

**T.C.**  
**İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**PİYANO SANAT DALI**  
**PİYANO PROGRAMI**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**J.S. BACH'IN PİYANO İÇİN**  
**6 İNGİLİZ SÜİTİNİN FORM ANALİZİ VE**  
**YORUM AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**BERİL ÖZYAZICI**  
**2502150189**

**TEZ DANIŞMANI**  
**PROF. ESER BİLGEMAN ŞAKİR**

**İSTANBUL – 2020**

## ÖZ

### J.S. BACH'IN PİYANO İÇİN 6 İNGİLİZ SÜİTİNİN FORM ANALİZİ VE YORUM AÇISINDAN İNCELENMESİ

BERİL ÖZYAZICI

Bu çalışmada, Barok Dönem’de süitlerin yapısı, içeriğinde kullanılan dans türleri, temel alınan dansların hangi ülkelere ait olduğu ve genel özelliklerine değinilmiş, Johann Sebastian Bach’ın hayatından ve klavyeli çalgılara olan katkılarından bahsedilmiştir. Bu çalışma içerisinde döneminin büyük bestecilerinden biri olan J.S.Bach’ın eserlerinde kullandığı kontrpuan ve armoni tekniğinin yanı sıra piyano tekniğine olan katkıları açıklanmaya çalışılmış; açıklamaların yanında bestecinin hayatından kesitlere de yer verilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde bestecinin 6 İngiliz Süiti’nin müzikal yapısına, (formuna) armonik açıdan işlenişine ve piyano tekniği bazında özelliklerine değinilmiş, yapılan analizler sonucunda elde edilen veriler her bölüm için ayrı başlıklar altında açıklanmıştır. Yapılan açıklamalara örnek olması düşünülerek eserin sayfaları yapılan çalışmanın sonuna örnekler listesi olarak eklenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** J.S.Bach, 6 İngiliz Süiti, Teknik, Yorum, Analiz

## **ABSTRACT**

### **J. S. BACH'S FORM ANALYSIS OF 6 ENGLISH SUITES FOR PIANO AND REVIEW IN TERMS OF COMMENT**

**BERİL ÖZYAZICI**

In this study, the structure of the Baroque suites, the types of dances used in the content, which countries the underlying dances belong to, and the general characteristics are mentioned, the life story of Johann Sebastian Bach is summarized and his contributions to the keyboard instruments are mentioned. In addition to the counterpoint and harmony technique used in the works of J.S.Bach, one of the great composers of his period, his contributions to the piano technique were tried to be explained, and the explanations from the life of the composer were also included.

In the last part of the study, the musical structure of the 6 English Suites of the composer, the form, the musical structure and the playing techniques of the dances are explained based on the analysis done for each specific title of the dances. Considering the examples to be made, the pages of the work were added to the end of the study as a list of examples.

**Keywords:** J.S.Bach, 6 English Suites, Technique, Interpretation, Analysis

## ÖNSÖZ

Yapılan bu çalışmada, incelenen J.S.Bach'ın 6 İngiliz Süiti'nin, ülkelere göre değişen danslarının bestecinin bakış açısından incelemesi yapılmış, yapılan analiz ve inceleme çalışmalarından elde edilen verilerin eseri çalışacak ve icra edecek kişilere örnek teşkil etmesi amaçlanmıştır.

Bir Alman bestecisinin Avrupa ülkelerinin danslarına kendi bakış açısı ile getirdiği yorumun yanı sıra, piyano üzerinde kullandığı armoni ve kontrpuan tekniğine de değinilerek, başta piyano tekniği olmak üzere motifsel, dokusal ve cümle yönünden incelemesi de yapılmıştır.

Tezimin hazırlanması sırasında başta sabrını ve bilgilerini benden esirgemeyen çok değerli danışmanım Prof. Eser BİLGEMAN ŞAKİR'e, sevgili annem Filiz KIRKAR ve babam Erçin KIRKAR'a ve son olarak hayat arkadaşım ve çok değerli eşim Furkan ÖZYAZICI'ya teşekkürlerimi sunarım.

Beril ÖZYAZICI

İstanbul – 2020

## İÇİNDEKİLER

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| ÖZ .....                 | ii  |
| ABSTRACT.....            | iii |
| ÖNSÖZ.....               | iv  |
| KISALTMALAR LİSTESİ..... | ix  |
| ÖRNEKLER LİSTESİ .....   | ix  |
| ŞEKİLLER LİSTESİ .....   | x   |
| GİRİŞ .....              | 1   |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### BAROK DÖNEM'İN GENEL ÖZELLİKLERİ

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Rönesans Dönemi İngiltere ve Sanat .....                      | 3  |
| 1.2. Barok Dönem'de Ortaya Çıkan Yeni Yazı Türleri ve Formlar..... | 5  |
| 1.2.1. Madrigal .....                                              | 5  |
| 1.2.2. Opera .....                                                 | 5  |
| 1.2.3. Sonata .....                                                | 6  |
| 1.2.4. Kantat .....                                                | 6  |
| 1.2.5. Oratoryo .....                                              | 6  |
| 1.2.6. Konçerto .....                                              | 6  |
| 1.2.7. Konçerto Grosso .....                                       | 7  |
| 1.3. Barok Dönem'de Süit .....                                     | 7  |
| 1.3.1. Süit'in Genel Yapısı .....                                  | 8  |
| 1.3.2. Süit İçerisinde Genel Olarak Bestelenen Bölümler .....      | 11 |
| 1.4. Armoni, Kontrapuan ve Süsleme Teknikleri .....                | 14 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### BAROK DÖNEM'DE GENEL DÜNYA GÖRÜŞÜ

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 2.1. J.S. Bach'ın Doğumu ve Müzik hayatı .....   | 25 |
| 2.2. J.S. Bach'ın Barok Sanatına Katkıları ..... | 29 |

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### J.S.BACH'IN İNGİLİZ SÜİTLERİ'NİN ANALİZİ

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. BWV 806 1. İngiliz Süiti Analizi (La Majör).....  | 39  |
| 3.1.1. Preludio .....                                  | 39  |
| 3.1.2. Allemande .....                                 | 44  |
| 3.1.3. Courante I .....                                | 49  |
| 3.1.4. Courante II .....                               | 51  |
| 3.1.5. Double I .....                                  | 54  |
| 3.1.6. Double II .....                                 | 57  |
| 3.1.7. Sarabande .....                                 | 59  |
| 3.1.8. Bourree I .....                                 | 62  |
| 3.1.9. Bourree II .....                                | 63  |
| 3.1.10. Gigue .....                                    | 66  |
| 3.2. BWV 807 2. İngiliz Süiti Analizi (La minör).....  | 69  |
| 3.2.1. Preludio .....                                  | 69  |
| 3.2.2. Allemande .....                                 | 76  |
| 3.2.3. Courante .....                                  | 78  |
| 3.2.4. Sarabande .....                                 | 80  |
| 3.2.5. Les agrement de la meme Sarabande .....         | 82  |
| 3.2.6. Bourree I .....                                 | 84  |
| 3.2.7. Bourree II .....                                | 87  |
| 3.2.8. Gigue .....                                     | 89  |
| 3.3. BWV 808 3. İngiliz Süiti Analizi (Sol minör)..... | 91  |
| 3.3.1. Prelude .....                                   | 91  |
| 3.3.2. Allemande .....                                 | 96  |
| 3.3.3. Courante .....                                  | 98  |
| 3.3.4. Sarabande .....                                 | 100 |
| 3.3.5. Les agrement de la meme Sarabande .....         | 103 |
| 3.3.6. Gavotte I .....                                 | 104 |
| 3.3.7. Gavotte II ou la Musette .....                  | 106 |
| 3.3.8. Gigue .....                                     | 106 |
| 3.4. BWV 809 4. İngiliz Süiti Analizi (Fa Majör).....  | 111 |

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| 3.4.1. Prelude .....                                  | 111 |
| 3.4.2. Allemande .....                                | 116 |
| 3.4.3. Courante .....                                 | 118 |
| 3.4.4. Sarabande .....                                | 120 |
| 3.4.5. Menuet I .....                                 | 121 |
| 3.4.6. Menuet II .....                                | 122 |
| 3.4.7. Gigue .....                                    | 123 |
| 3.5. BWV 810 5. İngiliz Süiti Analizi (Mi minör)..... | 127 |
| 3.5.1. Prelude .....                                  | 127 |
| 3.5.2. Allemande .....                                | 131 |
| 3.5.3. Courante .....                                 | 133 |
| 3.5.4. Sarabande .....                                | 136 |
| 3.5.5. Passepied I en Rondeau .....                   | 138 |
| 3.5.6. Passepied II .....                             | 140 |
| 3.5.7. Gigue .....                                    | 141 |
| 3.6. BWV 811 6. İngiliz Süiti Analizi(Re minör).....  | 144 |
| 3.6.1. Prelude .....                                  | 144 |
| 3.6.2. Allemande .....                                | 149 |
| 3.6.3. Courante .....                                 | 151 |
| 3.6.4. Sarabande .....                                | 153 |
| 3.6.5. Sarabande Double .....                         | 155 |
| 3.6.6. Gavotte I .....                                | 156 |
| 3.6.7. Gavotte II .....                               | 157 |
| 3.6.8. Gigue.....                                     | 159 |
| SONUÇ .....                                           | 163 |
| KAYNAKÇA .....                                        | 165 |

## KISALTMALAR LİSTESİ

|             |                                                   |
|-------------|---------------------------------------------------|
| <b>BWV</b>  | : Bach-Werke-Verzeichnis (Bach Eserleri Kataloğu) |
| <b>SYF.</b> | : Sayfa                                           |
| <b>Örn.</b> | : Örnek                                           |
| <b>Çev.</b> | :Çeviri                                           |



## ÖRNEKLER LİSTESİ

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| Örnek 1.1 - Michelangelo'nun Yaradılış İsimli Freski .....             | 2  |
| Örnek 1.2 – Garlandia’lı Franko’nun bir eseri .....                    | 3  |
| Örnek 1.3 – J.S.Bach Prelüde Motif İncelemesi.....                     | 10 |
| Örnek 1.4 – Süit’in İçerisindeki Kadans Şeması.....                    | 10 |
| Örnek 1.5 - James Coldwell "Allemande Dansı" .....                     | 12 |
| Örnek 1.6 – Bir dans gösterisinden Sarabande Dans figürü.....          | 13 |
| Örnek 1.7 – J.S.Bach 1.Partita “Sarabande” İspanyol Marş Armoniği..... | 13 |
| Örnek 1.8 – Gregorian İlahi.....                                       | 15 |
| Örnek 1.9 - Frigyen modu üzerinde bir ilahi.....                       | 16 |
| Örnek 1.10 Aeolian (Doğal minör dizisi) üzerinde modern ilahi.....     | 16 |
| Örnek 1.11 - Cantus Firmus Örneği.....                                 | 18 |
| Örnek 1.12 - Üst ses ile yapılan Prall triller örneği.....             | 19 |
| Örnek 1.13 - Alt ses ile yapılan Mordent örneği.....                   | 19 |
| Örnek 1.14 - Trill'in Kullanımı.....                                   | 21 |
| Örnek 1.15 Pedal ses üzerinde Trill.....                               | 21 |
| Örnek 1.16 Grupetto yazımı ve çalınma şekli.....                       | 22 |
| Örnek 1.17 Birinci Bölüm'de açıklanan tüm artikülasyon işaretleri..... | 22 |
| Örnek 2.1 Johann Sebastian Bach .....                                  | 26 |
| Örnek 2.2 - Toccata & Fugue'ün Giriş Sayfası .....                     | 28 |
| Örnek 2.3 - Brandenburg Konçertosu No.6 (Bestecinin el yazısı) .....   | 28 |
| Örnek 2.4 – J.S.Bach İki Keman Konçertosu’nun Başlangıcı .....         | 29 |
| Örnek 2.5 – J.S.Bach 4 Klavsen Konçertosu .....                        | 31 |
| Örnek 2.6 – Bas Partisindeki İlerleyiş ve Trill .....                  | 32 |
| Örnek 2.7 – Toccata & Fugue .....                                      | 33 |
| Örnek 2.8 – Basamak Akorların Açıklanması .....                        | 34 |
| Örnek 2.9 – Kadans İncelemesi .....                                    | 35 |
| Örnek 2.10 – Trill ile Sesin Uzatılması Tekniği .....                  | 36 |
| Örnek 2.11 – Koral Müzikte Kadans Düzeni .....                         | 36 |

## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Şekil 3.1.1 – 1. İngiliz Süiti Giriş Ölçüleri .....                   | 39 |
| Şekil 3.1.2 – 14. Ölçüden itibaren Fa# minör etkisini .....           | 42 |
| Şekil 3.1.3 – Preludio kısmının bitişi .....                          | 43 |
| Şekil 3.1.4 – Allemande’ın başlangıcı ve kontrpuan .....              | 44 |
| Şekil 3.1.5 – 12. ve 16. ölçüler arası .....                          | 45 |
| Şekil 3.1.6 – 19. ve 24. ölçüler arası .....                          | 47 |
| Şekil 3.1.7 – Allemande’ın sonu ve pedal sesi .....                   | 48 |
| Şekil 3.1.8 – 1. Courante başlangıcı .....                            | 49 |
| Şekil 3.1.9 – 1. Courante’ın bitişi .....                             | 51 |
| Şekil 3.1.10 – 2. Courante’ın Başlangıcı ve Tonalite İncelemesi ..... | 52 |
| Şekil 3.1.11 – 9. ve 12. ölçüler arası .....                          | 53 |
| Şekil 3.1.12 – 13. ve 24. ölçüler arası .....                         | 53 |
| Şekil 3.1.13 – 1. ve 8. ölçüler arası .....                           | 54 |
| Şekil 3.1.14 – 1. Double’ın Sonu .....                                | 56 |
| Şekil 3.1.15 – Prall ve Mordentlerin çalınması .....                  | 58 |
| Şekil 3.1.16 – 2. Double’ın bitişi ve bas partisi .....               | 59 |
| Şekil 3.1.17 – Sarabande’ın başlangıcı .....                          | 60 |
| Şekil 3.1.18 – 11. ve 14. ölçüler arası .....                         | 60 |
| Şekil 3.1.19 – Sarabande’ın sonu ve bitişteki Picardi 3’lüsü ...      | 61 |
| Şekil 3.1.20 – 1. Bourrée’nin başlangıcı ve kontrpuan hatları ...     | 62 |
| Şekil 3.1.21 – 1. Bourrée’nin bitişi .....                            | 63 |
| Şekil 3.1.22 – 2. Bourrée’nin ilk kesiti .....                        | 64 |
| Şekil 3.1.23 – 2. Bourrée’nin bitişi ve da capo .....                 | 65 |
| Şekil 3.1.24 – Gigue’nin başlangıcı ve ilk 11 ölçü .....              | 66 |
| Şekil 3.1.25 – 12. ve 18. ölçüler arası .....                         | 67 |
| Şekil 3.1.26 – Düzensiz senkopların bulunduğu ölçüler .....           | 68 |
| Şekil 3.1.27 – 1. İngiliz Süiti’nin bitişi .....                      | 69 |
| Şekil 3.2.1 – 2. İngiliz Süiti’nin başlangıcı olan Prelude .....      | 70 |
| Şekil 3.2.2 – 14. ölçü ve sonrası .....                               | 71 |
| Şekil 3.2.3 – 20. ölçü ve sonrasında gelen kontrpuan hatları .....    | 71 |
| Şekil 3.2.4 – 40. Ölçü ve bas partisinin sadeleşmesi .....            | 72 |
| Şekil 3.2.5 – 49. ölçü ve 3 sesli kontrpuan .....                     | 73 |

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 3.2.6 – 85. ölçü ve sonrası .....                          | 74  |
| Şekil 3.2.7 – 110. ölçü ve ana temaya dönüş .....                | 75  |
| Şekil 3.2.8 – Allemande’ın 1. ve 12. ölçüler arası .....         | 76  |
| Şekil 3.2.9 – 13. ölçüden sonrası ve mordent’ler .....           | 77  |
| Şekil 3.2.10 – Allemande’ın bitişi .....                         | 78  |
| Şekil 3.2.11 – Courante’ın başlangıcı ve süslemeler .....        | 79  |
| Şekil 3.2.12 – Courante’ın bitişi ve sondaki arpej akor .....    | 80  |
| Şekil 3.2.13 – Sarabande’ın ilk kesiti .....                     | 80  |
| Şekil 3.2.14 – Sarabande’ın bitişindeki basamak Re# notası ..... | 81  |
| Şekil 3.2.15 – Sarabande Varyasyonunun ilk kesiti .....          | 82  |
| Şekil 3.2.16 – Varyasyon bölümünün B kesiti ve bitiş .....       | 83  |
| Şekil 3.2.17 – Bourrée’nin Birinci Kesiti olan A bölmesi .....   | 84  |
| Şekil 3.2.18 – 25. ölçü ve sonrası .....                         | 85  |
| Şekil 3.2.19 - Bölümün ve B kesitinin bitişi .....               | 86  |
| Şekil 3.2.20 – 2. Bourrée’nin A kesiti .....                     | 87  |
| Şekil 3.2.21 – Dansın ikinci kesiti olan B kesiti ve bitiş ..... | 88  |
| Şekil 3.2.22 – Gigue bölümünün A bölmesinin 1. kesiti .....      | 89  |
| Şekil 3.2.23 – A bölmesinin 2. kesiti .....                      | 90  |
| Şekil 3.3.1 – 3. İngiliz Süiti’nin ilk bölümü olan Prelude ..... | 91  |
| Şekil 3.3.2 – 23. ve 31. ölçüler arası .....                     | 92  |
| Şekil 3.3.3 – 67. ölçü ve sonrası .....                          | 93  |
| Şekil 3.3.4 – 127. ölçü ve 2 sesli kontrpuan .....               | 94  |
| Şekil 3.3.5 – 165. ölçü ve Re pedal sesi .....                   | 95  |
| Şekil 3.3.6 – Allemande dansının A bölmesi .....                 | 96  |
| Şekil 3.3.7– Allemande dansının B bölmesi .....                  | 97  |
| Şekil 3.3.8 – Courante dansının A bölmesi .....                  | 99  |
| Şekil 3.3.9 – B bölmesi ve bitiş .....                           | 100 |
| Şekil 3.3.10 – Sarabande dansının A bölmesi .....                | 101 |
| Şekil 3.3.11 – B bölmesi ve bitiş .....                          | 102 |
| Şekil 3.3.12 – Gavotte dansının ilk 8 ölçüsü .....               | 104 |
| Şekil 3.3.13 – 9. ve 34. ölçüler arası .....                     | 105 |
| Şekil 3.3.14 – A bölmesinin başlangıcı .....                     | 107 |
| Şekil 3.3.15 – A bölmesinin son kısmı .....                      | 108 |
| Şekil 3.3.16 – B Bölmesinin Başlangıcı ve gamlar .....           | 109 |

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 3.3.17 – Bölümün sonu ve B bölmesi .....                                   | 110 |
| Şekil 3.4.1 – 1. ve 12. ölçüler arası .....                                      | 111 |
| Şekil 3.4.2 – Akorların başladığı ölçüler .....                                  | 112 |
| Şekil 3.4.3 – Basamak sesler ve kırık arpejler .....                             | 113 |
| Şekil 3.4.4 – Marş armonik motifinin başladığı ölçüler....                       | 114 |
| Şekil 3.4.5 – Prelude’ün bitişi ve tonal değişimler .....                        | 115 |
| Şekil 3.4.6 – Allemande’ın A bölmesinin başlangıcı .....                         | 116 |
| Şekil 3.4.7 – B bölmesinin başlangıcı ve ritim dokuları .....                    | 117 |
| Şekil 3.4.8 – Courante dansının A bölmesi .....                                  | 118 |
| Şekil 3.4.9 – B bölmesi ve bölümün bitişi .....                                  | 119 |
| Şekil 3.4.10 – Sarabande’ın A bölmesi ve artikülasyonlar .....                   | 120 |
| Şekil 3.4.11 – B bölmesi bitirişteki rötür .....                                 | 120 |
| Şekil 3.4.12 – Menuet’in A bölmesi ve iki sesli kontrpuan çizgileri .....        | 121 |
| Şekil 3.4.13 – B bölmesi ve dansın bitişi .....                                  | 122 |
| Şekil 3.4.14 – Gigue dansının girişi .....                                       | 124 |
| Şekil 3.4.15 – 24. ölçü sonrasındaki prall artikülasyonları .....                | 125 |
| Şekil 3.4.16 – Gigue dansının içerisindeki senkoplar ve bitiş .....              | 126 |
| Şekil 3.5.1 – 5. İngiliz Süiti’nin Prelude bölümü başlangıcı .....               | 127 |
| Şekil 3.5.2 – 40. ve 52. ölçüler arası .....                                     | 129 |
| Şekil 3.5.3 – 88. ve 91. ölçüler arasındaki kontrpuan .....                      | 130 |
| Şekil 3.5.4 – Allemande dansının A bölmesi .....                                 | 131 |
| Şekil 3.5.5 – Dansın B kesiti ve Picardi 3’lüsü ile bitiş .....                  | 132 |
| Şekil 3.5.6 – Courante dansının A bölmesi .....                                  | 134 |
| Şekil 3.5.7 – B kesiti ve eksen tonda bitiş .....                                | 135 |
| Şekil 3.5.8 – Sarabande’ın A bölmesi .....                                       | 136 |
| Şekil 3.5.9 – Sarabande’ın B bölmesi ve bitiş .....                              | 137 |
| Şekil 3.5.10 – 1. Passepied bölümünün ilk 10 ölçüsü .....                        | 138 |
| Şekil 3.5.11 – 1. Passepied bölümünün bitişi .....                               | 139 |
| Şekil 3.5.12 – Gigue bölümünün girişi ve kontrpuan yazısı .....                  | 141 |
| Şekil 3.5.13 – Bitiştirte kırık akor ve Picardi 3’lüsü .....                     | 143 |
| Şekil 3.6.1 – Son İngiliz Süiti’nin başlangıç bölümü olan Prelude .....          | 144 |
| Şekil 3.6.2 – Hız değişim noktası ve ikinci kesit başlangıcı .....               | 145 |
| Şekil 3.6.3 – Prelude’ün içerisindeki temalardaki inici ve çıkıcı motifler ..... | 147 |
| Şekil 3.6.4 – Prelude bölümünün sonu .....                                       | 148 |

|                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Şekil 3.6.5 – Allemande dansının A bölümü</b> .....                            | 149 |
| <b>Şekil 3.6.6 – B kesitinin ve bölümün sonu</b> .....                            | 150 |
| <b>Şekil 3.6.7 – Courante dansının başlangıcı</b> .....                           | 151 |
| <b>Şekil 3.6.8 – Courante’ın A bölümünün bitişi</b> .....                         | 151 |
| <b>Şekil 3.6.9 – Courante dansının B bölümü ve bitiş</b> .....                    | 152 |
| <b>Şekil 3.6.10 – Akorlar ile süslenen kontrpuan çizgileri</b> .....              | 153 |
| <b>Şekil 3.6.11 – Sarabande dansının B bölümü ve açık grupetto</b> .....          | 154 |
| <b>Şekil 3.6.12 – 1. Gavotte’un başlangıcı ve A bölümü</b> .....                  | 156 |
| <b>Şekil 3.6.13 - B bölümü ve bitiş</b> .....                                     | 156 |
| <b>Şekil 3.6.14 – 2. Gavotte’nin A bölümü ve tonalite kontrastı</b> .....         | 157 |
| <b>Şekil 3.6.15 – 2. Gavotte’un 1. Gavotte’a bağlantısı ve bitiş</b> .....        | 158 |
| <b>Şekil 3.6.16 – Gigue bölümün A kısmının ilk 12 ölçüsü</b> .....                | 159 |
| <b>Şekil 3.6.17 – 2 sesli ve 3 sesli kontrpuan çizgilerinin sıralanması</b> ..... | 161 |
| <b>Şekil 3.6.18 – 6. Süitin ve Gigue dansının bitişi</b> .....                    | 161 |

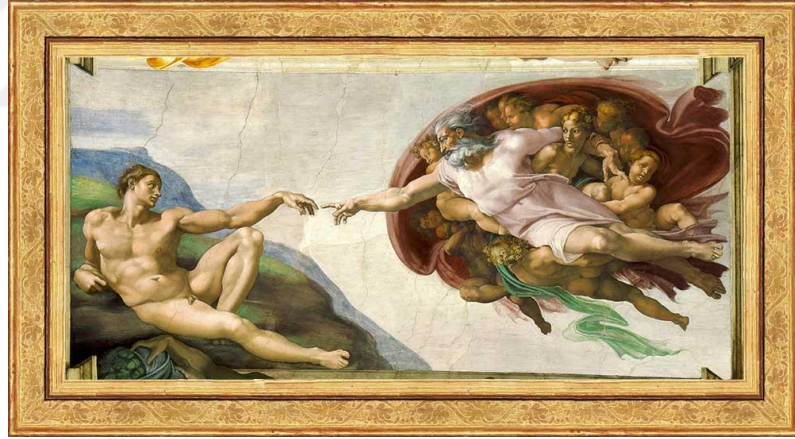
# GİRİŞ

## BİRİNCİ BÖLÜM

### BAROK DÖNEM'İN GENEL ÖZELLİKLERİ

Müziğin en geniş dönemlerinden biri olan Barok Dönem, kendi içerisinde Rönesans ve Orta Çağ dönemi etkilerini taşır. Rönesans (1300-1600)'ın başlangıcından itibaren tüm sanat dalları, (heykel, müzik, resim ve edebiyat) düşünce özgürlüğünün ve ilerlemenin her kesim tarafından benimsenmesi ile büyük bir aşama kaydetmiştir. Resim ve heykel sanatında *Michelangelo* ve *Raphael*, edebiyatta şiir ve oyun üzerine *Cervantes* ile *Boccaccio*, müzik dalında ise *Gesualdo* ve *Palestrina* gibi isimler ön plana çıkarak ülkelerinde sanatın gelişmesine katkı sağlamışlardır.

#### Örnek 1.1



Michelangelo'nun Yaradılış İsimli Freski

Organum'un getirdiği “*çokseslilik*” anlayışı, çoğalan sesler ile müzikal gelişimi sağlayarak discant'a<sup>1</sup> ulaşmıştı. Bu sayede sesler “*cantus firmus*”<sup>2</sup>a yani ana temaya ve *Gregorian*<sup>3</sup> ezgilere karşı ezgi olarak değil, teers hareketle ikinci sesi oluşturuyordu, biri inerken diğeri çıkabiliyordu. *Cantus Firmus* haricindeki ikinci ses bu sebeple başka yönlerde de hareket

<sup>1</sup> **Discant:** Latince “diaphony”nin karşılığı olan orta çağ polifonisi, doğaçlama veya yazılı notayla icra edilir.

<sup>2</sup> **Cantus Firmus:** Kontrupan hatlarından temel olanına verilen isim.

<sup>3</sup> **Gregorian:** Kalın sesli erkeklerden oluşan kilise korusu. Orta Çağ döneminde bir tür ses tekniği ve ilahi söyleme şekli.

edebiliyordu. Gelişimlerin ışığında İngiltere’de “*cantus gemelli*”<sup>4</sup> yani ikiz şarkı tekniği gelişmiş, Avrupa’ya ulaşmıştı. Birbirlerine üçüncü aralık bağıyla birleşmiş sesleri olan ikiz şarkı, discant’a katılan öğelerden biri oldu; Fransızlar bunu “*fauxbourdon*” olarak adlandırdı. Bir süre sonra ise Gregorian ezgiler kullanılmamaya ve daha serbest şekilde ses için eserler bestelenmeye başlandı. Bu bağımsız eser türü de “*conductus*”<sup>5</sup> olarak literatürde yerini aldı.<sup>6</sup>

Çoksesliliğin gelişimi nota yazımında da bir yeniliği gerekli kılıyordu. *Guido d’Arezzo*’, modern notasyonun başlangıcını yapan ve porte sisteminde her bir notaya isim veren Katolik bir rahipti. *Gregorian* melodilerin bestelenmesinin yanında artık yeni notasyonun da gerekliliğini gözler önüne sermişti. Notaların yenilenmesiyle birlikte ritim kalıplarının da, daha belirgin olması gerektiği sonucuna varılmış, “Müzikte Zaman” kavramının gerekliliği gözler önüne serilmişti.

*Garlandia*’lı *Johannes* ve *Paris*’li *Franco*, zaman ve ritim kavramının öncüleri olarak bilinirler. İlk ritmik doku içeren notalar 1100 yılı civarında ortaya çıkmıştı. Ritim ve zaman kavramı Kilise’nin benimsediği “İkili Zaman” (iki zamanlı ölçü) olgusuna “Üçlü Zaman”(üç zamanlı ölçü) sistemi ile karşı çıkmıştır. Başlarda Kilise, bu yeni zamanı kabul etmek istememiş, fakat sonrasında “*Kutsal Teslis*”<sup>7</sup> yönünde bir kulp bularak kabul etmek zorunda kalmıştır.<sup>8</sup>

İki zamanlı ölçü için “*Tempus Imperfectum*” (C), üç zamanlı ölçü için “*Tempus Perfectum*” (O) terimleri kullanılmıştır.

---

<sup>4</sup> **Cantus Gemelli:** Seslerüçlü aralıklarla hareket eder.

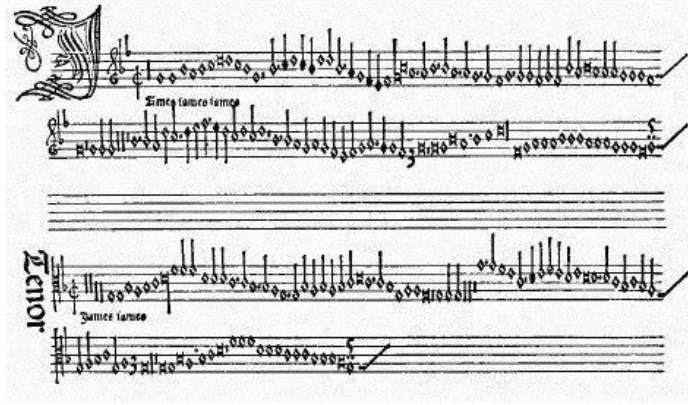
<sup>5</sup> **Conductus:** Latince kökeninde “yönetmek” anlamı taşıyan, aynı zamanda bağımsız bir eser besteleme formu

<sup>6</sup> İlhan Mimaroğlu, **Musiki Tarihi**, Ankara, 1961, Syf. 26

<sup>7</sup> **Kutsal Teslis:** Baba, Oğul ve Kutsal Ruh üçlemesine verilen dini isim.

<sup>8</sup> İlhan Mimaroğlu, **Musiki Tarihi**, Ankara, 1961, Syf. 27

### Örnek 1.2



Garlandia'lı Franko'nun bir eseri

Dinsel ve dindışı müziğin belirgin bir şekilde birbirinden uzaklaşmaya başladığı bu dönemdeki önemli atılımlardan biri de çalgılarla birlikte seslendirilen dindışı solo şarkılardır. Bu şarkılar sonradan gelişecek olan operanın ilk örnekleri sayılabilir. Aynı dönemde yaşayan büyük Alman besteci *Johann Sebastian Bach*, kısa bir temanın belirli aralıklar ve kurallarla taklit edilmesi esasına dayanan füğ yazısını geliştirmişti.

Barok dönem bu gün bildiğimiz şekliyle orkestraların ilk örneklerinin görüldüğü, çalgıların bugünkü biçimini almaya başladığı bir dönemdi. O dönemde Almanya topraklarındaki bestecilerin yanı sıra Fransa'nın yetiştirdiği büyük besteciler *Jean Baptiste Lully*, *François Couperin* ve *Jean-Philippe Rameau*'dur. *Lully*, Fransız orkestra müziğinin kurucusu, *Couperin* klavsen müziğini önemli kılan besteci, *Rameau* ise yetkin bir besteci olmamasının yanı sıra, armoni tekniğinin kurucusu olarak tanınır.<sup>9</sup>

#### 1.1. Rönesans Dönemi İngiltere ve Sanat

16. Yüzyılda çok sayıda fantezi ve “*In nomine*” beste türü ortaya çıkmıştı. Bu türler ve salt vokal eserler 16 ve 17. yüzyılın enstrümental *Consort*<sup>10</sup>'larınca seslendirildi: aynı “Whole Consort” (aynı aileden gelen çalgılar) ve farklı aileden (broken consort, örn. Nefesliler, yaylılar, gerektiğinde de insan sesi) çalgı toplulukları ile de desteklendi.

<sup>9</sup> Temel Britannica, **Cilt 13**, Syf.18

<sup>10</sup> **Consort**: Saray müzisyenlerinin oluşturduğu orkestral topluluk

*Whole Consort*'a (müzik parçaları da bu isimdeydi) en güzel örnekler viyol<sup>11</sup> kuarteti için bestelenmiş fantezilerdir. Bu türden bir *Fancy, motet* benzeri yapıda olup, (kontrastlı) kesitlere ayrılmıştı. Bu kesitlerin tüm partilerde taklit edilen kendilerine ait yapıları olurdu. Daha sonraları Klasik Dönem'in yaylı kuartetinde görülen çalgılar arasında eşitlik ilkesi bu türde eserlerde de uygulanmaktaydı.<sup>12</sup>

17. yüzyıl İngiltere'sinde coğrafi keşiflerin ön planda olması sebebi ile sanat faaliyetleri ve Rönesans'ın getirdiği yeniliklere uyum sağlanmakta bir miktar gecikildiği düşünülmektedir. Özellikle bu düşüncenin sebebi kilise baskının zamanında Anglikan mezhebinin kurulması ile sonuçlanan olaylar sonrasında yok olması ve aynı zamanda Fransa ile yaşanan Yüzyıl Savaşları sonrasında ortaya çıkan ekonomik bunalımlar olarak söylenebilir. Genel olarak yine de ortaya çıkan yeni gelişmelere ortak olan İngiliz toplumu *Henry Purcell* gibi değerli sanatçılar çıkarmıştır.

Avrupa anakarasından ayrı olan İngiltere, Rönesans zamanında coğrafi keşiflere neredeyse her devletten daha fazla önem vermiş ve topraklarını genişletmek için çaba sarf etmişti. Özellikle bu yıllarda müzik alanında Henry Purcell'in, İngiliz müziğine mümkün olan en büyük katkıları sağladığını bestelediği operalar ve oda müziği eserlerinden yola çıkarak söyleyebiliriz.

Müzik tarihinde, yaklaşık 1600 ile 1750'ye kadarki dönem, bağıntısal bir stil çağını, Barok Dönem'i (sanat tarihsel kavramı kullanarak), sürekli bas (RIEMANN) veya konçertant stil (HANDSCHIN) devrimini oluşturur. Barok kelimesi (Portekizce kökenli eğik-yuvarlak inci) 1750'den sonra bir yergi anlamında, eski sanatın cıvılcı, aşırı süslü yanını yansıtır.. Barok müzik buna uygun olarak armonik anlamda karmaşık, bol disonanslı<sup>13</sup>, melodik anlamda zor, doğal olmayan, eciş bücüş, kısacası Barok olarak görülür. Bu dönem ancak 19. Yüzyıl ve sonrasında besteciler ve eleştirmenler tarafından değer kazanmaya başlamıştır.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> **Viyol:** 16. – 18. yüzyıllarda kullanılan, dikey tutularak, omuzlar düşük olarak çalınan bu enstrüman; altı telli, perdeli, arkası düz bir yaylı çalgılar ailesi üyesidir.

<sup>12</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 265,267

<sup>13</sup> **Disonans:** Dersiz akorlar veya sesler arasındaki uyumsuzluk

<sup>14</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

## **1.2. Barok Dönemde Ortaya Çıkmış Olan Yeni Yazı Türleri ve Formlar**

### **1.2.1. Madrigal**

14. yüzyılda ilk örneklerini veren madrigal, İtalya’da ortaya çıkmış olan bir müzik türüdür. Çok sesli yapıdadır ve geleneksel olarak enstrüman eşliği olmadan seslendirilir. İngiltere ve Almanya’da 16. Yy. sonu ve 17. Yy. başlarında örnekleri görülmeye başlanan madrigal, her dize için farklı bir müzikal düzenleme yapılmasıyla bilinir.

Orta Çağ’da Avrupa’da önemli bir yer edinmiş olan bu tür, zamanının dini dışı olan en önemli müzik formudur.

O dönemdeki yaygın olan geleneğin tersine, din dışı sözler üzerine yazılmış parçalara yer verilen madrigal özgür bir yapısı olan, çokseslilik kullanılarak karşı ezgi yöntemiyle yazılmış koro parçalarıdır. Bu türde genellikle hayata ve aşka dair mesajlar içeren şiirler bestelenir.

### **1.2.2. Opera**

Temsil içeren büyük müzik eserleri olan Operalar; ses ve tiyatro artistleri tarafından söylenir ve uygulanırken müzikle konuyu anlatmaktadır. Opera için, en yüksek sesli müzik eseri denebilir. Batı müziği geleneğinin önemli parçalarından biri olan opera, tiyatro eserlerinde bulunması gereken unsurlardan birçoğunu barındırır. Buna ilave olarak müzikal form ve dansın da içselleştirildiği bir yapıya sahiptir.

Kendini Rönesans Dönemi’nde düğün, şenlik ve festival gibi etkinliklerde bulunarak göstermiştir. 16. Yy. ikinci yarısında ortaya çıkmış olan bu oyunlar, belli bir konuyu ele alan, beş sesli madrigallerin sahnede oynanmadan sadece seslendirilmesi şeklinde gerçekleştirilmekteydi, sonarsında sahnede daha anlatımlı ve oynayarak söyleme anlayışının uygulanmaya başlanması, opera kavramının doğmasına sebep olmuştur.

### 1.2.3. Sonata

Bir ya da iki çalgı için bestelenmiş olan, allegro, andante, presto gibi türlü karakterlerde üç ya da dört bölümden oluşan müzik eseridir. İtalyanca; ses vermek, bir enstrümandan ses çıkarmak anlamlarına gelen “suonare” sözcüğünden gelir.

Sonatlar genellikle üç veya dört bölümlü olan piyano, keman, viyolonsel gibi solo çalgılarla, piyano eşliğinde yaylı ya da üflemeli çalgılardan birine yazılan kompozisyonlardır.

### 1.2.4. Kantat

Kökü Latince bir kelime olan Cantare'den gelir. Çalgı eşlikli, birden fazla bölümden oluşan, daha çok kilise için yazılmış eserlerdir. Sözlü parti sadece solo için olabildiği gibi, solo ve koro için de olabilir. Başlangıcı dini ezgilerle olmasına rağmen 18. yüzyıldan sonra din dışı konularla da kullanılmıştır.

### 1.2.5. Oratoryo

Oratoryo, 16. yüzyılın ikinci yarısında Roma'da ortaya çıkan, hem kiliseyle, hem de tiyatroyla ilgili müzik türüdür. Lirik, epik ve dramatik türleri olan oratoryonun kantat ve kimi zaman da operayla yakınlığı vardır.

Kaynağı kesin olarak bilinmemekle birlikte, çileyi anlatan dini şarkıların oratoryoyu ortaya çıkardığı düşünülmektedir.

### 1.2.6. Konçerto

Konçerto bir veya birkaç solist ile orkestra için yazılmış eserdir. Üç veya dört bölümden oluşur. Latince concertare (yanyana mücadele, yarış) kelimesinden geldiği görüşü yaygındır. Konçerto kelimesi İtalyanca, Fransızca ve İngilizce “concerto”, Almanca “konzert”, İspanyolcada ise “concertino”dur.

İlk konçerto örneklerini veren besteciler A. Vivaldi, J.S. Bach ve G.F. Haendel'dir. Konçertolar yazıldıkları çalgının tüm olanaklarını zorlayan ve

sanatçının çalgısında ustalaşmış olmasını gerektiren önemli müzik formlarının başında gelmektedir.

### 1.2.7. Konçerto Grosso

Büyük konçerto anlamındaki bu form Haydn ve Mozart senfonilerinin öncüsü sayılır. Torelli, Corelli, J.S. Bach Ve Haendel tarafından kullanılmıştır. Hızlı – ağır – hızlı şeklinde 3 bölümdür. Barok dönemdeki en önemli konçerto formudur.

### 1.3. Barok Dönem’de Süit

Kökeni 16. Yüzyıl başlarına dayanan çift dans geleneğinde iki zamanlı bir dans ile üç zamanlı bir dansla eşleştirildi.

Aynı ezgiyi içeren iki dans tempo ve tartı açılarından farklılaşır. İki zamanlı yavaş tempolu, üç zamanlı hızlı canlı olurdu. İlk örnekleri arasında Pavane Galliard ( 16.- 17. Yy.) Passamezzo – Saltarello (1550- 1620) ve Allemande- Courante ( 1600-1650) gelir.

16. Yüzyılda, İtalyan lavtacıları genellikle iki çift dans parçasını art arda çalarlar, bitiriş olarak da buna bir “*toccata*<sup>15</sup>” eklerlerdi. “*Double*<sup>16</sup>” denen çeşitleme havası da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Süitin yazısı 17. yüzyıl süresinde İtalyan bestecileri *Frescobaldi*’den *Corelli*’ye, Alman bestecileri *Peurl*, *Froberger*, *Schein* ve İngiliz bestecileri *Locke* ve *Purcell* etkisi altında gelişecek; bu besteciler bu türe büyük bir polifonik zenginlik getirmiş olacaktırlar.

17. yüzyılın sonunda François Couperin “*ordres*<sup>17</sup>”leri ile bu türün başeserlerini vermiştir. 18. yüzyılda J.S.Bach’ın ünlü *Partita*<sup>18</sup>’ları (Alman Süitleri) artık bir sona varışın işaretleridir; bunlardan öteye bu tür yaygınlığını yitirmiştir. O zaman moda olan “*Gallant*” deyişin etkisi altında, 18. yüzyılın ikinci yarısında yerini “*divertimento*<sup>19</sup>”ya, *serenat* ya da

---

<sup>15</sup> **Toccata:** Genellikle Barok Dönem’de Füg öncesinde bestelenen öncü bölüm

<sup>16</sup> **Double:** Süit bölümlerinin çeşitlemesi ile bestelenen ek bölümler

<sup>17</sup> **Ordres:** Süit türündeki her biri dans başlığı yerine “Les Blondes” “Les Bruns” gibi anlatıma başlık taşır

<sup>18</sup> **Partita:** Almanca “Süit” türündeki eser bütünü

<sup>19</sup> **Divertimento:** Klasik Dönem’den öncesinde bestelenen ara bölüm

“cassation<sup>20</sup>”a bırakmıştır. Bu türler ise hem yazı hem yapı bakımından süitten oldukça uzaklaşmışlardır. Süite eski saygınlığını geri vermek üzere bazı girişimler olmuştur. Özellikle *Ravel*, *Milhaud*, *Schönberg* uzun süreden beri bırakılmış olan bu türe yeni bir canlılık vermekte başarı göstermişlerdir.<sup>21</sup>

### 1.3.1. Süit’in Genel Yapısı

1650’de *Froberger* tarafından ortaya konularak benimsenen veya yaygınlaşan örneğine göre süit, orta ya da ağır hızda parçaların ardı ardına sıralanması ile bestelenmektedir. Şu biçimde sıralanmış en az dört bölümü vardır:

- 1) Allemande, (Alman Dansı)
- 2) Sarabande, (İspanyol Dansı)
- 3) Courrante, (İtalyan Dansı)
- 4) Jig (Gigue), (İrlanda Dansı)

*Sarabande* ile *Gigue* arasına başka parçalar da eklenebilir: Örneğin, iki “menuet” ardı ardına konabilir (J.S.Bach’ın I. Fransız Süiti); bir “gavotte” ya da bir “aria” eklenebilir (J.S.Bach’ın IV. Fransız Süiti). İsteğe göre konan bu parçaların çeşitliliği sayıca fazla da olabilir: Bach’ın VI. Fransız Süiti’nde dört tane vardır; böylece süitin bütün parçalarının sayısı sekize çıkmaktadır. Süite çokluk katılan parçaların arasında İtalyan oda sonatı da aynı kurallara göre düzenlendiği için ona da konulabilir, “pavane<sup>22</sup>”, “bourrée”, “rigaudon<sup>23</sup>”, “louré”, “forlane”, “saltarelle<sup>24</sup>”, “branle”, “passepied”, “chaconne<sup>25</sup>”, “passacaglia” gibileri de sayılabilir. Bu son iki parça uzunlarından ötürü bitiş parçası olarak kullanılır (J.S.Bach’ın Re minör Keman Partitası’nın chaconne’u gibi). *Sarabande* yerine bir *aria* konulduğu da görülmektedir.<sup>26</sup>

Fransız “*Ordre*”larında sıklıkla görülen, Alman ve İtalyan eserlerinde pek rastlanmayan “*Rondo*”<sup>27</sup> biçiminde ele alınmış parçalarda “varyasyon” anlayışının egemen olduğu parçalar dışında (*chaconne*, *pasacaglia*) süitin bütün parçaları aynı şekilde birleşir. Üç bölmeli biçim nasıl sonata bağlıysa “iki

<sup>20</sup> **Cassation:** Danslar arasında veya başlı başına süit içi bölümlerden biri

<sup>21</sup> Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, 2016, Çev. İlhan Usmanbaş, Syf. 96

<sup>22</sup> **Pavane:** 4 Zamanlı Fransız dansı. Ağır ve duygulu bir dans biçimi

<sup>23</sup> **Rigaudon:** Ağır bir Fransız dansı

<sup>24</sup> **Saltarelle:** Hızlı ve coşkulu bir İtalyan dansı

<sup>25</sup> **Chaconne:** 3 Zamanlı ağır bir Fransız dansı

<sup>26</sup> Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, 2016, Çev. İlhan Usmanbaş, Syf. 97

<sup>27</sup> **Rondo:** Barok Dönem’de dönüşlü form anlamına gelen terim. Klasik Dönem ve sonrasında Sonat’ların son ve hareketli bölümü olan katlı form türü

bölmeli biçim”de –Almanlar bu duruma “iki bölmeli Lied formu da derler” gelenek olarak süit ile ilişkilendirilir. Klasik sonatta sonat allegrosu formu, yalnız birinci bölümde değil; son bölümde bazen de yavaş bölümde de kullanılır.

Süitte ise “*allemande*”, “*courante*”, “*sarabande*” ve “*gigue*” (isteğe göre konulan parçaların pek çoğu) aynı biçimde sıralanırlar. Bu sıralama sayesinde hem ritmik çeşitlilik artar, hem de melodiler varyasyonlanma niteliği kazanırlar.

Dans süitlerinin içinde yer alan tüm danslar iki bölmeli şarkı formundadır. Bu form A ve B adı verilen iki ana bölmeden oluşur. A ve B bölmeleri kendi içlerinde tekrarlıdır; II:A:II:B:II şeklinde özetlenebilir. A bölmesinin sonu esas ton majör ise dominant tonunda, esas ton minör ise ilgili majör tonu veya minör dominant tonundadır. Çok nadir olarak A bölmesinin sonu esas tondadır. A ve B bölmelerinin ölçü sayısı genellikle eşit olmakla birlikte bazı durumlarda B bölmesi A’dan daha uzun olabilir. A bölmesi ve B bölmesinin son ölçü veya ölçüleri bakışımı (simetrik) yazılır ve hatta bir nevi transpozisyonu gibidir. Bu gelenek Klasik Dönemde sonat allegrosunun birinci ve üçüncü kesit sonlarının benzer olmasına kaynak oluşturmuştur.

Bir örnek olarak oldukça basit bir parça, örneğin, *J.S.Bach*’ın Fransız Süitleri’nden altıncısının *Courante*’ı alınacak olursa, bu parçada başlangıç motifi duyurulduktan sonra ezginin ve armoninin bu yeni tona, güçlü tonuna doğru kaydığını (beşinci ölçü), bu tona değiştirim yaptığını kolayca izleyebiliriz.<sup>28</sup>

Çift çizgiden sonra ters yönde bir işlem başlar; ana tona dönerken komşu tonlara da uğranılır; örneğimizde, ilgili tona gidildiği (onsekizinci ölçü), tonik üstü tonuyla (yirmibirinci ölçü) alt güçlü tonuna (yirmialtıncı ölçü) uğrandığını görüyoruz.

Danslarda karakteristik bir ritm, ölçü ve ezgi kalıbı vardır. Genellikle tek tema üzerine kurulur, yani her dans kendi içinde monotematiktir. Her iki bölmede de değişik biçimde işlenen aynı ezgisel çizgileri görmekteyiz. Bölmelerin sonlarında bitiş kalıplarının benzetilmesi kaçınılmaz bir

---

<sup>28</sup> Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, 2016, Çev. İlhan Usmanbaş, Syf. 98

yöntemdir. Başlangıç motifinin benzer hallerinin kullanımı da oldukça yaygındır.<sup>29</sup>

### Örnek 1.3

21 ölçüde duyulan V derecesinin bir ölçü öncesindeki Do# minör tonundan geçiş yapılarak ulaşıldığı görülmektedir.

Do# minör tonu üzerinde geçici IV etkisi

İlgili minör tonun I derecesinde kesin cümle sonu ve ilerleyiş

J.S.Bach Prelüde Motif İncelemesi

Ton değişimi olmamakla beraber ikincil dominant akorlarıyla ana ton devam etmektedir. Bach'ın II. Fransız Süiti'nin altı parçasından üçünde ilk bölme sonu ilgili tondadır. 18. yüzyılda minör tonda yazılmış eserlerde bu sistem oldukça yaygınlaşacak, klasik sonatın bir kuralı haline gelecektir.<sup>30</sup>

### Örnek 1.4

Süt'in Genel Şeması

| Birinci Bölme                                                                                                            | İkinci Bölme                                                                                                            |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tonun I derecesinde (kimi zaman eksik ölçü ile) başlar. Standart olarak I - IV - V - I Tam Otantik Kadans ile süren tema | Çeşitli ton değişime uğratarak melodik ilerleyiş sağlanır ve genellikle ana temanın esintilerini barındırır. En sonunda |
| Double Dominant V/V şeklinde gelişir.                                                                                    | Tekrar Double Dominant V/V yapısı ile I - IV - V - I Tam Otantik Kadans ile son bulur.                                  |

Süt'in İçerisindeki Kadans Şeması

<sup>29</sup> Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, 2016, Çev. İlhan Usmanbaş, Syf. 98

<sup>30</sup> Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, 2016, Çev. İlhan Usmanbaş, Syf. 98

Bir süitte bir parçanın ardından çiftinin (double), süsleme niteliğinde bir çeşitlemesinin geldiği de olur (bazı parçaların birkaç çifti olur. Çiftlerin bu çoğaltılışı klasiklerin çok sevdikleri tema ve çeşitlemesi düşüncesinin kaynağı olmalıdır). Bunun başlangıcı çok uzaklara gider: daha 15. yüzyılda İspanyol viyolcüler dans havalarını doğaçtan çaldıkları birer *differancia*<sup>31</sup> ile zenginleştirirlerdi. Çiftleri yazma geleneği 17. yüzyılda yerleşmişti. En kolay besteleme tekniğinde, kontrapuntal çizgiler birbirinin süslenmesinden başka bir şey değildi. Nitekim Bach da Fransız bestecileri örneğine ayak uydurarak, İngiliz Süitleri parçalarından birinin *double* bölümünü “*aynı sarabande varyasyonu*” diye adlandırmıştır. Bununla birlikte ikili *parafraz*<sup>32</sup>’ın (yorum açıklığı) daha incelikli görüşünü de elde edebilir, üstelik çıktığı parçayı anımsatmakla birlikte onun çizgilerini olduğu gibi tekrarlamayabilir.

Bach’ın keman için *Si minör Partita*’sının *Courante*’ının *double* bölümü ile ortak yönü armonilerinden başka bir şey değildir fakat duyumsallık bu iki parçayı birbirine bağlamaktadır.<sup>33</sup>

### 1.3.2. Süit İçerisinde Genel Olarak Bestelenen Bölümler

Türkçe’de “izlek” olarak tanımlanan süit, halk danslarının karakterleri kullanılarak saray müziğine dönüştürülen ve birbirini izleyen parçalardan oluşur.

Folklor kökenli bu danslar, yeni karakterleriyle Barok Dönem’in soyluları tarafından organize edilen balolar ve saray etkinliklerinde, orkestra eşlinde “grup dansı” olarak yapılıyordu. Ancak bu çağda besteciler, solo çalgı için de süit formunda eserler yazmışlardır. Süreç içinde yapısal değişikliğe uğrayan fakat içerisindeki dans çeşitliliğini koruyan süit, çoğunlukla çalgı müziği türüdür.<sup>34</sup>

Çalışmanın bu kısmında süitler içerisinde bulunan dansların kökenleri ve kısa açıklamalarına yer verilmiştir. Mümkün olan en sade biçimde açıklanmaya çalışılan bu dansların neredeyse hepsi birçok bestecinin bestelemiş olduğu süitler içerisinde görülmektedir.

<sup>31</sup> **Differancia:** Barok Süitler’de çalgıcıların doğaçlama yaptıkları geçiş alanı

<sup>32</sup> **Parafraz:** Yapısal olarak iki bölüm arasında geçiş yaparken cümlelerin serbest çalınması

<sup>33</sup> Andre Hodeir, **Müzikte Türler ve Biçimler**, 2016, Çev. İlhan Usmanbaş, Syf. 98

<sup>34</sup> Ahmet Say, **Müziğin Kitabı**, 2006, Say Yayınları, Ankara

**Allemande:** Dört zamanlı ve orta hızda, genellikle onaltılıklarla yazılan , süit içinde en polifonik olan yumuşak bir dandır. İsminden belli olduğu gibi Alman kökenlidir. Ritmik özelliği, zayıf vuruşla başlamasıdır. Genellikle 8'lik notaya bir vurularak yada 4'lük notaya bir vurularak çalınır. J.S.Bach'ın I. Keman Partitası'nın ilk bölümündeki *Allemande* genellikle çalışma safhasında 8'lik notaya bir vurularak çalışılır ve aynı şekilde çalınır. A ve B bölmeleri yaklaşık aynı uzunluktadır.

#### Örnek 1.5



James Coldwell "Allemande Dansı"

**Courante:** Üç zamanlı ( $3/4$  veya  $3/2$ ), Fransız kökenli hızlı bir danstır. “*Courante*” terimi Fransızca “*Courir*” (koşmak) anlamına gelir. Fransız Courante, İtalyan tipine göre daha yavaştır; genellikle  $3/2$ lik ölçüde olan Courante kadans yerinde  $6/4$ lüge dönüşebilir yani tartı farklılaşır, anakruza başlar. İtalyan “*Corrente*” (İtalyanca *correre*; koşmak)  $3/4$ lük veya  $3/8$ lik ölçüde oldukça canlı bir danstır. Kimi zaman B kesiti A kesitinden daha uzun olabilir. Fransız kökenlerine rağmen aynı zamanda İtalyan stilinde de Courante’lar bulunmaktadır. Fransız stilinde olan dans bir zaman sonra eski hızını belli ölçülerde kaybetmiş ve İtalyan stilinden olabildiğince uzaklaşmıştır.

**Sarabande:** Üç zamanlı ( $3/4$  ya da  $3/2$ ) yavaş tempolu bir İspanyol dansıdır. Ritmik özelliği, ikinci vuruşun aksanlı olmasıdır. Birinci vuruşla başlar,

süit içindeki danslar sırasında tek homofonik ( armoniye dadyalı, akorsal) olandır. Bu dansın önemli özelliği süs notalarının çokça kullanılmasıdır. En ilginç incelenen örnekler arasında Bach'ın I. Keman Partita'sının Sarabande bölümünde İspanyol Marche-armonique<sup>35</sup> akor diziliminin kullanıldığı göze çarpmıştır. Özellikle burada Endülüs - Arap (Andalucian)<sup>36</sup> akor dinamiklerinin kullanıldığı incelenmiş ve kültürel olarak etkileşimin ne kadar fazla olduğu gözlemlenmiştir.

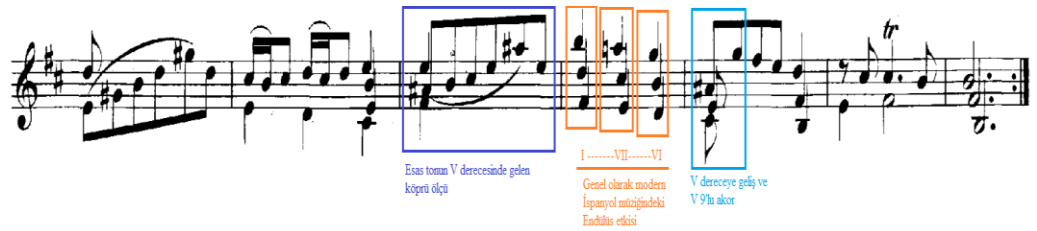
#### Örnek 1.6



Bir dans gösterisinden Sarabande Dans figürü

Aşağıda bahsedilen Partita bölümünün açıklamasına ilişkin kısa bir armonik analiz grafiği bulunmaktadır. Günümüz modern İspanyol müziklerinde rastlanan armonik inici motif burada da çok küçük olarak görülmektedir.

#### Örnek 1.7



J.S.Bach 1.Partita “Sarabande” İspanyol Marş Armoniği

<sup>35</sup> **Marche-armonique:** Cümlelerin ve akorların birbirini sıralı bir şekilde takip etmesi

<sup>36</sup> **Andalucian İspanyol Müziği:** Daha ağırlıklı Romantik Dönem’de İspanyol müziğindeki Arap ve Ortadoğu etkisi

**Jig (Gigue):** Çok hızlı bir İrlanda dansı olan jig (gigue), bileşik ölçü üzerinde iki zamanlıdır. Genellikle 6/8'lik bazen de 6/4lük olarak bestelenir ve süitlerin kapanış parçasıdır. Birbirini taklit eden tematik yapılar ile bezelidir ve oldukça enerjiktir.

İlk süit örneklerinde yer almayan gigue'in noktalı ritmleri ve geniş aralıklar içeren ezgisi vardır. En önemli özelliği taklitçi kontrpuan yazısı içermesidir. B bölmesinin başlangıcında, A bölmesinin başında tek başına sunulmuş olan temanın ters deviniminin (inversion) yer almasıdır. İtalyan tipi olan “giga” ise daha hızlı tempoda ve taklitsizdir.

#### **1.4. Armoni, Kontrpuan ve Süsleme Teknikleri**

Bu başlık altında Rönesans müziğinden de örnek alınarak genellikle Barok Dönem'in genel armonik özellikleri, bestecilerin Kontrpuan teknikleri ve dönem özelliklerinden birisi olan süsleme sanatına yer verilmiştir. Araştırmalar sonucunda hazırlanan bu bölümde J.S.Bach, G.F. Haendel, G.P. Telemann gibi Alman besteciler tercih edilmiştir.

Barok Dönem armonizasyon kuralları kendinden önceki yıllara bağlı kalmak ile birlikte aydınlanmanın getirdiği yeniliklere dayanarak ve çok seslilik ile birlikte gelişmiş ve bu gelişmelerle kendinden sonraki dönemlere de katkı sağlamıştır. Alman bestecilerin klavyeli çalgılar (Klavye, klavikord, spinet...) üzerindeki ustalıkları sayesinde armonik yapı beraberinde kontrpuan tekniklerinin de gelişimine katkı sunmuştur.

Armonik yapı düzeni özellikle orta çağda kilisenin uygun gördüğü modlar üzerinde ve tek sesli olarak uygulanmaktaydı. Bu uygulamalar sonucunda müzik kilisenin tek elinde idare edilmekte uygun görülmeyen her teknik din dışı ilan edilmekteydi. Gregorian ezgiler ile dini müzik besteleniyordu ve kesinlikle bu türde müziklerde kuralların dışına çıkılmıyordu. Aşağıda bir Gregorian ezgi örneği verilmiştir;

### Örnek 1.8

7. **I** N paradí-sum : dedúcant te Ange-li : in tú-o ad-  
vén- tu suscí-pi- ant te Mártý-res, et perdúcant te in ci-  
vi-tá-tem sánctam Je-rúsa-lem. Chórus Ange-lórum te  
su- scí-pi- at, et cum Lázaro quondam páupe-re aetér-  
nam hábe-as réqui-em.

### Gregorian İlahi

Armonik yapıların polifonik müziğin ortaya çıkışından itibaren sürekli gelişim göstermesi sonucunda birçok farklı şekillerde kullanıldığı söylenebilir. Bunun sebebi ise her halkın kendi kültürünü müziği ile birleştirerek bir bütün hale getirmesidir. Fransız ve Alman iki armonik ekol, ne kadar birbirinden farklı olsa da sadece melodik yapıları ayrı duyulmaktadır ve bununla birlikte armonik alt yapılar dönemler bağlamında bakıldığında neredeyse aynıdır. Armonik *kadans*<sup>37</sup> yapıları, genellikle *Gregorian* eserlerden farklı olarak Tonal sistemde bestelendikleri için çok daha anlaşılır ve net bir biçimde görülmektedir.<sup>38</sup>

Aşağıda birbirinin aynı iki melodi öncelikle modal<sup>39</sup> daha sonra tonal sistem üzerinde farklılıkların ortaya çıkabilmesi adına sadece bu çalışma için hazırlanmış ve üzerlerinde armonik açıdan iki farklı analiz çalışması yapılmıştır.

<sup>37</sup> **Kadans:** Teorik olarak armoni içerisinde oluşturulan ve tonal olarak gruplandırılan dereceler

<sup>38</sup> Martin, Cooper, **Encyclopedia of Music and Musicians**, Hawthorn Books, New York, 1958

<sup>39</sup> **Modal, Modalite:** Tonal müzik öncesinde kilise modları ile bestelenen müziklerin ana hatlarını oluşturan gamlar bütünü

### Örnek 1.9

**Mi Frigyen Modu**

IV. fakat eski kurallar kapsamında akor üçlüsünün # eklenmesi gelme ihtimali olan akor

Tekrar birinci derece bitiş fakat kilise müziği bağlamında akor üçlüsü # olma ihtimali

I. Derece olarak değerlendirilen alan

IV. Derece üzerinde gelen motif

I. Derece tekrarı

VII. derece üzerinde ikinci cümle başlangıcı

I. Derece tınısı

III. Derece Medyant

Gregorian stilde ölçü çizgisi olmadan yazılmış ve ritmik kurallar dahilinde sınırlandırılmış recitativ üzerinde söylenebilecek olan ilahi örneği.

Analiz Sonucu: I - IV - I - IV (Plagal Kadans) / VII - I - III - I (Kadans dışı bağlantı) ve son I. Derece akor üzerindeki Major-minör düşüncesi belirsizliği

### Frigyen modu üzerinde bir ilahi

Bu örnekte üzerinde yapılan açıklamalar doğrultusunda Orta Çağ'ın müzik yapısındaki bazı düzensizlikler ve sadece dini amaçlı yapılan müzik kapsamında analiz yapılmış ve her ne kadar belirsizlikler olsa da yine de sabit ve sade bir düzende sadece tınısal olarak analiz sonucuna varılmıştır. Özellikle modalite kapsamında incelendiğinden dolayı dönemin çalıcılarının düşünce yapısına göre her alan için uygun olabilecek akor dereceleri eklenmiştir. Eklenen akor yapıları ve bu bağlamda edinilen sonuçlarda, aslında yine de tınısal bir duyum kapsamında çoksesliliğin bir miktar da olsa var olma sürecine girdiği gözlemlenmiş fakat dönemin şartları düşünüldüğü zaman tamamen bu ezgiyi seslendirecek veya çalacak olan icracının sınırsız bir şekilde düşünme durumunun ortaya çıkabileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda yine bulunduğu dönem göz önüne alınırsa, ne kadar sınırsız armonik düşünce olabileceği varsayımı bulunsa da genel olarak dini müzik türü göz önüne alındığında çeşitliliğin azaldığı da düşünülmektedir.

### Örnek 1.10

**Aeolian Ezgi**

Kesin olarak IV. Derece üzerinde gelen cümle sonu

VII. Derece Sensible fakat akor üçlüsü Altıere edilmiş motif

I. Derece Tonik akoru üzerinde başlangıç

IV. Derece üzerinde ezgi

I. Derece tekrarı

IV. derece üzerinde köprü sesler ile desteklenen yapı

VI. Derece olarak da değerlendirilebilecek alan

I. Derece kesin Tonik bitiş akoru

Güntümüz müziklerinde kullanılan modern ve kalıplandırılmış ölçü birimi üzerinde yazılan aynı melodinin farklı armonik yapıya sahip özelliği

Analiz Sonucu: I - IV - I - IV (Plagal Kadans) / IV - VI - VIII (Kokstuz Çeken) - I (Tam Kadans olarak değerlendirilebilecek) kesin bitiş. Etno-müzikal bağlamda ise Anadolu motiflerinde sıkça rastlanan IV - I ve VII (altıere) - I kadans bağlantısı.

### Aeolian (Doğal minör dizisi) üzerinde modern ilahi

Yukarıda bulunan örnekte ise aynı ezgi, günümüz notasyon sistemi ile değerlere sahip ve ritim kalıpları açısından sınırlandırılmıştır. Fakat bu sınırlandırma kapsamında armonik yapının çok daha ileri bir şekilde düşünülmesi olasılığının ortaya çıktığı, akorların günümüzdeki genişletilmiş halleri göz önüne alınarak, seçeneklerin oldukça yüksek olduğu anlaşılmıştır. Özellikle 9'lu, 11'li ve 13'lü akorların dahil edilmesi sağlanırsa çok farklı armonizasyonların ortaya çıkmasının sağlanabileceği görülmüştür. Düzenli kadans bağlantıları ise burada her ne kadar altere akorlar da olsa yine de belirli bir sınıflandırma içerisine dahil edilmiştir.

Armonik bağlamda yapılan incelemeler aslında Barok Dönem'den itibaren bestecilerin en çok kullandığı tekniklerden biri olan Kontrpuan tekniği üzerinde de büyük gelişmelere yol açtığı düşünülmektedir. Özellikle çok seslilik, ortaya çıkışından bir süre sonra kontrpuan hatlarının da kendileri içerisinde çeşitli şekillerde gelişmesini sağlamış ve aşağıdaki teknikler ortaya çıkmıştır;

- 1) Bire bir Kontrpuan
- 2) Bire iki Kontrpuan
- 3) Bire dört Kontrpuan
- 4) Senkoplu Kontrpuan
- 5) Contrepoint de Fleur (Süslü kontrpuan)

Süslü kontrpuan tekniği hariç tüm kontrpuan tekniklerinde besteleme mekaniklerini anlamak oldukça basittir. Örnek vermek gerekirse; bire karşı bir kontrpuan tekniğinde bir notaya karşılık tek bir nota ikinci bir porte üzerine yazılır ve eğer üst nota (ya da cantus firmus) yukarı hareket ediyorsa diğer porte üzerindeki nota aşağı hareket etmektedir.

### Örnek 1.11

Bire Karşı Bir Kontrpuan Örneği

| Derece     | Kök Akor         |
|------------|------------------|
| I. Derece  | Kök Akor         |
| VI. Derece | Kök Akor         |
| V. Derece  | II. Çevrim Akoru |
| I. Derece  | Kök Akor         |
| IV. Derece | Kök Akor         |
| V. Derece  | Kök Akor         |
| I. Derece  | Kök Akor         |

### Cantus Firmus Örneği

Üstteki örnekte Cantus Firmus, Sol Anahtarı üzerinde yazılmıştır. Alt taraftaki eşlik partisi ise kuralına uygun olarak tek sesli bir biçimde sürekli karşı hareket yapmaktadır. Armoninin kendi kuralları olduğu gibi kontrpuan tekniğinin de kendine ait kuralları vardır;

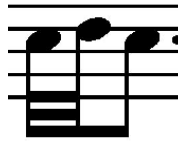
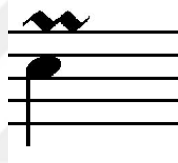
- 1) Karşıt hareket zorunludur (Fransız tekniğinde 3 adet aynı yönde ilerleme serbesttir)
- 2) İlk nota ve son nota kesinlikle aynı olmak zorundadır ve istenilen modun yada tonun Tonik derecesi üzerine olmalıdır
- 3) Art arda 5'li aralıklar kullanmak yasaktır.
- 4) Cantus Firmus dahilinde her karşıt ses, yazılırken sadece Kök ve I. Çevrim akor kapsamında düşünülerek yazılabilir. II. Çevrim akor düşünerek sesleri yazmak kesinlikle yasaktır.

İçlerinde Barok Dönem bestecilerinin ustalıkla kullandığı ve en üst düzey tekniklerden biri olan Süslü Kontrpuan, diğerlerinden farklı olarak sürekli (yine kurallar kapsamında) değişim göstererek melodik ve armonik yoğunluk oluşturacak şekilde kullanılmaktaydı. Özellikle bu türde bestelenen eserlerde, farklı hatlar (sesler) birleşerek armoninin mekaniklerini akorlar neredeyse kullanılmadan ortaya çıkarmaktaydı. Bu durum kapsamında klavyeli çalgıların tekniklerinin ileri seviyeye taşınmasında kontrpuan tekniğinin büyük payı olduğu söylenebilir. Özellikle icra bağlamında düşünülecek olursa, eski melodilerin sadeliğinden sonra dönem özelliği olan ihtişam ve gösteriş, müziğe kontrpuan ile katılıp eserlerin çalınmasında daha ileri tekniklerin gelişmesini sağlamıştır.

Armoni ve kontrpuan teknikleri haricinde eserlere eklenen ve melodilerin daha da ilgi çekici olmasını sağlayan süslemeler de vardır. Özellikle bu süslemeler, klavsen ve klavikord gibi iki çalgının oktav kısıtlamaları ve aynı zamanda günümüz piyanosunun teknik özelliklerine sahip olmamaları sonucunda daha da önemli hale gelerek Barok Dönem bestecileri tarafından oldukça sık kullanılmışlardır. Kullanılan süslemeler arasında, prall, mordent, trill, ve grupetto, ornaments gibi farklı süslemeler mevcuttur.

**Prall ve Mordent:** Üzerine konulduğu notanın şekline ve uzunluğuna bağlı olarak değişen ani bir hareket ile çalınan ve belirli sınırlama da kalınan süsleme türü. Özellikle Barok Dönem'in gözde çalgısı klavsenin iç mekanikleri dahilinde sınırlı ses uzatabilmesinden dolayı bütün besteciler tarafından sıkça kullanılan bir süslemedir.

Örnek 1.12



Üst ses ile yapılan Prall triller örneği

Örnek 1.13



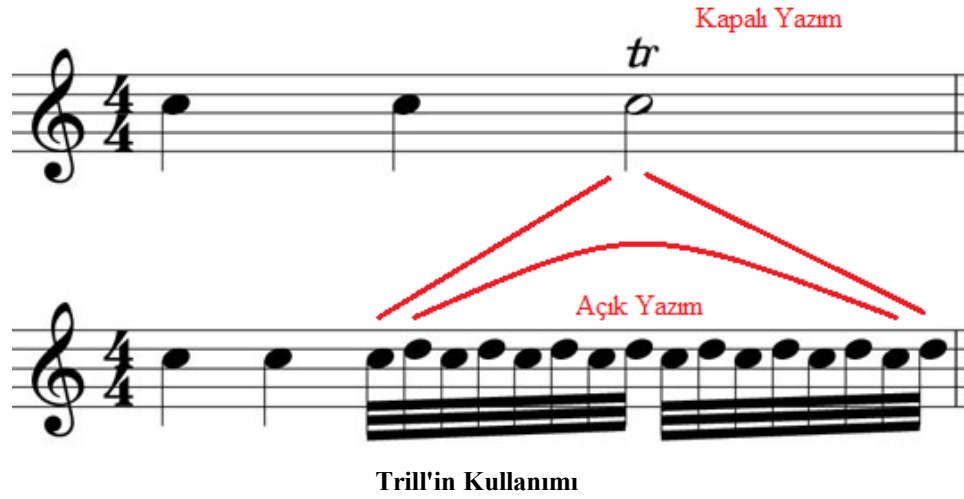
Alt ses ile yapılan Mordent örneği

Verilen örneklerde yazım farkına bağlı olarak iki farklı artikülasyon örneği gösterilmiştir. Özellikle çalma tekniği açısından değerlendirildiğinde, 16'lık notalar üzerinde mümkün olduğunca hızlı çalınması gerektiği, kendinden sonraki notaların ritimde kalmaları açısından önem arz ettiği düşünülmektedir. Örneklerde öncelikle kapalı yazımı, daha sonrasında açık yazımı gösterilmiştir.

**Trill:** Genellikle konulduğu sesin bir üst sesi ile çok seri bir şekilde çalınmasını sağlar. Aynı zamanda trill dönemine göre şekillenen ve bazı zamanlarda farklı amaçlarla (pedal sesin uzamasını sağlamak amacıyla) kullanılan bir artikülasyon materyalidir. Klasik Dönem ve sonrasında cümle sonlarında bitiriş etkisini sağlamak amacı ile V- I tam kadansı oluşturulmak için V derece üzerinde uzatmak amacı ile etkiyi kuvvetlendirir. Elbette trill sadece bu sebep ile kullanılmaz sadece en belirgin yapısallığına burada sahip olduğu düşünülmektedir.

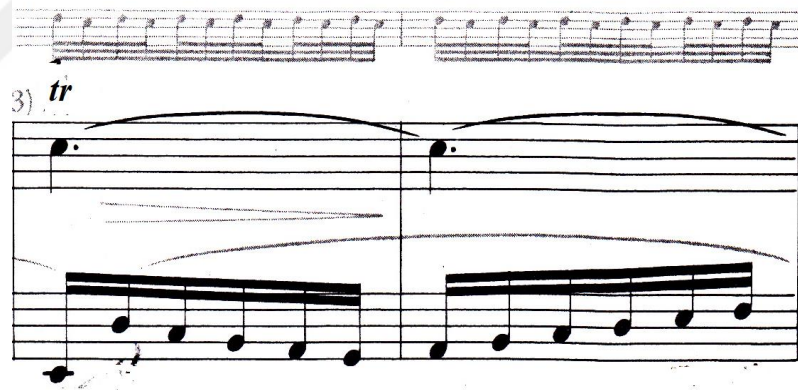
Barok Dönem'de ise klavsen ve klavikord mekaniklerinde “sustain” (uzatma) pedalı bulunmadığı için sesin uzamasını sağlamak amacı ile besteciler tarafından çok fazlası ile tercih edilmiştir. Özellikle 3 ve daha fazla sesli kontrpuan hatları içeren eserlerde uzun sesin veya bas partisindeki temel sesin uzaması neredeyse sadece trill desteği ile mümkün olabiliyordu. Bu sebep ile Barok Dönem bestecileri genel olarak bu artikülasyonu ardıllarından daha önce pedal ses tekniği geliştirilmeden kullanmışlardır. Yaylılar istenilen ve yazılan sesleri Barok Dönem dahil olmak üzere oldukça uzun şekilde çalabilmekteydi fakat paragrafta belirtildiği şekli ile başta klavsen ve benzeri klavyeli çalgılar mızrap sistemli mekaniklerinden dolayı ne yazık ki sesleri uzatamadığından trill her zaman yardımcı unsur olmuştur.

Örnek 1.14



Yukarıdaki şekilde trill yazımının öncelikle akademik olarak kapalı, ve daha sonra aşağıda açık olarak kullanımını görmekteyiz.

Örnek 1.15



Yukarıdaki örnekte Do notasının alt parti ile birlikte uzamasını sağlayan ve pedal ses görevi görmesini sağlamak amacı ile desteklenen bir Trill örneği görülmektedir. Alt sesler ile yapısal olarak aynı armonik sese sahip olan Do notası – Re üst trill kullanımı sayesinde hem uzun bir şekilde duyulmaktadır ve aynı zamanda armonik yapıyı bozmadan rahatlıkla seri bir şekilde çalınabilmektedir.

**Grupetto:** Üzerine konuldukları nota kümesinin etrafındaki sesler ile birlikte çalınmasını sağlayan ve aynı zamanda müzikal olarak motif oluşturan bir artikülasyon çeşididir. Grupetto'lar Barok müzikte çok kullanılmamak ile birlikte genellikle genişletilmiş mordent'ler ile iç yapısında kullanılmışlardır. Klasik Dönem eserlerde çokça karşılaşılan Grupetto, bir süsleme olarak eserler içerisinde sıkça rastlanan bir artikülasyondur.

Örnek 1.16

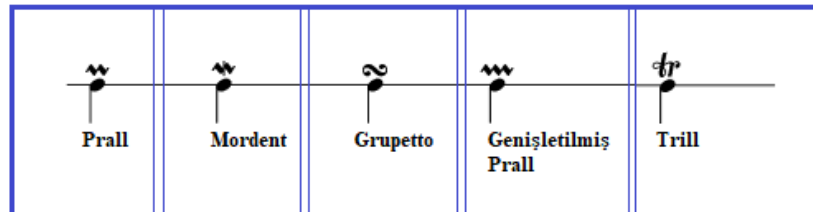


Grupetto yazımı ve çalınma şekli

Örnekteki grupetto kalıplarından ilki 2 tam vuruş üzerinde ve eşit bölünme de 3. sekizlik üzerine denk gelmiştir fakat çalınma şeklinde çok stretto (sıkıştırma) yapmadan en sade olarak altındaki yazılı örneği gibi çalınmaktadır. İkinci grupta da ise tek bir vuruşun 3. onaltılık değerine denk geldiği görülmektedir de ilk sekizlik içerisinde ani bir eklem hareketi ile çalınmaktadır. Grupetto'lar özellikle en belirgin olarak piyano için yazılmış eserlerde temiz bir artikülasyon ile çalınırlar. Diğer grup çalgılarda ise daha belirsiz ve ani geçiş yapıldığı şekli ile duyulur.

Aşağıda bu bölüm içerisinde bahsedilmiş olan tüm artikülasyon işaretlerinin şablonu verilmiştir.

Örnek 1.17



Birinci Bölüm'de açıklanan tüm artikülasyon işaretleri

## İKİNCİ BÖLÜM

### BAROK DÖNEM'DE GENEL DÜNYA GÖRÜŞÜ

Herhangi bir çağ içerisinde yaşam hissi ve anlamı, perpektifsel açıdan çağın tüm görünümüleri içinde görülür. İnsan Barok Dönem'de kendini Tanrı'nın suretinde görmekten ve Rönesans'ın ölçü anlayışı içerisinde yaşamaktansa yaşadığı çağın ihtişamı içerisinde gösterirdi. Sıradışılıktan hoşlanır, bolluk ve fantastik bir yanılsama içerisinde olmaktan zevk alırdı. Rönesans, yaşam döngüsündeki ölçüler içerisinde Apolloncuysa, Barok Dönem, Klasisizm'den önce duygusal itme gücüne sahip Dionysosçuydu<sup>40</sup>

Barok dünya görüşü uyumlu ve akla yatkın bir sisteme sahiptir. Bu uyuma dönemin müziğinde de rastlanır: spekülative sayı sembolizminde, sürekli basın armoni ve ritminde, geniş kapsamlı Tanrı referansında karşımıza çıkmaktadır. Dinsel bölünme, prenslerin güç savaşları, 30 yıl savaşları düzeni parçalasalar da, ona duyulan özlemi arttıırırlar. İnsanın tutkuları da ancak rasyonel düzenle idare edilebilir. Bu, yaşamda ve sanatta yüksek biçemleşmelere götürür. Yeni bilinç doğayla ilişkiyi de belirler: gelenek ve inanç değil, uyumlu bir bütüne olan inançtan esinlenmiş ampirik bakış ve eleştiri yeni bir dünya imgesine giden yolu açar.

*Kopernik, Galilei ve Kepler* dünyanın, uzayın merkezinde durmadığını kanıtlarlar, *Decartes, Pascal ve Spinoza* insani anlamda deneyimli ve düşünsel etkili bir etik ve ahlak öğretirler. Zanaat ve sanat seviyesini yükseltmek üzere bilim ve sanat akademileri kurulur. Matematik baskındır, çünkü sayısal düzen, tüm görünüm gibi, bütün olarak dünyayı belirler. Kürelerin Armonisi müziktir ve müziğin tamamı aynı zamanda evren düzenini sembolize eder.<sup>41</sup>

Bu dönemde bilime ve sanata aynı düzeyde önem verildiği anlaşılmaktadır ve bunun bir sonucu olarak sanat tarihinde yerini alan sanat eserleri ve besteciler; bilim ve fen gibi alanlarda adını duyurmuş dehalar ve buluşları kadar günümüze ulaşmıştır.

---

<sup>40</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

<sup>41</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

Sanatçı, doğayı artık Rönesans'ın görüşleri ile yansıtmaz, doğanın yaratıcılığından ilham alarak eserini ortaya koyar. Bu durum, doğaya karşı bir yönelimdir: Mimar, bataklıklarda ve çorak topraklarda geometrik-matematik taslaklara göre saraylar ve bahçeler inşa eder. Ozan retorik anlamda törpülenmiş ve düşünülmüş eserler yaratır.

Müzik ile uğraşan kişi “*musicus poeticus*”’tur. İnsan tarafından yaratılmış her biçim doğayla araya mesafe koymak anlamına gelir. Bu anlamda çok sayıda barok yaşam biçimi de sahte ve yapay olarak görünür: beylik hitaplardan peruğa, saray seremonilerinden kastratlara<sup>42</sup> kadar, Dünya oyuncularını, seremoni ustaları ve müzik ile bir tiyatrodur. Ancak modernitenin dinsel, felsefi ve bilimsel alandaki kritik başlangıcıyla içsel, metafizik öz-kavrayış kırılmıştır.<sup>43</sup>

Metafizik oryantasyon ortaçağda tüm yaşam alanlarını şekillendirmişti. Görsel anlamda göğü gösteren katedraller, işitsel olarak *cantus firmus*’un merkezi konumu bu durumun göstergeleriydi. Aynı tutum Barok Dönem’de bu dünyaya eğilimi yönlendirmişti. Bu tutumun görsel anlamdaki göstergeleri görkemli saraylar ve kiliselerdi, işitsel olarak da konçertant stilin bireyselliğiydi.

İngiltere’de, Fransız İhtilali ve modern ulus devletine taşıyacak olan yeni liberalizm daha şimdiden ortaya çıkınca, Ancien Regime (eski rejim)’in mutlak monarşisi eski varoluşun son yükselişiymiş etkisi yapmaktaydı. Bu anlamda J.S. Bach’ın geç dönem eserleri de, Ortaçağdan beri kesintisiz olarak süregelen bir müzikal geleneğin son biçimlemesi olarak görülür.<sup>44</sup>

Barok dönemde devlet, henüz bir sınıf toplumdur: kral ve aristokrasi, din adamları, şehirli ve köylüler. Ancak Tanrı’nın lütfuyla oluşmuş bu düzen artık sadece güçle sürdürülebilirdi. XIV. Louis kendini aristokrasi, ruhban sınıf ve orduya yaslanmış halde Güneş Kral ve devlet olarak görürdü. Şehirlerde varlıklı ve eğitilmiş burjuva sınıfı yaşıyordu. Köy halkı genelde yoksullaşmaktaydı. Avrupa’nın 4/5’i okuma yazma bilmezdi. Dönemin sözel olarak aktarılmış halk müziği büyük oranda kayıptır.

Müzik tarihi içinse üst tabakanın korunmuş müzik kültürü daha büyük önem taşımaktadır. Müziğin temel kurumları saray, kilise, şehir, okullar, burjuva oda müziği ve operadır.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> **Kastrat:** Orta Çağ ve Barok Dönem’de küçük yaşta hadım edilmiş erkek solist.

<sup>43</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

<sup>44</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

<sup>45</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

Kalkınma inancı, aydınlanma ve yeni doğallık 18. yüzyılda Barok dönemin sonunu getirir. Barok stil kalkınma yerine, görünüm bolluğunun değişimi içinde aynı olanın canlı tekrarını biçimlendirir. Her şey aynı anda akar ve dinlenir: Roma çeşmesi resmi, Bach'ın figürlerinde olduğu gibi tatmin duyguları ile fişkirir ve akar. Fantezi ve illüzyon, sanatsal mekanları doğadan ve gerçeklikten ayırıp yükseltir: tavan kubbelerinde gök resimleri, fantastik manzara kompozisyonları, stilize edilmiş danslar, saatlerce süren opera ve baleler.

Kilisede ve sarayda mimari, resim, edebiyat, müzik, sarayda ayrıca bahçe mimarisi zengin semboller içeren, hem duyuları büyüleyen hem de derin bir dünya tiyatrosu içinde insanları etkilemek amacıyla işbirliği içindedir.<sup>46</sup>

Barok sanat insanları nasıl gösteriyorsa, Barok müzik, onların efekt ve duygularını öyle gösterir. Ancak insan kendini henüz bir bütün içindeki “tür özü” olarak görür, kişisel özgürlüğe sahip bir birey olarak görür, kişisel özgürlüğe sahip bir birey olarak değil.

Bu barok müzik için duyguların kişisel değil, stilize edilmiş sunumu anlamına gelir. Yönetici akıl burada sembolizminde, fonksiyonel armonide, formal yapıda, kontrpuan geleneğinde, tampere<sup>47</sup> akordundaki oktavın doğal olmayan matematiksel bölümündeki gibi...<sup>48</sup>

## 2.1. J.S. Bach'ın Doğumu ve Müzik Hayatı

21 Mart 1685'te Eisenach'da doğmuş ve 28 Temmuz 1750'de Leipzig'de ölmüştür. Johann Ambrosius ile Elizabeth Laemmerhit'in en küçük çocuğu olan J.S.Bach henüz on yaşındayken annesi ve babasını kaybetmiştir. Eisenach'ta başladığı okul eğitimine Ohrdruf Lisesi'nde devam eden besteci eğitimi sırasında müziğe her gün dört saat ayırabildi. Güzel bir soprano sesine sahip olan küçük Bach, yaşadığı yerdeki kilisenin ve Kurrende okulunun korolarına seçilmişti. İlk ciddi müzik eğitimine ağabeyi ile başladı. Ağabeyinin kütüphanesinde bulunan dönemin Alman bestecilerinin org eserlerini geceleri ay ışığında temize çekmişti. 1700 yılında ağabeyinin evinden ayrılarak Lüneburg'daki Michaelis Müzik okuluna girmeye hak kazandı.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 267

<sup>47</sup> Tam perde sisteminin uygulanarak seslerin tam ve yarım perdelerden oluşturulması

<sup>48</sup> Michels & Vogels, **Müzik Atlası**, İstanbul, 2015 Çev. Semih Uçar, Syf. 269

<sup>49</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 1, Say Yayınları, Ankara, Syf. 137

### Örnek 2.1



**Johann Sebastian Bach**

Johannis Kilisesi'nde 1698'den beri orgcu olarak çalışma *Georg Böhm*'ün tavsiyesi üzerine, birçok kez otuz millik bir yolu kat ederek Hamburg'daki Katherinen Kilisesi'ne org dinlemeye gitti. Bu kilisede Böhm'ün de ustası olan *Johann Adam Reinken*, orgcu olarak çalışıyordu. Reinken, o yıllarda Almanya'nın en tanınmış müzikçilerindendi.

Fransız sanatına hayranlık duyan Böhm'ün yine öğütleri üzerine Celle'e gitti. Bu kentte Couperin'in müziği hakkında bilgiler edindi ve daha sonra yazmış olduğu oda müziği eserlerinin özelliklerine bu sayede sahip oldu. Bach'ın ilk eserleri Lüneburg'da yazılmıştır. Bunlar arasında bazı varyasyonlar ve prelüdlere bulunmaktadır.<sup>50</sup>

1702'de Sangerhausen'daki Jacobi kilisesine orgcu olarak başvurdu, fakat bu göreve alınmadı. Bir yıl sonra Weimar'da Dük *Johann Ernst*'in özel orkestrasına kemancı olarak girdi. Kısa bir süre burada çalıştıktan sonra, Armstadt'daki Bonifacius Kilisesinin orgculuğuna getirildi. 1704'te bu kentte ilk kilise kantatı'nı besteledi (No.15). Klavye için bestelediği eserlerini ağabeyine ithaf etti, Re Majör Sonatı'na da bu tarihte başladı. Do minör Prelude<sup>51</sup> ve Fugue<sup>52</sup>, bu dönemde bestelenmiş, Do Majör Toccata<sup>53</sup> ve Fugue de ilk kez bu dönemde kilise de çalınmıştır.

Bu eserler Bach'ın en üstün nitelikli besteleri arasında olmamakla birlikte, füğlerinin melodik özellikleri açısından onu diğer çağdaşlarından ayırt edici nitelikteydi.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 1, Say Yayınları, Ankara, Syf. 137

<sup>51</sup> Barok dönemde çok bölümlü eserlerin başlangıç kısmı.

<sup>52</sup> Cantus firmus belirlendikten sonra cümle ve karşı cümle şeklinde sırası ile kontrpuan tekniği uygulanarak bestelenen eser formu.

<sup>53</sup> 1536'da lavta için yazılmış dans, tuşlu ve telli çalgılar için bağlı pasajları olmayan, Barok Dönemde Prelüd mahiyetinde olan serbest formda yapıt.

<sup>54</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 1, Say Yayınları, Ankara, Syf. 137

Besteci çok geçmeden Almanya'nın ünlü orgcuları arasında yer aldı, fakat bununla yetinmeyerek 1705 yılında Buxtehude'den yararlanmak üzere yürüyerek Lübeck'e gitti. Bu ünlü hocadan büyük ölçüde yararlandı; ancak aylar boyunca Arnstadt'daki görevini ihmal ettiğinden, kilise yöneticileri tarafından işinden uzaklaştırıldı. Bu durum Bach'ın da işine geliyordu. 1707'de Mühlhausen'daki Blasius Kilisesi orgculuğuna getirildi. Aynı yıl akrabası olan Maria Barbara ile evlendi.

Mühlhausen, müzik geleneği bakımından Bach'a daha fazla olanaklar tanıyan bir kentti. Nitekim burada "Tanrı Kralımdır" adlı kantatını besteledi. Bu eser, sağlığında yayınlanan tek kantatıdır.<sup>55</sup>

Buraya kadar olan kısımdan yola çıkarak, J.S. Bach'ın her zaman yenilikçi fikirlere açık olduğu ve bilgisini geliştirmek için sınır tanımayan bir besteci olduğunu görebilmekteyiz. En büyük tutkusu olan müziği, mesleğinin önünde görerek ve gerekirse mesleğini bir kenara bırakarak eğitime ve gelişime olan arzusunun peşinden giden bir besteci olan Bach genç yaşlarında günümüzde en prestijli müzik okullarının bulunduğu şehirlere gittiği söylenebilir. Bestecinin dinine bağlı ve gelenekçi olduğu da mesleğinin büyük bir kısmını kilise orgcusu olarak sürdürdüğüne bağlı olarak söylenebilir.

1708'de Sachsen-Weimar Dükü Wilhelm Ernst'in yanında oda müzikçisi olarak çalışmaya başladı. Bu oda müziği topluluğunda kemancı, viyolacı ve orgcu olarak görev yaptı. İtalyancılık akımının merkezi olan Weimar'da Johannis Kilisesi orgcusu olan Walther ile arkadaşlık kurdu, onun org yazısını örnek aldı. Fransızlardan sonra, İtalyan müzikçilerini de burada inceleme fırsatı buldu. Albinoni, Legrenzi, Corelli, Bonporti Vivaldi ve Frescobaldi hakkında bilgi edindi. Vivaldi'nin bazı konçertolarını klavsene uyguladı. Frescobaldi'nin "Flor Musicali" adlı eserini kopya etti. 1714'te her ay Saray Kilisesi için yeni parçalar bestelemek koşulu ile Weimar'da orkestra şefliğine atandı. Dükün hizmetinde olan Salomo Franck ve Erdmann Nuemeister ile birlikte çok sayıda kantat besteledi.

---

<sup>55</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 1, Say Yayınları, Ankara, Syf. 137

## Örnek 2.2



### Tocatta & Fugue'ün Giriş Sayfası

Bach 1717 yılı sonunda Cöthen'e çağrıldı ve Anhalt Preose Leopold'un orkestra şefi oldu. Weimar, bestecinin org eserlerinin, Leipzig oratoryolarının, kantatlarının ve Passion'larının, Cöthen ise oda müziği eserlerinin geliştiği ayrı dönemleri oluşturmuştur. 1721'de Brandenburg Dükü Christian Ludwig'e ithaf ettiği konçertolardan başka, bestelediği orkestra süitleri, keman konçertoları, keman, viyolonsel, flüt, viola de gamba için sonatları, bu dönemin ürünleridir.

Dinsel enstrümental müzik bu sıralarda kendine özgü bir nitelik kazanmaya başlamıştı. Bach da bu olguyu göz önünde bulundurdu. Cöthen onun sanatsal gelişiminde büyük yol oynamıştır: Kromatik Fantezi ve Füg, İngiliz ve Fransız Süitleri, Küçük Prelude'ler, Invention<sup>56</sup>'lar ve Senfoniler bu dönemin başlıca ürünleri arasındadır.<sup>57</sup>

## Örnek 2.3



### Brandenburg Konçertosu No.6 (Bestecinin el yazısı)

<sup>56</sup> Füg benzeri bir yapıda genellikle 2 veya 3 sesli kontrpuan hatlarına sahip olan başlı başına bir Barok müzik türü.

<sup>57</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 1, Say Yayınları, Ankara, Syf. 137

## 2.2. J.S. Bach'ın Barok Sanatına Katkıları

Bach'ın Fransız eserlerini (özellikle Couperin'in eser yapısını) incelemesi sonucu, Contrepoint de Fleuri tekniğini tekrardan ele aldığı, eserlerinde 3 ve 4 sesli kontrpuan hatlarına bakarak söylenebilir. Bu hatlarda birinci bölümde açıklanan teknikler tamamen kullanılmış ve aynı zamanda yapısal olarak geliştirildiği gözlemlenmiştir.

Örnek 2.4

**CONCERTO III.**

Vivace.

Kırmızı ile belirtilen alan ana temanın başladığı 1. kontrpuan hattı.

Lacivert ile belirtilen alan 2. ve ana temanın karşıt kontrpuan hattı.

Açık Mavi ile belirtilen alan 3. ve her iki temanın yoğunlaşmasını sağlayan dolgu hattı.

### J.S.Bach İki Keman Konçertosu'nun Başlangıcı

Yukarıdaki ilk inceleme bestecinin iki keman ve orkestra için bestelemiş olduğu İki Keman Konçertosu'nun ilk ölçüleri analiz edilmiştir. Özellikle bu eserin seçilme sebebi Fransız Kontrpuan altyapısı ile bestelenmesidir. Görülen hatların ilkinde ana tema 1. keman üzerinde ve anlık modülasyonlar ile ilerlemektedir. Bu durum Fransız Kontrpuan yapısının esnekliği ve aynı zamanda Alman Kontrpuan kurallarına göre melodiye ve müziği ön plana almasından kaynaklanmaktadır. Tonal müziğin tüm derecelerinin olabildiğince rahat kullanımından yola çıkarak bestecinin, bu eserinde modülasyonları apojatür sesleri, öncelemeler ve dominantın dominantı kullandığı görülmektedir.

Yapı içerisinde ikinci kemanın çalmakta olduğu ilk kontrpuan hattına karşılık olarak Basso Continuo'da ve klavsende tam tersi hareketler gözlemlenmektedir. Bu hareketler sayesinde hem müzik daha renkli, yoğun ve akıcı duyulmaktadır. Aynı zamanda yine Basso Continuo üzerindeki şifrelemeler orkestra içerisinde obbligato görevi gören klavsenin hangi akorlar doğrultusunda çalacağını da göstermektedir.<sup>58</sup>

Bu bağlamda J.S. Bach, bir önceki başlık altında anlatıldığı gibi sadece kendi ülkesinin teknikleri ile yetinmemiş, neredeyse tüm Avrupa kıtasındaki sanat faaliyetlerine ağırlık veren ülkelerin bestecilerinden ilham ve örnek alarak hepsini kendinde toplamıştır. Bu iki hat arasında ise çoksesliliği destekleyecek olan ve viyolanın çaldığı dolgu hattı göze çarpmaktadır. Her iki melodinin yapısındaki armonik dengeyi viyoladaki ara sesler tamamlamakta ve müzik içerisindeki yoğunluğu düşünülenin aksine çaldığı akor orta-sesleri ile bir miktar daha katılaştırarak renkleri ön plana çıkarmaktadır.

Genel olarak sadece bu örnek bağlamında yapılabilecek olan yorum ise; Bach'ın diğer ülkelerin müziklerini sentezlemesi ve kullanması yine kendi kültürel yapısı ile birleştirmesi sonucunda olmuştur. Özellikle Fransız müziğinin kaçamak ve daha hareketli ritimleri, bu eser üzerinde fazla görülmemekte, olabildiğince koyu ve belirgin tınlar göze çarpmaktadır.

---

<sup>58</sup> John F. Ohl, **An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J.S.Bach**, 1951, Syf:230

### Örnek 2.5

CONCERTO FOR 4 PIANOS  
in A Minor  
JOH. SER. BACH

Violin I  
Violin II  
Viola  
\*Continuo  
(Cello)

Piano I  
(Cembalo I)

Piano II  
(Cembalo II)

Piano III  
(Cembalo III)

Piano IV  
(Cembalo IV)

\*String Bass published  
Printed in U.S.A.

#### J.S.Bach 4 Klavsen Konçertosu

Yukarıdaki örnek ise Bach'ın Vivaldi'nin eserlerini inceledikten sonra 4 klavsen için ele aldığı A. Vivaldi 4 Keman Konçertosu'nun düzenlemesidir. Bu örnekte bir önceki örnek aksine kontrpuan hatları çok yoğun olmamakla birlikte daha sade ve anlaşılır bir yapı tercih edildiği incelenmiştir. Özellikle bu yapılar sayesinde armoni mekaniklerinin daha rahat anlaşılır hale geldiği gözlemlenmiştir. 4 klavsenin her birisi ayrı renkle üzerinde gösterilmiştir.

İtalyan müziği üzerinde uzmanlaşmaya başlayan J.S.Bach'ın, A. Vivaldi'nin 4 Keman için olan konçertosunu kendi ekolünde tekrar kaleme alması aslında bestecinin döneminin tüm çalgıları üzerindeki hakimiyetini gösterdiği düşünülmektedir. Özellikle bu konçertoda klavsenin ses yapısından kaynaklı teknik özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, yaylı çalgılardaki tenuto seslerin çalınabilmesi için bestecinin trill destekli pedal sesleri kullanması dikkat çekmektedir.

### Örnek 2.6



### Örnek 2.10 – Bas Partisindeki İlerleyiş ve Trill

Yukarıda belirtilen alanlarda trill uzantısı, çalgının tenuto sesler üzerindeki yapısal yetersizlikten kaynaklanan teknik sorunu Bach'ın nasıl giderdiğini görmekteyiz. Bu Marche-harmonique<sup>59</sup> alanında teknik bağlamda ortaya çıkan ses gücünün bir miktar armonik yapıyı kırdığı düşünülmektedir. Orkestra partisindeki uzayan seslerin üzerine, keskin sesli klavyen gibi bir çalgının trill tekniğini uygulaması dinamikler üzerinde farklı bir tını yaratmaktadır. Genel yapı incelendiğinde bu alan gibi daha birçok alan, Bach'ın bu eser üzerinde düzenleme yaparken uyguladığı teknikleri bizlere göstermektedir.

J.S.Bach'ın tüm klavyeli çalgılar üzerindeki uzmanlığı aynı zamanda Kilise Orgu üzerinde doruk noktasına ulaşmıştır. Tüm müzik hayatı incelendiğinde, kariyerine kilise orgu notalarını temize çekerek başladığı bilinmektedir ve daha sonrasında araştırmaları sonucunda birçok kişiden aldığı dersler ile birlikte ve dinine bağlılığı dolayısı ile eserlerinin büyük bir kısmını bu çalgı içinde yazmıştır. Özellikle kilisedeki mesleği sonucunda döneminin başyapıtları arasında bulunan Re minör Toccata ve Fugue isimli eserini bestelemiştir.

<sup>59</sup> Aynı yapıda ve ritim kalıbında bir melodinin aşağı yada yukarı hareket etmesi.

## Örnek 2.7

### TOCCATA AND FUGUE in D Minor, BWV 565

Johann Sebastian Bach

Adagio

Manual

Pedal

Prestissimo

#### Toccata & Fugue

Yukarıdaki örnekte Bach'ın ünlü eserleri arasında olan Toccata ve Fugue isimli yapıtının ilk sayfasını görmekteyiz. Özellikle bu eser üzerinde birçok farklı çalma tekniği kullanıldığından dolayı bu eser tercih edilmiştir.

Eserin Toccata kısmında, kontrpuan hatlarından daha çok armoni heterofonik<sup>60</sup> (tek sesli) yapıda duyurulduğu gözlemlenmiş ve bu gözlem sonucu, başlangıçtaki birçok ölçüde yapısal olarak sadece ünison melodiler bulunduğu görülmüştür. Bu ünison ezgi 3. ve 4. ölçülerde kilise orguna özgü bir mekanik olan bas pedal mekanikliği ile bir anda çok sesli bir yapıya dönüştürülmüş ve kilise akustiği ile birleştirildiği düşünülerek aynı zamanda teolojik açıdan inceleme fırsatını sunmuştur. Bunun sebebi ise 4. ölçüdeki armonik yapıdır.

<sup>60</sup> Ezgi ve çeşitlemesinin aynı anda duyulduğu bir çeşitleme yöntemi. (Orient kökenli)

### Örnek 2.8

Adagio

Manual

Pedal

Sus2/Sus4

V (VII) I (#)

I

#### Basamak Akorların Açıklanması

Yukarıda verilen örnek üzerinde 4. ölçünün detaylandırılmadan verilmiş armonik analizi görülmektedir. Özellikle Barok Dönem bestecilerinin teolojik açıdan dindar oldukları göz önünde bulundurularak, Picardi 3'lüsünü kullandığı incelenmiştir. Burada altta bulunan ve hem teknik hemde bestecilik açısından Pedal Ses olarak nitelenen Tonik (I) akor kök sesi, kilise orgunun en güçlü bas sesleri çıkarttığı bas-pedal tekniği ile bestelendiği görülmüştür. Özellikle bu eserin, günümüzde bir çok filmde kullanılmasının sebeplerinden biri olduğu düşünülen alanlardan ilki 4. ölçüsündeki, tonik akor üzerinde, artık VII derece akorun, 3. Ölçüde Tonik üzerinde köksüz dominant 9'lu minör akoru kullanılmış, 4. Ölçüde Tonik akora bağlanırken gecikme yapılmış ve Majör Tonik (picardie) duyulmadan önce cambiata ile etki arttırılmıştır.

Bu alandaki Prall'ların kullanılması yine dönem özelliklerinden biri olan süslemeye düşkünlüğü akla getirmektedir. Özellikle *Toccata* kısmı için söylenebilecek bir diğer teknik durum ise, bu bölümün adeta bir *Recitatif*<sup>61</sup> (serbest ritim mekaniği) üzerinde icra edildiğidir. Elbette Barok Dönem göz önünde bulundurulduğunda bu *Recitatif* tekniği belli bir oranda kullanılmakta ve sadece eserin önemli armoni mekaniği üzerinde uygulanabileceği söylenebilir.

<sup>61</sup> Ritimsel özgürlük içerisinde müziğin çalan kişinin duygularına bırakılarak çalınması tekniği.

### Örnek 2.9

28

Sus4/

V(7)

Sus2

V

I

I derece akor üzerinde yapılan işleme (appogiatura)

### Kadans İncelemesi

Eserin ilerleyen kısımlarında, Bach'ın org ve armoni-kontrpuan teknikleri üzerinde ne kadar uzman bir besteci olduğu gözlemlenmiş ve bu durum ile ilgili örnekler verilmiştir. Özellikle bu eserdeki koyu tınılar ve yoğun armonik yapılar Alman sisteminin kuralcı yapısına ve Bach'ın dindar bir besteci olduğuna kanıt niteliğindedir. Alman armonik yapısının ve neredeyse Alman bestecilerinin tamamının org besteciliğinde ne kadar ileri olduğunun kanıtı, bu eserde olduğu gibi bestecinin diğer tüm eserlerinde de (diğer ülkelerin eserlerinin bazılarında da bu durum gözlemlenebilir) incelenmiştir. Özellikle “*Toccata ve Fugue*” isimli eserinin ise hem bestecilik hem de virtuosite açısından (kilise orgu üzerinde) iyi bir örnek olduğu düşünülmektedir.

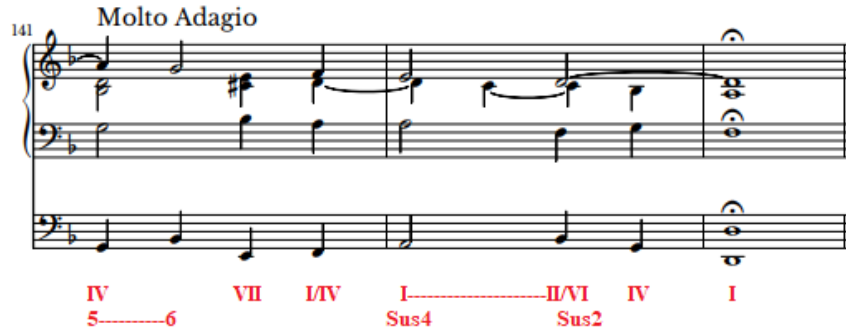
### Örnek 2.10



#### Trill ile Sesin Uzatılması Tekniği

Yukarıdaki örnek bir önceki paragrafta bahsedilmiş olan org tekniğinin ne kadar ustaca kullanıldığını göstermek amacı ile eklenmiştir. Özellikle açık mavi alan ile işaretlenmiş 3. porte, tamamen sağ ve sol ayak desteği ile çalındığı ve aynı zamanda üst kısımdaki çift klavye kullanımı düşünüldüğünde büyük bir piyano tekniği ve el-ayak koordinasyonu gerektirdiği düşünülmektedir. Çalgının üzerinde bu derece hüner ve çalışma sonucu oluşan çalma tekniği, sadece Bach'ın eserlerinde göze çarpmaktadır.

### Örnek 2.11



#### Koral Müzikte Kadans Düzeni

Bu örnekten eserin son kısmında bulunan ve codetta<sup>62</sup> olarak değerlendirilebilecek olan bir alan verilmiştir. Özellikle burada, tüm yoğunluktan sonra daha sakin ve sadece chorale (akorlar ile yazılan melodik alan) tekniğinin kullanıldığı ve altere akorlar ile tekrar tonik akora dönüldüğü gözlemlenmiş ve son 3 ölçünün armonik olarak analizi yapılmıştır.

Genel olarak bu kısma kadar verilen örneklerden yola çıkılarak aşağıda Bach'ın müziği yönünde dikkat çekmek amacı ile bir liste hazırlanmış ve maddeler halinde sunulmuştur:<sup>63</sup>

- 1) Eserlerinde Alman kurallarına sadık kalınan kontrpuan tekniği kullandığı gözlemlenmiştir.
- 2) Yapıtlarının neredeyse tümünün dini bağlamda incelemeye açık olduğu düşünülmektedir.
- 3) Armonik olarak, döneminin her türlü tekniğinden yararlandığı ve eserlerine de en iyi şekilde uyguladığı incelenmiştir.
- 4) Org eserinin incelenmesi sonucunda, döneminin en büyük orgcularından biri olduğu gözlemlenmiştir.
- 5) Klavye tekniğinin gelişiminde, bestecinin kontrpuan tekniğinin ön sıralarda yer aldığı düşünülmektedir.
- 6) Yapıtlarının çoğunu kilise için yazdığından dolayı Barok Dönem bestecilik tekniklerinden Picardi 3'lüsünü sıkça kullandığı görülmüştür.
- 7) Klavsen, epinet, virginal ve klavikord gibi çalgıların, günümüz çalgılarına kıyasla daha sade mekaniklerinden dolayı ortaya koydukları mekanik yetersizlikleri kullandığı süslemeler ile en iyi şekilde telafi ettiği incelenmiştir.
- 8) Eserlerinin (sütlerinin başta olmak üzere) bazılarında, gezdiği ve o ülkelerin bestecilerini incelemesi sonucu kültürel bağlamda kendini geliştirdiği melodik yapıları kullandığı görülmüştür.
- 9) Piyanonun icadından sonra eserlerinin daha rahat yorumlanabileceği görülmüş ve aynı zamanda günümüzde dahi eserleri halen en zor icra edilen besteciler arasında olduğu incelenmiştir.

---

<sup>62</sup> Genellikle formal yapıda eserlerin son kısımlarında bulunan ve eserin bir miktar uzamasını sağlayan ölçüler bütünü. Büyük haline ise "Coda" adı verilir.

<sup>63</sup> Hugo Riemann, *Katedjismus des Klavierspiels von Muzik*, Leipzig, Syf. 59

- 10) Eserlerinin çoğunda, mesleği olan Kapellmeister'lik ve bestelediği koro için yapıtlarından dolayı, chorale (akorsal yazım) tekniğini kullandığı gözlemlenmiştir.
- 11) Birçok yapıtında prall, mordent, trill ve trill extension gibi süslemelere yer vermiş ve çok etkin bir şekilde bu süslemeleri kullanmıştır.
- 12) Diğer çalgılar üzerindeki (keman, viyola v.b.) bilgisi sayesinde teknik açıdan neredeyse döneminin tüm çalgılarını etkin bir şekilde kullanmıştır.

Bu maddeler eserlerinin bir kısmının incelenmesi sonucu oluşturulmuş ve sıralanmıştır. Daha birçok açıdan incelenebilecek olan J.S.Bach'ın besteciliği ve yorumculuğu hakkında Ahmet Say, şu ifadeleri kullanmıştır;

Bach'ın sanatı Rönesans'tan beri süregelen dinsel ve dindışı çoksesliliğin vardığı doruk noktasıdır. Sisteminde yatay yazıya daha çok önem vermiş, kendinden önce kullanılan formları mükemmelliğe erdirmiştir. Çift temanın önemini sezerek, matematiksel bir kavrayışla eserlerini işlemiştir. Sözleri nota dizisi ile değerlendirme ve düşünceleri yansıtmaya çabasının yanı sıra, kontrpuanı sıkıca uygulamıştır. Onun besteleri armoni bilimi açısından daha karmaşık olmasına rağmen, kafasındaki berrak, basit ve doğal armoni taslağı kolaylıkla geliştirmiş ve süslemiştir. Ricercare<sup>64</sup>, kanon ve füğ biçimlerine bağlılığı, onu beylik ifadelerden kaçınmaya zorlamıştır. Bach'ın dışında mutlu yaşamış denebilecek başka bir besteciye pek rastlanamaz. O, mutluluğu Tanrı'ya hizmette aramıştır<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Sözcük anlamı, İtalyanca: araştırmak. Barok Dönem'de bestelenen uzun yapıtlı çalgısal eserler içinde bulunan bir veya daha fazla temanın melodik taklitte geliştirildiği bölüm.

<sup>65</sup> Ahmet Say, **Müzik Ansiklopedisi**, Cilt 1, Say Yayınları, Ankara, Syf. 139

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### J.S.BACH'IN İNGİLİZ SÜİTLERİ'NİN ANALİZİ

Bu bölümde, tezin başlığını almış olduğu J.S.Bach'ın İngiliz Süitleri'nin tamamının armonik, formsal ve aynı zamanda yorumculuk açısından incelenmesi yapılmıştır. Özellikle her bölüm ayrı bir şekilde incelenmiş ve önemli olduğu düşünülen noktalar bölüm içerisinde belirtilmiştir. Doğrudan hem formal, hem de armonik analizler paragraflar ve ölçüler arasında belirtilmiş, çalışmanın sonuna da bu kısımların rahat bir şekilde anlaşılabilceği düşüncesi ile eserin notaları eklenmiştir.

Barok dönemde dans süitlerinde yer alan dansların büyük çoğunluğu Kontrpuan esasına dayalı yani polifoniktir. Bu danslar arasında yalnız Sarabande armoniye dayalı dikey yazıyla yani homofonik olarak yazılır.

Bu dansların müzik analizi tonalite, ritm, tematik malzeme, ton değişimleri açısından ağırlıklı olarak yapılabilir. Ancak Bach'ın en önemli özelliği, çağdaşlarından farklı olarak “homofonik polifoni”yi oluşturabilme yeteneğidir. Yani kontrpuan (yatay yazı) esasken, dikey olarak incelendiğinde akorları da izlemek olasıdır.

#### 3.1. BWV 806 1. İngiliz Süiti Analizi (La Majör)

##### 3.1.1. Preludio

Şekil 3.1.1



##### 1. İngiliz Süiti Giriş Ölçüleri

1. İngiliz Süiti, genel olarak barok dönemde çok fazlasıyla kullanılan “Preludio” açılış müziği ile başlamaktadır ve bölümün en başta dikkat çekici özelliklerinden dört sesli süslü kontrpuan ile başlamasıdır. İlk iki ölçüde I – V – I – V (çift tam kadans) yapılmış ve preludio’nun açılışına zemin hazırlamıştır. 12/8’lik ölçü biriminde olan bölüm uzunluk bakımından herhangi bir prelüd ile kıyaslandığında daha uzundur. Compound (bileşik) ölçü sistemi<sup>66</sup> bu uzunluğa katkı sağlamaktadır. 3. ve 5. ölçüler arasında 4 sesli kontrpuanın iki vuruşta bir ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Bu alanda yoğunluk kademeli arttırılmış ve aynı zamanda bu kademeli fakat düzen içerisinde ilerleyen alan sayesinde neşeli ve akıcı bir tını kazanmıştır.

3. ölçüdeki genişletilmiş mordent’in buradaki kullanım amacının İngiliz Barok Müziği’nde bagpipe<sup>67</sup> temelli ekstra aksanlar olduğu düşünülmektedir. Bu aksan sayesinde ve genişletilmiş mordent’in sonundaki uzantı ile birlikte çalgının tınısına atıfta bulunduğu düşünülmektedir. 4. ölçünün ikinci yarısında ise 3. ses temaya katılarak halen giriş hissini desteklemekte ve aynı zamanda 5. ölçüden 6. ölçüye geçişte bu 3 sesli tema son olarak 4. ses eklentisi ile (ve La pedal sesi ile) tamamlanmaktadır. 6. ölçüdeki mordent Fa# sesinin hem uzamasını sağlamak ve aynı zamanda parmak değişimi (2. ve 3. parmaklardaki extension<sup>68</sup>) için zemin hazırlamaktadır. 6. Ölçüde bulunan la-do#-mi-sol dominant yedili akoru, Bach’ın yaygın olarak kullandığı, tonik ses üzerinde dominant akoru oluşturarak alt dominantaya gitmek amacını taşımaktadır.

7. ölçüdeki double dominant ( V/V ) etkisi ile birlikte melodi içerisindeki genel olarak kullanılan 4. sesli kontrpuandan 3. sesli kontrpuan’a geçiş sağlanmış ve teknik açıdan tonal değişim esnasında rahatlama gözlemlenmiştir. Özellikle bu alanda yapılan etki 7. ölçüden 9. ölçünün ilk yarısına kadar devam etmiş ve melodik yapının ve ritmik motif açısından değişim göstermeden sürdüğü dikkati çekmiştir. 7. ölçünün sonundaki genişletilmiş mordent sayesinde bir önceki temanın tekrarında kullanılan motif

---

<sup>66</sup> Bir vuruşu 3 eşit parçaya bölünebilen ölçü birimi türü.

<sup>67</sup> Barok Dönem’de bestelenen bir İskoç dansı. Aynı zamanda denizci dansı olarak da tanımlanır.

<sup>68</sup> El pozisyonundaki şeklin genişlemesi.

tekrar sunulmuş fakat tonal modülasyon içerisinde kullanıldığı için mekanik bir ivmelenme sağlamıştır. Sağ elde pedal olarak uzatılan mi notası ile kullanıldığından dolayı teknik açıdan burada pozisyon değişimi sağlanması yine bu mordent üzerinde önerilmektedir. Bu öneri bir sonraki ölçüde tekrar 4 sesli hale gelen melodinin yapısal olarak daha rahat çalınmasına olanak sağlayacak pozisyonları sağladığı gibi aynı zamanda bilek sinirlerinin de kasılmamasına olanak sağlayabilir.

Genel olarak tematik yapı tipik bir prelüd akışında devam ettiğinden dolayı fazla bir değişim göstermemekte ve armoni mekaniğinde değişim göstermektedir. Tonal modülasyonlar ve altere sesler ile birlikte 11. ölçüde tekrar değişim sağlanmış ve soprano – bas partisi arasında kontrast oluşturan bir zıt yönlü hareket gözlenmiştir. Özellikle 11. ölçüdeki bu hareketin 12. ölçüde partilerin birleşmesi ile her iki elin birbirine olan yakınlığını arttırmakta ve bu sefer her iki kol üzerinde farklı bir extension kullanıldığını göstermektedir. Özellikle 3 sesli devam eden melodi 12. ölçüde daha önceki gibi sol natürel altere sesi ile tekrar ana tona dönüşü sağlamaktadır. 13. ölçüde esas tona dönüş ile birlikte burada bas partisindeki mi# sesi üzerinde tekrar genişletilmiş bir mordent kullanılmış ve bu mordent aynı zamanda altere ses olan mi# içerdiği, aynı zamanda sonrasında tekrar mi natürel sesi ile birlikte birbirine karışmaması sağlanması açısından mordent'in sonunda bir küçük grupetto havası ile çalınması gerektiği düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak bu alanda kullanılacak olan parmak numarası ve el pozisyonuna mümkün olan en yüksek şekilde dikkat edilmeli ve aynı zamanda farklı parmak numaraları denenmesi gerektiği düşünülmektedir.

Şekil 3.1.2



#### 14. Ölçüden itibaren Fa# minör etkisini

Mediant (III) derecesi üzerinde bu anlık etki 14. ölçü üzerinde Fa# üzerinde Vv'ni oluşturan akoru duyurarak önce minör dominant sonra la Majör'ün dominantında bir period sonu oluşturulmuştur. Aynı zamanda bu etki sayesinde süreklilik arz eden Majör tınının yarattığı düşünülen tek düzelik yapı dolaylı olarak kırılan yapı bir anda armonik mekaniğe hız vermiştir. 15. ölçüde oluşturulan temanın ters devinimi (inversion) bestecinin Mi Majör 3 sesliaenvansiyonunu anımsatır. Bu alanda dikkat çeken durum ise, İtalyan veya İngiliz bestecilerinin marş-armonik tekniğini inisi olarak kullanırken Alman besteci olan Bach'ın bu tekniği çıkıcı olarak kullanmasıdır. 16. ölçüde ise bu sefer mordent yerine prall kullanılmıştır.

Genel olarak modülasyonların Alman bestecilerin eserlerinde sıklıkla kullanıldığı gözlemlenmiştir. 18. ölçüye kadar devam eden bu dominant etkisi 18. ölçünün ikinci yarısında Si minör tona geçişi sağlamıştır. Aynı zamanda bu alanda kullanılan 2 partili yazı yine çalma tekniğinde yoğunluktan vazgeçilmesi sonucunda doğrudan bir rahatlama ve tekrar el pozisyonunu ayarlamaya yönelik bir avantaj sağlamıştır. 19. ölçüde kullanılan II. Derece (süper-tonik) Si minör tona geçilmesinin hemen ardından oluşan tınıya bir miktar farklılık ile birlikte daha ileride gelebilecek olan tonal değişimlerinde habercisi olarak görülebilir. 20. ölçüde 3 sesli melodik yapı, yine devreye sol elin de girmesini sağlamıştır. Bir önceki ölçüde bulunan Si pedal sesinin sağ el ile çalınması durumunda 20. ölçüdeki 3. ses eklentisinde sol elin kullanımına rahat bir olanak sağlayacaktır.

Şekil 3.1.3



Preludio kısmının bitişi

23. ölçüde her bir kalıbın ilk notası ile son notasının birbirine bağlandığı gözlemlenmiş ve bu alanlarda aynı ses üzerinde pozisyon değişimi yapılması düşünülmüştür. Özellikle altta oktavları bulunan ve noktalı dörtlük üzerinde yazılan bu seslerin daha rahat çalınabilmesi adına düzenin bozulmaması için pozisyon değişiminin gerekli olacağı düşünülmektedir. 24. ve 25. ölçüler arasında kontrpuan hatlarının düzenli bir biçimde çıkıcı bir yol izlediği görülmektedir. Özellikle bu alanda yapılan bu gam içeren yapı sayesinde tekrar modülasyon ile eksen tona dönüş için zemin hazırlanmış ve aynı zamanda kullanılan noktalı ikilik pedal sesleri bu gamlar üzerinde tınısal yoğunluğu arttırmıştır.

Genel olarak bölümün sonuna kadar olan kısımda daha öncesindeki benzerlikler ile birlikte dikkat çekici durumlardan bir tanesi son üç ölçüdeki La pedal ses uzantısıdır. Barok Dönem'in ortak bir özelliği pedal sesinin yaygın olarak kullanılmasıdır. Yatay (kontrpuan) veya Dikey (armoni-homofoni) yazılarında özellikle Dominant ve Tonik pedallerine sıkça yer verilir ve bu ses sayesinde özellikle eksen tondan çıkılmadan üzerinde bir çok derecesel alterasyon yapılabilir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli durum bas partisinin tutulurken elin mümkün olan en az rahat şekilde tutulması ve üstteki melodilerin çalınırken takılmamak ve hatalı ses basmamak adına pozisyonlarının ayarlanmasıdır.

Bölümün son ölçüsünde ise kontrpuan kuralları çerçevesinde bas partisinde La sesinin tınlatılarak üzerinde de La Majör I. Derece kök akorunun kullanılmasıdır. Genel olarak kural gereği her iki partinin de La sesi ile bitmesi göz önüne alınırsa buradaki farklılık bir sonraki bölümlerin de olduğunu devam eden bir akıcılıkla sonlandırmıştır.

### 3.1.2. Allemande

Şekil 3.1.4



Allemande'in başlangıcı ve kontrpuan

Bu bölüm bestenin kendi ulusal dansı olan danstır ve ilk ölçüsü Allemande kuralları gereği eksik ölçü üzerinde başlamıştır. 4 sesli kontrpuan bu bölümün başında doğrudan devam etmektedir. Özellikle bir önceki bölümün sonundaki La pedal sesi bu bölümün başlangıcında da kullanılmış ve adete prelüd bölümüne atıfta bulunacak şekilde bestelenmiştir. Özellikle bu kullanım sayesinde üst partilerin dansın ana motiflerinin işlenmesine de olanak sağlamıştır. Bu bölümün çalışma prensipleri arasında önerilecek olan etkenlerden biri, Allemande dansının sekizlik nota değerine bir vurulması olacaktır. Barok süitlerin Allemande bölümleri genel olarak dar ritim kalıpları üzerinde bestelendiğinden dolayı hızlı tınlaması göz önüne alındığında bu bölüm üzerinde bu önerinin gerekli olduğu düşünülmüştür.

3. ölçüden itibaren karmaşık bir hale gelen yapıda son vuruş akor dolgu sesinde (La) gelen prall, çok dikkat çekmek ile birlikte akorun uzamasını

sağlamış ve bir sonraki ölçüde bulunan ikincil dominant (si re# fa# la) akora destek sağlamıştır. 4. ölçüde bulunan modülasyon alanında 4 sesli kontrpuan içerisinde uzun tutulması gereken seslerin her biri çok dikkat edilerek çalınması gerektiği için besteci tarafından ilk vuruştaki arpej üzerinde her bir onaltılık nota, sekizlik notalar ile desteklenmiştir. 4. ölçünün sonunda ise 3. ses üzerinde Si-La inişi V. Derecesindeki kök akor üzerinde 7'li bir tını oluşturarak geçişi sağlamıştır. Bu iniş sayesinde Mi Majör tonuna modülasyon sağlanmış olup aynı zamanda Tam kadansın V7 akoru ile bağlantı yapılması sağlanmıştır.

5. ölçüdeki alto partisinde bulunan Mi notasındaki prall, klavsen mekaniğinde fazla uzun tutulamayan sesler dolayısı ile bir destek niteliği görmektedir. Bu ölçünün sonundaki genişletilmiş mordent ile vuruş sonunda gelen iki tane 32'lik nota değeri birlikte çalındığında adeta bir grupetto tınısı oluşturmaktadır. Buradaki değerler kapsamında, doğrudan grupetto artikülasyonu ile çalmanın iyi bir öneri olduğu düşünülmektedir.

6. ölçü ile 11. ölçüler arasında Ana ton (La Majör) ekseninde Dominant ve İkincil Dominantı kapsayan geçişler yer alıyor ve 7. ölçünün son vuruşunda, soprano partisinde genişletilmiş mordent ve son iki 32'lik için yine bir önceki paragrafta bahsedilen yöntemin uygulanması önerilebilir. Özellikle tınısal bakımdan ve aynı zamanda teknik açıdan yazım farklılığı olmak ile birlikte, duyum açısından ve uygulama açısından aynı duyulacağı düşünülmektedir.

Şekil 3.1.5



12. ve 16. ölçüler arası

12. ölçü ile 16. ölçüler arasında özellikle dikkat çeken teknik bağlamda alan, 13. ölçüdeki arpej seslerinin tutularak çalınmasıdır. Vv (ikincil dominant) üzerindeki arpejler tınısal olarak uzun tutulmakla birlikte bir arp rezonansı yaratmaktadır. Buradaki dikkat edilmesi gereken önemli durum, notasından da görüldüğü üzere bas notası hariç diğer tüm notaların tutularak çalınması ve tenor partisindeki Si sesinin 3 ölçü boyunca bas partisine geçerek pedal ses halini almasıdır. Bu durum için aslında Mi Majör modülasyon esnasında V. derece akorun kök sesinin üzerine kurulu tüm akorlar burada sadece V. derece uzantısı içerisinde değerlendirilebilecek olmasıdır. Bu pedal ses alanında sadece teknik açıdan, uzantı akorlarının tınlarını içeren kontrpuan hatlarının çalınması esnasında pozisyonların iyi ayarlanması ve bileklerin kasılmamasına özen göstermek gerektiği düşünülmektedir. Özellikle fazlaca uzayan ve piyano uzatma pedalı desteğinin kullanılması ya da kullanılmaması durumları göz önüne alındığında (dönem içerisindeki eserlerde pedal kullanımından kaçılması gerektiği düşünülmektedir) bu alan Allemande bölümünün en dikkat çekici yerlerinden biri olarak görülmektedir. 16. ölçüde klasik armoni kurallarına bağlı kalınarak uygulanan I – V tam kadans durumunun en sonunda V. derece akorunun, I. derece alınarak tonik referansının değişmesi gözlemlenmiştir.

16. ölçüyü 17. ölçüye bağlayan son vuruş değeri yine Allemande kurallarına ve dansın içeriğine bağlı kalarak Auftakt ile başlamış, her iki kesit bakışlı yazılmıştır. Bach herhangi bir temayı ilk kez nasıl kullanmışsa, parça boyunca hep aynı şekilde kullanır. Bölümün başlangıcı ile aynı yapıda olan bu alan özellikle bir atıf niteliği taşımakta ve dansın katı karakterine bir gönderme yapmaktadır. 18. ölçüde ve 20. ölçülerde ritmik motif yapısında diğer dikkat çeken ve incelenmeye önem verilen kısım ise, akor bağlantılarıdır. Elbette bu klasik armoni yapısında I. derece üzerinde 2. çevrim akoru içerisinde sıklıkla değerlendirilmektedir fakat aradaki La# ve Do# sesleri bu şekilde bir örnek düşünceye yol açmıştır.

Şekil 3.1.6



19. ve 24. ölçüler arası

19. ölçü ve 24. ölçüler arasında modülasyon yapısı farklı şekillerde ve La Majör tona dönüşün niteliğini taşıyan Si minör – Fa# minör bağlantısını kullanmıştır. Özellikle minör ton üzerindeki bu değişimler Barok Dönem eserlerde katı kurallar dolayısı ile ve kontrpuan hatlarının yoğunluğu sebebi ile genel olarak sıkça kullanılmaktadır. 23. ölçünün sonunda Do# minör etkisinin yoğunlukla kullanılması ve 24. ölçünün sonunda tekrar tonal dinamiğin değişmesi dikkat çekicidir.

25. ölçüde kullanılan ve bir vuruş içerisinde stretto etkisi oluşturan bir 16'lık ve iki 32'lik ritmin parçanın hızı dolayısı ile rahat algılanabilecek seviyede olduğu düşünülmektedir. Tekrar parçanın eksen tonuna dönüşten önceki bu alanda olabildiğince belirterek çalmak ve aynı zamanda 25. ölçünün sonunda bir Rallentando yapmak, hem tınısal bütünlüğü hem de yoğun kontrpuan hatlarının bir miktar da olsa daha rahat tınlamasına yol açacağı düşünülmektedir. 28. ölçüde oldukça sadeleşen ve 2 sesli hale gelen ezgisel yapının bu bölümün içerisindeki en kolay alanlarından biri olduğu saptanmıştır. A kesitinin sonunda 13. – 15. Ölçülerde kullanılan Mi Majöre göre dominant pedali benzer bir şekilde B kesitinde 29. - 31. Ölçülerde esas tonun dominantı (Mi) üzerinde kullanılarak bakışım (simetri) sağlanmıştır. Bu alandaki pedal ses için, bir öncekinde yapılan önerilerin tekrar kullanılabileceği düşünülmektedir. Mi pedal sesi (La Majör V. derece kök sesi) üzerinde farklı tınların oluşturduğu geçişler yine tek bir akor üzerinde değerlendirilebilir.

Şekil 3.1.7



Allemande'in sonu ve pedal sesi

Bu kısımdaki 2. vuruşta gelen Si – Re – Fa natürel – Sol# akoru; köksüz dominant 9'lu minör olarak kullanılarak tonik pedali üzerinded V. Derece akoru ile işleme yapılmıştır. Sonunda ise arpej mekaniğinin kullanılması tekrar tüm akorun sırası ile kırılması hissini vermekle birlikte özellikle tınısal bir çözölmeyi de beraberinde getirmiştir. Son ölçüde gecikme, geçit, işleme ve cambiata kullanılmıştır.

Allemande bölümü için genel olarak söylenebilecek durum, bir dans içerisinde sıkı kurallara bağlı kalınarak bestelendiği, teknik açıdan gözle görülmesi de aslında iç yapısında farklı tonal sistemlerin yoğunlukla kullanılması sebebi ile okunma ve çalınma esnasında gereken en fazla dikkatin verilmesi gerektiğidir. Bu değişimlerin her daim hata payına sebebiyet vereceği, yanlış veya geçici bir parmak numarası kullanılması sonucunda özellikle ortaya çıkacak olan hataların en aza indirmek amacı ile yavaş ve sakın kalınarak deşifre yapılması ve ardından çalışılması gerektiğidir. Parçanın icrası sırasında, dans karakteri düşünülerek hızının abartılmadan belirlenmesi, çalınma sırasında yorumcunun da rahat bir şekilde hareket etmesine olanak sağlayacaktır.

### 3.1.3. Courante I

Şekil 3.1.8



#### 1. Courante başlangıcı

3 zamanlı olarak ve Fransız stilinde Courante dansı olarak bestelenen bu bölüme, Allemande bölümünün başında da kullanılan Auftakt ile giriş yapılmıştır. 3/2'lik basit zaman üzerinde bestelendiğinden dolayı duyumsal bağlamda daha ağır duyulması, dansın çalınmasını kolaylaştırır da okunmasının ve gerekli önemli noktaların bulunmasını daha zor hale getirdiği düşünülmektedir. Özellikle 3/2'lik ölçü değeri Barok Dönem'de sıkça kullanılan bir dans ölçü birimi olarak karşımıza bu bölüm dahil çıkmaktadır. Ölçü biriminin geniş olması dolayısı ile tonal değişimlere ve geniş ritim kalıplarına olanak sağladığı da inceleme yapılması sonucunda ortaya çıkmıştır.

1. ölçü ile 4. arasında La Majör I. derece akoru üzerinde başlayan bölüm aynı ölçü üzerinde I – IV – V/V7, sonrasında I. derece ile tam otantik kadans ile devam etmektedir. Özellikle ilk vuruş üzerinde doğrudan gelen La Majör gam motifi IV. derece akora olanak sağlamıştır. Yine bahsedilen ölçüler arasında sıklıkla kullanılan prall ve mordent artikülasyonları, tınısal bağlamda hızlanmayı (sadece duyumsal açıdan) sağlarken, sürekli değişim gösteren ikilik nota değerleri melodik yapının geniş bir şekilde uzamasına olanak vermiştir. 4. ölçüdeki V – I – IV – V dizilimindeki akor bağlantıları soprano partisinde

bulunan sesler, eksen akor olan La Majör I. derece akora geçişte sürekli tınısal yoğunluk oluşturmuştur.

5. ölçü ile 8. ölçüler arasında tekrar ana tona dönüş sağlansa da buradaki tonal değişimler, 6. Ölçüden başlayarak 7. Ölçüde ilk bölümün durağı olan Mi Majör tonuna geçiş yapılmıştır. Geçit notalarını işleme, önceleme (antisipasyon) tipik kullanımları yer almaktadır. 7. ölçüdeki bas ile soprano partilerinin birbirine olan karşıtlığı dikkat çeken unsurlardan biridir. Buradaki karşı hareket, yapısal bağlamda köprü niteliği taşımaktadır. 8. ölçüde devam eden V. derece akor üzerindeki motifler, 9. ölçüde Mi Majör eksene tam değişim gösteren armonik yapı, kendi içerisinde I. derece akora sadık kalınarak çözülmüştür.

10. ve 11. ölçüler arasında yine Auftakt'ın olağan kullanımı ve yeni bir bölmeye geçiş gözlemlenmiştir.

11. ve 14. ölçüler arasında genel olarak Mi Majör ekseninden çıkılmakla birlikte burada Fa# minör eksen üzerinde hareket ettiği gözlemlenmiştir. Bu durum sayesinde bölümün içerisinde kontrast değişimi farklılaşmış ve dansın daha erken sonlanmasına olanak sağlamıştır. Bu ölçü aralığında basamak nota, prall ve mordent'ler sıkça geniş nota değerleri üzerinde kullanılarak bu değerlerin uzamasının sağlandığı gözlemlenmiştir. Özellikle prall ve mordent kullanılan nota değerlerinin uzun olduğu temel alındığında, buralarda bir sonraki melodilerin rahat çalınabilmesi ve alt seslerdeki partilerin daha akıcı ilerleyebilmesi adına parmak değişimlerinin kullanımı önerilebilir.

15. ve 20. ölçüler arasında Fa# minör tonun başlarda devam ettiği fakat 15. ölçünün içerisinde (La#, Mi natürel sesleri) tekrar tınısal olarak kırılma yaşadığı incelenmiştir.

Şekil 3.1.9



#### 1. Courante'ın bitişi

Genel kapsamda bakıldığında bu bölüm akışı bakımından A ve B kesit sonları (son iki ölçü) aynı, adeta Dominantta (Mi Majör) yazılan ölçüler La Majöre transpoze edilmiştir. Belirgin sonları olması dolayısı ile bu form önerisinin yanında iki bölmeli lied formunun bu bölüm için daha açıklayıcı olduğu düşünülmektedir. Özellikle döneç sonrasında bir bütünlüğün ancak son ölçüye doğru sağlandığı ortaya çıkarıldığından dolayı ikinci bölme kapsamına alınırsa daha uygun olacağı söylenebilir.

#### 3.1.4. Courante II

Bir önceki Courante bölümünün karakteristiğini taşıyan bu bölüm, 3/2'lik olmakla birlikte içerisinde bir önceki aynı dansa göre daha sıkı ritim kalıpları taşımaktadır.

Şekil 3.1.10

8



## 2. Courante'ın Başlangıcı ve Tonalite İncelemesi

İlk ölçüde dikkat çeken alan, bir öncekinden farklı olarak onaltılık ritmlerin yer almasıdır. Özellikle bu gecikme dansın başında doğrudan bir armonik hareket kazandırmıştır. 2. ve 8. ölçüler arasında arada dolgu kısmı olarak değerlendirilebilecek olan sesler dışında bölüm 3 sesli kontrpuan üzerinde bestelendiği incelenmiştir. 3. ölçüdeki ritmik motif 1. ölçüdeki ritmik motif ile benzerlik göstermektedir. Fakat armonik açıdan incelendiğinde ilk ölçüdeki motif I. derece, diğer kısımdaki benzer motif V. derece üzerinde bestelenmiştir.

Özellikle mordent ve prall kullanılan seslerin uzun değerler olduğu incelenmiş, bu seslerin uzamasını sağladığı gözlemlenmiştir. Parmak numaralarının değişim noktaları olabilecek olan bu yerlerde değişim yapılması yine bir öneri olarak sunulabilir. Fakat bu bölümün 3 sesli olması durumundan dolayı daha rahat çalınması göz önüne alındığında, bu öneri ikinci planda düşünülmektedir.

4. ve 8. ölçüler arasında tonal değişimler gözlemlenmiştir ve aynı zamanda iki farklı sesin 5. ölçüde sağ ele geçmesi dolayısı ile genel bir parmak numarası değişimi bu açıdan önemlidir. Özellikle her iki partinin net ve kesin bir şekilde çalınması için bu değişim bu alanda en önemli önerilerden biridir. 7. ve 8. ölçüler arasında yeni bir tona geçişin (Mi Majör) olduğu gözlemlenmiştir. Her iki Courante bölümünde de tema bitişlerinin arpejler ile bitmesi birbirine atıfta

bulunmasını sağladığı düşünülmektedir. Özellikle bölümlerin kısalığı sayesinde de iki dansın tek bir dans şekline gelmesini de sağladığı düşünülmektedir.

Şekil 3.1.11



9. ve 12. ölçüler arası

9. ve 12. ölçüler arasında yeni tonalite olan Mi Majör üzerinde sıkı ritmik kalıpların kullanılması tekrarlanan dokunun tekdüzelikten kurtulmasını sağlamıştır. Bu kısımda basamak ses ile kullanılan prall, soprano partisinin netleşmesini sağlamak ile birlikte uzamasına da olanak vermiştir. 10. ölçüdeki prall ve hemen ardından gelen basamak ses ile yine desteklenen mordent, sürekli gelen noktalı dörtlük ve sekizlik birleşiminden oluşan kalıbın ivmelenmesini sağlamıştır. Özellikle bu alanda kullanılan bu teknik, hem melodik yapının hem de ritmik yapının akıcılığına katkı sağlamıştır. Bas partisinin tekdüzeliğine de çözüm niteliği taşımaktadır.

Şekil 3.1.12



13. ve 24. ölçüler arası

13. ve 24. ölçüler arasında farklı motiflerden kaçınılması, bölümün sabit bir havada geçmesini sağladığı gibi belirli noktalardaki sıkı ritmik dokular, arada hız kazandırarak bu alana katkı sağlamıştır. Armonik bağlamda bakıldığında, döneç sonrası eksen Mi Majör ton olarak gözlemlenmiş, bir önceki Courante bölümü ile aynı niteliklerde olduğu incelenmiştir. Tüm kullanılan mordent ve prall eklentileri, bölümün genelinde seslerin uzamasını sağlamaktadır. 8. ölçü ve bölümün son ölçüsünün bitişleri aynı mekanik arpej ile bitirilmiş, bu bitişler teknik açıdan bakıldığında aslında Romantik Dönem’de kullanılan kırık akorların öncüsü niteliğindedir. Sadece yazım farklılığı olsa da tınısal olarak özellikle cümle sonlarındaki arpej motifi, kırık akor özelliğindedir.

Her iki bölüm için yapılacak olan yorumlar neredeyse birebir aynı olduğundan dolayı, bir önceki bölümün inceleme sonucu bu bölüm ile birlikte ufak detaylar haricinde benzerlik göstermektedir. Farklılıklar çalışmanın bir önceki paragraflarında belirtilmiştir.

### **3.1.5. Double I**

Double bölümleri aslında kendinden önceki ana dansın bir uzantısı olmakla birlikte, başlı başına büyük süitler içerisinde ayrı bir bölüm niteliğindedir. Bu double bölümünün kendinden önceki Courante danslarının ölçü biriminde yazıldığı incelenmiştir.

Şekil 3.1.13



1. ve 8. ölçüler arası

1. ve 8. ölçüler arasında daha önceki ana danslardan farklı olarak ilk kez bas partisinde daha uzun ritmik motifler gözlemlenmiştir. Özellikle girişte bu motiflerin önem taşıdığını söylemek çalışmanın amacı bakımından gereklidir. Bu double içerisinde dikkat çeken ana bölümlerden biri, başlangıçtaki bas partisinde bestelenen akıcı melodinin doğrudan 2. ölçüde soprano partisine geçmesidir. Her iki Courante dansında da daha sakin motifler kullanılmasına karşın bu bölümde bu sakinlikten çıkmak için daha hareketli bir melodik motif kullanılması odaklanılması gereken noktalardandır. Bu hareketli ritmik yapı 3. ölçüde tekrar bas partisine geçişi sağlamış ve aslında ölçüler arasında ek dereceler hariç, I – V – I bağlantısı üzerinde bestelenmiştir. Birinci ölçüde bas partisinde yer alan onaltılık ikinci hareketinin augmentation (arttırmak) hali 4. Ölçüde üst partided kullanılmıştır.

Döneç kısmına kadar olan bölümden 5 ölçü önce başlayan ve iki sesli devam eden melodi, Courante bölümlerinin aksine daha sakin olmakla birlikte süreklilik arz eden sekizlik değerler ve noktalı dörtlükler üzerine gelen genişletilmiş prall artikülasyonları sayesinde akıcılığını korumaktadır. Bu genişletilmiş prall artikülasyonlarının, son kısımlarında yine grupetto etkisi ile birlikte çalınabileceği düşünülmektedir. Özellikle sesin renk bakımından uzamasını sağlaması amacı ile bu öneri değerlendirilebilecek bir sınıflandırmadır. Döneçten 3 ölçü önce soprano partisindeki sekizliklerin üzerine gelen mordent artikülasyonları için, aksansız çalınması ayrı bir öneridir. Bunun sebebi olarak da, ritmik motif kendi içerisinde akıcılık kazanırken

fazladan eklenecek olan aksanlar hem aykırı bir tını oluşturabilir hem de yavaşlamaya sebep olabilir. 8. ölçüde yine I. derece akor üzerinde altere sesler ile farklı bir tını oluşturulmuş, Mi sesleri hem sopranoda hem de bas partisinde pedal niteliği görmüştür.

İlk sekiz ölçünün armonik yapısına sağdık kalınan sıradaki kısımda, aynı ritmik motif bu sefer Mi Majör I. derece akor üzerinde sunulmuştur. Bazı ufak ritim değişiklikleri ile sunulan bu motif için daha öncesinde yapılan önerilerin aynılarının yapılması önerilebilir. 12. ölçüde iki sesli olarak tekrar devam sağlayan melodi, bir öncekinin aksine prall veya mordent artikülasyonları sıklıkla içermediğinden, sadece bas partisindeki mordent önem arz etmektedir.

Özellikle V. derece olarak saptanan armoni dinamiği üzerinde gelen bu mordent üzerinde bir miktar rubato yapılması hem akorun belirtili çalınmasını sağlar hem de tonal değişim etkisini güçlendirebilir.

Şekil 3.1.14



#### 1. Double'in Sonu

13. ve 24. ölçüler arasında tamamen aynı armonik motif daha sakin bir şekilde tınlaması sağlanarak işlenmiş sadece 15. ölçüde bas partisi tekrar hareketlilik göstermiştir. Bu sebep ile 14. ölçünün son vuruşunda bölümün hızına sadık kalınarak, sadece belirtmek amacı ile bir önceki ölçünün son vuruşunda yine ufak bir rubato önerisi sunulabilir. Özellikle armonik değişimin olduğu ölçülerden önce bu uygulama, önemli noktaların ön plana çıkarılması ile ilgili olarak sunulmaktadır. 19. ölçü bas partisinde, 15. ölçüdeki bas partisinde çıkan motifin aynı gelmektedir. Biraz önce yapılan önerinin burası içinde geçerli olduğu düşünülmektedir. Sadece 19. ölçüde Si – Mi sesleri arasındaki kullanılan prall, diğerlerinden farklı olarak kendi içerisinde basamak sesler ile birlikte çalınmaktadır. Özellikle buradaki prall üzerinde kullanılacak olan ritmin, iyi hesaplanması ve akışın bütünlüğünü bozmaması gerektiği düşünülmektedir. Bu iki ses arasındaki prall'ın düzensiz uygulanması, yavaşlamaya veya parmak numaralarında dengesizliğine sebebiyet vereceği düşünülmektedir.

Son ölçüye kadar olan kısımda ise yine düzenli sekizliklerden oluşan bir melodi olduğundan dolayı bir önceki kısımda önerilen yöntem burası içinde geçerli olabilir. Son ölçüde yine arpej destekli bir tını bulunmaktadır fakat buradaki dikkati çeken önemli parti tenor partisindeki Sol# - La sesi bağlantısıdır. VII. ve I. derece olarak nitelenebilecek olan bu tınısal yoğunluk, tamamen I. derece üzerinde olduğu için daha belirgin bir şekilde çalınmalıdır. Bunun sebebi ise ölçüde bu alana gelinceye kadar tüm I. derece akor seslerinin sırası ile duyurulması olarak gösterilebilir.

### **3.1.6. Double II**

Bir önceki Double bölümünden farklı olarak bu bölümde daha geniş nota değerlerinden oluşan ritim kalıplarına ağırlık verildiği gözlemlenmiştir. Özellikle bu ritmik motifler bölümün geneline hakimdir. Yine bir önceki bölüm ile aynı armonik dokuların bu double içerisinde kullanıldığı incelenmiştir. Bu sebep ile bu Double iki ayrı paragraf üzerinde incelenmiş ve sadede farklılıklar göz önüne alınarak analiz yapılmıştır.

Şekil 3.1.15



Prall ve Mordentlerin çalınması

Double II’de diğerlerinden farklı olarak bas partisi “perpetuo” denilebilecek kadar sürekli sekizliklerle alt çizgiyi oluşturmaktadır.

İlk sekiz ölçünün incelemesinde gözlemlenen hususlardan biri, ritimsel dokunun bir öncekine göre daha farklı olarak geniş bir sistemde kullanıldığıdır. Özellikle bu iki double arasında bir kontrast oluşturmaktadır. Yine basamak sesler ile kullanılan prall ve mordent artikülasyonları burada da karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak bu alanda dikkat çeken bir diğer özellik, genişletilmiş prall artikülasyonunun yoğunlukta kullanılmasıdır. Bu süsleme şekli bir önceki bölümde karşımıza çıkmamak ile birlikte burada farklı bir tını oluşturmak amacı ile kullanıldığı düşünülmektedir. Özellikle 6. ölçüde ilk kez karşımıza çıkan doğrudan yazılmış olan grupetto burada önem arz etmektedir. Hem melodinin ilerleyişi hem de iki sesli bir alanda yazılmış olması bu grupetto’nun yapılmasını kolaylaştırmak ile birlikte bölüm içerisindeki dikkat çeken farklılıklardan birisidir. Benzerlik bakımından 8. ölçüde yine arpej ile sonlanan kısım bir önceki Double’ın ilk kesiti ile benzerlik gösterse de burada doğrudan arpej sesleri kullanılmıştır.

Bölümün ikinci kesiti olarak incelenen 9. ve 24. ölçüler arasında yine genişletilmiş prall artikülasyonu dikkat çekicidir. 15. ölçüde ardı ardına kullanılan prall ve ikinci prall’dan hemen önce kullanılan basamak ses, burasının ayrı bir özenle çalınmasına dikkat çeker niteliktedir. Özellikle prall

artikülasyonunun bir alt ses ile yapıldığı düşünülürse, burada melodiye sıkıştırmamak adına, rahat bir bilek hareketi desteği ile çalmak, akıcılık ve teknik açıdan önem arz etmektedir. Daha sonrasında son ölçü haricinde tüm ölçülerde bulunan prall ve mordent'ler dikkat çekmektedir. Özellikle 18. ölçüde kullanılan genişletilmiş mordent'in, alt partinin akıcılığına uygun olarak çalınması gerektiği, çalınmadan önce mümkün olduğunca sıkıştırmadan veya aceleyle getirmeden düzgün bir ritim kalıbı ile icrasının sağlanması düşünülmektedir.

Şekil 3.1.16



## 2. Double'ın bitişi ve bas partisi

23. ölçüde yine kapalı yazılmış bir grupetto göze çarpmaktadır. Buradaki bu artikülasyon, özellikle bas partisindeki sürekli hareket ivmesi ile devam eden 8'likler üzerine kurulacağından dolayı mümkün olduğunca belirli bir ritim kalıbı ile çalınmalıdır. Çok sıkışık bir grupetto yapılması kendinden sonraki devam eden melodi üzerinde hızlanmaya sebebiyet verebilir. Yine son ölçüde karakteristik olarak son ölçü La Majör I. derece arpej sesleri ile bitirilmiş, Courante bölümleri ve Double bölümlerinin bütünlüğü sağlanmıştır.

### 3.1.7. Sarabande

Sarabande'ın karakteristik ölçüsü 1. vuruşta başlamasıdır çünkü homofonik olan tek bölümdür.



**Sarabande'ın başlangıcı**

Bütün süite hakim olan modülasyon şekli (La burada da sekizinci ölçüde kendini göstermektedir. 9. ve 10. ölçülerde La, önemli noktalardan biri, tam anlamı ile belirgin kurallar çerçevesinde, 9. ölçüde ile birlikte marş armonik inceleme açısından diyatonik olarak I/V7 (Mi Majör I/Dominant 7'li – La Majör I /Dominant 7'li) olarak ilerleme sağlanmıştır. 13. ölçüde özellikle dikkat çekici olarak minör ton üzerinde Neapolitan 6'lı mekaniğinin kullanılmasıdır. Bugünümüz İspanyol müziğinde çok fazla kullanılmamakla birlikte, bu müziğin Sarabande danslarında bu durum karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden, ardından aynı ölçüde V. derecesi kullanılmış ve Neapolitan 6'lı mekaniği kaldırılmıştır.

Sarabande.



The image displays a musical score for a Sarabande, BWV 940 by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is 3/4. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is characterized by a slow, graceful pace, typical of the Sarabande genre. The score is divided into two systems. The first system contains the initial measures, and the second system contains the concluding measures, marked by a repeat sign and a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, all rendered in a clear, legible font.

**Şekil 3.1.18**



Bir sonraki ölçü olan 14. ölçüde si minörün IV. derecesine geçiş ile tekrar Si minör tonuna doğru bir bağlantı sağlanmıştır. 17. ve 20. ölçüler

arasında Fa# minör tonuna hazırlık nitelikte yine V9'lu akorunun soprano partisindeki melodi ve bastaki sesler ile birlikte geçiş yaptığı gözlemlenmiştir. Daha sonrasında 19. ölçüde gelen ve basamak ses ile devam eden melodinin armonik altyapısı bu sefer Re Majör tonuna zemin hazırlar niteliktedir. Özellikle burada sunulabilecek olan öneri, basamak sestten sonraki değer referans alınarak, basamak sesi 8'lik, bir sonraki sesin 16'lık olarak çalınmasıdır. Hem teorik kurallara, hem de melodinin devamlılığı açısından bu durum gerekli olarak düşünülmüştür.

Şekil 3.1.19



Sarabande'nın sonu ve bitişteki Picardi 3'lüsü

20. ve 32. ölçüler arasında dikkat çeken unsurlardan birisi de, 24. ölçüde bas partisinde bulunan ve akıcılık bakımından bölümün en hızlı yeri olan 32'lik gamların geldiği noktadır. Burada sunulabilecek bir öneri, gamların başlangıcında bir miktar rubato (ilk seste) yapılarak son vuruştaki inici gamda rallentando yapılmasıdır. Özellikle tekdüzelikten çıkılacağından dolayı burada bu önerinin sunulması gerektiği düşünülmüştür. 21. Ve 22.ölçüler arasında modifiye olmamış tam bir marş armonik; 25-26 ve 27-28. Ölçüleri kapsayan bas partisinde bir farklılaşma içeren ikinci bir marş armonik, 29. Ve 30. Ölçülerdede üçüncübir marş armonik kullanımı dansın bitişine doğru ezgisel ve armonik hareketi arttırarak finale ulaşmıştır. 29. – 30. – 31. ölçülerde homonim ton (La M – la m ) kullanılarak armonide renk sağlanmıştır. Bu dans bölümünde didkkati

eken önemli bir nokta da B bölmesinin A blmesindedn daha uzun olduğudur.

A : 8, B : 24 l.

### 3.1.8. Bourre I

Şekil 3.1.20



#### 1. Bourre'nin başlangıcı ve kontrpuan hatları

Canlı bir Fransız dansı olan bu bölümde, Auftakt ile La Majör tonunda tek sesli olarak bir melodi karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda Bach'ın 2 sesli envansiyonlarının benzeri olan bir teknik ile bestelendiği incelenmiştir. 1. ldeki temaya (konu) karşılıklı, 2. lde bas partisinde gelen tema (cevap) birbiri ile aynı kontrpuan mekaniği ile bestelenmiştir. 18. lye kadar değişen melodik motifler ile birlikte karşılıklı taklit esasına dayalı her iki ses partisinin hareket ettiği görülmüştür. Özellikle hızlı olması bakımından, bu ölçü alanları arasında karşımıza çıkan tüm prall ve mordent gibi artikülasyonların mümkün olan en akıcı ve belirgin bir keskinlikle çalınması gerektiği önerilir. Yine uzun seslere bestecisi tarafından süslemek isteği ile konulduğu düşünülen tüm bu artikülasyonların, sadece farklılık açısından kullanıldığı düşünülmektedir. Bunun sebebi olarak ise bölümün hızı göz önüne alındığında, seslerin uzamaması gibi bir durumun ortaya çıkmaması olarak düşünülmektedir.

18. ve 48. ller arasında dikkat çeken yazı özelliği, baştaki melodiye atıf niteliği taşıyan aynı ritmik motif üzerinde gelen ezginin karşımıza çıkması olarak söylenebilir. Aynı zamanda diğer bir armonik motif ardı ardına kullanılan diyatonik modülasyon niteliğinde yazılan marş-melodik yapının karşımıza 21. ve

22. ölçülerde çıkmasıdır. Hem tonalite değişimi hem de melodik ilerleyiş açısından bu durumun hızlı bölüm içerisinde kısa kesitlerle ivmelenmeyi sağladığı düşünülmektedir. Aynı zamanda 30. ve 31. ölçüler, 34. ve 35. ölçüler ile 37. ve 38. ölçülerde karşımıza çıkan aynı değerde aynı notaların birbirine bağlanmasının oldukça önemli bir nokta olduğu düşünülmektedir. Buradaki bu değerler aslında teorik açıdan incelendiğinde birbirine bağlanarak tek bir nota değeri ile çalınmalıdır fakat buradaki durum için yapılacak öneri, bağlı olan ünison notaların ilk notasının bir miktar daha yüksek, ikinci notaların ise bir miktar daha hafif çalınması olarak söylenebilir. Özellikle bu durum soprano partisindeki hareketli olan melodiye de destek sağlayabilir ve akışı bozmadan aynı zamanda bas partisinin de net bir şekilde sürekliliğini devam ettirebilir.

Şekil 3.1.21



#### 1. Bourrée'nin bitışı

Son ölçülerde yapılan incelemede sadeleşen yazı sadece son ölçü için bir öneri olarak, ritardando önerisi sunulması uygun görülmüştür. Bölümün genelinin hızlı olduğu durumunu göz önüne alarak, bitiş hissini arttırmak amacı ile ritardando yapmanın uygun olacağı söylenebilir.

### 3.1.9. Bourrée II

Bu bölüm için en başta dikkat çeken unsur diğer bölümlerden farklı olarak La minör ton üzerinde bestelenmesidir. Tüm bölümlerin arasında bu

bölümün süite ayrı bir renk kattığı düşünülmektedir. Bir önceki bölüme göre daha kısa olan bu bölümde dikkat çeken ilk ölçü eksen sesi ile değil tonun III. ve V. sesleri ile melodiye giriş yapmıştır. Yine 2 sesli envansiyon niteliğinde olan bu bölümde de iki kesitli inceleme yapılmasının uygun olacağı düşünülmüştür.

Şekil 3.1.22



## 2. Bourrée'nin ilk kesiti

İlk kesit olan 1. ve 16. ölçüler arasında melodi tıpkı bir önceki bölümde olduğu gibi yine konu, cevap şeklinde değil, Bourrée II, Bourrée'de sunulan tematik malzemen iki parti arasında paylaştırılarak sunulmaktadır. Tekrar ögesine sahiptir ve hatta ilk 6 ölçü ostinato ruhunu yansıtmaktadır. Bölümün hızı da göz önüne alındığında, tonal modülasyon ardı ardına gelen ritmik benzer yapı ile birlikte oldukça yumuşak bir şekilde sağlanmıştır. Mi Majör tonuna da kesin bir geçiş sağlanarak 16. ölçüde ilk kesit son bulmuştur. Bu alanda diğer bir dikkat çeken unsur 14. ve 15. ölçülerde karşımıza çıkan önce bas partisinde bir önceki ölçüye bağ ile bağlanmış, sonrasında ise 15. ölçü içerisinde yine aynı notaların bağ ile bağlanmasıdır. Burası ile ilgili önerilerden birisi, bağlanan bu notaların özellikle ilkinin tenuto artikülasyonu (üzerinde yazmasa da) çalınması olarak söylenebilir. Bunun sebebi olarak da, bu iki farklı dokunun ardı ardına gelerek melodik ilerleyiş sırasında farklı birer ritmik doku oluşturması ve bu dokunun belirginliğinin ön plana çıkarılması düşüncesidir.

Diğer kesit olan 18. ve 36. ölçüler arasında, sürekli modülasyonlar ile basamak seslerin yoğunluğu ayrı bir özelliğe sahiptir. 19. ölçüde (teorik açıdan) melodik olarak Re minör tınısının ortaya çıkması, ardından gelen melodilerin duyumsal açıdan kromatik bir iniş ile 25. ve 27. ölçüler arasında ilerlemesi diğer dikkat çeken unsurlardır. Buradaki tonal mekanik, kendisi içerisinde sürekli modülasyon yaptığı için doğrudan kesinlik kazanarak bir tonal eksene bürünmemektedir. Bu sebep ile melodinin çalınması sırasında kromatik olarak yazılan seslerin daha belirgin çalınması, yapılacak önerilerden birisi olarak düşünülmüştür. Son ölçüye kadar olan kısımda çok farklılıklar bulunmamak ile birlikte en dikkat çekici noktalardan birisi de bölümün bitişinde tekrar I. Bourrée bölümüne dönüş yapılmasının gerektiğinin yazılmasıdır. Aslında genel bir bakış açısı ile, bu bölüm ve bir önceki bölüm tek bir başlık altında çalındığından dolayı süitin en ilgi çeken bölümlerinden biridir. I. Bourrée bölümüne dönüş yapıldıktan sonra, dönülen bölümün sonu ile bu bölümde son bulmaktadır.

Şekil 3.1.23



## 2. Bourrée'nin bitışı ve da capo

### 3.1.10. Gigue

En karmaşık yapılardan birine sahip olan bu bölüm, I. İngiliz Süiti'nin son bölümüdür ve en hızlı bölüm olarak nitelendirilebilir. 6/8'lik olmasının yanı sıra hızı bakımından da ele alındığında içerisindeki tüm artikülasyonların yapılmasında hüner ve bilgi gereksiniminin en yoğun olduğu bölüm olarak düşünülmektedir.

Sıkı kontrpuan kurallarına dayalı olarak yazılan bu Gigue'de auftakt'la girişten sonra ilk ölçüde sunulan Gigue temasını yine aynı ölçüde (2 sekizlik arayla) strettolu olarak oktavda taklidi yapılmıştır.

1. ölçüde ikinci vuruşta gelen trill uzantısı hemen arından gelen 2. ölçüde her vuruşun zayıf zamanında gelmiş ve buralarda trill'lerin belirginliği açısından teknik bir gereksinim duyulmasını sağlamıştır. Bu teknik gereksinimi uygulamak açısından, her trill yapılırken ilk notanın daha belirgin çalınması önerilmektedir. Bunun sebebi olarak ritmik motifin ve bölüm hızının aksamaması olarak düşünülmektedir. 3. ölçüde ise aynı anda Majör 3'lü üzerinde aynı zamanda gelen trill çok daha kuvvetli duyulacağından dolayı burada melodinin akışına bırakılması, yapılabilecek diğer önerilerden biridir.

Şekil 3.1.24



Gigue'nin başlangıcı ve ilk 11 ölçü

4. ve 7. ölçüler arasında yine trill artikülasyonu geldiğinden dolayı burası için ayrı bir durum söz konusu olduğuna dikkat çekilmek istenmektedir.

Soprano partisindeki melodi sürekli devamlılık arz ettiğinden dolayı, bas partisindeki trill'in mümkün olan en rahat ve belirgin bir şekilde yapılması, bu artikülasyondan hemen sonra gelen ve ikisinin birleşimden oluşan grupetto tınısının çok daha net bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayabilir. Bu durum uygulanırken soprano partisinin de aynı zamanda kendi içerisinde marş-melodik yapıyı koruduğu gözlemlenmiş ve partinin devamlılığı açısından mümkün olduğunca sağ elin esnek ve fakat bir o kadar da sabit durmasının önerilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Şekil 3.1.25



12. ve 18. ölçüler arası

Aynı durumun 12. ve 13. ölçülerde de geldiği incelenmiştir ve burası içinde aynı sistemin uygulanması önerilebilir. Özellikle bu ölçülerden önce gelen 11. ölçüde bölümün en sıkı ritim kalıpları göze çarpmaktadır. Hızlı çalınması göz önüne alındığında adeta bir renk olarak (artikülasyonlar kapsamında) değerlendirilmiş ve önce bas partisinde ve hemen ardından soprano partisinde gelen mordent'ın oldukça seri yapılması gerektiği gözlemlenmiştir. 15. ve 16. ölçülerdeki bas partisinin doğrudan 8'likler şeklinde ilerlemesinin ilk kesitin sonuna işaret ettiği düşünülmektedir. Bu kesit süit'in her bölümünde olduğu gibi Mi Majör tonu ile bitmiştir.

Şekil 3.1.26



Düzensiz senkopların bulunduğu ölçüler

İkinci kesitin başındad yine tek başına duyulan tema A kesitin başında sunulan Gigue temasının ters devinimidir. (Bir taklit yöntemi olan inversion) (Gigue'in en önemli özelliği)

İkinci kesitin 18. ve 19. ölçülerinde yine ilk kesitin başındaki gibi trill eklentili temalar geldiğinden dolayı bu kısımda da ilk kesitte yapılan önerilerin uygulanabileceği düşünülmektedir. 20. ve 29. ölçüler arasında I. süitin genelinde karşımıza pek çıkmayan karmaşık ritim bağlantıları göze çarpmaktadır. Bu inceleme sonucunda iki sesli olmasının verdiği sadelikten kurtulmak ve melodik yapıların ilerleyişini daha hızlı sağlamak için bestecinin bu karmaşık ritim kalıplarına ve bağlantılara başvurduğu düşünülmektedir. Özellikle 27. ve 29. ölçüler arasında sürekli düzensiz senkop oluşturan ünison notalar bağlantısı için yapılacak olan öneri, bu kısımdaki her bağlantının ilk notasının tenuto ile çalınmasıdır. Bu öneri sayesinde hem ritim içerisindeki senkopların daha belirgin olarak ortaya çıkması sağlanabileceği gibi, aynı zamanda melodinin daha rahat algılanabilir bir hale getirilmesi amaçlanmıştır. Özellikle düzensiz senkoplar, hızlı bölümlerde genel olarak bütünlüğü tınısal açıdan böldüğü için, bağlantıların belirginliğinin bu bütünlüğü sağlayacağı düşünülmüştür.

Şekil 3.1.27



B.W. XLV. (4)

### 1. İngiliz Süiti'nin bitişi

29. ve 40. ölçüler arasında yine bölümün başındaki gibi bir ilerleyiş göze çarpmakta fakat bu ilerleyiş bu sefer tam zıt partilerde, yani melodik akış bas partisinde, trill uzantılı tema soprano partisindedir. Bu sebep ile benzeri kısım için yapılan önerilerin tamamının burada zıt bir şekilde uygulanması gerektiği söylenebilir. Bu bölümün de hızı açısından değerlendirme sonucu, son iki ölçüsünde ritardando önerisi sunulabilir. Özellikle 2. dönüşte yapılması gereken ritardando hem bölümün hemde I. İngiliz Süiti'nin bitiş hissini beraberinde getirebilir.

Tüm bölümlere genel bir bakışla bestecinin La Majör ton (Bourrée II hariç) üzerinde kalarak aynı yazı özelliği ile ilerleyişi sağladığı gözlemlenmiş, artikülasyonların çokça kullanımı çerçevesinde uzun seslerin mümkün olduğunca daha net bir şekilde duyurulduğu incelenmiştir. Son olarak, bu süitin kendi içerisinde ana dansların yanında oldukça zengin bir kültürü barındırdığı söylenebilir.

## 3.2. BWV 807 – II. İngiliz Süiti Analizi ( La minör)

### 3.2.1. Prélude

İngiliz süitlerinin ikincisi olan bu süitin ilk bölümü La minör ekseninde bestelenmiştir. Genel bir inceleme sonucunda bu bölümün birkaç ölçü haricinde 2 sesli kontrpuan tekniği üzerinde yazıldığı gözlemlenmiştir.

Şekil 3.2.1

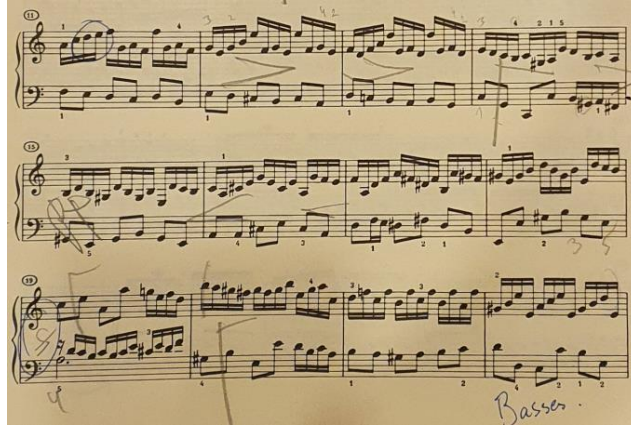


2. İngiliz Süiti'nin başlangıcı olan Prelude

1. ve 5. ölçüler arasında genel bir La minör ton hakimiyeti gözlemlenmiştir. Tüm prelüd yapılarında olduğu gibi bu prelüd, serbest bir formda bestelenmiş ve inceleme sonucunda İngiliz Süitleri içerisindeki en uzun prelüdlere biri olduğu ortaya çıkmıştır. 6. ve 7. ölçülerde karşılıklı değişim gösteren bas ve soprano partilerinde farklı bir modülasyon yapısı gözlemlenmek ile birlikte, bu alanın kendisi içerisinde de ayrı bir şekilde çeşitli tonal referansları barındırdığı analiz edilmiştir. Sürekli duyulan altere sesler (Sol natürel, Do natürel ve Fa natürel) sayesinde burada Majör tınlar daha ön planda olup tam anlamıyla geçiş yaptığı tonların sadece anlık referanslar üzerinde duyulduğu görülmektedir.

10. ve 13. ölçüler arasında gözlemlenen 7'li aralıkların atlama için yapılabilecek teknik önerilerden birisi, üstteki notaların 5. parmakla çalındıktan sonraki notaların sırası ile 2., 3. ve 1. parmaklar ile çalınmasıdır. Özellikle bu parmak numaraları ile çalınırsa hem teknik açıdan hem de akıcılık açısından dengeli bir ilerleyişin sağlanacağı düşünülmektedir.

Şekil 3.2.2



14. ölçü ve sonrası

14. ve 19. ölçüler arasındaki kısımda melodi ağırlıklı olarak sağ elde (soprano partisinde) karşımıza çıkmaktadır. Burada sağ elin mümkün olduğunca bilek kısmının rahat bırakılması önerisi, melodinin oldukça düzgün bir tını oluşturabileceği dolayısı ile sunulmaktadır.

Şekil 3.2.3



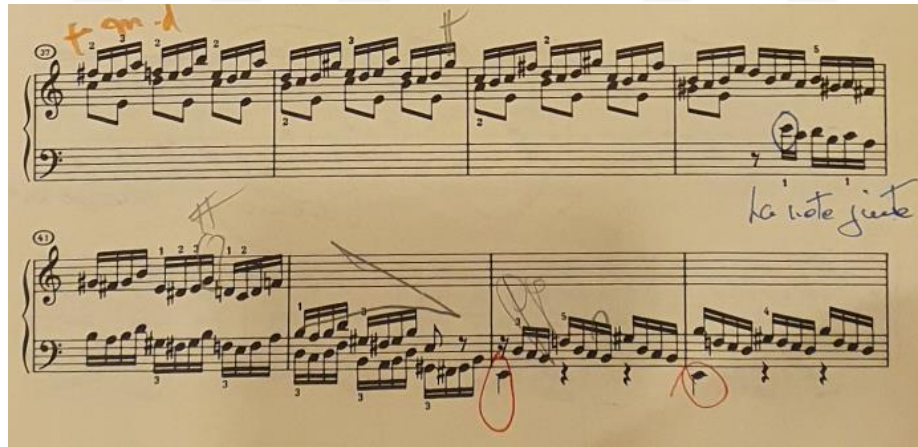
20. ölçü ve sonrasında gelen kontrpuan hatları

20. ve 25. ölçüler arasında dikkat çeken noktalardan biri 3. sesin kontrpuan hatlarına eklenerek aynı zamanda kromatik modülasyon etkisi yaratmasıdır. Bas partisindeki marş yapısının oldukça yumuşak tınlamasını sağlaması ile birlikte, yani bas partisindeki senkop etkisi için bir öneri düşünülmüştür. Her senkop bağlantısının ilk notası, belirgin bir şekilde çalınırsa, dengeli bir tını yakalanabileceği öneri olarak sunulmaktadır. 26. ve 30. ölçüler

arasında bas partisinde 8'lik notalar oldukça dikkat çekici olmakla birlikte soprano partisindeki düzenli devam eden 16'lık notalar sayesinde bas partisinden daha fazla önem kazandığı düşünülmektedir. Özellikle bas partisindeki notalar için sunulabilecek önerilerden birisi, 8'lik notaların staccatissimo (staccato'dan biraz daha geniş) çalınmasıdır. Bu durumda hem netlik bakımından, hem de soprano partisinden ön plana çıkarılması bakımından önem arz ettiği düşünülmüştür.

31. ve 35. ölçüler arasında her ölçüde değişmek ile birlikte 3 sesli ve 2 sesli kontrpuan hatları gözlemlenmiştir. Burada 3 sesli kontrpuan hatlarının daha yoğun duyurulması gerektiği önerilebilir. Böylece melodik açıdan ve duyum açısından renk katılabilir. 36. ve 42. ölçüler arasında tekrar iki sesli hale gelen kontrpuantal yapı, sol elde bas partisi niteliği taşıyan Mi notasını adeta pedal olarak kullandığı gözlemlenmiştir. Burada Mi notasının belirgin olarak duyurulması tınısal gerginliğe destek verebileceği gibi, sopranodaki inisi hareketi de ön plana çıkarabilir.

Şekil 3.2.4



40. Ölçü ve bas partisinden sadeleşmesi

43. ve 46. ölçüler arasında olan kısımda yine Mi notası bu sefer kesintili bir şekilde 47. ölçüdeki ana temaya hazırlık niteliği taşıyacak nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Mi notasının üzerindeki bağlantı partisinden olan sopranoda, La minör V. derece üzerinde farklı alterasyonlarla işlenmiştir. Bestecinin özellikle gergin tınıyı korumayı düşündüğü, minör 3'lü aralıklarla ve 1,5 perde atlamalar ile

çıkıcı bir motif kullanması karşısında söylenebilir. 46. ölçüde bu alanı noktalar niteliğe sahip bir inici gam göze çarpmaktadır. Bu gam üzerinde dikkat çeken unsur, ilk vuruşta armonik, daha sonra ise melodik iniş yapmasıdır.

Şekil 3.2.5

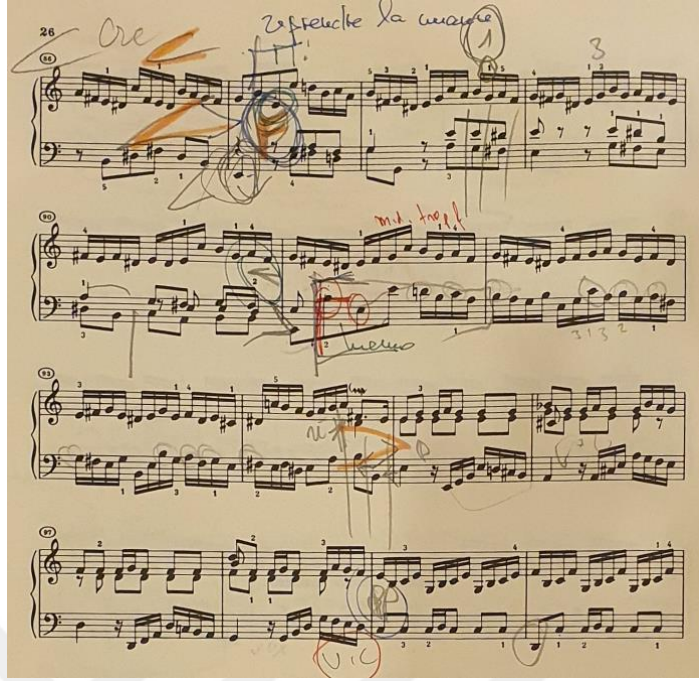


49. ölçü ve 3 sesli kontrpuan

49. ve 51. ölçüler arasında yine 3 sesli kontrpuan hatları göze çarpmakla birlikte bu alan ana temanın tekrar duyurulduğu alan olarak analiz edilmiştir. Bas partisindeki 8'lik notalar için sunulacak öneri, yine tematik benzerliğinden dolayı staccatissimo yapılan alandaki ile aynıdır. 52. ve 54. ölçüler arasındaki yapıdaki sürekli 16'lıkların her iki partide gelmesinin tınısal yoğunluğu arttırdığı düşünülmektedir. Aynı zamanda, bu alandaki pasajın çalınması sırasında mümkün olduğunca dengeli bir dinamik kullanılması önerilebilir.

55. ve 65. ölçüler arasında karşımıza çıkan ve diğer kısımlardan farklı olan ritmik motifte dikkat çeken en büyük unsurlardan biri, bestecinin orkestra eserlerinde de bulunan akorsal pasajın burada da karşımıza çıkmasıdır. Özellikle bas partisindeki hareketlilik göz önüne alındığında, burada akorların bulunduğu partinin sadece ilk vuruşlarının belirgin olması gerektiği düşünülmektedir. Böylece sopranodaki akor niteliği taşıyan pasaj, sadece bas partisini destekleyen bir unsur olarak kalabilir. 66. ve 69. ölçüler arasındaki alanda 2 + 2 şeklinde gelen bir marş yapısı göze çarpmaktadır. Bu yapının hemen ardından gelen 70. ölçüden 79. ölçüye kadar olan kısımda 2 sesli kontrpuan hatların üzerinde bir önceki ölçülerdeki benzer yapıda önerilen parmak numaralarının kullanılması göz önünde bulundurulabilir.

Şekil 3.2.6



#### 85. ölçü ve sonrası

80. ve 85. ölçüler arasında dikkat çeken unsurlardan bir tanesi de, yine pedal sesin karşımıza bu sefer Si notası üzerinde gelmesidir. Fakat bir önceki pedal uzantısından farklı olarak buradaki ses daha kısa süreli kullanılmıştır. Bu sebep ile tınısal bir değişim daha öncekine kıyasla yoğun hissedilmemektedir. 86. ve 98. ölçüye kadar olan kısımda, 2 sesli ve 3 sesli partilerin farklı zamanlarda gelmesine dikkat çekilmek istenmektedir. Özellikle 3 sesli partilerin tınısının daha yoğun olmasına dikkat edilmesi durumunda yorumculuk açısından bir miktar da olsa (Barok stile bağlı kalınarak) renk farklılığı oluşturulması önerilmektedir. 99. ve 107. ölçüler arasında daha önceki temalara atıf niteliği taşıyan fakat bu sefer akorlar ile değil sadece tek sesli bir soprano partisi ile desteklenen benzer bir motif göze çarpmaktadır. Özellikle burada daha önce yapılan öneri göz önüne alınabilir fakat aynı zamanda soprano partisinin tek sesli olması durumunun da dikkate alınabileceği düşüncesi ile dinamik farkı bir miktar daha soprano partisinde yüksek tutulabilir. 108. ölçüde çok yoğun ilerleyen tüm kontrpuantal sesler bu ölçüde altere akorlar ile kesintiye uğramış ve duyumsal açıdan belirgin bir rahatlama sağladığı düşünülmektedir.

27

Le pas pressé

Chopin

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

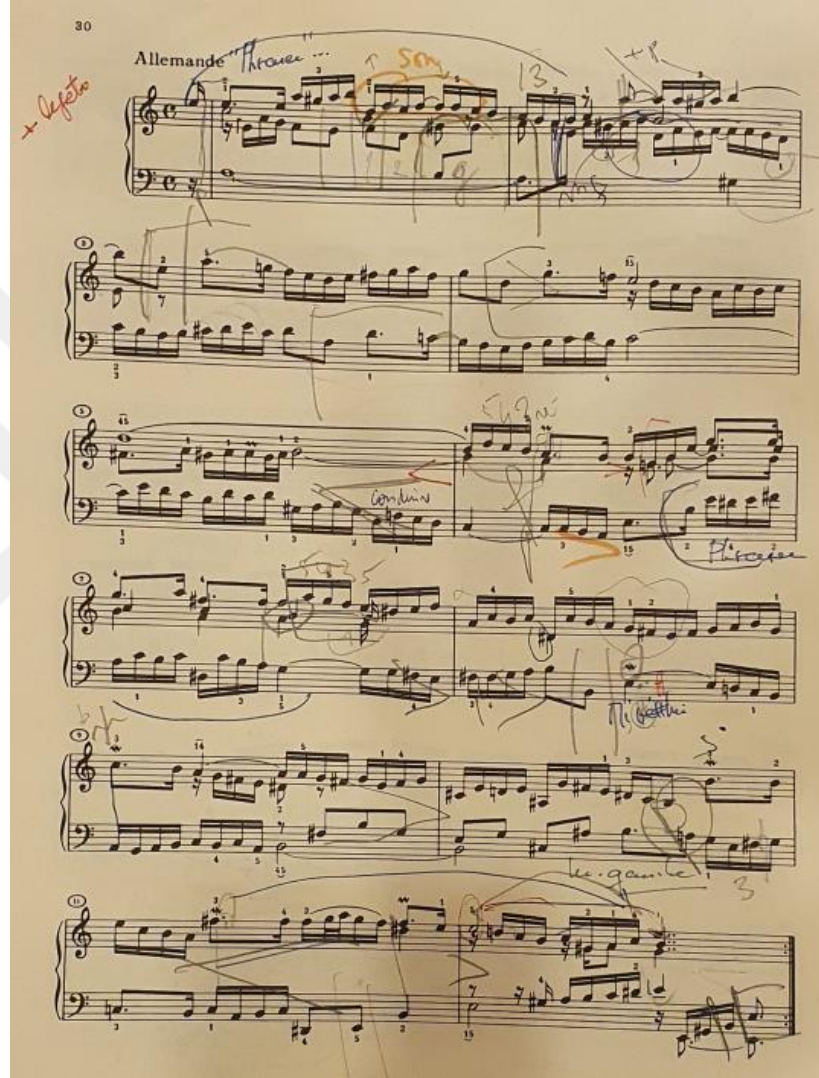
## 110. ölçü ve ana temaya dönüş

110. ölçüden son kısmına kadar olan kesitte yapısal olarak bölümün tüm armonik, kontrpuan ve diğer mekanikleri ardı ardına kullanılmış ve farklılık arz eden alanlar çok fazla bulunmadığından dolayı, daha önceki paragraflarda yapılan öneriler ve analizlerin burada da geçerli olabileceği düşünülmüştür. Süitlerin içerisinde en uzun ve kapsamlı prelüd bölümü bu bölümdür ve içerisinde oldukça zengin tınlar ile birlikte, hem kompozisyon hem de yorumculuk açısından çok fazla materyal ve öge barındırdığı incelenmiştir.

### 3.2.2. Allemande

İkinci bölüm olan Allemande, dansın kuralları kapsamında yine Auftakt ile başlamış, bu Auftakt'ın belirgin bir şekilde duyurulması önerilmektedir.

Şekil 3.2.8



Allemande'nin 1. ve 12. ölçüler arası

1. ve 12. ölçüler arasında dikkat çekici durumlardan biri, doğrudan 1. ölçünün pedal ses ile başlayıp I. derece üzerinde Allemande temasının sunumu yapılmıştır. Özellikle ikinci ölçüye kadar uzayan bu kısım için sunulabilecek olan önerilerden biri, partilerin çalışılmaya başlanmadan önce sadece el koordinasyonu açısından bölünmesinin sağlanmasıdır. Soprano partisinin tiz seslerde olduğu göz önüne alındığında bu alanda özellikle el koordinasyonunu

sağlamanın daha sonraki kısımlarda da yardımcı olabileceğinin düşünülmesidir. Aynı durum 6. ve 7. ölçüler arasında da gözlemlenmiştir. Bu sefer bir öncekinin tersi olması durumu göz önüne alınmaksızın aynı analiz yöntemi burada da önerilmektedir.

Özellikle buradaki armonik yapı Bach'ın minör eserlerinde sıkça kullandığı bir sistem olan Pedal kök ses üzerine V/V7 ve doğrudan tekrar V. derece bağlantısıdır.

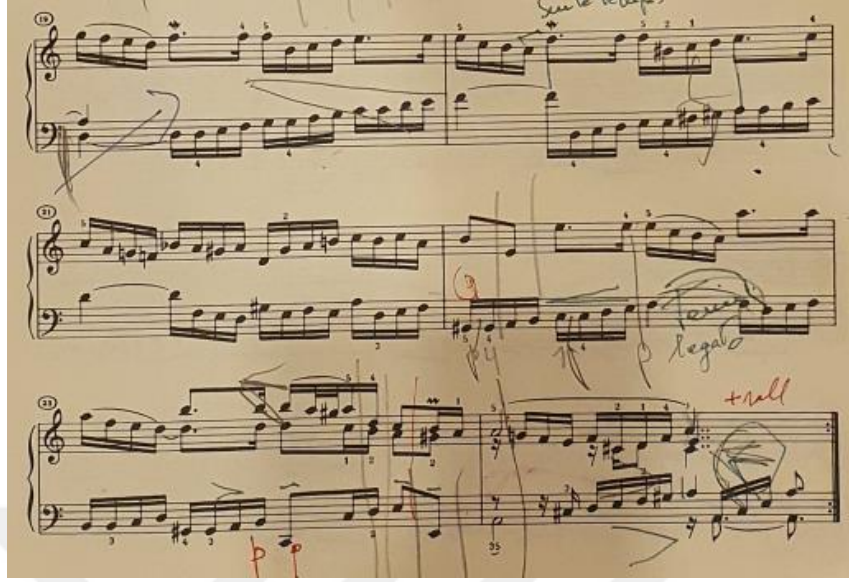
Şekil 3.2.9



13. ölçüden sonrası ve mordent'ler

13. ölçüden son ölçü olan 24. ölçüye kadar olan ikinci kesitte, kontrpuan hatlarının bir önceki kesite göre daha sakin ve 2 sesli olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle bu durumdan dolayı bu bölümün baş kısmının, ikinci kesite göre daha yüksek bir zorluk içerdiği düşünülmektedir. 14. ve 15. ölçülerde marş-armonik ilerleyiş içerisinde alterasyonlar göze çarpmakla birlikte burada yine 3 sesli hale gelen parti üzerinde kullanılmış olan mordent'ler sıralı bir biçimde gelmektedir. Bu mordent'lerin çalınması açısından sunulabilecek olan bir öneri olarak, Allemande karakterinin yavaşlığı göz önüne alındığında mümkün olduğunca mordent içindeki sesleri duyurularak çalınmasıdır.

Şekil 3.2.10



Allemande'nin bitişi

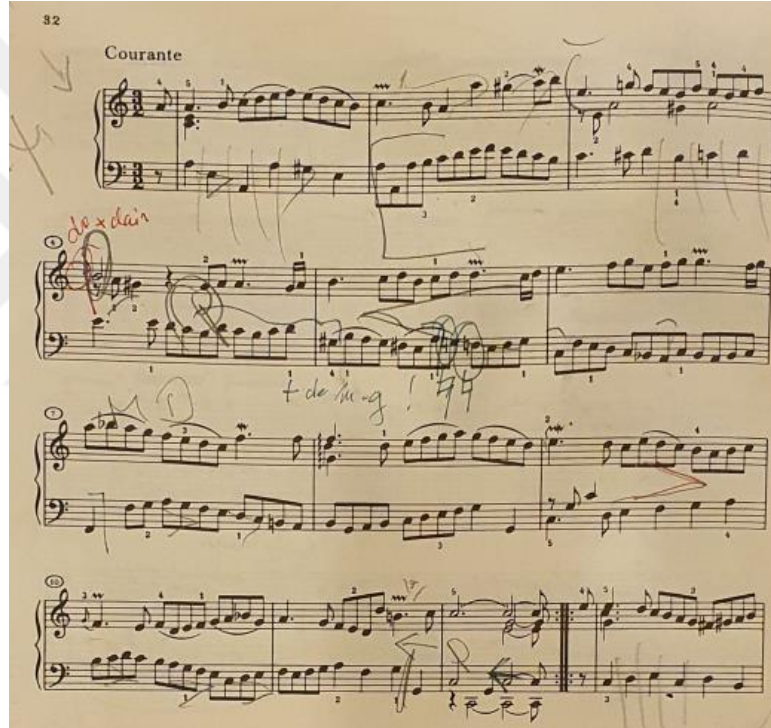
Son ölçüye kadar devam eden kısımda aynı motiflerin kullanılması göz önüne alındığında dikkat çeken en önemli unsur, son ölçüdeki Majör bitiştir. Bölme sonlarının bakışimli yazılma geleneği özellikle dindar yönü ile bilinen bestecinin eserlerinde bu durumu sembol haline getirmesinin adeta bir imza olduğu düşünülmektedir. Son ölçüdeki La ekseni üzerinde I. derece akor kök sesi pedal baz alındığında, arasındaki Sol natürel iki amaçla kullanılmış geçit ve dominant akoru etkisi yaratarak yine Picardi üçlüsünün Majör olarak dolgu partilerinde ortaya çıkmıştır. Özellikle belirtilen Majör bitiş burada dikkat çekicidir ve bu etkinin kuvvetlendirilmesini sağlamak amacı ile son kısımda belirgin bir ritardando önerisi sunulabilir.

### 3.2.3. Courante

İkinci bölüm olan Courante dansı, karakteristiği olan Auftakt ile başlamaktadır. Bu dansa birinci süitin Courante dansının Fransız karakterini taşıdığı düşüncesi, yine 3/2'lik ölçü birimi üzerinde bestelendiği yolu ile söylenebilir.

1. ve 12. ölçüler arasındaki kısımda kimi zaman 2 kimi zaman 3 sesli kontrpuan hatları göze çarpmaktadır ve bu alanlarda ritmik yapının genişliğinden dolayı rezonans dengesini sağlamak açısından sağ ve sol el basınç ayarlaması yapılması önerilir. Özellikle 3 sesli kısımlarda her iki elde yapılacak olan baskı, doğrudan bilekten değil bir miktar kol gücü ile yapılması durumunda daha dengeli bir tını oluşturabilir. Allemande'nın aksine buradaki kesit sonu modülasyon V. derece üzerinde değil, doğrudan Do Majör yani ilgili majör tonudur. Özellikle kesit sonunun belirgin olması durumu ile ilgili önerilebilecek olan nokta, kesitin bitiminden önce bir miktar rallentando yapılmasıdır.

Şekil 3.2.11



Courante'nın başlangıcı ve süslemeler

13. ölçüden 24. ölçüye kadar olan kısımda yine 2 ve 3 sesli partiler göz önünde bulundurularak bir önceki paragrafta yapılan önerilerin aynılarının kullanılabileceği düşünülmektedir. Özellikle bu alanlarda bir önceki süitte olduğu gibi grupetto'lar, mordent'lar ve prall'lar mevcuttur. Bu artikülasyonların yapılmasının bu bölümde kolay olacağı düşünülmektedir ve bunun sebebi olarak genellikle uzun nota değerleri üzerinde bu artikülasyonların bulunması gösterilebilir. Son 4 ölçüdeki tınısal referans La minör Melodik dizilim üzerinde

oluşturulmuştur ve IV. derece ile V. derece Do Majör durağını hazırlar. Bu iki derece neredeyse birer ölçüyü kapsamaktadır. Allemande'ın aksine bu bölümün sonu Majör bir tını ile değil La minör eksen tonuna sadık kalınarak I. derece akor ile bitirilmiştir. Yine arpej motifi burada da göze çarpmaktadır. 2. döneçten sonra tekrar sona gelindiğinde burada da bir ritardando yapılması önerisi sunulabilir ve böylece bu bölümün de bitiş hissinin kuvvetlenmesi sağlanabilir.

Şekil 3.2.12



Courante'ın bitışı ve sondaki arpej akor

### 3.2.4. Sarabande

Şekil 3.2.13



Sarabande'nin ilk kesiti

1. ve 12. ölçüler arasında La minör eksenini ile başlayan akor destekli melodik yapı, I. dereceden hemen sonra sırası ile II – V dereceleri üzerinde ilerleme sağlamıştır. Fakat bu ilerlemede önemli olan durum her bir akor basının üzerine gelen dolgu partlarının, antisipasyon niteliğinde akorlar (11. – 12. Ölçü geçişi) ile desteklenmesidir. Bu durumun, akorların blok halinde ilerlerken bir yandan da melodiye akıcılık kattığı düşünülmektedir. Özellikle ikinci ölçüdeki VI. derece akorun, bir önceki ölçünün son akoru olan V. derece akordan sonra gelmesi cümlelerin akıcılığını sağlamış ve ezgi taklitleriyle 4 ölçülük ilk fraz I. Derece üzerinde sonlanmıştır.

Özellikle dikkat çekici bir diğer unsur, 7. ölçüde gelen genişletilmiş mordent'in bir grupetto etkisi ile karşımıza çıkmasıdır. Özellikle birbirine uzak iki nota üstünde gelen tüm mordent artikülasyonlarının bu şekilde etki yaratması Barok Dönem'de çalgının mekanik yetersizliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. 12. ölçüden önce farklı modülasyonlara ve kromatik bir çıkışa uğrayan ezgi, 12. ölçü sonunda Do Majör eksen tınısı ile bitmiştir.

13. ölçüden son ölçüye kadar olan kısımda dikkat çeken ilk durum, bir önceki kesite göre blok armoniden uzaklaşılması ve kontrpuan hatlarının bir miktarda olsa kullanılmasıdır. Özellikle 16. ölçüdeki birbirine uzak seslerde her iki elin pozisyonları ve parmak numaralarının iyi bir şekilde çalışma öncesi analizi önerilebilir. Özellikle diğer ölçülerden grafiksel olarak farklılığı sonuncunda bu öneri yapılmıştır. Bu alan dışında bir diğer dikkat çeken kısımlar ise yine artikülasyonlar ile süslenen notalar ve geldikleri melodik referanslardır. Özellikle bu kısımlarda bir önceki kesit örnek alınabilir ve buralarda önceki kesit için yapılan önerilerin kullanılabileceği düşünülmektedir.

Şekil 3.2.14



Sarabande'ın bitişindeki basamak Re# notası

Son 3. ölçü içerisinde bir çok basamak, abantı ses bulunmakla birlikte, en çok dikkat çeken noktalardan biri de 26. ölçünün ilk vuruşundaki Neapolitan 6'lı gibi duyulan akorunun gelmesidir. Bu akorla ilgili olarak, akorun başlangıç anında tınısal değişimi vurgulamak adına bir miktar tenuto kullanılması hem akorun mistik tınısına katkı sağlayabilir ve ardından gelen basamak seslerinde daha net bir şekilde çalınmasına olanak tanıyabilir. Son ölçüde ise ritim kalıbı farklı olmak ile birlikte yine La minör arpej ile bitiş sağlanmıştır.

### 3.2.5. Les agréments de la même Sarabande

Öncelikle yapılan genel bir incelemede bu bölümün bir önceki Sarabande dansı ile birebir aynı olduğu fakat genel olarak bu dansın, öncekinden farklı olarak varyasyonlar ile süslenerek çeşitlendirildiği incelenmiştir. Özellikle varyasyon tekniği Barok Dönem müzik sanatında oldukça sık kullanılan bir tekniktir.

Şekil 3.2.15



Sarabande Varyasyonunun ilk kesiti

İki kesitli olarak yapılan incelemede, 1. ve 12. ölçüler arasında bir önceki ana bölüm olarak nitelendirilebilecek olan Sarabande'nin melodik motifleri göze çarpmaktadır. Farklılık olarak ilk ölçüdeki mordent ve ikinci ölçüdeki ritmik motif dikkat çekicidir. Karşılaştırmalı inceleme yapıldığı takdirde, bu iki ölçünün bir önceki dansın ikinci ölçüsü ile aynı armonik yapıya

sahip olduğu görülebilir. Ölçü 9 ve 10'da bir önceki dansta kullanılan sade ritmik motifin çeşitlendirilerek daha akıcı bir hal aldığı izlenmiş, armonik yapı sabit tutulmuş fakat melodinin çeşitlendirilmesi sonucunda basamak ve köprü sesler ile birlikte zengin bir tını yakalanmıştır. Aynı zamanda 11. ölçüde açık yazılmış olan bir ritim dokusu göze çarpmaktadır. Buradaki bu açık yazılan motif, bir önceki dansın aynı ölçüsünde ve vuruşunda gelen grupetto ile birebir aynı olarak kabul edilebilir. Sadece yorumculuk açısından grupetto bulunan ölçüde öneri olarak, bu bölümdekinden farklı bir stretto ritim kullanılabilir. Böylece her iki bölümdeki farklılığın ortaya daha net bir biçimde çıkacağı düşünülmektedir.

Şekil 3.2.16



Varyasyon bölümünün B kesiti ve bitiş

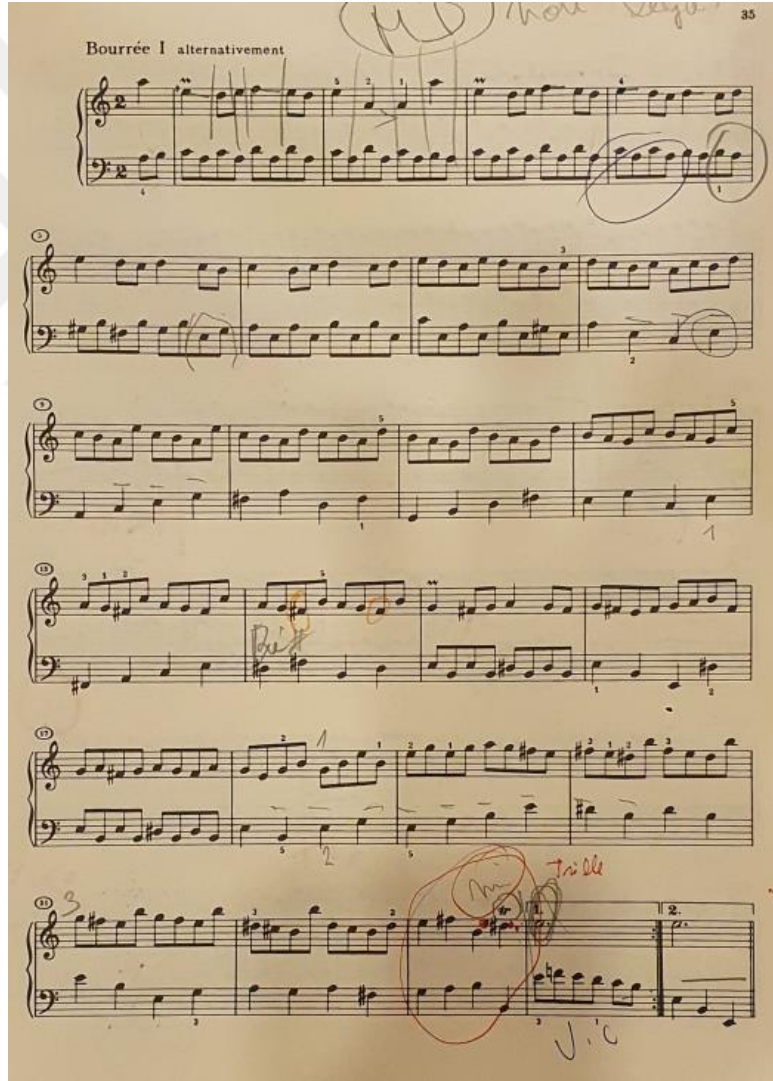
13. ölçü ile 28. ölçüler arasındaki ikinci kesitte, 15. ölçüden başlayan ve 19. ölçüye kadar olan yeni bir çeşitlemeli yapı incelenmiştir. Özellikle bir önceki ana bölüm ile karşılaştırma yapıldığında bu alandaki melodi oldukça zenginleştirilerek 16'lık değerler ile adeta bir genişleme ile büyütülmüştür. Elbette varyasyon tekniğine sadık kalınarak uygulanan bu temel sayesinde yine tını sabit bir şekilde bırakılmış sadece duyumsal olarak farklılık sağlanmıştır. Aynı zamanda ilerleyen ölçülerde 3 sesli kontrpuan üzerinde tekrar varyasyon yapıları gözlemlenmiştir. 25. ölçüden son ölçüye kadar olan kısımda, basamak sesler oldukça yoğun kullanılmış, bu basamak seslerin kullanımı sonucu olarak antisipasyon alanlarının oldukça arttığı incelenmiştir. Genel olarak bakıldığında

yine tınının değişmediğini görmekte fakat duyumsallığın süreklilik arz ederken, melodik olarak düşüş hissini arttırdığı incelenmiştir. Bu bölümün sonu da yine bir önceki ana bölüm gibi aynı motif, karakter ile bitmiştir.

### 3.2.6. Bourrée I

Bu bölüme genel bir bakış ile inceleme yapıldığında 2 sesli kontrpuan hatlarının bölümün geneline hakim olduğu gözlemlenmiştir.

Şekil 3.2.17

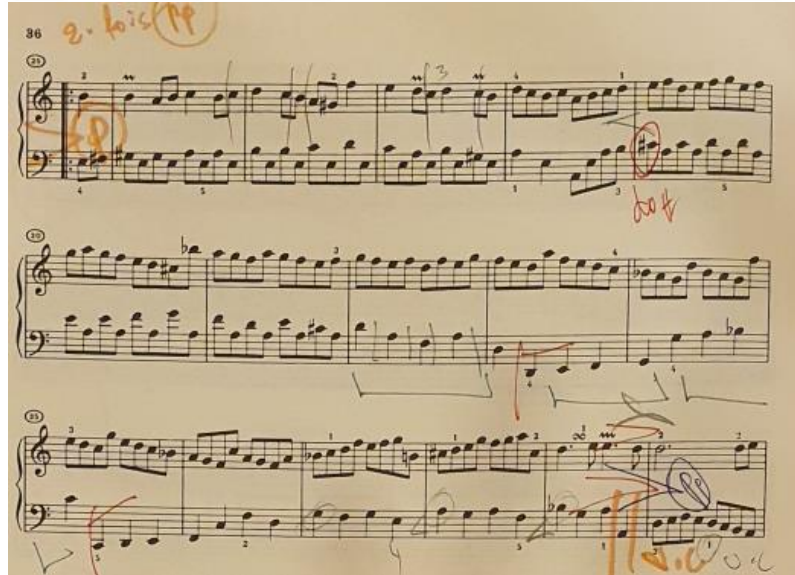


Bourrée'nin Birinci Kesiti olan A bölümü

1. ve 24. ölçüler arasındaki ilk kesitte Auftakt ile başlayan dans, başındaki mordent'lar ile ivme kazanarak ilerlemesini sürdürmeye devam etmektedir. Özellikle 1. ve 7. ölçüler arasında her iki ses partisinin yoğun ilerleyişi sonucunda dansın karakteristik yapısının ortaya çıktığı düşünülmektedir. Birbirine ritim dokusu açısından benzeyen bu alanlarda dikkat çeken çok yoğun bir armoni gözlemlenmemiştir. 8. ölçüden 24. ölçüye kadar olan kısımda ilk dikkat çeken, geniş bir alana 2'şer ölçülük kalıplar ile yayılmış olan marş-melodik yapıdır. Özellikle bu alana dikkat çekilmek istenmesinin sebebi, yürüyüşün içerisinde modülasyon yapılmasıdır. 18. ölçüden 24. ölçüye kadar olan kısımda ise Mi minör eksen olarak alınmış, ve ilk kesitin sonu Mi minör tonalite ile bitirilmiştir.

Bu alandaki 1. dolap, içerisinde V. derece La minör ton etkisi ile tekrar bölümün başına keskin bir modülasyon yapmış ve tekrar parça eksen tonuna dönüş sağlamıştır. 2. dolapta ise doğrudan modülasyon yaptığı ton olan Mi minör I. derece ile bir bitiş sağlanmıştır. ( La minörün minör dominantı)

Şekil 3.2.18



25. ölçü ve sonrası

Danslar genellikle bir ana tema üzerine kurulmuştur (monotematik). Eşlik partileri ve yan temalar ana temadan çıkar. 25. ve 56. ölçüler arasında ikinci kesit olan kısım başlamaktadır. Bu kısımda dikkat çeken ilk alan, 25. ve 27. ölçüler arasında olan kısımdaki melodik motifin, bölümün başlangıcındaki

melodik motif ile aynı oluşudur. Yine mordent destekli tema akıcılık açısından yeni bir temayı duyurarak ilerleyişi sağlamıştır. 27. ölçü ile 30. ölçüler arasında armonik yapı yavaş bir şekilde ilerleyiş göstermiş, La minör I. derece üzerinde Re'yi takdim etmek üzere Re minör V. derece dominant akoru olarak kullanılmış, yeni bir tona yani Re minör tonuna geçiş sağlanmıştır. Burada dikkat çeken durum, 40. ölçüye kadar olan kısım Re minör tonalite üzerinde devam ettirilmiştir. Ölçü 39'da kendinden önceki yoğunluğu korumayı amaçladığı düşünülen ve bu sebep ile kullanılan grupetto ve mordent artikülasyonları gözlemlenmiştir. Aynı zamanda bu ölçüde Re minör tonu üzerinde IV(birinci çevrim) – V – I dereceleri sırası ile tam kadans yapmıştır.

Şekil 3.2.19



Bölümün ve B kesitinin bitişi

41. ve 56. ölçüler arasında dikkat çeken unsurlardan biri, bölümün eksen tonuna dönüş için Re minör tonun I. derecesinin doğrudan Do Majör V7 derecesi olarak kontrpuan hatları içerisinde kullanılmasıdır. İncelenen alanlardan bir tanesi de, 49. ve 54. ölçüler arasındadır. Buradaki dikkat çekilmek istenen noktalardan biri, çıkıcı olarak yürüyüşün adım adım ilerleyişidir. Özellikle bu ilerleyiş sırasında, ezgi içinde do – do# - re - re# - mi – fa – fa# - sol – sol# - la şeklinde gizli bir kromatik çizginin oluşturulması dikkat çekicidir. Yine bu alan içerisinde, bölümün her iki kesitinde kullanılan ve geçiş yapılan tüm tonlar adeta bir özet niteliğinde ölçüler içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

Bölümün formal yapısı sade bir şekilde incelendiğinde bu alanda doğrudan yine A (2 bölmeli) ve B (iki bölmeli) lied formu göze çarpmaktadır. Dans içi motifler farklılaşsa da genel yapı ve ölçü sayıları baz alındığında bu formun süitlerin geneline hakim olduğu gözlenmiştir.

### 3.2.7. Bourrée II

Bu bölüm II. İngiliz Süiti'nin diğer bölümlerinden farkı olarak en kısa bölümdür ve tonal olarak La Majör tonundadır. Yine iki kesitli olarak inceleme yapılmış olup bölümün bir önceki Bourrée bölümü ile birleşerek büyük bir dans oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Şekil 3.2.20



#### 2. Bourrée'nin A kesiti

1. ve 8. ölçüler arası ilk kesit olarak değerlendirilmiş ve burada ilk ölçüdeki Sol natürel sesi anlık bir renk dokusu oluşturarak işleme olarak kullanılmıştır. Pedal ses, ilk 3 ölçü boyunca kullanıldığından dolayı bu alandaki tüm seslere ait akorlar I. derece La Majör tonik derecesi üzerinde değerlendirilebilir. 6. ölçüde gelen Re# sesi Mi Majör tonuna zemin hazırlayan V. derece akorunun karşımıza çıkması dikkat çekicidir.

Şekil 3.2.21



Dansın ikinci kesiti olan B kesiti ve bitiş

9. ve 24. ölçüler arasındaki alan bölümün ikinci kesiti olarak değerlendirilmiştir. Aynı zamanda bu alanda dikkat çeken 2 farklı ölçü aralıkları mevcuttur. Bunlardan ilki 13. ve 15. ölçüler arasındadır. Burada Si minör ton üzerinde V. derece akorun kök sesi olan Fa#, pedal olarak kullanılmış ve aynı zamanda bu pedal ses üzerinde çeşitli modülasyonlar incelenmiştir. Özellikle bu alandaki modülasyonlar, yürüyüş şeklinde V. derece etkisi üstünde değerlendirilebilir. Bahsedilen ölçü aralıklarından dikkat çeken ikinci nokta ise 17. ve 20. ölçüler arasındaki 2 + 2 şeklinde gelen ve bölümün ikinci kesiti içerisinde inici olarak modülasyon yapan diğer bir yürüyüş göze çarpmaktadır. Burada dikkat çeken nokta, önce alto partisinin, daha sonra soprano partisinin ana melodiyi 1'er ölçü çalmasıdır. Çalınan ezgi üzerinde, bu partiler haricinde gelen diğer dolgu partilerinin bir miktar daha hafif çalınarak ana melodinin duyulmasının sağlanması önerilebilir. Özellikle bu öneri, her ölçüde değişen melodinin ritmik yapısını ve içerisindeki armonik tınıları zenginleştirmesine yönelik yapılmıştır.

Son olarak bölümün son iki ölçüsünde genişletilmiş bir mordent artikülasyonu gözlenmektedir. Bu mordent artikülasyonunun olduğu ölçüde, mordent'in belirgin çalınması ile birlikte son ölçüye geçerken rallentando önerisi sunulabilir. Bu öneri, bu bölümün bir öncekine bağlanarak devam edeceği düşüncesi sonucunda verilmiştir. Geniş bir ritardando, kesin bitiş hissi uyandıracığından dolayı, rallentando devam hissini güçlendirebilir.

Her iki bölümde kendi içinde 2 bölmeli lied A – B şeklinde incelenmiştir. İlk inceleme çalma yönünden ve akış yönünden, ikinci inceleme ise kompozisyon ve düzen yönünden yapılmıştır.

### 3.2.8. Gigue

Hızlı bölümlerden biri olan Gigue bölümü, Auftakt ile başlayan bölümlerden bir diğeridir.

Şekil 3.2.22

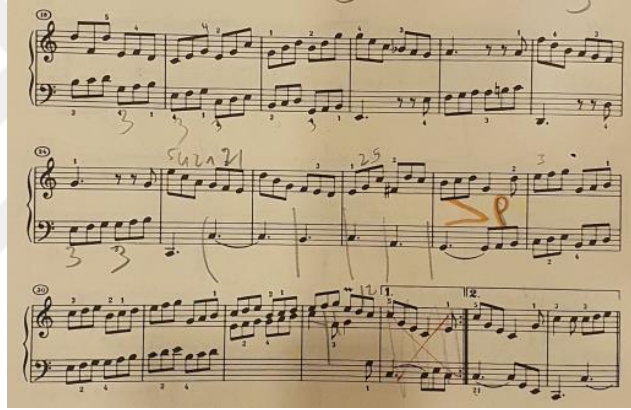


Gigue bölümünün A bölümünün 1. kesiti

La minör ton ekseninde başlayan ilk kesit, 1. ölçüden 34. ölçüye kadar devam etmektedir. İki sesli kontrpuan tekniği ile bestelenen bölümde dikkat içeren unsurlardan birisinin bölümün hızı olduğu düşünülmektedir. Notasyon mekaniği her ne kadar rahat okunursa okunsun, teknik açıdan özellikle hızı dikkate alındığında 4 sesli kontrpuan hatlarını içeren bölümler kadar zor olduğu düşünülmektedir. 1. ve 15. ölçüler arasında birbirine paralel giden iki farklı sesin başlarda sadece soprano partisinde ilerlediği incelenmiştir. Özellikle bu paralel giden ses alanında mordent'lar göze çarpmaktadır. Ölçü birimi dikkate alındığında bu mordent'ların ölçünün ikinci yarısında gelerek ezgiyi kuvvetlendirdiği düşünülmektedir. Özellikle bu 2. yarıdaki mordent'lar için, bir miktar daha belirgin çalınması önerilir. Bu sebep ile hem melodi kendi içerisindeki paralel tınıyı bir miktar kapatabilir hem de çalan kişinin ölçünün nabzını daha net bir şekilde belirlemesine yardımcı olabilir.

İlk kesit içerisindeki 17. ve 34. ölçüler arası tonal bir değişiklik göze çarpmaktadır. La minör ton ekseninden Do Majör eksenine geçiş sağlanmış ve kesitin kendi içerisinde 2 farklı alanda işlendiği gözlemlenmiştir. Yine bu ölçüler arasında farklı modülasyonlar göze çarpmaktadır. Bu modülasyon alanı 21. ve 22. ölçülerdir. Burada ani bir değişim ile Do Majör I. derece doğrudan Si b kullanılarak IV. dereceye geçiş yapmıştır. Fakat bu geçiş bir sonraki ölçünün bas partisinde yine Si natürel sesinin gelmesi ile Do Majör'ün V. derecesine bağlanmıştır. 29. ve 30. ölçüler arasında yine paralel hatlı 2 sesli bir tema göze çarpmaktadır. İlk dolaptan 1 ölçü önce mordent artikülasyonun, ilk kesitin bitişini renklendirmek amacı ile kullanıldığı düşünülmektedir. İkinci dolapta ise doğrudan Do Majör eksene geçiş yapılarak ikinci kesite geçiş gözlemlenmiştir.

Şekil 3.2.23



A bölümünün 2. kesiti

34. ölçüden 77. ölçüye kadar bölümün ikinci kesiti olarak nitelendirilmiştir. Özellikle bu kısımda ilk dikkat çeken yapı, 39. ve 44. ölçüler arasındaki büyük yürüyüş alanıdır. 2 + 2 şeklinde ölçü sayısı ile oluşturulmuş olan bu alanda, kromatik modülasyonu çağrıştıran bir yapı izlenmiştir. Beklenen tonlara geçiş sağlanmadan altere V. dereceleri kullanılması hem melodik açıdan ilerlemeyi, hem de ilerleyen ölçülerde eksen tona dönüşü kolaylaştırmıştır. Bu ölçüler arasından hemen sonra 47. ölçüde Mi minör tonunun V. Derecesi vurgulanmıştır. Bu ölçüdeki ilerleme sonucunda ton ekseninin Mi minör tonuna geçtiği izlenmiştir. 53. ve 58. ölçüler arasındaki paralel hatlar, içerisinde bir önceki paralel ilerleyiş ile benzerlik gösterdiğinden ve aynı noktalarda mordent'lar için aynı öneriler sunulabilir.

Son olarak 59. ölçü ve 77. ölçüler arasında bas notaların uzun değerlerin ardından 2 sesinde paralel ilerleyişi ile son bulan bölüm, aynı zamanda süitin de son bölümüdür.

### 3.3. BWV 808 – III. İngiliz Süiti Analizi ( Sol minör)

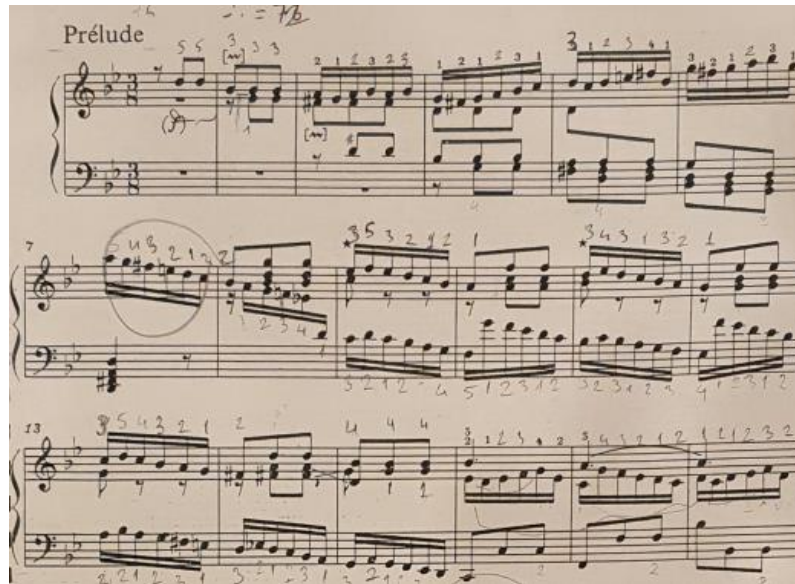
#### 3.3.1. Prelude

Ardından gelecek olan parça veya parçaların tonalitesini, modalitesini sunmak üzere bazen doğaçlama çoğu zaman notaya alınmış olarak çalınan giriş parçasıdır. Belirli bir formu yoktur. Genellikle Bach'ın Prelude'leri bölümü period' (dönem) lara bölerek incelenir.

Bazı Prelude'ler invension gibi kontrapuntal, bazıları homofonik (armoniye dayalı) olabilir. Praeludium, Preambulum, Toccata, Sinfonia gibi başlıklar da Bach'ın Prelude karakterindeki giriş parçalarında yer alır.

III. İngiliz Süiti'nin giriş bölümü olan Prelude, serbest formda yazılmıştır ve II. İngiliz Süiti'nin Prelude bölümü gibi dans bölümlerinden daha uzun bir yapıdadır. Serbest form düzeni ile yazıldığı için, içerisindeki alanlar ölçüler halinde incelenmiştir.

Şekil 3.3.1



3. İngiliz Süiti'nin ilk bölümü olan Prelude

1. ve 15. ölçüler arasında 8'lik nota değerlerinin temelini oluşturduğu ve 16'lık nota değerleri ile zenginleştirilmiş ve açılış teması karşımıza çıkmaktadır. Bu alanda ağırlıklı olarak Sol minör eksen tonun I – IV – V – I tam kadansı ile tonun referansları duyurulmaktadır. 8. ve 15. ölçüler arasındaki sabit akorların üzerinde yazılmış olan akıcı melodinin oluşturduğu yürüyüş göze çarpmaktadır. 2 + 2 ölçü sayısı ile kalıplandırılmış olan bu mekanik tonal değişime hazırlık niteliği taşımamaktadır ve bu sonuca 15. ölçüdeki Sol minör I. derece referans örnek gösterilebilir. Bu durumun ardından 16. ve 22. ölçüler arasında olan kısımda dikkat çeken durum, bir önceki incelenen kısımlara göre değerlendirildiğinde daha sade ve soprano partisindeki uzun seslerin desteklediği bir akışa sahip olmasıdır. 22. ölçüdeki genişletilmiş prall, özellikle ölçü boyunca uzaması gereken tonik sesin hem uzamasını, hem de bir sonraki ölçüdeki melodinin devamlılığı açısından desteklemeyi sağlamaktadır.

Şekil 3.3.2

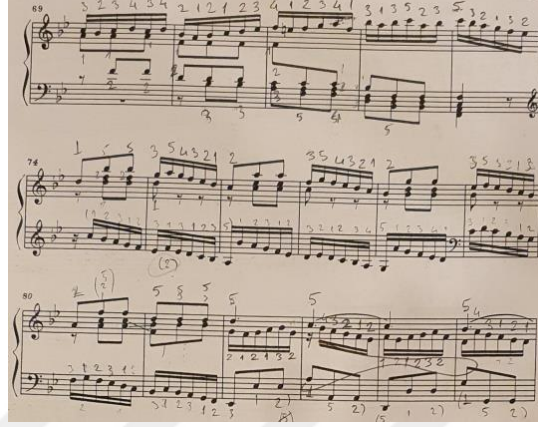


23. ve 31. ölçüler arası

23. ve 31. ölçüler arasında yine akorların soprano partisinde, melodik akışın bas partisinde olduğu incelenmiştir. Özellikle akorların hızlı bir bölümde bu şekilde kullanılmasına referans olarak, İngiliz müziğinin kültürel açıdan diğer Avrupa devletlerindeki müzik türlerine göre daha katı hatlı olduğu söylenebilir. Her sütün içerisinde İngiliz müzik karakterinden belli referanslar olduğu yapılan analiz çalışmaları sonucunda ortaya çıkmaktadır. 32. ve 40. ölçüler arasında olan kısımda, öncelikle tek kontrpuan hattının referans alındığı arından ikinci bir sesin ise bu referansa contre-sujet oluşturduğu incelenmiştir. 41. ve 66. ölçüler arasında köprü niteliği gören ve modülasyona zemin hazırlayan bir geçiş alanı incelenmiş ve burada dikkat çeken noktanın 42. ölçüdeki açık bir ritim ile

yazılmış basamak ses grubu olduğu anlaşılmıştır. Özellikle Barok notasyon sisteminde basamak notaların kapalı veya küçültülerek yazımı nadiren karşılaşılan bir durum olduğundan dolayı, buradaki yazım sadece teknik açıdan dikkati çekmektedir.

Şekil 3.3.3



67. ölçü ve sonrası

67. ve 98. ölçüler arasında tonal modülasyon gözlemlenmiş ve daha öncesindeki alanlardan adım adım ilerleyerek Si bemol Majör tonuna geçiş yapıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle uzun süreli Sol minör tonunun duyurulmasından sonraki bu ilk modülasyonun parçanın akıcılığına katkı sağladığı gibi, serbest formda yazılan bu Prelüd'ün içerisinde bir kesit oluşmasına olanak sağladığı düşünülmektedir. Bu modülasyonun ardından 106. ölçüde gelen altere Do# sesi, Sol minör tonunun IV. derecesinin bu ses desteği ile Re minör'e geçişini sağladığı gözlemlenmiştir. Özellikle bu sayede modülasyon değerlerinin hız kazandığı ve bölümün uzun yapısı içerisinde tekdüzelikten kurtulduğu incelenmiştir. Re minör tonun kapsadığı alanın 125. ölçüde son bulduğu bir önceki ölçüsünde bulunan V. derecesinin 125. ölçüde bağlandığı Re minör I. derece ton merkezinden anlaşılmıştır.

Şekil 3.3.4



127. ölçü ve 2 sesli kontrpuan

125. ve 165. ölçüler arasında, kadans türlerinin farklı açılardan uygulandığı gözlemlenmiştir. Bu çeşitlilik diğer iki kesitte olduğundan daha yoğun şekilde uygulandığı için burası da aslında Prelüd bölümünün üçüncü period'u olarak nitelendirilebilir. 142. ölçüdeki Do majör tınısı, Sol minör tonunun melodik bakımdan IV. derecesi olarak gözükmekte fakat bir sonraki ölçüde Fa minör tonuna geçiş ile birlikte burası için, Sol minör majörleşen IV. derecesinin doğrudan Fa minör'ün V. derecesine bağlandığı söylenebilmektedir. Özellikle bu tipte bir modülasyon daha önceki bölümlerde karşılaşılmamıştır.

Fakat daha sonrasındaki ölçüler incelendiğinde de bu Fa minör tınısına bir kontrast oluşturacak şekilde Fa minör I. derecenin aslında Do minör ton içerisinde IV. derece olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Burası ile ilgili olarak, bu alan içerisinde duyurulan Fa minör armonik yapısının kendisi içerisinde sürekli diminished (eksilmiş akor) ile sürekli tutularak doğrudan Do minör tonuna referans gösterilmesi söylenilebilir.

Şekil 3.3.5



165. ölçü ve Re pedal sesi

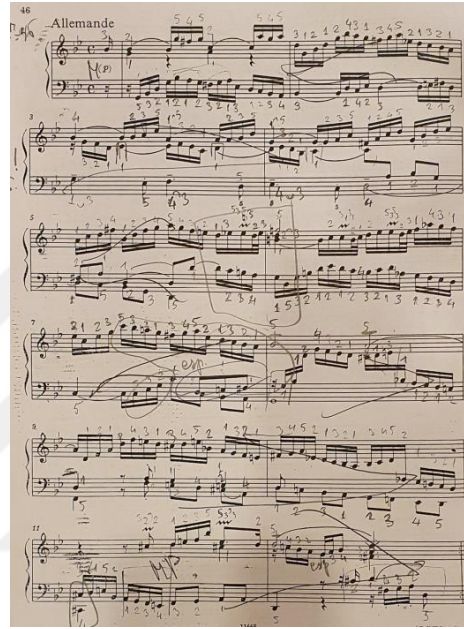
165. ve 213. ölçüler arasında olan kısımda tonal değişimler haricinde dikkat çeken kısım, 166. ve 171. ölçülerde soprano partisinde gelen, mordent ile süslenmiş uzantı şeklinde devam eden pedal nitelikli seslerdir. Burada soprano partisinin tutulması ile tınısal yoğunluğun azaldığı ve genel olarak yeni bir kesite hazırlık aşaması gibi değerlendirilebilir. Buradaki mordent artikülasyonu için önerilebilecek olan bir durum, sesin uzun değerler ve bağlı olması koşulu göz önüne alındığından normalden bir miktar daha seri ve uzun yapılabilecek olmasıdır. 176. ve 179. ölçülerde bas partisindeki Re ünison oktavları, pedal ses olarak kullanılmış bu alandaki müzik yazısı, V – IV (Do# altere diminished) V/V – V (eksen tonun dominant doğrudan kullanımı) şeklinde sıralanmıştır. 180. ve 213. ölçüler arasında ise tekrar eksen tona dönüş gözlemlenmiş, baştaki ritimsel dokunun aynı ile prelüd bölümünün sonlandırıldığı incelenmiştir.

Genel olarak bakıldığında, bu bölüm serbest formda olmak ile birlikte, kendi içerisinde form dışı 4 dönemden (period) oluştuğu analiz edilmiştir.

### 3.3.2. Allemande

Öncelikle genel olarak inceleme sonucunda diğer Allemande bölümlerinin aksine çok daha rahat bir notasyon ile yazıldığı gözlemlenmiş ve sujet / contre-sujet tekniğinin çok daha anlaşılır olduğu analiz edilmiştir. Genel olarak bu Allemande bölümü 3 sesli bir yapıya sahiptir.

Şekil 3.3.6

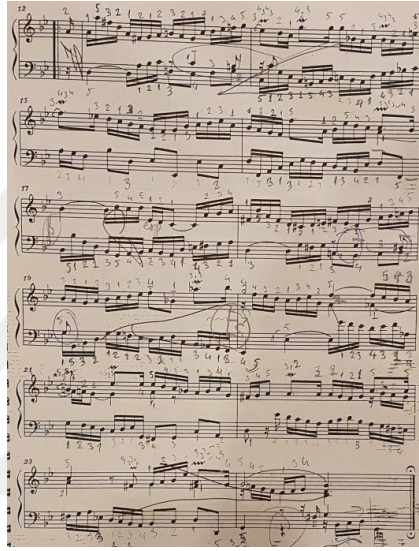


Allemande dansının A bölümü

1. ve 12. ölçüler arasında olan kısım 1. kesit olarak nitelendirilebilir. Özellikle dikkat çekici unsurlardan ilki bu bölmede temanın bas partisinde başlayıp daha sonrasında soprano partisindeoktavda taklidi yer almaktadır. 3. ve 4. ölçüler arasında bas partisindeki uzun nota değerleri sayesinde soprano partisinin daha ön planda olduğu incelenmek ile birlikte, soprano partisindeki tema, 0,5 değerlik ölçü zamanı içerisinde sürekli bir yürüyüş içermektedir. 5. ve 12. ölçüler arasında olan kısımda arada 32'lik değerlerin gelmesi sırasında, trill uzantılarına dikkat çekilmek istenmektedir. Bu uzantılara dikkat çekilmelerinin sebebi olarak, eklenildiği nota değerinin hemen ardından gelen değerler ile birleşerek yine bir grupetto motifini yazımsal olarak oluşturduğu düşüncesidir. Özellikle buradaki bu yazım kaynaklı duyumsal referans, melodik açıdan basamak seslerin, dokular içerisinde karışarak akıcı bir şekilde çalınıp duyurulması olarak söylenebilir.

11. ve 12. ölçüdeki alterasyon Bach'ın genellikle kesit sonlarında kullandığı Vv (Sol minör – ana ton, Re Majör – dominantı) olarak analiz edilmiştir. Özellikle bestecinin bunu kesit sonlarında kullanmasına referans olarak da, dansın başlangıç-bitiş noktalarında sabit bir duruş ile devamlılığı olarak gösterilebilir. Buradaki analiz sonucunda 12. ölçüde Re pedalı üzerine V/VII (diminished) armonik yapısı ortaya çıkmıştır.

**Şekil 3.3.7**



**Allemande dansının B bölümü**

13. ve 24. ölçüler arasında olan kısım bölümün ikinci bölümü olarak incelenmiştir. Bu bölme içerisinde başlangıç ölçüsü olan 13. ölçü, Sol minör tonunun V. derecesi olan Re Majör ile başlamıştır. 14. ölçüdeki mordent ve prall artikülasyonları soprano partisinin renklendirilmesine katkı sağlamıştır. Özellikle iki prall artikülasyonunun ardı ardına gelmesi sonucunda 2 sesli olan bu alanda, tınısal yoğunluğun arttığı gözlemlenmiştir. 15. ve 17. ölçüler arasında olan kısımda tekrar Si bemol Majör tonuna geçiş yapılmış, burada 2 sesli hatların devam ettiği analiz edilmiştir. 18. ölçüde 3. ses eklentisi, buradaki tonal geçişin daha ön plana çıkmasını sağladığı gibi aynı zamanda Sol minör V. derece tınısını barındırdığından bölüm bitişine zemin hazırlamıştır. 19. ve 21. ölçüler arasında dikkat çeken durumun, Sol minör ekseninde devam eden melodinin VI. derece toniküstünün La bemol sesi ile altere edilerek Mi bemol Majör eksenine değişim göstermesi olarak söylenebilir. 22. ölçüde tekrardan Sol minör V. derece akor

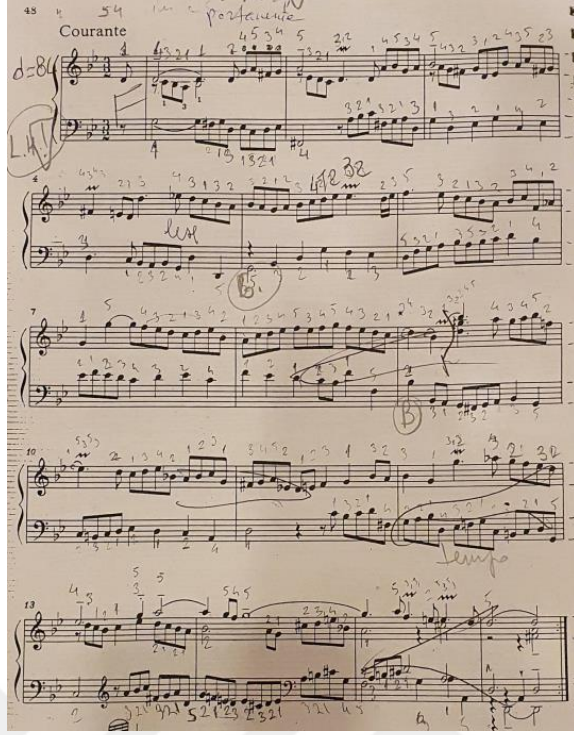
tınısı göze çarpmakla birlikte en dikkat çekici kısım son ölçüde Sol minör tonunun doğal formunun IV. derece içerisinde kullanılıp soprano partisindeki Sol pedal sesi ile desteklenmedir. Özellikle bestecinin burada, I – IV – V – I (Bach'ın başlangıç ve bitiş noktalarında en fazla kullandığı fonksiyon akışıdır) tam kadans niteliğini kullanmak istemesi ve bu şekilde bitiş hissini kuvvetlendirmesi için bu kadans mekaniğini uyguladığı söylenebilir.

### 3.3.3. Courante

Süitin 3. bölümü olan Courante bölümünün, diğer süitlerin içerisinde bulunan Courante bölümleri gibi Fransız stilinde yazılmış olabileceği, ölçü biriminden yola çıkılarak söylenilebilir. 1. ölçüden 16. ölçüye kadar olan kısım A bölümü olarak incelenmiştir.

Sol minör eksen ile başlayan bu bölüm, 16. ölçüye kadar yine bu ton üzerinde ilerlemesini sürdürmüş fakat, 12. ölçüsünde IV. derecesinin La bemol sesi ile değişime uğratılarak, doğrudan aynı ölçü içerisinde Do minör tonuna geçici bir modülasyon yapmıştır. Özellikle burasının, sadece bu tonal mekaniği ortaya çıkarmak amacı ile bir miktar daha belirtili çalınması önerilebilir. Hemen ardından tekrar ana tona dönüşü sağlamak amacı ile IV. derece ve V. Derecenin kullanıldığı gözlemlenmiştir. 14. ölçüde Re minör etkisi oldukça hakim olmakla birlikte 16. ölçünün tamamında dominant armonik yapısı göze çarpmaktadır. Bir önceki ölçüde Re minör V. derecesi olan La majör yapı, aslında Sol minör tonuna dönüşü hazırlayan unsurlardan biri olarak kullanılmış ve 16. ölçüde V/V. dereceleri ile doğrudan Sol minör tona referans olarak uygulanmıştır.

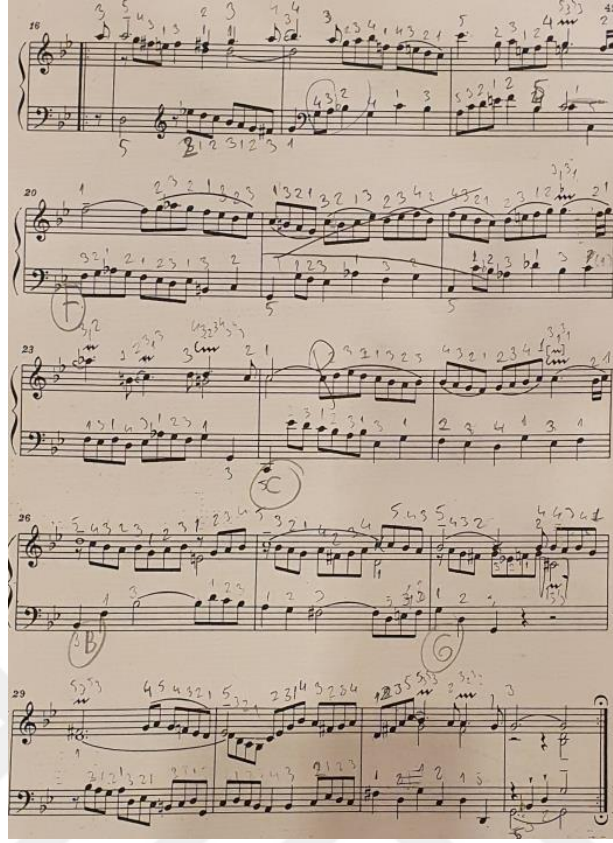
**Şekil 3.3.8**



**Courante dansının A bölümü**

17. ve 32. ölçüler arasında olan kısım bölümün 2. kesiti olarak incelenmiştir. Burada dikkat çeken ilk unsur, bir önceki bölüm olan Allemande bölümünün ikinci kesitindeki tonal referansların bu bölüm içerisinde de kullanılmasıdır. Özellikle Do minör ton etkisinin duyurulması amaçlı, bu tonun IV. derecesinin alterasyonu ile birlikte doğrudan Do minör ton hissettirilmiş fakat aynı zamanda bu Do minör tonal referans burada da, Sol minör IV. derece olarak kullanılmak istenildiği incelenmiştir. Tek bir tonal referans üzerinde hareket eden bölümlerin ikinci kesitlerinin genel olarak incelendiğinde bu tonal referansı üzerinde devam ettiği gözlemlenmiştir. İkinci kesitin 22. ve 23. ölçüler içerisinde, mordent ve prall artikülasyonlarının kullanıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle 23. ölçüdeki prall artikülasyonunun basamak nota ile birlikte kullanılmasının, artikülasyonun eklendiği notanın değer olarak uzun bir süreye sahip olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Şekil 3.3.9



B bölümü ve bitiş

Bölümün tümü incelendiğinde, 2 bölmeli lied formunda olduğu yapılan analiz sonucu ortaya çıkmıştır. Ölçü sayıları (8+8) + (8+8) olacak şekilde toplamda simetrik olarak 32 ölçüden oluştuğu hesaplanmıştır. Diğer bölümlerin bazılarının ölçü sayılarının asimetrik olması, Allemande bölümlerinde bestecinin kendi kültürel danslarında, katı kuralları uyguladığının bir sembolü olarak görülebilir.

### 3.3.4. Sarabande

Sütlerin Sarabande bölümlerinde olduğu gibi bu bölümde de akorların kullanıldığı incelenmiştir. Özellikle bu durumun, İspanya'nın ulusal çalgısı olan gitarın bir miktar katkı payı olduğu söylenebilir. Dönemde lavta ve gitaron'un fazlaca kullanımının besteciler üzerinde büyük bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Özellikle bu iki çalgı da, eserlerini akor desteği ile çaldığından dolayı bu sonuca varılmıştır.

Şekil 3.3.10



Sarabande dansının A bölümü

Sol minör tonunun genelinde hakim olduğu bu bölümde, akorlar sayesinde tonalitenin çok daha rahat bir şekilde görüldüğü incelenmiştir. Özellikle ilk 8 ölçüde Sol minör pedal sesinin kullanılması, tüm bu alandaki uygulanan modülasyonların tamamının I. derece kök ses üzerinde yapılmasına olanak sağladığı düşünülmektedir. Buradaki tonal referanslar her ne kadar farklı tınıslar da, Sol pedal sesi üzerinde I, IV, V, I tipik bir Bach başlangıç cümlesi olarak dudyuluyor. 8. ölçüde yani bölme sonunda dominantta bir kalış yer alır. Bu kısım tamamen bölümün 1. kesitini oluşturmaktadır.

Şekil 3.3.11



#### B bölümü ve bitiş

8. ölçüden 24. ölçüye kadar olan kısım bölümün ikinci kesiti olarak değerlendirilmiştir (B kesiti, A kesitinin iki katı uzunluktadır) . Bu alanda dikkat çeken unsurlardan bir tanesi, 17. ölçüden başlayıp, 19. ölçünün sonuna kadar devam eden Mi bemol pedal sesidir. 20. ölçüdeki Fa# sesi değer alındığında, buradaki armonik yapı, doğrudan V. derece 1. çevrim olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda burada Sol minör tonunun melodik formunun kullanıldığı söylenebilir. 23. ölçünün ilk vuruşundaki Do# sesi aynı zamanda, bağlandığı Re sesi dolayısı ile armoni kuralları gereğince V/V dereceleri olarak nitelendirilebilir. Son ölçü içerisinde dikkat çeken armonik yapı ise Do notasının kullanılarak gecikme akoru ile bir çözülme yapmasıdır. Bu çözülme genellikle bestecinin eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkmakta olduğu gözlemlenmiştir.

Bu dansta dikkati çeken Bach'ın dominant fonksiyonu için 5 kez eksilmiş yedili kullanmış olmasıdır.

Bu bölümün geneli incelendiğinde yine 2 kesitli olması durumu ile, iki bölmeli lied formunda olduğu söylenebilir. Dansların genelindeki iki bölmeli lied formu burada da tekrar inceleme sonucunda ortaya çıkmıştır.

### 3.3.5. Les agréments de la même Sarabande

Bir önceki bölümün varyasyonu niteliğinde olan bu bölüm, yapısal bakımdan II. İngiliz Süiti'nin Sarabande bölümü ile formal açıdan benzerlik göstermektedir. Bir önceki süitte olduğu gibi Sarabande dansı, alternatif bir bölüm ile çeşitlendirilerek uzatılmıştır.

Bu bölüm için genel bir bakışı açısı tercih edilmiş, uygulanan varyasyon sayesinde armonik yapının bir önceki bölüm ile birebir aynı olduğu anlaşılmıştır. Özellikle uygulanan bu teknik ile birlikte ölçü sayısı bakımından kendisi içerisinde kısa olan Sarabande bölümlerinin uzamasının sağlandığı düşünülmektedir. Her iki bölümünde ardı ardına çalınması ile birlikte tek bir bölüm olarak tınladığı incelenmiştir. Dikkat çeken noktalar aşağıda maddeler halinde verilmiştir:

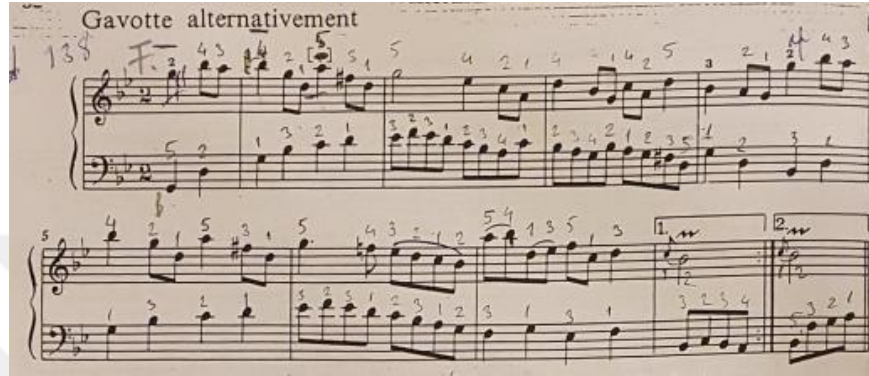
- 1) Varyason bağlamında çeşitlendirilen melodinin, özellikle 1. ölçüde olduğu gibi sıkı ritim dokularının kullanıldığı alanların sonunda rubato veya tenuto uygulanabileceği düşünülmüştür.
- 2) İçerisindeki prall, mordent veya bu artikülasyonların genişletilmiş hallerinin geldiği ölçülerde, uzun değerler üzerinde gelen artikülasyonların ritim içerisinde, son vuruşlarda geldiği yerlerde bir miktar daha tutarak çalınması önerilebilir.
- 3) 9. ölçüdeki oldukça karışık ritim dokusunun sonunda özellikle daha belirgin çalınması amacı ile, bir sonraki ölçüye bağlandığından dolayı yine ufak bir yavaşlama yapılabilir.
- 4) 13. ve 15. ölçüler arasında soprano partisi göz önüne alındığında, bas partisindeki melodinin, soprano partisi bitmeden tamamlanabilmesi için başlangıçtan sonraki 3. vuruştan itibaren bir miktar accelerando yapılması önerisi sunulabilir.
- 5) Bir üst maddedeki durumun aynısı 21. ve 23. ölçüler arasında da notasyon üzerinde inceleme sonucu belirlenmiştir. Accelerando seçeneğinin burada da uygulanabileceği düşünülmektedir.

Bu incelemeler sonucunda bu bölüm içerisinde de 2 kesit olduğu saptanmıştır. Her iki değerlendirmede de, iki bölmeli lied formu göze çarpmaktadır.

### 3.3.6. Gavotte I

Süitin 6. bölümü olan bu bölümün genel incelemesi sonucunda, iki sesli kontrpuan kullanıldığı analiz edilmiştir. Gavotte stili kapsamında 4'lük ve 8'lik değerlerin kullanıldığı da yapılan incelemeler sonucunda ortaya çıkmıştır.

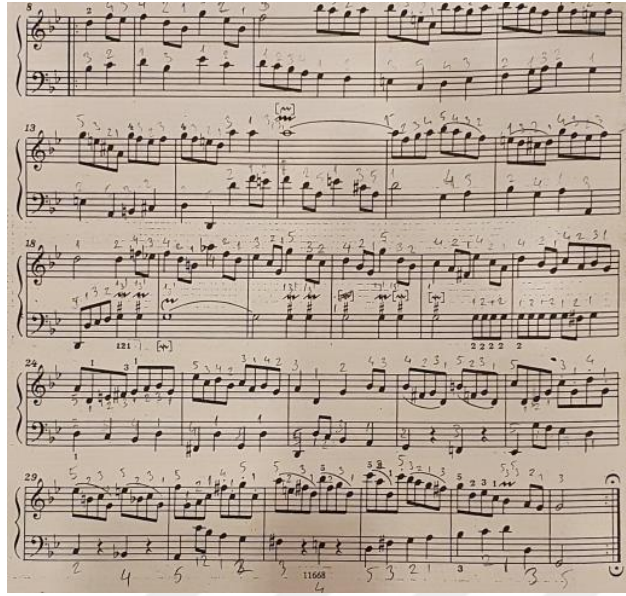
Şekil 3.3.12



Gavotte dansının ilk 8 ölçüsü

Auftakt ile başlayan ölçü haricinde ilk kesik 1. ve 8. ölçüler arasındadır. Sol minör tonunun hakim olduğu bu kesit, diğer bölümlerin aksine 8. ölçüsünde Sol minörün ilgili tonalitesi olan Si bemol Majör'e modülasyon gerçekleştirmiştir. Bu kesit içerisinde kullanılan mordent ve prall artikülasyonlarının, bölümün hızı göz önüne alındığında seri bir şekilde ritim içerisinde kalınarak çalınması önerilebilir. 1. dolabın dahilindeki 7. ölçüde, bas partisindeki inici hareket tekrar ana tona dönüşü sağlamaktadır. 2. dolaptaki çıkıcı hareket ise döneçten hemen sonra Si bemol Majör tonunun devamlılığını sağladığından ötürü tonal referans etkisini güçlendirmiştir.

Şekil 3.3.13



9. ve 34. ölçüler arası

9. ölçüden 34. ölçüye kadar olan kısımda dikkat çeken ilk nokta, 14. ölçüdeki trill uzantısıdır. Bölümün hızı her ne kadar göz önüne alınsa da, sesin uzamasının buradaki trill yolu ile sağlandığı ortaya çıkmıştır. Özellikle 1'lik nota değerleri üzerinde trill kullanılmasının sebebi olarak, klavsenin sesleri uzatmadaki dönemin mekanik bilgisi ile sağlayamaması olarak söylenebilir. Diğer bir dikkat çeken alan ise 18. ve 23. ölçüler arasında olan kısımda ise prall artikülasyonu ile süslenen Sol pedal sesi dikkat çekmektedir. Bu pedal sesinin süslenmesi ile ilgili olarak, sürekli uzayamaması ve aynı zamanda aynı sesin defalarca tekrarının duyumsal açıdan zayıf kalacağı düşüncesi söylenebilir.

Bölümün geri kalan kısmında dikkate alınan başka bir alan ise, 27. ölçüden 31. ölçüye kadar olan kısımdaki ritmik motif benzerliğidir. Özellikle ölçüler içerisinde yürüyüş yapı kullanılarak oluşturulan ve ritimsel bir doku ile desteklenen bu motifin, bölümün bitişine zemin hazırladığı düşünülmektedir. Süitin bu bölümü de yine diğer bölümlerde olduğu gibi iki bölmeli lied formunda bestelenmiştir.

### 3.3.7. Gavotte II ou la Musette<sup>70</sup>

Bütün bir bölüme genel bir bakış ile inceleme yapıldığında, en dikkat çekici nokta tüm bölümün Sol pedal sesi üzerinde, diğer bölümlerden farklı olarak Sol Majör tonunda bestelendiğidir. Sürekli Sol sesinin pedal kullanımı ve tonal referans değerleri dikkate alındığı zaman bu bölüm tamamen I. derece üzerinde bestelenmiş denilebilir. Fakat kendi içerisinde farklı armonilerin olduğu da incelemeler sonucunda ortaya çıkmıştır.

Sol pedal sesi dolayısı ile, tüm bölüm içerisinde bestecinin yoğun modülasyonlardan kaçındığı gözlemlenmiş, aynı zamanda ara bir bölüm olarak planlandığı da bölüm sonundaki Gavotte I bölümüne dönülmesi gerektiğini gösteren ibare dikkate alınmıştır. Aynı zamanda her ne kadar bir Gavotte stilinde olsa da, Musette dansının küçük ve sevimli yapısını içerisinde barındırdığı, tamamen aynı ritimsel dokulardan, armonik değişimden kaçınıldığından ve aynı zamanda kısa oluşundan dolayı söylenebilir.

Her iki bölümün birleşimi dolayısı ile bu iki bölüm tek bir çatı altında toplandığında, 3 bölmeli antik lied formunun özelliklerini barındırdığı incelemeler sonucu ortaya çıkmıştır. Fakat ayrı başlıklar altında olmalarının sonucunda, sadece Gavotte II bölümünün, bir bölmeli lied formunun özelliklerini taşıdığı da görülmektedir. Özellikle kısa yapısı ve tek bir tematik yapının belirgin kadanslar üzerinde bestelenmesi sonucunda bu form önerisinin yapılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.<sup>69</sup>

### 3.3.8. Gigue

Bu bölüm III. İngiliz Süiti'nin son bölümü olarak hızlı ve akıcı bir yapıdadır. Özellikle Barok Dönem'de bu şekilde süit kurallarınca son bölümlerin Gigue gibi hızlı danslar ile bitirilmesine dikkat çekilmek istenmektedir.

<sup>69</sup> **Musette:** Aynı adı taşıyan Fransız "Bagpipe" (bir nevi gayda) özelliğine dayanarak pedadl sesi üzerine yazılan dans. (Gavotte II olarak da yazılır)

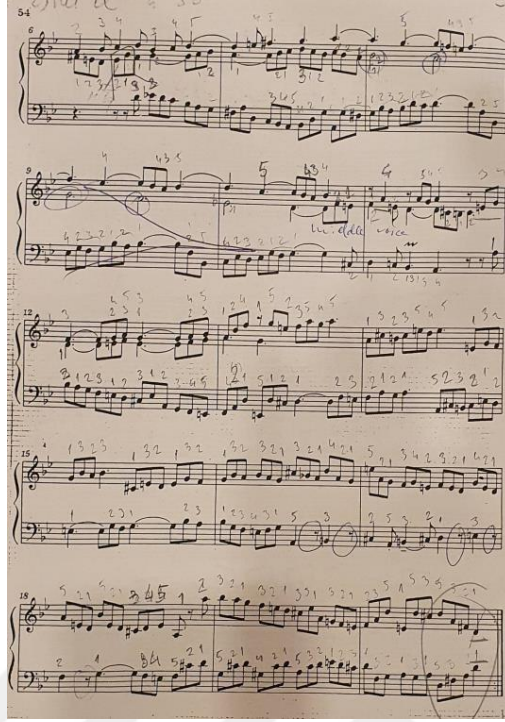
Şekil 3.3.14



A bölümünün başlangıcı

İlk kesit olan 1. ve 20. ölçüler arasında ilk dikkati çeken unsurun, dansın tek sesli bir tema ile başlamasıdır. İlk iki ölçü boyunca devam eden bu temaya karşılık olarak 2. ölçünün sonunda Auftakt ile alt ses bir tam 4'lü aşağısından temanın taklidini yapmaktadır. Alto partisinde başlayan bu ikinci motif, kimi zaman tenor partisine de geçmiş ve 6. ölçüde yine birinci melodinin birebir aynısı olan tema bu sefer 3. ses olarak kullanılmıştır. Bu durum dolayısı ile aslında bu bölümün Füg benzeri bir yapıda olduğuna dikkat çekilmek istenmektedir. Özellikle 3 sesli kontrpuan hatlarını içeren bölümün bu şekilde başlaması, motiflerin ardı ardına sırası ile her seste gelmesinden dolayı bu düşünce geliştirilmiştir.

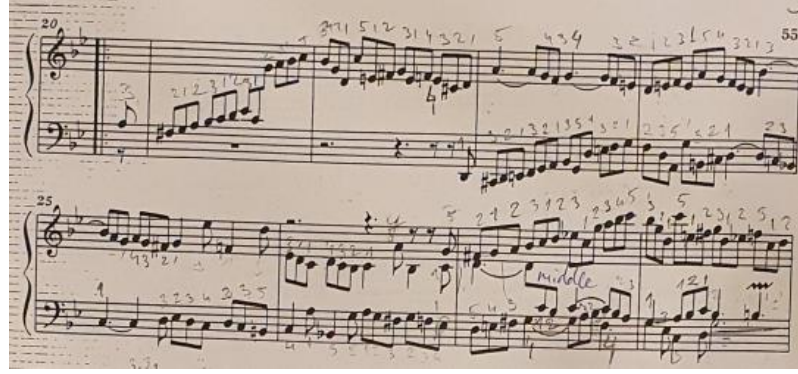
**Şekil 3.3.15**



**A bölümünün son kısmı**

Yine 1. ve 20. ölçüler arasındaki armonik yapının, Gavotte bölümleri hariç diğer dans bölümleri ile benzerlik gösterdiği incelenmiştir. Fakat burada dikkat çeken unsurlardan birisinin, aynı zamanda Füg kurallarının uygulandığı sıkı kontrpuan tekniğinin bu kesit ve bölümün geneline hakim olmasıdır. 20. ölçünün son vuruşundaki karşıt hareketin tek bir Re notası ile birleşmesi bu bölümdeki Füg kurallarının birebir uygulandığının işaretlerinden biri olarak görülebileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda belirli aralıklarla karşımıza çıkmakta olan 2 sesli kontrpuan yapıları da, melodik motiflerin birbirinden ayrılmasına da sebebiyet verdiği düşünülmektedir.

Şekil 3.3.16

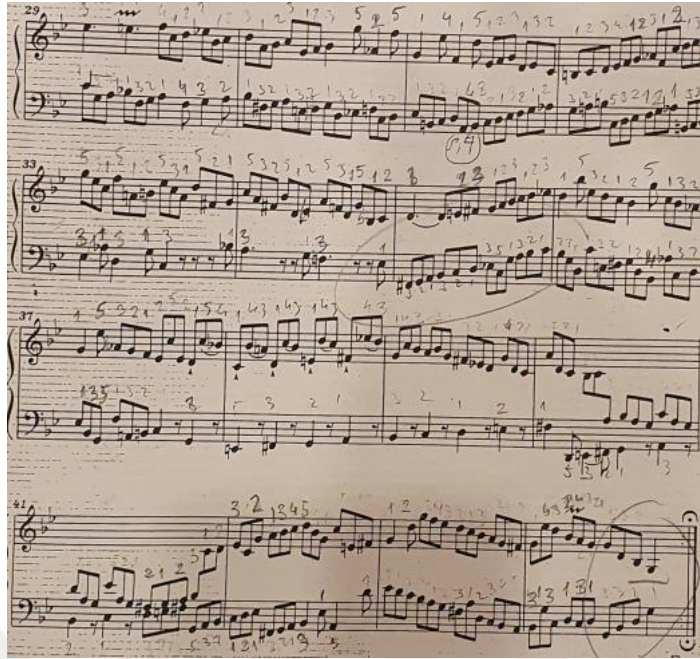


B Bölmesinin Başlangıcı ve gamlar

B kesitinin başlangıcı Gigue karakteristiği olan inversion (ters devinim) ile başlamaktadır.

İkinci kesit olduğu düşünülen 21. ve 44. ölçüler arasında da, aynı Füg kurallarının uygulandığını, 21. ölçüdeki temanın, 23. ölçüde tekrar bas partisinde cevap hareketi ile birlikte söylenebileceği düşünülmektedir. İki sesliliğin hakim olduğu bu alanda, dikkat çeken unsurlardan biri de, 24. ölçüdeki ritmik ve melodik motifin aynı şekilde bas partisinde karşımıza çıkmasıdır. Buradaki stretto benzeri bir bağlantı, uzun değerlerin, kısa değerlere bağlanması ile oluştuğu düşünülmektedir. Bölümün dikkat çekici özelliklerinden biri de 38. ölçüde karşımıza çıkan ve sadece bas partisinde dörtlük nota değerleri ile çalınan devam ve destek mekaniğidir.

**Şekil 3.3.17**



**Bölümün sonu ve B bölümü**

Özellikle bölümün son ölçüsünde de, birinci kesitin sonu gibi aynı nota ile bitmesi bu bölümün genelindeki Füg mekaniğini pekiştirdiği düşünülmektedir.

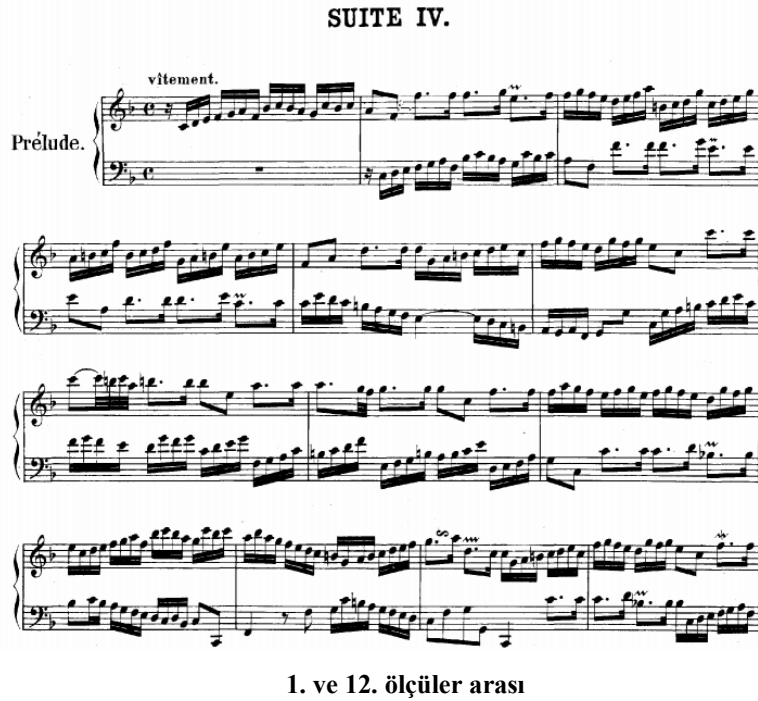
Genel bir inceleme ile bu bölümde diğer bölümler gibi kendi içersinde iki farklı kesitten oluşmaktadır fakat bu bölümde dikkat çeken ayrı bir durum olarak Füg kurallarının, açıklamalarda yer alan kısımlarda sıkı bir şekilde uygulanmasıdır. Özellikle açıklamalarda yer alan kısımlar göz önüne alındığında, aynı sesler ile bitiş, temaların ardı ardına 5'li aralıklar ile farklı partiler üzerinde kullanılması, akıcı bir temanın bas partileri ile kimi zaman ön plana çıkarılması gibi örnekler baz alındığında, buralarda Füg kurallarının daha ağırlıklı kullanıldığının işareti olarak, bölümün aslında Fuguetta formunda olduğu da söylenebilir.

### 3.4. BWV 809 – IV. İngiliz Süiti Analizi (Fa Majör)

#### 3.4.1. Prelude

IV. İngiliz Süiti'nin birinci bölümü olan Prelude, genel bir yaklaşım ile bakıldığında bestecinin Invention albümüne yakın bir doku sergilemektedir. Ana tema 1. ölçüden duyurularak oktavda taklit, 2. ölçüde karşımıza çıkmaktadır. 1. ve 12. ölçüler arasında, 3. ve 4. ölçülerde bulunan ritmik doku, İngiliz Barok müziğinde bulunan hareketli ve stile yakın bir doku sergilemektedir. Özellikle bu motif üzerinde bulunan mordent ve prall artikülasyonları, motifin ilerleyişine ve uzun değerlerin uzamasına da katkı sağlamaktadır.

Şekil 3.4.1



1. ve 12. ölçüler arasında bulunan kontrpuan hatlarında dikkat çekici nokta, 16'lık değerlerin sürekli 1. ve 2. seslerde değişerek ilerlemesidir. 12. ölçüdeki grupetto ve trill kendinden önceki mekanik motifleri renklendirerek tonal modülasyon etkisini güçlendirmektedir. Özellikle burada, bir miktar rallentado yapılması hem bu modülasyonu ön plana çıkardığı gibi aynı zamanda artikülasyonlarında daha net algılanmasını sağlayabilir.

Şekil 3.4.2



#### Akorların başladığı ölçüler

13. ve 27. ölçüler arasında dikkat çeken nokta, belirli ölçülerde melodik yapının akorlar ile desteklenmesidir. Her ne kadar 2 sesli olarak devam eden kontrpuan hatları dokusal olarak burada da hakim olsa da, bu akorların 21. ölçüdeki 3 sesli kontrpuan hatlarına hazırlık niteliği taşıdığı düşünülmektedir. Yine bu akorların kullanıldığı ölçüde yapısal olarak inceleme yapıldığında 3 sesli blok akorlar kimi zaman yerini 2 seli aralıklara bırakmıştır. Bu durumun incelenmesi sonucunda, buradaki aralıklar, aynı zamanda melodinin bulunduğu bas partisine dolgu partileri olduğu ortaya çıkmıştır. Özellikle süreklilik arz eden aralıkların bu şekilde bir yapıda olduğu da incelenmiştir. 24. ölçüdeki Si natürel sesi altere ses olarak kabul edildiğinde, tekrar Do Majör ton etkisini ortaya çıkarmaktadır. Yine 13. ve 27. ölçüler arasında, paragrafta anlatılmak istenen doku, burada iniş-çıkış grafiği üzerinde geldiğinde bu kesitin gerginliğini arttırıp hafifletmektedir. Özellikle akıcılık katmak amacı ile bu tarz bir motifin kullanıldığı düşünülmektedir.

28. ve 41. ölçüler arsında Do Majör etki yoğun olarak devam etse de, buradaki dikkat çeken nokta tekrar eksen ton olan Fa Majör'e dönüş için kullanılan 32. ölçüdeki Do# sesidir. Aynı zamanda Do Majör'ün süpertonik

derecesi olan II. Derece üzerinde V etkisini Do# sesinin arttırdığı düşünülmektedir. Özellikle bu durum Re minör tona sadece tınısal olarak kromatik bir modülasyon sağlayarak Fa Majör- Re minör ilgili armonik bağlantısına da çağrışım yapmaktadır. 37. ölçüde başlayan 3 sesli kontrpuan hattı kendinden önceki ölçülere atıfta bulunmakta ve Re minör tonun etkisini kendi armonik yapısı içerisinde güçlendirmektedir. 40. ve 41. ölçülerde soprano partisindeki melodik motif, tamamen olmasa da yapısal olarak yürüyüş yapısındadır. Özellikle bu durum bas partisindeki incelemenin sonucu olarak ortaya çıkar yanaşık hareketler sonucunda değerlendirilmiştir.

Şekil 3.4.3



Basamak sesler ve kırık arpejler

43. ve 56. ölçüler arasında dikkat çeken ilk nokta 44. ölçüdeki basamak seslerin bir sonraki ritmik motife bağlanırken oluşturduğu armonik yapıdır. Burada özellikle dikkat çekilmek istenen nokta bu basamak seslerin iyi duyurulması olarak düşünülmektedir. Özellikle bu durumun önerilmesi, bas partisindeki yoğunluğun üst kısımda görülmemesi düşüncesi kapsamında, armonik yapının neredeyse blok olarak soprano partisinden gelmesidir. Aynı zamanda buradaki bu basamak sesler ile oluşturulan yapısal motif, kendi içerisinde ayrı bir marş-armonik doku oluşturmaktadır. Tonal modülasyonun uzun bir süre burada da Re minör ton üzerinde devam ettiği ayrıca incelenmiştir. 47. ve 51. ölçüler arasında sürekli devam eden 16'lık çıkıcı doku üzerinde, kromatik iniş gözlemlenmiş, Alman bestecinin karakteristiğinde çok fazla

karşılaşılmadığı düşünülen farklı bir modülasyon sistemi kullandığı gözlemlenmiştir. Özellikle burada sürekli I. derecesi üzerinde antisipasyon kullanılarak kromatik modülasyon uygulandığı da yapılan inceleme sonucunda söylenebilir. Bu kromatik modülasyon soprano partisindeki 16'lık dokuların ilk notaları üzerinde dikkat çekmektedir. 51. ölçüde La minör tona kesin bir bağlantı V – I tam kadansı ile oluşturulmuştur. Yine 51. ölçüde dikkat çeken unsur, bölümün başındaki motifin burada yeni geçiş sağlanmış ton üzerinde geldiğidir.

57. ve 71. ölçüler arasında, ilk dikkat çeken nokta, blok akorların soprano partisinde gelerek, sadece bas partisinin ilerleyişi sağlamasıdır. Bu alanda tekrar Re minör ton eksenine geçiş sağlandığı da aynı zamanda gözlemlenmiştir. 61. ve 62. ölçünün ilk yarısında, bas partisinde yeni bir yürüyüş dokusu gözlemlenmiştir. 60. ve 69. ölçüler arasında 3 sesli kontrpuan hatları tekrar incelemeler sonucunda ortaya çıkmıştır. Özellikle bu ölçüler arasında çalınan bu temalar ve dolgu partilerinin ön plana nasıl çıkarılacağı konusunda farklı renkler ile uyarıcı niteliği taşıyan çizgiler konulması önerilebilir. Bu önerinin yapılmasının sebebi, bölüm içerisinde 2 ve 3 sesli alanların birbirlerine oranla çok geniş uzunluklara sahip olmalarıdır.

Şekil 3.4.4



Marş armonik motifinin başladığı ölçüler

72. ve 86. ölçüler arasında dikkat çeken ilk nokta 73. ölçüde başlayan ve 75. ölçünün ilk yarısında kadar devam eden soprano üzerindeki 16'lık

motiftir. Bu motif üzerinde ince notalardan oluşan Re – Do ve Si bemol sesleri yürüyüşlü yapı içerisinde bir miktar pedal ses etkisini arttırarak tekrar bölümün eksen tona dönüşünü sağlamıştır. 75. ölçüdeki mordent ve hemen ardından gelen 32’lik değerler bir tür grupetto artikülasyonunu oluşturmaktadır. Özellikle buradaki bu doku Fa Majör ton etkisini güçlendirmiştir. 76. ve 79. ölçüler arasında 3 sesli kontrpuan hatları tekrar karşımıza çıkmak ile birlikte ara modülasyon bu hatlar içerisinde gözlemlenmiştir. Özellikle buradaki Si bekar sesi altere dominant etkisi yaratarak V/V armonik yapısının kısmen de olsa duyurulmasını sağlamıştır. Bu etki aynı zamanda 80. ve 81. ölçüler arasında da görülmektedir. Fakat buradaki armonik yapının, incelemeler sonucunda VII (IV / V. derece) – I (IV eksen) ve IV (Mi natürel alterasyonu ile IV. derece) ve tekrar I (Fa Majör eksen) olduğu gözlemlenmiştir.

Şekil 3.4.5



Prelude’ün bitişi ve tonal değişimler

88. ve 97. ölçüler arasında tekrar ana tema karşımıza 89. ölçüde çıkmaktadır. Buradaki analiz sonucunda neredeyse bölümün başındaki motiflerin tamamının tekrar kullanıldığı gözlemlenmiş, bölümün son ölçüsü olan 106. ölçüye kadar olan kısımda da aynı Fa Majör tonik etkisi ile bölümün son bulunduğu ortaya çıkmıştır.

Yapısal bakımdan serbest olarak incelenen bu bölümün aynı zamanda karakteristik olarak 3 period içerisinde incelenmesi. İçerisindeki süreklilik arz eden modülasyonlar ile kimi zaman simetrik kimi zaman da asimetrik bir yapıda ilerlediği incelenmiştir.

### 3.4.2. Allemande

Bu bölüm, 2 kesit halinde incelenmiş, formal açıdan ise 2 bölmeli lied formunda olduğu sonucuna varılmıştır.

Şekil 3.4.6



1. ve 12. ölçüler arasındaki birinci kesit, süitin eksen tonu olan Fa Majör ton ile başlamıştır. 3 sesli bir yapıda olduğu bölümün genel incelenmesi sonucunda söylenebilir. Bölüm içerisindeki en dikkat çeken ritmik motif triole (üçleme, atipik Allemande ritmi) motiflerinin sıklıkla karşımıza çıkmasıdır. Özellikle bu motiflerin kullanımı bölümün hızı düşünüldüğünde, ilerleyişi ve dansın akıcılığını sağladığı gibi, yavaş olan ritmi bir miktar da olsa hızlı duyurabilmektedir. 2. ölçüde dikkati çeken durum, triole kalıpları sırasında soprano partisindeki trill artikülasyonudur. Burada özellikle trill'den hemen sonra gelen 32'lik değerlerin mümkün olduğunca sıkışık çalınması önerilir. Bu durumun önerilmesinin sebebi triole kalıpları ile asimetrik bir yapı oluşturabileceği düşüncesi ve bunun sonucunda oluşabilecek ritmik hatalardır. 7. ve 12. ölçüler arasında farklı bir modülasyon etkisi izlenmiştir. Özellikle burada Si bekar sesinin kullanılması sonucunda Do Majör V. derece armonik yapısının beklenilmesi, fakat bu yapının 9. ölçüdeki Fa# sesi ile bozularak V/V dokusuna çözülmesi dikkat çeken bir durumdur. Bu dominant'ın aynı zamanda Do Majör

tonuna çözülmeyerek öncelikle simetrik bir modülasyon ile Do minör tınısını duyurması sırasında, IV. derecenin La bemol sesi ile altere edilmesi de dikkate alınan bir diğer durumdur. 11. ölçüde Fa# sesi ve La natürel sesleri ile Sol minör tınısını çağrıştıran bir tonal etki bulunduğu incelenmiş, fakat bu modülasyonun da Fa natürel sesi ile Fa Majör'ün V. derece akoru olan Do Majör'e çözülmesi sağlanmıştır. Özellikle burada da V etkisi yine karşımıza çıkmaktadır.

**Şekil 3.4.7**



**B bölümünün başlangıcı ve ritim dokuları**

13. ve 24. ölçüler arasındaki kısım 2. kesit olarak incelenmiştir. Burada dikkat çeken ilk nokta baştaki melodik motifin ve ritmik dokunun bas partiside yazılmasıdır. Çevrilebilir kontrpuan (reversible counterpoint) kompozisyon tekniğinin burada kullanılması sonucunda, ses dengesinin baştakinin aksine burada zıt bir yapıda olması önerilmektedir. Bu öneri, aynı kalıpların bas partiside gelmesinin sonucunda yapılmıştır. 17. ve 20. ölçüler arasında 3 sesli kontrpuan hatları üzerinde modülasyona sebep olan alterasyonlar geldiği gözlemlenmiş ve özellikle bu ölçülerden önceki 14. ölçüde gelen mordent artikülasyonlarının bahsi geçen ölçülerdeki etkiyi güçlendirmek amacı ile kullanıldığı düşünülmüştür. 18. ölçüde Re minör ton etkisi karşımıza V – I tam kadansı ile çıkmaktadır. 19. ve 24. ölçüye kadar olan kısımdaki modülasyonel yapı, ilk kesitin sonunda ile benzerlik göstermektedir. Aynı

zamanda bu modülasyon dokusu sayesinde tekrar eksen tona dönüşün de sağlandığı incelenmiştir.

Formal açıdan bakıldığında yine bu bölümde 2 bölmeli lied (A – B) formundadır. Yapısal olarak bestecinin danslar üzerinde bu formu çok fazla kullandığı da bu bölüme kadar olan kısma kadar incelemeler sonucunda açığa çıkmaktadır.

### 3.4.3. Courante

Fransız stilinde bestelendiği incelenen ve 3/2'lik bir ölçü biriminde bestelenen bu dans kendisi içerisinde 2 kesit üzerinde incelenmiştir.

Şekil 3.4.8



Courante dansının A bölümü

1. ve 8. ölçüler arası ilk kesitte dikkati çeken ilk durum, tonun tüm referans seslerinin 1. ölçüde bir gam üzerinde duyurulmasıdır. Çok güçlü bir şekilde duyurulan bu etki sayesinde 4. ölçüye kadar kesin bir Fa Majör etkinin devam ettiği incelenmiştir. 5. ölçüdeki Si bekar sesi sayesinde kesit içerisinde reprise kısmına kadar olan diğer bir alan göze çarpmaktadır. Buradaki tonal referansın Do Majör etkisini barındırdığı analiz sonucunda gözlemlenmiştir. Bu ilk kesit üzerinde gelen mordent ve prall artikülasyonlarının bölümün hızı dolayısı ile belirterek çalınması, aynı zamanda içerisinde kullanılacak nota birim

sayılarının iyi hesaplanması önerilmektedir. Çok geniş veya çok kısa tutulmaları durumunda özelliklerini yitirecekleri de gözlemlenmiştir.

Şekil 3.4.9



B bölümü ve bölümün bitişi

9. ve 20. ölçüler arası bölümün 2. kesiti olarak incelenmiştir. Bu kesitte ilk dikkati çeken nokta, 8. ve 13. ölçüler arasındaki modülasyon alanıdır. Bu alanda ilk ölçüden başlayıp Mi bemol, ve Fa# alterasyonlarının sırası ile gelmesi, tonal referans olarak Sol minör tona geçişi sağlamıştır. Bu seslerin daha net duyurulması bu modülasyon etkisini güçlendireceği gibi aynı zamanda kısa olan bölüm içerisinde farklı renklerin de ön plana çıkarılmasını sağlayabilir. Tüm bu ton dışı sesler ile birlikte tekrar eksen tona dönüş, 16. ölçüden başlayarak son ölçüye kadar olan kısımda gözlemlenmiştir. 2. kesit içerisinde diğer kesitin aksine daha fazla artikülasyon bulunduğu incelenmiş ve buradaki artikülasyonların da aynı şekilde birinci kesit içerisinde olduğu gibi belirtilerek çalınması önerilmektedir. Sadece son ölçüde trill üzerinde parantez içerisinde bulunan mordent'lar dikkat çekmektedir. Özellikle bölümün sonu olan bu kısım için trill'in nasıl çalınacağını belirttiği düşünülen bu artikülasyon önerisi, aynı zamanda iki farklı çalış şeklinde de olabileceğinin işareti olarak düşünülmüştür. Formal açıdan bu bölüm de 2 bölmeli lied formundadır.

### 3.4.4. Sarabande

Şekil 3.4.10



Sarabande'nın A bölümü ve artikülasyonlar

Bu bölüm iki kesit halinde incelenmiş ve en dikkat çekici kısmın başlangıç ölçüsü olduğu analiz sonucunda anlaşılmıştır. 1. ve 8. ölçüler arasında olan ilk kesin modülasyon etkisi 1. ölçüdeki tonik üzerinde dominant 7li kullanımı ana tonun IV. Derecesini hazırlamakta ilk frazın (öncül) durak yeri olan 4. ölçüye I – IV/V – IV – V – I – V – I – V – I olarak varmaktadır. 5. Ölçüde labemol sesi bir antisipasyon (işlemeli) olarak önce bu eksilmiş yediliye ve 3. Ölçüdede üst partided kullanılan antisipasyonların çıkıcı çizgisi 7. ölçüde inici olarak yer almıştır, dolayısıyla Do Majörü hazırlayarak 1. Bölme sonu ana tonun V.'inde biter.

Şekil 3.4.11



B bölümü bitirişteki rötör

9. ölçüden 24. ölçüye kadar olan kısım bölümün 2. bölümü olarak (1. bölmeden uzun) incelenmiştir. 9. ölçüden başlayan ve Re minör tonuna referans

seslerin desteklediği alan 12. ölçüde son bulmuştur. Özellikle burada Do Majör II. Derece olan toniküstü derecesinin kendinden önce Re minör tonun alt medyant derecesi ile birlikte doğrudan modülasyon yaptığı gözlemlenmiştir. 13. ölçü ve 17. ölçüler arasında da benzer bir modülasyon tekniğinin kullanılarak sürekli geçişler ile birlikte Do Majör tona geçişin sağlandığı incelenmiştir. Son ölçüden bir ölçü öncesinde, kontrpuan benzeri ezgi çizgisinin oldukça farklı bir şekilde yazılmış olduğu incelenmiş, akorlar içerisine yerleştirilen hatların ritmik motif ile birlikte aynı eş zamanlı kullanılarak burada bir geçiş sağladığı gözlemlenmiştir.

8+8+8 şeklinde sıralanan ölçü kalıpları 3lü yapıyı çağırırsa da, ilk 8 ölçü ilk bölmeyi(A), reprise'den sonraki 8+8 cümle toplamı B bölmesini oluşturmaktadır. Başlangıç fikrine dönüş olmadığından asimetrik 2 bölmeli formda olur.

### 3.4.5. Menuet I

3 zamanlı bir Fransız dansı olan Menuet, buradaki bölümde karşımıza çıkmaktadır. 2 kesit olarak yapılan incelemeler sonucunda 1. ve 16. ölçüler arası 1. kesit, 17. ve 32. ölçüler arası 2. kesit olarak belirlenmiştir. Buradaki ölçü kalıpları 8 + 8 ve 8 + 8 şeklindedir.

Şekil 3.4.12



Menuet'in A bölümü ve iki sesli kontrpuan çizgileri

1. ve 16. ölçüler arasında ilk ölçüdeki uzun nota değerinin zayıf zamanlarda olan 2. vuruşa getirilmesi, dansın karakterini ön plana çıkarmış ve aynı zamanda başta farklı bir ivmelendirme sağlamıştır. Modülasyon açısından çok büyük bir farklılık arz etmeyen bu bölümde aynı şekilde ilk kesitin sonunda Do Majör tona geçiş ile bitirilmiştir. İlk kesit içerisinde dikkat çeken nokta, sadece trill artikülasyonunun bulunmasıdır. Özellikle uzun değerler üzerinde ve zayıf zamanlarda çoğunlukla kullanılan bu artikülasyonun, hem sesin uzamasını hem de, renk ve doku açısından dansın karakterine uygun seyretmesini sağladığı düşünülmektedir.

Şekil 3.4.13



B bölümü ve dansın bitişi

17. ve 32. ölçüler arasındaki kısım 2. kesiti oluşturmak ile birlikte, burada da 1. kesitin genel özellikleri bulunmaktadır. Re minör ton referansları bu kesit içerisinde kullanılmış, Mi bemol kullanımı ile Sol minör etkisinin bir miktar hissettirildiği gözlemlenmiştir. İkinci kesitin içerisinde de yine sadece trill artikülasyonunun bulunduğu gözlemlenmiştir. 1. kesit içerisindeki incelenen dokuların burada da bulunduğu gözlemlenmiştir.

### 3.4.6. Menuet II

Birinci Menuet dansı ile birlikte incelendiğinde aynı sayısal ve formal değerlere sahip olan bu ikinci Menuet, tonal olarak ilkinin aksine ve süitin diğer bölümlerinden farklı olarak minör tonalitededir.

1. ve 8. ölçüler arasında eksen tonun Re minör olduğu incelenmiştir. Özellikle bas partisindeki hareketlilik göze çarpmak ile birlikte, mordent ve

basamak sesin kullanımı da ayrıca gözlemlenmiştir. Basamak sesin 8'lik değer üzerinde kullanılması bağlamında burada iki farklı çalma önerisi sunulabilir. İlk öneri, teorik kurallar kapsamında basamak sesin, bağlı olduğu değer yarı süresini kullanarak çalınmasıdır. Bu durumda kullanılarak yazılan basamak ses nota değerinin aslında 4'lük olması göz önüne alınarak buradaki değer 8'lik değer olması sonucunda sunulması düşünülen ikinci öneri, basamak sesin yazıldığı değerde çalındıktan sonra bağlı olduğu değer basamak sesin kullandığı değerden arda kalan değerde yani noktalı 4'lük değerde çalınmasıdır. Tonal bir geçişin gözlemlenmediği bu kesit Re minör tonun V. derecesi olan La Majör dokusu ve reprise ile sonlandırılmıştır.

9. ölçü ve 32. ölçüler arası ikinci kesit olarak incelenmiştir. Buradaki kesitte farklı modülasyonlara geçiş sağlanmak ile birlikte kesinlik sonucuna inceleme sonucunda varılamamıştır. Bunun sebebi olarak ardı ardına gelen farklılaşan sesler gösterilmektedir. Mi bemol, Si bekar, Mi natürel, Do# sesleri sayesinde tam anlamı ile olmasa da kesitin büyük bir kısmında yürüyüş etkileri gözlemlenmiş ve bu etki sadece tonalite bağlamında değerlendirilmiştir. İkinci kesit sonu kesin olarak Re minör ile bitmekte fakat bu bitiş sonrasında doğrudan bir önceki Menuet dansına bağlantı sağlanmıştır.

### **3.4.7. Gigue**

12/8'lik olarak bestelenmiş olan bu hızlı İrlanda dansı, süitin eksen tonu olan Fa Majör üzerindedir. İlk kesit olarak belirlenen alan, 1. ve 24. ölçüler arasındadır. Bu kesitte bölümün genelinde bulunan 3 sesli kontrpuan tekniğinin kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Şekil 3.4.14



Gigue dansının girişi

İlk dikkati çeken noktalardan biri, temanın strettolu olarak oktavda aynı şekli ile 1. ölçüde kullanılmasıdır. Kanonik bir etki yaratan bu motif, 2. ölçüden itibaren değişiklik göstermiştir. Bu alandaki ana temayı destekleyecek şekilde, 3. ölçüde alto – tenor partisi olarak değerlendirilen alanda ana temanın bir tam 4'lü aşağıdan kullanılarak taklit oluşturduğu incelenmiştir. Füg etkisinin de burada açığa çıktığı analiz edilmiştir. Bu durum ile birlikte 3. ölçüdeki Si bekar sesi anlık bir modülasyon sağlayarak Do Majör'e geçişi de beraberinde getirmiştir. 8. ölçüden başlayan ve 14. ölçüye kadar devam eden alanda kullanılan prall artikülasyonunun, bölümün hızı dikkate alınarak çalınması gerektiği yapılacak önerilerden birisidir. Uzun sesler üzerinde gelen bu artikülasyon aslında bir miktar daha kolay yapılacağından yine de burada prall'ın hızının dikkate alınması gerektiği düşünülmektedir.

18. ve 24. ölçüler arasında, yine prall'ların kullanıldığı bir alan gözlemlenilmiş ve bir önceki alan düşünülerek buradaki artikülasyonlar içinde aynı önerinin sunulmasının uygun olacağı kanaati getirilmiştir. Bu ilk kesit Si bekar seslerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı 23. ve 24. ölçülerde Do Majör ton ekseninde son bulmaktadır.

Şekil 3.4.15



#### 24. ölçü sonrasındaki prall artikülasyonları

25. ve 52. ölçüler arasında, ilk incelenen tema, bir önceki kesitin ilk temasının retrograde (ters doku) ile karşımıza çıkan temadır. Buradaki alanda dikkat çeken kısım, ilk temanın çıkıcı olmasının karşılığında 2. kesitin ilk temasının inici bir motif sergilemesidir. 28. ölçüde gelen Mi bemol sesi, altere ses olarak kabul edilebileceği düşüncesi ile Re minör tonun IV. derecesi olan Sol minör akor içerisinde incelenmiştir. Bu inceleme 29. ölçüdeki Do# sesi referans alınarak yapılmıştır. 30. ve 31. ölçülerde La pedal sesi kullanılarak soprano partisinde I. derece 2. çevrim akoru üzerinde temanın ilerleyişinin sağlandığı incelenmiştir. Özellikle bu alanda La pedalının doğru duyurulması açısından sunulabilecek olan bir öneri olarak, pedal seste bulunan alt oktavların belirtili fakat aksansız bir şekilde çalınması olarak düşünülmüştür. Aynı pedal ses 33. ve 34. ölçüler arasında soprano üzerinde de karşımıza çıkmaktadır. Aynı çalım önerisinin de bu alan için sunulmasının uygun olacağı düşünülmektedir. Bu pedal sesler üzerinde gelen prall artikülasyonu da aynı zamanda aksansız çalınması durumunda hem etkiyi güçlendirebilir, hem de sesin uzamasını basınç yönünden dengeli tutabilir.

Şekil 3.4.16



Gigue dansının içerisindeki senkoplar ve bitiş

Üstte açıklanmak istenen pedal ses ve artikülasyon motifinin aynısı bu sefer Re pedalı üzerinde ve modülasyon ile birlikte 39. ve 42. ölçülerde karşımıza çıkmıştır. Bir önceki paragrafta anlatılan ve sunulan önerilerin burada da kullanılmasının uygun olacağı kanaati getirilmiştir. 44. ölçüden son ölçüye kadar tekrar başta Fa Majör V. derece etkisinin hissedilmesi ile birlikte bölüm eksen tonuna dönüş sağlandığı incelenmiştir. 49. ve 50. ölçüler arasında soprano partisi üzerinde Do sesin eklenilmiş olan prall artikülasyonlarının daha belirgin çalınması önerilebilir ve bu önerinin artikülasyonun ince bir ses üzerinde yapılması sonucunda sunulduğu söylenebilir. Bölüm son ölçüsünde eksen ton olan Fa Majör ile bitmiştir.

4. süitin son bölümü olan Gigue, kendisi içerisinde 2 kesitli olmak ile birlikte diğer bölümler gibi 2 bölmeli lied formundadır. Uzunluk bakımından bir asimetri barındırır da, aynı zamanda ilk kesitinde bulunan simetrik yapı ikinci kesitte iki katı şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

### 3.5. BWV 810 – V. İngiliz Süiti Analizi (Mi minör)

#### 3.5.1. Prelude

V. İngiliz Süiti'nin birinci bölümü olan bu bölüm, diğer süitlerin Prelude bölümleri gibi serbest bir formda yazılmıştır. Genel bir inceleme sonucunda 3 sesli ve 4 sesli kontrpuan hatlarının olduğu incelenmiş, değişkenlik gösteren yerlerde yapılan analiz sonucunda sesteki rezonans yoğunluğunun arttığı ön plana çıkmıştır.

Şekil 3.5.1



#### 5. İngiliz Süiti'nin Prelude bölümü başlangıcı

1. ve 20. ölçüler arasında, başlangıçta bulunan ritmik motif kendisi içerisinde eksik bir yapı ile başlamıştır. Bu motifin Alto partisinde başladığı dikkati çekmek ile birlikte 3. ölçüde aynı temanın bu sefer tam 4lülü üzerinde cevap şeklinde soprano partisinde başlaması 2. kontrpuan hattının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Fakat burada eksen ton olan Mi minör tonuna karşılık soprano partisindeki tema Si minör ton üzerinde gelmektedir. Buradaki armonik yapıda derecelerin incelenmesi sonucunda I – V – I derecelerinin ardı ardına geldiği gözlemlenmiştir. Ritmik motifin birebir aynı olması sonucu da sıkı kontrpuan kurallarının burada uygulandığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. 6. ölçüye kadar bu 2 sesli kontrpuan hattının devam etmesi ile birlikte tekrar konunun 7. ölçüde görüldüğü gözlemlenmiştir.

9. ve 11. ölçüler arasında, ilk kesit içerisindeki ilk köprü alanı incelenmiş ve buradaki kontrpuanın 2 sesli olduğu sonucu çıkarılmıştır. Birbirine zıt yönlerde hareket eden bu köprünün hemen ardından 12. ölçüden 21. ölçüye kadar tekrar 3 sesli kontrpuan şeklinde yeni bir melodik motif gözlemlenmiştir. Bu motiflerde dikkat çeken durum ise ana temanın (sujet) ritimsel doku olarak aynı, armonik olarak ise farklı bir şekilde devamlılığını sağladığı gözlemlenmiştir. Buradaki yapının, yürüyüş dokusu üzerinde geldiği de ayrıca incelenmiştir. Bahsedilen alanda yapılabilecek önerilerden birisinin sujet teması ile benzerlik gösteren alanların bir miktar daha ön planda duyurulması olarak düşünülmüştür. 14. ölçüde bas partisinde Si pedal sesinin kullanıldığı alanda, ritimsel olarak armonik yapıya sadık kalan ve aynı zamanda ritimsel bir ivme kazandıran soprano partis dikkat çekicidir. Bu alanda soprano partisindeki sıkı ritmik motiflerin, mümkün olduğunca artiküle edilerek çalınması önerilebilir. Bunun sonucunda bas ve alto partilerinin aralarının daha net bir şekilde anlaşılacağı düşünülmektedir.

20. ve 29. ölçüler arasında, daha önceki ölçü aralığında gelen tüm motif ve armonik yapıların benzerlerinin geldiği gözlemlenmiş ve bahsedilen önerilerin bu kısım içinde uygun olacağı düşünülmüştür. 28. ölçünün ikinci yarısından 32. ölçünün ilk yarısına kadar olan kısımda bas partisinde gelen yürüyüş ögesinin ön plana çıkarılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Özellikle bu alanda soprano ve alto partilerinde bulunan kontrpuan hatlarının birbiri içerisinde dönüşümlü hareketinden dolayı diğer bir parti olan bas partisnin bir bütün şeklinde ön plana çıkarılması önerilmektedir. 33. ve 34. ölçülerde bas partisindeki Si pedal sesi üzerindeki tonal yapının analizi sonucu Mi minör ve Si minör ton etkilerini barındırdığı gözlemlenmiştir. Burada esas olan tonun Mi minör olduğu düşünülmüştür ve bunun sebebi olarak Si pedalının Mi minör tonun V. derecesinin kök sesi olması ve bunun üzerinde V/V etkisinin görülmesidir. Si minör tonal referans alanda geçen La# ve Do# sesleri dolayısı ile göz önüne alınmaktadır. 38. ve 39. ölçülerde önce bas, sonra soprano partisindeki mordent artikülasyonları dikkat çekmektedir. Özellikle bas partisindeki Sol# notasında bulunan mordent artikülasyonunun, tonal değişikliğe neden olduğundan dolayı daha net bir şekilde çalınması gerektiği düşünülmektedir. Hemen ardından gelen ikinci mordent, tekrar Mi minör tonun

V. derecesi üzerinde tınlamasından dolayı, eksen ton yoğunluğunu geri getirmektedir ve bir önceki mordent'a göre, daha geniş bir şekilde yapılması istenmiştir.

Şekil 3.5.2



B.W. XI.9. (4)

#### 40. ve 52. ölçüler arası

40. ve 51. ölçüler arasında 2 + 2 şeklinde karşımıza çıkan, ritmik doku açısından yer değiştiren farklı temalar görülmektedir. Özellikle bu temaların akorlar ile desteklendiği alan için düşünülen öneri, buradaki ilerleyen melodi ile birlikte aynı dengede kalması açısından akorların bir miktar daha diğer melodiye göre hafif çalınmasıdır. Özellikle akorların 4 sesli veya 3 sesli olduğu noktalarda (2 sesli aralıkların daha net duyurulması gerektiği düşünülmektedir) rezonans yoğunluğundan dolayı melodinin arka planda kalmamasının sağlanması gerektiği incelemeler sonucunda ortaya çıkmıştır. 52. ölçüden 87. ölçüye kadar olan kısımda dikkati çeken durum, bu alandaki tüm doku ve motiflerin birbiri ardına gelmesi ve bu ilerleyişin bölümün başındaki dokulara çok benzemesidir.

### Şekil 3.5.3

36



#### 88. ve 91. ölçüler arasındaki kontrpuan

88. ve 91. ölçüler arasında kalan kısımda, başka bir köprünün tekrar 2 sesli kontrpuan hatlarında karşımıza çıktığı incelenmiştir. Özellikle burada daha net bir tonalite değişimi gözlemlenmiş, Mi minör ton Sol# sesi ile altere edilen armonik yapı sayesinde La minör tona geçiş yapmıştır. 92. ve 106. ölçüler arasında La minör ton ekseninde yeni bir alan incelenmiştir. Burada çeşitli modülasyonların bulunmasının sebebi olarak, bölümün uzun olması göz önüne alındığında akıcılık kazandırması olarak söylenebilir. 104. ve 106. ölçüler arasında yürüyüş dokusu içerisinde çıkıcı bir modülasyon incelenmiştir. Özellikle bu alanda sürekli olarak tonal yapının değiştiği analiz edilmiş, La minör tondan itibaren sırası ile, La minör I. derece – (Do# değişimi ile birlikte) Re minör V. derecesi ve I. derece, (Do natürel altere ses ile birlikte) Mi minör II. Derece (toniküstü) ve 107. ölçüde Mi minör V. derece dominant akorlarının geldiği incelenmiştir. 107. ve 116. ölçüler arasında başka bir köprü alanı gözlemlenmiştir. Burada diğer köprü alanlarında olduğu gibi kontrpuan hatlarının 2 ses üzerinde geldiği gözlemlenmiştir.

117. ve 156. ölçüler arasında ise baştaki temaların, dokuların ve tonal çizginin son kez tekrar edilerek bölümün sonlandırıldığı incelenmiştir. Burada dikkat çeken kısmın bölümün geneli incelendiğinde aslında 3. Period (dönem) olarak nitelendirilebilecek olmasıdır. Aynı zamanda keskin hatlara sahip olmak ile birlikte bu asimetrik bölmeler içerisinde sıkı kontrpuan kurallarına bağlı kalınmasının da Füg etkisini barındırdığı düşündürmektedir. Fakat Füg formuna

bağlı materyallerin çok fazla bulunmadığı da incelemeler sonucu ortaya çıkmıştır.

### 3.5.2. Allemande

Süitin 2. bölümü olan Allemande bölümü diğer Allemande dansları gibi 2 bölmeli lied formundadır. Bu bölüm de yine 2 kesit halinde incelenmiştir.

Şekil 3.5.4



Allemande dansının A bölmesi

1. ve 12. ölçüler arasında eksen ton olan Mi minör ile bölümün başladığı incelenmiştir. Bu bölümde de kimi zaman 2 veya 3 sesli kontrpuan hatlarının birlikte geldiği görülmektedir. 1. ölçüde başlayan ana tema, 2. ölçüde alt partide taklidi oluşturmuştur. 3. ve 4. ölçülerde yürüyüş yapısı üzerinde tekrar yeni bir motif incelenmiştir ve burada 2 sesli kontrpuanın devam ettiği gözlemlenmiştir. Özellikle burada dikkat çeken durum ise, mordent artikülasyonunun her vuruş başında gelmesidir. Bölümün hızı dikkate alındığında, buradaki mordent'ların acele edilmeden çalınması önerilebilir. Bu

şekilde çalınan tüm artikülasyonlar daha net ve dengeli duyurulabilir. 5. ve 12. ölçüler arasında öncelikle dikkat çeken durum, 5. ölçüde gelen La# sesinin modülasyona sebebiyet vermesidir. Mi minörün burada Si minör'ün V. derecesi olan dominant derecesi kullanılarak tonalite değişikliğine uğradığı gözlemlenmiştir. 6. ölçünün son vuruşunda işleme şeklinde otuzikilik ritmin yer aldığı görülmektedir. Burada, bu ritim kalıbı çalınırken çok hızlı olmayan tempoda kalınması ve aynı zamanda hemen sonrasında gelen mordent üzerinde bir miktar genişleme yapılması önerilebilir. Bu şekilde bir çalma stiline hem tonalitenin daha iyi duyurulması hem de hız içerisinde kalınmasını sağlayabilir. Dolaptan sonraki gelen 12. ölçüde kesitin Si minör etkisindeyken bir anda Si Majör I. derecesi ile bitmesi dikkat çekicidir. Özellikle burada Si Majör akorun duyurulması ve çalınması, bestecinin karakteristiğinin bir yansıması olarak görülebilir. Bununla birlikte aynı zamanda Mi minör eksen tona hazırlık amacı ile Si minör I. derece akorun majörleşerek Mi minör V. derecesine geçiş yapıldığı da incelenmiştir.

Şekil 3.5.5



Dansın B kesiti ve Picardi 3'lüsü ile bitiş

13. ve 24. ölçüler arasında bir önceki ölçüde biten armoni mekaniği ile başlangıç yapıldığı gözlemlenmiştir. Bas partisindeki melodik çıkışın, aynı zamanda Mi minör V. derece etkisini güçlendirerek tekrar eksen tonu duyurduğu düşünülmektedir. 13. ölçüde Re natürel ve Sol# seslerinin birlikte kullanılması sonucunda Mi minör I. derece akorun altere edildiği gözlemlenmiştir. Bu sebep

ile burada La minör V. derece akor duyurularak tonalite değişimi sağlanmıştır. 14. ölçüde Re minör tonalite etkisi görölmekte fakat gerekli bir uzunluğa sahip olmadığı için bu alanın doğrudan La minör V. derece üzerinde çeşitli alterasyonlar ile ilerleyişini sürdürdüğü düşünölmektedir.

23. ölçüde gelen broken-chord tekniği ile yazılmış bir Mi minör akor gözlemlenmiştir. Özellikle buradaki bu artikölaşyonun kullanılmasının sebebi olarak, klavsen mekaniğinin tiz sesler üzerinde fazla iç aksam sesi çıkarmasından kaynaklı tiz perdeleri bastırması olarak söylenebilir. Bu artikölaşyon sayesinde hem akor zengin duyulmakta, hem de melodinin içerisinde farklı bir kontrast oluşturmaktadır. Aynı zamanda dikkat çeken son özellik olarak, son ölçüdeki Mi minör tonalite ile son bulma beklentisinin, bestecinin picardi 3'lüsü ile Mi majör akor kullanmasıdır. Bu sayede Bach'ın dinine bağlı ve bunu etkin şekilde belli eden bir besteci olduğu düşünölmektedir.

2 kesit halinde incelenen bu bölüm, 2 bölmeli lied formundadır. Diğer Allemande'lar ve süitin bir çok bölümü ile formal açıdan benzerlik gösterdiği incelenmiştir.

### **3.5.3. Courante**

Süitin 3. bölümü olan Courante, diğer bölümlerde olduğu gibi Mi minör tonundadır. 2 kesit halinde analiz edilmiştir.

Şekil 3.5.6



#### Courante dansının A bölümü

1. ve 12. ölçüler arasında, başlarda ağırlıklı olarak akor destekli tek bir melodinin geldiği gözlemlenmiştir. Burada dikkat çeken durum diğer Courante'ların aksine bu bölümün daha sade başlamış olmasıdır. 2. ölçüde 3 sesli kontrpuan hatlarının başladığı gözlemlenmiştir. Diğer bölümlerden farklı olarak bu bölümde ilk kez karşılaşılan ve 3. ölçüde incelenen staccato artikülasyonunun kullanımı dikkat çekicidir. Buradaki artikülasyon için düşünülen öneri, yapılacak olan staccato'nun dönemsel olarak düşünülerek çok sert keskinliğe sahip olmamasıdır. 6. ve 8. ölçüler arasında, hem motif olarak hem de armoni dinamikleri bakımından bir yürüyüş gözlemlenmiştir. Buradaki yürüyüş motifinde, ilk notaların daha net bir şekilde çalınması önerilebilir. Bu sebeple armonik dokunun daha ön plana çıkarılabileceği düşünülmektedir. 11. ve 12. ölçülerde bestecinin karakteristik tema sonu motiflerinden olan ve Picardi 3'lüsü ile bitirdiği bir doku gözlemlenmiştir. Tonal olarak Si minör ton etkisi eksenin Majör alınması ile 12. ölçüde Si Majör duyurulması, kendinden sonraki kısımda Mi minör etkisini güçlendirmiştir.

Şekil 3.5.7



B kesiti ve eksen tonda bitiş

13. ve 28. ölçüler arası ikinci kesit olarak incelenmiştir. 13. ölçüde bir önceki ölçünün armonik yapısı duyurularak Mi minör V. derece etkisi ile devam edildiği incelenmiştir. 14. ölçüde Mi minör'ün IV. olan La minör akor etkisi ile modülasyon uygulandığı gözlemlenmiş ve burada hem bas hem de soprano partisinde Sol# sesi La minör tona referans olarak kullanılmıştır. 15. ve 22. ölçüler arasında sırası ile La minör – I/II toniküstü bağlantısı ile Fa# ve Do# referans sesleri ile Re Majör ve hemen ardından Sol Majör Do natürel referans sesi V derecesi – Sol Majör I. derece akor ile birlikte Re Majör V. Derecesinin tonik olarak duyurulması – 21. ölçüde Re Majör I. derecenin doğrudan tonal referans olarak alınıp 22. ölçüde Mi minör V. derece sıralaması ile modülasyon sağlanmıştır. 23. ölçüden itibaren artık Mi minör tonu üzerinde melodik ilerleyiş ile bölüm 28. ölçüde son bulmuştur.

Bu bölüm de 2 kesitli olarak incelenmiş ve sonuç olarak 2 bölmeli lied formunda olduğu anlaşılmıştır.

### 3.5.4. Sarabande

Süitin 4. bölümü olan Sarabande bölümü, belirlenmiş ölçüler arasında 2 kısımda inceleme yapılmıştır. Genelde süs notalarının ağırlıkta olduğu Sarabande'ların aksine daha sade hatlı olarak bestelendiği ilk inceleme sonucunda ortaya çıkmıştır.

Şekil 3.5.8



Sarabande'ın A bölümü

Mi minör eksen tonu ile karşımıza çıkan bu ilk bölümde 1.-2. ile 3. - 4. Ölçüler simetrik yazı içeren öncül frazıdır. Aynı zamanda Mi minör – Sol Majör tonal etkileşimi burada karşımıza doğrudan tınısal ve yazımsal olarak besteci tarafından sunulmuştur. Çok yoğun akor yazımı içermediğinden dolayı, başlangıcın bir miktar daha normalin aksine hızlı alınabileceği, dansın karakteristiğinden uzaklaşmamaya dikkat edilerek bu hızın uygulanabileceği düşünülmektedir. 5. ve 6. ölçülerde yürüyüş yapı ile birlikte ilk tonal değişim etkileri gözlemlenmiş ve 8. ölçüde ise Si minör tonal etkinin Re# sesi getirilerek, Mi minör V. derece akorunun kullanılması ile tonal referans değişikliğine gidildiği incelenmiştir.

Şekil 3.5.9



Sarabande'nin B bölümü ve bitiş

Aynı etkinin 9. ölçüde de olduğu analiz edilmiş, burada da Mi minör V. derece dominant armonik yapısından, melodik bir etki ile 10. ölçüde Mi minör tonik referans akoruna geçiş yapıldığı gözlemlenmiştir. 10. ölçüden itibaren bir modülasyonun bulunduğu Do# sesi referans alınarak söylenebilir. Özellikle bir anda Re Majör etkinin kullanılması ve bu tonal dinamik yapısının Sol Majör V. derece etkisi barındırması bir önceki bölümün ikinci kesitinde bulunan yapı ile benzerlik göstermektedir. 15. ve 16. ölçülerde Fa natürel ve Sol# sesleri tonal etkinin La minör eksene kaydığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bir önceki bölümün ikinci kesitinde bulunan armonik ilerleyiş burada da karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bölüm içerisinde mordent artikülasyonlarının çoklukla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle bu artikülasyonlar üzerinde, bölümün hızı düşünüldüğünde fazla abartılı olmayacak şekilde geniş ve rahat çalınması gerektiği düşünülmektedir. Özellikle bu öneri, bölümün ağır bir hıza sahip olmasından kaynaklı olarak içerisinde ufak da olsa ivmelendirmeyi sağlayabileceği düşünülmektedir. 23. ölçüden itibaren son ölçü olan 28. ölçüye kadar Mi minör ekseninde bir ilerleyiş gözlemlenmiştir. Özellikle 27. ölçüdeki basamak ses (appoggiatura) için düşünülen bir öneri olarak, bu sesin mümkün olduğunca duyurulmasıdır. Bu şekilde, bestecinin melodik armoni mekaniğinin daha iyi bir şekilde tınlatılacağı düşünülmektedir. Son ölçüde ise arpej dokusu olduğu incelenmiştir. Arpej dokusunun ritardando ile

yapılabileceği düşüncesi, kesin bir bitiş duygusu oluşturacağından dolayı düşünülmektedir.

Diğer Sarabande bölümleri gibi bu bölümde 2 bölmeli lied formundadır. Özellikle bu form, bestecinin İngiliz Sütlerinin neredeyse tamamında hakim olduğu da gözlemlenmektedir.

### 3.5.5. Passepied I en Rondeau

Süitin 5. bölümü olan Passepied<sup>70</sup> bölümünün, iki sesli kontrpuan hatları üzerinde bestelendiği incelenmiştir. Mi minör ton eksenin de her iki kontrpuan hattının aynı anda başladığı gözlemlenmiş, bu durumun bölümün sonuna kadar devam ettiği de aynı zamanda incelenmiştir.

Şekil 3.5.10



#### 1. Passepied bölümünün ilk 10 ölçüsü

1. ve 16. ölçüler arası bölümün ilk kesitidir. Bu kesit içerisinde Mi minör ton etkisi yoğun bir şekilde neredeyse bozulmadan bulunmaktadır. 1. ölçüde bulunan ana tema, 11. ölçüde bas partisi üzerinde tekrar karşımıza çıkmakta ve her iki kontrpuan hattı üzerinde birbiri ile kontrast oluşturmaktadır. 15. ölçüde trill artikülasyonunun olduğu gözlemlenmiştir. Bu artikülasyonun ile

<sup>70</sup> **Passepied:** Fransız (Breton) kökenli 3/8 veya 3/4 ölçüde canlı, neşeli bir dans.

ilgili düşünölen durum, Mi minör tonik etkisini güçlendirerek V. derece üzerinde Mi antisipasyonu ile yapılması ve trill yapılırken bir miktar rallentando yapılabileceğidir. İlk bölme esas tonda (mi minör) bitirilerek kapalı prensip (closed principle) uygulanmıştır.

16. ölçüden başlayarak bir Sol Majör etki gözlemlenmiş ve bu tonal değişim sonrasında 20. ölçüde Do# referans sesi ile Re Majör modölasyonu analiz edilmiştir. Re Majör etkisinin kırılma noktası olarak 26. ölçüdeki La# ve Sol# sesleri referans alınmıştır. Özellikle burada Re Majör – Si minör tonal bağlantısı dikkati çekmiştir. Tonal armoni mekaniğinde sıklıkla kullanılan ilgili Majör-minör bağlantısının burada da olduğu incelenmiştir. Si minör tonaliteye kesin geçiş tıpkı 15. ve 16. ölçüler arasında olduğu gibi 31. ve 32. ölçüler arasında da oluşturulmuş ve trill artikölasyonu ile desteklendiğı görölmüştür. Bir önceki aynı artikölasyonun kullanıldığı yerdeki öneri düşüncesinin, burada da uygulanabileceğı söylenebilir.

Şekil 3.5.11



#### 1. Passepied bölümünün bitışı

33. ve 47. ölçüler arasında Si minör ve Mi minör tonalitelerin sırası ile geldiğı incelenmiş ve 47. ve 48. ölçülerde Mi minör tonalite ile son bulunduğı gözlemlenmiştir. 49. ve 80. ölçüler arasında ilk dikkat çeken kısım, 49. ölçüde La minör ton eksenine geçiş yapılmasıdır. Buradaki tonalite değişimi Rondo formlarının orta bölümlerindeki gelişim bölümlerinin genel bir yapısı olarak düşünölmüştür. Birbirini sürekli tekrar eden motiflerden dolayı Rondo

formlarının C olarak adlandırılan kesiti, genellikle ani tonal değişimler ve ritmik motifler ile süslenmektedir. 56. ve 61. ölçüler arasında yürüyüş motifi karşımıza çıkmaktadır. Özellikle karakteristik olarak tonalite değişimlerinin en yoğun olduğu kısımlar yürüyüşler üzerinde uygulanmıştır.

65. ve 80. ölçüler arasında A – B – A olarak nitelendirilebilecek ve baştaki tema yapısı ile birebir benzerlik gösteren tekrar dokusu incelenmiştir. Rondo formu, Barok, Klasik ve Romantik Dönemler’de, sonatlarda sıklıkla kullanılan bir form olarak nitelendirilebilmek ile birlikte yapısal olarak en büyük formlardan birisidir. Genel olarak A – B – A – C – A – B – A şeklinde iç dizilime sahiptir ve katlı bölmeli olmadığı durumlarda bu forma sadık kalınarak bestelendiği düşünülmektedir.

### **3.5.6. Passepied II**

Diğer bölümlerin aksine bu bölüm eksen ton olarak Mi Majör üzerinde bestelenmiş ve bir önceki Passepied bölümüne göre daha kısa tutulmuştur. Ara bir bölüm olarak nitelendirilebilecek olan bu bölüm iki kesit halinde incelenmiştir.

1. ve 8. ölçüler arasında 3 sesli kontrpuan hatları gözlemlenmiş, aynı zamanda bu kontrpuan mekaniğinin tüm bölümde hakim olduğu gözlemlenmiştir. İlk 6 ölçüde Mi pedal sesi üzerinde bölüm başlangıcı analiz edilmiş, sırası ile I. derece üzerinde IV – I – IV – I ve V. derece (pedal ses Re# sesi ile durdurulmuş) şekilde ilerleme sağlanmıştır. Burada pedal sesin Re# notası ile kırılmasının, V. derece etkisini kuvvetlendirerek, bir sonraki kullanılan pedal sese destek olduğu düşünülmektedir. Bu ilk kesitin tamamının 1. ve 8. ölçüler arasında Mi Majör etkisinde olduğu gözlemlenmiştir.

İkinci kesit olan 9. ve 24. ölçüler arasında, başlarda La# referans sesi ile birlikte tonal mekaniğin alterasyona uğradığı incelenmiştir. Pedal ses etkisinin burada bulunmadığı da ayrıca dikkati çekmiştir. 15. ölçüde trill artikülasyonunun karşımıza çıkması ve bölüm içerisindeki tek artikülasyon olması da ayrıca

gözlemlenmiştir. Buradaki tonal değişimin etkisini kuvvetlendirmesi amacı ile bu artikülasyonun bir miktar daha belirgin bir şekilde çalınması önerilebilir. Özellikle bu dansın hızı bakımından düşünüldüğünde trill'in rallentando ile (fazla yavaşlamamaya özen göstererek) çalınabileceği de düşünülmektedir. Bu kısımdan sonra tekrar Mi Majör etkisinin devam ettiği ve son ölçüde de eksen ton ile bittiği incelenmiştir.

Bölüm sonunda I. Passepied bölümüne dönüş yapılmasının istenmesi dikkati çekmektedir. Bu bölüm ara bir geçiş olarak nitelendirilmiş, I. ve II. Passepied bölümlerinin birlikte çalınarak büyük bir Rondo formu oluşturduğu da analiz edilmiştir. Burada dikkati çeken durum ise her bölüm kendisi içerisinde bir form oluştururken, iki bölümün ardı ardına çalınması ile başka bir form olan 3 bölmeli lied formunun öne sürülebileceğidir. Bu şekildeki yapılanmalara; bileşik üç kesitli şarkı formu adı verilir. Diğer bir açıdan bakıldığında I. Passepied Rondo formunda, II. Passepied ise somut olarak 2 bölmeli lied formundadır.

### 3.5.7. Gigue

Şekil 3.5.12



Gigue bölümünün girişi ve kontrpuan yazısı

Son bölüm olan Gigue, genel bir inceleme yapıldığında Füg kurallarına bağlı bir bölüm olarak gözükmektedir. konu ve cevap, köprü ve benzeri yapıların geldiği ilk gözlem sonucunda ortaya çıkmıştır. 1. ve 4. ölçüler arasında Gigue

bölümünün ilk teması olan konu gözlemlenmiştir. Hemen ardından 5. ölçüde küçük bir köprü ile 6.ve 9. ölçülerde cevap (tonal cevap olarak) teması karşımıza IV. derece modülasyonu ile çıkmaktadır. 9. ve 13. ölçülerde ikinci kontrpuan hattı üzerinde ilerlemeyi sürdüren ve soprano partisi ile desteklenen bir köprü motifi incelenmiş ve hemen ardından 14. ve 16. ölçülerde bas partisi üzerinde 3. kontrpuan hattı ile birlikte konu ezgisi tekrar gözlemlenmiştir.

17. ve 19. ölçüler arasında dikkat çeken durum, ikinci kontrpuan hattında kromatik bir modülasyonun iç armoni mekaniği olarak kullanılmasıdır. Özellikle kromatik modülasyonun yapıldığı ölçülerde yürüyüş tekniğinin de kullanıldığı gözlemlenmiştir. 20. ölçüden itibaren tekrar Mi minör eksen tonun II. Derece Fa# + #7 eksilmiş akoru ile karşımıza çıkması sonucunda incelenmiştir. Özellikle bu renk değişim alanında daha belirgin çalınmasının yanında bas partisindeki ince seslerin ön plana çıkarılarak çalınması önerilebilir. 25. ölçüde Si Majör akorunun, Mi minör tonun V. derecesi olarak kullanılması eksen tonun kuvvetlendirildiğini düşündürmektedir. 28. ve 33. ölçüler arasında yürüyüş motifi üzerinde karşımıza çıkan bir diğer analiz sonucunda, Si minör referansları gözlemlenmek ile birlikte, aynı zamanda Fa# minör tonal referanslar da göze çarpmaktadır. Dikkati çeken bir nokta ise, ikili yürüyüş yapısıdır. 3 + 3 şeklinde belirtilen ölçü alanlarında gelen bu ikili yürüyüş motifinin ikincisinde, ikinci kontrpuan hattı üzerinde kromatik inici bir doku gözlemlenmiştir. Özellikle bu alandaki kromatik dokunun, bir öncekine atıfta bulunacak şekilde gelmesi de ayrıca incelenmiştir. 44. ölçüde Si minör tonalitenin kesin olarak duyurulmasından hemen önce, tekrar bir marş – armonik yapısı incelenmiştir. Bu alandaki yürüyüş yapı üzerinde karşımıza ayrı bir kromatik modülasyon çıkmaktadır. 48. ölçüde ise diğer bölümlerde olduğu gibi Si minör akor majörleştirilerek Mi minör V. derece dominant etkisinin vurgulandığı da incelenmiştir.

49. ve 52. ölçülerde yeni bir konunun ardından 1 ölçülük köprü bağlantısı ile birlikte 54. ve 56. ölçüler arasında cevap ezgisi teması gözlemlenmiştir. Özellikle 49. ve 72. ölçüler arasında dikkat çeken bir durum ise 3 sesli kontrpuan hatlarının bu ölçüler arasında çoğunlukla 2 sesli bir hale dönüşmesidir. Aynı zamanda bu kontrpuantal azalmanın bölümün renklerinde bestecinin, bir miktar değişime gitmek istediğinin işareti olarak da

nitelendirilebileceği düşünülmektedir. Ana temanın bir benzeri olan ve Si sesinin adeta pedal ses olarak kullanıldığı 62. ve 64. ölçüler sonrasında, bas partisinde benzer bir motif 3 sesli olarak fakat yoğun ritmik kalıplar haricinde karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 3.5.13



Bitişteki kırık akor ve Picardi 3'lüsü

75. ve 96. ölçüler arasında 3 sesli kontrpuan hatları tekrar karşımıza çıkmak ile birlikte, içerisinde fazla tonal değişim incelenmeyen bu kısım sonucunda, bu dans bölümünün Füg etkisini sadece başlarında ve ikinci kesitin ortalarında barındırdığı söylenebilir. Aynı zamanda kendisi içerisinde 3 kesit olarak gözlemlendiğinden dolayı 1. kesit tamamen Füg formu kurallarında 2. kesit büyük bir ölçü sayısına sahip olarak son bulmuştur. Bu durumda da ikinci bir öneri olarak bu dansın 2 bölmeli lied formu olduğu da düşünülmektedir.

### 3.6. BWV 811 – VI. İngiliz Süiti Analizi (Re minör)

#### 3.6.1. Prélude

Şekil 3.6.1



Son İngiliz Süiti'nin başlangıç bölümü olan Prelude

Son ve VI. İngiliz Süiti'nin ilk bölümü olan prelude, diğer prelude bölümleri gibi serbest bir forma yazılmıştır. 9/8'lik ölçü kalıbında yazılan bu bölüm Re minör eksen tonu ile başlamıştır. İlk 5 ölçüde Re pedal sesi üzerinde çeşitli armonik modülasyonlar gözlemlenmek ile birlikte analiz sonucu tüm modülasyonların I. derece üzerinde olduğu izlenmiştir. Sırası ile bu modülasyonlar I – V – I - V – I/V#3 7'li – Sol minör I. derece 6'lı/II – V7/b9 – I şeklindedir. 6. ölçüdeki prall artikülasyonu ve hemen ardından gelen ölçülerdeki trill dikkat çekicidir. Özellikle bu alanda, trill artikülasyonunun soprano partisinde karşımıza çıkması, bu sesin uzamasının gerekliliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Aynı zamanda bu trill'in yapılması sırasında, rezonans dengesini sağlamak amacı ile belli bir nüansın kullanılması önerilebilir. 9. ölçüde doğrudan Sol# işleme sesi, La minör tona geçildiğinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu La minör etkinin 19. ölçüye kadar devam ettiği gözlemlenmiş, 19. ölçüde ise melodik ve ritimsel motifin bölümün başındaki tema ile aynı olduğu

tonalite haricinde tespit edilmiştir. Burada da La pedalı üzerinde La minör I. derece uzantısının olduğu ayrıca incelenmiştir. Aynı zamanda bu La pedalının kullanılması sırasında, tonalite Re minör etkileri tekrar barındırmaya başlamış fakat 23. ölçüdeki Si bemol sesi La minör II. Derece Neapolitan 6'lı mekanığı olarak analiz edilmiştir. Özellikle Neapolitan 6'lı armonik yapısının burada daha belirgin çalınması gerektiği önerilebilir ve bu öneri, akorun tınısal yoğunluğu sebebi ile düşünülmüştür.

Şekil 3.6.2



Hız değişim noktası ve ikinci kesit başlangıcı

24. ölçüdeki Do sesi üzerinde gelen prall artikülasyonu ve hemen altındaki bas partisinde bulunan ilerleyiş, aynı değer üzerinde hareket ettiğinden dolayı prall'ın ritmik açıdan bozulmaya sebebiyet vermemesi adına hızlı ve artiküle edilmiş şekilde çalınması önerilebilir. Bu ölçüde aynı zamanda Mi bemol sesi ve sonrasında gelen Fa# sesi ile birlikte bu alanda Sol minör tonuna modülasyon yapıldığı göstergesi olarak analiz edilmiştir. 28. ölçüdeki Si bemol sesi üzerinde gelen trill sırasında, bir alt kontrpuan hattındaki Do# sesi burada iki farklı tınıya sebep olmuş ve ilk inceleme tınısal bağlamda Re minör V. derece etkisinde olduğu anlaşılmaktadır. Fakat V7 akorunun burada tam nitelikleri ile olmadığı da gözlemlenmiş, VII7'li akorunun buraya daha uygun bir inceleme olacağına kanaat getirilmiştir. 36. ölçüye kadar olan kısımda genişletilmiş prall ve mordent artikülasyonları gözlemlenmiş, bu artikülasyonlar sırasında diğer

kontrpuan hattının hareketli olması sonucunda burada bulunan artikülasyonların birer ritmik kalıp üzerine oturtulması gerektiği düşünülmüştür. Bu sebep ile hem ritmik yapının dışına çıkmayacağı, hem de çalışma ve çalma sırasında duyumsal bir bozukluğun yaşanmayacağı düşünülmektedir.

37. ölçüde en dikkat çeken kısım burada kullanılan yazı ile birlikte bir anda hız biriminin düşürülmesidir. Bu sebeple yakından incelenen bu ölçüde armonik olarak V/V7'li etkisi gözlemlenmiş ve Sol# basamak sesinin vurgulanması gerektiği düşünülmüştür. Çalma ve çalışma yönünden de yapılacak iki farklı öneri sunulmak istenmekte, ilk öneri olarak da bir ölçü öncesinde bir miktar yavaşlama yapılarak buradaki basamak etkisinin güçlendirilmesi gerektiği açıklanmak istenmektedir. İkinci öneri olarak ise 37. ölçüde bulunan akorun Barok Dönem kuralları gereği klavsen üzerinde çalındığı düşünülerek kırıılarak çalınmasıdır. Hemen ardından başlayıp 38. ölçüden son ölçüye kadar bölümün tüm karakterinin kendisi içerisinde değiştiği gözlemlenmiştir. Bu gözlem sonucunda diğer kesitin aksine 16'lık değerlerin daha ağırlıklı kullanılması ile bölüm içerisinde yoğun bir ivmelenmenin ortaya çıktığı görülmüştür. 44. ve 45. ölçülerde her vuruş değerinde aynı melodik motif incelenmiştir. Burada dikkati çeken motifin bir doku olduğu, aynı ölçüler içerisindeki bas partisinde armonik bir iniş farklılığı ile birlikte devamlılığı gözlemlenmiştir. Üstteki dokunun bu sebep ile sadece renk (kontrast) olduğu düşünülmektedir ve buradaki bu dokunun kademeli olarak çok olmayacak şekilde hafifletilmesi gerektiği düşünülmektedir. Özellikle günümüz modern piyanolarında çalınacağı varsayımında bulunularak, burada bir miktar decrescendo ve sonrasında crescendo yapılması da önerilmektedir. Hemen ardından gelen ve tonalite değişimine sebep olan Fa Majör etkisi incelenmiştir. 50. ölçüde bulunan ve bas partisindeki notasyon üzerinde dikkat çeken unsur seslerin tre-corde şeklinde gelmesidir. Üçlü atlayışlar sırasında her sesin belli bir miktar tutulması gerektiği analiz edilerek burada minimum derecede bilek ve parmak hareketleri ile çalınması gerektiği düşünülmektedir. Özellikle büyük hareketlerin sol elde ritmik bozulmalara yol açacağı düşüncesi ile bu öneri sunulmak istenmiştir.

### Şekil 3.6.3

70



Prelude'ün içerisindeki temalardaki inici ve çıkıcı motifler

Bölümün diğer kısımları genel bir inceleme altında analiz edilmiştir. Geniş bir alanın aynı doku üzerinde geldiği gözlemlenmiş, yazının bu kısma kadar olan alan ile benzerlik gösterdiği dikkati çekmiştir. 55. ve 56. ölçüler ile 70 ve 71. ölçüler, dokusal ve ritmik olarak 44. ve 45. ölçüler ile benzerlik göstermektedir. Daha öncesinde yapılan ses denge önerisinin, buradaki ölçüler arasında da yapılabileceği düşünülmektedir. 75. ölçüde bas partisinde başlayan ve 77. ölçünün 2. vuruşunda son bulan çıkıcı bir doku incelenmiş, bu dokunun çalınmasına katkıda bulunmak amacı ile, çıkıcı olması sonucunda burasının bir miktar crescendo ile çalınması önerisi sunulmak istenmiştir. Özellikle doğal bir şekilde gelişeceği düşünülen bu crescendo'nun çok fazla yüksek yapılmaması gerektiği de düşünülmektedir. 78. ve 79. ölçüler arasında bas partisindeki La pedal sesi, Re minör tonalite etkisini güçlendirmek ile birlikte, yapısal olarak oktav içerisinde geçtiğinden dolayı, belirgin olması kapsamında tüm La seslerinin eşit bir dengede duyurulması gerektiği düşünülmektedir. 94. ve 97. ölçüler arasında her partinin ilk notasının değerler bakımından uzun olduğu analiz edilmiştir. Burada dikkat çekilmek istenen durum, bu seslerin daha parlak duyurulması gerektiğidir. Özellikle bu öneri, bağlantılı partiler arasında olması

kapsamında yapılmıştır. Her nota değerinin parlak duyurulması, bir sonraki partide bulunan ilerleyişin ilk notası olması sonucunda, uzaması gerektiği için ihtiyaç duyulmaktadır. Aynı durum 100. ve 101. ölçüler arasında ise benzer bir durum gözlemlenmiştir.

Şekil 3.6.4



Prelude bölümünün sonu

113. ve 116. ölçülerde farklı bir doku incelenmiş, bu dokuların birbiri ardında geldiği gözlemlenmesi ve iki partili bir iniş içerisinde pedal ses etkisi yarattığı analiz edilmiştir. Özellikle bu alanda sürekli tutulan sesler için aksansız bir şekilde çalınması gerektiği önerisi yapılabilir. Aksanlı çalınması veya daha belirgin olması sonucunda, diğer parti üzerindeki melodik dokunun duyulurken arka planda kalacağı düşünülmüştür. 131. ve 132. ölçülerde Re pedal sesinin bas partisinde geldiği gözlemlenmiştir. Bu alana kadar yapılan incelemede çok büyük değişimler gözlemlenmemiş, tonalitenin kontrpuan hatları içerisinde aralıklarla değişerek Re minör – Sol minör ve Sol minör bağlantısı ile Do minör tonlarına geçiş yaptığı analiz edilmiştir. Bölümün geri kalan ölçülerinde bahsedilen karakter yapılarının, ton değişimlerin ve içerisinde bulunan tekniklerin neredeyse tamamının farklı tonaliteler üzerinde geldiği gözlemlenmiştir. Bu sebep ile genel bir bakış açısı geliştirilmiş, sonucunda da bu açılış bölümünün diğer prelude bölümlerinden farklı ve çeşitli karakterlere sahip olduğu gözlenmiştir. Özellikle içerisinde hız değişimini barındıran tek prelude olduğu da dikkati çekmiştir. Serbest formda olmasının yanında yapısal olarak kendisi içerisinde iki farklı karaktere sahip kesit bulundurmaktadır.

### 3.6.2. Allemande

Şekil 3.6.5



Allemande dansının A bölümü

VI. İngiliz Süiti'nin ilk dansı olan Allemande, Re minör ton üzerinde bestelenmiştir. İlk 3 ölçüsünde dikkati çeken durum, Re pedal sesi üzerinde I – V – IV/V – IV – V – I armonik yapısının oluşturulduğudur. Bu armonik yapı üzerindeki tüm dereceler, pedal sesi kapsamında Re minör I. derece tonik olarak nitelendirilmiştir. İlk 12 ölçü birinci kesit olarak analiz edilmiş ve bu kısımda 4 sesli kontrpuan hatlarının Contrepont de Fleur (süslü kontrpuan) tekniği ile bestelendiği gözlemlenmiştir. Prall ve mordent artikülasyonlarının yoğun bir şekilde geldiği incelenmiş ve neredeyse tüm akıcılığın soprano partisinde olduğu analiz sonucunda anlaşılmıştır. 4 sesli kontrpuan yapılarında ağırlık, genellikle bas ve soprano partilerinde olduğundan dolayı, alto ve tenor partileri dolgu partileri olarak nitelendirilmek istenmektedir. Bu ilk kesit içerisinde tonalite genellikle Re minör – La minör (I ve majör IV) olarak gözlenmiştir. Sürekli gelen Sol# ve Do# sesleri, ton değişimine yol açmıştır. En dikkat çeken kısım olan son ölçüde ise La minör tonik bitişinin karşımıza çıkmayıp, bestecinin

Picardi 3'lüsü ile La Majör olarak kesiti bitirmesidir (esas tonun dominantı). Buradaki biten armonik motif ile birlikte Re minör tona daha rahat bir geçişin sağlandığı düşünülmektedir.

Şekil 3.6.6



B kesitinin ve bölümün sonu

İkinci kesit olan 13. ve 24. ölçüler arasında dikkati çeken ilk motif iki 16'lık nota değerlerinin arasında 4 adet 32'lik nota değerlerinin bulunmasıdır (İlk kesitin başlangıcında olduğu gibi) . Bu değerler toplamının aslında bölümün hızı dolayısı ile açık yazılmış birer grupetto olduğu düşünülmektedir. Ritmik açıdan bakıldığında, sadece yazımda farklılık gözlemlenmiştir. İkinci kesit içerisinde yine benzer motifler ile karşılaşılmış fakat buradaki en dikkat çekici durum olarak, bölümün son ölçüsünde Re Majör ile bitmiş olmasıdır. Genellikle Picardi 3'lüsünü ilk ketsilerde kullanan besteci ilk kez bu bölüm sonunda Re minör tonik yerine kesit sonlarının bakışımı olmasına dayanarak Re Majör tonik tercih etmiştir. Diğer Allemande bölümleri gibi bu dansta 2 bölmeli lied formundadır.

### 3.6.3. Courante

Şekil 3.6.7



Courante dansının başlangıcı

İkinci bölüm olan Courante, diğer bölümler gibi iki kesit halinde incelenmiştir. Bu incelemeler sonucunda bu bölümünde tıpkı diğer Courante bölümleri gibi 2 bölmeli lied formunda olduğu anlaşılmıştır.

Şekil 3.6.8



Courante'nın A bölümünün bitişi

1. ve 16. ölçüler arasından incelenen ilk kesitte, 3/2'lik bir ölçü birimde olduğu gözlenmiştir (Fransız tipi). İki sesli olarak devam eden kontrpuan hatları üzerinde eksen tonalite olarak Re minör neredeyse tüm kesite hakim durumdadır. Özellikle kesit içerisinde prall, mordent ve trill artikülasyonları çoklukla kullanılmış, 13. ve 15. ölçüler arasında genişletilmiş mordent artikülasyonu

melodinin uzun değerleri üzerinde gelmiştir. Bu değerler üzerinde gelen artikülasyonun hemen ardından 12 adet 16'lık değer dikkati çekmektedir. Buralarda artikülasyonun belirli bir uzunlukta tutulması gerektiği önerilmektedir ve bunun sebebi olarak bu artikülasyonlardan sonra gelen 16'lık değerlerin tam zamanında çalınması gerektiği olarak düşünülmektedir .

İkinci kesit olan 17. ve 32. ölçüler arasında genel bir inceleme yapılmıştır. Burada da ilk kesitte olan 2 sesli kontrpuan hattının devam ettiği gözlemlenmiş, prall ve mordent artikülasyonlarının sıklıkla kullanıldığı incelenmiştir. Tonalite kapsamında analiz sonucunda bu alanda Re minör V. dereceden itibaren, Sol minör I. derece, Do minör I. derece son olarak yine Re minör eksen tona dönüş sağlandığı görülmüştür. Bir önceki dansın aksine bu bölüm sonunda Picardi 3'lüsü gözlemlenmemiştir. Doğrudan eksen akoruna sağdık kalınarak bitirildiği görülmektedir.

Şekil 3.6.9



Courante dansının B bölümü ve bitiş

### 3.6.4. Sarabande

Süitin 4. bölümü olan Sarabande, iki kesit halinde incelenmiştir. İçerisindeki armonik yapılar ve genel bir teknik analizinin yapılmasına özen gösterilmiştir.

Şekil 3.6.10



Akorlar ile süslenen kontrpuan çizgileri

1. ve 8. ölçüler arasında ilk yapılan inceleme sonucunda bu bölümünde Re minör tonunda olduğu anlaşılmıştır. Bu kesitte dikkati çeken durum, artikülasyonların yoğun olarak kullanılmasıdır. 2., 6. ve 7. ölçülerde mordent ve grupetto artikülasyonlarının kullanıldığı gözlemlenmiştir. İlk sekiz ölçüde Re minör içinde ikincil dominant akorları kullanılarak modülasyon yapılmamış ve kesit sonu ana tonda yarım kadans etkisi yaratacak bir şekilde dominant akoru üzerinde sonlanmıştır. Armoni akışı I – IV – V – IV/V – IV – Vv – V – IV/v – Geçit – Vv – V – IV – V – I – Vv – V şeklindedir.

Şekil 3.6.11



Sarabande dansının B bölümü ve açık grupetto

İkinci kesit birinciden daha uzun olup 16 ölçüdür. 9. ve 24. ölçüler arası, bölümün ikinci kesiti olarak incelenmiştir. Bu kesit içerisinde dikkati çeken ilk izlenim, 10. ölçüde bas partisinde gelen genişletilmiş mordent artikülasyonudur. Bu artikülasyon üzerinde, özellikle bas partisinde gelmesinden ötürü mümkün olduğunca iyi bir ritmik hesaplama ile yapılması gerektiği düşünülmektedir. Bas partisindeki akor içi kontrpuan oluşumunun net bir şekilde duyurulması düşünüldüğünden dolayı bu öneri yapılmak istenmiştir. Aynı genişletilmiş mordent, 15. ölçüde soprano partisinde de karşımıza çıkmaktadır.

Daha önce bas partisinde gelen artikülasyon ile bu ölçüde karşımıza çıkan aynı artikülasyonun birbirleri ile kontrast oluşturduğu düşünülmektedir. En son dikkati çeken durum ise, 23. ölçüdeki açık yazılmış grupetto motifi ve ardından gelen mordent artikülasyonudur. Burada yapılması düşünülen müzikalite için, ilk seferinde normal bir ritim değerinde çalınıp, dönüş esnasında bu ölçüde bir miktar ritardando yapılmasıdır. Aynı zamanda son ölçüdeki Sus4 – Sus2 akor bağlantılarının da mümkün olduğunca duyurulması gerektiği düşünülmektedir.

Bölümün genel yapısı incelendiğinde, Sarabande bölümlerinin genelinde görülen akorlar ile bestelendiği gözlemlenmiş ve bu bölümün formal olarak 2 bölmeli lied formunda olduğu analiz sonucu ortaya çıkmıştır. Bölümün içeriğindeki dans gereği ağır bir ritimde çalınmasına karşın, Barok Dönem

klavsen tekniği göz önüne alındığında bu akorların kırılarak da çalınabileceği önerilebilir.

### **3.6.5. Sarabande Double**

Bu bölümün incelenmesi hususunda, öncelikle genel bir analiz yapıldıktan sonra bir önceki ana dans ile kıyaslama yapılmış ve Double bölümünün ana dansın tamamen varyasyonu olduğu anlaşılmıştır. Bu sebep ile dikkati çeken önemli noktalar maddeler halinde belirtilmiştir.

a) Ana dans bölümünün aksine bu bölüm kontrpuan hatları ile çeşitlendirilmiş ve armonik yapıya sadık kalındığı gözlemlenmiştir.

b) 5. ölçüdeki prall artikülasyonunun kontrpuan hattını renklendirerek, konulduğu akorun içerisinde bir ilerleyişi sağladığı düşünölmüştür.

c) 8. ölçünün ilk dolabında V. derece dominant etkinin son vuruşta Sol natürel desteklenmesi sonucunda en başa dönüşün armonik bağlamda kuvvetlendirildiği analiz edilmiştir. Aynı zamanda ikinci dolapta ise bu etki tamamen farklı bir armonik yapı ile Sol# alterasyonunun desteği alınarak genel yapının La Majör ton referanslarını barındırdığı gözlemlenmiştir.

d) 9. ölçüden itibaren tekrar Sol natürel sesinin gelmesi ile Re minör V. derece dominant etkisi ile devam eden armonik yapı izlenmiştir.

e) 24. ölçünün ilk dolabında Re minör etkisinde bir döneç söz konusu olmak ile birlikte aynı ölçünün tekrarında (bölümün bitiş ölçüsünde) Fa# referans sesinin gelişi ile Re Majör tonaliteye geçiş yapıldığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda burada Picardi 3'lüsünün kullanıldığı da incelenmiştir.

### **3.6.6. Gavotte I**

Sütün 6. bölümü olan Gavotte, yapısalılığı bakımında ilgi çekmek ile birlikte hem kontrpuantal hem de akorsal yönden zengin bir içerik barındırmaktadır. Özellikle bölümün genelinde soprano partisindeki melodik

dokunun 3'lü aralıkların sıkça kullanımının, bas partisindeki kontrpuan hattına kontrast oluşturduğu incelenmiştir. Aynı zamanda da 2/2'lik bir ölçü biriminde (Gavotte'un karakteristik ölçü birimi) birimindedir.

Şekil 3.6.12



#### 1. Gavotte'un başlangıcı ve A bölümü

1. ve 8. ölçüler arasında tonalite Re minör olarak belirlenmiş ve bu kesitte ana ton çizgisinin devam ettirildiği gözlemlenmiştir. Bu alanda trill artikülasyonunun yoğun bir biçimde kullanılması ve bölümün hızının düşünülmesi sonucunda bütün kesit içerisinde bu alterasyonun gelmesi ile birlikte, gelen noktalarda bir miktar belirtili ve iyi bir ritmik hesaplama ile çalınması gerektiği düşünülmüştür. 9. ölçüden 32. ölçüye kadar olan kısımda ilk dikkati çeken durum, ikinci kesitin doğrudan La minör tonalite ile başlamasıdır. Modülasyonun keskinliğinden dolayı burada özellikle bir önceki ölçünün Re minör tonalitesinin V. derecesi olan dominant akoru ile bitmesinden kaynaklı olarak, bir miktar daha hafif bir giriş ile çalınması gerektiği düşünülmektedir. Bu çalınma şekli ile birlikte kesitlerin tınısal yakınlığının birbirinden ayrılacağı öngörülmüştür.

Şekil 3.6.13



#### B bölümü ve bitiş

Aynı zamanda 12. ölçüde Sol minör tonunun referans akorlarından biri olan Fa# altere notası ile destekli V. derecenin geldiği gözlemlenmiştir. Buradan sonra modülasyon yapıldığının kanıtı olarak, aynı zamanda ilerleyen ölçülerde gelen Mi bemol sesi ile desteklendiği görülmüştür. 22. ölçüde gelen Do# sesi ile birlikte Sol minör I. derece akorunun, aynı armonik yapı üzerinde Re minör IV. derece alt dominant desteği alınarak tekrar modülasyona uğratıldığı analiz edilmiştir. Bu zengin dokusal motiflerin arasında en dikkat çeken alan ise bölümün son iki ölçüsüdür. Bu ölçülerde doğrudan bir değişim ile akorların kullanılarak bu motiflere atıfta bulunurcasına bir kontrast oluşturulduğu gözlemlenmiştir.

Bu bölümde diğer bölümler gibi kendisi içerisinde 2 bölmeli lied formundadır. Aynı zamanda ölçü sayıları bakımından asimetrik bir yapıda olduğu da ayrıca incelenmiştir.

### 3.6.7. Gavotte II

Bu bölümde, bir önceki bölümün başında kullanılan aynı motif kullanılmak ile birlikte, tonalite bağlamında süit içerisinde tek farklı tonaliteye (ana tonun homonim tonu) sahip olması analiz sonucunda ortaya çıkmıştır.

Şekil 3.6.14



#### 2. Gavotte'nin A bölmesi ve tonalite kontrastı

Gavotte II'nin bölüm süresince hareketli bir pedalesi (Tonik – Re) dikkate alındığında bu bölümbir “Musette”tir.

1. ve 8. ölçüler arasında eksen tonun Re Majör olduğu gözlemlenmiştir. Aynı zamanda bölümün genelinde iki sesli kontrpuan hatlarının hakim olduğu da gözlemlenmiştir. Birinci Gavotte bölümünün başlangıç teması ile benzerlik göstermek ile birlikte burada 3lülerin kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda trill artikülasyonu yerine de genişletilmiş mordent artikülasyonunun kullanıldığı incelenmiştir. Bu artikülasyonun yapılması sırasında, bir alt nota ile başlanması gerektiği dikkati çekmiştir. Yine 1. ve 8. ölçüler arasında Re sesinin bas partisinde olması dolayısı ile bu sesin bir pedal ses olma niteliğine sahip olduğu düşünülmektedir.

Şekil 3.6.15



#### 2. Gavotte'un 1. Gavotte'a bağlanması ve bitiş

9. ve 24. ölçüler arasında da Re pedal sesinin devam ettiği gözlemlenmiştir. 11. ölçüdeki Do natürel sesi, tonalite kapsamında değerlendirilmek ile birlikte Sol Majör tonaliteye geçici olarak modülasyon yapmıştır. Fakat bu geçici modülasyonun hemen ardından tekrar Do# sesinin gelişi ile tekrar Re Majör tonal yapı gözlemlenmiştir. 22. ölçüde gelen Sol# sesi iki açıdan değerlendirilmiştir. İlki La Majör etkisine geçici bir modülasyon yaptığı söylenebilmek ile birlikte ikinci olarak, sadece bir basamak ses kapsamında incelenmiştir.

Bu bölüm sonunda Gavotte I bölümüne dönüş yapılması gerektiğine dair bir ibare bulunduğu sonucunda aslında bu bölümün aynı zamanda Gavotte I kapsamında da değerlendirilmesi gerektiği düşünülmüştür. Bu değerlendirme sonucunda her iki bölümün birbiri ardına gelişi ile 3 bölmeli antik lied formunun ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır. Fakat sadece bu bölüm değerlendirilme

kapsamına alındığı takdirde, bu bölüm için geçerli olacak şekilde 2 bölmeli lied formunun da seçenekler arasında olduğu söylenebilir.

### 3.6.8. Gigue

6. süitin son bölümü olan Gigue bölümünün genel incelemesi sonucunda, bölümün Füg kurallarına bir miktar bağlı kalınarak bestelendiği anlaşılmıştır. Re minör tonalite de olması, süitin genelinde hakim olan ton üzerinde devam ettiği incelenmiştir.

Şekil 3.6.16



Gigue bölümün A kısmının ilk 12 ölçüsü

1. ve 24. ölçüler arasında ilk dikkati çeken durum, 1. ve 2. ölçüdeki temanın, 3. ve 4. ölçüler de tenor partisinde tam 4lü aşağıda gelişidir. Konu ezgisi ve cevap yapısının burada hakim olduğu incelenmiştir. 6. ölçüde tekrar konu bu sefer bas partis üzerinde karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu karşılıklı kontrast ile birlikte tüm kontrpuan hatlarının belirgin bir sıra izlediği de anlaşılmıştır. 6. ölçüdeki trill artikülasyonunun dikkati çeken özelliği ise, özellikle La sesinin uzamasını sağlamasıdır. Fakat burada dikkat edilmesi gerektiği düşünülen bir diğer durum ise, sujet temasının bas partisinde devam

ederken üstteki La sesinde bulunan trill'in, bir miktar daha hafif çalınarak konu ezgisini kapatmaması gerektiğidir.

11. ve 12. ölçülerde bas partisindeki trill artikülasyonu ile desteklenen Re pedalı üzerinde, soprano partisinde senkop motifinin farklı bir doku oluşturmasıdır. Organum tekniğinin bir miktar burada kullanıldığı incelemeler sonucunda söylenebilir. Aynı zamanda senkop motifinin etkisini kırdığı düşünülen ve alto partisinde karşımıza çıkan 8'lik notalar sayesinde ritmik dokunun farklı duyulduğu gözlemlenmiştir. 13. ölçüden itibaren 24. ölçüye kadar olan kısımda ilk dikkati çeken kısım, 13. ölçüde bas partisinde tekrar konu ezgisinin duyurulması ve bu sefer trill artikülasyonunun alto partisinde olmasıdır. 15. ve 16. ölçülerde bas partisinde 2'şer 8'lik birimlerde 3 farklı kesitte yürüyüş motifi gözlemlenmiştir. 17. ölçüde La minör modülasyon etkisinin başladığı, bu ölçüdeki fonksiyonel yapı incelendiğinde ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda buradaki yapıda 6. ve 7. derecelerin melodik formu incelenmiştir. 19. ve 22. ölçüler arasında tekrar senkop motiflerinin bulunduğu ve bu senkopların motifsel olarak 8'likler ile değiştiği tema karşımıza çıkmaktadır. 23. ölçüde tekrar La minör tonalite üzerinde cevap ezgisinin olduğu gözlemlenmiştir. Bu modülasyon yapısı üzerinde dikkati çeken durum, Re minör ve La minör tonaliteleri arasında sürekli bir bağ oluşturan IV. derece alt dominant bağlantılarının sıklıkla kullanılmasıdır.

Gigue'in geneli ele alındığında Barok yazı stilinin en önemli ögesi olan tonik ve dominant pedal sesini ağırlıklı olarak kullanılması dikkat çekmektedir.

Şekil 3.6.17



2 sesli ve 3 sesli kontrpuan çizgilerinin sıralanması

Şekil 3.6.18



6. Süitin ve Gigue dansının bitişi

35. ölçüdeki bas partisinde başlayan tema, bir önceki tüm konu ve cevap ezgilerinin inverse şekli olarak incelenmiştir.(Gigue'nin özelliği 2. Kesit

başlangıcının temanın inversion'u olarak yazılmasıdır. Özellikle bu ölçünün başlangıcı 2. kesitin başlangıcı olarak değerlendirilmiştir. Bu kesit içerisinde bir önceki kesitten farklı olarak genel bir değerlendirilme yapılmak istenmiştir. Bu genel değerlendirmenin yapılmasının sebebi, 1. kesit üzerindeki tüm armonik, kontrpuan ve dokusal hatların burada da karşımıza çıkması olarak gösterilmiştir. Bu kesit içerisinde dikkati çeken en önemli noktalardan biri 29. ölçüdeki prall artikülasyonudur. Burada bu artikülasyonu çalarken ritimsel dokuların göz önüne alınması gerektiği düşünülmektedir.

Bu bölüm J.S.Bach'ın VI. İngiliz Süiti'nin son bölümü olmak ile birlikte tüm süitlerin de sonuncu bölümüdür. İçerisinde Füg kurallarının bir kısmını barındırsa da, Barok Dönem süit kavramı içerisinde değerlendirilerek, 2 bölmeli ve kendisi içerisinde katlı bölmeli lied formunda olduğu söylenebilir.

## SONUÇ

Çalışmanın başlangıcında elde edilen veriler, Barok Dönem'deki ihtişamın neredeyse tüm Avrupa ülkelerinde hüküm sürdüğünü, burjuva sınıfının elindeki gücü kullanarak dünyevi zevkleri sonuna kadar yaşadığını göstermiştir. Dönemin sanatçılarının üst sınıfları memnun edebilmek adına balolar için danslar bestelemesi ve bu danslarda yaşadıkları ülkelerin folklorik öğelerini kullanması, kültürel bir etkileşim olarak görülmüştür. Bu etkileşimin ise süitler içerisinde bestelenen farklı ülkelere ait danslarla gözler önüne serildiği anlaşılmıştır. Form yapısından daha çok bir bütünü simgeleyen süit kavramı Avrupa'daki her ülkenin veya prensliğin bestecisinin üzerinde çalışma yaparak geliştirdiği bir materyaller bütünü olduğu sonucu çıkmakla birlikte, süitin içerisindeki dans motiflerinin ve kültürel etkilerinin kontrpuan ile armoni teknikleri kullanılarak bestelendiği görülmüştür.

1. bölümde ayrı bir başlık altında 4 temel dansa değinilerek süitin bölümlerinin dans şekillerine, içerik yönünden kaynaklara dayanılarak besteleme ve çalma yöntemine dikkat çekilmek istenmiştir. Süslemelerin yoğun olarak kullanıldığı göz önünde bulundurularak, farklı şekillerde bulunan süslemelerin öncelikle yazım şekli, sonrasında da açık halleri ile örneklendirilmiştir. Olgun Barok Dönem diye adlandırabileceğimiz tarih aralığında (J.S.Bach ve sonrasında), süit kavramının gelişimi, farklı bölümlerin ve double (varyasyonlama içeren) bölümlerin eklenerek danslar bütününe nasıl sıralandığı da ayrıca bir dizi şema ile açıklanmıştır. Şemalarda bölümlerin sonlarında kullanılan armonik kadans türlerinin, bir sonraki bölüme geçişte nasıl bir etki bıraktığı da incelenerek bağlantı yapılan noktaların ne şekilde yorumlanabileceğine dair bir açıklama getirilmek istenmiştir.

İngiliz süitlerinin analizi sırasında tüm açılış bölümleri olan Prelude kısımları haricinde, diğer bölümlerin 2 Bölmeli Lied formunda olduğu anlaşılmaktadır. Prelude'lerin ise serbest bir şekilde yazıldığı yapılan analizler ve form incelemesi sonrası görülmüştür. Serbest bir şekilde (bazen doğaçlama gibi) bestelendikleri için danslarda neredeyse süre bazında 3 kat daha uzun oldukları,

içlerinde kontrpuan hatlarının 2, 3 veya 4 sesli şekilde kullanımının yanı sıra, bir danslar bütününün öncesinde uzun bir giriş ile sütün sürelerini uzattığı saptanmıştır. Danslar içerisinde sabit olan Allemande dansının, her ne kadar orta tempoda (moderate) çalınsa da ritmik konfigürasyonlarının sıkı bir şekilde dokunarak ve birbirine bağlanarak duyumsal açıdan hızlı gibi duyuldukları anlaşılmıştır. Genel olarak kullanılan süslemeler (prall, mordent, trll v.b.) dansların içerisinde de bulunmakla birlikte, double diye adlandırılan varyasyon bölümlerine eklendiği görülmüş, bu ekleme ve çeşitleme tekniği sayesinde ek bölümlerin çok daha renkli ve ihtişamlı olduğu incelenerek analize eklenmiştir.



## KAYNAKÇA

- Britannica, Encyclopedia: **Temel Eğitim ve Kültür Ansiklopedisi, Cilt 13,** Oxford Press, Londra, İngiltere, (Türkiye, Basım Yılı: 1992)
- Bonnett, Roy: **Music Dictionary,** Cambridge University Press, Londra, İngiltere, Basım Yılı: 1995
- Boult, Adrian Sir: **Music: A Simple Introduction To The Theory and History of Music, And Including Chapters on the Orchestra, Chamber Music, Early Instruments, Opera and The Composer's Art,** Odhams Press LTD, Long Acre, Londra, İngiltere, Basım Yılı: 1975
- Cooper, Martin: **Encyclopedia of Music and Musicians,** Hawthorn Books, New York, Amerika Birleşik Devletleri, Basım Yılı: 1958
- Hodeir, Andre: **Müzikte Türler ve Biçimler,** Ankara, Türkiye, Basım Yılı: 2016, Çev. İlhan Usmanbaş
- Michels, Ulrich & Gunther, Vogels: **Müzik Atlası,** Alfa Yayınları, İstanbul, Türkiye, Basım Yılı: 2015, Çev. Semih Uçar
- Mimaroglu, İlhan: **Musiki Tarihi,** Varlık Yayınları, Ankara, Türkiye, Basım Yılı: 1961

- Ohl, F. John: **Masterpieces of Music Before 1750, An Anthology of Musical Examples from Gregorian Chant to J.S.Bach With Historical and Analytical Notes**, W.W. Norton Company Inc. New York, Amerika Birleşik Devletleri, Basım Yılı: 1951
- Riemann, Hugo **Dr: Katedjismus des Klavierspiels Muzik, Max Heffe's Illustrierte Katechismen Band 6**, Leipzig, Max Heffe's Verlag, Basım Yılı: 1888
- Say, Ahmet: **Müziğin Kitabı**, Say Yayınları, Ankara, Türkiye, Basım Yılı: 2006
- Say, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi, Cilt 1**, Say Yayınları, Ankara, Türkiye, Basım Yılı: 2008
- Schott Press: **J.S.Bach Englische Suiten, Wiener Urtext Edition**, Avusturya
- Turani, Adnan: **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi Yayınları, İzmir, Türkiye, Basım Yılı: 2015