

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM
ENSTİTÜSÜ

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN
BWV 1006a (Lavta Süiti) ESERİNİN ANALİZİ

SANATTA YETERLİK ESER METNİ

Hazırlayan: Ahmet PEKDAĞ

Müzik Anasanat Dalı

Piyano, Arp ve Gitar Programı

Tez Danışmanı: Prof. S. Sinan ERŞAHİN

MAYIS 2025

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**JOHANN SEBASTIAN BACH'IN
BWV 1006a (Lavta Süiti) ESERİNİN ANALİZİ**

SANATTA YETERLİK ESER METNİ

Ahmet PEKDAĞ

**Müzik Anasanat Dalı
Piyano, Arp ve Gitar Programı**

Tez Danışmanı: Prof. S. Sinan ERŞAHİN

MAYIS 2025

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR.....	vii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	ix
ÖRNEK LİSTESİ	xi
ÖZET	xiii
ABSTRACT	xv
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	1
1.1.1 Çalışmanın Yöntemi	1
1.1.2 Çalışmanın Kapsamı	2
2. LAVTA ÇALGISI VE JOHANN SEBASTIAN BACH'IN LAVTA SÜİTLERİ	2
2.1 Lavta.....	3
2.2 Süit	4
2.3 J. S. Bach'ın, BWV 1006a Eserinin Bölümlerinin Özellikleri.....	5
2.3.1 Prelüde	5
2.3.2 Loure	5
2.3.3 Gavotte	6
2.3.4 Rondeau.....	6
2.3.5 Menuett	7
2.3.6 Bourrée	7
2.3.7 Gigue	8
2.4 Johann Sebastian Bach'ın Yaşamı	8
2.4.1 Johann Sebastian Bach'ın Besteciliği	10
2.4.2 Johann Sebastian Bach'ın Lavta Süitlerinin Tarihsel Arka Planı	10
3. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN BWV 1006a ESERİNİN ANALİZİ.....	13
3.1 Prelüde.....	13
3.2 Loure	26
3.3 Gavotte en Rondeau	29
3.4 Menuett - I	36
3.5 Menuett - II	39
3.6 Bourrée	40
3.7 Gigue	44
4. SONUÇ ve ÖNERİLER	49
KAYNAKLAR.....	54
ÖZGEÇMİŞ.....	56



KISALTMALAR

BWV	: Bach-Werke-Verzeichnis
M.Ö.	: Milattan önce
St.	: Saint





ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 2.1:	11
Çizelge 4.1:	50
Çizelge 4.2:	50
Çizelge 4.3:	50
Çizelge 4.4:	51
Çizelge 4.5:	52
Çizelge 4.6:	52
Çizelge 4.7:	52
Çizelge 4.8:	53

ÖRNEK LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Örnek 3.1 :	14
Örnek 3.2 :	15
Örnek 3.3 :	16
Örnek 3.4 :	17
Örnek 3.5 :	18
Örnek 3.6 :	19
Örnek 3.7 :	19
Örnek 3.8 :	20
Örnek 3.9 :	20
Örnek 3.10 :	21
Örnek 3.11 :	22
Örnek 3.12 :	23
Örnek 3.13 :	24
Örnek 3.14 :	25
Örnek 3.15 :	25
Örnek 3.16 :	26
Örnek 3.17 :	27
Örnek 3.18 :	28
Örnek 3.19 :	29
Örnek 3.20 :	29
Örnek 3.21 :	30
Örnek 3.22 :	30
Örnek 3.23 :	31
Örnek 3.24 :	32
Örnek 3.25 :	33
Örnek 3.26 :	34
Örnek 3.27 :	35
Örnek 3.28 :	36
Örnek 3.29 :	37
Örnek 3.30 :	38
Örnek 3.31 :	39
Örnek 3.32 :	39
Örnek 3.33 :	40
Örnek 3.34 :	41
Örnek 3.35 :	42
Örnek 3.36 :	42
Örnek 3.37 :	43
Örnek 3.38 :	43
Örnek 3.39 :	44

Örnek 3.40 :	44
Örnek 3.41 :	45
Örnek 3.42 :	45
Örnek 3.43 :	46
Örnek 3.44 :	46
Örnek 3.45 :	47
Örnek 3.46 :	48



JOHANN SEBASTIAN BACH'IN BWV 1006a (Lavta Süiti) ESERİNİN ANALİZİ

ÖZET

Bu eser metni çalışmasında, klasik batı müziğinin ve Barok dönemin ünlü bestecilerinden Johann Sebastian Bach'ın BWV 1006a numaralı süit türündeki eserinin formal yapısı, armonik ilişkiler ve melodik gelişim izleri detaylı bir biçimde ele alınmıştır. Bu bilgiler ışığında eserin ezgisel organizasyonu ve cmleleme yapıları çizelge yöntemiyle ayrıntılı bir şekilde sunulmuştur. Analiz öncesinde yer alan ikinci bölümde, birçok kültür içerisinde varlığını sürdürmüş olan lavta algısının, tarih öncesi çağlardan barok dönemin sonuna kadar ki uzun zaman diliminde organolojik gelişim süreci araştırılmıştır. İkinci bölümün ikinci alt başlığında, süit türünün tarihsel gelişim süreci incelenmiş, bu süreç boyunca süit türü içerisinde yer alan dans bölümlerinin dizilim sıralamasındaki değişimlerden ve süit türüne sonradan dahil edilen dans bölümlerinden bahsedilmiştir. İkinci bölümün üçüncü alt başlığında ise BWV 1006a eserindeki süit bölümlerinin etimolojisi, tarihsel gelişim süreçleri, karakteristik özellikleri ve en önemli temsilcileri ele alınmıştır. İkinci bölümün dördüncü alt başlığında, eserin bestecisi Johann Sebastian Bach'ın yaşamına, besteciliğine ve müzik tarihindeki önemine değinilerek, BWV 1006a eserinin tarihsel gelişimine etki eden faktörlerden bahsedilmiştir. Ayrıca bu bölüm içerisinde, Johann Sebastian Bach'ın bestelemiş olduğu 4 lavta sitinin tarihsel süreçleri çizelge olarak sunulmuştur. nc bölümde Johann Sebastian Bach'ın BWV 1006a süit türündeki eserinde yer alan Prelüde, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuett I, Menuett II, Bourre, Gigue bölümlerinin formal yapısı, armonik ilişkileri tespit edilerek ezgisel organizasyonlar ve cmlelemeler örnekler içerisinde belirtilmiştir. Sonuç ve önerilerin yer aldığı dördüncü bölümde ise; çalışmanın, kapsamlı bir analizden ziyade ezgi bölümlerine ve icraya yönelik pratik önerilere odaklanılmıştır. BWV 1006a eserinin formal yapısı ve armonik analizinde, bölümler arasındaki armoni yürüyüşleri, motif ve sekvens gibi öğelerin cümle yapıları üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bu bilgiler ışığında özellikle ezgisel organizasyon ve cmleleme gibi konulara odaklanılmış olup, icracıya yönelik bir n çalışma kılavuzu sunulması amaçlanmıştır. Çalışma trafiği ve öneriler ise çizelgelerin içerisinde belirtilmiştir. Çizelgelerde, icracıya eser üzerindeki çeşitli pasajların, cümlelerin ve armonik gelişimlerin daha kolay anlaşılmaya yardımcı olacak şekilde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: BWV 1006a, Johann Sebastian Bach, lavta, süit, klasik gitar.



JOHANN SEBASTIAN BACH ANALYSIS OF BWV 1006a (Lute Suite)

ABSTRACT

In this study, the formal structure, harmonic relationships and melodic development traces of the suite numbered BWV 1006a by Johann Sebastian Bach, one of the famous composers of classical western music and Baroque period, are discussed in detail. In the light of this information, the melodic organization and phrasing structures of the work are presented in detail with the chart method. In the second section before the analysis, the organological development process of the lute instrument, which has survived in many cultures, from prehistoric times to the end of the baroque period has been investigated. In the second sub-heading of the second section, the historical development process of the suite genre is analyzed, and the changes in the order of the dance sections in the suite genre and the dance sections that were included in the suite genre were mentioned. In the third sub-heading of the second section, the etymology, historical development process, characteristic features and the most important representatives of the suite sections in BWV 1006a are discussed. In the fourth sub-heading of the second part, the life, composition and the importance of the composer Johann Sebastian Bach in the history of music are mentioned, and the factors affecting the historical development of BWV 1006a are mentioned. In addition, in this chapter, the historical processes of the 4 lute suites composed by Johann Sebastian Bach are presented as a chart. In the third chapter, the formal structure and harmonic relationships of the Prelude, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuett I, Menuett II, Bourrée, Gigue sections of Johann Sebastian Bach's BWV 1006a suite are determined and the melodic organization and phrasing are given in examples. In the fourth section, which includes conclusions and suggestions, the study focuses on melody divisions and practical suggestions for performance rather than a comprehensive analysis. In the formal structure and harmonic analysis of BWV 1006a, the effects of elements such as harmony progressions between sections, motifs and sequences on phrase structures were analyzed. In the light of this information, especially melodic organization and phrasing are focused on, and it is aimed to provide a preliminary study guide for the performer. The study traffic and suggestions are indicated in the charts. The charts are presented in a way to help the performer understand various passages, phrases and harmonic developments in the piece more easily.

Keywords: BWV 1006a, Johann Sebastian Bach, lute, suite, classical guitar.



ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Johann Sebastian Bach'ın müziği, benim için sürekli bir öğrenme ve keşif alanı olmuştur. Bach'ın eserlerinde, akıcı melodilerin içerisinde derin ve karmaşık yapılar barındırması, icra sürecinde sürekli bir teknik beceri ve yüksek dikkat gereksinimi doğurmakta olup, bu durum, müzikal zorlukları beraberinde getirmektedir. BWV 1006a numaralı eserini icra etmeyi uzun süredir arzulamış bir klasik gitarist olarak, bu eserin teknik ve müzikal zorluklarını “bütünü parçalara ayırarak adım adım çalışma” yöntemimle ele almayı amaçladım. Bu yaklaşım ile eseri yorumlamak isteyen tüm icracılar için, pratik çözüm yolları sunarak uygulanabilir etkili sonuçlar elde etmeyi amaçladım. Amacım, Bach'ın müzikal derinliğini daha anlaşılır ve erişilebilir kılmak olmuştur.

Sanatta yeterlik programına kabul edilmemden itibaren benim için yol gösterici ve rehber olan kıymetli danışmanım ve klasik gitar eğitmenim Prof. S. Sinan Erşahin'e, tez yazım sürecim boyunca konuya daha geniş bir perspektiften bakmamı sağlayan, değerli geri bildirimleriyle bana büyük katkı sağlayan tez izleme komite üyesi Dr. Öğr. Üyesi Sungu Okan'a, çalışmamın akademik bütünlüğünü ve kalitesini arttırmamda önemli bir rol oynayan, süreç boyunca her zaman nazik ve anlayışlı yaklaşımıyla bana güven veren tez izleme komitesi üyesi Dr. Öğr. Üyesi Erhan Birol'a, kaynak araştırma sürecim boyunca bana hiç tereddüt etmeden destek veren Dr. Öğr. Üyesi Uğur Cihat Sakarya'ya ve tüm bu süreç boyunca her zaman yanımda hissettiğim eşim Duygu Pekdağ'a teşekkür ediyorum.

1.GİRİŞ

Müzik tarihinde, Barok dönemin ünlü bestecisi Johann Sebastian Bach'ın mirası büyük yer tutar. Armoninin yükseliş çağını yaşadığı dönemde Bach'ın çok çeşitli dini ve din dışı türler ve biçimlerde verdiği örnekler, sonraki yüzyılların bestecileri için rehber olmuştur. Din dışı müzik alanında, çalgı müziğinin yükseldiği bu dönemde envansiyon, füg ve toccata gibi çalgısal müzik türlerinde öncü olan besteci, aynı zamanda tek bir çalgı için sıralı danslardan oluşan süit türünün de önemli bir temsilcisidir.

Süit, 17. yüzyıl başından itibaren temel olarak sıralı şekilde dizilen 4 bölümden oluşan bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Besteciler arasında tercih edilen bir türdür. Bach, kendi döneminde çeşitli çalgılar için yaklaşık 40 tane süit bestelemiştir. Bugün halen daha icracıların repertuarında sıklıkla yer alan bu eserlerden 4 tanesi de lavta içindir.

Lavta, kökenleri tarih öncesi çağlara giden çok kültürlü ve çok çeşitli bir çalgıdır. Barok dönemde ise popülaritesi artmıştır. Bach'ın süitlerini yazdığı dönemde en çok kullanılan lavtalar *theorbo* ve *archlute* türündedir. Bach'ın lavta süitleri BWV-995, 996, 997 ve 1006a numaraları ile literatürde yerini almıştır. Bu eserler 1708-1741 arasına tarihlenir.

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı Bach'ın BWV 1006a numaralı Mi Majör Lavta Suiti'nin müziksel özelliklerini tespit etmek ve icrasına ilişkin önerilerde bulunmaktır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada literatür taramasıyla kurulan tarihsel ve kavramsal altyapı üzerinde, BWV 1006a eserinin müziksel özellikleri eser analizi yapılarak tespit edilmiştir. Analiz, formal ve armonik alanlarda yapılmıştır. Bu çalışma, yöntemleri gereği nitel bir araştırmadır.

1.3. Çalışmanın Kapsamı

Bu çalışmada Bach'ın lavta müziğinin özelliklerini tespit etmek üzere seçilen örnek BWV 1006a numaralı Mi Majör Lavta Suiti'dir. Giriş bölümünün ardından ikinci bölümde, lavta çalgısının tarihsel, kültürel ve organolojik gelişimi anlatılmış ve Barok dönemde bu çalgı için eser üretmiş önemli bestecilerin katkılarından bulgular sunulmuştur.

İkinci bölümün ikinci ve üçüncü alt başlıklarında, süit türünün tarihsel gelişimi açıklanmış ve Bach'ın BWV 1006a numaralı süitinde yer alan bölümlerin müziksel özellikleri açıklanmıştır.

İkinci bölümün dördüncü alt başlığında, Barok dönem bestecisi Johann Sebastian Bach'ın yaşamından, besteciliğinden ve klasik müzik tarihindeki öneminden bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde, Bach'ın BWV 1006a eserinin detaylı formal ve armonik analizi yapılmıştır.

2. LAVTA ÇALGISI VE JOHANN SEBASTIAN BACH'IN LAVTA SÜİTLERİ

2. 1. Lavta

Antik Çağ'dan başlayıp Barok dönemin sonuna kadar varlığını sürdürmeyi başarmış olan bu çok kültürlü ve çok çeşitli çalgı ailesi, müzikologlar tarafından detaylı bir araştırma konusu olmuştur. Bu araştırmalar ışığında oluşan genel yaklaşım, çalgının birçok kültürde çeşitlilik gösterdiği ancak etimolojik ve morfolojik özellikleri bakımından benzerlikler taşıdığıdır.

Lavta kelimesi etimolojik olarak incelendiğinde, kelimenin kökeninin Arapça El-ûd'dan geldiği bilinmektedir (Sachs, 1913, ss. 238-239). Sami dilleri ailesinden türemiş olan bu kelime, Almanca *laute*, İngilizce *lute*, Fransızca *luth*, İspanyolca *laud*, İtalyanca *laud*, Yunanca *laouto* olarak kullanılmaktadır. (Dumbrill, 2005, s. 319; Sachs, 1913, s. 239). Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, kelimenin Almanca'dan dilimize *lavta* olarak geçtiği belirtilmektedir (<https://sozluk.gov.tr>).

M.Ö. 3000 öncesine tarihlenen ilk lavta örnekleri, Uruk döneminden kalma silindirik bir mühürde görülmektedir (Dumbrill, 2005, s. 321). Sachs ise ilk lavta örneklerinin M.Ö. 2000'lerde Mezopotamya figürinlerinde görüldüğünü belirtmiştir (Sachs, 1968, s. 82). Görülüyor ki lavtanın kökeni tarih öncesi çağlara dayanmaktadır.

Çalgının popüleritesi 1400'lerde Avrupa'da polifonik müziğin önem kazanması ile birlikte artmıştır. Lavta'nın çok sesli bir çalgı olması, onu dönemin en işlevsel çalgılarından biri haline getirmiştir (Sachs, 1968, s. 344). Dönemin müzikal gelişiminin ihtiyaçlarını karşılayabilmesi adına perde ve tel sayısı kademeli olarak artırılmış, bu bağlamda da akort düzeni değişime uğramıştır (Sachs, 1968, s. 344; Baines, 1969, 158). Avrupa'da daha da yaygınlaştığı 1500'lü yıllarda ise polifonik müziğin icrası gereği geleneksel mızrap yerine parmakların kullanımı tercih edilmeye başlanmıştır (Smith, 2002, s. 37). Bu dönemde gerçekleşen en önemli

yeniliklerden biri de, lavta eserlerinin günümüze ulaşmasını sağlayan tablatür sisteminin kullanılmaya başlanması olmuştur (Smith, 2002, s. 96).

Geç Rönesans dönemde bir eşlik çalgısı olan lavtanın, yeterli ses aralığı olmadığı düşünülerek, klavye dışında kalan sekiz tek bas tel ve klavye içerisinde kalan altı çift telden oluşan yeni bir türü olan *theorbo* icat edilmiştir (Smith, 2002, ss. 82-83; Remnant, 1989, ss. 33-35). *Theorbo*'dan kısa bir süre sonra icat edilen lavta türü *archlute* ise, daha çok solo eserlerin seslendirilmesinde kullanılmıştır (Remnant, 1989, s. 35).

17. yüzyılda, lavtanın birer formu olan *theorbo* ve *archlute* çalgıları için en önemli katkıyı İtalyan, Fransız bestecileri ve icracıları kazandırmıştır. Otuz Yıl Savaşları'na (1618-1648) aktif olarak katılan Almanya'nın 17. yüzyılda lavta repertuarına etkisi olmasa da, 18. yüzyıldan itibaren besteci Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) öncülüğünde önemli bir katkı sağlamıştır. Johann Sebastian Bach ise yakın dostu olan Sylvius Leopold Weiss'in lavta müziğinden etkilenecek, başta lavta süitleri olmak üzere önemli bir repertuara imza atmıştır. (Smith, 2002, ss. 301-302).

Weiss ve Bach'ın ölümü ile önemli lavta eserlerinin yazımı son bulmuş; Fransız Devrimi (1789) ile başlayan Aydınlanma döneminin düşünce yapısına uyum sağlayamaması ise çalgının yerini klavsene bırakmasına neden olmuştur. (Smith, 2002, s. 302).

2. 2 Süit

Süit, ardı ardına gelen birbirinden bağımsız ve farklı karakterdeki dans müziklerinin, aynı tonalite içerisinde yer aldığı çalgısal bir müzik türüdür (Hodeir, 2016, s. 95; Feridunoğlu, 2019, s. 100). Kökeni Fransızca'dan gelen kelime sıra, ardışıklık anlamına gelmektedir (Randel, 1986, s. 813).

İlk örneklerinin Ortaçağ'da görüldüğü bu müzik türü, Olgun Rönesans dönem lavtacıları ile şekillenmeye başlamış, 17. yüzyıl boyunca Froberger, Frescobaldi, Corelli ve Purcell gibi bestecilerin öncülüğünde önemli bir polifonik gelişim göstermiştir (Hodeir, 2016, s. 95; Feridunoğlu, 2019, 100).

Süit türünün ilk yazılı örneği 1629'da Fransız lutenist ve besteci François de Chancy'nin mandora çalgısı üzerine yazmış olduğu kitapta görülmektedir. Bu kitapta dansların sıralaması allemande, courante, sarabande (A-C-S) şeklinde

yazılmıştır. Alman bestesi ve orgcu Johan Jakob Froberger ise 17. yüzyılın ortalarında sıralamayı allemande, gigue, courante, sarabande (A-G-C-S) olarak sabitlemiştir. Fakat daha sonraki dönemlerde Almanya ve Avusturya gibi ülkelerdeki besteciler sıralamayı değiştirerek gigue'i sona almışlardır (A-C-S-G). Sonraki yüzyıllarda yayıncıların Froberger'in sıralamasını (A-C-S-G) olarak düzeltmesi ile süit türünün yaygın sıralaması oluşmuştur (Randel, 1986, s. 814).

Bach; harpsichord, lavta, flüt, çello, keman gibi solo çalgılar için yaklaşık 40 tane süit bestelemiştir. Bunlardan bazılarını partita denmiştir. Bach'ın süit türündeki eserlerinin birçoğunda uygulamış olduğu sıralama prelüde, allemande courante, sarabande ve tercihen gigue (P-A-C-S-O-G) şeklinde olmuştur (Randel, 1986, s. 814).

2.3 J. S. Bach'ın BWV 1006a Eserinin Bölümlerinin Özellikleri

2.3.1 Prelüde

Praeludium kelimesi, Latince kökenli olup *önceden çalmak* anlamını taşır; bu terim Fransızca'da *Prélude*, İtalyanca'da *Preludio*, ve Almanca'da *Praludium* olarak kullanılır (Randel, 1986, s. 653; Sadie, Vol. 15, 1980, s. 210).

Adam Ileborgh'un 1448 tarihli org tablaturasındaki beş kısa praeambula, bu türün en eski örneklerini temsil eder. Genellikle bağımsız yapıda olan bu prelüdler, süslü ve yarı doğaçlamadan oluşmuştur. 17. yüzyılın başından 18. yüzyılın ortalarına kadar olan süreçte ise, bir füg ya da dans süitine öncülük eden yaygın bir tür haline gelmiştir (Sadie, Vol. 15, 1980, s. 210; Kennedy, 2013, 667).

Bu türün gelişim sürecine katkı sağlayan temsilciler Adam Ileborg, Alonso Mudarra, J. C. F. Fisher, Fransız lutenistler Louis Couperin, Denis Gaultier ve Johann Sebastian Bach olmuştur (Randel, 1986, s. 653).

2.3.2 Loure

Fransızca olan loure kelimesi 16. ve 17. yüzyıllarda Normandiya'da tanınan bir gayda türünü ifade eder. Aynı zamanda bu enstrümanla icra edilen gigue benzeri bir dans formudur (Sadie, 1980, Vol. 15, s. 256; Kennedy, 2013, s. 507).

Kökeni tam olarak bilinmeyen bu dans, süit türünde çok sık yer almasa da 17. yüzyılın sonları ve 18. yüzyılın başlarında popülerlik kazanmıştır (Sadie, 1995, Vol. 15, s. 256; Little, Jenne, 1991, s. 185).

3/4'lük ve 6/4'lük ölçü birimlerinde, görkemli ifade ile yavaş bir tempoda icra edilen loure, senkoplu ritmik yapı ve noktalı figüratif motifler içermektedir (Sadie, 1995, Vol. 15 s. 256; Randel, 1986, s. 457).

Dönemin Fransız bestecileri Lalande, Desmarets, Campra J. Ph. Rameau, Destouches bu formun temsilcileri olurken, Johann Sebastian Bach'ta iki eserinde bu forma yer vermiştir (Little - Jenne, 1991, s. 185).

2.3.3 Gavotte

Fransız kökenli olan *gavotte* kelimesi eski İngilizce'de *gavot*, İtalyanca'da ise *gavotta* olarak ifade edilmektedir (Sadie, 1995, Vol. 7, s. 199).

16. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürmüş olan bu dans formu 1720-1730 yılları arasında en parlak dönemini yaşamıştır (Little - Jenne, 1991, s. 47).

Ölçü ortasında başlayıp dört ölçü devam eden ve ölçü ortasında tamamlanan gavotte, 2/2 ve 4/4'lük birimlerden oluşmaktadır (Feridunoğlu, 2019, s. 101; Randel, 1986, s. 334). Basit ritmik motiflerin olduğu ve neşe, zerafet, hassasiyet gibi birçok duygu türünün ifade edilebildiği Gavotte, tempo konusunda çok farklı görüşlere sahip olmuştur (Little - Jenne, 1991, s. 47-48).

Gavotte dansı Lully, Rameau gibi bestecilerin operalarında yer alırken, Purcell ve Bach gibi bestecilerin enstrümantal müziklerinde önem kazanmıştır (Randel, 1986, s. 334).

2.3.4 Rondeau

Rondo kavramının kullanımının yaygın olması, bu müzikal yapıya ilişkin kökenlerin net bir şekilde belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Müzik literatüründe farklı dillerde değişik isimlerle ifade edilen bu kelime; Almanca'da ve İtalyanca'da *rondo*, Fransızca'da ise "rondeau", olarak geçmektedir (Sadie, 1995, Vol. 16, s. 172; Feridunoğlu, 2019, s. 100).

Rondonun temel özelliği, başta duyulan temanın parça boyunca tekrar etmesidir. Tema ile temanın tekrarı olan nakarat arasındaki ara müzikler epizot olarak bilinir. Nakarat sabit tonalitede kalırken, epizotlar modülasyonlu olarak ilerler. Nakarat ve epizotların birbirini takip etmesiyle parça rondo nakaratıyla son bulur. Tarih boyunca en yaygın şema olan A-B-A-C-A Fransız rondeausu olurken; A-B-A-C-A-D-A ve A-B-A-C-A-B-A şemaları da tercih edilenler arasında olmuştur (Feridunoğlu, 2019, s. 100; Randel, 1986, s. 717).

Lully opera ve balede, Louis Couperin ise klavye müziğinde önde gelen ilk nesil rondeau bestecilerinden olmuştur. Rameau, Couperin'in tekniklerini geliştirerek rondeauyu standartlaştırmıştır. Bu Fransız tarzı diğer ülkelere yayılmış; İngilizler ve Almanlar da bu formu benimsemişlerdir. Johann Sebastian Bach'ta, BWV810 İngiliz Süiti'nde ve BWV1006 solo keman için Partita no.3 eserlerinde rondeau formundaki ustalığını sergilemiştir (Sadie, 1995, Vol. 16, s. 173).

2.3.5 Menuett

Küçük adımlar ile yapılan dans figürlerinden dolayı *menu* (küçük) kelimesinden türeyerek menuet adını almıştır. Fransızca'da menuet, İngilizce'de minuet, Almanca'da menuett ve İtalyanca'da minuetto olarak ifade edilmektedir (Kennedy, 2013, s. 559).

İlk örnekleri 17. yüzyılın ikinci yarısında aristokrat Fransız sarayında verilen bu dans, üç zamanlı bir ölçü yapısı içinde yavaş ve orta tempolu zarif figürlerden oluşmaktadır (Little, Jenne, 1991, s. 63; Sadie, 1995, Vol. 12, s. 353).

Jean-Baptiste Lully ile birlikte süit türünde yer alan bölümlerden biri haline gelen menüete, Handel ve Bach'ta eserlerinde yer vermişlerdir (Kennedy, 2013, s. 559).

2.3.6 Bourrée

Bourrée, kökeni Fransızca'dan gelen, İtalyanca'da *borea*, İngilizce'de *boree* veya *borry* olarak bilinen bir terimdir. Enstrümantal bir Fransız dansı olan bourrée 17. yüzyıl ortalarından başlayarak, 18. yüzyıl ortalarına kadar gelişimini sürdürmüştür (Sadie, 1995, Vol. 3, s. 116).

Dört zamanlı yapıda olan dans, iki sekizlik ya da bir dörtlük nota değerinde aukt (önel) ile başlamaktadır. Ritmik ve armonik cümle yapısı sekiz ölçü uzunluğundadır (Little, Jenne, 1991, s. 37).

Dönemin önemli bestecilerinden Lully, Johann Krieger, J. C. F. Fischer, J. S. Bach eserlerinde Bourrée dansına yer vermişlerdir (Randel, 1986, s. 104).

2.3.7 Gigue

Barok süit türünün temelini oluşturan dört temel danstan sonuncusu olan gigue İngilizce bir kökene sahiptir. Kelime İngilizce ve Fransızca *Jig*; İspanyolca *Giga* ve *Jiga*; Almanca *Gigue*; olarak ifade edilmektedir (Sadie, 1995, Vol. 7 s. 368; Randel, 1986, s. 340).

İlk olarak 15. yüzyılda Britanya’da Jig adıyla bilinen danslar olarak ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılın ortalarında Fransa’da klavsen ve lute repertuarlarında sıkça yer almaya başlamış ve yüzyılın sonlarına doğru İtalyan ve Fransız stillerinde alışılmışın dışında görülmüştür (Sadie, 1995, Vol. 7, s. 368; Randel, 1986, s. 340).

Bu dans formu Fransız, İtalyan ve Alman stilleri arasında farklılıklar göstermiştir. Fransızlarda 3/8, 6/8 ve 6/4’lük ölçü yapılarıyla orta hızda bir tempo kullanılırken; İtalyanlarda 12/8’lik ölçü yapısında ve Fransızlardan çok daha hızlı bir tempoda kullanılmıştır. Almanlar ise bu iki ülkenin de stil özelliklerinden faydalanmıştır (Sadie, 1995, Vol. 7, s. 368; Randel, 1986, s. 340).

Dönemin bestecilerinden Denis Gaultier, Francois Couperin, George Frideric Handel, Jean-Philippe Rameau ve Johann Sebastian Bach eserlerinde bu dans formuna yer vermiştir. (Randel, 1986, s. 340).

2.4 Johann Sebastian Bach’ın yaşamı

21 Mart 1685’te Maria Elisabeth ve Johann Ambrosius Bach’ın sekizinci çocukları olarak Eisenach’ta dünyaya gelen besteci, müzisyen bir soyağacın zirve noktasını temsil etmektedir (Boyd, 2000, s. 5; Büke, 2017, s. 23).

İlk müzik deneyimini babasından aldığı yaylı çalgılar ve kuzeni Johann Christoph Bach’tan almış olduğu klavsen dersleri ile kazanmıştır (Terry, 1972, ss. 22-23).

Gençlik döneminde önemli bestecilerin eserlerini inceleyip onları kendi dehası ile işleme konusunda ustalaşan besteci, Ohrdruf yıllarında Johann Pachelbel'in org eserleri ve kantatlarının etkisinde kalmıştır (Terry, 1972, ss. 25-30). Lüneburg yıllarında ise eğitim gördüğü okul olan St. Michael Manastırı'nın kütüphanesinde İtalyan ve Fransız müziklerini tanıma fırsatı bulmuştur (Büke, 2017, ss. 37-38).

İlk bestelerini Arnstadt (1703-1707) döneminde org ve klavsen çalgıları için yazan Bach, dönemin önemli besteci ve org icracısı olan Buxtehude ile yapmış olduğu çalışmalardan etkilenmiştir (Geck, 2006, ss. 55-56). Bu etki Mühlhausen'de (1707-1708) yazmış olduğu vokal müzik eserleri üzerinde de görülmektedir (Büke, 2017, s. 62).

Weimar (1708-1717) döneminde Antonio Vivaldi ve François Couperin'in eserlerini inceleyerek İtalyan ve Fransız müziğini daha detaylı tanıma fırsatı bulmuştur (Felix, 1985, s. 34; Spitta, 1951, s. 202). Bu dönemde yakın dostluk kurduğu Johann Georg Pisendel'in solo keman eserlerinin etkisinde kaldığı, 1720 yılında bestelediği altı solo keman sonatında görülmektedir (Büke, 2017, ss. 73,368; Williams, 2016, s. 198). Weimar yılları, Bach'ın klavyeli çalgı icrasında en yüksek teknik seviyeye ulaştığı ve klavyeli çalgı için bestelediği büyük eserlerin temelini attığı dönem olmuştur. (Forkel, 1900, s. 23).

Oda müziği eserleri ve din dışı kantatlarının birçoğunu en sık seyahat ettiği dönem olarak bilinen Köthen (1717-1723) yıllarında bestelemiştir (Büke, 2017, ss. 91-93). Bu dönemde çalgı müziğine önem vermiş olup enstrümantal müzik repertuarının sıklıkla icra edilen eserlerinden Brandenburg Konçertolarını, İngiliz ve Fransız süitlerini, solo keman sonatları ve partitalarını yazmıştır (Boyd, 1983, s. 86). Bestecinin, eğitimci yönünü ortaya koyan İyi Düzenlenmiş Klavye eserleri de yine bu döneme aittir (Büke, 2017, s. 109).

Lutherci Thomas kilisesi okulunda kantor olarak görev yapan Bach, zirve dönemi olan Leipzig (1723-1750) yıllarında çok sayıda dini kantat bestelemiştir (Boyd, 1983, ss. 102-113). Günümüz icracılarının repertuarlarında en çok tercih ettikleri eserlerden biri olan 'Goldberg Çeşitlemeleri'ni bu dönemde yazmıştır (Boyd, 1983, s. 182).

Çocukluk yıllarından itibaren var olan öğrenme merakını, çalışkanlığı ve dehası ile birleştirerek müzik dünyasında çığır açan Bach, ilerleyen sağlık sorunları nedeniyle 28 Temmuz 1750 tarihinde yaşama veda etmiştir (Williams, 2016, s. 459).

2.4.1 Johann Sebastian Bach’ın Besteciliği

Geçmişin birikimini kullanarak, müzikal dehası, çalışma azmi ve inancı doğrultusunda geleceğin yapı taşlarını oluşturmuş olan besteci, süit, fuga gibi birçok türü; biçimsel gelişim, müzikal ifade, teknik beceri açısından zirve noktaya taşımıştır. Kendisinden sonra gelen Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt gibi önemli besteciler için referans olmasının yanında onları yeni arayışlara sürüklemiştir (Mimaroglu, 2019, s. 58; Tarcan, 1987, s. 72; Wolff, 1983, s. 119).

Bach’ın en olgun zamanlarını geçirdiği Leipzig döneminde yazdığı eserlerin armonik yapısı, bağımsız melodilerin uyum içerisinde birbirini tamamlamasından oluşur (Forkel, 1920, s. 74). Her bir partinin özgül bir melodik işlevi olduğu anlaşılır. Bu doğrultudaki katkıları, füğ ve kanon gibi kontrpuan türlerini ileri seviyeye çıkarmıştır (Forkel, 1920, s. 86).

2.4.2 Johann Sebastian Bach’ın Lavta Süitleri’nin Tarihsel Arka Planı

Bach’ın Weimar’da yaşadığı dönemin ortalarından Leipzig döneminin sonuna kadarki süreçte yazdığı düşünülen yedi lavta eserinin dördü süit formundadır (Wolff, 1983, s. 154). Yazmış olduğu bu lavta süitlerinin tarihsel içerik bilgileri aşağıdaki çizelgede yer almaktadır.

Çizelge 2.1 : Bach'ın lavta sütünlerinin künye bilgileri¹

Süt No	Tonalite	Tarih	Orijinal Çalgı	Kaynak
BWV 995	Sol Minör	1727-1731 yılları arasında yazıldığı düşünülmektedir.	Viyolonsel için yazılmıştır. BWV 1011	Bach'ın el yazısıyla günümüze ulaşmıştır.
BWV 996	Mi Minör	1708-1717 yılları arasındaki Weimar döneminin ilk yıllarında yazıldığı düşünülmektedir.	Lut-klavsen için yazıldığı düşünülmektedir.	Johann Gottfried Walther'in el yazısıyla günümüze ulaşmıştır.
BWV 997	Do Minör	1738-1741 yılları arasında yazıldığı düşünülmektedir.	Lavta için.	?
BWV 1006a	Mi Majör	1720 yılında yazılmıştır.	Keman partitası olarak yazılmıştır.	Bach el yazısıyla günümüze ulaşmıştır.

Lavta repertuarının zirvesinde yer alan Sylvius Leopold Weiss'in eserleri 14 telli bir lavta ile seslendirilirken, Bach'ın eserleri belirli zamanlarda lute-harsichord ile icra edilmiştir (Wolff, 1983, s. 155). Lavta Sütünleri'nin günümüzde kullanılan 1. Lavta Sütü BWV 996, 2. Lavta Sütü BWV 997, 3. Lavta Sütü BWV 995, 4. Lavta Sütü BWV 1006a şeklindeki numaralandırılması Hans Dagobert Bruger tarafından yapılmıştır. Bach'ın keman partitası olarak bilinen BWV 1006 numaralı eseri, Bruger tarafından BWV 1006a olarak numaralandırılarak, literatüre 4. Lavta Sütü'ü olarak aktarılmıştır (Wade, G. 2016).

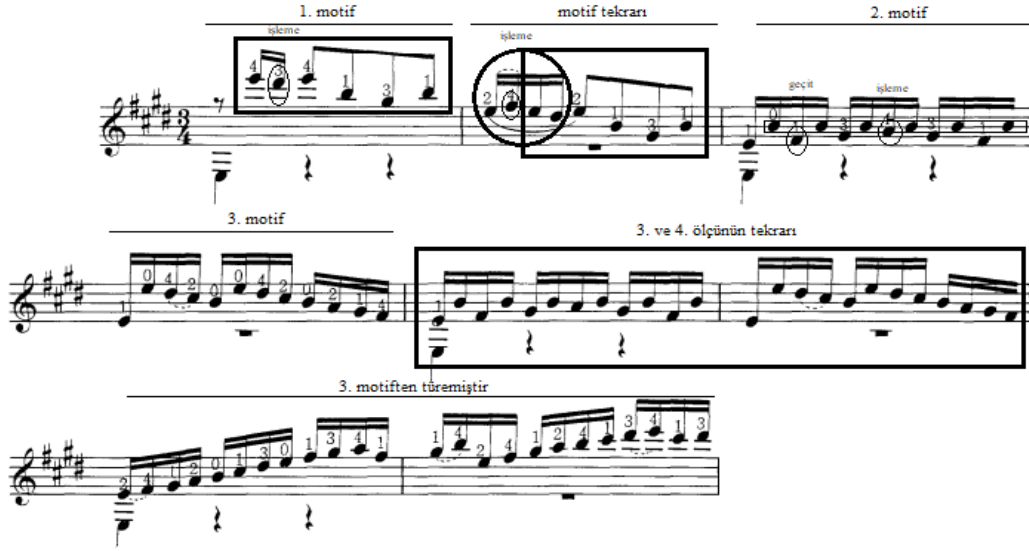
¹ Koonce, 2002, ss. 4-8; Wolff, 1983, s. 154; Büke, 2017, s. 368).



3. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN BWV 1006a ESERİNİN ANALİZİ

3.1 Prelüde

2. ölçü, 1. ölçünün bir oktav aşağısından tekrarıdır. Her 2 ölçüde de, işleme notalarının yer aldığı 16'lık yanaşık hareketlerin ardından, 8'lik arpej figürü kullanılmıştır. Aradaki fark, 2. ölçüde 16'lık figürün genişlemesi olmuştur. 2. motifin duyulduğu 3. ölçüde, 1. ölçüde ilk kez duyulmuş olan basta ki Mi tonik sesi dışında 16'lık figür içinde tekrar eden Si sesi görülmektedir Bu Si sesi dışında, 16'lık figürün içine gizlenmiş 8'lik süre aralığında duyulan yanaşık çıkıcı ve inici bir melodik hat görülmektedir. 3. motifin duyulduğu 4. ölçüde, parçalı iki hareketten oluşan inici bir gam görülmektedir. 5. ve 6. ölçüler, 3. ve 4. ölçülerin tekrarından ibarettir. Böylelikle ilk 6 ölçü (1+1)+2+2(tekrar) şeklinde kurgulanmıştır. 7. ve 8. ölçüler parçalı çıkıcı ve yanaşık seslerden oluşan yapıyla, ilk 6 ölçü içerisinde görülen inici hareket yapısına kontrast oluşturmaktadır.



Örnek 3.1: Prelüde bölümünün 1-8 ölçüler arası.²

9. ve 10. ölçüler 3. ölçüden türemekle birlikte, tekrar Si sesi ve onunla birlikte duyulan melodik yapı burada bir oktav üstte kullanılmıştır.

10. ölçü, 4. ölçünün başındaki 16'lık hareketin bir oktav üstten gelmesi ile başlamakta ve ardından tekrar eden Mi sesi ile onunla birlikte duyulan 3. ölçü benzeri yapıyı duyurmaktadır. 9. ve 10. ölçülerin ikisi de her ne kadar I. derece olsa da, tekrar eden sesler anlamında V-I ilişkisi içinde kısa bir bütünlük oluşturmakta, 11. ve 12. ölçüler ise bu yapının tekrarı olarak görülmektedir. 13. ve 14. ölçülerde, 3. 9. ve 12. ölçülerde kullanılan yapıya benzer bir yapı görülmekte, ancak bu ölçülerden farklı olarak, tekrar eden ses ve melodinin iç içe geçtiği figürlerden oluşmaktadır. 15. ve 16. ölçüler ise 13. ve 14. ölçülerin aynen tekrarıdır.

Bu analiz çerçevesinde, 1. cümlenin 8. ölçünün sonunda bittiği, 2. cümlenin ise 9. ölçüde başlayıp 16. ölçünün sonunda bittiği söylenebilir.

² Bu tezde analizde referans alınan nota: Jerry Willard'ın Bach'ın Gitar İçin Lavta Sütleri başlıklı çalışmasıdır. Jerry Willard, Bach Lute Suites for Guitar, New York: Ariel Publications, 1980. Tez boyunca aynı nota kullanılacağından tekrar referans gösterilmeyecektir.



 rnek 3.2: Prelüde bölümünün 9-16 ölçüler arası.

17.  l  den başlayıp 28.  l  n n sonuna kadar tekrar eden Mi sesi fiğ r nden türemiş armonik bir yürüyüş görülmektedir. Geçit, gecikme ve pedal notalarının armoniyi zenginleştirdiğ  bu yürüyüş I-VI-I-VI-II-I-V derecelerinin diziliminden oluşmuştur.

16

19

22

25

28

I

VI

I

VI

II

I

V

geçit

retard (gecikme)

pedal

retard (gecikme)

Örnek 3.3: Prelüde bölümünün 17-28 ölçüler arası.

29. ve 32 ölçüler arasında yine I. derece üzerinde ve ana tonda asimetrik parçalı, yanaşık, çıkıcı ve arpej seslerinde oluşan bir cümle görülmektedir. Bu parçalı yapı Mi-Fa, Mi-Fa-Sol-Si ve tekrarı; ardından Mi-Fa-Sol-La, Sol-La-Si-Mi ve tekrarı şeklinde ilerlemektedir. 31. ölçü de bu yapıda iken, 32. ölçü bu cümlemin ilk 3 ölçüsündeki çıkıcı harekete kontrast oluşturacak şekilde inici arpej seslerinden oluşmuştur. Ölçünün 3. vuruşundaki yanaşık hareket ise bu cümleyi bir sonraki cümleye bağlamaktadır. 31. ölçüdeki Sol#-Si-Re bekar akoru, bir sonraki cümledeki Fa# minör tonuna geçişi hazırlamaktadır. Bu akor II. derece üzerindeki eksilmiş 5'li akoru olarak kullanılmıştır. 32. ölçüdeki akor ise Sol#-Si-Re seslerine Mi sesi ekleyerek dominant 7'li 1. çevrim akoruna dönüşmüştür. Burada kullanılan mi bekar 31. ölçüdeki fa# minörün, II. derece olmasını etkilememektedir.

33. ölçüden 35. ölçünün sonuna kadar olan yapı, Mi Majör tonundaki 29. ve 32. ölçülerin fa# minör tonundan tekrarıdır.

36. ölçü bir önceki cümledeki 32. ölçüyü karşılarken aynı zamanda bu ölçü 42.

ölçüye kadar olan yürüyüşün başlangıcını da oluşturmaktadır.

37. ölçü 36. ölçünün figüratif olarak tekrarıdır ve bu ölçüler V-I yapılanmasında görülmektedir. Lakin 37. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren do# minöre bir modülasyon yapılmış, ardından 38. ölçüde aynı figüratif yapının çıkıcı bir versiyonuyla bu yürüyüşün ikinci kısmına bağlanılmıştır. 39. ölçüde bu figürün biraz farklı bir çeşidi kullanılmış ve 40. ve 41. ölçülerde bu figür tekrar etmiştir. Enteresandır ki bu 3 ölçünün ilk vuruşları ve son üç 16'lıkları sabit kalırken, 2. vuruşta başlayıp 3. vuruşun ilk notasında sona eren yanaşık tekrarlı figür her seferinde farklı notadan duyurulmuştur.

28

31

34

37

40

I

V

Fa# minör

Do# minör

Örnek 3.4: Prelüde bölümünün 29-41 ölçüler arası.

42. ölçü, 3. ölçüye benzer bir yapıda ve 43. ölçüden başlayan arpejli yapıya bağlantı niteliğinde kullanılmıştır. 43. ölçüdeki V. derece üzerindeki dominant 7'li akoru, yine melodi ve tekrar eden ses yapısında kullanılmış, ardından gelen 44. ölçüde apojetür 6/4 akoru yine aynı figürle görülmektedir. 45. ve 46. ölçüler ise 43.

57. ölçüden 63. ölçüye kadar La Majör tonunda tekrar eden ses ve melodik yapının yoğun olarak kullanıldığı bir yapı görülmektedir.



Örnek 3.6: Prelüde bölümünün 57-62 ölçüler arası.

63. ölçüden 66. ölçünün sonuna kadar olan figüratif yapı, 13. ölçüden 16. ölçünün sonuna kadar olan yapının La Majör tonunda tekrarı iken; 67. ölçüden 78. ölçünün sonuna kadar olan figüratif yapı ise, 17. ölçüden 28. ölçünün sonuna kadar olan armonik yürüyüşün yine La Majördeki tekrarı olarak görülmektedir.

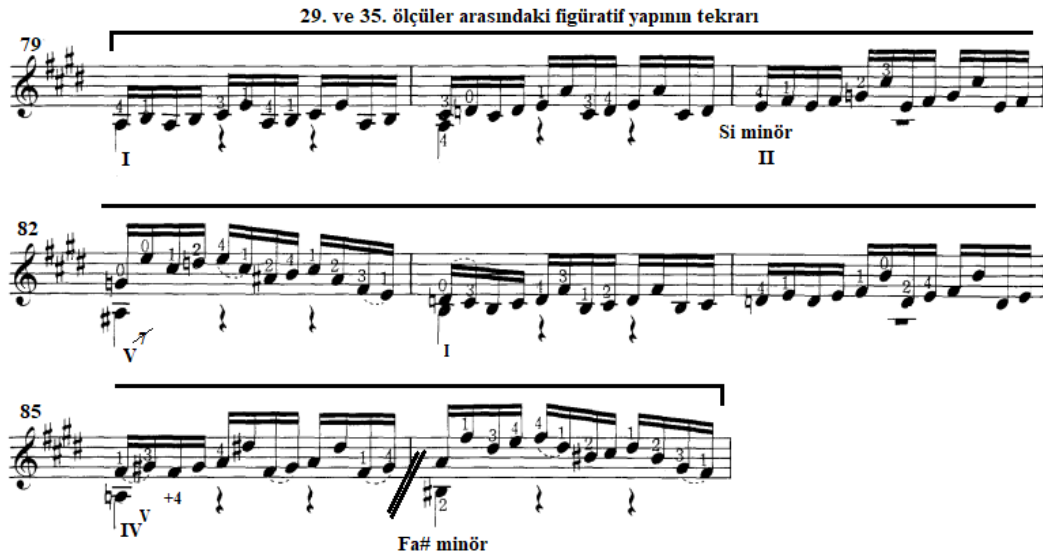


Örnek 3.7: Prelüde bölümünün 63-66 ölçüler arası.



Örnek 3.8: Prelüde bölümünün 67-78 ölçüler arası.

79. ölçüden 85. ölçünün sonuna kadar olan yapı, 29. ölçüden 35. ölçünün sonuna kadar olan yapının La Majördeki tekrarı olarak kullanılmış, lakin burada fa# minöre bir modülasyon görülmektedir. 79. ölçüdeki motif, 81. ölçüde gelen Sol bekar notasıyla birlikte si minöre yönelir. 81. ölçü si minörün II. derecesi iken, 82 ölçüde bas partisinde sansible notası duyulur. 83. ölçü ile birlikte tonik akora geçiş yapılmıştır.



Örnek 3.9: Prelüde bölümünün 79-85 ölçüler arası.

85. ölçüde gelen IVv akoru bir sonraki ölçüde fa# minöre yönelir. 86. ölçüdeki Si# üzerine kurulmuş eksilmiş 7'li akorundan sonra, 87. ölçüde V. üzerine kurulan

dominant 7'li akoru, müziği bir sonraki ölçüde toniğe ulaştırır. Ardından fa# minör içinde çeşitli derecelerin kullanıldığı bir pasaj görülmektedir. 86. ölçüdeki motif sonraki 3 ölçüde tekrar edilmiş, ardından 90. ölçüden 92. ölçünün sonuna kadar olan motif ise ilk kez 29. ölçüde kullanılmış olan motif ile benzerlik taşımaktadır. 90. ölçüden 92. ölçünün sonuna kadar olan bu 3 ölçülük motifin her ölçüsünde farklı fonksiyonlar duyurulur.

85. ölçüde IV fonksiyonu ve Fa# minör tonu belirtilmiştir. 86. ölçüdeki motiftten türemiştir. 88. ölçüde I fonksiyonu belirtilmiştir. 91. ölçüde V+6 ve V-8 fonksiyonları belirtilmiştir. 92. ölçüde V-7 fonksiyonu belirtilmiştir. 29. ölçüdeki motiftten türemiştir.

Örnek 3.10: Prelüde bölümünün 85-92 ölçüler arası.

93. ölçünün bas notası ile birlikte başlayan sonraki 3 ölçülük müzik cümlecigi, bu kez her ölçüde 3 fonksiyon duyurulacak şekilde, her seferinden 3 ses aşağıdan gelen marşlar şeklinde görülmektedir. 93. ölçünün sadece basının alınmasının sebebi, bu bas çizgisinin bir sonraki 3 ölçünün bas çizgisiyle aynı karakterde olmasıdır. Buna karşın üst partiler 94. ve 96. ölçüler arasında yanaşık olarak hareket ederken; 93. ölçünün üst partisi, daha önceki pasajın üst partisinin karakterinde arpej notalarından oluşmaktadır. Üst parti önceki pasajla benzerken, alt parti sonraki pasajla benzeyerek bu ölçüye bir geçiş ölçüsü görevi yüklenmiştir.

93

marş kalıbı

3'lü aşağıdan tekrar

96

3'lü aşağıdan tekrar

Örnek 3.11: Prelüde bölümünün 93-96 ölçüler arası.

97. ölçüden 109. ölçüye kadar olan pasaj, 36. ölçüden 41. ölçünün sonuna kadar olan yapıdan; 109. ölçüden 112. ölçüye kadar olan pasaj ise 63. ölçüden 66. ölçüye kadar olan yapıdan türemiştir. 109. ölçüdeki fa# minör kadansının ardından, 110. ölçüde ana tonalite olan Mi majöre dönüş yapılmıştır.

36. ve 41. ölçüler arasındaki yapıdan türemiştir

97

100

103

106

63. ve 66. ölçüler arasındaki yapıdan türemiştir

109

Mi Majör

112

Örnek 3.12: Prelüde bölümünün 97-110 ölçüler arası.

113. ölçüden 118. ölçünün sonuna kadar olan pasaj, 7. ve 8. ölçülerdeki gam fikrinin önceki pasajlardaki arpej fikriyle harmanlanarak geliştirilmesiyle oluşmuştur.

7. ve 8. ölçülerdeki gam fikrinin, önceki pasajlardaki arpej figürleriyle harmanlanmasından türemiştir



Örnek 3.13: Prelüde bölümünün 113-118 ölçüler arası.

119. ve 122 ölçüler arasında armonik yürüyüş şeklinde arpejli bir yapı görülmektedir, bu yapı 123. ölçüde yerini motifi inici yanaşık notalardan oluşan sonraki 5 ölçülük armonik yürüyüş kalıbına bırakmıştır. Bu kalıp I, IV, V(7/+), V(6/4), Vv, V fonksiyonların oluşmuştur.

124. ölçüden 127. ölçünün sonuna kadar, 4 ölçülük inici yanaşık seslerden oluşan yeni bir armonik yürüyüş kalıbı görülmektedir. Ardından gelen 128. ve 129. ölçülerde, bu kalıp çıkıcı arpej figürlerine dönüştürülmüştür.

arpejli figürlerden oluşan çıkıcı yapı

118

IV

V

121

pedal

V

yanışık notalardan oluşan inici yapı

124

V

V

I

VI

II

VI

V

I

arpejli figürlerden oluşan çıkıcı yapı

127

VI

IV

II

V

I

Örnek 3.14: Prelüde bölümünün 118-129 ölçüler arası.

130. ölçüden 133. ölçünün sonuna kadar olan yapı, 9. ve 12 ölçüler arasından türemiştir. Bu figüratif yapının inici arpej seslerinden oluştuğu görülmektedir.

9. ve 12. ölçüler arasındaki figüratif yapıdan türemiştir

130

132

Örnek 3.15: Prelüde bölümünün 130-133 ölçüler arası.

134. ve 135. ölçüler bir sonraki bölümün yapısını andıracak şekildeki ritimlerden oluşmaktadır. Bu ölçüler bir çeşit anticipation (önceleme) olarak kullanılmıştır.

Ardından gelen I. derece üzerindeki 136. ve 138. ölçüler arasındaki yapı, parçanın

başındaki motifik yapıdan türemiş olarak bir coda oluşturacak şekilde kurgulanmıştır.

The image shows a musical score for a piece titled 'Loure'. The score is written for two staves. The first staff starts at measure 134 and ends at measure 136. The second staff starts at measure 137 and ends at measure 139. The first staff is labeled 'Loure bölümünün önceden duyurulması' and the second staff is labeled '136. ölçünün 1 oktav aşağıdan tekrarı'. The score includes fingerings and chord symbols (V, I, IV, V, I). The time signature is 6/4 and the key signature is one sharp (F#).

Örnek 3.16: Prelüde bölümünün 134-139 ölçüler arası.

3.2 Loure

6/4'lük bileşik 2 zamanlı ölçü birimine sahip bu bölüm Mi Majör tonalitede yazılmıştır. Ritmik yapılanması, bir dans formundan bekleneceği gibi bir ölçü yapılanmasına uygun olarak yazılmıştır. Melodi partisinde noktalı 4'lük, 8'lik ve 4'lük nota değerleri sırayla ritmik kalıp olarak kullanılırken, daha küçük değerler genellikle süsleme amaçlı kullanılmıştır.

Bölüm, bir füğ gibi tek ses ile Mi Majör tonunun V. derecesinde eksik ölçü (auftakt) ile başlar. İkinci ses (alt parti) Mi Majörün I. derecesinde giriş yapar ve bir tonal füğ cevabı gibi ilk girişe cevap verir. Bu iki sesli yazıyı armoni fonksiyonları ile düşünmek gerekirse, sırasıyla I-V-I-IV-V diziliminden oluştuğu görülmektedir. Birinci ses, cevaba genelde 3'lü ve 6'lı aralıklarla eşlik etmektedir.

Kesit 4+4+3 şeklindeki 3 cümlecikten oluşur. 4. ölçünün sonunda, 1. ölçünün sonundaki tonal cevabın gerçek cevap benzerinden türemiş yeni bir tema girişi görülmektedir. Oktav atlama yerine 10'lu atlama göze çarpmakta, fakat sonrasında gerçek cevap aralıklarında temanın do# minör tonundan geldiği görülmektedir.

İlk 4 ölçülük cümleinin sonundaki (4.ölçüdeki) noktalı 8'lik ve 16'lık kadans figürünün, 6. ölçüden itibaren sekvens olarak kullanıldığı görülmektedir. 6. ölçüden itibaren müzik ana ton da olan Mi Majörün dominantına, yani Si Majöre modülasyon yapmıştır.

8. ölçünün sonunda tematik materyal modifiye olarak tekrar kullanılmış, 10. ve 11. ölçüler bir çeşit kesit kadansı göreviyle oluşturulmuştur. 10. ölçü inici ve kapanan bir karakterde iken, 11. ölçü arpejlerden oluşan kapanışla sonlanmıştır.

The musical score for Loure, measures 1-11, is presented in a single staff. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'Fügal giriş' (Fugue entry) at measure 1, 'Tonal cevap' (Tonal answer) at measure 2, 'geçit' (passage) at measure 3, 'işleme' (processing) at measure 4, 'retard' (retardation) at measure 5, 'kaçak' (escape) at measure 6, 'apojetür' (apogee) at measure 7, 'geçit' (passage) at measure 8, '10'lu atlama' (10th jump) at measure 9, 'Do# minör' (D# minor) at measure 10, 'sekvans' (sequence) at measure 11, 'Si Majör' (B major) at measure 12, 'Vv' (Vivace) at measure 13, 'V' (Vivace) at measure 14, 'I' (Allegro) at measure 15, 'IV' (Allegro) at measure 16, 'V' (Vivace) at measure 17, 'tematik materyal' (thematic material) at measure 18, and '11' at measure 19.

Örnek 3.17: Loure bölümünün 1-11 ölçüler arası.

fa# minör tonunda olan 12. ölçü, yine fügal girişlerle 1. kesitteki girişlere ritmik olarak benzer, lakin yanaşık seslerden oluşan yapısıyla karşıt yapıda kurgulanmıştır. 12. ölçüdeki girişin 13. ölçüdeki V. dereceden gelen cevabı, gerçek cevap olarak görülmektedir. Burada ilgili ton da olan La Majöre kısa bir geçiş olmakta, lakin hemen 13. ölçünün ortasında fa# minöre tekrar dönüş yapıldığı görülmektedir.

15. ölçüdeki V-I kadansı ile 2. kesitin ilk cümlesi bitmektedir. Ardından 5 ölçülük bir cümle Mi Majör ile başlayıp, do# minöre modülasyon yapmakta ve sol# minörde kalış yaparak kesitin son cümlesine bağlanmaktadır. 16. ve 18. ölçü

ritmik, melodik ve yapısal olarak paralellikler taşıırken, 17. ve 19. ölçülerde benzer şekilde paralellik göstermektedir. 20. ölçü, 8'lik hareketle hızlanarak bu cümleyi bir kadansla kapatmaktadır.

Fügal giriş V

11 Fa# minör Cevap La Majör I

13 Fa# minör I VI 1 6 7 IV

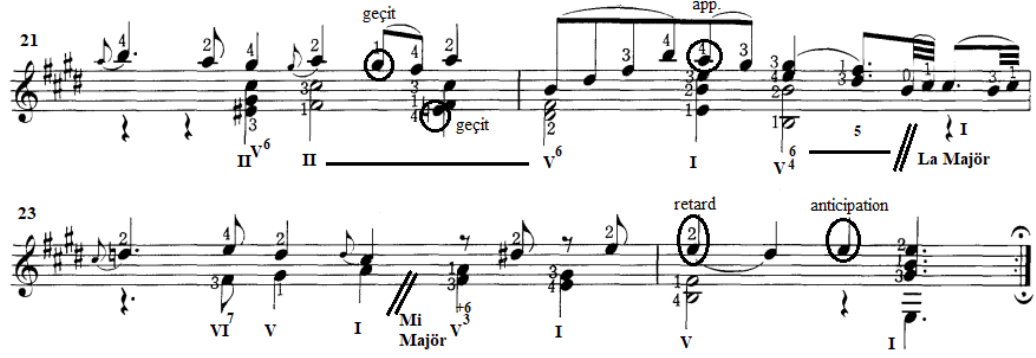
15 app. geçit geçit

17 geçit Do# minör I II 6 III VI V Sol# minör

19 V I retard geçit kaçak Mi Majör

Örnek 3.18: Loure bölümünün 12-20 ölçüler arası.

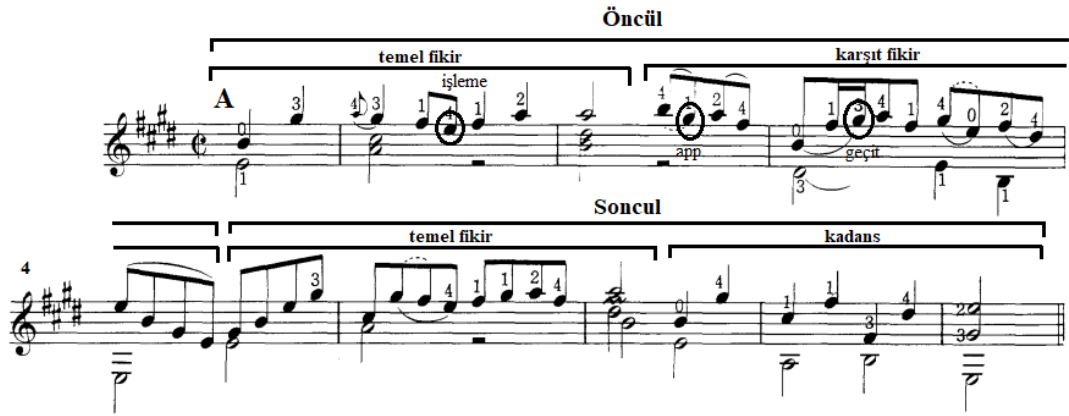
21. ölçü, Mi Majör tonu ve tek sesli başlangıcıyla başa dönüş hissi uyandırmakta, 23. ölçünün alt partisi ise 2. kesitin teması ile paralellik taşımaktadır. Öncül-soncul yapısına benzerlik gösteren bu cümlede 21. ölçü ve 23. ölçü benzer yapıda iken, 22. ve 24. ölçüler hem melodik ve ritmik, hem de yoğunluk olarak karşıt yapıda kurgulandığı görülmektedir.



Örnek 3.19: Loure bölümünün 21-24 ölçüler arası.

3.3 Gavotte en Rondeau

A teması veya diğer adıyla refrain, öncül-soncul yapılanmasında kurgulanmıştır. Öncül ve sonculun ilk 2 ölçüleri koştut yapıda, son 2 ölçüleri ise hem ilk ölçülere hem de birbirlerine karşıt yapıda oluşturulmuştur. Bu yapılanmaya ek olarak, sonculun ilk 2 ölçüsü öncülün ilk 2 ölçüsünün bir çeşitlemesidir. Sonculun son 2 ölçüsünde kullanılan figür müziğin başındaki Si-Sol# 6'lı aralığından türemiştir.



Örnek 3.20: Gavotte en Rondeau bölümünün 1-7 ölçüler arası.

8. ve 15. ölçüler arasındaki B kesiti, do# minör tonunda yazılmıştır. B kesiti 8 ölçüden oluşan 2 cümleden oluşmakta ve bu 2 cümle de kendi içerisinde yer alan 2 ölçülik cümleciklerden oluşmaktadır. Ritmik ve figüratif olarak A kesitinin öncülünden türemiş izlenimi uyandırmakta, lakin hem ton farkı hem de kullanılan aralıklar ve özellikle registır bu kesitin A kesitinden uzaklaştığı izlenimini uyandırmaktadır.

11. ve 12. ölçülerdeki B kesitinin ilk cümlesinin ikinci kısmı, A kesitindeki öncülün karşıt fikrinin geliştirilmesi ve değiştirilmesi ile oluşmuştur. B kesitinin 2.

cümlesi ise 2/2 ritmik/melodik kalıplardan oluşmakta, cümle sonunda ise başlangıç figürü bulunmaktadır.

8 **B** 1. cümle (1. kısım) 1. cümle (2. kısım)
Do# minör

12 2. cümle (1.kısım) 2. cümle (2. kısım)

15 **A**
Mi Majör

Örnek 3.21: Gavotte en Rondeau bölümünün 8-15 ölçüler arası.

17. ve 24. ölçüler arasında A kesiti, yani refrain tekrar duyurulmuştur.

15 **A**
Mi minör

19

22 **C**

Örnek 3.22: Gavotte en Rondeau bölümünün 17-24 ölçüler arası.

25. ve 40. ölçüler arasında C kesiti Mi majör tonunda olduğu, sonrasında ise Si majör tonuna geçiş yapıldığı görülmektedir. Tekrar eden 4'lüklerden oluşan üst parti bu kesitin ayırt edici özelliğidir. 4+4+4+4 şeklinde 4 cümleden oluşmakta olan C kesitinin ilk 3 cümlesi benzer yapıda iken, 4. cümle A ve B tema yapılarına benzerlikler taşımaktadır.

1. 2. ve 3. cümlelerin yapısı oldukça benzerdir, özellikle ilk 2 cümle melodik ve ritmik yapı olarak koşuttur. Bununla birlikte I - V yapılanmasıyla ve füğ teması benzeri bir kurgu ile oluşturulmuştur. Bu cümlelerin ilk 2 ölçüleri tekrar eden sesler ve yanaşık eşliklerden oluşurken, ikinci yarıları Re-Mi ve La#-Si durağan sesleri dışında inici sesleri barındıran arpej figürlerinden oluşmuştur. Cümlelerin 3. geliş yapının sıkıştırılmış hali olarak kullanılmış ve arpej figürü de Mi sesinin pedal olarak kullanıldığı durağan bir akor yapısına dönüşmüştür. 37-40. ölçülerde ise B kesitinin başında benzer bir registırda A teması benzeri bir yapılanma görülmektedir.

22

C

Mi majör

1. cümle

26

2. cümle

29

3. cümle

32

Si Majör

4. cümle

35

39

Örnek 3.23: Gavotte en Rondeau bölümünün 25-40 ölçüler arası.

41. - 48. ölçüler arasında A teması- refrain tekrar kullanılmıştır.



Örnek 3.24: Gavotte en Rondeau bölümünün 41-48 ölçüler arası.

49. ve 64. ölçüler arasında yeni bir kesit görülmektedir. Bu kesitin başlangıcı B kesitin ikinci yarısına benzemekle birlikte içinde farklı materyaller de bulundurmaktadır. İnici ve çıkıcı yanaşık sesler ve çıkıcı arpejlerle karakterize olan kesit, dominant akorların sıklıkla kullanıldığı Mi Majör tonunda duyulmaktadır.

47 **D (B)**
La Majör IV V I VI

51
Fa# minör IV V V I

54
La Majör V I Fa# minör I

57
IV V IV V

60
I La minör I V VI Fa# minör V

63 **A**
Mi Majör I

Örnek 3.25: Gavotte en Rondeau bölümünün 49-64 ölçüler arası.

65. ve 72. ölçüler arasında A teması- refrain tekrar gelmektedir.



Örnek 3.26: Gavotte en Rondeau bölümünün 65-72 ölçüler arası.

Son episod olan 73. ve 92. ölçüler arası 3 farklı karaktere sahiptir. Birinci kısım olan 73. ve 81. ölçüler arasında işleme figürüyle karakterize olan sekans, ardından B kesitinin ikinci cümlesinin başındaki arpej figürü kullanılmıştır. Bundan sonra 82. ölçüye kadar bu yapı dönüşümlü olarak kullanıldığı görülmektedir. 82. ve 85. ölçüler arasında bas ve soprano partileri sol pedalı olarak kullanılırken, ara parti 8'lik figürlerden oluşan bir hat oluşturmuştur. Bu hat, öncesinde duyurulan 8'lik figürlerden türemiştir.

86. ve 92. ölçüler arasında ise, 80. ölçüde başlayan sol# minör tonunda 8'lik süre değerine sahip, yanaşık sesler ve arpejlerden oluşan figürler bulunmaktadır.



Örnek 3.28: Gavotte en Rondeau bölümünün 93-100 ölçüler arası.

ABACAD(B)AEA şeklinde Rondo formunda olan müzikte, klasik Gavotte dans ritmik kalıbı kullanılmıştır.

3.4 Menuett - I

2'li Barok Menuett'lerden 1.'si olan Menuett I, II:A:II:BA:II formunda yazılmıştır. 2. kesitte, A sadece 2 ölçü olmasına rağmen başa dönüş hissi oluşturmaktadır. Buna istinaden 3 kesitli denebileceği gibi, her 2 kesitin de tekrarlandığı 2 kesitli form olarak da düşünülebilir. Zira B kesitinin başlangıcı da, A kesitinin başındaki temel motifin başka sestten duyurulmasından ibarettir. Gerçek farklılık ancak 18. ve 26. ölçüler arasında görülür, lakin bu da aslında 4. ölçüdeki 8'lik figürden türemiştir.

A kesiti 8 ölçüden oluşmakta ve Mi Majör tonundadır. Bu 8 ölçü, 4+4 şeklinde iki cümlecikten oluşur. Her 2 cümlede de bazen bas, bazen ara parti olmak üzere paralellikler bulunmaktadır. İlk 4 ölçüde temel fikir, karşıt fikir, kalış hareketi gibi bir yapılanma mevcutken, ikinci 4 ölçüde de ilk 4 ölçüdeki materyallerin kullanıldığı benzer bir yapılanma mevcuttur.

5

temel fikir (variyete edilmiş)

10

14

18

22

26

1. Cümle

2. Cümle

temel fikir

Do# minör

geçit

La Majör

Mi Majör

A

Örnek 3.30: Menüett - I bölümünün 9-26 ölçüler arası.

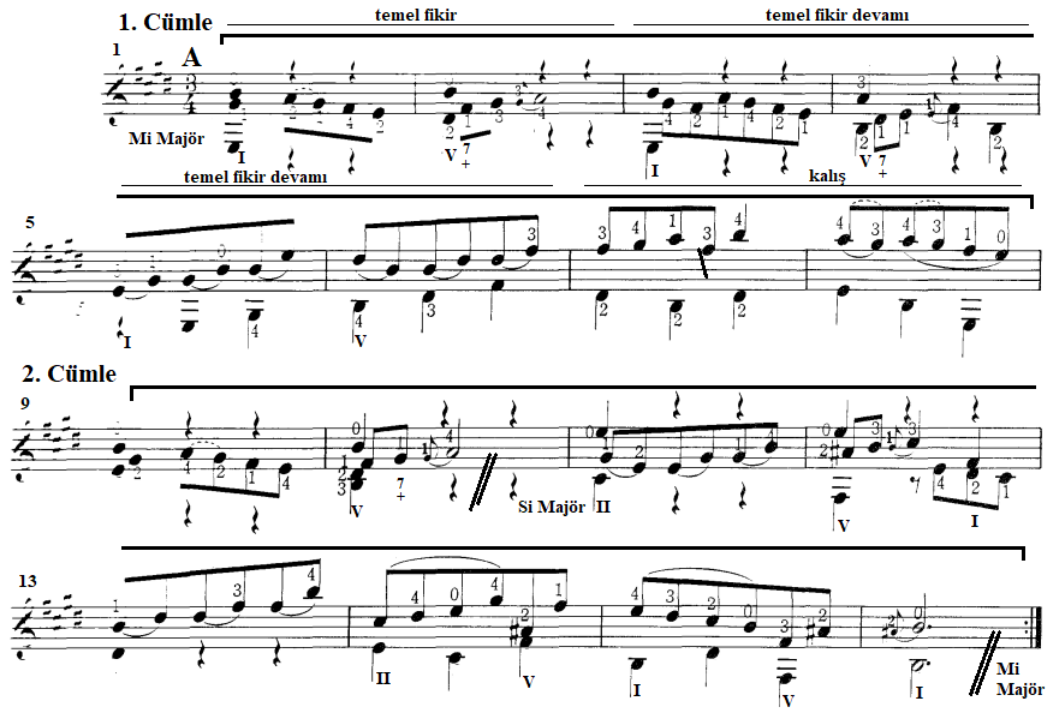
27. ölçü ile birlikte Meneuett'in ilk 2 ölçüsü ana tonda birebir olarak tekrar duyurulmuş, sonrasında bunu B kesitinin sonundaki 8'lik figüratif hareketler izlemiştir. Bu bağlamda 2 kesitlilik de korunmuş olduğundan, form yapısına II: A :II: BA :II denebileceği gibi II: A :II: B :II de denebilir.



Örnek 3.31: Menüett - I bölümünün 27-34 ölçüler arası.

3.5 Menuett II

Menuett II'in A kesiti $8 (4+4) + 8 (4+4)$ şeklinde 2 cümleden oluşmuştur. Mi Majör tonunda olan 1. cümle I. derece üzerinde biterken, 2. cümle V. derece üzerinde biter. 1. ve 2. ölçüler temel fikir iken, 3. ve 4. ölçüler temel fikrin devamı niteliğindedir. Daha sonraki ölçüler 8'lik hareketin gelişmesiyle, arpej akorlardan ve onu takip eden kadans ölçülerinden oluşmaktadır. 2. cümle 1. cümlelerin bir çeşit varyasyonudur ve V. derece üzerinde kalarak hem röpriz nedeniyle parça başına, hem de B kesitine bağlanmaktadır.



Örnek 3.32: Menüett - II bölümünün 1-16 ölçüler arası.

B kesiti de A kesiti gibi $8 (4+4) + 8 (4+4)$ şeklinde 2 cümleden oluşur. Lakin

buradaki cümleler 4 ölçülük birimlerden oluşmaktadır. B kesiti Mi Majörün V. derecesi ile başlar, lakin 19. ölçüde fa# minöre bir modülasyon duyurulur ve 24. ölçüye kadar devam eder. 25.ölçüde B kesitini ikinci cümlesiyle birlikte Mi Majör tonuna dönüş görülür. B kesiti de A kesiti gibi figüratif açıdan kendine has özellikler içermektedir. Örneğin A kesitinde tekrarlı arpej figürleri duyulurken, B kesitinde atlamalı-yanaşık arpejler görülmektedir. Bunun dışında 2 kesit ararsındaki benzerlikler farklılıklardan daha fazladır. B kesitinin hem 1. hem de 2. cümlelerinin ilk ölçüleri, A kesitinin 1. ve 2. cümlelerinin ilk ölçüleriyle ritmik ve motifsel olarak aynıdır.

1. Cümle

2. Cümle

Örnek 3.33: Menüett - II bölümünün 17-32 ölçüler arası.

3.6 Bourrée

Eksik ölçü ile başlayan 2/2'lik Bourrée bölümü II:A:II:B:II olmak üzere 2 kesitli form yapısındadır. A kesiti 4 ölçülük bir cümle ile başlamaktadır. 1. ve 3. ölçülerde her ne kadar zamansal farklılık olsa da, 8'lik yanaşık çıkıcı hareketler bağlamında bir paralellik vardır. 4. ölçüdeki inici 8'lik hareket, önceki ölçülerdeki çıkıcı karaktere bir karşıtlık oluşturmaktadır. Bundan başka 2. 3. ve 4. ölçülerin bitimlerinde, 2 tane 8'lik ve 1 tane 4'lükten oluşan bir figür bulunmaktadır. Lakin bu figür gelişen bir yapıdadır. 2. ölçüde Mi-Re-Mi notalarıyla bir işleme yapılırken,

3. ölçüde Si-Do-La-Si notalarıyla çift işleme yapılmakta, 4. ölçüde ise Fa-Sol-Mi notalarıyla figürün hem yönü değiştirilmiş, hem de kaçak notasıyla farklı bir renk katılmıştır. Cümle I-IV-I-II-V-I-V-I fonksiyonlarından kurulmuş ve tam kalışla bitmiştir.

5. ölçü yine eksik ölçü ile başlamış, 6. ölçü ile beraber bir cümlecik oluşturmuş ve bu yapı 7. ve 8. ölçülerde baslardaki küçük farklılıklarla tekrar edilmiştir.

1. Cümle

2. Cümle

2. Cümle tekrarı

app. kaçak

geçit

geçit

geçit

geçit

Mi Majör VI
Si Majör II

Örnek 3.34: Bourree bölümünün 1-8 ölçüler arası.

Yine benzer şekilde 9. ve 10. ölçüler, 11. ve 12. ölçülerde tekrar edilmiş, lakin burada baslar ritmik ve yön olarak paralel olsa da ses ve fonksiyon olarak bir önceki gelişinden farklılık göstermektedir.

13. ve 16. ölçüler arası kapanış cümlesi olarak görünmektedir. 13. ölçü 9. ve 11. ölçülerle yani önceki kalıpla paralellik taşımaktadır. Bu durumda 3. tekrar olarak da düşünülebilir, lakin sonrasındaki ölçü kalıptan çıkmakta ve karşıt yöne yönelmektedir. 15. ölçüde yarım ölçülük motif tekrarı bulunmakta ve 16. ölçü tonik akoruyla sonlanmaktadır.

Örnek 3.35: Bourree bölümünün 9-16 ölçüler arası

B kesitin ilk 2 ölçüsü A kesitin ilk 2 ölçüsünün farklı seslerden tekrar edilmesinden ibarettir. Bu kesitin başında da 4 ölçülük bir cümle bulunur. Lakin bu cümle A kesitindekinden farklı olarak tonik üzerinde sonlanmaz, tersine VI. derece kullanımı ile bir devam hissi oluşturulmuştur.

Örnek 3.36: Bourree bölümünün 17-20 ölçüler arası.

Yine A kesitine paralel bir anlayışla, B kesitinde de ikiyeşer ölçülük kalıplar ilk 4 ölçülük cümlelerin ardından görülmektedir. 25. ölçüden itibaren kalıplar birer ölçüye, 27. ölçüden itibaren ise yarımaşar ölçülük kalıplara dönüşmüşlerdir.

Örnek 3.37: Bourree bölümünün 25-28 ölçüler arası.

29. ölçüden itibaren 4 ölçülük bir cümle kullanılmıştır. Lakin bu 4 ölçülük cümlede 29. 30. ve 31. ölçüler aynı ritmik ve melodik kalıbın farklı seslerden tekrarından ibarettir. Cümlelerin 4. ölçüsü olana 32. ölçü ise A kesitinin 1. cümlesinin 4. ölçüsündeki kadans hareketiyle ritmik ve melodik olarak paralel şekilde kullanılmıştır.

Örnek 3.38: Bourree bölümünün 29-32 ölçüler arası.

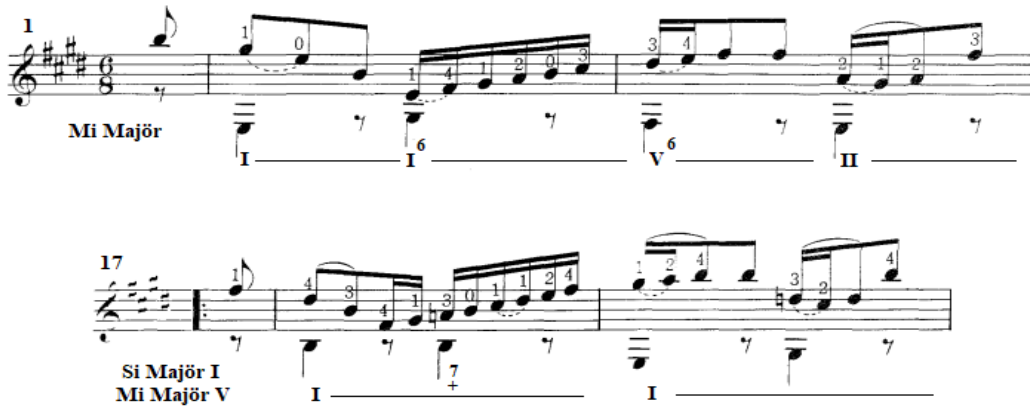
Kapanış cümlesi olan son cümle A kesitinin başıyla ritmik ve melodik olarak aynı, lakin bas çizgisi bir oktav aşağıdan ve arada armoniyi dolduran sesler de kullanılarak görülmektedir. Ardından ise inici kadans hareketleriyle 2 ölçü gelmekte ve müzik A kesitinin V. derece üzerine kurulmuş son ölçüsünün I. derece üzerine kurulmuş hali olarak kullanılarak, her 2 kesitin bitiş ve başlangıçları arasında bir paralellik oluşturulmuştur.



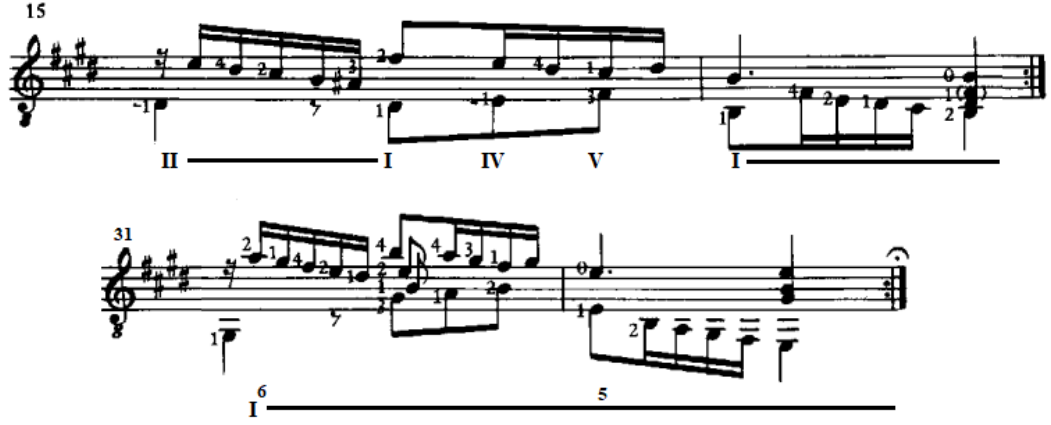
Örnek 3.39: Bourree bölümünün 33-36 ölçüler arası.

3.7 Gigue

Gigue II:A:II:B:II formunda 2 kesitli bir müziktir. Buradaki figür-cümle yapıları genel olarak tekrarlar üzerine kurulmuştur. A ve B kesitlerinin ilk 2 ve son 2 ölçüleri birbirlerine paraleldir, yani ritmik ve melodik olarak neredeyse aynıdır, lakin tonal ve fonksiyonel olarak farklılıklar gösterirler. 2. ölçüde görülen iki 16'lık bir 8'likten oluşan motif dikkat çekicidir ve parça içinde çeşitli yerlerde tekrar kullanılmıştır.

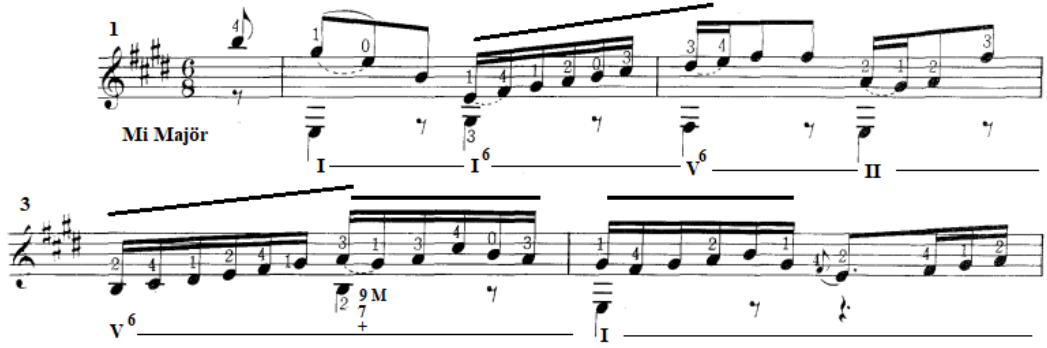


Örnek 3.40: Gigue bölümünün 1-2-17-18 ölçüleri.



Örnek 3.41: Gigue bölümünün 15-16-31-32 ölçüleri.

1. ölçünün ikinci yarısındaki yanaşık çıkıcı 16'lık hareket, 3. ölçünün başında tekrar görülmektedir. Lakin bu kez ardından farklı bir 16'lık motif kullanılmış ve bu motif de tekrar edilmiştir.



Örnek 3.42: Gigue bölümünün 1-4 ölçüler arası.

5. ve 6. ölçüler birbirleriyle sekvens oluşturarak, inici ve çıkıcı arpej olarak görülmektedirler. 7. ölçü, 5. ve 6. ölçülerdeki kalıbın ters yönlü hareketi olarak başlamış ve yeni bir marş kalıbına kesiti bağlamıştır. Benzer şekilde, fakat bu sefer ikinci ölçüde kullanılan iki 16'lık ve 8'likle başlayan sekvensler gelmektedir. Böylece 8. 9. ve 10. ölçüler sekvens olarak kullanılmıştır.

sekvans

sekvans

sekvans

sekvans

Si Majör

I⁶ IV

V⁶ I

I⁶ VI 7 II

Örnek 3.43: Gigue bölümünün 5-10 ölçüler arası.

11. ölçüde olan çıkıcı 16'lık hareket, 12. ölçüde paralel yapıda lakin inici olarak kullanılmıştır. Ardından yine 2. ölçüdeki motif ile 1 ölçülük kalıptan oluşan 1 tekrarlı bir sekvans kullanılmış ve kesit 2 ölçülük kadans ile sonlandırılmıştır.

app.

app.

sekvans

kadans

I⁶ I

II

II

V

I

II

I⁶ IV V

I

Örnek 3.44: Gigue bölümünün 11-16 ölçüler arası.

B kesitinin, A kesiti ile paralel yapıdaki ilk 2 ölçüsünden sonra, 3. ölçünün ilk yarısının da A kesitinin 3. ölçüsü ile paralel olduğu görülmektedir. Ardından gelen serbest ölçüden sonra bir ölçülük kalıpta, bir tekrarlı, inici ve çıkıcı arpejlerden oluşan sekvans görülmektedir. Müzik A kesitinin sonuna benzer bir yapıda La majör tonunda bir kadans yapmaktadır.

A kesiti ile paralel yapıda

15

Si Majör I
Mi Majör V

18

geçit işleme çift işleme

I Fa# minör V I geçit VI V

21

I Fa# minör IV La Majör II V I II⁵ I⁶ V⁺

24

Mi Majör

I

Örnek 3.45: Gigue bölümünün 17-24 ölçüler arası.

25. ve 27. ölçüler arasında, 3 ölçüden ibaret olan bir ölçülük kalıp ve 2 tekrardan oluşan sekvens kullanılmıştır. 28. ölçüde aynı materyal ters yönlü olarak kullanılmış ve 29. ve 30. ölçülerde tekrar 2. ölçüden oluşan, bir ölçü uzunluğundaki ve bir tekrarlı kalıp, B kesitini de son 2 ölçüdeki kadans hareketine bağlamıştır.

B kestinin son 2 ölçüsü ile A kestinin son 2 ölçüsü yukarıda da belirttiğimiz gibi ritmik ve melodik olarak oldukça benzer yapıdadır.

24

sekvans

sekvans

Mi Majör

III

VI

II

27

sekvans

sekvans

V+

I⁶

V

II

30

sekvans

kadans

V

I

5

Örnek 3.46: Gigue bölümünün 25-32 ölçüler arası.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan bu çalışmada, Johann Sebastian Bach'ın yazmış olduğu BWV 1006a numaralı süit türündeki eserin tarihsel arka planı araştırılmış ve süit içerisinde yer alan tüm bölümlerin formal ve armonik analizleri tespit edilmiştir. Kapsamlı bir form ve armoni analizi yerine icraya yönelik pratik önerileri kuvvetlendirecek ezgi bölümleri çalışma içerisinde daha baskın bir yer tutar.

Tarihsel arka plan araştırması kapsamında, Bach'ın lavta eserlerini dönemin önde gelen lavta bestecisi Sylvius Leopold Weiss'in etkisinde kalarak yazdığı; BWV 1006a eserini ise yakın dostu Johann Georg Pisendel'in solo keman eserlerinden etkilenecek 1720 yılında keman partitası olarak yazdığı bilgisine ulaşılmıştır. BWV 1006a eseri, Bach'ın lavta süitlerini kataloglayan ve numaralandıran Hans Dagobert Brugger tarafından, Mi Majör olan orijinal tonunda 4. lavta süiti olarak lavta süitlerine dahil edildiği tespit edilmiştir.

Formal ve armonik analiz kapsamında, BWV 1006a eserin tüm bölümlerinin form yapısı, bölümler içerisinde yer alan armoni yürüyüşleri üzerinde tespitlerde bulunulmuş ve motif, sekvens gibi öğelerin oluşturduğu cümle yapıları incelenmiştir. Çoğunlukla ezgisel organizasyon, cümleme vb. konuların üzerine odaklanan bu analizlerin icracı için bir ön çalışma yöntemi ya da kılavuzu teşkil etmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda öneriler bölümünde icracıya yardımcı olması düşünülen çalışma trafiği tablolar halinde verilmiş ve açıklanmıştır.

Bu başlık altında verilen tablolarda ilk satırda koyu şekilde vurgulanan ölçü aralıkları tüm bir cümleyi temsil etmektedir. Diğer satırlardaki farklı ölçü aralıkları ise daha kısa çalışma kesitlerini temsil etmektedir.

Prelüde

Çizelge 4.1 : Prelüde Bölümü Çalışma Kesitleri.

1-8	9-16	1-16	17-28	29-41	42-62
1-2	9-12			29-32	42-50
3-6	13-16			33-35	51-56
7-8				36-41	57-62

Çizelge 4.2 : Prelüde Bölümü Çalışma Kesitleri.

63-78	79-96	97-112	113-122	123-129	130-139
63-66	79-85	97-108	113-118	123-127	130-133
67-78	86-92	109-112	119-122	128-129	134-135
	93-96				136-139

Loure

Çizelge 4.3 : Loure Bölümü Çalışma Kesitleri.

1. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 4. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğine kadar.
4. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğinden - 8. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğine kadar.
8. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğinden – 11 ölçünün sonuna kadar.
Eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan giriş cümlecüğünden - 11 ölçünün sonuna kadar cümle yapısı.
12. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 15. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğine kadar.
15. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğinden – 19. ölçünün sonuna kadar.
20. ölçü.
15. ölçüdeki beşinci zamanın ikinci sekizliğinden – 20. ölçünün sonuna kadar.
21 – 24
12 – 24

Gavotte en Rondeau

Çizelge 4.4 : Gavotte en Rondeau Bölümü Çalışma Kesitleri.

1. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 4. ölçünün üçüncü zamanına kadar.
4. ölçünün üçüncü zamanından – 7. ölçünün sonuna kadar.
1. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 7. ölçünün sonuna kadar.
8. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 12. ölçünün üçüncü zamanına kadar.
12. ölçü üçüncü zamandan – 16. ölçü üçüncü zamana kadar.
8. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 16. ölçünün üçüncü zamanına kadar.
16. ölçü üçüncü zamandan – 20. ölçü üçüncü zamana kadar.
20. ölçü üçüncü zamandan – 24. ölçü üçüncü zamana kadar.
16. ölçü üçüncü zamandan – 24. ölçü üçüncü zamana kadar.
24. ölçü üçüncü zamandan – 28. ölçü üçüncü zamana kadar.
28. ölçü üçüncü zamandan – 32. ölçü üçüncü zamana kadar.
24. ölçü üçüncü zamandan – 32. ölçü üçüncü zamana kadar.
32. ölçü üçüncü zamandan – 36. ölçü üçüncü zamana kadar.
36. ölçü üçüncü zamandan – 40. ölçü üçüncü zamana kadar.
32. ölçü üçüncü zamandan – 40. ölçü üçüncü zamana kadar.
40. ölçü üçüncü zamandan – 44. ölçü üçüncü zamana kadar.
44. ölçü üçüncü zamandan – 48. ölçü üçüncü zamana kadar.
40. ölçü üçüncü zamandan – 48. ölçü üçüncü zamana kadar.
48. ölçü üçüncü zamandan – 64. ölçü üçüncü zamana kadar.
64. ölçü üçüncü zamandan – 68. ölçü üçüncü zamana kadar.
68. ölçü üçüncü zamandan – 72. ölçü üçüncü zamana kadar.
64. ölçü üçüncü zamandan – 72. ölçü üçüncü zamana kadar.
72. ölçü üçüncü zamandan – 81. ölçünün sonuna kadar.
82. ölçüden – 85. ölçünün sonuna kadar.
86. ölçüden – 92. ölçünün üçüncü zamanına kadar.
72. ölçü üçüncü zamandan – 92. ölçü üçüncü zamana kadar.
92. ölçü üçüncü zamandan – 96. ölçü üçüncü zamana kadar.
96. ölçü üçüncü zamandan – 100. ölçünün sonuna kadar.
92. ölçü üçüncü zamandan – 100. ölçünün sonuna kadar.

Menuett – I

Çizelge 4.5 : Menuett - I Bölümü Çalışma Kesitleri.

1-8	9-17	18-26	27-34
1-4	9-12		
5-8	13-17		

Menuett – II

Çizelge 4.6 : Menuett - II Bölümü Çalışma Kesitleri.

1-8	9-16	1-16	17-24	25-32	17-32
1-4	9-12		17-20	25-28	
5-8	13-16		21-24	29-32	

Bourrée

Çizelge 4.7 : Bourrée Bölümü Çalışma Kesitleri.

1. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümle - 4. ölçüdeki üçüncü zaman ile sonlanmıştır.		
5-8	1-8	
9-12	13-16	9-16
1-16		
17. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümle - 20. ölçünün üçüncü zamanı ile sonlanmıştır.		
20. ölçünün dördüncü zamanından – 24. ölçünün sonuna kadar.		
(17-24)		
24. ölçünün dördüncü zamanında başlayan cümle – 28. ölçünün üçüncü zamanı ile sonlanmıştır.		
28. ölçünün dördüncü zamanından – 32. ölçünün üçüncü zamanı ile sonlanmıştır.		
32. ölçünün dördüncü zamanından – 36. ölçünün sonuna kadar.		
(24-36)		
(17-36)		

Gigue

Çizelge 4.8 : Gigue Bölümü Çalışma Kesitleri.

1. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 2. ölçünün sonuna kadar.		
3-4	1-4	
5-7	1-7	
8-10	11-12	8-12
13-14	15-16	13-16
8-16		
1-16		
17. ölçü öncesinde gelen eksik ölçü (Auftakt) ile başlayan cümlecikten - 18. ölçünün sonuna kadar.		
19-20	17-20	
21-24	17-24	
25-28	29-32	25-32
17-32		

KAYNAKLAR

Baines, A. (1969). *Musical Instruments Through The Ages*, Penguin Books, Great Britain.

Boyd, M. (1983). *The Master Musicians Bach*, J. M. Dent & Sons, London.

Boyd, M. (2000). *Bach*, Oxford University Press, New York.

Büke, A. (2017). *Bach Yaşamı ve Eserleri*, Can Sanat Yayınları, İstanbul.

Dumbrill, R. J. (2005). *Archaeomusicology Of The Ancient Near East*, Trafford Publishing, Canada.

Felix, W. (1985). *Johann Sebastian Bach*, W. W. Norton, New York.

Feridunoğlu, Z. L. (2005). *İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları*, İnkilap Kitapevi, İstanbul.

Forkel, J. N. (1900). *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst Und Kunst Werke*, Publisher Basel : Haldimann Verlag.

Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach*, Constable and Company Ltd. London.

Geck, M. (2006). *Johann Sebastian Bach : life and work*, Harcourt, Orlando.

Hodeir, A. (2016) *Müzikte Türler Ve Biçimler*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Kennedy, M. (2013). *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, United Kingdom.

Koonce, F. (2002) *Johann Sebastian Bach The Solo Lute Works*, Neil A Kjos Music Company, California.

Little, M – Jenne N. (1991). *Dance and the Music of J. S. Bach*, Indiana University Press, Indiana.

Mimaroglu, İlhan (2019) *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Randel D. M. (1986). *The New Harvard Dictionary of Music*, Mass : Belknap Press of Harvard University Press, United States Of America.

Remnant, M. (1989). *Musical Instruments An Illustrated History from Antiquity to the Present*, B. T. Batsford, London.

Sadie S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Vol. 3). Mcmillan Publishers Limited, London.

Sadie S. (1995). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Vol. 7). Mcmillan Publishers Limited, London.

Sadie S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Vol. 12). Mcmillan Publishers Limited, London.

Sadie S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Vol. 15). Mcmillan Publishers Limited, London.

Sadie S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Vol. 16). Mcmillan Publishers Limited, London.

Sachs, C. (1913). *Real-Lexikon Der Musikinstrumente*, Im Verlag Von Julius Bard, Berlin.

Sachs, C. (1968). *The History Of Musical Instruments*, W. W. Norton& Company, United States Of America.

Smith, D. A. (2002) *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society Of America.

Spitta, P. (1951). *Johann Sebastian Bach His Work and Influence On The Music Of Germany, 1685-1750*, Dover Publications, INC, New York.

Tarcan, H. (1987) *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Terry, C. S. (1972). *Bach; a biography*, Oxford University Press, New York.

Wade, G. (2016). *Johann Sebastian Bach Complete Works for Lute*, Naxos, Switzerland.

Williams P. (2016). *Bach : a musical biography*, Cambridge University Press, UK.

Willard, J. (1980), *Bach Lute Suites for Guitar*, New York: Ariel Publications.

Wolff, C. (1983) *The New Grove Bach Family*, W. W. Norton, New York.

Url-1 <<https://sozluk.gov.tr/>> Erişim tarihi 30.05.2024.

ÖZGEÇMİŞ

Klasik gitar çalışmalarına 2000 yılında Ümit Pekdağ ile başladı. Bu sürecin devamında çalışmalarına Öğr. Gör. Ozan Vedat Akyatan ile devam etti. 2003 yılında, lisans eğitimi almak üzere İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano, Arp, Gitar Anasanat Dalı'na kabul edildi. Lisans öğrenimi boyunca Bekir Küçükay ile klasik gitar, Cem Küçümen ile oda müziği, Emel Çelebioğlu ile form bilgisi üzerine çalışmalar yaptı. 2005-2007 yılları arasında Ümit Pekdağ ile oluşturdukları Duo Pekdağ projesi ile birçok il ve ilçede konserler sahneledi. 2008 yılında seçkin bir repertuar ile lisans eğitimini tamamladı. 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın yüksek lisans programına kabul edildi. Bu dönem içerisinde Johannes Möller, Lilly Afshar gibi dünyaca ünlü klasik gitar icracılarının ustalık sınıflarına katıldı. Lisansüstü eğitimini 2013 yılında yüksek dereceyle tamamladı. Müzik kariyeri boyunca; Başbakanlık, Milli Savunma Bakanlığı, Bursa Devlet Senfoni Orkestrası, Cadde Bostan Kültür Merkezi, Fransız Kültür Merkezi, Nilüfer Kültür Merkezi, İstanbul Üniversitesi, Balıkesir Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi gibi önemli protokollerde ve seçkin salonlarda birçok resital sergiledi. Kariyerine Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Güzel Sanatlar Enstitüsü Piyano, Arp, Gitar Anasanat Dalı, sanatta yeterlik programında devam etmektedir. Bu dönem içerisinde Prof. S. Sinan Erşahin ile klasik gitar repertuarı ve oda müziği, Prof. Ahmet Altınel ile müzikte yeni akımlar, Prof. F. Selen Bucak Arslan ile Barok dönem müziği üzerine çalışmalar gerçekleştirdi. 2022 yılından itibaren Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'ndeki görevini sürdürmektedir.