

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

GEORG FRIEDRICH HANDEL'İN HWV 432 NUMARALI VII. KLAVSEN
SÜİTİ'NİN DAVID RUSSELL'İN GİTAR UYARLAMASI İLE
KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20126049 İbrahim Şevket GÜLEÇ

Danışman:
Yrd.Doç. Sinan ERŞAHİN

İstanbul – 2013

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
PİYANO PROGRAMI

GEORG FRIEDRICH HANDEL'İN HWV432 NUMARALI VII. KLAVSEN
SÜİTİ'NİN DAVID RUSSELL'İN GİTAR UYARLAMASI İLE
KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20126049 İbrahim Şevket GÜLEÇ

Danışman:
Yrd.Doç. Sinan ERŞAHİN

İstanbul – 2013

İbrahim Şevket GÜLEÇ tarafından hazırlanan **Georg Friedrich Handel'in HWV 432 Numaralı VII.Klavsen Sütü'nin David Russell'ın Gitar Uyarlaması İle Karşılaştırmalı İncelemesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 23 / 12 / 2013

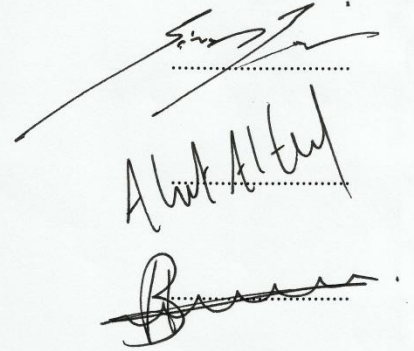
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Sinan ERŞAHİN (Danışman)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ahmet ALTINEL

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



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	III
ÖZET	III
ABSTRACT	IIV
1. GİRİŞ	1
2. GEORG FRIEDRICH HANDEL’İN BİYOGRAFİSİ	3
3. GEORG FRIEDRICH HANDEL’İN MÜZİK DİLİ.....	8
4. DAVID RUSSELL VE ÇALIŞMALARI	12
5. DAVID RUSSELL’IN MÜZİK ANLAYIŞI	13
6. SÜİT FORMU	15
7. HWV 432 NUMARALI SÜİT’İN ANALİZİ	17
7.1.Ouverture	18
7.2.Andante	29
7. 3. Allegro	34
7. 4. Sarabande	40
7. 5. Gigue.....	43
7. 6. Passacaille	47
8. HWV 432 NUMARALI SÜİT’İN DAVID RUSSELL’IN GİTAR	52
UYARLAMASI İLE KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ	52
8.1. Ouverture	55
8. 2. Andante	59
8. 3. Allegro	61
8. 4. Sarabande	62
8. 5. Gigue.....	63
8. 6. Passacaglie	66
9. SONUÇ	73
10. EKLER	75
10. 1. HWV 432 Numaralı Suit’in Piyano Nota Metni	75
10. 2. HWV 432 Numaralı Suit’in Gitar Uyarlaması Nota Metni	89
11. KAYNAKLAR	103
12. ÖZGEÇMİŞ.....	104

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu geç Barok Çağ bestecisi Georg Friedrich Handel'in HWV 432 numaralı VII. Klavsen Süiti'nin David Russell'ın gitar uyarlaması ile karşılaştırmalı incelemesidir.

Barok dönemin en önemli bestecilerinden biri olan G.F. Handel'in hayatı ve müzik dili hakkında bilgiler verilirken aynı zamanda dünyaca ünlü gitar virtüözü David Russell'ın hayatı ve çalışmalarına da değinilecektir.

Gerek Handel'in eserlerine ve müzik diline, gerekse Russell'ın gitaristliğine ve müzikalitesine karşı hissettiğim yoğun ilgi ve alaka beni böylesi bir çalışma yapmaya teşvik etmiştir.

Çalışmamın bu eseri icra etmek isteyen veya benzeri uyarlamalar yapmayı düşünen tüm müzisyenlere yardımcı olmasını dilerim.

Çalışmamı destekleyen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmada; geç Barok Çağ bestecisi Georg Friedrich Handel'in HWV 432, VII numaralı klavsen süiti ile bu süitin David Russell tarafından gitar uyarlamasının karşılaştırmalı incelemesi yapılmıştır. Süit, David Russell'ın 2012 yılında çıkardığı "Grandeur of the Baroque" albümünde yer almaktadır.

Almanya doğumlu olan fakat ömrünün büyük bir bölümünü İngiltere'de geçirmiş Georg Friedrich Handel (1685 – 1759), Barok döneminin belki de en az çağdaşı Johann Sebastian Bach kadar ünlü ve başarılı olabilmiş sayılı bestecilerindendir. Genellikle İtalyan stilinde eserler verdiği kabul edilse de müziklerinde hem Fransız, hem de İngiliz stiline unsurları bulunabilir. Görkemli olurken aynı zamanda dinleyiciyi hiç sıkmayan bir müzik dili vardır.

David Russell, dünyaca ünlü ve başarısı kanıtlanmış bir gitar virtüözüdür. Barok dönemi eserleri bestecilerinden Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel, Sylvius Leopold Weiss, Jacques de Saint-Luc, Jean Baptiste Loeillet gibi bestecilerin çalışmalarını gitara aktardığı nadide Barok albümleri hazırlamıştır. Bu çalışmalarında, dönemin gerektirdiği teknik ve müzikal ayrıntıları gitara zarafet ve başarıyla aktarmıştır.

Russell'ın uyarlaması değerlendirilirken bu gibi bir uyarlama çalışmasında gitar üzerinde yaşanacak teknik ve müzikal zorlukların nasıl aşıldığı veya aşılabileceği üzerinde durulmuştur.

ANAHTAR KELİMELELER

Georg Friedrich Handel, David Russell, Klavier Suite HWV 432

ABSTRACT

This work comprises comparative analyse of late Baroque Era composer Georg Friedrich Handel's HWV 432, VII. Klavier Suite and the related guitar transcription of David Russell's. The transcription of the suite is one of the selected works which makes of David Russell's 2012 album "Grandeur of the Baroque".

Georg Friedrich Handel (1685 – 1759), born in Germany and lived most of his life in England, is one of the most significant Baroque composer who is practically as famous and successful as his contemporary Johann Sebastian Bach. Generally considered that he wrote most of his work in Italian style, his music also contains the elements of French and English styles. It is also considered that his music achieved to be both glorious and easy listenable at the same time.

David Russell is a world renown guitar virtuoso. He compiled and interpreted works of the most prominent Baroque composers such as Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Handel, Sylvius Leopold Weiss, Jacques de Saint-Luc, Jean Baptiste Loeillet in his Baroque albums. His transcriptions and his interpretations on Baroque music is always handled elaborately while keeping authenticity.

While David Russell's transcription is analysed in scope of certain practices, deductions are made about technical and musical aspects of this kind of studies.

KEYWORDS

Georg Friedrich Handel, David Russell, Klavier Suite HWV 432

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu geç Barok Çağ bestecisi Georg Friedrich Handel'in HWV 432 numaralı VII. Klavsen Süiti'nin David Russell'in gitar uyarlaması ile karşılaştırmalı incelemesidir. Handel, süit yazımında ustalaşmış ve bu alanda bolca eserler vermiş bir bestecidir. Tuşlu çalgılar için sadece 22 tane süit bestelemiştir. Sekiz süitlik bir albümün parçası olan HWV 432 eser sayılı VII. süit, yaklaşık olarak 1705-1707 tarihlerinde yazılmıştır.¹

Yaklaşık olarak 1600'lerin başından 1750'lere kadar Avrupa'yı sanatın tüm alanlarında etkileyen Barok Çağ, ardından geldiği Rönesans göz önünde bulundurulduğunda gerçek bir karşıtlıklar dönemidir. Bu çağın görkemli olma çabası Klasik dönem aydınlarının ona "barocco" yani işlenmemiş inci diyerek bir manada alaya almalarına da sebep olmuştur.²

Bu 150 yıl Rönesans döneminin oluşturduğu yenilikçi hümanist akımların tutucu düşünce ile hayatın her alanında kıran kırana karşılaştığı bir zaman dilimidir. Bir yanda Newton ve Galileo gibi bilim adamlarının buluşları, diğer yanda Descartes ve Locke gibi filozofların düşünsel keşifleri günümüz dünyasının hem teknolojik hem de düşünsel yapı taşlarını oluşturmuştur.

Sanatın her alanında geç Rönesans'ın nispeten daha yalın olan çizgileri yerini Barok dönemin daha ayrıntıcı, daha gizemli, ilk bakışta sezinlenemeyecek fakat daha görkemli olan çizgilerine bırakır. Bu akım, müzikte karmaşık kontrapuntal hareketler, form çeşitliliği, tonal alanlarda daha kaygan bir yapı olarak kendini gösterir. Bu çağda süslemeler, sanatın her alanında olduğu gibi büyük önem kazanmaktadır.

¹ The New Grove Dictionary of Music & Musicians Online Edition

² Ahmet SAY, Müzik Tarihi, 173

Barok dönem, çalgı gelişiminde önemli adımların atıldığı bir zaman zarfıdır. Piyano her ne kadar erken Klasik döneme kadar kullanılmamış olsa da bu çağda icat edilmiş ve keman geç Barok dönemde gelişimini tamamlamıştır. Solo vokal ve solo çalgı formları bu çağda yükselişe geçmiş, bu yükseliş aynı zamanda enstrüman ve vokal kullanımı arasında disiplinler arası bir dinamizme yol açmıştır. Böylece lavtada veya kemanda yapılan süslemeler aynı zamanda insan sesi için de kullanılmıştır.³

Geç Rönesans döneminde kullanılmaya başlanan “Suit” terimi, arka arkaya çalınan birkaç dansı anlatan bir tanımlamayıdır. 17.yy.’da “Suit” artık 4 veya 5 farklı dansı kapsayan bir form haline gelmiştir. Günümüzde rastladığımız tipik süit Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue dans sırası ile son haline kavuşur. Geç Barok ve Erken Klasik dönemde dans sıralarında farklılıklar ve araya eklenen başka danslar gözlemlenmektedir. Şu da eklenmelidir ki dans sıralamalarının standartlaştırılmasında o dönemde nota basımı yapan editörlerin etkisi büyüktür.⁴

Eser, formal olarak tipik bir Barok süit tanımına uymaktadır. İlk bölüm olan Overture, sanki bir Barok orkestrasının klavsene adaptasyonu gibidir. Açık arpejler, Presto bölümü ve dramatik anlatım tüm görkemi ile bizi karşılar. Allemande ve Courante bölümleri Andante ve Allegro olarak değiştirilmiştir, Sarabande ve Gigue’den sonra Passacaglia ile final yapılır. Giriş ve final için eklenen bu bölümler Handel’in orkestral eserlerinde de rastlanılan bir sunumdur. Eserin genelinde orkestral bir görkem gözlemlenmektedir.

Bu çalışmada, David Russell’ın gitar uyarlamasından yola çıkılarak, gerek uyarlamanın niteliği, gerekse gitar uyarlamalarında yaşanan sıkıntılar ele alınıp, bu gibi çalışmalarda dikkat edilmesi gereken önemli noktaları daha belirgin bir hale getirmek ve özellikle dönemsal gitar repertuarının genişletilmesine katkı sağlayacak uyarlama (transkripsiyon / adaptasyon) çalışmalarına yardımcı bir kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır.

³ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 26

⁴ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 209

2. GEORG FRIEDRICH HANDEL'İN BİYOGRAFİSİ

Geç Barok Çağı bestecisi George Friedrich Handel, (23 Şubat 1685 – 14 Nisan 1759) Almanya'nın Halle kentinde dünyaya gelir. Müziğe ilgisiz bir aileden gelir. Oğlunun avukat olmasını isteyen babasının rızasına karşı gelerek müziği meslek edinir. Müzikal yetenekleri erken yaşta bastırılmaz bir şekilde ortaya çıkar.

Handel, “titiz, kafa dengi, sanatında çok güçlü biri ve minnettar olduğunu” söylediği, Halle'deki Liebfrauenkirche kilisesinin organisti Zachow tarafından 1696'da keşfedilir. Zachow'un himayesinde kendini klavyeli çalgılar, keman, obua ve kontrpuan alanlarında mükemmelleştirir. Özellikle İtalyan stilinde yazılmış birden fazla karşı konulu (countersubjects) double fugue tekniğinde ustalaşır ve en ünlü doğaçlamalarını bu stilde oluşturur.⁵

1702'de Halle Üniversitesi'nin Hukuk bölümüne kaydını yaptırırken aynı zamanda kilise orgcusu olarak görev alır. Bir yıl sonra Hamburg'a gider. O zamanlar bir opera evi ve canlı müzik yaşantısı olan Hamburg, genç müzisyenler için çok çekici bir merkezdir. 1706'ya dek burada kalarak Mattheson ve Keiser gibi ünlü opera bestecileriyle dostluk kurar. On dokuz yaşında ilk operası Almira'yı besteler ve hemen sahnelenir.⁶

Bir sonraki durağı Avrupa'nın opera merkezi İtalya olur. Mainwaring, Handel'in bu ziyaretinin amacının İtalyan operasını ilk elden keşfetme isteği olduğunu belirtir.⁷ 1706'dan 1710'a kadar yaşamını İtalya'da sürdürür. Roma, Floransa, Napoli ve Venedik'te ileri gelen besteci ve müzik koruyucularıyla tanışır.⁸ 1710 Yılında İtalya'dan ayrılır ve Hannover Prensi'nin orkestra şefliğine getirilir.⁹

⁵ Manfred F. BUKOFZER, **Music in the Baroque Era**, 314

⁶ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 43

⁷ M.Tevfik DORAK, **Handel and J.S.Bach**

⁸ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 43

⁹ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 238

Yirmi beş yaşında müzik yönetmeni olarak Hannover'e gider. Besteciliği belli bir stile ulaşmıştır. Ancak bu görevi çok kısa sürer. Bu arada İngiltere'ye gidip Rinaldo adlı operasını sahneleyerek büyük ilgi toplar. Bir süre sonra görev yeri olan Hannover'e döner, Prenses Caroline için düetler yazar ve İngilizce öğrenir. 1712'de Hannover valisi olan patronundan belli bir süre için izin isteyerek Londra'ya gider ve yaşamının sonuna dek oraya yerleşir.¹⁰

İngiltere'de Lord Burlington adında sanat koruyucusu bir ünlü kişinin evinde kalır ve zamanın birçok edebiyatçısı ile dost olur. Kendini İngiliz Sarayına kabul ettirmeye başlamıştır. Te Deum ve Jubilate gibi dinsel besteler yapar. 1713'de Kraliçe Anne'e yazdığı övgü (kaside) için ödüllendirilir. Bir yıl sonra Kraliçe ölür ve Hannover'deki patronu I. George, İngiltere'nin Kralı olur. Söylentilere göre bu eski patronun gönlünü yeniden kazanabilmek için onun Thames nehri üzerindeki bir partisini kutlamak üzere Su Müziğini besteler. Handel'e çifte maaş getiren bu konçerto grosso, tarihe bıraktığı en ünlü çalgı yapıtı olmuştur.¹¹

O sırada hâlâ İtalyan stilinde yazmaktadır. Bir yandan da koral müzik gibi İngiliz müziğinin karakteristik yönlerini araştırır. 1717'de Chandos Dükü'nün Londra dışındaki malikânesinde sürekli bestecilik görevi alır. 1720'ye dek hem dinsel içerikli hem de dramatik müzikler besteler. Dinsel yapıtları arasında 11 tane Chandos Anthem'i vardır. Bunlar Purcell geleneğini, İtalyan melodisinin güzelliğini ve Anglikan kilisesinin dünyaya bağlı görüşünü sergiler. Aynı dönemde İngilizce dilinde ilk oratoryosu "Esther" ile "Acis ve Galatea" operasını besteler.

1720-1728 arasında Londra halkına İtalyan opera gruplarını getirmek için kurulan Kraliyet Müzik Akademisi'nin yöneticisi olur. Handel (artık adını İngilizleştirmiştir) bu dönemde Julius Cesar gibi en güzel operalarını besteler.¹² 1726'da İngiliz uyruğuna geçer. 1727'de ölen Kral I. George'un yerine geçen II. George'un taç giyme töreni için 4 "Coronation Anthem" besteler.

¹⁰ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 44

¹¹ A.g.k., 45

¹² A.g.k., 45

1728 yılı ise olaylarla doludur. Metnini John Gay'in yazdığı ve Pepush tarafından bestelenen "Dilenci Operası" Londra'da olağanüstü bir başarı kazanır. Fakat bir süre sonra Handel'in opera programı ilgi çekmez ve besteci aynı yıl iflas eder, başka bir deyişle "Kraliyet Akademisi" iflas eder. Bu durum Handel'i pek etkilemez. Kral Tiyatrosu'nda ortağı Heidegger ile yeni bir başlangıç yapar. Kadrosuna ünlü şarkıcılar aramak üzere gittiği İtalya'dan dönüşünde "Lotario" adlı operasını besteler (1729). Bu eser pek başarı kazanmaz, çünkü Dilenci Operası'nın etkilediği geniş kitleler, İtalyan operasına yüz çevirir. Handel bu eğilime bilinçle karşı çıkarak sanat yönü üstün olan yapıtlar bestelemeyi sürdürür.¹³

Kral II.George'un taç giyme töreni için 1727'de yazdığı anthem, "Zadok the Priest", o günden beri her taç giyme töreninde çalınmaktadır. 1730'da İtalyan tipi operaların modasının geçtiğini görerek bir yenilik arar. Artık İngilizce olarak oratoryolar yazmalıdır. Bestelediği 26 oratoryo bundan sonraki İngiliz müziğini yıllarca etkileyecektir.¹⁴

Teatral alana olan sevgisi o derece güçlüdür ki Royal Academy of Music (1718-1728) dağıldıktan sonra bile opera üretmeye devam etmiştir. Fakat 1732'den sonraki dönemde işleri iyi gitmemiştir. "Handelian Oratorio" stilini geliştirmiş ve bu stilde "Esther" adlı eserini bestelemiştir. Bu eser ne yazık ki bu stildeki tek başarılı çalışma olmuştur. Aynı yıllarda "The Opera of the Nobility" adındaki rakip kumpanya ile rekabete girmiş ve böylece sahne aralarında icra edilmek üzere org konçertoları bestelemiştir.¹⁵

¹³ Bkz. (1), SAY, A.g.k, 241

¹⁴ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 45

¹⁵ Bkz. (3), DORAK, A.g.e.

1733'de "Deborah" adlı oratoryosu seslendirildi ve Oxford'da yapıtlarını yönettiği bir konser verdi. Besteci olarak yerini koruyordu, ama soylular ve zenginler sınıfı tarafından eskisi gibi desteklenmiyordu. Bu durum Handel için müzikal nedenlerden dolayı değil de sosyal nedenlerden dolayı bir hüsrana olmuştur. Londra soyluları bırakın ikiyi, bir tane opera kumpanyasını bile desteklemekten acizdi. Purcell'in zamanında olduğu gibi saltanat da opera ile direkt alakalı değildi.¹⁶

Oxford Üniversitesi'nin önerdiği doktor unvanını reddetti. 1734'de Heidegger ile sürdürdüğü ortaklığı sona erdi. 1737 yılından sonra parasal sorunlar yüzünden oratoryolara döndü. Dehasının yankısı bu dönem yapıtlarında görülmektedir. "Orlando" ve daha önce yazdığı "Julius Cesar" gibi eserlerinde, opera geleneklerinin boyutlarını genişletmiş, orkestral renkleri etkin bir biçimde kullanmıştır.¹⁷

Yılmadan operalar besteliyordu. 1738'de yazdığı "Serse" operası, bu türdeki eserlerinin parlak örnekleri arasındadır. Birinci perdenin üçüncü sahnesinde Arsamena ve Serse, özgürlük konusundaki tartışmayı sürdürerek Romilda'ya gelirler. "Vâ godendo vezzoso e hello" melodisi, aralıklı koloratur uzatmalarla zarif ve düzgün bir biçimde bağlanmış 2 ölçülük parçalardan oluşur. Flüt ve kemanlar araya girmeden bu güzel temaya eko yaparlar ve bir konçertato ilişkisinden kaçınırlar ve parçayı bir özet halinde yinelerler. Zamanın zevkine verilen açıkça bir ödün olan bu sevimli tavır, eserin tipik özelliğidir. Bu eğilim, Handel'in olağan, ağır stiliyle birlikte, ara sıra sonraki oratoryolarında da görülür.¹⁸

20 yıl süren opera serüveni, insanüstü bir çabanın öyküsüdür. Ancak bu çok yönlü mücadelenin sonunda sağlığı bozulur, 1739'da felç geçirerek opera serüvenini noktalamak zorunda kalır. Yılmayan bir yaratılıştaki olduğu için gördüğü tedaviyle sağlığına kavuşur. 1740'tan başlayarak oratoryolar besteler.¹⁹ 1741'de altı haftada bestelediği Mesih (Messiah) ilk kez 1742'de Dublin'de yorumlanır.

¹⁶ Bkz. (3), BUKOFZER, A.g.k., 331

¹⁷ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 241

¹⁸ A.g.k., 242

¹⁹ A.g.k., 243

Dini oratoryolarının sonuncusu Jephtha'yı 1751'de yazar. Ayrıca oratoryolarının arasında bir org konçertosu yorumlamayı gelenek haline getirmiştir. Bu anlayışla yazdığı org konçertolarının sayısı 16'yı bulur. Org konçertolarının solo bölümleri ise Handel'in doğaçlama ürünüdür.

1753'de görme duyusunu iyice yitirir. Konserlere katılmakta, org çalmayı sürdürmektedir. Önceleri belleğine güvenir, giderek doğaçlama yapmaya başlar. Son yıllarında yalnız yaşamayı yeğ tutar, çevreden kendini çeker. 74 yaşında öldüğü zaman cenazesine 3000 Londralının katıldığı söylenir. Mezarı Westminster Abbey'dedir.²⁰

Handel bugün İtalyan tipi operalarından çok İngiliz tipi oratoryoları ile tanınmaktadır. 45 Operasının yanı sıra, 31 oratoryo bestelemiştir. En önemli oratoryolarını Sachs şöyle sıralamıştır: İsrail in Egypt (1738), Saul (1738), Messiah (Mesih/ 1742), Judas Maccabeus (1746), Joshua (1747), Jephtha (1751). Bestecinin 100 kantatı vardır. 28'i çalgı eşlikli, 72'si sürekli bas eşliklidir. Çalgı müziği eserlerinin düzeyi, Handel'in büyüklüğünü sergiler: Su Müziği (1715-1717), Orman Müziği (1742), Ateş Oyunları Müziği (1749). Ayrıca çok sayıda concerti grossi, org konçertoları ve oda müziği eserleri yazmıştır.²¹

²⁰ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 46

²¹ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 244

3. GEORG FRIEDRICH HANDEL'İN MÜZİK DİLİ

Handel, uluslararası bir müzisyen ve bir opera/oratoryo bestecisi olarak tanımlanabilir. Şatafatlı etkilerin ve dramının ustasıdır. Koral yazımında sembolizmi yoğun olarak kullanır, yani müzikal efektlerin kullanımı görsel anlatıma dayanır. Bu tanımlamaya aynı zamanda betimleyici müzik ve bazı tonların belirli bir metin ile kullanılması da dahildir. Mutlu tanımlamaları çoğunlukla doğa anlatımlarında kullanır.

Kontrapuntal kullanımları genellikle dramatik pasajlarda görülür. İkili ve çevrimli kontrpuan kullanımı yaygındır. Melodik pasajlar çok canlı ve akıcıdır. Gittikçe yayılan, doğal ve zorlanmadan oluşturulmuş ve dinleyiciyi yormayan pasajlar Handel'in müzik dilini belirler.²² Klavye için yazılmış füglerinde açıkça görüldüğü gibi konu ve karşı konuların aynı anda kullanımı ve özgür bir biçimde armonize edilmiş yapı, Handel'deki İtalyan kontrapuntal mirasını sergilemektedir. Enstrümantal ve vokal füglerindeki karşılıklı ilişki çoğu zaman öylesi yakındır ki tek bir kimlik oluştururlar. "Israel in Egypt" eserinde bazı klavye fügları ufak değişikliklerle vokal füglere dönüştürülmüştür. Chandos Anthem'e mükemmel bir şekilde öncülük eden oratoryolarındaki koral füglere, sürekli bir yatay çoksesliliğe çözülen bir fugal serimler dizisinden daha sık rastlanmaktadır. Amen ve Hallelujah bölümlerindeki sayısız füglar genellikle bu türe ait oratoryo ve anthem'lerin majör bölümlerinden parçalar içermektedir.²³

Birçok eserinde berrak bir lirizme rastlanır. Purcellvari süslemeler ve armonizasyona, kadanslarda beklenmedik tonal kaymalara, hemiolaların kullanımı ve kırık eşliksiz akorlara sıklıkla rastlanır. Purcell'in Handel ile dünya görüşü olarak da (özellikle ölüm teması üzerinde) benzeştiği bilinmektedir. Melodi çizgileri aynı zamanda klasik döneme ışık tutar. Basit kurgulanmış eserlerindeki dramatik yaklaşımları dikkate değerdir. Kısıtlı malzeme ile devasa etkiler yaratabilen yönünü Beethoven övgü ile anmıştır.

²² Bkz. (3), DORAK, A.g.e.

²³ Bkz. (3), BUKOFZER, A.g.k., 340

Sıkı ve yoğun kontrapuntal hareketlerden ziyade basit ve yalın anlatımlarla açıklayıcı olmayı başarmıştır. Doğaçlamaya yakın olan Handel için akıcılık ayrıntılardan daha önemlidir. Aslen bir vokal müzik bestecisi olmasından dolayı klavyeli çalgılar için yazdığı eserlerde bile bir metin arayışı söz konusudur. Böylece vokal ve enstrümantal eserlerinde fikir alışverişi rahatlıkla sağlanmıştır. Enstrümantal yapıtlarında İtalyan stili ve muhafazakârlığına bağlılığı gözlemlenir. Org konçertolarında klavsen ifadeleri açıkça görülür. Yazı dili uluslararası, dışa dönük, çeşitli stilleri kapsayan ve her birinde yeteri kadar ustalaşan bir yapıdadır.²⁴

Şüphesiz ki Handel'in melodik yaratıcılığı karakteristiktir. Sonatları, biçim, içerik ve teknik açıdan tutucudur. Sonatlarının çoğu kilise sonatı formundadır. Fakat bölümlerin sayısı ve rastgele dansların eklenmesi formun sınırlarını zorlamaktadır. Birçok allegro bölümde hafif fugal hareketleri ustalıklı ele alır. Örnek olarak op.9 flüt sonatında olduğu gibi ikinci bölüm, allegro biçiminde bir hornpipe dansını gizlemektedir. Concerto grosso'da da görüldüğü üzere Hornpipe ve halk dansları Handel'in çalgı müziğinde tek belirleyici İngiliz unsurudur. Fransız uvertürü ve dans süitlerinden oluşan oda müziği uvertürlerinde güçlü bir Fransız unsuru bulunmaktadır. Sonat ve konçertoları arasında malzeme ve form bakımından çok yakın benzerlikler vardır. Öyle ki konçertoları sonatlarının büyük yansımaları gibidir. Handel, İtalyan concerto grosso'sunu geliştirmiştir.²⁵

Yapıtlarında Alman ağırbaşlılığı, İtalyan tatlı dili ve Fransız görkemi birleşir. Din dışı olan kantatalarında İtalyan diline uyan yeni bir melodi akışı geliştirir. Bu müzik dili onun operalarındaki başarısına ışık tutacaktır.²⁶

Zadok örneğinde olduğu gibi, Handel'in dramatik veya lirik bir karakterde olduğu sürece, füglerindeki paralel beşlilerle ilerleyen pasajları bile göz ardı ettiğini ve akademik bir arayış içerisinde olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Amacı müziğinin ilk duyulduğunda anlaşılmasıydı. Belki de çağında seyircinin dileklerine

²⁴ Bkz. (3), DORAK, A.g.e.

²⁵ Bkz. (3), BUKOFZER, A.g.k., 342

²⁶ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 45

kulak veren ilk besteci olduğunu söylenebilir. Örneğin, İngiliz seyircisinin hızlı tekrar edilen nakarat bölümlerine karşı eğilim gösterdiğini kavramıştır.²⁷

Opera, çalışmalarının merkezinde yer alır. Handel, gerçek bir sahne insanıdır. 50 opera bestelediği gibi bunun yarısı kadar da oratoryo bestelemiştir. Diğer bestelerinin çoğu ise programlı müzik tanımına uymaktadır. Hatta org konçertoları bile oratoryolarının perde aralarında icra edilmek üzere bestelenmiştir.

Kariyeri boyunca recitativo, arioso, aria, düetler ve solistler için büyük gruplar gibi opera seria'nın temel formlarına özellikle sadık kalmıştır. Sadece "dramatic grand scena" 'lar (büyük dramatik sahne) yaratmak amacıyla opera geleneğinden çıkmıştır. Grand scena; secco, accompagnato recitativoların ve ariosilerin arialarla yer değiştirdiği veya bu parçaların ardı ardına özgür biçimde sıralandığı, sahnenin dramatik gereklilikleri ile yönlenen müzikal bir yapıdır. Bu sahneler; Klasik Dönem Operası'nın ülkelerini ima eden ve Barok Opera'sında Handel'in dehasını yansıtan müstakil bölümlerdir.²⁸

25 yaşına kadar yazdığı eserler hakkında şu değerlendirme yapılmaktadır: Hamburg'da bestelediği "Almira", "Nero", "Flarindo", "Daphne" ve "Passion", gençlik dönemi yapıtları olduğu halde, bunların tümünde olgun bir ifade ve teknik başarı göze çarpar. Özellikle Passion, 19 yaşındaki bir besteci için "olağanüstü" sayılmaktadır. İtalya'da bulunduğu sırada yazdığı kantatlarda, çağdaşlarının eserlerini model olarak almıştır. "Deixit Dominus" ve "Nisi Dominus"ta Carissimi etkileri vardır. "La Resuzione"de ise Roma'lı bestecilerin vokal ve orkestra tekniklerini uygulamıştır. Bestelediği ilk İtalyan operası "Rodrigo", opera bestecisi Reinhard Keiser etkilerini taşımaktadır.²⁹

Handel'in kilise müziğine sağladığı ilk büyük katkı, sözlerini Keiser'in de övgüyle andığı librettocu Christian Heinrich Postel tarafından yazılan St. John

²⁷ Bkz. (3), DORAK, A.g.e.

²⁸ Bkz. (3), BUKOFZER, A.g.k., 327

²⁹ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 243

Passion'dur. (1704) St. John Passion'da oratoryal müziğe ilk adımını atarken ayinsel bağlar keskinleşmemiştir. Passion'da koral pasajlar olmaması ayırt edici bir özelliktir. Eser bir bütün olarak eski stilde yazılmış kısa concertatolar, secco ve accompagnato recitativo'lar, ansambl'lar ve operatik aryaların renkli bir karmasıdır.³⁰

En bilinen eseri, İngiliz müzik dünyasında en çok sevilen koral yapıtı Messiah'dır (Mesih). Mesih, İsa'nın doğmadan önceki, dünyadaki ve ölümünden sonraki yaşamını Tevrat ve İncil'e dayanarak öyküleştirebilir.³¹ Özellikle rejoice ve hallelujah bölümlerindeki ritmik canlılık, koronun yarattığı etki, Handel'in yalnız küçük, varlıklı bir sınıfı değil, daha geniş halk kitlelerini coşturabildiğini kanıtlar. Londra'daki yorumu izleyen Kral II. George, Hallelujah bölümünde kendini tutamayıp ayağa fırladığından bugün bile bu bölümün ayakta dinlenmesi gelenek halini almıştır. Daha geniş kitleye seslenebilmek amacıyla dinsel içerikli oratoryolar ya da oratoryo tipi mitolojik operalar besteler. Her oratoryosunda İncil'den bir öykü anlatmakta ve solistler öykünün kahramanlarını canlandırmaktadır. Bu operalar bazen kiliselerde seslendirilebildiği gibi çoğu zaman tiyatrolarda sahnelenir.

³⁰ Bkz. (3), BUKOFZER, A.g.k., 316

³¹ Bkz. (2), İLYASOĞLU, A.g.k., 45

4. DAVID RUSSELL VE ÇALIŞMALARI

David Russell, (1953 -) İskoçya'da doğmuş, Menorca adasında büyümüştür. İlk gitar çalışmalarını babasıyla orada yapar. 16 yaşında Royal Academy of Music'de Hector Quine ile çalışır.

1972 - 1973 senelerinde art arda kazandığı Julian Bream Ödülü'nden sonra 1974 senesinde Ralph Vaughan Williams fonu tarafından verilen burs ile mezun olur. Kazandığı diğer ödüller arasında Ramirez Yarışması, Santiago de Compostela (1975), Andres Segovia, Palma de Mallorca ve Benicasim'de aldığı Tarrega ödülü sayılabilir (1977).

New York ve Wigmore Hall'de 1981'de ilk defa sahne aldıktan sonra Avrupa, Amerika, Kanada ve Güneydoğu Asya'da resitaler verir. Santarsola, Morel ve Assad gibi besteciler onun için eser üretmişlerdir.

Yaptığı kayıtlar arasında en önemlilerinden biri olarak Francisco Tarrega'nın tüm eserlerini kaydettiği çalışmasıdır. Russell, John Williams ve Julian Bream gibi ustaların hemen ardından en etkileyici gitar icracılarından biri olarak ismini kesinleştirir.³²

Russell'ın diğer albümleri arasında Barok dönem üzerine yaptığı albümler şöyle sıralanır; 1989 yılında kaydettiği "Haendel, Bach, Scarlatti", 2001 yılında kaydettiği "David Russell Plays Baroque", 2003 yılında kaydettiği "David Russell Plays Bach", 2008 yılında kaydettiği "Air on a G String" ve son olarak 2012 yılında kaydettiği "Grandeur of the Baroque".³³

³² Grove Music Online

³³ www.davidrussell.com

5. DAVID RUSSELL'IN MÜZİK ANLAYIŞI

Eşsiz tekniği, duygusal tonu, cana yakın, sevecen kişiliği ve standart repertuvarına az tanınmış bestecileri de katarak onları camia ile tanıştırması Russell'ı dünya çapında kabul edilen bir icracı haline getirmiştir.³⁴

Yakın arkadaşı, dünyaca ünlü gitarist Manuel Barrueco, Russell hakkında şunları belirtir.

“Klasik Gitar dünyasında kayıtlarıyla ve konserleriyle uluslararası önem kazanmış az sayıda esin kaynağı olabilecek kişi var. Dinleyicilerin, müzik eleştirmenlerinin, konser organizatörlerinin tercihi olan Russell, ender konser gitaristlerindedir. Gitarı her zaman hayatının merkezinde tuttu. Andrea Segovia'nın kayıtlarını dinleyip örnek alışından, efsanevi Jose Thomas'la Londra Kraliyet Akademisi'nde eğitimine; pek çok uluslararası prestijli yarışmalarda birinciliklerden, çok sayıda önemli geniş gitar kayıtlarına; gelişen uluslararası konser kariyeri ile formunun zirvesinde olan Russell, günümüzün en önemli gitaristlerinden birisidir.

Russell, Segovia'nın mirasını devralmış bir gelenekçidir. Kayıtlarında klasik stilleri kullanır. Repertuvarında J.S. Bach, Domenico Scarlatti, Agustín Barrios Mangoré, Francisco Tárrega, Isaac Albéniz, ve Enrique Granados'un müzikleri vardır.

Geleneksel Kelt melodilerini içeren düzenlemelerinin yer aldığı “Message of the Sea” kaydıyla ya da son çalışması “Aire Latino” albümündeki gibi yeni, bilinmeyen eserleri kaydettiği çalışmalarıyla standart klasik gitar repertuarından ayrılır. Başarılı çalışmaları, dünyaca takdir gören ‘Russell plays Bach’ albümüyle devam etmektedir.

³⁴ Grove Music Online

Russell, gitaristlerin gitaristidir. Çalışı müzikal düşüncelerle dolu, kolay görünen, fakat az sayıda gitaristin erişebileceği, sadece ona ait olan bir şeydir. Başarı onu değiştirmedir; Russell ile konuştuğunuzda, müziği ve gitarı çok seven, kendisini şanslı sayan birisi olduğu izlemine kapılırsınız. Artistik yönü ve kimliği hakkında net fikirlere sahiptir. Şakacıdır, kendine biraz güvenir, sanatına ve hayatına dürüst bir tutumla yaklaşır.”³⁵

³⁵ Manuel BARRUECO, **David Russell ile Söyleşi**, çev. Behzat Cem Günenç

6. SÜİT FORMU

Suit, Fransızca "izlek" anlamındadır. Dansların ya da stilize dans müziklerinin bir araya getirilmesinden oluşan ve özellikle Barok çağda kullanılan bir formdur. Dans müziklerinin birbirini izlediği bu formun bölümleri genellikle aynı tondadır.

Süit'in öteki nitelermeleri şunlardır; Partita, İtalyanca partire, yani bölümler, cümleler, ya da danslar, Ouverture, Fransızca "açılış" ve Ordre, "dizi" ya da "düzen" anlamındadır. Couperin'e göre ise "parçalar dizisi" 'dir.³⁶

Suit, müzik terminolojisine bir grup Branle'yi (15.ve 16.yy. Avrupa'sında oynanan Fransız kökenli bir dans) tanımlayan bir kelime olarak girmiştir. Literatürde ilk olarak 1631'de Marquise de Maulny'nin keman etüdü kitabında "takip eden" veya "bir sonraki parça" manasına gelen bir terim olarak yer almıştır. Günümüzdeki gibi bir sıralama ve anlayışla isimlendirilip notaya dökülen ilk süit örneği ise Thomas Mace'in eseridir. Bu eserde bölümler *Allemande*, *Ayre*, *Courante*, *Sarabande* ve *Toy* (yani ne arzu ederseniz onu) sıralaması ile sunulmuştur ve aynı tonda bestelenmişlerdir. Yine Barok çağ içerisinde "sonata", "sinfonia", "sonata da camera", "ordre" ve "partita" gibi yapılar süit benzeri olarak sunulmuş, "overture" gibi bölümler süite eklenmiştir.³⁷

Süit'in çıkış noktası çift yapılanmaya dayanır. Ağır adımlı bir dansı, çabuk ve sıçramalı bir dans izler. Birinciyle ikincinin ölçüleri değişiktir. 16. yüzyılda Pavane (ağır) ve Gagliarde (hızlı), ya da Pavane ile Saltarello yapılanması, 17. yüzyılda Allemande (4/4'lük ağır) ile Courante'a (3/4'lük hızlı) dönüşmüştür. Yine 17. yüzyılda İspanyol dansı Sarabande (3/2, ağır ve gösterişli) ve İngiliz dansı Gigue (6/8, ya da 12/8, hızlı), süit'in çekirdek bölümleri arasına girmiştir. Böylece bu form en az 4 bölümden, ya da parçadan oluşmaya başlamıştır.³⁸

³⁶ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 210

³⁷ Grove Music Online

³⁸ Bkz. (1), SAY, A.g.k., 209

Süit, klavyeli çalgılara olduğu kadar, piyano ile keman ve çelloya, yalnız orkestraya, orkestra ile üflemeli çalgılara yazılabilir.

Fransızlarda süit, belirli sırası olmayan, bestecinin isteğine göre dizilmiş danslardan kurulurdu. Bu süit biçimi Fransız uvertürleriyle birleştikten sonra senfoniye doğru bir adım atılmış oldu. Dahası, bazen bu adla bile anıldı. Bu çeşit uvertürlerde, Lully biçimi ya da Fransız uvertürü dediğimiz opera uvertürüyle ardından gelen danslar ya da dans gibi parçalar, gelişi güzel sıralanıyordu. Fransız uvertürünün ağır giriş bölümü, sinfonia olarak gelmiştir. Bu dans parçaları da airs, ballets, marşlar, menüet'ler ve bunların zenginçe işlenmiş double (çift) leri idi.

Fransa'da bale eserleri ve operalar için orkestra süitleri bestelenmeye başlanmıştı (Lully ve Rameau). Bu eserlerdeki bölüm sırası da serbestti. Lavta ve klavyeli çalgılar için yazılan süitler, en az 4 çekirdek bölümü gerektiriyordu. Ancak, Chambonnières ile Gaultier gibi besteciler, Gavot, Bourrée ve Menuet gibi saray danslarını da araya sıkıştırdılar. Couperin'in Ordre'lerindeki özgür yapılanma da aynı yoldaydı.³⁹

³⁹ Bkz. (1), SAY, A.g.k, 210

7. HWV 432 NUMARALI SÜİT'İN ANALİZİ

Klavyeli algılar için yazılmış sekiz sitlik bir albümün parçası olan HWV 432 eser sayılı VII. süit yaklaşık 1720 yılında bestelenmiřtir⁴⁰ ve genel olarak Fransız ve İtalyan stiline gösterişli unsurlarını yansıtır. Süit, Handel'in evrensel yazı dili hakkında önemli ipuçları vermektedir.

Handel algı müziğinin tamamını yoğunlukla İtalyan stiline borçludur. Dört klavye koleksiyonunun ilki olan "Suite de pieces" sadece sitlerden oluşmaz. Zamanın neredeyse tüm biçim ve stillerinin bir karışımıdır. Bu koleksiyonda İtalyan kilise sonatları, Scarlatti'nin konçerto stiline sonatları, Fransız uvertrleri ve chaconne'ları, Alman stiline eşitlemeleri, preldleri ve fgleri yan yana buluruz. Fg yazısı serbest armonize edilmiş İtalyan stiline yansıtır. İlk koleksiyondan çeşitli eserler çok basit halleriyle yer almakta ve Handel'in az bilinen sanatsal gelişimini sergilemektedir. Re minör üçüncü süit'in arkaik çeşitleme sitlerin son örneklerinden olduğu kesindir. Fakat eserin elden geirilmif son halinde bunun sadece izleri görülmektedir. "The Harmonious Blacksmith" ismiyle nlenmiş beşinci süit, tema ve varyasyonlardan oluşmuştur. Sol minör yedinci süit'in passacaille'si chaconne bass formunun eksiksiz bir örneğini sergiler. Handel, dahiyane bir dokunuşla inici dörtlü formülünü Geç Barok döneminin daha yaygın tonal anlayışına uydurmak adına bilindik beşli formülüne dönüştürür. Formül dönemin bütün bestecileri tarafından kullanılıyor olmasına rağmen chaconne formuna uydurulabilmesi Handel'e kalmıştır.⁴¹

⁴⁰ Grove Music Online

⁴¹ Bkz. (3), BUKOFZER, A.g.k., 341-342

7.1.Ouverture

Ouverture yavaş ve hızlı iki bölümden oluşmuştur ve genel olarak programlı müziğe yakın bir hissiyatı korumaktadır. Bölümün tamamında gözlenen aryatik sunum, Handel'in çalgı müziğinde vokal yazı stilini nasıl yansıttığı hakkında kayda değer bir örnek oluşturmaktadır.

İlk iki ölçüde bulunan figürler bize başlangıç ve bitiş bölümlerindeki ana figürleri vermektedir. (Örnek 1)



Örnek 1

Birinci ve ikinci ölçüde rastlanan imitasyon hareketi kontrapuntal bir yapıdadır; (Örnek 2)



Örnek 2

öte yandan imitasyon bir sonraki ölçüde sonlandırılmıştır. Bu kullanım şekli envansiyon biçimini andırmaktadır. Böylece rahat bir kontrapuntal bir stil ortaya konulmuştur. Yine buna benzer partiler arası göze çarpan ikinci hareket 32'liklerle oluşturulmuş oktav çıkıcı harekettir. İlk ölçüde bas partisinde görülen bu hareket 5. ölçüde üst partide kendini çeken fonksiyonunda gösterir. (Örnek 3)



Örnek 3

Böylece ağır ve serbest tempoya dinamizm kazandırılmıştır. Ayrıca Overture'ün tamamında süsleme olarak tril karakteristiktir ve sıkça kullanılmıştır. 7. ve 8. ölçülerde ardı ardına sıralanmış dört tril grubu soru cevap niteliğinde partiler arasında değiştirilerek sunulmuştur. (Örnek 4)



Örnek 4

Recitativo aryaları andıran bu sunum Handel'in yoğun olarak vokal müzik yapıtları üretmesinin doğal bir sonucu olarak görülebilir. Fransız – İtalyan stilinde sıkça gözlemlenen noktalı nota kullanımları bu bölümün bir diğer karakteristik figürünü oluşturur. 3. ve 5. ölçülerde kullanılan noktalı sekizlik ve onaltılık figürü 9. ölçünün sonundan 11. ölçünün sonuna kadar gruplar halinde karşımıza çıkmaktadır. (Örnek 5)



Örnek 5

Bu gruplar hemen ilerde presto bölümünün karakteristik yapısını oluşturacaklardır. Tril gruplarını takiben kullanılan bu noktalı sekizlik-onaltılık grupları, 15. ölçüden itibaren fa majöre hazırlanan bir çeken akoruyla başlayıp, presto'ya kadar olan bölümde parçanın orijinal çeken fonksiyonuna kadar benzer bir gruplama ile kullanılmıştır. (Örnek 6)

Örnek 6

Prestoya kadar olan kısımda fonksiyonel yol haritası yalındır; 5.ölçüde çeken fonksiyonuna gelinir. Fakat birkaç ölçü sonra tekrar eksene dönüş vardır. (Örnek 7)

Örnek 7

9.ölçüde ilgili majörün çekenini getirilerek hazırlık yapılır ve 12.ölçüde ilgili majör fonksiyonu duyurulur. (Örnek 8)

Örnek 8

15. ölçüden itibaren adagio'nun sonuna kadar yine ilgili majörün çekeninden kendi çekenine doğru bir hareket adagio'yu sonlandırır. (Örnek 9)

Örnek 9

Presto bölümünün ana figürü noktalı sekizliğe bağlı onaltılıktır. Bu ritim kalıbı ilk defa 3. ölçüde, gruplar halinde ise 8., 9. ve 10. ölçülerde görülmektedir. (Örnek 10)

Örnek 10

Bu bölümde ise kesintisiz ve birbirine bağlı olarak ilerleyen ritmik gruplar görmekteyiz. (Örnek 11)

Presto

Örnek 11

Bu gruplamalarda rastlanan bazı melodi çizgileri yine adagio'dan esinlenerek oluşturulmuştur. Bunlara örnek olarak 3. ve 4. ölçülerin 26. ve 27. ölçülerle olan ilişkisi gösterilebilir.(Örnek 12)

Örnek 12

Aynı zamanda yine aryatik bir yazı dili göze çarpar, tenor ve soprano düetini andıran giriş, baritonun katılımı ile armonik yapıyı daha net duyurmaya başlar. Bu gidişat 32. ölçüde şarkıcılara orkestranın eşliği ile devam eder. Bu diyalogu aynı zamanda çift koro olarak da hayal etmemiz mümkündür. (Örnek 13)

The image displays a musical score for piano accompaniment, likely for a vocal piece. The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a circled measure number '32'. The second system features a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a forte (*f*) dynamic marking. The fourth system continues the melodic and harmonic development. The score is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex, often sixteenth-note, melody in the treble.

Örnek 13

Bu diyaloglarda göze çarpan ses tekrarları ve bu tekrarların farklı oktavlardan duyurulması aynı zamanda kullanılan ses aralıklarına da dikkat çekilmesine olanak verir. Prestonun başından itibaren 4'lü, 5'li ve 6'lı aralıklar sıkça kullanılmıştır. Özellikle 29. (örnek 14) ve 35. (örnek 15) ölçülerdeki kısa armoni yürüyüşleri buna uygun bir örnek olabilir.



Örnek 14



Örnek 15

Handel'in, müziğin akıcılığını sağlamak adına sıklıkla armoni yürüyüşlerine başvurduğunu görüyoruz. Böylece adagioya yakın bir fonksiyonel yapı oluşturulmaya çalışıldığı görülebilir. Öte yandan prestonun sonuna doğru, hem çizgisel hem de fonksiyonel açıdan adagionun sonunda gözlenen benzer bir çıkıcı yapıya rastlarız. Fakat bu çıkıcı yapı, pedal tutularak birinci defada kırılmış, yatay seyreden alt oktavdaki harekete karşılık veren ve cümlelerin sonunda haykıran bir ifadeyle yeniden kendini gösteren çeken akoruna bir tür hazırlık oluşturmuştur. Bu akor ve ardından gelen boş ölçüden sonra bir sonraki ölçüde bir önceki alt oktavdaki hareketin tekrarı gelir ve bir tür coda işlevi gören largoya geçiş sağlanır. (Örnek 16)

43

The musical score consists of five systems of staves. The first system is marked with a circled '43'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, dynamic markings (p, f), and articulation marks (tr, ^v). The piece concludes with a *Largo* section.

Örnek 16

Presto bölümü fonksiyonel olarak adagioya yakın bir harita oluşturmaktadır. 29.ölçüye kadar kendi tonunda çeken ve eksen fonksiyonlarında bulunan yapı, armoni yürüyüşü ile ilgili majöre yönelir. (Örnek 17)

(29)

(Ç6)
VI

Örnek 17

43. ölçüden itibaren ana tona dönülür buradan itibaren largoya kadar eksen ve çeken fonksiyonlarında dolaşılır. (Örnek 18)

(43)

(Ç)
V

Örnek 18

Largo, tipik bir coda görevinde, adagionun çıkıcı 32'liklerle kurulmuş figürlerini kullanarak çeken fonksiyonuna kadar erişip sonrasında kapanışa geçmektedir. (Örnek 19)

Örnek 19

7.2.Andante

Öncelikle bölümün neden andante olarak isimlendirildiği konusunda bazı çıkarımlar yapılabilir. Allemande dansının kökeni tam olarak bilinmese de muhtemel olarak Alman kökenlerine sahip olduğu düşünüldüğünde, Handel'in bu bölüme Andante ismini vermesindeki amaç bir nebze olsun tahmin edilmektedir. Fakat bu durumun çeşitli sebepleri olabilir. Öncelikle Handel İngiliz, Fransız ve İtalyan tarzında eserler üretmiş bir bestecidir. Aynı zamanda Handel, eserlerinin basım haklarını geç eline aldığından bu tarz bir isimlendirme elbette editör tarafından da yapılmış olabilir. Bunların yanı sıra besteciler, sık olmamakla beraber dansların sırasını değiştirebiliyor ve alışılmış olmayan bazı dansları ekleyip çıkarabiliyorlardı.

Yapı olarak iki sesli bir envansiyonu andıran bölümde, kanonik ifadelerle oluşturulmuş imitatif kontrpuan sıkça kullanılmaktadır. (Örnek 20)



Örnek 20

Bu bölümde, uvertürde olduğu gibi 4'lü ve 5'li aralıkların oluşturduğu dinamikler dikkat çekicidir. Özellikle armoni yürüyüşlerinde bu kullanım karakteristik olarak daha net belli olmaktadır. (Örnek 21)

Andante

Örnek 21

Bu sütte figürel boyuttaki benzerliklere dikkat edilebilir. Overture'ün girişindeki inici hareketin (Örnek 22), Andante'nin girişinde çıkıcı olarak ele alınması (Örnek 23) bu açıdan bir örnek teşkil edebilir. Aynı zamanda, Sarabande ve Passacaille bölümleri dışında tüm bölümlerde tema figürleri arpejseldir.

Overture

Örnek 22

Andante

Örnek 23

7. ölçüden 11. ölçüye kadar karşılıklı olarak hareket ettikten sonra çeken fonksiyonuna doğru ilerleyen hareketi görmekteyiz. (Örnek 24)

7

(C) (E) (AÇ6) (C)
V I II V

Örnek 24

Buradan itibaren kontrapuntal hareketler partiler arasında değişimli olarak ilerlerken, bölümün sonunda çekende yapılacak kadansa kadar yine çekene yakın fonksiyonlar üzerinde gezinilmiştir. (Örnek 25)

(C) (C)
V V

Örnek 25

İkinci bölüm ilgili majör tonda ana temayı yeniden sergilemektedir. (Örnek 26)

The musical score for Example 26 consists of two systems of piano music. The first system has two measures: the first measure has a treble clef with a melodic line starting on G4, followed by a bass clef with a bass line starting on G2. The second measure continues the melodic line in the treble and the bass line in the bass. The second system also has two measures, with the first measure featuring a more complex melodic line in the treble and a bass line in the bass. The music includes various ornaments and trills, and is written in G major.

Örnek 26

Buradan itibaren fonksiyonlar ikinci bölümün 8. ölçüsüne kadar fa majör tonunda seyrederek. (Örnek 27)

The musical score for Example 27 consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 20 and has two measures: the first measure has a treble clef with a melodic line starting on G4, followed by a bass clef with a bass line starting on G2. The second measure continues the melodic line in the treble and the bass line in the bass. The second system also has two measures, with the first measure featuring a more complex melodic line in the treble and a bass line in the bass. The music includes various ornaments and trills, and is written in G major. The chord VII (KÇ7) is indicated below the first system.

Örnek 27

Altçeken fonksiyonunda gezindikten sonra yeniden eksene ve ana temaya dönüş bu kısımda oluşur. (Örnek 28)

24

(A♭) IV (C) V (E) I

(C) V


Örnek 28

Buradan itibaren son beş ölçü ana temada ve ana tonda gelerek, giriş cümlesini duyurduktan sonra, ilk köprüünün figürlerini kullanarak armoni yürüyüşü ile süitin ikinci bölümünü sonlandırır. (Örnek 29)

1. 2.

Örnek 29

Bölüm, genel olarak temada gelen  ve ilk köprü

kısımında yer alan  bu figürlere sadık kalmıştır. İlk bölümde temanın duyuruluşundan sonra çekene kadar uzanan genişletilmiş bir köprüyü andıran uzantı, temanın 2. kez ilgili majörde duyuruluşundan sonra en sonda ana temada duyuruluşuna kadar ilk bölümdeki fonksiyonel ve kontrapuntal haritayı izlemektedir.

7. 3. Allegro

Bölümün isimlendirilmesinde Andante bölümünde olduğu gibi alışlagelmiş olan ve stil olarak birebir benzerlik gösteren Courante seçilmemiş ve Allegro uygun görülmüştür.

Genel olarak iki bölmeli alışılmış Courante yapısında olan ve envansiyon formunu andıran bölümün belirleyici iki ritmik figürü şöyledir; (Örnek 30)



Örnek 30

Buradan itibaren fonksiyonel harita şu şekilde ilerlemektedir; 5. ölçüye kadar eksende kalınmıştır, (Örnek 31)

① Allegro

I
(E)

(v)

(v)

I

Örnek 31

Buradan itibaren ise 6.- 8. ölçüler çekende durduktan sonra 9. ölçüde eksene dönüş yapılır ve 13. ölçüdeki köksüz çeken yedili fonksiyonu ile ilgili majöre hazırlık yapılır.(Örnek 32)

⑥

V
(C)

(i)
(e)

V
(C)

I
(E)

VI
(E6)

VII
(KÇ7)

Örnek 32

13. ölçüden ilk bölümün sonuna kadar ilgili majörde durulmuştur. (Örnek 33)

III
(C6)

IV (AÇ) V (Ç) VI (E6) VII (KÇ7) III (Ç6)

Örnek 33

25. ölçüden 29. ölçüye kadar olan kısım ilgili majörde devam etmektedir.
(Örnek 34)

III
(C6)

VII
(KÇ7)

Örnek 34

29. ölçüde eksen altere edilerek bir sonraki ölçüde altçeken fonksiyonuna hazırlık yapılır, sonrasında 30. ölçüde gelen altçeken fonksiyonu 41. ölçüye kadar devam eder. (Örnek 35)

29

IV i(e) IV i IV I IV vii IV vii

(AC)

IV v IV VII I VII I IV

Örnek 35

41. ölçüde altçeken ek altılı akoru altere edilerek çeken fonksiyonuna geçilir ve bu fonksiyonda 45. ölçüye kadar kalınır. (Örnek 36)

41

II (AÇ6) V II V

Örnek 36

Eksen fonksiyonunda 49. ölçüye kadar kalınır ve 50. ölçüde köksüz çeken yedili, 51. ölçüde eksen ek altılı ve 52. ölçüde çeken fonksiyonu duyurulduktan sonra 53. ölçüde yeniden eksen fonksiyonu gelecektir. (Örnek 37)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 45, indicated by a circled '45' above the treble clef. It consists of two staves: a treble staff with a key signature of one flat and a common time signature, and a bass staff. The melody in the treble staff features a sequence of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. Below the first system, a dashed line is labeled 'I'. The second system continues the piece and is marked with Roman numerals IV, VII, IV, and V below the measures, indicating the harmonic progression.

Örnek 37

53. ölçüden itibaren kodettayı andıran bir armoni yürüyüşü gelmektedir. Armoni yürüyüşü yedi ölçü sürmektedir ve bir ölçülük minik bir köprü ile ikinci yedi ölçü ile benzer şekilde tekrar edilip kapanış yapılır. (Örnek 38)

(53)

yürüyüş

köprü yürüyüş

1. 2.

Örnek 38

2 bölmeli yapısı, fonksiyonel haritası ve simetrik ölçü sayıları ile tipik bir courante biçimi sunulmuştur.

7. 4. Sarabande

Bu bölümün dikkat çekici özelliği, giriş kısmının belki de Handel'in en ünlü Sarabande'ı olan IV. Klavsen Suiiti'nin (HWV437) Sarabande bölümüne olan benzerliğidir. Bu örnek Handel'in çalışmalarında ortak figür veya tema kullanımı konusuna bir ölçüde ışık tutmaktadır.

Söz konusu benzerlik ilk 4 ölçüde melodik ve ritmik olarak gözlenmektedir; örnek 38'de VII. Suit'in Sarabande'ı, örnek 39'da ise IV. Suit'in Sarabande'ı yer almaktadır. (Örnek 39-40)



Örnek 39



Örnek 40

Açıkça görülmektedir ki VII. Suit'teki örnek çıkıcı bir hareket içindeyken IV. Suit'teki hareket inici bir yürüyüşü gösterir. Bu inici yürüyüş 6.ölçüye kadar eksen'den çeken fonksiyonuna doğrudur. (Örnek 41)

1

I VII VI ii V

Örnek 41

5. ve 6. ölçülerde köksüz çeken yedili fonksiyonu ilgili majöre geçiş için kullanılır ve 7. ölçüde ilk ilgili majör duyurulur. Çift çizgi sonrasında uzayan çeken ek altılı fonksiyonu, 9. ölçüde köksüz çeken yedili fonksiyonuna geçiş için kullanılır ve 12. ölçüye kadar köksüz çeken yedili fonksiyonu duyurulur. (Örnek 42)

5

vii VII III VII III

IV VII IV VII

Örnek 42

12. ölçüden itibaren altere edilmiş eksen fonksiyonu 13. ölçüde altçeken fonksiyonuna geçiş için kullanılır ve 17. ölçüye kadar sürer. (Örnek 43)

i II vii IV vii I IV

Örnek 43

Buraya kadar olan bölümde 8 ölçülük simetrik yapı tamamlanmıştır ve codetta olarak tanımlayabileceğimiz, yine iki ayrı 8 ölçüden oluşan son 16 ölçüye girilir. İlk dört ölçüde altçeken fonksiyonundan çekene doğru hareket eden inici bir yürüyüş vardır. Sonrasında gelen 4 ölçü ise kadans ile eksene döner. 17. – 24. ölçüler; (Örnek 44)

VII I V i V ii V iv I IV V I

Örnek 44

25. ölçüden son ölçüye kadar olan bölümde yürüyüşün ilk iki ölçüsü değiştirilerek gelmiş, ilk ölçüdeki altçeken fonksiyonu altere edilmiş eksen fonksiyonu ile ikinci ölçüdeki eksen ek altılısı, altçeken-çeken hareketi ile değiştirilmiş, son 4 ölçü ise tekrar edilmiştir. (Örnek 45)

I IV V I V ii V iv I IV V I

Örnek 45

7. 5. Gigue

Öteki bölümlerde de görebileceğimiz gibi bu bölümde göze çarpan ilk özellik tema figüründeki inici ve çıkıcı hareketlerin ardı ardına arpejsel bir şekilde sıralanmasıdır. (Örnek 46)

Örnek 46

Bölüm, kontrapuntal olarak envansiyonu andırmaktadır. Üçüncü bir partinin varlığı görülmektedir. Fakat bu orta parti genellikle arpejler içeren yapıda melodik çizgiyi belirginleştirmek amacıyla yer almaktadır. Orta parti, birinci kısımda ilk ölçüden son iki ölçüye kadar görülür. İlk dört ölçüyü kapsayan bu örnekte melodi çizgisi işaretlenmiştir. Böylece orta parti ayrışmasının işlevini daha net görmüş oluruz. (Örnek 47)



Örnek 47

Fonksiyonel olarak bakıldığında genel hatlar şu şekilde ilerlemektedir; 2. ölçüde ilgili majör duyurulduktan sonra 3. ölçüde tekrar eksene kadansla dönülür, hemen ardından yine ilgili majöre geçiş amaçlı olarak altçeken ek altılı ve eksen ek altılı akorları gelir. 6. ölçüden ilk kısmın sonuna kadar yine ilgili majörde kalınır. (Örnek 48)

13. ve 14. ölçülerde bir armoni yürüyüşünden sonra 15. ölçüde çeken ve eksen duyurulur. Aynı zamanda orta parti ayrışması ve ilk kısımda duyurulan melodi çizgisi 14. ve 15. ölçülerde karşımıza çıkar. Ardından 16. ölçüden 18. ölçünün ortasına kadar çeken fonksiyonu uzadıktan sonra eksen fonksiyonuna dönüş yapılarak bölüm sonlandırılır. (Örnek 50)

13

yürüyüş 2.yü-

I IV VII III

çüvüş

IV II V I IV V

i V I

Örnek 50

7. 6. Passacaille

Bölüm, temel olarak 4 ölçümlük bir temanın çeşitli varyasyonlarından oluşmuştur. Tema, üst partide genellikle paralel hareket eden iki partidir ve alt partide ise inici seyir eden bir bas çizgisiyle armoni yürüyüşü oluşturur. (Örnek 51)

Passacaille

I IV VII III VI II V I

Örnek 51

Yürüyüş, Sarabande bölümünde gözlenen inici hareketi andırmaktadır. Burada Sarabande'nin aksine temadaki yürüyüş eksen, eksen ek altılı, köksüz çeken yedili, çeken ek altılı, eksen ek altılı, alt çeken ve çeken fonksiyonlarından sonra eksen hareketini tamamlar.

İlk ve ikinci varyasyonda dörtlü gruplar halinde düzenlenmiş sekizlik notalar ilk varyasyonda bas partisinde hareketli, ikinci varyasyonda ise üst partide hareketli haldedir. (Örnek 52)

Örnek 52

Üçüncü varyasyon, ikinci varyasyonun aynası gibi parti değişimi yaparak dinamikleri ikinci varyasyonla aynı tutmuş, dördüncü varyasyonda ise sekizlik hareketler beraber yürüyerek bir sonraki varyasyonda gelecek olan ritim değişikliğini hazırlar. (Örnek 53)

Örnek 53

Beşinci varyasyonda bas partisi aynı temada olduğu gibi akorları duyurur ve melodi partisi bu sefer triole grupları ile oluşur. Altıncı varyasyon bir önceki varyasyonun aynası niteliğinde parti hareketlerini değiştirerek gelir. (Örnek 54)

Örnek 54

Yedinci varyasyonda melodi partisi temadaki ritim kalıbını bu kez tek sesli olarak ele alır. Sekizinci varyasyondan itibaren bölümün sonuna kadar melodi partisindeki ritim kalıpları onaltılık notalarla kurulacaktır. (Örnek 55)

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above certain notes. The bass line primarily consists of chords and some moving lines. The melodic line in the treble staff is the primary focus, showing a sequence of notes with trills.

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a minor key, indicated by the key signature (one flat). The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a "Fine" marking at the end of the sixth system.

Örnek 55

Ritim gruplarının bölümün başından itibaren sonuna kadar düzenli bir şekilde hızlandığını ve teknik pasajların daha da sıklaştığını görmekteyiz.

Bu grafik yükselişin sadece Handel'in alışılmış görkemli yazım stilinden kaynaklanan bir durum olmama ihtimali vardır.

Bu bölüm, Handel'in hayatını konu alan, Tony Palmer'in yönetmenliğini üstlendiği 1985 yapımlı belgesel/filmde Domenico Scarlatti ile Handel'in Prens Francesco Maria Ruspoli'nin isteği üzerine yaptıkları klavsen düellosu sahnesinde kullanılmıştır. Bu düellonun varlığı o dönemde yaşamış olan İngiliz ilahiyatçı John Mainwaring'in (1735–1807) Handel hakkında oluşturduğu biyografik anı türünde bir kitap olan “Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel” ‘e⁴² dayanmaktadır. Filmdeki alakalı sahnede ise bir düello söz konusu olduğundan dolayı tarafların hazırladıkları bir parçadan ziyade ortak bir temayı kullanıp doğaçlama olarak teknik hünerlerini sergilemeleri beklenebilir. Bu durumda ya bu tema daha önceden iki besteci arasında belirlenmişti ya da orada doğaçlama olarak hazırlanmıştı.

Ayrıca sütünlerin 1720 yılında basılmış olduğunu ve Handel'in 1707- 1709 yılları arasında prensin himayesinde⁴³ çalıştığını düşünürsek Passacaglia'nın farklı bir zaman diliminde şekillenmiş olma ihtimali yükselmiş olur. Fakat düelloda çalınan eserlerin ne olduğu hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamadığından bu tür bir varsayım ne yazık ki sürdürülememektedir.

⁴² John MAINWARING, *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*, 60

⁴³ Ursula KIRKENDALE, *The Ruspoli Documents on Handel* , 222-273

8. HWV 432 NUMARALI SÜİT'İN DAVID RUSSELL'İN GİTAR UYARLAMASI İLE KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Öncelikle konuya tonal aktarım yönünden bakılacaktır. Burada ton seçimi olarak sol minörden re minöre aktarım yapılmış olduğu görülmektedir. Bu durumun başlıca nedenleri şunlardır; 1. Gitar çalgısının doğal imkanları, 2. Eserin her türlü teknik ve müzikal sınırlamaları.

İlk nedeni açıklamak için gitar repertuarından sayısız esere, özellikle uyarlama eserlere genel bir göz gezdirmek kabaca bir fikir oluşturmak adına yeterli olacaktır. Tonal seçim genellikle re minör/majör veya mi minör/majör olarak belirlenmiştir. Bu bir tesadüf değildir. Böylesi bir durum elbette gitarın fiziksel sınırlamalarından kaynaklanmaktadır.

Gitarın doğal ses sınırı (rejistr) şöyledir. Alt sınır olarak boş telde altıncı mi teli (orta do'nun altında üç ek çizgili) ile üst sınır olarak birinci mi telinin üzerinde bulunan si'dir (portenin üstünde 5 ek çizgili).

Gitaristin rahatı ve dolayısı ile müziğin akışını yönetmek amacıyla eser bestelenirken ya da özellikle uyarlanırken on ikinci perdeyi olabildiğince aşmamak üzere grafik ön hazırlık yapılmalıdır. Elbette ki on ikinci perdeden ötesi aktif olarak kullanılabilir. Fakat gerek sol elin pozisyonundan dolayı çalınması imkânsız pasajlar oluşması ve bas partisinin yine elin pozisyonundan dolayı çıkıcı veya inici bir pasaj ile kullanılamaması, gerekse tel boyunun giderek kısılmasından dolayı oluşan tını değişimleri bu seçimi olabildiğince nadir kılar. Böylece daha “gerçekçi” bir rejistr olarak kalın mi ile ince mi (üç ek çizgili) sınırını çizmemiz gerekir.

Kalın mi telinin re'ye düşürülmesi klasik gitar repertuarında sıklıkla görülen bir pratik olmakla beraber özellikle uyarlama eserlerde kullanımı daha yoğundur. Bunun nedeni, bu küçük değişimin gitarın tınısında net bir fark yaratmasından kaynaklanmaktadır. En kalın telin bir nota düşürülmesi beşinci telin la, dördüncü telin re olmasından dolayı bu tellerin doğuşkanlarının bir bütünlük içerisinde

tınlamasını sağlar. Böylece özellikle boş teller tınlatıldığında, gitarda mi akordunda duyamadığımız yoğunlukta efektif bir tını oluşur. Bu efekt, eksen ve eksen seslerinin kullanıldığı fonksiyonlarda kimi zaman klavsen veya piyanonun bas rejistrde yarattığı arpejsel ve akorsal etkiyi yakalamak, kimi zaman da daha fonksiyonel olarak pedal sesi olan pasajları daha etkili kullanmak veya gitarın klavyesinde daha rahat bare pozisyonları oluşturmak adına kullanılabilir. Elbette bu örnekleri gerek efektif, gerekse teknik açıdan çeşitlendirebiliriz.

Diğer yandan uyarlamanın karar verildiği ton hakkında duruma daha gitaristik bir açıdan yaklaşıldığında, gerek parçanın bütününde, gerekse oluşan teknik pasajların yarattığı pozisyonel sorunlar teker teker ele alınmak zorundadır. Burada da duruma iki ayrı açıdan yaklaşmak durumunda kalırız; 1. Uyarlamanın, eserin orijinal hali üzerinden, müziğin temel unsurlarını ve akışını gözeterek bir bütün halinde tutulması zorunluluğu, 2. Pasajın sol ve sağ el açısından ergonomisi.

Armonizasyon açısından bakıldığında gitarın piyanoya en yakın çalgılardan biri olduğu düşünüldüğünde, sıralanmış akorsal veya arpejsel kullanımların rahatlığı açısından piyanodan, özellikle hızlı pasajlarda daha avantajlı olduğu kesindir. Öte yandan gitar, klavyeli çalgılarda rahatlıkla yapılabilen, partilerin aynı anda yatay hareketleri veya bas partisi / melodi partisi değişimli olarak eşlikli melodi hareketlerinde ergonomik olarak kısıtlanmıştır. Bu kısıtlama, özellikle sol elin giremeyeceği bazı pozisyonlara işaret eder.

Ayrı olarak, gitar çalgısının karşılaştığı en büyük müzikal sorunlardan biri ise uzaması gereken bazı sesleri uzatamamak ve gereksiz tınlayan sesleri her zaman susturamamaktır. Bu iki durum, çoklu partilerin hareket ettiği ve pedal seslerin yer aldığı pasajlarda gitarın en büyük dezavantajıdır.

Gitarın yazıldığı rejistrden bir oktav aşağıda tınlaması da aktarım çalışmaları açısından dolaylı olarak önem taşımaktadır. Örneğin, keman partisi aktarımı yaptığımızda kemanın orta rejistrinde bulunan boş tel la'yı ve o teldeki tınları yakalamak için gitara birebir aktarım yerine bir üst oktavı kullanmak tercih edilebilir.

Aktarımda, eserin yazıldığı dönemin karakterini olabildiğince aktarım yapılan çalgıya yansıtılabilmek de amaçlanmaktadır.⁴⁴ David Russell, klavsende yapılan süslemelere yakın bir tını oluşturmak amacıyla, mordan ve çift mordan / kısa tril ve trilleri tek tel yerine özellikle iki tel arasında yapmayı tercih etmiştir. Böylece süslemelerde ideal bir sağ el hareketi ile tek telde oluşamayacak kadar etkili bir tını oluşmaktadır. Fakat bu tekniğin dezavantajı, her pozisyonda yapılamaz ve kimi zaman istenmeyen seslerin susturulamaz olmasıdır.

Buradan itibaren karşılaştırma uygun olduğu ölçüde açıklanan teknik noktalar üzerinden incelenecektir.

⁴⁴ Fernand Toribio VERA, **Selected Harpsichord Sonatas By Antonio Soler: Analysis And Transcription For Classical Guitar Duo**, 32

8.1. Overture



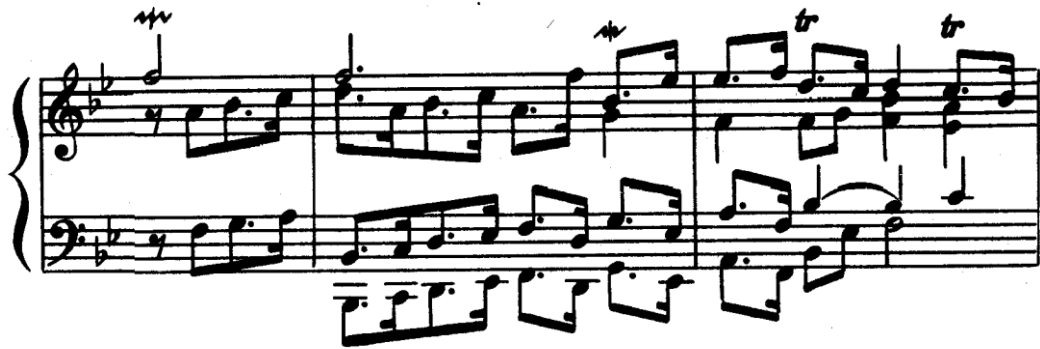
Örnek 56

Sadece ilk ölçü bile başlı başına kalın mi telinin re'ye düşürülmesi için iki çarpıcı örnek teşkil etmektedir; dört oktava yayılmış başlangıç akoru ve bas partisinde otuz ikilik grubun melodi partisi ile hareketi. Öncelikle bu geniş aralıklı açılış akoru bile kalın re'yi düşünmek için bir başlangıç oluşturmaktadır. Ardından gelen otuz ikilik grubun eşlikle olan hareketini sol el pozisyonunda oluşturabilmek adına elden geldiğince boş tel kullanılması gereklidir. Hoş bir rastlantıdır ki re minör aktarımında bas partisinin ilk üç sesi sol elde tek bir hareketle savuşturulurken eşlik partisinin ilk sesi ince mi' ye, yani boş tele denk gelerek hareketin rahatça yapılabilmesine olanak tanımaktadır. (Örnek 56-57)

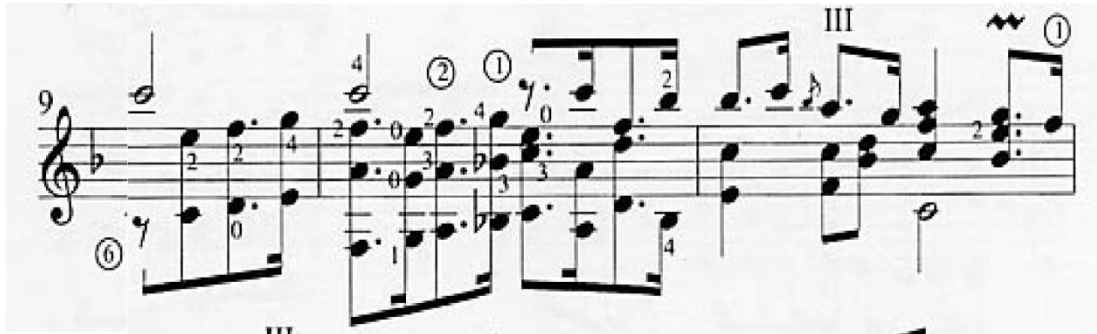


Örnek 57

9., 10. ve 11. ölçüde yer alan kısa yürüyüş hem karakteri açısından, hem de geniş oktav aralığı ile piyanoda görkemini sergilemektedir. Gitara aktarımda ise oktav aralığı, bas partisindeki katlanmış ses atılarak korunmuştur. Ton seçiminin önemi burada yeniden kendisini göstermektedir. (Örnek 58-59)



Örnek 58



Örnek 59

Presto' dan hemen önce 20. ölçüde yaşanan zorunlu kısıtlama bas partisinde kendini göstermiştir. Russell burada piyano partisinde mevcut olan bas hareketini aktarımda neredeyse tamamen elemiştir. Bu da gitarın doğal sınırlılıklarından kaynaklanmaktadır. Bu elemeyi yaparken akorun kök sesi bırakılmış, böylece armonik tutarlılık yakalanmıştır. (Örnek 60-61)



Örnek 60

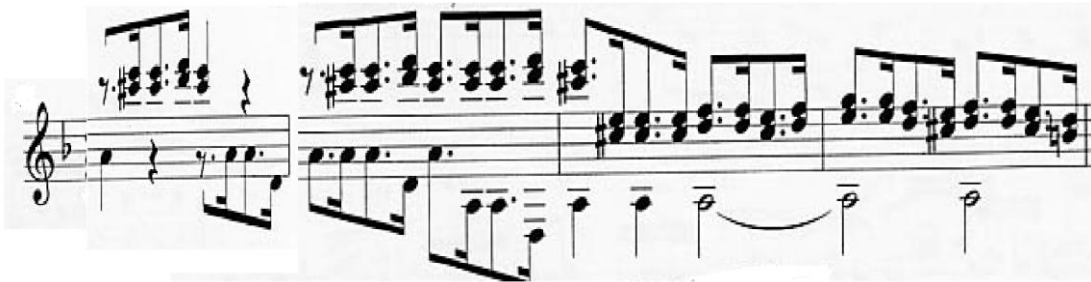


Örnek 61

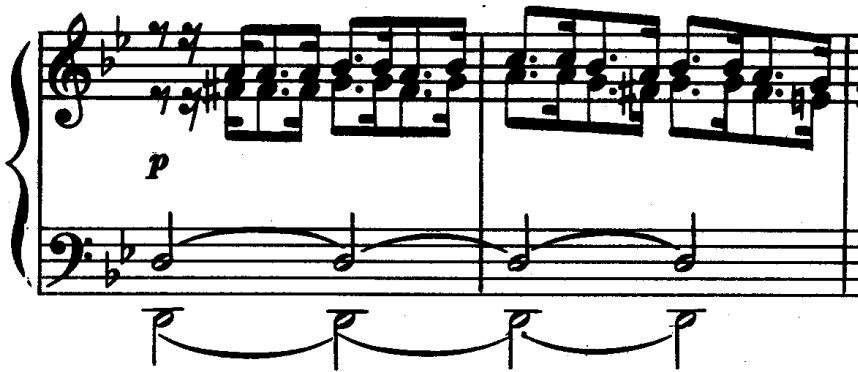
46. ölçünün biraz öncesinden başlayıp 48. ölçüdeki pedal sesine kadar varan bölüm bu aktarım çalışmasının kilit noktalarından biridir. Keza pedal sesinin böylesi bir çıkış noktasının sonucunda ara bir notada tutularak kısa kesilmesinden ziyade boş telde tutulması ilk tercihtir. Russell da muhtemelen pedal sesinin boş telde la'ya düşmesini istemiştir. Ortaya çıkan sonuç ise sadece katlanan bir ses kaybı ile gayet tatmin edicidir. 54. ve 55. ölçü de aynı örneğe dahildir. (Örnek 62-63-64-65)



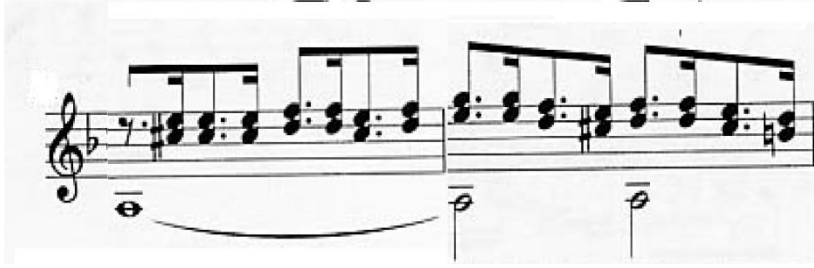
Örnek 62



Örnek 63



Örnek 64



Örnek 65

Böylece başlangıç noktalarının ve dinamik açıdan önemli noktaların ton seçiminde ne denli etkili olduğu daha belirginleşmiştir. Zorunlu olmadıkça ses atmaya ve parti hareketlerinin manipüle edilmemesine dikkat edilmiştir.

8. 2. Andante

Bu bölümde gerek kullanılan ses aralığı gerekse müziğin genel seyri gitar aktarımının olabildiğince aslına benzer kalmasına olanak sağlamıştır. Bunun için bazı kısımları ve kullanılan ses aralığını örnek gösterebiliriz; 4. ölçüden başlayarak 9. ölçüye kadar süren kısım, (Örnek 66-67)



Örnek 66

Örnek 67

ve bölümün en pes / tiz sesini belirleyen noktalardaki kısımlar, ilk ölçü ve 18. ölçü.
(Örnek 68)

Örnek 68

8. 3. Allegro

Bu bölümde piyano yazısındaki iki partili yapı, aktarımın neredeyse birebir doğrulukta gerçekleşmesini sağlamıştır. Bunun için örnek bir pasaj ve pes / tiz ses noktaları örnek olarak verilecektir. 43. ölçüden 53. ölçünün ilk vuruşuna kadar olan pasaj ve ek olarak ses aralığı için referans noktalar verilecektir. (Örnek 68-69)

Örnek 68

Allegro

Örnek 69

8. 4. Sarabande

Koral müzik yazısı birebir aktarımı kolaylaştırmıştır. Örnek pasaj 20.ölçüden, bölümün sonuna kadardır. Ayrı olarak ses sınırları verilecektir. (Örnek 70-71-72)

Örnek 70

Örnek 71

The image shows two musical examples. The first is a piano score with a treble and bass clef, featuring a chord with a circled 6 and the text '=RÉ'. The second is a close-up of a specific chord with a circled 6 and the text '=RÉ'.

Örnek 72

8. 5. Gigue

İlk ölçüde Russell tarafından bas partisinde yapılan eksiltmenin kişisel bir tercih olması ihtimali yüksektir. (Örnek 73)

The image shows two musical examples. The first is a piano score titled 'Жига Gigue' with a treble and bass clef, featuring a chord with a circled 6 and the text '=RÉ'. The second is a close-up of a specific chord with a circled 6 and the text '=RÉ'.

Örnek 73

Keza birebir aktarımda bas partisi aşağıda verilecek örnekteki gibi hareket eder. Sol el, birebir aktarımda ergonomik olarak tüm süit içerisinde bu pasaja yakın zorluktaki örneklerden daha fazla zorlanmamaktadır. Yani çalınması gayet mümkündür. Russell'ın bu kararı vermesindeki en güçlü nedenin, bölümün beklenen

tempoda çalınması durumunda oluşacak teknik sıkışma olduğunu varsayabiliriz. (Örnek 74)



Örnek 74

İkinci bölmede, 9. ve 10. ölçüde bas partisinde oluşan hareketin bire bir aktarımında, gitar klavyesinde çalınması imkan dahilindedir. Fakat müziğin ve sol elin ergonomik akışını bir şekilde engelleyen bazı hareketler oluşmaktadır. Bu durumu şu şekilde gösterebiliriz. Öncelikle orijinal karşılaştırma sunulmaktadır; (Örnek 75-76)

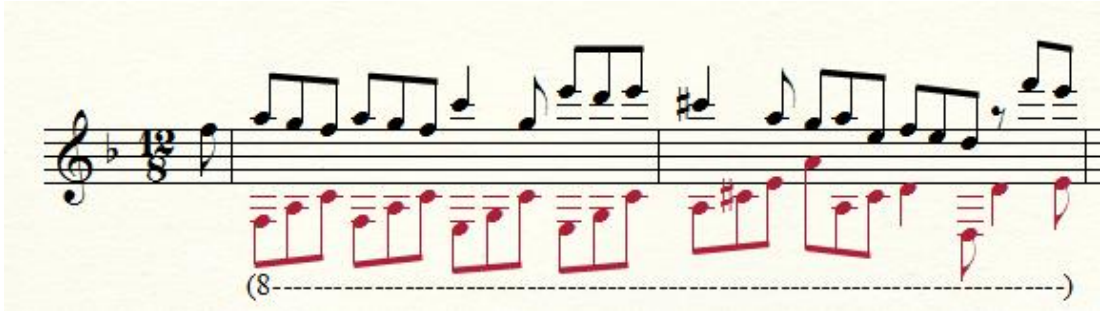


Örnek 75



Örnek 76

Sonrasında birebir aktarım örneği verilmektedir. (Örnek 77)



Örnek 77

Bas partisindeki 3'lü gruplar, bu örnekte her sesin sağ elin başparmağı ile çalınmasını gerektirir. Öte yandan sol elde oluşan pozisyonlar bileğin gereğinden fazla hareket etmesini ve pozisyon değiştirmesini gerektirdiğinden teknik olarak sıkıntılar ortaya çıkar. Özellikle ilk ölçüde bas partisi bir oktav yukarı veya aşağı alındığında da daha olumlu bir hal almaktadır. Böylece Russell'ın bu noktadaki seçimleri tartışılabilir.

Temponun canlı tutulması gereken böylesi bölümlerde, sol elde deyim bağına koparmamak açısından bu gibi ses eksiltmeleri bazı durumlarda eserin bas çizgisinde yakalaması gereken ivmesini azaltmaktadır. Bu sorun özellikle armoni yürüyüşlerinde kendisini gösterir. Örnek ölçüler 15. ve 16. ölçüler olacaktır. (Örnek 78-79)



Örnek 78



Örnek 79

Bu ölçülerde bas partisindeki yürüyüş, sol el ergonomisi açısından en yakın olasılıkla şu şekilde değerlendirilebilirdi. (Örnek 80)



Örnek 80

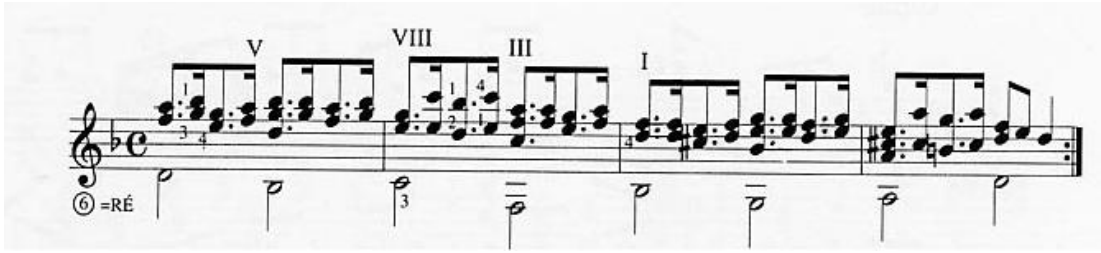
Bu şekilde sol elde ciddi bir sıkışma gözlenmeden aktarım yapılarak eserin aslına, özellikle armoni yürüyüşünün aslına uygun bir hareket sağlanabilirdi.

8. 6. Passacaglia

Tema'ya göz atmak gerekirse, bas partisinde 3 sesli akorlar halinde duyurulan armoni, doğal kısıtlamalar nedeniyle tek partiye düşürülmüştür ve akorun sadece kök sesi bırakılmıştır. (Örnek 81-82)



Örnek 81



Örnek 82

1. varyasyonda yine bas partisinde bir eksiltme ile karşılaşıyoruz. Bu sefer oktava katlanmış ses zorunlu olarak atılmıştır. Eşlik partisinde ise 3 sesli akorlar iki sesli olarak duyurulmuştur. (Örnek 83-84)



Örnek 83



Örnek 84

5. varyasyonda yine bas partisinde gelen akorların sadeleştirilmek zorunda kaldığını görüyoruz. (Örnek 85-86)



Örnek 85

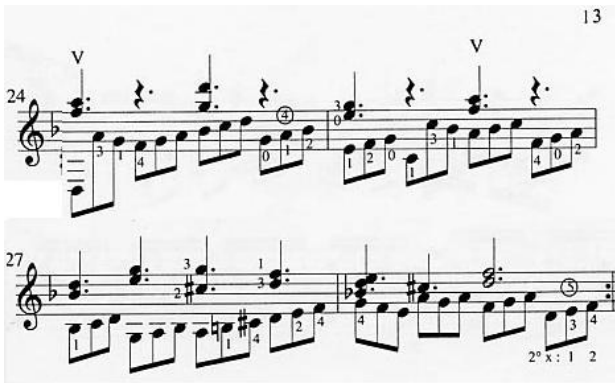


Örnek 86

6. varyasyon bir önceki varyasyonun aynası olduğundan aynı zorunlu ses eksiltmeyi bu sefer eşlik partisinde görüyoruz. (Örnek 87-88)



Örnek 87



Örnek 88

10. varyasyonda müziğin giderek yükselen tansiyonu gitarda bir nebze düşmüştür. Keza bas partisindeki akorlar tek sese indirgenmiş, sol elde oluşan pozisyon 12. pozisyonu aşmaktadır. Fakat bu durum kaçınılmazdır. (Örnek 89-90)



Örnek 89

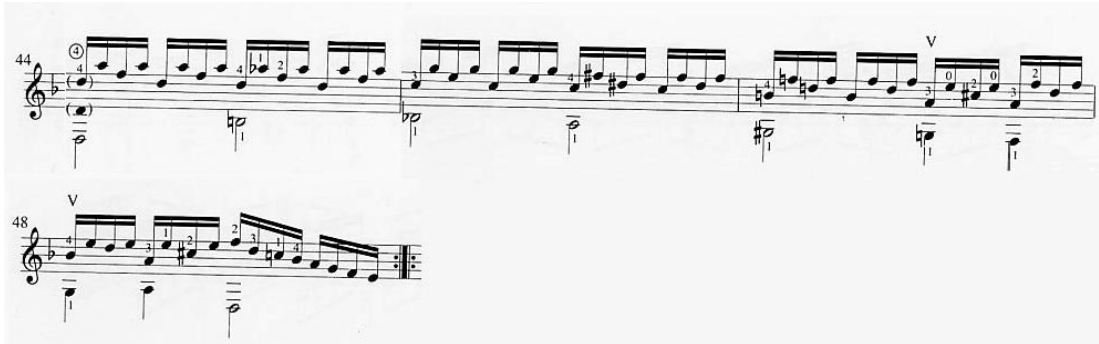


Örnek 90

11. varyasyonda yine bas partisindeki akorlar kullanılamamaktadır. (Örnek 91-92)



Örnek 91

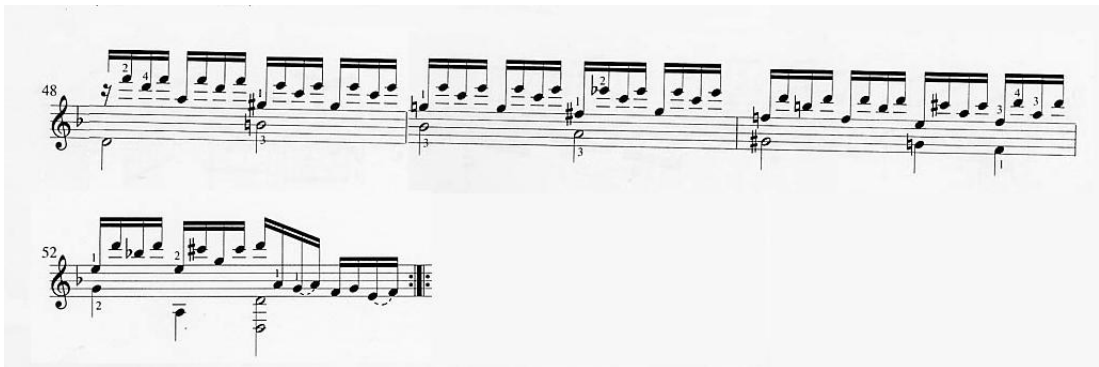


Örnek 92

12. varyasyonda da bir önceki varyasyonun hem müzikal hem teknik bir benzeri oluşmaktadır. Eşlik partisindeki ses eksiltmesi de tekrarlanmak zorunda kalmıştır. Sol el pozisyonel olarak en çok bu bölgede sıkışmaktadır ve hareketi ciddi derecede daralmaktadır. Geçerli bir alternatif de sunulamamaktadır. (Örnek 93-94)



Örnek 93



Örnek 94

13. ve 14. varyasyonlarda yine eşlik partisinde 3 sesli akorların zorunlu ses eksiltmesi ile geldiğini görüyoruz. Özellikle arpej hareketleri teknik olarak başlı başına pozisyonların şekillenmesine öncülük etmektedir. (Örnek 95-96)

Örnek 95

Örnek 96

Son varyasyonda Russell insiyatif kullanarak iki partili arpej yazısını 16'lık triole gruplardan oluşan arpejlerle değiştirmiştir. Aynı şekilde gitarda bu tarz çift partili bir arpej yazısını çalabilmek için gerek tempoda bariz bir yavaşlama, gerekse sol elde yüksek seviyede ajilite gerektirdiğinden bu şekilde bir seçimi uygun görmüştür. (Örnek 97-98)



Örnek 97



Örnek 98

9. SONUÇ

Handel'in başlı başına bir "ayrıntılar" bestecisi olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Onu daha çok büyük resmi görebilen ve dinleyiciye direkt olarak ulaşılabilen hafif bir müzik dili ile tanımaktayız. Keza Handel; Bach kadar hesaplı olmasa da gayet girift, Vivaldi kadar zarif olmasa da cana yakın, Scarlatti kadar uçarı olmasa da neşeli ve aynı zamanda Telemann kadar tutarlı olmasa da görkemli olmayı başarabilen, bunları evrensel bir müzik diliyle "ulaşılabilir" bir şekilde her yazısına aktarabilen nadir bir bestecidir.

Handel, genellikle vokal müzik alanında eser ürettiği için enstrümantal eserlerinde de yoğun, canlı ve kıvrak melodi çizgileri her zaman hissedebilir. Bu süiti de bu örneklerden biri olarak görmek mümkündür. Görkemli, aryantik stilde pasajları ile Overture ve Passacaglia, bestecinin belki de açılış ve kapanışlara ne kadar önem verdiğinin bir göstergesidir. Tekrar belirtmek gerekir ki bu süitler, operalarının perde aralarında seyirciye dinleti yapmak maksadı ile kendisi tarafından icra edilmekteydi. Süitlerin direkt olarak bu amaçla yazılıp yazılmadığı kesin değildir; fakat Handel için her zaman seyirci memnuniyeti ön plandadır.

David Russell'ın süitin uyarlamasına Overture ve Passacaglia'dan başlamış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Kendisi öncelikle bu bölümleri uyarlamış, bir süre sonra diğer bölümleri de katarak süiti tamamlamış ve barok albümünde seslendirmiştir.

Karşılaştırmada öncelikle Russell'ın yaklaşımı göz önünde bulundurularak mümkün olabilecek bazı alternatifler sunulmuştur. Bu sayılı alternatiflerin hâlihazırda kendisi tarafından elenmiş olma ihtimalleri yüksek olduğundan değinilmekte yarar görülmüştür. Keza teknik veya müzikal olarak açmaza girilen pasajlarda müziğin gidişatı, düzenlemeyi yapan kişi tarafından insiyatif alınarak enstrümanın lehine olarak, zorunlu veya zorunlu olmayabilecek değişimlerden geçmektedir. Değişimin zorunlu olmadığı hallerde ise bakış açıları her zaman tartışmaya açıktır.

Bu anlamda dikkat çekilen noktalar ve önemli pasajlar üzerinde durularak uyarlama yapacak gitaristlerin teknik ve müzikal olarak nelere dikkat etmeleri konusunda bir takım çıkarımlar yapılmıştır. Toparlanacak olursa;

- Uyarlama yapılacak eserin tüm nitelikleri gözden geçirilmelidir. Bu maddeye eserin yazıldığı dönem ve dönemin karakteristikleri, müzikal her türlü ayrıntısı ve genel olarak gitara uyarlanabilirliği dahildir.
- Eser eğer uyarlamaya uygun görülürse teknik açıdan gitarın kapasitesine uygun hale getirilmelidir. Bu maddeye ise gerektiği takdirde transpozisyon ve eserin içerisindeki her türlü pasajın parçanın gerekliliklerine göre teknik ve müzikal bir biçimde yorumlanarak gitara aktarılması dahildir.
- Yapılan her türlü müdahalede, teknik olarak akıcılık sağlanmaya çalışılırken müziğin temel ve ayrıntısal gereklilikleri göz önünde bulundurulmalı, enstrüman önceliğe alınırken müziğin ve özellikle döneminin gereklilikleri ötelenmemelidir.
- Unutulmamalıdır ki bu uyarlama çalışması, parti hareketlerinin açık bir şekilde görülebildiği iki partili piyano yazısı üzerinden yapılmış bir aktarma çalışmasıdır. Diğer bir enstrümanın veya orkestral bir eserin gitara uyarlanması üzerinde çok çeşitli teknik unsurlar devreye girecektir.

10. EKLER

10. 1. HWV 432 Numaralı Suit'in Piyano Nota Metni

СЮИТА №7 SUITE

Увертюра
Ouverture
(Largo)

g - moll

128 11

82

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key and 3/4 time. It features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords.

Second system of musical notation. The upper staff continues with intricate sixteenth-note patterns. The lower staff features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking. A slur is placed under the lower staff's notes.

Third system of musical notation. Both staves are filled with dense, rhythmic patterns of sixteenth notes and chords, maintaining the complex texture.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with some rests, while the lower staff continues with rhythmic accompaniment. A key signature change to one sharp is visible in the second measure.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues with sixteenth-note patterns. The lower staff has a *p* (piano) dynamic marking and a slur under the final notes.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. It starts with a piano (*p*) dynamic in the right hand, which plays a complex chordal texture. The left hand has a melodic line with a slur over the first two measures. A forte (*f*) dynamic marking appears in the right hand in the third measure.

Third system of musical notation, marked "(Largo)". The right hand features a melodic line with trills (*tr*) and a trill flourish (*tr* with a flourish symbol). The left hand has a bass line with trills (*tr*) and a trill flourish (*tr* with a flourish symbol).

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand has a melodic line with trills (*tr*) and a trill flourish (*tr* with a flourish symbol). The left hand has a bass line with trills (*tr*) and a trill flourish (*tr* with a flourish symbol).

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes a first ending marked "1. Presto" and a second ending marked "2.". The right hand has a melodic line with trills (*tr*) and a trill flourish (*tr* with a flourish symbol). The left hand has a bass line with trills (*tr*) and a trill flourish (*tr* with a flourish symbol).

Andante

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The tempo is marked "Andante". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various ornaments such as trills (tr) and mordents (m), and dynamic markings like accents (acc) and hairpins. The piece concludes with a first ending bracket.

12. *tr* *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

tr *tr* *tr* *tr*

1. 2. *tr* *tr* *tr* *tr*

12811

Allegro

The musical score is written for piano in 3/8 time and B-flat major. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Allegro'. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and occasional sixteenth-note runs. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords and single notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

This page of sheet music contains six systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final system concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Сарабанда
Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 1-16. The piece is in 3/4 time, B-flat major, and features a slow, lyrical melody with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

Жига
Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-8. The piece is in 12/8 time, B-flat major, and features a lively, rhythmic melody with a prominent trill in the right hand. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The score is divided into two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a repeat sign at the beginning of the system. The right hand features a more complex melodic line with some chromaticism and grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing further development of the melody. The right hand has a prominent melodic line with grace notes and slurs. The left hand maintains a consistent rhythmic and harmonic support.

Fourth system of musical notation, characterized by a more active right hand with frequent grace notes and slurs. The left hand continues to provide a solid harmonic foundation.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

90

Пассакалья
Passacaille

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system has a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, sixteenth notes, trills, and repeat signs. The final system ends with a 12/8 time signature and a double bar line.

*) В оригинальном издании только в этом месте у первой двойной черты стоит точка, обозначающая повторение; по всей вероятности, указание на повторение каждого из последующих четырёхтактов.

First system of musical notation, measures 1-4. The piece is in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a rhythmic eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand features trills (tr) over eighth notes, and the left hand continues with block chords.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand has a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays chords.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand plays chords.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has chords and a melodic line, while the left hand plays eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The right hand has a fast eighth-note pattern, and the left hand plays chords.

⁴⁰ Таким же образом следует понимать и начало каждого из следующих трёхтактов.

92

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note passages. The lower staff has a steady accompaniment with some chordal textures.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff has a complex melodic line with many accidentals. The lower staff provides a consistent accompaniment.

The fourth system features a change in the lower staff's accompaniment, with more prominent chordal structures. The upper staff continues its melodic development.

The fifth system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns. The upper staff has a fast-moving melodic line, while the lower staff provides a steady accompaniment.

The sixth system concludes the piece. The upper staff has a melodic line that ends with a final cadence. The lower staff provides a final accompaniment. The word "Fine" is written at the end of the system.

Fine

10. 2. HWV 432 Numaralı Suit'in Gitar Uyarlaması Nota Metni

4

17

20

23

27

31

35

39

tr^1_4

tr^1_4

tr^1_4

X

2. Presto

III

II

V

L

I

L

VI

VIII

The image shows a page of musical notation for guitar, spanning measures 4 to 39. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Various technical markings are present, such as trills (tr¹₄), slurs, and dynamic markings like 'L' (piano) and 'Presto'. The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: VII (measures 17-20), X (measures 20-23), III (measures 23-27), II (measures 27-31), I (measures 31-35), VI (measures 35-39), and VIII (measures 39-42). Measure numbers 4, 17, 20, 23, 27, 31, 35, and 39 are clearly marked at the beginning of their respective lines. The notation includes numerous accidentals, primarily flats, and detailed fingering instructions for the left hand.

5

43

47

51

55

1. Adagio tr^1_3

58

1. tr^4_1

60

1. tr^1_3 Presto

63

Cadenza

1) Proposition de David Russell
As suggested by David Russell

The musical score consists of seven staves of music in treble clef. The first four staves (measures 43-55) feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The fifth staff (measures 58-60) is marked '1. Adagio' and includes a trill tr^1_3 . The sixth staff (measures 60-63) is marked '1.' and includes a trill tr^4_1 and a 'Presto' section. The seventh staff (measures 63-64) is marked '1.' and includes a trill tr^1_3 . A 'Cadenza' section is indicated below the sixth staff, followed by a short melodic line. A reference to '1) Proposition de David Russell' is provided at the bottom left.

Musical score for guitar, measures 17-31. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). Measure numbers 17, 20, 23, 26, 28, and 31 are indicated at the beginning of their respective lines. The score concludes with a double bar line and a repeat sign, with first and second endings marked above the staff.

Measures 17-19: First line of music, starting with a repeat sign. Includes triplets and fingering numbers.

Measures 20-22: Second line of music, starting with measure 20. Includes slurs and fingering numbers.

Measures 23-25: Third line of music, starting with measure 23. Includes slurs and fingering numbers.

Measures 26-27: Fourth line of music, starting with measure 26. Includes slurs and fingering numbers.

Measures 28-30: Fifth line of music, starting with measure 28. Includes slurs and fingering numbers.

Measures 31-32: Sixth line of music, starting with measure 31. Includes a repeat sign and first/second endings.

Allegro

⑥ = RÉ

III

III

V VI V

III L

V

V III I VIII L

III I

VI ② ③ III

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and fretted notes. Fingering numbers (1-4) are placed above notes, and fret numbers (0-4) are placed below notes. Circled numbers (1-5) indicate specific fret positions. Roman numerals (III, V, VI, VIII, I) are placed above the staff to denote chord positions. The systems are numbered 6, 12, 18, 25, and 31 on the left margin. The first system includes the instruction 'Allegro' and a circled 6 with the text '= RÉ'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

III

43

II

48

X

VIII

VI

IV

53

II

58

tr

64

tr-1 3

1.

2.

10

Sarabande

VIII

⑥ =RE

II

III

III

Gigue

⑥ = RÉ

V

X

III

V

VIII

V

III

9

11

VI

VI

L

14

17

II

12

Passacaille

⑥ = RÉ

V VIII III I

V III

I III

V III I

V III I

V III I

12/8

Musical score for guitar, measures 24-37. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The score includes several measures with a 'V' marking above the staff, indicating a vibrato or breath mark. Measure numbers 24, 27, 30, 33, 35, and 37 are clearly marked. The score ends with a double bar line and repeat dots.

24

27

30

33

35

37

p *pp* *i*

V

V

2° x: 1 2

2° x: 3

14

Musical score for guitar, measures 39-50. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piece features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 39 starts with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. Measure 42 is marked with a Roman numeral VIII and includes a 'harm.' (harmonics) instruction. Measure 44 features a first ending (1^o x) and a second ending (2^o x) marked with circled numbers 1 and 2. Measure 46 is marked with a Roman numeral V. Measure 48 is also marked with a Roman numeral V. Measure 50 ends with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

39

42 VIII harm. VII

44 1^o x: ① 2^o x: ②

46 V

48 V

50

Musical score for guitar, measures 52-63. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 52 starts with a double bar line and a repeat sign. Measure 54 includes circled numbers 1 and 2 above the staff. Measure 57 includes the letters L, V, and III above the staff. Measure 59 includes the letters VI and X above the staff. Measure 61 includes the numbers 3, 3, 3, 3 above the staff. Measure 63 includes the letter III above the staff. The score concludes with a double bar line and repeat sign in measure 63.

11. KAYNAKLAR

AMELKINA-VERA, Olga (2008), “**Solo Lyra Viol Music of Tobias Hume (C. 1579-1645): Historical Context and Transcription For Modern Guitar**”, Sanatta Yeterlilik Tezi, North Texas University, Texas.

BARRUECO, Manuel (2008), “**David Russell ile Söyleşi**”, çev. Behzat Cem Günenç, www.barrueco.com - Manuel Barrueco Resmi Web Sitesi.

DORAK, Mehmet Tevfik (2002), “**Handel and JS Bach**”, <http://www.dorak.info/music/jsbgfh.html> - Mehmet Tevfik Dorak Resmi Web Sitesi.

İLYASOĞLU, Evin (1995), “**Zaman İçinde Müzik**”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

KIRKENDALE, Ursula (1967), “**The Ruspoli Documents on Handel**”, Journal of the American Musicological Society, Vol. XX, No. 2.: 222-273, California.

MAINWARING, John (1760), “**Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel**”, Lyon Public Library, Fransa.

SAY, Ahmet (1997), “**Müzik Tarihi**”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC & MUSICIANS ONLINE EDITION (2013), **Resmi Web Sitesi**, www.oxfordmusiconline.com.

VERA, Fernand Toribio (2008), “**Selected Harpsichord Sonatas By Antonio Soler: Analysis and Transcription For Classical Guitar Duo**”, Sanatta Yeterlilik Tezi, North Texas University, Texas.

www.davidrussell.com (2013), David Russell Resmi Web Sitesi.

12. ÖZGEÇMİŞ

İbrahim Şevket Güleç 1983 yılında Yalova'da doğdu. İlk gitar çalışmalarına 9 yaşında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yarı zamanlı olarak girdiği gitar bölümünde Yrd. Doç. Ertan Birol himayesinde başladı. İki sene yarı zamanlı eğitimden sonra ortaokulda tam zamanlı eğitime geçiş yaptı. Lise döneminde yan dal olarak teori bölümüne girmeye hak kazandı. 4 sene boyunca Yrd. Doç. Volkan Barut ile armoni ve analiz, Prof. Dr. Özkan Manav ile kontrpuan ve partiyon okuma, Prof. Dr. Hasan Uçarsu ile çağdaş müzik ve orkestrasyon, Doç. Mehmet Saim Nemutlu ile solfej öğretim yöntemleri ve Dr. Michael Ellison ile klasik dönem sonatı ve Schenkerian bakış açısı ile analiz dersleri aldı. Lisans 2. seviyede teori eğitimine ara vererek 2005 yılında gitar bölümünden mezun oldu. Okul içerisinde gerek solo, gerekse toplu konserlerde yer aldı. Bunun yanı sıra 2000 yılında Sevda Cenap And Vakfı ve 2005 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi tarafından düzenlenen yarışmalarda performans sergiledi. 2012 yılında Kocaeli Üniversitesi'nde Prof. Safa Yeprem himayesi altında düzenlenen konserde yer aldı. Anders Miolin, Elena Papandreou ve Costas Cotsilois'in masterclass'larına katıldı.

İbrahim Şevket Güleç, Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı (ÖYP) kapsamında, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Yrd. Doç. Sinan Erşahin ile yüksek lisans çalışmalarına devam etmektedir.