



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Piyano Sanat Dalı

**GEORGE FRIDERIC HANDEL'İN KLAVSEN İÇİN
SEKİZ BÜYÜK SÜİT'İ**

Aylin (UYSAL) PARLAK

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2014

GEORGE FRIDERIC HANDEL'İN KLAVSEN İÇİN SEKİZ BÜYÜK SÜİT'İ

Aylin (UYSAL) PARLAK

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Piyano Sanat Dalı

Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu

Ankara, 2014


KABUL VE ONAY


Aylin (Uysal) Parlak tarafından hazırlanan George Frideric Handel'in Klavsen İçin Sekiz Büyük Süt'i başlıklı bu çalışma, 30 Haziran 2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.


Prof. Güherdal ÇAKIRSOY (Başkan)


Prof. Semra Pekman KARTAL (Danışman)


Prof. Ersin ONAY


Prof. Reyhan Yücelen BAŞARAN


Yrd. Doç. Oya Ünler BAYKA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

30 Haziran 2014

Aylin Uysal Parlak

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca yardım ve desteğini esirgemeyen sevgili hocam Prof.Semra Pekman Kartal'a, değerli hocalarım Prof. Güherdal Çakırsoy, Prof. Ersin Onay, Prof. Binnur Ekber, Yrd. Doç. Oya Ünler Bayka'ya, fikirleri ve kaynakları ile araőtırmamın ilk aşamasında yardımları için Korhan Ilgar, Prof.Yeőim Yener, Simay Civelek ve Diler Argat'a, bana Barok müziği sevdiren sevgili hocam Prof. Ayőe Savaőır'a, eőim Serhat Parlak'a ve her şeyi mümkün kılan aileme en içten teőekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

ÖZET

Parlak, Aylin (Uysal). George Frideric Handel'in Klavsen İçin Sekiz Büyük Süt'i, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2014.

G.F. Handel'in klavsen için yazdığı Sekiz Büyük Süt'i (HWV 426-433), Geç-Barok Avrupa klavsen sütlerinin en güzel örneklerinden biridir. Bu sütleri piyanoda yorumlayacak olan bir piyanist, sütlerin karakter ve stil özelliklerini tanımak isteyecektir. Klavsen için yazılmış olan bir Barok dönem eserini çağdaş piyanoda yorumlarken, bestecinin idealindeki icraya mümkün olduğunca yaklaşabilmeyi amaçlamak ve bunun için gözetilmesi gereken hususları bilmek doğru olacaktır. Bu çalışma, Barok dönemi, Handel'in sütlerini ve sütlerde karşılaşılan yoruma dayalı problemleri ele almakta ve Sekiz Büyük Süt için bir başvuru kaynağı olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler:

Handel, George, Frideric, klavsen, piyano, süt, barok dönem, icra.

ABSTRACT

Parlak, Aylin (Uysal). The Eight Great Suites for Harpsichord by George Frideric Handel, D.Mus. Thesis, Ankara, 2014.

Eight Great Suites for Harpsichord (HWV 426-433) by G.F. Handel is one of the greatest examples of European Late-Baroque suites. A pianist who is going to interpret them would like to know the characteristic and stylistic qualities of the suites. It is important to consider the ideal performance that the composer had in his mind and the means how to achieve it when interpreting Baroque music on the modern piano that was actually written for the Baroque harpsichord. This research covers a thorough examination of Baroque Era, Handel's suits and the problems encountered in performer's interpretive issues, and aims to be an informative reference to Handel's Eight Great Suites.

Keywords:

Handel, George, Frideric, harpsichord, piano, baroque music, performance.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
ŞEKİLLER DİZİNİ	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. YÖNTEM, VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN TOPLANMASI	2
3. BAROK DÖNEM	4
4. HANDEL'İN YAŞAMI	13
4.1. Handel'in Yaşamı ile İlgili Kaynaklar	13
4.2. Gençliği	14
4.3. Handel, İngiltere ve Suites de Pièces pour le Clavecin	15
4.4. Kraliyet Müzik Akademisi	18
5. BAROK DÖNEMDE KLAUSEN SÜİTLERİ	20
5.1. Süitlerin Doğuşu	20
5.2. Süitlerin İşlevi	23
5.3. Süit Formunun Barok Dönemde İcrası	24
6. HANDEL'İN SÜİTLERİ	25
6.1. Süit Bölümlerinin Düzeni	29

	Sayfa
6.2. Süit Bölümleri	31
6.2.1. Prélude	31
6.2.2. Ouverture	33
6.2.3. Allemande	37
6.2.4. Courante	38
6.2.5. Sarabande	39
6.2.6. Gigue	40
6.3. Form Yapısı	42
6.4. Armoni	48
6.5. Melodi	49
6.6. Ritim	50
6.7. Süslemeler	54
7. BAROK MÜZİK'TE ve HANDEL'İN SUİTLERİNDE YORUM ÇALIŞMALARI	60
7.1. Erken Müzik ve Otantik İcra	61
7.2. Doğru Yazılı Kaynağı Bulmak	64
7.3. Nota Yazımında Belirtilmeyen Unsurlar	65
7.4. Doğru Tempoyu Belirlemek ve Diğer Ritmik Problemler	66
7.5. Süsleme İşaretlerine Sadık Kalmak	69

	Sayfa
7.6. Nüanslar ve Tını Arayışları	70
7.7. Artikülasyon	71
7.8. Teras Nüanslar	72
8. SONUÇ	73
9. KAYNAKÇA	74
ÖZGEÇMİŞ	76

ŞEKİLLER DİZİNİ

	Sayfa
Şekil 6.1. Handel, Süit No. I, La Majör HWV 426, Prélude.	32
Şekil 6.2. Handel, Süit No VII.Sol Minör, HWV 432, Ouverture	34
Şekil 6.3. Handel, Süit No.IV, Mi Minör, HWV 429, Allegro. (1-6. Ölçüler)	37
Şekil 6.4. Handel, Süit No.III, Re minör, HWV 428, Courante	39
Şekil 6.5. Handel, Süit NoVII, Sol Minör, HWV 432, Sarabande (ölçü 1-15)	40
Şekil 6.6. Handel, Süit No.I, La Majör, HWV 426, (ölçü 1-9)	42
Şekil 6.7. Handel, Süit No.III, Re Minör, HWV 428, Prelüd (öçlü 1-10)	43
Şekil 6.8. Handel, Süit No.III Re Minör, HWV 428, Allemande	44
Şekil 6.9. Handel, Süit No.7, Sol Minör, HWV 432, Passacaglia, (ölçü 1-12).	45
Şekil 6.10. Handel, Re Minör Süit, HWV 428 Allegro (ölçü 1-3)	45
Şekil 6.11. Handel, Süit No.V, Mi Majör, HWV 430, Courante, (ölçü 1-5)	47
Şekil 6.12. Handel, Süit No.VIII, Fa Minör, HWV 433, Allegro (Füg)	47
Şekil 6.13. Handel, 3.Süit, Re Minör, HWV 428, Air (Ölçü: 1)	48
Şekil 6.14. Handel 3.Süit, Re Minör, HWV 428, Presto (Ölçü 1-2)	48
Şekil 6.15. Handel, Süit, Mi Minor, HWV 429 Allegro, (ölçü. 1-6)	49
Şekil 6.16. Handel Süit No. 3, Re Minör, HWV 428, Allegro (Fuga) (Ölçü 1-3)	50
Şekil 6.17. Handel Süit No. 3, Re Minör, HWV 428, Allegro (Fuga), (Ölçü 11-12)	51

Sayfa

Şekil 6.18. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Air, (Ölçü 8)	51
Şekil 6.19. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Air (Ölçü1-4)	52
Şekil 6.20. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 1 (Ölçü 1-4)	52
Şekil 6.21. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 2 (Ölçü 1-4)	52
Şekil 6.22. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 3 (Ölçü 1-4)	52
Şekil 6.23. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 4 (Ölçü 1-4)	53
Şekil 6.24. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 5	53
Şekil 6.25. Bach'ın kendi el yazısı ile süslemeler	56
Şekil 6.26. Bach'ın süslemeleri, modern notasyon	56
Şekil 6.27. Handel, Süit No.III, Re Minör, HWV 428, Presto	58

TABLolar DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 3.1. Barok Dönem’de ulusal stiller	12
Tablo 6.1. Handel’in Sekiz Büyük Süt albümündeki süt bölümlerinde kullanılan türler	29
Tablo 6.2. Bölüm sırasıyla sütler	30

1. GİRİŞ

Handel'in bir yıldan daha kısa bir süreliğine yaptığı İngiltere ziyareti, onun hem profesyonel hem de kişisel yaşamına çok büyük bir katkıda bulunmuştur. Müzisyen ve bir klavsen virtüözü olarak ünü, o İngiltere'ye henüz ayak basmadan çok önce bile bilinmektedir. İngiliz dinleyicisi için yazmış olduğu ilk opera olan *Rinaldo* çok büyük bir başarı yakalamış ve ardından bir de Kraliçe Anne 'in doğum günü şerefine yazdığı eser çok beğenilince İngiltere sarayına davet edilmiştir. Çok kısa bir süre içinde İngiliz halkının etkin ve önemli bir üyesi haline gelmiş ve hayat boyu sürdüreceği yakın dostluklar kurmuştur. Bu kısa İngiltere ziyaretinden sonra anavatanı olan Almanya'ya geri dönmek zorundadır; burada iki yıl daha yaşadktan sonra İngiltere'ye yaşam boyu olmak üzere yerleşmiştir.

Handel en çok oratoryo ve opera eserleri ile bilinse de, yaratılarının arasında çok küçük ve sade bir yeri olan, Sekiz Büyük Süit, diğer adıyla *Suites de Pieces pour le Clavecin* (HWV 426-433), Avrupa klavsen süitinin en güzel koleksiyonlarından biri olmasıyla dikkate değerdir. Bestecinin yaşamı süresince bile çok popüler olan bu süitleri çalacak olan bir piyanist, onun klavsen yazısını yorumlayabilmek için yaşamını, eserlerinin yazılış amacını ve farklı stillere olan hâkimiyetini bilmek isteyecektir.

Bu araştırmada ilk olarak Barok dönem genel hatlarıyla ele alınacaktır. Burada, farklı kültürleri ve müzik geleneklerini yazısında birleştiren bir bestecinin eserleri incelendiği için, Fransız ve İtalyan stilleri üzerinde özellikle durulacaktır; daha sonra Handel'in yaşamı kısaca anlatılacaktır. Süit formu, tarihçesi ve içeriği bakımından genel hatları ile anlatılacak ve her konu kendi içinde Handel'in 1720 tarihli *Suites de Pieces pour le Clavecin* albümünden örneklerle incelenecektir. Araştırmanın son bölümü *Suites de Pieces pour le Clavecin* gibi, klavsen için yazılmış Barok dönem eserlerinin piyanodaki yorum ve icra aşamasında karşılaşılan tipik sorunlara ışık tutmayı amaçlamaktadır.

2. YÖNTEM, VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN TOPLANMASI

Barok dönem müziği ve icrası ile ilgili gerek çağdaş gerek Barok dönemde yazılan kaynaklar oldukça zengindir. Buna rağmen Handel'in klavsen ve org için yazdığı eserlerle ilgili kaynakların kısıtlılığı dikkat çekicidir. Handel'in yalnızca klavye müziğini ele alan kaynaklar, kitap bölümleri, makaleler, tezler ve notalardaki açıklama bölümleri biçiminde bulunmaktadır.

Araştırmanın biyografi bölümünde Anthony Hicks'in "*Handel, George Frideric*" makalesi, Christopher Hogwood'un "*Handel*" adlı kitabı ve Ahmet Muhtar Ataman'ın *Musiki Tarihi*'ndeki "*Bach ve Haendel*" bölümü faydalı olmuştur. Bunların yanı sıra kullanılan kaynaklar ise *kaynakça* bölümünde listelenen makaleler ve tezlerdir.

Terrence Best ve Gerald Abraham'ın makaleleri Handel'in klavye için yazdığı eserler hakkında kapsamlı birer referanstır. Ayrıca So-Young Lee, "*Keyboard Idioms in the Suites of Handel and His British Contemporaries, 1710-1740*" adlı doktora tezinde Handel ve diğer İngiliz bestecilerin süitlerindeki ortak müzikal unsurları araştırmıştır. İtalyan ve Fransız stilleri ile ilgili kaynaklar oldukça çok olmasına rağmen Barok dönem İngiliz bestecileri ile ilgili çok az kaynak bulunmaktadır, bu açıdan Lee'nin araştırması özgün bir çalışmadır.

Handel süitlerin nota kaynakları Collection Litolff ve Kalmus Edisyon basımlardır. Kalmus Edisyon'un W. Dörr. imzalı süitlerle ilgili önsözü ve eserlerdeki dipnotlar, süitlerin ayrıntılı incelemesinde örnek oluşturmuştur. Jean-Claude Veilhan'ın "*The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*" adlı eseri Fransız bestecilere ağırlık verse de Quantz ve C.P.E.Bach'tan alıntılarla derlenen, tempo, yorum gibi icra problemlerini ele alan bölümleri ile faydalı bir kaynaktır. Barok dönem ve süit ile ilgili

bölümlerin terimler ve tanımlar aşamasında, Stanley Sadie'nin editörlüğünü yaptığı "*The Grove Concise Dictionary of Music*" başvuru kaynağı olmuştur.

Barok dönem, Barok dönemdeki ulusal stiller, süit ve yorum çalışmaları ile ilgili alanda, Dolmetsch'in "*The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*", Donnington'un ise "*The Interpretation of Early Music*" ve "*Baroque Music, Style and Performance*" kitapları, zengin örnekleri ve Barok dönemde yazılan kaynaklardan derlenen alıntıları ile dikkate değerdir. Ulusal stiller ve otantik yorum ile ilgili konular, Julie Anne Sadie'nin editörlüğünde derlenen "*Companion to Baroque Music*" adlı kitapta ele alınmıştır. Çalışmanın Barok dönem ve klavsen müziği yorumunu ele alan bölümlerinde, Denise Restout'nun derlediği "*Landowska on Music*" adlı kitapta yer alan Wanda Landowska'nın yorumlarına yer verilmiştir.

Klavsen müziğinin modern piyanoda icrası, çok tartışılan bir konudur ve bu konuyla ilgili pek çok röportaj ve çalışma bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada, güvenilir bir kaynak olarak Robert Donnington'un "*Baroque Music, Style and Performance*" kitabı ve her zaman bir başvuru niteliğinde olan Dolmetsch'in "*The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*" adlı kitapları yararlı olmuştur.

3. BAROK DÖNEM

İsmi, Fransız düşünür Noel Antoine Pluche'nin (1688-1761) 1746 yılında yayımlanan *Spectacle de la nature* (Doğanın Gösterisi) adlı yapıtından alan Barok Dönem, 1600 yılından 1750 yılına kadar olan zamanı kapsar. (Barok dönem bazı kaynaklarda kendi içinde üç ayrı dönemde incelenmektedir: Erken Barok (1580-1630), Orta (1630-1680) ve Geç Barok(1680-1730).¹ Pluche, müzikleri artık ülkelerine göre sınıflandırmak yerine “*Musique Chantande*” (şarkılı müzik) ve “*Musique Baroque*” olarak ikiye ayırmak gerektiğini öne sürmüştü ve burada “Barok” sözcüğünü “kaba” ve “biçimsiz” anlamında kullanmıştır. Bu dönemin müziğini fazla ağdalı ve geçmiş dönemin zevkine uygun bulunduğu için “yeryüzündeki pırlantalar yerine, denizin dibindeki eğri incileri (*Barok*) zorla sökmeye uğraşıyorlar” ifadesine yer vermiştir. Değerlendirmenin özünde bir küçümseme ve fazla ağdalı bulma vardır. Pluche'nin bu döneme verdiği isim aslında gerçek ile pek örtüşmez çünkü Barok dönemin müziği, diğer dönemlerin müziğinden daha biçimsiz, karmaşık veya daha abartılı değildir. Bu dönemin müziği melodinin mimari bir yapı üzerine yerleştirildiği, duygusallığa karşı akılcılığın hâkimiyetinde bir müzik stildir.

Barok dönem, müzikte tonalitenin doğuşuna ve fonksiyonel tonalitenin geliştirilmesine tanıklık etmiştir. Dönem müziği son derece ayrıntılı ve incelikli süslemeler, değişen nota yazımı teknikleri ve çalgı teknikleri, icralardaki kapsam genişliği ve karmaşıklığı ile dikkat çeker. Opera, kantat, oratoryo, konçerto ve sonat türlerinin doğuşu ve yaygınlaşması da bu döneme rastlar. Bugün halen kullanılan müzik terimleri ve kavramlarının pek çoğu Barok dönemde ortaya çıkmıştır.

Müzikteki yenilikleri arasında, duygu ve ifade kavramları ile düzenli ritim ve zaman kavramlarının belirginleşmesi, polifonik ve homofonik dokunun sürekli bas, *basso-ostinato* ve fonksiyonel armoni ile geliştirilmesi, majör ve minör sisteminin

¹ Bukofzer, Manfred F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: E. W. Norton & Company, Inc.

düzenlenmesi, opera sanatının popüler hale gelmesi ve çalgı müziğin önem kazanması sayılabilir. Gelişerek son derece karmaşık bir sanat halini alan süsleme sanatı ve müziksel ifadede birbiriyle zıtlık içinde olan kavramlar, dönem müziği icrasının dikkat çeken özellikleridir.

Barok müzik ilk olarak İtalya’da doğmuş ve gelişmiştir. 16. yüzyılın ortasından 17. yüzyılın ortasına kadar Avrupa’nın en önemli müzik merkezleri Venedik, Floransa, Napoli ve Roma olmuştur. 1660’dan itibaren Jean Baptiste Lully’nin çabalarıyla Fransa da kendi stilini ortaya koymuş ve Fransız ulusal müziği geliştirmeye başlamıştır. Almanya ise Geç-Barok dönemde çok büyük besteciler yetiştirmiştir. J.S.Bach ile Barok dönem müziğinin zirve noktasına ulaştığı kabul edilir ve bestecinin ölümü ile müzik tarihindeki bu dönem biter. 17. yüzyılın sonunda biraz özgünleşen İngiliz müziği, genel olarak İtalyan stili etkisindedir. Aslında, Fransız saray müziğine kimliğini kazandıran Lully bile İtalyan asıllı bir bestecidir. Almanya’da Bach ve Handel de İtalyan stilinden etkilenmişlerdir. Barok dönemin sonuna gelindiğinde ise tüm Avrupa’da ortak bir müzik dili oluşmuştur ve bu müziğin kökenini İtalyan müziği oluşturmaktadır.

16. yüzyılda, Rönesans’ın son döneminde, polifonik kilise müziği altın çağını yaşamaktadır. Öte yandan İtalya’da özellikle bazı asiller arasında dindışı müziğe karşı duyulan ilgi artmaktadır. Floransa’da *Florentine Camerata* adlı bir grup müzisyen, şair ve entelektüel hümanist, sanat, müzik ve drama alanlarındaki en son yenilikleri ve konuları belirlemektedir. Bu toplantılar Kont Giovanni de’Bardi² patronluğunda düzenlenmektedir. Müzik alanındaki fikirleri Klasik-Antik Yunan geleneklerini, hitabet ve konuşmayı ön planda tutan müzikli tiyatroyu desteklemektedir. Böylelikle bu aydın grup, çağdaşlarının polifonik ve enstrümantal müziklerini reddetmiş ve tek sesli şarkı geleneği olan *monodi*’yi³ tercih etmişlerdir. Sözlerin konrapuntal yapıdaki bir müzikle anlatımı yerine daha dramatik ve etkin olarak kullanıldığı bir müzik türünü savunmuş

² Giovanni de’Bardi: Vernio kontu. (1534-1612) Operanın evrimini etkilemiş İtalyan edebiyat eleştirmeni, yazar, besteci, asker.

³ Tek bir sanatçının, söylediği şarkıya aynı zamanda eşlik etmesidir. Burada çalgı da, insan sesi de aynı notaları tek sesli yapıda seslendirmektedir. Bu türe monofonik müzik denmektedir.

ve müziği sözlerin yönlendirmesini istemişlerdir. Bu fikirleri eserlerinde uygulayan bestecilerden Jacobo Peri'nin *Dafne* ve *L'Euridice* isimli eserleri, operanın doğuşu olarak görülebilir.

Zamanla, *Florentine Camerata*'nın isteğinin aksine, melodi o kadar gelişmiştir ki, sözlerin anlattıklarını müzik tek başına anlatır olmuştur ve artık sözler olmadan da müzik tek başına, pek çok şeyi ifade edebilecek hale gelmiştir.

Bu döneme müzik teorisi açısından bakıldığında sürekli bas'ın kullanımı, armoninin polifonik yapının altında çizgisel olarak gelişimi, kontrapuanın kullanımı sık olarak karşılaşılan konulardır. Fonksiyonel armoninin gelişimi, üçlü akorların kullanmaya başlanması bu döneme rastlamaktadır. Modal armoniden tonal armoniye geçiş yine Rönesans'tan Barok döneme geçişle aynı zamanda olmuştur. Bu geçişin en önemli isimlerinden biri olan Monteverdi, Rönesans döneminin kontrapuntal mükemmelliğe ulaşma çabasını yansıtan bir grup eser bestelemiştir, bunlar “Birinci Çalışma” ve “İkinci Çalışma”⁴ (diğer adıyla *Scherzi Musicali*) olarak bilinmektedir.

1-Prima Pratica: Rönesans polifonisinin mirasıdır. Palestrina ve G.Zarlino'nun müzik stilini temsil etmektedir. Seconda Practica ile bir zıtlık içindedir. *Stile antico* yani “Eski Stil” olarak da bilinmektedir.

2-Seconda Pratica: Barok dönemin yeni sürekli bas tekniğidir. *Stile Moderno*'da, müziği oluşturan tüm seslerin uyum sağlanması gereken bir bas partisi bulunmaktadır.

⁴ Prima Practica, Seconda Practica.

Monteverdi ayrıca, *L'Orfeo* ve *Lincoronazione di Poppea* adlı operaları ile bu henüz gelişmekte olan yeni sanatı (operayı) popüler hale getirmiştir.

Sürekli bas, dönem müziğinin en belirgin karakteristik özelliklerinden biridir. Yalnızca melodi ve bas yürüyüşünün yazılı olduğu eserleri icracılar kendi üslupları ve doğaçlama becerileri ile doldurarak icra etmeleri geleneğine bu isim verilmiştir. 17.yüzyılda ise bas notalarının üzerine akorların temel aralıklarını belirleyen rakamların konması ile bu sisteme “şifreli bas” adı verilmiştir.

Melodinin zenginleşmesi ile sözlerin önemi giderek azalmış ve tüm bu gelişmeler enstrümantal müziğin, yeni stillerin ve formların oluşumunu hazırlamıştır.

Rönesans'tan beri var olan bazı formlar (*Fantasia*, *Toccata*, *Ricercare*, *Prélude*, *Canzona* ve varyasyon) gelişimini Barok dönemde de sürdürmüştür.

Doğaçlama geleneği de Barok müzik formlarına yön veren türlerden biri olmuştur. *Toccata*, *Fantasia*, *Prélude* gibi formlar buna örnek gösterilebilir. Barok dönemde gelişen diğer formlar ise konçerto, uvertür, süit, füg, *Aria*, *Arioso* ve eşlikli şarkılardır.

Klavyen repertuarı ise varyasyon formundan doğmuş ve gelişmiştir. Varyasyon, bir melodi veya bir cümlenin her seferinde birkaç ögesi değiştirilerek tekrar edilmesi geleneğidir ve dönemin çoğu enstrümantal müzik formlarının kaynağı olmuştur. Varyasyon, önceleri sadece eserin hacmini büyütmek amacıyla gelişen bir form olsa da daha sonra enstrümantal müziğe yön veren başlıca bir form olarak önem kazanmıştır. 1600'den itibaren İngiltere'de görülen dansa dayalı varyasyonlar 17.yüzyılda Alman ve İtalyan bestecilerin eserlerine yansımıştır.

Bu tarihten itibaren Avrupa müziğine yön veren bazı stiller farklı yönleriyle dikkat çekmiştir. 1600-1750 yılını kapsayan zaman diliminde Avrupa'nın çeşitli yerlerindeki bestecilerin, eserlerini nasıl ve hangi geleneklere göre yazdıklarını belirleyen unsurlar, uluslara göre değişen bu stil farklılıkları olmuştur. Bunlar gelenek, işlev, sosyal içerik, dil gibi birçok konuyu ve daha da önemlisi bunların nasıl icra edileceğini, hatta enstrümanlar arasındaki farklılıkları dahi kapsamaktadır.

Barok dönemin en önemli özelliklerinden biri Avrupa ülkelerindeki müziklerin uluslara göre gösterdiği stil farklılıkları ve bunun getirdiği müzikal ve yorumsal zenginliktir. Bu stil türleri oldukça çeşitli olmakla birlikte, özellikle İtalyan ve Fransız stilleri, aralarındaki farklar bakımından dikkat çekicidir. Bilhassa Barok dönemin başlarında İtalya'da ortaya çıkan virtüöz şancı ve kemancılar ile ifade ve virtüözitedeki parlaklık önem kazanmıştır. Müzikteki bu stil farklılıkları, müzisyenlerin çalışma ve icra biçimlerini de değiştirmiştir.

Barok dönemin belli başlı formları İtalya'da doğmuştur. Kantat, konçerto, sonat, oratoryo, opera burada doğmuş ve gelişmiştir. Solo çalgı müziği, keman icrasının gelişimi ve sürekli bas'ın yaygın kullanımı İtalya'da başlamıştır. Bu tür ve biçimler İtalya müziği ile özdeşleşmiş, ilk olarak Alpler'in kuzeyinde ortaya çıkmıştır. İtalyan stili, 17. Yüzyılın başlarında Fransa dışında tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Özellikle İtalyan vokalizmi, ifade ve virtüözite açısından yepyeni bir boyut kazanmış, çok yüksek bir seviyeye ulaşmıştır.

Her ülke kendi özgün vokal stilini geliştirmekle birlikte Fransa'nın, Fransızca'nın karakteristik özellikleri üzerine kurulduğundan, oldukça farklı bir biçimde gelişmiştir. Çoğunlukla Fransız sarayına ait olan bu müzik türü XIV. Louis gözetiminde gelişmiş ve alışılmadık bir tür olması dolayısı ile de Fransız Sarayı dışında beğenilmemiştir; böylelikle İtalyan vokal sanatı tüm Avrupa'ya tek örnek olmaya devam etmiştir.

Yoğun ve ifadeli opera recitatifleri, solo şarkı ile birleşmiş, oratoryo ve kantatlarda yer bulmaya başlamıştır. Bunun İtalyan enstrüman müziğindeki yansıması da sonatlar ve *canzona*'lar biçiminde olmuştur. Fransa ise İtalyan stiline kesinlikle karşı çıkmıştır. Bu durum daha önceden de belirtildiği gibi bir paradokstur çünkü aslında bir İtalyan olan Florentine Giambattista Lulli, XIV. Louis himayesinde ismini “Jean-Baptiste Lully” olarak değiştirmiştir. Fransız müzik zevkinin hakemi, Fransa operasının atası olmuş, Barok dönem Fransız müziğinin en önemli ismi haline gelmiştir. Lully, Alman ve İngiliz bestecilerden de etkilenmiştir.

Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique* (1703) adlı eserinde İtalyan stilini “keskin, süslü, anlamlı” olarak ifade ederken, Fransız müziğini “doğal, akıcı ve hassas” olarak tanımlar. Fransızlar için müzik şarkıdan değil, danstan doğmalıdır. Fransız müziği yoğun ritmik detaylar ile karakterize edilmiştir. Lut ve klavsen yazılarındaki ayrıntılı akor figürlerinin amacı sesi sürdürmeye yöneliktir. Fransızların edebi ve görsel sanatı, müziklerinde de *hommages*, *tombeaux* gibi karakter parçalarına yönelmelerine sebep olmuştur. Fransızlar eserlerine süslü isimler koymuşlardır.

Noktalı ritimler hemen hemen her yerde özgürce yorumlanmıştır. Noktalı bir ritimdeki kesin değer, eserin havasına ve hedeflenen etkiye göre değişkenlik gösterebilir. Bu, notada yazan değer in isteğe göre değişebildiği anlamına gelir. Fransızlar ise bunu bir adım daha ileriye götürmüşler ve bitişik gelen (noktalı olmayan) her sekizlik notada bile bunu yapmaya başlamışlardır. Bu geleneğin kökleri ortaçağdaki *Tempus Perfectum* geleneğidir. Bu uygulama, *Notes négales* adıyla bilinir. 18. Yüzyıldan itibaren Fransız müzisyenler tarafından yazılan kitaplarda *Notes inégales*'in yorumlanış biçimlerine dair pek çok ayrıntılı çalışma yapılmıştır; bu çalışmalarda görülmektedir ki, farklı tempo, ölçü sayısı ve danslara göre *Notes inégales*'in uygulanış biçimi de değişmektedir. Bu yorum biçiminin örneklerini İtalyan Barok müziğinde görmek mümkün değildir.

İtalyan ve Fransız stillerini keskin bir şekilde ayıran en önemli özellik süslemelerdir. Fransız kaynaklarda anlatılan süslemeler ve süslemelerle ilgili tablolar çok fazladır; bolca açıklama ve sembol içeren bu kaynaklar, tutarsızlıkları ile oldukça kafa karıştırıcıdır. Özellikle klavsen müziği için bulunan Fransızca kaynakların sayısı çoktur. [Örneğin, D'Anglebert, *Pièces de clavecin* (1689) isimli eserinde 29 çeşit süslemeyi (*agrément*) açıkladığı bir tablo vermiştir. Bu süslemeler genellikle yalnız başına gelen sesler üzerinde yapılmalıdır. Bir geçit sesi ya da değişen bir ses mutlaka geciktirilmiş veya çok daha karmaşık bir hale getirilmiştir. Böylelikle ritmik yapı daha etkili bir hale gelir, müzik zengin bir biçimde dekore edilmiş olur. Dönemin mimari, resim gibi görsel, dekoratif sanatları ile müzik arasındaki analogi açıktır. Fransız enstrüman müziğinde süslemeler, sesi sürdürmek için değil, müziği zenginleştirmek amacı ile dekoratif bir biçimde kullanılmıştır.]

Fransız stilinde, yavaş bölümler İtalyan müziğine göre çok daha ayrıntılı biçimde yazılmıştır. Corelli sonatlarda görülen, birlik ya da ikilik notalardan oluşan taslak formdaki *Adagio* bölümler Fransız besteciler için düşünülemez bile. İtalyan müziğinde görülen, yavaş bölümde gelen bir melodik figüre süsleme biçimindeki köprü formlar koymak, Fransız bestecilerin eserlerinde yapılamaz. İtalyanlar bunu icracıdan doğal olarak beklerlerken Fransız besteciler buna kesinlikle karşı çıkmışlardır.

Fransız vokal müziğinde *da capo* arylar zaten nadir görülmektedir ve Fransız operacıların görkemli ve virtüözik pasajlar içeren eserler söyleme fırsatları yoktur. Tek seslerin apajiyetürlerle süslendiği ve virtüözite gösterilerinin yapıldığı *Cadenza*, Napoli Operası'nda ortaya çıkmış ve Fransa'ya hiç ulaşmamıştır. Kastratolar ve bitmek bilmeyen gösterişli kadansları ve süslemeleri Fransız müziğinde görülmez.⁵

⁵ Kastratolar İngiliz ve Alman müziğinde de görülmezler.

Fransız besteciler, süslemeleri açıklamakla kalmamış, icracılardan notaya tam bir bağlılık talep etmişlerdir. François Couperin, klavye parçalarının üçüncü kitabına yazdığı önsözde (1722) bu kuralı açıklamıştır; bu tür bir notaya bağlılık, İtalyanlar için çok yabancısıdır. :

“Eserlerime uygun olan süslemeleri yazmaya verdiğim onca emekten sonra, bazı kişilerin bunları benim talimatlarımı hiç önemsemeden çaldıklarını duyuyorum ve çok şaşırıyorum. Böyle bir vurdumduymazlık affedilemez. Her şeyden önce, kimse keyfe keder bir şekilde süsleme yapmamalıdır. Açıkça ifade ediyorum; eserlerim benim yazdığım gibi çalınmalıdır... Tüm işaretlemelerim incelenmelidir.”

Barok müziği doğru bir biçimde icra edebilmek ve yorumlamak için dönemin milletlere göre büyük değişkenlikler gösteren bu stillerini incelemek ve özellikle süslemeler konusunda birbirinden tamamen zıt düşen bu iki müzik türü iyi anlamak gerekmektedir.

Tablo 3.1 'de İtalyan ve Fransız barok müziğindeki stil farklılıkları kısaca özetlenmiştir.

Tablo 3.1. Barok Dönem’de ulusal stiller

	İTALYAN	FRANSIZ
Vokal Müzik	İfade, duygusal anlatım Virtüözite içeren pasajlar.	Fransızcanın karakteristik özellikleri üzerine kurulu stil özellikleri
Genel Stiller	Cezbedici, süslü, ifadeli	Doğal, akıcı, hassas.
Popüler Formlar	Kantat, konçerto, sonat, süit ve oratoryo. Şarkı’dan doğan ve şarkıya göre gelişen müzik.	Görsel sanatların ve edebiyat eserlerinin çağrışımları ile isimlendirilen karakter parçaları, <i>Homages, tombeaux</i> , süslü isimlere sahip eserler. Danstan, devinimden, hareketten doğan müzik.
Süslemeler	Tek bir nota üzerinde süslemeler, apojiyatür, geçiş notaları, bitirilerde virtüözite gösterileri, Bir müzik cümlesini sınırsız biçimde süsleme özgürlüğü. Büyük, gösterişli “passagi” ve kadanslar.	Süslemelerin nasıl yapılacağına dair kesin ve ayrıntılı talimatlar, Çok sayıda ve karmaşık süsleme işaretleri İtalyan müziğinde görülen, içlerinin icracı tarafından yorumlanarak (süslemelerle) doldurulması beklenen iskelet formdaki Adagio’lar Fransız müziğinde asla görülmez.
İcra Farklılıkları	<i>Notes inégales</i> eserlerde uygulanmaz. Ritmik karmaşıklık içermez.	<i>Notes inégales, Tempus perfectum</i> gibi ritmik karmaşıklıklar içerir.
Diğer Ülkeler	İngiltere: Her iki stilden farklı, daha özgün bir stil. Almanya: Müzisyenler Fransız ve İtalyan stillerini ve formlarını birleştirerek eserlerinde kullandılar. (Örn. Telemann, Bach)	

4. HANDEL'İN YAŞAMI

4.1. Handel'in Yaşamı ile İlgili Kaynaklar

Son yıllarda Handel'in yaşamı ve eserleri hakkında çok fazla araştırma yapılmış olsa da kişisel ve profesyonel yaşamıyla ilgili pek çok bilgi için hala 19.yüzyıl biyografi yazarı Friederich Chrysander ve 20. yüzyılda yaşamış olan müzikolog Otto Erich Deutsch'un çalışmalarına başvurulmaktadır. Chrysander, Händel-Gesellschaft'ın himayesinde birincisi 1858, ikincisi 1860 ve tamamlanmamış olan sonuncusu 1867 yılında olmak üzere üç ciltlik bir çalışma yayınlamıştır.⁶ Deutsch'un kapsamlı çalışması *Handel: A Documentary Biography* ilk olarak 1955 yılında yayınlanmış ve sayısız kere yeniden basılmıştır.

Handel'in yaşamı ile ilgili başka kaynaklar ise 18.yüzyılda yaşamış olan dört ayrı biyografi yazarının eserleridir ancak bu çalışmalar ne yazık ki doğruluk payı açısından farklılıklar içermektedir. Handel'den dört yaş büyük olan Johann Mattheson, Handel ile gençlik yıllarında tanışmış ve yaşam boyu iletişim halinde kalmalarına rağmen aralarında yıllar içinde oluşan gerginlik giderek artmış ve bu gerginlik de Mattheson'un Handel ile ilgili hikayelerini olumsuz anlamda etkilemiştir. Mattheson'un Handel'in başarıları ile ilgili yazdığı kaynaklar, soğukluk, kıskançlık ve kendini-övgü söylemleri içeren anlatılarıyla gölgelenmiştir. Yine de, Mattheson'un *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740) adlı yapıtındaki bu çarpıtılmış Handel yorumlarından, Handel'in fırsatları kullanmak konusundaki müthiş becerisini ne kadar takdir ettiğini görebiliriz.

Bir din adamı olan John Mainwaring'in *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel* adlı eseri 1760 yılında, Handel'in ölümünden bir yıl sonra yayınlanmış ve besteci ile ilgili ilk basılı biyografi olması ile kayda değerdir. Ne yazık ki, Mainwaring'inbu çalışması da kronolojik ve mevzii hatalar içermektedir.

⁶"Gesellschaft" aynı zamanda "German Handel Society" adıyla da bilinmektedir.

Mainwaring'in bu hataları affedilebilir hatalardır çünkü Handel'in gençliği ile ilgili pek çok bilgi onun kişisel asistanı olan John Christopher Smith'in hatıraları arasından derlenmiştir.

Handel'in diğer iki onsekizinci yüzyıl biyografi yazarları, Charles Burney ve Sir John Hawkins besteciye yaşamının son yıllarında şahsen tanımışlardır. Yeterince açık olmayan bu kaynaklar, bestecinin yaşamının ilk yirmi beş yılı ile ilgili bilgi sağlamaktadır. Bu kaynaklar sayesinde, ilk müzik eğitimi ve yaptığı seyahatlerin onun yazı stili üzerindeki etkisinin izi sürülebilmektedir. Bu seyahatlerin yaşamına ve eserlerine kattığı kozmopolit çeşitlilik, *Suites de Pieces pour le Clavecin* (Londra, 1720) gibi eserlerinde de gözlemlenmektedir.

4.2. Gençliği

George Friederic Handel, 23 Şubat 1685'te Halle, Almanya'da doğmuştur.⁷ Çevresindeki herkes, onun çocuk yaşta ortaya çıkan müzikal dehasını ve klavsen öğrenmek konusundaki ısrarcılığını anlatmışlardır. İlk başlarda Handel'in bir müzisyen olmasını istemeyen babası, oğlunun resmi bir müzik eğitim almasına karşı çıkmış olsa da daha sonra onun, yaşamındaki ilk ve tek öğretmeni olan Friederich Wilhelm Zachow'dan ders almasını sağlamıştır. Handel'in klavsen sütleri dâhil, daha sonraki dönemde ortaya koyduğu eserlerinin üzerinde Zachow'dan aldığı eğitimin etkisi önemlidir. Halle'de Liebfrauenkirche'nin orgcusu olan Zachow, muhteşem bir müzisyen ve hocadır; eğitim tarzı ise o dönemde alışlageldik biçimdedir; Zachow'un eğitim programı Handel'in ağırlıklı olarak İtalyan ve Alman olmak üzere farklı müzik stillerini, vokal müzik, füg, dans ve *capriccio*'ları içeren geniş bir tür (*genre*) yelpazesini çalışmayı içermektedir. Zachow derslerinde, Handel'in bu stilleri özümsemesi, öğrendiklerini kendi icra ve kompozisyonlarında kullanabilmesi amacı ile

⁷Handel'in vaftiz törenindeki tam adı George Friederich Händel'dir. "Hendel" soy ismini ise İtalya'da yaşadığı dönemde kendisi için seçmiştir. Bu karışıklığa ek olarak, çağdaşları ondan çoğu zaman Haendel, Händler, Hendler ve Handell olarak bahsetmişlerdir. Sonunda, 1727 yılında İngiliz vatandaşı olduğunda George Frederic Handel ismi ile kayıtlara geçmiştir.

bu eserleri kopyalamasını, farklı eserleri ya da ezgileri kendi yaptığı bestelerle birleştirmesini talep etmiştir. İşte bu, Handel'in meşhur "ödünç alma" alışkanlığının, gerek kendinden gerek dış kaynaklardan edindiği materyalleri kendi eserlerinde kullanma alışkanlığının başlangıcıdır.⁸

Handel, hukuk eğitimi almış ve bunun yanı sıra müzik eğitimine devam etmiştir. 1703'te Almanya'nın başlıca müzik şehirlerinden biri olan Hamburg'a gitmiştir ve bu şehirde operada çalışmaya başlamış, orkestrada keman ve klavsen çalmıştır. *Almira* ve *Nero* operalarını burada yazmıştır. Bir sene sonra İtalya'dan aldığı bir daveti kabul etmiş ve Floransa, Roma, Napoli ve Venedik'te üç yıl geçirmiştir. Bu şehirlerde geçirdiği zaman boyunca opera ve diğer dramatik eserler (Roma'da bestelemiş olduğu *La Resurrezione* Oratoryosu) ve İtalyanca kantatlar yazmış, İtalyanca kelimeleri insan sesine adapte etme konusundaki tekniğini iyice geliştirmiştir. Roma'da yaşadığı dönemde Latince kilise müzikleri de bestelemiştir.

İtalya'dan 1710 yılının başlarında ayrılmış ve Hannover'e gitmiştir. Burada Kapellmeister olarak çalışmış fakat Londra'dan gelen bir davet üzerine, operası *Rinaldo*'nun sahnelenmesi amacıyla İngiltere'ye gitmiştir.

4.3. Handel, İngiltere ve *Suites de Pièces pour le Clavecin*

1710-11 Opera sezonunun kapanmasına yakın bir sırada Handel işverenin, (Hanover seçmen-prensi ve aynı zamanda İngiltere tahtının Kraliçe Anne'den sonraki varisi olan) George Ludwig'in yanına döndü. 1712 sonbaharında, *Rinaldo*'nun kazandırdığı üstün başarının ve Kraliçe Anne'le yaptığı bir görüşmenin ardından daha da motive olan

⁸ Tüm kaynaklar açıkça ortaya koymaktadır ki, Handel *Suites de Pièces pour le Clavecin*'deki sekiz sütüni 1720'li yılların sonlarına doğru yazmıştır. Bu tarihte Halle'den ayrılışının ve Zachow'un etkisinin üzerinden yirmi yıl geçmiş olsa da ustasından öğrendiklerinin bu sütlerdeki yansımaları, aldığı eğitimin adeta bir özetini görebiliriz.

Handel, Seçmen–Prens George’tan İngiltere’yi yeniden “makul bir süreliğine” ziyaret etmek için izin almıştır.

1712 sezonundaki ilk operası olan *Fido* çok beğenilmemiş ve sadece birkaç temsil oynamış olsa da ikinci operası olan *Teseo* İngiliz seyircisinin beğenisini kazanmıştır. Bu eser aynı zamanda ona finansal ve profesyonel anlamda destek verebilecek olan statü sahibi kişilere kendisini sevdirmesini sağlamıştır. Böylece Lord Burlington, Handel’in patronu olmuş ve onu Burlington malikânesine davet etmiştir. Burada üç yıl boyunca yaşayacak olan Handel kendisi gibi Burlington malikânesinde yaşayan diğer aydın kişiler ve düşünürler ile dostluklar kuracaktır. Bu kişiler arasında tanınmış yazar Alexander Pope, şair ve drama yazarı John Gay, matematikçi, hekim ve yazar olan ama en çok da “John Bull” karakterinin yaratıcısı olarak bilinen John Arbuthnot vardır.

Handel, İngiltere’ye yaptığı bu ikinci ziyarette sağlığı bozuk olan Kraliçe Anne’e, 6 Şubat 1714 tarihinde seslendirilmek üzere yazdığı “*Ode for the Birthday of Queen Anne*” isimli eseri ithaf etmiştir. Bu eser onun kraliçe ile olan ilişkisini güçlendirmesini sağlamıştır. Bu eserin icra edilip edilmediği hakkında bir kayıt bulunmasa da, kraliçe memnuniyetini, Handel’e yaşam boyu yılda £200 maaş vererek göstermiştir. Bu, halen Hannover’deki saraya bağlı bir besteci için olağanüstü bir başarıdır.

Ağustos 1714’de Kraliçe Anne öldüğünde, I.George tahta çıkmıştır. Yeni kral ve ailesi, operanın düzenli izleyicilerindedir. 1714’de Haymarket’teki tiyatrunun adı, *King’s Theatre* olarak değiştirilmiş, Handel’in aylık geliri ise iki katına yükseltilmiştir.

1717’de yeni patronu ile tanışmıştır; o sırada Carnarvon Kontu olan James Brydges iki yıl sonra Chandos Dükü olmuştur. Handel’i kendi çevresine ve *Cannons* olarak bilinen malikânesine davet etmiştir. Cannons’da, Handel’in görevi bu sefer bir müzik direktörlüğü değil, besteciliktir.

Merak uyandırıcı bir şekilde, 1717-19 yılları arasında Handel, Londra basınından ve toplumdaki kaçmış; basında, bu iki boyunca hakkında tek bir söz dahi geçmemiştir.

Carnavon Kontu James Brydges'in ikinci oğlu olan Henry'nin, arkadaşı John Arbuthnot'a yazdığı 25 Eylül 1717 tarihli bir mektubunda, Handel'in bahsi geçmektedir. Bu mektup bize, bestecinin Cannons'da kaldığı dönemde hangi eserler üzerinde çalıştığı hakkında ipuçları sunmaktadır:

“Bay Handel benim için iki yeni *Anthem* daha besteledi (...) Bunlar önceki ikisinden daha da güzeller. Halen, iki tanesinin daha üzerinde çalışıyor ve bunun yanı sıra birkaç Uvertür yazıyor.”

Acisand & Galatea ve *Esther* isimli uvertürlerini Cannons'da yaşadığı müddette bestelemiştir.

Handel'in Cannons'daki görevleri arasında yalnızca bestecilik değil, öğretmenlik de bulunduğu düşünülmektedir. Bu tahmin, dükün Londra'ya gönderdiği bir tavsiye mektubunda yazanlar ile ortaya çıkmıştır. Bu mektupta Handel, “genç olmasına rağmen bestecilik, org ve harpsikord icrası konularında mükemmel bir öğretmen” olarak nitelendirilmiştir.

Araştırmacılar, Handel'in Cannons'da kaldığı süreçte, *Suites Pièces pour le Clavecin*'in, tümünü olmasa bile önemli bir kısmını tamamladığı konusunda hemfikirlerdir. Bu eserler, dönemin geleneklerine uygun bir biçimde, bestecinin öğrencileri için yazılmış ve pedagojik çalışmalarda kullanılmaları hedeflenmiştir.

4.4. Kraliyet Müzik Akademisi

1719 yılında bir grup asilzade ve bizzat İngiltere kralı tarafından kurulan Kraliyet Müzik Akademisi'nin amacı, İtalyan Operasını İngiltere'de sağlam temellerle kurmaktır. Handel bu kurum için Avrupa'nın en değerli sanatçılarını seçmek için görevlendirilmiştir. Bu görev bestecinin hayatına yeni bir yön vermiş ve operayla daha yoğun bir biçimde uğraşmaya başlamasını sağlamıştır. Handel, Kraliyet Müzik Akademisi için çalıştığı süreçte üst üste *Radamisto*, *Muzio Scevole*, *Floridante*, *Ottone*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinda*, *Scipione Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo I*, *Siore* ve *Tolemeo* operalarını yazmıştır.⁹ Büyük başarılar kazanan bu operalar sadece Londra'da değil, Paris'te olmak üzere Avrupa'nın bütün büyük şehirlerinde sahnelenmiştir. Bir süre sonra dağılan Kraliyet Müzik Akademisi 1729 yılında yeniden kurulmuştur. Handel bu ikinci Akademi için *Lotario*, *Partenope*, *Poro*, *Ezio*, *Sosarme* ve *Orlando* adlı operaları yazmıştır. İkinci akademi de dağılmış ve bunun üzerine Handel kendi imkanlarıyla kiraladığı bir tiyatroyu açmış ve *Arianna*, *Ariodante*, *Alcina*, *Atalanta*, *Arminio*, *Giustino* ve *Berenice* adlı eserlerini sahnelemiştir.

1740 senesi itibariyle Handel operayı kesin olarak bırakmış ve en ünlü eserlerinden *Saül*, *İsrael*, *L'allegro, Il pensieroso ed il moderato*, *Messie*, *Samson*, *Semele*, *Herakles*, *Belshazzar*, *Occasional oratorio*, *Judas Maccabeus*, *Joseph*, *Joshua*, *Alexander Balus*, *Susanna*, *Salomo*, *Théodora*, *Alcestes*, *The Choice of Hercules*, *Jephta* adlı oratoryoları yazmıştır.

Hayatının son yıllarında görme bozukluğu yaşayan Handel son dakikaya kadar bestecilik ve icracılıktan vazgeçmemiştir. 14 Nisan 1759 tarihinde ölen Handel için İngiliz halkı çok büyük bir cenaze töreni düzenlemiş ve bir sevgi ve saygı göstergesi olarak onu Westminster Kilisesi'ne gömmüşlerdir.

⁹ Ataman, 185.

Ahmet Muhtar Ataman, 1947 tarihli *Musiki Tarihi* adlı eserinde şöyle yazmaktadır:

“İngilizler Handel’i kendilerine mal etmişlerdir... Gerçekten Handel, bir taraftan Alman olmak ve öte taraftan da İtalyan etkisi altında fazla kalmış bulunmakla beraber, bir İngiliz sayılabilir. Çünkü kendisi önceleri Henry Purcell’i taklit etmiş ve aynı zamanda üslup bakımından İngiltere halkının zevkine uymuştur.

Bununla beraber bunlar Handel’in dış yüzüdür. Handel’in müziğinde her şeyden önce kendi ruhu okunur. Bu seçkin sanatkâr sert ve kavgacı mizaçlı, ihtiraslı ve yenilmez bir irade sahibi bir insandı. Handel’in eserlerinde İtalyanlara mahsus olan parlaklık, tatlılık ve saflık bulunmakla beraber, yine bu milletin özelliklerinden olan gevşeklikten ve yorgunluktan eser görülmez. Eserlerinde, ancak sonraları yetişen Gluck ve Beethoven gibi üstatlarda rastlanan bir kudret ve hâkimiyet vardır.”

5. BAROK DÖNEM KLAVSEN SÜİTLERİ

5.1. Süitlerin Doğuşu

Süit sözcüğü, kökenini Fransızcada “takip etmek” anlamına gelen “suivre” kelimesinden alır. Birbirini belli bir sıraya göre takip eden bölümlerin oluşturduğu bir düzen veya daha genel bir ifadeyle, ortak bir noktanın her şeyi birleştirdiği bir düzen anlamına gelir.¹⁰ Müzik dilinde ise bir süit, bölümlerinin birleştirici bir unsur ile sıralandığı, tek bir seferde çalınmak amacıyla yazılmış enstrümantal eserlerdir. Bu terimin tanımının belirsiz olmasının sebebi, sözcüğün tarih boyunca farklı eserler için kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Sözcük, klavsen için geleneksel bir sıralamada yazılmış aynı tondaki dans bölümlerinin bütünü anlamına gelebildiği gibi, 19. yüzyıl (ya da sonrasında) yazılmış olan opera veya bale eserlerinin çok bölümlü bir orkestra eseri olarak düzenlenmesi için de kullanılmıştır.

“Süit” teriminin ilk ortaya çıktığı tarih oldukça eskidir; 1557 yılında Fransız besteci Estienne du Tertre’in “*Suyttes de bransles*” eseriyle ilk defa kullanılmıştır ancak süitin bir form haline geldiği ve bu şekilde kullanılmaya başlandığı tarih belirsizdir.

Önce yavaş sonra hızlı olacak biçimde, birbirine zıt tempoda fakat melodik benzerliği olan iki dansın beraber çalınması geleneğinin kökleri, Ortaçağ dansları olan *Ductia* ve *Estampie*’ye dayanır. Rönesans boyunca devam eden bu geleneğe göre ilk dans genellikle iki veya dört vuruşlu, ikinci dans ise üç vuruşludur. Bu danslar, İtalya’da *Passamezzo* ve *Saltarello*, Fransa, Almanya ve İngiltere’de *Pavane* ve *Galliarde* isimleriyle bilinmekteydi. Bu iki bölümlü form aynı tonalitede olup, ortak bir müzikal temayı paylaşmaktaydılar.

¹⁰ Gustafson, B. (2011). Suite. *Oxford Bibliographies Online: Music*. doi: 10.1093/obo/9780199757824-0072

Du Tetre'in zamanında çeşitli dansları bir araya koymak, çift hale getirmek artık sık sık yapılan bir şeydir. Bu bir araya getirmede dikkat edilen nokta, her bir dansın bir öncekinden karşıt karakterde olmasıdır.¹¹ Dönemin en sık görülen dansları olan *Pavanne* ve *Galliarde* böyledir. *Pavane* yavaş tempolu görkemli bir danstır ve iki zamanlıdır. *Galliarde* ise canlı ve üç zamanlı bir danstır.

16. ve 17. yüzyıllarda İtalya, Almanya ve Fransa'da lut bestecileri bu iki kesitli dansa başka dans parçaları da eklemişlerdir. Dört veya beş bölümden oluşan bu eserler genellikle tek bir melodiden üretilmiştir. Daha sonra klavyeli çalgılar için de benzer kompozisyonlar yapılmaya başlanmıştır. İngiliz virginal bestecileri William John Byrd (1543-1623), Orlando Gibbons (1583-1625), John Bull (1562-1628) *Pavane* ve *Galliarde* bölümlerinin başına bir *Prélude* ekleyerek üç bölümlü süitler yazmışlardır. Yine bu döneme ait el yazması eserlerde *Pavane*- varyasyon- *Galliarde*- varyasyon olarak sıralanmış bölümlerden oluşan süitler vardır. Bu eserlerde *Pavane* ve *Galliarde* arasında tematik bir ilişki olmamasına karşın tonal bir bütünlük şarttır. *Pavane* ve varyasyonu majör tonda, *Galliarde* ve varyasyonu ise tonik minör tonda olur. (Do majör-do minör gibi.)

Zıt dansların çift olarak çalınması, bir zaman sonra *Allemande* ve *Courante* gibi diğer dansları da içine almış ve *Allemande* ile *Courante*, süit formunun ilk danslarını oluşturmuştur.

Birbirlerine zıt ve birbirlerinden zaman, tempo ve duygu açısından farklılık gösteren aynı tondaki dans bölümlerinin ardı ardına düzenlendiği müzik formu, bildiğimiz anlamdaki klasik süit formudur. Bu tür, on yedinci yüzyılın ortalarında iyice şekillenmiş ve popüler hale gelmiştir. Barok dönemin başlarında, klavsen süitlerinin

¹¹ John Gillespie "FiveCenturies of Keyboard Music newyork: Dover, 1972, 80

standart formatı *Allemande*, *Courante* ve *Sarabande* biçimindedir.¹² Daha sonra eklenen *Gigue* ile birlikte, süit ana bölümleri ve düzeni oluşmuştur.

Zamanla, Avrupa'nın en popüler müzik formlarından biri olan süitler Barok dönem boyunca gelişmiş, stil bakımından çok daha karmaşık hale gelmiştir. Dans bölümleri ritmik-karakter özelliklerini yitirmiş, tempolar bile değişime uğramıştır. Sonuç olarak bazı bölümler çok uzun ve karmaşık hale gelmiş ve dansa uygunluklarını yitirmişlerdir. Bu değişim en çok *Sarabande* ve *Courante* bölümlerinde gözlemlenmektedir.

Barok dönemin ortalarında süite bir giriş bölümü ile birlikte isteğe bağlı olarak *Sarabande* ve *Gigue* arasında gelen çeşitli dans bölümleri, diğer bir adıyla "*Gallanteries*" eklenmiştir.¹³ Bu bölümlerle birlikte süit, oldukça uzun ve çok yönlü bir müzik formu haline gelmiştir. 17. Yüzyıl'a gelindiğinde süit, bu özellikleri ile tam olarak oturmuş ve tüm Avrupa'nın her yerinde kullanılan bir form olmuştur.

Süit, Handel'in yaşadığı dönemde daha da çeşitlilik kazanmış, karakter parçalarının ve dans bölümü olmayan bölümlerin (örneğin füg gibi) eklenmesi ile oldukça karmaşık ve kapsamlı bir form haline gelmiştir. François Couperin (1688-1733), süitlerine karakter parçaları ve süslü isimlere sahip küçük, serbest parçalar da eklemiştir.¹⁴ Bu dönemde artık birbirini takip eden bölümlerin zıt karakterde olması kuralı da değişmiş, daha farklı gruplamalar yapılmaya başlanmıştır.

¹² Bu bölüm sıralamasının oluşmasını Johann Jacob Forberger (1616-1667) sağlamıştır.

¹³ *Gallanteries* genellikle üç kesitli formdadır ve en tipik örnekleri *Menuet* ve *Aria*'dır. Üç kesitli formlarda (Ternary Form) genellikle başladığı tonda biten ilk kesiti, farklı tonda ve farklı tematik malzeme içeren ikinci kesit takip eder. Kendi tonunda sonlanan ikinci kesitin ardından birinci kesit ile aynı olan üçüncü kesit gelmektedir.

¹⁴ *Character Piece*: Bir konusu olan, bir karakteri veya bir durumu anlatan, özel bir isme sahip müzik eseri.

18. yüzyılda özellikle Fransız kökenli klavye süitlerinde bazı bölümlere basit bir varyasyon eklenir, bölüm önce baştan sona kadar çalınır, sonra melodiye yeni süslemeler ve ufak değişiklikler ilave edilerek yeniden çalınır. Bu ikinci çalış *double* veya *varyasyon* olarak isimlendirilmiştir.

Barok dönemde, “süit” terimi yerine kullanılan pek çok eşanlamlı isim de vardır: İngiltere’de süite “*Sett*”, “*Lesson*” ya da “*Air*” denmekteydi. “*Partita*” ve “*Overture*” J.S.Bach, Philipp Heinrich Erlebach gibi Alman besteciler tarafından kullanılıyordu. François Couperin ise, süitlerine “*Ordre*” demiştir.

5.2. Süitlerin İşlevi

Klavyen süitleri iki amaçla yazılmıştır:

- 1- Bir sanat formu olarak
- 2- Ev, saray ve halk yaşamını zenginleştiren bir eğlence aracı olarak.¹⁵

Yüksek bir sanat formu olmasının yanı sıra süitler eğlence ve dans için yazılmıştır. Terence Best, *Handel and the Keyboard* isimli ünlü makalesinde, Handel’in yaşadığı dönemde süitlerin pedagojik bir işlevi de olduğundan bahsetmiş ayrıca küçük ve özel toplantılar için performans parçaları olarak kullanıldıklarını yazmıştır.¹⁶

¹⁵ William C.Smith, “More Handeliana,” *Music & Letters* 34/1 (Ocak, 1953): 11-24.

¹⁶ Handel’ in süitlerini pedagojik amaçla kullanan ilk kişilerden biri de Cheshire’daki Adlington Hall ‘de yaşayan Elizabeth Legh, idi. Elizabeth, John ve Leydi Isabella Legh’in kızıydı; çok hevesli bir amatör müzisyendi ve oldukça iyi bir klavyesiydi. Babasının, 1714-1722 yılları arasında Bodmin Palementosu’nun iki üyesinden biri olması sebebiyle 1718 yılından itibaren Londra’ya sık sık yaptığı ziyaretler bilinmekteydi. Elizabeth Legh’in bu dönemde Handel’den özel klavyen dersleri aldığı düşünülmektedir. Handel’in çok büyük bir hayranı ve arkadaşı olan Legh, bestecinin süitlerinin ilk el yazması örneklerine sahipti. (1717) Bu el yazmaları, hem dersler için hem de doğaçlama için taslaklar biçiminde yazılmıştır.

Eğitim açısından bakıldığında, Sütler klavyeli enstrüman alanlar için iyi bir egzersiz kaynağı değillerdir. Daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan ve enstrümanların gelişimiyle paralel olarak gelişen egzersiz parçaları, teknikteki belli zayıflıkları düzeltmeye, güçlendirmeye ve parmak egzersizlerine yöneliktir.

5.3. Süt Formunun Barok Dönemde İcrası

18 yüzyıl'da Sütler, toplantılarda, davetlerde hoş vakit geçirmek için alınmaktaydı. Aşağdaki mektup, 12 Nisan 1734 tarihinde Bayan Delany isimli bir kişi tarafından yazılmıştır ve sütlerin verdiği özel davetlerde nasıl kullanıldığını anlatmıştır:

“Sana geçen haftaki müzikli eğlenceden bahsetmem lazım; şimdiye kadar hiçbir etkinlikte senin ve annemin burada olmasını bu derece arzu etmemiştim. Davetlilerim Leydi Rich ve kızı, LadyCath[erine]Hanmer ve kocası, Bay ve Bayan Percival, Sör John Stanley ve erkek kardeşim, Bayan Donellan, Strada ve Bay Coot idi. LordShaftesbury Bay Percival'a kendisini davete getirmesi için çok rica etmiş....Bay Handel de(Bay Percival'in arkadaşı olarak) gelmişti. Bay Handel dünyadaki en esprili kişi, sütleri çaldı ve Strada'ya eşlik etti. O ve bütün hanımlar saat 7'den gece 11'e kadar şarkılar söylediler! Onlara ay ve kahve ikram ettim, saat 9 buçuktan sonra da gümüş tepside okolata, sıcak beyaz şarap ve bisküviler ikram ettim.”

Bu mektup, 18. Yüzyılda bir sütin nasıl bir ortamda icra edildiğine güzel bir örnektir. Burada sütleri bestecinin kendisi, Handel almıştır. Bu tip sütler rahat, yakın ortamlarda, resmi olmayan toplantılarda, yiyecek yenilip içilirken bile icra edilmekteydi. Daha büyük halk performanslarında, sütler ve diğer harpsikord eserleri, oratoryo veya operaların perde aralarındaki boşluğu doldurmak için alınmaktaydı. Solo klavsen dinlemek, halkın diğer perdeyi beklediği sırasında hoş vakit geçirmesini sağlıyordu. Sütler aynı zamanda hayır amaçlı halk konserlerinde de icra ediliyordu.

6. HANDEL'İN SÜİTLERİ

Genel olarak baktığımızda, Handel'in tüm klavsen eserlerini dört ana gruba ayırabiliriz:

- a- *Sekiz Büyük Süit*, bunlar Galler Prensinin kızlarına ithaf edilmiştir
- b- İzinsiz olarak yayınlanan ikinci bir "süit" koleksiyonu. Bunlar her ne kadar Süit olarak adlandırılrsa da No.2 ve 9, yine Walsh tarafından basılan Sol majör Chaconne'lar ile aynı eserlerdir.
- c- Bestecinin yaşadığı dönemde basılan çeşitli parçalar
- d- *Altı Büyük Füg* (1735'te basılmıştır.)

Bu gruplar içinden Sekiz Büyük Süit ve Altı Büyük Füg, diğerlerinden sanatsal değer açısından çok daha üstündür.

"...Eğer eserlerim beğenilir ve kabul görürse, daha çoğunu yayınlamaya devam edeceğim çünkü bu azıcık yeteneğim ile, cömert korumasını gördüğüm Millet'e hizmet etmeyi görevim saymaktayım.."

Handel, *Suites de Pièces pour le Clavecin* (1720) albümünün birinci kitabının ithaf sayfasına böyle yazmıştır. Eserleri tıpkı söylediği gibi beğeni ve kabul görmüş, bu albüm kısa bir süre içinde birçok kez yeniden basılmış ve 18.yüzyıl klavsen müziğinin en sevilen albümlerinden biri haline gelmiştir. Günümüzde ise Handel'in klavsen müziği geçmişteki gibi bir ilgi görememiş, Bach'ın daha zengin ve kapsamlı yaratılarının gölgesinde kalmıştır. Handel'in müziğinin içerdiği bunca zenginliğe rağmen, günümüz piyanist ve klavsencileri tarafından hak ettiği ilgiyi görmemesinin sebebi eserlerinin birkaç farklı edisyonlarının bulunması ve bu edisyonların birbirini ne içerik ne de tekst açısından tutmamasıdır. Bazı çok önemli eserlerin basımı

bulunamamakta veya kütüphanelerden çıkartılmasına izin verilmeyen değerli edisyonlar olarak saklanmaktadır. (Chrysander Edisyon gibi.)

Hallsche-Handel-Ausgabe tarafından 1950'lerde Handel'in bütün eserleri toplu olarak basılmış ve eser numaralandırılmaları kullanılmıştır.¹⁷ George Frideric Handel Derneği tarafından yapılan çok kapsamlı bir çalışma, 128 ciltlik bir edisyon olarak hazırlanmaktadır.

Handel, Pachelbel, Kuhnau ekolünde eğitim görmüş, orgcu Zachow ile çalışmıştır. İlk eserleri Halle'de yaşadığı döneme rastlar ve Pachelbel, Kuhnau ve Zachow'un etkisi altındadır. Bu ilk eserler Witvogel Edisyon (Amsterdam) tarafından 1732'de basılmış ve 1734'te Walsh Edisyon tarafından yeniden basılmıştır. Özellikle, bu döneme ait olan son eser, *Do Majör Fantezi*, onun gelişmiş klavsen yazısını ve oturmuş müzik karakterini gözler önüne serer.

1703 yılında Hamburg'a gittikten sonra klavsen dersleri vererek para kazanmıştır. Bu dönemde öğrencileri için de eserler yazmıştır. Sütlerinin ikinci kitabından (1733) pek çok eserin yazılışı bu döneme rastlar. Bunun yanı sıra pek çok *Chaconne* ve küçük eserler de yazmıştır. 1706-1710 arası İtalya'da bulunan Handel'in, bu yıllar arasında yazdığı klavsen eserleri yok denecek kadar azdır çünkü bu dönemde ilgisi vokal müziğe eğilmiştir. 1710'da yeniden klavsen için yazmaya başlamış, Almanya ve İngiltere'de geçen sonraki on yıl içinde, klavsen için yazdığı repertuarın hemen hemen tümünü tamamlamıştır. Eserleri çok uzun bir süre, elyazması olarak, arkadaşları ve yakın çevresi arasında elden ele dolaşmış ve o da bunları basmak için herhangi bir çaba göstermemiştir.

¹⁷ "HHA" olarak belirtilen bu numaralandırma örneğin *Messiah* için HHA i/17 olarak kullanılmıştır.

1719'da yurt dışında bulunduğu bir sürede yokluğundan faydalanan bir editör, bestecinin izni olmadan, klavsen eserlerinin bir kısmını 68 sayfalık bir kitap olarak basmıştır; kitabın kapağında şunlar yazmaktadır:

“Pièces à un & deux Clavecins composées par Mr.HENDEL. Chezjeanne Roger à Amsterdam.”

Bu kitap Handel'in 1719'a kadar yazmış olduğu eserlerin önemli bir kısmını içermektedir. 1719'da Londra'ya dönen besteci, eserlerinin izni olmadan yayınlanmasına öğrenip çok kızmış ve kendisine sağlanan Kraliyet İmtiyazı geliri ile eserlerini yeniden düzenleyerek, kendi imkânlarıyla yayımlatmıştır. *J.Cluer* tarafından 14 Kasım 1720 tarihinde basılan kitabın hazırlık ve düzenleme sürecinde Handel'in büyük çabası vardır. 1720 edisyonunu oluşturan bu sütünlerin bir kısmı daha önceden yazılmış parçalardan oluşmuş, (*Roger* Edisyon'da yayınlanmış olan on altı tanesi buna dâhildir) bir kısmı da özellikle bu albüm için yazılmıştır.¹⁸

Handel, İngiliz halkı için yazdığı ithaf notunda, kitabı nasıl derlediğini açıkça anlatmıştır:

¹⁸Handel'in gözetiminde basılan sütünler ile Roger/Walsh'in korsan edisyonu arasında pek çok farklılıklar vardır: Handel, kendi edisyonu için yedi adet yeni parça daha bestelemiştir. Sütünlerin on altı bölümü üzerinde de pek çok değişiklik yapmış ve bunları yeniden sıralamıştır. Roger/Walsh Edisyon'da karşımıza çıkan eserler şunlardır: Sütün 2 i*, ii, iii, iv; 4 ii*, iii,iv*, v; 7 i*, ii (La minör), iii (La minör), iv*, vi (Chacon); 8 iii, iv (Aria), v.

İşaretli (*) bölümler 1720 edisyonunda değiştirilerek basılmıştır. 1718'de zaten yazılmış olan sütünler ise 1,5 ve 6 (son ikisinin ilk edisyonda Prélude bölümleri yoktur). Handel'in 1720'de bahsettiği “bazı yeni parçalar” ise 3 i, ii, iii, iv, vi; 4 i; 5 i; 6 i; 8 i, ii. Yeni eklenen Préludeler ise eski edisyondaki “Arpeggio” Préludelerin yerini almıştır.

“Bu süitlerin bazılarını yayınlamam gerekiyordu çünkü eserlerimin doğru olmayan kopyaları ortaya çıkmıştı. Kitabın daha kullanışlı olması için, bunlara ek olarak bazı yeni parçalar da ekledim. Eğer eserlerim beğenilir ve kabul görürse daha çoğunu yayınlamaya devam edeceğim çünkü bu azıcık yeteneğim ile, cömert korumasını gördüğüm Millet’e hizmet etmeyi görevim saymaktayım.”

Handel, bundan daha fazla klavsen eseri yazmamıştır. Böylelikle, 1720’de basılan ve aslında “Birinci Kitap” olarak bilinen bu sekiz sitlik set, onun bu enstrüman için yazmış olduğu en olgun eserleridir. 1733’de, artık Handel’in resmi yayıncısı olan Walsh Yayınevi, *Suites de Pièces pour le Clavecin*’in ikinci kitabını yayınlamıştır. Bu set ise, daha önceden Handel’in izni olmadan yayınlanan eserlerin (Roger Edisyon) bir kısmından derleme biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu eserler Handel’in kendi bastırıldığı süitler albümüne seçmediği, bestecinin gençlik dönemine rastlayan daha zayıf ve önemsiz kompozisyonlardır. Bu sitlerden ise yalnızca III, VIII ve IX numaraları Roger Edisyon’da bulunmamaktadır. Bu durum, ikinci setin niçin daha önemsiz ve değersiz olduğunu gözler önüne serer. İkinci set, 1720’de yayınlanan ilk setten daha sonra değil, daha önceden yazılmış, dağınık ve basit parçalardan oluşmaktadır. Bazı iddialara göre, bu set de Handel’in arzusu dışında yayınlanmıştır.

Alman müzikolog ve besteci Hugo Leichtentritt, Handel’in klavsen eserlerinin, J.S.Bach, Couperin, Rameau, Domenico Scarlatti gibi, zamanının en büyük klavsen virtüözlerinin eserleri ile karşılaştırıldığında, çok da parlak olmadığını yazmaktadır. Bütün bu ustalar daha yetenekli, daha mükemmel ve daha güvenilirlerdir; fakat Handel söz konusu olduğunda, büyük bir zayıflığa dikkat çekmektedir; Handel’in doğaçlama alanındaki efsanevi yeteneği, klavsen eserlerinin yazısının daha çok “doğaçlama için taslaklar” biçiminde ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ortada, bestecinin eserlerinin büyük bir kısmının, aslında tamamlanmamış, taslak karakterinde eserler olduğuna dair bir şüphe vardır. Bu şüphenin sebebi, daha önceden de belirtildiği gibi, Handel’in isteği dışında yayınlanan bazı eserlerinin, hakikaten de bestecinin performansları sırasında doğaçlamalar ile tamamladığı, bir nevi içini doldurduğu taslaklar biçiminde yazılmış

olmalarıdır. Bu sebeple, sütün koleksiyonunun ikinci kitabı bu araştırmada yer almamıştır.

6.1. Sütün Bölümlerinin Düzeni

Handel'in sütünlerine bakıldığında, bestecinin sütün bölümlerini oluştururken, klasik *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue* sırasını her zaman takip etmediği ve eserlerinde daha serbest bir tutum izlediği görülebilir. Bu, yalnızca Handel'in sütünlerine özgü bir durum değildir; dönemin diğer bestecileri de, sütünlerde farklı düzenlemeler yapmışlardır. Ayrıca sütünlerde geleneksel dansların yanı sıra bazı şarkıların klavsen düzenlemeleri de yer almabilmektedir; bu düzenlemeler, genellikle herkesçe bilinen şarkıların klavsen için oldukça zor ve yüksek teknik beceri isteyen adaptasyonları biçimindedir. Dans ve dans-türü olmayan bölümler ve varyasyonlar da dönemin sütünlerinde yer almaktadır.¹⁹

Handel'in Sekiz Büyük Sütün albümündeki sütün bölümlerinde kullanılan türler ve bunların kaç sütünde kullanıldığı Tablo 6.1'de incelenebilir:

Tablo 6.1. Handel'in Sekiz Büyük Sütün albümündeki sütün bölümlerinde kullanılan türler

Giriş Bölümleri	Standart Danslar	Tempo Başlıklı Bölümler	Varyasyonlar	Fügler
Sütün No. 1	Sütün No. 1	Sütün No. 2	Sütün No. 3	Sütün No. 2
Sütün No. 3	Sütün No. 3	Sütün No. 3	Sütün No. 5	Sütün No. 3
Sütün No. 5	Sütün No. 4	Sütün No. 6		Sütün No. 4
Sütün No. 6	Sütün No. 5	Sütün No. 7		Sütün No. 6
Sütün No. 7	Sütün No. 6			Sütün No. 8
Sütün No. 8	Sütün No. 7			
Sütün No. 8	Sütün No. 8			
6 Sütün	7 Sütün	4 Sütün	2 Sütün	5 Sütün

¹⁹ Handel, sütünlerinde varyasyon kelimesi yerine "double" terimini kullanmıştır.

Aşağıdaki tablo (Tablo 6.2) ise süitleri bölüm sırasıyla göstermektedir²⁰:

Tablo 6.2. Bölüm sırasıyla süitler

1.Süit	2. Süit	3.Süit	4.Süit	5.Süit	6.Süit	7.Süit	8.Süit
La Majör	Fa Majör	Re Minör	Mi Minör	Mi Majör	Fa#Minör	Sol Minör	Fa Minör
HWV 426	HWV 427	HWV 428	HWV 429	HWV 430	HWV 431	HWV 432	HWV 433
Prélude Allemande Courante Gigue	Adagio Allegro Adagio Allegro: (Fuga)	Prélude Allegro: (Fuga) Allemande Courante Air Double1-5 Presto	Allegro: (Fuga) Allemande Courante Sarabande Gigue	Prélude Allemande Courante Air Double1-5	Prélude Largo Allegro: (Fuga) Gigue	Ouverture Andante Allegro Sarabande Gigue Passacaille	Prélude Allegro: (Fuga) Allemande Courante Gigue

Görüldüğü üzere, Handel, süitlerinde klasik süit düzenine bağlı kalmamıştır. Özellikle Fa diyez Minör süitte, yalnızca bir dans bölümü kullanarak klasik süit formundan oldukça uzaklaşmıştır. Bu, Barok dönemde Alman bestecilerde asla görülemeyecek bir durumken pek çok İngiliz besteci, özgürce düzenlenmiş süitler yazmışlardır. Handel'in süitlerinde üç farklı ulusun süit düzenini görmekteyiz:

Alman: Allemande
Courante
Sarabanda
Gigue

²⁰ Collection Litolff Edisyon, Kalmus Edisyon.

İngiliz: Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

(tercihen) Gigue

İtalyan: Chamber-sonata tipi düzen: yavaş-çabuk-yavaş-çabuk

6.2. Süit Bölümleri

Allemande'dan önce bir giriş bölümü olması da Barok dönemde özellikle İngiltere'de sık karşılaşılan bir durumdur. Bu bölümler çoğunlukla uvertürler ya da Préludelerdir. Préludeler daha çok arpejlerle süslü olmalarının yanı sıra doğaçlama benzeri figürler içermektedir. Uvertürler ise Fransız üvertürü stilinde yazılmışlardır: görkemli, heybetli ve dramatik karakterdedirler; noktalı ritimler ve geciktirmeler ile süslenmişlerdir.

6.2.1. Prélude (Prelüd)

Eserlere başlangıç veya bir giriş niteliğinde konulan, form ve doku bakımından serbest yazılmış bölümlerdir. Parti sayısının bölüm süresince değişkenliği, ara müzik niteliğinde pasajlar içermesi ve genel anlamda bir doğaçlama hissi vermesi gibi nitelikleri, *Prélude*'ün karakteristik özellikleridir.

Süitin bir parçası olan *Prélude*, daha sonraki bölümlerle fazla bir ilişkisi olmayan fakat tonal açıdan süitle bir uyum içinde olan bir bölümdür. Polifonik yapısına rağmen daha çok gevşek dokulu bir envansiyon niteliğindedir. Handel'in Sekiz Süit (1720) albümündeki beş süit, giriş bölümü olarak bir *Prélude* içermektedir. Yalnızca sekizinci süitteki *Prélude* dışındaki tüm *Prélude*'ler çok sayıda süslemeler, yoğun arpejler ve hızlı gam yürüyüşleri içeren virtüözik yapıları ile gösterişli doğaçlamaları

çağrıştırmaktadır. I.Süit'deki *Prélude*, doğaçlamayı anımsatan yazısı ile bu prelüdlere mükemmel bir örnek olarak gösterilebilir (Şekil 6.1).

The image displays a musical score for the Prelude of the Suite No. 1 in F# major, BWV 426, by George Frideric Handel. The score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system is labeled "Prélude." and includes the word "arpegg." above the treble staff. The score features intricate keyboard textures with rapid sixteenth-note passages, trills, and arpeggiated chords. The signature "H.W. 2." is visible at the bottom of the sixth system.

Şekil 6.1. Handel, Süit No. I, La Majör HWV 426, Prélude.

6.2.2. Overture (Uvertür)

Uvertür iki tipte görülebilir:

- 1- Opera, oratoryo gibi eserlerin giriş bölümlerini oluşturan enstrümantal bölümler biçiminde,
- 2- Klavyeli çalgılar veya orkestra için bağımsız olarak bestelenen ve icra edilen enstrümantal bölümler biçiminde. (Bu bağımsız bölümler de opera ve oratoryoların giriş uvertürlerini temel almaktadır.)

Uvertürler opera ve oratoryolarda dinleyicileri esere hazırlamak amacıyla yazılan enstrümantal bölüm olarak yerleşik bir yapıya ulaştığında Fransız ve İtalyan uvertürü olarak iki tipte görülmekteydi.

Fransız uvertürü temel olarak Lully tarafından geliştirilmiş ve kendinden sonraki yüzyıl boyunca besteciler tarafından kullanılmıştır. Fransız uvertürünün yapısı gösterişli, ağır tempolu bir açılış bölümünün iki kez çalınması, daha sonra yürük tempolu bir orta bölümle devam etmesi ve son olarak da ilk kısmın tekrarı veya benzeri ile sonlanması şeklindedir. J.S.Bach, Muffat ve diğer Alman besteciler bu formu süitlerinde tatbik etmiş ve uvertürü Fransızca ismi ile (*Overture*) isimlendirmişlerdir.

İtalyan uvertürü ise A. Scarlatti (1660-1725) tarafından geliştirilmiştir. Hızlı-ağır-hızlı bölümlerden oluşmaktadır. Yapısı klasik sonat, senfoni ve yaylı kuartetlerine benzeyen İtalyan tipi uvertüre günümüzde fazla rastlanmamaktadır.

J.J.Rousseau, Müzik Sözlüğü'nde İtalyanların bir konsere gittiklerinde, konser başlamadan önce çok konuşup gürültü yaptıklarını, konserin başladığını belirtmek ve

onları susturmak için çok görkemli ve hızlı tempoda bir uvertürün eserden önce çalınmasının gerektiğini anlatmıştır. Fransız uvertürü tarzında ağır bir açılış, İtalyan konser izleyicisi tarafından orkestranın esere başlamadan önceki akort sesi ile karıştırılmakta ve konserin başladığı anlaşılmadığı için sessizlik sağlanamamaktadır.²¹

Handel'in VII numaralı süitindeki *Ouverture* tipik bir Fransız uvertürüdür. *Adagio* başlayan ilk kısım gösterişli akorlar, oturaklı ve geniş tempo, kararlı karakterli noktali sekizliklerden oluşmaktadır. Bu bölüm bir kez tekrar edilir ve ikinci dolaba geçilir. Bunun ardından gelen kısım *Presto*'dur. Bu kez ilk kısımda görülen geniş, noktali sekizlikler *Presto* kısımda çok daha çabuk ve sürekli yapıdadır. Bu sekizlikler *presto* kısım boyunca hiç durmaz. *Presto* bölümün sonu *Adagio* bir *da capo* ile birinci dolaba bağlanır. Tüm uvertür tekrar çalınır ve *Presto*'nun sonunda gelen ikinci dolaptaki tek bir tonik akoru ile bölüm sonlanır (Şekil 6.2).



Şekil 6.2. Handel, Süit No VII.Sol Minör, HWV 432, Ouverture

²¹ Scholes, P.A. (1974). The Oxford Companion to Music. London: Oxford University Press.

The image displays a page of musical notation for the Overture of Suite No. VII in G minor, BWV 432, by George Frideric Handel. The score is presented in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The music is characterized by its intricate and rhythmic texture, featuring numerous trills and ornaments, particularly in the upper voice. The score is divided into several systems. The first system shows the beginning of the piece with a trill in the right hand. The second system includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The tempo marking 'Presto.' is placed below the second ending. The subsequent systems continue the complex rhythmic patterns, with the right hand often playing sixteenth-note runs and the left hand providing a steady accompaniment. The notation includes various ornaments and trills, which are indicated by 'tr.' above the notes. The overall style is Baroque, reflecting the composer's characteristic use of ornamentation and rhythmic complexity.

Şekil 6.2. Handel, Süit No VII.Sol Minör, HWV 432, Overture (devam)

The image displays a musical score for the Overture of Handel's Suite No. VII in G minor, HWV 432. The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef. The second system continues the piece. The third system is marked 'Adagio' and features a slower tempo. The fourth system continues the piece. The fifth system ends with a first ending marked 'Presto' and a second ending marked '1.' and '2.'.

Şekil 6.2. Handel, Süit No VII.Sol Minör, HWV 432, Ouverture (devam)

Handel'in süitlerinde göze çarpan diğer bir özellik de, bazı bölüm başlıklarının yalnızca tempo belirten terimlerden oluşmasıdır. Bu bir İtalyan geleneğidir ve dönemin İngiltere'sinde yaygındır. Bazen bir *Allegro* veya *Adagio*, *Allemande* gibi bir giriş bölümünün yerine geçebilir. İtalyan süiti stiline, tempo belirten terimler ile isimlendirilen bölümler de, *Pavane* ve *Galliard*'da olduğu gibi önce (veya kendinden sonra) gelen bölüme zıt bir karakterdedir.

Füg, giriş bölümleri olarak kullanılabilir. Fügden önce çoğu zaman ağır bir bölüm vardır; bu durum Fransız uvertürlerinde olduğu gibi yavaş bir uvertürü takip eden fügen benzer.



Şekil 6.3. Handel, Süit No.IV, Mi Minör, HWV 429, Allegro. (1-6. Ölçüler)

6.2.3. Allemande

Almanya'da ortaya çıkmış olan eski bir danstır. 17. Yüzyılda Fransa'da da yaygınlaşmış olan bu dans iki çeşittir:

1. Almanya ve İsviçre'nin bazı bölgelerinde köylüler arasında dans olarak varlığını bugün dahi sürdüren *Allemande*'dir. Bu *Allemande*, bir ölçüde üç vuruş taşıyan canlı bir müziktir.
2. Purcell, Couperin, Bach ve Handel gibi bestecilerin süitlerinde kullandığı *Allemande*. Çoğunlukla 4/4'lük zamanda, iki bölümlü formdadır.

İngiliz bestecilerin eserlerinde ise *Allemande*'lar çoğunlukla basit, iki zamanlı ve orta hızdadır. *Allemande*'ın özelliği canlı ve akıcı bir havada olmasıdır.

6.2.4. Courante

Karakteristik olarak *Allemande*'a zıt bir yapıda olan *Courante* iki kesitli bir danstır. Fransız ve İtalyan olmak üzere iki tip *Courante* vardır.

Fransız *Courante* dansları karmaşık ritmik alterasyonlar içerir. Bir *Courante* bölümü $3/2$ 'lik bir ölçü birimiyle başlayıp $6/4$ 'lük ölçü birimine geçebilir. Bu ritmik değişimin daha etkili olması için istikrarlı bir tempo gereklidir.

İtalyan *Courante*'ları ise çabuk tempolu, hareketli ve parlaktır. Ritmik bakımdan daha basit bir yapıdadır; genellikle $3/8$, $3/4$, veya $9/8$ 'lik zamanda yazılmışlardır. Hızlı çalınan onaltılıklar ve sekizlik üçlemeler tempoyu belirler. Kesitler genellikle bir veya üç noktalı eksik ölçü ile başlar. Karmaşık bir polifoni içermeyen İtalyan *Corrente*'sinde gevşek bir konrapuntal yazı kullanılır.

Ritmik açıdan zengin bir dans olan *Courante*'ın bu özelliğini dans adımlarından gözlemlemek mümkündür. Çoğu dansta müziğin her ölçüsü için bir adım grubu bulunurken *Courante*'da her müzik ölçüsü için iki adım grubu vardır. $3/2$ 'lik bir *Courante*'da bir ölçüde uzun-kısa, kısa-uzun veya eşit adım grupları olabilir. Bazen de uzun ve kısa adım gruplarının ölçülerde farklı sıralamada kullanılması mümkündür. Enstrümantal müzik olarak yazılan *Courante*'larda aynı ölçüde farklı zaman işaretlerine denk gelen gruplamalar bulunabilir.

Courante, Handel'in her iki süitler albümünde Fransızca adıyla geçiyor olsa da İtalyan *Corrente*'sinin karakteristik özelliklerini taşır. Üç zamanlı ($3/4$ 'lük veya $3/8$ 'lik) ve iki kesitli formdadır.²² Sade ve eşesli bir dokuya, üçlü aralıklardan oluşan temiz bir

²²*Binary Form*: 17. Ve 19. Yüzyıl'da hemen hemen tüm şarkılarda ve sözsüz eserlerde kullanılan, birbiriyle ilişkili iki (genellikle tekrarlı) kısımdan oluşan müzik formu.

armoniye, yalın ve düz bir ritmik karaktere sahiptir. *Agilité* gerektiren figürlerle süslenmişlerdir. Böylelikle Handel'in *Courante*'ları, yüklü miktarda süslemeler, ritmik karmaşıklıklar ve ölçü sayısı ile ilgili karmaşıklıklar içeren Fransız *Courante*'larından büyük farklılıklar göstermektedir.²³



Şekil 6.4. Handel, Süit No.III, Re minör, HWV 428, Courante

6.2.5. Sarabande (Saraband)

İspanyol kökenli bir dans olan *Sarabande* ilk ortaya çıktığında din adamları ve tutucu insanlar tarafından günahı ve şeytani simgelediği öne sürülmüştür. 16. yüzyılın sonuna gelindiğinde *Sarabande*, Fransız sarayında sevilen bir dans olarak saygınlık kazanmıştır.

Bir dans olarak *Sarabande*, kıvrımlı ve karmaşık hareketlere süslü şehvet uyandırıcı yapısı ile ünlenmiştir.²⁴ Bir müzik formu olarak ise *Sarabande*, icrada belirgin bir duygusal yoğunluk ve çeşitlilik gerektirmektedir. Çabuk tempolu *Sarabande*'lar kuvvetli, enerjik ve cazip bir karakterdeyken bazı *Sarabande*'lar ise yavaş tempolu ve armonik bakımdan derin ve ifadeli bölümlerdir. 17. yüzyıl İngiliz *Sarabande*'ı ise çabuk temposu, gergin ritimleri ve heyecanlı enerjisi ile oldukça farklıdır.

²³ Bu farklılıklar Handel'in çağdaşı olan diğer İngiliz bestecilerin eserlerinde de incelenebilir.

²⁴ Donington, 335.

Handel'in süitlerinde *Sarabande*'lar üç zamanlı (3/4, 3/8, 3/2) yazılmıştır; yavaş ve orta tempolardadır. Bir *Sarabande*'ın en önemli özellikleri yavaş, üç zamanlı olmanın yanı sıra ikinci vuruşunda belirgin bir vurgu içeren senkoplu ritimlerden oluşmuş olmalarıdır; bu, dansın fiziki devinimi ile paralel bir aksandır. Handel'in süitleri, bu özellikler ile uyumludur; Alman ve Fransız süitlerindeki *Sarabande*'lara benzer.



Şekil 6.5. Handel, Süit NoVII, Sol Minör, HWV 432, Sarabande (ölçü 1-15)

6.2.6. Gigue (Jig)

Gigue, süitin sonlarına doğru gelen bir bölüm ya da en sonuncu bölümüdür. 15.Yüzyılda Britanya Adaları'nda ortaya çıkan bir danstır. Kökeni İngiliz, İskoç ve İrlanda kırsal kesim danslarına dayanır. Popülerliğini en uzun süre İrlanda'da koruduğu için İrlanda kökenli olduğu iddia edilmektedir. Bu dans, 16. ve 17. yüzyıllarda Londra'nın eğlence mekânlarında, gösteri sonlarında sergilenen komik karakterli, canlı bir şarkı ve dans biçimi olarak *Jig* veya *Jygge* adı ile kullanılmıştır. *Gigue*, İngiltere'de icracısının kişilikleri, sosyal sınıfları sebebiyle bir dönem küçümsenmiştir. İngiliz aktörler tarafından Almanya'da da tanınmış ve buradaki adı *Singspiel* olmuştur.

Müzik sanatında *Gigue*'in ilk olarak 16.yüzyıl sonlarında İngiliz virginal ve lut bestecilerinin eserlerinde kullanılmıştır. İngiltere'den sonra Avrupa'da ilk olarak Forgerberger *Gigue*'ler bestelemiştir ve Alman, İtalyan ve Fransız besteciler de *Gigue*'ler yazmışlardır. 17. Yüzyılda Fransız ve İtalyan stil özellikleriyle karışmıştır. Genel olarak *Gigue*, hızlı bir tempoda, bileşik-iki zamanlı bir ölçüde yazılır. (6/8'lik, 12/8'lik.) Birbirini taklit eden motifler, eşsesli dokular, triad yürüşler, kırık akorlar ve geniş atlamalar karakteristik özellikleridir. Genellikle hafif ve neşeli bir havadadır. Coğrafi bölgelere göre farklılıklar gösteren jig, Fransa'da karmaşık ve düzensiz bir yapıdayken, İngiltere'de daha düz ve net cümlelere sahip *Gigue*'ler görülür. İtalya'da ise jig (*Giga*), parlak, hızlı, virtüözik yapıdadır.

Handel'in süitleri, seçmeli danslar ve varyasyonlar gibi ek bölümler de içermektedir. Bir *Air* ve onu takip eden varyasyonlar içeren III. Süit (HWV 428) ve V.Süit (HWV 430) zarif ve hafif dokulu bir yapıdadır ve şarkı benzeri bir karakterdedir. Yalın, tek sesli veya eşsesli cümleler içerir. VII. Süit ise bir varyasyon modeli olan *Passacaglia* ile sonlanmaktadır.

6.3. Form Yapısı

Bu bölümde süitlerin yapısı iki farklı açıdan incelenecektir: bazı süit bölümleri incelenecek, daha sonra süit form açısından bir bütün olarak ele alınacaktır.

Handel'in süitlerindeki bölümler şu formlarda görülmektedir:

- 1- Serbest form
- 2- İki bölümlü şarkı formu
- 3- Tema varyasyonlar
- 4- Ostinato-bas içeren formlar²⁵
- 5- Kontrapuntal formlar.

Süitin giriş bölümlerinden prelüd veya uvertür gibi bölümler, serbest form kategorisine girer. Barok dönem İngiliz bestecilerin eserlerinde görülen prelüdlar çoğu zaman arpej figürler içerirler. Bu arpejler serbest formunda yazılan giriş bölümlerinin karakteristik özelliklerinden biridir.



Şekil 6.6. Handel, Süit No.I, La Majör, HWV 426, (ölçü 1-9)

²⁵ Passacaglia.

Serbest formun bir başka özelliği olan doğaçlama benzeri yazı stiline en güzel örnek, Süit No. 3, HWV 428 *Prélude* bölümüdür. Burada, onaltılık notalar kesintisiz olarak birbirini takip ederken durak yerlerini belirleyen sol el sesleri adeta mimari bir yapının kolonları gibi yerleştirilmişlerdir. Kendiliğinden gelişen ve spontane bir havası olan bu bölümü dinlerken, ölçü başlarını ayırt etmek hemen hemen imkânsızdır.



Şekil 6.7. Handel, Süit No.III, Re Minör, HWV 428, Prélude (öçlü 1-10)

Önceden de belirtildiği gibi, iki kesitli formlar süit bölümlerinin büyük çoğunluğuna hâkim olan yapıdır. İki ayrı bölümden oluşan bu formda, tüm bölümler birer tekrar içerir. (II:a:III:b:II) İlk bölüm tonik derecesi ile başlar ve beşinci dereceye veya ilgili tonaliteye modüle olur. İkinci kısım (II:b:II) son bırakılan akor derecesinden devam eder ve toniğe geri döner.



Şekil 6.8. Handel, Süit No.III Re Minör, HWV 428, Allemande

Standart dansların tümü, hemen hemen iki kesitli yapıdayken, *Chaconne*, *Passacaglia* gibi ostinato-bas içerikli formlar ise tek bir bölümden oluşmaktadırlar.²⁶

Chaconne ya da *Passacaglia*'nın en belirgin özelliği, armonik veya melodik bir *Ostinato* kalıbın, parçanın girişinde yer almasıdır. Daha sonra bu *Ostinato* kalıp hiç kesintisiz bir şekilde tekrar edilir. *Ostinato* kalıbın her gelişi, bir yenilik ve farklılık içermektedir. Bu da kulağa çok hoş gelen bir devinim ve devamlılık etkisi yaratmaktadır.

²⁶Chaconne ve passacaglia aynı dansın iki farklı adıdır.



Şekil 6.9. Handel, Süit No.7, Sol Minör, HWV 432, Passacaglia, (ölçü 1-12).

Tempo başlıklı bölümlerin çoğu, yine iki bölümlü şarkı formunda iken, bazıları kontrapuntal yapıda karşımıza çıkar.



Şekil 6.10. Handel, Re Minör Süit, HWV 428 Allegro (ölçü 1-3)

Daha önce de anlatıldığı gibi, bir süit, birbirine zıt karakterlerde ya da birbirini tamamlayan karakterde bölümlerin dizilimiyle oluşur. Tüm bölümler aynı tonalitede yazılmıştır ancak bölümler arasındaki tempo, zaman, ritim ve karakter farklılıkları süitin genel yapısını belirler.

Bu zıtlığın, bölümler arası en belirgin hissedildiği alan tempodur. Handel, II. Süt'inde (Fa Minör HWV 427) , *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro* (Füg) sırasını kullanmıştır.

Zıt karakterlerin kullanımına örnek de yine V. Süt'te (Mi majör, HWV 430) incelenebilir: İlk bölüm olan *Prélude*'ün karakteri asil ve zengindir. Onu takip eden *Allemande* ise zarif ve kadifemsi bir havadadır. Ardından sert ve düz karakterde bir *Courante* gelir. Eser, ünlü *Air* ve varyasyonlar ile sonlanır.²⁷

Bölümler arasında bütünlük olgusu, Gerald Abraham'ın "*Handel's Clavier Music*"²⁸ adlı makalesinde incelenmiştir. Abraham, Handel'in sütlerdeki en dikkat çekici özelliğın "tematik akışkanlık" olduğunu belirtmiştir. Abraham'a göre bu akışkanlık, bölümler arasında kendiliğinden gelişen bütünlüğü desteklemektedir. Örneğın, VII. Süt, bölümler arası tematik benzerliğin en az olduğu süttir. Abraham'a göre Handel, bunu bilinçli olarak yapmamıştır fakat çok eski bir form geleneğini yeniden canlandırmıştır. Abraham, bunu makalesinde şöyle açıklamaktadır:

"17. Yüzyılın başlarında beseciler, *Pavane* ve *Galliard*'ı aynı tema üzerine kurmaktaydılar. Schein, *Banchetto Musicale* (1617) adlı eserinde, tek bir fikir üzerine kurduğu sütler yazdı....*Pavane* ve *Galliard*'da genellikle birbiri ile tematik benzerlik içinde olur. Bu *Pavane* ve *Galliard* arasındaki bağın sütteki yansıması, *Allemande* ve *Courante* arasındaki tematik ilişkidir. Handel'in sütlerindeki tematik benzerlik, bazen yalnızca iki bölümle kısıtlıdır bazen de sütin bütününde görülmektedir. Bazen bu tematik bağlar o kadar hafif ve belirsiz kurulmuştur ki bu, bestecinin bu bütünlüğü bilinçli olarak kurmadığı şüphesini uyandırmaktadır."

²⁷ "Harmonious Blacksmith"

²⁸ Gerald Abraham, "Handel's Clavier Music," *Music&Letters* 16/4 (Ekim 1935): 282.

Örneğin, V. Süit'e baktığımızda (Mi Majör, HWV 430) söz konusu bölümler arası ilişki, eşit 16'lık yürüyüş ile kurulmuştur. İlk üç bölüm boyunca hiç kesilmeyen bu on altılık yürüyüş, "Blacksmith" Aria'sı ile duraklar. Daha sonraki iki varyasyonda yine on altılık yürüyüş devam eder. Üçüncü ve dördüncü varyasyonlarda üçlemeler ile hızlanan bu gerilim son bölümde otuz ikilik notalar ile zirve yapar.

Courante bölümündeki kanonik tema üstü örtülü ve bilinçsiz bir şekilde "Blacksmith" teması ile bağlantılıdır; ilk ölçülerdeki altılı aralıklar ile *Aria*'daki temaya gönderme yapmaktadır.



Şekil 6.11. Handel, Süit No.V, Mi Majör, HWV 430, Courante, (ölçü 1-5)

VIII. Süit'deki Fa Minör (HWV 433) *Prélude*, *Allemande*, *Courante*, ve *Gigue* bölümlerinin hepsi tonik akorunun arpej halinde gelmesiyle başlamaktadır. Hatta ikinci bölümdeki füg bile buna gönderme yapmaktadır.



Şekil 6.12. Handel, Süit No.VIII, Fa Minör, HWV 433, Allegro (Füg)

Abraham, makalesinde Handel'in III. Süt'inde ise *Air* ve Varyasyonlar ile son bölüm olan *Presto* arasında tematik bir benzerlik kurmuştur.



Şekil 6.13. Handel, 3.Süt, Re Minör, HWV 428, Air (Ölçü: 1)



Şekil 6.14. Handel 3.Süt, Re Minör, HWV 428, Presto (Ölçü 1-2)

6.4. Armoni

Handel'in sütlerinin genelinde armonik yürüyüşler sade ve kısıtlıdır. Üçlü, yedili ve nadiren de dokuzlu akorların çevrimleri ezgiye göre düzenlenmektedir. Sütler diyatonik majör/minör sisteme dayalı bir yapıdadır. Armoniler yavaş ilerlemekte ve modülasyonlar da ilgili majör/minör tonlara ve bunların birinci ve beşinci derecelerinde yapılmaktadır. Bütün sütler tonik derecesi ile başlamaktadır. Bölümler içinde ilgili minör/majore gidilse de bu modülasyonlar kısa sürer ve bölüm yine tonik derecesi ile sonlanır. Sütlerde maceracı armoniler aramak sonuçsuz bir çaba olacaktır. Sütlerin yalın armonik yürüyüşleri, süslemeler gibi başka özelliklerin ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

6.5. Melodi

Handel sütlerin tümü, en basit bölümünde bile melodi bakımından çok zengin bir yapıdadır. Kusursuz kontrapuntal yazısı ve beklenmeyen dramatik efektler ile süslenmiş bölümlerinde disonans kullanımı çok nadirdir.

Zengin melodiler kesintiye uğramayan, akıcı bir yapıdadır. Melodik çizgi pürüzsüz biçimde gelişmekte ve küçük aralıklarla seyretmektedir. Melodiler, füg temaları olarak veya figürler olarak belirmektedir. Bu figürler ve melodiler belirli ritmik yapıların ısrarcı tekrarlarıyla gelişmektedir. Füg temaları 4-8 ölçülük uzunluklarda iken, figürler (örneğin onaltılık yürüyüşler) birkaç durak yeri dışında uzun ve sürekli yapıdadır.

Füg temalarında, melodik yön duygusu oldukça belirgindir. Aşağıdaki örnekte de görüldüğü üzere, füg temasının si notasından sol notasına doğru inici yürüyüşünü görebiliriz. Buradaki ezgi, adım adım genişleyen aralıklarla dekore edilmiş bir inici yürüyüştür.²⁹



Şekil 6.15. Handel, Süt, Mi Minor, HWV 429 Allegro, (ölçü. 1-6).

²⁹ Lee, SoYoung,53.

6.6. Ritim

Barok dönem müziğinde ritim ve ritmik yapıların uygulanışını, stillere göre yorumlanışını ele alan pek çok kaynak vardır. François Couperin'in *L'art de toucher le clavecin* (Paris,1717) ve Friderick Neumann'ın *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*³⁰ adlı yapıtları, diğer pek çok kitapla birlikte bu konuda kapsamlı birer kaynak oluşturmaktadır. Buna rağmen bir eserdeki ritmik karmaşıklıkları genel bilgilerle ele almamak ve her eseri kendi içinde değerlendirilmek daha doğru olacaktır. Handel'in süitlerinde, ritmik yapılar düzenli olsa da, bazı bölümlerde *Hemiola*'nın kullanımı gibi belirsizlikler de görülmektedir. Fransız bestecilerin süitlerinde sık sık karşılaşılan *Notes inégales* ve ölçülendirilmemiş bölümler gibi sorunlar süitlerde görülmemekle birlikte, noktalı ritimler veya notasyondan kaynaklanan bazı ritmik belirsizlikler Handel'in süitlerinde yer almaktadır.

Örneğin Süit No.III, Allegro bölümündeki füg teması noktalı bir ritimle başlamaktadır.



Şekil 6.16. Handel Süit No. 3, Re Minör, HWV 428, Allegro (Fuga) (Ölçü 1-3).

Fakat aynı bölümde füg temasının beşinci kez gelişinde, noktalı olmayan bir biçimde yazıldığı görülmektedir. Bu durumun tekrarı füg boyunca gözlenmektedir.

³⁰Neumann, Friderick . (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Shirmer.



Şekil 6.17. Handel Süit No. 3, Re Minör, HWV 428, Allegro (Fuga), (Ölçü 11-12)

Bu durumda pek çok yorumcu, temayı, her gelişinde (orijinal temada olduğu gibi) noktalı biçimde yorumlamayı tercih etmiştir.

Bazen de, serbest ve doğaçlama havasında çalınmasını gereken virtüözik pasajlardaki vuruş sayıları, ölçü sayısı ile örtüşmemektedir:



Şekil 6.18. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Air, (Ölçü 8)

Barok süitlerin çoğunda, özellikle hızlı bölümlerde, ritimler, *motorik*³¹ bir yapıdadır. Bu terim, tekrarlı ve kesintisiz bir şekilde devam eden müziği tasvir etmektedir. Süitlerdeki *motorik*-ritmik yapıya verilebilecek güzel bir örnek yine 3. Süit'deki varyasyonlardır. Handel 3.Süit'deki *Air* bölümünü daha sonra beş varyasyon halinde geliştirmiştir.

³¹ Almanca'da "motor-gibi" anlamına gelen terim.

Air.

Şekil 6.19. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Air (Ölçü1-4)

Var. 1.

Şekil 6.20. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 1 (Ölçü 1-4)

Var. 2.

Şekil 6.21. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 2 (Ölçü 1-4)

Var. 3.

Şekil 6.22. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 3 (Ölçü 1-4)



Şekil 6.23. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 4 (Ölçü 1-4)

H.W. 2.

Şekil 6.24. Handel, Süit No.3, Re Minör, HWV 428, Varyasyon 5

Burada, ilk üç varyasyon boyunca kesintisiz bir şekilde devam eden onaltılık yürüyüşler, dördüncü varyasyonda 12/8'lik ölçü sayısı ve üçlemeler ile gerilim kazanmıştır. Bu gerilim, son varyasyon olan beşinci varyasyondaki final arpejleri ile muhteşem bir zirve yapmıştır.

6.7. Süslemeler

Süslemeler konusu, Barok müziği icrasındaki en karmaşık konulardan biridir. Barok dönem ve sonrasına ait süsleme sanatına dair yazılmış çok fazla kaynak mevcuttur. Bu kaynaklar süslemelerin nasıl çalınacağına dair pek çok açıklama ve çizelgeler içermektedir. Bu kaynakların bolluğu, süslemeler konusunda net ve herkesçe kabul edilir bilgiler sağlamak yerine hâlihazırda karmaşık olan konuyu daha da içinden çıkılmaz hale getirmiştir. Öyle ki, günümüze kalan bu tip çizelgelerin varlığı bile süslemeler konusunun geçmişte de karmaşık bir konu olduğunu işaret etmektedir. Bu çizelgelerin yazarları da yaptıkları çalışmalarda, konuyu açıklığa kavuşturmak yerine, daha çok kendi fikirlerini ve teorilerini kitaplarına koymayı tercih etmişlerdir.

Stanley Sadie, “*The Idea of Authenticity*” adlı makalesinde, bu durumu çözümlemenin en basit yolu olarak modern bir yorumcunun yapabileceği en doğru yolu göstermiştir. Sadie’ye göre eldeki kaynaklardan, tarih bakımından yorumlanan esere en yakın olanını, kitabın yazarının milliyetinin bestecinin milliyetine yakın olanını tercih etmek en doğrusu olacaktır. Böylelikle icracı, çok büyük bir yorum hatasından kaçınmış olacaktır.

Sadie, Süslemelerin doğasında doğaçlama olduğunu savunmuştur. Ona göre, icracı süslemeleri yaparken, dinleyicide emprovize ediyor hissini yaratmalıdır. Dikkatlice öğrenilmiş ve prova edilmiş bir müzikal cümle bu etkiyi yaratmayacaktır.

Süslemelerin nasıl emprovize edileceği de bir araştırma konusudur. Daha gerçekçi olursak, süslemeler nasıl emprovize ediyor izlenimi yaratacak biçimde yapılmalıdır? Barok dönemde icracılardan, notada belirtilmemiş olmasına rağmen süslemelerin yapılmasının beklendiği tartışmasız bir gerçektir. Solo vokal eserlerin ve enstrümental oda müziği eserlerinin büyük çoğunluğunda süslemelerin eklenmesi yalnızca “uygun” değil “kesinlikle gerekli” olarak görülmektedir. Örneğin süslemelerin olmadığı bir

İtalyan *Adagio*'su veya dümdüz bir *da capo* bölümü, Barok dönem müziği için gülünçtür.³² Müzik, icracıya kendi müzikal zevki ve becerilerini sergileyecek bir biçimde, bu süslemeleri yapmasına izin verecek şekilde, özel olarak tasarlanmıştır.

Yapılan araştırmaların çoğunda süslemeler konusu, milletlere göre stillere ayrılmış, Fransız, Alman ve İtalyan gelenekleri kategorilerinde ele alınmışlardır. Hakkında yazılan en geniş ve yakın tarihli kaynaklardan biri, Friderick Neumann'ın "*Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music with Special Emphasis on J.S.Bach*" adlı eseridir. Bu araştırma da, aynı şekilde Fransız, Alman ve İtalyan geleneklerini ayrı ayrı incelemiştir. İngiltere'deki gelenekler hakkında yapılan araştırmalar ise çok az ve yetersizdir.

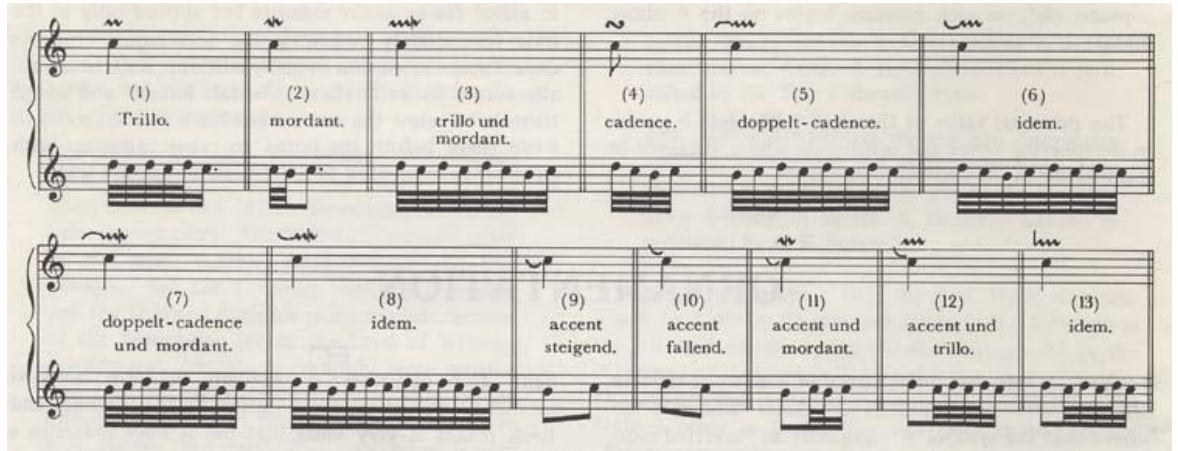
Handel'in çağdaşı olan J.S.Bach'ın, en büyük oğlu Wilhelm Friedemann Bach için yazdığı *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* adlı kitaptaki süslemeler tablosu, bu konuda uzun zamandan beri kullanılan referanslardan biridir. Sadie'nin tavsiyesinden yola çıkacak olursak, burada Handel'in kullandığı süsleme işaretlerinden bahsederken, onun çağdaşı olan J.S.Bach'ın bu tablosundaki Almanca süsleme isimleri kullanılabilir.

J.S.Bach'ın en büyük oğlu Wilhelm Friedemann için yazdığı, *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* adlı eserinde, bestecinin kendi eliyle yazdığı süslemeler tablosu ve aynı tablonun modern notasyonda başka bir örneği:

³² Sadie,445.



Şekil 6.25. Bach'ın kendi el yazısı ile süslemeler



Şekil 6.26. Bach'ın süslemeleri, modern notasyon.

Sekiz Büyük Süt'in geneline bakıldığında, Handel'in *Allegro-füg* bölümlerinde hiç süsleme işareti kullanmadığı, fakat bunun dışındaki bütün bölümlerde çok miktarda süsleme yazdığı görülmektedir. Bu süslemeler Fransız bestecilerde olduğu gibi aşırı ayrıntılı bir biçimde yazılmamıştır. Besteci, Sekiz Büyük Süt koleksiyonunda, yalnızca beş farklı süsleme işareti kullanmıştır. Bunlar, Bach'ın şemasında görülen isimlerle aşağıda belirtilmiştir:

- 1- “tr”
- 2- Trillo
- 3- Mordant
- 4- Cadence
- 5- Doppelt-cadence und mordant.

Handel *Allegro* bölümlerde (gerek *Allegro-Fuga* gerek yalnızca *Allegro* olarak isimlendirilmiş bölümlerde) hiç süsleme işaretleri kullanmamasının sebebini öğrenmek için, Barok Dönem *Allegro*'sunu anlamak gerekmektedir. Barok dönem müziğinin en önemli isimlerinden biri olan Quantz, “*Flüt İcrası Üzerine*” adlı tezinde, bir *Allegro* bölümün nasıl çalınacağı konusunda şunları söylemiştir:

“Bir *Allegro* bölümün en önemli özelliği neşeliliği ve canlılığıdır. *Allegro*, icracının çalabileceğinden daha hızlı çalınmamalıdır çünkü bu bölümler zor pasajlar içermektedir. Hız, bölümün en zor yerine göre ayarlanmalıdır. Öte yandan, *Allegro* her ne kadar canlılık gerektirse de, kontrollü ve uygun bir tempodan sapmamak gerekir. Aceleye getirilen her şey, kulakta rahatsızlık ve tatminsizlik yaratacaktır. İrcacının amacı her zaman duyguyu ve fikri ifade etmek, ortaya koymak olmalıdır ve yalnızca hızlı çalmak amaç olmamalıdır. Bundan dolayı icracı, dinleyende güzel bir etki bırakmak istiyorsa *Allegro*'yu ateşli bir ifade ile çalmalı ve tempoyu asla aceleye getirmemelidir çünkü bu yapılsa, bölüm bütün zarafetini yitirir.”

Handel'in süitlerindeki *Allegro* bölümlerde II ve VII numaralı süitler dışındaki *Allegro* başlıkları aslında füg yerine kullanılmıştır. Quantz'ın ifadesinden yola çıkarak Handel'in hâlihazırda son derece karmaşık yapıda olan kontrapuntal yazı biçimine ek olarak süslemeler kullanmak istemediği ve bölümün hızlı fakat yalın karakterini korumak istediği düşünülebilir. Bu füg bölümleri, *Allegro* tempoda çalındığında süslemeye elverişli olmayan bir yapıdadır.

Handel'in süslemeleriyle ilgili diğerk bir dikkat çekici nokta, ilk bakışta aynı anlama geldiği düşünölen *tr* işareti ve *Trillo* işareti'nin kullanımüdür. Bu iki işaret kitap boyunca çok sık olarak kullanılmıştır. *Trillo* J.S.Bach'ın tablosunda gösterildiği biçimde yazılırken, *tr* için özel bir işaret kullanılmamış, bu iki harfin italik biçimde yazılışı ile belirtilmiştir. *Trillo*, üzerinde bulunan ana notanın bir üst sesinden başlayarak yapılır ve ana seste biraz bekleyerek sonlandırılır. Öte yandan *tr*, ana sesin bir üstünden başlar ve kendinden sonra yazılı olan notaya aralıksız, duraksız biçimde bağlanır.

Bu iki işaretin arasındaki fark dışında Handel'in süslemeleri oldukça temiz ve sorulara sebep olmayacak biçimde, düşünölererek yerleştirilmiştir. Bestecinin doğaçlama konusundaki üstünlüğü ve yaşamı boyunca Fransız stilinden ziyade İtalyan stiline yakın durmuş olduğu düşünöldüğünde, süitlerin icrasında ek süslemeler yapılması konusunda daha serbest bir tutum izlenebilir.

III. Süit'in Presto bölümünde görölebileceği gibi, piyanoya göre çok daha hafif tuşlara sahip olan klavsende mümkün olan bazı süslemeler, piyano icrasında daha güçtür ancak bu süitlerde çok sık karşılaşılan bir durum değildir.



Şekil 6.27. Handel, Süit No.III, Re Minör, HWV 428, Presto

Sonuç olarak, Sütler Handel'in vitüözitesini ortaya koyan teknik zorlukların yanı sıra bir opera ve oratoryo bestecisinin müzikal ve melodik zenginliğini içermektedir. Alman asıllı bir besteci olarak Handel, klavsen için yazdığı sütlerinde, Avrupa müziğinin pek çok formunu ve stilini birleştirmiştir. Eserlerinin yorum özellikleri daha çok İtalyan stiline yakındır.

Bestecinin klavsen için yazdığı bu eserleri piyanoda yorumlamaya, bir transkripsiyon gözü ile bakılmalı ve Barok dönemin stil ve yorum özelliklerini modern bir enstrümanda ortaya çıkarmanın yolları üzerinde düşünölmelidir. Çalışmanın bundan sonraki bölümü, sütlerin bu yorum özelliklerini ele almaktadır.

7. BAROK MÜZİK'TE ve HANDEL'İN SUİTLERİNDE YORUM ÇALIŞMALARI

“Bugünün müzisyenleri, özellikle de yorumcuları, eski müziğe bilinmeyen, yabancı bir olgu yargısıyla yaklaşmaktadır. Müzikteki bir zıtlığı veya bir imgeyi ne kadar yerinde olursa olsun keşfetmek ya da yorumlarına yansıtma gibi bir niyetleri ve cesaretleri yoktur. Dönemin renk ve karakteristik özellikleri konusundaki belli belirsiz bilgileri, onları her adımda durdurmakta ve ürkekletmektedir. Yorumları, “saf müzik” diye adlandırdıkları donuk bir yapıya indirgenmiştir.”³³

Wanda Landowska'nın bu sözleri Barok müzik icrasında yorumcuların en sık karşılaştığı ikilemi ifade etmektedir. Yorumcu, doğru icra amacıyla notada yazana körü körüne bağlı bir yol mu izlemeli yoksa edindiği bilgiler rehberliğinde, bestecinin yazdığı müziği yeniden mi yaratmalıdır?

Seçtiği yol hangisi olursa olsun, Barok müziği piyanoda icra etmeye hazırlanan bir piyanistin, eserleri çalışırken pek çok sorunla karşılaşacağı açıktır. Bu sorunlar, nota yazısındaki farklılıklar olabileceği gibi klavsen için yazılmış bir eseri piyanoda yorumlamanın getirdiği sorular, nüans, cümleme, tempo, ritmik belirsizlikler, süslemeler gibi konuları içerebilir.

Bütün Barok dönem bestecilerinin eserlerinde, Johann Sebastian Bach'ın eserlerinde gördüğümüz ve alışık olduğumuz netliği ve sorunsuz nota yazısını bulmak mümkün olmayabilir. Handel'in süitleri de birçok Barok dönem bestecisinde görüldüğü gibi gerek basım gerek nota yazısındaki ayrıntılar açısından bir takım belirsizlikler içermektedir. Bunun yanı sıra, araştırmanın daha önceki bölümlerinde ele alınan Barok dönemdeki stil çeşitlilikleri, eserlerin yazılış amaçları, nota basımcısının titizliği gibi etkenlerden kaynaklanan farklılıklar da yorumcunun göz önünde bulundurması ve araştırması gereken konulardır.

³³ Landowska on Music, sy. 404.

7.1. Erken Müzik ve Otantik İcra

20. yüzyılın başında, yorumlarını Barok müzik icrası konusundaki tarihsel araştırmalarla destekleyen müzisyenlerin yarattığı akıma “Erken Müzik” denmiştir.³⁴ Eserleri mümkün olduğunca aslına en yakın bir biçimde icra etmeyi amaçlayan müzisyenler, el yazması veya bulunabilen en orijinal notaları derinlemesine incelemenin yanı sıra, çoktan unutulmuş olan enstrümanları çalmayı yeniden öğrenmişlerdir. Müzelerde saklanan ve artık çalma teknikleri çoktan unutulmuş olan enstrümanlar, Barok dönem bestecileri ve pedagoğları tarafından yazılmış olan, icraya dair bazı çok önemli kaynaklar ışığında yeniden keşfedilmiştir.

Bu kaynaklara verilecek pek çok örnekten bazı önemli olanları şunlardır:

Carl Philipp Emanuel BACH: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*. (1753-1762)

Sébastien de BROSSARD: *Dictionnaire de musique*, 1703

François COUPERIN: *L’art de toucher le clavecin*, 1717

Georg MUFFAT: *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium*, 1695-1698.,

Johann Joachim QUANTZ: *Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût dans la musique*, 1767.

Jean-Jaques ROUSSEAU: *Dictionnaire de musique*, 1767.

Aslına mümkün olan en yakın icraya ulaşma çabası, Barok dönem enstrümanlarında tını ve balans arayışları, akort farklılıkları gibi konularda araştırmalar gerektirmiştir.

³⁴ Erken Müzik, periyod enstrümanlarının kullanımı ve icraya tarihsel bir yaklaşımı işaret eden bir deyimdir. Bu tanım, icra tarihinde bu, hakkında çok az bilgi bulunan dönemin yeniden doğuşunun, felsefesinin ve amacının (bestecinin eserini, o dönemde duyduğu biçimde duyma arzusu) ismi olmuştur.

Stanley Sadie, “*The Idea of Authenticity*” isimli makalesinde, günümüzdeki Barok müziği icracılarının amacını, bestecinin yaşadığı dönemde ortaya koyduğu performansı yinelemekten ziyade, eserlerini yazarken idealize ettiği icraya mümkün olduğunca yaklaşabilmek olarak açıklamıştır. Amaç bir röprodüksiyon değil bestecinin idealidir. Besteciler, eserlerini o dönemki belli enstrümanlar ve şahsen tanıdıkları müzisyenler için yazmışlardır. Bu enstrümanların veya müzisyenlerin yorumlarının birebir kopyasını ortaya koymak imkânsız bir amaçtır. Bu durumda, bir icracı, aslına en yakın bir performans için ne kadar ileri gidebileceğini, aslına sadık performansın anlamını, günümüzdeki estetik geçerliliğini ve ne derece ulaşılabilir olduğunu sorgulamalıdır.

Sadie, makalesinde, icrada “aslına uygunluk” (veya diğer bir deyişle “otantik icra”) amacının ulaşılamaz bir amaç olduğunu savunmuştur. Ona göre geçmişle ilgili bilinmeyen pek çok konu vardır; ayrıca bu dönemin enstrümanlarının tam olarak nasıl oldukları bile bilinmemektedir. Sadie şunları yazmıştır:

“Bir *Stradivarius* keman veya *Blanchet* harpsikord diyelim ki 1700 yılında yapılmış olsa, yapımından sonraki birkaç yıl boyunca *aslı gibi* veya *otantik* biçimini muhafaza edebilecektir fakat bu enstrüman üç yüz yıllık bir kullanım ya da ihmalden sonra, elbette ki farklı tınlayacaktır. Her ne kadar iyi bakılırsa bakılsın, orijinal kondisyonuna sadık bir biçimde yenilenirse yenilensin, bir Barok enstrümanın ilk halini öğrenmemiz artık imkânsızdır. Böyle bir enstrümanın aslına sadık, modern bir kopyası belki daha ikna edicidir ama yine de tartışmaya açıktır.”

Günümüzde, bu aslına sadık biçimde yeniden yapılan modern enstrümanlara, “periyod enstrümanları” denmekte ve “otantik” kelimesinden uzak durulmaktadır. Benzer sebeplerden dolayı araştırmacı, eleştirmen ve icracılar, “otantik icra” tanımlamasından kaçınmakta ve bunun yerine “tarihsel farkındalık”, “tarihsel bilinçlilik” gibi tanımları daha güvenli bulmaktadırlar çünkü bu deyimler yine bir amacı işaret etmekle beraber, icracının bilinçlilik derecesini, bilgi derecesini ortaya koymamaktadır.

Aslına uygun icra akımı hemen hemen yüzyıllık bir geçmişe sahiptir. 19.yüzyılda, Mozart'ın *Messiah* adlı eserine eklenti olarak yapılan eşlikler eserin orijinal haline sadık kalınmamasıyla İngiltere'de ağır eleştirilerin hedefi olmuştur. Fakat bu eleştirilerin asıl sebebi ilerici bir müzik performansını desteklemeyen, muhafazakâr bir müzik zevki nedeniyle ortaya çıkmaktadır. “Aslına uygun performans” a duyulan ilgi, gelişimini çok daha derin bir kültürel olguya borçludur: insanlığın faaliyetlerine evrimsel açıdan bakmanın sonu ve bununla birlikte doğan, modern anlayışa duyulan güvensizlik; en son gündemde olanın en doğru ya da en iyi yol anlamına gelmediği fikri bu arayışa sebep olmuştur. 18.yüzyılda başlayan Bach Diriliş'i, Mendelssohn'un, J.S.Bach *St.Matthew Passion* 'u ortaya çıkarması ile parlamıştır. Bu alandaki en önemli ve kapsamlı çalışmaları ilk yapan kişi ise Arnold Dolmetsch'tir. Klavsen, Wanda Landowska sayesinde 20.yüzyılda yeniden hayat bulmuş ve ilgi odağı olmuştur. *Collegium musicum* akımı Alman üniversitelerinde başlamıştır ve ilk *Collegium* Hugo Riemann tarafından Leipzig'de 1908'de kurulmuştur. Handel'in operalarının yeniden sahnelenmesi Almanya'da 1920'lerde başlamıştır. Aynı dönemde, çoğunlukla Barok dönem eserleri icra eden Anthony Bernard'ın Londra Oda Orkestrası ve Boyd Neel Yaylı Çalgılar Orkestrası kurulmuştur. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise Dolmetsch'in 1915'te yaptığı ilk çalışmayı takiben, Thurston Dart ve Robert Donington'un kitapları yayınlanmıştır. Periyod enstrümanları kullanılan orkestraların ortaya çıkışı ise 1970'leri bulmaktadır. Christopher Hogwood'un *Academy of Ancient Music* adlı orkestrası bu alanda bir ilktir ve onu John Eliot Gardiner ve Roger Norrington'un orkestraları takip etmiştir. Bu orkestralar, zamanla müzik dünyasında önemli bir yer edinmiş, yalnızca antika enstrümanları icra ettikleri için değil, geleneksel performansa güçlü bir alternatif olarak da dikkat çekmişlerdir.

19. yüzyılda başlayan ve 20.yüzyılda gelişen bu akım ile yorumcuların Barok dönem eserlerine yaklaşımları büyük bir değişim geçirmiştir. Daha önceleri bazı piyanistler Barok eserleri romantik akımın gereği olarak daha duygusal ve dramatik bir yaklaşımla yorumlamışlardır. 20. yüzyılda yapılan bu tarihsel araştırmalar ise süslemeleri, basamaklı nüansları, tempo gibi estetik ölçüleri açığa çıkarmış ve Barok dönem bestecilerinin idealindeki performansa mümkün olduğunca yaklaşılmasını sağlamıştır.

Günümüzde yorumculardan ve hatta öğrencilerden, Barok eser icralarında tarihsel bilinçlilik içeren bir yorum beklenmektedir.

Aslına sadık bir icra ortaya koymak amacıyla yola çıkan bir piyanist, Barok döneme ait bir eseri yorumlarken şu konularda belirsizlikler içinde kalabilir:

7.2. Doğru Yazılı Kaynağı Bulmak

Her performansın başlangıç noktası, notadır (tekst). İcracı, bu notayı, bestecinin arzu ve amaçları doğrultusunda okuyabilecek ve yorumlayabilecek donanımda olmalıdır. Barok dönem kendinden önceki dönemler ile karşılaştırıldığında, yazılı kaynak konusunda çok zengindir. Buna rağmen bu yazılı kaynaklar ve elyazması notalar bize icranın nasıl olması gerektiği konusunda yeterince iyi bir rehber değildir. Yalnızca notayı doğru okuyup yorumlamak da tek başına yeterli değildir çünkü çoğu zaman aynı eserin farklı el yazması çeşitleri bile bulunmaktadır: Barok dönemde, Klasik ve ondan sonraki dönemlerin aksine, yazılı nota üzerinde değişiklik yapmak pek çok besteci için olağan bir şeydi. Ayrıca, bir bestecinin, o dönemde yazdığı eserleri yönetmesi, icracıyı (veya bir müzik topluluğunu) çalıştırmaları olağan bir durumdur; böylelikle besteci, icracıların performansına göre eser üzerinde değişiklik yapabilmekteydi. Bazı durumlarda notaya bağlılık tamamen ortadan kalkmaktaydı. Halkı konser salonlarına çekmek amacıyla yapılan değişiklikler veya bir operacının kendi arzusu doğrultusunda yaptırdığı değişiklikler sebebiyle eserler, bestecilerin yazdıklarından oldukça farklı şekillerde seslendiriliyordu.

Bu durum yalnızca operalara özgü değildir; konçerto ve sonat gibi türlerin de birbirinden farklı basımları bulunmaktadır. Böyle bir durumda, bir editör ne yapmalıdır? İlk başta yazılmış olan versiyonu otantik olarak kabul edebilir. Başka bir açıdan bakan editör ise eline geçen her versiyonu değerlendirebilir, harmanlayabilir ve içlerinden uygun bulduğu öğeleri seçerek daha önce hiç var olmamış bir edisyon ortaya koyabilir.

Bunun orta yolu bestecinin imzasını taşıyan bir yayın bulmak (ki bunlar Geç-Barok döneme kadar görülmemiştir) veya besteci ile bağlantısı bulunan bir enstitü, kilise veya sarayın yayını olan notadan yola çıkarak çalışmaktır. Bazen bu tür bir yayından bile iki farklı versiyon bulunabilmektedir. Bu durumda yapılacak şey, bu eserin hangi amaca hizmet için basıldığına dikkat etmektir. Elbette bir eserin kesin olarak doğru kabul edilen versiyonunu bulmak ve bunu düzenlemek 19. yüzyılda icat edilmiş olan editörlük mesleğinin amacı olabilir fakat bu amacı gütmek, Barok dönem eserleri için anlamsız ve hatta yanıltıcıdır. Örnek olarak Handel'in bir oratoryosunu ele alırsak, her dini törende farklı notalar kullanılmış, farklı sanatçılarla farklı gruplamalar yapılmıştır. Eldeki korocular, icranın istenen uzunluğu gibi durumları göz önünde bulundurursak Handel'in bu tek bir eserin bir düzine icrasını, aynı yazılı nota üzerinden yönettiğini düşünmek anlamsızdır.³⁵

Handel'in klavye için yazdığı eserlerin çok farklı basımlarının varlığı araştırmanın 6. Bölümünde anlatılmıştır. 1720 tarihli sütler ise bestecinin kendi inisiyatifiyle basılmış ve düzenlemesi kendisi tarafından yapılmıştır. Bu edisyonun günümüze kadar muhafaza edilmiş olması sebebiyle sütler yukarıda belirtilen problemleri içermemektedir.

7.3. Nota Yazımında Belirtilmeyen Unsurlar

Bir eserin güvenilir ve kabul edilir bir yayını bulmak Barok dönem icrasının yalnızca başlangıç noktasıdır. Nota yazısı, icracıya nasıl çalması gerektiği konusunda kesin bir rehber değildir çünkü Barok dönemdeki icracıların yapması beklenen, nota üzerinde belirtilmemiş bazı âdetler bulunmaktadır. Bu âdetlerden bazıları uluslara, coğrafi bölgelere ve enstrümanların neden olduğu kısıtlılıklara göre değişmektedir. Bu noktada göz önünde bulundurulması gereken konular ulusal stillere göre ayrılan ritmik yapılar ve süslemeler gibi yorumsal farklılıklardır.

³⁵ Sadie, 436.

7.4. Doğru Tempoyu Belirlemek ve Diğer Ritmik Problemler

Her bölüm, kendine uygun bir *Ritardando*, *Allargano* 'su olduğu gibi, kendine ait bir temposu da vardır. Bu tempoyu belirlemek için karşılaştırma, araştırma ve önsezi gereklidir. Eğer çalınan eser belirli bir dans ise, bu dansın karakterini bilmek tempoyu belirlemek için yeterli olacaktır. Yavaşlık ve çabukluk göreceli olabileceği gibi, bir eserin hakkıyla çalınması ve her sesin belirtilerek, her es'in hakkının verilerek yapılabilmesi için belli bir sürati aşmamak da akıllıcadır. Böylelikle, bir eserin temposunu, en küçük değerdeki notanın rahat ve temiz bir şekilde çalınabileceği biçimde seçmek doğru olacaktır.³⁶

Yazılı ritimle icra edilmesi beklenen ritmin farklılığı da icracı için bir endişe kaynağıdır. Bu geleneğin en iyi bilineni ve en karmaşık olanı bir Fransız geleneği olan *Notes inégales* (eşit olmayan notalar)'dir. Bu, eşit uzunluk değerlerinde yazılan notaların farklı değerlerde çalınması geleneğidir. Genellikle ilki uzun ikincisi kısa olarak çalınır. Birçok Fransız müzik teorisyeni tarafından bu konuda çalışmalar yapılmış fakat bu yöntemin uygulanış biçiminde bir uzlaşmaya varılamamıştır. İlk sekizlik, ikincisinden ne kadar uzun olmalıdır? Bu gelenek yalnızca Fransız eserlerinde mi uygulanmalıdır? Bütün Fransız Barok eserlerinde mi uygulanmalıdır? Bütün Barok dönemde mi yoksa Barok dönemin belli yılları içinde mi uygulanmalıdır? Müziğin tüm türlerinde, Fransız etkisindeki Alman, İtalyan ve İngiliz bestecilerin eserlerinde de uygulanmalı mıdır? Bu soruların cevabını bilinmemektedir.

Aynı sorular, yine bir Fransız geleneği olan “fazladan noktalı çalma” yani noktalı bir ritmin abartılarak çalınması âdeti için de geçerlidir. Paris'deki Lully'nin bir uvertürünü çalarken ne yapılacağı bellidir fakat Leipzig'deki Bach'ın veya Londra'daki Handel'in Fransız stilinde yazdığı uvertürler nasıl çalınmalıdır? Besteciler bu eserleri yazarken Fransa'daki bu ritmik geleneklerden haberleri var mıydı veya çalgıcılardan eserlerini

³⁶ Landowska on Music, 381

icraları sırasında bu geleneği uygulamalarını bekliyorlar mıydı? Özellikle Handel'in müziğinde karşımıza çıkan nota yazısındaki ritmik tutarsızlıklar ne kadar önemliydi?

Araştırmalar göstermektedir ki, Barok dönemde yazılan bir eserin evrensel olarak doğru kabul edilecek tek bir icrası olamaz. Bu dönemki icralar uluslara, coğrafi bölgelere, farklı dönemlere, repertuarlara ve geleneklere göre değişmektedir.³⁷

Tempo ile ilgili belirsizlikler konusunda başka önemli bir nokta da çağımızdaki yorumlar ile Barok dönemdeki tempolar arasındaki olası farklılıktır. Periyod enstrümanları, geleneksel enstrümanlara göre daha çabuk hareketlere elverişlidir. Daha hafif ve daha az sesi olan bu enstrümanları çalanlar, performanslarında içgüdüsel olarak daha hızlı tempoları tercih etmektedirler. Göz önünde bulundurulması gereken ve bu durumu destekleyen bir başka gerçek de, zamanla, sanatçıların ve şeflerin daha yavaş tempoları tercih etmeleridir. Bu durum Klasik dönem icralarında çok belirgindir. Mozart ve Beethoven senfonilerinin daha eski kayıtları, yeni kayıtlara göre belirgin bir şekilde kısadır. Öyle görünüyor ki, bir eser klasikleştikçe, icracıların esere attıkları önem ve anlam büyümekte, bestecilerin eserleri için öngördüklerinden çok daha başka bir hal almaktadır. Barok dönemde, enstrümanda dokunaklı ve güzel bir ton elde etme arayışı yoktur. O dönemde müzik üzerine yazılan metinlerde nadiren *ton güzelliğinden* bahsedilmektedir. Günümüz icralarını yavaşlatan da, modern enstrümanların elverişliliği ile iyice istismar edilen bu “güzel ton” arayışıdır.³⁸

Tempo ile ilgili çok az kesin bilgi günümüze ulaşmıştır; bunlar, birkaç teorisyenin tempo önerileridir. Metronomun olmadığı günlerde saatin sarkacı, bir insanın normal kalp atışı veya doğal yürüyüş hızı temel alınmaya çalışılmış, bazı danslar için uygun hızlar tasvir edilmiş veya geleneksel İtalyan tempo terimleri açıklanmaya çalışılmıştır.

³⁷ Bu konu araştırmanın Barok Dönem bölümünde ele alınmıştır.

³⁸ Sadie, S. (1998). The Idea of Authenticity. J.A.Sadie (Ed.). Companion to Baroque Music (s.435-445). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bütün bunlar çok genel bilgilerdir. Dönemin İtalyan müzik terimlerinin pek çoğu, müziğin fiziki hızını belirlemekten ziyade eserin ruhunu, havasını ve ifadesini tasvir etmeye yaramaktadır. Bildiğimiz kesin bir şey vardır; eser boyunca değişmeyen, tekdüze tempo anlayışı modern bir anlayıştır ve Frescobaldi'den Beethoven'a kadar olan dönemde müziğin ifadesel içeriğine uygun ve destekleyici bir şekilde tempo değişikliği yapmak son derece normal ve kabul edilebilir bir şeydir.

Quantz, “Flüt İcrası Üzerine” adlı eserinde Bach-Handel dönemi dans formlarının icrası ve tempoları konusunda yazdıkları ile paha biçilmez bir kaynaktır. Dolmetsch, “*The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*” adlı kitabında bu bilgiler ışığında süitlerdeki dans bölümlerinin tempolarının yaklaşık metronom değerlerini sunmuştur:³⁹

Entrée, Loure, Courante	(♩) : 80
Sarabande	(♩) : 160
Chaconne	(♩) : 160
Passacaille	(♩) : 180
Musette	(♩) veya (♩) : 80
Furie	(♩) : 160
Bourée, Rigaudon	(♩) : 160
Gavotte	(♩) : 120
Rondeau	(♩) : 140
Gigue, Canarie	(♩.) : 160
Menuet	(♩) : 160
Passepied	(♩) : 180
Tambourin	(♩) : 180
Marche	(♩) : 80

Bu yaklaşık değerlerin, dans hareketlerine göre hesaplanmış olduğu ve bazı durumlarda enstrümantal süitlerdeki bölümlerle uyuşmayabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

³⁹ Dolmetsch, 51.

7.5. Süsleme İşaretlerine Sadık Kalmak

Süslemeler müziğe zarafet kazandıran dekoratif unsurlar olabildikleri gibi klavsende yavaş bölümlerde sesi uzatmak, bazı seslere aksan vermek gibi işlevlere de sahiplerdir. Org ve klavsen gibi vurgu belirtme imkânı olmayan enstrümanlarda uyumsuz bir sesle başlayan süslemeler dikkati uygulandıkları ana sese çekerler.

Landowska'ya göre süslemeler, kişinin tercihen yapıp yapmayacağı, müziğe sonradan eklenmiş süs, “bir çeşit kurdele ya da yıldız” gibi düşünülmemelidir. Yazılan bir süslemenin yapılmaması gibi bir seçenek yoktur. Ona göre süslemeleri oluşturan notalar da dekore ettikleri müziğin bir parçasıdır ve *Appliquéd* yapılar gibi düşünülemez. Bu süslemeler bestecinin müzikal fikrini ve müziksel ifadeyi güçlendirmektedir. Bir süslemenin ifadesel değeri, ana sesin değerinden daha az değildir.

Landowska süslemelerin müzikte iki tip rolü olduğunu söylemiştir:

1-Dikey: Armoni ile ilişkili etki: Örneğin bir akora yabancı bir ses tınısı ekleyerek (*Mordan*'lard olduğu gibi) disonanslar yaratmak. Bunun dinleyicide yarattığı şaşırtıcı etki ile monotonluktan kaçınmak.

2-Yatay: Melodiyi ve ritmik yapıyı zenginleştirmek.

Barok dönemde bazı besteciler süslemelerin içeriğini açıkça yazmayıp bu içeriği icracının yaratıcılığına bırakmaktaydılar. Handel'in, kullandığı sade süsleme işaretleri ve bazı süit bölümlerine hiç süsleme yazmamış olması göz önünde alındığında, bestecinin bu gruba dâhil olduğu düşünülebilir.

7.6. Nüanslar ve Tını Arayışları

Bir diğer sorun da Barok dönemde bestecinin duymak istediği tınıya yaklaşma çabasıdır. Donnington, “*Baroque Music, Style and Performance, A Handbook*” isimli kitabında “Barok ton”un iki temel karakteri olduğunu söylemektedir:⁴⁰ Transparan bir sonorite ve keskin bir artikülasyon.⁴¹

Yaratılacak sesteki en büyük etken enstrümandır. Barok dönem enstrümanları ile günümüz enstrümanları arasındaki fark oldukça fazladır. 19. yüzyıl başından itibaren müzik enstrümanları ve hatta değişmeyen bir enstrüman olan insan sesinin tekniği bile, giderek daha yüksek ses isteğimiz nedeniyle büyük bir değişim geçirmiştir. Saray salonlarından halk salonlarına geçişin bu değişimdeki payı çok büyüktür.

Tüm bu farkların yanı sıra klavsen için yazılmış eserleri çalan piyanistlerin de iki enstrüman arasındaki tını farklılıklarını anlamaları gerekmektedir. Klavsen için yazılmış bir eseri piyanoda yorumlamak bir tür transkripsiyon çalışmasıdır. İki enstrüman birbirinden oldukça farklı olduğundan dolayı piyano ile klavseni taklit etmek anlamsızdır. Handel’in müziği piyanoda çalındığında, bu enstrümanın farklı olanaklarından yararlanmak da, onu istismar etmek de mümkündür. Yapılması gereken, öncelikle bu enstrümanlar arasındaki farklılıkları tanımaktır.

Klavsende olmayan ve piyanoda olan en güzel özelliklerden biri melodi çizgisi ile bas partisi arasındaki mesafenin daha geniş olması ve aradaki bu alanı arpejler ve diğer belirgin figürler ile doldurma olanağıdır. Tüm bu figür kombinasyonları da bir sonraki armonik değişime kadar pedal ile desteklenebilmektedir. Fakat piyanodaki çekiçlerin tele vurduğu andaki güçlü ton, dinleyicinin her sefer dikkatini çekmekte ve bu da kontrapuntal müzikteki farklı partileri takip etmeyi güçleştirmektedir. Klavsen, basılı

⁴⁰ Donnington, 167.

⁴¹ Müzikteki detayları kesin bir biçimde yansıtabilen ve atmosferik izlenimler yaratmak amacıyla yapılan uygulamaların olmadığı bir çalış şekli.

sesi uzun bir süre yaşatmaz fakat kontrapuntal çizgiyi duyurmak konusunda piyanoya göre, bu açıdan daha elverişlidir. Modern piyanolarda ses titreşimi o kadar kuvvetli ve uzundur ki susturucu mekanizma yeterli gelmemektedir. Piyanodaki bu büyük ve güçlü ses ve aynı zamanda hafif ve belli belirsiz olacak derecede *piano* yapmak için çekiçlere konan keçe kaplamalar, Barok dönemin gerektirdiği temiz ve net bir ton yaratmakta birer zorluktur.

Piyano icrasında genel eğilim melodiye üstünlük tanımak ve eşlik seslerini ikinci planda tutmak şeklindedir. Oysa polifonik müzikte partiler her an aynı önemde olmasalar da eşlik diye bir kavram yer almamaktadır. Ayrıca piyanoda partiler arası dengeyi korumak için parmakların sürekli kontrolü gerekirken, klavsende konuyu içeren partileri ön plana çıkarmak için bir çaba gerekli değildir. Tuşe ile ilgili melodik veya armonik bir dengesizlik sorunu yoktur. Barok kontrapuntal yazısı, partilerin eşit ağırlıklı olduğu bir dengede iyi sonuç vermektedir. Bu sebeple piyanist, bir fügenin çalışırken analiz etmeli ve fügenin temalarını her geldiği noktada bilinçsizce ön plana çıkarmamalıdır. Eserin konu dışında kalan öğelerinin dinlenmeye uygun olmadığı izlenimini yaratmak icracının bilgisizliğini ortaya koymaktadır.

7.7. Artikülasyon

Artikülasyon temiz aksanlar ve keskin ataklar biçiminde olmalı, ani ve büyük ataklar şeklinde yapılmamalıdır. Sert *Sforzando*'lardan kaçınılmalıdır. Barok müzik, hantal bir artikülasyon yerine canlı bir artikülasyon gerektirmektedir.

Hiç kesilmeyen bir *Legato* yanlıştır çünkü her zaman cümlelemeler ve birbirinden ayrılarak gruplanması gereken figürler olacaktır. Aynı şekilde sürekli bir *Staccato* da yanlıştır çünkü her zaman duyurulması gereken sesler, verilmesi gereken aksanlar olacaktır. Monoton ve duygusuz bir müzik çizgisi ne kadar kötüyse abartılı cümleler, fazla belirgin aksanlar ve nefessiz bir çalış da o kadar yanlıştır.

7.8. Teras Nüanslar

Nüans yelpazesi son derece kısıtlı olan klavsende yalnızca piano ve forte aşamalı olarak yapılabilmektedir. Teras nüans adı verilen bu uygulamada ses yüksekliğinin yavaş yavaş artması mümkün değildir; yalnızca iki zıt nüansın ani bir biçimde değişimi mümkün olabilmektedir. Piyanonun olanaklarını, klavsenin bu kısıtlı nüans imkanlarına indirgemek doğru olmayacaktır ancak teras nüans bir stil özelliği olarak kullanılabilir.

Görüldüğü üzere otantik veya aslına uygun icraya ulaşma çabası sonu belirsiz sorunlar içermektedir ve hemen hemen imkânsız bir amaçtır. Tarihsel ve estetik açıdan yukarıda belirtilen sorunların bir kısmı eski yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilerle çözülebilirken, Barok tınıya ulaşmak gibi arayışlar belirsizliklerle sonuçlanmaktadır. Donnington, “*Baroque Music, Style and Performance, A Handbook*” adlı kitabında, ideal ve doğru yorumu şöyle tarif etmektedir:

“Barok stili ve performansı ile ilgili bütün özellikler arasında en çekici gelecek olan unsur, müziğin akıcı karakteridir. Bir dönem katı, disiplinli, ritmik olarak değişmez ve monoton bir sonoriteye sahip olduğu düşünülmüş olan bu müziğin, aslında tüm bu sıkıcı özelliklerden çok uzak ve çeşitliliklerle dolu olduğu anlaşılmalıdır. Dışarıdan bakıldığında görülen simetrinin altında esneklik, yetersiz nota yazısının altında icracıya bırakılan birçok seçenek yatmaktadır. Düzen ve oran kayıtsız şartsız gerekli olsa da bu Barok müziğin yalnızca bir yüzüdür, diğer yüzü ise cesaret ve hayal gücüdür. Tüm bu özelliklerin dengede olduğu bir icra aslına en sadık ve doğru icra olacaktır. Yorumda, müziğe ne gereksiz bir şekilde atfedilen fazla yük ve ağırlık ne de bastırılmış ve cansız bir enerji doğrudur. Gerekli tekniklerin uygulandığı, stil bakımından bilinçlilik içeren müziğin doğal akışı, doğru bir icra için yeterli olacaktır.”⁴²

⁴² Donnington, 171.

8. SONUÇ

Handel'in 1720 tarihli süitleri günümüzde gerektiği ilgili göremiyor olsa da yazıldığı dönemde çok sevilen ve popüler olan bir settir. Bu durumun sebebi süitlerin, alışık olduğumuz süit düzeninden biraz daha farklı olmasının yanı sıra nota yazımındaki bazı belirsizliklerdir. Bu belirsizlikleri ortadan kaldırmak için bestecinin eserlerini ve stilini yakından tanımak gerekmektedir. Eserlerin yazılış amacını ve tarihçesini göz önünde bulundurulmalı, bir Barok süitin yorumlanmasında gözetilecek unsurlar araştırılmalıdır.

Pek çok ülkede bulunmuş ve farklı alanlarda eserler vermiş olan Handel'in süitleri de stil çeşitliliği bakımından zengindir. Ağırlıklı olarak İtalyan stilinin izleri eserlerinde görülmektedir. İtalyan stilindeki süsleme yazısı yorumcuya bir parça özgürlük bırakmaktadır. Yer yer doğaçlama benzeri yazısı, bu bölümlerin kendilerine özgü karakteri konusunda bilinçli bir yorum talep etmektedir.

Süitlerin piyanoda icrası, bu eserlerin tamamen modernize edilmesi anlamına gelmemeli; aksine, stil ve karakterlerini daha iyi ortaya koyabilmeyi amaçlayarak piyanonun geniş olanaklarından yararlanılmalıdır.

9. KAYNAKÇA

- Abraham, G. (1935). Handel's Clavier Music. *Music&Letters*, 16(4), 278-285. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://www.jstor.org/stable/728723>.
- Ataman, A.M. (1947). *Musiki Tarihi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Best, T. (1971). Handel's Keyboard Music. *The Musical Times*, 112(1543), 845-848. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://jstor.org/stable/955478>.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: E. W. Norton & Company, Inc.
- Büke, A., Altinel, İ.M. (2006). *Müziği Yaratanlar*. İstanbul: Dünya Yayıncılık A.Ş.
- Cudworth, C. (1959). Handel and the French Style. *Music & Letters*, 40(2), 122-131. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://www.jstor.org/stable/728982>.
- Dolmetsch, A. (2005). *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. New York: Dover Publications, Inc.
- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber.
- Donington, R. (1982). *Baroque Music: Style and Performance*. New York: W.W. Norton & Company.
- Fuller, D. (1998). Ornamentation. J.A.Sadie (Ed.). *Companion to Baroque Music* (s.409-416). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gray, C. (1928). *The History of Music*. New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.
- Gustafson, B. (2011). *Suite*. Oxford Bibliographies Online: Music.
- Handel, G.F. (1720). *Suites, Volume I, Nos. 1-8*. Kalmus Edisyon. California: Alfred Publishing Co., Inc.
- Handel, G.F. (1720). *Handel Compositionen, Band 1., Suiten(No.1-8.)*. Collection Litolff.
- Handel and Bach. (Temmuz, 1935). *Music & Letters*, 16(3), 226-229. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://www.jstor.org/stable/765247>.
- Handel and the Twentieth Century. (1959). *The Musical Times*, 100(1394), 191-192. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://www.jstor.org/stable/937496>.

- Hicks, A.(1976-1977). Handel's Early Musical Development. *Royal Musical Association*,103,80-89. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://www.jstor.org/stable/765887>.
- Hogwood, C. (1984). *Handel*. New York: Thames&Hudson.
- Lee, S.Y. (2008). *Keyboard Idioms In The Suites of Handel and His British Contemporaries 1710-1740*. DMA Tezi. The City University of New York, New York.
- MacFarren, G.A. (1884-1885). Handel and Bach. Part I. [Elektronik Sürüm]. *Royal Musical Association*, 11, 22-50.
- Neumann, Friderick . (1993). *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. New York: Shirmer.
- Restout,D. (1964). *Landowska on Music*. New York: Stein and Day.
- Sadie, J.A. (1998). *Companion to Baroque Music*. California: University of California Press.
- Sadie,S. (1988). *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: The Macmillan Press Ltd.
- Sadie, S. (1998). The Idea of Authenticity. J.A.Sadie (Ed.). *Companion to Baroque Music* (s.435-445). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Say, A. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schott,H. (1998). National Styles. J.A.Sadie (Ed.). *Companion to Baroque Music* (s.409-416). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Scholes, P.A. (1974). *The Oxford Companion to Music*. London: Oxford University Press.
- Smith, W.C. (1953). More Handelliana. *Music&Letters*, 34 (1), 11-24
- Veilhan, J.C. (1977). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Paris: Alphonse Leduc-Paris.
- Weiss R., Taruskin, R. (1984). *Music in the Western World*. New York: Macmillan Inc.
- Williams, P. (1985). Interpreting One of Handel's Free Preludes for Harpsichord. *Early Music*, 13(4), 506-513. Erişim: 26 Ekim 2011, <http://www.jstor.org/stable/3127228>.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Aylin (Uysal) Parlak
Doğum Yeri ve Tarihi: 12 Aralık 1984

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı,
Piyano Anasanat Dalı, 2005.
Yüksek Lisans Öğrenimi: McGill University Schulic School of Music, M.Mus,
Piyano Performans, 2007.

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar: Bilkent Üniversitesi M.S.S.F. (2007-2009)
Hacettepe Üniversitesi. (2009-)

İletişim

E-Posta Adresi: aylinpiano@gmail.com

Tarih Haziran, 2014