

T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANA SANAT DALI

YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

**HEİNRİCH IGNAZ FRANZ VON BİBER'İN ROSARY
SONATLARI'NIN KEMAN EDEBİYATINDAKİ YERİ**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:

20143311018 Göksel COŞGUN

Danışman:

Doç. Ahmet ALTINEL

İSTANBUL - 2017

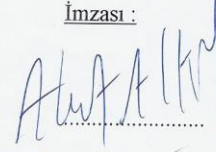
Göksel COŞGUN tarafından hazırlanan **Heinrich Ignaz Franz Von Biber'in Rosary Sonatları'nın Keman Edebiyatındaki Yeri** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 16 / 06 / 2017

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Doç. A.Ahmet ALTINEL (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Çiğdem İYİCİL



Jüri Üyesi : Doç. Sevil ULUCAN (İ.Ü. Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

| | |
|--|------|
| ÖNSÖZ | III |
| ÖZET | V |
| SUMMARY | VI |
| KISALTMALAR..... | VII |
| RESİMLER VE ÇİZELGELER LİSTESİ..... | VIII |
| ÖRNEKLER LİSTESİ..... | VIII |
| 1. GİRİŞ | 11 |
| 1.1. Çalışmanın amacı | 11 |
| 1.2. Çalışmanın kapsamı..... | 12 |
| 1.3. Çalışmanın yöntemi..... | 12 |
| 2.Yaylı Çalgıların Kökenleri | 14 |
| 3.Barok Dönem Öncesinde Kullanılan Yaylı Çalgılar | 18 |
| 3.1.Crwth: | 18 |
| 3.2.Fiddle: | 20 |
| 3.3.Rebec: | 21 |
| 3.4.Giga: | 23 |
| 3.5.Tromba Marina:..... | 24 |
| 4Yaylı Çalgılar Repertuarının Gelişimine Katkısı Olan Barok Dönem Bestecileri:26 | |
| 4.1.Claudio Monteverdi;..... | 20 |
| 4.2.Biagio Marini; | 28 |
| 4.3.Carlo Farina:..... | 29 |
| 4.4.Arcangelo Corelli: | 31 |
| 5. HEİNRIÇ IGNAZ FRANZ VON BİBER..... | 35 |
| 5.1.Biyografi; | 35 |
| 5.2.Çalışmaları | 38 |

| | |
|--|----|
| 5.3.Eser Listesi: | 41 |
| 6. ROSARY SONATLARI (1683-1687)..... | 46 |
| 6.1. Rosary Sonatların Orjinal Dili ve Türkçe'deki Başlık, Bölüm İsimleri ve Her Bölüm İçin Kullanılan Akort Dizeleri; (Bkz: Çizelge 6.1.1)..... | 45 |
| 6.2. Scordatura Tekniği: | 48 |
| 6.3. Rosary Sonatlarında Metin Ve Müzik İlişkisi..... | 51 |
| 7. ROSARY DUALARI..... | 58 |
| 7.1. Aziz Dominik ve Hatipler Topluluğu..... | 58 |
| 7.2. Rosary Duaları ve Tespih Kullanımının Tarihi:..... | 61 |
| 7.3.Rosary Dualarının Ortaya Çıkışı: | 63 |
| 8.SOL MİNÖR PASAKALYA'NIN ANALİZİ | 66 |
| 10.SONUÇ | 89 |
| 11.EKLER | 91 |
| 11.1.Sol Minör Pasakalya Notası: | 91 |
| 9.KAYNAKLAR | 95 |
| 11.ÖZGEÇMİŞ..... | 96 |

ÖNSÖZ

Günümüzde müzik okullarında öğretilen keman konçertoları, sonatlar, kapris ve etütlerdeki çalış zorluklarını tarihsel süreç içinde değerlendirebilmek ve bu kapsamda yapılan araştırmalardan yararlanmak bize performans aşamasında büyük fayda sağlar. Müzik tarihindeki en önemli kemancı-bestecilerden olan Heinrich Ignaz von Biber'in eserleri Erken Barok dönemde özellikle *scordatura* tekniğinin kullanımı ve yaygınlaşması açısından büyük öneme sahip olmalarının yanı sıra, bestecinin özellikle Rosary Sonatları'nın keman repertuvarının gelişimine katkıları göz ardı edilemeyecek derecededir. Müziğin bir metin ile paralel ele alınması fikri ve bu fikrin H.I.F.Biber'in o dönemde keman üzerindeki yetenekleri ile birleşip müziğe yansması bize 21. yüzyılda yaşayan müzisyenler olarak araştırmaya fazlasıyla değer bir konu sunmaktadır. Keman tekniklerinin tarihsel gelişimine duyduğum ilgi ve Biber'in müziğine hayranlığım nedeniyle, araştırma konusu olarak bestecinin keman edebiyatına getirdiği yeniliklerin önemli bölümünü yansıtan Rosary Sonatları'nı araştırma konusu olarak seçtim.

2005 yılında kaybettiğimiz, çalışma azmimiz ve disiplin duygumuzu borçlu olduğumuz ilk keman hocam Prof.Nuri İyicil'e, sonrasında bizleri büyük bir emek ve fedakarlık ile çalıştıran Prof.Pelin Halkacı Akın'a,bu tezin hazırlanmasında yardımını hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Doç. Ahmet Altinel'e, H.I.F. Biber Rosary Sonatların tez konusu olarak incelenmesi fikrinin sahibi değerli hocam Öğr.El. Aydın Büke'ye, metnin İncil'den alınma Rosary Duaları ile ilgili

yedinci kısmının oluşmasında yardımlarını esirgemeyen Sayın Jacky Doyen'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

17 Nisan

Göksel Coşgun



ÖZET

Bu çalışmada Bohemyalı-Avusturyalı kemancı ve besteci Heinrich Ignaz Franz von Biber'in yaşamı, yapıtları, keman ve basso continuo için bestelediği ve dönemi için öncü sayılabilecek çalgı teknikleriyle, scordatura kullanımıyla, programatik yapısıyla keman repertuarında önemli yeri olan Rosary Sonatları incelenmektedir. Bunun yanında, 17. yüzyıl öncesinde yaylı çalgıların gelişimi ile ilgili tarihsel bilgilerin ışığında erken Barok dönemden başlayıp Barok dönem sonuna kadar gelişen süreçte yaşamış kemancı bestecilerin yapıtları ile keman çalgısı ve repertuarının gelişimi araştırılmıştır.

Anahtar sözcükler: Heinrich Ignaz Franz von Biber, keman, scordatura, Rosary Sonatları

SUMMARY

In this dissertation, the life and works of Bohemian-Austrian violinist and composer Heinrich Ignaz von Biber are examined with a particular focus on his famous work, Rosary Sonatas which are prominent in violin repertory with its pioneering instrumental techniques, especially scordatura tuning and its programmatic construction. In the light of the developments of string instruments before 17th century, the construction of violin, the works of Baroque period violinist composers and development of violin repertoire are examined.

Key words: Heinrich Ignaz Franz von Biber, violin, scordatura, Rosary Sonatas

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız.

Var. : Varyasyon, çeşitleme.

RESİMLER VE ÇİZELGELER LİSTESİ

| | Sayfa No: |
|--|--------------------|
| Resim 3.1.1: Crwth | 18 |
| Resim 3.2.1: Fiddle | 20 |
| Resim 3.3.1: Rebec | 21 |
| Resim 3.4.1: Giga | 23 |
| Resim 3.5.1: Tromba Marina | 24 |
| Resim 4.1.1: Claudio Monteverdi | 26 |
| Resim 4.2.1: Biagio Marini | 28 |
| Resim 4.4.1: Arcangelo Corelli | 31 |
| Resim 5.5.1: Heinrich Ignaz Franz von Biber | 35 |
| Çizelge 6.1.1: Rosary Sonatların orjinal dili ve Türkçe'deki başlık, bölüm isimleri ve her bölüm için kullanılan akort dizileri. | 45 - 46- 47 |

ÖRNEKLER LİSTESİ

| | Sayfa No: |
|--|------------------|
| Örnek 8.1: Passacaglia Teması | 67 |
| Örnek 8.2: Çeşitleme 1 / Çeşitleme 2 / Çeşitleme 3 | 68 |
| Örnek 8.3: Çeşitleme 4 / Çeşitleme 5 | 68 |
| Örnek 8.4: Çeşitleme 6 / Çeşitleme 7 / Çeşitleme 8 | 69 |
| Örnek 8.5: Çeşitleme 9 | 70 |
| Örnek 8.6: Çeşitleme 10 | 70 |
| Örnek 8.7: Çeşitleme 11 / Çeşitleme 12 / Çeşitleme 13 | 71 |
| Örnek 8.8: Çeşitleme 14 | 72 |
| Örnek 8.9: Çeşitleme 15 / Çeşitleme 16 | 73 |
| Örnek 8.10: Çeşitleme 17 / Çeşitleme 18 | 73 |
| Örnek 8.11: Çeşitleme 19 / Çeşitleme 20 | 74 |
| Örnek 8.12: Çeşitleme 21 / Çeşitleme 22 | 75 |
| Örnek 8.13: Çeşitleme 23 / Çeşitleme 24 / Çeşitleme 25 | 75 |
| Örnek 8.14: Çeşitleme 26 / Çeşitleme 27 | 76 |
| Örnek 8.15: Çeşitleme 28 / Çeşitleme 29 / Çeşitleme 30 | 77 |
| Örnek 8.16: Çeşitleme 31 / Çeşitleme 32 | 78 |
| Örnek 8.17: Çeşitleme 33 / Çeşitleme 34 / Çeşitleme 35 / Çeşitleme 36 | 79 |
| Örnek 8.18: Çeşitleme 37 / Çeşitleme 38 / Çeşitleme 39 | 80 |

| | |
|---|-----------|
| Örnek 8.19: Çeşitleme 40 / Çeşitleme 41 / Çeşitleme 42 | 81 |
| Örnek 8.20: Çeşitleme 43 / Çeşitleme 44 | 82 |
| Örnek 8.21: Çeşitleme 45 / Çeşitleme 46 / Çeşitleme 47 | 83 |
| Örnek 8.22: Çeşitleme 48 / Çeşitleme 49 | 84 |
| Örnek 8.23: Çeşitleme 50 / Çeşitleme 51 | 85 |
| Örnek 8.24: Çeşitleme 52 | 86 |
| Örnek 8.25: Çeşitleme 15 / Çeşitleme 16 | 87 |
| Örnek 8.26: Var. 15 ve Var. 16'nın tekrarları | 87 |

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın amacı

17.yy. keman repertuarı, Heinrich Ignaz Franz von Biber'in Rosary Sonatları ve Ortaçağ öncesi yaylı çalgıların gelişimlerinin araştırıldığı bu yüksek lisans tezinin öncelikli amacı keman çalgısının gelişimini 17.yy. repertuarı ve öncesinde kullanılan yaylı çalgılar göz önünde bulundurarak ayrıntılı bir şekilde inceleyebilmektir. Günümüz Avrupa kıtasında özellikle erken Barok dönemde tanınmış bir besteci olan Heinrich Ignaz Franz von Biber ve Rosary Sonatları keman repertuarının gelişmesinde belirleyici olmalarına rağmen bu konuda yapılmış çalışmaların sayısı yok denecek kadar azdır. Tezin hazırlanması bu doğrultuda başlamış, İlkçağ'dan itibaren olan süreçte kullanılan eski yaylı enstrümanlar incelenerek keman çalgısının fiziksel evrimi ve günümüzde geçerli olan çalgı tekniklerinin kökenleri mercek altına alınmıştır. Buna paralel olarak H.I.F Biber'in Rosary Sonatları'nın eserin İncil'den alınma konusu, kullanılan müzik dili ve enstrümanın çalgı biçimlerine olan katkıları ile beraber farklı perspektiflerden araştırılması hedeflenmiştir.

1.2. Çalışmanın kapsamı

Yedi bölümden oluşan yüksek lisans tezi erken Barok dönem ve öncesinden başlayarak 17.yy.'ın sonuna kadar olan dönem içerisinde yaylı çalgılar repertuvarına ait gelişmeleri kapsamaktadır. Tezin beşinci ve altıncı bölümlerinde sırasıyla Heinrich Ignaz Franz von Biber'in hayatı, eserleri ve Rosary Sonatları araştırılmış, eserin programatik şeması ve Barok keman repertuvarına olan katkıları incelenmiştir.

1.3. Çalışmanın yöntemi

Bu tez giriş ve sonuç bölümleri hariç yedi bölümden oluşmaktadır. Her bölümün içerisinde 17.yy. öncesi ve sonuna kadar olan dönemde keman çalgısı ve repertuvarının gelişimi ile ilgili farklı bir konu ele alınmış, sekizinci bölümde Rosary Sonatların sonunda yer alan sol minör Pasakalya adlı yapıtının analizi yapılmıştır. Bölümler içerisinde ele alınan konular yaylı çalgıların kökeninin araştırılması ve 17. keman repertuvarının gelişiminde belirleyici olan faktörlerin incelenmesi için kurgulanmıştır. H.I.F. Biber'in hayatı ve eserleri ile Rosary Sonatları daha detaylı bilgi verebilmek için iki farklı bölüm halinde mercek altına alınmış, müziğin konusunun esinlendiği Rosary dualarının müzikle ilişkisi altıncı bölümde İncil'deki yansımaları göz önünde bulundurularak ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Tezin son bölümü ise bahsi geçen duaların farklı ritüellerdeki benzerleri ile kıyaslama yapılarak Hristiyanlık tarihinde öneminin açıklanması için ayrılmıştır.

2. Yaylı Çalgıların Kökenleri

İlkçağda yaşamış insanın, herhangi bir entstrüman vasıtası ile doğabilecek ses titreşimini o dönemde avcılık yapmak için kullandığı tahta nesnenin sert bir cisimle teması sonrasında keşfetmiş olduğu fikri belirgindir. Tarihte yaylı çalgıların icadının bu tahtanın üstüne gerilmiş ip vasıtasıyla keşfedilmiş yay benzeri bir cisim ile başlamış olabileceği görüşü yaygınlık kazanır. Antik Yunan uygarlıklarında yaylı çalgıların kullanılmış olduğu görüşü Rönesans dönemine kadar dayanmaktadır. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri Bertoldo'nun (1420-1491) *Orpheus* heykelidir. Heykelde Apollon, tezin ileriki sayfalarında değineceğimiz *fiddle* adlı yaylı çalgıyı çalarken tasvir edilmiştir; Antik Yunan mitolojisinde Apollon olarak adı geçen tanrı figürü mitolojik tanrılar içerisinde en önemlilerinden biriydi. Tanrıların tanrısı olarak adlandırılan *Zeus* ile *Leto'nun* oğlu *Artemis'in* ikiz kardeşidir.

"Phobios Apollon,¹herşeyden önce ışık tanrısıdır, hekimliği insanlığa öğretmiştir, ayrıca "müzikçidir". Lir'ini her çalışında insanları büyüler. Zaman zaman acımasız ve kaba bir Tanrı olarak gösterilmiştir, şiirin ve müziğin simgesi olan bir tanrının kaba ve acımasız olabilmesi elbette zor anlaşılır bir durumdur.²

¹ Latince çeviri: Phobios / Işık saçan, parıldayan.

² Afşar TİMUÇİN, **Düşünce Tarihi 1**, 164.

Afşar Timuçin'in *Düşünce Tarihi 1* adlı kitabından alıntı bize müzik tarihinde Apollon figürünün neden bu kadar resmedildiğini ayrıca *müzikçi* kimliğine sahip olduğuna inanılması ile açıklamaktadır.

Vardığımız noktada yaylı çalgılar tarihi ve çalış biçimleri adına açıklığa kavuşturulması kritik olarak niteleyebileceğimiz ve bugünkü biçimi ile keman çalgısının gelişiminde büyük rolü bulunan bir faktör vardır. İngilizce terimler arasında özellikle çalgının tarihsel gelişiminin ilk dönemini tanımlarken kullanılan *plucked*³ or *bowed* sözcük köklerinden sadece bir tanesi *bowed* Türkçe'de yaylı sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Fakat *plucked* terimi (Türkçe'ye tam olarak çekmeli olarak çevirebileceğimiz) kaynak farkı gözetmeden Avrupa'da yaylı çalgılar tarihi incelemelerinde sıkça kullanılmıştır. Özellikle keman ailesinin ilk temsilcileri olarak düşünülen enstrümanların çekmeli mi ya da yay vasıtası ile mi yani bugünkü bildiğimiz anlamı ile yaylı olarak mı çalındığı büyük bir tartışma konusu olmuştur. Tezin ileriki sayfalarında inceleyeceğimiz iki eski enstrüman *ravanastron* ve *crwth'in* (iki enstrümanında aynı dönemde kullanıldığı öngörülmektedir) üzerindeki en büyük tartışma konusu da yine bahsettiğimiz çekmeli mi ya da yaylı mı çalınıyor olduğudur. Çoğu kaynak *crwth'in* 16.yy. içerisinde yaylı olarak çalındığını öngörür fakat enstrümanın kendi tarihsel gelişimi 11. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Ortaçağ Avrupa kıtasında 12.yy. başlarını incelediğimiz zaman bugün yaylı çalgıların ataları olarak tanımlanan eski enstrümanların aslında çekmeli olarak çalındığına tanıklık ediyoruz. Bu enstrümanların biçimsel yapılarını tezin ileriki bölümlerinde daha ayrıntılı incelenmektedir.

Eski telli çalgıların yaylı mı veya çekmeli mi çalındığının ciddi bir tartışma konusu olduğundan bahsettik. Bu faktörün yaylı çalgılar tarihi boyunca birçok defa araştırma konusu yapıp incelendiğini söylememiz yerinde bir tespit olacaktır. Fakat

³ Türkçe: Çekmeli.

sorunun aydınlığa kavuşması için 20.yy'a kadar beklememiz gerekecektir. 1969 yılında Bachmann Ortaçağ dünyasında yaylı çalgılar diye tanımlanan enstrümanların aslında “yayın ton üretmek amacıyla” kullanıldığı anlamını gelmediğini, bu çalgıların yaylı olarak çalınmadan önce çekmeli teknik kullanılarak çalındığını ispatlamıştır.⁴ Bu araştırmanın günümüze oldukça yakın olması bize aslında incelediğimiz konunun tarihinin ne kadar uzak geçmişe dayanıyor olsa da tam olarak aydınlatılmasının çok da uzak bir geçmişi olmadığını gösterir. Bu enstrümanların kullanıldığı günlerde nasıl çalındığının yanında bir de *nerede* yani hangi coğrafya içerisinde çalındığı da büyük önem arz etmektedir. Crwth'in Kelt halkı merkezli bir yaylı çalgı olduğunu söylemiştik. Fakat yaylı çalgılar tarihi üzerinde atlamamamız gereken ciddi bir Asya uygarlıkları etkisi de vardır. Ortaçağ'ın başlarında Asya uygarlıkları o dönemin olanakları içerisinde değerlendirdiğimizde oldukça medeni diyebileceğimiz düzeydeydiler. Fakat Arap ve Moğol istilaları sonucu sahip oldukları kültür mirasını büyük ölçüde yitirdikleri herkes tarafından bilinir. Bunların içinde yazılı metin ve bugün kaynak olarak kullanılacak kitapların da var olduğu oldukça güçlü bir olgudur. Bugün o topluluklar içinde yaşayan insanların müziğe aşina oldukları ve o uygarlıklar içerisinde bir müzik kültürü olduğu öngörüsü çok daha kapsamlı bir araştırma konusudur. Bachmann, 9. yy. boyunca Asya uygarlıkları içerisinde at kılı takılmış keman yayına benzer bir çubuğun kullanıldığını ileri sürmüş ve birçok kaynak bugün *rebab* olarak bilinen eski yaylı çalgının 9. yüzyılın sonlarına doğru Pers uygarlıkları içerisinde çalınmakta olduğu fikrinde birleşmiştir. Aynı şekilde bahsi geçen enstrümanın köklerinin Orta Asya'ya dayandığı ve 10. yy.'ın sonlarına kadar Arap ve Bizans uygarlıkları tarafından kullanıldığı görüşünü yaygınlık kazanır. Al- Farabi'nin (M.S 870 Transaksonya) Kitab al-mūsīqī al-kabīr adlı yapıtında rebab ile ilgili bir paragraf bize şu bilgileri verir;

“Rebab, aynı tarihlerde kullanılan öteki enstrümanlarla kıyaslandığında güçsüz kalan ses gövdesi nedeniyle bir müzik

⁴⁴ Walter KOLNEDER, **The Amadeus Book of the Violin**, 68.

aleti olarak halk içerisinde çok daha düşük bir pozisyonda kalmıştır⁵.”

Aslında o dönemde bu enstrümanlar bugünkü keman gibi perdesiz enstrümanlar olarak kullanılmaktaydılar. Ancak perdesiz olmalarının ayrıca bir önemi daha vardır. Doğu uygarlıklarının müzikal gelenekleri göz önünde bulundurduğumuzda bu enstrümanların perdesiz olmalarının önemi o dönemde şarkı söyleyen vokal müzisyenlere üflemeli çalgılara nazaran çok daha iyi eşlik edebiliyor olmalarıdır. Esasında bugünün Arap kökenli müzik geleneğinde enstrümanın sürekli glisando ve yavaş vibrato tekniği ile kullanılarak çalınmasının geçmişi eski doğu uygarlıklarına dayanmakta olup bu tekniğin kullanılması o dönemdeki şancıların söyledikleri ezginin enstrüman üzerinde taklit edilmeye çalışılması ile ortaya çıkmıştır⁶. Eski doğu uygarlıklarında süre gelen müzik geleneği içerisinde yaylı çalgıların o dönemler üflemeli enstrümanlara tercih edilmesinin bir başka büyük nedeni olarak üflemeli enstrümanlarla kıyasladığımızda o dönemin yaylı çalgılarının yarım perdeden küçük seslerin çalınabilmesine çok daha yatkın olmaları olarak gösterilir. Bu nedenle rebabın eski doğu uygarlıkları ve Arap Krallıklarında gittikçe yükselen bir çizgiye sahip olduğunu belirtmek oldukça önemlidir.

Plucked /çekmeli olarak tanımladığımız çalış stiline üzerinde biraz daha durmamız gerekmektedir. Çünkü bu stilin uygulamasında çekmeli sözcüğünden kaynaklanan bir soru işaretini açıklığa kavuşturmamız gerekir ki bu da enstrümanlarının el vasıtası ile mi yoksa başka harici bir nesne ile mi çekmeli teknik kullanılarak çalınmakta olduğu sorusunu aklımıza getirir. Esasında bu sorunun cevabı bizi bugün hala Türk müziği geleneğinde kullanılan çalgıların da içinde olduğu mızrapla çalınan enstrümanların başlangıç noktasına getirmektedir. Gerek yazılı gerek ise çalgıların resmedilmeleri sonucu ortaya çıkan belgeler bizi 11. yy. Avrupa'sında keman yayının varlığı konusunda ve yaylı çalgıların yay ile

⁵ A.g.k., 69.

⁶ A.g.k., 70.

çalınmadan önce *beating stick / vuruş çubuğu* vasıtası ile çalınıyor olduğu tespitine götürmektedir. Aynı şekilde keman yayının varlığına dair ilk bulgular 920 ile 930 yılları arasına dayanmakta olduğunu belirtmek gerekir. Eski yaylı çalgıların yay ile çalınmaya başlanması ile Avrupa'da sonraları gelişen çok sesli müziğin gelişimi arasında inceden inceye bir bağlantı vardır ki bu ayrıntı bizim yaylı çalgılar ailesinin gelişimi ile çoksesli müziğin gelişimi arasındaki paralelliği keşfetmemize olanak sağlar. 17.yy. öncesinde bir yaylı çalgının üretebileceği sesin neye benzediğini düşündüğümüz zaman karşımıza İngilizce'de *drone effect* diye tanımlanan *peslerde tutulan ses/dem sesi* olarak tam manasıyla Türkçe'ye çeviremediğimiz bir terim çıkar. Enstrümanın üstündeki kalın tellerin yay ile sürtünmesi sonucunda ortaya çıkan bu ses, bugün gayda olarak bildiğimiz üfleli enstrümanın çalınışında melodi partisinin altında duyulan pes ses tonu olarak çağrışım yapılabilir. Eski yaylı çalgıların gelişiminde çekmeli biçimden yaylı biçime geçişin doğurduğu bir faktör olarak algılayabileceğimiz *drone effect* Avrupa kıtasında çok sesli müziğin temellerinin atılmasında büyük rol oynamaktadır.

Eski yaylı çalgılar ailesinin bir bölümü Barok dönem öncesinde yaylı olarak gelişimine devam etmişken bir bölümü de çekmeli olarak kullanılmaya devam etmiştir. Yay faktörüyle beraber tek veya birden fazla tel üstünde kullanılmaya başlanan vibrato gereksinimi doğmuş ve bu gereksinim yaylı çalgıların gövdesinin fiziki ölçülerinin değişmesine neden olmuştur. Vibrato gereksinimi ile birlikte esneyen tellerin enstrümanın gövdesine temas etmesinden kaçınmak amacıyla köprünün yüksekliği değiştirilmiş, enstrümanın telleri ile gövdesi arasındaki mesafeyi arttıracak daha yüksek köprüler kullanılmaya başlanmıştır. Enstrümanların boyutlarındaki bu yapısal değişimler yaylı ve çekmeli olarak çalınan enstrümanlar arasındaki ayrımın daha da belirginleşmesine sebebiyet vermiş giderek Barok dönemde kullanılacak keman formuna doğru ilerlemiştir.

3.Barok Dönem Öncesinde Kullanılan Yaylı Çalgılar

3.1.Crwth:

Resim 3.1.1⁷:



⁷ Resim: www.mfa.org (10.04.2017)

Daha öncede crwth'in kökeninin 21.yy'da Birleşik Krallık bünyesinde yaşayan *Galler (Wales / Galler ülkesi)* halkına dayandığını belirtmiştik. Galler ülkesinde yaşayan *Welsh* halkının kökleri Ortaçağ Avrupa kıtasının ilk göçebe topluluklarından biri olan *Keltlere* dayanmaktadır. Bugün halen Galler'de konuşulan dil Keltçe olarak bilinir. Crwth çalgısı, Welsh ozanlarının şarkı söylerken eşlik amaçlı kullandıkları, çoğunlukla Birleşik Krallık ülkelerinden Galler, İrlanda ve Kuzey Fransa'da çalındığı düşünülmüş, daha sonraları bu topluluklar içerisinde folklorik halk müziğinin bir parçası haline gelmiştir.

Birçok kaynakta enstrümanın yapısal formu iki farklı evrede gözlemlenir. Birinci evre yaylı çalgılar ailesindeki enstrümanların gelişiminin tam anlamı ile ivme kazanmadığı dönem olarak saptanmış, ikinci evrede bu gelişimin bir sonucu olarak crwth'in formunun değiştirildiği/geliştirildiği gözlemlenmiştir. Enstrümanın en karakteristik özelliği bir ayağı kısa diğer ayağı uzun şekilde tasarlanmış eşige sahip olmasıdır. Erken döneminde 3 tel ile çalınmış daha sonraları 6 tel ve parmak tuşu eklenilip geliştirilmiştir. Üç telli crwth için tellerin akort dizilimi mi-la-re ve sol-re-la sesleridir. Bu çalgıya ilişkin değinmemiz gereken karakteristik unsurlardan biri sol elin baş parmağının çalma esnasında bu tellerden ikisini çekerek ezgiye katkıda bulunuyor olmasıdır. Daha önceden belirttiğimiz çekmeli geleneğin yayla çalınan çalgılara geçişin sonrasında da halen devam ettiğini kullanılan bu teknikle görebilmekteyiz.⁸

⁸A.g.k., 71-72.

3.2.Fiddle:

Resim 3.2.1⁹:



Latince *fidula* olarak geçen *fiddle* algısı da yaylı ailesindeki enstrümanların çoğu gibi perdesizdir. Fiddle ismi yaylı algılar ailesinin geçmişini irdelerken aynı dönemde yaşamış öteki soydaşlarına nazaran daha sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bunun en büyük nedeni bu çalgının yaylı algılar tarihi boyunca Avrupa kıtasında birçok defa farklı formlarda ortaya çıkması olmuştur. En önemli karakteristik özelliği sol omuz ve çene hizasında (bazı kaynaklarda göğüs kafesine yaslandırarak yere paralel bir şekilde) fakat çene ile temas etmeden tutuluyor olmasıdır. Bu tutuş şekli bize aslında bugünkü keman formunun çeneye yaslayarak tutulmadan önceki tutuş pozisyonunun hangi evrelerden geçerek geliştiğini gösterir nitelikte olmakla beraber bu tutuş tarzının muhtemelen spesifik bir nedeni daha vardır; *fiddle* algısı o dönemde yaşayan halk ozanlarının kendi şarkılarına eşlik etmek amacı ile kullanılmaktaydı. Bir başka deyişle şarkı söyleyen kişi ile enstrümanı çalan kişi aynı idi. Bu nedenle enstrümanın çene ile temas halinde

⁹ Resim: <http://www.gaita.co.uk/fiddle.html> (10.04.2017)

tutulması çalan kişinin aynı zamanda şarkı söylemesini imkansız hale getirecekti. Aynı şekilde daha sonraki yüzyıllarda gelişen repertuvar ile birlikte pozisyon geçişleri çoğalmış, çoğalan bu pozisyon geçişleri çalgının çene ile sabitlenmesi gereksinimini arttırmıştır. Bir başka dikkat çekmemiz gereken nokta ise 21. Yüzyıl keman formunda tellerin bağlandığı yeri çevreleyen anahtar kutusunun o dönemde uygulamada olmadığıdır. Enstrümanların akort dizilimine baktığımızda aynı ses üzerine akort edilmiş iki tel görünmektedir (re – Sol – sol – re – re / re – Sol – sol – re – sol / Sol – do – sol – re – re). Aslında bunun başlıca nedeni daha önce üzerinde durduğumuz drone effect (melodi partisi altındaki uzun ses) stilinin eski yaylı çalgılar ailesinin üzerindeki etkileşimidir. Genelde eşlik enstrümanı olarak kullanılan bu çalgılarda aynı ses üzerine akort edilmiş iki ayrı tel çalındığında ortaya daha güçlü bir drone partisi çıkmaktadır. Bu nedenle telleri çiftli biçimde aynı ses üzerine akort etme yoluna gidildiği gözükken en mantıklı çıkarım olarak karşımıza çıkar.¹⁰

3.3.Rebec¹¹:

Resim 3.3.1:



¹⁰A.g.k, 72 - 73.

¹¹ Resim: <http://www.gaita.co.uk/rebec.html> (10. 04.2017)

Rebec aslında görünüşü itibari ile bize klasik Türk müziğinde klasik kemençe olarak bilinen enstrümanı anımsatmaktadır. Kurduğumuz bu paralellik bize 15. yy'da Avrupa'da kullanılan yaylı enstrümanların çalış stillerini bir nebze daha aydınlatmamız için olanak sağlar. Hafızalarımızı tazelememiz gerekirse Karadeniz yöresinde bugün kemençe olarak kullanılan enstrümanın o yörenin stilinde şarkı söylemeyi bilen insanlar tarafından kendilerine eşlik etmek amacı ile kullanıldığını biliyoruz. Aslında bahsettiğimiz bu benzerlik eski yaylı çalgılar ailesinin kullanım amacı ile örtüşmektedir. O yörede kullanılan kemençenin bugün halen nasıl çalındığına dikkat ettiğimizde iki farklı telin aynı ses üzerine akort edildiğine ve çalanın yay kullanarak bir drone partisi ürettiğine ve yine bu stilin şaşırtıcı bir şekilde 500 yıl önce Avrupa kıtasında kullanılan enstrümanlara benzerlik gösterdiğine tanıklık ediyoruz.

Rebec enstrümanı görünüş olarak kemençe ile benzer bir görüntü sergilemesine karşın kemençe gibi diz üstünde hizalanacak şekilde çalınmamaktadır. Fiddle için sözünü ettiğimiz göğüs kafesine yaslayarak yere paralel tutuş pozisyonu rebec içinde geçerlidir. Bugün günümüzde kullanılan hali ile kemanın çeneye bitişik tutulmasının tercih edilmesi kemandan daha fazla ses alma gereksinimi ile bağlantılı olarak düşünülmesi oldukça önemlidir. Çünkü o dönemin tutuş pozisyonu incelediğimizde (konçerto/sonat gibi çalgı müziğine ait formların daha gelişmediği göz önünde bulundurularak) bu stil bize bu çalgıların daha çok eşlik amaçlı kullanıldığını işaret eder gibidir.

Altını çizmemiz gereken bir diğer nokta ise rebec adlı enstrümanın formunun bugüne kadar Balkan ülkelerinde özellikle Yunanistan'da sıklıkla karşımıza çıkan ve ismi aynı zamanda tek telli rebec içinde kullanılan *lyra*¹² ile aynı olmasıdır. Üç telli *rebec* beşli aralıklar olmak üzere sol – re – la sesleri ile akort edilmektedir.

¹² Rebab çalgısının Bizans döneminde kullanılan formu.

3.4.Giga:

Resim 3.4.1¹³:



İsmi bize daha tanıdık gelmesine rağmen *giga*¹⁴ ile ilgili kaynağımız öteki enstrümanlara kıyaslandığında daha kısıtlıdır. Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin* adlı yapıtında bu enstrümanın yapısının *rebec* ile benzerliğini belirtmiş ve akort dizilimlerinin birbirleriyle aynı olduğunu vurgulamıştır¹⁵. Almanca'da *geige*¹⁶

¹³Resim: <https://tr.pinterest.com> (10.04.2017)

¹⁴ Fransızca: *Gigue*

¹⁵A.g.k, 73.

¹⁶ Almanca *Geige* : Keman

sözcüğünün bahsettiğimiz dönemde neyi işaret ettiği konusunda bir kafa karışıklığı vardı ve muhtemelen keman anlamına işaret etmiyordu diye de eklemiştir. Bugün Almanca'da Geige olarak kullanılan ve günümüz keman formuna işaret eden sözcük 16. yy'da rebec tasviri ile ortaya çıkmıştır (Virdung 151).¹⁷

3.5.Tromba Marina:

Resim 3.5.1¹⁸:



Eski yaylı çalgılar ailesi içinde gövdesinin 2 metreye yakın uzunluğuyla en şaşırtıcı üyesi *tromba marina*'dir. Tek bir tel ile çalınan ve yayın telle temas ettiği

¹⁷A.g.k.,73.

¹⁸ Resim: collections.nmmusd.org (10.04.2017)

bölgenin parmak tuşesinin arkasında kaldığı *tromba marina*'nın tutuş pozisyonu sol el sağ elin alt kısmında kalacak şekilde oluşmaktadır. Köprü ve telin buluştuğu nokta sağ tarafta kalan çalgıda sadece tek telin bulunduğunu ve bu telin uzunluğunun normal boyutlardan oldukça fazla olduğunu düşünürsek geniş vibratolamanın çalgının gövdesiyle temas ile sonuçlandığını söylemek doğru bir gözlem olacaktır. Tromba marina, eski yaylı çalgılar ailesinden gelen diğer eski enstrümanlar *crwth* ve *rebec* ile kıyaslandığında kullanım yeri vokal partisine eşlik amaçlı değil o dönemin şartlarını düşündüğümüzde günümüz senfonik topluluklarında kullanılan viyolonsel ve kontrbas grupları gibi bas partisi odaklıdır.

Özetlememiz gerekirse sırasıyla açıklamaya çalıştığımız enstrümanlar, bugünün yaylı çalgılar ailesinin barok dönem öncesindeki ilk formları olarak ortaya çıkmıştır. 13. ve 14. yy'ın müzikal çizgisini göz önünde bulundurulduğunda bu çalgıların *paralel organum* ve *drone partisi* üretmek ve halk ozanlarının kendi sözlü şarkılarına eşlik etmek amacıyla kullanıldıklarını belirtmek gerekir. Bu çalgıların yaşadıkları dönemdeki müzikal talepleri fazlasıyla karşıladıkları hatta bazı kaynaklar tarafından kendilerine oldukça maddi değer biçildiği savı ileri sürülmüştür. 14.yy'ın sonları ve 15. yy'ın başına geldiğimizde *fiddle* ve *rebec* talepleri karşılamamaya başlamış Barok dönemde gelişen polifoni ve çok sesli çalgı müziği anlayışı ile bu çalgıların yerlerini Barok formdaki enstrümanlar almıştır.

Bu dönemde kemanın tarihsel gelişimi ve ortaya konan farklılıkları daha net sergileyebilmek için metnin ilerleyen bölümlerine 17. yy içerisinde keman çalgısı ve repertuarının gelişiminde söz sahibi olan *besteci – kemancıların* biyografilerini inceleyerek devam edelim.

4.Yaylı Çalgılar Repertuvarının Gelişimine Katkısı Olan Barok Dönem Bestecileri

4.1.Claudio Monteverdi

Resim 4.1.1¹⁹:



17.yy'ın ilk yıllarında en çok tercih edilen müzik türü olan opera bahsi geçen yüzyıl içerisinde halen Avrupa'da aristokrat geleneğinin gözdesi olarak devam etmektedir. Opera türünün ilk örneklerinin o yıllarda imparatorluk ailelerinin düğünleri ve soylular adına düzenlenen özel eğlencelerde kullanılmak amaçlı

¹⁹ Resim: <http://digital.vpr.net/post/timeline-claudio-monteverdi-prima-prattica-and-seconda-prattica#stream/0> (10.04.2017)

yazıldığı bilinmektedir. O dönemde aristokratlar için sahnelenen operalar bu sebep ile geniş seyirci topluluklarından ziyade daha küçük gruplardan oluşan soylu sınıfı ile sınırlı kalmıştır. Kolneder operanın o yıllarda nasıl sahnelendiğini betimlemek için “Kraliyet aileleri tarafından yapılan harcamalar ve savurganlık derecesi aktivitenin ne kadar önemli olduğunu yansıttı” sözleri ile son derece önemli bir tespitte bulunur²⁰. Bu sahnelemeler için profesyonel müzisyenlerin saraya ne kadar uzaklıkta yaşadığı önemsenmeksizin kiralandığı ve en iyi amatör müzisyenlerin bu gruba dahil olmak amacı ile seçildiği belirtilmektedir²¹. Claudio Monteverdi’nin *Orfeo (1607)* adlı operası bu dönemde sahnelenmiştir.

1567 Cremona doğumlu olan Monteverdi bir opera bestecisi olarak bilinmekle beraber o yıllarda besteciliğinin yanında “*violino da grido*”²² olarak bilinen *Marc Antonio Ingegneri*’nin öğrencisiydi. Yaşamının ilk döneminde geçimini keman çalarak sağlayan Monteverdi’nin yaylı çalgıların gelişimine en önemli katkısı müziklerinde keman partilerini sadece şan partisini katlamak amacı ile değil dramatize amaçlı da kullanması olmuştur. Monteverdi müzik tarihinde kemanın artık orkestra içerisinde sadece şan partisinin bir yansıması olarak değil aynı zamanda solist partisini olarak da kullanılabilecek potansiyele sahip olduğunu gösteren ilk bestecidir. Besteci sadece bu yönü ile daha sonraları barok dönemde kitlelere mal olacak bir ivmenin fitilini ateşlemiş, Monteverdi ismini çalgı müziği tarihine yazdırmıştır.

²⁰ A.g.k., 263.

²¹ A.g.k., 263.

²² İtalyanca *grido* kelimesi Türkçe’ye *harika / müthiş* olarak çevrilir. Bu bağlamda düşündüğümüzde *violino da grido* tanımlaması Türkçe’de *harika / müthiş keman* anlamına gelmektedir.

4.2.Biagio Marini

Resim 4.2.1²³:



Biagio Marini'nin (1594-1663) isminin keman literatürüne en önemli katkılarından biri eserlerinde ileriki sayfalarda *Rosary Sonatlar* ile daha geniş çapta inceleyeceğimiz *scordatura* tekniğinin kullanımı olmuştur. *Per il violino d'invenzione / Keman için envansiyonlar* adlı eseri içinde *mi* telini *do* sesine kadar düşürmüştür. O dönemde çok popüler *lira da gamba*²⁴ stiline atıfta bulunarak yazdığı üç bölümden oluşan *Capriccio* her bölümde farklı akort dizilimi içermektedir. *Scordatura* kullanımı tellerin akort edildikleri sesin değişmesini zorunlu kılarken o yıllarda bağır sak telin daha icat edilmediğini de göz önüne alarak özellikle tellerin pesleşmesi o dönemde çıkan sesin kalitesiz olması sonucunu doğurduğundan *sol telinin* kullanımından bağır sak tellerin icadına kadar kaçınıldığını yönünde bir görüş vardır. Bu görüşün içeriği *scordatura* dizilimi sonucu gevşetilen kalın tellerin o

²³ Resim: http://musiciansinordinary.blogspot.com.tr/2013_02_01_archive.html (10.04.2017)

²⁴16. yy'ın sonları ve 17. yy'da kullanılmış aynı zamanda *Lirone* adı ile de bilinen *lir* ailesine mensup çalgı.

dönemde rahatsız edici bir ses ürettiği ve scordatura tekniğinin sol teli üzerinde uygulanışının kötü sonuç verdiği ile bağlantılıdır. Ancak 20.yy'a geldiğimizde A. Heuss (*Sammelbände der Internationalen Music-Gesellschaft, Leipzig 1899 – 1914*) “O yıllarda yaşamış kemancılar büyük bir olasılıkla sol telini sadece lüks ve prestij için takmıyorlardı” sözleri ile düşünülenin aksine sol telinin scordatura tekniği ile sıklıkla kullanıldığını bize bildirecektir.²⁵

4.3. Carlo Farina

Doğum yılı tam olarak bilinmeyen Farina'nın 1600 dolaylarında *Mantua* sınırlarında dünyaya geldiği tahmin edilir. Bugün ismi çok fazla bilinmeyen, yaşadığı dönemde Almanya'nın *Dresden* şehrinde 7 yıl başkemancılık görevi üstlenmiş Carlo Farina'nın isminin yaylı çalgılar tarihinde ve günümüzde kullanılan modern çalgı teknikleri üzerinde oldukça büyük önemi vardır. Yaylı orkestra ve solo keman için yazılmış olan *Capriccio Stravagante* adlı yapıtında kullandığı o dönemde aşırı olarak betimlenecek derecede yenilikçi çalgı biçimi fikirleri bestecinin keman repertuarının gelişmesinde ne ölçüde büyük rol sahibi olduğunu gözler önüne sermektedir. Farina'nın 17.yy.'da göz alıcı nitelikte bir virtüöz olarak bilindiğini fakat *capriccio stravagante* adlı yapıtının o zamana dek süregelen *soylu* geleneğe aykırı olduğu gerekçesi ile bestecinin kötü bir şöhret kazanmasına sebep olduğu belirtilir²⁶. Carlo Farina keman çalgısı üzerinde son derece farklı renk ve ton arayışı içinde bulunan bir kemancı olmasının yanında sözü geçen yapıt gerçekten erken Barok dönemin olanaklarını düşündüğümüzde aşırı olarak nitelendirilebilecek köpek havlamaları, horozların ötüşü, tavuk gıdıklamaları gibi hayvan seslerinin keman üstündeki ton

²⁵ A.g.k., 266.

²⁶ A.g.k., 266.

denemelerini içermektedir. Hatta eserin üstünde besteci sözlü yönlendirmeler eklemiştir;

“Kedilerin çıkardığı viyaklamalara benzer sesler için parmağınızı yazılmış olan notadan hafifçe aşağı doğru kaydırınız. Çıkan sesin tam eş değer olması adına 16’lık notaları köprünün öteki tarafında mümkün olduğunca sesli ve hızlı çalınız.”²⁷

Farina’nın keman literatüründeki önemi herhangi bir virtüözün olabileceğinden çok daha ötededir. Keman üstündeki bu sıradışı arayışı onun garipsenmesine sebep olsa da *portamento* , *glissando* ve *sul ponticello* gibi çalış tekniklerinin keşfedilmesine olanak sağlamış, bestecinin keman çalgısının ifade ve çalış teknikleri yelpazesinin genişlemesinin öncülü olarak anılmasına sebep olmuştur. Müziklerinde *flautando* gibi tek bir enstrümana atıfta bulunan nüans terimlerini ilk kez kullanmış ve flüt benzeri sesin keman üzerinde çıkarılması için köprüye yakın çalınması gerektiğini müziğin üzerine eklediği kısa notlar vasıtası ile tarif etmiştir. Bu gibi sadece tek bir enstrümanı niteleyen müzik terimlerini keman müziklerinde kullanan ilk bestecidir. Farina’nın kemanın teknik yelpazesi ve çalış biçimlerinin gelişmesine olan en önemli katkılarından biri özellikle orkestra müziklerinde sıkça kullanılan *col legno* tekniğinin keşfedilmesi oluşmuştur. Yaşadığı dönemde çalışının *col legno* tekniği ile ünlü olduğu ve bunun en iyi uygulayıcılarından biri olduğu bilinmekle beraber paralelinde tarihin akışında birçok kez rastlayabileceğimiz gibi besteci için talihsiz bir olay meydana gelmiş 1819 yılında *Allgemeine Musikalische Zeitung* çıkan bir makalede Farina’ya atıfta

²⁷ A.g.k., 269.

bulunularak *col legno* tekniğinin uygunsuz olarak nitelendirildiği ve soylu sınıfın temsilcileri için yapılan dinletilerde çalınmaması gerektiği bildirilmiştir.²⁸

4.4.Arcangelo Corelli

Resim 4.4.1²⁹:



Corelli'nin hayatına geçmeden önce onun eserlerinin 17. yy içerisinde sadece keman için yazılmış yapıtlar arasında değil Barok dönem yaylı topluluklarının gelişimi için de oldukça belirleyici bir faktör olduğunu söylemek gerekir. İtalyan keman ekolünün devamı olarak nitelendirebileceğimiz bestecinin keman üzerindeki yeteneklerini daha önceden değindiğimiz Carlo Farina ile karşılaştırmamız besteciye yapılmış büyük bir haksızlık olarak görülmelidir. Corelli hakkında o dönemde

²⁸ A.g.k., 269.

²⁹ Resim: <http://corflammae.com/arcangelo-corelli/> (10.04.2017)

söylenen “*Kemancılar arasında en iyi besteci, besteciler arasında en iyi kemancı.*” sözü onun besteciliği ile kemancılığı arasındaki dengeyi bulabilmemiz açısından oldukça önemlidir³⁰.

Arcangelo Corelli 1653 yılında İtalya'nın *Fusignano* şehrinde doğmuştur. İlk müzik eğitimine bu şehirde başlamış hayatının ilerleyen yıllarında o dönemde İtalya'da çalgı müziğinin merkezlerinden biri olarak görülen *San Petronio Katedral Orkestrası'nın* da içinde bulunduğu *Bologna* şehrine taşınmıştır. Bu dönemde Bolonya bestecinin hayatında özel bir yer tutacak *Ercole Gaibara'nın* kurucusu olduğu Bolonya ekolünün temsilcileri *Giovanni Benvenuti*, *Leonardo Brugnoli* ve *G.N Laurenti* gibi o dönemin gözde kemancıları ile çalışma fırsatı yakalayacaktır . Corelli daha sonraları Roma'da aynı ekole atıfta bulunularak *Il Bolognese* yani *bolonyalı* ünvanı ile anılmıştır.1681 yılına geldiğimizde besteci *op. 1 Sonatını* kraliyet tacından feragat etme pahasına katolikliğe geçmiş olan *İsveç kraliçesi Christina* için yayımlayacak daha sonraları 1655 yılında Roma'ya yerleşecek olan kraliçe Christina'nın yaşadığı saray bilim ve sanatın merkezi haline gelecektir³¹. 1687 yılında kardinal *Benedetto Panfili* Corelli'yi kendisinin *Maestro di musica / Müzik Direktörü* olarak atamış, ilerleyen yıllar içerisinde 23 yaşında kardinalliğe yükselecek olan Papa VIII. Alexander'ın yeğeni *Pietro Ottobini* bestecinin patronu olmuştur. Corelli'nin yaşadığı dönemde akademi ve sanatsal faaliyetin içinde aktif rol olan bir figür olduğu, o dönemin tanınmış simaları *Breughel* ve *Poussin* gibi ressamların da içinde bulunduğu resim ve değerli yaylı çalgılar koleksiyonuna sahip olduğu belirtilir.³²

³⁰ A.g.k, 285.

³¹ A.g.k, 286.

³² A.g.k., 286.

Opus sıralamasına göre eserleri:

- 1681 *Sonate a tre klise sonatları, op. 1 / Roma*
 1685 *Sonate da camera op.2 / Roma*
 1689 *Sonate a tre klise sonatları, op. 3 / Roma*
 1694 *Sonate a tre oda müziği sonatları, op. 4 / Roma*
 1700 *Sonate a violino , op. 5 / Roma*
 1712 *Concerti grossi, op.6 / Amsterdam*

Müziklerini mercek altına aldığımızda öncelikle listede adı geçen yapıtların yaşadığı dönemde de büyük ses getirdiğini görüyoruz. *Corelli'nin op. 1 sonatı* ilk yayınlandığı tarihten itibaren ilk on senelik periyod içinde on iki kez tekrar basılmıştır. Bu sonatı on yedi kez ile *op. 2 sonat* izler. *Opus 5 Keman Sonatı* ilk yayınlandığında ciddi bir başarı elde etmiş ve *Roma'da* basıldığı aynı yıl içerisinde *Londra ve Amsterdam'da* da yayınlanmıştır. *Corelli'nin* sadece keman yapıtları olarak değil müzik tarihi genel perspektifini göz önüne aldığımızda yazmış olduğu en önemli eserlerini *op. 6 Concerto grossi* olarak göstermemiz gerekir ki bu müzikler barok dönemde yaylı çalgılar orkestra literatürünün yapı taşı gibidir. İtalyan bestecinin müzikleri yaylandıktan kısa bir süre sonra birçok defa uyarlanmıştır. *Geminiani*, *Corelli'nin* keman sonatlarını *concerto grosso* olarak uyarlamış, *Pepusch* üç solo enstrümana viola partisini de eklemiştir.

Genel anlamda bestecinin yazmış olduğu müzikleri incelediğimizde aşılması güç teknik zorluklardan ziyade sade bir anlatım ile karşılaşırız. Ancak yapıtlarının içinden *op.5* numaralı sonatını daha farklı bir şekilde ele almamız gerekecektir; *Sonate a violino op.5* altısı kilise sonatı beşi oda müziği sonatı ve 12 numaralı sonuncusu ise Barok keman repertuarı içerisinde oldukça ünlü olan *La Follia / Folies d'Espagne* çeşitlemelerinden oluşur. *Corelli'nin* yapıtlarındaki genel teknik perspektifin tersine bu eserinde (ve özellikle klise sonatlarında) uzun bas partisini üzerine yazılan *kadans* bölümleri belirlemekte ve eserde o dönemin teknik yelpazesi ve

bestecinin diğerk yapıtları da göz önünde bulundurulduğunda bir kademe daha zor olarak nitelendirebileceğimiz teknik pasajlar olduğu göze çarpmaktadır.

İtalyan bestecinin müziklerindeki solo keman partilerinin *pedagojik bir yaklaşım* ile açıklanabilecek motifler içerdiği yönünde bir görüşün olduğunu belirtmeliyiz. Yazılan keman partileri içerisinde *pedagoji kavramı* ile açıklanmak istenen bestecinin müziği bilinçli bir şekilde çalıcının sol el tekniğine fayda sağlayıp geliştirmesi hedefi doğrultusunda kullanmış olabileceğidir. Bestecinin müzikleri hakkındaki bu gözlem Corelli'nin hayatının son dönemlerinde besteciliğinin yanında *Geminiani, Locatelli, Mascitti ve Somis* gibi o dönemin ünlü *besteci- kemancıların* hocalığını yapmış son derece aranan bir keman hocası olduğunu düşündüğümüzde oldukça mantıklıdır. Keman literatüründe müziklerinde sol ve sağ el tekniği geliştirmeye yönelik pasajları ile dikkat çeken *Guiseppe Tartini'nin* Corelli'nin *op.5 sonatını* o dönemde öğrencilerine çalınması zorunlu olan yapıtlar arasında gösterdiği bilinmektedir. Corelli'nin yapıtlarında kullandığı *fugal* bölümler daha sonraları *polifonik* anlayış içerisinde keman etüdüleri yazacak olan günümüzde de sıkça duyduğumuz *Fiorillo ve Kreutzer* gibi isimlere ilham kaynağı olacaktır.

İtalyan ekolünden gelen bestecilerin keman literatüründe ön sıralarda olmalarının en büyük nedeni vokal müzik temelli *bel canto* stilini kemanın üstüne eşsiz bir ustalık ile aktarabilmelerinde saklıdır. Aynı şekilde İtalyan bestecilerin *bel canto* stilinde keman yapıtları vermeleri Barok döneme has bir olgu değildi. Yaklaşık yüz elli yıl kadar sonra 19.yy.'a geldiğimizde dikkatleri o zamana kadar görülmemiş virtüozitesi ile başka bir İtalyan kemancı-besteci üzerine çekecek özellikle yazdığı konçertolardaki ikinci bölümler dinleyicide sanki bir enstrümandan ziyade sahnede son derece yetenekli bir *soprano* dinliyormuş hissi uyandıracaktır. Elbette ki bu besteci 19.yy.'da adından sıkça bahsettirecek olan ve keman literatürüne damgasını vurmuş bir diğerk besteci-kemancı *Niccolò Paganini'dir*.

5. HEINRICH IGNAZ FRANZ VON BIBER

Resim 5.1.1³³:



5.1.Biyografi

12 Ağustos 1644 tarihinde *Bohemia* sınırları içerisinde doğan Avusturyali kemancı ve besteci Heinrich Ignaz Franz von Biber ilk müzik derslerini günümüz Çek Cumhuriyeti sınırları içindeki Olmütz /Olomouc şehrinde dönemin kilise orgcularından biri olan *Wiegand Knöflee*'den almıştır. Biber'in ilk müzik hocası olan Knöflee aynı zamanda *Liechstein-Kastelkorn* kontu *Maximilian*'in saray kadrosunda kilise orgçusu olarak görev yapmaktadır. 1668 yılına geldiğimizde Biber, Prens *Seyfried Eggenberg*'in sarayında müzisyen olarak çalışmış, 1668 yılında ise *Kromerz*

³³ Resim:<https://alchetron.com/Heinrich-Ignaz-Franz-Biber-1075324-W> (10.04.2017)

şehrinde *Olmütz Psikoposu Karl Liechstein-Kastelkorn* için *Kapellmeister / Müzik Direktörlüğü* görevine atanmıştır. Karl Liechstein-Kastelkorn 1670 yılının sonlarına doğru besteciye saray bünyesinde çalıştırdığı müzisyenleri için yeni enstrümanlar satın alması için dönemin ünlü yaylı sazlar yapımcılardan biri olan *Jacob Stainer'in* atölyesine göndermek istemiş ancak besteci Stainer'in atölyesini ziyaret etmek yerine Salzburg'da başpsikopos Maximilian Gandolph von Khuenburg'un himayesi altında çalışmayı tercih etmiştir. H.I.F.Biber'in aldığı bu karar önceden resmi olarak çalışanı olduğu Liechstein'ı rahatsız etmesine karşın Liechstein'ın başpsikopos Khuenburg ile olan arkadaşlığı nedeni ile bu duruma tepki göstermediği belirtilir. Biber'in kendisini resmi olarak serbest bırakacak olan yazışmaları 1676 yılına kadar beklettiği fakat Salzburg'da Başpsikopos Khuenburg himayesinde çalıştığı yıllarda Liechstein'in gönlünü kazanmak adına ona sık sık çalışmalarını gönderdiği bilinmektedir³⁴.

Salzburg'a taşınmasının ardından başpsikopos Khuenburg'un yaylı çalgılara olan özel ilgisi nedeni ile kariyeri hızla yükselmeye başlayan Biber, 1676 ve 1684 yılları arasında toplamda dört eserini başpsikopos adına bestelemiştir. 30 Mayıs 1672 tarihinde Salzburg'da yaşayan tüccar bir ailenin kızı *Maria Weiss* ile evlenecek olan besteci, 1677 yılında yazmış olduğu keman sonatlarından bir bölümünü Laxenburg'da dönemin önde gelen isimlerinden biri olan *İmparator I.Leopold* için seslendirecektir. 1684 yılında Andreas Hofer'in ölümünden sonra müzik direktörü olarak atanmasının yanı sıra koro okulunun dekanı olarak da görev yapmaya başlamış, aynı imparator adına verdiği ikinci konserinden sonra *Noble Rank of Knight / Soylu Şovalye Rütbesi* ile onurlandırılmıştır³⁵. 1690 yılının başlarında ise bestecinin maaşı 60 guldene çıkarılacak ve maaşının yanında yeme-içme, konaklama ve hareket özgürlüğü gibi gündelik özgürlük alanları tanınacaktır. Biber'in Maria Weiss ile birlikteliklerinde 11 çocuğu olmuş, fakat bunlardan sadece 2 kız (Anna Magdalena 1677-1742/ Maria Cecilia 1674 / -) ve 2 erkek (Anton Heinrich 1679 -

³⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians , **Second Edition Volume 3**, 520.

³⁵ A.g.k., 520.

1742 / Karl Heinrich 1681-1749) çocuk hayatta kalmayı başaramamışlardır. Hayatta kalan çocuklarından hepsinin müziğe yatkın olduğu ve babaları tarafından iyi bir müzik eğitime tabi tutuldukları belirtilir. Erkek çocuklarından ikisi birden Salzburg sarayında kemancılık yapmış *Karl Heinrich* adında olanı daha sonraları 1714 ve 1743 yılları arasında müzik direktörlüğüne kadar ilerlemiştir³⁶. Biber'in hayatta kalan iki kızından biri olan *Anna Magdalena* 1696 yılında *Monnberg Benedictine* manastırına kaydolmuş aynı zamanda iyi bir şancı ve kemancı olan *Maria Rosa Henrica* daha sonraları (dini literatürdeki ismi Anna) bu manastırda öğretmen ve rahibe adayı olacak, 1727 yılında ise koro şefliğine atanacaktır. Biber, *Missa S Henrici* adındaki missasını bu kızı için bestelemiş 15 Temmuz 1697 tarihinde kızının üniforma töreni için bizzat kendisi yönetmiştir³⁷.

17.yy. Avrupa kıtasının en gösterişli keman virtüözlerinden biri haline gelen Biber hakkında akla gelen en önemli sorulardan birisi de en azından Avrupa kıtasının belirli bir kısmını kapsayan konser turnesi yapıp yapmadığıdır. Maalesef bu sorunun cevabını net bir şekilde ortaya koymak için günümüze yeterli kanıt kalmamıştır. Ancak Johann Mattheson'un "*Grundlage einer Ehren-Pfarte 1741*" yapıtında Biber biyografisinin son paragrafı Biber'in müziklerinin İtalya ve Fransa'da enstrümancılığına tercih edildiğini belgelendirir. Son operasını 1699 yılında tamamlayan besteci, yaşamının son dönemlerinde kendisini özellikle dini müzik ve opera yazmaya adanmış ve 3 Mayıs 1704 tarihinde Salzburg sınırları içerisinde yaşamını yitirmiştir.

³⁶ A.g.k., 520.

³⁷ A.g.k., 520.

5.2.Çalışmaları

Yaşadığı dönemde Biber'in virtüozitesini simgeleyen en büyük unsurlardan biri o dönemin kemancıları için oldukça zahmetli bir iş gibi görünen ve aynı şekilde Barok dönem keman repertuarı düşünüldüğünde çok fazla rastlamamızın mümkün olmadığı 6 ve 7. pozisyonların rahatlıkla kullanabilmesi olarak gösterilir. Bu etken ne kadar günümüz çalış tekniklerini göz önünde bulundurduğumuzda çok kolay gibi gözükse de 17. yy. keman repertuarı ve teknik olanaklarını göz önünde bulundurmak gerekirse oldukça güç bir iş olduğunu söylemek önemlidir. Bestecinin o dönemde yorumculuktaki ustalığına eşit mesafede bulunan bir başka isim ise aynı dönemde yaşamış bir diğerkemancı - besteci olan *Johann Jakob Walther'dir*³⁸. Biber ve Walther ikilisinin 17. yy. içerisinde kullandıkları sol el ve sağ el tekniklerinin tezin ilk kısmında bahsettiğimiz ardı sıra yaşayan italyan çağdaşlarını bile geride bırakacak ölçüde olması belki de bugün Biber'in Avrupa'da Barok döneme damgasını vurmuş oldukça bilinen bir virtüoz olarak akıllarda kalmasının en büyük nedenlerinden biri olarak gösterilebilir.

Biber'in o dönemde çalgı üzerindeki teknik becerileri modern kemanın geleneksel akort dizilimi (*sol - re - la - mi*) ile çalabilmek için yetecek kapasitede olmasına rağmen "*Sonatae Violine Solo*" yapıtı içinde bulunan iki Sonat *scordatura*³⁹ içerir. 1681 yılında bestelenmiş bu 7 sonatın arasından *Rosary Sonatların* içindeki 14 bölüm değiştirilmiş akort sistemi ile yazılmış, bahsi geçen yedi sonat içerisinde sadece ikisi bugün kullandığımız geleneksel akort dizesi için bestelenmiştir. Rosary Sonatlar içerisinde bulunan her sonat tezin bir sonraki bölümünde çok daha ayrıntılı inceleyeceğimiz İncil'den alınma *Rosary Dualarını* resmeden işlemler ile başlıklandırılır. Eserin sonunda solo keman için yazılmış *Pasakalya'nın* notasının üzerinde ise yine İncil'de sözü geçen *Guardian Angel and*

³⁸ 1650-1717 yılları arası yaşamıştır.

³⁹ Değiştirilmiş akort sistemi.

Child / Koruyucu Melek ve Çocuk resmedilmiştir. Tezin son bölümünde analizini yapacağımız “*Sol – fa – mi bemol – re* “ notalarından oluşan ve temanın *altmışbeş* kısa tekrarı üzerine bestelenen *solo Pasakalya* bölümü Barok dönemde J.S Bach'ın *re minör chaconne* adlı yapıtından önce solo keman için bestelenmiş en önemli polifonik⁴⁰ yapıtlardan biridir.

Biber'in scordatura tekniğini sıklıkla kullandığı bir diğer derlemesi “*Harmonia artificiosa-ariosa*” adlı yapıttır. Bu yapıt iki enstrüman ve bir bas partisi için yazılmış *yedi partitadan* oluşmuş, Partitalardan beşi 2 keman, biri keman ve viyola ve diğeri ise 2 *viola d'amore* için bestelenmiştir. Esasen yapıt iki enstrüman ve bir sürekli bas partisi için yazılmış trio formunda olup, sonatların olağanüstü doğaçlama melodileri ve bazen sanki 5 parti duyulmuşçasına zengin polifoni ile işlenmiş olması bize daha çok virtüozitesi ile anılan Biber'in müzik yazma becerisinin hiç de hafife alınacak türden olmadığını gösterir. 1681 yılı içerisinde yazdığı scordatura sonatları dahil Biber'in 18 farklı akort dizilimi içeren 22 çalışması ile beraber *Rosary Sonatlar ve Harmonia artificiosa-arioso* keman repertuarında *scordatura* literatürünün zirve yapıtları olarak gösterilir.

Biber'in bestelediği dini müzikler onun bestecilik yelpazesinin önemli bir kısmını temsil etmekte, bu eserler içerisinde *ostinato* bas partisi üzerine yazılmış çeşitlemeler ve güçlü kontrpuan anlayışı dini müziklerinin ayırt edici özelliklerini oluşturmaktadır. Bestecinin *missaları* Salzburg Katedralinin özel aktiviteleri için bestelenmiş olmakla beraber bestecinin yazdığı dini müziklerin arasında kuşkusuz en çok bilineni *Missa Salisburgensis'dir*. Biber'in bu görkemli eseri 1682 yılında Salzburg Başpsikoposluğu'nun 1100. Yıldönümü kutlamaları adına yazdığı bilinmektedir. Bestecinin diğer koral yapıtları olarak *Missa Sancti Henrici* ve *Missa Bruxellensis'i* gösterebiliriz . 1679 ve 1699 yılları arasında Biber 3 opera ve en az 15

⁴⁰ Burada kullanılan *polifonik* tanımı solo keman için yazılmış birden fazla sestene oluşan *çok partili solo yapıt* anlamı taşımaktadır.

okul draması bestelemiştir. Operalarının arasında günümüze dek ulaşan tek yapıt başpsikopos *Johann Ernst* adına atıfta bulunulmuş *Chila dura la vince* adlı operası olup bu yapıtın bestelendiği tarih tam olarak bilinmemekle beraber 1690 ve 1692 yılları arasında herhangi bir tarihte bestelendiği varsayılmaktadır. Biber'in okul dramaları Salzburg sınırları içerisindeki *Benedict Üniversitesi* için yazılmış olup bu dramaların sahne ve librettoları operalardaki diyalogları çağrıştırmaktadır⁴¹.

Biber'in el yazmalarının çoğu bilinen bütün oda müziği eserleri de dahil *Kromerz* Başpsikoposluk arşivinde bulunmuştur. Biber'e kadar kendi enstrümanları üstünde yetenekli birçok besteci yaşamış olmasına rağmen Biber yaşadığı dönemin öncülü olarak görülmektedir. 1684 yılının Mart ayında *Andreas Hofer*'in ölümünden sonra Salzburg'da *Kapellmeister / Müzik Direktörü* olarak atanmasının ardından aynı yılın sonlarına doğru koro denetmeni olarak da görev yapmış, daha çok hizmet edebilmek için üstlendiği bu görevler bestecinin 1680-1696 tarihleri arasında yazdığı müziklerinin yayınlanmasında gerilemeye sebebiyet vermiştir⁴².

Bestecinin hayatının bir bölümünü geçirdiği Salzburg'daki müzikal iklim *Johann Ernst Thun*'un başpsikoposluk görevine getirilmesi ile büyük ölçüde değişime gitmiş, bu dönemde müzik direktörlüğü görevini yürüten Biber neredeyse her yıl Salzburg'taki Cizvit okulu için dramalar bestelemeye devam etmiştir. Yeni başpsikopos *Thun*'un özel davetleri için Biber'in *Chi la dura*⁴³ dahil 2 opera sahnelenmesi için aracılık ettiği olduğu bilgilerimiz arasındadır. Fakat operası dışında başpsikopos *Thun*'un döneminde yazdığı *Balletti a 6*⁴⁴ ve *Harmonia artificiosa- ariosa* adlı yapıtlarının çalındığına dair bir kanıt olmamakla beraber

⁴¹A.g.k., 522.

⁴²A.g.k., 522.

⁴³ 1690 – 1692 yılları arası herhangi bir tarihte bestelendiği tahmin edilir.

⁴⁴ 1690 yılında bestelenmiş, el yazmaları *Kromerz* şehrinde korunmuştur.

belirttiğimiz yapıtlar dışında Biber'in 1704 yılındaki ölümüne kadar tarihlendirilmiş çalgı müziği için yazılmış eseri bulunmamaktadır⁴⁵.

5.3.Eser Listesi:

Solo Keman Eserleri:

Rosary (Mystery) Sonatas ve Pasakalya, 1674.⁴⁶

Sonatae (Nuremberg,1681)

Sonata ... representativa, (1669 civarı)

Sonata , (1670 civarı) Fantasia ; Pastorella ; 2 Sonat

Doubtful: Cioncana; Balletti

Okul dramaları, operalar ve büyük kantatlar:

Applausi festivi di Giove / (kantat, Salzburg 1687)

Li trofei della feda cattolica / (kantat , Salzburg 1687)

Alessandro in pietra (op, F.M. Raffaelini), (1689)

Chi la dura la vince (op, Raffaelini), (1690 - 92)

Trattenimento musicale del' ossequio di Salisburgo / kantat , (Salzburg 1699)

15 okul draması, (1679 - 99), Salzburg

⁴⁵Charles E.BREWER, **The Instrumental Music of Schmeltzer, Biber, Muffat and their Contemporaries** , 316, 317.

⁴⁶ Eserin yazıldığı tarih tam olarak bilinmemektedir.Verilen tarih *The New Grove Dictionary of Music and Musicians - Second Edition Volume 3* 523. sayfada yanında bir soru işareti ile belirtilmektedir.

Missalar:

Missa Christi resurgentis - 1674 yakınları,

Missa catholica,

Missa Salisburgensis (1682)

Missa Alleluia (1690)

Requiem (1690)

Requiem (1692)

Missa S Henrici (1697)

Missa Bruxellensis (1696)

Missa quadragesimalis (Missa in contrapuncto)

Diğer dini müzikleri:

Salve regina (1663)

Lux perpetua (1673 yakınları)

Laetatus sum, (1676)

Plaudite tympana (1682)

Litaniae de S Josepho (1690 sonrası)

Ne cedite (1690 sonrası)

Vesperae longiores ac breviores una cum litanis Lauretanis (Salzburg 1693)

Nisi Dominus aedificaverit domum (1700 yakınları)

In festo trium regum

Quo abiit

Stabat Mater

Oda müziği yapıtları:

Sonatae tam aris quam aulis servientes (Salzburg 1676)

Mensa Sonora (Salzburg, 1680)

Fidicinium sacro - profanum (Nuremberg- 1683)

Harmonia artificiosa - ariosa

Sonata (1668)

Balletti lamentabili (1670)

Sonata pro tabula

2 Arien (1673)

Battalia (Sonata di Marche) (1673)

Serenada (1673)

Sonata S Polycarpi (1673)

Sonata (1673 yakınları)

Balletti

Balletti

3 Balletti

Sonata die pauern Kirchfartt genandt (1673 yakınları)

Trombet undt musicalisher Taffeldienst (1673 yakınları)

Ballattae ad duos choros (1670 önceleri)

Not: Listelenen envanterde yaklaşık yüz eser kayıptır.⁴⁷

⁴⁷ Liste: The New Grove Dictionary of Music and Musicians , **Seceon Edition Volume 3**, 523.

6. ROSARY SONATLARI (1683-1687)

“Size üçüncü ışığı , büyük bir alçakgönüllülük ile içselleştirmiş olduğunuz adalet ve ayın ışığı ile kutsanmış armoniyi adıyorum. Oğul’un (Hz.İsa) yüceliği ve siz, Meryem’in el değmemiş dürüstlüğünün savunucularısınız. Bu sorumluluğunuzun ödülü olarak da cennetin kutsal meyveleri ile besleniyor, Meryem’in merhameti ile emziriliyorsunuz. Meryem sizi en saygın isimlerden biri Maximilian ile onurlandırmıştır. Yazmış olduğum müzik içerisinde dört tel için düzensiz bir şekilde bestelenmiş 15 farklı akort dizesini ve kendi potansiyelleri içinde büyük bir özen ile yazılmış çeşitli sonatlar, prelüdlar, sarabandlar, aryalar, varyasyonlar ve bir cioconna keşfedeceksiniz. Eğer bu sonu gelmez çabamın nedenini bilmek isterseniz merhametinize sığınarak açıklayayım; bestelediğim bölümlerin hepsini “15 Kutsal Gizemi“ onurlandırmak adına yazdım. Önünüzde diz çökerek size adıyorum.⁴⁸”

Yüceliğininiz alçak gönüllü hizmetkârı,

Heinrich Ignaz Franz von Biber

⁴⁸ Charles E.BREWER, **The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries**, 298-299.

Biber'in yapıtın ilk sayfasında yer alan Başpsikopos *Maximilian Gandolf* adına yazdığı atıfta belirttiği gibi *Rosary Sonatlar'ın* el yazmaları eserin sonuna eklenen *pasakalya* bölümü hariç her biri beş bölümünden oluşan üç büyük grup halinde taslaklandırılmış toplam *onbeş* bölümden oluşmaktadır. Her biri farklı akort düzeni ile bestelenmiş gruplar içindeki bölümler *scordatura* dizilimini gösteren nota kutucukları ve bu çalışmanın daha sonraki bölümlerinde çok daha ayrıntılı işleyeceğimiz Hz.İsa'nın hayatını konu alan Rosary dualarını betimleyen küçük resimcikler ile işaretlenmiştir. Bölüm başlarına konumlandırılmış resimlerin hiçbirisi orijinal el yazmalarında H.I.F.Biber'in kendisi tarafından konulmamış, solo Pasakalya bölümü başında kullanılan *Guardian Angel and Child / Koruyucu Melek ve Çocuk tasviri* dahil sonraki bölümde çok daha ayrıntılı işleyeceğimiz Rosary dualarının konusunu kapsayan bölümlerin başlıklarını sembolize etmek amaçlı sonradan nota üzerine eklenmiştir.

6.1. Rosary Sonatların Orjinal Dili ve Türkçe'deki Başlık, Bölüm İsimleri ve Her Bölüm İçin Kullanılan Akort Dizeleri; (Bkz: Çizelge 6.1.1)

Çizelge 6.1.1;

Die Freudenreichen Mysterien / Sevinçli Gizemler

| Sonat No | İsim | Bölümler | Ton | Scordatura |
|----------|------------------------------------|---|----------|-------------------|
| No:1 | <i>Maria Verkündigung / Haber</i> | <i>Praeludium, Variatio (7 varyasyon), Finale</i> | Re minör | Sol-re-la-mi |
| No:2 | <i>Maria Heimsuchung / Ziyaret</i> | <i>Sonata, Courante/Double, Adagio</i> | La Majör | la – mi – la – mi |

| | | | | |
|------|---|--|----------|----------------------|
| No:3 | <i>Geburt Jesu/ Doğuş</i> | <i>Sonata, Courante/Double, Adagio</i> | si minör | si- fa# – si – re |
| No:4 | <i>Darstellung Jesu im Tempel/ İsa'nın Tapınağa Takdimi</i> | <i>Ciocona (+ 12 variations)</i> | re minör | a – d – a – d |
| No:5 | <i>Der zwölfjährige Jesus im Tempel/ İsa tapınakta 12 yaşında</i> | <i>Praeludium , Allemande , Gigue [C], Sarabande/ Double</i> | La Majör | la – mi – la – mi |

Die Mysterien des Schmerzensreichen Rosenkranzen / Hüzünlü Gizemler

| | | | | |
|-------|--|--|-------------------|-------------------------------------|
| No:6 | <i>Jesus am Olberg / İsa Olive Dağında</i> | <i>Lamento</i> | Do minör | la bemol– mi bemol – sol - re |
| No:7 | <i>Greißelung Jesu / İsa'nın Kırbaçlanması</i> | <i>Allemande / Variatio , Sarabande /Variatio (+ 3 variations)</i> | Fa Majör | do – fa – la – do |
| No:8 | <i>Dornenkrönung Jesu / İsa'ya Dikenli Taç Takılıyor</i> | <i>Sonata , Gigue / Double/ Double [2]</i> | Si bemol Majör | re – fa – si bemol / re |
| No:9 | <i>Kreuztragung Jesus / Hz.İsa Haçı Taşıyor</i> | <i>Sonata, Courante / Double [Double 2] , Finale</i> | la minör | do – mi – la – mi |
| No:10 | <i>Kreuzigung Jesu / Hz.İsa'nın Çarmıha Gerilişi</i> | <i>Praeludim, Aria / Variatio (5 Variation)</i> | sol minör | sol– re – la – re |

Çizelge 6.1.1 (Devam);

| Die glorreichen Mysterien / Şanlı Gizemler | | | | |
|---|---|--|-----------|----------------------------|
| No:11 | <i>Auferstehung Jesu / Hz. İsa'nın Dirilişi</i> | <i>Sonata, Surrexit Christus hodie ,Adagio</i> | Sol Majör | <i>sol – sol – re – re</i> |
| No:12 | <i>Himmelfahrt Jesu / Hz.İsa'nın Göğe Yükselişi</i> | <i>Intrada, Aria Tubicinum, Allemande, Courante / Double</i> | Do Majör | <i>do – mi – sol – do</i> |
| No:13 | <i>Herabkunft des Heiligen Geistes / Kutsal Ruhun Yeryüzüne İnişi</i> | <i>Sonata , Gavette , Gigue , Sarabande</i> | re minör | <i>la – mi – do# – mi</i> |
| No:14 | <i>Maria Himmelfahrt/ Meryem'in Göğe Kabulü</i> | <i>[Sonata] , Aria (+ 29 Variation)</i> | Re Majör | <i>la – mi – la – re</i> |
| No:15 | <i>Maria Krönung / Hz.Meryem'in Taçlandırılması</i> | <i>Sonata , Aria (+3 variations),Canzone , Sarabande</i> | Do Majör | <i>sol – do – sol– re</i> |

Yukarıda müziğin bölümlerinin Almanca ve İngilizce isimlerini içeren çizelge bize el yazmasının çiftli dans bölümleri ve çeşitlemelerden oluşan (dördüncü sonat içerisindeki chaconna dahil) bütünsel bir yapı ile kaleme alındığını

göstermektedir. Bu yapının bugünkü gibi çoğunlukla “*Rosary/ Mystery ya da Biblical Sonatlar*” olarak adlandırılması Erwin Luntz’un 1905 yılında düzenlediği baskının sonrasına dayanmaktadır⁴⁹.

6.2. Scordatura Tekniği

Biber’in scordatura dizelerinin bölümler arasındaki muntazam değişimlerin eserinin konusuyla paralel sembolik bir değeri olabileceği yaygın bir görüştür. Örneğin; yapıtın beş bölümden oluşan üç büyük kısmından birisi olan *Hüzünlü Gizemler* kesitinin ilk bölümünde (*Partita XV/ Jesus on the Mount of Olives / Hz.İsa Olive Dağında*) besteci alışılmadık bir dizilim olan “*la bemol - mi bemol - sol - re*” akort dizesini kullanmayı tercih etmiştir. Bu tercih kesitin başındaki *lamento* bölümünde teller arasında görmeye çok fazla alışık olmadığımız *disonans aralığı* kullanıldığı anlamına gelmektedir. Aynı aralığın Barok dönemde özellikle J.S.Bach’ın *Solo Sonat ve Partitaları’nda* temayı sonradan çözülecek *apojatürler* ile daha trajik bir ifade oluşturmak adına kullandığını bilmekteyiz. Fakat o döneme kadar scordatura dizesinin içerisinde kullanılmasının alışıldık bir durum olmadığını ve bölümler arasında sürekli değişen scordatura dizilerinin Biber’in Rosary Sonatlarının icracıya getirdiği en büyük zorluklardan biri olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Biber’in bu *onbeş* Partita’dan oluşan derlemesi aynı zamanda 17. yüzyıl içerisinde *scordatura* tekniğinin en geniş çapta kullanıldığı yapıt olma özelliği taşır.

⁴⁹ A.g.k., 300.

Biber'in kendi atfında dile getirdiği gibi *onbeş* Partita içerisinde sadece *Partita I* ve eserinin en sonuna eklenen *sol minör Pasakalya* bölümü günümüzde kullanılan modern keman akort dizesi “*sol– re– la –mi* “ sesleri için bestelenmiştir. Belirtilen bölümlerin dışındaki partitalar farklı akort dizesi ile işaretlenmiş örneğin aşağıda belirtilen üç akort dizesi *re minör* tonunda yazılmış üç partita için gösterilmiştir;

Partita I: “ *sol – re – la – mi* “

Partita IV: “ *la – re – la – re* “

Partita XIII: “ *la – mi – do#– mi* “

Bu akort dizelerinin her biri *re minör* tonunun farklı görünümünü vurgulamak için düzenlenmiş olduğu analizi scordatura dizelerini doğru yorumlamak adına kayde değerlidir. Örneğin *Partita I* bünyesinde kullanılan dizede *re ve la* notalarının bulunduğu dizinin orta kısmı tonalitenin ana fonksiyonlarını (*eksen ve çeken*) sol sesi ise *altçeken* fonksiyonunu vurgulamaktadır. *Partita XIV* için kullanılan akort dizesinde ise *la – re – la – re* sesleri ile katlanmış oktavlar kullanılmaktadır. Bu oktavların *eksen ve çeken* akoru seslerini vurgulamak için düzenlenmiş olduğu çıkarımı scordatura dizeleri ile bölümler arasında bir ilişki kurabilmemiz için oldukça önemlidir. *Partita XIII* bünyesinde ise *re minör* tonunun çeken akorunu oluşturan sesler tümü ile scordatura dizesi kullanılarak verilmiş aynı şekilde *La Majör* olan iki Partita içinde; *Partita II:* “*la – mi – la – mi* “ *Partita V:* “*la – mi – la – do diyez* ” *C Majör* olan diğer iki Partita’da ise; *Partita XII:* “*c – e – g – c* “ *Partita XV:* “*sol – do – sol – re* “ sesleri kullanılmıştır⁵⁰.

⁵⁰A.g.k., 307.

Biber'in 1680 yılları çerçevesinde *scordatura* tekniğini çok daha geniş çapta kullanmaya başladığının bir kanıtı olarak aynı dönemde yaşamış besteciler *Johann Jacob Walther (1650 -1717)*,ve *J.P von Westhoff (1696 -1705)* ile arasındaki rekabeti gösteren bir metnin bulunmasını gösterebiliriz. *Johann Jacob Walther scordatura* tekniğinin uygulanışı hakkında 1688 yılı içerisinde yazmış olduğu *Hortolus Chelicus* yapıtının atfı içerisinde Biber'i ima ederek iğneleyici sözler kullanır;

“Onlar keman üstünde çok ses uygulamalarından etkilendikleri sürece çalgının her zaman mutlak beşli aralıklar ile akort edilmesi gerektiğini savunabilirler. Tellerin bu şekilde akort edilmesi gerektiğini savunmalarının nedeni doğru entonasyon ile çalmak istemeleri olarak görülebilir. Dinleyiciye parmak tuşunun üstünde sıçrayan parmaklar⁵¹ ve kafa karıştırıcı derecede hızlı yay vuruşları önermek yerine onları kulağa hoş gelen bir melodi ile yanlarına çekmek isteyebilirler. Onların tanımladıkları gibi söylemek gerekirse bu eserimde bazen iki veya daha çok tel yanlış akort edilmiştir..⁵²”

Metindeki *yanlış akort* iğnelemesi Biber'in stili ile Walther'in arasında o dönemlerde *scordatura* kullanımının doğurduğu rekabetin ne denli boyutta olduğunu görebilmemize olanak sağlamaktadır. Fakat kuşkusuz bu ikilinin arasında meydana gelen rekabet daha çok o dönemin *scordatura* tekniğinin gelişimine fayda sağlamıştır.

⁵¹Besteci burada *scordatura* dizesinin icracıya getirdiği teknik zorlukları kastetmektedir.

⁵²A.g.k., 313.

6.3. Rosary Sonatlarında Metin Ve Müzik İlişkisi

Müziği ilk kez dinleyecek olanlar için göze çarpan ilk şeylerden biri Biber'in Hz. İsa'nın hayatını konu alan İncil'deki duadan esinlenerek yazdığı bu müzikteki başlıkların zaman zaman müzik içerisinde kullanılan müzikal dil ile örtüşmemesidir. Örnek vermek gerekirse üç numaralı partitoda “*The Nativity/ Doğuş*” başlığı üzerine minör bir ton olan *si minör* tonu seçimi Hz.İsa'nın doğumunu konu alan bölümlerin besteci tarafından tevazu ve hüznün temaları çerçevesinde sunulması anlamına gelir ki bu akıllara dini ritüelde müjde habercisi olması gereken bir konunun neden *minör* bir tonla yansıtılmasının tercih edildiği sorusunu getirmektedir. Aynı şekilde eserde şaşırtıcı ton tercihlerinden birisi de *The Scourging of Jesus / Hz.İsa'nın Kırbaçlanması* gibi derin ve trajik bir konu başlığının *Partita XII* bünyesinde majör ton olan *Fa Majör* tonu ile müziğe yansıtılmasıdır. Besteci bu bölüm içerisinde de diğer bölümde olduğu gibi oldukça hüzünlü olarak tanımlayabileceğimiz bir başlık ile zıt ilişkili bir ton tercihi ve anlatım yoluna gitmiştir. Müziğin dinlenilmesi sonrasında çok daha belirgin bir şekilde farkına varılabilecek Biber'in bu konu başlıkları ile çelişkili ton tercihlerinin nedenleri müziğin konusunun yansıtıldığı İncil'deki ayetler ile bağlantılı olabileceği görüşü önümüze çıkan bu paradoksu aydınlığa kavuşturan en mantıklı unsur olarak göze çarpmaktadır. Bkz. Matheus / Matthew incili (27:20–29);

“Başkahinler ve ileri gelenler ise , Barabba'nın salıverilmesini ve İsa'nın öldürülmesini istesinler diye halkı kıskırttılar. Vali onlara şunu sordu: “Sizin için hangisini salıvermemi istersiniz?” , “Barabba'yı “ dediler . Pilatus, “Öyle ise Mesih denen Hz.İsa'yı ne yapayım? diye sordu. Hep bir ağızdan , “ Çarmıha gerilsin!” dediler. Pilatus,“O ne kötülük yaptı ki?” diye sordu. Onlar ise daha yüksek sesle “Çarmıha gerilsin!” diye bağrışıp durdular. Pilatus, elinden bir

şey gelmediğini, tersine, bir kargaşalığın başladığını görünce su aldı, kalabalığın önünde ellerini yıkayıp şöyle dedi: “Bu adamın kanından ben sorumlu değilim. Bu işe siz bakın!” Bütün halk şu karşılığı verdi: “O'nun kanının sorumluluğu bizim ve çocuklarımızın üzerinde olsun!” Bunun üzerine Pilatus onlar için Barabba'yı salıverdi, İsa'yı ise kamçılattıktan sonra çarpmıha gerilmek üzere askerlere teslim etti. Sonra valinin askerleri İsa'yı vali konağına götürüp bütün taburu başına topladılar. O'nu soyup üzerine kırmızı bir kaftan geçirdiler. Dikenlerden bir taç örüp başına koydular, sağ eline de bir kamış tutturdular. Önünde diz çöküp, “Selam , ey Yahudiler'in Kralı!” diyerek onunla alay ettiler⁵³.

Aynı şekilde benzer bir zıt ton tercihinin Simeon'un genç İsa'yı kollarında tuttuğu portre ile tasvir edilmiş Partita IV içerisinde *re minör* tonunun kullanılması ile rastlanır. Bu tercih bir diğeri gibi yine Luka İncili'nde (2:29-35) bahsedilen Hz. Meryem'in çektiği acılara dayandırılır;

“Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun, artık ben kulun huzur içinde ölebilirim. Çünkü senin sağladığın, bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, ulusları aydınlatıp halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı gözlerimle gördüm. İsa'nın annesiyle babası , O'nun hakkında söylenenlere şaşılar, “ Simeon onları kutsayıp çocuğun annesi Meryem'e şöyle dedi: “Bu çocuk İsrail'de birçok kişinin düşmesine ya da yükselmesine yol açmak ve aleyhinde konuşulacak bir belirti olmak üzere seçilmiştir. "Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak. Bütün bunlar,

⁵³ <https://incil.info/kitap/Matta/27> (10.11.2016)

birçoklarının yüreğindeki düşüncelerin açığa çıkması için olacak⁵⁴”

Eser içerisinde işaret etmemiz gereken birbirlerine ritmik açıdan benzeyen küçük tema benzerliklerinin olduğu ve bunlardan birinin *Partita III / The Nativity / Adagio* bölümüne ait *beş* ve *sekizinci* ölçüler arasındaki motifin *Partita X* içerisindeki *aria* bölümünün 38-41 numaralı ölçüler arasına olan benzerliği olduğunu belirtmeliyiz. Bu iki motifin arasındaki ritmik benzerlik ve 1. ve 3. vuruşları ön plana çıkaran bas partisi yansıması şaşırtıcı özelliktedir. Bahsi geçen bölümler arasındaki benzerliklerin rastlantı olmasından öte *İsa'nın Doğuşu / Partita III* ve *Çarmıha gerilişini / Partita X* konu alan bölümler arasındaki sembolik değeri vurgulamak için bilinçli bestelenmiş olabileceği öngörülür⁵⁵.

Müziğin programatik şeması ayrıca *Partita XI* bünyesindeki (*Easter Song / Surrexit Christus Hodie*) *Paskalya Şarkısı* kesitinde de işlenmiş olup, sürekli bas partisi eşliğinde dönemin bilinen ezgilerinden birinin kullanıldığı melodi birkaç dile birden çevrilen metnin üstüne oturtulmuştur. Orijinal içerikte kullanılan *latince* metin 14.yy.'dan Biber'in yaşadığı döneme kadar olan periyod içerisinde Hristiyanlık literatüründe bilinen bir metindir;

“Surrexit Chrsitus hodie, Alleluia, Humano pro solamine, Alleluia”

“İsa göğe yükseldi bugün, Alleluia, insanlığın tesellisi için, Alleluia.”

⁵⁴ <https://www.bible.com/tr/bible/170/LUK.2.tc102> (10.11.2016)

⁵⁵ A.g.k., 308.

Bu metnin üzerinde kullanılan aynı ezgi Latince metnin en önemli çevirilerinden biri haline gelen Almanca metinde de kullanılmıştır;

“*Erstanden ist der heylig Christ, Alleluia , Der aller Welt ein traster ist , Alleluia.*”

“*Kutsal Isa göğe yükseldi, Alleluia , tüm dünyanın huzuru olan kişi, Alleluia*””

Büyük bir kısmı *unison* ve oktav sesleri ile işlenmiş, dans bölümlerini andıran bir figüre ve armonik bir altyapıya rastlamamız zor olan⁵⁶ bu kesitteki aynı dokuya Biber’in bir diğer yapıtı “*Sonata die Pauern Kirchaft genandt*” ve Schmeltzer’in “*Polnische Sachpfere*” adlı müziklerinde de rastlamak mümkündür⁵⁷.

Son olarak Rosary Sonatların orijinal el yazmalarının *Başpsikopos Maximilian Gandolph’un* 1687 yılının içerisindeki ölümüne kadar kendi mülkiyeti altında olduğu bilinir. 19.yy. içerisinde yaşamış dönemin tanınmış koleksiyoncularından biri olan ve aynı zamanda *Micheal Haydn’in* müzikleri ve kilise müziği ile yakından ilgili *Karl Franz Emil von Schafhautl* bu el yazmalarını kendi mülkiyetine geçirmiş, Schafhautl’ün sahibi olduğu orijinal el yazmalarının bir sonraki durağı “*Bayerische Staatsbibliothek / Münih*” bünyesinde *Erwin Luntz’un* koleksiyonu olmuştur. *Erwin Luntz*, kendisinden sonra yaşamış olan müzik bilimcilerinin çok fazla kaynaklandırmaya gerek duymadan benimsedikleri Rosary Sonatların 1676 yılından sonra bestelenmiş olmasının mümkün olamayacağı tezinin

⁵⁶ Bu kesitin içerisinde geniş çapta *tasto solo* kullanımı tercih edilmiştir. Tasto solo kavramı İtalyanca kökenli *tasto (touche / tuş)* sözcük kökeninden gelmekte ve Barok müzikte sıklıkla kullanılan klavsen gibi tuşlu çalgıların içinde bulunduğu müziklerin tersine herhangi bir armonik yapı kullanılmaksızın bir yaylı çalgı tarafından çalınan *solo kesit* anlamı taşımaktadır.

⁵⁷A.g.k., 310.

mimarıdır. Luntz'un iddiasının ana eksenini müziğin 1676 yılındaki “*Sonata tam aris, quam aulis*” adlı yapıtın yayınlanmasından önce bestelenmiş olabileceği düşünmesi ve Biber'in 1681 yılından itibaren bestelemiş olduğu sonatlarının teknik olarak çalınmasının çok daha zor olduğu görüşünü benimsemiş olması oluşturur. H.I.F. Biber'in bu olağanüstü yapıtının *Başpsikopos Maximilian Gandolph'un* ölümü ile paralel 1666 – 1687 yılları arasında herhangi bir tarihte bestelenmiş olabileceği görüşü sonraları daha da belirginlik kazanmış *Chafe* dahi eserin çoğunun Biber'in Kromerz'den ayrılışından önceki dönem içerisinde 1670 yılları civarında bestelenmiş olabileceğini öngörmüştür⁵⁸.

Erken dönem yazarlar eserin yazıldığı tarih hakkındaki saptamalarını yaparken o dönemde scordatura tekniğinin getirdiği teknik zorlukların gözden kaçırmış olabilecekleri yaygın bir görüştür. Bunun başlıca nedeni olarak Biber'in 1681 yılında bestelediği iki scordatura sonatın akort dizeleri içerisinde en tiz ses olarak *mi* notası kullanılmış olmasına rağmen Rosary Sonatlar bünyesinde *mi* telini *fa* sesine yani bir tam perde yükseltecek kadar çitayı yukarı taşımış olması olarak gösterilebilir. Günümüzde bu ipuçlarının bize işaret ettiği tarih aslında daha önce yapılmış tahminlerinin aksine Rosary Sonatların 1683 ve 1687 yılları arasında muhtelemen 1687 yılına daha yakın bir tarihte bestelenmiş olabileceğidir. Müziğin ilk seslendirilişinin bestecinin *Salzburg'da Nonnberg* üzerindeki evinin yakınlarında küçük bir kasabada başpsikopos için özel düzenlenen bir etkinlik bünyesinde yapıldığı tahmin edilmektedir.⁵⁹

⁵⁸A.g.k., 310, 311.

⁵⁹A.g.k., 313, 314.

7. ROSARY DUALARI

7.1. Aziz Dominik ve Hatipler Topluluğu⁶⁰

Çoğunlukla *Dominician Order* olarak bilinen ve Türkçe'ye *Hatipler Topluluğu* olarak çevirebileceğimiz *Order of Preachers*'in kurucusu Aziz Dominik 1170 dolaylarında İspanya Krallığı'nın kuzey kısmını oluşturan *Old Castile* bölgesinde *Colaraga'da* dünyaya gelmiş 6 Ağustos 1221 tarihinde ölmüştür. Ebeveynlerinin o dönem de krallık ile organik bir bağı olduğunu kanıtlayan bir kaynak bulunmamasına rağmen Aziz Dominik'in hayatıyla ilgilenen birçok yazarın ortaya sürdüğü hali ile ailesinin haklarının krallığa ait olduğu belirtilir. Ailesi ile ilgili söylememiz gereken şeylerden biri annesi *Joanna of Aza* ve babası *Felix Guzman'in* da azizlik rütbesinden geldiği ancak babasının Joanna of Aza ile kıyasladığımızda Hristiyanlık literatüründe daha az adı geçtiğidir. İki erkek kardeşi *Antonio ve Manes* de Aziz Dominik gibi kendilerini Hristiyanlığa adanmıştır. Büyük kardeşi Antonio'nun hayatını bir hastanedeki hastalara dua ederek geçirmiş bir papaz olduğu ve bütün mirasını fakirlere dağıttığı bilinir. Aynı şekilde küçük kardeşi *Manes'de* hayatını keşiş olarak geçirmiştir.

Aziz Dominik'in özellikle çocukluk dönemlerinin efsanelere bulandığını belirtmek durumundayız. Daha rasyonel bir bakış açısı ile anlatmamız gerekirse 7 ile 14 yaşları arasındaki ilk eğitimini dayısı Gumiel d'Izan bölgesinin başrahibi

⁶⁰ Order of Preachers.

tarafından almıştır. Aynı şekilde 1184 yılı içerisinde Palencia Üniversitesine başladığı ve bu okul bünyesinde eğitimini devam ettirmek için büyük bir şevk ile 10 yıl boyunca çalıştığı belirtilmektedir. Öğrencilik döneminde şehirdeki yoksul ailelere yardım etmek ve fakirliğe dikkat çekmek amacı ile kendi yazdığı kitapları sattığı bilinmektedir. Aziz Dominik'in adının geçtiği yardımseverliklerden en çok dikkat çekenini ise aynı dönemde yaşamış *dominican*⁶¹ yazarlardan biri olan *Bartholomew of Trent'in* belirttiği üzere azizin kendisini savaşta esir düşen insanların kefaretlarını çıkartmak adına köle olarak pazarlamaya çalışacak kadar adamış olmasıdır. Aziz Dominik'in hayatı ile ilgili verilen bu çarpıcı detay daha sonraları Hristiyan literatüründe Katolik mezhebi dışında kalan yazarların çizdiği kibirli ve asık suratlı Aziz Dominik portresini çürütebilecek nitelikte olduğundan büyük önem teşkil etmektedir.

Birçok kaynağa göre Aziz Dominik'in azizlik mertebesine yükselişinin hikayesi başladığında kendisinin halen Palencia'da üniversite öğrencisi olduğu öngörülür. Aynı şekilde dönemin Osmo psikoposu Don Martin de Bazan'ın onu kendi reformlarını başlatmak amacı ile katedrale davet ettiği tarihler bu dönemleri kapsar. Katedrale üye olarak katılımının ardından kısa süre geçtikten sonra başrahip yardımcısı olarak görev yapmış, 1201 yılına geldiğimizde Don Diego d'Azevedo'nun psikoposluğa atanması ile başrahipliğe yükselmiştir⁶².

Aziz Dominik'in *Toulouse* şehrine yaptığı bir yolculuk sırasında kökleri M.S.650-872 tarihlerinde Ermenistan sınırları içerisinde yaşamış *paulician/paulisyan* hareketine dayanan *katarizm* akımına karşı daha sonraları Papa III. Innocent'in liderliğinde gerçekleşecek Katar Savaşları'nın (1209- 1229) da hedefleyeceği gibi dinin gerektirdiklerinden uzak bir yaşam sürenleri kendi cephelerine çekmek ve inanmayanları kendi inançları doğrultusunda dönüştürmek amacı ile bir örgüt kurulması gerektiğine dair ilk fikirlerinin yaptığı bu yolculuk sırasında filizlenmeye

⁶¹ Aziz Dominik ve düzeni ile ilgili olan kimse.

⁶² <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm> (08.12.2016)

başladığı öngörülür. Fransa'nın Languedoc bölgesinde Haçlı Seferlerinde meydana gelen ve 20 yıl süren Katar Savaşlarının en önemli faktörlerinden biri Papa III. Innocent'in savaşı emanet ettiği *sistersiyenler* idi. Hristiyanlığın Katoliklik mezhebine ait ve ismi Fransa'nın *Dijon* şehri yakınlarındaki Citeaux köyünün latince adı olan *cistercium* kelimesinden türetilen *Sistersiyenler* üzerlerine giydikleri beyaz cübbeden dolayı *beyaz keşişler* yahut *Bernardinler* olarak da adlandırılır⁶³. Peynir ve bira üretimi gibi tarım faaliyetlerini de tanıya bir ibadet olarak gören bu yaklaşım sayesinde Avrupa kıtasında sanayi devriminin yollarını açacak olan Sistersiyenlerin Katar Savaşında beklenen etkiyi verememelerinin nedeni kendilerini manastıra kapatıp dünyevi sorunlardan izole olmalarını gerektirecek yaşam stillerinin onların savaşta başarılı olmalarının önünde bir engel teşkil etmesi olmuştur. Yaşamı boyunca kadın hakları ve eğitimine önem gösteren Aziz Dominik bu süre zarfında katarizm propagandası ile köleleştirilmiş kadınların bir çatı altında toplanıp korunmasını sağlayan bir kurumu gerekli görmüştür. Bu amaç doğrultusunda Toulouse psikoposunun onayı ile 1206 yılında bir manastır kurulmuş, kurulan bu manastırda kadınların ve katolik çocuklarının eğitimlerinin sağlanması ve günahkarlıktan korunmaları hedeflenmiştir⁶⁴.

15 Ocak 1208 yılına geldiğimizde sistersiyen elçilerinden biri olan *Pierre de Castelnau'nun* öldürülmesi ile azizin hayatında yeni bir dönemin başlamış olduğu varsayımı belirgindir. Castelnau'nun katledilmesi Fransız asıllı İngiliz reformcu *Simon De Montford'un* liderliğinde yürütülen haçlı seferlerini hızlandırmış ve kısa süreli galibiyet ile sonuçlanmasına neden olmuştur. Aziz Dominik'in bu seferlere katıldığı fakat kılıç ve şiddetin yanında değil her zaman dua ve ibadet yolu ile insanları teşvik etmek uğruna savaştığı rivayet edilir⁶⁵. Béziers⁶⁶ yağmalaması sırasında azizin şehrin sokaklarında diz çökmüş savaşta zarar gören kadın ve

⁶⁴ <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm> (08.12.2016).

⁶⁵ <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm> (14.05.2017).

⁶⁶ Fransa sınırları içerisinde bir şehir.

çocuklar için dua ederken görüldüğü rivayet edilmiş fakat daha sonraları bu efsane çok daha güvenilir kaynaklar tarafından sözü geçen yağmalama sırasında Aziz Dominik'in şehirde olmadığı ispatlanması ile çürütülmüştür⁶⁷. Aziz Dominik'in daha sonraları İngiliz tarihine krallığa direnişin simgesi olarak geçecek olan Simon de Montford ile iletişime geçtiği ilk tarih 1 Eylül 1209 olarak saptanmış, aralarında gelişen dostluk Montford'un 25 Temmuz 1218 yılında Toulouse'da ölümüne kadar sürmüştür. Haçlı ordusunun Simon de Montford'un liderliğinde yönettiği bir diğer önemli savaş olan *Muret Savaşı* (12 Eylül 1213) haçlıların zaferi ile sonuçlanmış Montford kazanılan bu zaferi savaşta yanında olan dostu Aziz Dominik'in dualarının getirdiği bir mucize olarak görmüş ve ona adamıştır⁶⁸. Kazanılan bu büyük zaferin neticesinde tanrıya şükran duygusu göstermek adına Fransa'nın *Normandiya* bölgesi sınırları içerisinde *Dieppe* şehrinde bulunan *Saint-Jacques* kilisesinde bir ibadethane kurulmuş, kurulan bu ibadethane *Kutsal Bakire Meryem*⁶⁹ adına itafen *Rosary Hanımına*⁷⁰ adanmıştır. Hristiyanlık geleneğinde Aziz Dominik'in aracılığı ile oluşturulduğu varsayılan *Rosary Duaları'nın*⁷¹ kullanılmaya başlandığı ilk tarihler bu döneme denk gelir. Katolik klisesi içerisinde kurulan ve birden fazla dini kurumun bir arada yönetildiği dini meclis olarak tanımlayabileceğimiz *engizisyon* yine bu tarihlerde Aziz Dominik tarafından kurulmuştur⁷².

Yaşadığı süre boyunca papalık tarafından birçok kez piskopos olarak hizmet etmesi için görev atfedilen Aziz Dominik bu görevleri kendi topluluğu ve amaçları doğrultusunda çalışması gerektiği gerekçesi ile geri çevirmiştir. Muret Savaşı'nın bitmesi ile Fransa'nın *Languedoc* bölgesindeki *Carcassonne* şehrine gidip burada ibadet etmeye devam etmiş, 1214 yılında Toulouse'a geri dönmüştür. Yaşayışı ve duaları ile bu dönemde ünü gitgide kulaktan kulağa yayılmaya başlamış, başarıları onun etrafında sadık ve saygın bir mürit kadrosunun oluşmasına sebebiyet vermiştir.

⁶⁷ <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm> (09.12.2016)

⁶⁸ <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm> (09.12.2016).

⁶⁹İngilizce: Blessed Virgin Mary

⁷⁰İngilizce: Our Lady of the Rosary

⁷¹İngilizce: Rosary Devotion / Özveri, Sadakat.

⁷² <http://www.newadvent.org/cathen/05106a.htm> (09.12.2016).

Aziz Dominik dönemin Toulouse psikoposunun (Foulques de Toulouse /1150-1231) onayı ile kendi tarikat düzenini kurmak için ilk girişimlerini bu atmosfer içerisinde başlatmış olup 1215 yılında kendi amaçlarını Hristiyanlığın doğru olan doktrinini yaymak ve kafirlik ile savaşmak olarak belirleyen *Order of Preachers/ Hatipler Topluluğu* yasal zemine oturtulmuş ve dönemin zenginlerinden *Pierre Seilan'in* Toulouse'daki evini tarikatın kullanımına açması ile ilk faaliyetlerine bu çatı altında başlatmıştır⁷³. Hatipler Topluluğu'nun ilk manastırı 25 Nisan 1205 yılında böylelikle kurulmuş, Toulouse psikoposunun *Saint Romanus* kilisesini topluluk için tedarik etmesine kadar bu manastırda 1 yıl boyunca faaliyet gösterilmiştir. Topluluğun ilk kurulduğu günlerde faaliyetlerini farklı coğrafyalarda aynı esneklik ile sürdürebilmelerini öngören kurucusunun hedeflerinden uzak olduğu fakat yine de kilise otoritesine görevlerinin gerekliliğini ispat ettikleri belirtilir. 1216-1227 tarihleri arası görev yapan Papa III. Honorius topluluğun yayılmasını kolaylaştırmak adına tüm psikopos, keşiş, rahip, başpsikopos ve başrahipleri kapsayacak bir öneri bildirisini kaleme almış, 3 Aralık 1218 tarihli bir başka bildiri ile de Roma'daki *Saint Sixtus* kilisesini topluluğun kullanımına tedarik etmiştir.⁷⁴

Yaşamını büyük bölümünü tanrı adına dua ve ibadet ederek geçiren Aziz Dominik'in yardıma muhtaç 100.000 insanı hristiyanlık inancına sevk ettiğine inanılır. Yakalandığı bir hastalık ile üç hafta geçmeden 12 Ağustos 1221 tarihinde ölmüş, ölümünün ardından *Papa IX. Gregory* 13 Temmuz 1234 tarihinde düzenlediği bir bildiri ile Aziz Dominik ve müritlerinin ibadet biçimlerini kiliseler için zorunlu hale getirmiştir.

⁷³ <http://www.newadvent.org/cathen/12354c.htm> (10.12.2016)

⁷⁴ <http://www.newadvent.org/cathen/12354c.htm> (10.12.2016)

7.2. Rosary Duaları ve Tespih Kullanımının Tarihi

Hristiyanlık inancına göre tespih kullanılan duaların tarihine baktığımızda *rosary* kelimesinin Latince gül buklesi anlamına gelen *rosarius* kökünden geldiği ile karşılaşırız. Hristiyanlık ritüelinde Hz. Meryem'in gül başlıklarını bir tele dizmiş tespih şeklinde bir aparat ile dua ettiğine ve bu gül buklesini genç bir rahibin başına yerleştirdiğine inanılmaktadır. Tespih geleneğinin başlangıcının tarihte belirli bir motifi sürekli olarak tekrar etmek durumunda kalan din adamlarının bu gereksinimi hesaplamak için bir aparata ihtiyaç duyması ile ortaya çıktığını ve bu geleneğin Hristiyanlık'taki başlangıcının sözü geçen *rosary* buklesi olduğunu belirtmek son derece önemlidir.

Dinler tarihinde tespih geleneğinin kullanımı sadece Hristiyanlık inancı bünyesinde olmamıştı. Bunun ilk akla gelen örneklerinden biri Hristiyanlık inancında *rosary* olarak bilinen geleneğin İslam dininde Arapça adı ile *tasbih* olarak bilinen karşılığıdır. İslamiyetteki tespih geleneği Arapça'da *Allah* isminin karşılığı olan *Subhanallah, Elhamdulillah ve Allahuekber* sözcüklerinin 33, 66 ve 99 rakamlarından oluşan boncuk düzeni ile üç bölümde tekrar edilmesinden oluşur. İslamiyetin doğuşundan öncesini mercek altına aldığımızda 1300 yıl hüküm sürmüş *Asurların* başkenti *Ninevah*⁷⁵ antik kentinde ağaçtan yapılmış tespih benzeri bir nesnenin bulunduğu ile karşılaşırız. Hristiyanlık tarihinde tespih ile ilgili şekillenen bilgilerin bir bölümünün Paris merkezli cizvit tarikatının altı kurucusundan biri olan ve Asya kıtasında misyonerlik faaliyetleri ile bilinen *St. Franchis Xavier'in* (1506-1552) bu faaliyetleri dolayısıyla yaptığı gezilerinden doğan izlenimlerinden oluştuğunu görürüz. *St. Franchis Xavier'in* Asya kıtasında eşlikçileri ile yaptığı bir gezi sırasında Japonya Budistleri arasında tespih benzeri bir gereç kullanıldığına şahit olduğu belirtilir⁷⁶. Yunan Kilisesi bünyesinde *kombologion* veya

⁷⁵ 2015'te IŞİD tarafından büyük ölçüde zarar görmüştür.

⁷⁶ <http://www.newadvent.org/cathen/13184b.htm> (11. 12.2016)

komboschonion olarak adlandırılan Türkçe'ye tam olarak çeviremediğimiz yüz boncukluk bir tespihin diz çökme ve haç çıkarma eşliğinde ibadet edildiği de bilgilerimiz arasındadır. Mısır uygarlıklarına yüzümüzü döndüğümüzde ise üzerinde küçük delikleri bulunan tahta bir panelin *Antinopolis* şehrindeki kazılarda ortaya çıkarıldığı ve bu panelin o dönemde tespih duaları biçiminde tekrarlanan ayetleri hesaplamak için kullanıldığı görüşü belirgindir. Hristiyanlığın ilk keşişlerinden biri olan dördüncü yüzyılda Mısır topraklarında yaşamış *Paul of Thebes'in*⁷⁷ kendini günde üçyüz dua okumak için adadığı ve bu pratiği hesaplayabilmeyi mümkün kılmak için etrafına çakıl taşları toplayıp her duanın sonunda bir çakıl taşını ileri fırlattığı bilinir⁷⁸.

Hristiyanlık inancından çok daha eski bir ibadet biçimi olan pagan geleneği içerisinde tespih kullanımı ile ilgili günümüze pek fazla kanıt kalmamış olmasına rağmen Hindistan'daki tarikatlardan birinin *yüzlük ve yedilik* bölümlerden oluşan tahta bir aparat kullandığı ve bu tespih benzeri aparat ile *Hinduizmin* tanrılarından biri olduğuna inanılan *Vishnu'nun* ismini tekrar ettikleri gözlemlenmiştir. *Hindu* geleneğinden gelen özellikle Vishnu'ya adananların çocuklarının altı yaşlarına geldiklerinde dini öğretilere hazır olduklarının göstergesi olarak boyunlarına ölü hayvan ve insan vücutlarından toplanan dişlerin geçirilmiş olduğu bir zincir taktıkları ve *Hinduların* çoğunun bu zincirleri gündelik hayatlarında süs eşyası olarak da kullandığı tespih tarihinde belirleyicidir. Budist gelenekte ise *kehribar, mercan* gibi değerli taşlardan dizilmiş tespihler kullanıldığı kutsal sayılan lama dişlerinden yapılan tespihlerin çok daha değerli görüldüğü Asya toplulukları arasında tespih geleneğini temsil eden örneklerden biridir. Tespih duaları ile ilgili dikkat çekmemiz gereken bir diğer unsur özellikle Hristiyanlığın muhafazakar grupları içerisinde bahsi geçen duaların dini kostümler ve *kutsal su* olarak adlandırılan sıvı eşliği ile ibadet edilmesidir. Kullanılan tespihlerin değerli taş ve metallere yapıyor olmalarının yanı sıra daha çok Asya uygarlıklarında zincire geçirilmiş dut benzeri küçük meyvelerin tespih yapımında kullanıldığı bilinmektedir.

⁷⁷ M.S. 230-341 yılları arasında yaşamıştır.

⁷⁸ <http://www.newadvent.org/cathen/13184b.htm> (12.12.2016)

Tarih boyunca metal zincire ya da ipe bağlanmış olarak karşımıza çıkan tespih çeşitlerinin ilk örneklerinin ip ile yapılanlar olduklarını belirtmeliyiz. Kullanıldıkları dualardaki bölümleri ayırmak için her on boncuk arasında daha büyük bir tane veya metal madalyalar ile ayrıştırdıkları bu tespihlerin göze çarpan ilk özelliklerinden biridir. Tespihlerin büyüklüğü ve boncuk sayısı ibadet edilen duaya göre değişmekte, Rosary dualarında kullanılan tespihin bütünü yüz ve elli tane *Hail Mary*⁷⁹ onbeş tane *Father (Baba)* ve bu bölümler arasında toplam üç veya dört tane *Tanrı'ya şükürler olsun*⁸⁰ ayrılacak şekilde oluşmuştur.

7.3. Rosary Dualarının Ortaya Çıkışı

Hristiyanlık inancında Rosary dualarının ortaya çıkışının temellerini bir önceki kısımda biyografisine değindiğimiz Aziz Dominik'in Toulouse yakınlarında bir ormana çekilip burada Tanrı'nın öfkesini dindirmek için üç gün üç gece boyunca dua ettiği ve bu süreç içinde vücudunun zayıf düşüp komaya girdiği inancı oluşturur. Bunun paralelinde üç melek beraberinde Hz. Meryem ve Aziz Dominik arasında şöyle bir diyalog yaşandığına inanılır;

⁷⁹ Hz. Meryem'i selamlama.

⁸⁰ İngilizce: Glory be to the Father

Hz. Meryem: “Dominic, Kutsal üçlünün dünyayı değiştirmek adına hangi silahı kullandığını biliyor musun?”

Aziz Dominik: “Siz benim bildiğimden çok daha iyi biliyor olmalısınız sen ve oğlun İsa her zaman kurtuluşumuzun habercisi oldunuz”

Hz. Meryem: “Yeni Ahit’in temellerini oluşturan bu silahı senin de bilmeni istiyorum, eğer günahlardan katılmış ruhlara ulaşmak istiyorsan benim duamı oku”⁸¹

Hz. Meryem ile aralarında geçtiğine inanılan bu konuşmadan sonra Aziz Dominik’in insanlığa yardım etmek için büyük bir heves ile şehire dönüp katedralin yolunu tuttuğuna inanılır. İnanışa göre bunun paralelinde etrafındaki insanları katedralin içerisine toplamak için kilisenin çanlarını çaldıktan sonra Aziz Dominik’in öğrendiği duayı kalabalık karşısında okumaya başladığı Rosary dualarının tarihinde belirgindir. inancı hüküm sürmüştür. Rosary dualarının ortaya çıkışındaki bir diğer önemli faktör ise Hristiyanlık literatüründe *Blessed Alan*⁸² olarak bilinen *Alan De La Roche*’nin duaların ortaya çıkışının üzerindeki etkisidir. 1428 yılı içerisinde doğduğu tahmin edilen *Alan De La Roche* 8 Eylül 1475 tarihinde Hollanda sınırlarında ölmüştür. Kimi yazarların iddia ettiğinin tersine *Alan De La Roche*’nin doğum yeri bugünkü Almanya ve Hollanda sınırları içerisi değil Fransa’nın kuzey batısındaki *Brittany(Bretonya)* bölgesi olduğu öngörülmektedir⁸³. Yaşamının ilk dönemlerinde bölümün başında açıkladığımız *Order of preachers/ Hatipler Topluluğu*’nun üyesi olduğu ve bilhassa felsefe ve ilahiyat bilimi (teoloji) ile ilgilendiği günümüze kalan

⁸¹ <http://www.theholysrosary.org/rosaryhistory> (03. 01. 2017)

⁸² Kutsanmış-Kutlu Alan.

⁸³ <http://www.newadvent.org/cathen/01246a.htm> (03. 01. 2017)

bilgiler arasındadır. 1459 ve 1475 tarihleri arası yaşamının onaltı yılını Paris, Lille, Douay gibi Fransa'nın başlıca şehirlerini dolaşıp hocalık yaparak geçirdiği bu sayede kalabalıklar arasında iyi bir *duacı-hatip* olarak ün kazandığı belirtilmektedir.

Alan De La Roche'nin Rosary dualarını tekrar düzenlendiği tarihten bu yana dualara *göl tacı* anlamına gelen *rosary* isminin tanrıyı temsil ettiğine ve aynı duaların ibadetinin her tamamlanışında Hz. İsa ve Hz.Meryem'in alınlarına 153 beyaz, 16 kırmızı gülden oluşan *rosary* tacının yerleştirildiğine inancı hakimdir. Hristiyanlık inancında gül tasviri ile Rosary dualarının İncil'deki dualar arasında en önemlisi olduğuna dikkat çekilirken cennetten bir parça olarak görülen bu güllerin hiçbir zaman solmayacak cinsten olduğuna inanılır. Hz. Meryem'in kendi bildirisi üzerine tespih dualarındaki *Hail Mary* sözcüğü tekrar edilerek ona bir gül vaat edildiğine ve Rosary dualarının tamamının bitirilmesi ile de gül tacının bütününe kendisine bağışlandığına inanılmaktadır.

8. SOL MİNÖR PASAKALYA'NIN ANALİZİ

İspanyolca yürümek anlamına gelen *pasar ve calle/sokak* kelime köklerinden türetilen *Pasakalya* formunun ilk örneklerinin İspanya sınırları içerisinde 1605 yılları yakınlarında ortaya çıktığı öngörülmektedir. Terimin oluşturulduğu kelime kökünün anlamı müzisyenlerin açık havadaki performansları sırasında attığı adımlardan türetilmiştir. İlk kullanıldığı tarihler 17.yy.'ın başlarına denk gelen form çalgı müziği eşlikli dans veya aryaların aralarında çalınan *interlude* kesitleri olarak kullanılmış, bugün bağımsız bir form olan bas partisi üzerine çeşitlemelere dayalı halini ise 1620'lerin sonlarına doğru Girolama Frescobaldi'nin *Partite Sopra- passacagli ve partita sopra-la ciaccona* düzenlemelerinden sonra almıştır. Girolama Frescobaldi'nin çeşitlemelere dayalı pasakalya formunu ilk kullanan isim olarak görülmesi tam olarak net olmamakla beraber yaptığı düzenlemelerde kullandığı müzikler daha sonraları yaygınlık kazanmış sürekli bas partisi üzerine çeşitlemeye dayalı pasakalya formunun ilk izlerini taşımaktadır.⁸⁴

H.I.F.Biber'in solo keman için Pasakalya adlı yapıtının müzik boyunca iki ölçülük kalıplar halinde farklı partilerde duyulan pasakalya teması *sol - fa -mi bemol - re* notalarının 6/8'lik ölçüde peş peşe noktalı dörtlükler halinde yazılmış olması ile oluşmaktadır.(Bkz.Örnek8.1)

⁸⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1995), **Second Edition Volume 19**, 191-192.

Örnek 8.1 (Pasakalya teması)



Temanın iki ölçü boyunca tek başına duyulmasının ardından 3. ölçüde kullanılan ilk çeşitleme ile beraber müzikte ikinci bir parti ilk defa duyulur. 1. varyasyon olarak adlandırdığımız 3. ve 4. ölçülerde üst partide kullanılan motifin 5. ölçüye vardığımızda başlayan 2. varyasyonda sadece temanın son iki notasının (*mi bemol ve re*) üzerine gelecek şekilde değiştirildiğini görüyoruz. Eserin devamında da sıklıkla görebileceğimiz gibi 6. ölçüde temanın son notasının üzerinde kullanılan çeken akoru ile bir yarım kalış hissi yaratılmış olsa dahi üst partideki bir motif ile bir diğer varyasyona geçişi sağlanmış müzik tam anlamıyla bir kalış ile durdurulmamıştır. 7. ölçü de 3. varyasyona geçtiğimizde temanın aynı şekilde ikinci partide dörtlü aralıklardan oluşan bir ezgi partisi ile kullanıldığını fakat bu sefer temanın dört sesi üzerinde de herhangi bir akor yapısının olmadığını görüyoruz. (Bkz. Örnek 8.2)

Örnek 8.2 (Var. 1 / Var. 2 / Var. 3)

Sol-fa-mibemol-re notalarından oluşan pasakalya teması 9. ölçüde 4. varyasyona geldiğimizde müzik içerisinde ilk defa değiştirilecektir. 11 ve 12. ölçüler boyunca devam eden 5. varyasyonda Biber daha öncede belirttiğimiz gibi noktalı dörtlüklerden oluşan temayı bu kez sekizliklere indirgemıştır. Bas partisinde sekizlik değerler ile kullanılan temanın üzerine yazılan ezgi partisi neredeyse bütünüyle beşli akor yapısının seslerinden oluşmaktadır. 12. ölçünün son vuruşundaki bir çeken akoru ve üst partide kullanılan bir ritmik motif ile kalış yapmadan diğer varyasyona geçiş sağlanmıştır. (Bkz. Örnek 8.3)

Örnek 8.3 (Var. 4 / Var. 5)

6 numaralı varyasyona vardığımızda bestecinin pasakalya teması sekizlikler halinde bas partisinde devam ederken temayı ilk kez üç sesli hale getirdiğini görürüz. Armonik yapı ve melodiyi 13 ve 14. ölçülerde kullandığı parti geçişleri ile eşsiz bir sadelik ve ustalık ile kaleme alan Biber 19. ölçü de sol minör tonunda yapacağı ilk tam kalıştan önce kullandığı üç çeşitleme ile bize polifonik yapı üstündeki becerilerini gösterir gibidir. Pasakalya temasının üç sesli halde kullanıldığı üç çeşitleme içerisinde (Var. 6 / Var. 7/ Var. 8) besteci 19. ölçüye vardığında eksen akoru ile tam kalışa gitmiş, kalışın sonrasında tema bas partisinde ilerleyen ölçülerde sıklıkla karşılaşacağımız gibi üstünde herhangi bir çeşitleme olmaksızın tek başına duyulmuştur. (Bkz. Örnek 8.4)

Örnek 8.4 (Var.6 / Var.7 / Var. 8)

The musical score for Example 8.4 consists of three variations (Var. 6, Var. 7, and Var. 8) of the Pasakalya theme. The score is written in bass clef, 3/4 time, and D minor. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. A box labeled 'Tema' is placed under the final measure of the third variation, and a label 'sol minör T.K.' is placed below it. The score is numbered 16 and 20.

Temanın tek başına duyulduğu 19 ve 20. ölçülerin sonrasında başlayan 9. çeşitleme de üst partide melodi onaltılık notalar ile devam ederken pasakalya teması tekrar sekizlik değerler haline geri dönmüş ve ardından 22. ölçünün son vuruşunda bir çeken akoru kullanılarak kalışa gitmeden diğer varyasyona bağlanmıştır. (Bkz. Örnek 8.5)

Örnek 8.5 (Var. 9)



Daha öncede 14 ve 15. ölçülerde (6. varyasyon) değindiğimiz gibi besteci müzikte sıklıkla iki parti arasında tek bir motifin geçişini kullanır. 23. ölçü içerisinde aynı şekilde onaltılık notalardan oluşan bir ezgi motifini dört vuruştan oluşan temanın ilk vuruşunda üst. iki ve üçüncü vuruştaki alt ve son vuruştaki tekrar üst partide gelecek şekilde kurgulamış ve bu tekniği müziğin ileriki kısımlarında da sıklıkla uygulamıştır. (Bkz. Örnek 8.6)

Örnek 8.6 (Var. 10)



25. ölçü de başlayan 11. varyasyon içerisinde müziğin önceki kısımları ile karşılaştığımızda teknik olarak birşey değişmemiş yine tema bas partisinde sekizlikler halinde üstte ezgi partis olacak şekilde yazılmıştır. Fakat 25 ve 31. ölçüler arasında kalan 3 çeşitlemenin (11-12 ve 13. varyasyon) her birinde küçük değişiklikler ile besteci sıklıkla armoni yürüyüşü kalıplarını kullanır. Daha öncesinde de görüldüğü gibi onaltılık notalardan oluşan ezgi partisinde kullanılan armoni yürüyüşleri 25. ölçüde 11. çeşitlemenin başında, 27. ölçü 12 ve 29. ölçü 13. çeşitlemenin ilk ölçüsünde temanın her tekrar edişinde küçük değişiklikler ile 3 farklı motif halinde kullanılmıştır. 31. ölçü de başlayacak bir diğer çeşitlemeye ulaşırken kalış yapılmamış besteci müziği durdurmadan bir diğer çeşitlemeye geçiş yapmayı tercih etmiştir. (Bkz. Örnek 8.7)

Örnek 8.7 (Var. 11 / Var. 12 / Var.13)

61 ve 62. ölçülerde kullanılan 14. varyasyon içerisinde pasakalya teması bu sefer 6/8'lik ölçüde bir dördlük ve bir sekizlik es halinde yazılmış, üç sesli olan bu

Örnek 8.9 (Var. 15 / Var. 16)

Var. 15

Var. 16

36

sol minör T.K.

İşaretli motifin tekrarı

40

17 ve 18. varyasyon içerisinde Biber kendi müziğinin en karakteristik özelliklerinden biri olan 32'lik ve Barok dönem keman repertuarında çok fazla görmeye alışık olmadığımız o dönemde bestecinin virtüözite anlayışını yansıttığına inanılan 64'lük notaları sıklıkla kullanır. Önümüzdeki iki varyasyon içerisinde pasakalya teması alt partide sekizlik değerde devam ederken üst partide duyulan küçük notalardan oluşan hızlı pasajlara Rosary Sonatların içerisinde de oldukça sık rastlamak mümkündür. (Bkz. Örnek 8.10)

Örnek 8.10; (Var. 17 / Var. 18)

Var. 17

Tema

Var. 18

43

Tema

45. ölçüye vardığımızda önceki paragrafta sözünü ettiğimiz hızlı pasajın sonunda bir kalış yapılmamış ve temanın üzerindeki ezgi partisinin önümüzdeki iki varyasyon boyunca üst üste altılı aralıklar ile sürdürülmesi tercih edilmiştir. 19 ve 20. varyasyon arasını kapsayan bu motifin altında tema sekizlik halde devam ederken 47. ölçüde 20. varyasyon içerisinde tema bir dörtlük değer ve sekizlik es olacak şekilde değiştirilmiştir. Sözünü ettiğimiz iki varyasyonun son ölçüsü 46. ölçünün son vuruşunda sol minör tonunda kullanılan çeken akoru ile yarım kalışa gidilmiştir. **(Bkz. Örnek 8.11)**

Örnek 8.11 (Var. 19 / Var. 20)

Dört ölçü boyunca süren altılı motifin sonrasında 49. ölçüye geldiğimizde müzik içerisinde belirtmemiz gereken önemli değişikliklerden biri olan tempo değişimleri ile karşılaşırız. 50. ölçüde tekrar çeken akoru ile yarım kalış yapan besteci 20. varyasyonda ilk defa farklı bir tempo terimi olan *adagio* terimini kullanmaktadır. 49 ve 53. ölçüler arası iki varyasyonu kapsayan bu kesitte dönemin müzik geleneğini yansıtan tril motifleri sıklıkla kullanılmış 52. ölçüye geldiğimizde ise temanın son iki vuruşu üzerinde 64'lük notalardan oluşan küçük bir kadans motifi eklenmiştir. **(Bkz. Örnek 8.12)**

Örnek 8.12 (Var. 21 / Var. 22)

The musical score for Example 8.12 consists of two staves. The top staff is labeled 'Var. 21' and begins with the tempo marking 'adagio'. It features a melodic line with several trills (tr) and a bass line. The bottom staff is labeled 'Var. 22' and starts at measure 51. It contains a complex rhythmic pattern with trills and a section labeled 'Kadans motifi' (cadence motif). The key signature is indicated as 'sol minör Y.K.' (F minor).

Bahsi geçen tempo değişimleri 53 ve 61. ölçüleri kapsayan önümüzdeki 3 varyasyon içinde de devam etmiş, Biber bu sefer *adagio* seçeniğine kıyasla çok daha hızlı bir tempo seçeneği olan *allegro* terimini kullanmayı tercih etmiştir. 53 ve 54. ölçüler arasındaki 23. varyasyon daha sonrasında gelen iki ölçü boyunca olduğu gibi tekrar edilmiş, 59. ölçüde daha önceden de bahsettiğimiz gibi ezgi partisi önce üst sonra alt parti olmak üzere yer değiştirmiştir. (Bkz. Örnek 8.13)

Örnek 8.13 (Var. 23/ Var. 24 / Var. 25)

The musical score for Example 8.13 consists of three staves. The top staff is labeled 'Var. 23' and begins with the tempo marking 'allegro'. It features a melodic line with a trill and a bass line. The middle staff is labeled 'Var. 24' and continues the melodic line. The bottom staff is labeled 'Var. 25' and features a complex rhythmic pattern. A section of the top staff is labeled 'Var 23'ün tekrarı' (repetition of Var 23). The key signature is indicated as 'sol minör Y.K.' (F minor).

Buraya kadar aynı oktavda kullanılan tema 61.ölçüde başlayan 26. varyasyonda ulaştığımızda alt partide tam bir oktav üstten duyulmuş üst partide ise ezgi varyasyon değişiminde herhangi bir kalışa gitmeden sekizlikler halinde devam etmiştir. Ton değişimine uğramadan bir üst oktavdan aynı notalar ile kullanılan tema 63. ölçüde başlayan 27. varyasyonda da aynı şekli ile alt partide tekrar etmiş fakat besteci bir sonraki varyasyon içerisinde bu sefer sadece tema tekrarı ile yetinmeyip 27. varyasyonda kullanılan motifi olduğu gibi kopya etmiştir. (Bkz. Örnek 8.14)

Örnek 8.14 (Var. 26 / Var. 27);

The musical score for Example 8.14 consists of two staves. The top staff shows Variation 26 (Var. 26) and Variation 27 (Var. 27). The bottom staff shows Variation 27's repeat (Var. 27'nin tekrarı) and the first repeat of the theme an octave higher (Tema oktavi 1.tekrar). The score is in two staves, with the top staff starting at measure 62 and the bottom staff starting at measure 65. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 7/8. The score includes a trill (tr) in measure 62 of the top staff. The bottom staff shows a sequence of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Daha öncede sözünü ettiğimiz gibi Biber'in stiline özgü hızlı pasajlar eser içerisinde sadece tek bir yerde kullanılıyor değildi. Müziğin öncesinde temanın alt oktavdan duyulduğu varyasyonlar içerisinde de kullanılan pasajlar pasakalya temasının bir oktav üstten duyulmaya başladığı ölçülerden itibaren farklı motifler halinde tekrar edilmiştir. 67. ölçüde 28. varyasyonda başlayan tema alt partide üç kez daha bir üst oktavda tekrar ederken üst partide Barok dönemde kullanılan teknik olanakları göz önünde bulundurduğumuzda daha üst ses bölgesinden sesler tercih edilmiş,bestecinin bu tercihlerinin özellikle aynı dönemde yaşamış diğer

enstrumancılara kıyasla çalgı üzerindeki yapabilirliklerini göstermek amacı ile bilerek kurgulandığı görüşü günümüzde yaygınlık kazanmıştır. 28 - 29 ve 30. varyasyonlar aralarında bir kalış olmaksızın ilerlerken 72. ölçüde kullanılan bir tril motifi ile tekrar kalış yapılmadan bir sonraki ölçüye geçiş sağlanmıştır. (Bkz. Örnek 8.15)

Örnek 8.15 (Var. 28 / Var. 29 / Var. 30)

The image displays a musical score for three variations (Var. 28, Var. 29, Var. 30) and a trill motif at measure 72. The score is written in a single system with three staves. The first staff (measures 68-69) shows the beginning of the variations. The second staff (measures 70-71) continues the variations. The third staff (measure 72) shows a trill motif. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The variations are characterized by a series of eighth notes, with the first variation (Var. 28) starting with a trill. The second variation (Var. 29) starts with a trill. The third variation (Var. 30) starts with a trill. The trill motif at measure 72 is a trill on the note G4, with a trill symbol (tr) above it.

73. ölçü ile beraber eserin orta kısmına doğru ilerlediğimizde müziğin bu ölçüsüne kadar sürmüş büyük bir kesitin sonuna geldiğimizi belirtmek yerinde olur. Müziğin devamında ilk ölçüsündeki gibi tek başına fakat bu kez bir oktav yukarıdan duyulan pasakalya teması dinleyiciye yeni bir kesit başlıyormuş gibi sunulmaktadır. Yapıtın bütününe ilk orta ve final kesiti olarak ayırmamız gerekirse 73. ölçüde temanın bir oktav yukarıdan yazılmış halinin tek başına duyulması ile orta kesiti başlatmak mümkündür. Bu kesitte Biber ilk defa ton geçişleri ve kanon motifi

kullanmış ve 76. ölçüde pasakalya temasının son iki vuruşunda alt partide temanın ilk yazıldığı oktavdan duyulan 1. kanon partisi başlamıştır. 77. ölçüye vardığımızda aynı şekilde bir ikincisi bu sefer aynı sesin bir üst oktavından duyulmuştur. 31 ve 32. varyasyon olarak numaralandırdığımız bu motif 78. ölçü içerisinde şimdiye kadar ilk defa sol minör tonunun ilgili majörü olan *Si Bemol Majör* tonuna transpozenin izlerini taşımakta ve ölçünün ikinci vuruşunda kullanılan bir eksen akoru ile aynı ton içerisinde tam kalışa gitmektedir. (Bkz. Örnek 8.16)

Örnek 8.16 (Var. 31 / Var. 32)

The image displays musical notation for Example 8.16, which consists of two variations (Var. 31 and Var. 32). The main notation is a single staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is divided into three sections: 'Tema' (measures 1-4), 'Kanon Partisi 1' (measures 5-8), and 'Kanon Partisi 2' (measures 9-12). A smaller notation below shows the motif at measure 78, labeled '78' and 'Si Bemol M.J.T.K.'.

Müziği üç kesite bölmemizin nedeni olarak pasakalya temasının bir oktav yukarıdan ilk defa tek başına duyulmasını ve dahada önemlisi ikinci kesit içinde eserin şimdiye kadar rastalamadığımız sıklıkta modilasyon tekniği kullanılmış olmasını gösterebiliriz. 31. varyasyon Si Bemol Majör tonunda yazılmış bas partisinde iki ölçü boyunca devam eden bir motif içerir. 81. ölçüde ise 32. varyasyonun sonunda ilgili majör tonunda kullanılan bir eksen akoru ile bir kalış hissi uyandırılmış fakat alt partide aniden duyulan bir ritmik motif ile sol minör tonunun eksen akoru kuvvetli bir şekilde yeniden duyulmuştur. 2 ölçü boyunca devam eden 34. varyasyonun sonunda bir kalış yapılmamış ancak 86. ölçüye vardığımızda 35. varyasyonun sonunda Si Bemol Majör tonunda tam kalışa gidilmiştir. (Bkz. Örnek 8.17)

Örnek 8.17 (Var 32 / Var. 33 / Var. 34 / Var. 35)

Si Bemol M. T.K.

87. ölçünün ikinci vuruşunda müzikte ilk defa aynı vuruşta duyulan ikili aralık kullanılmıştır. 36. varyasyona dahil olan iki ölçü içerisinde (87 ve 88. ölçüler) pasakalya teması yine sol minör tonunda üst partide duyulmuş 89. ölçüde 37. varyasyona geçerken kalış yapılmamıştır. Orta kesitin içerisinde değerlendirdiğimiz bu varyasyonlar 89. ölçüde başlayan 37. varyasyonun son sekizliğine kadar Si Bemol Majör tonunda ilerlemeye devam etmiş, 90. ölçünün son sekizliğinde duyulan sol minör çeken fonksiyonu ile besteci eserin orjinal tonuna tekrar geri dönüş yapmıştır. 91. ölçüye geldiğimizde ise 38. varyasyon içerisinde tema müziğin başındaki gibi tekrar alt partiye alınmış 92. ölçünün ilk vuruşunda kullanılan altçeken ek altı ve çeken armonileri ile sol minör tonuna yapılan transpoze yarım kalış ile sonlandırılmıştır. 37.varyasyon için belirtilmesi gereken bir diğer şey bir önceki varyasyonun iki sesli olmasına karşın üç sesli olarak düzenlendiği ve ezgi partisinin orta partiye aktarılmış olmasıdır. Benzeri bir hareket 39. varyasyonun (93 - 94. ölçüler) ilk ölçüsünde üst partide olan ezginin ikinci ölçüde orta partiye kayması ile görülebilir. (Bkz. Örnek 8.18)

Örnek 8.18 (Var. 36 / Var. 37 / Var. 38)

91

Var. 36

Var. 37

Var. 38

Var. 39

E

Aç6

sol minör Y.K.

Ç

Eser sonat allegrosu formunda yazılmış olsaydı gelişim kesiti olarak adlandırabileceğimiz orta kesitin sonuna doğru ilerlediğimiz bu ölçülerde Biber artık müziğin başlarında kullanmadığı motifleri kullanmaya devam etmiştir. Bizim için en önemli olan şeylerden biri bu kadar modilasyon ve değişimin yaşandığı orta kesitte pasakalya temasının halen aynı notalar ile *sol -fa -mi bemol -re* sesleri ile tekrar ediyor olması gerçektir.

101.ölçüde tam kalış ile bitirilen ikinci kesitin kalan son 4 varyasyonu içerisinde besteci eserin bu kısmına kadar kullanmadığı sayıda çok apajatür kullanmıştır. Barok müzik geleneğinde sıklıkla kullanılan apajatür motifleri 95 ve 101. ölçüler arasında kalan 40,41,42 ve 43. varyasyonlarda 3 ve 4. numaralı olanı hariç (önümüzdeki örnek içerisinde apajatürler numaralandırılmıştır) üç sesli akorlar halinde düzenlenmiştir. Biber bu varyasyonlarda transpoze kullanmayı tercih etmemiş olmasına rağmen *la bemol* notasını sıklıkla apajatür motiflerini altere etmek için kullanmıştır. Bahsi geçen dört varyasyonda modülasyon yapılmamış olmasına karşın 101. ölçüde bulunan ikinci büyük kesitin sonu olarak nitelediğimiz ölçüde sol minör

tonundaki tam kalış haricinde herhangi bir kalışa da gidilmemiştir. (Bkz. Örnek 8.19)

Örnek 8.19 (Var. 40 / Var. 41 / Var. 42)

Önceden bahsettiğimiz daha çok Biber'in virtüözitesine yönelik 64'lük notalar ile yazılmış pasajlardan 3. ve sonuncusu 103 ve 107. ölçüler arasında iki varyasyon halinde duyulur. 103. ölçü içerisinde başlayan 43. varyasyon alt partide tema müziğin başındaki gibi noktalı dördlük değerde yazılmışken üst partide iki ölçü boyunca dört kere tekrar edecek bir hızlı ritmik motif bulunur. 105. ölçü de başlayan 44. varyasyonda ise bu motif çok az değişime uğramış alt partideki pasakalya teması bir sekizlik nota ve iki sekizlik es olarak değiştirilmiştir. (Bkz. Örnek 8.20)

Örnek 8.20 (Var. 43 / Var. 44)

The image displays a musical score for Example 8.20, which includes Variations 43 and 44. The score is written in treble clef and consists of three staves. The top staff is labeled 'Var. 43' and 'Tema'. The middle staff is labeled 'Var. 44' and 'Tema'. The bottom staff starts at measure 106. The music consists of a series of eighth notes and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The key signature has one flat (B-flat).

113. ölçü de başlayacak olan final kesitinden önce kullanılan son üç varyasyonda daha önce yazılmış varyasyonlarla kıyasladığımızda besteci çok daha ayırdedilebilir nitelikte olan üç farklı motif kullanmıştır. Bu motifler ile 113. ölçüde bir eksen akoru vasıtası ile tam kalışa gidilmeyip müziğin devam etmesine rağmen üst partide kullanılan ezginin dinleyicide uyandırdığı his sol minör tonunda yapılan bir tam kalış hissidir. 45. varyasyon 1. motif olarak adlandırabileceğimiz üst partide onaltılık notalardan oluşan bir ezgi partisi ile başlamış, 46. varyasyona geldiğimizde aynı ezgi partisi ilk sekizlikte 5'li ikincisinde 8'li oktav aralığı ile hareket edecek şekilde değiştirilmiştir. 46. varyasyonun ikinci ölçüsünde sol minör tonunun çeken akoru duyulmasına rağmen kalış yapmadan 47. varyasyona bağlanmaktadır. 111. ölçüde başlayan bu varyasyonda ezgi partisi tekrar değiştirilmiş alt partideki pasakalya teması önceki iki varyasyonda da olduğu gibi sekizlik değerinde devam etmiştir. (Bkz. Örnek 8.21)

Örnek 21 (Var. 45 / Var 46 / Var 47)

113 ve 117. ölçüler arasında kalan iki varyasyonda (48 ve 49. varyasyonlar) final kesiti olarak adlandırdığımız müziğin üçüncü büyük bloğunun başladığı ölçülerde besteci iki farklı motif kullanır. 113. ölçüde tema alt partide sekizlikler halinde devam ederken üst partide onaltılık notalardan oluşan ilk motif iki ölçü boyunca devam etmiş ikinci motif 115. ölçünün ilk sekizliğinin bir 32'lik es, iki 64'lük ve bir 16'lık değerlere bölünmesi ile değiştirilmiştir. Çok alışıldık bir bölünme olmayan bu ritmik motif iki ölçü boyunca devam etmiş beraberinde bu iki varyasyon müziğin son kesitinin ilk ölçülerini teşkil etmiştir. (Bkz. Örnek 8.22)

Örnek 8.22 (Var 48 / Var 49)

47 ve 48. varyasyon içerisinde ilk sekizlik vuruşu değiştirilerek kullanılan motif eserin devamında da üst partide küçük değişiklikler yapılarak devam ettirilmiştir. 117. ölçü de başlayan 50. varyasyonun ikinci partisi yani üst partinin ilk sekizliğinde daha önceden sözünü ettiğimiz 64'lük notalardan oluşan küçültülmüş ritmik bölünme kullanılmış ancak ilk vuruşun son iki sekizliğinde önceki iki varyasyondaki ezki partisi 6'lı aralıklar halinde devam edecek şekilde değiştirilmiştir. 118. ölçünün ikinci vuruşunda bir sonraki ölçüde 51. varyasyon içerisinde kullanılacak ve yine çok küçültülmüş bir ritmik değerde yazılmış (1 32'lik, 2 64'lük, 1 16'lık) yeni motif duyulmuş bu motif 121. ölçüye kadar devam ettirilmiştir. (**Bkz. Örnek 8.23**)

Örnek 8.23 (Var. 50 / Var. 51)

Müziğin son 12 ölçüsünü ele aldığımızda final kesitinde kullanılan iki motifin sonrasında gelen iki ölçüde (121 ve 122. ölçü) Biber sol minör tonunda son bir yarım kalışa gitmeyi tercih etmiştir. Genel olarak günümüzün Barok müzik icracılarının 113. ölçüden bu yana gelen final kesitindeki her defasında küçük değişimlere uğrayarak tekrar eden bu motifleri uzun bir *kreşendo* nüansı ile belirttikleri gözlemlenmiştir. Sözünü ettiğimiz kreşendonun varış noktası olarak gösterebileceğimiz 52. varyasyonun üst partisindeki ezgi aynı hali ile kullanılmış sadece varyasyonun ikinci ölçüsü olan 122. ölçü değiştirilip sol minör tonunda yarım kalışa gidilmiştir. (Bkz. Örnek 8.24)

Örnek 8.24 (Var. 52)



122.ölçüdeki sol minör tonunda yapılan yarım kalışın ardından besteci müziğin geri kalan ölçülerinde rastlanmayacak şekilde sadece son vuruşunda yapılan bir ekleme ile 34 ve 41. ölçüler arasında kullanılan 15 ve 16 numaralı varyasyonu olduğu gibi tekrar etmiştir. Vuruş vuruş aynı olacak şekilde 8 ölçülük bir tekrarı temsil eden bu durum temanın tek başına son kez duyulduğu pasajın ikinci ölçüsü olan 130. ölçünün son vuruşu içerisinde 128. ölçünün ikinci vuruşunda kullanılan ritmik motifin son kez tekrarlanması ile beraber gerçekleşmiş, tema Barok gelenekte sıkça karşılaşılabileceğimiz gibi majör beşli akoruna bağlanarak müzik bitirilmiştir. Ancak besteci yazılan notaların çalınmasının bitirilmesi ile müziğin bitmesi arasındaki ince çizgiyi icracıya ve dinleyiciye hatırlatmak istermiş gibi yapılan tam kalıştan sonra 132. ölçüye bir es figürü ekleyip müziği bitirmeyi tercih etmiştir. (Bkz. Örnek 8.25 ve 8.26)

Örnek 8.25 (Var. 15 / Var. 16);

Var. 15

Var. 16

36

Motif tekrar

Tema

sol minör T.K.

40

Örnek 8.26 (Var. 15 ve Var. 16'nın tekrarları);

Var. 15'in tekrar

Var 16'nın tekrar

123

Tekrar edilen motif

Tema

Majör 5'li T.K.

p

Solo keman için yazılan müziklerin ilk örneklerinden biri olan Biber'in sol minör Pasakalya adlı eseri özellikle J.S. Bach'ın solo keman repertuarının yapı taşı olarak bilinen müziği *re minör Chaconne'nun*⁸⁵ yazılmasına esin kaynağı olmuş başlıca yapıtlardan biridir. Temanın 65 tekrarından oluşan müzik katolik klisesi tarafından 2 Ekim günü kutlanılan Muhafız / Koruyucu Melekler bayramına⁸⁶ adanmıştır.



⁸⁵ J.S. Bach; Solo Keman için Partita ve Sonatlar (BWV 1001- 1006)

⁸⁶ İngilizce: "Feast of the Guardian Angels"

10. SONUÇ

17. yüzyıla kadar olan süre içerisinde yaşamış kemancı-besteciler enstrümanın olanaklarını genişletmelerinin yanı sıra müzik yazma becerilerinin de bir sonucu olarak keman repertuarı gelişmeye başlamış, gelişen repertuar ile birlikte keman çalma geleneği usta-çırak, hoca-öğrenci ilişkileri aracılığı ile nesilden nesile aktarılmıştır. Bu geleneğin müzik okulları ile akademik bir çerçeveye oturtulması için 18.yy.'ın sonuna kadar beklememiz gerekecek, bu tarihin sonrasında da kurulan müzik okullarında sağlıklı bir eğitim verebilmek için kökenleri Barok döneme dayananan usta-çırak geleneği sürdürülmeye gayret gösterilecektir.

Barok dönem öncesini konu alan tezin ilk bölümünde açıklığa kavuşturmaya çalıştığımız gibi müzik tarihinin yaylı çalgılar ile ilk karşılaşması avcılık deneyimi ile başlamış, sonralarında bu deneyimin bir yansıması olan yay faktörünün keşfi ile devam etmiştir. Yaylı çalgıların gelişimi müzik tarihinden kopuk olmanın aksine, Barok dönemde polifoninin yaygınlaşması ile paralel ilerlemiş, özellikle keman çalgısının orkestra içerisinde şan partisine eşlik amaçlı kullanılmaya başlanması ile hız kazanmıştır.

H.I.F Biber'in ve *Rosary Sonatlarının* keman repertuarının gelişimine katkısı göz ardı edilemez olmanın yanı sıra sözü geçen besteci ve eserinin Barok dönem keman repertuarının yapıtaşı olarak görülmesi, bu yaklaşımın Avrupa'daki gibi ülkemizde de benimsenmesi son derece önemlidir. Tezin analiz kısmında incelediğimiz H.I.F. Biber'in *sol minor-Pasakalyası'nın* Barok dönem solo keman repertuarının zirvesini temsil eden J.S.Bach'ın *re minor Chaconne* adlı yapıtının esin kaynağı olduğunu birkez daha vurgulamak bu yapıtın ne denli önemli olduğunun kavranabilmesi için gereklidir. Ayrıca Rosary Sonatların programatik yapısı ve

özellikle scordatura tekniğine getirdikleri Biber'in 17.yy.'da parıldayan virtüözitesinin yanında müzik tarihine verilen bir başka armağan olarak görülebilir. H.I.F.Biber'in keman repertuarına katkıları yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda Niccolo Paganini ve Eugène Ysaÿe'den aşağı kalır biçimde olmamıştır. Müziğin konusunun geçtiği İncilden alınma Rosary Duaları ise başlı başına hristiyanlık tarihi için önem arz etmekte, dinler tarihinde tespih geleneğinin bir yansıması bu duaların erken Barok dönem içerisinde programatik bir müzik ile işlenmesi fikri ise oldukça cezbedicidir.

Rosary sonatların sonuna eklenen pasakalya bölümünde her varyasyon içerisinde kullanılan farklı çalış biçimleri özellikle erken Barok dönem keman repertuarının yapıtaşısı gibidir. Aynı zamanda H.I.F. Biber'in kendi virtüözitesinin de bir yansıması olan çeşitlemeler keman repertuarı içerisinde erken Barok dönemde yazılmış diğer müzikler ile karşılaştırıldığında üst ses bölümünde kullanılan sesler ile o dönemin olanakları göz önünde bulundurulduğunda teknik olarak çalması daha zor olarak karşımıza çıkmaktadır. J.S.Bach'ın *re minör Chaconne'u* ile kıyaslandığında çok fazla çetrefilli bir teknik yelpazeye sahip olmamasına rağmen kullanılan sade armoni anlayışı ve özellikle küçük notalardan oluşan hızlı pasajları ile bu müziğin habercisi olmuştur.

11.EKLER

11.1.Sol Minör Pasakalya Notası:

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The piece consists of 33 measures, with measure numbers 6, 9, 12, 16, 20, 23, 26, 29, and 32 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and ornaments (trills and grace notes). The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several trills and grace notes. The piece concludes with a final cadence in the 33rd measure.

36

40

43

45 orig.

48 *tr* *adagio*

51 *tr* *allegro*

53

56

59

62 *tr*

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 36 to 62. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above notes. Performance markings include 'orig.' at measure 45, 'adagio' at measure 48, and 'allegro' at measure 51. The score concludes at measure 62.

65

68

70

72

78

82

86

orig.

91

96

100

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The measures are numbered 65 through 100. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and grace notes (7) throughout the piece. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black ink.

Musical score for piano, measures 104-127. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth-note runs and triplets. Measure 104 begins with a sixteenth-note run starting on G4. Measures 105-106 continue with similar runs, including trills (tr) and grace notes. Measures 107-110 show a transition to a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measures 111-113 feature a steady eighth-note accompaniment. Measures 114-117 continue with eighth-note patterns, including triplets. Measures 118-119 show a change in the eighth-note accompaniment. Measures 120-122 feature a sixteenth-note run starting on G4, with trills (tr) and grace notes. Measures 123-126 show a transition to a more rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 127 ends with a final chord and a dynamic marking of *p* (piano).

9.KAYNAKLAR

E.BREWER, Charles (2016), **The Instrumental Music of Schmelzter, Biber, Muffat and their Contemporaries**, Routledge; Reprint Edition, Oxford.

KOLNEDER, Walter (2003), **The Amadeus Book of the Violin**, Amadeus Press, Madrid.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1995), **Second Edition Volume 3**, Grove's Dictionaries of Music, Oxford.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1995), **Second Edition Volume 19**, Grove's Dictionaries of Music, Oxford.

TİMUÇİN, Afşar (2007), **Düşünce Tarihi 1**, Bulut Yayınları, İstanbul.

<http://www.newadvent.org/>

<http://www.theholyrosary.org/>

11.ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında İstanbul'da doğan Göksel Coşgun keman eğitimine 9 yaşında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Nuri İyicil ile başlamıştır.2005 yılı içerisinde Prof.İyicil'in vakitsiz ölümü ile beraber Prof.Pelin Halkacı Akın'ın sınıfında çalışmalarına devam etmiş, 2011 yılında aynı sınıfın lisans bölümünden mezun olmuştur.Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans mezuniyetinin ardından ise çalışmalarını Ellen Jewett ile sürdürmüştür.

Müzik yaşamı boyunca Pierre Amoyal, Krzystof Smietana, Mincho Minchev, Hagai Shaham, James buswell ve Susanne Stoodt gibi 21. yy'ın önde gelen keman hocaları ile çalışma fırsatı elde eden Coşgun, 2015 yılında Birleşik Krallık'taki Darthington International Summer Festival bünyesinde Prof. Madeleine Mitchell'in sınıfına tam burslu öğrenci olarak kabul edilmiş, 2016 Nisan ayına geldiğimizde ise Londra'da düzenlenen New Virtuosi International Mastercourse organizasyonu altında Prof. Itzhak Rashkovsky'nin ustalık sınıfında aktif katılımcı olarak yer almıştır.

2014/2015 öğrenim yılından bu yana keman eğitimine Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı yüksek lisans öğrencisi olarak Prof. Çiğdem İyicil'in sınıfında devam eden Coşgun, aynı sınıfın yüksek lisans bölümünden 2017 yılında mezun olmuştur.

