



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

**17-18. YÜZYIL FRANSIZ İCRA STİLİ VE ROBERT DE VİSEE  
ÖRNEKLEMİNDE KLASİK GİTAR İLE UYGULANMASI**

Sarper Dağtekin

Yüksek Lisans Sanat alışma Raporu

Ankara, 2019



17-18. YÜZYIL FRANSIZ İCRA STİLİ VE ROBERT DE VİSEE  
ÖRNEKLEMİNDE KLASİK GİTAR İLE UYGULANMASI

Sarper Dağtekin

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Piyano Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışma Raporu

Ankara, 2019

## KABUL VE ONAY

Sarper Dağtekin tarafından hazırlanan "17-18. YÜZYIL FRANSIZ İCRA STİLİ VE ROBERT DE VİSEE ÖRNEKLEMİNDE KLASİK GİTAR İLE UYGULANMASI" başlıklı bu çalışma, 12.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışma Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Binnur EKBER (Başkan)



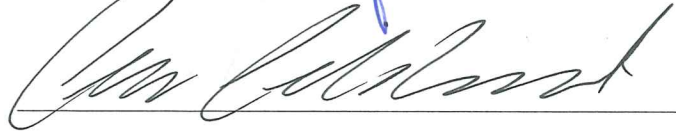
Prof. Dr. Ahmet KANNECİ (Danışman)



Prof. Reyhan BAŞARAN (Üye)



Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN (Üye)



Dr. Öğr. Üyesi Cem ÇELİKSIRT (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihinden itibaren ..... ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

12.06.2019

  
Sarper DAĞTEKİN

<sup>1</sup>"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullandığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Prof.Dr. Ahmet KANNECİ** danışmanlığında tarafımdan retilildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

  
Sarper DAĞTEKİN

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanma aŐamasında kuşkusuz ki birÇok kişinin birikimleri, fikirleri ve destekleri; tarafıma yol gÖstermiş, sÜrecin başarılı bir Şekilde ilerlemesine yardımcı olmuş ve sonuÇ olarak bu ŐalıŐmanın literatÜre kazandırılmasına olanak saĐlamıŐtır.

Öncelikle tez danışmanlığımı Üstlenerek sÜreÇ boyunca desteklerini hissetmiŐ olduğum ve ŐalıŐmamın her aŐamasında tecrübe ve bilgi birikimiyle bana yol gÖsteren Sayın Prof. Dr. Ahmet KANNECİ'ye büyük bir teŐekkÜrü borŐ bilirim.

Bununla birlikte gerek maddi gerekse manevi olarak ŐalıŐmalarımı destekleyen, hiÇbir zaman bana olan inanŐlarını kaybetmeyen ve büyük fedakarlıklar gÖstererek bu tezi ortaya koymamı sağlayacak birikimi edinmem konusunda en büyük katkıyı sağlayan sevgili ailem Meral ve Sadık DAĞTEKİN'e sonsuz teşekkür ederim.

Son olarak sÜreÇ boyunca manevi desteğini hiÇbir zaman esirgememiŐ olan değerli niŐanlım Av. Nermin ÖZTÜRK'e iŐtenlikle teşekkür ederim.

## ÖZET

DAĞTEKİN, Sarper. *17-18. YÜZYIL FRANSIZ İCRA STİLİ VE ROBERT DE VİSEE*

*ÖRNEKLEMİNDE KLASİK GİTAR İLE UYGULANMASI*, Yüksek Lisans Tezi,

Ankara, 2019.

Bu çalışma 17 ve 18. yüzyıl dönemlerinde Fransa'da uygulanmış ve günümüzden farklılık gösteren müziksel pratikleri Robert de Visée'nin gitar için bestelediği birinci re minör süit örneğinde açıklanması ve modern klasik gitar ile uygulanması esasına dayanmaktadır. "Giriş" kısmında performansın tarihsel öneminden bahsedilmiş, ilgili dönem içerisinde Fransa'ya ilişkin sosyal ve siyasal durum verilmiş, bu sosyal ve siyasal durumun müziğe olan etkisinden bahsedilmiş ve alan gitar müziği çerçevesine daraltılmıştır. Dönemin önemli gitar besteci ve icracılarından olan Robert de Visée'ye ilişkin bilgi ve belgeler incelenmiştir. Problem durumuna değinilmiştir. "Yöntem" kısmında veri analizi ve araştırma modeline ilişkin bilgilere yer verilmiştir. "Bulgular ve Yorum" bölümünde araştırmanın örneğini oluşturan süit örneğinde dönem uygulamaları açıklanmış, modern klasik gitar ile uygulanması mümkün olanlar belirlenmiş ve eserin transkripsiyonu yapılmıştır. Elde edilen bulgulara dayanılarak sonuç ve öneriler sunulmuştur.

### **Anahtar Sözcükler**

Robert de Visée , Gitar , Barok , Dans , Fransa , Tablatur



## ABSTRACT

DAĞTEKİN, Sarper. *THE FRENCH INTERPRETATION STYLE OF THE 17TH AND 18TH CENTURIES AND ITS PRACTICE VIA CLASSICAL GUITAR SAMPLING WITH ROBERT DE VISEE*, Master Thesis, Ankara, 2019.

This basis of this study is the different musical practices of 17th and 18th centuries in France and applicability of them on the modern classical guitar in the sample of the first guitar suite in d minor, Robert de Visée. In the "Introduction", the historical significance of the performance was mentioned. In the related period, the social and political situation related to France was given. The effect of this social and political situation on the music was mentioned and the field was narrowed to the frame of guitar music. Information and documents related to Robert de Visée, one of the important guitar composers and performers of the period, were examined. The problem situation is addressed. In the "Method" section, data analysis and research model are given. "Findings and Interpretation" section of the research, which includes the sample of the research, the applications of the era explained, the ones that can be applied with the modern classical guitar identified, and the work has been transcribed. Results and recommendations were presented based on the findings.

### Keywords

Robert de Visee , Guitar , Baroque , Dance , France , Tablature

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	I
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	II
<b>ETİK BEYAN</b> .....	III
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	IV
<b>ÖZET</b> .....	V
<b>ABSTRACT</b> .....	VI
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	VII
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	XI
<b>1. BÖLÜM: GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.1. İcra Süreci ve Tarihsel İlişkisi</b> .....	1
<b>1.2. 17. ve 18. Yüzyıl Sürecinde Fransa ve Müzik</b> .....	6
1.2.1:Tarihsel Durum.....	6
1.2.2:Tarihsel Durumun Müziğe Yansıması .....	8
1.2.3:Fransa'da Gitar .....	11
1.2.4:Fransız Gitar Bestecileri .....	13
1.2.5:Robert de Visée'nin Hayatı.....	13
1.2.6: Fransız Tablaturu .....	14
1.2.7: Robert de Visée'nin Performans Önerileri .....	16

<b>1.3: 17. ve 18. Yüzyıl Sürecinde Fransa'daki İcra Stilinin Genel Hatları</b> .....	17
1.3.1:Inegalite (Eşitsizlik) .....	17
1.3.2:Style Brisé (Kırık Stil) .....	23
1.3.3:Agréments (Küçük Süslemeler).....	24
1.3.3.1: Robert de Visée'nin Süsleme Tablosu .....	28
1.3.4:Battuto Tekniği (Tarama Tekniği) .....	36
1.3.5:Tempérament Ordinaire (Sıradan Tamperaman) .....	37
1.3.6:Dönem Gitarının Akort Sistemi.....	40
1.3.7:İcrada Özgürlük Alanı.....	41
<b>1.4: Müzik Dans İlişkisi</b> .....	42
<b>1.5: Dansların Karakterleri</b> .....	46
1.5.1: Allemande .....	46
1.5.2: Courante .....	47
1.5.3: Sarabande.....	47
1.5.4: Gigue .....	48
1.5.5: Menuet .....	48
1.5.6: Passacaille.....	49
1.5.7: Bourrée .....	49
1.5.8: Gavotte.....	49
1.5.9: Prelude.....	50
<b>1.5: Problem</b> .....	50

1.5.1: Problem Cümlesi.....	50
1.5.2: Alt Problemler.....	51
<b>1.6: Araştırmanın Amacı .....</b>	<b>51</b>
<b>1.7: Araştırmanın Önemi.....</b>	<b>51</b>
<b>1.8: Varsayılanlar .....</b>	<b>51</b>
<b>1.9: Sınırlılıklar .....</b>	<b>52</b>
<b>2. BÖLÜM: YÖNTEM .....</b>	<b>53</b>
2.1: Araştırmanın Modeli.....	53
2.2: Evren ve Örneklem.....	53
2.3: Verilerin Toplanması.....	53
2.4: Verilerin Analizi .....	53
<b>3. BÖLÜM: BULGULAR VE YORUM .....</b>	<b>54</b>
<b>3.1: Eserin Modern Notasyona Transkripsiyonu.....</b>	<b>54</b>
<b>3.2: İcra Sürecinin Açıklanması .....</b>	<b>55</b>
3.2.1: Prelude ile İlgili Bulgular ve Yorum.....	55
3.2.2: Allemande ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	59
3.2.3: Courante ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	66
3.2.4: Sarabande ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	70
3.2.5: Gigue ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	75
3.2.6: Gavotte ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	80

3.2.7: Bouree ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	83
3.2.8: Passacaille ile İlgili Bulgular ve Yorum.....	85
3.2.9: Menuet 1 ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	91
3.2.10: Menuet 2 ile İlgili Bulgular ve Yorum .....	94
<b>4. SONUÇ .....</b>	<b>96</b>
<b>5. ÖNERİLER .....</b>	<b>98</b>
<b>6. KAYNAKÇA .....</b>	<b>100</b>
<b>EK.....</b>	<b>102</b>
<b>Robert de Visée Re Minör Süt.....</b>	<b>101</b>

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Robert de Visée'nin XIV. Louis'ye ithaf yazısı .....	14
Şekil 2. Fransız Tablaturu .....	15
Şekil 3. Fransız tablaturu, nota değerleri. ....	15
Şekil 4. Fransız tablaturu, açık yazılmış akor .....	16
Şekil 5. Fransız tablaturu, kapalı yazılmış akor .....	16
Şekil 6. Bestecinin Açıklamasından Kesit .....	16
Şekil 7. Bestecinin Açıklamasından Kesit .....	17
Şekil 8. Besteci'nin Bir Numaralı Re Minör Süit İçin Yazdığı Bass Partisinden Kesit .....	17
Şekil 9. Inegalite'nin İki Kategorisi.....	20
Şekil 10. Otuz Dönem Yazarı Tarafından Formüle Edilmiş Ölçü Birimi-Inegalite İlişkisi.....	21
Şekil 11. Boesset tarafından Air de Cour, Moulinié'in söylediği gibi.....	25
Şekil 12. Michel Lambert Tarafından Air de Cour, ikinci kuple diminution'lar ile	26
Şekil 13. Cheutes ve Tirades .....	28
Şekil 14. Tremblement ve Martellement.....	29
Şekil 15. Santa Maria'nın Trill Gösterimi .....	29
Şekil 16. D'Anglebert Pièces de Clavecin Farklı Tremblement Gösterimleri....	30
Şekil 17. Couperin L'art de Toucher le Clavecin Tremblement .....	30
Şekil 18. Michel de Saint Lambert Les principes du clavecin Tremblement.....	31
Şekil 19. Main-Note Trill.....	32

Şekil 20. Appoggiatura Trill .....	32
Şekil 21. Supported Main-Note Trill .....	32
Şekil 22. Supported Appoggiatura Trill.....	33
Şekil 23. Grace-Note Trill.....	33
Şekil 24. Anticipated ve Straddling Trilller .....	33
Şekil 25. Trill With Rest Point.....	34
Şekil 26. D'Anglebert Pièces de Clavecin Pincé .....	35
Şekil 27. Miolement.....	35
Şekil 28. Harflerin altındaki noktalar.....	35
Şekil 29. Birden çok harfin altına çekilen çizgi .....	35
Şekil 30. Porte dışında yukarı ve aşağı çekilmiş yatay çizgiler .....	36
Şekil 31. Harflerin arasına çekilmiş düz ve yatık çizgiler .....	36
Şekil 32. Hall'a göre Semi Re-Entrant Tuning.....	40
Şekil 33. Bazı Dans Formlarının Müzik ve Dans Notasyonlarından Kesitler .....	45
Şekil 34. Müzik ve Dans Notasyonlarından Kesitler .....	46
Şekil 35. Prelude Tablaturdan Kesit.....	55
Şekil 36. Prelude Notasyondan Kesit.....	55
Şekil 37. Prelude Tablaturdan Kesit.....	56
Şekil 38. Prelude Notasyondan Kesit.....	56
Şekil 39. Prelude Tablaturdan Kesit.....	57
Şekil 40. Prelude Notasyondan Kesit.....	57
Şekil 41. Prelude Akor .....	58

Şekil 42. Prelude Inegal Sesler .....	58
Şekil 43. Prelude Tablaturdan Kesit.....	59
Şekil 44. Prelude Notasyondan Kesit.....	59
Şekil 45. Allemande Tablaturdan Kesit .....	59
Şekil 46. Allemande Notasyondan Kesit .....	60
Şekil 47. Allemande Tablaturdan Kesit .....	60
Şekil 48. Allemande Notasyondan Kesit .....	61
Şekil 49. Allemande Tablaturdan Kesit.....	61
Şekil 50. Allemande Notasyondan Kesit .....	62
Şekil 51. Allemande Inegalite.....	62
Şekil 52. Allemande Tablaturdan Kesit .....	62
Şekil 53. Allemande Notasyondan Kesit .....	63
Şekil 54. Allemande Tablaturdan Kesit .....	63
Şekil 55. Allemande Notasyondan Kesit .....	63
Şekil 56. Allemande Tablaturdan Kesit .....	64
Şekil 57. Allemande Notasyondan Kesit .....	64
Şekil 58. Allemande Tablaturdan Kesit .....	64
Şekil 59. Allemande Notasyondan Kesit .....	65
Şekil 60. Allemande Tablaturdan Kesit .....	65
Şekil 61. Allemande Notasyondan Kesit .....	65
Şekil 62. Allemande Inegalite.....	66
Şekil 63. Courante Tablaturdan Kesit .....	66



Şekil 64. Courante Notasyondan Kesit .....	66
Şekil 65. Courante Tablaturdan Kesit .....	67
Şekil 66. Courante Notasyondan Kesit .....	67
Şekil 67. Courante Inegalite .....	68
Şekil 68. Courante Tablaturdan Kesit .....	68
Şekil 69. Courante Notasyondan Kesit .....	68
Şekil 70. Courante Tablaturdan Kesit .....	69
Şekil 71. Courante Notasyondan Kesit .....	69
Şekil 72. Courante Inegalite .....	69
Şekil 73. Courante Tablaturdan Kesit .....	70
Şekil 74. Courante Notasyondan Kesit .....	70
Şekil 75. Sarabande Tablaturdan Kesit.....	70
Şekil 76. Sarabande Notasyondan Kesit.....	70
Şekil 77. Sarabande Tablaturdan Kesit.....	71
Şekil 78. Sarabande Notasyondan Kesit.....	71
Şekil 79. Sarabande Tablaturdan Kesit.....	72
Şekil 80. Sarabande Notasyondan Kesit .....	72
Şekil 81. Sarabande Tablaturdan Kesit.....	72
Şekil 82. Sarabande Notasyondan Kesit.....	73
Şekil 83. Sarabande Tablaturdan Kesit.....	73
Şekil 84. Sarabande Notasyondan Kesit.....	73
Şekil 85. Sarabande Tablaturdan Kesit.....	74

Şekil 86. Sarabande Notasyondan Kesit.....	74
Şekil 87. Gigue Tablaturdan Kesit.....	75
Şekil 88. Gigue Notasyondan Kesit.....	75
Şekil 89. Gigue Tablaturdan Kesit.....	76
Şekil 90. Gigue Notasyondan Kesit.....	76
Şekil 91. Gigue Tablaturdan Kesit.....	76
Şekil 92. Gigue Notasyondan Kesit.....	76
Şekil 93. Gigue Tablaturdan Kesit.....	77
Şekil 94. Gigue Notasyondan Kesit.....	77
Şekil 95. Gigue Tablaturdan Kesit.....	77
Şekil 96. Gigue Notasyondan Kesit.....	78
Şekil 97. Gigue Tablaturdan Kesit.....	78
Şekil 98. Gigue Notasyondan Kesit.....	78
Şekil 99. Gigue Tablaturdan Kesit.....	XX
Şekil 100. Gigue Notasyondan Kesit.....	79
Şekil 101. Gigue Tablaturdan Kesit.....	79
Şekil 102. Gigue Notasyondan Kesit.....	80
Şekil 103. Gavotte Tablaturdan Kesit.....	80
Şekil 104. Gavotte Notasyondan Kesit.....	80
Şekil 105. Gavotte Tablaturdan Kesit.....	81
Şekil 106. Gavotte Notasyondan Kesit.....	81
Şekil 107. Gavotte Tablaturdan Kesit.....	81

Şekil 108. Gavotte Notasyondan Kesit.....	82
Şekil 109. Gavotte Tablaturdan Kesit.....	82
Şekil 110. Gavotte Notasyondan Kesit.....	82
Şekil 111. Bouree Tablaturdan Kesit.....	83
Şekil 112. Bouree Notasyondan Kesit.....	83
Şekil 113. Bouree Tablaturdan Kesit.....	84
Şekil 114. Bouree Notasyondan Kesit.....	84
Şekil 115. Bouree Tablaturdan Kesit.....	84
Şekil 116. Bouree Notasyondan Kesit.....	84
Şekil 117. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	85
Şekil 118. Passacaille Notasyondan Kesit .....	85
Şekil 119. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	86
Şekil 120. Passacaille Notasyondan Kesit .....	86
Şekil 121. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	87
Şekil 122. Passacaille Notasyondan Kesit .....	87
Şekil 123. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	87
Şekil 124. Passacaille Notasyondan Kesit .....	87
Şekil 125. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	88
Şekil 126. Passacaille Notasyondan Kesit .....	88
Şekil 127. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	88
Şekil 128. Passacaille Notasyondan Kesit .....	89
Şekil 129. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	89

Şekil 130. Passacaille Notasyondan Kesit .....	89
Şekil 131. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	90
Şekil 132. Passacaille Notasyondan Kesit .....	90
Şekil 133. Passacaille Tablaturdan Kesit .....	90
Şekil 134. Passacaille Notasyondan Kesit .....	91
Şekil 135. Menuet 1 Tablaturdan Kesit .....	91
Şekil 136. Menuet 1 Notasyondan Kesit .....	91
Şekil 137. Menuet 1 Tablaturdan Kesit .....	92
Şekil 138. Menuet 1 Notasyondan Kesit .....	92
Şekil 139. Menuet 1 Tablaturdan Kesit .....	93
Şekil 140. Menuet 1 Notasyondan Kesit .....	93
Şekil 141. Menuet 1 Tablaturdan Kesit .....	93
Şekil 142. Menuet 1 Notasyondan Kesit .....	93
Şekil 143. Menuet 2 Tablaturdan Kesit .....	94
Şekil 144. Menuet 2 Notasyondan Kesit .....	94
Şekil 145. Menuet 2 Tablaturdan Kesit .....	94
Şekil 146. Menuet 2 Notasyondan Kesit .....	94
Şekil 147. Menuet 2 Tablaturdan Kesit .....	95
Şekil 148. Menuet 2 Notasyondan Kesit .....	95

# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

### 1.1. İCRA SÜRECİ VE TARİHSEL İLİŞKİSİ

Günümüz gitar repertuarı tarihsel açıdan büyük bir zenginlik göstermektedir. Dünyanın dört bir yanındaki konservatuvarların programları ve gitar icracılarının repertuarları da bunu destekler niteliktedir. Bu olgular incelendiğinde görülecektir ki gitar icracıları Rönesans döneminden günümüze kadar uzanan geniş bir zaman aralığında bestelenmiş eserleri icra etmektedir. Bunun yanında icra edilecek eserlerin ve bestecilerin sadece tarihsel özellikleri değil, coğrafi özellikleri de konservatuvar programlarının oluşmasında rol oynamaktadır. Bu durumun ise genellikle kişinin içerisinde bulunduğu kültüre ait olan müziği icra etmesi ile ortaya çıktığı söylenebilmektedir: İngiltere’de eğitimini almış bir gitarist, repertuarına gitar için eser vermiş İngiliz bestecileri dahil ederken; Türkiye’de eğitim alan bir gitarist repertuarına gitar için eser vermiş Türk bestecilerin eserlerini dahil etmeye özen göstermektedir.

Fakat 21. yüzyıl gibi her olgunun globalleştiği ve iletişim kanallarının açık olduğu bir çağda globalleşmiş bir repertuardan da söz etmek mümkündür. Tıpkı globalleşen bir ekonomi, siyaset ve hatta popüler kültürden bahsedebildiğimiz gibi müzik de tüm bu kavramlar gibi global bir nitelik kazanmaktadır. Bu nedenle farklı eğitim ve kültürel geçmişlere sahip olan gitaristler, eserleri yazdıkları tarih ve zamandan büyük oranda farklılaşmış bir atmosferde, farklı teknoloji ve tekniklere sahip enstrümanlar ile icra etme çabasına girişmektedir.

Bahsedilen repertuar çok geniş bir zaman ve mekan aralığını kapsamaktadır. Bu zaman aralığında ise müzik icrası, eğitimi, yazımı, aktarımı, kültürü ve sosyolojisi -kısacası müziğin akla gelebilecek her özelliğinde- gibi hususlarda büyük devrimler yaşanmıştır. Dolayısıyla bir gitarist geniş bir tarihsel süreci kapsayacak bir repertuar hazırlamak ile büyük bir külfet ve sorumluluk altına

girmektedir. Peki gitaristlerin bu denli geniş bir zaman aralığını repertuvarlarına dahil etmelerinin sebebi nedir? Başka bir ifadeyle, gitaristler neden sadece modern klasik gitarın ortaya çıktığı tarih ve sonrasında bestelenmiş eserleri programlarına dahil etmezler de bu tarihin gerisinde bir arayışa girerler? Kuşkusuz bunu bir cümle veya madde ile anlatmak mümkün değildir, fakat her zaman bahsetmekten büyük keyif aldığım bir metafor vardır: Bu şekilde bir repertuvar ile konser programı hazırlayan gitarist, temel olarak dinleyicisini müzede bir yolculuğa çıkarmayı hedeflemektedir. Böylece dinleyiciler de tıpkı büyük bir sanat müzesini gezerken yaptıkları gibi tarihe tanıklık ederek insanoğlunun beğenisinin tarihsel, zamansal ve mekansal değişimini tecrübe etmektedir. Dinleyicilerini böyle bir yolculuğa çıkarma çabası güden bir icracı için ise tarihsel farklılıklar kuşkusuz büyük önem arz edecektir.

Ancak bu durumda önemli bir problem ortaya çıkmaktadır. Müzik sanatı sadece mekan içerisinde değil, zaman içerisinde de oluşmaktadır. Dolayısıyla bir eser icra edildiği sırada kayıt altına alınmaz ise yok olmaktadır. Zira kayıt teknolojileri müzik tarihinin içerisinde oldukça küçük bir yer kaplamaktadır. İcracının yetkinliği ve birikimi ise bu noktada devreye girmektedir. Konser sırasındaki yolculuğun keyifli geçebilmesi için icracının nitelikleri arasında enstrüman hakimiyeti dışında da birtakım özelliklerin olması gerekmektedir. Peki bu durumda farklılaşan tarihsel özellikleri yansıtan bir icraya nasıl ulaşılabilecektir?

Öncelikle müziğin aktarım yöntemlerine bakılması gerekmektedir. Bu aktarımı sağlayan araçlardan bir tanesi notasyondur. Notasyon yardımıyla eserlerin içerdiği seslerin yüksekliklerinin ve zamanlarının kağıda dökülmesi amaçlanmaktadır. Bilindiği üzere insanlık tarihinde yazının keşfi, insanlığın tüm kültürel mirasını ve bilgi birikimini çok daha etkili bir biçimde gelecek nesillere aktarmasını mümkün kılmıştır. Müzik için ise bu kısmen doğrudur. Klasik batı müziğinde eserler çoğu zaman yazıya dökülerek aktarılmış ve bu yazıda gelişmeler sağlanmıştır. Bu sayede yüzyıllar önce yaşamış bestecilerin eserleri günümüzde hala icra edilebilmektedir. Fakat Kuijken'in aktardığı gibi müzikal icra çoğu zaman oldukça kompleks bir süreçtir; her şeyi son derece büyük bir

ayrıntı ile yazmak büyük bir efor gerektirmektedir. Sonuç ise çoğu zaman anlamayı güçleştirecek derecede karışık olmaktadır. Hemen devamında Kuijken, Scheibe'den (1737) alıntı yapmaktadır: J.S. Bach'ın tüm çalma "metodunu" –çok özenli süslemeler ile- yazma alışkanlığı, okuyucu için kafa karıştırıcıdır (2013:11).

Notasyon veya genel olarak müziğin kağıda dökülerek aktarılması çoğu zaman -özellikle söz konusu müzik yüzyıllar önce bestelendiği durumlarda- problemlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. 21. yüzyıl içerisinde yaşayan ve eski dönem müzisyenlerinden çok daha farklı bir eğitim geçmişi, kültürü ve hatta enstrümana sahip bir icracının, yukarıda bahsettiğimiz yolculuğu sadece kağıt üzerine dökülmüş ve enstrümanda nereye ne kadar süre ile temas edeceğimizi gösteren bir kılavuz ile mümkün kılabilmesi akla yatkın değildir. Buradan ise notasyonun, tek başına iyi bir icra için yeterli kaynak olmadığı sonucuna ulaşılmaktadır. Daha dramatik bir durum ise Türk Müzik Kültürü'nde görülmektedir. Bu kültürde müzik "meşk" adı verilen bir süreçte öğrenilmekte olup, kaynak yazılı bir kağıt değil, ustaların kendisidir. Ustalar eserlerini çırakları ile meşk ederken sadece enstrümanda parmakların nereye ve ne şekilde yerleşeceklerini değil, devasa bir repertuarı ve müzik kültürünü günümüze kadar aktarmayı başarmıştır. Behar (1998:35) müziğin icrası ile ilgili şunları söylemektedir:

*"Müzik her şeyden önce eylemdir çünkü ve gerçekliğini yazıda veya teoride değil meşk ve icrada bulur. Besbelli ki müzik pratiktir, icradır; sadece tasavvur veya düşünce değil. Müziğin pratiği ise sadece ve sadece meşkedilerek öğrenilebilir."*

Bambaşka bir müzik kültürüyle ilgilenirken tüm bunlar oldukça uç örnekler olarak görülebilir ancak problemin çok önemli bir noktasına parmak basmaktadır. Müziğin tarihsel olarak daha isabetli bir icrası için sadece notaya bağlı kalmak yeterli değildir. Yüzyıllar önce yaşamış bestecilerin ses kayıt imkanlarına sahip olmadığı ve yine bu bestecilerle "meşk" etmemiz de artık

mümkün olmadığına göre iyi bir icra için ikincil ve hatta üçüncül kaynaklara ihtiyaç duyulmaktadır.

“Tarihsel doğru icra” denildiğinde bir parantez açarak 20. yüzyılın ikinci yarısında kendisi ile ilgili yoğun çalışmaların başladığı “Historically Informed Performance” teriminden bahsetmek yerinde olacaktır. “Historically Informed Performance” eserlerin bestelendikleri dönem pratikleri ile seslendirilmesi süreci çerçevesinde ortaya çıkmış bir olgudur. Bu süreçte performans pratikleri ve enstrüman yapım teknikleri, yoğun araştırmalar ile günümüze aktarılır. Hedef ise eserin yazıldığı tarihte ortaya çıkan icraya mümkün olduğu kadar yaklaşımdır. Günümüzde varılan noktada eski müzik üzerine uzmanlaşmış birçok okul ve topluluk günümüz müzik dünyası içerisinde yer bulabilmiştir. Bunun yanında eski enstrüman yapım yöntemlerine ışık tutulmuş ve klavsen, viola de gamba, farklı türde lavtalar yapan luthiyeler Avrupa’da ve Kuzey Amerika kıtasında oldukça aktif hale gelmiştir. Eski dönem müzikleri tabiri caiz ise “akademik” müzik içerisinde Rönesans’ı yaşamaktadır.

Bir diğer yandan her yenilikte olduğu gibi, “Historically Informed Practice” de eleştirilere konu olmuştur. Burkholder, Grout ve Palisca’nın (2010:305) Taruskin’den aktardığına göre bestecinin duyduğu şeyi tekrar yaratmak yanlış bir amaçtır, çünkü asla başarılı olunup olunmadığı bilinemez; bu tarihsel olarak yanılıcı bir hedeftir, çünkü her zaman için bir seçenekler ve görüşler alanı icracılar arasında var olmuştur ve bu aynı zamanda kötü bir hedeftir, çünkü iyi performansın ayırıcı özelliği yaratıcı müzik yapmaktır.

Bu çalışmada işlenecek olan konunun ortaya çıkışı her ne kadar “Historically Informed Practice” alanının ortaya çıkış süreci ile benzerlikler gösterse de gidilmek istenen yer konusunda amaç bakımından farklılıklar bulunmaktadır. İlgilenilen konu, *modern gitaristlerin* dönem müziklerinin karakterini yansıtırma çabası üzerinedir. İlgilenilen yer Fransa, tarih 17 ve 18. yüzyıl, besteci ise Robert de Visée’dir. Bu dönemdeki farklı pratikler incelenecek ve modern klasik gitar ile bunların nasıl ve ne kadar gerçekleştirilebileceği üzerinde durulacaktır.



Bu sürecin işletilmesi için öncelikle ilgilenilen kaynakları tanımlamak ve bunlardan nasıl yararlanılacağından bahsetmek gerekmektedir.

Neumann'a göre (1982:1) Barok icra ile ilgili çeşitli kaynaklardan en önemlileri şunlardır:

1. *Tarihi tezler*
2. *Tarihi enstrümanlar ve enstrümental teknikler*
3. *Resimsel kanıtlar*
4. *Müziğin kendisinden çıkarılan içsel ve dışsal kanıtlar*

Tarihi tezlerin içerisine ilgili dönemdeki müziğin icrası, yapısı, enstrümanın karakteri vb. üzerine, dönemin otoriteleri tarafından yazılmış metinler girmektedir. Bu metinler dönemin bestecilerinin nasıl bir müzik eğitime ve yaklaşımına sahip olduğu gibi konular hakkında bilgi vermekle birlikte bazı zamanlarda bestecilerin kendi eserleri için icra önerilerini de içermektedir. Tarihi enstrümanlar ve bunların tekniklerini –yüzeysel olarak da olsa- bilmek, bu arayıştaki bir gitar icracısı için önemli katkı sağlayacaktır. Barok gitarın yapısını ve tınısını bilen bir gitaracı, kendi enstrümanında da buna yakın seslerin arayışına girecektir. Resimsel kanıtlar ise bu çalışma özelinde, ilgili yer ve zamanda yapılmış ve gitar içeren tablolar ile diğer resimsel kanıtları içine almaktadır. Enstrümanın yapısı, boyutu, telleri, çalım teknikleri, perdeleri ve daha birçok performansa ait özellik bu kanıtların ayrıntılarında bulunabilmektedir. Bu kanıtların dışında en önemlisi ise müziğin kendisinden çıkarılan içsel ve dışsal kanıtlardır. Buna günümüzden verilebilecek iyi örneklerden bir tanesi, gitar yazısında sapı aşağı çekilerek yazılan notalardır. Bu durum her zaman olmasa da genellikle bu sesleri baş parmağın çalması gerektiğini işaret etmektedir.

Neumann'ın (1982: 2) bu kanıtlar incelenirken göz önünde bulundurulmasını önerdiği bazı noktalar vardır:

1. *Yazarın veya bestecinin arka planı nedir? Ne kadar bilmektedir ve bilgi birikimi hangi alanlara yayılmıştır? Yazar veya besteci bir lider midir? Öyle ise etkisi ne kadar yayılmıştır? Kendisi birisinin takipçisi midir?*

*Öyle ise kimin fikirlerini edinmiştir? Veya kendisi bir “Yalnız Kurt” mudur? Veya eksantrik midir? Gözlemlenebilir gerçekleri mi raporlamıştır yoksa yeni fikirler mi önermiştir?*

2. *Kitap ne tür medya, form ve müzik stilleri ile ilgilenmektedir? Kitabın bölümleri belli bir estetik bakış açısı veya müzikal stillerle ilgili olarak mı yazılmıştır? Öyle ise bu görüşün zaman ve mekan içerisindeki gerçekliği nedir? Yazı ne kadar net, sürekli ve metodsaldır? Bir yorum –eğer ki varsa- nerede kanıtlanmıştır? Nerede abartılar nerede aşırı basitleştirmeler vardır? İlgili bir pasajın kitabın bölümleriyle veya yazarın diğer kitapları ile olan ilişkisi nasıldır? Muhtelif yerlerde kısıtlama, modifikasyon veya çatışma var mıdır? Kitap kimi hedef kitle olarak almaktadır, başlangıç seviyesini mi yoksa ileri düzey öğrenci ve sanatçıları mı?*
3. *Spesifik pasajlar tamamen veya kısmen, yazılmış bağımsız öteki tezler ve kaynaklar ile anlaşmaya veya zıtlasmaya düşmekte midir? Bu durumun coğrafi ve geçici dağılımı ne şekildedir? Tez diğer kanıtlar ve ilgilendiği besteciler ile nasıl bir ilişki içerisindedir?*

Neumann'a göre bu tür kanıtlara yaklaşım şekli oldukça önemlidir ve ortaya çıkabilecek hataların minimuma indirgenmesine yardımcı olur.

Tüm bu kanıtları dikkatle inceleyen bir icracı ise dönem hakkında daha donanımlı hale gelecek ve kendi yargılarını oluşturabilecektir. Özellikle Barok dönem için icracının karar verme yetisi ve zevki çok daha ön planda ve önemlidir. Nitekim Donnington'ın (1992:383) yaptığı alıntıda görüldüğü gibi *Anton Bemetzrieder, Leçons de Clavecin, Paris, 1771, s. 68: “ Zevk gerçek metronomdur”*.

## **1.2. 17. VE 18. YÜZYIL SÜRECİNDE FRANSA VE MÜZİK**

### **1.2.1. Tarihsel Durum**

17. ve 18. yüzyıllar, müzik için olağanüstü yenilikler çağıdır. Bu yenilikler; oda müziği, kilise müziği, çalgısal müzik ve operada gerçekleşmişlerdir. Opera gibi 16. yüzyıl geleneklerine dayanan bu türler, varolan gelenekleri yeniden tanımlamışlar ve bu yol ile yeni stiller ve teknikler oluşturmuşlardır (Burkholder, Grout, Palisca 2010:350).

Fransa ise 17. ve 18. yüzyıllarda XIV. Louis'nin kurduğu mutlak monarşi, askeri ve mali güç ile tüm yeniliklerin tam merkezinde yer almış ve devam eden yıllarda da tüm Avrupa'yı etkilemiştir. Voltaire ilgili dönemden "Dünya Tarihinin Dördüncü Çağı" olarak bahsetmiştir:

*"Dördüncü çağ, XIV. Louis asrı diye adlanan çağdır, ve bahsettiğimiz dört devir içinde kemale en çok yaklaşılanı da belki odur. Öteki üç çağdaki keşiflerle zenginleşmiş olup bazı alanlarda da ötekilerin üçünün birden yaptıklarından fazlasını yapmıştır. Gerçi güzel sanatların hepsi Medicis'lerin zamanlarından daha yüksek derecelere götürülmediler; lakin insan idraki umumi bir mahiyette tekemmül etti. Doğru ve sahil felsefe ancak bu zamanda tanındı. Kardinal de Rechelieu'nün son senelerinden XIV. Louis'nin ölümünü takibeden yıllara kadar, idaremizde olduğu gibi güzel sanatlarımızda, fikir hayatımızda, ve adetlerimizde, vatanımız hesabına hakiki ve ebedi bir şeref olması icabbeden umumi ve derin bir inkılâp vukua gelmiş bulunduğunu söylemek doğru olur. Hatta, bu hayırlı tesir Fransa'ya münhasır kalmamıştır. İngiltere'ye yayılmış, bu zeki ve cüretli milletin o tarihte muhtaç bulunduğu rekabet duygusunu tahrik etmiştir; zevklerde inceliği Almanya'ya, ilimleri Rusya'ya götürmüştür; pek uyuşuk bir halde bulunan İtalya'yı bile canlandırmış, ve Avrupa nezaketini ve cemiyet ruhunu anlamayı XIV. Louis Sarayına borçlu bulunmuştur" (1946: 5,6).*

XIV. Louis kendisini "Güneş Kral" olarak görmüş, Yunan Güneş Tanrısı Apollo olarak tanımlamış ve Apollo'nun birçok tasvirini yaptırmıştır. Apollo aynı zamanda müzik, öğrenme, bilim ve sanat tanrısıdır. Dolayısıyla XIV. Louis tüm bu alanların en büyük himayecisi olmak istemiştir. XIV. Louis sanat ve bilimlere merkezi bir nitelik kazandırmıştır: Resim ve heykel için 1648'de; dans için 1661'de; edebiyat için 1663'te; fen için 1669'da; opera için 1669'da ve mühendislik için 1674'te Kraliyet Akademileri açmıştır. Bu kurumlara alanlarındaki çalışmaları denetleme yetkisi vermiştir. Louis kendinden önceki kralların aksine ülkeyi Paris'ten yönetmemiş, Versailles Sarayı'nı yaptırmıştır. Bu devasa yapı, Louis'nin gücünü ilan etmiş ve aynı zamanda pratik bir amaca hizmet etmiştir. Zira aristokrasi yılın büyük bir bölümünde kendi topraklarından uzakta kalarak saray seramonilerine, kurallarına ve eğlencelerine odaklı hale getirilmiş, bu sayede Louis'nin sıkı kontrolü altına girmiştir (Burkholder, Grout, Palisca 2010:353).

Görüldüğü üzere, 17. ve 18. yüzyıl, Fransa için yönetim, bilim ve sanat alanlarında mutlakiyetin hâkim olduğu bir çağ olmuştur. Dolayısıyla Versailles Sarayı, kendine has stilistik özellikler geliştirmiş ve denetleyici bir rol de üstlenmiştir. Versailles Sarayı'na gelen aristokratlardan özellikle tüm bu özelliklere uygun olmaları beklenmiş, saray kurallarına uymayanlar ise hor görülmüştür. Bu sayede mutlakiyet rejimi kendisini sağlama almıştır. Zira saray kurallarına uygun davranmak için çaba harcayan bazı toprak sahipleri, hakimiyet alanlarından uzak kalmış; bazıları ise sarayın ihtişamına kapılmış veya sarayda bulunmak hoşlarına gitmiştir. Tüm bu nedenlerle toprak sahiplerinin isyan çıkarma ihtimallerinde önemli bir düşüş yaşanmıştır. Tüm bunların yanı sıra kendisini Apollo olarak gören Louis, Ashley'nin işaret ettiği noktalara göre çocukluğundan itibaren dansla ve müzikle ilgilenmiş ve hatta gitar çalmıştır (1965: 96,10). *Maître de guitarrre du Roy*, "Kralın Gitar Ustası" anlamına gelmekte ve sarayda resmi bir görev alanını ifade etmektedir. Bir iddiaya göre XIV. Louis henüz çocukken, başbakan Mazarin'in İtalya'ya gitmiş ve gitar hocası olarak genç krala Corbetta'yı bu görevi yapması için getirmiştir. Ancak Louis'nin Corbetta'nın öğrencisi olduğu bahsi hakkında kesin kanıtlar bulunmamaktadır. Buna karşın Cadiz'li Bernard Jourdan de la Salle'nin 1650'lerin başından ölümünü takip eden 1695'e kadar bu görevi üstlendiği bilinmektedir (Eisenhardt, 2015: 57).

Sonuç olarak XIV. Louis'in müziğe karşı özel bir ilgisinin bulunduğu ve bu dönemde müziğin siyasi bir araç olarak faydalı olduğu göz önüne alındığında, 17. ve 18. yüzyıllarda müziğin önemli gelişmeler göstermesi ve eser üretiminde ciddi bir artış yaşanması oldukça anlamlı hale gelmektedir.

### 1.2.2. Tarihsel Durumun Müziğe Yansıması

17. ve 18. yüzyıllarda Fransa, üç hükümdar çerçevesinde incelenebilmektedir:

1. 17. yüzyılın ilk yarısında XIII. Louis,
2. 17. yüzyılın ortasında çocuk kral XIV. Louis,

3. 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyıl başlarını takip eden süreçte mutlak monarşiyi kurmuş olan XIV. Louis tahttır.

Voltaire, XIII. Louis dönemi hakkında güzel sanatlarla ilgili şunları aktarmaktadır: *“Güzel sanatlar ve ilimler sahasında neler yapılmış olduğu hakkında burada hiçbir şey söylenmeyecektir. İhtimai tarihimizin bu kısmı müstakil faslında görülecektir. Burada sade, kendilerini halk tabakası üstünde sayanlar istisna edilmemek şartıyla, Fransız milletinin cehalete gömülmüş bulunduğu tasrih edilecektir”* (1946: 34).

XIV. Louis'nin tahta çıkması ile birlikte ise güzel sanatlar gelişmeye başlamıştır. Bu döneme ilişkin olarak Voltaire'in aktardığına göre:

*“Musiki, resim, heykeltıraşlık, mimarlık gibi sırf zihin işi olmayan sanatlara gelince, XIV. Louis asrı denen asırdan önce bunlar ancak zayıf terakkiler kaydetmişlerdi. Musiki henüz emekliyordu. Hatta ekserisi İspanya'da vücuda getirilmiş bulunan bazı rehavetli şarkılar, bazı keman, kithara ve téorbe havaları, bütün bilinenler bundan ibaretti. Zevki ve bilgisıyla Lulli hayret uyandırdı. Fransa'da ilk basse'lar, millieu'ler ve füg'ler vücuda getiren o oldu. Bugün o kadar sade ve kolay görünen bestelerini çalmakta ilk önce biraz zahmet çekilmişti. XIII. Louis zamanında musikiden anlayan bir kişiye karşılık, zamanımızda bin kişi vardır ve sanat bu nispetler içinde ilerlemiştir. Şimdi tek büyük şehir yoktur ki, orada konserler verilmesin, halbuki o tarihte Paris'te bile konser verilmezdi. Fransa'da musiki namına mevcut olan bütün şey, kral sarayının yirmi dört kemancısından ibaretti”* (1946: 39).

Burkholder, Grout ve Palisca ise saray müziği ile ilgili aynı döneme ilişkin şu bilgileri aktarmışlardır:

*“Kral için yapılan müzik tıpkı devletin kendisi gibi hiyerarşik olarak organize edilmişti. 3 ayrı bölümde, 150-200 kadar müzisyen sarayda görev yapmaktaydı. Kraliyet Kilisesi müziği şarkıcıları, kilise orgcularını ve dini hizmetlerde görev alan diğer enstrümcileri içermekteydi. Oda müziği, birincil olarak yaylıları, lavtacıları, klavsencileri ve flütçüleri içermekteydi ve bu kişiler kapalı mekanlarda yapılan eğlencelerde görev almaktaydılar. Büyük Ahır Müziği ise üflemeliler, bakır üflemeliler ve timpanicileri içermekteydi, bu kişiler askeriye için ve dışarıda yapılan seramonilerde görev almalarının yanında; zaman zaman kilise ve oda müziğine de katılırlar ve çalgısal renklerini bu gruplara eklerlerdi”* (2010: 354).

Fransızlar genellikle solo ve oda müziği için viola de gamba'yı tercih etseler de aynı zamanda "Vingt-quatre Violons du Roi" (Kralın Yirmi Dört Kemanı) adlı ilk büyük keman topluluğunu kurmuşlardır. Söz konusu keman topluluğu, günümüzdeki modern orkestra için model oluşturmuştur. 1648 yılında "Petits Violons" (Küçük Keman Grubu), on sekiz kemandan oluşan bir keman topluluğu, XIV. Louis'nin kişisel kullanımı için oluşturulmuştur. Bu iki topluluk, balelere, balolara ve sarayın diğer etkinliklerine eşlik etmiştir. 1670'li yıllara gelindiğinde ise bu topluluklar için "orkestra" terimi kullanılmaya başlanmış, operalara ve diğer faaliyetlere de eşlik etmeye başlanmıştır (Burkholder, Grout, Palisca, 2010:356).

Görüldüğü üzere, 17. ve 18. yüzyıl Fransız müziğini iki ayrı dönemde incelemek mümkündür: XIII. Louis dönemi ve XIV. Louis dönemi. XIII. Louis döneminde, kralın askeri, mali gücü ve otoritesi oldukça düşük olup halkın refah ve eğitim düzeyi de benzer bir şekilde oldukça düşüktür. Paris'te dahi konser yapılmamakta, sarayda müzikle ilgili olarak "Vingt-quatre Violons du Roi" adlı keman topluluğu görev yapmaktadır. Bu topluluk her ne kadar devam eden döneme göre sönük kalmış gibi gözükse de modern orkestraların temelini oluşturması nedeniyle önem arz etmektedir. XIV. Louis döneminde ise hem krallık daha güçlü ve merkezîyetçi bir yapı haline dönüşmüş hem de kralın bizzat kendisinin sanata olan ilgisi ile birlikte müzik hiyerarşik bir yapıya ulaşmış, müzik etkinlikleri ve istihdam edilen müzisyen sayısında artış yaşanmıştır. Müzik alanındaki tüm bu gelişmeler, 17. yüzyılın sonlarına doğru Fransa'da müziğin zirveye ulaşması ve devam eden dönemlerde pek çok farklı milletten bestecileri etkilemesi sonucunu doğurmuştur. Donnington bu durumu bir Fransız müziği uygulaması olan *inegalite*'nin diğer etnik stillere de uygulanabileceğini -diğer etnik stillerin bazı Fransız uygulamalarından etkilendiğini- öne sürmüştür (1992:460).

### 1.2.3. Fransa’da Gitar

Müzik ile enstrümanları arasında güçlü bir ilişki vardır: Besteciler eserlerini yaparlarken ilgili enstrümanın tınısal özelliklerini, doğal artikülasyonlarını ve aralıklarını az ya da çok göz önünde bulundurlar (Donnington, 1992:501). Dolayısıyla Robert de Viseé’nin döneminde kullanılan gitarın tarihsel ve yapısal nitelikleri ile günümüzden farklılık gösteren kullanım özelliklerinin bilinmesi, bu hususların performans hazırlama sürecinde göz önünde bulundurulması önem arz etmektedir. Bu bölümde 17. ve 18. yüzyıllarda kullanılan gitarın fiziki özellikleri ile birlikte gitar için ortaya konulan eser özellikleri hakkında genel bilgiler verilecektir.

16. yüzyılın sonlarından itibaren gitar ve gitar benzeri çalgılar önemli gelişmeler göstermeye başlamıştır. 16. yüzyılın enstrümanları -vihuela ve rönesans gitarı- yavaş yavaş kaybolmaya başlamış ve yerlerini “barok gitar” a bırakmışlardır. Barok gitar, dansın ve şarkının olduğu her yerde, halk arasında kullanılan bir gitar türü haline gelmiştir. İlerleyen yıllarda ise ciddi sanat müziklerinde de kullanılmaya başlanmış ve 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren lavta ile birlikte Avrupa’da bazı saraylarda büyük değer görmüştür (Uluocak, 2011:10).

*“Barok gitar, çoğunlukla 17. Ve 18. Yüzyıllarda kullanılmış olan beş çift telli bir gitar türüdür. Çalgıya Barok gitar ismi daha sonraki yüzyıllarda verilmiştir. Kendi döneminde “İspanyol gitarı” olarak adlandırılan çalgının kullanımı, 19. Yüzyılın başlarından itibaren azalmıştır”* (Uluocak, 2011: 13).

*“Barok gitar, lavtaya benzer ve her sırasını bir çift tel oluşturur. Gitar bugün olduğu gibi eskiden de değerli bir continuo enstrümanıydı, yalnız başına, bir veya iki şarkıcı ile –özellikle hareketli müziklerde- ya da büyük continuo gruplarında”* (Donnington, 1992: 547).

Yukarıdaki bilgiler ışığında ifade edilmelidir ki gitarın günümüzdeki popüler kullanımı ile 17 ve 18. yüzyıllarda kullanılan “İspanyol Gitarı” veya “Barok Gitar” kullanımları birbirine oldukça benzemektedir. “Barok gitar” özellikle 16. yüzyılın başlarında halk arasında şarkılara eşlik etmek için çoğunlukla *rasgueado* tekniği ile çalınmıştır. Yates’in Covarrubias’tan (1611) yaptığı alıntıda bu durum çarpıcı bir biçimde ortaya konulmuştur: *“Vihuela: Günümüze kadar bu*

*enstrümana çok değer verildi... fakat gitarlar icat olunduktan sonra çok az kimse onu öğrenmeye kendisini adadı... ve şimdi gitar inek çanından farksız, özellikle rasgueado stili (strummed style) ile çalınırken; öyle ki hiçbir ahır oğlanı yok ki gitar müzisyeni olmasın”* (1993: 25). Bu tip repertuarın kullanımı, Fransa’da XIII. Louis’in dönemine denk gelmektedir. Tyler-Sparks’ın Isherwood (1973) - Benoit’ten (1992) aktardığına göre, bu dönemde gitar sarayda yerini almış ve oda müziği resitaleri ile saray balelerinde duyulmaya başlamıştır (2002: 134).

17. yüzyılın ortalarından itibaren ise gitarı daha etkin kullanan müzikler ortaya çıkmış ve gitar saraylarda da kullanılan bir enstrüman haline gelmiştir. Eisenhardt’ın aktardığı üzere, Corbetta’nın 1671 yılındaki *Guitarre Royale* koleksiyonları Fransız ekolünün en üst noktası kabul edilebilir ve tıpkı İtalyan kökenli Lully’nin Fransız Operası’nın stilini 17. yüzyılın ikinci yarısında belirlemesi gibi Corbetta da Fransız gitar stiline temellerini oluşturur. İtalya’nın pratikleri ile Fransa’yı birleştirir, akışkan melodiler ve zengin bir kromatizm kullanır ve tüm bunlar devamında gelen Fransız gitar bestecilerini etkiler (2015: 57).

İlgili dönemde, Versailles Sarayı’nda lavta, theorbo ve gitar icracısı olarak görev yapan Robert de Visée’nin müziği enstrümanın imkanlarını ileri düzeyde kullanmış ve solo dans formunda eserler ortaya koymuştur. Yates, Robert de Visée’nin müziği ile ilgili olarak şunları aktarır: “*De Visée’nin 1682 ve 1686 koleksiyonlarının belirgin özellikleri incelikli stile brisé arpejlemeleri, taklite dayalı ve kontrpuantal küçük bölümleri, kromatik çizgileri ve dikkatle yerleştirilmiş türlü sağ el rasgueadolarıdır*” (1993: 10,11) .

Gerçekten de 1650 yılında Corbetta’nın Fransız Sarayı’nda göreve başlamasından sonra görülecektir ki ortaya çıkan bu yeni “Fransız Okulu”, gitarı basit bir *continuo* veya eşlik enstrümanı olmaktan çıkarmış ve sarayın ihtiyaçlarına yönelik olarak solo gitar için dans müziği içeren birçok süit bestelemiş, *rasgueado-punteado* veya başka bir deyiş ile *battuto-pizzicato* tekniklerinin karışık olarak kullanıldığı eserler ortaya koymuştur. Bu okulun etkileri Fransa sınırları dışına da çıkmış, İspanya’da Santiago de Murcia’yı,



Belçika'da François le Cocq'u ve Danimarka'da Nathaniel Diesel'i etkilemiştir (Yates, 1993: 10,11).

#### 1.2.4. Fransız Gitar Bestecileri

Uluocak'ın Fransa'da Barok Gitar başlığı altında ele aldığı besteciler aşağıdaki gibidir:

*Luis de Briçeno (17. yüzyıl)*

*Estienne Moulinié (1600-1669)*

*Marin Mersenne (1588-1648)*

*François Martin (1620-1688)*

*Antonie Carré (17. yüzyıl)*

*Francesco Corbetta (1615-1681)*

*Robert de Visée (yaklaşık 1655-yaklaşık 1735)*

*Remy Medard (17. yüzyıl)*

*Henry Grenerin (yaklaşık 1625-yaklaşık 1700)*

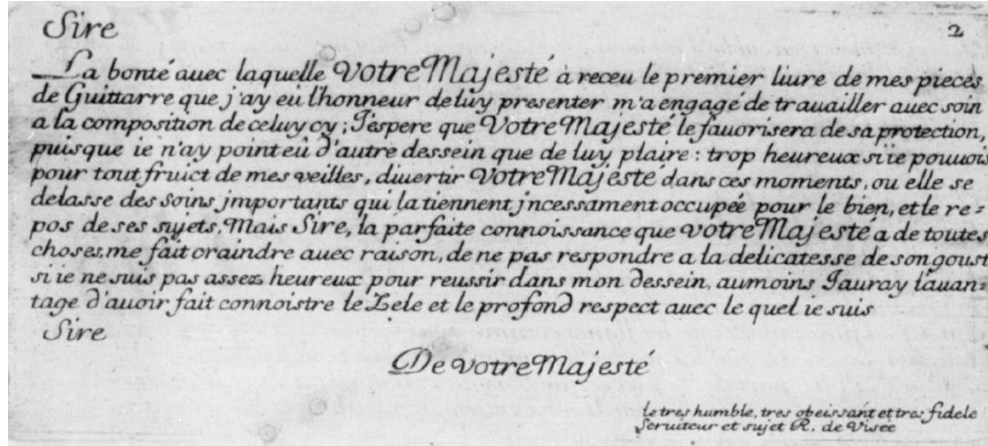
*François Champion (1685-1747) (2011: 8)*

#### 1.2.5. Robert de Visée'nin Hayatı

Robert de Visée'nin hayatı hakkında bilinenler oldukça kısıtlıdır. Robert de Visée'nin 1650'li yıllarda doğduğu ve saraydan son ödemesini aldığı 1725 yılında öldüğü varsayılmaktadır. Uluocak'ın aktardığına göre; dönemin ünlü bestecileri ve icracıları ile birlikte aynı topluluklarda görev almış, saray içinde ve dışında salonlarda çalmış, XIV. Louis'nin özel müzisyenlerinden birisi olmuş ve sonraki yıllarda XIV. Louis'ye gitar dersleri vermiştir (2011:104). Robert de Visée'nin Corbetta'nın öğrencisi olduğu iddia edilse de Rebours'a göre bu yöndeki kanıtlar kesin olmaktan uzaktır (2001).

Robert de Visée, ikinci gitar koleksiyonu kitabının ilk sayfasında dönemin kralı XIV. Louis'yi öven bir yazı kaleme almış olup, ilgili kitabın amacının ona keyif

vermek olduğu, kendisinin onun nâçiz bir hizmetkârı olduğu yazmıştır. İncelikli bir kaligrafi ile kaleme alınan bu belge, kralın adının geçtiği her sözcüğün biraz büyük yazılması, bestecinin ise ismini daha küçük harfler ile yazının bir köşesine sıkıştırması açısından ilgi çekicidir (1686: 1).



(Şekil 1: Robert de Visée'nin XIV. Louis'ye ithaf yazısı.)

### 1.2.6. Fransız Tablaturu

Tablatur, herhangi bir enstrümanda ellerin belirli noktalara nasıl ve ne kadar süre ile temas etmesi gerektiğini belirli işaretlerle aktaran bir müzik notasyon türüdür. Tyler'ın aktardığına göre, tablatur yazısı, yüzyıllar boyunca gitar müziğini aktarmak için kullanılmış bir müzik yazısı türü olup, barok gitar müziğinin en iyi örneklerine has olan özel uygulamalar dizek notasyonu ile eksiksiz olarak gösterilemez. Sonuç olarak müziğin orijinal olarak nasıl duyulduğunu tahmin etmek ve yeniden üretmek isteyen bir icracının tablatur yazısını okuyabilmesi şarttır (2011: 8).

Tablatur yazısı milliyetlere göre farklılık gösterebilir. Bu araştırmanın konusu olan dönem ve coğrafyada ise büyük çoğunlukla Fransız Tablaturu kullanılmıştır. "Fransız besteciler kendi müziklerini tek tek notaları temsil etmek için sayılar yerine harfleri kullanan bir tablatur sisteminde sunmuşlardır. Bu sistem aynı zamanda İngilizler ve bazı Alman besteciler tarafından da kullanılmıştır" (Tyler, 2011:11).

- Fransız tablaturunda dizeğin beş çizgisi, enstrümanın beş telini temsil eder.
- En yukarıdaki çizgi, en ince olan teldir. Sırası ile en kalın tele kadar devam eder.
- Harfler ise alfabetik sıra ile hangi perdenin çalınmasının istendiğini gösterir.

Tyler bu hususları aşağıdaki şema ile açıklamıştır (2011: 11):

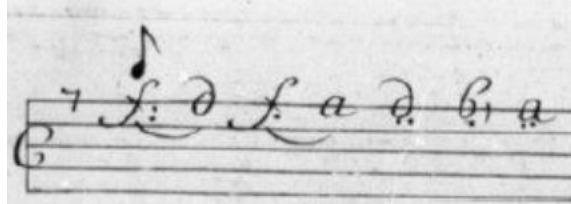
1. tel  
2. tel  
3. tel  
4. tel  
5. tel

a b d a b d f h i  
a c  
a c  
a c d a  
a c d a

etc.

(Şekil 2: Fransız Tablaturu)

- "Ritmeler dizeğin üstüne yazılan nota değerleri ile gösterilir.
- Günümüz notasyonunda olduğu gibi dörtlük nota dörtlüğü, sekizlik nota sekizliği ve on altılık nota on altılığı işaret eder.
- Her harfin üzerine ilgili nota değeri yazılmaz. Eğer harf üzerinde bir nota değeri yoksa kendisinden önce gelen ilk nota değeri kadar çalınır.



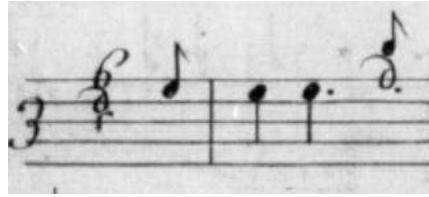
(Şekil 3: Fransız tablaturu, nota değerleri)

- Akorlar açık biçimde veya kısmi biçimde yazılabilir.
- Eğer yazılmış olan akorun nota değeri dizeğin üzerine yazılmış ise bu ilgili akorun tam olarak yazıldığı şekilde çalınması gerektiğine işaret eder.
- Robert de Visée bu akorları altına bir çizgi çekerek özellikle işaretlemiş ve rasgueado çalınmamasını istemiştir.



(Şekil 4: Fransız tablaturu, açık yazılmış akor)

- Akor yazıldıktan sonra yanına koyulan notalar ise *rasgueado* çalımı işaret eder.
- Nota sapı yukarı doğru yazılmış olanlar aşağıdan başlanarak yukarı doğru -ince telden kalın tele doğru-; aşağı çekilmiş olanlar ise yukarıdan başlanarak aşağı doğru -kalın telden ince tele doğru- *rasgueado* tekniği kullanılarak çalınır.
- Boş teller bu akorlara yazılmadığı halde -çalınması beklenir." (Tyler, 2011: 12).

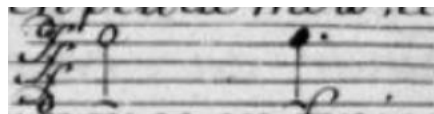


(Şekil 5: Fransız tablaturu, kapalı yazılmış akor)

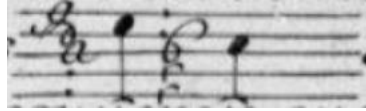
### 1.2.7. Robert de Visée'nin Performans Önerileri

Robert de Visée ikinci gitar koleksiyonu kitabının ikinci sayfasında, birinci gitar koleksiyonu kitabından bahsetmiş; bu kitabın içerisindeki parçaların kimi zaman zor olduğunu ve bu nedenle bazı kimselere itici geldiğini söylemiştir. İkinci kitabında uygulamayı biraz daha kolaylaştırmaya çalışmıştır. Besteci ummaktadır ki eserlerini çalacak kişiler onun parçalarına birkaç dakikasını ayıracak kadar değer versin ve parçalarının dikkate değmeyecek kadar önemsiz olduğunu düşünmesin (1686: 2).

Bu araştırmada *battuto* veya *rasgueado* olarak geçen terimlerden Besteci *batterie* ismi ile bahsetmiş, -her ne kadar ilk kitabının girişinde bahsetmiş olsa da bir kez daha- nasıl yazıldığı ve nasıl çalınması gerektiği hakkında öneri sunmuştur (1686: 2).



(Şekil 6: Bestecinin Açıklamasından Kesit)



(Şekil 7: Bestecinin Açıklamasından Kesit)

Besteci, Şekil 6'daki gösterim çalınırken sağ el parmaklarını aşağıya doğru vurulması ve baş parmağın yumuşatılması gerektiğini ifade etmektedir. Şekil 7'de ise çizgilerin bazılarında noktalar olduğunu, bu durumlarda uyumu korumak için bu tellere vurulmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Yazının devamında ise kitabının sonuna bass partleri yazdığını ve parçalarının başka enstrümanlar ile beraber de çalınabileceğini belirtmektedir.



(Şekil 8: Besteci'nin Bir Numaralı Re Minör Süt İçin Yazdığı Bass Partisinden Kesit)

### 1.3. 17. VE 18. YÜZYIL SÜRECİNDE FRANSA'DAKİ İCRA STİLİNİN GENEL HATLARI

17. ve 18. yüzyıllarda Fransız besteciler yukarıdaki bölümlerde de bahsedildiği üzere kendilerine has bazı performans uygulamaları ve müzik dokuları geliştirmiştir. Bu farklılıklardan bazıları; akort sistemleri, icra pratikleri ve müzik ile dansın ilişkisi çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu bölümde, öncelikle farklı icra pratiklerinden ve akort sistemlerinden bahsedilecek ve ardından müzik ile dans ilişkisine değinilecektir.

#### 1.3.1. Inegalite (Eşitsizlik)

*Inegalite* kelime anlamı olarak "eşitsizlik" demektir. İlgili dönemin müzik terimi olarak ise belli durumlarda eşit nota değeri ile yazılmış notaların kimilerinin uzun kimilerinin kısa süreler ile çalınmasını içeren bir icra pratiğidir. *Inegalite* oldukça

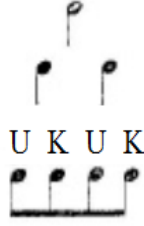

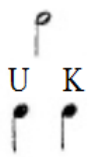


tartışmalı bir konudur. Zira bazı müzikologlar bu pratiğin kesin olarak ilgili dönem Fransız müziği dışına taşmadığını iddia ederken (Neumann, 1982: 54); bazıları ise bu uygulamanın ilerleyen dönemlerde diğer stilleri de etkilediği görüşünü savunmaktadır (Donnington,1992:460). Bu çalışmada genel hatları ile Donnington ve Neumann'ın öğretileri gözden geçirilecek ve çıkarımlar yapılacaktır.

**Neumann Öğretisi:** Neumann'a göre Fransız *Inegales*, sıkı olarak kuralları belirlenmiş ve sadece belirli tarihlerde eser vermiş olan Fransız bestecilerin parçalarında aksi belirtilmedikçe istisnasız olarak uygulanan bir icra pratiğidir. Neumann eşit yazılmış nota değerlerinin eşitliğinin bozularak çalınması ile ilgili dökümantasyonların 16. yüzyıl ortalarında ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu dönemde İspanya'da Tomas de Santa Maria, Libro llamado Arte de taner Fantasia (1565) isimli eserinde uzun-kısa ve kısa-uzun kalıplardan bahsetmektedir. Fransa'da ise Loys Bourgeois Le Droict chemin de Musique (1550) uzun-kısa eşitsizlikler hakkında bilgi aktarımı yapmaktadır. 1602'de Caccini Noeve Musiche'te uzun-kısa noktalı kalıpların yapılabilecek birçok *rubato* stili ritmik değişimlerden birisi olduğunu belirtmektedir. Pedro Cerone El Mellopeo y Maestro'da (1613) kısa-uzun eşitsizliklerin devam eden melodilerde kullanılmasını önermektedir. Frescobaldi 1614'te Tocattalarının önsözünde, bazı spesifik durumlarda on altılık notaların (sekizlik notalar ile birleşik olduklarında) kısa uzun kalıplar ile çalınması gerektiğini işaret etmektedir. Neumann, *inegalite* ile ilgili olarak Frescobaldi'nin aktardığı bilgilerin -Quantz'a kadar- son Fransa dışı kaynak olduğuna işaret etmektedir. Neumann'a göre İtalya'da konçerto formunun yükselişi ile birlikte bu pratiğin uygulanması da yavaş yavaş kaybolmuştur. Neumann kısa-uzun ve uzun-kısa bu ritmik değişimlerin bir çeşit basit süsleme biçimi olduğu yorumunu yapmakta olup, bestecilerin yazdıkları notaların dışında herhangi bir yeni nota eklenmediğini ve böylece temelinde düz ve köşeli olan ritmik kalıba zerafet ve çekicilik katılarak yeni ve daha değişmiş bir yapının ortaya çıkarılmasının amaçlandığını işaret etmektedir. Neumann, 16. yüzyılda Bourgeois'nın kendisini takip eden yıllar için Fransız uygulamasında olağanüstü bir prensip kurulmasının temelini attığı

yorumunu yapmaktadır. Bu prensip, ölçü birimi ile eşit çalınmayacak nota değeri arasındaki kesin bir ilişkidir. Uygulama, yüzyılın devamında oldukça sofistike ve kısmen karışık hale evrilmiş ve bunun sonucunda nerdeyse her Fransız kaynak *inegalite* ile ilgili bazı bilgiler aktarmıştır. Neumann'ın çıkarımları sırası ile şunlardır:

1. *Inegalite, adım adım ilerlemede hareket eden ve basit ölçü biriminin alt bölümleri olan bazı notaların çiftleri için geçerlidir.*
2. *Inegalite uzun-kısadır, asla kısa-uzun değildir.*
3. *Inegalite'ye konu olmayan notalar kesinlikle eşit çalınmalıdır.*
4. *Uygulama sadece Fransız müziğinde kullanılır.*
5. *Inegalite konusu istisnaları fazlaca içerir (1982: 20,21).*

Neumann devamında okura iki adet tablo göstermektedir: Bunlardan ilki *inegalite*'ye konu olan nota değerleri ile ölçü birimleri arasındaki ilişkiyi basit bir şekilde açıklama amacı taşımaktadır. İkinci tablo ise otuz dönem yazarının ölçü biriminin *inegalite* ile olan ilişkisi üzerine genel anlaşmalarını belgelemektedir (1982: 22,24,25).

İLK KATEGORİ							
Ölçü		2, Ç (iki vuruş)		$\frac{2}{4}$ C, Ç (dört vuruş) $\frac{3}{4}$			
Metrik Birim	Eşit						
2'ye Alt Bölüm	Eşit						
4'e Alt Bölüm	Eşit Değil						
İKİNCİ KATEGORİ							
Ölçü		$\frac{3}{2}$	3, $\frac{3}{4}$	$\frac{3, 4, 6, 9, 12}{8}$			
Metrik Birim	Eşit						
2'ye Alt Bölüm	Eşit Değil						

(Şekil 9: *Inegalite*'nin İki Kategorisi)



	$\frac{3}{2}$	2	$\frac{4}{3}$ in two	$\frac{4}{3}$ in four	C	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	3	$\frac{6, 9, 12}{4}$	$\frac{3, 4, 6, 9, 12}{8}$
Rousseau (Jean) a) 1687	↓	↓			↓			↓		
Loulié b) c) 1696	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓		
L'Afflard 1697, 1705		↓	↓		↓	↓				
Muffat 1698	↓ d)	↓	↓		↓		↓ d)	↓ e)	↓ d)	↓ d)
Saint-Lambert f) 1702	↓	↓	↓		↓			↓		
Montéclair g) 1709, 1736		↓	↓	↓	↓	↓ b)		↓	↓	↓ i)
Dupont c) 1718		↓	↓		↓			↓		↓
Saurin 1722	↓	↓	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓
Démoz f) k) 1728	↓	↓	↓	↓	↓	↓ b)	↓ b)	↓	↓	↓
Vague b) 1733	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
David b) 1737	↓	↓	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓ i)
Dupuit l) 1741	↓ m)	↓			↓	↓	↓		↓	↓
Corrette l) n) 1741, 1770	↓ m)	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Duval j) 1741					↓	↓ b)	↓ b)	↓	↓	↓
Vion f) 1742	↓	↓	↓		↓			↓		↓
Denis 1747					↓			↓ m)	↓	↓

Rollet g) 17—		↓	↓	↓	↓	↓ b)	↓ b)	↓		↓ b)
QUANTZ l) 1752	↓	↓	↓		↓		↓			↓ i)
St. Philbert 17—	↓ m)	↓	↓		↓	↓		↓	↓	↓ b)
Bordet l) 1755	↓	↓	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓ b)
Villeneuve 1756	↓	↓	↓	↓	↓	↓		↓	↓	↓
Bordier l) 1760	↓ m)	↓		↓	↓			↓	↓	↓
Choquel 1762						↓ a)	↓ b)	↓		
Brijon 1763		↓			↓			↓		
Duval (abbé) j) 1764	↓	↓	↓		↓	↓	↓	↓	↓	↓
Macassagne l) 1766	↓			↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
Jard j) 1769	↓	↓	↓		↓	↓	↓	↓		↓
Métroyen 17—	↓	↓			↓ b)	↓ b)	↓ p)	↓ p)	↓	↓ b)
Sajon l) 1772	↓ q)	↓			↓		↓		↓	↓
Laparlher 1772	↓	↓	↓		↓	↓	↓		↓	↓

(Şekil 10: Otuz Dönem Yazarı Tarafından Formüle Edilmiş Ölçü Birimi-*Inegalite* İlişkisi)

**Donnington Öğretisi:** Donnington *Inegalite* tanımını şu şekilde yapmaktadır: “*Inegalite eşit yazılmış notaların eşitlik dışı performansı olarak tanımlanabilir.*” Donnington’a göre önemli olan notasyondaki fark değil, müzikal efektin gerekliliği olup performansın ritmlerini de bu gereklilik belirlemektedir. *Inegalite*’nin derecesi hafif ve üçlemeye yakın da olabildiği gibi keskin ve noktalı notalardaki gibi canlı da olabilmektedir. Donnington burada *kıvraklık (lilting)* terimini kullanır: *Az noktalanmış (Under-dotted) noktalı notalar ile eşit notalar performansta kibarca eşit olmayan hale getirilir. “Bu kıvraklık, üçlemeye benzeyen ritm; inegalitenin en önemli karakteristik özelliğidir.”* Devam eden kısımlarda ise *inegalite* hakkında şunlar aktarılır:

1. *Inegalite atlayan melodilerde neredeyse her zaman konu dışıdır, ana olarak adım adım ilerleyen melodiler için oldukça uygundur.*
2. *Sadece doğal olarak çiftlere düşen notalar inegalite’ye uygundur. Eğer baş işaretini ile çift hale getirildilerse de uygun hale gelirler. Bir zamanda iki kereden fazla bağlanan notalar çift hale düşmez ve inegalite için uygun değildir.*
3. *Inegalite’nin halsiz duyulacağı kadar yavaş veya huzursuz duyulacağı kadar hızlı olan notalar inegaliteye uygun değildir.*
4. *Sadece önemli sayılarda görünen en hızlı notlar kesinlikle inegalite için uygundur. Buna göre hızlı zamanda, on altılıkların önemli sayıda olan varlıkları inegalite’yi engeller, zira kendi başlarına zaten çok hızlıdır ve varlıkları ile sekizlik notaların uygunluğunu engellerler. Fakat sadece birkaçı varsa göz ardı edilebilirler ve daha sonra sekizlikler uygun hale gelebilirler. Eğer otuz ikilikler önemli sayılarda mevcut değilse Yavaş zamanda on altılıklar uygundur-.*
5. *Inegalite için genellikle uygun olan notalar bir vuruşa iki veya dört giden notalardır.*
6. *Bu tür notalar, inegalite için uygun olmayacak kadar hızlı olmayan çok sayıda kısa notayla karıştırıldığında sadece kısa notalar da olsalar, her ikisi de aynı zamanda da olsa, 4. maddede belirtilenin aksine eşitsiz olarak alınabilirler.*
7. *Inegalite için uygun olan, fakat nokta veya çizgiler içeren notalar özellikle inegalite’nin dışında tutulur. Nokta stakato için normal bir barok işareti değildir, fakat bazen bu anlama gelir. Eşit notalar için normal bir işarettir. Çizgi stakato için normal bir barok işaretidir; fakat bütün stakato içeren notalar çiftler halinde gruplanamayacağından şans eseri olarak inegalite’yi engeller.*
8. *Inegalite’ye uygun olan notalar eşit çalınmaları istendiği takdirde ‘également, notes egales, notes martelées, détachez, mouvement décidé, mouvement marqué, coups égaux’ vs. ile gösterilebilir. Ayrıca inegalite özellikle ‘inégaux, notes inégales, lourer, pointer’ sözcükleri ile işaret edilebilir (1992: 452,453).*

Gerek Neumann gerekse Donnington erken dönem müziği üzerine ayrıntılı araştırmaları ile tanınmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada iki yazarın da aktardığı bilgilerden faydalanılacaktır. Neumann'ın tablosu temel olarak alınmakla birlikte bu uygulamanın birçok istisnaya gebe olduğunun unutulmaması gerekmektedir. Araştırmanın girişinde de söylendiği gibi ulaşılmak istenen nokta, modern gitaristlerin dönem hakkında tarihsel birikimini artırmak ve daha otantik icralar ortaya çıkarmaktır. Amaç tarihsel açıdan olabilecek en doğru icraya ulaşmak olmayacağına göre kişisel tercihler bu çalışma çerçevesinde kullanılabilir. Bu çalışma kapsamında ele alınacak parçalarda yapılacak olan yorumların, daha ileriki araştırmalar için ilham kaynağı haline gelmesi ve alana fayda sağlaması umut edilmektedir.

### 1.3.2. Style Brisé (Kırık Stil)

*Style Brisé* veya *Style Luthé* kelime anlamı olarak sırası ile *Kırık Stil* ve *Lavta Stili* anlamına gelmektedir. 17. ve 18. yüzyıllarda Fransa müziğinde kullanılan kırık akorlar, geciktirilen melodi notaları ve sürekli olarak değişen doku ilgili müziği karakterize etmiş olup, lavtacıların kullandığı bu yapı ilerleyen tarihlerde klavsenciler tarafından da ödünç alınmıştır (Burkholder, Palisca, 2014: 622).

Burkholder ve Palisca, bu tekniği Denis Gaultier'nin bir eseri üzerinden açıklamaktadır: Lavta yapısı itibarıyla sesleri çabuk sönen bir enstrümandır. Bu icracılara her melodik hattı canlandırma ve neredeyse tüm dokuyu sürekli bir hareket ile çalmalarına sebep olmuştur. Akorlar çoğu zaman çeşitli şekillerde kırılarak çalınır. Özellikle gitar müziğinde bu tip akorlar tablatur yazısında işaret edilir. Cümle sonlarında zaman zaman karar verecek olan ses çalınır ve sonrasında süslemeler veya arpejlemeler ile bu sese tekrar gelinir. Parça boyunca kullanılan akorlar yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya olabilecek farklı şekillerde arpejlenirler ve müzikal çizgiler sürekli olarak yer değişebilir. Genellikle komşu notalar akoru dekore eder. Kimi zaman ise melodinin notaları geciktirilir ve tam onlara eşlik edecek olan akordan sonra çalınır. Couperin bu tekniğe *suspension* demiştir (2014: 622). Tüm bu dokusal

özellikler, ilgili dönem Fransız müziğinde gitar, lavta ve theorbo eserlerinde görülebilmektedir. Kuşkusuz bestecilerin amacı, sürekli değişen bu doku ile dinleyicinin dikkatini çekmek ve müziklerini zenginleştirmektir.

Buch ise bu terimin bazı modern yazarlar tarafından rubato ile ilişkilendirildiğini ve iddialı genellemeler yapıldığını işaret etmekte ve bu konuda uyarıda bulunmaktadır: Bu terim yanlış anlaşılmalı; repertuar rubato ritimler, melodik, armonik, bass ve dokusal aksanların varlığı ile genel olarak karakterize edilmemelidir. Fransız barok lavtacıların müziği kontrpuantal dokusu ile işaretlenmiştir ve bu elementler muhtemelen enstrümanlarının continuo rolünden toplanmıştır. Müzik muhtemelen açık bir ritmik karakter ile çalınmıştır. Zira dansların karakterleri repertuarın büyük bölümünü belirlemiştir (1985: 67).

Style Brisé genel olarak lavtacılar için kullanılmış olsa da tüm bunların 17. yüzyılın yarısından sonra gitar için de geçerli olabileceğini varsayabiliriz. Nitekim Robert de Visée'nin gitarın yanı sıra theorbo ve lavta da çaldığı düşünüldüğünde bu uygulamaları gitar eserlerinde kullanmış olması da muhtemeldir. Çalışmanın devamında Burkholder ve Palista'nın Gaultier'nin eserinde saptadıkları uygulamaların oldukça benzerlerinin Robert de Visée eserlerinde de olduğu görülecektir ve performans önerileri ilgili bölümlerde verilecektir.

### 1.3.3. Agréments (Küçük Süslemeler)

İlgili dönemde Fransız besteciler bazı müzikal süsleme ifadelerini açıklayan tablolar yazmıştır. Bu tablolara *agréments* denilmektedir. Bu uygulamanın temelindeki amaç, bestecinin ortaya çıkan icradaki doğaçlamaya dayalı öğeleri azaltmak istemesidir. Özellikle Jean Baptiste Lully *agréments* uygulamasının yerleşmesinde oldukça etkili olmuştur. Bununla birlikte Jean Baptiste Lully'den önce bazı şarkıcıların eserleri kendi fikirleri ile zenginleştirerek süslediği üzerine de bazı kaynaklar bulunmaktadır. Neumann, Michel Lambert ve Mersenne'den alıntı yapar (1983:31,32).

Simple

N'es - pe - rez plus mes yeux De

Port de voix

N'es - pe - rez plus mes yeux De

2nd couplet  
in diminutions

Les pleurs n'ont plus de lieu Dans

Bass

N'es - pe - rez plus mes yeux de re - voir

re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:

re - voir en ces lieux la beau - té que j'a - do - re:

le coeur de ce dieu Dont le feu me de - vo - re:

en ces lieux la beau - té la beau - té que j'a - do - re:

(Şekil 11: Boesset tarafından Air de Cour, Moulinié'in söylediği gibi)

a. Air de cour by Michel Lambert (*Les airs de M. Lambert*, Paris, 1666),  
with 2nd couplet diminutions

d'Un feu se - cret ie me sens ie me  
Quand ie mourrois pour - roit on pour - roit on  
sens con - su - mer sans pou - voir sou - la -  
me blas - mer qui co - men - ce d'ay - mer  
ger le mal qui me pos - se - de.  
ne doit il pas + pour sui - vre.

(Şekil 12: Michel Lambert Tarafından Air de Cour, ikinci kuple *diminution*lar ile)

Şekil 11'den anlaşıldığı üzere Neumann şunu aktarır: Şarkı *simple* kısmında yazıldığı gibi söylenmesi için notaya alınmamıştır. İki kuple için üç versiyon görülmektedir. Üçüncü ve fazlaca süslenmiş olan versiyon ikinci kuple için yazılmış, yani ikinci versiyon da ilk kuple için *simple* partisinden adapte edilmiş olmalıdır. Bu tarzda yapılmış vokal süslemeler 17. yüzyılın devamında daha rafine ve zarif hale gelmiş ve notada yazılmış olana artan hassasiyet de

artmıştır. Şekil 12’de Neumann’ın Michel Lambert, Bénigne de Bacilly ve D’ambrouis’den yaptığı alıntı görülmektedir. Bu parça 1660’tan sonra basılmış ve ikinci kuple için *diminutionlar* notaya alınmıştır (1983:31,32).

Lully ikinci kuplelerde yapılan bu değişimlere karşı olmuştur. Ancak Lambert zamanının en ünlü şarkıcılarından birisi olmakla birlikte Lully’nin de kayınpederidir. Muhtemelen bu sebeple Lully kayınpederinin ikinci kuplelerde yaptığı bu değişimleri tolere ettiğini söylemiştir. Lully’nin bu yaklaşımını takip eden süreçte, yazılmış olana bağlı kalınarak yapılan icra adedi artmıştır. İkinci tekrarları *diminutionlar* ile zenginleştirme pratiği İtalya’da bu tarihlerde artarken bir İtalyan göçmen olan Lully, Fransa’da bunun tam tersine bir stilin yükselmesine sebep olmuştur. Lully’nin etkisinin yanında, Fransız ulusunda rasyonalizm hakim olmaya başlamış ve müziğin birebir ve görsel olarak ilişkilendirilmesine kadar sürmüştür. Bu tarz *diminutionlar* ile yapılan süslemelerin azalması ise sonuç olarak küçük süslemelerin artmasına yol açmıştır. İtalya’nın tam tersine Fransa’da küçük süslemeler -bir başka adıyla *agréments*- üstünlük kazanmıştır. İcracılar uzun süslemeler eklemekten mahrum kalmışsa da birçok farklı küçük süslemeyi nasıl ve nerede kullanacakları konusunda serbest olmuşlardır. Fakat bu düzende dahi besteciler süsleme dizaynları ve semboller ile kontrolü sağlamak istemiştir. Yeni sembollerin en önemlileri 17. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmıştır: *Notes perdues* ve *notes postiches* denen ölçünün metrik sayısına dahil edilmeyen küçük notalar. İlerleyen zamanlarda ise bestecilerin süsleme tabloları yaptığı görülmüştür. İlgili tablolar, yapılacak bu küçük süslemeler için sembol ve işaretler içermiş ve bunların nasıl çalınacağını göstermiştir. D’Anglebert’in 1689’da *Pièces de Clavecin* girişinde verdiği tablo bunun örneklerindendir (Neumann, 1983: 33-36).

Fakat yukarıda bahsedilen süsleme tabloları yorumlanırken dikkatli olunması gerekmektedir. Fransız süslemeleri küçük parçalar haline gelmektedir fakat özgürlük ve esneklik alanları kaybolmamaktadır. Sembollerin kullanımı serbestçe süsleme eklenmesi uygulamalarının bir tarafa bırakıldığı anlamına

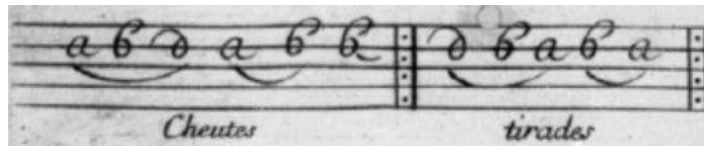
gelmemektedir. Besteciler kendi aralarında büyük oranda farklılaşmaktadır. Bazıları süslemeye dayalı açıklamalarını ileri derecede detaylı yaparak icracı üzerinde kontrol sağlamak istemektedir. Örneğin Couperin, icracıların kendi süslemelerini onurlandırmalarını söylemektedir ve kendi eklediği hiçbir süslemenin dışarda tutulmamasını ve yenilerinin eklenmemesini istemektedir. Diğer bazı ustalar ise Couperin kadar ayrıntılı süslemeler eklememiş olup, icracının gerekli yerlerde bunları ekleyeceğini öngörmüştür. Saint Lambert, seçkin bir teorisyen ve bilinen ilk klavsen tezinin yazarıdır. İracının *agréments* konusunda kendi kararını vermesinin anlamlı bir savunmasını yapmıştır. Couperin'ın tam tersi olarak küçük süslemelerde tam bir serbestlik vermiş ve icracıya yeni süslemeler ekleme hakkının yanında bestecinin yazdıklarını da çıkarabileceğini söylemiştir (Neumann, 1983: 33-36).

### 1.3.3.1. Robert de Visée'nin Süsleme Tablosu

İlgili dönemde besteciler *agréments* denilen süsleme tabloları ile icracılara süslemelerin nerelerde ve ne şekillerde yapılacağını göstermek istemiştir. Robert de Visée de buna benzer bir tabloyu kitabının başında kullanmıştır.

Tabloda;

1. Cheutes
2. Tirades
3. Tremblement
4. Martellement
5. Miolement süslemelerine yer verilmiştir.



(Şekil 13: Cheutes ve Tirades)

Tablatür yazısından anlaşıldığı üzere besteci, tizleşen legatoları *cheutes*; pesleşen legatoları ise *tirades* olarak adlandırmıştır.





(Şekil 14: Tremblement ve Martellement)

*Tremblement* dönemin yazarlarında trill ve *martellement* mordan için kullanılan terimler olmuştur (Neumann, 1983: 584,589). Robert de Visée trillerini virgül ile; mordanlarını ise küçük bir çarpı işareti ile göstermiştir. Diğer süslemelerin aksine besteci bunları açık biçimde göstermemiştir. Bu sebepten ötürü bu süslemeleri açık biçimde gösteren dönemin diğer besteci ve teorisyenlerinin aktardıkları ile incelenmesi gerekmektedir.

En az bir kere barok dönemden bir eser çalışmış kişi şunu mutlaka duymuştur: “*Trill tiz sestem başlatılır*”. Neumann 1565 yılına kadar bu uygulamanın izini sürmeyi başarmıştır. Tomas de Santa Maria, klavikord çalma sanatı üzerine yazdığı kitapta (*Libro llamado Arte*) bazı süslemeler ile ilgilenmiştir: *quiebro reyterado* (*yinelenen trill*) ve *quiebro senzillos* (*basit trill*). Şekil 15’te görüldüğü üzere trill ana sestem başlamaktadır. Fakat Santa Maria *yinelenen trill*’in tiz sestem başlatıldığı “yeni bir moda” olduğundan bahsetmektedir. Tiz sesle başladığında bu ses “*İlk nota yalnız seslendirilmeli ve ikinci nota ait olduğu konsonansa düşmelidir*” (1983: 244). Bunu takip eden döneme gelindiğinde ise çoğu tabloda trill gösterimlerinin tiz notadan başladığı görülmektedir. Devam eden dönemde Fransa’da bu uygulamanın oturduğu görülmektedir. Zira pek çok besteci ve teorisyen *agrement* tablolarında *tremblement*’leri tiz sestem başlayarak göstermiştir.



(Şekil 15: Santa Maria’nın *Trill* Gösterimi)

Aşağıda D'anglebert'nin çeşitli *tremblement* gösterimlerine yer verilmiştir (1689: 1).



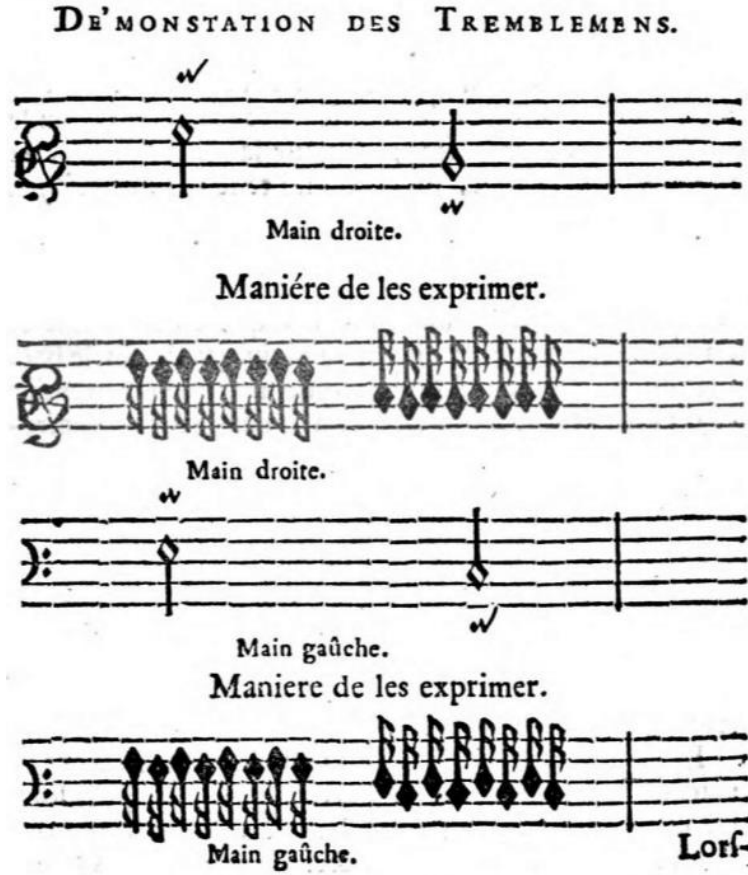
(Şekil 16: D'Anglebert Pièces de Clavecin Farklı Tremblement Gösterimleri)

Aşağıda Couperin'in *tremblement* gösterimine yer verilmiştir (1717, 24).



(Şekil 17: Couperin L'art de Toucher le Clavecin Tremblement)

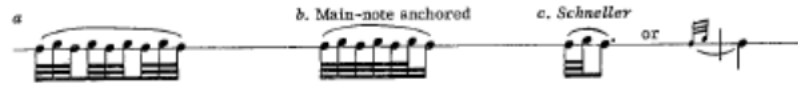
Aşağıda Michel de Saint Lambert tarafından gösterilen *tremblement* tasarımları yer almaktadır (1702: 96).



(Şekil 18: Michel de Saint Lambert Les principes du clavecin Tremblement)

Robert de Visée'nin *tremblement* süslemesini tablosunda açık olarak göstermemesi önem arz etmektedir. Bu süslemenin trill olduğu kuşkusuzdur. Görüldüğü üzere birçok şekilde icra edilebilmekte ve açık biçimde gösterimleri de en iyi ihtimalle aşağı yukarı nasıl çalınacağını işaret edebilmektedir. Robert de Visée farklı *tremblement* türleri için farklı işaretler kullanmadığına ve süslemenin nasıl icra edileceğini açık biçimde göstermediğine göre icracıya büyük bir serbestlik alanı tanımıştır.

Neumann terminolojisine göre *trill*ler dönem yazarlarında farklı biçimlerde gösterilmiş ve farklı isimler almış olsalar da yedi ayrı grupta incelenebilir (1983: 241).



Ex. V.1. Main-note trill

(Şekil 19: Main-Note Trill)

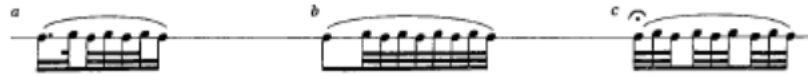
*Trill* temel ses ile başlıyorsa buna *main-note trill* veya *temel-ses trill* ismi verilmiştir. Temel ses vurgulanmaya devam ediyorsa buna *main-note anchored* veya *temel-ses bağlantılı trill* ismi verilmiştir. Temel sese yalnızca bir değişim eklendiği durumlarda ise C.P.E. Bach'ın bir terimi olan *Schneller* ismi uygun görülmüştür. (1983: 241)



Ex. V.2. Appoggiatura trill

(Şekil 20: Appoggiatura Trill)

*Trill* ana sesi takip eden tiz ses ile başlıyorsa buna *apojiyatür* etkisi yaratması sebebi ile *appoggiatura trill* veya *apojiyatür trill* ismi verilmiştir. Tiz sesteki vurgu devam ettiği durumlarda *tiz-ses bağlantılı* ismi uygun görülmüştür (1983: 241).



Ex. V.3. Supported main-note trill

(Şekil 21: Supported Main-Note Trill)

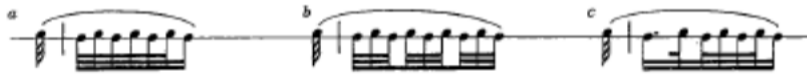
Birincil ses uzatılmasına *support*, Fransız *trill* için *appui* denilmiş olup, bu tür ses ile başlayan *trill* için *supported main-note trill* veya *desteklenmiş temel-ses trill* ismi verilmiştir. Bu tür *trill* yukarıdaki şekilde a kısmında görüldüğü üzere temel-ses merkezli, b kısmında görüldüğü gibi tiz ses merkezli veya c kısmında görüldüğü gibi *neutral* bir özellik gösterebilmektedir (1983: 242).



Ex. V.4. Supported appoggiatura trill

(Şekil 22: Supported Appoggiatura Trill)

*Supported appoggiatura trill* veya *desteklenmiş apojiyatür trill* esasında çözüm kısmı *trill* ile süslenmiş uzun bir *apojiyatürdür*. Değişimler yukarıdaki şeklin a kısmında görüldüğü gibi ikincil sese, b kısmında olduğu gibi birincil sese bağlı olabilirken c kısmında olduğu gibi *neutral* bir özellik de gösterebilir (1983: 242).



Ex. V.5. Grace-note trill

(Şekil 23: Grace-Note Trill)

Yardımcı sesi *trill* başlangıç vuruşundan önce gelen ve temel ses ile başlayan *trillere*, önceden gelen bu tiz yardımcı sesin *grace-note* veya *süsleme-notası* görevi görmesi sebebiyle *grace-note trill* veya *süsleme-notalı trill* denmiştir. Değişimler yukarıdaki şekilde a kısmında görüldüğü gibi genellikle temel ses bağlantılı yapılmaktadır veya b kısmında görüldüğü gibi *neutral* özellik göstermektedir.



Ex. V.6. Anticipated and straddling trills

(Şekil 24: Anticipated ve Straddling Trilller)

*Trill* değişimleri ilgili notadan önce icra edildiği zaman bu *trill* türü *anticipated trill* veya *önceden yapılan trill* olarak adını almıştır. *Trill* değişimleri notanın kendisi ve öncesinde yapıldığı zamanlarda ise *straddling trill* veya *iki bölge üzerindeki trill* adını almıştır (1983: 242).



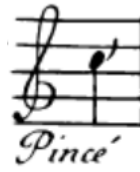
Ex. V.7. Trill with rest point

(Şekil 25: Trill With Rest Point)

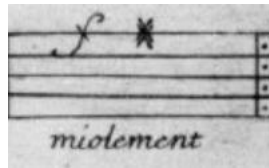
*Trill* çoğu zaman nota değerinin sonuna kadar değişimlerini sürdürmemekte ve bunun öncesinde durmaktadır. Bu şekilde olan durmalara *rest point*, (Couperin buna *point d'arret* demiştir) veya *durma noktası* denmiştir. Böyle yapılan *triller* ise *trill with rest point* veya *durma noktalı trill* ismini almıştır (1983: 242,243).

Tüm bu dizaynlara rağmen Neumann eklemektedir ki, bu dizaynlar bütün bestecilerin yöntemlerini ve *trill* kalıplarını yansıtmamaktadır. Değişim sayıları, destek süreleri, vurgular, hız, yavaşlama, hızlanma gibi her türlü dinamik, ritmik ve nüans değişimi bu süsleme türünde yapılmış olup serbestliğin bir elementi olarak karşımıza çıkmaktadır (1983: 243).

Neumann'ın aktardığına göre 1636'da Basset, Mersenne'in *Harmonie Universelle*'inde lavta ve onun süslemelerinden bahsederken yarım ses ve tam ses içeren birçok *mordanın* tarifini yapmaktadır. Süslemeye *martellement* denmektedir ve bunun için de üç tane sembol bulunmuştur. Bunlardan bir tanesi de Robert de Visée'nin kullandığı küçük çarpı işaretidir. Bu işaret tam ses mordana işaret etmektedir. Bazı besteciler *martellement* için farklı bir işaret kullanmamış, bu süslemeyi de virgül ile göstermiş ve icracının müziğin kendisinden yapılacak süslemeyi çıkarmasını beklemiştir (1983: 418). Bazı bestecilerin ise aynı süsleme için *pincé* dediği görülmektedir. Bu süslemenin kalın sese doğru çarpmaya benzer şekilde icra edilmesi gerektiğini söylemek mümkündür.

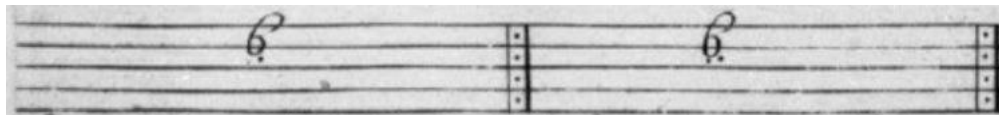


(Şekil 26: D'Anglebert Pièces de Clavecin Pincé)



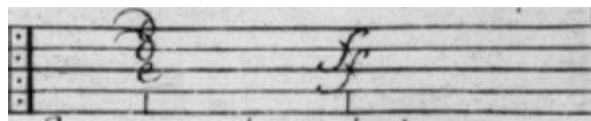
(Şekil 27: Miolement)

*Miolement*, miyavlama anlamına gelen “miaulement” sözcüğünün farklı bir yazımıdır. Schneider bu süslemenin vibratoyu işaret ettiği yorumunu yapar (2015: 117). Bu süsleme muhtemelen kedi miyavlamasını taklit ettiği derece başarılı icra edilecektir. Yazının devamında besteci, gitara özgü bazı teknikleri müzik yazısında nasıl gösterdiğini açıklamıştır.



(Şekil 28: Harflerin altındaki noktalar)

Şekil 28’de görülen ve harflerin altına koyulan noktalar, bu seslerin hangi parmak ile çalınması gerektiğini göstermektedir. Tek nokta sağ elde işaret parmağını; iki nokta sağ elde orta parmağı ifade etmektedir.



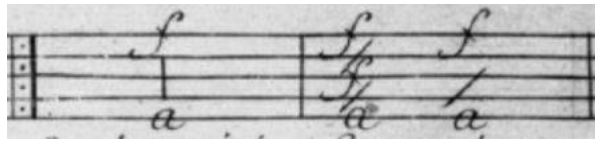
(Şekil 29: Birden çok harfin altına çekilen çizgi)

Şekil 29'da görülen ve birden çok harfin altına çekilmiş olan kısa çizgiler, bu seslerin *punteado* tekniği kullanılarak aynı anda çalınması gerektiğini göstermektedir.



(Şekil 30: Porte dışında yukarı ve aşağı çekilmiş yatay çizgiler)

Şekil 30'da görülen çizgilerden portenin yukarısına çekilmiş olan çizgi, tiz olan notanın çizgi sonuna kadar uzatılması gerektiğini göstermektedir. Portenin aşağısına çekilmiş olan çizgi ise pes olan notanın çizginin sonuna kadar uzatılması gerektiğini ifade etmektedir.



(Şekil 31: Harflerin arasına çekilmiş düz ve yatık çizgiler)

Şekil 31'de görülmekte olan iki harf arasına çekilmiş olan düz çizgi, bu iki sesin aynı anda *punteado* tekniği kullanılarak çalınması gerektiğini göstermektedir. Hemen sonrasındaki harflerin arasına konulmuş olan yatık çizgiler ise bu seslerin birbiri ardına kırılarak çalınması gerektiğini ifade etmektedir.

#### 1.3.4. Battuto Tekniği (Tarama Tekniği)

*Battuto* tekniği, modern gitaristler için isim olarak yabancı olsa da pratikte o kadar da uzak olmayan bir tekniktir. Dönemin müzik dokümanlarında İspanyollar *rasgueado*; İtalyanlar ise *battuto* terimini kullanmaktadır. Tyler önemli bir noktayı işaret etmiş ve günümüz popüler terminolojisinde *rasgueado* tekniğinin flamenko müziğinde kullanıldığını söyleyerek bahsedilen tekniği



bundan ayırmıştır. Çünkü yüksek tansiyon teller kullanmakta olan modern enstrüman, agresif bir sağ el kullanımını talep etmekteyken barok enstrümanlar daha düşük tansiyonlu teller kullanmaktadır. Bu durum da daha nazik bir yaklaşım ihtiyacını oluşturmaktadır (2011: 13).

Tyler'a göre *battuto* tekniği iki başlık altında incelenmektedir (2011: 14):

1. Temel Vuruşlar
2. Ritmik Süslemeler

Bu metodolojide temel vuruşlar şöyle açıklanır:

- *Yukarıdan aşağıya (kalından inceye) vuruşlar birinci, ikinci ve üçüncü parmakla ve tırnakların dışı ile çalınmaktadır.*
- *Aşağıdan yukarıya (inceden kalına) vuruşlar en az işaret parmağı ile çalınmaktadır.*
- *Vuruş hareketi sağ el bileğinden gelmeli ve kol hareket ettirilmemelidir.*
- *Bilek dışarıya doğru bükük olmalı ve vuruşlar bileğin kıvrılma hareketi ile yapılmalıdır.*
- *Uzun süren ve bu teknik ile çalınması işaretlenen akorlar için sağ el gitar klavyesinin üzerinde çalınmalıdır.*
- *Aksi belirtilmedikçe yukarıdan aşağıya (kalından inceye) vuruşlarda beş telin tamamına vurulmalıdır, aşağıdan yukarıya (inceden kalına) vuruşlarda ise sadece işaret parmağı kullanılır; dolayısı ile sadece üç veya dört tele vurulması yeterlidir.*
- *Akorlar gürültülü ve canlı, yumuşak ve nazik veya bunların arasında müziğin yapısına bağlı olarak çalınabilir.*
- *Sağ bilek üzerindeki mutlak kontrol bu nüansları yaratmak için temel gerekliliktir.*
- *Bu teknik ile çalınan akorlar, barok gitar tekniğinin ayrılmaz parçalarıdır ve öyle özenle uygulanmalıdır ki serpiştirildiğinde lavta stili pasajlar ile geçici veya rahatsız edici duyulmamalıdır.*

Ritmik süslemeler daha çok *alfabeto* ile yazılmış eserlerde kullanılması için yer aldığı ve ilgilenen yer ile dönem sebebiyle araştırmanın konusu dışında kaldığı için açıklanmaya gerek duyulmamıştır.

### 1.3.5. Tempérament Ordinaire (Sıradan Tamperaman)

*Tempérament Ordinaire*, yaygın olarak 18. yüzyıl Fransız müzisyenleri tarafından tercih edilen düzensiz klavye tamperamanlarının bir sınıfını ifade etmek için kullanılan terimdir (Dolata, 2016:117). Dolata'ya göre; her ardışık fa

veya mi perdesi aynı sınıfın selefinden daha dardır (2016:50). Rönesans ve Barok dönemlerde eşit ve eşit olmayan tampere sistemler paralel çizgilerde gelişmiş, zaman zaman kesişmeler de genellikle birbirlerinden bağımsız olarak var olmuştur. Teorisyenler bu konuda çekişmelere girmiş, doğa ve sanat ile ilgili metaforlarda bunları kullanmıştır. Fakat tüm bunlar sadece müziği olabilecek en iyi şekilde duyurmaya çalışan enstrümcuların ilgi alanlarının çok dışına taşmıştır (Dolata, 2016:9). Bu sisteme göre düzenlenmiş gitar klavyelerinin, modern gitar ile farklılıklar göstermesi gerekmektedir.

İlgili dönemin gitarı ile modern gitarın arasındaki en önemli farklardan bir tanesi, modern klasik gitarın perdelerinin metal kullanılarak yapılması ve sabit olmasıdır. Eşit tampere sisteme göre ayarlanan bu perdelerin performans öncesinde ayarlanması mümkün değildir. 17. ve 18. yüzyıllarda Fransa'da kullanılan gitarlarda ise perdeler çoğu zaman misina benzeri ipler birbirine bağlanarak yapılmıştır. Bu hareket edebilen perdeler, özellikle grup ile çalınacağı zamanlarda gitaristlere farklı temperaman sistemlerine uyum sağlayabilme becerisini vermiştir. 17. yüzyılda yapılmış aşağıdaki tablo, ilk perdenin nispeten daha geniş, ikinci perdenin ise daha dar olduğunu göstermektedir.



Johannes Vermeer'in Guitar Player Tablosu, 1672

Johannes Vermeer Hollandalı bir ressamdır. Fakat Fransa ve Hollanda'nın birbirlerine oldukça yakın coğrafyalarda bulunması nedeniyle bu iki devlet arasında kültürel olarak bazı benzerliklerin bulunduğu varsayılabilir. Yukarıda belirtildiği gibi teorisyenler tamperaman sistemleri için oldukça ayrıntılı çalışmalar yapmıştır. Ancak performans esnasında gitaristler muhtemelen bu naylon perdeleri hareket ettirerek gruba uyum sağlayama yöntemi ile icralarını gerçekleştirmiştir.

18. yüzyılda yapılan aşağıdaki tabloda ise gitar perdelerinin günümüz tamperamanına bir hayli yakın olduğu ve belirgin bir şekilde bazı perdelerin diğerlerinden daha geniş veya dar olmadığı görülmektedir.



Jean-Marc Nattier'nin Mademoiselle de Charolais olduğu varsayılan portresi, 1731

Sonuç olarak dönemde farklı bir tamperaman sistemi kullanılmasına karşın gitaristler naylon perdelerin hareket edebilmesi ile içerisinde buldukları topluluklara uyum sağlayabilmiştir. Günümüzde ise klasik gitar olarak adlandırılan enstrümanda perdeler metalden yapılmış olup, sabit olarak bulunmaktadır. Bu çalışma modern klasik gitar üzerinde dönem eserlerini icra etmeye yönelik olduğu ve farklı tamperaman uygulanması mümkün olmadığı için icra sürecinde bu konuda bir değişiklik yapılmayacaktır. Bunun yanı sıra

tamperaman konusunda gitar ile farklı uygulamaların yapılmasını içeren birçok çalışma bulunmaktadır. Özellikle Çoğulu'nun ayarlanabilir perdeli mikrotonal gitarı bu tamperamana göre düzenlenebilmektedir. Fakat tamperaman çalışmaları, kapsam genişliği itibarıyla farklı bir araştırmanın konusu olması gerekeceği için ilerleyen bölümde yalnızca dönemin gitarının akort sisteminden bahsedilmekle yetinilecektir.

### 1.3.6: Dönem Gitarının Akort Sistemi

Dönemin gitarı, telleri ve akort sistemi açısından modern klasik gitardan bazı farklılıklar göstermektedir. Toplamda beş sıralı olan barok gitar, bu sıralarda genellikle çift telleri ihtiva etmektedir. Fakat en ince notaya tekabül eden sıra, genellikle tek tel takılarak kullanılmaktadır. Düzensiz akort sistemleri sıkça kullanılmasına rağmen bunlar tellerin niteliğini etkilememiştir. En tiz tel genellikle nominal mi notasına akort edilse de bazı kaynaklar re notasını alternatif olarak göstermektedir. İkinci ve üçüncü sıralar unison içerecek şekilde çift telden oluşurken, dördüncü ve beşinci sıralara *bourdon* adı verilen kalın oktav seslerine akort edilen teller takılabilmektedir (Hall, 2012: 1).

Hall, dördüncü tele *bourdon* eklenerek yapılan akort sistemine genellikle "Fransız Akordu" dediğini aktarır ve "Semi Re-Entrant Tuning" adlandırmasını daha uygun bulduğunu işaret etmektedir (2012: 2). Bu aynı zamanda Robert de Visée'nin kullandığı akort sistemidir.



(Şekil 32: Hall'a göre Semi Re-Entrant Tuning)

Hall, Robert de Visée'nin bu akort sistemiyle ilgili aktardığı şu bilgileri yazının devamında paylaşmaktadır (2012: 52):

*“Parçaları transpoze etmek zorunda kaldım çünkü gitarın en kalın sesi sadece re'ye ulaşıyor. Dördüncü sıraya bir oktav koymayı unutmamalı, çok gerekli.”*

*“Bestecilik sanatını iyi anlayan ve gitara aşina olmayanlara yalvarıyorum, bazen kuralları çiğnediğimi gördüklerinde utanç duymasınlar. Enstrüman buna ihtiyaç duyuyor ve her şeyden önce kulağı tatmin etmek gereklidir.”*

### 1.3.7. İcrada Özgürlük Alanı

Dinlediğimiz veya performansını hazırladığımız tüm müzikler kişiselleştikçe zenginleşmekte olup, her icracı bu zenginliğe kişisel yaklaşımları ve yorumları ile katkıda bulunmaktadır. Donnington'ın kaleme aldığı şu satırlar icradaki özgürlük alanının altının kalın çizgiler ile çizmesi açısından önem arz etmektedir (1992: 119):

*“...Bu yalnızca biz insanoğlu temelde benzer olduğumuz için besteci, yorumcu ve dinleyici (her biri kendine ait bireysel arkaplan, sanata karşı büyük veya küçük derecede aşinalık vs.) ortak müzik deneyiminde bir araya gelebilir. Ancak daha az arketipik bir düzlemde farklılıklar ile doluyuz. Bu farklılıklar, bireysel yorumlarımıza içsel değerini verir ve sadece iyi bir yorumu değil, birden fazlasını dinlemeyi değer kılar.”*

Araştırma buraya kadar olan kısımda bile bahse konu olan dönemin kısıtlayıcı olabilecek birçok özelliğinden bahsetmektedir. Fakat bunların amacı, arketipik düzlemin dışında kalan farklılıkları azaltmak değil, tam aksine zenginleştirmektir. Dönemdeki kaynaklar da incelendiğinde görülecektir ki besteciler ve teorisyenler, sözcüklerle ifade edilemeyen çoğu durumda icracının zevkine güvenmiştir. İcracıya düşmekte olan görev ise bu kaynaklardan beslenmek ve bunları kendi zevk potasında eritmektir. Yani karar verme mekanizması işletilirken bireysel tercihlerin göz ardı edilmemesi, sadece tarih süzgecinden geçirilmesi gerekmektedir.

#### 1.4. MÜZİK DANS İLİŞKİSİ

Müzik doğuşundan beri dans ile belli yöntemlerde ilintili olmuştur. Bazı yazı öncesi bulgular, müziği dinsel ritüeller ile ilişkilendirirken buna zaman zaman ritüelistik ve arkaik yapıda danslar da eşlik etmiştir. Bazı savlar ise insanın tarım yapmaya başlaması ile giriştiği toprağı işleme esnasındaki stabil ve tekdüze hareketlerine şarkı söyleyerek eşlik ettiğini öne sürmüştür. Bu gibi savlar esasında müziğin insanın hareketleriyle de güçlü bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir.

Araştırma özelinde ise ele alınan dönem esasında bale sanatının temellerinin atıldığı dönemdir. Fransız Kral II. Henri, Florentine Catherine de Medici ile 1533 yılında evlenmesi bale tarihinin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Sözcüğün kökeni ise tıpkı Catherine de Medici gibi İtalya'dan gelmektedir. İtalyanlar *balli* veya *balletti* adı verilen basit fakat nazik ve ritmik adımlar içeren sosyal danslar icra etmektedir. Bu danslar, resmi balolarda ve seremonilerde yapılmakta veya pantomim performanslar olarak sergilenmektedir. Fransızlar bu danslara *ballet* demiştir. Catherine de Medici, bu zevkini Fransız Sarayı'na ve gelecekte kral olacak oğullarına da aktarmış, seremonilere ve teatrik olgulara olan ilgiyi artırmıştır (Homans, 2013: 24,25).

16. yüzyılda Fransa, sivil ve dinsel çatışmaların yaşandığı bir iç savaş dönemi geçirmiştir. Fransız kralları ise etkilendikleri İtalyan Rönesans düşüncesinin ışığında, sanatı himaye etme yolu ile tutkuları yatıştırmayı ve şiddeti azaltmayı amaçlamıştır. Teatrik olaylar artık önemli bir politik araç da haline gelmektedir. Bu amaçların bir sonucu ise IX. Charles tarafından kurulan *Académie de Poésie et de Musique* olmuştur. *Akademide oyuncular, şairler ve müzisyenler birlikte çalışmışlar, klasik Yunan yazılarının titiz ritimlerinin dans, müzik ve dili ölçülü bir bütünle uyumlu hale getireceği yeni bir gösteri yaratmayı ummuşlardır. Onların hissettiği sayı, oran ve tasarım; evrenin gizli düzenini aydınlatılabilir ve böylece Tanrı'yı açığa vurabilirdi. Akademi'de doğa felsefesi, lisan, matematik, resim,*

müzik ve askeri sanatlar dersleri verilmiş olup, misyon olarak “akılda ve vücutta” mükemmellik hedeflenmiştir (Homans, 2013: 26).

Bu felsefe ise dansa yansımış ve akademi çalışanları tarafından bale, insanın külfetli tutkularını ve fiziksel arzularını almak ve bunları aşkın bir Tanrı sevgisine yönlendirmek için bir şans olarak görülmüştür. İnsan vücudu, akademinin idealleri için fazla materyalist ihtiyaçlara sahiptir ve bunlardan kurtulup ruhun Tanrı'ya yakınlaşması gerekmektedir. Akademi çalışanlarının inançlarına göre, eğer insan dans ederse kendisini dünyaya bağlayan bu bağları koparacak ve meleklerle yaklaşacağı kadar yükselecektir. Vücudun hareketleri, şiirsel ritim ve zamanla düzenlenmiş, müzikal-matematiksel ilkelere uygun hale getirilmiş ise onu göksel uyuma ayarlayabilmektedir (Homans, 2013: 27).

16. yüzyılın sonuna gelindiğinde araştırmalarını hayata geçiren akademi çalışanları *ballet comique de la Reine* eserini verecek olgunluğa gelmiştir. Bu eser, kraliçenin kardeşi Marguerite de Vaudémont'un akademinin büyük bir destekçisi olan Duc de Joyeuse ile evliliğine adanmıştır. *Ballet comique*; turnuvalar, at balesi, havai fişekler, müzikler ve danslar gibi kraliyet evliliğinin on yedi eğlencesinden bir tanesidir. Bu eser, Paris Petit Bourbon'da sergilenmiş ve 22.00'de başlayıp tam 6 saat sürmüştür. Ayrıca bu eser eleştirmenleri de ortaya koyduğu felsefi ve matematik fikirler ile hayli etkilemiştir. *Ballet comique de la Reine* büyük övgüyle karşılanmış ve daha sonraları *ballet de cour* denilecek yeni formun ilk temsilcisi olarak kabul edilmiştir. *Ballet de cour* “saray balesi” anlamına gelmektedir. *Ballet comique de la Reine*'den önce saraydaki dans performansları daha çok stilistik bir yürümeye benzemekteyken *Ballet comique de la Reine*'da dans ve müziğin evrenin düzeninin bir ölçüsü haline getirme arzusundan türetilmiş biçimsel bir disiplin ve tasarımı vardır. XIV. Louis dönemindeki bale ustaları ise bu noktayı temel alarak yöntemlerini ve tekniklerini inşa edecektir (Homans, 2013: 28,29).

17. yüzyılın başlarında bale, sarayda merkezi rolünü korumuştur. Otuz Yıl Savaşları'na rağmen Fransız kraliçesi Marie de Medici, her pazar günü dairesinde baleler düzenlemiş ve sarayda da performans sayısını artırmıştır. Oğlu XIII. Louis (1601-1643) iyi bir dansçı ve hevesli bir sanatçı olmuştur. Fakat XIII. Louis, Akademi'nin ideallerinden çok devletin çıkarları ve gücü ile ilgilenmiştir. XIII. Louis ve onun başbakanı Cardinal de Richelieu, Fransa'nın nispeten özerk ve savaş gücüne sahip soylularını Fransız Devleti'nin kontrolü altına almak ve Kral'ın kendi krallığı üzerindeki gücünü mutlak hale getirmeye çalıştıkça balenin anlamı ve karakteri de değişmiştir. Artık bale evrenin uyumunu göstermekten ziyade Kral'ın yüceliğini göstermektedir (Homans, 2013: 30).

XIII. Louis'nin oğlu XIV. Louis ise bale aracılığı ile oluşturduğu görüntüsüne çok büyük önem vermiştir. On üç yaşında ilk kez sahneye çıkmış ve on sekiz yıl süre ile kırk büyük prodüksüyonda sahne almıştır. Eğitimi kişisel bale hocası Pierre Beauchamps tarafından yönetilmiş ve yirmi yıldan fazla bir süreyle her gün çalışmışlardır. XIV. Louis'nin baleye olan ilgili bir gençlik hevesi değil, bir devlet meselesidir. Bu performanslar saray mensuplarını gururlandırmış ve halkının kalbini belki de hediyelerden veya iyi işlerden daha güçlü bir şekilde yakalamıştır. Karnavallarda ve saray eğlencelerinde gülünç rolleri oynayarak kendisini halkı ile yakınlaştırmıştır. Kraliyetin gücünü ve prestijini ise Güneş Tanrısı Apollo'yu canlandırdığı daha yüksek ve asil dansları ile ortaya koymuş, bunlar ile güvenini ve hırsını tam anlamıyla ifade etmiştir. XIV. Louis'de dans, kraliyet zenginliklerini ve güçlerini sergileyen keskin bir araçtan çok daha fazlası olmuştur. Bale yürümekten selam vermeye kadar pek çok saray nezaketini düzenlemiştir. Baleyi bilmek, dans edebilmek aristokrat kimliğin bir sembolü ve gerekliliği, aynı zamanda saraydaki yaşamın bir parçası olmuştur. Öyle ki XIV. Louis yeni ve doğuştan edinilemeyecek bir soylular sınıfı oluşturmuş ve saray etiketlerine uymayanların unvanlarını doğuştan bile olsa ellerinden almış; becerikli, yetenekli, zengin ve saray yaşamına uygun olabilecek kimselere ise yeni bir tür soyluluk unvanı tahsil etmiştir (Homans, 2013: 32-35). Sonuç olarak bu dönemde bale öyle bir duruma gelmiştir ki hem saray etiketi ve davranış



kuralları olarak hem de saraydaki performanslar esnasında, saraya mensup bir kimse dans sanatına hakim değil ise hor görülmüş, dışlanmış ve hatta unvanları elinden alınabilmiştir.

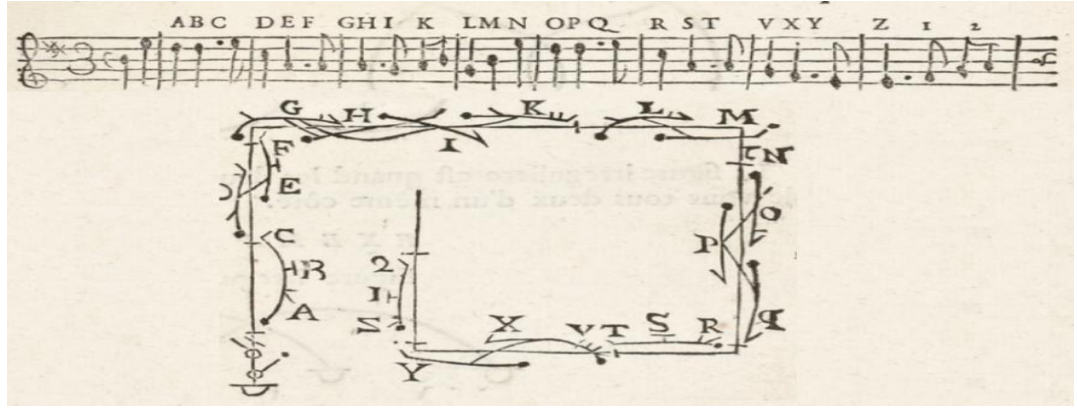
Dansın merkezi rolü müziği de etkilemiştir. Bu dönemde yapılan besteler de çoğu zaman dansların formları ve kuralları ile bestelenmiş ve danslara eşlik etmiştir. Voltaire danstan bahsederken *müziğe tâbii olan sanat* demek ve şu bilgileri aktarmaktadır: “Musiki ile ona tâbi olan sanatlara ait bilgilerde öyle ilerlemeler olmuştur ki, XIV. Louis asrının sonuna doğru raksı notaya almak sanatı icaedilmiştir. Bundan dolayı da, bugün nota karşısında rakedildiğini söylemek doğrudur” (1946: 39,40).

Voltaire bu cümlesinde Raoul Auger Feuillet’in “*Chorégraphie, ou l’art de décrire la danse*” adlı kitabından bahsetmektedir. Söz konusu eser, Feuillet ve XIV. Louis’in de hocası olan Beauchamps tarafından geliştirilen Feuillet-Beauchamps dans notasyonunu açıklamaktadır. Bu eser, müziğin dans ile olan ilişkisini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Zira dansların notaları, kimi zaman müziğin notaları ile birlikte verilmiş ve aralarında bazı ilişkiler kurulmuştur. Hatta bazı bölümlerde formların isimleri ile birlikte karakteristik motifleri ve bunlara eşlik edecek dans adımları gösterilmiştir (1700: 91).



(Şekil 33: Bazı Dans Formlarının Müzik ve Dans Notasyonlarından Kesitler)

Aşağıdaki örnek ise müzikteki her bir nota ile danstaki her bir adımın ilintilenmesi açısından önemlidir:



(Şekil 34: Müzik ve Dans Notasyonlarından Kesitler)

Söz konusu belgeler ve dansın merkezi rolü ele alındığında, müziğin dönemdeki gelişim sürecinde dansın büyük bir etkisinin olduğu görülmektedir. Bu durum ise ilgili dans formlarının müziğin icrasına belirli kalıplar ve adımlar ile eşlik edebileceğine işaret etmektedir. Dans formları, özellikle tempolarda olmak üzere hem kompozisyon sürecinde hem de artikülasyon tercihlerinde yol gösterici bir duruma gelmektedir. Bu nedenle dans -aynı zamanda müzik-formları hakkında dönemin yazarları ve bestecilerinin aktardıkları büyük önem taşır hale gelmektedir. İlerleyen bölümde örnekleme oluşturacak olan süitin içerisinde bulunan formlar hakkında dönemin Fransız kaynaklarından alıntılar yapılacaktır.

## 1.5: Dansların Karakterleri

### 1.5.1. Allemande

Cyr allemande formu ile ilgili “C veya 4/4 orta derecede yavaş, inegalite genelde 16’lık notalarda” der ve dönemin kaynaklarından aşağıdaki alıntıları yapar (1992: 42):

Brossard (1703): “Genelde ölçü başına 2 vuruş, bazen 4 vuruş,.... ciddi (grave)”

Rousseau (1768): “Ölçü başına 4 vuruş... yavaş fakat eski moda... hala çalanlar daha hızlı bir tempo versinler.”

### 1.5.2. Courante

Cyr courante formu ile ilgili “3/2, zayıf vuruş ile hemiola başlar.” der ve aşağıdaki alıntılarını yapar (1992: 43):

Freillon-Poncein (1700): “yavaş (*fortlent*)”

Rousseau (1768): “*ciddi(grave)*, artık kullanılmıyor”

Donnington courante formunun üç zamanlı kullanıldığını aktarır ve İtalyan Coranto ile Fransız Courante arasında bir ayırım yapar. O’na göre İtalyan Coranto çabuk ve normalde daha ritimleri daha sadedir. “*Harfi harfine: Koşmak*” (1992: 394).

Fransız Courante ise çok daha karakteristik ritmlere sahiptir ve 3/2 veya 6/4’lük birleşik ölçü birimleri kullanılarak bestelenir. Ritmi efektif hale getirmek için stabil bir tempo ile “noktalı bir stil” gerekmektedir, artık harfi harfine koşulmamaktadır. (Donnington, 1992: 395) Devam eden kısımda Donnington courante ile ilgili olarak aşağıdaki alıntıyı yapar:

Masson (1699): “*Courante (alınır) istikrarlı (gravement)*”

### 1.5.3. Sarabande

Cyr sarabande formu ile ilgili “Yavaş, 8’lik notalar *inegal*” der ve aşağıdaki alıntılarını yapar (1992: 45):

Freillon-Poncein (1700): “yavaş (*lent*)”

Rousseau (1768): “*Ciddi, eskiden kastanyet ile dans edilirdi...artık kullanılmıyor.*”

Donnington Fransız sarabande'larının J.S. Bach'ın bu formdaki eserlerine yaklaştığı yorumunu yapar ve aşağıdaki alıntıya yer verir:

Masson (1699): "*Saraband (alınır) ciddiyle (gravement)*"

#### 1.5.4. Gigue

Cyr gigue formu ile ilgili "*6/8 veya 6/4 İngiliz kökenli, loure'a benzer ama daha hızlı.*" der ve aşağıdaki alıntıyı yapar (1992: 44):

Freillon-Poncein (1700): "*Yavaş çift zamanlı*"

#### 1.5.5. Menuet

Cyr menuet formu ile ilgili aşağıdaki alıntıyı yapar (1992: 44):

Rousseau (1768): "*Eskiden çok çabuk ve hızlı, ¾ fakat şu an daha incelikli ve asil bir basitlikte, daha orta tempoda*"

Donnington (1992: 398) menuet formunun Galliard ile birçok benzerlik taşıdığını aktarmakta ve muhtemelen buradan kaynaklandığı yorumunu yapmaktadır. Donnington iki menuet ardışık olarak yerleştiğinde (her ne kadar tekrarın yönü belirtilmemiş de olsa) çoğu zaman ortada bir *menuet da capo* dizaynının olduğundan bahseder. İlk menuet majör, ikincisi ise aynı tonun minörü olabilir. Her halükarda *da capo* dizaynın bir parçasıdır.

Donnington aşağıdaki alıntıları yapar (1992: 399):

Masson (1699): "*Minuet çabuktur.*"

Rousseau (1768): *“Brossard’a göre bu dans oldukça neşelidir ve hareketi de pek çabuktur. Fakat aksine minuet’nin karakteri ağırdır ve asil bir basitliği vardır: hareketi çabuktan ziyade orta hızdadır ve kişi diyebilir ki balolarımızda yapılan tüm danslar arasında minuet en az neşeli olanıdır. Tiyatrodaki durum farklıdır.”*

### 1.5.6. Passacaille

Cyr passacaille formu ile ilgili *“3/4 chaconne benzeri”* der ve aşağıdaki alıntılarını yapar (1992: 44):

Freillon-Poncein (1700) ve Brossard (1703): *“Chaconne’dan daha dokunaklı, neredeyse her zaman minör.”*

Rousseau (1768): *“Bir çeşit chaconne ama daha yavaş, daha dokunaklı”*

Donnington passacaille dansının çoğu zaman teoride karıştırıldığını ve müzikal pratikte de yer değişerek kullanılabildiğini aktarır. (1992: 400)

### 1.5.7. Bourrée

Cyr bourrée formu ile ilgili *“Sebare veya 2 zamanlı, rigaudona benzer, inegalite 8’lik notalarda”* der ve aşağıdaki alıntıyı yapar (1992: 42):

Rousseau (1768): *“Sıklıkla senkoplar kullanılır...canlı (gai)”*

Donnington bourrée formu ile ilgili *“Gavotte’u andıran bir dans fakat Bourrée’de ölçü başına 2 vuruş, Gavotte’da ise 4 vuruş vardır”* der ve aşağıdaki alıntıyı yapar (1992: 394):

Masson (1699): *“Bourée ve Rigaudon, daha çabuktur (Gavotte’a göre)”*

### 1.5.8. Gavotte

Cyr gavotte formu ile ilgili *“Sebare veya 2 zamanlı, zayıf zaman ile başlar”* der. (1992: 43,44) Görüldüğü üzere Donnington ve Cyr arasında bir anlaşmazlık vardır. Cyr aşağıdaki alıntılarını yapar:

Freillon-Poncein (1700): “Çok yavaş (*fort lentement*)...*bourrée* gibi ama daha ciddi...daha dokunaklı bir ifade ile”

Brossard (1703): “Bazen çabuk, bazen yavaş”

Rousseau (1768): “Zarif, çoğu zaman çabuk, bazı zamanlar yumuşak ve yavaş”

Donnington (1992: 397) courante formu ile ilgili aşağıdaki alıntıyı yapar:

Masson (1699): “*Gavotte*’lar (*alınırlar*) hafifçe (*legerement*)”

### 1.5.9. Prelude

Prelude bölümü süit formu eserlerin ilk bölümünde bulunur. Eserlerin dans edilmesi için çalınacağı durumlarda dansçıların hazırlık yapması için zaman sağlayabilmektedir. Eserler konser veya dinletilerde çalınacağı durumlarda ise bestelenen tona dinleyicileri hazırlar. Doğaçlama yapıyor izlenimi verebilir.

## 1.5. PROBLEM

17. ve 18. yüzyıl Fransa repertuarının uygulamaları ve icra pratikleri bazı karakteristik özelliklere sahiptir. Bu özellikler bazı yönleri ile günümüzden farklılıklar göstermektedir. İlgili dönemin eserleri transkripsiyonlar aracılığı ile repertuarda yer bulmasına rağmen tarihi dokuyu yansıtmaktan aciz kalmaktadır. Bu dokuyu açıklayan Türkçe kaynaklar ve klasik gitar transkripsiyonları eksiktir.

### 1.5.1. Problem Cümlesi

17. ve 18. yüzyıl Fransa repertuarının müzik yazısında ve icrasında ne gibi karakteristik özellikler bulunmakta ve bunlar modern klasik gitarda ne şekilde uygulanabilmektedir?

### 1.5.2. Alt Problemler

1. Robert de Visée'nin Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabındaki karakteristik özellikler nelerdir?
2. Robert de Visée'nin Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabında birinci re minor süütünin karakteristik özellikleri nelerdir?
3. Robert de Visée'nin Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabında birinci re minor süütünin karakteristik özellikleri modern klasik gitar ve müzik yazısı ile ne şekilde uygulanabilir?

### 1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın amacı, dönemin karakteristik özelliklerini betimlemek ve ilgili süit örneğinde bu karakteristik özelliğe ait uygulamaların modern klasik gitarda uygulanabilir olup olmadığını incelemektir.

### 1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırma:

1. Söz konusu dönem uygulamalarını açıklayan Türkçe bir kaynak olması,
2. İcrasını tarihsel süzgeçten geçirerek zenginleştirmek isteyen gitaristlere yol gösterici olması,
3. Repertuvara yeni bir transkripsiyon kazandırması bakımından önem arz etmektedir.

### 1.8. VARSAYILANLAR

Bu araştırmada:

1. Kullanılan veri toplama tekniği ve yönteminin problem çözümü için geçerli olduğu,
2. Örnekleme oluşturan Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabı, birinci re minor süütün dönemin karakteristik özelliklerini yansıttığı,

3. Örnekleme oluşturan Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabının araştırmanın konusu için yeterli olduğu varsayılmaktadır.

### **1.9. SINIRLILIKLAR**

1. Bu araştırma 17 ve 18. yüzyıl dönemi Fransız müziğinin uygulamaları,
2. Robert de Visée Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabının birinci re minör süiti ile sınırlıdır.



## 2. BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırmada literatür taraması yöntemi ile betimsel sonuçlara ulaşılması hedeflenmektedir.

#### 2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evreni 17 ve 18. yüzyıl Fransız müziği, örneklemini Robert de Visée Livre de Pièces Pour la Guittarre kitabının birinci re minör süitidir.

#### 2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Veriler döküman analizi yöntemi ile toplanmıştır.

#### 2.4. VERİLERİN ANALİZİ


Elde edilen veriler, icra sürecine uygulanarak Robert de Visée'nin Livre de Pièces Pour la Guittarre adlı kitabının birinci re minör süitinin transkripsiyonu ortaya koyulmuştur.


### 3. BÖLÜM

#### BULGULAR VE YORUM


##### 3.1. ESERİN MODERN NOTASYONA TRANSKRİPSİYONU

Robert de Visée tablatur notasyonunu kullanmıştır. Devam eden bölümde eserin orijinaline sadık kalınarak modern notasyona transkripsiyonu yapılmıştır. Modern notasyona geçirme süreci ile ilgili önemli noktalar bestecinin gitarındaki la ve re telleri ile ilgilidir.

Bestecinin kullandığı gitarda 5. tel çift tel ile günümüz gitarından bir oktav daha tiz olan la notasını  vermektedir:

Aynı gitarda 4. çift tel ise *bourdon* ile birlikte iki farklı re sesi vermektedir:   
Notasyona aktarım sürecinde

4. tel re: 

5. tel ise la:  olarak kabul edilmiş olup, bunlar modern gitarın akort sistemi ile aynıdır. Bu kararın verilmesinin sebebi ise yine bestecinin aşağıda sarfettiği sözleridir:

*“Bestecilik sanatını iyi anlayan ve gitara aşına olmayanlara yalvarıyorum, bazen kuralları çiğnediğimi gördüklerinde utanç duymasınlar. Enstrüman buna ihtiyaç duyuyor ve her şeyden önce kulağı tatmin etmek gereklidir.”*

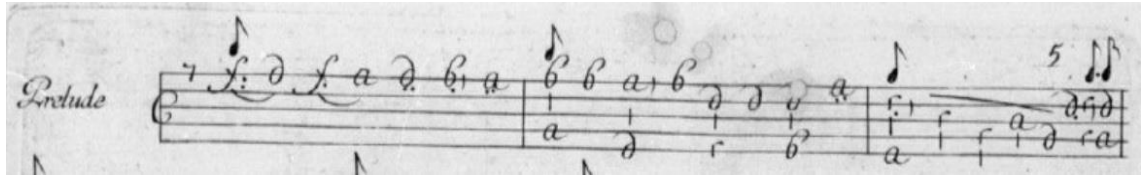
Görüldüğü üzere besteci bu eserlerini ortaya koyma sürecinde enstrümanın yapısını ve özelliklerini göz önünde bulundurmuştur. Eseri günümüz gitarında icra ederken ise elimizdeki enstrümanın özelliklerine uygun şekilde aktarım

yapılmalıdır. Eser sırasında her 4. tel boş çalındığında iki oktavda re sesinin çalınması veya her 5. tel boş çalındığında dönem enstrümanında ortaya çıkan la sesinin çalınması bazı zamanlar mümkün olmak ile beraber, bazı zamanlarda mümkün değildir. Enstrümanın özellikleri ve bestecinin de aynı konudaki hassasiyeti dikkate alınarak notasyona aktarım sürecinde bu sesler yukarıda bahsedildiği şekilde kabul edilmiştir.

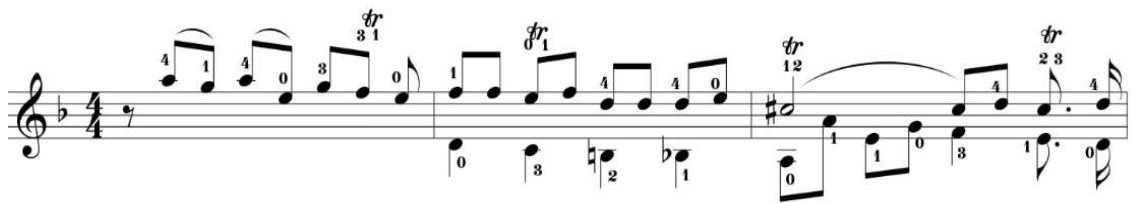
Bir diğer nokta ise *trill*'ler ile ilgilidir. Tablatur yazısında *trill*'ler için bir parmak numarası önerisi bulunmamaktadır fakat notasyona aktarım sırasında bu süslemelerin icrası için parmak numarası önerilerinde bulunulmuştur. *Trill*'lerin tamamı farklı ritm kalıpları ile güçlü vuruşlara zamanında düşme kaydı ile yapılabilmektedir. Yine de her bir *trill* için performans önerisi verilecektir. Ancak bu önerilerin birebir yazıldığı şekilde icrası değil, süsleme hakkında genel bir fikir vermesi amaçlanmaktadır.

## 3.2. İCRA SÜRECİNİN AÇIKLANMASI

### 3.2.1. Prelude ile İlgili Bulgular ve Yorum



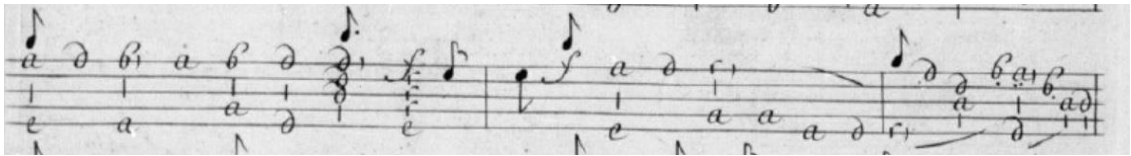
(Şekil 35: Prelude Tablaturdan Kesit)



(Şekil 36: Prelude Notasyondan Kesit)

Şekil 35'te orijinal metindeki tablatur yazısı, alt kısmında ise bu yazının günümüz notasyonuna aktarılmış hali görülmektedir. Eserin *kırık stil* etkisinde

bestelenmiş olduğu ve müzikal hatların buna uygun biçimde çalınması gerektiği saptanmıştır. *Prelude* bölümünün doğası itibari ile doğaçlama bir tavır ile çalınmalıdır. Tempo çoğu zaman serbest olup sıklıkla *rubato* kullanılabilir. En sol kısımda görülen C harfi eserin 4/4 ölçü birimi ile bestelendiğini göstermektedir. Tablatür yazısında göre besteci ilk ölçüde sağ elin işaret ve orta parmaklarını sırası ile kullanılmasını istemiştir. Birinci ölçüde görülen melodik motifin 3. ölçüde kalın partide tekrar edilmiş oluşu önemlidir. Bu iki motifi bağlayan kısımdaki kromatik hareketin bir *crescendo* ile yapılması önerilmektedir. İlk iki *trill*, *trill with rest point* veya *durma noktalı trill* olarak icra edilmelidir. Üçüncü gelen *trill* ise *grace-note trill* veya *süsleme noktalı trill* olarak icra edilmelidir. Süsleme noktası kalın partide gelen la sesi olduğundan bu sesin süslemeden önce çalınması gerekir. Son *trill*'in *supported appoggiatura trill* veya *desteklenmiş apojiyatür trill* olduğu düşünülmüş olup, bu süslemeyi takip eden sesin aynı zamanda süslemenin ikincil sesi olması sebebiyle vurgunun ikincil sese verilmesi uygun görülmüştür.



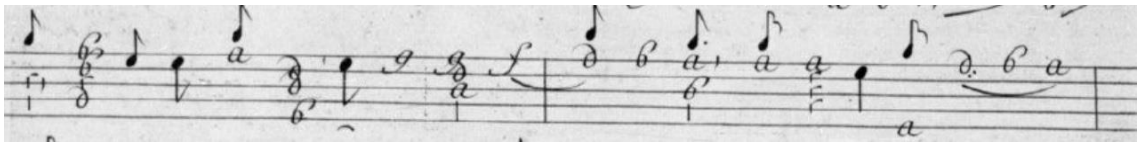
(Şekil 37: Prelude Tablaturdan Kesit)



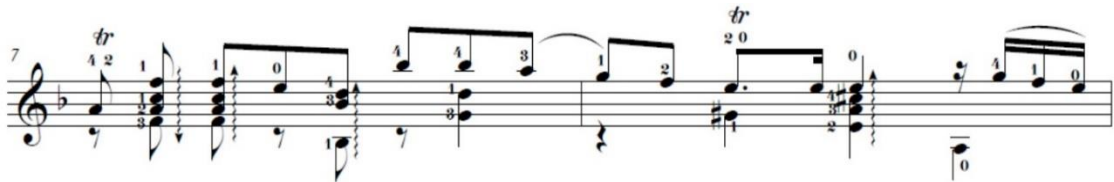
(Şekil 38: Prelude Notasyondan Kesit)

Şekil 37'de orijinal metindeki tablatur yazısı, alt kısmında ise bu yazının günümüz notasyonuna aktarılmış hali görülmektedir. Tablatur yazısında görülmektedir ki *Rasgueado* veya *battuto* olarak çalınması gereken kısımlarda ritimleri ifade eden notalar portenin üst kısmında değil harflerin yanlarına yazılmıştır. Aynı akorun üst üste vurulması istendiğinde harfler tekrar

yazılmamış olup, ritmi belirten notanın yazılması yeterli görülmüştür. Bu ritim belirten notaların sapları yukarı doğru çekilmiş ise vurma yönü aşağıdan yukarıya (tizden kalına), aşağı doğru çekilmiş ise vurma yönü yukarıdan aşağıya (kalından tize) olmuştur. Esasen ilk ölçünün son kısmında yer alan akorun tüm seslerinin değil en tiz üç veya dört sesinin vurulması yeterlidir fakat okunma kolaylığı açısından ilk akorun tamamı yazılmıştır. Performans sırasında tamamının çalınması beklenmemektedir. Aynı kısımda ilk akor seslerinin aynı anda duyurulması önerilirken, ikinci akor seslerinin birbirinden daha fazla ayrılması önerilmektedir. Şekil 38'de yer alan birinci trill *durma noktalı trill* olduğu düşünülmektedir ve iki değişim önerilmektedir. Şekil 38'de yer alan ikinci trill *supported appoggiatura trill* veya *desteklenmiş apojiyatür trill* olup ilk sesi uzatılmalıdır. Bu süslemeyi takip eden ses aynı zamanda süslemenin ikincil sesi olduğundan bağlantının bu sese verilmesi önerilmektedir. Şekil 38'de yer alan üçüncü trill *supported appoggiatura trill* veya *desteklenmiş apojiyatür trill* olarak ve bağlantının birincil seste olması gerektiği şekilde düşünülmüştür. Süslemenin birincil sesi değeri kadar uzatılmalıdır. Şekil 38'de yer alan dördüncü ve beşinci trill'in *durma noktalı trill* olduğu düşünülmektedir. Bu süslemelerde önemli nokta bitiş sesinin her süsleme için ikinci zamanlarının sonuna kadar uzatılmasıdır.



(Şekil 39: Prelude Tablaturdan Kesit)



(Şekil 40: Prelude Notasyondan Kesit)

Şekil 39'da eserin devam eden kısmının tablatur yazısı, Şekil 40'ta ise bu bölümün modern notasyona geçirilmiş hali görülmektedir. *Trill*'den hemen sonra

gelen *rasgueado* veya *battuto* kısımda ilk akor aşağıdan yukarı doğru (inceden kalına doğru) vuruş olduğu için tüm seslerinin duyurulmasına gerek yoktur. Okunma kolaylığı sebebi ile tüm seslerine yer verilmiştir. Takriben gelen akorda ise tüm seslerin duyulması gereklidir. İsteğe göre en kalın ses katlanarak bir oktav kalın la notasına yer verilebilir. Devamında gelen *rasgueado* veya *battuto* akor ise yukarıdan aşağı vuruş olması sebebi ile isteğe göre ara partisine Şekil 41'deki sesler eklenebilir. Transkripsiyonun devamında notasyonda bu sesler eklenerek verilecektir.



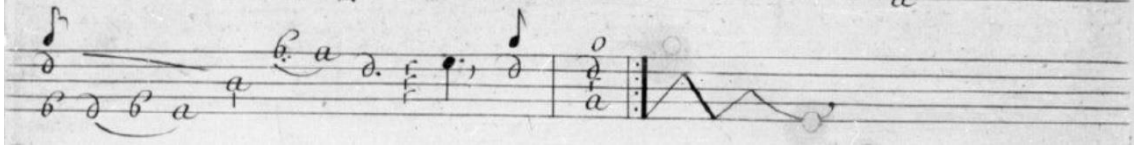
(Şekil 41: Prelude Akor)

Yer verilen son *rasgueado* veya *battuto* akor ise ikinci ölçünün üçüncü zamanındaki akordur. Bu kısımda da la sesi katlanabilir fakat devam eden partide bu ses tekrar edeceği için önerilmemektedir. Eserin bu bölümü 4/4'lük zamanda yazıldığı için 16'lık notaların *inegal* olması bir zorunluluktur. Sonuç olarak ilgili seslerin Şekil 42'de gösterilen ritim ile icra edilmesi gerekmektedir.

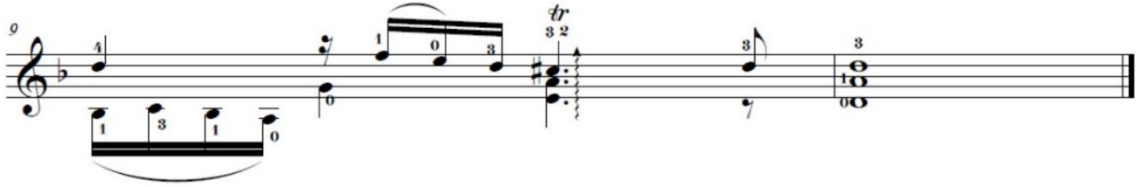


(Şekil 42: Prelude *Inegal* Sesler)

Şekil 40'ta yer alan birinci *trill*in *durma noktalı trill* olduğu düşünülmektedir ve iki değişim öngörülmektedir. Şekil 40'ta yer alan ikinci *trill*in, *desteklenmiş apojiyatür trill* olduğu düşünülmekte olup, bağlantının ikincil sese verilmesinin süslemeyi takip eden ses itibari ile daha uygun olacağı düşünülmüştür.



(Şekil 43: Prelude Tablaturdan Kesit)

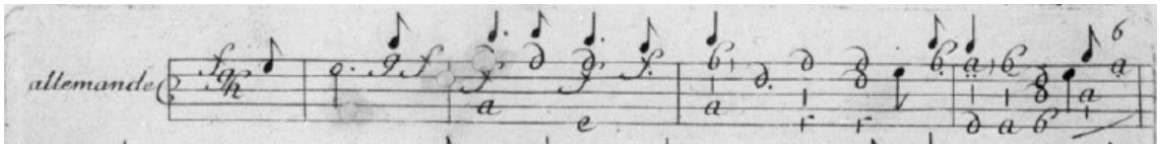


(Şekil 44: Prelude Notasyondan Kesit)

Şekil 43'te eserin devam eden kısmının tablatur notasyonu, Şekil 44'te ise bu kısmın modern notasyona geçirilmiş hali verilmiştir. 16'lık notalar Şekil 42'de yer alan ritim ile icra edilmelidir. 3. zamanda yer alan akor la sesi bir oktav kalını ile birlikte icra edilebilir. İsteğe göre *prelude* kısmı tekrar edilebilir ve yine isteğe göre bu tekrarda süslemeler yerlerini, ritimlerini ve türlerini değiştirebilir. Önemli olan nokta bestecinin *agreements*'lerinin kullanılmasıdır.

Şekil 44'te yer alan süsleme için *desteklenmiş apojiyatür trill* olduğu yorumu yapılmakta olup bağlantının ikincil sese verilmesinin bu süslemeyi takip eden nota itibari ile isabetli olacağı yorumu yapılmıştır. Bu süsleme ile beraber eser biteceği için süslemenin yazandan daha uzun ve *rubato* yapılması önerilmektedir.

### 3.2.2. Allemande İlgili Bulgular ve Yorum

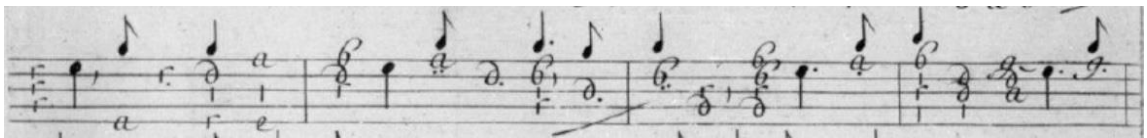


(Şekil 45: Allemande Tablaturdan Kesit)



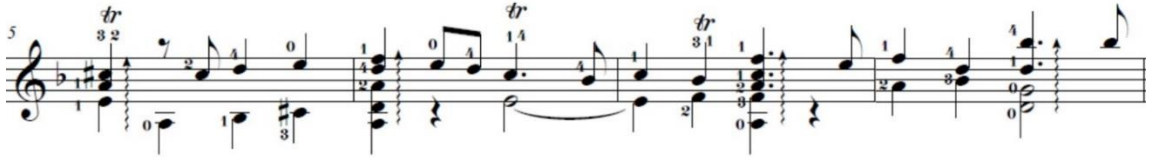
(Şekil 46: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 45'te eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 46'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem kaynakları yorumlanarak dörtlük vuruş için 125 bpm olarak belirlenmiştir. *Allemande* bölümü dönemin tipik özelliği olarak zayıf zamanda eksik ölçü ile başlamaktadır ve dört zamanlıdır. İlk iki *rasgueado* veya *battuto* istenen kısımda modern notasyona geçirilirken aşağıdan yukarı (tizden pese) olan vuruşa sadece yazılmış olan sesler eklenmişken bunu takriben gelen yukarıdan aşağı (pesten tize) olan vuruş için re ve la sesleri bir oktav kalında katlanmıştır. Besteci bu bölümde güçlü olmasını istediği zamanları çoğunlukla bu tip bir vuruş ile işaretlemiştir ve ilgili seslerin eklenmesi ile güçlü olan vuruşun etkili biçimde vurgulanacağı düşünülmektedir. Eksik ölçüden sonraki üçüncü ölçüde dördüncü zamanın ilk vuruşunda gelen akor için de aynı durum geçerlidir. Bu kısımda ise gitarın yapısına uygun olarak re ve sol sesleri vuruşun yukarıdan aşağıya (pesten tize) gelmesi ve güçlü vuruşa denk düşmesi sebebi ile kalın sesleri ile beraber yazılmışlardır. Şekil 45'te buna benzer olan son akor ise son ölçünün üçüncü zamanında yer almaktadır. Bu akorda farklılık gösteren durum ise en alt telin icrasına ilişkindir. Besteci tablatur yazısında en üst çizgiye bir nokta ekleyerek mi sesinin çalınmaması gerekliliğini özellikle belirtmiştir. Şekil 46'te yer alan birinci *trill* ve ikinci *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmaktadır ve iki değişim sesi önerilmektedir.



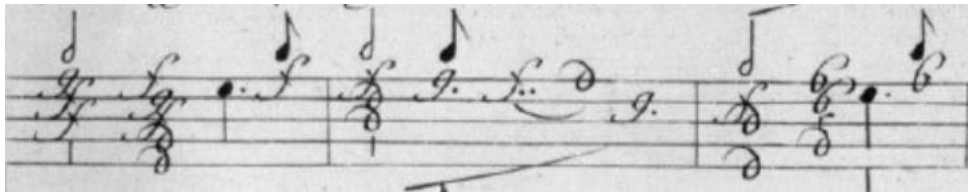
(Şekil 47: Allemande Tablaturdan Kesit)



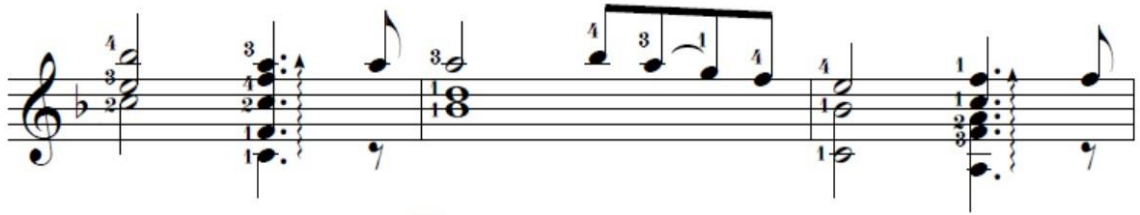


(Şekil 48: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 47’de eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 48’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İlk *rasgueado* veya *battuto* yukarıdan aşağı (pesten tize) bir vuruş olmasına karşın la sesinin oktavı eklenmemiştir. Bunun sebebi hemen bu akoru takriben ilgili sese bestecinin yer vermesidir. İkinci ölçünün birinci zamanında yer alan akor için ise re ve la seslerinin oktavları eklenmiştir. Sebebi önceden olduğu gibi ilgili kısmın *allemande* için güçlü zamana gelmesi ve bestecinin de bunu işaretleme amacı yukarıdan aşağı (pesten tize) *rasgueado* veya *battuto* tekniği ile bu seslerin çalınmasını istemesidir. Şekil 47’nin ve hali ile Şekil 48’nin devamında gelen her yukarıdan aşağı (pesten tize) olan vuruş için aynı yöntem kullanılmış ve gitarın yapısına uygun olan sesler oktavları ile birlikte notasyona geçirilmiştir. Şekil 48’de yer alan birinci *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmakta ve iki sesli bir süsleme önerilmektedir. Şekil 48’de gösterilen ikinci *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmakta ve iki sesli bir süsleme önerilmektedir. Şekil 48’de gösterilen üçüncü *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmakta ve iki sesli bir süsleme önerilmektedir.



(Şekil 49: Allemande Tablaturdan Kesit)



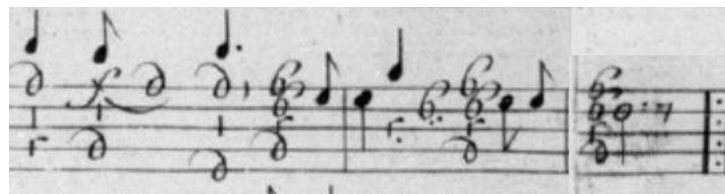
(Şekil 50: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 49'da eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 50'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Besteci ilk ölçüde birinci zamanı *rasgueado* veya *battuto* tekniği kullanmadan bir akor eklemiş ve devam eden üçüncü zamanda bu *rasgueado* veya *battuto* tekniğini kullanarak bir akora yer vermiştir. Bu *allemande* bölümünün öncesi ile farklılık göstermekte olup notasyona geçirirken de orijinal yazıya sadık kalınmıştır. Son ölçünün üçüncü zamanında gelen akorda ise la sesi kalın oktavı ile birlikte çalınmış ve güçlü zamanı vurgulaması sağlanmıştır.



(Şekil 51: Allemande Inegalite)

İkinci ölçünün üçüncü zamanında gelen melodi ardışık notalardan oluşmuş olup parçanın içerisinde yer alan en küçük birim olan sekizlik notalar ile yazılmış olduğu için *inegal* notalar olarak belirlenebilir. Bu durumda ilgili melodi için performans önerisi Şekil 51'deki gibi olacaktır. Si sesinde yer alan çarpma ise kişisel öneri olarak yer almaktadır.

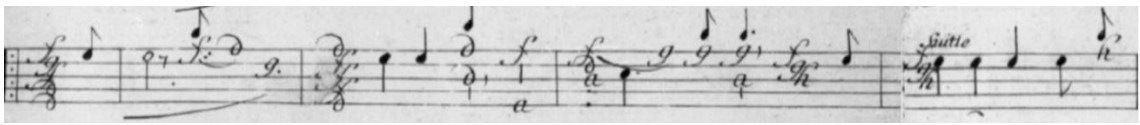


(Şekil 52: Allemande Tablaturdan Kesit)

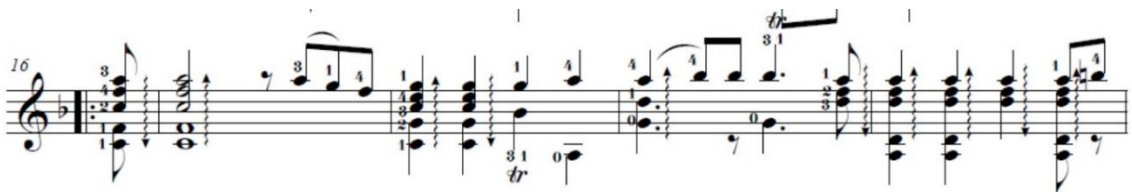


(Şekil 53: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 52'de eserin *Allemande* bölümünün devamı ve Şekil 53'te bu bölümün notasyona geçirilmiş hali görülmektedir. Aşağıdan yukarıya (tizden pese) olan *rasgueado* veya *battuto* vuruşlar için akorların dört sesi yazılmıştır fakat ilgili akorların en tiz iki veya üç sesi de çalınmasında bir sakınca yoktur. Yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan *rasgueado* veya *battuto* vuruşlarda ise tüm seslerin çalınması güçlü zamanı vurgulaması açısından önemlidir. Şekil 53'te yer alan *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır.



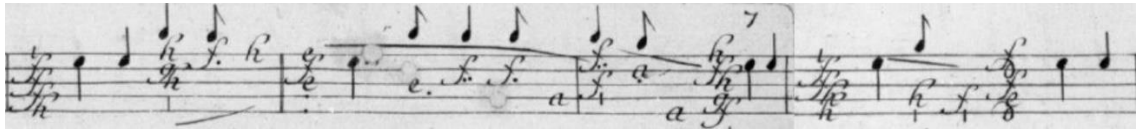
(Şekil 54: Allemande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 55: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 54'te eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve şekil 55'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kısım *Allemande* bölümünün B bölümü başlangıcı olduğundan eserin tonu olan re minör dominantı la minör ile ve eksik ölçü ile başladığı görülmektedir. Eksik ölçüde yer alan akorun vuruşu aşağıdan yukarıya (tizden pese) olduğu için ilgili akorun en tiz üç sesinin duyurulması yeterli olup, okuma rahatlığı sebebi ile akorun tüm seslerine yer verilmiştir. Üçüncü ölçüde yer alan akor için de aynı durum geçerlidir. Dördüncü ölçüde yer alan yukarıdan aşağı (pesten tize) olan akorda kalın tellere vurulmaması tablatur yazısında dördüncü ve beşinci çizgiye

konulan noktalar ile gösterildiği için bu akorda re ve la sesleri oktavlarına yer veirilmemiştir. Beşinci ve son ölçüde ise aşağıdan yukarı (tizden pese) olan vuruşlarda kalın seslere yer verilmemiş, yukarıdan aşağı (pesten tize) olan akorlar için ise bu seslere yer verilmiştir. Şekil 55 üçüncü ölçüde yer alan *trill* için *durma noktalı trill* olduğu hususunda yorum yapılmıştır. Yukarıda Şekil 55 dördüncü ölçüde yer alan *trill* için *süsleme notalı trill* yorumu yapılmakta olup ilgili süsleme notası *trill* ile aynı anda verilmiş olan sol notasıdır. Bunun *trill*den ayrılması yorumu yapılmıştır.

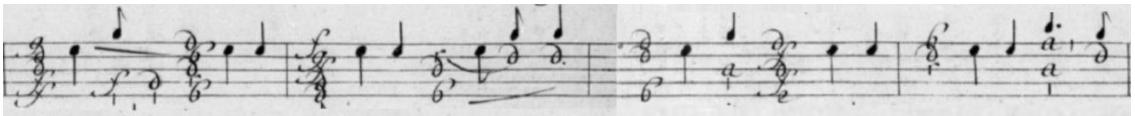


(Şekil 56: Allemande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 57: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 56'da eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 57'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Şekil 56 ikinci ölçüde ilk akorda görülen noktalar sebebiyle kalın seslere notasyon yazısında yer verilmemiştir. Yine bu ölçüde görülen uzun çizgi sebebiyle sol# notasının devam eden ölçüye kadar tınlaması sağlanmalıdır. Aynı uygulamanın Şekil 58'de birinci ve ikinci ölçülerde uygulandığı görülmektedir.

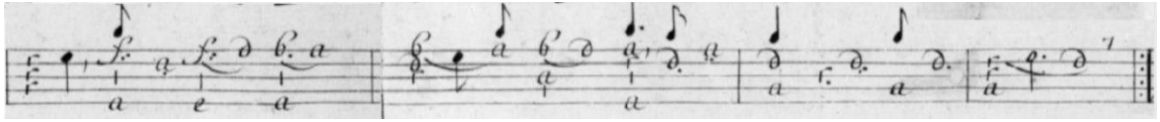


(Şekil 58: Allemande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 59: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 58’de eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 59’da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Şekil 59’da ilk üç ölçü için aşağıdan yukarı (tizden pese) olan vuruşların tamamında akorlar bütünü ile verilmiştir fakat seslerin tamamının vurulması beklenmemektedir. Üçüncü ölçüde ilk akor için bazı seslerin oktavları vuruşun yukarıdan aşağıya (pesten tize) olması sebebi ile eklenmiştir. Son ölçüde yukarıdan aşağı (pesten tize) olan akor için la ve re seslerinin oktavlarına yer verilmişken, aşağıdan yukarı (tizden pese) olan akor için bu seslere yer verilmemiştir ve çalınması da beklenmemektedir. Yukarıda Şekil 59 dördüncü ölçüde yer alan *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmıştır.



(Şekil 60: Allemande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 61: Allemande Notasyondan Kesit)

Şekil 60’ta eserin *Allemande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 61’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kısım *style brise* kompozisyon tarzını öne çıkarmak için uygun bir yerdir. Aynı zamanda tiz partideki melodiler diyatonik adımlar halinde ilerlediği için *inegalite* uygulamasının yapılması da melodiye zerafet katacaktır. Kompozisyon tarzını öne çıkarmak için bas ve tiz partiler aynı anda değil mümkün kısımlarda

birbirinde ayrı ve kırılarak ve özellikle ikinci ölçüde yer alan akor *arpeggiato* etkisi ile çalınabilir.



(Şekil 62: Allemande Inegalite)

Şekil 61’de yer alan tiz partinin ritimi *Inegalite* uygulanması halinde yukarıdaki hali alacaktır. Şekil 61’de yer alan birinci *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmıştır. Şekil 61’de yer alan ikinci *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* olduğu yapılmıştır. Trill sonunda yer alan re ve mi sesleri süsleme ile birleştirilmelidir.

### 3.2.3. Courante İlgili Bulgular ve Yorum



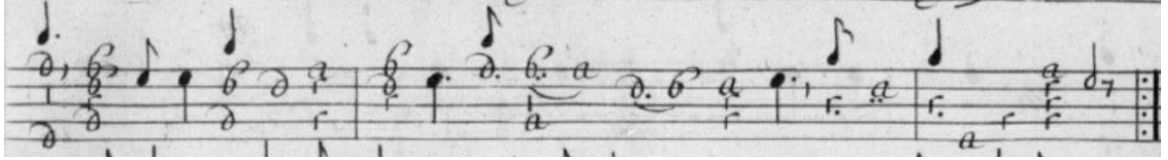
(Şekil 63: Courante Tablaturdan Kesit)



(Şekil 64: Courante Notasyondan Kesit)

Şekil 63’te eserin *Courante* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 64’te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem yazarlarının aktardıkları yorumlanarak ikilik nota için 57 bpm olarak belirlenmiştir. Eserin bu bölümünün 3/2’lik ölçü biriminde yazılmış olduğu görülmekte olup, bu uygulama dönemin Fransız *Courante*’larının tipik bir özelliğidir. İtalyan 3/4’lük ölçü biriminde bestelenmiş olan *Corrente*’lere göre

daha yavaş bir tempoda çalınması gereklidir. Kullanılan en küçük nota değeri sekizlik notalardır ve bunun sonucu olarak sekizlik notalar ile yazılmış diyatonik melodilerin için *inegalite* uygulanacaktır. Tıpkı *Allemande* gibi eksik ölçü ile başlar ve güçlü vuruşa yukarıdan aşağıya (pesten tize) *rasgueado* veya *battuto* vuruş ile gelmiştir. Birinci ölçüde sekizlik notalar gelmiş olsa da *inegalite* uygulanması veya çift noktalı ritimler ile çalınmaması yorumu yapılmaktadır. Sebep ise bu uygulamanın melodik çizgilere uygulanmasının daha uygun olacağıdır. Şekil 64 için yukarıdan aşağı (pesten tize) olan vuruşların tamamında enstrümanda denk gelen seslerin oktavı ile güçlü vuruşlar vurgulanmıştır. Şekil 64'te yer alan birinci ve ikinci *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmaktadır.



(Şekil 65: Courante Tablaturdan Kesit)



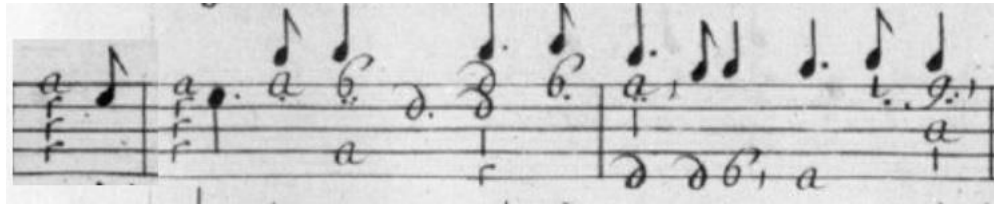
(Şekil 66: Courante Notasyondan Kesit)

Şekil 65'te eserin *Courante* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 66'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçüde aşağıdan yukarı (tizden pese) vuruş için akorun dört sesi verilmiş olup, bunların tamamının çalınması beklenmemektedir. Üçüncü ölçünün ilk akoru yukarıdan aşağıya (pesten tize) doğru vuruş olduğu için la ve re seslerinin oktavları eklenmiştir. Bu akoru takriben gelen sekizlik notalar içeren melodi için *inegalite* uygulanmalıdır. İlgili ritim Şekil 67'de gösterilmiştir. Şekil 66'nın son ölçüsündeki akor için ise la sesinin oktavına yer verilmiştir. Yukarıda Şekil 66'da yer alan birinci ve *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmaktadır. Şekil 66'da

yer alan ikinci *trill* için *desteklenmiş apojyatür trill* olduğu yorumu yapılmakta olup bunu takip eden la si ve la sesleri *trill*in sonuna ek olarak gelmiş *martellement* veya *mordan* özelliği göstermektedir.



(Şekil 67: Courante Inegalite)



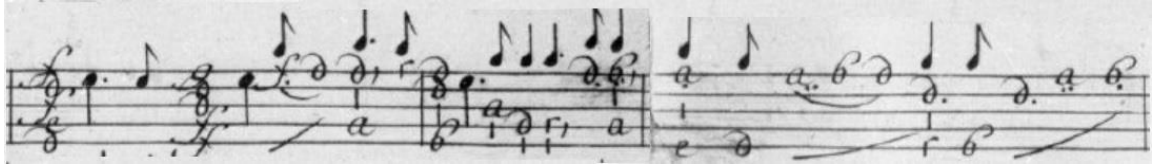
(Şekil 68: Courante Tablaturdan Kesit)



(Şekil 69: Courante Notasyondan Kesit)

Şekil 68'de eserin *Courante* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 69'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İlgili bölüm *courante*'ın ikinci kısmı olarak düşünülmelidir ve buna uygun olarak eksik ölçü ve dominant majör ile başlamaktadır. Yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruşlara la sesinin oktavi eklenmiştir. Eksik ölçüde yer alan akorda ise dört sese yer verilmesine karşın, seslerin tamamının vurulması beklenmemektedir. Şekil 69'da yer alan birinci, ikinci ve üçüncü *trill* için *durma noktalı trill* şeklinde icra yorumu yapılmaktadır.





(Şekil 70: Courante Tablaturdan Kesit)



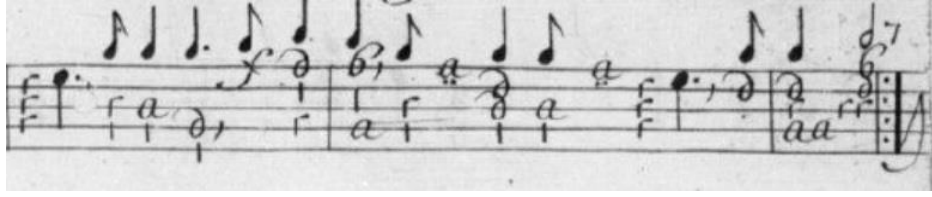
(Şekil 71: Courante Notasyondan Kesit)

Şekil 70'te eserin *Courante* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 71'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçünün ikinci akorunda aşağıdan yukarı (tizden pese) olan vuruş için akorun tüm sesleri okuma kolaylığı sebebi ile eklenmiş olup, tamamının vurulması beklenmemektedir. İkinci ölçünün ilk akorunda sol ve re seslerinin oktavlarına yer verilerek güçlü vuruşun etkisi artırılmıştır. Son ölçüde yer alan sekizlik notalar ile yazılmış melodilerde *inegalite* uygulaması yapılmalıdır. İlgili ritim Şekil 72'de gösterilmiştir. Aynı yerde kalın partide yer alan seslerin kromatik bir melodi ortaya çıkardığı görülmekte olup, buranın *crescendo* yapılması gerekmektedir.

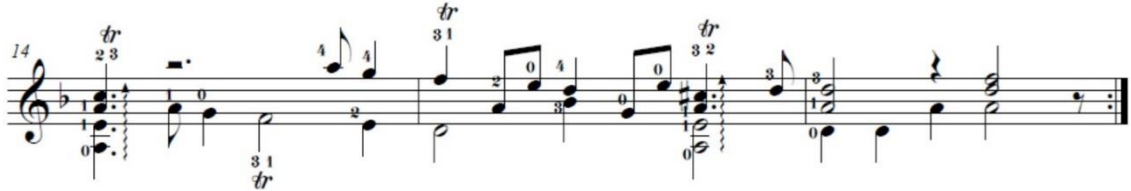


(Şekil 72: Courante Inegalite)

Şekil 71'de yer alan birinci, ikinci ve üçüncü *trill* için *durma noktalı trill* şeklinde icra yorumu yapılmaktadır.



(Şekil 73: Courante Tablaturdan Kesit)



(Şekil 74: Courante Notasyondan Kesit)

Şekil 73'te eserin *Courante* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 74'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İlk gelen akor için la sesinin oktavına yer verilmiştir. Aynı uygulama ikinci ölçünün üçüncü zamanına denk gelen akorda da bulunmaktadır. İkinci ölçüde yer alan sekizlik notalar için uzun-kısa *inegalite* uygulaması yapılmalıdır. Şekil 74'te yer alan birinci, ikinci ve üçüncü *trill* için *durma noktalı trill* şeklinde icra yorumu yapılmaktadır.

### 3.2.4. Sarabande İlgili Bulgular ve Yorum

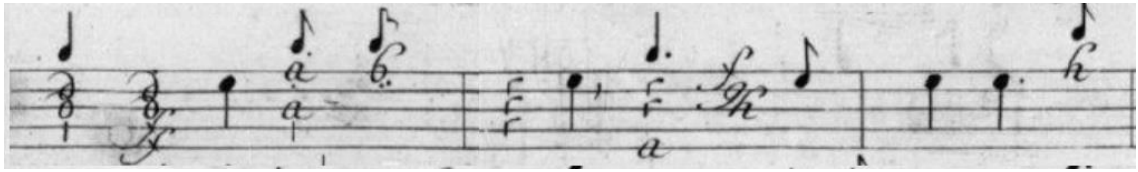


(Şekil 75: Sarabande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 76: Sarabande Notasyondan Kesit)

Şekil 75'te eserin *Sarabande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 76'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem yazarlarının aktardıkları yorumlanarak dörtlük nota için 79 bpm olarak belirlenmiştir. *Sarabande* için bestecinin *Folia* melodisini kullandığı görülmekte olup ilgili dönemdeki en popüler *Sarabande* melodilerinden birisi *Folia*'dır. Karakteristik özellik olarak ikinci vuruşları güçlüdür ve besteci de buna uygun olarak ikinci vuruşları *rasgueado* veya *battuto* olarak yazmıştır. Modern notasyona geçirme sürecinde tıpkı önceki bölümlerde olduğu gibi bu vuruşlarda enstrümana uygun sesler oktavları ile katlanmıştır. Şekil 76'da yer alan *trill* için *süsleme notalı trill* yorumu yapılmış olup ilgili süsleme notası hemen öncesinde yer alan sol sesidir.



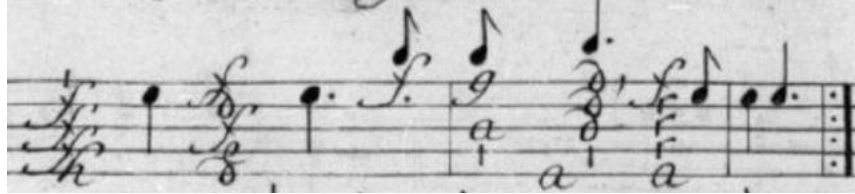
(Şekil 77: Sarabande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 78: Sarabande Notasyondan Kesit)

Şekil 77'de eserin *Sarabande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 78'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçünün ikinci zamanında yer alan yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruş için en tiz tel olan mi sesine yer verilmemiştir ve bunun sebebi tablatur yazısında bu teli temsil eden çizgiye koyulan noktadır. Şekil 77'de yer alan ikinci ölçü birinci zamanda yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruş için la sesinin oktavına yer verilmiş olup, mi sesine yer verilmemiştir. Bu tercihin sebebi aynı vuruşa denk gelen *trill*'in modern gitarda icrası sırasında en tiz tel sesinin tınlatılmasının teknik açıdan süsleme kalitesine vereceği olumsuz etkidir. İlgili *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmıştır. Şekil 77'nin devamında yer alan *battuto* veya *rasgueado*

vuruşlar için ise aşağıdan yukarı (tizden pese) olan vuruşlarda re ve la seslerinin oktavına yer verilmemiş olup, tam tersi vuruşlarda ilgili sesler eklenmiş ve güçlü vuruşların vurgulanması sağlanmıştır.

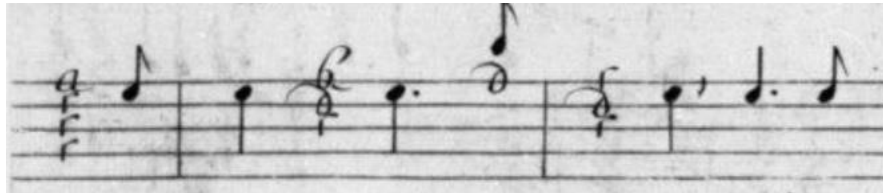


(Şekil 79: Sarabande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 80: Sarabande Notasyondan Kesit)

Şekil 79'da eserin *Sarabande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 80'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İkinci ölçünün son zamanında yer alan ve aşağıdan yukarı (tizden pese) doğru vurulan akor için dört sese yer verilmiş olup, tamamının vurulması beklenmemektedir. İkinci ölçüde yer alan *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmış olup, bağlantı kurulan nota süslemeyi takip eden akor sesi itibari ile ikincil sesi olmalıdır yorumuna yer verilmektedir.

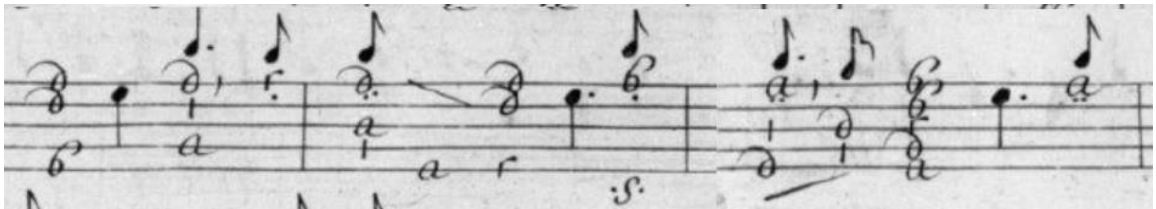


(Şekil 81: Sarabande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 82: Sarabande Notasyondan Kesit)

Şekil 81’de eserin *Sarabande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 82’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit eserin *sarabande* bölümünün ikinci kısmını göstermektedir. Dönem özelliklerine uygun olarak eserin tonunun beşinci derecesi ile bu bölümün başladığı görülmektedir. Üçüncü ölçünün birinci zamanında yer alan *trill* için *süsleme notalı trill* yorumu yapılmakta olup, ilgili süsleme notası *trill*den hemen önce bulunan sol sesidir. İlgili *trill* ile birlikte çalınan akorda ise yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruş söz konusu olduğu için la ve re seslerinin oktavlarına yer verilmiştir. Bestecinin bu kısımda ikinci vuruşu aşağıdan yukarı (tizden pese) vuruş ile işaretleyerek birinci bölüm ile bir karşıtlık yaratarak eseri daha ilgi çekici hale getirmeye çalıştığı yorumu yapılmaktadır.




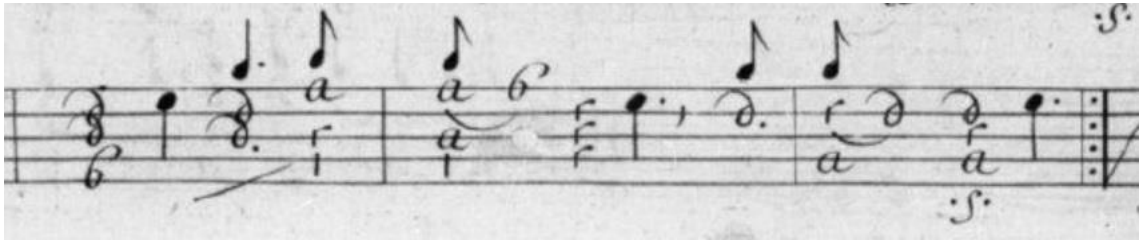
(Şekil 83: Sarabande Tablaturdan Kesit)



(Şekil 84: Sarabande Notasyondan Kesit)

Şekil 83’te eserin *Sarabande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 84’te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçünün ilk zamanında yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruş söz konusu olduğu için re ve


sol seslerinin oktavlarına yer verilmiştir. Bu vuruşu takip eden *trill* için *süsleme notalı trill* ve *destekli apojiyatür trill* yorumu aynı anda yapılmakta olup, ilgili süsleme notası kalın partide gelen re sesidir. Bağlı ses *trill*'in birincil sesi olan sol sesi olmalıdır çünkü devamında gelen fa# ve sol sesleri ile apojiyatür etkisi kuvvetlendirilmiştir. İkinci ölçünün ikinci zamanında gelen yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruşun *battuto* veya *rasgueado* alınması ile *sarabande* bölümünün karakteristik özelliği olan ikinci zamanların kuvvetli çalınması uygulamasına geri dönmüştür ve bu akor için de şekilde görülen sesler oktavları ile yer almıştır. Üçüncü ölçünün birinci zamanında gelen *trill* için *önceden yapılan trill* yorumu yapılmış olup, hemen kendisinden önce gelen fa sesinin de bu süslemenin bir parçası olduğu düşünülmüştür. Bu kısımda yer alan  işaretine ilerleyen kısımda değinilecektir.



(Şekil 85: Sarabande Tablaturdan Kesit)

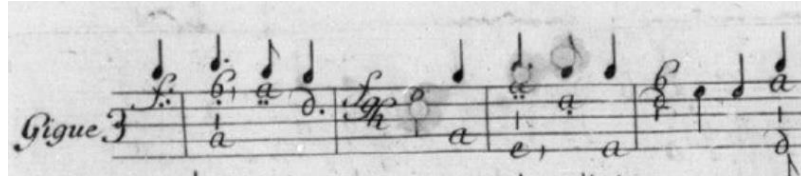


(Şekil 86: Sarabande Notasyondan Kesit)

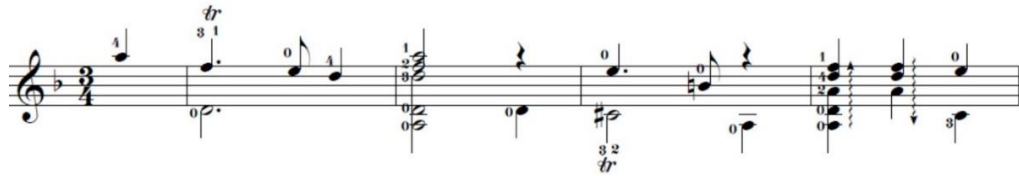
Şekil 85'te eserin *Sarabande* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 86'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci akorda yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruş olması sebebiyle bazı seslerin oktavları yer almaktadır. İkinci ölçünün ikinci zamanında yer alan *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır ve bağlı notası takip eden ses sebebiyle ikincil notasıdır. Bir önceki kısımda yer alan  işaretinin burada da

bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu işaret ile ilgili herhangi bir açıklama bulunmamakta olup, bestecinin ikinci tekrarda bu işarete dönülmesini istemiş olabileceği düşünülmektedir.

### 3.2.5. Gigue İlgili Bulgular ve Yorum



(Şekil 87: Gigue Tablaturdan Kesit)



(Şekil 88: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 87’de eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 88’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem yazarları yorumlanarak noktalı ikilik için 58 bpm olarak belirlenmiştir. *Gigue* bölümünün de dönem özelliklerine uygun olarak eksik ölçü ile başlamış olduğu ve üç zamanlı bestelendiği görülmektedir. Birinci *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yönünde yorum yapılmıştır. İkinci ölçünün birinci zamanında yer alan akor yukarıdan aşağı (pesten tize) vuruş olması sebebiyle mümkün olan seslerinin oktavları ile notasyona aktarılmıştır. *Gigue* bölümünün birinci zamanlarının kuvvetli olduğu ve bestecinin de yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruşları ve *trilleri* bu zamanlarda sıklıkla kullandığı bulgusuna rastlanmıştır. Son ölçüde yer alan *battuto* veya *rasgueado* vuruşlar için ise yukarıdan aşağıya (pesten tize) doğru olanlar için mümkün sesler oktavları ile yer almaktayken, tam tersi yönde vuruşlar için bu seslere yer verilmemiştir.

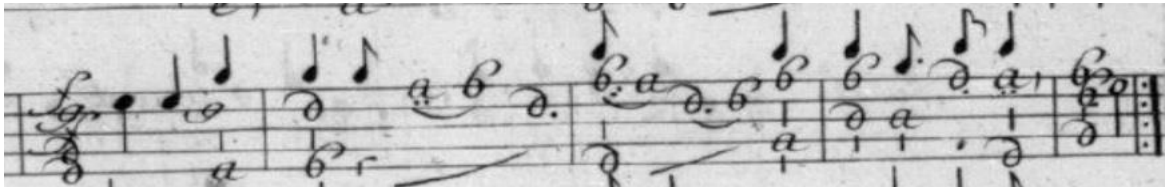


(Şekil 89: Gigue Tablaturdan Kesit)



(Şekil 90: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 89'da eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 90'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İkinci ölçünün birinci zamanında yer alan vuruş güçlü zamana denk gelmesi sebebiyle la sesi katlanarak yer verilmiştir. Aynı vuruşta *trill* süslemesi yer aldığı için mi sesine yer verilmemiş ve performansta doğacak yersiz teknik zorlukların önüne geçilmiştir. İlgili *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmıştır.



(Şekil 91: Gigue Tablaturdan Kesit)

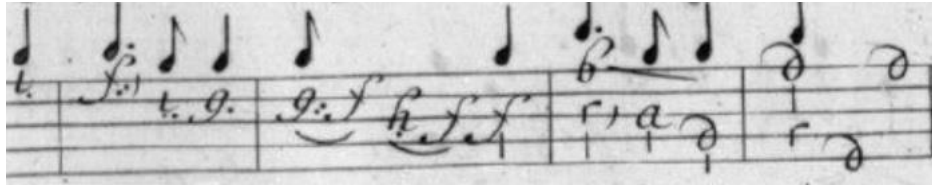


(Şekil 92: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 91'de eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 92'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçüde yer alan iki akor için de tüm seslere yer verilmiş olup, aşağıdan yukarı (tizden pese) vuruş



için tüm seslerin vurulması beklenmemektedir. Sekizlik notalar *adım mantığı*nda bir melodi ile yazılması sebebiyle uzun-kısa *inegalite* yapılmasına uygundur. Fakat eser 3/4'lük ölçü birimi ile yazılmış olduğu için ve nota değerleri 16'lık olmadığı için bu uygulamanın zorunlu bir kural olduğundan bahsetmek mümkün olmamaktadır. Son ölçüde yer alan *trill* için *süsleme notalı trill* yorumu yapılmaktadır ve ilgili süsleme notasının hemen öncesinde gelen sol sesi olduğuna işaret edilmektedir.

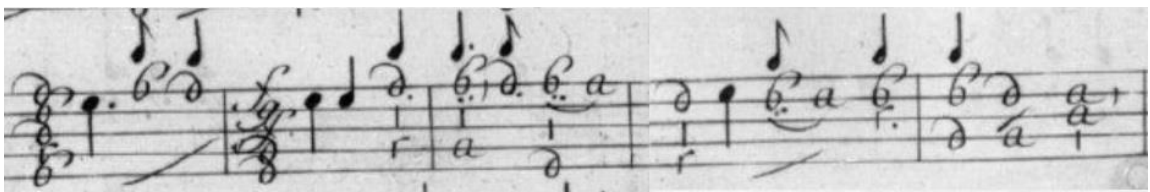


(Şekil 93: Gigue Tablaturdan Kesit)



(Şekil 94: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 93'te eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 94'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İlgili kesit *gigue* bölümünün ikinci bölümünün başlangıcıdır ve bu sebepten ötürü eksik ölçü ile başlamaktadır. Üçüncü ölçüde yer alan sesler uzun-kısa *inegalite* yapımına uygun olduğu yönünde yorumlanmıştır ve bu ölçünün son zamanında gelen do sesi tablatur yazısında baş parmak ile çalınması işaretlenmesi sebebiyle nota sapı aşağı çevrilerek yazılmıştır. Devamında gelen *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır.

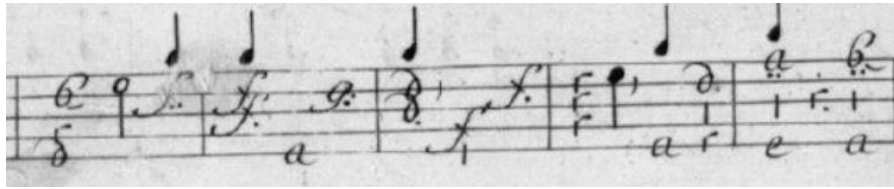


(Şekil 95: Gigue Tablaturdan Kesit)



(Şekil 96: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 95'te eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 96'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İkinci ölçüce yer alan *rasgueado* veya *battuto* vuruşlar tüm sesleri ile aktarılmış olup, aşağıdan yukarı (tizden pese) doğru olan vuruş için tüm seslerin duyurması beklenmemektedir. Üçüncü ölçüde yer alan *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmaktadır. Son ölçüde yer alan ve iki ses arasında bir çizgi çekilmesi ile gösterilen süsleme, bu iki sesin *çarpma* şeklinde çalınarak birbirinden ayrılacağını işaret etmektedir. Bunu takip eden *trill* için ise *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmıştır.



(Şekil 97: Gigue Tablaturdan Kesit)



(Şekil 98: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 97'de eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 98'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçüde yer alan akor yukarıdan aşağı vuruş olmasına rağmen tiz mi sesinin oktavına yer verilmemiştir. Bu kararın sebebi devam eden melodinin bu ses ile başlaması ve önceden bu sese yer verilmesinin melodik fikirlerin karışması sonucunu

doğurduğu yorumunun yapılmış olmasıdır. İlgili kısımda yer alan her iki *trill*n de *durma noktalı trill* olduğu çıkarımı yapılmıştır.

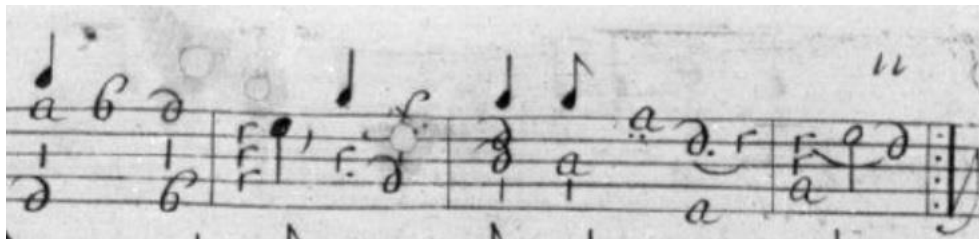


(Şekil 99: Gigue Tablaturdan Kesit)

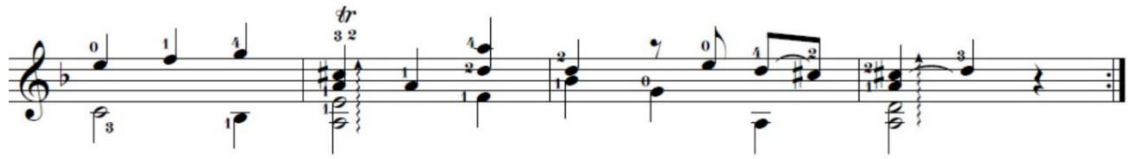


(Şekil 100: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 99'da eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 100'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ve ikinci *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır. Üçüncü ölçüde yer alan akor tablatur yazısında *punteado* yazılmış olmasına karşın, *rasugeado* veya *battuto* olarak aktarılmıştır. Bunun sebebi bestecinin bu kararı verirken müzikal değil, tekniksel problemlerden ötürü bu kararı vermiş olduğu çıkarımının yapılmasıdır. Birinci zamanda güçlü vuruşu işaretlemek için *rasgueado* veya *battuto* vuruş yapılması gerekliliği ile birlikte, diğer tellere temas edilmesinin armonik olarak uyumsuz bir sonuç doğuracağına dikkat çekilmektedir.



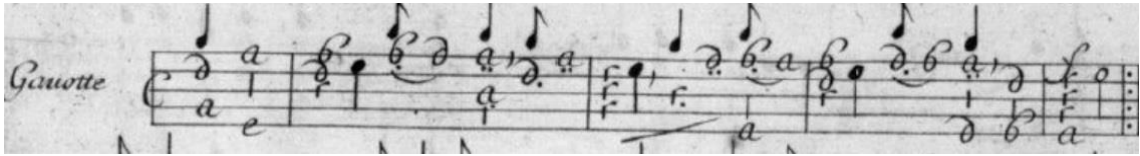
(Şekil 101: Gigue Tablaturdan Kesit)



(Şekil 102: Gigue Notasyondan Kesit)

Şekil 101'de eserin *Gigue* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 102'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İkinci ölçüde yer alan *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmıştır. Tablatur yazısında deformasyon sebebi ile görülmeyen notanın re sesi olduğu yorumlanmış ve aktarımı sağlanmıştır. Son ölçü için ise nota değeri belirtilmemiş olan re sesi, ikilik boşluk içerisine eklenmiştir. Fakat bu kısmın süsleme amacı taşımakta olup, icracının sahip olduğu serbestlik alanı içerisinde mümkün olan ritmik başka değişiklikleri de yapabilmesi söz konusu olmaktadır.

### 3.2.6. Gavotte İlgili Bulgular ve Yorum



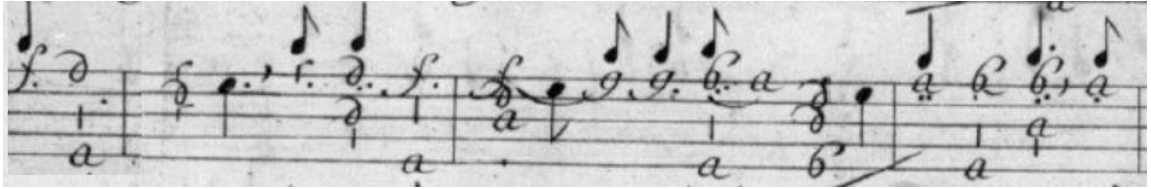
(Şekil 103: Gavotte Tablaturdan Kesit)



(Şekil 104: Gavotte Notasyondan Kesit)

Şekil 103'te eserin *Gavotte* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 104'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem yazarları yorumlanarak ikilik nota için 58 bpm olarak belirlenmiştir. Dönem özelliklerine uygun olarak eserin bu bölümünün eksik ölçü ile başladığı görülmektedir. *Trillerin* tamamının *durma noktalı trill* olduğu yorumu

yapılmaktadır. Güçlü zamanların birinci zamanlar olduğu görülmekte olup, bunların yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruş ile işaretlenmiştir. Uygun sesler ise oktavları ile yer almaktadır.

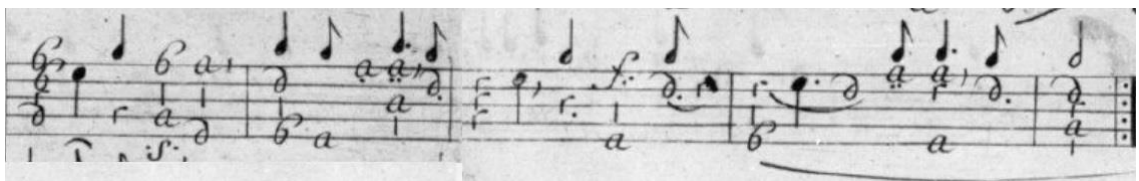


(Şekil 105: Gavotte Tablaturdan Kesit)

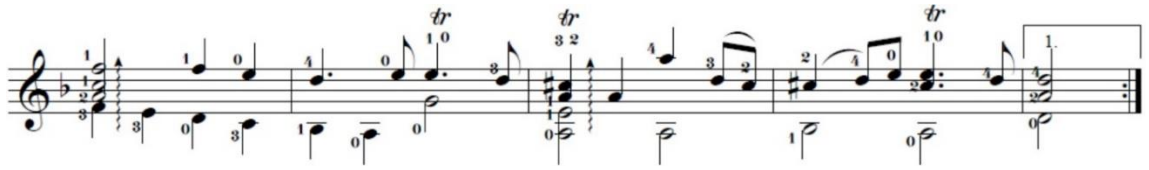


(Şekil 106: Gavotte Notasyondan Kesit)


Şekil 105'te eserin *Gavotte* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 106'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit eserin *gavotte* bölümünün ikinci kısmının başlangıcı olduğu için eksik ölçü ile başladığı gözlemi yapılmaktadır. Birinci zamanlar tek istisna ile yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruş ile işaretlenmiş ve bazı seslerin oktavları eklenmiştir. Üçüncü olarak gelen yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruş ile yeni bir hareketin başladığı ve bestecinin tekdüze yapıyı daha ilgi çekici hale getirdiği görülmekte olup, bu sebeple son ölçünün birinci zamanında yer alan mi notasının güçlü zamana denk gelmediği yorumu yapılmaktadır. İlgili kesitte yer alan birinci *trill* için *durma noktalı trill*, ikinci *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* olup bağlı olan nota süslemeyi takip eden mi sesi sebebi ile birincil sesi olacaktır yorumu yapılmaktadır.

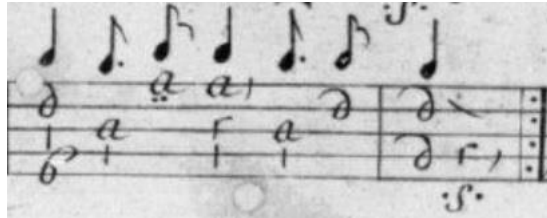


(Şekil 107: Gavotte Tablaturdan Kesit)

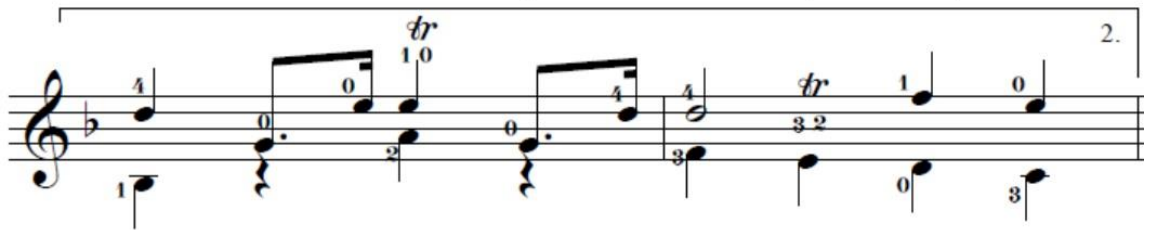


(Şekil 108: Gavotte Notasyondan Kesit)

Şekil 107'de eserin *Gavotte* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 108'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçüde gelen ilk akor için önceki uygulamaların aksine la sesinin oktavına yer verilmemiş ve bas partisindeki melodik yürüyüş öne çıkarılmıştır. Bu ölçüde daha önceden *sarabande* kısmında görülmüş olan  işaretinin yer aldığı bulgusuna rastlanmıştır. Tekrarda dönülecek noktayı işaret ettiği yorumu yapılarak ilgili kısım notasyonda *dolap* ile işaretlenmiştir. Yukarıdan aşağı (pesten tize) olan ve güçlü zamana gelen üçüncü ölçünün birinci zamanında yer alan akor için mümkün sesler oktavları ile yer verilmiştir. Bu kesitte yer alan her üç *trill* için de *durma noktalı trill* yorumu yapılmıştır.



(Şekil 109: Gavotte Tablaturdan Kesit)

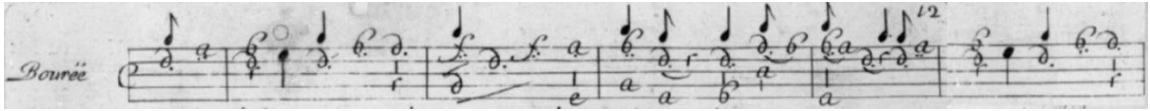


(Şekil 110: Gavotte Notasyondan Kesit)

Şekil 109'da eserin *Gavotte* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 110'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bestecinin bu kesiti

ikinci tekrarda değişim yapılması sebebiyle verdiği yorumu yapılmıştır. Bu sebepten ötürü notasyona geçirim sürecinde *dolap* ile işaretlenmiştir. *Trillerin* her ikisinin de *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmaktadır.

### 3.2.7. Bouree İlgili Bulgular ve Yorum



(Şekil 111: Bouree Tablaturdan Kesit)

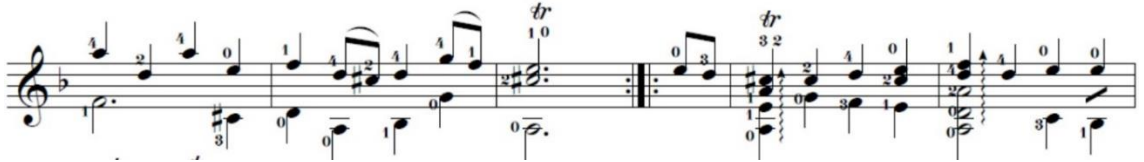


(Şekil 112: Bouree Notasyondan Kesit)

Şekil 111'de eserin *Bouree* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 112'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem yazarları yorumlanarak dörtlük nota için 100 bpm olarak belirlenmiştir. Dönem özelliklerine uygun olarak dört zamanlı ve eksik ölçü ile bestelendiği görülmektedir. Birinci zamanlar kuvvetli olup dördüncü zaman ile birinci zaman birbirine melodik olarak bağlı bir karakter göstermektedir. Birinci ölçüde yer alan akorda re ve la sesleri katlanmıştır. İkinci ölçüde yer alan ve iki sesin arasında yer alan çizgi bu seslerin *çarpma* şeklinde birbirinden ayrılarak icra edilmesi gerektiğini göstermektedir. Üçüncü ölçünün son zamanında başlayan ve devam eden ölçünün ikinci zamanına kadar hareketine devam eden *adım mantığında* ilerleyen melodi için uzun-kısa *inegalite* uygulaması yapılabilir. Fakat ölçü birimi 4/4 olduğu için ve ilgili sesler 16'lık notalar içermediği için bu bir kural teşkil etmemektedir. Bu melodiyi takip eden kısım en başın bir tekrarı şeklinde olduğu için uygulamaların da aynı şekilde tekrar edilmesi yoluna gidilmiştir.

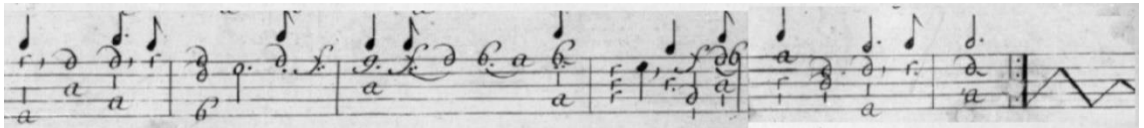


(Şekil 113: Bouree Tablaturdan Kesit)



(Şekil 114: Bouree Notasyondan Kesit)

Şekil 113'te eserin *Bouree* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 114'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçünün birinci zamanında görülmektedir ki tekrar yapılmakta olmasına rağmen *çarpma* şeklinde sesleri ayırarak yapılan süslemeye besteci burada yer vermeyerek dinleyicinin dikkatini canlı tutma yoluna gitmektedir. Tekrar işaretinden önce yer alan *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır ve öncesinde gelen fa sesi ile başlaması sebebiyle ikincil sesinin bağlı olduğu vurgulanmaktadır. Tekrardan sonra gelen kesit ise eserin bu bölümünün ikinci kısmı olma özelliğindedir. Eksik ölçü ile başlama durumu söz konusudur ve bu da dönem pratikleri ile paralellik göstermektedir. Güçlü zamanda gelen yukarıdan aşağıya (pesten tize) vuruşlarda oktavlarının çalımı mümkün olan seslere yer verilmiştir. Sesleri ayırarak *çarpma* şeklinde icra edilecek olan süsleme ise aynı şekilde ve aynı sembol ile gösterilmektedir.



(Şekil 115: Bouree Tablaturdan Kesit)

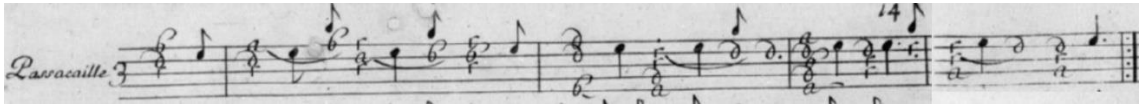


(Şekil 116: Bouree Notasyondan Kesit)



Şekil 115'te eserin *Bouree* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 116'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci *trill* için *durma noktalı trill* ve ikinci sırada gelen için *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmakta olup, devamında yer alan *apojiyatür* etkisini güçlendirmesi için bağlantının birincil sese verilmesi gerektiği yorumu yapılmaktadır. Üçüncü ölçüde gelen sekizlik sesler için uzun-kısa *inegalite* uygulaması yapılabilmektedir. Ancak bu sesler için de kural niteliği taşımamaktadır. Devamında gelen yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruş için la sesinin oktavına yer verilmiş ve süsleme kalitesini etkilememesi sebebi ile mi sesinin tiz oktavına yer verilmemiştir. Bu kısımda yer alan *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır. İlgili kesitte yer alan son *trill* için ise *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmakta olup bağlantının birinci sese verilmesi ile devamında yer alan *apojiyatür* etkisinin kuvvetlendirilmesi gerektiği yorumu yapılmaktadır.

### 3.2.8. Passacaille İlgili Bulgular ve Yorum



(Şekil 117: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 118: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 117'de eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 118'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bölümün temposu dönem yazarları yorumlanarak dörtlük nota için 70 bpm olacak şekilde belirlenmiştir. Dönem özelliğine uygun olarak bölümün eksik ölçü ile başladığı görülmektedir. *Passacaille* bölümü tema ve bunun üzerine çeşitlemeler olarak düzenlenmektedir. Bu sebepten ötürü bölümün devamında yukarıdaki kesitlerde

verilmiş olan melodik fikrin farklı şekillerde değişimleri görülmekte olup bu da dönem bestecilerinin uygulamalarına paralellik göstermektedir. Bölümün birinci kesiti için yukarıdan aşağı (pesten tize) olan tüm vuruşlarda modern gitarın yapısına uygun ve çalınabilir olan sesler oktavları ile birlikte yazılmıştır. Son ölçünün birinci zamanında besteci yukarıdan aşağı vuruş ile beraber dördüncü telde re notasını da vermektedir. Bu sebeple tiz partide mi notasına uyumsuz bir ses çıkaracağı sebebi ile yer verilmemektedir.

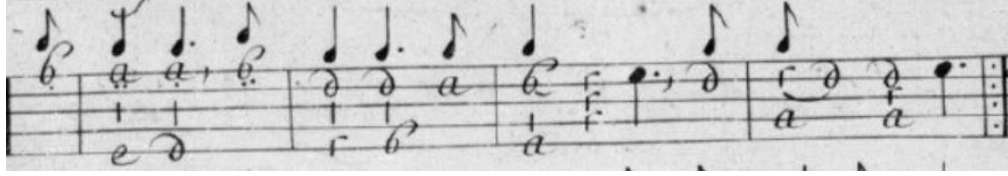


(Şekil 119: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 120: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 119'da eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 120'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün birinci çeşitlemesini göstermektedir. Bu kesit için *rasgueado* veya *battuto* vuruşlarda seslerin eklenmesi yoluna gidilmemiş olup, bunun sebebi bestecinin ilgili sesleri kendisinin eklemesidir. Fakat son ölçü için bu durum geçerli değildir ve yukarıdan aşağı (pesten tize) olan vuruş için la ve re seslerinin oktavına yer verilirken, bunu takriben gelen tam tersi vuruş için bu seslere yer verilmemektedir. Son ölçünün bir öncesinde yer alan *trill* için *desteklenmiş apojetür trill* yorumu yapılmaktadır ve değişimlerin birincil sese bağlı olması ile kendisini takip eden çözüm hissini güçlendirilmesi gerekliliği vurgulanmaktadır.

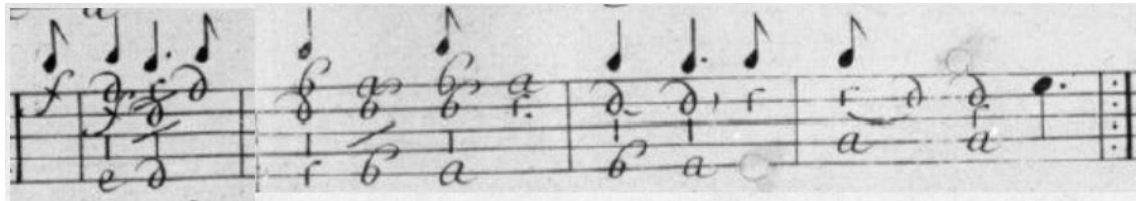


(Şekil 121: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 122: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 121’de eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 122’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün ikinci çeşitlemesini göstermektedir. Birinci *trill* için *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılırken, ikinci trill için *desteklenmiş apojiyatür trill* olduğu yorumu yapılmaktadır. Birincil sese bağlı olarak yapılması gereken ikinci *trill* devamında gelen sesler ile çözüme ulaşmaktadır. İkinci ve üçüncü ölçülerde bas partilerde yer almakta olan *kromatik* hareketler ise güçlü-zayıf şeklinde icra edilerek *apojiyatür* etkisi yaratılması gerektiği yorumu yapılmaktadır.



(Şekil 123: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 124: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 123’te eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 124’te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille*

bölümünün üçüncü çeşitlemesini göstermektedir. Daha önceden yer verilmiş olan ve seslerin ayrılarak *çarpma* şeklinde icra edilmesi istendiğini işaret eden süsleme bu kesitte de gözlemlenmektedir. İcrası için ise aynı yöntemin geçerli olduğu yorumu yapılmaktadır. Bu kesitte yer alan *trill* ise *apojiyatür trill* olarak icra edilmelidir ve birincil sesine bağlıdır.

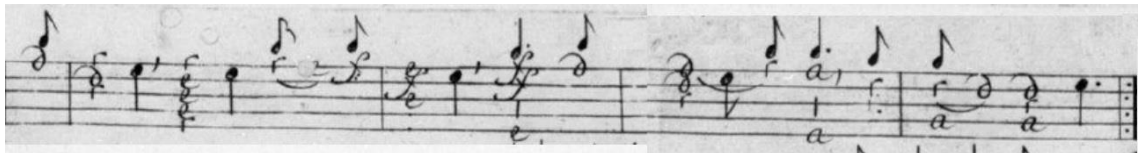


(Şekil 125: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 126: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 125'te eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 126'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün dördüncü çeşitlemesini göstermektedir. İkinci ölçüde yer alan *miolement* süslemesi günümüz karşılığı olan *vibrato* ile işaretlenmekte olup, bu *vibratonun* güçlü ve teli yukarı aşağı iterek icra edilmesi gerektiği yorumu yapılmaktadır. Üçüncü ölçünün birinci zamanında yer alan *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır. İkinci *trill* için ise *destekli apojiyatür trill* yorumu yapılmakta olup ikincil sesine bağlı olarak icra edilmelidir.

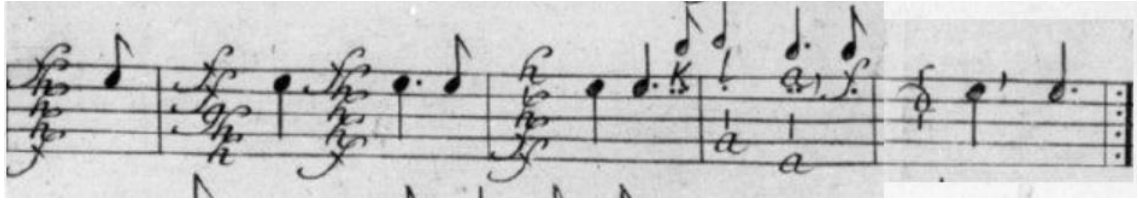


(Şekil 127: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 128: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 127’de eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 128’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün beşinci çeşitlemesini göstermektedir. Re majör tonuna bir modülasyonun söz konusu olduğu gözlenmektedir. Eksik ölçüden sonraki birinci ölçünün birinci ve ikinci zamanında yer alan akorlar için ilgili katlanmıştır. Bunu devam eden ölçüde yer alan akor için aynı uygulama bestecinin tablatur yazısındaki gösterimine uygun olarak yapılmamıştır. Birinci ve ikinci *trill* için *durma noktalı trill*, üçüncü trill için *apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır.



(Şekil 129: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 130: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 129’da eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 130’da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün altıncı çeşitlemesini göstermektedir. Re majör tonu içerisinde esere devam edildiği görülmektedir. Yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan sesler için oktaflara yer verilmekteyken tam tersi olan vuruşlar için bu uygulama yapılmamaktadır. Aşağıdan yukarı (tizden pese) olan vuruşlar için yer yer 4

sese yer verilmiş olsa da tamamının duyurulması beklenmemektedir. İlgili kesitte yer alan birinci *trill* için *apojiyatür trill* yapılmakta olup ikinci *trill* için *durma noktalı trill* yorumuna yer verilmektedir.

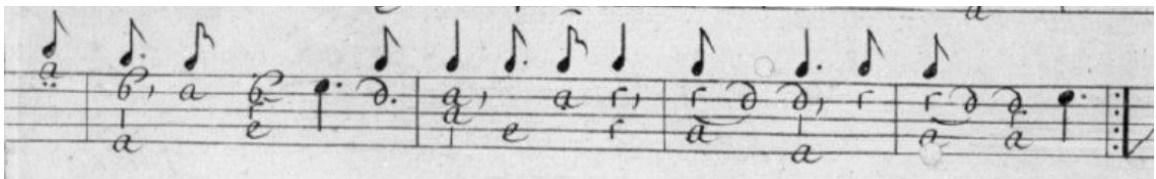


(Şekil 131: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 132: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 131’de eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 132’de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün yedinci çeşitlemesini göstermektedir. Ton hala re majör olmakla beraber, başlangıç tonu olan re minöre hazırlığın söz konusu olduğu gözlenmektedir. Eksik ölçüden sonra ikinci ölçüde ve ikinci zamanda yer alan yukarıdan aşağı (pesten tize) yönlü vuruş için la sesi oktavı eklenmiştir. Bunu devam eden ölçüde yukarıdan aşağı (pesten tize) olan ve birinci zamanda yer alan vuruş için aynı uygulama yapılmamıştır. Bunun sebebi ilgili sese hemen bu vuruşun devamında gelen zamanda yer verilmiş olmasıdır. Birinci *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktayken ikinci *trill* için *süsleme notalı trill* yorumu yapılmaktadır ve ilgili süsleme notasının bas ile tiz partinin birbirinden ayrılması sonucu la sesi olması gerektiği ileri sürülmektedir.



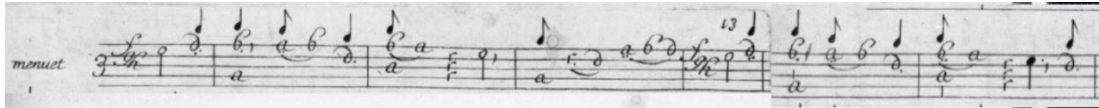
(Şekil 133: Passacaille Tablaturdan Kesit)



(Şekil 134: Passacaille Notasyondan Kesit)

Şekil 133'te eserin *Passacaille* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 134'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Bu kesit *passacaille* bölümünün sekizinci ve son çeşitlemesini göstermektedir. Re majör tonunda *passacaille* bölümünün bitirildiği gözlenmektedir. Birinci *trill* için *apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır. İkinci *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır. Üçüncü *trill* ve dördüncü *trill* için ise *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumuna yer verilmekte olup her ikisi için de birincil seslerine bağlı icra gerekliliği öne sürülmektedir.

### 3.2.9. Menuet 1 İlgili Bulgular ve Yorum



(Şekil 135: Menuet 1 Tablaturdan Kesit)



(Şekil 136: Menuet 1 Notasyondan Kesit)

Şekil 135'te eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 136'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Eserin temposu dönem yazarları yorumlanarak dördüklük notaya 150 bpm olacak şekilde belirlenmiştir. Aynı tempo menuet 2 için de geçerlidir. *Suit* içerisinde iki adet *menuet* bölümünün yer aldığı ve bunlardan birinin majör ton ile diğerinin ise

minör ton ile bestelenmiş olduğu gözlenmektedir. Bu durumda *da capo* dizaynından söz etmek mümkün olmaktadır. Minör olan *menuet* için *menuet 1*, majör olan *menuet* için *menuet 2* ismi kullanılmıştır. İcra sıralaması ise *menuet 1 > menuet 2 > menuet 1* şeklinde yorumlanmıştır. Yukardan aşağı olan vuruşlarda modern gitarın yapısına uygun olan sesler oktavları ile verilmiş olup, *trillerin* tamamının *durma noktalı trill* olduğu yorumu yapılmaktadır. Dördüncü ölçüde yer alan ve *adım mantığı* ile ilerleyen melodi için uzun-kısa şeklinde *inegalite* uygulaması yapılabilmektedir. Fakat ölçü birimi 3/4'lük olduğu ve ilgili melodi sekizlik notalardan oluştuğu için bu uygulama kural özelliği taşımamaktadır.



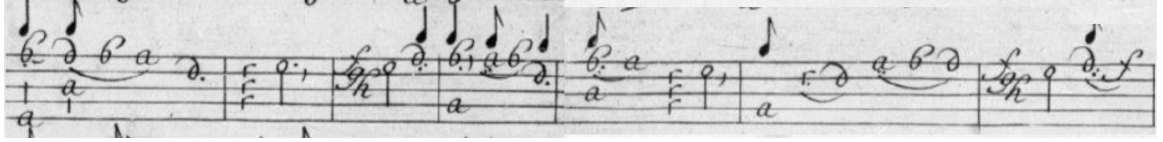
(Şekil 137: Menuet 1 Tablaturdan Kesit)



(Şekil 138: Menuet 1 Notasyondan Kesit)

Şekil 137'de eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 138'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. İlgili kesitte yer alan ilk ölçü, *menuet 1* bölümünün ilk kısmının bitişini göstermektedir. Farklı ritmik dizaynların süsleme karakteri göstermesi sebebiyle kullanılması mümkündür. Devam eden kesim için ise yukarıdan aşağı (pesten tize) ve aşağıdan yukarı (tizden pese) vuruşların olduğu gözlemlenmektedir. Aşağıdan yukarı olan vuruşlar için akorun tamamının seslerine yer verilmekte olup, tüm bu seslerin çalınması beklenmemektedir. Beşinci ölçüde yer alan *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır.



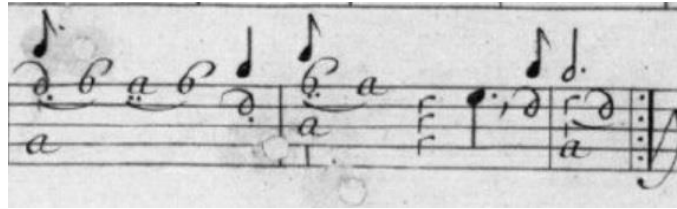


(Şekil 139: Menuet 1 Tablaturdan Kesit)



(Şekil 140: Menuet 1 Notasyondan Kesit)

Şekil 139'da eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 140'ta bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçüde ve altıncı ölçüde yer alan *adım mantığı* ile ilerleyen melodiler için uzun-kısa *inegalite* uygulaması yapılabilmektedir. Yukardan aşağıya (pesten tize) vuruşlar için uygun seslerin oktavına yer verilmektedir. *Trillerin* bütünü için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır.



(Şekil 141: Menuet 1 Tablaturdan Kesit)



(Şekil 142: Menuet 1 Notasyondan Kesit)

Şekil 141'de eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 142'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçüde yer alan *adım mantığı* ile ilerleyen melodiler için *inegalite* uygulaması uzun-kısa şeklinde yapılabilmektedir. İkinci ölçüde yer alan *trill* için *desteklenmiş apojiyatür*

*trill* yorumu yapılmaktadır ve bağlantılı sesi kendisini takriben gelen re sesi sebebiyle ikincil sesidir. Son ölçüde yer alan ritim ise tıpkı daha önceden bahsedilen bitişlerdeki gibi farklı ritmik yapılar ile icra edilebilmektedir.

### 3.2.10. Menuet 2 İlgili Bulgular ve Yorum

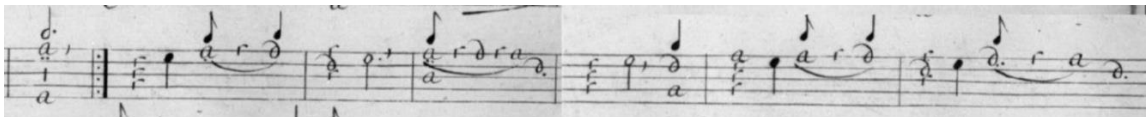


(Şekil 143: Menuet 2 Tablaturdan Kesit)



(Şekil 144: Menuet 2 Notasyondan Kesit)

Şekil 143'te eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 144'te bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. *Menuet 1*'in devamında çalınması ve bitiminde tekrar *menuet 1*'e dönülmesi yorumu yapılmaktadır. Yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruşlar için uygun seslerin oktavlarına yer verilmektedir. *Adım mantığı* ile ilerleyen sekizlik melodilere birinci ve beşinci ölçülerde rastlanmakta olup, bu ölçülerde uzun-kısa *inegalite* uygulaması yapılabilmektedir. Birinci ve üçüncü *trill* için *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır. İkinci *trill* için ise *apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır.

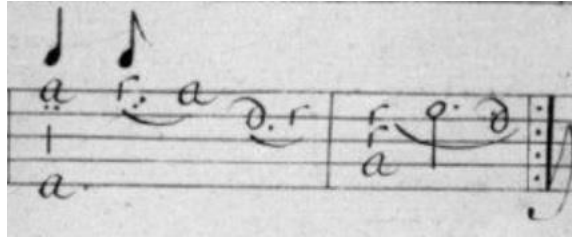


(Şekil 145: Menuet 2 Tablaturdan Kesit)

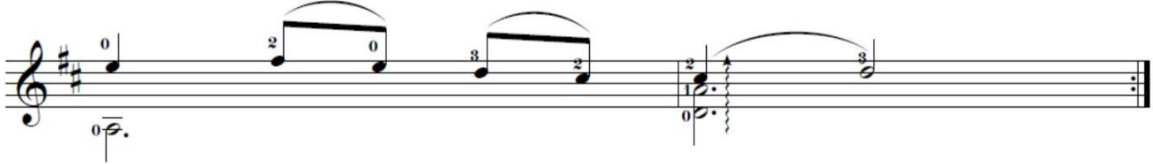


(Şekil 146: Menuet 2 Notasyondan Kesit)

Şekil 145'te eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve Şekil 146'da bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. Birinci ölçü *menuet* 2'nin ilk bölümünün sonunu göstermektedir ve *trill* için *desteklenmiş apojiyatür trill* yorumu yapılmaktadır. Devam eden kısımda gelen yukarıdan aşağıya (pesten tize) olan vuruşlarda modern gitarın yapısına uygun ve çalınabilir olan oktav seslere yer verilmektedir. Her iki *trill* için de *durma noktalı trill* yorumu yapılmaktadır.



(Şekil 147: Menuet 2 Tablaturdan Kesit)



(Şekil 148: Menuet 2 Notasyondan Kesit)

Şekil 147'de eserin *Menuet* bölümünün tablatur yazısından bir kesit ve şekil 148'de bunun modern notaya geçirilmiş hali görülmektedir. *Adım mantığı* ile hareket eden birinci ölçüdeki melodi için uzun-kısa *inegalite* uygulaması yapmak mümkün olmaktadır. Son ölçü için ise farklı ritim dizaynları uygulanabilir olması yorumu yapılmaktadır.

## 4. BÖLÜM

### SONUÇ

Bu çalışmada 17. ve 18. yüzyıllarda Fransız müziğinin günümüzden farklılık gösteren form ve icra yöntemleri incelenmiş olup, bu farklılıkların gitar müziğine yansması ve modern gitar ile ne şekilde ortaya konulabileceği irdelenmiştir. Bu doğrultuda tarihsel dokunun icra sürecindeki önemi ve süreç sonunda ortaya çıkacak ürünü ne şekilde etkileyeceği üzerinde durulmuştur. Sonrasında ilgil dönemde Fransa'da ortaya çıkmış olan sosyal ve siyasal durum irdelenmiş, müziğe yansmasından bahsedilmiş ve müziğin bir parçası olarak gitar müziğine yer verilmiştir. Dönemin önemli gitar bestecisi ve icracılarından biri olan Robert de Visée üzerinde önemle durulmuş, müzik yazısı ve performans ile ilgili önerileri çözümlenmiştir.

Devam eden bölümde dönemin karakteristik icra özelliklerinden bahsedilmiştir. Örnekleme de yer alan bestecinin açıklamaları yetersiz olduğundan farklı dönem bestecilerinin ve günümüz müzikologlarının araştırmalarından faydalanılarak icraya tarihsel doğru yapının verilmesi için gerekli bilgi birikimi oluşturulma yoluna gidilmiştir.

Takriben müzik ile dansın ilişkisine değinilmiştir ve Fransa'da dansın gelişimi ile sosyal yapıyı ne şekilde etkilediğinden bahsedilmiştir. Dans ve müziğin etkileşimleri gösterilmiş ve örnekleme oluşturan *süit* içerisinde bulunan dansların karakterleri ile ilgili bilgiler araştırmaya dahil edilmiştir.

Dönemin karakteristik uygulamaları olan *inegalite*, *style brisé*, *agréments*, *battuto*, *tempérament ordinaire* ve gitarın akort sistemi incelenmiştir. Bunlardan *inegalite*, *agréments*, *battuto* tekniklerinin gitar ile uygulanabileceği görülmüştür. Besteci *agréments* açıklamalarında *trill* için açık bir yazım ortaya koymadığı için Neumann'ın Trill Terminolojisi kullanılmıştır. Dönem gitarının akort sistemi farklılığı sebebi ile farklı oktavları farklı noktalarda çıkarabildiği görülmüş, bunların modern gitarla her durumda gerçekleştirmenin mümkün olmadığı ve aynı zamanda böyle bir ihtiyacın da söz konusu olmayabileceği yorumu

yapılmış olup transkripsiyon modern gitarın fiziksel özellikleri göz önüne alınarak ortaya çıkarılmıştır. *Tempérament ordinaire* uygulamasının normal bir modern klasik gitar ile yapılamayacağı görülmüştür ve bunun için sabit olmayan perdelere sahip gitarlara ihtiyaç olacağı sonucuna ulaşılmıştır. Müziğin dans ile ilişkili olduğu, bestecinin dans adımlarını tablatur yazısında farklı şekillerde vurguladığı saptanmıştır ve transkripsiyon sürecinde bunların ön plana çıkarılması sağlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanında dansların tempoları icranın da temposunu belirlemiştir. Tüm sürecin sonunda birinci re minör suitinin transkripsiyonuna yer verilmiştir. Böylece dönemin tarihsel dokusuna daha uygun bir gitar transkripsiyonu repertuvara kazandırıldığı düşünülmektedir.

## ÖNERİLER

Araştırma sonucunda görülmektedir ki 17. ve 18. yüzyıl müziğinin farklı uygulamaları bulunmaktadır ve günümüz klasik gitarı ile bunların pek çoğunu yansıtabilmek mümkündür. Aynı durum farklı yer ve zaman aralıklarında da geçerli olabilmektedir. Bu sebepten ötürü farklı etnik stilleri ve dönemleri kapsayacak Türkçe yazılmış tarihsel performans araştırmalarına ihtiyaç vardır. Eski müzikleri çalışırken tarihsel özellikleri yansıtmaya kaygısını güden icracılar mutlaka orijinal dökümanlarla ve belgelerle ilgilenmek durumundadırlar. Tez kapsamında yapılmış olan modern notasyona geçirme işlemi hem müziğin icraya dayalı doğası, hem de modern notasyonun farklı ihtiyaçlar ve gelişimlerin sonucu günümüzdeki şeklini alması sebebiyle tek başına yeterli bilgiyi vermekten aciz bulunmaktadır. Araştırma özelinde incelenen Fransız Tablaturu için görülmüştür ki çok daha az ve sade bir yazı ile müzik hakkında daha fazla bilgi aktarılmış, bunun yanında icracının karakterine ve tercihlerine de saygı duyularak büyük bir özgürlük alanı kendisine tanınmıştır. İcrasını tarihsel açıdan derinleştirmek isteyen kimseler özellikle dönemde kullanılan notasyonun özelliklerine hakim olmalı ve modern yazıya ihtiyaç duymadan bunu anlayabilecek düzeyde olmalıdır.

Bu hususların yanı sıra dönem terimlerinin Türkçe karşılıkları bulunmamaktadır. Araştırma sırasında terminoloji için çeviri önerileri parantez içerisinde verilmiş olup genel bir uzlaşmayı ifade etmemektedir. Konu hakkında çalışmaların devam etmesi gerekmektedir.

Bu araştırmada incelenen konular ilgili dönemde eser vermiş Fransız besteciler ve gitarcılarının çoğuna uygun olmakla beraber, kişisel farklılıklar zaman zaman söz konusu olabilmektedir. Araştırma içerisinde yer alan her bilginin ve uygulamanın bu dönemdeki besteci ve gitarcılarının tamamına istisnasız uygun olması söz konusu değildir. Fakat genel itibari ile dönemdeki her besteci ve gitarcı bu özelliklerden ve uygulamalardan kuşkusuz etkilenmiştir. Daha ileri araştırmalar yaparak farklı bestecilerin bu özelliklere hangi noktalarda uygun olup hangi noktalarda farklılıklar gösterdiğini bulmak ve bunları birikimimize

dahil etmek biz tarihsel dokuyu performansımıza yansıtmak isteyen icracıların görevi olarak ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Ashley, M. (1965). Louis XIV and the Greatness of France.
- Behar, C. (1998). Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal. Yapı Kredi Yayınları.
- Buch, D. J. (1985). Style brisé, Style luthé," and the" Choses luthées. Musical Quarterly, 52-67.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2010). A history of western music. WW Norton & Company, Inc..
- Burkholder, J., Palisca, C. V. (2014) Norton Anthology of Western Music / Volume 1: Ancient to Baroque. W.W. Norton & Company
- Couperin, F., L'art de Toucher le Clavecin (1717) Erişim (16.01.2019) [https://imslp.org/wiki/L%27Art\\_de\\_toucher\\_le\\_clavecin\\_\(Couperin,\\_Fran%C3%A7ois\)](https://imslp.org/wiki/L%27Art_de_toucher_le_clavecin_(Couperin,_Fran%C3%A7ois))
- Cyr, M. (2017). Performing baroque music. Routledge.
- de Visée, R. (1686). Livre de Pièces Pour la Guittarre.
- Dictionnaire de musique (Brossard, Sébastien de). (1703). Erişim (16.01.2019) [https://imslp.org/wiki/Dictionnaire\\_de\\_musique\\_\(Brossard,\\_Sébastien\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Brossard,_Sébastien_de))
- D'Anglebert, J.H., Pièces de Clavecin (1689) Erişim (16.01.2019) [https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces\\_de\\_clavecin\\_\(D%27Anglebert,\\_Jean-Henri\)](https://imslp.org/wiki/Pi%C3%A8ces_de_clavecin_(D%27Anglebert,_Jean-Henri))
- Dolata, D. (2016). Meantone Temperaments on Lutes and Viols. Indiana University Press.
- Donington, R. (1992). The interpretation of early music. (Revised Edition) W. W. Norton & Company
- Eisenhardt, L. (2015). Italian Guitar Music of the Seventeenth Century: Battuto and Pizzicato (Vol. 130). Boydell & Brewer.
- Feuillet, R. A. (1700). Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse. Erişim (16.01.2019) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>
- Hall, M. (2012, Mart). THE STRINGING OF THE 5-COURSE GUITAR. Erişim (16.01.2019) <https://monicahall2.files.wordpress.com/2012/03/stringing2012.pdf>
- Homans, J. (2013). Apollo's angels: A history of ballet. Granta Books.



- Kuijken, B. (2013). *The notation is not the music: reflections on early music practice and performance*. Indiana University Press.
- Nattier, J. M. (1737). Mademoiselle de Charolais olduğu varsayılan portre. Erişim (16.01.2019)  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Portrait\\_presumed\\_to\\_be\\_of\\_Mademoiselle\\_de\\_Charolais\\_by\\_Jean-Marc\\_Nattier\\_\(1731\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Portrait_presumed_to_be_of_Mademoiselle_de_Charolais_by_Jean-Marc_Nattier_(1731).jpg)
- Neumann, F. (1982). *Essays in performance practice*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press.
- Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and post-Baroque music: With special emphasis on JS Bach*. Princeton University Press.
- Rebours, G., (2001). Erişim (16.01.2019)  
[http://g.rebours.free.fr/6E/6.Robert\\_de\\_Visee.html](http://g.rebours.free.fr/6E/6.Robert_de_Visee.html)
- Saint Lambert, M. , *Les Principes du Clavecin* (1702) Erişim (16.01.2019)  
[https://imslp.org/wiki/Les\\_principes\\_du\\_clavecin\\_\(Saint-Lambert,\\_Michel\\_de\)](https://imslp.org/wiki/Les_principes_du_clavecin_(Saint-Lambert,_Michel_de))
- Schneider, J. (2015). *The Contemporary Guitar*. Rowman & Littlefield.
- Tyler, J. (2011). *A Guide to Playing the Baroque Guitar*. Indiana University Press.
- Tyler, J., Sparks, P., & Sparks, M. P. P. (2002). *The guitar and its music: from the renaissance to the classical era*. Oxford University Press on Demand.
- Uluocak, S. (2011). *Klasik Gitar Tarihi – II / Barok Dönemde Gitar (1600-1750)*. Doruk Yayımcılık
- Vermeer, J. (1672). *Guitar Player*. Erişim (16.01.2019)  
<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly91cGxvYWQud2lraW1IZGIhLm9yZy93aWtpcGVkaWEvY29tbW9ucy83LzcvL0phbl9WZXJtZWVvX3ZhbI9EZWxmdF8wMTMuanBn>
- Voltaire, & Örik, N. S. (1946). XIV. Louis Asrı. Milli Eğitim.
- Yates, S. (1993). *The baroque guitar: late spanish style as represented by santiago de murcia in the saldivar manuscript (1732)*. Yayımlanmış Doktora Tezi, University of North Texas, Texas.

EK

Robert de Visée Re Minör Süt

Prelude

Robert de Visée

# Allemande

Robert de Viséé

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as chords, trills (marked 'tr'), and fingerings (indicated by numbers 1-4). Measure numbers 5, 9, 13, 16, 21, 25, and 29 are explicitly labeled at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in the final measure.

# Courante

Robert de Viséé

The musical score for 'Courante' by Robert de Viséé is presented on a single staff in a treble clef. The piece is in a minor key, indicated by one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score consists of five lines of music, with measure numbers 1, 5, 8, 11, and 14 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A prominent feature of the score is the use of trills, marked with 'tr' and often accompanied by fingering numbers (e.g., 4 1, 3 2, 4 1, 4 2, 3 1, 3 2, 2 3). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# Sarabande

Robert de Viséé

The musical score for "Sarabande" by Robert de Viséé is presented in six systems of guitar notation. Each system consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The piece is characterized by its slow, steady tempo and intricate fingerings. Key features include:

- Staff 1 (Measures 1-3):** Establishes the harmonic foundation with chords and a melodic line. Measure 3 features a trill (tr) on the second string.
- Staff 2 (Measures 4-6):** Continues the melodic and harmonic development. Measure 5 includes a trill (tr) on the second string.
- Staff 3 (Measures 7-9):** Shows more complex chordal textures. Measure 8 features a trill (tr) on the second string.
- Staff 4 (Measures 10-12):** Further melodic elaboration. Measure 11 includes a trill (tr) on the second string.
- Staff 5 (Measures 13-15):** Incorporates triplets and other rhythmic patterns. Measure 14 features a trill (tr) on the second string.
- Staff 6 (Measures 16-18):** Concludes the piece with a final melodic phrase and a trill (tr) on the second string in measure 17.

# Gigue

Robert de Viséé

The musical score for the Gigue by Robert de Viséé is presented on a single treble clef staff in 3/4 time. The piece is written in a key with one flat (B-flat). The score consists of eight lines of music, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 35 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Numerous ornaments (trills) are marked with the symbol 'tr' and specific fingerings (e.g., 3 1, 3 2, 4 2, 3 1, 3 2, 4 2, 3 1, 3 2). Fingerings are also indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

# Gavotte

Robert de Visée

The musical score for 'Gavotte' by Robert de Visée is presented in five staves of guitar notation. The piece is in 4/4 time and B-flat major. The notation includes various techniques such as trills (tr), triplets (3), and specific fingerings (1, 2, 3, 4). The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 15, and 18 indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

## Bourrée

Robert de Visé

The musical score for "Bourrée" by Robert de Visé is presented in three systems. The first system (measures 1-6) begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by frequent four-fingered chords and eighth-note patterns. The second system (measures 7-12) includes a repeat sign and features trills (tr) with fingerings such as 1 0 and 3 2. The third system (measures 13-18) continues the melodic development with more trills and complex fingering patterns, including 3 2, 3 1, and 4 3 1. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



# Pasacaille

Robert de Visé

The image displays a musical score for the piece "Pasacaille" by Robert de Visé. The score is written for guitar and consists of ten staves of music, each beginning with a measure number (1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41). The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, trills (marked with *tr*), and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece is in a minor key, as indicated by the one flat in the key signature. The overall style is characteristic of the French lute repertoire, with its intricate and often repetitive melodic patterns.

## Menuet

Robert de Viséé

The musical score is written for guitar and consists of four staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various guitar-specific notations:

- Staff 1 (Measures 1-7):** Features a melodic line with trills (tr) and fret numbers (1, 2, 3, 4, 0). The bass line provides harmonic support with chords and single notes.
- Staff 2 (Measures 8-14):** Contains a double bar line with repeat dots. The melodic line continues with trills and fret numbers. The bass line features a complex chordal texture with many beamed notes.
- Staff 3 (Measures 15-21):** Continues the melodic and harmonic development with trills and fret numbers. The bass line remains active with chords.
- Staff 4 (Measures 22-24):** Concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line ending on a sustained chord.

## Menuet

Robert de Viséé

The image displays a musical score for a piece titled "Menuet" by Robert de Viséé. The score is presented in three systems, each consisting of a standard musical staff and a guitar tablature staff below it. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-7) includes various guitar techniques such as triplets, trills, and slurs. The second system (measures 8-14) continues with similar techniques, including a repeat sign at measure 8. The third system (measures 15-18) concludes the piece with a final cadence. The tablature uses numbers 0-3 to indicate fret positions and includes symbols for trills (tr) and slurs.