

J. S. BACH ALTI VİYOLONSEL SÜİTİ
TEMA SERGİLERİ BAĞLAMINDA
BWV 1011 DO MİNÖR BEŞİNCİ SÜİT

Yüksek Lisans Tezi

Ferec NECEF

Haziran, 2019

**J. S. BACH ALTI VİYOLONSEL SÜİTİ TEMA SERGİLERİ BAĞLAMINDA
BWV 1011 DO MİNÖR BEŞİNCİ SÜİT**

Ferec NECEF

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Asu Perihan KARADUT

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Feride NECEF'in "J.S. Bach Altı Viyolonsel Süiti Tema Sergileri Bağlamında BWV 1011 Do Minör Beşinci Süit" başlıklı tezi 25 Haziran 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Asu Perihan KARADUT

Üye : Prof. Ümit İŞGÖRÜR

Üye : Doç. Bülent AKDENİZ

Prof. Hayri ESMEK
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

J. S. BACH ALTI VİYOLONSEL SÜİTİ TEMA SERGİLERİ BAĞLAMINDA BWV 1011 DO MİNÖR BEŞİNCİ SÜİT

Ferec NECEF

Müzik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2019

Danışman: Doç. Dr. Asu Perihan KARADUT

Klasik Batı Müziği'nde hem enstrümantal hem de vokal müziğe olan etkileri Müzik Tarihi'nin sonraki dönemlerinde de sürmüştür. Johann Sebastian Bach'ın Altı Viyolonsel Süiti, viyolonsel repertuarının başlıca icra edilegelen eserlerinden olmuştur. J. S. Bach'ın, Müzik Tarihi'nde kendinden sonraki dönemlerde de devam etmiş etkisi, viyolonsel için bestelediği süitlerinde adeta yansımasını bulmuştur. Sözü geçen süitler, viyolonselin ses sınırları ve sonoritesi ile çalış imkanlarının ortaya koyulduğu tematik malzemeler sergileri içermiştir.

J. S. Bach Altı Viyolonsel Süiti karakter, tematik malzeme, armoni, form, stil ve icra açısından birbirlerinden farklılık göstermiştir. BWV 1011 Do Minör Beşinci Süit, diğer süitlerdeki sunumlar bağlamında ele alındığında özellikle form ve tematik malzemeler sergisi bağlamında farklılıklar içermiştir. Prelude ve füg ile başlayan, altı süit içinde Fransız Süiti olma özelliğine sahip tek süit Beşinci Süit'tir. Bunlardan dolayı Do Minör Beşinci Süit, diğer süitler bağlamında incelenmesine olanak tanımıştır.

Bu çalışma, J. S. Bach BWV 1011 Do Minör Beşinci Viyolonsel Süiti'ndeki melodik ve armonik yapılara dair sergileri, bunların işleniş biçimi olan formal kurgular çerçevesinde, Do Minör Beşinci Süit'in diğer beş süit ile olan benzerlikleri ve farklılıkları ekseninde incelemeyi amaçlamıştır. Do Minör Beşinci Süit'in incelenmesi, J. S. Bach ve eserleri, Barok Dönem çalgı müziği formları ve viyolonsel repertuarındaki

Barok Dönem Geleneği'nde viyolonselin yeri ve bu geleneğe kadar olan tarihi gelişmeler bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: Johann Sebastian Bach, Viyolonsel, S it, Barok Dönem, Viyolonsel Süitleri

ABSTRACT

BWV 1011 DO MINOR FIFTH SUITE IN THE CONTEXT OF THE THEMATIC EXPOSITIONS OF J. S. BACH'S SIX CELLO SUITES

Ferec NECEF

Department of Music

Anadolu University The Institute of FineArts, June 2019

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Asu Perihan KARADUT

The Six Cello Suites of Johann Sebastian Bach, whose influences continued in later periods of the Music History both in instrumental and vocal music, have been one of the mostly performed works of the cello repertory. The influence of J. S. Bach, continued in later periods of the Music History, was almost reflected in the suites he composed for cello. Aforementioned suites included exhibitions of thematic materials which reveal the use of cello's sound limits, sonorities and performance abilities.

J. S. Bach's Six Cello Suites have differed from each other in terms of character, thematic material, harmony, form, style and performance. In particular, the BWV 1011 Do Minor Fifth Suite includes differences in the context of form and the exposition of thematic materials, in the context of presentations in other suites. Amongst the Six Suites, Fifth Suite is the only French Suite that starts with prelude and fugue. Due to these differences in the context of other suites, the Do Minor Fifth Suite has made it possible to be examined.

The aim of this study is to examine the exhibitions on melodic and harmonic structures in J. S. Bach BWV 1011 Do Minor Fifth Cello Suite in terms of their similarities and differences with the other five suites of Do Minor Fifth Suite within the scope of formal structures. Do Minor Fifth Suite has been examined within the context of J. S. Bach and his works, Baroque Period instrumental music forms and the place of the cello in Baroque Period Tradition and the historical developments until this tradition.

Keywords: Johann Sebastian Bach, Cello, Suite, Baroque Period, Cello Suites

ÖNSÖZ

Barok Dönem müziği ve onu şekillendiren en büyük bestecilerden biri olan J. S. BACH, benim için müziğin her zaman en üst noktasında olmuştur. Bach'ın viyolonsel sütünleri içinde en sevdiğim sütün olma özelliğini taşıyan BWV 1011 Do Minör Beşinci Sütün hakkında daha ileri düzeyde bilgi edinmeme vesile olan, Bach'ın müziğini bana daha da çok sevdiren ve çalışma sürecinde desteğini benden hiç esirgmeden tezimi ilmek ilmek inceleyen çok değerli hocam ve danışmanım Doç. Dr. Asu Perihan KARADUT'a, Beşinci Sütün'in bir Fransız Stili Sütü olduğunu ilk kez kendisinden duyduğum değerli hocam Doç. Sinan DİZMEN'a, teknik becerilerimi geliştiren Doç. Yuri SEMENOV'a, İngilizce çeviride büyük emeği geçen Zehra YILDIZ'a, üstümde kurdukları güzel bir baskı ile tezi bitirmeme psikolojik anlamda destek olan değerli aileme çok teşekkür ederim. Ayrıca tez hazırlama sürecinde psikolojik ve manevi desteği ile beni her açıdan destekleyen çok sevgili arkadaşım Mehmet Can ÇARPAR'a teşekkürlerimi borç bilirim.

25.06.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Ferec NECEF

25.06.2019

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 program” 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.

Ferec NECEF

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES.....	ix
İÇİNDEKİLER.....	x
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xiii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xxiii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN MÜZİK YAŞAMI.....	2
---	---

İKİNCİ BÖLÜM

2.BAROK DÖNEM ÇALGI MÜZİĞİ BİÇİMLERİ VE FORMLARI.....	7
2.1.Füg.....	7
2.2.Canzona.....	9
2.3.Sonat.....	9
2.4.Konçerto.....	13
2.5.Süit.....	15

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.BAROK DÖNEM İCRA GELENEĞİ'NDE VİYOLONSEL.....	19
---	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.J. S. BACH ALTI VİYOLONSEL SÜİTİ.....	30
4.1.Birinci Süit.....	38
4.2.İkinci Süit.....	42
4.3.Üçüncü Süit.....	47
4.4.Dördüncü Süit.....	52
4.5.Altıncı Süit.....	59

BEŞİNCİ BÖLÜM

5.BWV 1011 DO MINÖR BEŞİNCİ SÜİT İNCELENMESİ.....	69
5.1.BWV 995 Sol Minör Lavta Süiti.....	70
5.2.Prelude Bölümü.....	71
5.2.1.Prelude.....	71
5.2.2.Füg.....	77
5.2.3.Beşinci süit prelude bölümünün özellikleri.....	93
5.3.Allemande Bölümü.....	94
5.3.1.Allemande.....	94
5.3.2.Beşinci Süit Allemande bölümünün özellikleri.....	99
5.4.Courante Bölümü.....	99
5.4.1.Courante.....	99
5.4.2.Beşinci Süit Courante bölümünün özellikleri.....	105
5.5.Sarabande Bölümü.....	106
5.5.1.Sarabande.....	106
5.5.2.Beşinci Süit Sarabande bölümünün özellikleri.....	108
5.6.Gavotte Bölümü.....	108
5.6.1.Birinci Gavotte.....	109

	<u>Sayfa</u>
5.6.2.İkinci Gavotte.....	113
5.6.3.Beşinci Süt Gavotte bölümlerinin özellikleri.....	117
5.7.Gigue Bölümü.....	118
5.7.1.Gigue.....	118
5.7.2.Beşinci Süt Gigue bölümünün özellikleri.....	122
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA.....	125
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 4.1.El yazmaları kopyalarındaki arşeleme örnekleri. Anna Magdalena Bach kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri	31
Şekil 4.1.1 Kellner kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri.....	31
Şekil 4.1.2 Birinci Anonim kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri.....	31
Şekil 4.1.3 İkinci Anonim kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri.....	31
Şekil 4.2.El yazması kopyalarda BWV Beşinci Süt Prelude Sayfası.Anna Magdalena Bach Edisyonu Beşinci Süt Girişi ve Prelude sayfası	32
Şekil 4.2.1. Anonim Kopya 1 Edisyonu Beşinci Süt Girişi ve Prelude Sayfası.....	32
Şekil 4.2.2. Anonim Kopya 2 Edisyonu Beşinci Süt Girişi ve Prelude sayfası.....	33
Şekil 4.2.3. Kellner Edisyonu Beşinci Süt Girişi ve Prelude sayfası.....	33
Şekil 4.3.Beşinci Süt Prelude bölümünde süsleme kullanımı. Anna Magdalena Bach El Yazması Edisyonu Beşinci Süt Prelude bölümü beşinci ölçü	34
Şekil 4.3.1. Kellner ve Anonim Kopyalarda Beşinci Süt Prelude bölümü beşinci ölçü34	
Şekil 4.4.Kellner Edisyonu Birinci Süt Allemande bölümü sekizinci ölçüdeki süslemekullanımı.....	34
Şekil 4.5.Birinci Anonim Kopya Edisyonu Üçüncü Süt Sarabande bölümü üçüncü ölçüdeki süsleme kullanımı	34
Şekil 4.6. İkinci Anonim Kopya Edisyonu Dördüncü Süt Sarabande bölümü birinci, üçüncü ve onüçüncü ölçüler	35
Şekil 4.7.Dört Kopya Edisyonunda İkinci Süt Prelude bölümündeki nüans farklılıkları. Kellner edisyonu.....	35
Şekil 4.7.1. Birinci Kopya Anonim Edisyonu.....	35
Şekil 4.7.2. İkinci Kopya Anonim Edisyonu.....	36
Şekil 4.7.3. Anna Magdalena Bach Edisyonu.....	36
Şekil 4.8.Dört Kopya Edisyonunda Altıncı Süt Prelude bölümündeki nüans farklılıkları.Anna Magdalena Bach Edisyonu	36
Şekil 4.8.1. Birinci Kopya Anonim Edisyonu.....	36
Şekil 4.8.2. İkinci Kopya Anonim Edisyonu.....	36

Şekil 4.8.3. Kellner Edisyonu.....	36
Şekil 4.9. Dört Kopya Edisyonunda Altıncı Süt Allemande bölümündeki tempo önergesi farklılıkları. Kellner Edisyonu	37
Şekil 4.9.1. Birinci Kopya Anonim Edisyonu.....	37
Şekil 4.9.2. İkinci Kopya Anonim Edisyonu.....	37
Şekil 4.9.3. Anna Magdalena Bach Edisyonu.....	37
Şekil 4.10. Anna Magdalena Bach’ın Altıncı Süt için belirttiği beş telli akort düzeni..	38
Şekil 4.11. Birinci Süt Allemande bölümünde kullanılan sekizlik hareket	39
Şekil 4.12. Birinci Süt Courante bölümünde ardışık halde gelen üç sekizlik nota kalıbının kullanılması	39
Şekil 4.13. Dört Kopya Edisyonlarında Birinci Süt Birinci Minuet bölümünün dördüncü ölçüsünde kullanılan trill süslemesinin kullanımıAnna Magdalena Bach Edisyonu	40
Şekil 4.13.1. Kellner Edisyonu.....	40
Şekil 4.13.2. Birinci Kopya Anonim Edisyonu.....	40
Şekil 4.13.3. İkinci Kopya Anonim Edisyonu.....	40
Şekil 4.14. Dört Kopya Edisyonlarında Birinci Süt İkinci Minuet bölümünün üçüncü ölçüsündeki mi notasının edisyonlar arasındaki farklılıkları. Anna Magdalena Bach Edisyonu	41
Şekil 4.14.1. Kellner Edisyonu.....	41
Şekil 4.14.2. Birinci Kopya Anonim Edisyonu.....	41
Şekil 4.14.3. İkinci Kopya Anonim Edisyonu.....	41
Şekil 4.15. Paris’te 1824 yılında basılan ilk baskı edisyonunda Birinci Süt Gigue bölümünün el yazması kopyalardan farklı bağları	41
Şekil 4.16. Birinci Süt Gigue bölümünde gelen onaltılık nota grupları.....	42
Şekil 4.17. İkinci Süt Prelude bölümü kırk sekizinci ölçüdeki yedinci derece akoru	42
Şekil 4.18. İkinci Süt Prelude bölümü kırk sekizinci ölçüdeki yedinci derece veya dominant akorunun el yazması edisyonlara göre ele alınış şekli. Kellner Edisyonu	43
Şekil 4.18.1. Anna Magdalena Bach ve Anonim Kopya Edisyonlar.....	43

Şekil 4.19. İkinci Süit Prelude bölümü son beş ölçüdeki akor dizilimi sırasıyla; dominant, tonik ikinci çevrim, dominant (akora yabancı ses: re), dominant, tonik şeklindedir.....	43
Şekil 4.20. İkinci Süit Allemande bölümü dokuzuncu ölçüdeki doğaçlama hareket	44
Şekil 4.21. Kellner kopyasında ikinci Süit Allemande bölümü dokuzuncu ölçü üçüncü vuruştaki artık dörtlü aralık.....	44
Şekil 4.22. İkinci Süit Allemande bölümü yedinci ve dokuzuncu ölçüler için alternatif arşeleme önerisi.....	44
Şekil 4.23. İkinci Süit Courante bölümündeki hareketi sağlayan onaltılık notalar ve hareketi durduran dörtlük notalar	45
Şekil 4.24. İkinci Süit Sarabande bölümündeki modülasyon hareketleri	45
Şekil 4.25. İkinci Süit Sarabande bölümündeki modülasyon hareketleri	45
Şekil 4.26. İkinci Süit Minuet danslarının armonizasyon olarak birbirinden farkı.....	46
Şekil 4.27. İkinci Süit Gigue bölümündeki modülasyon hareketleri	47
Şekil 4.28. Üçüncü Süit Prelude bölümünün başında inici ve çıkıcı yapılarıdaki do majör gam	47
Şekil 4.29. Üçüncü Süit Prelude bölümünün sonundaki inici do majör gamı ve tam kadans akoru	48
Şekil 4.30. Üçüncü Süit Prelude bölümünün hareketini durduran yetmiş yedinci ölçü ve devamındaki akor dizilimi ile hareketin devam noktası.....	48
Şekil 4.31. Üçüncü Süit Allemande bölümünün başındaki tematik malzeme ve inici do majör gam	49
Şekil 4.32. Üçüncü Süit Allemande bölümünde kullanılan do ve sol pedal sesleri	49
Şekil 4.33. Üçüncü Süit Courante bölümünün başındaki inici do majör arpeji ve bölümün tematik malzemesi inici melodik yapıdaki arpej dizilimi	49
Şekil 4.34. Üçüncü Süit Sarabande bölümündeki akorlar ve onları birbirine bağlayan sekizlik ve onaltılık notalardan oluşan tematik malzeme	50
Şekil 4.35. Üçüncü Süit Sarabande bölümündeki akorlar ve onları birbirine bağlayan sekizlik ve onaltılık nota değerindeki seslerden oluşan tematik malzeme	50
Şekil 4.36. Üçüncü Süit Bourre I bölümünün tematik malzemesi ve ilk iki ölçüye cevaben kullanılmış üç ve dördüncü ölçülerde duyulan cevap.....	50
Şekil 4.37. Üçüncü Süit Bourre II bölümünün tematik malzemesi ve tonalite sunumu ..	51

Şekil 4.38. Üçüncü Süit Bourre I & II bölümlerinin süitlerin ilk basımının yapıldığı Janet & Cotelte edisyonunda adlandırılış şekli	51
Şekil 4.39. Üçüncü Süit Gigue bölümündeki pedal hareketi.....	52
Şekil 4.40. Dördüncü Süit Prelude bölümü arpej hareketleri ve durak noktası.....	53
Şekil 4.41. Dördüncü Süit Prelude bölümünün durak noktasından sonra devam eden kadans ve ana tematik malzeme olan arpej yapısına dönüş.....	54
Şekil 4.42. Dördüncü Süit Prelude bölümü kadansvari kısım, armonik yapılar	54
Şekil 4.43. Dördüncü Süit Prelude bölümünün kodadan önceki kadansının armonizasyonu	55
Şekil 4.44. Dördüncü Süit Prelude bölümünün son dört ölçüsü.....	55
Şekil 4.45. Dördüncü Süit Allemande bölümünün başındaki inici Mi b Majör gam	55
Şekil 4.46. Dördüncü Süit Allemande bölümündeki arpej kullanımı	56
Şekil 4.47. Dördüncü Süit Courante bölümünün başındaki tematik malzemeler.....	56
Şekil 4.48. Dördüncü Süit Courante bölümünün tematik malzemelerini bağlayan, üçleme ritimlerle kurgulanmış nota grubu.....	56
Şekil 4.49. Dördüncü Süit Courante bölümünde kullanılan sekvens yapısı ve bunu takip eden kadansvari hareket	57
Şekil 4.50. Dördüncü Süit Sarabande bölümünün ilk dört ölçüsü.....	57
Şekil 4.51. Dördüncü Süit Sarabande bölümündeki noktalı sekizlik ritimler	58
Şekil 4.52. Dördüncü Süit iki Bourre bölümü arasındaki yapısal farklılıklar	58
Şekil 4.53. Dördüncü Süit Bourre I & II bölümlerinin süitlerin ilk basımının yapıldığı Janet & Cotelte edisyonunda adlandırılış şekli	58
Şekil 4.54. Dördüncü Süit Gigue bölümündeki perpetuum mobile (devamlı hareket) üçleme sekizliklerden oluşan kalıp	59
Şekil 4.55. Anna Magdalena Bach'ın Altıncı Viyolonsel Süiti'nin başında tel dizilimini ve sayısını bildirdiği taslak	59
Şekil 4.56. Altıncı Süit Prelude bölümü ana tematik malzemesi	60
Şekil 4.57. Altıncı Süit Prelude bölümünün başında kullanılan pedal sesleri.....	61
Şekil 4.58. Altıncı Süit Prelude bölümündeki kadans benzeri yapı.....	62

Şekil 4.59. Altıncı Süit Prelude bölümü ana tematik malzemesinin önce La majörde sonra Re Majördeki yeniden sunumları ve onu takip eden kadans	62
Şekil 4.60. Altıncı Süit Prelude bölümünün son kadansı ve bağlandığı CODA bölümü.	63
Şekil 4.61. Altıncı Süit Allemande bölümünün tematik malzemesini oluşturan onaltılık, otuzikilik ve altmışdörtlük nota değerindeki yapılar.....	63
Şekil 4.62. Altıncı Süit Allemande bölümü, sık ritimler ile kurgulanmış sıralı ve arpej yapısındaki sesler dizini.....	64
Şekil 4.63. Altıncı Süit Courante bölümünü birinci ve üçüncü süit courante bölümleri ile karşılaştırılması. Altıncı Süit Courante bölümü tematik malzemesi.....	63
Şekil 4.63.1. Birinci Süit Courante bölümünün tematik malzemesi.....	65
Şekil 4.63.2. Üçüncü Süit Courante bölümünün tematik malzemesi.....	65
Şekil 4.64. Altıncı Süit Sarabande bölümünün orijinal el yazmalarındaki tematik yapısı ve ilk basım edisyonundaki düzeltme. Altıncı Süit Sarabande bölümü 3/2 tartımda yazılmıştır.	66
Şekil 4.64.2. Altıncı Süit Sarabande bölümünün ilk basım edisyonundaki düzeltme.....	66
Şekil 4.65. Altıncı Süit Birinci Gavotte bölümünde süit dört telli viyolonsel içinicrası zor seslerin parantez içinde gösterilmesi	66
Şekil 4.66. Altıncı Süit İkinci Gavotte bölümünde pedal sesi kullanımı	67
Şekil 4.67. Altıncı Süit Gigue bölümü tematik malzemesinin ikinci ve üçüncü süitlerin gigue bölümleriyle karşılaştırılması. Altıncı Süit Gigue bölümü tematik malzemeler sergisinden bir kısım	67
Şekil 4.67.1. İkinci Süit Gigue bölümü tematik malzemeler sergisinden bir kısım.....	67
Şekil 4.67.2. Üçüncü Süit Gigue bölümü tematik malzemeler sergisinden bir kısım.....	68
Şekil 5.1. Bulundukları ölçülere ve vuruşlara göre Kellner edisyonunda icrası imkansız olan akorlar	70
Şekil 5.2. Beşinci Süit Prelude bölümü Sol Minör BWV 995 Lavta Süiti uyarlaması.....	71
Şekil 5.3. Beşinci Süit Prelude bölümü, Prelude kısmını oluşturan dört kesit	72
Şekil 5.4. Beşinci Süit Prelude bölümün ilk ölçüsü.....	73
Şekil 5.5. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki onaltılık pasajların oluşturduğu gamlar.....	73

Şekil 5.6. Beşinci Süit Prelude bölümünün ikinci ölçüsündeki akor	74
Şekil 5.7. Beşinci Süit Prelude bölümü Prelüd kısmındaki ilk kesitin sonu ikinci kesitin başı	74
Şekil 5.8. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki 1. Kesitin armonik analizi	75
Şekil 5.9. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki noktalı ritim kalıpları	76
Şekil 5.10. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki ikinci kesitin armonik analizi	76
Şekil 5.11. Beşinci Süit, Prelude kısmındaki üçüncü kesitin armonik analizi	76
Şekil 5.12. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki dördüncü kesitin armonik analizi	77
Şekil 5.13. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmının Winold'a göre üç partili yazılım örneği.....	78
Şekil 5.14. Çok sesli bir yazımı olan BWV 995 Lavta Süiti'nde yer alan füg	78
Şekil 5.15. Gerçek Cevap ve Tonal Cevap örnekleri. J. S. Bach, İyi Tampere Edilmiş Klavye, İkinci Kitap, Re Majör Füg.....	79
Şekil 5.15.1. J. S. Bach, İyi Tampere Edilmiş Klavye, Birinci Kitap, Sol Minör Füg....	79
Şekil 5.16. Beşinci Süit Prelude bölümü füg kısmının onuncu sunumunda, J. S. Bach'ın BWV 995 Lavta Süitinde kullandığı asıl tema ve kontrpuan hattı	79
Şekil 5.17. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmı konusunun (subject) tematik analizi	80
Şekil 5.18. Beşinci Süit Prelude bölümü füg kısmında farklı tonlardan ve registerlardan duyurulan sunumlar	82
Şekil 5.18.1. Beşinci Süit Prelude bölümü füg kısmında farklı tonlardan ve registerlardan duyurulan sunumlar (Devam)	82
Şekil 5.19. Beşinci Süit Prelude Bölümü Füg kısmının konusu ve cevabının analizi	82
Şekil 5.20. Beşinci Süit Prelude bölümü füg kısmının serim bölmesindeki codetta	83
Şekil 5.21. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmında konunun ve tekrarının sunumu. Üçüncü sunum ile konu arasındaki farklılıklar	83
Şekil 5.22. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmında gelişim bölmesindeki ilk epizot ve bu epizot malzemesine temel olabileceği düşünülmüş olan konunun dördüncü fikri 84	

Şekil 5.23. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmında gelişim bölmesindeki ilk epizot	84
Şekil 5.24. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 5	85
Şekil 5.25. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Epizot ve bu epizot tematik malzemesine temel olabileceği düşünülmüş olan konunun üçüncü ve ikinci fikirleri....	85
Şekil 5.26. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 6 ve konunun farklılıkları	85
Şekil 5.27. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki üçüncü epizotta görülen hemiola kalıbı ve çift kontrpuan kullanımı. Beşinci Süit Prelude bölümü füg kısmındaki üçüncü epizotta görülen hemiola kalıbı.....	86
Şekil 5.27.1. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmındaki üçüncü epizotta görülen basit çift kontrpuan tekniği.....	86
Şekil 5.28. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 7 ve cevap ile olan farklılıkları	86
Şekil 5.29. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizotun tematik malzemeleri ve çift kontrpuanın açık yazımı. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmındaki dördüncü epizotun tematik malzemeleri	87
Şekil 5.29.1. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizotta yeralan çift kontrpuanın açık yazımı.....	87
Şekil 5.30. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizodun son kesiti olan çıkıcı gam	87
Şekil 5.31. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizodun armonik analizi	88
Şekil 5.32. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 8 ve konunun farklılıkları	88
Şekil 5.33. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 8’de kullanılan hemiola kalıpları.....	89
Şekil 5.34. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki beşinci epizodun tematik ve armonik analizi.....	89
Şekil 5.35. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmındaki Sunum 8 ve konunun register bakımından farklılıkları	90
Şekil 5.36. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki altıncı epizodun ilkyarısının armonik analizi.....	90

Şekil 5.37. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki altıncı epizodun ikinci yarısının armonik analizi	91
Şekil 5.38. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki yedinci epizot ve armonik analizi	91
Şekil 5.39. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 10, füğün konusu ve Sunum 5'in farklılıkları	91
Şekil 5.40. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 11'in (YanlıŞ Sunum) tematik analizi	92
Şekil 5.41. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki CODA'nın armonik analizi	93
Şekil 5.42. Beşinci Süt Allemande bölümündeki noktalı ritmik kalıp yapısı	94
Şekil 5.43. Beşinci Süt Allemande bölümündeki doğaçlama etkisi yaratan, ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile kurgulanmış yapılar	94
Şekil 5.44. Beşinci Süt Allemande bölümündeki ilk beş ölçünün armonik analizi	95
Şekil 5.45. Beşinci Süt Allemande bölümünde do minör tonundaki ilk beş ölçünün sonundaki gam ile altıncı ölçüde mi bemol majöre geçiş	95
Şekil 5.46. Beşinci Süt Allemande bölümündeki yedinci, sekizinci ve dokuzuncu ölçülerin armonik analizi	96
Şekil 5.47. Beşinci Süt Allemande bölümündeki do minör tonundaki ilk beş ölçünün sonundaki gam ile altıncı ölçüde mi bemol majöre geçiş	96
Şekil 5.48. Beşinci Süt Allemande bölümündeki yirmi yedinci, yirmi sekizinci, yirmi dokuzuncu, otuz ve otuz birinci ölçülerin armonik analizi	96
Şekil 5.49. Beşinci Süt Allemande bölümünün Fransız Barok Stili duyuluşuna göre yazılmış hali	97
Şekil 5.50. Beşinci Süt Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (birinci, ikinci ve üçüncü ölçüler)	97
Şekil 5.51. Beşinci Süt Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (yirmi üç ve yirmi dördüncü ölçüler)	98
Şekil 5.52. Beşinci Süt Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (yirmi beş, yirmi altı ve yirmi yedinci ölçüler)	98
Şekil 5.53. Beşinci Süt Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (otuz iki, otuz üç, otuz dört, otuz beş ve otuz altıncı ölçüler)	98
Şekil 5.54. Beşinci Süt Courante bölümünde kullanılmış 3/2 tartım	99

Şekil 5.55. Beşinci Süt Courante bölümünün ilk yarısındaki güçlü ve zayıf vuruşlar .	101
Şekil 5.56. Beşinci Süt Courante bölümündeki noktalı ritim kalıpları	101
Şekil 5.57. Beşinci Süt Courante bölümünün ilk yarısındaki müzikal cümlelemeler .	102
Şekil 5.58. Beşinci Süt Courante bölümünün iki yarısındaki bitiş sonrası uzatma	102
Şekil 5.59. Beşinci Süt Courante bölümü ilk yarısı armonik analizi	104
Şekil 5.60. Beşinci Süt Courante bölümü ikinci yarısı armonik analizi	105
Şekil 5.61. Beşinci Süt Sarabande bölümünün ilk yarısının tematik ve form analizi..	106
Şekil 5.62. Beşinci Süt Sarabande bölümü ilk yarısı armonik analizi	106
Şekil 5.63. Beşinci Süt Sarabande bölümü ikinci yarısı form ve armonik analizi	107
Şekil 5.64. Beşinci Süt Sarabande bölümünün inici ve çıkıcı melodik yapıdaki ölçüleri	107
Şekil 5.65. Beşinci Süt Sarabande bölümünde besteci J. S. BACH'ın imzasını taşıdığı düşünülen ölçüler ve sesler	108
Şekil 5.66. Beşinci Süt Birinci Gavotte bölümü akorlar, çift sesler ve sekizliklerden oluşmuştur.....	109
Şekil 5.67. Beşinci Süt Birinci Gavotte bölümünde Gavotte dansının özelliği olan güçlü zamandaki zayıf vuruşlar ve zayıf zamandaki güçlü vuruşlar	109
Şekil 5.68. BWV 995 Lavta Sütü birinci gavotte bölümü	110
Şekil 5.69. Beşinci Süt Birinci Gavotte bölümünü oluşturan üç eşit parça.....	111
Şekil 5.70. Beşinci Süt Birinci Gavotte bölümünde kullanılan ritmik motif kalıpları	112
Şekil 5.71. Beşinci Süt Birinci Gavotte bölümünün armonik analizi	113
Şekil 5.72. Beşinci Süt İkinci Gavotte bölümünün üçlemelerden oluşan tematik ve ritmik yapısı	114
Şekil 5.73. BWV 995 Lavta Sütünde İkinci Gavotte bölümünün J. S. Bach tarafından yapılmış çok sesli kompozisyonu.....	114
Şekil 5.74. BWV 995 Lavta Sütü İkinci Gavotte bölümü.....	115
Şekil 5.75. BWV 995 Lavta Sütü versiyonunda yer alan İkinci Gavotte ‘Gavotte 2de en Rondeaux’ (İkinci Gavotte - Rondo) ifadesi.....	116
Şekil 5.76. Beşinci Süt İkinci Gavotte bölümünün form analizi	116

Sayfa

Şekil 5.77. Beşinci Süt İkinci Gavotte bölümünün armonik analizi.....	117
Şekil 5.78. Beşinci Süt Gigue bölümü noktalı ritim kalıp yapısı	118
Şekil 5.79. Beşinci Süt Gigue bölümünde Sicilliana karakterini oluşturan noktalı sekizlik yapı	118
Şekil 5.80. Beşinci Süt Gigue bölümünün form analizi.....	120
Şekil 5.81. Beşinci Süt Gigue bölümünün armonik analizi	121
Şekil 5.82. Beşinci Süt Gigue bölümündeki iki zamanlı nabız ve üç zamanlı nabız ölçüleri, ↓ işareti ile gösterilmiş nabız başlangıcı güçlü vuruşlar	122

GÖRSELLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Görsel 1.1. Bach ailesi soyağacı.....	2
Görsel 3.1. Gaudenzio Ferrari ‘Meleklerin Zaferi’ (1535)	20
Görsel 3.2. Bonifazio de’Pitati ‘Concert Champêtre’	23
Görsel 3.3. Simone de Passe ‘Musizierende Gesellschaft’	23
Görsel 3.4. P. L. Ghezzi ‘M. l’abbé’	24
Görsel 3.5. Simone de Passe ‘Musizierende Studenten’	24
Görsel 3.6. Jan Josef Horemans ‘Lesson of Singing’	25
Görsel 3.7. Gustaf Ruckman ‘Fägne-Spel på Fader Didriks Namnsdag’	25
Görsel 3.8. Leonard Bramer (1596-1674) tanımlanmayan bir çizimi	26
Görsel 3.9. Barok ve Modern Viyolonsel boyun, tuşe ve köprü yapısı	27

GİRİŞ

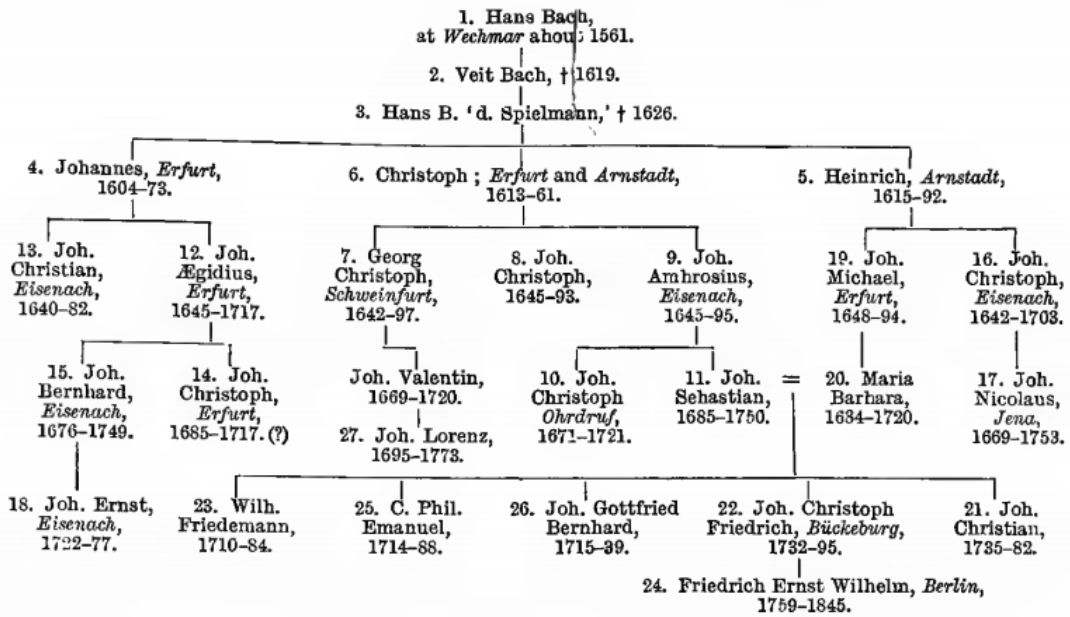
Johann Sebastian Bach'ın BWV 1007-1012 Altı Viyolonsel Sütü nesiller boyunca birçok viyola, viyolonsel ve hatta kontrbas yorumcusunun dikkatini çekmiş ve sıklıkla icra edilegelmiştir. Yaylı çalgılar icracılarının yanı sıra perküsyon dahil birçok enstrüman grubu tarafından icra edilen söz konusu sütüler, zengin çoksesliliği ve renkli karakterdeki dansları ve ileri virtüöz becerisi gerektiren yapısı ile asırlardır kiliseler, katedraller, büyük salonlar, küçük salonlar, yarışmalar, sınavlar ve hatta sokaklarda icra edilegelmiş ve icra edilmeye devam edecek yapıtlardır.

Altı Viyolonsel Sütü içerisinde en ilgi çekici bulduğum ve müzikal anlamda beni en çok etkileyen BWV 1011 Do Minör Beşinci Sütün tema sergileri bağlamında incelenmesi bu tezin ana konusunu oluşturmuştur. Yapısı ve icrası ile diğer sütülerden seçkinleşen beşinci sütün bu inceleme çalışmasının Johann Sebastian Bach'ın müziğine, viyolonsel sütülerine ve özellikle beşinci sütü çalışan, icra eden, inceleyen kişilere kaynak olabilmesini temenni etmekteyim. Bu çalışmada farklı açılardan ele aldığım beşinci sütün tartışılması ve bu kaynağın üzerine yeni kaynaklar eklenmesi benim için büyük mutluluk olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN MÜZİK YAŞAMI

Nesiller boyu müzisyenler yetiştirmiş Bach ailesinin bir üyesi olan Johann Sebastian Bach (1685-1750), Almanya'nın Thuringia eyaletinde bulunan Eisenach'da doğmuştur. Bach ailesinin bilinen en eski müzisyen üyeleri arasında Hans Bach (1561 civarlarında), oğlu Veit Bach'ın (ölüm 1619)oğlu olan Hans Bach (ölüm 1626) ve torunu Christoph Bach (1613-1661) vardır. Christoph Bach'ın oğlu ve Johann Sebastian Bach'ın babası olarak bilinen Johann Ambrosius Bach (1645-1695) ise bir kemancıdır. "1668'de Erfurt kasaba müzisyenlerinden kemancı olan yirmi üç yaşındaki Bach'ın babası Johann Ambrosius, kendisine altı oğul iki de kız çocuk doğuran saygıdeğer bir kürkçünün kızı olan Elisabeth Lämmerhirt ile evlenir" (Geck, 2000, s. 35-36). Johann Sebastian Bach'ın çocukları Wilhelm Friedemann (1710-1784), Carl Philipp Emanuel (1714-1788), Johann Gottfried Bernhard (1715-1739), Johann Christoph Friedrich (1732-1795) ve Johann Christian (1735-1782) Bach ailesinin diğer tanınmış müzisyenleri olarak bilinmektedir (Tarcan, 2000, s. 91 - 93). "Maria Barbara ile evliliğinden Bach'ın 7 çocuğu oldu. Bunların en önemlileri Friedemann ve Philipp Emmanuel'dir...İkinci evliliğini Anna-Magdalena Wilcken'le yaptı... Bu ikinci evlilikten olan çocuklarının en ünlüleri Johann Christoph (Bückeburg'lu Bach) ve Johann Christian'dır (Londra'lı Bach)" (Tarcan, 2000, s.17).(bkz. Görsel 1.1)



Görsel 1.1. Bach ailesi soyağacı
(Grove, 1904, s. 143)

J. S. Bach'ın müzik kariyerine başladığı dönemlerde Almanya ve genel olarak Avrupa kıtasında müzik tarihi açısından pek çok yenilik gerçekleşmiştir. Bu yenilikler, Orta ağ ve Rönesans Döneminde adeta temelleri atılmaya başlanmış müzik sanatında besteleme ve icra gelenekleri ekseninde oluşmuştur. Bach'tan neredeyse bir asır önce İtalya'da ses müziğine yenilikçi yaklaşımlar sergilemiş olan Monteverdi'nin (1567-1643)bu anlayışının opera sanatına da olan yansımaları ve oratoryo, sonat, konçerto gibi biçimlerin gelişmeye başlaması müzik tarihinde sonraki dönemler geleneklerini etkilemiş yeniliklerdendir.Yine Bach'tan hemen hemen bir asır önce Henry Purcell'in (?-1659) Fairy Queen, Dido ve Aeneas gibi operaları, İngiltere sanat yaşamında rol oynamış sahne müziği eserlerindendir. Fransa'da saray müziğinin önemli bir parçası olan dans müziği, dans süitleri ve Fransız Uvertr Formu bu dönem Fransa müzik hayatının önemli parçalarından olmuştur. Jean Baptiste Lully'nin (1632-1687) 'Marche pour la cérémonie des Turcs' (Türklerin Tren Marşı) bu dönem Fransız dans müziklerine verilebilecek örneklerdendir. Yine Lully'nin Fransız Uvertürü formundaki Roland Uvertürü bu dönem müziğinin yenilikçi eserlerindendir. J. S. Bach'ın çağdaşı Venedikli besteci Antonio Vivaldi'nin doğa olaylarını konu almış 'Mevsimler Keman Konçertosu' program müziğinin erken dönem örneklerinden sayılabilir.

J. S. Bach, hem çağdaşı hem de kendinden önceki dönemlerde yer alan bestecilerin kullandığı enstrümantasyon ve form yöntemlerini kullanarak geliştirmiş; tüm bunlarla birlikte farklı biçimlerin ortaya çıkışına katkı sağlamış ve eserlerinde döneminin birçok enstrümanını kullanmıştır. Bu enstrümanlar arasında org, klavye, pikolo keman (violino piccolo), keman, viyola, viyolonsel, pikolo viyolonsel (violoncello piccolo), violone, viola da gamba, bass viol, viola da braccia, viola (violoncello) da spalla, lavta, lute-harpsichord (lautenwerck), klavye, barok flüt, blokflt (recorder), obua, trompet, fagot, timpani (kettle drum), korno (corno di caccia), trombone gösterilebilir.Söz konusu besteci o dönemde dinsel bir tür olan kantat formundan, seküler yani din dışı olarak nitelendirilen kantatlar ortaya çıkarmıştır. Seküler kantatları arasında BWV 208 Av Kantatı ve BWV 211 Kahve Kantatı bulunmaktadır. Köthen'de çağdaşı Prenş Leopold'n himayesinde bulunduğ süre zarfında yazdığı eserler arasında Brandenburg Markgrafi Christian Ludwig tarafından sipariş edilmiş altı Brandenburg Konçertoları,sonraki dönemlerde yaygınlaşacak olan orkestra geleneğinin de ilk örneklerindendir. "Brandenburg Konçertoları Brandenburg Markgrafi Christian Ludwig'e adanmıştır" (Boyd, 2003, s. 9).

“Johann Sebastian Bach’ın etkilenip taklit ettiği öncülleri ve çağdaşları arasında Legrenzi, Albinoni, Corelli, Marcello, Vivaldi, Couperin, Grigny, Marchand, Froberger, Reineken, Buxtehude, Pachelbel, Böhm, Haendel ve Telemann gibi birçok isim bulunmaktadır” (Bukofzer, 1947, s. 271). Bach, yine Barok dönemin önemli org virtüözlerinden Dietrich Buxtehude’nin kendi çalgısı için bestelediği preludelerinde kullandığı ‘stylus fantasticus’ yaklaşımını benimsemiş ve bu yaklaşımı kendi toccata ve preludelerinde de kullanmıştır. Bir besteleme formu olan stylus fantasticus, aslında Klasik Dönem’de karşılaşılan bir kurgu türü olan fantasia ile benzerlik göstermiştir. Söz konusu kurgu türü, doğaçlama, yani emprovizasyon öğelerinin zıt tematik parçalardan meydana getirilmesi ve birden çok temanın doğaçlanarak işlenmesi üzerine kurulmuştur. J. S. Bach’ın Re Minör Toccata ve Füg’ü sözü geçen kurgu türü için verilebilecek en bilindik örnekler arasında sayılabilmektedir.

J. S. Bach’ın katkıda bulunduğu biçimler ve bunlara kattığı yenilikler arasında kantat formu ve yine kantat formunda gelenek dışı enstrümantasyon kullanımı vardır. Bach, dinsel bir tür olan kantat formundan, seküler yani din dışı kantatlar ortaya çıkarmıştır. BWV 208 Av Kantatı ve BWV 211 Kahve Kantatı Bach’ın din dışı kantatlarına örnek olarak verilebilir. Bach, Purcell ve Haendel’in trompeti sıkça kullandığı kraliyet temalarında ve müziklerinde farklı çalgılar kullanmıştır. Haendel Su Müziği ve Havai Fişek Müziğinde trompeti kullanmışken; Bach, kraliyeti temsil etmesi için yazdığı ve ‘Thema Regium’ (kral teması) bulunan ‘Musikalisches Opfer’ (Müzikal Sunu) isimli eserinde trio sonat enstrümantasyonu yani flüt, keman ve basso continuo kullanmıştır.

J. S. Bach Köthen’de, Prens Leopold’ün himayesinde bulunduğu süre zarfında sarayın orkestrası için bestelediği birçok eserden birkaçı olan ve Brandenburg Margrafi tarafından sipariş edilmiş altı Brandenburg Konçertosu’nu bestelemiştir. Bach, Köthen’de bestelediği konçertolarında Vivaldi yaklaşımını yani Kuzey İtalya geleneğini benimsemiştir. Bu konçertolar, solist işlevindeki enstrüman ya da enstrümantal gruba eşlik eden daha büyük bir enstrümantal grubu yani orkestrayı kapsamıştır. Aynı döneme ait konçerto grossolarında Bach, Corelli’nin de kullandığı Roma konçerto geleneğini benimsemiştir. Sözü geçen konçertolar, solo enstrümantal grup ve orkestra ile konçerto sunumunu ortaya koymuştur. J. S. Bach, konçerto grosso formunda bestelediği Brandenburg konçertolarında iki farklı üslup kullanmıştır. Birinci, üçüncü ve altıncı konçertolarda orkestrayı ikiye bölmüş; her iki tarafın da birbirine eş dengeyle ve soru-

cevap tekniği ile sunumunu ortaya koymuştur. İkinci, dördüncü, ve beşinci konçertolarda iseküçük bir solist grubuna eşlik eden orkestra kullanmıştır. Brandenburg konçertoları, Roma konçerto geleneğinde kurgulanmış;ancak, partisyonda hangi partilerin özellikle concertino,yani solist olduğu belirtilmemiştir.

Köthen'de aynı zamanda iki keman konçertosu, iki keman ve orkestra için konçerto bestelemiş olan Johann Sebastian Bach, bu eserlerinde de Kuzey İtalyan konçerto geleneğini kullanmıştır. Bu dönemde bestelediği iki orkestra süiti, 48 Prelude ve Füg'den oluşan "İyi Tampere Edilmiş Klavye" (Das Wohltemperierte Klavier), klavyeli çalgılar (klavsen, klavikord, spinet) için İngiliz ve Fransız Süitleri, keman için partita ve sonatları ve viyolonsel süitleri başlıca eserleri arasında değerlendirilebilir.

"Viyolonsel Süitlerinin Köthen isimli küçük bir kasabada 1720 yılları civarında bestelendiği ve Bach'ın kuzgun tüy kaleminden kaydedildiği düşünülür"(Siblin, 2009, s. 4). Dans müziği niteliğindeki keman ve piyano için İtalyan ve İngiliz partitaları gibi diğer eserlerinden de anlaşılacağı üzere J. S. Bach, süit biçimine ilgi göstermiş ve yine bu biçimin solo enstrüman ile icrasına önem vermiştir. Bach'ın çağdaşı besteciler tarafından da kullanılmış süit biçimi, icra edildikleri enstrümanlara dair gelişmiş sayılabilecek enstrüman çalış becerileri gerektiren; geleneksel olarak allemande, courante, sarabande ve gigue bölümlerini içeren kurgulardır. Ancak Bach, süitlerinde bu bölümlere ek olarak galanterie (minuet, bourre, air, passacaglia, passepied, gavotte, chaconne) bölümleri ve açılış bölümü olarak prelude kullanmıştır. Bundan dolayı, J. S. Bach'ın süit biçimini çağdaşlarından farklı olarak ele aldığı düşünülebilir.

"Köthen'den sonra Bach, Leipzig'deki St. Thomas Kilisesinde koro şefliği ve müzik direktörlüğü yapmıştır. Sözü geçen kilise dışında Bach, Leipzig'de bulunan Yeni Kilise ve St. Nicholas Kilisesinin de müzik direktörlüğünü ve koro şefliğini üstlenmiştir"(Spitta, 1979, s. 310).1727 Tarihli koral eseri, St. Matthew Passionu,Leipzig'de kaldığı süre zarfında bestelenmiştir. Bach'ın bu tarihlerde kilisenin koro şefliği görevini de yürütüyor oluşu, yine bu dönem koral eserlerini sözü geçen kilise korosu için de bestelemiş olabileceğiöngörüsünü doğrulamaktadır. Bach, Leipzig'de bulunduğu süre zarfında dinsel müzik üzerine hatırı sayılır örnekler bırakmıştır. Bunların arasında St. John Passionu, Noel Oratoryosu, Köthen'de bestelenip ancak Leipzig'de revize edilip kısaltılan 'Magnificat' isimli eseri ve 295'e yakın kantatı vardır.

Bach, hayatının son dönemlerinde, 1747 yılında Kral Frederick tarafından bu büyük bestecinin tanınması ve müziğinin dinlenmesi adına Berlin'e davet edilmiştir (Grove, 1904, s. 152).“Daveti kabul eden besteci, Leipzig'e döndüğünde kralın kendisine vermiş olduğu temayı (Thema Regium, Kral Teması) BWV 1079 numaralı ‘Musikalisches Opfer’ başlığı ile bestelemiş ve eserikrala adamıştır”(Grove, 1904, s. 152).Sözü geçen eser, bütününde iki ricercare, on kanon ve bir sonat içermektedir. “Bach, 1749 yılının başlarında gözlerinde meydana gelmeye başlayan görme kaybından dolayı kilisedeki işini bırakmıştır. Gözlerinde bozulma körlük noktasına geldiğinde ise Bach, geçirdiği başarısız göz ameliyatı ile de sağlığına kavuşamamıştır. 28 Temmuz 1750 yılında geçirdiği felç sonucunda yaşamını yitirmiştir” (Grove, 1904, s. 153).

İKİNCİ BÖLÜM

2. BAROK DÖNEM ÇALGI MÜZİĞİ BİÇİMLERİ VE FORMLARI

J. S. Bach döneminde çalgılar, günümüz çalgılarına göre yapısal farklılıklar taşımıştır. Sözü geçen yapısal farklılıkların enstrüman tınılarını da etkilediği öngörülebilir. Dowley (1993, s. 76), J.S. Bach'ın hayatını anlattığı kitabında, J. S. Bach'ın döneminde yaylı çalgılar ailesinin –keman, viyola ve viyolonsel- günümüzdeki hallerine göre ses bakımından daha zayıf olduğuna dikkat çekmiştir. Daha alçak köprülerin ve bağırsak tellerin kullanıldığı bu enstrümanlar kısa, hafif ve bombeli arşeler ile icra edildiğinden, bunun, dans stiline daha uygun yumuşak sesler ürettiğinden bahsetmiştir. J. S. Bach, kontrbas yerine 'violon' isimli çalgıyı kullanmıştır ve bu enstrümanın sesi kontrbasa göre daha zayıftır (Dowley, 1993, s. 76). Anlaşılmaktadır ki, Barok Dönem'de kullanılmış olduğuna inanılan enstrümanlar, ses sınırları ve renkleri bağlamında 20. yüzyıl enstrümanlarına göre icracılara daha sınırlı sergi olanakları tanımıştır.

Rönesans'ın devamı olarak Barok Dönem çalgı müziği formları ve biçimleri, önceki dönem geleneklerinin izlerini de taşımıştır. Rönesans Dönemi müzik sanatında besteleme geleneğinde görülen canzona, opera, toccata ve ricercare gibi biçimler Barok Dönem müziğinde de kullanılmıştır. Barok Dönem öncesi kurgulama biçimleri bu dönemde tekrar ele alınmış ve adeta yeni formların da doğmasını sağlamıştır. Önceki dönemler vokal müzik hakimiyetinin yanında Barok Dönem'de, çalgı müziğinin de önem kazanmaya başladığı, bu dönemde ortaya koyulmuş eserlerden anlaşılmaktadır. Söz konusu dönem besteleme gelenekleri canzona, sonat, konçerto, konçerto grosso, sinfonia, süit, prelude, uvertür, füg, toccata, fantasia, partita ve passacaglia gibi çalgı müziği biçimlerinin yanı sıra opera, oratoryo, passion ve kantat gibi vokal müzik biçimlerini de içermiştir.

2.1. Füg

Barok Dönem'de en çok karşılaşılan kurgulama biçimlerinden biri olan füg, bir kontrpuanın taklit, tekrar vb. müzikal araçlar ile işlenerek yapılandırılmasıdır. "Füg: 'Kaçmak' anlamındadır. Sujet (konu) adı verilen kısa fakat karakteristik bir temanın çeşitli taklitleri üzerine kurulan kontrpuantal stilde bir kompozisyonudur" (Say, 1985, s. 521). Bir melodik hattın kontrpuan olarak taklit edilip sonra da taklidin başka şekillerde

ortaya çıkması esasına dayanan füğ, esas tema / konu (subject) ve sözü geçen esas temaya adeta cevap niteliğindeki, ritmik ve melodik olarak çoğunlukla karşıt karakterde kurgulanmış tematik malzemelerin (countersubject),birbirlerinin ardı sıra ve eş zamanlı sunumlarını ortaya koymuştur.

Ricercare, fantasia (fancy) ve capriccioBarok Dönem müziğifüğ yapısının benzeri olduklarından dolayı,yine bu biçim çerçevesinde ele alınabilecek;sıkça kullanılmış diğer kurgulama biçimlerindendir.İtalyancada arayıp bulmak anlamına gelen ricercare, müzikte besteleme sanatında bir temanın taklit edilerek işlenmesini ortaya koymuştur. “Aslen ricercare terimi lavta veya klavyeli bir çalgıda icra edilecek, prelude karakteri taşıyan parçalar için kullanılırdı” (Caldwell, 2001, s. 1). Ricercare örneklerinin çoğunlukla spinet, klavsen ve klavicord için, yani klavye müziğinde ve org müziğinde kullanıldıkları görülmüşse de; Domenico Gabrieli’nin solo viyolonsel için ricercareları bulunmaktadır.

Bir diğer imitasyon tekniği olan fantasia (16. ve 17. yüzyıl kaynaklarında fancy olarak da görülür) ise hem imitasyonu hem de emprovizasyonu, yani doğaçlamayı gerektiren bir form olarak ele alınmıştır. Helm’e göre,“Rönesans ve 17. yüzyılatalarından miras kalan özgürlük, ölçü çizgilerinin ihmaline kadar uzanan ritim ve tempo özgürlüğü, enstrümantal virtüöziteden pervasızca faydalanma, armoni ve modülasyonda maceracılık, 18. yüzyıldaki fantasia türünün karakteristik özellikleri arasında olmuştur” (Helm, 2001, s. 22-23). Rönesans’ta fantasia her ne kadar imitasyon üzerine kurulmuş olsa da, sonraki zamanlarda, gelişmeye ve değişmeye başlayarak emprovizasyonu gerektiren bir form halini almıştır. C. P. E. Bach’ın fantasia kurgularındaki emprovizasyon öğeleri, sözü geçen değişimin örneklerindendir.

Barok Dönemde farklı şekillerde görülen bir başka imitasyon formu da capriccio olmuştur. “Capriccioso kelimesini sıfat olarak ilk kez emsalsiz, şen, klasik kuralları yıkan anlamında kullanan Vasari (1511-1574), bu kelimenin, görsel sanatlarda kademeli olarak ortaya çıkışına vurgu yapmıştır...” (Grimm, 1978, s. 400 - 401).Resim ve müzikte bir doğaçlama formu olarak 16. yüzyıl İtalya’sında çıkmış olan capriccio formu, dönemin İtalyan ressamı Vasari tarafından kullanılan capriccioso sıfatından türemiştir (Grimm, 1978, s. 400). “Üslupçuluk ve Klasisizm arasındaki sanatsal teorilerin çelişkisinin detaylı olarak anlatılması gerekli değildir” (Grimm, 1978, s. 401). “Genel anlamda capriccio ifadesi Mannerism (Üslupçuluk) akımının bir dışa vurumu olarak Klasisizm’e karşı çıkmıştır” (Grimm, 1978, s. 401). Bu tür, 16. ve 17. yüzyıllarda vokal

ve çalgı müziğinin önemli formlarından biri olmuştur. “17.Yüzyılın başlarında *ricercare*, *fantasia* ve *canzona* gibi füğün önemli bir atası olan klavyeli enstrüman için yazılmış *capriccio*, Caccini (1551-1618) ve Frescobaldi (1583-1643) tarafından tartışılmış besteleme teknikleri ve icra yönergeleriyle *seconda prattica* estetik anlayışıyla yakından ilişkilendirilmiştir” (Schwandt, 2001, s. 1). Frescobaldi’nin *Pastoral Capriccio*’su bestecinin bu forma yaklaşımının en bilinen örneklerindendir.

2.2. Canzona

Kelime anlamı İtalyanca ve Fransızca’da şarkı olan ‘*chanson*’ sözcüğünden türemiş *canzona* terimi, Rönesans Müziği’nde sıklıkla kullanılmış çalgı müziği türlerinden birinin adıdır. “... *canzonalar* fugal bir tür olarak kabul edilir. Praetorius, *Syntagma Musicum* isimli eserinde *canzonaları* dört, beş, altı, sekiz veya daha fazla partili ansambl grupları için yazılmış kısa füğ parçaları olarak tarif etmiştir” (Caldwell, 2001, s. 1).Rönesans Müziği’nin bu popüler kurgulama biçimi, yapısal özelliklerinden dolayı Barok Dönem sonat formu ile benzerlik göstermiştir. “*Canzona*, yoğun veya hafif imitasyon içeren enstrümantal parçalara verilen isimdir... Birkaç bölümlü sonatlarda da sonat formuna eşdeğer olarak kullanılmıştır” (Grove, 1904, s. 459). “Eğer *canzona* sözcüğü enstrümantal müzik eserini adlandırıyorsa, sonat ile aynı anlamı taşımaktadır. Eğer vokal müzik eserini adlandırıyorsa Kantat ile aynı anlamı taşımaktadır” (Brossard, 1740, s. 20).Bu türün, en belirleyici özelliklerinden biri birbirlerine zıt karakterdeki birkaç bölümden oluşmasıdır. 1600’lerden Önce pek örneklerine rastlanılmayan bu türün en seçkinleşen özelliği, *canzonayı* başlatan ritimsel kalıptır. Bir dördümlük iki sekizlik ve iki dördümlük notaların birleşmesinden meydana gelen bu kalıp, birçok *canzona* örneğinde kullanılmıştır. Sözü geçen kalıp ile Gabrieli’nin ve Frescobaldi’nin *canzona* örneklerinde karşılaşılmıştır. *Canzona*, çağdaşı bölüm olarak kurgulanan sonat formundan da bu kalıpla ayrılmıştır. “Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* adlı eserinde polifonik sonat ile *canzonayı* karşılaştırırken sonatların beyaz notalarla (içleri boş, uzun) başlamalarına karşın, *canzonaların* siyah (içleri dolu, kısa) notalar ile başladıklarını gözlemlemiştir” (Selfridge-Field, 1978, s. 111).

2.3. Sonat

Erken örnekleri 16. yüzyılın ortalarına, Geç Rönesans Dönemi’ne denk gelen sonat formunda kurgulanmış en eski eserlerden biri olan, *Sonata pian*’ e *forte* (hafif ve kuvvetli sonat), Venedikli besteci Giovanni Gabrieli tarafından bakır üflemeli çalgılar

için bestelenmiştir. Bu eser, aslında bir oda müziği (ansambl) canzona'sı olmasına rağmen, 'Sonata' adını taşımaktadır. Oda müziği (ansambl) canzonaları, sonat formunun temellerini oluşturmuştur ve sonat adı ile anılmışlardır. Gabrieli, Sonata pian' e forte adlı eserinde nüanslar kullanmıştır: Pian yazdığı kısımların hafif sesgürlüğünde, forte yazdığı kısımların kuvvetli ses gürlüğünde icrası gerekliliğini belirtmiştir. Selfridge-Field'in belirttiğine göre bu eser aynı zamanda nüansların görüldüğü ilk eserlerden biri olarak repertuvarda yer almıştır (Selfridge-Field, 1994, s. 70).

Brossard'ın (1740, s. 231) 1703 yılında yazdığı Dictionare de Musique isimli müzik sözlüğüne göre, sonat isimli kurgu türü ile her türdeki enstrümantal eserler kastedilmiştir vekantat (İtalyanca şarkı söylemek anlamına gelen *cantare* sözcüğünden türemiş) isimli kurgu türünün vokal müziği de kapsadığı geniş alan, enstrümantal müzikte de sonat terimiyle ifade edilmiştir (Brossard, 1740, s. 231). "Bu tür, bestecinin isteğine göre şekillenmiş kontrpuanın katı kurallarından arınmış, bölümsel çeşitlilikler içeren kurgu türü olmuştur" (Brossard, 1740, s. 231).

Dictionare de Musique'egöre sonatlar, genellikle tek keman veya iki kemana eşlik eden; klavsen yerine kullanılabilen bir bas çalgı ile icra edilir. Ancak tek enstrüman için olduğu kadar, sekiz enstrüman için bestelenmiş sonatlar da mevcuttur (Brossard, 1740, s. 231). Brossard'ın belirttiği üzere "İtalyanlar, birçok olan sonat türünü ikiye düşürmüşlerdir. Bunlardan ilki olan Sonata da Chiesa, kilise müziğine uygun olarak yavaş ve ciddi bir bölüm ile başlar; tören ve ayin için uygun bir hava taşır. Onu takip eden bölüm ise canlı ve neşelidir" (Brossard, 1740, s. 231). Sözü geçen kurgu türü için en bilinen örnekleri vermiş bestecilerden Arcangelo Corelli (1653 - 1717), bestelediği konçerto grossolarda sonata da chiesa formunu benimsemiştir. Yine bu türün en bilinen eserlerinden biri olan Noel Konçertosu Op. 6 No. 8 başlıklı eserinde Corelli, Sonata da Chiesa kurgusunu kullanmıştır.

Sonata da Chiesa biçiminin Barok Dönem viyolonsel repertuarındaki popülaritesi, bu türün icra edile gelmişyine Barok Dönem eserlerinden anlaşılmaktadır. Antonio Vivaldi (1678-1741) Altı Viyolonsel Sonatı, Giuseppe Valentini (1681-1753) Op. 8 No. 10 Mi Majör Viyolonsel Sonatı ve François Francœur (1698-1787) Mi Majör Viyolonsel Sonatları, sonata da chiesa biçimi ile kurgulanmış eserlerin örneklerindendir. G. Valentini ve F. Francoeur viyolonsel sonatlarında da görüldüğü üzere, hızlı tempodaki ikinci bölümden sonra bir galanterie (air, bourre, gavotte, chaconne, passacaglia, minuet vb.) bölümü sonata da chiesa biçiminde sıklıkla kullanılmıştır. Bu

sonatlarda, hızlı tempodaki ikinci bölüm ve yavaş tempodaki dördüncü bölümden önce eklenen tempo di gavotta, eserlerde Sonata da Chiesa biçimi kullanılışını ortaya koymaktadır. Buna karşılık Barok Dönem'in İngiliz bestecisi Henry Eccles (1670-1742), viyolonsel yorumcuları tarafından sıklıkla icra edilen Sol Minör No. 11 Keman Sonatında ağır ilk bölümden sonraki hızlı bölümü courante dansı olarak bestelemiştir. Bu hızlı bölüm, Sonata da Chiesa türüne göre farklı olarak courante dansını içermiştir. Sözü geçen eserin üçüncü bölümü ağır bölüm 'largo', dördüncü bölümü de hızlı bölüm 'presto' dur.

Brossard'a (1740, ss. 231) göre Sonata da Camera türü, süit veya partita olarak adlandırılmış formun erken örnekleri ile benzerlikler göstermiştir. Dans formları içermiş bölümler ile kurgulanmış Sonata da Camera, Sonata da Chiesa'ya göre daha az kontrpuan yapıları içermiştir. Sözü geçen bu türdeki dans bölümleri, adını aldıkları dansın ritmini, temposunu ve karakteristik özelliklerini taşır. Dans müziği içermiş oluşundan dolayı Sonata da Camera, dinsel müzik için elverişli sayılmamıştır (Brossard, 1740, s. 231).

"Bu tür, bütün bölümlerin yapısına hizmet eden, sadece giriş niteliğindeki, dans karakteri taşımayan prelude veya küçük 'Sonat' isimli bölümle başlar. Bu ilk bölümü Allemande, Pavan, Courante, ciddi danslardan olan Sarabande, ardından Gigue, Gavotte, Passacaglia, Minuet, Chacon ve neşeli Air bölümleri takip eder. Bütün bölümler aynı tonda veya modal dizilimde bestelenir" (Brossard, 1740, s. 231).

Corelli, Sonata da Camera türünü benimsemiş ve bu türde yapıtlar vermiş bestecilerdendir. Corelli'nin sözü geçen türdeki eserleri, yine bu türün en bilinen ilksel örneklerindendir. Bestecinin Op. 2 No 1. Re Majör iki keman ve sürekli bas için sonata da camera türündeki eseri prelude bölümüyle başlar. Eser, polifonikten ziyade daha armonik bir eşliğe sahiptir. Yani, sözü geçen eserde eşlik, çoğunlukla akor yürüyüşleri ile yapılandırılmıştır. İkinci bölüm Allemanda (largo) yavaştır ve dans müziğidir. Courante üçüncü bölüm ve Gavotte dördüncü bölümler hızlı dans bölümleridir.

Corelli'nin sonat biçimine yaptığı üçüncü katkı, çoğunlukla iki tiz ve bir bas enstrüman için bestelediği trio sonatlarıdır: Op. 1 ve Op. 2 12 Trio Sonatları, hem Sonata da Camera türünde hem de trio sonat biçimi olarak, iki keman ve sürekli bas için bestelenmiştir. Söz konusu eserler dizininde tür olarak, dans müziğini içeren Sonata da Camera türü benimsemiştir. Corelli'nin trio sonatlarında iki tiz sesli enstrüman çoğunlukla iki keman, flüt ya da obua; bas enstrümanlar, sürekli bas işlevindeki viyolonsel ya da fagot olmuştur.

Trio Sonat biçimi yalnızca Sonata da Camera türünde değil, Sonata da Chiesa türünde de kullanılmıştır. Corelli'nin bu türdeki eserlerine Op. 1 ve Op. 3 12 Trio Sonatları örnek verilebilir. Johann Sebastian Bach her iki türde de eserler bestelemiştir. Bach'ın bu türdeki eserleri arasında BWV 1001-1006 numaralı eserleri, Sonata da Chiesa türünde üç sonat (BWV 1001 Sol Minör, BWV 1003 La Minör, BWV 1005 Do Majör) ve Sonata da Camera türünde üç Partita (BWV 1002 Si Minör, BWV 1004 Re Minör, BWV 1006 Mi Majör) vardır. Bach'ın BWV 1007-1012 Viyolonsel Sütleri, 1013 Partitası Sonata da Camera, BWV 1014-1018 arası Keman ve Klavsen Sonatları da Sonata da Chiesa türünde kurgulanmıştır.

Sonat formu türlerinin İtalya dışındaki gelişmelerine verilebilecek örneklerden biri saray dansları olmuştur. Bu dönem Fransa'daki saray eğlenceleri, saray dansları üzerine gelişmeler ve yoğunlaşmalar göstermiştir. François Couperin'in (1668-1733) Fransız saraylarındaki icra geleneklerine sonat türü ile olan katkıları bilinmektedir. Almanya'da ise H. I. F. Biber (1644 - 1704), J. S. Bach ve G. P. Telemann (1681 - 1767) solo enstrüman sonatları türünde yapıtlar ortaya koymuşlardır. Biber'in solo keman için program müzik repertuarında ilkler arasında sayılan La Majör Sonata Representativa adlı eseri, içerdiği bölümlerde sırasıyla bülbül, guguk kuşu, kurbağa, horoz, tavuk, bildircin, kedi gibi hayvanların seslerini müzik yoluyla taklit etmiştir. Eser, silahşor dansı ve finalde Allemande bölümleri ile tamamlanmıştır. İtalya'da Monteverdi, Vespro della Beato Vergine adlı korolu dinsel eserinde sonat bölümü kullanmıştır. Rosenmüller sonata da camera türündeki eserlerinde prelude bölümü yerine sinfonia bölümünü kullanmıştır. prelude ile benzerlik gösteren bu bölüm, eserin genel tonunda yazılmıştır.

Barok Dönem'de karşılaşılan sinfonia terimi, genellikle sonat veya canzona biçimindeki eserler için kullanılmıştır ve yine bu formdaki eserlerde açılış müziği rolünü üstlenmiştir. Üç bölümlü kurgusu ile Barok Dönem sinfonia formu opera, kantat, süit gibi eserlere açılış müziği işlevinde kullanılmıştır. Alessandro Scarlatti'nin (1660-1725) Griselda, Tigrane, Guiditta gibi birçok operası için yazdığı sinfonia, bu türün örneklerindendir.

Barok Dönem'de sinfonia türünün sonat yerine de kullanıldığı anlaşılmaktadır. 17. yüzyılın son çeyreğinde sinfonia terimi, sonat teriminin yerine de kullanılmıştır. Cusick, Sinfonia adlı makalesinde bu durumu şöyle açıklamıştır.

“17. yüzyılın son çeyreğinde sinfonia veya eşdeğerlerinden biri terimi, aynı derecede belirsiz olan sonat ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, Giuseppe Colombi’nin (1635-1691) La lira armonica’sının (1673) başlık sayfasında adı geçen her sinfonie bölümü, içindekiler tablosunda sonataadını taşımaktadır. G.B. Bassani’nin *Sinfonie a due, e tre* (1683), Giovanni Bononcini’nin *Sinfonie* (1685 ve 1686), *Sinfonie da chiesa a quattro* (1687) ve Torelli’nin *Sinfonie a’ 2. 3. e 4. istromenti* (1687) koleksiyonlarındaki eserler, grup sonatında bulunan her şeyi içermiştir”(Cusick, 2004, s.2).

2.4. Konçerto

Çok sesli Batı Müziği dünyasının en eski kurgulama biçimlerinden olan konçerto türü, solo enstrüman ya da enstrümantal grubun başka bir enstrümantal grup karşısındaki ya da yanındaki sunumunu ortaya koymuştur. “Concerto (İtalyancası concertare) “Birlikte etki yaratmak” anlamındadır. “Müzikçiler grubu” demektir ve İtalya’da Ortaçağ’dan beri kullanılmıştır” (Say, 1997, s.213). Online Etimoloji Sözlüğü Editörlerine göre konçerto kelimesinin anlaşma, uzlaşma, uyum anlamlarına gelen concert kelimesinden ve anlaşmaya varmak anlamına gelen concertare kelimesinden türediği; birlikte anlamına gelen Latince com- ekinden, uğraşmak, yarışmak, tartışmak anlamına certare kelimelerinin birleşiminden geldiği düşünülmektedir ([http-1](http://1)).

Konçerto biçimine, birbirlerine karşıt karakterdeki tematik yapıların çatışmasını içeren öğeler hakim olmuştur. Bir ses veya seslerle çatışan diğer ses veya sesler, konçertonun temelini oluşturmuştur. Tanım olarak her ne kadar trio sonatı hatırlatsa da, konçertoda solo ses veya sesler, bir enstrüman grubuna karşı sıklıkla çatışmıştır. Sonatta ise bir ya da iki sesin en fazla bir ya da iki sese karşı çatışma halinde olduğu görülmüştür. “Amaç ses yüksekliğinde zıtlığa ulaşmaktır ve bu zıtlıkları vurgulamanın başlıca yöntemi ses gruplarının değiştirilmesini içeren basit bir yöntemdir” (Roeder, 1994, s. 18).

1587 Yılında yayımlanmış Andrea Gabrieli’nin 77 bölümden oluşan Concerti adlı çalışması, karşılaşılan en eski konçerto başlıklı eserlerdendir. Bu eser missalardan, madrigaller ve motetlerden oluşan vokal ve enstrümantal müzikler içermiştir. Sözü geçen eserdeki bölümler, kimi zaman kalabalık vokal grup; kimi zaman kendi aralarında kimi zamanda da çalgılara karşı çatışma içindedir. Birinci bölüm Sancta Maria Succure Miseris, vokal partilerinin kendi aralarında ve orga karşı çatışmasını ortaya koymuştur. Beşinci bölüm, vokal partilerin kendi aralarında çatıştığı bölümdür. “Konçerto terimi, başka bir yüzyılda özel bir enstrümantal tür olarak adlandıracaktı. Ancak bu eserde, Gabrieli yeni bir konçertant stilini benimsemiştir. Bu stil, Sinfonia teriminin

enstrümantal müzik için taşıdığı anlamı, dinsel vokal müzik için kullanmıştır” (Roeder, 1994, s. 18).

“Roma ve Kuzey İtalya’daki (Venedik, Milano, Bologna) yaylı çalgılar orkestrası düzeni farklı olduğu için, bu iki bölgedeki konçerto besteleme ve yapısını oluşturma yaklaşımları birbirlerinden farklı gelişmiştir” (Talbot, 2001, s. 6). Talbot’a (2001, s. 6) göre Roma’da çekirdek orkestradaki concertino iki keman, viyolonsel (veya lavta) ve basso continuodan oluşmuştur ve bunlar trio sonat için gerekli olan enstrümanlardır. Sözü geçen enstrümanlara tamamlayıcı kadro olarak eklenen enstrümanlara ‘ripieno’¹ veya ‘concerto’ denilmiştir. Kimi zaman bu gruplardaki enstrümanlar iki katına çıkarılmıştır (çiftlenir / double’lanır), kontrbaslar ve genellikle viyolalar eklenmiş; bu büyüme işlemi için de bağımsız müzisyenler toplanmıştır. Bunun tam zıttı olarak Kuzey İtalyan Konçertoları, dört partili küçük bir orkestra için yazılmış; grup şefi (solo) keman ve viyolonsel partileri onlarla uyumlu ripieno partilerine eklenmiştir (ikinci keman grup şefinin birinci kemandan birinin olması). Roma modelinde ripieno, concertino’nun bir parçası olmuşken; Kuzey İtalya konçertosu, solistleri ripienonun bir parçası olarak ele almıştır (Talbot, 2001, s. 6). “Bu fark, eskilerin (Roma modelinin) neden sonat geleneğine sıkı sıkıya bağlı kaldıklarını açıklarken, ikincisinin (Kuzey İtalya modelinin) yeni yollar çizdiğini açıklamıştır” (Talbot, 2001, s. 6).

Roma konçerto stiline en büyük şekillendiricilerinden biri Arcangelo Corelli olmuştur. Corelli’nin Concerto Grosso formundaki eserleri, Roma modeli konçertolara adeta örnek teşkil etmiştir. Op. 6 No. 8 Noel Konçertosu, iki solo keman ve viyolonselden oluşan concertinodan ve onlara eşlik eden concerto grossodan (birinci keman, ikinci keman, viyola ve baslar) oluşmuştur. Eserlerdeki concertino elemanları solist durumundadırlar. Bu stilde, concertino elemanları solo parti olmadığında bazı durumlarda concerto grosso partilerini icra etmişler ve bu duruma ripieno denmiştir. Yani, hem orkestra elemanı hem solist olmuşlardır. Concerto grosso biçimini solo konçertodan ayıran en temel fark, concertino olmuştur.

Corelli’nin Concerto Grosso’larında bir diğer göze çarpan özellik, hem sonata da chiesa’nin hem de sonata da camera’nın ustalıklı kullanılmış ve adeta sentezlenmiş olmalarıdır. No. 1-7 Concerto Grosso’larında sonata da chiesa formunu kullanmış olan besteci, No. 8 Noel Konçertosu’na sonata da chiesa ile başlamışsa da, son bölümü ‘Pastorale’ adını verdiği bölümle daha seküler bir yapıya dönüştürmüştür. Nitekim No.

¹ Ripieno: it. Dolgun anlamına gelir. Dolgun (yoğun ve daha büyük) orkestra için kullanılmıştır.

9-12 Concerto Grosso'larını sonata da camera formunda dans süiti şeklinde bestelemiştir.

Talbot'a (2001, s. 1) göre Kuzey İtalya konçerto geleneğinde, Antonio Vivaldi'nin konçerto formuna kazandırdığı yeni bir kavram belirlemiştir. Ritornello adı verilen bu yapı, daha önce kilise aryalarında ve vokal müzikte kullanılmış olsa da, ilk örnekleri Torelli'nin op. 6 ve op. 8 numaralı eserlerinde ve H. Abicastro'nun op. 7 numaralı eserinde sergilenmiştir. Ancak, sözü geçen yapının tam gelişmiş hali ile Vivaldi'nin op.3 numaralı 12 konçertodan oluşan L'estro armonico isimli eserinde karşılaşmıştır. Dönüş anlamına gelen ritorno kelimesinden geldiği düşünülen ritornello, eserlerdeki tekrar kavramını ele almıştır. Bu yapı, konçertoda solo çalgı esere başlamadan önce orkestra tarafından duyurulan, konçertonun genellikle temaları ve bunların çeşitlemelerinden oluşmuştur(Talbot, 2001, s. 1).

Kuzey İtalya konçerto geleneğinde solo konçerto ön planda yer almıştır. Solo konçertonun diğer konçerto geleneklerinden farkı, orkestranın eşliğinde tek bir solistle icra ediliyor olmasıdır. Ancak konçerto, birden fazla solo çalgı için yazılmışsa dahi, concerto grosso formunu kullanmamışsa; solo konçerto olarak sayılabilir. Antonio Vivaldi'nin iki viyolonsel için konçertosu, dört keman için konçertoları ve hatta keman ve org konçertoları, J. S. Bach'ın üç ve dört klavsen konçertoları, W. F. Bach'ın iki klavsen konçertosu, H. P. Johnsen'in (1717-1779) iki fagot konçertosu, Telemann'ın iki viyola konçertosubirden fazla enstrüman için bestelenmiş konçerto türü sunumunun başlıca örneklerindendir.

2.5. Süit

Barok Dönem çalgı müziği formlarından biri olan süit, genellikle aynı tonalitede, birbirinden farklı karakterdeki dans bölümlerinden oluşmuştur. "Dans bölümlerinden oluşan süit, 14.-16. yüzyıl pavane-gaillard ya da basse danse-saltarello gibi eşli danslardan oluşurdu. İki dansın tempoları ve ölçü birimleri farklı olsa da aynı temayı paylaşırlardı. Bu danslar zamanla allemande, corrente ya da courante danslarına evrilmişlerdir" (Bukofzer, 1947, s. 44).16. ve 17. Yüzyıllarda Alman besteciler üç ya da dört bölümlü birleşik müzik yapısı oluşturmuşlardır. Bu yapının ilk örneklerinden biri beş viol çalgısı için yazılmış; beş danstan oluşmuş Johann Hermann Schein'in Banchetto musicale (yayınlanış 1617) koleksiyonudur(http-2).

Fuller’a (2001, s. 20) göre 18. Yüzyıl başları süit biçimindedört bölüm,adeta standart haline gelmiştir. Bu dört bölüm sırasıyla allemande, courante, sarabande ve gigue olmuştur. Sözü geçen sıralama, 17. yüzyılın sonlarındaJohann Jakob Froberger (1616-1667)’in allemande, courante ve sarabande bölümlerinden oluşan olağan Alman düzenlemesine, gigue bölümünü courante bölümünden önce veya sonra eklemesiyle oluşmuştur. Froberger’in yayımcısı ise süitin standart sıralamasını oluşturmuştur(Fuller, 2001, s. 20).“Froberger’in oluşturduğu allemande, gigue, courante, sarabande düzeni, çağdaşı Matthias Weckmann tarafından dile getirildi. Ancak bu düzen Froberger’in ilk yayımcıları tarafından kabul edilemez bulundu ve allemande, courante, sarabande, gigue sıralamasına göre değiştirildi” (Fuller, 2001, s. 20).Froberger’in Keman için Re Majör Süiti allemande, courante, sarabande, gigue sıralaması ile kurgulanmışken;No. 9 altı bölümlü klavsen için Sol Majör Süiti allemande, courante, sarabande, gigue, courante ve sarabande sıralamasını ortaya koymuştur.“Froberger’in imzasında, gigue bölümü eğer süitte bulunuyorsa, ortada bir bölüm olarak yer alacaktı; ancak ölümden sonra basılan eserlerinin baskısında (1693) gigue bölümü final dansı oldu”(Bukofzer, 1947, s. 109).

Barok Dönem süitlerinde çoğunlukla courante bölümlerinde görülen double kısım, bu bölümün çeşitlemesi olarak kullanılmıştır. Bestecilerin bu çeşitlemeleri kullanmalarının nedeni daha büyük çaplı bir form elde etmeleri olmuştur.

“Klasik süit düzenine göre Allemande, courante, sarabande -kimi zaman da bunlara ek olarak gigue eklenirdi- bölümlerinden oluşan süitlere ek bölümler de kullanılırdı. Dansların –özellikle courante danslarının- iki katına çıkarılması, double kısımlar (varyasyonlar) eklenmesi, temel dört dansa eklentiler yapılması, giriş bölümlerinin varlığı; tek bir sunumda mantıklı bir süreyi kapsadığı müddetçe süitin klasik yapısını bozmaz” (Fuller, 2001, s. 15).

J. S. Bach’ın BWV 806 numaralı La Majör İngiliz Süiti Prelude, Allemande, Courante I bölümünü takip eden ikinci bir Courante (Courante II) bölümü içermiştir ve sözü geçen ikinci courante, iki double çeşitlemesinden oluşmuştur.Olağan standardını oluşturmuş süit formuna zaman içinde galanterie bölümleri eklenmiştir:

“Fransız klavsen süitlerini Alman süitlerinden ayrı kılan, birden fazla courante bölümünün yanı sıra, süitin kapanış grubuydu. Fransız bestecileri süiti, bazen bir veya iki galanterie bölüm tarafından takip edilen bir gigue ile bitirmek yerine; gavotte ile başlayıp, minuet ve gigue ile devam eden, ardından bourree, canary, chaconne danslarından üç, dört veya daha fazla dans ile süiti bitirmişlerdir”(Fuller, 2001, s. 23).

Sıklıkla görülen galanterie bölümleri arasında minuet, bourre, gavotte, chaconne, air, loure ve polonaise sayılabilir.

Süit formunda kullanılmış bölümler genellikle eski dönem saray danslarından oluşmuşlardır. Bunlardan allemande 16. yüzyıl veya daha öncesine dayanan ‘Teutschertanz’ ya da ‘Dantz’ adıyla kullanılan iki ya da üç zamanlı orta hızlı bir Alman dansı üzerine oluşturulmuştur. Fransızca bir kelime olan Allemande, Türkçe’de Alman anlamına gelir ve Alman dansını ifade eder. (http-3) Winold, Allemande danslarını şu şekilde açıklamıştır:

“Allemande dansları kompozisyon bakımından ikiye ayrılır. Bunlar Dans Allemande ve Konser Allemande olarak yapılarına göre ayrılırlar. Dans amacıyla yazılan Allemande, konser icrası için yazılmış Allemande bölümüne oranla ritmik bakımdan nispeten daha basit yapıdadır. Konser icrası için yazılan Allemande, yazım bakımından daha ayrıntılı ve daha yavaş tempodadır” (Winold, 2007, s. 34).

Courante, 16. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkmış, üç zamanlı hızlı bir dans stilinde kurgulanmıştır. Fransızca kökenli courante kelimesi, Etimoloji Sözlüğüne göre 1300 yıllarında eski Fransızcada akan, ilerleyen anlamına gelen ‘corant’; Latince de canlı, süratli anlamına gelen ‘corre’ köklerinin şimdiki zaman çekiminde ‘currere’ olarak kullanımı ile tanımlanmıştır. Barok Dönem’de courante dansı, Fransız ve İtalyan olmak üzere iki stilde yazılmıştır (Little ve Cusick, 2001, s. 5). “Fransız stili courante 3/2’lik ya da 6/4’lük tartımda, bütün Fransız saray danslarından daha yavaş bir tempoda yazılmış; Mattheson, Quantz ve Rousseau gibi besteciler tarafından ciddi ve görkemli olarak tasvir edilmiştir” (Little ve Cusick, 2001, s. 5). Buna karşılık İtalyan stili courante, 3/4’lük ya da 3/8’lik olarak yazılmıştır ve geleneksel olarak daha hızlı tempodadır. “George Muffat ve Haendel gibi İtalya’da eğitim görmüş Alman bestecileri eserlerindeki courante danslarını, daha basit ve hızlı olan İtalyan stili courante dansları olarak tercih etmişlerdir” (Little ve Cusick, 2001, s.2). Fransız stili courante dansında görülen bir diğer fark ise, sıklıkla hemiola gibi ritmik ögelere başvurulmuş olmasıdır. Fransız stili courante bölümünün olmazsa olmazı olan hemiola kalıbı, iki zamanlı vuruşa denk gelen üç zamanlı vuruş olarak yazılır. Sözü geçen ritmik kalıba örnek olarak, J. S. Bach’ın beş numaralı viyolonsel süitindeki noktalı dörtlük ve sekizlik ritimler ile yapılandırılmış tema dokusunun kimi zaman ölçü başında kimi zaman ikinci vuruşta, kimi zaman da üçüncü vuruşta kullanılmış olması verilebilir.

Bir diğer süit bölümü olan 16. yüzyıl sarabande dansının kökeni Latin Amerika ve İspanya’ya dayanır. Richard Hudson’a göre:

“Üç zamanlı bir dans olan Sarabande, Meksika kökenli olduğu düşünülen ya da Yeni Dünya’da şekillenen Arap etkisindeki İspanyol dansıdır ve kastanyet eşliğinde dans edilen canlı bir müziktir. Asıl adı zarabanda olan dans, 1583’te İspanya’da müstehcen içeriği sebebiyle yasaklanmışsa da 3/2’lik ölçüde yavaş, ciddi ve toplu bir dans haline gelmesi, 17. yüzyılın başlarında İtalya’ya ve oradan da Fransız saraylarına yayılmasıyla gerçekleşmiştir. Fransız saray müziğinde ballet de cour (saray dansı) yapısının bir parçası olması, Praetorius’un 1612 tarihli Terpsicore eseriyle yerini bulmuştur. Fransız sarabande dansı, İtalyan sarabande dansına göre daha yavaştır” (Hudson, 2001, s. 1).

Süit bölümlerinde genellikle karşılaşılan sarabande için çoğunlukla tempo ibaresi bulunmasa da, kaynaklarda bu dansın ağır tempolu oluşundan sıklıkla bahsedilmiştir.

Süit formunun geleneksel bölümlerinin sonuncusu olan gigue, İngiliz kökenli bir danstır.

“Fransızca, İtalyanca ve Almanca’da giga kelimesi keman anlamına gelen bir ortaçağ kelimesinden (fiddle) türemiş gibi görünüyor. Dante’nin İlahi Komedya’sının Cennet cildinin 14. bölümünün 110. manzumunda da geçen ‘E come giga e arpa, in tempra tesa di molte corde, fa dolce tintinno’ (Fiddle ve arp gibi, birçok dizenin gerginliğinde, tatlı renk tonu yaratır) metninde, Almanca’da da gigadan çevrilmiş olduğu bilinen keman için geige kelimesi kullanılmıştır. Gigue, 15. yüzyılda popüler dansların ve melodilerin ‘jig’ diye bilindiği Britanya adaları kökenlidir. 17. Yüzyılda gigue, iki bölmeli müzik formunda yazılmıştır. Gigue, 17. yüzyıl boyunca İtalyan ve Fransız stillerinde türemiştir. Fransız stili gigue, orta ya da hızlı bir tempoda 6/4, 3/8, 6/8 tartımlarda yazılmış noktalı ritimler içermiş ve daha kontrpuantal işlenmiştir. Lakin İtalyan stili gigue (giga), Fransız stiline göre daha hızlıken; armonik ritmi daha yavaş değişken olmuş; genellikle 12/8 tartımda ve presto temposunda yazılmıştır” (Little, 2001, s. 2).

Genellikle süitlerin birinci bölümü olan prelude, bu kurgunun zorunlu bölümlerinden biri değildir. Ancak, birçok besteci süiti bir prelude bölümü ile başlatmayı uygun görmüştür. Özellikle bakımından prelude, giriş müziğidir ve çoğunlukla bağımsız bir formda yazılmıştır. Prelude hem süit, opera gibi büyük yapıtlarda hem de bu büyük yapıtlar dışı biçimlerde kullanılmıştır. Örnek olarak F. Couperin’in konçertolarında prelude giriş müziği olarak kullanmışken; Wagner, Bizet, Verdi gibi opera bestecileri operanın bir bölümü olarak prelude bölümüne yer vermişlerdir. Debussy ve Liszt gibi besteciler, prelude bölümünü bağımsız eser olarak kullanmışlardır. Sözü geçen bu biçim, genellikle uvertür gibi başlangıç müziği özelliklerini taşımış ve tematik bakımdan hazırladığı eseri yansıtmaya bile, ton bakımından genellikle eserin sonraki içeriğini ortaya koymuştur. Süitlerin giriş müziği olan preludeler de, çoğunlukla süitlerle aynı tonda bestelenmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BAROK DÖNEM İCRA GELENEĞİ'NDE VİYOLONSEL

“Keman ailesinin bas sesli enstrümanı olan viyolonsel, etimolojik olarak İtalyanca’da ‘küçük büyük viol’ anlamına gelen ekler ile türemiş bir kelimedir. –one eki arkasına gelen kelimeyi büyütürken –ello eki küçültme anlamına gelmektedir” (Bonta, 2001, s. 1).Yüzyıllar içinde aynı anlama gelen birçok farklı şekillerde kullanılmış olan viyolonsel için genellikle basse de violon, basse de viola, basso viola da braccia gibi isimlerin kullanıldığı da anlaşılmaktadır. “Bas keman için müzik içerdiği bilinen en eski iki baskı, ‘basso viola da braccio’adı altında Monteverdi’nin L’Orfeo’su (Venedik, 1609) ve violone adı altında Caterina Assandra’nın (1590-1618) *Motetti* op.2 (Milan, 1609) başlıklı eseridir” (Bonta, 2001, s. 1).“Viyolonsel (violoncello) adının bilinen en eski kullanımı G. C. Arresti Sonate Op. 4 (1665) yapıtında geçmektedir” (Vanscheeuwijck, 1996, s. 80).

“Viyolonsel 16. yüzyılın başlarında, muhtemelen keman ve viyola ile aynı anda ortaya çıktı.Viyolonsel, diğer keman ailesi enstrümanlarında olduğu gibi, rebec, fiddle (kucakta tutulan çeşidi) ve lira da braccio'nun özelliklerini bir araya getirmiştir” (Jackson, 2005, s. 70). Günümüzekadar gelmiş viyolonseli betimleyen en eski tarihli tasvir, İtalyan Rönesans ressam Gaudenzio Ferrari’nin (1471-1546), İtalya’nın Saronno kentinde Santuario della Beata Vergine dei Miracoli katedralinin duvarında olan Meleklerin Zaferi adlı freskinde bulunmaktadır (bkz. Görsel3.1).Yine günümüze ulaşan en eski viyolonsel Andrea Amati’nin 1572 tarihinde yaptığı ‘The King’ adıyla bilinen enstrümandır.



Görsel 3.1. *Gaudenzio Ferrari 'Meleklerin Zaferi' (1535)*(<http> – 4)

Jackson'un 2005 yayınlanmış *Performance Practise* adlı kitabına göre (s. 71) Violone ya da bas keman olarak başlayan süreçte, bu enstrümanda kullanılan teller sadece koyun bağırsağından yapılmıştır. 1660'lara Kadar kullanılan bağırsak teller, ya oldukça uzun ya da oldukça kalın olmuştur. Kalın teller az ses üretmiş; daha çok tercih edilen uzun teller enstrümanın büyümesine sebebiyet vermiştir (Jackson, 2005, s. 71). "1660'larda Tellerde gümüş sargı kullanılmaya başlanınca, bu tellerin kullanıldığı, küçük bir enstrümana göre daha çok rezonans oluşturan enstrümana önceleri violoncino (küçük violon) denildi ve o zamandan itibaren "viyolonsel" olarak adlandırılmaya başlandı" (Jackson, 2005, s. 71). Monteverdi tarafından ilk kez uygulanmış olan Do - Sol - Re - La akort sistemi, sonrasında birçok besteci tarafından daha farklı kullanılmıştır. Bunlardan biri olan G. Valentini, 1619 yılında en pes sesi si bemol olarak kullanmıştır (Jackson, 2005, s. 71).

"Andrea Amati (1505-1577) ve halefleri Gasparo da Salo (1540-1609) ve G. P. Maggini (1580-1630) ilk bas keman yapımcılarından. Ardından gelen yapımcılar ise Francesco Rugeri (1630-1698) ve Guarneri (1623-1744) aileleridir" (Bonta, 2001, s. 4).

"Maggini, Francesco Rugeri ve Amati aileleri üyelerinin 1700'den önce küçük bir viyolonsel ürettiğine dair kanıtlar olmasına rağmen, Stradivari'nin atölyesinde bulunan orijinal taslaklardan anlaşılacağı üzere Antonio Stradivari, 1707 civarlarında 'forma B' ve 'forma B piccola' etiketli daha küçük bir modelin boyutlarını standartlaştırıp mükemmelleştirmesiyle bilinir" (Wijsman, 2001, s. 8).

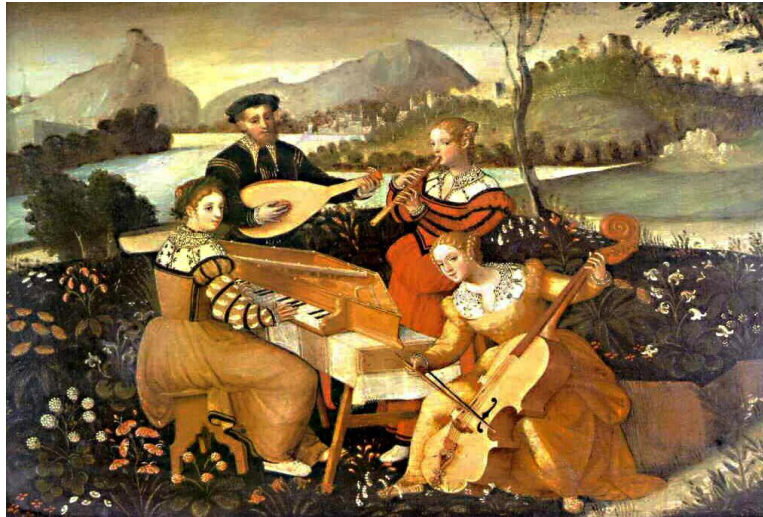
Wisjman'ın Violoncello adlı makalesinde (2001, s. 13) Barok Dönem'de viyolonsel, bu enstrümanın icra geleneğini de etkileyecek şekilde farklı yapılarda ve ölçülerde kullanılmıştır. Bilinen en eski viyolonsel olan 'The King' 75.5 santimetre uzunluğuyla günümüz viyolonseliyle aynı boydadır. 'Forma B'nin 75-6 cm uzunluğu ve maksimum 44,5 cm genişliğiyle, 1680-1701 yılları arasında yapılmış 30 viyolonselden daha kısa ve dar olduğu gözlemlenmiştir. Bilinen daha eski ve geniş modelleri arasında ünlü olan 79 cm uzunluğu ve 47 cm genişliğiyle 'Servais' viyolonselinin modern boyun, tuşe ve köprü oranları değiştirilmemiştir. 18. Yüzyılın sonlarında ise 'Forma B' şablonuyla oluşturulmuş 'Duport' ve 'Mara' modelleri, standart olarak kabul edilmiştir. İtalya'da dört tel üzerine yoğunlaşıl原因 viyolonselde baş parmak tekniklerinin gelişimi üzerine Alman, Dutchve Flaman bestecilerinin kullandığı beş telli viyolonsel ortaya çıkmıştır. Alman çellist B. H. Romberg'in (1767-1841) birkaç ufak değişikliği, 19. yüzyılda viyolonsele son gelişmelerini sağlamıştır. Romberg'in, bas tellerin (do teli) bulunduğu yerde tuşedeki kavis açısını arttırmasıyla birlikte, bas tellerin tiz pozisyonlarında daha geniş vibrato ve ses üretimi sağlanmıştır. Viyolonsel arşesinin gelişimi, keman ve viola da gamba arşelerinden etkilenilerek gerçekleşmiştir ve Tourte ailesi tarafından 1786 yılında son halini almıştır. Pik kullanımı da ilk kez Jules de Swert tarafından 1882 yılında basılmış olan 'The Violoncello' adlı eserde önerilmeye başlanmıştır (Wijsman, 2001, s. 13).

Bylsma, J. S. Bach Viyolonsel Sütleri'nin özellikle arşelemesi hakkında geniş bilgiler veren "Bach, The Fencing Master" başlıklı kitabında, İtalyan ve Fransız arşeleme geleneklerini karşılaştırmıştır. "Bach'ın zamanında Fransız ve İtalyan arşeleme gelenekleri şu şekildeydi: İtalyan stili geldiği gibi icra edilirken, Fransız stili her ölçünün başında gelen notanın çekerek icra edilmesini gerektiriyordu" (Bylsma, 2001, s. 17). Fransız arşelme geleneği orkestra icracılığı açısından uygun görünse de solo ve oda müziği icra alanlarında bu geleneğin benimsenmemesi gerektiğini, aksi takdirde üst üste çekerek arşelemelerin artacağını belirtmiştir (Bylsma, 2001, s. 17). J. S. Bach'ın adeta eskrim ustalığı gibi bir arşe ustalığı isteyen, arşe bağlarının doğru ve yazıldığı gibi icrasını mutlak tutan bir yaklaşımı benimseyen Bylsma, bu konunun hassasiyetine önem vermiştir. "Bir arşeyi üst üste çekmek, ya da itmek sadece Fransız orkestra müzisyenliği geleneğinde bulunur. Lütfen bunu diğer müziklerde yapmayın. Bu bütün Bach-sever yaylı çalgılar yorumcusunun uzlaşacağı bir konudur" (Bylsma, 2014, s. 37).

Modern viyolonselın bir parçası olarak ilk kez 1860 civarında A. Serutis tarafından tanıtılan pik, Barok Dönem’de kullanılmamıştır (Jackson, 2005, s. 73). Ancak Michel Corrette tarafından 1741 yılında yazılan *Methode Théorique et Practique pour Apprendre en Peu de Temps Le Violoncelle dans sa Perfection* metod başlıklı kitap, pik kullanımı ile ilgili bilgiler içermiştir. Bu bilgiler şöyle alıntılanmıştır:

“...sesini kısacağından dolayı enstrümanın yere değmemesi gerektiğinin unutulmaması gerektiğini belirtmiş ve kimi zaman ayakta icra edilirken viyolonselın altına destek için tahta bir çubuk konduğu; ancak, bunun hem görsel olarak çekici olmadığı hem de zor pasajlar için oldukça zorlayıcı bir durum geliştirdiği eklenmiştir” (Kennaway, 2014, s. 2).

Öncesinde violone ya da bas viol gibi büyük enstrümanları bacak arasında tutmak zor olduğu için enstrüman yere dayandırılarak icra ediliyordu” (Braun, 2015, s. 12). Bonifazio de’Pitati’nin (1487-1553) ‘Concert Champêtre’ (bkz. Görsel 3.2) adlı tablosuna, Simone de Passe’nin (1595-1647) ‘Musizierende Gesellschaf’ (bkz. Görsel 3) ve P. L. Ghezzi’nin (1674-1755) ‘M. l’abbé’ (bkz. Görsel 3.4) adlı çizimlerine bakıldığında viyolonsel, yere dayandırılarak icra edilmektedir. Simone de Passe’nin ‘Musizierende Studenten’ (bkz. Görsel3.5) adlı çiziminde viyolonsel, icracının sağ ayağının üstüne konumlandırılmış olarak tasvir edilmiştir. Jan Josef Horemans’ın (1719–1790) *Lesson of Singing* (bkz. Görsel 3.6) tablosunda viyolonsel, bir taburenin üstüne; Johan Gustaf Ruckman (1780–1862) *Fägne-Spel på Fader Didriks Namnsdag* (bkz. Görsel 3.7) çiziminde viyolonsel bir fiçının üzerine konumlandırılmıştır. Jackson, dönemin ikonografisine göre viyolonselın danslarda, düğünlerde ve törensel ayinlerde aktif rolü olduğunu ve bu nedenle yürüyerek icra edilirken boyna geçirilen kayışla desteklendiğini belirtmiştir (Jackson, 2005, s. 71) (bkz. Görsel3.8).



Görsel 3.2. Bonifazio de' Pitati 'Concert Champêtre'(Braun, 2015)



Görsel 3.3. Simone de Passe 'Musizierende Gesellschaft'(Braun, 2015)



Görsel 3.4. *P. L. Ghezzi 'M. l'abbé'* (<http> – 5)



Görsel 3.5. *Simone de Passe ‘Musizierende Studenten’* (Braun, 2015)



Görsel 3.6.*Jan Josef Horemans 'Lesson of Singing'*(Braun, 2015)



Görsel 3.7.*Gustaf Ruckman 'Fägne-Spel på Fader Didriks Namnsdag'*
Kaynak:(Braun, 2015)

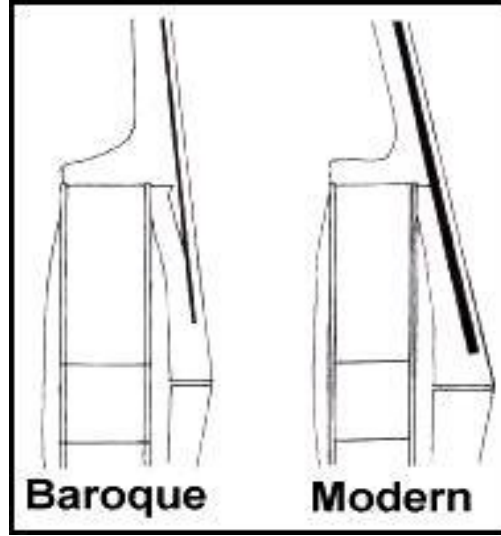


Görsel 3.8. Leonard Bramer (1596-1674) tanımlanmayan bir çizimi(Braun, 2015)

Wijsman'a (2001, s. 15) göre Barok Dönem'de sıklıkla kullanılmayan vibrato tekniğinin yaygın olarak uygulanışı ile 19. yüzyıla kadar karşılaşılmamıştır. F. Dotzauer (1783-1860) tremolo ya da yakın sallama adları altında İtalyan çellistler ile bu tekniğin üzerinde çalışmış; Romberg ise özel notlarında belirttiği üzere, uzun seslerde ama sadece bu seslerin de başlangıcında vibrato kullanılmasını önermiştir. Romberg'in vibrato hakkındaki yorumları 'eskiden, yakın sallama gelişigüzel bir şekilde süresi ne olursa olsun her notaya uygulanıyordu. Bu en kabul edilemez sızlama efektini veriyordu ve biz kötüye kullanılmış bu süslemeyi, bu şekilde kullanan gelişmiş müzikal zevklerin patlamasına teşekkür edemeyiz' şeklinde kayda alınmıştır (Wijsman, 2001,s. 15).

Barok viyolonselde tuşenin bulunduğu sapın sonraki dönemler enstrümanlarına göre daha dik açı ile inmesi; sonraki dönemler viyolonsellerinde tuşenin gövde ile birleştiği kısmın Barok viyolonsele göre daha oyuk yapılması; pik desteği olmadan icra, Barok köprünün yine sonraki dönemler viyolonseline göre daha basık ve alçak oluşu modern ve 20. yüzyıl viyolonselleri arasındaki farklılıklara verilebilecek başlıca örneklerdendir. Bahsedilen tüm bu farklılıklar, viyolonselde icra geleneğini bu enstrümandan çıkan ses bağlamında etkilemiştir. Köprü seviyesinin değişmesi, tellerdeki gerginlik oranını dolayısıyla ses rezonansını değiştirmiştir: Gerginliği az olan teller gerginliği çok olan tellere göre daha az rezonans sağlamıştır. Pik desteğinin olmayışı ses rezonansını düşüren başka bir Barok viyolonsel özelliğidir. Barok viyolonsel, modern viyolonsele göre hem daha aşağıda hem de daha dik açıda tutulmuş

olduğundan, enstrümanın ses rezonansı da buna oranla azalmıştır. Modern viyolonselde pik desteğinin özellikle f deliklerinin yukarıya bakmasını sağlaması, yine sesin rezonansını arttıran önemli etkenlerden olmuştur (bkz. Görsel 3.9.)(Wijsman, 2001, s. 16).



Görsel 3.9. Barok ve Modern Viyolonsel boyun, tuşe ve köprü yapısı(<http> – 6)

Viyolonselin icra geleneğinde Barok Dönem’de kullanılmış bağırsak teller yerine çelik sargı tellerin kullanılmaya başlanması, bu sazın sesrengi ve ses gürlüğü bağlamında geçirdiği en önemli evrimlerden biridir. “1529 yılında Martin Agricola’nın verilerinde ilk bas viol hakkında üç telli olduğu ve kalından inceye doğru Fa-Do-Sol şeklinde akortlandığı, Andrea Amati’nin de çellolarındaki burgu kutusunun üç burgu için tasarlandığı, daha sonradan dördüncü burgu için değiştirildiğinden bahsedilmiştir” (Dilworth, 2011, s.9).16. Yüzyıldan sonra bir tel daha eklenmiş viyolonselin akortlanması Sib, Fa, Do, Sol şeklinde olmuştur ve bu da günümüz akort düzeninden bir perde daha düşüktür. Keman akorduna geçilmesi de önerilmiş olan viyolonselin, ancak 17. yüzyılın başında çağdaş akort düzenine geçtiği bilinmektedir (Dilworth, 2011, s.9).17. Yüzyılın ortalarındaki viyolonsel için önemli bir adım, sargı tellerin geliştirilmesiyle enstrüman boylarının küçülmesi ve enstrüman sesinin artması olmuştur. Geleneksel bağırsak tele kıyasla, telle sarılmış teller, daha yüksek gerginliğe karşı koyma ve daha yüksek ses çıkarma imkanına sahip olmuştur. Böylece, tellerin geliştirildiği Cremona’da enstrüman yapımcıları, viyolonselin son halini ortaya koymuştur. Bu icat ile beraber, viyolonselin büyüklüğü ve çalışma tekniği solo icra için

ideal duruma getirilmiş ve bu da icracılara, virtüöz viyolonselci olmanın kapılarını açmıştır (Dilworth, 2011, s. 10).

Barok Dönem viyolonsel repertuarı sıklıkla modern viyolonsel, barok viyolonsel ve viola da gamba ile icra edilmiştir. Viola da gamba, diğer bir adı ile ‘bacak arası viol’ sonraki dönemler yaylı çalgılar ailesine göre yapı itibarıyla önemli farklılıklar göstermiştir. Viola da gambada sapın gövde ile birleştiği kısım, modern yaylı çalgılara göre daha yuvarlaktır. Modern yaylı çalgılarda, dolayısı ile viyolonselde “f delikleri” bulunurken viola da gambada “c” delikleri kullanılmıştır. Barok Dönem’de yaylı çalgıların genel adı viol ailesi, bu çalgılar arasındaki ses sınırları bağlamındaki ayırım ise bas viol, tenor viol vb. isimler ile adlandırılmıştır. Bu ayrıma göre viyolonsel ile boyut benzerliği taşıyan tenor ve bas violer olmuştur. Sözü geçen enstrümanların nota yazısı Barok ve modern viyolonselden bağımsız olarak üçüncü çizgi do anahtarını kullanmıştır. Bu enstrümanların arşe tutuş şekli de modern viyolonselden farklıdır. Arşe, Alman kontrbas arşe tekniği tutuşuna benzemişse de kontrbastan farklı olarak topukta değil, arşenin denge noktasına yakın tutulmuştur. Arşenin kıl gerginliği modern arşede olduğu gibi topuğa ilştirilen vida ile değil; icra sırasında sağ el parmaklarının gerginlik oranı ile kontrol edilmiştir. Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) PB. 377 Re Majör Viyolonsel Konçertosu, Antonio Vivaldi (1678-1741) RV. 39-44 6 Viyolonsel Sonatı ve RV. 410 Viyolonsel Konçertosu, RV. 546 Keman ve Viyolonsel Konçertosu, Benedetto Marcello (1686-1739) 2 Viyolonsel için Op. 2 6 Viyolonsel Sonatı ve Max Reger (1873-1916) Op. 131c 3 Viyolonsel Sonatı gibi eserler viola da gamba ile icra edilmek üzere düzenlenmiş farklı dönem eserlerinden bazılarıdır.

Barok Dönem Basso Continuo yani “sürekli bas” geleneği, viyolonsel in bu dönem müziğindeki en önemli işlevlerinden birini temsil etmiştir. Barok Dönem sürekli bas geleneğinde viyolonsel in yeri, özellikle bestecilerin tını arayışları sebebiyle önem kazanmıştır. Buna örnek olarak, viyolonsel repertuarının sıkça icra edilegelmiş eserlerini ortaya koymuş Geç Barok Dönem bestecisi Luigi Boccherini’nin (1743-1805) Do Majör Viyolonsel Sonatı G. 17 Rondo bölümündeki sürekli bas partisi gösterilebilir. Bu bölümdeki sürekli bas partisinin önemi, sözü geçen partideki “sul ponticello al punto d’arco” ibaresinden dolayı, yine sürekli bas partisindeki renk arayışı ile anlaşılmaktadır. Bu terim ile kastedilen, köprüye yakın çalış tekniğidir. Bu teknik, yalnızca yaylı çalgılar ile icra edilebilir. Anlaşılmaktadır ki, bölümde istenen “sul ponticello al punto d’arco” sadece yaylı çalgılarda bir icra biçimini temsil etmek için kullanılmıştır. Sözü geçen

tekniklerin klavye, başka klavyeli ya da lavta gibi telli bir çalgıyla icra edilmesinin yolu pek yoktur.

Boccherini'nin viyolonsel ile de icra edilebilen 32 Viyolonsel Sonatındaki sürekli bas partileri, modern viyolonselciler tarafından sürekli bastaki viyolonsel eşliği ile kayıt edilmiştir.

“Dimitri Markevitch String dergisinin 6. Cilt 3 Numaralı Kasım/Aralık 1991 yılındaki makalesinde Michel Corrette'in 1741 tarihli kendi metodunda viyolonselın basso continuo'daki yeri hakkındaki şu sözlerine yer verilmiştir. Bütün ülkelerin basso continuo'da viyolonsel tercihi sebepsiz değildir. Tam aksine bas sesinin armoniyi oluşturmasıdır. Bu nedenle en gür sesli ve her müzik türünü icra edebilecek enstrüman tercih edilirken basit, güçlü ve şifreleri çözebilecek bir enstrüman tercih edilmelidir. Kulak her zaman daha güçlü bir tını bırakan bas sesini tercih eder. Diğer enstrümanlara nazaran viyolonselın kulaktaki etkisi daha uyumludur”(Hebson, 2010, s. 56).

Barok Dönemde viyolonsel repertuarına katkıda bulunmuş eserler arasındaki Domenico Gabrielli (1659-1690)'nin Ricercare'ları, doğaçlama ögesi taşıyan formlar içermiş olmaları ile önem kazanmışlardır. Bunun dışında viyolonsel sonatları da bulunan D. Gabrielli, viyolonsel için eser bestelemiş en eski bestecilerdendir. 1689 El yazmaları Solo Viyolonsel için 7 Ricercare, 2 Viyolonsel için Kanon ve Sol Majör Continuo Sonatının ilk versiyonunu içermiştir. Francesco Geminiani (1687-1762) ve Jean-Baptiste Barriere (1707-1747)'nin viyolonsel sonatları, bu enstrüman repertuarının günümüzde de icra edilen Barok Dönem eserlerinden olmuştur.

Geminiani'nin sonatları söz konusu olunca iki önemli çelliste değinmek gerekir. Jean Barriere ve Martin Berteau (1708-1771). Geminiani'nin ziyaretleri esnasında Berteau Paris'te öğretmenlik yapıyordu. Berteau gelecek kuşağın neredeyse tüm Fransız çellistlerini eğitmesiyle ve Fransız viyolonsel okulunun kurucusu olarak görülmesiyle önem kazanmıştır. Geminiani'nin sonatları, İtalyan netliği ve kontrpuanı ile Fransız sonoritesi ve jestlerinin zenginliğinin ilgi çekici ve incelikle dengelenmiş birleşimidir (McGillivray, 2005, s. 8-9). Fransız viyolonsel okulunun kurucularından olan Berteau, Duport ve Jean Baptiste Breval gibi pek çok virtüöz yetiştirmesiyle tanınmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. J. S. BACH ALTI VİYOLONSEL SÜİTİ

Johann Sebastian Bach BWV 1007-1012 Altı Viyolonsel Süiti'nin 18. yüzyıldan bugüne geldiği düşünülen dört farklı el yazması bulunmaktadır. Anner Bylsma bu el yazmalarını söyle ayırmıştır; J. S. Bach'ın eşi Anna Magdalena Bach'ın el yazmaları (A kaynağı), Johann Peter Kellner'in el yazmaları (B kaynağı) olarak kayda geçmiştir. Diğer iki el yazmasının kim tarafından hazırlandıkları bilinmemektedir. Ancak bunlardan C kaynağı olarak adlandırılan anonim el yazmalarının Westphal adlı bir koleksiyoncunun olduğu; D kaynağı olarak adlandırılan el yazmalarının da Viyanalı bir kopyacı olduğu düşünülmektedir (Bylsma, 2001, s. 18). Anna Magdalena Bach'ın Johann Sebastian Bach Viyolonsel Süitleri'ne ait el yazmalarının 1727-1731 dönemine ait oldukları düşünülmektedir. Aynı döneme ait başka el yazmalarından öngörülebileceği üzere Anna Magdalena Bach, Altı Viyolonsel Süiti'ni Johann Sebastian Bach'ın keman süitleri ve partitaları ile aynı dönemde el yazmaları ile çoğaltmıştır.

J. S. Bach'ın müziğinin en önemli çoğaltanlarından biri kabul edilmiş Thuringia'lı kantor ve org icracısı Johann Peter Kellner (1705-1722), Altı Viyolonsel Süiti'ni de el yazmaları ile kopyalama yöntemi ile çoğaltmıştır. Kime ait olduğu bilinmeyen diğer iki kopyanın 18. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu düşünülmektedir. J. S. Bach Viyolonsel Süitleri ilk olarak 1824 yılında Paris'te *Janet et Cottle* adlı yayım evi tarafından basılmıştır.

J. S. Bach Altı Viyolonsel Süiti'nin 18. yüzyılda yazılmış olan dört el yazması kopyası, birbirlerine birçok açıdan farklılık göstermiştir. Arşeleme teknikleri bu farklılıkların en önemlilerindendir. Her edisyon kendine has arşeleme teknikleri içermiştir. Bu nedenle icra farklılıklarının oluşması muhtemeldir. Do minör BWV 1011 Beşinci Viyolonsel Süiti Prelude bölümünde Anna Magdalena Bach kopyasında ilk notayı takip eden on bir tane onaltılık nota değerindeki ses bağlı iken, Kellner kopyasında bu seslerin ilk üçü üç bağlı, diğer iki grup dört bağlı bir arşelemeye sahiptir. Birinci anonim kopya, Anna M. Bach'ın arşelemeleri ile aynı bağlara sahipken; üçüncü ölçüde onaltılık notalar A. M. Bach kopyasındaki gibi ayrı değil bağlı bir şekilde arşelenmiştir. Anonim olan dördüncü kopya ise onaltılık notaları bağlamamıştır (bkz. Şekil4.1).



Şekil 4.1.El yazmaları kopyalarındaki arşeleme örnekleri. Anna Magdalena Bach kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri(Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.1.1Kellner kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri(Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.1.2Birinci Anonim kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri(Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.1.3İkinci Anonim kopyasındaki üç ölçünün arşelemeleri(Bärenreiter, 2014)

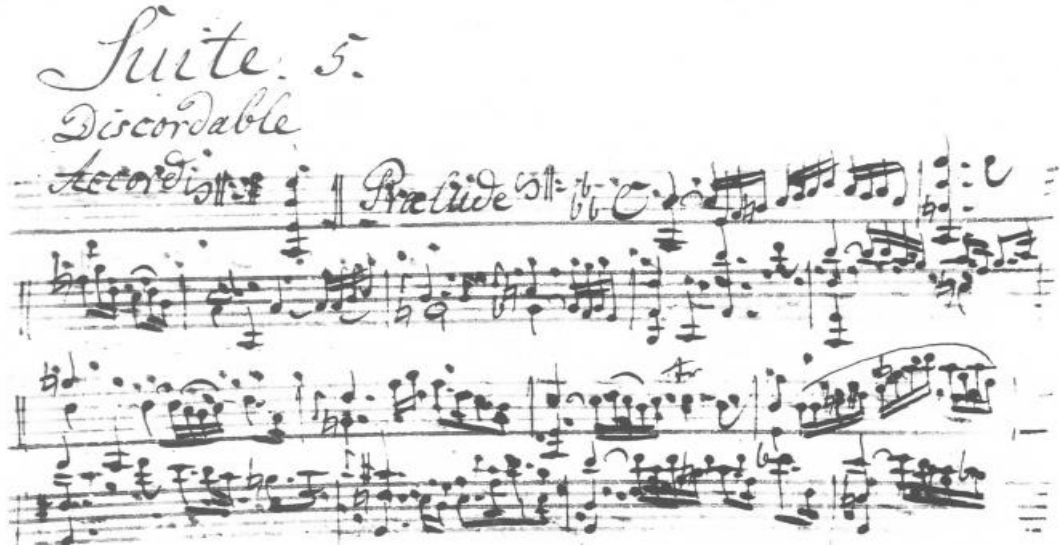
Anna Magdalena Bach ve iki anonim kopyada Do Minör Beşinci Süit'te,viyolonselın akort düzeni “Discordable Accord” ibaresi ile belirtilmişken; Kellner'in kopyasında enstrümanın akort ediliş i ile ilgili bir belirteç bulunmamaktadır ve bu süit, duyulduğu şekliyle, akort edilme yöntemi ile ilgili bir bilgi eklenmeden kopya edilmiştir(bkz.Şekil4.2).“Discordable Accord” ibaresi taşıyan kopyalarda birinci telde olması gereken yazım, diğ er kopyalardan bir ton aşağıda gösterilmiştir. Yine bu kopyalarda, diğ er kopyalarda bulunan birçok akor farklı ve eksik sesler ile yazılmış tır. Bu farklı sesleri barındıran Barenreiter Urtext edisyonunun 2014 yılında basılı kopyası bu tezin ekler bölümüne eklenmiştir.



Şekil 4.2. El yazması kopyalarda BWV Beşinci Süit Prelude Sayfası. Anna Magdalena Bach Edisyonu Beşinci Süit Girişi ve Prelude sayfası (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.2.1. Anonim Kopya 1 Edisyonu Beşinci Süit Girişi ve Prelude Sayfası (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.2.2. Anonim Kopya 2 Edisyonu Beşinci Süit Girişi ve Prelude sayfası(Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.2.3. Kellner Edisyonu Beşinci Süit Girişi ve Prelude sayfası(Bärenreiter, 2014)

Dört kopyadaki grupetto (Doppelschlag) () kullanımında da, her birinin kendine özgü farklar taşıdığı anlaşılmaktadır. Anna Magdalena Bach kopyasında, Beşinci Süit Prelude bölümünde beşinci ölçüde kullanılmış grupetto, diğer kopyalarda kullanılmamıştır (bkz. Şekil 4.3).



Şekil 4.3. Beşinci Süit Prelude bölümünde süsleme kullanımı. Anna Magdalena Bach El Yazması Edisyonu Beşinci Süit Prelude bölümü beşinci ölçü (Bärenreiter, 2014)



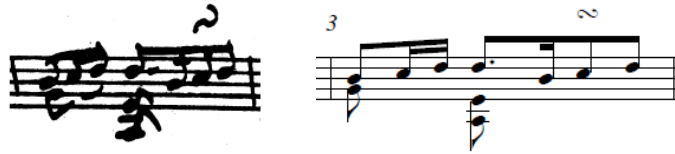
Şekil 4.3.1. Kellner ve Anonim Kopyalarda Beşinci Süit Prelude bölümü beşinci ölçü (Bärenreiter, 2014)

Aynı şekilde Kellner kopyasında Sol Majör Süit'in Allemande bölümü, sekizinci ölçüsünde diğer kopyalarda bulunmayan bir süsleme içermiştir (bkz. Şekil 4.4).



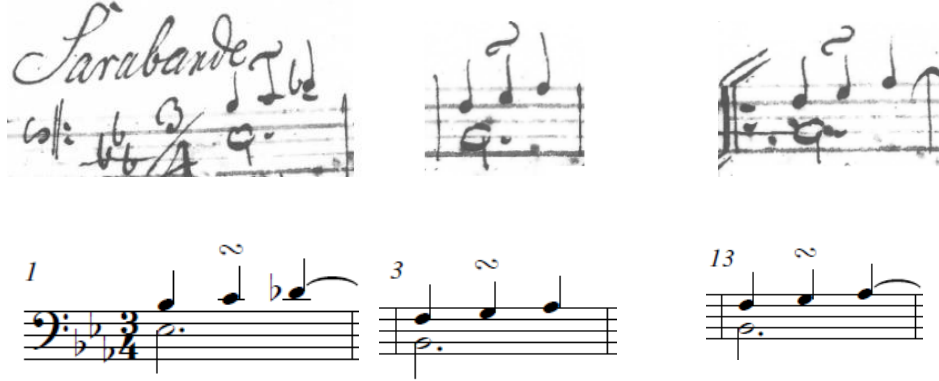
Şekil 4.4. Kellner Edisyonu Birinci Süit Allemande bölümü sekizinci ölçüdeki süsleme kullanımı (Bärenreiter, 2014)

Bu dört kopya arasındaki farklılık göstermiş süslemeler şöyle özetlenebilir: İlk anonim kopyada Do Majör Üçüncü Süit Sarabande bölümü üçüncü, ölçüde kullanılmış özgün süsleme (bkz. Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Birinci Anonim Kopya Edisyonu Üçüncü Süit Sarabande bölümü üçüncü ölçüdeki süsleme kullanımı (Bärenreiter, 2014)

Diğer anonim kopyada, Mi Bemol Majör Dördüncü Süit Sarabande bölümü birinci, üçüncü ve on üçüncü ölçülerde görülen süslemeler (bkz. Şekil 4.6) kendine özgüdür. Diğer kopyalarda kullanılmamıştır.



Şekil 4.6. İkinci Anonim Kopya Edisyonu Dördüncü Süit Sarabande bölümü birinci, üçüncü ve on üçüncü ölçüler (Bärenreiter, 2014)

Dört kopya, içerdikleri ses gürlükleri terimleri bakımından da birbirlerine farklılık göstermişlerdir. Örneğin, hem Kellner kopyası hem de anonim kaynaklar, Re Minör İkinci Süit Prelude bölümü kırk dokuzuncu ölçüye piyano gürlüğü ile başlamayı önermişken; Anna Magdalena'nın kopyasında sözü geçen ölçüde ses gürlüğü terimine rastlanmamıştır. Kellner kopyası aynı bölümde, devam eden ellinci ölçüye forte gürlüğünü eklemiş olsa da, diğer kopyalar bunu içermemiştir (bkz. Şekil 4.7).



Şekil 4.7. Dört Kopya Edisyonunda İkinci Süit Prelude bölümündeki nüans farklılıkları (Bärenreiter, 2014). Kellner edisyonu



Şekil 4.7.1. Birinci Kopya Anonim Edisyonu



Şekil 4.7.2. İkinci Kopya Anonim Edisyonu

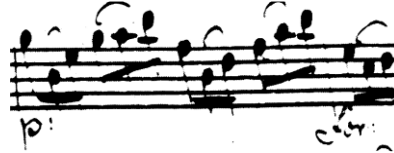


Şekil 4.7.3. Anna Magdalena Bach Edisyonu

Anna Magdalena Bach ve anonim kopyalar, Re Majör Süit Prelude bölümünde her ikinci ölçüyü bir öncekinin yankısı olacak şekilde piyano gürlüğü ile sunmuştur. Ancak, bu sunum Kellner kopyasına eklenmemiştir (bkz. Şekil 4.8).



Şekil 4.8. Dört Kopya Edisyonunda Altıncı Süit Prelude Bölümündeki Nüans Farklılıkları.
Anna Magdalena Bach Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.8.1. Birinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

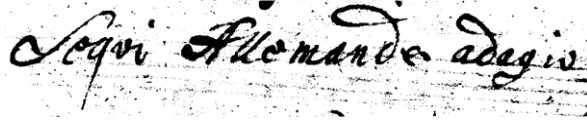


Şekil 4.8.2. İkinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

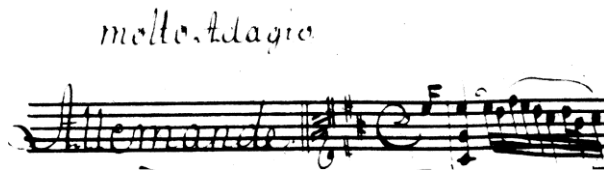


Şekil 4.8.3. Kellner Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

Bölümlerin temposu hakkında ibarelerin sıklıkla rastlanmadığı süitlerde, Kellner kopyasında Re Majör Süit Allemande bölümü için Adagio, anonim kopyalarda Molto Adagio ibareleri yer almışken; sözü geçen süitte Anna Magdalena kopyasında böyle bir ibare kullanılmamıştır (bkz. Şekil4.9).



Şekil 4.9. Dört Kopya Edisyonunda Altıncı Süit Allemande Bölümündeki Tempo Önergesi Farklılıkları. Kellner Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.9.1. Birinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

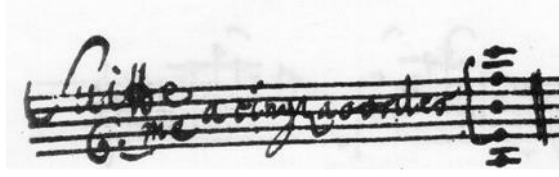


Şekil 4.9.2. İkinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.9.3. Anna Magdalena Bach Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

Ancak anonim ve Kellner kopyalarındaki Altıncı Süitin başında yer alan “A cinque cordes” (beş telli) ibaresine ek olarak Anna Magdalena kopyasına bu tellerin dizilimi eklenmiştir (bkz. Şekil4.10).



Şekil 4.10. Anna Magdalena Bach'ın Altıncı Süit için belirttiği beş telli akort düzeni (Bärenreiter, 2014)

Genel özellik bakımından J. S. Bach'ın BWV 1007-1012 Altı Viyolonsel Süiti'nin her biri, süit biçimini meydana getirmiş yedi bölümden oluşmuştur. Herbirinin içerdiği "galanterie" bölümleri bestecinin seçkisine göre Sol Majör Birinci Süit ve Re Minör İkinci Süitlerde "minuet"; Do Majör Üçüncü Süit ve Mi Bemol Majör Dördüncü Süitlerde "bourre"; Do Minör Beşinci ve Re Majör Altıncı Süitlerde "gavotte" dansları olmuştur. Her süitteki bu galanterie bölümleri, aynı türden iki dansın adeta birbirlerini tamamlaması ile kurgulanmıştır. Bu danslardan minuetlerin dördü de 3/4 tartımda yazılmıştır. Diğer galanterie dansları olan bourre ve gavotte dansları, eksik ölçü ile başlayan 4/4 tartımdadırlar. Bunların dışında tüm süitler, bu biçimin kimi zaman da kullanılmayan prelud bölümü ile başlar; her biri bir dans olan allemande, courante, sarabande ile devam eder ve gigue ile kapanır. Prelude bölümü her ne kadar süit biçimi için zorunlu bölümlerden biri olmasa da J. S. Bach, Altı Viyolonsel Süiti'nin her birini prelude bölümü ile başlatmıştır. J. S. Bach'ın Altı Viyolonsel Süiti, bu Süit biçimini, herbirinde ritmik ve melodik olarak kendine özgü ve karakteristik tematik malzemeler, melodik yapılar ve bunların işleniş ile yine herbirinde kendine özgü sunumlarla ortaya koymuştur.

4.1. Birinci Süit

Sol Majör tonalitesindeki birinci süit, çalış zorlukları bakımından değerlendirildiğinde ortaya çıkan başlıca zorluklar arasında, bağların anlaşılması ve icra için yorumlanması vardır. Her ne kadar urtext edisyonlarında bağ kullanılmamışsa da, el yazması kopyalarda farklı bağ yorumları bulunmaktadır. Bununla birlikte, icracılar için özellikle prelude bölümünün, bağlı ya da bağırsız icrası birçok kez önemli bir karar haline gelebilir. Prelude bölümünde kullanılmış onaltılık nota değerindeki ritmik yapılar ve bunların süreklilik arz etmesi gerekliliği bulunan armonik yürüyüşlerinin ortaya koyulmasında, sağ el legatosu problemlerini beraberinde getirmiştir.

Allemande bölümünde sol majör gamların ve arpejlerin hem inici hem de çıkıcı melodik yapıları, yine bu yapılar içerisindeki bağlar ve trillerin icrası bakımından çalış zorlukları doğurmuştur. Bu bölümde ayrıca sadece üç ölçüde (yirmi altı-yirmi sekizinci

ölçüler) gelen ardışık iki sekizlik motif, bölüm boyunca başka bir yerde kullanılmamış olmasından dolayı farklı bir icra düşüncesi doğurmuştur. Kimi icracılar bu sekizlik notaları tenuto (tutarak) icra ederken kimileri ise staccato (kesik) icra geleneğini benimsemişlerdir (bkz. Şekil 4.11).



Şekil 4.11. Birinci Süt Allemande bölümünde kullanılan sekizlik hareket

Courante bölümündeki canlı tempo, sekizlik ve onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmış motifler içermiş olmasından dolayı, icra bakımından belirli zorlukları beraberinde getirmiştir. Bu icra zorluklarının en başında teknik acelite (hızlı çalış becerisi) ve her iki elin birbirleri ile koordineli kullanılabilmesi vardır. Bu bölümle ilgili en ilgi çekici özelliklerin başında, ardışık gelen üç tane sekizlik nota değerindeki sestem oluşmuş motifin her daim inici melodik yapıda kullanılışı vardır. (bkz. Şekil 4.12)



Şekil 4.12. Birinci Süt Courante bölümünde ardışık halde gelen üç sekizlik nota kalıbının kullanılması

Geleneksel olarak ağır bir tempoda icra edilmesi beklenen Sarabande bölümünün açılışı, akorlar ile yapılandırılmış melodik yapıları ortaya koymuştur. Triller ve otuzikilik nota değerindeki motifler, bölümdeki melodik yapıların adeta süslenmesi işlevinde kullanılmıştır. Ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmış tematik malzemeler, bölümdeki melodik yürüyüşleri; akorlar ise bu yürüyüşlerin duraklarını belirlemiştir. Birinci Minuet Sol Majör tonundadır. Anna Magdalena Bach ve Kellner

kopyalarında bulunan dördüncü ölçüdeki triller, anonim el yazmalarında ve süitlerin ilk basım edisyonunda bulunmamaktadır. (bkz. Şekil 4.13)



Şekil 4.13. Dört Kopya Edisyonlarında Birinci Süit Birinci Minuet bölümünün dördüncü ölçüsünde kullanılan trill süslemesinin kullanımı. Anna Magdalena Bach Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.13.1. Kellner Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.13.2. Birinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.13.3. İkinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

Yirmiikinci ölçüde de Anna Magdalena Bach'ın yazımında diğer kopyalardan ve edisyonlardan farklı notalar kullanılmıştır. Onu takip eden ikinci Minuet, si bemol arızası ile yazılmıştır. Her ne kadar mi bemol arızası tartımın önüne konulmamış olsa da, aslında bu bölüm, armonik olarak sol majörün adaş tonalitesi sol minör özelliklerini taşımıştır. İkinci minuette, üçüncü ölçüdeki mi notası, kopyalarda ve edisyonlarda farklılık göstermiş; kimi zaman mi bekar kimi zaman da mi bemol olarak kullanılmıştır (bkz. Şekil 4.14).



Şekil 4.14. Dört Kopya Edisyonlarında Birinci Süit İkinci Minuet bölümünün üçüncü ölçüsündeki mi notasının edisyonlar arasındaki farklılıkları. Anna Magdalena Bach Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.14.1. Kellner Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.14.2. Birinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.14.3. İkinci Kopya Anonim Edisyonu (Bärenreiter, 2014)

Canlı bir bölüm olan gigue, 6/8 tartımda yazılmıştır. Ritmik olarak sekizlik nota değerleri ile yapılandırılmış melodik yürüyüşler, bu son bölümdeki tematik hareketliliği temsil etmiştir. İlk basım edisyonunda ilk vuruşun son sekizliği ve ikinci vuruşun ilk sekizliği bağlı olsa da, diğer hiçbir kopyada veya edisyonlarda bu notalar bağlı değildir (bkz. Şekil 4.15).



Şekil 4.15. Paris'te 1824 yılında basılan ilk baskı edisyonunda Birinci Süit Gigue bölümünün el yazması kopyalardan farklı bağları (Bärenreiter, 2014)

Gigue’de de kullanılmış olan onaltılık nota değerindeki sesler, her daim çıkıcımelodik yapıda kurgulanmıştır. (bkz. Şekil 4.16)



Şekil 4.16. Birinci Süit Gigue bölümünde gelen onaltılık nota grupları

4.2. İkinci Süit

Re minör Tonalitesindeki ikinci süit, minör tonda yazılmış iki süitten ilkidir. Prelude bölümü genel itibariyle ritmik olarak zıt karakterdeki iki tür yapı ile kurgulanmıştır. Bölümde, onaltılık nota değerleri ve onlara zıtlık yaratan sekizlik nota değerleri ile yapılandırılmış tematik malzemeler kimi zaman birbirlerinin ardı sıra sergilenmiş; kimi zaman da bunların birbirlerine olan zıtlığı melodik yürüyüşlerin bekletilmesi işlevinde kullanılmıştır. Bölümün kırk sekizinci ölçüsünde kullanılmış yedinci derece akoru, bölümde bu zamana kadar inşa edilmiş tüm melodik hareketi durdurmuştur (bkz. Şekil 4.17).



Şekil 4.17. İkinci Süit Prelude bölümü kırk sekizinci ölçüdeki yedinci derece akoru

Kellner kopyasında bu akor, yedinci derece yerine beşinci derece (dominant) akoru ile oluşturulmuştur (bkz. Şekil 4.18).



Şekil 4.18.İkinci Süt Prelude bölümü kırk sekizinci ölçüdeki yedinci derece veya dominant akorunun el yazması edisyonlara göre ele alınış şekli.Kellner Edisyonu(Bärenreiter, 2014)



Şekil 4.18.1.Anna Magdalena Bach ve Anonim Kopya Edisyonlar (Bärenreiter, 2014)

Bahsedilen akordan sonraki tematik malzemeler de ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmıştır. Bu kısım, adeta coda niteliğindedir. Sözü geçen coda, sırasıyla dominant7, tonik4/6, dominant yabancı ses(re), dominant ve tonik akorları ile son bulmuştur (bkz. Şekil 4.19).



Şekil 4.19.İkinci Süt Prelude bölümü son beş ölçüdeki akor dizilimi sırasıyla; dominant, tonik ikinci çevrim, dominant (akora yabancı ses: re), dominant, tonik şeklindedir.

Allemande bölümü onaltılık, sekizlik nota değerleri ile kurgulanmış sesler ve akorlar ile karakterize olmuştur. Bu bölümde onaltılık notalar hareketi sağlarken, ritmik olarak sekizlik nota değerleri ile kurgulanmış akorlar hareketin durak noktalarını hissettirmiştir. Onaltılık harekete katkı sağlayan sekizlik notalar da bulunmaktadır. Bölüme doğaçlama adeta karakteri veren dokuzuncu ölçüde, otuz ikilik nota değerleri ile kurgulanmış pasaj içerisinde la minör melodik gamı duyulur (bkz. Şekil 4.20).



Şekil 4.20.İkinci Süt Allemande bölümü dokuzuncu ölçüdeki doğaçlama hareket

Kellner'in el yazması kopyalarında bu gam öncesinde gelen re diyez sesi, artık dörtlü aralığı ile duyurulmuştur (bkz. Şekil 4.21).



Şekil 4.21.Kellner kopyasında ikinci Süt Allemande bölümü dokuzuncu ölçü üçüncü vuruştaki artık dörtlü aralık(Bärenreiter, 2014)

Courante bölümü geleneksel olarak hızlı icra edildiğinden, viyolonselde sağ ve sol el koordinasyonlarına dair çalış zorluklarını içeren icra zorlukları bakımından öne çıkmıştır. Bahsedilen çalış zorlukları, hem sol elde hızlı çalış becerileri hem de sağ elde tel değişimlerini içeren her iki elin senkronize hareketini kapsamıştır. Bu bölümün icrasının kolaylaştırılması, kimi zaman, arşeleme tekniğinin yeri geldiğinde icracı tarafından değiştirilmesi gerekliliğini doğurmuştur:Arşenin birbirinin ardı sıra ve hızlı tempodaki çekilmesi hareketi ile başlayan pasajlar, kimi zaman da arşenin itilmesi hareketi ile başlatılarak icra edilmiştir. Yedinci ve dokuzuncu ölçülerde gelen tel atlamalı, alt ya da üst sesin değişmediği pasajlar buna örnek olarak verilebilir (bkz. Şekil 4.22).



Şekil 4.22.İkinci Süt Allemande bölümü yedinci ve dokuzuncu ölçüler için alternatif arşeleme önerisi

Bu bölümde de bir önceki bölümde olduğu gibi, ilerleyen onaltılık hareketleri durduran, ritmik olarak dörtlük nota değerindeki akor sesleri kullanılmıştır (bkz. Şekil 4.23).



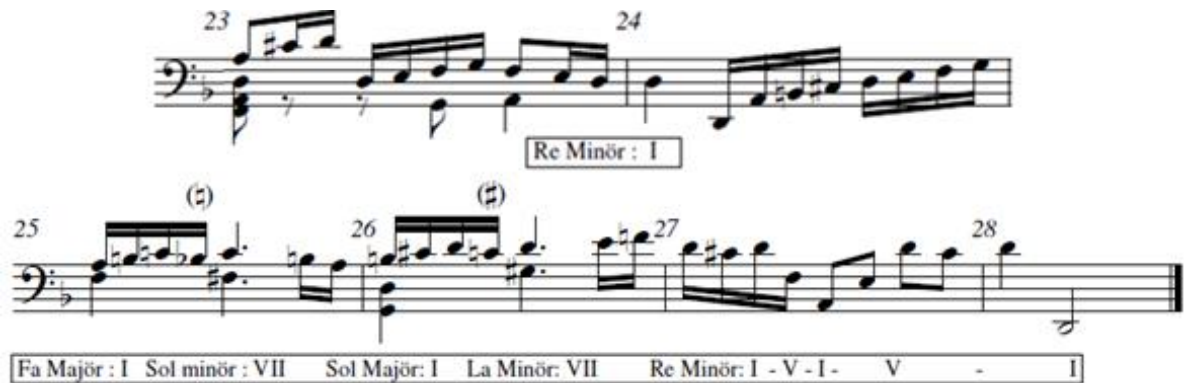
Şekil 4.23.İkinci Süit Courante bölümündeki hareketi sağlayan onaltılık notalar ve hareketi durduran dörtlük notalar

İkinci Süit'tesarabande,tonalite bağlamında değişkenlik göstermiş olması ile dikkat çekmektedir. Bölümün özellikle ikinci yarısında başlayan fa majör, etkisini pek hissettirmeden yerini sol minöre bırakmıştır. Sözü geçenmelodik yürüyüşlerin modülasyonlar ile devam ettirilmesi bunun en belirgin örneklerindendir (bkz. Şekil 4.24).



Şekil 4.24.İkinci Süit Sarabande bölümündeki modülasyon hareketleri

Sarabande'daki tonalite, modülasyona uğratılmış yapıların ardından yirmidördüncü ölçüye kadar re minöre geçer. Burada,tek icra edilen, ritmik olarak dörtlük nota değerindeki re sesi ile melodik yürüyüşlerin bitişi hazırlanmıştır. Ancak, bu re sesini takip eden çıkıcı melodik yapıdaki gam, fa majörü hissettiren bas sesi ve akoru, ardından gelen yine bastaki fa#, sol, sol# ve la sesleri son ölçüdeki re notası ile çözüme kavuşmuştur (bkz. Şekil 4.25).



Şekil 4.25.İkinci Süit Sarabande bölümündeki modülasyon hareketleri

Minuet bölümlerinden ilki,armonik olarak üçlü akorlar ile yapılandırılmıştır. Re minör tonundadır. Bu ilk Minuet'deki tematik malzemeler sergisinin en önemli özelliği, polifonik kurgular ile yapılandırılmış olmasıdır. Onu takip eden ikinci minuet, re majör tonundadır ve tek sesli bir hat üzerinde ilerlemektedir. Bu bölümlerin birbirlerine olan zıtlığının en önemli ögesi polifonik ve tek sesli müzikal yapılardan kaynaklanmıştır (bkz. Şekil 4.26).



Şekil 4.26.İkinci Süit Minuet danslarının armonizasyon olarak birbirinden farkı: İlki polifonik yazılmışken ikincisi monofoniktir.

Oldukça canlı bir bölüm olan Gigue, ritmik olarak onaltılık ve sekizlik nota değerindeki tek sesli motiflerle yapılandırılmıştır. Bu bölümde melodik yürüyüşlerin varış noktası niteliğindeki sesler, çiftses ya da akorlar ile oluşturulmuş polifonik yapıda ortaya koyulmuştur.Gigue'nin ilk yarısındaki la minör geçişinden sonra, otuzbirinci ölçüdeki do diyez sesi, bölümdeki la majör etkisini gösterir niteliktedir.Bölümün ikinci yarısındaki armonik kurgu, fa majör-sol minör-re minör eksenindedir (bkz. Şekil 4.27).



Şekil 4.27. İkinci Süt Gigue bölümündeki modülasyon hareketleri

4.3. Üçüncü Süt

Do Majör tonalitesindeki üçüncü süt, ilk iki süite göre daha parlak sunum ile başlamıştır. Bunun en önemli nedeni, tüm süiti kapsamış do majör tonalitesinin, henüz prelüde bölümünün ilk iki ölçüsünde, do majör inici gamı ve bir oktav arpeji ile açıkça ortaya koyulmuş olmasıdır (bkz. Şekil 4.28).



Şekil 4.28. Üçüncü Süt Prelude bölümünün başında inici ve çıkıcı yapılarıdaki do majör gam

Bundan dolayı, bölümdeki tonalite hissiyatının, henüz eserin başında, Sol Majör ve Re Minör Sütlerde olduğundan daha açık ifade edildiği düşünülebilir. Sol Majör ve Re Minör Sütler de, her ne kadar yine sol majör ve re minör tonalitelerinde başlatılmış olsalar da, ilk birkaç ölçüdeki melodik yapılardan anlaşılacağı üzere, yine bu tonlara ulaşmayı amaçlamış melodik yürüyüşler ile kurgulanmışlardır.

Prelude bölümünün ilk iki ölçüsündeki, ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmış tematik malzeme, bütün bölüm boyunca kullanılmıştır. Bölümün sonunda bu yapı, akorlar ile kaynaştırılıp, Prelude bölümünün bitirilmesi işlevinde de kullanılmıştır (bkz. Şekil 4.29).



Şekil 4.29. Üçüncü Süit Prelude bölümünün sonundaki inici do majör gamı ve tam kadans akoru

İlk ölçüdeki inici gam ile yetmiş yedinci ölçüde kullanılmış akordan sonraki inici gam, birbirlerine benzerlik göstermişlerdir. Yetmiş yedinci ölçüdeki onaltılık nota değerindeki dominant yedili akoru ve arkasından gelen iki dörtlük nota değerindeki sus, bütün bölüm boyunca devam eden hareketin adeta varış ve durma noktası işlevindedir ve tematik malzemeler sergisinde beklenmedik izlenimini bırakmaktadır. İki dörtlük nota değerindeki sus ile oluşturulmuş sessizlik, melodik işleyişteki bir varış noktası niteliğindedir. Burada bahsedilen yapı, yetmiş dokuz ve sekseninci ölçülerde de kullanılmıştır (bkz. Şekil 4.30).



Şekil 4.30. Üçüncü Süit Prelude bölümünün hareketini durduran yetmiş yedinci ölçü ve devamındaki akor dizilimi ile hareketin devam noktası

Üçüncü süitin Allemande bölümündeki ana tematik malzeme, üç tane onaltılık nota değerindeki ses içeren eksik ölçü ile başlamıştır. Bu eksik ölçü, bölümün ana tematik malzemesine bağlanarak adeta bu yapının bir ön hazırlığı işlevini görmüştür. Allemande bölümündeki esas tematik malzeme iki oktavlık, inici melodik yapıdaki do majör gam benzeri motif ile kurgulanmıştır (bkz. Şekil 4.31).

Allemande



Şekil 4.31. Üçüncü Süit Allemande bölümünün başındaki tematik malzeme ve inici do majör gam

Bölümde sıklıkla pedal sesleri kullanılmıştır. Altıncı ölçüde do sesi ekseninde, do teli; sol majöre geçildiği zaman ise sol sesi ekseninde sol teli pedal görevini üstlenmiştir. Burada pedal işlevindeki sesler, ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmıştır(bkz. Şekil 4.32).



Şekil 4.32.Üçüncü Süit Allemande bölümünde kullanılan do ve sol pedal sesleri

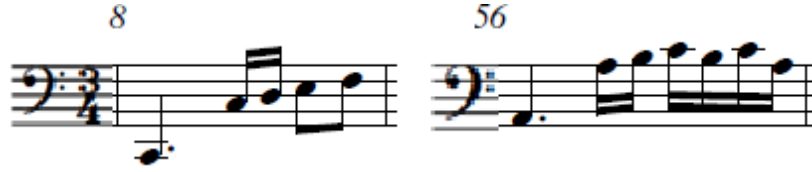
Ender olarak kullanılmış onaltılık ritimler dışında tamamen sekizlik nota değerindeki ritmik harekette ilerleyen courante bölümündeki tematik malzemeler, bu süitin ilk iki bölümüne atıfta bulunmak istenirmişçesine, iki oktavlık inici melodik yapıdaki do majör arpeji ile başlamıştır (bkz. Şekil 4.33).

Courante



Şekil 4.33.Üçüncü Süit Courante bölümünün başındaki inici do majör arpeji ve bölümün tematik malzemesi inici melodik yapıdaki arpej dizilimi

Sekiz, ellialtı ve sekseninci ölçüler sekizlik harekete zıtlık oluşturarak; onaltılık nota değerindeki ritmik malzemeler barındırmıştır (bkz. Şekil 4.34).



Bourre II, do minör tonunda ve tek sesli sunum üzerine kurulu oluşu ile bourre I'e zıtlık göstermiştir (bkz. Şekil 4.37).



Şekil 4.37.Üçüncü Süit Bourre II bölümünün tematik malzemesi ve tonalite sunumu

Bütün el yazmalarında bu bölüm bourre olarak tanımlansa da, yayımlanmış ilk edisyonda (Janet et Cotelte, 1824, Paris) bu iki bölüm Loure dansı olarak tanımlanmıştır (bkz. Şekil 4.38).



Şekil 4.38.Üçüncü Süit Bourre I & II bölümlerinin süitlerin ilk basımının yapıldığı Janet & Cotelte edisyonunda adlandırılış şekli (Barenreiter, 2014)

Enerjik bir kapanış bölümü olan gigue, ritmik olarak sekizlik ve onaltılık nota değerleri ile viyolonselde hızlı çalış becerileri gerektiren tematik malzemeler dizini esas alınarak yapılandırılmıştır. Sözü geçen bölüm, 3/8 tartımdadır ve geleneksel olarak oldukça hızlı icra edilir. Bu bölüm de sık pedal kullanımını ortaya koymuştur. Yirmi beşinciölçüde üstte devam eden onaltılık hattın altına, onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmış pedal olarak duyulan dominant sol sesikullanılmıştır. Sonrasında bu tematik malzeme işlenerek re sesinin pedalına eklenmiştir (bkz. Şekil 4.39).



Şekil 4.39.Üçüncü Süt Gigue bölümündeki pedal hareketi

4.4. Dördüncü Süt

İlk notasından son notasına kadar onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmış kadansvari hareketler hariç, sekizlik nota değerindeki ritmik yapılar ve arpejlerle kurgulanmış Mi Bemol Majör Dördüncü Süt'in Prelude bölümü, melodik olarak arpej yürüyüşleri ile yapılandırılmıştır. Bu melodik yürüyüşlerin yönünü, basseslerdeki değişimler belirlemiştir: Değişen bas sesine göre arpej yapısı da değişmiştir. Arpejler, kırk dokuzuncu ölçüdeki fermata eklenmişdo diyez sesine kadar devam etmiştir (bkz. Şekil 4.40).

Suite IV
BWV 1010



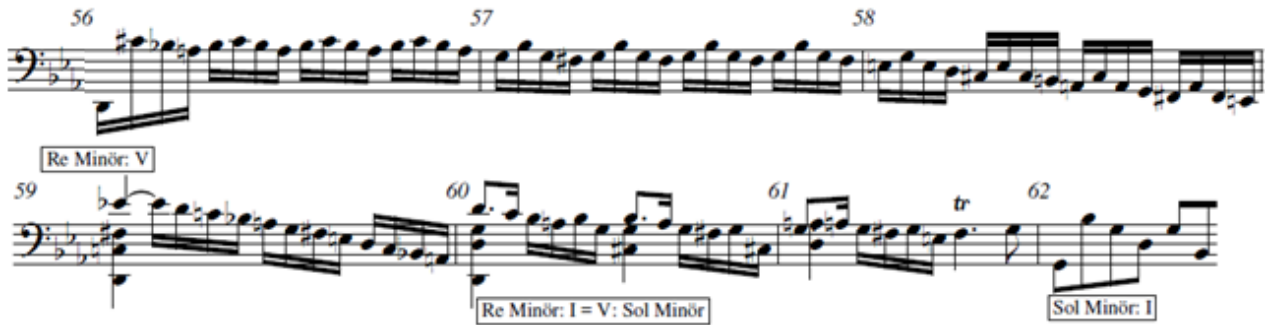
Şekil 4.40. Dördüncü Süit Prelude bölümü arpej hareketleri ve durak noktası

Aynı ölçüde başlayan ve üç ölçü boyunca devam eden onaltılık nota değerindeki sesler ile yapılandırılmış kadansvari bir melodik geçişin ardından sol minör tonunun tonik ikinci çevrim arpeji ile bu prelude bölümünde, adeta ikinci kısma geçilmiştir (bkz. Şekil 4.41).



Şekil 4.41.Dördüncü Süit Prelude bölümünün durak noktasından sonra devam eden kadans ve ana tematik malzeme olan arpej yapısına dönüş

Elli altıncı ölçüde re minör armonik gamının altıncı ve yedinci sesleri kararlı bir şekilde kullanılmış; re minör eksenindeki kadans altı ölçü boyunca işlenmiş ve bu yapı altmış birinci ölçüde sol minör arpejleri için dominant olarak geliştirilmiştir (bkz. Şekil 4.42).



Şekil 4.42.Dördüncü Süit Prelude bölümü kadansvari kısım, armonik yapılar

Yetmiş ve seksen birinci ölçüler arasında görülen kadans, diğerlerine nazaran daha uzundur ve bölümü ana tonalite olan mi bemol majör gamının arpejlerine taşımıştır (bkz. Şekil 4.43).

Şekil 4.43.Dördüncü Süit Prelude bölümünün kodadan önceki kadansının armonizasyonu

Prelude, son olarak üç ölçülük onaltılık seslerden kurulu bir kadansı takip eden mi bemol majör akoru ile son bulmuştur (bkz. Şekil 4.44).

Şekil 4.44.Dördüncü Süit Prelude bölümünün son dört ölçüsü

Allemande bölümü, mi bemol majör tonalitesindeki inici gam ile başlamıştır (bkz. Şekil 4.45).

Allemande

Şekil 4.45.Dördüncü Süit Allemande bölümünün başındaki inici Mi b Majör gam

Bu bölümde kimi zaman kullanılmış arpej sesleri, adeta prelude bölümüne atıfta bulunmuştur (bkz. Şekil 4.46).



Şekil 4.46.Dördüncü Süit Allemande bölümündeki arpej kullanımı

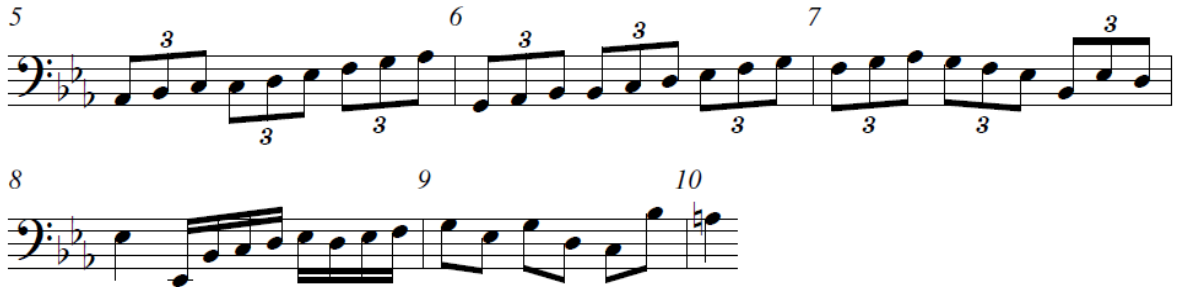
Allemande bölümü cebare (iki ikilik ya da alla breve) ritiminde yazılmıştır. Bu ritimde, bir ölçüde iki büyük vuruş bulunmaktadır. Bu bölümde sesler,basedilen kurala göre gruplandırılmıştır. Bölüm ritmik olarak dört onaltılık ve iki sekizlik nota değerindeki seslerin ağırlıklı sunumu ile kurgulanmıştır.

Courante, özellikle onaltılık nota değerlerinin sıklıkla kullanıldığı, canlı ve çeşitlilik içeren ritmik kalıplar ile yapılandırılmıştır.Bölümde kullanılmış inici melodik yapıdaki ve sekizlik nota değerleri ile kurgulanmış mi bemol arpej,yine sıklıkla onaltılık nota değerleri ile kurgulanmış çıkıcı motiflere bağlanmıştır (bkz. Şekil 4.47).



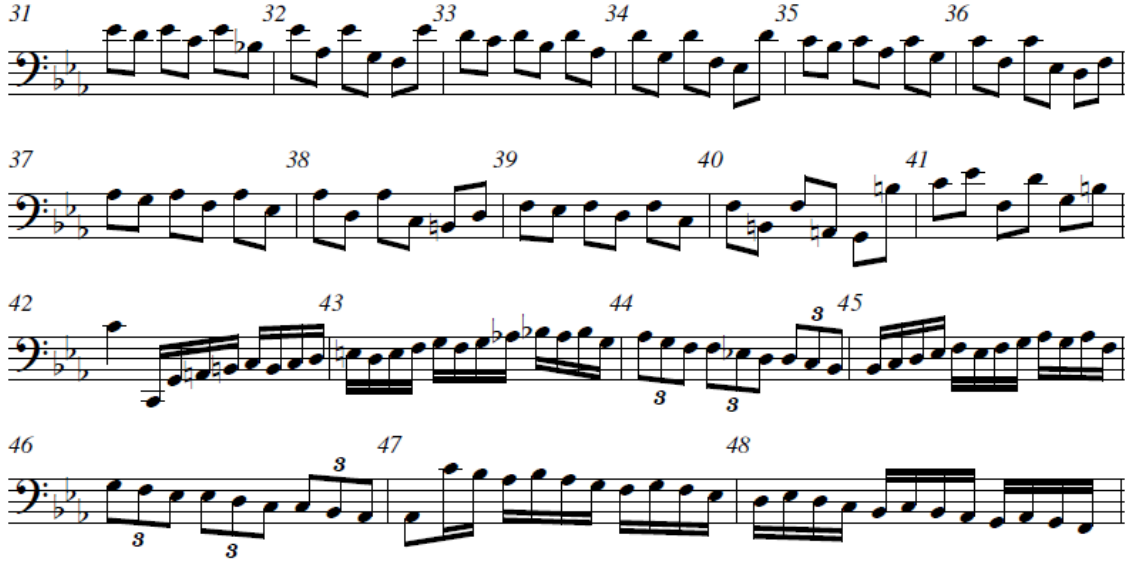
Şekil 4.47.Dördüncü Süit Courante bölümünün başındaki tematik malzemeler

Sekizlik nota değerindeki sesleri takip eden üçleme ritimleri, bu sık ritmik yapılar arasında adeta köprü görevi üstlenmiştir (bkz. Şekil 4.48).



Şekil 4.48.Dördüncü Süit Courante bölümünün tematik malzemelerini bağlayan, üçleme ritimleri ile kurgulanmış nota grubu

Beş ölçülük bu kalıplar bütünlüğü, eser boyunca farklı birleşimler ile kullanılmıştır. Bölümün ikinci yarısındaki, on bir ölçülük, sadece sekizlik nota değerindeki seslerden meydana gelmiş sekvens hareket, onaltılık ritimler içeren bir kadans ile devam ettirilmiştir (bkz. Şekil 4.49).



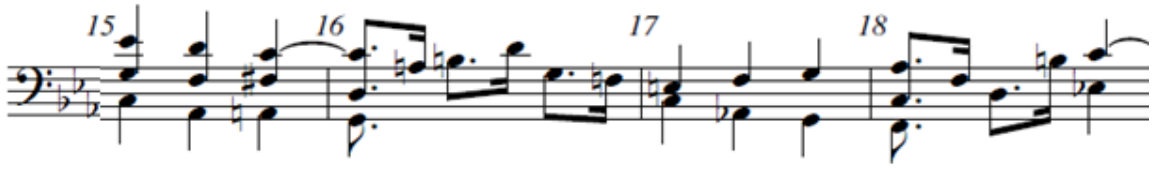
Şekil 4.49.Dördüncü Süit Courante bölümünde kullanılan sekvens yapısı ve bunu takip eden kadansvari hareket

Sarabande, çift seslerle yapılandırılmıştır. Bu bölümde özellikle ortaya çıkan icra zorluğu, viyolonsel tuşesinin aynı ses bölgesinde, beraber duyulması gereken beşli aralığın doğru sesler ile icrasında ortaya çıkmıştır(bkz. Şekil 4.50).



Şekil 4.50.Dördüncü Süit Sarabande bölümünün ilk dört ölçüsü

Bölümün polifonik yapısını ortaya koyan akorlar, noktalı sekizlik ve onaltılık nota değerindeki seslerin köprü işlevindeki melodik hareketleri ile birbirlerine bağlanmıştır.Bahsedilen bu ritmik kalıplar Fransız Uvertürü stiline bir ögesi olarak kullanılmıştır (bkz. Şekil 4.51).



Şekil 4.51.Dördüncü Süt Sarabande bölümündeki noktalı sekizlik ritimler

Geleneksel olarak hızlıicra edilen Bourre I ve ağır icra edilen Bourre II, birbirlerineuzunlukları ve müzikal karakterleri bağlamındafarklılık göstermişlerdir. Bourre I'in ilk yarısı kısa iken; ikinci yarısı ilk yarısına nispeten uzundur ve bundan dolayı bölümde bir melodik eşitsizlik söz konusudur. İlk yarı on iki ölçü, ikinci yarı ise otuz altı ölçüden oluşmaktadır. İkinci bourre ise on iki ölçüden oluşmuş kısa bir danstır. İlk üç süitte olan galanterie bölümlerine zıt olarak bu iki bourre de aynı tondadır. Ancak, Bourre I hızlı ve sık ritimler içermişken; Bourre II daha ağırbaşlı bir danstır (bkz. Şekil 4.52).



Şekil 4.52.Dördüncü Süt iki Bourre bölümü arasındaki yapısal farklılıklar

Bu süitte de sütlerin ilk basım edisyonu olan Janet et Cotelte edisyonunda Bourre dansları Loure dansı olarak belirtilmiştir (bkz. Şekil 4.53).



Şekil 4.53.Dördüncü Süt Bourre I & II bölümlerinin sütlerin ilk basımının yapıldığı Janet & Cotelte edisyonunda adlandırılış şekli

12/8 Tartımdaki gigue, üçleme ritimlerin canlı icrası ile karakterize olmuştur. Viyolonsel tuşesinin birinci ve ikinci pozisyonlarındaki ses bölgelerini kapsamış olsa

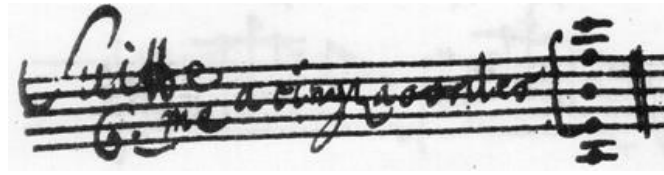
dahi bu bölüm, süreklilik arzeden sekizlik ve üçleme nota değerlerinin birbirlerinin ardı sıra ve hızlı tempodaki icrasından kaynaklı çalış zorlukları içermiştir (bkz. Şekil 4.54).



Şekil 4.54. Dördüncü Süit Gigue bölümündeki *perpetuum mobile* (devamlı hareket) üçleme sekizliklerden oluşan kalıp

4.5. Altıncı Süit

Re Majör Altıncı Süit, Anna Magdalena Bach'ın el yazması kopyalarında belirtildiği üzere beş telli viyolonsel (à cinq cordes) için bestelenmiştir ve bu enstrümanın da do-sol-re-la-mi olarak akort edilmesi öngörülmüştür (bkz. Şekil 4.55).



Şekil 4.55. Anna Magdalena Bach'ın Altıncı Viyolonsel Süiti'nin başında tel dizilimini ve sayısını bildirdiği taslak
Suite 6. me a cinq cordes (Beş telli için altıncı süit)

Her ne kadar süite açıklama olarak başka bir bilgi yazılmamış olsa da, bu enstrümanın birden fazla çeşidi olması, Re Majör Süit'in hangisi için bestelenmiş olduğu konusunda belirsizliğe neden olmuştur. Bahsi geçen dönemde görülmüş beş telli ve yine belirtilen şekilde akort edilmiş; farklı adla anılan enstrümanlar arasında viola pomposo, violoncello piccolo ve violoncello à cinq cordes vardır. Badiarov'un Violoncello Spalla makalesinde (2007, s. 123) yer verdiği Charles Stanford Terry'nin yazdıklarına göre, J. S. Bach'ın viyolonseli kullanım şekli continuo (bas eşlik) şeklinde olmuştur. Daha obbligato (zorunlu, gerekli) durumlarda ise violoncello piccolo'yu kast etmiştir.

“Bach, yaşadığı dönemde bas solo obbligato için yeterli kalitede enstrüman olmayışına kesinlikle üzülmüştür...Bach'ın, ‘viola pomposa’ adı verilmiş enstrümanı, bas enstrümanın özellikle hızlı pasajlar ve tiz ses bölgelerindeki eksikliklerini gidermek için dizayn edilmiştir. Bu amaçla sözü geçen enstrümanda viyolonsel tellerine ek olarak beşinci tel kullanılmıştır”(Badiarov, 2007, s.123).

Francis W. Galpin'in çalışmalarını incelemiş Badiarov ise Galpin'in viola pomposo'nun 75-80 cm, violoncello piccolo'nun 99-105 cm, violoncello a cinq cordes'in 124 cm olduğunu göz önünde bulundurarak viola pomposo, violoncello piccolo ve violoncello a cinq cordes adlı enstrümanların boyutlarına göre ayrı ayrı sınıflandırılması gerektiğini savunmuştur. Buna rnek olarak da 1684 yapımı Stradivari'nin beş telli viyolonselini vermiştir (Badiarov, 2007, s 125). Bu bağlamda incelenecek olunursa; Anna Magdalena Bach'ın kopyası temel alınarak, J. S. Bach'ın bu sonuncu süiti beş telli viyolonsel için yazdığı düşünülebilir.

Altı Viyolonsel süiti içinde en uzun olan Altıncı Süit, teknik ve müzikal anlamda da icrası zor olan süit olarak nlenmiştir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, dört telli viyolonsel ile icrasında viyolonsel tuşesinin tiz ses bölgelerinin sıklıkla kullanılmış olmasıdır.çünkü beklenen mi teli modern viyolonselde bulunmamaktadır. Prelude bölümü 12/8 tartımda yazılmıştır. Esas tematik malzeme dört tane l sekizlik ritimler ile oluşturulmuş re majör arpejidir (bkz. şekil 4.56).



şekil 4.56.Altıncı Süit Prelude bölümü ana tematik malzemesi

Sözü geçen bu kalıp, bir anlamda dört grup üçleme hissi vermiştir. Bas ses olarak kullanılan ve sabit kalan ilk ölçülerdeki re sesi, on ikinci ölçüdeki sabit la sesi, yirmi nc ölçüdeki mi sesleri pedal sesi işlevindedir ve esas tema bu pedalın üstünde ilerlemiştir (bkz. şekil 4.57).



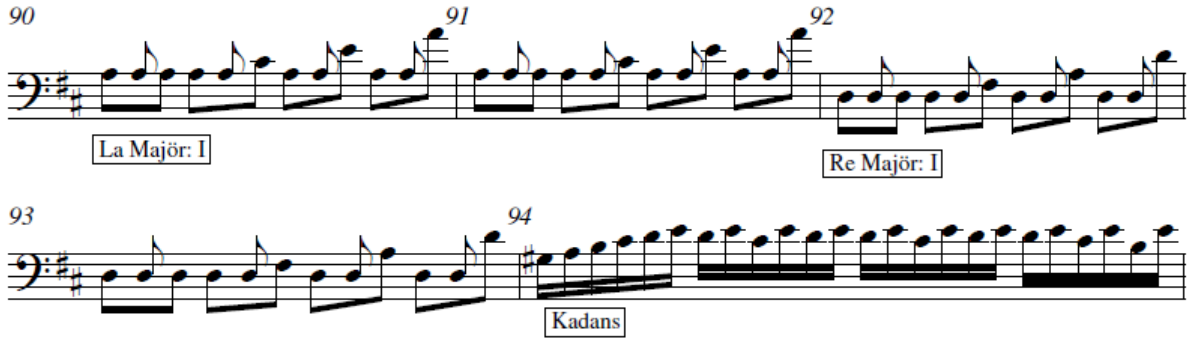
Şekil 4.57. Altıncı Süit Prelude bölümünün başında kullanılan pedal sesleri

Sekizlik nota değerindeki sesler ile kurgulanmış tematik malzemeler sergisinin arkasından bölüm, seksen üçüncü ölçüde la majörün dominantında, onaltılık nota değerleri ile yapılandırılmış kadans benzeri yapıyı ortaya koymuştur (bkz. Şekil 4.58).



Şekil 4.58. Altıncı Süit Prelude bölümündeki kadans benzeri yapı

Doksanıncı ölçüde esas tematik malzeme modülasyona uğratılmış; re majörün dominant sesi la majörde sunulmuştur. Sonraki yine aynı tematik malzemenin sunumu re majördedir (bkz. Şekil 4.59).



Şekil 4.59. Altıncı Süit Prelude bölümü ana tematik malzemesinin önce La majörde sonra Re Majördeki yeniden sunumları ve onu takip eden kadans

Bu tema küçük bir kadans ile coda kısmına bağlanmıştır. Bitiş, viyolonsel tuşesinin tiz ses bölgelerini kapsayan arpejler ile gerçekleştirilmiştir (bkz. Şekil 4.60).



Şekil 4.60. Altıncı Süit Prelude bölümünün son kadansı ve bağlandığı CODA bölümü

Allemande bölümü onaltılık, otuz ikilik ve yer yer altmış dördlük nota değerleri ile kurgulanmış; viyolonsel tuşesinin birbirine uzak ses bölgelerini kapsayan tematik malzemelerin sunumlarını ortaya koymuştur (bkz. Şekil 4.61).

Allemande



Şekil 4.61. Altıncı Süit Allemande bölümünün tematik malzemesini oluşturan onaltılık, otuzikilik ve altmışdördlük nota değerindeki yapılar

Allemande, viyolonsel tuşesinin uzak ses bölgelerine dağılmış tematik malzemelerin belirlenmiş müzikal düşünceler ile ifadesini içeren icra zorlukları ile karakterize olmuştur. Yirmi ölçülük bu bölüm, sık ritimlerin geleneksel olarak yavaş tempodaki icrasını ortaya koymuştur. Bir dans türü olan allemande biçiminden çok, adeta fantasy türüne yakındır. Ritmik olarak sıklıkla otuz ikilik ve altmış dördlük notalar ile yapılandırılmış olması, tüm bölümdenereydeyse doğaçlama hissinin ortaya çıkmasına neden olmuştur(bkz. Şekil 4.62).



Şekil 4.62. Altıncı Süit Allemande bölümü, sık ritimler ile kurgulanmış sıralı ve arpej yapısındaki sesler dizini

Courante bölümü, canlı karakterdeki re majör arpejlerin ve bunların çeşitlemelerinin birbirlerinin ardı sıra sunumlarını ortaya koymuştur. Melodik ve ritmik malzeme bakımından birinci süit Courante bölümüne, melodik malzeme bakımından da üçüncü süit Courante bölümüne benzerlik göstermiştir (bkz. Şekil 4.63). Courante, ritmik olarak sekizlik ve onaltılık nota değerindeki sesler ile kurgulanmıştır. Bu süitte courante, beşinci süitin Courante bölümü gibi 3/2 tartımda değil, İtalyan corriente dansı tartımı olan 3/4 tartımdadır.



Şekil 4.63. Altıncı Süit Courante bölümünü birinci ve üçüncü süit courante bölümleri ile karşılaştırılması. Altıncı Süit Courante bölümü tematik malzemesi



Şekil 4.63.1. Birinci Süit Courante bölümünün tematik malzemesi



Şekil 4.63.2. Üçüncü Süit Courante bölümünün tematik malzemesi

Altıncı Süit Sarabande bölümü, diğer süitler boyunca alışlagelen 3/4 tartımda değil, 3/2 tartımda kurgulanmıştır. Genel olarak incelendiğinde akorlarla kurulu çok sesli bir yapıdadır (bkz. Şekil 4.64).



Şekil 4.64. Altıncı Süit Sarabande bölümünün orijinal el yazmalarındaki tematik yapısı ve ilk basım edisyonundaki düzeltme. Altıncı Süit Sarabande bölümü 3/2 tartımda yazılmıştır. Yukarıda verilen örnek Anna Magdalena Bach el yazmalarına aittir. Günümüz edisyonunda çalınan şekli aşağıda verilmiştir.



Şekil 4.64.2.Altıncı Süit Sarabande bölümünün orijinal el yazmalarındaki tematik yapısı ve ilk basım edisyonundaki düzeltme. 1824 yılı ilk basım edisyonu armonizasyonu hala günümüzde en sık icra edilen edisyonlardan biridir.

Bu akorlar, J. S. Bach tarafından beş telli enstrüman için yazılmış olduklarından dolayı, dört telli modern viyolonselde, özellikle seslerin doğruluğu bakımından icra zorlukları doğurmuştur.

Galanterie bölümü olarak Gavotte bölümlerinin kullanıldığı Re Majör Süit'te, bu bölümlerin ve özellikle de Gavotte I'in en önemli çalış zorluğu, viyolonsel tuşesinin aynı ses bölgesindeki beşli aralıkların doğru sesler ile icrasında ortaya çıkmıştır. Akorlar ile yapılandırılmış tematik malzemeler, sıklıkla beşli ses aralıkları üzerine kurulmuşlardır (bkz. Şekil 4.65).



Şekil 4.65.Altıncı Süit Birinci Gavotte bölümünde süit beş telli viyolonselde uygun yazıldığı için bazı seslerin icrası zorlaşmıştır. İcrası zor sesler parantez içinde gösterilmiştir

Buna karşılık ikinci Gavotte bölümü, icra bakımından teknik anlamda ilkinen nazaran daha basit kabul edilebilir. İkinci Gavotte, on ikinci ölçüden itibaren re sesinin pedal olarak kullanılışını ortaya koymuştur (bkz. Şekil 4.66).



Şekil 4.66. Altıncı Süt İkinci Gavotte bölümünde pedal sesi kullanımı

Altıncı sütün prelude bölümünde sık karşılaşılan pedal sesinin bu bölümde de duyurulmuş olması, bu iki bölüm arasında adeta bir ortak nokta kurmuştur.

Bu süitte gigue, tematik malzeme açısından en zengin gigue bölümlerinden biri sayılabilir: İçerdiği çift sesler, akorlar veritmik çeşitlilik ile adeta önceki gigue bölümlerine atıfta bulunmuştur. Burada, özellikle ikinci ve üçüncü sütün gigue bölümlerinde kullanılmış tematik malzemeler benzeri yapılara rastlanılabilir (bkz. Şekil 4.67).



Şekil 4.67. Altıncı Süt Gigue bölümü tematik malzemesinin ikinci ve üçüncü sütün gigue bölümleriyle karşılaştırılması. Altıncı Süt Gigue bölümü tematik malzemeler sergisinden bir kısım



Şekil 4.67.1. İkinci Süt Gigue bölümü tematik malzemeler sergisinden bir kısım



Şekil 4.67.2. Üçüncü Süit Gigue bölümü tematik malzemeler sergisinden bir kısım

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. BWV 1011 DO MİNÖR BEŞİNCİ SÜİT İNCELENMESİ

Do Minör tonundaki BWV 1011 Beşinci Süit, diğer süitlere göre birçok açıdan farklılık ortaya koymuştur. Bunlardan en belirgin olanı la telinin sol sesine indirilerek akort edilmesidir. Buna Avrupa dillerinde scordatura denmektedir. Bu terim Harvard Müzik Sözlüğünde sıra dışı akorları elde etmek, zorlu pasajları kolaylaştırmak veya ton rengini değiştirmek için yaylı çalgıların olağan dışı akort edilmesi olarak tanımlanmıştır (Apel, W. 1950, s. 668). Bu işlem sonunda viyolonsel tınısı farklılık göstermektedir: La telinin daha pes bir ses olan sol teline indirilmesi, çıkan ses rengini koyulaştırdığı gibi, standart akort ile çalınamayan birçok farklı akorun da ortaya koyulmasına imkân vermiştir. “J. S. Bach’ın yaşadığı dönemlerde scordatura kullanımı çok da sıra dışı bir durum değildir. Bach, bu tekniği, muhtemelen daha ilgi çekici bir tını yaratmak ve belirli akorların icrasını kolaylaştırmak için özellikle bu süitte kullanmıştır” (Winold, 2007, s. 28). Her ne kadar J. S. Bach’ın orijinal el yazmaları günümüze ulaşmamışsa da, kopya el yazmalarında, sözü geçen akort sistemine uygun icra edilen yazım bulunmaktadır. Ancak, günümüzde scordatura kullanmak istemeyenler için alternatif olarak, la telinden icra edilen edisyonlar da kullanılmaktadır.

Viyolonsel süitleri, Kellner kopyası dışında diğer el yazmalarında scordatura düzenine göre yazıldığı için, kopyalar dışında orijinaline erişim sağlayamamanın doğurduğu sıkıntıların en önemlilerinden biri yanlış olduğu düşünülen notaların varlığı olmuştur. “Bu süitte (beşinci süit) Anna Magdalena Bach’ın notasının hata dolu olması ne üzücü bir durumdur. Hatalar anlaşılabilir. Notaları temize çekerken muhtemelen şarkı söyleyerek yazan, müzikal bir kadın için scordatura işkence olmalıdır” (Bylsma, 2001, s. 24).

Kellner’in el yazması edisyonu scordatura yapmak istemeyen icracılar için başvurulacak bir kaynaktır. Anna Magdalena Bach, iki anonim kopya edisyonu ve hatta Paris’teki ilk basım edisyonu dâhil, scordatura yapılmış bir şekilde notaya dökülmüşlerdir. Bu durum, birçok farkı da ortaya koymaktadır. Çünkü scordatura olmaksızın icra, besteci tarafından yazıldığı düşünülen birçok notanın çalınmasını daimkânsız hale getirmiştir. Her ne kadar Kellner edisyonu standart akort ile yazılmış olsa da, barındırdığı birçok akor çalış açısından imkânsızdır. Bu nedenle Kellner

edisyonunun icrası, ister istemez akorlardaki bazı notaların ihlalinı gerektirmiştir (bkz. Şekil 5.1).

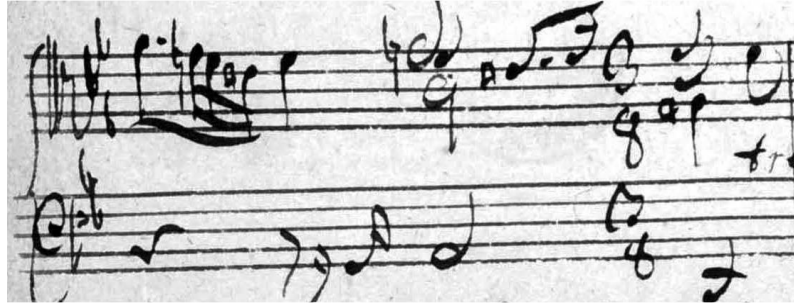
Şekil 5.1. Bulundukları ölçülere ve vuruşlara göre Kellner edisyonunda icrası imkansız olan akorlar

5.1. BWV 995 Sol Minör Lavta Süiti

BWV 1011 numaralı süit incelenirken BWV 995 Lavta Süiti'nden de söz edilmelidir. Wolff'un verilerine (2001, s. 70) göre BWV 1011 Do minör Viyolonsel Süiti ile büyük bir benzerlik göstermiş olan lavta süiti, J. S. Bach tarafından 1727-1731 yılları arasında lavta (lute) adı verilen ve Orta Doğu'da ud diye bilinen, gitar benzeri bir enstrüman için düzenlenmiştir. Bu düzenlemede süit do minör yerine sol minör tonunda icra edilir(Wolff, 2001, s. 70).Ancak Wolff'e göre,lavta süiti viyolonsel süitinden 1730 civarlarında uyarlanmıştır (Wolff, 2001, s. 67). "Lavta süiti özellikle önemlidir; çünkü, viyolonsel süitlerinin aksine Bach'ın kendi el yazmalarıdır. El yazmaları, bugün Belçika Kraliyet Kütüphanesinde Brüksel'de bulunabilir" (Prindle, 2011, s. 62).

BWV 995 Lavta Süiti'nin kapak sayfasında Pièces pour la Luth | Monsieur Schouster | par | J. S. Bach yazmaktadır. Fransızca olan bu metin, 'Lavta için Parçalar | Bay Schouster | J. S. Bach tarafından bestelenmiştir' şeklinde çevrilebilir. Her ne kadar bu süit düzenlendiği asıl kaynaktan sonra yazılmış olsa da, bu süite besteci tarafından birçok değişiklik eklenmiştir. Lavta çok ses üretebilen bir enstrüman olduğu için akor ve çokseslilik oranı BWV 1011 Do Minör Süit'e göre fazladır. Bu durum, eserin armonik analizinde büyük kolaylık sağlamıştır. Örneğin, prelude bölümünün ilk

yarısının sonu olan yirmi yedinci ölçüde, Kellner kopyasında oktav aralıklı sol sesi bulunurken, Anna Magdalena Bach kopyasında ise scordatura akordundan dolayı sol-re-sol sesleri bulunmaktadır. Ancak yine de, akorun sol minör mü yoksa sol majör mü olduğu belirsizdir. Buna rağmen, BWV 995 Lavta Süiti'nde aynı ölçü alt partide re sesi üst partide ise fa#-la-re sesleri (süit sol minörde yazılmıştır) bulunmaktadır. Bu durum da re majöre modülasyon yapıldığına dair net bir bilgi sunmuştur (bkz. Şekil 5.2).



Şekil 5.2. Beşinci Süit Prelude bölümü Sol Minör BWV 995 Lavta Süiti uyarlamasında dördüncü çizgi do anahtarı ve fa anahtarı kullanılmıştır. 3/8 Tartıma geçilen ölçüde alt partide re, üst partide ise fa diyez, la, re notaları kullanılmıştır. (http-7)

BWV 1011 Do Minör Süit'teki armonizasyonların görüldüğü birçok ölçüde besteci, dinleyiciyi viyolonsel kısıtlı çoksesliliğinden kaynaklı belirsizliklerinden, adeta sol minör lavta süitinin daha yoğun çoksesliliğinde net armonileri duyurarak kurtarmıştır.

5.2. Prelude Bölümü

5.2.1. Prelude

Bu süitin diğer süitlere göre en belirgin farklılıklarından biri, Prelude bölümünde, iki kısımdan oluşan Fransız uvertürü stili kullanılmış olmasıdır. Bu stil, noktalı sekizlik ve onaltılık ritimlerden oluşan yavaş bir bölüm ile onu aralıksız takip eden hızlı ve füg formunda, farklı karakterdeki adeta başka bir bölümün birleşimidir. Waterman ve Anthony'ye göre Fransız Uvertürü; bir opera, bale veya süitin başlangıcında, bayrama benzer nitelikteki müzikal giriştir. Fransız Uvertürünün formu ihtişamlı, noktalı ritmik kalıplar ve süslemelerden (doğaçlama uzatmalar) oluşan yavaş kısım ile onu takip eden füg kısımdan oluşur. Fransız uvertürü biçimi "1650'lerde Lully'nin opera ve balelerinin uvertürlerinden şekillenip, daha sonra Fransız opera ve balelerindeki yegâne uvertür modeli olarak kullanılmıştır" (Waterman ve Anthony, 2001, s. 1).

Do Minör Beşinci Süit'te Prelude kısmı her ne kadar alla breve tartımında yazılmış olsa da, ilk kısım ağır icra edilir; ancak, unutulmamalıdır ki, burada bir ölçüde iki vuruş bulunmaktadır. Winold'a göre Prelude kısmı yavaş bölüm olarak değerlendirilmemeli ve Füg kısmına bir hazırlık kaygısı barındırmalıdır. Aynı zamanda Prelude bölümünün prelude kısmı, dört kesitten oluşmaktadır ve ortak özellikleri dörtlük notaya bağlı on bir adet onaltılık nota bulunan kalıba dayandırılmış olmasıdır(Winold, 2007, s. 28) (bkz. Şekil 5.3).



Şekil 5.3. Beşinci Süit Prelude bölümü, Prelude kısmını oluşturan dört kesit

Prelude kısmının ilk notası olan do sesinde J. S Bach, minör tonalitedeki adeta müzikal ihtişamı çağrıştıran etkiyi arttırmak istercesine birbirlerine bir oktav aralığı uzaklıktaki iki do sesini aynı anda kullanmıştır. Bu da, bölümün giriş müziği etkisini güçlendirmiştir. Bu ses, aynı zamanda pedal sesi olarak kullanılmış; üçüncü vuruşa kadar tonalitenin majör mü yoksa minör mü olduğu tonik sesinin üçlünün kullanılmaması nedeniyle neredeyse belirsizleşmiştir. Bu da müzikal bir gizem

hissi ortaya çıkarmıştır. Bu durum, eser boyunca karşılaşılan müzikal anlatımdaki gizem hissinin ilk belirtisidir. Diğer süitlerin başlarına bakılacak olunursa, üçüncü vuruşa kadar çoktan tonalite belli olmuşken; Beşinci Süit'te ancak üçüncü vuruşun ikinci yarısında duyulan mi bemol sesi ile tonalitenin do minör olduğu açıkça anlaşılacak sunum ortaya koyulmuştur. Buna karşılık, dördüncü vuruşta kullanılmış mi bemol- re - mi bemol - do sesleri, do minör tonalitesine özellikle vurgu yapmıştır (bkz. Şekil 5.4).



Şekil 5.4. Beşinci Süit Prelude bölümünün ilk ölçüsü

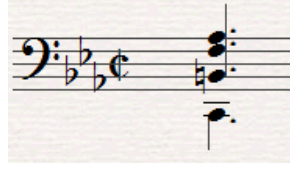
Prelude kısmının bir başka özelliği, birbirlerinin ardı sıra sergilenmiş, onaltılık nota değerindeki sesler dizinleri ile kurgulanmış olmasıdır (bkz. Şekil 5.5).



Şekil 5.5. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki onaltılık pasajların oluşturduğu gamlar

Gamlara benzer, birbirlerinin ardı sıra sunulmuş onaltılık nota değerindeki sesler, bu kısım boyunca adeta genel bir doğaçlama hissi yaratmıştır. Sözügeçen yapılar neredeyse kadansvari, doğaçlama etkisi meydana getirmiştir. Onaltılık gamlar her ne kadar Do Majör Üçüncü Süit Prelude bölümünde de görülmüşse de, bu iki süitte, birbirlerinden müzikal işlev olarak farklılık göstermişlerdir. Do Majör Üçüncü Süit'te bütünüyle tüm bölüm boyunca durmadan devam eden onaltılıklar kullanılmışken; Do Minör Beşinci Süit'teki onaltılık nota değerindeki sesler, akorlar arasında duyulan daha doğaçlama ve kadansvari etkiyi ortaya koymuştur. Do Minör Beşinci Süit'te onaltılık nota değerindeki sesler, özellikle prelude kısmında, esas müzik düşüncesi olan akorlar arasında adeta bir köprü işlevi görmüştür.

Beşinci Süit'in en belirgin özelliklerinden biri, değiştirilmiş akort (scordatura) sistemi ile bestelenmiş olmasıdır. Do Minör Beşinci Süit, bu akort sistemine göre kurgulanmış akorlar barındırmıştır. Örneğin, ikinci ölçüdeki do - si bekar - fa - la bemol sesleri ile oluşturulmuş akorun normal akortlu viyolonsel ile bir akor şeklinde icra edilmesi mümkün değildir. Bu akor, ancak scordatura ile bir tını bütünlüğündeki duyuşım kânını bulmuştur (bkz. Şekil 5.6).



Şekil 5.6. Beşinci Süt Prelude bölümünün ikinci ölçüsündeki akor

Do Minör Beşinci Süt'teki değiştirilmiş akort, aynı zamanda viyolonselın en ince teli olan la telinin bir ton düşürülmesinden kaynaklı, yine viyolonseldeki ses rengi değişikliğine sebep olmuştur. Pesleştirilmiş la teli ile enstrümanın ses renginin de koyulaştığı söylenebilir.

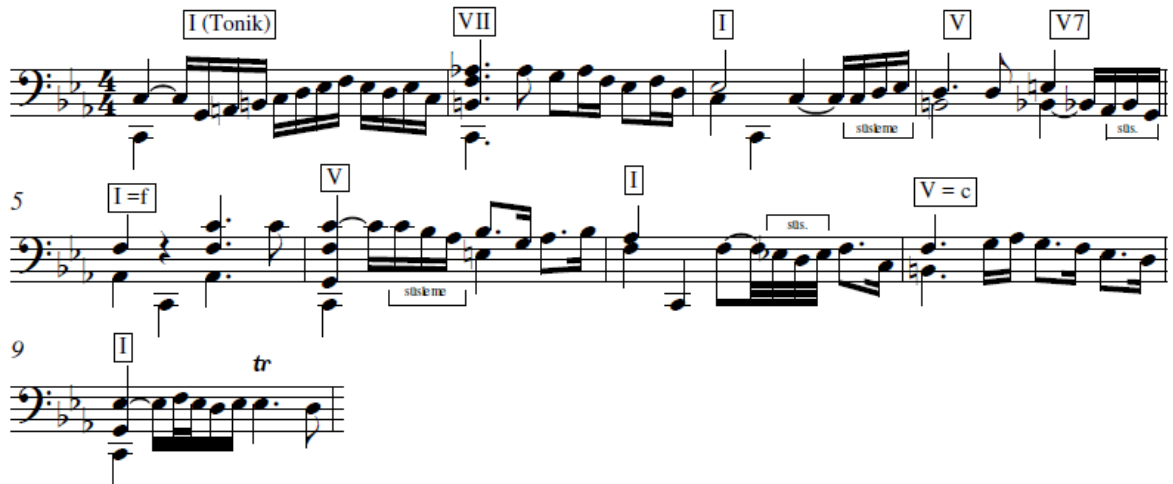
Prelude bölümünün ikinci ölçüsündeki akora, bir önceki ölçünün bas partisindeki do sesi eklenmiştir. Do sesi, bu kısmın ilk ölçüsünden itibaren, yine bu kısmın sonuna kadar sıklıkla duyulacak olan pedal sesidir. Bu pedal sesinin her ölçüde olmasa da üçüncü, beşinci, altıncı, yedinci ve dokuzuncu ölçülerde kullanılmış olması, melodik yürüyüşteki pedal kullanımı hissiyatını adeta pekiştirmiştir. Dokuzuncu ölçüdeki tonal varışla birlikte prelude kısmının ilk kesiti bitmiş olur. Onuncu ölçüdeki ikinci kesitin başlaması ile beraber do pedalının yerini sol pedalı alır (bkz.Şekil 5.7).



Şekil 5.7. Beşinci Süt Prelude bölümü Prelüd kısmındaki ilk kesitin sonu ikinci kesitin başı

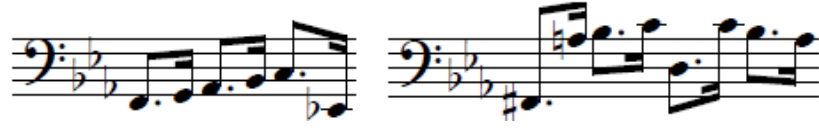
Prelude kısmının ilk kesitinin armonik analizine göre, ilk ölçüde duyulan birinci derece, (tonik) do minör tonundadır. İkinci ölçüde, ilk ölçüden devam edendo sesi ile kurulan yedinci derece (VII7) akoru, bir sonraki ölçü olan üçüncü ölçüde do minör tonik derecesine çözülmüştür. Dördüncü ölçüde önce dominant (V), ardından dominant

yedili(V7) dereceleri üzerinde kurgulanmış armonik yürüyüş, beşinci ölçüde fa minör tonik derecesine yönlendirilmiştir. Fa minörün beşlisi olan do sesi pedalda devam ederken, fa minör akoru yine bu ölçünün ikinci yarısında net olarak duyurulmuştur. Altıncı ölçüde,fa minörün dominant yedili akoru kullanılmış; yedinci ölçü tekrar fa minör tonik derecesini ortaya koymuştur. Sekizinci ölçüde, baştaki do minör tonuna dönüş için, yine do minörün dominant yedili seslerinden yararlanılmıştır. Dokuzuncu ölçü tonaliteyi do minöre geri taşımıştır. Bu kesitte görülen üçlü gruplar halinde (üçüncü - dördüncü, altıncı - yedinci ölçülerde)ve ritmik olarak onaltılık nota değerindeki sesler, tonaliteyi bir yere taşımaktan ziyade, adeta doğaçlama ve süsleme işlevinde kullanılmıştır(bkz. Şekil 5.8).



Şekil 5.8. Beşinci Süt Prelude bölümü. Prelude kısmındaki 1. Kesitin armonik analizi

Onuncu ölçüde, do minörün dominantı, sol minörün beşli aralığıyla başlayan ikinci kesit, birinci kesitin başlangıcı ile benzerlik göstermiştir. Prelude kısmının ilk ölçüsündeki uzun süren,adeta tonalite belirsizliği, ikinci kesitte de sol sesi üzerinde ortaya koyulmuştur.Burada, üçüncü vuruşun ikinci yarısındaki si bemol sesi, sol minör tonuna geçildiğini duyurmuştur. On birinci ölçüdeki yedinci derece akoru ile, belirli ritmik kalıplar Prelude kısmının geneline dahil olmuştur. Bu kesitte sıklıkla rastlanılan noktalı sekizlik-onaltılık ve noktalı dördlük-sekizlik ritim kalıpları Prelude boyunca tekrarlanmıştır. Bu ritmik yapılar,bölüme Fransız uvertürü özelliğini kazandırmıştır (bkz. Şekil 5.9).



Şekil 5.9. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki noktalı ritim kalıpları

İkinci kesit, onuncu ölçüde ve sol minör tonalitesinde başlamıştır. On birinci ölçüde yedinci derece yedili akoru kullanılmıştır. On ikinci ölçüde do minör tonunun dominantında kurgulanmış ve do minörü toniğe bağlayan yürüyüşler, yine do minörü kısaca duyurmuş; ancak, tam bir geçiş olmaksızın on üçüncü ölçüdeki eksik yedili akor sesleri ile on dördüncü ölçüdeki fa minörün yedinci derece yedili akoruyla on beşinci ölçüde fa minöre geçişi sağlamıştır. On beşinci ölçüde fa minörde uzun kalınmamış; on altıncı ölçüde mi bemol majörün dominant yedili akoru ile on yedinci ölçüde mi bemol majöre geçiş yapılmıştır ve böylece ikinci kesit bitirilmiştir. (bkz. Şekil 5.10)



Şekil 5.10. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki ikinci kesitin armonik analizi

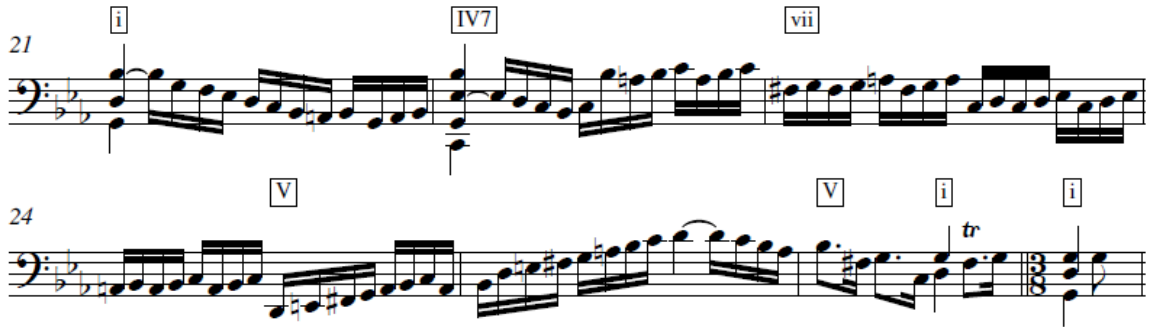
Prelude kısmının üçüncü kesiti, on yedinci ölçüde mi bemol majör akoru ile başlamıştır. Bu nedenle, her ne kadar tematik malzemesi ilk ve ikinci kesitlere benzese de, net bir tonalite algısı ile başlamış olmasından dolayı ilk iki kesitten farklılık göstermiştir. Winold'a göre dört ölçüden oluşan üçüncü kesitte, mi bemol majör ile başlamış on yedinci ölçüden sonra on sekizinci ölçüde, noktalı ritim kalıpları inici melodik yapıda kullanılmış; on dokuzuncu ölçüde sol minörün dominantı ile yine sol minöre geçiş amaçlanmıştır. Yirmi birinci ölçüde sol minörün tonik derecesinin duyulması ile üçüncü kesit tamamlanmıştır. (bkz. Şekil 5.11)



Şekil 5.11. Beşinci Süit, Prelude kısmındaki üçüncü kesitin armonik analizi

Dördüncü kesit, yirmi birinci ölçüde sol minör akoru ile başlamıştır. İlk üç kesit ile olan tek benzerliği, aynı ritmik kalıp ile yapılandırılmış olmasıdır. Dördüncü kesitin tümünde, ilk üç kesitin ilk ölçüsünde kullanılan ritmik malzeme çeşitlendirilerek kullanılmıştır. Dörtlük nota değerindeki sesi takip eden on iki onaltılık nota değerindeki seslerden oluşmuş ritmik kalıp, bir sonraki ölçüde de kendini tekrarlamıştır. Yirmi üçüncü ölçüdeki, tamamen onaltılıklardan oluşmuş iki ölçü, Prelude kısmını adeta finaline taşıma işlevinde kullanılmıştır. Doğaçlamaya benzer bir yapıda ilerlemiş sözü geçen iki ölçü ve bir sonraki ölçüde devam eden onaltılık hareket, Prelude kısmını yine bu bölümün önemli bir müzikal varış noktası sayılabilecek re sesine ulaştırmıştır. Yirmi altıncı ölçüde son kez noktalı ritimlerin duyulması ile bölüm, 3/8 tartıma geçmiştir.

Armonik analize göre dördüncü kesit, yirmi birinci ölçüde sol minör akoru ile başlamıştır. Yirmi ikinci ölçüde subdominant yedili (IV7) akoru kullanılmıştır. Ardından yirmi üçüncü ölçüde sol minörün yedinci derecesinin sesleri olan fa diyez - la - do - mi bemol sesleri ile önce yedinci derece; ardından, re sesiyle başlayıp re sesinde biten gam ile dominant derecesinin üzerinde durulmuştur. Yirmi altıncı ölçüde sol minör dominant sesleri ve tekrar tonik sesleri duyulduktan sonra, yirmi yedinci ölçüde sol ve re seslerinden oluşan bir akor ile Prelude kısmı sonlanmıştır. (bkz. Şekil 5.12)



Şekil 5.12. Beşinci Süit Prelude bölümü. Prelude kısmındaki dördüncü kesitin armonik analizi

Sözü geçen akorun üçlüsü olmadığından, sol minör ya da sol majör olduğu varsayılmaz. Ancak, öncesindeki tonalitenin sol minör oluşu, bu kesitin de adeta minör tonda bitişini ortaya koymuştur.

5.2.2. Füg

Do Minör Beşinci Süit'teki Füg, J. S. Bach'ın bu biçimdeki ustalığını hatırlatır niteliktedir. BWV 1080 numaralı die Kunst der Fuge isimli yapıtında Bach, füg yazmanın inceliklerini ve örneklerini ortaya koymuştur. Beşinci Süit füg

kısınınincelenmesininilk aşaması,viyolonselın çok seslilik imkânları sınırlarında yazıldığıının öngörülmesidir.Her ne kadarıçinde az sayıda akor ve çift ses barındırmış ve yoğunlukla tek sesli yazılmış olsa da, sözü geçen füğ, yine viyolonselın çok sesli çalış imkânlarını olabildiğince ortaya koymuştur. Winold, bu füğün çok sesli bir yazıma sahip olduğunu savunmuştur.(bkz. Şekil 5.13)(Winold, 2007, s. 28)



Şekil 5.13. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füğ kısmının Winold'a göre üç partili yazılım örneği

Do Minör Beşinci Süit'i incelerken J. S. Bach'ın BWV 995 Sol Minör Lavta Süiti'nden de bahsetmek gerekir. Lavta süitinde çok daha zengin bir polifonik yapı olduğu kullanılan akorlar ile anlaşılmaktadır.Lavta süiti daha yoğun çok sesli bir yapıda yazılmıştır. (bkz. Şekil 5.14)



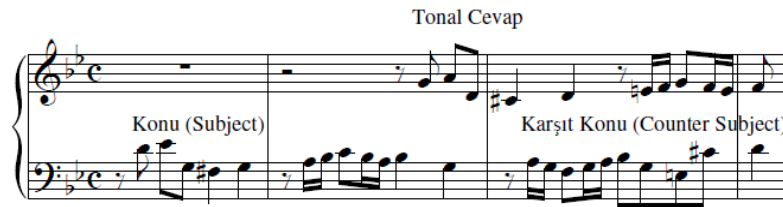
Şekil 5.14. Çok sesli bir yazımı olan BWV 995 Lavta Süiti'nde yer alan füğ (<http-7>)

Füğ kısmının analizi için birkaç teorik analiz teriminden yararlanmak gerekmektedir. Swain Historical Dictionary of Baroque Music adlı kitabında füğün, biçimsel açıdan üç kısımdan oluştuğundan bahseder. Sergi adı verilen ilk kısımda “konu” (subject) sunulur. Subject’in ikinci gelişi, farklı bir tonda olur ve buna “cevap” (response) adı verilir. Füğün başlangıcında subject çoğunlukla tek başına kendini duyurduktan sonra, ardından cevap (response) tam beşli üstten transpoze edilerek dominant tonundan duyurulur. Cevabın duyurulması esnasında melodik aralıklar ve tematik malzeme konu ile aynı biçimde transpoze edilmişse, buna gerçek cevap;

cevabınsergilenmesi sırasında melodik aralıklar konunun tonalitesine uygun olsun diye birkaç değişime uğratılmışsa, buna da tonal cevap denir. (Swain, 2013, s. 51) (bkz. Şekil 5.15)



Şekil 5.15. Gerçek Cevap ve Tonal Cevap örnekleri. J. S. Bach, *İyi Tampere Edilmiş Klavye, İkinci Kitap, Re Majör Füg*



Şekil 5.15.1. J. S. Bach, *İyi Tampere Edilmiş Klavye, Birinci Kitap, Sol Minör Füg*

Füg biçiminde çoğu kez konu (subject) ve cevap arasında veya sonunda küçük köprüler bulunur. Her füğde olmayan bu küçük köprülere codetta denilir. Sergi bölümü ya dominantta ya da ilgili minörde biter. Cevap duyurumu esnasında ilk kez konuyu duyuran partide gelen kontrpuana countersubject (karşıt konu) denir. (Özer ve Demirbatır, 2017) BWV 1011 Prelude bölümü Füg kısmında subject (konu), her seferinde tek sesli olarak sunulmuş; eşlik eden kontrpuan hattı içermemiştir. Buna karşılık bu süitin lavta versiyonunda kontrpuan hattı kullanılmıştır. (bkz. Şekil 5.16)



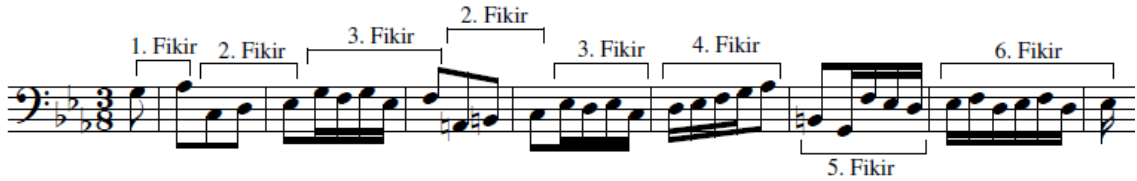
Şekil 5.16. Beşinci Süit Prelude bölümü füg kısmının onuncu sunumunda, J. S. Bach'ın BWV 995 Lavta Süitinde kullandığı asıl tema ve kontrpuan hattı ([http-7](http://7))

Do Minör Beşinci Süit Füg kısmında konu, karşılıklı iki sesin diyalogu prensibine göre bestelenmiştir. Bunlardan biri tiz ses, diğeri de ona cevap veren daha pes sestir.

Fügde gelişim bölmesi, klasik form analizinde kullanılan gelişim bölmesi ile benzerlik göstererek modülasyonlar içerir. Smith'e (1996) göre gelişim bölmesi için divertissement ve development kullanılan terimler arasındadır. Gelişim kısmında epizot denilen yapılar kullanılır. Bu epizotlar; sekvens, modülasyon, konunun tersten sunumu, stretto (konunun sunumu bitmeden başka partide gelen sunumla üst üste binerek temaların sıkışması), diminuation (konunun ritmik değerlerinin azaltılması, küçülmesi), augmentation (konunun ritmik değerlerinin artırılması, büyümesi), çift kontrpuan (iki partinin biri solo çalarken diğerrinin eşlik etmesi ve sonra partilerin değişimi-bastan sopranoya ya da tam tersi geçiş) gibi yapılarıdır. Fügün gelişim kısmında konu birçok farklı tonda sunulur. Bu sunumlarda duyurulan konunun baştaki tonun toniği ya da dominantı ile bağlantısı çoğunlukla olmaz. Bu nedenle bunlara ara giriş denir. Codettalar bir füğün bir kısmını bitirmek için kullanılırken CODA'lar füğü bitirmek için kullanılırlar. Bölüme ek yapılmış hissi verirler. Bir tondan diğerrine modülasyon için kullanılırlar; ancak, her fügde olmak zorunda değildirler (Smith, 1996). Ahmet Say füğleringelişim kısmı çoğunlukla baştaki tonaliteyi hazırlayan bir dominant derecesi ile sona erdiğini belirtmiştir (Say, 1985, s. 522).

Füğün son kısmı olan sonuç bölmesinde ise modülasyonlar artar, konu (subject) birçok kez kimi zaman baştaki sırayla kimi zaman değiştirilmiş şekilde tekrar sunulur. CODA adı verilen son kısma geçmeden önce konu, ya asıl tonda ya da dominant tonunda duyurulur ve kapanış CODA kısmı ile gerçekleşir.

BWV 1011 Do Minör Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmının konu (subject) adı verilen teması, sekiz ölçüden oluşmuş; kendi içinde altı motivik yapıdan meydana gelmiştir. Bu malzemeler kimi zaman transpoze edilmiş şekilde birbirini tekrarlayarak, kimi zaman da yeni fikirler oluşturarak konuyu meydana getirmiştir. Her bir fikir farklı ses aralığında sunularak birbirlerine karşı tezatlıklar oluşturmuştur (bkz. Şekil 5.17).



Şekil 5.17. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmı konusunun (subject) tematik analizi

Her ne kadar viyolonsel tuşesinin çoksesli çalış imkânları akorlar ve iki telde aynı anda icra ile sınırlı olsa da, J. S. Bach, bahsedilen füğde çok sesliliği farklı ses renklerini ve geniş ses aralıklarını (viyolonselin birinci ve dördüncü pozisyonlarını içeren) kullanarak sağlamıştır. Füğün konusu (subject) viyolonsel tuşesinin farklı ses bölgelerinde (register) on kez (bir kez de yarım sunum) duyurulmuş ve bunlar ‘sunum’ adı altında gösterilmiştir (bkz. Şekil 5.18).

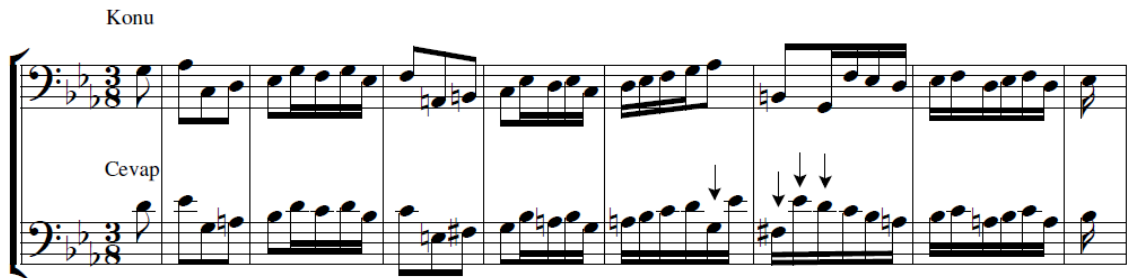
The image displays a musical score for the first fugue of the Notebook for Anna Bach, specifically the first section. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves, each representing a different presentation of the subject. The first staff is labeled 'Tema (Subject) Sunum 1' and starts at measure 28. The subsequent staves are labeled 'Sunum 2' through 'Sunum 7', with starting measures 36, 48, 56, 72, 88, and 102 respectively. Each presentation shows the subject in a different register, with the first presentation being the most prominent and the subsequent ones being more subtle. The subject is a short, melodic phrase that is repeated and varied throughout the fugue.

Şekil 5.18. Beşinci Süit Prelude bölümü füğ kısmında farklı tonlardan ve registerlardan duyurulan sunumlar



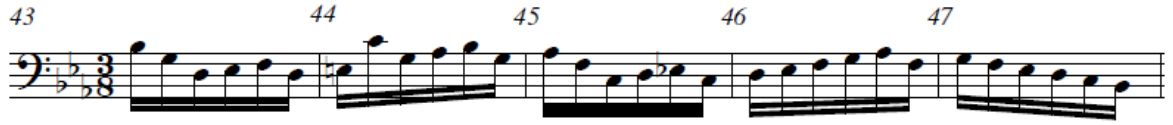
Şekil 5.18. Beşinci Süit Prelude bölümü füğ kısmında farklı tonlardan ve registerlardan duyurulan sunumlar (Devam)

Serim kısmında konunun ilk sunumu konunun kendisidir; bu nedenle, sunum 1 olarak gösterilmiştir. Sunum 2, sunum 1'i dominant tonunda takip etmiştir. Bu sunuma cevap denir. Buradaki cevap, aslında konunun tam beşli tizleştirilerek; tonaliteye göre değiştirilmemiş şeklidir (sadece iki ölçüde sekizlik notalar süslenerek onaltılık nota haline getirilmişlerdir) ve Gerçek Cevap adını almaktadır (bkz. Şekil 5.19).



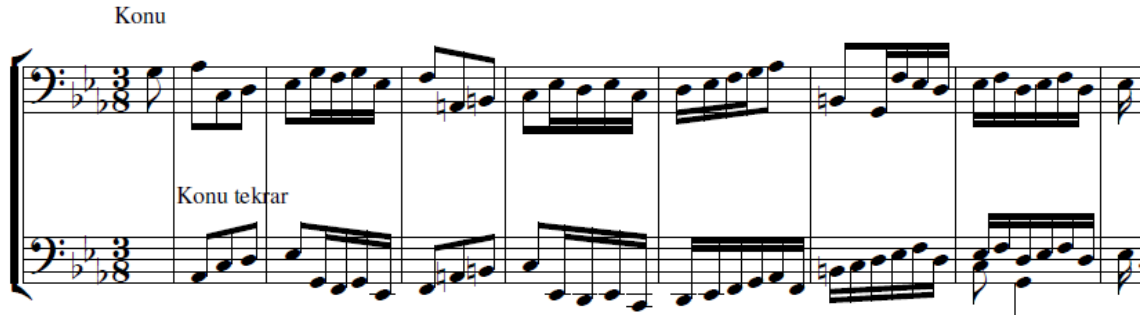
Şekil 5.19. Beşinci Süit Prelude Bölümü Füğ kısmının konusu ve cevabının analizi

Cevap kısmını takip eden kısım codetta adı verilen yapıdır ve köprü görevi görmektedir (bkz. Şekil 5.20).



Şekil 5.20. Beşinci Süit Prelude bölümü füğ kısmının serim bölmesindeki codetta

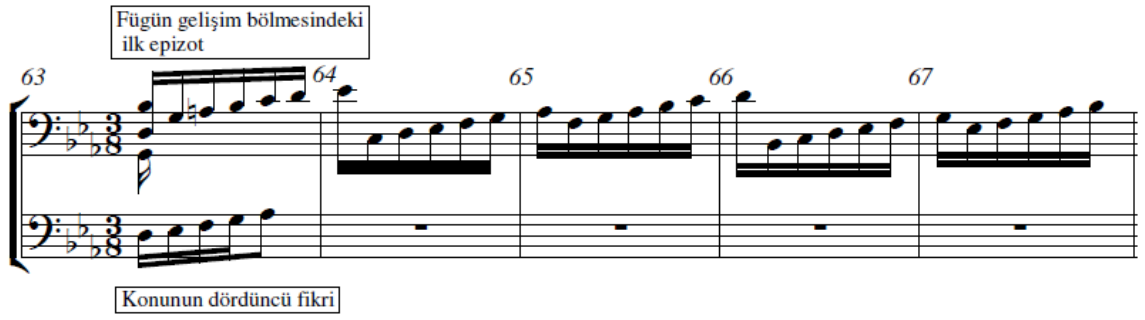
Winold'a göre codetta, bütünüyle konuyu (subject) duyurmasa da, konunun bir ya da birkaç fikrini kullanan yapıdır (Winold, 2007, s. 29). Codetta, Sunum 2'yi Sunum 3'e bağlama işlevindedir. Sunum 3, kırk sekizinci ölçüde tonik derecesinde melodik yapısı değiştirilerek kullanılmıştır (bkz. Şekil 5.21).



Şekil 5.21. Beşinci Süit Prelude bölümü Füğ kısmında konunun ve tekrarının sunumu. Üçüncü sunum ile konu arasındaki farklılıklar

Sunum 3'ü takip eden Sunum 4, do minörün dominantı yerine sol minörde gelerek; serim bölmesini sol minör akoru ile altmış üçüncü ölçüde sona erdirmiştir. Sunum 4, konunun birebir cevabı durumunda değildir. Değişikliklere uğratılarak sol minöre taşınmıştır.

Altmış üçüncü ölçüde başlayan gelişme bölümü, füğ formunda sık karşılaşılan epizotlardan ve ara girişlerden oluşmuştur. Altmış üçüncü ölçüdeki tematik malzeme, konunun dördüncü fikrine benzerlik göstermiştir (bkz. Şekil 5.22).



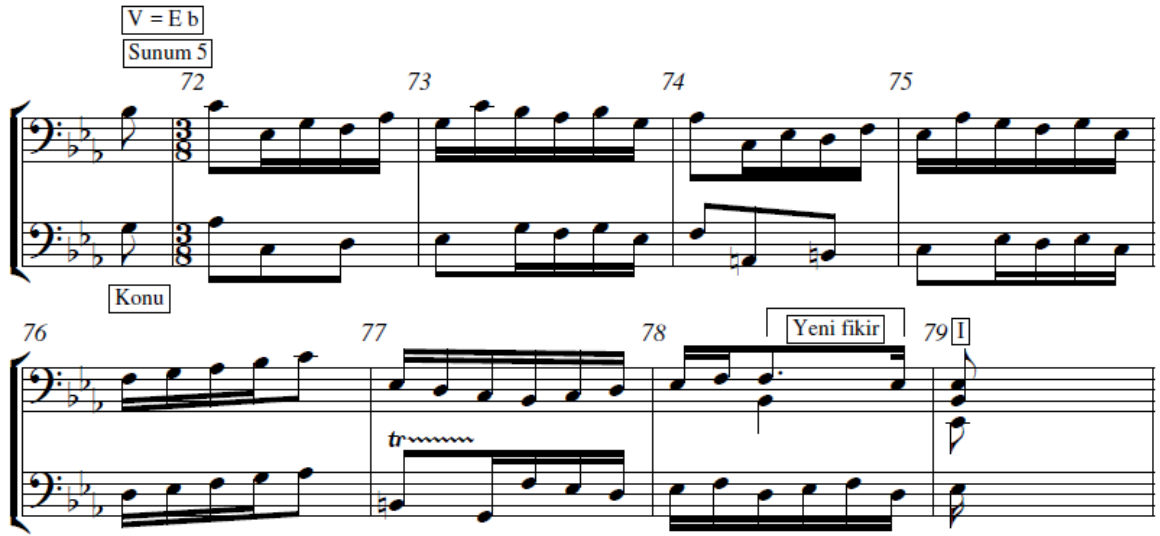
Şekil 5.22. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmında gelişim bölümündeki ilk epizot ve bu epizot malzemesine temel olabileceği düşünülmüş olan konunun dördüncü fikri

Bu malzeme, iki ölçülük sekvensler yardımı ile farklı tonlar üzerinde işlenmiştir. Altmış sekizinci ölçüde aynı tematik fikrin tersi kullanılarak; bu sefer de tek ölçülük sekvensler yardımı ile sol minörde başlayan gelişim bölümündeki tonalite, yetmiş birinci ölçüde mi bemol majöre taşınmıştır (bkz. Şekil 5.23).



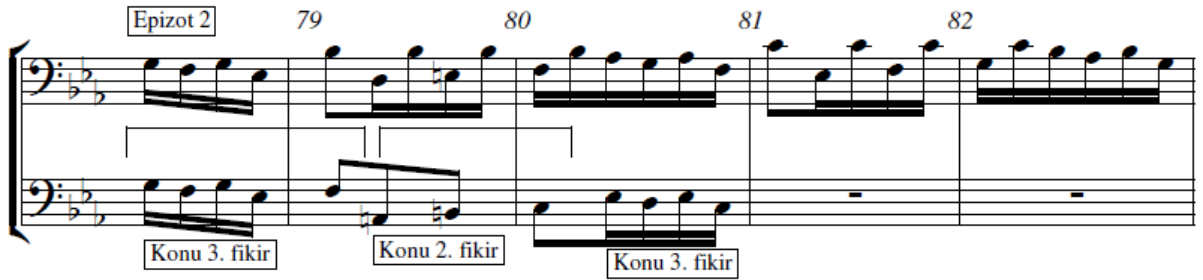
Şekil 5.23. Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmında gelişim bölümündeki ilk epizot

Yetmiş birinci ölçüde başlayan Sunum 5, konunun, mi bemol majördeki sunumuyla oluşmuştur ve bu epizoda giriş adı verilmektedir. Bunun nedeni, asıl tonalite olan sol minör ile birinci dereceden (tonik) veya beşinci dereceden (dominant) ilişkisinin bulunmamasıdır. Sunum 5, her ne kadar konudan türemiş olsa da, melodik malzeme bakımından konunun çeşitlendirilmiş halidir. Sekiz ölçüden oluşmuştur ve sondan bir önceki ölçüde (yetmiş sekizinci ölçü), yeni bir fikir ile çeşitlendirilerek sonlandırılmıştır (bkz. Şekil 5.24).



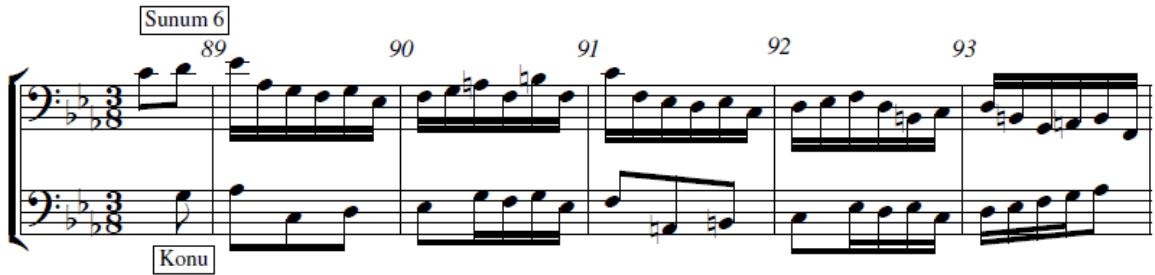
Şekil 5.24. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 5

Yetmiş dokuzuncu ölçüde sunulan yeni epizot, konunun sırasıyla önce üçüncü sonra ikinci fikrinden türetilerek oluşturulmuş bir sekvens yapısıdır (bkz. Şekil 5.25).



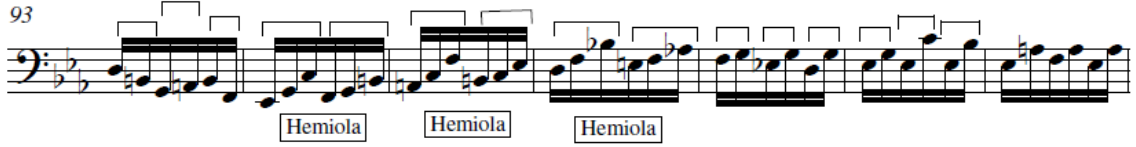
Şekil 5.25. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Epizot ve bu epizot tematik malzemesine temel olabileceği düşünülmüş olan konunun üçüncü ve ikinci fikirleri

Bu epizodu seksen sekizinci ölçüde Sunum 6 takip etmiştir. Sunum 6, do minör tonundadır. Konunun kısaltılmış halidir ve sonunda yine konunun altıncı fikrinin sekvensleri yardımı ile üzerinde oynamalar yapılmıştır. (bkz. Şekil 5.26) Bundan dolayıdır ki, konunun birebir tekrarı olduğu söylenemez.



Şekil 5.26. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 6 ve konunun farklılıkları

Doksan dördüncü ölçüde başlayan bir diğer epizot, önce sekvensler ile oluşturulmuş hemiola adı verilen üçlü zamanda ikili zaman vurguları olan kalıplardır. Üç ölçü boyunca kullanılmış hemiolanın ardından gelen dört ölçülük kısımda, tek sesli müziğin içinde çift kontrpuan kullanılmıştır (bkz. Şekil 5.27). Bu kontrpuanın sonunda füğ, Sunum 7'ye bağlanmıştır.

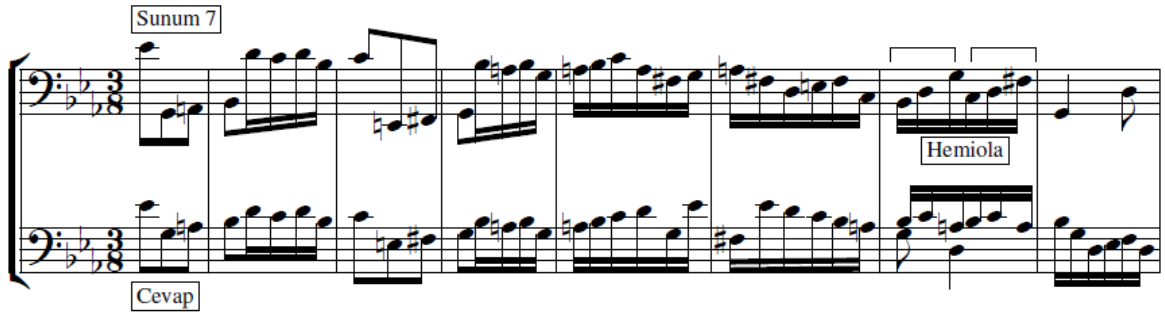


Şekil 5.27. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füğ kısmındaki üçüncü epizotta görülen hemiola kalıbı ve çift kontrpuan kullanımı. Yukarıdaki örnek; Beşinci Süit Prelude bölümü. Füğ kısmındaki üçüncü epizotta görülen hemiola kalıbı. Doksan üçüncü ölçüde görülen üç zamanlı kalıp üç adet köşeli parantez ile, devamında gelen üç ölçü, iki zamanlı izlenimi oluşturduğu için iki adet köşeli parantez ile gösterilmiştir.



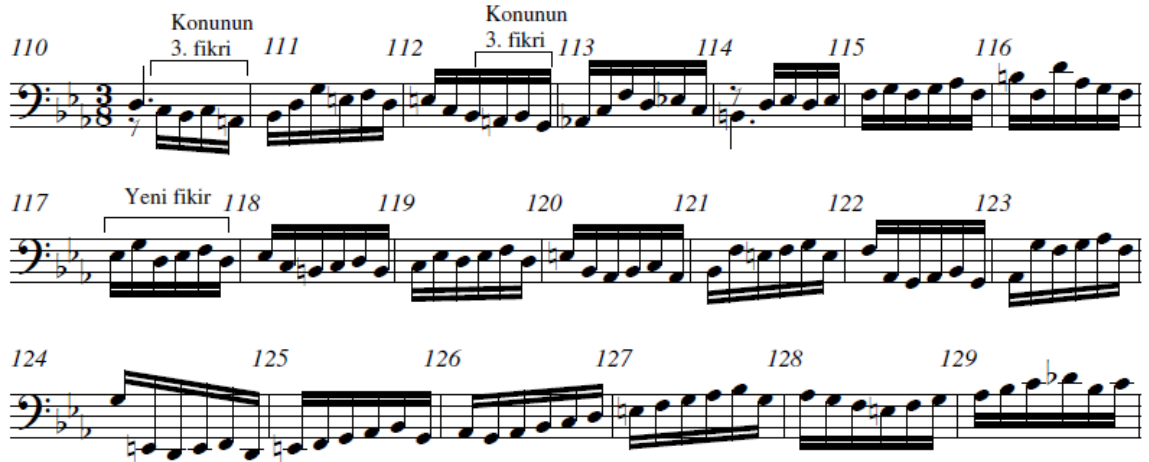
Şekil 5.27.1. Beşinci Süit Prelude bölümü Füğ kısmındaki üçüncü epizotta görülen basit çift kontrpuan tekniği. Melodinin sunulduğu notaların sapları yukarı doğru yazılmıştır.

Yüz ikinci ölçüde, sol minör gamda gelen Sunum 7, cevap ile benzerlik göstermiş olsa da, bu sunumda, konunun ikinci fikri alt oktavdan duyurulmuştur. Burada, bir önceki, hemiola içermiş epizottan alıntı ait ritmik malzeme kullanılmış; dördüncü fikir yerine hemiola figürü ile oluşturulmuş yapılar ile cümle yüz dokuzuncu ölçüdeki sol minör tonalitesinde bitirilmiştir (bkz. Şekil 5.28).



Şekil 5.28. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füğ kısmındaki Sunum 7 ve cevap ile olan farklılıkları

Yüz dokuzuncu ölçüde sunulmuş epizot, gelişme bölmesinin dördüncü ve en uzun epizodudur. Bu epizot, hem konunun üçüncü fikri ile başlamış hem de yeni melodik



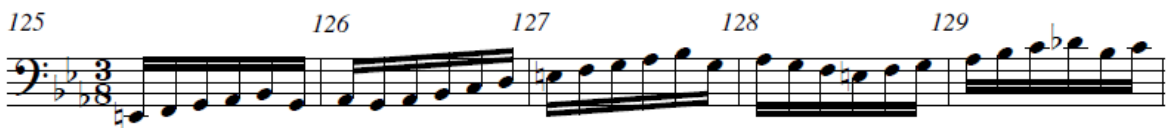
yapılar barındırmıştır. Burada kullanılmış tematik malzemeler, kendi içlerinde çift kontrpuan oluşturmıştır (bkz. Şekil 5.29).

Şekil 5.29. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizotun tematik malzemeleri ve çift kontrpuanın açık yazımı. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizotun tematik malzemeleri



Şekil 5.29.1. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizotta yer alan çift kontrpuanın açık yazımı

Sekiz ölçülük iki kısımdan oluşan epizot, yüz on yedinci ölçüde ikinci yarısını duyurmuştur. İkinci yarısı, iki ölçülük sekvensler halinde kurgulanmış sekiz ölçüden oluşmuştur. Epizot burada bitmemiş; gamlardan oluşan çıkıcı melodik yapıdaki bir uzatma ile Sunum 8'e bağlanmıştır (bkz. Şekil 5.30).



Şekil 5.30. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizodun son kesiti olan çıkıcı gam

Gelişim bölümündeki dördüncü epizot, tonalite geçişleri açısından oldukça yoğun bir yapıya sahiptir. Sol minörde başlayan epizot, iki ölçülük tematik malzemenin sekvensi ile do minöre bağlanmıştır. Üç ölçülük küçük bir köprü ile ilk yarısı biten epizodun ikinci yarısı do minörde devam etmiştir. Bu ikinci yarayı başlatan tematik malzeme, sekvens ile yüz yirmi birinci ölçüde fa minöre çözülmüştür. Fa minörde devam eden epizot, yine fa minör etkisini vurgulayan çıkıcı melodik yapı ile her hangi bir bitiş hissi vermeden Sunum 8'e bağlanmıştır (bkz.Şekil 5.31).



Şekil 5.31.Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki dördüncü epizodun armonik analizi

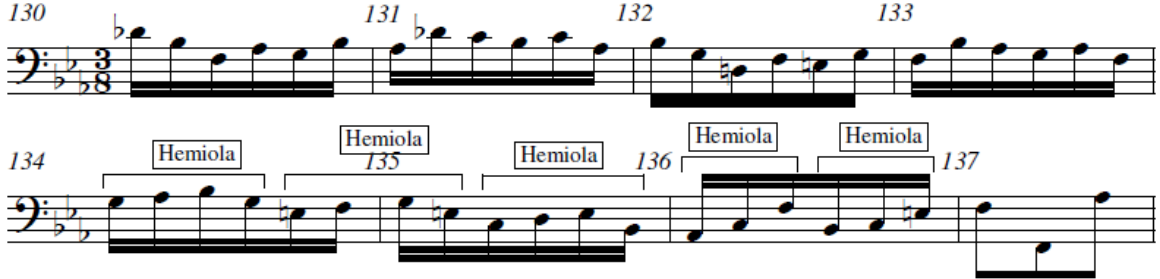
Sunum 8'de esas füg konusu, özellikle ritmik yapılarının varyasyonlarının hazırlanması ile tam dördü tiz ses bölgesinde,fa minörde duyurulmuştur. Sözü geçen kısım, adeta bir ara giriş işlevindedir. Bahsedilen yapıların işlenmesi, özellikle sekizlik nota değerindeki ritmik yapıların onaltılık nota değerlerine evrimleştirilmesi ile üçlü aralıklarla kurgulanmış çıkıcı melodik yapıda görülmektedir(bkz. Şekil 5.32).



Şekil 5.32.Beşinci Süt Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 8 ve konunun farklılıkları. Eklenen notaların sapları yukarı gösterilmiştir.

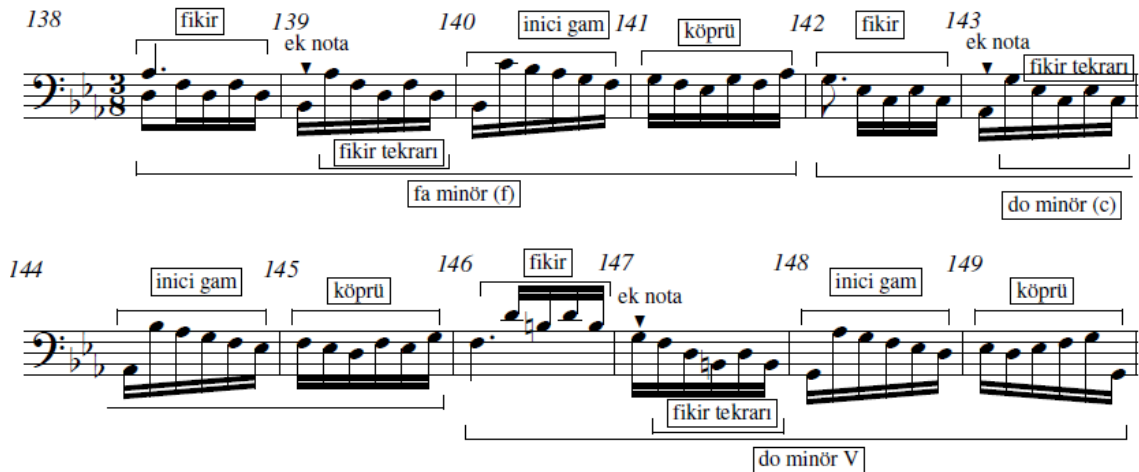
Sunum 6 ve Sunum 7'de yer alan hemiola kalıbı, Sunum 8'de de kullanılmıştır. Yüz otuz dördüncü ve yüz otuz beşinci ölçülerde iki ölçüye adeta üç zaman sığdırılarak

farklı bir hemiola modeli sergilenmiştir. Yüz otuz altıncı ölçüde de Sunum 6 ve 7’de sıklıkla kullanmış, üç zamanda iki zaman hissi uyandıran hemiola kalıbı ortaya koyulmuştur (bkz. Şekil 5.33).



Şekil 5.33. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 8’de kullanılan hemiola kalıpları

Yüz otuz yedinci ölçüde başlayan beşinci epizot, bir önceki epizot ile benzer bir başlangıca sahip olmakla beraber, dört ölçülük bir tema kalıbına dayandırılmıştır. İlk ölçüdeki fikir, ikinci ölçüde bir nota eklenerek çeşitlendirilmiştir. Üçüncü ölçü inici melodik yapıdaki gamdan oluşmuşken; dördüncü ölçü, bir sonraki tona bağlanan adeta köprü işlevindedir. İlk teması fa minör, ikinci teması do minör, üçüncü teması ise do minörün dominant tonunda olmak üzere üç sekvensten oluşmuş on iki ölçülük bu epizot, yüz kırk dokuzuncu ölçüde sonlanmıştır (bkz. Şekil 5.34).



Şekil 5.34. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki beşinci epizodun tematik ve armonik analizi

Sunum 9, konunun asıl tonu olan do minör tonalitesindedir. Ses bölgesi (register) bakımından konu ile farklılık göstermiştir. Bahsedilen farklılık, adeta fikirlerin tam zıt oktavlardaki sergisine dayandırılarak geliştirilmiş olması niteliğindedir. İlk fikir, bas ses

bölgesinde sergilenmişken; ikinci fikir tiz, üçüncü fikir bas ses bölgelerinde sunularak, konunun fikirlerinin register düzenine (ilk fikir tizde, ikinci fikir basta, üçüncü fikir

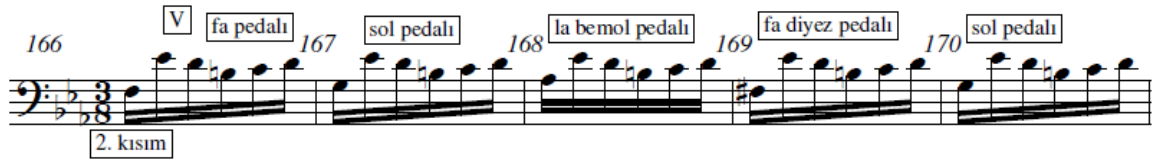
tizde) uyulmamıştır (bkz. Şekil 5.35).Dördüncü fikir yerine inici melodik yapıdaki bir buçuk oktavlık bir gam, yine farklı ses bölgelerinde sunularak, adeta tınların çeşitlendirilmesi amaçlanmıştır.

Şekil 5.35. Beşinci Süit Prelude bölümü Füg kısmındaki Sunum 9 ve konunun register bakımından farklılıkları

Yüz elli sekizinci ölçüde başlayan altıncı epizot, önceki epizotlar gibi iki ölçülük temanın sekvensler ile çeşitlendirilerek, farklı tonlara yönelmesi prensibi ile kurgulanmıştır. İki kısımdan oluşan ve do minör tonunda başlayan epizodun ilk kısmında tonalite, yüz altmışıncı ölçüde si bemol majöre, yüz altmış ikinci ölçüde mi bemol majöre yönelmiştir. Ancak bu yönelmelerin, tam bir tonalite geçişi (modülasyon) olarak değerlendirilmesi mümkün değildir.Epizot, yüz altmış beşinci ölçüde do minöre geçiş yapmış ve do minörde kalmıştır (bkz. Şekil 5.36).

Şekil 5.36.Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki altıncı epizodun ilk yarısının armonik analizi

Altıncı epizodun ikinci kısmı, do minörün dominant derecesi üzerindeki ısrarlı eşlik partisine pedal görevi üstlenen bas seslerin geçişi ile karakterize olmuştur. Bas partisinde ölçü başlarında duyulan fa - sol – la bemol - fa diyez - sol dizilimi ile de do minörün dominantı üzerinde olduğunu hissettiren melodik yapı bu epizota, neredeyse bir sunuma bağlamadan, bir başka epizot daha ekleme gereksinimi duymuştur (bkz. Şekil 5.37).



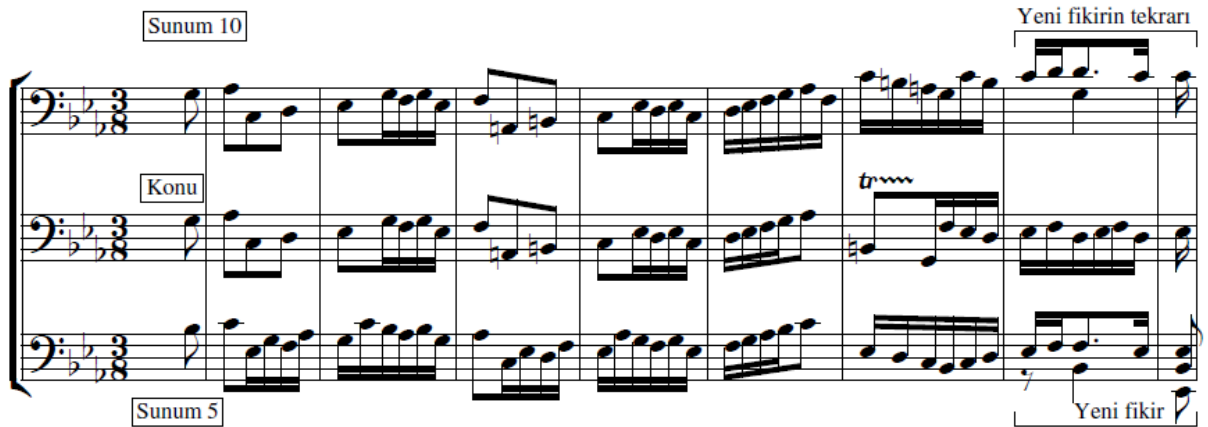
Şekil 5.37. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki altıncı epizodun ikinci yarısının armonik analizi

Yedinci epizot, yüz yetmiş ikinci ölçüde, sol pedalı üzerinde do minörün dominantını vurgulamıştır. Sırasıyla tonik - dominant - tonik - dominant dereceleri üzerinde kalınmış; yüz yetmiş beşinci ölçüde dominant derecesi ve sol pedalı üzerindeki gelişme bölmesi sonlandırılarak Sunum 10'a bağlanılmıştır (bkz. Şekil 5.38).



Şekil 5.38. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki yedinci epizot ve armonik analizi

Sunum 10, yüz yetmiş beşinci ölçüde konunun tekrarı ile duyurulmuştur. Konu ile aynı registerda ve aynı tonda sunulan tema, beşinci fikir yerine Sunum 5'teki bir bitiriş ile sonlandırılmıştır. Daha önce de kullanılan (yetmiş sekizinci ölçü) bu kapanış fikri (yüz seksen ikinci ölçü), cümlelerin sondan bir önceki ölçüsünde görülmektedir. Bahsedilen iki sunum dışında, füğün hiçbir yerinde bir daha aynı motifle karşılaşilmamaktadır. (bkz. Şekil 5.39)

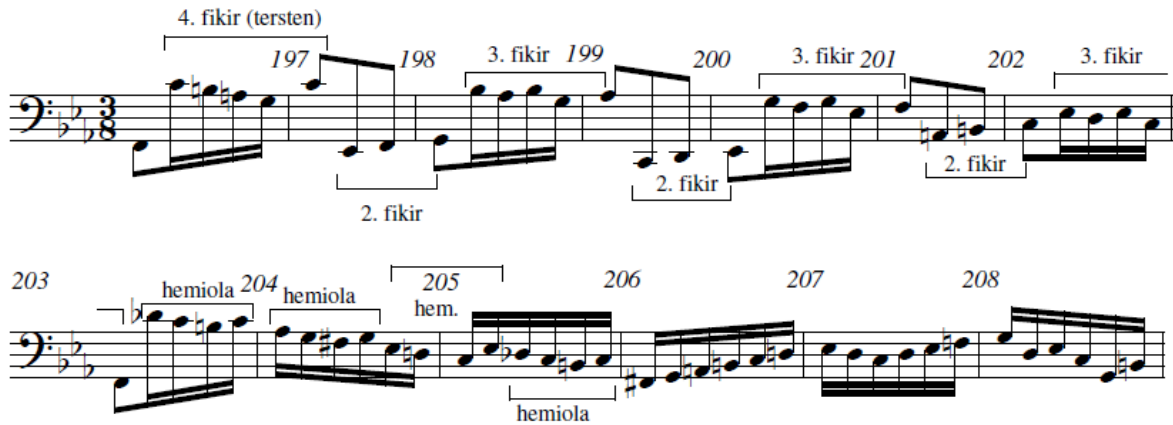


Şekil 5.39. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 10, füğün konusu ve Sunum 5'in farklılıkları

Yüz seksen dördüncü ölçüde başlayan sekizinci epizot, inici melodik yapıdaki gamlardan oluşmuş bir köprü niteliğindedir. Bu epizot, hiçbir tonal yönelim ve

modülasyon barındırmamış; yüz doksan beşinci ölçüde do minör tonalitesinde sonlanmışır.

Yüz doksan altıncı ölçüde başlayan Sunum 11, Winold'a göre 'yanlış sunum' adını alır. Bunun nedeni, diğer sunumlar gibi sekiz ölçüden değil, on üç ölçüden oluşmasıdır (Winold, 2007, s. 30).Ritmik malzeme her ne kadar aynı olsa da, konunun dördüncü fikrinin tersine evrimleştirilmesi özelliğini taşıyan melodik yapılar ile sunulmuştur. İkinci ve üçüncü fikirlerin iki yerine, üç kez tekrarı ve üç ölçüye yayılmış dört adet hemiola kalıbının kullanımı ile Sunum 11'in, konunun temasına olan benzerliğinin kısıtlamıştır (bkz. Şekil 5.40).



Şekil 5.40. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki Sunum 11'in (Yanlış Sunum) tematik analizi

Sunum 11, iki yüz sekizinci ölçüde do minörün dominantında kalarak, dokuzuncu epizoda bağlanmıştır. Bu epizot, füğün coda kısmı niteliğindedir. Coda, iki yüz dokuzuncu ve iki yüz on dördüncü ölçüler arasında do pedalı üzerinde önce fa minörde, ardından iki yüz on beşinci ölçüde do minörün dominantı sol minörün ikinci çevriminde re pedal sesi üzerinde do minörü duyurmuştur. İki yüz on altıncı ölçüde yine do minörü, iki yüz on yedinci ölçüde ise fa minör dominant yedili (V7) akorunu ortaya koymuştur. İki yüz on dokuzuncu ölçüde ise sol minörün yedinci derece (vii7) akoru; iki yüz yirmi ikinci ölçüde de önce sol minör dominant sonra do minör dominant akorlarını sergilemiştir. İki yüz yirmi üçüncü ölçüde do minör akorunu Picardy üçlüsü ile duyurarak Prelude bölümünü sonlandırmıştır (bkz. Şekil 5.41).

209 CODA 210 211 212 213 214 215

216 217 218 219 220 221 222 223

f = V i V i V c = i V

i f = V7 g = vii7 V c = V7 I

Picardy 3lütü

Şekil 5.41. Beşinci Süit Prelude bölümü. Füg kısmındaki CODA'nın armonik analizi

“Minör tondaki bir tonik akoru üçlüsünün, yarım ton tizleştirilmesi ile oluşturulmuş akora Picardy üçlüsü adı verilmiştir. Bu yapının amacı, eserdeki final hissiyatının güçlendirilmesidir ve Barok Dönem’de sıkça kullanılmış bir akor türüdür” (Rushton, 2001, s. 1).

Winold, Bach’s Cello Suites kitabında, dokuzuncu epizodun daha virtüöze bir final için genişletilmiş bir epizot olduğunu ve füğün bazı kısımlarının melodik veya kontrpuan yoğunluklu epizotları yerine klavsen süitlerinde karşılaşılan akorları içerdiğini belirtmiştir (Winold, 2007, s. 31).

5.2.3. Beşinci süitprelude bölümünün özellikleri

- İki kısımdan oluşan Fransız Uvertürü stiline yazılmıştır.
- Bu bölüm, bütün viyolonsel süitleri içindeki tek füg içeren prelude ve aynı zamanda süit olma özelliğini taşımaktadır.
- İkinci süit ile beraber viyolonsel süitleri içinde iki minör süitten biri olma özelliğini taşımaktadır.
- Prelude kısmında oldukça yoğun bir doğaçlama etkisi bulunmaktadır.
- Çok sesli sergiler bağlamında çalış imkânları bakımından sınırlı sayılabilecek bir enstrüman olan viyolonsel için, çok sesli gibi duyulan; ancak, çoğunlukla tek sesli tematik malzemeler ile yapılandırılmış bir füg barındırmıştır.
- Diğer süitlerin Prelude bölümlerine oranla daha yoğun akor kullanımı söz konusudur.
- Diğer Süitlerin Prelude bölümünden daha uzundur.

- Lavta için bir başka düzenlemesi bulunmaktadır ve sözü geçen düzenleme J. S. Bach'ın kendisi tarafından yapılmıştır. Viyolonsel süitlerinin aksine, el yazmaları günümüze ulaşmıştır.

5.3. Allemande Bölümü

5.3.1. Allemande

Allemande bölümü de, Prelude bölümü ile benzerlik göstererek, noktalı sekizlik onaltılık kalıpları barındırmıştır (bkz. Şekil 5.42).



Şekil 5.42. Beşinci Süit Allemande bölümündeki noktalı ritmik kalıp yapısı

Allemande bölümünün Prelude bölümü ile olan bir başka benzerliği, onaltılık pasajların kullanılması şeklidir. Her ne kadar onaltılıklar bu bölümde ritmik bir şekilde icra edilse de, hem yazım olarak hem de duyuş olarak kadansvari bir etkiye sahiptir (bkz. Şekil 5.43).



Şekil 5.43. Beşinci Süit Allemande bölümündeki doğaçlama etkisi yaratan, ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile kurgulanmış yapılar

“Beşinci süit Allemande bölümü, beşinci süit prelude bölümüyle armonik ve melodik karakterler bakımından epeyce benzerlik göstermiştir” (Winold, 2007, s. 42). Winold’a göre Prelude, Füg ve Allemande bölümleri üç bölmeli bir form yapısını oluşturmuştur. Buna göre sergi kısmı (exposition) Prelude, gelişme (development) Füg ve yeniden sergi (recapitulation/re-exposition) Allemande bölümüdür (Winold, 2007, s. 42). Winold bu kısımların kurgusunun, A (Prelude) - B (Füg) - A¹ (Allemande) şeklinde olduğunu savunmuştur.

Genel form bakımından bu bölüm, iki bölmeli formda kurgulanmış; iki bölme de on sekiz eşit ölçüden oluşmuştur. Her ne kadar ölçü sayıları eşit olsa da, Allemande bölümünde kullanılmış cümle yapıları, kimi zaman iki ölçülük kimi zaman da dört ölçülük tematik malzemeler üzerine kurulmuştur.

Allemande bölümü, süit'in kuralları gereği, do minör tonalitesinde başlamıştır ve iki buçuk ölçüden oluşan ilk tematik malzeme, melodik yapılanma bağlamında, bir bitiş etkisi bırakmamıştır. İlk cümle net olarak bir cümle sonu etkisi barındırmadığından, üçüncü ölçünün ikinci dörtlüğündeki tonik sesiyle bittiği düşünülebileceği gibi; cümle sonuna bağlanmış bir köprü ile beşinci ölçünün ikinci dörtlüğüne kadar aynı cümlenin devam ediyor olacağı izlenimini de bırakmıştır (bkz. Şekil 5.44).



Şekil 5.44. Beşinci Süit Allemande bölümündeki ilk beş ölçünün armonik analizi

Bu ilk cümlede tonal yapı, modülasyon ile karakterize olmuştur (bkz. Şekil 5.45).



Şekil 5.45. Beşinci Süit Allemande bölümünde do minör tonundaki ilk beş ölçünün sonundaki gam ile altıncı ölçüde mi bemol majöre geçiş

Bu durum, ilk cümlelerin daha önceki noktalarda bitmiş olabileceği kanısını oluşturmaktadır; ancak, yine de tonal belirsizlik etkisi oluşturmaktadır.

Yedinci ölçüde mi bemol majörün subdominant (IV) derecesi olan la bemol majörden yararlanılarak, yedinci ölçüden itibaren fa minörün önce dominant sesi, sekizinci ölçüde dominant akoru ve dokuzuncu ölçüde de tonik sesi duyurulmuştur. (bkz. Şekil 5.46) Dokuzuncu ölçü, adeta bir bitiş etkisi vermiştir. Ancak, bu yavaş icra edilen Allemande bölümünde cümlelerin bu kadar uzun olması, melodik yapıların sergilenmesi bağlamında icra ile ilgili kararların verilebilmesi bakımından tereddüt vericidir. Bu durumdan cümlelerin kısa olduğu, ama çözüme kavuşmadan yeni cümlelere bağlandığı sonucu çıkarılabilir.



Şekil 5.46. Beşinci Süit Allemande bölümündeki yedinci, sekizinci ve dokuzuncu ölçülerin armonik analizi

Allemande ile ilgili Winold, ‘bifokal (çift odaklı) tonalite’ kavramını kullanmıştır. Çift odaklı gözlüklerin yakın ve uzak görüş arasındaki hızlı geçişinden esinlenerek kullandığı bu terimle majör ve minör tonlar arası hızlı geçişi vurguladığını söylemiştir. Bu kavramı en iyi özetleyecek olan örneklerden birinin, yine bu Allemande bölümünün beşinci ölçüsündeki do minör akorunun devamında gelen gamın, mi bemol majöre bağlanması olduğunu anlatmıştır (Winold, 2007, s. 43) (bkz. Şekil 5.47).



Şekil 5.47. Beşinci Süit Allemande bölümündeki do minör tonundaki ilk beş ölçünün sonundaki gam ile altıncı ölçüde mi bemol majöre geçiş

Bukavrama bir diğer örnek olarak da, tonalitenin değişkenliğini vermiştir. Buna göre, yirmi sekizinci ölçüde tonalite, si bemol majör dominant yedili akoru ile si bemol majöre bağlanmış; ardından da otuzuncu ölçüde tonik yedili akoruyla do minör dominantına ve hemen sonrasında do minöre bağlanmıştır. (bkz. Şekil 5.48).



Şekil 5.48. Beşinci Süit Allemande bölümündeki yirmi yedinci, yirmi sekizinci, yirmi dokuzuncu, otuz ve otuz birinci ölçülerin armonik analizi

Winold, bu bağlantıların ve ton değişimlerinin bölümün armonik analizinde beklenmedik ve şaşırtıcı; eserin icrasındaysa olağan duyulduğunu dile getirmiştir(Winold, 2007, s. 43).Bölümün icrası konusunda ‘Fransız Barok Stili’ olarak adlandırılan icra stilinde yorumlanabileceğini önermiştir. Bu stile göre, noktalı sekizlik notalar bir yerine iki noktalı olacağı; onu takip eden üç onaltılık notanın da üç otuz ikilik olarak icra edileceğini, bu stilin de icraya daha enerjik ve cesur bir karakter vereceğini savunmuştur” (Winold, 2007, s. 43) (bkz. Şekil 5.49).



Şekil 5.49. Beşinci Süit Allemande bölümünün Fransız Barok Stili duyuluşuna göre yazılmış hali

Allemande ile ilgili bir başka önemli özellik, bölüm boyunca kullanılan kontrpuan dokusu ve yine bu kontrpuan dokusunun değişkenlik gösteren yapısıdır. Bu yapı, özellikle birkaç ölçüde belirgin olarak gözlemlenmiştir.Sözü geçen kontrpuan hattı kimi zaman bas partisinde, kimi zaman da esas temadan daha tiz ses bölgesinde sunulmuştur. Buna örnek olarak birinci ölçünün son dördlüğünde melodik yapının altında duyulan si bekar notasının, bir sonraki ölçüde esas melodik yapıdan üçlü daha tiz olan ses bölgesinde, eşlik işlevindeki sunumu verilebilir(bkz. Şekil 5.50).



Şekil 5.50.Beşinci Süit Allemande bölümündeki kontrpuant yapı (birinci, ikinci ve üçüncü ölçüler)

Benzer şekilde, yirmi üçüncü ölçüde melodik hat tek başına ilerlerken; yirmi dördüncü ölçüde bas partisinde sunulan melodik yapının kontrpuanı daha tiz ses bölgesindeki üst partidedir. Yirmi beşinci ölçüde esas melodik yapı orta partide kalmışken; bu sefer de kontrpuan, hem esas yapının daha tiz hem de daha pes

sesbölgelerinde sunulmuştur (bkz. Şekil 5.51).Yirmi yedinci ölçüde de esas melodik yapı, yine orta partidedir (bkz. Şekil 5.52).

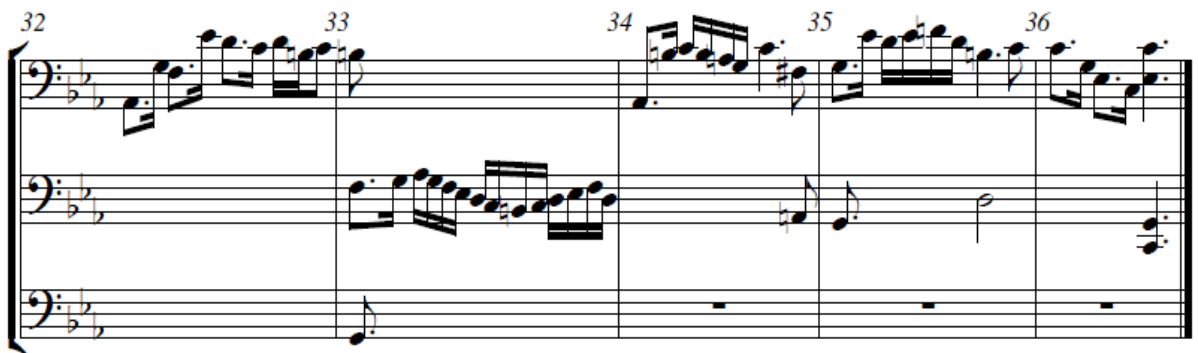


Şekil 5.51. Beşinci Süit Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (yirmi üç ve yirmi dördüncü ölçüler)



Şekil 5.52. Beşinci Süit Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (yirmi beş, yirmi altı ve yirmi yedinci ölçüler)

Otuz üçüncü ölçüye kadar tek sesli olan tematik malzemeler sergisi, otuz üçüncü ölçüde yine orta partide kalmıştır. Bu sergilerin hem daha tiz, hem de daha pes ses



bölgelerinde yine bu sergilerin kontrpuan hattı sunulmuştur(bkz. Şekil 5.53).

Şekil 5.53. Beşinci Süit Allemande bölümündeki kontrpuantal yapı (otuz iki, otuz üç, otuz dört, otuz beş ve otuz altıncı ölçüler)

Genel yapı bakımından Do Minör Beşinci Süit Allemande bölümü, konser Allemande kategorisinde de değerlendirilebilir. Bu bölüm, karmaşık armonik yapılar ile

kurgulanmış; yoğun kontrpuan ve akor kullanımı ile karmaşık sayılabilecek ritmik kalıplar barındırmıştır. İcra bakımından da çoğunlukla konser Allemande kategorisine dahil edildiği için geleneksel olarsıklıkla yavaş icra edilir.

5.3.2. Beşinci süit allemande bölümünün özellikleri

- Noktalı sekizlik ve onaltılık ritmik kalıpların yoğun kullanımını ortaya koymuştur.
- Barındırdığı, ritmik olarak onaltılık nota değerleri ile kurgulanmış gam benzeri yapılar kadansvari izlenim bırakır.
- Sıklıkla konser Allemande'ı kategorisinde değerlendirilir.
- Yoğun kontrpuan hattı içerir.
- Akor yapılarının yoğun kullanımını ortaya koymuştur.
- Majör - minör tonlar arasında hızlı geçişlerden dolayı çift odaklı tonalite kavramı ile açıklanabilecek kısımlar içermiştir.
- Belirsiz cümle sonları ve düzensiz cümle yapısı içermiştir.

5.4. Courante Bölümü

5.4.1. Courante

Do Minör Beşinci Süit Courante bölümünün Fransız süitlerinin courante bölümleri gibi 3/2 tartımda yazılmış olması, bu süiti diğer süitlerden ayıran bir diğer önemli özelliktir. Altı viyolonsel süiti içinde ve hatta bestecinin solo keman için sonat ve partitalarındaki bir tek bu süitin courante bölümü 3/2 tartımda, diğerleri 3/4 tartımda yazılmıştır (bkz. Şekil 5.54).



Şekil 5.54. Beşinci Süit Courante bölümünde kullanılmış 3/2 tartım

Fransız Courante'ını İtalyan Courante'ından (Corriente) ayıran en önemli özelliklerden biri, tartımın daha geniş yazılmış olmasıdır (3/2 gibi). Bu nedenle Fransız courante'ı, İtalyan adaşına göre geleneksel olarak daha yavaş tempoda icra edilir. Do minör Beşinci Süit'te courante, içinde barındırdığı çift ses ve akorlardan dolayı, hem diğer courante bölümlerinden farklıdır hem de daha ağır icrayı gerektirmiştir.

Bölümdeki bir diğer önemli nokta, tartım aynı kalsa bile, güçlü zamanın kimi zaman birinci, kimi zaman da ikinci ya da üçüncü vuruştaki sunumudur. Buna sebep olan yapı, Fransız sütünlerinin en belirleyici özelliklerinden biri olan ‘hemiola’dır. Bu bölüm, sık hemiola kullanımını ortaya koymuştur. Birinci ve beşinci ölçüler arası üçlü zamanda giden tartım, altıncı ölçünün son vuruşunda sergilenen yeni ritmik malzeme ile değişmiştir. Burada, her ne kadar yazılı tartım 3/2 olarak kalmışsa da, bölümün seslendirilişinde, tematik malzemelerin ölçüler arası yerleştirilme biçimlerinden ötürü, tartımın 2/2 ve iki zamanlı icrası izlenimi oluşmuştur. Bu durum, ölçünün güçlü zamanları ve zayıf zamanlarında kullanılmış notaların icrasıyla oluşan vurgulardan kaynaklıdır. J. S. Bach, güçlü vuruşun gidişatını değiştirmek için aksan ya da sfz (sforzando / güçlü atak) gibi terimler kullanmamıştır. Buna rağmen eserlerindeki zayıf vuruşlarda kullanılmış akorlar, adeta ritmik düzensizlik yarattığından, zayıf vuruşun güçlü zamandaymış gibi duyulmasına neden olmuştur.

Birinci ölçüden beşinci ölçüye kadar üçlü zamanda giden courante bölümünün hemiola yapısı altıncı ölçüde başlamıştır. Altıncı ölçünün güçlü zamanında (ilk vuruş), daha önce kullanılmış yapının devamı olarak üçlü zaman hatırlatılıp, zayıf zamanda (üçüncü vuruş) müzikal fikir değiştirilmiş ve ifade olarak güçlü bir atak eklenerek ikili zaman hissi yaratılmıştır. Devamındaki ölçüde, diğer zayıf zamanda (ikinci vuruş) yeni bir atak eklenerek güçlü zamanların gidişatı ve tartımı yine hissiyat olarak değiştirilmiştir. Burada, nota uzunluğunun yarattığı değişiklikten yararlanılarak agojik aksan adı verilen bir teknikle ölçünün zayıf zamanı güçlü olarak değiştirilmiştir (bkz. Şekil 5.55). İlk ve ikinci yarının son ölçülerinde de daha farklı bir vurgulama benimsenip, tartım 6/4’lük olarak kurgulanarak, üçüncü zamana yine agojik aksan verilmiştir. Bu da bölümün icrasında tartım değişimi algısı yaratmıştır.



Şekil 5.55. Beşinci Süt Courante bölümünün ilk yarısındaki güçlü ve zayıf vuruşlar

Do Minör Beşinci Süt Courante bölümünü diğer viyolonsel sütlerinin courante bölümlerinden ayıran bir diğer önemli özellik, sık noktalı ritimler kullanımıdır. Noktalı dörtlük - sekizlik ve noktalı sekizlik – onaltılık yapılarının birleşimi ile oluşan kalıplar, bölümün geneli boyunca sıkça kullanılmış ve yine bölümün karakteristik yapısına adeta yön vermiştir (bkz. Şekil 5.56). Sütün ilk iki bölümünde kullanılan noktalı ritimlerin bu bölümde de kullanılmış olması, ilk iki bölüme atıf yapılmış olabileceği fikrini düşündürmektedir. Fransız Uvertürünün olmazsa olmazı olan bu ritimler, courante bölümünün de Fransız etkisi altında bestelenmiş olabileceğini göstermektedir. Dokuzuncu, on ikinci ve on beşinci ölçüler haricinde, her ölçüde görülen noktalı dörtlük ritimler, kimi zaman güçlü zamanda (1-6 ölçüler arası), kimi zaman da zayıf zamanlarda sunularak hemiola ritmik kalıbını ortaya koymuştur.



Şekil 5.56. Beşinci Süt Courante bölümündeki noktalı ritim kalıpları

Beşinci süit courante bölümü, cümle yapısı bakımından da diğer süitlerden farklılık göstermiştir. İlk iki cümle beşer ölçüden oluşmuşken; üçüncü cümle olarak varsayılabilir on birinci ölçüde başlayan iki ölçülük tematik malzeme, aslında bitiş öncesi ve bitiş sonrası uzatma olan iki küçük parçacıktır(bkz. Şekil 5.57).

1. cümle

2. cümle

3. cümle

Şekil 5.57. Beşinci Süit Courante bölümünün ilk yarısındaki müzikal cümlelemeler

Bitiş sonrası uzatma her ne kadar Allemande bölümlerinin özelliği olsa da, bu bölümün hem ilk hem de ikinci yarısında kullanılmıştır (bkz. Şekil 5.58).

Bitiş Bitişten sonraki uzatma

Bitiş Bitişten sonraki uzatma

Şekil 5.58. Beşinci Süit Courante bölümünün iki yarısındaki bitiş sonrası uzatma

Courante bölümlerindeki Fransız stili için 3/2'lik, İtalyan stili için 3/4'lük tartım kalıpları ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bunlar da beraberlerinde, özellikle bölümlerin müzikal karakterleri bağlamında, yapısal farklılıkları doğurmuştur. İtalyan stili courante bölümleri daha sağlam ve yalın ilerlerken, Fransız stili courante bölümleri daha zarif, ince ve karmaşık yapıdadırlar.

“Kural olarak benimsenemeyecek olsa da, besteciler, İtalyan stili courante bölümleri için ‘corrente’, Fransız stili courante bölümleri için de ‘courante’ sözcüklerini kullanmışlardır... Do Minör Beşinci Süit Courante bölümü de, tipik Fransız stilindedir. Ancak, viyolonsel süitlerindeki diğer courante bölümleri İtalyan stilinde kurgulanmıştır. Buna rağmen J. S. Bach, hepsi için courante sözcüğünü kullanmıştır” (Winold, 2007, s. 45).

Do Minör Beşinci Süit Courante armonik analiz bağlamında incelendiğinde, Winold’un çift odaklı (bifokal) tonalite kavramının bu bölümde de etkisini gösterdiği anlaşılmaktadır. Besteci bu bölümde, do minör ve mi bemol majör tonaliteleri arasındaki ani geçişler ile yetinmekle kalmamış; aynı zamanda sol minör, fa minör, si bemol majör tonlarına yapılmış ani geçişleri de bölüme dahil etmiştir. Winold, bu bölümde gözlemlenen ani çoklu ton geçişine multifokal (çok odaklı) tonalite tanımını getirmiştir (Winold, 2007, s. 52). Çoklu tonalite geçişine örnek olarak, beşinci ölçüde tonalite do minörde devam ederken, altıncı ölçüdeki mi bemol majöre ani geçiş; mi bemol majörde çok kalınmadan, yedinci ölçüdeki si bemol majör üzerinden sol minöre geçiş gösterilebilir. Bölüm, dokuzuncu ölçüde, sol notasını do minör dominant derecesi üzerinden kullanıp do minöre geçmiş gibi görünse de; onuncu ölçüde ilk yarıyı bitireceği sol minöre, sözü geçen tonun dominant derecesi üzerinden geçiş sağlamıştır (bkz. Şekil 5.59).



Şekil 5.59. Beşinci Süit Courante bölümü ilk yarısı armonik analizi

Sol minör yerine do minörün dominantı ile başlayan ikinci yarı, on dördüncü ölçüde subdominant (IV) dominant (V) ve on altıncı ölçüde yine subdominant dereceleri ile devam etmiştir. Subdominant sonrası sıklıkla dominant derecesi kullanılırken; çok odaklı tonalite aracı ile burada, do minör dominantı yerine sol minör tonik akoru derecesi duyurulmuştur. On beşinci ölçüde sol minörün altıncı derecesi (IV) takip edilerek, on altıncı ölçüde fa minöre ani geçiş yapılmıştır. On yedinci ölçüde la bemol majör, yirminci ölçüde mi bemol majör, yirmi birinci ölçüde de si bemol majör tonları kullanılarak adeta çok odaklı tonalite örnekleri sunulmuştur. Yirmi ikinci ölçüde si bemol majörden neredeyse beklenmedik bir şekilde do minöre geçiş yapılmış; yirmi dördüncü ölçünün ilk yarısı tonik sesle bitirilip, ek olarak cümle sonu uzatması ile sonlandırılmıştır (bkz. Şekil 5.60).



Şekil 5.60. Beşinci Süt Courante bölümü ikinci yarısı armonik analizi

5.4.2. Beşinci süt courante bölümünün özellikleri

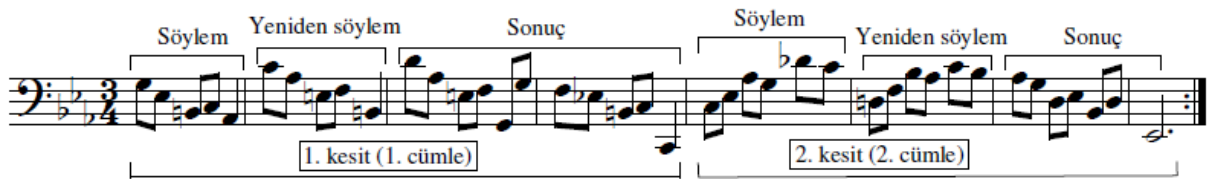
- Diğer viyolonsel sütlerinin courante bölümlerinden farklı olarak Fransız stiline yazılmıştır.
- Fransız courante bölümlerinin genel yapısına uygun olarak 3/2'lik tartımda kurgulanmıştır.
- Fransız courante bölümlerinin genel yapısına uygun olarak yoğun akorlar ve hemiola yapıları içermiştir.
- Noktalı ritimlerin sık kullanılmış olması bakımından bu bölüm, diğer sütlerin courante bölümlerinden adeta seçkinleşmiştir. Bu durum, süitin ilk iki bölümündeki noktalı sekizliklere de dikkat çekmiştir.
- Çok odaklı tonalite yapısı kullanılmıştır.
- Karakter bakımından Fransız stili courante bölümü olduğu için, İtalyan stili courante bölümüne göre daha zarif ve daha karmaşık yapıda olduğu gözlemlenmiştir.
- Süt içinde dans karakterini en çok barındıran ve yansıtan bölüm olduğu gözlemlenmiştir.

5.5. Sarabande Bölümü

5.5.1. Sarabande

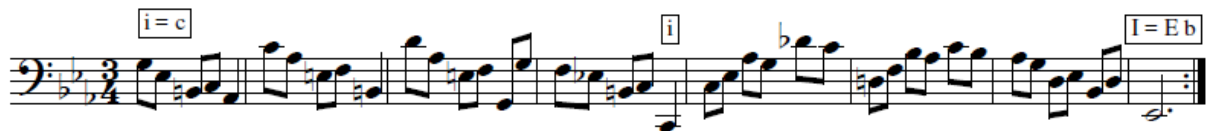
Diğer süitlerden farklı olan bir diğer bölüm sarabande bölümüdür. Bu bölümün en belirgin farklarından biri, diğer sarabande bölümlerinin aksine tamamen tek sesli yazılmış olmasıdır. İçinde hiçbir çift ses veya akor barındırmamıştır. Ritmik yapı bakımından birbirini takip eden dört tane sekizlik ve bir tane dörtlük nota değerleri ile kurgulanmış kalıplar ile yapılandırılmıştır. Geleneksel sarabande tartımı sayılan üçlü zamanda (3/4) yazılmıştır.

Do Minör Beşinci Süit'te Sarabande, akor yapıları içermediğinden, bölümün anlaşılması yalnızca tematik malzemelerin barındırdığı melodik yapıların incelenmesi ile mümkündür. İki bölmeden ve dört ölçülük beş kesitten oluşan bu bölüm, yirmi ölçülük kısa bir sarabande bölümüdür. İlk bölme iki kesit içermiştir. İlk kesit yapısal bakımdan bir ölçülük söylem, bir ölçülük yeniden söylem ve iki ölçülük sonuç fikrinden oluşmuştur. İkinci kesit, yapısal bakımından ilk kesit ile aynıdır (bkz. Şekil 5.61).



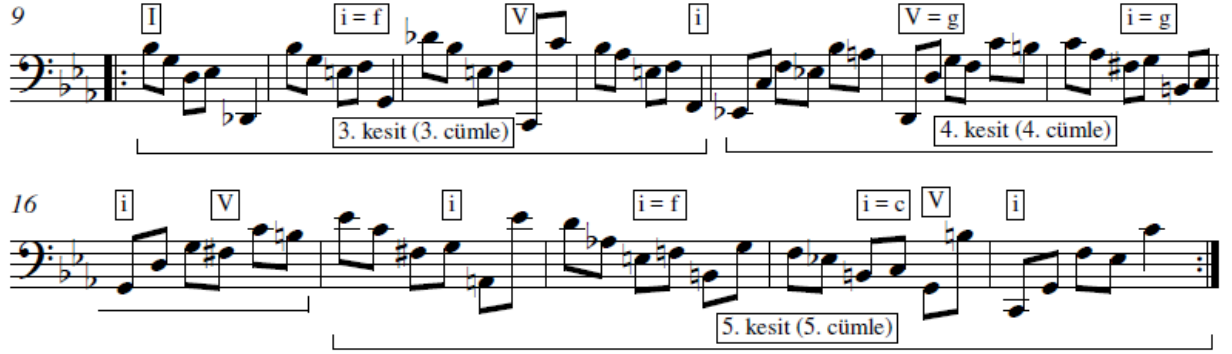
Şekil 5.61. Beşinci Süit Sarabande bölümünün ilk yarısının tematik ve form analizi

İlk dört ölçülük kesit, do minör ile başlayıp do minör ile bitmiştir. İkinci kesit, ilk kesitin sonuç fikrinden türemiş olan söylem ile başlamıştır. Onu takip eden yeniden söylem, ilkinin farklı sestten başlamış şeklidir. İlk bölmeyi sonlandıran ikinci kesitin sonuç fikri, genellikle beklenen dominant derecesi yerine, ilgili majör tonu olan mi bemol majöre modülasyon yapmıştır (bkz. Şekil 5.62).



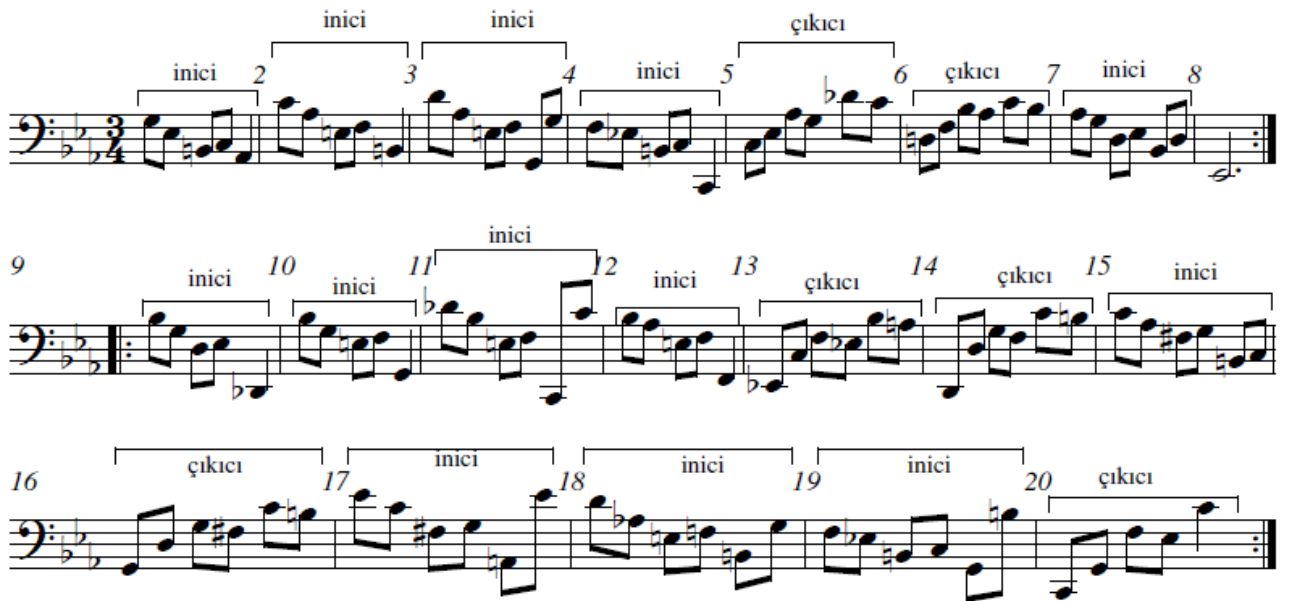
Şekil 5.62. Beşinci Süit Sarabande bölümü ilk yarısı armonik analizi

Mi bemol majör tonunda başlayan ikinci bölme üç kesitten oluşmuştur. İkinci bölmenin ilk kesiti olan üçüncü kesit, fa minörde sona ermiştir. Dördüncü kesit do minör dominant sesinde ve beşinci kesit do minör tonik sesinde bitmiştir (bkz. Şekil 5.63).



Şekil 5.63. Beşinci Süit Sarabande bölümü ikinci yarısı form ve armonik analizi

Yirmi ölçüden oluşan bu sarabande, genel olarak seslerin inici melodik yapıda kurgulanması ile oluşturulmuştur: Bölüm, on üç ölçü inici ve altı ölçü çıkıcı melodik yapı ile kurgulanmıştır (bkz. Şekil 5.64).



Şekil 5.64. Beşinci Süit Sarabande bölümünün inici ve çıkıcı melodik yapıdaki ölçüleri

Bu Sarabande bölümünde, J. S. Bach'ın kendi imzası olan soyadının harflerinin nota ile aktarılması tekniğine dayanan bir sistem ile yazılmış olabileceği fikrini doğuran iki ölçü bulunmaktadır: On üçüncü ölçünün son vuruşu si bemol ve la bekar, on dördüncü ölçünün son vuruşu ise do ve si bekar notaları ile bitmiştir (bkz. Şekil 5.65).



Şekil 5.65. Beşinci Süit Sarabande bölümünde besteci J. S. BACH'ın imzasını taşıdığı düşünülen ölçüler ve sesler

Boyd'a göre her ne kadar J. S. Bach, kendi soyadının imzası olan ve B - A - C - H motif diye adlandırılan bu motifi çok az kullanmışsa da; Füg Sanatı isimli yapıtının Contrapunctus XIV bölümünde bu yapının görüldüğü bilinmektedir. Bununla birlikte, daha önceki eserlerinde de bu sesler bütünü kullanmış olması olağandır (Boyd, 2001, s. 1).

5.5.2. Beşinci süit sarabande bölümünün özellikleri

- Viyolonsel Süitleri içinde yegâne tek sesli Sarabande bölümüdür.
- Noktalı ritimler bu bölümde, süitteki diğer bölümlerin aksine hiç yer almamıştır.
- J. S. Bach'ın müzikal imzası olan B - A - C - H motifi kullanılmıştır.
- Her biri dört eşit ölçüden oluşan birbirine simetrik beş kesitten oluşmuştur.
- İlk bölmenin sonunda minör tonun dominantı yerine ilgili majör tonuna modülasyon yapılmıştır.

5.6. Gavotte Bölümü

J. S. Bach son iki süitinde galanterie bölümleri olarak gavotte danslarını tercih etmiştir. Grove müzik sözlüğünde gavotte hakkında dört dörtlük zamanda yazılmış olan Fransız dansı olduğu ve üçüncü zamanda başladığı, cümle başlarının ve sonlarının da ölçünün ortasında olduğu açıklaması vardır (Grove, G. 1904, s. 151). Winold, gavotte dansının Fransa'nın güney doğusundaki Dauphine bölgesinin Gap şehrinden çıkma kasaba dansı olan Gavotte, kasabadan saray dansına yükselmiş olan rüstik bir dans olduğunu belirtmiştir (Winold, 2007, s. 74).

Genellikle Barok Dönem bestecileri süitlerini bestelerken, galanterie bölümleri olarak Fransa'nın kırsal bölgelerinin danslarından yararlanmışlardır. J. S. Bach da bu geleneği bozmayarak ilk iki süitinde minuet, üçüncü ve dördüncü süitinde bourrée, son

iki süitinde de gavotte danslarını kullanmıştır. Winold'a göre hem minuets, hem bourrée, hem de gavotte dansları Fransa'nın kırsal vilayetlerinden çıkmış danslardır; zamanla da saray dansları haline gelmişlerdir (Winold, 2007, s. 67). Melodiye sürekli eşlik eden pes bas sesleri nedeniyle Beşinci Süit, gavotte dansının kırsal karakteristik havasını dansa taşıyabilmiştir (Winold, 2007, s. 74).

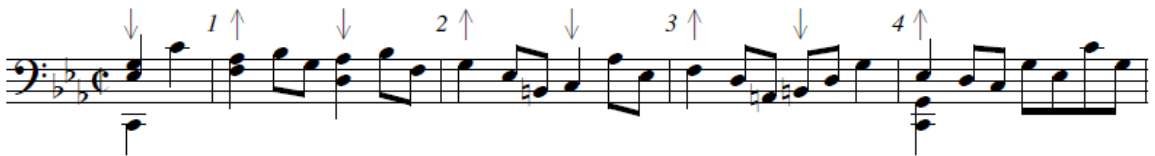
5.6.1. Birinci gavotte

Do Minör Beşinci Süit'de, her ikisi de yine do minör tonalitesinde olan gavottedansları kullanılmıştır. Birinci gavotte, ritmik olarak dörtlük nota değerleri ile kurgulanmış akorlar ve onlara eşlik eden sekizlik nota değerindeki sesler ile yapılandırılmıştır (bkz. Şekil 5.66).



Şekil 5.66. Beşinci Süit Birinci Gavotte bölümü akorlar, çift sesler ve sekizliklerden oluşmuştur.

Bu bölümde akorların yapısı, kararlı bir melodik yürüyüşü ortaya koymuştur. Vurguladıkları sesler bağlamında değerlendirildiklerinde akorların, bu gavotte dansının karakteristik özelliklerinin ortaya koyulmasını sağladığı gözlemlenmiştir. Bas sesleri ile bu dans bölümü, çok sesli bir bölüm haline gelmiştir. Güçlü zaman üçüncü vuruşta (alla breve düşünüldüğünde ikinci vuruşta) başlamıştır ve dört ölçü boyunca güçlü zaman, aynı vuruş üzerinde devam ettirilmiştir (bkz. Şekil 5.67).



Şekil 5.67. Beşinci Süit Birinci Gavotte bölümünde Gavotte dansının özelliği olan güçlü zamandaki zayıf vuruşlar ve zayıf zamandaki güçlü vuruşlar

Gavotte bölümünün BWV 995 versiyonundaki lavta partisine bakıldığında, bas seslerinde sürekli bir yürüyüşün olduğu ve bunun dörtlük sesler ve dörtlük suslarla sağlandığı görülmektedir (bkz. Şekil 5.68).



Şekil 5.68. BWV 995 Lava Sütü birinci gavotte bölümü (<http-7>)

Buna dayanarak, Do Minör Beşinci Süt'in birinci gavotte bölümünün lavta versiyonunun da, viyolonsel sütüne göre daha net armoniler içerdiği düşünülebilir. Bunun nedeni de, viyolonselin çok ses üretiminde lavta kadar geniş yelpazesinin olmamasıdır.

Form açısından incelendiğinde, birinci gavotte bölümünün, tematik malzemeler sergisi bağlamında üç eşit kısımdan oluştuğu söylenebilir (bkz. Şekil 5.69). Birinci ölçüden ilk yarının bitiş ölçüsü olan on ikinci ölçüye kadar olan kısma birinci kısım (A), on ikinci ölçüden yirmi dördüncü ölçüye kadar olan kısma ikinci kısım (A'), yirmi dördüncü ölçüden itibaren bitişe kadar olan son kısma da üçüncü kısım (A'') denebilir.

1. Kısım (A)

1 2 3 4

5 6 7

8 9 10 11 12

2. Kısım (A')

13 14 15 16 17

18 19 20 21 22

3. Kısım (A'')

23 24 25 26 27

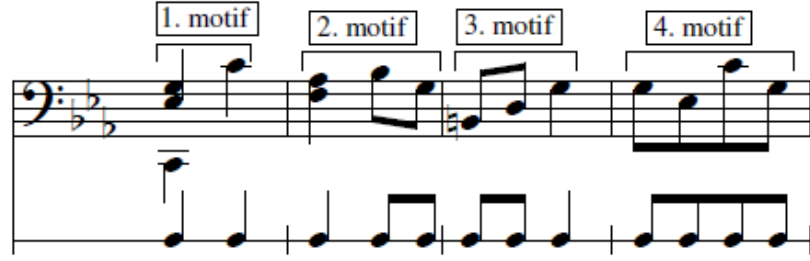
28 29 30 31

32 33 34 35 36

Şekil 5.69. Beşinci Süit Birinci Gavotte bölümünü oluşturan üç eşit parça

Tematik malzemeler sergisi açısından incelendiğinde birinci gavotte bölümü, ritmik olarak dörtlük ve sekizlik nota değerleri ile yapılandırılmış dört adet yarım

ölçülük melodik yapı ve bunun varyasyonları üzerine kurulmuştur. Bölüm boyunca bu yapı, melodik açıdan işlenerek çeşitlendirilmiştir(bkz. Şekil 5.70)



Şekil 5.70. Beşinci Süit Birinci Gavotte bölümünde kullanılan ritmik motif kalıpları

Armonik açıdan incelendiğinde, birinci gavotte bölümünün, süitin diğer bölümlerine oranla daha sade bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bölümün ilk yarısı, do minör tonik derecesi üzerinden dominantaya geçmiş ve dominant tonu üzerinden sol minörde bitirilmiştir. İkinci yarısı, do minör dominant tonundan hemen fa minöre yönelmiş; ancak, fa minörde çok fazla kalmayıp, mi bemol majör tonuna geçmiştir. İkinci yarıda bulunan ikinci kısmın finalinde, mi bemol majör tonunda kalan tonalite, iki ölçü sonra, do minör tonunun dominantı ile do minöre dönmüştür ve bölümde minörde bitmiştir (bkz. Şekil 5.71).

Şekil 5.71. Beşinci Süit Birinci Gavotte bölümünün armonik analizi

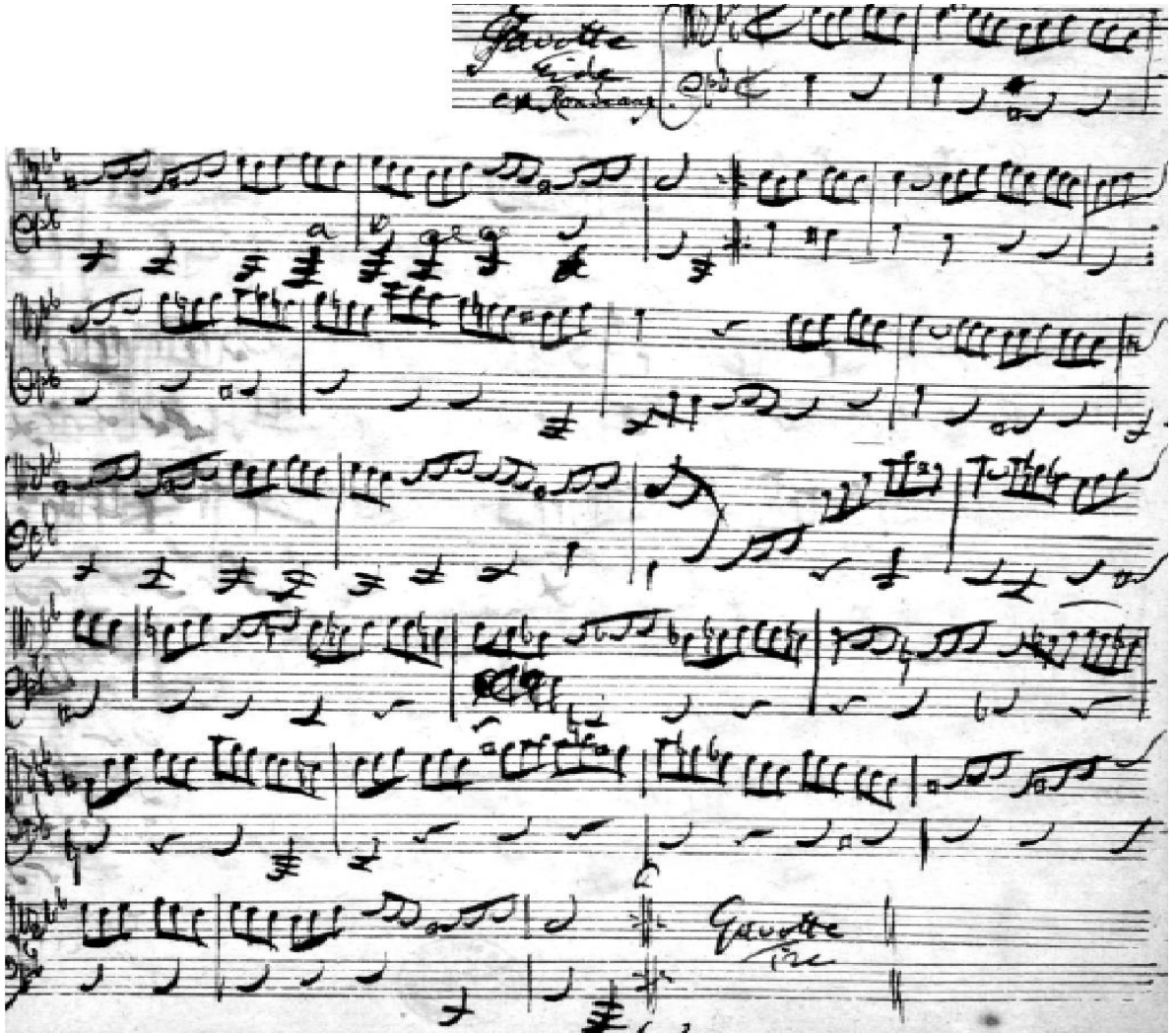
5.6.2. İkinci gavotte

Birinci gavotte bölümündeki akor yürüyüşlerinin aksine ikinci gavotte, tek sesli tematik malzemeler ile yapılandırılmıştır. Birinci gavotte bölümünün yine akor yürüyüşleri ile karakterize olmuş durağan melodik yapısına karşın ikinci gavotte, ritmik olarak üçleme nota değerleri ile kurgulanmış tematik malzemelerin birbirlerinin ardı sıra süreklilik arz eden sunumlarını ortaya koymuştur (bkz. Şekil 5.72).



Şekil 5.72. Beşinci Süit İkinci Gavotte bölümünün üçlemelerden oluşan tematik ve ritmik yapısı

BWV 995 Lavta Süiti versiyonu incelendiğinde, ikinci gavotte bölümünün çok sesli bir kompozisyona sahip olduğu gözlemlenmektedir (bkz. Şekil 5.73).



Şekil 5.73. BWV 995 Lavta Süitinde İkinci Gavotte bölümünün J. S. Bach tarafından yapılmış çok sesli kompozisyonu (<http://7>)

Lavta süitinde, viyolonsel süitinde de bulunan melodik hattın altında, aynı zamanda bir bas yürüyüşü olan, bir kontrpuan hattı da bulunmaktadır. Bu nedenle, lavta icracıları tarafından ikinci gavotte bölümü icra edilirken, genellikle hızlı tempoda icra edilmez. Bunun nedeni, armonilerin daha net bir şekilde dinleyiciye ula tırılmasıdır (bkz. Şekil 5.74).

The image shows a musical score for the second Gavotte of the Lute Suite in E minor, BWV 995, by Johann Sebastian Bach. The score is written for two staves, likely representing the Lute and the Contrapiano. The music is in 3/4 time and features a complex, fast melody in the upper staff with many triplets and a steady bass line in the lower staff. The score is divided into measures numbered 1 through 22.

 ekil 5.74. BWV 995 Lavta S iti İkinci Gavotte bölümü

İkinci gavotte,tekrarlanan tematik malzemeler sergilerinden oluşmuş bir biçim olan rondo formu öğeleri sergilemiştir. Süitin orijinal lavta el yazmalarında da “Gavotte 2de en Rondeaux” (İkinci Gavotte Rondo’da) yazısı bulunmaktadır (bkz. Şekil 5.75).



Şekil 5.75. BWV 995 Lavta Süiti versiyonunda yer alan İkinci Gavotte ‘Gavotte 2de en Rondeaux’ (İkinci Gavotte - Rondo) ifadesi (<http-7>)

Ancak, rondo formunun kısımları olan ana tema (refrain) ve epizot (couplet) kısımları, ikinci süit gavotte bölümünde birbirlerine benzer yapıdadırlar (bkz. Şekil 5.76).Bu nedenle, bölümün bir rondo formu yerine rondoya benzer bir formda olduğunu söylemek daha uygun sayılabilir.

Şekil 5.76. Beşinci Süit İkinci Gavotte bölümünün form analizi

Bölümdeki tematik malzemeler sergisi A-B⁺A-C-A şeması ile açıklanabilir. Buna göre do minör tonundaki dört ölçülük ilk yarı, ana tema (refrain), yani A kısmıdır. İlk yarı do minörde sona ermiştir. Mi bemol majör tonunda, beşinci ölçüde başlayan ikinci yarı olan epizot (A¹ kısmı), sekizinci ölçüde sol minör tonunda bitirilmiştir. Sekizinci ölçüde do minörde yeniden sergilenen ana tema (A) on ikinci ölçüde C kısmına bağlanmıştır. En uzun epizot olan C kısmının, lavta süitindeki çok sesli versiyonundan incelendiğinde, on üçüncü ölçüde fa minör tonunda sunulduğu gözlemlenmektedir. On sekizinci ölçüde fa minörün dominant derecesi olan do minör duyurulmuş; yirminci ölçüde tekrar ana temanın (A kısmı) sunumu ile bölüm sonlandırılmıştır (bkz. Şekil 5.77).

Şekil 5.77. Beşinci Süit İkinci Gavotte bölümünün armonik analizi

5.6.3. Beşinci Süit Gavotte bölümlerinin özellikleri

- Her iki gavotte da, gavotte bölümünün özelliği olarak üçüncü vuruşta (alla breve düşünüldüğünde ikinci vuruşta) başlar ve güçlü zaman üçüncü vuruşadır.

- Birinci gavotte üç kısımdan oluşmuş bir dans formundayken, ikinci gavotte rondo benzeri bir formdadır.
- İkinci gavotte, J. S. Bach'ın BWV 995 lavta süiti versiyonunda çok sesli bir yapıda kurgulanmıştır.
- Birinci gavotte, ritmik olarak dörtlük ve sekizlik nota değerleri ile kurgulanmış tematik malzeme ile ikinci gavotte ise, tek bir tür ritmik malzeme (üçleme) ile yapılandırılmıştır.

5.7. Gigue Bölümü

5.7.1. Gigue

Gigue bölümü, 3/8 tartımdadır, dördüncü süit gigue bölümü dışındaki tüm viyolonsel süitleri içindeki tek sesli iki gigue bölümünden biridir. Fransız gigue dansı stilinde yazılmıştır. Süit boyunca egemen olan noktalı sekizlik ve onaltılık kalıp ile kurgulanmıştır. Besteci bu kalıbın yanı sıra noktalı sekizlik ve üç onaltılık kalıbını da kullanmış ve onaltılık pasajlardaki dansvari karakterin süit boyunca tekrarlandığını hatırlatmıştır (bkz. Şekil 5.78).



Şekil 5.78. Beşinci Süit Gigue bölümü noktalı ritim kalıp yapısı

Beşinci süitin gigue bölümünde kullanılmış ritmik yapılar 'siciliana' olarak adlandırılan bir dans formu kalıplarını andırmıştır. Bu kalıp, geleneksel olarak noktalı sekizlik - onaltılık - sekizlik nota değerindeki ritmik yapılar ile kurgulanmıştır (bkz. Şekil 5.79).



Şekil 5.79. Beşinci Süit Gigue bölümünde Siciliana karakterini oluşturan noktalı sekizlik yapı

Little, Siciliana adlı makalesinde siciliana dansının, 17. ve 18. yüzyıllarda popüler olmuş; sıklıkla çalgı müzigi eserlerinin bir bölümü ya da bir aya tipi olarak kullanılmış olduğundan, ve normalde yavaş 6/8 ya da 12/8 tartımda, bir ya da iki ölçülük cümleler

halinde doğrudan armonilerden oluştuğundan bahseder. Bu formun yavaş gigue bölümlerinde dans olarak kullanılışı 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar görülmüştür (Little, 2001, s. 1).

J. S. BachDo Minör Beşinci Süit Gigue bölümünde, üçüncü süitin gigue bölümü gibi 3/8 tartımı kullanmıştır. Ancak, üçüncü süitte görülen dörder ölçülük cümleler, beşinci süit gigue bölümünde çok daha düzensiz bir şekilde kurgulanmıştır. Sözü edilen gigue bölümünün incelenmesinde Winold'un*Bach's Cello Suites Volume:II Musical Examples*adlı kitabındaki analizlerinden yararlanılmıştır:

Winold, gigue bölümünün ilk yarısını üç kısımda (başlangıç, orta, bitiş kısımları), ikinci yarısını beş kısımda (başlangıç, orta 1, orta 2, orta 3, bitiş kısımları) ele almıştır. Başlangıç kısmı iki cümleden oluşmuştur ve dört ölçüden meydana gelen ilk cümlede,temanın sunuş kısmı olan söylem, sonraki dört ölçüde benzer ritmik malzeme ile sonuç kısmını meydana getirmiştir. Dokuzuncu ölçüde başlayan ilk yarının orta kısmında, iki ölçülük cümleden oluşmuş yeni bir sunum kullanılmıştır. Devamındaki iki ölçüde, farklı bir tonda sergilenmiş sunuş için Winold, “yeniden sunuş” ifadesini kullanmıştır. On üçüncü ölçüdeki iki ölçülük yapıyı da orta kısmın sonucu olarak adlandırmıştır.İlk yarının bitiş kısmı,üç ölçülük bir sunuş cümlesini takip eden yine üç ölçülük yeniden sunuş cümlesi ile devam etmiştir. Yirmi birinci ölçüde, mi bemol majörde sonlanacak olan sonuç kısmına geçilmiştir.Winold'un analizlerine göre gigue bölümünün ikinci yarısının başlangıç kısmı, dört ölçülük sunuşu takip eden dört ölçülük sonuçtan oluşarak ilk yarının başlangıç kısmına benzemektedir. Orta 1 kısmı, dört ölçülük sunuş ve dört ölçülük sonuç ile son bulmuştur. Orta 2 kısmı, dört ölçülük sunuş ve onu takip eden yeniden sunuş ile bitmiştir. Orta 3 kısmı ise, iki ölçülük sunuş, iki ölçülük yeniden sunuş ve dört ölçülük sonuç ile bağlantı kısmına geçmiştir. Dört ölçülük bağlantı kısmı ikinci yarının son kısmı olan bitiş kısmına bağlanmıştır. Bitiş kısmı üç ölçüden oluşan sunuş, üç ölçüden oluşan yeniden sunuş ve altı ölçüden oluşan sonuç kısmı ile son bulmuştur(Winold, 2007, s. 81)(bkz. Şekil 5.80).

Bölümün armonik analizinin basit yapıda olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Burada ilk yarı, do minör ile başlamıştır. On birinci ölçüde mi bemol majöre yönelmeye başlayan tonal yapı, on üçüncü ölçüde tamamen mi bemol majöre geçmiştir. On beşinci ölçüde bölümün en tiz sesi olan mi bemol notası, yine mi bemol majör tonunu parlak bir şekilde duyurmuştur. Bölümün ilk yarısı mi bemol majörde son bulmuştur. İkinci yarısı da mi bemol majör ile başlamıştır. Otuzuncu ölçüde sol minöre geçen tonalite, kırk birinci ölçüde fa minöre, kırk altıncı ölçüde sekvens yardımı ile mi bemol majöre yönelmiştir. Kırk dokuzuncu ölçüde do minöre geçen tonalite, bölümün sonuna kadar bu tonda kalmıştır(bkz. Şekil 5.81).

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/8 time signature. It consists of 72 measures, numbered 1 to 72. The score is divided into two systems of four staves each. The first system contains measures 1-19, the second system contains measures 20-39, the third system contains measures 40-51, and the fourth system contains measures 52-72. Roman numerals and chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The analysis shows a progression from do minör (i) to mi bemol majör (VI) and back to do minör (i) at the end. Key transitions include the move to sol minör (vi) at measure 20, fa minör (vii) at measure 41, and do minör (i) at measure 48.

Şekil 5.81. Beşinci Süt Gigue bölümünün armonik analizi

Do Minör Beşinci Süt Gigue bölümündeki hemiola öğeleri, müzikal ifadede aksak nabız hissi yaratılmasını sağlamıştır. Bölümün ilk on beş ölçüsüne kadar ikili

zamanda (yani iki vuruşta ya da dört vuruşta bir) devam eden nabız hissi, on beşinci ve yirminci ölçüler arasında üç zamanlı (üç vuruşta bir) kullanılmıştır. Benzer müzikal işleyişin, altmış bir ve altmış altıncı ölçüler arasında da kullanıldığı gözlemlenmiştir (bkz. Şekil 5.82).



Şekil 5.82. Beşinci Süit Gigue bölümündeki iki zamanlı nabız ve üç zamanlı nabız ölçüleri, ↓ işareti ile gösterilmiş nabız başlangıcı güçlü vuruşlar

5.7.2. Beşinci Süit Gigue bölümünün özellikleri

- Siciliana dansı kalıbında kurgulanmıştır, bu nedenle de diğer süitlerin gigue bölümlerine göre daha yavaş icra edilmesi gerekmektedir.
- Süitlerin gigue bölümleri içindeki yegâne siciliana formu kullanılmış bölümdür.
- Fransız stili gigue olmasından dolayı sıklıkla hemiola ritmik kalıbı öğeleri içermiştir.
- Ölçü kurulumunun belirli bir düzen içinde olmadığı anlaşılmaktadır.
- Noktalı ritimler, süit boyunca diğer bölümlerde de sıklıkla kullanılmış noktalı ritimlere adeta gönderme yapmıştır ve barındırdığı müzikal öğeler ile her zaman süitin bir Fransız süiti olduğunu hissettirmiştir.
- Dördüncü Süit gigue bölümü ile birlikte tüm viyolonsel süitleri içindeki tek sesli yapıda kurgulanmış iki gigue bölümünden biridir.

SONUÇ

Johann Sebastian Bach, Alman Barok Müziği'nin en önemli temsilcilerindedir ve pek çok müzik tarihçisine göre de füğ formunu adeta en üst düzeye taşımış dahi bir bestecidir. Dini ve dindışı yüzlerce eseri, Barok Dönem Müziği hakkında kaynak teşkil etmiştir.

J. S. Bach Eisenach'da doğmuş; Weimar, Köthen ve Leipzig'de geçen hayatı boyunca kiliselerde koro şefliği, müzik direktörlüğü, saray besteciliği gibi önemli görevlerde bulunmuştur. Kendinden sonrailesi de Klasik Batı Müziği Tarihinde anılagelmiş müzisyenlerden sayılmıştır: Besteci ve icracı olan çocuklarının eserleri, Klasik Dönem Müziği'nin ilksel örneklerinden sayılmıştır.Köthen'de bulunduğu süre zarfında himayesinde olduğu Prens Leopold saray orkestrasının olanaklarını kullanarak orkestrada müzikal devrimler yaratmıştır. Köthen yılları zamanında bestelediği Altı Viyolonsel Süiti, J. S. Bach'ın kendi el yazmaları ile korunamamışsa da, bu eşsiz süitleri kopyalayarak günümüze ulaştırmış olaneşi Anna Magdalena'nın el yazmaları, Kellner'in kopyası ve günümüze ulaşmış anonim kopyalar ile sonraki dönemlerde de, sözü geçen eserlerin icrası için yeterli bilgi sahibi olunabilmiştir.

J. S. Bach'ın Altı Viyolonsel Süiti, solo viyolonsel repertuarının eşsiz yapı taşlarından birini oluşturmuştur. Süitler, viyolonselin ses sınırlarının ve çalış imkanlarının olabildiğine kullanıldığı, bu enstrüman repertuarının en önemli eserlerinden olagelmiştir. Her süit, kendine özgü karakterde, birbirinden bağımsız kurgulanmıştır. Bundan dolayıdır ki, her biri hem Barok Dönem Müziği öğeleri hem de viyolonselin çalış imkanları bağlamında farklı türde zorluklar ortaya koymuştur.

Altı viyolonsel süiti sadece solo viyolonsel repertuarının değil, aynı zamanda solo viyola ve solo kontrbas repertuarının da önemli eserlerinden sayılmıştır.Süitlerin viyola, kontrbas, lavta, viyola d'amore, keman, vurmali çalgılar (marimba / silofon), gitar, ukulele, piyano eşlikli viyolonsel ve piyano eşlikli viyola için düzenlemeleri mevcuttur.

J. S. Bach, BWV 1011 Viyolonsel Süiti'ni Leipzig yılları sırasında, lavta için çok sesli versiyonu ile de düzenlemiştir. BWV 995 numaralı Lavta Süiti, bestecinin BWV1011 Viyolonsel Süiti materyali üzerinden kurgulanmış süit olarak günümüze kalan tek kendi el yazması yapıtıdır.

Her bir süit benzer yapılarda kurgulanmış ve yine benzer müzikal öğeler içermiş olmasına karşın Do Minör Beşinci Süit, diğer süitler ile karşılaştırma olanağı tanıyan farklılıklar da ortaya koymuştur. Sözü geçen süit, genel bakımından bestecinin diğer viyolonsel süitleri olan İtalyan süitlerine karşın, Fransız süiti olarak kabul edilmiştir. Bunun nedeni, eser boyunca ele alınan tematik malzemelerin, ritmik öğelerin, tartımların ve formların Fransız Müziği ile ilintili olarak tarihe geçmiş olmasıdır. Do Minör Beşinci Süit'te Prelude bölümünün zıt yapıdaki iki kısmı, dönemin Fransız müziğinde önemli rol oynamış Fransız uvertürüstili etkisindedir. Bu süitte J. S. Bach, çok seslilik açısından sınırlı sayılabilecek bir enstrüman olan viyolonsel için neredeyse çok sesli izlenimi bırakan bir fûg bestelemiştir.

Allemande bölümünü konser allemande formunda kurgulamış olan J. S. Bach, prelude bölümündeyararlanmış olduğu noktalı ritimleri, allemande bölümünde de ustalıklı devam ettirmiştir. Courante bölümünde Fransız stili courante tipi benimsenmiş ve Fransız stili courante danslarının özellikleridâhice kullanmıştır. Sarabande bölümü, viyolonsel süitlerinin sarabande bölümleri arasında yegâne tek sesli bölümdür. Fransız saray danslarından olan gavotte bölümleri, iki farklı karakteristik yapıda kullanılmıştır. İlk gavotte, daha vurgulu ve güçlü bir karakterde iken; aynı tondaki ikinci gavotte, rondo formunda ve daha akıcı bir karakteristik yapıdadır. Gigue bölümünde, adeta döneminin popüler dans formu olan siciliana kalıbından esinlenilmiştir. Süit boyunca etkin olan noktalı ritimler, bu bölümün dekarakteristik özelliklerindendir.

KAYNAKÇA

- Apel, W. (1950). Scordatura. *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.
- Bach, J. S. (2014). *6 Suites A Violoncello Solo Senza Basso BWV 1007-1012*. Barenreiter Urtext
- Badiarov, D. (2007). The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice. *The Galpin Society Journal*. 60
<https://www.jstor.org/stable/25163896/> (Erişim tarihi: 06.11.2018).
- Bonta, S. (1977). From Violone to Violoncello: a Question of Strings?. *Journal of the American Musical Instrument Society*. 3 ss. 64-99
- Bonta, S. (2001). Violoncello. *Grove Music Online*., ss. 1-49
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041/> (Erişim tarihi: 03.02.2018).
- Boyd, M. (2001). B - A - C - H. *Grove Music Online*.,ss. 1-2.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688/> (Erişim tarihi: 09.04.2019).
- Boyd, M. (2003). *Bach, the Brandenburg Concertos*. Cambridge University Press.
- Braun, W. E. (2015). *The Evolution of the Cello Endpin and Its Effect on Technique and Repertoire*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Nebraska: University of Nebraska, Musical Arts
- Brossard, S. de (1740). *Dictionnaire de musique*. (Çev: J. Grassineau). Londra: J. Wilcox
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bylsma, A. (2001). *Bach, The Fencing Master*. (2. baskı). Amsterdam.
- Bylsma, A. (2014). *Bach and the Happy Few*. Amsterdam: The Fencing Mail.
- Caldwell, J. (2001). Canzona. *Grove Music Online*.,ss. 1-10.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04804/> (Erişim tarihi: 20.05.2019).
- Caldwell, J. (2001). Ricercare. *Grove Music Online*.,ss. 1-9.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373/> (Erişim tarihi: 08.08.2018).
- Cusick, S. G. (2001). Sinfonia. *Grove Music Online*., ss. 1-4
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25857/> (Erişim tarihi: 12.09.2018).

- Dilworth, J. (2011). The Cello: origins and evolution. *The Cambridge Companion to the Cello*, ss. 1-10 <http://doi.org/10.1017/CCOL9780521621014.002/> (Erişim tarihi: 04.06.2018).
- Dowley, T. (1993). Bach. *The Illustrated Lives of the Great Composers*. Londra: Omnibus Press.
- Fuller, D. (2001). Suite. *Grove Music Online*, ss. 1-46 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27091/> (Erişim tarihi: 06.01.2019).
- Geck, M. (2006). *Johann Sebastian Bach: his life and work*. (Çev: J. Hargraves). Florida: Harcourt Inc.
- Grimm, R. (1978). From Callot to Butor. E.T.A. Hoffmann and the Tradition of the Capriccio. *MLN*, 93(3), ss. 399-415.
- Grove, G. (1904). *Dictionary of Music and Musicians*.(vol. 1).(Çev: J. A. Fuller-Maitland). Londra: Macmillan Company
- Grove, G. (1904). *Dictionary of Music and Musicians*. (vol. 2).(Çev: J. A. Fuller-Maitland). Londra: Macmillan Company
- Hebson, A. (2010). Dance and Its Importance in Bach's Suites for Solo Cello. *Musical Offerings*. 1(2), 55-64 <http://doi.org/10.15385/jmo.2010.1.2.2/> (Erişim tarihi: 22.06.2018).
- Helm, E. E. (2001). Fantasia. *Grove Music Online*, ss. 1-36. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40048/> (Erişim tarihi: 10.08.2018).
- Hudson, R. (2001). Sarabande. *Grove Music Online*, ss. 1-10 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574/> (Erişim tarihi: 17.01.2019).
- Jackson, R. (2005). Cello. *Performance Practice: a Dictionary-guide for Musicians*. New York: Routledge
- Kennaway, G. (2014). *Playing the Cello, 1780 – 1930*. New York: Routledge
- Little, M. E. (2001). Gigue. *Grove Music Online*, ss. 1-9 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123/> (Erişim tarihi: 17.01.2019).
- Little, M. E. (2001). Siciliana. *Grove Music Online*, ss. 1-6. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25698/> (Erişim tarihi: 11.04.2019).
- Little, M. E. ve Cusick, S. G. (2001). Courante. . *Grove Music Online*, ss. 1-8 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707/> (Erişim tarihi: 24.02.2018).

- Özer, N. ve Demirbatır, R. E., (2017). J. S. Bach'ın BWV. 881 Fa Minör Prelüd ve Fügünün Analizi ve Eğitsel Açıdan Öneriler. SDÜ ART-E: Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 10
- Prindle, D. (2011). *The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. University of Massachusetts Amherst, Music Theory
- Roeder, M. T. (1994). *A History of the Concerto*. Oregon: Amadeus Press.
- Rushton, J. (2001). Tierce de Picardie. *Grove Music Online.*, ss. 1
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27946/> (Erişim tarihi: 05.04.2019).
- Say, A. (1985). Füg. Müzik Ansiklopedisi, 2.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schwandt, E. (2001). Capriccio. *Grove Music Online.*,ss. 1-4.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04867/> (Erişim tarihi: 27.11.2018).
- Schwemmer, B. ve Woodfull-Harris, D. (2014) *J. S. Bach 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso Text Volume*. Kassel: Barenreiter-Verlag
- Selfridge-Field, E. (1978). Canzona and Sonata: Some Differences in Social Identity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music.*, 9(1), ss. 111-119.
- Selfridge-Field, E. (1994). *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. (3. Baskı). New York: Dover Publications, Inc.
- Siblin, E. (2009). *The Cello Suites*. New York: Atlantic Monthly Press.
- Smith, T. A. (1996). Anatomy of a Fugue. The Canons and Fugues of J. S. Bach. <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/fugueanatomy.html/> (Erişim tarihi: 01.04.2019).
- Spitta, P. (1979). *Johann Sebastian Bach*. (Çev: C. Bell ve J. A. Fuller-Maitland). New York: Dover Publications, Inc.
- Swain, J. P. (2013). Answer. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc
- Talbot, M. (2001). Concerto. *Grove Music Online.*, ss. 1-55
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40737/> (Erişim tarihi: 30.09.2018).
- Talbot, M. (2001). Ritornello. *Grove Music Online.*, ss. 1-3
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23526/> (Erişim tarihi: 04.01.2019).
- Tarcan, H. (2000). *Johann Sebastian Bach*. İstanbul: Pan Yayınları.

- Vanscheeuwijck, M. (1996). The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practise Review*. 9(1), 78-96 DOI:10.5642/perfpr.199609.01.07
- Walker, P. M. (2001). Fugue. *Grove Music Online*, ss. 1-39 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51678/> (Erişim tarihi: 16.12.2018).
- Waterman, G. G. ve Anthony J. R. (2001). French Overture. *Grove Music Online*, ss. 1-9 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10210/> (Erişim tarihi: 30.10.2018).
- Wijsman, S. (2001). Violoncello. *Grove Music Online*, ss. 1-49 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44041/> (Erişim tarihi: 06.02.2018).
- Winold, A. (2007). Bach's Cello Suites: analyses and explorations (Volume I: Text). Indiana University Press.
- Winold, A. (2007). Bach's Cello Suites: analyses and explorations (Volume II: Musical Examples). Indiana University Press.
- Wollf, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: the Learned Musician*. New York: Northon & Company
- Wolff, Bach, Johann Sebastian. *Grove Music Online*, ss. 1-257 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195/> (Erişim tarihi: 27.05. 2018).

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1: <https://www.etymonline.com/word/concert/> (Erişim tarihi: 26.09.2018).
- http-2: <https://www.britannica.com/art/ritornello/> (Erişim tarihi: 03.01.2019).
- http-3: <https://www.dict.com/frans%C4%B1zca-turkce/allemmand/> (Erişim tarihi: 21.02.2018).
- http-4: http://www.wikigallery.org/wiki/painting_214785/Gaudenzio-Ferrari/The-Concert-of-Angels-23/ (Erişim tarihi: 02.05.2018).
- http-5: <https://www.themorgan.org/drawings/item/141798/> (Erişim tarihi: 14.11.2018).
- http-6: <http://mariuscruceru.ro/2013/01/03/violoncel-baroc/> (Erişim tarihi: 21.04.2018).
- http-7: [https://imslp.org/wiki/Suite_in_G_minor,_BWV_995_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Suite_in_G_minor,_BWV_995_(Bach,_Johann_Sebastian)) (Erişim tarihi: 03.02.2019).