

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**J. S. BACH'IN SOLO VİYOLONSEL İÇİN 1. SÜİTİNİN
KONTRBAS İÇİN DÜZENLEMELERİNİN İNCELENMESİ**

Çağrı BAYAZITOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

**J. S. BACH'IN SOLO VİYOLONSEL İÇİN 1. SÜİTİNİN
KONTRBAS İÇİN DÜZENLEMELERİNİN İNCELENMESİ**

Çağrı BAYAZITOĞLU

Danışman: Prof. C. Hakan ÇUHADAR

Jüri Üyesi: Doç. Ülviye GÜLER

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2019

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Müdürlüğüne;

Bu çalışma, Jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. C. Hakan ÇUHADAR

Üye: Doç. Ülviyye GÜLER

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Deniz KAYA

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

... /... /2019

Prof. Dr. Serap ÇABUK

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. ... / ... / 2019

Çağrı BAYAZITOĞLU

ÖZET

J. S. BACH'IN SOLO VİYOLONSEL İÇİN 1. SÜİTİNİN KONTRBAS İÇİN DÜZENLEMELERİNİN İNCELENMESİ

Çağrı BAYAZITOĞLU

Yüksek Lisans Tezi, Müzik Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. C. Hakan ÇUHADAR

Temmuz 2019, 95 Sayfa

Yaylı çalgıların barok dönemde gelişmesi ve müzik türlerinin daha kesin formlara dönüşmeye başlaması ile birlikte, çalgıların solo oda müziği ve orkestra repertuarı giderek zenginleşmiş ve bugünkü standart çalgı müziği repertuarını oluşturan en temel eserler dönemin bestecileri tarafından yazılmıştır. Çalgıların karakteristik özellikleri, oda müziği ve orkestradaki temel görevleri, çalım tekniğinin ve müziksel gerekliliğinin ana hatlarını oluşturmuştur. Keman, flüt ve obua gibi solo çalgılar eserlerde melodik yapıyı daha sıklıkla sergilerken, viyola ve kontrbas gibi daha kalın sesli çalgılar daha çok armonik yapı ve ritimsel yapının bütünlüğünde kullanılmış ve bu çalgıların çalım tarzları ve kullanım şekilleri bu ihtiyaçlar çerçevesinde gelişmiştir. Bu yüzden barok dönemden günümüze kadar yazılmış olan çalgı müziği repertuarına genel olarak bakıldığında, her çalgının birbirinden farklı oranda solo eser içeren repertuarları bulunduğu görülmektedir.

Kontrbas, yaylı çalgılar ailesinin en kalın sesli çalgısıdır. Daha önce de belirtildiği gibi kullanım alanı uzun bir dönem boyunca oda müziği ve orkestra eserlerinde bas partisi seslendirmekten öteye pek gitmemiştir. Barok dönemde yazılmış olan sınırlı sayıda konçerto ya da sonat türündeki eserler, dönemin bazı usta çalgıcılarının çalışmaları ya da hem icracı hem besteci olan müzisyenlerin yazmış olduğu solo eserlerdir. Daha geniş bir perspektiften bakıldığında, barok dönemden günümüze kadarki süreçte, kontrbas için yazılmış olan eserlerin keman gibi daha solistik bir çalgının repertuarı ile kıyaslandığında, kontrbas repertuarındaki eserlerin oranı oldukça az bir artış göstermiştir.

Bu çalgılar arasındaki repertuar farklılığı, çalgıların eğitim süreci içerisindeki ve konser performanslarındaki ihtiyaç dengesini bozmaktadır. Bu yüzden özellikle

geçen 20. yüzyıldan itibaren, kontrbas repertuarına alınmış olan fakat orijinali kontrbas için olmayan ve bu yüzden daha sonradan kontrbasa uyarlanmış çok fazla eser olduğu görülmektedir.

Bu nedenle bu tez çalışmasında açıklığa kavuşturulmak istenen konulardan ilki yukarıda bahsedilmiş olan kontrbas repertuarı çalışmaları üzerinedir. Diğer bir konu ise, yaşadığı dönemin müzik türlerinin en önemli örneklerini vermiş olan barok dönemi bestecisi J. S. Bach'ın 1. Viyolonsel süitinin kontrbas repertuarındaki yeri, kontrbasa yeniden düzenlenmesi sürecinde karşılaşılan sorunlar ve çözümleri açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Repertuar, Viyolonsel, Kontrbas



ABSTRACT**EXAMINATION OF THE ARRANGEMENTS FOR DOUBLE BASS OF THE
FIRST SUITE WRITTEN BY J. S. BACH'S SOLO CELLO****Çağrı BAYAZITOĞLU****Master Thesis, Department of Music****Advisor: Prof. C. Hakan ÇUHADAR****July 2019, 95 Pages**

With the baroque period development of the stringed instruments and the transformation of musical genres into more precise forms, the instruments of the solo chamber music and orchestra repertoire have become increasingly enriched and the latest works composing today's standard instrumental music repertoire have been written by composers of the period. The characteristic features of the instruments are the basic tasks of chamber music and the orchest, the outline of musical technique and musical necessity. While solo instruments such as violin, flute, and oboe exhibit the melody more frequently; more thicker-sound instruments such as viola and double bass have been used more in harmonic structure and rhythmical integrity, and their playing styles and forms of use have been developed within these needs. For this reason, when we look at the repertoire of the instrumental music which has been written up since the baroque to modern, there are different repertoires with different solo works.

The double bass is the thickest sound of the stringed instruments family. As mentioned before, the usage area has not gone far beyond the voicing of music and orchestral works for a long period. The recordings written in Baroque period are concerto or sonata type of works, which some of which are the works by master musicians or solo works written by musicians who are both performers and composers. From an even wider perspective, the proportion of works on the double bass repertoire has increased only slightly when the works of Baroque period are compared to those of a more solitary fiddle, such as violin.

The diversity of these instruments distorts the needs of the instruments in the training process and the needs of the concert performances. For this reason, it has not been taken to the repertoire of the double bass which came from in the century of recent

times, and for this reason; too much work are seen afterwards that adapted to the double bass. The thesis is also explained the double bass repertoire mentioned above. The best of the best examples of J.S. Bach's 1st Cello, which in the location of the supermarket repertoire, the problems and solutions of that have been encountered during the reorganization of the double bass have been tried to be explained.

Keywords: Repertoire, Cello, Double Bass



ÖNSÖZ

Çalışma ve araştırma sürecim boyunca bilgileriyle bana yol gösteren değerli danışmanım Sayın Prof. C. Hakan ÇUHADAR'a, müzik eğitimimde büyük bir yeri olan, kaynak açısından desteğini esirgemeyen öğrencilerini hem iyi birer birey hem de iyi müzisyenler olarak yetiştiren saygıdeğer hocam Öğr. Gör. Emanuil PETROV'a, kaynak bakımından desteğini esirgemeyen Sayın Prof. Esra GÜL'e ve aynı zamanda hem kaynak hem de manevi desteğini esirgemeyen değerli arkadaşım Yusuf YALÇIN'a, süreç boyunca hep yanımda olan kıymetli annem Leyla IŞIK'a ve manevi desteğini her zaman hissettiğim sevgili eşim Sabriye BAYAZITOĞLU'na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Çağrı BAYAZITOĞLU
ADANA-2019

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ	viii
KISALTMALAR	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
EKLER LİSTESİ.....	xvii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Cümlesi.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Sayıtlılar.....	3
1.5. Sınırlılıklar	3
1.6. Yöntem.....	4
1.6.1. Araştırma Modeli.....	4
1.6.2. Veri Kaynakları, Verilerin Toplanması ve Analizi.....	4

BÖLÜM II

YAYLI ÇALGILAR, KONTRBASIN GELİŞİMİ VE ÇALGI MÜZİĞİ

FORMLARI

2.1. Yaylı Çalgıların Tarihçesi.....	6
2.2. Kontrbasın Gelişimi	7
2.3. Çalgı Müziğinin Ortaya Çıkışı.....	9
2.4. Çalgı Müziği Formları	10
2.4.1. Süit.....	10
2.4.2. Prelüd.....	10
2.4.3. Allemande.....	11
2.4.4. Courante.....	11

2.4.5. Sarabande.....	11
2.4.6. Gigue.....	11
2.4.7. Menuet	12
2.4.8. Gavot.....	12
2.4.9. Bourree	13
2.4.10. Forlana	13
2.4.11. Passapied.....	13
2.4.12. Chaconne	13
2.4.13. Füg	14
2.4.14. Canzone	15
2.4.15. Uvertür	15
2.4.16. Konçerto	16
2.4.17. Konçerto Grosso	16
2.4.18. Pasakalya	16
2.4.19. Kanon.....	17
2.4.20. Toccata.....	17
2.4.21. Fantazi.....	17
2.4.22. Rondo.....	18
2.4.23. Ricercare	18
BÖLÜM III.....	19
KONTRBAS REPERTUVARININ TARİHSEL GELİŞİMİ	19
3.1. Yirminci Yüzyıl Kontrbas Repertuarı Hakkında	19
3.2. Barok Dönem Müziği	19
3.3. Barok Dönem Kontrbas Eserleri.....	19
3.4. Klasik Dönem Müziği.....	20
3.5. Klasik Dönem Kontrbas Eserleri	20
3.6. Romantik Dönemde Müzik.....	22
3.7. Romantik Dönem Kontrbas Eserleri.....	22
3.8. Modern Dönem Müziği (20. Yüzyıl).....	24
3.9. Modern Dönem Kontrbas Eserleri.....	24

BÖLÜM IV

KONTRBAS REPERTUVARININ GENİŞLEMESİ

4.1. Kontrbas'a Uyarlanmış Eserler Hakkında Genel Bilgi.....	26
4.2. Repertuvara Önemli Katkıları Yapmış Olan Kontrbasçılar ve Çalışmaları.....	26
4.2.1. Klaus Trunpf.....	26
4.2.2. Stuart Sankey	27
4.2.3. Frederick Zimmermann	29

BÖLÜM V

TEKNİK AYRILIKLAR VE PROBLEMLER

5.1. Kontrbasa Uyarlanmış Eserlerin Yazıldığı Asıl Çalgılar ile Kontrbas Arasındaki Fiziksel Farklılıklar.....	31
5.1.1. Keman.....	31
5.1.2. Viyola	31
5.1.3. Viyolonsel.....	31
5.1.4. Viyola da Gamba	31
5.1.5. Arpeggione	32
5.1.6. Piyano	32
5.1.7. Korno, Fagot.....	32
5.1.8. Opera Şarkıcılığı.....	33
5.2. Eserlerin Kontrbasa Uyarlanması Aşamasında Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yöntemleri	33
5.2.1. Tonalite	33
5.2.2. Akorlar.....	34
5.2.3. Hızlı Pasajlar ve Arpejler.....	35
5.2.4. Ses Genişliği	35
5.2.5. Çift sesler ve Tel atlamalı Pasajlar	36

BÖLÜM VI

BACH'IN VİYOLONSEL SÜİTLERİ VE KONTRBAS UYARLAMALARI

6.1. Johann Sebastian Bach'ın Hayatı ve Eserleri Hakkında.....	37
--	----

6.1.1. J. S. Bach'ın Hayatı	37
6.1.2. J. S. Bach'ın Eserleri	46
6.2. J. S. Bach'ın Viyolonsel İçin 6 Süiti BWV 1007 – 1012	51
6.2.1. Süit No. 1 Sol Majör BWV 1007.....	53
6.2.2. Süit No. 2 re minör BWV 1008	56
6.2.3. Süit No. 3 Do Majör BWV 1009	59
6.2.4. Süit No. 4 Mi-bemol Majör BWV 1010.....	61
6.2.5. Süit No. 5 do minör BWV 1011	63
6.2.6. Süit No. 6 BWV 1012 Re Majör	65
6.3. J. S. Bach'ın 1. Viyolonsel Süitinin Kontrbas İçin Düzenlenmesi Üzerine	
İnceleme.....	68
6.3.1. Prelüd	69
6.3.2. Allemande.....	71
6.3.3. Courante.....	72
6.3.4. Sarabande.....	74
6.3.5. Menuet I – II	76
6.3.6. Gigue.....	77

BÖLÜM VII

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç	79
7.2. Tartışma ve Öneriler	80
KAYNAKÇA.....	82
ÖZGEÇMİŞ	95

KISALTMALAR

BG: Bach-Gesselchaft

BWV: Bach-Werke-Verzeichnis

Op. : Opus



ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Ludwig van Beethoven – Keman ve Orkestra için Romans	34
Şekil 2. Ludwig van Beethoven – Keman ve Orkestra için Romans – Kontrbas uyarlaması.....	34
Şekil 3. Akorlarda çalınamayan seslerin atılması.....	34
Şekil 4. Akorların çift sesler olarak değil hızlı arpej şeklinde çalınması	35
Şekil 5. N. Paganini – Keman için Sol Teli Üzerine Varyasyonlar’dan uyarlama örnekleri.....	35
Şekil 6. P. de Sarasate - Zigeunerweisen. Kontrbas uyarlamasındaki oktav aktarım farkı.....	36
Şekil 7. P. I. Tchaikovsky Bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar’dan uyarlama örnekleri.....	36
Şekil 8. Birinci viyolonsel süitinden prelüdün ve ‘İyi Düzenlenmiş Klavye’ birinci prelüdün ilk ölçüleri arasındaki benzerlik.	53
Şekil 9. Süit no 1 Sarabande, ikinci vuruşlardaki noktalı ve ritimsel özelliklere örnek ölçüler.	54
Şekil 10. Birinci süitin 1. 2. 4. ve 5. bölümlerinin girişindeki benzerlikler.	55
Şekil 11. Birinci süit son bölüm (gigue), ilk dört ölçüde ritmik özellikler örnek olarak görülebilir.	56
Şekil 12. İkinci süit ilk bölüm (prelüd)de sarabande havası yaratan noktalı ritimlere örnek.....	56
Şekil 13. İkinci süit, sarabande bölümünün tipik özelliklerini ilk 4 ölçüde görmek mümkündür.	57
Şekil 14. İkinci süit menuet I & II. Bağlantılı iki bölüm arasındaki zıtlık açıkça görülmemektedir.	58
Şekil 15. İkinci süit son bölüm (gigue), çalım örnekleri.	59
Şekil 16. Üçüncü süit birinci bölümün ana karakteristik yapısının görülebileceği örnekler	59
Şekil 17. Courante bölümünde yer alan bariolage (teller arası yineleyerek çalma biçimi) örneği.....	60
Şekil 18. Bourrée I & II arasındaki zıtlık açıkça görülmektedir.	61
Şekil 19. Dördüncü süit ilk bölüm prelüde tekrarlanan arpejler.....	61

- Şekil 20.** Sarabandem kendine özgü karakteri (ikinci vuruşa eksik ölçü ile düşen ritimsel hareket) ikinci ve dördüncü ölçülerde görülmektedir. 62
- Şekil 21.** Bourrée I bölümünün genel karakteristik özelliğini belirleyen ilk cümle..... 62
- Şekil 22.** Bourrée II bölümünde zayıf zamanda değişen sesler ve bas partisinin kuvvetli zama düşmesi bölüme ayrı bir dinamik katmaktadır. 63
- Şekil 23.** Dördüncü süitin son bölümünde üçerli gruplar halindeki sekizlik notalar bölümün ılımlı havasını yansıtmaktadır. 63
- Şekil 24.** A örneğinde el yazmalarına sadık kalınmış, B örneğinde hem el yazmalarına hem de beşli akort sistemine göre gösterilmiş çift dizekli bir baskıdan kesit yer almaktadır. A örneğinde akortu sol'e indirilmiş telde bir ton üstten çalınması gereken sesler gösterilmiştir..... 64
- Şekil 25.** Allemande bölümü ile birinci solo keman sonatının giriş bölümlerinin benzerliği 66
- Şekil 26.** Altıncı süit son bölüm gigue, ustalık gerektiren bazı ölçülere örnekler..... 68
- Şekil 27.** Prelüd. Editör: Hugo Becker (1863-1941) Leipzig. C.F. Peters, No. 238, n.d. (ca.1911). Plate 9148..... 69
- Şekil 28.** Prelüd. Editör: Carl Georg Peter Grädener (1812-1883) Hamburg. H. Pohle, n.d.(ca.1871). Plate H.P. 19. 69
- Şekil 29.** Prelüd. Anna Magdalena Bach (1701-1760) El yazması (1727-31 civarı). 70
- Şekil 30.** Prelüd 20. ve 21. ölçüler. a) Anna M. Bach b) Hugo Becker c) Carl G. P. Grädener d) Kontrbas uyarlaması için tercih edilen bağlar 70
- Şekil 31.** Prelüd 31. ve 32. ölçüler. Fernand Pollain (1879-1955) Paris. A. Durand & fils, 1918. Plate D. & F. 9546. 71
- Şekil 32.** Prelüd 31. ve 32. ölçüler. Anna Magdalena Bach (1701-1760) El yazması (1727-31 civarı)..... 71
- Şekil 33.** Allemande bölümünün girişi. Editör: Hugo Becker (1863-1941) Leipzig. C.F. Peters, No. 238, n.d. (ca.1911). Plate 9148. 72
- Şekil 34.** Allemande bölümünün girişi. Fernand Pollain (1879-1955) Paris. A. Durand & fils, 1918. Plate D. & F. 9546. 72
- Şekil 35.** Allemande bölümünün girişi. Anna Magdalena Bach (1701-1760) El yazması (1727-31 civarı)..... 72
- Şekil 36.** Courante üçüncü ölçü. a) Anna Magdalena Bach ile b) ve c) modern edisyonlar arasındaki bağ farkları. 73

- Şekil 37.** Courante beşinci ve altıncı ölçüler, a) Anna M. Bach'ın kopyası, b) Alfred Dörfell ve c) Carl G. P. Grädener edisyonları arasındaki bağ farkları..... 74
- Şekil 38.** Saraband on bir ve on ikinci ölçüler. Tekrar eden hareketlere konulmuş olan bağlar..... 74
- Şekil 39.** Saraband on dördüncü ölçü. İkinci vuruştaki akorun bas sesinin kontrbasta bir oktav aşağıya alınmış şekli..... 75
- Şekil 40.** Saraband sekizinci ve on altıncı ölçüler üç ayrı örnekte gösterilmiştir. Anna Magdalena Bach'ın el yazması kopyası a) Anonim bir kopistin el yazması b) ve Alfred Dörfell'in c) Breitkopf & Hærtel basımı aralarındaki bağ farkları oldukça açık bir şekilde görülmektedir. 76
- Şekil 41.** Menuet I ilk dört ölçü. El yazmaları ve modern edisyonlar arasındaki bağ farkları. 77
- Şekil 42.** Gigue, ilk iki ölçüde el yazması kopya ve modern edisyon arasındaki bağların farkı. 78
- Şekil 43.** Gigue, on ikinci ve otuz dördüncü ölçülerdeki bağların farkları. Altındaki örnekte kontrbas uyarlamasında tercih edilen şekliyle iki motif de bağlı bırakılmıştır. 78

EKLER LİSTESİ

	Sayfa
Ek A: Johann Sebastian Bach, Solo Viyolonsel Süiti No.1 Sol Majör BWV 1007 – Kontrbas Uyarlaması.....	84
Ek B: Johann Sebastian Bach, Solo Viyolonsel Süiti No.1 Sol Majör BWV 1007 – Eşi Anna Magdalena Bach’In El Yazması	90



BÖLÜM I

GİRİŞ

Müzik tarihine genel olarak bakıldığında birçok çalgı için yapılmış uyarlamalar ve düzenlemeler dikkat çekicidir. Bu eserlerin yazıldığı asıl çalgıdan başka bir çalgıya düzenlenmesinin birbirinden farklı birçok nedeni vardır. Öncelikle bazı eserler diğerlerinden daha popüler olabilir ve bu yazıldığı asıl çalgıdan farklı bir çalgı çalan bir icracının da kendi konserlerinde seslendirmek isteyeceği bir eseri düzenlemiş olabilir ya da çalgının repertuarının kısıtlılığı nedeniyle yine bilinen ama aynı zamanda çalgının teknik zorlukları da düşünülerek seçilmiş bir eserin yeniden düzenlenmesi olabilir.

Bu tür düzenleme çalışmaları keyfi ya da zorunluluk fark etmeksizin, bazı durumlarda asıl yazıldığı versiyonu unutulup düzenlenmiş hali daha bilinir hale gelmiş bile olabilir. Bu tür durumlar hem çalgının repertuarı hem de genel olarak müzik edebiyatında sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

Çalgının repertuarının kısıtlılığı nedeniyle yapılan düzenleme çalışmaları, bu tezin ana konusunu oluşturmaktadır. Öncelikle kontrbasın müzikteki yeri, önemi ve ilk zamanlarda müzikal olarak kullanılmaya gereksinim duyulan durumları açıklanmıştır. Çalgının kimi icracılar tarafından solo bir çalgı olarak da kullanılabildiğine değinilmiştir. Bu tür denemeler olarak algılayabileceğimiz bazı solo eserler incelenmiştir. Çalgının eğitim sürecinde gerekli teknik kapasiteye ulaşılması için gereken metot vb. çalışmalar ile birlikte sonat, konçerto ve ilerleyen dönemlerde ortaya çıkan konser parçası gibi türlerle de desteklenme gereği duyulduğu, bu ihtiyaçlar doğrultusunda yetersiz olan repertuarı başka çalgılar için yazılmış olan sevilen eserlerden seçilerek birçok düzenleme yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Üzerinde durulan bir diğer nokta, düzenlemesi yapılan eserlerin aslında kontrbasın teknik ve müzikal olanakları düşünülmediğinden, bu eserler kontrbasa düzenlenirken dikkat edilmesi gereken durumlara açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Örneğin, keman repertuarından alınan bir eserin kontrbasa uyarlanması bazı zorluklar yaratabilir, akort sisteminin farklılığı, kontrbasın kemana kıyasla daha zorlukları olan bir çalgı oluşu, yay tekniğindeki farklılıklar vb. birçok ayrıntı tezin ilerleyen bölümlerinde açıklanmaya çalışılmıştır.

Son olarak örnek bir eser seçilmiş ve bu eser baştan sona orijinal versiyonu referans alınarak kontrbasın çalabileceği en rahat biçimde düzenlenmeye çalışılmış ve ayrıntılı olarak örnekler verilmiştir.

1.1. Problem Cümlesi

Johann Sebastian Bach'ın solo viyolonsel için süitleri, kontrbas icracıları tarafından da sıkça icra edilen eserlerdendir. Bu eserlerin orijinal nota yazısı, doğal olarak viyolonsel tekniğine uygun olduğundan dolayı kontrbas ile icra edilişi sırasında bazı temel teknik problemler ile karşılaşmaktadır.

Bu bilgiler doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi şudur;

Kontrbas repertuarında çalgının kendisi için yazılmış orijinal eserler ile diğer yaylı çalgıların repertuarı kıyaslandığında, kontrbas repertuarındaki eser oranının azlığı açıkça görülmektedir. Bu eksiklik kontrbasa başka çalgıların repertuarından olup, kontrbas için düzenlenen eserlerle giderilmeye çalışılmıştır ve bu eserler düzenlenirken bazı temel teknik problemlerle karşılaşmaktadır. Örnek olarak J. S. Bach'ın solo viyolonsel için 1. süiti kontrbasa düzenlenirken karşılaşılan problemler nelerdir ve nasıl çözülmelidir?

Ayrıca araştırmanın temel sorunsalı olan bu problem doğrultusunda, aşağıdaki diğer alt problemlere de yanıt aranacaktır.

1. Viyolonsel ve kontrbas arasındaki farklar nelerdir?
2. Viyolonsel ve kontrbas arasında çalma tekniği açısından ne gibi farklılıklar vardır?
3. Kontrbasın gelişim sürecinde repertuarının diğer çalgılara kıyasla daha az gelişmiş olmasının sebepleri nelerdir?
4. Kontrbas repertuarının eksikliği nasıl giderilmeye çalışılmaktadır?
5. Bir eser kontrbas için düzenlenirken nelere dikkat edilmelidir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, başka çalgılar için yazılmış birçok eserin kontrbasa uyarlanması konusuna açıklık getirmek ve örnek olması açısından Johann Sebastian Bach'ın birinci viyolonsel süitinin bu araştırmada yapılan incelemeler ve açıklamalar ışığında kontrbas için yeniden uyarlanmasına farklı bir bakış açısı getirmektir.

Araştırmanın diğer önemli bir hedefi de, bu bilgilerin bir araya getirilmesi, detaylı bir şekilde incelenmesi, eserlerin yeniden düzenlenmesi aşamasında ‘neden’ ve ‘nasıl’ sorularının ayrıntılı olarak yanıtlanıp, literatürde bu alanda yapılmış olan diğer çalışmalara bilimsel/sanatsal bir katkı olmasıdır.

Bu çalışmada bu tür problemlerin tümü ele alınarak, yapılan düzenlemelerde teknik sorunlara neden olan problemler tespit edilmeye ve çözüm önerileri getirilmeye çalışılacaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Türkiye’de ve dünyada, kontrbasa uyarlanmış eserlerin icrası, çalgının tekniğine yakın ve daha uygun şekilde adapte edilmesi vb. teknik sorunlar hakkında diğer çalgılara oranla çok daha az eser bulunduğu, elde bulunan kaynaklar ve yapılan repertuvar taraması sonucunda açık bir biçimde görülebilmektedir. Bu konunun daha detaylı bir şekilde araştırılması, kontrbas sanat dalında eğitim gören bireylere ve öğretmenlere faydalı olacağı, ayrıca bu konuda araştırma yapacak olan diğer araştırmacılara da kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

1.4. Sayıtlar

Araştırmada yararlanılan kaynak kitapların bu alandaki önemli kaynaklardan olduğu ve bunlardan elde edilen bilgilerin de araştırma için uygun olduğu varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, döküman tarama ve kaynak alınan kitaplarda verilen bilgilerle sınırlıdır.

Ayrıca çalışmadaki temel amaç, bir eserin başka bir çalgıya adapte edilmesi ile ilgili olduğundan, 6 farklı süitin her birinin aynı açıklama için kullanılması yerine, örnek olarak yalnızca 1. Süit üzerinde çalışılması uygun görülmüştür. Bu yüzden araştırma J. S. Bach’ın 1. Süiti ile sınırlandırılacaktır.

Araştırmanın süresi, Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nün öngördüğü Tez Aşaması süresi ile sınırlıdır.

1.6. Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma türünde bir araştırmadır. Doküman analizi ve betimsel yöntem tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, belli olgu veya olayları kendi doğal ortamları içerisinde çok yönlü ve uzun süreli olarak derinlemesine incelemektir. Ülkemizde nitel araştırma metodolojisinin “eğitim bilimleri” ve “öğretmen eğitimi” alanlarındaki kullanımı oldukça yavaş gelişen bir seyir izlemektedir (Işıkoğlu, 2005, s. 158-165).

Araştırmada tarama modeline uygun veri toplama teknikleri, nitel araştırmaya hizmet edebilecek şekilde doküman tarama ve gözlem teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın bu iki veri toplama yöntemiyle desteklenmesinin araştırmanın güvenilirliğini olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir.

Araştırma sürecinde nitel verilerden yararlanılacaktır. Bu nedenle tarama modeline uygun veri toplama teknikleri, nitel araştırmaya hizmet edebilecek şekilde doküman tarama ve gözlem teknikleriyle gerçekleştirilecektir. Araştırmanın bu iki veri toplama yönteminin desteklenmesinin araştırmayı güvenilir kılmada önemli olduğu düşünülmektedir.

1.6.1. Araştırma Modeli

Bu bölümde araştırma modeli, veri kaynakları, verilerin toplanması ve verilerin analizinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

1.6.2. Veri Kaynakları, Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada, Johann Sebastian Bach’ın hayatı ve eserleri, Barok Dönem müziği ve çalgı müziği formları, Kontrbasın tarihsel gelişimi ve repertuarı, kontrbas için yazılmış eserler ve uyarlamalar ile ilgili kitaplar, ansiklopediler, makaleler, eserlerin notaları, bestecilerin el yazmaları ve kopyaları ve internet kaynakları kullanılacaktır. Bu tezin hazırlanması için yapılacak çalışmalar, eser analizleri ve incelemeleri şunlardır;

1. Yaylı Çalgıların Tarihçesi
2. Kontrbasın Gelişimi ve Repertuarı
3. Barok Dönem Müziği
4. Çalgı Müziği Formları

5. Kontrbasa uyarlanmış eserlerin notaları
6. Johann Sebastian Bach'ın Hayatı ve Eserleri
7. Bach'ın Viyolonsel Sütleri
 - 7.1. Bach'ın birinci Viyolonsel Sütinin Kontrbasa Uyarlanması



BÖLÜM II

YAYLI ÇALGILAR, KONTRBASIN GELİŞİMİ VE ÇALGI MÜZİĞİ

FORMLARI

2.1. Yaylı Çalgıların Tarihçesi

Avrupa'ya, Endülüs Emevileri ve Bizans kanalıyla girdiği zannedilen yaylı çalgıların ilk örneği olarak Orta çağda kullanılan “Rebec”, Arapların “Rebab”ı ile büyük benzerlikler göstermektedir. Zaman içinde bölgelere göre farklılıklar gösteren yaylı çalgılar, Barok dönemin ilk yıllarında iki ana grup altında toplanmıştı: “Viol”ler ve “keman”lar. Rönesans boyunca soylu saraylarında büyük bir yaygınlıkla kullanılan viol ailesi çalgılarının ortak özelliği, genellikle altı telli olmaları, dörtlü ve üçlü düzene göre akort edilmeleri, perdeli olmaları, çoğunlukla dize dayayarak ya da diz arasına sıkıştırılarak çalınmaları ve gövde sırt kısımlarının düz yapılmasıydı. Ayrıca çalgıdan ses çıkarmak için kullanılan yay, el ayası yukarı bakacak şekilde tutulurdu. Farklı oktavlarda çalan violer bulunmasına karşın, çalgıların tümünün ses renginin koyu olması en belirgin özellikleriydi. Buna karşılık önceleri sokak çalgıcılarının kullandığı keman, ilk örneklerinde üç telli olarak yapıyordu. Rönesans boyunca violere göre daha tiz sesli olmalarından dolayı dans müziğinde yaygın olarak kullanılmaya başlanmış ve dört telli çalgılar gelişmiştir (Büke, Altınel, 2006, s. 138).

Yaylı çalgılar 1500’lerde, orta çağda olduğu gibi, bir kargaşalık içindeydi. Ancak 1510’larda, ileride yakın çağlarda kullanıldığı gibi, viole da braccio ve viole da gamba’lar olarak iki kol olarak yerleşmeye başladı. Viole da braccio – kol violeri – bugünkü kemanların, viyolaların ve çelloların karşıtlarıydı ve ince teller dışında, bugünkü biçimlerini almışlardı. İnce tel bu yüzyılın ikinci yarısında öbür tellere katılmıştır. Viole da Gamba’larda, keman ailesine, viole da braccio’lara benziyorlardı (Sachs, 1965, s. 104-105).

Michaels ve Vogel’in (2015) aktardığına göre Curt Sachs, yaylı çalgılar grubunu lavta çalgıları arasında sayar. Yay (arşe) Doğu’dan gelip, Bizans üzerinden Batı’ya taşındı ve burada 10. yüzyıldan beri kayıt altındadır. Esasında tel çekilerek çalınan lavta çalgılarının yayla çalınmaya başlaması, değişen ses ideallerinin de etkisiyle çalgı yapımında değişikliklere gidilmesine yol açtı. Keman tam olarak gelişmiş haliyle, 16. yüzyılda İtalya’nın kuzeyinde belirdi. Kısa süre sonra tüm ailenin kayıt altına alındığı

görülür: tiz sesli violino piccolo (do, sol, re, la), kemanın karşılığı olan “küçük” viyola, alto çalgı olarak viyola, viola tenore (do, sol, re, la), viyolonsel ve violone (kontrbas) (Michaels, Vogel, 2015, s. 39-41).

Viyol (viol) çeşitli boyutlarda yapılan bir tür Rönesans çalgısıdır. Yaylı bir çalgı olan viyol, Rönesans’tan başlayarak pek çok değişim ve gelişim göstermiş, daha sonraki yüzyıllarda ise yerini bugünkü keman ailesine bırakmıştır. İlk ortaya çıkışı kesin olarak bilinmemekle birlikte, viyolün ilk kullanımının 16. yüzyılın ikinci yarısında, İspanya’da, telleri parmakla çekilerek çalınan bir çalgıya (vihuela) “yay” eklenmesiyle ortaya çıktığı sanılmaktadır. Kullanılmaya başladıktan yaklaşık yüzyıl içinde viyol’ün biçimi pek çok değişikliğe uğramıştır. Ayrıca çalgının tellerinin sayısı da ülkeden ülkeye değişmektedir. Viyol ailesindeki viyollerin küçük boyutta olanları dizlerin üzerinde, daha büyük boyutta olanları ise dizlerin arasında tutularak çalınır. Başlıca viyol çeşitleri: viola bastarda, lyra viol, viola d’amore, viola da braccio (kol viyolası), viola da gamba (bacak violası), viola pompora (İlyasoğlu, 2001, s. 18).

2.2. Kontrbasın Gelişimi

Bu araştırmanın ana konusu kontrbas çalgısı olduğundan hareketle, çalışmanın bundan sonraki aşamalarında yaylı çalgılar ailesinin gelişimi içinde kontrbas çalgısının gelişim süreci incelenecektir.

Kontrbasın tarihi 15. yüzyılın sonlarına dayanır. Viol ailesinin en kalın sesli çalgısı olarak ortaya çıkmıştır. Viol, orta çağda yaylı çalgılar ailesine verilen addır. Bu çalgılar icra türlerine göre ikiye ayrılır. Bunlar “Viola Da Gamba” ve “Viola Da Bracio” olarak adlandırılır. Viola Da Gamba, bacaklar arasına sıkıştırılarak ya da bir yere dayanarak, Viola Da Bracio ise, kolla tutulup omuza yaslanıp çalınırdı. Bu çalgılar ses bakımından dört gruba ayrılır; Soprano, Alto, Tenor ve Bas. “Bunların içlerinde bas viol veya viola da gamba çellonun, ondan bir oktav daha kalın sesli *violone* kontrbasın atası sayılır” (Ferudunoğlu, 2004, s. 153).

Kontrbas'ın tarihi, violin türü üzerine oluşturulmuş olan çalgısal bir ailenin yaratılmasıyla 16. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Geçmiş, çağımızın ölçütü ile ölçülecek olursa, şu anki bilinen violin ailesinden daha farklı bir aile içerisinde bulunuyor olmasının zor olduğu düşünülmektedir. Eskide kalmış çalgıları içerdiği gerçeğinin yanı sıra, basların boyutlarının ise henüz daha standardize edilmemiş olduğu bilinmektedir. Sıradan bas-violin (büyük desenli bir viyolonsel) hâkim çalgı olsa da; baslar, çello tipli

aletlerden modern kontrbasın dev boyutlu versiyonlarına kadar farklı boyutlarda çeşitlilik göstermektedir. Bu başarısız tanımdaki sorun, kontrbasın evrimi ile ilgili olan anlayışı da derinden etkilemiştir. Fransa'da bas violinleri olarak, İtalya'daki violon olarak ve Portekiz'de de rabecaon olarak bilinirdi. Violin proper ile birlikte violin ailesinin bas araçları kısa sürede popüleritelerini dans müziklerine gerekli olan ve temel titreşimleri sağlayan tonlarındaki ağırlık nedeni ile arttırmaya başladı ki bu sesler, köy şenliklerinde ve açık havada sadelikle icra edilmek için gerekliydi. Onların kullanımı, "ciddi ve huzurlu zevkler için tasarlanmış, dinlendirici çalgıların sesi"nin tanımı ile örtüşüyordu. Örneğin lüt veya viol gibi. Grubun göğüs hizasında tutulan violinlerden, Fransız dans kemancılarının özellikle tercih ettiği tutma biçiminden ve oldukça büyük boyuttaki bas kemanlarından oluştuğu belirtilir. Bu aletin kalın boynu beden kısmında düz biçimde çıkmaktadır. Tellerin çalma uzunluğunu arttırmak için köprüsü ses deliklerine göre çok düşük bir biçimde konumlandırılmıştır; bu ekstra uzunluk, yayların kalitesizliğinden kaynaklanan sürekli bozulmaları en aza indirmeyi amaçlamaktadır. Bas çalgıcısı, avuç içi yukarı biçimde bir yay tutuşu kullanır ki bu tutuş kol üzerindeki boyutta olan tüm büyük çalgıları yay ile çalmanın en iyi yolu olarak görülürdü. Viyollerin ve viyol ailesinin tüm farklı büyüklükteki basları için de durum aynıydı. 17. yüzyılın ikinci yarısından önce, violin ailesinin alçak tonlu çalgılarının, violinin ta kendisinin bile, avuç içi aşağı olacak biçimde çalındığı nadiren görülmektedir. Keman ailesi 1626'da, kralın sarayında farklı büyüklükteki çalgıların hep birlikte çalınmasıyla ve en iyi müzisyenlerin "Grande Bande" olarak da anılacak bir topluluk haline getirildiğinde saygı ve itibar kazanmıştır, ancak bizim tarafımızdan bu oluşum "Kralın yirmi dört violini" adı ile bilinmektedir. Çoğu Avrupa prensi, XIV. Louis'in Versailles'deki sarayında gelişen entelektüel ve sanatsal etkinlikleri taklit etmeye çalışmıştır. 1660'lı yıllarda, Puritan topluluğunu Kıbrıs'ta yıllar süren bir sürgün geçirmiş olan kahraman II. Charles'ın restorasyonu izlemiştir. İngiltere'de ortaya çıkan violin ailesinin modası, Roger North'un *Mémories*'inde yeterince tanımlanmıştır. Mersenne sayesinde, bu yaylı topluluğunun beş bölümden oluşan kompozisyonu herkes tarafından bilinmektedir: ortalama sesler (sözüm ona boşluk doldurucu kısımlar), on iki çalgı ile çalınırdı, şöyle ki: dört ardıl düzenleyici ("hautecontres", üçüncü bölüm C clef), dört altos ("tailles", C clef ikinci satır) ve dört tenör ("quint", C clef üçüncü satır). Altı bas, sürekli bas olarak (basso continuo); bu bölümde de, diğerlerinden bir beşlik daha hafif akort edilmiş bir ikincil bas, duruma göre diğerlerine destekleyici çalgı olarak katılım gösterirdi (Brun, 2000, s. 37-38-39-40).

2.3. Çalgı Müziğinin Ortaya Çıkışı

Mimaroğlu'na (1987) göre; tek ses yaygınlığı, operanın doğuşuna yol açan ve o günlere kadar gittikçe gelişmiş ve yayılmış olan çok sese karşı bir tepki diye görülür, bir yandan da çalgı müziğinin büyümesine, çalgı müziği biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, hem de çalgı yapımcılığındaki ilerlemelerin dürtüsü olmuştur (Mimaroğlu, 1987, s. 46).

Rönesans öncesinde batılı besteciler asıl olarak vokal müzikle ilgileniyorlardı. Ancak 15. yüzyılın sonunda müzik çalgılarının üretiminde ve de müzik çalgıları üzerinde deneyler yapılmasında oldukça verimli bir dönem başladı. Bu zamanlarda, çalgısal müziğin öncüleri, çalgıları çalgı aileleri biçiminde gruplara ayırmaya başlamışlardı. Bu grupta, orijinal olarak vokal kuartetinin seslerine dayanıyordu ancak yakın bir süre sonra bu grupta biçiminden de kurtulacaklardı. Normal çalgısal aralığı Ortaçağ'da sadece üç oktavla sınırlı iken Rönesans'ta bu sınır genişletilmiş ve iki ayrı ilave oktav kullanılabilir hale gelmişti. 16. yüzyılın sonundan önce, üç katlıdan alt kontra baslara kadar uzanan yelpazedeki özellikleri içeren viyoller ve lut, lira, obua, trompet vb. çalgı aileleri gibi büyük çalgısal aile grupları gelişti. Bunlar, ayrıca bir tiz, tenor, bas ve kimi zaman da kontrbas sesi bile içerirdi. Görüldüğü gibi, bu kitabın amacı kontrbas türünün tüm sicimli ve rüzgârlı/havalı aletlerinin gelişimini izlemek değil; daha çok yalnızca bir tanesine, şu anda çift bas biçiminde adlandırılan violin ailesinin en büyük üyesine odaklanmaktır (Brun, 2000, s. 37).

Rönesans'ın yaşam sevinci dansları, danslarda çalgıları artırır. Böylece çalgılar için ve çalgı toplulukları için bestelenen müzik doğar. Çalgılar artık yalnız insan sesine eşlik etmek için ya da eksik insan sesini tamamlamak için kullanılmaz. Bu dönemde çalgısal müzik vokal müzikten bağımsız bir konuma kavuşmuştur. İlk çalgısal biçim estampie'dir. Çalgı müziği, Rönesans'tan barok döneme doğru vokal müzik kadar önem kazanmaya başlar. Yeni biçimler arasında, adlarını danslardan alan çalgı müzikleri oluşur: Rondo, virelai gibi özdek (tema) ve çeşitleme yönteminin ilk filizleri fantasia, ricercare ve canzona gibi biçimlerle tomurcuklanır. Madrigal ve şamson gibi vokal biçimler için bestelenen müziğinde çalgılara uyarlandığı, sırf çalgı müziği haline dönüştüğü görülür. Dans müziği de solo çalgı ya da çalgı topluluğu için bestelenmeye başlanır. Rönesans müziğinin karakteristik ses yapısı, çalgıların homojen tınısıdır. Bu nedenle çalgı ailelerini gruplaştırıp Konsort'lar kurarlar. Konsort (consort) adı verilen topluluklar, tek çalgı ailesinden, örneğin viol ya da blok flütten, oluştuğu gibi, üfleme

ve yaylıların birleşiminden de oluşabilirler. Rönesans'ın son döneminde çalgılar da, çalgılar için yazılan müziğin tekniği de gelişme içindedir (İlyasoğlu, 2001, s.16-17-18-22).

Çalgı müziği, Barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar. Örneğin: kanzona, riçerkar ve tokkata gibi (İlyasoğlu, 2001, s. 27).

2.4. Çalgı Müziği Formları

2.4.1. Süit

Süit, değişik etkide ama aynı tonda ve çoğun aynı biçimde dans parçalarının birbiri ardına dizilmesine denir. Birkaç parçadan oluşmuş çalgısal türlerin en eskisidir; başlangıcı Ortaçağ'a dek gider, çünkü bu çağda bazı dans parçalarını ikişer ikişer demetlemek bir gelenektir. 16. yüzyılda, İtalyan lavtacıları genellikle iki çift dans parçasını art arda çalarlar, bitiriş olarak da buna bir toccata katarlardı. Double (double=iki kat, çift) denen çeşitleme havası da bu dönemde ortaya çıkar. 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 Fransız Couperin Ordres'larıyla bu türün başeserlerini vermiştir. 18. yüzyılda J.S. Bach'ın ünlü Partite'leri (Alman Süitleri) artık bir sona varışın işaretleridir; bunlardan öteye bu tür yaygınlığını yitirmiştir. O zaman moda olan "galant" deyişin etkisi altında. 18. yüzyılın ikinci yarısında, yerini Divertimento'ya, serenat ya da Cassation'a bırakmıştır. Bu türler ise hem yazı hem yapı bakımından süitten oldukça uzaklaşmışlardır. Süite eski saygınlığını vermek üzere bazı girişimler olmuştur. Özellikle Ravel, Milhaud, Schönberg uzun süreden beri bırakılmış olan bu türe yeni bir canlılık vermekte başarı göstermişlerdir (Hodeir, 2003, s. 95-96).

2.4.2. Prelüd

Prelüd (Lat. praeludium; Fr. Prelüde; İt. Preludio; İng. prelüde; Alm. Vorspiel). Giriş, başlangıç müziği. İlk örnekleri 16. yüzyılda görülmeye başlandı. Lavta, gitar, klavsen ya da yaylı çalgılar için yazılmış parçalarda, yapıtın makamını ve ses tonlarını belirlemek amacıyla, içten geldiği gibi çalınan bir iki bölümlük kısa giriş müzikleriydi. Türk müziğindeki giriş taksimi gibi. 18. yüzyılda operada, başta ve perde aralarında

çalınan bir tür uvertür biçimini aldı. Zamanla özgün bir form niteliği kazandı. Bach, Couperin, Mendelssohn, Frank, Faure, Chopin, Debussy vb. bu türde yapıtlar bestelediler (Sözer, 2014, s. 193).

2.4.3. Allemande

Allemande; adının da anlattığı gibi Almanya'da ortaya çıkmış on yedinci yüzyılda Fransa'ya geçmiş bir dandır. Dansın müziği, ölçü bakımından, çift zamanlıdır. Tempo tören müziğini andırıcısına, ağırdır (Mimaroglu, 1987, s. 48)

2.4.4. Courante

Courante (ya da İtalya'da yayıldığı zaman ki adıyla Corrente) 16. yüzyıl Fransız danslarından. Noktalı ritimler, çevik, hızlı bir tempo, üç zamanlı vuruş bu dansın başlıca özellikleridir (Mimaroglu, 1987, s. 48).

2.4.5. Sarabande

3/2 ya da 3/4' lük ölçülerde, ağır hareketli bir İspanyol dansı. 16. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlandı. 17. yüzyılda İtalya, Almanya ve İngiltere'de hızla yayıldı. İtalyan besteciler elinde canlı, coşkulu bir müziğe dönüştü. Händel, Bach ve Couperin ise sütünlerinde ağırbaşlı bir bölüm olarak işlediler (Sözer, 2014, s. 209-210).

Sarabande'nin kaynağı İspanya'dır. Üç zamanlı, ağır tempolu, müziği süslemelerle nitelenen bir dandır (Mimaroglu, 1987, s. 48).

2.4.6. Gigue

Barok dönemi saraylarının en yaygın dansıdır. Dans sütünlerinin gelenekselleşmiş son bölümü. 15. yüzyılda Britanya adalarının halk dansı gigue (jig'den) doğdu. Bu dansın hızlı ve belirli bir biçimi olmamasına karşın, genellikle orta hızda ve ülkesine göre değişen ölçülerde yazıldı. Fransızlar 6/4, 3/8 ya da 6/8 ölçülerde; İtalyanlar ise 12/8 ölçüde yazdılar. Bach klavyeli çalgılar için yazdığı sütünlerinde Fransızların; Händel ise İtalyanların ölçülerini kullandı (Sözer, 2014, s. 99).

Gigue, üç zamanlı (6/8, ya da 6/4) vuruşta, hızlı tempolu bir İngiliz dansıdır (Mimaroglu, 1987, s. 48).

2.4.7. Menuet

Halk kaynaklarından gelmesine karşın menuet, 15. Louis'nin soylular çevresinde çok gözde bir Fransız dansıdır (16. yüzyılda Poitou menueti, branlei'in bir çeşitlemesi gibidir). 18. yüzyılın ortasına doğru klasik senfoninin bölümlerinden biri olarak önemli çalgısal bir parça katına yükseltilmiştir (Stamitz, Haydn, Mozart). Daha önce de süit içinde gavotte, passepied, forlane ile ortaklaşa kullanılan bir parçaydı. Bundan başka, Fransız operasının bale bölümlerine de konurdu (Lully ve ardından gelenler böyle kullanmışlardır). Başlangıçlarda çok yalın, gene de incelikli olan üç vuruşlu menuet senfoniye girdikten sonra, gittikçe hızlı olarak alınmaya başlanmış, en sonda, Beethoven'in Scherzo'sunun uçarı hızına varmıştır. 18. yüzyıldan sonra menuet yazılmaz olmuştur.

Yapısı; Menuet iki ayrı parçadan oluşmuştur. Bu parçalar art arda çalınır sonra da birincisi tekrarlanır. Böylece A B A yapısına giren menuetin ikinci B parçasına, ikinci menuet ya da trio denir. Trio denmesinin nedeni genel olarak üç çalgıya, iki keman bir viyola ya da iki obua ile fagota verilir olmasıdır. İkinci parça biçim bakımından birincisine benzemekle birlikte daha ezgisel olan ezgi yapısıyla, tonuyla (benzer minör ya da güçlü tonlarındadır çoğun) ayrılır. 17. yüzyılda ve 18. yüzyıl başlarında bu parçaların biçimi süitin öbür parçaları gibi iki bölmeli biçime girerdi (bkz. süit). Örneğin, J.S. Bach'ın Birinci Orkestra Süiti'nin her iki menueti öbür parçaların biçimindedir. Ama menuetin ikinci döneminde, "style galant" çağında, sonat biçiminin etkisiyle menuet de üç bölmeli yazılır olmuştur (Hodeir, 2003, s. 51-52).

2.4.8. Gavot

Gavot (Fr. Gavotte). 2/2 ölçüde, eski bir Fransız halk dansı. İlk kez 16. yüzyılda Gap bölgesi halkından olan Gavotte'lar arasında oynandığı için bu adla anıldığı sanılır. 17. yüzyılda saraylara özgü branle dansının da bazı figürleri eklenerek, özellikle Fransız (14. Louis dönemi) ve İngiliz saraylarında moda oldu ve Barok dönemi süitlerinin temel dansları arasında yer almaya başladı. 20. yüzyıl bestecilerinden Prokofyev (klasik üslupta yazdığı senfonide) ve Schönberg (7 yaylı çalgı için yazdığı süitte) yapıtlarında kullandılar (Sözer, 2014, s. 98).

2.4.9. Bourree

Bourree (Fr.; İng. borry). Çok eski bir Fransız halk dansı. 15. yüzyılda İspanya'nın Vizcaya yöresinde doğduğu sanılır. Saray dansı ve süitin bir bölümü olarak da bilinir. 17. yüzyılın en gösterişli dansıydı. 18. yüzyılda dans öğretmenleri koreografisini belirledi. Böylece bir kısım bale figürlerinin doğmasında etkili oldu. Lully, Rameau, Händel, Bach ve Chabrier orkestra ve çalgı için yazdıkları süitlerde bu dansa da yer verdiler. Örneğin: Bach'ın No.3 Çello Süiti (Sözer, 2014, s. 41).

2.4.10. Forlana

Forlana (İt. ;Fr. forlane). Furlana olarak da bilinen, 6/8 ölçüde, eski bir İtalyan halk dansı. Zamanla değişime uğrayarak, 16. yüzyılda Passamezzo'ya, 17. ve 18. yüzyıllarda İngiliz adalarının yaygın dansı olan Jig'ye benzerlik kazandı. Bach, Telemann, Campra, Couperin, Rameau, Ponchielli ve Ravel gibi bestecilerin müziklerinde örneklerine rastlanır (Sözer, 2014, s. 95).

2.4.11. Passapied

Passepied (Fr.). İngiliz bestecilerin "Paspy" dedikleri 3/8 ya da 6/8 ölçülerde; canlı, hareketli bir dans. Paris'te ilk kez 1587'de görüldü. İngiliz denizcilerinin dansı olduğu ve o yolla Avrupa'ya geçtiği sanılır. 14. Louis döneminde bale bestecileri bu dansı bir tür intermezzo gibi, perde aralarında; opera yazarları pastoral sahnelerde kullandılar. Kimi besteciler de klavye ve orkestra için yazdıkları süitlerde yer verdiler (Sözer, 2014, s. 184-185).

2.4.12. Chaconne

Chaconne (ok. Şakon) üç vuruşlu ağır bir İspanyol dansıdır. Çok benzediği pasakalya gibi 16. Yüzyılda ortaya çıkmış, daha sonraki yüzyılda da çalgısal bir tür olarak büyük bir önem kazanmıştır. Kimi zaman, bitiriş parçası olarak süitin sonuna konulmaktadır. 17.ve 18. yüzyıl Fransız operasında balenin bitiriş parçası olarak çok sık kullanılır. Bu tür, 19.yüzyılda önemini biraz yitirmişse de 20. yüzyılda yeniden gözde olmuştur.

Yapısı: Pasakalya ve ground gibi chaconne aynı temanın artarda serimlenmesi demektir. Bu değişik serimlerde temanın yalnız eşliği değil ana çizgisi de değişmez

“temasal geliştirimler” ilkesine dayanan değiştirimlerle çeşitmelere uğratılır. Bach’ın yalnız keman için ünlü Chacone’unda temanın değişimi, yalın süslemeli çeşitme yazısının çok ötesine giden 32 çeşitme ile yapılmıştır (Hodeir, 2003, s. 28-29).

2.4.13. Füg

Ricercare ve Fuga biçimleri 17. yüzyılın başında org için müzik yazan Claudio Merulo ve Giovanni Gabrieli gibi bestecilerin eserlerindeki ses yürütme ve birleştirme etkinliklerinden ortaya çıktı. Ricercare, İtalyanca sözcük anlamı olarak, “aramak” demektir. Motet yazısından çıkan ricercare, melodik motiflerin birbirleri ardından, benzetme yoluyla, belirmelerine dayanır. Bu biçim, genellikle birçok motif taşır. Ancak, Andrea Gabrieli’de raslandığı gibi, tek motifli ricercare’ler de vardır. Fuga yazısının ortaya çıkmasına işte bu tek motifler yol açmıştır. Fuga, İtalyancada “kaçmak” anlamına gelen, fugare sözcüğünden türemiş bir terimdir. Fuga ile motet, madrigal, ricercare ve canzona arasındaki ayrılık şuradadır ki, şarkı müziği biçimlerinde sesler düzenli olarak önce tek, sonra çift, sonra da üçlü vs. olarak ardarda birbirlerini izledikleri ve çok sesli bir doku kurdukları halde fuga’dan bunların yanında bir de gelişme bölümü vardır ki öteki biçimlerde bu bölüm bulunmaz; yerine, yeni bir “konu” sunulur ve ses sıralamasına göre ilerletilir. Sweelinck ile Giralamo Frescobaldi’nin (1583-1644) fuga biçimini geliştirmede önemli çalışmaları olmuş ve fuga, bu iki ustanın öğrencilerinin, çoğunlukla Almanların elinde evrimini sürdürmüş, Johann Sebastian Bach da en gelişmiş durumuna varmıştır (Mimaroglu, 1987, s. 55-56).

Kontrapuntal deyişte, “konu” denen kısa ama belirgin bir doğurucu temayla işlenmiş, taklitler kullanan bir parçadır. 17. yüzyılda ortaya çıkmış olmakla birlikte, 15 ve 16. yüzyılların polifon yazı geleneklerine bağlanır; bir bakıma bu anlayışın en yüksek noktası demektir. Başka hiçbir yazıda partilerin eşit değerliği bunca özenle ele alınmamıştır; başka hiçbir türde ve biçimde bundaki bütünlüğe erişilememiştir. Bu özellikleriyle motetten doğmuş gibi gözükmesine karşın füg çalgısal alana girer; üstelik ses müziği alanında da başarılı örneklerine rastlanır: J.S. Bach’ın Si minör Missa’sının altı sesle koro fügü gibi.

İtalyanlar, 14, 15 ve 16. yüzyıllarda bir takım kanonlara fuga adını verirlerdi. 1650’den sonra ricercare’den gerçek füg doğmuştur; ama bu, tonal bakımdan daha özenli görünmesiyle ricercare’den ayrılır. Bazı örnekler dışında birkaç temayı ele alan ricercare yanında füg, bütün dokusunu tek bir temadan çıkarmaktadır. Ricercare’den

füğe doğru gelişme gittikçe daha büyük bir bütünlük araştırmasından doğmuştur. Bu gelişme yönünde çalışan besteciler Gabrieli'ler, Sweelinck, Scheidt ve Froberger'dir. 17. yüzyılın sonuna doğru, yeni bir tür olduğu halde hem Güney Almanya bestecilerinin (Pachelbel) hem Kuzey Almanya bestecilerinin (Buxtehude) kullandıkları başlıca türlerden biriydi. Bu türün en kusursuz örneklerini 18. yüzyılın ilk yarısında J.S. Bach verecektir. Eşit Düzenli Klavye fügleri, Füg Sanatı fügleri, org fügleri gibi (Hodeir, 2003, s. 34-35).

2.4.14. Canzone

İtalyanca canzone sözcüğü tam karşılığı olan “şarkı” anlamında alınabilir. Burada, yalnız insan sesi için olan bu türün karşılığı olarak değil, bunun doğurduğu başka bir türün adı olarak alınmıştır: çalgısal canzone, İtalyanca adıyla canzone da sonar (sonar = çalmak). Başlangıçta (16. yüzyıl İtalya'sında) ses için yazılmış parçaların, özellikle Fransız polifon şarkılarının orga uygulamalarıdır. Sonradan İtalyan polifon bestecileri (16. yüzyılda Gabrieli'ler, 17. yüzyılda Frescobaldi) özgün canzone'ler yazmışlardır. Ne var ki bunlarda da sese uygun deyişi çalgılarla yürütme çabası görülmektedir (org, bakırlar, yaylılar). Canzone da sonar bir yanı sıra sonatın kaynağı sayılır.

Yapısı: Bu türe en yakın ricercare türünde olduğu gibi canzone birbirine bağlı füg deyişinde bölmelerden kurulur. Canzone'de bu bölmeler başka yolla birbirinden ayrılırlar: Üç ve dört vuruşlu bölmeler art arda gelir; üç vuruşlu bölmeler dört vuruşluların (bkz. çeşitleme, ricercare) çeşitlemeleridir (Hodeir, 2003, s. 27-28).

2.4.15. Uvertür

Adından da anlaşılacağı gibi uvertür (her zaman bir orkestra parçasıdır) Opera ya da Oratoryo'nun açılış parçasıdır; genellikle bağımsız bir parçadır; kendi başına bir bütündür; ilişkisi olmasına karşın Opera'dan ve Oratoryo'dan ayrılabilir ve bir konser parçası olarak kullanılabilir. Bu durum Konser Uvertürü ve Senfonik Şiir gibi iki ayrı kolun doğmasının nedeni olmuştur; böylece herhangi bir konuya yakın ya da uzak ilişkili bağımsız bir parça katına çıkmıştır (Usmanbaş, 1974, s. 133-134).

2.4.16. Konçerto

Konçerto, Eski Lat./İtal. Concertare, birlikte çalışmak, bir etkinliğe, müzisyen grubuna (bkz. Concerto, İng. Consort) ve bir türe verilen addır.

Sözcüğün ikinci bir türevi de, Lat. concertare, yarışmak, partilerin konçertant kompozisyon yapısında karşı karşıya ve birlikte çalmalarını kasteder. Bu tarz, 16. yüzyılın sonunda, özellikle de Venedik çok korolu yapısında gelişti (s.254, 264) ve stil olarak tüm baroğun belirleyici özelliği haline geldi (“konçerto stili çağı”, HANDSCHIN).

Sürekli bas temeli oluşturur, yarışan partiler de onun üzerinde özellikli özgürlüklerini kazanırlar. Bu durum partilerin değişmeli olarak susmalarında, koro benzeri diyaloglarında (PRAETORIUS), solistik olarak öne çıkmalarında, serbest motifsel yazılarında vb kendini gösterir (Michels ve Vogel, 2015, s. 123).

2.4.17. Konçerto Grosso

Bu çeşit, hem bir oda konçertosu hem de kilise konçertosu olabilir; bu, eserin havasına bağlıdır. Bu türde çalgılar yarışırlar: orkestra iki bölüğe ayrılmıştır. Bir yanda solocular bölümü ya da concertinos öte yanda orkestra topluluğu ya da ripieno ya da grosso bölümü. Konçerto Grosso deyimini buradan gelmektedir. Bu türü ilk kez Alman Schmelzer de, 1674’te görüyoruz. Türe ilk önem ve örgütü kazandıracak olanlar ise İtalyanlardır, özellikle Corelli’dir. Türün örnekleri arasında J.S. Bach’ın Brandenburg Konçertoları görülmektedir (Hodeir, 2003, s. 42).

2.4.18. Pasakalya

Chacone gibi pasakalya da İspanyol kaynaklı üç vuruşlu eski bir dandır. Bu dansın 16. yüzyılda ortaya çıktığını görüyoruz; ne var ki bir tür ve biçim olarak önem kazanması 17. ve 18. yüzyıllara rastlar. Bu dansa süit içinde yer verildiği de olur; süitin öbür parçaları arasında en gelişmiş olduğu göre en sonda yer alır. Klasikler de romantikler de bu türü hiç ele almamışlardır. Çağdaş müzikte ise (Wozzeck) pek az gözüktür (Hodeir, 2003, s. 71).

2.4.19. Kanon

Kanon bir sesin (Dux) diğeri tarafından (Comes) katı bir şekilde taklit edilmesine denir. Kelimenin tam anlamına göre ise kanon, bu taklidin kuralları ya da açıklamasıdır (Michels, Vogel, 2015, s. 119).

Kanon (Fr. canon). 1) Ortadoks kilisesinin Bizans ayin sistemi içinde yer alan bir ilahi türü. 2) Bir besteleme tekniği, müzik formu. Bir temel melodiyi, iki ya da daha çok sesin, belirli aralıklarla, aynı ya da başka perdelerden ve birbirini taklit ederek oluşturdukları bütün. 3) Önceleri aralıksız füğ'lerin (fugue perpetuelle) çalınış biçimini belirtmek amacıyla yapılan açıklama (Sözer, 2014, s. 121).

2.4.20. Toccata

Toccata (İt.). Tokata. Çalgı müziğinde parlak bir bestelem üslubu. Başlangıç tarihi kesin bilinmez. İtalyanca toccare (dokunmak) sözcüğünden türeyen bu terim, önceleri doğaçlama çalınan parçaları (ricercare, prelude) tanımlamak için kullanıldı. 16. yüzyıldan başlayarak bu tür müziğe önce org ve klavsen, daha sonra da piyano gibi klavyeli çalgılar egemen oldu. Bugün toccata, yalnızca klavyeli çalgılar için yazılan bir müzik türü olarak kabul edilir (Sözer, 2014, s. 240).

2.4.21. Fantazi

Fantasia genel olarak özgür biçimde çalgısal bir parçadır. Füğden ya da ricercare'den gevşek dokunmuştur, ama toccata'ya göre daha ince örgütlenmiştir. Bu tür 16. yüzyılda çıkmış, 17. yüzyılda İngilizler bunu fansy adıyla ricercare'ye yakın bir yolda kullanmışlardır. Fantasia'yı İtalyan ve Alman polifon bestecileri de ele almışlardır. 18. yüzyılda Bach bunu bir büyük prelüd olarak işlemiştir (Sol Minör Fantasia ve Füg). 18. yüzyılın ikinci yarısında tüm değişerek gevşek yapılı bir sonat olmuştur (Mozart Do Minör Fantezi). 19. yüzyılda bu biçimle ele alınış da ortadan kalkmış, fantezi sözcüğü (Türk terim bilgisinde 18. yüzyıl öncesi için fantasia, sonrası için fantezi terimi kullanılmaktadır: Çevirenin notu) opera arylarından yapılmış bir çeşit dermece (potpuri) karşılığında kullanılır olmuştur ("Carmen'den Fantezi" gibi). Bu çağın müzikseverlerince çok tutulan, müzik bakımından oldukça zayıf olan bu çeşidin eski fantasia ile hiçbir ilişkisi yoktur (Hodeir, 2003, s. 34).

2.4.22. Rondo

Rondo (Fr. Rondeau; İt. Rondo). Fransızların aynı adlı lirik şiirinden türeyen ve kıt'a sonlarında ana motifin nakarat biçiminde yinelenmesinden oluşan müzik türü. 13. yüzyılda, dans edilerek söylenen şarkılardan doğdu. 17.ve 18. yüzyıllarda, çalgılar için yazılan süitlerde yer almaya başladı. Aynı yüzyıllarda opera-bale'de halk şarkısına; opera-komik'te bir tür aryaya dönüştü. 19. yüzyılda ise konçerto, senfoni ve sonatların final bölümü olarak kullanıldı (Sözer, 2014, s. 204).

2.4.23. Ricercare

Ricercare (ricercare=araştırma) motetten gelme, oldukça özgür kuruluşlu çalgısal bir parçadır. Önceleri lavta için yazılan, daha sonra org ve çembaloya aktarılan bu parçalar 16. yüzyılın başlarında ortaya çıkıyor. İtalyanlar bunlara ricercare, fantasia ya da capriccio diyorlar; İngilizler fanny adını takıyorlar. Bununla birlikte bu çeşit parçalar yalnız bu ülkelerde değil, İspanya'da, Almaya'da ve Fransa'da da yazılıyor. 17. yüzyılda ricercare biraz daha çeki düzen kazanıyor; Titelouze, Sweelinck, Frescobaldi, Froberger'le füg olmaya doğru gidiyor ve fügeni doğuruyor. 18. yüzyılda bu terim artık kullanılmıyorsa da, aykırı da olsa, özel kuruluşlu bir fügenin çeşidi için kullanılmaktaydı (Hodeir, 2003, s. 78-79).

BÖLÜM III

KONTRBAS REPERTUVARININ TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Yirminci Yüzyıl Kontrbas Repertuarı Hakkında

Bu bölümde barok dönemden bugüne dek yazılmış ve uluslararası repertuvarda kabul görmüş, konser programlarında yer verilmiş, yayımlanmış ve müzik kitaplarında/ansiklopedilerinde bilgi olarak ulaşılabilen eserlerin tümünden bahsedilmektedir. Bu eserler başka çalgılardan uyarlanarak repertuvara dâhil edilmiş eserleri de kapsamaktadır. Bu uyarlama eserler, listelenmiş olan eserlerin sağında parantez içinde belirtilmiştir.

3.2. Barok Dönem Müziği

Barok çağın başlangıç tarihi, birçok kaynağa göre 1580 ve 1600 olarak; sona erme tarihi de Johann Sebastian Bach'ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenir. Kimi müzik tarihçileri bu çağı üç evreye bölerek, Genç, Orta ve Olgun Barok şeklinde inceler. Kimileri de Erken ve Olgun Barok olarak ikiye ayırır. Müzik tarihinde Barok çağı, Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüz elli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmele kavuştuğu; kantata ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarını attığı, Vivaldi, Händel ve J. S. Bach'ın yetiştiği renkli dönemdir. Barok müzik İtalyan bestecilerin dünyasından doğar ve onların egemenliğinde gelişir. Barok dönemin müziğini anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük karşıtlık (kontrast) olmalıdır (İlyasoğlu, 2001, s. 25-26).

3.3. Barok Dönem Kontrbas Eserleri

- A. Corelli - Sonat, do minör (Uyarlama)
- A. Vivaldi - 6 Sonat (Uyarlama)
- A. Vivaldi - Konçerto, la minör RV 356, Op. 3 No. 6 (Uyarlama)
- B. Marcello - 6 Sonat (Uyarlama)
- J. S. Bach - 3. Orkestra Sütinden Air (Uyarlama)
- J. S. Bach - Sonat, Re Majör (Uyarlama)
- J. S. Bach - Sonat, Sol Majör (Uyarlama)
- J. S. Bach - Adagio, mi minör (Uyarlama)

- J. S. Bach - Solo Viyolonsel Sütleri (Uyarlama)
- J. E. Galliard - Sonat, Fa Majör (Uyarlama)
- G. B. Pergolesi - Sonat 'Pulcinella' (Uyarlama)
- G. F. Händel - Sonat No:4 Re Majör (Uyarlama)
- G. F. Händel - Sonat, Do Majör (Uyarlama)
- G. F. Händel - Sonat, No. 3 Sol Major (Uyarlama)
- G. F. Händel - Sonat, sol minör (Uyarlama)
- G. F. Händel - Konçerto, sol minör (Uyarlama)
- G. Ph. Telemann - Sonat, mi minör (Uyarlama)
- G. Ph. Telemann - Sonat, Re Majör (Uyarlama)
- G. Ph. Telemann - Sonat, la minör (Uyarlama)
- G. Ph. Telemann - Sonat, fa minör (Uyarlama)
- G. Ph. Telemann - Konçerto, Sol Majör (Uyarlama)
- H. Eccles - Sonat, sol minör (Uyarlama)
- W. Fesch - Sonat, Sol Majör (Uyarlama)

3.4. Klasik Dönem Müziği

Müzik tarihinde genel olarak, 18. yüzyılın ikinci yarısından J. S. Bach'ın ölüm tarihi 1750'den başlayarak Ludwig van Beethoven'in ölüm tarihi 1827'ye kadar geçen dönem, Klasik çağ olarak tanımlanır. Klasik çağ, operada Gluck'un devrimi, Haydn, Mozart ve genç Beethoven'in müziğe sundukları yeni solukla tanınır. Orkestra ailesinin kurulduğu, senfonik yapıtların filizlendiği, piyanonun sesini duyurmaya başladığı, müzik yapısında dengenin, biçimin iyice sağlamlaştığı; sonatın, kuvartetin yalın bir anlatımla geniş halk kitlelerine seslendiği ve her zaman geçerli olan müziğin bestelendiği çağdır (İlyasoğlu, 2001, s. 49).

3.5. Klasik Dönem Kontrbas Eserleri

- A. Capuzzi - Kontrbas Konçertosu
- A. Zimmermann – Kontrbas Konçertosu, Re Majör
- C. M. von Weber - Adagio ve Rondo (Uyarlama)
- L. van Beethoven - Sonat, Sol Majör (Uyarlama)
- L. van Beethoven - Romance Op. 50 (Uyarlama)
- F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör No. 1

- F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör No. 2
 F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Do Majör No. 3
 F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör No. 4
 F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör No. 5
 F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Do Majör No. 6
 F. J. Keyper - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör No. 7
 F. J. Keyper - Romance ve Rondo
 L. Boccherini - Sonat No. 6, La Majör (Uyarlama)
 J. M. Sperger - Sonat, Si Minör
 J. M. Sperger - Konçerto, Re Majör
 J. M. Sperger - Sonat, Mi Majör
 J. M. Sperger - Sonat, Re Majör
 J. M. Sperger - Adagio, La Majör
 F. A. Hoffmeister - Konçerto, No. 1 Do Majör
 F. A. Hoffmeister - Konçertino, No. 2
 F. A. Hoffmeister - Konçerto, No. 3 Re Majör
 W. A. Mozart - Fagot Konçertosu, K. 191 Si bemol Majör (Uyarlama)
 F. J. Haydn - Konçerto, Do Majör (Uyarlama, orijinali çello için)
 D. Dragonetti - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör
 D. Dragonetti - Kontrbas için Beş Çalışma
 D. Dragonetti - Üç Vals
 D. Dragonetti - Ünlü Solo, mi minor
 D. Dragonetti - Andante ve Rondo
 C. D.von Dittersdorf - Kontrbas Konçertosu, No: 2 Re Majör
 C. D.von Dittersdorf - Kontrbas Konçertosu, Mi Majör
 C. D.von Dittersdorf - Senfoni Konçertant, Re Majör
 J. K. Vanhal - Kontrbas Konçertosu, Re Majör
 V. Pichl - Kontrbas Konçertosu, Re Majör
 G. A. Capuzzi - Kontrbas Konçertosu, Fa Majör
 G. B. Cimador - Kontrbas Konçertosu, Sol Majör
 N. Paganini - G. Rossini'nin 'Musa Mısır'da' adlı eserinin bir teması üzerine tek tel için Çeşitlemeler (Uyarlama)
 B. Romberg - Sonat, mi minör Op. 38 No. 1 (Uyarlama)
 K. Kohaut – Kontrbas Konçertosu, Re Majör

3.6. Romantik Dönemde Müzik

Müzikte romantik dönem, 19. yüzyılı baştanbaşa kapsayan ve 1830'lardan 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan müzik akımıdır. Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Berlioz, Verdi ve Wagner'in çağıdır bu. Ancak hemen şunu da eklemek gerekir ki Romantizm, her çağda her sanatçıyla yaşanmıştır; ama 19. yüzyılda sanat yapıtlarına daha yoğun ve abartılı biçimde yansıdığından bu çağın kimliği olup çıkmıştır. Romantik, her çağda, günümüzde bile, romantiktir. Romantik akımın müziğini, kendinden önceki çağlardan ve kendinden sonraki çağdan ayrı kılan başlıca özellikler şöyle sıralanabilir: Uzun, duygulu müzik cümlelerinin anlatımcı niteliği; uyumlu (konsonan) aralıklara dayalı geniş atlamalar; renkli bir armoniye ve çalgılama yapısına önem verme; ritimde özgürlük; biçimde katı kalıplardan arınmışlık; ses paletinin farklılığını (nüans) duyurabilmek için yeni çalgılar yaratmaya kadar varan arayışlar; tonalitenin, müziğin temel düzeni olarak yayılması. Klasik bestecinin gözettiği denge, oran ve ılımlı yaklaşım, Romantik müzikte abartı, düşlem ve coşkuya dönüşür. Klasikçinin biçimi özü yönetirken, Romantiğin özü biçime karar verir. Romantik müzikte melodi ve ritim anlayışını özetlenirse, uzun, kesintisiz melodik çizgilerin ve iki çeşit ritmik kalıbın kesiştiği çapraz ritimlerin egemen olduğu söylenmektedir (İlyasoğlu, 2001, s. 77-81).

3.7. Romantik Dönem Kontrbas Eserleri

- A. Dvorak - Sonatin, Sol Majör Op. 100 (Uyarlama)
- A. Gouffe - Fantezi, Op. 14
- E. Grieg - Sonat, la minör Op. 36 (Uyarlama)
- F. Chopin - Muhteşem Polonez, Op. 3 (Uyarlama)
- F. Simandl - Çalışma Konçertosu, mi minör Op. 66
- F. Simandl - Kontrbas için Yeni Yöntem
- F. Simandl - Tarantella, Op. 73
- F. Cerny - Kontrbas Konçertosu, No. 2
- I. Caimmi - Souvenir d'Amour (Aşk Hatırası)
- L. Hegner – Elegie (Ağıt)
- L. Hegner - Mazurka de concert
- L. Hegner - Üç Parça
- L. Hegner - von Franz Abt' ın bir şarkısı üzerine Fantazi

- G. Fauré - Elegy, Op. 24 (Uyarlama)
- G. Fauré - Sicillenne, Op. 78 (Uyarlama)
- G. Bottesini - Passione Amorosa, (İki Kontrbas İçin)
- G. Bottesini - Gran Duo Konçertant, (Kontrbas ve Keman İçin)
- G. Bottesini - Konçerto, La Majör (İki Kontrbas için)
- G. Bottesini - 'Venedik Karnavalı' teması üzerine Giriş ve Çeşitlemeler
- G. Bottesini - Tarantella
- G. Bottesini - Kontrbas Konçertosu, si minör
- G. Bottesini - Kontrbas Konçertosu, fa diyez minör
- G. Bottesini - Kontrbas Konçertosu, La Majör (Concerto di bravura)
- G. Bottesini - Reverie
- G. Bottesini - Introduzione e Gavotta
- G. Bottesini - Allegro Di Concerto Alla Mendelssohn
- G. Bottesini - Nel Cor Piu Non Mi Sento
- G. Bottesini - Elegia, Re Majör
- G. Bottesini - Elegia, mi minör No: 2
- G. Bottesini - Elegia, mi minör No: 3
- G. Bottesini - Fantasy La Sonnambula
- G. Bottesini - Grande Méthode Complète de Contrebasse
- S. Koussevitzky - Kontrbas Konçertosu, fa diyez minör
- S. Koussevitzky - Andante, Op. 1 No. 1
- S. Koussevitzky - Valse Miniature
- S. Koussevitzky - Humoresque
- F. Schubert - Sonat, Arpeggione (Uyarlama)
- S. Koussevitzky - Chanson Triste Op. 2
- C. Franck - Sonat, La Majör (Uyarlama)
- J. Brahms - Sonat, mi minör No. 1 Op. 38 (Uyarlama)
- E. Granados - Madrigal, la minör (Uyarlama)
- F. Mendelssohn - Sonat, Re Majör No. 2 Op. 58 (Uyarlama)
- N. R. Korsakov - Arı (Uyarlama)
- C. Saint-Saens - Kuğu (Uyarlama)
- P. I. Tchaikovsky - Andante Cantabile Op. 11 (Uyarlama)
- P. I. Tchaikovsky - Rokoko Varyasyonları (Uyarlama)

3.8. Modern Dönem Müziği (20. Yüzyıl)

Çağlar boyu gelişmiş ve artık evrimini tamamlamış müziğin yerine yeniçağın dilini konuşan, yeni müzik oluşmalıdır. Yeni müzik, yeniçağı yansıtan, onun değerlerini kendi sanat dalında duyuran, yeniçağa yakışan müzik olmalıdır. Kimi müzik tarihçisine göre, 20. yüzyılda bestelenen müziğin tümü Modernizm çerçevesinde ele alınır. Kimi araştırmacıya göre Modernizm, Birinci Dünya Savaşı'nı hazırlayan yıllarla başlayarak 1960'lara dek sürer, çünkü 1960 sonrası için Post-Modern terimi yeğ tutulmaktadır. Hangi "izm" için geçerli olursa olsun, 20. yüzyıl, müzikte her türlü sınırın bilinçli olarak zorlanmasıdır: Teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde, içerikte, esin kaynaklarının dalga dalga açılımında tüm geleneksel kuralların duvarları eğilip bükülmeye, eriyip çökmeye başlamıştır. Müzik, kendi sanat disiplininin dışına taşarak, diğer sanat dallarını da kullanır; geçmişe de uzanır; dünyanın dört bir yanındaki kültürlerle de. Esin kaynağı bulmak için her şeye başvurabilir. Bu kaynağı şekillendirip sunmak için her türlü araçtan yararlanabilir: Müzik içi, müzik dışı sesler, doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile bir araçtır. 20. yüzyılda bestecinin şansı, kendinden önceki yüzyılları bir başvuru kaynağı olarak kullanabilmesidir. Şansızlığı, bugüne dek pek çok yöntemin denenmiş, mükemmele varılmış olması ve yeni bestelerin kendi koşulları içinde yargılanmaktan çok, hep önceki anıtsal yapılarla kıyaslanmasıdır. Besteci, yüzyıllar öncesine uzanıp ilkel boyların ritmik adımlarına vardığı gibi, 18. yüzyıldan Bach-Mozart yapısının kusursuzluğunu kendine örnek alabilir; karmaşıklaşan romantik müzikten ya da tonsuzluktan kaçarken kendi folklorunun yalınlığına sığınabilir (İlyasoğlu, 2001, s. 197).

3.9. Modern Dönem Kontrbas Eserleri

- A. Misek - Sonat, Fa Majör Op. 7
- A. Misek - Sonat, La Majör Op. 5
- A. Misek - Sonat, mi minör Op. 6
- C. Debussy - La Plus Que Lente (Uyarlama)
- E. Nanny - Kontrbas Konçertosu, mi minör
- E. Nanny - Kontrbas için Yirmi Virtüöz Etüt
- E. Nanny - Kontrbas için Üç Kapris
- E. Tubin - Kontrbas Konçertosu

- H. W. Henze - Kontrbas Konçertosu
G. Jacob - Kontrbas Konçertosu
V. Mortari – ‘Franco Petracchi’ için Kontrbas Konçertosu
D. Anderson - İki Kontrbas için Yedi Düet
P. Hindemith - Sonat, 1949
P. Hindemith - Kapris
P. Hindemith - Solo Kontrbas için Parçalar
M. Bruch - Kol Nidrei (Uyarlama)
S. Rachmaninoff - Vokaliz (Uyarlama)
F. A. Findeisen - Kontrbas Konçertosu, No. 1 Op. 15
F. A. Findeisen - Kontrbas Konçertosu, No. 2 Op. 25
F. Proto - Karmen Fantazi (Uyarlama)
F. Proto - Paganini Dokuz Varyasyon
F. Proto - Sonat, 1963
H. Ozawa – Kontrbas Konçertosu, Op. 22
E. Tabakov - Motif
E. Tabakov - Kontrbas Konçertosu
E. Rautavaara - Kontrbas Konçertosu, Angel of Dusk
K. Aho - Kontrbas Konçertosu
M. Annunziata – Kontrbas Konçertosu, “Argentino” No. 1 Op. 123
M. Annunziata – Kontrbas Konçertosu, “Afroargentino” No. 2 Op. 125
F. Rabbath - Kontrbasçılar İçin Sololar
F. Rabbath - İki Minyatür
R. Gliere - Praludium, Op. 32 No. 1
R. Gliere - Scherzo, Op. 32 No. 2
R. Gliere - Intermezzo ve Tarantella
V. Montag - Sonat, mi minör
S. B. Poradowski - Kontrbas Konçertosu
J. Hudec - Kontrbas ve Orkestra için Burleska
T. Goss - Kontrbas Konçertosu, mi minör
R. Martinsson - Kontrbas Konçertosu
S. Sankey - G. Bizet’ nin ‘Carmen’ operası temaları üzerine Fantazi
N. Rota - Divertimento Konçertant

BÖLÜM IV

KONTRBAS REPERTUVARININ GENİŞLEMESİ

4.1. Kontrbas'a Uyarlanmış Eserler Hakkında Genel Bilgi

Modern kontrbas repertuarı hakkında yüzeysel bir tarama yapıldığı halde bile kontrbas için ne kadar çok transkripsiyon yapıldığı rahatlıkla anlaşılmaktadır. Orijinali farklı çalgılar için yazılmış birçok eser kontrbas repertuarına girmiş ve bu eserler hem eğitim sürecinde hem de konser programlarında kontrbas icracılarının yer verdiği bilinen çalışmalardır. Örneğin; P. İ. Çaykovski'nin orijinali viyolonsel ve orkestra için olan 'Bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar'ı ya da Pablo de Sarasate'nin orijinali keman ve orkestra için olan 'Zigeunerweisen' (Çingene Havaları) adlı eserleri daha sonradan yapılan transkripsiyonlar sayesinde çalgının dağarcığına girmiştir.

4.2. Repertuvara Önemli Katkıları Yapmış Olan Kontrbasçılar ve Çalışmaları

Bu bölümde kontrbas repertuarına katkıda bulunan önemli isimler ve kısa biyografileri ile birlikte, yaptıkları çalışmaların önemli sayılanları üzerinde durulacaktır. Bu isimler arasında hem icracı olarak iyi bilinen hem de yaptığı düzenlemeler ile tanınan kişilere yer verilmiştir.

4.2.1. Klaus Trumpf

Görlitz'de doğmuştur. Üniversite eğitimini Berlin'de almıştır. 1961-1989 yılları arası Berlin Devlet Operası Orkestrasının solo kontrbasçısı olarak çalışmıştır. 1968 yılından beri Berlin Hans Eisler Müzik Yüksek Okulu'nda hocalık yapmaktadır. 1972'de Oda Müzikçisi; 1980'de Oda Müziği Virtüözü unvanlarını almıştır.

1989-1990'da Bayreuth Festival Orkestrası üyesi olmuştur. 1991'de Saarbrücken Müzik Yüksek Okulu'nda profesör olmuştur. 1994'ten beri Münih Müzik Yüksek Okulu'nda profesör olarak çalışmaktadır. Araştırmacı, yayıncı (editör)'dür. Uluslararası jüridir. Radyo, plak ve cd kayıtları vardır. Avrupa, ABD ve Asya' da masterclasslar vermiştir. Uluslararası Johann Matthias Sperger Derneği başkanlığı ve uluslararası Johann Matthias Sperger Yarışması kuruculuğu ve sanat yöneticiliği yapmıştır. Kontrbas alanındaki katkıları için ABD - Uluslararası Başçılar Derneği (ISB) tarafından "Akademik Ödül" almıştır. Klaus Trumpf, Münih Müzik Yüksek Okulu'nda

1996 yılında masterclass öğrencileriyle birlikte Uluslararası Kontrbas Topluluğu Bassiona Amorosa'yı kurmuştur

(<http://www.worldbassfestival.info/index.php/en/the-artists-of-the-festival/46-klaus-trumpf-ang>).

Birden çok kontrbas için düzenlemiş olduğu birçok eser vardır. Bu eserler kontrbas oda müziği repertuarında önemli yere sahiptir. Bu çalışmalardan bazıları şunlardır;

A. Khachaturian – Sabeltanz (4 Kontrbas için)

J. S. Bach – Air (4 Kontrbas için)

N. Paganini – Moses Phantasie (4 Kontrbas için)

F. Rabbath – Kobolds (4 Kontrbas için)

J. S. Bach – Arioso, BWV 1056 (4 Kontrbas için)

4.2.2. Stuart Sankey

Sankey 1927'de Los Angeles, Kaliforniya'da doğmuştur. Güney California Üniversitesi, Los Angeles ve Juilliard Müzik Okulu'na katılmış ve Frederick Zimmermann, Jean Morel ve Henry Brant ile çalışmıştır. Sankey 1953'te yüksek lisans derecesini tamamladıktan hemen sonra Juilliard fakültesine başlamış, uzun ve seçkin öğretim kariyeri onu Austin, Teksas'taki Texas School of Music'e (1969-80) götürmüştür; Bloomington, Ind. (1980-86)'daki Indiana Üniversitesi Müzik Okulu ve 1982'de U-M'ye başlamıştır. Sankey 1951'de Aspen Müzik Festivali'nde öğretmenliğe başlamış; orada 50. yılını kutlamayı planladığı 16 Temmuz'da bir konser düzenlemiştir. Ayrıca, Pekin'deki Central Conservatory of Music'de ve Tokyo'daki Toho Academy'de konuk öğretmenlikler yapmıştır. Öğrencileri, dünyanın en seçkin solistlerinden bazılarıdır, ayrıca birçok ünlü orkestradaki kontrbasçılar ve de dünyanın her yanındaki bas öğretmenleri onun öğrencileridir. Sankey, müzik kariyerine, çoğu ilk kez yayınlanan 45'den fazla yayın da dâhil olmak üzere, düzenlemeler ve orijinal besteler vasıtasıyla kendini ve kontrbas repertuarını da genişletmeye adanmıştır. Amerika'da ve yurtdışında yayınlanan kontrbas çalma ve teknikleri üzerine bir düzine makale yazmıştır. Kompozisyonları arasında, kontrbas ve orkestra, oda müziği, solo repertuarı ve Orkestra için Varyasyonlar (Variations for Orchestra) olmak üzere iki büyük eseri bulunmaktadır. 1962-69'da Sarkey, Leopold Stokowski yönetimindeki Amerikan

Senfoni Orkestrası'nın (American Symphony Orchestra) bas grup şefi oldu. Yer aldığı orkestralar, ülkedeki ve yurt dışındaki tüm büyük çaptakileri kapsadı: Metropolitan Opera, the NBC Opera, the New York City Ballet, the New York Opera, the Royal Ballet, the Bolshoi Ballet, the Kirov Ballet, the Joffrey Ballet, the Symphony of the Air, the American Chamber Orchestra, the RCA Victor Orchestra, the CBS Symphony, the Hollywood Bowl Symphony, the Festival Casals, the Houston Symphony Orchestra, the San Antonio Symphony Orchestra, the Indianapolis Symphony Orchestra, the Detroit Contemporary Chamber Ensemble and the Aspen Music Festival Orchestra. Serge Koussevitsky, Sir Thomas Beecham, Leonard Bernstein, Herbert Von Karajan, Zubin Mehta, Sir George Solti, Ernest Ansermet, Pablo Casals, Aaron Copland, Otto Klemperer, Michael Steinberg ve Igor Stravinsky gibi 20. yüzyılın her büyük şefleri ile birlikte çaldı ve birkaç eser de kaydetti. Juilliard Quartet, Cleveland Quartet, Paganini String Quartet, New Music String Quartet, Lenox String Quartet ve Curtis Quartet ile oda müziği yaptı. Aspen'de Sankey, birçok tanınmış sanatçının arasından Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Szymon Goldberg, William Primrose, Zara Nelsova, Rosina Lhevinne ve Oscar Ghiglia ile birlikte çıktı. 1990 yılında Sankey, Uluslararası Başçılar Birliği'nden (International Society of Bassists) Üstün Öğretmen Ödülü (Outstanding Teacher Award) ve Çin Başçıları Topluluğu'ndan (China Society of Bassists) Şeref Ödülü'ne (Award of Honor) layık görüldü. Müzikal mirası, öğrencilerine verdiği sonsuz özveriyle, besteleri ve de baskılarıyla devam edecektir (http://www.ur.umich.edu/9900/May08_00/21.htm).

En önemli kontrbas transkripsyonları aşağıdaki gibidir:

- G. P. Telemann – Sonat
- C. M. von Weber – Adagio ve Rondo
- J. S. Bach – Sonat, Re Majör No. 2 BWV 1028
- G. P. Telemann – Sonat, Mi minör
- G. P. Telemann – Sonat, Re Majör
- G. P. Telemann – Sonat, La minör
- E. Granados – Madrigal, La minör
- G. P. Telemann – Sonat, Fa minör
- G. P. Telemann – Konçerto, Sol Majör
- G. P. Telemann – 6 Kanonik Sonat
- F. Schubert – Arpeggione Sonat, La minör

G. F. Händel – Sonat, Sol Majör No. 3

C. Franck – Sonat, La Majör

E. Grieg – Sonat, La minör Op. 36

B. Marcello – Sonat, Do Majör

W. Fesch – Sonat, Sol Majör

G. F. Händel – Sonat, Re Majör No. 4

M. Bruch – Kol Nidrei, Op. 47

A. Vivaldi – Sonat, Re minör

L. Boccherini – Sonat, La Majör No. 6

A. Vivaldi – Konçerto, La minör RV 356 Op. 3, No. 6

N. Paganini – G. Rossini'nin 'Musa Mısır'da' adlı eserinin bir teması üzerine tek tel için çeşitlemeler

W. A. Mozart – Fagot Konçertosu, Si Bemol Majör K.191

C. Saint-Saens – Allegro Appassionato, Op. 43

B. Romberg – Sonat, Mi minör Op. 38, No. 1

R. Schumann – Five Pieces in Folk Style, Op. 102

S. Rachmaninoff – Vocalise, Op. 34, No. 14

4.2.3. Frederick Zimmermann

Amerikalı bir kontrbasçı ve müzik pedagogu olan Frederick Zimmermann, 18 Mayıs 1906 yılında New York şehrinde doğmuş ve 3 Ağustos 1967'de Ohlstadt 'da ölmüştür. New York Filarmoni kontrbasçısı ve Institute of Musical Art'da daha sonra Juilliard School of Music'de hocalık yapan Herman Reinshagen'in öğrencisidir. Ayrıca Felix Deyo ve Ruggiero Vene ile Müzik Kuramı öğrenimi yapmıştır. 1930-1966 yılları arasında, 1932 yılında ilk kez solist olarak sahneye çıktığı ve uzun süre birinci kontrbasçı olduğu New York Filarmoni'nin sanatçısı olmuştur. 1935 yılında Juilliard School of Music'de Reinshagen'in halefi olarak hocalığa başlamıştır. Ayrıca Columbia Üniversitesi'nde, Manhattan School of Music'de, New York Üniversitesi'nde, Mannes Collage of Music'de, Connecticut Hartford Hartt School of Music'de ve Philadelphia New School of Music'de ders vermiştir. Sayısız öğrencileri arasında klasik kontrbasçılar; Joseph Guastafeste, Orin O'Brien, Donald Palma, Robert Gladstone, David Walter, Linda McKnight, Alvin Brehm, Stuart Sankey, Frank Proto, Ron Naspo, Lucas Drew ve Jazz kontrbasçılar; Henry Grimes, Barre Phillips, Eddie Gomez, Oene

van Geel ve Red Mitchell yer alır. Zimmermann, 14. yüzyıl'dan 20. yüzyıl'a kadar birçok bestecinin eserlerini kontrbas için uyarlamıştır. 1966 yılında "Concept of Bowing Technique for the Double Bass" adlı ders kitabını yayımlamıştır. Ayrıca Zimmermann ressam olarak aktiftir. George Grosz'den Art Students' League'de ders almış ve üç tane özgün resim sergisi açmıştır (Blumenthal, Jay S. (1984)), *Frederick Zimmermann: double bass performer and pedagogue*).

Bazı uyarlamalarına örnekler aşağıda listelenmiştir;

J. S. Bach – Gavotte

J. E. Galliard – Sonat, Sol Majör

G. F. Händel – Sonat, Sol minör

H. Eccles – Sonat, Sol minör

B. Marcello – Sonat, Sol minör

G. Faure – Sicilienne, Op. 78

B. Marcello – Sonat, Fa Majör

B. Marcello – Sonat, Mi minör

G. Faure – Apres Un Reve (After A Dream)

P. I. Tchaikovsky – Andante Cantabile, Op. 11

A. Vivaldi – Sonat, No. 4 Si Bemol Majör, RV 45

B. Romberg – Sonat, Mi Bemol Majör, Op. 43, No. 1 (İki Kontrbas için),

B. Marcello – Sonat, La minör

BÖLÜM V

TEKNİK AYRILIKLAR VE PROBLEMLER

5.1. Kontrbasa Uyarlanmış Eserlerin Yazıldığı Asıl Çalgılar ile Kontrbas Arasındaki Fiziksel Farklılıklar

5.1.1. Keman

Yaylı çalgılar ailesinin en küçük ve ince ses perdesine sahip olan keman aynı zamanda tüm çalgılar içerisinde en geniş repertuvara sahip olan çalgılardan biridir. Dolayısıyla kontrbas repertuvarına uyarlanmış birçok eserin de aslı keman için yazılmıştır. Fakat bilindiği üzere kontrbas ve keman yaylı çalgılar ailesinin en dış ses bölgesine sahip çalgılar olduğundan dolayı, uyarlamalarda, tonalite, ses genişliği ve kontrbasın fiziksel olarak büyük bir çalgı olmasından dolayı keman gibi kıvrak ve kolaylıkları olmaması gibi bazı problemler yaratır.

5.1.2. Viyola

Viyola, kemanla kıyaslandığında hem ses perdesi olarak kontrbasa daha yakındır hem de keman ve viyolonsele nazaran repertuvarının kısıtlılığı açısından aynı talihsizliği paylaşmaktadır. Bununla birlikte viyoladan kontrbas repertuvarına uyarlanmış eserlerin kontrbas repertuvarını genişletmek amacıyla başka, özellikle viyoladan uyarlanmış olmasının herhangi bir özel amacı yokmuş gibi görünmektedir.

5.1.3. Viyolonsel

Kemandan sonra yaylı çalgılar ailesinin en geniş repertuvara sahip çalgısıdır. Aynı zamanda ses genişliği açısından kontrbasa en yakın çalgıdır. Fakat yine de oldukça geniş çalım tekniklerine sahip bir çalgı olması kontrbasa uyarlanmış olan eserlerde birçok problem yaratmaktadır. Kontrbasa en çok uyarlanmış eser viyolonsel repertuvarından alınmıştır.

5.1.4. Viyola da Gamba

Yaylı çalgılar ailesinin öncülü olarak kabul edilen viol ailesinin bir üyesi olan viyola da gamba boyutları, ses aralığı açısından viyolonsele yakın olması ile birlikte, bu çalgı için yazılmış olan, viyola ve viyolonsele de uyarlanmış bazı eserler kontrbas

repertuvarına da girmiştir. Viyola da gamba hem çalış tarzı hem de yapısal özellikleri bakımından farklı bir çalgı ailesi üyesi olması (keman ailesi 4 tellidir, viol ailesi çok farklı tel sayısına sahip ve aynı zamanda birbirinden farklı akort sistemine sahip çalgılardan oluşur) sonucunda, uyarlama aşamasında yine birtakım sorunlarla karşılaşmaktadır.

5.1.5. Arpeggione

Franz P. Schubert'in bu çalgı için yazmış olduğu çok ünlü bir sonattan (aynı zamanda bu eser çalgı için yazılmış bilinen tek eserdir) tanıdığımız *arpeggione* yine viyola da gamba gibi çok telli bir çalgı olmasından dolayı akor sistemi olarak da kontrbasta farklı yapıya sahiptir. Bu farklılık ta yapılan uyarlamada bazı sorunlara neden olan bir özelliktir.

5.1.6. Piyano

Kemanla birlikte bestecilerin üzerine en çok eser ürettiği bir diğer çalgı olan piyano, çok doğaldır ki kontrbasa uyarlanmış birçok eserin de içinde bulunduğu geniş bir repertuvara sahiptir. Piyano müziği, kendi içinde çok çeşitli çalım olanaklarına sahip olması ve en geniş ses aralığına sahip çalgılardan birisi olması nedeniyle, yaylı ve nefesli çalgılardan daha özgür bir müzik yazısına sahiptir. Bu da birçok eserin uyarlanmasını zorlaştıran bir durumdur. Özellikle kontrbas gibi çalım olanakları sınırlı bir çalgı ile karşı karşıya geldiğinde bahsedilen uyarlama sorunları oldukça belirginleşir.

5.1.7. Korno, Fagot

Nefesli çalgılardan kontrbasa yapılmış uyarlamalar arasında en bilinenleri Ludwig van Beethoven'ın (Fa Majör, Op. 17) korno sonatı ve Wolfgang Amadeus Mozart'ın (Si bemol Majör, K 191) fagot konçertosudur. Korno ve fagotun üflemeli çalgılar olması ve uyarlanacak çalgının, yani kontrbasın yaylı çalgı olması, bazı ezgisel yapıların ve çalış biçimlerinin nefesli çalgılara daha uygun yapıda olması nedeniyle uyarlama aşamasında zorluklar yaratmaktadır.

5.1.8. Opera Şarkıcılığı

Sevilen opera bölümlerinden oluşan birçok çalgı eseri uyarlaması ve opera kaynaklı bazı tematik materyalin yeni bir eser içerisinde işleniyormuşçasına özgün tarzda birçok farklı çalgı için eserler mevcuttur. Kontrbas repertuarında da bu tarzda birçok uyarlama eser vardır. Ör. Sergei Rachmaninoff'un vocalise adlı eseri hemen hemen tüm çalgılar tarafından seslendirilmiştir. Buna benzer uyarlamalarda uyarlanan çalgının ses sınırları teknik olanakları gözetilerek seslendirilmesi durumunda diğer çalgılarla olduğu kadar problem oluşmaz, hatta çalgının teknik olanakları el verdikçe bu tematik materyal üzerinde çalgı ustalığını gösteren tarzda, özellikle varyasyon formunda eserler dikkat çekicidir.

5.2. Eserlerin Kontrbasa Uyarlanması Aşamasında Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yöntemleri

Bölüm 5.1'de belirtildiği gibi çok çeşitli çalgılardan yapılan uyarlamalar, kontrbas için birbirinden farklı birçok teknik ve müzikal problem yaratmaktadır. Bu problemler genellikle çalım tarzlarının değişkenliği, çalgıların çok farklı ses sınırlarına ve ses bölgesine sahip olması ve aynı aileden de olsa bazı temel yapısal özelliklerin farklılığı nedeniyle oluşmaktadır. Bu problemlerin en önemlileri bu bölümde açıklanmaya çalışılmıştır.

5.2.1. Tonalite

Bir çalgıdan başka bir çalgıya yapılan uyarlamalarda eserin asıl tonunun değiştirilme zorunluluğu sık karşılaşılan bir durumdur. Nedeni ise çalgılar arasındaki ses genişliği farklılığından kaynaklanır. Örneğin kemandan kontrbasa yapılan bir uyarlamada, kontrbas kemanın ses alanında bir ezgiyi çalmakta oldukça zorlanacaktır bu yüzden eserin birkaç tok, oktav ya da en uygun aralığa aktarımı zorunlu bir durumdur.

Tonalite aktarımı yoluyla çözülen bu problem aynı zamanda melodinin çok kalın ya da ince bir ses genişliğinde çalınması durumunda eserin ifadesini bozabileceğinden dolayı ortaya çıkabilecek problemin de çözümlenmesine olanak sağlamış olur.

Adagio cantabile.



Şekil 1. Ludwig van Beethoven – Keman ve Orkestra için Romans

Adagio cantabile



Şekil 2. Ludwig van Beethoven – Keman ve Orkestra için Romans – Kontrbas uyarlaması

5.2.2. Akorlar

Yaylı çalgılar ve piyanodan yapılan uyarlamalarda tüm akorların asıl yazıldığı şekliyle çalınması, kontrbas ile mümkün olmayabilir. Bunun nedeni yazıldığı asıl çalgının akort sistemiyle kontrbasın akort sisteminin farklı olması ve kontrbasta ses aralıklarının birbirinden çok uzak olmasından kaynaklanır. Bu problem bazı uyarlama yapanlar tarafından farklı çözüm yollarıyla aşılmaya çalışılmıştır. Aşağıdaki ilk örnekte J. S. Bach'ın beşinci viyolonsel süitinin asıl (viyolonsel) ve kontrbas uyarlaması arasındaki farkı göstermektedir. Burada dikkat edilmesi gereken, asıl baskısında ilk iki ölçüdeki ilk akorların kontrbasta çalınamamasından dolayı en kalın seslerin iptal edilmesidir.

1. Prélude



Şekil 3. Akorlarda çalınamayan seslerin atılması

İkinci örnek ise yine J. S. Bach'ın beşinci viyolonsel sütününden, kontrbas uyarlamasında akor olarak çalınamayan çift seslerin kırılarak ve mümkün olmayan ara seslerin iptal edilerek seslendirilmesidir.



Şekil 4. Akorların çift sesler olarak değil hızlı arpej şeklinde çalınması

5.2.3. Hızlı Pasajlar ve Arpejler

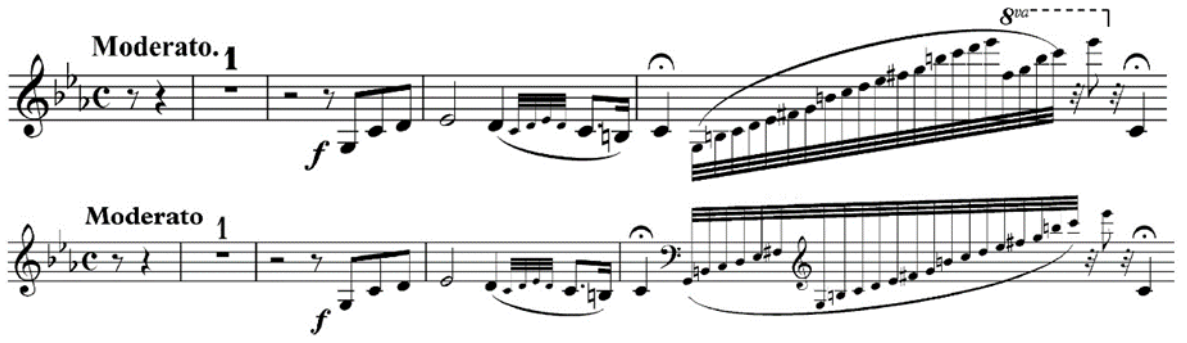
Kontrbasın büyük bir çalgı olmasından kaynaklanan geniş aralık sorunu hızlı pasajların çalınmasında kimi zaman güçlükler yaratabilmektedir. Bu tarz hızlı pasajlara alternatif olarak müziğin armonik yapısını bozmadan, çalım biçimi yönünden yapılan değişiklikler yöntemiyle giderilebilmektedir. Aşağıdaki örnekte N. Paganini'nin keman için sol teli varyasyonlarının kontrbas uyarlamasında, bazı ölçülerde yapılmış olan değişiklikler açıkça görülebilmektedir.



Şekil 5. N. Paganini – Keman için Sol Teli Üzerine Varyasyonlar'dan uyarlama örnekleri

5.2.4. Ses Genişliği

Kontrbas uyarlamalarında tonalite aktarımı yapılmısa da kısa ezgiler ya da pasajlar, düzenleyen kişinin isteğine bağlı olarak farklı bir oktava aktarılabilir. Bu, her ne kadar bir problemin çözümü için yapılmış olmasa da uyarlamalarda nadiren karşılaşılan bir durumdur.



Şekil 6. P. de Sarasate - Zigeunerweisen. Kontrbas uyarlamasındaki oktav aktarım farkı.

5.2.5. Çift sesler ve Tel atlamalı Pasajlar

Bazı pasajlarda karşılaşılan hızlı çift sesler ve geniş aralığa sahip tel atlamalı çalış biçimleri kontrbasta çalınması mümkün olmadığından asıl müziğin seslenişini bozmayacak şekilde kolaylaştırılabilir ya da çalgı üzerinde çalınması mümkün hale getirilebilir. Aşağıdaki şekilde bu tür bir uyarlamaya örnek olarak P. I. Tchaikovsky'nin viyolonsel için Bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar adlı eserinden iki ölçü örnek olarak gösterilmiştir. İlkinde kontrbasta çalınması mümkün olmayan çift seslerden ikinci ses iptal edilmiş fakat bunun yerine her nota ikişer kez çalınacak biçimde düşünülmüş, ikincisinde ise hem tel atlamalı hem de çift ses içeren ölçülerde çift sesler iptal edilmiş bu şekilde tel atlamalı pasaj kolaylaştırılmıştır.



Şekil 7. P. I. Tchaikovsky Bir Rokoko Teması Üzerine Varyasyonlar'dan uyarlama örnekleri.

BÖLÜM VI

BACH'IN VİYOLONSEL SÜİTLERİ VE KONTRBAS UYARLAMALARI

6.1. Johann Sebastian Bach'ın Hayatı ve Eserleri Hakkında

Bu bölümde tezin ana konusunu içeren ünlü besteci Johann Sebastian Bach'ın yaşamı ve eserleri üzerine detaylı bilgi verilmeye çalışılmıştır. Bilindiği üzere Bach'ın hayatı Almanya'nın Saksonya bölgesinde geçmiştir. Bulunduğu şehir ve kasabalarda aldığı görevlerin özelliğine göre, bu görevlerin eserlerinin türlerine ve bestecinin o yıllardaki üretkenliğine ne şekilde yansımış olduğu özellikle dikkat çekicidir.

6.1.1. J. S. Bach'ın Hayatı

Eisenach, Ohrdurf ve Lüneburg (1685–1702) Yılları

Johann Sebastian Bach, 21 Mart 1685'de babası Johann Ambrosius Bach'ın saray ve kent müzisyenliği yaptığı Eisenach'ta doğdu. Johann Ambrosius'un ikiz kardeşi vardı, Johann Christoph, Arnstadt'ta kent ve saray müzisyenydi, birbirlerine eşlerinin bile yalnızca kıyafetlerinden ayırt edebileceği kadar benziyorlardı (Forkel, 1920, s. 11).

Sebastian üç yaşında iken, ikinci büyük kardeşi on beş yaşındaki Balthasar, müzikal yeterlilikte belirli bir seviyeye ulaşmış, babasının yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştı. Kasaba müzisyeninin evinde, aile üyeleri ve çıraklarının müzikal aktiviteleri yalnızca öğretmek, prova yapmak, Pratik yapmak ve sahne işleri değil aynı zamanda müzik kopyalamak ve toplamak, müzik çalgılarının bakımı ve tamiri ve genişletilmiş bir müzik işi kurma ile ilgili diğer çabaları da kapsıyordu. Hiç şüphe yoktur ki, elbette çocuk yaşta verilen emek önemsiz bir konu değildir, Ambrosius Bach'ın oğulları babalarının aktivitelerine erkenden dâhil oldu, müzik çalgılarının taşınması olsun, bakır temizlemek ya da keman tellerini yeniden takmak gibi. Ayrıca edindikleri yeterlilik düzeyine göre farklı çalgılar çalarak müzik icralarında da yardımcı olacaklardı. Müzikal olarak eğilimli Sebastian da Eisenach'ta kasaba orgcusu ve saray klavsencisi olan, babasının kuzeni Christoph Bach ile zaman geçirmek için fırsatı buldu. Sebastian daha sonra soy ağacında onu “engin besteci” olarak anacak, Carl Philipp Emanuel Bach ise “büyük ve etkileyici besteci” olarak ekleyecekti (Wolff, 2001, s. 22–23, 28).

3 Mayıs 1694'te, Bach'ın henüz dokuz yaşına bastığı bir dönemde, annesinin ölümü aile düzeninin sarsılmasına neden oldu. Baba Johann Ambrosius çocuklarının bakıma ve bir anne ilgisine muhtaç olduklarını da göz önünde bulundurarak, aynı yılın Kasım ayı sonunda 2. kez evlendi. Herkesin yeni düzene alışmaya çalıştığı bir sırada, Johann Ambrosius Bach, 2. evliliğinin üzerinden üç ay bile geçmeden yaşama veda etti. Henüz on yaşını bile tamamlamayan Johann Sebastian, bir yıldan az bir zamanda hem annesini hem de babasını kaybetmişti. Bazı müzik tarihçileri, onun eserlerindeki, ölümü çoğu kez bir kurtuluş olarak gören dini inanışa yatkınlığının küçük yaşlarda edindiği bu acı deneyimlerin bir sonucu olduğunu savunur (Büke ve Altınel, 2006, s. 249). On yaşında Ohrdurf'a, Saxe-Gotha-Altenburg'daki St. Michael Kilisesi'nde orgcu olan en büyük abisi Johann Christoph Bach'ın yanına gitti (Boyd, 2000, s. 7–8).

Orada nota kopyaladı, çalıştı, müzik icra etti ve kendisine klavikord dersi veren abisinden çok değerli bir eğitim aldı. J. Ch. Bach ona o dönemin büyük bestecilerini, Güney Almanya'dan Johann Pachelbel, Kuzey Almanya'dan Johann Jakob Froberger, Fransa'dan Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand, Marin Marais ve İtalya'dan klavsenci Girolamo Frescobaldi'nin eserlerini gösterdi (Wolff, 2000, s. 46).

Ohrdurf'a geldiklerinde yeni doğmuş bir bebeği olan ağabey Johann Christoph'un aradan geçen beş yıl içinde iki çocuğu daha dünyaya gelmiş ve evdeki yaşam herkes için zorlaşmaya başlamıştı. Johann Sebastian ise uzun süredir Lüneburg'a gitmek istiyordu. Öğretmeni Elias Herda ona ve Georg Erdmann'a, kendisinin de bir süre eğitim gördüğü St. Mitchel Kilisesi korosunu öğütlüyordu. Özellikle Bach'ın henüz kalınlaşmamış çocuk sesi koroda söylemesini kolaylaştırabilirdi. Böylece iki genç, çok fazla düşünmeden, 15 Mart 1700'de Ohrdurf'tan Lüneburg'a doğru yola çıktılar. Bach, Lüneburg'a gelince St. Mitchel Manastırı'nın okuluna kabul edildi. Okulun korosunda şarkı söylemeye başlayan Bach, aynı zamanda oldukça zengin sayılabilecek kitaplıktan yararlanıyordu (Büke, 2001, s. 29).

Bach, kitaplıktan edindiği kuramsal bilgilerin yanı sıra okul korosunda şarkı söyleyerek ve kentte görevli müzisyenlerle dostluk kurarak da müzikal yönden kendini ilerletmeye çalışıyordu. Lüneburg'daki iki kilisede devrin tanınmış org ustaları Johann Jacob Löwe (1629–1703) ve Georg Böhm (1661–1733) görev yapıyordu. Böylece Bach'ın Eisenach'da başlayıp Ohrdurf'ta gelişen org bilgisi, Lüneburg'da kusursuzlaştı. Bach bilgisini arttırmaya o kadar hevesliydi ki Lüneburg'da bulduğu olanaklarla yetinemeyerek büyük bestecilerin eserlerini dinlemek için Hamburg'a kadar yürüyerek

yolculuk yapmayı göze aldı ve orada Brunckhorst'un yönettiği saray müzisyenlerini dinleyerek sanat gereksinimini karşılamaya çalıştı (Oransay, 1986, s. 8).

Arnstadt yılları Bach'ın ilk bestelerinin de ortaya çıktığı yıllardır. Bunlar çoğunlukla org için olmakla birlikte, içlerinde klavsen için bestelenmiş olan Capriccio (BWV 992) ayrı bir yer tutar. Bach, 1705 Kasımındaki uzun zamandır planladığı ve hayalini kurduğu bir yolculuğu sonunda gerçekleştirme fırsatını yakaladı. Org çalması ve besteciliğiyle sadece kuzey Almanya'da değil, tüm Avrupa'da büyük bir ün sahibi olan ve Lübeck'teki Meryem Ana Kilisesi'nde orgcu olarak çalışan Dietrich Buxtehude'yle tanışmak ve sanatını yakından tanımak için Arnstadt'taki kilise yöneticilerinden izin istedi. Yaklaşık dört hafta Lübeck'te kalıp görevini çok fazla aksatmadan geri dönmeyi umuyordu. Bach'ın Buxtehude'den ne denli etkilendiği, Arnstadt yıllarına ait org eserlerinde iyi görülür. Bunların içinde ünlü Re minör Toccata ve Füg (BWV 565) ile Do minör Passacaglia (BWV 582) da vardır. Ancak bu yolculuğunda izin süresini geçirdiği için Arnstadt'daki efendiler onu şiddetle kınadılar. Bu kızgınlık, özellikle ayin sırasında Bach'ın çaldığı müzik hissedilir derecede değişikliğe uğrayınca daha da arttı. Kilise yönetimi böylesine “yabancı seslerin bulunduğu” bir çalışın kabul edilemez olduğunu genç orgcuya 21 Şubat 1706 tarihli bir yazıyla bildirdi (Büke, 2001, s. 44-46).

Aslında bu olay yüzeysel bir bahaneydi. Arnstadt'takiler genç sanatçının cüretli ve yepyeni beste üslubunu anlamıyorlar, ayin esnasında imrovisation (doğaçlama) yapmasından hoşlanmıyorlar, korallerde kullandığı sürpriz dolu ve alışılmamış armoni anlayışını yadırgıyorlardı (Tarcan, 1987, s. 14-15).

Oysa Bach 1707'de onları yüzüstü bırakıp Mühlhausen'deki Blasius kilisesinin orgculuğunu yapmak için Arnstadt'ı terk etti ve burada kaldığı sıralarda kendi akrabası olan Maria Barbara ile evlendi (Oransay, 1986, s. 8).

Weimar (1708–1717) Yılları

Bach 1708'de, Weimar dükünün sarayında organistlik ve konzertmeisterlik görevini üstlendi. Saray orkestrasında 22 eleman mevcuttu. Koro da 10 kişiden ibaretti. Bach, konserleri bulunduğu yerden elinde keman ile yönetiyordu. Org için en güzel eserlerinin bazılarını Weimar'da veren, bu dalda teknik mükemmelliğin doruğuna ulaşan Bach, hem dük ve saray, hem de meslektaşları indinde kendisine tartışılmaz bir itibar sağladı (Tarcan, 1987, s. 15).

Bach'ın Weimar yıllarına ait en önemli olaylardan biri, İtalyan müziğiyle tanışmasıdır. Üstelik bu karşılaşma ve tanışma, her zaman olduğu gibi tümüyle notalar yoluyla ve teorik olarak gerçekleşmişti (Büke, 2001, s. 64-65).

Weimar, org için yazdığı eserlerin verimli bir dönemidir. Burada sorumluluğu artırıldığı halde bir türlü müzik yönetmenliği yetkisi verilmez (İlyasoğlu, 2001, s. 39). 1 Aralık 1716'da, uzun süredir sağlığı bozuk olan Johann Samuel Dresse'nin ölümü Weimar Sarayı'ndaki çekişmelerin yeniden su yüzüne çıkmasına neden oldu. Saraydaki en yetenekli ve pratikte en çok iş yapan müzisyen olan Bach, Dresse'nin yerine geçmeyi istemekle birlikte, uzun yıllardan beri babasının yardımcılığını yapan ve saray tarafından İtalya'da eğitim gezisine gönderilen oğul Dresse daha şanslı durumdaydı. Dük Ernst August'un gönlünden geçen isim Bach olmakla birlikte, ortak hükümdarlık yaptığı Dük Wilhelm Ernst, oğul Dresse'nin babasının görevini sürdürmesine taraftardı. Ancak Dük Ernst August'un aklına yepyeni bir fikir geldi ve Telemann'ı Eisenach, Weimar ve Gotha kentlerinden sorumlu "Genel Müzik Direktörü" olarak atamayı önerdi. O yıllarda Frankfurt'ta bulunan Telemann, öneriyi geri çevirdi. Bu planın başarısız olmasının ardından Dük Ernst August, Bach için daha iyi bir iş bulmanın yollarını araştırmaya başladı ve müziğe çok düşkün olan kayınbiraderi Köthen Prensi Leopold'un sarayında bir müzik yöneticisi aradığını duyunca hemen ona başvurdu. Böylece Bach, daha iyi bir maaşla daha iyi bir orkestranın başına geçme şansına sahip oluyordu (Büke, 2001, s. 78-79).

En sonunda 1717'de Köthen Sarayı'nda istediği işi bularak Prens Leopold'un hizmetine girer (İlyasoğlu, 2001, s. 40).

Önceden haber vermesine rağmen, özellikle Dük Wilhelm Ernst'le arasında kentten ayrılması hususunda bazı anlaşmazlıklar çıkmıştı. Gittikçe sabrı taşan Bach sonunda büyük olasılıkla kendini kaybetti ve yaklaşık bir ay kadar hapsedildi. Weimar Sarayı'ndaki bir belgeden öğrendiğimiz bu hapsedilme olayı, Bach'ın ilk dönem yaşam öykülerinin hiçbirinde yer almaz (Büke, 2001, s. 80).

Köthen (1717–1723) Yılları

Bach, Köthen Prensi Leopold'un yirmi üçüncü yaş günü olan 10 Aralık 1717'de yeni görevine tayin edildi. Birkaç gün sonra, Leipzig üniversitesi kilisesi için önceki sene Johann Scheibe tarafından yapılan orgu denemek ve rapor vermek için Leipzig'e gitti. Bilindiği kadarı ile bu Bach'ın Leipzig'e ilk gidişiydi (Boyd, 2000, s. 72).

Köthen sarayı reformcu din anlayışına bağlı olduğu için hemen hemen kilise ayinlerinin hepsi kaldırılmış gibiydi. Bach'ın emrinde artık bir org yoktu. O sıralarda Almanya'da saf çalgısal müzik henüz emekleme çağında sayılabilirdi. İtalya bu sahada çok daha gelişmiş durumdaydı. Bach'ın olağanüstü sentez yeteneği burada da kendini gösterdi. Bugün çalgısal eserleri incelendiği zaman güçlü bir İtalyan etkisi gözlemlenmektedir (Tarcan, 1987, s.16).

Köthen'de org bulunmadığı gibi koro da yoktu. Yalnız orkestra ile oda müziği grupları vardı. Bundan dolayı Bach yalnız orkestra ve oda müziği eserleri bestelemeye başladı. Bundan ötürü Bach yalnız orkestra eserleri ve oda müziği parçaları bestelemeye başladı. Zaten yaşamı boyunca aldığı çeşitli görevler hep onun müzik yaratıcılığını etkilemiş ve kendisi hangi görevde bulunuyorsa orada eline geçen olanaklara göre eserler bestelemiştir. İşte Bach'ın en önemli eserleri arasında kabul edilen Brandenburg Konçertoları bu sıralarda yazılmış eserlerdir (Oransay, 1986, s. 9).

Çok verimli geçen Köthen yılları sonucu en güzel oda müziği eserlerini, 2 keman konçertosunu ve orkestra süitleri kazanılmıştır. Solo keman ve viyolonsel için yazılmış 6 partitanın dışında 1724'te Fransız ve İngiliz süitlerinin, daha sonra kromatik fantezi ve füg ile Wohltemperiertes Klavier'in 1. Cildinin (24 Prelüd ve Füg) gün ışığına çıktığı görülmektedir (Tarcan, 1987, s. 16).

Bu arada org üstüne uzmanlaştığından çeşitli yörelerden yeni yapılan orgları incelemesi için çağrılar almaktadır. 1720'de yine böyle bir geziden döndüğünde eşini ölmüş ve gömülmüş bulur (İlyasoğlu, 2001, s. 40).

Beklenmedik bir anda ve beklenmedik bir yaşta gelen bu ölüm, tüm aileyi perişan etmişti, ama şüphesiz en çok Bach sarsılmıştı (Büke, 2001, s. 91).

Artık Köthen'de kalmak istemiyordu çünkü o güne dek müziğe büyük önem ve Bach'a derin bir saygı besleyen dük 1721'de Anhalt-Bernburg soyundan genç bir prensesle evlenmiş ve Bach'ın söylediğine göre bu prenses kocasını müzikten uzaklaştırmış ve başka konulara yöneltmişti. Bundan dolayı Bach Köthen'de sıkılmaya başladı (Oransay, 1986, s. 10).

Leipzig (1723–1750) Yılları

1723 yılında Bach Leipzig'de St. Thomas Kilisesi kantoruğuna ve ayrıca Nikolaikirche, Paulinerkirche ve Leipzig Üniversitesi Kilisesi gibi kentin belli başlı kiliselerine müzik yöneticisi olarak atandı (Miles, 1962, s. 86-87).

Oysa Bach da Thomas kilisesinin kantoruğuna pek teşne değildi. Dostlarından Georg Erdmann'a yazdığı bir mektupta, daha yüksek bir konumu olan kapel ustalığından kantoruğa geçmenin pek hoş bir şey olmadığını yazmıştır. Bu konuda etken olan neden çocuklarının öğrenimiydi. Bach kantorluk görevinden başka bir de Thomas Okulu'nun dördüncü ve üçüncü sınıflarına Latince dersi vermekle yükümlüydü. Ayrıca üniversitenin resmî törenlerinde akademik müzik şefi olarak katılmak, okulun belli öğrencilerine olağan koro dersi haricinde org, klavsen, keman öğretmek de onun görevleri arasındaydı. Bunca çalışmaya karşın eline geçen para çok azdı (Oransay, 1986, s. 10).

Besteci birinci derecede, okuldaki öğrencilerin müzik eğitimlerinden ve pazar günleri kilisede seslendirilecek kantatlardan sorumluydu. Bach görevine başlar başlamaz, kilisede seslendirilecek kantatları hazırlamak için yoğun bir çalışma içine girdi. Protestan Kilisesinde pazar günleri ayin sırasında seslendirilen kantatlar, o günün dini takvimdeki yerine göre içerikler farklı metinler üzerine bestelendi (Büke, Altinel, 2006, s. 309).

Yöneticilerin düşüncesine göre St. Thomas kilisesi kantoru her şeyden önce bir eğitici olmalıydı. Fakat Bach bu işte, yaratıcı dehasının alabildiğine ürün vermesi fırsatını görüyordu. Bu iki zıt görüş Bach ve işverenleri arasında sık sık huzursuzluklara yol açtı. Bach 1729–1740 yılları arasında Leipzig'de iki önemli kilisenin müzik işleri dışında Collegium Musicum'la da ilgileniyordu. Collegium Musicum, müzikseverlerin ve müzik öğrencilerinin buluştukları ve her hafta profesyonel müzisyenlerin de iştiraki ile konserlerin, müzik çalışmalarının gerçekleştirildiği bir kuruluştur (Tarcan, 1987, s. 17-18).

O sırada okullar bir değişim sürecine girmişlerdi. Artık müziğe eskisi kadar önem verilmez olmuştu. Thomas Okulu'na yeni gelen öğrenciler okuldaki görevlerini tatsız, can sıkıcı buluyorlar, isteksiz davranıyorlardı. Oysaki kantor resmi sıfatı dolayısıyla okulun müzik geleneğini sürdürmek zorunluluğunu duyuyor ve öğrencilerde o işi görebilecek nitelikler arıyordu. Birbirine karşıt olan bu iki eğilim sonucunda 1729'da 15 kent yönetim kurulunun 10 öğrenci için verdiği kararla büyük bir anlaşmazlığa dönüştü. Bach okula yazılmak için başvuran 23 kişiden 9 soprano ile iki katı alto ve bir tenorun kabulünü, ötekilerin alınmamasını savunuyordu. Kent yönetim kurulu Bach'ın seçtiklerinden 4 soprano ile bir alto kabul etti, fakat onun reddettiklerinden dört kişi ile hiç yoklamadığı bir kişiyi de almaya karar verdi (Oransay, 1986, s. 13).

Bach 1733 yılında si minör missa'nın Kyre ve Gloria bölümlerini yazdı. Daha sonra, Credo, Sanctus ve Agnus Dei gibi bazı kantatlarının en iyi bölümlerini ekleyerek genişletti ve tam bir missa haline getirdi. Buna rağmen bestecinin yaşadığı süre içinde belki de hiç seslendirilmedi (Hertz, 1985, s. 187).

Bach 1737–39 yılları haricinde, en az 1741 yılına (Zimmermann'ın ölüm tarihi) belki de 1744 yılına kadar Collegium Musicum'un yöneticiliğinde kaldı. Bu süre içinde Thomas okulunda birçok değişiklik oldu. Solo, iki, üç ve dört klavsen için konçertoların tümü Leipzig'deki Collegium Musicum yıllarında yazılmıştır. Yalnızca BWV 1061 eser sayılı iki klavsen için Do majör konçerto orijinali de iki klavsen için yazılmış (belki ilk olarak eşliksiz, daha sonradan yalnızca refakat eden orkestra partileri eklenmiş) olarak görünmektedir. Diğerleri aslında faklı çalgılar için, genellikle keman için bestelenmiştir. On dört konçertonun yalnız beşi hem orijinal hali hem de sonradan yapılmış klavsen düzenlemeleri ile bugüne kadar kalabilmiştir. Aslında hiçbiri orijinal olarak klavsen için yazılmamış olsalar da klavyeli çalgı çalanlardan daha fazla ilgi görmeyi hak eden eserlerdir (Boyd, 2000, s. 163-214-215).

Bu unvan verildiği sırada Bach yeni bir anlaşmazlığın savaşı içerisinde bulunuyordu. 1684 yılından, demektir ki Bach'ın doğumundan önceki yıldan bu yana Thomas okulunun rektörlüğünü yürüten Johann Heinrich Ernest'i zaten bu işin eri değilken bir de yaşlandıkça yönetimi gevşeterek okulda gerek öğrenci sayısının gerek güç ve yeteneklerinin azalmasına yol açmış, her türlü iyileştirme önerilerine de karşı koymuştu. Okul yönetiminin öteki yüksek görevlileri gibi o da kimi kötülüklerin süregitmesinde parasal bakımdan ilgiliydi. 1729'da Ernest ölünce onun yerine 1730'da Johann Matthias Gesner geldi. Bu kişi daha önce Weimar akademisinde rektör yardımcısı iken Bach'ı tanımış ve beğenmişti. Okulda disiplini çabucak yeniden kurdu. Eğer rektörlükte kalmış olsaydı Bach birçok üzüntüden, çekişmeden ve kavgacı olarak tanınmaktan kurtulacaktı. Fakat Bach'ın talihi yokmuş ki, 1734'de Gesner'in yerine 1732'den beri okulun rektör yardımcılığında bulunan 27 yaşındaki Johann August Ernest getirildi (Oransay, 1986, s. 11).

Bach'ın füg sanatını ortaya koyduğu bir başka yapıt da Müziksel Sunular'dır. 1747'de Berlin gezisinde, büyük oğlu Carl Philipp Emanuel'in patronu, aynı zamanda usta bir flütçü ve besteci olan Kral Büyük Friedrich ona bir tema verir. Kralın temasını süsleyerek çeşitleyen Bach, orgla bile çalınabilecek 6 sesli bir füg oluşturur. Bir dizi kanonla birleşen trio sonat, (flüt, keman ve süreklibas) flütçü kralı sevindirmek için yazılmıştır (İlyasoğlu, 2001, s. 41).

Johann Sebastian Bach, Müzikal Sunu, Kraliyet teması Bach Füg Sanatını ölümünden kısa bir süre önce yazmıştır. Basit bir tema üzerine yazılmış 18 karma füg ve kanon içerir. Füg sanatına daha önce değilse bile büyük olasılıkla 1740'ların ilk yıllarında başladı. Bugüne ulaşmış olan ilk bilinen modeli on iki füg ve iki kanon içerir, besteci tarafından 1745 yılında kopyalanmıştı. Bu el yazısında farklı bir başlık vardı, daha sonra damadı Johann Altnikol 1751 yılında bestecinin ölümünden sonra on dört füg ve dört kanon içeren 2. düzenlemesini yayınladı. Bach uzmanı olan Christian Wolff eserin ana fikrini, "Tek bir müzikal konu doğasında olan Kontrapuntal olasılıkların derinlemesine keşfi" diye nitelendirmiştir (Wolff, 2000, s. 433).

Bach'ın tamamladığı son çalışma org için bir koral prelüttür. Damadı Johann Altnikol tarafından ölüm döşeğinden dikte edilmiştir. Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668 (Tanrım işte katına çıktım) olarak adlandırıldı. Final kadansının üç dizeğinin notaları roman alfabesine göre sayıldı ve eşleştirildi, bestecinin isminin baş harfleri olan "JSB" bulundu (Geiringer, 1966, s. 256).

Müzikal Sunu'daki parçalar şunlardır: 3 ve 6 partili birer ricercar, 8 kanon, 1 konulu füg, 1 trio sonat (flüt, keman ve sürekli bas için), 1 canon perpetuus (sonsuz kanon) (Oransay, 1986, s. 17).

Son Yılları ve Ölümü (1747–1750)

1749 Mayısının ortalarında bestecinin sağlığında ciddi bir bozulma baş gösterdi. Bu hastalığın gün geçtikçe artması üzerine bazı çevrelerde, bestecinin yerine kimin geçeceği konuşulmaya başlandı. Doğal olarak Bach, görevine devam ediyor sayıldığı için bu konuşmalar ve planlar önceleri üstü kapalı yapılıyordu. Ancak tüm bu olanlar Bach'ı yaşamaya daha çok teşvik etmiş gibi, bestecinin sağlığında ani bir düzelme gözlemlendi. 1750 yılının bahar aylarında, Bach'ın sağlık durumu yeniden kötüleşmeye başladı. Bestecinin yaşam öykülerinde belirgin bir hastalığı olarak, görme duyusunu giderek yitirmesi ve bunun sonucunda tümüyle kör olması gösterilir. Bu görme bozukluğu da, çocuk yaştan beri kötü ışıkta uzun saatler çalışmaya bağlanır. Ancak bunlardan başka, büyük olasılıkla erken yaşlardan beri tedavi edilmeyen ve farkına varılmayan şeker hastalığı sonucu, göz sinirleri zaman içinde harap olmuş ve başka organlarda da kalıcı izler bırakmıştı. Böylece yaşlılıktan dolayı ortaya çıkan bir körlükten çok, başka izleri de olan bir hastalık söz konusuydu (Büke, 2001, s. 172-173-176).

Hastalığı sırasında zaten onu kimi zaman meşgul eden büyük koral fantezilerini düzeltmeye devam etti. Son günlerini tamamen karanlık bir odada geçirmiş gibi görünüyor. Ölüm yakınlığını hissettirdiğinde, damadı Altnikol'e Wenn wir in höchsten Noten sind (En büyük sıkıntılara düştüğümüzde) ezgisi üzerine bir koral fantaziye dikte ettirdi fakat ilahinin başlangıcına aynı ezgi ile söylenen Vor deinen Thron tret'ich Allhier (Tanrım, işte katına çıktım) başlığını yerleştirmesini söyledi (Schweitzer,1923, s. 223).

Ölüm döşeğinin başında karısı, kızları, en küçük oğlu Christian, damadı Altnikol ve öğrencisi Müthel duruyordu. Ölümünden sadece birkaç gün önce damadı Altnikol ile çalışıyordu. 18 Temmuz'da görme yetisi aniden düzeldi; gün ışığını görebildi fakat bu ayrılık habercisiydi; 28 Temmuz 1750'de yüksek ateşi takip eden bir felç geçirdi ve saat dokuza çeyrek kala öldü. Bir org korali besteledi ve bunu bitirip mükemmel hale getirmek istedi. Cenaze 31 Temmuz Cuma günü sabahın erken saatlerinde kaldırıldı. St. John kilisesinde, tüm kilise ve okul görevlilerine de olduğu gibi, tüm okul onu mezarına kadar takip etti. Mezarı kilisenin yanındaydı (Spitta, 1899, s. 274–275).

Fakat kabrinin yerini iyice gösterecek hiçbir işaret konmamıştı. Ta 1885 yılına dek bu durumda kalan kabri kesinlikle bilinmediği için o yıl Bach'ın gömülü olduğu yeri saptamak amacıyla konulmak istenen levha yalnızca kilisenin güney duvarına asıldı. Dokuz yıl sonra, 1894'de, kilisenin temellerini genişletmek üzere toprak kazılırken üç tabut ortaya çıkmıştı. Bunlardan birinde biçimli vücutlu, yaşlı bir adamın kemikleri vardı. İnceleme sonucunda kemiklerin arasında bulunan kafatasının Sebastian Bach'inki olduğu anlaşıldı. Bugün O'nun kemikleri Johannis-Kirche'nin altına yerleştirilen bir lahit içinde durmaktadır (Oransay, 1984, s. 17).

1750 sonbaharında Bach'ın malvarlığının dökümü çıkarılmıştır, daha sonra müzikal materyalin bu listeye dâhil edilmemiş ve bilinmeyen sebeplerden dolayı daha önceden ayrılmış olması Bach bilimcilerini şaşkına çevirmiştir. Bu listenin detayı iyi donanımlı bir burjuva evi olduğunu açıklar. Evin değeri 1222 taler ve 12 groschen'di. İçinde ailesine ait ödenmemiş borçlarında bulunduğu 382 taler değerinde para, 251 taler değerinde gümüş ve diğer değerli eşyalar, 371 taler değerinde müzikal çalgılar, 16 taler değerinde bakır bronz ve kalay eşyalar, 61 taler değerinde giysi ve ev eşyaları, 38 taler değerinde din içerikli kitaplar bulunuyordu. Kalan bu miras üçe bölünmüştür, bir kısmı dul kalan eşine, diğer iki kısmı hayatta kalabilmiş, iki evliliğinden olan dokuz çocuğuna dağıtılmıştır (Geck, 2000, s. 257).

6.1.2. J. S. Bach'ın Eserleri

Bach'ın eserleri BWV numaralarıyla sıralanmıştır, kısaltma *Bach Werke Verzeichnis* (Bach Eserleri Kataloğu) sözcüklerinin baş harflerinden oluşur. Katalog, Wolfgang Schmieder tarafından derlenerek 1950 yılında basılmış; kronolojikten ziyade tematik olarak düzenlenmiştir. Örneğin BWV 525'ten BWV 748'e kadar olan eserleri org için yazılmıştır.

Koral Eserleri

BWV 1 – 224 Kantatlar

BWV 225 – 231 Motetler

BWV 232 – 242 Missalar

BWV 243 Re Majör Magnificat (ilk versiyonu Mi-bemol Majör)

BWV 244 St. Matthew Passion (Matthäuspassion) Matta azabı

BWV 245 St. John Passion (Johannespassion) Yahya azabı

BWV 246 St. Luke Passion (Lukaspassion) Luka azabı

BWV 247 St. Mark Passion (Markuspassion) Mark azabı

BWV 248 Christmas Oratorium (Weihnachts-Oratorium) Noel Oratoryosu

BWV 249 Easter Oratorium (Oster-Oratorium) Paskalya Oratoryosu

BWV 439-507 Dinsel şarkı ve aryalar

BWV 508-518 Şarkılar ve aryalar

BWV 519-523 Beş dinsel şarkı

BWV 524 Qoudlibet (eksiktir)

Org Eserleri

BWV 525-530 Trio sonatlar

BWV 531-582 Prelüd ve Fügler

BWV 553-560 Sekiz küçük Prelüd ve Füg

BWV 561 La Majör Fantezi ve Füg

BWV 562 Do Majör Fantezi ve Füg

BWV 563 Fantasia con Imitatione si minor

BWV 564 Do Majör Toccata, Adagio ve Füg

BWV 565 re minör Toccata ve Füg

BWV 566 Mi Majör Toccata

BWV 567 Do Majör Prelüd
BWV 568 Sol Majör Prelüd
BWV 569 la minör Prelüd
BWV 570 Do Majör Fantazi
BWV 571 Sol Majör Fantazi
BWV 572 Sol Majör Fantazi
BWV 573 Do Majör Fantazi
BWV 574-579 Küçük org fügleri
BWV 580 Re Majör Füg
BWV 581 Sol Majör Füg
BWV 582 do minör Paskalya ve Füg
BWV 583 re minör trio
BWV 584 sol minör trio
BWV 585 do minör trio
BWV 586 Sol Majör trio
BWV 587 Fa Majör Arya
BWV 588 re minör Kanzon
BWV 589 Re Majör Alla breve
BWV 590 Fa Majör Pastoral
BWV 591 Küçük Uyumlu Labirent
BWV 592-597 Org için 6 Konçerto
BWV 598 Org için pedal alıştırması. (Pedal-Exercitium)
BWV 599-644 Org kitabı (Orgelbüchlein)
BWV 645-650 Çeşitli Türden Altı Koral
BWV 651-668 Çeşitli Türden Onsekiz Koral
BWV 669-689 Koral işlemleri
BWV 690-713 Kirnberger Dermesi'nden Koral İşlemleri
BWV 714-740 Koral İşlemleri
BWV 741-765 Koral Prelüdları
BWV 766-768 Çeşitlemeler (Partite Diverse)
BWV 769 Kanonsal çeşitlemeler
BWV 770 Çeşitlemeler (Partite Diverse)
BWV 771 Çeşitlemeler

Klavs en Eserleri

BWV 772-786 İki Sesli Envansiyonlar

BWV 787-801 Üç Sesli Envansiyonlar

BWV 806-811 İngiliz Suitleri

BWV 812-817 Fransız Suitleri

BWV 818 la minör Suit

BWV 818a la minör suit (yeniden düzenlenmiş)

BWV 819 Mi-bemol Majör Suit

BWV 820 Fa Majör uvertür (suit)

BWV 821 Si-bemol Majör suit

BWV 822 sol minör suit

BWV 823 fa minör suit

BWV 824 La Majör suit

BWV 825-830 Altı Partita

BWV 831 si minör Partita “Fransız uvertürü”

BWV 832 La Majör Partita

BWV 833 Fa Majör Prelüd ve Partita

BWV 834-845 Çeşitli suit bölümleri

BWV 834 do minör Allemande

BWV 840 Sol Majör Courante

BWV 835 la minör Allemande

BWV 841 Sol Majör Menuet

BWV 836 sol minör Allemande

BWV 842 sol minör Menuet

BWV 837 sol minör Allemande

BWV 843 Sol Majör Menuet

BWV 838 Allemande ve Courante

BWV 844 re minör Scherzo

BWV 839 sol minör Sarabande

BWV 845 fa minör Gigue

BWV 846-893 Eşit Düzenlenmiş Klavye

BWV 894 la minör Prelüd ve Füg

BWV 895 la minör Prelüd ve Füg

BWV 896 La Majör Prelüd ve Füg

BWV 897 la minör Prelüd ve Füg
BWV 898 Si-bemol Majör Prelüd ve Füg
BWV 899 re minör Prelüd ve Küçük Füg
BWV 900 mi minör Prelüd ve Küçük Füg
BWV 901 Fa Majör Prelüd ve Küçük Füg
BWV 902 Sol Majör Prelüd ve Küçük Füg
BWV 903 re minör Kromatik Fantezi ve Füg
BWV 904 la minör Fantezi ve Füg
BWV 905 re minör Fantezi ve Füg
BWV 906 do minör Fantezi ve Füg
BWV 907 Si-bemol Majör Fantezi ve Füg
BWV 908 Re Majör Fantezi ve Füg
BWV 909 do minör Konçerto ve Füg (Bach'ın oldu kesin değildir)
BWV 910 fa-diyez minör Toccata ve Füg
BWV 911 do minör Toccata ve Füg
BWV 912 Re Majör Toccata ve Füg
BWV 913 re minör Toccata ve Füg
BWV 914 mi minör Toccata ve Füg
BWV 915 sol minör Toccata ve Füg
BWV 916 Sol Majör Toccata ve Füg
BWV 917 sol minör Fantezi
BWV 918 do minör Fantezi
BWV 919 sol minör Fantezi
BWV 920 do minör Prelüd
BWV 921 la minör Prelüd
BWV 922 si minör Prelüd
BWV 923-932 Dokuz Küçük Prelüd
BWV 933-938 Altı Küçük Prelüd
BWV 939-943 Beş Küçük Prelüd
BWV 944-962 Çeşitli Fügler ve Fügatolar
BWV 963 Re Majör Sonat
BWV 964 re minör Sonat
BWV 965 la minör Sonat
BWV 966 Do Majör Sonat

- BWV 967 la minör Sonat
 BWV 968 Sol Majör Adagio
 BWV 969 sol minör Andante (Bach'ın olduğu kuşkuludur)
 BWV 970 re minör Presto (Bach'ın olduğu kuşkuludur)
 BWV 971 İtalyan Konçerto, Fa Majör
 BWV 972-987 Solo Klavsen için Konçertoları
 BWV 988 Goldberg Varyasyonları (30 Çeşitlemeli Aria)
 BWV 989 İtalyan biçiminde çeşitlemeli aria, la minör
 BWV 990 Saraband ve çeşitlemeler, Do Majör (Bach'ın olduğu kuşkulu sayılır)
 BWV 991 Arya ve çeşitlemeler (Bach'ın olduğu kuşkulu sayılır)
 BWV 992 Çok sevgili Ağabeyinin ayrılışı üzerine Kapris, Mi Majör
 BWV 993 mi minör Kapris
 BWV 994 Do Majör Applicatio
 BWV 995 Lavta suiti no.3 sol minör
 BWV 996 Lavta suiti no.1 mi minör
 BWV 997 do minör Partita
 BWV 998 Prelüd, Füg ve Allegro, Mi-bemol Majör
 BWV 999 do minör Prelüd
 BWV 1000 sol minör Füg

Oda Müziği Eserleri

- BWV 1001-1006 Solo Keman için 3 Sonat ve 3 Partita
 BWV 1007-1012 Solo viyolonsel için 6 Suit
 BWV 1014-1019 Keman ve Klavsen için 6 sonat
 BWV 1020 Flüt ve Klavsen için Sonat sol minör
 BWV 1021 Keman ve Sürekli Bas için Sonat Sol Majör
 BWV 1022 Keman ve Klavsen için Sonat Fa Majör
 BWV 1023 Keman ve Sürekli bas için Sonat mi minör
 BWV 1024 Keman (ya da Flüt) ve Sürekli bas için Sonat do minör
 BWV 1025 Keman ve Klavsen için Suit La majör
 BWV 1026 Keman ve Klavsen için Füg sol minör
 BWV 1027 Viyola da Gamba ve Klavsen için Sonat no.1 Sol Majör
 BWV 1028 Viyola da Gamba ve Klavsen için Sonat no.2 Re Majör
 BWV 1029 Viyola da Gamba ve Klavsen için Sonat no.3 sol minör

- BWV 1030 Flüt ve Klavsen için Sonat no.1 si minör
 BWV 1031 Flüt ve Klavsen için Sonat no.2 Mi-bemol Majör
 BWV 1032 Flüt ve Klavsen için Sonat no.3 La Majör
 BWV 1033 Flüt ve Sürekli bas için Sonat no.1 Do Majör
 BWV 1034 Flüt ve Sürekli bas için Sonat no.2 mi minör
 BWV 1035 Flüt ve Sürekli bas için Sonat no.3 Mi Majör
 BWV 1036 İki keman (ya da Flüt ve Obua) ve Klavsen için Sonat no.1 re minör
 BWV 1037 İki keman (ya da Flüt ve Obua) ve Klavsen için Sonat no.2 Do
 Majör
 BWV 1038 İki keman (ya da Flüt ve Obua) ve Klavsen için Sonat no.3 Sol
 Majör
 BWV 1039 İki keman (ya da Flüt ve Obua) ve Klavsen için Sonat no.4 Sol
 Majör
 BWV 1040 Keman, Obua ve Sürekli bas için Çalgısal bölüm, Fa Majör

Orkestra Eserleri

- BWV 1041-1045 Keman Konçertoları
 BWV 1046-1051 Brandenburg Konçertoları
 BWV 1052-1058 Klavsen Konçertoları
 BWV 1060-1062 İki Klavsen ve Yaylı Çalgılar için Konçertolar
 BWV 1063-1064 Üç Klavsen ve Yaylı Çalgılar için Konçertolar
 BWV 1065 Dört Klavsen ve Yaylı Çalgılar için Konçerto la minör
 BWV 1066-1070 Orkestra Suitleri (Uvertürler)
 BWV 1072-1078 Kanonlar
 BWV 1079 Müzikal Sunu (The Musical Offering/Musicalisches Opfer)
 BWV 1080 Füg Sanatı (Die Kunst der Fuge/The Art of the Fuga)

6.2. J. S. Bach'ın Viyolonsel İçin 6 Sütü BWV 1007 – 1012

Bach'ın oda müziği eserleri arasında çok farklı bir yere sahip olan bu altı süit, özellikle 20. Yüzyılın efsanevi çellisti Pablo Casals sayesinde unutulmaktan kurtulmuş ve repertuvardaki yerini almıştır. Casals'ın eserleri halk önünde çalmasının ardından, tüm çellistler için vazgeçilmez yapıtlar haline gelen Viyolonsel Sütleri, Bach'ın, tıpkı

solo keman eserlerinde olduğu gibi, tek bir çalgıda akıl almaz boyutta bir dünya yaratabilmesinin en güzel örneğidir.

Bach, Çello Sütleri'ni Köthen yıllarında bestelemiştir; ancak kesin tarihi ve yazılış nedeni tam olarak bilinmiyor. Pek çok müzik tarihçisi, büyük olasılıkla yine eğitim kaygısı ön planda tutularak yazılan eserlerin, Köthen Sarayı'ndaki yetenekli solistler için bestelenmiş olabileceğini söylerler.

Bach'ın yaşadığı dönemde yaylı sazlar ailesinde orkestra içinde yaygın olarak kullanılan tenor sesli çalgı, viola da gamba'ydı. Ancak 1700'lü yılların ilk yarısında günümüzde kullanılan viyolonsellerin ilk örnekleri yapılmaya ve aynı zamanda solo çalgı olarak kullanılmaya başlandı. Yaylı saz ailesinden keman ve viyolayı oldukça iyi çalan Bach'ın, çello tekniği konusunda Köthen Sarayı'ndaki çalışma arkadaşlarının fikirlerine başvurmuş olabileceği müzik tarihçileri tarafından sık sık dile getirilir. Pek çok kaynakta Bach'ın danıştığı kişinin, Köthen Sarayı'nda görevli Christian Ferdinand Abel olduğu yazılıdır. Ancak çok iyi keman ve gamba çalabilen Abel'in, Bach'ın viyolonsel sütlerindeki teknik güçlüklerin üstesinden tümüyle gelebilecek kadar bu çalgıyı tanıyıp tanımadığı bilinmemektedir. Sarayda çellist olarak görevli Christian Bernhard Lienicke'nin Berlin Saray Orkestrası'ndan Köthen'e gelmiş olduğunu düşünürsek, Bach'ın onun fikirlerinden daha çok faydalanmış olması gerekir. Aslında bestecinin bu eserleri bestelemesi için mutlaka birinden yardım almış olması gerekmiyor. Müzik tarihçilerini böyle düşünmeye zorlayan, Bach'ın üzerinde çalıştığı her konunun en ince ve teknik ayrıntılarını bilerek işe başlamasıdır.

Bach'ın Viyolonsel Sütleri'nin hepsinde bir prelüd ve dört dans bulunur: Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue. Sarabande ve Gigue arasında, I. ve II. Sütite Menuet, III. ve IV. Sütite Bourree, V. ve VI. Sütite ise Gavotte yer alır. Eserler Leipzig yıllarında Anna Magdalena'nın elinden çıkmış bir kopyayla günümüze ulaşmıştır (Büke, 2001, s. 384-385-386).

Bach solo keman için sonat ve partitaların güzel bir elyazmasını hazırladı. Bunu rağmen Viyolonsel Sütleri için Bach'ın elinden bir el yazması kalmamıştır. Bach araştırmacıları Viyolonsel Sütleri'nin orijinal el yazmalarında ve ayrıca Bach'ın kendi elinden kopyalanmış orijinal bir şekilde var olduklarını varsayarlar. Ne yazık ki bunların ikisi de kaybolmuştur. Kalan dört tane el yazması Viyolonsel Sütiti kopyası vardır ve muhtemelen ek el yazması kopyalar kaybolmuştur. Burada özetleyecek olunursa yedi parça da birbiriyle ilişkilidir.

Melodik hareketlerin göreceli basitliği, akan bir tempoya izin verir ve bu Bach'ın *Alla Breve* ölçüsü (C) tarafından da anlaşıldığı şekilde ölçüyü dört güçlü zaman yerine iki güçlü zamanda gösterir.

Courante

Üçüncü bölüm olan *Courante*, İtalyan tarzı courante'nin tipik özelliklerini sergilemektedir. Basit üçlü zamanlı canlı bir dansdır ve on altılık notaları içeren birçok pasajı vardır. On sekiz ve yirmi dört ölçüden oluşan iki kısımdan oluşur ve her kısım tek bir yarım vuruşlu *Anacrusis* (eksik ölçü) ile başlar. İlk kısım ana tonda bir serim bölümü, dominant tonda bir orta bölüm ve yine dominant bir sonlandırma bölümü vardır. İkinci bölümde tonikte bir yeniden serim bölümü, ilgili minör tonda bir orta bölüm, çeşitli tonal bölgelerden geçen iki geçiş ve tonik içinde de bir bitiş bölümü vardır.

Sarabande

İlk süitin Sarabande bölümü, tipik Sarabande özelliklerini açıkça göstermektedir. İki kısımdan oluşur, üç zamanlıdır ve ılımlı bir tempodadır. Tüm cümleler uzunluk olarak dört ölçüdür. Neredeyse tüm ölçülerin ikinci vuruşu *Agogik* (geçişsel) bir aksanına sahiptir; bu da vurgulamanın tek önemli istisnaları, her kısmın sabit ölçülerinde meydana gelir.



Şekil 9. Süit no 1 Sarabande, ikinci vuruşlardaki noktalı ve ritimsel özelliklere örnek ölçüler.

Bu sarabandın en çarpıcı özelliği, kısalığı ve sadeliğidir; her bölüm, yalnızca pasaj, uzantı veya orta bölüm içermeyen bir başlangıç ve bitiş bölümüne sahiptir. Armonik yapısındaki uyum ve tonalite geleneksel, ancak etkilidir. Bölümün açılışındaki akorların sıralanışı, bu süitin en başlangıcındaki girişi hatırlatır.

Menuet I - II

Birinci menuet de önceki üç bölümde olduğu gibi (Prelüd, Allemande ve Sarabande) sol-re-si şeklinde sıralanmış üç nota ile başlar ve aynı oktavda, bölümler arasında bir başka birlik düzeyi sağlar. Bu bölümde de ilk üç nota, Prelüd'de olduğu gibi kırık bir akor olarak sunulur, ancak ilk ölçü ritimsel olarak iki sekizlik ve bir dördüklük nota ile başlayıp ölçüyü bir sekizlik ve iki on altılık nota ile tamamlar, bu şekilde daha akıcı ve yönlü ritmik bir ifade ortaya çıkar.



Şekil 10. Birinci süit'in 1. 2. 4. ve 5. bölümlerinin girişindeki benzerlikler.

Süitlerdeki menuet bölümleri, Bach'ın kullandığı dans formlarının belki de en tanınmışlarıdır ve menuet grubu, günümüzde çok tanınan bir danstır. Kompozisyonel form olarak menuet klasik çağda ve sonrasında da popüler kaldı. J. Haydn ve W. A. Mozart, senfonileri ve yaylı dördlülerinde sayısız menuet bölümü kullanmıştır.

Bach'ta ise, bu ilk Menuet oldukça vurgulu ya da özellikle kabarık ve yürekten bir karaktere sahiptir. Doğrudan karşıtlık ise ikinci menuettedir, sol minör olan ikinci menuet, süzünlü bir havada ve biraz karanlıktır. Bu farklı karakterdeki ikinci menuet, iki kısım arasındaki zıtlığı daha belirgin hale getirmektedir. Birinci menuete geri dönüşte (D. C. Al fine), ilk menuetin aydınlık ve olumlu duyguları daha belirgin ve vurgulu bir his yaratır.

Gigue

İlk süit'in son bölümü olan *Gigue* (Jig okunur), öncelikle üç sekizlik ölçü kalıbında hareket ettiği için İtalyan tarzına yakınlık gösterir doğru eğiliyor; bununla birlikte, bu türün açık ve tartışılmamış bir örneği olmasını engellemek için yeterli sayıda da örnek vardır. Bölümün armonik yapısı oldukça gelenekseldir.



Şekil 11. Birinci süit son bölüm (gigue), ilk dört ölçüde ritmik özellikler örnek olarak görülebilir.

6.2.2. Süit No. 2 re minör BWV 1008

Prelüd

Kimi yazarlar ikinci süitin ilk bölümü olan prelüd'ü bir sarabande olarak tanımlarlar çünkü üçlü zamanının ikinci vuruşunda eksik ölçü hissi yaratan aksanlar vardır ve aynı zamanda genellikle bir sarabande'ın tipik bir örneği olan noktalı ritimler iki karakteristiği vurgular.



Şekil 12. İkinci süit ilk bölüm (prelüd)de sarabande havası yaratan noktalı ritimlere örnek.

Ancak ikili formdaki tipik sarabande dans kısımlarının aksine, bu bölümün iki kere tekrarlanan bölümü yoktur; tek bir birleşik bölümdür. Girişteki hava, ciddi, üzgün veya umutsuzluk olarak tanımlanabilir. Umut gibi görünen birkaç an vardır; ancak, bunlar uzun sürmez. Bu duygusal çağrışım, bu süitin tonalitesine atfedilebilir; re minör, güçlü Chaconne ve Mozart'ın yaylı dörtlüsü KV 421'i ile Bach'ın ikinci keman partita'sı gibi eserlerin anahtarıdır. Ruh hali aynı zamanda bölümün yavaş temposuyla ve disonans aralıklar ve kromatik armonik yapısı ile de ilişkilendirilebilir. İkinci süitin genel olarak havarî havasına harika bir şekilde uygun bir giriş olarak hizmet eder.

Allemande

İkinci bölüm Allemande, tonalite ve moddan kaynaklanan duygu veya duygu farklılıkları ötesine geçen birinci süitin allemande'ına çarpıcı bir zıtlık göstermektedir.

İlk süitin allemande'ı, Alla Breve'de ölçüdeki iki ana güçlü zaman ile İkinci süitin allemande'ı ise ölçüdeki dört güçlü zaman ile ortak bir süredir. İcracılar genellikle ilk süitin allemande'ını daha büyük bir hareket ve akış hissiyle icra ederler ve ikinci süitin allemande'ını de daha fazla soru-cevap şeklinde ve yoğunlukla çalarlar.

Courante

Üçüncü bölüm olan *Courante* ya da *Corrente*, ilk süitin courante'ından daha canlı bir şekilde bir bölümdür, çünkü neredeyse tümü on altılık notadan oluşur. Bu hareketteki altı vuruşun hepsi dört on altılık nota içerir ve bu harekette sürekli bir ilerleme hissi verir. Bu bölüm, müzikal fikirlerin analizini öne çıkarmaya yeterli değildir, çünkü bu bölümün tekrarlanan kısımları genellikle ilk süitte olduğu gibi iki ölçü ya da dört ölçülük birimlerin seviyesinden çok, ölçü veya vuruş seviyesinde gerçekleşir. Bunun tek açık istisnası, her kısmın dört ölçülü bitiş bölümünün tekrarıdır. Çoğu courante bölümünün aksine, bu courante'da, her bölümün sonunda kadans uzantıları vardır. Bunlar, allemandlardaki kimi ölçü uzantılarının uzunluk ve armonik çeşitliliğine sahip değildir; bunun yerine, her parçanın kapanış akorunu, on altıncı ölçüdeki dikey ezgisel kalıpları ve otuz ikinci ölçüde yatay melodik çizgileri ile basitçe detaylandırılmıştır.

Sarabande

İkinci süitin sarabande bölümü, tüm süitin duygusal merkezidir ve prelüd'ün derin, karanlık, zengin ve kişisel yapısına sahiptir. Bölümün tonu kasvetli ve duygusal içeriği, tüm süitlerin her bölümünde olduğu kadar da anlamlıdır. Tipik olarak her sarabandın ölçü içinde ikinci vuruşunda ritmik bir vurgu olduğunu hissedilir. Bu bölümün ilk yarısı, üç kez gelen dört ölçülük kısımlardan oluşur; bu kısımların ilk ikisi ritmik olarak hemen hemen aynıdır.



Şekil 13. İkinci süit, sarabande bölümünün tipik özelliklerini ilk 4 ölçüde görmek mümkündür.

Bölümün ikinci yarısı, bölümün başlangıcında olan ikinci vuruş vurgusu fikrine geri döner ve ilgili majör tondadır, ancak ritmin ikinci yarısında zaten bir tane modülasyon vardır. Bölümün bundan sonraki kısmında, armonik yapıda görülen duygusal durum bölümü çok kişisel ve tonal olarak zengin bir duygusal merkez parçası haline getirir.

Menuet I – II

İkinci süitin menuet bölümü, üç sesli akorlu yapısına dayanan sağlam, cesur ve yoğun bir karakter oluşturan güvenli bir biçimde başlıyor. Üç sesli akorlar, birinci menuette yer almaktadır ve çok sesli yazımı açık hale getirir, bu da armonik yapıyı ve kuruluşu hemen fark edilir kılmaktadır. Bu menuetteki bas çizgisi özellikle ilgi çekicidir, ölçünün güçlü ve zayıf hareketinin açık bir şekilde belirgin ve sönük olması ile karakterize edilir. Özünde, bu bas çizgisi tüm menuet kümesinin şeklini ve yönünü tanımlar.

İkinci menuet, aniden majör bir tonda, yatay bir ezgisel yapıda ve armonik yapısı oldukça sabit bir anlayış içerisindedir. Bu yüzden ilk menuetin akorlu ve güçlü yapısı karşısındaki zıt karakteri ile oldukça iyi dengelenmiş bir hava yaratır. Bu, son derece basit, çekici ve davet edici bir özelliktir, böylece takip eden ilk menuete dönüş, zevkli ve şaşırtıcı bir biçimde olur.



Şekil 14. İkinci süit menuet I & II. Bağlantılı iki bölüm arasındaki zıtlık açıkça görülmektedir.

Gigue

İkinci süitin son bölümü olan gigue, basit üç zamanlı ölçüde (3/8) yazılmıştır, ancak ölçüler her zaman ikişer ya da dördü olarak gruplandırıldığı için bileşik çift ölçüde (6/8) gibi bir algı yaratmaktadır da. Diğer süitlerin son bölümü gibi bu bölüm de hem icracılık kabiliyeti gerektirdiği hem oldukça havalı bir dans karakteri sergilemesi

ile birlikte on altılık pasajlarda bas partisinin de güçlü vuruşlarda yinelenmesi yoluyla bölümün kendi içinde ayrı bir denge oluşturmasına da yardımcı olur.



Şekil 15. İkinci süit son bölüm (gigue), çalım örnekleri.

6.2.3. Süit No. 3 Do Majör BWV 1009

Prelüd

Üçüncü süitin giriş bölümü olan prelüd, tüm çalgı müziği edebiyatındaki en karakteristik ve etkili açılış hareketlerinden biri sayılır. Girişteki inici dizi ve arpej kalıbı süitin açılışını gerçekleştirmekten başka, bölüm boyunca ana malzeme olarak kullanılmamıştır. Dominant tonunda ardarda gelen çıkıcı ve inici diziler ezgisel olarak bir arayış ifadesi hissi yaratır. Ardından yedinci ölçü ile birlikte başlayan ton değişimli devinimsel bir kısım ile daha oturaklı belirgin bir ana bölüm hissi uyanır. İlk süitin prelüdünde olduğu gibi, bu prelüde de iki tel arasında tekrarlanarak çalınan atlamalı sesler çoğunlukla kullanılmıştır, fakat daha ustalık içeren bir görünüme sahiptir.



Şekil 16. Üçüncü süit birinci bölümün ana karakteristik yapısının görülebileceği örnekler

Allemande

Allemande bölümü, yalnızca on altılık ve otuz ikilik notaların sıkça kullanılmasıyla değil, aynı zamanda da diğer ezgisel ve armonik malzemelerde de yaratılmış olan cesurluk ve güçlü bir ileri hareket hissi ile karakterize edilmiştir. Ölçü sayısı, ortak zaman (C) olmasına rağmen, bölüm çoğunlukla nispeten hızlı bir tempoda çalınır. Bu, viyolonsel süitlerinin en eski baskısında çıkan Allegro'nun tempo belirteci ile desteklenebilir.

Courante

Courante bölümü, İtalyan tarzı courante'nin tipik stiline ve özelliklerinin birçoğunu sergilemektedir. Bölüm yürük bir hızda olmasına rağmen bölümün ilk dört ölçüsü sadece sekizlik notalar içerir. Üçüncü süitin prelüdü gibi, 29-34 ve 73-78 ölçülerdeki hareketin iki *bariolage* (Şekil 17'de gösterilmiştir) kısmı hariç, geniş bir yelpazeye sahiptir. Genel olarak çeşitli yorumlarına bakıldığında bu courante için alınan hızlı tempo, onu diğer süitlerdeki aynı tarzdaki bölümlerden daha zorlu ve etkili bölümlerden biri haline getirmektedir.



Şekil 17. Courante bölümünde yer alan *bariolage* (teller arası yineleyerek çalma biçimi) örneği.

Sarabande

Üçüncü süitin sarabande bölümü, sadece tüm süitlerdeki en çok çalınan ve en saygın sarabande bölümlerden biri değil, aynı zamanda XX. Yy.'in en etkili müzik kuramcısı Heinrich Schenker tarafından yapılan ünlü bir analiz çalışmasının konusudur. Schenker'in bu bölüm üzerindeki incelemesi, daha önceki analizlerde kullanılan kimi teknikleri kullanarak sarabande'ı inceledikten sonra tartışılabilir.

Bourrée I – II

Üçüncü süitin ilk bourrée'si hemen tanınabilen, sık sık eşlik edecek şekilde düzenlenmiş ve sadece viyolonsel için değil, her türlü çalgının repertuarında yer alan bir bölümdür. Süitin bu aşırı popülerliğine katkıda bulunan bu bölüm, son derece enerjik, hassas ve anında çekici bir parçadır.

Aksine, ikinci bourrée, susturulmuş, hüznü ve sıkıntılı bir karakter biçimindedir. Ritmik olarak, ilk bourrée'ye ritmik özellikleri bakımından çok benzerdir, ancak artikülasyonlar daha sürekli uzun ifadeler gibi hissettirir. İkinci bourrée, hareketi mükemmel bir şekilde dengelemek için, birincinin doğrudan küçük bir tamamlayıcısı gibidir.



Şekil 18. Bourrée I & II arasındaki zıtlık açıkça görülmektedir.

Gigue

Do majör süitin son bölümü olan gigue özellikle canlı ve enerjik, pozitif ruh hali ve heyecan doludur. Ölçü sayısı 3/8 ve ritmik olarak sekizlik ve on altılık notalarla karakterize edilmiştir. İki tel arası tekrarlanan on altılık figürler ve soru cevap şeklindeki ezgisel çizgilerle doldurulmuştur. Özellikle bu ifadeler dizisi yüksek enerjili, İngiliz-İrlanda-İskoç ortak gigue benzeri dans hissiyatına sahiptir.

6.2.4. Süit No. 4 Mi-bemol Majör BWV 1010

Prelüd

Dördüncü süit mi bemol majör tondadır. Barok ve Klasik dönemlerdeki pek çok yazar mi bemol majör tonaliteyi büyüklük, güç ve kuvvetin bir anahtarı olarak tanımlar ve prelüdeki cesur ifadeler de bu açıklamaya dayanır. Bu prelüdün ölçüsü alla breve'dir (♭), bu genellikle dört yerine iki güçlü zamanı gösterir. Bu prelüdün analizi, yeni teknikler veya terminoloji gerektirmez, ancak tekrarlanan arpejler, sürekli armonik değişimlerle yinelenir ve akıcılığı bu örgünün tüm bölümde işlenmesi ile hissedilir. Bu biçimi ile büyüleyici analitik yönler sunmaktadır.



Şekil 19. Dördüncü süit ilk bölüm prelüde tekrarlanan arpejler.

Allemande

İkinci bölüm allemande, “düzen ve barışa sahip, mutlu ve içten gelen bir ruhun resmi” olarak görmektedir. İyimser açılış hareketinden inandırıcı kapanış kadansına kadar inatçı olmayan ve sakin bir şekilde akıyor gibi görünür.

Courante

Üçüncü bölüm courante, ilk süit ve altıncı süitteki courante bölümlerine benzer şekilde, hepsi İtalyan courante tarzındadır ve üçünün de özellikle başlangıç ve bitiş bölümlerinde net biçimlere sahiptir.

Sarabande

Dördüncü süit sarabande'daki metrik vurgulama, diğer sarabandlardan önemli ölçüde farklıdır. İkinci zamandan önceki vuruş öncesi bir aksanın olağan belirleyici karakteristik özelliği, bu sarabandda sadece ikinci, on dördüncü, on dokuzuncu ve yirmi sekizinci ölçülerde görülür; diğer tüm ölçülerin birinci vuruşu veya üçüncü vuruşu öncesinde bir aksanı vardır. Bu sarabandda ilk kısım on iki, ikinci kısım yirmi ölçü uzunluğundadır.



Şekil 20. Sarabanden kendine özgü karakteri (ikinci vuruşa eksik ölçü ile düşen ritimsel hareket) ikinci ve dördüncü ölçülerde görülmektedir.

Bourrée I – II

Bourrée'ler, canlı, olumlu, heyecan verici bölümlerdir ve bu yalnızca istisna değildir. Hem çalgıcı hem de dinleyici, bu bölüm sırasında ayağa kalkmayı ve dans etmeyi cazip bulacaktır, bu bölüm sırasında ayağa kalkmayı ve dans etmeyi cazip bulacaktır, bu on altılık ve sekizlik notaların enerjisiyle ilgilidir. Spesifik olarak, ilk bourrée'de dört on altılık notadan oluşan motifleri vuruş öncesi gruplar halinde duyulmaktadır. Bu da alternatif dörtlük ve sekizlik notaların güçlü zamana düşmesine yol açmaktadır. Özellikle sekizlik notalar hafif ve canlıdır ve dans karakterinin yoğun enerjisini kendiliğinden göstermektedir.



Şekil 21. Bourrée I bölümünün genel karakteristik özelliğini belirleyen ilk cümle

Ara vermeden geçilen bourrée II, ilkinde tam tersi bir şekilde oturur: ritmik yönü belirgin, kontrollü fakat yine de sakin karakteriyle huzurlu bir kırsal hava uyandırır.

Ayrıca iki partili olması, üst partinin zayıf zamanda değişmesi ve bas partisinin kuvvetli zamana düşen özelliği ilk bourrée'nin ritmik yapısına karşı ayrı bir zıtlık oluşturur. İki zıt karakterli kısım birleşik bir bölüm olarak oldukça uyum sağlayan bir bütünlük içermektedir. Bourrée II'den sonra bölümün başına dönülerek bourrée I tekrarlanır. Bu diğer benzer bölümlerdeki A – B – A yapısının alışılmış örneklerindedir.



Şekil 22. Bourrée II bölümünde zayıf zamanda değişen sesler ve bas partisinin kuvvetli zama düşmesi bölüme ayrı bir dinamik katmaktadır.

Gigue

Bu Gigue bölümü, İtalyan Gigue tipinin en iyi örneklerindedir. Görünürde, beşinci süit gavotte II ile birlikte her ikisi de üçerli sekizlik nota gruplarından oluşur. Sadece kadans noktalarında noktalı dördlük değerinde duraksamalar vardır. Besteci bu gigue bölümünde, diğer süitlerin gigue bölümleri ile kıyaslanırsa daha ılımlı ve olgun bir hava yaratmıştır.



Şekil 23. Dördüncü süitin son bölümünde üçerli gruplar halindeki sekizlik notalar bölümün ılımlı havasını yansıtmaktadır.

6.2.5. Süit No. 5 do minör BWV 1011

Prelüd

Beşinci süit *scordatura* (İt. Telleri normal düzen dışı bir sistemde ayarlama) ile 1. teli la'dan sol'e tam bir ton aşağı ayarlanan viyolonsel için yazılmıştır. El yazmasında, akortlanan sol teli üzerinde çalınması gereken sesler, beşli akort sistemine göre değil değiştirilmiş akort düzenine göre çalınması gereken bir üst tondan notaları gösterir. Süitlerin birçok modern baskısı, bu notaları okuma kolaylığı olması için beşli sisteme göre duyulan notalardan sunmaktadır ve bazıları da her iki akort şekli ile göstermektedir. Scordatura kullanımını Bach'ın zamanında nadir değildir ve muhtemelen

bu yüzden kullanmıştır. Daha ilginç bir tını ve belirli akorların çalınmasını kolaylaştırmak için özellikle kullanılan bir sistemdir.



Şekil 24. A örneğinde el yazmalarına sadık kalınmış, B örneğinde hem el yazmalarına hem de beşli akort sistemine göre gösterilmiş çift dizekli bir baskıdan kesit yer almaktadır. A örneğinde akortu sol'e indirilmiş telde bir ton üstten çalınması gereken sesler gösterilmiştir

Prelüd, tipik Fransız uvertürü biçiminde birbirinden ölçü zamanı ve tempo olarak ayrılan iki kısımdan oluşmaktadır. Fransız uvertüründe gelenek olarak ilk kısım yavaş, noktalı ritimler içeren ağır başlı, ikinci kısım ise genellikle üç zamanlı, hızlı tempodadır. Fakat bu bölümde Fransız uvertüründen ayrılan tek nokta tekrar en baştaki ağır kısma dönülmemesidir, bununla birlikte sonraki bölüm olan allemande başlangıç kısmındaki sunulan fikirleri genişletip devam ettiriyor gibi bir izlenim uyandırmaktadır.

Allemande

İkinci süit allemande gibi, beşinci süitin allemande'ı da ciddi bir karaktere sahiptir; ancak ikinci süit allemande'ı kimi yerde daha ılımlı ve dingin bir havaya bürünse de, beşinci süit allemande'ı belki de güçlü noktalı ritimlerin yaygın kullanımından kaynaklanan bir ayrıştırma ile karakterize edilmiştir.

Courante

Üçüncü bölüm courante, sadece viyolonsel süitlerinde değil, solo keman için sonat ve partitalar da gözden geçirildiğinde tüm bu eserler içinde Fransız tarzı Courante'ın tek örneğidir.

Sarabande

Dördüncü bölüm sarabande, birçok yönden esrarengiz ve olağan dışı bir bölümdür. Dahası, bu kısa hareketin yarattığı etki ve dernekleri tanımlamamıza da meydan okumaktadır. Bestecinin diğer süit ve partitalarında bulunanlardan tamamen farklı yatay bir ezgisel çizgiye sahiptir. Müzikal derinliği ve olağandışı armonik yapısı onu tek ve benzersiz kılmaktadır.

Gavotte I – II

İki Gavotte kısmından oluşan bölüm, canlı, doğrudan ve zengin bir şekilde uyumludur - ilki üç sesli bir yapıya sahiptir ve bu seslerin kullanımında konuşma yapar; ikincisi çok akıcı, sürüşün üçlü ritmi ile karakterizedir ve inanılmaz ölçüde yönlüdür. Burada her zamanki Gavotte ritmik yapıyı hissediyoruz: 4/4 metrede hissedilirken, hareketin başlangıcında 2. yarımın 2. yarısındaki cinsiyetsiz cansızlık hissine rağmen, bu hareket, C Minör ciddiyetin iç duygusunu kaybetmeksizin, iyimser ve çok yüklüdür.

Gigue

Bileşik ölçüde (bu durumda 3/8) ve noktalı ritimlerle örülü bu gigue, canlı, enerjik bir dansla ilgili değildir. Bu süitteki diğer bölümlerde olduğu gibi, do minör tonunun önemi de göz ardı edilemez.

6.2.6. Süit No. 6 BWV 1012 Re Majör

Prelüd

Altıncı Süit, altı süitten oluşan bu takımın son kısmı olarak güçlü bir final sağlamaktadır. Prelüd ise bu son süit için mükemmel bir açılış sağlar. Altıncı süit, ilk olarak dört telli viyolonsel için yazılmış olduğu sanılmaktadır. Bach'ın klavyeli çalgılarını geliştirmeye olan ilgisine oranla, çeşitli çalgılarda iyileştirmeler yapmak için zamanının çalgı yapımcıları ile çalışmak isteyeceğini de tahmin etmek doğaldır. Forkel 'e (1920) göre, Bach daha geniş bir aralıkta sürekli parçalar veya solo parçalar için kullanılabilir bir çalgı istemişti. Bach, viyolonsel süitlerinin yazıldığı zaman olan 1714-1726 yılları arasında yazılan on bir kantatta viyola pomposa kullanmıştır.

Ne yazık ki, viyola pomposa yaygın olarak üretilmemekte ve günümüzde kullanılmayan bir çalgıdır. Viyolonselde gerçek tondaki çalınışlarında ise, çalgının en

tiz seslerinde çalınması gerekmektedir. Bölümün zirvesinde müzik, yüksek oktav ve beşinci oktav olan sol notasına kadar gider.

Bu bölümde kullanılan ses genişliği ile hızlı virtüöz yazımı birleşimi, onu viyolonsel repertuarında en zorlayıcı olan eserlerden biri haline getirir. Bu prelüd, bölümün genelinde ısrarcı ritmik motifler ve tekrarları ile diğer üç prelüde de benzemektedir.

Allemande

Altıncı süitin ikinci bölümü allemande, si minör keman partitasının (BWV 1002) allemande'ı ile karşılaştırılabilecek özel bir karaktere sahiptir. Bir belirgin benzerlik, daha küçük nota değerlerinin –otuz ikilik, altmış dördlük ve hatta yüz yirmi sekizlik notaların– (altıncı süit allemande'nin on birinci ölçüsünde olduğu gibi) yaygın kullanımınıdır. Bu bölüm aynı zamanda BWV 1001 eser sayılı solo sonatın başlangıcına da benzer ancak, bu iki hareket arasında önemli bir fark vardır. Keman sonatında küçük nota değerleri, hareketin yapısal akorlarını birbirine bağlayan yazı dizilerinin genel karakterine sahiptir; ancak karakter olarak daha liriktir. Çok etkili melodik sekanslar, çeşitli durumlarda ortaya çıkar.



Şekil 25. Allemande bölümü ile birinci solo keman sonatının giriş bölümlerinin benzerliği

Courante

Üçüncü bölüm courante, ilk süit courante'ye birçok yönden benzerdir. Her ikisi de hızlı tempoları ve yüzeysel ruhu ile tipik İtalyan tarzı courante'lerdir ve her ikisi de beşinci derecede sekizlik ölçü öncesi ile başlar. Her iki bölüm de, sekizlik nota ile başlayan bir sıçrama motifi ve ardından altı onaltılık çıkıcı ve inici dizi motifi ile ifade edilmektedir. Tonal olarak, her iki bölüm de ilk kısımda birinci dereceden beşinci

dereceye ve ikinci kısımda minör beşinci dereceye doğru hareket eder. Her ikisi de armonik ilerlemelerinde nispeten basit ve anlaşılırdırlar. Her ikisi de açıkça bölünmüş bir biçimsel yapıya sahiptir.

Sarabande

Tüm viyolonsel sütünleri içerisindeki sarabande bölümlerini, standart sarabande karakterine yakınlığı açısından bir sıralamaya konulması gerekseydi, bu sütün sarabande bölümü ilk üç sıralama içerisinde olması gerekirdi. Diğer yandan bu bölümleri olumsuz duygudan ötekine pozitif bir duyguya götüren bir süreklilik içinde sıralamak zorunda kalınsaydı, altıncı sütün sarabande'nin olumlu duyguların yanına açıkça yerleştirilmesi uygun olurdu. Son olarak, altı sarabande'ı beğeni açısından sıralanmak zorunda kalınsaydı, bu türden bölümlerin en üst gruplarına yerleştirilmesi daha uygun olurdu.

Gavotte I – II

Bu bölüm, muhtemelen tüm sütünlerin en çok bilinen tek bölümüdür (üçüncü sütün bourree'si veya ilk sütün prelüdü istisnadır) Canlı, güzel uyumlaştırılmış ve çok akılda kalıcı melodik içeriklerle karakterize edilmiştir. Diğer gavotlarla da tutarlı olarak, bölüm iki zamanlıdır (4/4'lük fakat iki güçlü zamanda hissedilir).

Her iki gavott da re majördür. İlki dörtlük ve sekizlik notaların ritmik yan yana yerleştirilmesiyle karakterize edilmiştir. İkinci gavotte, müziksel olarak çok daha basittir; ikinci yarısı açık bir re teli pedal sesine sahiptir. Bölümlerin canlılığı ve enerjisi, dinleyiciyi fiziksel olarak müziğe geçmeye davet etmektedir.

Gigue

Tüm sütünlerin ve altıncı sütün de son bölümü olan gigue, 6/8'lik canlı bir bölümdür. Geniş melodik aralığı (en kalın telden üçüncü oktav re sesine kadar) sekizlik ve onaltılık nota ritimleri ve çift ses kullanımı sayesinde çok cesur ve doğrudan bir yaklaşıma teşvik eder. Bölüm yüksek bir ustalık istemektedir: akorlar, arpejler, atlamalı sesler ve sıralı sekizlik ve on altılıklar, etkileyici bir karışım yaratmaktadır. Sonuçta, bu sütün ve bir bütün olarak altıncı sütün kapanışı için için parlak ve heyecan verici bir yoldur.



Şekil 26. Altıncı süit son bölüm gigue, ustalık gerektiren bazı ölçülere örnekler.

6.3. J. S. Bach'ın 1. Viyolonsel Süitinin Kontrbas İçin Düzenlenmesi Üzerine İnceleme

Bu bölümde tüm çalışmanın sonucu olan, Bach'ın birinci viyolonsel süitinin kontrbasa uyarlanması ve uyarlama aşaması ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışılmıştır. Uyarlama kısmına geçmeden önce daha önce belirtildiği gibi, referans olarak elde bulunan materyaller -özellikle kronolojik olarak aslına yakınlığı nedeniyle Anna Magdalena Bach'ın kopya ettiği hali- ile hareket edilmeye özen gösterildiği ve diğer kopyalar da kimi zaman göz önünde bulundurulduğu- dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Bununla birlikte (bazı özel durumlarda ve ayrıca çalışmanın bütünlüğü ve gerekliliği açısından) daha önceden yapılmış olan uyarlama çalışmalardan örnekler verilecektir.

Aşağıdaki maddelerde özellikle sadık kalınması gerektiği düşünülen konular listelenmiştir.

- Cümle ya da deyim bağları mümkün olduğunca el yazmalarındaki gibi bırakılmıştır. Bu konuda dikkat edilmesi gereken bir husus şudur; daha önceki birçok uyarlama ve baskıda (hatta farklı kopistlerin elinden çıkmış el yazması kopyalarda bile) bu cümle bağları çok farklı şekillerde yazılmış ve bestecinin (ya da kopya eden kişinin) belirttiğinden oldukça uzak bazı müzikal ifadeler kullanılmıştır. Bu durum icracıların materyal tercihi yapması konusunda oldukça karmaşıklaşan bir durum yaratmakta ve cümleleme konusunda bestecinin elinden çıkmış olan şekline hangi baskının ya da kopyanın daha yakın olduğu konusunda kesin bir doğru ya da gerçeklik gösterdiği anlaşılamamaktadır. Bugün ise bu karmaşadan dolayı daha önceki yorumların tam tersine müzikal olarak bestecinin yazdığı biçime sadık kalmak genel olarak daha doğru olarak kabul edildiğinden dolayı genel

olarak tüm el yazmalarında gösterilmiş olan ortak cümle bağlarıyla mümkün olduğunca oynanmaması gerektiği düşünülmektedir.

- El yazmalarında belirtilmemiş nüans ve çalış ile ilgili herhangi bir işaret konulmamıştır. Müzikal nüansalar daha çok icracının kişisel yorumuna bağlı olduğu için bazı kesin karşıt nüansalar özellikle belirtilmediği sürece bu tür müzikal ifade araçları icracıya bırakılmıştır.
- Ekte yer alan (Bkz. Ek-A) çalışmanın bütününde gösterilmiş tel/parmak numaralarının çoğu alternatifi olmayan pozisyonlarda olsa da genel olarak çalııcıya yardımcı olması için konulmuştur ve çalııcının tercihine bırakılmıştır.

6.3.1. Prelüd

Birinci süitin ilk bölümü olan prelüd Bach'ın tipik açılış bölümü örneklerinden biridir. Bu bölümün birbirinden farklı çalınış biçimleri mevcut olmakla birlikte elde bulunan materyallere dayanarak bir sonuca varmak diğer bölümlere göre daha kolaydır çünkü Anna Magdalena'nın el yazması kopyası ve sonradan yapılmış moden basımlar arasında farklar Oldukça açık biçimde görülebilmektedir. Bugün bazı icracıların modern basımlara sadık kaldığı da gözlemlenmiştir.¹ Buna rağmen en çok tercih edilen yay biçimi (ilk üç nota bağlı diğerleri ayrı) kullanılacaktır. Kıyaslamalar için bazı örnekler aşağıda gösterilmiştir.



şekil 27. Prelüd. Editör: Hugo Becker (1863-1941) Leipzig. C.F. Peters, No. 238, n.d. (ca.1911). Plate 9148.



şekil 28. Prelüd. Editör: Carl Georg Peter Grädener (1812-1883) Hamburg. H. Pohle, n.d.(ca.1871). Plate H.P. 19.

¹ Mischa Maisky – The Bach Cello Suites. Deutsche Grammaphone. Yayın tarihi: 12 Haziran 2007 ISBN: 044007343371



Şekil 29. Prelüd. Anna Magdalena Bach (1701-1760) El yazması (1727-31 civarı).

Yirminci ölçüde bölümün ana motifinden türemiş yeni bir hareket başlar ancak bu ölçüler Alfred Dörfell'in Breitkopf & Hærtel baskısı haricinde ne el yazması kopyalarda ne de modern baskılarda bölümün ana hareketi olan ilk üç on altılık notanın bağlı çalınması yaklaşımı ile örtüşmemektedir. Bu yüzden bu ölçülerde Alfred Dörfell'in edisyonuna sadık kalınarak uyarlanması uygun görülmüştür. Şekil 32'de el yazma kopyası a) ile modern edisyonlar b) ve c) arasındaki farklar ve kontrbasa uygulanışı için tercih edilen biçimi d) görülebilir.

a) 

b) 

c) 

d) 

Şekil 30. Prelüd 20. ve 21. ölçüler. a) Anna M. Bach b) Hugo Becker c) Carl G. P. Grädener d) Kontrbas uyarlaması için tercih edilen bağlar

ALLEMANDE. (♩ = 104.) (Moderato)

Şekil 33. Allemande bölümünün girişi. Editör: Hugo Becker (1863-1941) Leipzig. C.F. Peters, No. 238, n.d. (ca.1911). Plate 9148.

ALLEMANDE

Şekil 34. Allemande bölümünün girişi. Fernand Pollain (1879-1955) Paris. A. Durand & fils, 1918. Plate D. & F. 9546.



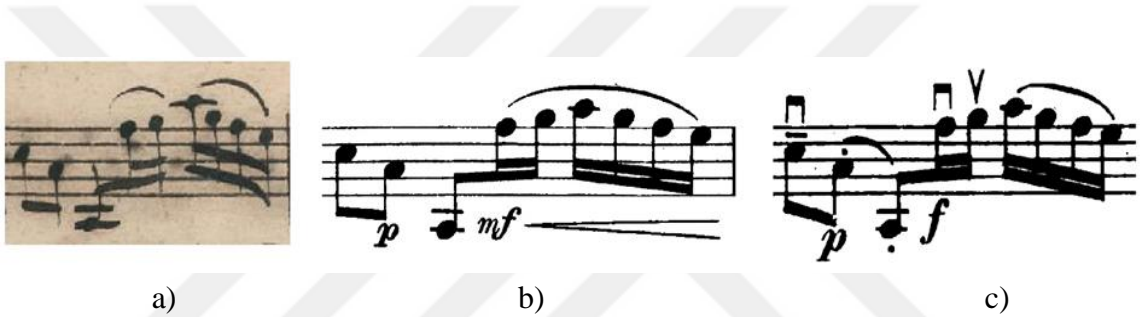
Şekil 35. Allemande bölümünün girişi. Anna Magdalena Bach (1701-1760) El yazması (1727-31 civarı).

Örneklerde görüldüğü üzere bu bölümde birçok farklı bağ ve yay şekli kullanılmıştır. El yazmalarında gösterilmiş bağlar çalınış açısından gözden geçirildiğinde yayın yönü ya da vurgusu açısından hiçbir problem bulunmamaktadır. Modern edisyonlardaki farklılıklar ise tamamen editörün müzikal görüş farklılıklarından kaynaklanmakta, bölümün daha bağlı çalınması gerektiği gibi bir düşünceden dolayı sık sık legato (bağlı) yaylar yazılmış olduğu düşünülmektedir.

6.3.3 Courante

Üçüncü bölüm courante sadeliği ve kolay anlaşılabilirliği açısından süitin uyarılama aşamasında en kolay bölümlerinden birisidir. Eldeki materyaller arasında bir takım farklılıklar olsa da bunlar icra açısından zoluk yaratan ya da müzikal olarak çok farklı duyulan ifadelere neden olmadıkça kabul edilebilir bir çözüm önerisi getirmek zor olmayacaktır.

Hem el yazmalarında hem modern baskılarda dikkati çeken ilk fark üçüncü ölçüdeki bağlardır. Anna Magdalena Bach'ın 1727-31 arası yaptığı kopyada son 6 on altılık nota üzerindeki bağ önce iki sonra dört nota bağlı şekilde bölünmüş fakat modern baskılarda tümü bağlanmış ya da daha farklı kişisel bağlar ve artikülasyonlar kullanılmıştır. Şekil 36.'da gösterildiği gibi, a) Anna Magdalena Bach'ın kopyasındaki on altılık nota üzerindeki bağların iki ve dört şeklinde bölünmüş olması müzikal olarak özel bir durum oluşturmadığı ve zayıf zamandaki yay hareketinin itme yönünde olması çalıcı için daha dengeli olduğundan Şekil. 36 b)'deki gibi modern baskıların altı bağlı haliyle uyarlanması tercih edilmiştir. Şekil. 36. c) ise, a) ve b) örneği ile ilgisi olmayan kişisel bir yorumdur. Ne el yazmaları ile ne de diğer modern baskılar ile bir yakınlık göstermediğinden tercih edilmemiştir.



Şekil 36. Courante üçüncü ölçü. a) Anna Magdalena Bach ile b) ve c) modern edisyonlar arasındaki bağ farkları.

Bölümün beşinci ve altıncı ölçülerine ise yine üçüncü ölçüdeki gibi bir anlayış ile yaklaşmıştır. A. M. Bach'ın el yazmalarında, bazı ölçülerdeki benzer hareketlerin farklı bağlarla yazılmış olmasından dolayı oluşan tutarsızlığın giderilmesi ve modern baskılarda çalıcıya yardımcı olacağı düşünülen -sonradan konulmuş- bazı bağlara da dayanarak bütünlük oluşturması açısından en uygununun üç bağlı ve bir ayrı on altılıklar olacağına karar verilmiştir (bkz. Şekil 37).



Şekil 37. Courante beşinci ve altıncı ölçüler, a) Anna M. Bach'ın kopyası, b) Alfred Dörfell ve c) Carl G. P. Grädener edisyonları arasındaki bağ farkları.

6.3.4. Sarabande

Dikey ve yatay hareketlerin yoğunlukla kullanıldığı dördüncü bölüm sarabandın el yazmalarına en yakınlık gösteren edisyon Alfred Dörfell'in Breitkopf & Härtel baskısıdır. Bazı yerlerde tekrar eden aynı hareketler Anna Magdalena Bach'ın el yazmalarında boş bırakılmışken Alfred Dörfell bu hareketleri öncesinde olduğu gibi iki ve iki şeklinde bağlı olarak göstermiştir.



Şekil 38. Saraband on bir ve on ikinci ölçüler. Tekrar eden hareketlere konulmuş olan bağlar.

Bu bölümde diğer dikkat edilmesi gereken konu, önceki uyarılmalarda bazı akorlarda ses iptal edilmiş olmasıdır. Konrbasta aralıklar daha geniş olduğundan dolayı iptal edildiği düşünülen bu sesler -tüm akorlar rahatlıkla çalınabileceği için- on dördüncü ölçü hariç tüm akorlarda aslına sadık kalınarak bırakılmıştır. On dördüncü ölçüde ise akorun bas sesi sol el pozisyonunun yetişmesi mümkün olmadığı için bir oktav aşağıdan tınlayan boş tele verilmiştir.



Şekil 39. Saraband on dördüncü ölçü. İkinci vuruştaki akorun bas sesinin kontrbasta bir oktav aşağıya alınmış şekli.

Son olarak, iki bölmeden oluşan sarabandın her bölmesinin son ölçüsü (sekizinci ve on altıncı ölçüler) aynı hareketlerin önce beşinci (dominant) ve en son ana tonda (tonik) tekrarlanması ile bitirilmiştir. Anna Magdalena Bach'ın el yazmasında ilk bölmenin sonundaki on altılıkların ayrı bırakılmış olması fakat son ölçüde aynı motifin bağlı yazılmış olması dikkat çekicidir. Diğer tüm el yazması kopyalar ve modern edisyonlar incelendiğinde, bu iki ayrı ölçünün bağlı yazıldığı, fakat genellikle son üç on altılık yerine ilk üç on altılık notayı bağlı gösterdiği görülmektedir. Şekil 40.'ta bu farklar açıkça görülebilir. Burada yapılacak tercih kişisel olmakla birlikte, bölümün bütünlüğü açısından diğer birçok el yazması kopyasındaki gibi son üç notanın bağlı olmasıdır.



Şekil 40. Saraband sekizinci ve on altıncı ölçüler üç ayrı örnekte gösterilmiştir. Anna Magdalena Bach'ın el yazması kopyası a) Anonim bir kopistin el yazması b) ve Alfred Dörfell'in c) Breitkopf & Hærtel basımı aralarındaki bağ farkları oldukça açık bir şekilde görülmektedir.

6.3.5. Menuet I – II

Diğer bölümlerle kıyaslandığında -bağlar ve yayın yönü ya da güçlü zamanın çekerek harekete gelmesi konusunda- bir takım farklılıkların çok net bir şekilde görülmektedir. Ayrıca, el yazmaları ve modern edisyonlar karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılıklar üç zamanlı olmasına da dayanmaktadır çünkü üç zamanlı (özellikle dans bölümleri) müzik iki temel yay hareketine (çekerek ve iterek) dayanarak icra edilmesi her iki ölçüde bir yayın ters yöne düşmesine neden olur. Bu problem birçok modern baskıda bağların uzatılması ya da iki notanın aynı yöne hareket etmesi ile çözülmeye çalışılmış gibi görünmektedir fakat el yazmalarından oldukça farklı müzikal bağlar ve yay hareketleri bestecinin ortaya koyduğu müziğin aslından farklı yorumlanmasına (ya da ifadenin değişmesine) neden olmaktadır. Bu durumda tercih edilmesi gereken, öncelikle eskisinden başlayarak yeniye doğru el yazması kopyalarının üzerindeki bağların incelenmesi ve çözümü mümkün olduğunca aslına yakın olan modele göre uygulamak olarak düşünülmüştür. Şekil 41.'de gösterildiği gibi eskiden yeniye doğru aynı ölçülerde gösterilmiş bağlar ve modern edisyonlardan da örnekler verilmiştir.



Şekil 41. Menuet I ilk dört ölçü. El yazmaları ve modern edisyonlar arasındaki bağ farkları.

Birinci menuetin aksine ikinci menuet bölümünde kontrbasa uyarlama konusunda bağ ya da akorlar konusunda herhangi bir problem yoktur, bazı bağlar Bach'ın solo çalgı eserlerinde sıklıkla kullandığı yay biçimlerine uygun olarak düzenlenip olduğu gibi çalınabilmektedir. Buna örnek olarak ikinci ölçünün ilk hareketinin çek ikinci ve üçüncü hareketin iterek çalınması ya da dördüncü ölçüdeki ilk üç sekizliğin bağlı çalınması gösterilebilir.

6.3.6. Gigue

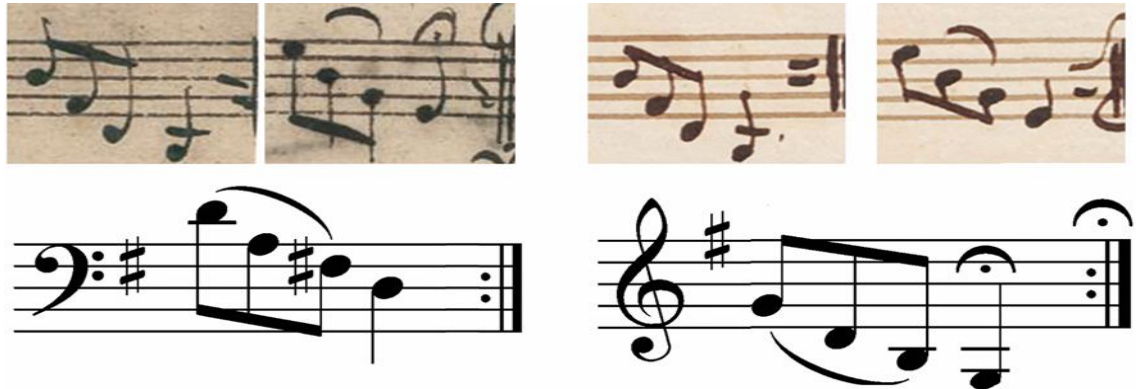
Süitin son bölümü olan gigue, el yazmalarında olmasa da modern edisyonlar arasında hatta daha önceden kontrbas için yapılmış bazı uyarlamalarda oldukça farklı yay, bağ ve müzikal ifadelerin kullanıldığı bir bölümdür. El yazmalarına uygun olmayan bu bağlar genellikle dikkate alınmayacaktır çünkü bestecinin yazdığı biçimin dışına çıkmış ve uyarlama konusunda daha önceden listelenmiş hususlara ters düşmektedir.

Şekil 42.'de Anna Magdalena Bach'ın el yazmaları ile modern bir edisyonun kıyaslanmasında birbiriyle ifade olarak örtüşmeyen şekilde bağlanmış sekizlik notalar dikkat çekmektedir. Ayrıca üçüncü ölçüde de iki örnek arasında bağ farkları vardır, kontrbas uyarlamasında bu tür bağlar dikkate alınmamış ve el yazmasındaki olduğu gibi gösterilmiştir.



Şekil 42. Gigue, ilk iki ölçüde el yazması kopya ve modern edisyon arasındaki bağların farkı.

Diğer dikkat çekici fark ise sarabande bölümünde olduğu gibi, iki bölmeden oluşan gigue'nin, her iki bölmesinin son ölçülerinde (on ikinci ve otuz dördüncü ölçüler) bağlı ve bağımsız olarak gösterilmiş motiflerdir. Kontrbas uyarlamasında tercih edilmiş olan bağlı çalınmasıdır çünkü bu motifin ayrı ve kısa çalınması istenmesi durumunda bağlı yazılmasına gerek kalmazdı, bestecinin ya da kopistin burada bağ koyması bağlı çalınabileceğini de göstermektedir ve buna dayanarak (Şekil 43.'te gösterildiği gibi) her ikisi de bölümün bütünlüğü açısından bağlı çalınması tercih edilmiştir.



Şekil 43. Gigue, on ikinci ve otuz dördüncü ölçülerdeki bağların farkları. Altta örnek kontrbas uyarlamasında tercih edilen şekliyle iki motif de bağlı bırakılmıştır.

BÖLÜM VII

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

7.1. Sonuç

Bu tezde ana konu özetle, bugünün ihtiyaçları ve imkânları göz önünde bulundurulduğunda, tarihsel bir süreç içerisinde nicel olarak diğer çalgılardan geri kalmış olan kontrbas repertuarının incelenmesi, bu anlamda daha önce yapılmış çalışmaların açıklanması ve geliştirilmesi üzerinedir.

Kontrbasın gelişim süreci içerisinde (yaklaşık 500 yıl) hem fiziksel hem de repertuar bakımından gelişimini göz önünde bulundurarak çalgının repertuarı diğer çalgılarla kıyaslandığında açıkça görülen, repertuar eksikliği ve bu eksikliğin kimi çalıcı ve besteciler tarafından nasıl telafi edilmeye çalışıldığıdır. Ayrıca bu türden bir çalışma alanının ne gibi sorumluluklar gerektirdiği ve yapılan repertuar çalışmalarından elde edilen kazanımların önemi, içerikleri ve son olarak, bu tür çalışmalarda sürecin nasıl işlediği açıklanmaya çalışılmıştır.

Yukarıdaki açıklamaya göre, tezin amaçladığı sonuca ulaşmak için aşağıdaki çalışma sıralaması belirlenmiştir;

- I. Tarihsel açıklama.
- II. Kontrbas repertuarının oluşum süreci ve gelişimi. (Literatür taraması)
- III. Kontrbas repertuarının genişletilme ihtiyacını doğuran nedenler ve daha önce yapılmış çalışmaların incelenmesi.
- IV. Diğer çalgı repertuarından yapılan aktarımlar, problemler ve çözümleri üzerine inceleme. (Literatür taraması ve incelenmesi)
- V. Örnek olarak seçilmiş bir eser üzerinde yeniden düzenleme çalışması.

Kontrbas, diğer yaylı çalgılara göre fiziksel olarak imkânları daha kısıtlı bir çalgıdır. Tarihsel olarak gelişim sürecinde, bestecinin ürettiği eserde hangi sebeplerle kontrbas çalgısına ihtiyaç duyduğu, çalgının gelişimi ile yakından ilgilidir. Barok dönemde çalgı müziğinin gelişmesi ile birlikte bir oda müziği ve orkestra çalgısı olmaktan sıyrılıp kimi icracı-bestecilerin yer yer kendi başına bir solo çalgı olarak da kullandığı kontrbas ile keman kıyaslandığında –barok dönem boyunca bile sadece

keman için bestelenmiş sonat, konçerto vb. formda yüzlerce eser vardır– repertuvar kısıtlılığı olarak ne kadar geride kaldığı açıkça görülebilmektedir. Kontrbasın fiziksel yapısı bir yana, dönemin müzikal anlayışı ve ihtiyaçları, kontrbasın müzikteki işlevi ya da görevinin belirleyici unsurudur. Yalnızca barok dönem incelendiğinde bile repertuvar eksikliğinin nedenlerini açıklamak için yeterli somut kanıtların sunulabilmesi için gerekli ortam mevcuttur.

Çalışma, sınırları gereği müzik üretiminin tarihsel ve toplumsal arka planını kapsamamaktadır.

Hem solo konser repertuarı hem de çalgı eğitimi açısından bakıldığında, kontrbasın repertuvar zenginliğinin önemi, çalgının tarihsel süreçte sahneye bir solo çalgı olarak çıkışıyla daha da önem kazanmıştır ve eksikliklerin daha çok sonradan yapılan uyarlamalarla karşılanması konusuna önceki bölümlerde yeterince değinilmiştir. Repertuarın araştırılması ve geliştirilmesi üzerine yapılan bu incelemenin, çalgının gelecekte karşılaşacağı ve ihtiyaçların artacağı varsayılarak konuya ışık tutacağı düşünülmüştür.

Kontrbas repertuarı ile ilgili yapılmış olan akademik çalışmalar incelendiğinde, yalnızca belirli bir dönem ya da genel repertuvar hakkında nicel araştırmalarla sınırlı kaldığı gözlemlenmiş olup, hem geçmişi hem geleceği göz önünde bulundurarak yapılmış herhangi bir Türkçe ya da yabancı kaynağa rastlanmamıştır. Bu tezde açıklanmaya çalışılan konunun önemi burada ortaya çıkmaktadır.

7.2. Tartışma ve Öneriler

Bilimsel bir çalışmanın sosyal faydası tüm çalışmanın alt yapısı için büyük önem arz etmektedir. Bu yüzden incelenen konunun yalnızca bir durumu olduğu gibi açıklaması faydalı olması için yeterli sayılmaz, geliştirici ve yenilikçi olması da göz önünde bulundurulmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, bu tezin üzerinde durduğu konu hem tarihsel süreci hem de bu süreçten ortaya çıkarılan sonuç ve gelecek kuşaklara aktarması düşünülen bilgiler ile faydalı olacağı düşünülmektedir. Bundan sonra yapılacak çalışmalara ışık tutacağı, hem eğitimsel hem profesyonel müzik çevrelerinde yapılacak yeni çalışmalar için yararlı bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Genel olarak repertuarın geliştirilmesi konusunda yapılacak çalışmaların açıklandığı bölümde, bu tür bir çalışma süreci içine girecek bireye düşen sorumluluklar

ve mzık eserlerinin başka çalgılara uyarlanması sürecinde, aslına sadık kalınması gerektiği düşünülmektedir.

Genç bestecilere de bu konularda önemli bir görevler düşmektedir. Uluslararası ve ulusal repertuara katkıda bulunacak düzenleme ve orijinal bestelere çok acil gereksinim olduğu ortadadır.

Öncelikle kontrbas eğitiminden başlayarak etüt, metot ve eşlikli küçük parçaların çok acilen repertuara eklenmesi önemli bir beklentidir. Düzenlenecek ulusal yarışmalarda zorunlu parça olarak Türk bestecilerinin eserlerine de yer verilmesinin, teşvik edici bir davranış olacağı düşünülmektedir.

Bunların ötesinde konçertolar gibi büyük formların da ulusal repertuvara dahil edilmesi çok önemlidir. Ulusaldan evrensele gidecek yol içinde genç bestecilere, eğitimci ve sanatçılara önemli görevler düştüğü düşünülmektedir. Her çalgıda olduğu gibi ulusal repertuarın gelişmesi, evrensel kontrbas repertuarının da gelişmesine çok olumlu katkılar yapacaktır. Bu konudaki sorumluluğun bir ayağı besteden ve besteciden, bir ayağı da alıcılardan ve onların eğitiminden geçmektedir.

Bu araştırmanın da bu konuda çalışma yapan araştırmacılara, eğitimcilere ve kültür insanlarına katkı sunacağı varsayılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Birkan, Üner (2000). *Dinleyicinin Kitabı* (1. Basım). İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Hizmetleri Yayıncılık ve Ticaret A.Ş.
- Bitter, Karl Hermann (1873). *Life of J. Sebastian Bach*, London: Houlston and Sons.
- Boyd, Malcolm (2000). *Bach* (3. Baskı). New York: Oxford University Press, Inc
- Brun, P. (2000). *A New History of the Double Bass*, Fransa: Paul Brun Productions
- Bukofzer, Manfred (1947). *Music in the Baroque Era, Monteverdi to Bach*, New York: W. W. Norton & Co Inc.
- Büke, Aydın ve Altınel, İpek Mine (2006). *Müziği Yaratanlar, Klasik Batı Müziğinde Dönemler ve Besteciler, Barok Dönem* (1. Basım). İstanbul: Dünya Yayıncılık A.Ş.
- Büke, Aydın (2001). *Bach, Yaşamı ve Eserleri*, Kabalcı Yayınları.
- Blumenthal, Jay S. (1984). Frederick Zimmermann: double bass performer and pedagogue Cangal, Nurhan (2004). *Müzik Formları*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Chiapusso, Jan (1968). *Bach's World*, Minnesota: Indiana University Press.
- Forkel, Johann Nikolaus (1920). *Johann Sebastian Bach, His Life, Art and Work*, New York: Harcourt, Brace and Howe.
- Geiringer, Karl (1966). *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era* (1. Basım). New York: Oxford University Press.
- Hertz, Gerhard (1985). *The Essays on Bach*, New York: University of Rochester Press.
- Hodeir, Andre (2003). *Müzikte Türler ve Biçimler* (Çev. İ. Usmanbaş) (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Işıkoğlu, Nesrin (2005). Eğitimde nitel araştırma. *Eğitim Araştırmaları*, 20, 158- 165.
- İlyasoğlu, Evin (2002). *Zaman İçinde Müzik* (1. Basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sanat Dizisi.
- Kaygısız, Mehmet (1999). *Müzik Tarihi, Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi* (1. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Michels, Ulrich & Vogel, Günter, (2015). *Müzik Atlası* (Uçar, Semih Çev.) Alfa Yayınları. (Orijinal çalışma 1977 yılında yayımlanmıştır)
- Miles, Russel Hancock (1962). *Johann Sebastian Bach: An Introduction to His Life and Works*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Mimaroglu, İlhan (1987). *Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul*

- Neue Bach-Ausgabe, Serie VI. Kammermusik Band 2. Kammermusik 2: Sechs Suiten für Violoncello solo (pp.2-7, 54-59) Kassel: Bärenreiter Verlag, 1988. Plate BA 5068.
- Oransay, Gültekin (1986). *Bach Kılavuzu*, İzmir Küğ Yayınları.
- Sachs, Curt (2006). *The History of Musical Instruments*, New York: Dover Publications, Inc.
- Say, Ahmet (1995). *Müzik Tarihi* (1. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schweitzer, Albert (1923). *J. S. Bach (Vol. I)*. London: A. & C. Black Ltd.
- Spitta, Philipp (1899). *The Life of Bach (Vol. III)*. London: Novello and Company.
- Staatsbibliothek zu Berlin (D-B): Mus. ms. Bach P 269 (1)
- Tarcan, Hülya (2000). *Johann Sebastian Bach* (2. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Winold, Allen (2007). *Bach's Cello Suites Vol. I Text Book* (1. Basım). Indiana University Press
- Wolff, Christoph (2000). *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (1. Baskı). New York: W. W. Norton & Co Inc.
- <http://www.worldbassfestival.info/index.php/en/the-artists-of-the-festival/46-klaus-trumpf-ang> (Erişim tarihi: 11.02.2016)
- <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018097> (Erişim tarihi: 22.05.2019)
- <https://costanzabach.stanford.edu/commentary> (Erişim tarihi: 06.03.2019)

EKLER

Ek A: Johann Sebastian Bach, Solo Viyolonsel Süiti No.1 Sol Majör BWV 1007 –
Kontrbas Uyarlaması

Süit No. 1 Sol Majör

(Solo Viyolonsel için)
Kontrbas Uyarlaması

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Uyarlama: Çağrı Bayazitoğlu

1. Prelude

The musical score for the first prelude of the Suite No. 1 in G major, BWV 1007, by Johann Sebastian Bach, adapted for double bass. The score is in 3/4 time and consists of 18 measures. It features a treble and bass clef staff with various fingerings and techniques indicated by numbers and symbols.

Measure 1: Treble clef, G4 (0), A4 (+), B4 (2), C5 (1). Bass clef, G2 (1), B1 (II), C2 (III).

Measure 2: Treble clef, D5 (0), E5 (1), F5 (3), G5 (2). Bass clef, D2 (1), F1 (II), G1 (I).

Measure 3: Treble clef, A4 (0), B4 (2), C5 (3), D5 (2). Bass clef, A1 (1), C2 (II), D2 (I).

Measure 4: Treble clef, E4 (0), F4 (1), G4 (2), A4 (+). Bass clef, E1 (1), G1 (II), A1 (I).

Measure 5: Treble clef, B3 (0), C4 (1), D4 (2), E4 (1). Bass clef, B1 (1), D2 (II), E2 (I).

Measure 6: Treble clef, F4 (+), G4 (+), A4 (+), B4 (+). Bass clef, F1 (1), A1 (II), B1 (I).

Measure 7: Treble clef, C5 (0), D5 (1), E5 (2), F5 (1). Bass clef, C2 (1), E2 (II), F2 (I).

Measure 8: Treble clef, G5 (0), A5 (1), B5 (2), C6 (1). Bass clef, G2 (1), A2 (II), B2 (I).

Measure 9: Treble clef, D5 (0), E5 (1), F5 (2), G5 (1). Bass clef, D2 (1), E2 (II), F2 (I).

Measure 10: Treble clef, A4 (0), B4 (1), C5 (2), D5 (1). Bass clef, A1 (1), B1 (II), C2 (I).

Measure 11: Treble clef, E4 (0), F4 (1), G4 (2), A4 (+). Bass clef, E1 (1), G1 (II), A1 (I).

Measure 12: Treble clef, B3 (0), C4 (1), D4 (2), E4 (1). Bass clef, B1 (1), D2 (II), E2 (I).

Measure 13: Treble clef, F4 (+), G4 (+), A4 (+), B4 (+). Bass clef, F1 (1), A1 (II), B1 (I).

Measure 14: Treble clef, C5 (0), D5 (1), E5 (2), F5 (1). Bass clef, C2 (1), E2 (II), F2 (I).

Measure 15: Treble clef, G5 (0), A5 (1), B5 (2), C6 (1). Bass clef, G2 (1), A2 (II), B2 (I).

Measure 16: Treble clef, D5 (0), E5 (1), F5 (2), G5 (1). Bass clef, D2 (1), E2 (II), F2 (I).

Measure 17: Treble clef, A4 (0), B4 (1), C5 (2), D5 (1). Bass clef, A1 (1), B1 (II), C2 (I).

Measure 18: Treble clef, E4 (0), F4 (1), G4 (2), A4 (+). Bass clef, E1 (1), G1 (II), A1 (I).

2. Allemande

2

3

6

9

12

15

18

21

24

27

30

4. Sarabande

Musical score for "4. Sarabande" in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is characterized by a slow, graceful tempo and features several trills and triplets. Fingerings and bowing techniques are indicated throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Measures 1-4: Treble staff (measures 1-4), Bass staff (measures 1-4). Includes trills and triplets.

Measures 5-7: Treble staff (measures 5-7), Bass staff (measures 5-7). Includes trills and triplets.

Measures 8-10: Treble staff (measures 8-10), Bass staff (measures 8-10). Includes trills and triplets.

Measures 11-13: Treble staff (measures 11-13), Bass staff (measures 11-13). Includes trills and triplets.

Measures 14-16: Treble staff (measures 14-16), Bass staff (measures 14-16). Includes trills and triplets.

5. Menuet I

Musical score for "5. Menuet I" in G major, 3/4 time. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is a simple, elegant minuet with a clear melody and accompaniment. Fingerings and bowing techniques are indicated throughout. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Measures 17-19: Treble staff (measures 17-19), Bass staff (measures 17-19). Includes trills and triplets.

Measures 20-22: Treble staff (measures 20-22), Bass staff (measures 20-22). Includes trills and triplets.

Measures 23-25: Treble staff (measures 23-25), Bass staff (measures 23-25). Includes trills and triplets.

Measures 26-28: Treble staff (measures 26-28), Bass staff (measures 26-28). Includes trills and triplets.

Measures 29-31: Treble staff (measures 29-31), Bass staff (measures 29-31). Includes trills and triplets.

Menuet II

The score for Menuet II consists of six staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff contains the first two measures, with fingerings 3, 2, 1, 2, 0 and guitar notations I, III, V, II, II, III, II, I. The second staff continues with measures 3-4, including a repeat sign at the end. The third staff shows measures 5-6 with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1 and guitar notations III, II, I, V, V, II, I. The fourth staff contains measures 7-8 with fingerings 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 3, 1, 1, 1, 1 and guitar notations II, I, II, III, I, II, I, II. The fifth staff shows measures 9-10 with fingerings 2, 3, 1, 4, 2, 4, 4, 4, 3, 2, 1, 2, 2, 3, 2, 1, 1, 1 and guitar notations I, III, II, I, II, II, II, I, II, I, II, I. The sixth staff concludes the piece with a repeat sign and guitar notation I.

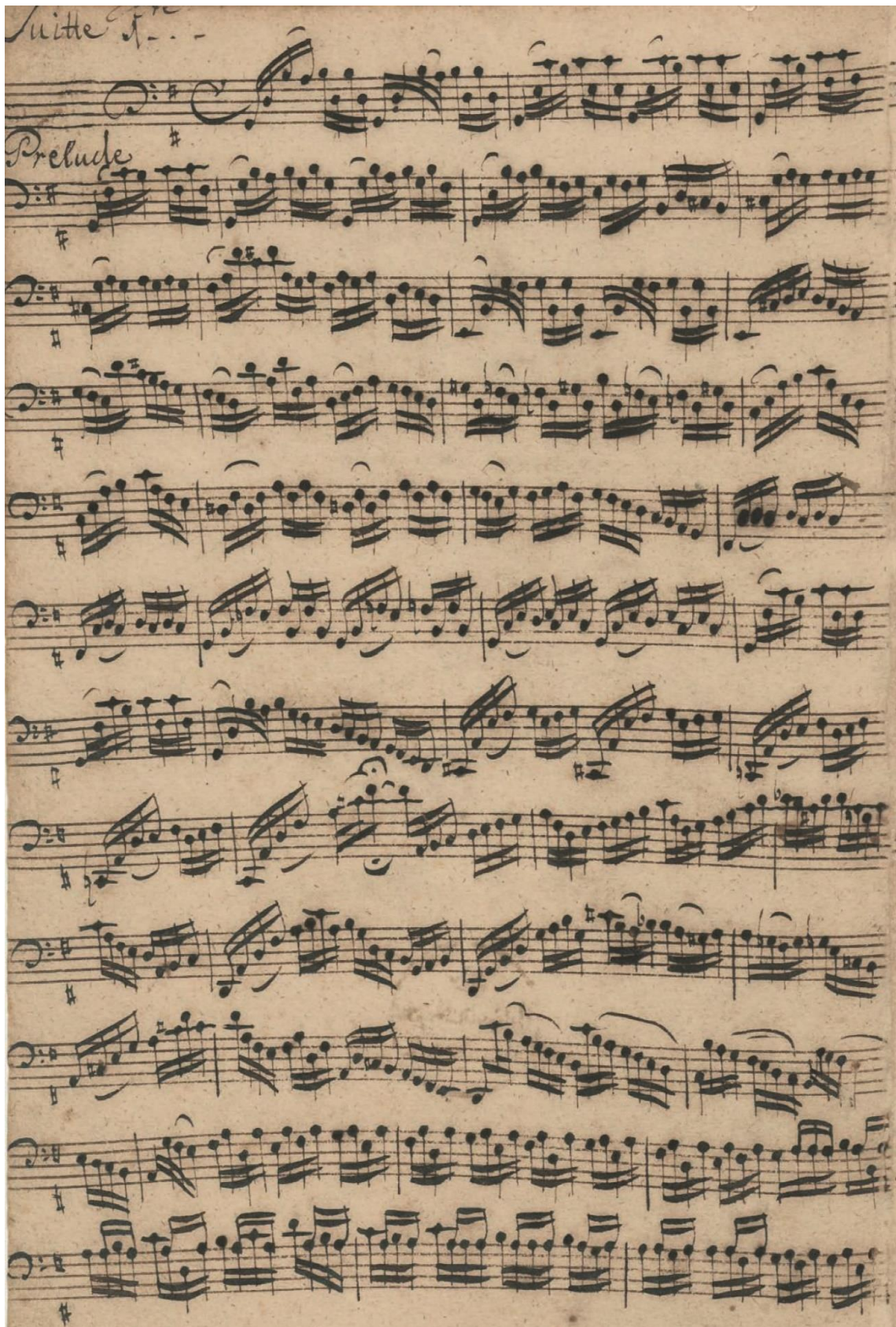
Menuet I Da Capo

The score for Menuet I Da Capo consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains measures 1-10 with fingerings 2, 3, 1, 4, 2, 4, 4, 4, 3, 2, 1, 2, 2, 3, 2, 1, 1, 1 and guitar notations I, III, II, I, II, II, II, I, II, I, II, I.

6. Gigue

The score for 6. Gigue consists of six staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains measures 1-2 with fingerings 1, 0, + and guitar notation I. The second staff shows measures 3-4 with fingerings 2, 1, 2, 1, +, +, 2, 3, +, V, 4, 2, 4, 4, 4, 3 and guitar notations II, II, III, II, I, III, II, I. The third staff contains measures 5-6 with fingerings 4, 2, 4, 1, 0, 3, +, 1, 1, 4, 1, 3, +, 1, 3, +, +, 2, 1, +, 3, 2 and guitar notations I, V, II, I, II, I, II, I, II, I, II, I. The fourth staff shows measures 7-8 with fingerings +, 2, 1, 3, 2, 4, 4, 4, 2, 1, 3, +, 1, 1, V, 1, 2, 1, 2, 1, 1, 1, V and guitar notations I, II, I, II, I, III, I, II, I, II, I, II, I. The fifth staff contains measures 9-10 with fingerings +, 3, +, 1, 1, +, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 2, 3, 1, 2, 4, 0, 1, 4, 3, +, 1, 3, +, 1, + and guitar notations II, I, II, I, II, I, I, II, I, II, I, II, I. The sixth staff concludes the piece with a repeat sign and guitar notation II.

**Ek B: Johann Sebastian Bach, Solo Viyolonsel Sütü No.1 Sol Majör BWV 1007 –
Anna Magdalena Bach'ın El Yazması**



A page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in black ink and consists of two main sections. The first section, titled "Allemande" in cursive, begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The second section, titled "Volte", also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation is dense and intricate, with many slurs and ties. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is divided into two sections: a *Courante* and a *Sarabande*. The *Courante* section, which occupies the upper two-thirds of the page, is written in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music, featuring a complex and rhythmic melodic line with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The accompaniment is dense, with many sixteenth-note patterns in the lower voices. The *Sarabande* section, located at the bottom of the page, is in a 3/4 time signature and the same key signature. It begins with a new staff and continues for three staves, characterized by a slower tempo and a more lyrical, flowing melody. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two pieces: Menuet and Gigue. The Menuet section consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Menuet f. re.' and '4'. The second system is also marked 'Menuet f. re.' and '4'. The Gigue section follows, marked 'Gigue' and '8'. The piece concludes with the instruction 'v. l. c. i. t. o' (ritardando) and a double bar line. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.



ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Çağrı BAYAZITOĞLU
Doğum Yeri ve Tarihi : Adana/30.06.1991
Medeni Hali : Evli
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : cagribayazitoglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

2015-2019 : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı
2009-2013 : Lisans, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı, Kontrbas Bölümü
2005-2009 : Lise, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı, Kontrbas Bölümü
2002-2005 : Ortaokul, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı, Kontrbas Bölümü
1997-2002 : İlkokul, Emine Sapmaz İlköğretim Okulu

İŞ TECRÜBESİ

2011-2019 : Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası
'Misafir Kontrbas Sanatçısı'