

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE GİTARIN GELİŞİMİ,
J.S. BACH BWV 997 LAVTA SÜİTİNİN ANALİZİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20126063 Anıl Gelenler

Danışman:

Doç. Sinan Erşahin

İSTANBUL-2017

Anıl GELENLER tarafından hazırlanan **Rönesans ve Barok Dönemde Gitarın Gelişimi, J.S. Bach BWV 977 Lavta Sütinin Analizi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 21 / 03 / 2017

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

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. Sinan ERŞAHİN (Danışman)

Jüri Üyesi : Doç. Ayça YILMAZ AYTUĞ

Jüri Üyesi : Öğr.Gör. Erdem SÖKMEN (İ.Ü.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	II
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
BÖLÜM I: GİRİŞ	1
I.1 Rönesans ve Barok Dönemde Kullanılan Başlıca	
Telli Çalgılar	1
I.1.1.Vihuela.....	2
I.1.2. Dört Telli Gitar.....	4
I.1.3. Beş Telli Gitar.....	6
I.1.4 Lavta.....	7
I.2 Rönesans ve Barok Dönemde Kullanılan Telli	
Çalgılarda Uygulanan Çalış Teknikleri.....	8
I.2.1 Sağ el Tekniği.....	8
I.2.2 Sol el Tekniği.....	10
I.2.3 Rasquado.....	10
I.2.4 Campanella.....	11
I.3 Yazım Stilleri.....	12
I.3.1 İtalyan Tablatürü.....	13
I.3.2 Fransız Tablatürü.....	14
I.3.3 Alfabeto.....	15
I.3.4 Karma Tablatür.....	17

BÖLÜM II: RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE YAZILMIŞ ESERLERİN GÜNÜMÜZ TRANSKRİPSİYONLARININ ORJİNAL EDİSYONLARIYLA KIYASLANMASI	20
II.1 Alonso Mudarra: Fantasia No:10.....	20
II.2 Gaspar Sanz Coriento ve Fransız Sarabandı..	21
BÖLÜM III: RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE YAZILMIŞ BAZI ESERLERİN ORJİNAL TRANSKRİPSİYON ÖRNEKLERİ.....	24
III.1 Alonso Mudarra: Fantasia No:10.....	24
III.2 Gaspar Sanz: İspanyol Suiti.....	30
BÖLÜM IV: J.S. BACH BWV997 LAVTA SÜİTİ ANALİZİ..	38
IV.1 Süit.....	38
IV.2. J.S. Bach BVW 997 2. Lavta Süiti	42
IV.2.2 Prelude (Fantasia).....	42
IV.2.3 Fuga.....	48
IV.2.4 Sarabande.....	66
IV.2.5 Gigue.....	72
IV.2.6 Double.....	75
BÖLÜM V : SONUÇ	78
BÖLÜM VI: EKLER.....	80
BÖLÜM VII: KAYNAKÇA.....	90
BÖLÜM VIII: ÖZGEÇMİŞ.....	92

ÖNSÖZ

Klasik Gitar repertuarının çok önemli bir kısmı Rönesans ve Barok dönemde gitarın atası sayılabilecek başka enstrümanlar (lavta, vihuela vb.) için yazılan ancak daha sonradan günümüz modern klasik gitarına uyarlanan eserlerden oluşmaktadır. Çalışmamda bu eserlerin günümüz gitarı ile icrası noktasında çıkabilecek sorunlar ve çözüm yollarının araştırılması ve transkripsiyonların seslendirilmesinde icracılara verilebilecek öneriler yer alacaktır.

Bu araştırma yazısında dönem enstrümanları ve eserlerinin incelemelerini yaptım. Yazım ve çalış teknikleri üzerinde durup, modern dönem uyarlamaları örnekleriyle kıyaslama yaparak gösterdim.

Çalışmanın sonunda J.S.Bach BWV 997 2. Lute Süitinin bir analizi yer almaktadır. Bu analizde, armonik ve form analizin yanı sıra aynı zamanda 1740 tarihli ünlü Alman besteci Johann Frederich Agricola'nın el yazması orijinal kopyası ile kıyaslamalar yaparak farklılıkları detaylıca göstermeye çalıştım.

Çalışmamda bana yardımcı olan tez danışmanım Doç. Sinan Erşahin'e, eğitim hayatım boyunca her zaman yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen Doç. Kağan Korad'a, Erdem Sökmen'e, eşim Melike Gelenler'e annem Deniz Akyol'a ve ağabeyim Ali Gelenler'e ayrı ayrı sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Bu çalışmada öncelikle Rönesans ve Barok Dönemde kullanılan telli çalgılardan vihuela, 4 telli gitar, 5 telli gitar, Lavta gibi enstrümanların fiziki yapıları ve akort sistemleri incelendi. Zira günümüz gitarına göre oldukça farklılık gösteren yapıları nedeniyle bu enstrümanlar için yazılmış eserlerin, modern gitar ile icrasında fiziki engeller olup olmadığı araştırıldı.

Sonrasında dönem enstrümanlarında kullanılan sağ ve sol el teknikleri ve bu tekniklerin enstrümanların yapılarına göre şekillenmesini, farklı yazım biçimlerini ve günümüz modern uyarlamalarına aktarımları incelendi.

Daha sonra eserlerin orijinal notasyonuna karşın günümüz gitarı uyarlamaları ile kıyaslamalar ve analizler yapılarak değişikliklerin ortaya konması sağlandı. Bu değişikliklerin nedenlerine değinilerek gitaristler için öneriler verildi. Ayrıca dönem enstrümanları için yazılmış eserlerin orijinal edisyonları gitaristlere kaynak oluşturması amacıyla paylaşılmıştır.

Son olarak J.S. Bach BWV 997 2. Lavta süitinin armonik, form ve müzikal analizi yapılarak bu eseri çalmak isteyen gitaristler için öneriler verilmiştir.

ABSTRACT

In this dissertation, firstly the physical properties and tuning systems of instruments used in Renaissance and Baroque periods, such as the vihuela, the 4 string guitar, the 5 string guitar and the lute were researched. Because of their quite different nature from the contemporary guitar, works composed for these instruments were researched in terms of finding any physical impediments, performing them on a modern guitar.

In the following section, the right and left hand techniques that were used on period instruments, the evolution of these techniques according to the structures of the instruments, different composition forms and their conveyance to the modern adaptations were researched.

Subsequently, comparisons of the original manuscripts of these works with the modern transcriptions were made with analyses, putting forth the variances. The reasons for these were researched and suggestions to the guitarists were provided. Also original editions of works composed for said period instruments are shared for the purpose of provision as a source material for guitarists.

In the last section, the 2nd Lute Suite by Johann Sebastian Bach (BWV 997) was analysed in harmonic, form and musical aspects, and guidelines and recommendations were made for guitarists who would like to perform this work.

I.GİRİŞ

15. Yüzyılda Avrupa’da kullanılan telli çalgılar oldukça çeşitlilik gösteriyordu. Saz şairleri eserlerinde bu algıları kullanıyor, halk şarkılarına eşlik amacıyla yine en önemli rolü telli algılar üstleniyordu. “Halk sanatçıları şarkılarını, lavta, arp ya da ‘Vihuela’ adlı çalgıların nağmelerine uyduruyorlardı.¹ Bu nedenle Orta Çağda dönemin en popüler algıları arasında telli çalgıların olduğunu söylersek yanılmış olmayız. Günümüz modern gitarıyla yapılan Rönesans ve Barok dönem icralarında şüphesiz bu dönem enstrümanları için yazılan eserler, repertuarın çok önemli bir kısmını oluşturuyor.

I.1. Rönesans ve Barok Dönemde Kullanılan Başlıca Telli algılar

Rönesans ve Barok Dönemde çok sesliliğın artmasıyla beraber, kullanılan algılar da çağın gerekliliğini yerine getirerek dönem müziğinin icrası doğrultusunda formlarını geliştirdiler. Bu noktada evrensel olarak kabul görmüş ve modern gitarın da atası sayılabilecek enstrümanlar aşağıdaki gibidir:

Vihuela,

4 Telli Gitar,

5 Telli Gitar,

Lavta

I.1.1. Vihuela

Vihuela’nın yayla çalınan bir farklı türü olsa da, daha çok bilinen ve yaygınlaşan model “Vihuela de Mano” adıyla parmakla çalınan çalgıdır.

¹ M.Fenmen,1997

Dönemdeki diğer telli çalgılara göre gitara fiziki yapısı itibariyle en çok benzeyen çalgı Vihueladır. Altı telli olması “8” şeklindeki gövdesi ve düz sırtı bu benzerliğe örnek gösterilebilir.

Besteci ve teorist Johannes Tinctoris 1487 yılında yazdığı kitabı *De inventione et usa musicae*’ de Vihuela’yı şu şekilde tanımlar; “İspanyollar tarafından icat edilmiştir. İtalyanlar ve İspanyollar bu ensturmanı viola olarak tanımlarken, Fransızlar yarım lut (dimidium leutum) şeklinde tanımlar. Bu viola Lut’a göre kavisli arka sırt yerine düz şekle sahip olması ve yanlarının içe doğru girintili olmasıyla ayrılır.”²

Tinctoris aynı kitapta şu ifadelere de yer vermiştir “Müzisyenler bir çok farklı eseri Lavtalarıyla mükemmel şekilde icra ederken, İspanya ve İtalya’da yaysız viola kullanılmaktaydı”³

Buradan anlaşıldığı üzere, 15. yüzyılda gitarın atası sayılabilecek Vihuela, Lavtanın gölgesinden yavaş yavaş kurtularak özellikle İspanya ve İtalya’da daha popüler bir çalgı olmaya başlamıştır. Vihuela için ortaya çıkmaya başlayan repertuarda bu yıllarda zenginlik kazanmaya başlamıştır.

16. Yy.dan günümüze dek kalan bir Vihuela Paris’de bulunan *Jacquemart-André of the Institut de France* Müzesinde sergilenmektedir. Bu örnekle ilgili Michael Pryenne’nin tanımlaması şu şekildedir.

“Enstrüman oldukça büyük, gövdenin boyutu 58.4 cm, eşiğin konumunu göz önüne aldığımızda tellerin uzunluğu yaklaşık 80 cm. Bu da bize bu Vihuela’nın solo repertuar icrasından çok, telli çalgılar ansambllarında basit bas partilerini çalmak için kullanılmış olabileceğini gösteriyor.”⁴

Vihuela’nın farklı boyutlarda farklı çeşitleri olduğuna dair bu tanımlama bize ipuçları verebilir. Preyenne’nin tanımlamasına göre bazı Vihuelalar ise bu dönemde solo eser seslendirmek yerine eşlik amaçlı kullanılmıştır.

² J.Tyler, The Early Guitar: A History and Handbook,22

³ A.g.k., 29

⁴ A.g.g., 34,

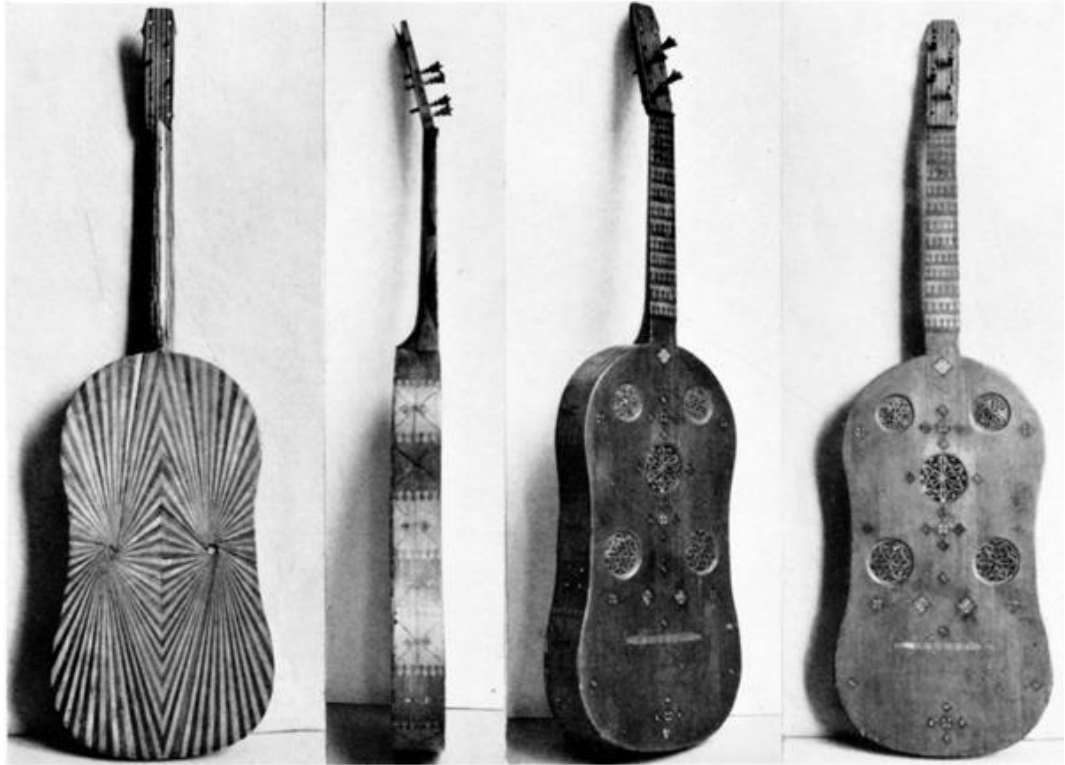
Vihuela'nın en çok kullanılan akort sistemlerini, Juan Bermudo 1549 yılında yayınladığı "*Libro primo de la declaricon de instrumentos*" kitabında iki farklı şekilde açıklıyor.

6. Telden başlayarak;

La, re, sol, si,,mi, la ya da,

Sol, do, fa, la, re, sol.

La teli ile başlayan akort düzeni İngiliz theorbosuyla Sol ile başlayan düzen ise Rönesans Lavtası ile aynı sisteme sahiptir.



Şekil I.1.1. Jacquemart-André of the Institut de France Müzesinde bulunan 1500 yılına ait Vihuela

1.1.2. 4 Telli Gitar

Rönesans dönemde yaygınlıkla kullanılan bir çalgıda 4 telli gitardır. Bu gitar daha sonra Rönesans gitarı olarak adlandırılmıştır.

Bu gitar fiziki yapısı itibariyle günümüz modern gitarından oldukça küçüktür. James Tyler ve Paul Sparks 2002’de yayınladığı “*The Guitar and Its Music, From the Renaissance to the Classical Era*” kitabında 4 telli gitarın günümüz modern gitardan 3 kat daha küçük olduğunu belirtmiştir.(Akt.S.Uluocak)⁵

4 telli gitar boyutları itibariyle çalımı Vihuela’ya göre çok daha kolaydır. Toplam 10 perdeye ve farklı akort sistemlerine sahiptir.

Juan Bermudo “*Declaracion de Instrumentos*” (1555) kitabında “Bir çalgıcı, bilgisini ve yeteneğini gitar üzerinde, vihuelada olduğundan daha iyi bir şekilde gösterebilir. Çünkü gitar, çok daha kolay bir çalgıdır” şeklinde belirtmiştir.⁶



Şekil 1.1.2. 4 Telli Gitar görseli, Simon Gorlier'in 4 Telli gitar için yazdığı eserlerinden oluşan kitabının kapak resmi.

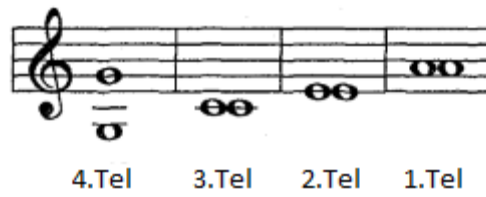
⁵ S.Uluocak, Klasik Gitar Tarihi (Rönesans Döneminde Gitar),79

⁶ A.g.k,91

4 Telli gitar için kullanılan bir çok akort sistemi vardır. Bunlardan bilinen en eski akort sistemleri yine Bermudo'nun "*Declaracion de Instrumentos*" (1555) kitabında belirtilmektedir. Buna göre Temple Viejos ve Temple Nuevos şeklinde iki farklı sistem vardır. Eski sistem daha çok romans ve rasquado tarzda icra edilen eşlik müzikler için yeni sistemin ise güncel müzikler çalınmasında kullanıldığını belirtmiştir.⁷



Şekil 1.1.3. Eski Akort Sistemi, Temple Viejos



Şekil 1.1.4 Yeni Akort Sistemi Temple Nuevos

Şekilde görüldüğü üzere 4. Tel'de Bourdon⁸ kullanılmıştır bu şekilde genelde tiz sesli bir çalgı olan 4 telli gitarda en kalın ses 4.teldeki alt oktava ayarlanmış teldir.

Bu gitar genel olarak hem küçük yapısı hem de tel sayısından ötürü kısıtlı bir ses aralığına sahiptir dolayısıyla armonik olarak çeşitlenememiştir. Bu enstrüman için yazılmış bazı eserleri günümüz modern gitarıyla icra etmek istediğimizde transpoze⁹ yapmak gerekmektedir.

⁷ S.Uluocak,2011

⁸ Çift tellerdeki seslerin farklı oktavlarda akortlanması.

⁹ Eseri başka bir tonaliteye aktarmak.

1.1.3. 5 Telli Gitar

Barok döneme gelindiğinde 4 telli gitar üzerinden birtakım değişiklikler yapılmış gövde boyu modern gitara yaklaşmış ve 5. tel eklenmiştir. Bu yeni gitara Barok gitar ya da İspanyol gitarı da denilmektedir. Farklı akort sistemleri üzerinde çalışılmaya başlanmıştır. Bu sistemlerin arasında en yaygın olarak kabul edilene Juan Carlos Amat'ın "*Guitarra Espanola de Cinco Ordenes*" (1596) kitabında belirttiğine göre 5. Telden başlayarak La, Re, Sol, Si, Mi şeklinde olmuştur. Bu akort sistemi günümüz modern gitar akort sistemi için belirleyici nitelikte olmuştur. Tüm teller çift şekildedir ancak Mi ve Si telleri unison diğer teller ise oktav şeklinde akortlanıyordu.



Şekil 1.1.5. Antonio Stradivarius'un yaptığı 5 Telli Gitar (1680)

5 telli, gitar için yazılmış eserlerin, yapılarındaki benzerliklerden ötürü modern gitarla icrası nispeten daha kolaydır.

I.1.4. Lavta

Lavta her ne kadar gitar ailesinin bir üyesi sayılmasa da. Dönemin en popüler çalgılarından olan Lavta için yazılmış birçok eser şu anki günümüz klasik gitar repertuarının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu eserlere örnek vermek gerekirse Bach'ın Lavta sütlerini gösterebiliriz. Lavta ilk olarak Araplar tarafından Avrupa'ya getirilmiş daha sonra gelişerek çok sesli müziğin önemli bir parçası haline gelmiştir. Fiziki yapısı gitarın aksine 8 şeklinde değildir ve arka kısmı bombelidir. Lavta için bilinen pek çok akort sistemi vardır. Genel olarak Rönesans dönemdeki lavta 6 telli olsa da daha çok tele sahip pek çok çeşidi de vardır. Özellikle Lavta'dan geliştirilen Theorbolar 18/20 tele kadar çıkabilir.

Rönesans Lavtasının yaygınlıkla bilinen akort sistemi Sol, Do, Fa, La, Re, Sol şeklindedir. Bu sistemde görüldüğü üzere modern gitarın akort sisteminin aksine 2 ve 3. teller arasında değil 3. ve 4. Teller arasında 3'lü aralık kullanılmıştır.



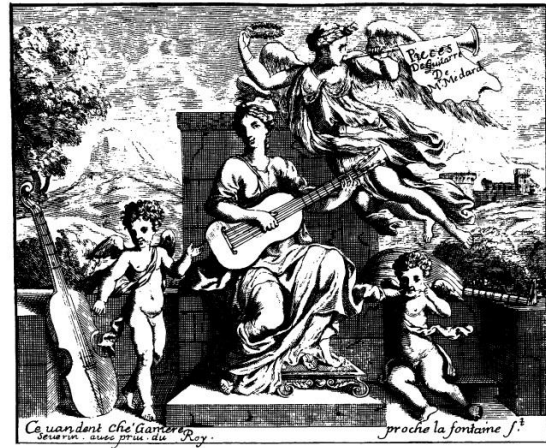
Şekil I.1.6. Metropolitan Müzesinde sergilenen 1596 Sixtus Rauchwolff yapımı bir lavta.

I.2. Rönesans ve Barok Dönemde Kullanılan Telli Çalgılarda Uygulanan Çalış Teknikleri

Günümüz modern gitarda kullandığımız teknikler yüzyıllar içinde gitarın atası sayılabilecek enstrümanlarla gelişmiş ve şu anki halini almıştır. Şüphesiz enstrümanların fiziki yapısı, tel sayıları ve hatta akort sistemleri dahi bu teknikler üzerinde belirleyici farklılıklar oluşturmuştur.

I.2.1 Sağ El Tekniği

Sağ el için belirlenmiş kesin bir teknik olmamakla beraber farklı dönemlerde çoğunlukla kullanılmış 2 teknik vardır bunlar p parmağının (baş parmak) avucun içinde olduğu veya avucun dışında olan modern tekniğe daha yakın olan pozisyon tutuşudur.



Şekil I.2.1. Sol tarafta Marcanto Raimondi'nin resmi (P parmağı içeride)Sağ tarafta ise R.Medard:Pieces de Guitarra(1676) Kapak resmi (P parmağı dışarıda)

Turnbull (1991) Bu iki teknikte de sağ el serçe parmağın enstrümanın gövdesine yaslanıldığını ve a parmağının (yüzük parmağı) kullanılmadığını belirtmiştir.

Tyler (1980) bu teknikte tek bir melodi hattını p ve i parmakları tüm teller için ard arda kullanılarak çalındığını ve çoğu lavta ve gitar kitaplarında hangi parmağın hangi notayı çalacağını bir nokta konularak gösterildiğini belirtmiştir. Buna göre altına nokta konulan notalar i parmağıyla konulmayan notalar ise p parmağıyla çalınıyordu. P parmağı doğal olarak i parmağından kuvvetli olduğu için ortaya çıkan ses kuvvetli ve kuvketsiz vuruşlardan oluşan doğal bir yapıda oluyordu ve bu artikülasyon¹⁰ çalınmak istenen pasajın ritmiyle doğal bir uyum sağlıyordu.

Bu şekilde yapılan doğal ritmik artikülasyon daha sonraları diğer enstrümanları da etkilemiş tuşlu ve nefesli sazlar içinde belirleyici olmuştur. Bu örnekten anladığımız üzere telli çalgılarda kullanılan bir sağ el tekniği, dönemin artikülasyon özelliklerini belirlemede ciddi bir etkisi olmuştur.

Günümüz modern gitarıyla yapılan erken müzik yorumlarında ise kullanılan farklılaşmış modern tekniklerden ötürü tek bir melodi hattında i ve m parmaklarının doğal hareketinden ötürü eşit kuvvetli seslerden oluşan bir anlayış vardır bu artikülasyon dönem müziğinin karakteristiğini yansıtmamaktadır. Bu nedenle doğru ve kabul edilebilir bir erken müzik icrası yapacak gitaristlerin bu teknikleri ve fikirleri göz önüne alması gerekmektedir.

Fuenllana (1554) Vihuela kitabında sağ el için “Dedillo vuruşu” isminde farklı bir teknikten daha söz etmektedir. Bu teknikte sağ el işaret parmağı teli çaldıktan sonra tekrar aksi istikamette tele vuruyor ve 2 yönlü bir hareket sağlıyor. (Akt.Tyler,1980)

¹⁰ Notaların nasıl bir ifadeyle (keserek, uzatarak, bağlayarak, belirginleştirerek, sönerek vb.) çalınacağını belirler.

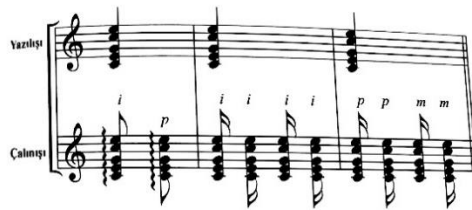
1.2.2. Sol El Tekniği

Tyler (1980) erken m¼zik kaynaklarında sol el tekniği için bilgilere ulaşlamadığını, ancak Lavta kitaplarında bulunan sınırlı bilgilerde günümüz modern gitarı ile uyumlu bir sol el tekniğinin varlığından bahsedilmektedir.

1.2.3. Rasquado

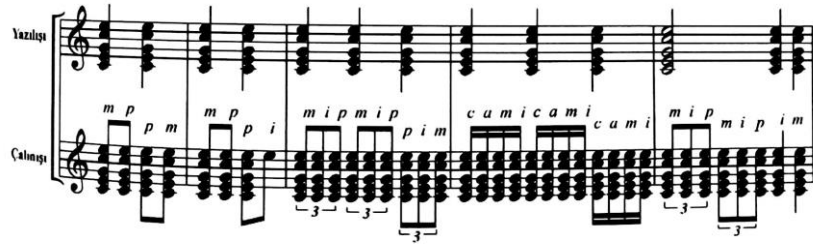
Erken dönem gitar icrasındaki en önemli çalış karakteristiklerinden birisi Rasquado'dur. Rasquado tekniğinde parmaklar avuç içinden teker teker açılarak tellerin tamamına vurularak akorları duyururlar. Bu teknik ilk olarak Rönesans gitarda ortaya çıkmış ancak daha sonra gelişerek Barok gitarda yaygınlıkla kullanılmıştır. Madriguera (1993) Barok gitar müziği için, "Kuzey Avrupa kontrpuanı ile Akdeniz ülkelerinin rasquado tekniğinin bir harmanı olduğunu" belirtmiştir. (Ak.Uluocak,2011)

Barok gitar, orkestralarda bas şifrelerini rasquado tekniğiyle basso continue olarak çaldı. İcracı doğaçlama yaparak farklı ritmik varyasyonlar uygulayabilirdi. Bu yöntem için geliştirilmiş iki süsleme tekniği trillo ve repicco dur. Trillo işaret, orta ve baş parmakların farklı sıralamalarla olabilecek şekilde tüm telleri aşağı ve yukarı farklı ritmik şekillerde çalmasıyla yapılırdı. Aşağıda yazılışı ve çalınışı itibariyle nasıl gösterildiği gör¼lmektedir.



Şekil 1.2.2. Trillo süsleme tekniği örneği (Akt. Uluocak,2011)

Repicco süsleme tekniği de Trillo ile benzer bir şekilde yapılsa da daha karmaşık yapıdadır ve sonuç olarak daha fazla ritmik çeşitlilik yapılıbiliyordu.



Şekil 1.2.3.Repicco süsleme tekniği örneği (Akt. Uluocak,2011)

1.2.4.Campanella

Daha çok barok dönemde kullanılan Campanella tekniği erken dönem müzik icralarında önemli bir yere sahiptir. Campanella kelimesi İspanyolca küçük çan anlamına gelmektedir. Bu teknikte bir pasaj ya da dizi, sesleri iç içe geçecek şekilde farklı teller kullanılarak çalınır. Böylelikle bir arp etkisi duyulur. O dönemde bir çok gitarist bu tekniği kullanmıştır.

Günümüz modern gitarında güncel akort sistemiyle campanella tekniğini tam olarak yansıtmak çok zordur. O dönemde bu tekniği daha iyi uygulayabilmek için farklı bir akort sistemi kullanılmıştır. İspanyol gitarist Luis de Briçeno (1626) “*Metodo mui facilissimo para aprender taner la guitarra a lo Espanol*” kitabında bu akort sistemini şu şekilde açıklamıştır. ¹¹



Şekil 1.2.4. Campanella tekniği için özel olarak kullanılan akort sistemi.(Akt.Tyler,1980)

¹¹ J.Tyler,1980

Görüldüğü üzere 4. ve 5. tellerde bas tel bourdon yerine ince teller kullanılmış ve geleneksel düzenin dışında bir akort sistemidir. Gaspar Sanz (1674) kitabında bu akort sistemi için şunları söylemiştir.

“Gitarda, tellerin dizilimini ayarlama da çeşitli yöntemler vardır. Örneğin Roma’daki usta gitaristler, gitarlarında ince teller kullanırlar. Bu üstatlar, dördüncü ve beşinci tellerde bourdon kullanmazlar. Oysa İspanya’da, dördüncü ve beşinci tellerde bourdon kullanılması alışılmış bir uygulamadır. Her iki yöntemde güzeldir, fakat kullanım amaçları farklıdır. Gürültülü, popüler müzikleri çalmak isteyenler için bourdon kullanmak doğrudur. Fakat zarafetle, incelikle ve tatlı bir şekilde çalmak ve campanella tekniğini uygulamak isteyen bir gitarist için bourdon kullanmak iyi bir sonuç vermeyecektir. Çünkü bir telin ince, diğer telin kalın olması durumunda sol el parmakları perdelere dengeli bir şekilde basamamaktadır. Kullanılan bourdon, sol elin trilleri, bağlı çalışmaları veya cesurca yapması gereken diğer hareketleri engellemektedir. Sonuç olarak, hangi tarzda müzik çalmak istiyorsanız, akordunuz o tarza uygun olmalıdır.”¹²

I.3. Yazım Stilleri

Erken dönem telli çalgılar için yazılan müziklerde müzik yazısı olarak tablatür kullanılmıştır. Bu yazım stili İtalyan, Fransız tablatürleri, Alfabeto ve Karma tablatür olarak farklı şekillerde kullanılmıştır. Erken müzik icrası yapmak isteyen bir gitaristin bu tablatürleri öğrenmesi, bestecilerin direkt olarak ne istediğini ilk elden görmesini sağlayacaktır. Dahası transkripsiyonlarda bir çok farklı gitaristin fikir farklılıkları ve bilgi kirliliğine maruz kalmadan eserlerin en orijinal hallerine kavuşmasını sağlayacaktır.

¹² S.Uluocak,2011

1.3.1. İtalyan Tablatürü

İtalyan tablatüründe 5 yatay çizgi gitarın tellerini, üzerlerindeki rakamlar ise hangi perdeye basılacağını ifade etmektedir. (0=Boş tel, 1=1.perde 2=2. Perde vb.) En alttaki çizgi 1. teli en üstteki çizgi ise 5. teli göstermektedir. Aşağıdaki şekilde İtalyan tablatürü ve modern nota yazımı karşılaştırmalı olarak gösterilmektedir.

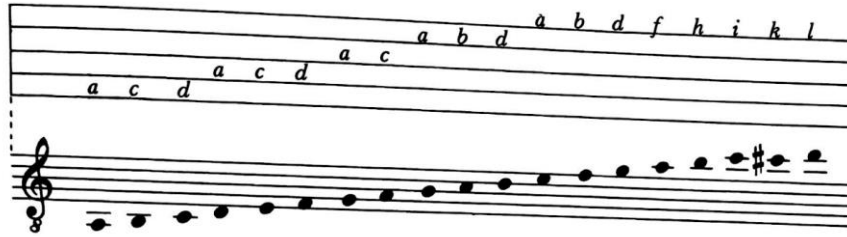
Şekil 1.2.5..İtalyan tablatürü ve transkripsiyonu

Ritim işaretleri rakamların üst kısmına yerleştirilen notalarla ifade ediliyordu. Konulan bir nota farklı bir nota gelene kadar geçerliliğini sürdürüyordu. Aşağıda ritimlerin nasıl ifade edildiği gösteriliyor.

Şekil 1.2.6. İtalyan tablatüründe ritimlerin gösterimi (Akt.Tyler,1980)

1.3.2. Fransız Tablatürü

Fransız tablatürü, İtalyan tablatürün aksine birinci teli en üst çizgide ifade etmektedir. Parmakların hangi perdelere basılacağını ise rakam yerine harflerle göstermektedir. (a=boş tel, b=1.perde, c=2.perde vb..)



Şekil 1.2.7. Fransız tablatürü gösterimi

Fransız tablatüründe kullanılan ritmik değerler notaların saplarıyla gösteriliyordu. Günümüz nota yazısına göre karşılıkları ise şu şekildedir.



Şekil 1.2.8. Fransız tablatüründe ritmik değerlerin gösterimi

I.3.3. Alfabeto

Alfabeto sisteminde temel amaç belli bir sembol ya da alfabeden bir harfin belli bir akoru temsil etmesidir. Birkaç istisna dışında bu akorlar 5 telli gitarın tüm tellerini kullanarak oluşturulmaktadır. (Tyler,1980)

Özellikle punteado (notaların tek tek çalınması) yerine daha çok rasquado tekniğinin kullanıldığı barok gitarda Alfabeto yazım stiline sıklıkla rastlarız. Bunun sebebi bu dönemde tek tek notalardan çok akorların daha çabuk ve kolay ifade edilme gerekliliğidir. Alfabeto yazısında en üst çizgi İtalyan tablatüründe olduğu gibi gitarın 5. telini ifade etmektedir. Aşağıda harflerin ve sembollerin ifade ettiği akorlar görülmektedir.

+	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	N
2	2	3	0	0	0	2	3	1	0	1	3	1	3
2	0	2	0	2	0	2	3	3	2	3	1	1	1
0	0	0	2	2	2	1	2	3	2	3	0	3	1
0	3	1	3	1	3	0	1	3	2	2	4	4	1
0	3	0	2	0	1	0	1	1	0	1	3	3	4

O	P	Q	R	S	T	V	X	Y	Z	[ET]	[CON]	&	?	℞
1	3	4	2	2	4	4	2	5	3	4	2	3	3	3
0	3	4	4	2	2	4	4	5	5	3	2	3	3	3
0	1	3	4	4	2	2	4	4	5	1	4	5	5	5
3	1	2	4	5	2	2	3	3	5	2	5	6	6	6
3	1	2	2	4	5	2	2	3	3	1	3	4	4	4


Şekil I.2.9. Alfabeto akorlarının açılımı

Görüldüğü üzere bu harfler, günümüz armonisindeki ifade edilen akor harflendirmeleriyle bir bağlantısı yoktur. Alfabeto sisteminde kullanılan akorlar bazı gitar kitaplarında ufak farklılıklar gösterebiliyordu. Erken müzik icrası yapacak bir gitaristin oluşabilecek karışıklıkların önüne geçmek için, çoğunlukla alfabeto

kitapların başlangıcında her kitaba özgü olarak yer alan alfabeto diyagramlarını çalışması gereklidir. Burada Foscari'nin 1632 yılında yayınladığı kitabındaki Alfabeto diyagramı görülmektedir.

ALFABETO

†	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L
L	M	N	O	P	Q	R	S	T	V	X	Y
Z	Œ	Œ	Rx	B ³	G ³	H ³	M ³	N ³	K ³	P ³	M̄



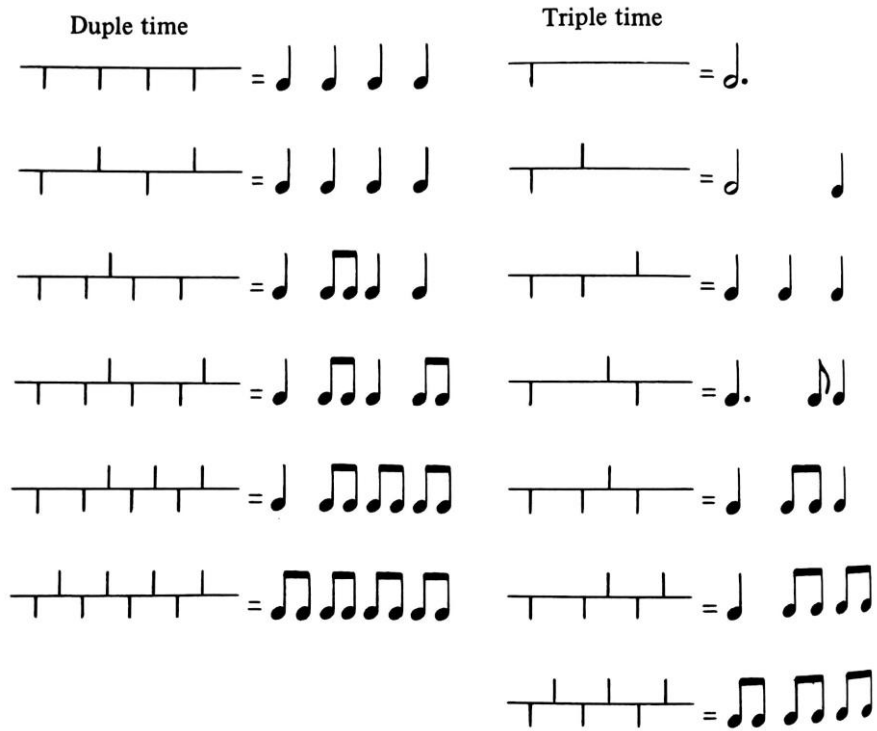
Auertendo nelle sonate a quelle lettere che hanno un numero sopra, cioè 2, 3, 4, 5, per più facilità s'ha da fare la medesima lettera, portando la mano a 2, 3, 4, 5, tasti più a basso conforme al numero che ha uera sopra Auertendo ancora, che trouando un M. con una croce sopra si douera fare a più tasti comè trouerà notato, e a 2, 3, 4, 5, conforme il sudetto essemio dell' Alfabeto.

A [†]	B [†]	C [†]	D [†]	E [†]	F [†]	G [†]	H [†]	I [†]	K [†]	L [†]	M [†]	N [†]	P [†]

Il sudetto Alfabeto dissonante si douerà conoscere quando ha uera una crocetta appresso.

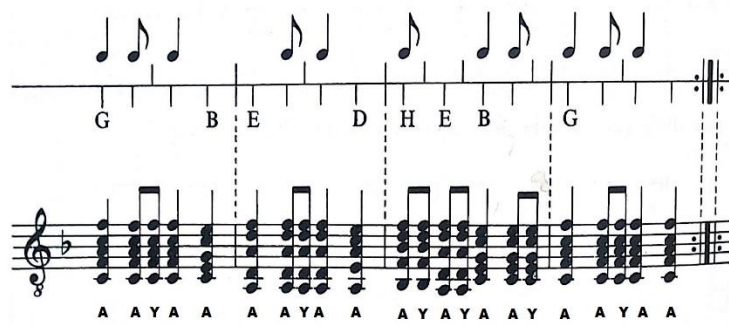
Şekil 1.2.10. Foscari'nin 1632 Alfabeto Diyagramı

Alfabeto sisteminde ritimler yatay bir çizgi üzerinde çizilen dikey çizgilerle ifade edilmektedir. Bu dikey çizgilerin yatay çizginin üzerine ya da aşağısına doğru olması gitaristin telleri hangi yönde vuracağını da göstermektedir. Eğer dikey çizgiler yatay çizginin aşağısına doğru yöneliyorsa gitarist telleri 5. telden 1. tele doğru vurmalıdır. Bu sistemde kullanılan ritimler aşağıdaki tabloda gözlemlenebilir.



Şekil I.2.11. Alfabeto yazım tarzında ikili ve üçlü zamanların gösterimi

Alfabeto yazım tarzında ritimlerin bir başka gösterim şekli ise vuruş çizgilerinin üzerinde nota değerlerinin görülmesidir. Buna örnek olarak Sanseverino'nun (1620) kitabındaki "Aria detta del Gran Duca" eserini gösterebiliriz. Burada yine daha önceki tablatür örneklerinde olduğu gibi yazılmış olan nota değeri yeni bir nota simgesi gelene kadar geçerliliğini korumaktadır. A(Aşağı) Y (Yukarı) şeklinde gösterilmiştir. (Akt.Tyler,1980)



Şekil I.2.12. Alfabeto yazım tarzında ritimlerin farklı bir gösterim şekli

Barok gitarda kullanılan bu yazım stilinden anlaşıldığı üzere, o dönemde Barok gitar daha çok eşlik amaçlı kullanılmış ve tek bir melodi hattını takip etmemiştir. O dönemde gitarın bu denli kısıtlanmış olması, dönemin popüler çalgıları arasında dışlanmasını ve klasik müzikte diğer enstrümanlardan farklı bir noktaya taşınmasına neden olmuştur. Bu gözlemi o dönemde yazılan eserlerin niceliği ve niteliğinden de açıkça anlayabiliriz. Bu durumu aşmak için besteciler, gitar için daha derinlikle eserler yazabilmek ve enstrümanı klasik müzik dünyasında daha saygın bir duruma sokmak için arayışlara girmişlerdir. (Uluocak,2011)

1.3.4. Karma Tablatür

Barok gitarda sadece rasquado çalmayı sağlayan Alfabeto sistemi yerine besteciler daha sonra aynı zamanda melodilerinde çalınabileceği Karma tablatürü kullanmışlardır. Bu yazım stili Alfabeto ve Lavta tablatürünün birleşiminden oluşmaktadır.

The image displays a musical example of Karma Tablatür. It consists of three staves. The top staff shows a sequence of notes: B, E, F, B, C, A. Below this, a guitar fretboard diagram shows the corresponding fret positions: 0, 1, 3, 3, 1, 0, 3, 1. The bottom staff shows the musical notation in 3/4 time, with notes corresponding to the fret positions: A, Y, A, A, Y, A, Y, A.

Şekil 1.2.13. Karma tablatür örneği (Tyler,1980)

Bu örnekte görüldüğü gibi Karma Tablatür. alfabeto ile gösterilen rasquado akorlara ek olarak İtalyan tablatüründe olduğu gibi çizgilerin üzerindeki rakamlar punteado olarak notaların tek tek çalımına da olanak sağlıyor. Ritimleri aktarabilmek için yine tablatürün üzerinde nota değerlerini görebiliriz. En alttaki paralel çizgiye doğru dikey gelen çizgiler ise akorların vuruş yönünü gösteriyor. Modern transkripsiyonda A(Aşağı) Y (Yukarı) şeklinde gösterilmiştir.Karma tablatür sadece İtalyan tablatürü değil aynı zamanda Fransız tablatürü karışımı ile de kullanılmıştır.

The image displays a musical score for a Karma Tablatür. The top staff is a single-line staff with notes and letters (a, b, c, d) placed above and below the notes. The bottom staff is a five-line staff with notes and letters (A, Y, A, A, A, A) placed below the notes. Vertical dashed lines connect the two staves, indicating the correspondence between the notes in the two systems. The letters 'a', 'b', 'c', and 'd' are used for the top staff, while 'A' and 'Y' are used for the bottom staff. The notes in the top staff are: a (quarter), b (quarter), c (quarter), d (quarter), a (quarter), b (quarter), a (quarter), b (quarter), d (quarter). The notes in the bottom staff are: A (quarter), Y (quarter), A (quarter), A (quarter), A (quarter), A (quarter), A (quarter).

Şekil 1.2.14. Fransız tablatürüyle oluşturulmuş Karma tablatür örneği (Tyler,1980)

Karma tablatürde, eğer 5 telide kullanan Alfabeto akorlarının aksine, sadece belirli tellerin çalınacağı özel bir akor gösterilmek isteniyorsa. Rakamların üst üste yazıldığı bir yazım şeklide kullanılıyordu. Aşağıda Francesco Corbetta 1648 Ciaconna'sında bu şekildeki yazım tarzına bir örnek görebilirsiniz. (Akt.Tyler,1980)



Şekil I.2.15. Karma tablatürde özel akorların gösterimi

Karma tablatürde değinilmesi gereken diğer küçük bir ayrıntıda bazı örneklerde karşılaşılan alfabeto akorunun ardından gelen tablatür yazısındaki tek melodi hattında aşağı ya da yukarı vuruş sembollerinin gösterilmesidir. Bu işaretler çalınan melodi hattının aşağı ya da yukarı doğru vurulmasını değil, aksine öncesinde gösterilen akorun melodi hattıyla beraber yeniden çalınmasını ve hangi yönde rasquado yapılmasını gösterir. Ancak bu konuda erken dönem yazarlarının net olarak bir kanıya varamamıştır. Dolayısıyla bu şekilde bir çalım tercih etmek icracının kendi sorumluluğundadır. Aşağıdaki örnekte bu şekilde bir karma tablatür yazısı ve modern transkripsiyonunu görülebilir.



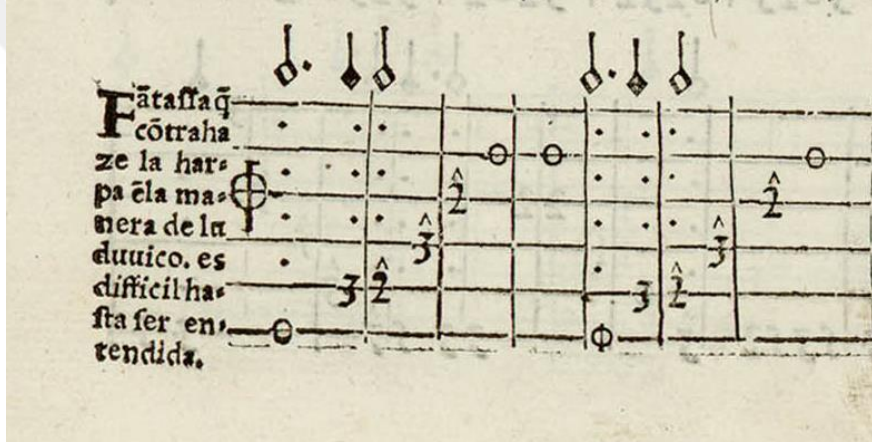
Şekil I.2.16. Karma tablatürde melodiye eşlik eden rasquadoların gösterimi¹³

¹³ J.Tyler,1980

II. RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE YAZILMIŞ ESERLERİN GÜNÜMÜZ TRANSKRİPSİYONLARININ ORJİNAL EDİSYONLARIYLA KIYASLANMASI

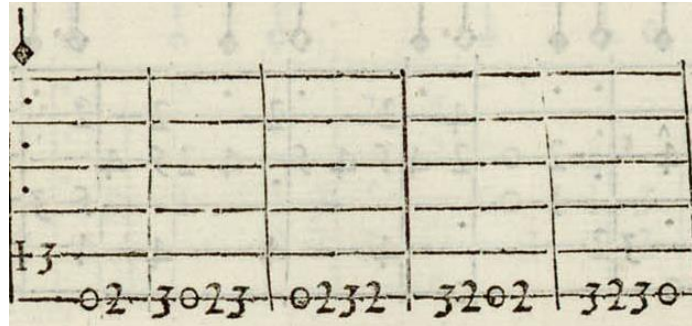
69II.1. Alonso Mudarra: Fantasia No:10

Mudarra'nın Tres Libros de musica en cifras para vihuela (1546) kitabında yer alan bu parçanın başlığında "Ludovico'nun arpını taklit eden Fantasia" ibaresi yer almaktadır.



Şekil II.1.1. Mudarra'nın Tres Libros de musica en cifras para vihuela kitabında Fantasia No:10 başlığında yer alan ibare

Ancak eserin orijinal tablatürlerini incelediğimizde, parmakların teller üzerindeki yerleşimlerinden anlaşıldığı üzere, daha çok iç içe geçen sesler yerine notaların ardı ardına çalınmasına imkan sağladığı görülmektedir.



Şekil II.1.2 Orijinal Vihuela tablatüründe melodinin çalımı 1. telde ifade edilmiş

Orijinal tablatürde gösterilen pasajı eğer özgün ifadeyle harp etkisi yaratılarak çalmak istenirse aşağıda gösterilmiş olan transkripsiyondaki gibi farklı teller kullanılarak çalınabilir.



Şekil II.1.3. Arp etkisi için farklı teller kullanılarak yapılmış bir transkripsiyon

Ancak vihuelanın, telleri 80 santimetreye yaklaşan ve oldukça büyük bir enstrüman olduğunu tekrar hatırlarsak, dönemde yapılan icralarda fiziksel şartlardan ötürü bu tür bir çalma imkan sağlanamayacağını öngörebiliriz.

Burada kararı icracı verecektir, çalmanın daha çok döneme ve orijinal esntrumana sadık kalarak seslerin ardı ardına çalınarak yapılması ya da Mudarra'nın parçanın başlığında ifade ettiği gibi bir arp taklidi yapılarak farklı tellerinde kullanımıyla bir etki yaratılması tercih edilebilir.

II.2. Gaspar Sanz; Coriente ve Fransız Sarabandı

Gaspar Sanz'ın "Instruccion de Musica Sobre La Guitarra Espanola" (1697) kitabında bulunan bazı eserler karma tablatürde yazılmış önemli örneklerdendir. Bu eserler daha sonra günümüz transkripsiyonlarında derlenerek "İspanyol Suiti" olarak yayımlanmıştır.

Bu kitapta Gaspar Sanz bir alfabeto diyagramıda yayınlamıştır. Harfler ve sembollerle ifade edilen akorların açılımını aşağıda görebilirsiniz.

Laberinto En la guitarra q̄ enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12												
⊗	F	D	I	E	C	O	A	L	B	P	G	K	H	M	M	N	N	⊗	⊗	P	G	K	H
² M	² M	² N	² N	² ⊗	² ⊗	² P	² G	² K	² H	² M	² M	² N	² N	² ⊗	² ⊗	² P	² G	² K	² H	² M	² M	² N	² N
⁴ ⊗	⁴ ⊗	⁴ P	⁴ G	⁴ K	⁴ H	⁴ M	⁴ M	⁴ N	⁴ N	⁴ ⊗	⁴ ⊗	⁴ P	⁴ G	⁴ K	⁴ H	⁴ M	⁴ M	⁴ N	⁴ N	⁴ ⊗	⁴ ⊗	⁴ P	⁴ G
⁷ K	⁷ H	⁷ M	⁷ M	⁷ N	⁷ N	⁷ ⊗	⁷ ⊗	⁷ P	⁷ G	⁷ K	⁷ H	⁷ M	⁷ M	⁷ N	⁷ N	⁷ ⊗	⁷ ⊗	⁷ P	⁷ G	⁷ K	⁷ H	⁷ M	⁷ M

Dedicado al Ser.^{mo} Señor Don Juan de Austria.
Compuesto por el Lic.^{do} Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoça
Año 1674

Abecedario Italiano.

⊗	A	B	C	D	E	F	G	H	I	K	L	M	M	N	N	O	P	⊗	⊗
² ⊗	²	²	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗	² ⊗
³ ⊗	³	³	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗
³ ⊗	³	³	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗	³ ⊗

Demostracion desta obra en dos Passacalles

Inuentor / Escritor

Prima / Prima

tomo 1

Şekil II.1.4. Gaspar Sanz Alfabeto Diyagramı

Bu kitapta yer alan Coriento ve Fransız Sarabandında bu diyagram referans alınarak özel akorların transkripsiyonu yapılmıştır. Aynı zamanda bu akorların vuruş yönleri günümüz transkripsiyonuna göre farklı ifade edilmiş, aynı zamanda icracıya ritmik doğaçlama yapması içinde olanak sağlamıştır. Aşağıda bu örnekler görülebilir. Erken dönem gitar müziği icrası yapmak isteyen gitaristlerin orijinal tablaturleri inceleyerek yorumlarına katkıda bulunması çok daha özgün icraların oluşmasını sağlayacaktır.

Coriente

Zambunda. francesa

tomo 1

12

Gaspar Sanz, inuent.

Şekil II.1.5. Gaspar Sanz Coriente ve Fransız Tablaturü orijinal tablaturü

CORIENTE

Musical score for 'CORIENTE' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff shows the melody with a first ending bracketed and a second ending starting with a double bar line and a circled '2'. The second staff shows the guitar accompaniment with various chords and fingerings indicated by numbers 1-4.

FRANSIZ SARABANDI

Musical score for 'FRANSIZ SARABANDI' in G major, 3/4 time. The score consists of four staves. The first staff shows the melody with a first ending bracketed and a second ending starting with a double bar line and a circled '2'. The second staff shows the guitar accompaniment with various chords and fingerings indicated by numbers 1-4. The third and fourth staves show further accompaniment with various chords and fingerings indicated by numbers 1-4.

Şekil II.1.6. Gaspar Sanz; Coriente ve Fransız Sarabandı modern klasik gitar edisyonunda akorların gösterimi

BÖLÜM III: RÖNESANS VE BAROK DÖNEMDE YAZILMIŞ BAZI ESERLERİN ORJİNAL TRANSKRİPSİYON ÖRNEKLERİ

III.1 Alonso Mudarra: Fantasia No:10

The image shows a page of handwritten musical notation for Alonso Mudarra's Fantasia No. 10. The page is divided into three systems of music. The first system is labeled "LIBRO I." and "FOLXIII." and consists of five staves of lute tablature. The second system also consists of five staves of lute tablature, with the rightmost portion decorated with floral patterns. The third system features a vocal line with lyrics in Spanish: "Fátallaq / cótraha / ze la har / pa ña ma / nera de lu / diuico, es / difficil ha / sta ser en / tendida." The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Sekil III.1.1

LIBRO I.

The image shows a page of handwritten musical notation from a manuscript. At the top center, the text "LIBRO I." is written. Below this, there are three systems of music. Each system consists of two staves: the upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and the lower staff is a lute tablature line. The tablature uses numbers 0-7 to represent fret positions. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The paper is aged and shows some staining.

Şekil III.1.2

LIBRO. I.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a lute tablature, titled "LIBRO. I.". It consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff with notes and a bass line with numbers. The notation includes various symbols such as 'f' (forte), 'v' (vibrato), and accents (^). The first system has a bass line with numbers like 24, 24, 24, 24, 2, 0, 0, 2, 0, 2, 0. The second system has a bass line with numbers like 4, 4, 4, 0, 1, 3, 0, 2, 3, 0, 3, 0, 2, 3, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 2. The third system has a bass line with numbers like 5, 5, 3, 2, 0, 2, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 5, 2, 3, 3, 5, 7, 3, 5.

Şekil III.1.3

LIBRO. I FOL. XIII

The image shows a page of handwritten musical notation, specifically lute tablature. The page is titled "LIBRO. I" and "FOL. XIII". It contains three systems of music, each consisting of a five-line staff. The notation is a mix of letters (likely representing fret positions) and numbers (representing fret positions or rhythmic values). The first system has a 7/8 time signature. The second system has a 3/4 time signature. The third system has a 4/4 time signature. The notation is dense and includes various symbols such as dots, lines, and numbers. There are also some decorative elements at the beginning of each system, resembling lute fretboard diagrams. The paper is aged and shows some wear.

Sekil III.1.4

LIBRO I.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a guitar score, from a book titled "LIBRO I.". The notation is arranged in three systems, each consisting of six horizontal staves. The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes rhythmic values (dots, vertical stems), fret numbers (0-5), and lute tablature (letters j, l, i, o, n). The second system has a different clef and time signature. The third system continues the notation. At the bottom right, there is a note: "Des de aqui falla acerca del final ay".

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of rhythmic values (0, 2, 4) placed on the lines and spaces. A fermata is present over the second measure. The notation is as follows:

0	2	4	0	4	2	4	0	2
.	.	0	2	.	.	f	.	0
4	4	24	24	4	24	4	24	4
0	0	0	0	0	0	2	02	020

Algunas falsas tañiendo se bien no parecen mal.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of rhythmic values (2, 4, 0, 2, 4, 2, 2, 2, 0) placed on the lines and spaces. A fermata is present over the second measure. The notation is as follows:

	2	4						
4	.	0	2	4	2	2	2	0
.	1	1	1	1
4	.	4	4	0	0	0	0	3
2	02	020	02	02	3	23	232	3

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of rhythmic values (0, 2, 3, 4, 5, 1, 3, 5, 4, 2, 5, 4, 2, 4, 0) placed on the lines and spaces. A fermata is present over the second measure. The notation is as follows:

0	0	0	2	0	2	3	2	0
3	3	10130	101013	5	1	3	5	2
3	320	0	0245	4	42	545424	0	2
320	20	0	0	0	0	0	0	0

Şekil III.1.6

III.2 Gaspar Sanz: İspanyol Suiti

LIBRO SEGUNDO, DE CIFRAS SOBRE LA GUITARRA ESPAÑOLA, CON ARTE NUEVO PARA APRENDER A TAÑERLA fin Maestro, con gran facilidad.

COMPUESTO POR EL LICENCIADO GASPAS SANZ,
natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Theologia por la Insigne
Universidad de Salamanca.

ENSEÑA TODOS LOS SONES DE PUNTEADO MAS PRINCIPALES QUE SE TÄNEN
en España, con la disposición siguiente.

P PRIMERA Lamina, contiene doce manos estampadas para formar los puntos de la Guitarra, con tanta claridad, que no es menester otro Maestro.

Segunda, prosigue el mismo intento, y declara las dudas que se pueden ofrecer en el formar los puntos.

Tercera, contiene diversas partidas, de Gallardas, Dança de las Hachas, y Folias.

Quarta, el Rugero, Paradas, Mutachin, Zarabanda, Xacaras, y Marionas por patilla, con diferencias muy estrañas.

Quinta, Española por dos partes, y Passacalles por E.

Tom. 2.



Sexta, Canarios por dos puntos, y Villanos.

Septima, de Marionas veinte y ocho diferencias.

Oitava, de Mariçapalos siete partidas.

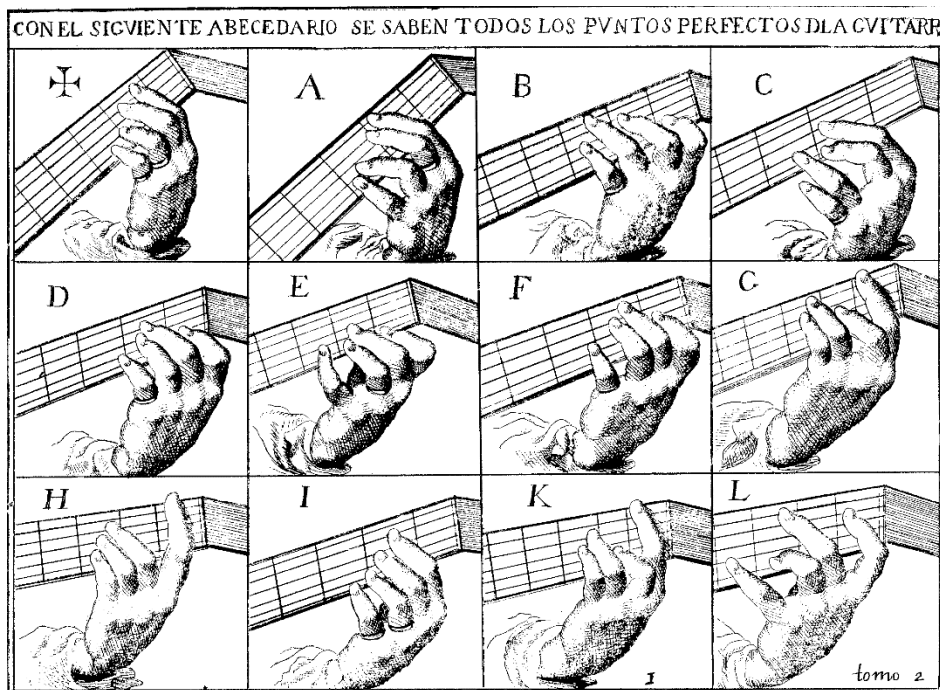
Novena, Gvandungo por la I, dos partidas, y Passacalles.

Dezima, Pavanas cinco partidas con mucha novedad.

Undezima, de Passacalles por la O, veinte y ocho partidas de mucho arte.

Dozozima, de Clarines, y Trompetas diversas llamadas, y concertos à dos Clarines con Canciones muy curiosas de Naciones Esraangeras.

Şekil III.2.1



Şekil III.2.2

<i>M</i>	<i>M</i> con bemol.	<i>N</i>	<i>N</i> con bemol.
<i>O</i>	<i>P</i>	<i>&</i>	<i>&</i> con bemol.

DECLARACION DE LAS DIVIDAS QUE PUEDEN OCURRIRSE EN EL FORMARESTOS PUNTO S

Las cinco lineas mas sutiles que pasan alo largo sobre estos mastiles significan las cinco cuerdas de la Guitarra.
 Solo se pisan las cuerdas que pasan debajo las puntas de los dedos teniendo los arqueados y no llegar con el dedo que pisa a otra cuerda que a la que tiene debajo la punta o yerra.
 En muchos puntos ay dedos que no pisan cuerda alguna y sera a quel dedo que tiene un anillo el qual se pondra dispuesto que no lleve alas cuerdas.
 En otros puntos como son C.H.M.N.P el indice pisa todas las cinco ordenes y en otros cinco puntos, el indice se sostiene y alarga sobre el Mastil para pisan con penalidad todas las cuerdas.

Segun Sanz, promovi. Sigisaut. 2. Capitulo. 1575. tomo. 2. Louisa Blaut delmout. Sigisaut.

Şekil III.2.3

Gallardas.

Las Hachas.

La Buelta.

Corta Glosada Toda de Corre.

Gaspar Sanz Jovenil. 3 tomo. 2.

Şekil III.2.4

Rufo. *Allegro*

Paradas.

Matachin.

Zarabanda.

Jucaris.

Chacona.

Caspar Sanz. Invent. Tomo 2

Şekil III.2.5

Españolitas.

Son d'Españolitas por Otro
En tonos que se sigue

Paucalles.

Caspar Sanz. Invent. Tomo. 2. 5

Şekil III.2.6

Canarios.

Siguense Otros Canarios.

tomo. 2. 6 Eusebio Sanz Invenit.

Şekil III.2.7

Marionas.

tomo. 2. 7 Eusebio Sanz Invenit.

Şekil III.2.8

Maricapalos.

8 *Gaspar Sanz Invenit.* tomo. 2

Şekil III.2.9

Erandungue.

Otro Erandungue

Gaspar Sanz Invenit. *Passacalles.* 9 tomo. 2.

Şekil III.2.10

Pavanas por la D. con Partidas al Aire Español, Una Siga Inglesa y Bailete frances.

Siga Inglesa

Bailete frances

Garpar San Invenit

10 tomo 2.

Şekil III.2.11

Passacalles por la D.

Garpar San Invenit

11 tomo 2.

Şekil III.2.12

Clarines y Trompetas con Canciones muy curiosas Españolas y de las extranjeras Naciones. En Caragoza. 1678.

La Cavalleria de Napoles con dos Clarines.

Canciones.

La Zarzuela.

La Coquina Francesa.

Lantururu.

La Minora de Catalunya.

La Ninna de Portugal.

Clarín de los Mosqueteros del Rey de Francia.

tomo. 2

12

Gaspar Sanz Invenit.

Şekil III.2.13

BÖLÜM IV : J.S. BACH BWV 997 LAVTA SÜİTİNİN ANALİZİ

Lavta için yazıldığı biline gelmiş bu süitin günümüzdeki klasik gitar ile icrası sırasında, klasik gitarın yapısından ötürü, orijinal haline göre farklılıklar gözlenebilmektedir. Bu değişiklikler hem notasyon olarak hem de kullanılması gereken çalım tekniklerinin farklılaşması olarak gözlemlenebilir. Kaldı ki Bach'ın Lavta Süitlerinin aslında Lavta için değil lute-harpsichord için yazıldığı fikride günümüzde savunulan bir görüştür.¹⁴ Bu analizde armonik ve form analizinin yanı sıra bu değişikliklere ve nedenlerine de değinilecektir.

IV.1 Süit

Farklı tartım ve özelliklerde genellikle aynı tonda birkaç dans parçasının sıralanmasına süit denir. Her ne kadar dans parçalarından oluşsa da, aslında süit bir çalgı müziği olarak kabul görmüştür. Yıllar içinde bu halk dansları evirilerek saray müziğine dönüşmüştür. Barok dönemde Aristokratlar tarafından düzenlenen saray eğlencelerinde orkestra eşliğinde hızlı yavaş hızlı yavaş sıralamasında süitler seslendirilmiştir. Nadiren bazı bölümleri, ilgili tonalite de yazılmış olabilir. Bir süitin bölümleri farklı ülkelerin dans karakteri ve tartımlarını yansıtabilir ve genellikle ikili formdadır, bazıları üçlü, bazıları ise (özellikle dans olmayan bölümler) serbest formdadır.

Lavta süitleri ilk olarak 16. yüzyılda İtalya'da şekillenmiştir. Bu süitler iki çift dans parçasının (Pavane-Galliard, Allemande-Sarabande) ardından çalınan Tocatto bölümüyle sonlanırdı. 17. Yüzyıl ortalarında ise Froberger tarafından süit yeniden ortaya kondu, yavaş ve hızlı parçaların arka arakaya sıralanması fikri benimsendi (Allemande-Courante-Sarabande-Gigue). Buna rağmen gerek sıralama gerekse içerik bakımından süitler, besteciden besteciye göre oldukça çeşitlilik göstermektedir. Sarabande ve Gigue arasına opsiyonlu çeşitli danslar (air, bourre, gavotte, minuet)

¹⁴ Clive Titmuss'un daha önce Classical Guitar Canada'da yayınlanmış makalesinde bu konuyla ilgili detaylı bir açıklama getirilmiştir.

eklenebilirdi. Bazen ilk parçadan önce bir giriş parçası olarak Prelude, bazı bölümlerden sonra da onun bir çiftlemesi olarak Double bölümleri eklenebilirdi. (Cangal,2004)

Temelinde süitin bir bölümü olmamasına rağmen sonradan eklenen bu opsiyonlu bölümlere galanterien¹⁵ denilirdi. Bu bölümleri şu şekilde sıralayabiliriz.

- Menüet
- Air
- Gavotte
- Bourre
- Passacaglia
- Capriccio
- Chaccone
- Serenade
- Divertimento
- Tocatta
- İntermezzo
- Ballade
- Ricercare
- Loure
- Polonez
- Passepiéd
- Invention

¹⁵ Galanterien; The Concise Oxford Dictionary of Music.

Bach'ın diğer önemli sitlerine baktığımızda örnek olarak İngiliz ve Fransız sitlerini ve piyano partitalarını gösterebiliriz. Bu sitlerin bölümlerine baktığımızda form açısından lavta süitleri ile benzerlik göstermektedir. Ancak içerik açısından kapsadığı danslar farklılık gösterir. Bu süitleri ve bölümlerini aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

Piyano Partitaları;

-Partita No. 1 Si Bemol Majör BWV 825

Praeludium, Allemande, Corrente, Sarabande, Menuet I, Menuet II, Gigue

-Partita No. 2 Do Minr BWV 826

Sinfonia, Allemande, Courante, Sarabande, Rondeaux, Capriccio

-Partita No. 3 La Minr BWV 827

Fantasia, Allemande, Corrente, Sarabande, Burlesca, Scherzo, Gigue

-Partita No. 4 Re Minr BWV 828

Ouvertre, Allemande, Courante, Aria, Sarabande, Menuet, Gigue

-Partita No. 5 Sol Majr BWV 829

Praeambulum, Allemande, Corrente, Sarabande, Tempo di Minuetto, Passepied, Gigue

-Partita No. 6 Mi Minr BWV 830

Toccatı, Allemande, Corrente, Air, Sarabande, Tempo di Gavotta, Gigue

İngiliz Sitleri;

-Sit No.1 La Majr, BWV 806

Prelude, Allemande, Courante I, Courante II, Double I, Double II, Sarabande, Bourrée I, Bourrée II, Gigue.

-Sit No.2 La Minr, BWV 807

Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée I, Bourrée II, Gigue

-Süit No.3 Sol Minör, BWV 808

Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I, Gavotte II, Gigue

-Süit No.4 Fa Majör, BWV 809

Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I, Menuet II, Gigue

- Süit No.5 Mi Minör, BWV 810

Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Passepied I, Passepied II, Gigue

- Süit No.6 Re Minör, BWV 811

Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Double, Gavotte I, Gavotte II, Gigue

Fransız Süitleri;

- Süit No. 1 Re Minör, BWV 812

Allemande, Courante, Sarabande, Menuet I/II, Gigue

- Süit No. 2 Do Minör, BWV 813

Allemande, Courante, Sarabande, Air, Menuet, Menuet – Trio, Gigue

- Süit No. 3 Si Minör, BWV 814

Allemande, Courante, Sarabande, Anglaise, Menuet, Trio, Gigue

- Süit No. 4 Mi bemol Majör, BWV 815

Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Air, Gigue

- Süit No. 5 Sol Majör, BWV 816

Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Bourrée, Loure, Gigue

- Süit No. 6 Mi Majör, BWV 817

Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Polonaise, Bourrée, Menuet, Gigue

Ölçü ve zaman, bölümler arasında kontrast oluşturması açısından bir süitin en önemli bileşenidir. Tipik bir süit sıralamasını, bu farklı ölçü zamanları belirlemiştir. Allemande-Courante-Sarabande-Gigue sıralamasını ele alırsak basit ikili-basit üçlü-basit üçlü-bileşik ikili zamanlarını görürüz. Tempolarına göz attığımızda ise orta-hızlı-yavaş-hızlı olduğunu görmekteyiz.

Rönesans dönemde, din dışı dans formlarının popülerleşmesinin bir sonucu olarak süiti, dans ve dansa benzer formların belirli bir sırlamada toparlanması olarak tanımlayabiliriz.

IV.2 J.S. Bach BWV 997 2. Lavta Süiti

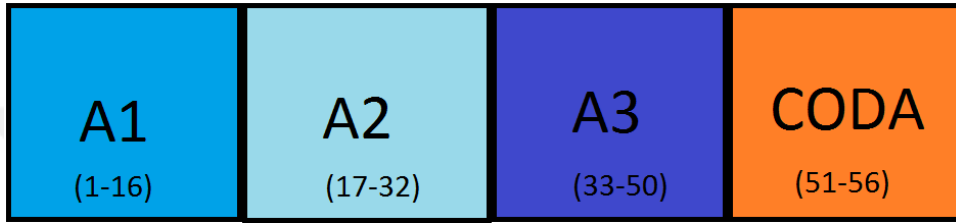
Bu Lavta süiti orijinalinde Do Minör tonalitede bestelenmiş olup klasik gitar transkripsiyonlarında La minör tonunda yeniden düzenlenmiştir.

Bölümleri; Prelude, Sarabande, Fuga, Gigue, Double şeklinde sıralanmıştır. Bu analiz ve orijinal edisyon kıyaslamasında esas alınacak orijinal kopya. Agricolo'nun 1738-41 tarihli orijinal edisyonudur.

IV.2.1 Prelude(Fantasia)

Prelude, süit içinde temel bir eleman olarak sayılmasa da özellikle Bach'ın bazı süitlerinde (İngiliz süitleri, Partitalar) bir giriş parçası olarak kullanılmıştır buna rağmen bu şekilde kullanılmış prelüdlar, süite hazırlayıcı öğeler barındırmak yerine form ve ritmik özellikleri açısından süitin diğer bölümlerinden keskin bir şekilde ayrılırlar. Genellikle daha özgür bir ritmik yapı ve serbest formda yazılır. Kendi içinde kontrast oluşturucu ya da tamamlayıcı cümleler içerebilir. Parlak ve virtüozistik pasajlar ile dikkat çekici bir giriş sağlamaktadırlar.

Bach'ın 2. Lavta süiti Prelüd bölümüne baktığımızda da bu özellikleri barındırdığını görüyoruz. Form açısından ele alırsak 16 ölçülük geniş bir cümlenin gelişerek ve değişerek ilk başta La minör olan tema, 17. ölçüde Dominant tonunda Mi majör ve ardından tekrar 33. Ölçüde değişime uğrayarak Sub dominant derece Re minör olarak 3 farklı tonalitede tekrar geldiğini ve son olarak da Coda ile sona erdiğini söyleyebiliriz. Bu durumda form şemasını aşağıdaki şekilde özetleyebiliriz.



Şekil IV.2.1 Prelude Form Şeması

A kısmını ele aldığımızda, parçanın başında bas çizgisinde I. Derece tonik tonda inici gam ile gelen ayırt edici özelliğe sahip tema duyulur. Ancak burada gitarın sahip olduğu ses aralığından ötürü, bas çizgisinde 1. Ölçünün sonundaki sol notası bir oktav yukarıya atılıp devamında 4. ölçüde gelecek olan Re notasına kadar aynı oktavda kalmıştır. Bunun gibi bas aktarımlarını gitarın yapısından ötürü tüm süit boyunca göreceğiz.



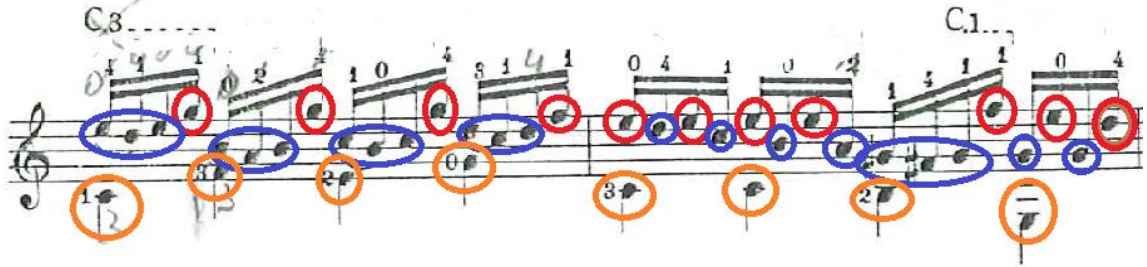
Şekil IV.2.2

Agricola'nın Do minör orijinal kopyasına baktığımızda gitar edisyonundan farklı olarak Bas çizgisinde inici gam daha net bir şekilde görülebilir.



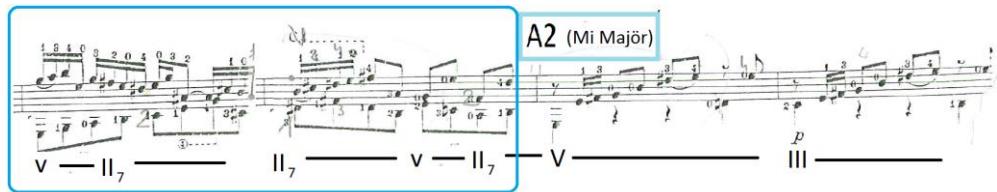
Şekil IV.2.3

Temanın duyulmasının ardından melodi yine tonalite içinde kalır. Ancak monofonik bir şekilde görülmesine rağmen aşağıdaki görselde farklı renklerde gösterilen partiler kontrapuntal (kırmızı, mavi ve turuncu hatlar) bir anlayışta ve soru cevap şeklinde melodilerle fikri genişletir.



Şekil IV.2.4.

15 ve 16. Ölçülerde yapılan modülasyonda dominant tonalite olan Mi Majörün dominant derecesi olan Si Majör akoru ardı ardına duyurularak tema fikri Mi majör tonuna aktarılır.



Şekil IV.2.5

Prelude bölümünün armonik analizi şu şekildedir.

A1; (La Minör)

A2 (Mi Majör)

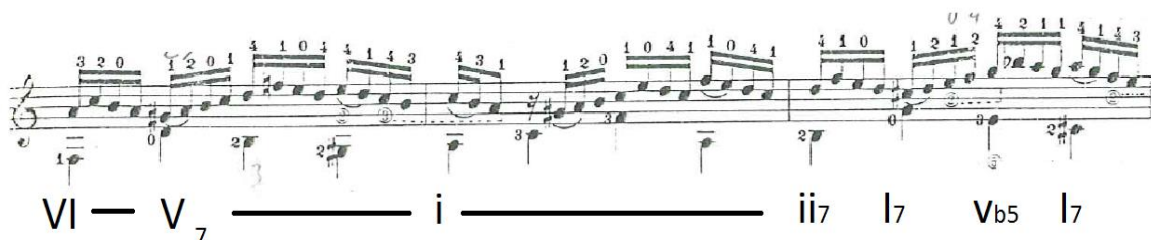
Chord analysis for the first system: i — VI — iv — V_7 — i — VII_7

Chord analysis for the second system: II_7 — v — II_7 — V — III

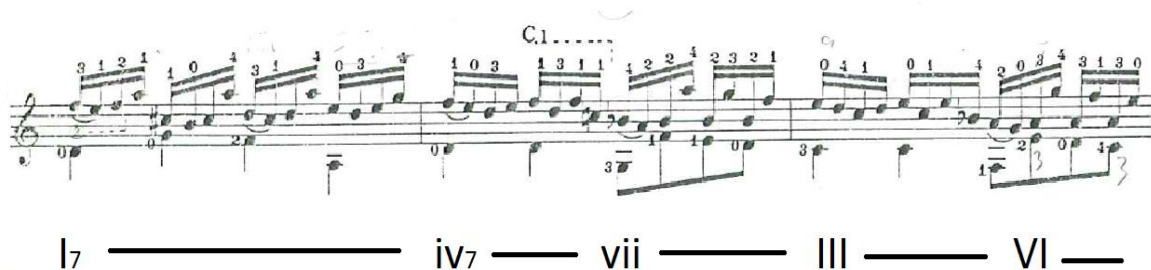
Şekil IV.2.6



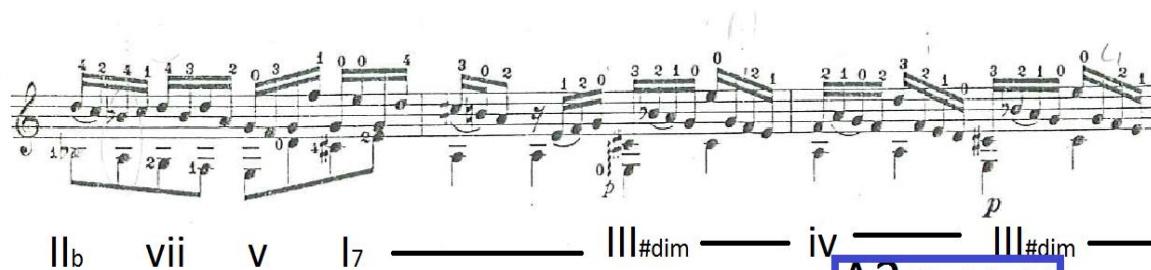
i ————— II₇ ————— v ————— III —————



VI — V₇ ————— i ————— ii₇ l₇ vb₅ l₇



l₇ ————— iv₇ ————— vii ————— III ————— VI —

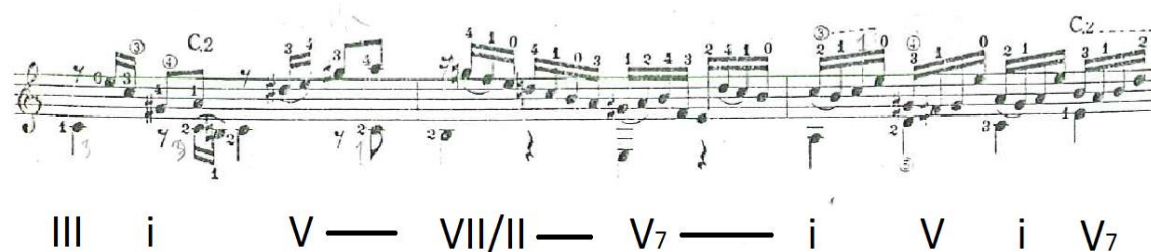


II_b vii v l₇ ————— III_{#dim} ————— iv ————— III_{#dim} —

A3 (Re Minör)



iv ————— V_b/VII ————— vii — | iv | ————— iv —————



III i V ————— VII/II ————— V₇ ————— i V i V₇

Şekil IV.2.7

The image displays a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various fretboard diagrams (fingerings) above the notes. Chord progressions are indicated by Roman numerals and chord symbols below the staves. The progression starts with $i - iv - VII - III - VI - II_7$ and continues through several systems. A section labeled "CODA" is highlighted with a red box on the sixth staff. The score concludes with the progression $V - i - V_7 - i - VI - V_7 - i$. Dynamic markings such as p (piano) and f (forte) are used throughout. Performance instructions like $C.2$, $C.1$, $C.3$, and $C.5$ are present. The word "CODA" is enclosed in a red rectangular box on the sixth staff.

Şekil IV.2.7

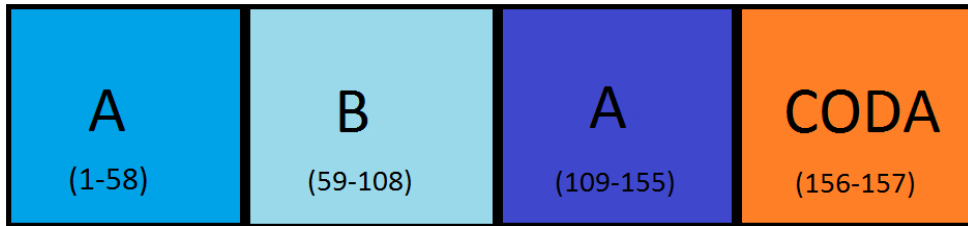
IV.2.2. Fuga

Füg, belirli bir temanın yalın ve sade bir şekilde duyulmasından sonra, belli başlı kurallar içinde geliştirilerek ve yatay çok seslendirilerek yazılan eserlerdir. Kelime olarak “kaçış” anlamına gelmektedir. Bu da partilerin birbirini kovalaması şeklinde tanımlanabilir.

Füg, genellikle SERGİ, GELİŞME ve DÖNÜŞ-SONUÇ bölümlerinden oluşabilir. 2 veya daha çok sesli olabilir.

SERGİ bölümünde, tema çoğunlukla tonalite temel sesinde ya da 5’lisinde başlar, ardından, karşı ezgi eşliğinde cevap gelir. Cevap yine temayla aynı tonda ya da farklı tonalitede, çoğunlukla dominantında yeniden seslendirilmesiyle oluşur. Hiçbir değişikliğe uğramadan (aralıklar korunarak) aynı tonalitede duyulmasına Real Cevap, tema içinde farklılaşarak (aralıklarla değişiklik yapılarak veya farklı tonalitede gelmesine) Tonal Cevap denir. Sergi bölümünde her partide tema duyulur, bu yüzden bir füğün kaç sesli olduğunu sergi kısmına bakarak anlayabiliriz. Ardından bir modülasyonla beraber GELİŞME kısmına bağlanır. Bu bölüm temanın tekrar ilgili tonalitede seslendirilmesiyle başlayabilir ve yine farklı tonalitelere cevap ve karşı ezgi barındırır, bu bölümde farklı kontrpuan teknikleri ve füğ teknikleriyle tema seslendirilir hatta ufak değişimlere uğrayabilir böylelikle parça genişletilir. Yeniden bir ara müziği ve modülasyon ile DÖNÜŞ-SONUÇ bölümüne geçilir burada temel tonalite veya sub-dominantında tema tekrar seslendirilir yine füğ karakteristiğinde bir Coda ile sonlanır.

BWV 997 Füg form şeması ise aşağıdaki gibidir.



Şekil IV.2.8

Bach'ın 3 sesli bu füğünde 1 ve 58. Ölçüler arasındaki sergi bölümü içinde tema değişime uğramadan, önce alto (La minör), ardından 7. Ölçüde soprano (Mi Minör) sonrasında 21. Ölçüde de Bas (La minör) partide duyuluyor.

Genel anlayışta füğde ilk önce temanın tek başına duyulması beklenirken, oldukça geniş bir temaya sahip bu füğde ilk duyuluşta 2.ölçüde bir karşı ezgi, temaya eşlik eder, tema ise 5. Ölçüde 3'lüsü ile(do) sona erer.

SERGI
Tema (La Minör) Fuga

Karşı Ezgi

Şekil IV.2.9

Daha sonra bu karşı ezgi, cevabın 7.ölçüde Mi minör tonalitede ana tonalitenin 5'lisiyle beraber gelmesiyle yoluna devam eder ve ara müziği ile birleşene kadar çizgisini sürdürür. Cevap 11. Ölçüde yine 3'lü(sol) ile sonlanarak tonal cevap verir.

Cevap (Mi Minör)

Karşı Ezgi

Karşı Ezgi Ara Müziği

Şekil IV.2.10

21. ölçüde tema tekrar ana tonalitede Real cevap ile (La Minör) ancak bu sefer bas partide duyulur, 25. Ölçüde temel sesiyle (la) sonlanır.

Cevap (La Minör)

Şekil IV.2.11

27. ölçüde seslendirilen tema daha önce gelen temalardan farklı olarak ses alanı sekizli içinde kalmamıştır. Tema sonunda üst partiye atlayarak 10' lusu ile bitmiş ve yine tonal cevap vermiştir.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Ara Müziği' and the bottom staff is labeled 'Cevap (Mi Minör) Parti Atlama'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns and fingerings. There are some markings like 'C.3' and '2' above the notes in the bottom staff.

Şekil IV.2.12

52 ve 53. Ölçülerde küçük bir codettayla birlikte A bölümü(Sergi) sonlanır ve ara müziğiyle birlikte Gelişme bölümüne geçilir.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cevap ve Codetta' and the bottom staff is labeled 'Codetta'. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns and fingerings. There are some markings like 'C.7', 'C.3', and 'tr' above the notes in the bottom staff.

Şekil IV.2.13

Agricola'nın orijinal kopyasını ele aldığımızda sergi bölümünün sonunda klasik gitar edisyonundaki gibi Mi majör akorunda trill görmemekteyiz buna müteakip codetta'nın son akorunda puandork görmekteyiz. Buradan da anlaşılacağı üzere o dönemde yazılan eserler için özellikle süslemeler ve bazı önemli fikirler yorumcuya bırakılmıştır. Ancak şu unutulmamalıdır ki dönem karakteristiği gereği yorumcular adeta bir besteci gibi parçalara süslemeler eklemeler yapabilmekteydi.



Şekil IV.2.14

63. ölçüde GELİŞME bölümü kontrpuan teknikleriyle beraber tema ters çevrilerek ana tonalitenin dominantında gelir. Gelişme bölümünde cevap da tıpkı tema gibi 67. Ölçüde ters olarak bu sefer La minör ana tonalitede gelir.

GELİŞME
Tema (Ters Mi Minör) 57

Şekil IV.2.15

79. ölçüde tema modülasyonla Mi Majör tonalitede tekrar duyulur.

Ara Müziği Cevap (Mi Majör)

Şekil IV.2.16

Gelişme bölümünde temanın farklılaşarak gelebileceğini ya da farklı kontrpuan teknikleri ile bezenebileceğini fügen tanımını yaparken söylemiştik. Bu bölümde bunlardan ilkinde örnek olarak gelişme kısmının başlangıcında temanın ters dönmesini gösterebiliriz. Bir diğer farklılaşan tema örneği ise 85. Ölçüde karşımıza çıkıyor.

Bu ölçüde tema yalın bir halde duyulmuyor. 16'lık notalar arasında adeta gizlenmiş şekilde ve yine ters bir biçimde bu temayı görebilmekteyiz. Temanın son kısmında ise farklılaşmış bir final vardır.

Gizli Tema (Ters)

Şekil IV.2.17

Daha sonra 95. Ölçüde bunun bir örneğini daha görebiliriz. Aynı ölçüde alt partide bir tema girişi daha duyulur, daha sonra bu tema sopranoda yolunu sürdürüp bir kontrpuan tekniği olan ayna simetrisi ile genişleyerek yön değiştirir. 101. ölçüde ise do notasıyla sonlanır.

Gizli Tema (Ters)

Uzatılmış Tema (La Majör) (Ayna)

Şekil IV.2.18

105. ölçüde gelişme bölümü içinde son kez tema duyuluyor. Bu temaya baktığımızda gerek aralık değişimleri gerekse tartımda farklılaşmaları görebiliriz.

Gizli Tema (Düz)

Şekil IV.2.19

109. ölçüde 3. Bölüm olan Dönüş ve Sonuç bölmesi başlar. Bu bölüm A kısmıyla birebir aynıdır.

DÖNÜŞ-SONUÇ

Tema (La Minör)

Karşı Ezgi

Cevap (Mi Minör)

Karşı Ezgi

C.2

Karşı Ezgi

Ara Müziği

Şekil IV.2.20

Füg bölümünün armonik analizi ise aşağıda gösterilmiştir.

55

Fuga

i ——— iv ——— VI#dim VI₇ ——— V ——— i ——— V ———

i ——— v ——— iv#dim v ——— i ——— I₇ ———

IV₇ ——— II₇ ——— v ——— II₇ ——— v ——— V ——— VI ———

I ——— i ——— IV VI iv/VI VII/V VII₇ ——— III ——— V₇ ———

i ——— i/III ——— VI ——— IV ——— VII₇ ——— V ——— i ——— V ———

i ——— III ——— iv ——— VII₇ ——— III ——— VII ——— i ——— I₇ ———

IV₇ ——— II₇ ——— v ——— iv₇ ——— v ——— I₇ ———

Şekil IV.2.20

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff contains a line of music with various chord diagrams and chord names written below it. The chord names are in Roman numerals and include accidentals where applicable. The staves are connected by horizontal lines, and some have specific markings like 'C.3' or 'C.2' above them. The bottom staff is labeled 'original' and shows a different version of the music.

Chord names and diagrams shown in the score:

- iv VII₇ III VIII iv i
- V i iv VII₇ III VI iv V
- i iv V i iv i VI
- V i VI
- iv IV/III VII V₇ i V i iv V
- i VII[#]dim i V₇ i VII
- III VI III V VI iv VII i
- II₇ v i I[#]dim II i

Şekil IV.2.21

III \sharp dim/I \sharp dim II \flat _____ V _____ II \flat _____ VII \sharp dim _____
 I \flat _____ IV \sharp dim _____ V _____ VI _____ i _____
 V \flat 7 \flat 9 _____ I \flat _____ IV _____ II \flat _____ I _____ ii I \flat /V
 iv _____ vii/II \flat _____ VI \sharp dim _____ VII _____
 III _____ VI \flat 7 _____ III _____ i _____ iv _____ VII _____
 III _____ VI _____ ii \flat 7 \flat 5 _____ ii \flat 7 _____ V \flat _____
 i _____ I \flat _____ iv _____ II \flat 7 _____ v _____ II \flat 7 _____
 v _____ II \flat 7 _____ v _____ III ii _____ v _____ IV \flat 7 _____

Şekil IV.2.22

C.2 C.2 C.5 C.2
 III II7
 C.2
 V7 I VII#dim
 i l7 iv VII7 III VI
 ii7b5 V7 i VI V7
 i/V C.2 V C.1 l7 IV
 IVdim l7 iv IV7 IIb V7
 i/III V7 i ii/IV III VI ii7 v7
 i7 iv7 VII7 III VI V7 i

Şekil IV.2.23

Cresc. C.4

iv ____ IV#dim ____ V ____ iv ____ VI#dim ____ V7 ____

i ____ iv ____ VI#dim ____ VI7 ____ V ____ i ____ V ____

i ____ v ____ iv#dim ____ v ____ i ____ I7 ____

C.2

IV7 ____ II7 ____ v ____ II7 ____ v ____ V ____ VI ____

C.2

I ____ i ____ IV VI iv/VI VII/V VII7 ____ III ____ V7 ____

i ____ i/III ____ VI ____ IV ____ VII7 ____ V ____ i ____ V ____

i ____ III ____ iv ____ VII7 ____ III ____ VII ____ i ____ I7 ____

IV7 ____ II7 ____ v ____ iv7 ____ v ____ I7 ____

Şekil IV.2.24

iv VII₇ III VIII iv i

V i iv VII₇ III VI iv V

i l₇ iv V i iv i VI

V i VI

iv IV/III VII V₇ i V i iv V i

Şekil IV.2.25

Füg bölümünde parça formundaki bölümler ve temaların gösterimi ise şu şekildedir.

SERGİ

Tema (La Minör)

Fuga

A

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (La Minör) and a 3/4 time signature. It consists of several staves of music, each with a specific label:

- Staff 1:** The main theme (Tema) in La Minör, marked with a red 'A'. It begins with a 7-measure rest followed by a melodic line.
- Staff 2:** Labeled 'Karşı Ezgi' (Counter-melody) and 'Cevap (Mi Minör)' (Answer in Mi Minör). It features a melodic line with a 4-measure rest.
- Staff 3:** Labeled 'Karşı Ezgi' (Counter-melody) and 'C.2'. It continues the counter-melody with a 2-measure rest.
- Staff 4:** Labeled 'Karşı Ezgi' (Counter-melody) and 'Ara Müziği' (Interlude). It features a melodic line with a 4-measure rest.
- Staff 5:** Labeled 'Ara Müziği' (Interlude). It features a melodic line with a 4-measure rest.
- Staff 6:** Labeled 'Cevap (La Minör)' (Answer in La Minör) and 'C.3'. It features a melodic line with a 2-measure rest.
- Staff 7:** Labeled 'Ara Müziği' (Interlude) and 'Cevap (Mi Minör) Parti Atlama' (Answer in Mi Minör, Part Skip). It features a melodic line with a 4-measure rest.

The score includes various musical notations such as rests, notes, and accidentals, along with performance markings like 'C.2' and 'C.3'.

56

Ara Müziği

C.3

Ara Müziği

Ara Müziği

Cevap ve Codetta

Ara Müziği

Ara Müziği

Ara Müziği

original

Şekil IV.2.27

B GELİŞME

Tema (Ters Mi Minör)

57

C.2

C.1

Cevap (Ters La Minör)

Ara Müziği

Ara Müziği C.5

Ara Müziği Cevap (Mi Majör)

Ara Müziği C.2

Ara Müziği

Şekil IV.2.28

58

Ara Müziği

Musical notation for the first system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the staff, there are labels 'C.2', 'C.2.....', 'C.5.....', and 'C.2'. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the second system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the staff, there is a label 'C.2.....'. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the third system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the fourth system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the fifth system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the staff, there are labels 'C.2.....' and 'C.2.....'. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the sixth system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the staff, there are labels 'C.2' and 'C.1'. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the seventh system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the staff, there are labels 'C.3' and 'C.3.....'. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Musical notation for the eighth system of 'Ara Müziği'. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Below the staff, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4. The text 'Ara Müziği' is centered below the staff.

Uzatılmış Tema (La Majör) (Ayna)

Ara Müziği

59

C.3..... C.4..... C.1.....

DÖNÜŞ-SONUÇ

Tema (La Minör)

A

Karşı Ezgi

Cevap (Mi Minör)

Karşı Ezgi

C.2.....

Karşı Ezgi

C.2

Karşı Ezgi

Ara Müziği

Ara Müziği

Cevap (La Minör)

C.3.....

Cevap (Mi Minör)

Ara Müziği

Ara Müziği

Ara Müziği

Ara Müziği

Ara Müziği

Tema ve Coda

CODA

Şekil IV.2.31

IV.2.3. Sarabande

Sarabande, Meksika kökenli ancak Avrupa'ya İspanya üzerinden girmiş ağırbaşlı bir dansdır. (Berry,1986) Sarabande ismi ilk kez "Zarabanda" olarak Fernando de Guzman Mejia tarafından 1539'da orta Amerika'da yazılmış bir şiirde geçmektedir.¹⁶

¹⁶ Richard Hudson ve Meredith Ellis Little "Sarabande" Grove Music Online (Erişim tarihi 5 Ocak 2017)

Bir Katolik papazı olan Juan de Mariana 1609 tarihli “*Tratato contra los jeugos publicos*” kitabında, Sarabande için şu sözleri söylemiştir;

*“İyi insanlarda bile kötü duygular uyandırmaya yetecek kadar sözlerinde gevşeklik ve hareketlerinde çirkinlik olan bir dans.”*¹⁷

1583’de İspanya’da yasaklanmasına rağmen din adamları tarafından ayinlerde kullanılmıştır. Ardından 17. Yüzyılda İtalya ve Fransa’da da varlık göstermiş ve bir salon dansı olarak kabul görmüştür.¹⁸

Anlaşıldığı üzere Sarabande, barok dönem öncesinde sözlü müzikler arasında sınıflanmış ve sevilmeyen bir tür olmuştur, ancak daha sonra barok müzisyenleri süitlerin içinde bir dans bölümü olarak kullanmışlardır. Böylelikle çalgısal müziğe girmiş ve popülerliğini kazanmıştır.

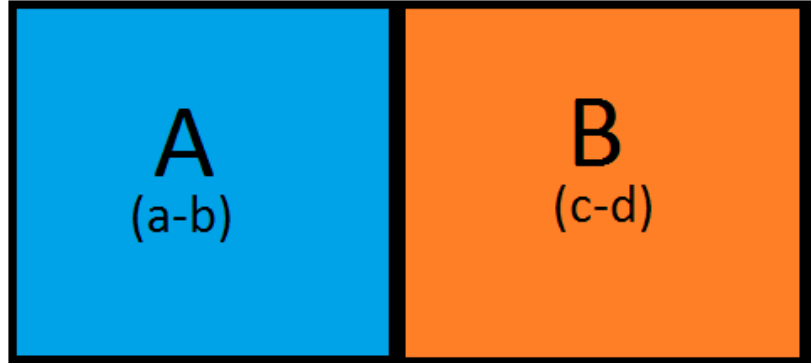
Tarihte bir çok ünlü müzisyen ve besteci Sarabande formunda eserler vermiştir. Bunlardan en popülerine örnek vermek gerekirse Haendel’in Re Minör Piyano Süitinin 4. Bölümü gösterilebilir. Ayrıca J.S. Bach, Sarabande’ı sadece dans süitlerinin bir bölümü olarak kullanmamıştır, buna örnek olarak Goldberg varyasyonlarından 25 numarayı gösterebiliriz.

Barok dönemde dans süitlerinde Sarabande sıklıkla 3. Bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. İkili formda yazılmıştır ve genellikle ardından gigue bölümü takip eder. Genel yapısı itibariyle melodik hatlara sahip ağır başlı ve durağan bir danstır.

BWV 997 Sarabande bölümü ikili formda yazılmıştır. A ve B bölümünden oluşan bu parçada bölmelerde kendisi arasında iki eşit farklı parçaya ayrılır. Bu taktirde form şeması aşağıdaki gibi olmuştur.

¹⁷ Jane Bellingham, "Sarabande", The Oxford Companion to Music, düzenleme Alison Latham (Oxford and New York: Oxford Üniversitesi yayınları, 2002).

¹⁸ A.g.m.



Şekil IV.2.32

16 ölçülük büyük A ve B bölmelerinin içinde 8'er ölçülük küçük (a-b-c-d) bölmeleri aşağıda gösterilmiştir.

A Sarabande

The musical score is for a piece titled 'Sarabande'. It is written in 3/4 time and consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is labeled '(a)'. The second system continues the piece and includes annotations for measures C.5, C.4, and C.1. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Şekil IV.2.33

(b)

(c)

(d)

B

1. 2.

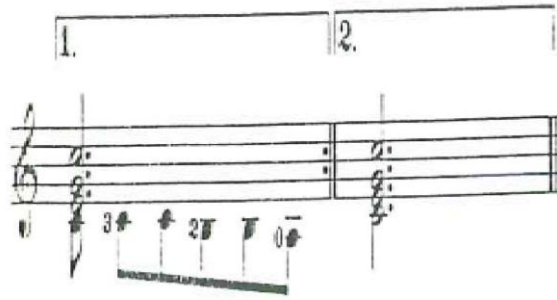
C.3. C.5.

(w)

1. 2.

Şekil IV.2.34

Bu bölümde erken müzik notasyonunda, günümüz modern dolap işareti yerine kullanılan 4 noktalı tekrar işaretini görebiliriz.



Şekil IV.2.35

Sarabande bölümünün armonik analizi ise şu şekildedir.

Sarabande

i _____ II dim/I _____ VII# _____ II# _____ V7 _____

i _____ I7 _____ iv/I _____ i _____ I dim _____

Şekil IV.2.36

II7 V7 i v VI Vdim III7 VI III iv

I iv III VI V I V III v VI VII7

III III IV7/III

VII/II III IV7 VII v III7 vi# v iv# II7

v II7 v v7 I I7 I7b9 I

iv VII VII7 III V i

iv III ii i V7b9 III II III VI V7 i

Şekil IV.2.36

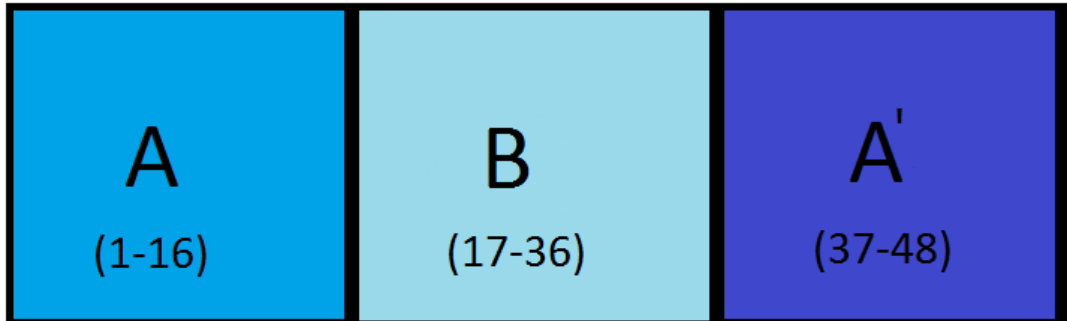
IV.2.4.Gigue

Gigue oldukça hareketli bir İngiliz dansıdır. Sıklıkla 3/8-6/8-9/8 veya 12/8 lik ölçülerde yazılmıştır. Nadiren de olsa 4/4 lük ölçüde yazılmış Gigue örneklerine rastlayabiliriz buna örnek olarak Bach'ın 1. Fransız Süiti ya da 6. Harpsichord Partita'sı gösterilebilir.

Gigue, ilk olarak 16. yy.'da İngiliz çembalo müziğinde karşımıza çıkmaktadır. Önceleri ikili formda yazılırken daha sonra B bölmesi gelişme bölümüne dönüştü. Tema benzetme yoluyla B bölümünde farklı tonalitede ya da değişime uğrayarak duyulabilirdi. (Cangal,2004)

BWV 997 Gigue, 3 bölmeli formdadır. 1.bölüm 16. ölçüde ana tonalitenin dominantında (Mi Majör) tam kalış yapar. Daha sonra 20 ölçülük uzatılmış bir gelişme bölümü vardır bu bölümde tema benzetme yoluyla Mi majör tonda duyulur ardından gelişerek 25. Ölçüde ana tonalitenin ilgili minörü olan Do majörde değişime uğrayarak tekrarlanır. 37. Ölçüde ise tekrar A bölmesine dönüş yapılır ancak temanın devamında ilk bölmeye göre değişime uğrayarak farklılaşır ve parçanın finali hazırlanır.

Gigue bölümünün form şeması gösterimi;



Şekil IV.2.37

Gigue bölümü armonik analizi;

62

Gigue

i — VII — VI — i — iv — i
 V — vii# — V/VII# — i — VI — iv₆ — V
 i — iv — VII — v/VII — i/III
 VII^{#dim} — i — II₇ — VII — II₇ — V
 V — V/VII — I_{7b9} — iv — II₆ — vii — I
 iv — VII — VII/II — III — VI — III — IV — II — III — I

1)

2)

Şekil IV.2.38

VII _____ III/V _____ V/II _____ III _____ V₇ _____ III/V _____ IV _____
 V/VII# _____ i _____ IV₇ _____ IV_{7b9} _____ VII₇ _____ VII/II _____
 III _____ VII _____ III _____ i _____ V _____ I _____ iv _____ iv/VII _____ II_b/IV _____
 V/II _____ i _____ VI _____ V _____ i _____ VII _____
 VI _____ i _____ iv _____ i _____ I₇/III _____
 iv _____ iv/VI _____ VI# _____ vii _____ vii/II_b _____ II_b _____ III _____ III/V _____ i/III _____ I/VI _____
 iv _____ I_{7b9} _____ iv _____ V_{7b9}/II _____ III _____ i _____ V _____ i _____

Şekil IV.2.39

IV.2.5.Double

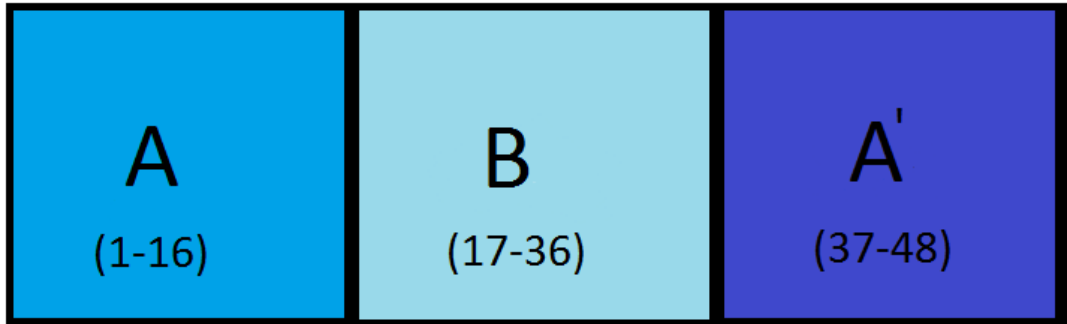
Double, sütün bir önceki bölümünün nota değerlerini iki katına çıkartacak şekilde varyasyon edilmesi şeklinde tanımlanabilir. Ana tema, double bölümünde değişime uğramaz ancak tek ses takibi ile çeşitlendirilir. Ayrıca Double bölümünde armoni, ritm ve melodi korunur.

Sütte Double kullanımı, bölümler arasında dikkat çekici farklılıklar oluşturur, tema aynı kalmasına rağmen çeşitlemedeki kontrast notalar farklı tonalitelerin duyulmasına neden olur.

Double'ın sütte bu şekilde kullanılmasına en iyi örnekleri, Bach İngiliz Sütleri ya da keman için Si Minör Partitası'nı gösterebiliriz. Bu partitada her bölüm sonrasında double ile birlikte sıralanır.

BWV997 Double bölümü öncesindeki Gigue bölümünün çiftlemesidir. Armonik ve form olarak tamamen aynı yapıdadırlar. Tempo'nun hızlanmamasına rağmen sekizlik notalar yerine onaltılık notalar kullanıldığından iki kat hızlı ve hareketli duyulur.

Double bölümünün form şeması;



Şekil IV.2.40

Double bölümü armonik analizi;

64

Double

i — VII — VI — i — iv — V —
 i — A7 — vii# — V/VII# — i —
 VI — iv₆ — V — i — i_{b9} —
 iv — VII — III — V —
 vi# — v — IV# — II₇ — VII — II₇ —
 V — V — VII — I_{7b9} — I_{7b9}/III# —
 iv — vii — I — iv — VII — VII/II —
 III — v — III — VI — VII₇ —

Şekil IV.2.41

The image shows a musical score for guitar, consisting of eight staves of music. Each staff contains a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and a corresponding chord progression. The chord names are written below the staff lines. The score includes dynamic markings such as *amimi*, *p*, *m*, and *amim*. There are also some performance instructions like *C.1...*, *C.2...*, and *C.3...* at the beginning of certain staves. The chord progressions are as follows:

- Staff 1: III/V _____ VII/II _____ III _____ VII₇/IV _____ III/V _____ VI _____
- Staff 2: V/VII# _____ i _____ IV₇ _____ IV_{7b9} _____ VII₇ _____ VII/II _____
- Staff 3: III _____ III/V _____ VII _____ III _____ II _____ III _____ I _____
- Staff 4: I _____ VI _____ IV _____ V _____ VI# _____ VIII# _____ VI _____ III _____ IV _____ V _____
- Staff 5: i _____ v/VII _____ VI _____ i _____ iv _____ i/V _____
- Staff 6: i _____ I₇ _____ iv _____ iv/VI _____ vii _____ .
- Staff 7: III _____ III/V _____ VI _____ I _____ II _____ I _____
- Staff 8: VII# _____ V_{7b9} _____ III _____ V _____ i _____

Şekil IV.2.42

BÖLÜM V: SONUÇ

Yapılan bu çalışmada erken dönem icrası yapmak isteyen gitaristler için dönem enstruman yapıları, erken dönemde kullanılan teknikler ve yazım stilleri hakkında bilgiler verildi. Bu sayede gitarın erken dönem müziklerindeki kullanım şekilleri dönem icrası yapmak isteyen gitaristler için fikir oluşturmaktadır.

Rönesans ve Barok dönemde kullanılan telli çalgıların fiziki yapılarındaki farklılıkları, tel sayıları, akort sistemleri icrası yapılacak eserlerin dinamiklerini de oluşturmaktadır. Dolayısıyla dönem icrası yapacak bir gitaristin bu konuları mutlaka göz önüne alması gerekmektedir.

Gitarın atası sayılabilecek farklı enstrumanlarda kullanılan sağ ve sol el tekniklerini incelenmesi ve gitaristlerin bu konuda bilgi sahibi olması modern gitar icrasında oluşabilecek soru işaretlerini de ortadan kaldırabilir.

Erken müzik icrası yapmak isteyen bir gitaristin erken dönem müzik tablaturlerini öğrenmesi, bestecilerin direk olarak ne istediğini ilk elden görmesini sağlayacaktır ve transkripsiyonlarda birçok farklı gitaristin fikir farklılıkları ve bilgi kirliliğine maruz kalmadan eserlerin en orijinal hallerine kavuşmasını sağlayacaktır. Bu noktada bir başka müzisyenin erken dönem eserlerinin gitara uyarlanmasının yanı sıra icracılar kendi düzenlemelerini orijinal yazımlara sadık kalarak ya da kendi müzikal görüşlerini yansıtarak da yapabilirler.

İcrası yapılacak eserlerin armonik ve formal analizlerinin yapılması icracıya farklı kazanımlar sağlamaktadır. Bunlardan en önemlisi şüphesiz daha bilinçli performansa olanak sağlamasıdır. Bir gitarist açısından armonik ve form olarak iyi çözülmüş bir eser icrada nüans farklılıklarını ve müzikal kararları etkileyebilir. Bu da performansı daha bilinçli ve özgün kılacaktır.

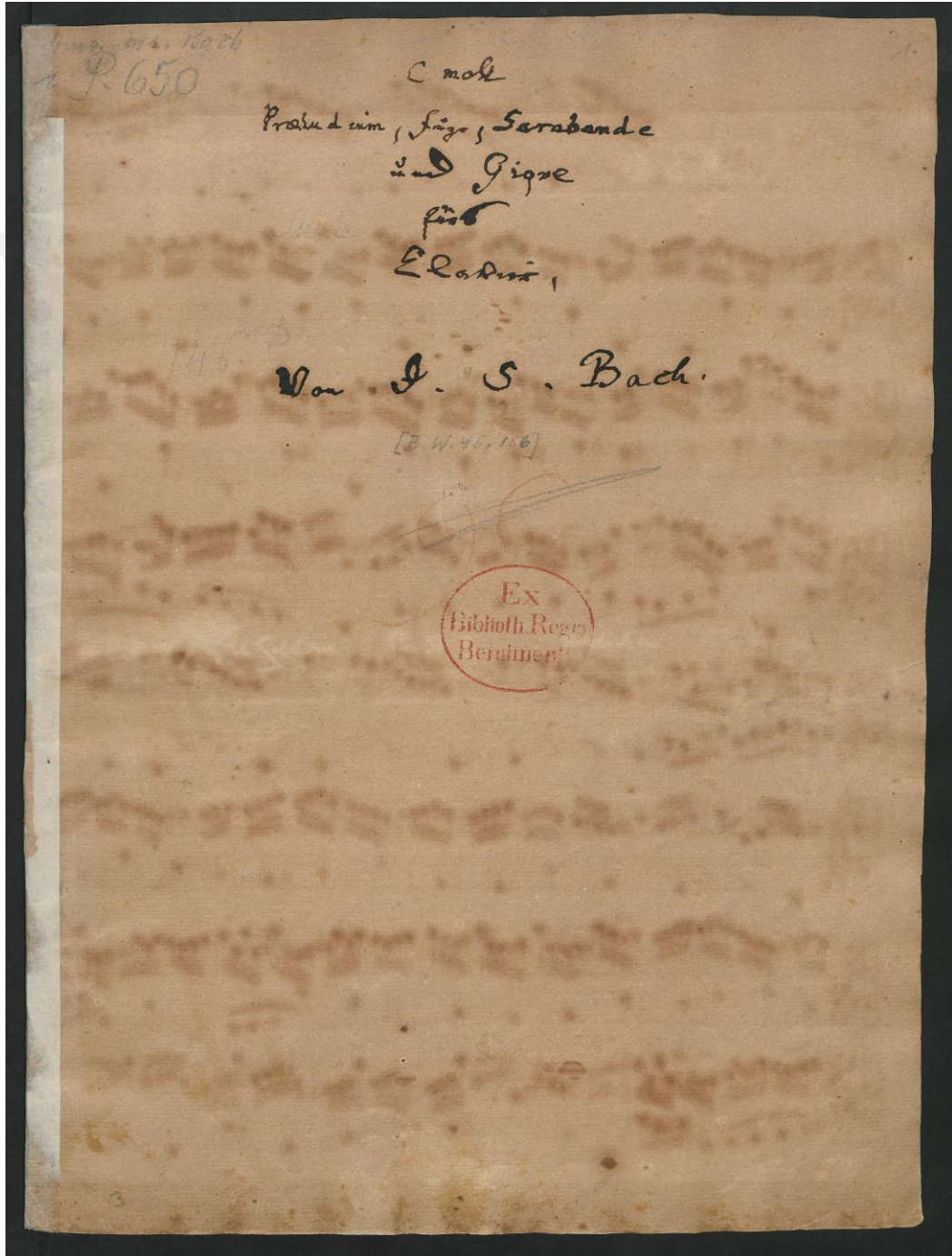
Aynı dönemde yazılmış aynı formda benzer eserler arasında kıyaslama yaparak benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya çıkartmak stil özelliklerini daha iyi anlamaya ve performansa yansıtmaaya yarayabilir.

Erken dönem gitar müziği icrası yapacak gitaristler, hem çağın stil ve müzikal özelliklerine, o dönemde kullanılan enstrümanlara hem de nesillere nasıl aktarıldığını bilmek adına yazım stillerine hakim olmalıdır. Müziklerin ne için bestelendiğinden aynı dönemde diğer enstrümanlarda hangi müziklerin seslendirildiğine. Ya da hangi enstrümanların ne kadar popüler olup onlarla ne tarzda müziklerin yapıldığını bilmek, şüphesiz iyi bir dönem performansı için çok değerli ipuçlarıdır.

Tabii ki burada sıralanan ve önemi arz edilen maddeler tamamen gitaristlerin nasıl bir icra yapacaklarına ve kendi iradelerine bağlıdır. Dönem, karakter ve stil özelliklerine bağlı kalarak bestecilerin fikirlerine sadık bir yorum yapmak istenildiği taktirde göz önüne alınması gereken bilgiler, modern ve özgün yorum adı altında tamamen göz ardı edilerek dönem ve stilden bağımsız icralarda yapılmaktadır. Zira günümüzde bu tarz modern ve özgün erken dönem yorumlarına da sıklıkla rastlamaktayız. Burada karar verecek kişi şüphesiz icracının kendisidir.

BÖLÜM VI: EKLER

Bu bölümde Agricola'nun 1738-41 tarihli orijinal kopya BWV 997 partiyonu yer almaktadır.





A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '82' in the top right corner. It contains eight systems of music, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The handwriting is in black ink.

Tuga

A page of handwritten musical notation for a piece titled "Tuga". The score is written on ten systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The paper is aged and shows some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '84' in the top right corner. The music is written in two staves per system, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The handwriting is in black ink, and the overall appearance is that of an antique manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into seven systems, each consisting of two staves (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The music appears to be a single melodic line with a basso continuo accompaniment. The paper shows signs of age, including some staining and foxing. At the end of the seventh system, the instruction "Da Capo." is written in a cursive hand. Below the main score, there are three empty staves.

Da Capo.

Sarabande.

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Sarabande." The score is written on ten systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent rests. The notation includes various ornaments and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

Gigue

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Gigue". The score is written on ten systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in the treble clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The notation is dense and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The word "Gigue" is written in a cursive hand at the beginning of the first system. The paper is aged and shows some staining and wear.

5

This page of handwritten musical notation consists of eight systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system is a grand staff with two staves and is labeled "Double" in a large, cursive hand. The fourth system has two staves. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The seventh system has two staves. The eighth system has two staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The paper is aged and shows some staining.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '89' in the top right corner. The music is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration, particularly towards the bottom edge. The handwriting is in black ink, and the overall style suggests a historical manuscript.

VII.KAYNAKÇA

- Agricola (Ed.). (n.d.). BWV997 LUTE SUITE NO:2. Erişim Tarihi Ekim 2016, <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP358887-PMLP181063-997Agricola.pdf>

- Bellingham, J. (2011). Sarabande, The Oxford Companion to Music. Erişim Tarihi Ocak 5, 2017, <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037>

- Berry, W. (1986). Form in Music, 2nd Edition. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 186

- Fenmen, Mithat. “Müzikçinin El Kitabı”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997

- Hudson, R., & Little, M. E. (2001, January). Sarabande. Erişim Tarihi Ocak 5, 2017, <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>

- Instrucción de Música (Sanz, Gaspar). (n.d.). Erişim Tarihi Temmuz 26, 2016, from [http://imslp.org/wiki/Instrucción_de_Música_\(Sanz,_Gaspar\)](http://imslp.org/wiki/Instrucción_de_Música_(Sanz,_Gaspar))

- The Concise Oxford Dictionary of Music. (n.d.). Erişim Tarihi Ocak 3, 2017, from <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095840755>

- Titmuss, C. (2012, April). Bach's Lute Suites: The Myth is Busted. Erişim tarihi Ekim, 2016, <http://www.classicalguitarcanada.ca/2012/04/bachs-lute-suites-this-myth-is-busted-part-ii>

- Tres libros de musica en cifras para vihuela :. (n.d.). Erişim Tarihi Temmuz 26, 2016, from <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275>

- Tyler, James. (1980). The early guitar: A history and handbook. London: Music Dept., Oxford University Press, 1980

- Uluocak, Soner. "Klasik Gitar Tarihi - I Rñnesans Dñneminde Gitar (1536-1600), Doruk Yayınları, Ankara 2011

- Uluocak, Soner. "Klasik Gitar Tarihi - II Barok Dñneminde Gitar (1600-1750), Doruk Yayınları, Ankara 2011

VII.ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Ankara'da doğdu. Klasik gitara 1996 yılında ağabeyi ile başladı. Bir yıl içerisinde göstermiş olduğu gelişme ile birlikte çalışmalarına Bülent Bıçakçı ile devam etmeye başladı, bu sırada televizyon programlarına katıldı ve bir çok resital verme imkanı buldu. 2003 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesine lisans devresinden burslu girmeye hak kazandı ve burada Doç.Dr.Kağan Korad'ın öğrencisi oldu.

Anıl Gelenler şu ana kadar Costas Cotsiolis, Tilman Hopstock, Marco Socias, Srdjan Totic, Liviu Georgescu, Bosko Radojkovic, Thomas Kirchhoff, Anelio Desiderio ve Roland Dyens gibi önemli gitaristlerin masterclass çalışmalarına aktif olarak katılma fırsatını yakaladı. Aynı zamanda Cem Duruöz, Muzaffer Çorlu'nun master classlarına katılan genç gitarist, Önder Focan ile jazz teorisi ve Darmstad Devlet Orkestrası üyelerinden lavta sanatçısı Toshinori Ozaki ile Barok dönem emprovizasyonu üzerine atölye çalışmalarına katıldı.

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bünyesinde Zarife Bakihanova ile armoni Maria Nowotna ile teori-solfej-dikte, Prof. Dr. Naile Mehdiyeva ile müzik tarihi, alanlarında dersler aldı. Ayrıca Geleneksel Türk Divan Müziği ve Elektronik Müzik konusunda da çalışmalarda bulundu.

Anıl Gelenler, daha önce Chopin Müzik Okulu, İDV Özel Bilkent İÖO ve Bilkent Üniversitesi bünyesinde Erken Müzik Eğitimi biriminde klasik gitar eğitmenliği yaptı.

2007 yılında Bilkent Üniversitesi bünyesinde kurulan Bilkent Klasik Gitar Kulübünün kurucu üyeleri arasında yer alan Anıl Gelenler, 2010 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Klasik Gitar Ana Sanat Dalı Lisans derecesinden başarıyla mezun olmuştur. 2011 yılı içerisinde askerlik görevini tamamlayan Anıl Gelenler, 2012 ila 2016 yılları arasında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Klasik Gitar bölümünde yarı zamanlı öğretim görevlisi ve akademik koordinatör olarak çalışmıştır. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Piyano Ana Sanat Dalı'nda Klasik Gitar Yüksek Lisans programını tez aşamasında sürdürmekte ve Karabük Üniversitesi Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.