



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Yaylı algılar Anasanat Dalı

**BAROK MÜZİĞİNDE DANS FORMU VE  
BACH'IN "BWV 1002" NUMARALI PARTİTASI**

Ahmet İsmail SAĞIROĞLULARI

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2018

BAROK MÜZİĞİNDE DANS FORMU VE BACH'IN "BWV 1002"  
NUMARALI PARTİTASI

Ahmet İsmail SAĞIROĞLULARI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü  
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

Ahmet İsmail Sağıroğluları tarafından hazırlanan ‘‘Barok M¼zięinde Dans Formu ve Bach'ın ‘BWV 1002’ Numaralı Partitası’’ başlıklı bu çalışma 21.09.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak j¼rimiz tarafından Y¼ksek Lisans Sanat alışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

  
Prof. Ebru Karaaęaç (Bařkan)

  
Prof. Eylem Önder Başarır (Danışman)

  
Prof. Ceylan Kabakçı

  
Doç. Dr. Evren Bilgenoğlu

  
Doç. Sema Hakioglu

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin YILDIZ

Enstit¼ Müdür¼

## BİLDİRİM

Hazırladığım Sanat Çalışması Raporu'nun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21/09/2018



Ahmet İsmail SAĞIROĞLULARI

## YAYINLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin / raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma ama iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “ **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi / H. Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren .... Ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

21/09/2018

Ahmet İsmail SAĞIROĞLULARI


“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü ve fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir\*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, çalışmamın kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Prof. Eylem Önder Başarır danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesi'ne göre yazıldığını beyan ederim.



*Ahmet İsmail SAĞIROĞLULARI*

## TEŞEKKÜR

Lisansüstü eğitimim süresince yanımda olan, tüm eğitimim boyunca engin bilgisiyle bana yol gösteren, her zaman destek olan, emeklerini, bilgisini, sevgisini ve ilgisini hiçbir zaman esirgemeyen, çok değerli öğretmenim; danışmanım Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı öğretim üyesi Prof. Eylem Önder Başarır'a,

Lisansüstü eğitimimin ilk yılında danışmanım olan, emeklerini, bilgisini, tecrübesini ve sevgisini hep yanımda hissettiğim, her kelimesinin hayatıma kattığı önemini asla unutmayacağım öğretmenim Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı eski öğretim üyesi Prof. İldiko Moog'a,

Bu süreçte gerek çalışmalarımızda, gerekse verdiğimiz resitalerde piyanist olarak desteğini ve emeğini esirgemeyen Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı öğretim görevlisi Jolanka Arıbal'a,

Bu süreçte ve her zaman yanımda olan, desteğini, emeğini, sabrını benden esirgemeyen can dostum Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı öğretim görevlisi Çağdaş Umut Bilgenoğlu'na,

Benimle gurur duyduklarını söylemekten asla vazgeçmeyen, her zaman yanımda destekçim olan başta canım annem olmak üzere babama, abime, yengeme, yeğenlerime ve arkadaşlarıma,

Son olarak bu süreçte ve hayatımın her anında yanımda olan, hayatımdaki en özel iki insana, sevgili eşim Ayşe'ye ve canım kızım Asya'ya  
Sonsuz teşekkürler...

## ÖZET

SAĞIROĞLULARI, Ahmet İsmail. *Barok Müziğinde Dans Formu ve Bach'ın "BWV 1002" Numaralı Partitası*, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2018.

Bach'ın solo keman için yazdığı partitaları oluşturan danslar, isimlerini her ne kadar dönemin harekete dayalı (eylemsel) danslarından almış olsalar da, Bach'ın olağandışı bestecilik stili sayesinde üstün bir teknik seviye gerektiren; son derece özgün bir forma dönüşmüş birer başyapıt niteliği taşımaktadırlar. Günümüz kemancılarının, geçmişten bugüne aktarılan performans geleneğini ve Bach'ın zihninde canlandırmış olduğu ses dünyasını anlaması -ya da en azından buna niyetlenmesi-, kuşkusuz bu yapıtlara ilişkin karakteristik özelliklerin ortaya konulmasından geçmektedir. Bu çalışma, Barok müziğinde dans formunu, bestecinin BWV 1002 numaralı Si minör Partita örneğinden hareketle incelemekte ve formun, bestecinin elinden çıkan karakteristiklerini döneme özgü kapsamıyla açıklamaktadır. Bu sayede, hem yorumculara yönelik bir rehber, hem de Türkçe literatüre eşi olmayan bir kaynak kazandırılmış olunacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Barok, Dans Formu, Keman, J. S. Bach, Partita, BWV 1002



**ABSTRACT**

SAGIROĞLULARI, Ahmet İsmail. *Baroque Dance Form and Bach's BWV 1002*, Master of Arts Thesis, Ankara 2018.

The dances that form the partitas which Bach has written for solo violin, although they have taken their names from the movement-based (actional) dances of the era, they carry qualities of a highly original masterpiece that require an outstanding technical level, thanks to Bach's extraordinary compositional style. For today's violinists to understand the tradition of performance that has been transmitted from past to present, and the world of sound that Bach brought to life in his own mind, -or at least intending to do so-, undoubtedly goes through putting forth the characteristics related to these works. This study examines the dance form in Baroque music based on the composer's BWV 1002 Partita in B minor and explains the characteristics of the form that the composer has put out, within the appropriate scope of his era. In this way, a guide for commentators as well as a unique resource will be brought into the Turkish literature.

**Key Words:** Baroque, Dance Form, Violin, J. S. Bach, Partita, BWV 1002

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY .....</b>	<b>i</b>
<b>BİLDİRİM .....</b>	<b>ii</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>iii</b>
<b>ETİK BEYAN.....</b>	<b>iv</b>
<b>TEŞEKKÜR .....</b>	<b>v</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>viii</b>
<b>1. BÖLÜM.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI .....</b>	<b>1</b>
<b>1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....</b>	<b>1</b>
<b>2. BÖLÜM.....</b>	<b>3</b>
<b>2.1. TERMİNOLOJİDE PARTİTA VE/VEYA SÜİT .....</b>	<b>3</b>
<b>2.2. PARTİTALAR VE ESİN KAYNAKLARI .....</b>	<b>4</b>
<b>2.3. YAPISAL ÇERÇEVE .....</b>	<b>5</b>
<b>2.4. BAROK PERFORMANS GELENEĞİ VE DANSLAR.....</b>	<b>8</b>
2.4.1. Allemanda.....	12
2.4.2. Double veya “Varyasyon .....	13
2.4.3. Corrente .....	15
2.4.4. Double.....	16
2.4.5. Sarabande.....	17
2.4.6. Double.....	20
2.4.7. Tempo di Borea .....	20
2.4.8. Double.....	21
<b>2.5. DİĞER DANSLAR.....</b>	<b>22</b>
2.5.1. Menuet .....	22
2.5.2. Loure .....	22
2.5.3. Gavotte.....	22

2.5.4. Giga.....	23
2.5.5. Chaconne .....	23
2.5.6. Prelude .....	24
<b>3. BÖLÜM.....</b>	<b>25</b>
<b>3.1. KEMAN PARTİTALARININ MÜZİK TEORİSİNDEKİ YERİ VE SONUÇ .....</b>	<b>25</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>27</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>35</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>36</b>
<b>ORJİNALLİK RAPORU .....</b>	<b>37</b>



# 1. BÖLÜM

## 1.1. GİRİŞ

Saray danslarının hemen hemen hepsi Barok dönemde gelişmiştir. Çalgılar eşliğinde dans edildiği için, aynı zamanda çalgı müziğindeki parçaların adlarını oluşturmuşlardır. Saray danslarının neredeyse tamamının kökeninde halk dansları vardır. Bach'ın süitleri ve partitaları, dans olarak adlandırılan birçok bölümü içermektedirler. Buna rağmen, kemanın polifonik olanaklarının sonuna kadar kullanıldığı bu eserler, dans etmek için tasarlanmamışlardır. “Keman Soloları” olarak da bilinen “Solo Keman için 3 Sonat ve 3 Partita” setindeki her bir partitanın içerdiği danslarda karşılaşılan ritim ve cümlelemeler, döneme ait dans öğretim el kitaplarındaki danslardan çok daha karmaşık bir yapı sergilemektedir. Bach, olağanüstü bir besteci, orgcu ve klavsenci olduğu kadar, kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla aynı zamanda önemli bir kemancıydı. Keman Soloları'nın bestelenişindeki olağanüstü stil ve bunların gerektirdiği en üst seviyedeki teknik ve müzisyenlik becerileri, bu hususta herhangi bir soru işareti bırakmamaktadır.

## 1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırma Johann Sebastian Bach'ın, Barok dönemdeki dans formlarını eserlerinde ve asıl olarak BWV 1002 numaralı Si minör partitasında nasıl kullandığını gerek dönemsel özellikleri; gerek içerdiği teknik ve müzikal yapı; gerekse Barok müzik felsefesindeki anlamı yönünden incelenme amacıyla hazırlanmıştır.

## 1.3. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Johann Sebastian Bach'ın “Keman için Altı Solo” olarak imza attığı ve yaygın olarak “Solo Keman için Sonat ve Partitalar” veya “Solo Keman için 3 Sonat 3 Partita” başlıklarıyla kullanılan BWV 1002 numaralı esere ilişkin Türkçe kaynakların, yeterli olmadığı görülmektedir. Yurtdışında bir dizi araştırma yapılmış ve bunların neticesinde kitaplar yayımlanmışsa da; Türkiye’de bu konu üzerinde, bu çalışmanın ortaya koyacağı nitelikte bir araştırma bulunmadığı görülmektedir. Bu çalışma, eserin içinde bulunduğu

partita döngüsü de hesaba alınarak, gerek Barok dönemin ses dünyasına ilişkin anlamının aranması, gerekse günümüz performans geleneği içerisindeki popüleritenin “korunarak” ve “anlaşarak” sürdürülmesinin önemini ortaya koyacaktır. Bunun için, eserin içerdiği Bach’a özgü karakteristikleri anlamak gereklidir. BWV 1002 numaralı Si minör Partita’nın, söz konusu karakteristikler bağlamında, döneme özgü kapsamı ve yorumlama anlayışı da dahil edilerek incelenmesi, bu çalışmanın gerekliliğini bu bakımdan gözler önüne sermektedir.



## 2. BÖLÜM

### 2.1. TERMİNOLOJİDE PARTİTA VE/VEYA SÜİT

Partita kelimesi, köken olarak latince “bölme” anlamına gelen “partia” kelimesinden gelmektedir. 17. yüzyıldan itibaren, eş anlamlısı olan “süit” kelimesinin yerine de sıklıkla kullanılmaya başlanmış ve içindeki bölmeleriyle, bir melodinin çeşitlemelerini işaret eden ve bunun toplamıyla bir “set/takım” niteliğine bürünen kompozisyon türünü ifade etmiştir. Sözlük tanımlarına bakıldığında, 16. yüzyıl itibarıyla Alman geleneğinde *süit*, 17. yüzyıl İtalyan geleneğinde *çeşitlemeli melodi*, 18. ve 19. yüzyıllarda ise *dans içerikli veya dans içeriksiz bölümlerin toplamını oluşturan çok bölümlü kompozisyon* tanımlamalarıyla literatüre girmiştir.

Süit, 16. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış olsa da özellikle Barok dönemde çok yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. 16. yüzyılda klasik batı müziği enstrümanlarıyla seslendirilen dans müziklerini tanımlamak için kullanılmıştır. Bu dönemde süit formunu, J. S. Bach dışında eserlerinde kullanan önde gelen bestecilere örnek olarak Johann Kuhnau, Henry Purcell, George Frideric Handel, Francois Couperin, Johann Mattheson, Arcangelo Corelli, Dietrich Buxtehude gibi isimler gösterilebilir.

Zamanla farklı ülkelerdeki bestecilerin süitlerinde, ortak olarak kullanılan temel danslar belirginleşmiştir. 18. yüzyılda sonat-allegro formunun gittikçe önem kazanması, süitlerin daha az bestelenmelerine bir sebep olarak gösterilmektedir. 20. yüzyılda ise, orkestra süitleri bestelenmeye başlandığından, bu tür tekrar önem kazanmıştır.

Formal yapısına bakıldığında, *aynı tonal yapıda olan, birbirine benzer farklı dans parçalarının art arda sıralanmasıyla oluşan çok bölümlü bir kalıptır*. Form, dört ana danstan oluşur: *Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue*. Bu dansların arasına, değişik yapıda ve karakterde danslar eklenerek “süit” elde edilir. Süitler içerisindeki her bir dans, kendi içinde iki kısımlı *‘Lied’ (Şarkı)* formundan oluşur.

İtalyanca “Partita” ise tam olarak “küçük parça” veya “küçük bölüm” anlamına gelen; günümüzde ise yaygın bir şekilde sadece dans bölümlerinin sırası (dans bölümleri

dizisi) anlamını taşıyan bir kelimedir. Bach bu terimi ömrü boyunca, daha eski olan bir anlamıyla kullanmayı tercih etmiştir: “Varyasyonlar Dizisi” (Lester, s.141, 2000).

## 2.2. PARTİTALAR VE ESİN KAYNAKLARI

Bestecinin doğduğu 1685 yılında, keman çalıcılığının Almanya’da zirve yapmış olması, dönemin olağan dışı kemancıları olan H. I. F. Biber, J. J. Walther, J. P. Westhoff gibi isimler sayesinde. Bununla birlikte, günümüze gelebilmiş bazı keman el yazmalarına bakıldığında görülmektedir ki, içerdiği parlak pasajlar; karmaşık polifonik yapılar; ses perdesinin kullanım tarzı, scordatura tekniği veya sofistike yay teknikleri ile, dönemin virtüözik keman teknikleri, bazı sıra dışı insanların eserleriyle sınırlı kalmamaktadır; bunlar her yerde ve her şekilde, belki biraz daha basitlik içeren formlarda kendilerini ortaya koymaktadır. Bach’ın da yüksek olasılıkla, başta kendi ailesinden ileri gelmek üzere, çevresinde var olagelmış zengin yaylı çalgı geleneğinden ilham aldığı düşünülmektedir.

Eserin, Bach imzalı hakiki el yazması (otograf) 1720 tarihli olup, *Sei Solo* (6 Solo) ibaresi taşır. Bu tarihten önce kaleme alınmış başka otografların da olabileceği (ki bunlar günümüze gelememiştir) varsayılmaktadır <sup>1</sup>.

Bach’ın enstrümantal müziğinde, partita ve süitlerin tuttuğu hatırı sayılır yer, aşağıdaki tabloda daha da gözle görülür olacaktır <sup>2</sup>:

<sup>1</sup> İleri okuma için bkz. Önder Başarır, (2013), *Bir Notanın Tarihsel Yolculuğu: Solo Keman için 6 Sonat ve Partita’nın Basılmış Edisyonları*

<sup>2</sup> Listede sadece enstrümantal süitler yer almaktadır.

**Tablo 1.**

<b>BWV<sup>3</sup></b>	<b>Başlık</b>
996	Lüt için Süt
806-811	İngiliz Sütleri
812-817	Fransız Sütleri
818, 824	Klavs en için Sütler
825-830	“Clavier-Übungen”
832, 833	Klavs en için Sütler
1002, 1004, 1006	Solo Keman için Partitalar
1007-1012	Solo Çello için Süt
1013	Solo Flüt için Partita
996-997	Lüt için sütler

Bach’ın solo keman için yazdığı eserler, sonatlar ile stilize edilmiş dans bölümleri olan partitalar arasında gidip gelmektedir. Bu çalışmada, karşılaştırma açısından yer yer sonatlara da değinilecektir.

### 2.3. YAPISAL ÇERÇEVE

Bach tarafından orijinalde “3 Sonat 3 Partita” şeklinde tasarlanmış olan sette, üç solo sonatın her biri dört bölümden oluşur. Yavaş-hızlı-yavaş-hızlı yapıya göre şekillenen bu eserlerde birinci bölümler –sonatların sırasına göre- *Adagio*, *Grave* ve tekrar *Adagio* başlıkları ile tanımlanırken, ikinci bölümler *Prelude-Fuga* formundan oluşan bir yapı sergilerler. Bu noktada belirtmek gerekir ki, Corelli’ye dek hiçbir besteci keman için tam kapsamlı bir füg bölümü yazmamışken, Bach’a kadar da hiçbir besteci bunu bas partisiz yazmaya kalkışmamıştır. Sonatlardaki füglerin açık ara ile ortaya koydukları fark budur. Birinci bölümlerdeki *Adagio* ya da *Grave*’ye paralel nitelikte olan üçüncü bölümler ise *Siciliana*, *Andante* ve *Largo* başlıkları altında verilmiştir. Hızlı olan son bölümler ise karakterlerini *Presto*, *Allegro* ve *Allegro assai* başlıkları altında sergilemektedirler.

<sup>3</sup> *Bachs Werke Verzeichnis*’in açılımıdır. 1851-1899 yılları arasında Bach-Gesellschaft kuruluşu, Bach’ın tüm yapıtlarını 46 sayı içerisinde “BWV” kısaltmalı ve numaralı olarak basmıştır.



Partitalara bakıldığında ise, bölüm sayıları ve tipleri yönünden kendi içlerinde birbirlerine kıyasla pek çok farklılık göstermektedirler: Sayısal açıdan bakıldığında, Re minör Partita'nın 5, Mi majör Partita'nın 7, Si minör Partita'nın ise 8 bölümü vardır. Bununla birlikte bu rakamlar, bu parçalara ilişkin doğru bir nicelik yansıtması yapmamaktadır. Örneğin *Chaconne*'la sona erdiği için Re minör Partita, bestelenen en uzun; ancak en az bölümü içeren partitadır. Bu eser, Bach'ın klavye süitlerinin herhangi birisinden de daha az bölüme sahiptir. Öte yandan Si minör Partita ise, solo keman setindeki en çok bölümü içeren yapıt olmasına rağmen, içerdiği 8 bölümün 4'ünün *Double*<sup>4</sup> olması nedeniyle, aslında en az sayıda *dans bölümü* içerenidir.

Solo Keman için Partitalar, 11 farklı türdeki danstan ve toplamda 19 bölümden oluşmaktadır; 2 *Allemande*, 2 *Bourrée*, 2 *Corrent*, 2 *Sarabande*, 2 *Menuet*, 1 *Loure*, 1 *Gavotte*, 1 *Giga*, 1 *Chaconne*, 1 *Prelude* ve 4 *Double*.

Tekrarlanan dans tiplerinde, birbirleriyle çelişen bazı örnekler mevcuttur. Örneğin Re minör Partita'daki *Allemande*, çeşitli sabit ritimlere önem verirken (çoğunlukla 16'lık ve üçlemeli ritimler; ek olarak da bazen 32'lik ritimler gibi), Si minör Partita'daki *Allemande* ise, düzensiz bir ritmik kalıp sergilemektedir. Yine, Si minör Partita'nın *Corrente*'i, *sürekli* sekizlikler sunarken, Re minör Partita'nın *Corrente*'i, üçlemelere ve noktalı ritimlere dayalı bir yapı sergilemektedir.

Aktif bir ritmik yapı sergileyen Mi majör Partita'daki ikinci *Menuet*, birinci *Menuet*'den farklılaşmaktadır. Benzer farklılıklar, bestecinin piyano için yazdığı Si majör Partita'sında, La minör İngiliz Süiti'nin *Bourrée*'si ile *Double*'nda ve yine, Sol minör İngiliz Süiti'ndeki *Gavotte*'un *Double*'nda da görülmektedir.

Yukarıdaki örnekler, aynı isimde olup farklı yapılar sergileyen örneklerdir. Öte yandan, farklı isimlere sahip olup da, aslında neredeyse aynı yapıyı sergileyen danslar da mevcuttur. Örneğin Mi majör Partita'nın *Loure*'u, ritim ve karakter yönünden, bestecinin Sol majör Fransız Süit'i'ndeki ikinci *Bourrée*'sine çok yakındır.

---

<sup>4</sup> Kendinden önce gelen dansın/bölümün varyasyonu niteliği taşıyan yapı. İleride detaylı olarak açıklanacaktır.

Bu yaratıcılık, Bach'ın klavye için partitalarını ve süitlerini de karakterize eden özelliklerdir. 6 İngiliz Süiti, 6 Fransız Süiti ve Klavsen için 6 Partita'nın (*Klavier Übungen*) her biri, 6 ila 10 bölüme kadar değişmektedir. Bu süitler aynı zamanda 9 farklı dans tipini (*Allemande, Bourrée, Courante, Gavotte, Giga, Menuet, Passapied, Polonaise, ve Sarabande*), giriş bölümleri için 6 farklı başlığı (*Fantasia, Overture, Preambulum, Prelude, Sinfonia ve Toccata*) ve nihayet, 6 değişik bölüm türünü (*Air, Aria, Burlesca, Capriccio, Rondeau ve Scherzo*) içermektedir. Bu eserlerinin hepsinde, ilk iki dansın başlığı *Allemande* ve *Courante*'dir. Dikkat çeken nokta ise, neredeyse hepsinin *Giga* ile bitiyor iken Do minör Partita'nın, istisnai olarak bir *capriccio* ile sonlanmasıdır.

Keman sololarına bakıldığında ise, böyle bir farklılık, Si minör Partita'nın *Bourrée* ile sonlanırken Re minör Partita'nın *Chaconne* ile sonlanmasında göze çarpmaktadır.

Klavye için süit ve partitaların neredeyse tamamı tek bir tonalitedeki bölümleri içerirken, Mi majör İngiliz Süiti'nin ikinci *menuet'si*, bir istisna olarak Re minör tonundadır. İngiliz Süitleri'ndeki dansların ikinci *double*'ları, La majör ve La minör süitlerin ikinci *Bourrée*'leri, Sol minör Süit'in ikinci *Gavot'u* ve nihayet, Mi minör Süit'in ikinci *Passepied'si*, mod değiştirmektedir.

Bach'ın olağanüstü hayal gücü keman için yazdığı partitalarda bir yandan pek çok sıra dışı karakteristiği sergiliyor olmakla birlikte, diğer yandan, birçok bölümde aynı genel ilkeleri gözetmektedir. Mi majör *Prelude* ve *Chaconne* bir kenara konulacak olursa, dans bölümlerinin bir tanesi hariç hepsi, iki tekrardan (röpriz) oluşur; istisna olan ise, bölümü başlatan ve sonlandıran 8 ölçülük bir *rondo* niteliğindeki Mi majör Partita'nın *Gavotte en rondeaux*'sudur. Sol minör Sonat'ın *Presto*'sunda ve diğer iki sonatın (Do majör ve La minör'ün) finalinde olduğu üzere, bu finallerdeki ikinci tekrarlar, birincisine paraleldir. Bununla birlikte, bu ikinci tekrarların bir kısmı, giriş kısmına çift çizgiden epeyce sonra geri dönüş gösterir. Örneğin, Mi majör Partita'nın ilk *menuet'sinin* ikinci tekrarı, bu *menuet'nin* giriş kısmıyla bağlantılı olsa da, söz konusu girişe, bir 19 ölçü kadar geç döner. Aynı şekilde Mi majör partitanın *Bourrée'sinin* ikinci tekrarı, geri dönüşünü ancak son kadansta gösterir. Sol minör Sonat ile La minör Sonat'ın açılış bölümleri ise, dikkat çekici derecede benzerdir.

## 2.4. BAROK PERFORMANS GELENEĞİ VE DANSLAR

Bach'ın yaylı çalgılar müziğinde Barok yay kullanmanın avantajı hiçbir eserinde Keman için 3 Partita'sında olduğu kadar göze çarpmamaktadır. Uzun yay çekişleri aracılığıyla tınılı duyurulmayı talep eden *İtalyan stili* sonatlara nazaran, bu dansların karakterleri yayın basınçsız balansı ile keskin fakat esnek ritmik kuvvetin kombine edilmesinde yatar. Bu yüzden kısa barok yayı, aslında bu amaca en uygundur.

İlk partita, ikinci partitanın samimi havası ve üçüncü partitanın parlak karakteri karşısında, daha mistik bir havadadır. Bağırsak telli bir kemanda sıcak fakat fazla rezonansa müsait olmayan bir tını sağlar.

Danslar detaylı olarak açıklanmadan önce, arşe hareketlerinin dans ile olan ilişkisini, başka bir deyişle, *barok yay* ve *barok dans* arasındaki bağlantıya dair bazı görüşler paylaşılmalıdır; çünkü barok yay ile modern yay arasındaki fark, barok ve modern dans arasındaki fark kadar büyüktür. Barok dansının temel ilkelerinden biri, *devamlılığı*, donuk sessiz ve herhangi bir açısal, ipli kukla benzeri hareketin olmamasıdır. Hareketler ve adımlar hızlı veya yavaş, küçük veya büyük olabilir, ancak her zaman birinden diğerine ilerlerler. Ayaklar yerinde kalsa bile, bazı vücut hareketleri olacaktır; dönen, kıvrılan ileriye veya geriye hareket eden. Aynı şekilde, eski dans arşesi (arşe kolu) bir sarkacın sallanmasından farklı olarak hareket etmeyi asla bırakmaz. Ardışık arşe çekişleri hafifçe kavislidir ve arşenin her iki ucu da doğal olarak telden yükselmeye eğilimlidir. Buna karşın modern arşe, tele yapışık halde kaldığından ötürü değerlidir. Bu, barok yayın doğal artikülasyonunu ortadan kaldırır ve arşenin sert hareketlerle tel üzerinde aniden hareketsiz bırakıldığı *staccato* ve *martelé* çekişleri gibi başka nota ayırma araçları için bir ihtiyaç yaratır. Arşe ve kolun bu hareketsiz bırakılma eylemi, her ne kadar kısa süreli de olsa, barok sanatın temel ilkesi olan süreklilik ile çelişmektedir. Dahası, hem *staccato* hem de *martelé*, dizinin sesini öldüren ve bu şekilde barok sesin temel bir maddesi olan rezonans fikrine karşı çıkmış olan on dokuzuncu yüzyıla ait yay teknikleridir (Schröder, s. 84, 2007).

İkinci önemli ilke, hareket ekonomisidir. Barok dans adımları, hızlı olabilmelerine rağmen, büyük mesafeleri kapsamazlar. Aynı şekilde, arşe çekişleri, büyük akorlarda bile sesin yoğunluğunu, *minimum fiziksel efor* ile birleştirecek şekilde özlü olmalıdır. Arşenin (ve kolun) ağırlığı tele hafifçe baskı uygular ve kısa süre sonra tekrar serbest bırakılır. Bu nedenle, arşenin ortasının (ya da denge noktasının çevresindeki bölüm) doğal eylem merkezi olduğu açıktır. Daha uzun bir nota, arşenin doğal bir *diminuendo*'da uca doğru daha fazla çekilmesini gerektiriyorsa, ardından gelen arşe itiş, mümkün olduğu kadar çabuk ve hafif bir şekilde çıkış noktasına geri dönecektir. Burada kastedilen şey, barok arşenin üçüncü temel ilkesini işaret etmektedir: Arşe çekişleri ikili olarak gelir ve arşe itiş, bir önceki arşe çekişini gölgesi gibi takip eder. Arşe çekişi, ayağı aşağıya indirip vücudu da yukarıya taşıyan ayak hareketinin sese dönüşmüş halidir; arşe itişinin belirgin bir başlangıcı yoktur ve dansçının vücudunun aşağı doğru hareketini sembolize eder. Zıplayan bir top ile benzetme yapılacak olursa, zemindeki çarpma, arşe çekişinin başlangıcıdır ve aşağı doğru bir düşüşe geçiş, arşe itiş ile paralellik göstermektedir.

Arşe çekişi ve arşe itiş esasen tek bir hareketi oluşturur, barok müzikteki doğal artikülasyon, arşe itiş ve ardına gelen arşe çekişi arasında gerçekleşir. (Bu noktada zıplayan topun görüntüsü artık kullanılamaz, çünkü top yer çekimi yasasına tabidir, oysa arşe eyleminde yatay bileşen baskındır.) Arşe çekişi on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar sürmüştür, müzik zevki güçlü bir şekilde mafsallı motiflerden uzaklaşmaya başlayıp, daha *legato* karakterine sahip daha uzun notalara yönelinceye kadar - böylece Tourte arşesine adım atılmış olunmaktadır. Zamanını, 17. yüzyılın sonlarında Fransa'da Lully'nin orkestrasını gözlemleyerek ve inceleyerek geçiren Alman besteci Georg Muffat, Lully'nin kompozisyonlarının arşe çekişleri hakkında doğru bilgiler verdi ve Fransız kemanistlerin onun *Florilegium Secundum* başlıklı kendi orkestral süitlerine girişteki stil ve arşe hareketlerini ayrıntılı olarak açıkladı. Bu müzik çoğunlukla dansçılar için çalındığından, Lully, grubun tartışmasız bir ritmik güce sahip bir ses ürettiğinden emin olmak için arşeleme tekniğinde çok sıkı bir disiplin oluşturdu. Barok keman ustası Schröder'e göre ölçü çizgisinin sözde baskınlığı, arşe çekişi kuralının uygulanmasından başka bir şey değildir: ölçünün ilk notası koreografide bir adımı işaret eder ve bu hareket, sadece bir arşe çekişi olabilir (Schröder, s. 84, 2007).

Genellikle kemancılar önceki nesillerin performans geleneklerine güvenirlir. Fakat bu performans gelenekleri kesinlikle Bach'ın çağına kadar uzanmamaktadır. Bach'ın solo-keman eserleri 19. yüzyılın ortalarında ve sonunda kemancıların konser repertuvarına ancak girebilmiştir. Bu dönem, sonatla ilgili Beethovenci fikrin birçok çoklu bölüm eserlerinin estetiğini belirlediği bir dönemdir. Bu gibi bir estetiğin etkisi altında, *Allemande*'lar sonat formlarının ilk bölümlerine benzer olarak görülmüştür, *Sarabande*'lar ise derin yavaş bölümlerin rollerini oynamıştır. Diğer danslar ise, bir *Menuet* veya *Scherzo*'nun pozisyonunu doldurmuş; nihayet *Giga*, hızlı finalin eşdeğeri olarak işitilmiştir.

Kuşkusuz, bu görüşe benzer bir şeyin 18. yüzyılın performans geleneği olmuş olması olma ihtimali azdır, fakat, bu eserlerin bestelendiği Barok dönemle onların ilk aktif konser repertuvarına katıldıkları daha sonraki zaman arasındaki uzun boşluk, eserlerin fikir aşamasını ve daha sonraki performanslarını bağlayan sürekli performans geleneğini imkansız kılmıştır.

Bach'ın danslarını düşünmeden önce son bir noktaya dikkat edilmelidir: Schröder'e göre Koreografik danslar farklı seviyelerde ritmik enerjiye sahiptir: Ana tempo (adımlar); bu vuruşların alt bölümleri (örneğin, diz veya bel hareketleri) ve nihayet alt bölümleri dolduran düşük seviyeli süs aktivitesi. Bu üç aşama, sırasıyla, her noktada bedenin daha küçük bir kısmını içeren, azalan bir kinetik enerjiyi gerektirir.

Üç enerji seviyesi sırasıyla *güçlü adım*, *adım* ve *hafif adım* olarak adlandırılır. Böylece her dans, tek bir ölçüde meydana geldiklerinden, sırasıyla onları temsil eden üç sayı ile tanımlanabilir. Örneğin, menuet, 1-3-2 formülüyle (bir noktalı yarım nota veya üç çeyrek nota beraberinde vuruşu ayıran iki sekizlik nota) karakterize edilir. Sarabande, 3-2-2 olarak tanımlanır (her ölçüde üç vuruş vardır ve ikiye ayrılır, nihayetinde her bir vuruş iki on altılık hafif vuruşa dönüşür). Her iki dansın da 3/4'lük bir zaman çizelgesi vardır, ancak vuruşların (adımların) sayısı farklıdır ve tempo farklarını gösterir. Kemancının arşe koluyla direkt bir paralellik görülebilir. Bir vuruş, kolun hareketini (dansçının ayağının hareketiyle karşılaştırılabilir) içeriyorsa, adımların ritmi, esnek bir bilek gerektirir (dansçının diz veya bel hareketi) ve hafif adımların ritmi hassas parmak eklemlerine (dansçının süslemeli el ve ayak hareketleri) dayanır. Tabii ki, bu farklı

hareket seviyeleri illa ki ayrılabilir değildir, ancak optimum esnekliği sağlamak için kemancı kesinlikle gereğinden büyük kasları kullanmamalıdır.

*Double*'lara bakıldığında, bunların hem kendinden önceki danslarla olan ilişkilerinde bu dansların birer “varyasyonu” oldukları; hem de pek çok dans bölümünün kendisinin de, öncesinde gelmiş olan dansın, bir tür varyasyonu olabileceği anlaşılmaktadır.

Örneğin *Allemande*'ı takip eden Si minör *Corrente*'in ilk iki ölçüsüne bakıldığında, melodik perdeler farklı olsa da, bas çizgisi ve armoniler oldukça benzerdir. Hatta, *Corrente*'in 6-10. ölçülerinde altta devam eden sürekli baslarla, *Allemande*'ın 6 ile 8. ölçüsü arasındaki benzerlik daha da çarpıcıdır. Her iki bölüm de, yarım kadansa ilerler. Altta duyulan bas çizgileri ve armoniler gözle görülür şekilde benzerdir. Buna benzer ilerlemeler, Re minör Partita'daki birkaç bölümde de görülür (*Chaconne*'un teması ve her bir bölümün ilk röprizindeki başlangıç kısımları gibi). Re minör Partita'daki 5 bölümün her birinin başlangıcı, bas çizgisi, akorlar ve hatta melodik çizgide dahi, çarpıcı bir şekilde birbirine benzemektedir.

*Double*'lar, melodi, armoni, melodik hat kullanımı, armonik ritim ve ifadesel öğelerin, şablona oldukça benzer olduğu katı varyasyonlardır. Altta yatan *sürekli bas*, ilerlemeyi esas alır ve bu varyantlar, *melodi*, *ifadesellik* ve bazı akorların ters çevrimlerinde farklılık gösterirler. Bu gibi ilişkiler, çeşitli dans bölümlerinin bir diğeriyle birlikte “geniş bir döngü içinde ait oldukları hissi”ni vererek, her bir partitaya ilişkin özel bir armonik renk tanımlar.

Bach, her bir dans tipinin içinde sık sık farklı prosedürler benimsemiştir. Örneğin, *Allemande*'larının bazıları, en hızlı değerler olarak onaltılık notalara önem vermektedir (Fransız süitlerinin *Allemande*'ları, nr. 3, 4 ve 6). Bununla birlikte diğer pek çok *Allemande*'ında, örneğin ilk 3 İngiliz Süiti'nde olduğu üzere; rastlantısal otuzikilikleri içeren *Allemande*'lar; ya da 4. İngiliz Süiti'nde ve Re minör Keman Partitası'nda olduğu üzere; özgürce kullanılan onaltılıkları ve onaltılık üçlemeleri içeren *Allemande*'lar bu örneklerden sadece birkaçıdır.

Klavye için yazılmış *Allemande*'lar, noktalı sekizlik, onaltılık otuzikilik v.b. notaların özgürce kullanılmış olduğu Si minör Keman Partitası'ndaki ritmik zenginlikle benzerlik göstermemektedir.

Benzer şekilde, Si minör ve Mi majör keman partitalarındaki 2 *Bourrée*, ritmik bir şekilde birbirine karşıttır. Mi majör Partita'nın *Bourrée*'si çoğunlukla zayıf çeyrek vuruşları vurgularken, Si minör Partita'nın *Tempo di Borea*'si, şiddetle güçlü vuruşlara vurgu yapmaktadır.

Bu kullanım çeşitliliği açıklandıktan sonra, aşağıda yer alan BWV 1002'yi oluşturan dansların açılımları daha iyi anlaşılabilir.

#### 2.4.1. Allemanda

*Allemanda* (İtalyanca) ya da *Allemande* (Almanca), *Almaine* (Fransızca), kelimenin de işaret ettiği üzere, Alman kökenli bir danstır.

*Allemanda* varoluşunun erken dönemlerinde, orta dereceli adımsal hareketin çift zamanlı dansı olarak tanımlanabilir. Bach'ın zamanında ise, artık belirli bir koreografiyi temsil etmeyecektir; ancak genellikle *Prelude* olarak da bilinen enstrümantal süitin başlangıç bölümü olarak standartlaştırılmıştır. Böylelikle *Allemanda*, ilgili bir adım kalıbı olmadan bile, kusursuz bir yürüme hızı muhafaza etmektedir. Zaman birimi genel olarak dört vuruş, her bir ölçüde armonik ilerlemenin temel birimini temsil eden iki vuruş olarak gruplandırılmalıdır.

Aslında tipik bir *Allemanda*, sekizlik ve onaltılık notaların oldukça akıcı bir kalıbını sunarken, bu belirli özellik hafif ve neşeli tempo başlangıcını anons ettiği zaman, çok sık noktalama içermeyecek bir çeşitliliğe dönüşür. Bu durum biraz daha yavaş bir tempo gerektirir: (yaklaşık ♩ = 88) Bununla birlikte, uygulamada hafiflik şarttır. Noktalı ritimler *staccato* hissi olmadan akıcı olarak duyurulmalıdır ve ayrı ayrı küçük vuruşlarla veya bağlı *staccato* olarak çalınabilir. Her iki seçeneğin kombinasyonu da caziptir. Bu durumda, adım hareketindeki aralıklar çoğunlukla bağlı *staccato*; daha geniş aralıklar ise ayrı ayrı yay çekişleriyle çalınır.

Önerilen tempoda, noktalı notasyon ve üçlemeler arasındaki fark önemsiz hale gelir. Bu ilk eksik ölçü için de aynen geçerlidir: Böyle bir nota bir arşe çekişinden ziyade, ilk arşe çekişi için helezonik bir şekilde bürünen bir bilek hareketine hazırlıktır.

Bach'ın bir arşe çekişinin ardından bağ kullanımına başlaması ve yukarı doğru hareket ederek ritimden uzaklaşan bir dizi notayı ilişkilendirmesi ilgi çekmektedir. Sadece bir istisnada; 16. ölçüde, bağ, alışılmadık olan birinci notayı vurgulama fonksiyonuna sahiptir.

#### 2.4.2. Double veya “Varyasyon

*Doubledoppio* (İtalyanca), *Doppelt* (Almanca), *Double* (Fransızca): 17. ve 18. yüzyıl'da varyasyonu ifade eden Fransız tanımı.

Bach'ın ömrü boyunca “Varyasyonlar Dizisi” terimini kullanmayı tercih ettiği, daha önce belirtilmişti. Böyle bir *varyasyon niteliği*, Si minör Partita'yı oluşturan 4 ana dansın *Double*'lerinde, çok net bir şekilde görülmektedir. *Allemande*, *Corrente*, *Sarabande* ve *Bourrée* başlıklarını taşıyan söz konusu 4 ana dansın her biri, bir *Double* tarafından takip edilmektedir<sup>5</sup>. Si minör Partita'daki *Double*'lerin tümünün, sekizlik, on altılık veya üçleme gibi sürekli ritimlerle ön plana çıktığı ve melodiyi duyurucu nitelikteki dışta kalan ses hattını ve armonilerini takip etme eğiliminde oldukları; zaman zaman bas partisinin akışını ayarladıkları ve bazen de armoniye yeni bir renk katma yönünde kullanıldıkları görülür.

*Double*'da keman çalıcılarına iki ayrı performans seçeneği sunulduğu öngörülmektedir: Buradaki nüansların, aslında dansın kendisinde mevcut olmadığına ve dansın performansını etkilememesi gerektiğine, veya bu nüansların dansa ışık kattığına ve yapılması gerektiğine karar verebilirler. Yine, armonik çözümlerin olduğu noktalarda da, nüans anlamında inisiyatif almaları gerekebilir.

<sup>5</sup> Bach La majör İngiliz Süiti'ndeki *Courante* I, II için; ve Re minör İngiliz Süiti'ndeki *Sarabande* için de *Double* yazmıştır.



*Double*'ların, kendinden önceki danslarla olan ilişkilerinde, bu dansların birer "varyasyonu" olmaları gibi; pek çok dans bölümünün kendisinin de, öncesinde gelmiş olan dansın, bir tür varyasyonu olabileceği, yine daha önce belirtilmişti.

Nitekim BWV 1002 *Allemanda*'nın *Double*'ı da, bir önceki bölümün varyasyon nitelikli tekrarıdır. Uzunluk ve armonik şema ile tamamen uyumlu; farklı bir ruh hali içerisindedir. Yarım ölçü (sebare) belirtecinden anlaşılacağı üzere, daha hızlı bir tempoya sahiptir (yaklaşık  $\text{♩} = 136$ ). Bölüm, noktalı ritimlerle değil, yüzüyor izlenimi yaratan küçük *ondeggiando* (dalgalanma) benzeri bir dizi bağ ile ilerler; üç notalı bir bağ veya ayrı ayrı arşelenen notalar ile birkaç kez kesintiye uğrar. İstisnalar sadece küçük bağlar kısa mafsallı arşe çekişleri tarafından çok az duyulabilir hale getirilirse dinleyicinin kulağına çarpar. Üç notalı bağlar -ki bunlar, takip eden bölüm olan *Corrente*'nin karakteristiğidir-, en çok, açılı kesişme olmadan, kesinlikle düzgün bir yay hareketi ile üretilen akıcı bir arpej gibi ses verirken, 2, 4, 19 ve 20. ölçülerdeki ayrı notalar, büyük aralık atlayışlarından ötürü ters etki yaratır. Bu dört bağırsız ritmin -küçük bir istisna dışında- noktalı olmadıkları halde, *Allemande*'daki yerlerine karşılık gelen bir yankı/yansıma olduklarına dikkat edilmelidir.

Partita'nın ilk iki bölümü, geleneksel dansın tipik olarak mükemmel ikili yapısını gösterir. Her iki bölümde aynı sayıda ölçü bulunup (on iki), her iki yarıyı da tekrarlamak standart bir uygulamadır; ancak bu yapı, *simetrik olmayan kalan altı bölüm için de bunun uygun olup olmadığı* sorusunu gündeme getirmektedir.

Bach'ın notasyonu, *Sarabande* ve onun *Double*'nda, her iki bölümün tekrarlanacağını açıkça ortaya koymaktadır. *Corrente* ve *Tempo di Borea* farklı bir durum sunmaktadır: Bu dansların ikisi de, *Double*'larında da olduğu üzere, sırasıyla 72 ve 54. ölçülerden başlayan, koda benzeri bir yapıyla sona ermektedir. Bu dansların ikinci bölümleri de orantılı olarak daha uzun olduğu için, kişi, iki kez koda çalmamak adına onları tekrar *etmemek* lehine düşünebilir - belki de daha tatmin edici bir çözüm olacaktır.

### 2.4.3. Corrente

16. yüzyılda doğan üç zamanlı, hızlı bir Fransız saray dansıdır. Enstrümantal *Corrente*, canlı, hareketli bir tempoya sahip olan oldukça virtüöz bir parçadır. 3/4'lük zamanda notalanır ve hafif adım seviyesinde kesintisiz hızlı hareket ile karakterize edilir (yaklaşık  $\downarrow=162$ ). Dans, 1-3-2 formülüyle tanımlanabilir.

Bach'ın değişken tam ve yarım ölçü belirteçleri (Sol minör Sonat'ın son bölümünde olduğu üzere) ilgi çekicidir. Kısa yarım ölçü çizgileri ve dolayısıyla 6/4'lük bir zaman çizelgesi olmadan, tempo daha az hareketli olacak ve görkemli ve hareketlerinde dengeli bir dans olan Fransız *Courante*'ını andıracaktır. Tüm ölçü çizgileri tam boyda olsa dahi, her altı hafif vuruştan sonra eşit derecede güçlü vuruşlar olacaktır. Bu, bestecinin özellikle bu dansa istemediği şey olarak düşünülür. Onun notasyonu, "koşuşturan" bir tempoda güçlü ve daha az güçlü vuruşların bir alterasyonunu işaret etmektedir. Bu şema yeterince basit görünür ancak armonik yapı, ritmin temel düzenliliğini göz ardı eden bazı gerilim noktaları yaratır.

Tonik üçlü ve düşük gerilimli armoniler, beklenti veya gerilim yaratan diğer akorlardan (genellikle yedili akorlardan) ayırt edilebilir. Bir cümlenin şekillendirilmesinde, müzisyen her zaman bir varış noktasını vurgulamak durumundadır. Yine, armonik gerginliği vurgularken, çözülmeyi ağırlıksız bir rahatlama olarak değerlendirmek arasında seçim de yapmak zorundadır. Fakat bu seçenek, ölçü çizgisinin olduğu bir dansa aslında mevcut değildir. Bach'ın her iki notadan birini vurgulamak istemesi, bazen bir tonik üçlünün ya da asılı kalan bir akorun, ritmik bir vuruşu belirttiği anlamına gelirken, bazen ise uyumsuz, gergin armoninin ritmik olduğu, sakin ve uyumlu bir üçlü akora karar verdiği anlamına gelir. Diğer bir deyişle Bach, sürekli dans ritmi çerçevesinde her iki seçeneği de kullanarak çeşitlilik yaratır.

Bach bu şemayı, bazen tam bir ölçünün başlangıcında, bazen yarım ölçüde ve bazen de hafif bir atımla başlarken, bağlar yerleştirerek daha da karmaşıktırır. Tüm bunlar arşe çekişidir, ancak ağırlıkları, yerleştirilmelerine göre değişmektedir. Hafif bir nota üzerindeki arşe çekişleri (9., 36., 38. ölçüler), özellikle 9. ölçüde, hızlı bir üç-nota arpej üzerinde, bir *hemiola* hissi yaratma eğilimine sahiptir. (*Hemiola*, müziksel ifadede, üç

vuruşun ikili nota grubunda yer aldığı kalıbın, iki vuruşun üçlü nota ile yer aldığı kalıpla yer değiştirmesi suretiyle, basit zaman ile bileşik zamanın arasındaki değişime ilişkin bir efektif figürdür). Alışılmadık derecede uzun bağlarıyla koda benzeri bir sonuç (72-80. ölçüler), ikincil bir vuruşla başlar (kısa bir ölçü çizgisi ile gösterilir). Temel kadans çözülümü (18, 48 ve 60. ölçüler), ağırlıklarının bir kısmını alan ikincil vuruşlarda da ortaya çıkar.

Her zaman ikili olarak ifade edilen ayrı sekizlik notaların, koşma ya da daha ziyade zıplama temposu, ritmik enerjinin hafif vuruş seviyesinde bulunmaktadır. Bu aktivite, bir bağ altında birleştirilen notaların *legato* sesine karşı belirgin bir kontrasttır. Arşe çekişinde bir bağın etkisi, notalarının ilkine ağırlık vermektir, bu durumda, tam bir ölçü çizgisinden sonra başlarsa, bağın başlangıcına vuruş seviyesinde vurgu, hatta atım seviyesinde vurgu vermektir.

Kodanın başlangıcı olan 72. ölçüye dek, hemen hemen tüm bağlar, ya alçalan ya da yükselen kırık akorlardır. Bu, üç telin ve bu geniş arpejlerin kullanımını gerektirir; her biri *Corrente*'in telaşlı temposunu böler, kesinlikle yuvarlak arşe hareketleri ile mümkün olduğunca *legato* olarak çalınmalıdır. Tüm koda bağları (bir istisna hariç), düzgün bir *legato* sesi elde etmeyi kolaylaştıran konjonktür nota kalıbına sahiptir. Sol el, netlik ve canlılık adına, mümkün olduğunca ilk pozisyonda kalmalıdır, ki bu, Barok yaylı geleneğinde her zaman öncelikli düşünülmesi gereken bir çözümdür.

#### 2.4.4. Double

BWV 1002'deki *Corrente*'in *Double*'i, açıkça 3/4'lük ölçüde yazılmıştır. Bu kendi içinde, bölüme, önceki danstan biraz daha hızlı bir karakter verir. Dahası, ritmik tanımlama, ek bir *presto* işaretiyle burada 1-3-4 şeklinde formülize olmuştur. Bu, hafif adım seviyesindeki ritme -*Corrente*'in sekizlik notalarına nazaran- açıkça uygulanır; çünkü vuruşun temposu aslında burada daha düşüktür: Yaklaşık olarak  $J = 120$ .

Hızlı arşe çekişleri, ikili nota halinde gruplama veya bilinçli artikülasyon için zaman bırakmamakla birlikte; barok yay bu hızda, *legato* olmayan bir ses üretir; arşenin tahta kısmının zıplaması, arşenin kılını tellerle temas halinde tutar. Kişi, yağmur damlalarının

düşüşü gibi ayrı notaların birbirini takip edişini duyar. Öte yandan modern arşe, on sekizinci yüzyılın sonlarına ait Fransız arşeleme tekniğinin virtüöz tarzı bir bileşeni olan *sautillé* ile, küçük dolu taneleri üretecektir.

Gerçek bir kemancı varyasyonu olan bu *Double, Corrente* ile olan yakın ilişkisini korumalıdır. Bu parçaya sanat ve estetik bir hız katmak için cümlelerin esnekliğine ve belirli bir elastikliğe ihtiyaç vardır.

Kodadan (72. ölçü) önce tek bir bağ dahi yokken Bach, bir rahatlık hissini ifade etmek için bir dizi üç ve iki notalık bağlar kullanır; aralıksız tempo yavaşlar ve kemancı son varışını hazırlar.

Bütünlüğü sağlamak için, 19. yüzyılda *Bach Gesellschaft*'ın editörünün, hatalı bir bağlamda hatalı bir armonik kavramdan çıkarılan yanlış bir notaya izin verdiği eklenmelidir: 72. ölçünün ikinci notası “sol”dür.



#### 2.4.5. Sarabande

Soylu karakterde, ağırbaşlı, kökeni İspanyol bir danstır. 16. yüzyılın sonlarında Fransız soyluları tarafından benimsenmeye başlamış, Fransızlaşmıştır. Bach, BWV 1002'de üçüncü bölüm olarak seçkin Alman barok stilini yansıtan bir Fransız *Sarabande*'i benimsemiştir.

Barok çağın solo keman müziğinin temelde iki parçalı; bir soprano ve bir bas çizgisinden oluşan, ara seslerin de bazen ayırt edilebildiği bir yazım olduğu, bu *Sarabande*'dan daha iyi hiçbir yerde görülmemektedir. Bu durum, aşağıda açıkça gözler önüne serilmektedir:

### Görsel 1.



(Schröder, 2007, s.89)

Yukarıda, *basso continuo* çizgisinin tam anlamıyla nota nota olarak eserin içinde yer aldığına dikkat edilmelidir; ara sıra sadece notaların uzunluğu kısalmış; fakat keman bir org olmadığı için, kısa bas notalarıyla zorunlu olarak uğraşılması gereklidir.

Bu bir avantaj olarak düşünülebilir: Dansın adımlarını belirtmek adına bas çizgisinin noktalanması ve ritmik olarak eklenmesi gereklidir. Dahası, bas notaları, adıma belli bir ivme kazanmak için vuruş üzerinde çalınmalıdır. Dörtlük eslerde kaçınılmaz arpej bölümü, üst sesteki aksanlardan ve melodik notaya ulaşmada aşırı gecikmeden kaçınmak adına, hızlı ve vuruş üzerinde olmalıdır. Bası, sopranosundan daha fazla vurgu yüklü olan bu akor, daha dengeli bir ses çıkarır (Modern keman tekniğinin tehlikelerinden biri, kesinlikle dengesiz akorlar üreten üst tel üzerindeki aşırı gerginliktir). Genel olarak cezbedici olan, "büyük" akorlar üzerinde çok fazla arşe kullanmaktır. Çare, arşenin orta bölümün ötesine gitmeden, arşenin alt yarısında dört bölümlü akorlar çalışmaktır.

Bu Sarabande'in dans karakterizasyonu, müzik dengesini ve itibarını veren 3-2-2'dir (yaklaşık  $\text{♩}=60$ ). Tipik olarak bu dans için, birçok ölçünün, ikinci vuruşları koreografide önemli bir adıma karşılık gelir; bu vuruşlar, ilk vuruşa eşit bir vurguyu hak etmektedir. Dansın ritmik tablosu, genel ağırlığın eşit ölçülere yerleştirildiği iki ölçülü yapı

bloklarından oluşur, tüm eşit olmayan ölçülerde durumun bu olduğuna dikkat edilmelidir.

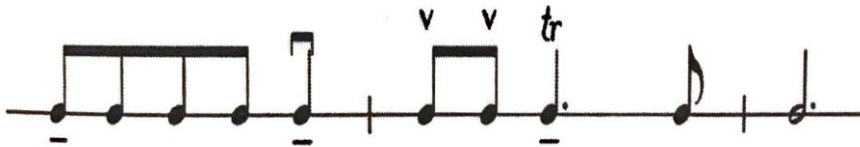
### Görsel 2.



(Schröder, 2007, s.90)

Birkaç tane olduğunda, sekizlik notalar ikili olarak gruplandırılır ve hafif bir eşitsizlik duygusuyla çalınması önerilir; buradaki eşitsizlik duygusu, zamandan ziyade bir ağırlık meselesi olarak düşünülmelidir. Olağandışı kısa bağlar 5. ve 27. ölçülerde yer alır; hafif adım seviyesinde çok küçük “süs amaçlı” arşe çekişlerine karşılık gelirler. Bu çizginin her iki yarısı da kesinlikle normal sekiz ölçülük bir yapı gösterir. Tekrarlarda metinde birkaç küçük değişiklik, eklenen geçiş notaları veya göze çarpmayan Fransız süslemeleri yapmak zorunludur. "Aynı şey iki kere asla", Quantz tarafından belirtilen ve tüm tekrarlara uygulanabilen eski bir Barok prensiptir; fakat bir müzikal çizgiyi değiştirmenin birkaç yolu vardır: Çalıcı, Fransız veya İtalyan süslemelerle bariz bir şekilde süslemenin yanı sıra, dinamikleri değiştirmeyi veya farklı bağlar uygulamayı düşünebilir. 30 ve 31. ölçüler açıkça bir *hemiola* oluştururlar, bu nedenle 30. ölçünün üçüncü vuruşu, ilki kadar ağırlığa sahip olacaktır. Bu nedenle arşe şu şekilde hareket etmelidir:

### Görsel 3.



(Schröder, 2007, s.91)

*Sarabande*'in çok akorlu yapısı, barok müzik performansının *saf entonasyon* prensibine dayalılığı nedeniyle, kulağın ancak ve ancak bu yöndeki titiz eğitimiyle anlaşılabilirken; modern teknik (modern *kulak*), tınının uyumlu olabilmesi için çalışacak ve entonasyonla uyum adına oynayacaktır.

#### 2.4.6. Double

Diğer *Double*'lar gibi, *Sarabande*'i takip eden de armonik bakımdan bu dansın tam bir kopyasıdır. Tüm ritmik köşeleri ve dans karakteristikleri yok olmuş ve yine *Sarabande*'dan biraz daha akıcı bir tempoya sahip bir "kemancı varyasyonu" haline gelmiştir (yaklaşık  $\text{♩} = 80$ ). Bu tempo 3-2-2 yerine 1-3-3 formülüne çevrildiğinde, üç tane hafif adıma bölünmüş, ölçü başına sadece bir vuruş olduğu anlamına gelir. Yine, *Corrente* ve *Allemanda*'da olduğu gibi çok geniş aralıklarla karşılaşılır ve her iki yarı da Bach'ın kendi notasyonuna göre tekrarlanmalıdır. Tekrarların nasıl değiştirileceği sorusunun cevabı basit değildir. İlginç bir şekilde, Bach bu *Double*'da tek bir bağ yazmamıştır. Diğer yandan, bazı ölçüler, ayrı arşe çekişleriyle çalmak için gariptir (örneğin, 13, 14 ve 29. ölçüler). Schröder, bu gibi durumlar için kişisel zevkin melodik yapıyı renklendirecek uygun yerlere süs bağları yerleştirilmesini özellikle, saniyeler içinde birkaç *azalan* aralığın (ör. 5, 25 ve 27. ölçüler) ve aynı zamanda 29. ölçüdeki üçlülerin ilk iki notasını bağlamayı önermektedir. 31. ölçüde, *Corrente*'in 77. ölçüsüne karşılık gelen çekici bir *hemiola* etkisi, ilk iki üçlüyü, üç çift iki nota ile bağlayarak yaratılabilir. Bu küçük ama oldukça bariz süslemelerin yanı sıra, çalıcı bazı notalarda gerekli şekilde arşe çekişi yapabilmek için iki notalı bağları daha sık kullanmayı seçebilir. Bu müzikal olarak yardımcı olacak arşe çekişlerinin örnekleri, 8, 12, 16 ve 31. ölçülerdeki ilk notalarda gördüğümüz ikili gruplardır.

#### 2.4.7. Tempo di Borea

*Bourrée*, *Boree* ya da *Borea*, *Gavotte*'a benzer bir Fransız dansıdır. İtalyan versiyonu *Tempo di Borea* olan ve hareketli bir dans olan *Bourée*, büyük genişlikteki akorlarda bile kesinlikle kısa arşe çekişleriyle çalınmalıdır. Tempo, 2-2-2 yapısını (yaklaşık  $\text{♩} = 78$ ) işaret eder ve zaman imzası *alla breve*'dir. Çok sesli bir kompozisyondan ziyade (bas çizgisi çoğu zaman ayırt edilebilir olsa da) geleneksel bir lezzete sahip gerçek bir

dans ezgisi olan karakteri, onu yukarıda anlatılan danslardan çok farklı kılar. Bu aynı zamanda, enerji ile dolu olan akorların, bu uyarıcı hissi arttırmak için *vuruştan önce* çalınması gerektiği anlamına gelir.

Tüm sekizlik notalar ikili olarak gruplandırılır, zıplayan bir arşe, bunları çaba harcamadan ifade edecektir. Diğer bir deyişle, her bir ikili, bir itme hareketinde olduğu gibi, kesintisiz bir aksiyonu sağlayan iki arşe hareketinden oluşur. Sekizlik notaların her bir çifti, üç fonksiyonda ortaya çıkar: Eksik ölçüde güçlü bir arşe çekişi ile (4. ölçünün sonunda), güçlü vuruştan sonra (2. ölçü) veya vuruş üzerinde (12 ve 13. ölçüde). Düzgün uygulama, harekete doğru bir "salınım" kazandıracaktır ve kuvvetli bir şekilde artiküle edilecek tüm bu kısa arşe çekişleri, birçok "tekrar çekişi" ya da doğru hissedilen yerlerde "tekrarlı aşağı yay" şeklinde bağları içermelidir. Örnekler 10, 40 ve 42. ölçüler ve ayrıca 16 ve 61. ölçülerdir, burada tekrarlanan üst notalar "aşağı arşe" ile çalındıklarında, daha fazla ağırlığa sahip olacaktır.

54. ölçü ile Si minör anahtarına gelinir ve koda benzeri bir karakterle son bir bölüm sunulur. Bu sebeple dansın ikinci bölümünü tekrar etmemek tercih edilebilir. Aynı karar aşağıdaki *Double* için de geçerlidir. Armonik yapının çarpıcı bir özelliği ve dansa canlılığını kazandırmaya yardımcı olan bir özelliği, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 16 ve 17. ölçülerin ilk vuruşlarında güçlü ve uyumsuz olan ve çift ölçüde Re majörde güçlü bir sonuca bağlanan akorların olmasıdır. (Diğer tüm danslar, ilk yarıyı Si minörün egemenliğinde sonuçlandırır.)

Ritmik olarak kuvvetli bir birinci cümleden sonra; ikinci yarı, sekizlik notaların gerilimini içerir ve bu damga gibi nabza sahip kıvrak hafif vuruş notaların bir araya getirilmesi, genel olarak *Bourée*'nin karakteristiğini oluşturur.

#### **2.4.8. Double**

*Tempo di Borea*'nın *Double*'inde, ritmik gücün, düzenli ve sürekli olan sekizlik nota kalıplarında nasıl çözüldüğünü gözlemlemek özellikle ilginçtir. Geniş kırık akorlar üzerinde sıkça görülen bağlar *Corrente*'deki benzer ölçüleri hatırlatır; ama burada bütün bağlar, alçalan nota gruplarının üzerindedir; oysa *Corrente* bu kalıbı birkaç kez ters-yüz



ederek kullanır. Bu *Double*, biraz daha hızlı bir tempo ister (yaklaşık  $\text{♩} = 86$ ), bu da, bu partitanın sonlandırılış şekline çok yakıştır.

## 2.5. DİĞER DANSLAR

### 2.5.1. Menuet

Kökleri Rönesans dönemine uzanan, orta hızda, üç zamanlı bir Fransız saray dansıdır. Barok dönemde Süit formunun bölümlerinden biri olarak değer bulduktan sonra, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Stamitz, Haydn ve Mozart'ın klasik senfonilerinde bir bölüm olarak yer almıştır. Yapısı A-B-A formunu sergiler ancak B bölümü, Trio biçimindedir ve kendi içindeki C-D-C yapısıyla bütünlük taşır. Bu bölümün ezgisel yapısı daha ifadeli, tonalitesi ise değişiktir. Buna *trio* denmesinin nedeni, eskiden üç müziki tarafından seslendirilmesi nedeniyledir.

### 2.5.2. Loure

Barok dönemin sonlarında çalgı müziğinde kullanılan ağır, gösterişli bir dans müziği biçimidir. Süit formu içinde, bölümlerden biri olarak yer almıştır. *Loure*, önce François Couperin'in çembalo eserlerinde görülür. Bach ve Telemann, özellikle çembalo ve orkestra süitlerinde kullanmışlardır.

### 2.5.3. Gavotte

Barok dönem çalgı müziğinde yer alan iki bölmeli bir danstır. Sıra dansı olarak ya da bir çift tarafından uygulanan bu saray dansının kökeninde İngilizlerin bir halk dansı vardır. Çoğunlukla iki zamanlı olarak yazılmıştır ancak üç ve dört zamanlı *Gavotte*'lar da bestelenmiştir. Temposu orta hızda olan *Gavotte*'un cümleleri genellikle dört ölçüden oluşur ve ritmik motifler içerir; senkop kullanılmaz. Süit formunda *Musette*'den önce ve *Sarabande*'dan sonra yer almıştır.

#### 2.5.4. Giga

Kökleri İskoçya ve İrlanda'nın jig adlı bir halk dansından alan, oldukça hızlı tempoda; çoğunlukla altı sekizlik ya da on iki sekizlik ölçüde, taklitli, iki bölmeli bir saray müziği ve dansıdır.

#### 2.5.5. Chaconne

Barok dönem çalgı müziğinde önemli yeri bulunan, tekrarlar ve taklitlerden oluşmuş, olgun, gelişkin bir çeşitleme biçimidir. Başlangıçta üç zamanlı, ağır bir İspanyol dansı olarak varolmuştur. *Chaconne* terimi, özellikle sözlüklerde benzer bir form olan *Passacaglia* ile birlikte kullanılmıştır, çünkü yapı bakımından aralarında fark yoktur. Form olarak *Chaconne*'u *Passacaglia*'dan ayıran özelliğin gerçekte ne olduğu, müzik bilimcilerin bugün bile üzerinde durduğu bir konudur. Bu iki forma özgü üslubun belirgin ilkesi, temel bas üzerinde sürekli çeşitlemeler yapılması, aynı temanın art arda sergilenmesidir. Bach'ın solo keman için yazdığı ünlü *Chaconne*'da temanın değişimi, olağan çeşitleme yazısının çok ötesine giden 32 çeşitleme ile sergilenmiştir. *Chaconne*, bazen süit'in sona eriş parçası olarak kullanılmıştır.

BWV 1002 her ne kadar *Chaconne* formunda bir bölüm içermese de, bu forma değinmekte fayda olacaktır. Re minör Partita'daki *Chaconne*'un, Bach'ın başyapıtlarından biri olarak kabul edildiği söylenebilir. 19. yüzyılın ilk yarısında, Bach'ın solo keman eserleri halâ “egzersiz” nitelikli kabul edilmekteydi. Felix Mendelssohn, muhtemelen halk performanslarını desteklemek için, *Chaconne*'u eşlik partisi yazarak ayrı bir seviyeye taşımıştır.

*Chaconne*'un en belirgin özelliklerinden birisi, 15 dakikaya kadar ulaşan uzunluğudur. Bach'ın diğer harika bir varyasyon döngüsü Goldberg Varyasyonları, *Chaconne*'dan biraz daha uzun olsa da, açık bir şekilde, hiçbiri Barok süit veya konçertodaki bölümlerin ortalama uzunluğunu aşmayan birçok bireysel bölümün birleşimidir. *Chaconne*, anıtsal oranların tek bir bölümünü şekillendiren cesur bir girişimdir.

Bach'ın solo keman için bu ölçekte bir bölüm yazması ve büyük ölçekli tonal kontrastsız bir bölüm yazması gibi kriterler, *Chaconne*'un etkisinin yaratılmasındaki temel faktörlerdir. Tek bir icracı tarafından çalınan dört yaylı soprano sesi, enstrümandan çıkan müziğin müthiş büyüklüğü ve değişmeyen tonalitesi, *Chaconne*'un etkisinin çok önemli bir parçasıdır.

*Chaconne*, sürekli bir bas ve onunla bağlantılı akor ilerlemesi üzerinde sürekli bir varyasyonlar dizisidir. Her seviyede, çeşitli süreçler ve artan yoğunlaşmalar yaratırlar. Dört ölçülü temanın ilk ifadesi içinde armoniler önce yarım ve çeyrekler halinde hareket etseler de sonra kadansta kararlı çeyreklere doğru hızlanırlar. Benzer şekilde bu açılış ifadesindeki melodik ritimler tekrarlanan açılıştan (noktalı çeyrek, sekizlik, çeyrek) on altılıklara doğru hızlanırlar. Benzer süreçler varyasyonların bir çoğunda işe yarar.

### **2.5.6. Prelude**

Giriş parçası özelliğindeki çalgı müziği eseridir. Rönesans'tan başlayarak bestelenmiş, barok dönemde çoğunlukla org, lavta ve çembalo için yazılmıştır. Barok dönemde prelüd, Corelli ve Johann Sebastian Bach'ın hem sonat ve süitlerinde, hem de prelüd ve füğlerinde tek tema üzerine yazılan, belirli bir formu bulunmayan tek bölümlü bir eserdir. Özellikle Bach'ın sıkı bir füğ dokusu anlayışı içinde yazdığı prelüdlere, eserin akışı boyunca sürekli değişen yapılanmaları içeriyordu. Bu değişik yapılanmalar, Arpej, figür, toccata, arya, envansiyon ya da trio sonat tiplerinden biri olabilmekteydi.

### 3. BÖLÜM

#### 3.1. KEMAN PARTİTALARINI'NİN MÜZİK TEORİSİNDEKİ YERİ VE SONUÇ

Bach'ın 19. yüzyıl başlarındaki yeniden keşfi, geçmişteki büyük bir Alman ustasını bulma, Alman milliyetçiliğine yardımcı olma gibi pek çok gündemi de doğurmuştur. Bach'ın müziği o dönemde, sanki çağdaş bir müzikmiş gibi hazmedilmiştir.

Keman Soloları'nı, 19. yüzyılda konser sahnesine getiren modern keman çalıcılık sanatının kurucuları Ferdinand David ve Joseph Joachim, esere ilişkin olarak, günümüze kadar varlığını sürdüren performans geleneğini başlatmışlardır. David'in 1843 baskısı, Bach'ın orijinal notasyonunu, modern performans tekniklerine daha uygun olan bir keman parçasıyla eşleştirmiş ve Joachim'in 1908 baskısı (Andreas Moser ile birlikte düzenlenmiş) bu uygulamaya devam etmiştir. Bu edisyon, 20. Yüzyılın ikinci yarısına en çok saygı duyulan edisyon olmuştur. Nihayetinde, dönüp dolaşılıp Bach'ın yeniden keşfedilen orijinal el yazmasına notasına yaslanılmıştır.

Sayısız çalışma, Bach'ın çeşitli bestelerinin, tüm eserlerine ait döngüsel bir bütünün parçaları olarak birbirleriyle nasıl yakından bağlandığını göstermektedir. Bach'ın birçok çok bölümlü eseri, tüm bölümlerinin, altta yatan sürekli bas ilerlemelerini, daha üst parça ses rehberliklerini, ses ilişkilerini ve ses verme niteliklerini paylaştığı bu tür döngüsel birliğe önem vermektedir.

Geçmişin eserleri nasıl değerlendirilmelidir? Bunların anlamları, tarihsel olarak doğru “yeniden yaratım” uygulamalarıyla en iyi şekilde ortaya konulmakta mıdır?

Bu soruların tek veya basit bir cevabı bulunmamaktadır. Eserlerini Bach'ın kulağına hoş gelen şekilde yeniden yaratma çabaları, tarihsel yeniden yaratma çizgisinin nereye çekileceği hususunda yine bir başka tartışma konusunu gündeme getirecektir. Geçmiş çağın eserlerinin, o çağın kaygılarıyla konuştuğu açıktır; bu eserlerin pek az bir kısmı yüzyıllar sonrasında bize anlamlı bir biçimde iletilebilmiştir.

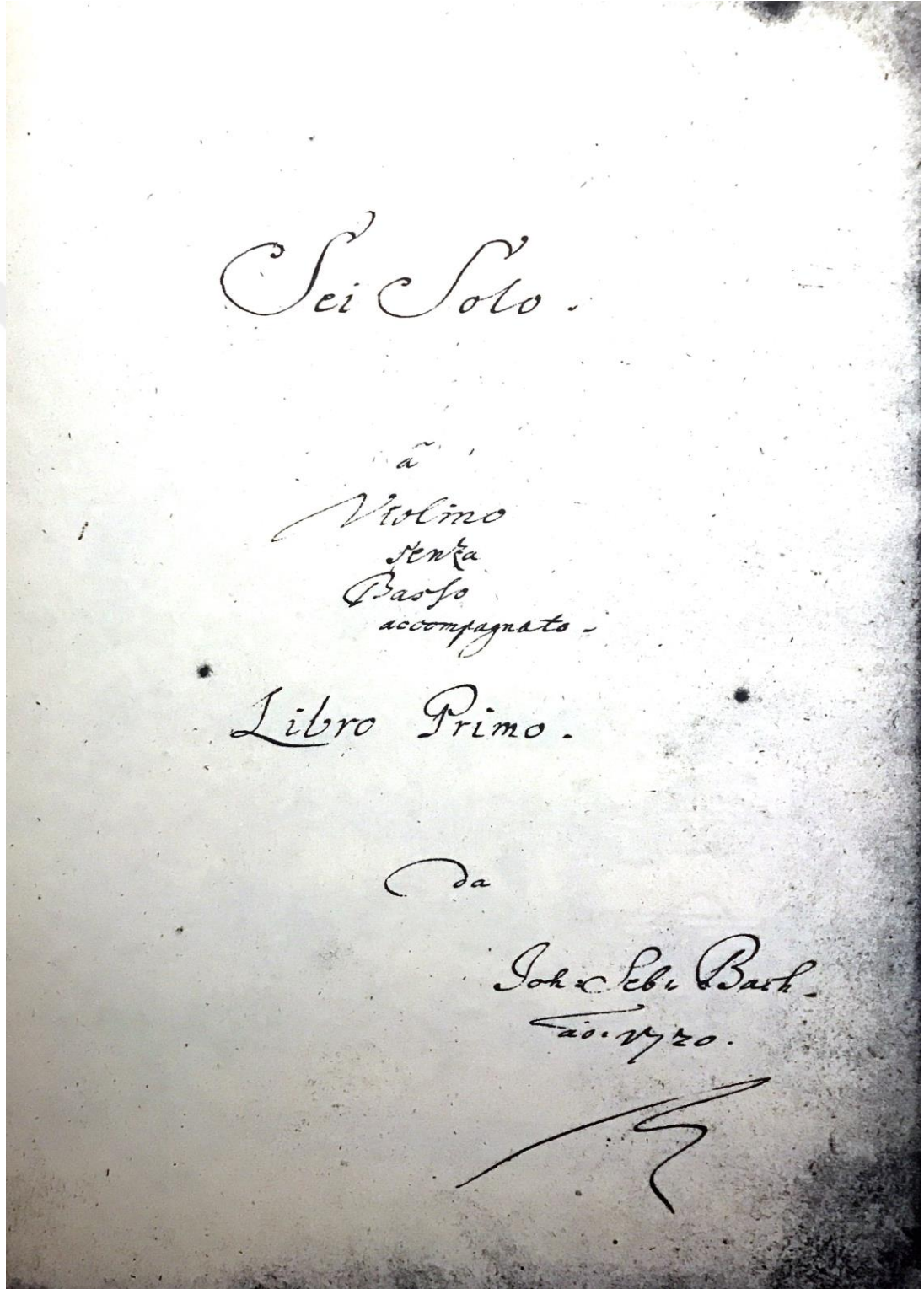
Müzik teorisinde, önceki dönemlerin teorileri ve analizlerine ilişkin yayımlardaki artışın yanı sıra, müzikologlar arasında 18. ve 19. yüzyılın müziğini araştırmak için daha da önceki çağlara ulaşmaya giderek artan ilgi, birçok çalışmanın artan tarihselliğinde kuşkusuz önemli faktörlerdir.

Bu çerçevede bu çalışmanın, kuşkusuz bireysel tercihleri içeren; ancak mutlaka “bilinçli” olacak bir performansı tasarlamada yorumcuya katkı getireceği umulmaktadır. Öte yandan, tek bir doğrusu olmayan performans sanatında analitik düşünme ve tarihsel duyarlılık arayışında olmak, kuşkusuz doğruluğu tartışılmaz yegane yaklaşımdır.



## EKLER

## Sonat ve Partitaların Bulunduğu Kapak Sayfası





Partia 1<sup>ma</sup> a Violino Solo e a Basso.

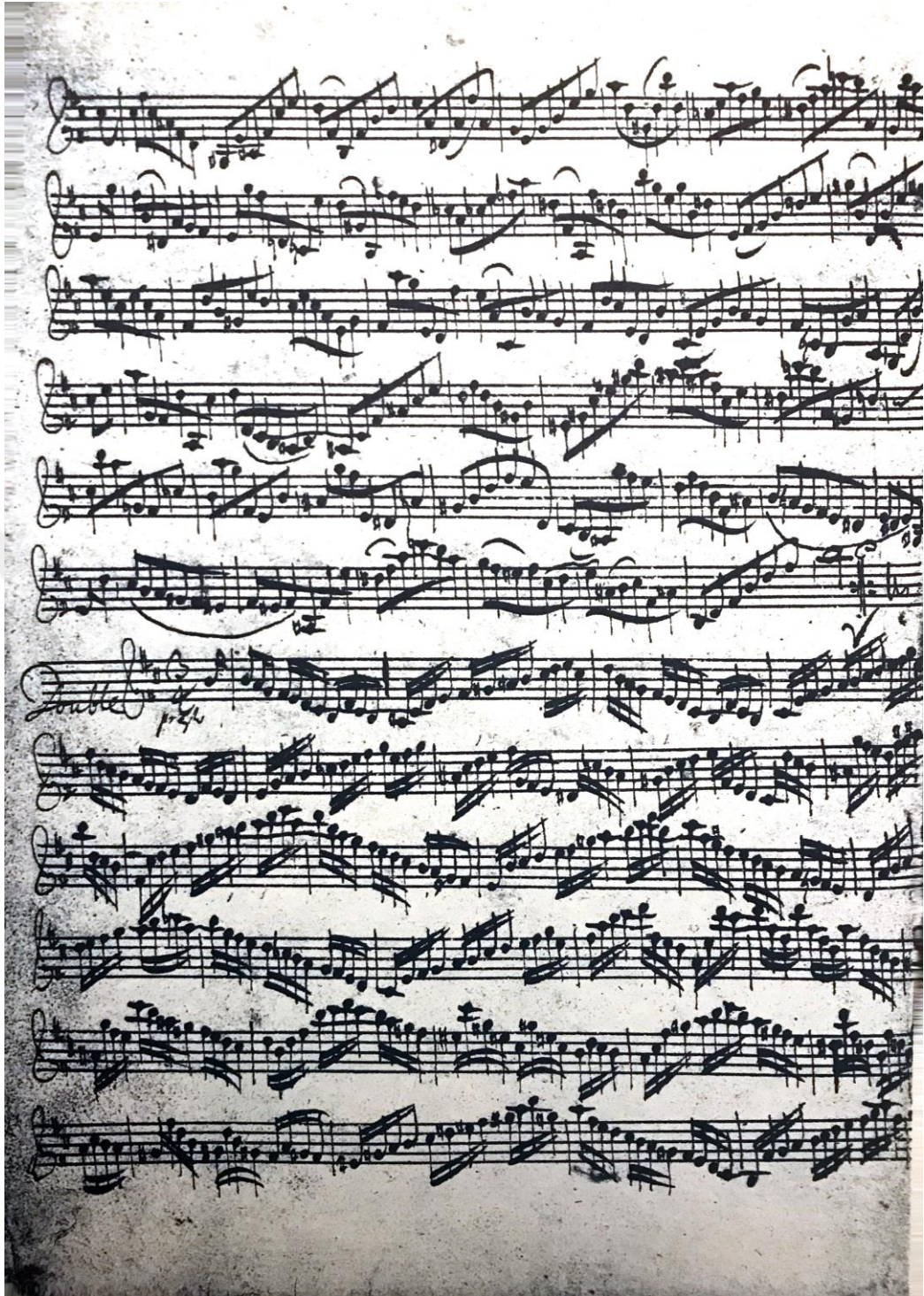
Allegretto

This image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title "Partia 1<sup>ma</sup> a Violino Solo e a Basso." is written in cursive. Below the title, the word "Allegretto" is written on the left side of the first staff. The page contains approximately 15 staves of music. The notation is dense, featuring a variety of note values, rests, and clefs. The first section of the music is written on a treble clef staff, while the second section, starting around the 10th staff, is written on a bass clef staff. The handwriting is clear and consistent throughout the page.



This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '29' in the top right corner. It contains ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The handwriting is in black ink and appears to be from the 18th or 19th century. At the bottom of the page, there is a signature that reads 'U. S. v. v. v. v. v.' followed by a flourish. Below the signature, there are several empty staves.







A page of handwritten musical notation consisting of 13 staves. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. The paper shows signs of age, with some staining and wear. At the bottom of the page, there is a short musical phrase followed by the handwritten instruction "V.S. volti".



*Sarabande*

The image displays a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sarabande". The score is organized into two systems, each consisting of five staves. The first system begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes a variety of note values, rests, and phrasing slurs. The second system starts with a double bass clef and a common time signature. The handwriting is clear and professional, characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.



*Tempo di Borea.*

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the tempo is marked "Tempo di Borea." The music is written on 12 staves. The notation is dense and includes many sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast and intricate piece. The key signature appears to be one flat (B-flat). The piece ends with a double bar line and a fermata. Below the final staff, there is a handwritten signature and the word "valse".



*Double.*

A page of handwritten musical notation for a double instrument, likely a violin and viola. The score is written on 12 staves. The word "Double." is written in cursive at the top left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

## KAYNAKÇA

Say, A (2005). *Müzik Sözlüğü Kitabı*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Lester, J. (2000). *Bach's Works For Solo Violin*. Oxford: Oxford University Press.

Schröder, J. (2007). *Bach's Solo Violin Works: A Performer's Guide*. London: Yale University Press.

Önder Başarır, E. (2013). Bir Notanın Tarihsel Yolculuğu: Solo Keman için 6 Sonat ve Partita'nın Basılmış Edisyonları. *Sanat Yazıları*, 29, 41-56.



## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel bilgiler**

Adı Soyadı : Ahmet İsmail SAĞIROĞLULARI

Doğum yeri ve tarihi : LEFKOŞA, 29/09/1983

### **Eğitim Durumu**

Lise Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, 2000

Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı, 2004

Yüksek Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

### **İş Deneyimi:**

Çalıştığı Kurumlar : H.Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı (Öğretim Görevlisi)

Hacettepe Senfoni Orkestrası 1. Keman Üyesi

### **İletişim**

E-Posta Adresi: ahmet\_sagirolulari@windowslive.com

# BAROK MÜZİĞİNDE DANS FORMU VE BACH'IN "BWV 1002" NUMARALI PARTİTASI

*Yazar* Ahmet İsmail Sağıroğluları

---

**Gönderim Tarihi:** 12-Eki-2018 11:00AM (UTC+0300)

**Gönderim Numarası:** 1018602628

**Dosya adı:** sagiroglulari\_tez\_turnitin.pdf (893.17K)

**Kelime sayısı:** 6473

**Karakter sayısı:** 41673



# BAROK MÜZİĞİNDE DANS FORMU VE BACH'IN "BWV 1002" NUMARALI PARTİTASI

## ORIJINALLIK RAPORU

%**3**

BENZERLİK ENDEKSİ

%**2**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%**0**

YAYINLAR

%**1**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

## BİRİNCİL KAYNAKLAR

**1**

[issuu.com](http://issuu.com)

İnternet Kaynağı

%**1**

**2**

[Submitted to Cumhuriyet University](#)

Öğrenci Ödevi

%**1**

**3**

[Submitted to Canakkale Onsekiz Mart University](#)

Öğrenci Ödevi

<%**1**

**4**

[www.sanatyazilari.com](http://www.sanatyazilari.com)

İnternet Kaynağı

<%**1**

**5**

[www.bilgiustam.com](http://www.bilgiustam.com)

İnternet Kaynağı

<%**1**

Alıntıları çıkart

Kapat

Eşleşmeleri çıkar

< 5 words

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde