

**J.S. BACH'IN BWV 1006 SAYILI
3. KEMAN PARTİTASININ
FLÛT UYARLAMASINA
DAİR FARKLI BİR YAKLAŞIM
Yüksek Lisans Tezi**

Dirk Boris KESTEL

Eskişehir 2022

**J.S. BACH'IN BWV 1006 SAYILI 3. KEMAN PARTİTASININ FLÜT
UYARLAMASINA DAİR FARKLI BİR YAKLAŞIM**

Dirk Boris KESTEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Burak BASMACIOĞLU**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Haziran 2022**

ÖZET

J.S. BACH'IN BWV 1006 SAYILI 3. KEMAN PARTİTASININ FLÜT UYARLAMASINA DAİR FARKLI BİR YAKLAŞIM

Dirk Boris KESTEL

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Doç. Burak BASMACIOĞLU

Bu çalışma, Johann Sebastian Bach tarafından bestelenen “Sei Solo per Violino senza Basso accompagnato”nun (Sei Solo) tarihçesi ve anlamını flütçülerin bakış açısı ile incelemektedir. Tarih boyunca müzik dünyasında gördüğü genel kabul çerçevesinde eser üzerinde örnek teşkil eden bazı düzenlemeler ve bu düzenlemelerde kullanılan yöntem ve yaklaşımlar ele alınarak Sei Solo değerlendirilmiştir. Bu çalışmada amaç, uyarlama sürecinin en önemli kriteri olan eserin günümüz orkestralarında yer alan modern flüt ve barok flüt için aslına en yakın şekilde aktarılmasıdır. Bu süreçte hangi yöntemlerin kullanılması gerektiği özellikle dikkat edilmesi gereken önemli bir etkidir. Çalışmanın amacı, tezde önerilen metot doğrultusunda, Partita No. 3 BWV 1006 örneği kullanılarak, mevcut transkripsiyonlara kıyasla hangi noktalarda Barok ve Bach ile ilgili özgünlük açısından daha iyi bir sonucun elde edilebileceğini açıklamak ve böylece flüt repertuarına katkıda bulunacak, önemli bir solo çalışmayı sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Johann Sebastian Bach, BWV 1006, Solo keman, Solo flüt, Transkripsiyon.

ABSTRACT

A DIFFERENT APPROACH TO ADAPT J.S. BACH'S 3RD VIOLIN PARTITA BWV 1006 FOR FLUTE

Dirk Boris KESTEL

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Assoc. Prof. Burak BASMACIOĞLU

This study examines the history and meaning of the “Sei Solo per Violino senza Basso accompagnato” composed by Johann Sebastian Bach in general and from the point of view of flautists. The work is discussed based on some exemplary arrangements on the work and the methods and approaches used in these arrangements, within the framework of the general acceptance it has seen in the world of music throughout history. The most important criterion of the adaptation process is to transfer the work as close as possible to the original manuscript, for modern orchestral flute as well as baroque flute. Particular attention is given to which methods should be used in this process. The aim of the study is, using the example of Partita No. 3 BWV 1006, to clarify in which points, compared to the existing transcriptions, a better result, in terms of Baroque and Bach-related authenticity, can be achieved by using the proposed method in this thesis and thus contribute an additional, important solo work to the flute repertoire.

Keywords: Johann Sebastian Bach, BWV 1006, Solo violin, Solo flute, Transcription.

TEŞEKKÜR

İmkânsız gibi görüneni denemeye ve Bach'ın keman partitalarından birini flüt için kullanılabilir hale getirmeye yönelik "çılğın" bir fikirden doğan ve bir yol olması gerektiğine dair içsel bir kesinlik tarafından yönlendirilen bu çalışma, sonunda sabırlı bir kişinin, danışmanım Doç. Burak Basmacıoğlu'nun teşvikiyle mümkün oldu. Çalışma ile ilgili tereddütlerim olduğunda bile harika bir sonuca inandı, sabrı ve desteğiyle doğru olduğunu kanıtladı.

Çalışmamı jüriye sunmadan önce gözden geçiren ve gerekli düzeltmeleri yapmamı sağlayan Dr. Duygu Taşdelen'e, eğitim hayatım boyunca yanımda olan ve her türlü desteğini esirgemeyen tüm hocalarıma, özellikle de danışmanım Doç. Burak Basmacıoğlu'na sürekli ilhamları ve manevi destekleri için çok teşekkür ediyorum.

Ayrıca, özellikle eşim Sevtap'a candan teşekkürlerimi iletmek istiyorum. Onun desteği ve teşviki olmasaydı kesinlikle bu mesleğe geri dönemezdim, daha ileri bir eğitim serüvenine asla cesaret edemezdim: Kendisine tüm sevgisi için teşekkür ederim.

Dirk Boris Kestel

ACKNOWLEDGEMENT

This work, born of a “crazy” idea to attempt the seemingly impossible and making one of Bach’s violin partitas usable for flute, and driven by an inner certainty that there must be a way, was ultimately made possible by the encouragement of a patient teacher, my supervisor Assoc. Prof. Burak Basmacıoğlu, who believed in a delightful result even when I thought it simply couldn’t work. Thankfully he proved me wrong with his patience.

I would like to thank Dr. Duygu Taşdelen who reviewed my study before I submit it to the jury members and helped me to do necessary corrections, all my professors who have accompanied me throughout my education and spared no effort to support me, but especially my supervisor Assoc. Prof. Burak Basmacıoğlu for his constant support and encouragement.

Additionally, I would like to express my special thanks to my wife Sevtap, since without her I would definitely neither return to this profession, nor ever dare the adventure of further studies: Thank you for all your love.

Dirk Boris Kestel

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 yazılımı” Turnitin ile 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.

Dirk Boris KESTEL

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection software” Turnitin, used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Dirk Boris KESTEL

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ACKNOWLEDGEMENT	vi
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vii
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	viii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	3
1.3. Önem	4
1.4. Varsayım	5
1.5. Kısıtlamalar	5
1.6. Tanımlar	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. BACH VE “SEI SOLO” HAKKINDA	8
2.1. Sei Solo, Bestelendiği Dönem ve Yaklaşımları	8
2.2. Bestelenme Amacı	8
2.3. Müzik Formu	11

2.3.1. Partita No. 3 BWV 1006	12
2.4. Tarihsel Anlam ve Sanatsal Etki	13
2.4.1. Bach’ın Kendi Düzenlemeleri, Transkripsiyonları ve Uyarlamaları ...	14
2.4.2. Bach Sonrası Düzenlemeler ve Transkripsiyonlar	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FLÜT ADAPTASYONU İÇİN ÖNERİLEN YAKLAŞIM	18
3.1. Genel Değerlendirmeler	18
3.2. Yaylı Enstrüman Keman ile Nefesli Enstrüman Flüt Karşılaştırması	18
3.3. Çok Sesli Kabiliyet Yönünden Keman ve Flüt Karşılaştırması	21
3.4. Ambitus Açısından Keman ile Flüt Karşılaştırması	22
3.4.1. Ambitus- Keman ile Flüt Karşılaştırması: “Erişilemez”	24
3.4.2. Ambitus- Keman Flüt Karşılaştırması: “Makul ve En Mantıksız Alanlar”	30
3.5. Armonilerin karakteri: “Neşeli Mi Majör?”	32
3.6. Farklı Bir Yaklaşım: Performans Uygulaması Üzerine Yorumlar	33
3.6.1. Farklı Bir Yaklaşım: Preludio	34
3.6.2. Farklı Bir Yaklaşım: Loure	39
3.6.3. Farklı Bir Yaklaşım: Gavotte en Rondeau	40
3.6.4. Farklı Bir Yaklaşım: Menuet I ve II	42
3.6.5. Farklı Bir Yaklaşım: Bourée	44
3.6.6. Farklı Bir Yaklaşım: Gigue	44
SONUÇ	47
KAYNAKÇA	48

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

CURRICULUM VITAE

ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Page</u>
Şekil 1.1. Bilimsel perde notasyonu – SPN	6
Şekil 1.2. Helmholtz perde notasyonu	7
Şekil 2.1. Elyazması Kapak Sayfası, J.S. Bach “Sei Solo”	10
Şekil 2.2. Elyazması Partita No. 3, Başlık ve Başlangıç	11
Şekil 3.1. Flüt için Partita la minör, BWV 1013, Allemande Başlangıç	19
Şekil 3.2. Flüt için Partita la minör, BWV 1013, Allemande, 1. Reprise	19
Şekil 3.3. Flüt için Partita la minör, BWV 1013, Allemande, 2. Reprise	20
Şekil 3.4. Keman için Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio Başlangıç	20
Şekil 3.5. Keman için Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio Bitiş	21
Şekil 3.6. Ambitus Keman	23
Şekil 3.7. Ambitus Flüt	23
Şekil 3.8. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Werner Richter	25
Şekil 3.9. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Hideo Kamioka	26
Şekil 3.10. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Dirk Kestel “Modern Flüt” ..	26
Şekil 3.11. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Dirk Kestel “Barok Flüt”	27
Şekil 3.12. Orijinal_BWV 1006_Preludio 79-85	28
Şekil 3.13. Werner Richter_BWV 1006_Preludio 79-85	28
Şekil 3.14. Hideo Kamioka_BWV 1006_Preludio 79-85	28
Şekil 3.15. Dirk Kestel_modern flüt_BWV 1006_Preludio 79-85	29
Şekil 3.16. Dirk Kestel_barok flüt_BWV 1006_Preludio 79-85	29

Şekil 3.17. Dirk Kestel_modern flüt _Preludio 43-50, 53 ve 54	34
Şekil 3.18. Dirk Kestel_modern flüt _Preludio 79-83	35
Şekil 3.19. Dirk Kestel_modern flüt _Preludio 99	35
Şekil 3.20. Dirk Kestel_modern flüt _Preludio 107	35
Şekil 3.21. Dirk Kestel_modern flüt _Preludio 118	36
Şekil 3.22. Dirk Kestel_modern flüt _Preludio 135	36
Şekil 3.23. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 51-55	36
Şekil 3.24. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 67-79	37
Şekil 3.25. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 83-86	37
Şekil 3.26. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 99 ve 100	38
Şekil 3.27. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 107 ve 108	38
Şekil 3.28. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 120-122	38
Şekil 3.29. Dirk Kestel_barok flüt _Preludio 134	38
Şekil 3.30. Dirk Kestel_modern flüt _Loure 9 ve 10	39
Şekil 3.31. Dirk Kestel_modern flüt _Loure 3	39
Şekil 3.32. Dirk Kestel_barok flüt _Loure 10 ve 11	40
Şekil 3.33. Dirk Kestel_barok flüt _Loure 24	40
Şekil 3.34. Dirk Kestel_modern flüt _Gavotte 29, 30 ve 32, 33	40
Şekil 3.35. Dirk Kestel_modern flüt _Gavotte 82-87	41
Şekil 3.36. Dirk Kestel_barok flüt _Gavotte 7	41
Şekil 3.37. Dirk Kestel_barok flüt _Gavotte 16	41
Şekil 3.38. Dirk Kestel_barok flüt _Gavotte 36 ve 40	41

Şekil 3.39. Dirk Kestel_ barok flüt_Gavotte 54	42
Şekil 3.40. Dirk Kestel_ barok flüt_Gavotte 78	42
Şekil 3.41. Dirk Kestel_modern flüt_BWV 1006_Menuet I 20, 22, 30	42
Şekil 3.42. Dirk Kestel_ barok flüt_BWV 1006_Menuet I 14, 18	43
Şekil 3.43. Dirk Kestel_ barok flüt_BWV 1006_Menuet I 23, 33	43
Şekil 3.44. Dirk Kestel_ barok flüt_BWV 1006_Menuet II 4, 16	44
Şekil 3.45. Dirk Kestel_barok flüt _BWV 1006_Bourée 16	44
Şekil 3.46. Dirk Kestel_barok flüt _BWV 1006_ Bourée 26	45
Şekil 3.47. Dirk Kestel_modern flüt _BWV 1006_Gigue 14	45
Şekil 3.48. Dirk Kestel_modern flüt _BWV 1006_Gigue 24	45
Şekil 3.49. Dirk Kestel_ barok flüt _BWV 1006_Gigue 3	46
Şekil 3.50. Dirk Kestel_ barok flüt _BWV 1006_Gigue 13, 14	46
Şekil 3.51. Dirk Kestel_ barok flüt _BWV 1006_Gigue 16	46
Şekil 3.52. Dirk Kestel_ barok flüt _BWV 1006_Gigue 26	46
Şekil 3.53. Dirk Kestel_barok flüt_BWV 1006_Gigue 31	46

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Johann Sebastian Bach'ın besteleri binden fazla eserden oluşmaktadır. Çağdaşları tarafından besteci yanından daha çok bir org virtüözü ve Thomaskantor olarak bilinmesine rağmen, günümüzde özellikle kompozisyon çalışmaları ile kayda değer olarak kabul edilmektedir. Bach hem müzikal hem de enstrümental teknoloji açısından birçok enstrüman için çığır açan, aynı zamanda azımsanamayacak derecede eğitim kitabı denginde öğretim karakterine sahip eserler yaratmıştır.

Bu eserlerden BWV 846-893 numaralı iki ciltlik “Wohltemperiertes Klavier” isimli çalışma o zamanın diğer sanatçıları tarafından bilinen ancak pratikte sık kullanılmayan “iyi düzenlenmiş” (wohltemperierte, well-tempered) akort düzenini öne çıkartmıştır. Bach'ın bu katkısının değeri tarihsel gelişimde anlaşılacak sonradan 24 Majör ve Minör anahtarın tümünün “eşit” olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Sanatçının stil belirleyici katkısı olan bir başka enstrümental eser koleksiyonu ise BWV 1007-1012 numaralı, viyolonsel için 6 süitidir. Bu eserler, icracılara zorlu bir görev yükleyerek, enstrümanı, diğer özellikleri olan Basso Continuo fonksiyonunun ve dolayısıyla bas, armoni ve diğer enstrümanlara eşlik özelliklerinin üzerine çıkarır. Burada, solist ve çellonun geleneksel Basso Continuo fonksiyonunu ikili fonksiyon olarak birleştirir ve hem solist ve hem de kendi armonik-eşlik enstrümanı olarak tek vucüt haline getirir. Altı viyolonsel süitinin tarihteki ilk tamamlanmış kaydı 1920 ve 1930'lu yıllarda bu eserlerin yorumlanmasında neredeyse yüz yıldır mihenk taşı olan Pablo Casals tarafından yapılmıştır ve Casals çello süitleri için “Bu eserler Bach'ın çalışmalarının, Bach'ın kendisi de tüm müziğin özüdür” demiştir (Casals, 1971).

Benzer durum bestecinin solo Keman için üç sonat ve üç partitadan oluşan BWV 1001-1006 “Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato” eseri için de geçerlidir. Bu eserde de Bach o dönemin keman çalma tarzına yeni standartlar getirmiştir ve solo kemanın yoğun, çok sesli ve bir armoni enstrümanı gibi çalınması beklentisinde bulunmuştur. Friedrich Spitta (1873, s. 687) “Johann Sebastian Bach” isimli biyografisinde, “Sei Solo”yu “ruhun maddeye karşı zaferi” olarak tanımlamıştır.

Bestecilerin dünyasında “Sei Solo”ya duyulan hayranlık rakipsizdir. Felix Mendelssohn Bartholdy (2008) ve Robert Schumann (2002) gibi tanınmış besteciler, kemanı geleneksel solo konumuna geri getirmek amacıyla piyano için armoniler yazmışlardır. Johannes Brahms, Frederic Busoni, Saint-Saëns, Siloti ve daha pek çoğu, Bach’ın eserlerindeki armoni zenginliklerini dinleyicilere daha iyi gösterebilmek amacıyla piyano için çalışmalar düzenlemişlerdir.

Şaşırtıcı bir şekilde, Barok müziğin en olgun döneminde Johann Sebastian Bach’ın o zamanlar için giderek daha popüler hale gelen başka bir enstrüman, travers flüt için tek solo çalışması (BWV 1013, Flüt için la minör Partita) bulunmaktadır. Bu çalışma oldukça karmaşık olup, gerçekte zamanın olanaklarının sınırlarını zorladığı bilinmektedir. Sözü edilen eserin belirgin veya genişletilmiş bir flüt stili gerektireceğini söylemek abartı olmaktadır. Flüt için de kemanda olduğu gibi sonatlar ve konçertolar bestelemesine rağmen, her ikisi de solo/melodik çalgılar olarak geleneksel konumlarını korumuştur. Bunun ötesinde, Bach’ın flüt için yazdığı solo eserler bu çalışmayla sınırlı kalmıştır.

Bunun nedenlerine ait birçok tahmin bulunmaktadır. Bunlar, Bach’ın flüt dışında yukarıda bahsedilen diğer tüm enstrümanlarda ustalaşmış olması ya da flütün o zamanlarda teknik açıdan çok basit bir enstrüman olması ve büyük teknik atılımını yüz yıllar sonra, 19. yüzyılda, Theobald Böhm ile yapmış olmasından kaynaklanmasındır.

Bu nedenle, 20. ve 21. yüzyılların tanınmış flüt sanatçılarının, keman sonatlarının ve partitalarının flüt için “sahiplenilmesi” ile ilgili özlem ve istekler geliştirmesi şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda, iki büyük usta flütçü ve eğitimci Werner Richter (1976) ve Peter-Lukas Graf (1976), “Sei Solo”nun flüt transkripsiyonlarını yapmışlardır. Aynı zamanda, Hideko Kamioka ([http-1](#)) ve alanında mükemmel kabul edilen Rus flütçü Denis Bouriakov ([http-2](#)) “Sei Solo” nun bazı bölümlerine ait transkriptler yazmışlardır.

Bu bağlamda yaklaşımlar birbirine oldukça benzerdir: keman ve flütün farklı ton aralıkları nedeniyle, Bouriakov dışındaki sözü edilen besteciler, en düşük nota flüt tarafından çalınabildiği noktaya kadar olan kısım transpoze edilmektedir. Burada flütün teknik özelliği de önem kazanmaktadır. En düşük notası C4 olan “C-foot-parçalı bir flüt (Şekil 1.1) veya günümüzde yaygın olan B3 düzeyine kadar çalabilen modern orkestra flütü tiplerine göre değişim gösterebilir. Teknik özelliklerinin karşılaştırması olarak, kemandaki en düşük nota, G3’ün C4’ün bir dörtlü altında olduğu boş Sol-telidir, ancak, Barok tek tuşlu traverso flütün çalabileceği en düşük nota bile o zamanlar D4 idi.

Polifoni söz konusu olduğunda, iki sesli pasajlar oluşturmaya ait girişimlerde, kemanın çift durak, iki sesli “doğrusal” yaklaşımı, flütte bir notanın diğerinin ardından çalınması ile sağlanmaktadır. Kemanın kırık akorları çalması gereken durumları, benzer şekilde flütte taklit edilmektedir. Ancak, Graf (1976) daha ileri giderek, 3 sonat ve 3 partitada, flütte iyi temsil edilebileceğine inandığı bu bölümleri çıkararak, bunları 3 yeni sonatta birleştirmiştir.

Partita No. 3’ün başlangıcının transkripsiyonunda yalnızca Bouriakov ([http-2](http://2)) daha yüksek bir perdeye geçiş yapmaktan kaçınır, bunun yerine flüt için çok alçak olan Bach’ın “önde gelen ses” bölümlerini dikkatli bir şekilde değiştirir. Bunu yaparken, B3’e kadar inen günümüz konser flütlerini kullanmıştır. Ancak, bu çalışmayı sadece ilk bölüm, Preludio, için yapmıştır.

Werner Richter’in önerdiği gibi doğrudan dörtlü aralıkta yapılan sürekli transpoze veya Peter-Lukas Graf’ın gerçekleştirdiği ve eserin orijinalinden daha uzaklaşan uyarlamasının dışında bir yöntem geliştirilebilir mi sorusu ortaya çıkmaktadır. Buna rağmen, flüt uzmanlarının “Sei Solo per Violino senza Basso acompagnato”ya olan hayranlıkları ve bu eseri flüt için çalınabilir hale getirme isteği bu tezdeki en önemli motivasyon kaynağını oluşturmaktadır. Bu nedenle, bu çalışma bağlamında, Bach’ın müzik metnine mümkün olduğunca az müdahale ile sözü edilen eseri modern ve barok olmak üzere iki flüt türü için nasıl çalınabilir hale getirilebileceği Partita No. 3 BWV 1006’nın transkripsiyonu üzerinden gösterilmektedir. Quantz’ın (1752) “Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” kitabının yanı sıra Carl Philipp Emanuel Bach’ın (1762) “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen”in çalışmalarının başlığındaki “Versuch” (deneme) tanımı çerçevesinde J.S. Bach’ın 3. Keman Partita BWV 1006 eserini flüt için farklı bir yaklaşım kullanarak daha iyi uyarlamak ve bu uyarlamanın bestecinin diğer eserlerinin transkripsiyonlarına yol gösterici olması amaçlanmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmada, Bach’ın orijinal müzik metnine mümkün olduğunca az müdahaleyle Keman Partita No. 3 BWV 1006’nın transkripsiyonun iki farklı flüt türü (barok tek tuşlu, B ayak (foot) modern flüt) için gerçekleştirilmesini amaçlamaktadır. Ayrıca, önerilen bu “farklı yaklaşımın” literatürdeki mevcut transkripsiyonlara göre Barok ve Bach bağlantılı olarak özgünlük açısından hangi noktalarda daha iyi bir sonuç

vereceği bu tezde gösterilmektedir. Böylece, besteci, eseri ve ait olduğu çağa daha uygun bir Şekilde hazırlanmış önemli bir solo eserin flüt repertuvarına kazandırılması amaçlanmaktadır.

1.3. nem

Daha önce belirtildiği gibi, Bach'ın flüt için la minör Partita BWV 1013 isimli bir tek solo çalışması bulunmaktadır. Johann Sebastian Bach'ın flüt ve keman için benzer sayıda sonat bestelediği bilinmektedir. Keman ve klavsen için bestelediği 6 sonattan oluşan BWV 1015-1019 koleksiyonu bulunmaktayken, flüt ve klavsen için 3 sonat (BWV 1030-1032), flüt ve basso continuo için 3 sonat (BWV 1033-1035) bestelemiştir. Yakın zamanda yapılan araŐtırmalarda (2007) Bach'ın çalışmaları arasında Do majör Sonat BWV 1032 sayılmasa da, bestecinin bu enstrmanlardaki eserlerinde denge bulunmaktadır. Flüt ve keman o zamanlarda iki temel soprano solist çalgı olarak tanımlandığı için, birbirlerinin yerlerini almaları veya ortak performansları anlamında bu dengenin olması beklenen bir durumdur.

Bach, BWV 1041 ve 1042 eserlerindeki gibi, kemanı hem solo hem de orkestra konçertolarında solo enstrüman olarak sıklıkla kullanmış olsa bile, si minör orkestra süiti BWV 1067'de flütü seçkin bir solist olarak sunmuŐtur. Aynı Şekilde, keman ve flütü, klavsenli l konertoda aynı düzeye koymuştur (BWV 1044) ve ayrıca Brandenburg Konçertosu No.5'te olduğu gibi keman, flüt ve klavseni solist olarak yerleŐtirmiŐtir. Ancak, Bach solo flüt eseri olarak sadece la minör Partita ile sınırlı kalmıştır. Bu eserin oldukça karmaşık olduğu ve kesinlikle o dönemlerdeki flütün teknik olanaklarının sınırlarını zorlayan bir eser olduğu kesindir. Ancak, bu eser "Sei Solo" kadar teknik olanakları zorlayan bir eser değildir. Bu nedenle, flüt repertuvarına la minör Partita'nın yanısıra önemli bir solo eserin eklenmesinin önemli bir kazanç olması beklenmektedir. Ek olarak, Bach'ın "Sei Solo" da sık sık amaçladığı polifoniye temsil etmek veya en azından ipuçlarını vermek, enstrümanda muazzam bir ustalık gerektirmektedir. Bu tez çalışması ile ortaya çıkan transkripsiyonu flüt üzerinde icra etmek isteyen yorumcuların, enstrümantal sanatlarının geliŐmesinin yanı sıra müzik anlayıŐlarını da geniŐletmeleri tezin beklenen ıktıları arasındadır.

1.4. Varsayım

Bu çalışmada ele alınan flüt transkripsiyonlarında yaklaşım genellikle aynıdır. Flüt aralığı (B3-F7) kemanınkinden (G3-A7) daha dar olduğundan, Werner Richter ve Hideo Kamioka transkripsiyonlarında en düşük pozisyondaki nota flütte çalınabilene kadar müzik metnini yukarı kaydırmışlardır. Her ikisi de transkripsiyonlarını en düşük notası C4 olan C-foot modern flüt varsayımına göre yapmışlardır. Bu enstrümanın keman ile karşılaştırmasında, kemandaki en düşük nota, flütün bir dördü altında olan G3'lü boş sol teline denk gelen nota olduğunu belirtmek gerekir.

Ancak, bu transpozisyonlarla, bestenin tonal merkezi soprano alanına o kadar ilerler ki, Bach'ın hedeflediği “bas” efektleri arta kalan birkaç “derin” tonla elde edilemez veya çok nadir elde edilebilir hale gelerek, eseri farklı bir karaktere büründürmektedir. Bu nedenle, Bach'ın başlangıçta amaçladığı gibi tonal ve armonik merkezinde kalan eden ve dizide gerekli olan birkaç yerde ses-öncülüğü dikkatlice değiştiren bir transkripsiyonun oluşturulması, orijinal eseri yaratılış kavramına daha iyi karşılık verecek olan çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır. Bu tezin ilerleyen bölümlerinde tanımlanan hipotez örnekleri ile kanıtlanmaktadır.

1.5. Kısıtlamalar

Bir eseri kemandan flüte uyarlarken ortaya çıkan ilk zorluk, bu iki enstrümanın farklı perde aralıklarına sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. Örneğin, kemanın en alçak notası G3, yani boş sol telidir. Günümüzde yaygın olan orkestral flüt genellikle B3'ü çalabilmekteyken, o zamanlarda Barok tek tuşlu travers flüt en düşük nota olarak D4'e sahipti.

İkinci bir büyük zorluk ise polifonidir. Bach'ın “Sei Solo”yu bu kadar sıra dışı kılan özelliklerinden biri de çok sesli pasajların sıklıkla kullanılmasıdır. Keman üzerinde aynı anda en az iki nota çalmak mümkünken flüt üzerinde bunu gerçekleştirmek mümkün değildir. Sadece, “Multiphonics” veya eşzamanlı çalma ve “şarkı söyleme” (mırıldanma) gibi modern çalma tekniklerinin kullanımı buna izin vermektedir. Bununla birlikte, bu tür çalma teknikleri flütün sesini ciddi boyutta değiştirmektedir. Bundan dolayı bu tekniklerin eserin orijinaline sadık bir transfer için uygun olmadığı söylenebilir. Kemanın kırık akorlar (arpejler) çalmak zorunda olduğu durumlar ise flütte aynı şekilde ele alınabilir.

1.6. Tanımlar

Çalışmada geçen başlıca teknik terimlere ait literatür kaynaklı tanımlar aşağıdaki gibidir:

Transkripsiyon: Orijinalden farklı bir performans ortamı için veya aynı ortam için ancak daha ayrıntılı bir tarzda bir müzik bestesinin düzenlemesi transkripsiyon olarak adlandırılmaktadır (Kennedy and Joyce, 1995).

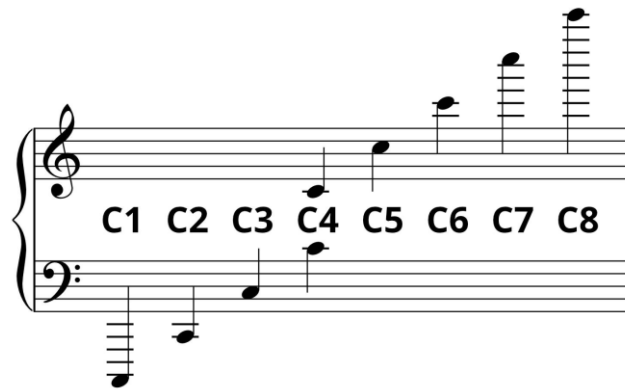
Düzenleme (Arrangement): Düzenleme bir müzik parçasının orijinal olarak bestelendiği ortamdan farklı bir ortama uyarlanmasıdır. Letham (2002) tanımı şu şekilde genişletir: Müziğin orijinal olarak bestelendiğinden farklı bir ortama uyarlanması, örneğin bir şarkının bir piyano parçası veya bir orkestral uvertürün bir org parçası olarak yeniden biçimlendirilmesidir.

“Bearbeitung”: Sadie (2004), İngilizce’deki “arrangement” kelimesi Almanca “Bearbeitung” kelimesiyle eşleştirilir. Bir müzik bestesinin, genellikle orijinalinden farklı bir ortam için yeniden işlenmesi anlamına gelmektedir.

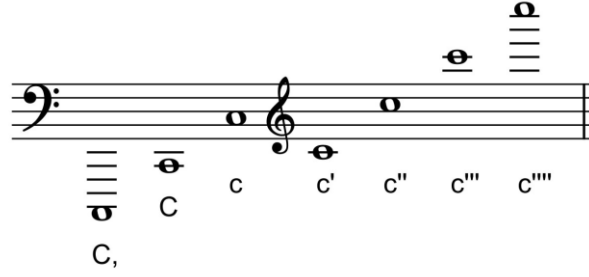
Transpozisyon: Transpozisyon, müzikte notaların perdesinin belirli bir aralıkta değiştirilmesi veya bütün bir müzik parçasının farklı bir anahtara (key) kaydırılması olarak tanımlanmaktadır (http-3).

Pitch range/Ambitus/Perde aralığı: Müzikte perde aralığı veya ambitus, bir enstrümanın veya sesin en yüksek ve en düşük notaları arasındaki aralıktır (http-4).

SPN (scientific pitch notation): Bilimsel perde notasyonu (SPN) bir nota adı ve perdenin oktavını tanımlayan bir sayıyı birleştirerek müzik perdesini belirtme yöntemidir. Tek tip ve uluslararası olarak anlaşılabilir bir temsil sağlamak için bu tezde nota adları ve oktav konumları için SPN notasyonu kullanılmıştır (Şekil 1.1). Konser aralığı A = 440Hz SPN tanımına göre, A4 olarak alınmaktadır (http-5).



Şekil 1.1 Bilimsel perde notasyonu – SPN



Şekil 1.2. Helmholtz perde notasyonu

Helmholtz perde notasyonu: Batı kromatik ölçeğinin müzik notalarını adlandırmak için kullanılan bir sistemdir. Almanya’da yaygın olarak kullanılan Helmholtz sistemi, her birini belirtmek için büyük ve küçük harfler (A’dan G’ye) ve alt ve süper asal sembollerin (' veya \ /) bir kombinasyonunu kullanmaktadır. Burada ele alınan eser bir Alman besteciye ait olmasına rağmen Şekil 1.2’de görüleceği gibi (<http-6>) yanlış anlaşılmaya meyilli bir notasyon olduğu için bu tezde kullanılmamaktadır.

Adaptasyon: Adaptasyon terimi, çoğunlukla notadan notaya transkripsiyonunun veya aranjmandaki küçük değişikliklerin aksine, bir müzik parçasının özgürce yeniden işlenmesini ifade eder. Uyarlamada, mevcut bestelerin parçaları veya tamamı tematik olarak değiştirilir ve/veya farklı bir müzik stiline aktarılır, böylece genellikle yeni, bağımsız bir eser oluşturulur. Bu tür uyarlamalara örnek olarak Emerson, Lake & Palmerdan “Pictures at an Exhibition” veya Jethro Tull’dan Bach’s Bourree (<http-7>) verilebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BACH VE “SEI SOLO” HAKKINDA

2.1. Sei Solo, Bestelendiği Dönem ve Yaklaşımları

Bugün müzik tarihçileri, “Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato” başlıklı solo keman sonat ve partitalarının büyük olasılıkla 1714 ve 1720 yılları arasında bestelendiği konusunda hemfikirdir. Kaligrafik kopya, Bach’ın imzasının yanı sıra eşi Anna Magdalena Bach’ın 1720’de büyük bir özenle hazırladığı bir kopya, en azından eserin o dönemde tamamlandığının açık kanıtını sağlamaktadır (http-8).

Bach’ın notasyon özellikleri, kompozisyon ve üslup geliştirmeleri gibi çeşitli göstergelere dayanarak, Sol minör BWV 1001 sayılı Sonat ve Re minör Partita, BWV 1004’ün 1713-14 yıllarında yazılmış olabileceği varsayılmaktadır. Si minör Partita, BWV 1002 ve La minör Sonat, 1003, bestecinin Weimar ve Köthen şehirleri arasındaki geçiş dönemi aşamasından, yani 1717 yılından eserler olabilir. Do majör Sonatın büyük olasılıkla koleksiyondaki en son parça olmasından dolayı, Mi majör Partita, BWV 1006’nın 1719’dan önce yazılmış olması mümkün değildir (Fanselau, 2000, s.11-67)/ (Rampe ve Sackmann, 2000, s.201-249).

Bu nedenle, Bach’ın her biri 3 sonat ve 3 partitadan oluşan bu eser koleksiyonunu örneğin Brandenburg Konçertoları (24 Mart 1721), “Das Wohltemperierte Klavier”, Bölüm 1 (1722), “Inventionen und Sinfonien” (1723) ve Çello Sütleri (1723) gibi karşılaştırılabilir bir model karaktere sahip olabilecek diğer eserlerden önce sunduğu oldukça açıktır (Moosbauer, 2015, s.38).

2.2. Bestelenme Amacı

Bach’ın “Sei Solo”yu kimin için veya hangi nedenle yazdığı kesin olarak bilinmemekle beraber en azından bazı sağlam temellere dayanan varsayımlar yapılabilmektedir. Carl Philipp Emanuel Bach’ın “Bach Biyografisi”ni yazan Johann Nikolaus Forkel’e babası hakkında yazdığı bir mektupta belirttiği gibi, Bach’ın kendisi olağanüstü bir kemancıydı ve tüm “keman enstrümanlarını” en üst düzeyde çalabilmekteydi. Aslında sütleri kendi kullanımı için olmasa da çalabildiği diğer enstrümanlardan birisi olan çello için yazdığı varsayılabılır (Bach Documents III, 1984, s.285). Ayrıca, Bach’ın Weimar’da bulunduğu süre boyunca, özellikle başkemancı olarak

yaptığı görev nedeniyle, yaylı çalgılar veya toplulukları için bestelemekle yoğun bir şekilde uğraştığı da bilinmektedir. Ayrıca, Bach'ın olağanüstü eserlerini seçkin bir kemancı ve son derece bilgili bir müzik aşığı olan Prens Johann-Ernst von Sachsen-Weimar gibi özel bir dinleyici kitlesine ulaştırabilmek umudunu da beslemiş olabileceği düşünülmektedir (Bach Documents III, 1984, s. .648)/(Bach Belgeleri II, 1969, s.53).

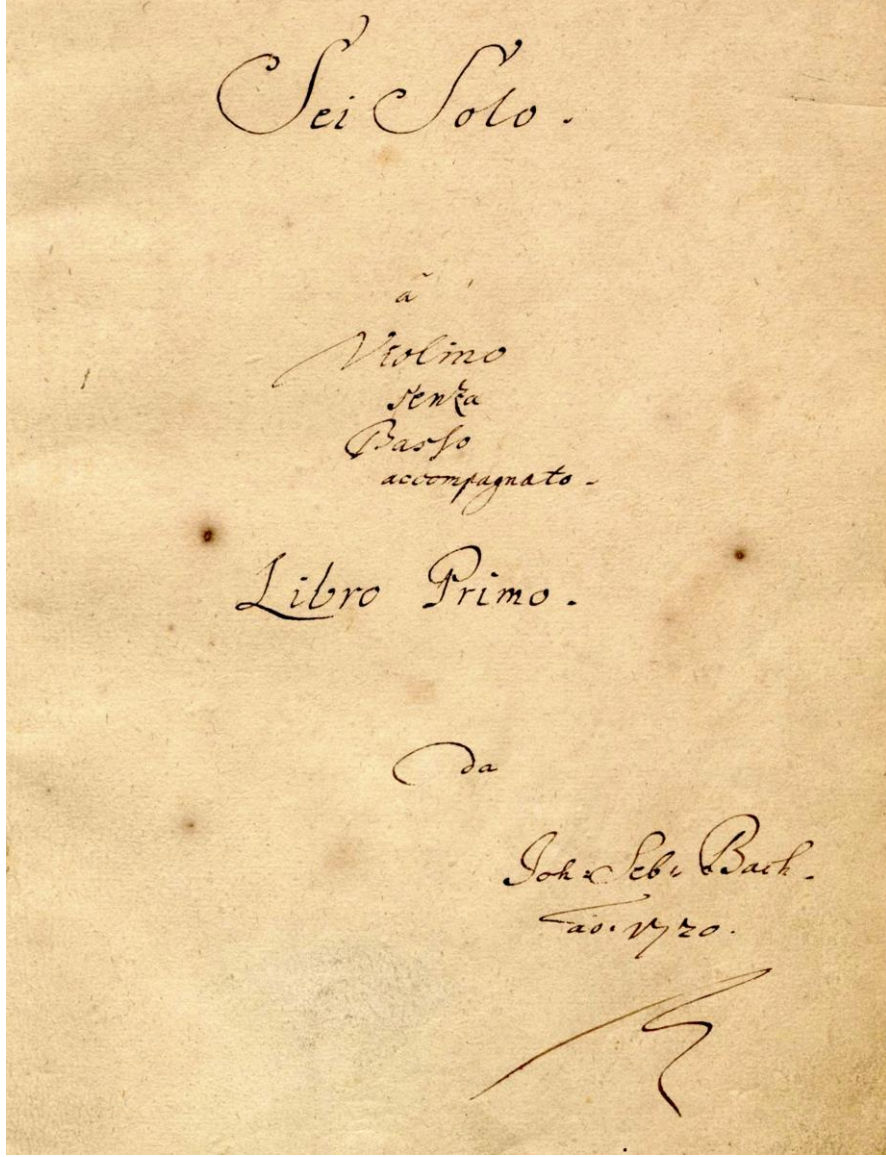
Solo keman için sonat ve partitaların nihai prömiyerini kimin yaptığı bilinmemektedir. Olası isimler arasında keman virtüözleri Johann Georg Pisendel, Jean-Baptiste Volumier veya Köthen'deki orkestranın şefi Joseph Spieß sayılabilir. Bununla birlikte, aslında bunu gerçekleştiren kişinin, bir org virtüözü olarak, örneğin Vivaldi'nin "L'Estro Armonico" op.3 eseri ile kendisine zorlu konser aranjmanları yapan Bach'ın olmuş olması da mümkündür. Eser üzerinde yer alan, Bach'ın özenle hazırlanmış ve sayfaları çevirmek için kullanılan pasajların bile açıklamalı olduğu el yazması, en azından bu fikri akla getirmektedir (Sackmann, 2008, s.38-50).

Bach'ın yakın çevresinde solo keman çalışmalarında polifonik bir tarz geliştiren Johann Paul von Westhoff veya arkadaşı Johann Georg Pisendel'e ait çalışmalar olmuş olsa da onun "Sei Solo"su diğerlerine göre açıkça göze çarpmaktadır. Müziksever çevrelerde 1720 civarında yaygın moda olarak çok popüler olan Vivaldi'nin geliştirdiği "virtüöz konçertant" stili ile karşılaştırıldığında Bach'ın keman soloları polifonik notalarıyla daha da sıra dışı görünmektedir. Bach'ın, kemanın tek solist ve belirli bir kapasiteye kadar "kontrpuan özellikli melodi enstrümanı" olduğu ve salt melodik bir görevin ötesine geçmesi beklenen bu kompozisyonları zamanının çok ötesindedir. Bach'ın sonat ve partitalarındaki oldukça gelişmiş polifoni, "tek enstrüman için oda müziği"ni andırır ve bugüne kadar keman literatüründe istisnai bir yer tutmaktadır (Ruff, 2002, s.221)/ (http-9).

Bu eser koleksiyonuna verilen isim hakkında birçok spekülasyon ve açıklığa kavuşturulamayan farklı gerçekler bulunmaktadır. Bu kısımda "hikayesel" (anecdotes) tanım olan iki spekülasyondan bahsedilecektir. Bu anekdotlar, bir taraftan profesyonel müzik dünyasının birçok tanınmış üyesinin Bach'a ait gizli kalmış kaynakları keşfetmek isteğini, diğer taraftan Bach'ın "Kaffeekantate" BWV 211 eserindeki gibi onun mizahını yakalamak umudununun büyüklüğünü göstermektedir.

Moosbauer (Moosbauer, 2015, s.28), "Sei Solo a Violino solo senza Basso acompagnato" başlığının, Bach'ın kullanılan müzikal formlarını gizlemeyi amaçladığı, kasıtlı olarak seçilmiş bir totoloji olabileceğinden şüphelenmektedir. Ancak, Şekil 2.1'de

sunulan orijinal elyazmasında yer alan “Sei Solo a Violino senza Basso acompagnato” başlığının yazar tarafından yanlış yorumlanarak “Solo” teriminin iki kere yazıldığı açıkça görülmektedir (Şekil 2.1).



Şekil 2.1. Elyazması Kapak Sayfası, J.S. Bach “Sei Solo” (Bach, 1842)

Ancak, daha sonra Bach’ın sonat ve partitalarının her birinin üzerine tür tanımlaması ve sayıya ek olarak “a Violino Solo senza Basso” terimini yazdığı bilinmektedir. Bu tezde öncelikli olarak odak noktası olan Partita No. 3 örneğinin kullanımı Şekil 2.2’de yer almaktadır.



Şekil 2.2. Elyazması Partita No. 3 Başlık ve Başlangıç

Eserin başlığının Bach'ın çalışmada kullandığı müzikal formlar hakkında herhangi bir bilgi vermediği doğru bir tespittir (Moosbauer, 2015, s.38); (Bach, 1762).

Diğer anekdot ise İtalyancada doğrusunun "Sei Soli" olması gereken başlıktaki tekil "Solo"nun yanlış/farklı kullanımından kaynaklanmaktadır. Buradaki varsayım, Bach'ın bir çoğul terim ile bir kelime oyunu yaparak bir yandan "Sei Solo", diğer yandan "altı solo eser" sunarak soliste göz kırpan bir tavırla bu zorlu çalışmada "yalnızsın" bilgisini aktardığıdır (http-9).

2.3. Müzik Formu

Nihayetinde Bach, "Sei Solo" için akıllıca iki tür biçimi seçerek kompozisyon olanakları açısından geniş bir yelpaze açmıştır. Bu formlardan birisi, "Sonata da chiesa" (Almanca "Kirchensonate")'daki gibi 4 bölümden oluşmaktadır. "Sonata da chiesa" Barok zamanına ait enstrümental müzik türü olup, birbiriyle kontrast oluşturan, genellikle yavaş-hızlı-yavaş hızlı şeklindeki temel karakteristiğe sahiptir. İlk bölüm genellikle yavaş ve "serbest", doğaçlamalı ve prelüd özelliğindedir; ikinci bölümse hızlı tempolu bir füg; her birinin ardından sessiz, orta tempoda bir cantabile; ve finalde "Kehraus" benzeri hızlı bir bölüm ile tamamlanmaktadır. Burada, "Kehraus" terimi, bir etkinliğin veya partinin sonunda, herkesin önünde yapılan son dansı ifade eder ve genellikle hızlı, neşeli bir dans formudur.

Dönüşümlü olarak sonatların ardından gelen partitalar, biçimsel yapılarında daha fazla esneklik ile karakterize edilmektedir. Bu şekilde Bach, bireysel eserlerin bölüm

dizilerinin zıt etkileşiminin, iki tür dizilimi arasındaki içsel ilişkiye yansımaları başarmaktadır. Partita 1 ve 2, Johann Jakob Froberger'in kullandığı, Almanya'da kurulmuş bir diziye (Allemande-Courante-Sarabande-Gigue) dayanmaktadır. Ancak, ilk partitada Bach, son bölümü bir "Tempo di Borea" ile değiştirir ve her bölümü ikili şekilde serbest bir varyasyonun izlemesine izin verir. İkinci partitada, Bach tipik şemayı beşinci bölüm olarak bir chaconne ile genişletir ve üçüncü partita Alman süit yapısının çok daha özgür bir biçimini temsil etmektedir (http-9); (Moosbauer, 2015, s.38 ve s.124).

2.3.1. Partita No 3 BWV 1006

Bu çalışmanın odak eseri Partita No. 3 BWV 1006 olduğundan dolayı, bu kısmın, müzik teorisi yaklaşımı hedeflenmeden diğer ilk beş eserden daha detaylı ve kapsamlı olarak incelenmesi önemlidir. Bu açıklamalar müzik teorisi çerçevesinde bir inceleme olmamasına rağmen, tezin Üçüncü Bölüm'ünde yer alan ve çalışma kapsamında önerilen transkripsiyonların daha iyi anlaşılmasına yardımcı olması açısından önemlidir. Bu koleksiyondaki partitalarla ilgili çarpıcı olan şey, bölüm sayısındaki sürekli artış ve üçüncü partita söz konusu olduğunda, belirtilen partitada olağan standart bölümlerin, Allemande, Courante ve Sarabande'nin temel yapısından tamamen ayrılması olarak belirlenmektedir. Sadece Gigue eserin son bölümü olarak olması gereken kısımda yer almaktadır. Yüzeysel bir incelemede, olağan cesur dans bölümleriyle Loure - Gavotte en Rondeau - Menuet I - Menuet II ve Gigue kısımlarından oluşan biraz "geleneksel" bir Fransız süiti olduğu sonucuna varılabilir. Ancak, virtüöz İtalyan keman stili ile yazılmış olan prelüdün tam olarak bu tanıma uymadığı görülmektedir. Bernhard Moosbauer, çalışmasının Giriş Bölümünde, yapıt içindeki uyumlu ikili köşeli ayraç oluşumundan söz etmektedir. Buna göre, bir yandan açılış bölümü olarak "İtalyan" Preludio ve alışılan yerindeki son bölüm "Fransız" Gigue diğer dansların etrafında köşeli parantezler oluşturmaktadır. Öte yandan, her ikisi de tipik olarak Gigue ailesine ait olan 6/4'lük Loure ve 6/8'lik Gigue, dans sekansının "dış bölümleri" olarak başka bir parantez oluşturur, ki bu her iki minuet ortasında yer alan, her biri $\frac{3}{4}$ ölçü yapısında gerçekleşmektedir. Bunların öncesinde Gavotte en Rondeau ve sonrasındaki Bourrée doğru ölçü zamanı 2/2 içindeki yapıda ilerlemektedir (Moosbauer, 2015, s.124).

2.4. Tarihsel Anlamı ve Sanatsal Etkisi

Genel olarak Johann Sebastian Bach'ın tarihsel önemini ve eserlerinin boyutunu tahmin edebilmek adına, Philipp Spitta'nın 1873'te yayınlanan büyük biyografik eseri "Johann Sebastian Bach" önemli çalışmalardan birisi olarak değerlendirilebilir (Spitta, 1873). Bu çalışma aynı zamanda Bach'ın tüm yapıtlarındaki bireysel eserlerin veya belirli eser koleksiyonlarının önemini değerlendirilmesi için de yararlıdır. Ayrıca Spitta, Bach'ın ve bazı eserlerinin Bach'ın çağdaşları ve Bach'ın müzikal soyundan gelenler üzerindeki etkisinin önemine dair sayısız ve çok değerli göstergeler sunmaktadır. Örneğin, Spitta'nın Bach biyografisinin ilk cildinde, "Sei Solo" çok detaylı bir şekilde anlatılarak, eserin göklere çıkarılan bir tanımı bulunabilir. Diğer bir örnekte ise, Bach'ın Do majör Sonatı BWV 1005 için "Dünyada bir daha hiç kimse böyle bir tona erişemedi" denmektedir (Spitta, 1873, s.689). Spitta, 2. Partita BWV 1004'teki Ciaccona'nın son kısmını "ruhun madde üzerindeki zaferi" olarak tanımlamaktadır (Spitta, 1873, s.706). Spitta, o dönemin klavsen sütlerinden farklı olarak, türünde başka örneği bulunmadığından, Partita No. 3'ün prelüdüne özel bir önem verildiğini, Bach'ın bu eser koleksiyonunun son partitasında "üslupsal unsur" geliştirdiğini belirtmektedir. Ayrıca, sanatçının daha sonra bu çalışmayı bestelediği BWV 29 kantatına ("Wir danken dir, Gott, wir danken dir") entegre edilmiş olarak org prelüdünde kullandığından, prelüdün Bach'ın kendisi için önemine açıkça atıfta bulunmaktadır (Spitta, 1873, s.707).

Spitta ayrıca Bach'ın belli bir noktaya kadar stilistik unsur olarak tanımladığı ve orkestra suitlerinde kullandığı kontrastlar ve karşıtlık prensiplerini nasıl özgürce kullandığını belirtmektedir (Spitta, 1873, s.707). Loure hakkında Spitta, bunun Gigue'nin "sağduyulu ve yürekli" bir alt türü olduğunu, "gururlu ve şatafatlı bir karaktere" sahip olduğuna dair Mattheson (Mattheson, 1739, s.228) tarafından da yayılan görüşün aksini düşündüğünü belirtmektedir. Ve son olarak, tüm Partita No. 3'ü, "parlak neşesi" ile önceden bestelenmiş olan tüm sonat ve partitaların "şeytani büyüklüğünü" unutturan eser olarak tanımlar (Spitta, 1873, s.707).

Spitta'nın burada sunulan düşüncelerinin ve ifadelerinin güçlü bir şekilde açıklanmasının yanı sıra, Bach'ın belirtilen 6 keman eserine ne kadar büyük bir önem verilmesi gerektiği açıkça ortaya çıkmaktadır. Spitta'nın da işaret ettiği gibi, Mendelssohn ve Schumann gibi büyük müzisyenlerin, konser programlarına uygun bir armoni ve piyano eşliği için kendilerini bu eserlere adanmış olmaları bu görüşü desteklemektedir (Spitta, 1873, s.706).

Genel olarak, Bach'ın "Sei Solo a Violino senza Basso acompagnato" koleksiyonu birçok kemancı için keman literatüründe hala en önemli eserlerden birisidir ve solo keman repertuar tarihinin "başlangıcı" olarak kabul edilmektedir. Paganini'nin Kaprisleri ve Max Reger'in solo çalışmalarındaki bu eserin etkisi göz önüne alındığında değeri daha iyi anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Eugène Ysaÿe'nin nispeten "genç" eseri olan "Solo Keman için Altı Sonat, Op. 27", 1923 yılından bu yana Bach'ın bu eser koleksiyonunun öneminin bir başka göstergesidir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında en yetenekli kemancılardan biri olarak bilinen Ysaÿe'nin, Joseph Szigeti'nin Solo Keman için sol minör BWV 1001 sonatını dinledikten sonra ondan esinlenerek döneminin keman tekniklerini ve anlatım biçimlerini geliştiren altı sonatını bestelediği belirtilmektedir (Martens, 1919, s.6).

Ysaÿe kompozisyon derslerini hiç sevmemesine rağmen, sezgisi ve Bach'ın örneği doğrultusunda yaptığı beste çalışmaları ile keman solo eserlerinde Bach'ın varisi olarak tanımlanmaktadır. "Solo Keman için Altı Sonat, Op. 27" eserinde Ysaÿe her sonatını zamanının ünlü bir kemancısına adanarak bu eserlerin seçilen kemancının karakterine ve çalma tarzına uygun olduğunu düşündüğü şekilde bestelemiştir. Bu sanatçılar sonat sırasına göre şöyledir: Joseph Szigeti (No. 1), Jacques Thibaud (No. 2), George Enescu (No. 3), Fritz Kreisler (No. 4), Mathieu Crickboom (No. 5) ve Manuel Quiroga (No. 6). Koleksiyondaki eser sayıları ve ilk ve son eserlerinin anahtarları Bach'ın ilk (sol minör) ve son (mi majör) eserlerinininkiyle aynı olduğu belirlenmiştir. Ysaÿe ayrıca Bach'ın La minör 3. Partita'nın başlangıcından yaptığı alıntılarını 2. Sonatının açılış bölümü "Obsession"da kullanarak Bach'a duyduğu büyük hayranlığı "Bach kendi yolunu bulmaya çalışan herkesi korkutur. O ulaşılamaz bir zirvedir." sözleriyle belirtmektedir (http-10); (http-11).

2.4.1. Bach'ın Kendi Düzenlemeleri, Transkripsiyonları ve Uyarlamaları

"Sei Soli" nin diğer bir önemi ise Bach'ın kendi müziğini yeniden kullanmasından kaynaklanmaktadır. Bu çalışmada sadece bazı örneklerle değinilmektedir.

BWV 1001'den gelen Sol minör Füg, BWV 1000'de lavta (lute) için bir Füg olarak ve BWV 539'da org için bir Re minör Füg olarak tekrar hayat bulur. Bach La minor sonat BWV1003'ü klavyeli enstrümanlar (clavier) için Re minör Partita (BWV 964) ve Do majör sonat Adagio'yu (BWV 1005) yine klavyeli çalgılar için Sol majör Adagio (BWV 968) olarak yeniden kullanmıştır (Moosbauer, 2015, s.60).

Üçüncü Partita'nın ve özellikle onun Preludio'sunun özel önemi, Bach'ın onu birkaç kez tekrar kullanmış olması gerçeğinden de anlaşılabilir. Bunlardan ilki, bir açılış bölümü olarak Leipzig'de sergilenen "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge", BWV 120a düğün kantatıdır. Bu amaçla Bach Partita'yı Re majöre aktarmış ve beraberinde iki colla-parte-obua, üç trompet ve timpani ile bir yaylı çalgılar orkestrası eklemiştir. Bu versiyondaki solo kısım org ile çalınmaktadır. Bu bölüm bir kez daha 1731 tarihli "Wir danken Dir, Gott, wir danken Dir" (BWV 29) kantatında açılış senfonisi olarak kullanılmıştır (Schmieder, 1950) ([http-12](#)).

Bundan bağımsız olarak, Bach ayrıca Partita No. 3'ün tamamını başka bir enstrüman, muhtemelen lavta (BWV 1006a) için düzenlemiştir. Transkripsiyon, 1737 civarında elyazması (otograf) olarak ortaya çıkmıştır, ancak bir çalgı ismi belirtilmemesinden dolayı enstrümantasyon hakkında uzun bir süre anlaşmazlıklar olmuştur. O zamanlarda kullanılan ve standart akortlu 13 kademeli bir lavta için eserin ton aralığı (A2 ila E5) sorunlu olmasına rağmen lavtaninkine daha yakındır. Bu nedenle, Bach'ın 14 kademeli böyle bir enstrümana da sahip olduğu varsayılabilir (Wensiescki, 1977, s.71); (Schmitt, 1968, s.26); (Ragosnig, 1978, s.48-49).

Philipp Spitta, o sırada elyazmalarının sahibine yazdığı bir mektupta, eserin bir klavyeli enstrüman (klavsen, klavikord vb.) için düzenlenmiş olduğuna dair hiçbir şüphesinin bulunmadığını bildirmiştir. Ancak, Bach'ın bazı süitleri için skordatürlere ihtiyaç duyması nedeniyle, bunun aynı zamanda Mi majör süiti için de geçerli olduğu düşünülebilir. Kohlhase, eserin aralık, bölüm ve figürasyon açısından atipik özellikleri nedeniyle "koparılmış yaylı" enstrüman olarak bilinen lavtay tanımlayan yeterince açık referansın olduğunu belirtmiştir. Düzenleme 1735-1740 tarihleri arasında yapılmıştır. Herhangi bir ithaf içermemesine rağmen, 1739'da Bach'ın evinde çaldığı bilinen iki ünlü lutenistten biri olan Silvius Leopold Weiss veya Johann Kropffgans için yazıldığı varsayılmaktadır ([http-13](#)).

Yukarıda seçilen örnekler, Bach'ın kendi materyallerini tekrar tekrar ne kadar yoğun bir şekilde kullandığını ve bu nedenle bu eserlere ne kadar önem verdiğini göstermektedir.

2.4.2. Bach Sonrası Düzenlemeler ve Transkripsiyonlar

Bach'ın müziğinin diğer enstrümanlar veya diğer düzenlemeler için transkripsiyonlarda kullanımına ilişkin burada verilen örnekler, yalnızca küçük bir

örneklemeyi temsil edebilir ve yüzyıllar boyunca müzisyenler tarafından yapılan çok sayıda ve türde çalışmanın bilgisini aktarmada yetersiz kalabilir. Bununla birlikte, Bach'ın "Sei Soli"sini farklı şekillerde düzenleyen sanatçılar arasında yer alan ve bir kısmı alanlarındaki şöhretleriyle öne çıkan bestecilerin ve müzisyenlerin bu çalışmanın müzik dünyasını ne kadar büyülediğini ve günümüze kadar bu esere duyulan kaybedilmeyen hayranlığın azalmadığını göstermektedir.

Sonatlar ve partitalar ilk olarak 1843'te Ferdinand David tarafından basılmıştır. Bazı parçalar 1903 civarında Joseph Joachim tarafından kaydedilmiş olup, eserlerin tamamı ilk olarak 1930'ların ortalarında o zamanlar genç bir müzisyen olan Yehudi Menuhin tarafından kaydedilmiştir. Eserler konser sahnelerinde sıklıkla Ferdinand David tarafından ve zaman zaman doğaçlama piyanosu eşliğinde Felix Mendelssohn Bartholdy düzenlemesiyle birlikte seslendirilmiştir. Mendelssohn'un örneğinden esinlenen Robert Schumann, altı eserin tamamı için piyano eşlikleri bestelemiştir. Ancak Schumann, eserin orijinal ([http-9](#)) keman partisine dokunmamıştır.

Mendelssohn ve Schumann'ın doğrudan Johann Sebastian Bach'ın geleneğinden geldikleri açıktır. Bach'ın öğrencisi Johann Friedrich Agricola 1775 yılında Bach'ın kendi solo eserlerini genellikle klavikord ile çaldığını ve gerekli gördüğü durumlarda, gerektiği miktarlarda armoni eklediğini bildirmiştir (Agricola, 1775, s.527).

Johannes Brahms, sol el için Re minör Chaconne'un bir piyano düzenlemesini yapmıştır. Eseri neden sadece sol el için yazdığını Clara Schumann'a yazdığı mektupta şöyle açıklar: "Chaconne en harika ve akıl almaz müzik parçalarından birisidir. Tek bir sistem içinde küçük bir enstrüman için, en derin düşünceler ve kuvvetli duyguların dünyasını yaratabilir! Ancak hangi enstrüman ile çalsam, ister orkestrayla ister piyanoyla, aldığım zevk kayboldu benim için. Daha az çabayla benzeri ve çok saf bir şevk ile eser yaratabilmemin tek bir yolunu buldum: Sadece sol elle çalmak!" (Woodring, 2018).

Ferruccio Busoni'ye ait iki elle çalınan versiyon piyano için en ünlü ve virtüöz eserlerden biri olarak bilinmektedir. Daha sonra partitalardan diğer bölümlerin piyano transkripsiyonlarını yapan Joachim Raff ve piyano solosu için ilk üç eseri düzenleyen Leopold Godowsky tarafından solo piyano ve orkestra için iki düzenleme daha yapılmıştır ([http-14](#)); ([http-15](#)).

Yüzyıllar boyunca Bach'ın ve diğer birçok müzisyenin bu eserlerinin çok sayıda aranjmanı göz önüne alındığında, flüt gibi diğer solo enstrümanların da bu eserleri kendilerine aitmiş gibi sahiplenmeleri şaşırtıcı değildir. Örneğin, transkripsiyonlarında

müzik metnini en düşük notayı flütte çalınabilene kadar yukarı doğru kaydıran Werner Richter veya Hideo Kamioka, ya da Bach'ın 6 sonat ve partitasından sadece "flüt için çalınabilir" olduğunu düşündüğü bölümleri seçen ve bu bölümlerden 3 "yeni" sonat oluşturan Peter Lukas Graf bunlara en çarpıcı örneği oluşturmaktadır. Bu büyük flütçülerin Bach'ın eserlerini flüt için kullanılabilir hale getirme arzusu ve çalışmaları bu tezde Bach'ın 3. Keman Partita'sını flüt için uyarlama konusunda farklı bir yaklaşımın geliştirilmesine yol açmıştır. Bu amaca yönelik yapılan çalışmanın detayları ve sonuçları Üçüncü Bölümde sunulmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. FLÜT ADAPTASYONU İÇİN ÖNERİLEN YAKLAŞIM

3.1. Genel Değerlendirmeler

“Sei Solo”nun 3. kısmını solo keman eserinden solo flüt eserine dönüştürme ve bunu orijinal elyazmasından mümkün olan en az değişiklikle yapılması sürecinde bazı genel hususların tanımlanması gereklidir. Buradaki önemli temel soru olan “Flüt teknik özellikleri açısından kemandan ne kadar farklıdır ve bu farklılıklardan hangisi eserin bir enstrümandan diğerine aktarımı üzerinde bağlantılı etkiye sahiptir?” ile başladığında, bu tezin içeriği açısından üç ana farkın olduğu belirlenmiştir. Bunlar:

(i) Flüt bir nefesli çalgıyken keman bir yaylı çalgıdır.

(ii) Konvansiyonel ses oluşturma (arşe kullanarak sürtünme) ile kemanda aynı anda birkaç ses, belli bir dereceye kadar 2, bazen de 3 ses çalınabilir. Ancak, bu tarz ses oluşturma tekniklerini normal üflemeyle flüt üzerinde yapmak mümkün değildir.

(iii) Kemanın hem düşük hem de yüksek aralıkta flütten daha geniş bir ses aralığı (perde aralığı, ambitus) vardır.

Çalışmanın geliştirilmesine yönelik diğer bir önemli soru ise yukarıda sunulan bu farklılıklardan hangilerinin eserin kemandan flüte aktarımını etkilediği ve bunların nasıl çözülebileceğine dair yapılması gerekenlerdir.

Tanımlanan bu çerçeve doğrultusunda bu tez çalışmasında sunulan transkripsiyonların nasıl geliştirildikleri ilerleyen alt bölümlerde açıklanmaktadır.

3.2. Yaylı Enstrüman Keman ile Nefesli Enstrüman Flüt Karşılaştırması

Transkripsiyon sürecinde kemanın yaylı, ve flütün nefesli çalgı olması gibi önemli bir farkın uyarlamayla çok az veya hiç ilgisi bulunmamaktadır. Burada, flütün nefes alma ihtiyacı nedeniyle kemanla aynı uzunluktaki bir cümleyi çalamayacağı görüşü ortaya çıkabilir. Ancak Bach’ın müzik literatüründe derinleşen uzmanlar bu itirazın geçersiz olduğunu onaylamaktadırlar. Bunun nedenleri, birçok nefesli çalgılar sanatçısı, Bach’ın kompozisyonlarında icracının nerede nefes alıp alamayacağını “umursamadığını” çok iyi bilmektedirler. Hatta, pek çok şarkıcı Bach aryalarını icra ederken, müzik sözlerini “tek nefeste” bitirmenin kelimenin tam anlamıyla imkânsız olduğunu çünkü nefes almak için uygun bulunmadığını belirtmektedirler. Bu yaklaşım, Bach’ın müziği “insani” ve

“dünyevi” kusurlara tabi olamayacak kadar “mutlak” ve daha çok fazla “ilahi” olarak algıladığını göstermektedir.

Bu varsayımı kanıtlamak için çok sayıda çalışma olmasına rağmen, çalışma kapsamında mevcut değerlendirmede zaten önemli bir rol oynayan iki referans gösterilebilir. Bunlardan birincisi, Partita No. 3 BWV 1006’nın açılış bölümü olan Prelude, diğeri ise BWV 1013 La minör Partita’nın solo flüt için ilk bölümü olan Allemande’dır. Şekillerle detaylandırılan durum şöyledir: BWV 1013 La minör Partita’da, ilk bölüm, tüm parça boyunca yalnızca iki kez kesintiye uğrayan 92 ölçü boyunca süren onaltılık notalardan oluşmaktadır (Şekil 3.1). Yani, sürekli onaltılık notaların yoğunluğunun ilk defa kesilmesi 19. ölçüdeki (Şekil 3.2) birinci dolapda ve 46. ölçüdeki ikinci röpristen önce gerçekleşmektedir ki bu durum (Şekil 3.3) belirtilen varsayıma örnek olarak gösterilebilir (Serie VI-Kammermusik, 1963).

Partita
BWV 1013

Allemande

Flauto traverso

Şekil 3.1. Flüt için Partita la minör, BWV 1013, Allemande Başlangıç

Şekil 3.2. Flüt için Partita la minör, BWV 1013, Allemande, 1. Reprise

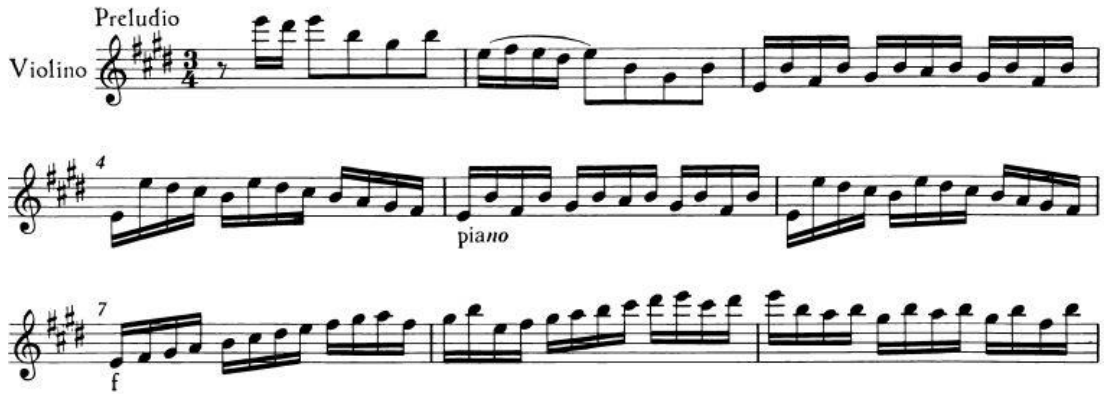


Şekil 3.3. Flüt için Partita la minör, BWV 1013, Allemande, 2. Reprise

Bu örnek aynı zamanda, Bach'ın özel bir flüt çalışmasında bile flütistik veya genel olarak nefesli çalgılar ile ilgili yapıya aldırış etmediğini ve nihayetinde flütçüye yüklediği teknik zorlukları bir kemancı üzerinde de uygulamaktan çekinmediğini göstermektedir (Şekil 3.4 ve 3.5). Mi majör BWV 1006 Partita No. 3'ün başlangıcına bakıldığında, bunun doğrulandığı görülmektedir. Toplam 138 ölçülük uzunluğu nedeniyle keman partitasının başlangıcı daha da “çözülemez” görünse de, flüte aktarıldığında, temel sorun BWV 1013 La minör Partita'dan halihazırda bilinen problemle aynı olup kemandan flüte transkripsiyondan ortaya çıkmadığı kesindir. Her iki eser de notasyonda olduğu gibi birçok yönden benzerdir (Serie VI-Kammermusik, 1958).

Partita III

BWV 1006



Şekil 3.4. Keman için Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio Başlangıç



Şekil 3.5. Keman için Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio Bitiş

3.3. Çok Sesli Kabiliyet Yönünden Keman ve Flüt Karşılaştırması

Kemandan flüte yapılan uyarlamamanın önemli etkenlerinden bir diğeri de kemannın polifoni yeteneğinin açıkça önde olmasıdır. Kemanın aksine, flüt bir seferde yalnızca bir nota çalabilir. Bach'ın zamanında bile, bir kemanda çift ses (double stop) kullanmak oldukça yaygındı ki bu özellik flütte temsil edilememektedir. Günümüzde modern, sözde “genişletilmiş” çalma teknikleriyle, bu özelliği gerçekleştirebilecek çok seslilik veya mırıldanarak çalma gibi yaklaşımlar düşünülebilir. Ancak çalışmada yer alan eserin transkripsiyon bağlamında modern çalma tekniklerinin kullanılmasından bilinçli olarak kaçınılmıştır. Bunun nedenleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- (i) Flüt üzerinde belirli parmaklarla üretilebilen ve farklı şekilde üflenebilen çok sesliliklerin, ilgili eser bağlamında kullanılması zordur, çünkü bu tonların ses kalitesi, normal üfleme flüt tonlarından bariz bir şekilde farklıdır.
- (ii) Aynı şekilde, sesleri söyleme, daha doğrusu aynı anda mırıldanma ve çalma tekniği, çift sesli keman çalmaya yakın sonuçlar vermemektedir.
- (iii) Ayrıca, özellikle normal flüt çalmaya kıyasla ses kalitesindeki farklılıklar açısından, modern çalma teknikleri, orijinaline mümkün olduğunca sadık bir aktarım amacına yardımcı olacak tatmin edici sonuçlar vermemektedir.

Bu durumda, tezde önerilen ve kemandaki çift sesleri taklit etmenin olası bir yolu, onları süslü notalar veya arpej tarzında, bütün akorlar halinde çalmaktır (bkz. Şekil 3.5 134. ölçü). Bu duruma ait öneriye ait çözümler, eserin parçalarının anlatıldığı bölümlerde detaylandırılmaktadır.

Gerçek şu ki, Bach orijinal enstrüman olan keman için çift ses veya polifonik çalma kullanımının o kadar ötesine geçmiştir ki bu, 20. yüzyılın ilk yarısında “Bach yayı” (Bach round bow) ismiyle bilinen arşenin geliştirilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu, aynı anda daha uzun pasajlarda sadece 2’den fazla nota ile polifonik çalmayı mümkün kılmak için

tasarlanmış, büyük ölçüde gerilmemiş yuvarlak bir arşe olup belirtilen dönemler boyunca Bach'ın geliştirdiği bazı akorların çalınmasını mümkün kılmıştır. Albert Schweitzer de bu kavramsal yaklaşım lehinde yayınlar yapmıştır. Bununla birlikte, bugün, müzik tarihi araştırmalarında büyük ölçüde oybirliğiyle, bu yuvarlak arşe formunun büyük olasılıkla Bach tarafından tasarlanmadığı; daha ziyade Bach'ın müzik kompozisyonunu notasyonu ile armonik ilerlemeler açısından netleştirmek istediği, ancak daha çok o zamanlar yaygın olan arpejlere veya “kırık çalma stiline” dayanan çok sesliliğin çalınabilirliğiyle ilişkisini göz önüne aldığı belirtilmektedir. Bach'ın hem icra eden müzisyen hem de müziğini dinleyenler açısından armonik gelişmelerin bir tür “zımnî anlayışını” önceden varsaydığı varsayılabilir (Moosbauer, 2015, s.10); (http-9); (Spitta, 1873, s.709).

Müziğin melodik ve armonik yaratıcılığa nüfuz etmesi ve performans pratiğinde tam olarak bu niteliklerin sunumu, “Sei Solo”nun 3. Partitasının neredeyse gösterişli bir şekilde odak noktasıdır ve dolayısıyla Vivaldi'de bulunabilecek İtalyan modeline dayalı kemancı virtüözitesine açık bir tezat oluşturmaktadır (Moosbauer, 2015, s.47).

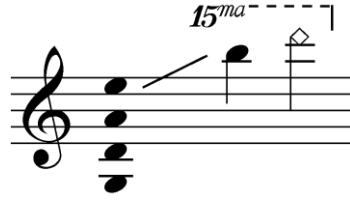
Bu bilgiye dayanarak, Bach'ın burada keman için yeni bir sanatsal boyut açmak istediğini, yani koşullu olarak “kontrpuan-yetenekli bir melodik enstrümanın” bu saf melodik görevin ötesine geçmesine izin vermek istediğini varsayabilirsek, o zaman Bach'ın flütle de benzer bir şeyi denemesi için kendisine davetiye çıkardığı dolaylı bir teşvik olarak algılanabilir. Flüt, kemana kıyasla polifonik çalma açısından yine açıkça sınırlı olsa da, flüt gibi esnek ve çevik bir nefesli çalgı, dinleyicide apojetürler ve arpejler aracılığıyla armonik ilerlemelerin zımnî anlaşılmasını ve içsel olarak dinlenmesini sağlamak için çok uygundur.

3.4. Ambitus Açısından Keman ile Flüt Karşılaştırması

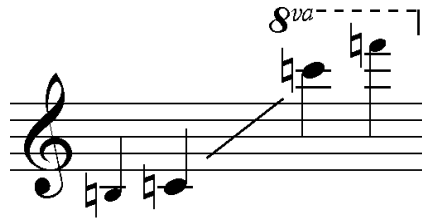
Flüt ve keman arasındaki diğer bir fark ve muhtemelen mevcut çalışma için en önemlisi, bu iki enstrümanın “ambitusudur”; kemanın hem yukarı hem aşağı doğru flütten daha geniş bir ses aralığı bulunmaktadır.

Şekil 3.6'da görüldüğü gibi, bir kemanın en düşük notası G3 veya başka bir anlatımla C4'ün altındaki G'dir. En yüksek nota E7, açık telin iki oktav üzerindeki E olarak alınabilir, çünkü bu orkestral keman bölümleri için pratikte aşağı yukarı hareketlerde bir sınırdır. Ancak klavyenin uzunluğuna ve kemancının becerisine bağlı olarak daha tiz seslere çıkmak da mümkündür. C8'e kadar olan daha tiz notalar teli

durdurmak, klavyenin sınırına ulaşmak veya yapay sesler kullanmak gibi çeşitli yöntemlerle çalınabilir (Moosbauer, 2015, s.49); (http-15).



Şekil 3.6. Ambitus Keman



Şekil 3.7. Ambitus Flüt

Diğer yandan, birçok standart flüt en düşük nota olarak C4'e sahiptir. Günümüzün modern flütlerinde sıklıkla "B-foot" (B-ayak) parçası (joint) adı verilen ve B3'e ulaşmak için ek bir anahtar bulunan bir bağlantı bulunur (Şekil 3.7). Flütün en yüksek perdesi genellikle C7 veya D7 olarak verilir. Ancak F7'ye ulaşmak mümkündür (http-16).

Bach'ın zamanında çalınan tek tuşlu barok traverso'da en düşük nota D4 olup enstrüman genellikle D6 veya E6'dan daha tiz notalara ulaşamamaktadır. O zamanlar, G6'ya kadar çalabilmek çok yüksek olarak kabul edilirdi ve Bach'ın Allemande'nin sonunda La minör BWV 1013 Partitada gerekli olan A6 kullanımı düpedüz "cüretkar" bir girişimdir.

Keman, flüt yapısına bağlı olarak, barok traverso flüte göre (D4) bir beşli aşağıdaki (G3) notasını çalabilmektedir. Werner Richter transkripsiyonlarında yer alan ve genellikle 20. yüzyılın başlarına kadar kullanılan geleneksel "C-foot" flüt ile karşılaştırıldığında, keman, bir dörtlü aşağıdaki notalara (C4-G3); Hideko Kamioka'nın transkripsiyonunda kullandığı B-foot enstrümanı ile karşılaştırıldığında ise bir majör üçlü aşağıdaki (B3 -G3) notalara erişimde daha alttadır.

Sonuçta keman bir flütten çok daha tiz (F7'ye kıyasla C8) ve barok flüt ile karşılaştırıldığında daha da tiz (A6'ya kıyasla C8) notalara erişebilmektedir.

Bununla birlikte, ton aralığı sorunu “mutlak bir karşılaştırma” ile değil, ancak flütün Bach’ın genellikle keman ve özellikle “Sei Solo” için kullandığı ses aralığını yansıtmayı yansıtmadığı veya ne ölçüde betimleyebildiği ile ilgili olarak ortaya çıkarılmalıdır. Ayrıca, “kullanılabilir perde aralığının”, Bach’ın genellikle flüt için kullandığı aralıkla ne ölçüde örtüştüğünün göz önüne alınması da gereklidir. Bu iki durum, orijinal modele mümkün olduğunca yakın bir şekilde bağlı kalmak isteyen bir transkripsiyonun uygulanması için gerekli olduğundan aşağıdaki sorular ve yanıtlarının sunulması önem kazanmaktadır:

(i) Keman versiyonundaki hangi pasajlar, flüt perde aralığı nedeniyle flütte çalınmadığı için uyarılma gerektirmektedir?

ii) Bach’ın genellikle flüt için kullandığı aralık tanımından yola çıkılarak, eser muhtemelen flüt için ayarlanmamış olduğundan keman versiyonunun hangi pasajlarının ayarlanması gerekmektedir?

3.4.1. Ambitus- Keman ile Flüte Karşılaştırması: “Erişilemez”

Flütün mümkün olan en düşük notasının altında yer alan seslerin, yani barok traversoda D4, modern C-foot flüt ile C4 veya modern B-foot flüt ile B3’ün bir şekilde telafi edilmesi gerekmektedir. Werner Richter ve Hideko Kamioka’nın transkripsiyon örnekleri ve bu çalışmada “farklı bir yaklaşım” olarak tanımlanan öneriler kullanılarak iki olası yaklaşım tanımlanabilir.

İlk yaklaşım için, transkripsiyonlarında müzik metnini en pes nota flütte çalınabilene kadar yukarı doğru kaydıran Werner Richter veya Hideo Kamioka bir örnek olarak gösterilebilir.

Werner Richter ve Hideo Kamioka’nın metodolojik yaklaşımları, aynı şeyi söylememekle birlikte oldukça benzerdir. Her ikisi de müzik metnini yukarı doğru basitçe aktarmaktadırlar. Flüt türüne bağlı olarak, çalınan en düşük notanın flüt tarafından çalınabilmesi koşulu ile, Kamioka’nın versiyonunda bir minör üçlü sol majöre, Richter’in versiyonunda ise bir dördü la majöre çevrilir. 20. yüzyılın başlarında tanınmış bir flütçü ve flüt öğretmeni olan Werner Richter (* 28 Şubat 1924 - † 10 Ekim 2010) zamanının kullanımına uygun olarak C-foot, 1958’de Tokyo’da doğan ve flüt veya flüt grupları için birçok farklı eser düzenleyen Hideo Kamioka, günümüz profesyonel müzik çalışmalarında yaygın olan B-foot flüt için bu transkripsiyonları yapmışlardır ([http-17](http://17)).

İkinci yaklaşım olarak, bu tez çalışmasında sunulan transkripsiyonlarda (“**Farklı bir Yaklaşım**” olarak adlandırılan) kasıtlı olarak farklı bir metodolojik yaklaşım seçilmiştir. Görsel müzik sunumlarında Finale V26 yazılımı kullanılmıştır. Eserin tonu korunarak özellikle orijinal ses alanı mümkün olduğunca değişmeden bırakılmıştır. Sonuç olarak, eserdeki çoğunlukla orijinal keman versiyonuna kıyasla bu transkripsiyonlarda hiçbir şey değişmediği halde, bahsedilen diğer iki versiyon (Richter ve Kamioka) ise belirgin bir şekilde orijinalinden çok daha tiz notalandırılmıştır. Bu yaklaşımın etkisi, örneğin keman için orijinal versiyonu Şekil 3.4’de verilen Partita No 3 Mi Major BWV 1006 Preludio Başlangıç’taki Partitanın açılış bölümündeki farklılıklarda gözlenmektedir (Şekil 3.8-3.11). Werner ve Kamioka’ya ait transkripsiyon sırasıyla Şekil 3.8 ve 3.9’da verilirken, “Farklı bir Yaklaşım” ile modern flüt ve barok flüt için yapılan transkripsiyonlar, sırasıyla Şekil 3.10 ve 3.11’de yer almaktadır.

14

Flöte

PARTITA III

nach BWV 1006
Originaltonart: E - Dur

Preludio

5

p *f*

9

p

Şekil 3.8. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Werner Richter

Partita III

for Flute solo

Johann Sebastian Bach, BWV1006
(arr. H. KAMIOKA)

Preludio

4

p

7

f

Şekil 3.9. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Hideo Kamioka

Partita No 3 E-Major, BWV 1006, Preludio

A different approach to adapt J.S. Bach's 3rd Violin Partita for flute
by D.B. Kestel

Preludio

Flute modern

p

5

f

8

Şekil 3.10. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Dirk Kestel "Modern Flüt"

Partita No 3 E-Major, BWV 1006, Preludio

A different approach to adapt J.S. Bach's 3rd Violin Partita for flute
by D.B. Kestel

Preludio

Flute baroque

p

f

Şekil 3.11. Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006, Preludio, Dirk Kestel “Barok Flüt”

Werner Richter ve Hideo Kamioka kendi notasyonlarında değişmeden devam edebilirken, bu çalışma için onerilen yöntem, seçilen iki flüt türü arasındaki farkların dikkate alınmasını, orijinal Bach müzik metninin karakteristiğine ve flüt türünün eserdeki en peslerdeki müziğe teknik uyumuna göre dikkatlice değiştirilmesini gerektirmektedir. Bu durum; hem Bach’ın orijinal metni hem de iki transkripsiyon (modern ve barok flüt için) versiyonlarının birbiriyle karşılaştırıldığında, ses-öncülüğünde (voice-leading) belirgin sapmalara (varyantlara) yol açmaktadır. Bu sapmalarla ilgili ayrıntılar tezin ilerleyen ilerleyen bölümlerinde detaylı olarak tartişılsa da, Prelüd’den (79-85 numaralı ölçüler) alınan bir kesit belirtilen farklılıkların karşılaştırılması için Şekil 3.12-3.16’da sunulmaktadır. Burada, tezde onerilen yaklaşımın modern ve barok flüt versiyonları (Şekil 3.15 ve Şekil 3.16), Richter (Şekil 3.13) veya Kamioka’nın (Şekil 3.14) metodolojisine ve orijinal versiyona (Şekil 3.12) kıyasla ne gibi farklılıklara yol açtığı çok iyi görülebilir.



Şekil 3.12. *Orijinal_BWV 1006_Preludio 79-85*



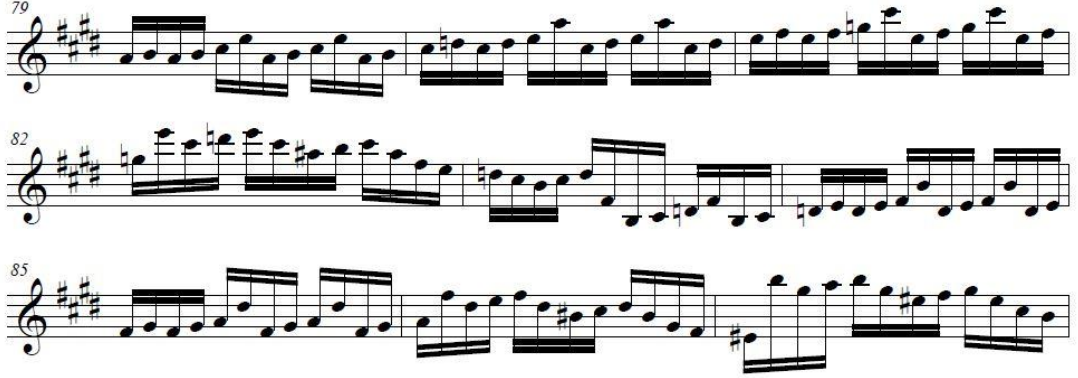
Şekil 3.13. *Werner Richter_BWV 1006_Preludio 79-85*

Şekil 3.13'te gösterildiği gibi Richter yöntemine göre yapılan değişiklik, tüm müzik metnini bir dörtlü yukarı kaydırmaktadır. Bunun sonucunda, artık “çok derin” olan pasajlarla herhangi bir çelişki kalmamaktadır.



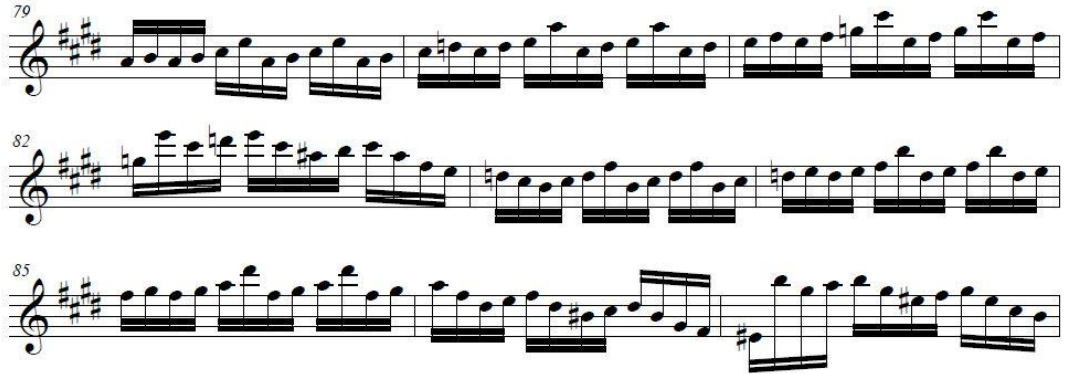
Şekil 3.14. *Hideo Kamioka_BWV 1006_Preludio 79-85*

Kamioka (Şekil 3.14) tüm müzik metnini bir küçük üçlü yukarıya kaydırarak, “çok derin” olan pasajlarla çelişkiler ortadan kaldırılmaktadır.



Şekil 3.15. Dirck Kestel_modern flüt_BWV 1006_Preludio 79-85

“Farklı bir yaklaşım-modern flüt” versiyonunda, 79. ölçüdeki pasajı 83. ölçünün başında bir oktav kaydırmak gereklidir. Daha sonrasında, Şekil 3.15’te gösterildiği gibi orijinal müzik metnine dikkatlice dönülebilir.



Şekil 3.16. Dirck Kestel_barok flüt_BWV 1006_Preludio 79-85

Bununla birlikte, “Farklı bir yaklaşım-barok flüt” versiyonunda, 79 numaralı ölçüdeki pasajın 86 numaralı ölçünün başlangıcına kadar bir oktav kaydırılması gereklidir. Ancak o zaman orijinal ses-öncülüğüne aynı özenle geri dönülebilir (Şekil 3.16).

Bu örnek pasajlar, enstrümanların kullanılabilir aralığı ve Bach tarafından fiilen kullanılan ton aralığı ile ilgili ikinci özelliği açıklamak için seçilmiştir.

3.4.2. Ambitus- Keman Flüt Karşılaştırması: “Makul ve En Mantıksız Alanlar”

Flüt için çok pes olarak gösterilen noktada, flütün türü ne olursa olsun, düşük aralıkta sadece birkaç ses eksikliğinin bir transkripsiyon girişimini nasıl etkilediği oldukça açık bir şekilde görülmektedir.

Bach’ın kullandığı aralıklara en tiz notalar açısından ve “olası kullanılabilir aralık” ile karşılaştırıldığında, Bach’ın flüt ve kemanı büyük ölçüde aynı şekilde ele aldığı ve her iki enstrüman için karşılaştırılabilir perde boşluklarında yazdığı görülebilir. “Sei Solo”nun akışında Bach kendisini G3 ile D6 veya E6 arasında bir ses uzayı ile sınırlandırmıştır ki bu durum kendi dönemine göre oldukça ılımlı olarak tanımlanabilmektedir. Gerekli en tiz sesin G6 olduğu eserde uzun pasajlarda C6’nın bile altında kalmaktadır. Ancak Bach en tiz notayı “Sei Solo”nun yalnızca üç bölümünde kullanmıştır. Bunlar 2. Partita BWV 1004’ten Ciaconna ve Füg ve 3. Sonat BWV 1005’in son bölümüdür. G6’nın kullanımı eserin bölümlerinin olağanüstülüğünün bir kez daha özel olarak vurgulandığı mutlak bir müzikal doruk noktasının temsiline hizmet etmektedir. Bach’ın flüt için BWV 1013 La minör Partitasında karşılaştırılabilir bir durum ortaya çıkmaktadır. Burada Bach, barok flüt için inanılmaz derecede tiz olan A6 notasını ilk bölümün sonuna yerleştirerek, böylece bir kez daha istisnai doğasını vurgulamaktadır. Bunun dışında, tıpkı kemandaki “Sei Solo” gibi, Bach kendini tüm çalışmasında ve flüt sonatlarında (BWV 1030-1035) D6’ya kadar bir perde aralığıyla sınırlandırmış ve genellikle bunun çok altında kalmıştır. Bach bu eserlerinde -ama aynı zamanda oldukça temel olarak- bu iki çalgı için, bir yandan kemanın dolgun ve hacimli sesi ile fayda sağlayan, diğer yandan da flütün karanlık ve sıcak karakterini açığa vuran orta ve alt perdeleri tercih etmektedir. Bu aynı zamanda, önerilen transkripsiyonlar için yöntem olarak seçilirken, mümkün olduğunca Bach’ın kullandığı ambitus içinde kalmaya karar verilmesinin de ana nedenidir. Erişilen çıktı, eserdeki orijinal anahtarın sorgulanması ve müziğin transpoze edilmesi yerine kaçınılmaz olan noktalarda önde gelen sesin dikkatli bir şekilde değiştirilmesiyle başarılmaktadır. Tez çalışmasına elyazmasının orijinal metnine mümkün olduğunca yakın kalması amacına yönelik önemli bir koşul ile başlanmasıyla birlikte transkripsiyonların transpoze edilmesi, kelimenin tam anlamıyla eserin her bir notasını değiştirmektedir.

Bach’ın kendi eserlerini sıklıkla başka tonlara aktardığı bilindiğinden, haklı bir itiraz gelebilir. Buna ilişkin “Sei Solo” dan birkaç örnek vermek gerekirse, Bach’ın bu eser çerçevesinde daha sonra yaptığı düzenlemeler şöyledir:

(i) Org için BWV 1001'den füğ (BWV 539, Re minör) düzenlemiştir. Lavta için Sol minör BWV 1000 düzenlemesini bırakmıştır.

(ii) Daha sonra, 2. Sonat La minör BWV 1003'ün tamamını Piyano için Re minör BWV 964 olarak düzenlemiştir.

(iii) Do majör Sonat III, BWV 1005'in ilk bölümü Adagio'yu piyano için Sol majör BWV 968 olarak düzenlemiştir.

(iv) 3. Partita BWV 1006 Prelüd'ünü "Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" BWV 120a düşün kantatının açılış bölümü ve "Wir dank dir, Gott, wir dank dir" BWV 29 kantatının açılış sinfoniası olarak kullanmıştır. Her ikisi için de Bach Partitayı Re majörde kullanmıştır.

(v) Bunlardan bağımsız olarak, Partita BWV 1006'nın tamamını lavta için BWV 1006a lavta için düzenlemiştir. Ancak, düzenleme Mi majörde kalmıştır.

Bununla birlikte, Bach seçimlerini her zaman kullanılan enstrüman için tercih ettiği ambitusa koymuştur. Bu tezin bakış açısına göre, eğer bu eser flüt için normal bir ambitus olsaydı, eseri flütle çalınabilir kılmak için farklı bir tona geçiş uygun olabilecekti. Ancak, Partita No 3 BWV 1006 göz önüne alındığında, Sol majöre ve daha da az olarak La majöre transpozisyonu ile farklı tona geçiş uygun olmamaktadır. Belirtilen bu iki anahtar flütü Bach'ın kullandığı aralığın çok dışına itmektir. Werner Richter ve Hideo Kamioka'nın mevcut iki versiyonu, transkripsiyonlarını uygulamak için Richard Strauss çağında ve sonrasındaki "modern" Böhm orkestra flütüyle kesinlikle iyi uyum sağlayacak bir ambitus kullanmışlardır. Ancak, bu tezde sunulan görüş, Dünyadaki tüm flütçüler için büyük müzikal ve eğitici değere sahip olan bu iki düzenlemenin değerini hiçbir şekilde azaltmadan "farklı bir yaklaşımın" modern flüt ve barok travers flüt için Bach'a mümkün olduğunca sadık bir versiyonunu oluşturmak ve bu sayede önerilen farklı yaklaşımla diğerlerinin bir açılımı olarak çok daha fazlasının anlaşılmasını sağlamaktır. Erişilen hedeflerden bir diğeri de tarihsel çözümlere bakışı keskinleştirirken, aynı zamanda farklı iki flüt türü için önerilen iki tam versiyon daha, hem konser perspektifinden hem de pedagojik çalışma açısından yeni ufuklar açmaktadır.

Bu noktada, bu "farklı yaklaşımlara" dayalı olarak elde edilen müzik bölümleri daha ayrıntılı bir şekilde incelenmeden önce, mevcut transkripsiyonlarla bağlantılı olarak temel karakteristik özelliklerin anlamını açıklamak gerekmektedir.

3.5. Armonilerin karakteri: “Neşeli Mi majör?”

Bu çalışma için fikir ortaya çıktığında, varsayımlardan biri, “anahtar karakterlerinin” (key characters), yöntem seçiminde (transpozisyon ile transkripsiyon veya değil) ve çalışmanın akademik olarak kabul edilebilirliğinde önem taşıyacağıydı. Literatürde yapılan bazı araştırmalardan sonra, bu yaklaşımın, nesnel ölçütlere göre ilerleme çabalarında onu güçlendirmektense, mevcut çalışmanın nesnelliğinden uzaklaştırmayı tercih ettiği giderek daha açık hale gelmiştir. Bununla birlikte, bu konu, daha önceki sayfalarda birkaç perspektiften incelenmiş ve tartışılmış olan ambitus yönünün, metodoloji seçiminde daha az “somut” olan anahtar karakterlerine göre neden daha önemli olduğunu açıklığa kavuşturulması önemlidir.

Yüzyıllar boyunca sayısız müzisyen, müzik teorisyeni, aynı zamanda yazar ve filozoflar anahtar karakterler konusunu ele almış, görüşlerini yazmışlardır. Bunlardan bazıları aşağıdaki gibi sıralanabilir (http-18):

(i) Jean Rousseau: “Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique” (Paris 1691),

(ii) Marc-Antoine Charpentier: “Règles de composition” (Paris 1692),

(iii) Johann Mattheson: “Das Neu-eröffnete Orchester” (Hamburg 1713) ve “Der Vollkommene Kapellmeister” (Hamburg 1739),

(iv) Jean-Philippe Rameau: “Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels” (Paris 1722),

(v) Johann Joachim Quantz: “Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen” (Berlin 1752),

(vi) Schubert: “Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst” (Wien 1806, entstanden 1784/85),

(vii) Robert Schumann: “Neue Zeitschrift für Musik” (Leipzig, 3.Feb.1835, s. 43),

(viii) Louis Hector Berlioz: “Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration modernes” (Paris 2/1856).

Sonuç olarak, sistematik bilimsel araştırmalarla doğrulanmayan açıklamalardan çok öznel ifadelerle uğraşıldığından aşağıda adı listelenen uzmanlar, bu tezle de ilgili olan Mi majör tonu hakkındaki düşüncelerini şöyle ifade etmektedirler:

- i. Charpentier: Gürültülü ve gürültücü (Querelleur et Criard),
- ii. Mattheson: Umutsuz ya da oldukça ölümcül bir üzüntüyü kıyaslanamayacak kadar iyi ifade eder. Son derece aşk dolu, çaresiz ve umutsuz şeyler için en uygun

olanıdır ve belirli koşullar altında o kadar kesici, şiddetli, acı çeken ve nüfuz eden bir şeye sahiptir ki, beden ve ruhun ölümcül bir şekilde ayrılmasından başka bir şeyle karşılaştırılmaz.

- iii. Rameau: Hüzünlü ve neşeli şarkılar için aynı derecede uygun, büyük ve yüce olan için de aynı şekilde (*convient également aux Chants tendres & gais [...] le grand & le magnifique ont encore lieu*).
- iv. Quantz: Sevginin, hassasiyetin, hüznün etkisini ifade etmek amacıyla göre eseri besteci düzenlese bile, öfkeli bir duygu, cesaret, çılgınlık ve umutsuzluktan daha canlıdır.
- v. Schubart: Yüksek sesle tezahürat, gülme sevinci, ama henüz neşe dolu değil.
- vi. Berlioz: Parlak, görkemli, asil (*Brillant, pompeux, noble*).

Görüldüğü gibi, buradaki spektrum “ölümcül hüzünlü” den “gürültülü ve gürültücü”ye, “hassasiyet” ten “öfke ve umutsuzluğa” ve hatta “gülen neşe”ye kadar genişlemektedir. Bu tutarsızlık, bir transkripsiyonda kullanılacak yöntemin kararına bir temel sağlamak için daha iyi nesnelleştirilebilir ve incelenebilir olan ambitusa zıtlık oluşturmaktadır. Böylece, bu durumda, orijinal anahtarda kalma kararının belirleyici faktörü, “anahtar karakteri” değil, özellikle Bach’ın kompozisyonunda kullandığı benzerliğine dayanılarak, keman ve flüt ambitusunun önerilen metod ile transkripsiyonun en iyi şekilde yapılabileceği ve böylece orijinalinden sapmanın da en aza indirgenmesini mümkün kılmıştır. Böylece, bu durumda, orijinal anahtarda kalma kararının belirleyici faktörü, “anahtar karakteri” değil, özellikle Bach’ın kompozisyonunda kullandığı benzerliğine dayanılarak, keman ve flüt ambitusunun önerilen metod ile transkripsiyonun en iyi şekilde yapılabileceği ve böylece orijinalinden sapmanın da en aza indirgenmesini mümkün kılmıştır.

3.6. Farklı Bir Yaklaşım: Performans Uygulaması Üzerine Yorumlar

Bu bölümde hem modern hem de barok flüt için önerilen iki transkripsiyonun özellikleri, bölümlere göre ayrı ayrı sunulmaktadır. Aynı zamanda transkripsiyonun pratik icrasına yönelik ipuçları verilmiş ve Bach’ın orijinalinden sapmalara dikkat çekilmiştir ki bu, orijinal metinden gerçekte ne kadar az değişikliğin gerekli olduğunu göstermeye hizmet etmeyi amaçlamaktadır. Eserde yapılan değişiklikler, notalar üzerinde sarı renkle işaretlenerek farklılığın seçici olması sağlanmıştır. Eserin tam transkripsiyonu

her iki flüt türü ve orijinal keman partisinin de yer aldığı bütünleştirilmiş bir partitür olarak Ekler bölümünde yer almaktadır.

3.6.1. Farklı Bir Yaklaşım: Preludio

Daha Preludio’da, Bach’ın orijinal müzik metnindeki uzun arpejlerin hem modern orkestra flütü hem de barok traverso olmak üzere her iki flütte de rahatça çalınabileceği açıkça görülebilir. Bach’ın Preludio’da en tiz nota olarak sadece E6’yı kullanması ve bunu sadece şenlikli açılış bölümünde kullanması gerçeği, ilerleyen bölümlerde, artık keman kadar iyi başa çıkabilecek olan flüt için tiz notaya özel bir dikkat gösterilmesine gerek olmadığı anlamına gelmektedir.

Pes perdeler söz konusu olduğunda, belirli noktalarda en pes notaları ayrı ayrı ilgili flütün ambitusuna uyarlamak veya Bach’ın zarif beste yapısının bozulmaması için yüksek oktava transpoze edilen küçük pasajlar seçmek gereklidir. Burada barok flüt için uyarlama ihtiyacı elbette modern flüt için olandan daha fazladır.

Ayrıntılı olarak, modern flüt versiyonunda G3’ün ilk 43. ölçüden 50. ölçüye kadar olan her ölçünün ilk notasının, “bas notası” olarak yüksek oktava transpozunun gerektiği anlamına gelmektedir. Açıktır ki, notanın aslına uygun olarak temsil edilebilmesi için, icracının bu notanın işlevini bilmesi önemlidir. Aynı nedenle ve aynı anlamda, 53 ve 54 numaralı ölçülerin iki açılış sesi de bir oktav kaydırılmalıdır (Şekil 3.17).

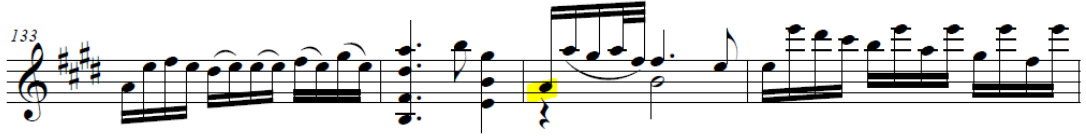


Şekil 3.17. Dirck Kestel_modern flüt_Preludio 43-50, 53 ve 54

Bir sonraki ayarlamamanın yapıldığı yer 79. ölçüdür. Modern flütün bu ölçüyü yüksek oktava transpozu yeterli olduğu için bir sonraki ölçü orijinalinde tekrar çalınabilir.



Şekil 3.21. Dirck Kestel_modern flüt_Preludio 118



Şekil 3.22. Dirck Kestel_modern flüt_Preludio 135

Preludio, barok travers flüt için de aynı bakış açısından incelenirse, ayarlamaların yapılması gereken yerler temelde aynıdır. Ancak, diğerine kıyasla bazı durumlarda birkaç nota eklenmesi veya bir pasajın uzatılması gerekebilmektedir. Örneğin, modern flüt için 51 ve 52 numaralı ölçülerdeki C4 ve dolayısıyla tüm pasaj orijinalindeki gibi bırakılabilir. Barok flüt versiyonunda bu iki tonun da oktavlanması gerekmektedir. 53, 54 ve 55. ölçülerin başlangıç seslerinin de oktavlı olmaları gerektiğinden, bu iki ölçünün tamamının oktavlanması daha zarif sonuç vermektedir. Bu şekilde, 52 ve 53 numaralı ölçülerin başlangıcına inen bir ses elde edilir ki, bu Bach'ın sesleri 56 ve 57. ölçülere yönlendirdiği şekilde gerçekleşmektedir (Şekil 3.23).



Şekil 3.23. Dirck Kestel_barok flüt_Preludio 51-55

Modern flüt için uyarlanması gereken ikinci pasajdan hemen önce ve sonra benzer durum meydana gelmektedir. Bu kısımda sadece 79. ölçüdeki oktava geçmek

gerekliken, barok flüt için önceki iki kısım olan, 67. ölçüden (Şekil 3.24) başlayarak 86. ölçünün başlangıcına kadar tüm pasaj göz önüne alınmalıdır (Şekil 3.25).

67 *8va*
f

70

73 *loco*

76

79

Şekil 3.24. Dirck Kestel_barok flüt_Preludio 67-79

82

85

Şekil 3.25. Dirck Kestel_barok flüt_Preludio 83-86

Ek olarak, 99 ve 100. ölçülerin ayarlanması tek bir nota ile yapılamayarak tüm ölçünün 100. ölçüye kadar değiştirilmesini gerektirmektedir. Şekil 3.26'da ve 3.27'de gösterildiği gibi 107 ve 108'de ek olarak iki ufak ayarlama yapılması gerekmektedir.



Şekil 3.26. Dirck Kestel_barok flüt _Preludio 99 ve 100



Şekil 3.27. Dirck Kestel_barok flüt _Preludio 107 ve 108

Ayrıca, Şekil 3.28 eserin barok travers flütte çalınabilmesi için 120-122 numaralı ölçülerin başlangıç seslerinin oktavlandırılması gerektiğini göstermektedir.



Şekil 3.28. Dirck Kestel_barok flüt _Preludio 120-122

Son olarak, 134. ölçünün başında oktavlanması gereken tek bir B3, modern flüt için yapılmış değişikliklere eklenmelidir (Şekil 3.29'da gösterilmiştir).



Şekil 3.29. Dirck Kestel_barok flüt_Preludio 134

Sonuç olarak, 138 ölçü uzunluğunda olan Preludio'nun, flütün doğal ambitusu hesaba katıldığında orijinal Mi majör tonunda kalınırken, bu yaklaşımla orijinal metinde

ne kadar az değişiklik yapıldığının bir kez daha vurgulanması önemlidir ve dikkat çekicidir.

3.6.2. Farklı Bir Yaklaşım: Loure

Loure, müzisyen üzerindeki çok sesli beklentiler açısından muhtemelen bu partitanın en karmaşık ve yoğun bölümü olmasına rağmen, sözü edilen flütlerde çalınabilir bir versiyon elde etmek için müzik metninde nispeten daha az ayarlama yapılması gerekmektedir. Performans pratiği açısından genel olarak keman üzerindeki çift seslerin daima apojetür ve akorların da daima arpej olarak çalındığı genel olarak söylenebilir.

Modern flüt versiyonunda, 9 ve 10 numaralı ölçülerde üst oktavlara dönüştürülmesi gereken tam olarak 2 akor sesi vardır, geri kalan kısım Bach'ın orijinal metnine göre tamamen çalınabilir (Şekil 3.30).



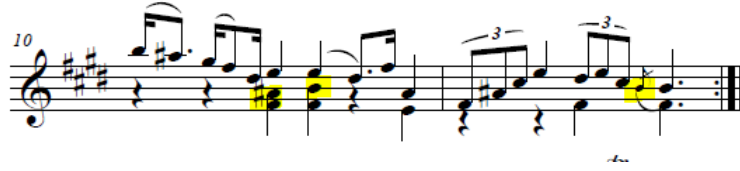
Şekil 3.30. Dirk Kestel_ modern flüt _Loure 9 ve 10



Şekil 3.31. Dirk Kestel_ modern flüt _Loure 3

Barok flüt versiyonunda, bir notanın oktavlanması gereken dört yer bulunmaktadır. Bu, 3. ölçüdeki bir B3'tür ki bu da onu yukarıdan aşağıya doğru bir çarpma haline getirmektedir. Ayrıca, aynı akorun bas notasının (bir B3) oktavlanması gereken 10 ve 11 ve 24 numaralı ölçüler için de söylenebilir. İki örnekte de 11 ve 24.

ölçülerde notayı apojetür olarak tekrarlayarak temel veya bas nota fikrini güçlendirmek mantıklı görünmektedir (Şekil 31-33).



Şekil 3.32. Dirck Kestel_barok flüt_Loure 10 ve 11



Şekil 3.33. Dirck Kestel_barok flüt_Loure 24

3.6.3. Farklı Bir Yaklaşım: Gavotte en Rondeau

Gavotte en Rondeau'da, en azından “modern flüt” versiyonunda, Bach'ın keman için kullandığı ambitus, flüt için tamamen uygun bulunmuştur. Sadece performans pratiği ile ilgili olarak, barok flüt versiyonu için de geçerli olan bir nota gereklidir. Armoni tonları 29, 30, 32 ve 33 numaralı ölçülerde ikinci bölümdeki melodinin üzerindedir (Şekil 3.34). Bu durumda, burada çarpma notaları (appoggiatura) yukarıdan melodiye kadar çalınmalıdır. Aynı durum 82 – 87. ölçüler arasında da geçerlidir (Şekil 3.35).



Şekil 3.34. Dirck Kestel_modern flüt _Gavotte 29, 30 ve 32, 33



Şekil 3.35. Dirk Kestel_ modern flüt _Gavotte 82-87

Birkaç ses dışında, ambitus barok flüte de uymaktadır. Oktavlanması gereken 11 sestem 5'i, Gavotte en Rondeau'nun doğasında olan tekrarlar nedeniyle nihayetinde aynıdır. Sözü edilen pasaj (Şekil 3.36) 7. ölçüde örnek olarak gösterilmiştir. Orijinalde bas notayı temsil edebilecek olan B4, 7. ölçüdeki üçüncü vuruştan önce, küçük bir çarpma notası olarak eklenmiştir ki, bu değişiklik dinleyicinin harmoniyi daha iyi anlaması için iki kere tekrarlanmış ton (ton-doubling) olarak da alınabilir. Daha sonra aynı durum 23, 47, 71 ve 99 numaralı ölçülerde kendini tekrarlamaktadır.



Şekil 3.36. Dirk Kestel_barok flüt_Gavotte 7

Diğer pasajlar da sadece tek bir sesin oktavlanmasını gerektirir. Bu pasajlar 16, 36, 40, 54 ve 78. ölçülerde yer almaktadır (Şekil 3.36-3.40).



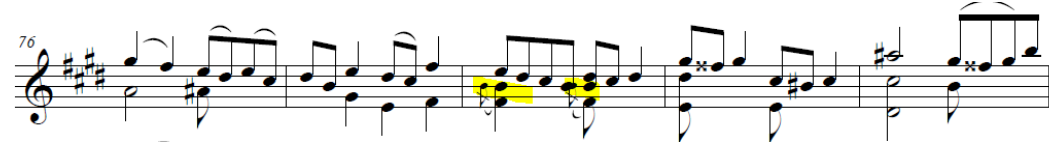
Şekil 3.37. Dirk Kestel_barok flüt_Gavotte 16



Şekil 3.38. Dirk Kestel_barok flüt _Gavotte 36 ve 40



Şekil 3.39. Dirck Kestel_barok flüt_Gavotte 54



Şekil 3.40. Dirck Kestel_barok flüt_Gavotte 78

3.6.4. Farklı Bir Yaklaşım: Menuet I and II

Menuet I, modern flüt için çok az değişiklikle çalınabilir. Yalnızca 20 (A3), 22 (G3) ve 30 (A3) numaralı ölçülerin 3 başlangıç sesi oktavlanmalıdır. Aksi takdirde, belirtilen ölçülerin dışında, orijinal keman versiyonu bütünüyle kullanılabilir. İcra ile ilgili olarak, keman üzerindeki çift sesler elbette önceki bölümlerde olduğu gibi apojetür olarak, akorlar ise arpej olarak çalınmalıdır.



Şekil 3.41. Dirck Kestel_modern flüt_BWV 1006_Menuet I 20, 22, 30

Barok flüt versiyonu için, dört ses daha üst oktava transpoze etmek veya muhtemelen bunları tamamen atlamak gerekir. Aslında, 14. (C#4) ve 18. (C#4) ölçüler akorda tekrar meydana geldiklerinden dolayı ton iki kere tekrar etmektedir (tone-doublings). Bununla birlikte, belirli koşullar altında, tam olarak ikiye katlama, eğer bir apojetür olarak arpejden önce gelirse, dinleyicinin akorun gerçek bas sesini anlamasına yardımcı olabilir. Bu yüzden bu iki yerde önerilmiştir (Şekil 3.42). Bir çarpma notası olan

23. ölçü (C#4) aşağı yerine yukarıdan çalınması gereken yine armonik bir tondur. Bununla birlikte, daha sakin bir melodi elde etmek amacıyla, 23. ölçü (C#4) mevcut versiyonda çıkarılmıştır. Son, ancak önemli bir değişiklik olarak, bastan akordun orta sesine oktav boyunca hareket eden 33. ölçüde (B3) iki kere tekrar (ton-doubling) işlemi yapılmıştır. Bu değişiklik Şekil 3.43’de işaretlenmiştir.



Şekil 3.42. Dirck Kestel_ barok flüt _BWV 1006_Menuet I 14, 18



Şekil 3.43. Dirck Kestel_ barok flüt _BWV 1006_Menuet I 23, 33

Menuet II’de, en azından modern flüt versiyonunda, Bach’ın keman için kullandığı ambitus, flüt için de tamamen uygundur. Ambitus, Şekil 3.44’te görülebileceği gibi, 4 ve 16. ölçülerdeki iki nota (her biri B3) dışında daha fazla sorun yaşamadan kolayca oktavlanabilmektedir.

Menuett II



Şekil 3.44. Dirk Kestel_barok flüt_BWV 1006_Menuet II 4, 16

Menuet II’de sadece performans pratiği ile ilgili bir nota gereklidir. 1-4 ve 9-12 arasındaki ölçülerde uzun, dron (bordun) benzeri oluşumlar, ikinci seste bulunan melodinin üzerinde yer almaktadır. Burada, Gavotte’ta olduğu gibi, apojetürlerin bazı yerlerde yukarıdan melodiye kadar çalınması gerekir, ancak bu ne teknik bir zorluktur ne de müzikal kayıplara yol açmaktadır. Performansta “uzun tutulan” bir nota izlenimi yaratmak için, tutulan notanın bir sonraki ölçünün başında tekrar çalınması önerilir.

3.6.5. Farklı Bir Yaklaşım: Bourée

Bourée, modern flüt için hiçbir değişiklik gerektirmeden çalınabilir. Önceki bölümlerde olduğu gibi, kemanın çift sesleri apojetür olarak çalmasıyla modern flüt versiyonundaki tüm sorunları çözmektedir.

Barok flüt versiyonunda ise, B3’ü 16. ölçüde (Şekil 3.45) ve 26. ölçüde (Şekil 3.46) yüksek oktava transpoze etmek gereklidir. Aynı zamanda, 26. ölçünün ikinci yarısında 2 sekizlik notayı (C4 ve D4) yüksek oktava taşımak gerekmektedir. Ardından, bu bölüm için de olası sorunlar çözülmüş olmaktadır.



Şekil 3.45. Dirk Kestel_barok flüt_BWV 1006_Bourée 16



Şekil 3.46. Dirck Kestel_barok flüt_BWV 1006_Bourée 26

3.6.6. Farklı Bir Yaklaşım: Gigue

Melodik-doğrusal yapısı nedeniyle, Gigue flüt için çok kolay bir şekilde uyarlanabilir ve neredeyse flüt için orijinal olarak yazılmış bir parça gibi çalınabilir. Sadece birkaç ölçüde modern flüt için ses yönlendirmesi açısından anlamlı olacak şekilde B3'ün altına inen bireysel seslerin veya kısa pasajların oktavlanması gerekir. Bu durum birinci bölümdeki 14 ve ikinci bölümdeki 24 numaralı ölçüler için geçerlidir (Şekil 3.47).



Şekil 3.47. Dirck Kestel_modern flüt_BWV 1006_Gigue 14

Burada flüt için çok düşük olan A#3, ölçünün ikinci yarısının oktavlanmasını gerektirir. Bu küçük müdahale parçada büyük bir fark yaratmaz. Aynı durum ikinci bölümdeki 24. ölçü için de geçerlidir (Şekil 3.48). Burada, ölçek oktavda E4'ten A3'e kadar alınmalıdır, çünkü A3 çalınabilir değildir ve sadece teknik olarak tek bir tonu değiştirmek yerine ölçüğün aşağı yönünü korumak daha iyi olmaktadır.



Şekil 3.48. Dirck Kestel_modern flüt_BWV 1006_Gigue 24

Barok flüt versiyonunda, bu iki pasaj birbirinin aynısıdır, sadece ilk bölümde 3, 13 ve 16 ölçülerde kısa bir pasajın yanı sıra Şekil 3.49'da görülebileceği gibi 26 ve 31. ölçülerde iki ayrı nota yer almaktadır.



Şekil 3.49. Dirck Kestel_barok flüt _BWV 1006_Gigue 3

Burada, 3. ölçüde, B3'ten F4'e yükselen ölçek oktavlanarak geri kalanın orjinal metin ile devam etmesi önerilmektedir. Şekil 3.50'de gösterildiği gibi ölçünün ikinci yarısı 13. ölçüde oktavlanmıştır, 14. ölçüde kullanılan yöntem modern flüt versiyonuyla aynıdır.



Şekil 3.50: Dirck Kestel_barok flüt _BWV 1006_Gigue 13, 14

İlk bölümdeki son küçük değişiklik, Şekil 3.51'de gösterildiği gibi F4'ten B3'e inen ölçek olan 16. ölçüdür. İkinci bölümde, barok flüt versiyonu, modern flüt versiyonundan sadece oktavlanması gereken 2 ayrı sesle farklıdır. Bu, Şekil 3.52 ve 3.53'te gösterildiği gibi her ölçünün başındaki 26. ölçüdeki C4 ve 31. ölçüdeki B3'tür.



Şekil 3.51. Dirck Kestel_barok flüt _BWV 1006_Gigue 16



Şekil 3.52. Dirck Kestel_barok flüt _BWV 1006_Gigue 26



Şekil 3.53: Dirck Kestel_barok flüt _BWV 1006_Gigue 31

SONUÇ

Bu tezde Johann Sebastian Bach'ın olağanüstü bir solo keman çalışması olan BWV 1006 3. Keman Partitasının flütte kullanıma uygun bir formda çalınması ve aynı zamanda özelliklerini eserin yaratıcısı Bach'ın orijinal el yazısına mümkün olduğunca yakın korunması ve halihazırda mevcut olan transkripsiyonlardan farklı bir transkripsiyon gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır.

Biri barok tek tuşlu flüt, diğeri ise B-foot (ayaklı) modern flüt için BWV 1006'nın Mi majör orijinal tonalitesini koruyarak Bach'ın orijinal müzik metnine mümkün olduğunca az müdahale eden transkripsiyonları iki versiyon halinde sunulmaktadır. Önemli olarak, bu transkripsiyonlarda, flütün ses aralığı, barok flüt literatüründe tipik olarak kullanılan şekilde kullanılmış ve daha da önemlisi, Bach'ın flüt için yazdığı eserlerinde belirttiği aralığı aşmamıştır. Başka bir deyişle, Bach'ın orijinalinden daha fazla sapmayan, tam tersine, modern bir flütün olanaklarının hassas bir şekilde kullanılmasının sağlanmasıyla, eserin orijinaline büyük bir adım ile daha fazla yaklaştıran bir transkripsiyon gerçekleştirilmiştir. Bu şekilde, modern flüt ve barok yan flüt için mümkün olduğunca Bach'a uygun, mevcut transkripsiyonların değerli bir ilavesini ve uzantısını temsil edecek bir versiyon oluşturmak mümkün olmuştur.

Bu tez çalışmasında sunulan yeni ve farklı uyarlama yaklaşımın, BWV 1006'nın literatürde yer alan diğer iki tam versiyonu olmasından dolayı, tarihi gerçeklere dikkati çekerek, farklı zaman dilimlerinde kullanılan iki flüt enstrümanı için ses aralığı ve armonilerin dikkatli bir şekilde kullanılabileceğini göstererek, aynı zamanda konserler, ayrıca, eğitim açısından yeni olanaklar açması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- [1] Agricola, J.F. (1775). *Vermischte Musikalien, von Joh[.] Friedr. Reichardt. Riga, bey Joh. Fr. Hartknoch, 1773. in kl. Fol. 20 Bogen.* Berlin und Stettin: Friedrich Nicolai, Allgemeine deutsche Bibliothek.
- [2] Bach, C.P.E. (1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.* Berlin: Selbstverlag.
- [3] Bach-Institut Göttingen (2007). *Die neue Bach-Ausgabe 1954-2007,* Kassel: Bärenreiter.
- [4] Bach, J.S. (1969). *Bach Documents II, Life history of Johann Sebastian Bach 1685-1750,* Kassel: Bärenreiter.
- [5] Bach, J.S. (1984). *Bach Documents III, Letter from Carl Philipp Emanuel Bach to Forkel (1774) and Documents on the aftermath of Johann Sebastian Bach 1750-1800.* Kassel: Bärenreiter.
- [6] Casals, P. (1971). *Licht und Schatten auf einem langen Weg, Erinnerungen.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- [7] Fanselau, C. (2001). *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung.* Friedrichshafen: studio Verlag.
- [8] Graf, P.L. (1967). *Johann Sebastian Bach, Drei Sonaten für Flöte aus BWV 1001-1006.* Wiesbaden: Edition Breitkopf.
- [9] Hauswald, G (1958) *Serie VI-Neue Bach-Ausgabe Kammermusik I: Werke für Violine, Edited by Hauswald G.* Kassel: Bärenreiter Verlag.
- [10] Kennedy, M. and Joyce, B. (1995). *Oxford Dictionary of Music.* Oxford: Oxford University Press.
- [11] Latham A. (2002). *Oxford Companion of Music,* Oxford: Oxford University Press.
- [12] Martens, F.H. (1919). *Violin Mastery – Talks with Master Violinists and teachers.* New Yorck: Frederick A. Stokes.
- [13] Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg: Christian Herold.
- [14] Mendelssohn Bartholdy, F. (2008). *Harmonisierung der “Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato”,* Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- [15] Moosbauer, B. (2015). *Johann Sebastian Bach, Sonatas and Partitas for Violin Solo.* Kassel: Bärenreiter.
- [16] Quantz, J. (1752). *Johann Joachim Quantzens, Königl. Preußischen Kammermusikus, Nebst XXIV. Kupfertafeln.* Berlin: Johann Friedrich Voß.

- [17] Ragossnig, K. (1978). *Handbuch der Gitarre und Laute*. Mainz: Schott Verlag.
- [18] Rampe, S. and Sackmann, D. (2000). *Bach's orchestral music, origin, sound world, interpretation*. Kassel: Bärenreiter, Kassel.
- [19] Richter, W. (1989). *J.S. Bach Sonaten und Partiten, nach der Ausgabe der Violin-Solowerke mit der Klavierbegleitung von Robert Schumann für Flöte und Klavier oder Flöte allein*. Frankfurt: Zimmermann.
- [20] Ruf, W. (2002). *Polyphony in Bach's Sonatas for Violin Solo*, München-Salzburg: Katzbichler.
- [21] Sackmann, D. (2008). *„Triumph des Geistes über die Materie“*. Stuttgart: Carus-Verlag.
- [22] Sadie, S. (2004). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University Press.
- [23] Schmieder, W. (1950). *Bach-Werke-Verzeichnis. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Leipzig: Bach-Archiv.
- [24] Schmitt, T. (1986), *Gitarre & Laute*. Köln: Paffgen Verlag.
- [25] Schmitz, H. (1963) *Serie VI-Neue Bach-Ausgabe Kammermusik 3: Werke für Flöte, Edited by Schmitz HP*. Kassel: Bärenreiter.
- [26] Schumann, R. (2002). *Harmonisierung der „Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato*, Leipzig: Edition Peters.
- [27] Spitta, P. (1873). *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- [28] Staatsbibliothek zu Berlin (1842). *Bach, J.S., Bach J.S.F. und Bach, L. Familienbesitz Bach*. Berlin: Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung.
- [29] Wensiecki, E. (1977). *Johann Sebastian Bach (1685–1750). Lautenmusik. Für die Gitarre neu bearbeitet und herausgegeben, mit einer kurzen Einführung in die Lautentabulatur*. Hofheim im Taunus: Musikverlag Friedrich Hofmeister.
- [30] Woodring, V. (2018). *Bach, Brahms „Chaconne“, Ausgabe Nr. 1187*. München: Henle Verlag.

INTERNET KAYNAKLARI

http-1: Kamioka, H. Transcription der “Sei Solo a Violino solo senza Basso accompagnato” für Flöte allein:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP581732-PMLP244089-BWV1006_for_Flute_solo.pdf (Erişim tarihi: 03.01.2022)

http-2: Denis Bouriakov: Transcription der “Sei Solo a Violino solo senza Basso accompagnato” für Flöte allein: <https://youtu.be/uEmisGFQfBo> (Erişim tarihi: 21.05.2021)

http-3: “Transposition (Musik)”.

[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Transposition_\(Musik\)&oldid=218207291](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Transposition_(Musik)&oldid=218207291) (Erişim tarihi: 21.05.2022)

http-4: Pitch Range/Ambitus/Tonumfang

<https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Tonumfang&oldid=205386181>;
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ambitus_\(music\)&oldid=1028833779](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ambitus_(music)&oldid=1028833779)
(Erişim tarihi: 18.05.2022)

http-5: Scientific Pitch Notation:

https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Scientific_pitch_notation&oldid=107343863
5 (Erişim tarihi: 16.04.2022)

http-6: Helmholtz Pitch Notation:

https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Helmholtz_pitch_notation&oldid=10639122
71 (Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-7: WOMA, <https://worlds-of-musc.de/WOMArtkeldrucken.php?dex=2779> Worlds of Music 2022 (Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-8: Sackmann D. Why did Bach compose the sonatas and partitas for solo violin BWV 1001-1006?

http://www.theaterforum.ch/uploads/media/Vortrag_Dominik_Sackmann.pdf (Memento from March 4, 2016 in the Internet Archive) S4ff] also there [footnote 13: J.S. Bach: Works for Violin (NBAVI/1), Critical Report (Günter Hausswald and Rudolf Gerber), Kassel: Bärenreiter, 1958, p. 25 f. (Erişim tarihi: 20.03.2022)

http-9: Sonaten und Partiten für Violine solo

https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sonaten_und_Partiten_f%C3%BCr_Violine_solo&oldid=220708601 (Erişim tarihi: 17. 04 2022)

http-10: Villa Musica Rheinland-Pfalz, Stiftung der Landesregierung Rheinland-Pfalz mit Beteiligung des SWR, <https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1980>

<https://www.kammermusikfuehrer.de/komponist?name=Ysa%C3%BF&vname=Eug%C3%A8ne> (Erişim tarihi: 01.05.2022)

http-11: Six Sonatas for solo violin (Ysaÿe).
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Six_Sonatas_for_solo_violin_\(Ysa%C3%BF%20e\)&oldid=1074666958](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Six_Sonatas_for_solo_violin_(Ysa%C3%BF%20e)&oldid=1074666958) (Erişim tarihi: 18.03.2022)

http-12: Einspielung der Nederlandse Bachvereniging (Video und Hintergrundinformation) Dirigent: Jos van Veldhoven: <https://youtu.be/Ih51HIyTW0Q>., (Erişim tarihi: 7. 04.2022)

http-13: “Werke für Laute (Bach)”.
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Werke_f%C3%BCr_Laute_\(Bach\)&oldid=20762411](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Werke_f%C3%BCr_Laute_(Bach)&oldid=20762411) (Erişim tarihi: 17. 04.2022)

http-14: Werke Leopold Godowskys: Noten und Audiodateien im International Music Score Library Project (“Violin Partita”, “Violin Sonata” in der Lasche Arrangements.)
https://imslp.org/wiki/category:Godowsky,_leopold (Erişim tarihi: 14.04.2022)

http-15: Violin. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Violin&oldid=1087571101> (Erişim tarihi: 12.05.2022)

http-16: Western Concert Flute.
https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Western_concert_flute&oldid=1085174310 (Erişim tarihi: 28.04.2022)

http-17: “Werner Richter (Flötist)”.
[https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Werner_Richter_\(Fl%C3%B6tist\)&oldid=182178835](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Werner_Richter_(Fl%C3%B6tist)&oldid=182178835) (Erişim tarihi: 22. Mai 2022, 13:46 UTC)

http-18: KölnKlavier, Wolfgang Lempfrid.
<http://www.koelnklavier.de/quellen/tonarten/dur.html> (Erişim tarihi: 15.05.2022)

EKLER

Bu bölümde tez çalışması kapsamında modern orkestra flüt (Modern flüt) ve tek-anahtarlı barok flüt (Barok flüt) olmak üzere iki farklı flüt çeşidi için hazırlanan transkripsiyonların tamamı yer almaktadır. Daha anlaşılabilir olması açısından Johann Sebastian Bach'ın keman için bestelediği orijinal el yazması kopyalarına sadık kalınarak, bu üç enstrüman (keman, modern ve barok flüt) için ortak bir partiyon halinde sunulmaktadır. Bu şekilde partitasyonların doğrudan karşılaştırılması mümkün olarak, sunulan iki transkripsiyonun orjinal metinden ne kadar az sapma ile gerçekleştirildiği açıkça gösterilmektedir.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

J.S. BACH'IN BWV 1006 SAYILI 3. KEMAN PARTİTASININ FLÜT UYARLAMASINA DAİR FARKLI BİR YAKLAŞIM

Preludio

Keman (orijinal)

Flüt (barok)

Flüt (modern)

p

p

p

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

p

p

p

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

f

f

f

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

10
Keman *p*
Fl. bar. *p*
Fl. mod. *p*

13
Keman *f* *p*
Fl. bar. *f* *p*
Fl. mod. *f* *p*

16
Keman *f*
Fl. bar. *f*
Fl. mod. *f*

19
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

22

Keman

22

Fl. bar.

22

Fl. mod.

25

Keman

25

Fl. bar.

25

Fl. mod.

28

Keman

28

Fl. bar.

28

Fl. mod.

31

Keman

31

Fl. bar.

31

Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

34
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

37
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

40
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

43
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

p

p

p

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

46
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

49
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

52
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

55
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

58
Keman

58
Fl. bar.

58
Fl. mod.

61
Keman

61
Fl. bar.

61
Fl. mod.

64
Keman

64
Fl. bar.

64
Fl. mod.

67
Keman

67
Fl. bar.

67
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

70

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

73

Keman

Fl. bar. *loco*

Fl. mod.

76

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

79

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

82

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

84

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

87

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

90

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

93

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 93 to 95. The Violin part (Keman) has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The Baroque Flute (Fl. bar.) and Modern Flute (Fl. mod.) parts also have treble clefs and a key signature of three sharps. The music consists of eighth-note patterns with some sixteenth-note runs.

96

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 96 to 98. The Violin part (Keman) has a treble clef and a key signature of three sharps. The Baroque Flute (Fl. bar.) and Modern Flute (Fl. mod.) parts also have treble clefs and a key signature of three sharps. The music continues with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs.

99

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 99 to 101. The Violin part (Keman) has a treble clef and a key signature of three sharps. The Baroque Flute (Fl. bar.) and Modern Flute (Fl. mod.) parts also have treble clefs and a key signature of three sharps. The music continues with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs.

102

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 102 to 104. The Violin part (Keman) has a treble clef and a key signature of three sharps. The Baroque Flute (Fl. bar.) and Modern Flute (Fl. mod.) parts also have treble clefs and a key signature of three sharps. The music continues with eighth-note patterns and some sixteenth-note runs.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

105
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

108
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

111
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

114
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

117
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

120
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

123
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

126
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

129

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 129 to 131. The Violin part (Keman) features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Baroque Flute (Fl. bar.) and Modern Flute (Fl. mod.) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

132

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 132 and 133. The Violin part continues with a melodic line. The Baroque Flute and Modern Flute parts continue with their eighth-note accompaniment.

134

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 134 to 136. Measures 134 and 135 show a change in the Violin part, with a melodic phrase and a fermata. The flute parts continue with their accompaniment.

137

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

This system contains measures 137 to 139. The Violin part concludes with a melodic phrase. The flute parts continue with their accompaniment.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

Loure

The image displays a musical score for the 'Loure' section of Partita No. 3 in D major, BWV 1006 by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in three systems, each with three staves. The instruments are Keman (original), Flüt (barok), and Flüt (modern). The key signature is D major (three sharps) and the time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as trills (tr), triplets (3), and repeat signs. The first system covers measures 1-3, the second system covers measures 4-6, the third system covers measures 7-9, and the fourth system covers measures 10-12. The Keman part features a melodic line with trills and triplets, while the flute parts provide harmonic support with similar rhythmic patterns.

13
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

This system contains measures 13, 14, and 15. The Keman part has a melodic line with trills in measures 14 and 15. The Fl. bar. and Fl. mod. parts provide harmonic support with chords and some melodic fragments.

16
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

This system contains measures 16, 17, and 18. The Keman part continues with a melodic line and trills. The Fl. bar. and Fl. mod. parts continue their harmonic accompaniment.

19
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

This system contains measures 19, 20, and 21. Measures 19 and 20 feature rests for the Keman and Fl. bar. parts, indicated by 'x' marks. The Fl. mod. part continues. Measure 21 has a trill in the Keman part.

22
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

This system contains measures 22, 23, and 24. The Keman part has a melodic line with trills. The Fl. bar. and Fl. mod. parts provide harmonic support. The system ends with a double bar line.

Gavotte en Rondeau

Keman (orijinal)

Flüt (barok)

Flüt (modern)

5

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

9

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

13

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

18
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

23
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

27
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

31
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

35
Keman

35
Fl. bar.

35
Fl. mod.

40
Keman

40
Fl. bar.

40
Fl. mod.

44
Keman

44
Fl. bar.

44
Fl. mod.

48
Keman

48
Fl. bar.

48
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

18

52
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

56
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

60
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

63
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

68
Keman

68
Fl. bar.

68
Fl. mod.

73
Keman

73
Fl. bar.

73
Fl. mod.

77
Keman

77
Fl. bar.

77
Fl. mod.

81
Keman

81
Fl. bar.

81
Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

85

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

85

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

90

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

95

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Menuet I

Keman (orijinal)

Flüt (barok)

Flüt (modern)

6

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

12

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

18

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

24

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

30

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Menuet II

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Bourée

Keman (orijinal)

Flüt (barok)

Flüt (modern)

The first system of the Bourée features three staves. The top staff is for Violin (original), the middle for Baroque Flute, and the bottom for Modern Flute. All three parts play the same melodic line in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

The second system continues the Bourée with three staves: Violin, Baroque Flute, and Modern Flute. The notation is consistent with the first system, showing the same melodic line for all instruments. A measure number '6' is indicated at the beginning of each staff.

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

The third system of the Bourée continues with three staves: Violin, Baroque Flute, and Modern Flute. The notation remains consistent. A measure number '11' is indicated at the beginning of each staff.

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

The fourth system of the Bourée concludes with three staves: Violin, Baroque Flute, and Modern Flute. The notation is consistent. A measure number '16' is indicated at the beginning of each staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

20
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

25
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

29
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

33
Keman
Fl. bar.
Fl. mod.

Gigue

Keman (orijinal)

Flüt (barok)

Flüt (modern)

4

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

7

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

10

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

13

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

16

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

19

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

21

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

Partita No 3 Mi Majör, BWV 1006

24

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

27

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.

30

Keman

Fl. bar.

Fl. mod.