

**J.S. BACH TARAFINDAN FLÜT ve KLAVSEN İÇİN
YAZILAN Sİ MİNÖR (BWV 1030) SONAT'IN FORM,
ANALİZ ve İCRA YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

Hazırlayan: Burcu COŞKUN

Danışman: Doç. Ali AKPEROV

**Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Yönetmeliğinin Müzik Anasanat Dalı
Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Sanat Dalı İçin Öngördüğü YÜKSEK LİSANS TEZİ
olarak hazırlanmıştır.**

Edirne

Trakya Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

ARALIK, 2007

TEŐEKKÖR

Bu tezin hazırlanmasında, kaynak araştırması ve verilerin değeriendirilmesinde danışmanım Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Ana Sanat Dalı Başkanı Doç. Ali AKPEROV'a, sonsuz sabrı ve desteği için eşim Savaş COŞKUN'a, her zaman yanımda varlığını hissettiğim babam Vedat HASEKİ'ye, arkadaşım, Arş. Gör. Işıl KARGI'ya ve Aziz SAPAYEV'e yardımlarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Tezin Adı: J.S. Bach Tarafından Flüt ve Klavsen İçin Yazılan Si Minör (BWV 1030) Sonat' ın Form, Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi

Hazırlayan: Burcu COŞKUN

Barok Dönem, müzik tarihinde 1600 ile 1750 yılları, İtalya'daki opera denemeleriyle başlamış, J.S. Bach'ın ölümüyle sona ermiş ve tüm müzik türlerinde günümüze kadar kalıcı olan değişikliklerin oluşmasına neden olmuştur.

150 yıla yayılan bir süreci etkileyen Barok akımı, kimi müzik tarihçilerine göre iki, kimilerine göre üç evreli bir dönemdir. Fakat herkesin kabul ettiği ortak düşünce ise, son dönem “olgun barok” Johann Sebastian Bach'ın etkisi altında geçmiştir.

Bu araştırmada J.S. Bach'ın müziği ve müzik tarihindeki yeri, yaşamı, yaşadığı dönemin özellikleri ve flüt repertuarı için önemli bir yeri olan sonatlarından flüt ve klavsen için yazdığı “Si Minör (BWV 1030) Sonat” ı form, analiz ve icra edilmesinde karşılaşılabilecek problemlerin daha kolaylıkla giderilebilmesi için yapılabilecekler yönünden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: J.S. Bach

Flüt

Sonat

Form

Klavsen

ABSTRACT

Name of thesis: The Examination of Si Minor BWV 1030 Sonata by Form, Analysis and Performance. / Wrote by J. S. BACH for flute and harpsichord.

Prepared by: Burcu COŞKUN

Baroque era (1600 – 1750), had started with trials of opera in Italy and had finalized with death of J. Sebastian BACH and caused permanent changes in all genres of music.

The Baroque trend that affects a process which lay on one hundred and fifty years has, according to some music historians two and according to others three periods. But common sense that accepted by all is the latest period named “Late Baroque” is under the effect of J. Sebastian BACH.

In this research, the music of J. Sebastian BACH and its place in music history, his life, the properties of the era he lived in, the Si Minor BWV 1030 Sonata written for flute and clavichord which has an important place for the flute repertoire are examined in terms of form, analysis and things to be done with the problems that can be faced during performance.

Keywords: J.S. Bach

Flute

Sonata

Form

Harpsichord

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler.....	iv
Örnekler Listesi.....	vi

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1 Problem.....	2
1.2 Amaç.....	2
1.3 Önem.....	3
1.4 Sınırlılıklar.....	3
1.5 Tanımlar.....	4
1.6 Kısaltmalar.....	8

BÖLÜM II

YÖNTEM	10
2.1 Araştırma Modeli.....	10
2.2 Evren ve Örneklem.....	10
2.3 Verilerin Toplanması.....	10
2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması.....	10

BÖLÜM III

BULGULAR ve YORUM	11
3.1 Barok Dönem.....	11
3.1.1 Barok Dönem Müzik Anlayışı.....	13
3.2 Sonat Formu.....	18
3.3 Johann Sebastian Bach'ın Hayatı.....	20

3.3.1 Johann Sebastian Bach’ın Müzikal Stili.....	26
3.4 J.S. Bach’ ın (BWV 1030) Si Minör Flüt ve Klavsen Sonat’ ının İncelenmesi.....	30
3.4.1 J.S. Bach’ın (BWV 1030) Si Minör Flüt ve Klavsen Sonat’ının İcrasında Karşılaşılabilecek Problemler ve Bunların Giderilmesine Yönelik Teknik İncelemeler.....	37
3.4.2 J.S. Bach’ ın (BWV 1030) Si Minör Flüt ve Klavsen Sonat’ının Armoni ve Form Yönünden İncelenmesi.....	64

BÖLÜM IV

SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	94
KAYNAKÇA.....	95

Örnekler Listesi

Örnek1: İtalyan Konçertosu 1. Bölüm.....	27
Örnek2: İtalyan Konçertosu 1. Bölüm.....	27
Örnek3: İtalyan Konçertosu Son Bölüm: Presto.....	28
Örnek4: Korku motifi no.70.....	28
Örnek5: Acı motifi: Kantat no. 21 “Seufzer, Tranen, Kummer”: “İnleme, Gözyaşı, İstirap”.....	28
Örnek6: Acı motifi: inici kromatizmle, ostinato bas partisi Kantat no.138.....	29
Örnek7: Sevinç motifi: Keman partisinde hızlı 16’lıklarla Kantat no.83.....	29
Örnek8: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 1–11 (Andante).....	34
Örnek9: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm 1–4 (Largo e Dolce).....	35
Örnek10: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 1–13 (Presto).....	37
Örnek11: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–89 (Allegro).....	37
Örnek12: Philippe Bernold “Embouchure Tekniği” Vocalise No.19.....	41
Örnek13: Philippe Bernold “Embouchure Tekniği” Vocalise No.3	42
Örnek14: Çift Dil Tekniği	43
Örnek15: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 58–69 (Andante)	44
Örnek16: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–95 (Allegro)	46
Örnek17: Çalışma yöntemi için örnek egzersizler	47
Örnek18: Tuna Çakmaklı “ Flüt Metodu” s. 60 no.71–72.....	50
Örnek19: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 12–22 (Andante)	51
Örnek20: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 1–13 (Presto)	52

Örnek21: Marcel Moyse “24 Exercises de Soussmann” Op. 54 no. 6	53
Örnek22: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 1–8 (Andante)	55
Örnek23: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–89 (Allegro)	56
Örnek24: P. Taffanel, Ph. Gaubert “17 Grands Exercices Journalier de Mécanisme” pour Flute s.10–11–12–13–14–15	57
Örnek25: Trill İşaretleri ve Uygulanış Biçimleri	60
Örnek26: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 36 (Andante)	61
Örnek27: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 122–132 (Allegro)	61
Örnek28: Trill Çalışma Yöntemleri	62
Örnek29: Appoggiatura’nın Yüzyıllara Göre Değişimi.....	63
Örnek30: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm 1-4 (Largo e Dolce).....	64
Örnek31: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 1-2 (Andante)	66
Örnek32: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm 1-4 (Largo e Dolce) “a” teması.....	69
Örnek33: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm (Largo e Dolce) “b” teması	70
Örnek34: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm (Largo e Dolce) “a” teması.....	70
Örnek35: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm (Largo e Dolce) “b” teması.....	71
Örnek36: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 1-13 (Presto).....	71
Örnek37: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84-89 (Allegro).....	73
Örnek38: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat Armonik Analiz.....	75

BÖLÜM I

GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca müzikçi yetiştirmiş olan Thüringen’li Bach ailesi içinde “büyük” sıfatıyla anılan besteci Johann Sebastian Bach’tır (1685–1750). Bu sıfat aile içindeki büyük müzikçiyi belirlediği kadar, Bach’ın besteci olarak müzik tarihindeki yerini de işaret eder.

Bach yüzlerce yıllık bir müzik çabasının dev yapılı bir tepesidir. Fügde, kanonda polifon yazıyla, kantata, passion, missa, süit, concerto grosso ve toccato en yüksek noktalarına, en büyük dolgunluğa, onun eserlerinde varmıştır. Böyle olmakla birlikte, onun sanatı geriye bakan, eskiyi tekrarlayan bir sanat değildir.

Birçok önemli müzikolog tarafından Bach’ın oda müziğinin doruk noktası olarak nitelendirilen Si Minör Flüt ve Klavsen Sonatı (BWV 1030), Bach’ın Cöthen yıllarında, dönemin usta müzisyenlerinin bir arada olduğu bir dönemde seslendirilmek üzere yazılmıştır. İçeriğindeki armonik, yapısal ve müzikal ifadelerin zenginliğinden de anlaşıldığı üzere Bach’ın ustaca yazdığı, önemli eserlerinden biridir.

Aslında onun müziği için söylenen her söz yetersizdir. Çoksesli müziğin herşeyi demek olan Bach hakkında yazılan her ne varsa eksik kalmaya mahkumdur.

Klasik Dönem sanatçıları, her ne kadar Barok dönem eserlerini karmaşık, süslü, zevksiz ve abartılı olarak adlandırsalar ve “Barok” kelimesini aşağılayıcı anlamda kullansalar da, kendi kullandıkları ve günümüze kadar uzanan birçok armoni kuralını bu dönemin ustalarından öğrenmişler ve yer yer kopyalamışlardır.

1.1 Problem

Barok Dönem, müzik tarihinde 1600 ile 1750 yılları arasında, İtalya'daki opera denemeleriyle başlamış ve J.S. Bach'ın ölümüyle sona ermiştir. Bu dönem, tüm müzik türlerinde günümüze kadar süregelen değişikliklerin olduğu bir dönemdir.

Yüz elli yıla yayılan bir süreci etkileyen Barok akımı, kimi müzik tarihçilerine göre iki, kimilerine göre üç evreli bir dönemdir. Fakat herkesin kabul ettiği ortak düşünce ise, son dönem “olgun barok”, Johann Sebastian Bach'ın etkisi altında geçmiştir.

J.S. Bach'ın, oda müziği eserlerinin doruk noktası olarak nitelendirilen Si Minör (BWV 1030) Flüt ve Klavsen Sonat'ının, flüt repertuarında önemli bir yeri vardır. İçerdiği zengin armonik yapısı, incelikli formal kurgusu, Bach'ın kendine özgü müzikal stili ile dönemin müzikal değişimleri, bir bütün olarak değerlendirildiğinde, eserin icra edilmesinde, bazı bilinmezlikler ve teknik zorluklar ortaya çıkmaktadır. Karşılaşılan problemlerin giderilmesine yönelik çalışmaların ve yazılı kaynakların sınırlılığı göz önüne alındığında, bu araştırmanın gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

1.2 Amaç

Bir eseri iyi icra edebilmek için eseri tanımak önemlidir; bestecisini tanımak, eserin yazıldığı dönemi araştırmak, bu döneme ait gelişmeleri, çalgıların bu dönemdeki teknolojik seviyelerini, gelişen toplumsal bakış açılarını bilmek, müziği daha iyi ifade edebilmek için yardımcı kaynakları oluşturur.

Barok Dönemin müzikal değişimleri nelerdir?

J.S. Bach'ın kendine özgü stilinin parametreleri nelerdir?

Si Minör Sonat (BWV 1030) üzerinde çalışılırken karşılaşılabilecek olan teknik zorluklar nelerdir? Bu teknik zorluklar nasıl giderilebilir; çalışma yöntemleri hangileridir, nasıl uygulanmalıdır?

J.S. Bach'ın stili dahilinde, Si Minör Sonat'ı icra ederken, icracı nelere dikkat etmelidir?

Si Minör Sonat'ı icra ederken karşılaşılan, müzikal ifade problemleri nelerdir, nasıl çözümlenebilir? Çözümlemeye yönelik ne gibi egzersizler önerilebilir?

Eserin armonik yapısı neleri içermektedir? Eserde, dönemin stil özelliklerini ve J.S. Bach'ın müzik anlayışını yansıtan yönler nelerdir?

J.S. Bach'ın form anlayışı ile eserin yapısı arasındaki ortak yönler nelerdir?

Bu gibi sorulara gereken cevapların araştırılması için yardımcı olabilecek olan kaynakların bir araya getirilip, buna göre elde edilen verilerin değerlendirilerek sonuca ulaşılması amaçlanmıştır.

1.3 Önem

J.S. Bach'ın yaşadığı dönem ve müziğinin stilistik özelliklerinin öğrenilmesi, eserin formunun anlaşılması, eserdeki mevcut zor pasajların daha rahat icra edilebilmesi için çalışılması gereken egzersizlerin ortaya konulması, bu araştırmayı önemli kılmaktadır.

1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

Barok Dönem'in genel müzikal özellikleri,

Johann Sebastian Bach'ın hayatı - müzikal stili,

Si Minör Flüt ve Klavsen (BWV 1030) Sonat'ının formu,

Armonik yapısı,

İcra edilmişinde karşılaşılabilecek problemlerin giderilebilmesi için yapılması gerekenler yönünden incelenmesi ile sınırlıdır.

1.5 Tanımlar

Allegro: (İt.) Anlamı şen, neşelidir; ancak çabuk bir hızı tanımlar. (metronomda MM=132)¹

Andante: (İt.) “Andare” = Yürümek fiilinden. 1) Ağırca harekette (metronomda 66), ılımlı ağırlıkta, aheste. 2) Sonat, senfoni gibi müzik türlerinde ağırca ve anlamlı bölümün adı.²

Appoggiatura: “(İt., İng., Fr.) (Alm. Vorschlag, Schleifer; Fr. Port de voix; İng. Leaning note) 1) Abanmak, dayanmak. 2) Abantı. Akora veya tek sese bir üst veya alttan katılan yabancı nota.”³ “Esas sese, bir üst ya da alt derecesine dokunarak geçme. Basamak ses. Asıl notanın değerini bozmadan gerçekleşen bu işleme “çarpma” adı da verilir.”⁴

Armoni: (Alm., Fr. Harmonie; İng. Harmony; İt. Armonia) Yunanca Harmonia= Ahenk, uyum. Müzikte sesin uyumunu ve ilişkilerini araştıran bilim ve sanat. Asıl sese eşlik eden, onunla ya da kendi arasında akor dizileri oluşturarak melodiyi süsleme.⁵

Artikülasyon: “(Fr. Articulé; İt. Articolato) Tane tane, belirleyerek seslendirilme.”⁶ “Açık, net, sağlam ve doğru bir şekilde belirterek.”⁷

Auftakt: (Alm.) Eksik ölçü.⁸

Entonasyon: Ses yüksekliğinin tam ve net olması. Bir eserin seslendirilmesinde perdeleri tam bir kesinlikle verebilmek; sesleri doğru duyurmak.⁹

¹ İrkin Aktüze (2004), “*Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*”, Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul: s.16

² Aktüze(2004): 22

³ Aktüze(2004): 27

⁴ Murat Özden Uluç (2006): *Müzik Sözlüğü*, Yurtrenkleri Yayınevi, 3. Basım, Ankara: s.91

⁵ Aktüze(2004): 30

⁶ Aktüze(2004): 32

⁷ Uluç (2006): 93

⁸ Aktüze(2004): 34

⁹ Ahmet Say (2002), “*Müzik Sözlüğü*”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara: s.180

Form: (Alm., İng.) (Fr. Forme; İt. Forma) Müzikte yapıcı ve organize edici unsurları belirleyen, bütünlüğü sağlayan kesin şekil, biçim; uyulması gereken taslak.¹

Füg: (Alm. Fuge; Fr., İng. Fugue; İt. Fuga) Kaçmak anlamında olan, kısa fakat üretici özellikteki bir temanın benzetmelerle işlendiği kontrpuan tarzı.²

Gigue: (Fr., Alm.) (İng. Gigg, Gigge, Jig, Jigg; İt. Giga; İsp. Jiga) Barok döneme ait, dans sütünlerinin son bölümünü içeren 6/4, 3/8, 6/8 'lik ölçülerde yazılan çalgısal yapıt.³

Kontrpuan: (Alm. Kontrapunk; Fr. Contrepoint; İng. Counterpoint; İt. Contrapunta; Latince Kontrapunktus) "Ezgiye karşı ezgiyle karşılık verme prensibinden hareket eden, yatay çok seslilik anlayışı."⁴ "Nokta, noktaya karşı; anlamına gelen kontrpuan, melodiye karşı özgürce yürütülen birden çok karşı partiyi tanımlar."⁵

Largo e dolce: Geniş ve tatlı.

Largo: (İt.) (Fr. Large) 1) Geniş, çok ağır (metronom 46). Özellikle 3/2, 4/2'lik gibi geniş zamanlı ölçülerle kullanılan tempo tanımı. 18. yy ortasından beri Adagio ve Lento'dan daha ağır kabul edilen en ağır tempo. 2) Bu ağırlıkta bestelere verilen ad.⁶

Dolce: (İt.) Tatlı, yumuşak tarzda.⁷

Legato: (İt. Ligato) (Fr. Lié) "Notaları birbirine bağlı seslendirmek."⁸ Çalgı veya vokal yorumda sesleri birbirine bağlı olarak, tek solukta gibi uzatarak bağlı seslendirmek. Bu notaların ilki ve sonuncusu bağ işaretiyle birleştirilir.

¹ İrkin Aktüze (2004), "Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü", Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul: s. 202

² Murat Özden Uluç (2006): *Müzik Sözlüğü*, Yurtrenkleri Yayınevi, 3. Basım, Ankara: s.122

³ Uluç (2006): 124

⁴ Uluç (2006): 138

⁵ Aktüze (2004): 301

⁶ Aktüze(2004): 314

⁷ Aktüze(2004): 156

⁸ İrkin Aktüze (2004), "Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü", Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul: s.317

Modülasyon: (Alm., Fr., İng. Modulation; İt. Modulazione) Geçki. Bir tonaliteden, diğer (akraba, yakın tonalitelere, genellikle Majör'de dominant'a, minör'de supdominant'a) tonaliteye geçiş.¹

Picardie Üçlüsü: (Alm. Picardische Terz; Fr. Tierce de Picardie; İng. Picardy third) J. J. Rousseau tarafından 1768'de şakacı bir anlatımla vurgulanan tanım: Kilise müziğinde din dışı müzikten çok daha uzun süre kullanıldığını belirttiği ve özellikle katedralleri ile ün yapan Picardie bölgesine izafeten, minor tonundaki eserlerin büyük Majör üçlü akor ile sona erişine verdiği ad.²

Presto: (İt.) Hızlı, çevik. (metronomda 184-192).³

Sonat: (Alm., Fr. Sonate; İng. Sonata) İtalyanca "Sonare" sözcüğünden "tınlayan, seslendirilen parça" anlamının gelişmesiyle, genel olarak bir ya da iki eşdeğer çalgı için, çok bölümlü enstrümantal eser.⁴

Sonorite: (Fr. Sonorité; Alm. Sonorität; İng. Sonority) Seslilik, ötümlük, ses dolgunluğu ve kalitesi.⁵

Staccato: (İt. Staccato; Alm. Abgestossen; Fr. Coupé) Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan (•) nokta ile yazılır.⁶

Tema: (İt., Tr.) (Alm. Thema; Fr. Thème; İng. Theme) Konu, anafikir . 1) Bir beste içinde motiflerden kurulu, bir yandan belirli bir bütünlük yansıtan, diğer yandan yeni gelişmeler ve şekil değiştirmek için olanakları içeren müzikal düşünce. 2) Fügde ise tema yerine genellikle 'konu' (Alm. Subject; Fr. Sujet) sözcüğü kullanılır.⁷

¹ Aktüze(2004): 364

² Aktüze(2004): 432

³ Aktüze(2004): 448

⁴ Aktüze(2004): 540

⁵ Aktüze(2004): 544

⁶ Aktüze(2004): 554

⁷ İrkin Aktüze (2004), "Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü", Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul: s. 582

Trill: (Alm. Triller; Fr. Trille; İng. Trill, Shake; İt. Trillo; İsp. Trino) Çok kullanılan bir süsleme biçimi: Bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki (komşu) notanın az veya çok çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi. Trill'in başladığı nota (**tr.**) kısaltmasıyla belirtilir.¹

Tonalite: Diyatonic diziler içinde yükseklik derecelerine göre sıralanmış olan seslerin, o diziler içinde yüklendikleri sistematik ilişki ve işlevlere uygun olarak (fakat yükseklik derecelerine göre sıralanmaksızın serbestçe) kullanılmasıyla oluşan ve ilgili dizilerin verdiği müziksel etkiyle paralellik gösteren ilişkiler bütününe tonalite ya da kısaca ton denir.²

¹ Aktüze(2004): 609

² Nurhan Cangal (2005): “*Armoni*”, Arkadaş Yayınevi, 3. Basım, Ankara: s.22

1.6 Kısaltmalar

J.S. BACH Sİ MİNÖR SONAT'IN (BWV 1030) ARMONİK ANALİZİNDE GÖRÜLEN BAŞLICA TERİM VE İŞARETLER

=	Modülasyon
≈	Enarmonik modülasyon
t (T)	Tonik
S (s)	Supdominant
d (D)	Dominant
DD	Çift dominant
eks	Eksilmiş akor
D dur	Re majör
h moll	Si minör
fis moll	Fa diyez minör
A dur	La majör
a moll	La minör
E dur	Mi majör
e moll	Mi minör
G dur	Sol majör
g moll	Sol minör
C dur	Do majör
→	Yönelme
D₇	Dominant yedili akoru

D₆₅	Dominant altı beş (Dominant yedili akorun birinci çevirisi)
D₄₃	Dominant dört üç (Dominant yedili akorun ikinci çevirisi)
D₂	Dominant iki (Dominant yedili akorun üçüncü çevirisi)
T₆	Tonik altı (Tonik akorun birinci çevirisi)
T₆₄	Tonik altı dört (Tonik akorun ikinci çevirisi)
DD^{#1}	İlk perdesi yarım ton arttırılmış çift dominant akor
DD^{b3}₆₅	Üçüncü perdesi yarım ton eksiltilmiş çift dominant altı beş akoru
K₆₄	Kadans altı dört

BÖLÜM II

YÖNTEM

2.1 Araştırma Modeli

Bu araştırmada ‘betimsel tarama’ modeli kullanılmıştır.

2.2 Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini J.S. Bach’ın flüt ve klavsen için yazdığı tüm sonatlar, örneklemine ise yine flüt ve klavsen için yazdığı Si Minör Sonat’ı (BWV 1030) oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Araştırma verileri, görüşme ve alan taraması yoluyla toplanmıştır. Konuyla ilgili olarak elektronik veri tabanı taraması yapılmış, ulaşılabilen süreli-süresiz, yerli-yabancı kaynaklar incelenmiş ve çeşitli alanlardaki öğretim üyelerinin görüşlerine başvurularak araştırmanın amaçlarına ulaşmaya yarayacak veriler toplanmaya çalışılmıştır.

2.4 Verilerin Çözümü ve Yorumlanması

Bu araştırmada elde edilen veriler, J.S. Bach’ın müziği ile Si Minör Sonat’ın (BWV 1030) daha iyi anlaşılabilmesi ve seslendirilmesine yönelik olmak üzere çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BÖLÜM III

BULGULAR ve YORUM

3.1 Barok Dönem (1600- 1750)

Barok dönem denildiği zaman, 1600 ile 1750 yılları arasında kalan ve İtalya’da ilk opera denemeleriyle başlayıp, J.S. Bach’ın ölümüyle biten dönem anlaşılır.

Barok kelimesi Fransa’dan, daha da eskilere gidildiğinde Portekiz’den gelir. Sözlük anlamıyla “barocco”; “biçimsiz inci” demektir. “Bu isime, yapı sanatı ile ilgili ilk tanımla, 1788 yılında ‘Encyclopédie méthodique’te karşılaşılmaktadır.”¹ Mimarlıkta, barok kelimesi ile tuhaflık ifade edilmek istenmiştir. Öyle anlaşılıyor ki bu isim, dönemin başlangıcında resim ve heykel alanlarındaki çalışmalarda görülen farklılıklara gösterilen, şaşırılmış tepkinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. O döneme kadar görülmemiş, garip karşılanan, ilginç eserler olduğu için böyle bir isim uygun görülmüştür. Zamanın eleştirmenleri, dönemin sonunda bile bu yeni ve garip akıma alışamamış, dönemin sanatçıları beceriksizlikle suçlamışlardır.

“Rönesans dönemi, tüm sanat dallarında sadelik, saflık dürtülerini güçlendirmesine ve duyguları daha yumuşak bir anlatımla ifade etmesine karşın, özellikle müzik alanında, sürekli kullandığı tek düzelikten dolayı giderek sıkıcı olmaya başlamıştı...”²

Yeni ve güçlü yaratılar geliştirmek için, yeni bir müzik stili yaratmak o zamanlar gerekli görülüyordu. Rönesansın tekdüze polifonisi, yaklaşmakta olan yeni akım için tatmin edici değildi. Gelen yeni dönemin en karakteristik özelliklerinden biri, kontrastlar arasındaki konsept anlatımken, durağan yapılan bu müzik tarzı, yaklaşmakta olan dönemin yapısına hiç uygun değildi.

1768’de Jean Jacques Rousseau, Müzik Sözlüğü’ne şöyle bir giriş yapar:

¹ www.msxlabs.org/forum/sanat/11446-barok.html

² Aynı; www.msxlabs.org

“Barok müzik sık sık ton değiştirmesi, uyuşumsuz ve karmaşık armoni yapısı, yapay melodileriyle, dengesi zor kurulan, hareketi sınırlı bir müziktir.”¹

“Amerika kıtasının keşfinden sonra, özellikle 17.yy’da hızlanan sömürgecilik, Avrupa’da soyluların ekonomik gücünü arttırmıştır. Fransa’da XIV. Louis, kesin bir ‘kraliyet egemenliği’ modeli oluşturmuştur. Kültürün başlıca patronları olarak papalık, imparatorlar, İngiltere-İspanya kralları ve İtalya ile Almanya’daki kent- devletleri ‘barok’ sanatın itici gücü olmuşlardır.”²

Kısaca, barok sanatı, saray sanatıdır. Soyluların estetik anlayışını yansıtır. “Başka bir deyişle, Rönesans dönemindeki toplumsal ve ekonomik bunalımdan sonra, soyluların kültürel alanda egemenliğini ilan etmesidir.”³

Barok ruhu öncelikle İtalya’da gelişti; müzikte ve diğer sanat dallarında buradan tüm Avrupa’ya yayıldı.

Barok Dönem’de, bilimde önde gelen isimler; Newton, Galileo, Leibnitz; filozoflar Descartes, Pascal, Spinoza; edebiyat alanında Fransa’dan Milton, Defoe, Swift, Corneille, Racine ve Moliere; Barok ressamaları Hollanda’dan Rembrant, Rubens, Van Dyck, İspanya’dan Velasquez, Murillo ve El Greco’dur. İtalya’dan heykeltıraş Bernini ve mimar Borromini de plastik sanatlarda önde gelen isimler olarak sayabiliriz. Bu çağın önde gelen şair ve yazarları; İspanya’dan Cervantes, Lope de Vega, Calderon; İngiltere’den John Done ve Milton’dur.

Barok Dönem bestecileri: Carl Friedrich Abel, Tomaso Albinoni, Jean-Henri D’anglebert, Thomas Augustine Arne, Johann Sebastian Bach, Heinrich Ignaz Biber, William Boyce, Dietrich Buxtehude, Marc-Antoine Charpentier, Arcangelo Corelli, Michel Corette, François Couperin, Michel Richard Delalande, Johann Friederich Fasch, Johann Caspar Fischer, Girolamo Frescobaldi, Johann Jakob Froberger, Gay and Pepusch, Francesco Geminiani, Johann Gottlieb Goldberg, Nicolas de Grigny, Georg Friderich Handel, John Hebden, John Jenkins, William Lawes, Jean Marie L’éclair, Pietro Locatelli, Matthew Locke, Jean Baptiste Loeillet, Jean Baptiste Lully, Francesco Manfredini, Marin Marais, Alessandro Marcello, Georg Muffat, Johann Pachelbel, Giovanni Battista Pergolesi, Henry Purcell, Johann Joachim Quantz, Jean Philippe Rameau, Johann Helmich Roman, Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti, Heinrich Schütz, Jose Antonio Seixas, Padre Antonio Soler, John Stanley, Giuseppe Tartini,

¹ Evin İlyasoğlu, (2001): *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 6.Baskı, İstanbul: s.25

² Ahmet Say, (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları 3.Basım, Ankara: s.174

³ Say, 1997: 174

Georg Philipp Telemann, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, Unico Wilhelm Wassenaer, Sylvius Leopold Weiss, Jan Dismas Zelenka.¹

3.1.1 Barok Dönem Müzik Anlayışı

“Barok dönemin müziğini anlatmak için seçeceğimiz ilk sözcük ‘karşıtlık’ (kontrast) olmalıdır.”² Farklı tınılardaki çalgılar, birbirleriyle savaşırcasına karşıtlık oluşturarak, eserde yerlerini alırlar. Müziğin içindeki kontrast, çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilir: gürültülü ve kısık sesli (nüans), bir melodiden bir başkasına geçme, solo ve tutti, yüksek ve alçak (register), hızlı ve yavaş (tempo).

“Bu müziğin her ögesinde karşıtlık oluşur; sonoritede (ses dolgunluğu), yapıtın yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinlikte. Ses dolgunluğunda karşıtlık, çalgı topluluğunu ikiye bölerek elde edilir. Bu yöntem konçerto geleneğinin ilk adımıdır... Olgun Barok dönemindeki konçertolar, solo çalgı ve orkestra topluluğunun karşıtlığından doğmuştur. Tüm Barok bestecileri geniş düşünce ve duyularını, en canlı şekilde müzikle anlatmak istemişlerdir. Coşkuyu, kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları, tutkuyu anlatmak için karşıtlıklardan yararlanmışlardır.”³

Müziksel ifadeyi güçlendirmek için kullanılan nüans işaretleri, Barok dönemde ortaya çıkan ve gelişen işaretlerle başlar. Ortaçağ ve Rönesans'ta ses şiddeti, hep aynı seviyede kullanılmaktaydı. Barok dönemde, ‘Piyano (düşük ses)’ ve ‘forte (gür ses)’ terimleri ile eserlerde ses şiddetinin önemi ve katkısı görülmeye başlar.

Barok dönemin armonik yapısının temeli, ‘Kontrpuan’ tekniğine dayanır. Müzikal anlamı “noktaya karşı nokta” demektir. Kontrpuan armoniden farklı olarak dikine bir çizgi yerine, yatay çizgiyi takip eder. Ancak;

“Yeni kontrpuan anlayışı Rönesans’inkinden çok farklıdır. 17.yy’da kontrpuan, sürekli bas çalgısının yönlendirdiği doğrultuda, çeşitli melodi çizgilerinin birleşmesidir. Armonik akorların, belirli bir çerçeveye bağlı yürüyüşü öngörülmektedir. Armonilerin belirlenmiş olması ve altta temiz bir doku oluşturması, bestecilere, giderek uyumsuz akorları rahatça kullanabilme fırsatı verir. 17. yy başında uyumsuz akorlar deneysel olarak kullanılır. Çağın sonunda ise artık belli

¹ www.classical.net/music/rep/lists/baroque.html

² Evin İlyasoğlu, (2001): *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul: s.26

³ İlyasoğlu, 2001: 26

bir tonal sistemin parçası haline gelen olumsuzluk amaçlı olarak, dramatik anlatıma katkıda bulunmaktadır.”¹

1600’ lü yıllarda temeli atılan bu teknik, 20. yüzyıla kadar canlılığını ilk günkü gibi korumuş, hatta Shoenberg’in 12 ton sistemine temel oluşturmuştur.

Yarım aralıkların (kromatik dizinin) kullanımı, dönem başlangıcında rastgele yapılıyorken, daha sonra belli bir disiplin içerisine dahil edilmiştir. Bugün bilinen Majör ve Minör ses dizileri, bundan hareketle oluşmuştur ve kilise modlarının yerini almıştır.

Barok dönemin bir diğer yeniliği, bu döneme kadarki müzikal yapıda bulunmayan ve eserin başka bir bölüme geçeceğini veya bittiğini belirten, güçlü bir durak duygusu yaratan, yeni bir olgunun kullanılmasıdır. Bir kapanış cümlesi; birbirini izleyen armonilerin getirdiği, sözün sonunu belirten, güçlü bir durgu (kadans) oluşmaya başlar. Böylelikle eserlerde kapanışlar ve geçişler daha güçlü şekilde yer alır.

Barok dönemin bir başka özelliği, barok dönemin adeta karakteristiğini belirlemiş olan (sürekli bas) “basso continuo”dur. Continuo müzisyeni (klavyeli veya telli bir çalgıda) melodiye iyi bir zemin hazırlayacak ve armoniyi dolduracak, bas bölümünü verir ve üst kısımda, ona kontrast oluşturacak, başka bir enstrüman ile melodi, son derece süslü ve hareketli geçişler yapar.

“Bütün ülkelerde, müzisyenler nota kâğıdının üzerinde ornamentasyon bulunmasını tercih ediyordu. (bugün bir jazz müzisyeninin, standard tonalite devamı ve emprovize için tercih ettiği gibi) Bir notanın çeşitli şekillerde çalınabilmesi (trill, appoggiatura, tremolo vs.) ortaya çıktıktan sonra emprovize için geniş bir kapı açıldı. Enstrümantal müzik, bu öğeleri genellikle içerir ve emprovizeye rahat bir olanak sağlardı. Barok müziğin önemli özelliklerinden birisi olan basso continuo, bas durumundaki eşliğe verilmiş armonik yapı içerisinde emprovize yapmasını olanaklı kılardı. Opera seria şarkıcıları, kadanslar sayesinde emprovize yoluna girebilmekteydi. Bu dönemin bazı bestecileri (örneğin Bach), yazdığı müziklerde ilginç işaretler kullanmış ve bunların birçoğunun, ornamentasyonun çok zengin ve çeşitli şekilleri olduğu ortaya çıkmıştır.”²

¹ Evin İlyasoğlu, (2001): *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul: s.26

² www.msxlabs.org/forum/sanat/11446-barok.html

Soylu kesimin müziğe daha yakın ilgi duymaya başlamasıyla barok çağda din dışı müzik, kilise müziğine göre ön plana çıkar. Soyluların estetik anlayışına göre yapılan müzik, ayrıntılara inen, görkemli, gösterişli ve oldukça süslü bir yapıdadır.

“Bu çağın en önemli yeniliği dramatik ögedir. Opera, oratoryo ve kantat alanlarında büyük gelişmeler kaydedilmiştir.”¹

“Bu dönemde orkestralama sanatı doğmuştur. Bu gelişme, büyük ölçüde çalgılardaki değişime bağlıdır.”²

Barok çağda, enstrümantal müzik de önem kazanır. Bununla beraber, gelişen çok çeşitli form yapıları da göze çarpar. Çalgı müziğindeki bu gelişmeler, enstrümanların teknolojik seviyelerinin de gün geçtikçe daha da yükselmesine sebep olur.

“Başlıca amaç, solo sese eşlik edebilecek, geniş ses alanlı, yumuşak tınlı çalgılara yönelmektir. Böylece, zinken ve cornetti gibi çalgılar orkestrada yer almaya başladı. Ancak, ‘sürekli bas’ın önem kazandığı bir dönemde, kalın sesli çalgılara da gereksinim vardı. Berlin’de Hans Schreiber, önce bir “kontrbas trombon”, sonra “kontratagot”u icat etti.”³

Klavyeli Çalgılar:

“Barok dönemin en gözde çalgıları, klavsen ve harpsikort’tu. Bunlar, seslerin hafif veya kuvvetli çıkmasına olanak sağlamayan bir düzeneğe sahiptiler. Oysa barok dönemde gelişen, müzikal anlatımı güçlendiren müzik sembolleri ve o dönemde ihtiyaç duyulan hafif ve kuvvetli çalınlar, önemli bir unsur haline almıştı.

Barok dönemde icat edilmesine karşın, dönemin bestecileri piyano için eser yazmamışlardır. Klavsene göre cılız bir sese ve sert tuşeye sahip piyanoya eser veren ilk besteci Muzio Clementi’dir. 1773’de piyano için üç sonat yazmış, çalgıyı popüler hale getirmiştir. Yani Bach gibi ünlü Barok dönem bestecilerinin günümüzde piyanoda çalınan eserleri aslında piyano için yazılmamıştır. Dolayısıyla “piyano” ve “forte” gibi nüanslar ve “staccato” gibi çalım tekniklerinin hiçbiri

¹ Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.25

² Ahmet Say (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara: s.183

³ Say (1997):184

eserlerin aslında yoktur veya çok azdır. Bunların tamamı sonradan yorumcular tarafından eklenmiştir.”¹

“Telli Sazlar:

Barok çağın son zamanlarında, eski viol çalgılarının yerini almamakla birlikte, ‘keman’ bu aileye eklendi. Özellikle İtalyanlar belli bir keman tekniği geliştirdiler. Lavta giderek önemini kaybetti.

Nefesli Sazlar:

Obua ve fagot (çift kamışlı tahta nefesli), Barok çağın belli başlı sazları idi. Klarinet ve korangle, 19. yy’a kadar orkestrada kullanılmadı. Korno daha yaygın kullanıma sahipti. Trompet ve trombon, Barok çağda henüz standartlaştırılmamıştı. Trompet sadece naturel tonlarla sınırlandırılmıştı.”²

Flüt:

“İlk olarak Eski Mısır’ da görülen, 12.yy’ dan beri tanınmasına karşın 18.yy ortalarında önem kazanan, önceleri abanoz gibi sert ağaçlardan sonra da altın, gümüş gibi değerli metallere yapılan, orkestraya 1720’ lerde katılan, yan tutarak çalınan, 7-14 delikli, çapraz flüt (Alman Querflöte; Fr. Flute traversière; İng. German flute; İt. Flauto traverso) adlı diğer tür, konser flütü.”³

18.yy’a kadar düz flüt (blok flüt) olarak kullanılıyordu.

Çalgı müziğinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla, özellikle Fransa’da Lully’ nin 40 kişilik opera orkestralarında üflemeli çalgıların yeri, önem kazanmaya başlamıştır. İtalyanlar’ın ve Almanlar’ın oda müziği alanında üflemeli çalgıları özenle kullanması, çalgıların gelişimindeki başka bir boyuttur.

18.yy’ın ilk yarısında keman ailesi gelişirken, düz flüt (blok flüt) gerilemiş yerine yan flüt çıkmıştır.

Çalgıbilimin çağımızdaki önemli temsilcilerinden Sachs, flütün bu dönemdeki gelişimi üzerine özetle şu bilgileri vermektedir:

¹ www.paspal.org

² Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.31

³ İrkin Aktüze (2004), *Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul: s.200

“Fransızlar, Alman flütünü (yan flüt) geliştirdiler. Bu çalgı silindirseldi ve tek parçadan yapılmıştı, düzenlenmezdi.”¹

“Fransızlar düz flütü çoktan bırakmışlar, yan flüt için ilk değerli besteleri Michel Blavet’ in (1700-1768) sonatlarıyla vermişlerdi.”²

“La sesi bugüne göre daha düşüktü: 1720 ile 1730 arasında İtalya’da 395-404 arasındaydı. Bugünkü 440 ile karşılaştırıldığında 187-148 gibi bir ayrılık vardır ki bir perdenin dörtte üçü demektir. Almanya’daki La biraz daha yüksekti; Bach’ın çağına ve yaşadığı yere yakın iki orgun La’sı 415-420 arasındaydı. Ayrılık 102 ya da 81 eder ki, aşağı yukarı yarım perde demektir.”³

Barok dönem enstrümantal müziği çalgı stiline en önemli yanı virtüözitedir. Çalgıların gelişen teknolojik seviyeleri ile müzikal anlatım daha iyi ifade olanakları bulmuştur. Enstrümanların profesyonelleşmesi, bestecileri ve icracıları da harekete geçirmiş, barok dönemin özünde var olan süslü ve gösterişe yönelik anlatımlar göze çarpmaya başlamıştır.

Barok Dönem Formları

Barok dönemde ortaya çıkan, varlığını geliştirek veya değişerek sürdüren vokal formlar arasında kantat (dini ve din dışı), oratoryo, passion, mes, koral, opera, motet, madrigal, aria, masque sayılmaktadır. Ayrıca “17. yy başlarında recitative, bir yapısal form olmaktan çok, dramatik stil olarak ortaya çıktı.”⁴

Yine bu dönemdeki enstrümantal formlar arasında, koral prelüd, passacaglia, solo konçerto, konçerto grosso, uvertür, dans süiti, prelüd, füg, ve sonat sayılmaktadır.

¹ Ahmet Say (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara: s.219

² Say (1997): 259

³ Say (1997): 259

⁴ Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.26

3.2 Sonat Formu

“Sonat terimi, latince tınlama, ses verme anlamına gelen “sonare” kelimesinden gelir.”¹ “Kantata, şarkıyla söylemek için, sonata çalgıyla çalmak için anlamındadır.”² Sonat formu, barok dönemin ilk zamanlarında ortaya çıkmış bir müzik tarzıdır. O çağın sonatı, klasik çağda Haydn ve Mozart gibi ustaların elinde günümüzdeki şeklini bulmuş olan sonat yapısıyla birbirinden farklıdır.

“İtalya’da, çalgı müziğinin gelişmesine “madrigal” biçimi yol açtı. Madrigaller, 17.yy’da gitgide daha karmaşık olmaya başladıkça, insan seslerine eşlik için kullanılan çalgıların, çoğunlukla viollerin (bugünkü yaylı çalgıların ilkel durumları), madrigalleri insan seslerinden bağımsız olarak, kendi başlarına çaldıkları oldu. Görüldü ki violler, insan sesi için çok güç olan bazı partileri kolaylıkla çalabilmektedir. Bu gözlemin uygulanmasıyla, “çalgılar için şarkı” diye tanıtılabileceğimiz, çalgı “canzone”leri, bir tür oda müziği olarak yayılmaya başladı. İnsan sesi için hazırlanmış parçaları en az andıran parçalara “sonat” adı verildi. Bu ara Giovanni Gabrieli’nin (1557–1612) “canzoni per sonar” adını verdiği, türlü çalgılar ve org için yazılmış parçaları, bu akımın başlıca örnekleri arasındadır.”³

“17. yy.’ın ortalarından sonra, çok bölümlü kuralına uygun, solist karakterini içeren tek başına bir eser bütünlüğü olan bestelere genel olarak ‘Sonata’ adı verilmeye başlanmıştır.”⁴

“Solo Sonat:

Şifreli bas eşliğinde, bir solo çalgı için yazılırdı. En çok keman kullanılırdı fakat viol, viola da gamba, flüt ve obua için de solo sonat yazılmıştır.

Trio Sonat:

Solo sonat gibi çeşitli bölümleri vardır. Genellikle iki solo çalgı (keman) ve sürekli bas partisi için yazılırdı. Daha sonraları iki keman, sürekli partiyi çalan çello veya viola da gamba ve gene sürekli partiyi çalan klavye veya org gibi klavyeli çalgılar trio sonatları icra etmeye

¹ İlhan Mimaroglu (1999): *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 6. Basım, İstanbul: s.40

² Evin İlyasoğlu, (2001): *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul: s.32

³ Mimaroglu 1999: 40–41

⁴ İrkin Aktüze (2004): *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul:s. 540

başladılar. İki yeni form, 17. yy'ın ikinci yarısında ortaya çıktı: Oda Sonatı ve Kilise Sonatı.”¹

Oda Sonatı (Sonata da camera):

“Süite, İtalya’da verilen ad, sonata da camera idi.”² Burada sonat, sarayda ya da soyluların konaklarında çalınmak üzere yazılmış, yavaş ve hızlı dans parçalarından oluşan eser veya yavaş-hızlı kontrastlarıyla gelişen eserlere denir.

“İtalya’da enstrümantal bir canzona türü olan ve 17. yy.’da ‘Canzona Sonata’dan kaynaklanan, önceleri sarayda çalınan, genellikle dans başlıkları taşıyan stilize edilmiş, çabuk-ağır-çabuk sıralanan üç-dört bölümlü, bir ya da daha çok çalgı için, sürekli bas eşlikli enstrümantal eserlerdir. Daha sonra “Sonata da Chiesa” ile kaynaşarak 18. yy.’da klasik sonat biçiminin doğmasına da neden olan bu türün ilk önemli örneği; Corelli’nin Op. 2 (1685) ve Op. 4 (1692) 2 Keman ve sürekli bas için Sonata da Camera’larıdır.”³

Kilise Sonatı (Sonata da chiesa): Haydn ve Mozart’ın kesinleştirdiği sonat biçiminin ilk çıkış şeklidir. “Yavaş-hızlı-yavaş-hızlı bölümleri vardır.”⁴

“Gabrieli’lerin deneylerinde başlıca örnekleri verilen canzona biçimine dayanan kilise sonatı, sözü geçen biçimin gereklerince, birbirine karşıt özellikte iki kesimden kurulmuştu. Bu iki karşıt kesim art arda birkaç kere tekrarlanırdı. Daha sonra bu tekrarlar, ayrı hızda, birbirlerini izlemeyen bölümler halinde gelişmiştir. İtalya’da gitgide ilgi görmeye başlayan bu biçimi Alman bestecileri, önceleri özellikle org bestecileri kullanmaya başlamışlardır. Ama daha önce İtalya’da, Corelli bu biçimden, klasik sonatı hazırlayan dört bölümlü sonat biçimini çıkarmıştır.”⁵

“Bu sonatlarda, parçaların dansla ilgili adları kaldırılmıştı. Yavaş yavaş dans edilenleri de yok olmuştu. Bunun yerine, daha sonra yer alan sonatın, özgür parçaları gibi parçalar, tempo terimleriyle adlandırılıyordu: Adagio, Allegro, Presto gibi.”⁶

¹ Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.33

² İlhan Mimaroglu (1999): *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 6. Basım, İstanbul: s.40

³ İrkin Aktüze (2004): *Müziği Anlamak: Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul:s. 542

⁴ Çelebioğlu 1986: 33

⁵ Mimaroglu 1999: 41

⁶ Ahmet Say (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara: s.213

“Hızlı bölümler füg tarzında, yavaş bölümler stil olarak şarkılıdır (cantabile).”¹

1700’ lerden sonra “da chiesa” (kilise) sözcüğü çıkartılmış ve “Sonata” terimi literatürde yerini bulmuştur.

3.3 Johann Sebastian Bach’ın Hayatı

“Eisenach: 1685-1695

Ohrdruf: 1695-1700

Lüneburg: 1700-1702

Weimar(ilk dönem): 1703

Arnstadt: 1703-1707

Mülhausen: 1707-1708

Weimar (ikinci dönem): 1708-1717

Cöthen: 1717-1723

Leipzig 1: 1723-1729 - Kantor ve Müzik Yöneticisi

Leipzig 2: 1729-1740 - Collegium Musicum Dönemi

Leipzig 3: 1744-1750 – İçe Dönüş Yılları

EISENACH: 1685-1695

Johann Sebastian Bach, 21.Mart.1685’de Eisenach, Thuringia’da doğmuştur. Babası Johann Ambrosius, şehir orkestrasının trompetçisi ve şefidir. Bach ailesinin elemanları, şehirde uzun yıllar kilise orgçusu veya orkestra müzisyeni görevlerinde bulunan ve müziğe karşı yetenekli olmaları ile tanınan bir ailedir.

¹ Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açıldan Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.33

J.S. Bach'a çok küçük yaşlarda, babası keman ve klavsen, amcası organist Johann Christoph Bach, org çalmayı öğretir. Müzik konusunda çok hevesli ve yetenekli olan Sebastian Bach, kısa zamanda bu enstrümanları profesyonel olarak çalmaya başlar. Sekiz yaşında Latin Gramer okuluna başlayan Bach, okuma yazma, Latince gramer, Latin ve Alman edebiyatı öğrenir ve St. Georgenkirche okul korosuna katılıp düzenli olarak şarkı söylemeye başlar. Koroda farklı ve olağanüstü sesi ile dikkatleri çeker.

Ölüm oranlarının hala çok yüksek olduğu bu yıllarda Bach, arka arkaya kız ve erkek kardeşini, annesini ve dokuz ay sonra da babasını kaybeder. Erkek kardeşleri Johann Jacob ile birlikte, Ohrdruf'da yaşayan büyük ağabeyleri, Johann Christoph'un yanına taşınırlar.

OHRDRUF: 1695-1700

Bach, Ohrdruf'ta, mükemmel bir öğretmen olan ağabeyinin gözetiminde org ve klavsen çalışmalarına devam eder ve bu enstrümanlarda kısa sürede ustalaşır. Ağabeyi, Bach'ı beste çalışmaları yapması için cesaretlendirir ve Jakob Froberger, Johann Caspar Kerll ve Pachelbel gibi Alman ustaların eserlerini çoğaltmasına izin verir. Bu dönemde Bach, Ohrdruf'da orta öğretiminde devam etmektedir ve Latince, Yunanca ve teolojide çok büyük bir ilerleme göstermiştir. Aynı zamanda kilise korosunda görev alan Bach, burada sesi ile koro şefinin dikkatini çeker ve onun yardımcıları ve muhteşem soprano sesi sayesinde yetenekli ve fakir gençlere fırsat tanıyan, Lüneburg'daki Michealis manastırı korosuna seçilir.

LÜNEBURG: 1700-1702

Johann Sebastian, Lüneburg'a ulaştığında nadide soprano sesi yüzünden çok iyi karşılanır ve burada seçilmiş öğrencilerden oluşan Mattins korosuna seçilir. Burada hem çok sayıda koro ve orkestra performansına katılma hem de okulun müzik kütüphanesinde Alman kilise müziğinin en iyi örneklerini barındıran eserleri çalışma şansı bulur.

Ergenliğe geçerken soprano sesini kaybeden Bach, kendine orkestrada kemancı olarak yer bulur ve koro performanslarına klavsen ile eşlik etmeye başlar. Bu dönemde aile dostu, org sanatçısı ve kemancı, Georg Böhm ile tanışır. Böhm Bach'ı

Hamburg’da, kilise org müziği gelenekleri ve enstrümantal müzikte Fransız etkisi ile tanışır.

On sekizine yaklaştığında, müzik konusunda önemli bir tecrübeye sahip olan Johann Sebastian Bach, organist olarak, Thuringia’da iş bulmaya karar verir ve 1702’de Lüneburg’dan ayrılarak güneye döner.

WEIMAR (ilk dönem): 1703

Arnstadt’daki kilisede orgçu olarak iş bulan Bach, orgun yapımının tamamlanmasını beklerken, Sebastian Duke Johann Ernst orkestrasında keman çalması için teklif alır ve teklifi kabul eder. Lüneburg’da koro müziği, kilise müziği, keman ve Fransız tarzı beste ve performanslar konularında bilgi ve tecrübe edinen Bach, Weimar’da enstrümantal İtalyan müziği ile tanışır ve aile dostları organist Effler’in yardımcısı olarak çalışarak, org konusunda pratik yapma şansı bulur.

Temmuz.1703’de Arnstadt belediye meclisi, genç Bach’ı, yapımı yeni tamamlanmış bir kilisede org çalmak için davet eder (Yeni Kilise). Bach Arnstadtlılar’ı muhteşem yeteneği ile etkiler ve iyi koşullar altında devamlı burada çalması için teklif alır.

ARNSTADT: 1703-1707

1705 Ekim ayında, kilise konseyi Bach’ın büyük org ustası Dietrich Buxtehude’u dinlemesi için, bir Kuzey Alman şehri olan Lübeck’e gitmesine izin verir. Burada Bach, Buxtehude’un tüm konserlerini izler ve bu konserlerden çok etkilenir. Buxtehude ile tanışma ve sanat üzerine fikir alışverişinde bulunma fırsatı elde eden Bach, 1706 Şubat ayına kadar burada kalır. Arnstad’a, Hamburg’da yaşayan Reinckenn ve Lüneburg’da yaşayan Böhm’ü de ziyaret ettikten sonra, yepyeni fikirler ve büyük bir şevk ile üç ay geç döner ve vakit kaybetmeden bu fikirleri müziğine yansıtır. Kilise konseyi, Bach’ın sürpriz çeşitlemeler ve yersiz süslemeler kullanarak melodiyi silikleştirdiğini ve karışıklığa yol açtığını düşünürler ve Bach’ın yeni fikirlerini şaşkınlıkla karşılarlar.

Bach, kilise konseyi tarafından azarlanır ve Lübeck’te beklenenden uzun kalmasının nedenini açıklaması talep edilir. Bach kendini muhafazakar ve dar görüşlü konseye karşı aklamaya çalışmaz. Bu arada konsey yeteneğinden dolayı ona

müsamahalı davranmaya karar vermiştir. Ama çok geçmeden Bach ve kilise konseyi arasında yeni çatışmalar ortaya çıkar ve Bach, yeni fırsatlar aramaya başlar.

1706 yılının sonunda, Mühlhausen şehri kilise organistinin öldüğünü duyan Bach, buraya başvurur ve kabul edilir.

MÜHLHAUSEN: 1707-1708

Bach, Mühlhausen' e taşındıktan bir süre sonra, 17.Ekim.1707'de babası da organist olan, kuzeni, Maria Barbara ile evlenir.

Bu tarihlerde Alman kilise müziği için büyük idealleri olan Bach, Mühlhausen'de, Alman müziği ile ilgili eserleri toplarken, bir yandan da kilise korusu ve şehir orkestrasını çalıştırır. "Gott ist mein König" (BWV 71) adlı eseri büyük bir başarı toplar. Kilisedeki orgun yenilenmesini sağlayan Bach, bu arada orgların yapısı ve yapıları hakkında da deneyim sahibi olur. Orgun tamiri bitmeden, şehirdeki Ortodoks Lutheran'lar ile Puritenler'in çatışmaları yüzünden Bach, tekrar Weimer'e taşınmaya karar verir.

WEIMAR (ikinci dönem): 1708-1717

Bach'ın hem orkestra üyesi olması hem de kilise organisti olması, onun gelişimine katkıda bulunacak bir çok fırsat yaratır.Yirmi iki müzisyenden oluşan şehir orkestrasında çoğunlukla keman ve klavye çalan Bach, zaman zaman da besteler yapar.

1714 yılına geldiğinde Bach, orkestrada şef olurken, aynı zamanda çoğunlukla org için besteler yapar ve kısa sürede, Almanya'nın en iyi orgçularından biri olarak tanınır.

Bu sıralarda müzikte İtalyan etkisi hakimdir. Bach, kuzeni ile birlikte Venedikli besteci Vivaldi'nin eserlerini, klavyeli çalgılara uygulamak için çalışmalar yapar.

Dük Ernst August aracılığıyla Anhalt-Cöthen kilisesinden aldığı teklifi kabul eden Bach, Weimar Dük'ü tarafından tutuklatılır ve hapiste geçen süre içinde 'Orgelbüchlein' adlı prelüdünü tamamlar.

CÖTHEN: 1717-1723

Bach, Abhalt Cöthen'e gelir ve Barok dönemde, bir müzisyenin ulaşacağı en yüksek pozisyon olan 'Capellmeister' pozisyonuna geçer. Burada genç prens Leopold'a bağlı çalışır. Calvinist olduğu için, kilise müziğindense, Avrupa müzikleri ile ilgili olan prens, en iyi müzisyenlerden oluşturulmuş on yedi kişilik küçük bir orkestra kurulması için, ayrılmış bütçeyi genişletir. Kendisi de iyi derecede klavsen, keman ve viyola çalan prens, kısa bir süre sonra, Bach ile iyi arkadaş olur.

Cöthen'de mutlu ve sakin bir hayat süren Bach, kendini tamamen müziğe adar. Eserlerinden bir çoğunu (çeşitli oda müziği, klavye eserleri, keman konçertoları, sonatlar) bu dönemde yazar.

Bach ve bazı müzisyenler prense çıktığı seyahatlerde de eşlik ederler. 1720 yılında, o zamanlar Avrupa aristokrasisinin merkezi olan Carlsbad'ı ziyaretleri dönüşünde, Bach, 3 ay önce sağlıklı bir şekilde bırakmış olduğu karısının, ölümünü öğrenerek sarsılır.

Bach, Cöthen'deki çalışmalarına devam eder. Prens Leopold'un doğum günü ve yeni yıl kutlamaları için hazırlık yaparken çalıştığı şarkıcılardan Anna Magdalena, soprano sesi ile Bach'ın dikkatini çeker ve Aralık 1721'de Anna Magdalena 20, Bach 36 yaşındayken evlenirler. Yirmi sekiz yıl evli kalan çiftin, sonradan bazıları hayatta kalamayan, on üç çocuğu olacaktır.

Bach, üniversite çağına gelmiş olan çocuklarının üniversiteye gidebilmesi ve daha kültürel bir ortamda yaşayabilmesi için bir kez daha taşınmaya karar verir.

Leipzig'de Kantor pozisyonunun açıldığını öğrenen Bach, buraya başvurur. Okul tarafından oğulları için eğitim imkanları da taahhüt edilir. Okul, başka adaylarla da görüşse de, pozisyon Bach'a teklif edilir ve Bach, hayatının sonuna kadar yaşayacağı Leipzig'e, ailesi ile birlikte taşınır.

LEIPZIG 1: 1723-1729 Kantorluk dönemi

30.000 kişilik nüfuslu Leipzig, hem Saksonya'daki en büyük ikinci şehir, hem de bir ticaret ve kültür merkezidir. Bach, Mayıs. 1723'de Leipzig'e taşınır ve hayatının

geri kalan yirmi yedi yılını burada geçirir. Bach'ın kente gelişi, müzik ve sosyal çevrelerde, büyük yankı yaratır.

Bach, aristokratik işlerin daha az olduğu Leipzig'de, okuldaki yöneticilik ve kilisedeki işlerine yoğunlaşır.

LEIPZIG 2: 1729-1740 Collegium Musicum Dönemi

Artık Bach, hem müthiş bir besteci ve müzisyen, hem iyi bir müzik öğretmeni, hem de org yapımında usta biri olarak ün yapmıştır. Kendisine duyulan saygı ve hayranlık hızla büyümekte ve yeni aldığı ünvanlarla pekişmektedir. Yeni görevinde Bach, Leipzig dışındaki aktivitelere daha çok zaman ayırmaya başlamıştır. Bu dönemde Bach, sadece besteci ve organist olarak değil, aynı zamanda kilise orglarının yapımında uzman olarak ünlenmiştir. Bunun sonucunda sık sık, yeni orgların özellikleri ve test edilmesi için fikri sorulur hale gelir.

Bir yandan Collegium'da öğretmenlik ve yöneticilik yaparken, bir yandan da Gottfried Zimmerman ile birlikte büyük ve özel konserler düzenler.

LEIPZIG 3: 1744-1750

Hayatının son yıllarında, Bach giderek içine kapanır ve barok müzikle ilgili çalışmalarına devam ederken Almanya'dan ve dünyanın her yerinden gelen müzisyenleri ağırlar.

1747'de, Prusya Kral'ı tarafından sarayına davet edilir ve burada herkesi etkiler. Takip eden zamanda Mitzler topluluğunun bir üyesi olur.

Bach, tüm yeteneklerinin bir özeti olarak kabul edilen ve hala hiç bir bestecinin erişemediği son büyük eseri "Die Kunst der Fuge" ('The Art of the Fugue', BWV 1080)'ü, bu dönemde besteler.

Yıllarca zayıf bir ışıkta çalışmaktan gözleri gitikçe kötüleşen olan Bach, Mart. 1750'de iki katarakt ameliyatı geçirir. Ameliyatlar, Bach'ın bünyesini iyice zayıflatan bir enfeksiyon kapmasına neden olur. Son aylarını karanlık bir odada, damadının yardımıyla koral fantezisi "BWV 651-668"i düzenlemekle geçirir ve de son koral fantazisini besteler. "Triple Fugue of the Art" da, Bach'ın bu son günlerinde bestelenmiştir.

28.Temmuz.1750’de, bir sabah uyandığında gözlerinin ışığa dayanabildiğini farkeder ve daha iyi görmeye başlar; ama aynı gün ateşlenir ve akşam dokuza beş kala, 65 yaşında ölür.

Bach, 31.Temmuz.1750’de, St John’s kilise mezarlığına gömülür; fakat mezar taşı olmadığından mezarını yeri unutulur. Kilise, 1894’de tekrar yapıldığında mezarı tekrar bulunur ve kalanlar Johanniskirche’de bir kiliseye taşınır. II.Dünya Savaşı’nda bu kilise de bombalanır; ve 1949’da, Bach’ın mezarından kalanlar, bir kez daha kurtarılarak, hala yatmakta olduğu ‘Thomaskirch’e taşınır.’¹

3.3.1 Johann Sebastian Bach’ın Müzikal Stili

Bach’ın sanatı, Rönesans’tan beri süre gelen, dinsel ve dindışı çoksesliliğin vardığı doruk noktasıdır. Sisteminde, yatay yazıya daha çok önem vermiş, kendinden önce kullanılan formları mükemmelliğe erdirmişdir. Çift temanın önemini sezerek, matematiksel bir kavrayışla eserlerini işlemiştir. Sözleri nota dizisi ile değerlendirme ve düşünceleri yansıtmaya çabasının yanısıra, kontrpuanı sıkıca uygulamıştır. Onun eserleri, armoni bilimi açısından daha karmaşık olmasına rağmen, basit ve doğal armoni taslağını kolaylıkla geliştirmiş ve süslemiştir.

Bach’ın müziği, daha zor işleri göze aldığı zaman, kontrpuanın karmaşıklığını daha fazla içermiştir. Bir temayı, ters yüz etme kavramı, düşünce ve insanlık ruhuyla örülmüş canlı ve heyecanlı bir müzik ortaya çıkarmıştır. Yaşamış en başarılı müzikçilerden biri olarak, sanatının her yönünü kontrolü altında tutabilmiştir. Çocukluğundan beri sürdürdüğü, eserleri kopya ederek inceleme tutkusu, dehasının ışığında sanatını rafine etmek için, en iyiyi bulma çabasıdır.

“Bach’ın kontrapunktik yazıdaki üstünlüğü hiçbir çağda aşılammıştır.”² Buna ilişkin en güzel örnekleri org ve klavsen için yazdığı füğlerin müzikal yapısında görüyoruz; Füg Sanatı (Die Kunst der Fuge).

¹ www.BaroqueMusic.org “Baroque Composers & Musicians”

² Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.36

“Bach’ın armonik dehası, kontrapuntal becerisi ile aynı seviyededir.”¹ Eserlerindeki armonik zenginlik, çeşitlilik ve kromatizm, armoni kurallarının dahilinde, adeta notalarla oyun oynarcasına düz, ters, ayna teknikleri ile yazılmış şekilde yerlerine yerleşmiş olarak karşımıza çıkar.

“...Armoninin olağanüstü renk yapabilme gücünü, tempéré sistemin tüm avantajlarını öylesine kullanabilmiştir ki, çağlar ötesinde bile bugün, onun modernizminin aşılamayacağını görüyoruz. Günümüzde Bach’ı dinlerken hem yatay yazının inceliklerinden kaynaklanan yüksek düşünce gelişimini izleyebiliyoruz, hem de dikey yazının verdiği doğal zevk ve mutluluğu algılayabiliyoruz.”²

Org toccatalarında, bazı füglerde ve birçok orkestra eserinde görülen sürükleyici ritm, Bach’ın stiline bir özelliğidir.

Bach’ın sağlam form düzeni ve cümlelerin birbirine mantıklı bağlantıları stiline bir özelliği olarak, bu eser Bach’ın olmalı dedirtecek kadar kendini belli eder.

“Bach’ta cümle artikülasyonu ve vurgulama, dinamik işaretlerden daha önemlidir. Onda yapının bütünlüğünü sağlayan ve polifon yazıda sesleri ayırmaya yarayan, onun özgün ve karakteristik cümle artikülasyonunda kullandığı nokta ve bağ işaretleridir. Örneğin bağ işaretlerinin yerlerini değiştirerek farklılık yaratır.”³

Örnek1: İtalyan Konçertosu 1. Bölüm



Örnek2: İtalyan Konçertosu 1. Bölüm



¹ Emel Çelebioğlu, (1986): *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.36

² Hülya Tarcan (2000), *J.S. Bach Üzerine Bir Çalışma*, Pan yayıncılık, İstanbul

³ Z. Lale Feridunoğlu (2005), *İz Birakan Besteciler; Yaşamları ve Yapıtları*, İnkılap Yayınları, İstanbul: s. 27

Örnek3: İtalyan Konçertosu Son Bölüm: Presto



Büyük Bach araştırmacısı olan Dr. Albert Schweitzer'e göre;

“Bach’ın müziğinin en önemli yanı sembolik ifade kullanmasıdır. Vokal müzikte metnin genel anlam ve havasını vermek için çeşitli yollara başvurur. Acıyı, ıstırapı inici kromatizm ile canlandırır. Neşeyi, sevinci uzayıp giden sekizlik ve onaltılık notalarla ifade eder.”¹

“Bach, koral ve kantatlarında söz ve müzik ilişkisine çok önem verir ve metnin içeriğini vurgulayan değişik motifler üretir. Kantat no.70 “Wachet, betet” Uyanın Dua Edin kantatında “Erschrecket, ihr verstocken Sünder” : “Korkun Ey Nedametsiz Günahkârlar” cümlesine eşlik eden akorlarla korku atmosferi yaratır.”²

Örnek4: Korku motifi: Kantat no.70



Örnek5: Acı motifi: Kantat no.21 “Seufzer, Tranen, Kummer”: “İnleme, Gözyaşı, İstırap”



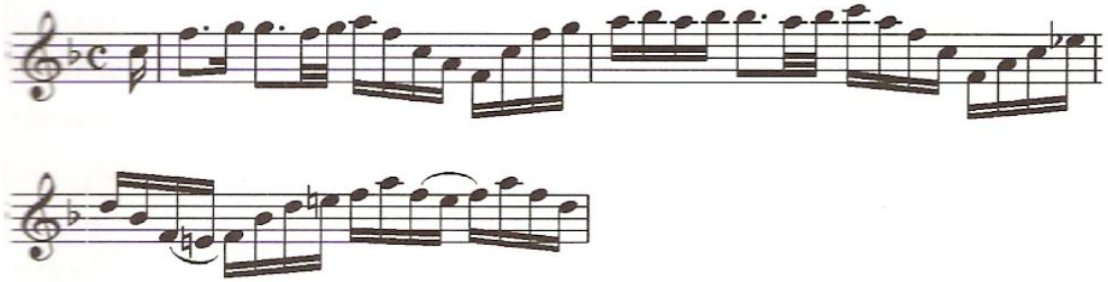
¹ Emel Çelebioğlu (1986) Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.36

² Z. Lale Feridunoğlu (2005), *İz Bırakan Besteciler; Yaşamları ve Yapıtları*, İnkılap Yayınları, İstanbul: s. 28

Örnek6: Acı motifi: inici kromatizmlle, ostinato bas partisi Kantat no. 138



Örnek7: Sevinç motifi: Keman partisinde hızlı 16'lıklarla Kantat no.83



Johann Sebastian Bach'ın müziğinde yüksek bir zeka görüyoruz. Eski dinsel müziklerden, zamanın popüler armonik müziğine kadar, çoğu zaman bunların senteziyle, hatta çeşitlemeleriyle, Bach'ın müziği apayrı bir dünyadır.

Bach kendinden önce yaşayan bestecilerin tümünü özümseyip, onlardan öğrendiklerini gelecek kuşaklara aktarabilmiş ender kişilerdendir.

“Johann Sebastian Bach, yenileyici olmaktan çok, bir yerleştiricidir. Toccata stilini, Buxtehude vasıtasıyla Frescobaldi'den; klavsen için partita ve süitlerinin stillerini Fransız klavsen ekolünden; orkestra müziğinin sürükleyici ritmini Corelli ve Vivaldi'den; koral tekniğini Venedik Okulu'ndan almıştır. Armonisi ise tamamiyle Alman ekolüdür.”¹

Bu değerlendirmeye Curt Sachs şunları eklemektedir;

“Fügde, kanonda polifon yazıyla, kantata, passion, missa, süit, concerto grosso ve toccato en yüksek noktalarına, en büyük dolgunluğa, onun eserlerinde varmıştır. Böyle olmakla birlikte, onun sanatı geriye bakan, eskiyi tekrarlayan bir sanat değildir... Bach'ın erişilmez anlatım gücü, en koyu ve sık dokunmuş yoğun bir polifonluk ve son birleştirilme

¹ Emel Çelebioğlu (1986) *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*, Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık, İstanbul: s.36

o çağa değin görülmemiş büyüklükte eserler ortaya koyması, Almanya’da kapanmakta olan barok anlayışının ta kendisidir.”¹

“Bach’ı, yüzlerinden biri geçmişe, öbürü geleceğe dönmüş bir ayna diye tanıtan söz, onun müzik tarihindeki durumunu anlatan uygun bir benzetmedir.”²

Çok sesli müziğin bugün ulaştığı noktada en büyük pay onundur. Yaşamı sırasında ünlü bir virtüöz icracı olarak tanınmasına karşın, eserleri, ölümünden uzun yıllar sonra gün ışığına çıkarılarak değeri anlaşıldı. Bunlardan birçoğu kayboldu. Eserleri ancak elli yıl sonra Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt ve Cesar Franck’ın gayretleriyle ortaya çıkarıldı ve Bach’ın büyüklüğü, 20. yy’a da egemen oldu.

“J.S. Bach’ın eserleri, 1950’de W. Schmieder tarafından, sistematik bir düzene göre, Bach Werke Verzeichnis’ in (Johann Sebastian Bach’ın Eserlerinin Tematik ve Sistematik Dizini) kısaltması BWV ile numaralandırılmıştır.”³

3.4 J.S. Bach’ın BWV (1030) Si Minör Flüt ve Klavsen Sonat’ının İncelenmesi

“Bach’ın flüt sonatlarıyla ilgili olarak pek çok kaynakta, yapıtların bazılarının besteciye ait olup olmadığının kesin olarak bilinmediği söylenir. Özellikle BWV 1031 Mi Bemol Majör ve BWV 1020 Sol Minör Sonat’ın Carl Philipp Emmanuel Bach’a ait olduğu düşünülmektedir. BWV 1031 eser sayılı sonatın Carl Philipp Emmanuel’in el yazısıyla günümüze ulaşmış olması böyle bir olasılığı akla getiriyor. Bununla birlikte yapıt, oğlu tarafından Bach’ın eserleri arasında gösterilmiştir. BWV 1020 eser sayılı sonatın da bu sonatla aynı yapıda olması ve kompozisyon yönünden paralellik göstermesi, bazı müzik tarihçilerini, mi bemol majör ve sol minör sonatların Bach ve oğlu tarafından birlikte bestelenmiş olabileceği fikrine götürmüştür. Bu sonatlar orijinallikleri konusunda bazı soru işaretleri barındırmalarına karşın günümüzde Bach’ın yapıtları olarak kaydedilmekte ve seslendirilmektedir.”⁴

¹ Ahmet Say(1997) *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara: s.231

² İlhan Mimaroglu (1999): *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, 6. Basım, İstanbul: s.54

³ Z. Lale Feridunoğlu (2005), *İz Bırakan Besteciler; Yaşamları ve Yapıtları*, İnkılap Yayınları, İstanbul: s. 31

⁴ Aydın Büke (2005): *Bach Yaşamı ve Eserleri*, Kabalıcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul: s.394

“...Bach bir başka sonatının sadece flüt partisini yazıp (do majör, BWV 1033) eşlik partisini armoni ödevi olarak oğlu C.P.E. 'e (...) vermiştir. Ama sadece Menuetto'nun eşliğinde birkaç ölçüyü kendi yazmıştır. Flüt ve continuo partisinin kıyaslanması, Bach'ın harika melodik envansiyonunun C.P.E. Bach'ın basit Alberti bası eşliğiyle, bir başka deyişle, ufaklığın çabalarının babasının dehası ve ustalığıyla karşı karşıya kalması sonucunu doğurur...Kalan dört sonatın hepsi tamamıyla Bach'ın orijinal yazısıdır... Bach, BWV 1032, la majör sonatın birinci bölümünü bitiremediği için (bu bölümün bir sayfasının kaybolmuş olması da başka bir ihtimal) bu eserde değişik bitirilişlerle karşılaşılabilir. Bu çok normal, çeşitli besteciler farklı sonlar yazmışlardır. Bitirilmemiş olması dışında, la majör sonat (BWV 1032), görkemli bir barok tempoda konçerto hissi veren birinci bölüm, tekrarlanan kırık akorlardan oluşması nedeniyle boşluklarla dolu ve çok sıkıcı olabilen ve bu sebeple bütünlenmiş bir müzikal fikir ve iyi seçilmiş bir tempo ile icra edilmeyi gerektiren, “Largo e dolce”(tatlı karakterde) 6/8'lik narin ikinci bölüm ve bizi tekrar neşeye ve dansa döndüren canlı ve zıplayan karakterdeki 3/8'lik jig ritmindeki üçüncü bölümüyle, hızlı-yavaş-hızlı formda yazılmıştır. Arkasından birçok ortak özellikleri olan “ikiz” sonatlar gelir. Bunlar aynı tonun değişik modlarında yazılmışlardır (mi majör, BWV 1034 ve mi minör, BWV 1035). İkisi de flüt ve continuo için yavaş-hızlı-yavaş-hızlı formunda yazılmış, Bach'ın müziğinin hakkını verebilmek için ayrıntılar ve renklerle dolu, “ince” bir ifade gücü gerektiren, değişik karakterlerde çok güzel yavaş bölümler sunan, “virtüoso”, hafif, zıplayan, hızlı bölümleri için sağlam bir teknik ve artikülasyon kontrolüne ihtiyaç duyulan sonatlardır.”¹

Si Minör Sonat (BWV 1030);

“Hans Peter Schmitz'in araştırmalarına göre, bu sonat ilk olarak sol minörde bestelenmiştir.”²

“Spitta tarafından şu ana kadar flüt için yazılmış en iyi sonat diye nitelendirilen çalışma olan Si Minör BWV 1030 Sonat'ın, yaklaşık olarak 1736'da bestelendiği söylenebilir. ‘Musical Offering’in üçlü sonatının dışında, Bach sonatlarının belki en önemlisi ve sonuncusudur. Bu sonat 1730 sonrası Bach'ın eserlerinde oldukça sık karşılaştığımız geleneksel yapıya göre, karşı düşünen, yenilikçi bir görüşü yansıtır.”³

¹ Vieri Bottazzini (Aralık-Ocak 2003): *Andante Flüt Köşesi*, Andante Dergisi, sayı:2

² John H. Baron (2002): *Chamber Music: Analytic Studies, A Research and Information Guide*, Routledge- Taylor& Francis Group, 2. Basım: s.215

³ John Butt (1997): *The Cambridge Companion to 'Bach'*, Cambridge University Press: s.130

Bach'ın, Cöthen yıllarında bestelenmiştir. Klavsen partisi korunarak, flüt partisi yeniden düzenlenmiş olan eserin Berlin Devlet Kitaplığı'nda yalnız flüt partisinin el yazması bulunmaktadır.”¹

“Herhangi bir Bach sonatındaki en uzun ve karmaşık yapı, Si Minör (BWV 1030) Sonat'ta bulunan ilk bölümdür. İncelendiğinde önemle yapılması gereken asıl nokta birbirine zıt temaların analiz edilmesidir. Bu sonat, tasarlanmış tonal merkezlerle, periodlar ve motifler ile bölünmüş üç bölüme ayrılır. Üçüncü bölüm sadece birinci bölümün sade şekilde süslenmiş bir özeti değil, birinci bölümün gelişmesidir.”²

“Bach, Corelli'nin bilinen dört bölümlü kilise sonatı modelini, trio sonatlarında çoğunlukla kullandı. Ama Bach sonatları arasında, solo sonatlar önemli bir yönü ile ilk modellerden farklıdır. Klavsen partisi, eşlik açısından oldukça baskındır. Basit bir eşliğin ötesinde, karmaşık ve ayrıntılıdır; özellikle Si Minör BWV 1030 ve La Majör BWV 1032'de solo flüte bütünüyle eşlik eder.”³

- I. Andante
- II. Largo e dolce
- III. Presto – Allegro

¹ İrkin Aktüze (2004): *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul: s.131

² John H. Baron (2002): *Chamber Music: Analytic Studies, A Research and Information Guide*, Routledge- Taylor& Francis Group, 2. Basım: s. 215

³ Nancy Toff (1996): *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performer*, 2. Basım, Oxford University Press US: s.209

I. Bölüm; Andante

“Si Minör Sonat, flüt sonatları arasında üç sesli yapısı, hem etkili ve berrak anlatımı, hem de uzunluğu bakımından ön planda gelir. 4/4'lük ölçüdeki 1. Bölüm, akıcı özelliği olan ve dengeli, zengin kontrpuan yapısıyla ilgi çeken bir Andante'dir.”¹

“Biçimsel olarak, I. Bölümde, açılıştaki yaptığı giriş motifi, hızlı bir konçerto bölümünün basit bir modelini düşündürür. Fakat Bach, zekice düşünülmüş kompozisyon anlatımı ile bölüme Andante başlığını vermiştir.”²

“Bölümün çok hızlı ve hareketli olmasını önlemek için konulan Andante başlığı, bir anlamda yorumcuları frenlemek içindir. Flütten duyduğumuz tema, partiler arasında sürekli yer değiştirir. Genellikle klavsenin sağ eli ve flüt, karşılıklı konuşan iki partiyi oluşturur. Bas partisinin görevi tüm yapıyı desteklemektir. Üç bölümlü bir yapı hâkimdir. Bestecinin tüm oda müziği eserleri içindeki en uzun bölümlerden biridir.”³

“İlk bölümde, senfonik bir orantı ile Bach armoni ve kontrpuan konusundaki bütün ustalığını sergiliyor. Çalgıcıya daha da yaşanılır bir hayat bahşediyor ama tüm silahlarını kullanıp onu zora sokarak; çevrilmiş temalar, ayna temalar, tema geri-dönüşleri, ters temalar, sağdan sola, soldan sağa ve daha niceleri. Bütün bunların büyüleyici tarafı da, Bach müziğinin tamamında olduğu gibi, yaratıcılık dolu sanatının tüm ihtişamı ile birlikte müziğin son derece ifadeli ve derinden etkileyici duyulması oluyor....”⁴

Bach'ın bu bölümde yazmış olduğu müzik, Barok müziğin karakteristik yapısını yoğun olarak taşımaktadır. Müzik cümlelerinin akıcı ve detaylı yapısındaki derin müzikal anlatımın yanında, yoğun olarak kullanılan modülasyonlar ve kromatizm dikkat çekicidir.

¹ İrkin Aktüze (2004): *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul: s.131

² John Butt (1997): *The Cambridge Companion to 'Bach'*, Cambridge University Press: s.130

³ Aydın Büke (2005): *Bach Yaşamı ve Eserleri*, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul: s.395

⁴ Vieri Bottazzini(2003): *Andante Flüt Köşesi*, AndanteDergisi, Sayı: 2

Örnek8: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 1-11(Andante)**SONATA I.****Andante.**

Flauto traverso.

Cembalo.

The musical score is presented in four systems. Each system contains three staves: the top staff is for the Flauto traverso (flute), and the bottom two staves are for the Cembalo (harpsichord). The key signature is G minor (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The harpsichord accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the flute part plays a more melodic line with some grace notes and ornaments. The score concludes with a trill in the flute part and a fermata in the harpsichord right hand.

II. Bölüm; Largo e Dolce

6/8’lik ölçüde ve Re Majör tonundaki II. Bölüm, geniş ve tatlı anlamına gelen “Largo e dolce” başlığını taşır.

“İkinci bölüm “Largo e dolce”, o zamana dek hâkim olan yoğun yazıdan bir an için uzaklaşmamızı sağlar. İki bölümlü ve tekrarlı yapısıyla, flütün şarkı söyleyebilme özelliğini her yönüyle ortaya koyan bir eserdir. Klavsenin rolü daha çok eşlik niteliğindedir.”¹

“Tek sesliliğe yakın yapısıyla birinci bölüme kontrast oluşturan Largo’da, klavsenin arpej biçimindeki eşliğinde flütün duyurduğu ezginin, Bach’ın daha önce keman, viyolonsel ve sürekli bas için yazdığı bir eserinden (BWV 1032) alındığı uzmanlarca öne sürülmektedir.”²

İkinci bölüm olabildiğince kontrollü bir ses ve duygusal ifadeyle çalınmalıdır. Bu bölüm, Vieri Bottazzini’ye göre;

“Eserde yapılan en ufak bir abartılı, düşüncesiz veya uygunsuz müzik hareketi ile ellerinizden kaymasına ve yere düşüp kırılmasına sebep olabileceğiniz kırılgan bir sanat parçasıdır.”³

Örnek9: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm 1–4 (Largo e Dolce)

Largo e dolce.

¹ Aydın Büke (2005): *Bach Yaşamı ve Eserleri*, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul: s.395

² İrkin Aktüze (2004): *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul: s.131

³ Vieri Bottazzini(2003): *Andante Flüt Köşesi*, AndanteDergisi, Sayı: 2

III. Bölüm; Presto- Allegro

“Presto olarak adlandırılan son bölüm, özellikle şaşırtıcıdır ve gerçekte iki heterojen bölümü kapsar. Buna rağmen bütünlüğünün bozulmaması açısından emsalsizdir. Bach, bu iki bölümün girişlerinde bulunan aynı beş nota serisini geliştirerek bir bağ yaratmıştır (si-re-do diyez-sol-fa diyez / (fa diyez)-si-re-do diyez-sol-fa diyez). Hans Epptein, bu iki, yaratıcılık dolu yapının araştırmasını yapmıştır ve (presto ve “gigue-allegro”) ona göre; “Gigue (allegro)” önce yazılmıştır.”¹

4/4'lük ölçüdeki Presto (III. Bölüm), çok hızlı tempoda, flüt ve klavsenin beraber girişi ile başlar. İcra edilirken parçanın ritmik ve müzikal ifade bütünlüğünün bozulmaması ve müzikal ifadenin ağır bir şekil almaması gerekliliği açısından üzerinde de belirtildiği gibi “sebare” olarak ikiye sayılması tavsiye edilir.

“Presto-Allegro başlıklı son bölüm, değişik yapısıyla öne çıkar. Birbirinden çok farklı yapıdaki iki kısım peşpeşe gelir.”²

“Son bölümde, Bach’ in dehası, 3 sesli bir füg ve 12/16’lık bir jiggi birbirine yapııştırarak, ‘sonata da camera’ ve ‘sonata da chiesa’ arasındaki ayrılığı kırıyor. Bu, o zamanlarda bizim şimdi duyduğumuz kadar normal duyulmuyordu... Fügdeki sorunlar, teknik olarak, çoğunlukla seslerin ve girişlerin şekil ve dengeleriyle, jig bize alışıldık jig yapısının üstünde bir ritmik mücadele sunar.”³

“Presto’ nun ve Allegro’ nun temaları melodik olarak birbirini çağrıştırır yapıdadır.”⁴ “...Çoksesli (polifonik) biçimde işlenmiş olan Presto, birinci bölümün malzemesini yine Si Minör tonda geliştirir.”⁵

¹ John Butt (1997): *The Cambridge Companion to 'Bach'*, Cambridge University Press: s.130

² Aydın Büke (2005): *Bach Yaşamı ve Eserleri*, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, İstanbul: s.395

³ Vieri Bottazzini(2003): *Andante Flüt Köşesi*, AndanteDergisi, Sayı: 2

⁴ Büke (2005): s.395

⁵ İrkin Aktüze (2004): *Müziği Okumak*, Pan Yayıncılık, 2. Baskı, İstanbul: s.131

Örnek10: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 1–13 (Presto)

Presto.

Örnek 11: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–89 (Allegro)

Allegro.

3.4.1 J.S. Bach'ın (BWV 1030) Si Minör Flüt ve Klavsen Sonat'ının İcrasında Karşılaşılabilecek Problemler ve Bunların Giderilmesine Yönelik Teknik İncelemeler:

Flütün tarihsel gelişimine kısaca bakarsak, Barok dönemde kullanılan flüt ile günümüzde kullanılan flütün farklı oldukları görülür. Günümüze gelene dek teknolojik

gelişimlerle birlikte flüt de gelişmiştir. Günümüzde kullanılan flüt T. Boehm' ün geliştirdiği mekanizma ile çalışmaktadır.

“Theobald Boehm 1828 yılında Münih’te bir Flüt Yapım Atölyesi açar ve 1829 yılında da ‘Konik Tahta Flüt’ ün patentini alır. 1831’deki bir konser turnesi sırasında Londra’da dinlediği Charles Nicholson’ın geniş delikli flütünün güçlü tonundan çok etkilenen Boehm, kendi yeni flüt modelini geliştirmeye başlar.

1831’de Londra’da düzenlenen Gerock&Wolf atölyesi’nde sunulan ilk deneysel modelin ardından, 1832’de kendi atölyesinde geliştirilmiş modeli sergiler. Böylece daha sonraları Boehm Sistemi olarak adlandırılacak tekniğinin ilk adımı da atılmış olur. Bu model ‘cone Boehm’ ya da ‘ring Boehm’ olarak adlandırılmıştır. Bu flüt deliklerin üzerine oturtulmuş beş açık halka ve diğer kapalı perdelerden oluşmaktadır. 1847 yılında Boehm 15 delik ve 23 farklı kaldıraç, ayrıca bu perdelerle oturtulmuş pedlerle flüte günümüzde kullandığımız şeklini verip aynı zamanda diğer tahta nefesli enstrümanlara yol göstererek Boehm Sistemi’ni tümüyle oluşturur.”¹

Flüt ile kromatik ve diatonik ezgiler, arpejler, uçarı ve gösterişli pasajlar, bağlı ve dilli olarak çok hızlı tempolarda çalınabilir. Ayrıca, yakın ve uzak atlamalı aralıkların tekrar tekrar gelişleri, staccato, trill, tremolo, grupetto ve benzeri teknikler flütte çok kolay çalınabilir. Tek dil, çift dil, üç dil ve kurbağa dili (flat) tekniği rahatlıkla yapılır.

Flütün crescendo ve decrescendo olanakları, diğer çalgılara göre büyük ölçüde kısıtlıdır. Bazı trill ve tremolo’lar ise olanaksızdır. Özellikle ince seslerdeki gür pasajların çalımında çok nefes harcanması gerektiği için cümle yapısı, flütçüye arada bir nefes alma ihtiyacını giderecek nitelikte boşluklar içermelidir.

Barok Dönemde, blok flütten sonra, 18. yy’da, yeni yeni yan flüt kullanılmaya başlanmıştır. Mekanizma ve materyal olarak farklıdır.

Sonorite:

Si minör Sonat’ın (BWV 1030), I. Bölümünde (Andante), Bach’ın, yazarken yoğunlukla kullandığı ses alanları, sıklıktan seyreğe doğru, flütün 2.-3. ve 1. oktavidir.

¹ www.santralmuzik.com

II. bölümde (Largo e dolce) Bach, çoğunlukla 2. oktav, seyrek olarak da sırasıyla 3. ve 1. oktavı kullanmıştır; III. bölümde (Presto-Allegro) ise 2. oktav yoğun olmakla birlikte, neredeyse birbirine yakın olarak da, sırasıyla 3. ve 1. oktav seslerini kullanmıştır. Sonorite açısından flütte dikkat edilecek bazı noktalar vardır:

“Flütün tınısı, Bach’ın Si Minör (BWV 1030) Sonat’ta en sık kullandığı 2. oktav seslerinde, tonun en rahat elde edildiği ağızlık (embouchure) hakimiyeti sağlamak için en uygun ses alanıdır. Flütün 2. oktavında sesler, diğer iki oktava kıyasla daha esnektir. 1. oktavdan daha parlak ve ağızlık hakimiyeti ile teknik ifadenin bir araya getirilmesi konusunda en rahat kullanılan ses alanıdır. 3. oktav ise flütün en parlak ve kuvvetli ses alanıdır. 3. oktavda ağızlık dudak deliği açısının alt oktavlara göre daha geniş olması gerekir. Diyaframdan kesintisiz ve güçlü gelen basınçlı havanın, çok büyük bir ağız içi odacığında birikip, dudak deliğinden yüksek bir basınç ile çıkması gerekmektedir. 1. oktavda ise sesler gür, doğuşkan olarak zengin ve hacimli bir yapıya sahiptir. Fakat bu oktavda güçlü, hacimli, hışırtısız ve kararlı bir ton elde etmek için, iyi bir ağızlık hakimiyeti gerekmektedir. İyi bir diyafram desteği ile nefesin kesintisiz ve kuvvetli bir şekilde akması ve dudak deliğinin, ağızlık deliğine homojen bir odak ile üst oktavlara nazaran biraz daha kapalı bir açıyla durması gerekir. Ağızın içinde oluşturulan hava odacığının, diyaframdan gelen basınçlı hava ile çok iyi kontrol edilerek üflenmesi gerekmektedir. Flütün temel ses elde etme mantığı, ağızın içinde şekillenen havayı, ağızlığın keskin tarafına doğru bir açı ve kuvvet ile üfleyerek ikiye bölünmesini sağlayarak silindir gövdenin iç kısmındaki hava kanalını titretmektir. Flütte perde değiştirmenin yanı sıra sesleri değiştirmek için üfleme basıncını ve yerini değiştirmek de gerekmektedir. Flüt üzerinde aynı parmak pozisyonlarında sadece üfleme tekniğini değiştirerek farklı (oktav, doğuşkan) sesler elde edilmesinin yanında, yan yana olan sesler de dahil olmak üzere tüm seslerin en kaliteli elde edildiği şekil ve pozisyon birbirinden ayrıdır. Bu her ne kadar gözle görülür bir ayırım taşımasa da, üfleyen kişi için farklı ses atlamalarında ideal ton kalitesini ve ifadeyi yakalamak için kaçınılmazdır. Flütte pes alanlara doğru üflenen yer aşağıya doğru kayarken, tiz alanlara doğru gidildikçe ağızlıkta üflenen nokta da yukarıya doğru odaklanmaktadır.”¹

Flüt çalma, sesi elde ediş açısından şarkı söyleme ile benzerlik gösterir.

“Flütte doğru ve temiz ton elde etmek için gerekli olan ağızlık hakimiyeti, aynı zamanda değişen parmak pozisyonu ile eş zamanlı bir kontrolü gerektirmektedir. Bu anlamda, aynı anda sağlanması gereken birden fazla kontrol unsuru vardır. Birbirine zincirleme olarak bağlanan bu unsurlardan en önemlilerinden ikisi tutuş ve parmak hareketlerinin

¹ Afşın Öner (2006): “Johann Sebastian Bach’ın Flüt Sonatlarının Analizi ve Flüt Eğitimine Yönelik Teknik Etüd Örnekleri” konulu Yüksek Lisans Tez Çalışması, Erciyes Üniversitesi, Kayseri: s.19

rahatlığıdır. Daha önce belirtilmiş olan, her seste farklı yere üfleme ve dudağın ağızlığına olan açısının sürekli kontrolü unsurları; flütün sağlam, kontrollü, aynı zamanda sıkmadan ve parmak hareketlerinin serbest bir şekilde sağlanabileceği bir pozisyonda geçerli olmaktadır. Flütün sarsılması ya da parmakların kasılarak hareket ettirilmesi, hem ağızlık hakimiyetinin kaybolup sorunlu ve çatlak sesler çıkmasına, hem de iki nota arasındaki hece bağının kopmasına neden olmaktadır. Bu açıdan flütün üç denge noktasında eşit bir şekilde tutulması ve parmakların kasılmadan ve büyük hareketlerden kaçınılarak kullanılması gerekmektedir.”¹

¹ Afşın Öner (2006): “Johann Sebastian Bach’ın Flüt Sonatlarının Analizi ve Flüt Eğitimine Yönelik Teknik Etüd Örnekleri” konulu Yüksek Lisans Tez Çalışması, Erciyes Üniversitesi, Kayseri: s.28

‘Embouchure ve Sonorite’ kontrolü için önerilen egzersizler

Örnek12: Philippe Bernold “Embouchure Tekniği” Vocalise no.19

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 3/4 time. It consists of 12 staves. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) instruction, with a slur labeled *simple* over the first measure. The second staff is marked *sim.* (simile). The music is characterized by a consistent eighth-note rhythm and a complex melodic line filled with various accidentals, including sharps, flats, and naturals. The key signature starts with one sharp (F#), changes to one flat (Bb) in the third staff, and returns to one sharp (F#) in the fourth staff. The piece concludes with a final whole note chord in the twelfth staff.

Örnek13: Philippe Bernold “Embouchure Tekniği” Vocalise no.3

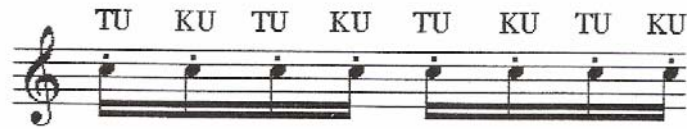
The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a 6/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The first staff features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a crescendo line leading to *f* (forte). The second staff is marked *sim.* (simile). The piece consists of 12 staves of music, ending with a double bar line and a fermata.

D.C. al Fine à l'oct.

Flütte Dil:

Dil vurma veya dil atma diye adlandırılan teknik, dilin uç kısmının üst damağın dişlere yakın olan kısmına vurması şekliyle gerçekleşmektedir. Dilin sert, hızlı veya yumuşak vuruşu nüans, aksan, staccato, legato gibi çeşitli müzikal ifadelerin oluşumuna olanak sağlar. “Tu” hecesiyle havayı sıkıştırarak vermek ve bunu “tu-tu” diyerek tekrarlamak yöntemi “tek dil”, gırtlak yardımıyla bunu daha seri hale getirmek için “ku” hecesini de kullanarak uygulama yani “tu-ku” yöntemine de “çift dil” denir. Flüt icracılığında seri ve sürekli çalış olanağı olduğundan genellikle kullanılan çift dil tekniğinin doğru uygulanması önemlidir. Her notaya bir hece gelmelidir.

Örnek14: Çift Dil Tekniği



İcra edilirken, Bach Si Minör Sonat'ta (BWV 1030), bazı ölçülerde tek dil tekniğinin, bazı ölçülerde çift dil tekniğinin kullanılması gerektiği görülmektedir. Örnek15'te verilen ölçülerde görüldüğü gibi ikisinin ard arda gelebilmesi de söz konusudur. Aşağıda verilen 59–60–61–62 numaralı ölçülerde çift dil tekniğinin oldukça iyi kullanılmasını gerektiren üçlemeli motifler bulunmaktadır. Bunun gibi üçlemeli motiflerle gelen hızlı pasajlarda çift dil tekniği “tu-ku-tu” şeklinde heceleyerek kullanılmalıdır. Her notaya bir hece gelmesi gerekliliği ile, yeni vuruştaki ilk heceye “ku” ile başlanır ve devam edilmelidir. Yani heceleme iki vuruş için “tu-ku-tu”/”ku-tu-ku” şeklinde gelişir.

63. ve 64. ölçülerde çift dil tekniğinin “tu-ku” heceleme versiyonu görülmektedir.

65–66–67 ve 68. ölçülerde ise icracının tek dil kullanması gerekmektedir. Tek dil tekniğinin heceleme sistemi “tu-tu”dur.

Örnek15: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 58–69 (Andante)



Si minör sonat, III. Bölümde bulunan 12/16'lık son kısımda da (Allegro) üçlü dil vurma tekniğinin gerektirdiği görülmektedir.

Bunu gerçekleştirmek için “tu-ku” tekniğini başarıyla yerine getirmek önemlidir. Çünkü bir üçüncü notayı daha 1 vuruş içine eşit şekilde eklemek gerekir.

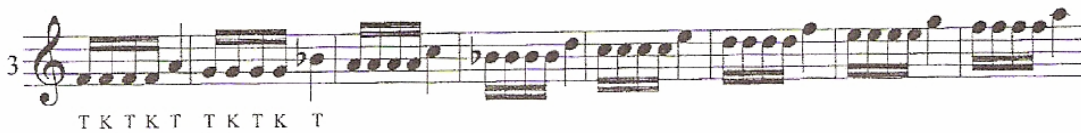
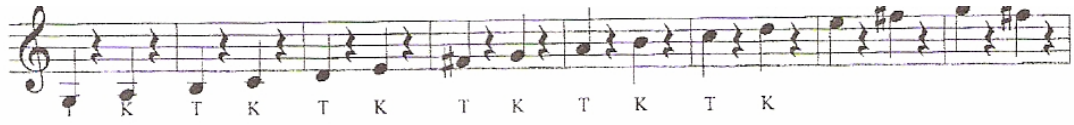
Örnek16: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–95 (Allegro)

Allegro.

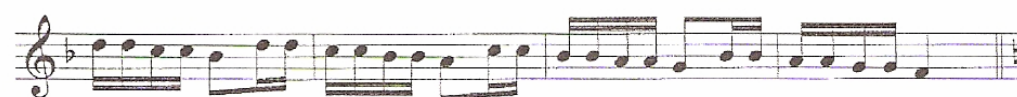
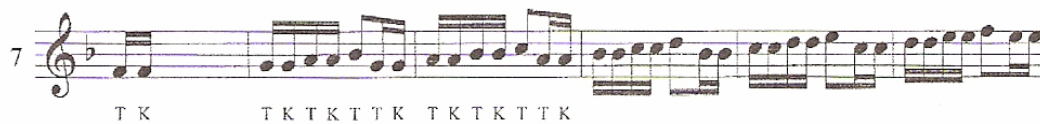
The musical score is presented in four systems, each containing three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system begins with a 16-measure rest in the treble staff. The music is in 3/8 time and D minor. The score is highly technical, featuring a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of Bach's technical exercises. The tempo is marked 'Allegro'.

Si Minör Sonat (BWV 1030), III. bölümdeki (Allegro), bu tekniği uygulamada zorlanmamak için, belli bir disiplin içinde süreklilikle çalışılması gereken, bu önerilen egzersizler yararlıdır.

Örnek17: Çalışma yöntemi için örnek egzersizler



This musical score is for guitar, consisting of ten staves. The first staff is a standard musical staff in 6/8 time with a key signature of one flat. The second staff includes a guitar-specific tablature line with the sequence 'T TKT KT TKT K'. The third, fourth, and fifth staves are standard musical staves. The sixth staff is in 2/4 time and includes a tablature line with the sequence 'T TKT KTK T TKT KTK T TKT KTK T'. The seventh, eighth, and ninth staves are standard musical staves. The tenth staff is in 2/4 time and includes a tablature line with the sequence 'T K T K T'. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Örnek18: Tuna Çakmaklı “Flüt Metodu” s. 60 no.71–72

TuKuTu

Artikülasyon:

J.S. Bach, Si minör Sonat'ta (BWV 1030), icra yönünden kolaylık yaratacak metodik çalışmalar ile, artikülasyon için (Bach'ın müzikal anlatımında, artikülasyonların önemi belirtilmişti.) doğru dil vurma tekniklerinin kullanımı ve çalışılması gerekmektedir.

Artikülasyon işaretleri olan Staccato ve legato ile çeşitli versiyonlarının kullanımını, (iki legato bir staccato, iki staccato bir legato, bir staccato üç legato, üç

legato bir staccato, bir staccato iki legato bir staccato vs.) çok çeşitli artikülasyon grupları Si minör Sonat'ta görülmektedir.

Örnek19: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 12–22 (Andante)

The image displays a musical score for the first movement of J.S. Bach's C minor Sonata, BWV 1030, measures 12 through 22. The score is written in C minor, 3/4 time, and is presented in four systems, each containing three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is characterized by intricate articulation, including various slurs, accents, and dynamic markings, which are highlighted in the text as examples of diverse articulation groups.

Eserden alınan, yukarıdaki örnekte, artikülasyon işaretlerinin çok çeşitli, yoğun ve karmaşık olarak kullanıldığı görülmektedir.

12. ölçüde legato'nun ikili, bileşik ve üçlü kullanımı, 13. ölçüde yine legato'nun üçlü ve bileşik, 14. ölçüde staccato'nun bulunduğu görülmektedir. Artikülasyon işaretlerinin kullanımının, Bach'ın ifade şeklini yansıttığı daha önce belirtilmiştir.

Örnek20: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 1–13 (Presto)

Presto.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Presto.' and shows the beginning of the piece. The second system shows a more complex passage with rapid sixteenth-note runs in the treble and a more melodic line in the bass.

Örnek20’de, 2–3–5–6 ve 7. ölçülerde “bir staccato iki legato bir staccato” nun kullanımı, açık ve sade bir şekilde Si Minör Sonat’ta görülmektedir.

Çalışma yöntemi olarak önerilen, gerekli etüd ve egzersizlerin dikkatle ve yavaş tempoyla başlanarak çalışılmasıdır. 21. örnekte “bir staccato iki legato” şekliyle artikülasyon çalışma etütlerinden biri verilmiştir.

Örnek21: Marcel Moyse “24 Exercises de Soussmann” Op. 54 no. 6

Allegro vivace $\text{♩} = 144$

6

p *cres* *mf* *f* *mf* *f*

cen *do*

Musical score for a piano piece, page 54. The score consists of ten staves of music in G major, 4/4 time. The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *p*, *mf*, *f*, *cres*, *cen*, *poco*, *a*, *dim.*, and *ppp*. The piece concludes with a fermata on the final note.

Dynamics and markings: *p*, *mf*, *f*, *cres*, *cen*, *poco*, *a*, *dim.*, *poco*, *p*, *siempre dim.*, *ppp*.

Solfej:

Si minör Sonat'ı icra ederken dikkat edilmesi gereken başka bir nokta, nota gruplarının doğru incelenmesidir. Örneğin sık sık kullanılmış olan senkoplar, onaltılıklar, üçlemeler, iki otuzikilik ve bir onaltılıktan oluşan gruplar icracıyı zorlayabilir.

Örnek olarak, I. Bölüm, 1-5 ve 8. ölçülerde senkop grupları görülüyor. Aynı zamanda 1 ve 5. ölçülerde iki otuzikilik ve bir onaltılıktan oluşan nota grupları da görülmektedir.

Örnek22: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 1-8 (Andante)

SONATA I.

Andante.

Flauto traverso.

Cembalo.

Senkop kullanımının yoğunluğu icracıyı, sayıyı doğru ve kontrollü saymaya zorlar.

Üçlemeli grupları bilindiği üzere, III. Bölüm Allegro'sunda görebiliriz. Bu örnekte, 84. ve 85. ölçülerde, üçlemeli grupların artikülasyon işaretleriyle şekillendirildiğini görüyoruz. Çalışma yöntemi olarak, ilk önce bağları göz ardı ederek, yani staccato olarak ritmin kaymasını önleyecek şekilde müzik anlaşılmalı ve daha sonra oturtulan doğru sayı ve ritimle legato'lu çalınmalıdır.

Örnek23: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–89 (Allegro)

Allegro.

Otuzikilik gruplarınsa, içerdiği gamlar çalışılmalı; daha sonra grupların gerektirdiği artikülasyon ile, ilk olarak yavaş tempoda çalınıp, parmakların notaları tanınması sağlanmalı ve gereken tempoya gelene kadar kademe kademe hızlandırılarak çalışılması önerilir.

Gam çalışma yöntemi olarak, aşağıdaki örnek egzersizler gösterilebilir. Bu egzersizler, tüm gamlara uygulanabileceği gibi, çok çeşitli artikülasyonlarda da çalışılabilir. Egzersiz üzerinde artikülasyon örnekleri verilmiştir.

Örnek24: P. Taffanel, Ph. Gaubert "17 Grands Exercices Journalier de Mécanisme"
pour Flute s.10-11-12-13-14-15

The image displays a musical score for a flute exercise, consisting of two systems of six staves each. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff of the first system contains eight numbered measures (1-8) with various rhythmic patterns and slurs. The subsequent five staves in the first system continue the exercise with more complex rhythmic and melodic lines. The second system also consists of six staves, continuing the exercise with similar rhythmic and melodic patterns. The notation includes various note values, rests, slurs, and dynamic markings, typical of a technical exercise for flute.

The first system of music consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line with a series of eighth notes, some beamed together in groups of four. The second and third staves continue this melodic line, with the third staff ending with a double bar line and a whole note.

The second system of music consists of three staves, continuing the melodic line from the first system. The notation is consistent, featuring eighth notes and beaming. The third staff concludes the system with a double bar line and a whole note.

B

Section B begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The first system contains two staves of music, with measures numbered 1 through 10. The music features a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs. The second system continues this pattern across two staves, ending with a double bar line.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The notation is highly technical, featuring a complex melodic line with numerous slurs and accents. The first system contains seven measures, and the second system contains seven measures. The notation is written in a single clef, likely treble clef, and the key signature is not explicitly shown but is implied to be C major or F major based on the context of the text below. The overall appearance is that of a piano exercise or a short piece of music designed to challenge the player's technical skills, particularly in terms of articulation and phrasing.

Si minör gamı mutlaka çalışılmalı ve ek olarak armonide geçen tüm gamlar özellikle çalışılmalıdır.

Trill Tekniği:

Süslemelerin, Barok dönemde oldukça fazla, hatta abartılı olarak kullanıldığı, önceki bölümlerde belirtilmiştir. Tanım olarak; “Bir notayla, tam veya yarım ton üstündeki notayı birbiri ardına ve titretircesine çalarak uygulanan teknik”¹ şeklinde ifade edilir. Kısaca, notanın üzerine ‘tr’ olarak yazılır.

Örnek25: Trill İşaretleri ve Uygulanış Biçimleri

SÜSLEMELER (TRİL)

The image displays 14 numbered musical examples of trills, arranged in four rows. Each example consists of a treble clef staff with a single note and a bass clef staff with a continuous eighth-note accompaniment. The trill is indicated by a 'tr' symbol above the note. Examples 1, 2, 3, 4, 5, 8, and 9 show trills on a single note with a wavy line above it. Examples 6, 7, 10, 11, 12, 13, and 14 show trills on a single note with a wavy line above it and a 'tr' symbol above the note. Examples 10, 11, 12, 13, and 14 also show a wavy line above the note.

¹ Murat Özden Uluç (2006): *Müzik Sözlüğü*, Yurtrenkleri Yayınevi, 3. Basım Ankara: s.183

(BWV 1030) Si Minör Sonat'ta trill tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Trill'ler, içinde bulunduğu dönem ve Bach'ın müzikal stili ile ilişkilendirildiğinde, teknik olarak, trill'e bir nota yukarıdan başlanması gerektiği söylenebilir. Örneğin (BWV 1030) Si Minör Sonat, I. Bölüm, 36. ölçüde, bir trill örneği görülmektedir.

Örnek26: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 36 (Andante)



Örnek27: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 122–132 (Allegro)

The image shows three systems of a musical score for Example 27. Each system consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat). The first system shows a trill in the treble staff of the second measure. The second system shows a trill in the treble staff of the third measure. The third system shows a trill in the treble staff of the first measure. The grand staff shows a complex accompaniment with sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

27.örnekte görüldüğü gibi trill tekniği, sadece flüt partisinde değil, klavsen partisinde de sıkça kullanılmıştır.

Trill tekniğini uygulamada karşılaşılabilecek problemlerin giderilmesi için icra edilecek iki nota, önce dörtlük, sonra sekizlik ve daha sonra onaltılık gruplarla, bir vuruş içinde olması koşuluyla, temponun yavaştan, giderek hızlandırıldığı bir sistemle çalışılmalıdır. Daha sonra üçlemeli gruplar seri bir şekilde ard arda gelecek biçimde, yavaştan hızlıya giden bir tempoyla çalışılmalıdır.

Örnek28: Trill Çalışma Yöntemleri

The image displays six staves of musical notation for trill practice. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff shows a trill starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. The second staff shows a trill starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. The third staff shows a trill starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. The fourth staff shows a trill starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. The fifth staff shows a trill starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. The sixth staff shows a trill starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then sixteenth notes. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The trills are marked with '3', '6', and '10' to indicate the number of notes in the group. The first staff has a wavy line above it, and the second staff has a wavy line above it. The third staff has a wavy line above it. The fourth staff has a wavy line above it. The fifth staff has a wavy line above it. The sixth staff has a wavy line above it.

Appogiatura:

“Müzik yazısında süslemelerin işaretlenişi yüzyıllar içinde değişim göstermiştir. Bu yüzden “süslemeler” konusu “korkulu” olarak nitelenir. 17. Yüzyılın bir süsleme terimi ve onun yazıda gösterilişi, sonraları farklılıklar kazanmıştır. Bunun örneklerinden biri de appogiatura (Almanca Vorschlag) terimidir. O dönemde, vuruşun başında bir vurgulama demektir; bu nota armoninin gerektirdiği asıl sese komşu, ona bağlı, armoni dışı bir sestir; bugün olduğu gibi vuruştan önceki vurgusuz anlamında değil.”¹

“Appogiatura, 17./18. yüzyıllarda şekil 1’de görüldüğü gibiydi. 18. yüzyıldan sonra 2, 3 ve 4’deki gibi uygulandı. 19. yüzyılda 5a’da, sonra 5b’deki gibi yazılıp süslendirildi.”²

Örnek 29: Appogiaturanın Yüzyıllara Göre Değişimi



Örneğin II. Bölüm, 1.-2. ölçülerde ve bölümün genel müzikal ifade yapısında pek çok ölçüde açıkça görülmektedir.

II. Bölümde; karakteri gereği, parçanın genel müzikal yapısı, yumuşak, yavaş ve tatlı olmalıdır. Özellikle bu yapının bozulmaması açısından gelen yerlerdeki çarpmalar yavaş ve yumuşak icra edilmelidir.

¹ Ahmet Say (1997): *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım, Ankara: s.220

² Say 1997: 221

Örnek30: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm 1-4 (Largo e Dolce)



“II. Bölüm, 1. ölçüdeki gibi görülen çarpma örneği, Bach stilinde her zaman uzundur. İki sekizlik, bir onaltılık şeklinde icra edilmelidir.”¹

3.4.2 J.S. Bach’ın (BWV 1030) Si Minör Flüt ve Klavsen Sonat’ının Armoni ve Form Yönünden İncelenmesi

Johann Sebastian Bach, Si Minör Sonat’ta, yaşadığı dönemin tüm olanaklarını fazlasıyla kullanarak, armonik yapıda görülen en çeşitli eserlerden birini müzik arşivimize kazandırmıştır. Eserin armonisinde her çeşit öge akıllıca kullanılmıştır. Yaşadığı dönemin ilerisinde bir bakış açısıyla, geçmişte varolmuş tüm müzikal öğeleri kendince şekillendirmiş ve armonisindeki farklı çözümler, eksilmiş, artmış akorlar, kromatik yapı, polifonik ve kontrpunktik yazı, yaptığı modülasyonlar ile geleceğe ışık yakmıştır.

Özellikle I. Bölümde karşımıza çıkan bu karmaşık ama olağanüstü uyumlu armonik yapıda, Bach, akorlardaki çözümleri renk yaratmak amacıyla küçük değişikliklerle, farklı tonalitelere sıkça geçişler yaparak vermiştir. Veya minör elementi, renk yaratmak amacıyla, majöre bağlamıştır. Barok Dönem müziğini oluşturan tüm öğeler, Bach’ın müziğinde, en yüksek seviyede işlenmiş olarak görülmektedir.

¹ Michel Debost (2002): “*The Simple Flute: From A to Z*”, Oxford University Pres US : s.98

Bach Si Minör Sonat'ın (BWV 1030), formal yapısı 1650 yılları sonrası Venedik'te Legrenzi'nin başı çekmesiyle görülen, "Üç Bölümlü" yapıdadır. "Hızlı-Yavaş-Hızlı" karakteriyle, kontrast olarak gelişen yapının, birinci ve üçüncü bölümleri hızlı ve fügümsü (fugetta) karakterde; ikinci bölümü ağır, homofon ve dansımsı yapıda olup, üç vuruşludur. A. Scarlatti'nin ortaya koyduğu bu "Hızlı-Yavaş-Hızlı" yapı, İtalyan Üvertür'üne dayanır. Vivaldi, tüm konçertolarında bu kalıbı kullanmış ve Bach da eserlerinde genellikle üç bölümü kullanmayı tercih etmiştir.

Sonatin bölümleri, genellikle kısa aralarla (duraklarla) birbirinden ayrılır. Fakat bazen ayrılmaksızın, iki bölüm birbirine bağlanabilir.(III. Bölüm, Presto-Allegro)

Üç bölümlü sonatlarda II. Bölüm Adagio, Largo veya Andante'dir.(II.bölüm Largo'dur.)

I-III. Bölümler füg benzeri polifonik form (Serbest füg yapısı)

II-IV. Bölümler eski sonat formu; süit benzeri, ikili form

I. Bölüm (Andante)

Biçim ve örgü yönünden, serbest polifonik stilde yazılmıştır. Akor olarak düşünülmemiş, aralık olarak, yani kontrpuan temeline dayanılarak yazılmıştır. Yapısında füğe benzer bir çok nokta olmasına rağmen, temel farklılıklar bulunmaktadır.

Füg: "Fransızca kaçmak anlamında olan, kısa fakat üretici özellikteki bir temanın benzetmelerle işlendiği kontrpuan tarzıdır. Ana temanın veya kılavuz fikrin, taklit yoluyla geliştirilmesi sonucunda biçimlenir." ¹

"İtalyanca "Fuga", "kaçış" kelimesinden kaynaklanan, partilerin ya da temaların birbirinden kaçışı anlamına gelen, kanon ve ricercare'den gelişerek 1650'lerde son şeklini alan, temanın (sujet, subject= konu) kontrpuanlı benzetimiyle (imitation) işlenen füg, çok sesli anlatım formlarının zirvesi kabul edilir. Ancak füg, bir form olmayıp beste tekniğidir; çünkü bir bakıma kesin sayıda bölmeleri ya da bölümleri yoktur."²

I.Bölüm; I. tema, ilk ölçülerde flüt partisinde başlamaktadır.

¹ Murat Özden Uluç (2006): *Müzik Sözlüğü*, Yurtrenkleri Yayınevi, 3. Basım, Ankara: s.122

² İrkin Aktüze (2004): *Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, 2.Basım, İstanbul: s.208

Örnek31: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat I. Bölüm 1-2 (Andante)

SONATA I.

Andante.

Flauto traverso.

Cembalo.

İlk ölçülerden de anlaşılacağı gibi 3 sesli kontrpuan şeklinde yazılmıştır. Bazen orta sese (klavsen partisi sağ el), ek sesler yazıldığı görülmektedir. Bu bölümün başları incelendiğinde özellikle ilk sayfanın yapısı gereği, imite olmayan kontrpuan şeklinde yazıldığı düşünülebilir. Ancak 16. ölçüden itibaren yapının değiştiğini ve seslerin birbirini imite ettiği görülmektedir.

Birinci bölüm, tonik ve dominant 7'li akorlarının çevrimleri ile başlar. I. tema, flüt partisinde ikinci kez gelmeden önce, klavsen partisinde, D₂'li akorları yardımıyla Mi Majöre giden bir yönelme göze çarpmaktadır. Bach, 8. ölçüde, Dominant 7'li akoru ile yine si minörde başlayan ikinci temada, \flat VII natural akoru yardımıyla re majöre modülasyon yapmıştır. Burada Bach'ın kromatik yapıdaki ses dizisi armonik açıdan dikkat çeker.

17. ölçüden başlayarak 19. ölçünün ilk yarısına kadar flüt partisi ile klavsenin sağ el partisi arasında 4'lü aralığında kanon görülmektedir. Bundan sonra yine imite olmayan kontrpuana geçiş yapılır.

17. ölçünün sonunda, 18. ölçüye auktakt giriş ile, görülen iki tane sekvens bulunmaktadır. 20. ölçüde kullanılan eksilmiş akoru, dramatik yapıyı desteklemek üzere kullanılmış; Barok Dönem'de, Bach'a özgü rahat kullanımıyla göze çarpar.

21. ölçüde flüt partisinde başlayan tema si minördedir. Ve aynı tema, 28. ölçüde klavsenin sağ el partisinde Re majörde gelmektedir ama temanın son kısmı variye edilmiştir.

34. ölçüde, flüt partisinde başlayan tema, eşlik görevi verilerek sunulmuştur. 34. ölçüden sonra 41. ölçüye kadar flüt ve klavsenin sağ el partisı temaları, kendi aralarında yer değiştirerek duyurulmaktadır.

Flüt ile klavsen sağ el partisı arasında yine 4'lü kanon yapılmıştır. 35. ölçüde, 36. ölçüye auktakt giriş ile, tema, Dominant akoruyla "soru-cevap" ilişkisindeki "cevap" kısmını karşılamıştır. Geline nokta tonalite fa diyez minor olmuştur.

41. ölçüden itibaren flüt ile sağ el arasında her cümlede ses, zaman aralıkları ve öncü sesin değiştirilmesi ile oluşturulan bir kanon görülmektedir. (41. ölçüden, 45. ölçünün ortasına kadar süren model, iyi bir örnek olarak düşünülebilir). 41. ve 58. ölçüler arası, söylenen kanon yöntemi ile yazılmıştır.

58-59. ölçülerde tekrar imite olmayan 3 sesli kontrpuana geçildiği görülmektedir. 60. ve 66. ölçüler arasında, flüt partisinde geçen tema, 66. ölçüden 72. ölçüye kadar klavsen partisinde duyulur.

72-75. ölçüler arasında, flüt ile klavsen partisı arasında sekvens yapılan gamların alış verişi bulunmaktadır.

Yine 75-77. ölçüler arasında klavsen ile flüt partisı arasında kanon görülmektedir. 77. ölçüden sonra, 88. ölçüye kadar sağ el klavsen ve flüt partisı arasında sekvens alış verişi vardır. 82. ölçüde eksilmiş II. Derece dokuzlusu yani Napoliten akoru göze çarpar; bu yeni bir anlayışın göstergesidir.

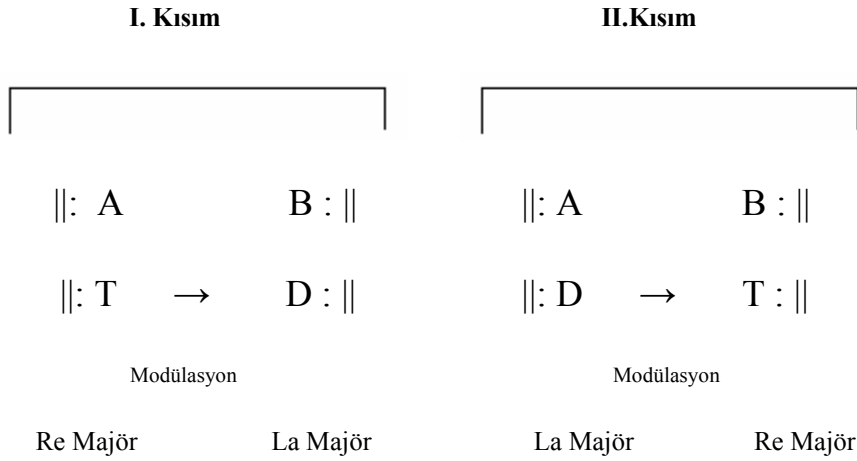
88. ölçüde, klavsen ile flüt partisı arasında, yine 4'lü aralıklı kanon görülmektedir. Bu kanon, daha önce karşılaşılan değişimli kanon gibi yazılmıştır. Kanon, 103. ölçüye kadar sürmektedir. Bu arada 98. ölçüde eksilmiş 7'li aralık olarak kullanılmış ve hemen sonrasında enarmonik modülasyon yolu kullanılarak, büyük 6'lı aralığı geçişi ile sol minöre geçilmiştir.

103. ve 107. ölçüler arasında, klavsen ve flüt partilerinde tema alış verişi görülmektedir. 107.-110. ölçüler arasında tekrar, sekvens yapılan gamların alış verişi görülmektedir. 110-112 arası 4'lü kanon olup; 112'den 118. ölçüye kadar imite olmayan kontrpuan yapısına geri döner.

118.-120. ölçüler arasında yine 4'lü aralıklı kanon yazı görülmektedir. Son iki ölçü ise kapanış şeklinde yazılmıştır.

Klavsen sağ el ve flüt partisi sürekli alış veriş ve yer değiştirme ile iç içe geçerken, klavsenin sol el, bas partisi basso continuo görevi görüp, yapıyı desteklemektedir.

II.Bölüm (Largo e Dolce)



Melodi A: Açılış Teması B: Kapanış Teması

Tonalite Tonik-Dominant; Dominant- Tonik

İkinci bölüm (Largo e Dolce), İkili formdadır. Bu yapı, eserin iki kısma bölünmüş olması durumudur. Bu kısımlar önce, parçanın ortasına kadar ana tondan komşu tona gider (dominant veya rölatif -akraba- ton); sonra, ikinci yarıda komşu tondan ana tona döner. Böylelikle her parça iki kısma bölünür ve her biri tekrarlanır.

“Rönesans ve Barok çağda dans ritminde yazılan parçalar, dans etmek için değil, dinlemek için yazılmıştır. Bu, özellikle Barok Dönem ile başlar. Bununla beraber ikili form kullanılmaya başlanmıştır. Bach’ın klavsen sütlerinde bu yapı en yüksek seviyeye

ulaşmıştır. Bu bölümler çoğunlukla uzun ve tonalite ile melodide oldukça düzenlidirler.”¹

II.bölüm Sarabande gibi üçlü vuruşludur.

Re Majör tonunda, “a” temasıyla başlanmıştır;

Örnek32: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm 1-4 (Largo e Dolce) “a” teması

Largo e dolce.

¹ Stanley Sadie – Alison Latham (1990): The Cambridge Music Guide, Cambridge University Press: s.63

Örnek33: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm (Largo e Dolce) “b” teması

Komşu ton olan La majöre modülasyon yapılmış ve birinci kısım tekrarlanarak sona ermiştir.

İkinci kısım La majörde, “a” teması ile yeniden başlamıştır.

Örnek34: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm (Largo e Dolce) “a” teması

“b” temasıyla, esas tonaliteye modülasyon yapılarak ikinci bölüm sonlanır.

Örnek35: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat II. Bölüm (Largo e Dolce) “b” teması

III. Bölüm (Presto-Allegro)

Örnek36: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 1–13 (Presto)

Presto.

Presto:

3 sesli füg benzeri yapıdadır. Gelen ilk tema 8 ölçülüdür. Girişte tema kromatik yapıya yakın olduğu için, tonalitenin gösterilmesi açısından bas partisi tonaliteyi vurgulamaktadır. 9. ölçünün 3. çeyrek notası ile flüt partisinde karşı ezgi duyurulmaktadır. Bu, 16. ölçünün 1. vuruşuna kadar devam eder. Karşı temada bazen oktav atlamaları yapılmaktadır. 17-18-19. ölçüler ara müziği oluşturmaktadır. 20.

ölçüde tonik ile, sol el, bas partisinde tema; yine 20. ölçünün üçüncü çeyreği ile 27. ölçünün ilk çeyreği arasında sağ elde, karşı tema bulunmaktadır. 27. ölçüde bas partisinde duyulması gereken temanın son ölçüsü, ses değişimi ile flüt partisine verilmiştir. I. Bölme ya da Giriş olarak adlandırılan Serim kısmı burada (27. ölçü) bitmektedir. II. Bölme yani Gelişme kısmı başlamıştır. Bundan sonra 6 ölçü ara müziği vardır. Burada Si minörden, fa diyez minöre (minor dominanta) modülasyon yapar. 34. ölçüde, tema, tekrar fa diyez minörde flüt partisinde gelir. 34. ölçünün 3. vuruşunda başlayan karşı tema, 41. ölçünün ilk vuruşuna kadar devam eder. 42. ve 52. ölçüler arası, ara müzikte fa diyez minor ve mi minöre, sekvens aracılığıyla modülasyonlar yapılmıştır. 52. ölçüde, bas sesinde I. tema başlar. 59. ölçüye kadar gelen tema, son ölçüsünü bu kez sağ ele vermiştir. 53. ölçüde, flüt partisinde, başı kısaltılmış şekilde karşı tema tekrar gelir. 56. ölçüde karşı tema, flütte bir ölçülüğüne, klavsenin sağ el partisi ile ses değiştirmiştir. 57. ölçüde yeniden flüt partisine geçer ve 59. ölçünün ilk vuruşunda sona erer.

60- 66.ölçüler arası ara müzik gelmektedir. Burada sekvens aracılığıyla Si minöre modülasyon yapıldığını görmekteyiz. Tema, 66.-73.ölçüler arasında, klavsenin sağ el partisinde gelmiştir. Bu arada karşı ezgi, 66. ölçünün üçüncü çeyreğinden başlar, 73. ölçünün ilk sekizliğine kadar sürer.

66. Ölçüde III. Bölmeye (Sonuç) girildiği görülmektedir.

74.-84. ölçüler arasında koda gelir ve bu koda bölümü Dominant'ta bitmiştir. Fügün bitişi, point d'orgue (Fr. uzatma işareti)¹ ile belirtilmiştir. Attaca ile Allegro bölümüne başlar.

¹ İrkin Aktüze (2004), *Müziği Anlamak; Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, 2. Basım, İstanbul: s.164

III. Bölüm (Allegro)

Örnek37: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat III. Bölüm 84–89 (Allegro)

Allegro.

Allegro bölümü “Gigue” yapısındadır. Bu bölüm ikili formdadır. Tek temalıdır. İmitasyonlu kontrpuan tarzında yazılmıştır. Si minörde başlar. 10. ölçüde Sol majöre modülasyon yapar ve 18. ölçüde fa diyez minöre geçer. A bölmesi bitene kadar, fa diyez minörde devam eder ve sürpriz olarak son akor, Fa diyez Majör ile biter. Bu, “Picardie Üçlüsü” olarak adlandırılır.

Allegronun B bölmesi, Si minörün Dominantı olan Fa diyez Majör akoru ile başlar ve ikinci ölçünün sonunda si minöre çözülür. Sonraki iki ölçü içerisinde si minör akorunu majör akora çevirerek, mi minöre modülasyon yapar. Ve böylece 42. ölçüye kadar, mi minörde devam eder. Yine bu ölçüde Sol majöre modülasyon yapılmıştır. 50. ölçüde Sol majörden, si minöre tekrar modülasyon yaparak, sonuna kadar devam eder.

Allegronun ilk ölçüsünde tema, flütte verilir. Daha sonra, 5.-8. ölçüler arasında klavsenin sağ el partisinde tema duyulur. Aynı zamanda ölçü 5 ve 6’da flüt partisinde, karşı ezgiye benzer unsurları taşıyan bir tema gelmektedir. Karşı tema denilen unsurlar, sadece bir buçuk ölçü sürmektedir ve asıl temadan çok farklı değildir. Bu yüzden tam olarak karşı tema demek doğru sayılmaz. Bu tema kendisini 23. ölçüde klavsenin sağ el partisinde yeniden duyurur. Bu sırada flüt partisinde asıl tema görülmektedir.

Kısaca 9. ve 22. ölçüler arasında, temaların öğelerinin kullanılmasıyla yapılan ve yukarıda belirtilen tonaliteler üzerinde geçen bir “gelişme” söz konusudur. 27. ve 32. ölçüler arasında, temaların öğelerinin tekrar kullanımı ile ilk yarının sonucuna ulaşılmıştır.

B bölümünde, yine temaların öğeleri kullanılarak, yukarıda belirtilen modülasyonlar yapılmıştır. (fa diyez minor-si minor). 39. ölçüde tema, kısaltılmış bir şekilde klavsen partisinde sunulmuştur.

45. ölçüde ise flüt partisinde sekvens yolu ile uzatılarak ve sonu değiştirilerek verilmiştir. Tema, sekvens yolu ile si minöre ulaştığında biter. (50. ölçü). 51. ölçüden itibaren yei sekvensler serisi başlamaktadır. Ancak materyal olarak az önce bahsi geçen öğeler kullanılmaktadır. 53. ölçüde, farklı materyal ile sekvensler devam etmektedir. 55. ölçüden sonra, yine temadan farklı bir öğe ile sekvensler yapılmaktadır.

58.-60. ölçüler arasında basta pedal notası üzerine sekvensler yapılmıştır. 61. ve 62. ölçüde, 58. ölçüdeki materyal ile sekvens yapmış; ve son iki ölçüde parçayı bitirmek üzere, kapanış şeklinde yazıldığı görülmektedir.

||: h moll → fis moll: || ||: fis moll → h moll: ||

Örnek38: Bach (BWV 1030) Si Minör Sonat Armonik Analiz

COHATA № 1

h = moll

I

Flauto *Andante.*

Piano

f *p*

t D_{4/3} t₆ D_{4/5} t D_{4/3} t₆ D_{6/5} t II₆ t_{6/4} D₇ t VI₆

Edur

D₇ D₆ (DD₂) D₆ S^M des. VIII₂ t_{6/4} II_{6/5} D D₆ t t D_{4/3} t₆ D_{6/5}

t D_{4/3} t₆ D_{6/5} t II₆ t_{6/4} D₇ t D₇ VIIⁿ D₇

D-dur *cresc.*

III D₇ VI D_{6/5} t S^M t₆ des. VII₇ D₇

Handwritten musical score for piano, featuring a melody and accompaniment with various annotations and chord progressions.

Annotations:

- emoll* (mezzo-moll)
- Adur* (Adur)
- cresc.* (crescendo)
- f* (forte)
- p* (piano)
- mf* (mezzo-forte)
- sp* (sforzando)
- Art. h* (Articulation)
- Sekvens* (Sequence)
- Adur* (Adur)

Chord Progressions:

10: $t_2 S \text{ II}_{1/2} D - D_7 (I^M) D_7 \rightarrow S - D_7 \rightarrow VII^n VII \rightarrow D_7 \rightarrow II \text{ III } t_6$

13: $bII_6 S D D_{4/5} D_7 t \text{ II}_{4/5} t_6 t \text{ II}_2 \text{ eks } t, t d_6 \text{ D}_{4/5} t_6 t_6$

16: $\text{eks } VII_6 D_{4/5} D t S VII^n d^n t_6$

19: $S_6 \text{ eks}_2 D_7 t_6 VII \text{ II}_6 D_7 t D t D D_2$

22: $t_6 D_2 t_6 t S D \text{ eks}_2 D_7 t_6 t S D_7 VII D_7 VII_6$

Handwritten notes at the bottom right: *Adur*

5

sf *cresc.*

sf *cresc.*

f *p*

p

sf *sf*

sf *cresc.*

f *p*

III S₆ S₆ t₆ I II₆ t_{6/4} D₂ t₆ D₂ t₆ VII₆ⁿ

t t₆ S S_{6/5} D₂ → III = T D - dur T S₅ D D_{7/5} → VI D_{6/5} - T D

VI II₆ D T D₂T₆ T S D_{7/3} II D → D (DD) D_{6/5} → III D →

sf *cresc.*

f *p*

D dur VII = St₆ D_{7/4} D_{6/4} D₆ D₇ t VIIⁿ D → VI II

f *p*

fis moll fcap-D

t_{6/4} D₂ t₂ D_{4/3} t D_{4/3} t₆ D_{6/5} 10878 D_{4/3} t₆ D_{6/5} t II₆ K_{6/4} D₇ t

(K)

6

Handwritten musical score on page 78, numbered 6. The score consists of ten systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is in F major (one sharp) and 3/4 time. The score includes various dynamic markings (p, mf, f, sf, cresc., decresc.), articulation marks (accents, slurs), and complex harmonic annotations in the bass staff.

System 1 (Measures 1-4): *p = art.* Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations: *fis moll* $D_{6/5}$ $eks_2 \rightarrow S^M$ $eks_2 \rightarrow D$ $t D_{6/5} \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow S^M$ $eks_2 \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow S^M$ $eks_2 \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow S^M$ $eks_2 \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow S^M$ $eks_2 \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow S^M$ $eks_2 \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow S^M$

System 2 (Measures 5-8): Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations: $t D_{6/5}$ $t D_{6/5}$ $t D_{6/5}$ $t D_{6/5}$ $t S$ $t D_{6/5}$ $t D_7 \rightarrow S^M$ $D_{6/5} \rightarrow (III)$ $D_{6/5} \rightarrow (VI)$

System 3 (Measures 9-12): Treble staff has a melodic line with triplets. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations: $D_{6/5} \rightarrow VII$ $D_{6/5} \rightarrow (bII)$ S $D_7 \rightarrow bII$ $D_7 \rightarrow (bII)$ $D_{6/5} \rightarrow (S)$ $eks_2 \rightarrow (VIII)$ $eks_2 \rightarrow (I)$

System 4 (Measures 13-16): Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations: S^M III D_6 bII $D_7 \rightarrow (VI)$ S D $D_{6/5} \rightarrow t D_{6/5} \rightarrow t$

System 5 (Measures 17-20): Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Annotations: $eks_2 \rightarrow eks_2 \rightarrow D_{6/5} \rightarrow eks_2 \rightarrow VII$ $eks_2 \rightarrow VII$ bII $eks_2 \rightarrow eks_2 \rightarrow S$ $D_{6/5} \rightarrow S$ $eks_2 \rightarrow eks_2 \rightarrow D_{6/5} \rightarrow (bII)$

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The score includes treble and bass clefs, notes, rests, and various musical markings.

System 1: Treble clef, notes with slurs. Bass clef, notes with slurs. Chords: $b II = VI$, $h moll$, $cis_2 e_2 s_2 \rightarrow S$, D_7 , $t e_2 s_2 t_4 D$, $DD VII_6 = D_6$, $f_6 moll$. Marking: *cresc.*

System 2: Treble clef, notes with slurs. Bass clef, notes with slurs. Chords: $t VII$, D_7 , D_7 , t , DD_6 , D_7 , D , t , DD_6 , D_2 , t_6 . Marking: *f_6 moll*

System 3: Treble clef, notes with slurs. Bass clef, notes with slurs. Chords: $t D_6$, t_6 , D_6 , t_6 , D_6 , t_6 , D . Marking: *f_6 moll*

System 4: Treble clef, notes with slurs. Bass clef, notes with slurs. Chords: $II_{4/5}$, S , VII^{b3} , d^n , $D \rightarrow VII$, $DD_7 t_6$. Marking: *f_6 moll*

System 5: Treble clef, notes with slurs. Bass clef, notes with slurs. Chords: $II_{4/3}$, D_7 , $D_{4/3}$, t_6 , D_7 , VII , S , D , t . Marking: *f_6 moll*, *cresc.*

System 6: Treble clef, notes with slurs. Bass clef, notes with slurs. Chords: $II_{4/3}$, D_7 , $D_{4/3}$, t_6 , D_7 , VII , S , D , t . Marking: *f_6 moll*, *cresc.*

At the bottom of the page, there is a small number: 18878

8

fis moll *e moll*

60

D *t* *t2* *D6/5* *(VII^{b3})* *e moll* *VII^b t* *f moll* *t2* *D6/5* *(VIIⁿ)* *D7* *(VIIⁿ)*

D *dur* *VI^b t* *II₆* *e moll* *D^b VI* *VI^b t* *S* *VII^{b3}* *D7* *(VI)*

schwer *Mary* *cresc.*

62

D *dur* *VI^b t* *II₆* *e moll* *D^b VI* *VI^b t* *S* *VII^{b3}* *D7* *(VI)*

64

G *dur* *D* *D_{4/3}* *t₆* *D_{6/5}* *t* *D_{4/3}* *t₆* *D_{6/5}* *t* *S* *t₆* *D₇* *t*

66

D *D₂* *D_{6/5} (S)* *D₇ (S)* *S* *S₂* *II₇ t₇* *VI₇* *a moll*

68

a moll *II₇* *D₇* *t* *S* *S* *VIIⁿ* *II* *e moll* *D₇ (d)* *D₇ (d)*

18379

90
e moll

d-t D_{4/3} t₆ D_{4/5} t D_{4/3} t₆ D_{6/5} t I₆ t_{6/4} D₇ t

72
e moll

S S₂ dis II S d II d d₂ VI d t VI_{6/4} S t_{6/4} S₆ VI

74
e moll

II S D_{6/5} D t D₆ D D₇

76

D₅ t bII 9 dis₂ t₆ = VII

78
e moll

II d. D₂ -> S II bII D₂ t₆ = S III t_{6/4} D₇ D VII D h. moll

10

81

molto

sequens

tema

p

t D_{4/3} t₆ D_{6/5} t D_{4/3} t₆ D_{6/5} t S t_{6/4} D₇ t

VI t₆ D₂ → D₂ F₅ D₂ S M → E_{dur} bII_{4/4}

84

cresc.

f

D₇ t₆ D_{6/5} (S) D_{6/5} VIIⁿ D_{6/5} (S) S₅ e_{6/4} D_{4/3} D₂ t₆ t D₆ t D_{4/3} t₆ D_{6/5} t D_{4/3} t₆ D_{6/5}

87

sequens

D₇ → III

D₇ → VII

t S t_{6/4} D t

S₅ D₇ → III sequens

D₇ → VII sequens

D₇ → VII t sequens

90

cresc.

f

tr

D₇ → (VII) sequens

II

III_{b3} e_{6/4} t_{6/4} VIIⁿ e_{6/4} → S t e_{6/4} VIIⁿ

93

cresc.

p

B6

t D e_{6/4} t e_{6/4} B₆ arabile arabile DD₁₁ S·D e_{6/4}

g.moll

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score includes treble and bass clefs, dynamic markings, and handwritten annotations.

System 1 (Measures 106-108): Treble clef. Annotations: *sevens*, *sf*, *sf*. Bass clef. Annotations: *sf*, *sf*. *h moll* (handwritten).

System 2 (Measures 109-110): Treble clef. Annotations: *sevens sf*, *sf*, *cresc.*. Bass clef. Annotations: *sf*, *sf*, *cresc.*

System 3 (Measures 111-113): Treble clef. Annotations: *sevens*, *p*. Bass clef. Annotations: *sevens*, *p*. *h moll* (handwritten).

System 4 (Measures 114-116): Treble clef. Annotations: *cresc.*. Bass clef. Annotations: *cresc.*

Handwritten Annotations: *h moll* (handwritten), *sevens* (handwritten), *sf* (handwritten), *cresc.* (handwritten), *p* (handwritten).

Chord Progressions: $t VI bII$, $Sb_{14} d D_{13} \rightarrow S_{14} D \rightarrow S_{14} b_{14} VII^h$, $b_{14} VII^h$, $b_{14} d VII^h$, $III d t III_{b_{14}} VI t_{14} S VI II_{b_{14}} D_6 D D_2 t_6 D_{13}$, $D_2 D_2 t_6 D_2 VI II_{b_{14}} D VI D_4 bII_6 D_2 t_6$, $D_2 \rightarrow b_{14} d D_2 \rightarrow S_6 t_{14} D_{13} t_{14} sevens \Delta_2$

779

Largo e dolce.

p *sf* *cresc.* *ff*

Ibbellm modulatoriyon (pizzit)

YAni bas Campic T-ite

di bl nis D-te

VI₆ III₇ bas III₆ VII₆ VII_{4/3} D₂ T₆ D₂ VI₆ I S D D T

I VI D₇ S D₂ T₆ VII₆ D₂ T D_{4/3}

T₆ D_{4/3} S T₂ VII₆ VII_{4/3} I II II₂

D₆ VII₆ VII_{4/3} D₂ T₆ VII₆ D₂ D₆ T

VI VII_{4/3} VII₆ D₂ D₆ D₂ D_{4/3} T K_{4/3} D₂ T K_{4/3} D₂ T

10870

deur *deur*

12

* tam tersine gitar
A → D
yani D gitar

VI D₇/5 S
A dur
II D₇/5 (II) D₇ → II = t
h moll

h moll

S e₇ t VI₇ bII e₇/5 t₆ S D t

h moll

D₂ (VII^o) D₂ → VII₆ = D₆ D D₂ T₆ T D₆/5 → S
D dur

D dur

D₆/5 D D₂ t₆ II₆/5 D₇ t t

III

Presto.

Handwritten musical score for a piece in D major, marked Presto. The score is in 2/4 time and consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The piece includes various dynamics (p, f, ff, cresc., decresc.) and articulations (accents, slurs). Chord progressions are indicated below the bass staff.

System 1: Treble staff has a *tr. feno* marking. Dynamics include *p* and *cresc.*. Chords: t , eks_7 , t_6 , $D_{4/3}$, t , D , D_6 , VI , I , III_6 , D , t , D .

System 2: Treble staff has a *tr. feno* marking. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*. Chords: t , h moll, d , t , des , des , t , VI , III_2 , t , VI , D , t_6 , t , S , d .

System 3: Treble staff has a *fis moll* marking. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*. Chords: III , VI , S , $t_{6/4}$, D , t , t_2 , VI , $D_{4/5}$, (VII) , (VII) , t_6 , VI , $D_{6/4}$, D_2 , $t_{6/4}$, D_7 .

System 4: Treble staff has a *h moll* marking. Dynamics include *ff* and *p*. Chords: t , t_ema , t_6 , $eks_{6/5}$, $t_{6/4}$, t , eks_7 , t_6 , t , D , D , VI , $D_{6/5}$, VII^N , D , $D_{6/5}$.

System 5: Treble staff has a *cresc.* marking. Dynamics include *cresc.*. Chords: t , $eks_{6/13}$, t_6 , eks_6 , t , VI_6 , II , $D_{6/2}$, II , $D_{6/5}$, VI , $D_{6/5}$, VII^N .

Handwritten musical score for piano, measures 58-79. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., ff, ritard.), articulation (accents), and performance instructions (e.g., "e moll", "h moll", "scoratura").

Measures 58-62: Marked with a large handwritten "58" on the left. The first staff has a section marked "B" above it. Dynamics include *p* and *cresc.*. Performance instructions include "e moll" and "VI".

Measures 63-67: Marked with a large handwritten "63" on the left. Dynamics include *f* and *ff*. Performance instructions include "VII", "VI", and "h moll".

Measures 68-73: Marked with a large handwritten "68" on the left. Dynamics include *cresc.* and *ff*. Performance instructions include "h moll", "VI", "V", "IV", "III", "II", and "I".

Measures 74-78: Marked with a large handwritten "74" on the left. Dynamics include *ritard.*. Performance instructions include "h moll", "III", "VI", "V", "IV", "III", "II", and "I".

Measures 79-84: Marked with a large handwritten "79" on the left. Dynamics include *ritard.*. Performance instructions include "h moll", "II", "VI", and "I".

At the bottom of the page, there is a small number "13878" and some handwritten notes.

18

h. moll **Allegro.**

cresc. *f* *dim.*

cresc. *f* *dim.* *p*

t D6/5 t II 4 ens 3/5 III t s t6 cresc t 6/4 s II 4 D4 D6/5

h. moll

p *cresc* *p*

h. moll t s t t 6/4 II 6 VI cresc t s t 6/4 III 6 II 6/4 - D D6/5

mf *dim.*

t t s s (VII) III=D4 T I D4/5 T6 D4/3

h. moll *severus* *G dur*

p *cresc.*

36

p *cresc.*

VII II 4 D D6/5 D s T T6 D7/5 D6/5 D

G dur G dur

100

Dm
fis
D6/5 *D7* *D4/3* *D*

104

fis
D6/5 *D7* *D4/3* *D* *D6/5* *D7* *D4/3* *D*

108

fis
D6/5 *D7* *D4/3* *D* *D6/5* *D7* *D4/3* *D*

112

fis
D6/5 *D7* *D4/3* *D* *D6/5* *D7* *D4/3* *D*

20

116

h-moll
D7
emoll
VII^{6/3}
VII^{6/4}

120

sekvenciar
pp tema Krsalt mis
S t₆y S₆ D_{6/5} t VI D₇ t₆ D_{6/5} t II t₆ D_{6/5} (s)

124

e-moll
G-dur
S t S D III=D t₆ D_{6/4} II₆ t_{6/4} S VII₇ VII₆ II III₇

128

tema uzatilmis
VII₇
D_{6/3}
S t ^{6/3} VII D(III) D(III)

132

Set uer *(Set uen)*

p *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

D → VI VI=S II D $t_{6/4} D t_2 VI$

h. mod.

136

dim. *selvens* *selvens* *selvens* *p*

dim. *p*

S VIIⁿ III VI *cus* II D t D

140

cresc. *f*

cresc. *f*

$t_{6/4}$ D $t_{6/4}$ D $t_{6/4}$ D₇ D₇S

144

dim. *cresc.* *f*

dim. *selvens* *selvens* *cresc.* *f*

S t_6 S₆ $t_{6/4}$ S D_{4/3} D D_{6/5} t D₇ t

BÖLÜM IV

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Usta bir organist ve klavsenist olan Bach'ın eserlerindeki polifonik yapı, armonik zenginlik ve güçlü ritm hiçbir çağda geçilememiştir. Bestecinin vokal ve enstrüman müziği günümüzde de seçkin yerini korur.

Kendinden sonraki tüm bestecilere de yol gösterici olan bu büyük ve alçak gönüllü müzisyenin yaşamı maddi kaygılarla gölgelense de, gündüz ve gece mum ışığında çalışmasını sürdürmüştür. Ölümünden sonra değeri daha iyi anlaşılacak; "O'nun ismi dere değil, deniz olmalıydı" şeklinde ifade edilmiştir.

Bu tezde ünlü besteci Johann Sebastian Bach'ın yaşadığı dönemin özellikleri, bulunduğu akımın müziğine etkisi, hayatı, eserleri ve Si Minör Sonat (BWV 1030)'ın analizi, müzikal özellikleri elde edilen bulgularla kişisel olarak ve kaynaklardan yararlanılarak yorumlandırılmıştır. Bu sonat, flüt repertuarı açısından önemli ve tüm flütistlerin dağarcığında bulunması gereken bir eserdir.

Gelinen noktada denilebilir ki: Bach'ın Si Minör Flüt ve Klavsen Sonatı, BWV 1030' u iyi icra edebilmek için öncelikle, dönemin müzikal özelliklerini incelemek, Bach'ın kişisel müzikalitesini iyi anlamak gerekmektedir. Çünkü Bach çalmak, virtüözite gerektirmesinin yanı sıra derin bir müzik bilgisi ve bilineni ifade etme becerisi gerektirmektedir. Bu eksikleri gidermeye yönelik, çalışılması için örnek olarak gösterilen etütler kullanılabilir. Bunların yanı sıra araştırmada geçen, değinilmesi konunun haricinde kalan Bach'ın müzikal stiline özgü diğer elementler derin birer araştırma konusu olabilir. Çünkü önemsiz görülen, en ufak ayrıntının aslında, Bach'ın müziğinde en beklenmeyecek şekilde bulunması mümkündür. İlk bakışta sıradan görünen her nokta, aslında Bach'ın zeka süzgecinden geçmiş ve hayat bulmuştur. Bu araştırmada, Bach'ın sonatları arasında flüt için yazılmış en iyi sonat olarak nitelendirilen Si Minör Flüt ve Klavsen (BWV 1030) Sonat'ı, her yönü ile ele alınmıştır. Eserin icrasını kolaylaştırmaya yönelik çeşitli analizler yapılmış ve örnekler ile anlaşılması sağlanmıştır. Problemlerin giderilmesine ve bilinmeyen noktaların aydınlatılmasına çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004): “*Müziği Okumak*”, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2. Basım
- (2004): “*Müziği Anlamak-Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*”, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2. Basım
- Baron, J. H. (2002): “*Chamber Music: Analytic Studies, A Research and Information Guide*”, Routledge - Taylor & Francis Group, 2. Basım
- Butt, J. (1997): “*The Cambridge Companion to Bach*”, Newyork: Cambridge University Press
- Büke, A. (2001): “*Bach Yaşamı ve Eserleri*”, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2. Basım
- Cangal, N. (2004): “*Müzik Formları*”, Ankara: Arkadaş Yayınevi
- (2005): “*Armoni*”, Ankara: Arkadaş Yayınevi, 3. Basım
- Çelebioğlu, E. (1986): “*Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*”, İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayıncılık
- Debost, M. (2002): “*The Simple Flute: From A to Z*”, Oxford University Press US
- Feridunoğlu, Z. L. (2005): “*İz Bırakan Besteciler; Yaşamları ve Yapıtları*”, İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A. Ş.
- İlyasoğlu, E. (2001): “*Zaman İçinde Müzik*”, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 6. Basım
- Mimaroğlu, İ. (1999): “*Müzik Tarihi*”, İstanbul: Varlık Yayınları, 6. Basım
- Say, A. (1997): “*Müzik Tarihi*”, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Basım
- (2002), “*Müzik Sözlüğü*”, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Stanley Sadie – Alison Latham (1990): “*The Cambridge Music Guide*”, Cambridge University Press
- Tarcan, H. (2000): “*J.S. Bach Üzerine Bir Çalışma*”, İstanbul: Pan Yayıncılık

Toff, N. (1996): “*The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performer*” ,
Oxford University Press US, 2. Basım

Uluç, M. Ö. (2006): “*Müzik Sözlüğü*”, Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi, 3. Basım

www.bacholoji.net

<http://tr.wikipedia.org>

www.paspal.org

www.msxlabs.org

<http://baroquemusic.org>

www.santralmuzik.com

www.classical.net