

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JOHANN SEBASTİAN BACH'IN
BWV 1009 NUMARALI VİYOLONSEL SÜİTİNİN
ANNER BYLSMA VE YO-YO MA YORUMLARININ
KARŞILAŞTIRILMASI

Sercan BAYRI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DANIŞMAN
Doç. Dr. Eren TUNCER

İSTANBUL, Mayıs 2019

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JOHANN SEBASTİAN BACH'IN
BWV 1009 NUMARALI VİYOLONSEL SÜİTİNİN
ANNER BYLSMA VE YO-YO MA YORUMLARININ
KARŞILAŞTIRILMASI

Sercan BAYRI
162028023

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

DANIŞMAN
Doç. Dr. Eren TUNCER

İSTANBUL, Mayıs 2018

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN
BWV 1009 NUMARALI VIYOLONSEL SÜİTİNİN
ANNER BYLSMA VE YO-YO MA YORUMLARININ
KARŞILAŞTIRILMASI

Sercan BAYRI
162028023

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

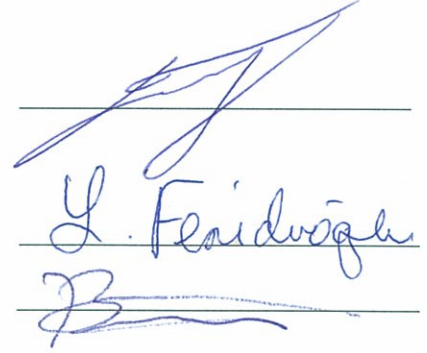
Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 09.05.2019

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Eren TUNCER

Diğer Jüri Üyeleri: Prof. Lale FERİDUNOĞLU

Doç. Dr. Beray SELEN



The image shows three handwritten signatures in blue ink. The first signature is at the top, followed by the signature of L. Feridunoğlu, and the third signature is at the bottom. Each signature is written over a horizontal line.

İSTANBUL, Mayıs 2019

ÖNSÖZ

Tezimde Johann Sebastian Bach'ın eserlerine yer vermemin nedeni, viyolonsel repertuvarında önemli bir yeri olması ve teknik olarak eşliksiz viyolonsel sütünlerinin birçok yorumcu tarafından farklı şekilde yorumlamasından kaynaklanmaktadır. Bestecinin eserlerini oluştururken yaşadıkları ve müziğe kattığı yenilikleri öğrenerek oluşturduğum bu tezi yazmak kişisel olarak önemli bir kaynak oluşturmuştur. Merak ettiğim birçok konunun açıklığa kavuşması için de örnek teşkil etmektedir.

Çalışmalarım boyunca değerli yorumları ve yardımlarıyla beni yönlendiren saygıdeğer danışman hocam Doç. Dr. Eren TUNCER'e, tez çalışmamın başından sonuna kadar her zaman bilgi birikimi ve manevi desteği ile yanımda yer alan Öğr. Gör. Didem Lopez KAZANCIOĞLU ve lisans hayatımdan bugüne kadar yanımda olan Öğr. Gör. R. Andres LOPEZ'e, doğru yolda ilerlememi sağlayan ve tecrübelerini benimle paylaşan Prof. Dr. Z. Lale FERİDUNOĞLU'NA ve Doç. Dr. Beray SELEN'E teşekkürü bir borç bilir, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sercan BAYRİ

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
SAYFA NO.....	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 AMAÇ	2
1.2 PROBLEM	2
1.3 ÖNEM	3
1.4 SINIRLILIKLAR	3
1.5 İLGİLİ YAYIN VE LİTERATÜR ÇALIŞMASI.....	3
2. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN HAYATI VE MÜZİĞİ.....	6
2.1 Johann Sebastian Bach'ın Hayatı	6
2.2 Johann Sebastian Bach'ın Müziği ve Yorumu.....	10
2.3 Süt Kavramı ve Bach'ın Solo Viyolonsel Sütleri.....	12
2.4 J.S. Bach'ın BWV 1009 Numaralı Viyolonsel Süt'ine Dair Genel Bilgi	16
3. TARİHSEL OLARAK VİYOLONSEL VE YAY'IN GELİŞİMİ	17
3.1 VİYOLONSELİN TARİHSEL GELİŞİMİ	17
3.1.1 Viyolonsel ile Viola Da Gamba Arasındaki Benzerlikler ..	19
3.2 YAYIN TARİHSEL GELİŞİMİ	19
4. ANNER BYLSMA VE YO-YO MA'NIN PERFORMANS KARŞILAŞTIRMASI.....	22
4.1 Performansa Dair Dönemsel ve Biyografik Öğeler	22
4.1.1 Anner Bylsma'nın Biyografisi	22
4.1.2 Yo-Yo Ma'nın Biyografisi.....	24

4.1.3 Anner Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın Dönemsel Kriterlere Göre Pozisyonu	25
4.2 J.S. Bach'ın BWV 1009 Numaralı Süitinin "Courante" Yorumlarının Karşılaştırması.....	27
4.3 J.S. Bach'ın BWV 1009 Numaralı Süitinin "Sarabande" Yorumlarının Karşılaştırması.....	35
SONUÇ	40
EKLER	42
EK- 1 Viyolonsel Süitlerinde Edisyon Farklılıkları	43
EK- 2 Anna Magdalena Bach'ın BWV 1009 Numaralı Viyolonsel Süitinin El Yazması	45
EK- 3 Johann Kellner'in BWV 1007 Numaralı Viyolonsel Süitinin El Yazmaları.....	47
EK- 4 J. H. Westphal, "C" Rumuzu ile Yazmış Olduğu BWV 1007 Numaralı Viyolonsel Süitinin El Yazmaları	49
KAYNAKÇA	50
ÖZGEÇMİŞ	53

ÖZET

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN BWV 1009 NUMARALI VİYOLONSEL SÜİTİNİN ANNER BYLSMA VE YO-YO MA YORUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Bu araştırmada, Johann Sebastian Bach'ın BWV 1009 numaralı viyolonsel süitinin Courante ve Sarabande bölümlerinin performans analizlerine odaklanılmıştır. Seçilen BWV 1009 numaralı süitinin, Anner Bylsma'ya ve Yo-Yo Ma ait 1993 ve 1998 tarihli performansları dikkate alınmıştır. Çalışmanın odak noktası, çello yorumcularının J.S. Bach viyolonsel süitlerini yorumlarken yorumcuların yaşadıkları problemler ve bunlara getirilen çözümlerdir. Çalışmada, yaşanan problemler dışında yorum farklılıklarını oluşturan diğer faktörlere de değinilmiştir. Günümüzde yorumcuların 17. yy'da yazılan bir eseri yorumlarken nelere dikkat etmesi gerektiği ve yorumlarken seçmiş olduğu enstrüman, değerlendirilmesi gereken büyük bir problematik olarak ortaya konulmuştur. Konu ile ilintili olarak hangi edisyonların seçildiği, herhangi bir edisyonun seçilip seçilmediği de problemler arasında görülmektedir.

Bu sorunları tespit edebilmek için her iki sanatçının kayıtları dinlenmiştir. Ayrıca sorun ve farklılıklar gibi faktörleri daha iyi anlayabilmek amaçlı J.S. Bach'ın BWV 1009 numaralı süiti icra edilerek sorunların ve farklılıkların nelerden kaynaklanabileceği konusunda saptamalar ortaya konulmuştur. Ulaşılan sonuçlarda kesin bir yargıya varılmamakla birlikte, sonuç bölümünde her iki sanatçı için de kişisel yorumlar eklenmiştir. Araştırma sonunda ulaşılan veriler viyolonsel icracılarına Bach süit yorumlama konusunda kaynak olarak sunulmuştur. Her iki sanatçının yorumu doğru veya yanlış olarak değerlendirilmemiş olmakla birlikte dönemsel özelliklere göre istenene yakın veya uzak bir icra şekli olarak ayırımlarda bulunulmuştur.

Bu araştırmada nitel araştırma teknikleri kullanılmıştır. Kaynak taramaları dışında yorumcular ile ilgili çeşitli video görselleri izlenerek çalışmaya katkıda bulunulmuştur. Bu bilgiler doğrultusunda viyolonsel icra eden kişilere, öğrencilere farklı bilgi aktarımları sağlanmıştır. Her iki sanatçının kullandıkları edisyonlar dışında, zaman içerisinde kendi stillerini ve kendi yorumlama tekniklerini oluşturdıkları gözleminden yola çıkılarak bu

bağlamda ayrıntılı bir karşılaştırmalı çalışma yapılarak öğrencilere öncü olması umulan bir çalışma ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Barok, Süit, Yo-Yo Ma, Anner Bylsma, Yay

ABSTRACT

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN BWV 1009 NUMARALI VİYOLONSEL SÜİTİNİN ANNER BYLSMA VE YO-YO MA YORUMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

This research is an analysis of the parts of Johann Sebastian Bach's cello suite no.3 BWV 1009 courante and sarabande movements in performances of two contemporary virtuoso cellists, Yo-Yo Ma and Anner Blysmá. The study compares Anner Blysmá's audio recordings of the cello suite in 1993 with those of Yo-Yo Ma's in 1998.

The research focuses on the two cello recordings of Yo-Yo Ma and Anner Blysmá, and it elaborates on their unique way of solving the common problems which many cello artists of our day have while performing Bach's cello suite. The cello suite, which dates back to the 17th century, has been particularly difficult for modern time cellists to perform for several technical and structural reasons. This study compares the differences in how the suite is performed by two artists, as well as those that arise with the type of instrument--whether baroque or modern as well as the choice of editions and style.

In order to identify the differences, both recordings have been meticulously analyzed, and the suite has been performed. Noted differences in recordings have been shared with cello artists without concluding on the performative achievements of two artists.

The recordings have been selected with the aim of highlighting differences between a baroque performance and a more modern performance. In analysis of the suite, form and the performance style have been thought of, and the differences between baroque armed cello and modern armed cello are shown. In the final part of this research, the recordings of both artists are compared with an emphasis on both their rendition of the suite and their personal approaches shaped by their distinct backgrounds.

Keywords: Violoncello, Baroque, Suite, Cello, Yo-Yo Ma, Anner Bylsma, Bow

Date: May, 2019

ŞEKİLLER LİSTESİ

SAYFA NO

Şekil 2.1 Johann Sebastian Bach Portresi.....	6
Şekil 2.2 St. Thomas Kilisesi ve Bach Heykeli.....	8
Şekil 2.3 J.S. Bach BWV 1009 Numaralı Süit Courante Bölümü	10
Şekil 2.4 J.S. Bach BWV 1009 Numaralı Süit Courante Bölümü	10
Şekil 2.5 J.S. Bach BWV 1009 Numaralı Süit Prelüde Bölümü	11
Şekil 2.6 J.S. Bach'ın Klavsen Süitleri'nin Dizilimi	14
Şekil 2.7 J.S. Bach BWV 1011 Numaralı Süit Prelüde Bölümü	15
Şekil 2.8 Anna Magdalena'nın BWV 1012 Numaralı Viyolonsel Süit'nin El Yazması Notasyonu.....	15
Şekil 3.1 Viyolonselin Bölümleri	17
Şekil 3.2 Viyolonsel Köprü Şekilleri	18
Şekil 3.3 6 Telli Viola da Gamba.....	18
Şekil 3.4 Barok Viyolonsel	19
Şekil 3.5 Modern Viyolonsel.....	19
Şekil 3.6 Barok Yay.....	20
Şekil 3.7 Modern Yay.....	20
Şekil 4.1 Anner Bylsma ve Barok Viyolonsel.....	22
Şekil 4.2 Yo-Yo Ma.....	24
Şekil 4.3 Yorumcuların Tempo Farklılıkları.....	26
Şekil 4.4 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 1-4 Ölçüler.....	28
Şekil 4.5 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 1-4 Ölçüler.....	28
Şekil 4.6 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 20-24. Ölçüler.....	29
Şekil 4.7 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 20-24. Ölçüler.....	29
Şekil 4.8 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 15-19. Ölçüler.....	30

Şekil 4.9 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 15-19. Ölçüler.....	30
Şekil 4.10 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-29. Ölçüler.....	30
Şekil 4.11 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-29. Ölçüler.....	31
Şekil 4.12 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-34. Ölçüler.....	31
Şekil 4.13 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-34. Ölçüler.....	32
Şekil 4.14 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 41-49. Ölçüler.....	32
Şekil 4.15 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 41-49. Ölçüler.....	33
Şekil 4.16 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 55-59. Ölçüler.....	33
Şekil 4.17 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 55-59. Ölçüler.....	33
Şekil 4.18 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 65-74. Ölçüler.....	34
Şekil 4.19 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 65-74. Ölçüler.....	34
Şekil 4.20 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 80-84. Ölçüler.....	34
Şekil 4.21 J.S. Bach Süit No. 3 Courante 80-84. Ölçüler.....	35
Şekil 4.22 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler.....	36
Şekil 4.23 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler.....	36
Şekil 4.24 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler.....	36
Şekil 4.25 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler.....	37
Şekil 4.26 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 7-10. Ölçüler.....	37
Şekil 4.27 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 7-10. Ölçüler.....	37
Şekil 4.28 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 20-21. Ölçüler.....	38
Şekil 4.29 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 20-21. Ölçüler.....	38
Şekil 4.30 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 21-24. Ölçüler.....	38
Şekil 4.31 J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 21-24. Ölçüler.....	39

1. GİRİŞ

Müzik tarihinin en önemli isimlerinden birisi olan Johann Sebastian Bach, günümüz müzisyenlerine nota yazım tekniği ve enstrümantal eserler için yazdığı eserler ile büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Bach'ın müziği zaman içerisinde sınırları aşarak dünyayı kapsamış ve klasik batı müziğinin temel taşlarından biri olmuştur. Bach hem Alman ekolü hem de genel anlamda klasik müzikte kendisi bir ekol haline gelmiştir. Çağdaşları ile karşılaştırıldığında öncü bir müzikaliteye sahip olması, armonideki atılımları ve eserleri yazarken bunların birçoğunu aynı zamanda icra etmesi onu klasik müzik tarihinin önemli isimlerinden birisi haline getirmiştir. Kendisinden sonra gelen birçok besteci Bach'ın müziğinden oldukça etkilenmiştir. Eserleri, Bach'ın yeniden keşfedildiği, 19. yüzyıldan bu yana sürekli olarak seslendirilmekte, caz ve modern müzikte de etkileri görülmektedir.

Bach'ın viyolonsel için yazmış olduğu solo süitler güzel sanatlar lisesinden başlayarak ve daha sonra üniversitelerin müzik bölümü müfredatlarında zorunlu olarak yer almaktadır. Günümüzde, güzel sanatlar lisesi, konservatuvar, eğitim fakültelerinin müzik bölümleri ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde okuyan öğrenciler veya viyolonsel sanatçıları, Bach süitlerini farklı şekillerde yorumlamaktadır. Yorumların farklı şekilde ortaya çıkması viyolonsel icrası konusunda temel bir problem olarak görülmektedir. Yaşanılan yorum problemlerinin nedenleri, araştırmanın içerisinde farklı kaynaklardan yararlanılarak sunulmuştur. Bu farklılıklar kullanılan edisyonlar, yay, çalgı ve dönemsel faktörlerle ilgilidir. Bu çalışmada sözü geçen faktörler ile ilgili araştırmalar ön planda olmakla birlikte, Yo-Yo Ma ve Anner Bylsma'nın performansları da detaylı şekilde sunulmuştur. Performanslar birbirleri ile karşılaştırılmış ve karşılaştırılan performanslar daha önce sözü geçen faktörlerin ışığında yeniden değerlendirilmiştir.

Araştırma, Johann Sebastian Bach'ın Do majör tonundaki BWV 1009 numaralı çello süitinin "Courante" ve "Sarabande" bölümlerinin performans kayıtları üzerinden yapılmaktadır. BWV 1009 viyolonsel süiti, icracılar tarafından oldukça farklı stillerde yorumlanmaktadır. Bach'ın süitleri ile ilgili daha önce yapılmış araştırmalar bulunmaktadır, ancak bu araştırmalarda Barok ve modern yorum farklılıkları incelenmemiştir. Çalışma, iki yorumcunun performanslarını karşılaştırmanın yanı sıra bu performansların Barok ve modern enstrüman ile olan ilişkisini de açıklamaktadır. Bu araştırmada A. Bylsma'nın 9 Şubat 1993 yılında çıkartmış olduğu CD ile Yo-Yo Ma'nın 17 Şubat 1998 yılında kaydettiği CD kayıtları karşılaştırılmaktadır. Karşılaştırmalar sonunda iki sanatçı hakkında pozitif veya negatif bir

görüş belirtilmeksizin, sadece ortaya çıkan icraların nasıl oluştuğu ve bunların diğer icracıları nasıl etkilediği belirtilmiştir. Kısacası diğer viyolonsel icracılarına yol gösterici bir çalışma olması hedeflenmiştir.

Bu araştırmada, belgesel tarama (kitap, makale, konser programı) cd-kayıt inceleme ve gözlem tekniklerinden yararlanılmıştır. Söz konusu çalışmanın kişisel performans üzerindeki etkisi, icra ile sunulacaktır. Çalışma J.S. Bach'ın da bulunduğu Barok Dönemden günümüze kadar gelişen çalgı, notasyon ve yorumsal değişiklikleri kapsamaktadır. Değişiklikler, 18. Ve 19. Yüzyıl arasında viyolonselin nasıl gelişim gösterdiği ve bu değişimin Bach'ın müziğine nasıl yansıdığı ile ilgili bilgiler vermektedir. Aynı zamanda yorumcu olarak Anner Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın sanatsal kariyerleri incelenmiştir. Bu incelemeler yazılı ve görsel olarak çalışma içinde sunulmuştur.

1.1 AMAÇ

Çalışmanın amacı, Johann Sebastian Bach'ın BWV 1009 viyolonsel süitinin A. Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın icraları karşılaştırılarak, Barok ile modern yorum stili arasındaki farklılığı ortaya çıkarmaktır. Ayrıca edinilen deneyim ve bilgilerin ışığında hem viyolonsel öğrencilerine hem de profesyonel olarak viyolonsel icra eden kişilere yönelik dönemsel farklılıkları da dikkate alan bir kaynak elde etmektir.

1.2 PROBLEM

J.S. Bach'ın solo viyolonsel süitleri ile ilgili birçok edisyon ve performans kayıtları bulunmaktadır. Bu kadar çok edisyon ve kayıt bulunması, viyolonsel icracıları için önemli bir kaynak teşkil etmekle birlikte birçok kişiye hem bestecinin genel anlayışı hem de eserin yorumlanması hususlarında yeterli yardımı sunamamaktadır.

Bir diğer problem ise çağımızın enstrümanları ile Barok devrine ait enstrümanların yapısal farkı ve bunun sözü geçen eserlerde nasıl doğru biçimde yansıtılabileceği olmalıdır. Bu konuda ciddi bir kaynak eksikliği saptanmıştır.

1.3 ÖNEM

Yapılan bu araştırma;

- Gerek viyolonsel in tarihsel gelişimi, gerek yayın tarihsel gelişimi ve kullanım farklılıkları açısından,
- Çellistlerin Bach süit çalarken tercih ettikleri edisyonlar açısından,
- Modern ve Barok dönem yorumlarının arasındaki farklılıkların günümüz icracılarına çalışma anlamında katkı sağlayacak olması bakımından önem taşımaktadır.

1.4 SINIRLILIKLAR

Araştırmanın sınırlılıkları; J.S. Bach'ın BWV 1009 numaralı süitinin ‘‘Courante’’ ve ‘‘Sarabande’’ bölümlerini ve Anner Bylsma ile Yo-Yo Ma'nın yorumlarını kapsamaktadır.

1.5 İLGİLİ YAYIN VE LİTERATÜR ÇALIŞMASI

Yapılan literatür değ erlendirilmesi sonucunda araştırmanın yönteminin nitel olmasına karar verilmiştir. A. Bylsma ve Yo-Yo Ma kayıtları dinlenerek; tempo, artikülasyon, tını ve cümlesel farklılıklar ortaya konulacaktır. Ç eşı tli tez, makale, dergi ve internet üzerinden yayınlanan dergiler incelenecektir. Ayrıca müzik sitelerindeki kayıtlar hem izlenip hem dinlenilecektir. Bu tez sadece Johann Sebastian Bach'ın BWV 1009 numaralı süitinin Yo-Yo MA ve A. Bylsma kayıtlarını kapsayacaktır. Kayıtların karşı laştırılması dışında Yo-Yo Ma ve A. Bylsma ile ilgili önemli bilgiler sunulacaktır. Farklılıkları daha net ortaya koymak için barok viyolonsel ile barok yay şek illeri araştırma içinde verilecektir. Farklılıklar incelenirken vurgulara, artikülasyona, cümlelerin nereye gittiğine, nüans ve vibrato kullanımına dikkat edilecektir.

Bach'ın viyolonsel süitleri hakkında basılmış bir çok makale, tez ve kitap bulunmaktadır. Yapılan literatür taramalarında, BWV 1009 viyolonsel süitine getirilen yorumlar ile ilgili özel bir çalışma bulunamamıştır. Bulunan çalışmalar ş unlardır;

- **J.S. Bach'ın Hayatı ve Müziği ile ilgili;**

Büke, A. (2012) Bach'ın hayatı ve eserleri ile ilgili yazdığı kitabında, Bach'ın hayatı ile ilgili kayda değer detaylar sunmuştur. Ayrıca süit kavramı ve altı viyolonsel süiti hakkında önemli bilgiler vermiştir.

Okuyay, E. (2000) Bach'ın hayatı ile ilgili yazmış olduğu bu kitapta, J. S. Bach'ın soy ağacına, yaşamına ve müziğine değinmiştir.

Ünal, K. (2011) yapmış olduğu bu araştırma ile, Barok dönem süit kavramını ve bölümlerinin tanımlarını ele almaktadır. Ayrıca Bach'ın süit kavramına bakış açısını konu etmiştir.

- **Viyolonsel'in Gelişimi**

Delikara, A. (2010) yazdığı makalede, Barok dönemi çalgısal müziğini ele alarak ana unsurları başlıklar altında toplamıştır. Çalışmanın amacı, Barok dönemi çalgısal müziğini genel özellikleriyle ortaya koyarak dönemin müziksel ve çalgısal dinamikleri hakkında bilgi vermektir. Bu sayede günümüz icracılarına Barok dönemi eserlerine yönelik olarak yeni bakış açıları kazandırılması hedeflenmiştir. Günümüz müziğinde etkilerini birçok alanda halen devam ettiren Barok dönem çalgı müziğinin, dönemin müzikal özellikleri göz önüne alınarak daha doğru bir yaklaşımla seslendirilebileceği düşünülmektedir.

Saraç, G. (2011) yayımladığı makalede, viyolonselin 16. ve 17. yüzyıllardan itibaren günümüze kadar olan gelişimini anlatmıştır. Viyolonsellerin yapımı ve yapım aşamalarını inceleyen bu çalışmada Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın kullandığı viyolonsellerin farklılıkları da ortaya çıkartılmaktadır. Bu makalede viyolonselin çalış tekniğini yönlendiren başlıca faktörler hakkında bilgi sunulmakta ve söz konusu faktörlerden yola çıkarak Barok viyolonselin ve modern viyolonselinin çalış teknikleri arasındaki farklılıklar ortaya konulmaktadır. Ayrıca makalede viyolonselin tarihsel süreçte değişen akort sistemine de değinilmiştir.

Süalp, E. (2014) yazmış olduğu yüksek lisans tezinde, Barok dönemde çalgısal müziğin gelişimi hakkında bilgi vermektedir. Ayrıca tezde Bach'ın BWV 1012 (No. 6 Re Majör) numaralı süiti ile ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır.

Yüksel, S. (2007) yaptığı çalışmada viyolonselin, viola da gamba şeklinde günümüze kadar geçirdiği değişikliklerden ve bu değişikliklerin eserler üzerindeki etkisinden bahsetmiştir.

- **Yayın Gelişimi ve Kullanımı**

Kıran, S. (2012) tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde, viyolonsel ve yayın Barok dönemden günümüze kadarki gelişimi ve Bach'ın viyolonsel sütünleri hakkında detaylı bilgiler sunulmaktadır. Bu çalışmada ayrıca, viyolonsel sütünlerinin farklı edisyonları incelenmiştir.

Araboğlu, T. (2011) hazırlamış olduğu sanatta yeterlilik tezinde viyolonsel icrasında yayın kullanım şekli ve değişik yay teknikleri ile ilgili detaylı bir araştırma sunmuştur. Ayrıca, yapmış olduğu bu çalışmada yayın değişim sürecinden de bahsetmiştir.

- **Yorum Karşılaştırmaları**

Gramophone (1984). Bach: Solo Cello Suites Nos. 1-6, BWV1007-12. Yo-Yo Ma. CBS Masterworks. Bu çalışmada, Yo-Yo Ma'nın Bach sütünlerine dair bakış açısını ve yorumlama tarzını anlatan detaylı bilgiler sunulmuştur.

Sung A.- Fabian D. (2011) bu makalede, birçok viyolonsel yorumcusunun yanı sıra Anner Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın da Bach sütün performansı karşılaştırılması anlatılmıştır. Çeşitli açılardan, performanslarda bulunan değişikliklere sebep olan faktörlere değinilmiştir.

Winold A. (2007) Bu kitap, Bach sütünlerinin öncesi ve sonrasındaki gelişmeleri, Bach'ın yaşantısını ve sütünleri ile ilgili birtakım analizleri kapsamaktadır. Sütünlerinin oluşum aşaması ile ilgili kavramları yazarken bu kitaptan yararlanılmıştır.

- **İnternet Kaynakları**

Sweete, B. (1997) bu çalışma bir belgesel olarak yayımlanmıştır. Yo-Yo Ma ile birlikte çekilen bu belgesel 6 bölümden oluşmaktadır. Her bölüm, bir adet Bach sütününü anlatmaktadır. Araştırma içinde faydalanılacak olan bölüm 3. bölümdür. 3. bölüm spesifik olarak Bach BWV 1009 numaralı sütünü anlatmaktadır. Aynı zamanda bu sütünün koreografisinin de nasıl oluştuğunu anlatmaktadır.

2. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN HAYATI VE MÜZİĞİ



Şekil 2.1

Johann Sebastian Bach Portresi

2.1 Johann Sebastian Bach'ın Hayatı

Günümüzde klasik müzik literatürünün en önemli isimlerinden olan Bach küçük yaşta müzik eğitime başlayarak, önemli bir müzisyen olma yolunda ilerlemiştir. Örneğin, kendisi gibi müzisyen olan babası ve kuzeni ile müzik derslerine başlamıştır (Okyay, E. 2000. Sf.14). Johann Sebastian Bach 1685 yılında Eisenach'da doğmuştur. Burada bulunan Aziz George Kilisesinde org, koro ve *currende* (sokakta para karşılığı şarkı söyleyen çocuklar topluluğu) hakkında gözlem yapma fırsatı bulmuştur. Dönemin Saray Müzik Direktörü Georg Philipp Telemann, Bach'ın kısmen de olsa saray orgcusu olarak görev almasını sağlamıştır (Geck, M. 2000. Sf.9). Bach, küçük yaşta olmasından dolayı enstrüman hayatına org ile değil keman ile başlamıştır. Babasının ölümünden sonra Bach, ağabey Johann Christoph ile birlikte yaşamak için Eisenach'dan ayrılarak Ohrdruf'a gitmiştir. Bach, Ohrdruf'da geçirdiği yıllarda kilise korolarına girmeye başlamış ve ilk org öğrenme deneyimini ağabeyinin yanında edinmiştir. Kilise koroları Bach'ın yaşamında önemli bir yer tutmaktadır. 15 yaşında Lüneburg St. Michael Kilisesi nezdindeki "Gymnasium" okulunun korosuna girerek Georg Böhm'den org dersleri almıştır. 1703 yılında Yeni Kilise'nin organisti olarak ilk org bestelerini yapmıştır (Feridunoğlu, Z. L. 2005. Sf.25). Her hafta ayinler için yeni missa ve kantatlar yazmaktaydı. Bach'ın enstrüman öğrenimine keman ile başlaması ve yaylı enstrümanlarda deneyim kazanması daha sonra yazacağı eserlerde kendini belli eder. Bu enstrümanlar için eşlikli

eserler yazdığı kadar solo eserler de yazarak çalgıların repertuvar ve seviyesini geliştirmiştir. Örneğin viyolonsel için yazmış olduğu 6 eşliksiz solo süit, viyolonselin eşlik algısından çıkıp solo enstrüman olmasına katkı sağlamıştır. Hem enstrümanı ön plana çıkartan hem de kişinin yorum gücünü ortaya koyan bu süitler, klasik müzik ve viyolonsel repertuvarının temel taşlarından biri haline gelmiştir.

Bach daha sonra buradan ayrılarak Lüneburg'a gitmiştir. Bach Lüneburg yıllarında org ve klavsen almada çok ilerlemiştir ve çalmanın yanı sıra bu algılar için eserler de yazmaya başlamıştır. Lüneburg'da gerekli seviyeye geldiğini düşünen Bach, buradan ayrılarak çeşitli işlere başvurmuştur. Başvurduğu işler arasında ilk olumlu yanıtı Arnstadt'taki kent ve kilise yönetiminden almıştır (Okuy, E. 2000. s.24). Bach'ın bestecilik bağlamında ilerleyişini, Arnstadt'a başlayıp Weimar'da tamamladığı iki eserle örnekleyebiliriz: Bu eserlerden ilki kuzey Alman slubunda yazdığı re minör Toccata (BWV 531/1709), ikincisi ise güney Alman slubunda yazdığı do majör Prelüde ve Fg (BWV 531/1709)'dr.

Bach birçok şehirde kilise orgculuğu görevi yapmıştır, bu görevlerden önemli sayılacak biri kuşkusuz Weimar sarayındaki göreviydi. Nitekim Bach burada da istediği pozisyonu yakalayamayınca, bu görevi sağlayacak olan yere yani Köthen'e gitmiştir. Bach Köthen'de önce sarayın müzik direktörü, daha sonra da ayrılan orkestra şefinin yerine geçerek orkestra şefliğini üstlenmiştir. Köthen sarayında org bulunmamasından dolayı Bach bu dönemde daha çok solo enstrüman ve orkestra eserlerine yönelmiştir. Brandenburg konçertoları, solo keman ve viyolonsel için partitaları ve klavsen için yazmış olduğu İngiliz ve Fransız süitleri bu dönemde yazılan eserlerdir.

Bach için Köthen şehrinden ayrılma zamanına karar vermesi Leipzig'te önemli bir pozisyonun boşalması ile olmuştur. Leipzig'te bulunan bu görev, Thomas Okulu ve Kilise Kantorluğu pozisyonuydu. Bach'ın yaratıcılığında en önde gelen eserleri kantatlarıdır diyebiliriz (Bke, A. 2001. s.87).

Bach'ın yaratıcılığında Thomas Kilisesi için bestelediği eserlerin yeri çok büyüktür ve bu eserlerin başında da yukarıda bahsedildiği gibi kantatları gelir. Bach'ın bu dönemde bestelediği kantatları: BWV 106 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit- Actus tragicus* (1708), BWV 71 *Gott ist mein König* (1708), BWV 196 *Der Herr denket an uns* (1708?), BWV 4 *Christ lag in Todes Banden* (1707/1708). " Bu dönem eserleri arasında bestecinin dehasını en iyi yansıtan rnek BWV 106 Actus tragicus adıyla anılan kantattır" (Bke, A. 2001, s.200). Bach Leipzig yıllarının sonlarına doğru yavaş yavaş hastalanmaya başlamıştır ve 1750 yılında

Thomas kilisesindeki görevinin 35. yılında yaşama veda etmiştir. Son eseri 1749'da yazmaya başladığı ve gözünde oluşan rahatsızlık nedeni ile kendisinin tamamlayamadığı *“Die Kunst der Fuge”* (Füg Sanatı) olmuştur (Feridunoğlu, Z. L. 2005. Sf.27).

Bach'ın solo keman ve viyolonsel için yazmış olduğu süitler ve partitalar Bach'ın erken dönemine ait en önemli eserler olarak görülmektedir. Birçok sanatçı eşliksiz solo viyolonsel süitlerinin başka enstrümanlarda da çalınabileceğini düşünmüştür. Hatta bazı viyolonsel icracıları bu süitlere eşlik de yazmıştır. Örneğin 19. yy. icracılarından Hugo Becker üçüncü süit için piyano eşliği yazmıştır (Winold, A. 2007. Sf. 10).



Şekil 2.2

St. Thomas Kilisesi ve Bach Heykeli

Bach'ın el yazması olarak bilinen bazı süitlerin orijinal taslakları, Köthen yılları zamanında (1717-1723) yaklaşık 1720 yıllarında yazdığı düşünülmektedir. Devamını ise (1723-1750) Leipzing yıllarında yazıldığı düşünülmektedir (Winold, A. 2007, s. 10). Süitlerin günümüze ulaşmasındaki en önemli kişilerden birisi de Anna Magdalena Bach'dır. Günümüze aktarılan notasyonların son hali Anna Magdalena Bach'ın elinden çıkmıştır.

Bach yazmış olduğu birçok eseri, görevleri gereği bestelemiştir. Weimar'da organist görevindeyken org eserlerini bestelemiştir. Köthen'de oda müziği ve orkestra eserlerini ortaya çıkartmıştır. Çünkü bu yıllarını orkestra şefi olarak geçirmiştir. St. Thomas kilisesinde çalışırken ise en önemli koral ve dini eserlerini yazmıştır.

Bach'ın eserleri şu şekilde sıralanmaktadır;

Dini koro eserleri:

Johannes Passion (1724); St. Matthaus Passion (1727); Si minör Missa (1724-1749); Noel Oratoryosu (1734); 300 kadar kantat, motet, koral ve arya.

Dindışı vokal eserleri:

Kahve Kantatı (1732); Köylü Kantatı (1742) ve 24 kantat; 7 motet.

Orkestra Eserleri:

6 Brandenburg Konçertosu (1721); 4 Orkestra süiti, klavsen konçertoları, iki, üç ve dört klavsen için konçerto, keman konçertoları.

Oda Müziği:

Solo keman için 3 sonat, 3 partita, 6 klavsen eşlikli sonat, solo viyolonsel için 6 süit; 3 klavsen eşlikli viola da gamba (viyolonsel) sonatı; flüt ve sürekli bas için Das Musikalische Opfer (1747), eşlikli ve eşiksiz flüt sonatları, üçlü sonatlar.

Org Eserler:

500'den fazla korolu prelüd, füğ, sonat, toccata, fantezi, passacaglia, kapriçyo, konçerto.

Klavsen Eserleri:

Kromatik fantezi ve füğ (1720); Wohltemperiertes Klavier I. Cilt 24 prelüd ve füğ 1722; II. Cilt 24 prlüd ve füğ 1744; 6 İngiliz süiti 1724; 6 Fransız süiti 1724; Küçük prelüdler, iki ve üç sesli envansiyonlar; Klavierübung I: 6 partita (1726-1731); Klavierübung II: İtalyan konçertosu, partita Si minör (1735); Konçertolar 1,2,3 ve 4 piyano için (1727-1736); Klavierübung III: 4 Düet; Choralvorspiele, prelüd ve füğ, mi bemol majör (1739); Klavirübung IV: Goldberg Varyasyonları (1742); Kapriçyolar, tokkatalar, Die Kunst der Fuge (1745).

2.2 Johann Sebastian Bach'ın Müziği ve Yorumu

Bach, öldükten sonra uzun süre unutulmuş ve çok fazla ilgi görmeyen bir bestecidir. Felix Mendelssohn'un Bach'a ait olan el yazısı bir partitürü tesadüfen bulmasıyla müzik tarihindeki hak ettiği önemi geri kazanmıştır. 1829'da *Matthaus Passion*'unun neredeyse bir asır sonra yeniden seslendirilmesiyle müzik dünyasında adeta bir Bach rönesansı başlamıştır. O zamandan günümüze kadar olan süreçte çok değişik Bach yorumları ortaya çıkmıştır (Büke, A. 2012, s.266).

Önceleri 19. yüzyılda genişlemeye başlayan orkestra ve müzik toplulukları tarafından icra edildiği için daha görkemli tınlayan ve yorumlanan Bach yapıtları, günümüzde Bach'ın yaşadığı dönemdeki tınıyı yakalamak amacıyla, bazen dönemin çalgılarıyla ve o zamanki müzisyen sayısı ile icra edilmektedir.

Bach zamanında orkestra ve korolar birbirleri ile eş düzeyde giderlerdi, biri diğerinin üstüne geçmeden sayılarını korurlardı. Günümüzde yaygın olan büyük orkestra ve korolar Bach müziğine ve dönem anlayışına aykırı sayılırdı. Bach yorumu koroda 40 ila 50 ses, orkestrada 50 ila 60 aletle sağlanabilirdi (Karakelle, T. 2006, s.11).

Döneminde Bach'ın çağdaşı sayılan Handel'in müziği ile Bach'ın müziği sıkça karşılaştırılmıştır. Bach'ın müzikal detayları şu şekilde sıralanabilir; cümle artikülasyonu ve vurgulamalar dinamik işaretlerden daha önemlidir. Eserin polifonik yazıda seslerini ayırmaya yarayan faktör, özgün ve karakteristik cümle artikülasyonunda kullandığı nokta ve bağ işaretidir (Feridunoğlu Z. L. 2005. Sf. 27). Şekil 2.3 ve 2.4 de detaylı şekilde görülmektedir.



Şekil 2.3

J.S. Bach BWV 1009 Numaralı Süit Courante Bölümü



Şekil 2.4

J.S. Bach BWV 1009 Numaralı Süit Courante Bölümü

Tarcan (2000. s.85) kitabında Bach yorumundan şu şekilde bahsetmiştir:

1) Doğru bir Bach yorumu için her şeyden önce berraklık gerekir. Ancak bu berraklık sayesinde, tüm Bach eserlerinde ortak bir nokta olan polifonik yazı sanatının detayları ve mükemmelliği dinleyiciye aktarılabilir.

2) Ani tempo değişikliklerinden, *rubato*'dan, aşırı *crescendo* ve *diminuendo*'lardan kaçınmak gerekir. Birinci kural olarak bahsettiğimiz "berraklık" prensibi yorumcuyla doğal olarak bu tip aşırılıklardan koruyacaktır.

3) Bach yorumlarken deklamasyon -yani müzik cümlelerini kontrpuan ve armoni özelliklerini gözetenek, yoğun, güçlü ve dramatik alt ve üst noktaları sadelikle belirterek çalabilmek çok önemlidir.

Bir Bach süit yorumlarken armonik değişimleri belirgin bir şekilde yansıtmak gerekmektedir. Bu değişimler bazen *rubato* yaparak veya nüanslar ekleyerek ortaya çıkarılmaktadır. Örneğin; J.S. Bach BWV 1009 numaralı viyolonsel süitinin prelüde bölümünde besteci yazmamış olsa bile armonik değişimleri belli etmek için onaltılık notalardan oluşan motiflerin ilk notasına *rubato* uygulanarak icra edilmiştir.



Şekil 2.5

J.S. Bach BWV 1009 Numaralı Süit Prelüde Bölümü

Bach yorumunda en önemli unsurlardan biri de vurgudur. Vurgular kimi zaman kontrpuana, kimi zaman da süitlerde olduğu gibi dans karakterlerinin ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Barok dönemde nüans ve vurgular notada yazılı olmadığı için, Bach yorumcuları bu konuda, kendilerine özgü bir yorum katmışlardır; tıpkı Yo-Yo Ma ve A. Bylsma'nın performans karşılaştırmasında da görüleceği gibi bu durum Bach yorumunda çeşitlilik meydana gelmektedir. Örneğin, Courante bölümlerini yorumlarken vurgular birinci vuruşa denk gelirken, Sarabande yorumunda ikinci yani zayıf vuruşa vurgu gelmektedir. Karşılaştırma bölümlerinde de görüleceği gibi yorumcuların bazen yaptığı vurguların yeri farklı olabilmektedir. Süit için vurguların bir diğer önemi ise içinde barındırdığı bölümlerin

değişik danslardan oluşmasıdır. Geçmiş zamanda insanların bu müziklerle dans ettiği düşünülecek olursa, vurgular tam yerinde ve ritminde gelmeli ki, dans adımları karmaşık hale gelmeden net bir şekilde ortaya çıkmalıdır.

2.3 Süt Kavramı ve Bach'ın Solo Viyolonsel Sütleri

Süt, genellikle aynı tonda, belirli dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan enstrümantal eser türüdür. Farklı solo çalgılar için yazılmasının yanı sıra; orkestra ve oda müziği toplulukları için de bestelenmiş sütler vardır. Sütler eski ve yeni stil olmak üzere ikiye ayrılır. Eski stil sütler daha çok Barok dönem ve sonrasında yazıldığı görülmektedir. Yeni stil sütleri ise Geç Romantik ve daha çok Çağdaş dönemde yaşayan bestecilerin yazdığı bilinmektedir.

Sütlerin eski ve yeni stilde olmasına göre içindeki bölümler değişiklik göstermektedir. Eski stilde bir sütin sıralanışı şu şekilde olabilir: Prelüde, Allemande, Courante, Sarabande, Bourree, Menuet, Gigue. Eski stilde yazılan bu sütlere Bach ve Handel gibi bestecilerin sütlerini örnek olarak gösterebiliriz. Yeni stilde bir sütin sıralanışı ise şu şekilde olabilir: Introduction, Berceuse, Menuet ve Marche. Başka bir düzenleme ise şöyledir: Marche, Nocturne, Gondola şarkısı, Scherzo ve Finale. Yeni stilde yazılmış sütlerin genelini 19. yy. bestecilerinin eserlerinde görmekteyiz.

19. yüzyıldan başlayarak sütler solo çalgılar için yazılmaktan çok büyük orkestralar için yazılmaya başlamıştır. Örneğin Bizet'nin L'Arlesienne, Grieg'in Peer Gynt ve Stravinsky'nin Ateş Kuşu süti buna en güzel örneklerdir.

Ünal, K. (2011, s.12-21.) Süt içinde bulunan dans bölümlerini şu şekilde tanımlamıştır.

ALLEMANDE: 2/4'lük ya da 4/4'lük ölçü biriminde ve genellikle orta hızda bir danstır. Sütte yeri en baştadır, ancak bir prelüd veya uvertür'ün girmesi halinde ikinci sıraya düşer.

COURANTE: Fransızca "koşan" anlamına gelir. 3/8 veya 3/4'lük ölçü biriminde yazılan, genelde arka arkaya dizilen melodilerden ve basit eşliklerden oluşan Courante, eski bir İtalyan dansıdır.

SARABANDE: İspanyol kökenli bir danstır. Sarabande'ler üç zamanlı danslardır. Özelliklerinden en önemlisi, motiflerinin ikinci vuruşta sona ermesidir.

GAVOTTE: Gavotte'larda çok çeşitli tempolar kullanılmıştır. Jean-Jacques Rousseau, Gavotte'ların hızlı ya da yavaş olabilecekleri fakat asla aşırı hızlı ya da aşırı yavaş olamayacakları konusunda ısrar etmiştir. Gavotte'un metrik yapısı Bourree'ninki ile aynıdır.

MUSETTE: Uzun tutulan bas notaları gaydanın pes notalarına benzeyen dans benzeri parça.

GIGUE: Çok canlı ve hareketli, bir dansır. 6/8 veya 12/8'lik olmak üzere iki kısımdan oluşur ve her kısım tekrar edilir. İkinci kısım birinci kısmın temasını tersten giderek sunar.

BOURREE: Hızlı tempolu ve iki zamanlı, eski bir Fransız dansıdır. Barok dansları arasında ritmik açıdan en az karmaşık olanıdır.

MENUET: Bütün Fransız dansları arasında en ünlü olanı Menuet'dir. Menuet genelde ölçünün ilk vuruşunda başlayan cümlelerle üç zamanda yazılır.

Süit formu genellikle ikili form olarak da adlandırılmaktadır. İkili form özelliği süit içerisinde bulunan dansların iki kısma bölünmüş olmasından ileri gelmektedir. Bu özellik tonun, ana tondan komşu tona ve daha sonra komşu tondan ana tona gitmesiyle oluşmaktadır. Örneğin; J.S. Bach 3. Viyolonsel süitinde Bouree I ve II bölümleri bu özelliğe uymaktadır. Süit formu içerisinde 3 ve daha fazla dansın olmasıyla başka form çeşitlerinin ortaya çıkmasına öncü olmuştur. Barok dönem içerisinde ve daha sonra Klasik dönem olarak adlandırılan dönemde de görüldüğü gibi 3 ve daha fazla bölümden oluşan Sonat formu örnek olarak gösterilmektedir.

Süit formu kendi içerisinde tempoya göre değişen birkaç ayrı kategoride incelenir. Bu kategoriler şu şekilde sıralanmaktadır;

1. Hızlıca danslar,
2. Yavaş danslar,
3. Orta hızda danslar,
4. Hızlı danslar.

1. kategoriye giren dansların başında Allamande gelmektedir. Yavaş danslar olan 2. Kategoride ise Sarabande, Air veya Aria denilen çok işlemeli şarkılar vardır. Orta hızda dansları Menuet, Gavotte ve Bouree gibi üç zamanlı danslar oluşturmaktadır. Son kategori olan hızlı dansları ise Gigue adı verilen dans oluşturmaktadır.

J.S.Bach'ın solo viyolonsel süitlerini 1717-1723 yılları arasında Köthen'de yazdığı düşünülmektedir. Bach'ın viyolonsel için bestelemiş olduğu bu süitler, uzun yıllar unutulduktan sonra, Pablo Casals tarafından 1936 yılında tekrar çalınmalarıyla önemlerini geri kazanmıştır (Kıran, S. 2012, s.23).

Bach süit formunu birçok çalgı için kullanmıştır: Klavsen, keman, viyolonsel ve orkestra gibi topluluklar için de formunda bestelemiştir. Klavsen için yazmış olduğu en önemli süitler Fransız, İngiliz ve Alman (partita) süitleridir. Bu süitler de viyolonsel süitleri

gibi 6 farklı süitten oluşmaktadır. Bach'ın Almanya'dan hiç ayrılmadığı düşünüldüğünde farklı ulusal tarzları kendi müziğinin içine almış olması onun müziğinin evrenselliğini de yansıtmaktadır.

Fransız ve İngiliz süitlerinin arasındaki en büyük farklardan birisi, Fransız süitlerinin diğer süitler gibi prelüde bölümü ile başlamak yerine allemande bölümü ile başlayıp daha sonra courante ve sarabande diye devam etmesidir. Ayrıca Fransız süitlerinde bölümler arasında ton değişikliği olmadığı görülmektedir. İngiliz süitlerinde ise bölümler arası ton farklılıkları görülmektedir (Balkan, S. 2018, s.19). Ayrıca Bach'ın klavsen için yazmış olduğu solo süitlerde de viyolonsel süitleri gibi 1-2 ve 3. Süitlerden sonra bölümler arasında farklı danslar görülmektedir.

No.1 (la majör)	No.2 (la minör)	No.3 (sol minör)	No.4 (fa majör)	No.5 (mi minör)	No.6 (re minör)
Prélude	Prélude	Prélude	Prélude	Prélude	Prélude
Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande	Allemande
Courante I	Courante	Courante	Courante	Courante	Courante
Courante II	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande	Sarabande
Double 1	Sarabande'ın	Sarabande'ın	Menuet I	Passepied I	Double
Double2	Agréments'ı	Agréments'ı	Menuet II	Passepied II	Gavotte I
Sarabande	Bourrée I	Gavotte I	Gigue	Gigue	Gavotte II
Bourrée I	Bourrée II	Gavotte II			Gigue
Bourrée II	Gigue	veya Musette			
Gigue		Gigue			

Şekil 2.6

J.S. Bach'ın Klavsen Süitlerinin Dizilimi

Bach'ın viyolonsel süitlerinin hepsi, klavsen süitleri gibi giriş parçası olan "prelüd" ile başlar. Daha sonra sırasıyla "Allemande, Courante ve Sarabande" bölümleri gelir. 1. ve 2. süitte "Menuet'ler", 3. ve 4. süitlerde "Bourree'ler", 5. ve 6. süitlerde ise "Gavotte'lar" vardır. Son olarak ise her süitin sonunda "Gigue" bölümü bulunmaktadır. İlk 3 süit 3. bölümlerde ton değiştirmektedirler. Birinci süit Sol Majör tonunda başlarken Menüet II bölümünde Sol Minör tonda çalınmaktadır. İkinci süit Re Minör tonda başlarken Menüet II bölümünde ilgili majörü olan Re Majör tonda çalınmaktadır. Üçüncü süit Do Majör tonda başlarken Bourree II bölümünde ilgili minörüne giderek Do Minör tonunda çalınmaktadır. Dördüncü süit ilk bölümünden son bölümüne kadar ton değişikliği olmadan Do minör tonunda çalınmaktadır. Beşinci süit ise günümüzde iki türlü çalım tekniği ile icra edilmektedir. Bazı icracılar viyolonselde bulunan beşinci La telini sol sesine akort ederek çalmaktadır. Bu icra şekli daha

çok barok stilinde görülmektedir. Günümüz akort sisteminde icra edilen süit ile aralarında nota farklılığı görülmektedir. Altıncı süit ise Re Majör tonunda başlayarak aynı tonda devam etmektedir.



Şekil 2.7

J.S. Bach'ın BWV 1011 Numaralı Süitinin Prelüde Bölümü

Eserler Leipzig yıllarında Anna Magdalena'nın elinden yazılmış bir kopya ile günümüze kadar ulaşmıştır (Büke, A. 2012, s.386). Anna Magdalena'nın hazırladığı kopyalarda, altıncı süitin beş telli viyolonsel için yazıldığına dair belirtiler bulunmaktadır.



Şekil 2.8

Anna Magdalena'nın BWV 1012 Numaralı Viyolonsel Süiti'nin El Yazması

Bach'ın yazmış olduğu süit ve partitaların diğer bir önemli örneği ise keman için bestelediği altı eşliksiz keman partitasıdır. Bu eserler üç sonat üç partita olarak adlandırılmaktadır. 1001, 1003 ve 1005 numaralı sonatlar, kilise sonatı formunda bestelenmiştir. Yani dört bölümden oluşan form yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olarak devam etmektedir. 1002, 1004 ve 1006 numaralı partitalar ise oda müziği sonatı formunda yazılmıştır. Bach bu eserlerde eşlik partisi yazmamış olmasına rağmen, çift sesler ve birden fazla tel kullanarak çalınan bölümler tek bir enstrümandan ziyade birden fazla enstrüman çalıyor gibi tınlamaktadır.

2.4 J.S. Bach'ın BWV 1009 Numaralı Viyolonsel Süt'ine Dair Genel Bilgi

Yapılan literatür taramasında viyolonsel sütleri ile ilgili olarak genellikle 2, 4 ve 6. süt ile ilgili araştırmalar ve analizler yapıldığı görülmektedir. Courante ve Sarabande, genel olarak her viyolonsel sütünde olduğu gibi bu sütte de farklı karakterler yansıtan 2 bölümdür. Bu sebeple, yapılan araştırmalarda sıklıkla inceleme konusu olabilmektedirler. Barok dönem müziğinin en önemli özelliklerinden birisinin zıtlık kavramı olmasından dolayı ve süt içerisinde bulunan dansların hızlı, orta, yavaş, çok hızlı başlıklarında toplanmasından kaynaklı Courante ve Sarabande bölümleri seçilmiştir. Courante hızlı bir bölüm ve vurgunun ilk vuruşa denk geldiği bir bölümdür. Sarabande ise yavaş, ruhsal boyutta ve ritmik olarak vurguların 2. vuruşa denk geldiği bir bölümdür. Courante ve Sarabande bölümlerinin karşılaştırılması, Barok dönemin zıtlık özelliğini doğrudan yansıtmak amacı ile yapılmıştır.

Üçüncü sütte prelüd'ün ilk ölçüsünde duyulan gam, eserin tonalitesi olan do majörü tam anlamı ile yansıtmaktadır. Parçanın ortasında sürekli duyulan sol sesi, bir pedal sesi görevi görmektedir. Duyulan bu pedal sesi parça içerisindeki gerilimi arttırmaktadır. Son 12 ölçü boyunca geciktirilen bitirme duygusu tekrar başta duyduğumuz do majör gam ile sağlanır. Yo-Yo Ma içinde yer aldığı (Yo-Yo Ma: inspired of Bach) belgeselde prelüde bölümünü büyük bir puzzle ve savaşa benzetmiştir. Gamlar ve arpejler arasında olan bir savaş gibi görmektedir. Daha sonra bu düşüncelerini arkadaşına aktararak ortaya bir koreografi çıkarmasını istemiştir. Allemande bölümünde olan süslemeler ve triller bölüme şakacı bir hava katmaktadır. Aynı durum Courante bölümünde de devam etmektedir. Sarabande diğer sütlerde olduğu gibi içsel bir boyuta sahiptir. Bölüm içerisinde oldukça fazla duyulan bağlı akorlar derin bir duygu katmaktadır. Bourree I ve II de tekrar dans ritmine kavuşmaktadır. Bourree I bölümü majör tona sahipken, Bourree II ise tam zıttı minör bir tonda duyulmaktadır. Süt gigue ile son bulmaktadır (Büke, A. 2012, s.387-388).

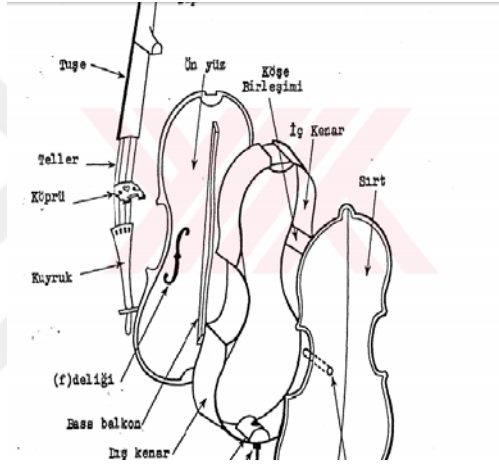
“J.S. Bach'ın eserleri 1950'e W. Schmieder tarafından sistematik bir düzene göre, Bach Werke Verzeichnis'in kısaltması BWV ile numaralandırılmıştır” (Feridunoğlu, Z. L. 2005. Sf.31). Bach'ın viyolonsel için yazmış olduğu süt'lerin BWV'si şunlardır;

1. Süt (Sol Majör) BWV 1007
2. Süt (Re Minör) BWV 1008
3. Süt (Do Majör) BWV 1009

4. Süit (Mi bemol Majör) BWV 1010
5. Süit (Do Minör) BWV 1011
6. Süit (Re Minör) BWV 1012 şeklinde sıralanmaktadır.

3. TARİHSEL OLARAK VİYOLONSEL VE YAY'IN GELİŞİMİ

3.1 VİYOLONSELİN TARİHSEL GELİŞİMİ



Şekil 3.1

Viyolonselın Bölümleri

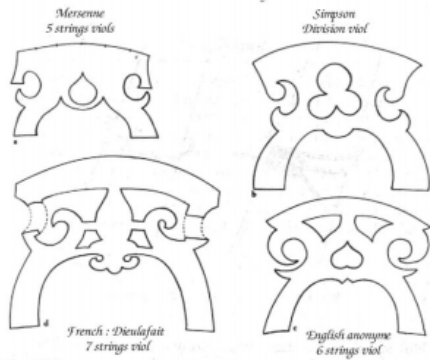
Viyolonselın ilk örnekleri viola da gamba olmuştur; bu enstrüman günümüz viyolonseline göre daha geniş ve büyüktür. Gövde uzunlukları 73-80 cm arasında değişiklik gösterir. 1710'da Antonio Stradivarius viyolonselın boyutunu biraz daha küçültmüştür. Antonio Stradivarius'un 75-79 cm olmasına karar verdiği viyolonseller günümüze kadar ulaşmıştır (Saraç, G. s.98). Performans karşılaştırmasına dahil olan Yo-Yo Ma, Bach süit kayıtlarını ve günümüzde yapmış olduğu birçok viyolonsel performansını Stradivarius viyolonseli ile yapmaktadır.

16. yüzyılda ortaya çıkan viyolonsel 17. Yüzyıl'da daha fazla kullanılmasına rağmen solo enstrüman olarak değil eşlik çalgısı olarak kullanılmıştır. Solo viyolonsel için ilk beste yapan kişi İtalyan asıllı Domenico Gabrieli'dir (Kıran, S. 2012, s.9).

Modern viyolonsel, Barok viyolonsele göre daha güçlü ve parlak bir sese sahiptir. Bu tınısal farklılıkların en büyük nedenleri barok viyolonsel üstünde yapılan değişikliklerdir. 17. yüzyıldan itibaren viyolonsel artık solo çalgı olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

19. yüzyılda ise viyolonselde geniş çaplı değişiklikler meydana gelmiştir. Bu değişiklikler şunlardır;

- Boyun kısmı uzatılmıştır.
- Tellerin materyalleri değişmiştir. Daha öncesinde bağırsak teller kullanılmaktaydı. Günümüze yaklaştıkça eserlerde daha güçlü tınılar elde edilmek istendi ve bağırsak yerine metal teller üretilmeye başlandı.
- Viola da gamba ilk başta 6 telli olarak yapılmıştır. Zaman içerisinde çok fazla tel olması, eser yorumlamada zorluk oluşturduğundan ve tellerin birbirlerine çok yakın olmasından dolayı 4 telli olarak yenilenmiştir. Bkz. şekil 3.3
- Boyun kısmı arkaya doğru meyillendirilmiştir.
- Köprü yükseltilmiştir.
- Köprünün yükseltilmesi ile birlikte tellerdeki gerilim artarak üst gövdeye binen ağırlık artmıştır (Kıran, S. 2012, s.10).



Şekil 3.2
Viyolonsel Köprü Şekilleri



Şekil 3.3
6 Telli Viola da Gamba

3.1.1 Viyolonsel ile Viola Da Gamba Arasındaki Benzerlikler

- Boyutları birbirine yakındır.
- Gövde hatları yaklaşık olarak birbirine benzer.
- Titreşimi sağlamak için ses delikleri vardır.
- Gövdenin içinde bulunan can direği ve bas balkon sayesinde bas ve tiz sesler dengelenir.
- Dikey pozisyonda çalınır.
- İki de bir yaylı çalgıdır.
- İki enstrüman için de yazılmış solo eserler vardır.
- Ses kapsamaları birbirine yakındır (Yüksel, S. 2007, s.62).



Şekil 3.4

Barok Viyolonsel



Şekil 3.5

Modern Viyolonsel

3.2 YAYIN TARİHSEL GELİŞİMİ

Yay, viyolonselden daha uzun bir geçmişe sahiptir, fakat viyolonselin hızlı gelişimi 16. Yüzyıl yaylarının ihtiyacını doğurmuştur. 1500 yılından önce yay genellikle tahta bir çubuğa gerilmiş at kıllarından oluşmuş şekilde tasvir edilmiştir. Tarihteki ilk yay yapımcılarının isimleri bilinmezken, 18. Yüzyıldan itibaren topuk bölgesinin ve tahtanın üstüne isimlerini yazmaya başlamışlardır (Araboğlu, T. 2011, s.39)

Yayın tutuş şekli kişiden kişiye değiştiği gibi dönemlere göre de değişkenlik göstermektedir. Barok dönemde yay, başparmağı ahşap noktanın altına sıkıştırılarak değil,

kılın altına yerleştirilerek kullanılmıştır. Modern dönemde ise bu tutuşun viyolonselden ses çıkartmak için yetersiz bir basınç sağladığı düşünülmektedir. Barok yayın düz ve iyi bir ahşaba sahip olması, güçlü, dengeli ve elastiki olması gerekmektedir.

18. yy'a damgasını vuran Alman, İtalyan ve Fransız ekollerinin ardından, 19. yy'a gelindiğinde bir önceki yüzyıl ile etkileşimin sonucunda Belçika, Hollanda, İngiltere, İskandinavya, Slav ülkeleri ve Macaristan ekollerinin doğduğu görülmektedir (Araboğlu, T. 2011, s.40). Günümüzde daha çok Fransız ekolüne ait tutuş şekli görülmektedir. Birçok yorumcu, yay tutuşundaki estetik görünümü bu ekolden almıştır.



Şekil 3.6
Barok Yay

Şekil 3.6'de görünen Barok yayın görünümünden anlaşıldığı gibi, yay uzun tahta çubuğu yukarı doğru kıvrımlı ve uca doğru daha sivrileşerek ilerlemektedir. Topuk bölgesi ise daha yuvarlak hatlara sahipken, kılları gerginleştirmek veya gevşetmek için herhangi bir materyal bulunmuyordu. Barok döneme ait yaylar, modern yaylardan beş ila yedi santimetre daha kısa yapılmaktadır. Barok yayda kılların genişliği daha azdır. Yay dışa eğimli bir görüntüde iken zaman içinde içe eğimli bir görünüm almıştır.



Şekil 3.7
Modern Yay

Şekil 3.7'de görünen günümüz (modern) yayının ise, daha önceki örneğe göre uzun tahta çubuğu aşağı doğru oval ve daha düz bir şekil almıştır. Yayın boyu daha da

uzatılmıştır. Topuk bölgesi daha köşeli bir şekil alırken, kılların gevşekliğini ve gerginliğini ayarlamak için yeni bir materyal eklenmiştir.

Viyolonselde gelişme olduğu kadar kullanılan yayda da değişiklikler meydana gelmiştir. Günümüz yayında tahta, kıllara içbükey şeklinde kullanılmaktayken, barok dönemde ise tahta, kıllara dışbükeydir. Yayın sivri gelen uç kısmı kütleleşmiştir ve topukta bulunan ve kılların gerginliğini ayarlayan vida sistemi ile günümüz yayı, Barok dönem yayından tamamen ayrılmıştır (Kıran, S. 2012, s.10).

Barok yaydaki değişikliklerin sertlikten uzak tınılar ortaya çıkarttığı görülmektedir. Modern yaylar doğru şekilde kullanıldığı takdirde mükemmel denebilecek seviyede bir ses ortaya çıkabilir. Fakat Barok müzik eserlerini yorumlarken Barok yay kullanmak, tınısal açıdan ve dönemin özelliğini yansıtmak açısından da kişiye kolaylık sağlamaktadır. Önemli olan ne enstrüman ne de yaydır. O hissi, o derinliği, her döneme ait olan stili, anlayışı ve yaratıcılığı sunan icracının kendisidir. Bu farklılıkları göz önüne alacak olursak Bylsma'nın hafif, Yo-Yo Ma'nın ise yoğun tonunun ve bu iki sanatçının birbirine zıt yaklaşımlarının nedenleri ortaya çıkmaktadır.

4. ANNER BYLSMA VE YO-YO MA'NIN PERFORMANS KARŞILAŞTIRMASI

4.1 Performansa Dair Dönemsel ve Biyografik Öğeler

4.1.1 Anner Bylsma'nın Biyografisi



Şekil 4.1

Anner Bylsma ve Barok Viyolonsel

Anner Bylsma 1934'te Hague'da doğmuştur. Babası trombonist ve kemancıydı; aynı zamanda Hague Royal Konservatuvarında öğretmenlik yapmaktaydı. 1957'de konservatuvarda Prix d'Excellence ödülünü kazanmıştır ayrıca 1959 'da Mexica'da Casals ödülünü kazanmıştır. Anne Bylsma kazandığı bu ödüller dışında 1958'de Hollanda Opera Orkestrasının baş çellisti olmuştur (Laird, P. 2004, sf. 64). Bylsma'nın erken yaşta bu kadar önemli ödüllere sahip olması birçok kişinin dikkatini çekmiştir. Bu sayede ismini dünya çapında başarılı çellistler arasına yazdırmayı başarmıştır.

Barok müziği icra eden birçok çellist Avrupa'da ve Amerika'da A. Bylsma'nın ilk Bach çello süit kayıtlarını tarihte enstrüman adına bir yenilik olarak kabul etmişlerdir. 1930'da P. Casals'ın süitleri kaydetmesinden ve daha sonra bir takım modern çellistlerin legato artükülasyonları ve yay tekniklerini içeren geleneksel 19. yy. alışkanlıkları ile bezeli kayıtlarından sonra A. Bylsmanın kaydı gerçek bir yeni yorum ortaya koymuştur (Laird, P. 2004 sf. 63).

Hemen hemen çoğu çellistin barok stile fazlası ile bağlı kalan bir virtüöz kimliği ile örnek aldığı Blysmas, kayıtlarını dinleyen birçok çellist eseri bu şekilde yorumlamayı denemek için barok çelloya ihtiyaç duymuştur. Birçok çellist, 1. süitin prelüde bölümünü tamamen legato çalmış ve bir tam yayda 8 notayı sıkıştırmıştır. Her ne kadar öğretmenliği son zamanlarında gittikçe azaltmış olsa da birçok barok çellist Bylsma ile çalışmayı büyük bir ilham olarak kabul etmiştir. Bylsma'nın ilk süit kaydı tarihsel performans adına tüm dünyada ses getirmiştir (Laird, P. 2004 sf. 63).

Bylsma barok dönem eserlerini başarılı bir şekilde yorumladığı gibi 20. yy. eserlerini de başarılı bir şekilde yorumlamıştır. Bu başarısını göstermek için öğretmenlik kariyerine ara vererek solo ve oda müziği konser turnelerine çıkmıştır. Katılmış olduğu Rondon Ensemble ile birçok 20. yy. eserlerini sergilemişlerdir (Laird, P. 2004 sf. 64).

Anner Bylsma hem modern yay hem de barok yay ile her tür müziği çalabilme yetisine sahip bir müzisyendir. Hatta bazı barok müzik konserlerinde eserleri modern yay ile çalmıştır. Bir barok çellist olarak Bylsma'nın en yakın hissettiği eserler Bach süitleridir. Bu süitlerin birçoğunu konserlerinde çalmış ve diğer sanatçılara oranla daha fazla kayıt etmiştir. Bu süitler üzerinde çeşitli Masterclasslar yapmıştır. Bylsma, ikinci Bach süit kaydını yaptığında modern çello kullanmıştır. Bunun nedeni ise ilk kaydını yaptığı zaman, birçok çellistin aynı kaydın modern çello ile tekrarlanamayacağını söylemiş olmasıdır. Bylsma, Barok ve Modern çelloya hakimiyeti ile de bilinmektedir. Sanatçı J.S. Bach'ın ilk üç süitine ilişkin stil analizi içeren "The Fencing Master" kitabının da yazarıdır (Erden, E. 2015. Sf.39).

4.1.2 Yo-Yo Ma'nın Biyografisi



Şekil 4.2

Yo-Yo Ma

Yo-Yo Ma (7 Ekim 1955, Paris Fransa doğumlu), olağan dışı tekniği ve zengin tonuyla bilinen Fransa doğumlu, Amerikalı çellisttir. Farklı kültüre sahip, farklı dönemlerde performans gösteren müzisyen ve sanatçılar, klasik müziği canlı tutan medya ile olan sıkı iş birliği sanatçının, hayranlarını arttırmıştır (Ansiklopedi Britannica).

Yo-Yo Ma'nın farklı kültürler ve dönemler ile çok fazla iç içe girmiş müzikler yapması, örneğin; ‘İpek Yolu Projesi’, Ma'nın Bach'ı yorumlamasında farklı bir tarzı olduğunu gösterir niteliktedir. Yo-Yo Ma'nın göstermiş olduğu bu çeşitlilik, neden örnek bir isim olarak ele alındığını açıklar niteliktedir. Yo-Yo Ma Andante dergisine vermiş olduğu bir röportajda İpek Yolu Projesi hakkında şu şekilde bahsetmiştir;

‘‘Küreselleşmenin sıkça konuşulduğu o yıllarda, farklı kültürlerle meraklı çok seyahat eden biri olmama rağmen, dünya üzerindeki gelenekler hakkında çok az şey bildiğimin farkındaydım. ‘Eski çağların interneti’ olarak gördüğüm İpek Yolu üzerine biraz araştırma yaptığımızda, küreselleşmenin sadece çağımızın fenomeni olmadığını görürüz. Günümüze kadar ulaşan kadim geleneklerini paylaşmaya hevesli muhteşem müzisyenler aralarında iş birliği yaptığı sürece, bu tip kültürlerarası diyaloglar, siyaset ve ekonomiye de katkıda bulunacaktır diye düşünüyorum’’ şeklinde anlatmıştır.

Ma, Çinli bir ailenin çocuğu olarak doğmuştur. Bir dahi çocuk olarak 5 yaşında ilk halk konserini Carnegie Hall'da gerçekleştirmiştir. Harvard Üniversitesi Beşeri Bilimleri'nden 1977 yılında mezun olmadan önce Leonard Rose ve Janos Scholz ile Juilliard School'da eğitim görmüştür. 1978 yılında Avery Fisher ödülünü almış ve 1991 yılında müzik alanında Harvard Üniversitesi tarafından onursal doktora ile ödüllendirilmiştir (Ansiklopedi Britannica).

Ma'nın özel ilgi alanına giren J.S. Bach'ın 6 süiti, sanatçının çok gençken çalmayı öğrendiği baş yapıtlardandır. Bu süitleri 1983'de ve 1998'de kaydetmiştir (Ansiklopedi Britannica). Bu yüzden birden fazla J.S. Bach Cello Süit kaydı yapan çellistlerin başında gelmektedir. Cello süitleri daha sonra Tortelier ve Starker gibi ünlü çellistler de kayıt etmişlerdir.

1998'de İpek Yolu Projesi'ni kurmuş ve İpek Yolu olarak kabul edilen Çin'den batıya uzanan yolda kültürel gelenekleri keşfetmeye odaklanarak İpek Yolu Projesini oluşturmuştur. Bu yolla birçok sanatçıyı bir araya getirmiş ve kültürler arası geçişler yapmıştır. Üretken bir müzisyen olan Ma, düzinelerce albüm kayıt etmiş ve 15'ten fazla Grammy Ödülü almıştır. 2010 yılında Chicago Senfoni Orkestrası'nın ilk yaratıcı danışmanı olmuş ve takip eden yıl Başkanlık Özgürlük Madalyonu ve Kennedy Merkezi Onuru ile ödüllendirilmiştir (Ansiklopedi Britannica).

Yo-Yo Ma'nın J.S. Bach yorumunda bulunan değişiklikler analiz bölümünde detaylı bir şekilde sunulmuştur. Ma'nın diğer yorumcular gibi olmayıp kendi yorumunun arasına belki de diğer kültürlerden kazanmış olduğu değişiklikleri katması onu Bach yorumunda farklı bir bakış açısını getirmektedir.

4.1.3 Anner Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın Dönemsel Kriterlere Göre Pozisyonu

Barok dönem çalgı müziğinin genel özellikleri arasında duyguda bütünlük, süslemeler, doğaçlama ve birbirine zıt nitelikte ritimler mevcuttur. Eserin başından sonuna kadar akıcılık esas alınmaktadır. Günümüzdeki temel problemler arasında ritim, tempo ve vurguların nasıl uygulanacağı sayılabilir. Bu problemlere getirilen çözümler her ne kadar öznel ve değişken görünse de herhangi bir döneme ait eser yorumlayabilmek için o dönemin kendine has özelliklerini bilmek ve hâkim olmak gerekmektedir.

Barok dönemin müziğini anlatan en önemli kelime "karşıtlık" (kontrast) olmalıdır. Kontrast özelliği, yapıtın yürüyüşünde, ritmik yapısında, anlatımında ve ruhsal yapısında görülmektedir (Yıldız E. Sf. 71 2000). Bach'ın viyolonsel süitlerine baktığımızda, BWV 1009 numaralı süitin Courante ve Sarabande bölümleri Barok dönemin kontrast özelliğine uyum sağlamaktadır. Courante bölümünde 1. vuruşta vurgu bulunurken, Sarabande bölümünde vurgu 2. vuruşa denk gelmektedir. Bu iki bölüm dışında Bourree bölümü kendi içerisinde 1 ve 2 olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Ayrılan bu bölümlerin biri majör, ikinci kısım ise minör tonda olmasıyla kontrast yaratmaktadır.

Karşıtlığı oluşturan en büyük faktörlerden birisi de performansların tarihsel bir enstrümanla mı yoksa modern bir enstrümanla mı kaydedilmiş olduğudur. Anner Bylsma'nın kayıtlarında genellikle Barok Viyolonsel kullanıldığı görülmektedir. Ma ise genellikle Modern çello ile kayıt alarak ve çeşitli projeler ile hem klasik hem de klasik olmayan viyolonsel müziğinin önde gelen icracılarından olmuştur. Gramophone'ye göre Ma'nın süitlere yaklaşımı; "Geleneksel viyolonsel virtüözünün yaklaşımına yaslanan" biçimdedir (Gramophone, Haziran 1984, s.55).

Alistair Sung ve Doraottya Fabian'ın yapmış olduğu araştırmanın sonucu olarak birkaç viyolonsel yorumcusunun J.S. Bach'ın 6. (Re Majör) viyolonsel süitinin yorumsal analizi sunulmuştur. Bu yorumcular içerisinde Bylsma ve Ma'da bulunmaktadır. Bylsma'nın 1979'da ve 1992'de yaptığı iki kayıt arasında kendi içinde farklılık gösterirken, Ma'nın 1995 yılında yaptığı kayıt arasında büyük bir hız farkı olduğu görülmektedir.

İcraçı(Sanatçı)	Prelude (noktalı dörtlük)	Alleman de (dörtlük nota)	Courante (dörtlük nota)	Sarabande (yarım nota)	Gavotte (dörtlük nota)	Gigue (noktalı dörtlük)
Tortelier 1961 [MS]	80	19	119	42	145	72
Tortelier 1982 [MS]	75	17	126	35	141	77*
Starker 1963 [MS]	90	21	120	36	150	75
Starker 1992 [MS]	80	18	114	40	132	67
Bylsma 1979 [HIP]	91	23*	123	48*	157*	77*
Bylsma 1992 [HIP]	95	19	121*	46	124	74
Ma 1983 [MS]	102*	23*	120	44	154	72
Ma 1995 [MS]	93	20	111	37	146	77*

Şekil 4.3

Yorumcuların Tempo Farklılıkları

Yapılan bu araştırmada Bylsma'nın her iki bölümü de Ma'dan daha hızlı yorumladığı görülmektedir. 3. (Do Majör) viyolonsel süiti ise tempo açısından tam tersini yansıtmaktadır. 3. Süitte Yo-Yo Ma Courante bölümünü daha hızlı yorumlamıştır. Bu süitin analizinde tempo değişikliği dışında ritmik esneklikte olan farklılıklara da değinilmiştir. Bylsma, *rubato* kalıbını dinamikleri ve akorları belli etmek için kullanmıştır. Ma ise tam tersine melodiye ve armoniye önem vererek, daha küçük ritmik melodilere vurgu yapmaya odaklanmıştır.

Ritmik esneklik farklılıklarından sonra yay ve artikülasyonlara da bakıldığında şu saptamalarda bulunabilir; Ma Sarabande yorumunda daha hafif, yumuşak ve kısa vuruşlar kullanmıştır. Bylsma ise bu yay kullanım şekillerini Sarabande de uygularken aynı zamanda Courante bölümünde de uygulamayı uygun görmüştür. Bu farklı yorumlar ritmik esneklikte meydana gelen değişiklikleri destekler niteliktedir.

4.2 J.S. Bach'ın BWV 1009 Numaralı Süitinin "Courante" Yorumlarının Karşılaştırması

Farklı kuşaklardan gelen bu iki önemli çellistin Courante bölümünü yorumlamasında duyulan ilk fark, tercih ettikleri tempo olmuştur. Yo-Yo Ma, A. Bylsma'nın tercih ettiği temponun biraz daha üstünde bir tempo seçtiği fark edilmiştir. Yo-Yo Ma'nın yorumu 160 metronom hızındayken, Bylsma'nın 155 metronom hızıyla Courante bölümü yorumladığı görülmektedir.

Courante bölümü kişisel olarak yorumlandığında ise, temponun daha akıcı olması tercih edilmiştir; fakat bölüm içerisinde bulunan ve armonik yapıyı oluşturan, ölçü başındaki sekizlik notaları *tenuto* (zamandan çalarak nota üstünde olarak bekleme) şeklinde çalmak daha çok tercih edilen bir stil olmuştur.

İki yorumcunun Courante icrasının artikülasyonlarına bakarak değerlendirildiğinde ise, Yo-Yo Ma'nın bu bölümde daha *legato* (bağlı) bir yorum kullandığı dikkat çekmektedir. Şekil 4.3 de görüldüğü gibi Ma da başlangıçta bağısız bir çalım şekli sergilerken, 2. ve 4. ölçülerden itibaren daha bağlı bir çalım şekli sergilemiştir. Bu seçtiği tempo ile de doğru orantılı olarak hızını kaybetmemek için bağlı çalmayı tercih ettiğini göstermektedir. Ma'nın sergilemiş olduğu bu stil, modern duyuluşa daha yakın bir performans olarak değerlendirmekteyiz. Ayrıca modern yayın Barok yaydan daha uzun olmasını göz önünde bulundurarak, modern yay ile bu tarz bir yorum sergilemenin daha mümkün olduğu düşünülmektedir.



Şekil 4.4

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 1-4 Ölçüler

A. Bylsma, bu bölümü daha artiküle yorumlamayı tercih etmiştir. A. Bylsma, tüm bölüme tempoda devam etmesine rağmen başlangıçta bulunan "Do" notasını uzun tutmaktadır. Bu durumu zamandan çalıp tekrar tempoya geri dönmek olarak da yorumlayabiliriz. Ma'nın stiline göre daha zıt bir çalış şekli sergileyen Bylsma 2. ve 4. ölçüleri *detaşe* (bağısız, notaları tane tane duyurmak) çalmayı tercih etmiştir. Hızlı bir eser yorumlarken *detaşe* çalmak tempo açısından riskli bir durum olduğu için Bylsma'nın başta tercih ettiği tempo daha aşağıda olmuştur. Çaldığı stil Bylsma'nın Barok müziğe yakınlığını da göstermektedir. Bylsma'nın yorumunda notaların ayrı ayrı duyulmasında kullandığı Barok yayın da katkısı bulunmaktadır.



Şekil 4.5

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 1-4 Ölçüler

Courante bölümünün karşılaştırılmasını tınısal olarak ele aldığımızda ise iki yorumcunun birbirinden çok farklı, neredeyse birbirine zıt yaklaşımlar içinde oldukları görülmektedir. Yo-Yo Ma Courante bölümü boyunca daha yoğun ve belirgin vurgular kullanmaktadır. Bylsma ise tamamen farklı bir tını uygulayarak bölümün daha tane tane duyulmasını sağlamaktadır. Bylsma bu tını farklılığını yaratırken açık tel kullanmaya özen göstermiştir. Bu durum Yo-Yo Ma'nın açık tel gelen yerleri parmak kullanarak çalması ile değişmekte olup yoğun bir tını ortaya çıkartmaktadır. Tınısal faktörler kişinin kullandığı enstrüman, tel ve yay ile de ilgili olabilmektedir. Örneğin; Barok yay, günümüz yaylarına göre daha kısa ve oval bir yapıya sahip olduğundan dolayı çalarken ortaya çıkan tını da farklı olabilmektedir.

Courante bölümünü cümlesel olarak ele alırsak Yo-Yo Ma 21-23. ölçülerde ilk sekizlik notayı daha keskin bir yorumla çalmaktadır. Yo-Yo Ma'nın kullandığı bu tekniğin, tempoyu korumak anlamında daha etkili olduğu görülmektedir. Daha önce de tempodan çıkmamak için bağlı çaldığı yerler mevcuttur. Bu noktada yine Barok yay faktörü ile karşılaşmaktayız. Yayın boyutları gereği sekizlik notaların üzerinde durması Barok yaya göre daha zor bir durumdur.



Şekil 4.6

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 20-24. Ölçüler

Bylsma Courante bölümünü yorumlarken 21-23. ölçülerde ilk sekizlik notayı daha uzun tutarak Barok dönem müzik stiline daha yakın bir yorum katmaktadır. Tutulan bu sesler barok dönem müziğinin önemli detaylarından biri olan pedal sesi yansıtmaktadır. Aynı zamanda ölçü başlarında bulunan ilk sekizlik notalar armonik yürüyüşü de yansıtmaktadır. Yatay armoni Bach'ın müziğinde çok fazla karşılaşılan bir durumdur.



Şekil 4.7

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 20-24. Ölçüler

Daha önceden de bahsedildiği gibi iki sanatçının birbirinden tamamen zıt karakterlerde yorumladığı bu bölümde, Yo-Yo Ma 18. ölçüde birinci ve üçüncü sesleri vurgulamaktadır. Bu vurgular, dinlerken kuvvetli zamanın yerini değiştirerek ölçü hissini ortadan kaldırmaktadır. Şekil 4.7'de de gösterildiği gibi yapılan vurgular ölçü içerisinde farklı bir duyuluşa kaydığı için, arkasından gelen ölçü ile birlikteymiş hissi yansıtmaktadır. Kişisel çalışmamda tercih ettiğim bir yorum olmadığını ve icracının dikkatini dağıttığını tespit etmiş bulunmaktayım.



Şekil 4.8

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 15-19. Ölçüler

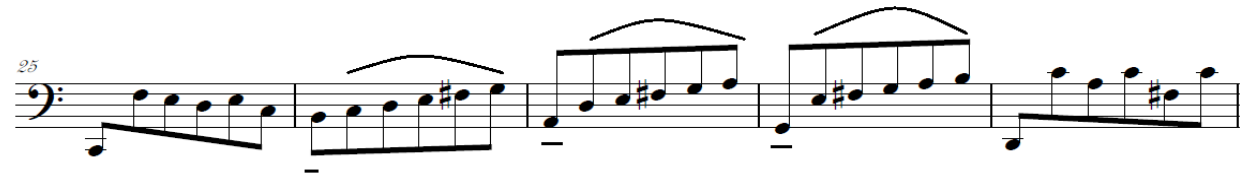
Bylsma bu ölçüyü yorumlarken herhangi bir vurgu uygulamamaktadır. Bylsma'nın bu yorumu "koşan" anlamına gelen Courante bölümünün genel temposuna daha yakın bir yorumdur. Herhangi bir vurgu kullanmaması, bölümün başından sonuna kadar ritmik olarak bir süreklilik hissi yaratmaktadır. Tercih edilen bu yorum şekli aynı zamanda yorumcunun tempoda kalmasını sağlayarak dans adımlarından çıkmamasına yardımcı olmaktadır.



Şekil 4.9

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 15-19. Ölçüler

Yo-Yo Ma daha önce 21-23. ölçülerde ilk sekizlik notaları vurgulamadan çalarken, 26-28. ölçülere geldiğimizde ilk sekizlik notaları daha uzun tuttuğunu görmekteyiz. Bu değişiklikler her iki sanatçının da zamanında birçok edisyon kullandığını ve bir süre sonra artık edisyonlara olan bağlılıklarını bırakıp kendi yorumlarını ve stillerini yarattıklarını göstermektedir.

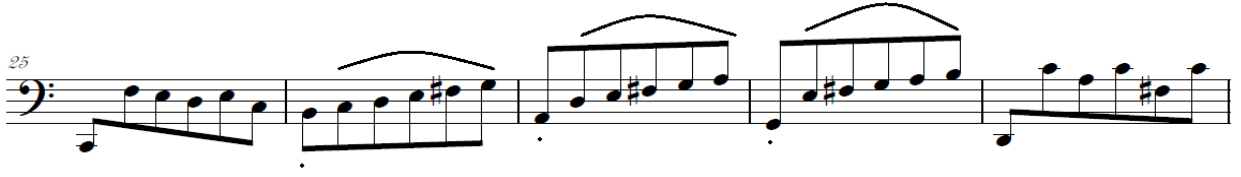


Şekil 4.10

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-29. Ölçüler

Bylsma 26-28. ölçülerde Yo-Yo Ma'nın yorumundan farklı olarak ilk sekizlik notaları daha kesik şekilde çalmayı tercih etmiştir. Bu yorum dinleyicide bu ölçülerde *accelerando* (parçanın gittikçe hızlandırılması) hissini uyandırmaktadır. Bu yorum biçimi

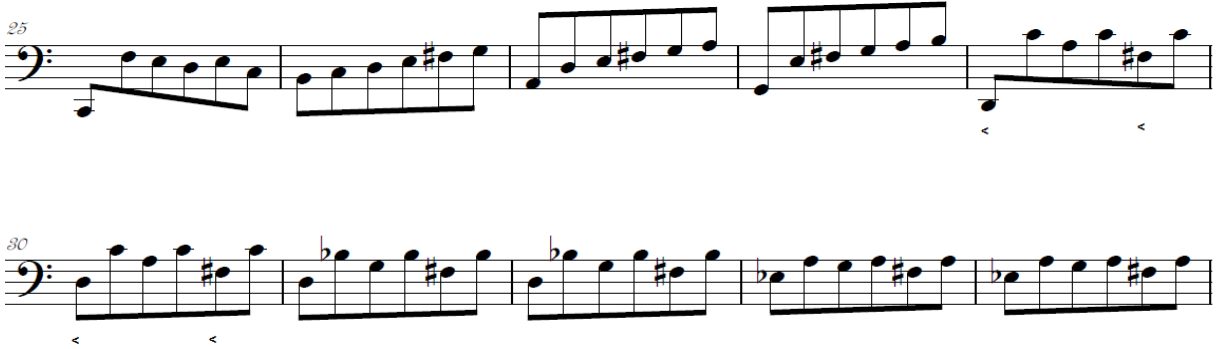
ölçü başlarında bulunan ilk sekizlik notaları *stacatto* çalıp, daha sonra 29. ölçüde bulunan Re notasını *marcato* veya *rubato* çalmasından ortaya çıkmaktadır.



Şekil 4.11

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-29. Ölçüler

Yo-Yo Ma Courante bölümünün 29-30. ölçülerinden başlayarak 1. ve 3. vuruşlara vurgu uygulamaktadır. Uygulanan bu vurgular ölçü içindeki armoniyi belli etmektedir. Armoni dışında vurgulanan sesler Re ve Fa # (diyez) sesleri olduğu için, Sol Majör tonunda olduğunu duyurmak ve belli etmek için bu yorumu tercih edilmiş olabilir.



Şekil 4.12

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-34. Ölçüler

Bu bölümde Bylsma, 29. ölçüde Yo-Yo Ma ile aynı şekilde 1. ve 3. vuruşlara vurgu uygularken 30. ölçüde 2. ve 3. vuruşlara vurgu uygulamaktadır. Bylsma'nın farklı yere vurgu uygulaması Barok dönem çalgısal müziğinin bir parçasıdır. Peş peşe gelen birbiriyle aynı olan iki ölçünün 2. ölçüsünde çoğu zaman bir değişiklik uygulanmaktadır. Bylsma'nın yorumunu dinlerken, yapılan vurguların bu nedenden dolayı uyguladığı fark edilmektedir. Bu vurgular bas seslerdeki melodi çizgisini ortaya çıkartmaktadır. Vurgu yapılmayan, her ölçüde aynı notanın tekrarlandığı üst sesler ise baştaki melodiye eşlik ediyor gibi duyulmaktadır.



Şekil 4.13

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 25-34. Ölçüler

Yo-Yo Ma Courante bölümünde 44-45. ölçülerde ilk üç sekizlik notayı bağlayıp son üç sekizlik notayı ayrı çalmaktadır. Bu şekilde birbirinden bağımsız iki ayrı ölçü gibi değil, tek bir ölçü gibi duyulmasını sağlamıştır. Bu yorumlama şekli dinleyicide genişletilmiş bir ölçü hissi uyandırmaktadır.



Şekil 4.14

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 41-49. Ölçüler

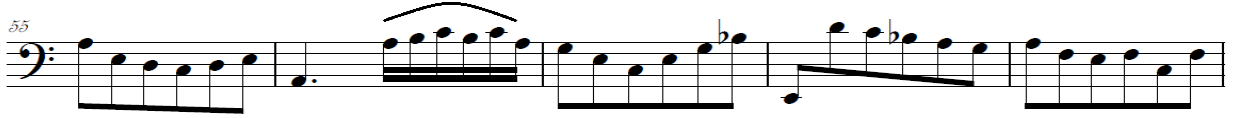
Şekil 4.14'de görüldüğü gibi Bylsma 44. ölçüde ilk üç sekizlik notayı bağlarken 45. ölçüde hepsini ayrı ayrı ve *piano* nüansında çalmıştır. Bu şekilde bu iki ölçü birbirinden bağımsız duyulmaktadır. Bylsma'nın 45. ölçüde kullandığı *piano* nüansı barok dönem stilini yansıtmaktadır. Art arda gelen bu iki ölçü sekvens gibi duyulduğundan ikinci ölçüde aynı nüansı kullanmak yerine *piano* yapmayı tercih etmiştir.



Şekil 4.15

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 41-49. Ölçüler

Yo-Yo Ma Courante bölümünde sadece 56. ölçüde bulunan onaltılık notaları daha hızlı ve süsleme gibi duyulacak şekilde yorumlamıştır. Yo-Yo Ma'nın çaldığı bu yorum onaltılık notadan önce gelen la minör ton ile sonrasında gelen re minör ton arasında köprü gibi duyulmaktadır.



Şekil 4.16

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 55-59 Ölçüler

Bylsma ise 56. ölçüde daha hafif çalıp ilk onaltılık notayı ayrı duyurduktan sonra diğer notaları bağlamaktadır. Bylsma'nın bu yorumu yeni tona geçerken si sesinin naturel halinden bemol haline geçişini net olarak duyurmaktadır.

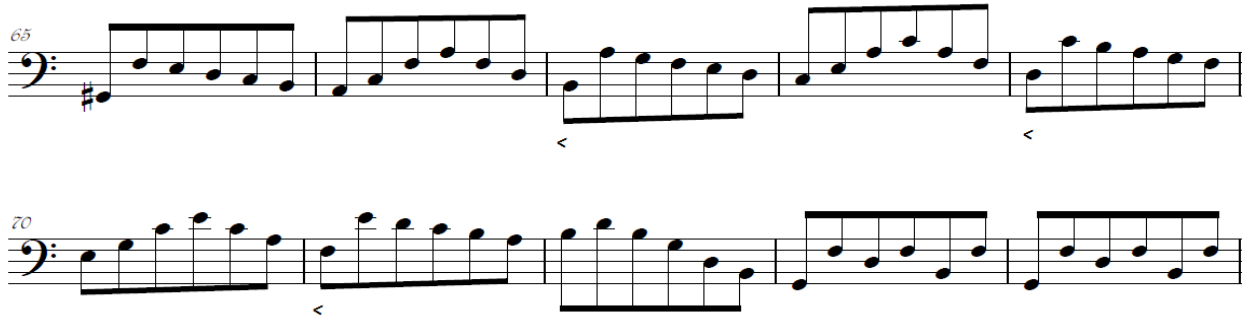


Şekil 4.17

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 55-59. Ölçüler

Yo-Yo Ma Courante bölümünün 66. ve 72. ölçülerinde sadece ölçü başında bulunan sekizlik notalara hafif bir vurgu yapmıştır ve diğer notaları tempoda çalmıştır. Yapılan bu vurgular,

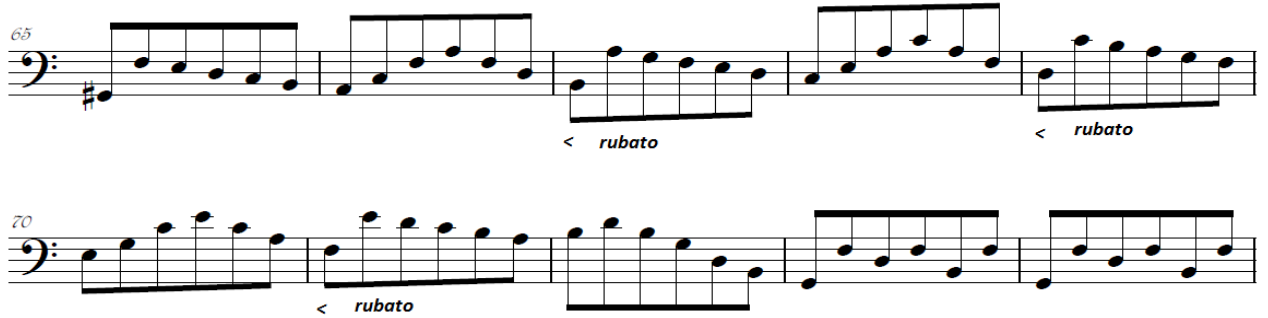
parçanın başlangıç temposunu kaybetmeden aynı şekilde devam etmesini sağlamaktadır. Bu yorum biçimini daha çok günümüz yorumcuları kullanmaktadır.



Şekil 4.18

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 65-74. Ölçüler

Bylsma Courante bölümünün 66. ve 72. ölçülerinde ölçü başında bulunan sekizlik notalara vurgu yaparken, arada kalan 67-69 ve 71. ölçülerde ise *rubato* (yorumcunun belirlenmiş tempodan ayrılıp, kendi temposunda çalması ve daha sonra tekrar aynı tempoya dönmesi) yapmaktadır. Yapılan bu *rubato* barok dönem çalgı müziği stilini yansıtmaktadır.



Şekil 4.19

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 65-74. Ölçüler

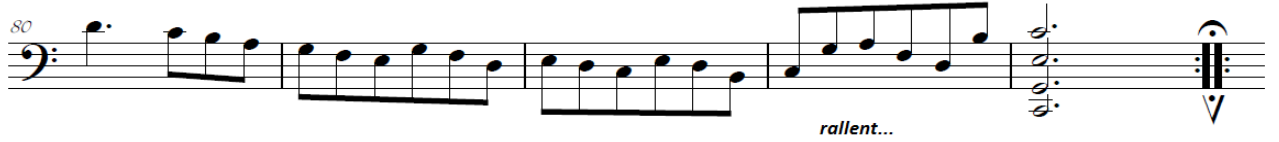
Yo-Yo Ma Courante bölümünde 83. ölçüden itibaren bitiş bölüm başında başlanan tempo ile devam etmektedir. Hiç bir şekilde yavaşlama veya süsleme gibi başka bir yorum katmamıştır.



Şekil 4.20

J.S. Bach Süit No. 3 Courante 80-84. Ölçüler

Bylsma'nın ise Courante bölümünde *rallentando* (yavaşlayarak) yaparak, 83. ölçüye başladığı tempodan daha aşağı bir tempoda geldiği duyulmaktadır.



Şekil 4.21

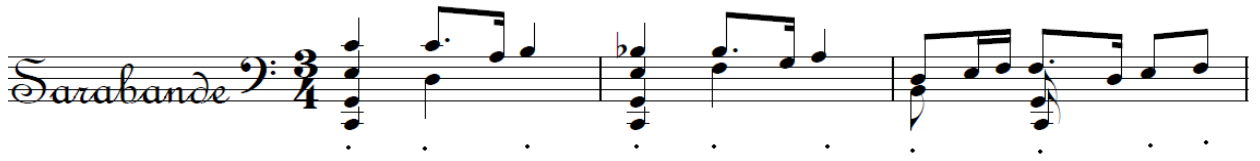
J.S. Bach Süit No. 3 Courante 80-84. Ölçüler

Yo-Yo Ma bitiş akorunu daha güçlü ve kararlı bir şekilde duyururken, Bylsma yumuşak ve hafif bir şekilde duyurmaktadır. Bylsma'nın uyguladığı *rallentando* bitiş akoruna daha hafif girmesine neden olmuştur. Yo-Yo Ma'nın daha güçlü bir akor duyurmasının sebebi bitiş hızının ve başlangıç hızının aynı olmasından kaynaklanmaktadır.

4.3 J.S. Bach'ın BWV 1009 Numaralı Süitinin "Sarabande" Yorumlarının Karşılaştırması

Farklı dönemlerden gelen bu iki önemli çellistin daha önce Courante bölümünün yorumlamasında ortaya koydukları tempo farklılığı, Sarabande bölümünde de karşımıza çıkan en önemli farklardan biridir. A. Bylsma, Sarabande bölümünü yorumlarken daha akıcı bir tempo seçmiştir. Seçtiği bu tempo bölümün tane tane duyulmasını sağlamıştır. Yo-Yo Ma ise bu bölümü yorumlarken daha sakın ve ağır bir tempo seçmiştir. Seçilen bu temponun sonucunda ise Yo-Yo Ma'nın yorumu daha bağlı duyulmaktadır.

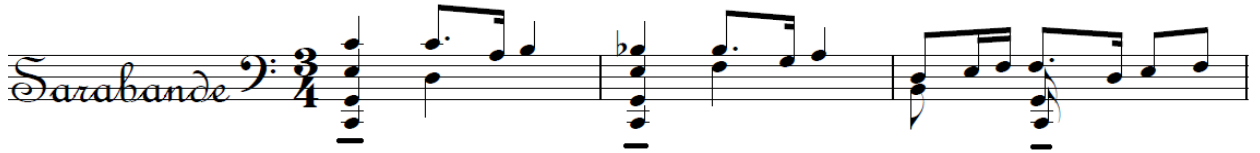
Bylsma, Bach süitlerini yorumlarken barok stilde yorumlamaya özen göstermiştir. Bu yorum tercihini Sarabande bölümünde de ortaya koymuştur. Bölüm içinde sıkça karşımıza çıkan akorları ve diğer notaları daha kesik bir şekilde yorumlamaktadır.



Şekil 4.22

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler

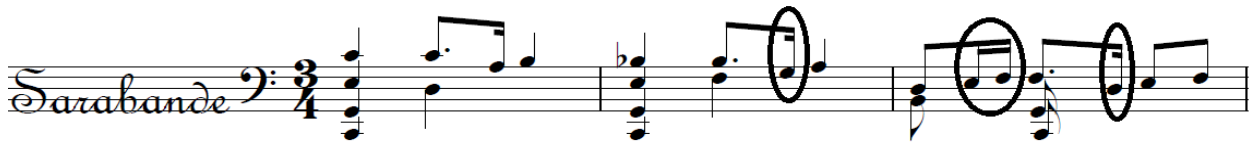
Yo-Yo Ma ise bu bölümü yorumlarken, Bylsma'ya göre akorları ve notaları daha uzun tutmaktadır. Yo-Yo Ma'nın bu yorumu bölüm içinde armoniyi daha fazla duyurması söz konusudur. Ayrıca uzun tutulan bu akor ve notalar bölümün daha bağlı duyulmasını sağlamıştır.



Şekil 4.23

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler

Bylsma bu bölümde de daha kesik bir yorum tercih etmiştir. Bu yorum şeklini parçanın genelinde karşımıza çıkan onaltılık notalarda görmekteyiz. Örnek olarak, Bylsma 2. ölçünün 2. vuruşunda bulunan onaltılık nota ile 3. ölçünün 1. vuruşundaki ve 2. vuruşundaki onaltılık notaları otuz ikilik nota gibi duyurmaktadır. Bu yorumlama "Fransız Üvertürü" olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel bir yorum olmasından dolayı A. Bylsma'nın tercih sebeplerinden olmuştur.



Şekil 4.24

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler

Yo-Yo Ma ise Sarabande bölümünde tercih ettiği tempo ve uzun notaları yazıldığı gibi onaltılık şekilde duyurmaktadır.



Şekil 4.25

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 1-3. Ölçüler

A. Bylsma, Sarabande bölümünün 9. ve 10. ölçülerinde bulunan ilk vuruşların akor şeklinde duyulmasını sağlayan notaları tamamen ayrı ayrı çalmaktadır. Parça $\frac{3}{4}$ 'lük olsa bile, 2. vuruşta vurgu vardır. Bu yorum, vuruş içinde birlikte olan notaları farklı vuruşlardaymış gibi duymamıza neden olmaktadır.



Şekil 4.26

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 7-10. Ölçüler

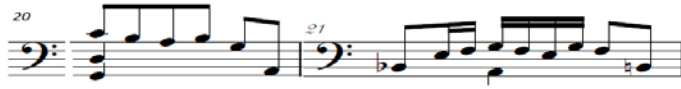
Yo-Yo Ma ise bu ölçülerde tamamen bağlı çalarak 9. ve 10. ölçülerde "fa" seslerine vurgu yaparak yorumunda bu sesleri ön plana çıkartmıştır.



Şekil 4.27

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 7-10. Ölçüler

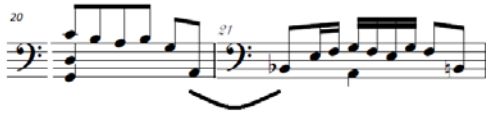
Bylsma Sarabande bölümünü yorumlarken seçtiği tempo ve kullandığı yay, çello bakımından 20. ve 21. ölçülerde bütün notaları tane tane ve yazıldığı şekilde yorumlamayı tercih etmiştir.



Şekil 4.28

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 20-21. Ölçüler

Yo-Yo Ma ise bu bölümde daha çok ağır ve yumuşak, birbirine bağlı notalar kullanmayı tercih etmiştir. Kullandığı bu yorumla Yo-Yo Ma'nın stilini çok net bir şekilde fark etmekteyiz. Özellikle 20. ölçünün son sekizlik notası ile 21. ölçünün ilk sekizlik notasını bağlayarak çalması aradaki yorum farkını net bir şekilde ortaya koymaktadır.



Şekil 4.29

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 20-21. Ölçüler

Bylsma daha önce Courante bölümündeki yorumunun aksine Sarabande bölümünde de bitişe başlangıç temposunda ve *ritardando* yapmadan girmektedir.



Şekil 4.30

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 21-24. Ölçüler

Yo-Yo Ma bitişte Courante bölümündeki yorumunun aksine *ritardando* yaparak hafif ve yumuşak bir şekilde bitirmeyi tercih etmiştir.



Şekil 4.31

J.S. Bach Süit No. 3 Sarabande 21-24. Ölçüler

Bu değişikliklerden yola çıkarak her iki sanatçının da birbirinden çok farklı ele aldıkları veya birbirine benzer yorumlamayı seçtikleri pasajlar bulunmaktadır. Bylsma'nın Yo-Yo Ma'ya göre daha hafif çalmasının bir diğer nedeni ise barok viyolonsel ve barok yay kullanmasıdır.

SONUÇ

Bu araştırma, Johann Sebastian Bach viyolonsel süitlerini seslendirecek olan viyolonselcinin besteciyi tanınması, müziğinin yorumu ve stilini öğrenmesi, süit ve bölümlerinin ne anlama geldiğini bilmesi ve yorumcuya daha bilinçli bir icra için yol göstermek düşüncesiyle hazırlanmıştır. Farklı jenerasyondan iki ünlü çellistin Bach süit yorumlarının performansları analiz edilerek, farklılıkları ortaya konmuştur.

Yapılan bu analiz Anner Bylsma ve Yo-Yo Ma'nın Bach BWV 1009 (Do Majör) numaralı süitinin "Courante" ve "Sarabande" bölümlerinden oluşmuştur. Biri Barok (Anner Bylsma), diğeri modern (Yo-Yo Ma) yorumu tercih eden iki sanatçının, bunu tercih etmelerindeki faktörler araştırıldığında, değişik anlayışa sahip farklı zamanlarda yetişmiş olmaları ve diğerlerinden farklı olarak tek bir edisyona bağlı kalmayıp tutarlı bir şekilde kendi stillerini ortaya koyma kararlılıklarının en büyük etkenler olduğu anlaşılmıştır. Her iki performans analiz edildiğinde, A. Bylsma'nın yorumunda barok stilinden vazgeçmediğini, Yo-Yo Ma'nın ise esere serbest bir stilde, daha modern olarak adlandırabileceğimiz bir yorum getirdiğini görmekteyiz.

Çalınan bu iki farklı yorum doğru veya yanlış olarak değerlendirilmemelidir. Bu yüzden yapılan bu çalışma, viyolonsel çalan kişilerin Bach süit icra edeceği zamanlarda yol gösterici kaynak olarak ortaya konmuştur. Ana problemlerden biri, çok fazla farklı edisyon olmasıdır. Toplamda 86 edisyonu olan Bach süitlerin günümüzde 4 önemli kopyası mevcuttur. Problem olarak görülen bu durum, her iki yorumcunun da zamanla çok fazla edisyon çalarak kendi stillerini yaratıp daha sonra herhangi bir edisyona bağlı kalmadan performanslarını sergilemeleriyle çözüme ulaşmıştır. Fakat birçok viyolonsel icracıları bu duruma bir çözüm bulamamış ve duyum açısından kendilerine en yakın olan edisyon ile çalmaya devam etmişlerdir.

Edisyon farklılıkları her ne kadar ana problemlerin başında geliyor olsa da viyolonselin geçmişten bu zamana kadar geçirdiği değişiklikler; Bach süit yorumlamada önemli faktörlerden birisi olmuştur. Dönem enstrümanı ve modern enstrüman ile yorumlanan eserler arasında başta tınısal olmak üzere birçok değişkenler mevcuttur. Süitlerin geçmişte 5 ve 6 telli-viyolonsellerin atası olarak kabul gören-viola da gamba ile çalındığını düşünecek olursak farklı duyuların ortaya çıkması normaldir. Daha önce 5 tel ile çalınan çalgı günümüzde 4 tel ile çalındığı için notasyon ve yorumlama olarak daha da zorlaşmıştır ve/veya farklılaşmıştır. Özellikle 5. ve 6. süitlerde bu durum net bir şekilde görülmektedir.

Her iki sanatçının farklılıkları ortaya konularak, yorumcuların seçenekler arasında kendilerine en doğru ve yakın geleni tercih etmelerine yardımcı olunmaktadır. Çalarak deneyimlenen J.S. Bach BWV 1009 numaralı süitte, dönemsel faktörlere sadık kalanın Anner Bylsma'nın yorumu olduğu tespit edilmiştir. Bu tespitler, yorumcuların performansları dinlendikten sonra modern bir enstrüman ile sınanmış ve tekrarlanmıştır. Her iki sanatçının performansı karşılaştırılırken kullandıkları edisyonlara, parmak numaralarına, tempolara, mordan stillerine ve daha birçok detaya dikkat edilmiştir. Sanatçıların hangi dönemsel özelliklere yakın olduğu araştırma öncesinde de tahmin edilmektedir. Bu tahminleri doğrulamak adına detaylı incelenerek farklı yanları ortaya konmuştur.

Bu süiti yorumlayacak olan kişilere yol göstereceği düşünülen bu çalışma ile birlikte yapılacak olan çalışmanın ön araştırmanın yönü belirlenmiştir. Bununla birlikte, kişilerin eseri yorumlamadan önce birçok sanatçıdan dinlemeleri gerektiği hususu her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çalışma, eser analiz edilirken edinilen deneyimlerden yola çıkarak yazılmıştır. Çalgı icracıları genellikle bir eseri yorumlarken stil açısından nasıl yorumlanması gerektiği veya o çalgıda kendini kanıtlamış kişilerin nasıl icra ettiği konusunda bilgi ve deneyim birikimini bulamadıklarından, çalışma bu kişilere yol gösterici bir önem kazanmaktadır. Kişisel çalışmada analiz aşamasında her iki sanatçı birçok açıdan dinlenmiş ve dinlenen bu yorumlar enstrümanda çalınarak test edilmiştir. Çalışma, kişisel deneyimlerimle birlikte diğer icracılara eser yorumlamada yardımcı bir kaynak olacaktır.

EKLER



EK- 1 Viyolonsel Sütlerinde Edisyon Farklılıkları

J.S. Bach'ın viyolonsel sütlerinin 86 adet edisyonu bulunmaktadır. Bu 86 edisyonun en büyük ortak özelliği, her birinin editörlüğünü döneminin değerli bir viyolonsel sanatçısının yapmış olmasıdır. Bu viyolonsel sütlerinin Bach tarafından bizzat yazılmış orijinalleri günümüzde kayıptır. Ancak eserlerin orijinallerine yakın nitelikte 4 adet el yazması günümüzde bulunmaktadır. A. Bylsma ve Yo-Yo Ma da zamanında bu edisyonlardan yararlanmışlardır. Günümüzde ise her iki sanatçı da herhangi bir edisyona bağlı kalmadan, kendi stillerinde yorumlarını ve çalma tarzlarını yaratmışlardır. Bundan dolayı da araştırmada özellikle bu iki sanatçı seçilmiştir.

1720-1726 yılları arasında Johann Sebastian Bach'ın viyolonsel sütlerini yazdığı ya da yazmaya başladığı tahmin edilen tarihlerdir. Sütlerin orijinalleri kayıptır.

1726 yılı Johann Peter Kellner'in el yazmaları. J. P. Kellner, J. S. Bach'ın öğrencisidir; aynı zamanda o dönemde yaşamış önemli bir koleksiyoncudur.

1727-1731 Yılları arasında Anna Magdalena Bach'ın el yazmaları.

1750-1800 Yılları arasında Johann Heinrich Westphal'ın el yazmaları. Bu yazmalar aynı zamanda anonim "C" olarak adlandırılmaktadır. Nota üzerinde "C" ibaresi olarak belirtilmektedir. Bu el yazmasının iki anonim kopist tarafından kaleme alındığı ve ikinci kopistin 3. Sütün ilk Bourrée'sinin ortalarına doğru kopyalamaya başladığı düşünülmektedir. J. H. Westphal da o dönemde yaşamış önemli bir koleksiyoncudur. Bu kopyada A. M. Bach ve J. P. Kellner elyazmalarında bulunmayan birçok süsleme mevcuttur.

1775-1800 Yılları arasında "D" olarak adlandırılan, bilinmeyen bir yazarın el yazmalarıdır.

1720-1850 Yıllarında yukarıda bahsedilen dört el yazması dışında birçok kayıp el yazması olduğu düşünülmektedir.

1824-1825 Yıllarında basılan ilk edisyon olarak adlandırılır. Editörü bilinmemektedir fakat M. Norblin olduğu düşünülmektedir. Yayıncı: Janet de Cotellet. Basım yeri: Paris.

1825 editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: H. A. Probst. Basım yeri:Leipzig. Dotzauer'in edisyonu 130 yılı aşkın dikkate değer bir süre boyunca yayımlanmıştır.

1826 editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri:Leipzig.

1831 editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Kistner. Basım yeri:Leipzig.

1890 editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig.

1896 editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri:Leipzig.

1916 editör: Guiseppe Magrini-Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Ricordi. Basım yeri: Milano.

1956 editör: Walter Schulz-Friedrich Dotzauer. Yeni Edisyon.Yayıncı: Pro Musica. Basım yeri: Leipzig.

1827 editör: Bilinmeyen editör. Yayıncı: Richter. Basım yeri: Petersburg.

1866 editör: Friedrich Grützmacher. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig.

1885 editör: Friedrich Gruetzmaher. Konser Versiyonu. Yayıncı:Peters. Basım yeri: Leipzig.

1900 editör: Friedrich Gruetzmaher. Konser Versiyonu 2. Baskı.Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig.

1879 editör: Alfred Doerffel (Bach Gesellschaft). Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig.

1888 editör: Alwin Schroeder. Yayıncı: Kistner. Basım yeri: Leipzig.

1897 editör: Norbert Salter. Yayıncı: Simrock. Basım yeri: Berlin.

1898 editör: Robert Hausmann. Yayıncı: Steingraeber. Basım yeri: Leipzig. (Kıran, S. 2012, s.31-37).

**EK- 2 Anna Magdalena Bach'ın BWV 1009 Numaralı Viyolonsel Sütinin
El Yazması**





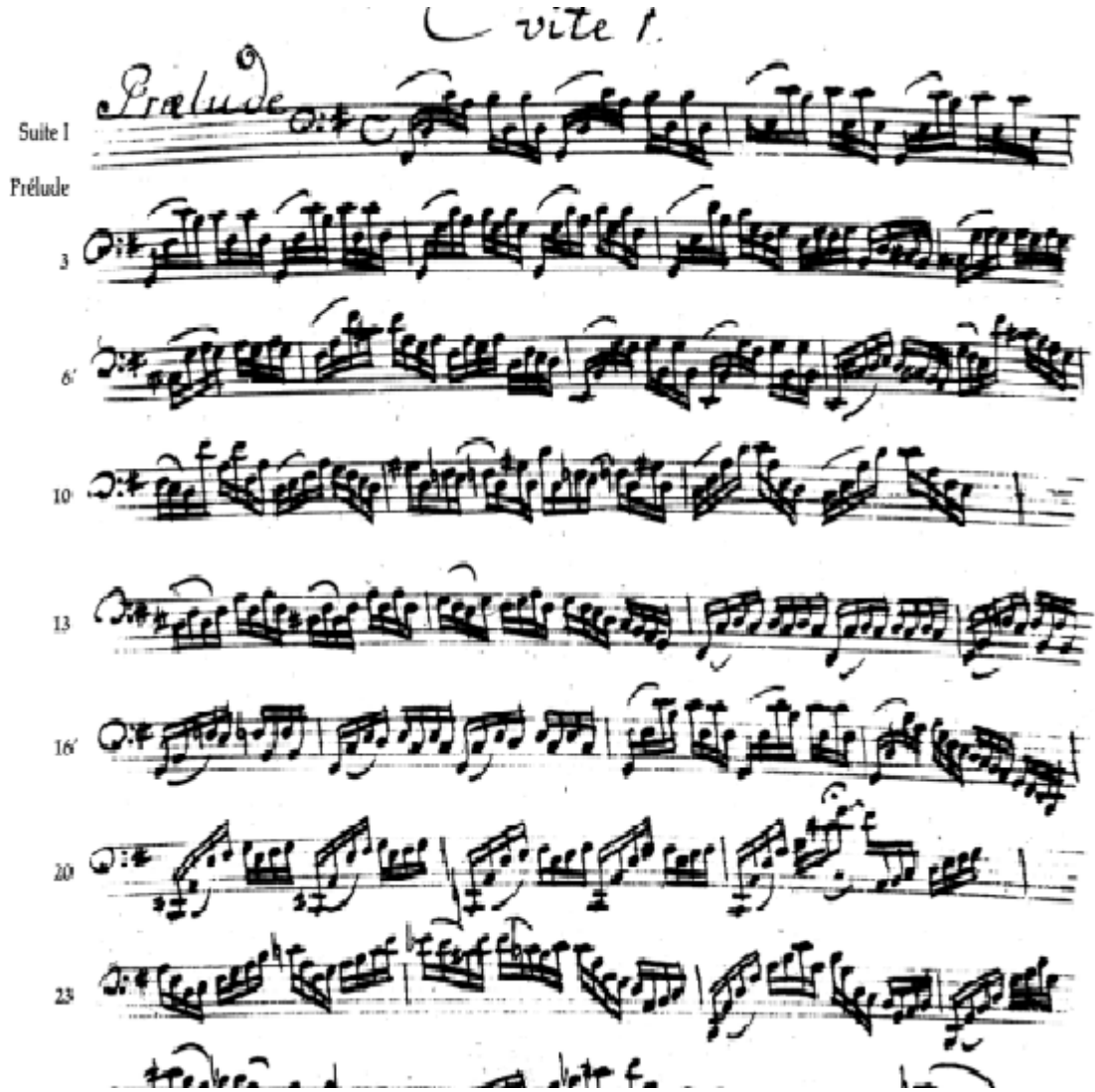
EK- 3 Johann Kellner'in BWV 1007 Numaralı Viyolonsel Sütinin El Yazmaları



Allemande



EK- 4 J. H. Westphal, "C" Rumuzu ile Yazmış Olduğu BWV 1007
Numaralı Viyolonsel Sütinin El Yazmaları



KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2003). Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü. 1. Basım. Pan Yayıncılık. İstanbul

Araboğlu, T. (2011). Viyolonselde Yay Tutuş Tekniği ve Temel Yay Teknikleri: Legato, Detashe, Staccato ve Spiccato'nun İncelenmesi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi SBE, 2011.

Balkan, S. (2018). J.S. Bach'ın Klavsen için Yazdığı Fransız Süitleri'nin İncelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi SBE.

Büke, A. (2001). Bach Yaşamı Ve Eserleri. 2. Baskı. Kabalcı Yayınları.

Delikara, A. (2010). Barok Dönemi Çalgı Müziğinde Seslendirme/Yorumlama Özellikleri 1-13. Ankara

Erden, E. (2015). J.S. Bach'ın Çello Süitlerinin El Yazmaları ve Farklı Edisyonlarının Karşılaştırılması. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi SBE.

Fenmen, M. (1991). Müzikçinin El Kitabı. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara

Feridunoğlu, Z. L. (2005). İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları. İnkılap Yayınları, Ankara.

Geck, M. (2006). Johann Sebastian Bach Life and Work. Harcourt Inc. U.S.A.

Jarvis M. (2007). Did Johann Sebastian Bach Write the Six Cello Suites? Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy. Faculty of Law Business & Arts Charles Darwin University.

Kıran, S. (2012). J. S. Bach'ın Viyolonsel Sütlerinin Yorumlarında Farklı Edisyonların Etkileri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi

Laird, P. (2004), *The Baroque Cello Revival*, Scarecrow Press Inc. Oxford.

Okyay, E. (2000). Johann Sebastian Bach "O Bir Dere Değil, O Bir Deniz". Müzik Vakfı Yayınları.

Önal, E (2000). J.S. Bach'ın Piyano için Altı Partitası. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.

Önen, E-A. (1993). Viyolonsel Yapımcıları ve Viyolonselin gelişimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Araştırma Çalışması. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi FBE, 1993.

Saraç, G. Yaylı Çalgı Eğitiminin Bir Boyutu Olarak Viyolonsel. 97-101. Muğla Üniversitesi SBE Dergisi

Sung A.- Fabian D. (2011). Variety in Performance: A Comparative Analysis of Recorded Performances of Bach's Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998. *Emprical Musicology Reviw*. Vol 6, No 1. The University of New South Wales.

Süalp, E. (2014). Johann Sebastian Bach'ın Altı Eşliksiz Viyolonsel Sütü'nün Klasik Gitarla İcra Edilebilmesine Yönelik Bir Araştırma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi

Sweete, B. (1997). Yo-Yo Ma: Bach'dan Esinlenmeler 3. Süt Merdivenden Düşerken (Yo-Yo Ma: Inspired by Bach), Rhombus Media, New Fishman, Canada

Tarcan, H. (2000). Johann Sebastian Bach. 2. Basım. Pan Yayıncılık. İstanbul

Ünal, Koza. (2011). Barok Dönem'de Süt Ve Johann Sebastian Bach Si Minör No:2 Orkestra Süt'inin Flüt Partisi Üzerine Bir İnceleme. Erzurum

Yo-Yo Ma American Cellist, Encyclopaedia Britannica, 2018, <https://www.britannica.com/biography/Yo-Yo-Ma> (19.04.2018).

Yüksel, S. (2007), Viyolonsel, Viola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE, 2007.

Winold, A. (2007), Bach's Cello Suites Analyses and Explorations İndiana Universty Press USA.

ÖZGEÇMİŞ

Sercan BAYRİ 1991 Ankara doğumludur. Müzik ve enstrümanlarla ilgilenmeye ilkokul 8. Sınıftayken başlamıştır. Müzik hayatına 2005 yılında Osmaniye Güzel Sanatlar Lisesi'ni kazanarak başlamıştır. 1 yıl okuduktan sonra Edirne Güzel Sanatlar Lisesine kayıt aldırarak 2009 yılında Edirne Güzel Sanatlar Lisesi'nden mezun olmuştur. Bu süre zarfında lise son sınıftayken Mersin Nevit Kodallı Güzel Sanatlar Lisesi'nin düzenlemiş olduğu "Çello Günleri" organizasyonuna katılarak. Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Prof. Dr. Şinasi ÇILDEN ve Doç. Dr. Şebnem ORHAN ile çalışma fırsatı yakalamıştır.

2009 yılında Trakya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'na başlayarak 1 yıl eğitim almıştır. Bu 1 yıl içerisinde Trakya Üniversitesi Oda Orkestrasında görev almıştır. 2010 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nü kazanarak eğitim hayatına İstanbul'da devam etmiştir. Marmara Üniversitesinde Çello eğitimini Öğr. Gör. Andres R. LOPEZ ile devam etmiştir. Aynı zamanda orkestra deneyimine Üniversite orkestrasında çalarak devam etmiştir. Daha sonra İstanbul Film Müzikleri Orkestrasına girerek çeşitli film müziklerinden oluşan bir orkestra deneyimi elde etmiştir.

2015 yılında solo konser vererek Marmara Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Daha sonra 2015 yılında özel kolejlerde müzik öğretmenliği yaparak çocuklara müzik yapmayı ve enstrüman çalmayı öğretmiştir. 2016 yılında Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat dalı Yüksek Lisans Programına başlamıştır. Ayrıca bu dönemde Taşplak Senfoni Orkestrasına katılarak Orkestra deneyimini pekiştirmiştir. Okan Üniversitesinde çello eğitimine Öğr. Gör. İsmail KAYA ile sürdürmüştür. Son dönemlerde ise çalışmalarını İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası viyolonsel sanatçısı Yılmaz BİŞER ile devam etmiştir.