



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Gitar Sanat Dalı

**Johann Sebastian Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'nin
(BWV1012) Klasik Gitarla İcra Edilebilmesine Yönelik Bir
Araştırma**

Eren Süalp

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

Johann Sebastian Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'nin (BWV1012) Klasik Gitarla
İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma

Eren Süalp

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Piyano Anasanat Dalı

Gitar Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

Eren Süalp tarafından hazırlanan “Johann Sebastian Bach’ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti’nin (BWV 1012) Klasik Gitarla İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma” başlıklı bu çalışma, 06.02.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Semra Kartal (Başkan)

Prof. Dr. Ahmet Kanneçi (Danışman)

Prof. Binnur Ekber

Prof. Reyhan Yücelen Başaran

Yrd. Doç. Turgay Erdener

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 5 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

06.02.2014

Eren Süalp

ÖZET

Süalp, Eren. Johann Sebastian Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'nin (BWV 1012) Klasik Gitarla İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014.

Barok dönem bestecisi olan J. S. Bach'ın viyolonsel için yazdığı süit formundaki eserin klasik gitarla icra edilebilmesi, bu araştırmanın esasını oluşturmaktadır. “Giriş” kısmında bulgulara yön verecek şekilde bazı tanımlar yapılacak, çeşitli kavramlar açıklığa kavuşturulacak ve problem durumuna değinilecektir. “Yöntem” kısmında araştırmada hangi yöntemlerle kaynak tarandığı ve bulgulara ulaşıldığı açıklanacaktır. Ardından “Bulgular ve Yorumlar” kısmında araştırmanın problem durumuna yönelik bulgular elde edilecek ve bunlar yorumlanacaktır. Son olarak araştırmanın “Sonuç ve Öneriler” kısmında elde edilen bulgular ışığında ulaşılan sonuçlara yer verilerek öneriler getirilecektir.

Anahtar Sözcükler:

J. S. Bach, klasik gitar, Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti (BWV 1012), transkripsiyon

ABSTRACT

Süalp, Eren. A Research About Performing Johann Sebastian Bach's Sixth Unaccompanied Cello Suite (BWV 1012) on Classical Guitar, Master's Thesis, Ankara, 2014.

The aim of this work is to perform a suite written for cello by the Baroque period composer J. S. Bach. In the first part, there will be definitions and well-substantiated explanations to cast more light on the findings. The second part will cover the methods of scanning sources to reach findings of the research. The third part will include the findings with their interpretation. Finally, there will be results about the findings obtained, along with suggestions that made in the conclusion of this research.

Key Words:

J. S. Bach, classical guitar, The Sixth Unaccompanied Cello Suite (BWV 1012), transcription

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR DİZİNİ	viii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
1. BÖLÜM: GİRİŞ	1
1.1 Müzik	1
1.1.1 Müzikal İfadeler	1
1.1.1.1 Tempo	2
1.1.1.2 Aksan	2
1.1.1.3 Nüans	3
1.1.1.4 Deyim Bağı ve Staccato	4
1.1.1.5 Süsleme	5
1.1.2 Müzikal Analiz	6
1.1.2.1 Armonik Analiz	6
1.1.2.2 Form Analizi	9
1.2 Çalgı Müziği	10
1.2.1 Barok Dönemde Çalgı Müziği	11

1.2.2	Barok Dönem Süit Formu	14
1.2.3	Bach'ın Eşliksiz Viyolonsel Süitleri	17
1.2.4	Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti.....	18
1.3	Problem Durumu.....	20
1.4	Problem Cümlesi	22
1.5	Alt Problemler	22
1.6	Araştırmanın Amacı	22
1.7	Varsayımlar.....	22
1.8	Sınırlılıklar.....	23
1.9	Araştırmanın Önemi.....	23
2.	BÖLÜM: YÖNTEM	24
2.1	Araştırmanın Türü.....	24
2.2	Evren ve Örneklem	24
2.3	Veri Toplama Araçları ve Verilerin Toplanması.....	24
3.	BÖLÜM: BULGULAR VE YORUMLAR	26
3.1	Eserin Ses Genişliğinin Klasik Gitarın Ses Aralığına ve Akort Sistemine Uygunluğuna ilişkin Bulgular.....	26
3.2	Eserde Kullanılan Müzikal İfadelerin Klasik Gitar ile İcra Edilmesine İlişkin Bulgular.....	37
3.2.1	Eserde Kullanılan Tempoların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular	37
3.2.2	Eserde Kullanılan Aksanların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular.....	38

3.2.3 Eserde Kullanılan Nüansların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular.....	40
3.2.4 Eserde Kullanılan Deyim Bağları ve Staccatoların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular.....	42
3.2.5 Eserde Kullanılan Süslemelerin Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular	50
3.3 Eserin, Armoni ve Form Özellikleri Bakımından Klasik Gitar ile İcra Edilmeye Uygunluğuna İlişkin Bulgular	53
3.3.1 Eserin, Armoni Özellikleri Bakımından Klasik Gitar ile İcra Edilmeye Uygunluğuna İlişkin Bulgular	54
3.3.2 Eserin, Form Özellikleri Bakımından Klasik Gitar ile İcra Edilmeye Uygunluğuna İlişkin Bulgular	81
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	98
KAYNAKÇA	100
EKLER	102

KISALTMALAR

A.M.B.: Anna Magdalena Bach

E.S.: Eren Süalp

TABLÖLAR

Tablo 1. Eserin farklı yorumcular tarafından icra edilen yaklaşık metronom değerleri.....	38
---	----

ŞEKİLLER

Şekil 1. Vurgular.....	3
Şekil 2. Nüanslar.....	3
Şekil 3. Deyim bağı	4
Şekil 4. Staccato	4
Şekil 5. Tril	5
Şekil 6. Apojetür.....	6
Şekil 7. Akor.....	7
Şekil 8. Akorun kurulumu	7
Şekil 9. Akor çevrimleri	7
Şekil 10. Dereceler.....	8
Şekil 11. Partiler.....	9
Şekil 12. Viyolonselın ses aralığı.....	14
Şekil 13. Karşılaştırmalı akort sistemleri	26

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 MÜZİK

“Doğanın sunduğu ses malzemesini seçmek, onlara düzen vermek ve elde edilen müzik sesleri ile bileşimler yaratmak üzere insanın hayatla bağlantılı olarak tasarımı yaptığı zihnî (bilişsel), harekî (devinî) ve hissî (duygusal) üretim” Say (2002: 355).

Yukarıdaki tanımdan yaklaşıldığında müzik, doğada var olan ve kulağımızla algıladığımız seslerin belli bir düzen oluşturacak şekilde sıralanmasından oluşan bir olgu olarak düşünülebilir.

Ses, fiziksel oluşumu gereği farklı frekanslarla açığa çıktığında farklı tonlar meydana getirir. İnsan kulağı da bu farklı tondaki sesleri duyumsaması ve ardı ardına veya bir araya gelmelerinden belli bir estetik haz alması durumundan yola çıkarak bu seslerden oluşan müziğin bir sanat olduğu anlaşılmaktadır.

“İnsana, bütün sanatlardan daha büyük bir kolaylık ve etkileme gücüyle ulaşan müziği ‘seslerle düşünme, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde araştırılması ve aktarılması sanatı’ olarak tanımlayabiliriz” Selanik (1996: 2).

Doğaldır ki, diğer sanatlara göre müziğin insana daha kolaylıkla ulaşmasının, insanın ses tellerini doğumundan itibaren kullanabiliyor olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Çünkü iletişim için kullandığımız araç olan sesimizin aynı zamanda doğayla etkileşimimizde ve duygularımızı açığa çıkartmamızda bir yol olarak müziği de kullanması beklenir.

Bunlara dayanarak müziğin insan yaşamında, doğada var oluşun, düşünselliğin ve duygusallığın vazgeçilmez bir ürünü ve parçası olduğu görülmektedir.

1.1.1 Müzikal İfadeler

Araştırmanın örneklemini oluşturan eserin transkripsiyonunun yapılması ve icra edilebilmesi için çeşitli müzikal ifadelerin bilinmesi gerekli görülmektedir.

1.1.1.1 Tempo

Say (2002: 515), temponun tanımını şöyle yapmaktadır:

“Müzikte, çok ağırdan çok hızlıya kadar bütün hız derecelerini kapsayan kavram ve uygulaması. Hız dereceleri, yazılı terimlerle belirtilir.”

Yaygın olarak kullanılan tempo terimleri aşağıdaki gibidir:

“Grave (çok ağır); lento (ağır); largo (geniş); adagio (acele etmeden); andante (orta yürüme hızında); moderato (orta hızda); allegretto (oldukça hızlı); vivace (canlı); presto (çok hızlı)” Say (2002: 515).

1.1.1.2 Aksan

Say (2002: 20), aksanın tanımını şöyle yapmaktadır:

“Bir sesin ya da akorun vurgulanması; ağırlıklı olarak duyurulan ses(ler)”

Anlaşılabileceği gibi aksanlar doğrudan vurgularla ilgilidir. Araştırmanın giriş kısmında sözü edilen notaların vurgularına ek olarak bu kısımda akorların vurgusundan bahsedilebilir. Bir ölçünün kuvvetli zamanlarındaki notalar nasıl vurguluysa, kuvvetli zamanlarındaki akorlar da vurguludur.

Vurgu kavramında, bir ölçüdeki zamanlardan hangisinin kuvvetli, hangisinin zayıf olacağı irdelenir. Vurgu belirli bir notada ise o nota, ölçüdeki diğer nota veya notalardan daha kuvvetli çalınır. Vurgu “>” işaretiyle gösterilir ve vurgulanacak notanın üzerinde yer alır. Müzik eserlerinde genelde, iki zamanlı ölçülerin birinci zamanları (vuruşları), üç zamanlı ölçülerin birinci ve bazen üçüncü zamanları, dört zamanlı ölçülerin birinci ve üçüncü zamanları vurguludur. Dört zamanlı ölçü, iki zamanlı ölçünün ikiye katlanmış hali olarak düşünüldüğünde üçüncü zamanının niye vurgulu olduğu daha iyi anlaşılabilir. Aynı mantıkla hareket edildiğinde, örnek olarak altı sekizlik bir ölçüde de birinci ve dördüncü zamanların vurgulu olduğu görülebilir. Aşağıda, yaygın olarak kullanılan vurgular görülmektedir:



Şekil 1. Vurgular

Vurguların yerleri, yer aldıkları müzik eserinin türüne, üslubuna ve yazıldığı döneme göre değişiklik gösterebilir. Bir ölçünün kuvvetli zamanlarındaki notalar nasıl vurguluysa, kuvvetli zamanlarındaki akorlar da vurgulu olabilir.

Vurgu işaretleri her zaman kullanılmayabilir. İyi bir icracının, icra ettiği eserin üslubuna uygun şekilde vurguları içselleştirmiş olması beklenir.

1.1.1.3 Nüans

“Nüans, müzikal ifadeye anlam kazandırmakta kullanılan ses gürlüğü işaretleridir. Bir müzik eserinin yorumu sırasında bazı seslerin hafif, bazılarının kuvvetli çıkarılması gerekir. Hafif sestten kuvvetliye doğru değişik derecelerde yer alan ayırtılar, esere anlam kazandıran müzikal dinamikleri oluşturur” Say (2002: 49).

Ses gürlüğü işaretlerinden bazıları ve gürlük şiddetleri aşağıdaki gibidir:

<i>f</i>	Kuvvetli
<i>p</i>	Hafif
<i>mf</i>	Orta Derece Hafif
<i>mp</i>	Orta Derece Kuvvetli
<i>ff</i>	Çok Kuvvetli
<i>pp</i>	Çok Hafif

Şekil 2. Nüanslar

1.1.1.4 Deyim Bağı ve Staccato

Say (2002: 52), deyim bağını şu şekilde açıklar:

“Notaların birbirine bağılı olarak seslendirileceğini gösteren işaret: ‘Deyim bağı’”



Şekil 3. Deyim bağı

Yaylı sazlar için deyim bağını ise Say (2002: 585) şöyle anlatır:

“Legato: Notaların bağılı seslendirilmesi iki temel hareketle gerçekleşir: Yayı aşağı çekerek, yayı yukarı iterek. Bağılı çalma uyarısı için notada bağ işareti de kullanılır.”

Yukarıdaki şekillerde de görüldüğü gibi bağ işaretleri notaların üzerinde veya altında yer alan yay şeklindeki işaretlerdir. Yaylı sazlarda uygulanan bağlar benzer şekilde klasik gitarda da icra edilir. Klasik gitarda deyim bağının icrası, tınlatılan bir veya birkaç notanın, tınlama kesilmeden önce başka bir nota veya notalara bağlanması; aynı tel üstünde başka parmağın çekişi gibi inerek veya çekerek, tınlamayı başka nota veya notalarla devam ettirmesi ile gerçekleşir.

Say (2002: 491), “staccato” terimini ise şöyle açıklar

“Notaları taneleyerek seslendirme; birbirinden ayrı seslendirme”



Şekil 4. Staccato

Yaylı sazlar için staccatonun uygulamasına dair Say (2002: 585), şunları söylemektedir:

“Staccato: Notaları birbirinden kopuk, sıçratmalı çalış”

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi “staccato” işaretleri notaların üzerinde veya altında yer alan küçük noktalardır. Yaylı sazlarda uygulanan staccatolar benzer şekilde klasik gitarda da icra edilir. Klasik gitarda staccatonun icrası, tınlatılan bir veya birkaç notanın, ardından tınlatılacak başka nota veya notalara bağlanmadan; süresini tamamlamadan önce susturulması ile gerçekleşir.

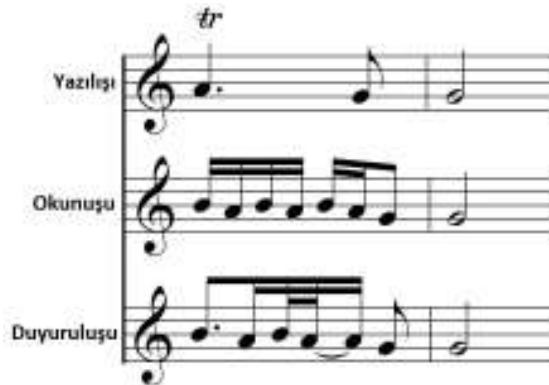
Bağlı çalış ile kopuk çalış birbirlerinin zıddı çalışlardır. Ancak bu tip çalışmalarla ilgili işaretlerin konmadığı ölçü veya notaların viyolonsel ile icrasında genellikle bu iki zıt çalış biçiminin arasında bir çalış sergilenir.

1.1.1.5 Süsleme

Özellikle Barok müzikte karşımıza çıkan süslemeler, seslerin üzerine veya arasına yerleştirilir ve akor dışı (uyumsuz) ve akor içi (uyumlu) sesleri içine alarak ezgileri süsler.

“Uluslar arası sanat müziğinde çeşitli süsleme figürleri bilinçli biçimde kullanılmaktadır ve onlar müzik yazısında kurallaşmış şekliyle ayrıntılı biçimde gösterilir. Süslemeler arasında en sık kullanılan figürler, basamak ya da abantı (appogiatura), çarpma (acci-accatura), yukarı ve aşağı mordan (mordent), grupetto, tremolo ve tril’dir” Say (2002: 496).

Süsleme şekillerinden biri olan tril, “tr” işaretiyle aşağıdaki gibi gösterilir ve Barok dönem müziğinde yaygın olarak aşağıdaki gibi yazılır, okunur ve duyurulur:



Şekil 5. Tril

Yukarıdaki örneklerde ayrıca si notası akor dışı ses olup la notası akor içi sestir.

Bir başka sık kullanılan süsleme biçimlerinden olan “apojetür” ise aşağıdaki gibi gösterilir ve icra edilir:



Şekil 6. Apojetür

Apojetürde akor dışı ses kuvvetli zamanda duyurulup ardından akor içi sese bağlanır. Yukarıdaki şekilde de re notası akor dışı ses olup, bağlandığı akor içi ses do notasıdır.

1.1.2 Müzikal Analiz

Müziği dinleyiciyle buluşturmanın yolu icradan geçiyorsa bunun nasıl ve ne şekillerde yapılacağına bilinmesi gerekebilir. İyi bir icra için yorumcunun icra edeceği müziği bilmesi, onun formunun yapı taşlarına kadar çatılışını incelemesi, üslubu hakkında fikir sahibi olması, en temel gereklilikler arasındadır.

Bir çalgı müziği icrasında, çalgıdan ses alırken karşılaşılan fiziksel sorunların olabildiğince azaltılması icracı açısından faydalı olacaktır. Bu sorunların doğru şekilde azaltılabilmesi için yine müzikal analiz bilgisi devreye girmektedir.

Müzikal analiz, temelde armonik analiz ve form analizi olarak iki şekilde yapılabilir.

1.1.2.1 Armonik Analiz

Akorların dikey şekilde birbiriyle olan ilişkisini inceleyen armoni alanının bilinmesi herhangi bir eserin analizini yaparken hangi akorun veya hangi

seslerin öncelikli olduğunun belirlenmesine dolayısıyla daha ifadeli bir icra yapılmasına olanak sağlayabilir.

Akor, aynı anda en az üç sesin duyulması ile ortaya çıkar:



Şekil 7. Akor

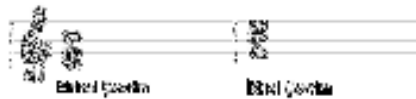
“Tonal Sistemin temel akorları, majör ve minör akorlar ile onların çevrimleridir. Armonide akorlar, notaların üçlü aralıklarla üst üste konması ile oluşur. Akorun sesleri notada dikey olarak yazılır” Say (2002: 18).

Tonal sistemin majör ve minör akorları temelde majör ve minör dizilerin kök sesi, üçlüsü ve beşlisinden kurulur. Bu tip akorlar “beşli” akorlardır.



Şekil 8. Akorun kurulumu

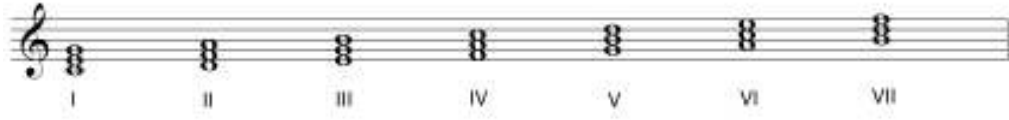
Bu akorlar çevrilmiş şekilde de görülebilir:



Şekil 9. Akor çevrimleri

Bir majör veya minör dizide beşli akoru oluşturan kök ses, üçlü ve beşliler durucu, ikili, dördü, altılı ve yedili sesler yürüyücü özellik taşır. Bir müzik cümlesinde, belli bir tonalite veya dizi içindeki bu yürüyücü seslerin yakınlarındaki durucu seslere doğru hareket etmesi ihtiyacı dinleyici tarafından hissedilir.

Bir majör veya minör dizinin her bir notasını kök ses alıp üzerine kurulan beşli akorlar ise dereceleri (basamakları) oluşturur. Bu dereceler Romen rakamlarıyla gösterilir:



Şekil 10. Dereceler

Yukarıdaki şekildeki dereceler do majör tonalitesi içerisinde sıralanmıştır. Bu basamaklı adlandırmada not edilmesi gereken unsur, derecelerın tonalite göz önünde bulundurularak adlandırılmasıdır. Bununla ilgili Cangal (2005: 74), şunları belirtir:

“Özellikle ‘basamaksal armoni’ kuramının temeli olan bu adlandırma yönteminde akorlar, tonaliteden bağımsız birer ses kümesi olarak değil, tonalite içindeki konumlarına göre adlandırıldığı için, aynı akor, farklı dizi ya da tonalitelere farklı basamak sırasayısıyla adlandırılır. Örneğin, Do majör dizi (ya da tonalitesinde) ‘I. basamak akoru’ olarak adlandırılan Do-Mi-Sol akoru, Sol majörde ‘IV. basamak’, Fa majörde ‘V. basamak’, Mi minörde ise ‘VI. basamak akoru’ olarak adlandırılır.”

Basamakların işlevleriyle ilgili ayrıca Cangal (2005: 77), şunları yazmıştır:

“Rameau tarafından 1722’den başlayarak açıklanan ilk armoni bilgilerinden bu yana, akorların kuramsal açıdan gruplanması ve adlandırılması konusunda birbirinden farklı çok sayıda dizge denenip kullanılmıştır. Buna karşın Rameau’nun ‘tonalitenin üç ana direği’ olarak nitelediği I, IV. ve V. basamak seslerinin ‘üç ana ses’ ve bu basamaklar üzerine kurulan akorların ‘ana akorlar’ ya da ‘esas akorlar’ olarak görülüp adlandırılması daha sonraki armoni bilgisi öğretilerinde de ağırlıklı olarak sürdü.”

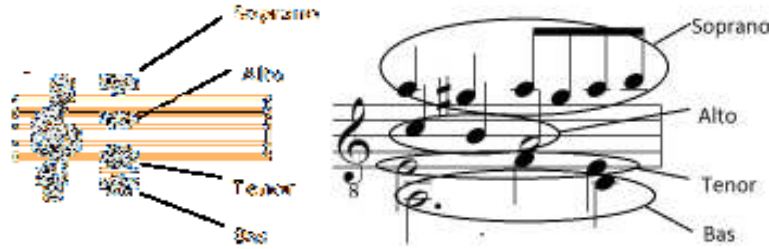
Yukarıda sözü edilen bu üç ana dereceden I. derece, kullanıldığı dizinin durucu seslerinden kök sesi, üçlüsü ve beşlisinden kurulduğu için durucu bir akor özelliği taşır. IV. derece, dizinin durucu basamağının üçlüsüne yarım perde uzaklıkta olan dörtlü ve altılıdan kurulduğu için yürüyücü bir özellik taşır. V. derece ise, dizinin kök sesine yarım perde uzaklıkta olan yediliyi içinde barındırdığı yürüyücüdür ve IV. basamağa göre yürüyücülük etkisi daha fazladır.

Dizinin içindeki yürüyücü seslerin durucu seslere doğru hareket etmesine duyulan ihtiyaç, yürüyücü ve durucu akorlar arasında da vardır. Örneğin bir müzik cümlesi içinde kullanıldığında I. derece, durak hissi yaratır.

Ayrıca majör tonalitelerin ilgili minörlerinden de bahsedilebilir. İlgili minör akoru, majör dizinin altıncı derece akorudur. Arızasız majör tonalitenin ilgili minörü yine arızasızdır; eğer arızalı ise aynı arıza veya arızaları alır. İlgili minörler, ilgili majör dizinin altılısını kök sesi olarak alır.

Bu akorlar arasındaki duruculuk ve yürüyücülük özellikleri cümlelere anlam kazandırır. Bir cümleyi genellikle yürüyücü akorlardan durucu akorlara doğru hareketler belirlerken durucu akor sonrası cümle sona erebilir.

Bir müzik eseri temelde dört partiden oluşur. Bunlar inceden kalına sırasıyla “soprano, alto, tenor ve bas” partileridir. Aşağıdaki şekilde bir akordaki ve kontrpuantal bir yazıdaki farklı partiler görülmektedir:



Şekil 11. Partiler

1.1.2.2 Form Analizi

Bir müzik eserinin formunu incelerken özelden genele doğru yapıtaşlarının bilinmesi gereklidir. Bir eserde genel olarak motifler cümleleri, cümleler periyodları oluşturmaktadır. Cümlelerin ve periyodların aralarında köprüler, eserlerin sonunda ise kuyruklar bulunabilir.

“Motif, bir bestenin yaratılmasında kıvılcım işlevi gören müzikal öğedir. Motif, kendisine can veren, kolay tanınabilecek ritmik bir kalıbı içeren birkaç notadan oluşur. Bu müzikal çekirdek, işlendiğinde, geliştirildiğinde, başka bir gereç ile birleştirildiğinde ya da aktarıldığında, niteliğinden bir şey yitirmeyecek denli özgün bir kişilik taşır” Say (2002: 354).

“Cümle, motiftten doğarak gelişen, kendi içindeki melodik, armonik, ritmik hareketleriyle bütünlük yaratan özelliğiyle bir müzik eserinin anlam taşıyan küçük parçasıdır. Dilde, dolayısıyla edebiyat sanatında sözcüklerin oluşturduğu anlamlı bütüne cümle dendiği gibi, müzikte de seslerin akışını kendi mantığı içinde tamamlayan anlatım birimine adını verir” Say (2002: 115).

“Aralarında bağlılık bulunan iki cümle çoğunlukla başlı başına bir bütün olan periyodu oluşturur. Birinci cümleye öncül denir ve genellikle yarım karar ile bir durak yapar. Ardıcıl adını alan ikinci cümle ise, öncülü tamamlar ve tam karar ile sona erer. Cümleler çok kez bu kararlarla sona ermekle beraber, değişik kararlı cümleler de sık sık görülür” Cangal (2011: 18).

Köprü, farklı tematik yapıdaki müzik cümlelerini veya periyodlarını birbirlerine bağlamakla görevli parçadır. Özellikle tonalitesi farklı olan cümle ve periyodları, peşi sıra gelen belirli tonal geçişler yaparak birbirlerine bağladıkları görülmektedir.

Kuyruk ise genellikle bir müzik eserinin sonunda yer alan yoğun ve canlı karakterde, eserin boyutuna göre küçük parçasıdır.

Ayrıca Barok dönem eserlerini analiz ederken araştırmacının karşısına çıkacak olan bir diğer form analizi parçası da bölmedir. Barok süitlerdeki bölmeler genellikle dansın ana iki kısmından biridir. Birinci bölmeden ikinci bölmeye geçilirken ilk bölme tekrar seslendirilir ve dansın bitiminde de ikinci bölme tekrar edilir. Bu bölmelerin içinde de yine yukarıda küçükten daha geniş doğru sayılan form parçaları yer alır.

Formun bu yapıtaşlarıyla beraber çatılışı, eserin türü, bölümleri ve özellikleri form analizi unsurlarıdır.

1.2 ÇALGI MÜZİĞİ

İnsanlar tarihin en ilkel zamanlarından itibaren doğadaki sesleri taklit etme, bunları çeşitli ritüellerde kullanma ve doğaya karşı kendilerini üstün kılma gibi amaçlarla ritim dürtülerini vücutlarıyla açığa çıkarmışlar, ses tellerini kullanmışlar ve çeşitli çalgılar üretmişlerdir. Bu ilkel çalgılar zamanla değişip, gelişip, günümüzdeki şekillerine ulaşmışlardır.

Çalgı müziği, insanlar tarafından icra edilen çeşitli çalgılarla (yaylı, üflemeli, vurmali, telli) yapılan müziktir. Dolayısıyla insan sesi kullanılarak yapılan müziğin çalgı müziği sayılmaması gerekir. Ancak çalgı müziğinde sözsüz olarak icra edilen şarkı biçimine yer verilmektedir.

Çalgı müziği icrasının dinleyiciye ulaşması, konser ile gerçekleştirilir.

Say (2002: 301), konserin tanımını şöyle yapmaktadır:

“Bir müzik topluluğu tarafından gerçekleştirilen seslendirme şölenidir. Bu etkinliğin başlıca özelliği, belirlenmiş olan programın dinleyiciye önceden sunulmasıdır.”

Tanımdan da anlaşılacağı gibi konser bir seslendirme işidir. Konseri gerçekleştirmek için üç unsur gerekli görülmektedir. Bunlar, müzisyen veya müzik topluluğu, seslendirilecek eser programı ve dinleyicidir.

Solo çalgı müziği ise bir kişinin tek başına çalgısıyla icra ettiği müziği ifade eder. Dinleyiciye duyurulduğu şekline ise, konser türlerinden biri olan resital adı verilir.

1.2.1 Barok Dönemde Çalgı Müziği

Müzik tarihinde önemli bir yer tutan Barok dönem, 16. ve 18. yüzyıllar arasında yaşanmış ve özellikle müzik, resim, heykel, mimari alanlarında önemli yapıtlar verilmiş bir evredir.

“Çarpık inci” anlamına gelen barok teriminin yaptırdığı başka bir çağrışım ise bu incinin kusurlu yapısının aslında farklı bir güzelliğe işaret ediyor olmasıdır. Bu dönemde yavaş yavaş Rönesans’a göre daha modern anlayışlar gelirken, kendi yalın haliyle çirkin sayılabilecek objelerin belirli bir denge içerisinde sanatsal bir güzellik oluşturabildiği keşfedilmiştir.

Bu bağlamda ortaya çıkacak kavramlardan biri asimetridir. Asimetrik yapı, Barok dönemi Rönesans’tan ayıran en önemli özelliklerden biridir. Özellikle dönemin mimari yapılarında, yapının ortasına hayali bir dikey çizgi çekildiği takdirde gözlenebilen sağ ve sol tarafların birbirinden farklılıklar taşıması durumu asimetrinin bu alandaki örneğidir. Müzikte ise bu asimetri kendini, belirli

ölçü kalıplarının dışına çıkan motiflerin veya cümlelerin, ölçülerin farklı yerlerinde seslendirilmesiyle belli eder. Zaman zaman temalar çarpıtılır, ters çevrilir, düzensiz birer şekil alır. Ama bütün bunlar yine belirli bir denge ve düzen içerisinde gerçekleşir. Kısacası belli anlamda kuralsızlık yeni kurallar getirmektedir.

Başka bir ayırt edici özellik ise Rönesans'taki statikliğin Barok ile beraber harekete dönüşmesidir. Bu hareketlilik, erken Barok dönemindeki resimlerde de gözlenebilir. Rönesans'ta hareketsiz duran canlılar, Barok dönemde resmin gerçeğe dönüştüğü varsayıldığında hareket edecekmiş gibi çizilir. Bu durum, araştırmacıya göre Barok dönem müziğinde kendini, iç içe giren temaların yarattığı devinimsel harekette gösterir.

İlyasoğlu (1995: 25), Barok dönemle ilgili şunları yazmaktadır:

“Barok çağın başlangıç tarihi, birçok kaynağa göre 1580 veya 1600 olarak; sona erme tarihi de Johann Sebastian Bach’ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenir. Kimi müzik tarihçileri bu çağı üç evreye bölerek, Genç, Orta ve Olgun Barok şeklinde inceler. ... Müzik tarihinde Barok çağı, Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüzelli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu; kantat ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarının atıldığı, Vivaldi, Handel ve J. S. Bach’ın yetiştiği renkli dönemdir.”

Johann Sebastian Bach’ın yaşadığı dönem (1685-1750), olgun Barok dönemidir.

Say (1997: 173), Barok dönemin üslubuyla ilgili şunları belirtmiştir:

“Sanat tarihinde yaklaşık yüzelli yılı kapsayan ve soylu kesimin beğeni karakterine göre gelişen Barok stil, resim, heykel, mimarlık gibi sanat dalları için de geçerlidir. Buna şiiri de katmak gerekir.

Portekizce ‘çarpık inci’ anlamına gelen Barok terimi, kendi döneminde değil, 18. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmaya başlamıştır. Bu nitelirmede geçmiş dönemi küçümseme vardır: ‘17. yüzyıl eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğüne vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Aslında saçma ya da gülünç demektir barok.’

Müzikte çok önemli bir çağın tanımında kullanılan bu küçümseyici sıfatlar, Barok’un genel anlamından bizi uzaklaştırır. Barok, en kısa tanımıyla ‘saray sanatı’dır. Beğeni düzeyi de doğal olarak soylular sınıfının süslemeye yakınlık duyan incelikli anlayışını yansıtır.”

Dönemin özellikleriyle ilgili İlyasoğlu (1995: 26), şöyle yazmaktadır:

“Barok dönemin müziğini anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük karşıtlık (kontrast) olmalıdır. Bu müziğin her ögesinde karşıtlık oluşur: Sonoritede (ses dolgunluğu), yapının yürüyüşünde, ritminde, anlatımda ve ruhsal derinlikte.

Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle (gürlük) müziğin ifade kazanması Barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler de ilk kez bu çağda ortaya çıkar.”

“Rönesans’ın ideal ses anlayışı, bağımsız seslerin yarattığı çokseslilik ilkesine dayalıdır. Barok dönemin ideal sesi ise, temel bir bas ve süslü bir tiz sesin, yalın bir armoni aracılığıyla birleştirilmesinden doğar.

Barok dönemde armoni ögesindeki aşama kadar, kadans (durgu) ve ritim ögelerinde de gelişme görülür. Önceki çağlarda müzik tümcesinin sonuna varıldığını belirten güçlü bir durak duygusu yoktur. Ses, havada yüzer gibidir. Barok dönem ile birlikte bir kapanış tümcesi, birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten güçlü bir durgu, kadans doğmaya başlar. ... 17. yüzyıl başında uyuşumsuz akorlar deneysel olarak kullanılır. Çağın sonunda ise artık belli bir tonal sistemin parçası haline gelen uyumsuzluk, amaçlı olarak dramatik anlatıma katkıda bulunmaktadır.”

Rönesans sonunda ve Barok başlangıcında çalgı müziği, hem solo şekilde hem de eşlik amaçlı seslendirilmiştir. Barok dönemde, çalgıların işlevleri artarak süslü anlatımlarıyla saray müziğinde önemli yer tutmaya başlamışlardır.

İlyasoğlu (1995: 27), Barok dönemdeki çalgı müziğiyle ilgili şunları belirtmektedir:

“Çalgı müziği, Barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar. Örneğin: kanzona, riçerker ve tokkata gibi. Ses müziği ile çalgı müziği teknikleri arasındaki karşılıklı değişim de Barok müziğin özelliklerindendir. Vokal müzikte en belirgin karşıtlıklar monodi biçiminde yer alır. Bir çeşit solo şarkı olan monodide süslü bir vokale lavta veya klavsen gibi bir sürekli-bas eşlik eder.”

Say (1997: 217), Barok dönemde süslü saray müziğinde çalgı müziğinin önemini şu şekilde vurgular:

“Yaylı çalgılarda özellikle İtalyan’ların ve sonra Fransızların virtüözler yetiştirmesi, Alman’ların org müziğinde Bach’a dayanak olacak ileri bir hareket yaratması, Avrupa’daki soyluların saraylarını bu dönemde ‘müziksel çiçeklenme’ye götürmüştür.”

“Çalgı müziğinin gelişmesi ve yaygınlaşması, çalgıların gelişimi paralelinde olmuştur. Özellikle Fransa’da Lully’nin 40 kişilik opera orkestralarında üflemeli çalgıların yeri önem kazanmaya başlamıştır. İtalyan’ların ve Alman’ların oda müziği alanında üflemeli çalgıları özenle kullanması, çalgıların gelişimindeki başka bir boyuttur.

İtalyan’lar bu arada keman ailesini geliştirmiş, viola da gamba, günümüzün viyolonseli boyutlarına gelmiştir. Boyunun biraz daha ufalması ve ses renginin değişmesiyle viyolonsel bir solo çalgı olmuştur.”

Barok viyolonsel ile günümüz viyolonseli, tınıları bakımından birbirlerine çok benzemekte olup çoğunlukla aynı akort sistemini kullanmaktadırlar. Dört telli, kalından inceye, “do, sol, re, la” seslerine akort edilen viyolonsel yaylı sazlar ailesinin tenor üyesidir. Viyolonsel notasyonunda dördüncü çizgi ve üçüncü çizgi “do” anahtarları kullanılırken, daha ince sesler için “fa” anahtarı kullanılır.

Viyolonselin verebildiği en düşük frekanslı ses ile en yüksek frekanslı ses aralığı müzik yazısı üzerinde aşağıdaki gibi notaya dökülür:



Şekil 12. Viyolonselin ses aralığı

1.2.2 Barok Dönem Süit Formu

Bir danslar topluluğu olan süit, genellikle aynı tondaki değişik özelliklere ve ritme sahip dansların ardı sıra dizilmesinden oluşan bir yapıttır.

“17. yüzyılın ortasından itibaren Froeberger tarafından ortaya atılıp benimsenen ve yaygınlaşan örneğine göre süit, orta ya da ağır hızdaki parçalarla hızlı parçaların art arda gelişi düşüncesine bağlanmıştır ve en az dört parçası vardır: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Çok kez Sarabande ile Gigue arasına başka dans parçaları da girebilir” Cangal (2011: 67).

Kaplan (1994: 23), ise süit hakkında şunları söylemektedir:

“Süit, geç Rönesans’ta ortaya çıkmış, bir bütün eser olarak icra edilen farklı dans bölümlerinden oluşan bir gruptur. Birbirine karşıt danslardan oluşan çiftler olarak başlayıp gitgide, Barok

dönemde bulunan, solo çalgılar için de yazılmış farklı tipteki süitlere evrildiler. Bu eserlerde kullanılan farklı tiplerdeki danslar ve üsluplar, tatmin edici bir icra geliştirmek için merkezi bir önem taşıyan farklı aksanlar ve tempolar içerir.”

Barok dönem süitlerinin formuyla ilgili Cangal (2011: 68) şunları belirtmektedir:

“Süitin parçaları genellikle iki bölmeli şarkı formunda yazılır. Birinci bölme sonu, majörlerde güçlü (dominant) tonunda, minörlerde çok kez ilgili majör tonunda yapılır. İkinci bölmede komşu tonlara uğrandıktan sonra ana tona dönüş yapılarak parça sona erdirilir. Bölmeler tekrar işaretleriyle birbirlerinden ayrılarak çok kez ikişer defa duyurulur.”

Barok dönem süitlerinde genellikle yer alan bölümlerin genel tanımlarına da değinilmesi gerekli görülmektedir. Bu belli başlı bölümlerin tanımları şöyledir:

“Prelude, ‘giriş parçası’ özelliğindeki çalgı müziği eseridir. Barok dönemde prelüd, J. S. Bach’ın süitlerinde yer alan, tek tema üzerine yazılan, belli bir formu bulunmayan tek bölümlü bir eserdir” Say (2002: 436).

Prelude bölümü ile ilgili dikkat edilmesi gereken husus, bu bölümün bir dans olmaması, bir giriş parçası niteliği taşıması ve belli bir formu bulunmamasıdır. Bu bölüm, giriş parçası olarak süitin danslarına bir nevi hazırlanma niteliğinde de düşünülebilir.

Süitin diğer belli başlı bölümleriyle ilgili Say (2002) şunları yazmaktadır:

“Allemande, Alman tarzında bir saray dansıdır. Dört zamanlı, yumuşak, orta hızda bir Rönesans, özellikle barok dönem çalgı müziği parçası olarak süit formunun ilk ve temel bölümüdür. Ritmik özelliği, zayıf vuruşla başlamasıdır” Say (2002: 28).

“Courante, 16. Yüzyılda doğan, üç zamanlı, hızlı bir saray dansıdır. Barok dönem çalgı müziğinde, özellikle süitlerde ikinci parça olarak yer almıştır” Say (2002: 113).

“Sarabande, soylu karakterde, ağırbaşlı bir İspanyol dansıdır. Üç zamanlı bu dans, Barok dönem çalgı müziğinde genellikle Courante ile Gigue arasında yer alıyordu” Say (2002: 465).

“Gavotte, Barok dönem çalgı müziğinde yer alan iki bölmeli bir danstır. Sıra dansı olarak ya da bir çift tarafından uygulanan bu saray dansının kökeninde Brötanya’nın bir halk dansı vardır. Çoğunlukla iki zamanlı olarak yazılmıştır.

Temposu orta hızda olan gavotte'un cümleleri genelde dört ölçüden oluşur ve ritmik motifler içerir, senkop kullanılmaz” Say (2002: 214).

“Bourree, Barok dönemde bir saray dans müziğidir. Hemen bütün saray dansları gibi halk dansı kaynaklıdır... Hızlı tempoda, dört zamanlı homofonik özelliktedir. Süitin bölümlerinden biri olan bourree, yalın ritmi, yumuşak melodik akışı ve basit armonisiyle gözde bir saray dansı konumuna gelmiştir” Say (2002: 83).

“Menuet, kökleri Rönesans dönemine uzanan, orta hızda, üç zamanlı bir Fransız saray dansıdır. Yaklaşık tarihlerle 1650 ile 1800 yılları arasında çok yaygındı. Barok dönemde süit formunun bölümlerinden biri olarak değer bulmuştur. ...” Say (2002: 342).

“Gigue, kökleri İskoçya ve İrlanda'nın jig adlı bir halk dansından beslenen, çok hızlı tempoda, çoğunlukla altı sekizlik ya da on iki sekizlik ölçüde, taklitli, iki bölmeli bir saray müziği ve dansıdır. 17. Yüzyılın sonlarında süit formunu oluşturan bölümlerden biri olmuştur (son bölüm)” Say (2002: 222).

Cangal (2011) ise bu dansları şöyle tanımlar:

“Allemande, küçük bir süre ölçü öncesi başlayan (16'lık veya 8'lik nota süresi), dört dörtlük ölçü içinde, ciddi ve sakin karakterli, orta çabuklukta bir Alman dansıdır” Cangal (2011: 69).

“Courante, genellikle bir tane 8'lik, bazen üç tane 8'lik süre ölçü öncesi ile başlayan, üç dörtlük veya üç ikilik ölçü içinde, akıcı hareketli bir Fransız dansıdır” Cangal (2011: 70).

“Sarabande, Üç dörtlük veya üç ikilik ölçülü, çoğunlukla ölçüleri bir 4'lük, bir noktalı 4'lük ve bir 8'lik veya bir 4'lük ve bir 2'lik tartımında, ağır bir İspanyol dansıdır.

Çift sayılı ölçülerin ikinci vuruşlarının vurgulanması, geniş ezgisel hatların oluşu, akorlarla armonik yapının sağlanması, asil bir dans oluşu, Sarabande'ın başlıca özelliklerindendir” Cangal (2011: 70).

“Gavotte, orta hızda, sebare ölçülü, iki 4'lük vuruş ölçü öncesi başlayan zarif bir danstır. Önceleri iki bölmeli olan daha sonra katlı Trio'lu şarkı formuna dönüşmüştür” Cangal (2011: 71).

“Bourree, bir vuruş ölçü öncesi ile başlayan dört dörtlük, sebare bazen iki dörtlük ölçülü, neşeli ve canlı bir Fransız dansıdır. Gavotte ile akraba olan bu dans da önceleri iki bölmeli idi” Cangal (2011: 72).

“Menuet, üç dörtlük ölçü içinde, orta hızda, zarif ve sevimli bir Fransız dansıdır. Adını dans yapılırken atılan küçük adımlardan almıştır. Bu dansın ne zaman çıktığı ve yayıldığı kesin olarak bilinmemekle beraber, 16. yüzyılda oynanıyordu ve bu yüzyılda sanat müziğine girerek 17. ve 18. yüzyıl süit ve sonatlarında yer aldı. ... Bach ve çağdaşlarının yazdığı Menuet’lerde düzenli bir sekizlik hareketi görülür” Cangal (2011: 73).

“Süitin çoğu zaman son parçası olan gigue, dinmeyen bir hareket içinde canlı olarak devam eden bir İngiliz dansıdır.

Formu ilk hali ile iki bölmeli idi, daha sonra ikinci bölme bir gelişme bölmesi şekline dönüştü. Ana temanın benzetimli girişleri, ikinci bölmede ters çevrilerek devam etmeye başladı” Cangal (2011: 70-71).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi süitlerde yer alan bu dansların hemen hemen hepsi birer saray dansı olma özelliği taşır ve bazıları ortaya çıktığı ülkeler bakımından farklılık gösterir. Dolayısıyla hemen her birinin, kendine göre onu diğer danslardan ayıran farklı tempo, aksan ve üslup özellikleri de vardır.

Ayrıca Kaplan (1994: 23), Barok dans formlarıyla ilgili şunları eklemektedir:

“Not edilmelidir ki, dans formları Bach tarafından yaygın olarak eserlerinde kullanılmasına karşın, bu çalışmalar salt birer dans, yani dans etmek için yapılan müzik olarak düşünülmemelidir. Bunun yerine bu danslar, sanat müziği için esas olan biçimsel düzenler getirecek şekilde üslup kazanmıştır. Dans yaşlandıkça daha fazla üslup kazanıp asıl danstan uzaklaşır.”

1.2.3 Bach’ın Eşliksiz Viyolonsel Süitleri

Günümüzde pek çok icracı tarafından seslendirilen J. S. Bach’ın Eşliksiz Viyolonsel Süitleri (BWV 1007 – 1012), viyolonsel eğitiminin ve repertuvarının da önemli parçası haline gelmiştir.

Bu tipik Barok süitler, farklı tonalitelerde yazılmış olup her biri giriş parçası olan “Prelude” ile başlar. ardından sırasıyla “Allemande, Courante, Sarabande” bölümleri gelir. Süitlerin son bölümü olan “Gigue”den önce, 1. ve 2. Süitlerde

“Menuet”ler, 3. ve 4. Sütlerde “Bourre”ler, 5. ve 6. Sütlerde “Gavotte”lar eklenmiştir.

Ayrıca 5. Süit, Fransız uvertürünü andıran ve kendi içinde bir “prelude ve füg” yapısına sahip olan “Prelude” bölümüyle (Prindle 2011: 62), viyolonsel dışında lavta için de yine J. S. Bach tarafından yazılmış olmasıyla ve standart viyolonsel akordundan farklı akortla icra edilmesi ile sütler arasında göze çarpan bir yere sahiptir.

Sütlerin edisyonlarıyla ilgili Prindle (2011: 7-8), şunları belirtmektedir:

“Johann Sebastian Bach’ın altı eşliksiz viyolonsel süitinin herhangi bir bölümünün kendi eliyle yazdığı elimize ulaşan kopyası yoktur. Bu da sütlerin modern edisyonlarının yapılmasında ve basılmasında büyük zorluk yaratmıştır” Prindle (2011: 7-8).

“Planer (1989, akt. Prindle, 2011), sütlerin üç ana kaynağına değinir. Bunlardan ilki Anna Magdalena Bach’ın elinden yazılmış olup aşağı yukarı 1730’lu yıllara dayanır. İkincisi ise Bach’ın öğrencisi Johann Peter Kellner tarafından yazılmış olup, 1726 gibi daha erken bir tarihe dayanabilir. Üçüncü el yazması ise Johann Heinrich Westphal’a ait olup onun elinden yazıldığı düşünülmektedir. Bu el yazmasının iki anonim kopyacı tarafından yazıldığı bilinmektedir ve ikinci kopyacı, üçüncü süitin ilk Bourree bölümünde kopyalamayı devralmıştır (Solow 1996, akt. Prindle, 2011)” Prindle (2011: 7-8).

Görüldüğü gibi sütlerin pek çok farklı edisyonu yapılmıştır. Bu durumun araştırmacı ve icracılara kaynak oluşturması bakımından olumlu olduğu düşünülmektedir. Edisyonlardaki farklılıklar zaman zaman yazım ya da basım hatasında olduğu gibi editörün fikir ayrılığından da kaynaklanabilir.

1.2.4 Bach’ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti

Johann Sebastian Bach’ın ikinci eşi Anna Magdalena Bach’ın el yazması notalarında 6. süitin beş telli viyolonsel için yazıldığına dair işaret vardır (“Suite 6.me a cinq acordes”) ve viyolonselin yine aynı akortlu tellerine ek olarak bir “mi” teli eklenerek çalınması gerektiği işaretlenmiştir. Bach, A. M. (tarih yok)

“...Bir başka taraftan Kellner, beşinci tele gerek duyulması ile ilgili herhangi bir işaret vermemiştir. İstenilen çalgının tam ismi veya çıkış noktası belirsiz olmakla birlikte, elyazmaları

da sözü edilen çalgının beş telli olması dışında herhangi bir işaret barındırmamaktadır. Bu süit büyük ihtimalle viola pomposa veya pikolo viyolonsel diye adlandırılan iki çalgıdan biri için yazılmış olabilir...” Prindle (2011: 75).

“Modern viyolonsel icracıları bu süiti standart dört telli viyolonselle veya standart viyolonselle fazlasıyla benzeyen fakat bir tane ek teli olan bir viyolonselle seslendirirler” Prindle (2011: 76).

Re majör tonalitesinde yazılmış olan Altıncı Süit’in bölümleri, “Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte I&II, Gigue”dir. Süit formunun temelini oluşturan dört dansa (Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue) giriş parçası olan “Prelude” ve kendi içinde iki bölümden oluşan “Gavotte” eklenmiştir.

“Prelude” bölümüyle ilgili Prindle (2011: 76), şunları yazmıştır:

Birçok akademisyen bu bölümün ritornelloya olan benzerliğine dikkat çekmiştir. Ritornello, İtalya’dan Cöthen’e doğru yolculuk etmiş olan yeni konçerto stiline önemli bir parçasıydı. Tıpkı Fransız karakterine sahip olan Beşinci Süit gibi, İtalyan yapısına sahip Altıncı Süit’le ilgili (Kramer: 1998, akt. Prindle: 2011) şunları not etmiştir:

‘Re Majör Süitte... Bir konçerto bölümüyle kıyaslandığında özellikle virtüözik Prelude bölümünde İtalyan karakteristikleri hakimdir...’

İtalyan Barok konçertolarını andıran bu bölümde, konçertolarda yer alan kadanslara benzer bir bölme yer almaktadır (83. - 89. ölçüler arası). Bu kısım için kullanılabilir olan “kadors” terimi, armonide kullanılan kadorslarla karıştırılmamalıdır.

“Allemande” bölümüyle ilgili Kaplan (1994: 20-21), şunlardan söz etmiştir:

“Tenor/bass çalgısının görev aldığı Altıncı Süit’in ileri dokusunda, özellikle ses genişliği birinci teldeki Sol’e ulaştığında, akla kontratenor hatta kastrat sesinin tını rengi gelir. Bu kuşkusuz bir Fransız’dan çok bir İtalyan müzik zevkidir. Bu çağrışım, Bach tarafından Allemande’da notaya alınan süslü ornamentler ile desteklenir.”

Bu bölümde en çok göze çarpan unsurlardan birisi, farklı ritmik yapılarla örülü birçok süsleme kullanılmasıdır ve eserin Anna Magdalena Bach tarafından kaleme alınan viyolonsel notasyonunda “tr” işaretli triller haricinde süslemeler

işaretle değil açık bir şekilde notalarla gösterilmiştir. Bu süslü anlatım, konu edilen Allemande'ı diğer Fransız Allemande'larından ayıran en önemli unsur olarak görülmektedir. Motifler ve cümle yapısı, süslemeli yazının geniş örgüsünden dolayı belirgin değildir.

“Courante” bölümü ile ilgili Kaplan (1994: 37), şunları söylemektedir:

“Bölüm basit ve monodik bir yapıdadır. Ölçülerin ilk vuruşları kuvvetlidir.”

Ritmik ve dinamik yapısıyla göze çarpan bu dansa, onaltılıklar bazen süsleme şeklinde bazen ise pasajlar şeklinde yer alır. Cümle yapısı ve özellikle motifleri “Allemande” bölümüne göre daha belirgindir.

“Sarabande” bölümüyle ilgili Kaplan (1994: 39), şundan söz eder:

“Altıncı Süt'in Sarabande'ı, eserin diğer bölümlerine kıyasla en geniş ve en çok sayıda akora sahiptir.”

Bu az sayıda ölçüye sahip ağır dansın geniş akorlu yapısı, araştırmacıya göre esere ağır ve dokunaklı bir anlam katmaktadır. Cümle yapısı belirgin olup genelde 4 ölçüden oluşur.

“Gavotte I” ve “Gavotte II” bölümleri tipik Gavotte dansı havasındadır. Bunlardan “Gavotte I” diğerine göre daha geniş akorlu bir yapıya sahipken “Gavotte II”, daha çok “Musette” stili taşır.

“Gigue” ise “altı sekizlik” ölçüde yazılmıştır ve bu özelliğiyle tipik Gigue'lerden sayılabilir. Bölmeleri taklitli yapıyla başlar. Süsleme olarak da nitelendirilebilecek “onaltılık” notalarla bezenmiştir.

1.3 PROBLEM DURUMU

Solo viyolonsel repertuarında önemli bir yer tutan J. S. Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Sütü'nün gitarla icra edilmeye uygunluğu, bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle transkripsiyon kavramından bahsetmek, gerekli görülmektedir.

Say (2002: 525), transkripsiyonu söyle tanımlar:

“Uyarlama’. Herhangi bir çalgı, ses ya da bir topluluk için yazılmış bir parçayı, başka çalgılara ya da ses müziğine uyarlama işlemi. Ayırt edici nokta, transkripsiyon işlemi dolayısıyla eser üzerinde hiçbir değişiklik yapılamayacağıdır.”

Tanımdan da anlaşılacağı gibi viyolonsel için yazılmış bir eseri klasik gitara uyarlamak da transkripsiyon yapmak anlamına gelir. Ancak burada özellikle dikkat edilmesi gereken unsur, seçilen eserin klasik gitara, notalarda herhangi bir değişiklik yapılmadan uyarlanması gerekliliğidir.

Günümüzde, özellikle Barok dönem viyolonsel eserlerinin klasik gitara transkripsiyonu yapılırken, bas notaların eklendiği veya akorların zenginleştirilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Günümüzde pek çok klasik gitar icracısı Bach’ın eserlerini icra etmektedir. Ancak üsluba uygun bir icra için anahtar niteliği taşıyan öğelerden biri de çalınan eserin transkripsiyonunun eserin aslını bozmadan gerçekleşmiş olmasıdır.

Johann Sebastian Bach’ın pek çok eseri bir çalgıdan başka bir çalgıya uyarlanmıştır. Bach’ın yazdığı beşinci eşliksiz viyolonsel süitinin günümüze ulaşmış, lavta için yazılmış kendi el yazması olan bir versiyonu da bulunmaktadır. Ancak günümüzde birçok lavta eserinin gitarla icra edilmeye çalışılıyor olmasına rağmen unutulmamalıdır ki, bu iki enstürman aynı soy ağacını paylaşıyor olmalarına karşın farklılıklar göstermektedir. Bunun da en başında ses aralığı farklılığı vardır. Bach’ın lavta için yazmış olduğu eserlerin altı telli gitara yapılan transkripsiyonlarının çoğunda, bas partisinin yürüyüşünün, gitarın ses aralığının daha kısıtlı olması nedeniyle bozulduğu gözlemlenmektedir. Aynı durum beşinci eşliksiz viyolonsel süitinin lavta versiyonundan gitara yapılan uyarlamalarında da söz konusudur. Dolayısıyla araştırmanın objesi olan Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti’ni klasik gitarla icra etmek için yapılacak transkripsiyonun, üslubu ve eserin aslını koruyarak yapılması hususunda yukarıdaki bilgilerin göz önünde bulundurulması gerekli görülmektedir.

1.4 PROBLEM CÜMLESİ

Araştırmanın problem durumuyla ilgili olarak, aşağıdaki problem cümlesinin oluşturulması uygun görülmektedir:

J. S. Bach'ın Altıncı Eşliksiz Çello Süiti (BWV 1012), klasik gitarla icra edilmeye uygun mudur?

1.5 ALT PROBLEMLER

Yukarıdaki temel problem çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranmaktadır:

1. Eserin ses genişliği, klasik gitarın ses aralığına ve akort sistemine uygun mudur?
2. Eserde kullanılan müzikal ifadeler, eserin klasik gitar ile icra edilebilmesine uygun mudur?
3. Eser, armoni ve form özellikleri bakımından klasik gitar ile icra edilmeye uygun mudur?

1.6 ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı, Johann Sebastian Bach tarafından yazılmış Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'nin (BWV 1012) klasik gitarla icrasına yönelik bir kılavuz oluşturmaktır.

1.7 VARSAYIMLAR

Bu çalışmada:

Araştırma kaynaklarının doğru ve güvenilir bilgiler vereceği;

Seçilen araştırma yönteminin araştırmanın bilimsel güvenilirliği bakımından geçerli olduğu;

Araştırmada veri toplama aracı olarak kullanılacak doküman analizlerinin amaca ulaşmak için gerekli olan bilgileri toplamak açısından yeterli olacağı;

Araştırmanın örnekleminin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

1.8 SINIRLILIKLAR

Bu araştırma:

1. Belirlenen araştırma amaçları ile,
2. Belirlenen problem odağı ile,
3. Veri toplama aracı olarak, nicel araştırma tekniklerinden, doküman analizi tekniği ile,
4. Belirlenen araştırma amaçları doğrultusunda elde edilen yazılı dokümanlar ile sınırlıdır.

1.9 ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu araştırmada elde edilecek bulgular ve sonuçların öncelikle J. S. Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti'ni (BWV 1012), klasik gitarla icra etmek isteyenlere gerektiği zaman danışabilecekleri bir kılavuz olması açısından önem taşıdığı ve klasik gitar eğitiminde yararlı olacağı düşünülmektedir.

2. BÖLÜM YÖNTEM

2.1 ARAŞTIRMANIN TÜRÜ

Bu araştırmada, betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın konusu ve kapsamı gereği yayımlanmış veri kaynaklarından yararlanılmıştır. Araştırma bu yönüyle, nicel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

2.2 EVREN VE ÖRNEKLEM

Araştırmanın evrenini J. S. Bach tarafından yazılmış Altı Eşliksiz Viyolonsel Süiti (BWV 1007 – BWV 1012) oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini ise J. S. Bach'ın Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti (BWV 1012) oluşturmaktadır.

2.3 VERİ TOPLAMA ARAÇLARI VE VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmada nicel araştırma tekniklerinden biri olan doküman analizi tekniği kullanılmıştır.

Çalgı müziğinin yaygın olarak kullanılan formlarından biri olan süit formuyla ilgili literatür taraması yapılmış, bu bilgiler ışığında eserle ilgili gerekli analizler gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın veri kaynakları, araştırmanın kavramsal çerçevesinde ve bulgular kısmında yer alan alıntılanmış veya kaynak gösterilmiş kitaplar, yerli-yabancı tezler, müzik notaları ve sesli kayıtlardır.

Verilerin çözümlenmesinde nicel veri analizi teknikleri kullanılarak, içerik analizinden yararlanılmıştır.

Konularla ilgili olarak yararlanılan kaynaklar arasında İngilizce olanlar araştırmacı tarafından Türkçe'ye çevrilip alıntılanmıştır.

Bu araştırmada bulguları oluşturacak transkripsiyon, tanımının gerektirdiği şartlara uygun yapılacaktır. Bu doğrultuda herhangi bir notayı değiştirmek veya yeni notalar eklemek planlanmamıştır. Müzikal ifadelerin uygulanmasında ise klasik gitarın teknik olanakları göz önünde bulundurulacaktır. Armonik analiz yapılırken kavramsal çerçevede tanımları yapılan dereceler Romen rakamlarıyla verilirken, form analizinde yine kavramsal çerçevede ilgili konu başlığı altında yer alan tanımlardan bazıları kullanılacaktır.

Araştırmanın bulgular kısmındaki örneklerde yer alan kaynağı verilmiş veya verilmemiş bütün notasyonlar araştırmacı tarafından yazılmıştır. Bazı örneklerde notasyon karşılaştırmalı olarak verilmektedir. Çift porte olarak gösterilen notasyonda üstteki porte, eserin Bach A. M. (tarih yok) tarafından 18. Yüzyılda yazılan viyolonsel notasına (Bkz. Ek – 1), alttaki porte ise araştırmacı tarafından yapılan klasik gitar transkripsiyonuna aittir. Eserin viyolonsel için yazılmış partiyonu ile klasik gitar partiyonunun rahat karşılaştırılabilmesi amacıyla ikisi de sol anahtarında yazılmıştır. Notasyonlarda sol anahtarının altında yer alan “8” işareti, bu portede yazılan seslerin bir oktav aşağıdan duyulacağını ifade eder.

İcrayla ilgili klasik gitar notasyonunda görülen “0” işareti boş teli, sol elde (solaklar için sağ el) “1”, “2”, “3”, “4” rakamları sırasıyla “işaret”, “orta”, “yüzük”, “serçe” parmakları, sağ elde (solaklar için sol el) “p”, “i”, “m”, “a” işaretleri sırasıyla “baş”, “işaret”, “orta”, “yüzük” parmakları gösterir. Bunun yanı sıra bare işaretleri Roma rakamıyla beraber önünde yer alan “C” harfiyle gösterilir; eğer “C” harfinin ortasından çizgi geçiyorsa bütün telleri kapsayacak şekilde değil, beş ve aşağı sayıda teli kapsayacak şekilde yarım bare basılacağını ifade eder. Daire içindeki, birden altıya kadar olan rakamlar ise tel numaralarını gösterir ve gitarın en ince telinden en kalın teline doğru sıralanır.

3. BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 ESERİN SES GENİŞLİĞİNİN KLASİK GİTARIN SES ARALIĞINA VE AKORT SİSTEMİNE UYGUNLUĞUNA İLİŞKİN BULGULAR

J. S. Bach'ın "Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti" re majör tonunda yazılmıştır. Eserin "Prelude" bölümü ve bunu takip eden dansları da re majör ile başlayıp yine aynı tonalitede sona erer. Klasik gitar repertuvarında re majör tonalitesinde çok sayıda eser yer almaktadır. Bu eserlerin büyük çoğunluğunda, telli çalgının akordunun değiştirildiği sistem olan "scordatura" kullanılmaktadır. Buna göre gitarın altıncı teli bir tam perde aşağıdaki re notasına akort edilir:



Şekil 13. Karşılaştırmalı akort sistemleri

Kullanılan scordatura ile çalgının ses aralığının artacağı ve akordu değişen telin sesinin, ilgili tonalitenin kök sesi olması dolayısıyla icrada daha fazla imkan sunacağı düşünülmektedir. Nitekim, Yates (1998) ve Lorimer (1976)'ın klasik gitar transkripsiyonlarında da re majör tonalitesinin tercih edildiği, ancak scordatura kullanılmadığı görülmektedir.

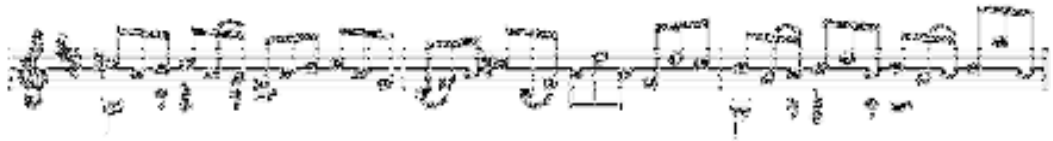
Aşağıdaki örneklerde, yuvarlak içinde gösterilen akordu değiştirilmiş dördüncü alt ilave çizgisindeki boş tel re notası ve ilgili parmak numaraları notaların üzerinde belirtilmektedir.

Prelude:

Aşağıda, 57 – 59. ölçülerden alınan kesitte, üst portede, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notasının, alt portede aynı yerde uygulandığı görülmektedir:

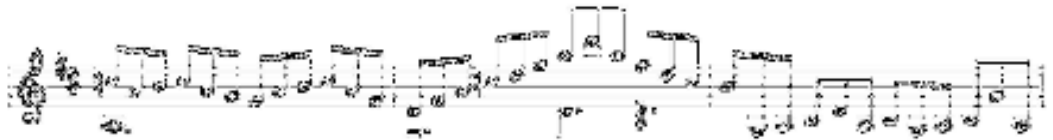


Yates (1998: 121)'in, yaptığı çalışmada tercih ettiği normal akort sistemine göre dördüncü alt ilave çizgisindeki re notasının seslendirilemeyeceğini düşünmesinden dolayı, 57. ve 59. ölçülerde melodiyi bir oktav yukarı taşıdığı, 58. ölçüde de bunu kısmi olarak uygulayıp melodi akışını orijinalinden uzaklaştırdığı görülmektedir:



Yates (1998: 121)

Lorimer (1976: 10)'in ise, yaptığı çalışmada, tercih ettiği normal akort sistemine göre dördüncü alt ilave çizgisindeki re notasının seslendirilemeyeceğini düşündüğü için, 57. ve 58. ölçülerdeki melodiyi ve 59. ölçünün ilk sekizliğini bir oktav yukarı taşıdığı, 59. ölçünün geri kalanında ise A. M. B. (tarih yok)'nin edisyonundaki yapıya geri döndüğü görülmektedir:



Lorimer (1976: 10)

Aşağıda, 87. ölçüde, üst portede, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 122)'in, yaptığı çalışmada 87. ölçünün ilk noktalı dörtlük vuruşunun ikinci onaltılığından ikinci noktalı dörtlük vuruşunun sonuna kadar, sesleri bir oktav yukarı taşıdığı görülmektedir:



Yates (1998: 122)

Lorimer (1976: 12) ise yaptığı çalışmada, kuvvetli zamandaki seslerin uzatılması haricinde 87. ölçüyü Yates (1998: 122)'in tercihi ile aynı şekilde önermektedir:



Lorimer (1976: 12)

Aşağıda, 104. ölçüde, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notasının, alt portede aynı yerde uygulandığı görülmektedir:



Yates (1998: 123)'in yaptığı çalışmada, 104. ölçünün üçüncü noktalı dörtlük vuruşundaki fa ve la notalarının orijinale göre yer değiştirdiği, re ve aynı la

notalarının bir oktav yukarıdan alındığı ve ölçünün dördüncü noktalı dörtlük vuruşunda akor kullanıldığı görülmektedir:



Yates (1998: 123)

Lorimer (1976: 13)'in yaptığı çalışmada ise, 104. ölçünün üçüncü noktalı dörtlük vuruşundan itibaren bölümün sonuna kadar notaların bir oktav yukarıya taşınması önerilmiştir:



Lorimer (1976: 13)

Allemande:

Aşağıda, 20. ölçüden alınan kesitteki dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:

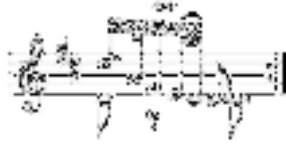


Yates (1998: 126) yaptığı çalışmada 20. ölçüden alınan kesiti aşağıdaki şekilde önermektedir:



Yates (1998: 126)

Lorimer (1976: 17) ise yaptığı çalışmada 20. ölçüden alınan kesiti aşağıdaki şekilde önermektedir:



Lorimer (1976: 17)

Courante:

Aşağıda, 7. ve 8. ölçülerde, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:

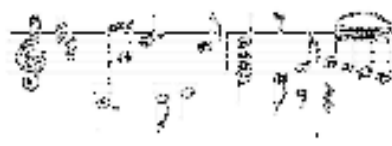


Yates (1998: 127)'in, yaptığı çalışmada 8. ölçünün ikinci dörtlük vuruşunun ikinci sekizliğine kadar sesleri bir oktav yukarı taşıdığı görülmektedir:



Yates (1998: 127)

Lorimer (1976: 18) ise yaptığı çalışmada, 7. ölçüdeki yürüyen bas partisi haricinde ikinci dörtlük vuruşunun ikinci sekizliğine kadar sesleri bir oktav yukarı taşıdığı ve 8. ölçünün ilk dörtlüğünü akor halinde önerdiği görülmektedir:



Lorimer (1976: 18)

Aşağıda, 70 – 72. ölçülerde, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 129)'in yaptığı çalışmada, 71. ölçünün ikinci dördlük vuruşunun ikinci sekizliğinden itibaren sesleri bir oktav yukarı taşıdığı, ölçünün son sekizliği olan sol notasını sonraki ölçüde A. M. B. (tarih yok)'nin edisyonunda yer almayan fa notasına bağladığı görülmektedir:



Yates (1998: 129)

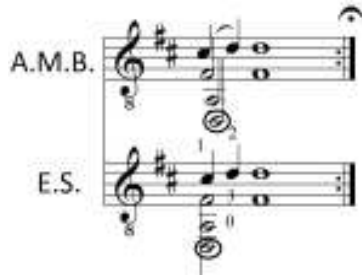
Lorimer (1976: 21)'in ise, yaptığı çalışmada 70. ve 71. ölçülerde, sesleri bir oktav yukarı taşıdığı ve 72. ölçüdeki, dansın son notasını akor ile birlikte duyurmayı tercih ettiği görülmektedir:



Lorimer (1976: 21)

Sarabande:

Aşağıda, 32. ölçüde, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 130)'in, yaptığı çalışmada 32. ölçünün ilk ikilik vuruşunda la sesine yer vermediği görülmektedir:



Yates (1998: 130)

Lorimer (1976: 22)'in ise, yaptığı çalışmada 32. ölçünün birinci ve ikinci zamanlarında akor kullandığı görülmektedir:



Lorimer (1976: 22)

Gavotte I:

Aşağıda, 27. ve 28. ölçülerde, dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 131)'in, yaptığı çalışmada 27. ölçüde re sesini, 28. ölçüde la ve fa seslerine yer vermediği görülmektedir:



Yates (1998: 131)

Lorimer (1976: 23)'in ise, yaptığı çalışmada 27. ölçünün üçüncü dörtlük vuruşunda akor tercih ettiği, 28. ölçüdeki akordaki re ve la seslerini bir oktav yukarı taşıdığı görülmektedir:



Lorimer (1976: 23)

Gavotte II:

Aşağıda, 2. ölçüdeki dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 132)'in, yaptığı çalışmada 2. ölçünün üçüncü dörtlük vuruşunda yer alan re sesine yer vermeyip, la sesini bir oktav yukarı taşıdığı görülmektedir:



Yates (1998: 132)

Lorimer (1976: 24)'in ise, yaptığı çalışmada 2. ölçünün üçüncü dörtlük vuruşundaki fa sesine yer vermediği görülmektedir:



Lorimer (1976: 24)

Gigue:

Aşağıda, 62. ölçüdeki dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 135)'in, yaptığı çalışmada 62. ölçüdeki sesleri bir oktav yukarı taşıdığı görülmektedir:



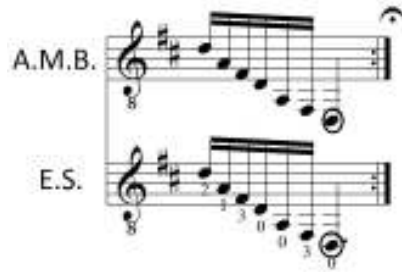
Yates (1998: 135)

Lorimer (1976: 27) ise yaptığı çalışmada 62. ölçüyü, Yates (1998: 122)'in tercihiye benzer şekilde önermektedir:

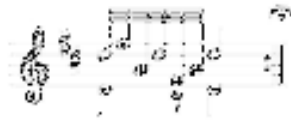


Lorimer (1976: 27)

Aşağıda, 68. ölçüdeki dördüncü alt ilave çizgisindeki re notası görülmektedir:



Yates (1998: 135)'in, yaptığı çalışmada 68. ölçüyü, melodi hattını değiştirerek ve farklı motiflerle örülü halde önerdiği görülmektedir:



Yates (1998: 135)

Lorimer (1976: 27)'in ise, yaptığı çalışmada 68. ölçüde orijinalinin aksine yukarı yönlü arpej kullandığı görülmektedir:



Lorimer (1976: 27)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi yuvarlak içinde belirtilen dördüncü alt ilave çizgisindeki re notaları, scordatura sistemi ile seslendirilebilmektedir. Bunun yanı sıra eserin, klasik gitarın ses aralığına uymayan veya pozisyon zorluğu yaratan kısımların icrasına dair çözümler yer almaktadır. Ayrıca yukarıda önerilen ses aralığıyla ilgili icra uygulamaları ve değişikliklerin, transkripsiyon tanımına uygun olacak şekilde yapılmaya çalışıldığı düşünüldükçe, Yates (1998) ve Lorimer (1976)'in yaptıkları çalışmalardan alınan yukarıdaki örneklere göre, orijinale daha yakın olduğu görülmektedir.

Aşağıda, eserin “Prelude” bölümünden alınan örnekte (70 – 72. ölçüler), üst portede yuvarlak içinde gösterilen la pedal sesinin, bulunduğu frekansta icra

edilmesinin klasik gitarda pozisyon güçlüğü yarattığı düşünülmektedir. Aynı la sesi dördüncü telden alındığı takdirde, gerektiği gibi uzatılamayacaktır. Ortaya çıkan bu zorluğa dair çözüm önerisi aşağıda görülmektedir:



Yates (1998) ve Lorimer (1976) de yaptıkları çalışmada, pedal sesin beşinci boş telde kullanılmasını önermişlerdir.

Aşağıda, “Gigue” dansından alınan örnekte (27. ve 28. ölçüler) ise, üst portede yuvarlak içindeki “do” sesi, eserin genelinin icrasına yönelik düşünülen klasik gitarın değişen akort sistemine göre en kalın sestten bile daha kalındır. Dolayısıyla ses aralığını aşarak bu sesin tınlatılmasını imkansız hale getirir. Bu duruma yönelik alt portede yuvarlak içinde görüldüğü gibi bu ses bir oktav yukarıdan alınarak icra edilebilir:



Kontrpuan kurallarına aykırı bir durum, yukarıda söz konusu değildir. Nitekim Yates (1998) ve Lorimer (1976) de yaptıkları çalışmada, do sesinin bir oktav yukarıdan alınmasını önermişlerdir.

Elde edilen bulgular ışığında eserin ses genişliğinin, klasik gitarın ses aralığına ve akort sistemine uygun olduğu düşünülmektedir. Ayrıca yukarıda önerilen uygulamaların ve değişikliklerin, transkripsiyon tanımına uygun şekilde yapılmaya çalışıldığı düşünülerek, Yates (1998) ve Lorimer (1976)’in yaptıkları

Çalışmalardan alınan yukarıdaki örneklerle göre orijinaline daha yakın olduğu görülmektedir.

3.2 ESERDE KULLANILAN MÜZİKAL İFADELERİN KLASİK GİTAR İLE İCRA EDİLMESİNE İLİŞKİN BULGULAR

Bir barok süitinin müzikal ifadelerinin belirlenmesi, transkripsiyon ve icra açısından temel teşkil eden müzikal unsurlardan biridir. Eserde kullanılan müzikal ifadelerin klasik gitarla icra edilmesine yönelik olarak tempo, aksan, nüans, deyim bağı ve staccato, süsleme unsurları ayrı ayrı incelenmiş olup, bu ifadelerin gitarla icra edilmesine ilişkin elde edilen bulgular başlıklar halinde verilmektedir:

3.2.1 Eserde Kullanılan Tempoların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular

Eserin Bach, A. M. (tarih yok) tarafından yazılan orijinal notasında tempo işaretlerinin yer almadığı görülmektedir (Bkz. Ek – 1). Eserin Kellner (tarih yok) tarafından notaya alınan kopyasında ise, “Allemande” dansının “Adagio” olarak icra edilmesi önerilmektedir. Nitekim Yates (1998) de yaptığı çalışmada bu dansın temposunu adagio olarak belirtmektedir. Eserin viyolonsel icrası için tercih edilen tempoların klasik gitar icrası için de uygun olup olmadığının tespit edilmesi amacıyla, referans kabul edilebilecek bazı viyolonsel, barok viyolonsel, viyola de gamba ve lavta yorumcularının sesli kayıtları incelemiştir.

Buna göre Casals (2009), Linden (2005), Pandolfo (2001) ve Smith (2012)'in kullandığı yaklaşık tempolar aşağıda verilmektedir:

		BÖLÜMLER						
		Prelude	Allemande	Courante	Sarabande	Gavotte I	Gavotte II	Gigue
YORUMCULAR	Casals	Noktalı Dörtlük 92	Sekizlik 40	Dörtlük 116	İkilik 46	Dörtlük 72	Dörtlük 72	Noktalı Dörtlük 72
	Linden	Noktalı Dörtlük 98	Sekizlik 44	Dörtlük 134	İkilik 37	Dörtlük 66	Dörtlük 70	Noktalı Dörtlük 67
	Pandolfo	Noktalı Dörtlük 118	Sekizlik 52	Dörtlük 132	İkilik 36	Dörtlük 72	Dörtlük 68	Noktalı Dörtlük 80
	Smith	Noktalı Dörtlük 80	Sekizlik 44	Dörtlük 110	İkilik 46	Dörtlük 75	Dörtlük 76	Noktalı Dörtlük 66

Tablo 1. Eserin farklı yorumcular tarafından icra edilen yaklaşık metronom değerleri

Elde edilen bulgular ışığında eserin bölümlerine ilişkin olarak verilen farklı tempolardan her birinin klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

3.2.2 Eserde Kullanılan Aksanların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular

Eserin Bach, A. M. (tarih yok) tarafından yazılan orijinal notasında, bir başka müzikal ifade biçimi olan aksanlarla ilgili işaretlerin yer almadığı görülmektedir (Bkz. Ek – 1).

Eserin viyolonsel icrası için tercih edilen aksanların klasik gitar icrası için de uygun olup olmadığının tespit edilmesi amacıyla, referans kabul edilebilecek bazı viyolonsel, barok viyolonsel, viyola de gamba yorumcularının CD kayıtları incelemiştir. Buna göre Casals (2009), Linden (2005), Pandolfo (2001)'nin kullandığı düşünülen aksanlar aşağıda verilmektedir:

Casals (2009);

Prelude: Birinci ve üçüncü vuruşlar; Allemande: Birinci ve üçüncü vuruşlar; Courante: Birinci vuruş; Sarabande: Birinci vuruş; Gavotte I: Aynı yapıyı her iki ölçülük kalıpta (eksik ölçü dahil) devam ettirecek şekilde ilk ölçüdeki birinci vuruş ve sonraki ölçüdeki üçüncü vuruş; Gavotte II: Aynı yapıyı her iki ölçülük kalıpta (eksik ölçü dahil) devam ettirecek şekilde ilk ölçüdeki birinci vuruş ve sonraki ölçüdeki birinci ve üçüncü vuruşlar; Gigue: İki noktalı dörtlüğün birinci ve üçüncü sekizlikleri, aksanlıdır.

Linden (2005);

Prelude: Birinci ve üçüncü vuruşlar; Allemande: Her bir dörtlük; Courante: Birinci vuruşlar; Sarabande: Birinci vuruş; Gavotte I: Aynı yapıyı her iki ölçülük kalıpta (eksik ölçü dahil) devam ettirecek şekilde ilk ölçüdeki birinci vuruş ve sonraki ölçüdeki üçüncü vuruş; Gavotte II: Aynı yapıyı her iki ölçülük kalıpta (eksik ölçü dahil) devam ettirecek şekilde ilk ölçüdeki birinci vuruş ve sonraki ölçüdeki üçüncü vuruş; Gigue: İki noktalı dörtlüğün birinci ve üçüncü sekizlikleri, aksanlıdır.

Pandolfo (2001);

Prelude: Birinci ve üçüncü vuruşlar; Allemande: Her bir dörtlük; Courante: Birinci ve üçüncü vuruşlar; Sarabande: Her bir ikilik; Gavotte I: Aynı yapıyı her iki ölçülük kalıpta (eksik ölçü dahil) devam ettirecek şekilde ilk ölçüdeki birinci vuruş ve sonraki ölçüdeki üçüncü vuruş; Gavotte II: Aynı yapıyı her iki ölçülük kalıpta (eksik ölçü dahil) devam ettirecek şekilde ilk ölçüdeki birinci vuruş ve sonraki ölçüdeki üçüncü vuruş; Gigue: İki noktalı dörtlüğün birinci ve üçüncü sekizlikleri, aksanlıdır.

Elde edilen bulgular ışığında eserin bölümlerine ilişkin olarak verilen farklı aksanlardan her birinin klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

3.2.3 Eserde Kullanılan Nüansların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular

Eserin Bach, A. M. (tarih yok) tarafından yazılan orijinal notasında, yalnızca “prelude” bölümünde nüans işaretlerinin yer aldığı görülmektedir (Bkz. Ek – 1). Bu nüansların, eserin klasik gitar ile icrasında aynı şekilde uygulanabildiği düşünülmektedir.

Buna göre aşağıda, eserin “Prelude” bölümünün 2. ölçüsündeki yapı, birinci ölçüdeki yapının tekrarı olduğu için konulan nüans, aynı şekilde uygulanabilir:



Aşağıda, 3. ve 4. ölçülerde tekrar eden yapı söz konusu olduğundan nüanslar aşağıdaki gibidir:



Aşağıda, 13., 14. ve 15. ölçülerdeki yapıların, 2., 3. ve 4. ölçülerdeki yapılarla benzerlik gösteriyor olması nedeniyle, 13. ve 14. ölçülerde üst portede yazılmamış olan nüansın, alt portede uygulanabileceği, 15. ölçüdeki üst portede yazılmış olan nüansın ise aynı şekilde alt portede yer alabileceği düşünülmektedir:



Aşağıda, 24. ölçüdeki yapının, 2. ölçüdeki yapıyla benzerlik göstermesi nedeniyle, üst portede yazılmamış olan nüansın, alt portede uygulanabileceği düşünülmektedir:



Aşağıda, 55., 56. ve 57. ölçülerdeki yapının, 2., 3. ve 4. ölçülerdeki yapıyla benzerlik göstermesi nedeniyle, üst portede yazılmamış olan nüansın, alt portede uygulanabileceği düşünülmektedir:



Aşağıda, 91., 92. ve 93. ölçülerdeki yapının, 1. ve 2. ölçülerdeki yapıyla benzerlik göstermesi nedeniyle, üst portede yazılmamış olan nüansın, alt portede uygulanabileceği düşünülmektedir:



Elde edilen bulgular ışığında eserde kullanılan nüansların, klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

3.2.4 Eserde Kullanılan Deyim Bağları ve Staccatoların Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular

Eserin Bach, A. M. (tarih yok) tarafından yazılan orijinal notasında deyim bağı ve staccato işaretlerinin yer aldığı görülmektedir (Bkz. Ek – 1). Viyolonsel için yazılan bu ifadelerin klasik gitarla icrasına ilişkin elde edilen bulgular aşağıda görülmektedir:

Prelude:

Aşağıda, 3. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağının, alt portede yuvarlak içinde gösterildiği şekilde kuvvetli zamandaki sestten geçit sese doğru uygulandığı görülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “4., 8., 9., 14., 15., 19., 20., 32 – 36., 38 – 45., 49., 51., 56., 57., 63., 67., 69., 74., 96.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 10. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağının, alt portede yuvarlak içinde gösterildiği gibi zayıf zamandaki sestten geçit sese doğru aynı şekilde uygulandığı görülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen uygulamanın “9., 20., 32., 33., 35., 36., 39., 40., 45., 46., 50 – 53., 58 – 69., 74.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 18. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağlarından 2. ve 4.’sünün, alt portede yuvarlak içinde gösterildiği gibi kuvvetli zamandaki işleme sestten zayıf zamandaki sese doğru aynı şekilde uygulandığı, 1. ve 3. deyim bağlarının ise farklı partileri kapsadığı düşünülerek alt portede bağ yerine ayrı partilerin uzatılmasının tercih edildiği görülmektedir:



Aşağıda, 37. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağlarının, alt portede yuvarlak içinde gösterildiği gibi zayıf zamandaki sestten işleme sese doğru aynı şekilde uygulandığı görülmektedir:



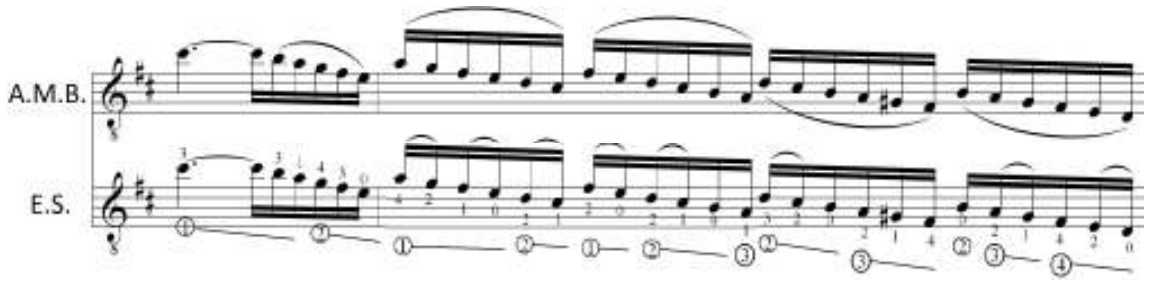
Yukarıdaki örnekte önerilen uygulamanın “34., 45., 47., 75 – 80., 102.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 78. ölçüde, farklı ritme sahip notalar arasında, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağının, alt portede yuvarlak içinde görüldüğü gibi uygulandığı görülmektedir. Alt portedeki bağlar, kapsadığı bütün notaları bağlı duyurmak için yerleştirilmiş olup, yalnızca klasik gitarda farklı tele geçilen yerlerde (re – mi notaları arası), çalgının teknik imkanları gözetilerek bağ koparılmıştır:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “79., 80.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 83. ve 84. ölçülerden alınan kesitte, kadans yapısı içerisindeki onaltılık notalar arasında, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağlarının, alt portede yuvarlak içinde görüldüğü gibi uygulandığı görülmektedir. Alt portedeki bağlar, onaltılık pasajları sekizlik olarak ayıracak şekilde ikili ikili duyurmak için yerleştirilmiş olup, yalnızca klasik gitarda farklı tele geçilen yerlerde (re – mi notaları arası), çalgının teknik imkanları gözetilerek bağ koparılmıştır:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “85 – 90., 95., 96.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Allemande:

Aşağıda, ilk ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağlarının, dansın ağır temposu göz önünde bulundurularak alt portede yuvarlak içinde gösterildiği gibi yalnızca altmışdörtlük notaları birbirine bağlayacak şekilde uygulandığı görülmektedir:



Ardı sıra gelen altmışdörtlük seslerin farklı tellerden icra edilenlerinin, yine ilk ölçüden alınan kesitte, alt portede görüldüğü gibi birbirine bağlanmadığı görülmektedir:



Yukarıda, ilk ölçüden alınan iki örnekte önerilen değişikliğin dansın tüm ölçülerinde de uygulanması önerilmektedir.

Courante:

Aşağıda, ilk ölçüde, üst portede deyim bağının, dansın hızlı temposu göz önünde bulundurularak alt portede aynı şekilde uygulandığı görülmektedir:



Aşağıda, 6. ve 9. ölçülerde yine aynı motifte kullanılan bu deyim bağının, aşağı portede ardı sıra gelen seslerin farklı tellerden icra edilenlerinin yerine yalnızca aynı tel üzerinde icra edilenlerini birbirine bağladığı görülmektedir:



Yukarıda, 1., 6. ve 9. ölçülerden alınan örneklerde önerilen uygulamaların, yerine göre "3 – 5., 10., 11., 20 – 22., 26., 27., 29., 31., 42., 44., 46 – 48., 53 – 56., 64 – 66., 70., 71." ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 12. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağının, alt portede yuvarlak içinde gösterildiği gibi ardı sıra gelen onaltılıkları sekizlik olarak ayıracak şekilde yerleştirildiği görülmektedir. Ayrı tellerden icra edilen onaltılıklar birbirine bağlanmamıştır:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “8., 13 – 19., 23 – 25., 32 – 41., 43., 45., 49 – 52., 57 – 63., 67 – 69.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Sarabande:

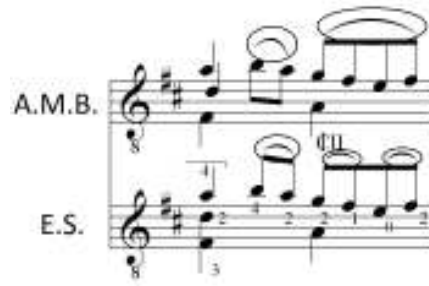
Aşağıda, 10. ölçüde, üst portede yuvarlak içindeki deyim bağlarının, dansın ağır temposu göz önünde bulundurularak alt portede yuvarlak içinde gösterildiği şekilde yalnızca sekizlik notaları birbirine bağlayacak şekilde uygulandığı, dörtlük notaları bağlamadığı görülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “2 – 4., 6 – 8., 11 – 13. 15 – 32.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Gavotte I:

Aşağıda, 3. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağlarının, alt portede yuvarlak içinde görüldüğü gibi uygulandığı görülmektedir. Üst portede dört tane sekizlik notayı bağlayan deyim bağı, alt portede eserin orta hızlı temposu göz önünde bulundurularak, sekizlik pasajları dörtlük olarak ayıracak şekilde ikili ikili duyurmak için yerleştirilmiştir:



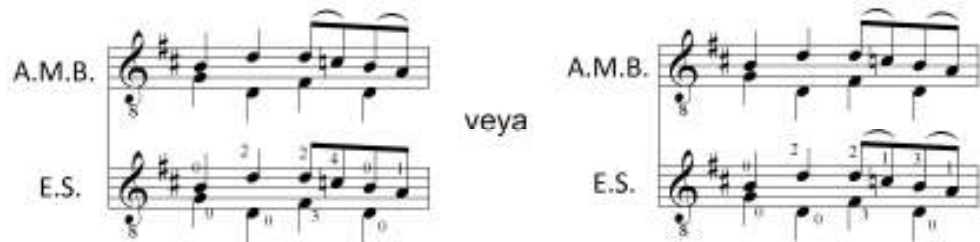
Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “2., 4., 6., 10 – 12., 14., 17 – 19., 22 – 26.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 15. ölçüde, üst portedeki deyim bağlarının kapsadığı notaların farklı partilere ait olduğu düşünülerek, alt portede bağ yerine alto partisinin uzatılmasının tercih edildiği görülmektedir:



Gavotte II:

Bu dansa yalnızca 5. ve 16. ölçülerde üst portede deyim bağı kullanıldığı görülmektedir. 5. ölçüdeki deyim bağının alt portede uygulanışı iki seçenek halinde aşağıda görülmektedir:



16. ölçüde ise, üst portedeki deyim bağının kapsadığı notaların alto ve soprano partilerine ait olduğu düşünülerek, alt portede bağ yerine soprano partisnin uzatılmasının tercih edildiği görülmektedir:



Gigue:

Aşağıda, 2. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağının, alt portede yuvarlak içinde görüldüğü gibi onaltılık notaları sekizlik olarak ayıracak şekilde ikili ikili duyurmak için yerleştirildiği görülmektedir:



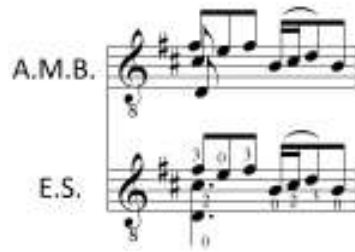
Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “10 – 12., 14., 15., 18., 21 – 23., 27., 30 – 36., 41 – 56., 58 – 60., 62 – 64., 67.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 5. ölçüde, üst portede yuvarlak içinde gösterilen deyim bağlarının kapsadığı notaların farklı partilere ait olduğu düşünülerek, alt portede bağ yerine alto partisinin uzatılmasının tercih edildiği görülmektedir



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “6 – 8., 30., 33., 34., 37 – 40., 47.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 9. ölçüde, üst portede deyim bağının, alt portede aynı şekilde uygulandığı görülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “13., 49., 57., 61.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Süitin Bach, A. M. (tarih yok) tarafından yazılan orijinal notasındaki tek staccato işareti, “Gigue” dansının 29. ölçüsünde yer almaktadır. Üst portede yuvarlak içinde gösterilen staccatonun, alt portede aynı şekilde uygulandığı görülmektedir:



Elde edilen bulgular ışığında eserde kullanılan deyim bağı ve staccatoların, klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

3.2.5 Eserde Kullanılan Süslemelerin Klasik Gitarla İcra Edilmesine İlişkin Bulgular

Eserin Bach, A. M. (tarih yok) tarafından yazılan orijinal notasında süsleme işaretlerinin yer aldığı görülmektedir (Bkz. Ek – 1). Viyolonsel için yazılan bu süslemelerin klasik gitar ile icrasına ilişkin elde edilen bulgular aşağıda görülmektedir:

Allemande:

Aşağıda, 4. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen trilin, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



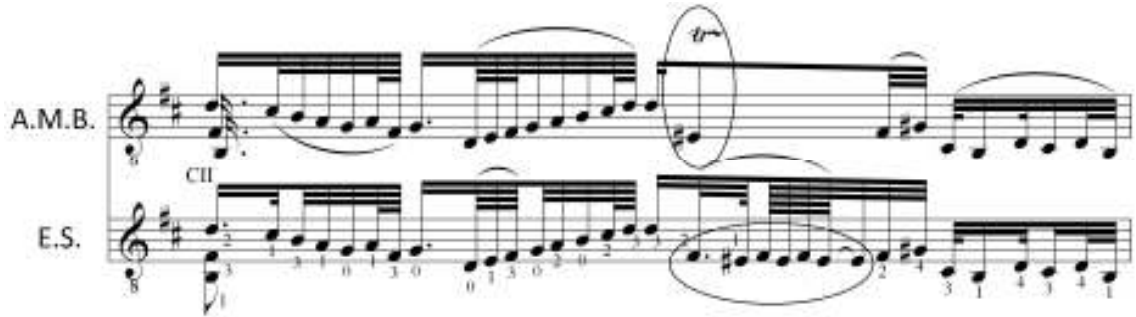
Aşağıda, 5. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen trilin, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



Aşağıda, 6. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen trilin, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



Aşağıda, 13. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen trilin, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



Aşağıda, 14. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen trilin, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



Gavotte I:

Aşağıda, 20. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen apojetürün, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



Gigue:

Aşağıda, 52. ölçüde, üst portede yuvarlak içerisinde gösterilen trilin, alt portede yuvarlak içerisinde gösterildiği gibi uygulanması önerilmektedir:



Elde edilen bulgular ışığında eserde kullanılan süslemelerin, klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

3.3 ESERİN, ARMONİ VE FORM ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN KLASİK GİTAR İLE İCRA EDİLMEME UYGUNLUĞUNA İLİŞKİN BULGULAR

Eserin, klasik gitarla icra edilmesine yönelik olarak armoni ve form özellikleri ayrı ayrı incelenmiş olup, bu analizlere ilişkin elde edilen bulgular başlıklar halinde sunulmaktadır:

3.3.1 Eserin, Armoni Özellikleri Bakımından Klasik Gitar ile İcra Edilmeye Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin armonik analizi aşağıda görülmektedir:

SUITE VI
FOR VIOLONCELLO (BWV 1012) J. S. Bach

PRELUDE

D: I — IV — I —

II — IV — V — I — III — VI — I —

A: V — I — IV — V — I —

IV — I —

II — IV — V — I — III — VI — I — e: V —

I —

_____ | Mi Pedalı _____

_____ b: v _____ | _____

_____ VI _____ IV _____ V _____ | _____

_____ IV _____ V _____ | _____

_____ V _____ Si Pedalı _____

The musical score consists of eight staves of music in D major. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1: Melodic line with a barre (I) and a V chord.
- Staff 2: Melodic line with a barre (I) and an A:v chord.
- Staff 3: Melodic line with a D:v chord and a G:v chord.
- Staff 4: Melodic line with a barre (I).
- Staff 5: Melodic line with a IV chord and a barre (I).
- Staff 6: Melodic line with a IV chord, a barre (I), and a V chord.
- Staff 7: Melodic line with a D:v chord and a barre (I).
- Staff 8: Melodic line with a barre (I).

A: v ————— D: v —————

La Pedali —————

Kadans —

The musical score is written for a single melodic line in D major (two sharps). It consists of nine staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The notation includes various musical elements: eighth and sixteenth notes, slurs, and dynamic markings. The first staff has a 'v' marking above it, followed by a long horizontal line. The second staff has a 'D: v' marking above it, followed by another long horizontal line. The third staff has a 'La Pedali' marking below it, followed by a long horizontal line. The fourth staff has a 'Kadans' marking below it, followed by a long horizontal line. The fifth staff has a 'Kadans' marking below it, followed by a long horizontal line. The sixth staff has a 'Kadans' marking below it, followed by a long horizontal line. The seventh staff has a 'Kadans' marking below it, followed by a long horizontal line. The eighth staff has a 'Kadans' marking below it, followed by a long horizontal line. The ninth staff has a 'Kadans' marking below it, followed by a long horizontal line.

The musical score is written for a single melodic line in D major (one sharp). It consists of nine staves of music. The first two staves feature continuous sixteenth-note runs. The third staff has eighth-note patterns. The fourth staff includes a section marked 'A:v' with rapid sixteenth-note passages. The fifth staff contains a section marked 'D:v' with sixteenth-note runs. The sixth staff is marked 'Re Pedali' and features a series of chords. The seventh staff has a section marked 'IV' with eighth-note patterns. The eighth staff has a section marked 'V' with eighth-note patterns. The final staff concludes the piece with a whole note chord.

D: v ————— |

A:v —————

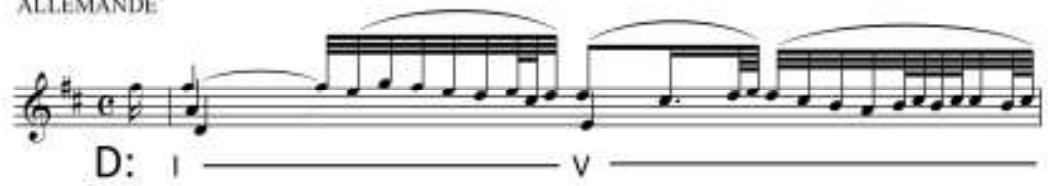
D: v ————— | — VI — v —————

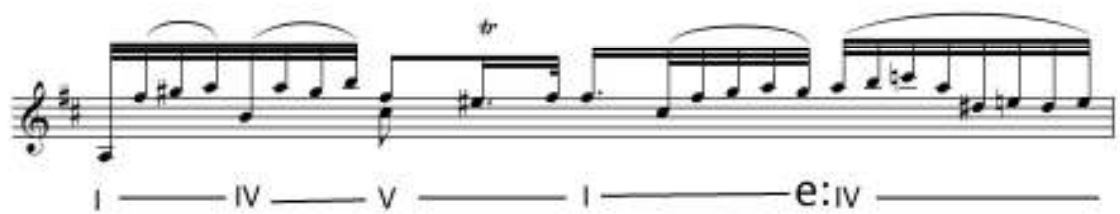
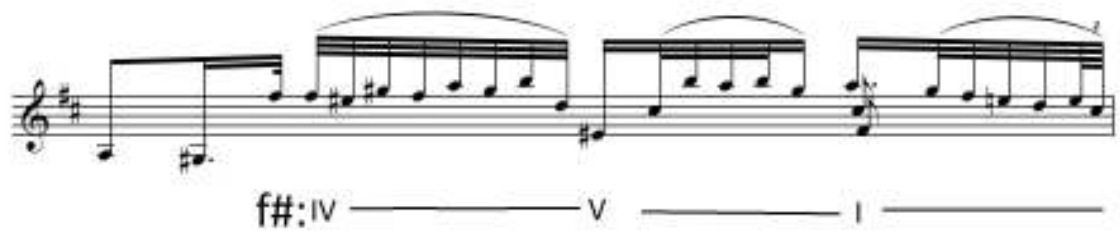
Re Pedali —————

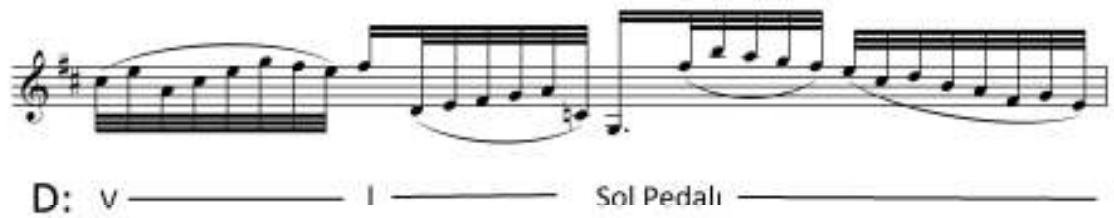
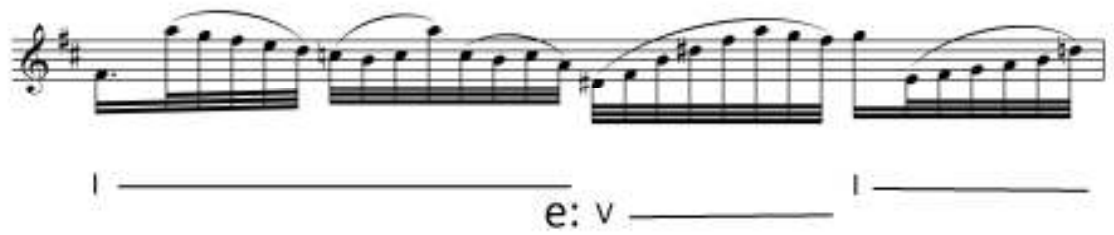
————— | ————— IV —————

V ————— | —————

ALLEMANDE







COURANTE



D: | ————— || ————— V ————— | —————



|| ————— | ————— V ————— | ————— V ————— | —————



A: || ————— V ————— Mi Pedali —————



| ————— VI —————





SARABANDE

D: I ————— II ————— I ————— I ————— V ————— I —————
 VI ————— A: v ————— I ————— II ————— v ————— I —————
 e: VII ————— v ————— I —————
 G: II V I I IV V I
 D: v ————— I —————
 Sol Pedali A: I ————— IV ————— V ————— I D: v
 d: v ————— I ————— v b: v
 G: v ————— I ————— D: IV ————— v ————— I —————

GAVOTTE I



D: I — IV — II — V — I — V — I —



IV — II — V — I — (VII) — (II) — V e: II — V —



I — IV — I — II — V — I — D: IV V — I —



b: V — I — IV — V — I — A: IV — V — I —



D: V — I — IV — II — V — I — V —



I — VI — IV — V — I — V — I

GAVOTTE II



D: I ————— IV V I ————— IV V I I —



IV — G: v — D: I — IV — V —



Re Pedali _____



Gavotte I da Capo ↻

GIGUE



D: I V — I ————— I — V — I ————— I — V —



I — V —

V — I —

A: II — V —————



I ————— IV —————

I ————— IV —————



V —————

I V — I —

I — V —



I ————— V —————





Yapılan analiz doğrultusunda, eserin klasik gitarla icrasında armonik açıdan problem yaratabileceği düşünülen kesitler sunulmaktadır.

Aşağıda, eserin “Allemande” dansının 6. ölçüsünde, ilk dörtlükteki dominant akorunun kök sesi ve yedilisi viyolonselde uzatılabilirken gitarda uzatılamayabilir. Ancak bu seslerin yer aldığı tenor ve alto partilerine bakıldığında, dominant derecesinden sonra gelen tonik derecesinde değil sudominant derecesinde devam ettiği görülür. Viyolonselde de sudominant derecesine gelene kadar partiler uzatılamayacağından, eserin bu kesitinin klasik gitar ile icrasında engel teşkil bir durumun oluşmadığı düşünülmektedir:

Aşağıda, eserin “Gigue” dansının 60. ölçüsünde, “fa” ve “sol” sesleri klasik gitarda birlikte tınlatılamaz, çünkü bunlar yalnızca altıncı tel üzerinden çalınabilen notalardır. Sudominant derecesi içindeki akorun kök sesinin yerinde kalması daha önemlidir. Bu durumda aşağıdaki ölçüdeki notalar bir oktav yukarıdan çalınabilir. Bu sayede bu notalar birlikte seslendirilebilir:

Ancak yukarıdaki ölçünün öncesi ve sonrasındaki birtakım seslerin bir oktav yukarı taşınması gerektiği düşünülmektedir:

The image shows a musical score for guitar. The first system consists of two staves: A.M.B. (Alto) and E.S. (Escala). The A.M.B. staff is in G major, and the E.S. staff is in D major. The second system shows a continuation of the melody and harmony. The score includes fingerings and a fretboard diagram below the staves.

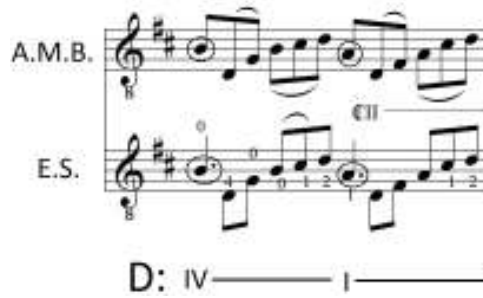
Yukarıda, 57 – 63. ölçüler arasından alınan kesitte dikdörtgenler içerisinde belirtilen notaların, alt portede görüldüğü gibi bir oktav üstten alınabileceği düşünülmektedir. Nitekim Yates (1998: 135) de yine aynı notaları bir oktav yukarıya taşımayı uygun görmüştür.

Elde edilen bulgular ışığında eserin, armonik yapısı bakımından klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca eserin bazı kısımlarında, klasik gitarın armonik olanaklarının, icranın daha uygun yapılmasına imkan sağlayabildiği düşünülmektedir. Aynı derece içindeki bazı sesler akor sesi kabul edilerek uzatılabilir, farklı derecelerdeki bazı sesler birbirine bağlanabilir ve pedal seslerin devamlılığı sağlanabilir. Aşağıda bu olanaklarla ilgili örnekler görülmektedir:

Prelude:

Buna göre aşağıda, 3. ölçüde, akor seslerinin uzatılması durumunda farklı partilerin ayrımına daha fazla varılacağı düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “4., 8 – 11., 14., 15., 18., 19., 20 – 22., 32 – 37., 39., 40., 43 – 53., 56., 57., 60 – 62., 64 – 69., 74 – 87., 89., 94 – 97., 100 – 104.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 5. ölçüde ise, kuvvetli zamanlardaki alto partisi sesleri ile, zayıf zamanlardaki tenor partisi sesleri daha fazla uzatılarak, farklı partilerin belirgin bir şekilde icra edilebileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “6., 16., 17.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 23. ölçüde zayıf vuruşlarda duyurulan mi pedal sesi uzatılabilmektedir:

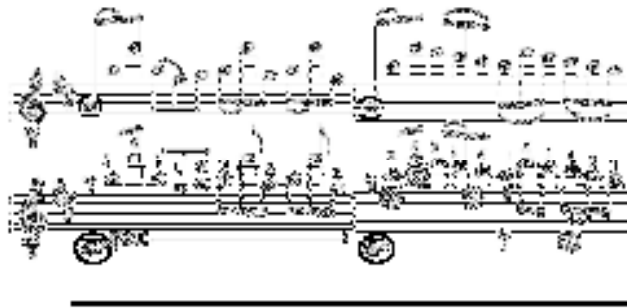


Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “24 – 32.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

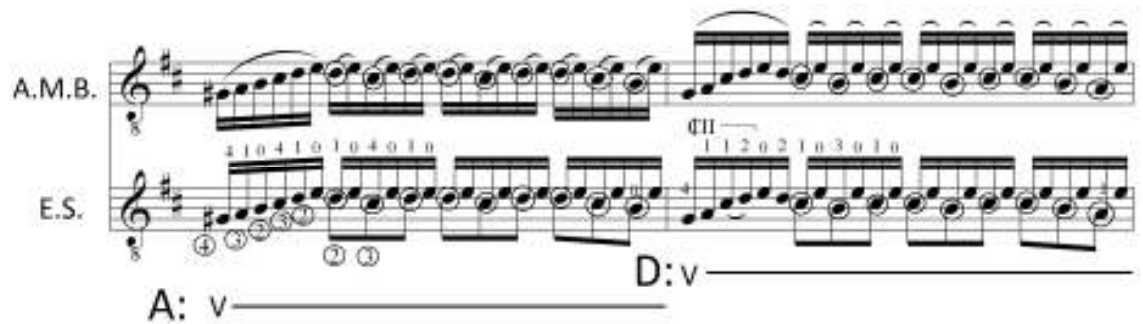
Kök sesin hatta akorların sabit olduğu birkaç ölçüde (41 – 43.) hareket eden bas partisi yine uzatılarak belirginliğinin artırılabilceği düşünülmektedir:



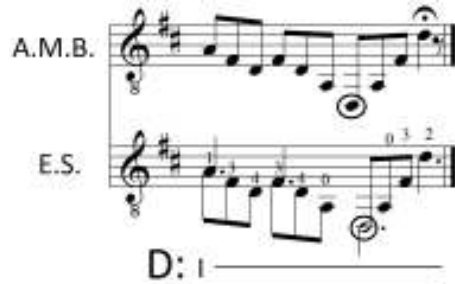
Aşağıda, 70 – 74. ölçülerde pedal ses “la” uzatılabilir:



Aşağıda 94. ve 95. ölçülerde, sabit giden soprano partisine karşı, hareket eden alto partisi uzatılarak belirginliğinin artırılabilceği düşünülmektedir:

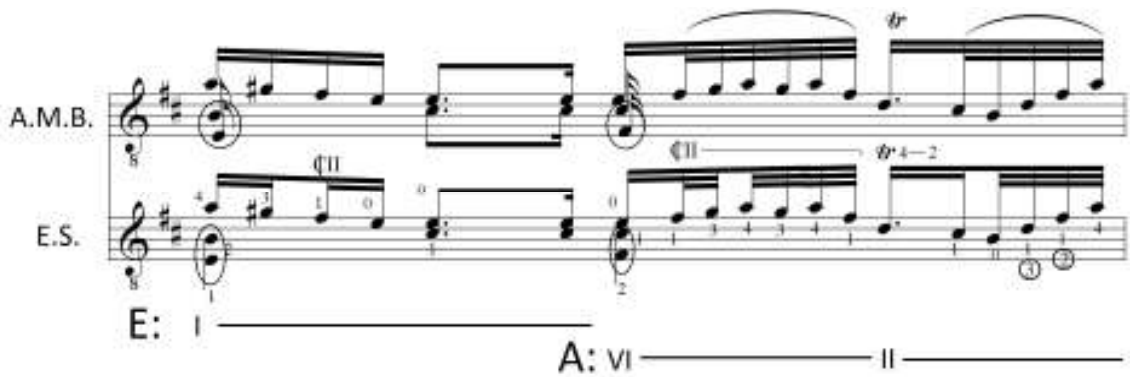


Son ölçüdeki (104.) “re” sesinin, aşağı yönlü arpejin son notası ve ardından gelen yukarı yönlü arpejin seslerinin oluşturduğu tonik akorunun kök sesi olmasından dolayı uzatılabileceği düşünülmektedir:



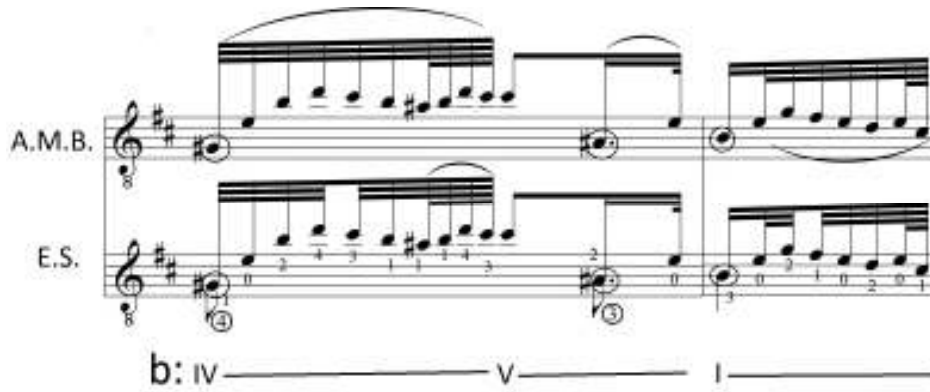
Allemande:

Aşağıda, 5. ölçüde soprano partisiyle aynı derece içindeki alto ve tenor partilerinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



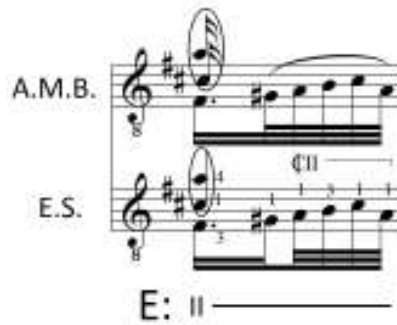
Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “3., 6., 9., 13., 15.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 3. ve 4. ölçülerden alınan kesitte, si minör tonalitesi içerisinde yapılan “sudominant-dominant-tonik” kadansını daha iyi belli etmek için tenor partisindeki seslerin daha fazla uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “7., 10., 14., 19.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

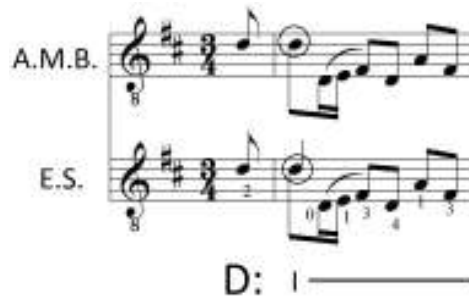
Aşağıda, 4. ölçüden alınan kesitte, soprano partisiyle aynı derece içerisinde yer alan alto ve tenor partilerinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “11.” ölçüde de uygulanması önerilmektedir.

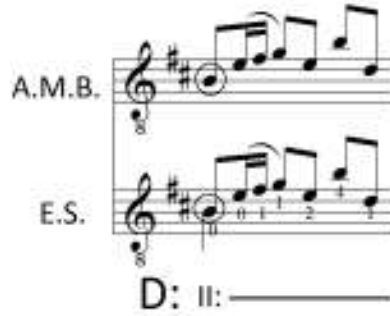
Courante:

İlk ölçüde soprano partisinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



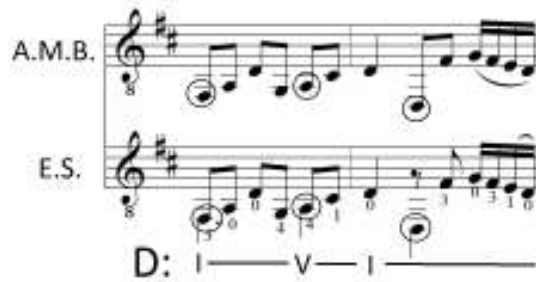
Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “21., 22., 29., 44., 46., 52 – 59., 65., 66.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 3. ölçüde alto partisinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “12., 31 – 33., 40., 42., 47 – 49., 56 – 59.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 7. ve 8. ölçülerde, “tonik-dominant-tonik” kadansında bas partisindeki sesler uzatılarak kadans etkisinin artırılabilirliği düşünülmektedir:



Aşağıda, 12 – 14. ölçülerde pedal olarak kullanılan dominant kök sesinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “57. – 59.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 55 – 58. ölçülerde farklı partilerin ayırt edilmesini sağlamak için yuvarlak içindeki seslerin uzatılabileceği düşünülmektedir:

A.M.B.

E.S.

D: I — G: V — D: IV — V — La Pedalı —

Sarabande:

Aşağıda, 10. ve 11. ölçülerde akor seslerinin uzatılabileceği düşünülmektedir:

A.M.B.

E.S.

e: VII — V —

Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “17., 19., 21 - 30.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Gavotte I:

Aşağıda, 10 – 12. ölçülerde akor seslerinin belli uzunlukta uzatılabileceği düşünülmektedir:

A.M.B.

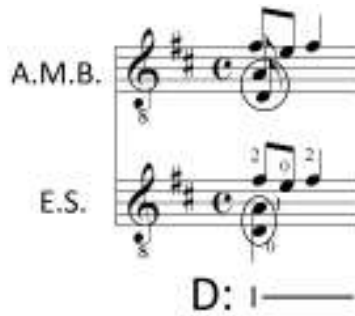
E.S.

e: I — IV — I — II — V — I —

Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “15.” ölçüde de uygulanması önerilmektedir.

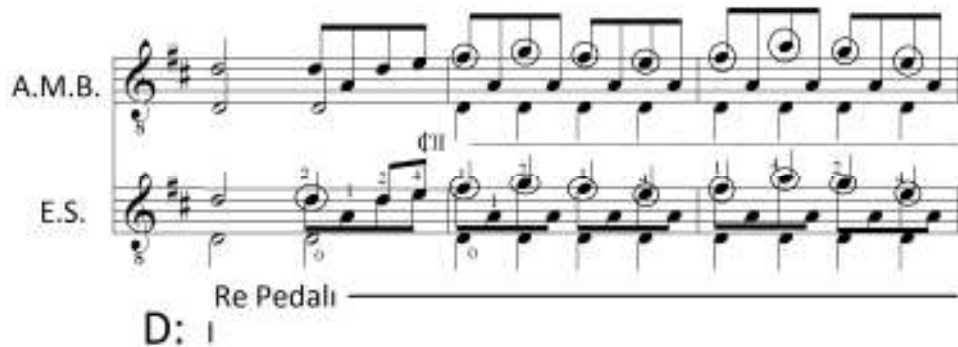
Gavotte II:

Aşağıda, ilk eksik ölçüde soprano partisinin altındaki akor seslerinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “2., 8., 10., 20., 22.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

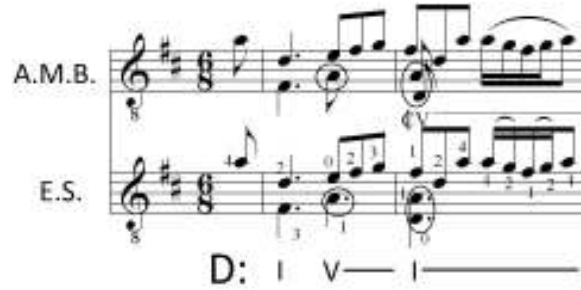
Aşağıda, 12 – 14. ölçülerde soprano partisinin uzatılarak daha belirgin icra edilebileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “15 – 19.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

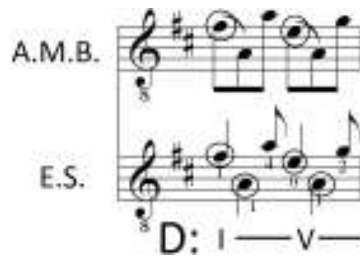
Gigue:

Aşağıda, ilk iki ölçüde akor seslerinin uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “3., 4., 9., 11 – 22., 27., 28., 30., 32 – 35., 43., 47., 49., 57., 59 – 63., 67.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 5. ölçüde soprano partisindeki notaların ve alto partisindeki ardı sıra gelen seslerin uzatılabileceği düşünülmektedir:



Yukarıdaki örnekte önerilen değişikliğin “6 – 8., 37 – 40.” ölçülerde de uygulanması önerilmektedir.

Aşağıda, 44. ve 45. ölçülerde bas partisindeki sesler uzatılarak bas yürüyüşünün daha fazla belli edilebileceği düşünülmektedir:



3.3.2 Eserin, Form Özellikleri Bakımından Klasik Gitar ile İcra Edilmeye Uygunluğuna İlişkin Bulgular

Eserin form analizi aşağıda görülmektedir:

SUITE VI
FOR VIOLONCELLO (BWV 1012) J. S. Bach

PRELUDE

A Periyodu: A1 Cümlesi

A2 cümlesi



B Periyodu:
B1 Cümlesi





B2 Cümlesi



A3 Cümlesi



C1 Cümlesi



La Pedalı
Köprü

Kadans

The musical score is written for a piano in D major (two sharps). It consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music is written in a single melodic line. The second staff contains the text 'La Pedalı Köprü' centered below the notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff also continues the melodic line. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff contains the text 'Kadans' centered below the notes. The seventh staff continues the melodic line. The eighth staff continues the melodic line. The piece ends with a final cadence.

A2 Cümlesi (kısmen) ————— A2 Cümlesi (kısmen) ———
 D1 Cümlesi —————
 Coda —————
 Coda —————

ALLEMANDE



A Bölmesi: 1. Cümle _____



_____ 2. Cümle _____



_____ 3. Cümle _____







B Bölmesi: 1. Cümle



2. Cümle



3. Cümle



4. Cümle





2. Bölme: 1. Cümle



2. Cümle



3. Cümle





SARABANDE



A Bölmesi: 1. Cümle



2. Cümle



B Bölmesi: 1. Cümle



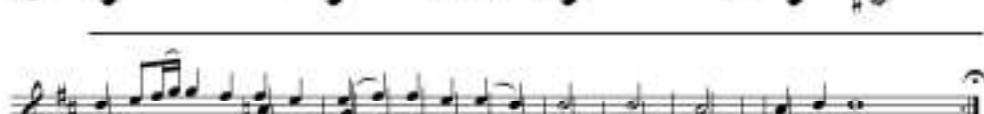
2. Cümle



3. Cümle



4. Cümle



GAVOTTE I



A Bölmesi: 1. Cümle ————— 2. Cümle



B Bölmesi: 1. Cümle —



2. Cümle —



3. Cümle —



A Bölmesi: 1. Cümle —



3. Cümle —

GAVOTTE II



A Bölmesi: 1. Cümle

- B Bölmesi:

1. Cümle



A Bölmesi:

1. Cümle



- C Bölmesi:

1. Cümle



– 2. Cümle



A Bölmesi:

1. Cümle

GIGUE



A Bölmesi: 1. Cümle _____ 2. Cümle _____



_____ 3. Cümle _____



_____ 4. Cümle (1. Cümle) _____



_____ 5. Cümle _____



B Bölmesi:

1. Cümle



2. Cümle



3. Cümle

4. Cümle



5. Cümle



6. Cümle



7. Cümle



8. Cümle

Elde edilen bulgular ışığında eserin, form özellikleri bakımından klasik gitarla icra edilmeye uygun olduğu düşünülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Aşağıda, araştırma bulgularına dayalı olarak elde edilen sonuçlar ve bu sonuçlar ışığında getirilen öneriler yer almaktadır.

Bu araştırmada elde edilen bulgular ışığında:

1. Eserin ses genişliğinin, klasik gitarın ses aralığına ve akort sistemine uygun olduğu,
2. Klasik gitarın altıncı telinin re notasına akort edildiği scordatura sistemi kullanımının, eserin orijinaline daha yakın bir icra sağladığı,
3. Eserin klasik gitar ile icrasında güçlük yaratan veya icra edilemeyen notaların, klasik gitara transkripsiyonlarında alt ya da üst oktavlara taşınabilmesinin mümkün olduğu,
4. Eserde kullanılan tempoların klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu,
5. Eserde kullanılan aksanların klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu,
6. Eserde kullanılan nüansların klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu,
7. Eserin “Prelude” bölümünün orijinal edisyonunun “1 – 4.” ölçülerinde belirtilen nüansların, bu ölçülere benzer yapıdaki “13., 14., 24., 55 – 57., 91 – 93.” ölçülerde de tekrarlanabileceği,
8. Eserde kullanılan deyim bağı ve staccatoların klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu,
9. Eserin orijinal edisyonunda belirtilen kimi deyim bağı ve staccatoların klasik gitar ile icra edilmesine yönelik yapılan değişikliklerin, benzer yapıdaki diğer ölçülerde de tekrarlanabileceği,
10. Eserde kullanılan süslemelerin klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu,
11. Eserin, armonik özellikleri bakımından klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu,

- 12.Eserin orijinal edisyonunda yer alan “Gigue” dansının 60. ölçüsünde bulunan fa notasının klasik gitarla icra edilebilmesi amacıyla, yine aynı notayı içine alacak şekilde “57 – 63.” ölçülerindeki kimi notaların bir üst oktava taşınmasının mümkün olduğu,
- 13.Eserin orijinal edisyonuna göre yapılan armonik analiz sonucunda, eserin kimi ölçülerinin klasik gitar ile icra edilmesine yönelik yapılan değişikliklerin, benzer yapıdaki diğer ölçülerde de tekrarlanabileceği,
- 14.Eserin, form özellikleri bakımından klasik gitar ile icra edilmeye uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Elde edilen bu sonuçlar ışığında:

J. S. Bach’ın, diğer Eşliksiz Viyolonsel Sütleri’nin (BWV 1007 – 1011), klasik gitara transkripsiyonunun yapılması ve klasik gitarla icra edilmesi;

Bu çalışmanın başka tonalitelere de transpoze edilerek tekrarlanması;

Transkripsiyon yapılırken eserin orijinal haline sadık kalınması;

Klasik gitar eğitiminde ve repertuvarında J. S. Bach’ın eserlerinin seslendirilmesine yönelik daha başka transkripsiyonların yapılması;

Konservatuvarlarda yer alan akademik klasik gitar eğitiminde, başka çalgılardan yapılan transkripsiyonlara yer verilmesi;

Müzik eğitimi kurumlarında veya konservatuvarlarda transkripsiyonla ilgili dersler verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Bach, A. M. (tarih yok). *6 Suites a Violoncello Solo Senza Basso Composees par J. S. Bach*. Erişim: 25.12.2013, http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP07437-Bach_Suites_Manuscripts.pdf
- Bach, J. S. (2001). Cello Suite N. 6, BWV 1012. [P. Pandolfo]. *Bach: The Six Suites* [CD]. Glossa. (tarih yok)
- Bach, J. S. (2005). Cello Suite N. 6, BWV 1012. [J. ter Linden]. *Bach: 6 Cello Suites BWV 1007-1012* [CD]. Harmonia Mundi. (tarih yok)
- Bach, J. S. (2009). Cello Suite N. 6, BWV 1012. [P. Casals]. *The art of Pablo Casals* [CD]. Enterprise. (tarih yok)
- Bach, J. S. (2012). Cello Suite N. 6, BWV 1012. [H. Smith]. *Bach: Suites BWV1010 and BWV1012 for Baroque Lute* [CD]. Auvidis. (1992)
- Cangal, N. (2005). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Kaplan, H. (1994). *An Examination of Johann Sebastian Bach's Fifth and Sixth Suites for Solo Cello, BWV 1011 and 1012*. Doctor of Musical Arts Thesis, University of Cincinnati, Cincinnati.
- Kellner, J. P. (tarih yok). *Sechs Suonaten pour le Viola de Bajo par Jean Sebastian Bach*. Erişim: 18.12.2013, http://erato.uvt.nl/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP75794-PMLP04291-Bach_-_Cello_Suites_Kellner_.pdf
- Lorimer, M. (1976). *Johann Sebastian Bach Cello Suite VI Guitar Transcription*. Missouri: Mel Bay Publications
- Prindle, D. E. (2011). *The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites*. Master of Music Thesis, University of Massachusetts. Boston.

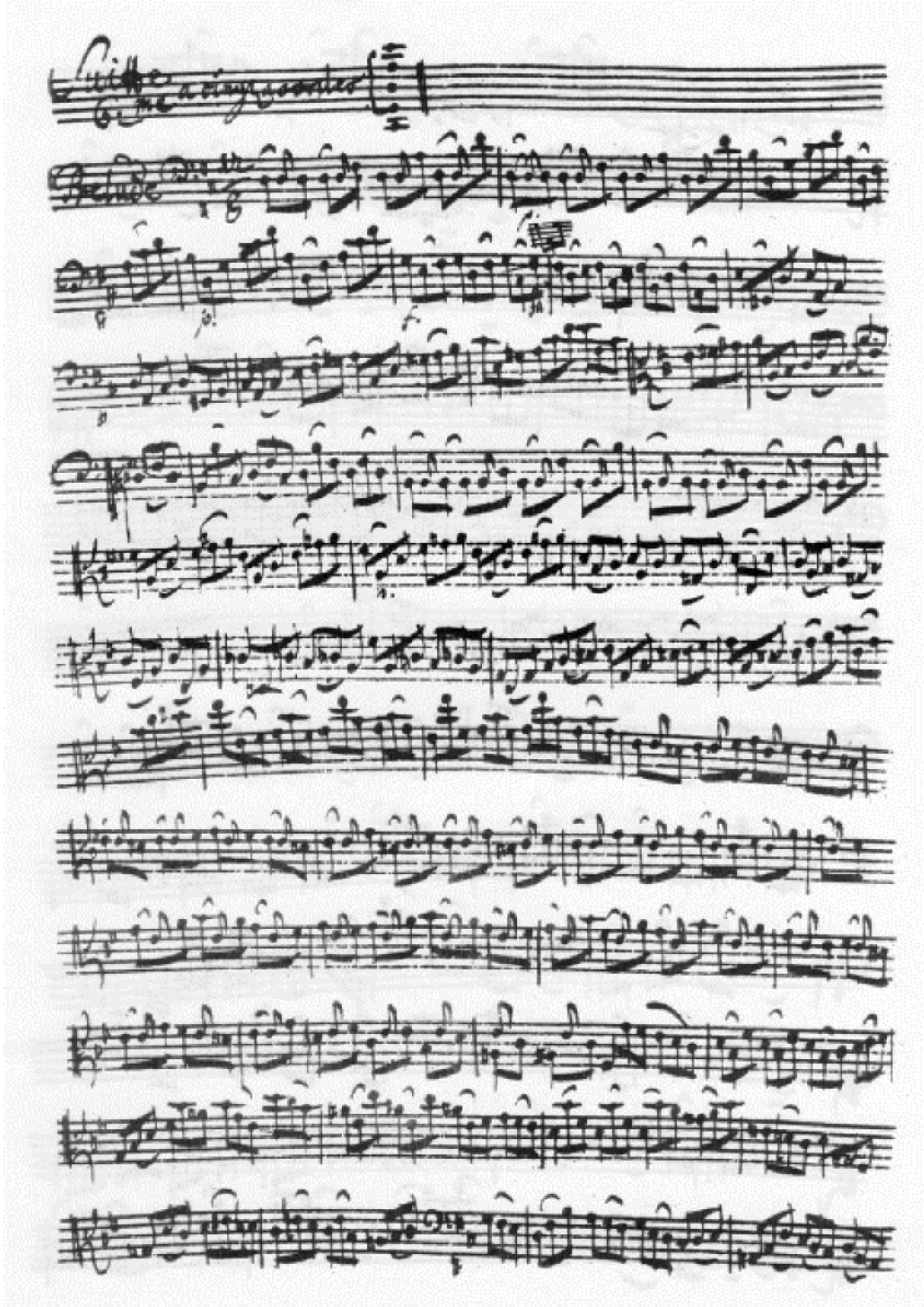
Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yates, S. (1998). *J. S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. A. B. D.: Mel Bay Publications

EKLER

Ek 1: J. S. Bach, Altıncı Eşliksiz Viyolonsel Süiti (BWV 1012). Bach, A. M.
(tarih yok)



*voltini*



A handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. The first system consists of seven staves, with the first six staves containing dense, complex musical notation including many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The seventh staff of the first system is a single line with the word "Corrente" written in a cursive hand. The second system consists of five staves, continuing the musical notation with similar complexity and density. The handwriting is fluid and characteristic of 18th or 19th-century musical notation.





Handwritten musical score for two pieces. The first piece, "Gavotte", is in 3/4 time and consists of 12 staves. The second piece, "Gigue", is in 6/8 time and consists of 10 staves. The notation is in black ink on aged paper, featuring various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The "Gigue" section begins with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Gavotte
3/4

Gigue
6/8



La Fin. Des Suixettes