JOHANN SEBASTIAN BACH'IN (1685-1750)
BWV 1029 NUMARALI
VİOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATININ
DÖNEMSEL VE ÇALGISAL EKSENDE
BİÇİMSEL VE TEKNİK İNCELEMESİ
Sanatta Yeterlik Tezi

Nur AYDAY

Eskişehir, 2019

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN (1685-1750) BWV 1029 NUMARALI VİOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATININ DÖNEMSEL VE ÇALGISAL EKSENDE BİÇİMSEL VE TEKNİK İNCELEMESİ

Nur AYDAY

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Aralık, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Nur AYDAY'ın "Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750)BWV 1029 Numaralı Viola da Gamba ve Klavsen Sonatının Dönemsel ve Çalgısal Eksende Biçimsel ve Teknik İncelenmesi" başlıklı tezi **16 Aralık 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA**	.....
Üye	**: Prof. Görkem ÇALGAN**	.....
Üye	**: Doç. Şenol AYDIN**	.....
Üye	**: Doç. Emel ÖNEN**	.....
Üye	**: Dr. Öğr .Üyesi Dilbağ TOKAY**	.....

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN (1685-1750) BWV 1029 NUMARALI VİOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATININ DÖNEMSEL VE ÇALGISAL EKSENDE BİÇİMSEL VE TEKNİK İNCELEMESİ

Nur AYDAY
Müzik Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Aralık 2019
Danışman: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

Bu araştırma, önemli Barok dönem bestecilerinden Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750), Köthen yıllarında yazmış olduğu viola da gamba ve klavsen için BWV 1029 numaralı sonatının biçimsel ve teknik olarak incelemesini içermektedir.

Çalışmanın ilk bölümünde Barok dönemin genel özelliklerine ve bestecinin yaşamı hakkında bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde, viola da gamba çalgısının üyesi olduğu viol ailesinin tarihçesi, çeşitleri ve bu enstrümanların nasıl çalınması gerektiğine dair bulunan kaynaklar ışığında tarihsel veriler ele alınmıştır. Üçüncü bölüm ise bestecinin BWV 1029 numaralı sonatının, genel ve edisyonları ile ilgili bilgileri ve belirlenen viyolonsel edisyonlarının karşılaştırıldığı biçimsel ve teknik incelemeyi içermektedir.

Konu, dönemsel ve çalgısal eksende Türkiye'deki yüksek lisans ve doktora tezlerinde daha önce hiç ele alınmamıştır. Ayrıca konu ile bağlantılı Türkçe kaynaklar da oldukça sınırlıdır. Bu çalışma ile ilgili kişilere başvurabilecekleri Türkçe etkin bir kaynak oluşturmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bach, Viola da Gamba, Viyolonsel, Sonat, Barok Dönem

ABSTRACT

THE FORMAL AND TECHNICAL ANALYSIS OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S (1685-1750) SONATA BWV 1029 FOR VIOLA DA GAMBA AND HARPSICHORD IN THE HISTORICAL AND INSTRUMENTAL AXIS

Nur AYDAY

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, December 2019

Supervisor: Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA

This study includes the formal and technical analysis of the important Baroque era composer Johann Sebastian Bach's (1685-1750) sonata BWV 1029 for viola da gamba and harpsichord, written in his Cöthen years.

In the first chapter of this study the general characteristics of the Baroque era and information about the life of the composer are presented. In the second chapter, the history of the viol family, in which viola da gamba is a member, its types and the historical information in the light of the sources of how these instruments should be played are explained. The third part contains general information about editions, the formal and technical interpretations of the composer's BWV 1029 sonata, with the determined cello editions.

The issue has never been addressed before the periodic and instrumental axis in master's and doctoral theses in Turkey. In addition, the Turkish sources related to the subject are also very limited. With this study, it is aimed to create a Turkish resource for the related people.

Keywords: Bach, Viola da Gamba, Cello, Sonata, Baroque Period

ÖNSÖZ

Bu araştırma süresince desteğini esirgemeyen, deneyim ve birikimlerini benimle paylaşan değerli danışmanım Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA'ya, her dönemimde değerli bilgilerini en önemlisi sevgisini, koruyuculuğunu ve sırtımda hissettiğim cesaret verici elini benden bir dakika bile esirgememiş olan sevgili hocam Emel ÖNEN'e, olduğum kişiyi kabullenen, destekleyen ve her birinden farklı güzellikler biriktirdiğim arkadaşlarım Seda BAKIR, Aslı BELLER, Nilay-Erdem GÖSTERİŞLİ, Hacer ÖZLÜ, Verda SAYGIDEĞER, Ezgi Nihan UZUNONAT ve Nurperi YÜCESOY'a, müzik deneyimim içerisinde bana Barok müziğin kapılarını aralayan, öğrencilik dönemimden bu yana bir meslektaş gibi davranarak özgüven aşılayan, değerli bilgilerini cömertçe sunan sevgili hocalarım Hale-Burak BASMACIOĞLU çiftine, kendimi ve hayatı kabullenme şeklimi biçimlendirmeme yardım eden, enerjileri ile her zaman yanımda olduklarını bildiğim çok değerli Sibel-Uğur TURGUTLU çiftine,

Emeklerinin karşılığını hayatım boyunca ödeyemeyeceğimi düşündüğüm canım ailem, babam Erdoğan AYDAY'a, annem Muhsine AYDAY'a ve ablam Şebnem AYDAY TARKAN'a, son olarak da, birlikte büyüyüp öğrenme tecrübesi edindiğim, güzel kalpli yeğenim Nisa Duru TARKAN'a bu çalışmama inanç ve katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Nur AYDAY

16.12.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Nur AYDAY

İÇİNDEKİLER

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Sayfa

GÖRSELLER DİZİNİ

GİRİŞ

Barok dönem bestecisi Johann Sebastian Bach (1685-1750), viola da gamba ve klavsen için üç sonat (BWV 1027-1029) bestelemiştir. Bu üç sonat, Bach'ın yaşadığı dönem içinde dikkat çeken oda müziği eserleri arasında yer almaktadır. Viola da gamba ve klavsen gibi otantik enstrümanların belirli bir süre sonra popülaritelerini yitirmesi, bu eserlerin çokça seslendirilmemesine yol açmıştır. Birçok yayınevi tarafından basılmış uyarlamaları sayesinde bu sonatlar artık piyano eşliğinde viyolonsel veya viyola gibi modern enstrümanlar ile daha fazla seslendirilebilir hale gelmiştir. Ancak, eski enstrümanların tını ve çalış tekniğine göre yazılmış bu eserlerin modern enstrümanlarla yorumlanması eserlerin orijinalliğinden uzaklaşılmasına da sebep olmaktadır.

Yapılan literatür taraması sonucunda S. Yüksel'in "Viyolonselin, viola da gambadan günümüze kadar geçirdiği yapısal değişiklikler ve eserler üzerindeki etkilerinin incelenmesi" başlığı altında İstanbul Üniversitesi bünyesinde yayımlanmış yüksek lisans tezi bulunmuştur. Araştırmada viol ailesinin tarihiden, enstrüman yapısından, ünlü yapımcılarından ve yay özelliklerinden söz edilmiştir. Ayrıca viola da gamba ve viyolonsel için yazılmış belli başlı eserlere de değinilmiştir. Bulunan diğer bir çalışma ise Cape Town Üniversitesi'nde A. Issacs'ın Bach'ın viola da gamba için yazmış olduğu sonatların viyola uyarlamaları hakkında, "A performance guide to J.S. Bach's viola da gamba sonatas transcribed for viola" başlığı ile yayımlanmış bir performans rehberi tez çalışmasıdır. Bu çalışmada viol'ün tarihi, yapısı, sonatların tamamı ile ilgili genel bilgilere ve viyola için yapılmış uyarlamalara değinilmiştir. Aynı zamanda BWV 1027 numaralı sonatın viyola uyarlaması için bir performans kılavuzu da içermektedir. Bu çalışmanın özellikle viol ailesi, viola da gamba'nın yapısı ve çalım teknikleri ile ilgili kaynakçasından yararlanılmıştır.

Müzikal bir eseri iyi bir şekilde yorumlayabilmenin en önemli yapıtaşlarından biri bilgidir. Bu düşünceden yola çıkarak, Bach'ın viola da gamba sonatlarını seslendirmek isteyen bir icracının yararlanabileceği, dönemin müzik anlayışını, viola da gamba'nın tarihi ve teknik açıklamasını içeren Türkçe etkin bir kaynak bulunmaması, bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın genel amacı olarak barok dönemin önemli bir bestecisi olan Bach'ın, döneminin gelişen enstrümanı viola da gamba ve klavsen için bestelemiş olduğu üç sonatının sonuncusu olan, BWV 1029 numaralı sonatın biçimsel ve teknik olarak

değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu genel amaç doğrultusunda başta konservatuvar öğrenci ve eğitimcileri olmak üzere, konu ile ilgili tüm kişiler için bir başvuru kılavuzu oluşturması amaçlanmaktadır.

Bu araştırma, bireysel derslerde ya da profesyonel yaşantıda viyolonsel çalan bir müzisyenin repertuvar çalışmalarında kullanabilmesini olanaklı kılmaktadır. Türkiye'de yüksek lisans ve sanatta yeterlik tezleri arasında daha önce ele alınmamış bir konu olması ve bu konu hakkında yazılmış Türkçe bir kaynak niteliği taşıması açısından önem arz etmektedir.

Araştırmada Bach'ın BWV 1029 numaralı viola da gamba ve klavsen sonatının farklı yayınevleri tarafından basılmış farklı edisyonları da karşılaştırılmaktadır. Araştırmadaki bilgiler araştırmacının ulaşabildiği edisyonlar ile sınırlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BAROK DÖNEM VE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

1.1. Barok Dönemin Önemli Özellikleri

Barok dönem 17.yy. ile 18.yy.'ın ikinci yarısını içine alan, başlangıcı yaklaşık olarak 1600'ler, bitiş tarihi ise Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) ölüm tarihi olan 1750 olarak bilinen ve Rönesans'tan sonra gelen 150 yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Temel olarak barok kelimesi, Portekizce düzgün olmayan inci, çarpık inci anlamına gelen *barocco* kelimesinden gelmektedir. Kaynaklarda genellikle erken ve geç barok olarak ikiye ayrılmaktadır. Ancak bazı müzik tarihçilerine göre ise genç, orta ve olgun barok şeklinde üç bölümde de incelenmektedir. Barok müziğin temeli İtalya olarak görülmektedir. İtalyan bestecilerin egemenliğinde bu müzik, öncelikle stil arayışında olan Fransa, 30 Yıl Savaşları'nın yıkımını sanatta durgunlukla yaşayan Almanya ve sonrasında iç savaş yüzünden parlak yükselişi etkilenen İngiltere başta olmak üzere, diğer Avrupa ülkelerinde ortak bir dil haline gelmiştir. Rönesans döneminin getirdiği ekonomik ve toplumsal buhran sonrasında soyluların sanatsal alanda etkin bir rol oynadığı, soyluların estetik düşüncesini ortaya koyan bir dönemdir (Say, 1995, s. 174).

Dönemin önemli özellikleri aşırılık ve süsleme sanatı, müziğin anlatımını güçlendirmek, onu daha görkemli bir hale getirme çabasından dolayı ortaya çıkmıştır ve her çağda olduğu gibi dönemin mimari, edebiyat ve resim gibi diğer sanat alanlarında da bu özellikler belirgin olarak görülmektedir. İnce ayrıntıların ön planda olduğu bu dönem, sanatta ustalığa, virtüöziteye önem verildiğini göstermektedir. Kontrast diğer bir deyişle karşıtlık kavramı da bu dönem için dile getirilmesi gereken önemli bir özelliktir. Çünkü günümüzde kullanılan pek çok armoni kuralı, bu temelden yola çıkarak oluşturulmuştur. Kilise modlarının aksine daha anlaşılır bir ton yaratma fikrine sahip majör ve minör tonalite kavramlarının temelleri bu dönemde atılmıştır. Kontrpuan tekniği, bu dönemde kromatik armoninin sınırlarının genişletilmesiyle Rönesans'a göre daha farklı ve özgür bir gelişim göstermiştir. Eski müziğin yatay armonik yaklaşımının yerini, dikey hareket eden, bu dönemde kullanılmaya başlanan akor yapıları ve bunların birbirlerine bağlanış yaklaşımları almıştır. Bir diğer yenilik ise süslemelerle bezenmiş üst partilere karşılık,

sürekli bas olarak adlandırılan, sade ve sabit bir çizgiye sahip bas partilerinin önem kazanarak ön plana çıkmasıdır.

Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde önemli bir yere sahip olan dini müziğin bu dönemde de etkinliğini sürdürmesi, yeni dini biçimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kilise dışına çıkarak soyluların himayesi altında saraylarda müzik yapmaya başlayan besteciler, hem solo hem de oda müziği formlarını kullanarak, dini ve din dışı bir şekilde çalgı müziğine kişilik kazandırmış, vokal müzik kadar önemli bir seviyeye taşımıştır.

Rönensans'ın çoksesli ancak durağan ritmik düşünceleri bu dönemde çok daha özgürleşmiştir. Nota değerleri ölçü çizgileri olmadan, kuvvetli ve zayıf zaman anlayışının benimsenmesi ile düzenli kalıplardan oluşan bir ritim üslubu şeklinde kullanılmıştır, aynı zamanda doğaçlama yapmaya izin veren düzensiz ve esnek ritimlerin de yer aldığı biçimler oluşturulmuştur (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 83). Daha önceki dönemlerde sesin seviyesi hep aynı iken, Barok dönemde nüans kavramı ortaya çıkmıştır ve kullanılmaya başlanmıştır.

Dönemin gelişen üç önemli vokal müzik formu *opera, oratoryo* ve *kantat*dır. Opera genel olarak kostüm ve dekorun bulunduğu, müzikli dram olarak bilinen bir sahne eseridir. Tiyatro ve müziğin birleştirilmesi ile oluşan bu müzik formunun temelleri Antik Yunan'a dayanmaktadır ancak, son şeklini Barok dönemde almıştır. Oratoryo, kostüm ve dekor olmadan, bir anlatıcının, solistlerin, koronun ve orkestranın bulunduğu sahne yapıtıdır. Kantat ise oratoryoya benzemekle beraber, daha kısa ve lirik stilde yazılmış, sınırlı sayıda icracının bulunduğu bir formdur. Bu üç form vokal müziğe *recitative* konuşur gibi şarkı söylemeyi, *aria* ve *arioso* gibi eşlikli solo şarkıları ve koro ile orkestranın aynı anda sahnede olması gibi kavramları kazandırmıştır.

Çalgı müziği için yazılan önemli formlar ise *süit, sonat, solo konçerto, konçerto grosso, uvertür, prelüd* ve *füg*dür. Süit formunun başlangıcı Ortaçağ'a dayanmaktadır. Aynı tonda ancak farklı etkilere sahip art arda gelen danslardan oluşmaktadır. 1650'lerde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan bu formun temel ilkesi çift yapılanmaya dayanmakta, orta ya da ağır tempodaki parçaların hızlı parçalarla birbirini izlemesi şeklindedir. *Allemande* iki zamanlı Alman dansı, *courante* çevik ve noktalı ritimlere sahip Fransız dansı, *sarabande* ağır ve üç zamanlı İspanyol dansı ve *gigue* İrlanda kökenli, üç zamanlı hızlı bir tempoya sahip İngiliz dansı temeline dayanan, en az dört bölümden oluşmaktadır. *Sarabande* ve *gigue* arasına farklı danslar eklenebildiği gibi, *allemande* bölümünün önüne de bir *prelüd* bölümü konulması sık karşılaşılan bir durumdur (Hodeir,

2002, s. 95). Klasik dönemde farklı bir bakış açısı getirilerek son halini almış olan sonat formunun ilk adımları Barok dönemde atılmıştır. Sıklıkla keman, viol, viola da gamba, flüt ve obua gibi çalgılar için yazılan solo sonat, sürekli basın bahsedilen solo enstrümanlara eşlik etmesi ilkesiyle gelişmiş bir formdur. Trio sonat ise yine sürekli basın eşliğinde iki solo çalgının kullanımını gerektirmektedir. İtalya'da barok tarzda fazlaca keman eseri yazılması ve bu durumun çok revaçta olması, 17. yy.'ın ikinci yarısında iki çeşit sonat formunun daha ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunlar dini müzik amacı ile yazılan *sonata da chiesa* kilise sonatı, din dışı müzik için yazılan *sonata da camera* oda sonatıdır. (Selanik, 1996, s. 82). Dönemin çalgı müziğinde konçertolar da ikiye ayrılmaktadır. Zıtlık anlamı taşıyan konçerto, solo konçertoda solist ile orkestranın birbirine olan karşıtlığı, *konçerto grosso* da ise bir oda müziği topluluğuna karşı, bir veya birkaç tane solistin varlığı ilkesine dayanmaktadır. *Uvertür*, bu dönemde ortaya çıkan ve önemli bir yere sahip opera, oratoryo ve orkestra süitlerinin, açılışını yapma amacıyla orkestra için yazılmış giriş eseridir. *Prelüd* ise solo klavyeli çalgılar ve dönemin popüler çalgısı olan lavta için yazılmış, ton bağı ile birbirine bağlanan art arda gelen cümlelerin, doğaçlama şeklinde yazılmış olaneserlerin formudur. Uvertür gibi, füg ve süitlerin başında giriş olarak kullanılmaktadır. *Füg* formu, İtalya'da *ricercare, fantasia* veya *capriccio*, İngiltere'de ise *fancy,* olarak bilinen aralıksız, sürekliliği olan ve kanon bir yapıya sahip olma temeline sahip formların yerlerini bu müzik biçimine devretmesi ile gelişmiştir.

1.2. Johann Sebastian Bach'ın (1685-1750) Yaşamı

Johann Sebastian Bach, 21 Mart 1685 tarihinde, düklük sarayında müzisyenlik yapan Johann Ambrosius Bach (1645-1695) ve Elisabeth Bach'ın (1644-1694) en küçük çocuğu olarak Eisenach'da dünyaya gelmiştir. Bach ailesi birkaç nesil boyunca müzisyen yetiştiren, Almanya'nın genelinde önemli yerlerde müzikle uğraşan, içerisinde yirmi bir tane ünlü müzisyenin bulunduğu geniş bir ailedir. Bach, keman çalmayı babasından öğrenmiştir. Ailedeki müzisyen sayısının fazlalığı sebebiyle diğer enstrümanlara olan ilgisi de perçinlenmiştir. Org çalımı, yapımı ve tamiri konularında usta olan büyük kuzeni Johann Christoph Bach'a (1642-1703) olan yakınlığı sayesinde de org ve klavsen üzerinde hatırı sayılır miktarda bilgi sahibi olmuştur (Selanik, 1996, s. 88). Ailedeki

müzik eğitiminin yanı sıra Eisenach'taki Latince Okulu'na gitmiştir ve aynı okulun korosunda da dikkatleri üzerine çeken başarılı bir öğrenci olmuştur.

Annesi öldüğünde 9, babası öldüğünde ise 10 yaşında olan Bach, babasının ölümünden sonraki beş yılını hem temel hem de müzikal eğitimine devam etmek için Ohrdurf'ta St. Michael Kilisesi'nin orgcusu olan büyük abisi Johann Christoph Bach'ın (1671-1721) yanında geçirmiştir. Abisinin yanında yaşadığı bu dönemle ilgili çok fazla bir bilgi bulunmamaktadır ancak yerel okulda son sınıfta okuyan öğrencilerin yaş ortalamasının genel olarak 18 yaş olduğu, kendisinin ise bu yerel okulda son sınıfa geldiğinde 14 yaşında olması, onun zeki ve yetenekli bir çocuk olduğu sonucunu vermektedir (Schonberg, 2013, s. 36). Küçük yaşlarda olmasına rağmen gizlice abisinin arşivinde bulunan notaları daha iyi inceleyebilmek için kopyalar çıkarmıştır ve hayatı boyunca da bunu farklı bestecilerin yapıtlarını anlayabilmek ve anlamlandırabilmek için bir yöntem olarak kullanmıştır.

1700'de Lüneburg'daki St. Michael Manastırı'na kabul edilmiş, şövalye okulu ile aynı binada bulunan manastırda tiyatro, dans ve müzik dersleri almıştır. Kendi ailesinin eserlerinin yanı sıra, İtalyan ve Fransız bestecilerini tanımasına katkıda bulunan kütüphanesinden de sıklıkla faydalanma imkanı bulmuştur. Burada bulunan koroda görev alarak hem dini müzik repertuvarını yakından tanımış hem de para kazanmıştır (Büke, 2012, s. 31). Sesi kalınlaşıp korodan ayrılmak durumunda kaldığında ise orkestrada keman çalarak geçimini sağlamıştır. Tatillerinde yaptığı Hamburg ziyaretlerinde, Hamburg Operası'nın temsillerini izleme fırsatı bulmuştur. Fransız sürgün müzisyenlerin kurmuş olduğu orkestrayı dinleyerek, Fransız müziği hakkında da oldukça bilgi sahibi olmuştur. Kısıtlı imkanlar sebebiyle Lüneburg'dan Hamburg'a ziyaretlerini yürüyerek gerçekleştiren Bach, ünlü org üstadı Jan Adams Reinken (1643-1722) başta olmak üzere bir çok kişiyi zor şartlar altında da olsa yakından dinlemiştir.

1703 yılında Weimar dükü hizmetinde saray orkestrasına kemancı olarak girdiği işinde, orga olan yoğun ilgisinden dolayı çok az çalışmıştır. Bu yüzden aynı yıl Arnstadt'da bulunan Yeni Kilise'nin orgculuğu görevini yapmayı kabul etmiştir (İlyasoğlu, 1994, s. 39). Bach ailesinin uzun zamandan beri bu kentin müzik yaşamının içinde bir yer edinmiş olmaları ve Bach'ın org çalışının etkileyiciliği bu teklifin gelmesi için önemli nedenlerdendir. İncelediği eserleri örnek alarak kendi besteleme üslubunu geliştirmiştir. İlk ve en eski org eserlerini bu döneminde bestelemiştir. Bach'ı en çok etkileyen müzisyen ve orgcu Dietrich Buxtehude (1637-1707) olmuştur. Buxtehude'nin

daveti ile onu dinlemek ve sanatını yakından tanımak için Lübeck'e gitmiştir. Kilise bu ziyareti için 4 haftalık izin vermiştir. Ancak Bach, bu şehirden 3-4 ayın sonunda dönmüştür. Arnstadt'daki orgculuk, bestecilik ve kantorluk diğer bir deyişle öğrencilere müzik hocalığı yapma görevine -yerine görevi düzgün bir şekilde yapabilen bir insan bulmuş olmasına rağmen- uzun süre kentten uzak kalması ve müziğinde de çok fazla süsleme bulunması sebeplerinden dolayı son verilmiştir. Bach buradaki görevinde öğrencilerin isteksiz ve disiplinsiz davranışlarından dolayı da çok mutlu sayılmamaktadır.

1707'de Mülhausen St.Blacius Kilisesi orgculuğu için sınava girmiştir ve bu sınavı kazanmıştır. Ancak istediği çalışma ortamını bulamayarak bir sene sonra buradan ayrılmıştır. 1707 aynı zamanda Bach'ın kuzeni Maria Barbara (1684-1720) ile evlendiği tarihtir (Selanik, 1996, s. 90).

1708-1717 tarihleri arasında ilk çalışmaya başladığı yer olan Weimar'da, saray orgcusu ve oda müzikçisi olarak tekrar görev almıştır. En verimli org eserlerini bu dönemde ortaya koymuştur. Sarayın orkestrasında baş kemancılık ünvanı almasıyla birlikte çalgı müziği konusunda da çalışmalar yapmıştır. Weimar'da kilise yerine soylular için çalışmaya başlaması ve onların karışık ilişkileri, görevini hakkıyla yerine getirmesinde sorunlar yaşamasına da sebep olmuştur. Sarayın kitaplığında bulunan Arcangelo Corelli (1653-1713), Antonio Vivaldi (1678-1741) ve Tomaso Albinoni'nin (1671-1751) eserlerini özellikle de Vivaldi'nin eserlerini inceleyen ve org için düzenleyen Bach, İtalyanların doruk noktasına çıkarttığı solo konçerto formunu bu şekilde öğrenme fırsatı yakalamıştır. Sarayın müzik yöneticisinin ölümünden sonra bu önemli göreve getirileceğini düşünen Bach, ne yazık ki hayal kırıklığına uğramıştır. Görev ilk önce George Philipp Telemann'a (1681-1767) teklif edilmiştir. Bach ile yakınlığı bilinen ve burada yaşanan huzursuzlukların farkında olan Telemann'ın görevi kabul etmemesinin ardından teklif, ikinci olarak, ölen yöneticinin oğluna verilmiştir. Bach, bu zamanlarda Köthen Prensi Leopold (1694-1728) tarafından sarayın müzik yönetmeni olma daveti almıştır. Weimar Sarayı'nda yaşanan iktidar çekişmelerinin ortasında kalan ve bu durumdan kurtulmak isteyen Bach, bu daveti hızlı bir şekilde kabul etmiştir. Ancak yeni görevine, Weimar dükünün izni olmaksızın saraydan ayrılma girişimi sebebiyle yaşadığı anlaşmazlık sonucunda aldığı bir aylık hapis cezasından sonra başlayabilmiştir (Schonberg, 2013, s. 38).

Besteci, Köthen'de aydın bir kişi ve sanatsever olarak bilinen Prens Leopold'ün sarayında 1717-1723 yılları arasında görev yapmıştır. Bu görevine kadar hep kiliselerin

müzik yönetmenliğini yapmış olan Bach, burada sarayın bütün çalgı müzikleri ile ilgili sorumlusu haline gelmiştir. En çok çalgı müziği bestelediği dönem de bu yüzden Köthen dönemidir. Daha öncesinde inceleme fırsatı yakaladığı Vivaldi'nin konçerto formundaki eserlerinden esinlenerek Brandenburg asilzadesi Margrave Christian Ludwig'in (1677-1734) siparişi üzerine Brandenburg konçertolarını, keman konçertolarını, keman ve viola da gamba sonatlarını, İngiliz ve Fransız süitlerini bestelemiştir. Viola da gamba sonatlarının, öncesinde Berlin saray orkestrasında görev yapan daha sonra ise Prens Leopold'ün daveti ile Köthen saray orkestrasında görev alan zamanının ünlü gamba icrası Christian Ferdinand Abel (1682-1761) için yazıldığı düşünülmektedir. İlk kitabını 1722'de ikinci kitabını ise 1742'de tamamladığı, on iki sesin her biri için bir majör ve bir de minör tonda yazılmış 24 prelüd ve fügden oluşan "*Eş Düzenlemiş Klavye*" ya da "*İyi Düzenlenmiş Klavye*" adlı eseri ise o dönemde yeni kullanılmaya başlanan, şuanda halen kullanılmakta olan modern akort sistemini ortaya koyan önemli bir eserdir. Karısının 1720'deki ani ölümü dışında son derece huzurlu ve verimli bir dönemidir. Çocuklarının bakım ve sevgi ihtiyaçlarından dolayı, 1721 yılında, -evlilik yaşamları esnasında Bach'ın notalarının yazımına çokça yardım etmiş- sarayın trompetçisinin kızı olan şarkıcı Anna Magdelena Wilcken ile evlenmiştir (Büke, 2012, s. 99). Bu evliliğinden altısı erkek, yedisi kız on üç çocuğu olmuştur. İki evliliğinden toplamda 20 çocuğu olan Bach'ın o dönemde çocuk ölümlerinin çok fazla yaşanmasından dolayı çocuklarının yalnızca 13 tanesi hayatta kalmayı başarmıştır.

Eşinin klavsen çalmayı öğrenebilmesi için "*Anna Magdela'nın Piyano Kitabı*" adı ile küçük parçaların bulunduğu bir kitap da yazmıştır. İleri ki zamanlarda Prens Leopold'ün evlenmesi ve evlendiği prensesin de müzikten hiç hoşlanmamasından dolayı sarayda müzik konusunda bir gerileme yaşanmıştır (Büke, 2012, s. 101). Bu yüzden de Bach, Leipzig'deki St. Thomas Kilisesi'nin boş olan müzik yöneticiliğini yapmak için başvuruda bulunmuştur. Ancak kilise yöneticileri tarafından bu koltuk, önce o dönem Hamburg operasında görevli Telemann'a, daha sonra ise Christoph Graupner'e (1683-1760) teklif edilmiştir (Say, 1995, s. 233). İkisinin de bu görevi reddetmesinin ardından Bach, sınavı kazanarak buradaki görevine başlamıştır.

Bach, yaşamının sonuna kadar yirmi yedi yıl boyunca Leipzig'de görev yapmıştır. Genel olarak tüm kentin müzik yönetimini yaptığı bu döneminin belli başlı sorumlulukları arasında, kilisede eğitim gören çocukların müzik ve genel eğitimleri ile ilgilenmek, kilisenin müziklerinin sorumluluğu ve her hafta sonu ayinlerde

seslendirilmek üzere kantat bestelemek bulunmaktadır. Ayrıca 1729-1740 yılları arasında Telemann tarafından 1702'de kurulmuş ve düzenli konserler veren bir orkestra olan Collegium Musicum'un da yöneticiliğini yapmıştır.

Bach'ın 200'ü aşkın olduğu düşünülen ve Leipzig döneminin ilk sırasında yer alan eserleri kantatlardır. En önemli eserlerini bu döneminde ortaya koymuştur. Bunlardan biri, 1727'de yazdığı "*Aziz Matta Pasyonu*"dur. Dini eserlerin yanı sıra, çalgı müziği eserleri de bulunmaktadır. Otuz çeşitlemeden oluşan en uzun klavsen eseri "*Goldberg Çeşitlemeleri*" yine bu dönemin eserleri arasındadır. Kompozisyon tekniği açısından çok önemli bir yeri olan "*Musikalisches Opfer*", Türkçe ismi ile "*Müzikal Sunular*" olarak bilinen eserini, 1747'de hem Sanssouci sarayında görev yapan oğlunu görmek hem de bugünün piyanosunun ilk örneklerinden sayılan yeni forte-piyanoları denemek amacıyla gittiği Postdam ziyaretinden sonra bestelemiştir. Başyapıt olarak nitelendirilen eserinde, ziyarette bulunduğu Prusya kralı ve aynı zamanda çok iyi bir flüt sanatçısı olan II. Freidrich'in (1712-1786) verdiği temayı kullanarak yazdığı üç ve altı sesli olmak üzere iki füg, on kanon, flüt, keman ve klavsen için bir sonat bulunmaktadır. 1749'da ise son eseri olan "*Si Minör Missa*"yı bestelemiştir. Geleneksel yalın bir dil ve missa formundan yola çıkarak yazdığı eseri, aslında o zamana değin bütün dönemlerin bir özeti olarak görülmektedir (İlyasoğlu, 1994, s. 41).

Bu döneminde Bach ile ilgili olarak diğer bir önemli bilgi ise modern şeflik kavramını ortaya çıkaran ya da bu kavramın şekillenmesine öncülük eden kişi olduğudur. O yıllarda şeflik kavramının henüz gelişmediği ve 19. yüzyıla kadar bir şefin tempo tutma görevi bulunmadığı bilinmektedir. Ancak orkestrada bulunan tüm enstrümanları çalabilen ve tempo konusunda da oldukça hassas olan Bach, keman veya klavsenden orkestrayı yönlendirmektedir. Bu vasıflarından dolayı ve döneminde uyguladığı teknikler sayesinde, St. Thomas Okulu'nun Johann August Ernesti'den (1707-1781) önce görev yapmış rektörü Johann Matthias Gesner (1691-1761), Bach'ı şu şekilde tasvir etmiştir:

> "İşitme duyusu o kadar iyiydi ki, en büyük topluluklarda bile en küçük hatayı fark edebiliyordu. Şeflik yaparken şarkı söyleyen, enstrümanını çalan, ritim tutan ve herkese ipucu veren Bach, birini bir baş işaretiyle, diğerinin ayağını vurarak, üçüncüsünü uyarıcı bir parmakla, birine sesinin üst perdesinden, diğerine en alt perdesinden, üçüncüsüne orta perdeden doğru notayı verir, tümünü tek başına, bütün katılımcıların oluşturduğu büyük gürültünün ortasında ve en zor görevi kendisi icra etmesine rağmen, nerede ve ne zaman bir hata olduğunu anında fark eder, herkesi bir arada tutar, her yerde önlem alır ve düzensizliği onarır, vücudunun her bir parçası ritimle doludur" (Schonberg, 2013, s. 41).

Almanya sınırlarından hiç çıkmamış olmasına rağmen elindeki materyalle en iyi şekilde çalışan, geçmiş dönemlerin ve kendi döneminde bulunan her ülkenin stilini özümseyerek öğrendiklerini eserlerine ve gelecek kuşaklara çok iyi bir şekilde aktaran Bach, müzik dönemleri içerisinde bunların hepsini bir araya getirerek yapabilen nadir müzik dehalarından bir tanesidir. Kendinden sonra gelen besteciler tarafından dehasının keşfedilmesi çok uzun sürmemiştir ve özellikle Felix Mendelssohn'un (1809-1847) uğraşları sonucunda 1000'den fazla eseri günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır (Selanik, 1996, s. 96). Bach'ın eserleri 1950'den bu yana BWV harflerinin açılımı olan Bach Werke-Verzeichnis (Bach Eser Sembolü) olarak adlandırılan tematik bir sistem ile numaralandırılmaktadır.

Besteci son zamanlarını görme yetisini yavaş yavaş kaybederek geçirmiştir. Buna rağmen çocuklarına ve eşine dikte ettirerek eserlerini bestelemeye devam etmiştir. Başarısız bir göz ameliyatının ardından sağlığı daha da bozulan Bach, 28 temmuz 1750'de yaşamını yitirmiştir. Oğullarından üçü besteci olarak ünlenmiştir. Bunların ilki Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), ikincisi Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) ve üçüncüsü ise Johann Christian Bach'dır (1735-1782).

İKİNCİ BÖLÜM

2. VİOLA DA GAMBA

2.1. Tarihsel Gelişimi

Viola da gamba, yükseliş dönemi olan 1480-1780 yılları arasında, bir başka deyişle Rönesans'tan, Klasik döneme kadar saraylarda, kiliselerde ve oda müziklerindeki varlığıyla tüm yaylı çalgıların en asili olarak görülmektedir. Zarif sesi, zengin armonikleri ve ses tonundan dolayı *viol*, insan sesinin en iyi taklitçisi olarak kabul görmüştür. Motet gibi insan sesiyle bağlantılı ve yine vokal kalıplardan türetilmiş *ricercare* gibi enstrüman formlarında çok yönlü olarak kullanılan bir enstrüman olmuştur. Fransız filozof Marin Mersenne'nin (1588-1648), "Harmonie Universelle" eserinde *viol* hakkında söyledikleri şu şekildedir:

> "Eğer bir kişi müzik enstrümanlarını insan sesini taklit etme yeteneklerine göre değerlendirecek olsa ve bu taklidin doğallığını da en yüksek başarı olarak kabul edecek olsa, inanıyorum ki kimse birinciliği *viol*'ün almasına karşı gelmezdi. Çünkü *viol*, insan sesini tüm modülasyonlarıyla taklit edebilir, keder ve sevinç gibi en içten nüanslarını bile" (http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/VioladagambaPage.htm).

Günümüzde sıkça kullanılan bir enstrüman olmamasına rağmen, geçmişte, popüler olduğu dönemlerde bu enstrümanı çalan ve dinleyen kişiler tarafından her zaman doğallığı ve insanları, kendi sesine benzemesinden dolayı etkilemiş bir çalgı olarak hafızalarda yerini almıştır.

Bu enstrümanın geçmişine inmek istiyorsak, Hıristiyan dininin ilk zamanlarına gitmemiz gerekmektedir. İlk dindarların kiliseyi kurdukları yıllarda, dindarlar, halkın tamamen putperestliği terk etmesinin mümkün olmadığının farkına varmıştır ve insanlara yeni inançları daha kolay bir biçimde empoze etmek için efsaneler ve mitler olarak adlandırılan eski inançların yaşamalarına izin vermiştir. Bahsedilen ve hayatta kalan efsanelerden birisi Orpheus ve onun *Lyre*'si, diğer bir deyişle *lir*'idir. Yüzyıllar geçtikçe bu efsane olan enstrüman, ismini *viol*'ün ilk örnekleri olan ve İtalya'da görülen *lira da braccio* ve *lira da gamba*ya vermiştir (Dolmetsch, 1962, s. 9). İlk olarak bahsedilen enstrümanda bulunan "*da braccio"* teriminin anlamı koldur, bu ailenin enstrümanları yukarıda kol ve omuzda, çenenin altında tutularak çalınmaktadır (Görsel 2.1). İkinci

enstrümanda bulunan "*da gamba"* teriminin anlamı ise bacaktır, adından da anlaşılacağı gibi aşağıya doğru bacakların arasında tutularak çalınmaktadır (Görsel 2.2).

Görsel 2.1. *Lira da braccio örneği (https://taborviolas.com/viola-da-gamba-renaissance-instruments-division-viol-christopher-simpson/)*

Görsel 2.2. *Lira da gamba örneği (https://tuttomusicaclassica.forumcommunity.net/?t=59117110)*

Yahudilerin kutsal kitabının tefsiri olan Tardum'da geçen, kutsal barınak enstrümanlarından bir tanesinin adı *neghinoth,* diğer bir enstrüman ise *haghniugab'*dır. *Neghinoth,* ahşaptan, arkasında birçok deliği bulunan yuvarlak şekilli, üç tane bağırsaktan yapılmış teli bulunan ve yaya bağlanmış at kuyruğunun kılları tarafından ses çıkarılan bir enstrümandır. *Haghniugab* ise tıpkı *viola da gamba*'ya benzemekte ve altı tane teli bulunmaktadır. *Viol*'ün, Kelt atasının ismi ise *crwth'*dir (Görsel 2.3). Bu enstrümanda köprünün tiz seslerinin bulunduğu taraftaki köprü ayağına takılmış ve enstrümanın gövdesinin iki plakası arasında duran bir can direği bulunmaktadır. İlk *viol*'lerin ve daha önce bahsedilmiş olan iki çeşit lirin de akortlama sistemleri bu Kelt atası ile ilişkilendirilmektedir.

Görsel 2.3. *Crwth örneği (https://en.wiktionary.org/wiki/crwth#/media/File:Crwth_rem.jpg)*

İspanya'da bulunan ve *viol*'ün doğrudan atası olarak bilinen bir diğer enstrüman ise *vihuela'*dır. Bu enstrümanın telleri çekilerek çalınan versiyonuna *vihuela de mano* ve yay ile çalınan versiyonuna ise *vihuela de arco* adı verilmektedir (Görsel 2.4) (Görsel 2.5). İtalyan *viuola* ve *viola*, Fransa'da *vielle*, ki daha sonraları bu *viole* olmuştur ve son olarak da İngilizlerin *viol*'ü hep bu isimden türetilmiştir.

Görsel 2.4. *Vihuela de mano örneği (http://www.vihuelademano.com/viola-da-mano/pages/viola5/vihuela-de-mano-italian-viola-dai-libri-model.html)*

Görsel 2.5. *Vihuela de arco örneği (http://www.vihueladearco.com/instruments.html)*

13. yüzyılda yaşamış, Jerome de Moravie (1250-1271) adında Ortaçağ müzik teorisyeni bir rahibin, döneminin *viol*'üne dair ayrıntılı bilgiler veren bir bilimsel eseri bulunmaktadır. Moravie eserinde, beş teli bulunan, iki farklı şekilde akort -daha büyük ve daha küçük aralıklarla- yapılabilmesinden dolayı *viol*'ün, üç telli ve sadece beşlilerle akort edilen *rebek'*ten çok daha bağımsız bir enstrüman olduğunu belirtmektedir. Bu akortlama düzenleri, İtalya'da gelişen *viol*'ün kendi alt grupları bulunan ve birbirlerinden net biçimde farklı olan iki ayrı enstrümana dönüşmesinin habercisi olmaktadır. Bunlardan ilki, daha önce bahsedilen, tel sayıları epey artan ve pes seslerini koruyan *da braccio* ve *da gamba'*nın dahil olduğu *lyra*, ikincisi ise adını İspanyol *vihuela'*sından alan ve pes ses karakterini tamamen terk ederek, her türlü müziğe uyabilen, engin olanakları bulunan *viola da gamba*'ya evrimleşmiştir. Akort düzenini, atası olan *vihuela'*dan alan *viola da gamba*'nın akort düzeni; 16., 17., ve 18. yüzyıllarda lavta ve gitarla ahenk içinde çalınabilecek şekilde; dörtlü aralıklar ve orta çiftli telde bir majör üçlü aralıktan oluşacak şekilde yerleşmiştir (Woodfield, 1984, s. 11).

Viola da braccio ve *viola da gamba* ailelerinde parçalarına göre bulunan bazı fiziksel farklılıklar ve benzerlikler tabloda görülmektedir (Tablo 2.1).

Tablo 2.1. *Viola da braccio ve viola da gamba arasındaki fiziksel farklılıklar ve benzerlikler (http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/Violin_Vdg_Families.htm)*

Parça	"Viola da Braccio"	"Viola da Gamba"
Omuz	Kare	Kare, eğimli, yaprak formunda
Ses delikleri	Neredeyse hep F formunda	F ve C, alev veya yılan formunda
Rozet	Neredeyse hiç yok	Çok sıklıkla, ama her zaman değil
Arka	Yuvarlak	Düz ve yuvarlak
Köşeler	Neredeyse hep var	Çoğunlukla köşesiz, bazıları köşeli
Boyun	Nispeten kısa	Nispeten uzun
Perde	Neredeyse hiç	Her zaman: Kural gereği 7, bazen 8
Akort	Beşlilerle	Dörtlülerle, orta bir telde üçlü ile
Teller	4, çok nadiren 5	Kural gereği: 6, bazen 5-7
Telleme	Yüksek tansiyonlu	Düşük tansiyonlu
Kafa	Kıvrık, baş oymalı	Kıvrık, bazen kesik, baş oymalı
Kenar	Sarkık	Sarkık veya çıkıntısız
Pozisyon	Omuzda	Bacakların arasında
Yay tutuşu	El yay üstünde	Yay her zaman el içinde

14. ve 15. yüzyılların *viola da gamba*'sı toplu çalınan kontrpuanlı eserlere uygun melodik bir enstrümandır. Ancak, dar bir sapa sahip olduğu için, düzgün bir armoniyi koruyarak çalmaya uygun değildir. Sapının darlığından ötürü tellerin tuşe üzerinde birbirlerine çok yakın olması, bir akor çalarken, parmakları diğer tellere çarpmadan, akorun notaları üzerine temiz bir biçimde basmayı imkansız hale getirmektedir.

Viol ailesinin bir başka üyesi daha vardır; bu, besteci ve müzik teorisyeni Michael Praetorius'un (1572-1621) "Syntagma Musicum" (1640) eserinde kendisine bir bölüm ayırdığı *viola bastarda'*dır. Praetorius, onu, ihtiyaç duyulan durumlarda yerini alabileceği tenor *viol'*ün sesini andıran karakterde, ancak gövde ölçüsü olarak ondan biraz daha geniş ve uzun bir enstrüman olarak tanımlamaktadır (Dolmetsch, 1962, s. 12). İsminin

kökeniyle ilgili yalnızca tahminlerde bulunarak, muhtemelen müzik topluluklarındaki insan sesleri arasında bir melez olarak ortaya çıktığını öne sürmektedir.

Viola bastarda, İngiltere'ye yaklaşık olarak 1560 yılında, besteci Alfonso Ferrabosco I (1543-1588) tarafından getirilmiştir. Burada *lira viol* ismiyle popüler hale gelmiştir. *Viol*'ün gelişimindeki rolü ile ilgili bir konum ya da tarih vermek zor olsa da, *viola bastarda*, müzik topluluklarında icra edilen tüm armoni ve füglere uyum sağlayabilen bir enstrüman olarak görülmektedir. Bu, onu akranlarından biri olan İngilizcedeki ismi *lira da gamba* ile ilişkilendirmektedir. İtalya'da ise *lira da gamba, viola bastarda* olarak sınıflandırılmaktadır. Bu isim, ailenin bir diğer üyesi olan *vihuela'*ya kılavuzluk etmektedir.

Ganassi'nin eserinin ikinci cildi, beş telli bir *viol* türü olan, *violone* olarak adlandırdığı, *bas viol'*e adanmıştır. Ganassi'nin *violone*'si ile, Praetorius'un *violone*'si aynı enstrüman değildir. Praetorius'un *violone*'si, *bas viol*'ün bir beşli altında ses aralığına sahip olan ve 16. yüzyılda "*contra basso da viola*" olarak anılan enstrümandır. Dolmetsch'e göre aynı yüzyılın sonunda, Praetorius'un, yeni bir icat olarak bahsettiği üzeri tel sarımlı bağırsak bas tellerin kullanımının yaygınlaşması, müzik topluluklarında kullanılan *bas viol*'ün bir tam oktav pes ses aralığına sahip olan, gerçek *kontrabas viol*'ün ortaya çıkmasına imkan tanımıştır (1962, s. 13).

Üç ve dört tele sahip olan ve beşli aralıkta akortlanan enstrümanlar da bulunmaktadır ve özünde bunlar *rebek*'tir (Görsel 2.6). Alman Rönesans besteci ve teorisyeni Martin Agricola (1486-1556) *rebek*'lerden, "Polische Geigen" adı altında bahsetmektedir ve bu *viol*'ler iki çeşittir. İlki, altı telli olan "*welsche geigen*", ikincisi de dört telli olan "*kleine geigen*"dir.

Görsel 2.6. *Rebek örneği (http://www.trombamarina.com/instruments/rebec)*

15. yüzyılın *viol*'ü ise ince, zarif görünümlü bir enstrümandır. Gövdesi kıvrımlı ama kemandaki gibi "*C*" ucu köşeleri yoktur. *Vihuela* ve gitarı andıran ama onlardan daha ince, uzun bir bel kısmına sahiptir, bu sayede yay üst telden, alt tele enstrümanın kenarlarına değmeden rahat biçimde hareket edebilmektedir. *Lira da gamba*, aynı anda birden fazla telin çalınmasını kolaylaştırmak için düz bir köprüye sahiptir. Bundan dolayı arşe için kıvrımlı bir bel şekline de ihtiyacı yoktur. Bu tip enstrümanlar sıklıkla süslemeli gövdelere sahiplerdir.

16. yüzyıldaki *viol* gövdelerinde ise köşeli uç tasarımları kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bunlar kemandaki gibi kıvrımlı yapıda değillerdir. Yine de birkaç *bas viol*, keman gibi kıvrımlı kenar bordürleriyle yapılmıştır.

Arka kapak genellikle düzdür ancak bu sabit bir kural olarak da kullanılmamaktadır. Her dönemde farklı şekillere ve bombeli arka kapaklara sahip *viol*'ler de bulunmaktadır. Omuz kısımları da değişkendir, genelde ileri pozisyonlara ulaşmayı kolaylaştıracak şekilde eğimli yapıda olur, bazılarında ise tıpkı viyolonseldeki gibi sapın topuk kısmına uzanacak biçimde düz, köşeli biçimdedir. Özellikle müzik topluluklarında kullanılan enstrümanlar bu yapıdadır.

İtalyan *viol*'lerindeki ses deliği, kemanda olduğu gibi "*F*" şeklindedir ki bu da kemanın İtalyan kökenini işaret etmektedir. İngiliz, Fransız ve Alman *viol*'lerinin ses delikleri ise "*C*" şeklindedir bunlar da sonradan alev şeklini almıştır. İtalyan yapımcılar, *viol* yapımının bir noktasında diğer ülkelerin yapımcılarından ayrılmaktadır. *Viol*'lerinde, tellerin bağlandığı kuyruk parçası, tıpkı modern kemandaki gibi, gövdeye bağlı düğmeyi saran bir bağırsak kordon ile sabitlenmektedir. Diğer ülkelerin *viol*'lerinde ise, kuyruğun alt kısmına kare şekline bir delik açılmakta, kanca şeklinde bir kazık sıkıca gövdeye yapıştırılmakta ve kuyruk da bu kancaya geçirilerek sabitlenmiş olmaktadır.

Cenevreli besteci ve filozof Jean Rousseau (1712-1778), "Traite de la Viole" (Paris, 1687) de, kendi zamanında, *viol*'ünün oldukça antika (eski) olmasına karşın, Fransa'ya geldiğinde nispeten yeni bir enstrüman gibi karşılandığını yazmıştır. *Viol*'ün, Avrupa'daki tarihiyle ilgili ilginç bir teorisi de bulunmaktadır. Bu enstrümanın kökenlerinin antik Mısırlılara dayandığını söylemekte ve bununla birlikte, tarif ettiği enstrüman, doğunun *rebek* ya da *rebab'*ına daha yakın bir enstrümandır. Rousseau, *viol*'ün Mısırlılardan, eski Yunanlılara, onlardan İtalyanlara, İtalyanlardan da İngilizlere geçmiş olduğunu öne sürmektedir. Rousseau ayrıca bazı müzisyenlerin ismini vererek, İngilizlerin *viol* ile ilgili bilgilerini diğer krallıklara aktarmış olduklarını da eklemektedir.

Bu müzisyenler arasında İspanyol kortundan “Vvalderan”, Innsbruck kortundan “Joung”, Viyana sarayından “Pries” ve çeşitli bölgelerden başkalarının da adı geçmektedir (Dolmetsch, 1962, s. 15).

İlk *viol*’ler beş telli ve oldukça iri yapıdadır. Köprüleri alçak ve düzdür, kalın telleri dörtlülere göre akort yapılmaktadır. Sapları daha dik yapıda ve çok ağırdır. Zamanla önce altıncı, daha sonra ise yedinci tel eklenmiştir.

İtalya’da *viol*’ün gözden düştüğü zamanlarda, en büyük müzikal yükselişini İngiltere’de yaşayan bu enstrüman, ülkenin her tarafından profesyonel ve amatör müzisyenlerce saygınlık kazanmıştır. Hatta 16.ve 17. yüzyılda her İngiliz’in evinde mutlaka, genellikle altı enstrümandan (iki tiz, iki tenor ve iki bas) oluşan “*chest of viols*” diğer bir ifadeyle *viol* kolleksiyonu ya da *viol* seti bulunmaktadır. Farklı boyutlarda iki ile sekiz *viol*’ün bir araya gelmesi ile oluşan *viol* topluluğu ise “*consort*” (konsort) olarak ifade edilmektedir. Bu topluluklarda karakteristik olarak her bir enstrüman, diğerlerinin çaldığından farklı olarak, kendine özgü sesini ortaya koymaktadır. *Viol* konsortları için oldukça geniş kapsamlı, günümüz icracıları ve dinleyicileri tarafından hazine olarak görülen bir repertuvar bulunmaktadır.

Solo bir enstrüman olarak, bas *viola da gamba* hala İngiltere'de kullanılıyorken, Fransa'da da popülerliğinin doruklarına tırmanmıştır. Marin Marais (1656-1728), Louis de Caix d’Hervelois (1680-1759) ve Antoine Forqueray (1682-1745) gibi besteciler görkemli eserlerini hem bestelemekte hem de XIV. Louis’in (1638-1715) sarayında icra etmektedir. Aynı zamanda *pardessus de viole* de, Caix d’Hervelois ve birkaç bestecinin etkisi altında gelişme döneminin tadını çıkarmaktadır. Çünkü bu dönemde bu enstrümanın genç kadınlara kemandan daha uygun olduğu düşünülmektedir.

Almanya’da besteci Johann Sebastian Bach (1685-1750) kantatlarında *viola da gamba*’lı sürekli bas ve klavsen eşlikli sonatlar yazmıştır; Alman besteci Georg Philipp Telemann (1681-1767) gamba’yı ikili ve üçlüler için yazdığı sonatlarında kullanmıştır. Bu iki bestecide *viola da gamba*’yı verdiği etki, çalgının özel nitelikleri, acıklı berrak tonu, uyum içinde çalınma kapasitesi gibi özelliklerinden dolayı sıkça kullanmıştır. İtalya’da besteci ve yazar Benedetto Marcello (1686-1739), sürekli bası viyolonsel ve klavsen için olan, “Violoncello o Viola di Gamba” sonatlarını bestelemiştir. Paris’te, 1740’da gidişat tersine dönmeye başladığı sıralarda *viol* icracısı ve yazar Hubert le Blanc, “Defense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Pretentions de Violoncel” adlı ufak kitabını yazmanın gerekli olduğunu düşünmüştür. Bir çok kişi

tarafından keman ve klavsene viyolonselden daha iyi eşlik eden bir enstrüman olduğu düşünülmesine rağmen, *viol*, yüzyılın sonuna gelmeden solo bir enstrüman olarak ortadan kalkmıştır (Dolmetsch, 1962, s. 22). Fransız Jean Baptiste Forqueray (1699-1782) ve Alman Carl Friedrich Abel (1723-1787) *viola da gamba*'nın son büyük çalgıcıları ve bestecileridir. Bu enstrümanın sahnelerden ayrılması ile yerini, 19. yüzyılın yaylı kuartet ve orkestralarında kullanılan viyolonsele bırakmıştır.

2.2. Çeşitleri ve Akort Düzenleri

15. yüzyılın sonundan itibaren *viol* ve keman ailesi birbirlerinden farklı iki ayrı enstrüman tipi olarak kabul edilmiştir. *Viol* perdeli ve genellikle dörtlü aralıklar ve bir üçlü aralık düzeninde akort yapılabiliyorken, keman ailesi perdesiz yapıda ve beşli aralıklarla akort edilmektedir.

Besteci ve enstrüman teorisyeni Sebastian Virdung'un (1465-tarihsiz) 1511'den sonraki yazımlarında bahsettiği *viol*, dokuz telli ve yedi perdelidir, geç dönem enstrümanlardan ziyade *lira da gamba*'ya daha yakın bir yapıdadır. 1528 yılında Agricola'nın *viol*'leri ise, beş telli *treble* ve tenor ile, altı telli bas *viol*'den ibarettir. Bas *viol*, 17. yüzyılın tenor *viol*'üne denk gelmektedir. *G, c, f, a, d, g* (sol, do, fa, la, re, sol) şeklinde akort edilmekte, sadece orta telde üçlü aralık kullanılan bir akort düzenine sahiptir. Tenor *viol*, aynı bas *viol* gibi akort edilmekte, üçlü aralığı yine *f* (fa) ve *a* (la) arasında yer almakta, ancak bas *G* (sol) teline sahip olmamasından dolayı da bu teller diziliminin ortasında yer almamaktadır. *Treble* diğer bir deyişle tiz *viol*, tenor *viol*'den bir dörtlü daha tiz düzendedir ve *f, a, d, g, c* (fa, la, re, sol, do) şeklinde akort edilmektedir ve yine diğer *viol*'lerde de olan *f* (fa) ile *a* (la) arasındaki üçlü düzeni korumaktadır. Bu durumda ise üçlü akort aralığı tel diziliminin en altında yer almaktadır (Robinson ve Woodfield, 2001). Bu akort düzenleri alttan yukarı doğru, kalın tellerden ince tellere doğru sıralanmaktadır. Kalınlık ve incelik derecelerinin anlaşılabilmesi için ise yan yana iki büyük harf (*AA*), büyük harf (*A*), küçük harf (*a*), küçük harf ve üst virgül (*a'*), küçük harf ve iki üst virgül (*a"*) gibi kalın tellerin büyük harf, ince tellerin de virgüller ile belirtildiği işaretler kullanılmaktadır.

1542'de Ganassi ile birlikte 17. yüzyılın akort düzeni iyice yerine oturmuştur. Bu düzene göre bas *viol* daha pes (kalın), *treble viol* daha tiz (ince) akort düzenine sahiptir. Böylece *treble viol*, artık tenor *viol*'e göre dörtlü yerine, bir beşli tiz düzendedir, bas ve

tenor viol arasında bir oktav kadar fark olan bir akort düzeni benimsenmiştir. *Treble* (Tiz) *viol*: *d, g, c', e', a', d"* (re, sol, do, mi, la, re); Tenor *viol*: *G, c, f, a, d', g'* (sol, do, fa, la, re, sol); Bas *viol*: *D, G, c, e, a, d'* (re, sol, do, mi, la, re) şeklinde akort edilmektedir. Kalından inceye doğru da tellere verilmiş isimler bulunmaktır. İlk tel "*contra"*, ikinci "*bordon"* daha sonrakiler sırasıyla, "*tenor"*, "*tenorcelli"*, "*sottanelli"* ve son tel de "*cante"* olarak isimlendirilmiştir. (Woodfield, 1984, s.140).

Bulunan kaynaklarda alto adında ailenin dördüncü bir diğer ferdinden de bahsedilmektedir ki bu enstrüman tenor *viol*'den daha küçük yapıda olmasına rağmen, onunla aynı perdelerle akort edilmektedir.

Rousseau "Traite de la Viole" adlı eserinde; bas *viol*'ü tarif ederken, alto ile ilgili şöyle bilgi vermektedir:

> "Bazı durumlarda, farklı üç boyutta *viol*'ün kullanıldığı durumlar olmuştur: Biri bas *viol*'den biraz daha küçük olup, tenor vazifesi üstlenen, diğeri tenor *viol*'den biraz daha küçük olup, alto görevini üstlenen ve son olarak altodan biraz daha küçük olup, *treble* görevini üstlenen şeklindedir. Bu dört enstrüman insan sesinin dört bölümünü kapsamakta ve İtalya'da uzun zamandır kullanılmaktadır. Akort düzenleri, tenor ve alto aynı perdeden, basın bir beşli tizi olarak (Örneğin *A* (la)'dan *a'* (la')'ya), *treble*, tenor ve altonun bir dörtlü tizi olarak, bir başka ifadeyle basın bir oktav üstü olarak yapılır" (Örneğin *d* (re)'den *d"* (re")'ye) (Dolmetsch, 1962, s. 25).

Bu dört çeşit *viol* Fransa'da, tenor, basın bir dörtlü tiz şeklinde (-G- den -g'-ye); Alto da, tenorun bir dörtlü tizi düzeninde (*c* (do)'den *c"* (do")'ye); *Treble* ise altonun bir ton üstünde ve basın bir oktav tizi düzeninde akortlanmaktadır (*d* (re)'den *d"* (re")'ye).

Marin Mersenne, alto *viol*'deki *f* (fa) ve *a* (la) üçlü aralığını telleri yukarından aşağıya doğru sıralayarak, dördüncü ve beşinci teller arasına yerleştirmektedir. Bilinen dört *viol* ölçüsü de, *treble* ve bas *viol*'ün ikinci telinden alınıp, genel olarak hepsini bir düzene sokan *A* (la) notası kullanılarak akort yapılmaktadır. Haute-Contre (alto), akort düzeni olarak diğerlerinden yalnızca 3. ve 4. telinin dörtlü aralıkta, 4. ve 5. tellerinin de majör üçlü aralıkta olmasıyla ayrılmaktadır.

Altı telliler kadar çok sayıda olan, beş telli altolarda tiz *c"* (do") teli bulunmamaktadır, bu da onları pes *G* (sol) teli olmayan küçük bir tenor viol ile denk yapmaktadır bunun yanı sıra bu enstrümanlarda *f* (fa) ve *a* (la) arasındaki üçlü aralık düzeni iyi bir uyum sağlamaktadır.

Giovanni Coperario (John Cooper) (1570-1626), Thomas Lupo (1571-1627), William Lawes (1602-1645), William White (1571-1634) ve Matthew Locke (1621-

1677) gibi bestecilerin *viol* toplulukları (konsortları) için yazdıkları eserlerde sıklıkla alto için yazılmış *tessitura* diğer bir ifade ile onun ses aralığı için yazılmış bölümler bulunmaktadır. Bu bölümler, genellikle tenor *viol* için kullanılan portedeki orta çizgi yerine, alttan ikinci çizgiye yerleştirilen bir do anahtarı ile yazılmaktadır. Bu kullanım bazen *treble viol* bölümlerinde de bulunmaktadır. Bu dönemden sağ kalan belli başlı bazı enstrümanlar, Alto *viol*'ün Avrupa kıtasının yanı sıra, İngiltere'de de kullanılmış olduğu fikrini doğurmaktadır. Alto *viol,* 17. yüzyıl ortalarının komplike müziğine farklı bir ses renginin eklenmesi açısından ilgi çekici ve karmaşık kontrpuanlı pasajları hafifletmek için ise kullanışlı bir enstrüman haline gelmiştir. 2 *treble*, 1 alto, 1 tenor, 2 basın bir grupta bir araya gelmesi bu dönem için güzel bir *viol* seti oluşturmaktadır.

Viol ailesinin üyelerinin ölçüleri ise bir hayli farklılık göstermektedir. Tel boyu uzunlukları, kasa ölçülerine oranlı olan ve modern normdan yaklaşık olarak bir yarım ton aşağıdan akortlanmaya uygun olanlar yine de ortalama kalınlıktaki tellerle normal diyapazon kabul edilen *a=440*'a göre akort edilmektedir.

Viol ailesinin standart dışı ölçülerde yapılmış fertleri genelde müzik topluluklarında pek kullanılmamaktadır. Bunlardan biri Fransızca ismiyle tanınan ve popülerliği yüksek olan *pardessus de viole* ve yine aynı şekilde İtalyanlarca kullanılan *violone'*dir. *Treble viol*'den bir dörtlü daha tiz aralıkta bulunan, beş veya altı tele sahip *pardessus, c'* (do') ve *e'* (mi') tellerinin arasında bulunan üçlü aralığı korumaktadır. Stockholm Historiska Museet müzesinde ilginç ve küçük bir *pardessus* bulunmaktadır, yedi tele sahiptir, *treble* ile aynı düzende ve eklenmiş en ince olan teli *g"* (sol") sesi ile akort edilmektedir. Genel olarak Avrupa'da kullanılan bas *viole* ise 17. yüzyılın ortalarında ekstra pes *AA* (la) teli eklenmiştir (Dolmetsch, 1962, s. 31). *Viol*'lerin boyutlarına ve tel uzunluklarına göre akort düzenleri tabloda verilmiştir (Tablo 2.2).

Tablo 2.2. *Boyut ve tel uzunluklarına göre viol akort düzenleri (Dolmetsch, 1962, s. 31)*

Viol Çeşitleri	Gövde uzunluğu	Tel uzunluğu
Pardessus Viol (g), c’, e’, a’, d”, g”	31.5-33.5 cm.	33-33.5 cm.
Treble Viol d, g, c’, e’, a’, d” (Dessus de Viole, Diskant)	35 -39 cm.	35-35.5 cm.
Alto Viol c, f, a, d’, g’ (c”)	35 -41 cm.	35-40.5 cm.
Tenor Viol (G), c, f, a, d’, g’ (Taille, Alt-Tenor)	47.5-53 cm.	45-52 cm.
Division Viol D, G, c, e, a, d’ (Viola da Gamba)	62-68 cm.	65-66 cm.
Bas Viol/Konsort Bas (AA), D, G, c, e, a, d’ (Bas Viol)	68-71 cm.	68-70.5 cm.
Violone DD, GG, C, E, A, d	98.5-105 cm.	97-105 cm.

2.3. Bağırsak Teller

Otantik yapıya sahip bir enstrümanın naylon telleri, bağırsak teller ile yer değiştirildiğinde, bu teller alışılmışın dışında daha ruhlu bir ton ortaya koymaktadır. Bunun sebebi bağırsağın naylon kadar standart ve tekdüze bir yapıya sahip olmaması, doğal bir malzeme olmasından kaynaklanmaktadır.

Birçok kaynak, bağırsak tellerin geçmişte kullanıldığını göstermektedir ve bilindiği üzere bu teller günümüzde de halen benzer tekniklerle yapılmakta ve kullanılmaktadır. Ancak bugün piyasada bulunan bağırsak tellerle, üç yüz yıl önce kullanılan teller arasında farklılıklar vardır. O dönem ve öncesinde alışılmış olan entonasyon tutarlılığı (ses tutarlılığı) ve ton kalitesi beklentileri ile günümüzdekiler arasında da mutlak bir fark bulunmaktadır. Araştırmanın bu bölümündeki amaç bu tellerin özelliklerini, kullanım zorluklarını ve müzikal kullanımlarını ortaya koymaktır.

İlk zamanlarda enstrümanların tüm telleri düz bağırsak tellerden yapılmaktadır. Özellikle bas teller daha kalın bağırsaklardan yapılmaktadır ve bu ekstra kalınlık enstrümanların akortlarının sıklıkla bozulmasına sebep olmaktadır. O zamanlarda çalgının çıkarabileceği en pes nota referans noktası olarak alınmaktadır ve kabul edilebilen en fazla bozulma miktarı ile tellerin ne kadar kuvvetle ya da hangi kuvvete maruz bırakıldığına bağlı olarak belirlenmektedir. Ne yazık ki sadece kullanılan enstrümanların maksimum aralıkları dikkate alınarak bu çıkarım yapılabilmektedir.

Kullanılabilecek maksimum aralık, zaman içeresinde adım adım artmıştır ve bu da tel sarım teknolojisinin zaman içerisindeki gelişimiyle ilişkilendirilmektedir.

Bir bağırsak telde ne kadar büküm varsa, o kadar elastiktir ve dolayısıyla enstrümanların akordunun bozulması da daha az olmaktadır. Diğer bir deyişle bir telin bozulmadan, düzgün ses verebilmesi, o telin elastik olup olmaması ile doğru orantılı olmaktadır.

Naylon ve çelik malzemeler, bağırsaktan daha fazla gerilim direncine sahiptir. Dolayısıyla tiz bağırsak teller, aynı tel boyunda ve diğer malzemelerden yapılan teller kadar üst notalara akort edilememektedir. Örneğin altmış santimetre tel boyuna sahip bir enstrümanın tiz telini, olması gereken aralıktan daha yüksek bir aralığa akort etmek, düzenli çalınan bir telin bir haftadan daha fazla dayanmaması anlamına gelmektedir. Praetorius'un verilerinden yola çıkarak, böyle bir teli sol yerine fa notasına akort yapmak, daha rahat çalım ve tel boyuna göre akort aralığı açısından daha uygun olmaktadır (Abbot ve Segerman, 1976, s. 437). Tavsiye edilen diğer akort aralıkları tabloda gösterilmektedir (Tablo 2.3). En üstte bulunan tiz bir teli kopmadan dayanabileceği noktaya kadar akort yapmak, tel boyu ve ona uygun mutlak aralık arasındaki ilişki ile rahatlıkla tespit edilebilmektedir.

Tablo 2.3. *Farklı tip bağırsak tellerde kullanılabilecek akort (frekans) aralıkları (Abbot ve Segerman, 1976, s. 437)*

Tel boyu (cm)	43	45	48	51	54	57	61	64	68	72	76	81
En yüksek aralık	b'	b ♭ '	a'	g#'	g'	f #'	f'	e'	e ♭ '	d'	c#'	c'
Orta bükümlü telde en düşük aralık	e	e ♭	d	c#	c	B	B ♭	A	G#	G	F#	F
Yüksek bükümlü telde en düşük aralık	B	B ♭	A	G#	G	F#	F	E	E ♭	D	C#	C
Venedik Catline en düşük aralık	F#	F	E	E ♭	D	C#	C	B,	B ♭ ,	A,	G#,	G,

Sağlamlık ve sıkılık gerektiren az bükümün olduğu bağırsak teller genellikle tiz tellerde kullanılmaktadır. Orta derecede bükümlü bas teller ise uzunluklarına oranla bir oktav ve altılı aralıkla telin taşıyabileceği en yüksek aralığa akort edildiğinde kabul edilebilir olmaktadır. 15. yüzyılın sonlarından 16. yüzyıla kadar günümüzde de hala kullanılmakta olan sıkı bükümlü bas teller, iki oktav ve bir tam perdeye kadar ulaşan bir frekans aralığına imkan sağlamaktadır. Sarımlı tellerin ortaya çıkmasından önce 16. yüzyılın sonlarında özel halat bükme tekniği kullanılarak üretilen ve o dönemde en fazla büküme sahip olan bas teller, tam tamına iki oktav ve bir tam beşli aralığa akort yapılmaktadır. Bunlar İngiltere'de "Venice Catlines" olarak bilinmektedir. Ancak büyük aralıklarda akort yapma özelliğine sahip olan bu Venedik catline telleri bile, sarımlı tellerin elastikiyetine sahip değillerdir. Dolayısıyla akort bozulmaları, bağırsak tele geçen icracılar için başa çıkılması gereken bir problem olmaktadır. Venedik Catline telleri ile ilgili sahip olunan tek bilgi, isimlerinde yatmaktadır. İngiliz Rönesans bestecisi John Dowland (1563-1626), Varietie of Lute-Lessons adlı eserinde; "Lombardi, Bolonya'da yapılıp, oradan da Venedik'e, daha sonra da Martes'e nakledilmektedir." Bundan dolayı, Venedik catline telleri olarak adlandırılırlardı şeklinde açıklamıştır (Hunt, 1958, s. 14). Bir önceki cümle bu tellerin yaygın olarak kullanılmasına rağmen özel yetenekli kişilerce tek bir yerde yapılıyor olduğunu göstermektedir. Adında geçen "catline" kelimesi yapımıyla alakalı bir ifadedir. Catline, bir gemide çapayı bağlamak için kullanılan -denizcilik teriminde griva palangası olarak bilinen- halattır. Örneğin çapayı grivaya, -geminin yanında bu amaç için kullanılan sabit kirişe- bağlamak için kullanılmaktadır. Bu hızlıca yapılması gereken bir iştir ve bu durumda kullanılması en uygun özelliğe sahip halat ise esnek bir halattır. Bu esneklik, halatın yapılış tarzından gelmektedir. Bahsedilen catline halatı her bir küçük halatın büküm yönlerinin tam tersi istikametinde, birbirlerinin tersine bükülmesi ile ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak da ortaya oldukça esnek ve bükülebilir bir halat ortaya çıkmaktadır. Diğer türlü halatlar ise bir araya getirilmiş bir dizi küçük halatın aynı yönde bükülmesiyle üretilmektedir. Bu tür halatlar daha az esnek ve zor bükülür özelliğe sahiptir ancak daha sağlamdır (Abbot ve Segerman, 1976, s. 431).

Ancak bükümlü bağırsak tellerle sarımlı tellerin arasında maliyet ya da ses kalitesi anlamında belirgin bir fark olmamasından dolayı, sarımlı tellerin kabul edilmelerinde büyük bir gecikme olmamıştır. Tel yapım teknolojisinin gelişmesi eski aralıklarda kaliteyi arttırdığı hatta aralıkları daha da uzatmasından dolayı daha yeni ve elastik olan sarımlı bağırsak teller kullanılmaya başlanmıştır.

Genel olarak bağırsak tellerin farklı zorlukları da bulunmaktadır. Bir tele perdenin üzerinde basmak onu biraz esnetmekte ve perdeler arasına sertçe basmak ise teli daha da esnetmektedir. Bu esneme de notanın frekansını istenmeyen bir derecede yükselterek tizleştirmektedir. Sert arşe kullanımı ya da parmak çekişleri de telin titreşimi boyunca ortalama gerilimi arttırarak, frekansının yükselmesine neden olmaktadır. Değişken ses yüksekliği de, frekansı değiştirdiğinden, arşe kullanımı da sıkıntılı olabilmektedir. Anlaşıldığı kadarıyla, parmakla çekilen bir notanın sesi frekans değeri düştüğünden dolayı sönmektedir ve genel frekansında bozulmalar olmaktadır. Tiz tellerdeki frekans artışı görmezden gelinse bile, bas tellerde bu frekans bozulması rahatsız edici derecede belirgin olmaktadır. Bu da istenmeyen bir duruma sebep olmaktadır. Ancak bu durum bas tellerin daha esnek yapılması ile azaltılabilmektedir. Sarımlı tellerin temel avantajı, malzemenin toplam kütlesinin düşük frekans değeri yaratması ve elastik iç kısmının ise frekans bozulmalarını durdurmasıdır.

Bağırsak teller doğal malzemeler olarak, tabiatları gereği, alternatiflerinden daha az standart (uniform) bir yapıya sahiptir. Bu teller, içlerindeki liflerin su emilimi nedeniyle, nemli ortamlarda genişlemeye meyillidir. Ancak lifler sarımlı oldukları için nemden dolayı şişmeleri, boylarının da kısalmasına sebep olmaktadır. Bunun anlamı ise bir çalgıda tel geriliminin artması diğer bir deyişle akordunun bozulması demektir. Artan nem aynı zamanda ağırlığın artması anlamına da gelmektedir. Telde ne kadar çok büküm varsa, gerilme etkisi de o kadar fazla olmaktadır. Hafif nem artışında, gerilme etkisinin görülmesi ağır basar, ama nem oranı arttıkça kütle, gerilimin önüne geçerek frekansı düşürür. Kuru hava da, nemi kurutup, liflerin gerilmesini tersine çevirerek frekansı düşürür.

Tarihsel olarak metal telli çalgılar sabit perdelere sahiptir, bağırsak telli çalgılar ise her zaman pozisyonları değiştirilebilir perdelere sahip olmuştur. Yeri değiştirilebilen perdelerin kullanılmasının sebebi bağırsağın tekdüze (homojen) bir yapıya sahip olmaması ve akort bozulmalarına karşı en iyi çözüm olmasından kaynaklanmaktadır.

Ayrıca akort bozulması gibi bir sorunla baş edebilmek için tellerin farklı bir şekilde bağlaması gibi karmaşık sistemler de geliştirilmiştir. Buna göre tellerin uç kısmını baş eşikte daha kalın, bazılarını ise köprüde daha kalın tutmak bu gibi bir sorunla baş edebilmenin farklı bir yoludur. Farklı bir kaynak ise akordu çok fazla bozulan bir telin, telin burgu kutusundaki kısmının daha düzgün olmasından dolayı, çıkarılıp yönünü

tersine doğru değiştirmenin daha iyi bir sonuç alınmasına yardımcı olduğunu söylemektedir.

Standart bir yapıya sahip olmayan teller hem perdeli, hem perdesiz çalgılarda bir başka probleme daha sebep olmaktadır. Bu da akordu tutmayan bir telin armoniklerinin, diğer tellerle olan uyumsuzluğudur. Düzenli bir titreşim oluşturması beklenirken, sesler birbirleriyle çakışmaktadır. Mızraplı çalgılarda bu, zayıf ve sönük tonlara sebep olmaktadır, yaylı çalgılarda ise bunlara ek olarak, telin kontrolünü zorlaştırmaktadır. Bunun bir problem olup olmadığı, telin homojenliğinin ne kadar bozuk ve çalgının akustik olarak ne kadar hassas olduğu belirlemektedir. Genellikle akustik rezonansı çok iyi olan bir çalgı, standart yapıya sahip (homojen) olmayan bir tel kullanıldığında ne yazık ki daha kötü bir şekilde etkilenmektedir.

Tiz teller, homojen olmayan yapıdan en çok etkilenen tellerdir. 1580'den önceki lavtalarda, iki tiz teli tüm perdelerde aynı entonasyonda tutmanın zorluğu yüzünden, sadece en altta, tek bir çiftli tel kullanılmaktadır. 1517'lerde, Münih'ten gelen daha homojen tiz teller bulunabilmektedir. Ancak çiftli tel kullanımı standart hale gelene kadar çoğunlukla sadece *vihuela* icracıları tarafından kullanılmıştır. Bu tiz tellerin çok pahalı oldukları ve İngiltere'de bu tellere *minikin* adı verildiği bilinmektedir. Her ne kadar *minikin'*ler, diğer ince bağırsak tellere göre hatırı sayılır bir ilerleme olsalar da, yine de naylon ya da metal sarımlı tellerin getirdiği homojenlik standardına kesinlikle yaklaşamamaktadır. Bu nedenle, geleneksel bağırsak teller kullanıldığında, düşük entonasyon standartlarını kabullenmek gereklidir (Abbot ve Segerman, 1976, s. 431).

Bağırsak tellerin uzunluklarının değişken çapta olmasından dolayı bir icracı bir teli alıp doğrudan çalgısına takmamaktadır. Dönemin üstatları, öğrencilerine bir telin düzgün olup olmadığını anlama konusunda tellerin nasıl test edileceğini öğretmiştir. Bu test, teli iki el ile uçlarından tutmak ve orta parmak ile teli çekip titreterek, ortada ikiye ayrılan bir görüntü oluşup oluşmadığına bakmaktan ibarettir.

Günümüzde de, bu yöntem daha az standart yapıda olan, ekonomik telleri alırken, en iyi kısımlarını bulmak için de kullanılabilmektedir. Tiz teller, doğru ses verebilmeleri için bas tellere göre daha düz yapıda olmalıdır, bu yöntemle tellerin ne kadar iyi olduklarını test ederken telin sıkıca gerildiğinden emin olmak gerekmektedir. Floresan lambalar vibrasyonun formuna bakarken yanıltıcı olmaktadır, gün ışığı ise bu titreşimi görebilmek için en iyi ışıklandırma şeklidir. Ancak erken dönem üstatlarının öğrettiği bu metodun, bağırsak telli çalgıların yüzyıllar içerisinde enstonasyon standartlarını

iyileştirmede ne kadar etkili olduğuna dair bir ipucu bulunmamaktadır (Abbot ve Segerman, 1976, s. 433).

Bağırsak tellerin standart bir yapıya sahip olmamalarından kaynaklanan zorlukları açık bir şekilde çok fazladır ancak zamanın icracıları bu zorluklarla başa çıkmak için çalım çözümleri de üretmiştir. İcra esnasında frekans bozulmasını en aza indirgemenin mantıklı yolu, olabildiğince alçak perdeler ve düşük tel yüksekliği kullanmaktır. Düşük tel yüksekliği kullanmak eski bir uygulamadır, ancak gerilimi hassas bir şekilde ayarlamak amacıyla yapılan perdelerin tesviyesi, bazı alt pozisyonlarda özellikle de eşiğe yakın bulunan perdelerin oldukça kalın olmasına sebep olmaktadır. Farklı bir teknik kullanarak perdeleri teorik olandan daha yassı yapmak ve entonasyonu (ses tutarlılığını) parmağın telin üstündeki baskısıyla ayarlamak bu problemle başa çıkmanın bir yöntemidir. Tekniğin bu yönü, modern temsilcilerine, erken dönem müziğini bağırsak telli ve perdeli çalgılarla yorumlamanın keşfedilecek başka yönleri için farklı bir boyut sunmaktadır. Akort yapma kolaylığı ve bunun stabilitesini sağlayabilmek için diğer bir öneri ise akort burgularının düzgün takılmış olduğundan emin olmaktır.

Bağırsak tellerde iyi bir homojenlik elde edebilmek için dikkatlice yapılması gereken bir diğer uygulama ise perdahlama diğer bir deyişle cilalamadır. Ancak bir tel cilalandıkça, mikroskobik liflerinin bozulup koparak telin yüzeyinde ortaya çıkma ihtimalleri de bulunmaktadır. Bu, gerilme mukavemetini düşürerek tiz tellerin daha kolay kopmasına sebep olmaktadır. Tel cilalamak yeni bir yöntem değildir. Fakat o zaman da, şimdi de, tel yapım sanatının asıl ustalık gerektiren kısmı, teli olabildiğince az cilalama gerektirecek şekilde ve mümkün olduğunca en muntazam biçimde bükmekten geçmektedir.

Bazı modern teller, nem emilimine direnmesi için de cilalanmaktadır. Çekme mukavemeti artmadan, yoğunluğun bu şekilde arttırılması telin kopma değerini aşağıya çekmektedir. Dolayısıyla bu da tiz tellerin ömrünü kısaltmaktadır. Birçok yazar, nemden dolayı şişmeye olduğu kadar, bakteri kaynaklı olan çürümeye karşı da telleri korumak için cilalanmaları gerekliliğinden bahsetmektedir. Aynı zamanda teller ter kaynaklı kimyasal aşınmaya karşı da hassas olmaktadır. Bu da yine tellerin, özellikle de tiz olanların ömrünü kısaltmaktadır.

Sonuç olarak bağırsak teller daha kısa ömürlüdür, akordunu sabit tutmak daha zordur, doğaları gereği akortları daha sık bozulur ve frekans aralığı anlamında, modern alternatiflerine göre çok daha az imkan sağlamaktadır. Ek olarak, bağırsak tellerin

seslerinin parlaklığı daha az olmasından dolayı parmakla çekilerek çalındıklarında titreşimleri daha kısa sürede sönmektedir. Yay ile ses üretmek, özellikle de köprüye yakın pozisyonda daha zordur ve alışkın olmayanlar için yay çekişi esnasında rahatsızlık edici sesler çıkabilmektedir. Bütün bunlara rağmen, kısa süreli bir uyum sürecinden sonra, teller arası geçişlerdeki yumuşaklık ve telin kendine has saf tonunun sese kattığı benzersiz güzellikten ötürü bütün zahmetlere değmektedir (Abbot ve Segerman, 1976, s. 437). Bir icracı tüm bu dezavantajlarla başa çıkmayı kabullendiği takdirde sonucunda da normalde asla öngöremeyeceği farklı teknik ve ton üretimini keşfetme şansına sahip olabilmektedir.

2.4. Oturuş ve Sol El-Kol Pozisyonu

Keman ailesinin omuz üzerine yerleştirilerek çalınan enstrümanlarının aksine, *viol* ailesi üyeleri tıpkı lavta ve gitar gibi perdeli enstrümanlardır. *Viola da gamba*'nın çalım tekniği, *treble*'den, bas versiyonuna kadar çok az farklılık göstermektedir. Farklı ölçülerdeki tüm *viol* çeşitleri, dizler arasında sabit bir şekilde ve yayları üstten tutularak çalınmaktadır. Bu sebepten dolayı da icracının ihtiyaç duyduğunda, bir boydan daha büyük bir boy enstrümana geçmesi son derece kolay olabilmektedir. Ancak *viol* seçimi çalgıcının elinin ölçüsüne göre olmalıdır, özellikle genç veya gelişim çağında olan bir kişi küçük bir enstrüman seçmektense mutlaka daha büyük olanını tercih etmesi gerekmektedir.

İngiliz *viola da gamba* icracısı ve besteci Christopher Simpson (1602(6)-1669) "The Division Viol" (1659) adlı eserinde, telleri ve perdeleri söyle tanımlamaktadır:

> "*Viol*, altı tel ve lavtalarınkine benzeyen, ama biraz daha kalın olan yedi adet perdeyle donatılmalıdır. Ek olarak boş tellerin oktavına da (baş eşik ile köprü arası mesafenin ortasıdır) bir adet ufak perde takarsanız, tuşenin o noktasını bulmak için elinize yardım eden bir kılavuz olacaktır" (Dolmetsch, 1962, s. 32).

Perdeler, *viol*'e asıl karakteristik ve berrak tonunu vermektedir. Perdelerden çıkan sesler, büyük oranda boş tellerden gelen parlak sese yakın bir ses çıkartmaktadır (Dolmetsch, 1962, s. 33). Amaca göre ideal olarak düşünülmüş olan, özel bir düğümle sıkıca bağlanmış bağırsaktan oluşan perdeler, gerekli görüldüğünde icracı tarafından yerleri kaydırılarak akort edilebilmektedir. Aynı zamanda telleri parmakla çekerek ya da iterek de akort yapmak mümkündür.

Viol çalma tekniğinin önemli diğer iki unsuru ise oturuş ve sol el pozisyonudur. Düzgün bir oturuş pozisyonu sağlayabilmek için nasıl bir tabure kullanılması gerektiği

detayına önem vermek gerekmektedir. Her türlü taburede çalmaya alışmak isteyen icracıların dışında, yeni başlayan bir *viol* icracısı kendi için elverişli, ne fazla yüksek ne de çok alçak olacak bir tabure seçmelidir.

Enstrümanın dizlerinizin arasına nazikçe yerleştirilmesi, alt kısmını baldırların üstüne dayanması gerektiğini belirtmektedir. Bu sırada sol ayak ve ayak parmakları hafif dışarı dönük olacak şekilde yere düz basmalı ve *viol'*ün üst kısmı, sol omuza doğru yaslı olmalıdır. Eğer ki *viol*, dizler ve bacaklarda bulunan baldırlar arasına güzel bir şekilde yerleştirilirse, sol elin hiç desteği olmadan sabit bir şekilde yerinde kalabilmektedir. Ayakta duran bir kişi tarafından kolay kolay alınamayacak kadar sağlam durması gerekmektedir. Baldırların üstünde duran *viol*'ün yüksekliği, icracının boyuna, taburesinin yüksekliğine ve enstrümanın ölçüsüne göre değişim göstermektedir. İcracı, taburenin ucuna doğru ve dik oturmalıdır, taburenin ucuna oturulduğunda daha rahat bir çalım gerçekleştirilebilmekte ve dik oturuş pozisyonunda ise dizlerin, yayın hareketine engel olmamasını sağlamaktadır. *Viol*, sapın ortasından değil, gövdeye yakın olan sapın topuk kısmından sol elle tutulmalıdır, aksi şekilde tutulduğunda perdelerin düzeni bozulabilmektedir. Bu da icracının yanlış sesler çıkarmasına sebep olmaktadır.. Rousseau'da ayakların, özellikle de sol ayağın, sağ ayağa göre biraz daha dışa dönük ve ileride olması, ayakların yere tam olarak basması ve asla ayağın kenarlarıyla ya da topuklar havada olacak şekilde durulmaması gerektiğini belirtmiştir (Dolmetsch, 1962, s. 35). Tutuş pozisyonunda, icracının enstrümanını omzuna dayanmaması gerekmektedir, omuzdan daha ileride dikey bir pozisyonda daha dengeli bir şekilde tutulmaktadır. Sol el tutuş pozisyonuna ek olarak başparmağın, İngilizler ve lavta çalanların yaptığı gibi işaret parmağının tam karşısında ya da Fransızların tuttuğu şekilde başparmağın orta parmağın tam karşısında sapın arka tarafında tutulması gerekmektedir. Bileğin ve parmakların, avuç içi oyuk olmayacak bir biçimde döndürülerek kullanılması sol elin, aşağı veya yukarı pozisyonlara inip çıkması gerektiğinde hareket özgürlüğüne sahip olmasını ve bütün akor pozisyonlarına rahat bir biçimde ulaşılmasını sağlamaktadır. Bu durumlarla sıklıkla karşılaşılmaktadır, sol el kesinlikle rahat hareket edebilmek için serbest olmalıdır ve buna ek olarak *vibrato* yaparken başparmağın kaldırılması ise ideal bir durum yaratmaktadır.

2.5. Yay ve Parmak Kullanımı

Viol'ün doğru oturuş ve sol el pozisyonundan sonra bu bölümde dönemin yazar ve viol üstatlarının, yay ve yay tutuşu ile ilgili düşüncelerini aktarmak yerinde olacaktır. 1600'lü yıllarda yaylar, daha çok sabit topuklara sahip olduğundan dolayı kılların gerginliği arşe yapılırken ayarlanmaktadır. Ayarlanabilen topuğa sahip bir yayda ise, yayın gövdesinin dışa doğru hafif bir yay biçimi alacak şekilde topuk vidasının sıkılması kılların gerilimini sağlamaktadır. Yay seçerken, yayın *viol*'ün ölçüsüyle orantılı olmasına özen göstermenin önemi büyüktür. Yay kıllarının gergin olması ve yayın fazla ağır olmaması gerekmektedir.

Ancak 16. yüzyıl boyunca, icracıların yaylarda daha fazla mesafeye ihtiyaç duymalarından dolayı, isteklerini karşılayabilmek adına yay yapımcıları *viol* yaylarını giderek daha uzun boylarda yapmaya başlamıştır. Ne yazık ki uzun ve ağır yapılan yayları, iki ya da üç parmağın desteğiyle ve topuğun ileri bir yerinden kavramadan dengede tutmak imkansız hale gelmektedir.

Yayın nasıl tutulması gerektiğiyle ilgili bilgiler ise kısaca, sağ elin başparmağı ve iki işaret parmağıyla, topuğun dibinden arşeyi kavramak, başparmak ve birinci parmak yayın gövdesini kavrarken, ikinci parmağı kılların aksi yönüne doğru, içeriye kıvırmaktır. Bu şekilde yay dengede kalmakta, ucu da rahatlıkla yukarıda tutabilmektedir. Ancak ikinci parmak yeterince güçlü değilse, ona destek olması amacıyla üçüncü parmak da kullanılabilmektedir. Fakat hızlı bölümleri çalarken başparmak ile işaret parmağın tutuşu her zaman daha avantajlı olmaktadır.

Rousseau, "Traite de la Viole" adlı eserinde, yay kullanımının, *viol* icrasının ruhu olduğunu söylemektedir ki bu da bize Fransız solo *viol* icrasının temelini, doğru yay kullanımının oluşturduğuna işaret etmektedir. Yine de, yüzyılımızda *viol* icrasının tekrar canlanması ve *viol* eserlerine olan ilginin yenilenmesi sürecinde, Rousseau'nun ve diğer bestecilerin müziklerinde kullandıkları notasyonları ve eserlerin yönergelerinde verdiklerinin dışında, *viol* yay kullanımının temel kurallarını tanımlamak, yeniden inşa etmek ve yeniden öğrenmek adına, bugünün icracıları tarafından çok az şey yapılmıştır. *Viol* icrasının, kuvvetli sesin, arşenin çekilmesiyle elde edildiği keman icrasının aksine, arşenin, topuk kısmının altından tutulup icra edildiği, kuvvetli sesin arşenin ileri itilmesiyle elde edildiği ve Fransız icracıların, belli ritmik modelleri, geleneksel yöntemlere dayalı arşe teknikleriyle çaldıkları düşünüldüğünde, günümüz viol

icracılarının, İtalyan müziği ile ilişkilendirilen o dönemin keman icrasının aksine, Fransız viol icrasının temelini anlamaları için, müziğin tonal yapısını da iyi bir şekilde bilmeleri gerekmektedir.

Dönemin yay tekniği anlayışı çerçevesinde uzun çekilen yayların omuzdan başlayıp, bileğin son kısmının desteğiyle yapılması, kısa çekişlerin ise tamamen bilek hareketleriyle yapılması gerektiği genel olarak temel kabul edilen bir düşüncedir. Dirsek kullanılmamalıdır ancak gergin de tutulmamalıdır. Rousseau'nun deyişiyle:

> "Yayın kontrolünde, el geriye atılarak bilek içeriye doğru ilerletilmelidir ve yay ucundan ileri doğru itilmeye başlanırken, bilek de uysalca akarak takip etmelidir ki böylece el de içeriye doğru ilerlemelidir. Yay çekilmeye başlanırken, el dışarı doğru ilerlemeli, ardından dirsek çekilmeksizin kolun hareketi ile devam edilmelidir. Yay itilir ya da çekilirken, dirsek hiçbir şekilde ileri, geri hareket etmemelidir" (Dolmetsch, 1962, s. 35).

Rousseau, ısrarla, arşenin uzun çekişlerle kullanımının önemini vurgulamakta ve bunun yanı sıra bir parmağı arşe kıllarının üzerine koyarak kullanmayı öğütlemektedir. Arşenin köprüye paralel olarak, aşağı doğru bükük olarak kullanılması gerektiğini açıklamaktadır.

Simpson'un öğrencilerine tavsiyeleri ise şu şekildedir:

> "Size daha önce uzun notaları çalarken, hangi pozisyonda, kolunuzu düz bir şekilde uzatmanız gerektiğini anlatmıştım. Bu durumlarda omzunuzu ister istemez bükmek durumunda kalacaksınız, ancak hızlı notalar arasında omzunuzu bükerseniz, bu tüm gövdenizin sallanmasına sebep olacaktır. Bundan ve diğer uygunsuz bütün kol hareketlerinden mutlaka kaçınmalısınız. Bu nedenle, kısa notaları icra ederken, elinize yakın kısımdaki eklemlerinizi kullanmalısınız ki, bu da genellikle bilek kısmı olarak kabul edilir" (Dolmetsch, 1962, s. 36).

Mace'den alıntı yaparsak:

> "Aynı şekilde ben de yay kolumu bazılarının uğraştığı gibi tam olarak düz tutarak çalmayı hiçbir zaman tam olarak başaramadım. Kolumu yine olabildiğince düz tutarken, o kendiliğinden istem dışı olarak kıvrak bir şekilde bükülüyor ki ben bunu alışılmış, gayet doğal bir hareket olarak görüyorum. Onun için benim uğruna çabalanan ve doğruluğundan şüphe edilen bir pozisyonum olmayacak. Çünkü bu doğaya karşı ya da onunla mücadele eden bir harekettir. Şimdi, egzersiziniz için hazırken, yayınızla tellere atılın, ama bunu yapmadan önce, kendinizi etkileyici-tatlı-becerikli-temiz bir arşe hareketi yapmak için önceden hazırlayın. Aksi taktirde hiç çalmayın. *Viol*'ünüz çirkin-kaba-kulak tırmalayıcı-kazıyan bir yay hareketiyle asla güzel ses vermeyecektir. Bu durumda pek çok kişide olduğu gibi, sanki *viol*'ünüz ya da daha kötüsü sizin çalışınız kötüymüş gibi görünecektir. Tatlı bir yay çekişine ulaşmanın en kesin yolu için yapmanız gereken tek şey şudur; yayınızı tellerin üstünden çaprazlama tam düz bir biçimde çekin. Uzun bir yay ile, tek bir tel üzerinde, elinizden, yayın

ucuna ve ucundan elinize doğru, ucu kaldırmadan ya da kaçırmadan, kesintisiz ve pürüzsüz bir ses çıkarmaya çabalayın. Bu izleyebileceğiniz ilk ve en iyi alıştırmadır. Bunda iyi bir hale gelene kadar başka hiç bir şeyi düşünmeyin" (Dolmetsch, 1962, s. 36).

Simpson ve Rousseau, yayın köprüden 2-3 inç (5-7 cm) arasında bir uzaklıkta kullanılması gerektiği konusunda hemfikirdirler.

Mace ise okuyucuya şöyle söylemektedir:

"Eğer müzik topluluğunda çalınacak iri bir *viol* kullanıyorsanız yay, köprüden yaklaşık olarak 2,5 inç uzaklıkta çalınmalıdır, eğer bir *treble viol* çalıyorsanız bu mesafe 1,5 inç kadar olmalıdır. Diğer tüm boylardaki mesafe de, bu uygun ölçülere orantılı olacak şekilde ayarlanmalıdır" (Dolmetsch, 1962, s. 37).

Bu üç üstadın bilgilerini genel olarak özetlemek gerekirse yay, başparmak ve ilk iki parmak ile kavranmalıdır. Başparmak, ortalama uzunluktaki, diğer bir deyişle kıl boyu 24 inçi aşmayan bir yayda topuğun üzerinde, daha uzun bir yayda ise buna uygun şekilde daha ileride tutulmalıdır. Birinci parmak yayı hafif eğimli bir şekilde sararak tutmalı ve ikinci parmağın ucu, sıkı bir şekilde arşe kılları üzerine bastırılmalıdır. Bu konuda bazı icracılar, üçüncü parmağın ikinci parmağa yardımcı olabileceğini de eklemiştir. Avucun içi hafif yukarı bükük olmalıdır, böylece başparmağın da desteğiyle yayın dengesi sağlanmış olmaktadır. Yay, köprü boyunca, kılların kenar kısmının tellere değebilmesi için aşağı doğru eğik olacak biçimde konumlandırılmalıdır. İleri doğru, vurguyla yapılan *poussez* adı verilen itiş; el bilekten geriye doğru bükük, avuç içi kollara yaklaşacak şekilde tutuşla, arşenin ucundan başlamaktadır. Hareketin dörtte üçü boyunca, kol, omuzdan aldığı hareketle yayı ileri doğru iter, bu noktada durur ve itişin kalanını, bileğin ileri doğru bükülmesiyle el tamamlar. *Tirez* adı verilen geriye çekme hareketinin dörtte üçlük kısmında, kol omuzdan geriye doğru bükülürken, el ileri uzatılmış pozisyonda, bilek gevşek ve rahat olacak şekilde aynen olduğu gibi kalır. Çekişin son kısmı ise bileğin orijinal pozisyonuna geri dönmesiyle tamamlanmış olmaktadır. *Viol* icrasının nazikliği, yumuşak ve kibarca yapılan yay hareketlerinin bir sonucu olmaktadır.

Tellerin yay ile nasıl çekilebileceği müzik teorisyeni ve pedagog Etienne Loulie'nin (1654-1702) "Methode pour apprendre a jouer la viole, under coup de poignet" adlı eserinde detaylı biçimde şu şekilde açıklanmaktadır:

"Yay itişine başlamak istediğinizde, bileğiniz bir nebze içeri doğru bükülmelidir. Yayın uç kısmındaki kıllarla başlayın ve sanki teli kazımak ya da sıyırmak istiyormuşçasına, orta parmağınızla kılları kuvvetli şekilde eğin. Tel ses çıkarmaya başlar başlamaz, kıldaki gerilimi azaltın, yani orta parmağınızın arşenin kılları üzerindeki baskısını azaltın. Aynı anda bileğinizi düzeltip yayı itmeye devam edin, hatta çok hafiften sağa eğilecek şekilde eğin.

> Yayı itmeye devam edin ve bileğinizin pozisyonunu koruyun. Kolun diğer kısımları, bilekten, dirseğe ve dirsekten, omuza tek parçaymışçasına kasılmadan harekete uyum sağlamalıdır. Yay çekişine başlamak istediğinizde, bileğiniz bir nebze dışarı ve sağa doğru bükülmelidir. Teli çekmeye elinizle tuttuğunuz topuk kısmına yakın kıllarla başlayın ve sanki teli kazımak ya da sıyırmak istiyormuşçasına, orta parmağınızla kılları kuvvetli şekilde eğin. Tel ses çıkarmaya başlar başlamaz, kıldaki gerilimi azaltın, yani orta parmağınızın yayın kılları üzerindeki baskısını azaltın. Aynı anda bileğinizi düzeltip yayı çekmeye devam edin, hatta çok hafiften sağa eğilecek şekilde eğin. Yayı çekiş hareketine devam ederken, bileğinizin pozisyonunu sabit tutun. Kolun diğer kısımları, bilekten, dirseğe ve dirsekten, omuza tek parçaymışçasına kasılmadan harekete uyum sağlamalıdır" (Hsu, 1978, s. 526).

Loulie'nin yukarıda bahsettiği detaylı talimatları kısaca, yay kıllarına orta parmakla uygulanan değişken baskı ve bu baskının hızla değiştirilmesi, farklı tınıların oluşmasını sağlamak açısından önem arz etmektedir. Yayı kullanırken bileğin ve kolun kasılmadan esnek kalması gerektiği, tellerin parmakla çekilerek çalınıyormuş gibi karakteristik bir ses tonu üretmesi şeklinde özetlemek gerekmektedir.

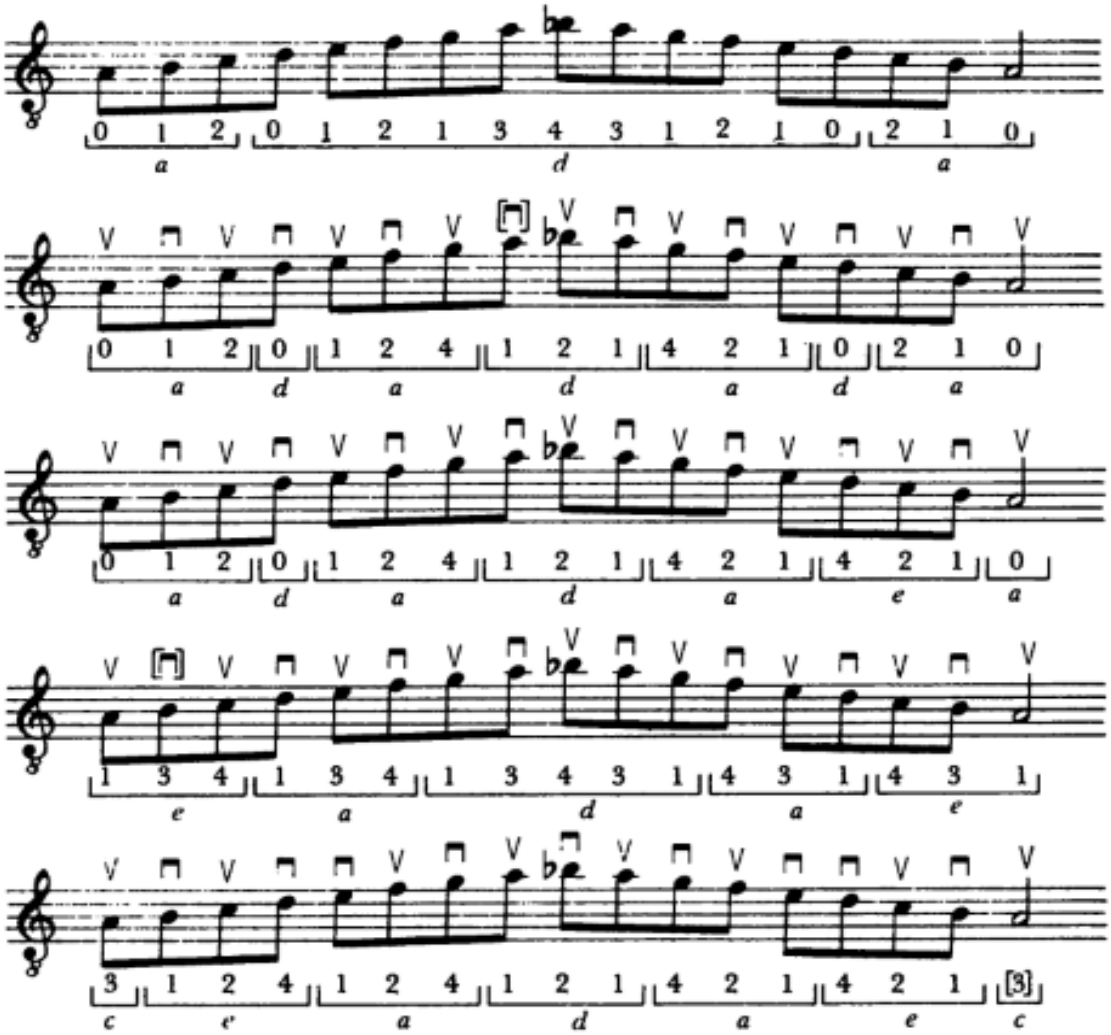
Kıllar üstünde değişik baskılarla kullanılan orta parmağın, aynı zamanda etkileyicilik ve nüans oluşturmakla da sorumlu olduğunu vurgulanmaktadır. Yayda, elin üçüncü parmağının kullanımı, etkileyici icrada başı çeken ve her türlü müziğe karakter katan bir harekettir. Bu amaçla, üçüncü parmağın ilk boğumu, arşenin kılları üzerinde çapraz şekilde durmalı ve daima o pozisyonda kalmalıdır. Yay kıllarına bastıran parmağın baskısı, belli belirsiz arttırılıp azaltılarak, telden daha az ya da fazla ses çıkmasını sağlanır, bu da ses gürlüğü ya da yumuşaklığı anlamına gelmektedir. Başparmağın yay üstüne hafifçe konumlandırıldığından emin olmak gerekmektedir başparmağın sert bastırılması durumu hem yayı fazla zorlamak hem de kulak tırmalayan, kaba sesler oluşturmak anlamına gelmektedir.

Yay hareketlerinin başlangıç, orta ya da son kısmının çeşitlendirilmesiyle de farklı tür hareketler ve sesler elde edilebilmektedir. Bunlardan en bilineni olan, yayın pürüzsüz kullanımı ve hareketin belli belirsiz bir sessizlikle başlayarak sonradan sesin yükseltilmesi, *viol* icrasının önemli bir tekniği sayılmaktadır. Bu teknik yavaş ve etkileyici eserlerde sıklıkla kullanılmaktadır ancak, temel yay kullanım tarzına da baskın çıkmaması istenmektedir. Uzun bir tarihsel geçmişe sahip olan her enstrümanda olduğu gibi, tekniğin ve stillerin de evrime uğraması kaçınılmazdır. Bir müzik eserinde ise doğru tekniği kullanmak, icracının kendi sorumluluğuna bırakılmaktadır.

Ganassi'nin iki ciltlik eserleri olan "Regola Rubertina" (Venedik, 1542) ve "Lettione Seconda" (Venedik, 1543), 16. yüzyıldan sağ kalmış olan belki de en ilginç ve

en önemli eğitim kitaplarından biridir. Dönemin *viol* çalım teknikleri üzerine, duruş (oturuş pozisyonu), arşe kullanımı, parmak kullanımı, akort, perdelerin konumlandırması, tellerin kalitesinin test edilmesi, küçültümlerin (dimunition) icrasını içeren pek çok konuda bilgi veren önemli bir kaynak sayılmaktadır. Bundan dolayı violün 16. yüzyılda nasıl çalındığının anlaşılabilmesi açısından, Ganassi'nin kitabındaki bulgular büyük bir önem arz etmektedir.

Ganassi'nin ikinci cildinde, sol elin parmak kullanımına yönelik değerlendirmeleri hem detaylı hem de çok kapsamlıdır. Bas *viol* için verilmiş beş farklı yöntemde parmak kullanım tarzını gösteren, çıkışlı ve inişli gam örnekleri içermektedir (Şekil 2.1). Buna ek olarak; İtalyan lavta notasyon sistemi (tablature) ile yazılmış ve kullanılan notasyon sistemindeki parmak işaretlemeleri ile birlikte bazı müzikal örnekler de vermiştir.



Şekil 2.1. *Beş farklı yöntemle parmak numarası kullanımını gösteren örnek (Woodfield, 1978, s. 544)*

İlk yöntemde bulunan dizi (gam), en üst telde tek bir pozisyon değişikliğini içermektedir. İkinci yöntem, icracının boş tel çalarken pozisyon değiştirmesi için tasarlanmıştır. Dizinin ilk üç notası *a* (la) telinde çalınır, daha sonra boş *d* (re) teli yay ile çekilirken, icracıya, sol el pozisyonunu ayarlayıp, *a* (la) telinde yukarı doğru -bir üst pozisyona rahat bir şekilde giderek- çalmaya devam edebilmesi için süre tanımaktadır. Modern bir viyolonselci, normal şartlarda ince *a* (la) telinde bulunan *d* (re) notasını birinci pozisyonda dördüncü parmağıyla çalar ve sonra doğrudan ileri pozisyona geçer. Ancak Ganassi bunu uygun bulmamakta, bu durum yerine, dördüncü parmağın herhangi bir pasajda olasılıklar dahilindeki en ileri perdeye basmak için hazır durması gerektiğini önermektedir. Üçüncü yöntemde, gamın yükselen kısmı için ikici örneğin aynı kalıbını sürdürmektedir, ancak dizinin (gamın) iniş kısmında *a* (la) telinde aşağı pozisyona geçmek yerine, *e* (mi) telini kullanmaktadır. Geriye kalan diğer iki yöntemde ise, üst pozisyonlarda yer alan beşinci ya da yedinci perdede birinci parmağın kullanımı ile bütün dizinin (gamın) tek bir pozisyonda nasıl çalınabileceğini göstermektedir. Son iki örnekteki fark, en sonda yer alan örnek diziye (gam) *c* (do) teli ile başlanmasıdır. Her durumda Ganassi, bir pozisyon değişiminden hemen önce dördüncü parmağın kullanımından her şekilde kaçınmaktadır. Sunduğu bu tek istisna dışında, enstrümanın ve icracının elinin bütün imkanlarından en iyi biçimde faydalanmayı amaçlamaktadır.

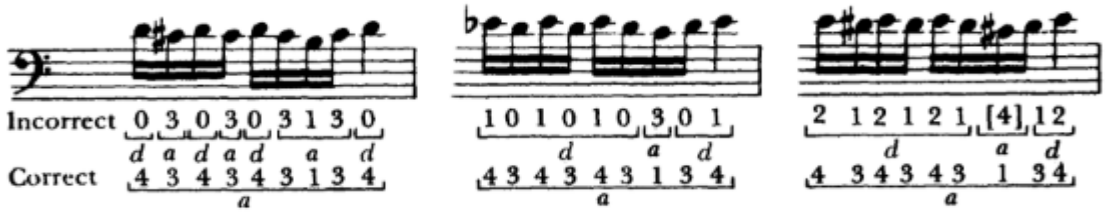
Bir başka parmak kullanım yöntemi, *barre* günümüz ifadesi ile kent -bir parmağın perdede birden fazla tele- basma tekniğidir. Kentin (barenin) kullanılacağı yer, notanın üstünde gösterilen düz bir çizgi ile ifade edilmektedir ve çizginin uzunluğu kentin (barenin) kaç teli kapsayacağını göstermektedir ve pratiklik anlamında önemli rolü olan bir yöntemdir. Bu yöntem icracıya, birinci parmağını, birinci veya ikinci perdede ve iki ya da üç telin üzerine bastırması kapo ya da kelepçe takmış gibi tuşe boyunu kısaltmasında yardımcı olmakta, ve böylelikle de icracının müziği yarım ya da tam tonda transpoze etmesine imkan sağlamaktadır (Woodfield, 1978, s. 545).

Birinci parmağın bu şekilde kullanımı, büyük pozisyonlarda, birbirini izleyen tam perde aralıkların 1-2-4 parmak numaraları ile basılmasını gerektirmektedir. İkinci parmak normalden yarım aralık daha tiz (yüksek) pozisyonda duracak şekilde konumlandırılmaktadır. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi kent, tel geçişlerini önlemek için ileri pozisyonda sonlandırılan kadans süslemesine gelmeden bırakılmaktadır. Pozisyon değişimi, doğrudan, birinci parmağın yukarı doğru kaldırılmasıyla yapılmaktadır.

Normalde bir *viol*, yedi ya da sekiz perdeden ve eğer gerekli olduğu düşünülürse ek olarak bir oktav aralığından ibarettir. Woodfield, Ganassi'nin parmak kullanımı tekniklerine yönelik çalışmasında tuşenin üzerindeki perdelerin bittiği, ileri pozisyonlarında da çalımla ilgili tavsiyelerde bulunmaktadır (1978, s. 545).

Dönemin eserlerinde çift ses ve üç sesli akorların yer aldığı pek çok pasaj bulunmaktadır. Belirli akorlar, özellikle de açık oktav olanlarda ileri pozisyonların kullanımı gerekmektedir. Açık bir oktavın üst notasını çalmak için üçüncü parmağın daha uygun olduğu düşünülmektedir. Böyle bir durumda sol el, daha sonra gelen ikinci açık oktav için hazır hale gelmektedir. Fakat birkaç durumda, yukarıda bulunan teknik yaklaşım olanak dışı kalabilmektedir. Ardışık bir şekilde gelen üçlü aralıklı çift seslerde, bir pozisyonda sürekli parmak numarası değiştirmek yerine bu aralıkların pozisyon değiştirilerek çalınması daha uygun olmaktadır ve üçlü akorlarda ise çoğunlukla kent (bare) kullanımı gerekmektedir.

Ganassi, hızlı pasajların çalımında, parmak yerleşiminin, akıcı bir yay kullanımı için çok önemli olduğunu düşünmektedir. Alt tellerde ileri pozisyonlarda çalınabilen durumlarda, sıkça yapılan tel geçişlerinden özellikle kaçınılması gerekmektedir. Aşağıda üç adet standart kadans formülüne örnek bulunmaktadır (Şekil 2.2). Her durumda, ilk pozisyonlardaki parmak yerleşimi, hızlı tel geçişlerine neden olduğundan pasaja uygun değildir ve bu, müziği bozduğu kadar, iyi bir icracı için olmazsa olmaz olarak görülen, görsel zarafeti de bozmaktadır. Bunun çözümü, pasajı daha alttaki bir telin ileri pozisyonunda çalmaktır (Woodfield, 1978, s. 547).



Şekil 2.2. *Üç adet standart kadans formülüne örnek (Woodfield, 1978, s. 547)*

Yay ve parmak kullanım metotları sadece teknik bir mesele olarak görülmemektedir. Doğru parmak kullanımı müziği kaçınılmaz bir şekilde etkilemekte, bu yüzden cümlelerin müzikal şeklinin uygunluğuna göre ayarlanmasının çok önemli olduğu düşünülmektedir.

Ganassi, bir *viol* icracısının, insan sesinin sonsuz ve incelikli çeşitliliğini ve bu sesin bir dizi farklı duyguyu ifade edebilme yeteneğini taklit etmeyi amaçlaması gerektiğini vurgularken ton çeşitliliğini geliştirmenin ne kadar önemli olduğunu anlatmak istemiştir. Nasıl, nutuk çeken bir kimse, kalabalığı etkileyip onları güldürebiliyor ya da ağlatabiliyorsa, bir *viol* icracısı da hayatın kederini ya da sevincini müziğiyle dinleyicilerine nakledebilmelidir. Onun için, ruh hallerinin karşıtlıklarını, normalde yukarı pozisyonlarda kolayca çalınabilen ancak bu şekilde çalındığında müzikal anlamda imgeselliği zayıf olacak pasajları, alt tellerde daha ileri pozisyonlarda çalmak, farklı tonları ve renklerini ifade etmenin bir yoludur (Woodfield, 1978, s. 549). Yay kullanımlarının değiştirilmesi ile oluşan farklı nüanslar da bu şekilde ince bir düşünüşe yardımcı olmaktadır. Araştırmalarının bu kadar kapsamlı ve derin olmasının sebebi döneminin bazı çağdaşlarının eriştikleri yüksek performans standartlarından da kaynaklanmaktadır.

2.6. Süslemeler ve Vibrato

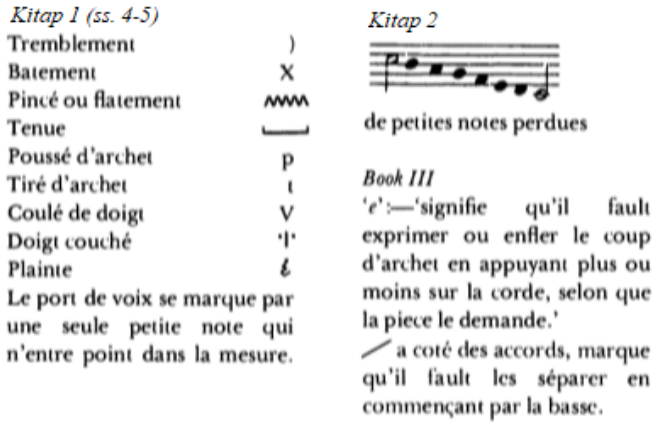
Süsleme, 20. Yüzyılın hem akademisyenleri, hem de icracıları arasında bitmek bilmeyen çözülememiş stil ve özgünlük tartışmalarına sebep olan müzikal kaoslardan bir tanesi haline gelmiştir. 17. yüzyıl kuramcıları ve icracıları da aynı kararsızlıktan muzdariptir ve yine 17. yüzyılda, çalgıların kendilerine has özellikleri ve ses verme niteliklerine dair artan ilgi, birbiriyle çelişen ifadesel stillerin doğuşuna da neden olmuştur. Bir icracının, çalgısı üzerinde tam bir ustalığa sahip olma düşüncesi, hem teknik, hem de estetik anlamda oturmuş yöntem ve çalım standartlarının varlığını ima etmektedir. Bu, şüphesiz, akor çalma ve süsleme tekniklerinin neredeyse bir rutin haline geldiği, bir yandan kıvrak bir hayal gücü, bir yandan da incelikli parmak kullanımı gerektiren *viol* için de böyledir (Pond, 1978, s. 512). Süslemelere duyulan ihtiyaçla ilgili ve hatta farklı süslemelerin bileşenlerinin analizi ile ilgili olarak, farklı kuramcılar arasında tüm çalgılar için belirgin bir düşünce ortaklığı vardır. Fakat nihayetinde, stili belirleyen ses üretimi, tıpkı çalgının kendisi gibi tamamen icracının şahsına has bir durum olmaktadır.

Rousseau'nun eseri, daha önce de bahsedildiği gibi *viol* icracısı için en kapsamlı bilimsel eserlerden biridir. Süslemeleri çalarken yay ve parmak artikülasyonu hakkında pek çok aydınlatıcı fikir sunmakta ve aynı zamanda yazarın, çalgının sahip olması

gereken ses kalitesi hakkındaki net görüşlerini dolaylı yoldan açığa vurmaktadır. Virtüözlüğün canlılığından çok yumuşaklık, *viol* süslemesinin genel bir önkoşuludur. Bir diğer mesele de benzer şekilde *trill'*in üst yardımcısının vuruş esnasında mı, vuruştan önce mi çalınacağı konusudur. Vuruştan önce çalmak, sesteş (homophonic) müzikte, geçici armonik uyumsuzluk olarak hizmet etmesi gereken süslemenin temeli ile çeliştiğinden dolayı, ritmi vurgulamak müzikal olarak daha doğaldır ve özellikle Fransız müziğinde, insan sesinin estetik bir şekilde taklit edilmesi gerekliliği görüşüyle ilişkilendirilmektedir (Loulie, 1696, s. 69).

Viol'ün en karakteristik özelliği, özellikle de yüzyılın sonlarına doğru akor çalımı olmuştur. Bundan dolayı *viol* müziğinin kökenleri açık bir şekilde, vokal müziğine olduğu kadar, lavta müziğine de dayanmaktadır. Bu iki stilin birleşimi, melodinin işlevinde de bir değişiklik yaratmıştır ve de melodinin hiç değişmemiş doğrusal bir yapıda olduğu algısı kırılmıştır.

Viol müziğinde, serbest ritmik stilin gelişimi, icracıdan beklenen virtüozite ile yakından alakalı olmaktadır. Örneğin, icracı yazılı notaların sayısına ayak uydurabilmek için tempoyu yayabilmektedir. Böyle bir özgürlük daha sonra bütün eserler için genelleşmiş bir özellik haline gelmiştir (Pond, 1978, s. 514). Karakteristik eserler çoğu zaman bir izah gerektirmeyecek kadar açık bir yapıda olmaktadır. Örnek olarak Marais'in müziklerinin etkili duyulabilmesi için, müziklerin aksan ve *vibrato*'ların da desteğiyle bozuk ritimle çalınması bir zorunluluktur. Daha basit bir şekilde açıklamak gerekirse, bu eserleri yorumlarken sadece icracının kavrayış ve yorumlama yeteneğinden ziyade, teknik yeteneğine de ihtiyaç duyulmakta, parmak ve yay kullanımının sıkıntılı, ince teknik detayları gibi, pek çok faktör bulunmaktadır. Bu bakımdan süslemeler en dikkate alınması gereken faktörlerdir. Klavsencilerinkine göre oldukça sınırlı olan sembollerin şifrelerini geliştirmek, icracıya farklı sorumluluklar yüklemektedir ve *viol* icracılarına yeni bir virtüözite stilini karakterize etmek için gerekli olan temel vasıftır. Pek çok besteci, icracılara, eserlerinin bulunduğu kitaplarının giriş kısmında süslemeleri gösteren bir tablo ve çeşitli açıklamalar sunmaktadır (Şekil 2.3).



Şekil 2.3. *Bestecilerin eserlerinin giriş kısmına koyduğu süslemeleri gösteren örnek (Pond, 1978, s. 515)*

Klavsenciler, notaların temel çatısından, müziğin makamını kendileri yaratmak zorunda kalmaktadır. *Viol* bestecileri ise, bunun tam aksine, kendi notasyonlarında son derece detaycı bir yazım şekli sergilemektedir. Aynı doğaçlama özgürlüğüne ulaşmak için, icracılar, süsleme işaretlerinden yola çıkarak, çalgılarının zengin seslerinin sınırlarını zorlamak durumundadır (Pond, 1978, s. 516). *Viol* icracılarının, yayı kullanım tarzları da her notanın ritmik ve tonal değeri üzerinde sonsuz çeşitliliğe imkan tanıyan belirleyici bir faktördür. Çalıma yönelik tüm ince detayların keşfedilmesi, bu stilin temel gereksinimlerinden biridir. Gösterişli müziklerde, müziğe farklı bir boyut kazandıran tını, notalar ve tellerin uyumu sonucu ortaya çıkmaktadır. Ancak bu şekilde bir bütün olarak müzik, melodi ve yapının karmaşasından ziyade, saf ses kalitesini yansıtabilmektedir.

Viol icrasında anlatımı kuvvetlendirmek için kullanılan bir diğer unsur ise *vibrato*'dur. Bulunan kaynaklarda genel olarak *vibrato*'nun müzik içerisinde ara sıra duyguları ifade etmek için kullanılması gerektiği, sıklıkla kullanılması durumunda ise çalınan nota ya da melodilerin etkisinin azalacağı şeklinde açıklanmaktadır. Bu dönemde bir notayı *vibrato* ile ifade etmenin yanı sıra, notayı *vibrato*'suz bir şekilde, genişleterek çalmak da sıklıkla tercih edilen bir ifade biçimidir.

Vibrato ile ilgili bulunan ilk bilgiler Marais ve Rousseau'nun yazmış olduğu kitaplarda bulunmaktadır. İki kaynakta farklı isimlerle anılıyor olsalar da ortak fikir olarak iki çeşit yapılan *vibrato*'nun varlığından söz edilmektedir. Bunlardan ilki, iki parmağın birbirine bitişik şekilde kullanıldığı türdür. Bu *vibrato*'nun yapılışı notayı basmak için gerek duyulan parmağın perdenin gerisinde pozisyon alması, bir sonraki parmağın tuşede bulunan perdenin önünde ve telin üzerinde durarak birbirlerine destek vermeleri şeklindedir. Hareket el ile bileğin hızlı bir şekilde sallanarak tele baskı

yaratması ile sonlanmaktadır. Dikkat edilmesi gereken unsur ise hareketin yumuşak ve nazik bir şekilde yapılması gerektiğidir. Aksi takdirde tele fazla baskı yapılması, telin tuşe üzerinde bulunan perdelerinden dolayı çok fazla esneyerek akordunun bozulmasına sebep olabilmektedir. İkinci tür *vibrato* ise, yine benzer şekilde bilekten icra edilen ve sadece küçük parmağın kullanımını ya da parmakların iki tel üzerinde durarak çift sesli pasajların çalımını kapsamaktadır. Ancak bu *vibrato* türünde sadece küçük parmak kullanıldığı durumlarda, küçük parmağın perde üzerinde çok iyi bir şekilde dengelenmesi gerekmektedir (Dolmetsch, 1962, s. 59).

Rousseau'nun görüşüne göre, *vibrato* solo icradan, *viol* eşlikli ses eserlerine ya da farklı çalgılardan oluşan karışık gruplara kadar her türlü icrada kullanılabilen bir olgudur ve hiçbir zaman özellikle de dokunaklı eserlerde dinleyicide kötü bir etki bırakmamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. J.S.BACH'IN VIOLA DA GAMBA ve KLAVSEN İÇİN SONATI BWV 1029

3.1. Esere Genel Bakış

Ortaçağ'da temelleri atılmış armonik yapı ve formların, Rönesans aydınlanması ile gelişim kapısı büyük ölçüde aralanmıştır. Din dışı müziğin ön plana çıktığı Barok dönem, çalgı müziği ve o zamana kadar kullanılan formların ve armonik düzenlerin, temel biçimlerinin geliştirildiği önemli bir dönem haline gelmiştir. Ancak bu dönem büyük gelişimlerin yanında yeninin belirsizliklerini de barındırmaktadır. Örneğin yaşadığımız dönem içerisinde tanımladığımız pek çok müzik formunun, kullanıldığı zaman diliminde daha farklı alanlara hizmet ettiği bilinmektedir. Bir araştırmada bu farklılıkların bilincinde bir yaklaşım sergilemek, araştırmacı için daha doğru bir sonuca ulaşılabilme imkanı sağlamaktadır. Bu araştırmanın başlıca hedefi olan Bach'ın *viola da gamba* ve klavsen için yazılmış BWV 1029 numaralı eseri bunlardan bir tanesidir. Bir sonat olarak bestelenen bu eserin, günümüzde bilinen formu ile Barok dönemde kullanılan formunun aynı şekilde değerlendirilmesi yanlış olabilmektedir. Bu ayrımı yapabilmek için öncelikle sonat formu ile sonat sözcüğünü birbirinden ayırmak gerekmektedir. Yaklaşık 400 yıldan beri varlığını sürdüren sonat tanımı, eski müzik yazarlarınca bile çok dikkatli bir şekilde açıklanmaktadır. Bu açıklamalar ya kısa bir tarihçe şeklindedir ya da örneğin Rousseau'nun tanımına göre "birbirini izleyen çeşitli karakterde üç ya da dört bölümden kurulmuş çalgı müziği parçası" gibi büyük keskinlikler içermeyen tanımlardır (Borrel, 1966, s. 1).

Bazı müzik terimleri 16. yüzyılın sonlarına doğru İtalya'da kullanılmaya başlanmıştır. *Cantata*, *sonata*, *toccata* gibi terimlerin, *cantar*, şarkı söylemek; *sonar*, telli ya da nefesli çalgı ile çalmak; *toccar*, klavyeli bir çalgı ile çalmak kelimelerinden türetilmiş olduğu düşünülmektedir. Aynı zamanda *sonata* kelimesi, insan sesi kullanılmaksızın çalgı toplulukları ile çalınan senfoni, *prelüd* ve *ritornello* gibi terimlerle de eşit anılmaktadır. Bunun sebebi o yıllarda formların birbirlerinden kesin bir şekilde ayrılamamasından kaynaklanmaktadır. Örneğin *süit* terimi de sonatla birlikte anılmakta ve sonatın gelişiminde bir önceki durak olarak görülmektedir. *Süit* bölümlerine dans

isimleri verilmiş, daha sonra sonatların ön plana çıktığı zamanlarda ise bu bölüm isimleri tempo terimleri ile yer değiştirilerek ifade edilmiştir.

Her dönemde olduğu gibi dönemi etkisi altına alan moda haline gelen akımlar da müziğe yön veren etkenler arasındadır. Bunların ilki çok bölümlü *konçerto grosso* ve senfoni şeklinde yazılan eserlerdir. Bu sıralamada daha sonra *konçerto grosso* ve senfoninin sadeleştirilmiş biçimleri olan ve oda müziğinin de eski formu sayılan trio sonatlar gelmektedir. Son olarak ise daha da küçültülerek tek bir çalgı için yazılmış sonat adı ile ortaya çıkan akımlar bulunmaktadır. Görüldüğü üzere bu dönemin müziğinde kullanılan kural ve sınırlar serbest bir şekilde yorumlanabilme özelliğine sahiptir. Çünkü kelimelerin anlamları dönemden döneme değişim göstermektedir.

17. yüzyılın sonlarında sonata doğru önemli bir eğilim vardır. Bu eğilim 18. yüzyılda önce tek, daha sonra çift temalı sonat şeklinde olmuştur. Klasik dönemde ise artık bir müzik formu olarak kullanıldığı halini almıştır. Bu dönemde sonat formu artık besteciler için belirleyici ve bestecinin olanakları dahilinde kullandığı, eserlerinde ortak bir şema oluşturma düşüncesi olarak tanımlanmaktadır.

Bach, viola da gamba sonatlarını genel olarak trio sonat biçiminde yazmıştır. İlk iki sonatı dört bölümlüdür. Sol majör tonunda olan sonat, füglü iki *Allegro* bölüm içermektedir. İkinci sonat re majör tonunda olup, tek temalı iki *Allegro* bölümü bulunmaktadır. İki sonatta da ağır bölümleri izleyen *Allegro* bölümler şeklinde bir kurulum görülmektedir. Ancak üçüncü sol minör tonundaki sonatı diğerlerinden farklı olarak formları belirgin olmayan üç bölümün bir araya getirilmesi ile yazılmıştır. Kesin bir yapıya sahip olmaması, ancak döneminin getirdiği farklı özellikleri de bir araya toplamasından dolayı araştırmacılar tarafından bu sonat yenilikçi bir sonat olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda ileri ki dönemlerde kullanılan üç bölümlü sonatlara dair atılan ilk adım olarak da görülmektedir.

Bach'ın yaşamında döneminin üstatlarına karşı büyük bir merakı olduğu bilinmektedir. Gençlik yıllarından itibaren Vivaldi'nin eserlerine olan ilgisi, eserlerinde kullandığı form ve temalardan da anlaşılmaktadır. Bu yüzden İtalyan müziğinin yapı taşlarından biri sayılan konçerto stilinden de oldukça etkilenmiş olduğu düşünülmektedir. Sol minör tonundaki BWV 1029 numaralı üçüncü sonatının ilk bölümünün giriş teması *konçerto grosso* havasında olduğu için, bu, İtalyan besteci Vivaldi'ye bir atıf olarak görülmektedir. Konçertodan bahsetmişken Barok dönemin başlarında gelişmeye başlamış olan *ritornello* tarzına da değinmek gerekmektedir. Klasik dönemin *rondo*

formunun atası olarak bilinen *ritornello*, İtalyanca *ritorno*, geri dönüş kelimesinden türetilmiştir. Bir bölüm boyunca geri dönen bir temadan oluşturulan *ritornello*, sıklıkla konçertolar, oda müziği, vokal ve koro eserlerinde kullanılmıştır. Sonat ve konçerto ile olan bağıntısından dolayı bu formun varlığı Bach'ın eserlerinde de görülmektedir.

Üçüncü sonatında birbiriyle ilgisi yokmuş gibi görünen üç ayrı bölümü arka arkaya getirmiş düşüncesinin aksine Bach, bu sonatında farklı formları bir ahenk içinde anlamlı bir bütün olarak birleştirme yeteneğini gözler önüne sermektedir. Bach'ın zamanında kullanmış olduğu çağcıl ve öngörülemeyen biçimselliği günümüz objektifinden bakıldığında son derece anlaşılır ve tutarlı görülmektedir.

Bach'ın *viola da gamba* sonatlarını 1720'de Köthen yıllarında, çok yönlü bir kişiliği olduğu bilinen Prens Leopold'ün orkestrasında viola da gamba çalan Christian Ferdinand Abel için bestelediği düşünülmektedir (Büke, 2012, s. 392).

3.2. Viola da Gamba ve Klavsen Sonatı BWV 1029'un El Yazmaları ve Edisyonları

Günümüzde *viola da gamba* sonatlarının özellikle viyolonsel ve bunun yanında viyola için yapılmış birçok edisyonu bulunmaktadır. Ancak öncelikle araştırılan kaynaklarda sözü geçen el yazmaları ve ilk basılan edisyonlardan bahsetmek yerinde olacaktır. Müzik araştırmacıları bu sonatların iki tane el yazması olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan bir tanesi Alman müzisyen ve besteci Christian Friedrich Penzel'e (1737-1801) aittir. Penzel, Bach'ın eserlerinin kopyalarını çıkaran ve son öğrencilerinden biri olarak tanınmaktadır. Modern editörler için bir kaynak olması açısından önemli bir yeri bulunmaktadır. Diğeri ise Alman müzisyen, müzikolog ve müzik teorisyeni Johann Nikolaus Forkel'dir (1749-1818). Forkel, Bach'ın biyografisini ilk olarak kaleme alan ve modern müzikolojinin kurucularından bir tanesidir.

Sonatların ilk edisyonu 1853 tarihinde Bach Gesellschaft'da editör olan, 1858'de de burada baş editörlük görevine getirilen Alman müzikolog ve besteci Wilhelm Rust'a (1822-1892) aittir. Kendisi 1881 tarihine kadar Bach Gesellschaft basımlarına Bach eserlerinden oluşan 26 ciltlik bir katkıda bulunmuştur. Sonatın bu edisyonu 1860 civarlarında, orijinal enstrümantasyonda ve gamba kısmında alto do anahtarı yerine tenor do anahtarı kullanılarak basılmıştır. Burada Bach Gesellschaft'tan da bahsetmek önem arz etmektedir. Bach-Gesellschaft, Bach'ın ölümünün 100. yılında bestecinin tüm eserlerinin baskılarını yayımlamak amacı ile kurulmuş bir topluluktur. Bach topluluğu

veya derneği olarak da tanımlanmaktadır. Bach-Gesellschaft fikri, o dönemde besteci Mendelssohn'nun çabaları ile ortaya çıkmıştır. 27 Ocak 1900 tarihinde, 66 ciltten oluşan Bach eserlerinin tamamlanmasından sonra bu topluluk kanunlara uygun bir şekilde dağılmıştır. Ancak aynı gün Bach'ın eserlerinin yayılması ve araştırılması için yeni bir topluluk kurulmuştur. Bu topluluk ise Neu Bachgesellschaft (NBG) olarak adlandırılmıştır. O tarihten itibaren de dernek bünyesinde düzenli bir şekilde Bach festivalleri tertip edilmektedir.

Bunları takip eden sayısız edisyon, genel olarak viyolonsel ve piyano için düzenlenmiştir. 1867 tarihinde yayımlanan çellist Friedrich Grützmacher'in (1832-1903) editörlüğünü yaptığı ilk edisyon, arşe ve parmak tekniği kullanımlarını, tenor do anahtarını, birden fazla telin aynı anda çalınmasıyla ilgili bazı düzeltmeleri ve oktav transpozeleri içermektedir (Cyr, 1989, s. 106). Rolf van Leyden (?-?) tarafından düzenlenen, *viola da gamba* ve klavsen edisyonu ise 1935'te Peters tarafından yayımlanmıştır. Alman müzikolog Hans Eppstein'ın (1911-2008) editörlüğünü yaptığı 1987 edisyonu, urtext olarak diğer bir deyişle orijinal müzik metnine herhangi bir ekleme yapılmadan ve Baerenreiter'dan Neue Bach Ausgabe adı altında yayınlanmıştır. Neu Bach Ausgabe (NBA), Neu Bachgesellschaft'dan (NBG) sonra yine Bach'ın tüm eserlerinin yer aldığı ikinci bir basımıdır. Biri *viola da gamba* için olan ve viyola için de ekstra bir bölüm içeren, diğeri de sadece viyolonsel için olan iki format halinde basılmıştır. Viyola ve viyolonsel bölümlerinde çift tel kullanımı ya da çalgıların ses aralıklarını aşan notaların transpozesi için bazı adaptasyonlar vardır, ancak partisyonlar tamamen aynıdır. Üç enstrüman için de ekstra parmak numarası önerileri bulunmamakla birlikte yalnızca bazı bağ önerileri yer almaktadır.

Alman orgcu, besteci ve müzikolog Carl Ernst Naumann (1832-1910) Bach, Mozart ve Mendelssohn'un eserlerine yaptığı editörlük ve düzenlemeleri ile bilinmektedir. Naumann, viola da gamba sonatlarını viyolonsel ve viyola enstrümanları için düzenlemiştir ve bunlar Breitkopf and Hartel yayınevi tarafından da yayınlanmıştır. Alman çellist Julius Klengel'in (1859-1933) de 1985 tarihinde Kalmus tarafından yayınlanan bir edisyonu bulunmaktadır. 1985 tarihli, editörlüğünü Amerikalı gambist Laurence Dreyfus'un (1952-) yapmış olduğu Peters edisyonu, 1987 tarihinde de düzenlemeleri İngiliz gambist Lucy Robinson'a (1950-) ait Faber Music'den yayınlanan edisyonlar da bulunmaktadır. G. Henle Verlag yayınevinden 2000 yılında Ernst-Günter Heinemann'ın (1945-) editörlüğünü yaptığı *viola da gamba* ve viyolonsel basımı,

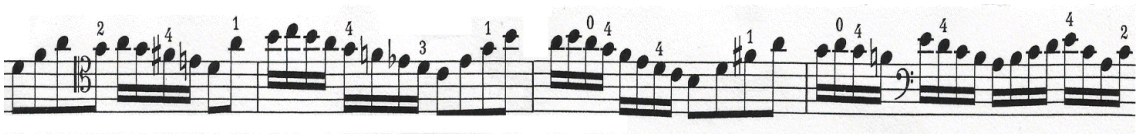
iki ayrı bölümden oluşmaktadır. Bu edisyonun viola da gamba bölümünün parmak kullanımı ve yay önerileri çellist ve gambist Rainer Zipperling (1955-), viyolonsel bölümünün parmak kullanımı ve yay önerileri ise Claus Kanngiesser'e (1945-) aittir.

3.3. BWV 1029, Sol Minör Sonatın Yorumlanması ile İlgili Öneriler

3.3.1. Vivace

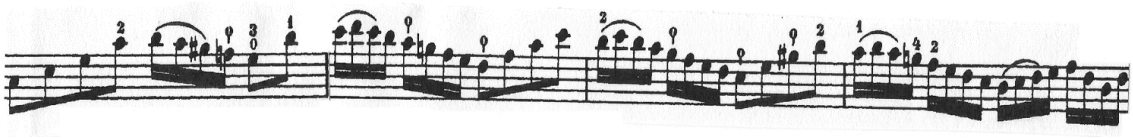
Sonatın ilk bölümünün gösterişli girişi, Bach'ın üç numaralı Brandenburg Konçertosu'na motif ve *konçerto grosso* formu açısından oldukça benzemektedir. 4/4'lük ölçüde, *vivace* başlıklı bir bölümdür. Sol minör tonalitesinde sekiz ölçüden oluşan ilk cümle, on bir ve on sekizinci ölçüler arasında klavsen partisinde aynı şekilde duyulmaktadır. Viyolonsel partisi, dokuz ve onuncu ölçülerde bulunan, başlangıç motifinin ilk iki ölçüsünü bir alt oktavda duyuran bir ek ile bir köprü niteliğinde klavsen partisine bağlanmaktadır. İki ve beşinci ölçüler arasında bulunan pasajları temiz çalmak için parmak numarası seçimini iyi düşünmek gerekmektedir. Normalde *viola da gamba* üzerinde çalınırken enstrümanın üst pozisyonlarına denk gelmeyen bu pasaj, viyolonsele uyarlandığında la telindeki beşinci, altıncı ve yedinci pozisyonlara denk gelmektedir. Çalıcılar için burada iki seçenek bulunmaktadır. Birinci seçenek sadece la telini kullanmak, ikinci seçenek ise pus parmağını kullanarak re ve la telleri üzerinde bahsedilen pozisyonlarda çalmaktır.

İlk seçenekte kullanılan parmak numaraları ardışık bir şekilde la teli üzerinde gitmektedir ancak her ölçüde en az iki pozisyon değişimini gerektirmektedir. La telinde beşinci ve altıncı pozisyonlarda bulunan la notasında bulunan *flageolet* sesi diğer bir değişle telin doğal doğuşkanlarından çıkan sesin parmağa ekstra kuvvet uygulamadan kullanılması tel salınımını desteklemektedir. Tek telde ardışık parmak numaraları ve *flageolet* kullanımının avantajı çalıcının dönemin getirdiği otantik sesi yakalamasını kolaylaştırmaktadır (Şekil 3.1).



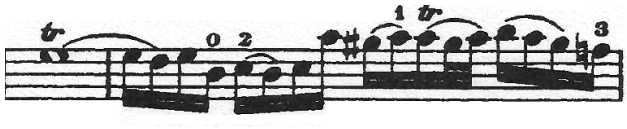
Şekil 3.1. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 2-5. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

İkinci seçenekte ise pus parmağı, pozisyonları belirleyen bir referans olarak kullanılmaktadır. Bu pozisyonlarda pus parmağının kullanılması, çalıcının daha garanti ve temkinli bir yaklaşım sergilenmesini ve sesleri temiz çalınmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak re ve la tellerinin pus parmağı ile kapatılması, tellerin salınımını azalttığı için iki tel arasında tını farklılığı ortaya çıkmaktadır (Şekil 3.2).



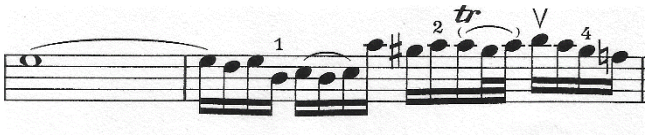
Şekil 3.2. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 2-5. ölçüler (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf, No. 2426, n.d.)*

On birinci ölçüde bulunan ve on ikinci ölçünün ilk onaltılığına bağlı dört vuruşluk re sesi ve sonrasında gelen onaltılık pasajların çalınması ayrı bir itina gerektirmektedir. Grützmacher ve Klengel'in edisyonlarında önerilen bağların kullanılması sesin kesilmesini önlemektedir ancak kullanılan bu bağlar, pasajın biraz daha legato dolayısıyla daha romantik duyulmasını sağlamaktadır (Şekil 3.3).



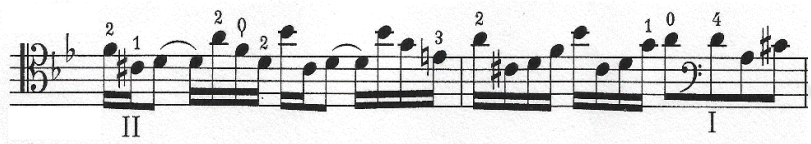
Şekil 3.3. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 11-12. ölçüler (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf, No. 2426, n.d.)*

Heinemann'ın urtext edisyonunda bulunan orijinal bağ çalıcıyı zorlayabilecek niteliktedir. Doğru zamanlama yapılmadığı takdirde müziğin aksaması kaçınılmaz olacaktır. Burada sesin olması gerektiğinden biraz önce (bir onaltılık önce) kesilmesi önerilmektedir. Bu çalıcıya küçük bir zaman kazandıracaktır ve kazanılan bu süre zarfında yayın orta ile topuk arasına tekrar getirilmesi pasaja devam etmeyi daha kolay bir hale getirecektir (Şekil 3.4).



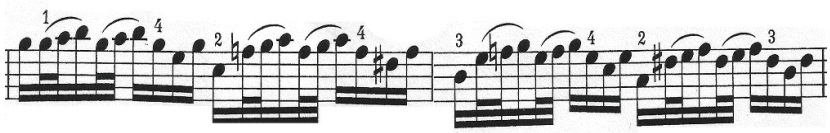
Şekil 3.4. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 11-12. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Yirmi iki ve yirmi üçüncü ölçülerde bulunan motifin ne yazık ki pus ile çalınmasından başka bir alternatifi bulunmamaktadır. Pasaj, ardışık olmayan pozisyon değişimleri içerdiğinden dolayı burayı sadece la telinde yazılmış parmak numaralandırmaları ile temiz çalmak çok risklidir. Pus parmağı ile çalınması daha uygun olacaktır (Şekil 3.5). Bahsedilen ölçülerdeki pasaj re minör tonalitesinde eserin yedinci ve sekizinci ölçüsünde bulunan motifin geliştirilmiş şeklidir. Tonalite yirmi dördüncü ve yirmi beşinci ölçünün üçüncü dörtlüğüne kadar pekiştirilmektedir. Aynı motif yirmi beşinci ölçünün son vuruşu ve yirmi altıncı ölçüde si bemol majör tonalitesinde görülmektedir.



Şekil 3.5. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 22-23. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

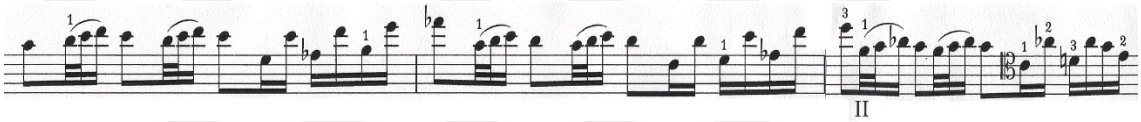
Otuzikilik motifleri içeren otuzuncu ile otuz dördüncü ölçüler arasında bulunan yeni tema, viyolonsel ile piyanonun karşılıklı etkileşimi sonucunda otuz beşinci ölçüde re minör tonalitesinde gelen ana motife bağlanmaktadır. Bu pasaj otuz ve otuz birinci ölçülerde hızlı, çok geniş olmayan yay hareketleriyle, kıvrak ve canlı bir şekilde çalınmayı gerektirmektedir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 30-31. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

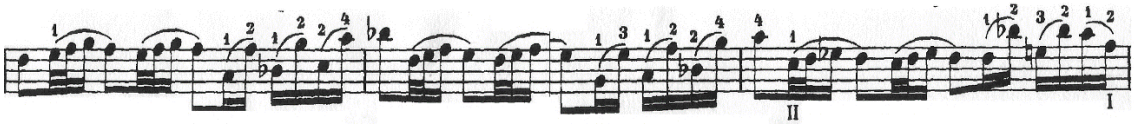
Eserde kullanılan ana tema otuz beşinci ve otuz altıncı ölçülere kadar hiçbir zaman re minöre tonunda gösterilmemiştir. Bu ölçüleri takip eden otuz yedinci ve otuz sekizinci ölçüler yine viyolonselde sol minör tonalitesinde daha sonra ise ana tema klavsende do minöre geçiş yaparak işlenmektedir. Eserin bu bölümünden itibaren kullanılan motifler artık sürekli modülasyon yapılarak gösterilmektedir.

Elli üçüncü ölçüde do minörde başlayan yeni tema elli altıncı ölçüye kadar sürmektedir. Burada üç farklı yay önerisi bulunmaktadır. Heinemann urtext edisyonu elli üçüncü ölçünün iterek başlaması ile takip eden ölçülerin de bağlı notalar haricinde geldiği gibi çalınmasını esas almaktadır. Re ve la telleri arasındaki tel değişimini etkilememek için yayda ekstra hareket yapmaktan kaçınılmaktadır (Şekil 3.7).



Şekil 3.7. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 53-55. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Bu pasajda Klengel'in yay önerisi, ölçünün çekerek başlamasına ek olarak, otuz ikilik motiflerin bir sonraki sekizliğe bağlanması ve tel değişimlerinin bulunduğu notaları da ikişerli bağlayarak her ölçünün başını çekerek gelmesini sağlamak şeklindedir (Şekil 3.8).

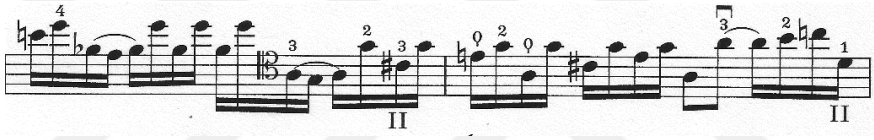


Şekil 3.8. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 53-55. ölçüler (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf, No. 2426, n.d.)*

Grützmacher de elli üçüncü ölçüye çekerek başlamış, Klengel'in edisyonundaki gibi otuz ikilik motifleri bir sonraki sekizliğe bağlamıştır. Bu edisyonun ayrıştığı nokta tel değişimlerinin bulunduğu üçüncü vuruşun ikinci yarısında yayı tekrar çekerek almak ve burada bulunan tel değişimli pasajları ayrı yaylarda kullanmış olmasıdır (Şekil 3.9).

Şekil 3.9. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 53-55. ölçüler (Ed. F. Grützmacher, Leipzig: C.F. Peters, No. 239, n.d.)*

Eserin zirve noktası doksan beşinci ve doksan altıncı ölçülerde ana temanın tüm partilerde sol minör tonalitesinde kendini gösterdiği yerdir. Aynı tema doksan yedinci ve doksan sekizinci ölçülerde viyolonselde do minör, doksan dokuz ve yüzüncü ölçülerde ise klavsende re minörde gelmektedir. Klavsenin re minörde çaldığı ana temayı destekleyen viyolonsel partisi pus kullanımını gerektiren önemli ve hassas bir pasajdır. Klavsen partisini bastırmayacak bir şekilde, ancak tonalitenin getirdiği değiştiricileri de göstererek (belli ederek) çalmayı gerektirmektedir (Şekil 3.10).



Şekil 3.10. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 1.Bölüm, 99-100. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

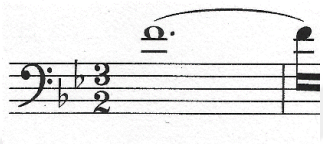
Eserin ilk bölümü yüz üç ve yüz dördüncü ölçülerden itibaren, sonatın girişindeki on üçüncü ve on dördüncü ölçülerde kullanılan aynı materyal ile sol minör tonalitesinde *konçerto grosso* formunu hatırlatarak bitmektedir.

3.3.2. Adagio

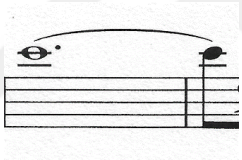
Sonatın ikinci bölümü, 3/2'lik ölçü biriminde ve *adagio* başlığı ile yazılmıştır. Bazı konçertolarda bulunan ve sadece solo enstrümanlar için yazılmış yavaş bölümlerden çok farklı değildir. Ancak sonatın bu bölümü, solo enstrümanların birbirlerini taklit etmeleri üzerine değil, huzurlu diyaloglar barındıran birbirlerinden bağımsız iki ayrı taraf olarak melodiyi düet yapmalarından dolayı diğerlerinden ayrılmaktadır. 19. yüzyılda önem kazanan ikili sonat stilinin ilk örneklerinden biridir (Williams, 1984, s. 348).

Viyolonsel partisinde uzun sesler ve uzun bağlarla bağlanmış motifler bulunmaktadır. Eserin bu bölümünün temposunu biraz daha yürük ve hareketli çalmayı düşünmek, çalıcının bölümü daha akıcı bir şekilde yorumlayabilmesini sağlamaktır.

Si bemol majör tonalitesinde başlayan, altıncı ölçüde fa majörün dominantına, sekizinci ölçüsünde ise birinci derecesine gelen bölümün ilk yarısı, on birinci ölçüde fa majör tonalitesinde bitmektedir. Bölümün viyolonsel partisinde bulunan ilk ölçüsü uzun fa notasından oluşmaktadır. Altında herhangi bir nüans işaretlemesinin bulunmaması bu şekilde yazılmış uzun seslerin tek düze çalınması sıkıntısını da beraberinde getirebilmektedir. Bu ve buna benzer uzun seslerde çalıcının yayı ile nota üzerine yapacağı hafif *crescendo* ve *decrescendo* hareketleri, seslerin tek düze olması problemini ortadan kaldırmakta ve daha derin duyulmalarını sağlamaktadır (Şekil 3.11) (Şekil 3.12).

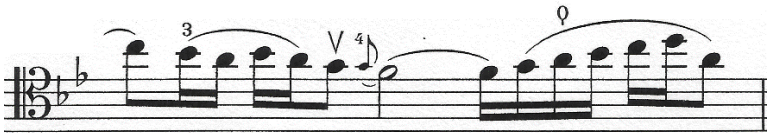


Şekil 3.11. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 1.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

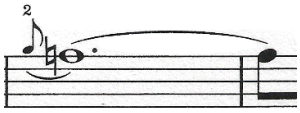


Şekil 3.12. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 5.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Klavsen partisinde ikinci ve üçüncü, beşinci ve altıncı ölçülerde bulunan sekizlik süslemeler, viyolonsel partisinde dördüncü ve yirmi ikinci ölçülerde gelmektedir. Bunlar Barok müzikte sıkça kullanılan kuvvetli zamanda gelen yabancı sesin, zayıf zamanda çözülmesi anlamına gelen *appogiatura* biçiminde yazılmış süslemelerdir. Sekizlik biçiminde yazılmış olmaları bu ritimde çalınmaları gerektiği anlamına gelmemektedir, *appogiatura*lar genel olarak bağlı bulundukları notaların değerlerine göre şekillendirilmektedir (Şekil 3.13) (Şekil 3.14).



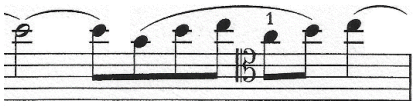
Şekil 3.13. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 4.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*



Şekil 3.14. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 22.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

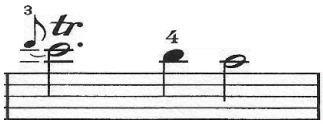
Üçüncü ve yedinci ölçülerin üçüncü vuruşlarının başlangıç notaları Klengel'in edisyonunda ayrı yaylar ile yazılmıştır. Kullanılması tavsiye edilen bu yaylar bahsi geçen ölçülerin üçüncü vuruşunun ikinci yarısında bulunan doruk notalarını daha rahat bir şekilde ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Grützmacher ve Heinemann edisyonlarında ise bu sekizlik notalar, öncesinde yer alan sekizlik nota grubuna bağlı bir biçimde yazılmıştır. Bu bağları kullanmak isteyen bir çalıcının burada yayını yavaş iterek sekizlik notaları eşit çalması ve motifin tepe noktasına gitmeyi amaçlayan son iki sekizliğinde hafif bir *crescendo* yapmasını sağlayacak kadar da yayında yer bırakması tavsiye edilmektedir (Şekil 3.15) (Şekil 3.16).

Şekil 3.15. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 3.ölçü (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf, No. 2426, n.d.)*

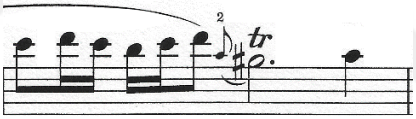


Şekil 3.16. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 3.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

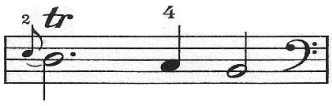
Bölümün ikinci yarısı fa majör tonalitesinde başlamakta, on dördüncü ölçüde do minör tonuna geçmektedir. Viyolonsel partisinin on altıncı ölçüsünde do minör, on dokuzuncu ölçüsünde sol minör ve yirmi dördüncü ölçüsünde si bemol majör tonlarında yazılmış, üzerinde hem *appogiatura* hem de *trill* olan notalar bulunmaktadır. Bestecinin sadece *trill* ifadesini kullanması yeterliyken, ek olarak *appogiatura* biçiminde koyduğu tonaliteye yabancı olan sesteki süslemelerin, *trill*in bulunduğu notaya özellikle daha geç düşerek ve belirtilerek çalınması gerektiği anlamını taşımaktadır (Şekil 3.17) (Şekil 3.18) (Şekil 3.19).



Şekil 3.17. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 16.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*



Şekil 3.18. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 19.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

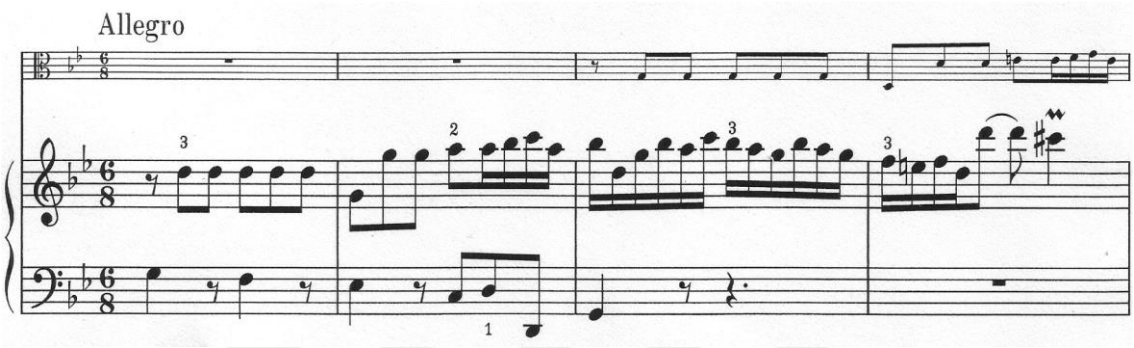


Şekil 3.19. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 2.Bölüm, 24.ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Bölüm yirmi üçüncü ölçüde fa majör *kadans*tan sonra yirmi dördüncü ölçüde geçilen si bemol majör tonalitesinde bitmektedir. Bu bölümde genel olarak çalıcının yayının hızını doğru kullanması, çalım yöntemine göre seçtiği yayların küçük motifleri büyük cümlelere dönüştürmesi ve dönemin karakterini yansıtan süslemeleri olması gerektiği gibi yorumlaması, dönemin otantikliğine daha yakın bir performans yapmasını olanaklı hale getirmektir.

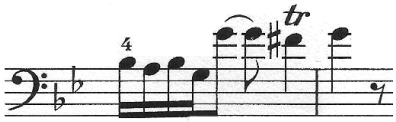
3.3.3. Allegro

Üçüncü bölüm, 6/8'lik *tonal füg* yapısında diğer bir adı *imitasyon füg* olan, dans karakterinde üç partili bir yazı ile işlenmiştir. İlk *tema* klavsen partisinde sol majör tonalitesinde başlamakta, üçüncü ölçünün ikinci sekizliğinde giriş yapan viyolonsel partisinde ise bu *tema* re minör tonalitesinde farklı aralıkların kullanılması ile tekrar etmektedir (Şekil 3.20).

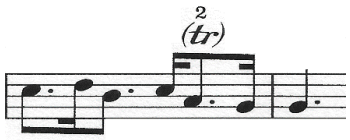


Şekil 3.20. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 1-4. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Üç zamanlı Barok dönem eserlerinde görülen *hemiola* figürü, eserin bu bölümünde de sıklıkla kullanılmaktadır. Bir ya da daha fazla ölçüde görülebilen *hemiola*, üç zamanlı bir müziğin geçici olarak iki zamanlı vurgulara sahip olması anlamına gelmektedir. Genel olarak motif veya cümle sonlarında, yeni motif veya cümle başlangıçlarının öncesinde, farklı ritim varyasyonlarında görülebilmektedir. Yaylı çalgılarda bu figürlerin bulunduğu ölçü yada ölçüleri iki zamanlı bir şekilde düşünmek, 6/8'lik ölçü biriminde vurguları birinci, üçüncü ve beşinci sekizliklere vererek, yay hareketleri ile desteklemek, bu figürlerin daha belirgin bir şekilde çalınmasını sağlamaktadır (Şekil 3.21) (Şekil 3.22) (Şekil 3.23).



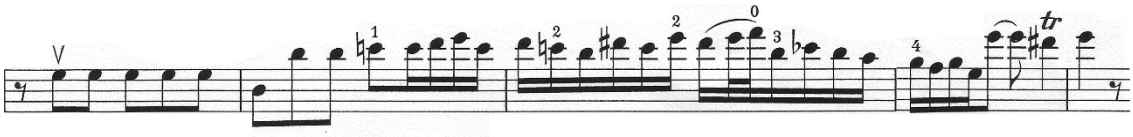
Şekil 3.21. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 6. ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*



Şekil 3.22. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 18. ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

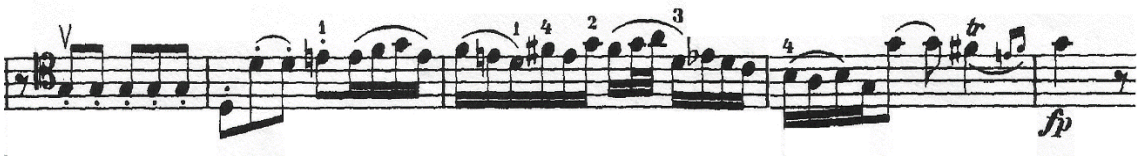
Şekil 3.23. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 67-68. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Bölümün ana teması viyolonselde üçüncü ölçüde başlamaktadır. Karşılaştırılan edisyonlardan Heinemann ve Klengel'in bu temaya iterek yay hareketi ile başladığı görülmektedir. Grützmacher'in edisyonunda ise tema çekerek yay hareketi ile başlamaktadır. Heinemann'da beşinci ölçünün dördüncü sekizliğinde bulunan hareketli notalar haricinde ekstra bir bağ kullanımı olmadığından, altıncı ölçüde bulunan *hemiola* figürünün iterek yay hareketi ile ters geldiği görülmektedir (Şekil 3.24).

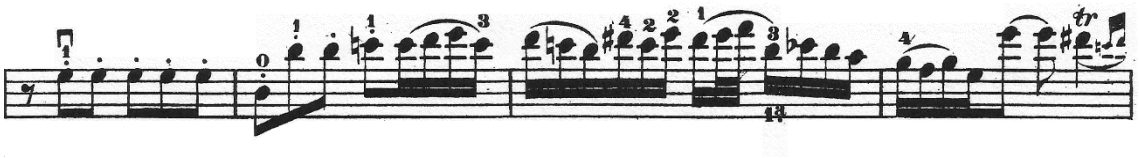


Şekil 3.24. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 3-6. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Klengel ve Grützmacher edisyonlarında dördüncü ölçünün yarısından itibaren altıncı ölçüye kadar kullanılan bağların aynı biçimde yazılmış olduğu görülmektedir. Klengel edisyonunun sadece pasaja iterek başlamak ve dördüncü ölçünün ikinci ve üçüncü sekizliklerini bağlamak şeklinde farkları bulunmaktadır. Bu iki edisyonda da *hemiola* figürünün özellikle çekerek yay hareketine getirilmiş olması, yukarıda da bahsi geçen ritim ve vurguların net bir şekilde çalınması için çalıcıya kolaylık sağlama amacı taşıdığı düşünülmektedir (Şekil 3.25) (Şekil 3.26).

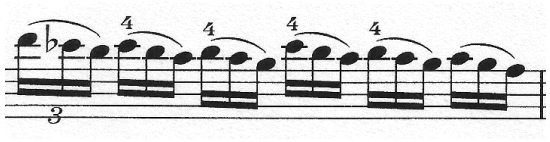


Şekil 3.25. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 3-6. ölçüler (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf, No. 2426, n.d.)*

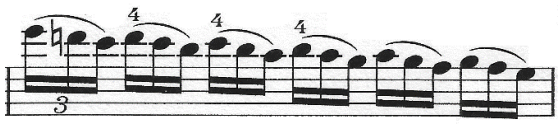


Şekil 3.26. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 3-6. ölçüler (Ed. F. Grützmacher, Leipzig: C.F. Peters, No. 239, n.d.)*

On beşinci ölçü ve seksen üçüncü ölçülerde bulunan on altılık üçlemelerin canlı ve çevik bir şekilde duyulmalarını sağlamak için sağ ve sol el koordinasyonu büyük önem taşımaktadır. Bu gibi pasajlarda, sağ elde müziğin doğallığını bozmayacak bir şekilde çekerek ve iterek gelen her üçleme grubunun başına hafif aksan koymak, sol elde ise her üçleme grubuna dördüncü parmak ile başlamak çalıcının iki elinin kontrolünü rahat bir biçimde sağlamasına yardımcı olmaktadır (Şekil 3.27) (Şekil 3.28).

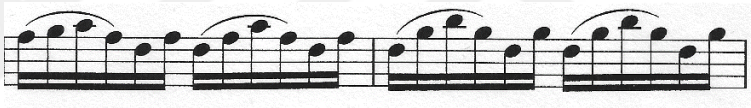


Şekil 3.27. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 15. ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*



Şekil 3.28. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 83. ölçü (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

On dokuzuncu ölçüde si bemol majörde yeni bir motif başlamaktadır. Bu *motif* sakin bir şarkı biçimindedir. Öncelikle viyolonselde daha sonra ise klavsende gelmektedir. Yatay hareketlere sahip bu motif klavsene geçtiği zaman, viyolonsel partisi *alberti bası* figürü ile klavsene eşlik etmektedir. Yirmi dört ve yirmi yedinci ölçüler arasında bulunan bu figür bölümün iki farklı noktasında daha kullanılmıştır. *Alberti bası*, ismini Klasik dönemde almış olmasına rağmen Barok dönem eserlerinde sıklıkla kullanılan bir figürdür. Bir akorun kendi içinde ritmik bir düzende çalınması mantığını taşımaktadır. Bölümde akor sesleri çıkıcı ve inici arpejler şeklinde yazılmıştır. Karşılaştırılan edisyonlarda bu pasajlar için iki farklı yay hareketi bulunmaktadır. Bağlar, Heinemann edisyonunda altı notadan oluşan her onaltılık grubun ilk dört notası bağlı, son iki notası ise ayrı şeklindedir. Bu yay hareketi ölçü içerisinde bulunan iki tane altı onaltılık notadan oluşan grubun ilkinin çekerek ikincisinin ise iterek çalınması prensibini içermektedir (Şekil 3.29).



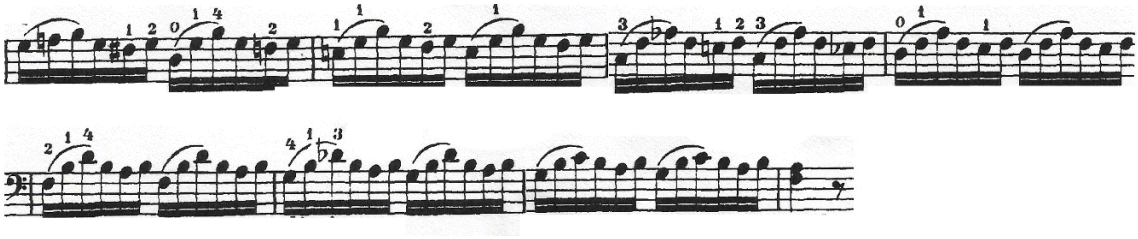
Şekil 3.29. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 24-25. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Klengel ve Grützmacher edisyonlarında ise her onaltılık grubun ilk üç notası bağlı, son üç notası ayrıdır. İki edisyonda da bir ölçü içerisinde bulunan her iki onaltılık grup da çekerek yay hareketi ile başlamaktadır. Bu yay hareketinin dezavantajı bağlı notalardan sonra gelen ayrı yay hareketlerinin yayın doğru yerinde yapılmaması durumunda aksanlı şekilde duyulması tehlikesini taşımaktadır. Çalıcının bu grupları eşit çalabilmesi için öncelikle bağlı ilk üç notayı yayın ortasında çok uzun bir yay kullanmadan kontrollü, sonrasında ayrı gelen üç notada ise yay hareketinin başladığı ilk yere adım adım tekrar dönmesini sağlaması gerekmektedir. Aynı zamanda iki tel arasında bulunan çıkıcı ve inici arpej seslerinin, iki telin birbirine en yakın olduğu açıda çalınması, pasajların daha rahat bir biçimde çalınmasını desteklemektedir (Şekil 3.30).

Şekil 3.30. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 24-25. ölçüler (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf. No. 2426, n.d.)*

Bu iki yay hareketinin de kendine göre dezavantajları bulunmaktadır. Ancak Heinemann edisyonunda kullanılan ve eserin günümüze ulaşmış el yazmalarında da bulunan bu bağlar, çalıcının daha az hareket ederek bu tür pasajları kontrollü bir şekilde çalabilmesini olanaklı kılmaktadır.

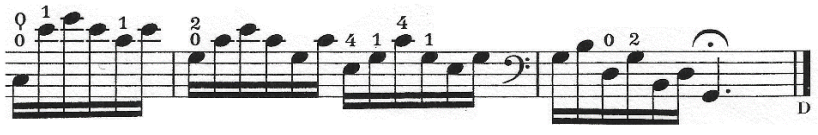
Bölümde, bahsedilen *alberti bası* hareketinin en uzun şekli otuz yedi ve kırk üçüncü ölçüler arasında bulunmaktadır. Burada kontrollü bir yay hareketinin yanı sıra sol elin de fazla hareket yapmasından kaçınmak gerekmektedir. Ancak pasajın başlangıç ölçüsü olan otuz yedinci ölçüsünde bile dört tane pozisyon geçişi bulunmaktadır. Genel olarak üçüncü pozisyondan ikinciye, birinci pozisyondan üçüncüye, üçüncü pozisyondan daha sonra tekrar birinci pozisyona geçmeyi gerektiren bu tarzdaki pasajları çalabilmek için yay ile sol elin senkronizasyonunu korumak önemlidir. Bu senkronizasyonu sağlayabilmek için ise ölçü başlarında bulunan onaltılık grupların ilk notalarını yay ile hafif uzatarak, *tenuto* bir şekilde çalmak, sol elin yapacağı hareketleri organize etmesi için çalıcıya zaman yaratıp, bu motiflerin daha akıcı bir şekilde çalınmasına yardımcı olabilmektedir (Şekil 3.31).



Şekil 3.31. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 37-43. ölçüler (Ed. J. Klengel, Leipzig: Edition Breitkopf, No. 2426, n.d.)*

Üçüncü bölüm genel olarak ilk bölümde olduğu gibi temaların birbirine farklı ton bağlantıları, modülasyonlar ve viyolonsel ile klavsenin birbirine karşıtlık sağladığı melodiler ile devam etmektedir.

Eser sol minör tonalitesinde, iki buçuk ölçü uzunluğundaki küçük bir coda ile yine üç partili ve canlı bir şekilde bitmektedir (Şekil 3.32).



Şekil 3.32. *Bach, BWV 1029, Viola da Gamba ve Klavsen için Sonat, 3.Bölüm, 109-111. ölçüler (Ed. E.G. Heinemann, Münih: G. Henle Verlag, 2000)*

Günümüzde kullanılan modern enstrümanlar ile yorumculardan tam bir otantiklikte çalmaları istenmemekte olabilir ancak yorumladıkları dönemin stilini genel hatları ile bilmeleri, bu gibi konular üzerinde düşünülmüş bir yorum sergilemeleri verilen ve alınan eğitimlerin bir gereği olarak beklenmektedir.

Araştırmanın bu kısmında genel hatları ile Barok dönem müziğini yorumlamak için tavsiye vermek gerekirse, ilki, sol elde yapılan yoğun *vibrato* alışkanlığından uzaklaşmak olacaktır. Örneğin *vibrato,* birden fazla sesin bulunduğu akorların uzamasının gerekli olduğu durumlarla, uzun notaların sonlarında ya da sağ ele destek verme amacıyla sınırlandırıldığında çok daha sade ve derin duyulabilmektedir. İkinci tavsiye ise sağ kol ve elden yaya aktarılan basıncın sürekliliğinin azaltılması olacaktır. Çalıcının sağ elini kendine doğru çevirerek yarım kıl çalma tekniğini kullanması, modern enstrümanlardan çıkabilecek yüksek sesi aza indirgemesine yardımcı olmaktadır. Tellerdeki gerilimin hafiflemesi sayesinde de daha otantik duyulan bir ses kalitesine sahip olabilecektir. Çalıcının barok bir yay edinmesi de doğal bir şekilde, dönemin hissine yakınlaşılmasını sağlayabilmektedir.

Yazılı bilgilerin ve dokümanların yanı sıra ilerleyen teknolojik uygulamalar sayesinde, artık bütün müzik türlerine dair, farklı yorumcular tarafından kaydedilmiş neredeyse her kayıta, dijital olarak ulaşmak mümkündür. Bu sayede de öğrenmeye açık bir kişi hem görsel hem de işitsel olarak kendi için gerekli verilere kolaylıkla sahip olabilmektedir.

SONUÇ

Araştırılan kaynaklar sayesinde görülmektedir ki, Bach yaşadığı dönemin yenilikçisi, döneminin stilini şekillendiren, diğer bir yandan da kendi stilini doruğa taşımayı başaran, önemli bir bestecidir. Araştırmacıda, yazdığı her eserin bir sonrakinin kapısını aralamakta olduğu, planlı bir şekilde yürüdüğü yolda son derece emin adımlar attığı hissini bırakmaktadır. Tıpkı bestecinin viola da gamba ve klavsen için yazdığı sonatlarında olduğu gibi. Bestelemiş olduğu BWV 1027 ve 1028 numaralı ilk iki sonatı dört bölümlü ve trio sonat biçiminde yazılmıştır. Ancak bu araştırmanın konusu olarak incelenen, BWV 1029 numaralı eseri ise diğerlerinden farklı olarak üç bölümlüdür ve sonat, ritornello ve konçerto grosso gibi birkaç müzik biçiminin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur.

Eser, yapısı itibariyle döneminin anlayışı dışında kalmış gibi görünse de, aslında bir sonraki dönemin stilini biçimlendirmeye katkıda bulunmuştur. Bu da Bach'ın yeni olanı denemekten kaçınmadığını gösteren önemli bir kanıttır. Ayrıca besteci, sevilen bu oda müziği eserlerinde, dönemin genelinde sürekli bas niteliği ile ön planda olan bir çalgıya, müzikal ve solistik özellikleri de ekleyerek kullanmıştır.

Barok dönem müziği kendi içinde çok fazla stil, teori ve estetik kuralı barındıran, hatta besteciye göre farklılıklar içeren, zenginliklerle dolu temel bir müzik biçimidir. Uluslararası müzik okullarında ayrı bir müzik bölümü çerçevesinde yer almakta ancak bu bölümlerin bulunmadığı çevrelerde ise geçmişten günümüze değin oluşturulmuş müzik literatürünün de çok yoğun olması sebebiyle gerekli önemi görememektedir.

Yukarıdaki önemden yola çıkarak, profesyonel müzik yaşantısı içinde olan viyolonsel sanatçıları, bu dalda eğitim gören öğrenciler, akademisyenler ve konu ile ilgili merakı olan kişiler için dönem ve besteci özelliklerini, enstrüman bazında dönemin ruhunu taşıyan çalgıların tarihi ve çalınma tekniklerini, viola da gamba ve klavsen için yazılmış BWV 1029 numaralı eser hakkında ve eserin yorumlanması ile ilgili bilgiler içeren bir kaynak oluşturmak istenmiştir. Sıklıkla yabancı kaynaklardan yararlanılarak oluşturulan bu Türkçe araştırmanın, bilgiye erişimin çok daha kolay ve hızlı olduğu günümüz şartlarında faydalı olması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak (C. 1)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktüze, İ. (2015). *Müziği Okumak (Ek C. 1)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K.Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği.* İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Borrel, E. (1966). *Sonat*. (Çev. F. Çiçekoğlu) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Büke, A. (2012). *Bach, Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş.* İstanbul: Tasvir Matbaası.

Dolmetsch, N. (1962). *The Viola da Gamba: Its Origin and History, Its Technique and Musical Resources*. Londra: Hinrichsen Edition Ltd.

Dowley, T. (1987). *Bach: The Illustrated Lives of the Great Composers Series.* Londra: Omnibus Press.

Ekren, U. (2016). *Felsefenin Perspektifinden J.S.Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Hodeir, A. (2003). *Müzikte Türler ve Biçimler.* (Çev. İ. Usmanbaş) İstanbul: Pan Yayıncılık

İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi.* (Çev. İ. Usmanbaş) İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Say, A. (1995). *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schonberg, Harold C. (2013). *Büyük Besteciler* (Çev: A.F.Yıldırım). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni: Müziğin Görkemli Yolculuğu.* Ankara: Doruk Yayımcılık.

Woodfield, I. (1984). *The Early History of Viol*. New York: Cambridge University Press.

Notalar

Bach, J.S. *BWV 1027-1029, Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord,* (Ed. F. Grützmacher). Leipzig: C.F. Peters. No. 239, n.d.

Bach, J.S. *BWV 1027-1029, Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord,* (Ed. J. Klengel). Leipzig: Edition Breitkopf. No. 2426, n.d.

Bach, J.S. *BWV 1027-1029, Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord,* (Ed. E.G. Heinemann). Münih: G. Henle Verlag. 2000.

Tezler

Isaacs, A. (2014). *A performance guide to J.S. Bach's viola da gamba sonatas transcribed for viola.* Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Cape Town: University of Cape Town, South African College of Music.

Yüksel, S. (2007). *Viyolonselin, viola da gambadan günümüze kadar geçirdiği yapısal değişiklikler ve eserler üzerindeki etkilerinin incelenmesi.* Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Elektronik Makaleler

Abbott, D. ve Segerman, E. (1976). Gut strings. *Early Music*, Oxford University Press, 4 (4), 430-437. http://www.jstor.org/stable/3126157 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Boorman, S. (2001). Urtext. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851 (Erişim tarihi: 07.03.2019)

Brown, Howard M. ve Woodfield, I. (2001). Chest of viols. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05543 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Brown, H.M., Hiley, D., Page, C., Kreitner, K., Walls, P., Page, J.K., Holoman, D.K., Winter, R., Philip, R., Brinner, B. (2001). Performance Practice. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40272 (Erişim tarihi: 31.05.2018)

Buchmann, L. (2001). Rust family. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24175 (Erişim tarihi: 07.03.2019)

Butt, J. (2001). Authenticity. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46587 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Cyr, M. (1989). Three Sonatas for Viola da Gamba and Harpsichord (BWV1027-1029) by J.S. Bach. *Early Music*, Oxford University Press, 17 (1), 106-113. http://www.jstor.org/stable/3127270 (Erişim tarihi: 24.04. 2018)

Dreyfus, L. (1987). J.S. Bach and the status of genre: Problems of style in the G Minor Sonata BWV 1029. *The Journal of Musicology*, University of California Press, 5 (1), 55-78. http://www.jstor.org/stable/763824 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Hsu, J. (1978). The use of the bow in French solo viol playing of the 17th and 18th centuries. *Early Music*, Oxford University Press, 6 (4), 526-529. http://www.jstor.org/stable/3125742 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Isaacs, A. (2014). A performance guide to J.S. Bach's viola da gamba sonatas transcribed for viola. Cape Town: University of Cape Town, South African College of Music. (Degree of Master of Music)

Kuijken, W. ve Hogwood, C. (1978). Wieland Kuijken and Christopher Hogwood on the viol. *Early Music*, Oxford University Press, 6 (1), 4-11. http://www.jstor.org/stable/3125449 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Melamed, D.R. ve Schulze, H.J. (1989). The parody process in Bach's music: An old problem reconsidered. *Bach*, Riemenschneider Bach Institute, 20 (1), 7-21. https://www.jstor.org/stable/41640315 (Erişim tarihi: 07.03.2019)

Pond, C. (1978). Ornamental style and the virtuoso: Solo bass viol music in France c 1680-1740. *Early Music*, Oxford University Press, 6 (4), 512-518. http://www.jstor.org/stable/3125740 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Robinson, L. (2010). Canonic Bach for viols. *Early Music*, Oxford University Press, 38 (2), 310-313. https://doi.org/10.1093/em/caq032 (Erişim tarihi: 23.04.2018)
Rutledge, J. (1979). How did the viola da gamba sound?. *Early Music*, Oxford University Press, 7 (1), 59-69. http://www.jstor.org/stable/3126385 (Erişim tarihi: 24.04.2018)

Talbot, M. (2001). Ritornello. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23526 (Erişim tarihi: 07.03.2019)

Weinfield, E. (2000). The viol. *In Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/viol/hd_viol.htm (Erişim tarihi: 30.05.2018)

Wiermann, B. (2001). Bach-Gesellschaft. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01701 (Erişim tarihi: 07.03.2019)

Williams, P. (1984). Bach's G Minor sonata for viola da gamba and harpsichord BWV 1029: A seventh Brandenburg concerto?. *Early Music*, Oxford University Press, 12 (3), 345-354. http://www.jstor.org/stable/3137771 (Erişim tarihi: 24.04.2018)

Woodfield, I. (1978). Viol playing techniques in the mid-16th century: A survey of Ganassi's fingering instructions. *Early Music*, Oxford University Press, 544-549. http://www.jstor.org/stable/3125752 (Erişim tarihi: 23.04.2018)

Woodfield, I. ve Robinson, L. (2001). Viol. *Grove Music Online*, Oxford Music Online. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29435 (Erişim tarihi: 31.05.2018)

İnternet Kaynakları

http-1: http://www.orpheon.org/OldSite/Seiten/education/Violin_Vdg_Families.htm (Erişim tarihi: 24.04.2018)

http-2: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP299299-PMLP05983-D-B_Mus._ms._Bach_St_163.pdf (Erişim tarihi: 31.05.2018)

http-3: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP535353-PMLP775997-BWV_1029_Forkel_%3F.pdf (Erişim tarihi: 31.05.2018)

EK-1. Terimler Sözlüğü

TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Adagio: Oldukça ağır tempoda; ancak gösterişli, oturaklı, huzur veren bir ağırlıkta.

Alberti bası: Bir eşlik figürasyonu: Piyanoda sağ el melodiyi seslendirirken sol eldeki bas partisinin akor kırma yöntemi ile eşlik etmesi.

Allegro: Çevik, dinç, neşeli bir çabuklukla.

Appogiatura (Apojetür): Abantı, melodi içinde yer alan bir notayı öne çıkarmak, ona can katmak amacıyla önceden bir komşu notayı seslendirmek.

Basso continuo: Sürekli bas. Çok partili bir eserde armoninin temel öğelerini belirtmek amacıyla kullanılan yöntem.

Capriccio: Düşsel özellikte özgür biçimde yazılmış eser.

Crescendo: Birbirini izleyen notalarda sesin giderek gürleşeceğini belirten işaret.

Decrescendo: Ses gürlüğünü giderek hafifletme.

Doğuşkanlar: Ana sesin yanı sıra, daha hafif işitilen öteki farklı sesler.

Edisyon: Nota basımı öncesinde, müzikal içerikle ilgili bilimsel ön çalışmaları kapsayan uzmanlık alanı, nota yayıncılığı.

Fancy: Ricarcare'nin İngiltere'deki uygulamasının adı.

Fantasia: Düş gücünden kaynaklanan, özgür formda, şiirsel çalgı müziği parçası.

Flageolet: Yaylı çalgılarda doğuşkan sesleri çıkarmak için kullanılan teknik yöntem.

Füg: Barok dönemde gelişen, kontrpuan tekniği kullanılarak yazılan, taklit sanatını işleyen müzik biçimi.

Hemiola: Ölçüde 3:2 oranı. 3 ile 2'nin birleşiminden oluşan ritim.

Kadans: Kalış, müzikte cümlenin sonunda yer alan melodik ve armonik konfigürasyon.

Konçerto grosso: Geniş konçerto. Barok dönemde sonat formuna göre yazılmış koçerto. Orkestrada birden fazla solistin bulunduğu Barok dönem formu.

Kontrpuan: Polifonik müziğin uygulanmasında yer alan ezgiye karşı ezgi olarak kullanılan terim.

Motif: Bir bestenin yaratılmasında kıvılcım işlevi gören müzikal öğe.

Parti: Müzik topluluklarında bir sese veya çalgıya ait olan yazılı müzik.

Pasaj: Birçok eserde yer alan, ustalık gerektiren, gösterişli, parlak geçit.

Polifoni: İki ya da daha fazla ezginin bağımsız fakat belirli kurallarla birliktelik

oluşturduğu yatay çokseslilik, çoksesli müzik.

Prelüd: Giriş parçası özelliğindeki çalgı müziği eseri.

Ricercare: Önemli bir bestecilik yaklaşımı sergileyen özgür formda bir çalgı müziği çeşidi.

Rondo: Temalar ve tekrarları üzerine kurulmuş müzik formu.

Tablatur: Çalgı partilerini gösteren müzik yazısı.

Tema: Konu, bir müzik eserinin ana düşüncesi.

Tenuto: Sürdürerek, ses gürlüğünü aynı düzeyde tutarak.

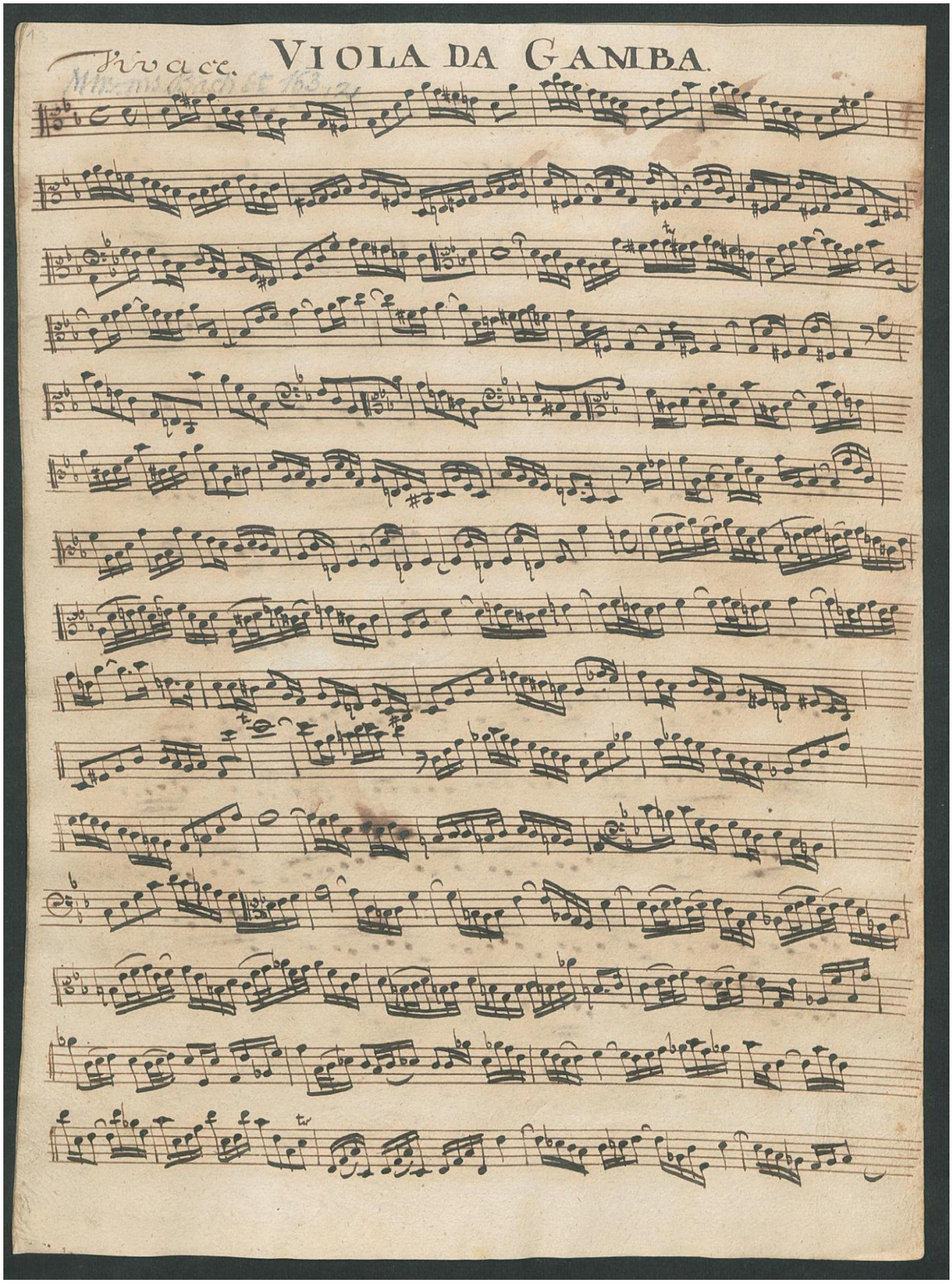
Tonal füg: İmitasyon füg.

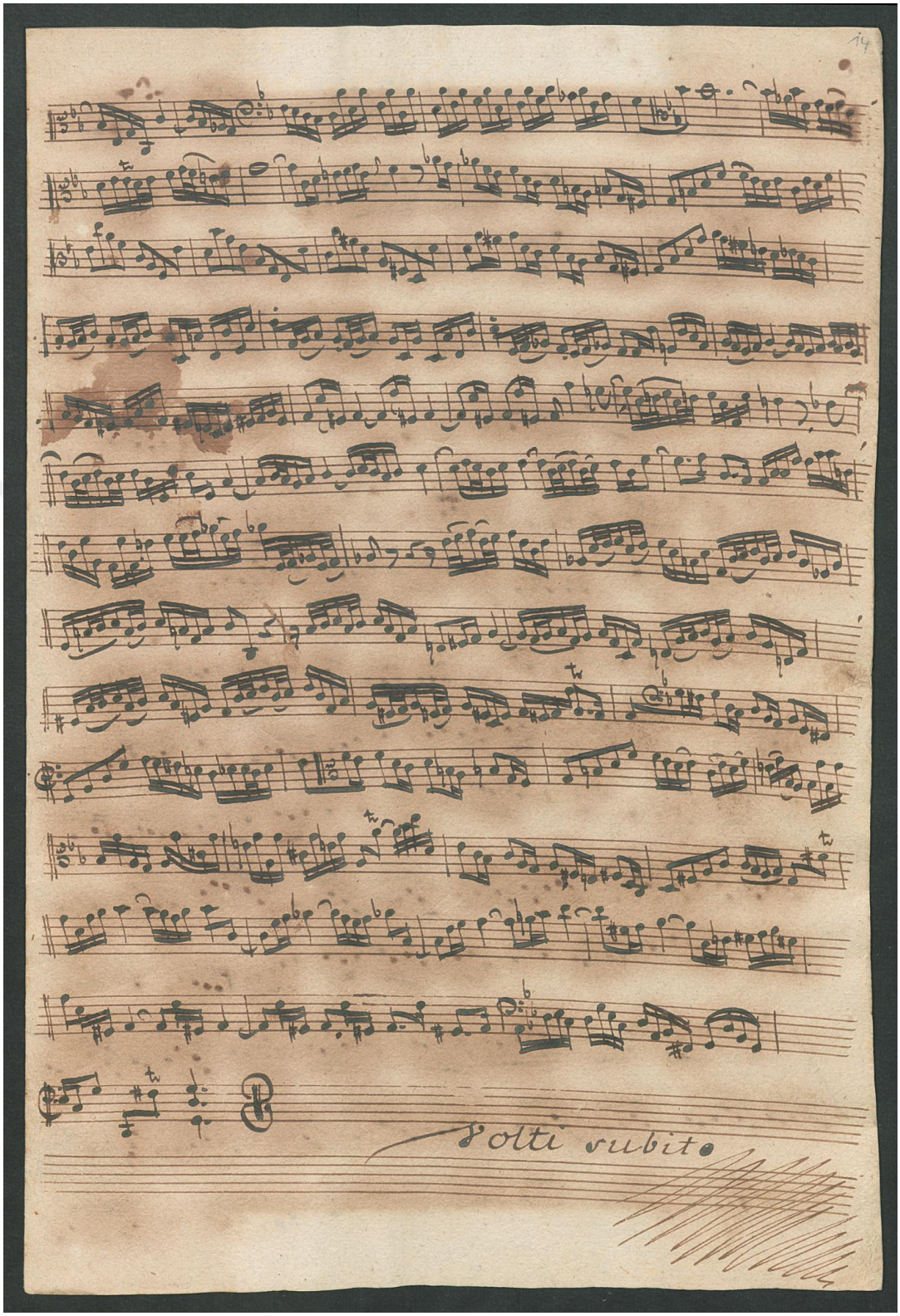
Trill: Titretim, yaygın süsleme biçimi.

Vibrato: Salınım, sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla uygulanan titreştirme tekniği.

Vivace: Canlı, hızlı. Allegro ve daha hızlı tempoları niteleyen terim.

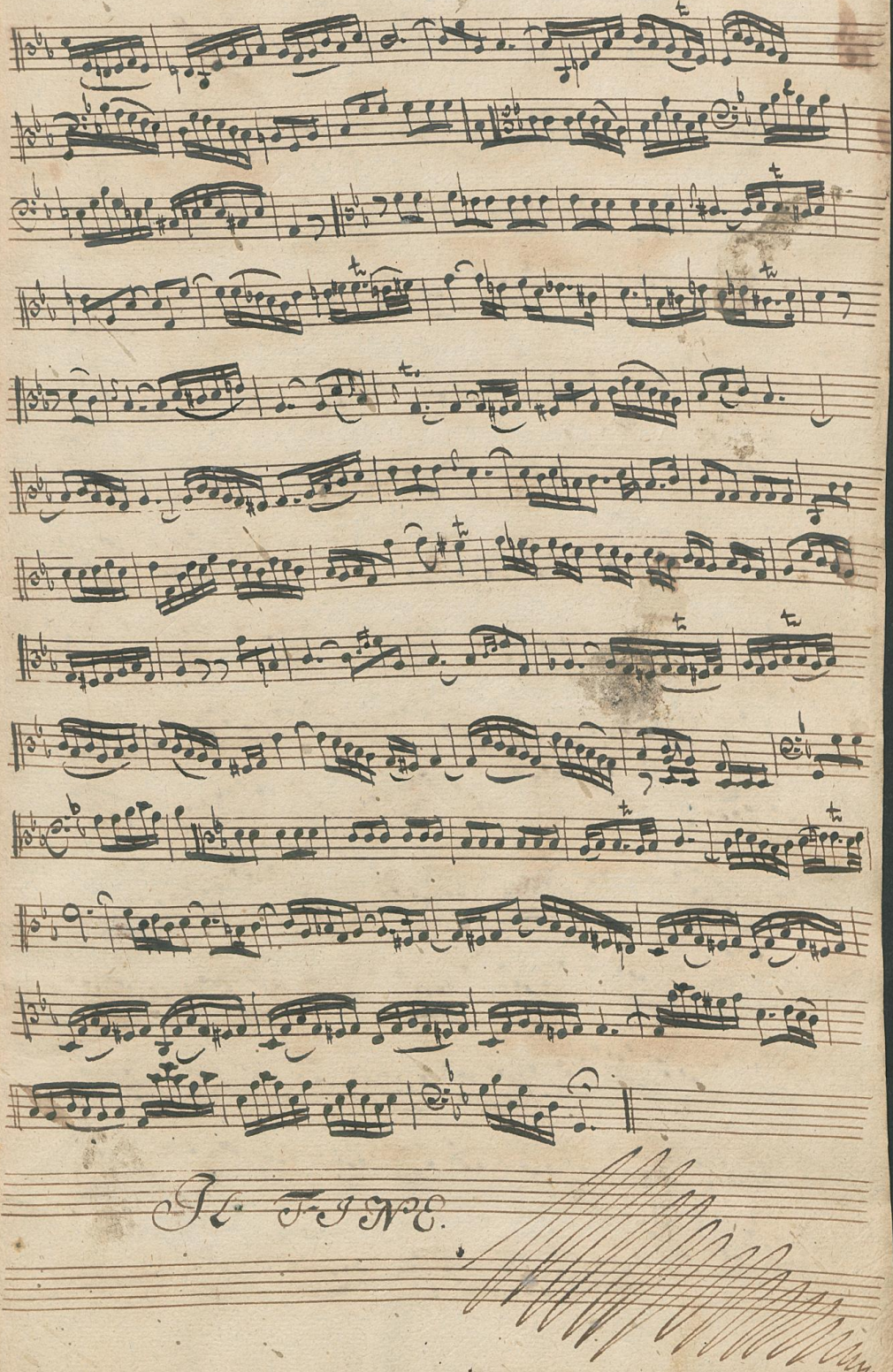
EK-2. Alman Müzisyen ve Besteci Christian Friedrich Penzel'e Ait Olduğu Düşünülen El Yazması



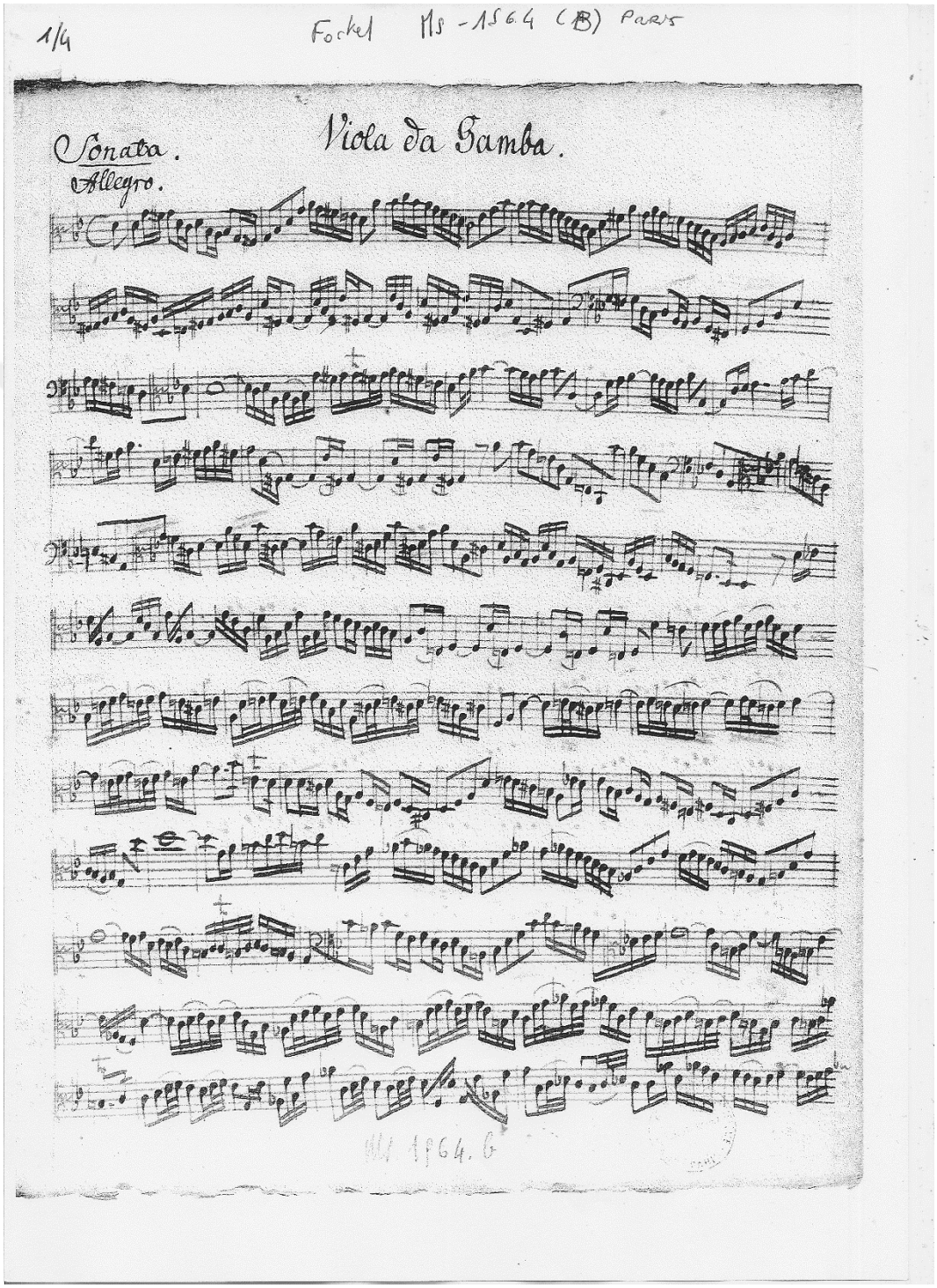

Volti subito

Adagio.

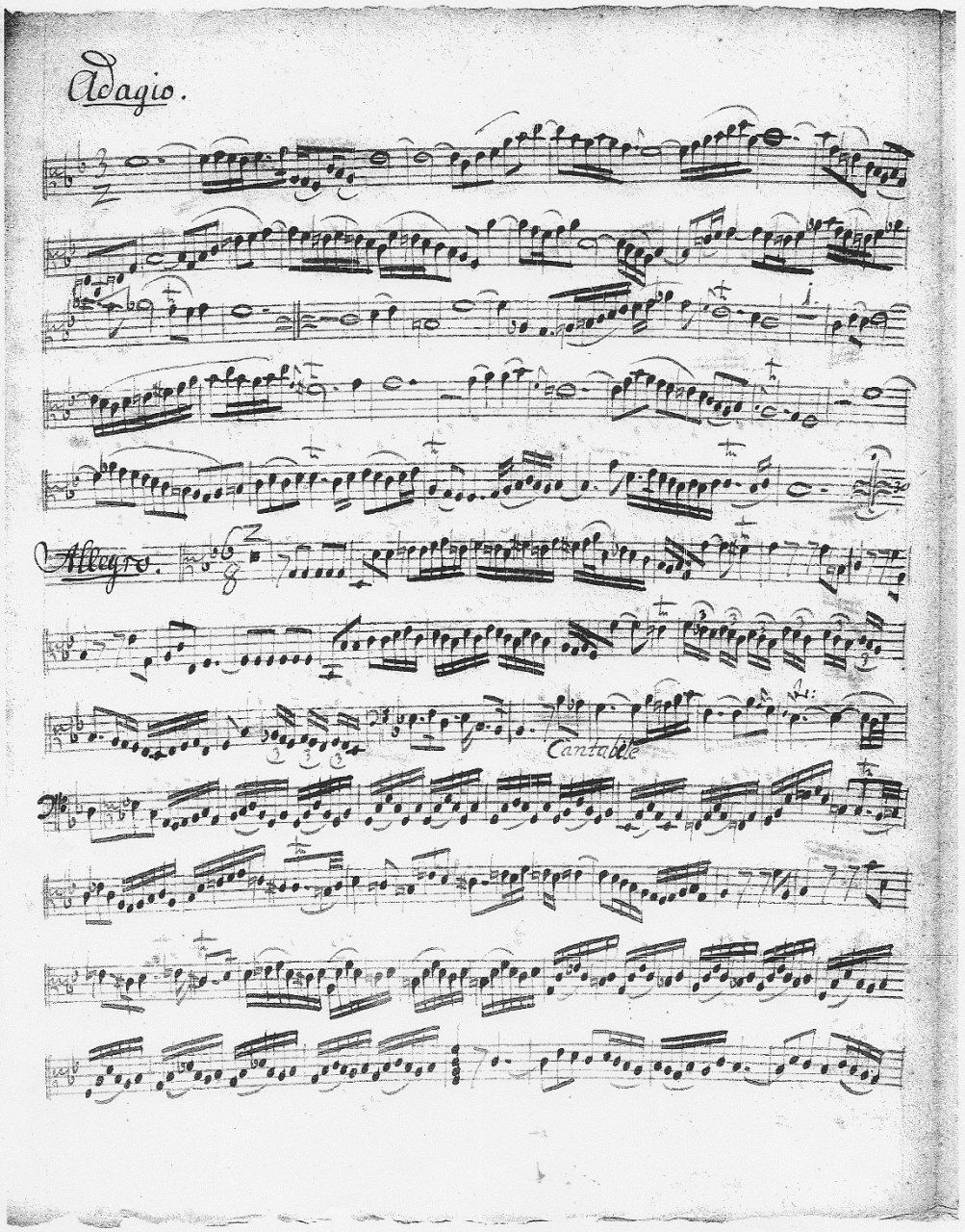
Allegro

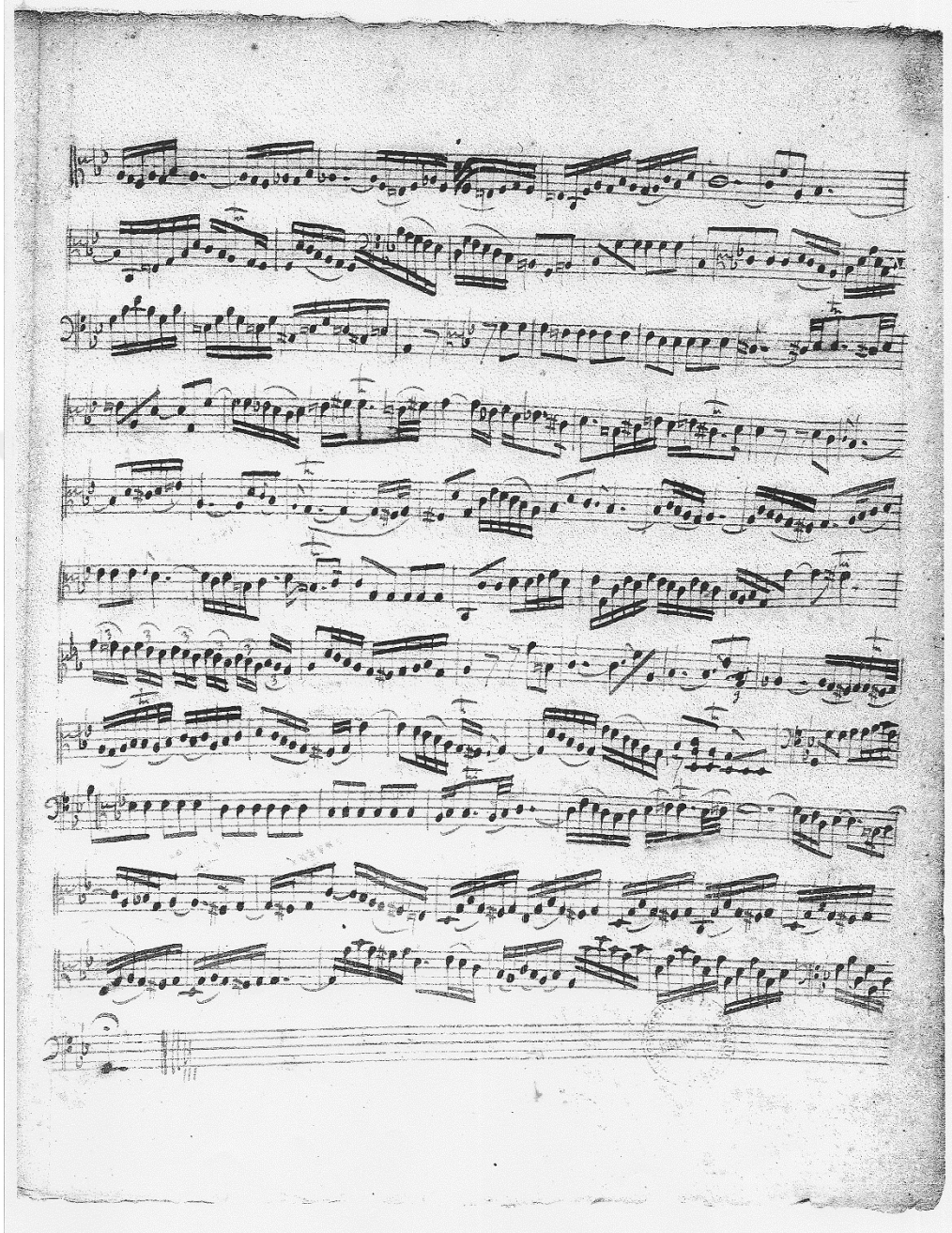

Il Fine.

EK-3. Alman Müzisyen, Müzikolog ve Müzik Teorisyeni Johann Nikolaus Forkel'e Ait Olduğu Düşünülen El Yazması



Voltafolio


Adagio.
Allegro.
Cantabile



ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Nur AYDAY
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Eskişehir/1982
E-Posta : nayday@anadolu.edu.tr

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2010, Tilburg Fontys Sahne Sanatları ve Müzik Akademisi, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
- 2008->, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
- 2008, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
- 2005->, Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Senfoni Orkestrası
- 2004, Strasburg Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
- 2003, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Bilimsel/Sanatsal Faaliyetleri:

- 2019, Konser, Eski Müzik Atölyesi, Erimtan Müzesi, Ankara
- 2018, Konser turu, Türksoy-Anadolu Senfoni Orkestrası, İspanya
- 2017, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Açılış Konseri, Eskişehir
- 2017, Konser, Cellistique Çello Kuartet, Uluslararası Gençlik ve Çocuk Tiyatroları Festivali, Eskişehir
- 2017, Konser, Anadolu Çağdaş Müzik Topluluğu, Eskişehir
- 2016, Solist, Anadolu Senfoni Orkestrası, Eskişehir
- 2016, Konser, Cellistique Çello Kuartet, Kocatepe Üniversitesi Konser Salonu, Afyon
- 2016, Konser, Cellistique Çello Kuartet, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, Eskişehir

- 2016, Anadolu Senfoni Orkestrası, Slovak Radyosu Konser Salonu, Bratislava
- 2015, Konser, Cellistique Çello Kuartet, Prof. Mete Cengiz Konser Salonu, Bursa
- 2015, Oda Müziği Konseri, Salon 2003, Eskişehir
- 2014, Konser, Cellistique Çello Kuartet, Ergin Orbey Sahnesi, Eskişehir
- 2013, Konser turu, Anadolu Senfoni Orkestrası, Bulgaristan, Bosna Hersek, Kosova, Arnavutluk, Makedonya, Yunanistan
- 2010, Resital, Fontys Konservatuvar Salonu, Hollanda
- 2010, Resital, Esogü Prof.Dr. Necla Özdemir Salonu, Eskişehir
- 2006, Resital, Salon 2003, Eskişehir
- 2005, Masterclass, Oda Müziği, Prof. Mihail Aranoviç Gotsdiner, Eskişehir
- 2005, Konser, Anadolu Senfoni Orkestrası, Köln, Almanya
- 2004, Konser, Strasbourg Konservatuvarı Senfoni Orkestrası, Fransa
- 2004, Konser, Strasbourg Filarmoni Orkestrası, Fransa
- 2004, Konser, Strasbourg Konservatuvarı Barok Orkestrası, Fransa
- 2003, Masterclass, Marcio Carneiro, Bursa
- 2000, Masterclass, Dennis Parker, İzmir