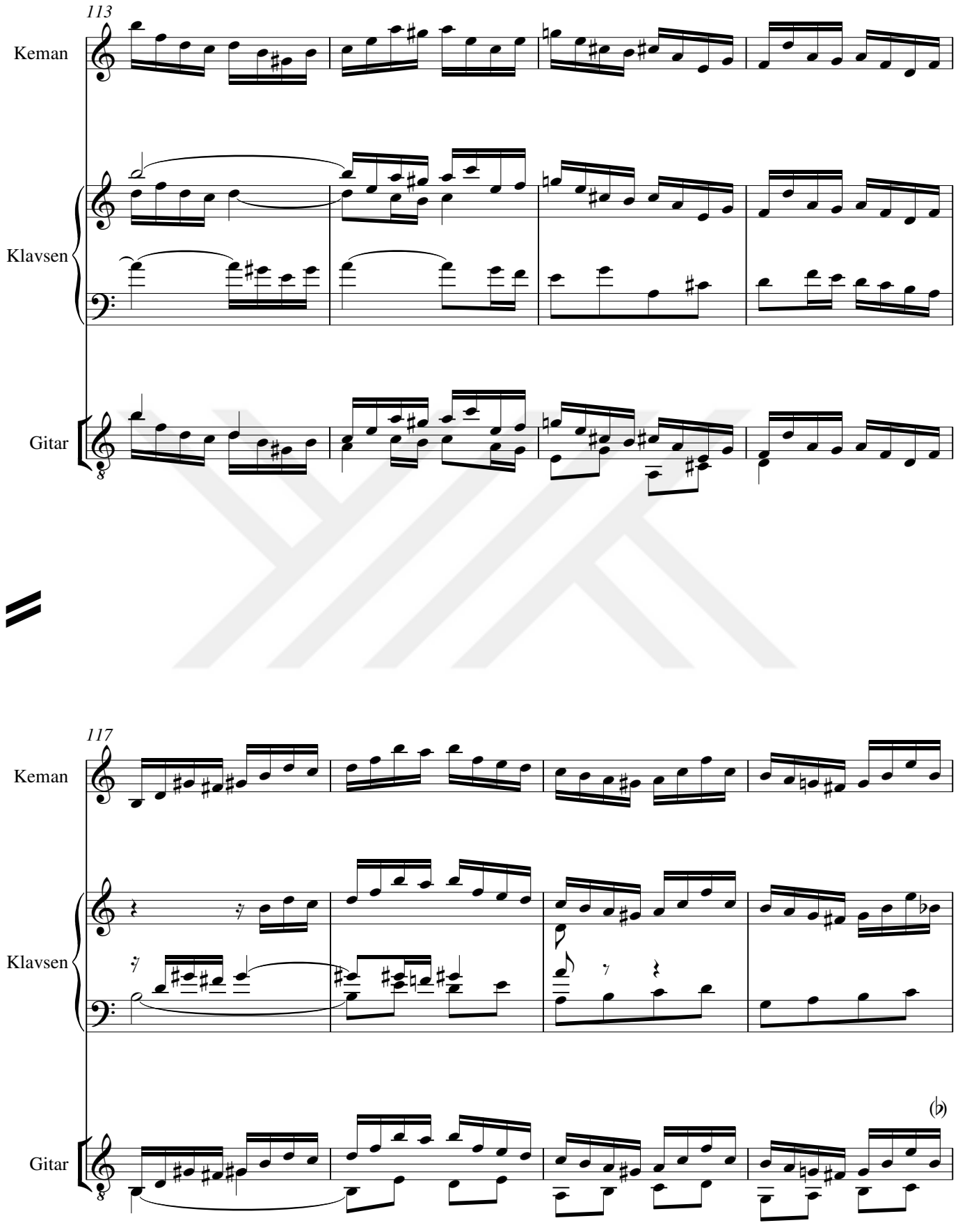

81
Keman
Klavsen
Gitar
85
Keman
Klavsen
Gitar

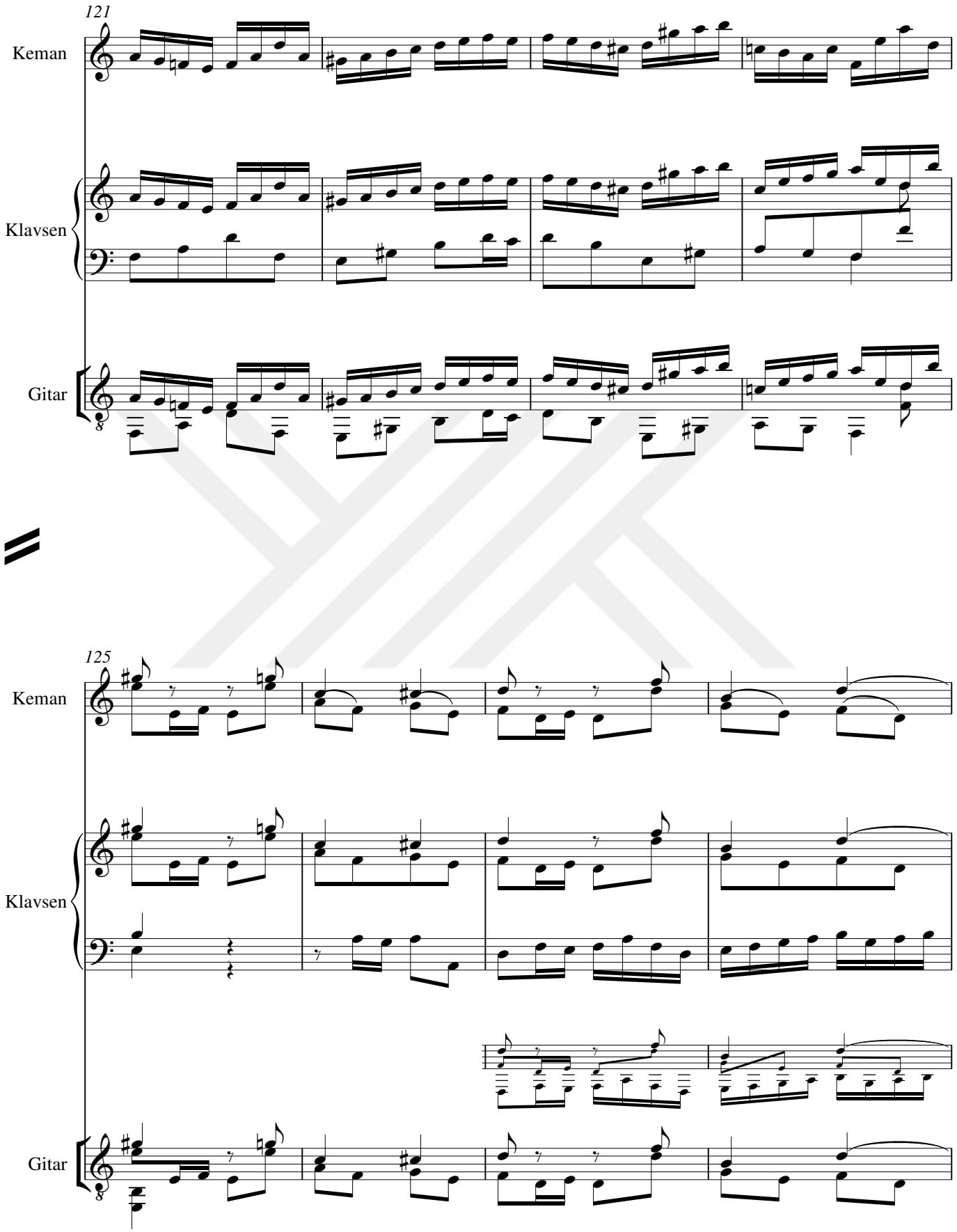

89
Keman
Klavsen
Gitar
93
Keman
Klavsen
Gitar

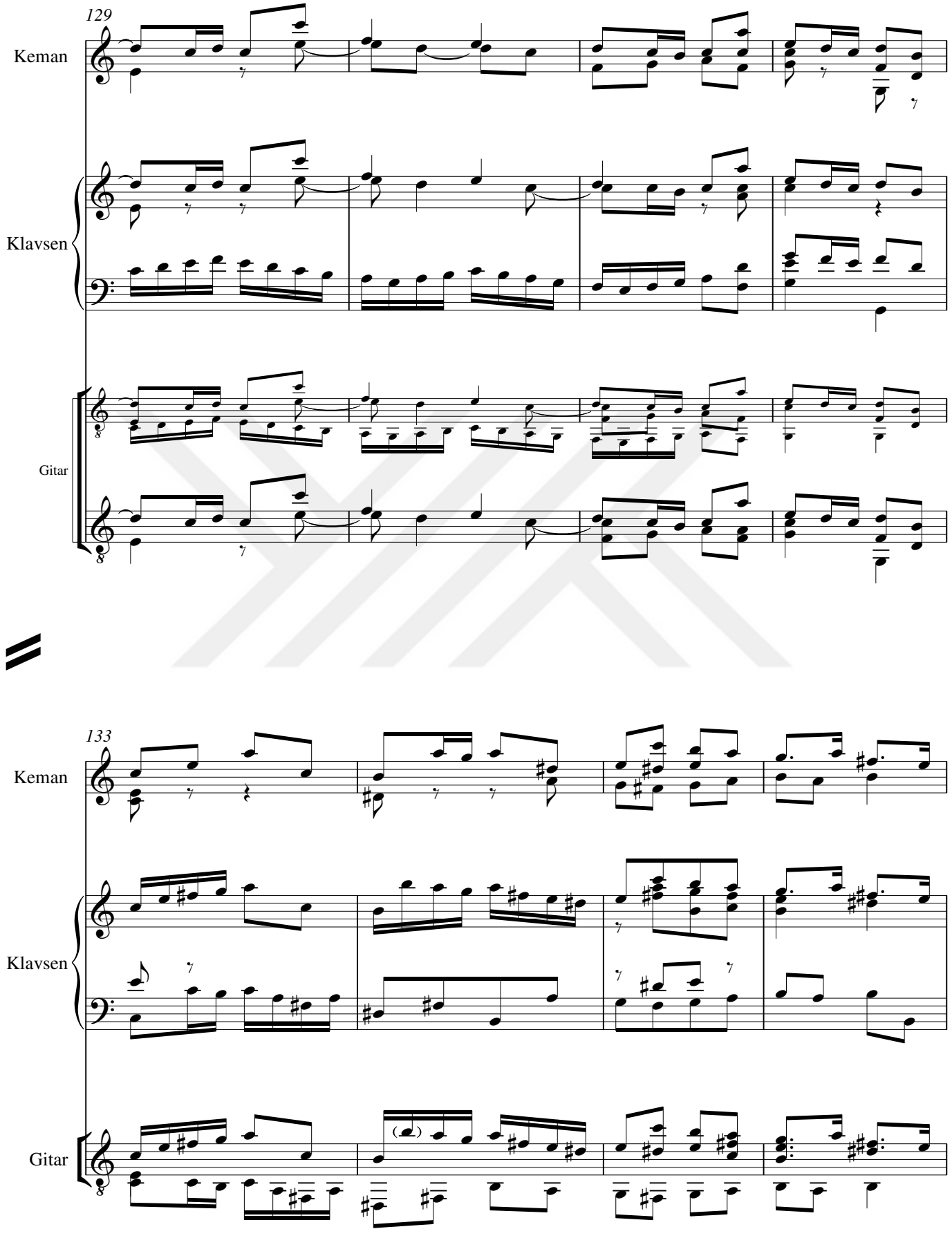

97
Keman
Klavsen
Gitar
101
Keman
Klavsen
Gitar


105
Keman
Klavsen
Gitar

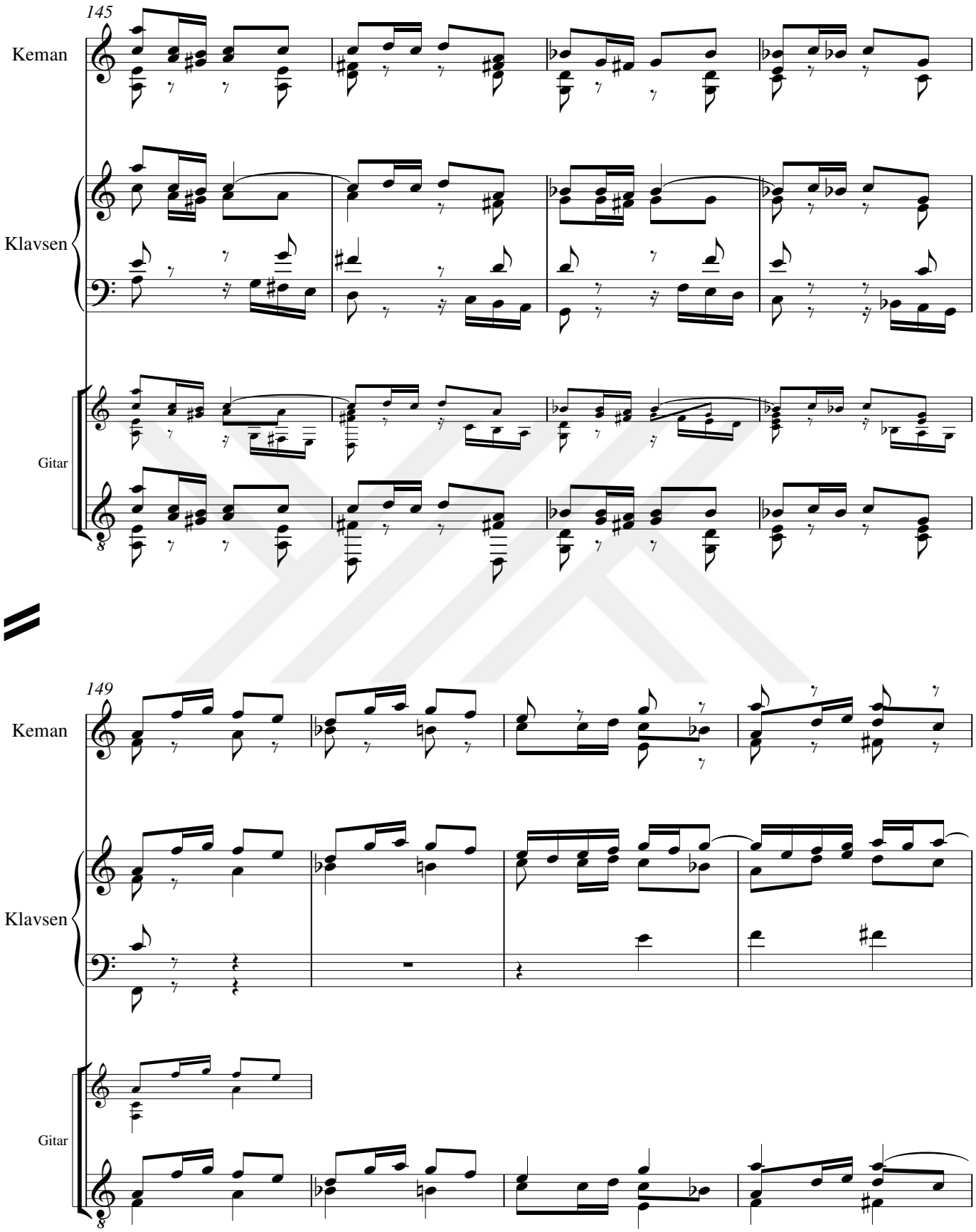

109
Keman
Klavsen
Gitar

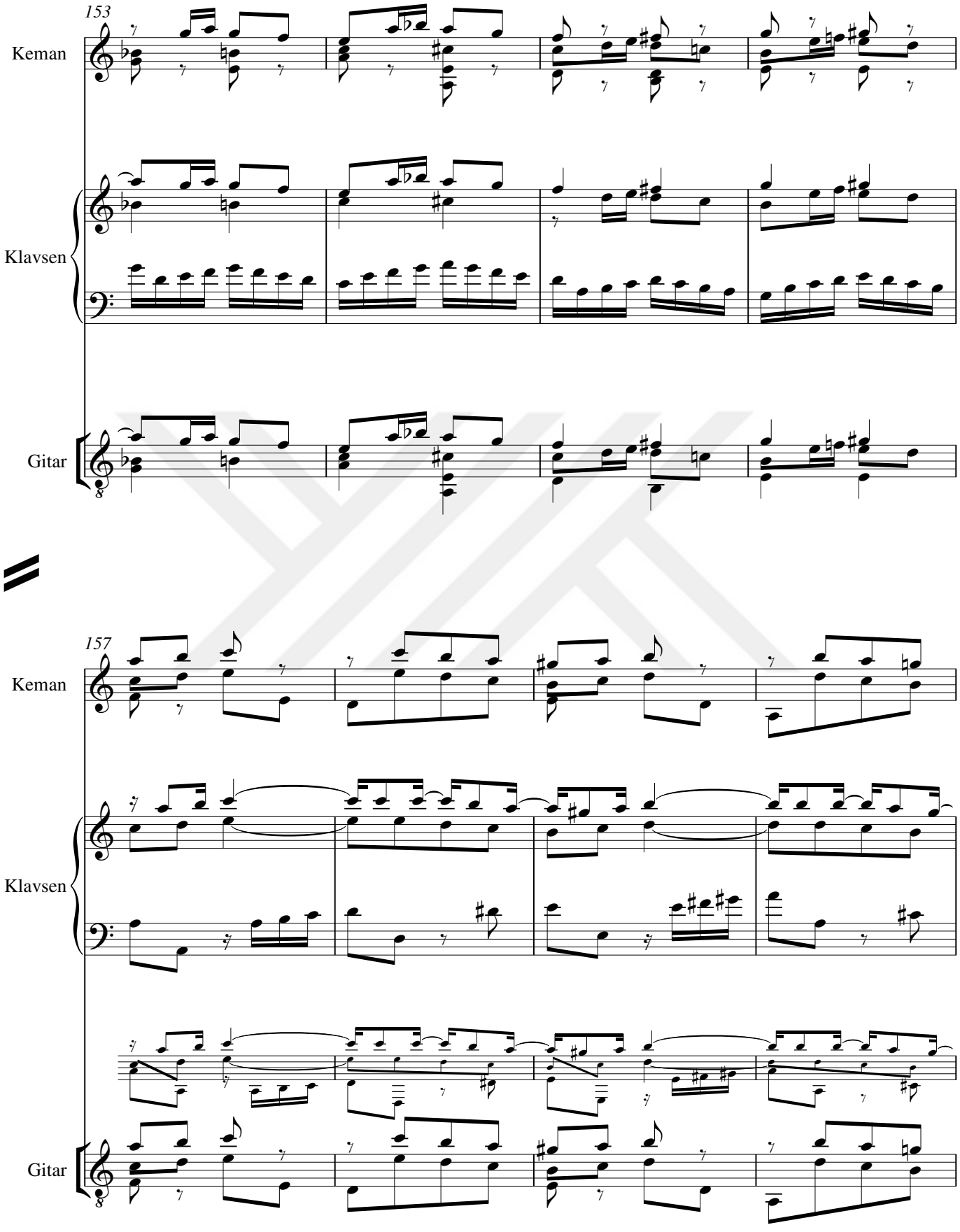

113
Keman
Klavsen
Gitar
117
Keman
Klavsen
Gitar

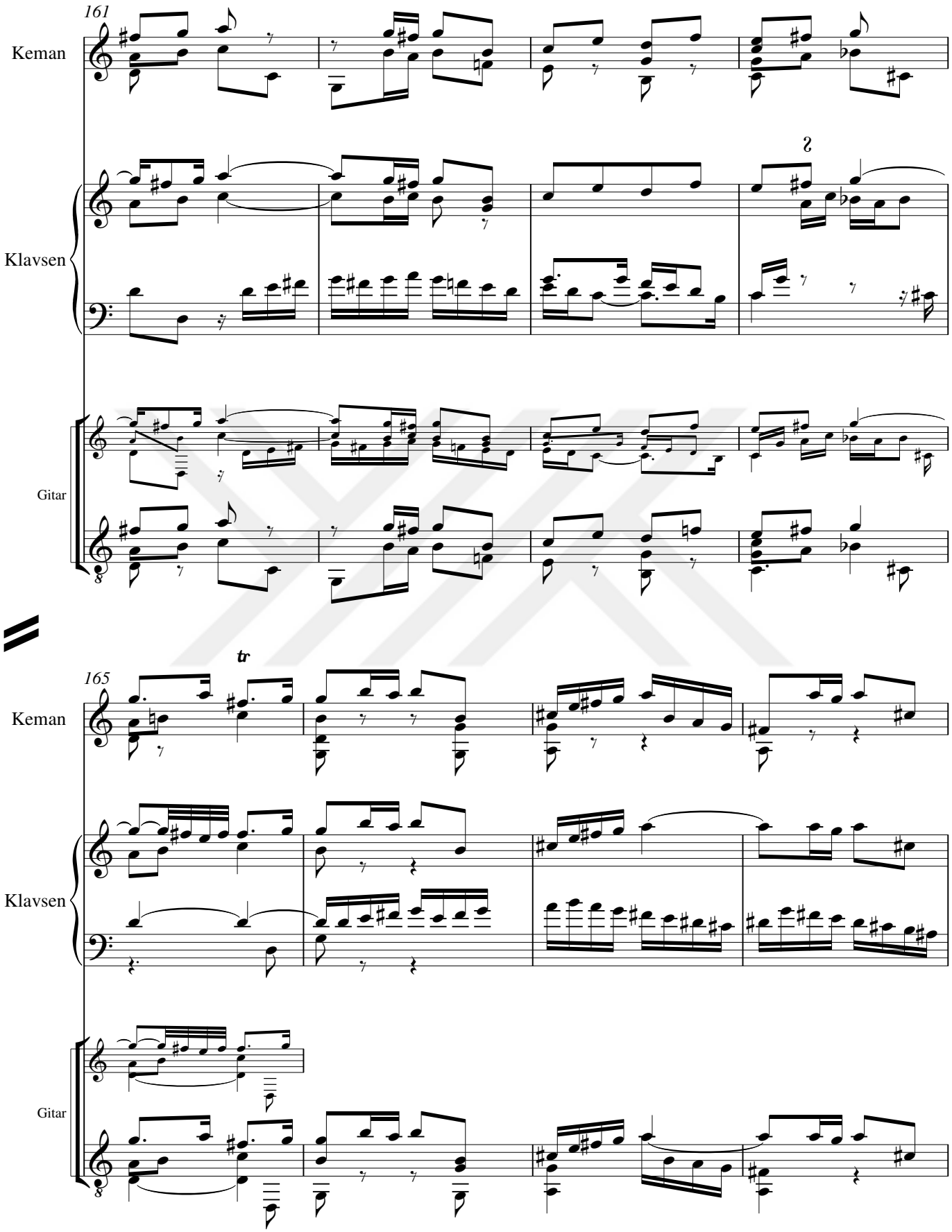

121
Keman
Klavsen
Gitar
125
Keman
Klavsen
Gitar

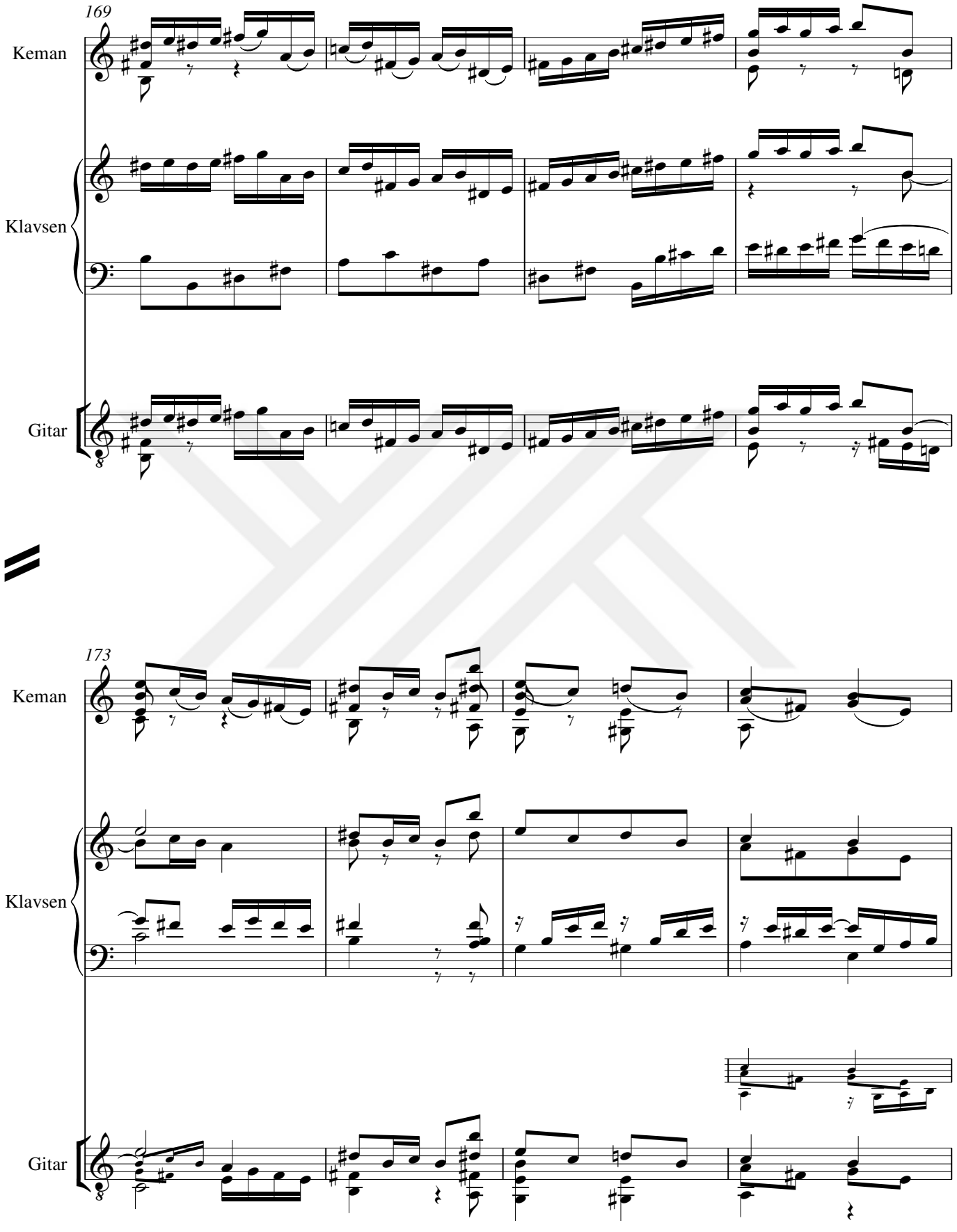

129
Keman
Klavsen
Gitar
133
Keman
Klavsen
Gitar

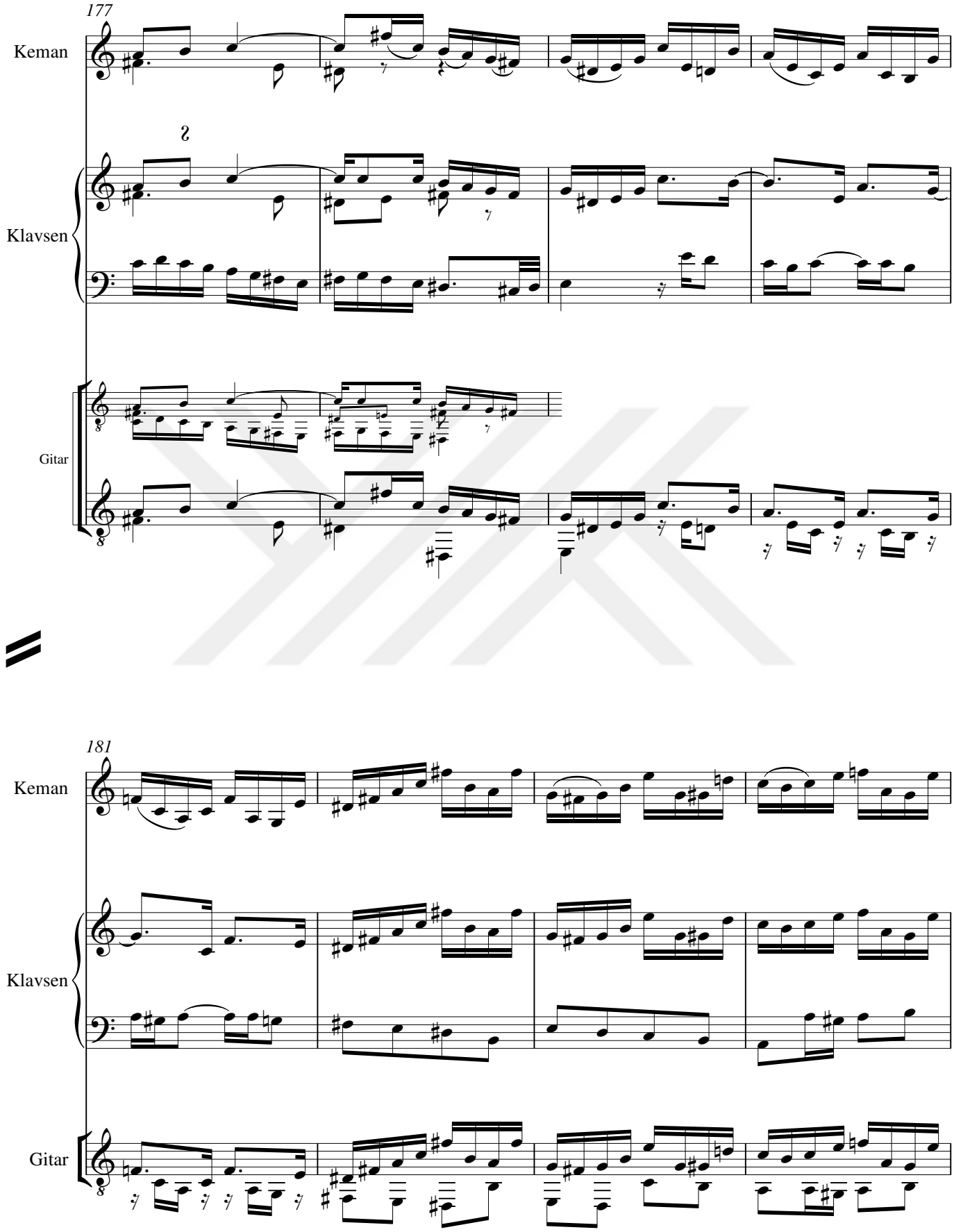
137
Keman
Klavsen
Gitar
141
Keman
Klavsen
Gitar

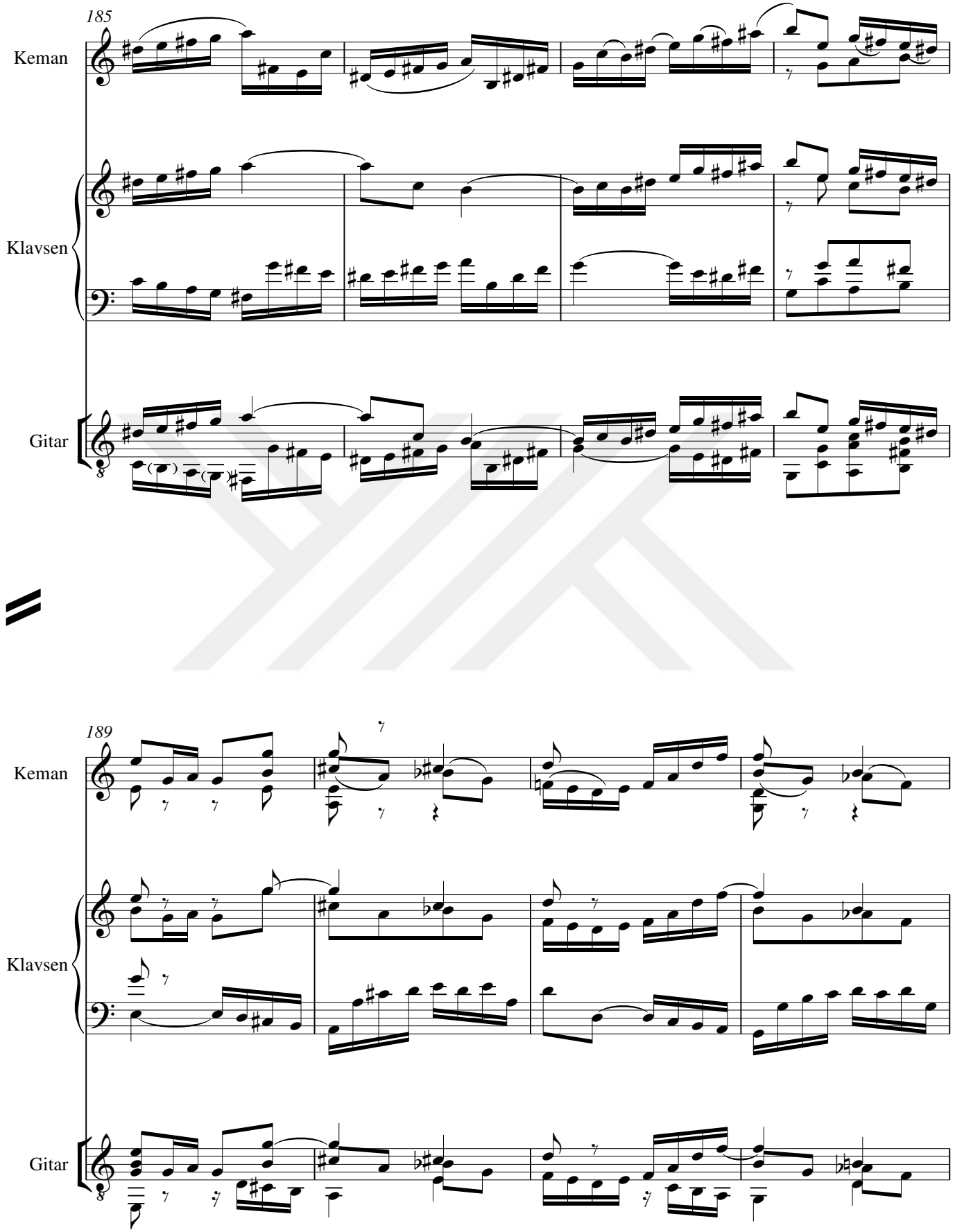

145
Keman
Klavsen
Gitar
149
Keman
Klavsen
Gitar

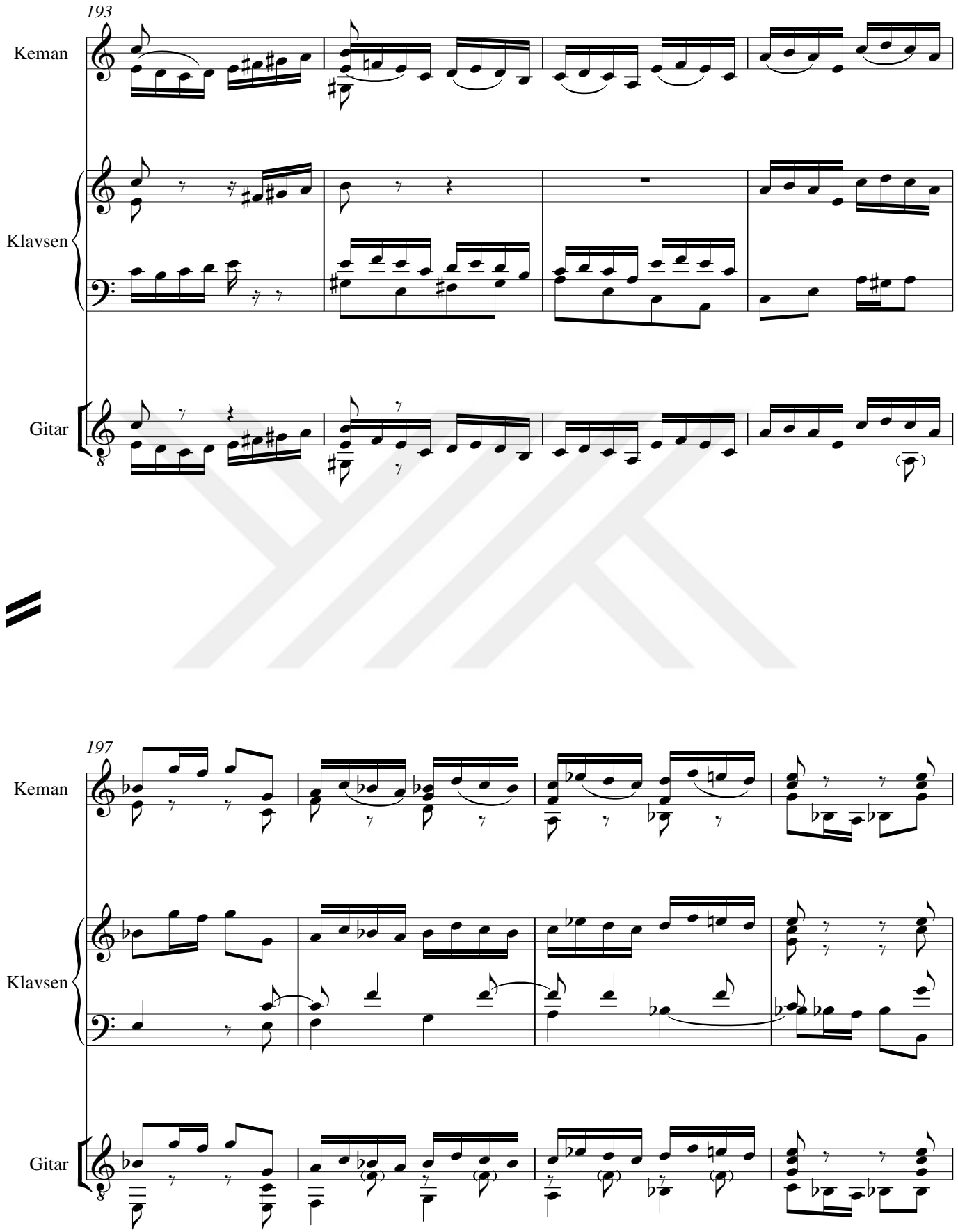

153
Keman
Klavsen
Gitar
157
Keman
Klavsen
Gitar

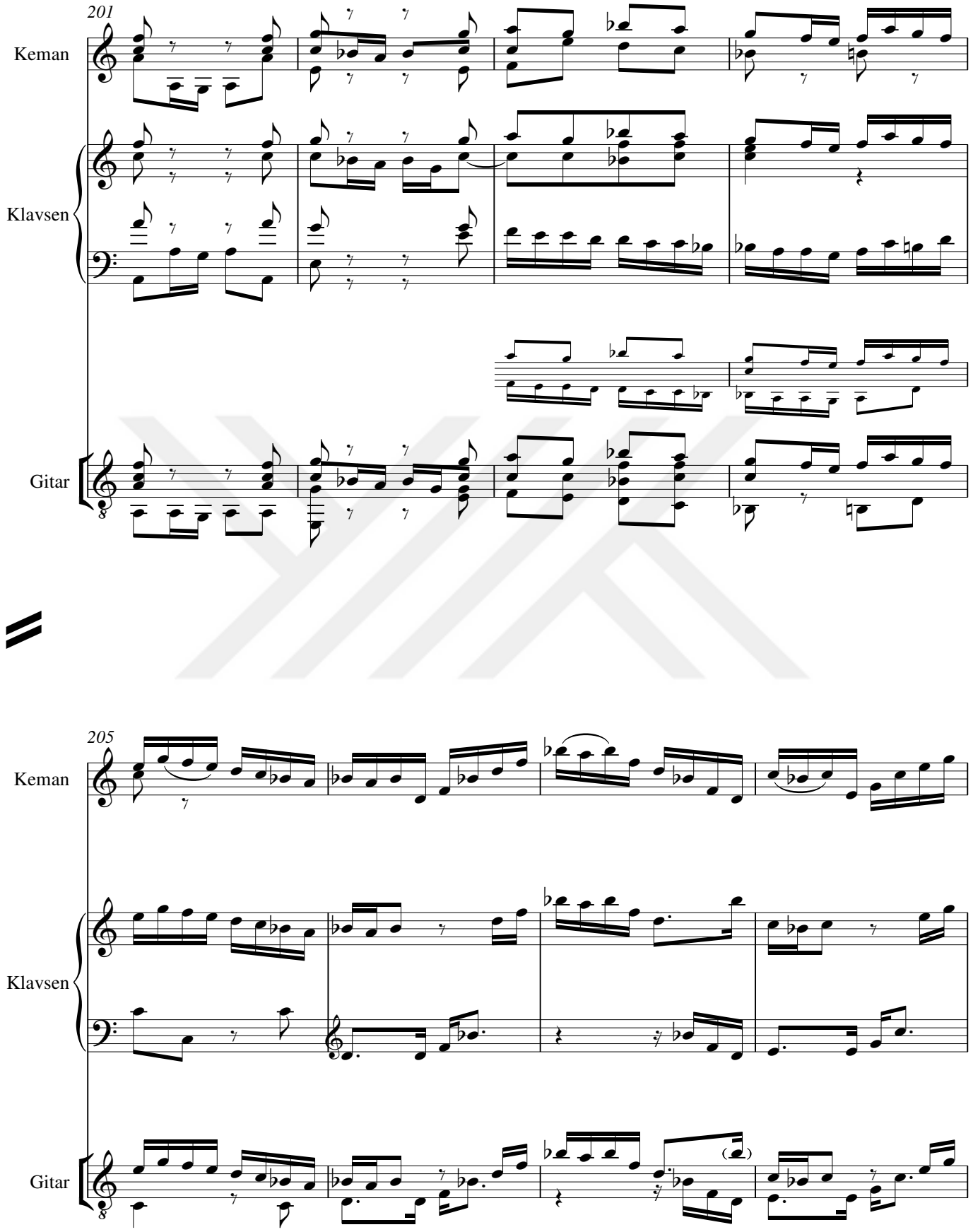

161
Keman
Klavsen
Gitar
2
165
tr
Keman
Klavsen
Gitar

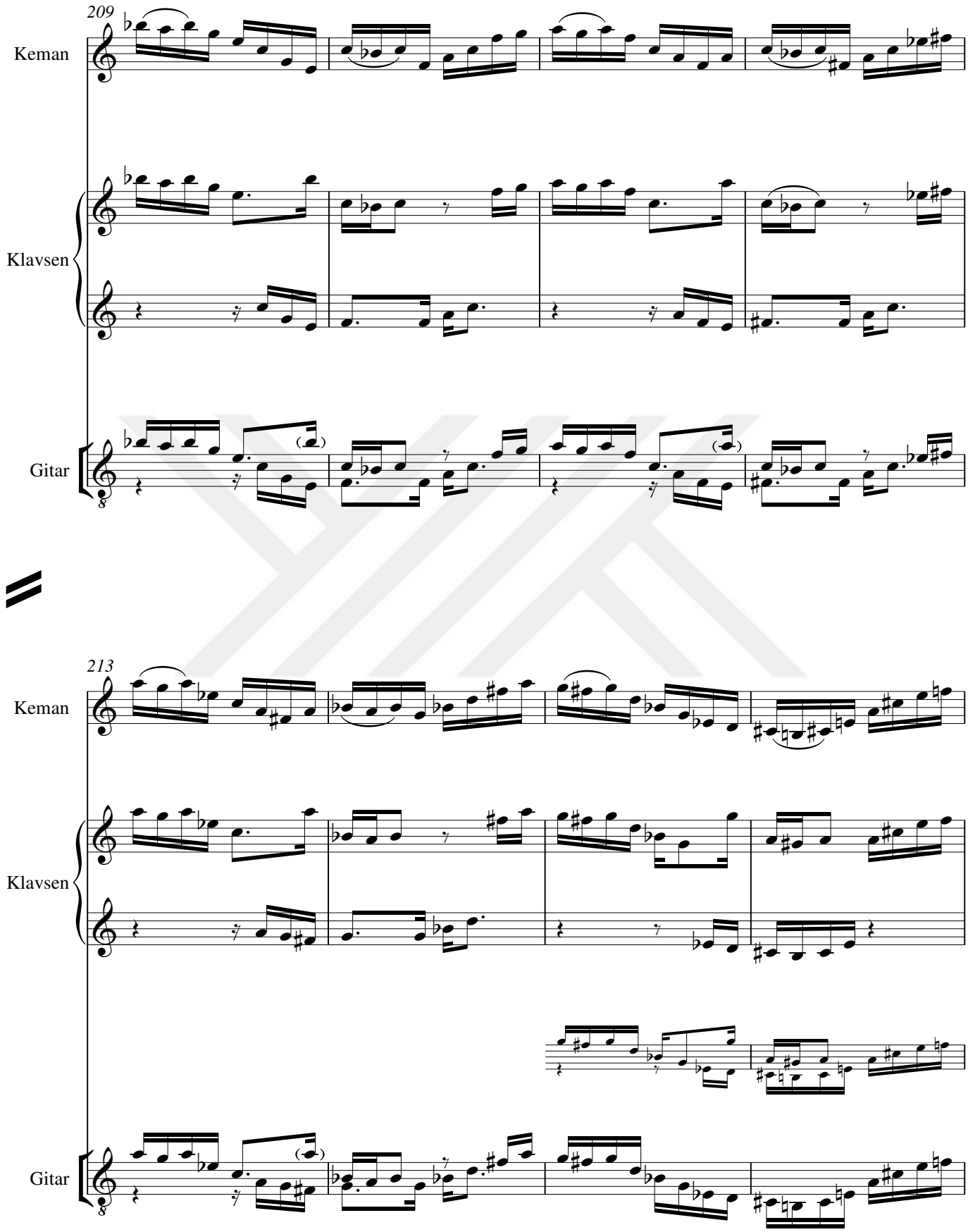

169
Keman
Klavsen
Gitar
173
Keman
Klavsen
Gitar

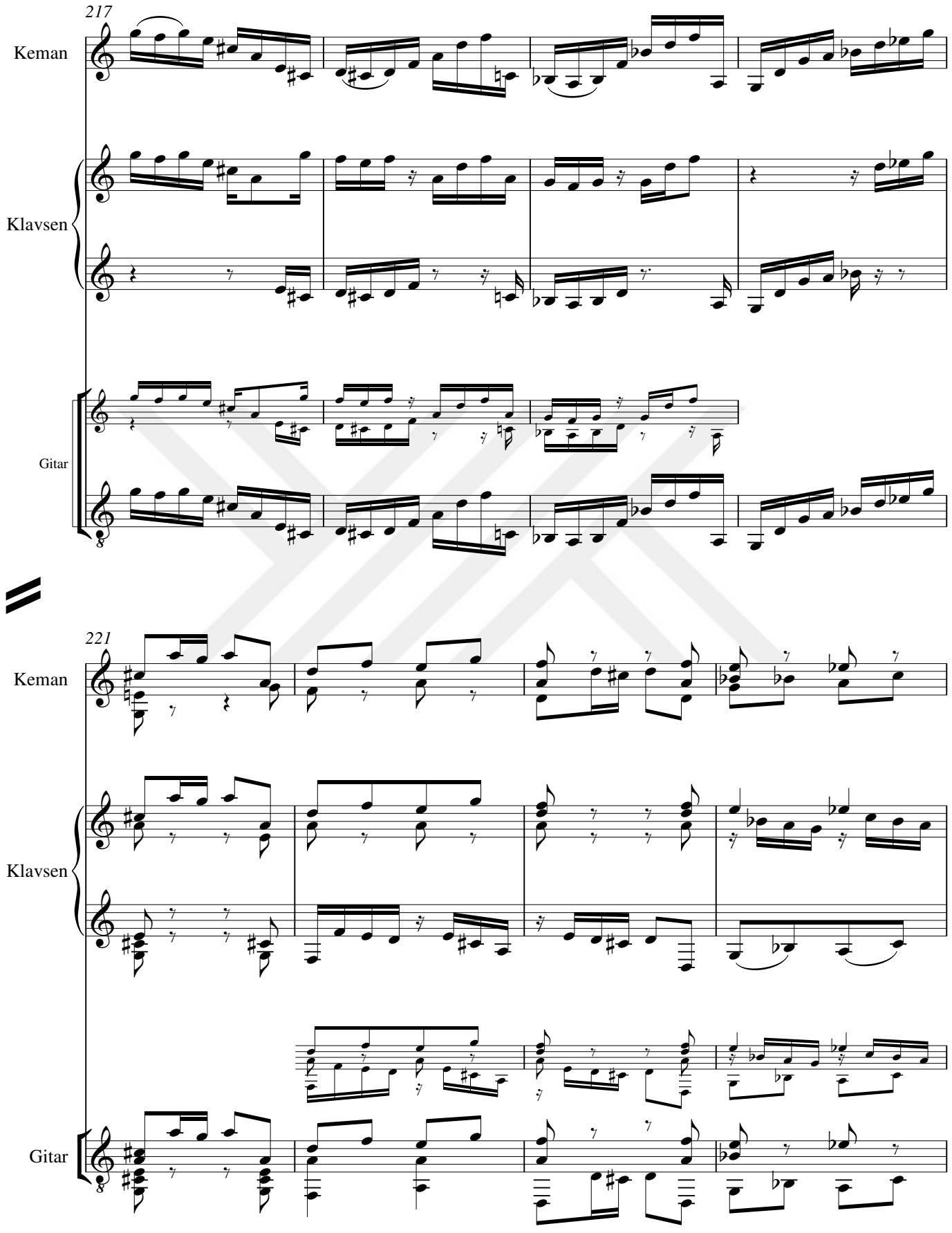

177
Keman
2
Klavsen
Gitar
181
Keman
Klavsen
Gitar

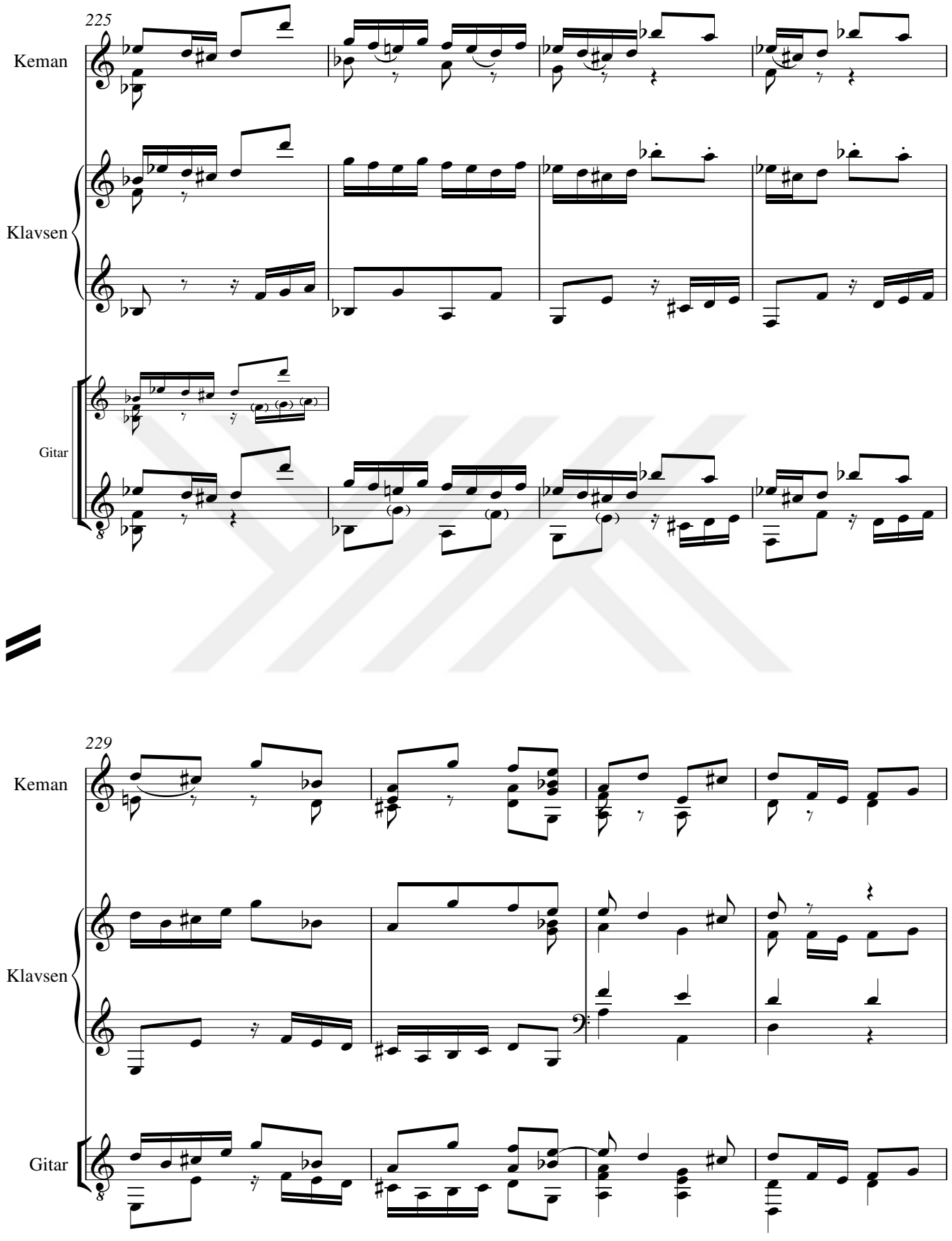

185
Keman
Klavsen
Gitar
189
Keman
Klavsen
Gitar

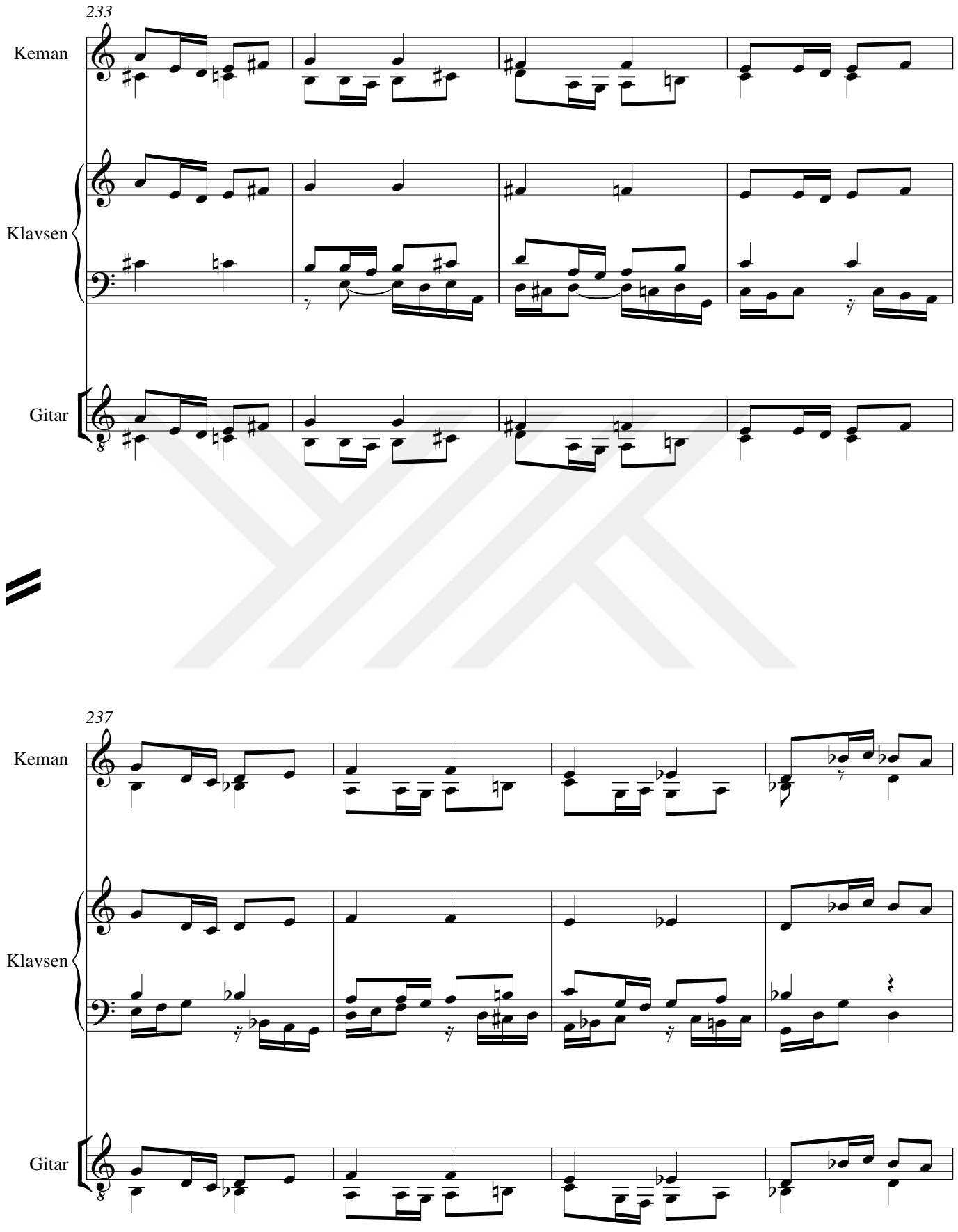

193
Keman
Klavsen
Gitar
197
Keman
Klavsen
Gitar

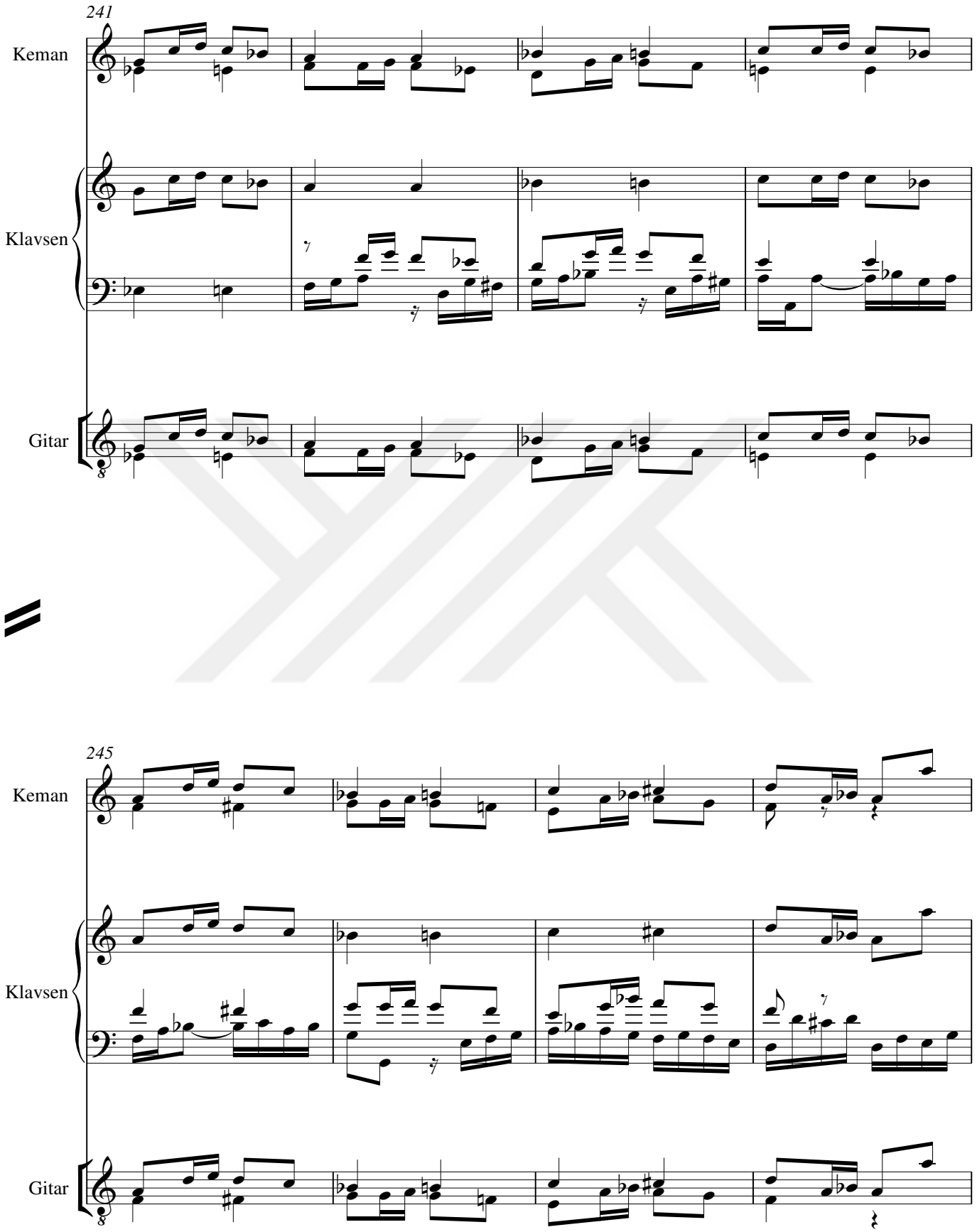

201
Keman
Klavsen
Gitar
205
Keman
Klavsen
Gitar

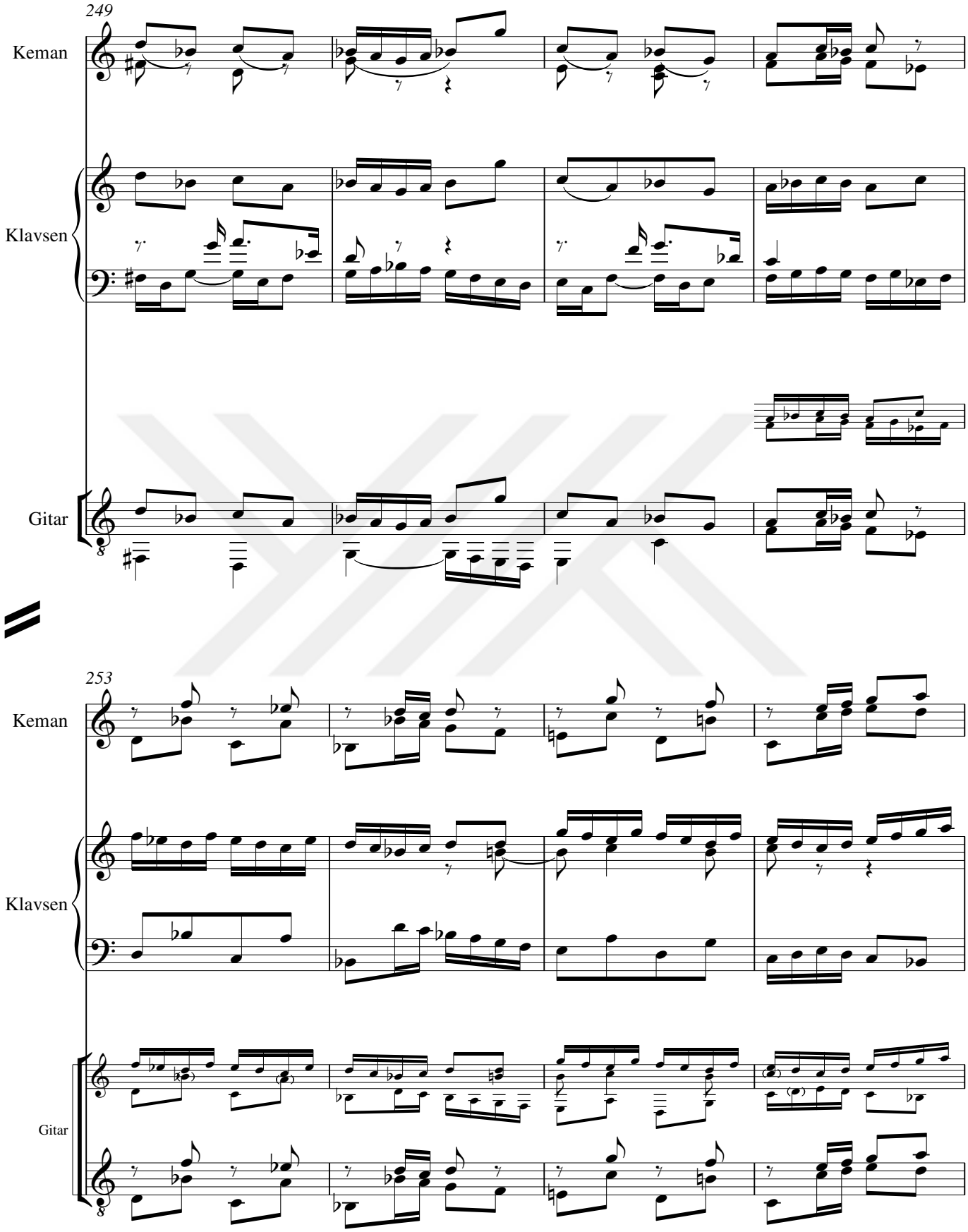

209
Keman
Klavsen
Gitar
213
Keman
Klavsen
Gitar

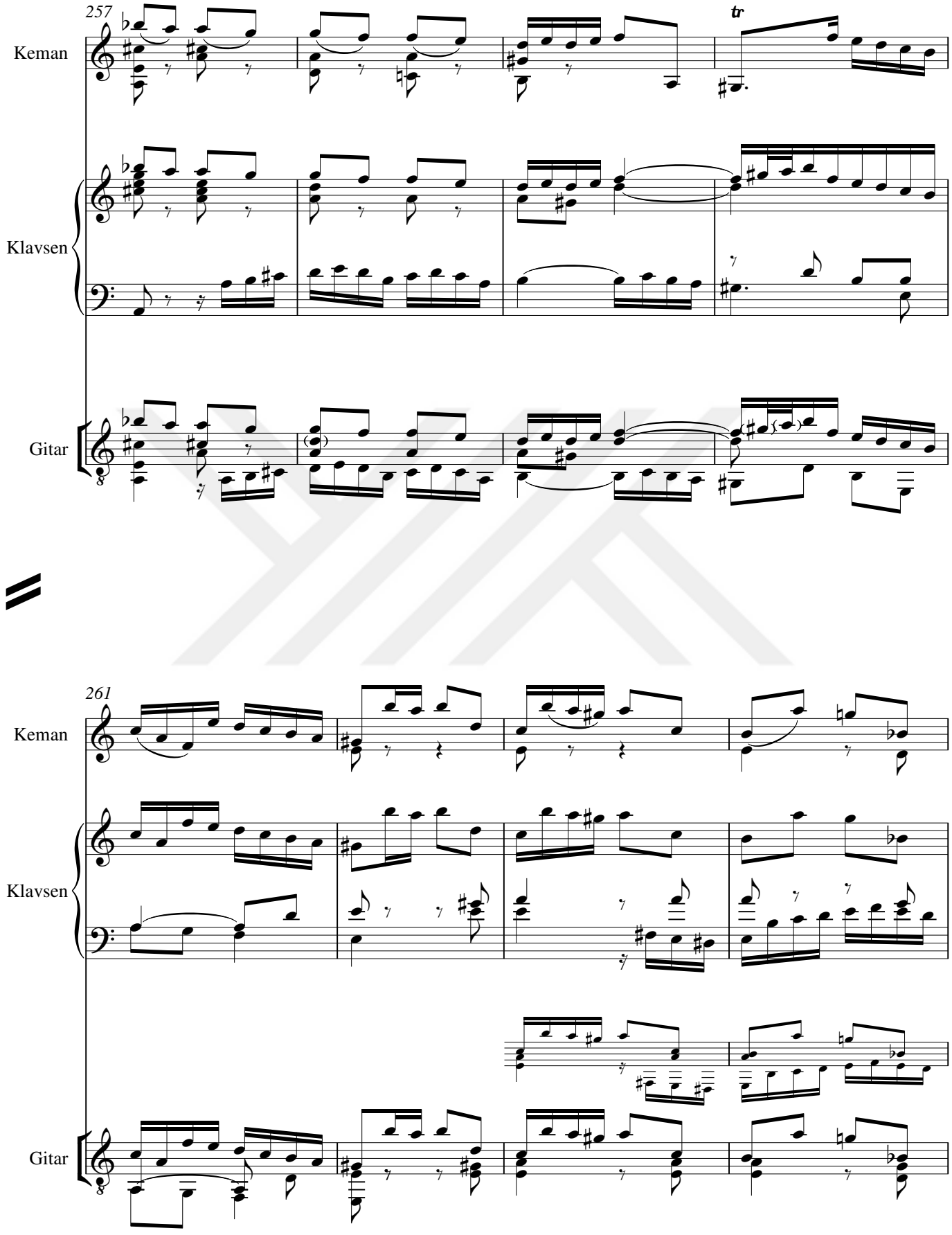

217
Keman
Klavsen
Gitar
221
Keman
Klavsen
Gitar

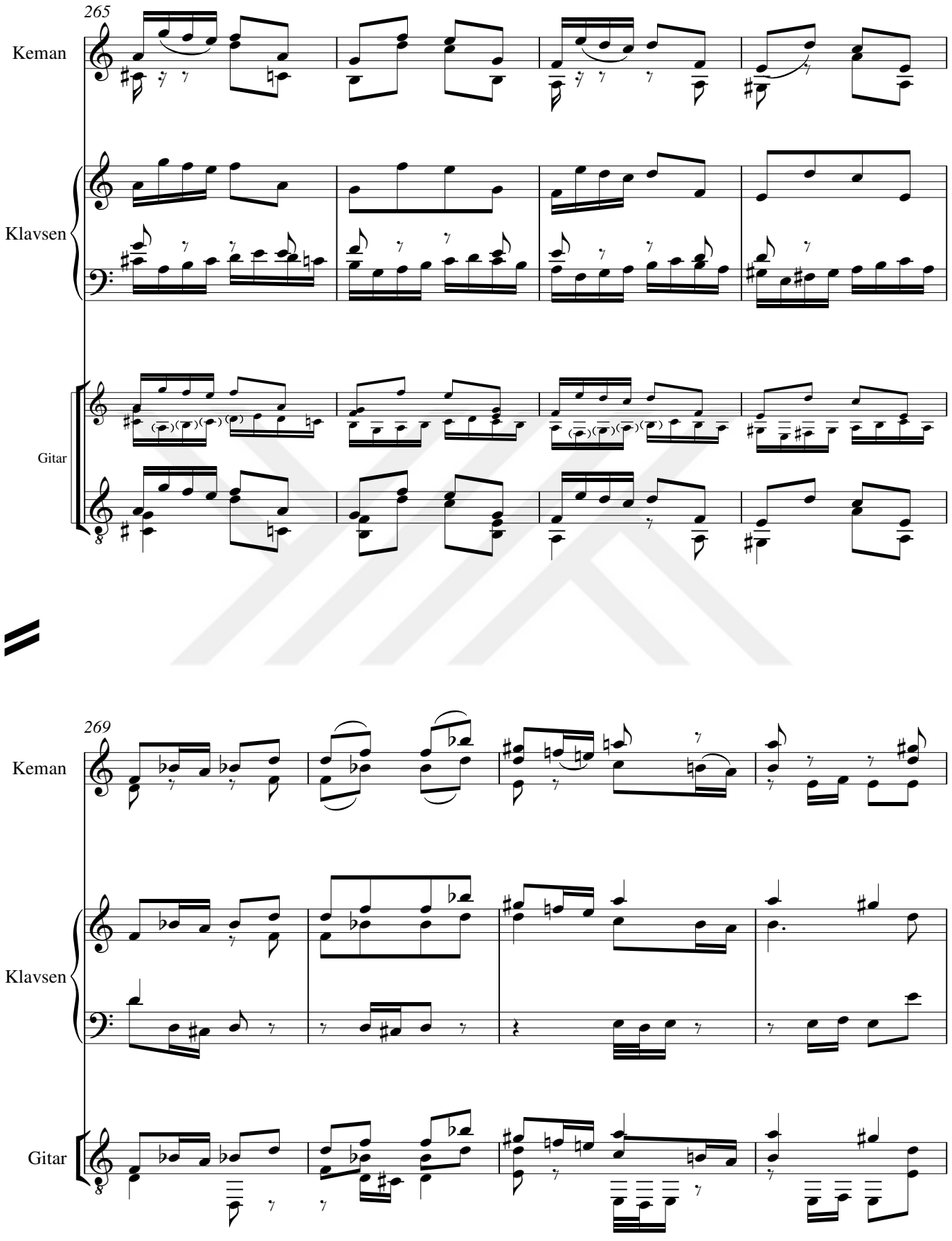

225
Keman
Klavsen
Gitar
229
Keman
Klavsen
Gitar

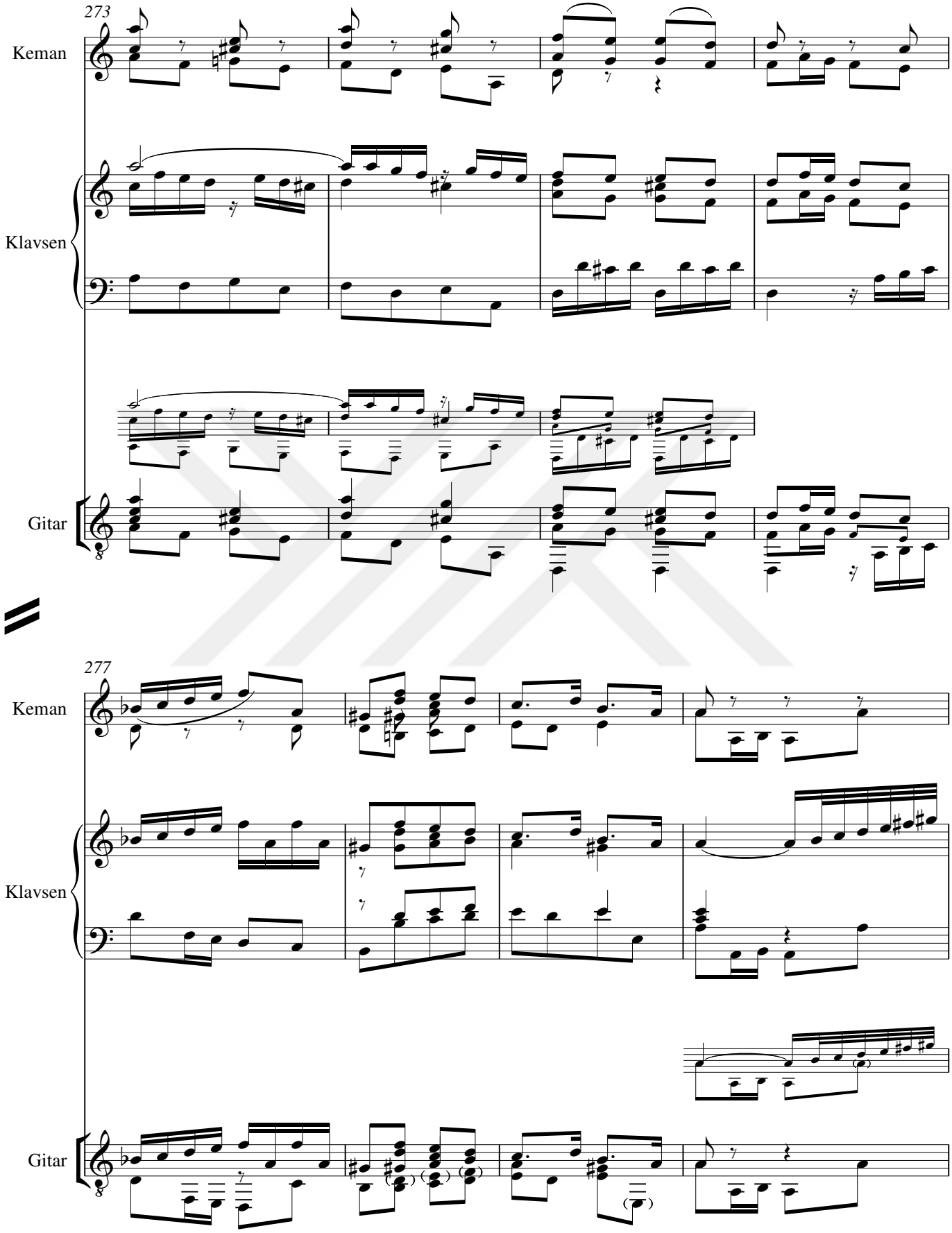

233
Keman
Klavsen
Gitar
237
Keman
Klavsen
Gitar

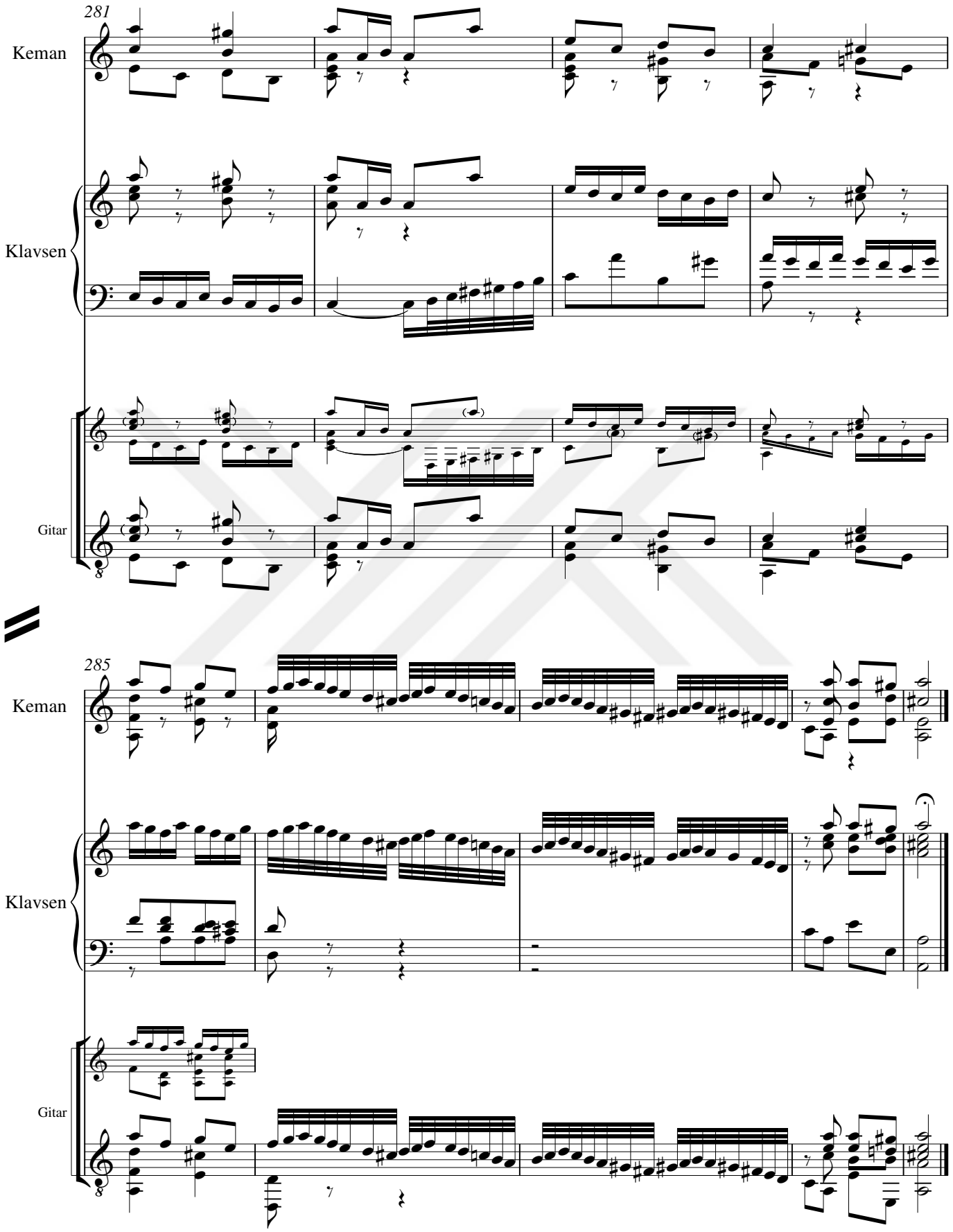

241
Keman
Klavsen
Gitar
245
Keman
Klavsen
Gitar


249
Keman
Klavsen
Gitar
253
Keman
Klavsen
Gitar

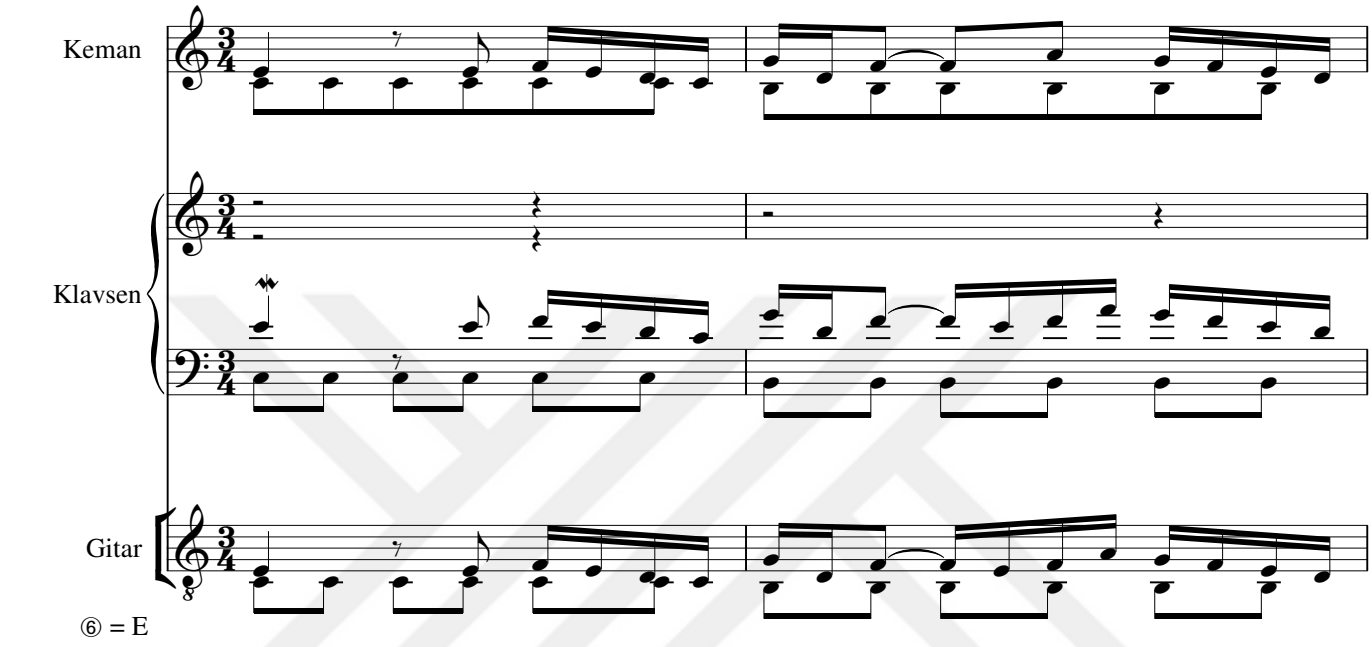

257
Keman
Klavsen
Gitar
tr
261
Keman
Klavsen
Gitar

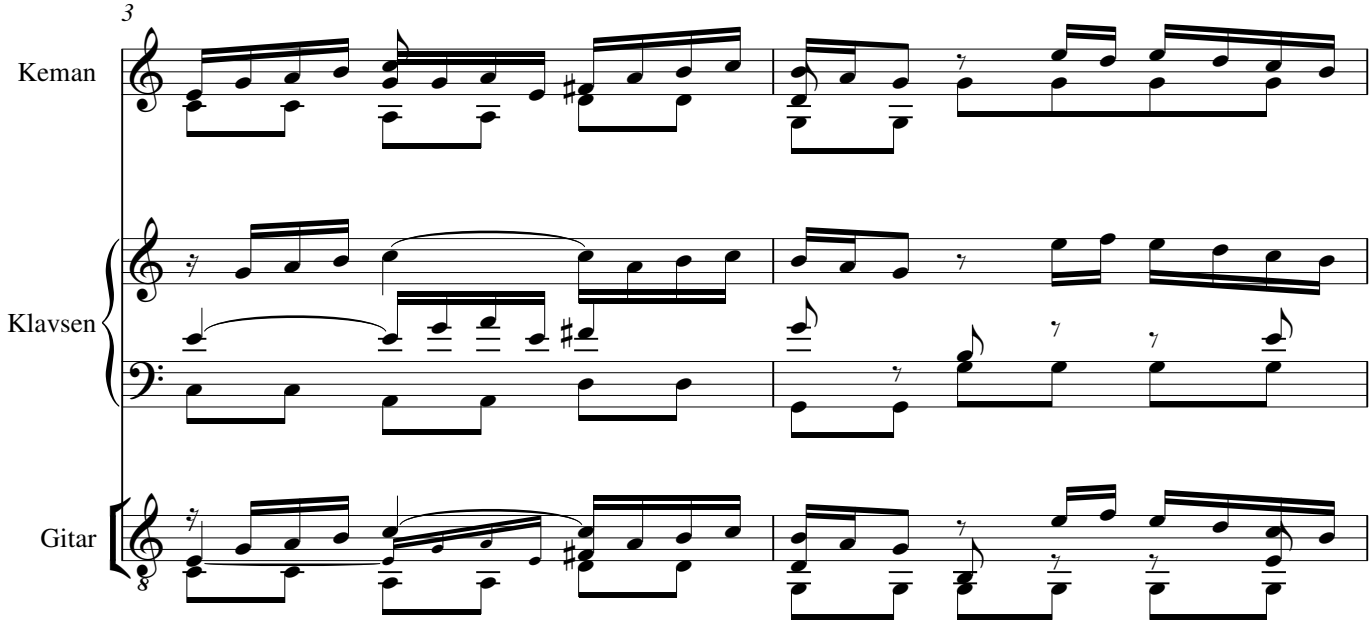

265
Keman
Klavsen
Gitar
269
Keman
Klavsen
Gitar

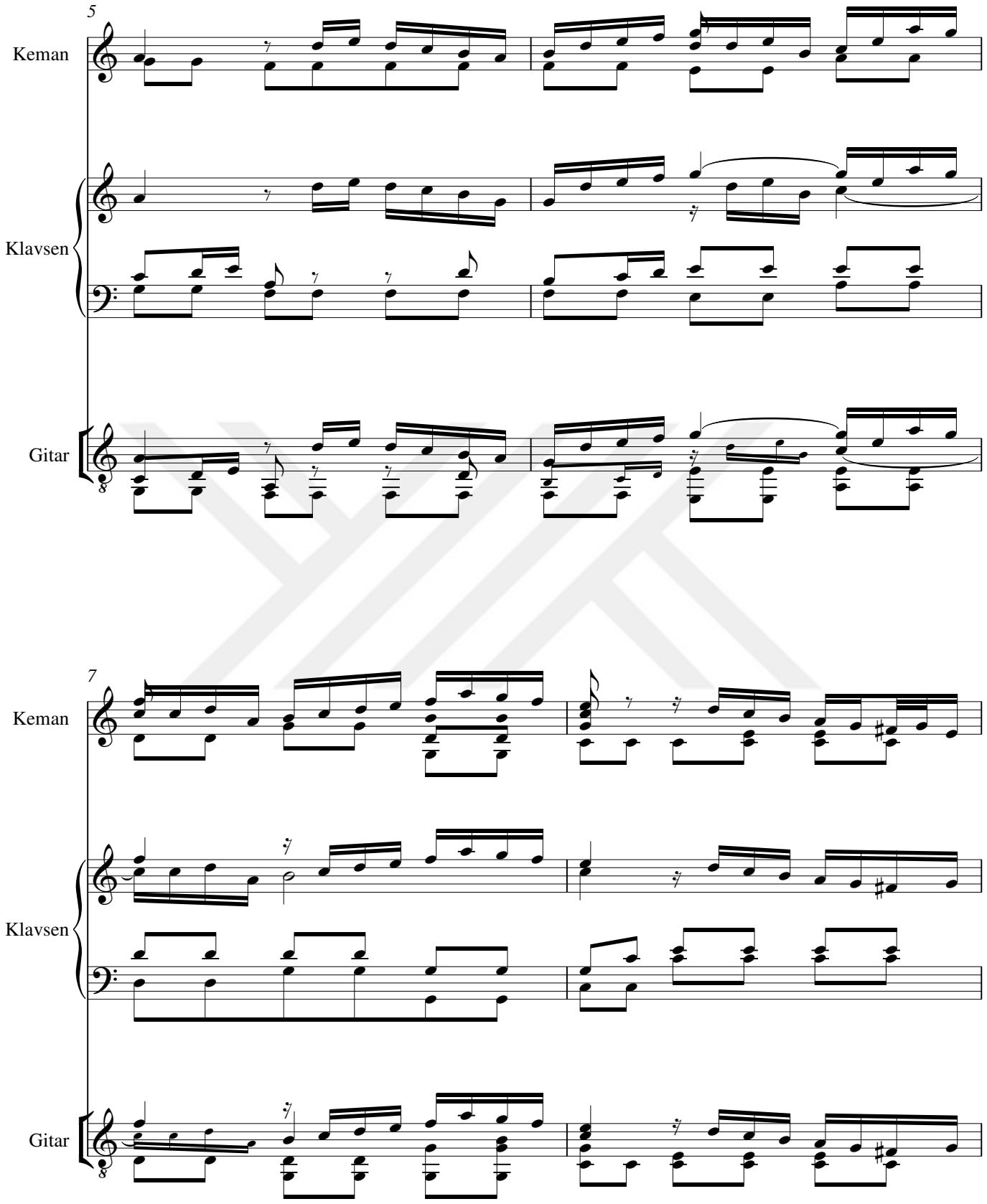

273
Keman
Klavsen
Gitar
277
Keman
Klavsen
Gitar

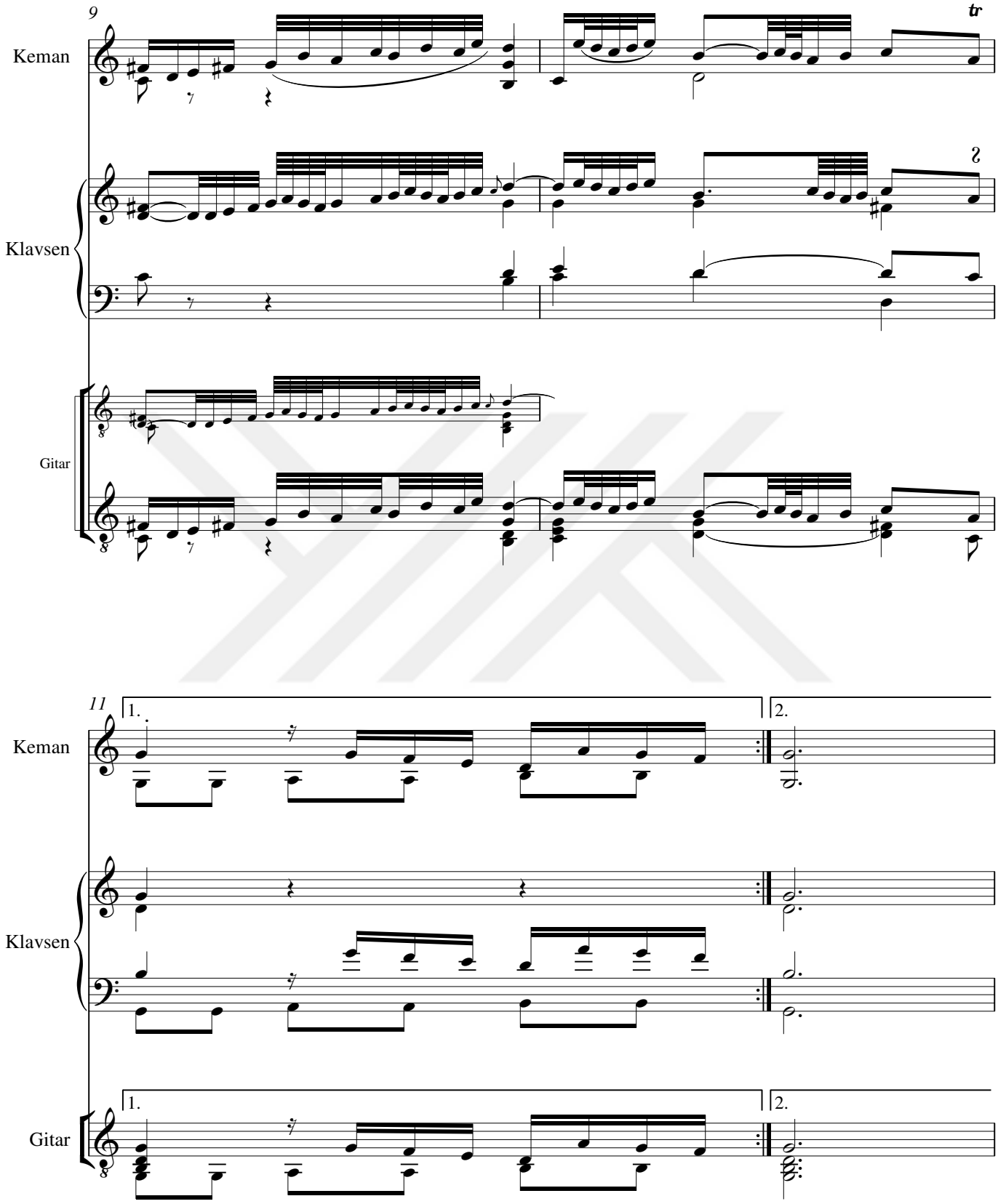

281
Keman
Klavsen
Gitar
285
Keman
Klavsen
Gitar

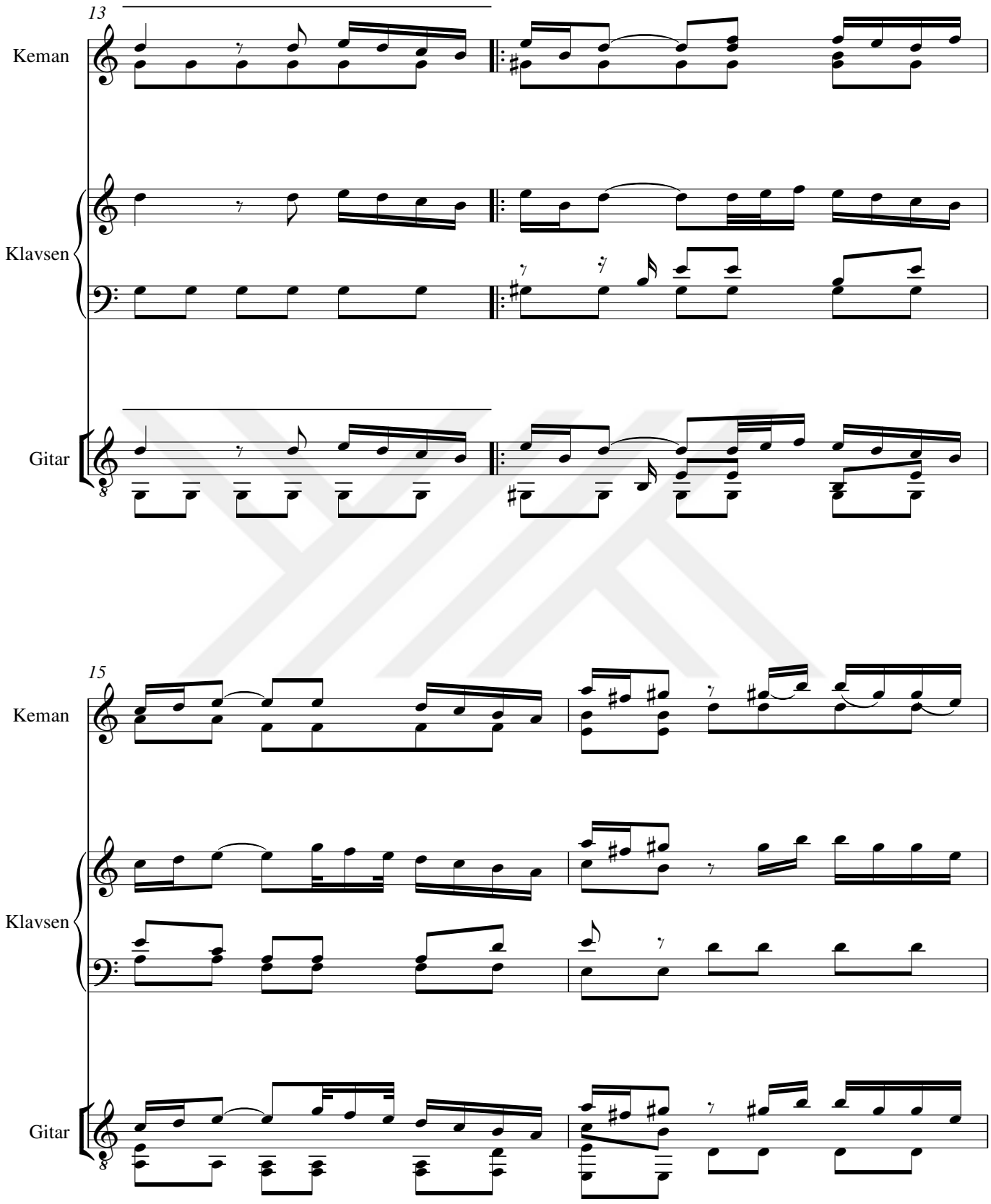
ANDANTE

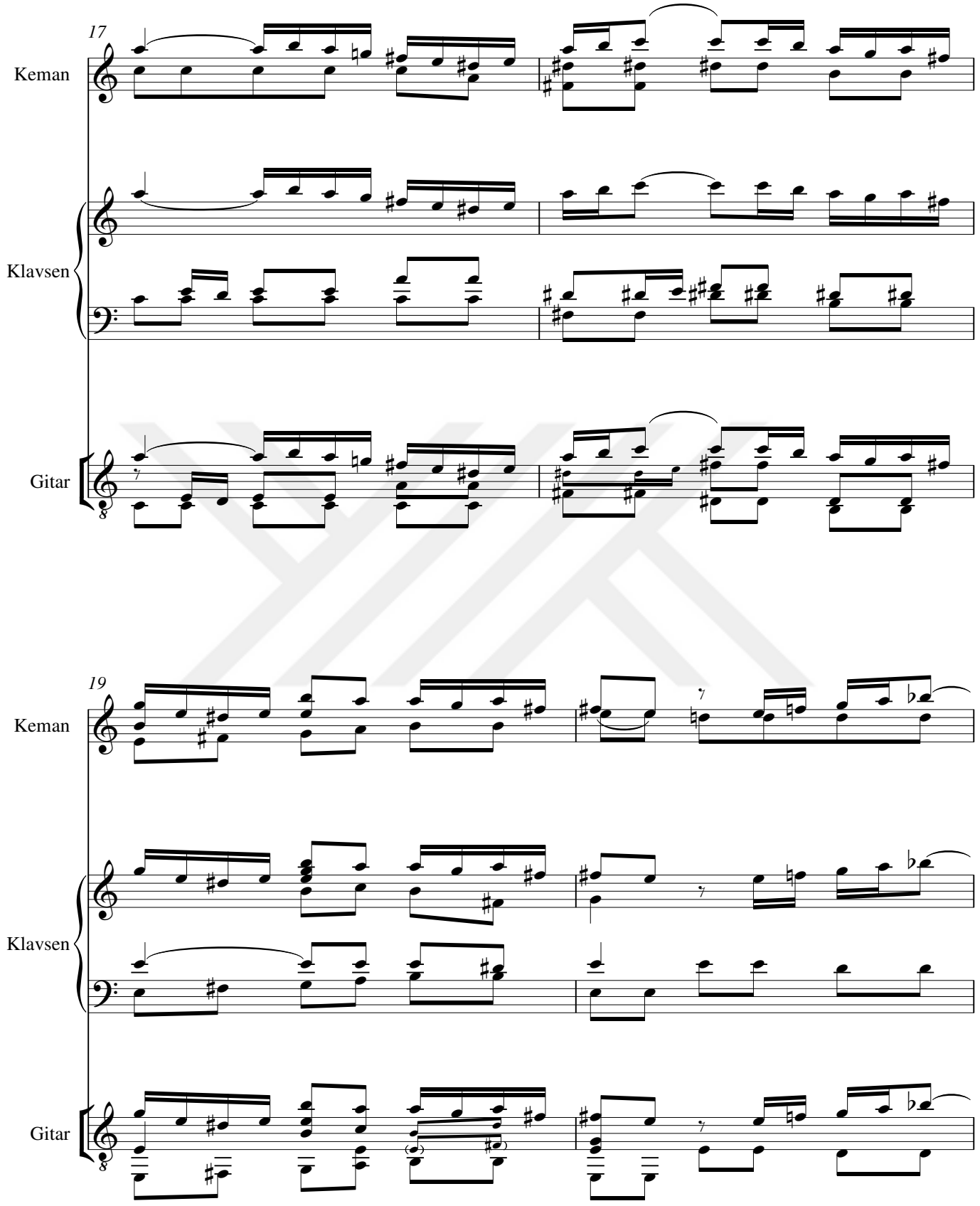


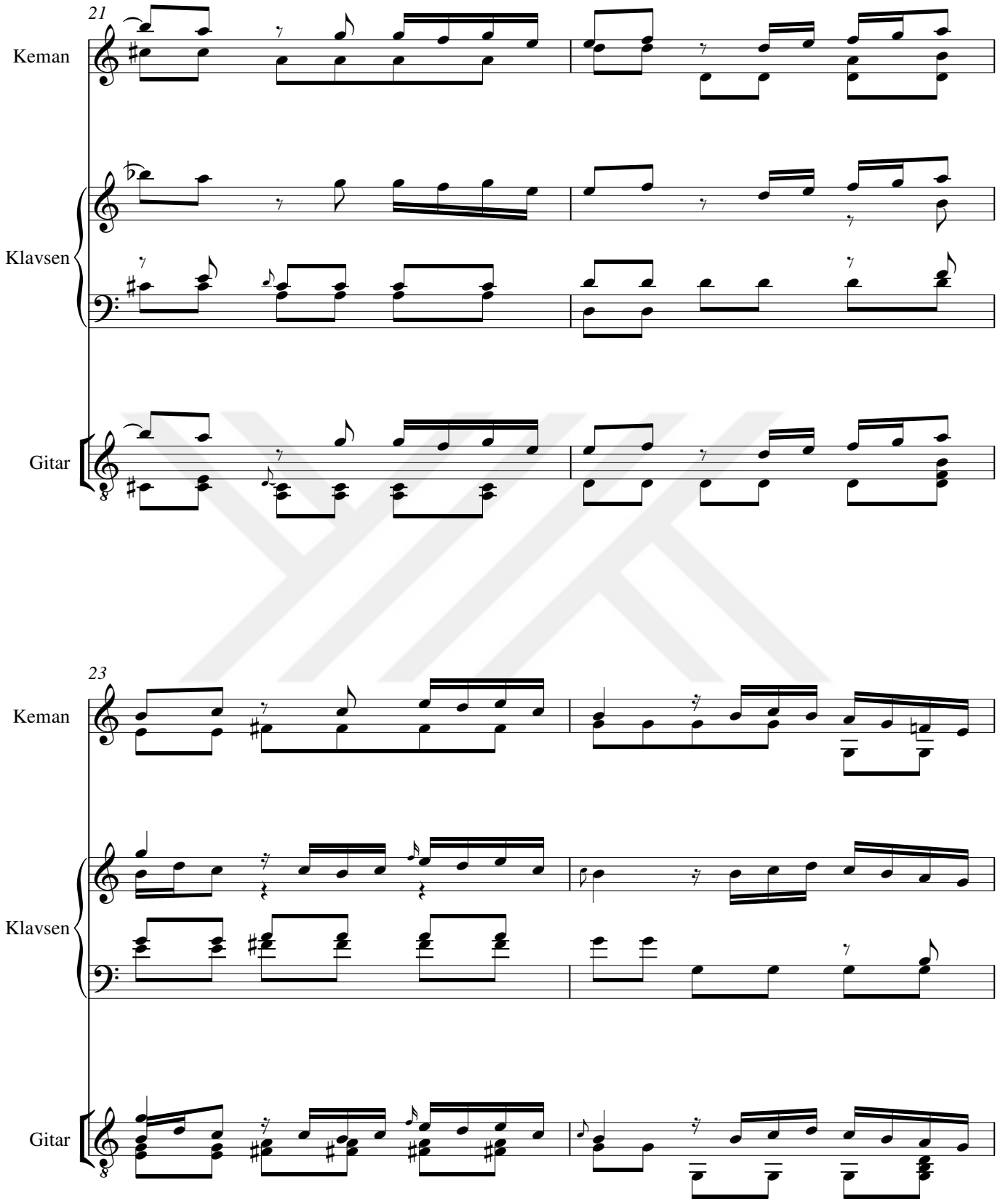


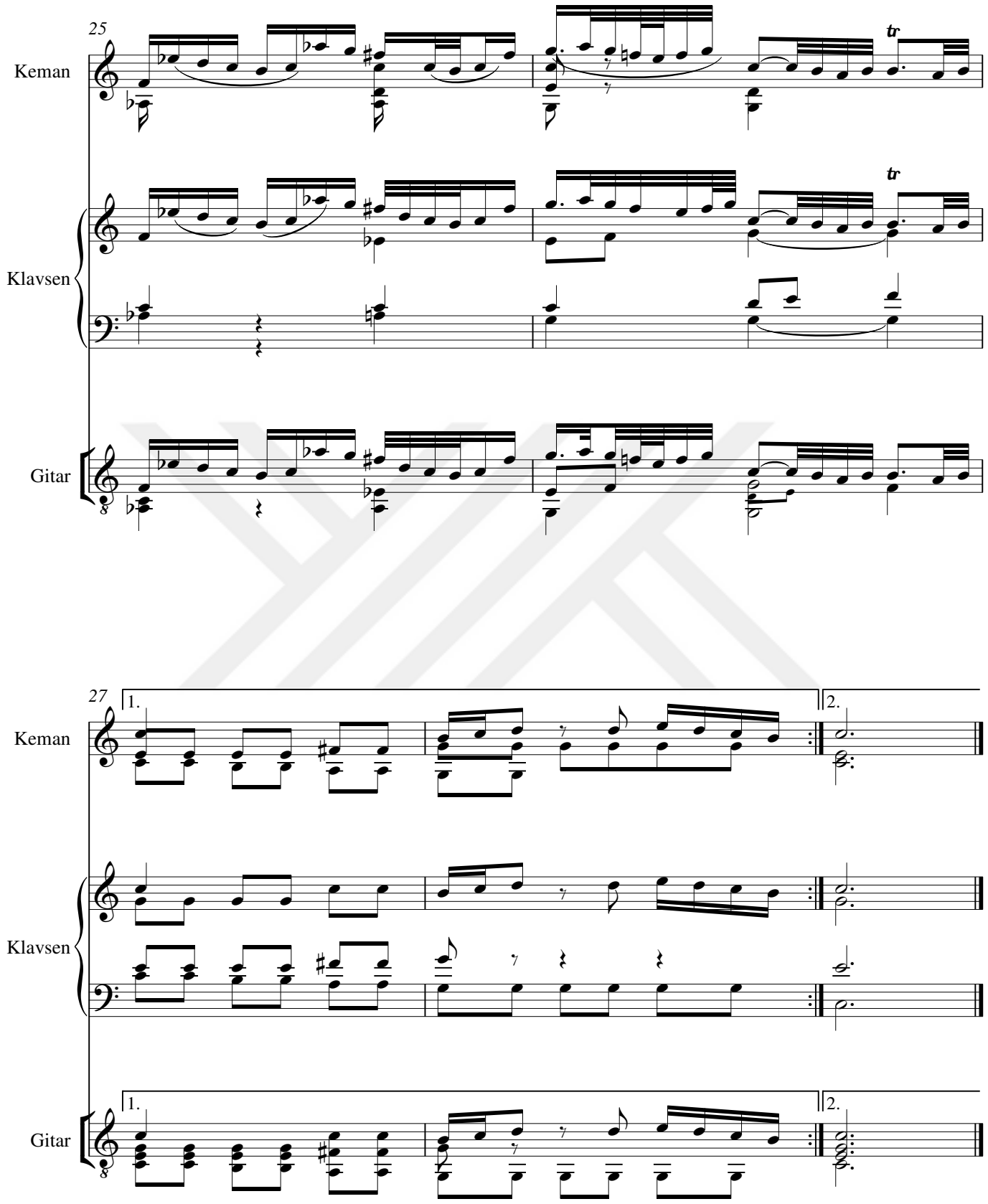

5
Keman
Klavsen
Gitar
7
Keman
Klavsen
Gitar


9
Keman
tr
Klavsen
2
Gitar
11
1.
2.
Keman
Klavsen
1.
2.
Gitar


13
Keman
Klavsen
Gitar
15
Keman
Klavsen
Gitar


17
Keman
Klavsen
Gitar
19
Keman
Klavsen
Gitar

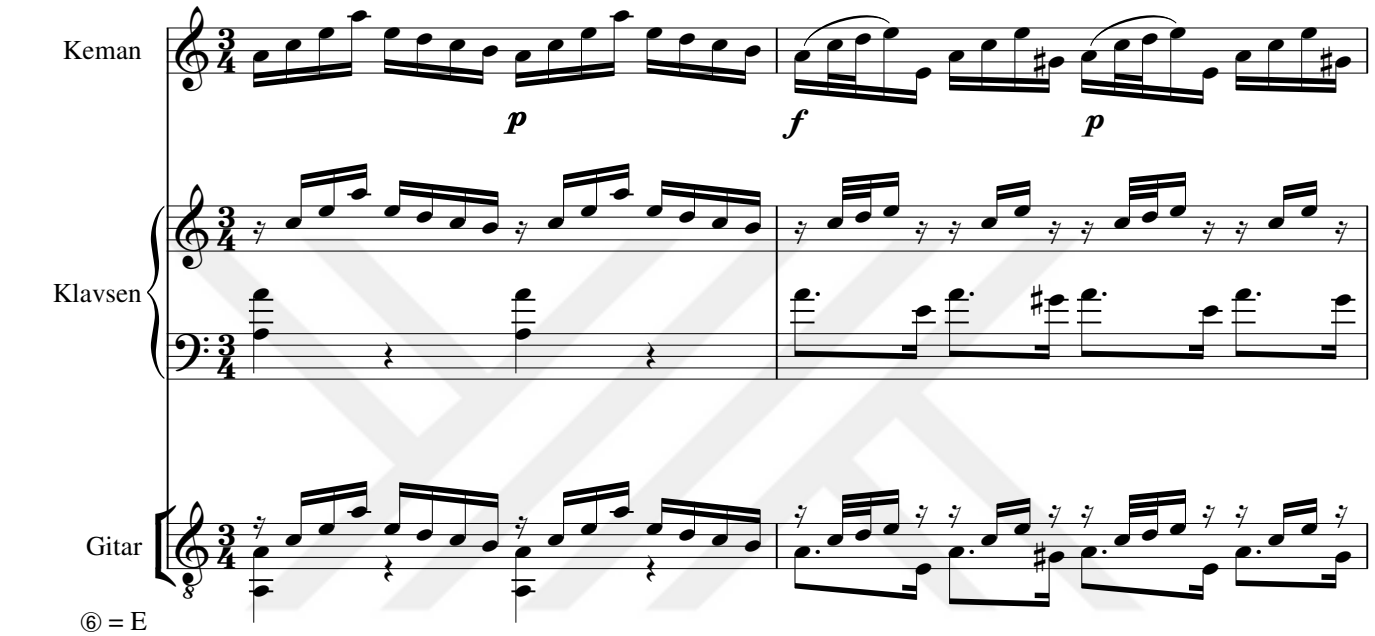

21
Keman
Klavsen
Gitar
23
Keman
Klavsen
Gitar

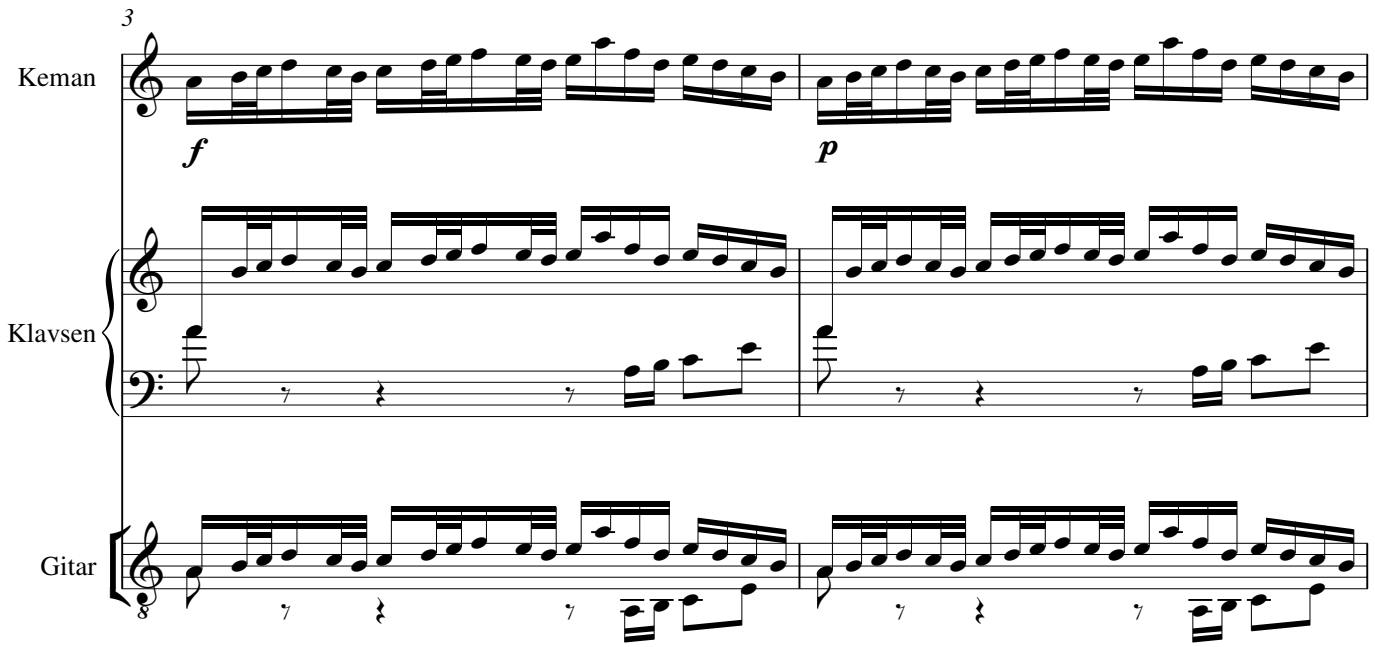

25
Keman
Klavsen
Gitar
tr
tr
27
1.
2.
Keman
Klavsen
1.
2.
Gitar

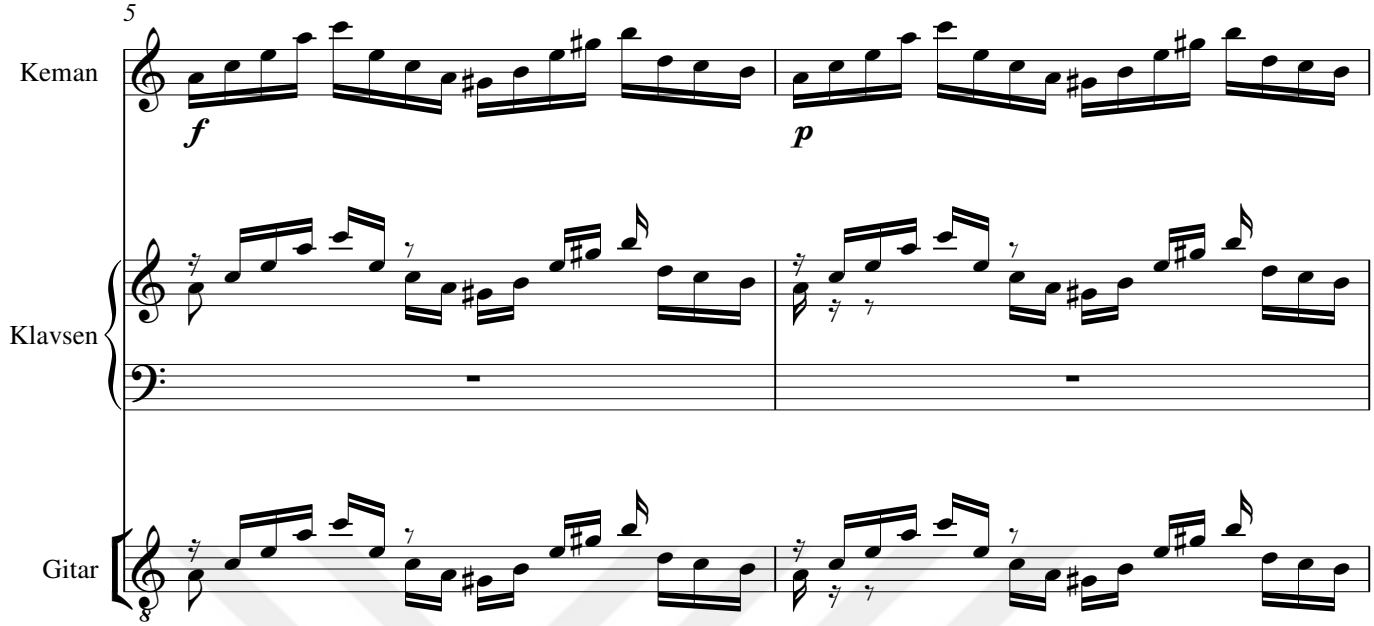
BWV 1003 - BWV 964

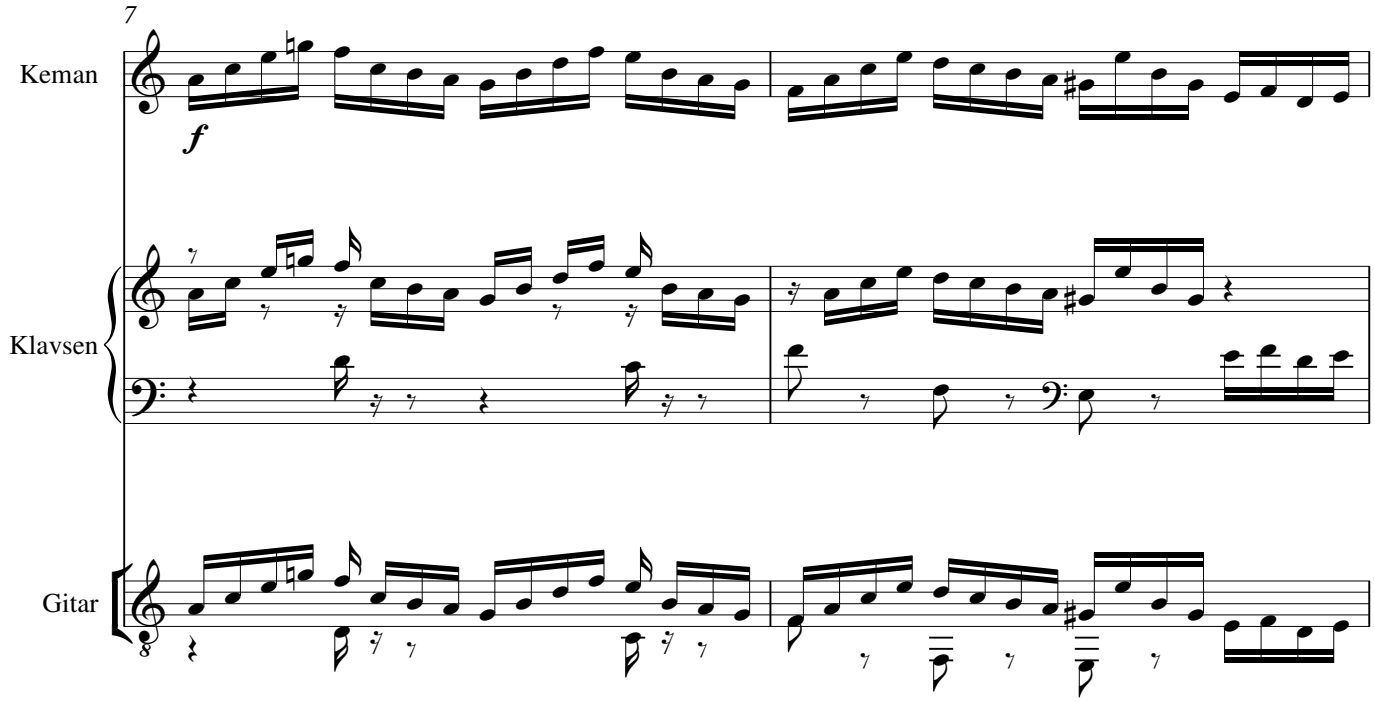
Keman-Klavsen-Gitar Edisyonu

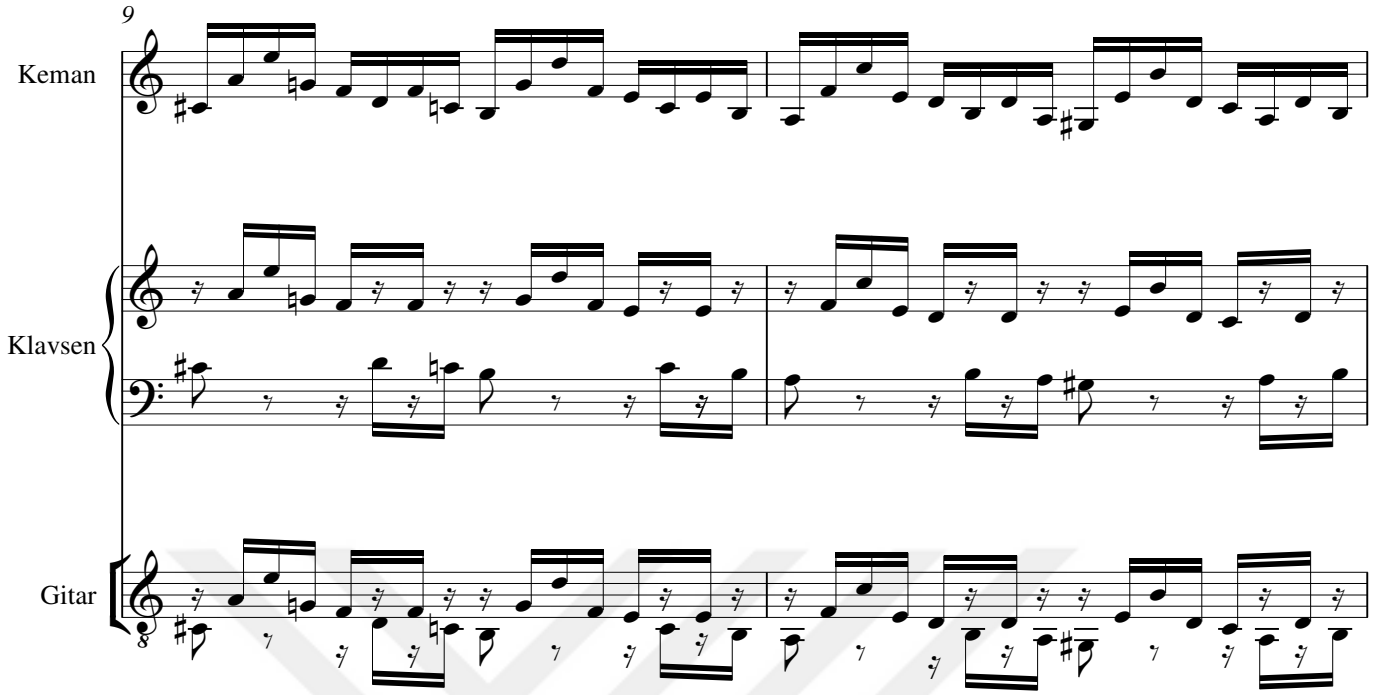
ALLEGRO

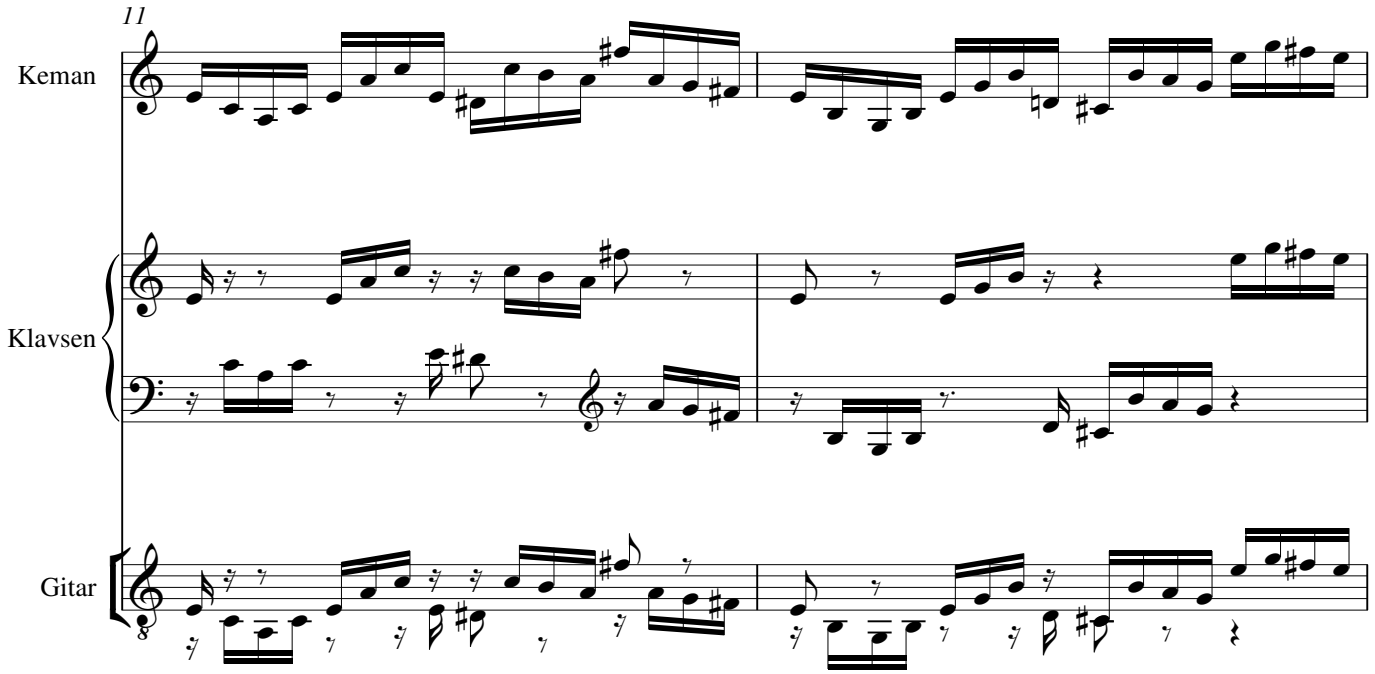


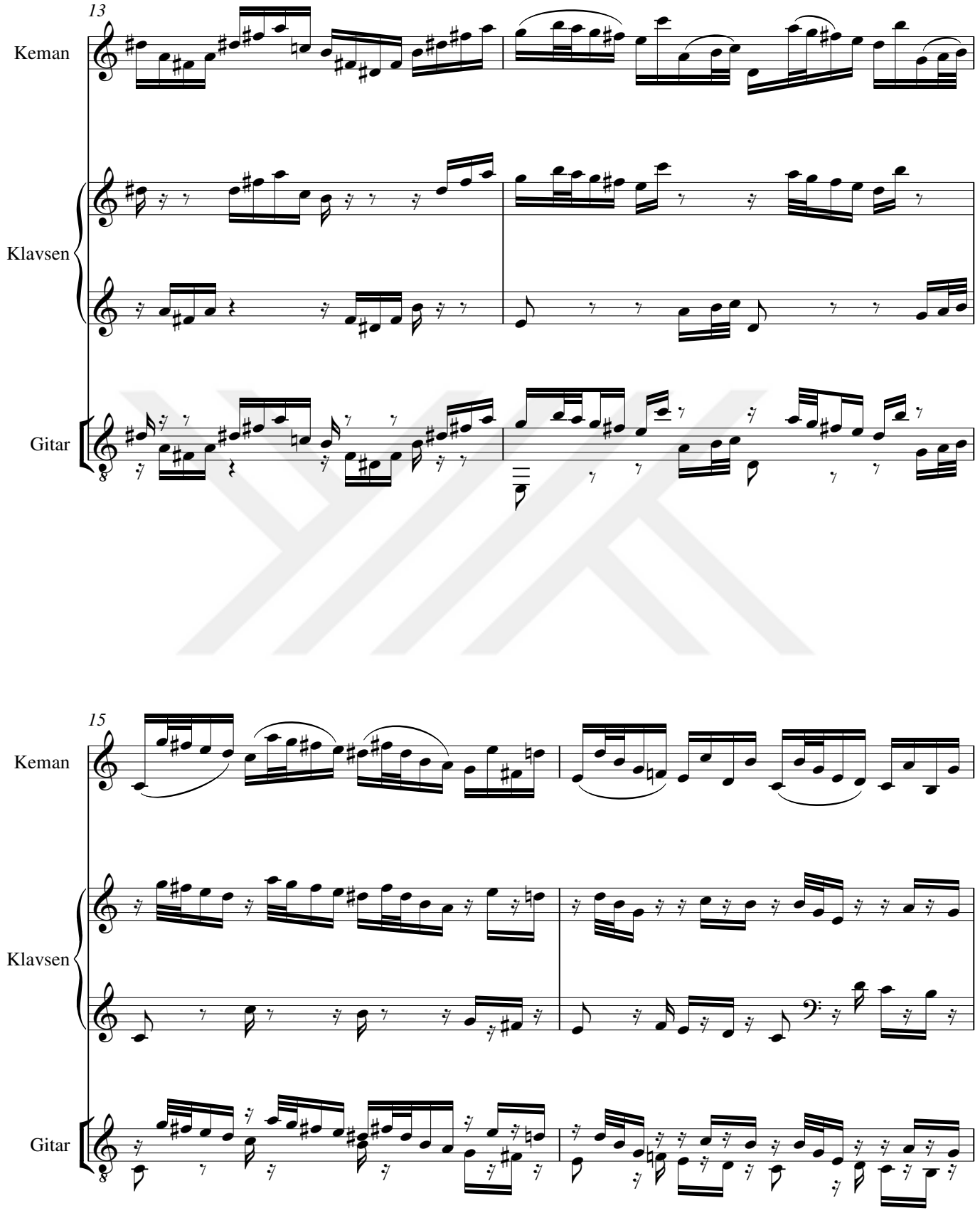


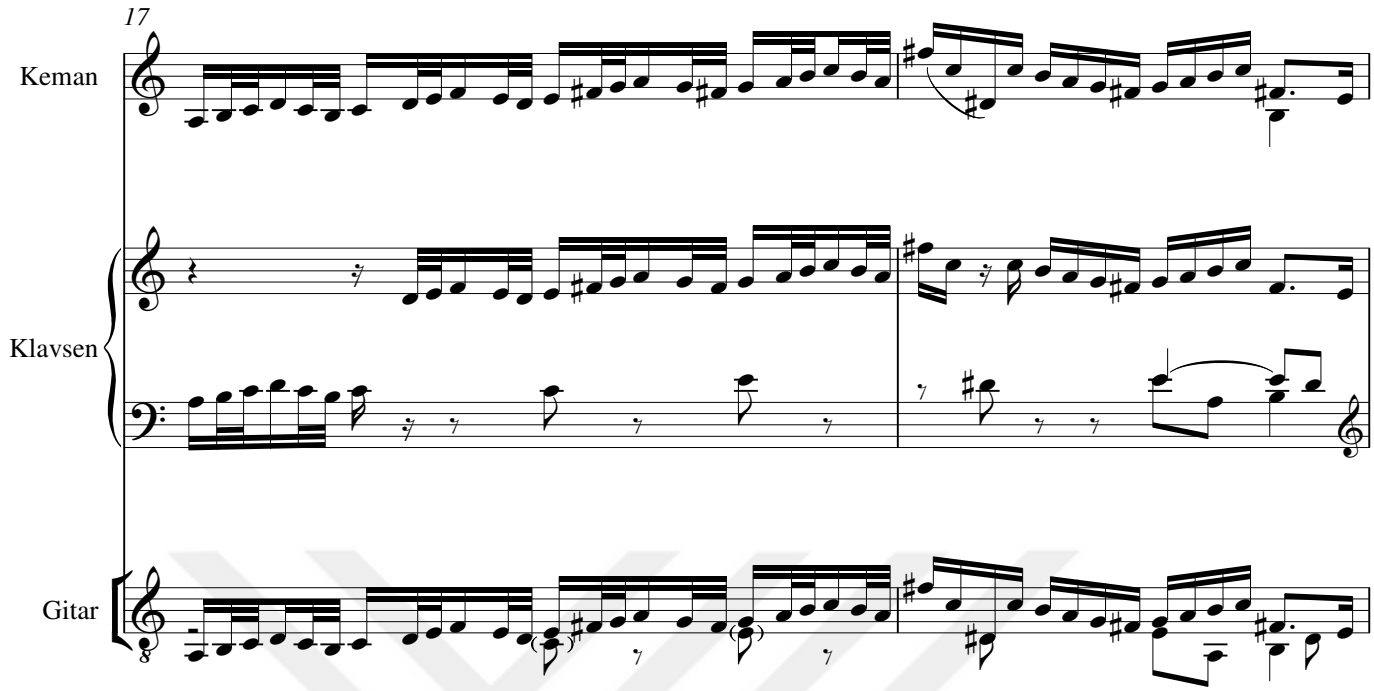

5
Keman
Klavsen
Gitar
f
p

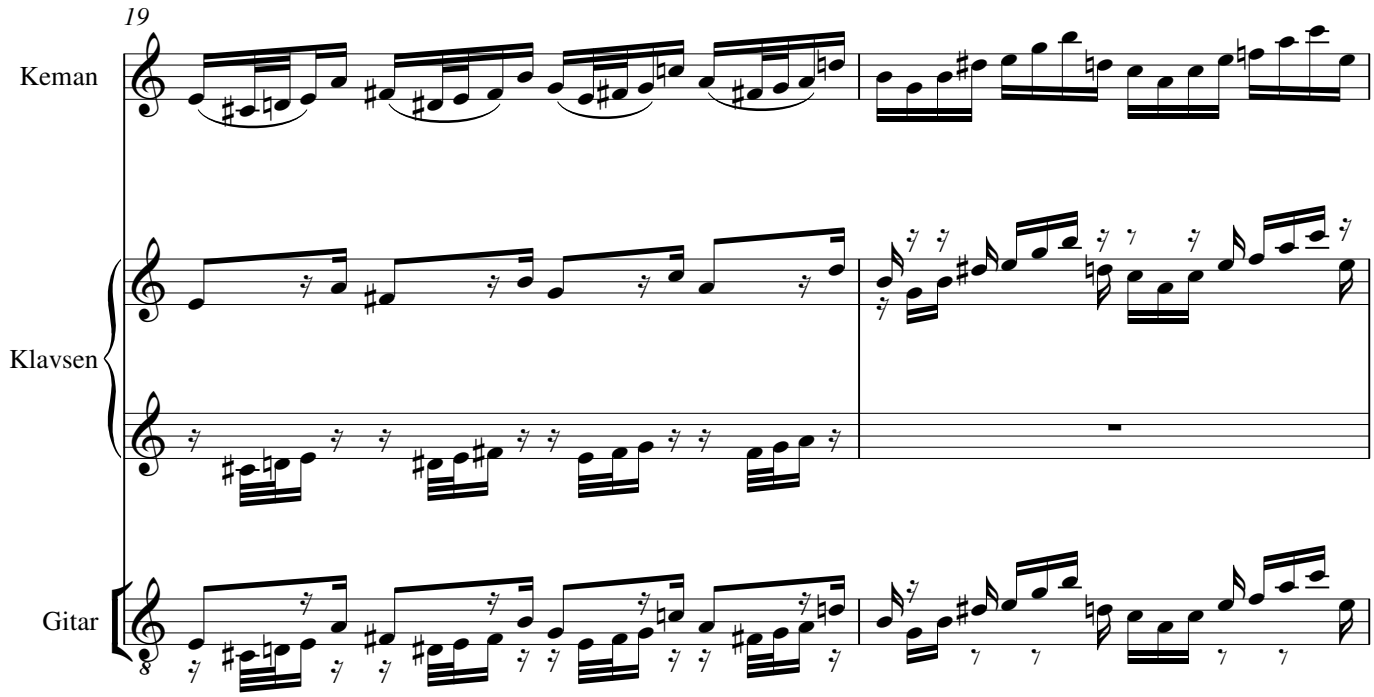

7
Keman
Klavsen
Gitar
f

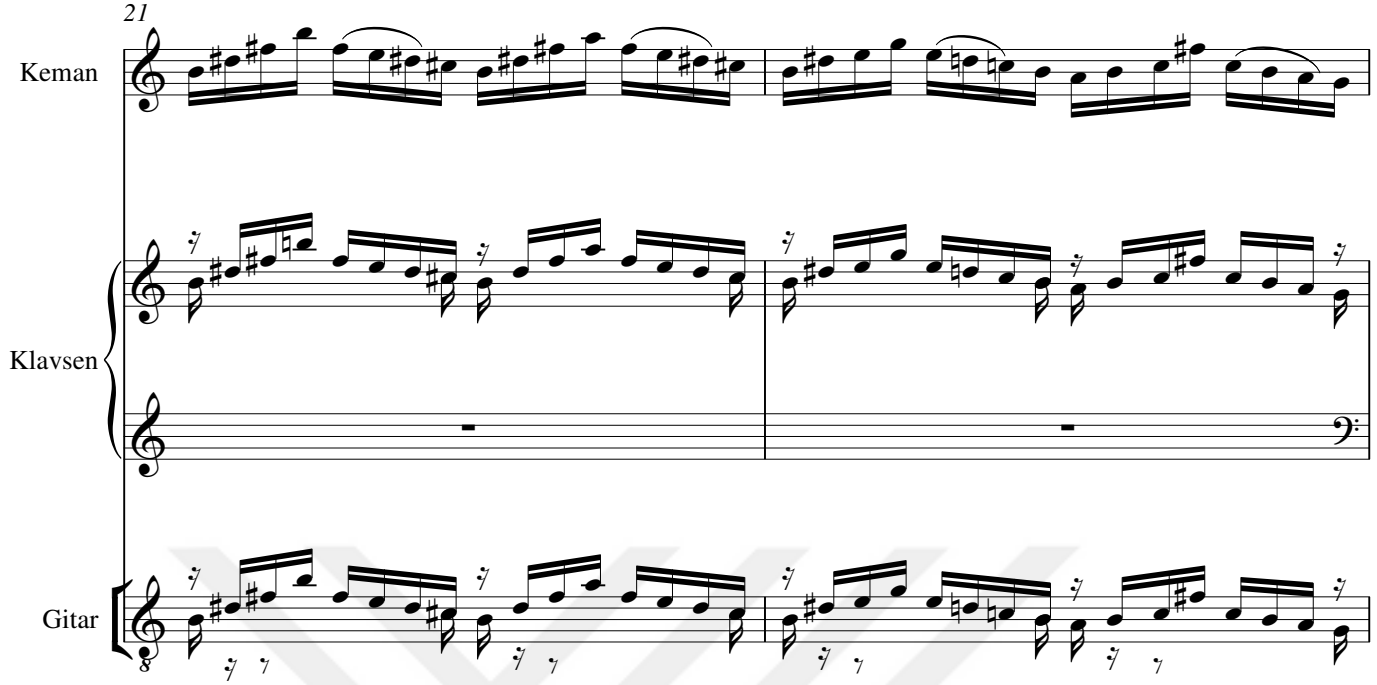

9
Keman
Klavsen
Gitar

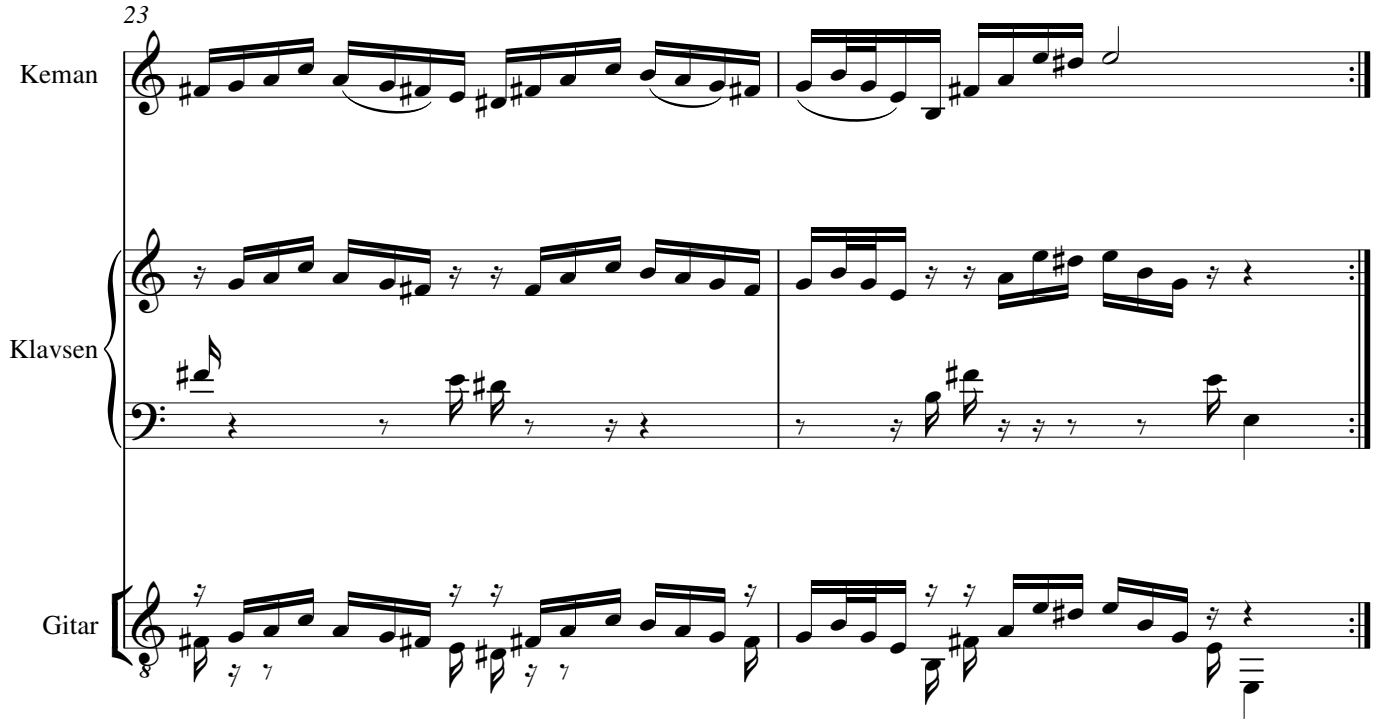

11
Keman
Klavsen
Gitar

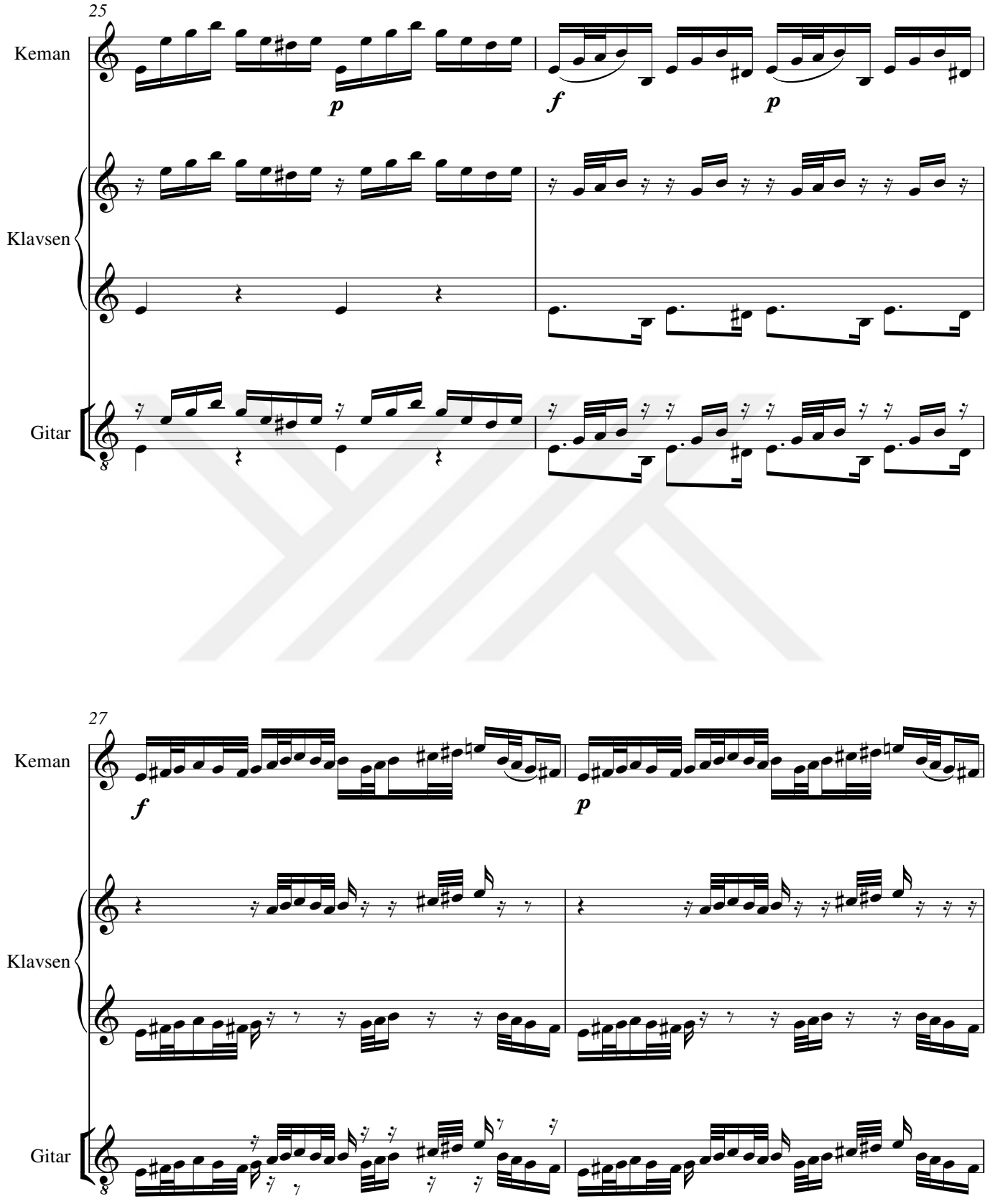

13
Keman
Klavsen
Gitar
15
Keman
Klavsen
Gitar

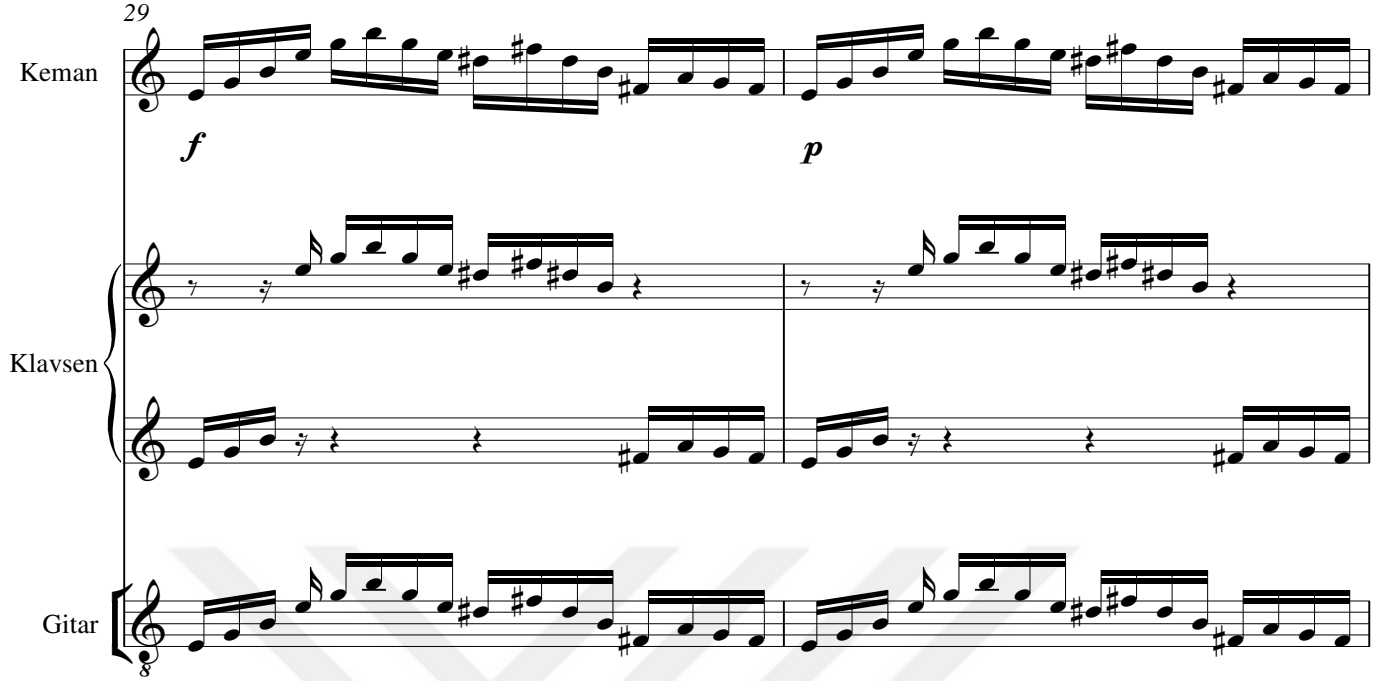

17
Keman
Klavsen
Gitar

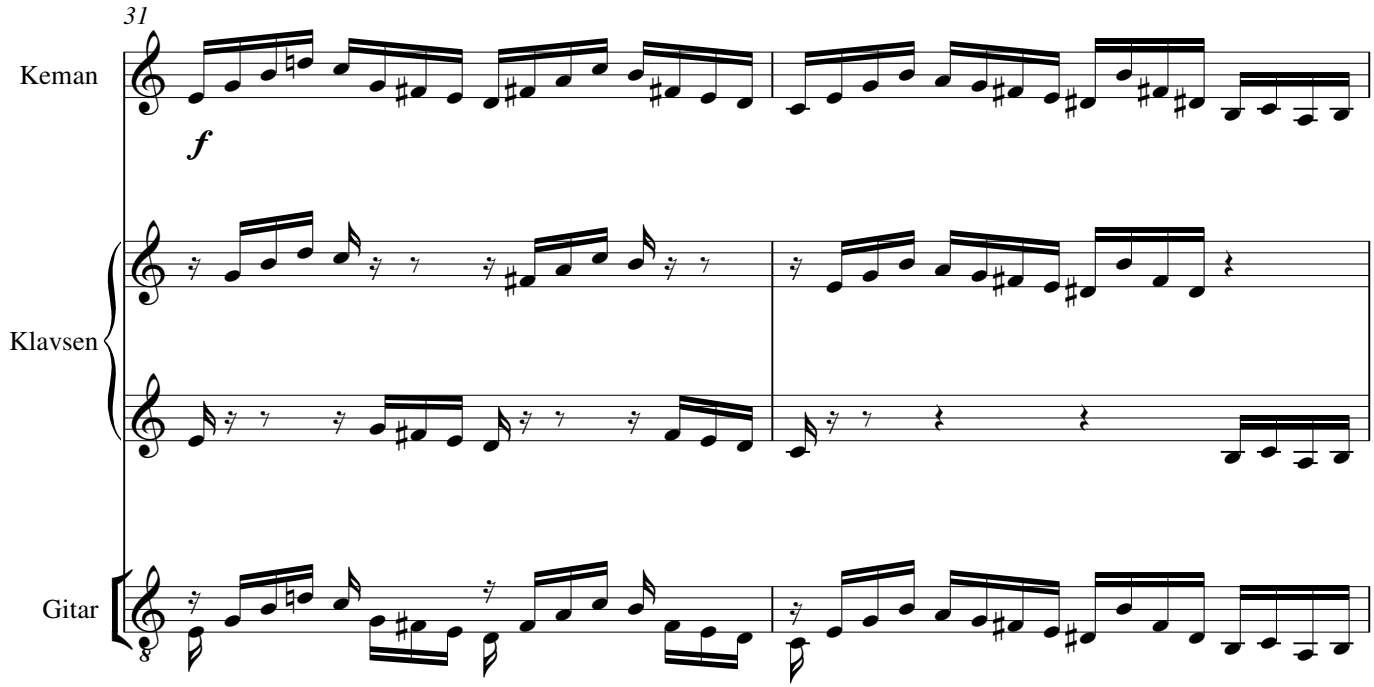

19
Keman
Klavsen
Gitar

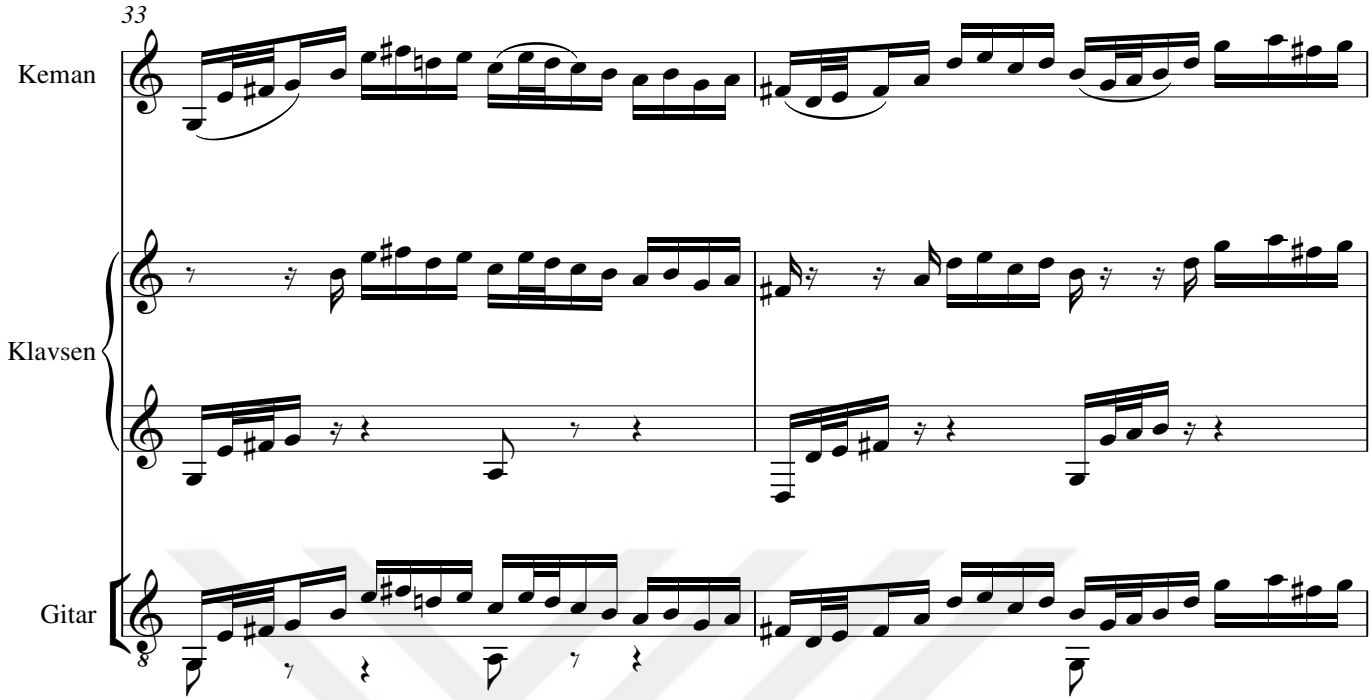

21
Keman
Klavsen
Gitar

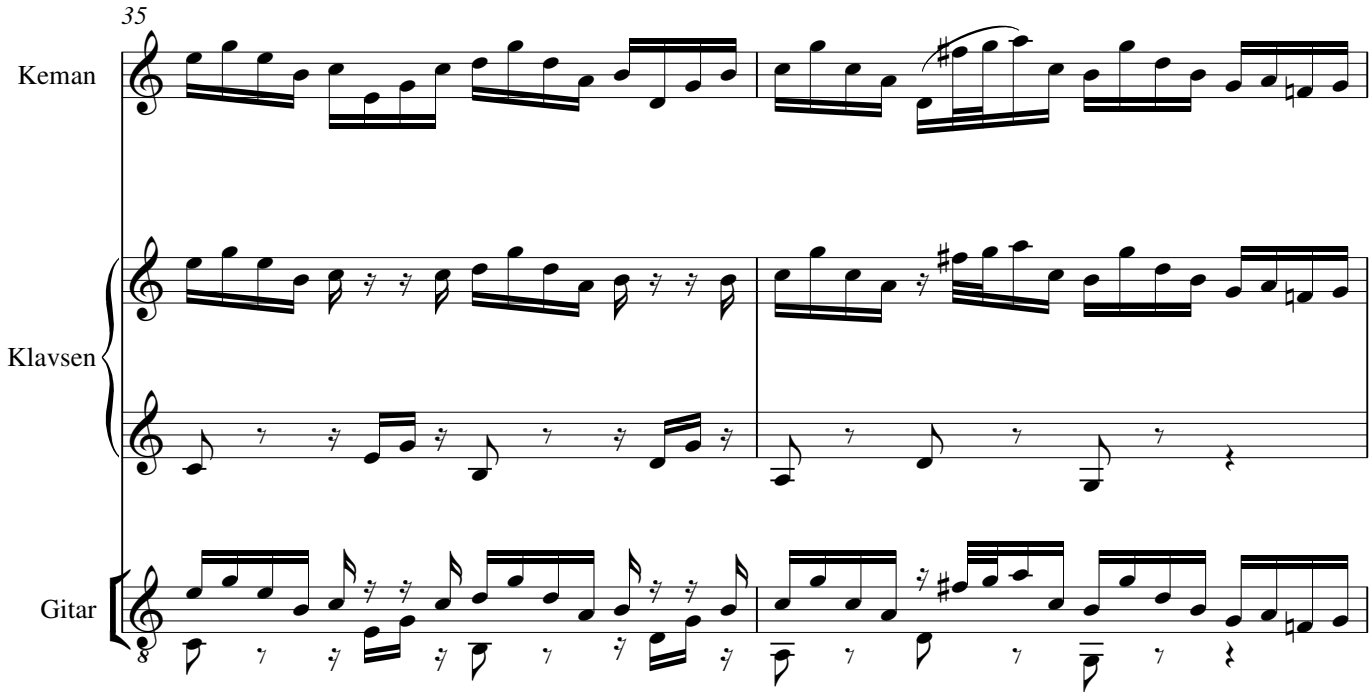

23
Keman
Klavsen
Gitar

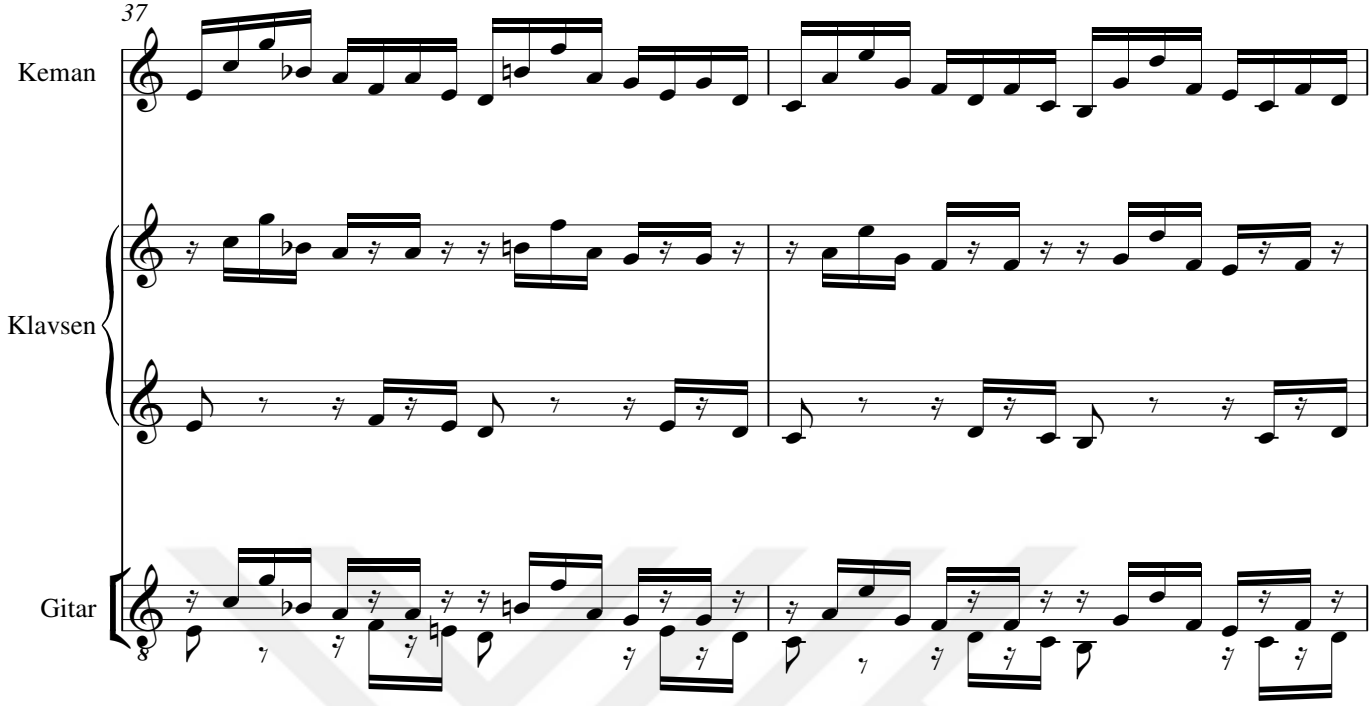

25
Keman
Klavsen
Gitar
p
f
p
27
Keman
Klavsen
Gitar
f
p

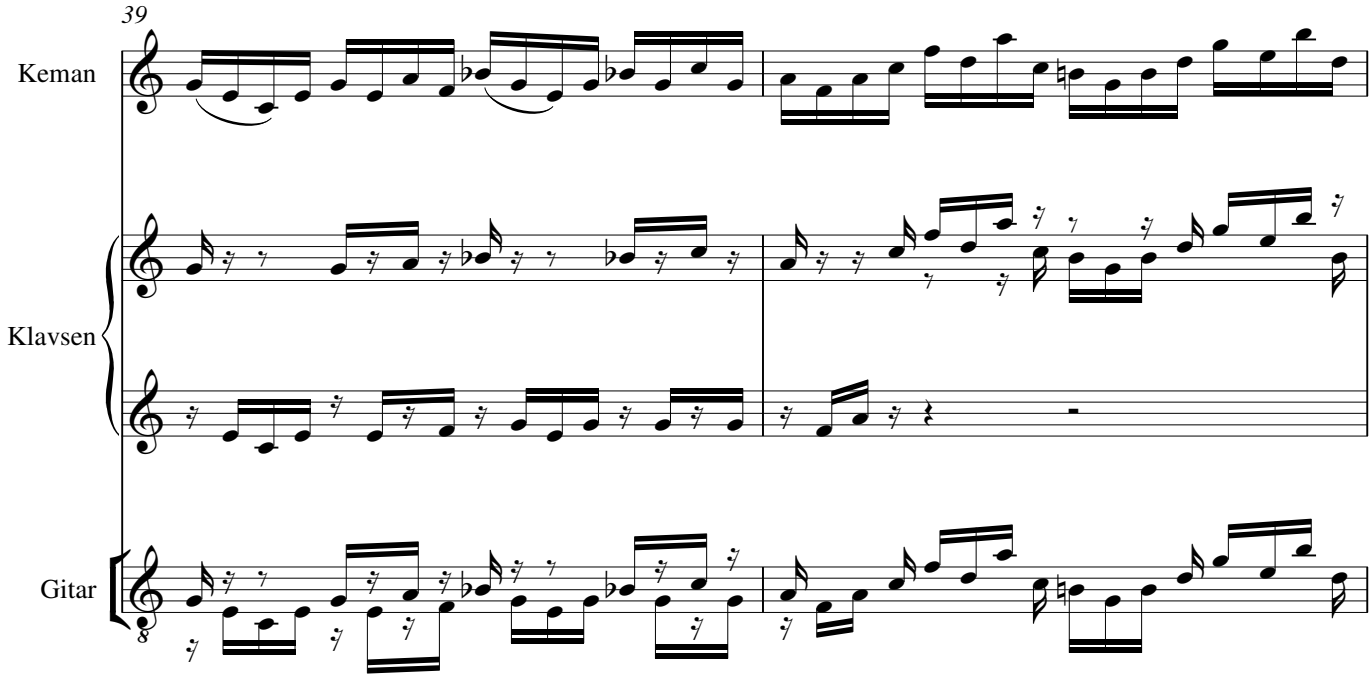

29
Keman
f
p
Klavsen
Gitar

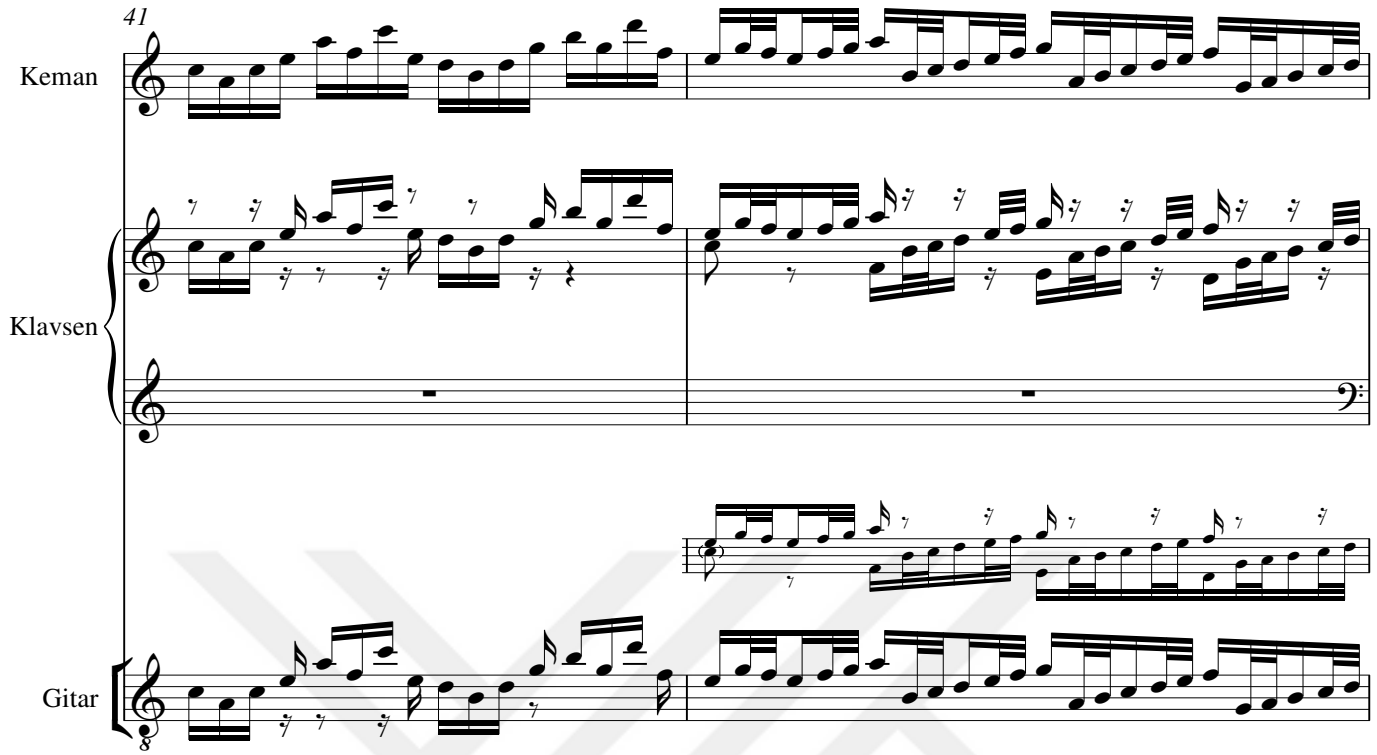

31
Keman
f
Klavsen
Gitar

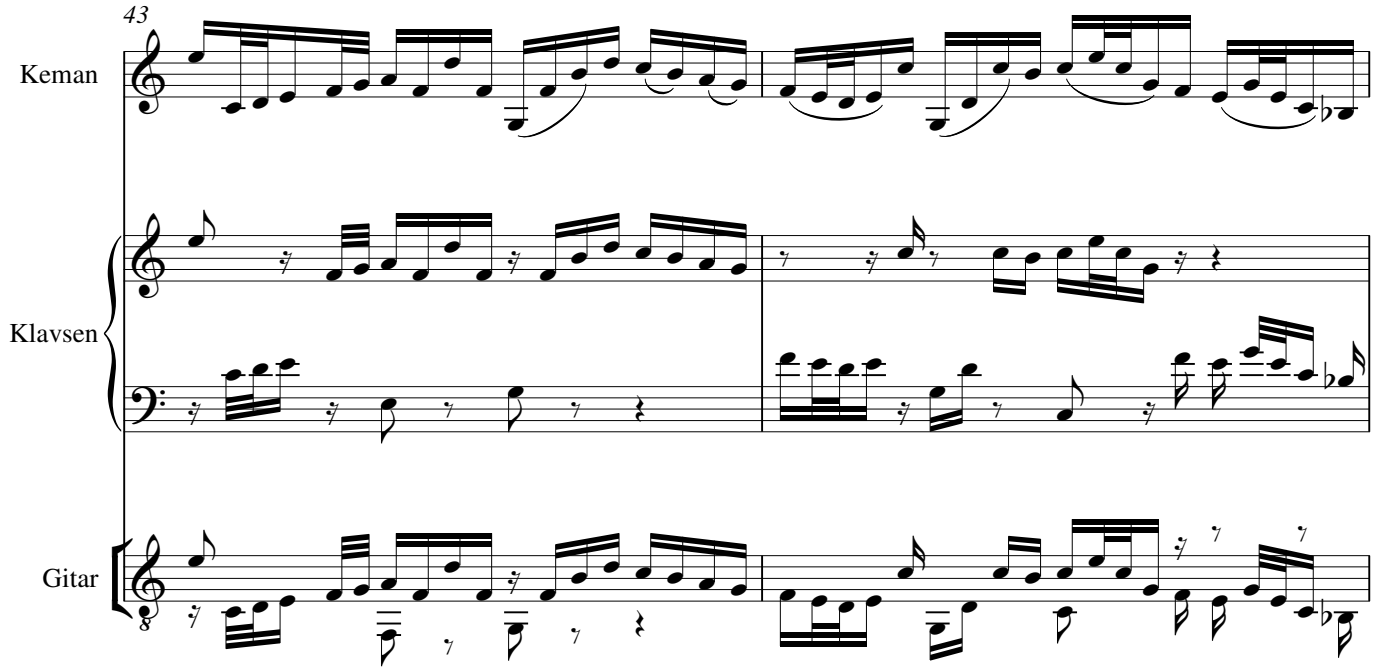

33
Keman
Klavsen
Gitar

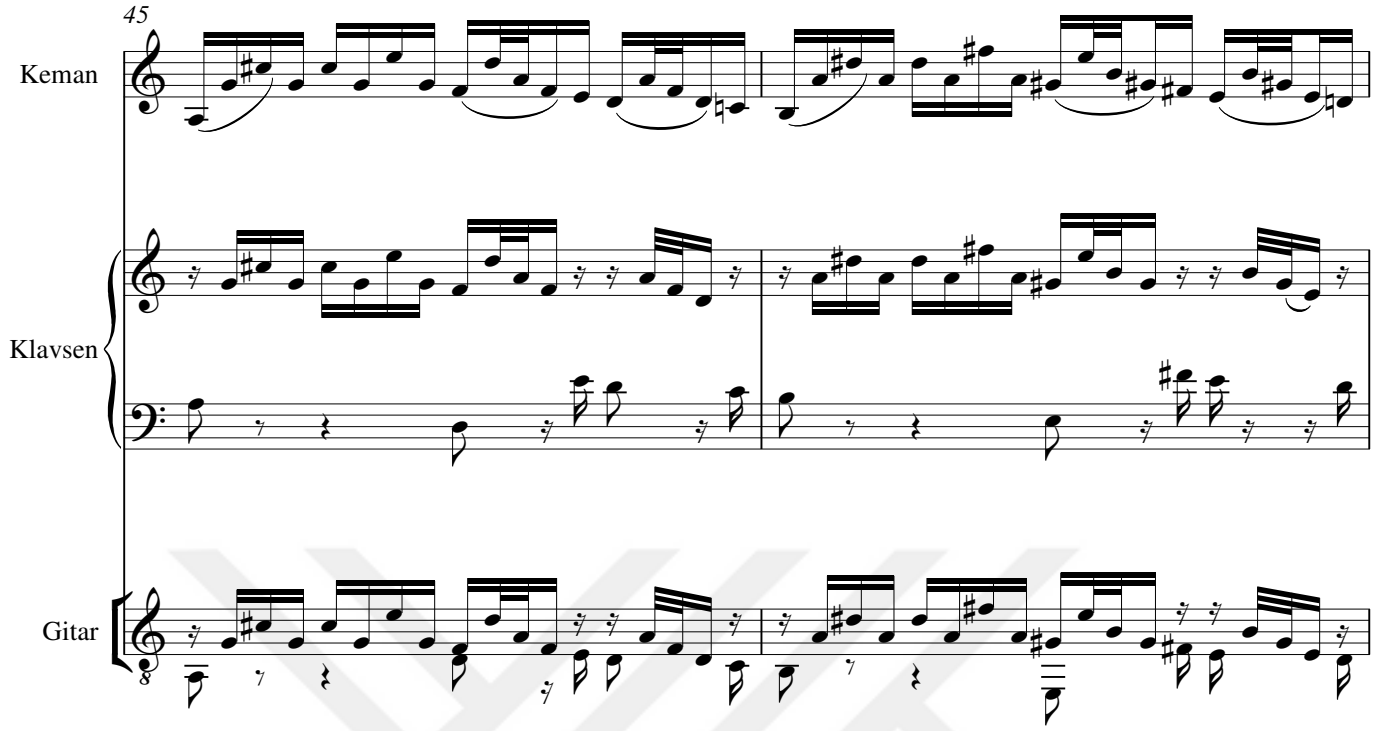

35
Keman
Klavsen
Gitar

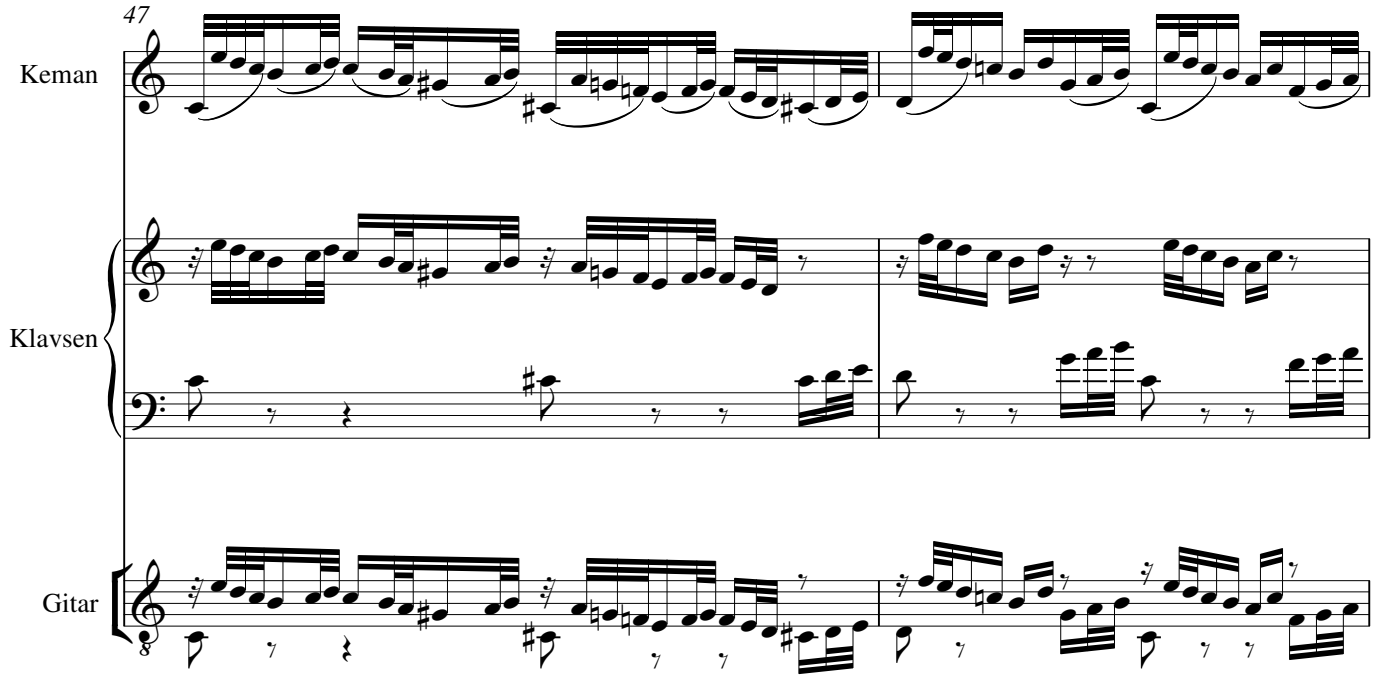

37
Keman
Klavsen
Gitar

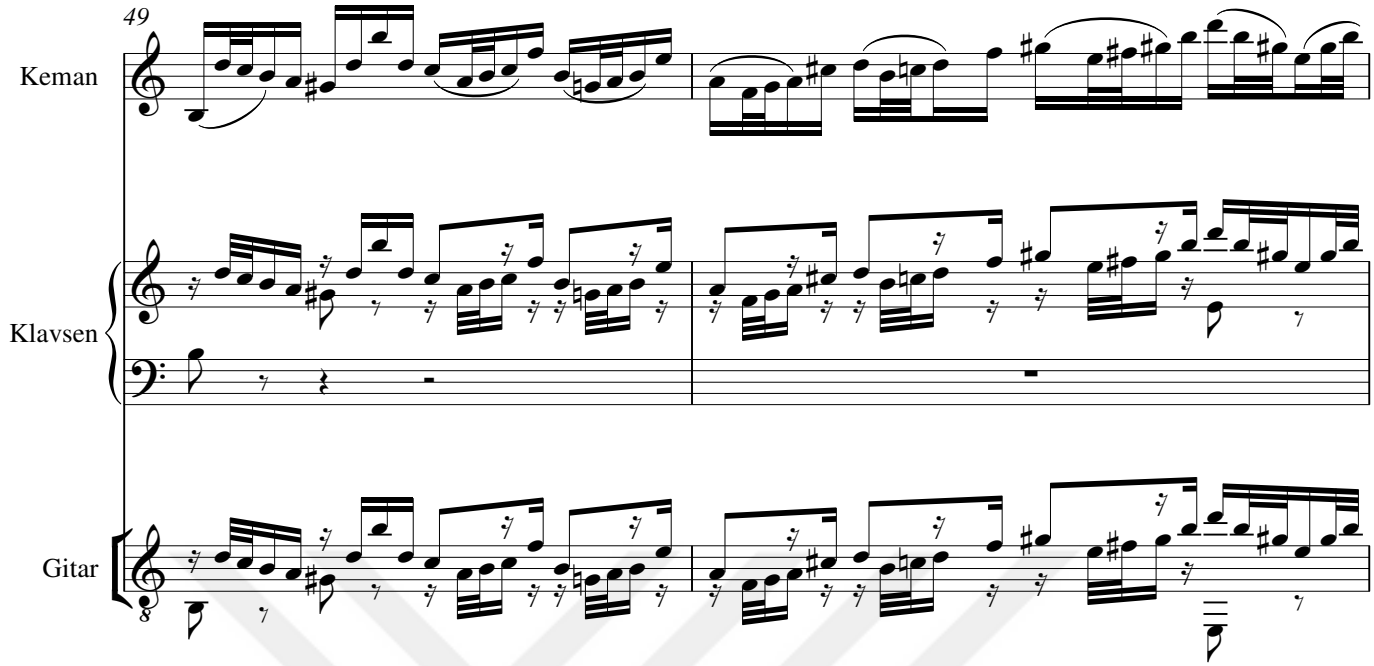

39
Keman
Klavsen
Gitar

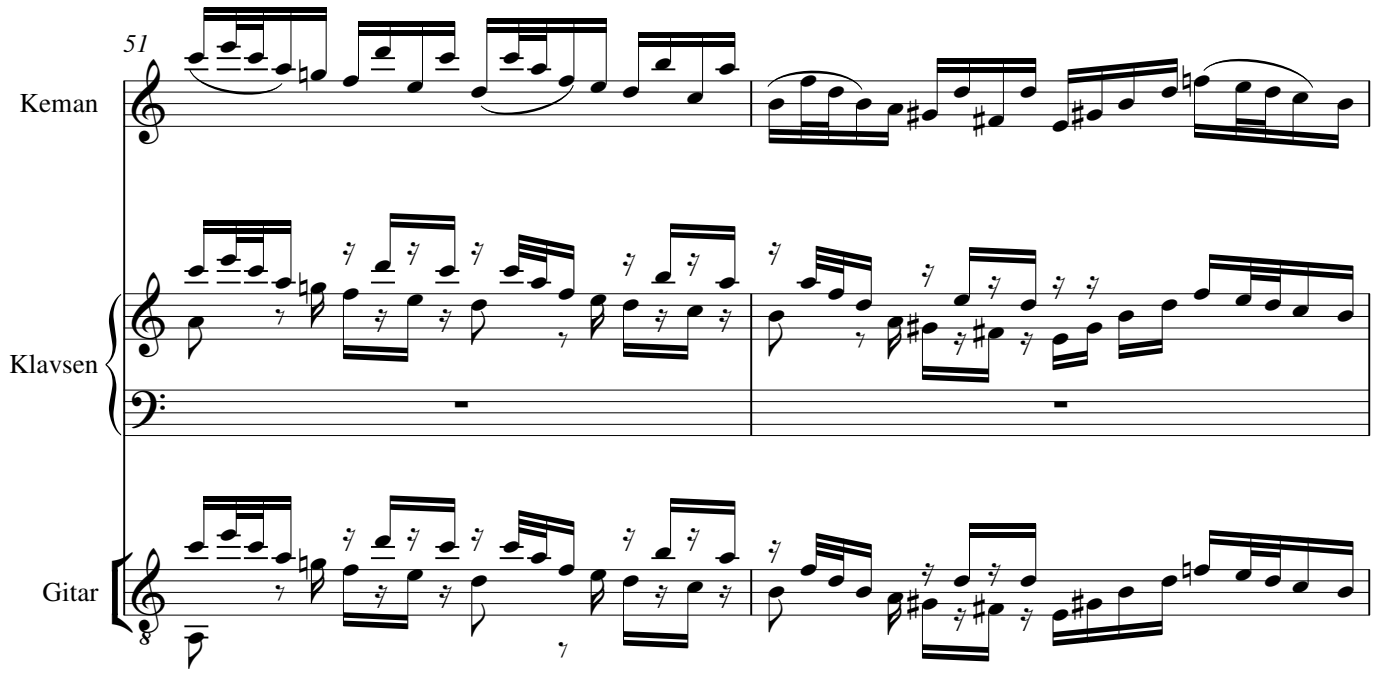

41
Keman
Klavsen
Gitar

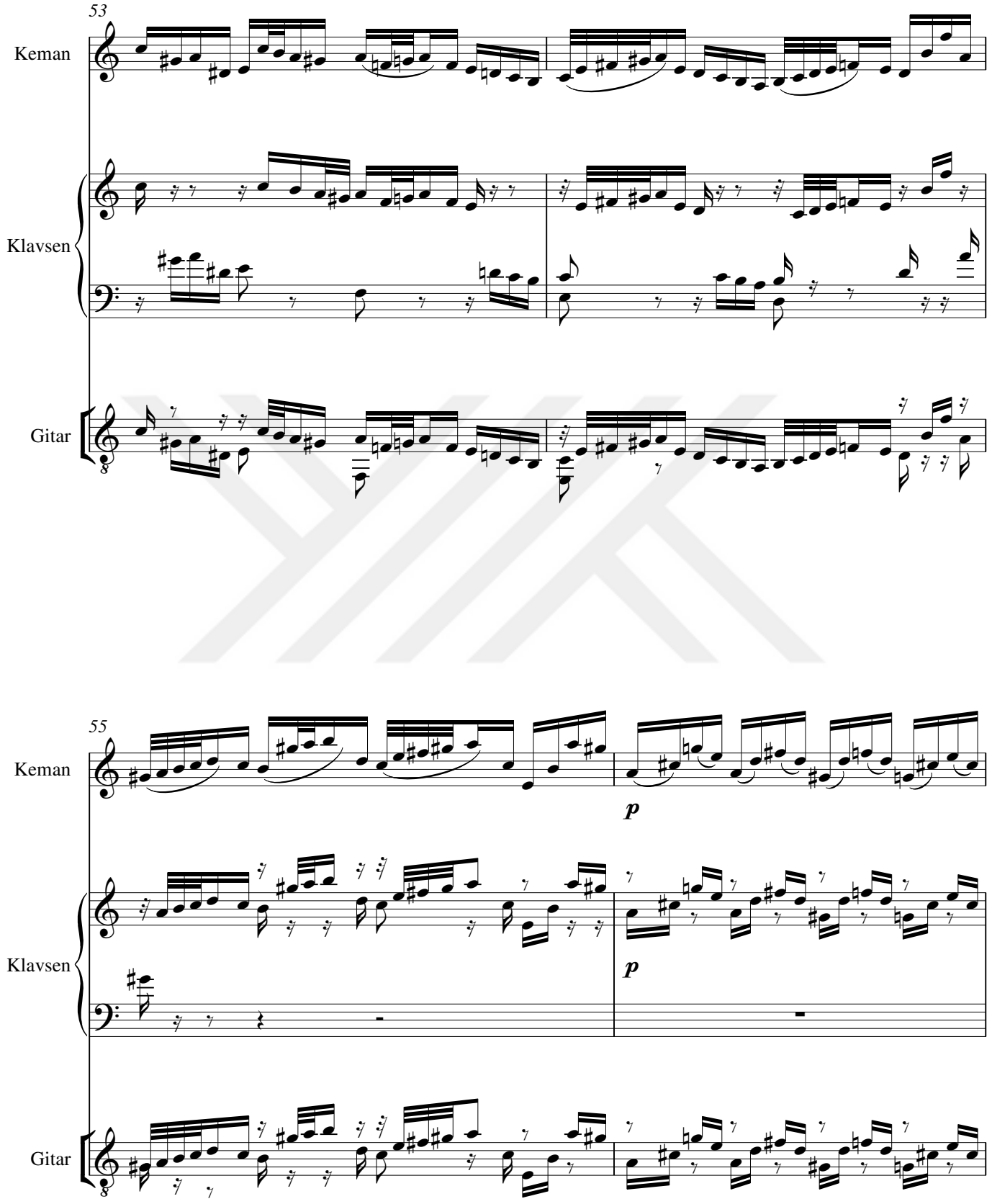

43
Keman
Klavsen
Gitar

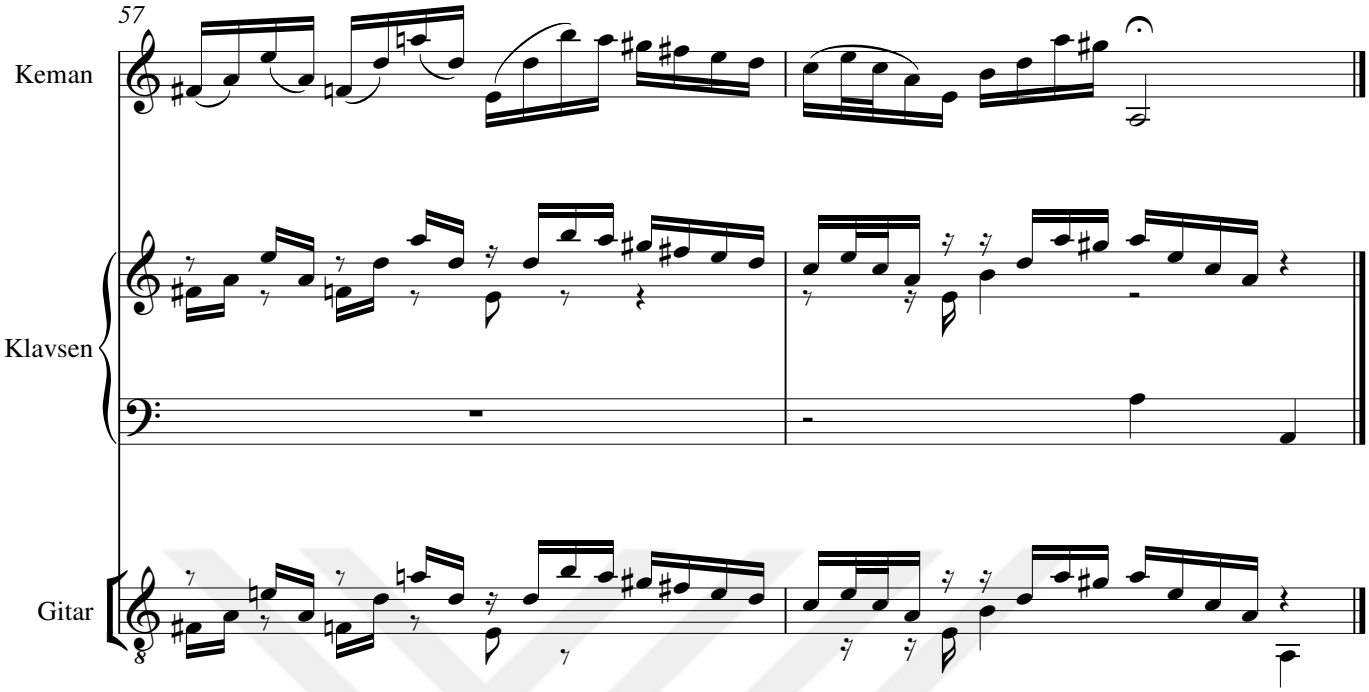

45
Keman
Klavsen
Gitar


47
Keman
Klavsen
Gitar


49
Keman
Klavsen
Gitar


51
Keman
Klavsen
Gitar


53
Keman
Klavsen
Gitar
55
Keman
p
Klavsen
p
Gitar


57
Keman
Klavsen
Gitar
8

EK-3. BWV 1003 / BWV 964 Gitar Edisyonu

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1680-1750)

BWV 1003 - BWV 964

GİTAR EDİSYONU

Gitar Uyarlaması

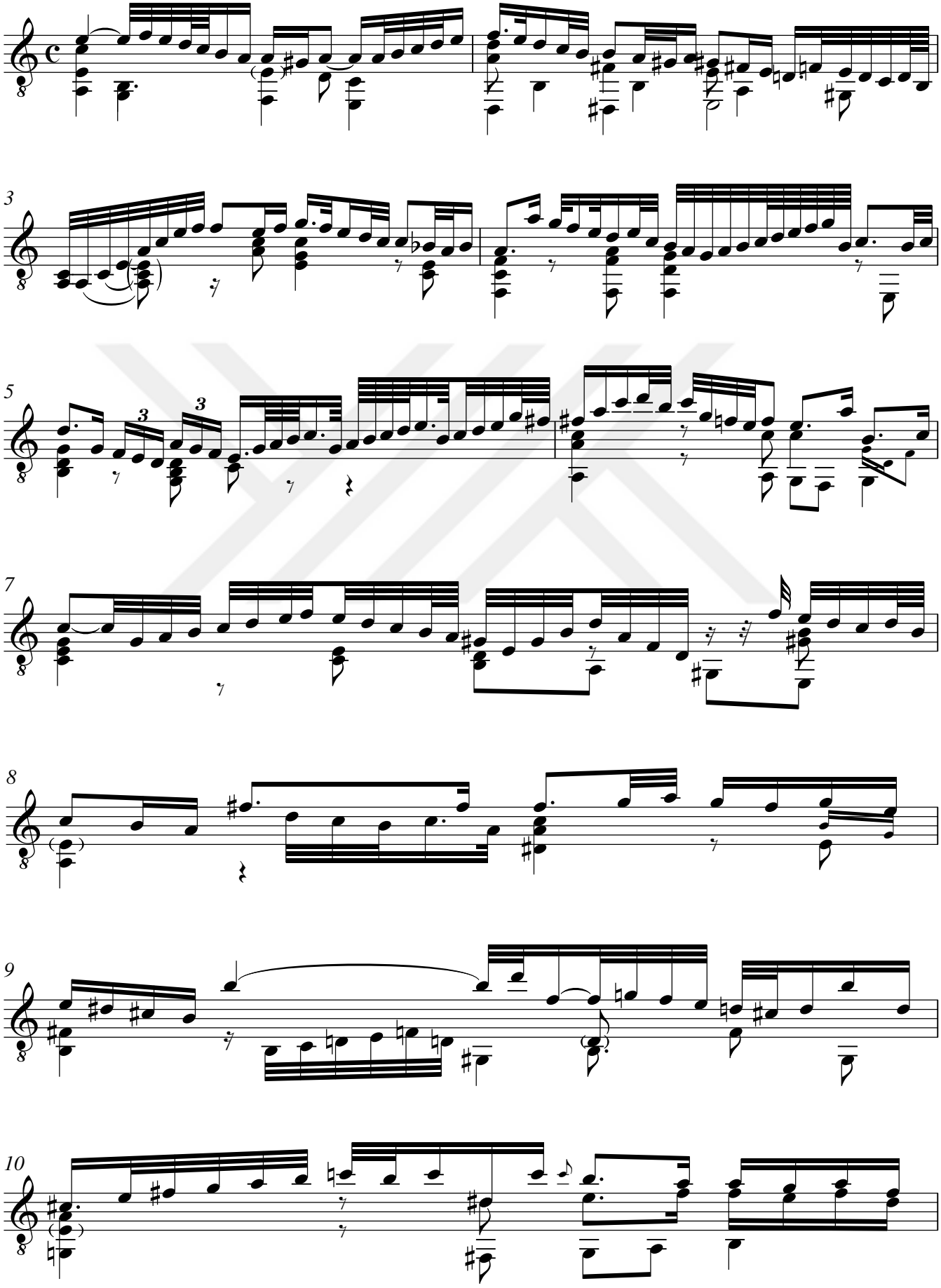
Alp Ozan Bursalıoğlu

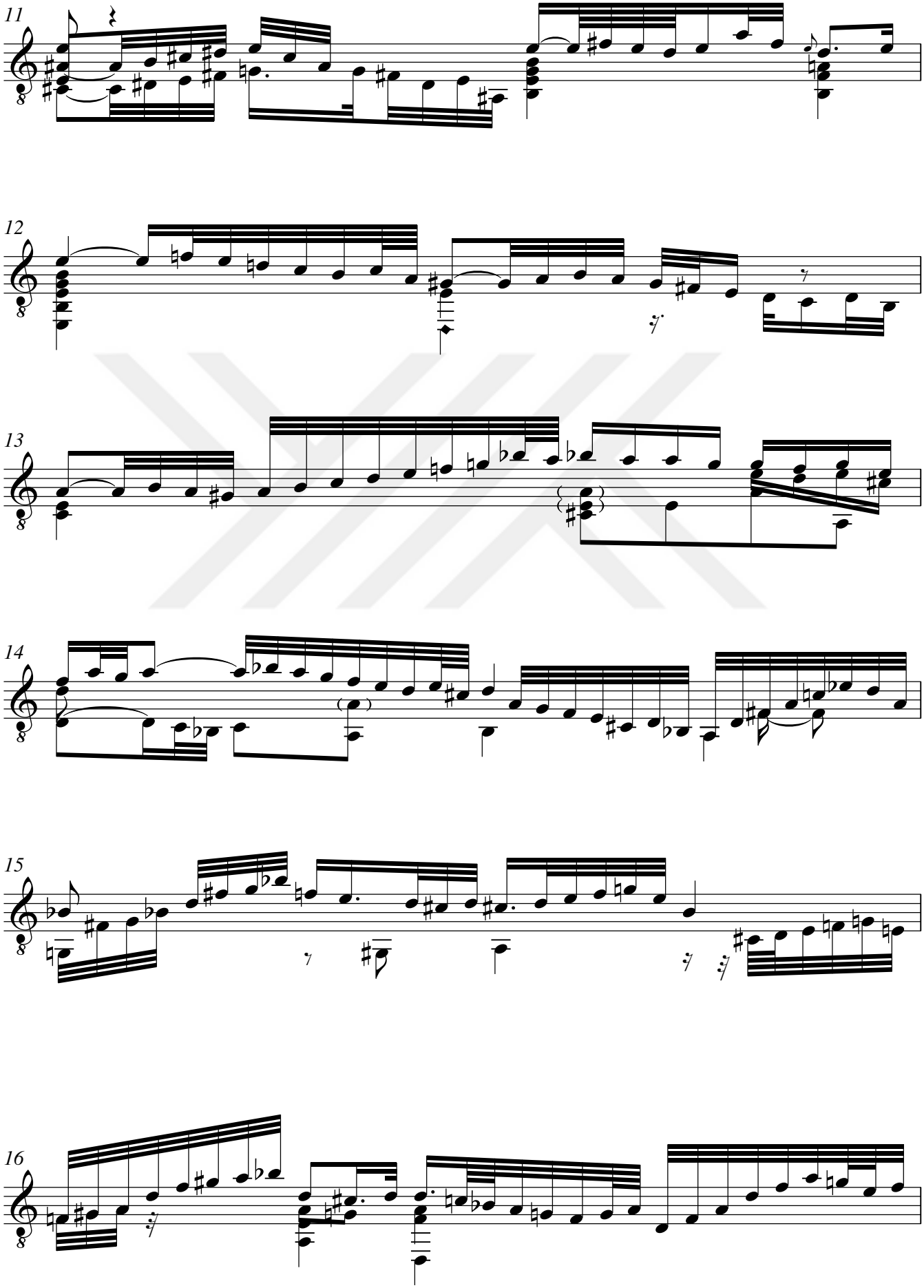
Gitar Uyarlaması
Alp Ozan Bursalıoglu

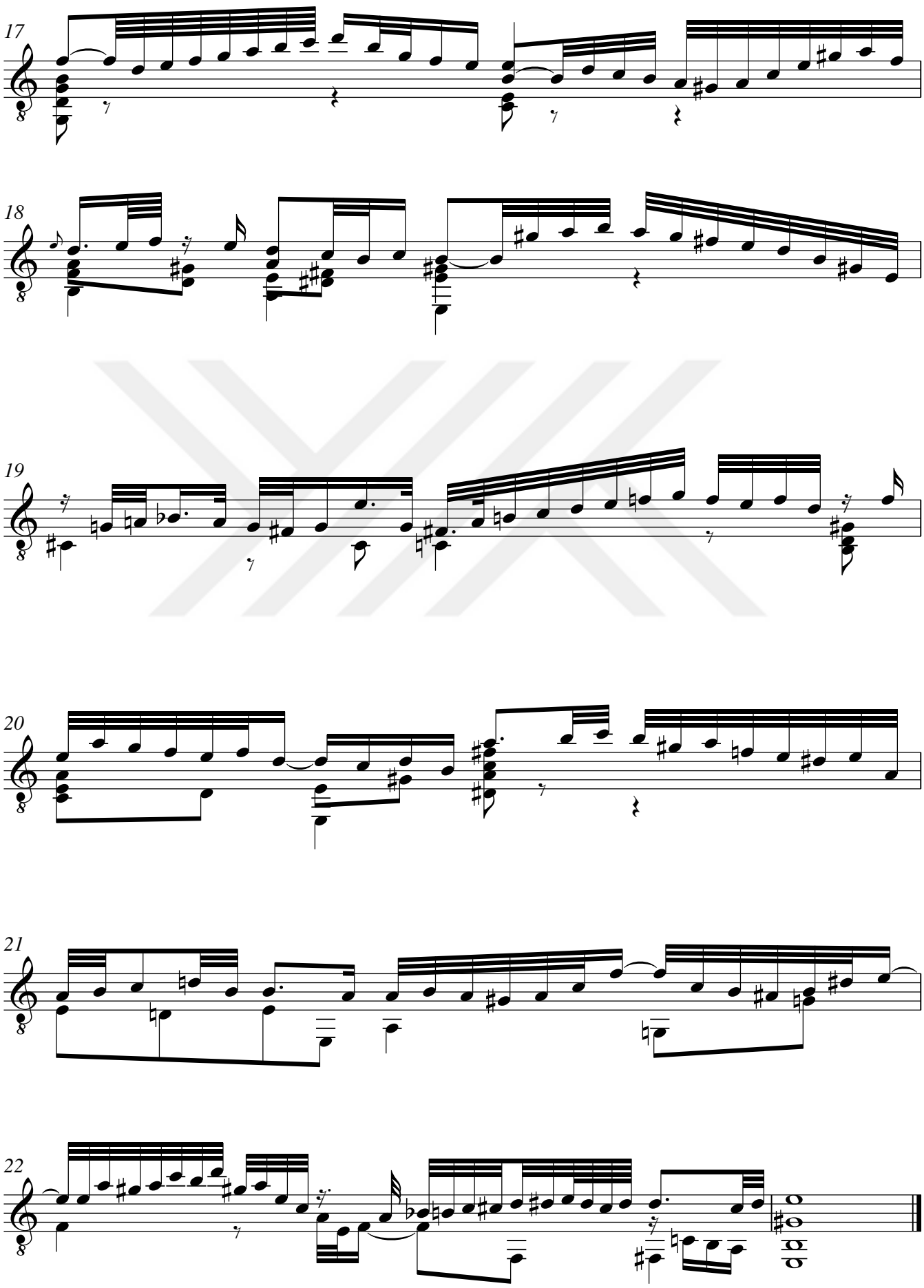
GRAVE

Johann Sebastian BACH

⑥ = D

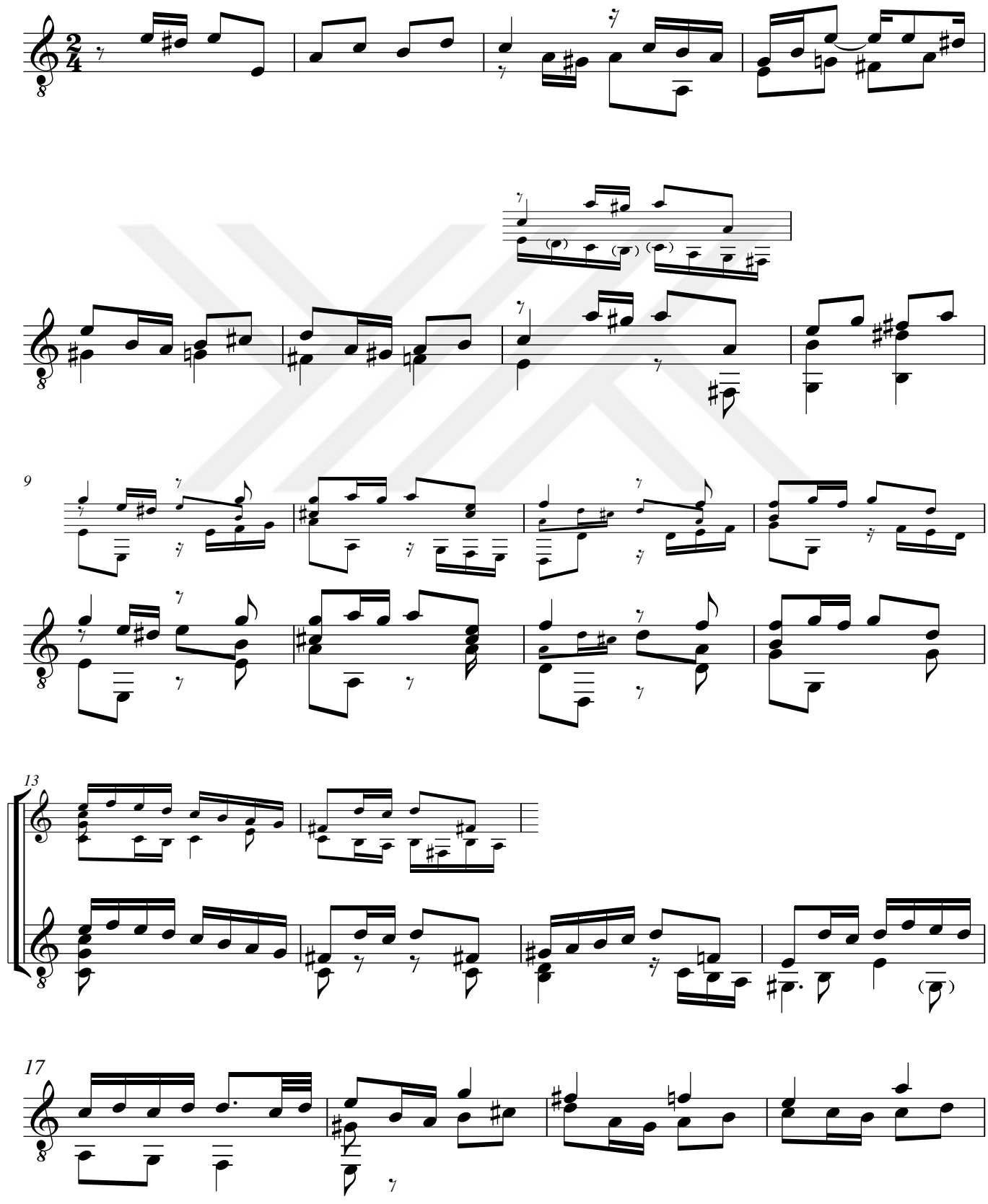


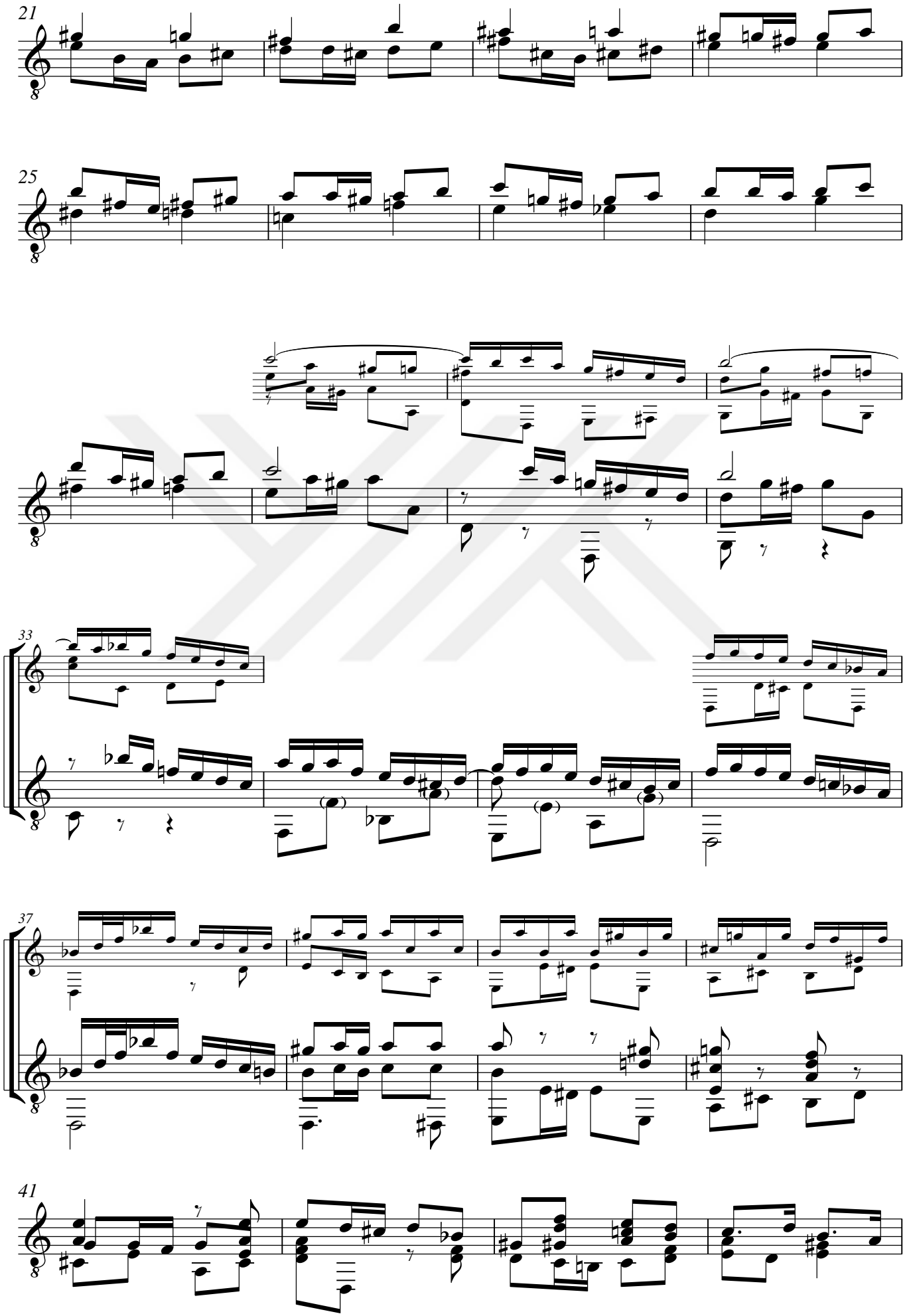

11
12
13
14
15
16

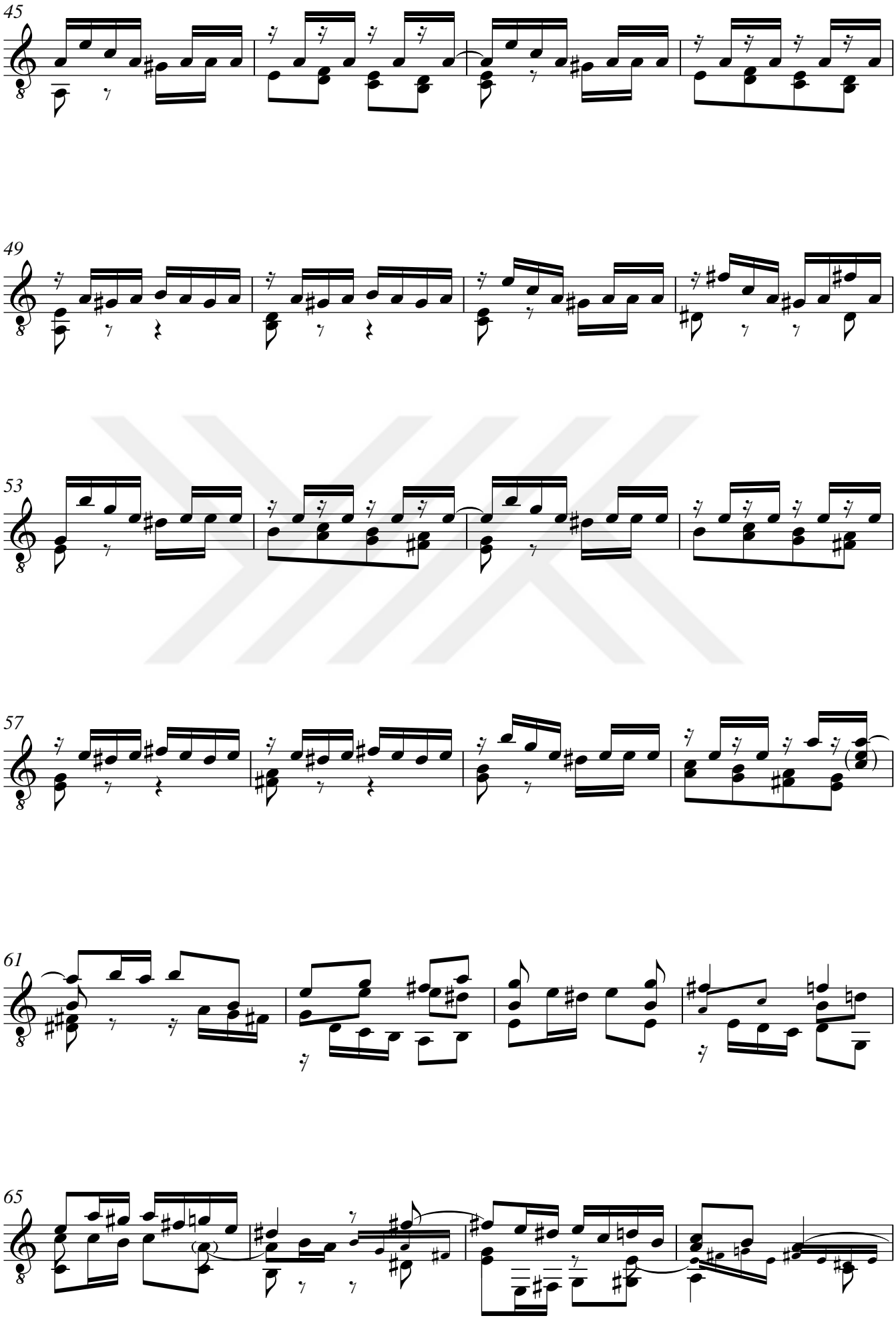

17
18
19
20
21
22

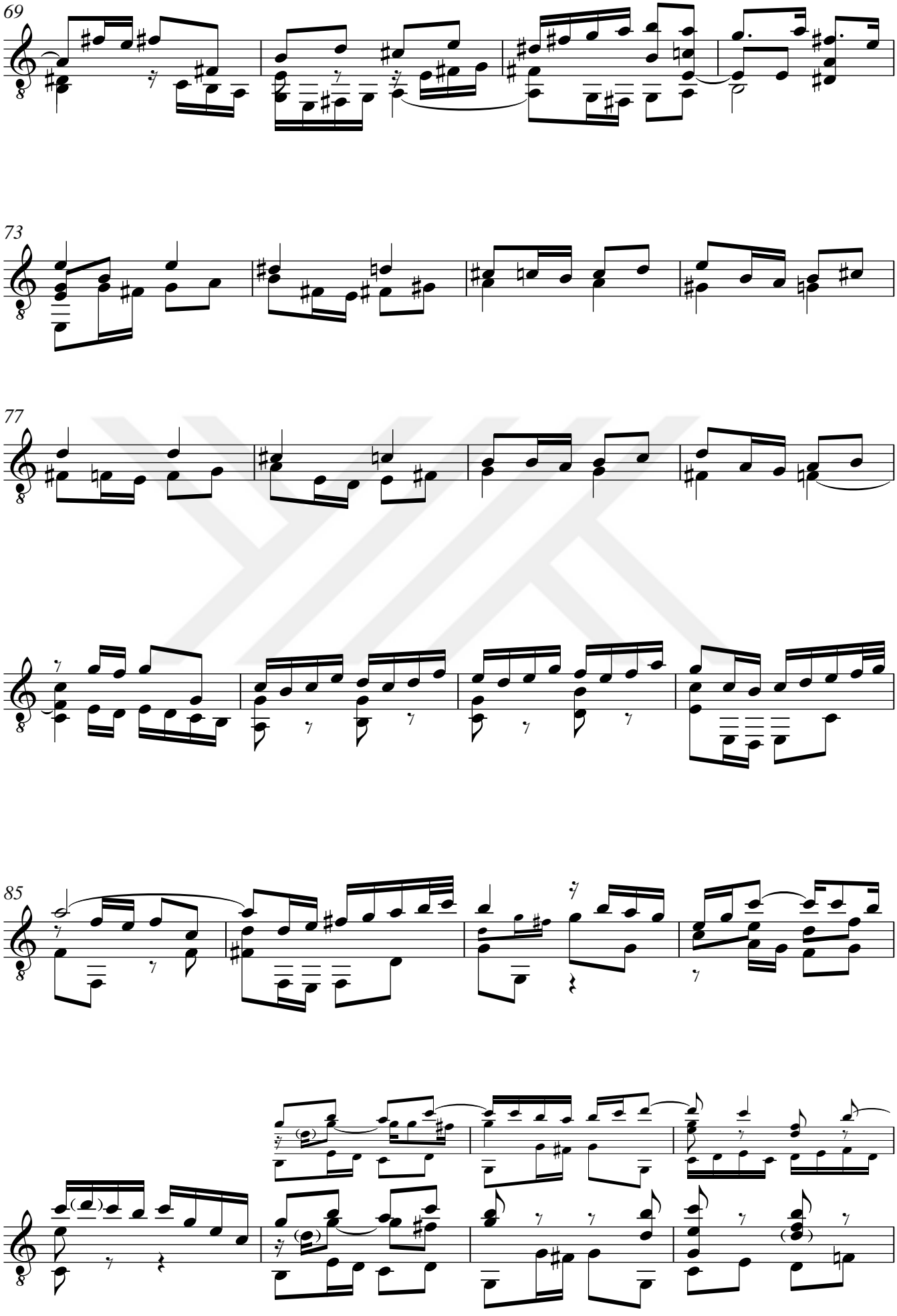
FUGA

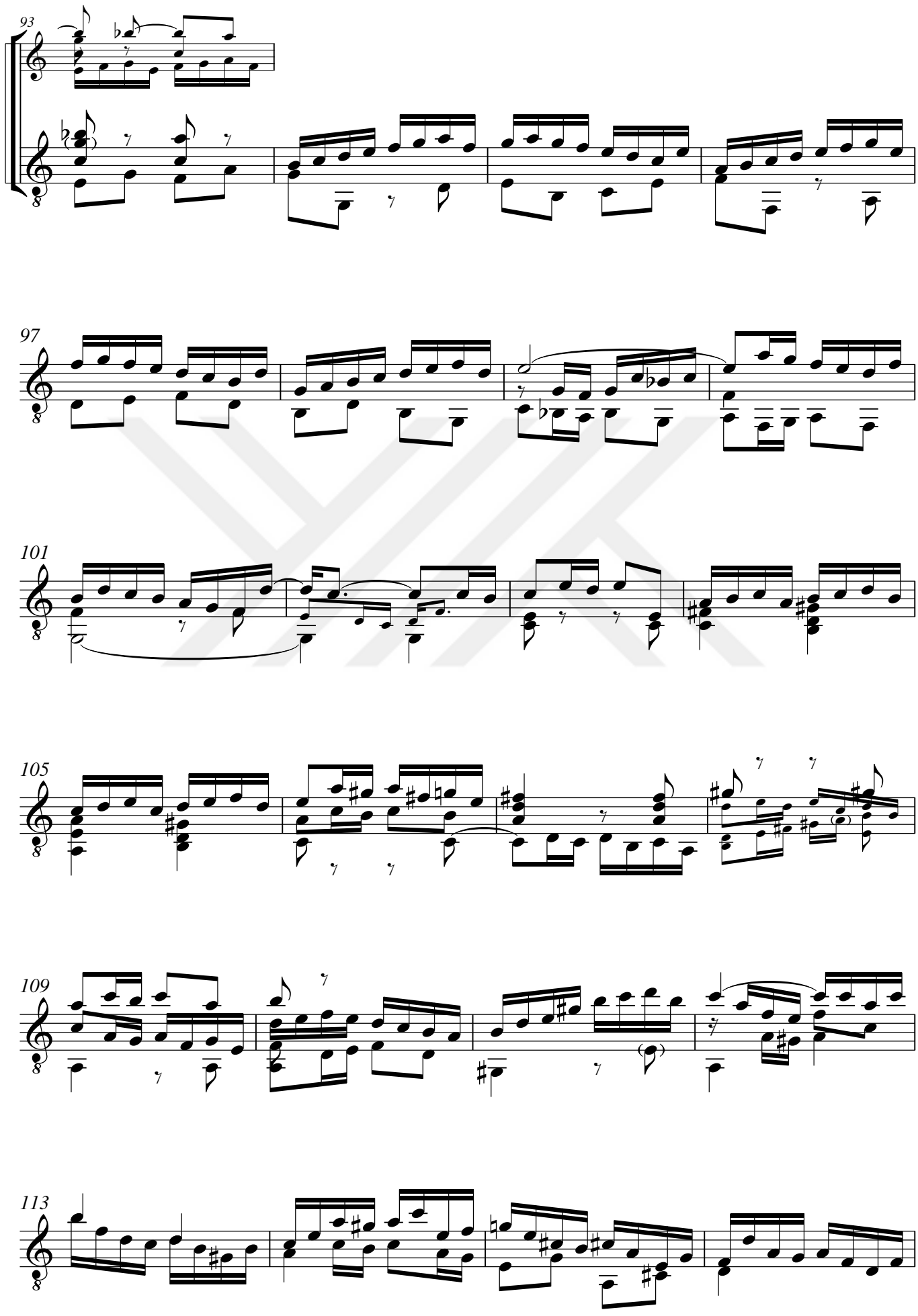
⑥ = D

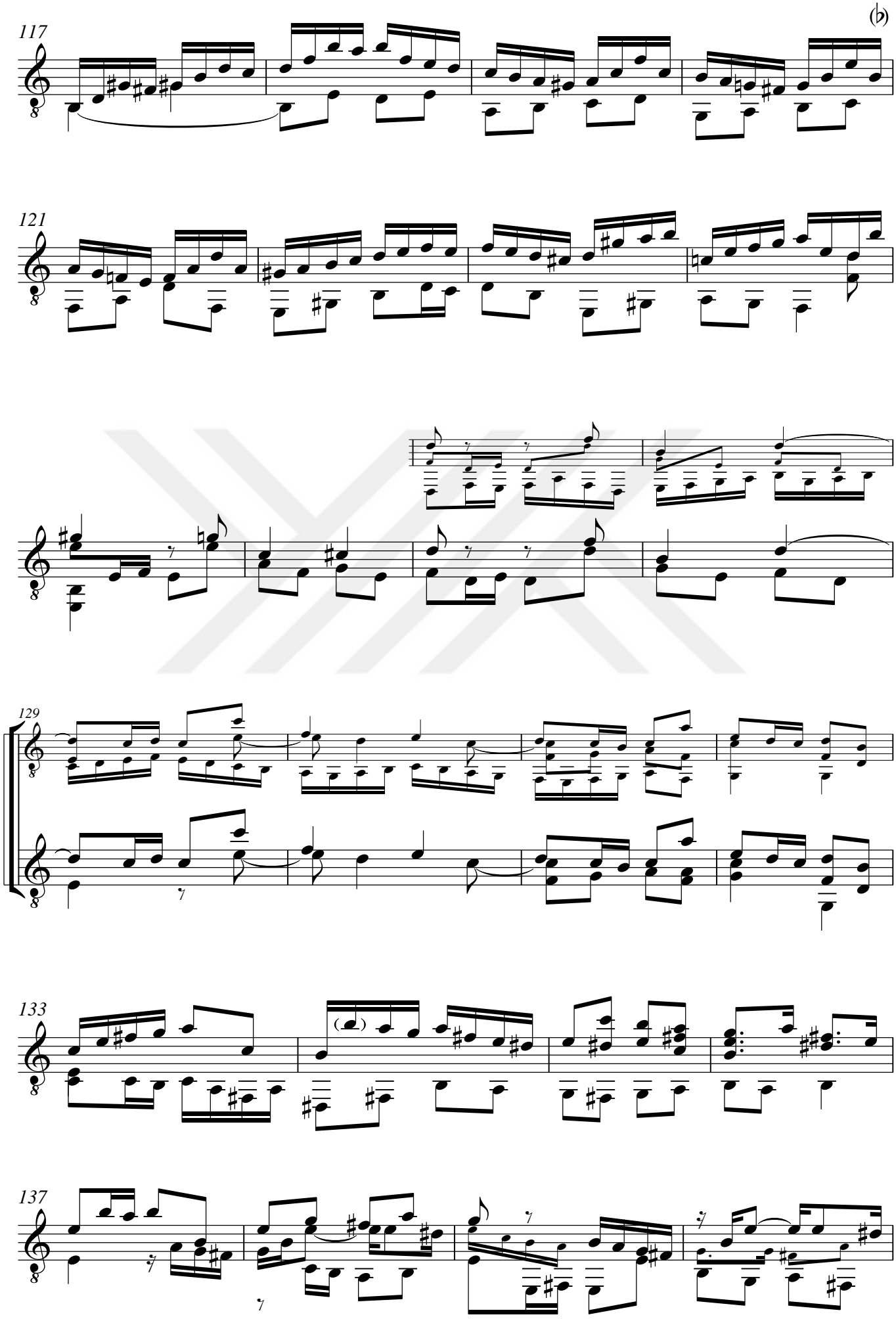


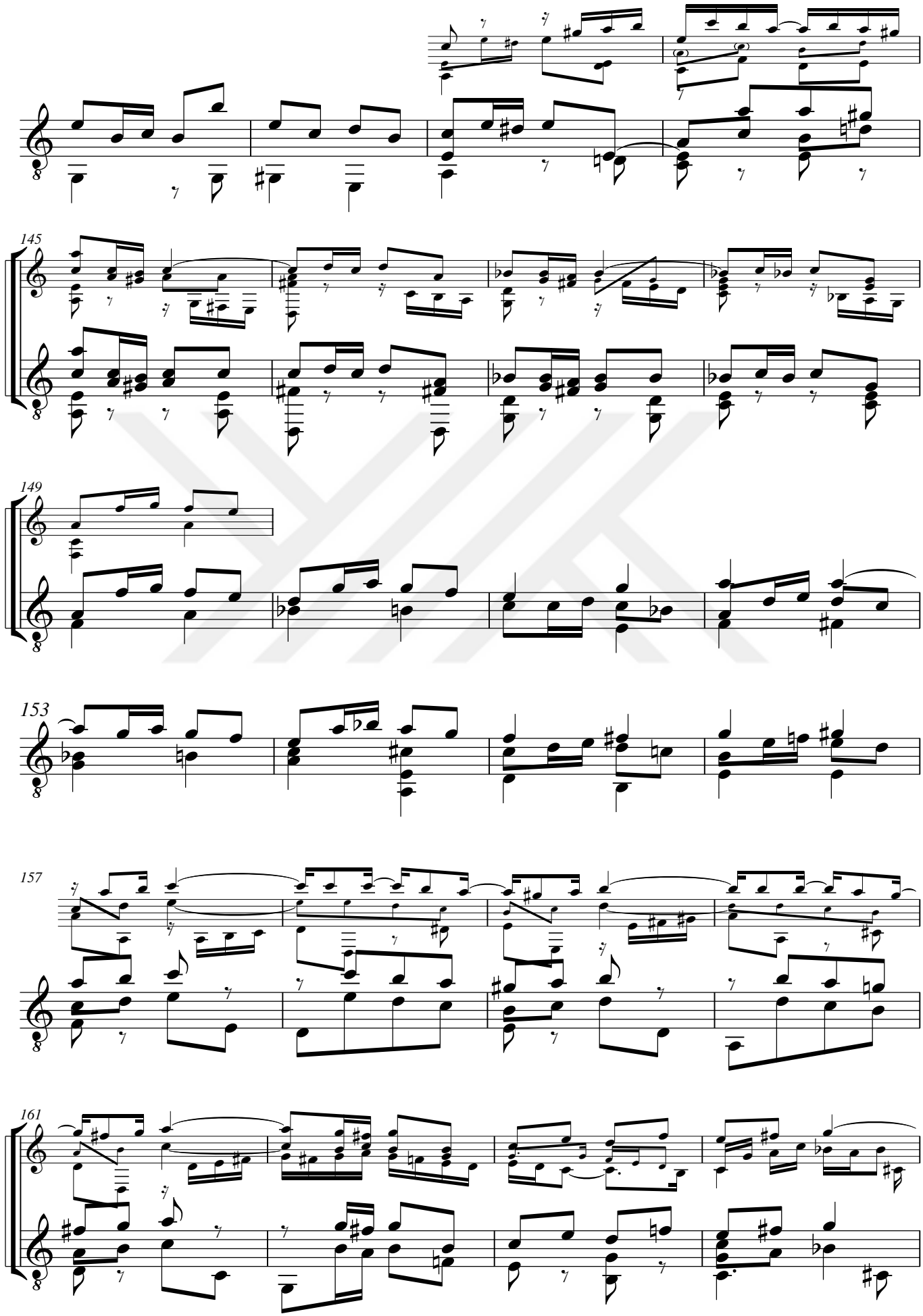

21
25
33
37
41

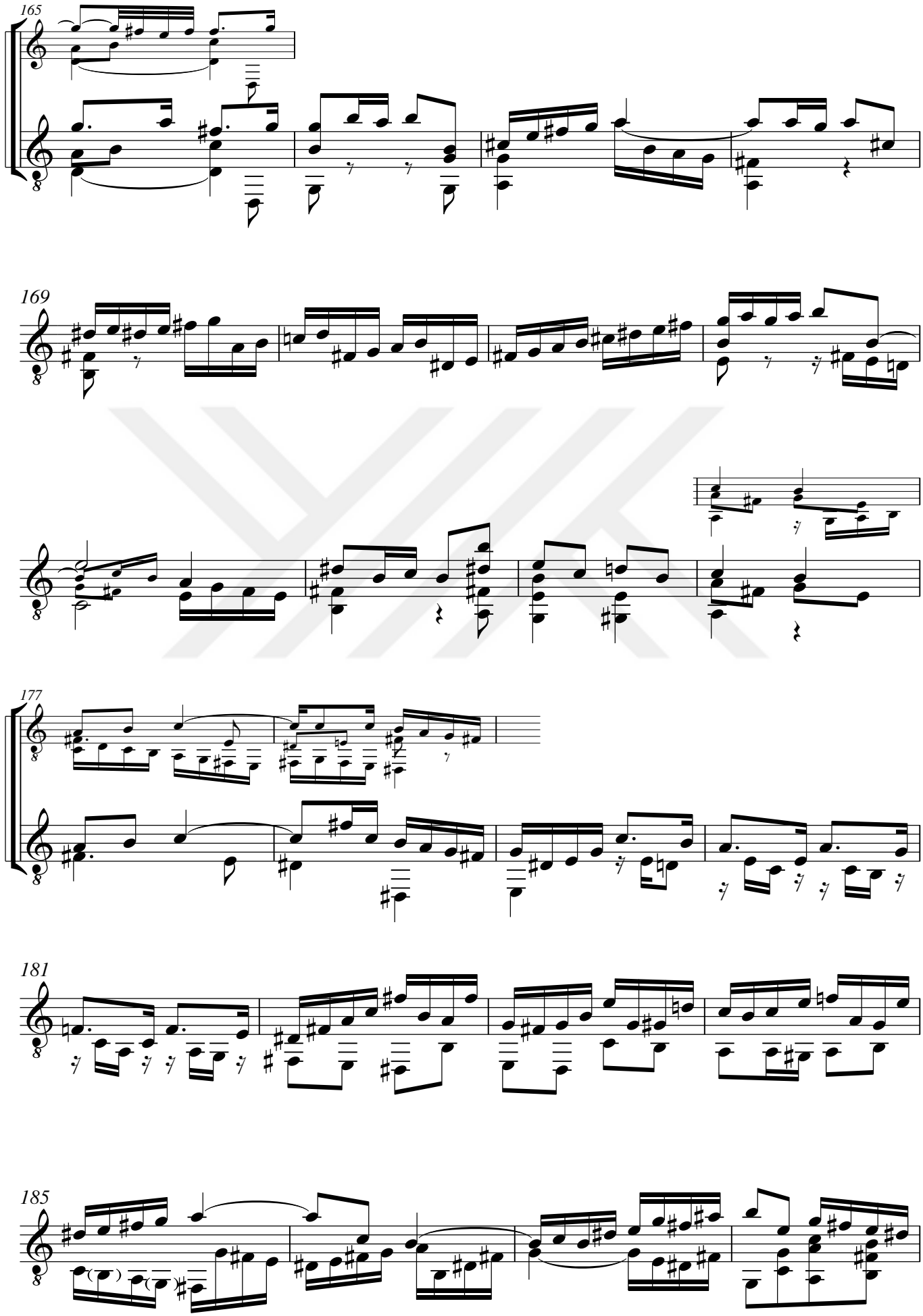

45
49
53
57
61
65

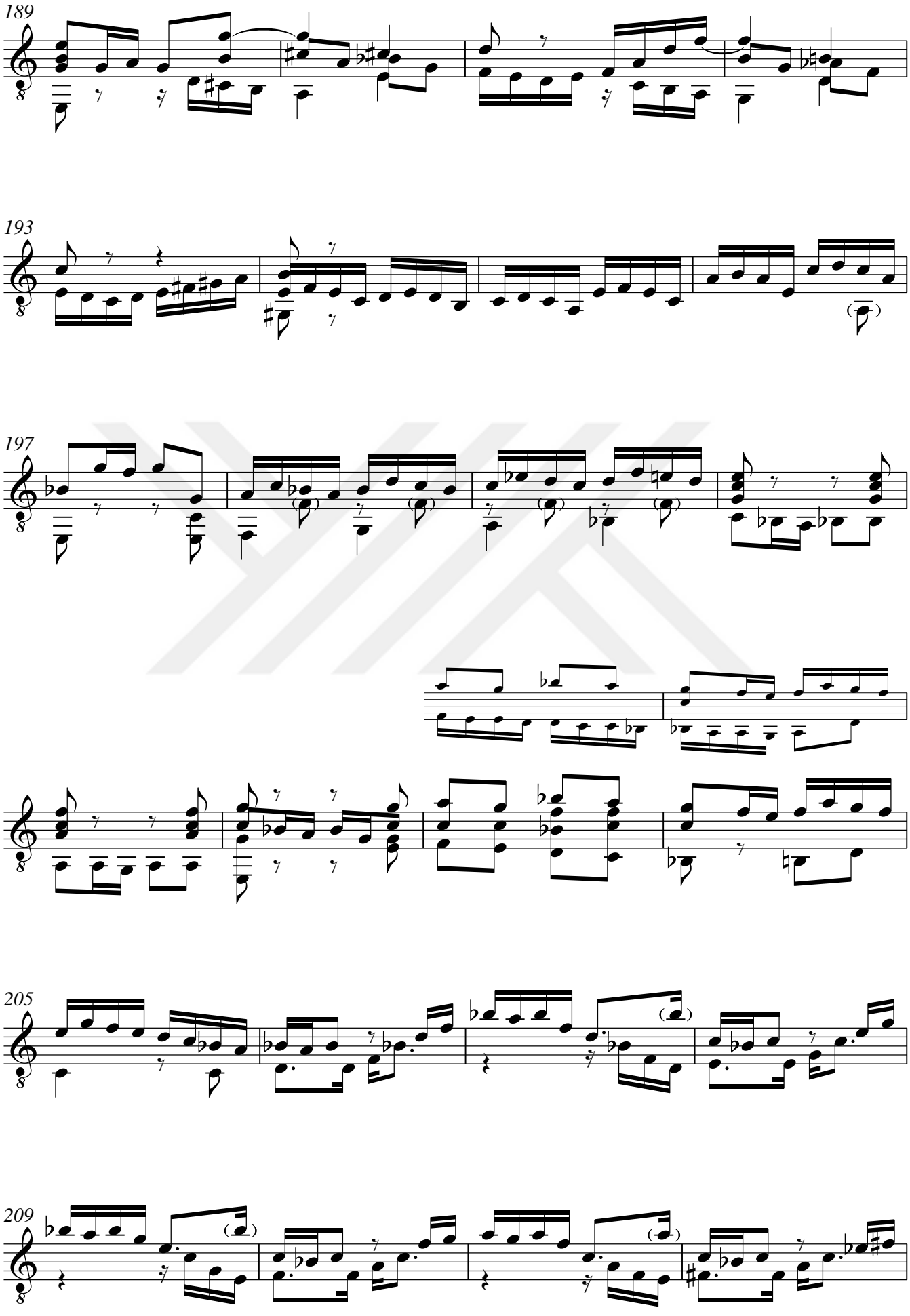

69
73
77
85

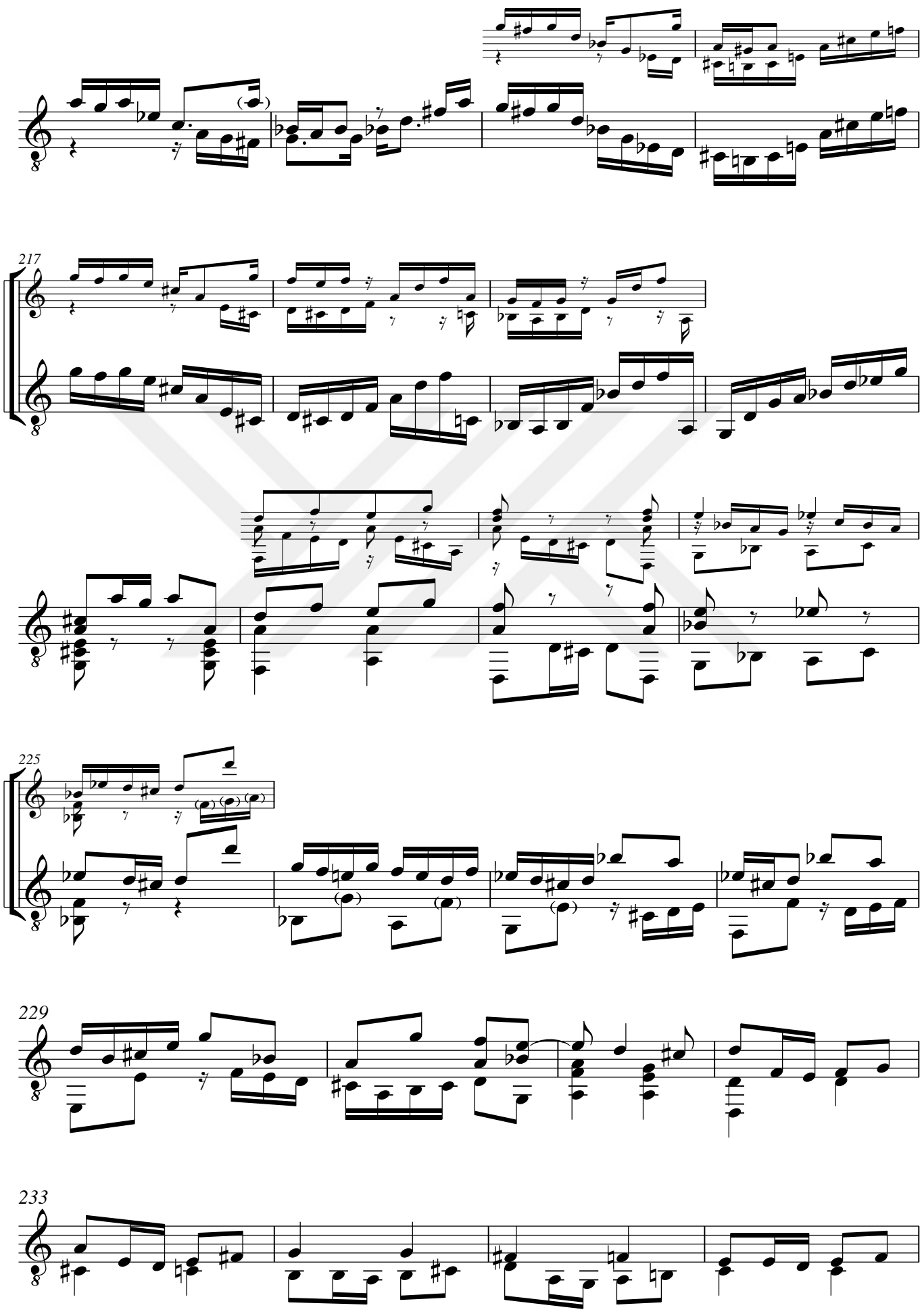

93
97
101
105
109
113

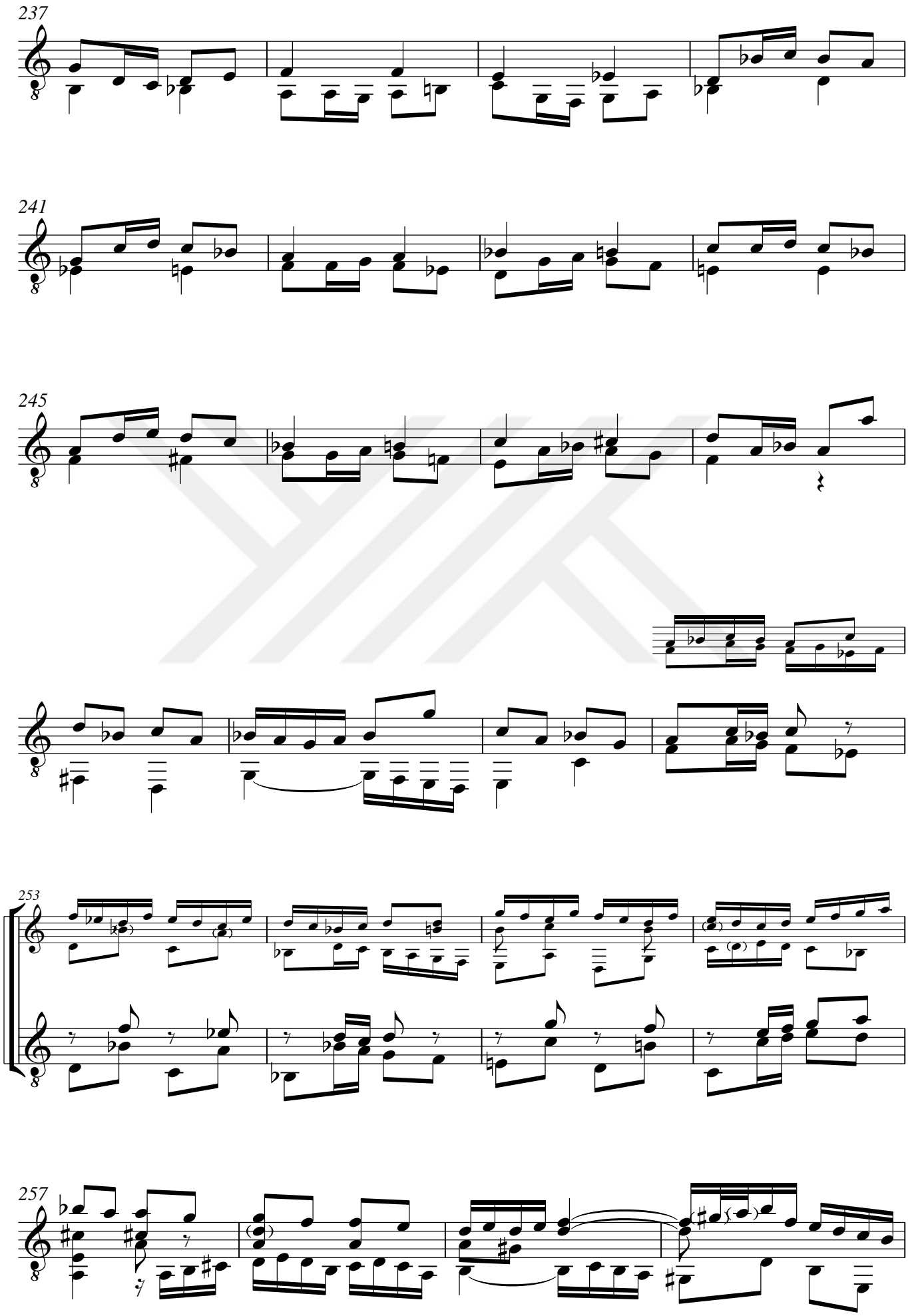

117
121
129
133
137

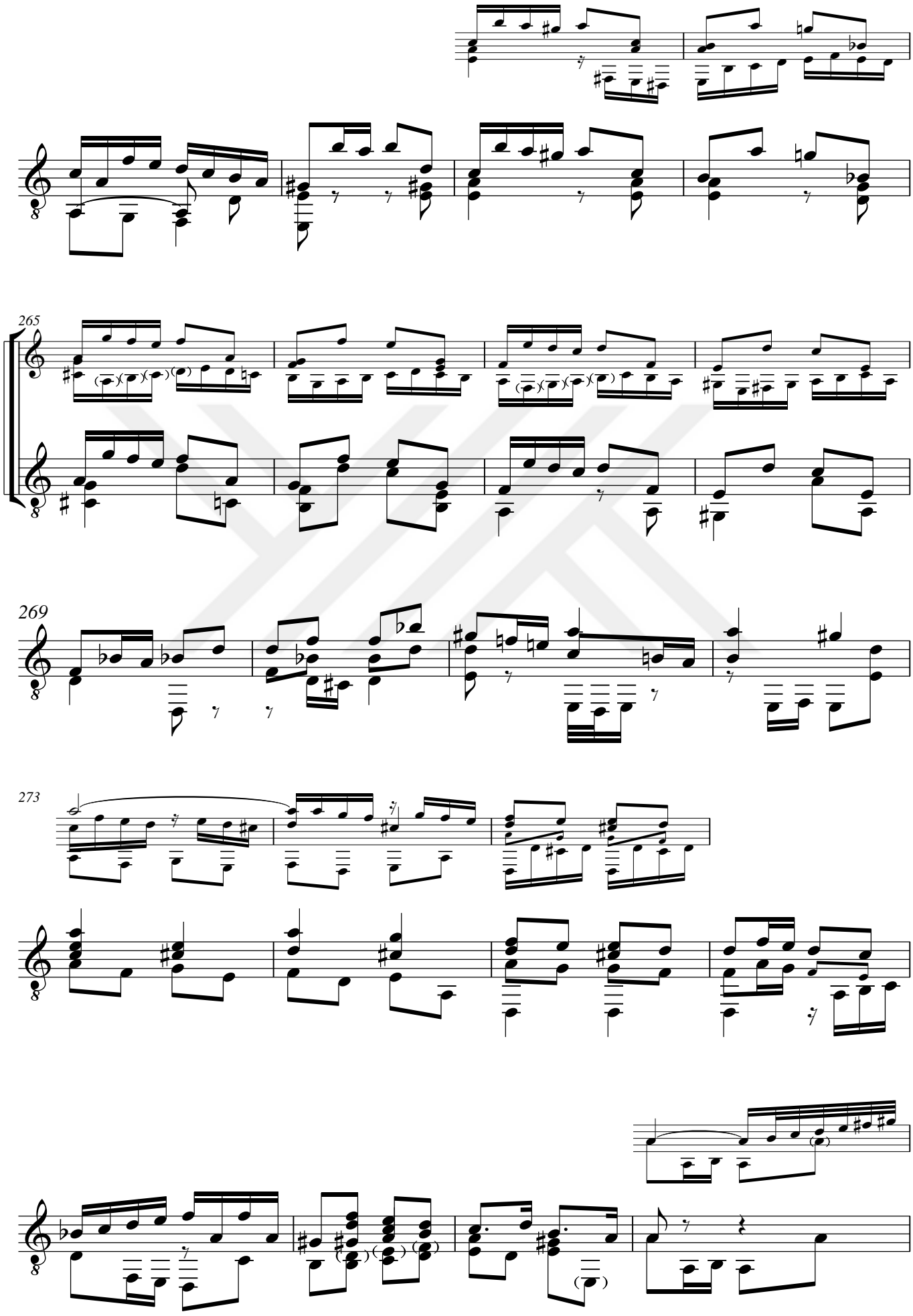

145
149
153
157
161

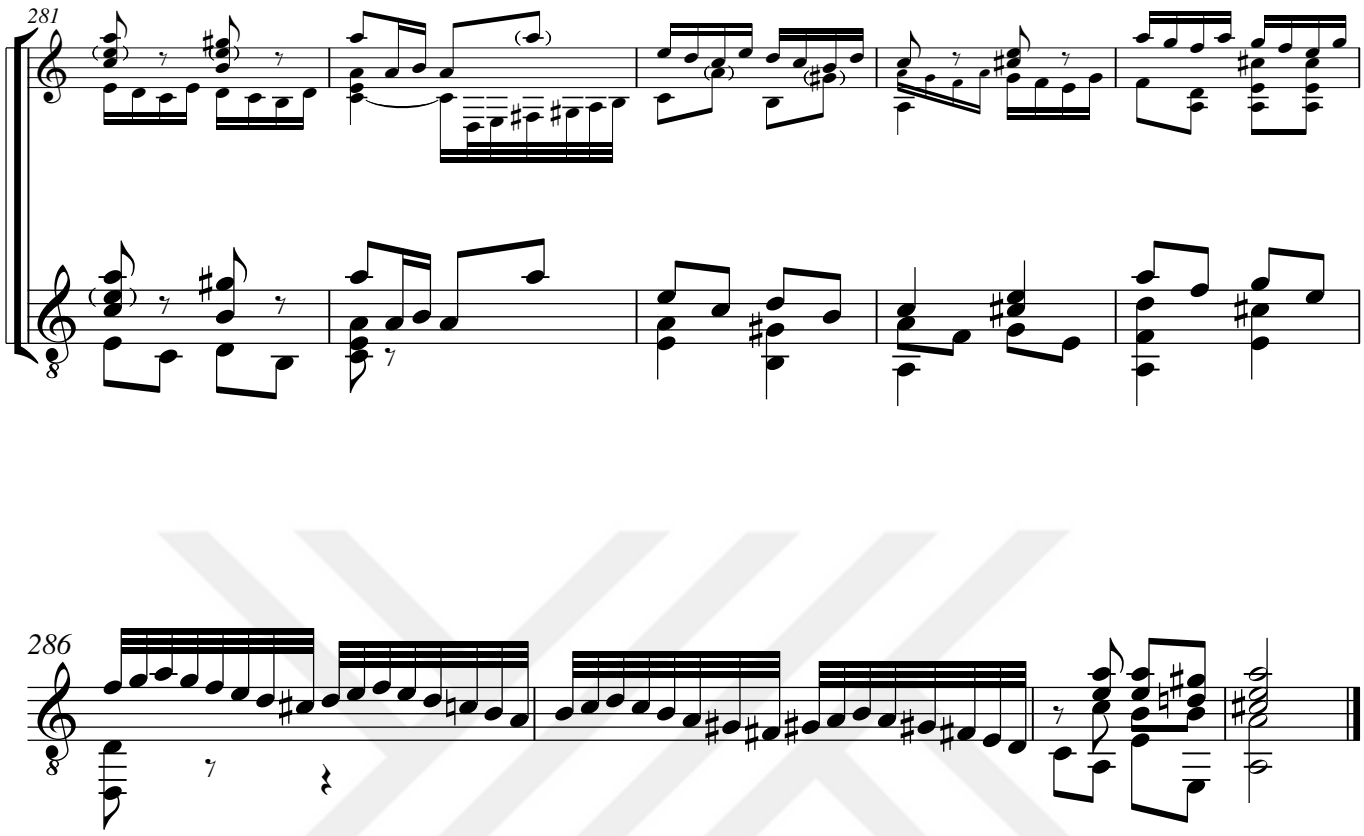

165
169
177
181
185


189
193
197
205
209


217
225
229
233


237
241
245
253
257

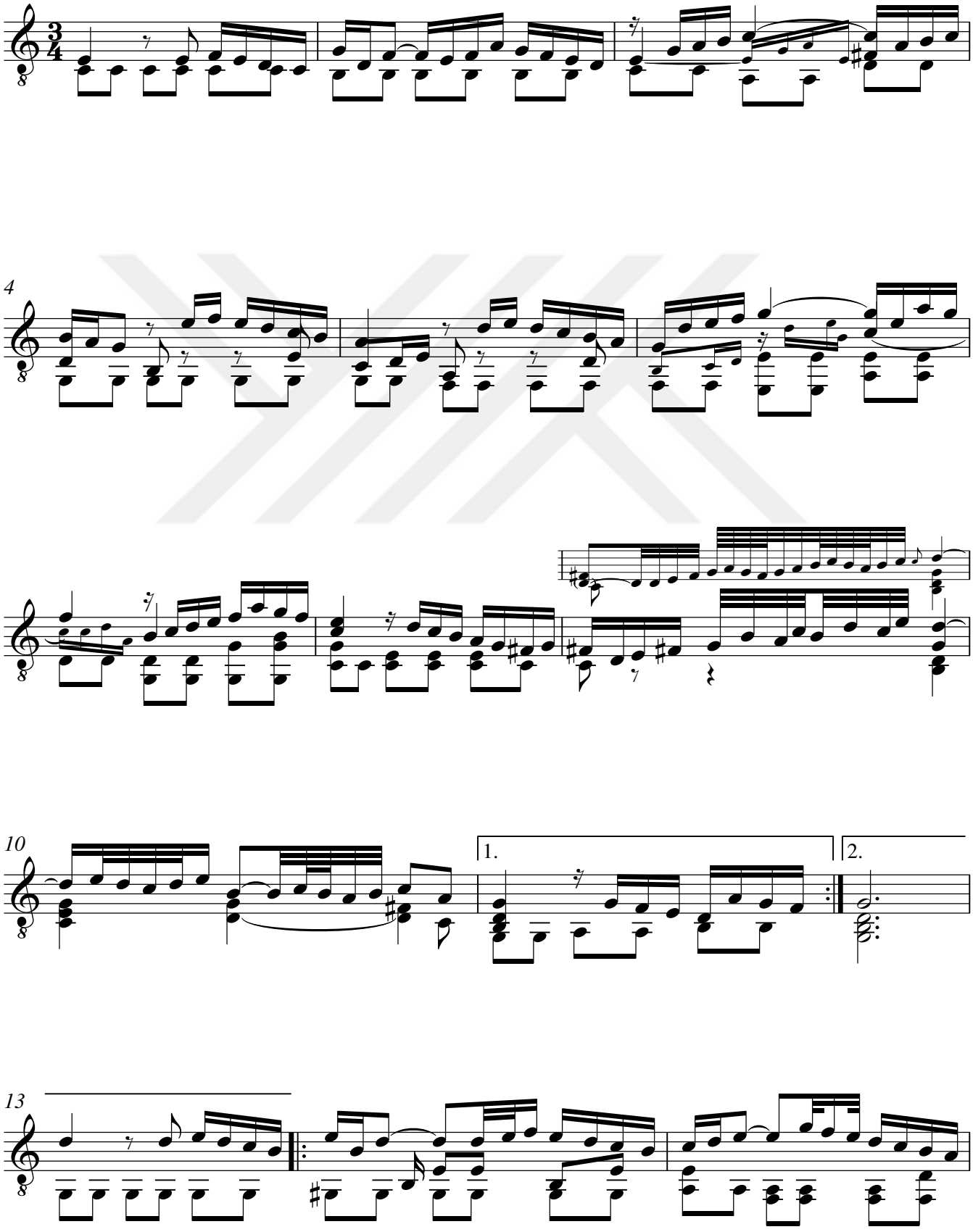

265
269
273

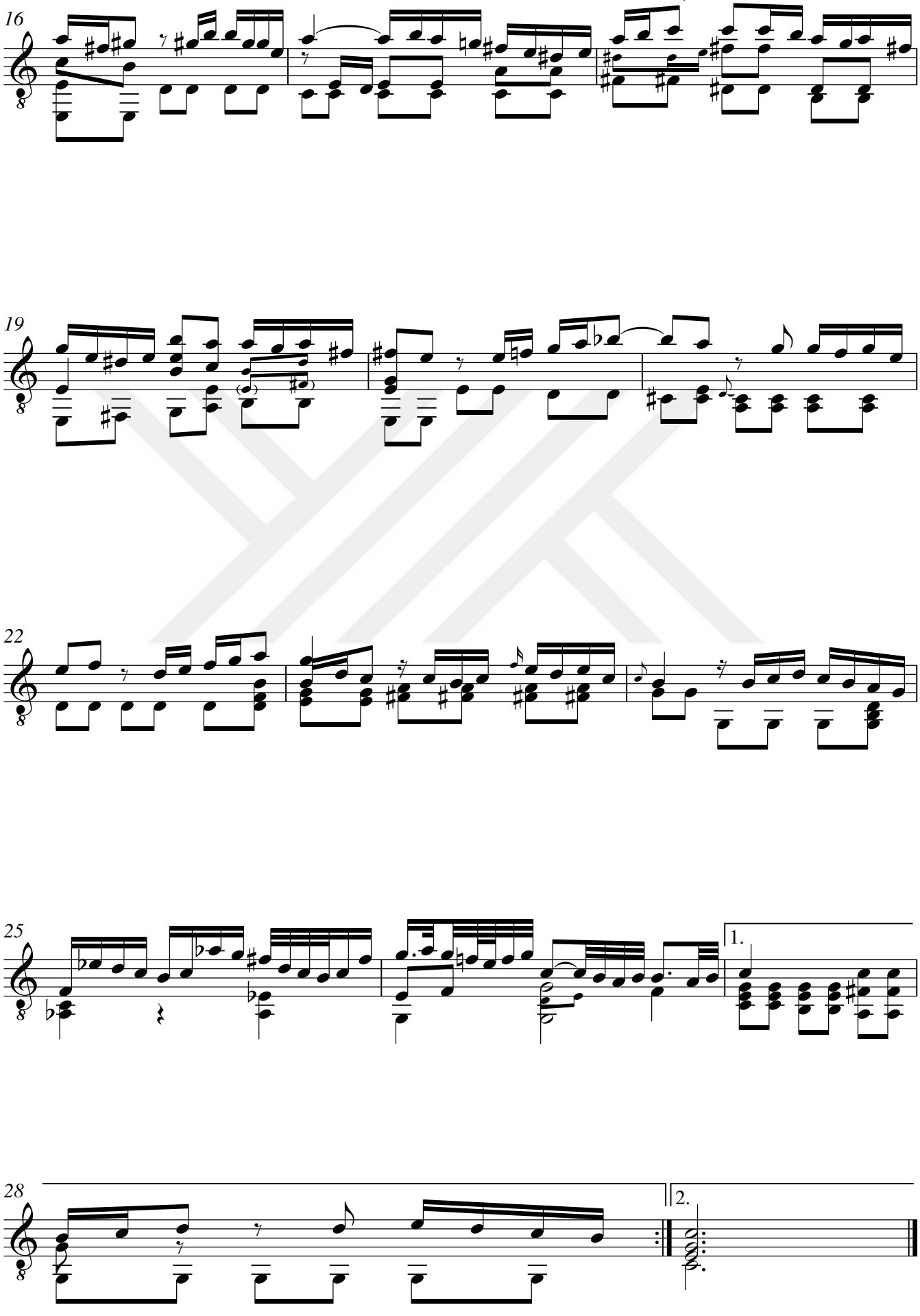

281

286

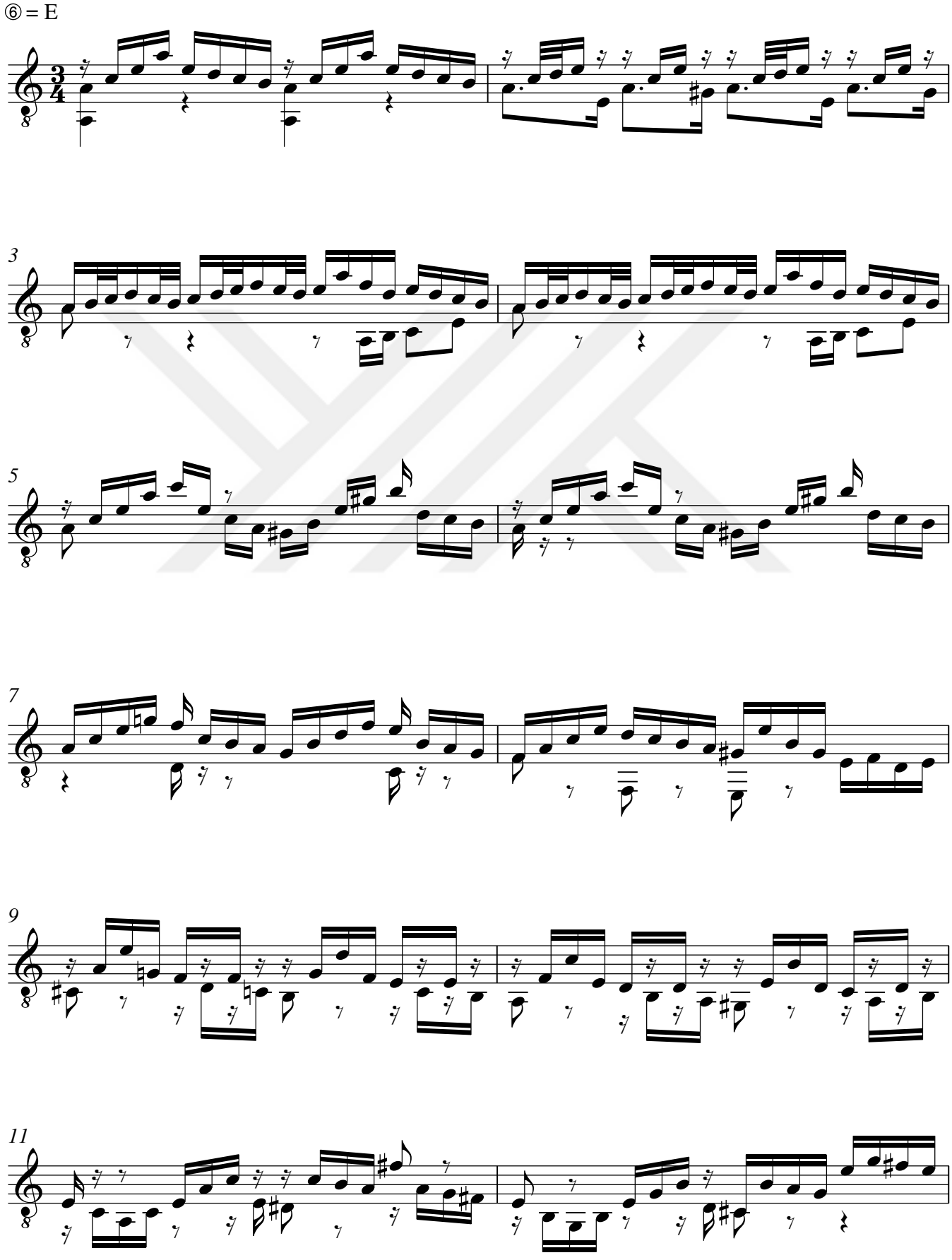
ANDANTE

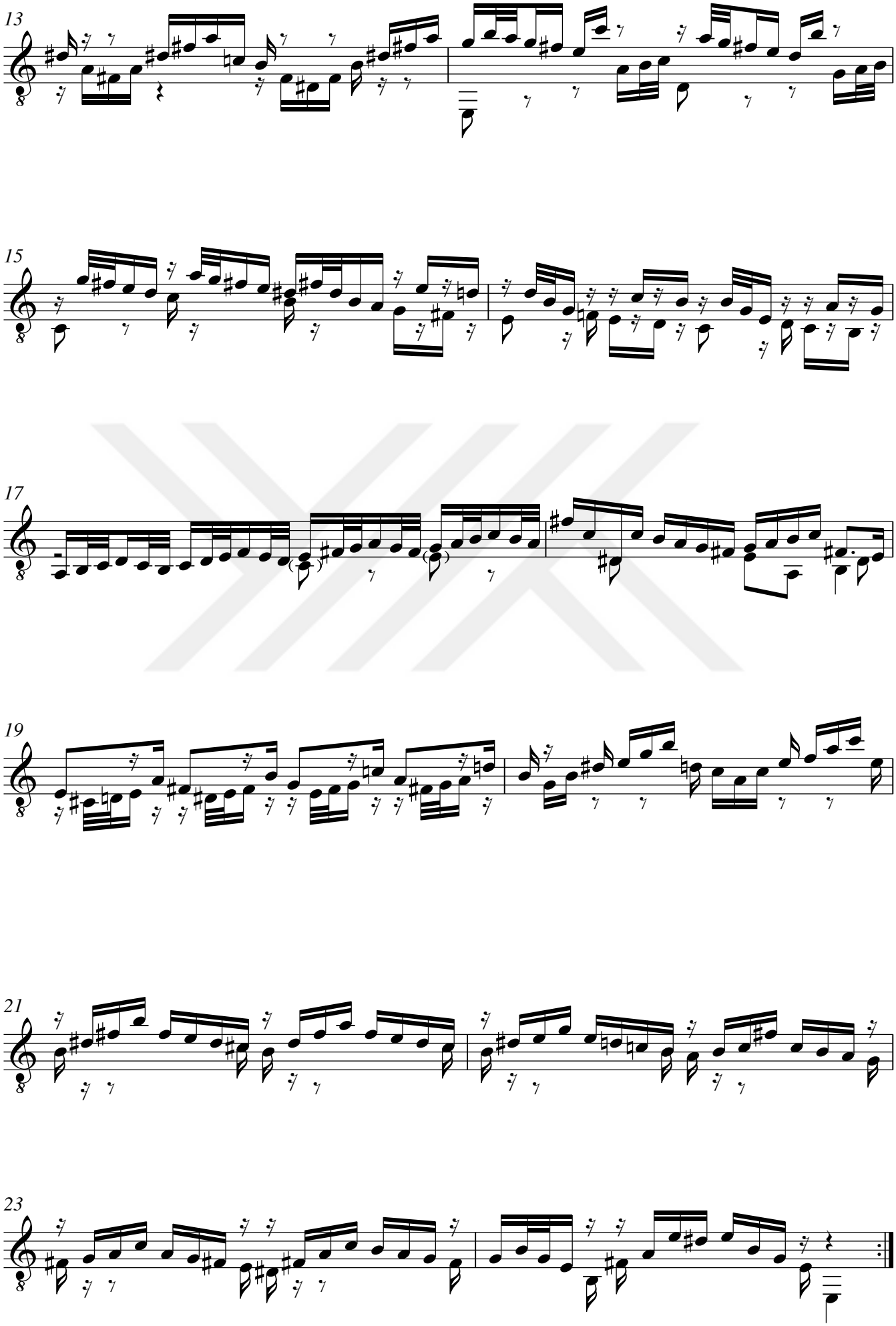
⑥ = E

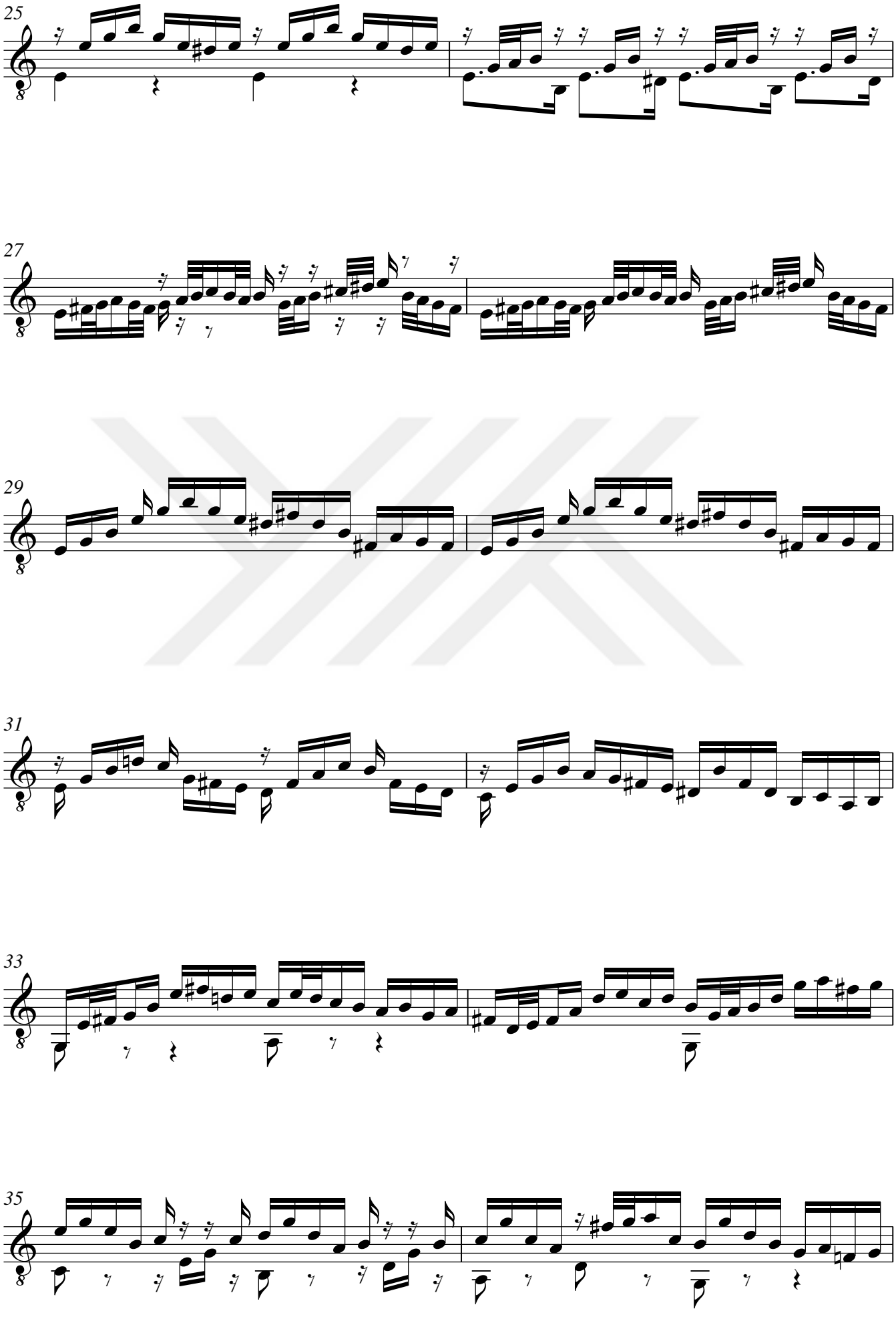


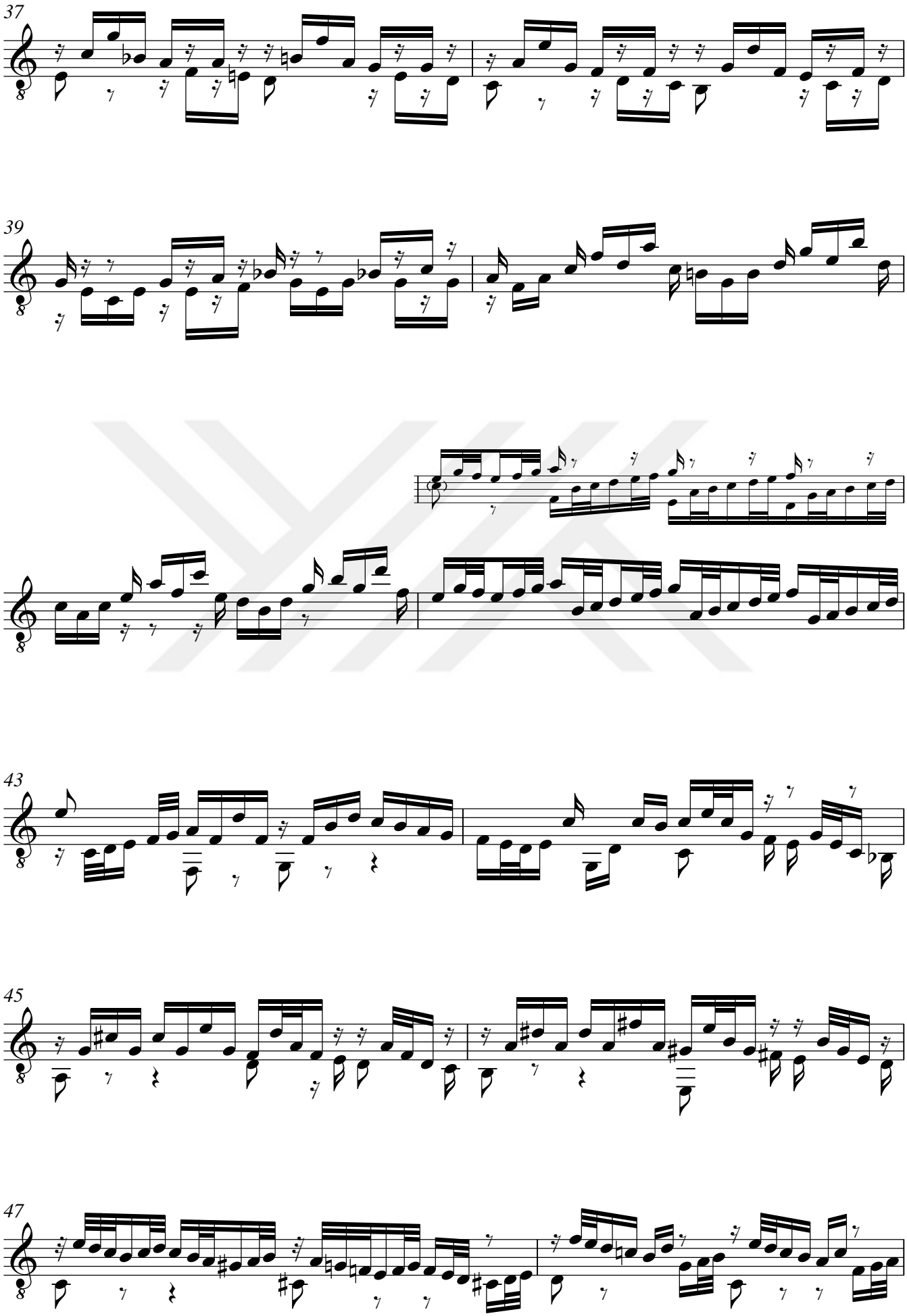

16
19
22
25
1.
28
2.

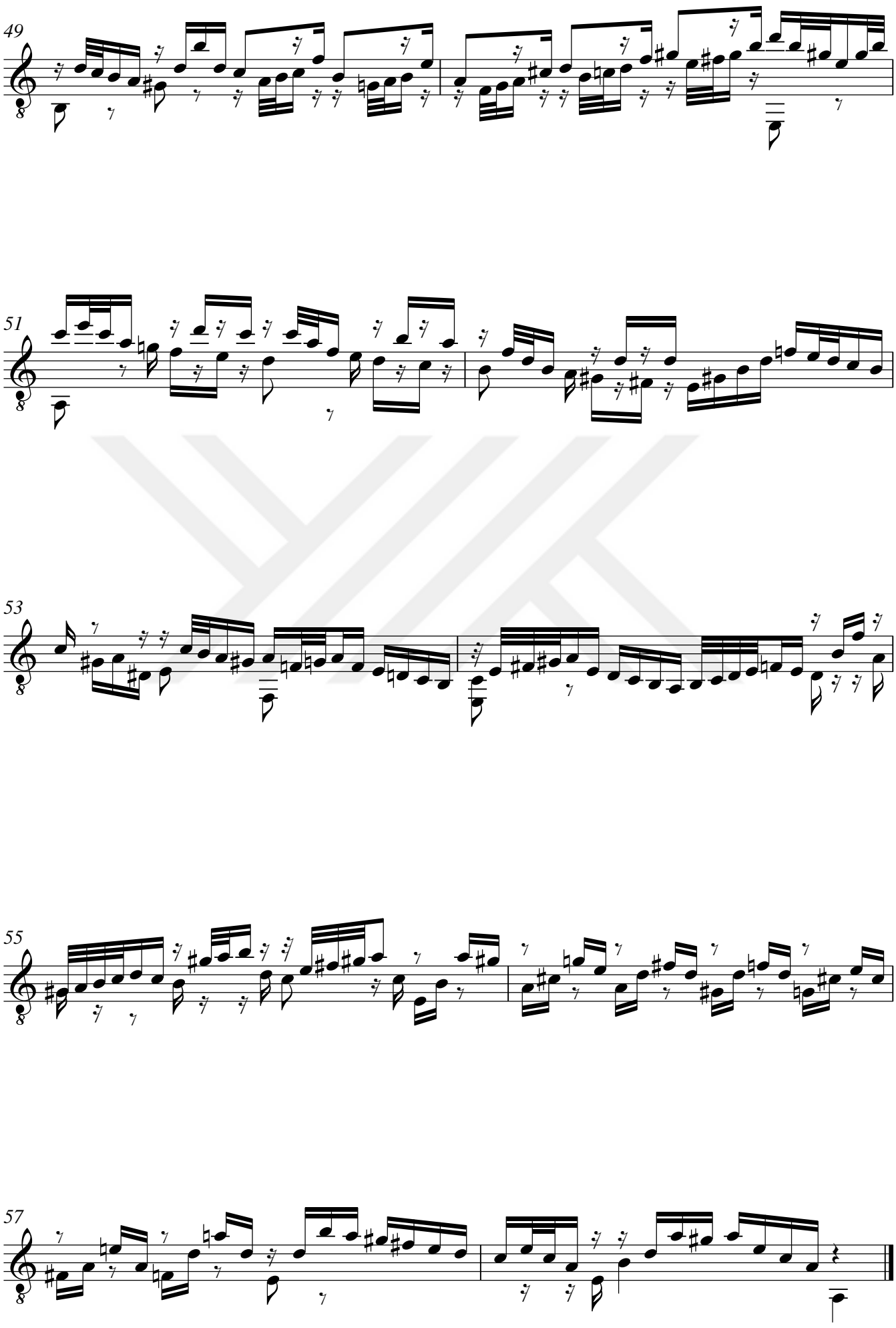
ALLEGRO




13
15
17
19
21
23


25
27
29
31
33
35


37
39
43
45
47


49
51
53
55
57

KAYNAKLAR

AKTÜZE, İrkin (2003), **Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BACH, Johann Sebastian, "**Sei Solo a Violino senza Basso accompagniato"**, D-B Mus. ms. Bach P 967, www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_ 00001955, 20 Şubat 2015 tarihinde erişildi.

BACH, Johann Sebastian, "**Sonata per il Cembalo Solo"**, D-B Mus. ms. Bach P 218, www.bach-digital.de/receive/ BachDigitalSource_source_00001120, 20 Şubat 2015 tarihinde erişildi.

BARRUECO, Manuel (1998), **J.S.BACH 3 Sonatas**, Schott Music International, Mainz.

CHÁVEZ, William (2015), **"Biography."**, http://www.julianbreamguitar.com /home.html, 18 Aralık 2016 tarihinde erişildi.

BÜKE, Aydın (2001), **BACH Yaşamı ve Eserleri**, 1.Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

BÜKE, A. – ALTINEL İ. (2006), **Müziği Yaratanlar Barok Dönem**, 1.Baskı, Dünya Yayıncılık, İstanbul.

"Christoph Wolff." (Tarih yok), https://www.juilliard.edu/faculty/christoph-wolff, 10 Aralık 2016 tarihinde erişildi.

CLARK, Walter Aaron (2010), "**Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription."**, http://www.ilams.org.uk/media/walter-clark-tarregaguitar-transcription.pdf., 5 Haziran 2016 tarihinde erişildi.

"Philipp Spitta." (2008), https://global.britannica.com/biography/Philipp-Spitta, 10 Aralık 2016 tarihinde erişildi.

EVANS, Winsome (2007), **Johann Sebastian Bach Six Sonatas and Partitas**, Celestial Harmonies, Albüm Kitapçığı, CD.

FALLOWS, David, "**Adagio**.", *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00149, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

FALLOWS, David, "**Andante**.", *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00854, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

FALLOWS, David, "**Allegro**.", *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00149, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

FALLOWS, David, "**Grave**.", *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11657, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

FELICE, Joseph Philip (2013), **A Pedagogical and Performance Edition of J. S. Bach's Violin Sonata I in G Minor**, yayınlanmamış doktora tezi, Arizona State University.

GOLUSES, Nicholas (2014), **J.S.Bach Violin Sonatas**, Alfred Music, Kaliforniya.

GÜRGÜN, Mehmet (2008), *Mavi Nota Günlük e-Müzik Gazeteniz,* www.mavi-nota.com /index.php?link=duyurular&no=446, 3 Nisan 2017 tarihinde erişildi.

KOONCE, Frank (2013), **Playing Bach on the Guitar**, www.frankkoonce.com, 17 Haziran 2016 tarihinde erişildi.

LANG, Matthias (2013), **Transcription Of Baroque Works For Classıcal Guitar: J. S. Bach's Sonata In D Minor (Bwv 964) As Model**, yayınlanmamış doktora tezi, University of North Texas.

LIESKE, Wulfin (1984), **Johann Sebastian Bach Sonata II**, P.J. Tonger Musikverlag, Köln.

MANGSEN, Sandra, "**Sonata**.", *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

MANGSEN, Sandra, "**Sonata da camera**.", *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26195, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

MANGSEN, Sandra, "**Sonata da chiesa**.", *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26196, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi

MİMAROĞLU, İlhan (1995), **Müzik Tarihi**, 5.Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul

MOSOCZI, Miklos (1978), **Johann Sebastian Bach. Sonate e Partite (BWV 1001-1006),** Editio Musica, Budapeşte.

PAUL, Leslie D. (1953), "Bach as a Transcriber", **Music & Letters**, VI, Ekim: 306-323.

PANNAIN, Guido (2007), "**Arcangelo Corelli**", https://global.britannica.com /biography/Arcangelo-Corelli, 10 Aralık 2016 tarihinde erişildi.

PURCELL, Henry (1683), **Sonnata's of III Parts**, I.Playford and I.Carr, Londra.

SACHS, Curt (1965), **Kısa Dünya Musikisi Tarihi**, Çev. İlhan Usmanbaş, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

SAY, Ahmet (2000), **Müzik Tarihi**, 4.Baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

SCHULENBERG, David (2006), **The Keyboard Music of J.S. Bach**, 2.Baskı, Taylor &Francis Group Yayınevi, New York.

SELANİK, Cavidan (1996), **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, 1.Baskı, Doruk Yayımcılık, Ankara.

STINSON, Russell (1985), "J.P.Kellner's Copy of Bach's Sonatas and Partitas for Violin Solo", **Early Music**, XIII, Mayıs: 199-211.

TARCAN, Hülya (2000), **Johann Sebastian BACH**, 2.Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul.

"Albert Schweitzer – Biographical." (1952), http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/peace/laureates/1952/schweitzer-bio.html, 10 Aralık 2016 tarihinde erişildi.

TZU, Lao (Tarih yok), **Tao te Ching**, Çev. Stephan Mitchell, 3.Baskı, First Harper Perennial Modern Classics Publishers, New York.

WALKER, M. Paul, "**Fuga**.", *Grove Music Online,* www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10347, 10 Ocak 2017 tarihinde erişildi.

WARSZAWSKI, Jean-Marc (2011), "**Brossard Sébastien de 1655-1730**", https://www.musicologie.org/Biographies/b/brossard_sebastien.html, 10 Aralık 2016 tarihinde erişildi.

WOLFF, Christoph (2013),**Johann Sebastian Bach. The Learned Musician**, W.W. Norton & Company, New York.

YATES, Stanley (1990), **Sonata No. II BWV 1003/964**, Clear Note Publications, Ohio.

ÖZGEÇMİŞ

Alp Ozan Bursalıoğlu

1986'da Gaziantep'te doğdu. Gitar çalışmalarına 1999 yılında Mete Çarıkçı ile Bursa Armoni Müzik kursunda başladı.2001 yılında Bilkent Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Hazırlık Lisesi'ne burslu olarak kabul edildi. Aynı yıl Almanya, Koblenz'de düzenlenen gitar festivaline katıldı.David Russell, Giampolo Bandini, Manuel Barrueco, Odair Assad, Carlo Marchione, Eli Kasner, Costas Cotsiolis, Ede Roth ve Aniello Desiderio'nun derslerine katıldı. Elena Gnezdilova ve Stialiana Stavreva Markova ile oda müziği çalışmaları yaptı.2004 yılında Bilkent Müzik Hazırlık Lisesi'ni okul ikincisi olarak bitirdi. Aynı yıl 12 Ekim tarihinde Sevda-Cenap And Vakfı'nın işbirliğiyle düzenlenen 5. Antonio Lauro Gitar Bienali çerçevesinde Kırıkkale Üniversitesi'nde bir resital verdi ve Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nın sağladığı bursu almaya hak kazandı.

2005 yılında İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi'nin hazırladığı 3. Klasik Gitar Yorumculuğu Yarışması'nda ikincilik ödülünü kazandı. 2006 ve 2008 yıllarında Sırbistan, Belgrad'ta yapılan "The Guitar Art" Gitar Yorumculuğu Yarışmaları'nda finalist oldu.Aynı yıl Almanya'da düzenlenen " Andrea Segovia" ve "Koblenz" gitar festivallerine katıldı. Yine aynı yıl Slovenya, Ljubliana'da düzenlenen ASEG (the Association of Southeast European Guitarists) kongresine resital vermek üzere davet edildi. 2004-08 akademik yılları arası Bilkent Üniversitesi Erken Müzik Eğitim Programında, 2006-08 yıllları arasında Başkent Üniversitesi Sertifika Programi kapsamında öğretim görevlisi olarak çalıştı. 2008 yılında Bilkent Üniversitesi lisans programını Kürşad Terci ile, 2010 yılında Maastricht Konservatuarı master derecesini Carlo Marchione ile bitirdi. 2011 yılı Zuidlaren Gitar yarışmasında 1. ödülünü aldı, 2010-11 konser sezonu içerisinde Bursa Senfoni Orkestrası, Hollanda'da NDH ve KWO

orkestraları eşliğinde, S.Muratov, H.Haan ve F.Rouschop şefliğinde konserler verdi. 2013 yılı itibariyle Nemeth Quartet ile oda müziği konserleri vermektedir.

Sanatta yeterlilik çalışmalarına Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Konservatuarı'nda devam etmektedir.