

**CARL PHILIPP EMANUEL
BACH'IN(1714-1788) LA MAJÖR
VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN
BİÇİMSEL VE TEKNİK YÖNDEN
İNCELENMESİ**

Sanatta Yeterlilik Tezi

Köklü Yiğit TAN

Eskişehir 2023

**CARL PHILIPP EMANUEL BACH'IN (1714-1788) LA MAJÖR VİYOLONSEL
KONÇERTOSUNUN BİÇİMSEL VE TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ**

Köklü Yiğit TAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Nisan 2023

ÖZET

CARL PHILIPP EMANUEL BACH'IN (1714-1788) LA MAJÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN BİÇİMSEL VE TEKNİK YÖNDEN İNCELENMESİ

Köklü Yiğit TAN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Nisan 2023

Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Bu araştırmada 18. yüzyılın önemli bestecilerinden Carl Philipp Emanuel Bach'ın, La Majör Viyolonsel Konçertosu'nun biçimsel ve teknik incelemesi yapılmıştır. İlk bölümde C. P. E. Bach'ın yaşamı ve eserleri, ikinci bölümde konçertonun bestelendiği 18. yüzyıldaki Avrupa müziğinin ana akım ve stilleri incelenmiş, yine bu dönemde viyolonsel solo çalgı olarak gelişmesinde önem arz eden İtalyan, Fransız ve Alman ekolleri ve viyolonsel konçertoları hakkında bilgi verilmiştir. Üçüncü bölümde tüm bu bilgiler ışığında, bestecinin La Majör Viyolonsel Konçertosu'nun, biçimsel ve teknik incelemesi yapılmış ve çeşitli edisyonları karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Konu, Türkiye'de yapılmış tezlerde ilk defa ele alınmıştır. C. P. E. Bach'ın viyolonsel eserleriyle ilgili Türkçe kaynakların az olması nedeniyle, çalışmanın literatüre Türkçe bir kaynak kazandırması ve bu konuyla ilgilenen müzisyenlere yardımcı olması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: C. P. E Bach, Viyolonsel, Konçerto, 18. Yüzyıl, Viyolonsel ekolleri

ABSTRACT

THE FORMAL AND TECHNICAL ANALYSIS OF CARL PHILIPP EMANUEL BACH'S (1714-1788) CELLO CONCERTO IN A MAJOR

Köklü Yiğit TAN

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, April 2023

Supervisor: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

In this research, the formal and technical analysis of Carl Philipp Emanuel Bach's Cello Concerto in A Major, one of the important composers of the 18th century, was made. In the first part, there is information about Carl Philipp Emanuel Bach's life and his works. In the second part, the main trends and styles of European music in the 18th century, when the concerto was composed, were researched, and information was given about the Italian, French and German schools and cello concertos, which were important in the development of the cello as a solo instrument in this period. In the third chapter, in light of all this, the formal and technical analysis of the composer's A Major Cello Concerto has been made and its various editions have been compared and evaluated. This is the first time this topic was discussed in a thesis from Turkey. Due to the scarcity of Turkish sources on the cello works of C. P. E. Bach, it is aimed to provide a Turkish resource to the literature which aims to help musicians interested in this subject.

Keywords: C. P. E Bach, Cello, Concerto, 18th century, Cello school

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Köklü Yiğit TAN

ÖNSÖZ

Carl Philipp Emanuel Bach'ın La Majör Viyolonsel Konçertosu'nu öğrencilik yıllarımda repertuvarıma katarak bu büyük besteciyi tanımamı sağlayan, beni yetiştiren değerli hocam Prof. Doğan Cangal'a minnet ve saygılarımla, bu araştırmada bana destek olan, yol gösteren ve cesaretlendiren sevgili hocam ve danışmanım Prof. Dr. Ozan Evrim Tunca'ya, araştırmanın ilk aşamasında danışmanlığımı yaparak bana destek olan ve dönem müziği konusunda bilgilerini cömertçe paylaşan sevgili dostum ve hocam Doç. Burak Basmacıoğlu'na, değerli vakitlerini ayırarak çalışmama destek olan sevgili dostlarım Mehmet Korhan Ilgar, Doç. Hale Duru Basmacıoğlu, Doç. Pınar Turan, Nur Ayday ve Fırat Çıngı'ya, sevgili kuzenim ve eşi Pepa- Batur Başlar çiftine,

Yaşamım boyunca her zaman yanımda olan canlarım, annem Tülay Tan, babam Ali Tan, ve biricik kardeşim Yağız Tan'a ve son olarak tüm bu süreçte beni yüreklendiren ve neşelendiren hayat arkadaşım sevgili eşim Elifhan Erşan Tan'a sonsuz teşekkür ve minnetlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CARL PHILIPP EMANUEL BACH'IN YAŞAMI VE ESERLERİ.....	3
1.1. Yaşamı.....	3
1.2. Eserleri	5
1.2.1. Senfoniler.....	6
1.2.2. Oda müziği	7
1.2.3. Sonatlar	7
1.2.4. Koral eserleri	8
1.2.5. Şarkılar ve vokal eserler	9
1.2.6. Konçertolar	9

İKİNCİ BÖLÜM

2. 18. YÜZYIL AVRUPA MÜZİĞİNİN ANA AKIMLARI, STİLLERİ VE VİYOLONSELİN KULLANILMASI.....	11
2.1. Barok Döneminin Kapanışı.....	11

	<u>Sayfa</u>
2.2. Rokoko	14
2.3. Galant Stili	15
2.4. Fırtına ve Gerilim (Sturm und Drang) ve Duyarlı Stil (Empfindsamer Stil)	16
2.5. Viyolonselın Solo algı Olarak Kullanımı.....	18
2.5.1. İtalyan ekolü.....	19
2.5.2. Fransız ekolü	20
2.5.3. Alman ekolü	23
2.5.4. 18. Yüzyılda Konçerto Türü ve Viyolonsel Konçertoları	25
2.5.5. C. P. E. Bach'ın Viyolonsel Konçertoları	28
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3. CARL PHILIPP EMANUEL BACH'IN LA MAJÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN BİÇİMSEL VE TEKNİK VE İNCELEMESİ.....	32
3.1. Konçertonun Biçimsel İncelemesi.....	32
3.2. Konçertonun Teknik İncelemesi.....	38
3.2.1. Barok ve Modern Viyolonselın farklılıkları.....	38
3.2.2. Allegro	43
3.2.3. Largo con Sordino, Mesto.....	51
3.2.4. Allegro Assai	55
3.3. Konçertonun Edisyonları	63
3.3.1. Orijinal edisyonlar.....	63
3.3.2. Düzenlenmiş versiyonlar	69
3.3.3. F. Pollain'ın düzenlemesi	70
3.3.4. G. Cassado'nun düzenlemesi.....	77
SONUÇ	83

	<u>Sayfa</u>
KAYNAKÇA.....	84
ÖZGEÇMİŞ	89

TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, form tablosu	33
Tablo 3.2. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, form tablosu	34
Tablo 3.3. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, form tablosu	36

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.1. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 24-27. ölçüler	44
Şekil 3.2. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 75-79. ölçüler	44
Şekil 3.3. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 45-46. ölçüler	45
Şekil 3.4. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 45-46. ölçüler (Ritimli ve bağlı çalışma önerisi)	46
Şekil 3.5. J. S. Bach, BWV 1007, 1. Viyolonsel Süiti, Prelüd, 31-38. ölçüler (Tek tel ve iki tel üzerinde bariolage örneği)	46
Şekil 3.6. J. S. Bach, BWV 1006, Mi Majör Keman Partitası, 17-28. ölçüler (Üç tel üzerinde bariolage örneği)	47
Şekil 3.7. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 88-93	48
Şekil 3.8. J. L. Duport, Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet, 1806 (yay kullanım örneği)	48
Şekil 3.9. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 97-98. ölçüler	49
Şekil 3.10. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 104-106. ölçüler	49
Şekil 3.11. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 151-154. ölçüler	51
Şekil 3.12. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, 1-5. Ölçüler.....	52
Şekil 3.13. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, 23-25. ölçüler	52
Şekil 3.14. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, 65-82. ölçüler	53
Şekil 3.15. C. P. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753 (anschlag örneği).....	54
Şekil 3.16. C. P. E. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753 (anslag icra örneği).....	54
Şekil 3.17. C. P. E. Bach, 2. Bölüm, kadans örneği	55

Şekil 3.18. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 53-57. ölçüler	56
Şekil 3.19. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 60-67. Ölçüler.....	57
Şekil 3.20. L. Mozart, Versuch einer gründlichen violinschule, 1756	57
Şekil 3.21. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 85-90. Ölçüler.....	58
Şekil 3.22. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 91-93. ölçüler.....	59
Şekil 3.23. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 100-101. ölçüler.....	60
Şekil 3.24. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 135-138. ölçüler	60
Şekil 3.25. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Yay Kalıpları Örnekleri, 156. ölçü	61
Şekil 3.26. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 201-210. Ölçüler.....	62
Şekil 3.27. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 221-223. ölçüler.....	63
Şekil 3.28. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Eulenburg Edisyonu partisinin ilk sayfası	65
Şekil 3.29. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Alströmer Edisyonu partisinin ilk sayfası	66
Şekil 3.30. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, keman partisi, Largo con Sordini.....	67
Şekil 3.31. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, keman partisi, Allegro	67
Şekil 3.32. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 275-294. ölçüler.....	68
Şekil 3.33. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, 275-294. ölçüler.....	68
Şekil 3.34. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Alströmer Edisyonu, bas partisi	69

Şekil 3.35. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Eulenburg Edisyonu, bas partisi	69
Şekil 3.36. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, üst perde kullanımı örneği	71
Şekil 3.37. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, üst perde kullanımı örneği	71
Şekil 3.38. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, akor ve çift ses örneği	72
Şekil 3.39. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, 49-50. ölçüler, ritim değişikliği örneği	72
Şekil 3.40. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, keman partisinden eklemeler örneği	73
Şekil 3.41. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, kadansı	74
Şekil 3.42. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Pollain Edisyonu, ad libitum örneği	74
Şekil 3.43. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Pollain Edisyonu, keman partisinden eklemeler örneği	74
Şekil 3.44. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Pollain Edisyonu, kadansı	75
Şekil 3.45. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, viyola partisinden eklemeler örneği	75
Şekil 3.46. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, 8.sayfa	76
Şekil 3.47. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, Kadans.....	77
Şekil 3.48. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Cassado Edisyonu, 1-37. ölçüler	78
Şekil 3.49. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Cassado Edisyonu, 80. ölçü.....	79
Şekil 3.50. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Cassado Edisyonu, 98-101. ölçüler	79

	<u>Sayfa</u>
Şekil 3.51. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Cassado Edisyonu, 1-4. ölçüler	80
Şekil 3.52. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Cassado Edisyonu, kadans	80
Şekil 3.53. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Cassado Edisyonu, 97-106. ölçüler	81
Şekil 3.54. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Cassado Edisyonu, kadans	81
Şekil 3.55. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Cassado Edisyonu, 263-271. ölçüler	82

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 3.1. Barok ve modern çello örneği	39
Görsel 3.2. 17 ve 18, yüzyıllarda keman yaylarının gelişimi örneği	40
Görsel 3.3. Barok ve modern yay örneği	41
Görsel 3.4. Francesco Alborea (1691-1739)	41
Görsel 3.5. Luigi Boccherini (1743 - 1805)	42
Görsel 3.6. Modern ve Barok yay tutuş örneği	43

GİRİŞ

Carl Philipp Emanuel Bach, 18. yüzyıla damgasını vuran önemli bestecilerden biridir. Kendisinden sonra gelen bestecilerin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bugün eserleri sıklıkla seslendirilen Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart gibi bestecilere ustalık ve önderlik ettiği bilinmektedir. C. P. E. Bach'ın yaşamı Avrupa'da aydınlanma çağıının yaşandığı ve bu bağlamda yenilikçi anlayışların yeşerdiği 18. yüzyıl ikliminde geçmiştir. Barok dönem kapanırken, Avrupa müziğine Rokoko, Galant stilleri ve bu stillerle bağlantılı olarak Fırtına ve Gerilim (Sturm und Drang) ve Duyarlılık (Empfindsamkeit) akımları damga vurmuştur. Bu nedenle babasının içinde yer aldığı Barok dönemi geleneklerini kullanmak yerine daha yenilikçi armoni ve form yapılarına yönelmiş, müzikte gerçekleştirdiği dönüşümle Klasik dönemi hazırlayan önemli aktörlerden biri olarak kabul edilmiştir.

Bu dönem aynı zamanda ilk örnekleri 16. yüzyılda ortaya çıkan ve 17. yüzyılda bir eşlik çalgısı olarak kullanılan viyolonsel, bir solo çalgıya dönüşmeye başladığı bir dönem olmuştur. Bach, yenilikçi karakteriyle nispeten erken sayılabilecek bir dönemde içinde müzikal açıdan zenginlik ve çeşitlilikler barındıran üç viyolonsel konçertosu yazarak repertuvara önemli bir katkıda bulunmuştur.

Bu çalışmada tarihi ve güncel kaynaklar taranarak bilgi edinilmiş ve bu bilgiler ışığında tezin ilk bölümünde, C. P. E. Bach'ın yaşam öyküsü ve eserleri, ikinci bölümünde C. P. E. Bach'ın üretimde bulunduğu 18. yüzyıl Avrupa müziğine ait ana akım ve stiller tetkik edildikten sonra, bu yüzyılın sanat ortamı ve bu bağlamda viyolonsel solo çalgı olmasında önem taşıyan dönemin başlıca viyolonsel ekolleri olan İtalyan, Fransız ve Alman ekollerine yer verilerek bu dönemde yazılmış viyolonsel konçertolarına değinilmiştir. Üçüncü bölümde nitel bir yorumlama metodu kullanılarak, Bach'ın La Majör Viyolonsel Konçertosu biçimsel ve teknik yönden incelenmiştir. Eserin yapısının anlaşılabilmesi için form tabloları oluşturularak bu tablolara göre biçimsel inceleme yapılmıştır. Konçertonun teknik incelemesi yapılmadan önce icra yönünden dönem ve modern çalgıları arasındaki farklılıklara değinilmiş, tarihsel kaynaklardan referanslar alınarak solo viyolonsel partisi incelenmiş ve bu kapsamda öneriler sunulmuştur. Buna ek olarak müzik yapıtlarının kaynakları niteliğinde olan ve icra için önem arz eden eserin orijinal edisyonları ve düzenlemeleri incelenmiş ve aralarındaki farklar ortaya konulmuştur. Bu sayede eserin icrasındaki otantik ve modern bakış açılarını anlamak için bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Bu çalışma, Carl Philipp Emanuel Bach'ın viyolonsel eserlerinin üzerinde yeterince akademik çalışma yapılmamış olması ve konunun literatürdeki boşluğu doldurup, katkı sağlaması bakımından önemlidir. Bestecinin yaşadığı 18. yüzyılda, başta babası Johann Sebastian Bach olmak üzere pek çok besteci ile ilgili bir çok akademik çalışma yapılmış olmasına karşın C. P. E. Bach'ın Viyolonsel Konçertoları ile ilgili yapılan akademik çalışmaların az olması, özellikle günümüzde popülerlik kazanan bu eserlerin önemli viyolonsel icracılarının ve müzik topluluklarının repertuvarlarına girerek kayda alınması ve son olarak ülkemizdeki konservatuvar öğrencileri ve profesyonel müzisyenler için etkin bir kaynak olabileceği düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. CARL PHILIPP EMANUEL BACH'IN YAŞAMI VE ESERLERİ

1.1. Yaşamı

Müziyen bir aileden gelen Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), ünlü besteci Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ilk eşi Maria Barbara'nın beş oğlundan ikincisidir. 8 Mart 1714'te Almanya'nın Weimar kentinde dünyaya gelen Bach'ın Vaftiz babası dönemin önemli bestecilerinden Georg Philipp Telemann (1681-1767) olmuştur. 1717'de babasının Cöthen kentinde kapellmeister (orkestra-koro şefi) olarak atanması nedeniyle ailesiyle birlikte taşınmış ancak 1723'te annesini kaybetmesinin ardından, aynı yıl babası St. Thomas Kilisesine kantör olarak atandığı için ailesiyle birlikte Leipzig'e yerleşmiştir. Orada St. Thomas Okulu'nda eğitim görmeye başlamıştır. Bach kendi otobiyografisinde babasından başka öğretmeni olmadığını vurgulamıştır (Bach Archive, 2022).

Üniversite eğitimine 1731 yılında vaftiz babası Telemann'ın da mesleği olan hukuk alanında okumak için Leipzig Üniversitesi'ne başlayan Bach, ilk bestelerini Hukuk Fakültesinde okuduğu yıllarda yapmıştır. Bu yıllarda yaptığı besteleri daha sonra kendisi de eleştirel bir gözle değerlendirerek, bir mektubunda o yıllarda Georg Frederich Handel'le (1685-1759) kendisini kıyaslama cüretinde bulunduğunu, bu yüzden birçok eski bestesini yaktığını ve artık var olmadıkları için mutlu olduğu şeklinde ifade etmiştir (Bach Archive, 2022).

C. P. E. Bach 1740'lı yıllardan itibaren Prusya sarayında görev almaya başlamıştır. Bunda müziğe olan düşkünlüğüyle bilinen ve Johann Joachim Quantz (1697-1773) ile flüt ve Johann Friedrich Agricola'dan (1720-1774) kompozisyon dersleri alan prens II. Friedrich'in (sonraları Prusya Kralı Büyük Friedrich) katkısı olduğu düşünülmektedir. Büyük Friedrich'in 1740'ta krallık tahtına oturmasıyla birlikte onu kraliyet orkestrasının bir üyesi olarak görevlendirmiş, bu görevi Bach'ın müzisyenlik mesleğinde emin adımlarla yürümesini sağlamıştır. Carl Heinrich Graun'un (1704-1759) kappelmeister olduğu ve yaklaşık kırk müzisyenden oluş an bu topluluk, o dönemde Almanya'nın en büyük orkestralarından biri olmuştur. İlk basılan eserleri olan Prusya Sonatları'nı burada bestelemiş ve krala ithaf etmiştir (Wolf and Leisinger, 2023).

C. P. E. Bach, Württemberg Dükü için bestelediği sonatlarla saraydaki yerini daha da sağlamlaştırmış ve müzisyen çevresini hızla geliştirmeye başlamıştır. Prusya Krallığındaki hizmeti sırasında, daha sonraları eserlerinin koleksiyonerlerden biri olan Prusya Prensesi Anna Amalia (1723-1787) ve Johann Philipp Kirnberger'in (1723-1783)

müzik çevreleriyle tanışmış, müzikal paylaşımlarda bulunmuştur. Bu gelişmeler, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), Karl Wilhelm Ramler (1725-1798) ve Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) gibi dönemin önemli fikir insanlarıyla Berlin'deki edebiyat salonlarında tanışarak onlarla entelektüel paylaşıma girmesini sağlamıştır. O dönemler Avrupa'da edebiyat ve sanat akımlarıyla ilgili en önemli konular bu salonlarda tartışılmaktadır. Bach da bu ortamlarda yoğun bir şekilde yer alarak hem kendini geliştirmiş hem de kendini tanıtmaya başlamıştır. Aynı ilişkileri sonraları Hamburg'da sürdürmüş, bu bağlamda birçok sanatçıyla ilişkiler kurmuş ve oradaki tanınmış şairlerle ortak toplantılara katılmıştır. Bu sayede Friedrich Gottlieb Klopstock, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Heinrich Voss ve Matthias Claudius gibi şairlerle şiir, retorik ve drama ilkelerinin müzik alanına uygulanmasını tartışmıştır (Bach Archive, 2022).

Bach'ın kendi otobiyografisi 1776 yılında yayınlanmıştır. Burada özellikle Prusya sarayındaki yoğun çalışmaları nedeniyle hiç yurtdışı seyahat yapma şansını bulamadığını buna karşın gerek babasından aldığı eğitim ve gerekse saraydaki zengin müzik ortamından dolayı kendi müzikal gelişimi açısından bir yoksunluk hissetmediğini belirtmiştir. Ailesinden bahsetmiş 1744 yılında Berlinli bir şarap tüccarının kızı olan Johanna Maria Dannemann ile yaşamını birleştirdiğini, bu evlilikten bir kız ve iki erkek çocuğu olduğunu, bir oğlunun Hamburg'da avukatlık yaptığını, diğer oğlunun resim üzerine eğitim aldığını söylemiştir. Bach otobiyografisinde, bestelediği eserlerin bazılarının listesini eklemiştir (Newman, 1965).

Bach, 1768'de Hamburg'da vaftiz babası G. P. Telemann'dan Kapellmeister görevini devralarak, Hamburg'daki beş ana kilisenin müzik direktörlüğünü üstlenmiş olurken aynı zamanda Johanneum Okulunun da kantoru olarak hizmet vermiştir. Bach, bu görevin etkisiyle kilise müziğine daha çok yönelmeye başlamış oratoryolar ve kantatlar bestelemiştir. Hamburg yıllarında besteci tarz olarak klasik döneme iyice yakınlaşmış ve adını önde gelen müzisyenlerden biri olarak tarihe yazdırmıştır (Early Music, 2023).

Arkasında bıraktığı eserler ve yaptığı yeniliklerle klasik dönemin en önde gelen bestecileri Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Ludwig van Beethoven (1770-1827) gibi pek çok besteci üzerinde büyük etki bırakan Bach, 14 Aralık 1788'de hayatını kaybetmiştir (Britannica, 2023).

Ölümünden sonra Hamburg'ta yayınlanan bir gazetede çıkan ölüm ilanında besteci "müzik sanatının en muhteşem kişiliklerinden biri" olarak anılmış, gerçek dehanın ürünü

olan eserleri de “sonsuz dek yeni kalacak, bitmeyen, yüce ve etkili” eserler olarak tanımlanmıştır. Ancak onun değerinin anlaşılması uzun yıllar almıştır. Dr. Peter Wollny'nin ifadesiyle söylemek gerekirse, Bach'ın ölümünden sonra gelen nesiller, besteciye hak ettiği değeri ve ünü vermeye uzun bir süre hazır olamamıştır (http-1).

Günümüzde ise C. P. E. Bach'ın çalışmaları yeniden arşivlenmekte ve her ne kadar babası kadar müzik dünyasında popüler olmasa da, gereken değer verilmeye çalışılmaktadır. Bach'ın 300. Doğum günü vesilesiyle 2014'te çeşitli etkinlikler düzenlenmiş ve yıl boyunca bu etkinlikler sürdürülmüştür. Etkinlikler özellikle Bach şehirleri olarak da bilinen Hamburg, Berlin, Frankfurt, Leipzig, Postdam ve Weimar şehirlerinde düzenlenen sergiler, festivaller, müzik günleri gibi programlarla gerçekleştirilmiştir (http-1).

1.2. Eserleri

C. P. E. Bach, 74 yıllık yaşamının ardından sonraki kuşaklara pek çok eser bırakmıştır. Eserleriyle başta yaşamını sürdürdüğü ve ismini duyurduğu Berlin ve Hamburg olmak üzere tüm Avrupa müzik camiasına ilham kaynağı olmuştur. Verimli geçen 60 yıllık bestecilik yaşamında bini aşkın eser üretmiştir. Eserlerinde kullandığı zengin armoni, dinamik karşıtlıklar ani ritim ve hız değişimleri gibi dönemi için yenilikçi hatta cüretkâr denebilecek bir özgün stil oluşturmuştur. Sonat formunun gelişimine yaptığı katkılar onun ilerici yönünü, klavye fantezilerindeki doğaçlamaları özgür karakterini ortaya koymaktadır (Powers, 2002, s. 2).

C. P. E. Bach'ın, günümüze dönem müziği ile ilgili referans kitaplardan biri olarak kabul edilen Klavyeli Çalgıları Çalmanın Gerçek Sanatı Üzerine Deneme'sinin (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen) ilk kısmı 1753 yılında yayınlanmıştır. Bach bir mektubunda, bu çalışmayı gerçekleştirmesindeki motivasyonunun amatörlerden ziyade kendini adanmış müzik öğrencilerine rehber olmasını amaçladığını belirtmiştir. Nota örnekleriyle dolu bu detaylı çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde, Parmak kullanımı, Süslemeler ve İcradan bahsetmiş, ikinci bölümde ise Aralıklar ve İşaretleri, Sürekli Bas, Eşlik ve Doğaçlamayı anlatmıştır. J. Haydn çalışmayla ilgili “okulların okulu” yakıştırması yapmış, L. v. Beethoven genç Czerny'i dinledikten sonra derslere başlamadan önce mutlaka bu kitabı çalışması gerektiğini öğütlemiştir (Bach, 1949, s. 3-16).

Bach, dönemindeki çoğu besteci gibi, eserlerini ihtiyaca göre tekrar düzenlemiştir. oda müziği eserlerini ve bazı konçertolarını değişik çalgılar için düzenlemiş ve bu düzenlemeleri orijinaleri gibi sınıflandırmış ve değerlendirmiştir (http-2).

C. P. E. Bach'ın eserleri genişçe bir alanı kapsamaktadır. Opera türü dışında hemen her türde beste yapmıştır. Bu eserler arasında başta senfoniler olmak üzere, oda müziği eserleri, konçertolar, sonatlar, vokal eserleri ve mekanik enstrümanlar (müzik kutusu, müzikli saatler) için yaptığı müzikler, sayılabilir.

1.2.1. Senfoniler

Bestecinin en popüler ve kayıt altına alınmış eserleri arasında senfoniler yer almaktadır. Berlin'de bulunduğu yıllarda yazdığı yaylı senfonilerin içinde (Wq. 173-181) Mi minör senfonisi Wq. 178 popüler olanlar arasındadır. Sanatçı bu senfonilerin bir kısmını daha sonra revize etmiştir.

C. P. E. Bach'ın senfonileri üç grupta değerlendirilmektedir,

- Cilt 1. Berlin Senfonileri
- Cilt 2. Baron van Swieten için Altı Senfoni (Hamburg Senfonileri)
- Cilt 3. Orchestre-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen

CPE Bach'ın sanat yaşamı boyunca bestelediği on sekiz senfonisi bulunmaktadır. Ancak sanatçının Berlin dönemine ait çalışmalarıyla ilgili bilginin olmaması bu dönemde yaptığı senfonilerin kaybolmuş olması ihtimalini göstermektedir. Bach, 1773 tarihli otobiyografisinde birkaç düzine senfoni bestelediğini belirtmektedir. Oysa o tarihe kadar yazılmış yalnızca on dört senfonisini listelemektedir (http-3).

Hamburg yıllarında yazdığı altı senfoniden oluşan büyük bir set yaşadığı süre boyunca yayınlanmamıştır. Ancak sanatçının son dönemlerde yeniden keşfedilmesinden sonra bunlar günyüzüne çıkarılmıştır. Bu senfoniler Baron van Swieten'in siparişi üzerine yazılmış, sonraki yıllarda W. A. Mozart'ın da hamiliğini yapan baronun, kendisine tanıdığı serbestlik Bach'ın Hamburg Senfonileri'ne özgünlük kazandırmıştır. Müzikteki modülasyon ve ani tempo değişiklikleriyle beraber keskin nüans karşıtlıkları bu özgünlüğü sağlamaktadır (Clark, 1998, s. 17).

C. P. E. Bach'ın ilk senfonilerinde güçlü İtalyan yönelimi ile Dresden okulundan Johann Gottlieb Graun'un etkilerini görmek mümkündür. Ancak Bach, kısa süre içinde kendi üslubunu oluşturmuştur. Bach, 1776 yılında Breitkopf Yayınevi'ne yazdığı mektupta, *Orchestre-Sinfonien mit zwölf obligaten Stimmen* adlı eserlerinden memnuniyetini belirtmiş ve türünün en büyük örneklerinden olduğunu ifade etmiştir.

Berlin’de bestelediği senfonilerin çoğu yaylı çalgılar orkestrası için yapılmıştır ancak daha sonra Bach, Wq 183 başlıklı dört senfonisi gibi birçok çalışmaya trompet, timpani ve korno gibi unsurlar eklemiştir. Bach’ın Wq 183 başlıklı dört senfonisi, on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında birkaç kez konser salonlarında icra edilmiş ve yeniden keşfedilmesi sağlanmıştır. Bach’ın bu senfonileri, o dönemden bir bestecinin yaptığı ve günümüzde seslendirilen tek senfoni dizisi olma özelliği taşımaktadır (http-3; Wagner, 2016, s. 13).

1.2.2. Oda müziği

Bach’ın oda müziği, solo klavye eserleri ve orkestra yapıtları kadar popüler olmasa da en az onlar kadar bir sanatsal değere sahiptir. Oda müziği tarzındaki eserleri 1730’lu yıllardan sonra başlamış özgünlük ve çeşitlilikleri ile dikkat çekmiştir. Onun yazdığı üçlü sonatlar ve solo sonatlar Barok ve Klasik formlar arasında bir tür köprü işlevini yerine getirmektedir. Diğer yandan keman, piyano ve viyolonsel için erken dönemde piyano üçlüleri olan birkaç eşlikli sonat ve klavye, viyola ve flüt için popüler hâle gelmiş olan üç tane dördü (üç çalgı olmasına karşın dördü olarak geçmektedir) yazmıştır. 1760’lardan sonra klavye ve keman için yazdığı dört sonatı da bulunmaktadır. Bu dönemlerde bestelediği üçlüler ve stilistik olarak onlarla ilişkili üç kuvartetinde klavyeli enstrüman eserin merkezindedir. Melodi enstrümanlarına da eşlik partilerinin verildiği bir yapıda olup müzikal diyalogun bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Berlin döneminden kalan üçlüler bugün revize edilmiş versiyonlarıyla mevcuttur (http-4).

1.2.3. Sonatlar

Sonatlar, Bach’ın müzik çalışmalarının önemli bir bölümünde yer almaktadır. Sonatlar ağırlıklı klavye üzerine olsa da Bach, flüt, obua, keman, arp, viyolonsel ve viola da gamba için sonatlar yazmıştır. Sol minör Wq.138 başlıklı bir viyolonsel sonatı bestelemiştir fakat bu sonat günümüzde maalesef kayıptır (Lakanen, 2020, s. 7).

1730’lu yıllarda başladığı sonat çalışmaları bestecinin yaratıcı müziğinin merkezinde yer almaktadır. Bu yaratım süreci sürekli bas (basso continuo) içeren Barok sonat formundan, sonraki yıllarda klasik eşlikli sonat tarzına evrilmiştir. Bach’ın, Berlin’de yaşadığı zamanlar olan 1760’lı yıllarda bestelediği sonatları daha sonraları Hamburg’daki yıllarında revize etmiştir. 1745-1747 yıllarında yazmış olduğu iki viola da gamba sonatı ve en uzun sonatlarından biri olan Wq 131 başlıklı Re Majör Flüt Sonatı icra tekniği açısından konçertolarındaki allegro bölümlerine benzeyen virtüözite pasajlar

içermektedir. Bunun kendi çalgısındaki ustalığın bir yansıması olduğu düşünülebilir (Schulenberg, 2014, s. 86).

Bach'ın yenilikçi bir besteci olarak tanınmasında özellikle klavye sonatları önemli yer tutmuştur. Bu sonatlarından bazıları şöyledir:

- “Preußische” sonatları 1742, Wg. 48
- “Württemberg” sonatları 1744, Wg. 49
- “Mit Veränderte Reprisen” sonatları 1760, Wg. 50
- “Probestücke” sonatları 1753, Wq. 63
- “Leichte” sonatları 1766, Wg. 53
- “Damen” sonatları 1770, Wg. 54
- “Kenner und Liebhaber” sonatları 1779-87, Wg. 55-59,61

Bach, Prusya sonatlarıyla beraber klavye müziğindeki geleneksel süit anlayışından koparak daha deneysel bir yaklaşım getirmiştir. Württemberg Sonatları'nın üst düzey teknik yetkinlik gerektiren yapısının aksine, Leichte ve Damen Sonatları'nda amatör müzisyenleri gözetmiştir. Kenner und Liebhaber Sonatları'da Bach, ilk sonatlarına göre daha sade bir tonal dil kullanmıştır (Wolff and Leisinger, 2023).

1.2.4. Koral eserleri

C. P. E. Bach'ın koro müziğinin (Prusya Sarayındaki görevi esnasında birkaç istisna dışında) büyük bölümü 1768-1788 yıllarına aittir. Bu istisnalardan biri 1749'da yazdığı Magnificat, Wq 215'tir. Hamburg'da müzik direktörlüğü yapmadan önceki yıllarda hazırladığı bu eserde babası J. S. Bach'ın etkisi görülmektedir. Hamburg yıllarında Bach, kentin beş ana kilisesinde düzenli olarak müzik yapıyordu. Bu hizmet yalnızca pazar günleri ve bayram günleri değil aynı zamanda akşam yemeği hizmetlerinin yanı sıra özellikle papazların ve diğer yetkililerin yaptığı etkinlikler olmak üzere özel günler için de kantatları içeriyordu. Bach müzik direktörlüğü yaptığı dönemde (1746-64) kardeşi Wilhelm Friedemann gibi önemli günlerde takdim edilecek müzik parçalarına yöneldi. Hazırlanan bu kantatlara Quartalstücke adı verilmekteydi. Bu kantatlar özellikle dini günleri kutlamak için kullanılıyordu. O nedenle Bach, kiliseye sağladığı bu hizmetlerden hareketle koro müziği çalışmalarına özel bir önem vermiştir denilebilir (Buch vd, 2011, s. 128-130).

C. P. E. Bach'ın başlıca koro eserleri arasında yer alan Magnificat, babasının Magnificat'ı ile aynı sözleri paylaşmakla ve Barok tarza yakın olmakla birlikte son bölümündeki füg dışında kontrpuantal bir yapı göstermemektedir. Bir diğer büyük koro

eseri 1769 yılında bestelediği librettosu Daniel Schieleber'e ait olan Die Israeliten in der Wüste (İsrailoğulları Çölde) Oratoryosu'dur. Konusunu eski ahitten alan oratoryonun, tarz olarak benzerlik olmamakla birlikte Haendel'in oratoryolarının ruhunu taşıdığı söylenebilir (Schulenberg, 2014, s. 268).

1.2.5. Şarkılar ve vokal eserler

C. P. E. Bach yaşamı boyunca yazdığı eserlerle 18. yüzyıl Almanyası'nın en üretken bestecileri arasında yer almıştır. Solo klavye müziği ve klavye konçertoları gibi şarkıları da Bach'ın erken dönem müzik yaşamından itibaren tüm tüm bestecilik yaşantısı boyunca sürmüştür. Bach'ın şarkılarının neredeyse tümü ölümüne kadar yayınlanmış ve böylece şarkılarının o dönemde Bach'ın tanınmasına katkısı olmuştur. Şarkılarının Berlin Şarkı Okulu'nun (Berliner Lieder Schule) en iyi örneklerinden olduğu söylenebilir. Özellikle Gellert Şarkıları 18. Yüzyılın en başarılı ve sonraki kuşaklara ilham veren eserlerinden olmuştur. Ayrıca Bach'ın üzerlerine beste yaptığı şiirler konusunda son derece seçici davrandığı bilinmektedir. Genellikle din dışı şarkılar yazmış olsa da, bazı dini ilahiler de yapmıştır. Ancak bu ilahiler ayinsel yapıları nedeniyle şarkılarından farklılık göstermektedir. Bunlara örnek olarak aryalar, passion ve motetleri gösterilebilir.

C. P. E. Bach'ın şarkıları 4 ana ciltte toplanmıştır,

1. Gellert Şarkıları
2. Cramer ve Sturm Şarkıları
3. Çeşitli Şarkılar
4. Aryalar ve Oda Kantatları ([http-5](http://5)).

1.2.6. Konçertolar

C. P. E. Bach'ın yaratıcı karakterini ortaya koyduğu konçertolar, onun en ilerici eserleri arasında yer almaktadır. Bach'ın sanatsal itibarını yüceltmede önemli bir yeri olan konçertolar ilk olarak 1733'te La minör Wq 1 başlıklı konçerto ile başlamış ve öldüğü tarihte Wq 47 başlıklı konçerto ile sona ermiştir. Konçertolar onun yaşadığı dönemin izlerini de içinde barındırmaktadır. Örneğin, Leipzig ve Frankfurt'taki öğrencilik yıllarında bestelediği eserler kendisinin de aktif rol aldığı collegia musica geleneğini yansıtmaktadır. Daha sonra Prusya Sarayında olduğu dönem olan orta dönem besteleri saraydaki oda müziği olarak yaptığı çalışmalardan etkilenmiş, Berlin müzik topluluklarının izlerini de taşımıştır.

Bach, babasına benzer şekilde sıkça çeşitli çalgılar için konçertolar yazmıştır. Klavye dışında özellikle viyolonsel için yazılan konçertolarla birlikte obua ve flüt için de

konçertolarının olduğu bilinmektedir. Konçertoların büyük bölümü ileri düzey müzisyenler ve alanı tanıyanlar için bestelenmiş eserler olmakla birlikte sadece “Hamburg” konçertolarında olduğu gibi amatörler düşünülerek besteler de yapmıştır. Bach konçertolarında yıllar geçtikçe daha fazla senfonik öğeler kullanmış ve birçok konçertosu için kadanslar yazmıştır (http-6).

İlk konçertolarını henüz babasının yanından ayrılmadan bestelemeye başlamıştır. Bu eserlerde kendi tarzını belli etmekle beraber ritornello ve solo ayrımı Barok gelenekle paralel bir biçimde daha belirgindir. Ancak 1750’li yıllardan itibaren bestelediği konçertolarında tutti ve solo arasındaki çatışmanın arttığı görülmektedir. Özellikle viyolonsel konçertoları bu değişimin örnekleri arasındadır (Keefe, 2005).

Görüldüğü üzere Carl Philipp Emanuel Bach’ın vermiş olduğu eserlerle 18. yüzyılın Avrupa müziğine yaptığı katkı, müzik tarihini şekillendiren unsurlardan biri olmuş ve yaklaşık 60 yıla yaklaşan sanat yaşamında binin üzerinde eser bırakmıştır. Bu eserler birçok defa kataloglanmıştır. Bunlardan ilki 1905 yılında Alfred Wotquenne (Wg) tarafından yapılmış diğeri 1989 yılında Eugene Helm (H) tarafından düzenlenmiştir. Kataloglar günümüzde Packard Humanities Enstitüsü’nün yapmış olduğu çalışmalarla yeniden ele alınarak yayınlanmaktadır (http-2).

İKİNCİ BÖLÜM

2. 18. YÜZYIL AVRUPA MÜZİĞİNİN ANA AKIMLARI, STİLLERİ VE VİYOLONSELİN KULLANILMASI

C. P. E. Bach'ın yaşadığı 18. yüzyıl Avrupa'sında farklı sanat akımları ve stilleri ortaya çıkmıştır. Bach'ın ilk bestecilik yıllarına denk gelen geç Barok dönemi kapanırken, bestecinin en etkin döneminde rokoko ve galant stili uygulanmaya başlamıştır. 1720'lerden 1770'lere kadar süren galant stili, geç Barok döneminin karmaşıklığından sonra daha sade bir anlayışı yansıtmaktadır. Bach'ın yaşam sürecinde Fırtına ve Gerilim (Sturm und Drang) adlı edebiyat akımı da dönemi şekillendiren ana unsurlardan biri olmuştur. Doğal olarak C. P. E. Bach hem bu akımların içinde yer almış hem de geleceğe damgasını vuracak kendi bakış açısını ortaya koymuştur. Bu bölümde Bach'ın bu stil ve akımlar içindeki yerini daha iyi anlayabilmek için bu akımlarla ilgili özellikler ele alınacaktır.

Bölümün diğer bir başlığı 18. yüzyılda bir solo çalgı olarak viyolonsel kullanılmasıdır. Öncelikle viyolonsel kısıca tarihsel geçmişinden bahsedildikten sonra, döneme etki eden İtalyan, Fransız ve Almanya ekolleri üzerinde durulacak ve 18. yüzyılın çalgı müziğinde önemli bir role sahip konçerto türü ve viyolonsel konçertoları irdelenecektir.

2.1. Barok Döneminin Kapanışı

Barok dönem 17. yüzyılın başlarından, 18. yüzyılın ortalarına kadar sürmüş ve bu dönemin en olgun eserleri 1700'lü yılların başlarından itibaren ortaya çıkmıştır. Adını Portekizce asimetrik, garip biçimli inci anlamını taşıyan Barocco sözcüğünden alan bu yakıştırma, Rönesans sanatına tepki olarak doğan yeni ve hareketli bir mimari üslubu tarif etmek için kullanılmıştır (Selanik, 1996, s. 68).

Avrupa'da başlayan coğrafi keşifler ve buradan sağlanan kazançlar soyluların ekonomik olarak güçlenmesi ile sonuçlanmış ve saray müziğinin gelişimine yol açmıştır. Bu dönemde resimden heykele, müzikten baleye (danslara) gösterişli ve süslü bir tarz hâkim olmuştur. 17. yüzyılın başında İtalya'da temelleri atılan opera sanatı yine soylular arasında başlamış ve sonrasında halka yayılarak gelişen dönemin en önemli fenomenlerinden biri olmuştur. Bu dönem dini müzik, kantat ve oratoryolarla zenginleşmiş, danslardan oluşan süit formu, İtalya'da gelişmeye başlayan sonat formu, anonim veya bestelenmiş temalar üzerine çeşitlemeler ve konçerto türü dönemin belirgin yapı taşları arasındadır. Kelimenin anlamında da görülen süs ve şatafat, dönemin sanat

eserlerine damgasını vurmuştur. Müzikte Barok çağını Rousseau 1767’de ve Koch 1802’de yakın bir tanımla özetlemişlerdir: “Barok müziği, armoni bilimindeki tırmanışı, disonansın artışını, melodinin daha da ağırlık kazanışını ve süslemeci anlayışın önemszenmesini yansıtır” (Say, 1995, s. 174).

Barok dönemi, Rönesans’ın ardından gelmektedir. Yaklaşık 1600’lerden başlayarak 1750’ye kadar sürmüştür. Başta resim, mimari ve heykel olmak üzere müzik çalışmalarında da Barok döneminin özellikleri açık olarak görülmektedir. Barok dönemi 18. yüzyıl sanatçıları tarafından fazla karmaşık, ileri düzeyde süslü, abartılı, zevksiz ve düzensiz olarak varsayıldığı için bu stilin uygulayıcılarını küçümsemek amacıyla barok nitelendirmesi ile kullanılmıştır. Rönesans döneminde gelişen toplumsal ve ekonomik hareketlilik ve değişime karşı sanatsal bir başkaldırı, rahatlama şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Barok döneminin görsel sanatları ve mimarisi çok ayrıntılı formlar, karmaşıklık ve ihtişam gibi karakterize özellikler sergilemektedir. Müzikte de benzer etki görülmektedir. Bu dönemde müzik alanında süsleme ön plana çıkmış, notalar büyük oranda değişime uğramış, yeni çalgıların gelişimi ve bu çalgıların çalma tekniklerindeki gelişimin öncüsü olmuştur. Konçerto ve operanın ilk örnekleri bu dönemdedir. Nitekim barok dönemde ortaya çıkan pek çok müzikal kavram ve terim bugüne kadar kullanılmaktadır. (Yarman, 1999).

“Öncelikle Tanrı’yı ve dini yüceltmek amacını taşıyan Barok müzik, Kilise dışındaki soylu kesimden varsıl insanların kulak zevki için de bestelenmekteydi. O zamanlarda soylu olmak, seçkin ve zengin olmak kadar, görgülü, şahsiyetli ve kültürlü olmayı da gerektiriyordu. Avrupa’da yaşayan bir asilzade için, kültürlü olmak, müzik eğitimini doğallıkla kapsıyordu. Genelde soylular için ismarlama yapılan Barok müzik, işte, böyle bir eğitimden geçmiş insanların beğenilerine hitap ederdi” (Yarman, 1999).

Barok dönem genel olarak üç bölümde değerlendirilmektedir. H. Wölfflin bu bölümleri, 1570’lerden 1680’e kadar olan dönemi erken Barok, 1680’den itibaren yüksek Barok ve 1700’lerden itibaren Fırtına ve Gerilim akımına kadar süren geç Barok olarak görmüştür. Bukhofzer ise, erken dönem için 1580, orta dönem için 1630 ve geç dönem için 1680’lerin başlangıç olarak nitelendirmiştir. Tam olarak başlangıçlı bilinmese de pek çok kaynakta dönemin sonu J. S. Bach’ın ölüm tarihi olan 1750 tarihi kabul görmektedir. Barok müziğin evrelerini bileşenleriyle tanımlayan R. Haas, ilk evreyi monodik ve konçerto tarzı, ikinci evreyi melodik yapılanmaya paralel olarak bel canto ve kantatlar, üçüncü evreyi ise kontrpuanın egemen olduğu yüksek barok olarak nitelendirmiştir (Palisca, 2001).

Barok müziğin evrelerinin karakterleri şöyle özetlenebilir: Erken evrede Barok müziği vokal ağırlıklı bir yapıdadır. Serbest ritmik ve armonik oluşumlar daha deneysel görünmektedir. Pretonal bir yapı sergileyen armonide, uzun hareketleri yönlendirebilecek tonal akor sistemleri henüz gelişmemiştir. Bu evrede disonans yapı sıklıkla kullanılmıştır. Orta evrede Barok müziğin önce kantatta sonrasında operada bel canto stiline ve bunun sonucu olarak aya ve reçitatif ayrımının gelişmekte olduğu görülmektedir. Tonalitede majör ve minör ayrımı daha kesin bir hal almış, kontrpuan dokusu oluşmuş ve müzik formları gelişmeye başlamıştır. Vokal müziğin yanında çalgısal müzikte önem kazanmaya başlamıştır. Geç Barok evrede armoni biçimsel yapıyla uyumlu olarak oturmaya başlamış, kontrpuantal yapı zirveye ulaşmış ve konçerto formunun da gelişmesiyle form yapıları genişlemiştir. Bu evrede çalgısal müzik genel olarak öne çıkmaktadır (Bukofzer, 1947, s. 16-19).

Barok müziğinde hiç boşluk bırakmadan ortaya çıkan birçok ses, armoni ve melodinin aynı anda çalınması polifonik karakterli yoğun bir müzik ortaya çıkmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri sürekli bas (basso continuo) dır. Sürekli bas en sade anlatımla; “Bir ses veya çalgı için yazılmış melodik bölüm üstte, bir bas çalgı da altta armonik uyumu sağlamaya çalışır. Müziksel uygulama bunlar arasında yapılandırılır” şeklinde ifade edilebilir (Tan, 2018, s. 50).

Bu dönem müziğinde çok sesli yaklaşımlar gelişirken klavye yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Fügler sıkça kullanılmış, dönemin sonunda majör ve minör etkilerin kullanımına ilişkin yapılar iyice yerleşmiştir. Öte yandan Rönesans döneminde tek melodiyi tüm çalgılar ve sesler aynı anda verirken, Barok döneminde bu durum tümüyle değişerek orkestra alanında büyük gelişme sağlanmıştır. Nitekim orkestranın içindeki çalgıların birçoğu bugünkü yerini almıştır ve hâlen geçerliliğini korumaktadır (Erol, 2012 s. 142). İlk örneklerinin Claudio Monteverdi (1567-1643) tarafından verildiği düşünülen Barok Dönemi, özellikle olgunlaşma döneminde İtalya'da Antonio Vivaldi (1675-1741), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giuseppe Tartini (1692-1770) ve Almanya'da G. P. Telemann, J. S. Bach, G. F. Handel tarafından temsil edilmiştir. Bu dönem en çok tercih edilen klavyeli çalgı klavsendir. Günümüzde yerini piyanoya bırakan klavsen, önce Klasik dönemde pianoforteye evrilmiş, sonrasında Romantik çağ süresince gelişerek günümüze kadar gelmiştir (Britannica, 2020).

Barok çağının kapanışı C. P. E. Bach'ın yaşamının ilk dönemine denk gelmektedir. Bach'ın Barok döneminin kapanışında müziğe etkisi şöyle ifade edilebilir:

“Barok dönemin konsepti olan bir bütün bölümün tek bir duyguyu anlatması prensibi, C. P. E. Bach’ın eserlerinde biraz kırılmış ve örneğin “Prusya Sonatları”nda birbirine kontrast oluşturacak zıt karakterlerde pek çok temayı aynı bölüm içerisinde getirmesi, Mozart’ın sonatlarının bu yönden öncülü sayılabilir. Eserlerinin, tüm duyguları ifade etmesine rağmen, her zaman belli bir hafiflik taşıması da C. P. E. Bach’ın ve Empfindsamkeit stilindeki müziğin en önemli karakteristiğidir” (Tuğrul, 2017 s. 2114).

2.2. Rokoko

Rokoko, Fransızca “rocaille” ve “coquillage” kelimelerinden gelmekte olup Türkçe karşılığı kaya süslemesi ve deniz kabuğu anlamındadır. “18. Yüzyıl’ın başlarından ortalarına doğru, daha ziyade Fransa’da uygulanan yeni bir müzik üslubunun da adı olan Rokoko, köklü Barok geleneğinin bakışımsız mücevher gibi işlenmiş armoni ve ağır kontrapuan yapılarına başkaldırıp, sonradan Klasik müziğin örnek alacağı sadelik ile yeniliği getirmiş ve Geç Barok dönemini noktalamıştır.” (Yarman, 1999).

Rokoko stili özellikle Barok dönemin karmaşık ve ciddi yapısına bir tepki olarak Fransa’da doğmuştur. Mutlakiyetçi yönetim tarzıyla bilinen XIV. Louis’in 1715 de ölümünün ardından Fransız toplumundaki rahatlama ve aynı zamanda aristokrasi ve orta üst sınıfın yükselişi bu stilin nasıl ortaya çıktığını bize anlatmaktadır. Bu stil Avrupa sanatına resmîyetten daha uzak, hafif ve özgürlükçü bir hava getirirmiş ve hem sanatsal hem felsefi anlamda kısa zamanda tüm kıtayı etkisi altına almıştır (Say, 1995, s. 224).

“Rokoko akımında doğadan elementler bitkiler ve hayvanlar, iç mimari, dinsel olmayan unsurlar ve erotizm üzerinde durulmuş, özel yaşamdaki unsurlara önem verilmiştir. Rokoko döneminde romantizmin ilk tohumları atılmıştır. 1726 - 1775 yılları arasında soylular tarafından benimsenen Rokoko akımı, Fransa’da ortaya çıkan Klasik Dönem’i hazırlayan bir yeniliktir. Mimari alanda kavisli, süslü ama aynı zamanda zarif yapılar dikkat çekmektedir. Galant sözcüğü bu akımda ilk olarak duyulmaktadır. Resim alanında gösteriş ve zarafet ön plana çıkmıştır. Müzik alanında ise, süslü ve zevkle dinlenen küçük eserler şeklinde kendini göstermiş, ciddi yapıtların tercih edilmemesine sebep olmuştur. Besteci Rameau’nun müzik ve dansın ön planda yer aldığı baleli operaları bu dönemi yansıtan güzel bir örnektir. Rokoko döneminde “Opera Buffa” olarak adlandırılan komik operalar da filizlenmiştir. J. C. Bach’ın (1685 – 1750) klavsen için oluşturduğu ve W. A. Mozart’ın (1756 – 1791) da ilk dönem yapıtları bu döneme uygun düşmektedir.” (Cerit, 2020, s.5)

Rokoko stili, sade bir armoniyle melodiye odaklanarak rahat anlaşılabilir müzik biçimlerine yönelimin sonuçlarından biridir. Ciddi operalardan, komik operalara geçiş bu stilin göstergelerindedir. Jean-Phillippe Rameau (1683-1764), F. Couperin (1668-1733), gibi bestecilerin öncüsü olduğu bu stil, hafif, eğlenceli ve zarif tarzıyla özellikle oda

müziği eserleri ve klavsen müziğinde tercih edilmiştir. Müzikte bu dönem eserleri için galant stili (gösterişli, nazik stil) ifadesi kullanılmaktadır (İlyasoğlu, 2009, s. 69).

2.3. Galant Stili

Galant stili, 1720-1770 yılları arasında Avrupa'da geç Barok döneminin karşıtlığından hareketle basitliğe ve dolaysızlığa dayanan bir yapıyı ifade etmektedir. Bu akım, basit, daha çok şarkıya benzer melodiler, çok seslilik, kısa periyodik cümlelerin kullanımının azalması, tonik ve dominantı vurgulayan yapısı ve solist ile ona eşlik eden arasında açık bir ayırım olması anlamına gelmektedir. Galant stilini uygulayan müzisyenler arasında J. S. Bach'ın oğlu Johann Christian Bach (1735-1782), J. J. Quantz, II. Frederick (Prusya Kralı), Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), G. Tartini, Johann Stamitz (1717-1757), Domenico Alberti (1710-1740) ve erken dönem çalışmalarıyla J. Haydn ve W. A. Mozart, son dönem müzikleriyle G. P. Telemann sayılabilir. Bununla birlikte Portekizli besteci Carlos Seixas'ın (1704-1742) eserlerinden bazıları da galant tarzındadır. Özellikle II. Fredrick'in müzik yaratıcılığı galant stilini müzikal düşüncenin yeniliği olarak ortaya koyması ve çağdaşlığını kişiselleştirmesi dikkat çekmiştir (Orujov ve Orujova, 2020, s. 276-278).

Bu stil, Barok müzikte olduğu gibi ritmik veya melodik motifler üzerine inşa edilmemiş, basitleştirilmiş bir melodi tarzı odaklı gelişmiştir. Bu basitleştirme aynı zamanda galant müzikte özellikle Barok tarzda olduğundan daha yavaş olan bir armonik ritmi içinde barındırmaktadır. Bu nedenle galant stili, melodik süslemeyi ve ikincil armonik renklerin ayrıntılarını daha önemli bir hâle getirmiştir (Palmer, 2001, s. 17).

Galant terimi süreç içinde değişim geçirmiştir. O nedenle birinci ve ikinci galant olarak ayırım yapılabilir. İlk galant stili geç Barok döneminde müzikte rokoko stili ile benzerlik gösterirken, ikinci galant dönemi Barok karşıtı bir özellik kazanmıştır. Özellikle ikinci galant döneminde C. P. E. Bach, Haydn ve Mozart'ın yaptığı çalışmalar ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu sanatçıların galant stiline uygun çalışmalar yaptıkları ifade edildiğinde esasen ikinci galant dönemi söz konusudur denilebilir (Bucak, 1995).

"İkinci galant stilde Barok müzikten ayrılış özellikle klavye müziği ile ilgilidir ve kendisini öncelikle melodide gösterir. Uzun ve sürekli melodik çizgi, yarım-kadans ve suslarla belirtilen huzursuz, kısa nefesli cümleciklere bölünmüştür. Galant melodinin en önemli özellikleri sık rastlanan kısa triller, apojatürler ve noktalı ritimlerdir. Bu melodik özelliklerle birlikte, şeffaf, iki sesli bir doku ve akorlardan oluşan ya da daha basit bir eşlik partisi yer alır. Bu eşlik partisi, görece yavaş bir armonik ritim ile akıp gider. Böylece, hareketin sürekli "yürüyen" bir bas ve hızlı armonik değişim ile sağlandığı önceki Barok stil yerine, lirik bir

melodi ile eşlik partisinin birlikte ilerlediği "şarkı söyleyen-allegro" stili oluşmuştur. Galant eşlik partilerinin en karakteristik özellikleri Alberti baslar, kırık oktavlar ve tekrar notalarıdır" (Bucak, 1995, s.4).

Fransa'da ortaya çıkan ama kısa bir sürede Fransa dışına yayılan ve özellikle soyluların çok önemseydiği bir moda haline gelen galant stili, hemen hemen 18. yüzyılın sonlarına kadar oldukça fazla rağbet görmüştür. Özellikle Alman ve Avusturyalı bestecilerin yönetsel yaklaşımları ve senfonik müziğin yaygınlaşmasıyla beraber klasisizme doğru evrilmiştir (Yarman, 1999).

2.4. Fırtına ve Gerilim (Sturm und Drang) ve Duyarlı Stil (Empfindsamer Stil)

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa aydınlanmasının getirmiş olduğu toplumsal değişim süreci Fransa'yı devrime doğru götürürken, özellikle Almanya'da J. J. Rousseau'nun fikirleri etkili olmuş ve Alman felsefesini dolayısı ile edebiyatını da etkilemiştir. Fırtına ve Gerilim akımı adını Alman yazar Friedrich Maximilian Klinger'in (1752-1831) 1776 yılında yazdığı oyundan almış, G. E. Lessing, J. G. Herder, J. G. Kopstock gibi dönemin önemli yazarlarının üzerinde etki bırakmıştır. J. W. v. Goethe'nin yazmış olduğu "Genç Werther'in Acıları" adlı kitabı da bu akımın örnekleri arasında gösterilmektedir. Fırtına ve Gerilim akımı genel geçer değerleri sorgulayan ve toplum içindeki yalnızlığın acısını çeken insanların isyanını özeline almış olan başkaldıran bir düşünce sistemi benimsemiştir. Akımın sanatçıları kendilerinin tüm kural ve değerlerden bağımsız olarak kendi dehalarını en yüksek seviyede geliştirmeleri gerektiğini inanmaktaydılar (Tuğrul, 2017 s. 2100).

"Bu akımın müzikteki yansıması kendisini, saf, duru, işlenmemiş; öznel, duygusal ve lirik bir şekilde gösterir. Müziğin öğelerini, katı kurallar örgüsü içerisinde gelişen form ve ifade anlayışının yerine daha doğal bir akışın belirlenmesine müsaade edilir çünkü arzu edilen budur." (Pirgon, 2017). s.350

Almanya'da on sekizinci yüzyılda Fransız edebi görüşlerine bir tepki olarak ortaya çıkan Fırtına ve Gerilim, pek çok müzisyenin eserlerinde yer almaya başlar. Bunlar arasında Gluck'un Don Juan balesi (1761) ve Mozart'ın Don Giovanni (1787) ve Haydn'ın 1770'li yıllarda bestelediği minör tondaki senfonileri ve sonatlarını saymak mümkündür (Bucak, 1995, s. 4-5).

"Fırtına ve Gerilim {Sturm und Drang} akımı 1770'lerin derin duyarlılığını simgeler. Ön-Romantizm olarak da nitelenen bu duyarlı stil (empfindsamer stil), sezgi ve duyguyu, her şeyin temeli olarak görür. Almanların duyarlı biçemi, bir anlamda Fransızların yapay süslemelerle işlenmiş Rokoko'suna başkaldırıdır. Almanlar, her bir müzik cümlesinin yoğun duygularla ağırlaştığı bir anlatımı yeğlerler. Bu anlatımcı dil, orta sınıfın sanatıdır. Süslü

değil yalın, hatta kabadır. Fırtına ve Gerilim akımının bestecisi, Barok duyarlılığını korumuş, karşıtlık ilkesini her öğeye abartarak uyarlamıştır: Tempolarda, ses dinamiğinde, armonilerde, modülasyonlarda, kromatizmi kullanışta ve temalarda hep zıtlıklardan yararlanmıştır. Zamanın gözde çalgısı klavikorddur. Klavikordda yorumcu tuşların üstünde parmağını titreterek ne denli derinden ses elde edebilirse, o denli duyarlı olduğunu kanıtlar” (İlyasoğlu, 1999, s. 69-70).

Fırtına ve Gerilim ruhunun müzikteki öncülerinden biri Duyarlı (Empfindsamer) stildir. Bu stil esasen galant stilin Alman müziğine yansımasının ürünlerinden biridir. Bu stilde anlatım içten ve duyarlı bir nitelik arz etmektedir. Armonilerde, ritimlerde, ayrıntılarda karşıtlık (zıtlık) ilkesi burada da geçerlidir. Anlatımcı bir müzik şekli ve yorumculuk esastır. Dinleyicinin heyecan, duygu, şaşkınlık ve acı gibi duygusal öğeleri yaşaması amaçlanmaktadır. Bu stilin önde gelen temsilcisi olarak C. P. E. Bach gösterilmektedir. Empfindsamer stilde melodik akış, galant stile göre daha fazla parçalanmış etkisi yaratmaktadır. Bu etkiyi ani nüans farklılıkları, ritm değişiklikleri ve zengin süslemelerle göstermektedir (Pauly, 2000, s. 22-28).

“C. P. E. Bach’ın eserleri ve Empfindsamkeit üslubu, sıklıkla galant stil ile karıştırılmaktadır. Oysa Empfindsamkeit stilinde bestelenmiş eserlerde, tondaki tatlılık ve üsluptaki zarafet, Fransız klavsencilerinin galant stilinden farklılıklar göstermektedir. Empfindsamkeit, galant stilin yüzeysel anlatımından çok daha derin ve ciddi boyutlara sahiptir. Süslemenin melodiye ek bir unsur olmaktan çıkıp, anlatımcılığın bir öğesi olarak melodinin bir parçası haline gelmesi C. P. E. Bach’ın ve Empfindsamkeit üsluplu müziğin, galant’dan ayrıldığı başlıca noktalardandır.” (Tuğrul, 2017 s. 2101).

C. P. E. Bach, döneminin müzisyenlerinin bazılarında olduğu gibi Barok dönemin müzikal yapısının dışında ve farklı müzikal stil arayışların içerisinde. Bu bağlamda Bach, klavye başta olmak üzere birçok çalgı için dini ve din dışı müzik yazmıştır. Sadece klavyeli çalgılar için dört yüze yakın eseri bulunan C. P. E. Bach’ın bu arayışlar neticesinde kendisinden sonra gelenleri etkilediği hatta Haydn ve Mozart’ın klasizmine giden bir köprü işlevi gördüğü kabul edilmektedir (Pirgon, 2017, s. 532).

Gordon yapmış olduğu araştırmalar sonucunda, Bach’ın sonatlarını deneysel bir araç gibi kullanarak yeni bir müzik anlayışını ortaya koyduğunu savunmuş ve bu özgün anlayışta öznel ve duygusal ifadelerle önem verdiğini vurgulamıştır. Bach’ın en sevdiği çalgılardan birinin klavikord olduğunu, bunun nedenlerinden birinin klavyede *bebung* tekniğiyle duygusal ifadelerle uygun olarak tuş üzerinde basınç oranlarını ayarlayarak vibrato elde edilmesi olabileceğini belirtmiştir. Sonatlarında kullandığı ani modülasyon ve tempo değişiklikleri ile sıra dışı recitatif benzeri yapılar ve kadanslar gibi pek çok öğe

bu deneysel ve ilerici yanını ortaya çıkarmaktadır. Piyano müziğine geçişte son dönem sonatları ardıllarına referans olmuştur (Gordon, 1996, s.86).

Sonuç olarak C. P. E Bach'ın Galant stili ve Duyarlı stil üzerinden müzik dünyasında yeni arayışlara girdiği ve özellikle klavyeli çalgılar müziğinde ve sonatlarında kendinden sonraki büyük sanatçıların yönünü çizdiği söylenebilir. Bu özelliği onun, kendi döneminin ötesine geçerek yeni bir dönemin (Klasisizm) kapısını araladığını göstermektedir.

2.5. Viyolonsel Solo Çalgı Olarak Kullanımı

Viyolonsel "violoncello" kelimesi tarihte ilk olarak Gulio Cesare Arresti'nin 1665 yılında basılan Ricarcare'sinin bas partisinde geçmektedir. Buna karşın uzun süre boyunca bas partilerinin icra eden bir çalgı olarak basso da braccio, violone, violone da braccio ve küçük keman anlamında violoncino gibi isimler kullanılmıştır. Küçük keman olarak adlandırılmasının sebebi çalgının atası olarak kabul edilen bas kemandan daha ufak boyutlarda olmasıdır. Viyolonsel'in bilinen ilk örneği 16. yüzyılın ortalarında A. Amati tarafından bas keman olarak yapılan ve Kral "The King" olarak adlandırılan çalgıdır. 18. yüzyıla kadar olan süreçte farklı boyutlarda yapılmış olması ve nihayetinde 1707 yılında Antonio Stradivari'nin "Forma B" modeliyle birlikte getirmiş olduğu yeni ölçülerle bir standarta varmıştır. Bu standart günümüzde de genellikle tercih edilmektedir (Vanscheeuwijck, 1996, s. 80; Hamilton, 1985, s. 7).

Bu süreçte viyolonsel, İtalya'da viollerin görevini üstlenmeye başlamıştır. Ancak bu sürecin başta Fransa ve Almanya olmak üzere diğer Avrupa ülkelerine yayılmasının 18.yüzyılın başından itibaren gerçekleştiği düşünülmektedir. Bunun başlıca nedeni özellikle 18. yüzyılın ortalarına kadar bu ülkelerdeki viola da gamba icracılarının etkin olması olabilir. Fransa'da Marin Marais (1656-1728), Louis de Caix d'Hervelois (1680-1759) ve Almanya'da Carl Friedrich Abel (1723-1787) bu dönemin önemli gambist ve bestecileridir. J. S. Bach, G. P. Telemann ve C. P. E. Bach'ın gamba sonatları bu çalgının o dönemdeki etkinliğini göstermektedir (Vanscheeuwijck, 1996, s. 81; Ayday, 2019, s. 18-19).

Viyolonsel, 18. yüzyılda tedrici olarak gambanın eşlik ve solo çalgı görevlerini üstlenmeye başlamış ve müziğin de değiştirdiği yönle beraber çalgıyı daha ileri bir noktaya taşımıştır. İtalya'dan başlayan bu yolculuk Fransa ve Almanya'da devam etmiş ve ekoller oluşturmuştur.

2.5.1. İtalyan ekolü

İtalya’da Bologna bölgesi, birçok kaynağa göre 17. yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılın başlarında viyolonselın doğduğu yer olarak gösterilmektedir. Bu bağlamda özellikle 1680-1690 yılları arası solo repertuarın ortaya çıkmasıyla çellistlerin bilinirliğinin yükseldiği gözlenmektedir (Hamilton, 1985:4). Nitekim, Bologna’lı çellist besteci Domenico Gabrielli’nin (1651-1690) Ricarcare’sinin, İtalya’da yazılan ilk solo viyolonsel eseri olduğu bilinmektedir. Gabrielli dışında bu erken dönem çellistler arasında Giovanni Battista Vitali (1632-1692), Petronio Franchesini (1650-1747) ve Giovanni Bononcini (1670-1747) sayılabilir. Bu sanatçılar önderliğinde “Accademia Filarmonica” ve “Basilica of San Petronio” gibi eğitim kurumlarında eğitimler verilmiştir (Micheletti ve Silva, 2004, s. 21).

Toplum üzerinde derin etkiler oluşturan ilk solo çellist, uluslararası alanda “Franciscello” ismiyle bilinen ve bir Napoliten olan Francesco Alborea (1691-1739)’dır. Franciscello, viyolonselın solo çalgı olmasında ilk büyük etkiyi yaratmıştır. Zira J.J. Quantz onu eşsiz bir çellist olarak tanımlamıştır. Corelli’nin bazı konçerto grossolarının ve trio sonatlarının viyolonsel partilerindeki pasajlarda pus (başparmak) kullanımının Alborea’ya atfedildiği düşünülmektedir (Micheletti ve Silva, 2004:21).

18. yüzyılda İtalya’da farklı şehirlerde çalışmalar yapan sanatçılar ve eserlerini şöyle sıralamak mümkündür: Domenico Dalla Bella (1680-1740) 2 keman ve viyolonsel için 12 sonat (1704), Antonio Vandini’nin sonatları (1690-1778), Giovanni Benedetto Platti (1692-1763) oniki çello sonatı ve yirmisekiz konçertosu, (1692-1763) Giacobbe Bassevi Cervetto’nun (1682-1783) İngiltere’de basılan “Twelve (Six) Solos for a Violoncello with a Thorough Bass for the Harpsichord” ile oğlu Giacobbe Cervetto’nun (1747-1837) “Six Solos” (1775) ve “Six Duets”. Andrea Caporale’nin (1700-1746) altı viyolonsel sonatı (1746), Carlo Graziani’nin (1710-1787) Op.1, 2 ve 3, altı viyolonsel sonatı, Salvatore Lanzetti (1710-1780) Op.1 oniki viyolonsel sonatı (1750) ve “Principes ou l’application de violoncello” (1756) adlı kitabı. Bu kitap aynı zamanda ilk metot kitaplarından biri olarak kabul edilmektedir. Joseph Dall’Abaco’nun (1710-1805) solo viyolonsel için onbir kaprisi (1748), Quirino Gasparini’nin (1721-1778) üç viyolonsel sonatı ve Giovanni Battista Cirri’nin (1724-1808) Op.14, altı viyolonsel konçertosu, Barni Camillo’nun (1762-1840) viyolonsel konçertosu (1803) (Doğangün, 2020, s. 708).

Luigi Boccherini (1743–1805), 18. yüzyılın en önemli çellist ve bestecilerinden biridir. Bestelemiş olduğu altı yüze yakın eserin yanında, onbir viyolonsel konçertosu,

solo viyolonsel ve sürekli bas için otuz dört sonat üretmiştir. Rokoko zarafetindeki eserlerinin üst düzey bir yetkinlik gerektirmesi Boccherini'nin çalgısındaki ustalığını göstermektedir. Paris yıllarında yazmış olduğu dört viyolonsel konçertosu geç Barok dönem özellikleri taşımaktadır. Orkestrasyonu ve yenilikçi tarzıyla dikkat çeken viyolonsel konçertosu 1782 yılında bestelediği G 483 başlıklı, Si Bemol Majör eseridir (Speck and Sadie, 2023; Bonta vd., 2023).

İtalyan çellistlerin 18. yüzyılda müzikteki büyük etkisi bir araştırmada şöyle değerlendirilmektedir:

“1810'lara kadar viyolonsel tekniği, kemancılar ve o dönem oldukça popüler olan viyola da gambacılar tarafından yönetiliyordu. Kuzey Avrupa'da 18. yüzyılda viyolonsel hâlâ viola da gamba'ya kıyasla daha ilkel bir enstrüman olarak kabul ediliyordu.

18. yüzyılda viola da gamba, değişen yüzyılla da beraber ses kapasitesi ve repertuar açısından istenen taleplere karşılık verememeye başladı. İtalyan yaylı çalgıcıların da etkisiyle, opera orkestralarında ve oda orkestralarında tenor/bas çalgı sesine daha fazla ihtiyaç duyulmaya başlandı. Bu artan taleplerle beraber viola da gamba artık yerini yavaş yavaş viyolonsel bırakmaya başladı. Viola da gambadan viyolonsel dönen birçok gambist, viyolonselcilerin o dönemde arşe tutuşunda avcun aşağıya doğru baktığı sağ el pozisyonunu kullandıklarını gördüler ve bu pozisyonun sesin frekansını yükselttiğini anladılar. Bunun fark edilmesi İtalya'dan gelen viyolonselcilerin Kuzey Avrupa'daki müzik dünyasına sızmalarıyla gerçekleşti. Bu uyanış yay tutma pozisyonunu tek tip hâle getirmişti. Böylece sesin istenilen düzeye ulaşması, birçok müzik formunun gelişmesine vesile olup değişik alanlarda yazılan eserlerin çeşitlenmesini ve verimin artmasını sağladı.” (Yüksel'den akt., Turan 2020, s. 69).

Ancak kaynağı İtalya olan opera müziği bu ülkede daha çok önemsendiği için İtalyan viyolonselciler Avrupa'ya dağılmışlardır. Bu nedenle İtalyan viyolonsel okulu gelişimi yavaşlamıştır. 19. yüzyılın İtalyan kökenli ünlü viyolonselcilerden Alfredo Piatti (1822-1901), Dupont ve Friedrich Dotzauer (1783-1860) yöntemlerini kullanarak eğitimler veren Merighi'nin öğrencisidir (Demirbacak, 2019, s. 24).

2.5.2. Fransız ekolü

Viyolonsel gelişiminde etkisi olan ekollerden birisi de Fransız ekolüdür. Besteci viyolonselci geleneğin zeminini ve gelişimini 18. yüzyılda İtalya oluştururken, Fransa'da kraliyetin desteklediği müzikal rekabet sonucunda besteci çellistlerin yetişmesine öncülük etmekteydi. Bu bağlamda Fransa'da bu müzik dalının gelişmesine yardımcı olan birçok besteci çellist yerini almıştır.

Fransa’da gamba’dan viyolonsele geçiş sürecinde ön plana çıkan önemli isimlerden biri Baptistin olarak da bilinen Jean Baptiste Stuck’tır (1680-1755). Besteci Alman asıllı bir İtalyan’dır ve bir süre Almanya’da kaldıktan sonra Fransa kraliyetinin kendisine destek olmasıyla 1709 yılında Paris Opera Orkestrası’nın ilk çellisti olmuş ve 1733’de Fransız vatandaşı olmuştur. Sanatçının günümüze ulaşan herhangi bir viyolonsel sonatı bulunmamasına karşın 1714 yılında bestelediği İtalyan Kantatı olarak da bilinen 5. Kantatı’nda viyolonsel için yazılan Obbligato pasajı kayda değer kabul edilmektedir. Stuck’ın 1700’ lerde Paris’e gelişiyle viyolonsel için öne çıkmaya başladığı M. Corrette (1707-1795) tarafından belirtilmiştir (Kernfeld and Sadie, 2023).

Fransız okulunun başında 1700’lü yılların ortalarında kendinden sonraki nesillere önemli etkiler bırakan ve Fransız viyolonsel okulunun babası olarak anılan Martin Berteau (1700-1771) bulunmaktadır. Berteau’nun viyolonsele ilgisinin başlaması, efsanevi Francesco Alborea’yı dinlemesiyle gerçekleştiği düşünülmektedir. Sanatçı Alborea’nın öğrencisi olduktan sonra bu çalgıya kendini adanmış, sonraları Paris’te adını duyurduktan sonra müzik yaşamını viyolonsel sanatçısı, besteci ve eğitmen olarak sürdürmüştür. Berteau’nun Paris’teki ünü, kendisinin bölgede rakipsiz olarak kabul edilmesini sağlamıştır. İyi bir eğitmen, besteci ve viyolonselci olarak kendini kabul ettirmiştir. Berteau’nun bu ününü sağlayan özelliklerinden biri güzel sonoritesi ve derin yorumu ile çağdaş bir sol el tekniği geliştirmesi, o dönem için alışılmadık olan harmoniklerin kullanımı ve pus pozisyonunun kullanımı olmuştur.

“Ayrıca çoğu viyolonselcinin az etkin olduğu bir alan olan flajöle çalma tekniğinde de alışılmadık bir biçimde iyiydi. Berteau, sol elde pus parmağının kullanımını içeren ve o zamanlar viyolonsel için alışılmadık olan hem doğal hem de yapay armoniklerin kullanılmasını sağlayan, zahmetsiz bir parmak basma tekniği geliştirdi. Viyolonsel parmak basma tekniğinde, kemandaki gibi her parmağın yarım ton bastığı çalma tekniğinin gerektiğini düşündü. Dönemin çellistleri parmak basma seçenekleri hakkında sınırlı bir bilgiye sahip olduklarından çoğu pasajda yarım sesleri ve tam sesleri aynı parmakla değiştiriyorlardı. Martin Berteau, böyle bir çalma şeklinin viyolonsel parmak basma tekniğinde entonasyonu tutturma açısından handikap olabileceği için, her bir yarım perde için bir parmağın kullanıldığı bir sisteme geçilmesini uygulamaya koyarak sol el tekniğinin gelişmesine büyük katkıda bulundu” (Turan, 2021, s. 73).

Berteau her ne kadar geleneksel gamba tekniği içinden gelmiş olsa da viyolonselde yeni bir soluk olmuş ve 1748’de Op.1 viyolonsel sonat dizisini hazırlamıştır. Bu eser onun günümüze kadar gelmiş tek çalışmasıdır. Berteau bir eğitmen olarak pek çok kişiyi bu sanat alanına katmıştır. Bunlar arasında Baptist Cupis (1741-1788), Jean Baptiste Aime

Joseph Janson (1742-1803), Louis-Auquste Janson, Joseph Bonaventure Tilliere (1750-1790) ve Duport kardeşler sayılabilir. Baptist Cupis, *Méthode nouvelle et raisonnée Pour apprendre a jouer du Violoncelle* (1772) başlıklı metodu; Joseph Janson oniki viyolonsel konçertosu ve yedi sonatıyla, kardeşi Louis-Auguste Janson oniki viyolonsel sonatı ve dokuz trio'suyla, Joseph Bonaventure Tillière ise *Méthode pour le violoncelle* (1764) ile repertuvara katkı sağlamışlardır (Doğangün, 2020, s. 712).

18. ve 19. yüzyıla damgasını vuran eserleriyle bilinen Duport kardeşlerden Jean Pierre Duport (1749-1819) Berteau'nun öğrencilerinden biridir. Kardeşi Jean Louis Duport (1749-1819) ilk derslerinin ağabeyinden almıştır. Duport kardeşler öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılacak şekilde tanımlanan Fransız viyolonsel ekolünde yazmış oldukları solo viyolonsel eserlerinin yanında genç Duport'un 1806 yılında kaleme aldığı incelemesi ile *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* viyolonsel okuluna büyük katkı sağlamıştır (Cyr and Walden, 2023).

J. L. Duport 1804'te yazdığı bir yazıda, çello çalmayı öğrenmenin zorlukları ve çello üzerindeki parmak basma prensiplerinin formunu oluşturmayı şu şekilde başardığını ifade etmektedir:

“Duport, bu çalışma sırasında zor gibi görünen bazı şeylerle karşılaşılacak fakat ben uygulanamaz, aşılabilir gibi görünmesinden kaçınmayı amaç edindim. Bu temelsiz bir iddia değil. Kendimin ve kardeşimin denemediği ne bir gam, ne bir pasaj ne de bir parça ilave edildi. Aynı zamanda burada bulunan etüt ve egzersizler bizzat kendi kardeşim de dahil olmak üzere Berlin ve Postdam'daki yetenekli öğrenciler tarafından sıklıkla denenmiş yöntemlerdir. İlk bakışta uygulanamaz gibi görünen bu teknik, eğer öğrenen kişi bunu uygulamak için gerekli sabrı gösterir ve aynı zamanda gösterildiği şekilde, düzenli olarak çalışırsa parmaklar için işi mükemmel bir şekilde kolaylaştıracağına ikna oldum, şeklinde bahsetmiştir. Duport'un makalesinde bahsettiği sağ el ve sol geliştirme teknikleri günümüz viyolonselcilerine de ışık tutmakta ve aynı zamanda da repertuarın önemli bir kısmını oluşturmaktadır.” (Turan, 2020, s. 75).

Fransız ekolünde dikkat çekici bir yere sahip olan sanatçılardan biri de Jean Barriere'dir (1707–1747). Barriere, 1726-29 yılları arasında İtalya'da yaşadığı için sanatında güçlü bir İtalyan etkisi görülmektedir. Eserlerinde gelişmiş bir sol el ve sağlam bir yay tekniği kullanmaktaydı. Barriere, 1733-1739 yılları arasında dört çello sonatı yayınlamıştır. Çellistlerin yazdığı eserler 18. yüzyıl sonu Fransa'sının viyolonsel sanatının karakteristik özellikleri hakkında bilgi sağlamaktadır. Bu çerçevede söz konusu çalışmalarda, çalıcılığın olağanüstü göz alıcılığı ve bilgisi, ton kalitesi, ustalık ve dans

müziğiyle bağlantılı parlak tarzların güzelliği gibi durumlar hakkında bilgi edinmek mümkündür (Turan, 2021, s. 72-73).

Kısaca ifade etmek gerekirse, Fransız viyolonsel okulu 18. ve 19. yüzyıllar boyunca önemli sanatçılar yetiştirerek kendinden sonraki nesillere değerli aktarımlarda bulunmuşlar ve günümüze kadar kendinden söz ettiren bir evrimsel değişimle etkilerini sürdürmüştür. Her ne kadar çıkış noktasında bazı sanatçılar İtalyan kökenli olsa da Paris'teki kraliyet bu sanatı desteklemiş ve gelişmesine ön ayak olmuştur.

2.5.3. Alman ekolü

Viyolonsel gelişim tarihi incelendiğinde 18. yüzyılın viyolonsel eşlikçi olma özelliğinden öteye geçerek, solo çalgı olarak kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Başta İtalya olmak üzere Fransa'dan sonra birbirleriyle etkileşim halinde bir Alman ekolü de oluşmuş ve bu yüzyılda etkin bir hâle gelmiştir. Bu bağlamda İtalya ve Fransa'da olduğu gibi Almanya'da viyolonsel üzerine gerek eğitim gerekse beste ve yayın alanında verimli çalışmalar yapılmıştır. Nitekim viyolonsel 1709 yılında Dresden Kraliyet Orkestrası'ndan başlayarak ve 1720'lerden itibaren de Schleswig Dükü'nün orkestrasında yer alarak, Kuzey Almanya'ya yayıldığı, yine aynı yıllarda Johann Sebastian Bach'ın viyolonsel sütlerini yazdığı (1717-1724) dikkate alındığında, Almanya'da bu çalgının kullanılmaya başlandığı ortaya çıkmaktadır. Almanya'nın ilk önemli çellistlerinin Johann Sebald Triemer (1704-1762) ve Silesia'dan Riedel olduğu düşünülmektedir. Triemer, bir virtüöz olarak Hamburg ve Paris gibi şehirlere konser turları yapmış, Riedel ise Saint Petersburg sarayının çellisti olmuş ve imparator II. Peter'e ders vermiştir. O dönemin en iyi çellistlerinden biri olarak kabul edilen Franz Joseph Weigl (1740-1820) J. Haydn tarafından 1761 yılında Esterhazy orkestrasına davet edilmiştir (Wasielewski, 1894, s. 67-70).

18. yüzyıl Almanya'sı siyasal yönetim açısından parçalı bir yapıya sahip olduğu için bu durumun müzik dünyasına da yansdığı ve birçok farklı merkezde farklı müzikal okulların ve etkinliklerin oluştuğu dikkat çekmektedir. Genellikle büyük sarayların çevresinde oluştuğu ve büyük çoğunluğunun orkestraya (kapelle) sahip oldukları gözlenmektedir. O nedenle özellikle söz konusu yüzyılın ikinci yarısında viyolonsel sanatı baz alındığında Viyana, Mannheim, Dresden, Hamburg, Berlin ve Leipzig gibi şehirler ön plana çıkmaya başlamıştır. Bunların bir kısmının okul şeklinde organize edilerek gamba sanatından viyolonsele geçiş sürecinde Almanya'da önemli etki bıraktıkları görülmektedir. Böylece o dönemde Almanya müzik sanatında halk sanatı,

kilise müziği, çok sayıda saray topluluğu, şehir müzisyenleri ve erken dönem ulusal burjuva operasının ana yönelim olarak ortaya çıktığı söylenebilir (Ar, 2011, s.70). Bu durum gelişen Alman müzik sanatının ileriki yıllarda daha etkin olmasına ve verimli eserlerin günümüze kadar gelmesine önemli düzeyde katkı sağlamıştır.

Mannheim 18. yüzyılda Almanya’da önemli müzik merkezlerinden biridir. Mannheim Okulunda yapılan çalışmalar da Alman ekolünde önemli bir yer tutmaktadır. Mannheim okulu Almanya’nın Palatinate Eyalet valisinin desteğiyle kurulan Mannheim Orkestrasına üye olanların oluşturduğu bir okuldur. Orkestranın yöneticisi bohem besteci J. Stamitz bu okulla birlikte yeni bir orkestra geleneği oluşturmuştur. Mannheim Orkestrası 18. yüzyılın ikinci yarısında Mannheim Okulu olarak erken dönem klasik bestecileri içinde yer almaktadırlar ve bu besteciler klasik dönem türlerinin ve klasik senfoni formunun gelişmesinde önemli rollere sahip olmuşlardır. Okulun kökenleri 1720’lere dayanmaktadır. Orkestra zaman içinde oldukça genişlemiş ve etkili hâle gelmiştir. Kapellmeister Carlo Grua, J. Stamitz gibi önemli yeteneklere 1740’lı yıllarda görev vermeye başlamıştır. Daha sonra Stamitz 1750’de okulun müdürü olmuştur. Okulun en önemli özelliklerinden bir nefesli çalgıları oldukça bağımsız bir şekilde ele alması ve “orkestra crescendosu” kavramını ortaya çıkarmasıdır. Leopold Mozart (1719-1787) ve İngiliz müzik tarihçisi Charles Burney bu orkestranın önemli özellikleri olduğunu ve yüksek bir düzeye sahip olduğunu ifade etmişlerdir (Çapacı, 2021, s. 4; Ketenci, 2005, s. 88).

“Mannheim ekolünün karakteristik özelliği, temsilcilerinin aynı zamanda hem icracılık hem de bestecilik sanatları ile uğraşmasıdır. Bunların büyük bölümü sadece besteci değil, aynı zamanda virtüöz yaylı enstrüman icracısı idi. Aralarında Jan ve oğlu Carel Stamitz, H. Kannabich, F. Richter, A. Fils, K. Tojeski, V. Kramer, J. Frenzel, F. Danzi gibi ustalar bulunmaktadır. Almanya’daki ilk viyolonsel konçertoları yine Mannheim ekolünün temsilcileri Fils ve Holtzbauer’e aittir. Önde gelen Çek viyolonselcilerinden ve Senfonik besteci Antonin Fils’in 1745-1760 yıllarına ait viyolonsel konçertoları, erken Meinheim tarzına geçiş dönemiyle özdeşleşmektedir. Bunlarda önemli derecede eski İtalyan konçerto etkisi egemendir ve klasiği tamamlanmışlığa henüz rastlanmamaktadır. Bir diğer Meinheim’lı, İgnaz Holtzbauer’in (1711-1788) La-Majör konçertosu, Fils’in konçertolarına yakınlık göstermektedir. Sadece gençliğinde viyolonsel çalan Holtzbauer’in muhtemelen Fils için yazılmış bu konçertosu birçok açıdan Fils’in konçertolarını takip etse de, tematik materyal ve ifade zenginliği açısından onların bir derece altında bulunmaktadır.” (Ar, 2011, s. 85-86).

Yapmış oldukları yenilik ve eserlerle, viyolonsel in gelişiminde günümüze kadar etkisini sürdüren Alman viyolonsel okulunun kuruluşunun, Bernhard Romberg (1767–1841) ve öğrencisi F. Dotzauer tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Esasen Dotzauer’ın de öğretmeni olan Romberg “Violoncell-Schule” adıyla yayınladığı kitapla, o dönem yeni gelişen yaylarla birlikte günümüzde de kullanıldığı şekilde yayın topuktan tutulması, nota yazımına da anahtarının dahil edilmesi, pus işareti gibi yenilikler getirmiştir. Dotzauer, hem Romberg hem de Duport kardeşlerle olan yakınlığı sayesinde güzel bir sentez oluşturarak yayınladığı “Violoncell-Schule” kitabıyla viyolonsel tarihine damga vurmuştur. Bu kitapta, yayın daha gevşek tutulmasını savunmuş, böylece parmakların ve bileğin daha kolay hareket edebileceğini ve başparmağın bükülebileceğini belirtmiştir. Dotzauer yapmış olduğu çalışmalarla Dresden okulunun kurucusu ve Almanya’nın ilk büyük viyolonsel eğitimcisi olarak kabul edilmektedir (Ekber, 2014, s. 10-18).

Dotzauer de Alman ekolünde önemli yerlere gelmiş pek çok sanatçı yetiştirmiştir. Bunlar arasında Carl Louis Voigt (1792-1831), Friedrich A. Kummer (1797-1879), Karl Dreschler (1800-1873), Sebastian Lee (1805-1887) ve Karl Schubert (1811-1863) sayılabilir. Sebastian Lee’nin başlangıç, orta ve ileri düzey için yazdığı Op. 30 *Methode pratique pour le Violoncelle* (1846) ile Op. 31 *40 Etudes Melodiques et progressives* (1853) başlığındaki çalışmaları Alman ekolündeki teknik çalışmalara değerli örnekler teşkil etmektedir (Doğangün, 2021, s. 718).

Almanya’da viyolonsel sanatının 18. yüzyılda ivmelenerek önem kazanması bu bağlamda farklı okulların Alman ekolüne yapmış olduğu katkıyla sağlanmıştır. Bu merkezlerin daha çok saray tarafından desteklendiği, istihdam edildiği ya da yönlendirildiği dikkat çekmektedir. 18. Yüzyılda viyolonsel için yazılan eserlerin çoğalmaya başladığı ve özellikle Mannheim ve daha sonraki dönemlerde de Dresden Okulunun etkilerinin günümüze kadar geldiği görülmektedir.

2.5.4. 18. Yüzyılda Konçerto Türü ve Viyolonsel Konçertoları

Konçerto sözcüğü İtalyanca’dan diğer dillere geçmiştir ve sözcüğün tam olarak nereden geldiği bilinmemektedir. Ancak Latince (mücadele etmek) ve İtalyanca (bir araya gelmek, anlaşmak) anlamındaki concertare sözcüğünden gelmiş olabileceği tahmin edilmektedir. Barok dönemin başlarında konçertonun vokal gruplarında kullanıldığı görülmektedir. Konçerto günümüzde bilinen şekliyle 17. yüzyılın sonlarında Geç Barok döneminde ortaya çıkmıştır. İlk enstrumantal örneklerinin Giuseppe Torelli (1650-1708)

tarafından verildiği düşünülmektedir. Bu düşünceye paralel olarak J. J. Quantz, 1752 yılındaki çalışmasında Torelli'yi konçertonun mucidi olarak tanımlamıştır (Hutchings vd., 2023).

“Konçerto türünün temelinde yatan konçertant kavramı, müzikte yer alan birden çok güç unsurunun birbirleriyle sonsuz bir döngü içerisinde mücadele ederek sınırsız bir kontrast sunmalarını gerekli kılar. Buna göre, solist veya solistler ile orkestranın birbirlerini bütünlemesi, pekiştirmesi ve ideal bir uyum sunmaları, bu uyumu sağlamak adına sürekli olarak çatışma ve çekişme halinde bulunmaları ve ideal estetik kontrast seviyesini asla düşürmemeleri beklenir. Bu bağlamda konçerto için yapılan en uygun tanımlardan biri büyük Rus besteci Pyotr İlyic Çaykovski'ye (1840-1893) aittir; Naile Mehtiyeva, Konser Kılavuzu adlı çalışmasında, büyük Rus bestecinin konçerto hakkındaki sözlerini şu şekilde aktarır: Burada söz konusu olan iki eşdeğerli kuvvettir, yani tükenmez tınılarla zengin kudretli orkestra ve onunla mücadele ederek galip gelen (icracının yeteneği olması şartıyla) küçük, gösterişsiz, ama ruhen güçlü olan bir rakip...” (İlgar, 2021, s. 6).

Konçertonun Barok dönemde solo konçerto ve konçerto grosso olarak başlıca iki şekilde uygulandığı görülmektedir. Konçerto grosso, Barok döneminin en dikkat çeken türlerinden biridir. Bu tür eserlerde, orkestra içindeki küçük bir solist grubu ve tutti arasında geçişli bir anlatımla bestelenmiş enstrümantal bir tür olarak görülmektedir. Arcangelo Corelli'nin (1653-1713) ortaya koyduğu konçerto grosso (büyük konçerto) formu, orkestranın daha çok yaylı çalgılardan oluşan küçük bir gruba eşlik etmesini öngörmekteydi. Özellikle 1714 yılında yayınlanan Op.6 numaralı 12 konçerto grossosu türü belirli standartlara getiren başlıca eserlerden olduğu kabul edilmektedir (İlgar, 2021, s. 11).

Geç Barok döneminde özellikle İtalyanlar başta olmak üzere, Kuzey Avrupa'lı konçerto bestecileri de İtalyan stiline izinden giderek solo çalgının orkestrayla birlikte ve orkestraya karşı çaldığı bu türü yaygınlaştırmışlardır. Konçerto grosso türünün bestecileri arasında yer alan G. F. Handel, Roma'da Corelli ile tanışma ve beraber çalma fırsatı bulmuş ve müziğinden etkilenmiştir. Handel, bu etkiyi kaybetmemekle birlikte kendine has bir tarz oluşturmuş, görkemli ve zarif eserler ortaya koymuştur. Konçertolarındaki füğ yapıları, çalgılara operatik karakter veren belli bölümler ve Fransız uvertürü tarzında yapmış olduğu denemeler Handel'in müziğinin tarzı ile ilgili fikir vermektedir. Londra yıllarında bestelemiş olduğu Op.6 oniki konçerto grossosu, bestecinin bu türdeki zirvesi olarak nitelendirilebilir. Bu tür dönemin bestecisi tarafından kullanılmakla beraber J. S. Bach Brandenburg Konçertoları ile farklı bir yaklaşım getirmiştir. Vivaldi'den etkilenen ve onun üç bölümden oluşan ritornello formundaki

konçerto tarzını benimseyen Bach, Brandenburg Konçertoları ile daha polifonik bir yaklaşım geliştirmiş, İtalyan dinamizmi ve Fransız dansları gibi öğeleri eserlerinde kullanmıştır (Yearsley, 2005, s. 56-63).

“*Concerto grosso* ve solo konçerto türlerinde, bir çok çalgıyla daha az ya da tek bir çalgı arasındaki sonorite karşıtlığı sistematik olarak kullanıldı: *Concertino* denilen küçük bir solo çalgı topluluğunun, *concerto ripieno (tutti)* adı verilen daha geniş bir çalgı topluluğuna karşıtlığı, solo konçertoda ise tek bir çalgının geniş topluluğa karşıtlığı. Büyük topluluk hemen her zaman yaylı orkestraydı. Genellikle iki gruba ayrılan birinci ve ikinci kemanlar, viyolalar, viyolonseller, ve sürekli bas ile beraber bas viyollerden oluşurdu. Solo çalgılar da çoğunlukla yaylı çalgılardan seçilirdi: Solo konçertoda bir keman; *concerto grosso*’da sıklıkla iki keman ve sürekli bas; zaman zaman bunlara diğer yaylı ya da üflemeli çalgılar eklenebilir ya da bu çalgılar keman yerine solo partiyi çalabilirdi” (Basmacıoğlu, 2005, s. 6).

Solo konçertonun en verimli bestecileri arasında A. Vivaldi gösterilebilir. Vivaldi’nin keman için bestelediği çok sayıda konçertonun yanında flüt, obua, korno, fagot gibi nefesli sazlar içinde bu türde eserler vermiştir (Say, 1995, s. 245). Vivaldi’nin bestelemiş olduğu yirmi yedi viyolonsel konçertosunun arasında öğrenciler için bestelediklerin yanında, teknik olarak daha üst düzey konçertolar da yer almaktadır. Kemanda kullandığı *ondeggiando* benzeri teknikleri kullanması ve notada farklı anahtarlar kullanması Gabriele’den sonra geçen elli yıldaki ilerlemeyi göstermektedir (Micheletti ve Silva, 2004, s. 28). Vivaldi’nin konçertolarına getirmiş olduğu ritornello formundaki üç bölümlü yapı standartı, Locatelli, Geminiani, Tartini gibi İtalyan besteciler ve Bach ve Telemann gibi Alman çağdaşlarına etkileri, bu bestecilerin eserlerinde görülmektedir.

Georg Matthias Monn (1717-1750) ve Georg Christoph Wagenseil’in (1715-1777) viyolonsel konçertoları, 18. yüzyıl ortalarının erken Viyana stili eserlerine örnek teşkil etmektedir. Bu eserlerde çift ses uygulamaları ve *bariolage* gibi pek çok solistik teknik uygulandığı görülmektedir. C. P. E. Bach’ın viyolonsel için bestelediği üç konçertosu ile yaklaşık olarak aynı döneme denk gelmektedir. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Boccherini’nin konçertolarının yanı sıra, günümüzde de viyolonsel repertuarının en çok seslendirilen klasik dönem konçertoları olan J. Haydn’ın 1761 yılında çellist Joseph Weigl için yazılan Do Majör Konçertosu ve 1783 yılında Bohemyalı çellist ve besteci Anton Kraft (1749-1820) için bestelediği Re Majör Konçerto, viyolonsel tekniğinin ve konçerto formunun bu hızlı gelişimini gözler önüne sermektedir. Kraft, yazdığı

viyolonsel eserlerinin yanı sıra Beethoven'ın ünlü Üçlü Konçertosu da dahil olmak üzere pek çok eserinin seslendirilmesini yapmıştır (Bonta vd., 2023).

“Haydn farklı türde birçok enstrüman için solo veya ikili konçertolar bestelemiştir; keman, viyolonsel, korno, trompet, flüt, obua ve (klavsen, piyanoforte veya org ile de çalınabilen) klavye konçertolarının yanı sıra bariton, lira organizzata ve viyola gibi eski veya alışlagelmişin dışında kalan enstrümanlar için de konçertolar yazmıştır. Bestecinin erken dönem konçertoları, dönemin en ünlü ve etkili bestecileri olan C. P. E. Bach'ın ve Wagenseil'in olduğu kadar, eski konçerto geleneğinin etkilerini de yoğun olarak taşır. 1796 yılında yazdığı trompet konçertosu (Hob. VIIe/1) ise doğrudan standart sonat formu temellidir ve bestecinin viyolonsel konçertolarından sonra en sık seslendirilen konçertosu olarak ün kazanmıştır. Özellikle 1780'li yıllarda bestelemiş olduğu konçertolarında J.C. Bach'ın konçertant anlayışının etkileri de görülmektedir.” (Ilgar, 2021, s. 17).

Edinilen bilgiler ışığında 18. yüzyılın konçertonun ve viyolonsel radikal bir şekilde yükselişinin yüzyılı olduğu söylenebilir. Zira viyolonsel için yazılan konçertoların, 19. yüzyıldan itibaren ivme kazanarak sayısı artmış ve günümüze kadar bu çalgının en tercih edilen solo çalgılardan biri olmasının nedenlerinden biri olmuştur.

2.5.5. C. P. E. Bach'ın Viyolonsel Konçertoları

Carl Philipp Emanuel Bach, Barok döneminde çeşitli eserler vermiş olmasına karşın aynı zamanda klasik dönemin önemli hazırlayıcı bestecilerinden de biridir. Geç Barok döneminde yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Bach, 1740 yılından itibaren Berlin'de Prusya Sarayında görev almıştır. Bu dönemde imza attığı önemli eserler arasında viyolonsel konçertoları da yer almaktadır. Bach'ın bestelediği bu üç konçerto 1750-52 tarihleri arasında bestelenmiştir. Bu konçertolar şunlardır: La Minor Konçerto, Wq. 170, Si bemol Majör Konçerto, Wq. 171 ve La Majör Konçerto, Wq. 172. Bach'ın viyolonsel konçertolarının tamamı yine kendisi tarafından klavsen ve flüt için de uyarlanmıştır. Eserlerin eşliği yaylı çalgılar ve klavsen tarafından yapılmaktadır (Ar, 2011, s. 98).

Bach, 1753 yılında yazdığı denemesinde viyolonselden bahsetmiş ve eşlik enstrümanı olarak verdiği önemi dile getirerek, tuşlu çalgıların yanı sıra en iyi eşlik enstrümanın viyolonsel olduğunu belirtmiştir (Bach, 1949, s. 173). Viyolonsel konçertolarını bestelediği tarihinin yakın bir zamanda yapmış olduğu bu değerlendirmeye rağmen, Prusya Sarayının yetkin müzisyenlerden oluşan zengin müzik ortamı ve karakterindeki yenilikçi ve deneysel yönün bu eserleri yaratmasında onu motive etmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Önemi anlaşılmaya başlayan viyolonsel gelişimi, klasik döneme geçiş ile paralel olarak hızlanmıştır. Bu bağlamda C. P. E. Bach'la aynı dönemde Prusya Sarayında görev yapmış olan ünlü Alman müzisyen J. J. Quantz, viyolonsel önemini şu şekilde ifade etmektedir:

“Bu enstrümanda (viyolonselde) solo icracılığı çok kolay bir iş değildir. Bu dalda kendini göstermek isteyen icracılar doğuştan uzun ve sert parmaklara sahip olmalıdır. Bu özellikler eğer iyi bir eğitimle birleştirilir ise, bu enstrümandan nice güzel sesler çıkarılabilir. Viyolonselde mucizeler yaratan usta sanatçılara, şahsen tanık olma zevkinde bulundum... Bu enstrümanı ana uğraşı olarak seçen kimseler, önce iyi bir eşlikçi olmaya çalışırlarsa doğru davranışta bulunurlar. Çünkü bu şekilde bu müzisyenler müzik için daha önemli ve yararlı hale gelirler... Bu enstrümandan istenen ana şey iyi eşlikçiliktir...” (Prieto, 2006'dan akt. Ar, 20011, s. 97).

Viyolonselcilere oda müziği ve orkestra icrası için büyük bir çalgı, solo icracılığı için ise küçük bir viyolonselde sahip olmaları tavsiyesinde bulunan Quantz viyolonsel ses ve ifade özelliğiyle ilgili de şunları ifade etmektedir:

“Viyolonsel, diğer bas enstrümanlarının arasında en keskin sese ve geniş ifade çeşitliliğine sahip olduğundan, viyolonselci ışık ve gölge ifadesinde diğer seslere destek olabilir ve böylece eserin genel olarak etkisini artırabilir. Eserde gereken temponun ve canlılığın tutulması, gereken yerlerde Piano ve Forte'lerin güçlendirilmesi, çeşitli efektlerin belirginleştirilmesi ve eserin bir bütün olarak daha iyi anlaşılması genellikle viyolonsel sorumluluklarıdır” (Prieto, 2006'dan akt. Ar, 20011, s. 97).

Quantz'ın ifadelerinden anlaşıldığı üzere o dönem viyolonsel konçertolarının henüz çok revaçta olmadığı düşünülmektedir. Berlin sarayındaki çellistler hakkında sınırlı kaynaklar olması nedeniyle konçertoların o dönem hangi çellistler tarafından seslendirildiği bilinmemekle birlikte, eserlerin teknik güçlüğü nedeniyle profesyonellerin seslendirdiği anlaşılmaktadır. 18. yüzyıl ortalarında Prusya sarayı tarafından işe alınan ve konçertoları seslendirmesi muhtemel olan çellistlerden biri olan Christian. Friedrich Schale saray orkestrasında "Hofkapelle" görev yapmakta, diğer çellist bohemyalı Ignaz Mara kraliyet oda müziği grubunda yer almaktaydı. Dönem çellistlerinden Ernst Ludwig Gerber'in, Mara'nın solistlik özelliklerine yapmış olduğu övgü ve o dönem kaynaklarında yer alan Mara'nın yetkinliğiyle ilgili anekdotlar, bu konçertoları seslendirmiş olabileceğini düşündürmektedir ([http-7](http://7)).

Bach La Minör Konçertosu'nun ilk bölümünde, Fırtına ve Gerilim karakterine benzer bir dil kullanmıştır. Orkestrada ile viyolonsel arasındaki çatışma dikkat çekicidir. Orkestranın arpej ve gam dizileriyle ortaya koyduğu fırtınalı yaklaşımına, solo viyolonsel

melodik ve duygusal bir karşılık vermektedir. Bölümün devam eden periyodlarında viyolonsel, orkestranın yarattığı atmosfere uyum sağlamaktadır. Eserin ikinci bölümü do majör tonunda galant bir anlayışla başlamaktadır. Buna karşın bölümün içindeki gerilim hissini arttıran disonans kalıplar kullanılarak yapılan modülasyonlar ve devamında gelen klasik döneme özgü kromatik unsurlar dikkat çekmektedir. Eserin son bölümünde Barok dönem danslarında kullanılan Fransız *pique* tekniği ve solo viyolonsel in orkestrayla diyalogu motifsel gelişim ile birleşerek bölümün dinamik karakterini ortaya koymaktadır.

Si Bemol Majör Konçertosu Bach'ın içten yönünü ortaya çıkaran bir karakter sergilemektedir. İlk konçertosuna göre melodik yapıyı öne çıkaran sakin bir yapı sergileyen bu eserin ilk bölümünün Rokoko zarafetinde olduğu söylenebilir. Bach, eserin sol minör tonunda son derece duygusal ve zaman zaman Barok karakterde olan ikinci bölümünü, kromatik apojatürlerle imzalamış ve kendi tarzını ortaya koymuştur. Bölümü diğer konçertolarından farklı olarak si bemol majörün dominantında bırakarak tamamlamıştır. İtalyan konçertolarını anımsatan neşeli bir tavırla başlayan üçüncü bölüm, orkestra ve solo viyolonsel in çatışması ve özgün modülasyon ve tempo değişiklikleriyle Bach'ın 1750'lerde ki bakış açısını ortaya koymaktadır.

Bach'ın La Majör Konçertosu'nun ilk bölümünde özellikle arpejler üzerinden uyguladığı motifsel gelişim dikkat çekicidir. Konçertonun ikinci bölümü müzik otoritesinin hemfikir olduğu üzere, Bach'ın duyarlı stiline en güzel örneklerinden biridir. Bestecinin bölümün başlığında eklediği “mesto” ibaresiyle nitelediği gibi solo viyolonsel in üzgün karakteri, o dönem için pek alışılmadık şekilde bu çalgının yüksek bir ses perdesinden işlenmiş olup bir ağıt karakterindedir. Eserin son bölümünün *jig* dansını andıran neşeli yapısı zaman zaman orkestraya karşı solo viyolonsel in karşıt karakterde çıkışlarıyla bastırılmakla birlikte, eserin sonuna doğru orkestrayla bir bütünlük içerisine girmektedir.

Bach'ın klasik döneme geçişin en belirgin örnekleri arasında sayılan konçertolarında üç bölümlü yapı sabit kalmakla birlikte, müzik tonal açıdan oldukça zengindir ve müzik yazısında sadelikten yana bir tutum gözlenmektedir. “C.P.E Bach'ın konçertolarındaki solist-orkestra dengesi, orkestranın soliste nispeten pasif bir yazıyla eşlik etmesi üzerine kurulmuştur. O dönemde daha çok yazdığı senfoni ve operalarla ünlenmiş olan Wagenseil'in konçertolarındaki teknik yapıya benzer özellikler taşıdığı söylenebilir.” (İlgar, 2021, s. 16).

Bach'ın konçerto tarzı, Barok dönem konçerto anlayışının ötesinde, melodik yapısı ile klasik dönem tarzına yaklaşmıştır. Besteci, yenilikçi anlayışla senfonik unsurları ön plana çıkararak orkestranın rolünü arttırmıştır. 18. yüzyılda bir solo çalgı olarak ilk adımlarını atan viyolonsel, Bach'ın konçertoları ile beraber tarihsel olarak günümüzde sıklıkla seslendirilen Vivaldi ve Haydn'ın konçertolarının arasında konumlanması ve özgün tarzlarıyla bir köprü niteliği taşıması bu eserleri özel kılmaktadır. Bu bağlamda günümüzün önemli icracıları tarafından sıklıkla seslendirilmeleri ve yapılan kayıtlar konçertoların viyolonsel repertuarının tercih edilen eserleri arasında yer almasını sağlamıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CARL PHILIPP EMANUEL BACH'IN LA MAJÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN BİÇİMSEL VE TEKNİK VE İNCELEMESİ

Bu bölümde Carl Philipp Emanuel Bach'ın La Majör Viyolonsel Konçertosu'nun biçimsel ve teknik incelemesi yapılmıştır. Konçertonun biçimsel incelemesinde eserin formu ve armonik yapısı ele alınarak, bütün bölümleri ayrı olarak değerlendirilmiştir. Eserin teknik incelemesi için, öncelikle konçertonun icrasında kullanılan, dönem viyolonseli ve yayı ile, modern viyolonsel ve yayı hakkında bilgilendirme yapılarak aralarındaki farklılıklar gösterilmiştir. Bu bağlamda eserin üç bölümü de incelenmiş, değerlendirme solo pasajlar üzerinden yapılmıştır. İcra ile ilgili hususlar özellikle yay ve sol el tekniği üzerinden değerlendirilmekle beraber, bazı pasajlar için L. Mozart, J. L. Duport ve C. P. E. Bach'ın çalışmalarından örnekler sunulmuş ve bu kapsamda öneriler getirilmiştir. Viyolonsel tekniği yönünden belirli çalışmalar ve eserin müzikal yapısına uygun olarak icra önerileri verilmiştir. Son olarak bu incelemede, konçertoyu icra etmek isteyen öğrenciler ve profesyoneller için yol gösterici olabilecek eserin edisyonları ve düzenlenmiş versiyonları hakkında genel bilgi verilerek, bu edisyonların genel farklılıkları gösterilmiştir.

3.1. Konçertonun Biçimsel İncelemesi

17. yüzyılın sonlarında ilk örneklerini gördüğümüz çalgısal konçerto türü, 18. yüzyılın başlarından itibaren özellikle Vivaldi'nin solo çalgılar için bestelediği konçertolarla birlikte popüler bir hal almış ve günümüze gelene kadar formal değişikliklere uğramış olsa da besteci ve yorumcular tarafından sıklıkla tercih edilen bir tür olmuştur. Konçerto türünün ilk örnekleri incelendiğinde genellikle ritornello formunun kullanılmış olduğu görülmektedir.

İtalyancada “küçük kısa dönüş veya nakarat” gibi anlamlara gelen ritornello sözcüğü, barok dönemden klasik döneme kadar konçertonun formunun ana iskeletini oluşturmuştur.

“Ritornelloda tema, genelde tematik (veya tematik olmayan) sekvensler aracılığıyla ton değiştirerek sürekli geliştirilir ve yeni bir tonda tamamen veya kısmen tekrar duyurulur. Her ritornellodan sonra concertino (veya solist-solistler) için solo (veya epizot) kısımları yer alır; bu solo'larda tematik malzemeler solistin teknik ve müzikal becerilerini sergileyeceği pasajlarla işlenerek serbest bir şekilde geliştirilir. Her bir solonun ardından gelen

ritornellolarda yine aynı prensipler uygulanarak, bir tür döngüsel form oluşturulmuş olur.”(Ilgar, 2021, s. 28).

C. P. E. Bach, 3. Viyolonsel Konçertosu’nda, babası J. S. Bach’ın konçertolarında olduğu gibi ritornello formunu benimsemiştir. Aralarındaki en önemli farklılık; C. P. E. Bach’ta, baba Bach’ın polifonik besteleme tarzının yerini daha melodik bir yapıya sahip solo partiye yapılan çok daha sade bir eşlik düzenine bırakmış olmasıdır. Eserin diğer bir dikkat çeken karakteristik tarafı, özellikle 1. ve 2. bölümlerinde olmak üzere, tüm bölümlerinin solo periyotlarda viyolonselın orkestrayla olan diyalogudur. Konçertonun ilk solo periyodundan başlayan parçalı yapı viyolonselın motiflerini ve sonuç olarak cümlelerini tamamlayacak şekilde kurgulanmıştır. Bu özellikleriyle Barok gelenekleri yansıttığı gibi, klasik döneme doğru ilerleyen bir vizyonu gösterdiği söylenebilir.

C. P. E. Bach’ın La Majör 3. konçertosunun tamamında ritornello form yapısı görülmektedir. Birinci bölüm dört tutti ve üç solo periyottan oluşmaktadır (Tablo 3.1).

Tablo 3.1. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, form tablosu

I. Allegro (La-Majör)							
Periyot	T ¹ (R)	S ¹	T ² (R)	S ²	T ³ (R)	S ³	T ⁴ (R)
Ölçü	1-23	24-60	60-74	75-114	114-122	123-166	167-189
Tonal	I (La-majör)	I (La-majör)	V (Mi-majör)	V → IV	IV (Re-majör)	IV (Re-majör)	I (La-majör)

Allegro başlıklı birinci bölümde ilk periyot 23. ölçüye kadar devam etmektedir. Ritornello formuna özgü bir yapıda olan bu periyot orkestranın tutti olarak giriş niteliğinde seslendirdiği bir kısımdır ve tabloda T1 (tutti 1 yada ritornello 1) olarak gösterilmiştir. Bu kısımda eserin ana tonu olan la majör yapı 7-9 ve 11-15. ölçüler arasında ton geçişleri yapmakla beraber, 24. ölçüde viyolonsel solo girene kadar ana ton hissinden ayrılmadan periyodu tamamlar.

İkinci periyot tabloda S1 (Solo 1) olarak gösterilmiştir. Solo giriş la majör arpejlerle duyurulduktan sonra, ritornello formunun S1 periyotlarında sık rastlanılan bir şekilde eserin dominant tonu olan mi majöre doğru modülasyon yapıldığı görülür. İlk olarak 34. ölçüde bas partisinin yaptığı çıkıcı gam ile belirginleşen mi majör tonu, 49. ölçüden itibaren solo viyolonselın onaltılık notalardan oluşan pasajında etkinliğini arttırmıştır. 60. ölçüde, tekrar mi majör tonunda T2 periyoduna geçilmektedir. İlk tuttiden daha kısa olan bu 2. tutti periyotu, eserin başlangıç temasını mi majörde duyurduktan 15 ölçü sonra, solo 2’nin başlangıcı olan 75. ölçüde periyodu eserin dominant tonuyla tamamlamaktadır.

S2, S1'in aksine çıkıcı bir arpej serisiyle başlamaktadır. Bu arpejler 80. ölçüye kadar dominant tonda devam etmektedir. 80. ölçünün viyolonsel soloda gelen ilk notası sekizlik bir re natureldir ve ana tona geri dönüşün ilk sinyalini vermektedir. Fakat iki ölçülük kısa la majör bir geçişten sonra, solo viyolonselin önderlik ettiği bir modülasyon serisi başlamaktadır. Eserin re majör olan subdominant (IV. derece) tonuna doğru giden bu seri her ne kadar 94. ölçünün 3. vuruşunda solo viyolonselin duyurduğu sol naturel sesiyle bu tona gidişi hissettirse de ancak 108. ölçüde subdominanta ulaşmaktadır. Periyot, 114. ölçüde re majör tonunda tam kalışla tamamlanmaktadır. Ritornelloda solo 2 periyodunun sürekli ton modülasyonları içeren bu yapısı, klasik dönem konçertolarının birinci bölümlerinde kullanılmaya başlanan sonat allegrosu formunda gelen gelişme bölümüne benzetilebilir.

Birinci bölümün en kısa tuttisi olan T3, sadece dokuz ölçü sürmektedir. Eserin ana teması bu defa re majör tonunda tekrarlanmaktadır. Özellikle 120. ölçüden itibaren bas partisinde tekrarlı bir şekilde gelen onaltılıklar dizisinin, dinamik yapıyı 3. solo periyoduna taşıdığı söylenebilir.

S3'ün girişinde viyolonsel bölümün başlangıç temasını, eserin subdominant tonunda duyurmaktadır. Besteci aynı motifi solo viyolonsele tekrar modülasyon yapmak üzere başka tonlardan tekrarlatmaktadır. 135 ve 139. ölçüler arasında gelişen marş armonik yapı (veya armonik yürüyüş) sonrası oniki ölçü süren ve tonun sürekli modüle edildiği üçleme seri başlamaktadır. 151. ölçüye gelindiğinde eserin birinci solosunun 44. ölçüsündeki onaltılık çıkışın bir benzeri bir oktav üstten tekrarlanarak, klasik dönem sonat allegrosu formundaki yeniden sergi (re-expozisyon) benzeri bir davranış göstermektedir. Bu paralel yapı periyodun sonuna kadar sürmekte ve 166. ölçüde la tonunda tam kalış ile son ritornello periyodu olan dördüncü tutti'ye bağlanmaktadır.

Birinci bölümü tamamlayan T4, birinci tutti ile tamamen aynı yapıdadır ve ritornello formunun kısa dönüş karakterini yansıttığı söylenebilir.

İkinci bölümde, birinci bölümle paralel bir form yapısı görülmektedir (Tablo 3.2).

Tablo 3.2. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, form tablosu*

II. Largo con sordino, mesto (La-Minör)							
Periyot	T¹	S¹	T²	S²	T³	S³	T⁴
Ölçü	1-22	23-45	46-52	53-80	81-83	84-102	102-115
Tonal	I (La-Minör)	I (La-minör)	IV (Re-minör)	IV (Re-minör)	V (Mi-minör) / Köprü olarak → I	I (La-minör)	I (La-minör)

Largo tempo başlıklı ikinci bölüm ilk eserin ilk bölümünde olduğu gibi dört ritornello periyottan oluşmaktadır. Bach, birinci viyolonsel konçertosunda la minör ana tonun ilgili tonu olan do majör tonunu kullanmıştır. Benzer yapıyı ikinci konçertosunun ikinci bölümünde de kullanmaktadır. Eserin si bemol majör olan ana tonundan, ikinci bölüm için ilgili minörü olan sol minörü tercih ettiği görülmektedir. Bach diğer viyolonsel konçertolarından farklı olarak, üçüncü konçertosunun ikinci bölümü için ana tonun ilgili minörünü kullanmak yerine la minör tonunu kullanmaktadır.

Birinci periyot (T1) la minör tonunda başlayarak 22. ölçüye kadar devam etmektedir. Bu periyot boyunca en dikkat çekici yapılardan biri, kemanların ve viyolaların unison olarak ana temayı çalmalarıdır. Bu yapıya eşlik eden bas partisi dönem müziğinde rastlanılan şekilde viyolonsellerin ve kontrbasın unison eşliğiyle birlikte orkestrada iki sesli bir yapı oluşmaktadır. Bu noktada dikkat çeken diğer bir unsur o dönem eşlikte sıklıkla kullanılan klavyeli çalgılar için armonik yapıyı gösteren şifrelerin bu periyotun sonuna kadar kullanılmamış olmasıdır. Armonik yapının 22. ölçüde 1. solo periyotuna hazırlar nitelikte orkestrada başladığı görülmektedir.

Besteci ikinci bölümün bu ilk solo periyotunda bölümün başındaki temayı solo viyolonselle tekrarlamakla birlikte, eserin başındaki bas partisi ve solodan oluşan iki sesli yapıyı armonik unsurlarla zenginleştirmiştir. Sekiz ölçü süren ana tema cümlesinin ilk altı ölçüsünde armonik yapı devam etmekte olup, cümleyi bitiren son iki ölçü tekrar bölümün başında olduğu gibi iki sesli olarak tamamlanmaktadır. 31. ölçüde viyolonsel solo bölümün ana tonu la minörün ilgili tonu olan do majörle başlamaktadır. Dört ölçü süren bu öncül motif, eserin başındaki bas ve solo hareketleri içeren iki sesli yapıya benzemekle birlikte, bas partisinde yazılmış olan şifreler nedeniyle bestecinin armonik yapıyı eşlik eden klavyeli çalgıyla sağladığı görülmektedir. Viyolonsel solo, 35. ölçüden itibaren ana tonun subdominant tonuna doğru modülasyon yapmaya başlamakta ve bu solo periyotunu tam kalıpla re minör tonunda bitirmektedir.

Birinci tuttiye göre daha kısa bir yapıda olan ikinci tutti periyodu, sekiz ölçülük ana tema cümlesini re minör tonunda tekrarlayarak aynı tonda eksik ölçüyle (auftakt) solo viyolonselin giriş yaptığı 53. ölçüde tamamlanmaktadır. İkinci solo periyotunda viyolonselin ilk ölçüsünden itibaren başlayan armonik yürüyüş, cümle boyunca bölümde ikincil bir tema davranışı göstererek bu periyotun gelişme karakterine işaret etmektedir. Sekiz ölçü süren ve viyolonsel solonun kesintisiz çaldığı cümle sonrasında besteci, eserin birinci tuttisinin 9. ölçüsünden itibaren orkestranın çaldığı cümleyi tekrar viyolonsel

soloya vermektedir. Ancak periyotun sonuna kadar süren bu cümle, 73. ölçüden itibaren bölümün dominant tonu olan mi minör tonuna doğru bir değişim göstermektedir ve nihayetinde S2 periyodu dominant tonda sona ermektedir.

Bölümün üçüncü tutti sadece iki ölçüden oluşan ve bölümü ana tonuna döndürme fonksiyonu gösteren bir köprü niteliğindedir.

Son solo periyodu, yeniden sergi karakterine benzer bir şekilde önce eserin ana temasını duyurmakta, sonrasında ise bu temayı 91. ölçüden itibaren geliştirerek özellikle klasik dönemde sıklıkla rastlanılan bir biçimde soloyu 101. ölçüdeki kadansa götürmektedir. Kadansı la Minör tonuna bağlayan tril işaretli si notası, bölümü final periyotuna bağlamaktadır.

Son tutti periyodu yine bölümün 9. ölçüsünde görülen cümleyi tekrarlayarak bölümü tamamlamaktadır.

Eserin üçüncü bölümü, diğer bölümlerinde olduğu gibi yedi periyottan oluşan ritornello formundadır (Tablo 3.3).

Tablo 3.3. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, form tablosu*

III. Allegro assai (La-Majör)							
Periyot	T ¹	S ¹	T ²	S ²	T ³	S ³	T ⁴
Ölçü	1-52	53-102	103-132	133-211	212-223	224-319	319-351
Tonal	I (La-Majör)	I (La-Majör)	V (Mi-Majör)	I (La-Majör) (modülasyon/developman)	I (La-Majör) (modülasyon/developman)	I (La-Majör) (modülasyon/developman)	I (La-Majör)

Konçertonun Allegro assai tempo başlıklı la majör final bölümü, ritornello formunu korumakla birlikte, periyotlar içinde yer alan kısa kadans geçişleri ve modülasyonlu yapısı nedeniyle klasik dönem rondo formuna atıf yapan bir karakter sergilemektedir. Tartım olarak iki dörtlük olan bölümde, Bach'ın üçlemelerden oluşan bir ritmik yapı kullanması, bölümün özellikle ritornello periyotlarına hızlı bir altı sekizlik tartım hissi vermektedir. Bu yapıya S1'de viyolonsel solonun seslendirdiği onaltılıklar ile iki dörtlük tartımı ortaya çıkartması konçertant karakterinin karşıtlık yapısına bir örnek niteliğindedir.

Bölümün ilk öncülünde iki keman grubunun seslendirdiği ana temaya, basların inici la majör gamı eşlik etmektedir. Yedi ölçülük bir öncül olan bu yapı, 8. ve 9. ölçüde baslardan başlayan mi majör arpeji birinci kemanlara taşıyarak cümlelerin sonucuna tekrar inici bir biçim kazandırmıştır. Sonculda keman gruplarının disonans diyaloguna, viyola ve bas grubunun 16. ölçüdeki cümle sonuna kadar devam eden modülasyonlu yapıyla

eşlik ederek cümleyi bölümün dominant tonu olan mi majör tonunda tamamlamaktadır. Ancak keman grubunun 17. ölçüden 24. ölçüye kadar seslendirdiği kromatik diyalog, bölümü tekrar la majör tona taşımaktadır. Şifreli bas kullanılmadığı görülen bu pasajda Bach'ın ana tona dönmek için kromatik bir yapı kullanmasının, eserin pre-klasik dönem karakterine bir örnek niteliğinde olduğu söylenebilir. Besteci, bölümün birinci periyotunun 34-42. ölçüleri arasında benzer bir yapı kullanmış ve bu yapıyı 45. ölçüde la majör tonunda tam kalışla eserin başındaki ritmik ve armonik yapıya benzer sekiz ölçülük kısa bir geçiş cümlesine bağlayarak periyotu tamamlamıştır.

Solo viyolonsel'in birinci solo periyotu ritmik ve tonal olarak kesintisiz bir şekilde yönlendirdiği söylenebilir. Solo ilk cümlesinin öncülünü la majör tonda duyurduktan sonra, 61. ölçüdeki sonculun başlamasıyla birlikte bölüm, dominant tonuna doğru bir yönelim yapmaktadır. Bu yönelimi sonrasında mi majör tonunda kalış yapmadan önce soloyu si majör tonuna doğru taşımakta ve bunun sonucunda 93. ölçüde bestecinin kısa bir kadansa işaret ettiği durguya (fermata) getirmektedir. Periyot sekiz ölçü süren viyolonsel'in üçlemeler ile yaptığı sürekli bas karakterinde inici bir eşlikle mi majör tonunda tamamlanmaktadır. İkinci tuttide, T1'in kısaltılmış versiyonunu mi majör tonunda tekrarlanmaktadır. Birinci tuttideki 9-23. ölçüler arasındaki yapıyı burada kullanmamıştır. Periyot dominant tonda tamamlanmaktadır.

İkinci solo periyotu on iki ölçülük bir geçiş cümlesiyle açılmaktadır. Sadece Viyola grubunun eşlik ettiği iki sesli bir yapıda olan cümlede viyolonsel, uzun seslerle bölümü tekrar ana tona taşımaktadır. Cümle ezgisel yapısından daha çok armonik yapısıyla dikkat çekmektedir. Viyolonsel, viyola grubuyla kakışimli (disonans) yedili akorlar ve bu seslerin çözülmesi üzerine senkoplarla bir düzen içindedirler. Bu cümlelerin bitiminden itibaren parçalı bir şekilde dörder ölçülük motifler halinde orkestra ve solo diyalogu başlamaktadır. 156. ölçüden itibaren diyalog viyolonsel'in seri üçlemeler ile seslendirdiği ve modülasyon odaklı bir yapıya dönüşmektedir. Mi majörde başlayan yapı, ilgili tonu olan do diyez minöre doğru yolculuğunun ilk sinyalini 196. ölçüde vermekte ve 211. ölçüde periyotun sonunda tam kalışla yerini aynı tonda T3'e bırakmaktadır.

Üçüncü tuttinin on iki ölçülük kısa ve modülasyonlu yapısı periyodun sonunda bölümü ana tona taşımaktadır. Periyotun son ölçüsünde bir durgu görülmektedir. Ana tonun dominant sesi olan mi, tutti ünison olarak yazılmış ve üzerine tril ibaresi konmuştur. Bu ölçü solo viyolonsele 3. solo periyotundan önce bir kadans yapma fırsatı verebilmektedir.

Eserin son solo periyodu, 224 ve 272. ölçüler arasında yeniden sergi karakterine benzer bir yapı sergilemekte ve birinci solo periyotta kullanılan tonal ve ritmik öğelere tekrar rastlanılmaktadır. S3 periyotunun 273. ölçüsünden itibaren solo viyolonsel in arpejli üçlemeleri ile birlikte yirmi dört ölçü boyunca ton geçişleri yaptığı görülmektedir. Üçlemeler 299. ölçüden sonra devam etmekle birlikte bas partisinde yazılan ‘Tasto solo’ ibaresi armonik yapıyı durdurmaktadır. On iki ölçü süren bir pedal sesiyle doğaçlama karakterinde ve bir kodayı anımsatan bu kısım 310. ölçünün ikinci vuruşunda şifreli basın başlamasıyla beraber periyodu tamamlayacak armonik fonksiyonlarla solo viyolonseli la majör tonuna taşıyarak 319. ölçüde yerini eserin final tuttisine bırakmaktadır.

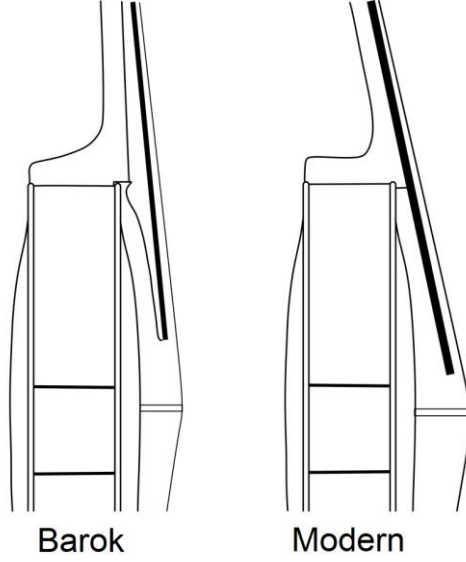
Bach dördüncü tutti’de, birinci tutti’nin kısaltılmış bir versiyonunu kullanmaktadır. Zira ilk tutti periyotunun 7 ve 24. ölçüleri arasındaki kısım dışında bire bir aynı yapıdadır.

3.2. Konçertonun Teknik İncelemesi

Bu bölümde konçertonun teknik incelemesi yapılmıştır. Öncelikle eserin yazıldığı dönemdeki çalgının yapısı ile, günümüzde kullanılan modern çalgının farkları hususunda bilgilere yer verilmiştir. Bu bilgiler ışığında konçertonun bölümleri incelenmiş, viyolonsel in yay ve sol el teknikleri, dönem kaynaklarından örnekler ve müzikal yapıya uygun olarak eserin icra edilmesi için öneriler sunulmuştur.

3.2.1. Barok ve Modern Viyolonsel in farklılıkları

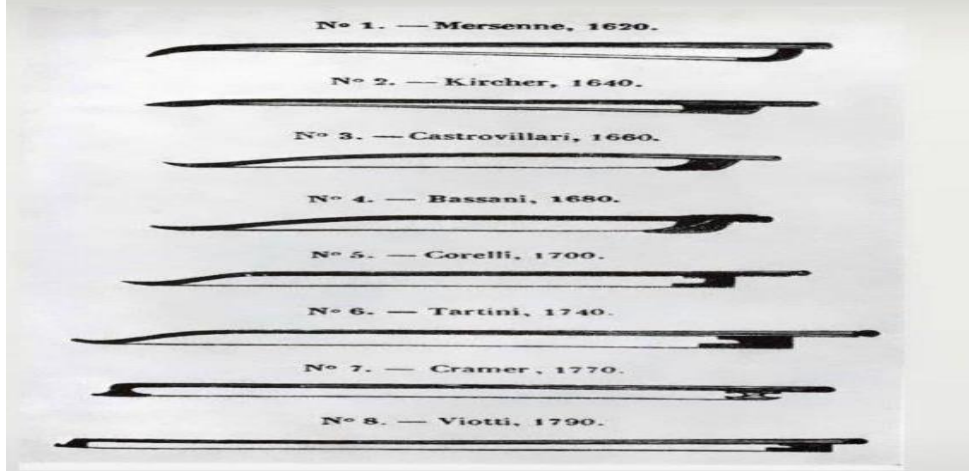
Viyolonsel solo çalgı olarak 18. yüzyılda kullanılmaya başlanmış ve günümüze dek gelişimini sürdürmüştür. Çalgı ve yayın geçirmiş olduğu evrim süreci, viyolonseli günümüzdeki modern yapısına kavuşturmuştur. C. P. E. Bach’ın viyolonsel konçertolarını yorumlamadan önce o dönemin mevcut çalgı yapısının, özellikle yayın tutuş ve şekil farklılıklarının bilinmesi yapılacak yorumun sağlıklı olması ve dönemin stil ve ruhunu yansıtabilmek açısından önemlidir. Günümüzde dönem eserlerini otantik çalgılarla icra eden müzisyen ve toplulukların artması, bizlere görsel ve duyuş olarak o dönemin ses rengi, tekniği ve stili ile ilgili ipuçları vermektedir. Konçerto hakkında inceleme yapmadan önce kısaca o dönem viyolonseli ile günümüz modern viyolonsel inin farklılıklarına değinmek faydalı olabilir.



Görsel 3.1. *Barok ve modern çello örneği* (http-8)

Görseldeki örnekte görüldüğü üzere Barok çello kısa bir tuş ve köprüye sahiptir (Görsel 3.1). Kısa köprü kullanımı, o dönem kullanılan bağırsak tellerin ve çalgının üzerine binen baskıyı azaltmak için tercih edildiği düşünülebilir. Günümüzde üretilen ve yüksek dayanıklılıkta bir yapı gösteren sentetik ve metal tellerin aksine bağırsak teller doğal malzemeden yapıldıkları için modern tellere oranla daha hassas olmaktadır. Zira günümüzdeki birçok Barok toplulukta tercih edilen akort standardının la sesi için 440-443 Hz yerine, yaklaşık yarım perde daha kalın olan 415 Hz la sesinin referans alındığı bu toplulukların icra kayıtlarında görülmektedir. Barok viyolonsel bu özelliklerinden dolayı modern viyolonsele göre daha mat ve yumuşak bir ses karakterine sahiptir. Sesi ve çalma pratiğini etkileyen bir başka önemli unsur yaydır. Viyolonselde yay, tüm yaylı çalgılarda olduğu gibi sesi üreten, nüansları sağlayan ve stili belirleyen unsurdur. 18. yüzyılda da yay ve çalgı yapımcıları müzisyenler ile birlikte yeni arayışlar içinde olmuş ve yay yapım tekniklerini geliştirmişlerdir. Bu arayış günümüzde de sürmektedir.

17. ve 18. yüzyıllarda kullanılan keman yaylarının tablosu, keman ailesinin bir üyesi olan viyolonsel, yay evrimi hakkında fikir verebilir.

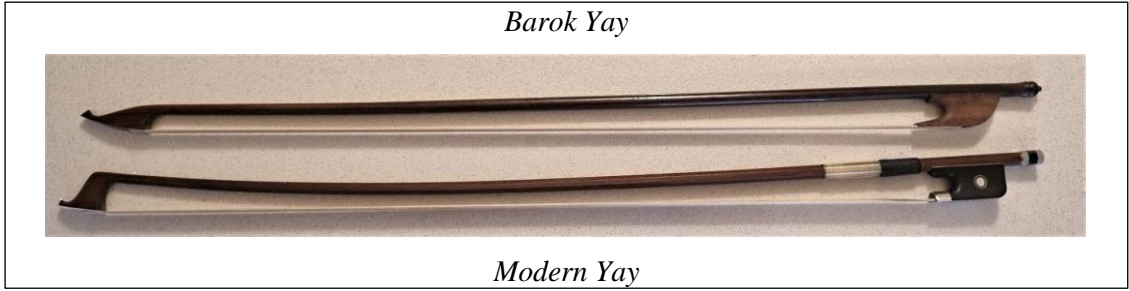


Görsel 3.2. 17 ve 18. yüzyıllarda keman yaylarının gelişimi örneği (Ciobanu, 2022, s. 62)

Görselde görüldüğü üzere 17. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyılın sonuna kadar yaylar büyük bir değişim geçirmiştir (Görsel 3.2). Önceleri kısa yapıda ve dışa kavisli olan yayların, yüzyılın ortalarında uzaması ve daha düz bir yapı almasının standartlaşmaya başlaması, o dönem eserlerinin melodiyi öne çıkaran yapılarıyla paralellik göstermekte ve icra kolaylığı sağlamaktadır. Yayın geçirmiş olduğu bu evrim, ancak 19. yüzyılın başlarında Fransız yay yapımcısı François Tourte (1740-1820) tarafından yapılan modern yayın ilk örneklerine kadar sürmüştür. 18. yüzyılın sonlarına doğru dönemin ünlü kemancılarından Giovanni Battista Viotti (1755-1824) tarafından kullanılmaya başlanmış ancak 19. yüzyılda standart haline gelmiştir (Ciobanu, 2022).

Barok ve modern yaylar arasındaki farklılıkları şöyle özetlemek mümkündür:

Barok yaylar, modern yaylara oranla daha kısa ve hafiftir. Modern yayın ortasında kılın olduğu yöne doğru bir kavis vardır. Bu kavis icra esnasında verilen basıncın yayın ortasına iletilmesini sağlar. Bu sayede yayın tüm kısımlarında eşit bir denge kurulması sağlanmaktadır. Ayrıca modern yayın uç kısmının daha ağır olması, yayın tutulduğu topuk bölgesinden uzaklığı nedeniyle genelde kontrol etmesi daha güç ve yorucu olan uç kısmında icrayı kolaylaştırmaktadır. Diğer taraftan Barok yayın düz yapısı ve uç kısmının daha hafif oluşu yayın çekilmesi sırasında daha güçlü ve itilmesi sırasında daha hafif bir ton sergilemesine neden olmaktadır. Bu nedenle otantik icralarda yayın çekme ve itme hareketleri müziğin güçlü ve hafif öğelerine göre planlanmalıdır. Son olarak modern yaylara yapıları itibarıyla Barok modellere göre daha çok kıl takılabilmektedir. Bu sayede yayın verilen basınca daha dirençli olmasının yanında teli daha iyi kavrayabilmesi nedeniyle sesin daha gür ve hacimli çıkmasına olanak sağlanmaktadır (Görsel 3.3)



Görsel 3.3. Barok ve modern yay örneği

Barok ve modern yaylar arasındaki yapısal farklılıkların dışında tutuş tekniği açısından da farklılıklar vardır. O dönem çellistlerinin resimlerinde bu farklılık görülmektedir (Görsel 3.4).



Görsel 3.4. Francesco Alborea (1691-1739) (<http-10>)

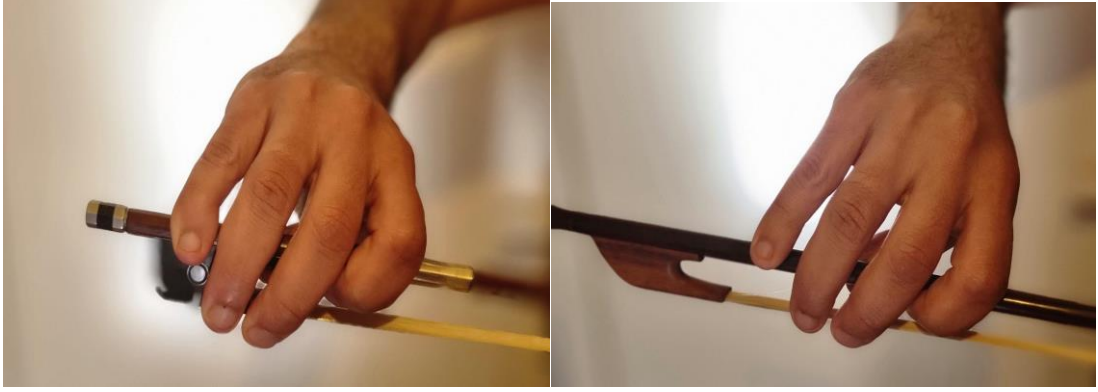


Görsel 3.5. *Luigi Boccherini (1743 - 1805)* (http-10)

Dönem çellistlerinin yay tutuşlarından referansla, barok yayın topuğunun hemen önünde tutulduğu görülebilir (Görsel 3.4, 3.5). Daha önden tutuş yayın denge noktasının yakınlığı nedeniyle ağır topuk ve hafif uç kısmını dengelemekte yardımcı olmaktadır. İleriden tutma şekli yayın kullanılabilen kıl boyunu kısaltmakta ve hafif olan uç kısmında kontrolü arttırmaktadır. Modern ve barok yayların tutuş farklılıkları görülebilir (Görsel 3.6).

Modern Yay Tutuşu

Barok Yay Tutuşu



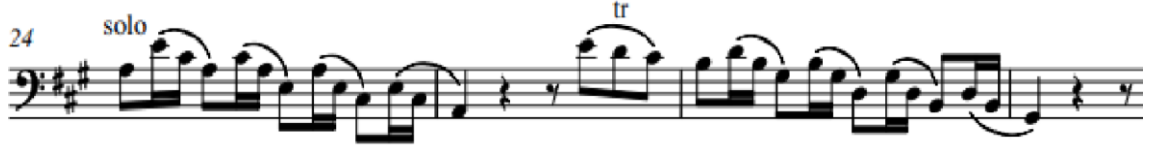
Görsel 3.6. *Modern ve Barok yay tutuş örneği*

Görsellerdeki teknik bir diğer önemli ayrıntı viyolonsel bacaklara yerleştirilerek tutulmasıdır (Görsel 3.4, 3.5). Bu tutuş şeklinde viyolonsel icracının alt bacak kısmına yerleştirilmektedir. Modern viyolonselleri yere dayamaya yarayan parça olan pik, ancak 19. yüzyılın ortalarından itibaren kullanılmaya başlanmış ve 20. yüzyılda standart hale gelmiştir (Ekber, 2014, s. 35-49). Pik kullanımı, çalgının yere dayanması ile birlikte ağırlığının sürekli bacaklara yüklenmesini engellemesinin haricinde, Barok viyolonsele göre daha yatay bir tutuş olanağı vermiştir. Bu sayede icracı sağ ve sol ellerini yer çekimine karşı daha avantajlı bir şekilde konumlandırabilmektedir. Özellikle sağ elin ağırlığının daha iyi aktarılabilmesi daha güür bir sese zahmetsizce ulaşımı ve çeşitli yay tekniklerinin daha efektif bir şekilde yapılabilmesini sağlamaktadır. C. P. E. Bach'ın konçertoları diğer dönem eserleri gibi günümüzde hem otantik ve hem de modern çalgılarla seslendirilmektedir. Buna karşın özellikle ülkemizde otantik çalgılarla konser veren kurumsal bir topluluğun olmaması ve buna ek olarak genellikle konservatuvar öğrencilerinin ve profesyonel sanatçıların ellerinde bu çalgıların bulunmaması nedeniyle yapılan performans ve çalışmalar modern çalgılar üzerinde olmaktadır.

3.2.2. Allegro

Allegro başlıklı birinci bölüm 4/4'lük tartımdadır. Orkestranın tutti olarak bölümün ilk ritornellosunu seslendirdiği bu yapı yirmi üç ölçü sürmektedir. Konçertonun birinci bölümünün 24. ölçüsünde viyolonsel solo nun ilk girişi sekizlik bir la sesinin ardından gelen inceden kalına doğru, iki onaltılık ve bir sekizlik içeren inici ardışık arpejler serisiyle başlamaktadır (Şekil 3.1). Bu arpejler esnasında solo viyolonsele orkestra eşlik etmemektedir. Bu arpejlerin anlaşılır bir şekilde çalınabilmesi için iki

onaltılık notadan sonra gelen sekizlik notada yayın basıncını azaltarak ve notayı bir parça kısa tutarak ardından gelen onaltılıkların daha iyi artiküle edilmesi sağlanabilir. Eserin otantik bir çalgıyla çalınması halinde düşük akord düzeni ve bağırsak tellerin yapısı nedeniyle, artikülasyonun daha belirgin yapılması gerekebilir.



Şekil 3.1. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 24-27. ölçüler* (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Benzer bir pasaj birinci bölümün 75. ölçüsünde kalından inceye doğru çıkıcı bir yapıda gelmektedir (Şekil 3.2).

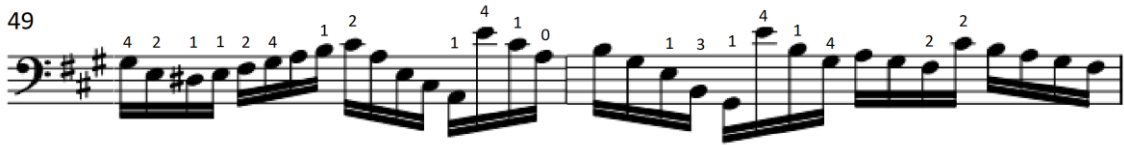


Şekil 3.2. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 75-79. ölçüler* (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Eserin birinci bölümünün 40. ölçüsünde ilk seri onaltılık pasajların başladığı görülmektedir. Bu pasajlar yay ve sol el açısından virtüözite içeren bir yapı sergilemektedirler. Yay tekniği açısından altının çizilmesi gereken husus, bu onaltılıkların nasıl bir artikülasyon ile yayın hangi bölgesinde çalınması gerektiğidir. Notaların üzerinde belirleyici bir artikülasyon işareti olmaması icracıyı *detache* tekniğine yönlendirmektedir. Buna karşın özellikle dönem çalgılarında seslerin net olabilmesini sağlamak hızlı onaltılıklardan oluşan bu pasajlar için sorun yaratabilmektedir. Bu nedenle Barok yay tutuşunda *staccato* tekniğiyle, yayın denge noktasında hafif vurgularla çalınması yapılacak artikülasyona yardımcı olabilir. Bu teknikte çekme ve itme hareketleri, yayın tutuş bölümüne yakın bir bölgede tüm koldan yapılmalıdır. Yayın dengesi ve ses kalitesinin korunması için tel değişimleri mutlaka dirsekten olmalıdır. Öte

yandan bu tür pasajların modern yayla icrasında *detache* tekniği, yay ve telin özellikleri nedeniyle daha rahat uygulanabilir. Yayın ortası ve denge noktasının arasındaki bölgede yayın köprüye paralellliğini bozmadan ön koldan hızlı ve pratik bir şekilde *detache* yapılabilmektedir. Ön kol kullanımı bu hızlı pasajlarda ve özellikle tel değişimlerinde akıcılık ve çeviklik gibi avantajlar sunmaktadır. Eğer pasaj modern bir yayla hafif bir *staccato* artikülasyonu verilerek icra edilmek istenirse hafif bir yay seçilmesi, yayın denge bölgesinde vuruşların yumuşak bir şekilde ve yine tüm kol kullanılarak yapılması gerekebilir.

Sol el tekniği açısından 44. ölçüden başlayan onaltılık seri, La majör tonunun içerdiği arızalar nedeniyle sıklıkla açık pozisyonlara uğrar. Açık pozisyonlar elin doğal anatomik yapısını zorlar nitelikte olduğundan, rahat parmak numaraları seçilmesi eli rahatlatır (Şekil 3.3). Elin ve parmakların rahatlaması daha iyi artikülasyon yapabilmenin yanında özellikle 49 ve 50. ölçülerde görülen sol telinde birinci pozisyondan ve devamında yarım pozisyondan la telinde üçüncü pozisyona doğru gelen arpej atlamalarının yapılmasını kolaylaştırabilir. Sol el artikülasyonu için pasaj, bağlı ve ritimli alıştırmalar yapılarak çalışılabilir. Bağlı çalışmalar, yayın artikülasyona yardım eden çekme ve itme hareketlerini ortadan kaldırarak sol ele odaklanmayı, parmak ve pozisyon geçişlerinde olabilecek kusurların fark edilebilmesini amaçlamaktadır. Ritimli alıştırmalar yapmak, sol el parmaklarının eşit çalabilmesi farkındalığının gelişmesine katkı sağlarken aynı zamanda pasajın hızlandırılmasına yardımcı olmaktadır (Şekil 3.4).



Şekil 3.3. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 45-46. ölçüler* (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Parmak numaraları öneri amaçlıdır. Farklı numaralar kullanılabilir.



Şekil 3.4. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 45-46. ölçüler*
(Ritimli ve bağlı çalışma önerisi)

İkinci solonun 83. ölçüsünde itibaren başlayan onaltılık seri içerisinde o dönem sık kullanılan *bariolage* yay tekniğine benzer bir yapı kullanılmaktadır. Bu teknikte sabit duran bir nota, önünden ve arkasından gelen notalardan sonra tekrar edilmektedir. Genellikle sabit olan ses boş telde olmak üzere iki tel arasında yapılmakla beraber, üç tel arasında yapılan ya da tek telde yukarı çıkışlı örnekleri görülmektedir (Şekil 3.5, 3.6).



Şekil 3.5. J. S. Bach, *BWV 1007, 1. Viyolonsel Süiti, Prelüd, 31-38. ölçüler* (Tek tel ve iki tel üzerinde bariolage örneği) (Ed.H. Eppstein, Kassel: Barenreiter Verlag, 1988. BA 5068)



Şekil 3.6. J. S. Bach, BWV 1006, Mi Majör Keman Partitası, 17-28. ölçüler (Üç tel üzerinde bariolage örneği) (Ed.G. Haubwald, Kassel: Barenreiter Verlag, 1958. BA 5012)

Viyolonselde *bariolage* pasajların icrasında dikkat edilmesi gereken hususlardan biri, yayın dengesi ve ön kol rotasyonunun doğal bir şekilde yapılabilmesi için, iki tel arasında geçişlerin olduğu pasajlarda, sağ kolun pozisyon açısı üstteki tele göre ayarlanmalıdır. Bir diğer husus yayın denge noktasının biraz ilerisinde ortaya yakın bölümünde konumlandırılmalıdır. Yayın bu bölümü, viyolonselde ön kolun yayın paralellliğini bozmadan rahat hareket edebildiği bir bölge olmasının yanında, pasajın iyi artiküle edilerek armonik ve melodik unsurların ortaya akıcılık içerisinde çıkarılabilmesine zemin hazırlamaktadır. Barok viyolonsel ile icrada, ön kolu aktif olarak kullanabilmek için yayın üst bölgesinde konumlandırmak gerektiğinden ve bu bölgenin hafif ve görece modern yaya kıyasla daha dengesiz oluşundan dolayı, iyi artiküle edebilmek için, yayın ele yakın olan denge noktasında tüm koldan destek olarak staccato artikülasyonu tercih edilebilir. Solo 2' nin onaltılık pasajlarının 90 ve 92. ölçülerinde yay önce it ve sonra çek olmak üzere kullanılabilir. Daha kalın olan Re telinden, daha ince olan La teline doğru yazılmış olan bu pasajların önce iterek ve sonra çekerek çalınması sağ kolu rahatlatmasının yanında, daha akıcı ve kontrollü bir icra sağlamaktadır. Bu

yaklaşım sürekli tel değiştirmelerde detache icraya da olanak sağlamaktadır. İcracı pasajda belirli onaltılıkları bağlayarak yayın çek ve it hareketlerini düzenleyebilir (Şekil 3.7).



Şekil 3.7. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 1. Bölüm, 88-93 (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Verilen örnekte yay düzeni alttaki telden üstekine geçişte it- çek, üst telden alt tele geçişler için çek-it gelecek şekilde düzenlenmiştir. Eserin farklı icra kayıtlarında başka yay kombinasyonlarına rastlamak mümkündür. Bu nedenle verilen örnek yalnızca fikir amaçlıdır.

Klasik dönemin en önemli çellistlerinden biri olarak kabul edilen Jean Louis Duport (1749-1819), 1806 tarihli çalışmasında bu tekniği "Batteries" olarak adlandırmış ve tekniğe dair yay örnekleri vermiştir. Bu teknikte Duport, ayrılmış notalarda tel değiştirirken, kalın perdedeki notanın itilmesi gerektiğini belirtmiştir (Şekil 3.8) (Duport, tarihsiz).

Ist EXAMPLE.

Each note with a separate bowing; the first with an up-bow.



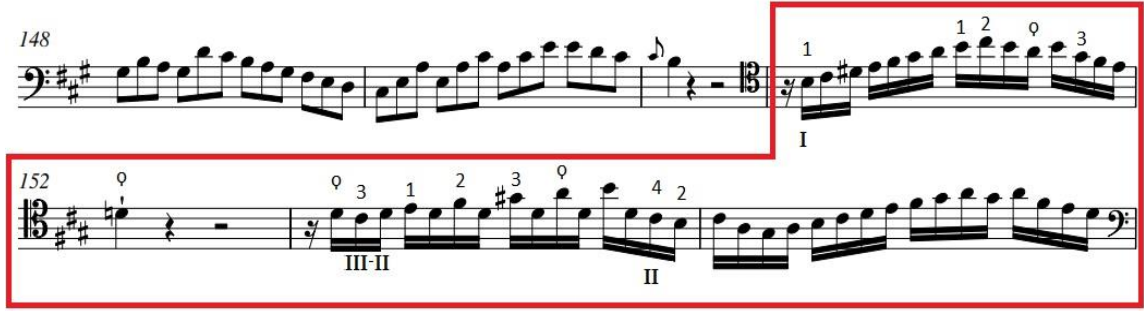
Şekil 3.8. J. L. Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, 1806 (yay kullanım örneği) (Duport, tarihsiz, s. 172)

108. ölçünün ikinci vuruşunda gelen re sesi, üçüncü vuruşa bağlanarak uzamaktadır. İcra sırasında bağın sonundaki notayı biraz kısaltarak kesmek, sonrasında gelen onaltılık seriyi gecikmeden ritminde çalmaya katkı sağlamaktadır. Bağlı notayı kesmenin diğer bir önemli faydası, icracıya zaman kazandırarak yayın kaldırılmak suretiyle onaltılık notaları en etkili biçimde icra edilebileceği denge bölgesine getirilmesi sağlanabilir. Bu uygulamayı yaparken kesilecek uzun notanın yayın kaldırıldığı kısa süre boyunca tınlamasına devam edecek şekilde çalınması önerilebilir.

Solo viyolonselın uzun notaları ile birlikte 135. ölçüden başladığı dört ölçü süren pasajda, istenen ifade armonik yürüyüşe göre verilebilir. Buna göre ilk iki nota (re diyez-mi) daha aktif, sonrasında gelen notalar (fa diyez-si) daha pasif çalınabilir. Bu uygulama pasajın sonundaki üçleme ölçüye kadar tekrar edilebilir. Böylece armonik gerilim ve sonrasındaki çözülme hissi ifadeye ve dolayısıyla icraya katkı sağlayabilmektedir.

Solo viyolonsel, 139. ölçüden itibaren başlayan üçlemeli pasajla dört ölçü boyunca armonik modülasyona devam etmektedir. Pasajlar arasındaki karşıtlığı (kontrast) sağlamak için bir yorum önerisi olarak bu pasaj, *detache* yay ve tuşa yaklaşarak ton belirsizliğini gösterecek bir ifadeyle icra edilebilir. İfadeye katkı için armonik yapıyı belirleyen notalar tutulabilir. Zira armonik belirsizliğin bittiği 143. ölçüde tekrar la majör arpejlerin başlamasıyla beraber karşıtlığı göstermek, icraya katkıda bulunabilmektedir.

Birinci bölümün 151. ölçüsünden başlayarak sol el tekniği açısından farklı parmak numarası kombinasyonları mümkün olmakla birlikte, akıcı bir icra ve sağlıklı bir entonasyon sağlayabilmek için baş parmak kullanılması tercih edilmelidir (Şekil 3.11). Pasajın ilk ölçüsü öncesinde orkestra, bu periyotta solo viyolonselın seri üçlemelerinin ardından ilk defa dört onaltılık ritmik figürü forte nüansında duyurmaktadır. İcracının yine aynı nüansta parlak bir ifadeyle orkestraya cevap verebilmesi için pasaja la telinden başlanması önerilebilir. Yüksek bir ses perdesinde devam eden pasaja yay açısından bakıldığında, tel geçişleri göz önüne alınarak modern yay ile ortaya yakın bölümde *detache* olarak icra edilebilmektedir. Bu perdede viyolonsel telinin ataklara geri dönüşü çabuk olduğundan, eserin zarif karakterine göre modern yayı zıplattmak sert duyulabilmektedir. Diğer taraftan Barok yayla üst perdelere *detache* yapmak kalın perdelere oranla daha olanaklıdır. Buna karşın genel artikülasyon bütünlüğünü bozmamak için hafif ve kontrollü bir şekilde *staccato* tekniği uygulanabilir. Bu bağlamda icranın temposu ve icracının yetkinliği önem taşımaktadır.



Şekil 3.11. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, 151-154. ölçüler
(Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

160. ölçüde birinci bölümün dikkat çeken ve onaltılık serinin arkasından bir zirve niteliğinde gelen dört ölçülük pasajı forte nüansındadır. Pasajın diğer bir özelliği her notasının, ezgi yürüyüşünün bir parçası olmasıdır. İcracının isteğine bağlı olarak aktif ve pasif karşıtlıklarla cümlemeyi tercih edilebilir. Bu bağlamda cümlenin genel yapısı bozulmadan çekerek yapılan ataklar daha baskın bir nüansla ve iterek yapılanlar daha hafif bir nüansa yapılabilir. Temiz bir entonasyon için pasajın öncesindeki suslar (es) değerlendirilmeli ve başparmak pozisyonuna re majör kalıbı düşünülerek önceden gelinmelidir.

3.2.3. Largo con Sordino, Mesto

Bach, viyolonsel konçertolarının arasında en ayrıntılı başlığı la majör konçertosunun 2. bölümünde kullanmıştır. Bu başlıkta besteci “Largo con Sordini, Mesto” (Ağır ve Sürdinli, Üzgün) ifadeleriyle bölümün ağır bir tempoyla icra edilmesinin gerekliliği yanında, sürdinle ve üzgün bir ifadeyle çalınması gerekliliğini vurgulamıştır. Bach kitabında ifadeyle ilgili olarak, bir icracının çaldığı eserin karakter ve ruh haline girmesinin ve bestecinin vermek istediği duyguyu üstlenmesinin öneminden söz etmiştir. Bununla beraber çok hassas ve hüzünlü eserlerde aşırıya kaçarak icranın bozulmaması gerektiğini de vurgulamıştır (Bach, 1949, s.152). Bölüm orkestra tarafından başlıkta belirtildiği gibi sürdinli olarak icra edilmekle beraber günümüzde yapılan kayıtlarda solo viyolonsel ve ripieno partilerinde icracılarının sürdin kullanmadığı görülmektedir (Bach, 1949, s. 152).

II

Largo con sordini, mesto
(con sord.)

Violini I/II
Viola
Bassi
Tasto solo

Şekil 3.12. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, 1-5. Ölçüler
(Ed. H.M. Kneihns, Zurich: E. Eulenburg & Co GmbH, 1967. EE 6360)

İkinci bölüm 3/4'lük tartımdadır (Şekil 3.12). Solo viyolonselin başladığı 23. ölçüde, ilk iki vuruş forte, üçüncü vuruş ise piano olarak belirtilmiştir. Yavaş yapıda ve duygulu bir karakterde olan bu bölümde, forte olan notaları yayın basıncından ziyade hızıyla elde etmek daha uygun gözükmektedir. Bu sayede daha yumuşak bir tını elde etmek mümkün olabilir. Solonun ikinci ölçüsünde görülen bağların icrası için, Leopold Mozart'a göre; stil ve artikülasyon açısından vuruş başlarına gelen sekizlik notaları daha çok yay kullanarak biraz daha baskın çalmak ve ardından bağ içinde gelen sekizliği yumuşatmak gerekmektedir (Mozart, 1948, s. 115).

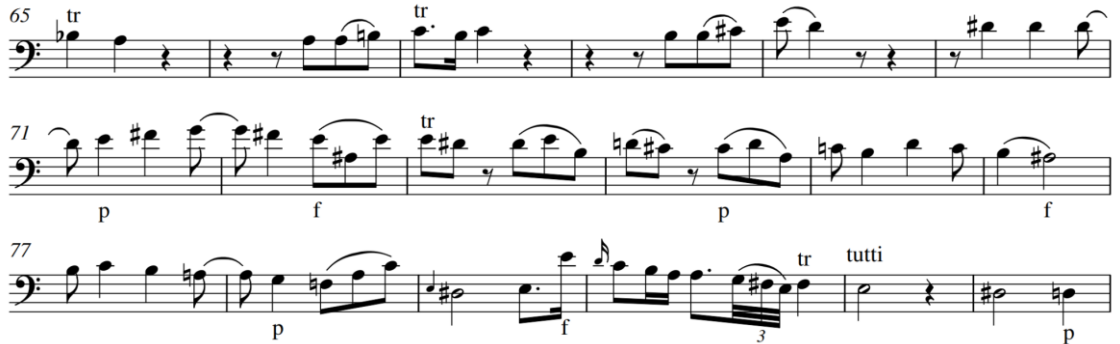
İkinci bölümün ilk solosu üst perdede, pus pozisyonunun kullanıldığı kısımdan başlamaktadır. Bach bu pasajı, tüm viyolonsel konçertolarından daha üst bir perdede yazmıştır. Bu pasajdaki pozisyon değişimlerini bağ içinde gelmeyecek şekilde ayarlamak, olası bir *glissando* yapmaktan kaçınmayı sağlamaktadır (Şekil 3.13).

1 solo 3 2 1 1 2 1
p f p f

Şekil 3.13. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, 23-25. ölçüler
(Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Solonun tekrar önel ile başladığı 53. ölçüde genel nüansın piano olduğu gözükmektedir. 54. ölçüdeki uzun fa sesini sonraki ölçüye doğru yönlendirebilmek için yay atağını yavaşça başlatmak ve sonrasında yayı hafifçe hızlandırarak sesi büyütmek (burada bir süsleme olarak hafifçe vibrato kullanılabilir) ezgiyi şarkılamak için yapılabilir. Bu sayede 55. ölçüdeki solo viyolonsel figürünün daha ifadeli çıkması sağlanabilir. Zira orkestra eşliği daha bir pasif yapıda olduğundan solo viyolonselin motifsel hareketi bu ölçüde daha ön plandadır. Cümlelerin sonu olan 61. ölçüye kadar aynı yapı devam etmektedir.

Orkestra ve solo viyolonsel arasında 66. ölçüden başlayan motifsel diyalog soru ve cevap, forte ve piano karşıtlıkları içermektedir. İcracı, viyolonselin yalnız kaldığı 67 ve 69. ölçülerin ilk vuruşlarını daha baskın bir ifadeyle belirtebilir. Bach'ın bu vuruşların üzerine yerleştirmiş olduğu tril ve apojatür karakterli notalar bu ifadeyi destekler niteliktedir. Pasajın devamında gelen ve cümleyi tamamlayacak olan on ölçülük viyolonsel soloda, forte ve piano karşıtlıkları ifadeli bir şekilde icra edebilmek için yay yönetimini iyi yapmak gerekmektedir. Bu nedenle forte kısımlarını tüm yayla icra etmek, piano kısımları için yayın üst kısmında kalmak bu karşıt nüans ifadelerinin doğallıkla yapılmasına olanak sağlamaktadır. Cümlelerin 79. ölçüsünde nüansın piano olmasına karşın, solonun duyulabilmesi için ifadeyi bozmadan sesin gürlüğünü ayarlamak gerekmektedir. Özellikle uzun re diyez notasını biraz daha baskın çalmak sesin orkestra karşısında duyulmasını ve mi notasına hafifleterek çözülmesini sağlamak, hemen sonrasında gelen forte nüansla karşıtlığın daha iyi ortaya çıkmasına yardımcı olabilmektedir (Şekil 3.14).



Şekil 3.14. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, 65-82. ölçüler (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

C. P. E. Bach'ın eserlerinde sıklıkla kullandığı ve "anschlag" olarak adlandırdığı süslemeler, ikinci bölümün 95. ölçüsünden itibaren görülmektedir. Bu süslemelerin nasıl icra edileceğini çalışmasında örneklerle kaleme almıştır (Şekil 3.15, 3.16).



Şekil 3.15. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 (anschlag örneği) (Bach, 1949, s. 132)



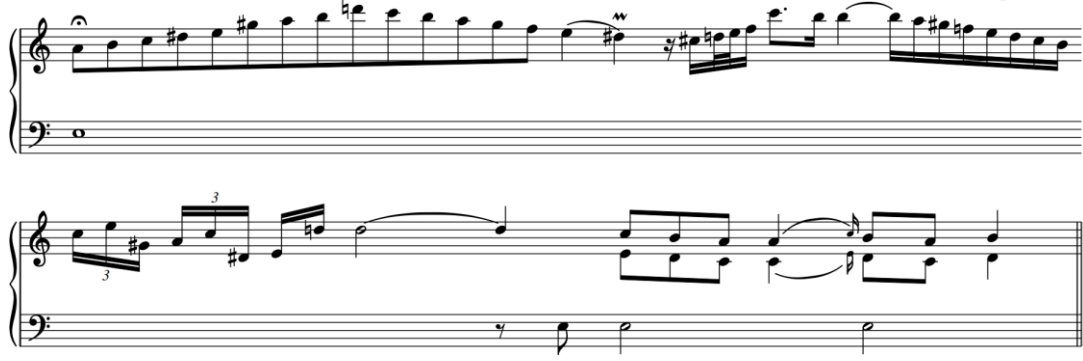
Şekil 3.16. C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753 (anschlag icra örneği) (Bach, 1949, s. 133)

Şekillerde görüldüğü üzere bu süslemelerin bağlandığı notalardan daha hafif çalınması gereklidir. Bu ifadeyi verebilmek için süslemelerden sonra gelen notayı yayın basıncı ve hızıyla belirterek icra etmek önerilebilir. Baskın notanın sonrasında bağ içinde gelen notayı yayı frenlemek suretiye hafifletmek gerekmektedir. Hareketi yayı çekerek yapmak, baskın notanın topuğa yakın güçlü kısmına ve yine hafifletilecek notanın yayın ucuna doğru gelmesi nedeniyle daha doğal bir uygulama olmaktadır. Pasajın devamında gelen süslemeler de aynı şekilde yapılabilir.

Bölümü sonlarına doğru kadans kısmı 101. ölçüde gelmektedir. Bach, bu eserin klavye versiyonu için bir kadans hazırlamıştır (Şekil 3.17).

Cadenza, Concerto in A Major, Wq 172/ii

Wq 120/31



Şekil 3.17. C. P. E. Bach, 2. Bölüm, kadans örneği (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Viyolonsel ve flüt versiyonları için besteci tarafından yazılmış bir kadans olmamakla birlikte bu kadans, icracıya tarzı ve uzunluğu hakkında örnek teşkil edebilir.

3.2.4. Allegro Assai

Eserin son bölümü “Allegro Assai” başlıklı iki dörtlük tartımdadır. Viyolonsel konçertolarında Bach, La Minör Konçertosu’nun ilk ve son bölümlerinde ve Si Bemol Majör Konçertosu’nun son bölümünde aynı tempo başlığını kullanmıştır. Bu başlık La Majör 3. Konçerto’nun “Allegro” başlıklı ilk bölümüne göre daha hızlı bir tempoda icra edilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Bölümün başından itibaren görülen seri üçlemelerin *leggiero* ve akıcı bir yapıda olması, viyolonsel solonun onaltılıklarla ve senkoplarla bu yapıya oluşturduğu ritmik karşıtlık, hızlı tempo karakterini desteklemektedir.

Hızlı eserlerde müzik icra etmenin önemli unsurlarının başında artikülasyon gelmektedir. İcra esnasında yay ve sol el koordineli bir şekilde artikülasyonu sağlamalıdır. İcracılar hızlı eserleri hazırlarken öncelikle nota ve ritimleri öğrenmeyi ve entonasyonu sağlamlaştırmak için yavaş bir tempoda çalışmayı tercih etmektedir. Yay yönetimi bu noktada ayırt edici faktörlerin başında gelmektedir. Özellikle yayın ayrı olduğu pasajlarda yavaş tempolar daha geniş yay kullanımına olanak sağlarken, tempo hızlandıkça daha kısa yay vuruşları yapılmaktadır. Ayrıca özellikle tekrarlı *spiccato* ve benzeri zıplatma teknikleri genellikle ancak belirli bir hıza ulaştıktan sonra düzgün bir şekilde yapılabilir. Bu nedenle çalışma sırasında yay yönetimini iyi planlamak, icra sırasında oluşabilecek hataları engellemek için ve müzikal ifadeyi doğru verebilmek

açısından önem arz etmektedir. Çalışmayı yaparken hızlı tempoda kullanılması gereken uzunlukta ya da kısalıkta yay hareketlerini denemek ve sonrasında yavaş tempoda aynı disiplin içerisinde yayı normal temposunda icra edilecek bölgeden köprü yönünde daha aşağı bir bölgede çalışmak tavsiye edilebilir. Bu çalışma sırasında düzgün bir ses elde edebilmek için yaya biraz daha fazla basınç vermek gerekmektedir. Çalışma, hızlı icrada kolun it ve çek hareketlerindeki pozisyonunu bulmasına fayda sağlamasının yanında, sağ elin daha stabil olmasına yardımcı olmaktadır.

Üçüncü bölümün ilk solosunda 54. ve 56. ölçülerin ilk vuruşları *staccatissimo* artikülasyonu ile işaretlenmiştir. Çok kısa ve yayı kaldırarak icra edilen bu artikülasyonun devamında bağlı üç sekizlik gelmektedir. Viyolonsel tekniğinde, yay ve sol el prensip olarak çalınacak nota ya da notaların uygun şekilde icra edebileceği pozisyonda olmalıdır. Bu nedenle yay yönetimini sağlamak için ilk notayı çok kısa olarak çalmak ve yayı sonraki bağlı notaları uygun bir şekilde icra edilebilecek bölgeye hızlıca getirmek gerekmektedir. *Staccatissimo* sonrası yayın havada kalması ve sonrasındaki bağlı notaların başka tellerde olmasından dolayı dikkatle çalışılmalıdır. Tel değişiminden sonra bağlı grup icra edilmeden önce, kolun açısı mutlaka çalacağı telin pozisyonunda gelmeli, yay tel üzerinde olmalı ve sağ elde yayın tele karşı basıncı hissedilmelidir. Pasajı çalışırken daha yavaş bir tempoda bu iki hareketi birbirinden ayrı uygulamak ve sonrasında hızlandırarak birleştirmek önerilebilir (Şekil 3.18).

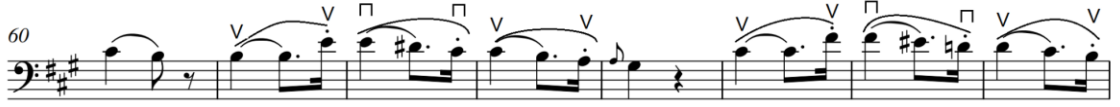


Şekil 3.18. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 53-57. ölçüler (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Eserin bu bölümünde solo viyolonselde ilk defa üçleme sekizlik yapı 58. ölçüde görülmektedir. Günümüzün modern çalgıları bu tip pasajların *detache* olarak icra edilebilmesine olanak sağlamaktadır. Buna karşın eserin yazıldığı dönemdeki çalgılar yapıları gereği daha belirgin bir artikülasyona ihtiyaç duymaktadır. Bu üçlemelerin artikülasyon açısından nasıl icra edileceğinin anlaşılabilmesi için bölümün başındaki *ripieno* kısım icracıya fikir verebilir. *Ripieno* partisindeki tekrarlı üçlemelerin *detache* çalınması, özellikle kalın perdelerde seslerin birbirine karışarak netliğin kaybedilmesi ve

müzikal yapının hantal bir hale gelmesine neden olabilmektedir. Bölümün *leggiero* karakteri bu hızlı üçleme yapılarının icrasında *spiccato* yay kullanımını teşvik etmektedir.

Yaylı çalgılarda teknik ve müzikal pasajları iyi yansıtabilmek için yay seçimi önem arz etmektedir. Bach'ın döneminde genellikle bestecilerin, eserlerine müzikal ve artikülasyonla ilgili ibareler koydukları görülmektedir. Parmak numaraları ile yaydaki çekme ve itme ibareleri daha sonraları çellist bestecilerin çalışma amacıyla yazdıkları etütlerinde kullandıkları görülmektedir. Bu nedenle eserlerde bu seçimleri icracılar yapmalıdır. Bölümün 61. ölçüsünden itibaren dörtlük notaya bağlanmış noktalı sekizlik ve ayrılmış bir onaltılık ritim serisi başlamaktadır. Uzun notaların ardında gelen kısa notayı hızlı tempo içerisinde aynı yay içerisinde ayırarak kullanılabilir (Şekil 3.19).



Şekil 3.19. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 60-67. Ölçüler (Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Bu örnekte pasajın yapısı nedeniyle iterek başlamak cümleme ifadesini daha doğal bir biçimde çıkartmak için tercih edilebilir (Şekil 3.19). Leopold Mozart da çalışmasında bu ritim kalıbı için yay önerisinde bulunmaktadır. Mozart bu kullanımın daha iyi olduğunu belirtmiştir (Şekil 3.20).



Şekil 3.20. L. Mozart, *Versuch einer gründlichen violinschule*, 1756 (Yay kullanım örneği) (Mozart, 1948, s. 125)

L. Mozart ayrıca dörtlükten sonra bağlı gelen noktalı sekizliğin yumuşatılması ve yayı hafifçe kaldırdıktan sonra onaltılık notanın tam zamanında çalınması gerektiğini belirtmiştir. Aynı ritim kalıbı bölümün 232. ölçüsünde tekrar gelmektedir. Bu gelişinde cümlemek için pasaja çekerek başlamak daha doğal bir ifade sağlayabilmektedir (Mozart, 1948).

Bölümde baskın ritim olan üçleme yapıya karşıtlık oluşturan onaltılıkları ritmik olarak kesin bir şekilde belirtmek gerekmektedir. Modern çalgı ve yayla beraber alınan temponun hızına bağlı olarak iyi artiküle edebilmek için telden ayrılmadan *sautille* tekniği uygulanabilir. Aynı nedenle barok çalgı ile icrada telin yumuşak ve direncinin daha az olması nedeniyle *spiccato* tekniği de tercih edilebilir. Burada önemli olan husus onaltılık ritim kalıbının yayla yapılacak ifade ile üçleme gelen kalıba karşı belirtilmesidir.

86. ölçüden itibaren solo viyolonselde başlayan senkop serisi, orkestranın bas partisinde *tasto solo* ibaresiyle belirtilen *ostinato* dörtlük si notasına karşı yapılmaktadır. 88. ölçüde viyolalar, viyolonsel solonun senkoplarına paralel olarak katılmaktadırlar. Viyola grubunun girişine kadar olan bu iki ölçülük kısım, icracının yorum olarak tercihen tempoyu biraz esnetebilmesine olanak sağlamaktadır (Şekil 3.21).

Şekil 3.21. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 85-90. Ölçüler (Ed. H.M. Kneih, Zurich: E. Eulenburg & Co GmbH, 1967. EE 6360)

Senkopların ardından bölümün ilk kadansı 93. ölçüde gelmektedir (Şekil 3.22). Bu kadansın dikkat çekici yanı, durgulu bir dörtlük apojatürün yine üzerinde durgu olan ikilik re diyeze çözülmesidir. Bu nedenle burada yapılacak süsleme ya da doğaçlamamın apojatürün üzerinde yapılması uygun gözükmemektedir. İcracılar genellikle apojatür üzerinde süsleme yaparak bu kadansı değerlendirmektedir.

91
Fl. solo
Vc. solo
Kl. solo
Va.
Bassi

p *f*
f
pp *pp* *p*
6 6 4 #
5

Şekil 3.22. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 91-93. ölçüler (Ed. H.M. Kneih, Zurich: E. Eulenburg & Co GmbH, 1967. EE 6360)

Eserin orijinal edisyonunda, kadans sonrasındaki kısımda devam eden üçleme serinin üzerinde bir artikülasyon bağı bulunmamaktadır. Bach'ın solo flüt için yazmış olduğu versiyonun aynı kısmında ise belli notalar üzerine bağlar konulmuştur (Şekil 3.23).

Bölümü üçleme serisinden oluşan ve içerdiği modülasyonlarla do diyez minör tonuna taşıyan pasaj 156. ölçüden itibaren başlamaktadır. Üçlemelerin bazılarının sıralı ayrılmış akorlar niteliğinde olduğu, diğerlerinin ise modülasyon yapma işlevine sahip arpej ve gam gruplarından oluştuğu görülmektedir. Üzerinde herhangi bir artikülasyon bağının bulunmadığı bu seriyi tamamen ayrı yay vuruşlarıyla icra etmek mümkün olmaktadır. Buna karşın özellikle akor karakterinde dizilmiş olan üçlemeli yapılarda sürekli tel geçişi yapılması güçlüğünden dolayı, seslerin net olabilmesi için yetkin bir yay tekniği gerekmektedir. Tekniği uygularken staccato prensiplerinde yay dirsekten yönlendirilmeli ve sağ kolun kasılmadan esnek hareket etmesi sağlanmalıdır. Eserin günümüzdeki icra kayıtlarında yorumcuların, pasajın akıcı olabilmesi ya da pasajdaki armonik unsurların belirtilmesini sağlamak için farklı bağlar kullandıkları görülmektedir. Farklı tercihlerin nedenlerden bir diğeri, viyolonsel için daha gür duyulmasını sağlamak olabilir. Zarif bir karakteri olan bu bölümde, staccato tekniği ile sürekli tel geçişi yaparak gür bir ses elde etmeye çalışmak ortaya çıkan tınıyı sertleştirebilmektedir. Farklı üçleme gruplarının çeşitli artikülasyon bağlarıyla yapılması, akor, arpej ve gam çeşitliliğinin ortaya çıkmasına yardımcı olabilmektedir.

İcra kayıtlarında ve farklı edisyonlarda tercih edilen bazı yay kalıpları örnekleri (Şekil 3.25).

--

1. Yay örneği, sürekli tel değişimi nedeniyle yetkinlik istemektedir. Kısa yay vuruşları nedeniyle cümlelemek daha zordur.
2. Örnek, özellikle hızlı bir tempo tercih edilirse orjinaline yakın bir sonuç vermektedir. Tel değişimlerinin çekerek gelmesinden dolayı, uygulamasının daha kolay olmasının yanında daha gür bir ses elde etmek mümkün olmaktadır. Cümleleme yapmaya uygun bir karakterdedir.
3. Örnekte gür bir ses elde etmek ve cümlelemek daha doğal yapılabilmektedir. Bu yay kalıbının dezavantajı, bölümün *leggiero* karakterine uymamasıdır. Bu nedenle, tercih edildiğinde devamında gelen arpej ve gamları farklı yaylarla icra etmek önerilebilir.
4. Örnek Gaspar Cassado'nun düzenlemesinde yer almaktadır. Bas ve tiz seslerinin tutulabilmesine olanak sağlamakla birlikte, tel değişimlerinin iterek gelmesi nedeniyle uygulaması özellikle hızlı tempolarda zordur.

Sol el tekniği için pasajın genel yapısı itibariyle entonasyona dikkat edilmelidir. Akor karakterinde olan üçlemelerin çift seslerle çalışılması önerilebilir. Sol el üç tele de basılı halde olmalıdır. Arpej ve gam şeklinde gelen üçlemeleri sol el artikülasyonun için üç bağlı bir yayla farklı ritim kalıplarından alıştırmalar oluşturulabilir. Bu alıştırmalar daha yavaş bir tempoda ve sol el iyi artiküle edilerek yapılmalıdır.

Bölümün 201. ölçüsünden itibaren gelen bir diğer üçlemeli pasajda artikülasyon bağları kullanılmak istenirse, eserin flüt versiyonundan referans alınabilir (Şekil 3.26).

Şekil 3.26. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 201-210. Ölçüler (Ed. H.M. Kneih, Zurich: E. Eulenburg & Co GmbH, 1967. EE 6360)

Bölümün ikinci kadansı 123. ölçüde durgulu mi notasının üzerinde bir trille gösterilmiştir. Bu noktada dominant sesinden tekrar tonik ton olan la majöre geçiş yapılacak şekilde bir kadans yapılabilir. İcracılar bu serbest kısmı genellikle kendileri doğaçlarlar ya da hazırlarlar (Şekil 3.27).



Şekil 3.27. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 221-223. ölçüler
(Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Eserin son bölümünde 299. ölçüden itibaren orkestranın bas partisinde on bir ölçü boyunca uzun bir pedal sesi niteliğinde ve üzerinde tasto solo ibaresi bulunan mi notası yer almaktadır. Ritmik yapıyı solo viyolonselün üçlemeleri belirlemektedir. Burada icracı bir yorum unsuru olarak, ritmik yapıyı bozmadan küçük tempo değişiklikleri yapabilir.

3.3. Konçertonun Edisyonları

Bu başlık eserin edisyonlarına genel bir bakış niteliğindedir. Günümüzde gerek icracıların gerekse akademisyenlerin ilgisi ve yapmış oldukları çalışmalar sonucunda, bestecilerin yazmış olduğu eserlerin herhangi bir düzeltme ve ekleme yapılmamış öz halini yansıtan *urtext* edisyonlarının önem kazanmış olduğu, nota basım evlerinin basmış olduğu edisyonlarda görülmektedir. Yapılan icra kayıtları bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Öte yandan özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda basılmış olan edisyonlar günümüzde daha az tercih edilmekle birlikte, yapıldıkları yıllardaki teknik ve müzikal anlayışı kavramak açısından bir belge niteliği taşımaktadırlar. Bu nedenle eserleri icra etmeden önce farklı edisyonların bilinmesi, teknik ve yorum açısından yol gösterici olabilmektedir. Bu bağlamda ilk olarak bölümde konçertonun, özellikle tercih edilen *urtext* edisyonlarının kısa tarihine ve eserin kopyaları arasındaki farklara değinilecektir. İkinci bölümde 20. yüzyılın ilk yarısının ruhuna göre yeniden ele alınarak ve popüler bir anlayışla modern viyolonsel için düzenlenmiş versiyonları tanıtılacaktır.

3.3.1. Orijinal edisyonlar

Carl Philipp Emanuel Bach'ın *La Majör 3. Viyolonsel Konçertosu*'nun orijinal el yazması günümüzde kayıp olmakla birlikte, ölümünden sonra tüm viyolonsel konçertolarının partiyonlarını eşi Johanna Maria Bach (1724-1795) tarafından ünlü

koleksiyoner Johann Jakob Heinrich Westphal'e ulaştırdığı, J. M. Bach'ın 13 Haziran 1792 yılında yazmış olduğu mektubundan anlaşılmaktadır. Westphal, bir organist olmasının yanında özellikle aralarında C. P. E. Bach, G. P. Telemann ve J. W. Hertel'in bulunduğu bestecilerin eserlerini kapsayan geniş bir koleksiyona sahip olmuştur. La Majör 3. Viyolonsel Konçertosu'nun kopyalarının, Westphal tarafından Bach'ın eserlerinin kopyacılığını yaptığı bilinen Johann Heinrich Michel tarafından farklı zamanlarda kaleme aldığı düşünölmektedir. Referans olduğu düşünölen bu el yazması kopyalar arasında günümüze ulaşanlardan biri, İsveçli tüccar ve önemli bir sanat koleksiyoncusu olan Patrick Alströmer'in koleksiyonunda bulunmaktadır. Diğer kopyayı 19. yüzyılın ortalarında Brüksel Kraliyet Konservatuvarı yöneticisi F.J. Fetis'in kişisel olarak satın almış olduğu ve nihayetinde Belçika hükümeti tarafından kendisinden satın alınarak Belçika Kraliyet Kütüphanesi'ne bağışlandığı kaynaklarda yer almaktadır (<http-7>; <http-9>).

Günümüzde *urtext* olduğu kabul edilen basılı notalar Schott- Eulenburg ve C. P. E. Bach hakkında kapsamlı bir çalışma yürüten Human Packard Enstitüsü'nün edisyonlarıdır. Bu edisyonların Alströmer kopyasındaki bazı farklılıklardan dolayı Belçika kopyasını temel aldıkları düşünölmektedir. Günümüz icracılarının kayıtları bu düşünönceyi desteklemektedir (Şekil 3.28, 3.29).

Concerto

I

C. Ph. E. Bach
1714 - 1788

Allegro

Flauto solo

Violoncello solo

Klavier solo

Violini I

Violini II

Viola

Bassi

VI. I

VI. II

Va.

Bassi

Nr. 1259

EE 6360

© 1967 Ernst Eulenburg & Co GmbH

Şekil 3.28. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Eulenburg Edisyonu partisinin ilk sayfası (Ed. H.M. Kneih, Zurich: E. Eulenburg & Co GmbH, 1967. EE 6360)

A. dur.
Concerto.

a.
Violoncello concertato,
Violino. Primo,
Violino. Secondo,
Viola.

Basso ripieno,



da.
C. P. E. Bach

N. 146.

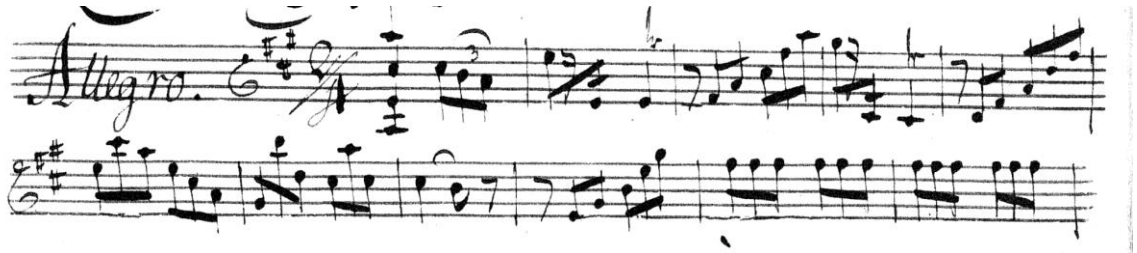
Şekil 3.29. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Alströmer Edisyonu partisyonunun ilk sayfası (Manuscript Copy, Public Domain, Stockholm: P. Alströmer Collection, No. 146:18)

İki kaynak arasındaki farklar özetle, ikinci bölüm başlığı Eulenburg edisyonunda “Largo - Con Sordini, Mesto” olarak yer almaktadır. Alströmer el yazmasında aynı ibare “Largo Maestro” olarak geçmekte olup, “Con Sordini” ibaresi sadece keman ve viyola grupları için konulmuştur (Şekil 3.30).



Şekil 3.30. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, keman partisi, *Largo con Sordini* (Manuscript Copy, Public Domain, Stockholm: P. Alströmer Collection, No. 146:18)

Alströmer el yazmasında üçüncü bölüm başlığı olan “Allegro Assai”, ripieno bas ve solo viyolonsel için beraber yazılmış olduğu kısımda görülmektedir. Diğer partilerde yalnızca “Allegro” ibaresi yer almaktadır (Şekil 3.31).



Şekil 3.31. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, keman partisi, *Allegro* (Manuscript Copy, Public Domain, Stockholm: P. Alströmer Collection, No. 146:18)

Solo viyolonselde görülen en dikkat çekici fark, üçüncü bölümde 175 ve 196. ölçüler arasındaki üçleme akor dizilimlerinin başka bir biçimde yazılmış olmasıdır.



Şekil 3.32. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 275-294. ölçüler
(Manuscript Copy, Public Domain, Stockholm: P. Alströmer Collection, No. 146:18)



Şekil 3.33. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, 275-294. ölçüler
(Ed. R. Nosow, California: The Packard Humanities Institute, 2008)

Aströmer edisyonunda akor dizilimleri (Şekil 3.32.) yukarı çıkışlı olarak görülmektedir. Belçika el yazmasına dayanan Human Packard Enstitüsü'nün edisyonundaki (Şekil 3.33) dizilim farklılığı görülmektedir.

Aralarındaki genel farklılık Alströmer el yazmasında bas şifrelerinin bulunmamasıdır (Şekil 3.34, 3.35).



Şekil 3.34. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Alströmer Edisyonu, bas partisi (Manuscript Copy, Public Domain, Stockholm: P. Alströmer Collection, No. 146:18)



Şekil 3.35. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Eulenburg Edisyonu, bas partisi (Ed. H.M. Kneihns, Zurich: E. Eulenburg & Co GmbH, 1967. EE 6360)

3.3.2. Düzenlenmiş versiyonlar

19.ve 20. yüzyıllarda dönemin bazı virtüöz çellistlerinin Barok ve Klasik dönem eserlerini buldukları dönemin şartlarına göre yeniden düzenledikleri bilinmektedir. Düzenlenen versiyonların viyolonsel tekniği açısından daha üst düzeyde oldukları görülmektedir.

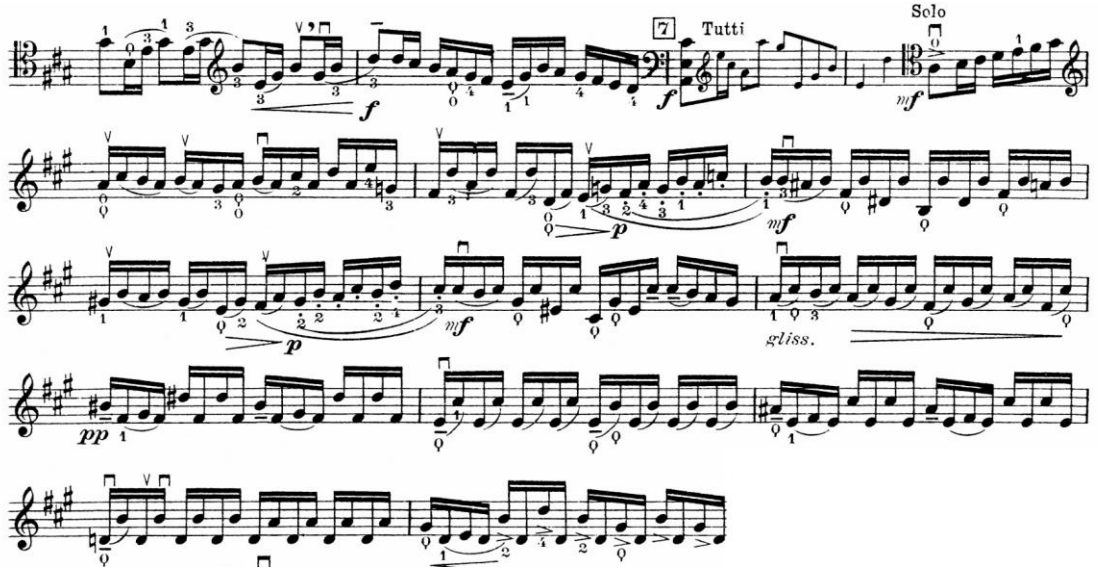
En bilinen örneklerin başında Friedrich Grützmaker'in düzenlediği, L. Boccherini Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu gösterilebilir. Düzenlenmiş hali orijinalinden oldukça farklı olmasına rağmen 20. yüzyılda çok sayıda önemli çellist bu versiyonla kayıtlar yapmıştır. C. P. E. Bach'ın viyolonsel konçertolarından La Minör Konçertosu F. Grützmaker ve Si Bemol Majör Konçertosu Julius Klengel tarafından düzenlenmiştir.

La majör 3. Konçertosu'nun bilinen iki düzenlemesi Fransız çellist Fernand Pollain ve Katalan çellist Gaspar Cassado tarafından yapılmıştır.

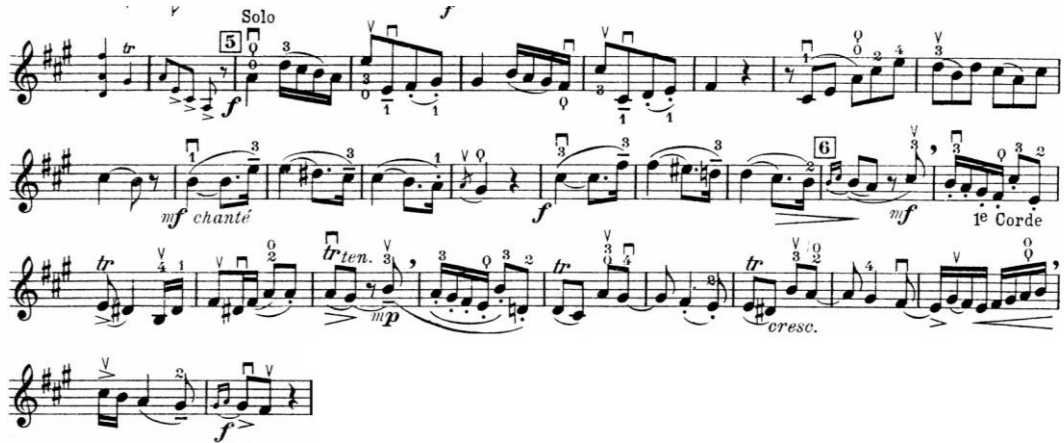
3.3.3. F. Pollain'ın düzenlemesi

Bach'ın La Majör Üçüncü Viyolonsel Konçertosu düzenlemelerinden yayınlanma tarihine göre bilinen ilk örneklerinden biri Fransız çellist Fernand Pollain'nın düzenlediği ve piyano eşliğini hazırlamış olduğu 1925 yılında Edition Nationale- Salabert tarafından basılan edisyondur. Bu edisyonu baz alarak yapılan en dikkat çekici kayıt 1963 yılında, 20. yüzyılın en önemli çellistlerinden biri kabul edilen Pierre Fournier tarafından yapılmıştır. Pollain edisyonunu ayrıca ülkemizde de konservatuvar müfredatlarında kullanılmıştır. Edisyonun geneli ve Pollain'nın eklemiş olduğu kadanslarla birlikte icrası için yetkin bir teknik düzey gerekmektedir. Bu nedenle eser, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda lisans 2. ve 3. sınıf müfredatında yer almaktadır.

Fernand Pollain çalışmasında, eserin ikinci bölümünü orijinal perdesinde bırakmakla beraber, birinci ve üçüncü bölümlerinin belli kısımlarını bir oktav üst perdeden icra edilecek biçimde değiştirmeyi tercih etmiştir (Şekil 3.36, 3.37). Bu tercihin olası nedenlerinden biri, yüksek perdelerde viyolonsel gürlük ve parlaklığını daha iyi yansıtmasıdır. 19. yüzyıldan itibaren büyüyen konser salonları ve buna paralel olarak gelişen orkestralar karşısında solo viyolonsel daha rahat duyulması istenmiş olabilir. Başka bir nedeni, üst perdelerde icranın teknik güçlükleri nedeniyle Pollain, düzenlemenin yapıldığı dönemdeki virtüözite gerektiren konçertoların ruhuna uygun olarak çellistik özelliklerini öne çıkarmak istemiş olabilir. Eserin ikinci bölümünü orijinal versiyonun genel yapısı itibarıyla viyolonsel orta ve üst perdelerini kullanmakta olduğundan, düzenlemede bir perde değişikliği yapılmamıştır.

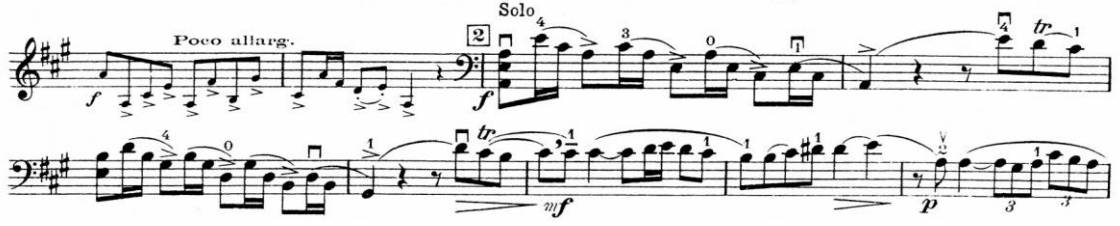


Şekil 3.36. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, üst perde kullanımı örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart,1924. E.M.S. 5391)



Şekil 3.37. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, üst perde kullanımı örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart,1924. E.M.S. 5391)

Eserin orijinal versiyonunda solo viyolonselde çift sesler ve akorlar bulunmamaktadır. Pollain, yapmış olduğu revizyonda eserin belli kısımlarına ve yazmış olduğu kadanslara çift ses ve akorlar eklemiştir (Şekil 3.38).



Şekil 3.38. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, akor ve çift ses örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart, 1924. E.M.S. 5391)

Düzenlemenin yapıldığı dönemdeki diğer edisyonlara paralel olarak bu versiyonda, ayrıntılı bir yazım dili sergilenmiştir. Edisyonda yaylar ve parmak numaraları ayrıntılı bir şekilde yazılmıştır. Pollain, eserin orijinalinde bulunmayan *crescendo-decrescendo*, *tenuto*, *accelerando*, *calmando* ve *chante* gibi ibareler ile icracıları ifade açısından yönlendirmektedir. Bu bağlamda özellikle romantik dönemden başlayarak tempo, nüans ve ifade ibarelerinin genel olarak yaygınlaşması sonucunda, viyolonsel için yapmış olduğu çok sayıda düzenleme ve revizyonla bilinen F. Grützmacher gibi çellist besteci ve pedagogların ayrıntılı yazım tarzının sonraki yıllarda gelen çellistlere çalışmalarında örnek teşkil etmiş olması olasıdır. Pollain'nın eklemiş olduğu yaylar, parmak numaraları ve müzikal ibareler, P. Fournier'in yapmış olduğu kayıttan referansla romantik eserlere özgü bir ifadeyle icrayı desteklemektedir. Barok dönem eserlerinin otantik icralarının ancak 1970'lerden itibaren kurulan Amsterdam Baroque, Academie of Ancient Music gibi eski müzik toplulukları ile önem kazandığı düşünülmektedir (Rubinoff, 2013).

Pollain edisyonunda bazı ritmik değişiklikler vardır. Birinci bölümün 49- 50. ölçülerinde ve 156-157. ölçülerinde orijinalinde eşit dört onaltılık olan ritim, bir sekizlik ve üçleme onaltılıklar olarak değiştirilmiştir (Şekil 3.39).



Şekil 3.39. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, 49-50. ölçüler, ritim değişikliği örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart, 1924. E.M.S. 5391)

Birinci bölümün üçüncü solo periyotunun sekiz ölçü süren ilk pasajında farklı olarak, orijinalinde orkestranın keman partisinde bulunan çıkıcı gamlar eklenmiştir (Şekil 3.40).



Şekil 3.40. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, keman partisinden eklemeler örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart, 1924. E.M.S. 5391)

En çarpıcı yapısal değişiklik birinci bölüme bir kadans eklenmiş olmasıdır (Şekil 3.41). 161. ölçüden sonra eklenmiş olan bir bağlantı ölçüsüyle gidilen kadansın karakteri, J.S. Bach'ın Mi Majör BWV 1006 sayılı Keman Partitası'nın prelüdünü andıran ve bariolage tekniği içeren bir yapıdadır. Pollain, kadansın bitiminde bölümün geri kalan kısmını bir koda gibi kullanmış ve bölümün son ritornello tuttisini iptal ederek solo viyolonsele eklemiş olduğu akorlarla bölümü tamamlamıştır. Bu noktada dikkat çeken ayrıntı, Pierre Fournier'in yapmış olduğu kayıta orkestra, düzenlemenin aksine eserin orijinalinde yer alan son ritornello tuttisini icra etmektedir. Bu durum Pollain'ın düzenlemeyi sadece piyano eşlikli olarak tasarlamış olabileceğini düşündürmektedir.

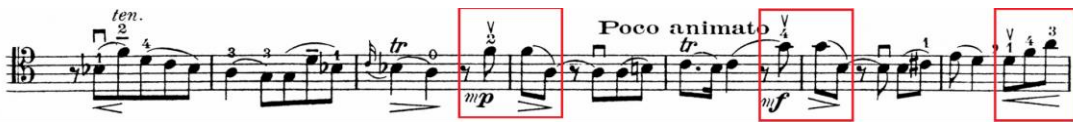


Şekil 3.41. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 1. Bölüm, Pollain Edisyonu, kadansı (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart,1924. E.M.S. 5391)

Edisyonun ikinci bölümünde Pollain'nın, genel olarak eserin orijinaline bağlı kalmakla beraber bazı değişiklikler yaptığı görülmektedir. Birinci solo periyotunun 5. ölçüsünün ilk vuruşuna solo viyolonsele, ad libitum ibaresiyle orijinal versiyonunda orkestranın keman partisinde yer alan ince si notasını eklemiştir (Şekil 3.42). Bölümün 66, 68 ve 70. ölçülerinde benzer bir biçimde solo viyolonsele keman partilerinden eklemeler yapılmıştır (Şekil 3.43).



Şekil 3.42. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Pollain Edisyonu, ad libitum örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart,1924. E.M.S. 5391)



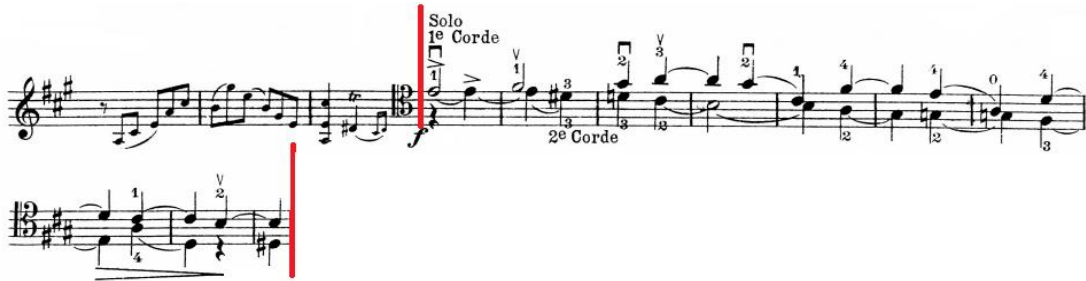
Şekil 3.43. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 2. Bölüm, Pollain Edisyonu, keman partisinden eklemeler örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart,1924. E.M.S. 5391)

İkinci bölüm için Pollain'ın yazmış olduğu on ölçümlük kadansta, viyolonsel sol ve do tellerindeki alt perdeleri kullanmayı tercih etmiştir. Viyolonsel ikinci bölümün genelindeki orta ve üst perdedeki yapısına karşıtlık ya da cevap niteliğinde olduğu düşünülebilir (Şekil 3.44).



Şekil 3.44. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, Pollain Edisyonu, kadanı (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart, 1924. E.M.S. 5391)

Edisyonun üçüncü bölümü, ilk bölümde yapılmış değişikliklere benzer bir anlayışla düzenlenmiştir. Belirli solo pasajlarının bir oktav üstten yazılmış olmasının yanı sıra, soloya orkestra partilerinden eklemeler yapıldığı görülmektedir. Özellikle ikinci solo periyotunun başında yer alan on ölçümlük pasajdaki çift sesli yapı, viyolonsel soloya viyola partisi eklemek suretiyle oluşturulmuştur (Şekil 3.45).



Şekil 3.45. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, viyola partisinden eklemeler örneği (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart, 1924. E.M.S. 5391)

Bölümde durgularla belirtilmiş kadans bölümlerinin ilkinde bir değişiklik ve ekleme yer almamaktadır. Buna karşın üçüncü tutti periyodunun sonuna on iki ölçümlük bir kadans yazmıştır (Şekil 3.46). Fakat notada *cadence* (kadan) ibaresiyle

belirtmemiştir. Bölümün sonunda yapısal bir değişikliğe giderek uzun bir kadans bölümü eklemiş ve yazıyla belirtmiştir.



Şekil 3.46. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, 8.sayfa (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart,1924. E.M.S. 5391)

Altmış ölçülük bir uzunlukta olan kadans kısmı için Pollain, üçüncü solo periyotunun son ölçüsüne çift sesli akorlar eklemek suretiyle dominant tonda bir kadans girişi yaratmıştır. Doğaçlamalı bir giriş kısmının ardından kadans, içinde üçüncü bölümün solo temasının özelliklerini barındıran Tempo fugato başlıklı füg kısmına bağlanmaktadır. Pollain, kadansın bu kısımda ilk bölümde olduğu gibi füg sanatının büyük ustası J.S. Bach'a atıfta bulunmuş olabilir. Barok tarzdaki fügü izleyen *bariolage* karakterli akorlar ve devamında gelen hızlı gam kalıpları, kadansı lento tempo başlıklı kısma taşımaktadır. Bu son kısımda viyolonsel forteden fortissimoya doğru crescendo yaparak kadansı görkemli bir şekilde la majör akoruyla tamamlamaktadır. Bölüm kadansın devamında orijinal versiyona kıyasla kısaltılmış dokuz ölçülük bir cümle ile bitmektedir. Pollain, eserin orijinal tuttisini kısaltarak, tuttinin son cümlesini bir koda gibi kullanmış ve solo viyolonsel keman partisinden eklemeler yapmıştır (Şekil 3.47).

The image shows a page of a musical score for a cello cadenza. It consists of ten systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings. Key markings include 'rit.', 'Lento (ad lib.)', 'p accel.', 'rall.', 'pp', 'mp', 'p chanté', 'p', 'cresc.', 'sempre f', 'long', 'ten. rit.', 'tr', 'rall.', 'Trio (Allo assai)', and 'fff'. Measure numbers 24, 25, and 26 are clearly marked. The piece ends with a final cadence marked 'fff'.

EDITION NATIONALE

E. M. S. 5391

Şekil 3.47. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, Pollain Edisyonu, Kadans (Ed. F. Pollain, Paris: Editions Maurice Senart, 1924. E.M.S. 5391)

3.3.4. G. Cassado'nun düzenlemesi

Eserin bir diğer edisyonu 20. yüzyılın en önemli çellistlerinden biri olarak kabul edilen Gaspar Cassado tarafından düzenlenmiş ve 1949 yılında International Music Company tarafından basılmıştır. Viyolonsel tekniği açısından üst düzey yetkinlik

gerektiren bu edisyon günümüzde genellikle tercih edilmemekle birlikte, yapmış olduğu özgün besteler ve düzenlemelerle viyolonsel repertuarına önemli katkıları olan Cassado'nun, Bach'ın konçertosuna bakış açısını görmek açısından değerli olduğu düşünülmektedir. Edisyonun en dikkat çeken özelliği Cassado'nun konçertoyu fa majör tonuna transpoze etmiş olmasıdır. Cassado, Pollain edisyonunda olduğu gibi solo viyolonseli yüksek perdede konumlandırmayı tercih etmiştir. Pollain, yapmış olduğu düzenlemede orijinal tonda ve aynı zamanda yüksek perdede kalabilmek için eserin belli kısımlarını bir oktav yukarıdan yazmayı tercih etmiştir. Buna karşın Cassado'nun, eseri bir altılı daha yüksek perdeye transpoze ederek orijinalindeki perde bütünlüğünü korumak istediği anlaşılmaktadır. Bundan dolayı özellikle birinci ve üçüncü bölümlerde viyolonsel solo oldukça yüksek perdede başparmak pozisyonunda icra edilmek durumundadır (Şekil 3.48).

CONCERTO No. 3

Edited by GASPARD CASSADO

CELLO

C.P.E. BACH
(1714-1788)

Allegro giusto

18 **f** *a tempo* **p** *tr* **p**

21 **f** **p** *tr* **p** *mf* **f** *p gentile*

25 **f** *cresc.*

30 **f** *mf espress.* **p gentile** *tr* **II**

35 **mf** **II**

Şekil 3.48. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 1. Bölüm, Cassado Edisyonu, 1-37. ölçüler (Ed. G. Cassado, New York: International Music Company, 1949)



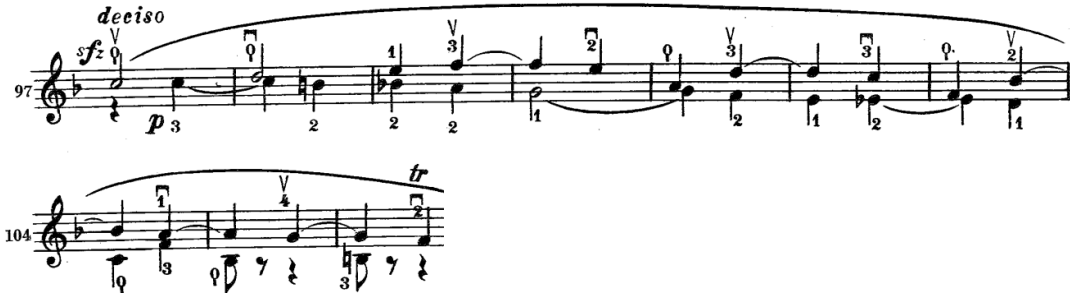
Şekil 3.51. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, Cassado Edisyonu, 1-4. ölçüler (Ed. G. Cassado, New York: International Music Company, 1949)

Genel yapısı orijinal versiyonuyla benzerlik taşımakla beraber, ayırt edici kısım bölümün sonunda görülmektedir. Cassado bölümün son tuttisini çıkararak, bölümü hazırlamış olduğu kadansla bitirmektedir (Şekil 3.52).



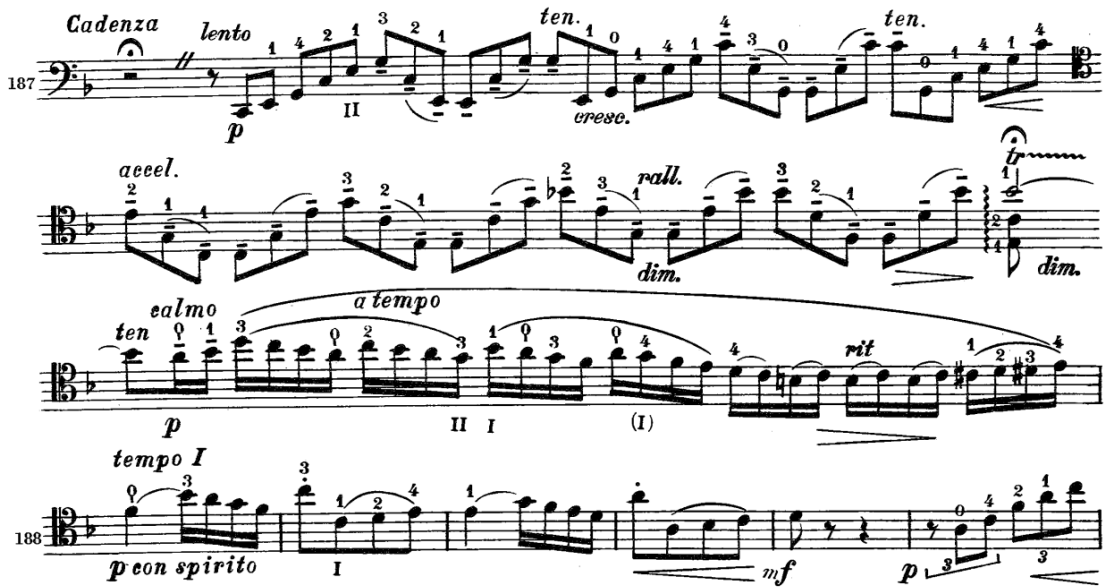
Şekil 3.52. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 2. Bölüm, Cassado Edisyonu, kadans (Ed. G. Cassado, New York: International Music Company, 1949)

Cassado yapmış olduğu revizyonun genelindeki yaklaşımını üçüncü bölümde de sürdürerek tutti bölümlerini kısaltmaktadır. Bölümün ikinci ve üçüncü solo periyotlarına eklenmiş çift sesli pasajlar dikkat çekici bir yapıdadır. İlk yapı, Pollain edisyonunda olduğu gibi solo viyolonsele viyola partisinin eklenmesi ile oluşturulmuştur (Şekil 3.53).



Şekil 3.53. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Cassado Edisyonu, 97-106. ölçüler (Ed. G. Cassado, New York: International Music Company, 1949)

Daha uzun bir yapıda olan ikinci kadans dominant tondan, ana tona doğru yapılan arpej ve gam serileri içeren doğaçlama karakteri taşımaktadır. Buna karşın Cassado'nun ayrıntılı bir biçimde tempo ibareleri eklemiş olduğu görülmektedir (Şekil 3.54).



Şekil 3.54. C. P. E. Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu, 3. Bölüm, Cassado Edisyonu, kadans (Ed. G. Cassado, New York: International Music Company, 1949)

İkinci yapı, solo viyolonsel partisinin değiştirildiği 163. ölçüden itibaren başlayan dokuz ölçü süren kısmın içinde yer almaktadır. Cassado, pedal sesi niteliğindeki uzun bir do sesinin eşlikte olduğu bu pasajda armonik yapının olmaması nedeniyle, arpej, akor ve çift sesli öğelerle pasajı çeşitlendirmek istemiş olabilir. Zira armonik unsurlar başlamadan

iki ölçü önce tekrar bölümünün orijinalindeki yapıya geri dönerek pasajı bağlamaktadır (Şekil 3.50).

Şekil 3.55. C. P. E. Bach, *La Majör Viyolonsel Konçertosu*, 3. Bölüm, *Cassado Edisyonu*, 263-271. ölçüler (Ed. G. Cassado, New York: International Music Company, 1949)

Çizgiler arasında kalan pasaj Cassado tarafından değiştirilmiştir.

SONUÇ

Yapılan inceleme sonucunda, 18. yüzyıl Avrupası'nın hareketli müzik ortamında Carl Philipp Emanuel Bach, yapmış olduğu yeniliklerle dönemin devrimci bestecileri arasında yer alarak klasik dönemi hazırlayan aktörlerden biri olmuştur. Buna paralel olarak aslen bir klavye ustası olmakla birlikte besteci, yaşadığı dönemde bir eşlik çalgısı olarak görülen viyolonsel için üç konçerto besteleyerek sahip olduğu yenilikçi vizyonu göstermiştir.

Yapısal olarak Bach, La Majör Viyolonsel Konçertosu'nda Barok döneme özgü bir ritornello formunu kullanmakla birlikte, solo viyolonsel in orkestrayla oluşturduğu armonik yapı ve parçalı diyalogla beraber Barok anlayıştan ayrılmaktadır. Buna ek olarak eserin, viyolonsel tekniği açısından da dönem standartlarına göre yetkinlik gerektirdiği görülmektedir. Bu standartları anlayabilmek için dönemin çalgı ve yay yapısına değinilmiş, nasıl bir teknik anlayışla icranın yapılabileceği, dönem viyolonseli ve günümüzde kullanılan modern viyolonsel in farkları ortaya konarak incelenmiştir. Bu bağlamda icraya katkı sağlayabilecek yay teknikleri, parmak numaraları, artikülasyon önerileri sunulmuş buna paralel olarak dönem kaynaklarından örnekler gösterilmiştir. Konçertonun orijinal edisyonları bu araştırmada incelenerek aralarındaki farklara değinilmiş, ayrıca 20. yüzyılın ilk yarısında yapılan düzenlemeleri ile karşılaştırarak değerlendirilmiş, bu sayede esere yapılan farklı yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Bu sayede incelemenin sonucunda eserin nasıl bir yaklaşımla icra edilmesi gerektiği, özellikle yay tekniği açısından icraya otantik ve modern yaklaşımın nasıl olması gerektiği açıklanmıştır.

Bach'ın viyolonsel konçertoları, özellikle bu dönemin müziğinin inceliklerini içselleştirmek ve viyolonsel repertuarı için önem arz eden Haydn'ın viyolonsel konçertolarına hazırlık için yol gösterici niteliktedir. Bu nedenle viyolonsel eğitimi için bu eserlerin fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Günümüzde 18. yüzyıl Avrupa müziğinin icrası üzerine farkındalığın ve buna paralel olarak çalışmalarının artması sonucunda, C. P. E. Bach'ın La Majör Viyolonsel Konçertosu özelinde bu araştırmanın dönem müziğiyle ilgilenen konservatuvar öğrencilerine ve profesyonel sanatçılara bir perspektif sunacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ar, G. (2011). *18. yüzyılda viyolonselın İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin tarihsel açıdan incelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayday, N. (2019). *Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) BMV 1029 numaralı viola da Gamba ve Klavsen sonatının dönemsel ve çalgısal ekseninde biçimsel ve teknik incelemesi*. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Bach Archiv Leipzig (2022). *Carl Philipp Emanuel Bach*. <https://www.bach-leipzig.de/en/bach-archive/carl-philipp-emanuel-bach>. (Erişim Tarihi: 06.03.2023)
- Bach, C. P. E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. (Çev. Mitchell, W.J.). New York: Norton.
- Basmacıoğlu, H.D. (2005). *17. ve 18. yüzyıl müziğinde geleneksel uygulamalar*. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bonta, S., Wijsman, S., Campbell, M., Kernfeld, B. and Barnett, A. (2023). *Violoncello*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044041> (Erişim Tarihi: 20.03.2023)
- Britannica (2020). *Baroque music*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Baroque-music> (Erişim Tarihi: 11.02.2023)
- Britannica (2023). *Carl Philipp Emanuel Bach*. *Britannica Ansiklopedisi*. <https://www.britannica.com/biography/Carl-Philipp-Emanuel-Bach> (Erişim Tarihi: 04.03.2023)
- Bucak, S. (1995), *Haydn'in piyano sonatları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Buch, L., Corneilson, P., Jason B. and Mark W. (2011). Carl Philipp Emanuel Bach: Complete works, *Fontes Artis Musicae*, 58(2), 127-136.
- Bukofzer, M.F. (1947). *Music in the Baroque Era - From Monteverdi to Bach*. <https://archive.org/details/musicinbaroqueer0000buko/page/n5/mode/2up> (Erişim Tarihi: 08.02.2023)
- Cerit, V.K. (2020). *Joseph Haydn'in erken ve son dönem piyano sonatlarının irdelenmesi ve karşılaştırılması*. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ciobanu, L. (2022). 8. The tourte bow and its effects on instrumental technique. *Review of Artistic Education*, 23(1) 61-66.
- Clark, D. (1998). *The rough guide to classical music*. London: Rough Guides.

- Cyr, M. and Walden, V. (2023). *Duport family*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008356> (Erişim Tarihi: 20.03.2023)
- Çapacı, K. (2021). *Klasik dönem müziği*. https://www.academia.edu/50574243/Klasik_D%C3%B6nem_M%C3%BCzi%C4%9Fi (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- Demirbacak, N. K. (2019). *Viyolonsel eğitiminin başlangıç aşamasında tekerlemelerin ve Türk çocuk şarkılarının kullanımına yönelik eğitimci görüşleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Doğangün, D. (2020). Besteci-Viyolonselciler: 18. ve 19. yüzyıllarda İtalya-Fransa-Almanya örneği, *Vakanivüs Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, (5) 2, 2636-7777
- Duport, J. L. (tarihsiz). *Essay on Fingering the Violoncello, and on the Conduct of the Bow*. <https://archive.org/details/b18672802/b18672802/mode/2up>. (Erişim Tarihi: 08.03.2023).
- Early Music (2023). Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788). <http://www.early-music.com/what-is-early-music/carl-philipp-emanuel-bach-1714-1788/> (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- Ekber, K. (2014). *Romberg'den Klengel'e 19.yüzyıl Alman Viyolonsel okulunda besteci viyolonselciler ve 20.yüzyıl viyolonselcilerine etkileri*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Erol, L. (2012). *Tarih içerisinde müzik sanatı 2. Bölüm*, Müzik sanatı üzerine Ders Notları. <https://users.metu.edu.tr/ilerol/dosyalar/kitap2.pdf>, (Erişim Tarihi: 06.04.2023).
- Gordon, S. (1996). *A history of keyboard literature: Music for the piano and its forerunners*. New York: Schirmer, Cengage Learning Publishing.
- Hamilton, G. R. (1985). *The origins of solo cello literature and performance*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. A.B.D.: University of Kansas.
- İlgar, M. K., (2021). *Mehmet Korhan İlgar'ın viyolonsel konçertosu adlı sanat çalışmasının bestecilik tekniği açısından incelenmesi*. Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Keefe, S. (Ed.). (2005). *The Cambridge Companion to the Concerto* (Cambridge Companions to Music). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kernfeld, B. and Sadie, J. Stuck (2023). *Jean-Baptiste*. Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027010> (Erişim Tarihi: 20.03.2023)

- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman keman ekolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lakanen, E. (2020). *Carl Philipp Emanuel Bach Sonata for Flute and Basso Continuo (Wq 128): A Transcription for Cello*. Muncie: Ball State University.
- Micheletti, A. L. G. and Da Silva, W. T. (2014). Cello Development from Gabrielli to Vivaldi. *Revista Música Hodie*, 14(2), 21-30.
- Mozart, L. (1948). *A treatise on the fundamentals principles of violin playing* (First edition) (Çev. Knocker, E.). London: Oxford Press.
- Newman, W. S. (1965). Emanuel Bach's Autobiography. *The Musical Quarterly*, 51(2), 363-372.
- Orujov, I. and Orujova, T. (2020). A review of the german composers friedrich ii and 116th sonata. *Atlas Journal*, 27(6), 276-278.
- Palisca, C.V. (2001). *Baroque*. Grove Music Online.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002097> (Erişim Tarihi: 06.03.2023)
- Palmer, K. (2001). *Ornamentation according to C. P. E. Bach and J.J. Quantz*.
<https://books.google.com.tr/books?id=EFtX1ruc19MC&lpg=PP1&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (Erişim Tarihi: 12.02.2023)
- Pauly, R. G. (2000). *Music in the classic period*. New York: Prentice Hall.
- Pirgon, Y. (2017). Rasyonalizmden sezgiselliğe geçiş; Sturm und Drang akımı ve Carl Philipp Emanuel Bach'ın klavyeli çalgılar sonatlarına genel bir bakış. *EKEV Akademi Dergisi*, 0 (71), 347-366.
- Powers, D. B. (2002). *Carl Philipp Emanuel Bach: A Guide to Research*. New York: Psychology Press.
- Rubinoff, K. R. (2013). Orchestrating the early music revival: The Dutch baroque orchestras and the mediation of commodification and counterculture. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 63(1/2), 169-188.
- Say, A. (1995). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1995). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schulenberg, D. (2014). *The Music of Carl Philipp Emanuel Bach* (NED-New edition). Marthlesham: Boydell & Brewer.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni: "Müziğin görkemli yolculuğu"*. İstanbul: Doruk Yayınları.

- Speck, C. and Sadie, S. (2023). *Boccherini, (Ridolfo) Luigi*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003337> (Erişim Tarihi: 20.03.2023).
- Tan, Z. (2018). Barok dönem müziği ve barok dönemde Obua. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 45-54.
- Tuğrul, E.G. (2017). W.A. Mozart'ın müziğini şekillendiren etkiler: Çağdaş besteciler, müzik stil ve akımları, toplumsal koşullar, *İdil Dergisi*, 6(35), 2097-2118.
- Turan, P. (2020). Fransız Viyolonsel Ekolünün Viyolonsel tarihindeki yeri, önemi ve gelişimi, *The Journal of Academic Social Science*, 8(102), 66-85.
- Vanscheeuwijck, M. (1996) The Baroque Cello and its performance. *Performance Practice Review*, 9(1), 12-15.
- Wagner, G. (2016). *Die Sinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs: Werdenge gattung und originalgenie*. Berlin: J.B. Metzler.
- Wasielewski, W.J. (1894). *The Violoncello and its history*. London: Novello.
- Wolff, C., and Leisinger, U. (2023). *Bach, Carl Philipp Emanuel*. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185>, (Erişim Tarihi: 05.04.2023).
- Yarman, O.U. (1999). *Geç Barok döneminden Klasik döneme geçişte Rokoko*. <https://www.ozanyarman.com/files/Barok-Rokoko.pdf> (Erişim Tarihi: 06.03.2023)
- Yearsley, D. (2005). The concerto in northern Europe. In S. Keefe (Ed.), *The Cambridge Companion to the Concerto* (, pp. 53-69). Cambridge: Cambridge University Press.
- http-1: <https://www.deutschland.de/tr/topic/kultur/iletisim-medya/carl-philipp-emanuel-bach-aniliyor> (Erişim Tarihi: 08.03.2023).
- http-2: https://cpebach.org/prefaces/general_prelude.html (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- http-3: <https://cpebach.org/prefaces/symphonies-preface.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- http-4: <https://cpebach.org/prefaces/chambermusic-preface.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- http-5: <https://cpebach.org/prefaces/songs-preface.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- http-6: <https://cpebach.org/prefaces/concertos-preface.html> (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- http-7: <https://cpebach.org/toc/toc-III-6.html>, (Erişim Tarihi: 06.03.2023).
- http-8: <https://donrickert.typepad.com/.a/6a00d8341c22ff53ef01b8d2e5b131970c-popup>
- http-9: <https://www.conservatoire.be/en/library/collections-en/fonds-johann-jacob-heinrich-westphal-collection/>, (Erişim Tarihi: 06.03.2023).

http-10: <https://tr.wikipedia.org/>, (Erişim Tarihi: 06.03.2023)