TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN EŞLİKLİ KONÇERTOLARININ İNCELENMESİ VE KAYIP KONÇERTOLARIN KEMAN İÇİN YENİDEN DÜZENLENMESİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Yusuf YALÇIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA – 2012

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN EŞLİKLİ KONÇERTOLARININ İNCELENMESİ VE KAYIP KONÇERTOLARIN KEMAN İÇİN YENİDEN DÜZENLENMESİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Yusuf YALÇIN

Danışman: Doç. C. Hakan ÇUHADAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA - 2012

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Ana Sanat Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. C. Hakan ÇUHADAR
(Danışman)

Üye : Doç. Vania BATCHVAROVA

Üye : Yrd. Doç. Dr. Mustafa BAYIK

ONAY
Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
...../..../2012

Prof. Dr. Azmi YALÇIN
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ÖZET

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN EŞLİKLİ KONÇERTOLARININ İNCELENMESİ VE KAYIP KONÇERTOLARIN KEMAN İÇİN YENİDEN DÜZENLENMESİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

Yusuf YALÇIN

Yüksek Lisans Tezi, Müzik Ana Sanat Dalı
Danışman: Doç. C. Hakan ÇUHADAR
Haziran 2012, 256 sayfa

Bu araştırmada ilk olarak müzik tarihinin en büyük bestecilerinden birisi olan Johann Sebastian Bach'ın eşlikli konçertoları ve hayatının sonraki yıllarında bu eserler üzerine yaptığı düzenlemeler incelenmiş, düzenleme ve orijinal konçertolar arasında farklar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bach klavyeli çalgılar için konçerto biçiminde eserler veren ilk bestecidir, bu eserler yeni bir tür yaratma fikrinden ziyade kurumsal ve toplumsal müzik ihtiyaçlarından doğan nedenlere dayanır. Bach'ın bugün bilinen on dört klavsen (ya da çoklu klavsen) konçertosunu, solo çalgılar için daha önceki tarihlerde yazdığı eserlerden düzenlendiği sanılmaktadır. Bunun nedeni keman konçertoları ve dördüncü Brandenburg konçertosu gibi, hem orijinal modeli hem de sonradan besteci tarafından yapılmış klavsen için düzenlemelerinin mevcut olmasıdır. Bazı konçertolar ise yalnızca klavsen modeli ile bugüne kadar gelebilmiştir. Bu konçertoların önceki yıllarda başka çalgılar için yazılmış olduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır. Orijinal modellerinin ise zaman içinde kaybolduğu düşünülmekte ve bazı kantat bölümleri dışında bu konçertolara ait hiçbir kaynak bulunamamıştır. Kayıp olduğu düşünülen konçertolar, bugün ancak bestecinin elinden çıkmış olan klavsen düzenlemeleri yoluyla anlaşılabilmektedir.

Araştırmanın amaçlarından bir diğeri, klavsen konçertolarının incelenerek, olası orijinal konçerto biçimine uygun yeniden düzenlemelerin yapılmasıdır. Bu düzenlemeler orijinal modeli olmayan konçertoların keman için yazıldığı düşünülenlerini kapsamaktadır. Çalışmanın ana kaynağı olarak, bestecinin kendi yaptığı düzenlemeler, son yüz elli yıllık süre içerisinde bazı bilim adamları tarafından ortaya

atılan görüşler, düşünceler ve daha önce yeniden yapılmış düzenlemelerden de yararlanılmıştır.

Ayrıca çalışmada Bach ailesi ve bestecinin yaşam öyküsü ayrıntılı olarak ele alınmış, Bach'ın doruk noktasına ulaştırdığı Barok dönemin özelliklerine, gelişmekte olan çalgılara ve çalgı müziğine, özellikle barok dönemde konçerto formunun ortaya çıkışı ve gelişimine ayrıntılı olarak değinilmiştir. Son olarak Bach'ın eserlerinin ve Bach ailesinin detaylı bir listesi oluşturulmuştur.

Tez süreci içinde yapılan taramada konu hakkında yeterli Türkçe kaynak bulunamamıştır. İleride bu tezin konusu olan konçertolar ile ilgili çalışmalarda yararlanılmak üzere, öğrencilere ve icracılara yararlı bir kaynak olacağı düşünülmüş, ayrıca yapılan yeniden düzenlemelerin Barok dönem çalgı müziği repertuarına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

Nitel veri toplama yöntemlerinden yararlanılan bu çalışmada, doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Çalışmada önemli değere sahip olan arşiv araştırması, literatür taraması ile pekiştirilmiş, eser analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bach, Barok Dönem, Keman, Klavsen, Konçerto.

ABSTRACT

ANALYSING THE ACCOMPANIED CONCERTOS OF JOHANN SEBASTIAN BACH AND A STUDY FOR THE RE-ARRANGEMENTS OF THE LOST CONCERTOS FOR VIOLIN

Yusuf YALÇIN

Master Thesis, Department of Music
Advisor: Assoc. Prof. C. Hakan Çuhadar
June 2012, 256 pages

In this study, initially the accompanied concertos of Johann Sebastian Bach and the arrangements that he provided to those pieces in later years were examined and the differences between the arranged pieces and the original pieces were attempted to be presented. Bach is the first composer who provided musical pieces for keyboard instruments in concerto form and the indicated works of art are rather based on the reasons, originated from the institutional and social musical needs than solely based on an idea of creating a new genre of music. It is speculated that Bach arranged his 14 known harpsichords from his previous works that he wrote for solo instruments. The reason for this is the presence of the original model as well as the presence of the harpsichord arrangements that were completed by the composer just like the violin concertos and the Brandenburg concerto. Some of the concertos however, could be able to survive up to this day only with their harpsichord form. It is almost taken granted that those concertos have been composed for other types of concertos in much earlier years. It is considered that the original melodies were lost by the time and there is no source material regarding those concertos except of some wing sections.

Another aim of this study is that by examining the harpsichord concertos, conducting the arrangements in compliance with its possible original concerto form. Such arrangements encompass the concertos without having an original model which are considered to be composed for violin. As the main source of this study, the composers own arrangements, the opinions and views proposed by some scientists in the last 150 years and the re-arrangements, previously made have all been utilized.

Also in this study, the life of the composer and the Bach family itself has also been dissected deeply. The characteristics of Baroque Era, where the art of Bach reached its peak, the instruments, being developed at that era and the instrumental music, especially emergence of the concerto form in baroque era and its development have it has also been shown and discussed in detailed manner. Finally, Bach's complete works, his own, family pictures, and the expanded genealogy of Bach family are listed.

Within the search, conducted in the progress of thesis, no sufficient amount of Turkish Language based sources have been found. It has been considered that this thesis may be a useful source for students and the performers in the future for the studies regarding the concertos which comprise the subject of this thesis and also the arrangements made within the scope of this study are considered to make a contribution to the baroque era instrumental music repertoire.

In this study where the qualitative data collection method was used, the document analysis technique was also used. The archive search, which has a prominent place in this study, was also combined with literature search thus the artwork analysis has been conducted.

Keywords: Bach, Baroque Period, Violin, Harpsichord. Concerto

ÖNSÖZ

65 yıllık hayatı boyunca yüzlerce esere imza atmış olan ve bu eserlerinden yalnızca küçük bir kısmı hakkında bir tez yazabilme onuruna sahip olduğum büyük besteci Johann Sebastian BACH ile küçük yaşlarda tanışmamı ve müziğini yakından tanıyabilmemi sağlayan çok değerli ablam Encan AÇIKADA'ya, tezin hazırlanması aşamasında kaşılaştığım sorunlarda bana değerli bilgileriyle yol gösteren danışman hocam Doç. Hakan ÇUHADAR'a ve Öğr. Gör. Figen AKGÜN'e katkılarından dolayı sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca 16 Şubat 2009 yılında beklenmeye bir şekilde hayata veda eden, müzik eğitimimde unutulmaz bir yeri olan, öğrencilerini hem birer müzisyen hem birer birey olarak en iyi şekilde yetiştirmekten hiçbir zaman vazgeçmemiş olan çok değerli hocam Ferhang HÜSEYİNOV'u saygıyla anıyorum.

Ayrıca Johann Sebastian BACH'ın yaşamı ve eserleri ile ilgili çok uzun zaman boyunca birçok araştırmalarda bulunmuş ve aynı zamanda tezimi hazırlamamda bana kaynaklık etmiş olan çok değerli yazarları (Gültekin ORANSAY, Aydın BÜKE, Philipp SPITTA, Martin GECK ve Christoph WOLFF), bununla birlikte Bach'ın eserlerine son yarım yüzyılda yeni bir bakış açısı ile orijinal üsluba en yakın yorumlama konusunda büyük işler yapmış olan ve Barok Dönem eserlerine karşı olan ilgimin kat kat artmasında büyük rol oynayan çok değerli icracıları (Trevor PINNOCK, Simon STANDAGE, David REICHENBERG ve *The English Concert* üyeleri, Christopher HOGWOOD ve *The Academy of Ancient Music* üyeleri, Reinhard GOEBEL ve *Musica Antiqua Köln* üyeleri) saygıyla anıyorum.

Yusuf YALÇIN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET ..... **iii**
ABSTRACT ..... **.v**
ÖNSÖZ ..... **vii**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xii**
TABLOLAR LİSTESİ ..... **.xiii**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **.xiv**
EKLER LİSTESİ ..... **..xviii**

BÖLÜM I
GİRİŞ

1.1. Problem 2
1.2. Araştırma Amacı 2
1.3. Araştırmanın Önemi 3
1.4. Sayıltılar 3
1.5. Sınırlılıklar 3
1.6. Yöntem 3
1.6.1. Araştırma Modeli 4
1.6.2. Veri Kaynakları, Verilerin Toplanması ve Analizi 4

BÖLÜM II
BACH AİLESİ VE JOHANN SEBASTIAN BACH'IN HAYATI

2.1. Bach Ailesi 6
2.2. Johann Sebastian Bach'ın Hayatı 9
2.2.1. Eisenach, Ohrdurf ve Lüneburg (1685–1702) Yılları 9
2.2.2. Weimar, Arnstadt ve Mühlhausen (1703–1708) Yılları 10
2.2.3. Weimar (1708–1717) Yılları 11
2.2.4. Köthen (1717–1723) Yılları 12
2.2.5. Leipzig (1723–1750) Yılları 13
2.2.6. Son Hastalıkları ve Ölümü (1747–1750) 17

BÖLÜM III
BAROK DÖNEM, ÇALGI MÜZİĞİ TÜRLERİ VE KONÇERTO FORMU

3.1. Barok Dönem 19
3.2. Barok Müziğin Özellikleri 23
3.3. Barok Dönemde Kemanın Gelişimi 24
3.4. Çalgı Müziği Türleri 27
3.4.1. Füg 27
3.4.2. Süit 30
3.4.3. Partita 31
3.4.4. Ordre 31
3.4.5. Uvertür 32
3.4.6. Sinfonia 33
3.4.7. Sonat 33
3.4.7.1. Trio Sonat 36
3.4.7.1.1. Sonata da Camera 37
3.4.7.1.2. Sonata da Chiesa 37
3.4.8. Chaconne 38
3.4.9. Passacaglia 39
3.4.10. Prelüd 39
3.5. Konçerto 40

BÖLÜM IV
BACH'IN KONÇERTO FORMUNDA YAZDIĞI ESERLER

4.1. Bach'ın Yazdığı Konçertolara Genel Bir Bakış 50
4.1.1. Brandenburg Konçertoları 51
4.1.1.1. Brandenburg Konçertosu no.1 BWV 1046 Fa Majör 52
4.1.1.2. Brandenburg Konçertosu no.2 BWV 1047 Fa Majör 54
4.1.1.3. Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048 Sol Majör 55
4.1.1.4. Brandenburg Konçertosu no.4 BWV 1049 Sol Majör 57
4.1.1.5. Brandenburg Konçertosu no.5 BWV 1050 Re Majör 58
4.1.1.6. Brandenburg Konçertosu no.6 BWV 1051 Si-bemol Majör 60
4.1.2. Keman Konçertoları 61

4.1.2.1. Keman Konçertosu no.1 BWV 1041 la minör 62
4.1.2.2. Keman Konçertosu no.2 BWV 1042 Mi Majör 66
4.1.2.3. İki Keman İçin Konçerto BWV 1043 re minör 70
4.1.3. Klavsen Konçertoları 73
4.1.3.1. Klavsen Konçertosu no.1 BWV 1052 re minör 74
4.1.3.2. Klavsen Konçertosu no.2 BWV 1053 Mi Majör 78
4.1.3.3. Klavsen Konçertosu no.3 BWV 1054 Re Majör 80
4.1.3.4. Klavsen Konçertosu no.4 BWV 1055 La Majör 81
4.1.3.5. Klavsen Konçertosu no.5 BWV 1056 fa minör 82
4.1.3.6. Klavsen Konçertosu no.6 BWV 1057 Fa Majör 83
4.1.3.7. Klavsen Konçertosu no.7 BWV 1058 sol minör 84
4.1.3.8. Klavsen Konçertosu no.8 BWV 1059 re minör 84
4.1.4. Birden Çok Çalgı için Konçertolar 85
4.1.4.1. İki Klavsen için Konçerto no.1 BWV 1060 do minör 85
4.1.4.2. İki Klavsen için Konçerto no.2 BWV 1061 Do Majör 87
4.1.4.3 İki Klavsen için Konçerto no.3 BWV 1062 do minör 87
4.1.4.4. Üç Klavsen için Konçerto no.1 BWV 1063 re minör 88
4.1.4.5. Üç Klavsen için Konçerto no.2 BWV 1064 Do Majör 89
4.1.4.6. Dört Klavsen için Konçerto BWV 1065 la minör 90
4.1.4.7. Flüt, Keman ve Klavsen için Konçerto BWV 1044 la minör 91

BÖLÜM V
ORİJİNALİ KAYIP OLAN KONÇERTOLARIN İNCELENMESİ VE KEMAN İÇİN YENİDEN DÜZENLEME ÇALIŞMASI

5.1 Orijinal Modeli Kayıp Konçertolara Dair Genel Bilgi 93
5.2. Orijinal ve Düzenlenmiş Konçertolar Arasındaki Farklar 94
5.2.1. Tonalite Aktarımı ve Nedenleri 94
5.2.2. Solo Keman Partisinin Solo Klavsene Aktarımı 96
5.2.3. Orkestra Eşliğinde Yapılmış Olan Değişiklikler 99
5.3. Düzenlenmiş Konçertoların Olası Orijinal Modeline Dönüştürülmesi 100
5.3.1. Keman Konçertosu BWV 1052r re minör 101
5.3.2. Keman Konçertosu BWV 1056r sol minör 111
5.3.3. Keman ve Obua için Konçerto BWV 1060r re minör 119

5.3.4. Üç Keman için Konçerto BWV 1064r Re Majör 122

BÖLÜM VI

SONUÇ

6.1. Sonuç 132

KAYNAKÇA 135
EKLER 138
ÖZGEÇMİŞ 256

KISALTMALAR LİSTESİ

BG: Bach-Gesellschaft *(Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1851,99)*

BWV: Bach-Werke-Verzeichnis *(Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990)*

HWV: Händel-Werke-Verzeichnis *(Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1869)*

TWV: Telemann-Werke-Verzeichnis

RV: Ryom-Verzeichnis (Vivaldi)

Op. : Opus

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1: Barok Dönem'in üç evresi boyunca yaşamış olan önemli besteciler..... 22

Tablo 2: Bach'ın Klavsen Konçertolarının ve Konçertolara Ait Kaynakların Kronolojisi..... 93

Tablo 3: Bach'ın Klavsen için Düzenlediği Konçertoların Olası Orijinal Modelleri..100

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Bach Ailesi Soyağacı 8
Şekil 2. Johann Sebastian Bach, Müzikal Sunu, Kraliyet teması 16
Şekil 3. Bach, İyi Düzenlenmiş Klavye, BWV 847 do minör füg, serim bölmesi 29
Şekil 4. A. Corelli, Konçerto grosso Op.6 no.8, 1. bölüm giriş 44
Şekil 5. Brandenburg Konçertosu no.1 BWV 1046, 1. bölüm giriş 53
Şekil 6. Brandenburg Konçertosu no.2 BWV 1047, 1. bölüm giriş 55
Şekil 7. Clarin trompette doğuşkan sesler 55
Şekil 8. Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048, 1. bölüm giriş 56
Şekil 9. Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048, 2. bölüm 56
Şekil 10. Brandenburg Konçertosu no.4 BWV 1049, 3. bölüm giriş 58
Şekil 11. Brandenburg Konçertosu no.5 BWV 1050, 1. bölüm giriş 59
Şekil 12. Brandenburg Konçertosu no.6 BWV 1051, 2. bölüm kadans 60
Şekil 13. Brandenburg Konçertosu no.6 BWV 1051, 3. bölüm giriş ve 1. Episode 61
Şekil 14. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm yapısı 62
Şekil 15. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm giriş 63
Şekil 16. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm 1. solo 63
Şekil 17. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm 2. solo 64
Şekil 18. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm gelişim 64
Şekil 19. Vivaldi, Keman Konçertosu Op.3 no.6, 1. bölüm 3. Episode 65
Şekil 20. Keman Konçertosu BWV 1041, 2. bölüm, ritornello bas teması 65
Şekil 21. Keman Konçertosu BWV 1041, 3. bölüm, giriş 66
Şekil 22. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, giriş 67
Şekil 23. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, 1. episode 67
Şekil 24. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, geliştirim 68
Şekil 25. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, kadans 68
Şekil 26. Keman Konçertosu BWV 1042, 2. bölüm, ritornello bas teması 69
Şekil 27. Keman Konçertosu BWV 1042, 2. bölüm 23.-24 ve 28.-29. ölçü 69
Şekil 28. Keman Konçertosu BWV 1042, 3. bölüm rondo yapısı 70
Şekil 29. Keman Konçertosu BWV 1042, 3. bölüm, ara kesimler 70
Şekil 30. İkili Konçerto BWV 1043, 1. bölüm, giriş 71
Şekil 31. İkili Konçerto BWV 1043, 1. bölüm, 1. episode 71

Şekil 32. İkili Konçerto BWV 1043, 2. bölüm, giriş 72
Şekil 33. İkili Konçerto BWV 1043, 3. bölüm, giriş 72
Şekil 34. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm ritornello 74
Şekil 35. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm, 62.-63 ve 70.-71. ölçüler 75
Şekil 36. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm, 148. ve 149. ölçüler 76
Şekil 37. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm, 166. ve 167. ölçüler 76
Şekil 38. Klavsen konçertosu BWV 1052, 2. bölüm, ritornello 77
Şekil 39. Klavsen konçertosu BWV 1052, 3. bölüm, ritornello 78
Şekil 40. Klavsen konçertosu BWV 1052, 3. bölüm, 84. ölçü 78
Şekil 41. Klavsen konçertosu BWV 1053, 1. bölüm giriş ve kantat no.169, sinfonia giriş 79
Şekil 42. Klavsen konçertosu BWV 1053, 2. bölüm giriş 80
Şekil 43. Klavsen konçertosu no.4, 1. bölüm giriş 81
Şekil 44. Klavsen konçertosu no.5, 1. bölüm giriş 82
Şekil 45. Kantat BWV 156, Sinfonia girişi 83
Şekil 46. Klavsen konçertosu BWV 1059, 1. bölüm giriş 84
Şekil 47. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060, 1. bölüm 1. episode 86
Şekil 48. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060, 3. bölüm solo geçitler 86
Şekil 49. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060, 1. bölüm giriş 87
Şekil 50. Üç Klavsen için Konçerto BWV 1063, 1. bölüm ritornello 88
Şekil 51. Dört Klavsen için Konçerto BWV 1065, 1. gölüm giriş 90
Şekil 52. La minör Prelüd BWV 894, giriş 91
Şekil 53. Üçlü Konçerto BWV 1044, 1. bölüm giriş 92
Şekil 54. Keman Konçertosu BWV 1041 ve Klavsen Konçertosu BWV 1058, 1. bölüm, 164. ve 165. ölçüler 95
Şekil 55. Keman Konçertosu BWV 1041, 2. bölüm ve Klavsen Konçertosu BWV 1058, bölüm 14. ölçüler 96
Şekil 56. Keman Konçertosu BWV 1042 ve Klavsen Konçertosu BWV 1054 2. bölüm 7. ölçüler 97
Şekil 57. BWV 1042 ve BWV 1054, 1. bölüm 11. ve 12. ölçüler 98
Şekil 58. BWV 1053, 1. bölüm 1. episode 98
Şekil 59. Klavsen Konçertosu BWV 1058, 1. bölüm 1. episode 99

Şekil 60. BWV 1052r, kemanda çalınan tiz sesler ve tekrarlanan on altılık boş teller 102
Şekil 61. Klavsen Konçertosu BWV 1052a ve BWV 1052, ilk solo..... 102
Şekil 62. Klavsen Konçertosu BWV 1052, 13.-16. ölçüler 103
Şekil 63. BWV 1052a ve 1052, Kantat BWV146, 2. solodaki farklılıklar ve BWV 1052r keman modeline uygulanışı 103
Şekil 64. BWV 1052a ve1052, Kantat BWV146 ve Keman Modeli BWV 1052r..... 104
Şekil 65. BWV 1052a, 146 ve 1052 de 28. ve 29. ölçüler bas hareketleri..... 105
Şekil 66. BWV 1052r, 1. bölüm, 62.-65 ve 70.-74. ölçüler 106
Şekil 67. BWV 1052r, 1. bölüm,146.-153. ölçüler..... 107
Şekil 68. BWV 1052r, 1. bölüm, kadans..... 107
Şekil 69. BWV 1041, 1042, 1043 ve 1052 2. bölümlerde bas temaları..... 108
Şekil 70. BWV 146, 1052a & 1052 2. bölümlerde farklı solo parti modelleri 108
Şekil 71. BWV 1052a ve 1052 üçüncü bölüm, 1. solo parti..... 109
Şekil 72. BWV 1052a ve 1052 üçüncü bölüm, 2. solo 109
Şekil 73. BWV 1004 ve 1052a arpejleme şekilleri..... 110
Şekil 74. BWV 1056 ve 1060, ritornello benzerliği 112
Şekil 75. BWV 1056, 1. ritornello ve 1. solo bağlantısı 113
Şekil 76. BWV 1056, 2. Solo, klavsen sol el partileri iptali 113
Şekil 77. BWV 1056, 3. solo, klavsen partisinin kemana uygulanışı..... 114
Şekil 78. BWV 1056, Sol el partisinin keman konçertosunda baslara uygulanışı 115
Şekil 79. BWV 1056, Klavsenin sol el motiflerinin keman konçertosunda iptali 115
Şekil 80. BWV 1056, 2. bölüm bitiş kısmındaki farklar..... 116
Şekil 81. BWV 1056, 2. bölüm süslemelerin sadeleştirilmesi 147
Şekil 82. BWV 1056, 2. bölüm bitiş şekillerine verilen örnekler 117
Şekil 83. BWV 1056, 3. bölüm, A. Marcello'nun obua konçertosu ile benzerliği 117
Şekil 84. BWV 1056, 3. bölüm, çift sesli yankı etkileri, keman ve obuaya uygulanış biçimlerine örnek 118
Şekil 85. BWV 1056, 3. Bölüm, solo partideki tiz sesler 118
Şekil 86. BWV 1060, 1. bölüm, ilk solo, solo partilerin uyarlanması..... 120
Şekil 87. BWV 1060, 2. bölüm, 1. Solo..... 120
Şekil 88. BWV 1060, 2. bölüm, Solo klavsen partisinde sol el hareketleri..... 121
Şekil 89. BWV 1064 ve 1065 olası orijinal modele ait benzerlikler..... 123

Şekil 90. BWV 1064, Bach'ın düzenlemesi ile olası orijinal modelin kıyaslanması 124
Şekil 91. Bach BWV 1064r, 1. episode ve ritornello arası oktav farkının giderilmesi 125
Şekil 92. Bach BWV 1064r, 1. bölüm, 15. ölçü, kemanlarda solo dağılımı 125
Şekil 93. Bach BWV 1064r, 18- 20. ölçülerde solo partinin kemanlara uygulanışı.... 126
Şekil 94. Bach BWV 1064r, klavsen partisinin kemana uygulanışı..... 127
Şekil 95. Bach BWV 1064r B bölmesi, klavsenden kemana uygulanış biçimleri 128
Şekil 96. Bach BWV 1064r, 2. ve 3. kemanda geçitlerin sadeleştirilmesi 128
Şekil 97. Bach BWV 1064r, 90.-93. ölçüler arası geçitlerin sadeleştirilmesi..... 129
Şekil 98. BWV 1064r, 2. bölüm 1. solo, sadeleştirilmiş solo keman partileri 130
Şekil 99. Bach, BWV 1064r 3. bölüm, solo kemana uygulanan çalış biçimleri 131

EKLER LİSTESİ

Sayfa

Ek A: Tanımlar 138
Ek B: BWV 1052r Keman Konçertosu re minör (Partitür) 142
Ek C: BWV 1056r Keman Konçertosu sol minör (Partitür) 175
Ek D: BWV 1060r Keman ve Obua için Konçerto re minör (Partitür) 190
Ek E: BWV 1064r Üç Keman için Konçerto Re Majör (Partitür) 215
Ek F: Johann Sebastian Bach'ın Eserlerinin Listesi 242
Ek G: Bach Ailesi Kronolojik İsim Listesi 246
Ek H: Johann Sebastian Bach ve Ailesine ait resimler 249

BÖLÜM I

GİRİŞ

Tüm dünyada müzik tarihinin temel taşı olarak kabul görmüş olan büyük Alman besteci Johann Sebastian Bach, yaşadığı Barok Dönem'in müzikteki doruğunu oluşturmuştur. Kendi döneminde yaşamış ve kendinden sonra yaşayacak bütün büyük besteciler Bach'tan etkilenmiş ve onlara ilham kaynağı olmuştur. Yazdığı binden fazla eserinde kusursuz armoni ve kontrpuanda (polifonik yazı biçimlerinde) kusursuzluğu yakalamış, Füg, Kantat, Passion, Konçerto, Süit gibi müzik türlerinin ustalıklı örneklerini vermiştir.

Opera dışında her müzik formunda büyük yenilikler yapan ve doruk noktasına ulaştıran Bach, 1730-33 yılları arasında çalgı müziği alanında da yeni yapıtlar yazmaya yönelmiştir. Uzun süredir Leipzig'de konserler veren müzik topluluğu *Collegium Musicum*'un yöneticiliğini üstlenmiştir. Bu orkestrada seslendirilmek için yazdığı eserlerin pek çoğu eski yapıtlarının uyarlamasıdır. Bu dönemde klavsen için yazılan yapıtların çokluğu dikkat çeker (Büke ve Altınel, 2006).

1970 yılında Wilfried Fischer'ın, BWV 1052, 1055, 1056, 1060 ve 1064 temelinde olduğu varsayılan beş konçerto analizinin yayınlanmasından beri (BG), bu belirli ve yeniden düzenlemelerin hassas doğruluğu ve her birinin gerçekliği yani orijinal olduğu varsayılan modelin gerçekten Bach'ın kendisi tarafından yazılıp yazılmadığı konusunda bazı tartışmalar meydana gelmiştir. Bütün bu eserlerin temelindeki dayanak, sözü geçen yedi solo klavsen konçertosunun doğruca, solo çalgı konçertolarının notalarından aktarılmış olmasıdır, düzenleme ve bütün diğer düzeltmeler bu el yazısı notaların yazılması sırasında meydana gelmiştir. Özellikle bu düzeltmelerin solo bölümünü klavsenin ifade tarzına daha uygun hale getirmesi nedeniyle, bunlar daha eski, sıklıkla daha kemana yatkın olan partinin bir orijinal solo keman partisyonuna yakın bir şeyi temsil ettiği inancını teyit eder görünmektedir (Stevens, 2001, s. 25–27).

1.1. Problem Cümlesi

“J. S. Bach’ın klavsen ve orkestra için yazdığı (ya da düzenlediği) on dört konçertonun bugün bilinen orijinal modeli bulunanları ile bu on dört konçertonun orijinal modeli kayıp olanlarının, kemansal kökenli olanlarının belirlenmesinde ve keman için yeniden düzenlenmesinde karşılaşılan sorunlar nelerdir ve nasıl çözülmelidir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bach, konçerto formunda verdiği birçok eser 1730’lu yıllarda, Leipzig’de bu konçertoları klavsen için yeniden düzenlemiştir. Bu düzenlemelerden ikisi keman için, biri iki keman için konçertosu, biri de dördüncü Brandenburg Konçertosudur. Diğer konçertoların bazıları kantat bölümlerinde de kullanılmıştır. Bazı konçertoların orijinal modelleri ile ilgili çok az kaynak vardır ya da hiç yoktur. Brandenburg Konçertoları ile birlikte sadece üç keman konçertosu oğlu C. Ph. E. Bach sayesinde bugüne kadar orijinal hali ile ulaşabilmiş, diğer oğlu W. F. Bach’a kalanlar ise geçen zaman içinde kaybolmuştur. Araştırmanın amacı orijinali kayıp olan bu konçertoların incelenmesi, orijinal modelleri ile ilgili varsayımların ve ortaya atılmış fikirler ışığında yeniden düzenlenmesidir.

Bu amaca göre cevaplandırılması gereken başlıca sorular aşağıda belirtilmiştir.

1. Bach’ın, keman konçertolarından klavsene yeniden düzenlediği modellerinde ne tür farklılıklar gözlemlenmektedir?
2. Bach’ın klavsen konçertolarının orijinal modeli bulunmayanlarından hangileri keman çalım tekniğine yakınlık göstermektedir?
3. Orijinal modelinin keman (ya da birden fazla solo keman ve keman solo ile başka bir çalgı için) için yazılmış olduğu varsayılan konçertoların, olası orijinal modellerinin yeniden düzenlenmesinde dikkat edilmesi gereken konular nelerdir? Bu soru araştırmacının bakış açısıyla yanıtlanmaya çalışılacaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taraması sonucunda Bach'ın zamanında solo çalgılardan (keman, obua, obua d'amore vb.) klavsene düzenlediği konçertoları ile ilgili tam ve kesin bir Türkçe çalışma ya da kaynak bulunamamıştır. Yalnızca konçertolar ile ilgili olan açıklamalarda, bu eserlerin bugün kayıp olan konçertolardan düzenlendiği bilgi olarak verilmiştir. Henüz üzerinde ayrıntılı olarak durulmamış olan bu çalışma, bu konuda yapılacak araştırmalara ve gelecekte bu eserler ile ilgili çalışma yapacak olan müzisyenlere de önemli bir kaynak olacağı varsayılmaktadır. Ayrıca bu araştırmanın solo keman ve orkestra repertuarına katkı sağlaması amaç edinilmiştir.

1.4. Sayıltılar

Bach'ın hayatının sonraki yıllarında klavsen için yazdığı bazı konçertolarına, daha önceki yıllarda solo çalgılar (keman, obua, obua d'amore) için yazdığı konçertoların kaynaklık ettiği araştırmanın sayıltısıdır.

1.5. Sınırlılıklar

1. Araştırma, yüksek lisans tez süresi ile sınırlıdır.
2. Araştırma Bach'ın konçertolarının incelenmesi ile sınırlıdır.
3. Araştırma, veri toplama aracı olarak, doküman tarama ve gözlem ile sınırlı olacaktır.
4. Araştırma, doküman tarama ve gözlem ile belirtilen maddeler doğrultusunda elde edilen bulgularla sınırlı olacaktır.

1.6. Yöntem

Bu bölümde araştırma modeli, veri kaynakları, verilerin toplanması ve verilerin analizinde yararlanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

1.6.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma, Johann Sebastian Bach'ın biyografisini, klavsen ve keman konçertoları arasındaki ilişkileri araştırmayı hedeflediğinden doküman tarama modelinde doküman bilgisi ile yapılan bir çalışma olacaktır.

Bu araştırma, nitel araştırma türünde bir araştırmadır. Doküman analizi ve betimsel yöntem tekniği kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Nitel Araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi (literatür tarama) gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2000, 19).

Araştırmada tarama modeline uygun veri toplama teknikleri, nitel araştırmaya hizmet edebilecek şekilde doküman tarama ve gözlem teknikleriyle gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın bu iki veri toplama yöntemiyle desteklenmesinin araştırmanın güvenirliğini olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir.

Araştırma sürecinde nitel verilerden yararlanılacaktır. Bu nedenle tarama modeline uygun veri toplama teknikleri, nitel araştırmaya hizmet edebilecek şekilde doküman tarama ve gözlem teknikleriyle gerçekleştirilecektir. Araştırmanın bu iki veri toplama yönteminin desteklenmesinin araştırmayı güvenilir kılmada önemli olduğu düşünülmektedir.

1.6.2. Veri Kaynakları, Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada, Johann Sebastian Bach'ın hayatı, Barok Dönem müziği ve çalgı müziği formları ile ilgili kitaplar, ansiklopediler, makaleler bestecinin klavsen konçertoları ve keman konçertoları ve internet kaynakları kullanılacaktır. Bu araştırmada yapılacak araştırmalar, eser analizleri ve incelemeleri şunlardır;

1. Bach'ın hayatı,
2. Bach'ın eserleri,
3. Barok Dönem ve çalgı müziği formları,
4. Barok Konçerto formu,
5. Bach'ın konçertolarının yapısal olarak incelenmesi,

6. Bach’ın klavsen konçertolarının keman çalımına uygun olanların saptanması ve incelenmesi,
7. Bach’ın keman için yazmış olduğu bilinen kayıp konçertoların olası orijinal yazımlarının araştırmacıya göre nasıl olması gerektiğini açıklamak için aşağıdaki çalışmaların yapılacaktır.
   7.1 Klavsen için düzenlenmiş olan konçertoların ve keman konçertolarının birbirileri ile karşılaştırılması yoluyla aralarındaki değişikliklerin saptanması. Bach’ın yaptığı yeniden düzenlemelere göre, orijinali kayıp olan konçertoların yeniden düzenlenmesi.

BÖLÜM II

BACH AİLESİ VE JOHANN SEBASTIAN BACH'IN HAYATI

2.1. Bach Ailesi

Hemen hemen bütün bireyleri müzisyen olarak yetişmiş ve yüzyıllarca sürmüş uzun bir ailenin en yüksek doruğunu oluşturan Johann Sebastian Bach'ı yalnızca soyadı ile "Bach" olarak anılabilir. Çünkü bu kocaman ailenin öteki üyeleriyle karşılaştırılamayacak kadar büyük bir sanatçı olmuştur. Bach ve ailesi 16. ve 17. yüzyıllar boyunca hep müzisyenler yetiştirmişlerdir. Sanki dedelerden torunlara dek bütün aile bireyleri birbirine müzik ile bağlanmıştı denilebilir (Oransay, 1986, s. 7).

Bu yüzden Johann Sebastian Bach'ın yaşamını anlatmaya yüzyıllarca müzisyen yetiştiren Bach ailesinin öyküsü ile başlamak gerekir.

Johann Sebastian Bach, kendine özgü gayretli ve sistemli çalışma yöntemiyle, ailesinin kökenlerini araştırmış, ailenin kurucusu saydığı, adından söz edildiğinde ilk olarak 1540 yılı civarında rastlanan Veit Bach'a kadar ulaşmıştı. Bach'ın aile tarihi konusundaki araştırmaları öyle başarılı olmuştur ki, 1735 yılında bulduğu her şeyi *Urpsung* (Soy ağacı) adını verdiği ayrıntılı bir belgede topladı. Bu belgenin aslı kaybolmuştur, ancak 1774–1775 yılları arasında Bach'ın torunu Anna Carolina Caroline Bach tarafından çıkarılan özenli bir kopyası, bugüne kadar ulaşmıştır (Johnson, 2006, s. 97, 98).

XVII. yüzyılın Alman müzik yaşamına damgasını vuran Bach'lar, en ünlü üyeleri Johann Sebastian dünyaya gelmemiş bile olsa adlarından söz edilmesi gereken bir aileydi. 1600'lü yıllar boyunca özellikle Thüringen ve Saksonya bölgesinde kent müzikçisi ya da orgcu olarak bir Bach bulunması neredeyse olağan gibi görülmeye başlamış, ailenin adı bir anlamda "müzikle uğraşan kimse" sözcüğü yerine kullanılmaya başlamıştı (Büke ve Altınel, 2006, s. 247–248).

Bach'lar çoğunlukla Thüringen'in Saxe-Coburg-Gotha, Saxe-Weimar-Eisenach, Saxe-Meiningen dükalıklarında ve Schwarzburg-Arnstadt prensliklerinde yaşamış olsalar da, Saksonya ve Kuzey Almanya'ya da uzanıp Kuzey Denizi ve Baltık kıyılarına kadar ulaşmışlardır. Leipzig, Dresden, Hamburg ve Lübeck gibi belli başlı şehirlerde çalışmışlardır. İstisnasız bütün Bach'lar orta sınıfa mensuptu. Hiçbiri büyük bir servet

edinmedi. Hiçbiri yoksul düşmemiştir. Çocuk yapmaya fazlasıyla düşkündüler: On, on iki ya da on beş çocuklu Bach ailelerine rastlamak sıra dışı bir durum değildi (Johnson, 2006, s. 98).

Ailenin yaşamı hakkında bilgi edinilebilen ilk üyesi Veit[1] (Vitus) Bach, değirmencilik ve fırıncılık yaparak hayatını kazanan bir zanaatkârdı. Protestanlığın Alman topraklarında yayılmasının önüne geçilmesine çalışıldığı bir dönemde yaşadığı için bir süreliğine doğduğu toprakları terk edip Macaristan'a sığınmış, ardından yeniden Gotha yakınlarındaki Wechmar kasabasına dönerek mesleğini sürdürmüştü (Büke ve Altınel, 2006, s. 247–248).

Veit Bach'ın iki oğlu vardı. Büyük oğlu Hans fırıncıydı ve müziğe karşı büyük bir yeteneği vardı. Fırıncı olmaktan vazgeçip Gotha'da kasaba gaydacı oldu. Böylece Bach ailesinin ilk müzisyeni Hans Bach oldu. 2. oğlu bir halı üreticisiydi ve üç çocuğu da müzisyen oldular (Bitter, 1873, s. 3–4).

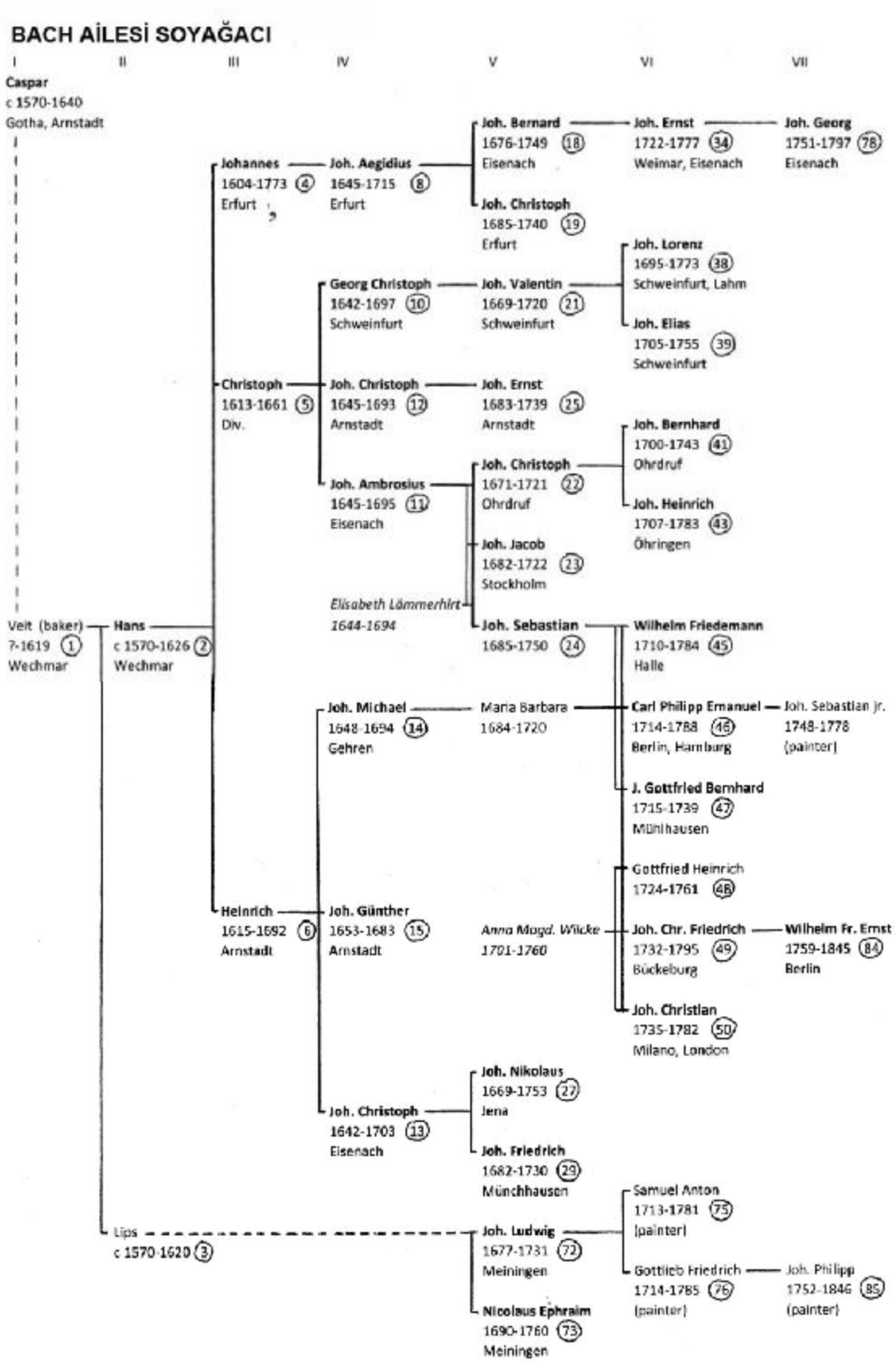
O tarihten sonra, Alman prensliklerinin hemen hepsinde müzikle uğraşan bir Bach'a rastlanır. 1626'da ölen Hans Bach'ın oğlu olan Christoph Bach (1613–1661), aile içinde aldığı müzik eğitiminin ardından Weimar Sarayı'nda müzisyen olarak çalışmaya başlamış, daha sonra aynı görevi Erfurt ve Arnstadt'ta sürdürmüştü. 22 Şubat 1645'te dünyaya gelen ikiz oğullarına Johann Ambrosius (1645–1695) ve Johann Christoph (1645–1693) adlarını vermişti. Johann Ambrosius'un 1685 yılına kadar yedi çocuğu oldu. Bunlar sırasıyla, Johann Rudolf (1670–1670), Johann Christoph (1671–1721), Johann Balthasar (1673–1691), Johannes Jonas (1675–1685), Maria Salome (1677–1728), Johanna Juditha (1680–1686) ve Johann Jacob'du (1682–1722) (Büke, 2001, s. 14, 15, 18, 23).

Johann Ambrosious ve Maria Elisabeth Bach'ın 8. çocukları olarak dünyaya gelen Johann Sebastian Bach, doğumundan iki gün sonra, 23 Mart 1685'te St. Georg Kilisesinde vaftiz edildi (Büke ve Altınel, 2006, s. 248).

Bach ailesi o kadar çok müzisyen yetiştirmiştir ki "Bach" demek sanki müzisyen demek olmuştu. Bach ailesi aralarında sık sık toplanır ve müzik toplantıları yaparlardı. Bu toplantılara Bach ailesinden 120 kadar birey geldiği olurdu (Oransay, 1986, s. 8) .

---

[1] Veit Bach'ın yaşadığı yıllar kaynaklara göre farklılıklar göstermektedir. Oransay'a (1986) göre 1555-1619 yılları arasında yaşadığı belirtilmekte, Büke (2001, 14) ise bu tarihleri 1550-1619 olarak belirtmektedir. Vikipedi'de doğumu 1550 civarı, ölümü de ya 1578 yılından önce ya da 1619 olarak gösterilmiştir (http://en.wikipedia.org/wiki/Veit_Bach). Graeme Kay tarafından BBC Radyosu'nun internet sitesinde yayınlanmış olan bir yazıda ise aslında ailenin en büyüğü Veit Bach'ın genellikle başka bir Veit Bach ile karıştırıldığı, asıl konu olan Veit Bach'ın 1578'de öldüğü bilgisi verilmektedir. (http://www.bbc.co.uk/radio3/bach/bachatozv.shtml).



Şekil 1. Bach ailesi soyağacı

2.2. Johann Sebastian Bach'ın Hayatı

2.2.1. Eisenach, Ohrdurf ve Lüneburg (1685–1702) Yılları

Johann Sebastian Bach, 21 Mart 1685'de babası Johann Ambrosius Bach'ın saray ve kent müzisyenliği yaptığı Eisenach'ta doğdu. Johann Ambrosius'un ikiz kardeşi vardı, Johann Christoph, Arnstadt'ta kent ve saray müzisyeniydi, birbirlerine eşlerinin bile yalnızca kıyafetlerinden ayırt edebileceği kadar benziyorlardı (Forkel, 1920, s. 11).

Sebastian üç yaşında iken, ikinci büyük kardeşi on beş yaşındaki Balthasar, müzikal yeterlilikte belirli bir seviyeye ulaşmış, babasının yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştı. Kasaba müzisyeninin evinde, aile üyeleri ve çıraklarının müzikal aktiviteleri yalnızca öğretmek, prova yapmak, Pratik yapmak ve sahne işleri değil aynı zamanda müzik kopyalamak ve toplamak, müzik çalgılarının bakımı ve tamiri ve genişletilmiş bir müzik işi kurma ile ilgili diğer çabaları da kapsıyordu. Hiç şüphe yoktur ki, elbette çocuk yaşta verilen emek önemsiz bir konu değildir, Ambrosius Bach'ın oğulları babalarının aktivitelerine erkenden dâhil oldu, müzik çalgılarının taşınması olsun, bakır temizlemek ya da keman tellerini yeniden takmak gibi. Ayrıca edindikleri yeterlilik düzeyine göre farklı çalgılar çalarak müzik icralarında da yardımcı olacaklardı. Müzikal olarak eğilimli Sebastian da Eisenach'ta kasaba orgcusu ve saray klavsencisi olan, babasının kuzeni Christoph Bach ile zaman geçirmek için fırsatı buldu. Sebastian daha sonra soy ağacında onu "engin besteci" olarak anacak, Carl Philipp Emanuel Bach ise "büyük ve etkileyici besteci" olarak ekleyecekti (Wolff, 2001, s. 22–23, 28).

3 Mayıs 1694'te, Bach'ın henüz dokuz yaşına bastığı bir dönemde, annesinin ölümü aile düzeninin sarsılmasına neden oldu. Baba Johann Ambrosius çocuklarının bakıma ve bir anne ilgisine muhtaç olduklarını da göz önünde bulundurarak, aynı yılın Kasım ayı sonunda 2. kez evlendi. Herkesin yeni düzene alışmaya çalıştığı bir sırada, Johann Ambrosius Bach, 2. evliliğinin üzerinden üç ay bile geçmeden yaşama veda etti. Henüz on yaşını bile tamamlamayan Johann Sebastian, bir yıldan az bir zamanda hem annesini hem de babasını kaybetmişti. Bazı müzik tarihçileri, onun eserlerindeki, ölümü çoğu kez bir kurtuluş olarak gören dini inanışa yatkınlığının küçük yaşlarda edindiği bu acı deneyimlerin bir sonucu olduğunu savunur (Büke ve Altınel, 2006, s. 249).

On yaşında Ohrdurf'a, Saxe-Gotha-Altenburg'daki St. Michael Kilisesi'nde orgcu olan en büyük abisi Johann Christoph Bach'ın yanına gitti (Boyd, 2000, s. 7–8).

Orada nota kopyaladı, çalıştı, müzik icra etti ve kendisine klavikord dersi veren abisinden çok değerli bir eğitim aldı. J. Ch. Bach ona o dönemin büyük bestecilerini, Güney Almanya'dan Johann Pachelbel, Kuzey Almanya'dan Johann Jakob Froberger, Fransa'dan Jean-Baptiste Lully, Louis Marchand, Marin Marais ve İtalya'dan klavsenci Girolamo Frescobaldi'nin eserlerini gösterdi (Wolff, 2000, s. 46).

Ohrdurf'a geldiklerinde yeni doğmuş bir bebeği olan ağabey Johann Christoph'un aradan geçen beş yıl içinde iki çocuğu daha dünyaya gelmiş ve evdeki yaşam herkes için zorlaşmaya başlamıştı. Johann Sebastian ise uzun süredir Lüneburg'a gitmek istiyordu. Öğretmeni Elias Herda ona ve Georg Erdmann'a, kendisinin de bir süre eğitim gördüğü St. Mitchel Kilisesi korosunu öğütlüyordu. Özellikle Bach'ın henüz kalınlaşmamış çocuk sesi koroda söylemesini kolaylaştırabilirdi. Böylece iki genç, çok fazla düşünmeden, 15 Mart 1700'de Ohrdurf'tan Lüneburg'a doğru yola çıktılar. Bach, Lüneburg'a gelince St. Mitchel Manastırı'nın okuluna kabul edildi. Okulun korosunda şarkı söylemeye başlayan Bach, aynı zamanda oldukça zengin sayılabilecek kitaplıktan yararlanıyordu (Büke, 2001, s.29).

Bach, kitaplıktan edindiği kuramsal bilgilerin yanı sıra okul korosunda şarkı söyleyerek ve kentte görevli müzisyenlerle dostluk kurarak da müzikal yönden kendini ilerletmeye çalışıyordu. Lüneburg'daki iki kilisede devrin tanınmış org ustaları Johann Jacob Löwe (1629–1703) ve Georg Böhm (1661–1733) görev yapıyordu. Böylece Bach'ın Eisenach'da başlayıp Ohrdurf'ta gelişen org bilgisi, Lüneburg'da kusursuzlaştı.

Bach bilgisini arttırmaya o kadar hevesliydi ki Lüneburg'da bulduğu olanaklarla yetinemeyerek büyük bestecilerin eserlerini dinlemek için Hamburg'a kadar yürüyerek yolculuk yapmayı göze aldı ve orada Brunckhorst'un yönettiği saray müzisyenlerini dinleyerek sanat gereksinimini karşılamaya çalıştı (Oransay, 1986, s. 8).

1702 yılının yaz aylarında Bach artık eğitim döneminin sona erdiğinin farkına varmış ve yaşamını sürdürebileceği bir iş aramaya başlamıştı. Weimar'da Dük Johann Ernst'in (1664–1707) sarayındaki orkestrada boş bulunan kemancılık pozisyonu, henüz mesleğinin ilk basamağına adım atmaya hazırlana bu delikanlı için uygun bir iş olabilirdi.

2.2.2. Weimar, Arnstadt ve Mühlhausen (1703–1708) Yılları

Bach'ın üstlendiği ilk ciddi görev Saksonya-Weimar dükü Johann Ernst'in saray orkestrasında kemancılık görevidir (Oransay, 1986, s. 8).

Arnstadt yılları Bach'ın ilk bestelerinin de ortaya çıktığı yıllardır. Bunlar çoğunlukla org için olmakla birlikte, içlerinde klavsen için bestelenmiş olan *Capriccio* (BWV 992) ayrı bir yer tutar. Bach, 1705 Kasımındaki uzun zamandır planladığı ve hayalini kurduğu bir yolculuğu sonunda gerçekleştirme fırsatını yakaladı. Org çalması ve besteciliğiyle sadece kuzey Almanya'da değil, tüm Avrupa'da büyük bir ün sahibi olan ve Lübeck'teki Meryem Ana Kilisesi'nde orgcu olarak çalışan Dietrich Buxtehude'yle tanışmak ve sanatını yakından tanımak için Arnstadt'taki kilise yöneticilerinden izin istedi. Yaklaşık dört hafta Lübeck'te kalıp görevini çok fazla aksatmadan geri dönmeyi umuyordu. Bach'ın Buxtehude'den ne denli etkilendiği, Arnstadt yıllarına ait org eserlerinde iyi görülür. Bunların içinde ünlü *Re minör Toccata ve Füg* (BWV 565) ile *Do minör Passacaglia* (BWV 582) da vardır. Ancak bu yolculuğunda izin süresini geçirdiği için Arnstadt'daki efendiler onu şiddetle kınadılar. Bu kızgınlık, özellikle ayin sırasında Bach'ın çaldığı müzik hissedilir derecede değişikliğe uğrayınca daha da arttı. Kilise yönetimi böylesine "yabancı seslerin bulunduğu" bir çalışın kabul edilemez olduğunu genç orgcuya 21 Şubat 1706 tarihli bir yazıyla bildirdi (Büke, 2001, s. 44, 46).

Aslında bu olay yüzeysel bir bahaneydi. Arnstadt'takiler genç sanatçının cüretli ve yepyeni beste üslubunu anlamıyorlar, ayin esnasında *imrovisation* (doğaçlama) yapmasından hoşlanmıyorlar, korallerde kullandığı sürpriz dolu ve alışılmamış armoni anlayışını yadırgıyorlardı (Tarcan, 1987, s. 14–15).

Oysa Bach 1707'de onları yüzüstü bırakıp Mühlhausen'deki Blasius kilisesinin orgculuğunu yapmak için Arnstadt'ı terk etti ve burada kaldığı sıralarda kendi akrabası olan Maria Barbara ile evlendi (Oransay, 1986, s. 8).

2.2.3. Weimar (1708–1717) Yılları

1708'de Bach, Weimar dükünün sarayında organistlik ve konzertmeisterlik görevini üstlendi. Saray orkestrasında 22 eleman mevcuttu. Koro da 10 kişiden ibaretti. Bach, konserleri bulunduğu yerden elinde keman ile yönetiyordu. Org için en güzel eserlerinin bazılarını Weimar'da veren, bu dalda teknik mükemmelliğin doruğuna ulaşan Bach, hem dük ve saray, hem de meslektaşları indinde kendisine tartışılmaz bir itibar sağladı (Tarcan, 1987, s. 15).

Bach 1714'de usta bir orgcu olarak geziye çıkıp birçok kente uğradı. Bu gezi sırasında Prusya'nın Kassel kentinde bir dinleti veriyorken bir toccata'nın pedal

yalkısını olağanüstü çaldığından, dinletide bulunan ve bir süre sonra İsveç kıralı olan Hessen dükü Friedrich kendinden geçercesine coşarak parmağındaki değerli yüzüğü çıkarıp Bach'a armağan etmiştir (Oransay, 1986, s. 8).

Bach'ın Weimar'da geçirdiği yılların kendi gelişimi açısından en önemli kazancı, dönemin İtalyan bestecilerinin yapıtlarını yakından tanıması olmuştur. Kentte bulunduğu ilk yıllarda bestelediği yapıtların çoğunluğu org içindi. 1716 yılının son günlerinde Weimar Sarayı müzik yöneticisi Johann Samuel Drese'nin ölümünün ardından, görevinin kimin tarafından üstlenileceği konusu, yönetimde söz sahibi olan iki dük arasında tartışma çıkmasına yol açtı. Konu ortak bir anlaşmayla çözülemeyince Dük Ernst August, dönemin bir başka ünlü ismi Georg Philipp Telemann'ı Weimar ve Gotha'da gerçekleşecek tüm müzik etkinliklerinden sorumlu yönetici olarak görevlendirmeyi önerdi. Bach'ı Weimar'da istediği göreve getiremeyen dük Ernst August, ona daha iyi ücretle çalışabileceği yeni bir iş aramaya başladı. Bir süre önce kız kardeşi ile evlenen Köthen Prensi Leopold'un (1694–1728) sarayındaki orkestranın iyi bir müzik yöneticisine gereksinimi vardı ve bu görev için ödenecek ücret 400 talerdi. Bu görev Bach'a da ilginç geldi ve 5 Ağustos 1717 tarihinde imzalanan bir belgeyle "Köthen Sarayı Müzik Yöneticiliği"ne atandı.

Daha önceden haber vermesine karşın, özellikle Dük Wilhelm Ernst'le arasında kentten ayrılması konusunda bazı anlaşmazlıklar çıkmıştı. Gittikçe sabrı taşan Bach sonunda büyük olasılıkla kendini kaybetti ve yaklaşık bir ay kadar hapsedildi. Weimar sarayındaki bir belgeden öğrenilen bu hapsedilme olayı bestecinin ilk dönem yaşam öykülerinin hiçbirinde yer almaz (Büke, 2001, s. 80).

2.2.4. Köthen (1717–1723) Yılları

Bach, Köthen Prensi Leopold'un yirmi üçüncü yaş günü olan 10 Aralık 1717'de yeni görevine tayin edildi. Birkaç gün sonra, Leipzig üniversitesi kilisesi için önceki sene Johann Scheibe tarafından yapılan orgu denemek ve rapor vermek için Leipzig'e gitti. Bilindiği kadarı ile bu Bach'ın Leipzig'e ilk gidişiydi (Boyd, 2000, s. 72).

Köthen sarayı reformcu din anlayışına bağlı olduğu için hemen hemen kilise ayinlerinin hepsi kaldırılmış gibiydi. Bach'ın emrinde artık bir org yoktu. O sıralarda Almanya'da saf çalgısal müzik henüz emekleme çağında sayılabilirdi. İtalya bu sahada çok daha gelişmiş durumdaydı. Bach'ın olağanüstü sentez yeteneği burada da kendini

gösterdi. Bugün çalgısal eserlerini incelendiği zaman güçlü bir İtalyan etkisi gözlemlenmektedir (Tarcan, 1987, s. 16).

Köthen'de org bulunmadığı gibi koro da yoktu. Yalnız orkestra ile oda müziği grupları vardı. Bundan dolayı Bach yalnız orkestra ve oda müziği eserleri bestelemeye başladı. Bundan ötürü Bach yalnız orkestra eserleri ve oda müziği parçaları bestelemeye başladı. Zaten yaşamı boyunca aldığı çeşitli görevler hep onun müzik yaratıcılığını etkilemiş ve kendisi hangi görevde bulunuyorsa orada eline geçen olanaklara göre eserler bestelemiştir. İşte Bach'ın en önemli eserleri arasında kabul edilen Brandenburg Konçertoları bu sıralarda yazılmış eserledir (Oransay, 1986, s. 9).

Çok verimli geçen Köthen yılları sonucu en güzel oda müziği eserlerini, 2 keman konçertosunu ve orkestra süitleri kazanılmıştır. Solo keman ve viyolonsel için yazılmış 6 partitanın dışında 1724,te Fransız ve İngiliz süitlerinin, daha sonra kromatik fantezi ve füg ile *Wohltemperiertes Klavier'*in 1. Cildinin (24 Prelüd ve Füg) gün ışığına çıktığı görülmektedir (Tarcan, 1987, s. 16).

İlki 1718 Mayısında gerçekleşen Kalsbad gezisinin ardından, 1720 yılının 17 Haziranı ve 17 Temmuzu arasında, Prens Leopold 2. kez kaplıcaları ziyaret etti. Besteci, Köthen'e döndüğü zaman, yaklaşık bir ay önce, son derece sağlıklı olarak kendisini uğurlayan karısı Maria Barbara Bach'ın öldüğünü ve 7 Temmuz'da gömüldüğünü öğrendi. Hiç beklenmedik bir anda ve hiş beklenmedik bir yaşta gelen bu ölüm, tüm aileyi perişan etmişti, ama kuşkusuz en çok Bach sarsılmıştı (Büke, 2001, s. 91).

Artık Köthen'de kalmak istemiyordu çünkü o güne dek müziğe büyük önem ve Bach'a derin bir saygı besleyen dük 1721'de Anhalt-Bernburg soyundan genç bir prensesle evlenmiş ve Bach'ın söylediğine göre bu prenses kocasını müzikten uzaklaştırmış ve başka konulara yöneltmişti. Bundan dolayı Bach Köthen'de sıkılmaya başladı (Oransay, 1986, s. 10).

2.2.5. Leipzig (1723–1750) Yılları

1723 yılında Bach Leipzig'de St. Thomas Kilisesi kantorluğuna ve ayrıca Nikolaikirche, Paulinerkirche ve Leipzig Üniversitesi Kilisesi gibi kentin belli başlı kiliselerine müzik yöneticisi olarak atandı (Miles, 1962, s. 86-87).

Oysa Bach da Thomas kilisesinin kantorluğuna pek teşne değildi. Dostlarından Georg Erdmann'a yazdığı bir mektupta, daha yüksek bir konumu olan kapel ustalığından kantorluğa geçmenin pek hoş bir şey olmadığını yazmıştır. Bu konuda

etken olan neden çocuklarının öğrenimiydi. Bach kantorluk görevinden başka bir de Thomas Okulu'nun dördüncü ve üçüncü sınıflarına Latince dersi vermekle yükümlüydü. Ayrıca üniversitenin resmi törenlerinde akademik müzik şefi olarak katılmak, okulun belli öğrencilerine olağan koro dersi haricinde org, klavsen, keman öğretmek de onun görevleri arasındaydı. Bunca çalışmaya karşın eline geçen para çok azdı (Oransay, 1986, s. 10).

Besteci birinci derecede, okuldaki öğrencilerin müzik eğitimlerinden ve Pazar günleri kilisede seslendirilecek kantatlardan sorumluydu. Bach görevine başlar başlamaz, kilisede seslendirilecek kantatları hazırlamak için yoğun bir çalışma içine girdi. Protestan Kilisesinde Pazar günleri ayin sırasında seslendirilen kantatlar, o günün dini takvimdeki yerine göre içerikler farklı metinler üzerine bestelendi (Büke ve Altınel, 2006, s. 309).

Yöneticilerin düşüncesine göre St. Thomas kilisesi kantoru her şeyden önce bir eğitici olmalıydı. Oysa Bach bu işte, yaratıcı dehasının alabildiğine ürün vermesi fırsatını görüyordu. Bu iki zıt görüş Bach ve işverenleri arasında sık sık huzursuzluklara yol açtı. Bach 1729–1740 yılları arasında Leipzig'de iki önemli kilisenin müzik işleri dışında *Collegium Musicum*'la da ilgileniyordu. *Collegium Musicum*, müzikseverlerin ve müzik öğrencilerinin buluştukları ve her hafta profesyonel müzisyenlerin de iştiraki ile konserlerin, müzik çalışmalarının gerçekleştirildiği bir kuruluştu (Tarcan, 1987, s. 17–18).

Büyük çoğunluğunu üniversite öğrencilerin oluşturduğu orkestra, 1700'lerin başında (Malcolm Boyd kesin bir tarih olarak 1702 yılını belirtmiştir) kentte öğrenim gören Georg Philipp Telemann tarafından kurulmuştu. Orkestra onun kentten ayrılmasından sonra da konserlerini sürdürmüş ve kadrosu 60 kişiye ulaşmıştı. Bach 1729 yılının Mart ayında topluluğun yönetimini üstlendiğinde, konser mekânı olarak uzunca bir süredir kentteki bir kafe kullanılıyordu. Collegium Musicum topluluğu konserlerini Leipzig'de Gottfried Zimmermann'a (?-1741) ait kafede veriyordu (*Café Zimmermann*). Haftanın belirli günlerinde gerçekleşen dinletiler yaz aylarında açık havada yapılıyordu (Büke ve Altınel, 2006, s. 309, 330).

O sırada okullar bir değişim sürecine girmişlerdi. Artık müziğe eskisi kadar önem verilmez olmuştu. Thomas Okulu'na yeni gelen öğrenciler okuldaki görevlerini tatsız, can sıkıcı buluyorlar, isteksiz davranıyorlardı. Oysaki kantor resmi sıfatı dolayısıyla okulun müzik geleneğini sürdürmek zorunluluğunu duyuyor ve öğrencilerde o işi görebilecek nitelikler arıyordu. Birbirine karşıt olan bu iki eğilim sonucunda 1729'da

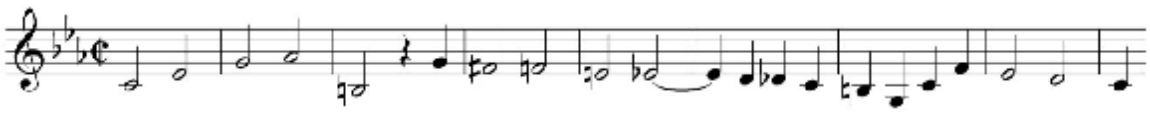
kent yönetim kurulunun 10 öğrenci için verdiği kararla büyük bir anlaşmazlığa dönüştü. Bach okula yazılmak için başvuran 23 kişiden 9 soprano ile iki katı alto ve bir tenorun kabulünü, ötekilerin alınmamasını savunuyordu. Kent yönetim kurulu Bach'ın seçtiklerinden 4 soprano ile bir alto kabul etti, fakat onun reddettiklerinden dört kişi ile hiç yoklamadığı bir kişiyi de almaya karar verdi (Oransay, 1986, s. 13).

Bach 1733 yılında *si minör missa*'nın Kyre ve Gloria bölümlerini yazdı. Daha sonra, Credo, Sanctus ve Agnus Dei gibi bazı kantatlarının en iyi bölümlerini ekleyerek genişletti ve tam bir missa haline getirdi. Buna rağmen bestecinin yaşadığı süre içinde belki de hiç seslendirilmedi (Hertz, 1985, s. 187).

Bach 1737–39 yılları haricinde, en az 1741 yılına (Zimmermann'ın ölüm tarihi) belki de 1744 yılına kadar Collegium Musicum'un yöneticiliğinde kaldı. Bu süre içinde Thomas okulunda birçok değişiklik oldu. Solo, iki, üç ve dört klavsen için konçertoların tümü Leipzig'deki Collegium Musicum yıllarında yazılmıştır. Yalnızca BWV 1061 eser sayılı iki klavsen için Do majör konçerto orijinali de iki klavsen için yazılmış (belki ilk olarak eşliksiz, daha sonradan yalnızca refakat eden orkestra partileri eklenmiş) olarak görünmektedir. Diğerleri aslında faklı çalgılar için, genellikle keman için bestelenmiştir. On dört konçertonun yalnız beşi hem orijinal hali hem de sonradan yapılmış klavsen düzenlemeleri ile bugüne kadar kalabilmiştir. Aslında hiç biri orijinal olarak klavsen için yazılmamış olsalar da klavyeli çalgı çalanlardan daha fazla ilgi görmeyi hak eden eserlerdir (Boyd, 2000, s. 163, 214, 215).

Bu unvan verildiği sırada Bach yeni bir anlaşmazlığın savaşı içerisinde bulunuyordu. 1684 yılından, demektir ki Bach'ın doğumundan önceki yıldan bu yana Thomas okulunun rektörlüğünü yürüten Johann Heinrich Ernest'i zaten bu işin eri değilken bir de yaşlandıkça yönetimi gevşeterek okulda gerek öğrenci sayısının, gerek güç ve yeteneklerinin azalmasına yol açmış, her türlü iyileştirme önerilerine de karşı koymuştu. Okul yönetiminin öteki yüksek görevlileri gibi o da kimi kötülüklerin süregitmesinde parasal bakımdan ilgiliydi. 1729'da Ernest ölünce onun yerine 1730'da Johann Matthias Gesner geldi. Bu kişi daha önce Weimar akademisinde rektör yardımcısı iken Bach'ı tanımış ve beğenmişti. Okulda disiplini çabucak yeniden kurdu. Eğer rektörlükte kalmış olsaydı Bach birçok üzüntüden, çekişmeden ve kavgacı olarak tanınmaktan kurtulacaktı. Fakat Bach'ın talihi yokmuş ki, 1734'de Gesner'in yerine 1732'den beri okulun rektör yardımcılığında bulunan 27 yaşındaki Johann August Ernest getirildi (Oransay, 1986, s. 11).

Bach 7 Mayıs 1747'de Potsdam'da Büyük Frederick'i (Frederick II) ziyaret etti. Prusya kralı daha sonradan *forte ve piyano* olarak adlandırılan *pianoforte* adlı yeni çalgıyı daha az nüansa sahip olan klavsene ve orga tercih ediyordu. Kendisi için yapılmış on beş çalgısı vardı. Ziyaret esnasında Bach'ın bu çalgıları tek tek denemesini sağladı. Kral Bach için bir tema çaldı ve bu tema üzerine bir füg çalmasını istedi. Bach kralın teması üzerine üç sesli bir füg çaldı. Ardından Kral Bach'tan aynı tema üzerine altı sesli bir füg çalmasını talep etti ve Bach altı sesli bir füg doğaçladı. Leipzig'e döndüğünde, *Kraliyet Teması Üzerine Altı Sesli Füg* adlı bu fügü kaleme aldı ve daha sonra aynı tema üzerine fügler, kanonlar ve bir trio sonatı da içeren *Müzikal Sunu* adlı eserini krala hediye olarak gönderdi (http://www.nytimes.com/1999/04/18/magazine/best-piano-composition-six-parts-genius.html).



Şekil 2. Johann Sebastian Bach, Müzikal Sunu, Kraliyet teması

Bach *Füg Sanatı*nı ölümünden kısa bir süre önce yazmıştır. Basit bir tema üzerine yazılmış 18 karma füg ve kanon içerir.

Füg sanatına daha önce değilse bile büyük olasılıkla 1740'ların ilk yıllarında başladı. Bugüne ulaşmış olan ilk bilinen modeli on iki füg ve iki kanon içerir, besteci tarafından 1745 yılında kopyalanmıştı. Bu el yazısında farklı bir başlık vardı, daha sonra damadı Johann Altnikol 1751 yılında bestecinin ölümünden sonra on dört füg ve dört kanon içeren 2. düzenlemesini yayınladı. Bach uzmanı olan Christian Wolff eserin ana fikrini, *"Tek bir müzikal konu doğasında olan Kontrapuntal olasılıkların derinlemesine keşfi"* diye nitelendirmiştir (Wolff, 2000, s. 433).

Bach'ın tamamladığı son çalışma org için bir koral prelüttür. Damadı Johann Altnikol tarafından ölüm döşeğinden dikte edilmiştir. *Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668a* (Tanrım işte katına çıktım) olarak adlandırıldı. Final kadansının üç dizeğinin notaları roman alfabesine göre sayıldı ve eşleştirildi, bestecinin isminin baş harfleri olan "JSB" bulundu (Geiringer, 1966, s. 256).

Müzikal Suna'daki parçalar şunlardır: 3 ve 6 partili birer ricercar, 8 kanon, 1 konulu *füg,* 1 trio sonat (flüt, keman ve sürekli bas için), 1 *canon perpetuus* (sonsuz kanon) (Oransay, 1986, s. 17).

2.2.6. Son Yılları ve Ölümü (1747–1750)

1749 Mayısının ortalarında bestecinin sağlığında ciddi bir bozulma baş gösterdi. Bu hastalığın gün geçtikçe artması üzerine bazı çevrelerde, bestecinin yerine kimin geçeceği konuşulmaya başlandı. Doğal olarak Bach, görevine devam ediyor sayıldığı için bu konuşmalar ve planlar önceleri üstü kapalı yapılıyordu. Ancak tüm bu olanlar Bach'ı yaşamaya daha çok teşvik etmiş gibi, bestecinin sağlığında ani bir düzelme gözlendi. 1750 yılının bahar aylarında, Bach'ın sağlık durumu yeniden kötüleşmeye başladı. Bestecinin yaşamöykülerinde belirgin bir hastalığı olarak, görme duyusunu giderek yitirmesi ve bunun sonucunda tümüyle kör olması gösterilir. Bu görme bozukluğu da, çocuk yaştan beri kötü ışıkta uzun saatler çalışmaya bağlanır. Ancak bunlardan başka, büyük olasılıkla erken yaşlardan beri tedavi edilmeyen ve farkına varılmayan şeker hastalığı sonucu, göz sinirleri zaman içinde harap olmuş ve başka organlarda da kalıcı izler bırakmıştı. Böylece yaşlılıktan dolayı ortaya çıkan ortaya çıkan bir körlükten çok, başka izleri de olan bir hastalık söz konusuydu (Büke, 2001, s. 174–176).

Hastalığı sırasında zaten onu kimi zaman meşgul eden büyük koral fantezilerini düzeltmeye devam etti. Son günlerini tamamen karanlık bir odada geçirmiş gibi görünüyor. Ölüm yakınlığını hissettirdiğinde, damadı Altnikol'e *Wenn wir in höchsten Noten sind* (En büyük sıkıntılara düştüğümüzde) ezgisi üzerine bir koral fantaziyi dikte ettirdi fakat ilahinin başlangıcına aynı ezgi ile söylenen *Vor deinen Thron tret'ich Allhier* (Tanrım, işte katına çıktım) başlığını yerleştirmesini söyledi (Schweitzer, 1923, s.223).

Ölüm döşeğinin başında karısı, kızları, en küçük oğlu Christian, damadı Altnikol ve öğrencisi Müthel duruyordu. Ölümünden sadece birkaç gün önce damadı Altnikol ile çalışıyordu. 18 Temmuz'da görme yetisi aniden düzeldi; gün ışığını görebildi fakat bu ayrılık habercisiydi; 28 Temmuz 1750'de yüksek ateşi takip eden bir felç geçirdi ve saat dokuza çeyrek kala öldü. Bir org korali besteledi ve bunu bitirip mükemmel hale getirmek istedi. Cenaze 31 Temmuz Cuma günü sabahın erken saatlerinde kaldırıldı. St.

John kilisesinde, tüm kilise ve okul görevlilerine de olduğu gibi, tüm okul onu mezarına kadar takip etti. Mezarı kilisenin yanındaydı (Spitta, s. 274–275).

Fakat kabrinin yerini iyice gösterecek hiçbir işaret konmamıştı. Ta 1885 yılına dek bu durumda kalan kabri kesinlikle bilinmediği için o yıl Bach'ın gömülü olduğu yeri saptamak amacıyla konulmak istenen levha yalnızca kilisenin güney duvarına asıldı. Dokuz yıl sonra, 1894'de, kilisenin temellerini genişletmek üzere toprak kazılırken üç tabut ortaya çıkmıştı. Bunlardan birinde biçimli vücutlu, yaşlı bir adamın kemikleri vardı. İnceleme sonucunda kemiklerin arasında bulunan kafatasının Sebastian Bach'ınki olduğu anlaşıldı. Bugün O'nun kemikleri Johannis-Kirche'nin altına yerleştirilen bir lahit içinde durmaktadır (Oransay, 1984, s.17).

1750 sonbaharında Bach'ın malvarlığının dökümü çıkarılmıştır, daha sonra müzikal materyalin bu listeye dâhil edilmemiş ve bilinmeyen sebeplerden dolayı daha önceden ayrılmış olması Bach bilimcilerini şaşkına çevirmiştir. Bu listenin detayı iyi donanımlı bir burjuva evi olduğunu açıklar. Evin değeri 1222 taler ve 12 groschen'di. İçinde ailesine ait ödenmemiş borçlarında bulunduğu 382 taler değerinde para, 251 taler değerinde gümüş ve diğer değerli eşyalar, 371 taler değerinde müzikal çalgılar, 16 taler değerinde bakır bronz ve kalay eşyalar, 61 taler değerinde giysi ve ev eşyaları, 38 taler değerinde din içerikli kitaplar bulunuyordu. Kalan bu miras üçe bölünmüştür, bir kısmı dul kalan eşine, diğer iki kısmı hayatta kalabilmiş, iki evliliğinden olan dokuz çocuğuna dağıtılmıştır (Geck, 2000, s. 257).

BÖLÜM III

BAROK DÖNEMİN ÖZELLİKLERİ

Bu bölümde Johann Sebastian Bach'ın doruk noktasını oluşturduğu Barok dönemin özelliklerine değinilmiştir. "Barok" kelimesinin anlamı, dönemin ortaya çıkışı, çalgıların gelişimi açıklanmıştır. Ayrıca *füg, kanon, partita, prelüd, ricercare, sonat, süit* gibi barok dönemde en fazla yazılmış olan çalgı müziği türlerinin gelişimi ve özellikleri hakkında bilgi verilmiştir. Barok dönemin özellikleri ve gelişimi hakkında verilen bilgiler daha çok çalgısal müzik alanında ve bu türün örneklerini vermiş olan bestecileri kapsamaktadır. Çalgı müziği türleri açıklanmış ve son olarak araştırmanın ana konusunu çevreleyen Konçerto ayrıntılı olarak ele alınmış, ortaya çıkışı, gelişim süreci, bu türün en ustalıklı örneklerini veren besteciler ve eserleri hakkında bilgiler verilmiş ve Barok Dönem konçerto yapısına da değinilmiştir.

3.1. Barok Dönem

Barok çağın başlangıç tarihi, birçok kaynağa göre göre 1580 veya 1600 olarak; sona erme tarihi de Johann Sebastian Bach'ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenir. Kimi müzik tarihçileri bu çağı üç evreye bölerek, *Genç, Orta* ve *Olgun Barok* şeklinde incelerler. Kimileri de *Erken* ve *Olgun Barok* olarak ikiye ayırır. Müzik tarihinde Barok çağı, Rönesans özelliklerinden yola çıkarak, yüz elli yıllık bir akış içinde armoni tekniğinin mükemmelliğe kavuştuğu; kantat ve opera gibi sahne sanatlarının filizlendiği, senfonik orkestraların ilk tohumlarının atıldığı, Vivaldi, Händel ve J. S. Bach'ın yetiştiği renkli dönemdir (İlyasoğlu, 2002, s. 25).

Oysa Barok'un başlangıç ve bitiş yılları için kesin bir tarih belirlemek mümkün değildir. Çünkü barok stilini simgeleyen eserlerin ortaya çıkması bir süreç sonunda gerçekleşti; tıpkı mimaride, resimde, heykelde olduğu gibi. Buradan hareketle bir "ön barok" döneminden, ardından "barok" döneminden, en sonunda da "klasiğe geçiş" döneminden bahsetmek sanırız daha sağlıklı olur. Böyle olunca Monteverdi'nin operalarını "ön barok"un örnekleri sayabiliriz. Tartini, Scarlatti, Rameau, Bach, Telemann, Handel ve Vivaldi'nin verimli yıllarını (18. yüzyılın ilk yarısını) Barok'un

zirve dönemi; J. S. Bach'ın oğulları ile "Mannheim Okulu"nu Barok'un bitimi ve klasik dönemin başlangıcı olarak kabul etmek mümkündür (Kaygısız, 1999, s.116).

Portekizce'de kıvrımlı, düz olmayan inci anlamına gelen barok (İtalyanca barocco) sözcüğü, 1700'lü yılların ortalarında Fransız yazar Noel Antonie Pluche tarafından müzik yapıtlarını sınıflandırması için kullanılmıştı. Pluche 1746 yılında yayımlanan *Spectacle de la naturale* (Doğanın Gösterisi) adlı yapıtında, müzikleri artık ülkelerine göre sınıflamak yerine "*musique chantante*" (şarkılı müzik) ve "*musique baroque*" olarak ikiye ayırmak gerektiğini belirtiyordu. Burada "baroque" sözcüğünü "kaba", "biçimsiz" anlamında kullanmıştı. Ayrıca iki müzisyenin çalışını karşılaştırırken, fazla ağdalı ve geçmiş dönemin zevklerine uygun bulduğu yorum için "Yeryüzündeki pırlantalar yerine, denizin dibindeki eğri incileri (barok) zorla sökmeye uğraşıyor" ifadesine yer vermişti; değerlendirmenin özünde bir küçümseme ve fazla ağdalı bulma vardı. Barok sözcüğü bugün anlaşıldığı anlamda, müzik tarihinde bir dönemi adlandırmak için ancak XIX. yüzyılın sonlarına doğru kullanılmaya başladı (Büke ve Altınel, 2006, s. 16).

Bir üslup adı olarak, 18. yy'ın sonlarına doğru Yeni-Klasikçilik'in kuramcıları tarafından yaygınlaştırılmıştır. Jacob C. Burckhardt (1818–1897), August Schmarsow (1853–1936), Alois Riegl (1858–1905) ve Heinrich Wölfflin (1864–1945) gibi sanat tarihçileri, terimin anlamını özümlenir hale getirmişlerdir. 1887-88'den sonra Almanya'da Rönesans'ı izleyen dönemi belirtmek için Barok sözcüğünden yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Fransa bu üslubu uygulamasına karşın, sözcüğü 19.yy'ın sonlarına değin benimsememiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997, s.194).

"Barok Müzik" teriminin kullanımının nispeten yeni bir gelişme olduğunu belirtmek gerekir. Müzikte "barok" kelimesi ilk olarak yalnızca 1919 yılında Curt Sachs tarafından kullanılmıştır (Sachs, (1919) Barockmusik) ve İngilizce'de 1940 yılına kadar kullanılmadığı Manfred Bukofzer'in bir artikelinde yayınlanmıştır.

1768'de Jean-Jacques Rousseau Müzik Sözlüğü'ne şöyle bir giriş yapar: Barok müzik sık sık ton değiştirmesi, uyuşumsuz ve karmaşık armoni yapısı, yapay melodileriyle dengesi zor kurulan, hareketi sınırlı bir müziktir. Ancak sanatın tüm dallarında Barok, bu çağa özgü bir başlık olarak bugüne dek taşınmıştır (İlyasoğlu, 2002, s. 25).

17. yüzyılın son çeyreğinde Barok müzik Avrupa'nın tüm ülkelerinde yaygınlaşmıştır ve gelişmiştir. Öncülüğünü İtalyanların gerçekleştirdiği bu gelişim, Fransa, İngiltere ve Almanya'da kazandığı özgünlüğün ivmesiyle yeni boyutlara

ulaşmıştır. İtalya'da Venedik opera hareketi son bulmuş, ancak Napoli opera hareketi bu sanata yeni bir renk getirmiştir. Fransa'da Lully'nin kişiliğinde opera sanatı yerleşmiş, bu alandaki İtalyan öğeleri "Fransızlaşarak" eşlikli reçitatif gelişmiş, ayrıca Paris'te "halka açık opera" temsilleri başlamıştır. İngiltere'de opera İtalyan etkisinde olmakla birlikte, Purcell'in dehası sayesinde melodik niteliğiyle değer kazanmıştır (Say, 1995, s. 196–197).

17. yüzyılın 2. yarısında İtalyan yarımadasındaki müzik yaşamı, opera ve çalgı müziği alanında hızlı bir gelişme göstermişti. 1600'lerin başından beri ilgi odağı haline gelen opera, bu dönemde de ilerlemesini sürdürmekle birlikte, çalgı müziğinin gelişmesi özellikle yüzyılın sonuna doğru büyük bir ivme kazanmıştı. Giovanni Legrenzi (1626–1690), Maurizio Cazzati (1620–1677) ve Giovanni Battista Vitali'nin (1632–1692) yapıtları, bu gelişmede önemli rol oynamıştı. Ancak 17. yüzyıl İtalyan çalgı müziğinin en büyük ismi kuşkusuz Arcangelo Corelli'dir (1653–1713). Sanatçının ünü ve etkileri sadece doğduğu topraklarla sınırlı kalmamış, müziği Avrupa'nın pek çok ülkesinde yol gösterici olmuştur. Corelli, 18. yüzyılın ilk yarısında Vivaldi'nin doruğa ulaştıracağı çalgı müziğinin hazırlayıcısıdır (Büke ve Altınel, 2001, s. 129–130).

Avrupa boyunca müziğin İtalya'dan en çok kazandığı şey, en çok Corelli'de beğenilen tatlı akıcılık ve dengelilikti. Düzgün, açık seçik formlardaki düzenli ritim ve tümce yapısıyla sarmaş dolaş olan majör-minör armoni sistemine tam olarak ulaşıldı ve onunla birlikte en azından bu müziği yaratan bir kültürde, şaşılacak biçimde düzgün ses veren bir müzik ortaya çıktı. 1700'ün hemen arkasından –Corelli, Couperin ve Alessandro Scarlatti'ye katılan 18. yüzyıl ilk üçte biri boyunca yeni armoniyi saydamlık ve eriminin zaferini güven altına alacak- yeni bir parlak besteci kuşağı ortaya çıktı. Johann Sebastian Bach, George Frideric Händel ve Alessandro Scarlatti'nin oğlu Domenico Scarlatti yaşıttılar ve yaşamları, Antonio Vivaldi ve Jean Philippe Rameau'nunki ile iyice çakışıyordu. Bu bestecilerden ve bu dönemden, temel klasik repertuvarın en erken yapıtlarından bazıları: Bach'ın her biri başka orkestra topluluğu için olan ve 1721'de hükümdara adayarak adını ebedileştirdiği Brandenburg Konçertosu seti; Handel'in Londra'daki Thames Irmağı üzerindeki bir kayık partisine eşlik olarak yazdığı yine orkestra için Water Music'i (Su Müziği, 1717); Vivaldi'nin Dört Mevsim (1725) başlıklı keman konçertoları geldi (Griffiths, 2010, s.111–112).

Barok, birçok ülkede, tabanında kırsal, tavanında aristokrasi, siyasal düzeni monarşi olan sistemin şan ve şerefle çevrelediği bir devrin dile getirilişiydi. Ama akılcı

burjuva sınıfı yükseldiği oranda anlamını ve etkinliğini yitiriyordu. Ve düş gücü daha az, deneyselci bir felsefe kendini kabul ettirdi (Kaygısız, 1999, s.110).

Tablo 1

Barok Dönem'in Üç Evresi Boyunca Yaşamış Olan Önemli Besteciler

Dönem	Besteci adı ve soyadı	Doğum ve ölüm tarihi
ERKEN BAROK DÖNEM (1600–1654)	Giovanni Gabrieli	(1554/57?-1612)
	Hieronymus Praetorius	(1560–1629)
	Lodovico Grossi da Viadana	(1560?-1627)
	Jan Pieterszoon Sweelinck	(1562–1621)
	John Dowland	(1563–1626)
	Claudio Monteverdi	(1567–1643)
	Orlando Gibbons	(1583–1625)
	Girolamo Frescobaldi	(1583–1643)
	Heinrich Schütz	(1585–1672)
	Samuel Scheidt	(1587–1654)
ORTA BAROK DÖNEM (1654–1707)	Francesco Cavalli	(1602–1676)
	Giacomo Carissimi	(1605–1674)
	Johann Jakob Froberger	(1616–1667)
	Maurizio Cazzati	(1616–1678)
	Matthew Locke	(1621–1677)
	Jean-Baptiste Lully	(1632–1687)
	Marc-Antoine Charpentier	(1643–1704)
	Dieterich Buxtehude	(1637/39?–1707)
	Heinrich Ignaz Franz Biber	(1644–1704)
GEÇ BAROK DÖNEM (1680–1750)	Johann Pachelbel	(1653–1706)
	Arcangelo Corelli	(1653–1713)
	Marin Marais	(1656–1728)
	Giuseppe Torelli	(1658–1709)
	Henry Purcell	(1659?–1695)
	Alessandro Scarlatti	(1660–1725)
	François Couperin	(1668–1733)
	Alessandro Marcello	(1669–1747)
	Tomaso Albinoni	(1671–1751)
	Antonio Vivaldi	(1678–1741)
	Georg Philipp Telemann	(1681–1767)
	Jean-Philippe Rameau	(1683–1764)
	Johann Sebastian Bach	(1685–1750)
	Domenico Scarlatti	(1685–1757)
	George Frideric Händel	(1685–1759)
	Benedetto Marcello	(1686–1739)
	Johann Georg Pisendel	(1687–1755)
	Francesco Geminiani	(1687–1762)
	Johann Friedrich Fasch	(1688–1758)
	Giuseppe Tartini	(1692–1770)
	Pietro Locatelli	(1695–1764)

3.2. Barok Müziğin Özellikleri

Barok müziğin en önemli kurallarından biri vokal ve çalgısal güçlerin birleştiği ve karşı karşıya geldiği *concertato* stilidir. Bu stilin kaynağı, Andrea ve Giovanni Gabreli'nin polikoral motetleri ve Viadana gibi 17. yüzyıl başlarındaki bestecilerinin sürekli bası geliştirmelerine dayanır (Sadie, 1990, s. 391).

Bu müziğin her öğesinde karşıtlık oluşur: *Sonorite*de (ses dolgunluğu), yapıtın yürüyüşünde, ritimde, anlatımda ve ruhsal derinlikte. Ses dolgunluğunda karşıtlık, çalgı topluluğunu ikiye bölerek elde edilir. Bu yöntem konçerto geleneğinin ilk adımıdır. Karşı karşıya getirilmiş ayrı tınılardaki çalgılar, sözlük anlamının da içerdiği gibi birbirleriyle savaşırlar. Ses düzeyinin alçalıp yükselmesiyle (gürlük) müziğin ifade kazanması Barok dönem boyunca gelişir. Ses gürlüğündeki hareketleri gösteren işaretler de ilk kez bu çağda ortaya çıkar. Besteciler, bas ve tiz sesin, iki temel melodi çizgisi gibi yazılması ve bas sesin gücünün, belirli bir ölçüde arttırılmasını, uzamasını öngörmüşlerdir. Tüm Barok müziğin özelliği olan sürekli-bas çalgıları, lavta, klavsen, org ya da gitardır. Barok dönemde armoni öğesindeki aşama kadar, ***kadans*** (durgu) ve ritim öğelerinde de gelişme görülür. Ritmik özellikler de armonik yapıya bağlı olarak gelişir (İlyasoğlu, 2002, s.26).

18. yüzyılın ilk yarısını kapsayan (1700–1750) Olgun Barok (veya Geç Barok) yapıtları Barok dönemin önceki kuşaklarından tümüyle farklıdır. Müzik yapısı tutarlılık, geniş bir soluk ve denge kazanmıştır. Gelişen besteleme tekniğinde, yapıtın özü güçlülük kazanmış ve dış çizgileri yine belirginleşmiştir. Tümcelerin sonundaki kadansların, (karar noktalarının) sistematik kullanımı net ve güçlü bir ton duygusu izlenimi getirir. Motiflerin içindeki her kadans, müziğin bütünündeki birlikteliği korur (İlyasoğlu, 2002, s.35).

Sürekli bas, solo şarkı ile reçitatif ile ve tek ezgililikle ortaya çıkan müziksel devrim, yapı bakımından sürekli basın doğmasına yol açtı. Kontrapuntal deyişte bas, partilerden biriydi; genellikle diğer partilerin altında bulunuyordu ama bazen tenor partisinin sınırları içine girebilirdi. Örneğin, bir cümlenin sonuna doğru bu parti bir sus yaptığı zaman başka bir parti en kalın parti durumuna geliyordu. Bu kontrapuntal anlayışa karşı, sürekli, kesilmeyen bir bas partisi anlayışı, armonisel bir anlayış içinde gözükmeye başladı. Bu anlayış, klavyeli ya da çok sesli çalan diğer çalgılarda kendiliğinden belirdi; çünkü bunlarda partilerin kesişmesinin ya da geçici bir süre susmasının bir anlamı yoktu. Bunun sonucunda, partiler arası ezgi bakımından eşit bir

bas partisi anlayışı yerini, değişik partilerde bile olsa, en kaslın sesleri birleştiren yeni bir anlayışa bıraktı. Bu bas artık partilerden biri değil, üzerinde armoninin kurulduğu bir *basso continuo,* bir sürekli bas oldu. Kontrapuntal anlayışa karşı olan bu davranış, gittikçe gelişen birlikte duyma yeteneğinin, bağımsız partilerden oluşmuş salt kontrapuntal anlayışı zayıflatmasından sonra olabilirdi ancak. Buna benzer bir etki sonucunda, polifon doku gittikçe, birlikte duyulan seslerin meydana getirdiği uyumlu ve uyumsuzlukların birbirine bağlanmasıyla yürütülmeye başladı. İşte bu anlayışın bir çeşit pekiştirilmesi de, polifon çalamayan, ya da çalmak istemeyen eşlikçi çalgıların, bu eşliği uyguların ardarda bağlanması diye anlamaları ve kontrapuntal doku yerine, gerekli yerlerde uygular çalmaları oldu. Ne çalgıcılar, ne besteciler bu uyguları tam olarak yazıyorlardı. Çünkü bunların yoğunlukları, ses sınırları, çalındıkları çalgılara ya da çalınan yere göre değişebiliyordu. Çalgıcılar sürekli bas ezgisi üzerine ya da altına konan ve hangi uyguların çalınacağını gösteren sayıları ve işaretleri *prima vista* –ilk bakışta- «gerçekleştiriyorlardı». Bu sayılardan örneğin 3 üçlüyü, 4 dörtlüyü gösteriyordu; 5 ve 8 yazılmazdı (Sachs, 1965, s.129, 130).

3.3. Çalgıların ve Çalgı Müziğinin Gelişimi

17. yüzyıla varana kadar birçok çalgı, çağına göre lavta, lir, viol'ler, klavsen, klavikord, org, türlü davullar ve nefes çalgıları ya dindışı müziğe, ya da tapınaklardan içeri sızabildikçe, insan sesinin yanında seslerini güçsüzce duyurabilmişlerdi. Çalgıların o zamana kadarki ödevleri pek sınırlı, pek ilkeldi. Ya çok sesi kuran insan seslerinden başlıcasını çiftlerler ya da o sesle bir oktav aralıkla çalarlardı. Çalgıların armoni kurallarına göre birlikte, kendileri için hazırlanmış bir müziği çalmaları diye bir olay – bugün pek olağan sayılan bir şey- o eski çağlarda yoktu. 17. yüzyılda Michael Praetorius «kemanların ve kornetlerin sol anahtarıyla çalacaklarını» işaretlediği zaman gerçekten, o çağa kadar çalgıya kimsenin göstermemiş olduğu bir saygıyı göstermiş oluyordu. Cavalieri'nin «çalgı eşliğinin duygulara uygun değişiklikler göstermesi gerektiğini» öne sürmesi de bir yenilikti. Monteverdi de çalgıların duyguları yansıtmaları görüşünü savunanlardandı. 17. yüzyılın ilk yıllarında hiçbir besteci bu konuda Monteverdi kadar olumlu davranmamıştır. 17. yüzyılda, Monteverdi orkestrasında viola da gamba (bacak viol'u, bugünkü viyolonselin atası, viola da braccia (kol viol'u) yanında violina piccolo (küçük keman) adı verilen çalgılar da vardı. Orta çağlardan beri Renaissance (Rönesans) boyunca, 17. yüzyılın ortalarına kadar

kullanılmış olan violler, bugünün yaylı çalgılarına kıyasla, güçlü ve büyük bir tınıdan, renk ve ayrıntılardan yoksun çalgılardı. Ama buluşlar yüzyılının İtalya'sı, bu alanda da gelişmelere sahne oldu (Mimaroğlu, 1987, s.47, 50).

Erken barok ya da ön barok bestecilerinde sözlerin etkisin belirten melodilerin yaygınlaşması, beraberinde armoni eşlikli tek bir melodili -ezgili- eserlerin yazılmasını getirdi. 2. olarak insan sesine dayalı çok sesli müziğe tepki olarak çalgı müziği ile tek ezgili ama eşlikli müzik ortaya çıktı (Kaygısız, 1999, s.117).

Vokal müzik ve özellikle operanın gelişimi XVII. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmakla birlikte, çalgı müziği yapıtlarında da önemli ilerlemeler kaydediliyordu. Bu alanda ünlü İtalya topraklarının dışına yayılmış olan Girolomo Frescobaldi'nin yapıtları dönemin en belirgin örnekleri arasındadır. Çalgı müziğinin gelişmesinde iki önemli etken vardı: 1.sine sahne yapıtlarında ve dini vokal müziklerde yer alan çalgısal bölümler, 2.si dans müziği olarak kullanılan parçalar. Bu nedenle operaların ya da oratoryoların içindeki "sinfonia", "ritornello[2]" gibi bölümler zamanla daha uzun ve bağımsız bir yapıya bürünmeye başladı (Büke ve Altınel, 2006, s. 54).

Çalgı müziği, Barok ile birlikte kendine özgü biçimlere kavuşur. Rönesans sonunda yalnız çalgılar için bestelenen, insan sesinden arınmış müzik biçimleri ortaya çıkar. Örneğin: *Canzona* (Kanzona), *Ricercar* (Riçerkar) ve *Toccata* (Tokkata) gibi. Ses müziği ile çalgı müziği teknikleri arasındaki karşılıklı değiştirim de Barok müziğin özelliklerindendir. Vokal müzikte en belirgin karşıtlıklar ***monodi*** biçiminde yer alır. Bir çeşit solo şarkı olan monodide süslü bir vokale lavta veya klavsen gibi bir sürekli-bas eşlik eder (İlyasoğlu, 2002, s.27).

John Blow ve Purcell, çalgı müziğin İngiltere'de ilerlemesini sağlamış, orkestra ve oda müziğinin yanı sıra dinsel müzikte de gelişim yaşanmıştır. Almanya'da İtalyan müzikçilerin bestelediği bir opera hareketi doğmuş, bunun yanı sıra Buxtehude ve Biber'in öncülük ettiği çalgı müziği ile koro müziği gelişkin bir düzey kazanmıştır. Kuhnau, çembalo müziğine yeni soluklar getirmiştir. Süit formunda parçaların zenginleşmesi, sonat formuna doğru hızla yürüyen çalgı müziği formlarına temel hazırlamıştır. Modern kemanların yapılmış olması "Viol" adlı geleneksel yaylı çalgıyı geride bırakmış, ***viola da gamba*** ise bugünün viyolonseline dönüşmüştür. Müzik

[2] Ritornello, yinelenen çalgısal bölüm demektir. İtalyanca ***ritornare*** (geri dönmek) sözcüğünden türemiştir. Çalgısal ya da vokal eserlerde belirli zamanlarda sürekli tekrarlanan müziktir. Barok konçertolarda orkestra tarafından çalınan kısımlar ***tutti*** ya da ***ritornello*** olarak, solist çalgının şaldığı kısımlar da ***solo*** ya da ***episode*** olarak adlandırılırlar.

yazısında donanımlar belirginlik kazanmaya başlamış, ölçü çizgileriyle birlikte, nota şekilleri bugünün müzik yazısına çok yakın duruma gelmiştir (Say, 1995, s. 197).

Lully çağının çalgı müziği incelendiğinde saray çevresindeki ve halk arasındaki lavtanın önemli bir yeri olduğu görülür. Lavta, basit şarkılarda insan sesine eşlik ermesinin yanı sıra, XVII. yüzyıl ortalarına doğru bir solo çalgı olarak da kullanılmaya başlanmıştır (Büke ve Altınel, 2006, s.83).

Önceki yüzyılların gitgide gelişmiş, gitgide karmaşıklaşmış çok sesi yanında kendini gösteren eşlikli tek ses, yıllar geçtikçe müzik dilinin türlü biçimlerine uyarak Avrupa'nın dört bir köşesine yayılmıştır. Bir yandan kilise müziği, öte yandan da – önceleri eşlikli tek sesteki görevi şarkıcının söylediği melodiyi desteklemek olan- çalgıların gitgide kimlik kazanmalarıyla koşullanan müzik, tek ses akımı içinde kimliklerini güçlendirmişlerdi, evrimlerini sürdürmüşlerdir. Sonat ve konçerto, tek sesin uyandırdığı yeni ilgiye dayanarak, tek başına çalan çalgıcının, tek bir melodi çizgisinin kıvrımları ve ayrıntıları yoluyla dinleyicinin ilgisini çekme çabalarının sonucunda gelişmiş biçimlerdir (Mimaroğlu, 1987, s.46).

İlk büyük keman yapımcıları Brescia'da, Lombardy'de yaşamış olan Gasparo Bertolotti da Salo (1542–1609) ve Giovanni Paolo Maggini'dir (1580–1632). Neredeyse aynı zamanlarda komşu şehir Cremona, keman yapımında dünya merkezi haline gelmeye başlamıştı. Andrea Amati (1535–1611) başlıca keman yapımcılarının büyük bir hanedanı olan bu yeni merkezin kurucusuydu. Oğulları Antonio (1555–1640) ve Hieronymous (1556–1630) yaptıkları çalgıları ortaklaşa imzaladılar. Torunu (Hieronymous'un oğlu) Nicola (1596–1684) ailenin en büyük sanatçısı oldu. Bir yüzyıldan daha fazla bir zaman içinde bu insanlar kemanın biçimini belirlediler. Nicola Amati'nin en harika öğrencisi, tüm çağların ve ülkelerin en büyük ustası olan Antonio Stradivari (1640–1737) olmuştur (Sachs, 2006, s. 358).

Çalgıların önem kazanmasıyla birlikte, çalgı müziği büyüdü ve çok değişik çalgı müziği biçimleri ortaya çıktı. Buna bağlı olarak çalgı yapımcılığı gelişti. Böyle karşılıklı etkileşim sonunda bir bütün olarak müzik ilerledi. Tek ses gösterilen ilgiden etkilenen çalgıcı ya da çalgıcılar, ezgiler üzerinde oynayarak, türlü ses gösterilerine başvurarak, çalgısının olanakları ile teknik kapasiteleri zenginleştirdikleri gibi, sonat, konçerto gibi çalgı müziği biçimlerinin ortaya çıkmasını sağladılar (Kaygısız, 1999, s.117).

Çalgılar bu dönemde önemli değişikliklere uğradılar. Fransızlar Alman flütünü (yan flüt) geliştirdiler. Bu çalgı silindirseldi ve tek parçadan yapılmıştı, düzenlenemezdi. Bunu yanı sıra, o çağa dek cırlak ve gürültülü bir zurnadan başka

birşey olmayan obuaya önem verildi. Bu çalgı Fransızların elinde öylesine gelişti, sesi öylesine yumuşadı ki, dans topluluklarından ve asker bandolarından orkestraya girdi. Fransa'da opera ya da senfoni orkestrasına kazandırılan başka önemli bir çalgı da kornodur. Kornonun çıktığı ulus pek belirli değildi ama klarinetin hiç kuşkusuz Almanya'da geliştiği bilinir. Başlangıçta tek kamışlı silindirsel bir çalgı olan ve Fransızca *Chalumeau*[3] adıyla bilinen bu halk çalgısı, Denner'lerin –baba, oğul- Nürnberg'deki atölyelerinde sanat müziği çalgısı haline getirilmekle birlikte, orkestrada yer alabilmek için yüz yıl geçmesi gerekti (Sachs, 1949, s.168).

Barok dönemde hızla büyük bir yaygınlık kazanmaya başlayan solo konçertolar, önceleri daha çok yaylı çalgılar için besteleniyordu. Bunun başlıca nedeni, yaylı çalgılarda, özellikle keman yapımında yaşanan olağanüstü canlılığın bestecileri olumlu yönde etkilemesiydi. Orkestraları oluşturan çalgılar içinde yaylıların ağırlıkta olması bu canlılığın bir başka nedeniydi. Aynı dönemde, üflemeli çalgılarda da önemli gelişmeler yaşanıyor ve besteciler yapıtlarında gerek solist olarak, gerek orkestra içinde, bu çalgılara da yer veriyorlardı. Barok dönemde pek çok besteci trompeti yaygın olarak kullanmış, çalgının müziğe kazandırdığı canlı ve hareketli atmosferden ustaca yararlanmıştır. Trompetten başka, av ya da posta borularını andıran kornolar da kullanılmış ama bu çalgılar ancak 1700'lerden sonra orkestraya girmeye başlamıştır. Rönesans döneminde dini müzikte bas sesleri desteklemek için yararlanılan trombon aynı amaca hizmet etmeyi sürdürmüştür (Büke ve Altınel, 2006, s.153, 154).

3.4. Çalgı Müziği Türleri

3.4.1. Füg

Fuga, İtalyancada «kaçmak» anlamına gelen fugare kelimesinden türemiş bir terimdir. Fuga ile motet, madrigal, ricercare ve canzona arasındaki ayrılık şuradadır ki, şarkı müziği biçimlerinde sesler düzenli olarak önce tek, sonra çift, sonra da üçlü vs. olarak ardarda birbirlerini izledikleri ve çoksesli bir doku kurdukları halde fuga'da bunların yanına bir de gelişme bölümü ki öteki biçimlerde bu bölüm bulunmaz; yerine, yeni bir konu sunulur ve ses sıralanmasına göre ilerletilir. Sweelinck ve Girolamo Frescobaldi'nin (1583–1644) fuga biçimini geliştirmede önemli çalışmaları olmuş ve

[3] *Chalumeau,* Fransızca kökenli bir sözcüktür. Geç Barok ve Erken Klasik Dönemde kullanılmış, daha çok bir blok flüt görünümünde fakat klarinetinkine benzer bir ağızlığı olan tahta üflemeli bir çalgıdır. Bir nevi klarinetin klasik dönemden önce kullanılan bir çeşididir. 18. yy. orkestra ve oda müziğinde geniş bir repertuara sahiptir (Rice, 1992, s.15).

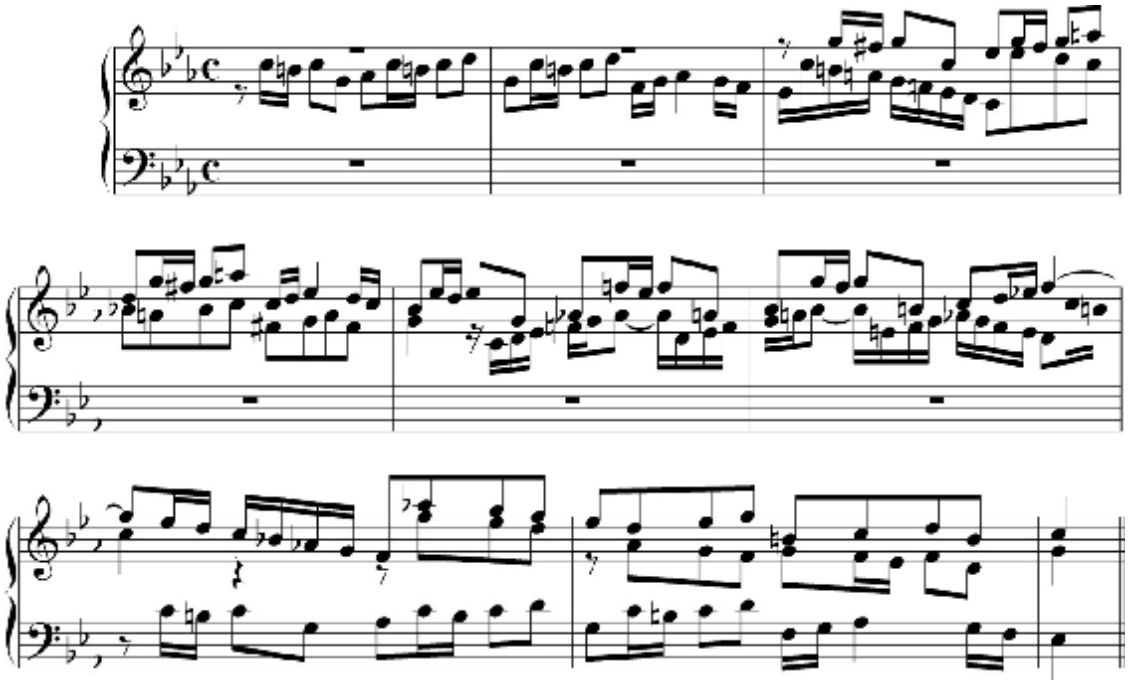
fuga, bu iki ustanın öğrencilerinin, çoğunlukla Almanların elinde evrimini sürdürmüş, Johann Sebastian Bach da en gelişmiş durumuna varmıştır (Mimaroğlu, 1987, s.56).

"Füg" ifadesi müzik tarihinde ilk kez Alman gezgin şarkıcı Oswald von Wolkstein (1377–1445) tarafından XV. yüzyılda kullanılmıştır. O dönemde birbirini taklit eden partiler aynı sesten giriyor, aralarında yalnızca basit bir kanon ilişkisi bulunuyordu. XVI. yüzyılda, vokal müzikte büyük yaygınlık kazanan motetleri örnek alarak geliştirilen "***Ricercare***", Barok dönem füginün ilk örneği olarak gösterilebilir. Bir konunun farklı partilerde işlendiği füge oldukça benzer yapısı olan ricercare gibi, vokal biçimlerden çalgı müziğine geçen "*Canzona*" da, taklitli yazının kullanıldığı bir diğer örnektir. Her iki örnekte de füg yazısının kullanıldığı kesitler peş peşe sıralanmıştır. XVII. yüzyılda "Toccata", "Fantasia", "Präludium" gibi başlıklar altında bestelenen yapıtlarda füg yazısının kullanıldığı bölümlere sıkça rastlanmış ama bir müzik biçimi olarak füg, ancak Bach'ın yapıtlarıyla zirveye ulaşmıştır (Büke ve Altınel, 2006, s.281).

Başka hiçbir yazıda partilerin eşit değerliği bunca özenle ele alınmamıştır; başka hiçbir türde ve biçimde bundaki bütünlüğe erişilememiştir. Bu özellikleriyle motetten doğmuş olan gibi gözükmesine karşın füg çalgısal alana girer; üstelik ses müziği alanında da başarılı örneklerine rastlanır; J. S. Bach'ın *Si minör Missa*'sının altı sesle koro fügü gibi. 14. 15. ve 16. yüzyıllarda İtalyanlar bir takım kanonlara fuga (füg) adını verirlerdi. 1650'den sonra ricercare'den gerçek füg doğmuştur; ama bu, tonal bakımdan daha özenli görünmesiyle ricercare'den ayrılır. Bazı örnekler dışında birkaç temayı ele alan ricercare yanında füg, bütün dokusunu tek bir temadan çıkarmaktadır. Ricercare'den füge doğru gelişme gittikçe daha büyük bir bütünlük araştırmasından doğmuştur. Bu gelişme yönünde çalışan besteciler Gabrieli'ler, Schweelink, Scheidt ve Froberger'dir. 17. yüzyılın sonuna doğru, yeni bir tür olduğu halde hem Güney Almanya bestecilerinin (Pachelbel) hem Kuzey Almanya bestecilerinin (Buxtehude) kullandıkları başlıca türlerden biriydi (Hodeir, 2003 s. 34).

Füg, kontrapuntal yazının belki de en olgun teknik ve -özellikle Bach fügleri düşünüldüğünde- sanatsal ürünüdür. Bir bütün olarak bakıldığında, alışılagelen biçimiyle füg üç bölmeye ayrılır: Sergi, Orta bölme, Son bölme. Sergi, konunun her bir partide (ya da seste) en az bir kez göründüğü ilk bölmedir. Sergiyi bazen, sergi bölmesinin genişletilmişi olan karşı sergi izleyebilir. Sergiden sonra orta bölme gelir. Orta bölme genellikle, çeşitli tonlara modülasyon yapan bir ya da birkaç ara kesit içerir. Bu bölmede yeni tonlardan yapılan konu gelişlerini belirgin kılmak için bir ya da birkaç partide uzun suskular kullanılması yaygındır. Son bölmeyi son bölme yapan özellik, bu

bölmede ana konunun eksen tonuna geri dönmesi ve füg içindeki en yüksek noktaya varılmış olmasıdır. Ana yapıya fazladan birkaç ölçü eklenmesiyle fügde son bir toparlama yapılmış olur; bu ölçüler tüm parçayı son bir atılınla sonuca bağlar. Buna Koda denir. Bir fügde: "kanon" başlığı altında açıklanmış olan tüm teknik yöntemlere, dahası, kanonun kendisine bile başvurulabilir. Bunlara ek olarak üzerinde özellikle durulması gereken iki yöntem daha vardır: ***stretto*** ile ***pedal***. Stretto (sıkışma), konu daha tamamlanmadan yanıtın girdiği, demek ki konu ile yanıtın üst üste gelmeye başladığı durumlarda oluşur. ***Stretto*** yoğunluğun her bakımdan artmasını sağladığı için çoğunlukla bir doruk noktası hazırlarken kullanılır. ***Pedal*** genellikle, üst partiler yürüyüşlerini sürdürürken alt partide uzatılan bir bas sesidir. Pedal kullanımının asıl dikkat çekici özelliği, ortaya bir dizi uyuşumsuz aralığın çıkmasıdır. Ancak bu türlü uyumsuzluklar, "üstatlar" tarafından takdirle karşılanır. Pedal sesin genellikle, bir fügün en sonlarında, kalış bölmesinde rastlanır (Károlyi, 2007, s. 101, 103, 104).



*Şekil 3.*Bach, İyi Düzenlenmiş Klavye, BWV 847 do minör füg, serim bölmesi

Füg, envansiyona göre daha sıkı bir kontrapuntal biçim olmakla ayrılır. Envansiyonda belirli sınırda bir kontrapuntal anlayış varken fügde özel kontrapuntal kurallar iş görmektedir: Füg teması daha geniştir; Tema önce tek başına duyurulur; İlk sergi bölmesinde tema tonik ve dominant tonlarında ayrı ayrı duyurulur; bütün füg boyunca envansiyona göre daha az ayrıntı özgürlüğü vardır (Usmanbaş, 1974, s.173).

3.4.2. Süit

Fransızcada “sıra”, “dizi” anlamına gelen “suite” sözcüğü, XVIII. yüzyılda, çalgılarla seslendirilen dans müziklerini tanımlamak için kullanılıyordu. Sözcük ilk kez, Estienne du Tertre’nin 1557 yılında Paris’te yayımlanan *Septieme livre de Danceries* (7. Dans Parçaları Kitabı) başlıklı yapıtında “Suyttes de Bransler” şeklinde kullanılmıştır. Burada ifade edilmek istenen, bir Fransız dansı olan “Bransle”in değişik türlerinin demet halinde sunumuydu. Toplu halde yapılan bir dans olan “Bransle” farklı şekillerde oynanabiliyor, özellikle temponun ağır ya da hızlı olmasına göre adlandırılıyordu. 1500’lü yıllarda yaygın olarak kullanılan Fransız süitleri çoğunlukla dört “Bransle”dan oluşuyordu: “Bransle double” (ağır tempolu), “Bransle simple” (sakin tempolu), “Bransle gay” (çabuk tempolu) ve “Bransle de Bourgogne” (hızlı tempolu). Aynı tarihlerde Almanca konuşulan ülkelerde yavaş tempolu örnekler “Tanz” (Dans), çabuk tempolular “Nachtanz” (Son dans) olarak adlandırılıyor ve peş peşe çalınan örneklerde hem tempo, hem de ölçü değişimi göz önünde bulunduruluyordu. Bu özellik sonraki yüzyıllarda süitlerin oluşturulmasında en çok dikkat edilen nokta olarak kalmış, ardı ardına çalınan dans parçalarının monoton bir havaya bürünmemesine özen gösterilmiştir. Bu nedenle genellikle iki zamanlı bir danstan sonra üç zamanlı bir dans gelir, tempo da hızlı ve yavaş olarak değişir (Büke ve Altınel, 2006, s.298).

Süit formu ile ilgili kesin bir tarih verilememektedir. Genel kanıya göre, süit formu ilk olarak Fransa’da 1650 yılları civarında yazılmıştır. “Parthenia” da bulunan ve Dr. John Bull, Orlando Gibbons ve William Byrde’ün besteleri de süit formundadır. Sonat formunun adaptasyonu oluştuğunda, süit formu unutulmaya yüz tutmuştur (Pauer, 1878, s.111).

1650'de Froberger tarafından ortaya atılıp benimsenen veya yaygınlaşan örneğine göre süit, orta ya da ağır hızda parçalarla hızlı parçaların art arda gelişi temeline oturmuştur. Şu biçimde sıralanmış en az dört bölümü vardır: *allemande, courante, sarabande, gigue* (Hodeir, 2002, 95).

Allemande, adının da anlattığı gibi, Almanya’da ortaya çıkmış, 17. yüzyılda Fransa’ya geçmiş bir danstır. Dansın müziği, ölçü bakımından çift zamanlıdır. Tempo, tören müziğini andırırcasına ağırdır. *Courante* (ya da İtalya’da yayıldığı zamanki adıyla *corrente*) on altıncı yüzyıl Fransız danslarındandır. Noktalı ritimler, çevik, hızlı bir tempo, üç zamanlı vuruş bu dansın başlıca özelliklerindendir. *Sarabande*’ın kaynağı

İspanya'dır. Üç zamanlı, ağır tempolu, müziği süslemelerle nitelenen bir danstır. *Gigue*, üç zamanlı, vuruşta, hızlı tempolu bir İngiliz dansıdır. İlk süitlerin başlıca danslarına sonraları başka danslar da eklenmiş ve süitin bölümlerinin sayısının yediye, sekize yükseldiği olmuştur (Mimaroğlu, 1987, s.48).

Süiti oluşturan başlıca bu dört dansa, her zaman değil ama sık sık başka danslar eklenirdi: örneğin, *menuet, gavotte, passapied* ya da *bourre, musette, passacaglia*. Bazen Allemande'dan önce bir giriş bölümü konurdu; dansa dayalı olmayan bu bölüm bir tür doğaçlama olabilir ya da rapsodi benzeri bir biçim taşırdı. En başa konulan bu bölümler genellikle *prelüd, fantasia* ya da *toccata* olurdu. Her bir bölümün kendi içinde modülasyonlara rastlanmakla birlikte, barok süiti oluşturan bölümlerin tümünün tonu genellikle aynıdır. Daha sonraki dönemlerde süit pek çok değişikliğe uğramıştır: Özellikle, tonalitenin daha esnek kullanılması, son olarak, karşıtlıklar içeren çeşitli müzik biçimlerinin özgürce eklemlenmesi. 17. ve 18. yüzyıllar boyunca çalgısal müziğin en önemli biçimlerinden biri olan süit, uğradığı yapısal değişikliklere rağmen bugün de kullanılmaktadır (Károlyi, 2007, s.114, 117).

3.4.3. Partita

Almanlar süite partita derler. Ne var ki bunda, belirtilmesi gereken ufak bir renk ayrılığı vardır. Partita teriminden genellikle çeşitleme anlamı da içerilir (J.S. Bach çeşitlemeli koralini partita diye adlandırmıştır). Gerçekten de, Alman geleneğine göre süitin öbür parçaları birinci parçadan çıkmaktadır. Pek de sıkı olmayan bu bağımlılık ortak motifler kullanılmasıyla ve ton değiştirimlerinin aynılığıyla gerçekleşmiştir. Partita adı verilmiş pek çok süitte bu kural bırakılmışsa da, pek çoklarında buna uyulmuştur. İtalyan *sonata da camera'*sında (oda sonatı) çoğun gözetilir (Vitali'nin *Minci sonati).*

3.4.4. Ordre

Bazı Fransız bestecileri -daha doğrusu François Couperin ve ardılları- süitlerini ordre (sıra, düzen) diye adlandırırlar. Eğer süitin herkesçe kabul edilmiş bir kuruluşu olduğu -Froberger'ce ortaya konulan yolda- göz önüne alınırsa, ordre'un her zaman bir süit olmadığı söylenebilir; ama görüldü ki Fransız aslına bağlı süitler, hiç değilse Fransız deyişine bağlı bir uvertürle başlayan süitler, Froberger örneğinden

ayrılıyorlardı. Öyleyse *ordre'a,* oldukça özgür bir genel kuruluş olan, bazen sayısı oldukça özgür bir genel kuruluşu olan, bazen sayısı oldukça kabarık parçaların bir araya toplandığı bir süit denilebilir.

3.4.5. Uvertür

Adından da anlaşılabileceği gibi Uvertür (her zaman bir orkestra parçasıdır) opera ya da oratoryonun açılış parçasıdır; genellikle bağımsız bir parçadır; kendi başına bir bütündür ilişkisi olmasına karşın operadan ve oratoryodan ayrılabilir ve bir konser parçası olarak kullanılabilir (Usmanbaş, 1974, s.133).

17. yüzyıl başındaki operalar için yazılan ilk uvertürler, asıl yapıt başlamadan önce izleyicilerin dikkatini çekmeye yarayan bir tür sinyal müziğinden öte bir şey değildi. Önceleri böylesine yalın bir işlev taşıyan uvertür, daha sonra "İtalyan uvertürü", "Fransız uvertürü" diye iki standart türe dönüştü. *Fransız uvertürü* deyince, "Le Roi Soleil"in saray müzisyeni İtalyan asıllı Lully gelir akla. Fransız uvertürlerinde önceleri iki bölme bulunurdu: nokta ritimlerin çoğunlukta olduğu, görkemli denmese de ağır başlı üslupta bir *ağır* bölme ile hafif, özgür bir kontrpuan anlayışıyla ele alınan bir *hızlı* bölme. Buradan çoğunlukla, sonradan genişleyerek üçüncü bir bölme oluşturulmuş olan koda benzeri ağır bir kesite geçilirdi. Bazen de, baştaki ağır giriş bölmesinin malzemesi tekrar edilir ya da iki ana bölmeye, dans özellikleri taşıyan bir başka bölme eklenirdi (Károlyi, 2007, s. 127).

Uvertürün yapısı ele alınan örneğe göre değişir. Alessandro Scarlatti'de görüldüğü gibi İtalyan uvertüründe ağır bölümün iki yanında iki hızlı bölüm vardır ve bunlar birbirine kesintisiz bağlanır. Lıılly'nin kullandığı Fransız uvertürü de üç parçalıdır, ama bunda iki ağır bölüm (grave) bir hızlı bölümün iki yanındadır. Ağır bölümler beş partili yazılır -bu belki de madrigalden kalmadır- ve bunlarda noktalı ritimler kullanılır. 2. ağır parça 1.nin tekrarı da olabilir. Orta bölüm füg deyişindedir. J.S. Bach'ın orkestra için dört süitinin uvertürü böyle yazılmıştır. Rameau ile Fransız uvertüründe iki grave bölümünün kaldırılmış olduğunu görülmektedir. 1. ağır bölüm güçlü tonuna doğru gelişir, hızlı bölüm asıl tonda biter (Hodeir, 2003, s. 101).

İtalyan uvertürü ise operada Napoli okulunun kurucularından biri olan, Lully'nin çağdaşı sayılabilecek İtalyan besteci Alessandro Scarlatti tarafından ortaya konmuştur. Bu tür uvertür genellikle homofonik üslupta yazılan üç bölme içerir; hızlı,

ağır, hızlı. O zamanlar bu tür uvertüre çoğunlukla “sinfonia” denirdi (Károlyi, 2007, s. 128).

3.4.6. Sinfonia

Latince kökenli İtalyanca *sinfonia* teriminin iki özel anlamı vardır: öncelikle söz konusu olan, tek sesli karaktere sahip bir çalgısal parçadır; daha sonra bir partitanın ya da lirik bir parçanın girişinden başka bir şey olmayan bir *sonata* gelir ve 1650’den sonraki bir tarihe denk düşer bu. XVII. yüzyılın sonundan başlayarak sinfonia sözcüğü üç hareket içeren İtalyan uvertürleriyle özdeşleşir: allegro-largo-presto. Süresi oldukça kısa olan bu uvertür tipi sessiz aralıklarla dağılmış ve yinelenen notalar açısından zengin motifler üstünde füg andıran bir üslupta hızlı bir ilk hareket içinde gelişir; bir largo ya da daha kısa ve daha lirik bir andante ve sonunda da genellikle 3/8’lik ölçüyle yazılmış ve zamanlara göre armonize edilmiş çok hızlı bir halk dansı. Sinfonia çok uzun süre yararcı özelliklerini korumuştur; bir operada perdenin açılmasından önce icra edilirdi ve seyircileri temsile hazırlardı. Çoğu zaman onu izleye lirik partisyonla hiç bir bağı yoktu (Jacobs, 1976, s.36).

Sinfonia iyice tanımlanamayan bir türdür, daha doğrusu çeşitli tanımlamalardan geçmiştir. 17. yüzyılın başında polifon çalgısal bir parça olan sonata ya da *canzone da sonar*'dan ayrılır. Bu çağda homofon, uygularla yazılan bir parçadır. Yüzyılın ortasına doğru yeni bir ayırım daha yapılıyor: Sinfonia bir partita'nın ya da bir operanın başına konan bir çeşit sonat olmuştur. Lully'den sonra sinfonia terimi ile İtalyan uvertürü terimleri birbirine karışıyor. Daha sonra biraz daha geniş tutularak bir ya da birkaç bölümlü parçalara sinfonia denmeye başlanıyor. İşte 18. yüzyılın ortasına doğru deyiş olarak daha zengin, daha dengeli klasik senfoni buradan doğmuş olacaktır. İtalyan uvertürü olarak sinfonia bir süre daha kaldıktan sonra 18. yüzyılın sonuna doğru tamamen yok olmuş olacaktır (Hodeir, 2003, s. 84).

3.4.7. Sonat

“Sonat”, sözcük olarak “tınlama” anlamına gelen “sonara”dan türetildi. İtalya’da madrigaller 16. yüzyılda en yüksek boyuta çıktığında artık insan seslerinin sınırlarına ulaşılmıştı. Çalgıların yardımı olmadan bu eserlerin seslendirilmesi olanaksızlaştı adeta. Çare olarak, insan sesine en yakın olan viyol’ler (keman ailesi) ve “blok flüt” grubu

destek olarak alındı. Böylece çok rahat bir şekilde madrigaller söylenebildi. Görüldü ki, bu çalgılar hem insan sesine çok yakın, hem de kapasiteleri geniş. Zamanla insan sesi için yazılan madrigaller sadece çalgılarla seslendirilirdi. Ardından sadece çalgılar için (viyol-flüt) eserler yazıldı. Bunlara, "çalgılar için şarkı" anlamında "canzone" (kanzon) deniyordu. Kanzonlar insan sesine en yakın biçimde yazılmıştı. Bir tür oda müziği gibiydi. Kanzonlar içinde insan sesine en yakın olanlarına "sonat" adı verildi (Kaygısız, 1999, s.120).

Praetorius'un 1614'de basılmış *"Syntagma musicum"* adlı kitabında sonat formundan şöyle bahseder: "Sonata, a sonando" "insan sesleri tarafından seslendirilen değil, çalgılar tarafından seslendirilendir". Biber, Kuhnau, Mattheson ve diğer bestecilerin kullandığı eski sonat formunda, bu günün sonat formunun tohumları görülmektedir ama bunlar daha fazla kısa birer süit olarak görülmektedir. İlk bölüm olan *Allamande* büyük bir benzerliğe sahipti, yavaş bölüm *sarabande* formu ile benzerlikler taşıyordu ve son bölüm olan *gigue* hızlıydı. Genel olarak sonatlar birden fazla çalgılar için yazılırdı, çoğunlukla yaylı ve klavsen de bu gruplarda bulunurdu. Tuşlu çalgılar genel olarak akorlar ile genel müziğin bütününü desteklemek için kullanılırdı. Corelli'nin yazdığı keman, bas ve klavsen için olan 12 sonat bu formdaydı ve 1683'de ortaya çıktı. Bach'ın Leipzig'de bulunan St. Thomas okulundaki görevinden öncesinde orada koro şefi olarak görev yapan Kuhnau bu formu sağlamlaştırdı. Domenico Scarlatti bu formu teknik olarak daha da geliştirdi ama sadece bunu bir bölümlü olarak gerçekleştirdi. Francesco Durante'nin 6 sonatında, her sonat da iki bölüm bulunmaktadır, 1. bölüm Studio, 2. bölüm ise Divertimento olarak adlandırılmaktadır. 18. yüzyılın İtalyan bestecileri, bu formdaki bestelerini çoğunlukla iki bölümlü olarak yapmışlardır (Pauer, 1878, s. 111).

1613 yılında Salomone Rossi'nin (?1587–1628), 1617'de Biaggio Marini'nin (?1597–1665) iki keman ve sürekli bas için yapıtları yayımlandı. Bunlar bir anlamda ilk üçlü sonat örnekleriydi. 1650'lerden sonra dini müziklerin içinde yer alan bu tip bölümlere "sonata da chiesa" (kilise sonatı) adı verilmeye başlandı. Deyim ilk kez 1637'de Tarquino Merula'nın (?1600-?1652) bir yapıtında kullanılmıştı. Orijinal adı "Canzoni overo sonate concertate da chiesa e da camera" (Canzone'ler ya da Kilise ve oda sonatları) olan yapıt aynı zamanda "sonata da camera" (oda sonatı) tanımlamasını da getiriyordu. Kilise sonatının dini yapıtlar içinde gelişmesine karşın, oda sonatı bir dizi dansı bünyesinde barındıran yapıtlara verilen genel addı. Bir süre sonra, dans parçalarından oluşmakla birlikte, dans etmeden, sadece dinlemek için de oda sonatları

bestelenmeye başladı. Yaygın olarak dört bölümlü bir yapıda olan sonatlar genellikle yavaş bir girişin ardından, taklide dayalı dokunun kullanıldığı hızlı bölümle devam ederdi. Bunu daha az taklide dayalı ve üç zamanlı yavaş bir bölüm izler, finalde ise yine kızlı ve canlı bir bölüm yer alırdı. Bu bölüm bazen bir dans havasında da olabilirdi (Büke ve Altınel, 2006, s. 54, 55).

Ziani ve Legrenzi'nin kilise sonatlarında, Canzonanın çok bölümlü yapısı beş veya daha az bölümlere indirildi. Fakat bu bölümler yavaş yavaş sıkıştırılmış bağımsız bölümler olarak geliştirildi ama sıraları bu bölümlerin kesin olarak düzenlenmemişti, ilk ve son bölümler kural gereği daha çok fügümsü, bunun yanı sıra birçok akor barındıran ve konturpuntal bölümlerdi ve genellikle bir tanesi 3 zamanlı ritim içinde oluyordu. Legrenzi tek bölümlerin bağımsızlığını vurgulamayı severdi ve bunları 3. Dereceden ilişkili tonlara ani armonik dönüşler yaparak gerçekleştirirdi. Bu karşıtsal değişikliklere rağmen, başlangıç ve bitiş bölümleri aynı tematik materyalleri barındırırdı içlerinde. Bu da Canzona'nın varyasyonlarının sürekliliği için gerekliydi. Legrenzi'nin 1655 ve 1682 arasındaki yazdığı kilise sonatlarındaki gelişim çok büyüktür. Onun günümüzdeki müzisyenleri memnun etmesindeki sebep, armonik olarak doymuş bir konturpuan, temalarının esnek şekli ve son olarak yönlendirici bir ritme sahip olan karşı ezgi. Bu özellikler 1655'de yazdığı Op.2 kitabında açıkça bir şekilde bulunmaktadır. Legrenzi çalgısal stilinde, Bach'ın bazı temalarındaki canlılığı önceden tahmin etti ve Bach ise onu Legrenzi'nin eserlerini dikkatlice inceledi ve do minör org fügünde onun temalarından birisini kullandı. Yavaş bölümler açıkça bir şekilde bel canto stilinden etkilenmişti, bu durum birçok sarabandlarda görülebilir: soprano ve bas partileri birbirlerine akıcı bir kontrupunt ile iç içe geçmiştir (Bukofzer, 1947, s. 137).

17. yüzyılın başlarında sonat 2. derecede bir türdür: bir ses eserine, bir kantat ya da bir operaya giriş parçası olarak kullanılır. 1650'lere doğru Almanlar süitlerin ya da partitalarının başlarına bunu koyar olmuşlardır. Bir süre sonra da dans düşüncesi taşımayan birkaç bölümlü parçalara sonat demeye başlamışlardır. Gene bu tarihlerde (1670'lere doğru) İtalyanlar füglü deyişte kilise sonatını *(sonata da chiesa)* dans havaları süitinden, oda sonatından *(sonata da camera)* ayırmışlardır. Her iki biçimde de ortak yönler yok değildir: her ikisinde de ağır-hızlılığın nöbetleştiği dört bölüm vardır genellikle; her ikisinde de keman kullanılır. Bunlar çoğun kemanla sürekli bas, daha da çokluk, iki kemanla sürekli bas (üçlü sonat) için yazılmıştır. 17. yüzyılın sonunda Couperin, Fransa'ya İtalyan sonatını sokmuştur. Bir süre sonra Almanlar bu biçimi daha

da genişletmişlerdir. Kuhnau sonatı tek çalgıya uygulamış; J.S. Bach keman ve klavsen için ilk sonatları yazmıştır. Daha sonra, 18. yüzyılın ortasına doğru klasik sonatın çıkacağı büyük dönüşüm olmuştur (Hodeir, 2002, s.85).

Oda müziği sonatları özgürce sıraya koyulmuş bir takım dansı sergilerken, iki bölmeli biçimdeki kilise sonatları dört veya beş yavaş ve hızlı bölümleri değiştirerek çalınırdı. 1. bölümler de hızlı veya yavaş zorunluluğu olmadığından dolayı bu durum değişiklik gösterebilirdi, fakat genel olarak bunlar bu bölümler fügümsü idi. Vitali'nin keman üzerindeki hâkimiyeti eserlerinde de rahatça görülmektedir, kemansal cümlelerinde ve teknik açısından üst düzeyde olan yazımıyla. Müthiş düzeyde olan sürekliliği ile Vitali dans müzikleri hariç, uzun ve hızlı motifler kullanarak ritmik yürüyüşü hızlandırırdı. 1689'da tamamladığı keman sonatında ilk ve son bölümlerde olan giriş kısımları melodinin kontrapuntal eşdeğerliliği ve basın açık tellerin kullanımıyla ortaya çıkan kırılmış akorlar ile müthiş bir yapı kazanmaktadır. Vitali'nin temaları konturpuntu en iyi şekilde ortaya çıkartmaktadır. Yazım biçiminde, konturpunt yürüyüşlerini yönlendirilmiş ve basit melodiler ile desteklemektedir ve bu sebepten eserin bölümlerini daha sıkı bir formda tutmaktadır, kendisinden önce gelen bestecilere nazaran. Ayrıcalıkla yazılmış enerji ve haşin bir karakter içeren mistisizmin konçerto stiline yeni bir yön vermiştir ve bu geç dönem Bologna barok bestecileri tarafından kurulmuştur (Bukofzer, 1947, s. 140).

17. yüzyılın sonatları çoğunlukla, o çağın gitgide rağbet görmeye başlayan yeni çalgısı keman için yazılmıştır. Corelli ve Vitali gibi besteciler bir yandan yeni biçimi hazırlamışlardır, öte yandan da keman müziği yazısının ve keman çalma tekniğinin temellerini atmışlardır (Mimaroğlu, 1987, s.50).

3.4.7.1. Trio Sonat

Trio sonat 17. ve 18. yüzyıllarda yaygın olan bir müzik formudur. Adından da anlaşılacağı gibi iki solo ve bir bastan oluşan üç parti için yazılır. Ancak, bas partisini iki çalgı seslendirir (genellikle viyolonsel ya da bas viyol ve büyük ihtimalle klavsen gibi klavyeli bir çalgı), trio sonatlar dört kişi tarafından icra edilir ve bazı 18. yüzyıl edisyonları bas partisini ayrı olarak basmışlardır (Mangsen, 2001). Arcangelo Corelli'nin trio sonatları (Op.1 1681, Op.3 1689) hayattayken ve daha sonrasında da birçok besteciyi etkilemiş ve onlara ilham kaynağı olmuştur, birçok besteci bu sonatları taklit etmişlerdir (Talbot, 2001).

Bologna Okulu bestecileri oda müziği alanında kilit pozisyonundaydı. Corelli yanında Giovanni Battista Bassani (1657–1716) sonat biçiminin önde gelen bestecisi olarak göze çarpıyordu. Bassani, Aldrovandini, Giuseppe Alberti, Pietro Degli Antonii ve Tommaso Vitali (Giovanni Battista'nın oğlu) tarafından desteklenmiştir. Bologna okuluna ait olmayan büyük bir besteci grubu da sonat kompozisyonunu geliştirdi, özellikle dall'Abaco, Albinoni, Bonporti, Caldara, Carlo Marini, Taglietti, Antonio Veracini ve Vivaldi (Bukofzer, 1947, s. 232)

Bach'ın org için trio sonatları (BWV 525–530) üç partiyi de tek bir çalgının çaldığı bir örnektir. Sağ el üst partiyi, sol el 2. partiyi ve pedallar ise bas partisini seslendirirdi. Müzik bu şekilde üç partili bir düzen üzerine kurulurdu. Bunun haricinde Bach'a ait olan farklı bir örnek ise iki çalgı ve icracı için yazılmış olan trio sonatlardır. Bunlarda bir solo çalgı (genellikle keman), klavsenin sağ el partisi ve bas partiyi çalan sol el partisi. Bunlara örnek olarak keman ve klavsen için 6 sonat (BWV 1014–1019), viyola da gamba ve klavsen için 3 sonat (BWV 1027–1029) ve flüt ile klavsen için 3 sonat (BWV 1030–1032) vardır. (http://en.wikipedia.org/wiki/Trio_sonata).

3.4.7.1.1. Sonata da Camera

Oda sonatı olarak adlandırılan, bir prelüd ile başlayıp üç ya da dört çalgısal bölümü içeren bir tür için kullanılan isimdir. 17. yüzyılda Roma'da, Arcangelo Corelli tarafından bestelenmiş iki farklı türde sonat düzeneği vardı. Bunlar Oda Sonatı (Sonata da Camera) ve Kilise Sonatı (Sonata da Chiesa) olarak adlandırıldılar. Richard Taruskin Oda sonatını şu şekilde açıklamıştır. Corelli'nin yazdığı bu sonatlar aslında dört bölümden oluşan dans süitleridir (bir prelüd ve üç dans bölümü). En yaygın kullanılmış çalgılama iki keman ve bir bas çalgısıdır. Solo çalgılar üst partiyi seslendirirken armoni bas çalgısı tarafından icra edilirdi. Aynı zamanda trio sonat olarak da bilinir. Bazı durumlarda bas partisini çalması gereken bir dördüncü çalgıya ihtiyaç duyulurdu. 18. yüzyıl ortalarında yavaş yavaş gözden kaybolmaya başlamıştır (http://en.wikipedia.org/wiki/Sonata_da_camera).

3.4.7.1.2. Sonata da Chiesa

Tam çevirisi *Kilise Sonatı* olan bu tür, barok dönemde ortaya çıkmış bir çalgısal müziktir, genellikle dört bölüm içerir. Ağır-Hızlı-Ağır-Hızlı şeklinde kurulmuş bir

düzeni vardır. 2. bölümü genellikle fügümsü bir allegrodur, üçüncü ve dördüncü bölümler ise Sarabande ve Gigue bölümlerinden oluşur ve bu şekilde kullanımı çok yaygındır. Adından anlaşıldığı gibi dinsel törenlerde seslendirilmek üzere yazılmamıştır, bu çok yaygın bir yanlış anlamaya sebep olmaktadır. Bu sonatlar dinsel içerik taşımazlar hatta genellikle eğlence için yapılan konserlerde seslendirilirdiler. Buradan anlaşılacağı gibi gönüllü şekilde yapılması gereken bir müzik için bu şekilde adlandırılmış olabileceği ihtimali yüksektir. Bu türün en büyük savunucularından birisi Arcangelo Corelli (1653–1713) idi. En iyi örnekleri arasında Roma'da yaşamış İsveç kraliçesi Christina'ya adanmış olan Op.1 eser sayılı 6 Kilise sonatı vardır. Op.6 eser sayılı 12 büyük konçertonun (Concerti Grossi) ilk sekizi de kilise sonatı formundadır. Bu türde eser yazmış olan diğer bir besteci 1710 yıllarında 12 kilise sonatı bestelemiş olan Giovanni Battista Bassani'dir (1650–1716). Bach'ın keman için üç sonatı da kilise sonatı formundadır. 1700'lerden sonar Oda sonatı ve Kilise sonatı birleşerek tek bir müzik türü olarak müzik tarihinde bir sure daha yol almaya devam etti. Daha sonar Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart bu türde bazı örnekler yazmışlardır (http://en.wikipedia.org/wiki/Sonata_da_chiesa).

3.4.8. Chaconne

Chaconne (şakon), armonik yapıdaki tema ve onun çeşitlemeleridir. İspanya'da 1600'lü yıllarda sarayda yapılan bu ¾'lük ölçüdeki dans daha sonra klasik dramlarda yer aldı. Lully'nin operalarında görüldükten sonra hızla Avrupa'ya yayıldı. Akorlardan oluşan 8 ölçülük dans karakterindeki cümlede tema, akorların üst partisinde duyulur. Armonisi değişmeyen tema değişik ritim ve figürasyonlardan oluşan çeşitlemelerle tekrarlanır. Varyasyonlar arasında kadanslar yer alır, fakat modülasyon yapılmaz; ancak aynı isimdeki Majör, minör (adaş) tonalite arasında değişim olur. Sonda Coda veya Codetta bulunur (Feridunoğlu, 2004, s.115).

Üç vuruşlu sekiz ölçülük majörden ya da minörden bir cümledir, tekrarlanır ve tekrarlarda ritim yapıda ezgi değişiklikleri yapılır. Bir yapıt olarak Chaconne çoğun Passacaglia ile karıştırılır; bununla birlikte Chaconne'a özgü bir takım belirtiler vardır. Chaconne teması bir bas değildir, bir takım uygular (akorlar) dizisidir; bu uyguların üzerinde sürekli değişen bir dizi ezgiler oluşur; bir bas partisi olmakla birlikte bu değişmeyen bir bas ezgisi değil armoninin tekrarlanan

basıdır. Chaconne polifon bir deyiş değil daha çok armonisel bir anlayıştır; temel basa dayanmaz, üst partilere dayanır, bu da armoninin bir sonucu olarak vardır ve süslenme ve çeşitlenme uyguların getirdiğidir. Bu bakımdan Chaconne passacaglia'ya göre daha çok çeşitleme türü içine girer ve bu türün en alt basamağını meydana getirir. Chaconne çeşitlemelerinde kimi kez birkaç çeşitleme aynı fikir grubuna girer; bununla birlikte passacaglia'daki süreklilik burada yoktur, tam kalışlar zaman zaman görülür; dahası, minörün majöre, majörün minöre dönüştüğü çok olağandır; ne var ki ton değişimi yapılmaz, temanın uzamasına, kısalmasına pek rastlanmaz. En sona bir coda ya da codetta katılabilir. Bu ya temanın tekrarlanması olabilir ya da tüm yeni bir coda olabilir (Usmanbaş, 1974, s.75).

3.4.9. Passacaglia

Chaconne gibi *passacaglia* da İspanyol kaynaklı üç vuruşlu eski bir danstır. Bu dansın 16. yüzyılda ortaya çıktığını görüyoruz; ne var ki bir tür ve biçim olarak önem kazanması 17. ve 18. yüzyıllara rastlar. Bu dansa süit içinde yer verildiği de olur; süitin öbür parçaları arasında en gelişmişi olduğuna göre en sonda yer alır (Hodeir, 2002, s.71).

Tema genellikle ilk kez basta tek başına duyurulur; daha sonraki tekrarlarında üst partilerde kontrapuntal işlenişle yeni çizgiler katılır, bu arada tema boyuna tekrarlanır ve gerekirse bazı önemsiz değişikliklere uğrar; süslenebilir; üst partilere alınabilir ya da ton değişikliklerine uğratılabilir. Üst partilerin işlenişi polifondur ya da genel "çeşitlemeden" ayırır. Böylelikle her çeşitleme için yeni bir motif çizgisi basın ya her tekrarında ya da iki tekrarında işlenir; bu motifler genellikle gittikçe hızlanan bir nitelik taşırlar; yüksek noktalar zıt bölmeler biçimin gelişimini yürütür. Arada ara müzikleri de konabilir; "cadenza" yapısında bölmeler gelir. Sonda ise bir coda ya da bir codetta duyurulur (Usmanbaş, 1974, s.73-74).

3.4.10. Prelüd

Latince'den gelen *Preludium* giriş parçasıdır. Kilisede korallerden önce cemaati başlayacak olan ayinehazırlamak ve koroya tonaliteyi belli etmek için, doğaçlama gibi çalınan *toccata* benzeri akıcı parçalardır. Eski dans süitlerinde *intrada* adını alarak yine bir

giriş parçası olan *introduction*'a dönüşmüştür. Barok devrinde de süitlerin başında yer alan giriş parçası olmuş daha sonra J. S. Bach'ın *Eşit Düzenli Klavye* adı altında topladığı prelüd ve füglerde, füg ile aynı tonda yazılan özgün bir biçim haline gelmiştir (Feridunoğlu, 2004, s. 123).

17. yüzyılda prelüd oldukça gevşek bir biçimdedir; yazılı bile olsa doğaçtan çalınan parça etkisi bırakır. Bu çağın Fransız bestecileri (Louis Couperin, Lebègue) bu parçalarda ölçü çizgisi bile kullanmazlar. Art arda sıralı cümleler vardır; bunların aralarındaki tek bağ ton bağından başka bir şey değildir, tıpkı başlangıçta olduğu gibi. Bu durumuyla da fantasia ile hele toccata ile çok büyük bir yakınlık gösterir. Ona daha geniş boyutlar vermeyi düşünüp yapısını sağlamlaştıran ilk bestecilerden biri de J. S. Bach'tır. Bach'ın ve org müziğinde türlü prelüd çeşitlerine rastlanır. En çok rastlananı da *bicinium* çeşidi prelüddür (ters kontrapuntoyla yürütülen iki sesli prelüd); bundan önce başta duyurulan öğeler ilerde soprano partisinde duyurulur, ya da tersi. Bu çeşit prelüd, süit parçalarından iki bölmelilerin biçiminde olur *(Eşit Düzenli Klavye,* 2. defter, no. 20). Bir başkası -ki toccatayı çok ansıtır toccatada olduğu gibi dikey uygu yazısını kullanır, ama oldukça parlak etkiler verir (1. defter, no. 2I). Bazıları da tüm kontrapunt olanaklarının kullanıldığı gerçek ricercare'lerdir (2. defter. no.22); bunun yanında çok yalın bir armoni yazısından çıkarılmış arpejlerden kurulu olanları da vardır (1.defter, no. 1). Bunlardan daha az görülen İtalyan ya da Fransız uvertürü deyişinin prelüdde kullanılmasıdır. Büyük boyutlu kuruluşlar org prelüdleridir, tema üzerine kurulurlar (Hodeir, 2002, s.74-75).

3.5. Konçerto

Çalgı müziği türlerinin arasında konçerto, araştırmayı çevreleyen müzik formu olması nedeni ile ayrıntılı olarak ele alınmış, ortaya çıkışı ve gelişimi açıklanmış bunula birlikte barok dönemin sonlarında ulaşmış olduğu nokta hem biçimsel olarak hem de dönemin müzik anlayışına göre aktarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca barok dönemde yaşamış olan, konçerto biçimi alanında yazdığı eserler ile öne çıkan besteciler ve bu dönemde yazılmış en önemli konçerto örnekleri belirtilmiştir. Son olarak araştırmanın ana konusu olan J. S. Bach'ın bu türde yazdığı konçertolar hakkında bilgi verilmiş ve bestecinin kendi çalışmalarında bu müzik formuna nasıl bir yaklaşım sergilediği de ele alınmıştır.

Barok dönemin sonlarına denk gelen konçerto formu, stil ve formların birbirlerine etkileşimleri ile gelişmiştir. Konçerto formunun gelişimini anlamak için öncelikle, bu formu üçe ayırmalıyız; 1. biçimsel özellik, ilk *concertato* stilinde görülen iki karşıt ses topluluğunun birbirine olan planı ve sonrasında tutti ve solo karşıtlığı geç barok dönem konçertolarında önemli bir yapıtaşıdır. 2. olarak; orijinal geldiği yer olan sürekli-homofoni den yükselmiş konçerto stili. Üçüncü ve son olarak, konçerto formunun oluşum aşaması tamamlandıktan sonra ortaya çıkan riternello formu (Bukofzer, 1947, s. 363).

Gabrieli'nin *concertato* (konçertato) ilkesinin kullanmasıyla atılan ilk adımlardan bu yana çalgısal konçerto Barok orkestra müziğinin en önemli şekli haline gelmiştir. Konçertonun tarihsel gelişimini ele almadan önce, bu şeklin concertato ilkesine ek olarak diğer temel Barok uygulamaları ile nasıl bütünleştiğini anlamak gereklidir. Barok müziğin 2. temel bileşeni sürekli bas kullanımıdır. Sürekli bası da içerisine alan bu yeni şekil artan tiz ve bas bağımsızlığı ve solo ve sürekli bası içerisine almaktadır ve muhtemelen Barok müziğini karakterize eden tiz ve bas polaritesinin artan etkisini hissettirmektedir. Bu polarite solo çalgıların tiz çalımı halinde çalgısal konçertoda vurgulanmaktadır. Hafif ve yavaş ölçülü bas ve daha gösterişli tizin temel yapısı konçertoda temel bileşen olarak sentezlenmektedir. Sürekli bas Barok bestecilerin de yeni bir armonik yönünü yansıtıyordu. 17. yüzyıl bestecileri yavaş yavaş eski modal sistemi değiştirerek yaygın olarak kabul edilen ve genişletilmiş yeni bir büyük-küçük ton sistemi denemiştir. Tonalite daha önceki çalgısal çalışmaların kesitli kalitesini kısmen değiştiren bir süreklilik vermiştir. Daha sonra daha modern eserler tonalite sayesinde açıkça tanımlanmış birleşik ölçüler ile daha büyük bir ölçekte tasarlanmıştır. Temalar ve akor ilerlemeleri anahtarları ortaya çıkarmak için tasarlanırken, ardıllık tekniği müzikal malzemenin rahat ilerlemesine izin vermiştir. Konçerto sayısız örneklerde görülebileceği gibi solo notalarla süsleme kullanımı yoluyla ardıllığın canlandırılması için doğal bir ortam sağlanmıştır. Konçerto bestecileri 18. yüzyılın sonunda önemli hale gelen tonalitelerin karşıtlığını dramatik olarak kullanan ilk bestecilerdir. Kısacası, konçerto bestecileri hızla yeni Barok ton prensibini kabul etmiştir ve bunun üzerine yoğun bir şekilde resmi bir tasarım unsuruna dayalı çalışmışlardır (Roeder, 2003, s.22-23).

Barok dönemin sonlarına denk gelen konçerto formu, stil ve formların birbirlerine etkileşimleri ile gelişmiştir. Konçerto formunun gelişimini anlamak için öncelikle, bu formu üçe ayırmalıyız; 1. olarak, ilk concertato (konçertato) stilinde

görülen iki karşıt ses topluluğunun birbirine olan planı ve sonrasında tutti ve solo karşıtlığı geç barok dönem konçertolarında önemli bir yapıtaşıdır. 2. olarak; orijinal geldiği yer olan sürekli-homofoniden doğmuş olan konçerto stili. Üçüncül olarak da, konçerto formunun oluşum aşaması tamamlandıktan sonra ortaya çıkan ritornello formu (Bukofzer, 1947, 137).

Konçerto, ayrı partilerin, ayrı seslerin aynı anda tınlaması anlamına gelen Latince "Concertus" sözcüğünden türedi. Konçerto terimini ilk kez 17. yüzyıl başında kullanan Lodovico Viadana'ydı (1564–1645). Ne var ki, onun konçertosu "insan sesi ve org" için yazılmış "motetlerdi". Ondan sonra kilise bestecileri salt tek çalgı ve çalgılar için yazılmış bölümler ekleyerek "concerti da chiesa", yani kilise konçertosunu ortaya çıkardılar. Tıpkı kilise sonatı gibi (Kaygısız, 1999, s.123).

Ses Konçertosu, 16. yüzyılın sonlarına doğru Gabrieli'lerle ortaya çıkan *concerto da chiesa* (kilise konçertosu) bir ses konçertosudur. Bu, dinsel esinle yazılmış, çalgısal eşlikli (çoğun org) ses için bir parçadır; bir bakıma bir kantatadır (J. S. Bach kantatlarına *concerti* demiştir). *Concerto* deyiminde elbirliği anlamı vardır (çalgıların elbirliği). Ses için oda konçertosu da 17. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkar, ama pek önemli değildir bu da kantataya bağlanabilir (Hodeir, 2002, s.41-42).

Konçerto teriminin hep, tek bir çalgının ya da sesin veya küçük bir çalgı ya da ses topluluğunun, daha büyük bir topluluğa karşı olarak çalması, ya da söylemesi durumu anlaşılır. Torelli'nin, Corelli'nin, Geminiani'nin ilk konçertoları da bu karşıtlık öğesini işlemişlerdir (Mimaroğlu, 1987, s.52).

Konçerto, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, sözcüğün iki farklı anlamından yola çıkarak, değişik şekilde kullanılmıştı. "Concertare" sözcüğü bir yönüyle, birlikte müzik yapmak anlamına gelmekle beraber, rekabete girmek, yarışmak şeklinde de kullanılır. Özellikle 2. anlamı, 1600'lerin başında Venedik'te Giovanni Gabrieli'nin (1552–1612) çok korolu yapıtlarındaki yapı için kullanılabilir. Ses ve çalgıların birbirine denk sayıda ve müzikal olarak aynı önemde gruplara ayrılmasıyla ortaya çıkan "koro"ların yorumladığı yapıtlar "müzikal çekişmenin" yaşandığı konçertolar olarak adlandırılıyordu (Büke ve Altınel, 2006, s.144).

Eşlikli ses müziğine İtalyanlar başlangıçta concerto diyorlardı. Bu tür, toplu çalgısal bölümler arasında bir solocunun (çoğunlukla bir kemancının) üstün ustalığa dayanan özgür biçimde işlenmiş geçitler çalmasıyla gelişen bir çeşit *canzona*'dan çıkmaya başladı (Say, 1995, s.193).

Concerto Grosso, hem bir oda konçertosu hem de kilise konçertosu olabilir; bu, eserin havasına bağlıdır. Bu türde çalgıcılar yarışırlar: orkestra iki bölüğe ayrılmıştır. Bir yanda solocular bölüğü ya da *concertino* öte yanda orkestra topluluğu ya da *ripieno* ya da *grosso* bölüğü. Concerto grosso deyimi buradan gelmektedir. Bu türü ilk kez alman Schmelzer'de 1674'de görülür. Türe ilk önem veren ve örgütü kazandıracak olanlar ise İtalyanlardır, özellikle Corelli'dir (Hodeir, 2002, s.42).

17. yüzyılın son üçte birlik döneminde Romalı besteciler concerto grossonun özelliği haline gelen bir tür çalgılama denediler. 1660 ve 1670'lerde Roma'da bestelenen pek çok vokal çalışma konçertato tarzına karşı olan iki grup çalgı ile bestelenen bir beste kullanmıştır. Konçerto tarihinin ilk yüzyılının birçok diliminde *tutti* (tümü) terimi solo ve orkestra bileşimi gruplar ile performans belirlemiştir. 1660'ların sonunda concerto grosso çalgılama kullanımının kanıtı mevcuttur fakat ilk müzik örnekleri 1670'lere dayanmaktadır (Roeder, 2003, s.24).

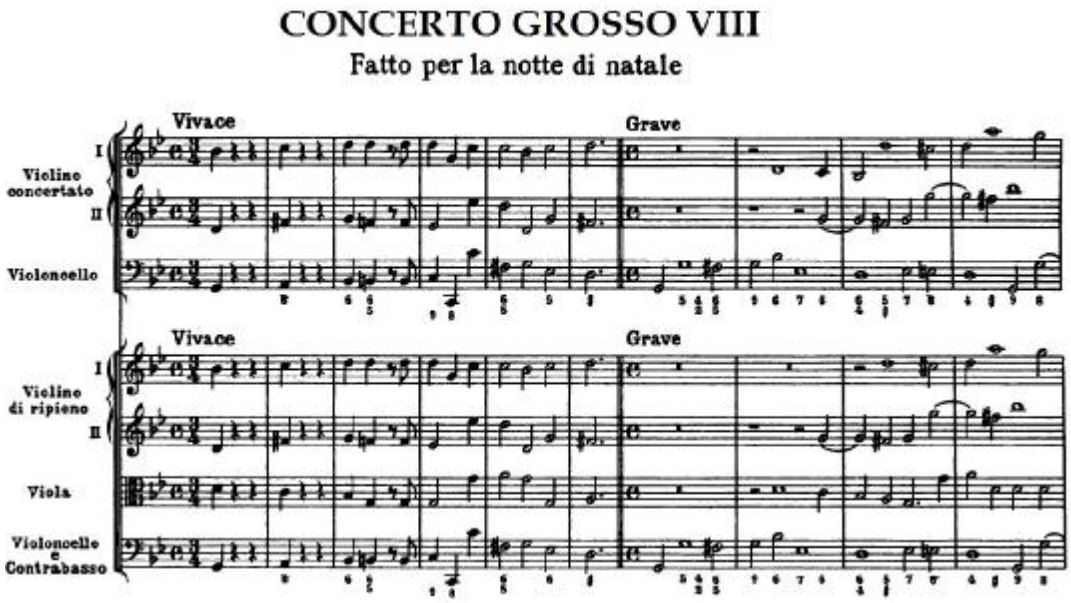
Giuseppe Torelli, çalgısal konçerto türüne yaptığı katkılarıyla anılan bir bestecidir, ayrıca "keman konçertosu" yazan ilk besteci olarak da bilinmektedir. Bestecinin bir, iki, üç ve dört trompet için 30'dan fazla konçertosu vardır. Solo konçerto ve konçerto grosso türünde yazmış olduğu eserler şu şekilde sıralanabilir;

Op.2 12 İki keman ve viyolonsel için 12 oda konçertosu (konçerto grosso)
Op.6 6 konçerto grosso
Op.8 6 solo konçerto ve 6 konçerto grosso

Corelli'nin erken dönem konçerto grossolarında karşıt iki grupların kullanımları bir hayli fazlaydı, fakat konçerto stili seyrek ve ritornello formu neredeyse hiç kullanılmıyordu. Bu tarihten itibaren "gelişim"in ilk örneklerini görmekteyiz. İlk olarak, Corelli'nin konçerto grossoları kilise ve oda müziği sonatları üzerine kuruluydu. Torelli, Taglietti, Abaca ve Handel'in orkestra konçertoları tutti-solo düzenini en iyi şekilde kullandı ve bunun yanı sıra konçerto stili ve ritornello formlarına da yer verdi. Bu besteler sonat formu gibi olsalar da konçerto olarak dikkatlice işaretlendi. Bach, Albinoni ve Vivaldi'nin konçertolarında bu üç form tam bir birliktelikle kullanılıyordu. Bu sayede, konçerto formu en yüksek düzeyine ulaştı. Konçerto formunda karar veren faktör konçerto stiliydi, bu sebeptendir ki, Stradella'nın konçerto grossoları ve Gabrieli'nin canzonları konçerto olarak sayılamazlar, karşıt iki grup kullanmalarına rağmen. Bu durum kendi içinde yansız bir müziksel teknikten ibarettir ve birçok stile

uygundur. Formal şemanın gelişiminde yönlendirici bir faktör değildir (Bukofzer, 1947, s. 137).

Corelli'nin *Op.6 12 Concerti Grossi* adlı yapıtında ilk sekiz eser kilise konçertosu (Concerti da Chiesa) son dördü ise oda konçertosu (Concerti da Camera) biçiminde yazılmıştır. Bu eserler küçük grup (concertino) olan iki solo keman ve bir solo viyolonsel ile büyük grup olan (ripieno ya da grosso) yaylı orkestrası (iki keman, viyola viyolonsel ve viyolone) ve sürekli bas (klavsen, lute, tiorba, org vb. çalgılar) için yazılmıştır. Zaman zaman solo çalgıların ön plana çıktığı, bazı bölümlerde ise tamamen büyük grup tarafından çalınan, genellikle beş veya altı bölümden oluşan eserlerdir. Barok dönemin en seçkin örneklerinden olduğu gibi kendi türünün de en ustaca yazılmış örneklerindendir. "Noel Konçertosu" olarak bilinen sekiz numaralı sol minör konçerto grosso en ünlüsü ve sık seslendirilenidir.



Şekil 4. A. Corelli, Konçerto grosso Op.6 no.8, 1. bölüm giriş.

Francesco Geminiani (1687–1762) konçerto grosso türünde önemli örnekler vermiş olan İtalyan kemancı, besteci ve müzik teorisyenidir. A. Scarlatti ve Corelli'nin öğrencisi olan besteci konçerto grosso türünde yazdığı eserlerde solo gruba (concertino) viyolayı da eklemiştir. Bu iki türde yazdığı eserler aşağıda listelenmiştir;

Op.2 6 Konçerto grosso
Op.3 6 Konçerto grosso
Op.4 6 Konçerto grosso

Op.5 12 Konçerto grosso (Corelli'nin Op.5 12 keman sonatı üzerine)
Op.7 6 Konçerto grosso

Solo konçerto, Orkestra ile birlikte tek bir solo varsa buna solo konçerto denilir. Bu tür concerto grosso'dan daha yenidir, tıpkı solo sonatın trio sonattan daha sonra ortaya çıktığı gibi. 1700'lerden biraz önce Tomaso Albinoni ve Giuseppe Torelli, keman ve orkestra için bu türün ilk örneklerini vermişlerdir (Sachs, 1949, s.166).

1700'ler civarında "concerto grosso"dan farklı olarak, bir solistin, bütün orkestra ile "yarıştığı" yeni biçim, "solo konçerto" ortaya çıktı. Giuseppe Torelli'nin (1658–1709) 1698'de yayımladığı Op.6 konçertoları ve Tomaso Albinoni'nin (1671–1750) 1700'de yayımladığı Op.2 konçertoları, solo konçerto biçiminin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. Solo çalgılar olarak genellikle keman kullanılırken, viyolonsel ve obua da, ilk dönemlerden başlayarak solist olmuştur. Torelli ve Albinoni'nin konçertolarında kullanmaya başladıkları tema yapısı, Vivaldi'de büyük bir olgunluğa ulaşmıştır. XVII. yüzyılda, çalgı yapıtlarında genellikle taklide dayalı bir yazı stili benimsenirken, konçertolarda yapıtın başında duyulan ve bölüm boyunca sık sık yinelenen "tema" ile karşılaşılmaya başlamıştı. Vivaldi bu yapıyı özellikle geliştirmiş, aynı temanın bütün orkestra tarafından çalındığı nakarat bölümleriyle, solistin yalın bir şekilde çaldığı solo kısımlarını bir arada kullanmıştı. Genellikle üç bölümlü olan konçertoların ilk ve son kısımları hızlı tempoda, orta bölüm ise yavaş tempoda olurdu. Hızlı bölümler "tutti" ya da "ritornello" olarak adlandırılan, bütün orkestranın birlikte çaldığı ve solistin öne çıktığı "solo" kesitlerden oluşuyordu (Büke ve Altınel, 2006, s.145).

Vivaldi, yeni İtalyan konçerto tarzının mucidi olmakla birlikte, kendi yüzyılı içinde büyük topluluklar için modern çalgısal müzik geleneğine en büyük katkıda bulunan kişiydi. Besteciyi yeni solo konçertodan en büyük ölçüde sorumlu kompozitör olarak belirleyen şey, bu bestecinin başkaları (özellikle Albinoni ve Torelli) tarafından önceden ortaya atılmış olan kalıplı ve biçimsel malzemeleri parlak ve verimli bir şekilde geliştirmesiydi. Bestecinin konçertoları, en tipik şekilde bir solo sergileme stili ile birlikte, belirgin ahenkli çift yaylı saz yazısı açısından özellikle çarpıcıydı; eserin tamamı iki alternatif stilin vurgulu bir şekilde birleştirilmesi yoluyla özellikle etkili bir hale getirilmiş olmasıdır (Stevens, 2001, s.33).

Vivaldi toplamı 400'den fazla olan konçertolarının çoğu solo keman ya da birden çok yaylı çalgı grubu için yazdığı 200'ü haricinde, üflemeli çalgılar ya da çeşitli

çalgıların birleşmesiyle oluşan birçok solo konçerto ve konçerto grosso yazmıştır. En önemli konçertolarını içeren bir liste opus (Op.) eser sırası ile listelenmiştir;

Op.3, 12 Konçerto "L'estro Armonico"(Solo, iki ve dört keman ve viyolonsel için)
Op.4, 12 Konçerto "La Stravaganza" (Solo, iki ve dört keman ve viyolonsel için)
Op.6, 6 Konçerto (Solo keman)
Op.7, 12 Konçerto (Solo keman için 10 ve solo obua için 2 konçerto)
Op.8, 12 Konçerto "Il cimento dell'armonia e dell'inventione"[4]*(solo keman)*
Op.9, 12 Konçerto (11 tane solo keman için ve 1 tane iki keman için)
Op.10, 6 Konçerto (Solo flüt için)
Op.11, 6 Konçerto (1 tane solo obua için ve 5 tane solo keman için)
Op.12, 6 Konçerto (1 tane yaylılar için, 5 tane solo keman için)

Tomaso Albinoni, konçerto türünün gelişmesine katkıda bulunmuş olan bir diğer İtalyan bestecidir. Çalgı müziği alanında bıraktığı eserler arasında solo keman, solo obua ya da iki obua için konçertoları önemli bir yer tutar, bunlar;

Op.2 6 konçerto (Solo keman için)
Op.5 12 konçerto (Solo keman için)
Op.7 12 konçerto (4 solo keman, 4 solo obua ve 4 iki obua için)
Op.9 12 konçerto (4 solo keman, 4 solo obua ve 4 iki obua için)
Op.10 12 konçerto (6 solo keman, 6 yaylılar için)
CO.1–4 4 konçerto (Solo keman için)

Alman besteciler önemli orkestra müziği şekli olarak İtalyan konçertosunu uyarlarken konçerto gelişiminden önce yeni bir tür orkestra süiti oluşturmuşlardır. Dans süiti 17. yüzyıl sonunda Alman orkestra müziği için önemli bir araç haline gelmiştir ve böylelikle concerto grosso'ya eşlik eden unsuların çok kullanıldığı bir form oluşmuştur. Dolayısıyla süit içerisinde İtalya konçertosunun ilk unsurlarını saptanabilir (Roeder, 2003, s.73).

[4] On iki konçertonun ilk dördü "Dört Mevsim" (Le Quattro Stagioni) başlıklı, solo keman, yaylılar ve sürekli bas için yazılmış konçertolardır.

G. F. Händel (1685–1759), özellikle konçerto grosso alanında çok sayıda eser bırakmıştır. Yalnız yaylı çalgıların kullanıldığı Op.6 12 konçerto grosso hem eser sayısının aynı olması, hem de bölümlerin sayısı bakımından A. Corelli'nin konçerto grossoları ile benzerliği dikkat çekicidir. Ayrıca kompozisyon açısından bakıldığında, *concertino* grubu ve *ripieno* grubunun çalgılamanın da aynı olduğu görülür.

Op.3 eser sayılı 6 konçerto grosso'da ise çok çeşitli üflemeli çalgılarla yaylı çalgıları birlikte kullanmış ve bu türde önemli eserler bırakmıştır. Solo konçerto alanında, özellikle sayısı yirmiyi bulan org konçertoları ile öne çıkan besteci, bir kaç obua konçertosu ve arp için çok ünlü olan bir konçerto yazmıştır.

G. Ph. Telemann (1681–1761), Konçerto ve konçerto grosso biçimlerinde çok fazla eser bırakmış olan bir diğer Alman bestecidir. Eserleri TWV (Telemann-Werke-Verzeichnis) şeklinde listelenmiştir.

Konçertoları şu şekilde sıralanmıştır;

TWV 51 (Solo çalgı ve orkestra için 18 konçerto)
TWV 52 (İki solo çalgı ve orkestra için 4 konçerto)
TWV 53 (Üç solo çalgı ve orkestra için 17 konçerto)
TWV 54 (Dört çalgı ve orkestra için 9 konçerto)

Johann Sebastian Bach opera dışında, Barok müziğin büyük formlarına tamamen üstün ve kalıcı katkılar sağlamıştır. Bach kendi döneminde yaşayanların yaptığı gibi belirli bir durumun ihtiyaçlarını karşılamak için müzik yapmıştır. Dolayısıyla, Bach'ınkiler dâhil o dönemin çalışmaları farklı bestecilerin şartlarını yansıtmaktadır. Örneğin Bach'ın org çalışmalarının çoğu çoğunlukla org çaldığı kariyerinin ilk kısımlarında ortaya çıkmıştır buna rağmen tüm yaşamı boyunca org müziğine ilgisi devam etmiştir. Benzer olarak konçertolarını kariyerinin belirli kısımlarında bestelemiştir ve bu dönemde çalgısal müzik konumu için gerekli olmuştur. Konçertoları Köthen prensliğinde (1717–23) müzik direktörü olarak çalıştığı dönemdeki çalışmalardır ve özellikle Leipzig de *Collegium Musicum*'a (1729–37) (1739–41) katılmıştır. Bach üzerinde İtalyan konçertonun etkisi çok büyük ve kalıcı olmuştur. Notalı parçalarını kopyalayarak tarzını öğrendimiş ve asimile edip kontrapuntalı kuzey Almanya tarzı ile birleştirmiştir. Sonuç, Bach'ın tarzı olarak düşünülen İtalyan ve Alman parçalarının sentezidir. Bach'ın sanatsal eserleri, Alman Barok müziği ile sentezi için bu eğilimin kesinlikle zirvesindeydi. Bach'ın konçerto ile tanışması müziğine temel

değişiklikler getirmiştir. En belirgin seviyede resmi ve tonal düzeni ile birlikte tutti-solo karşıtlık ilkesi, Bach'ın tüm müzik eserlerinin neredeyse tamamını oluşturmuştur. Daha az belirgin olarak fakat belki de en önemli seviye de Bach, zorlayıcı İtalyan melodik tarzını karakterize eden açıklık ve özlülük sanatını öğrendi. Bach'ın İtalyan melodik tarzına düşkünlüğü birçok fügde konu olarak Corelli, Legrenzi ve Albinoni'nin temalarını kullanması ile kanıtlanmıştır. Muhtemelen kontrapunt yazmak için onların güçlü karakterine ve olağanüstü potansiyel cazibesine kapıldı. İtalyan konçertosu tarzını özümsenmesinin doğrudan bir sonucu olarak, Bach'ın bu dönemdeki müziğinde kesinlikle yeni bir açık ritmik kalite ve motivasyon bütünlüğünde, daha fazla güven, daha net ve güçlü bir armonik temel görünür. Bach'ın eserlerinde İtalyan müziğinin özelikle İtalyan konçertosunun ağırlıklı olmasın, Bach'ın bestelerini geliştiği devreye rastlaması tesadüf değildir. İtalyan çalgı müziğinin keşfi hiç şüphesiz ki Bach'ın yaratıcı yaşamındaki en önemli olaylardan biridir (Roeder, 2003, s.73-74).

Bach'ın konçerto formunda bıraktığı miras, Vivaldi'den ve diğer İtalyan bestecilerden öğrendiği konçerto biçimi ile kendi ezgisel ve kontrapuntal zengin yazı tarzını birleştirerek ortaya koyduğu, diğer tüm bestecilerin konçertolarından ayrılan özelliklere sahip önemli eserler içerir. Solo org ve solo klavsen için erken dönemlerinde yapmış olduğu çalışmalar, orkestra müziği alanındaki en önemli eserlerine, solo çalgı konçertolarına ön ayak olmuş ve yaşadığı dönemde çok sevilen İtalyan tarzı konçerto biçiminin benimsenmesine ve gelişmesine imkân sağlamıştır. Solo klavyeli çalgı ve orkestra için ilk konçertoları yazan Bach, hiç kuşkusuz yakın gelecekte piyano konçertosuna dönüşecek olan "klavyeli çalgı için konçerto" fikrinin benimsenmesi ve oğulları ile birlikte bu türün gelişmesine katkı sağlayan en önemli bestecidir.

J. S. Bach'ın yazdığı konçertolar eser sıra sayısına göre şöyledir;

BWV 592–596 Solo org için 5 konçerto
BWV 971 Solo klavsen için "İtalyan Konçerto"
BWV 972–987 Solo klavsen için 16 konçerto
BWV 1041–1043 Keman ve yaylılar için 2, İki keman için 1 konçerto
BWV 1044 Keman, flüt ve klavsen ve yaylılar için üçlü konçerto
BWV 1045 Keman ve orkestra için konçerto bölümü (Sinfonia)
BWV 1046–1051 Brandenburg Konçertoları
BWV 1052–1058 Klavsen ve yaylılar için 7 konçerto
BWV 1059 Klavsen ve yaylılar için konçerto (eksik)

BWV 1060–1062 İki klavsen ve yaylılar için 3 konçerto

BWV 1063–1064 Üç klavsen ve yaylılar için 2 konçerto

BWV 1065 Dört klavsen ve yaylılar için 1 konçerto (Vivaldi, Op.3 no.10 üzerine)

BÖLÜM IV

BACH'IN KONÇERTO FORMUNDA YAZDIĞI ESERLER

4.1. Bach'ın Yazdığı Konçertolara Genel Bir Bakış

Bach, hayatının daha önceki yıllarında, konçerto formunda bazı eserlere imza atmış olsa da bugün iyi bilinen ve sıkça seslendirilen konçertolarının çoğunu 1717 yılında Köthen Prensi Leopold'un sarayındaki görevine başladıktan sonra yazmıştır. 1713-14 yılları arasında, başka bestecilerin konçertolarından düzenlediği solo klavsen konçertoları (BWV 972-987) bestecinin konçerto alanda kendi tarzını bulması açısından göz ardı edilmemelidir. Bu solo klavsen için konçertolar, Antonio Vivaldi, Johann Ernst, Benedetto Marcello, George Philip Telemann gibi dönemin ünlü bestecilerinin konçertolarından düzenlediği 16 eseri içerir.

Daha sonraki yıllarda besteci Berlin'e bir klavsen satın almak için gittiği sıralarda Brandenburg Dükü Christian Ludwig ile tanışma fırsatı bulmuş ve ardından bugün bestecinin en sık seslendirilen eserleri olan altı Brandenburg Konçertosu'nu besteleyip Brandenburg düküne ithaf etmiştir.

İtalyan konçertosunun Bach üzerindeki etkisi büyük ve kalıcı idi. Bu stili kendi olağan yöntemi olan kopyalama ile öğrendi, daha sonra bunu kendi kuzey Alman kontrapuntal stili ile birleştirdi ve benzeştirdi. Sonuç bugün Bach'ın müziği olarak düşünülen İtalyan ve Kuzey Alman karakterinin sentezidir. Alman Barok müziğinin sentezi için bu eğiliminin doruğu kesinlikle Bach'ın sanatsal başarılarıdır (Roeder, 1994, s. 74).

Bach'ın sayısız keman konçertosundan yalnızca üçü, Mi Majör ve la minör solo keman konçertoları ile re minör ikili konçertosu orijinal formunda bugüne kadar ulaşabilmiştir. Klavsen konçertolarının hepsi, belki Leipzig'deki *Collegium Musicum* için bestelenmiştir, Bach'ın kendinin ve Vivaldi'nin keman ya da başka bir çalgı için yazdığı konçertolarının yeniden düzenlenmeleridir. Yalnızca Do Majör iki klavsen için (BWV 1061) ve üç klavsen için iki konçerto (BWV 1063 ve 1064) bu kaideyi bozan istisnalardır. Bach kendi konçerto modelini, Weimar'da aşina olduğu, Vivaldi'nin modern konçerto örneğinden aldı, bununla birlikte İtalyan konçerto modeli Bach'ın yaptığına göre bir iskeletten başka bir şey değildir. Onun elinde fark edilir keskin

temalar, formun açıklığı, kontrapuntal dokunun zenginliği ile tam olarak kişisel bir kompozisyon haline gelmiştir (Bukofzer, 1947, s. 290).

Bach'ın keman konçertolarının kronolojisi ise açıklıktan epey uzaktır. Ne üç keman konçertosu (BWV 1041–1043) ne de altı Brandenburg konçertosu (BWV 1046–1051) açık bir şekilde 1802'de N. J. Forkel[5]'e kadar bilinmiyorlardı. Keman konçertoları Köthen yıllarına (1721–1723) atfedilmiştir. Brandenburg Konçertolarının da Leipzig'den önceki yıllarda bestelediği eserler arasında olduğu kesindir. Bazı keman konçertolarının solo partilerinin 1730'lu yıllarda yapılmış kopyaları ise farklı tarihsel tartışmalara yol açsa da bunların yine Leipzig'de Collegium Musicum konserlerinde seslendirilmek üzere yeniden bazı kopistler tarafından kaleme alındığı ihtimali yüksektir (Boyd, 2000, s. 83).

4.1.1. Brandenburg Konçertoları

El yazmasında "*Six Concerts à Plusieurs Instruments*" (Çeşitli Çalgılar ile Altı Konçerto) başlığı yazılmış olan Brandenburg Konçertoları, her biri ayrı çalgı grubu için yazılmış altı konçertodan oluşur. Bazı kantat girişlerinde ***sinfonia*** (açılış müziği) olarak kullanılmış olan ve sonradan eklemeler yapılmış olan bölümler de Brandenburg Konçertoları'nda kullanılmıştır.

Bazı kaynaklar Bach ile Brandenburg dükünün 1718 yazında Karlsbad'da, bazıları da özel bir klavsen yapımı için gittiği Berlin'de karşılaştıklarını belirtir. Ayrıca kesin olan bir şey de, bu konçertoların Brandenburg Kontluğu'nda hiç yorumlanmadığı, hatta saray arşivine bile kaldırılmadığı, dükün ölümünden sonra 1734'te diğer bazı notalarla birlikte dört groschen'e satıldığıdır. Notalar sonunda Büyük Friedrich'in kız kardeşi Prenses Amalia tarafından Berlin'de bir okula hediye edilmiş, oradan da Prusya Devlet Kitaplığı'nın müzik bölümünde kayda geçmiştir. Ancak Barok ve Barok öncesi uzmanı müzikolog ve klavsenci Thurston Dart (1921–71), Köthen Konçertoları adını verdiği bu eserlerin kontun siparişi üzerine değil de, çok daha önce, 1718–20 arasında bestelendiğini ve Köthen'de daha değişik biçimde yorumlandığını iddia eder (Aktüze, 2002, s.138).

Thurston Dart bu konudaki fikirlerini BBC'nin bir yayınında, 22 Şubat 1971'de açıklayarak, özetle şöyle der:

[5] Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), ilk büyük müzikologlardan biridir ve Johann Sebastian Bach'ın biyografisini kaleme alan ilk yazardır.

> Brandenburg Konçertoları ayrıca Corelli ve Händel stilinde Konçerto Grosso'lar da değildir. Bach bunları her Pazar gecesi, Köthen Prensi Leopold'un sarayında görevli olan usta müzikçilerden kurulu orkestrayla verdiği konserlerde yer alan çeşitli çalgılar için yazmıştır. O çağlarda, alışıldığı gibi, her müzikçinin birkaç çalgıyı ustaca çaldığı, Bach'ın da klavyeli çalgılar yanında viyolaya da hâkim olduğu düşünülürse, bu konçertoların tek tek solistler için yazıldığı belirginleşir. Daha önce yanlış kanıya varıp küçük solist gruplarıyla (soli) orkestra (tutti) arasında bir yarışmayı sergileyen Konçerto Grosso türünde olduğu sanılmıştır. Bach, daha önce 1718–20 arasında yazdığı ve bir dizi olarak düşünmediği bu konçertoları Brandenburg Kontu'na yollamaya karar verince, bunları kopya ederek daha kolay şekle sokmuş, türlü düzeltmeler yapmış ve hatta baştan savma biçimde kontrol ederek, orkestrasının kalitesine hiç de güvenmediği konta yollamıştır. Partisyondaki bu farklılık 1751'de Leipzig Thomas Okulu öğrencisi olan amatör besteci Ch. Friedrich Penzel'in (1737–1801), Bach'ın öldüğü bu kentte onun el yazması notalarını kopya etmesiyle gün ışığına çıkmıştır. Brandenburg Kontluğu'na gönderilenleri hiçbir zaman görmemiş olan Penzel, bir, iki, üç ve beş numaralı konçertoları eski el yazmalarından 1760'da temize çekmiş ve orijinalinin kopyası olduğunu kendi yazısıyla belirtmiştir.

Konçertoların partisyonu dükün kütüphanesinde 1734 yılında ölümüne dek kullanılmadan kalmış ve 24 groschen'e satılmıştır. El yazmaları Siegfried Wilhelm Dehn tarafından 1849 yılında Brandenburg arşivinde bulunmuş ve sonraki yıl ilk kez yayınlanmıştır (Boyd, 1993, s. 20)

4.1.1.1. Brandenburg Konçertosu no.1 BWV 1046 Fa Majör

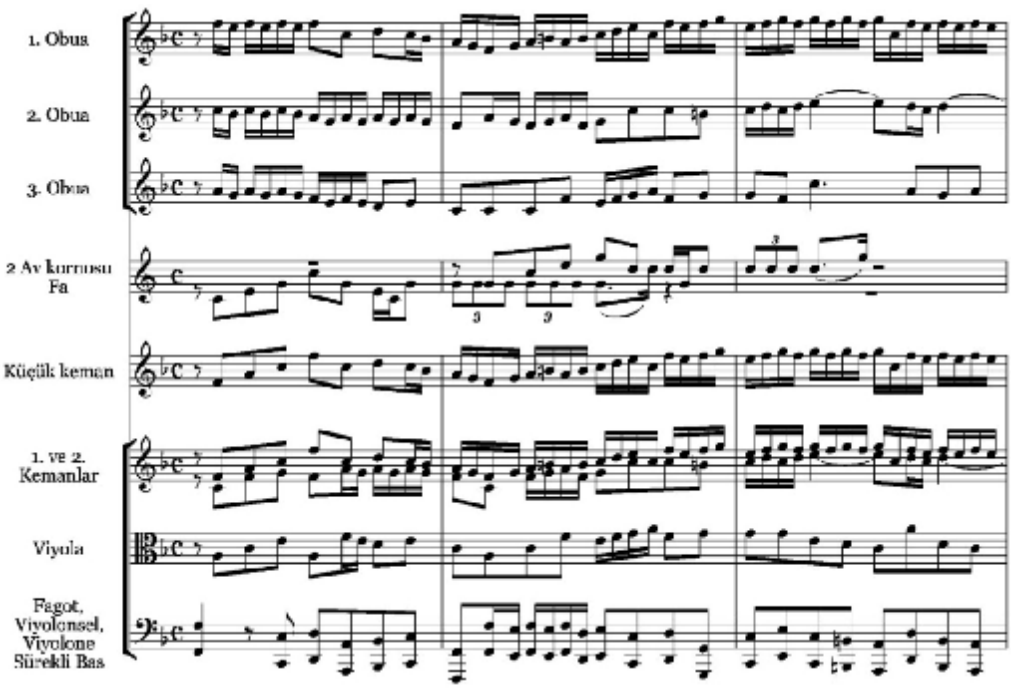
Geleneksel İtalyan konçertosundan, dört bölümlü olmasıyla ayrılan Fa Majör 1. konçerto, 3 obua, fagot, 2 av kornosu (Corno di Caccia), küçük keman[6], yaylılar (1. ve 2. keman, viyola, viyolonsel, viyolone) ve sürekli bas (klavsen) gibi kalabalık bir topluluk için yazılmıştır. 1. bölüm BWV 146 no'lu kantatın girişinde sinfonia olarak,

[6] Küçük keman genellikle normal kemandan bir dörtlü aralık yukarıdan akort edilir, fakat burada Bach bir küçük üçlü yukarıdan akort edilecek şekilde kullanmıştır (Boyd, 2000, s.87)

üçüncü bölümü de 1713 yılında, Weissenfels dükü Christian'ın doğum günü için yazılmış olan BWV 207 no'lu kantatın giriş bölümü olarak kullanılmıştır.

Çalgılar kimi zaman solo olarak kullanılsalar da özellikle 1. bölümde konçertodan çok bir *sinfonia* havası hissedilir. Bach'ın diğer birçok eserindeki gibi tempo belirteci yazılmamıştır. 2. bölümde kornolar kullanılmamıştır ve 1. obua ile küçük kemanın karşılıklı melodileri öne çıkar. Brandenburg Konçertosu olarak düzenlenen 2. modeline ise sonradan eklenen solo küçük keman partisi ile yeni bir 3. bölüm olan allegro ve son bölümün (menuet) içine bir *polacca* (Polonya dansı) eklenmiştir. Üçüncü bölümde küçük keman daha ön plandadır ve eserin konçerto olduğu havasını daha çok yansıtır. Bu bölüm daha sonradan Re Majör tondan trompetler, davul, karma koro eklenerek ve küçük keman partisi çıkarılarak BWV 207 eser sayılı kantatında da kullanılmıştır.

Öte yandan Michael Marissen, Bach'ın bu konçertoda kullandığı çalgılamanın (diğerlerinde olduğu gibi) Köthen'deki sosyal ve müzikal hiyerarşi ile ilişkili olduğunu öne sürmüş ve başkemancıya küçük keman ile küçük bir solo partisi çalma görevi vererek konumunu düşürdüğünü belirtmiştir.



Şekil 5. Brandenburg Konçertosu no.1 BWV 1046, 1. bölüm giriş

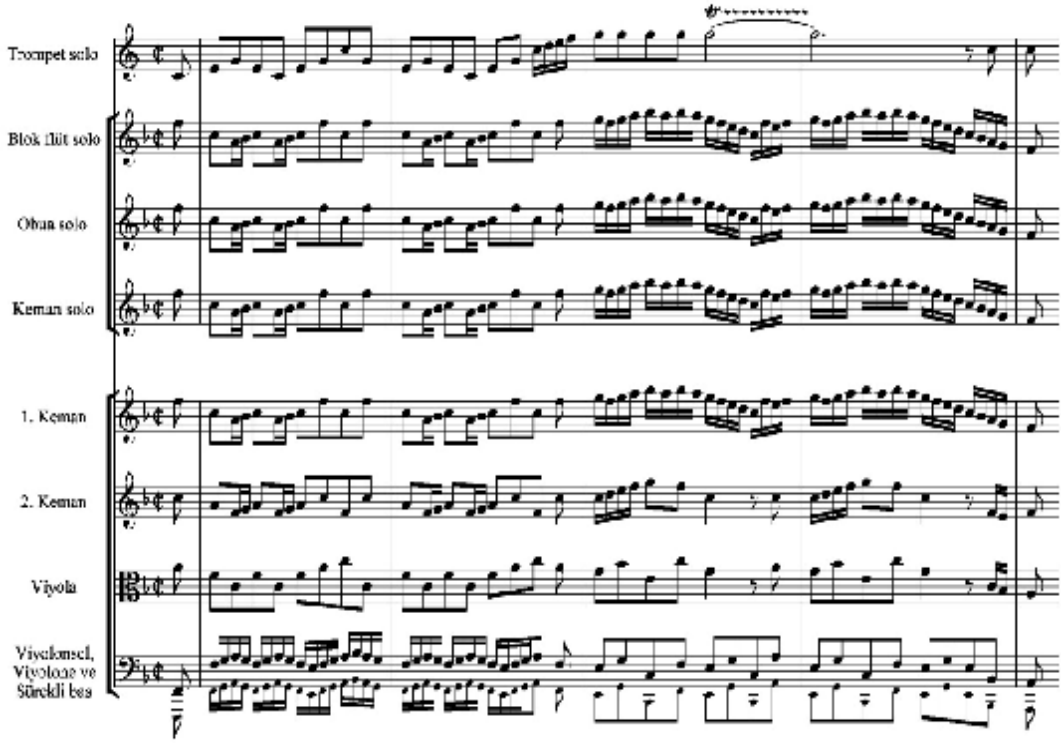
4.1.1.2. Brandenburg Konçertosu no.2 BWV 1047 Fa Majör

1. konçerto gibi Fa Majör tonda yazılmış olan 2. konçertoda trompet, blok flüt, obua ve keman solo grubu oluşturur. Dış bölümleri hızlı ve neşeli, arada ise bir andante tempoda üç bölümden oluşur.

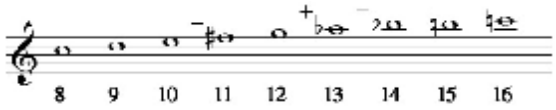
Aslında Bach'ın çağındaki Clarin[7] (Tromba) adlı tiz çalgının görevini bugün trompet, blok flütün görevini de çoğu zaman çapraz flüt yürütebilmektedir. Tiz sesli çalgılara solo görevin yüklendiği partiler Albert Schweitzer'in deyimiyle, birbirini iç gerilimlerle sürüklemekte, ayrılıp birleşmekte ve tüm bunlar sanki anlaşılamayan bir sanat gereksiniminden doğmaktadır (Aktüze, 2002, s. 141).

Trompet 1. ve 3. bölümlerde, diğer solo çalgılardan daha ön plandadır ve bu her zaman konçertonun en heyecan verici özelliklerinden biri olmuştur. 2. bölümde ise trompet kullanılmamış ve diğer üç solo çalgı, sabit bir bas çizgisi üzerinde sırayla ya da kimi zaman farklı ikili gruplar halinde oldukça dokunaklı şarkılarını söylerler. İlk bölümün ana fikri ve malzemesi ilk on altı ölçülük ritornello kısmında sergilenir. Bu neşeli orkestra girişinin ardından ilk solo önce kemandan, sonra her orkestra arasında sırayla obua, blok flüt ve son olarak da trompetten duyulur. Bölüm boyunca hem orkestra ve solo grubu hem de solo grubunun kendi içinde durmayan bir yarış devam eder. Bölümün sonunda, ritornellonun son kez sergilenmesinden önce kısa bir *fermata* (duraklama) yapılır.

[7] Temel bir sesin doğuşkan dizisindeki seslerinden şekilde görülen doğuşkanları (Bkz. Şekil 4.1.1.2.2.) üretebilen bir üflemeli çalgıda, tam dörtlü için fazla yüksek kaçan 11. doğuşkan üfleme biçimini değiştirme yoluyla kolaylıkla alçaltılabilir; bu yöntemle diğer sesler de benzeri şekilde kaydırılabilir. Aslında bu yöntem uzun bir dönem yürürlükteydi; trompette, Bach'ın zamanına kadar varlığını sürdürmüş olan ve *Klarinblasen* (Klarino virtüozesi) diye anılan bu yöntem, bundan başka bir şey değildir.



Şekil 6. Brandenburg Konçertosu no.2 BWV 1047, 1. bölüm giriş

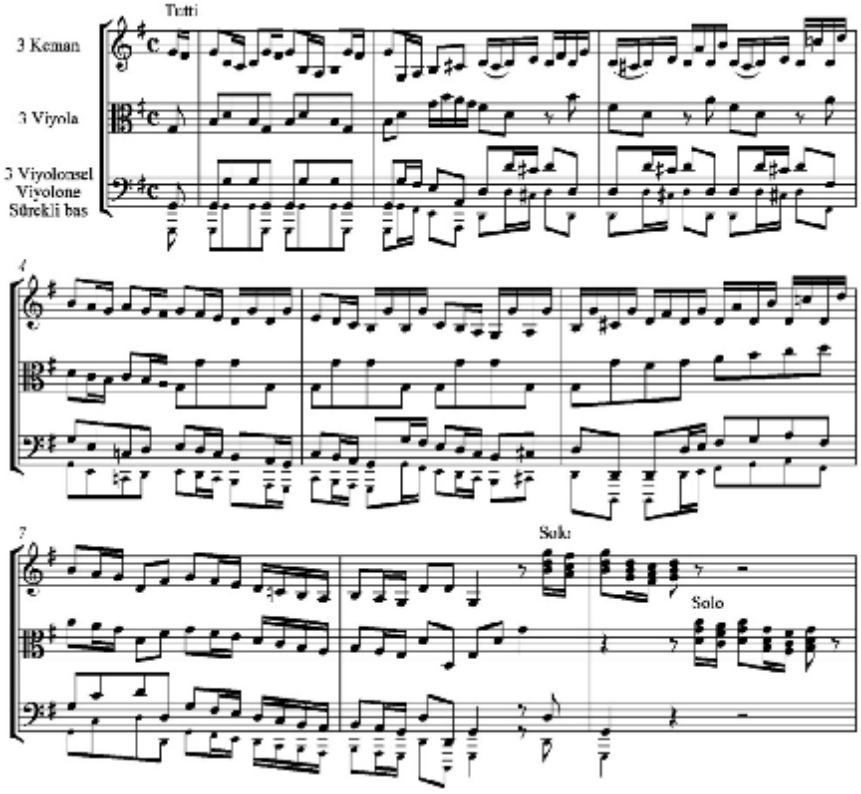


Şekil 7. Clarin trompette doğuşkan sesler

4.1.1.3. Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048 Sol Majör

Diğer konçertolardan çok farklı bir çalgılamaya sahip olan eser, dokuz partili alışılmadık bir birleşime sahiptir. Konçerto grosso türünden ayrı, kendine has bir biçime sahiptir. Üç keman, üç viyola, üç viyolonsel hem tutti hem solo partileri çalarak birlikte müzik yaparlar. Viyolonseller genellikle ***unison*** (tek ses) olarak çalarlar. Bach'ın bugün en sık seslendirilen konçertosu özelliğini de taşır. 1. bölüm her grubun unison olarak çaldığı üç partili güçlü bir ritornello ile başlar, episode kısmında bu partiler üçe bölünürler. Ritornellonun ilk üç notasından oluşan ana motif tüm bölüme hâkimdir.

Karl Geiringer'in, büyük ustanın en bütünlük gösteren sayfalarından biri olarak tanımladığı bölümde ana tema, önce çalgıdan çalgıya geçerek hep ön planda kalır. Bunu 1. kemanın sunduğu, viyolanın geliştirdiği bir yan tema izler. Yeniden beliren giriş tuttisinden sonra armonik vurgulamalar, canlı motifler, unison solist partileri sergilenir.



Şekil 8. Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048, 1. bölüm giriş

Kemanın Sol-Si-Re arpejiyle duyurduğu –yine ana tema ile ilgili- motiften sonra, bölümü enerjik tutti sona erdirir (Aktüze, 2002, s. 142).

2. bölüm olarak sayılamayacak kadar kısa olan adagio, ilkinde tempo belirteci kullanılmamış olan iki hızlı dış bölümü bir frigyan kadansı ile (sub-dominant 1. çevirme ve dominant) birbirine bağlar.



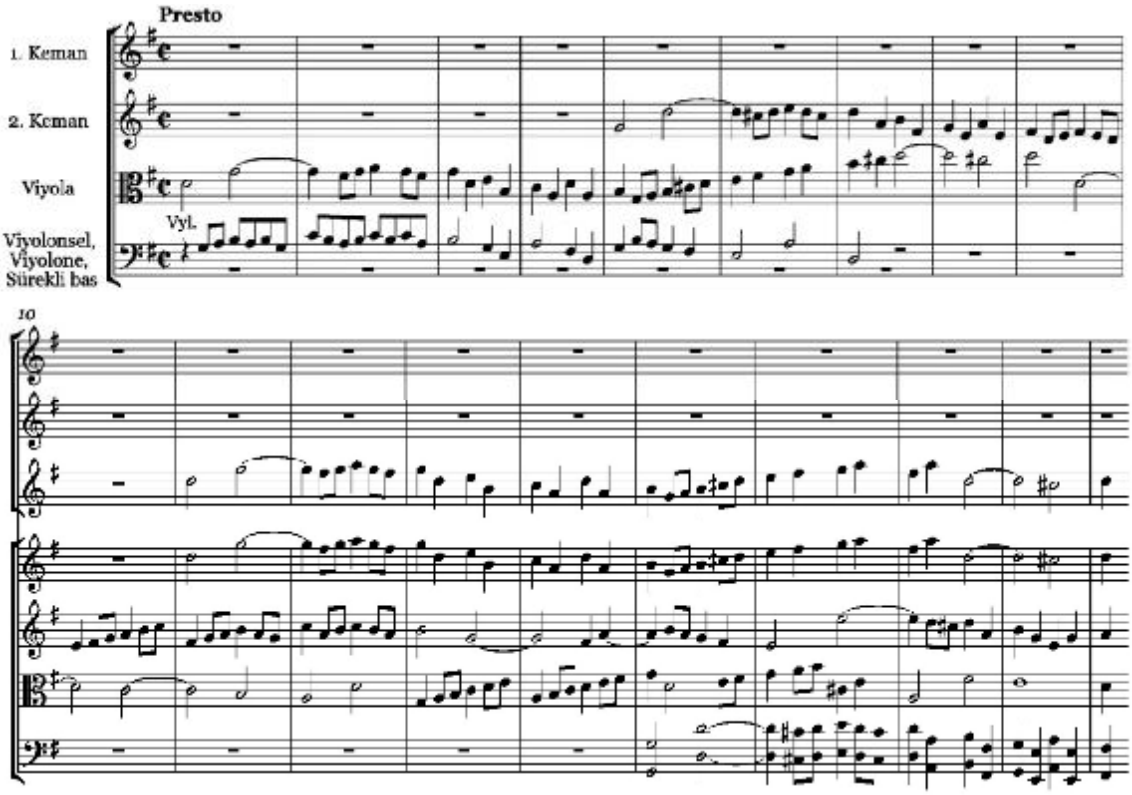
Şekil 9. Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048, 2. bölüm

Bugün otantik çalgılarla yapılan yorumlarında, genellikle başkemancı ya da klavsenci tarafından ilgili tonda (mi minör) çalınan bir doğaçlama ile bu akorlara bağlanarak bölüm tamamlanır ya da olduğu gibi çalınır, nadiren de bu iki akor hiç çalınmadan son bölüme devam edilir. İki akordan oluşan bu ara kısım, daima sonu gelmeyen bir tartışma konusu olmuştur. Üçüncü bölüm Bach'ın gerçek bir dans bölümü biçiminde yazdığı, 1. ve 2. bölmelerin tekrarlı çalındığı tek konçerto bölümüdür. 1. ve 2. kısımın uzunlukları da alışılmışın dışındadır, 2. kısım ilkinin üç katı uzunluğundadır.

4.1.1.4. Brandenburg Konçertosu no.4 BWV 1049 Sol Majör

İki blok flüt ve kemanın oluşturduğu solo grup (concertino) ile birlikte yaylılar ve sürekli bas (ripieno) için yazılmış olan konçerto, 5. Brandenburg konçertosu ile birlikte ritornello ve solo kısımlarının en geleneksel şekilde kullanıldığı konçerto sayılabilir. Çeşitli nedenlerden dolayı önceki üç konçertodan daha sonra yazıldıkları düşünülmektedir. En kesin nedeni çok daha farklı çalgılama kullanılmasından dolayı özellikle bas partisinde büyük oktavdaki Do sesinin kullanılmayışı sayılabilir. 2. konçertodaki trompet gibi, bu konçertoda, keman 1. ve 3. bölümlerde blok flütlere göre daha ön plandadır. Ayrıca keman için yazılmış olan zor ve ustalık gerektiren parti, bu konçertonun aynı zamanda bir keman konçertosu gibi düşünülmesine de neden olmaktadır. Bach, konçertoyu daha sonraki Leipzig yıllarında 1 ton aşağı aktararak ve keman partisini klavsene düzenleyerek, altıncı klavsen konçertosunu (BWV 1057) yazmıştır.

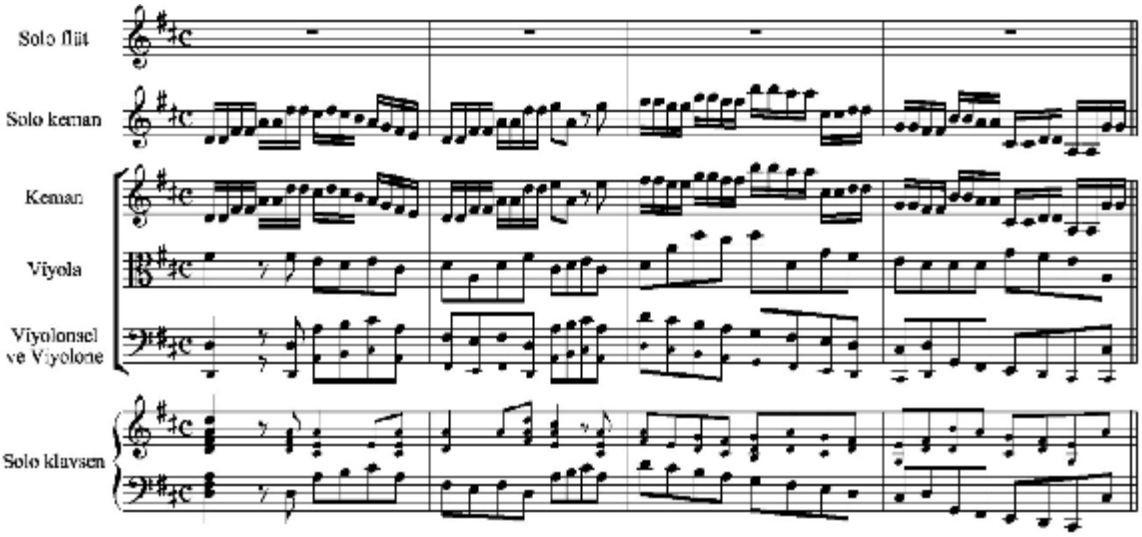
Konçertonun son bölümü viyola partisinde bir füga to ile başlayan son derece hızlı (presto) ve parlak bir finaldir. Bu bölümde solo keman ilk bölümdeki gibi oldukça ustalık gerektiren zor bir partiye sahiptir. Çalgılar bölümün sonuna kadar yarışırcasına müzik yaparlar.



Şekil 10. Brandenburg Konçertosu no.4 BWV 1049, 3. bölüm giriş

4.1.1.5. Brandenburg Konçertosu no.5 BWV 1050 Re Majör

1721 yılından (imzalı ithaf suretinin tarihi olan yıl) bir süre önce kompozitör 5. Brandenburg Konçertosunu yazmıştır; bu eser, klavsenin bir solo çalgı konumuna yükseltildiği tamamen orijinal bir eserdir. Spitta'nın, konçerto grosso'nun solo konçertodan tamamen farklı bir tür olduğu inancı, kendisinin bu eseri "solo klavsen konçertosu" olarak görmesini engellemiş olsa da, 20. yüzyıl tarihçileri, büyük sıklıkla 5. Brandenburg konçertosunu Bach'ın klavsen konçertosunun gelişmesinin zirvesi olarak ve bunu tamamen ayrı bir tür gibi benimseyerek kesin şekilde ortaya atan ve klavsen harici konçertolardaki kaynaklardan bağımsız görmüş bulunmaktadırlar (Stevens, 2001, s. 22).



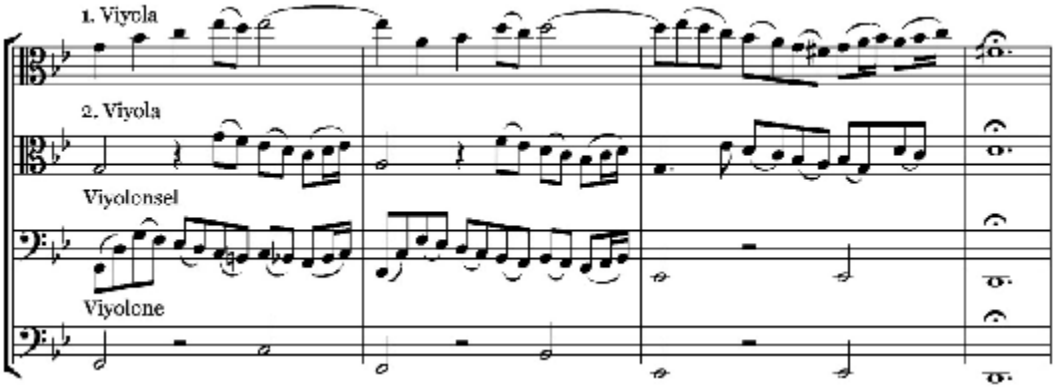
Şekil 11. Brandenburg Konçertosu no.5 BWV 1050, 1. bölüm giriş

Flüt, keman ve klavsenin solo grubu olarak kullanıldığı konçertonun en önemli özelliği, tarihçiler tarafından dönemin basit bir eşlik çalgısı konumunda olan klavseni, orkestra önünde solist konumunda olduğu bilinen en eski eser olmasıdır. Konçertonun dış bölümlerinde klavsen diğer iki solo çalgıdan daha ön plandadır. Diğer bir özelliği de bestecinin kendisi tarafından klavsen için ilk ve son bölümlerde birer kadansın yazılmış olmasıdır. Konçertonun üç farklı m bu kadanslar farklılıklar göstermektedir. İlk bölümün kadansı oldukça uzundur ve ustalık gerektiren zor pasajlar içerir. Bölümün sonunda kadansın ardından girişteki tutti tekrarlanır.

Solo grubun haricinde, refakatçi konumunda olan orkestrada ise yalnız tek bir keman grubu kullanılması eserin armonik yapısının diğer konçertolara göre daha basit ve eşlik edilen kısımlardaki yalınlık ile ilgili olmalıdır. Flüt ve keman ise çok ön planda olmayan eşit bir rol paylaşırlar. Affettuoso başlıklı 2. bölüm sadece solo çalgılar tarafından, nadiren viyolonselin de katılımıyla çalınır. Kanon biçiminde ezgisel dokusu ile ünlü, oldukça duygulu bir bölümdür. Bach konçertoları Brandenburg kontuna ithaf etmeden önce bu bölümde *adagio* başlığını kullanılmıştır. Son bölüm ise üç bölmeli füğümsü bir yapıda başlayan canlı ve neşeli bir allegrodur. Klavsen bu bölümde de (ilk bölümdeki gibi) ustalıklarını sergilerken, diğer iki solo çalgı melodik yapıyı geliştiren bir konumda kalmaya devam ederek eserin sonuna kadar müziği taşırlar.

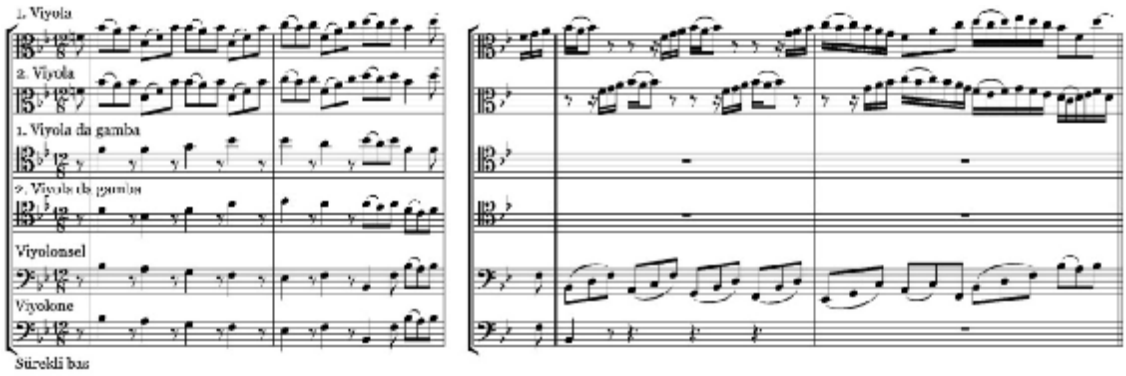
4.1.1.6. Brandenburg Konçertosu no.6 BWV 1051 Si-bemol Majör

Kimi müzik tarihçilerine göre Brandenburg Konçertolarının aslında ilki olduğu düşünülen altıncı konçerto, iki viyola, iki viyola da gamba, viyolonsel ve sürekli bas (viyolone ve klavsen) gibi diğer hiçbir konçertoda olmayan ve bugün kullanılmayan bir çalgı grubu için yazılmıştır. İki viyola da braccio (kol viyolu) ve viyolonsel solo konumundadır. Genellikle eşlik konumunda olan viyola da gambalar da 2. bölümde kullanılmamışlardır. Viyolone partisi ise oldukça sönüktür. Konçertolar Köthen yıllarında yazıldığına göre tüm bunlar Prens Leopold'un de esere bir şekilde çalıcı olarak dâhil olma isteğine bağlanabilir. Orta bölüm olan adagio ise alışılmadık şekilde Mi-bemol Majör tondadır fakat sol minör gibi ilgili tonun dominant derecesinde sona erer.



Şekil 12. Brandenburg Konçertosu no.6 BWV 1051, 2. bölüm kadans

Son bölüm bir gigue (jig) havasındadır, ritornello kısımlarını viyolalar ***unison*** (tek ses) olarak çalarlar, solo kısımlarda ise ritornello konusundan türemiş motifler kanon şeklinde sergilenir, teknik becerilerini ve ustalıklarını sergileme olanağı sunan bir müzik yazısı kullanmıştır. Viyolonsel solo kısımlarda viyolalar ile birliktedir, diğer çalgılar da yalnızca eşlik konumundadırlar ve asla ön plana çıkmazlar.



Şekil 13. Brandenburg Konçertosu no.6 BWV 1051, 3. bölüm giriş ve 1. episode

4.1.2. Keman Konçertoları

Bugün "keman konçertosu" diye bilinen tür, 18. yüzyılda, çalgı tekniğinin gelişmesi, büyük halk topluluklarının orkestra müziğine ilgi duymaya başlaması, büyük yay (arşe) ustalarının yetişmesi gibi gelişmelere bağlı olarak Torelli, Corelli, Vivaldi gibi ustaların eliyle ortaya çıkmıştır. Johann Sebastian Bach'ın İtalyan çalgı ustalarına, özellikle Vivaldi'ye duyduğu hayranlığı biliniyor (Birkan, 2000, s. 44).

1717 de Bach Köthen Prensinin Oda Müziği Direktörü ve Orkestra Şefi görevini kabul etmiştir. Kariyerinde ilk defa bestecinin kutsal müzik yazma sorumluluğu yoktu; bunun yerine sarayın on sekiz müzisyeni ile birlikte çalgısal müzik yapmaya odaklanmıştı. Bach 1723'e kadar bu görevde kaldı ilk orijinal konçertolarını içeren muhteşem bir çalgısal müzik koleksiyonu oluşturdu. Bazı akademisyenler Brandenburg Konçertolarının kısımlarının Weimar'daki ilk yıllarına dayandığını söylemesine rağmen Bach'ın ilk konçertolarının İtalyan modellerinin ardından keman için yazılmış olması daha muhtemel gözükmektedir. Köthen döneminde keman için sadece üç konçerto, solo keman için iki ve iki keman için bir konçerto yazılmıştır, fakat diğerlerinin yazıldığı şüphelidir. Aslında sonraki klavsen konçertolarının pek çoğunun Köthen döneminin keman konçertolarına pek çoğunun ise kaybolduğuna inanılmaktadır. (Roeder, 1994, s. 76).

Bach'ın tüm keman konçertoları üç bölümlü Vivaldi tarzındadır, fakat yapısı önemli biçimde daha canlıdır. Bach için bile her çalışma özellikle dış bölümlerde standart yapıya yeni bir yaklaşım gösterir. Weimar'da yaptığı klavsen düzenlemeleri ve sonraki çalışmaları arasındaki bir kıyaslama, ilk bölümlerindeki ritornello yapısını kendi kullanışına nasıl uyguladığı açıkça gösterir. Tematik doku, orkestra eşliğinin ve kontrapuntal detayın zenginliği Vivaldi'nin genel ritornello bölümlerinde nadiren

bulunur. Tipik Vivaldi bölümünün açılış tuttisi (ya da bununla ilgili bir kısmında) ilgili tona ve sonunda ana tona geri döner. Her ritornello (ya da dönüş kısmında) bir solo kısım bir sonraki ritornello için tonaliteyi de değiştiren bir hazırlık ile yeni bir virtüözite gösteren konu sergiler. Bach tarafından klavsen için Sol Majör tonunda düzenlenmiş olan (BWV 980) Vivaldi'nin Si-bemol Majör (RV 381, Op.4 no.1) konçertosu oldukça tipik bir örnektir. Bach'ın ritornello yapısı, Vivaldi gibi solo ve tutti karşıtlığına bağlıdır, bir ritornellonun bitişini ve solo kısmın başlangıcını belirlemekte herhangi bir zorluk yoktur (tersi daha az kolay kabul edilir). BWV 1041 eser sayılı la minör keman konçertosunun ilk bölümü, örnek olarak aşağıdaki gibi gösterilebilir. Bu yapı Bach'ın sık kullandığı bir biçimdir (Boyd, 2000, s. 84).

Ritornello I	Episode I	Ritornello II	Episode II	Ritornello III
24 Ölçü la minör mi minör	27 Ölçü mi minör Do Majör	33 Ölçü Do Majör mi minör	58 Ölçü mi minör la minör	29 Ölçü la minör

Şekil 14. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm yapısı

Brandenburg Konçertoları ile birlikte, Bach'ın keman ve yaylı çalgılar için iki konçertosu ve İki Keman için *Re minör Konçertosu*, büyük bestecinin, bugüne kadar "özgün" şekilleri ile ulaşmış eserleri olma özelliği taşırlar;

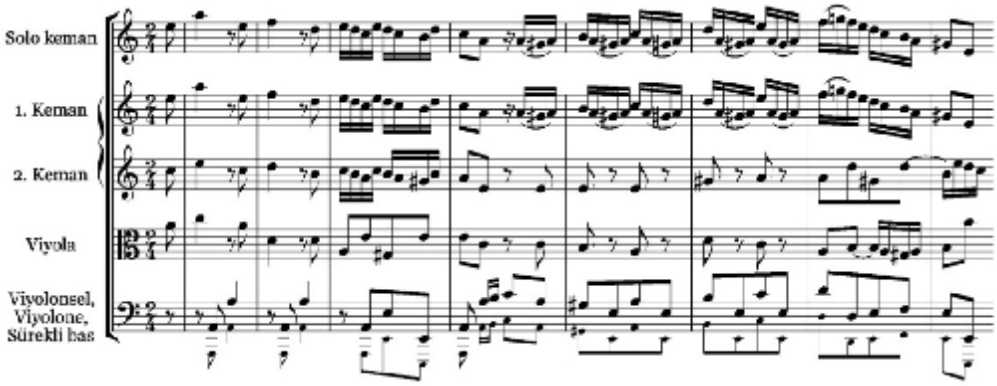
Bach'ın öteki orkestra eserlerinin tümü, ya bir başka çalgı için yeniden düzenlenmiş, ya da özgün biçimleri esas alınarak, yeniden ele alınıp yazılmışlardır. Ötekilerin çoğu ise, tümüyle, kesin olarak yitip gitmiş olmalıdır (Birkan, 2000, s. 43)

Klavsen konçertoları ile yakınlığı açısından büyük önem taşıyan bu üç orijinal konçertonun daha ayrıntılı açıklanması, Bach'ın bu türde ürettiği yapıtların gelişimi ve sonraki dönemlerde yeniden ele alınış şeklini açıklamak için oldukça yararlı olacaktır.

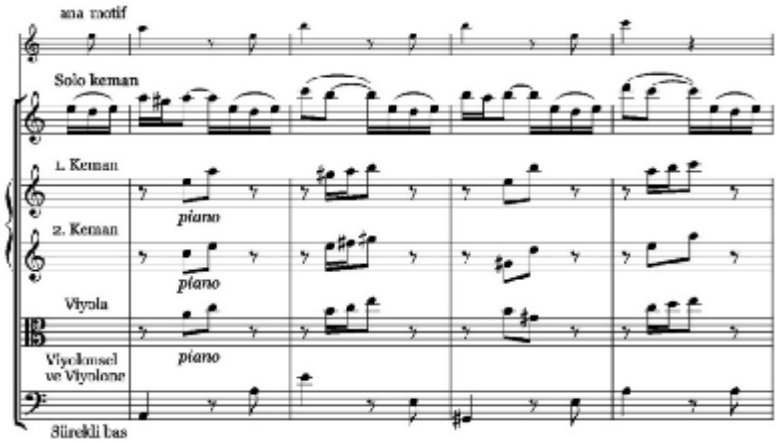
4.1.2.1. Keman Konçertosu BWV 1041 la minör

Solo keman ve yaylı orkestrası (birinci ve ikinci kemanlar, viyola, viyolonsel ve viyolone) ve sürekli bas (klavsen) için yazılmış olan konçerto yüzeysel parlaklıktan çok düşünsel derinlik sunar. İlk bölüm ritornellonun içerdiği ana konu fikrinin yoğun bir gelişimi ile karakterize edilmiştir. İlk iki notadan oluşan ana motif, bölümün tümünde etkisini gösterirken, bölümün işlenişi sırasında gelişen yan konular, yine bu kısa ana motifin etkisinde kalır. Yirmi dört ölçü süren ritornellonun ardından, keman ilk soloda ritornellonun ana konusuna karşıtlık oluşturan, yine ana motiften türemiş, daha ezgisel,

zarif ve ifadeli bir kısım sergiler. Bu sırada orkestradan duyulan yankı etkileri de ana konudan türemiştir ve soloya karşıtlık gösteren güçlü bir eşlik örgüsü oluşturur. Gösterişten uzak ve tamamen ifadeye dayalı olan bir çizgiye sahip olan solo keman kendi konusunu işlerken, orkestra yine ana konudan türemiş olan ve sekvens halinde devam eden bir diyalog içinde gelişimi sürdürür.

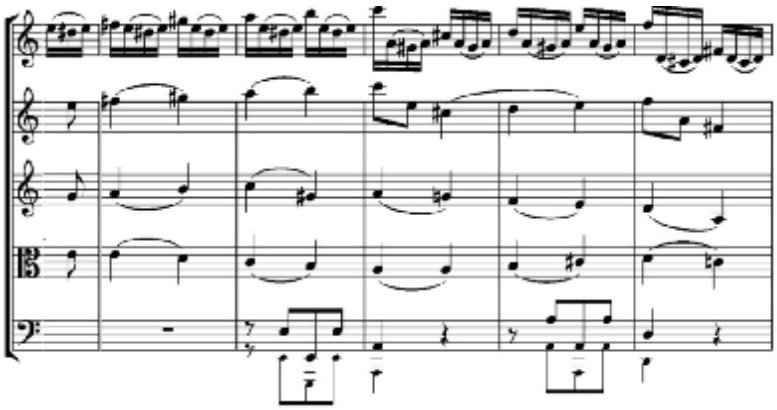


Şekil 15. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm giriş



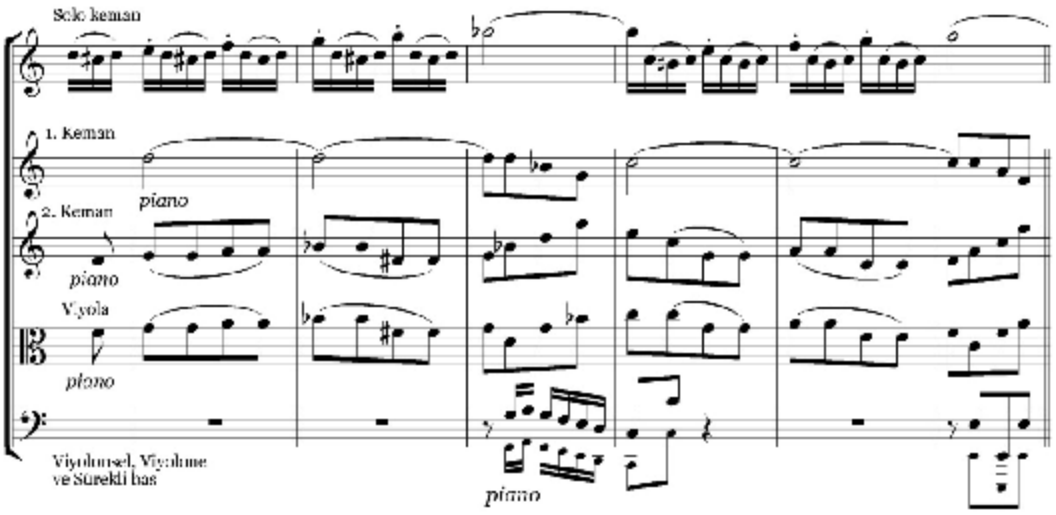
Şekil 16. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm 1. solo

Konusal gereçler işlenirken tonalite bir yandan dominant derece olan mi minöre kayar, kemanın ilk solosu burada yeni tonaliteden sergilenir ve ardından geliştirim denilebilecek kadar uzun bir episode başlar. Bu kısımda keman, ana tema ve temadan türemiş olan motif parçalarını işlemeye başlar, orkestra eşliği de bu geliştirmeyi tamamlayan ölçüde önemli bir konumdadır. Bach'ın konçertolarını İtalyan konçertosu tarzından ayrılan önemli bir nokta da bu zengin polifoni ve ileri görüşlü yaratıcı gücüdür.

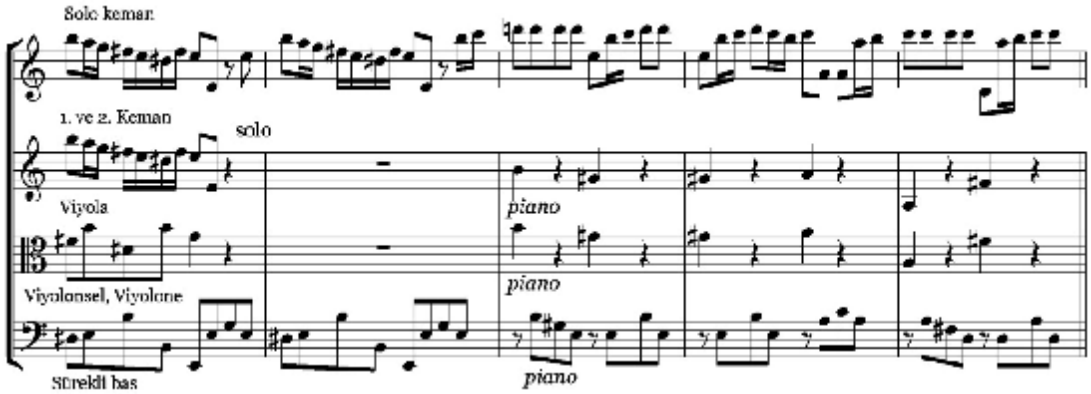


Şekil 17. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm 2. solo

Şekil 18'de ana tema motifinin nasıl işlendiği açıkça görülmektedir. Solo keman motifi tekrar ederken eşlik konumundaki yaylı çalgıların sergilediği yapı, konçertonun bütünlük açısından temelini oluşturmakta ve bu tür solo kısımlar, İtalyan konçertolarında genellikle armonize edilen bir sürekli bas partisi sayesinde gelişim göstermeyen bir yapı sergilemektedir. Şekil 19'da gösterilen Vivaldi'nin Op.3 no.6 la minör keman konçertosu tipik bir olarak örnek verilebilir.



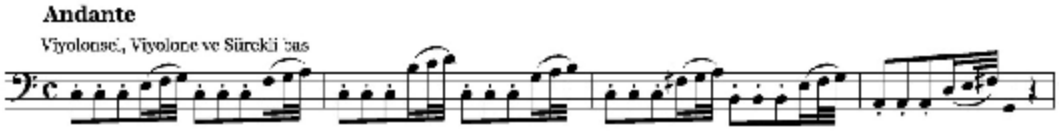
Şekil 18. Keman Konçertosu BWV 1041, 1. bölüm gelişim



Şekil 19. Vivaldi, Keman Konçertosu Op.3 no.6, 1. bölüm 3. episode

Oldukça uzun bırakılmış olan ikinci episode yakın tonalitelerden geçtikten sonra ana tona ulaşır ve bölümün yarısına kadar gelen yapı genel bir şekilde tekrar sergilenir. Türlü farklılıklar ile yinelenen ritornello, konçertonun birinci bölümünü yine baştaki gibi güçlü ve kararlı bir final ile bitirir.

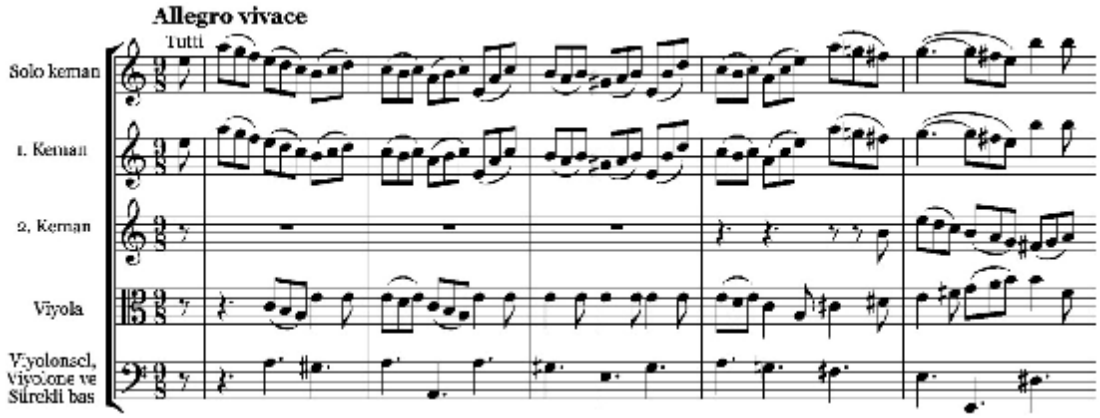
Konçertonun ikinci bölümü ***andante*** tempoda ve Bach'ın –BWV 1051 ve 1052 hariç- tüm diğer konçertoları gibi "ilgili ton"dadır (Do Majör). Sürekli yinelenen bir ritornello bas teması, bölümün geneline hâkimdir. Aynı zamanda, episode kısımlarında var olmaktan da geri kalmayan ve bölümün karakterini ortaya koyan soylu bir bas teması özelliğindedir.



Şekil 20. Keman Konçertosu BWV 1041, 2. bölüm, ritornello bas teması

Bu bas teması üzerine kemanın süslemeli, uzun ve ezgisel bir çizgi sunduğu bir bölümdür. Başta ve en sonda dört ölçülük biçimiyle sergilenir. İkişer ölçülük özetleri ile seslendirilen ritornello teması aralarında, solonun altı defa kimi zaman iki, kimi zaman dört ya da altı ölçülük geçişleriyle öne çıkar.

Son bölüm hızlı bir *gigue* havasındadır, kimilerince bir *courante* ya da *saltarello* dansına benzetildiği de olsa yine Vivaldi tarzı bir yapı sergiler. Fügümsü bir yapıya sahip ritornello ile başlar.

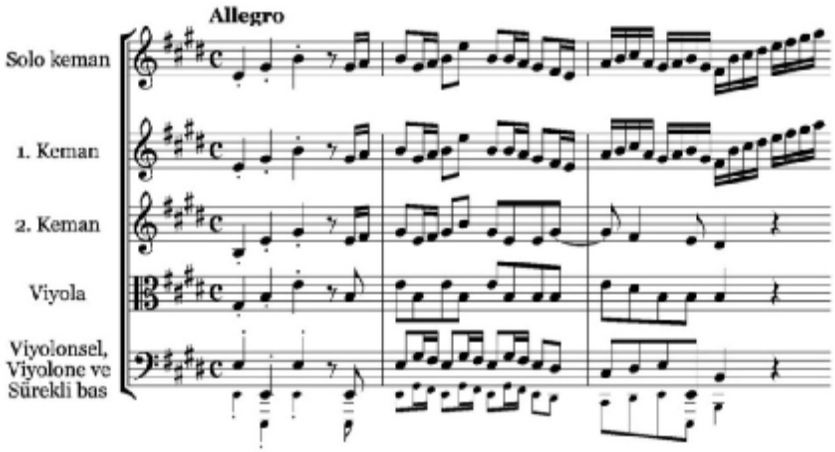


Şekil 21. Keman Konçertosu BWV 1041, 3. bölüm, giriş

İlk episode, ritornellonun iki ölçülük özetinden sonra dominant derecesinden tekrarlanır. Aradaki uzun bir episode kısmında, ana temanın gelişimi ile bölümün sonlarına doğru bir kadansa ve daha sonra ilk solo kısmı tekrarlayan bir özete bağlanır. Orkestra ana motif ile sekvens halinde eşlik ettiği ve kemanın *bariolage* denilen tel atlamalı çalımlarından sonra baştaki ritornelloya bağlanır ve olduğu gibi tekrarlanan ritornello, bölümü kararlı bir şekilde bitirir.

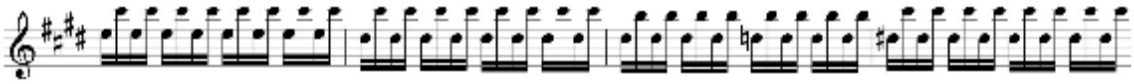
4.1.2.2. Keman Konçertosu BWV 1042 Mi Majör

La minör konçertoya göre daha yüzeysel olan bu konçerto, aynı zamanda Vivaldi –ya da İtalyan– konçerto tarzına daha yakın biçimdedir. İlk bölümü *Da Capo* formundadır, A-B-A biçimindedir ve sonat formuna yakın derecede bir geliştirim bölmesi içerir. Bu yüzden klasik dönemin konçerto anlayışını hazırlayan bir biçime sahiptir. İlk bölüm, karakteri belirleyen üç vurucu akor ile başlar. Bu üç akordan oluşan ana motif, bölümün tümünde gelişimi sağlayan ve yönlendiren ana unsurdur.



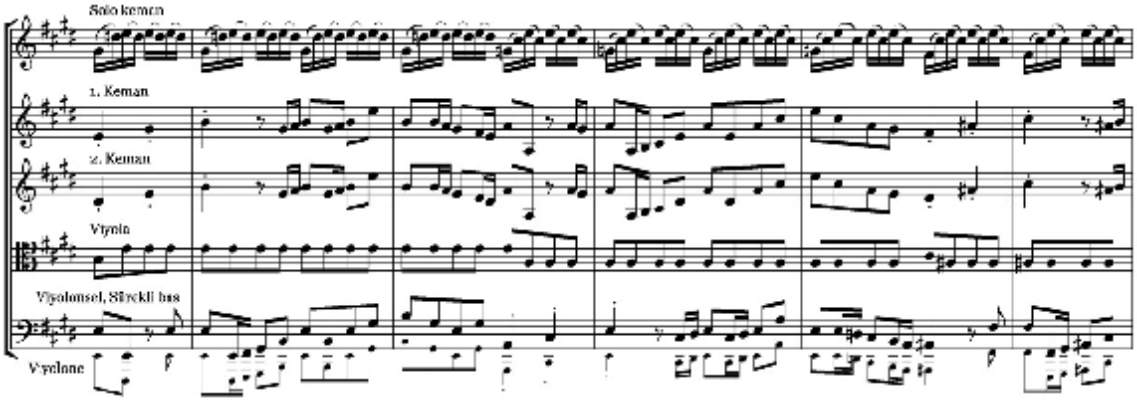
Şekil 22. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, giriş

Solo keman yine ana konudan yola çıkan, çeşitli türde ustalıklı çalım sergileyen bir ezgisel çizgi ile örülü solo partisini, ara ara ritornellonun da katılımı ile A bölmesinin sonuna dek sürdürür. Ardından basların götürdüğü ilgili tonalitede do-diyez minör yeni bir konu orkestradan duyulur. Bu kısımda solo keman, iki tel arasında tekrarlanan yay hareketleri ile uzun bir pasaj sergiler. Barok dönemde çok sevilen aynı zamanda Bach'ın da sık kullandığı bir yazım türüdür.



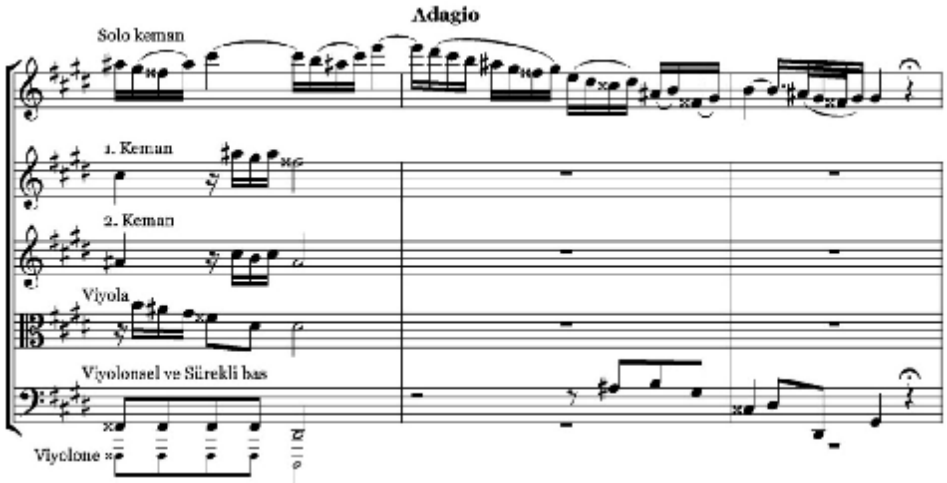
Şekil 23. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, 1. episode

Ritornello çeşitli tonalitelere uğradıktan sonra bölümü gelişim bölmesine taşır. Geliştirim bölmesinde kemanın ördüğü onaltılık doku üzerine kemanlara grup konumunda olan viyolonsel-viyolone-sürekli basın temayı karşılıklı olarak sırayla çalışı ile devimin tansiyonu giderek artar. Barok dönem konçertolarında daha önce görülmemiş bir ustalık sergilenmiştir. Bu kısımda tam olarak ana temanın işlenişi söz konusudur. Bach'ın ne kadar ileri görüşlü bir besteci olduğu, yaratıcılığını ortaya koyduğu bu tür bölümlerde iyice ortaya çıkmaktadır.



Şekil 24. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, geliştirim

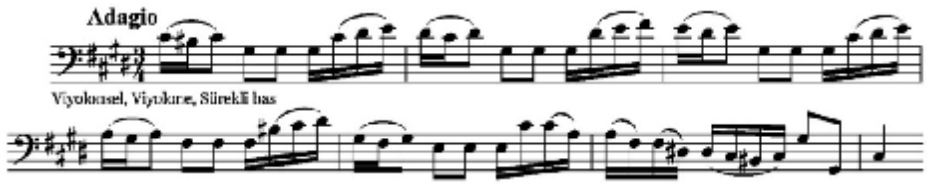
Geliştirim sonunda kemanın çift sesli bir ara geçiş kısmı temanın sürekli temel oluşturduğu bir bas eşliği ile desteklenmiştir. Bir süre daha yakın tonalitelerde ritornello tekrar işitildikten sonra, A bölümüne dönmeden önce, sol-diyez minörde kısa bir durguya götürecek yeni bir episode bölmesi başlar.



Şekil 25. Keman Konçertosu BWV 1042, 1. bölüm, kadans

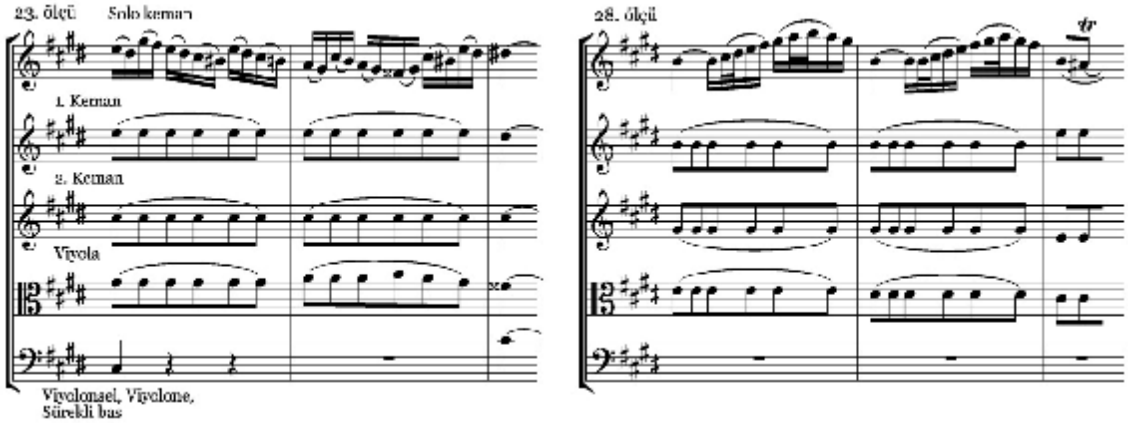
B kısmı, kısa bir duraklamadan sonra baştaki ritornelloya bağlanır ardından A kısmının hiç değiştirilmeden, olduğu gibi çalınmasıyla bölüm sona erer.

İkinci bölüm adagio başlıklı ve ilgili minör tonunda (do-diyez minör), genellikle solo keman ile bas arasında karşılıklı diyaloglara dayalı oldukça duygusal bir bölümdür. Konunun ana temasının yine baslardan duyulması Bach'ın kendine has ağır bölüm biçimi anlayışını göstermektedir.



Şekil 26. Keman Konçertosu BWV 1042, 2. bölüm, ritornello bas teması

İlk altı ölçüde, bölümün ağıtsal havası tümüyle kendini gösterir. Solo kemanın sunduğu süslemeli ve uzun ezgisel bir çizgi, temelde ana konu üzerine işlenmeye ve gelişmeye devam eder. Yirmi iki ölçülük ilk bölmenin sonunda, dominant tonda (sol-diyez minör) bir kısa durguya bağlanır. Ardından solonun daha tutkulu bir anlatım ile seslendirdiği ikinci bölme başlar. Bu on dokuz ölçülük ikinci kısım, önce kemanın daha hâkim olduğu bir bölme gibi görünse de, onuncu ölçüden itibaren, viyolonsel, viyolone ve sürekli bas (klavsen) desteğiyle bölümün ana biçimini sürdürmeye devam eder.



Şekil 27. Keman Konçertosu BWV 1042, 2. bölüm 23.-24 ve 28.-29. ölçü

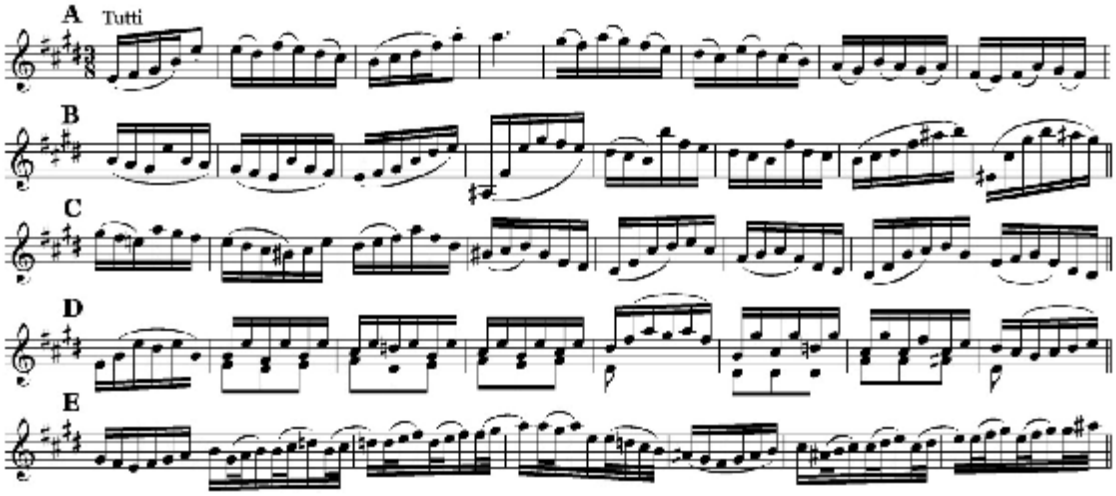
İkinci bölmenin ardından, baştaki yirmi iki ölçülük ilk kısım, sonda on altı ölçüde özetlenir, sonda ise ilk baştaki altı ölçülük orkestra girişi olduğu gibi tekrarlanır. Bölüm başladığı şekilde, sessizlik ve karanlık içinde bir mum gibi söner gider.

Son bölüm allegro assai, biçimi çok açık bir *rondo* formunda yazılmıştır. A-B-A-C-A-D-A-E-A modeli ile kurulu, ritornellonun son tekrarından önce kısa bir durgu sunduğu canlı ve neşeli bir bölümdür. Ana tonalitede hiç değişmeden çalınan on altı ölçülük bir ritornello kısmının aralarında kemanın çeşitli çalım şekilleri gösterdiği dört ara kesim (episode) vardır.

A	B	A	C	A	D	A	E	A
16 Ölçü	16 Ölçü	16 Ölçü	16 Ölçü	16 Ölçü	16 Ölçü	16 Ölçü	34 Ölçü	16 Ölçü
Mi Majör	Mi Majör	Mi Majör	do# minör	Mi Majör	Mi Majör La Majör	Mi Majör	Mi Majör sol# minör	Mi Majör

Şekil 28. Keman Konçertosu BWV 1042, 3. bölüm rondo yapısı

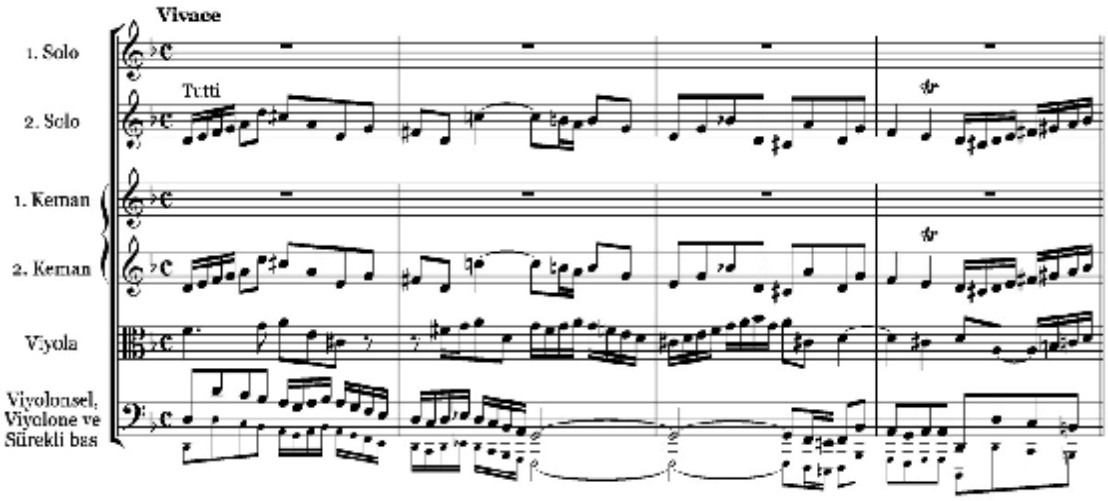
İlk ara kesim (B) ana tonda, ikincisi (C) ilgili minör tonda (do-diyez minör), üçüncüsü (D) çift seslerle örülü, yine ana tondan başlayıp ***sub-dominant*** (La Majör) tona giden, dördüncüsü (E) ise yine ana tonda türlü kıvrak ritimler ile süslenmiş oldukça canlı bir ara kesimdir. Bundan önceki tüm ritornello ve ara kesimler on altışar ölçülerden oluşurken son ara kesim (E) otuz dört ölçü kadar uzatılmış, türlü tonalitelerden geçen ve sol-diyez minörden kısa bir durgu ile A kısmına (ritornello) tekrar bağlanan uzun bir kısımdır. Konçertonun son bölümü baştaki ritornellonun değiştirilmeden tekrar edilmesi ile sona erer.



Şekil 29. Keman Konçertosu BWV 1042, 3. bölüm, ritornello ve ara kesimler

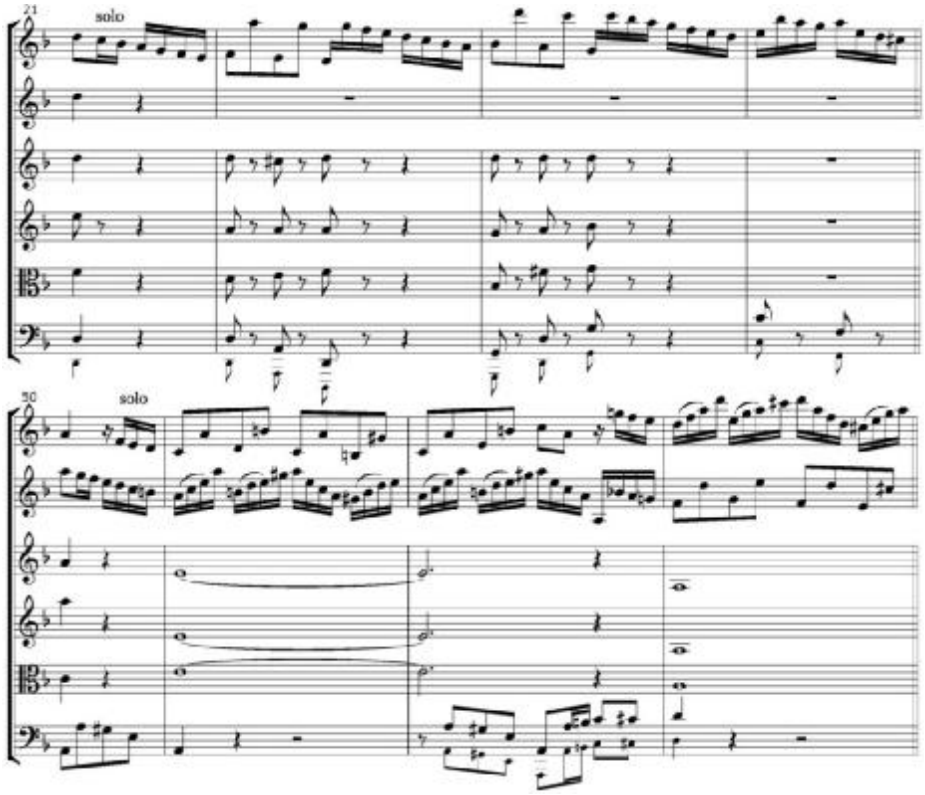
4.1.2.3. İki Keman için Konçerto BWV 1043 re minör

İki kemanın solo çalgı olarak öne çıktığı re minör ikili konçerto, Bach'ın sık seslendirilen bir yapıtıdır. Daha sonradan bir ton aşağı (do minöre) aktarıp iki klavsen için yeniden düzenlemiştir. Solo partiler eşit önemdedir ve zengin bir kontrapuntal orkestra dokusu ile örülüdür. *Vivace* başlıklı birinci bölümde, ana konu başta füg̈umsü yapıda sergilenir. İkinci kemanların başladığı, dört ölçü sonra birinci kemanların dominant tonda (la minör) ele aldığı dört ölçülük bir konu, yirmi bir ölçülük ritornellonun ana konusunu da oluşturur.



Şekil 30. İkili Konçerto BWV 1043, 1. bölüm, giriş

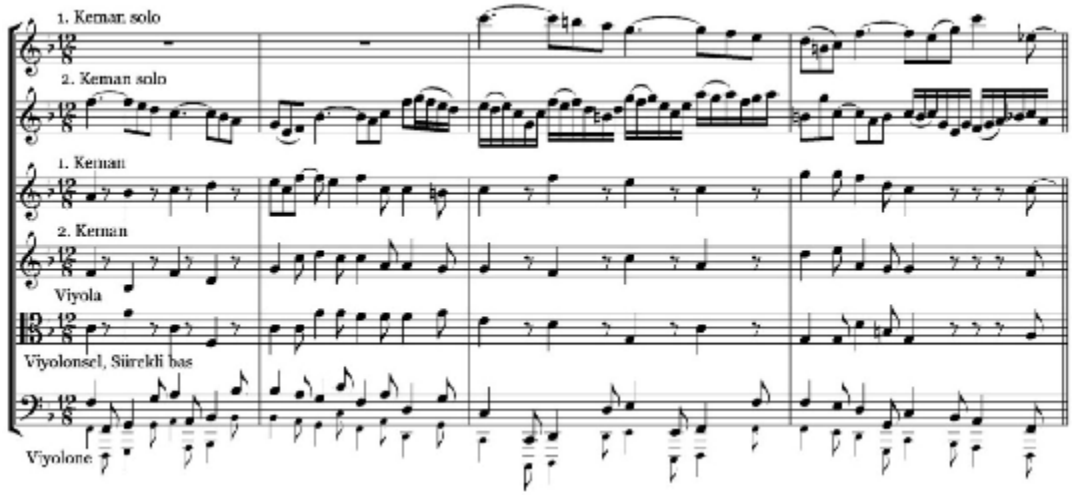
Solo çalgılar ikinci konuyu bir kanon havasında sırayla sergiler. İlki yirmi dört, aradaki yalnızca dört ve en sonda yirmi altı ölçülük solo kesimler, birbirinden ritornello kısımları ile ayrılır.



Şekil 31. İkili Konçerto BWV 1043, 1. bölüm, 1. episode

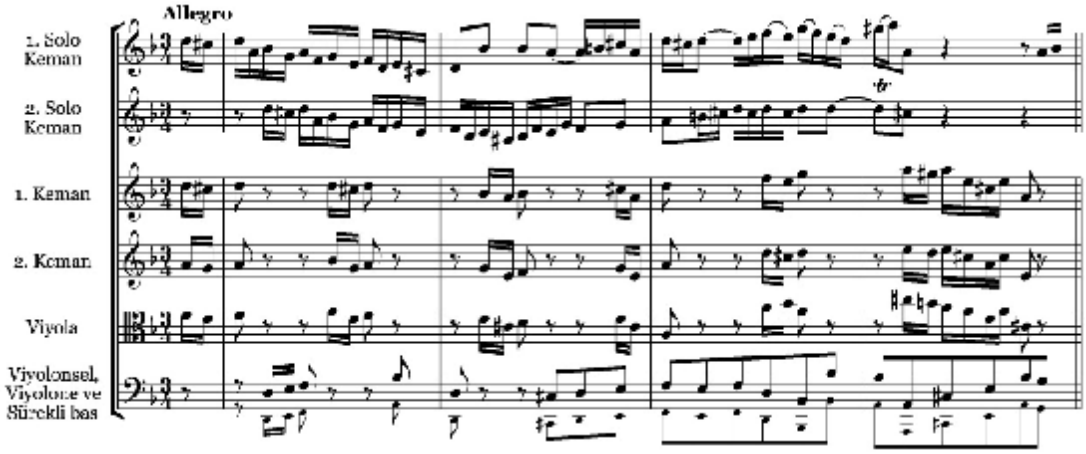
Bölümün sonunda dört ölçülük ana konu tekrarlanır ve birinci bölüm biter.

Largo ma non tanto başlıklı ikinci bölüm, ilgili Majör tonda (Fa Majör), siciliano benzeri huzur dolu pastoral havası, iki dış bölüme karşıtlık oluşturur. Üç bölmeli bir yapı sergiler. On beş ölçüden oluşan A bölmesi en sonda beş ölçülük özeti ile yinelenirken, aradaki B bölmesi yirmi beş ölçü uzunluğunda tutulmuştur. Basların taşıdığı sürekli yinelenen bir motif üzerine önce ikinci, sonra dominant tonda (Do Majör) birinci solo kemanın girişi ile başlar.



Şekil 32. İkili Konçerto BWV 1043, 2. bölüm, giriş

Son bölüm sonat allegrosuna da benzerlik göstermektedir. Ritornello başta yirmi bir ölçüden oluşurken aradaki ikinci ve üçüncü yinelenişinde on iki ölçü, üçüncü gelişinde o ölçü ve son kez yinelenişinde otuz iki ölçü gibi farklı uzunluklardadır.



Şekil 33. İkili Konçerto BWV 1043, 3. bölüm, giriş

Aradaki dört episode ise ana konudan yola çıkarak iki farklı konu içermektedir. Sonuncusunda ilk solo kesimin sol minör tondan duyulması ise bir sonat allegrosundaki

yeniden serime benzetilebilir, bu ara kesimin sonunda ton tekrar re minöre döner ve ritornello bölümü kararlı bir şekilde bitirir.

4.1.3. Klavsen Konçertoları

Klavsen Konçertosunun tarihi, tabiî ki her zaman Johann Sebastian Bach'ın Klavsen Konçertolarıyla başlamış bulunmaktadır. Fakat tezat gibi görünebilse de, Bach'ın kendisinin, daha sonraki nesillerin "Solo Klavsen Konçertoları" olarak tanımlamış olabileceği herhangi bir orijinal eser yazdığına bugün inanılmamaktadır. Modern bilim adamları, Wilhelm Rust ve Philipp Spitta tarafından, bir yüzyıldan fazla zaman önce ilk olarak ortaya atılmış olan ve yaylılar eşliğinde klavsen için yazılan konçertolarının hepsinin değilse de çoğunun klavye için meydana getirilmiş olmadığına, daha ziyade sadece mevcut keman konçertolarının düzenlemeleri olduğu fikrine bile daha kategorik olarak bağlı kalmaktadırlar. Sanatçının bütün klavsen konçertoları, şimdi iddia edildiğine göre, –ister Bach tarafından isterse başka bir kompozitör tarafından– ya keman ya da diğer bir melodi çalgısı için meydana getirilmiş olan eserlere dayalıdır (Stevens, 2001, s. 21).

Weimar ve Köthen'den Bach'ın pek çok çalgısal eserlerinin çoğunun çalındığı düşünülmektedir. Bunlar genellikle revize edilmiş düzenlemeler ve belirtildiği gibi orkestra süitinin revize edilmiş performans parçalarıdır. 1733 de yeni klavsen satın alınması, klavsenci olarak bestecilerin oğullarının yeteneğinin artması ve müzik çalma ihtiyaçları solo çalgı olarak klavseni içeren on dört tamamlanan konçerto süresince Bach'ın beste yapma isteği gelmiştir. Pek çoğu 1730 ila 1736 tarihine uzandığı ve muhtemelen Müzik Okulunda çalındığı düşünülmektedir. Birden fazla solo klavsen için eserlerin muhtemelen Bach'ın evinde yazıldığı muhtemeldir, çünkü birçok klavsene sahiptir (evinde dört büyük klavsen ve bir küçük klavsen ve diğer çeşitli çalgılar vardır). Bach'ın oğulları Wilhelm Friedemann (1710–1784), Carl Philipp Emanuel (1714–1788), ve Johann Gottfried Bernhard'ın (1715–1739) Bach ve muhtemelen öğrencisi Johann Ludwig Krebs ile birlikte birden çok klavye konçertosuna katılmış olması muhtemeldir (Roeder, 1994, s. 96).

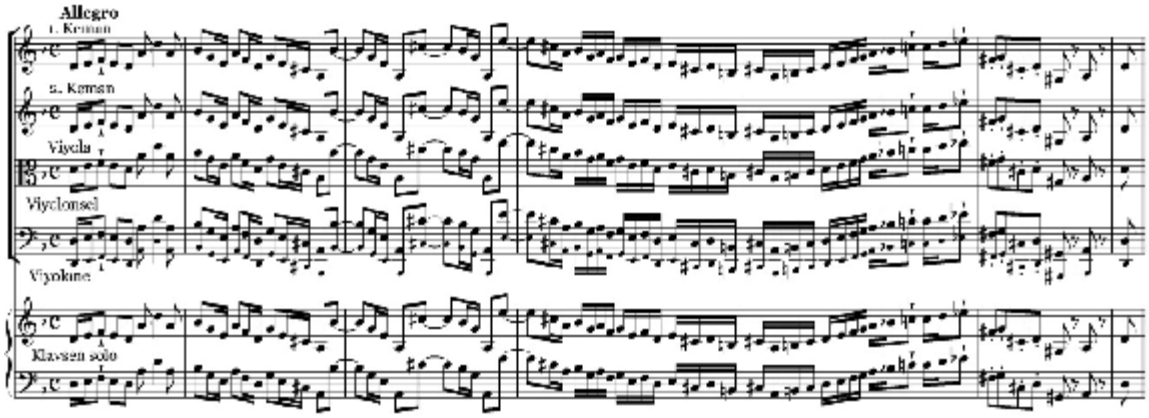
Klavsen konçertoları, bir klavsen için yedi (BWV 1052–1058), iki klavsen için üç (BWV 1060-1062), üç klavsen için iki (BWV 1063-1064), dört klavsen için bir (BWV 1065), ve la minör (BWV 1044) flüt, keman ve klavsen için üçlü konçerto içerir. Ayrıca eşliksiz klavsen için iyi bilinen (BWV 971) İtalyan Konçertosu bu döneme aittir.

Klavsen, Barok dönemde kullanılmış olan en gözde çalgılardan biri olsa da ancak dönemin sonlarında Bach'ın konçertoları ile orkestra önünde bir solo çalgı konumuna gelmiştir. Bach ve oğulları ilk klavyeli çalgı konçertolarını yazarak bu türün oluşumuna ve gelişimine büyük bir katkıda bulunmuşlardır. Her ne kadar solo çalgı olarak ön plana çıkmayı başarmış olsa da yapısında yeni gelişmeler olmamış ve bir yarım yüz yıl içinde yerini piyanoya bırakması ile klavye konçertosu türündeki eserler piyano için yazılmaya devam edilmiştir.

4.1.3.1. Klavsen Konçertosu BWV 1052 re minör

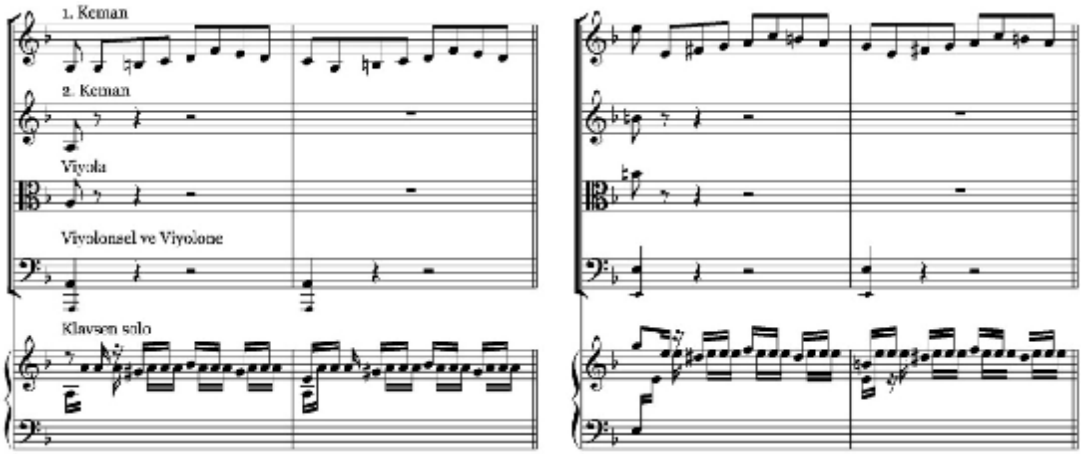
BWV 1052 eser sayılı re minör konçerto, Bach'ın klavsen konçertolarının en iyi bilinenidir. Birinci ve ikinci bölümlerini 146 no'lu ***Wirmüssendurchviel Trübsal*** başlıklı kantatında sinfonia ve ilk koro olarak, yine birinci bölümünü 188 no'lu ***Ich habe meine Zuversicht*** başlıklı kantatında sinfonia olarak kullanmıştır. Kantat bölümleri muhtemelen kayıp olan daha önceki bir keman konçertosunun uyarlamasıdır. İyi bilinen re minör klavsen konçertosunun iki modeli vardır. İlk modelinde (BWV 1052a), sol el daha çok sürekli bas parçasını içerirken sonraki düzenlemesinde (BWV 1052) solist sol ve sağ elde süslemeler gözükmektedir (Roeder, 1994, s. 97).

Oldukça uzun olan birinci bölüm, tüm orkestranın unison (tek ses) olarak duyurduğu altı ölçülük güçlü bir giriş ile başlar. Klavsen ilk solosunda daha özgür bir çalımla toccataya benzer bir yapı gösteren solosunu, daha sonra ritornellonun dominant tona (la minör) kayması ile ikinci kez işittirir. Buraya kadar ana konu farklı parçalar halinde bazen de kanon şeklinde görülür.



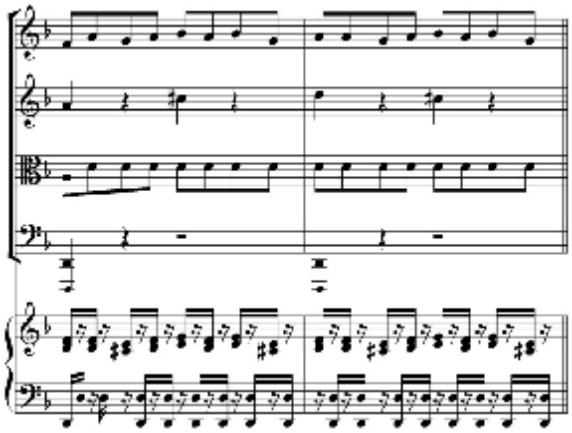
Şekil 34. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm ritornello

Solonun ikinci gelişinden sonra ana tondan da sergilenecek olan gelişme bölmesi la minör tonda sergilenir, burada ana konunun bir ölçülük özeti sekvensler halinde yaylı çalgılardan işitilirken klavsen de sağ el arpejleri ile güçlü bir doku oluşturur. Yeni konuların türemesi ile birlikte ana konu yine kanon şeklinde la minörden duyulur ve tonaliteyi çok daha farklı çalımların sergileneceği yeni bir ara kısma bağlar. Burada ki sağ ve sol el arasında sırayla tekrarlanan onaltılık notalar kemanın iki tel arasında çalınan ***bariolage*** stiline yakınlığından dolayı, konçertonun orijinalinin keman için olabileceği ihtimalini yükselten en önemli kaynaktır.



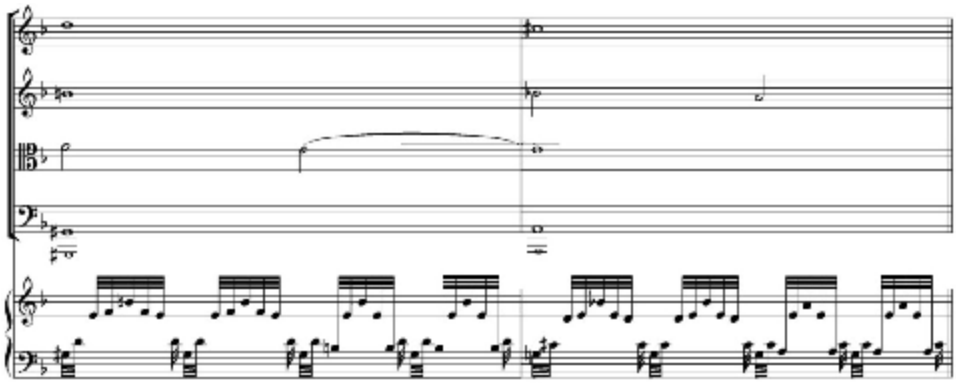
Şekil 35. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm, 62.-63 ve 70.-71. ölçüler

Tonalite mi minöre kaydığında aynı ara kısım bu sefer mi minörden duyulur. Arada dana önce gelişen ana konu işlemeleri Do Majör'den ve ritornellonun kanonumsu yapısının sol minörden sergilenmesi ile bir kadansa bağlanır. Klavsenin inici hızlı bir kadansından sonra tonalite yeniden re minöre bağlanır. İlki dominanttan gelen geliştirim burada ana tondan tekrar sergilenir ve yan konular birlikte tekrar işlenmeye başlar. Ardından kadans sayılabilecek uzunluktaki yeni bir ara kısım klavsenin sağ ve sol elinin art arda çalınan on yedi ölçü boyunca devam eder.



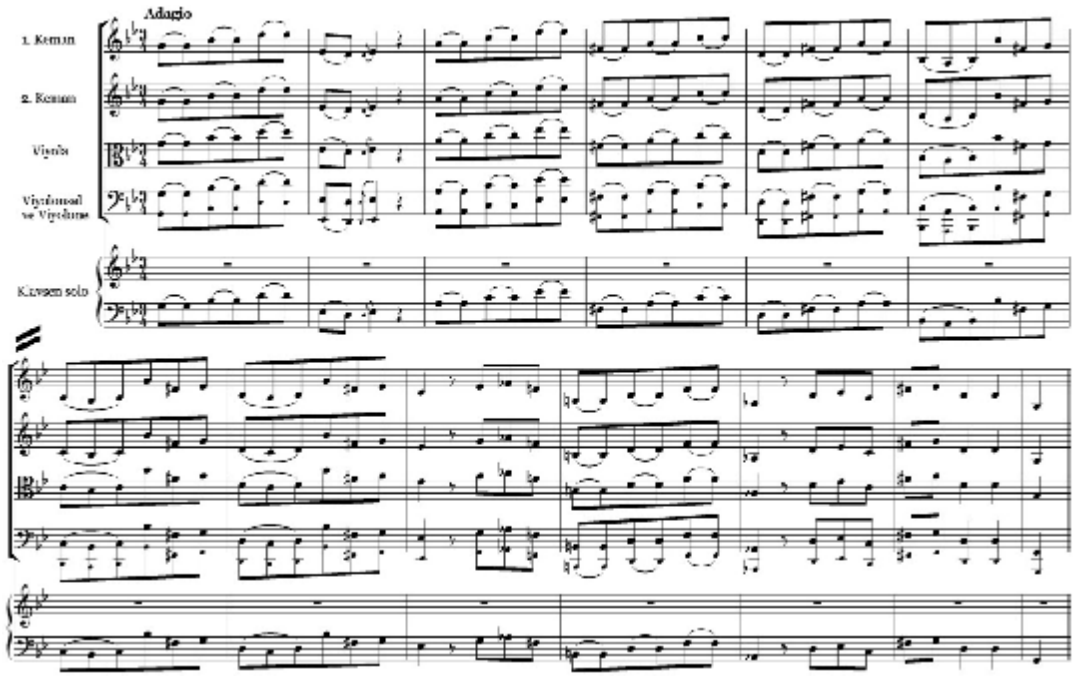
Şekil 36. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm, 148. ve 149. ölçüler

Klavsenin ustalıklı çalımlarını göstermesiyle, bölümü ana konunun en baştaki gibi unison seslendirilen ritornellonun iki ölçülük özeti, son ara kesimden sonra da altı ölçülük ritornellonun tam olarak çalınması ile bölüm baştaki gibi güçlü ve kararlı bir şekilde biter.



Şekil 37. Klavsen konçertosu BWV 1052, 1. bölüm, 166. ve 167. ölçüler

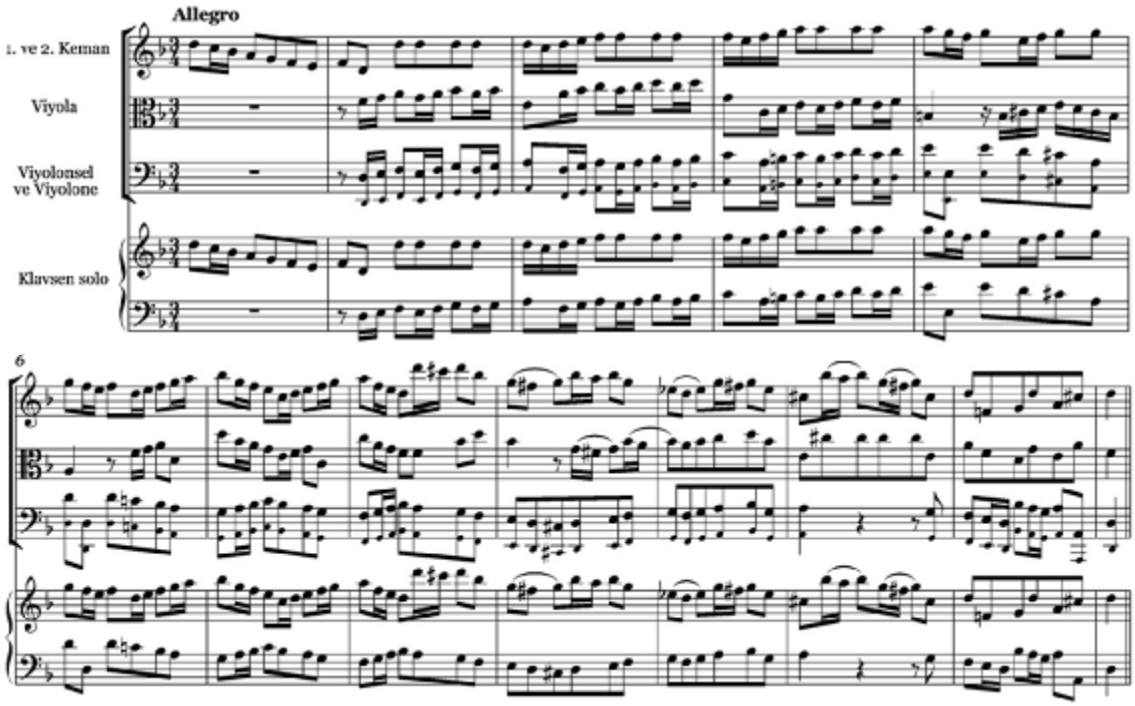
İkinci bölüm adagio, yine ilk bölüm gibi tüm orkestranın unison olarak çaldığı, on iki ölçülük bir giriş ile başlar. Bach genellikle konçertolarının ikinci bölümlerini ilgili karşı tonda yazar fakat bu bölüm hem konçertonun ilk ve son bölümünün hem de ikinci bölümünün minör tonda yazılmış tek örneğidir. Ayrıca ilgili tonda da değildir, ana tonalite olan re minörün dört perde üst tonundadır. 188 no'lu kantatın ikinci bölümü (ilk koro) olarak da kullanılmıştır.



Şekil 38. Klavsen konçertosu BWV 1052, 2. bölüm, ritornello

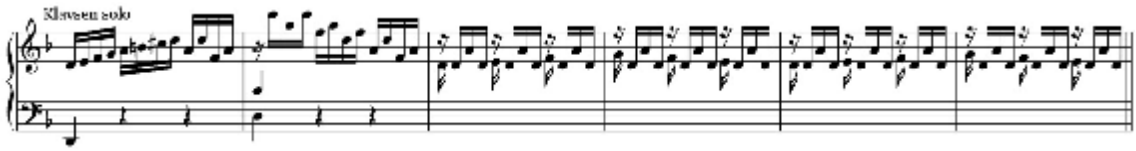
Klavsenin doğaçtan çalar gibi özgür ve aşırı süslemeli sağ el partisi ile dikkat çekicidir, sol el ise genellikle bas çalgılar ile birlikte eşlik etmekle yetinir. Bu keman konçertolarının ikinci bölümlerinin anımsatan bir diğer durumdur. Aralarda dört defa duyulan bu ritornello teması üzerine klavsenin yine solo olarak çaldığı ve bu kısımlar arasında gelen üç ara kısımdan oluşur.

Som bölüm ¾'lük ölçüde on iki ölçü süren ritornello ile başlar. Ritornello tam olarak altı sefer olduğu gibi, sondan önceki sergilenişinde ise beş ölçülük özeti ile tekrarlanır.



Şekil 39. Klavsen konçertosu BWV 1052, 3. bölüm, ritornello

Aradaki altı episode genellikle ana konudan türemiş ve üçüncü seferinde bir yan konu daha sergiler. Klavsen bu bölümde de ilk bölümde olduğu gibi, keman kaynaklı bir konçerto olduğunu hissettiren yinelemeli ve iki elin artarda çaldığı on altılık pasajlar ile gelişen bir ara kısım sergiler.



Şekil 40. Klavsen konçertosu BWV 1052, 3. bölüm, 84. ölçü

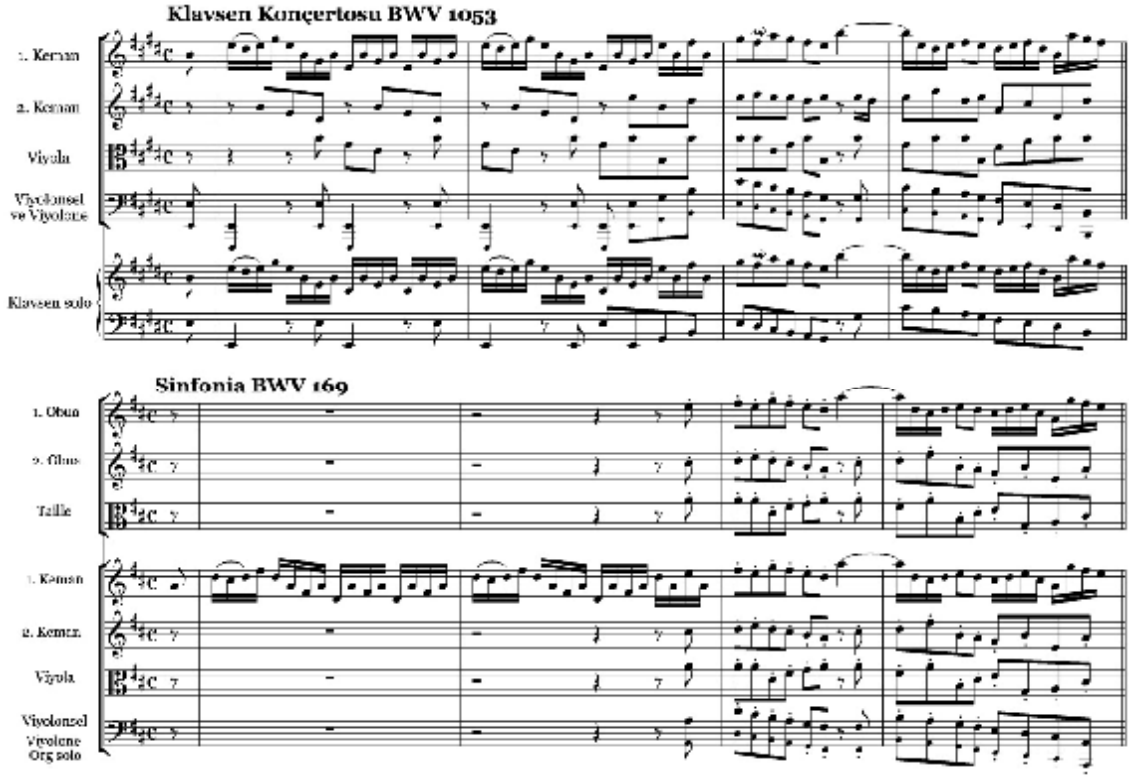
Son ara kısımda birinci bölümdeki gibi bir kadans mevcuttur. Kadans son kez ritornelloya bağlanır ve bölüm başladığı gibi on iki ölçülük girişi bitişinde de sergiler.

4.1.3.2. Klavsen Konçertosu BWV 1053 Mi Majör

Bach'ın en parlak konçertolarından biri olarak görülen eser, keman ya da daha büyük ihtimalle bir obua konçertosundan kaynaklıdır. Orijinalinin Re Majör tonda olduğu ve aslında obua yerine belki obua d'amore için yazılmış olabileceği de öne sürülmüştür. Konçerto bölümleri bir ton aşağı (Re Majör ve si minör'e) aktarılmış

olarak tüm bölümleri kantat bölümlerinde de kullanılmıştır. Neşeli havası ve açıklığıyla çok sevilen bu konçerto bugün çok sık seslendirilen bir eser değildir.

Birinci bölüm da capo formunda, üç bölmeli A-B-A yapısına sahiptir. Bach'ın *Gott soll allein mein Herze haben* başlıklı, 169 no'lu kantatında giriş sinfoniası olarak kullandığı bu bölüm hız belirteci olmadan genellikle allegro ya da allegro moderato tempoda çalınır.

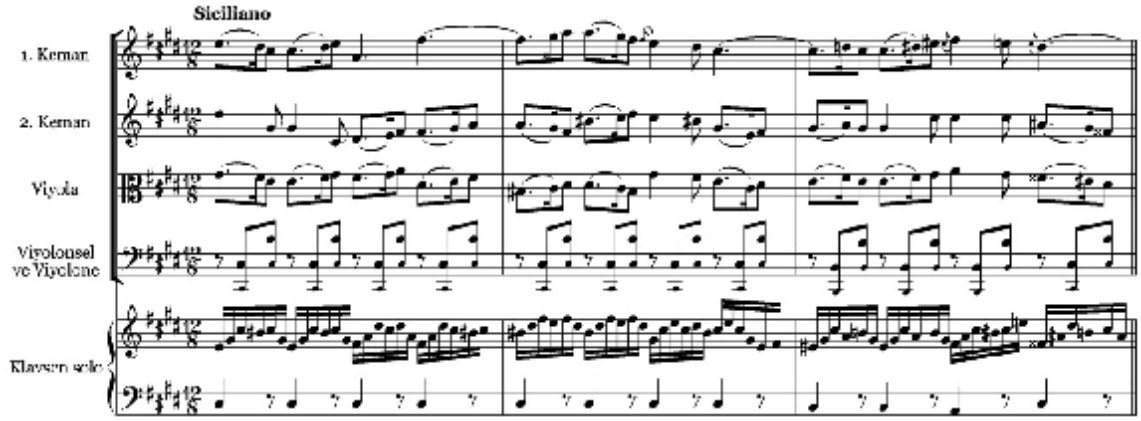


Şekil 41. Klavsen konçertosu BWV 1053, 1. bölüm giriş ve kantat no.169, sinfonia giriş

Sekiz ölçüden oluşan üç ritornello kısmı, ilki yirmi, ikincisi on sekiz ölçüden oluşan iki ara kısım ile ilk bölümün A kısmını oluşturur. Geliştirim özellikleri de gösteren B bölmesi ise elli bir ölçü uzunluğundadır. Birçok ilgili tona uğrayan bu kısım tekrar A bölmesi gelmeden önce kısa bir kadans ile A'ya tekrar bağlanır. Klavsenin oldukça zengin örülü solo partisi konçertoyu diğerlerinden daha parlak kılan önemli bir unsurdur.

İlgili tonda (do-diyez minör) *siciliano* başlıklı ikinci bölüm yine 169 no'lu kantatın beşinci bölümü olarak *Stirb in mir* sözleri ile başlayan aryada kullanılmıştır. Ritornello ilginç modülasyonlar ile donatılmıştır. Ters zamanda gelen bas partisi daha giriş bölümünü arpejlerle ören klavsene karşıtlık gösterir ve bölüme ayrı bir canlılık katar. Canlı olduğu gibi oldukça dokunaklı ve karamsar bir havadadır. Yine üç bölmeli

formdadır ve ara kısım da kendi içinde bir üç kısımdan oluşur. Baştaki orkestra girişi sonda da tekrarlanır.



Şekil 42. Klavsen konçertosu BWV 1053, 2. bölüm giriş

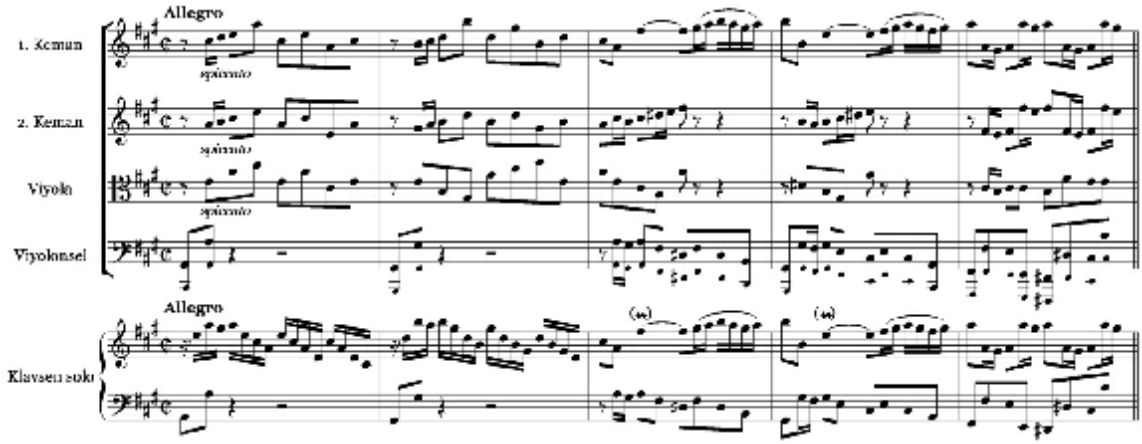
Son bölüm daha önceki ilk iki bölüm gibi A-B-A biçimi üzerine kurulmuştur. Üç ritornello arasında kalan iki ara kesim A bölmesini oluşturur. Klavsenin yine özgür bir çalım şekli ile başlattığı, oldukça neşeli havası ile çok canlı bir final bölümüdür. Ayrıca 49 no'lu kantatın sinfoniası olarak ta kullanılmıştır. Klavsenin yoğun partisi BWV 1052 ile kıyaslanacak kadar ciddi bir ustalık gerektirir. 3/8'lik bir ölçü zamanı oluşundan dolayı A bölmesi 136 ölçü tutar, B bölmesi ise alışılmışın dışında bir armonik yapı sergiler ve çeşitli geliştirimler ile A bölmesi tekrarlanmadan önce bir kadans içerir. Son olarak A bölmesi olduğu gibi tekrarlanır, canlı ve neşeli bir havada sona erer.

4.1.3.3. Klavsen Konçertosu BWV 1054 Re Majör

BWV 1042 eser sayılı Mi Majör keman konçertosunun bir ton aşağı (Re Majöre'e) aktarılıp, daha klavye çalımına özgü hareketlerle işlenmiş ikinci bir modeli olan Re Majör klavsen konçertosu bu farklılıklar haricinde çok fazla yenilik içermez.

4.1.3.4. Klavsen Konçertosu BWV 1055 La Majör

Bir obua d'amore konçertosundan düzenlendiği düşünülen bir eserdir. BWV 1053'deki gibi bazı çalım şekilleri ve ezgisel biçimin daha yatay bir çizgi sunmasından dolayı kemana uygun olmadığı, orijinal modelinin nefesli bir çalgı için olma ihtimali yüksektir. Diğer konçertolardan farkı, henüz konçertonun girişinde klavsenin kendine özgü arpejli çalımlarının, ritornellodan ayrı bir çizgi sunmasıdır. Bu giriş, Bach'ın Vivaldi tarzı konçerto stiline ters düşer. Aynı zamanda Bach'ın diğer orijinal konçertolarına ters düşen bir ritornello biçimi sergilediğinden dolayı, konçertonun aslında orijinal bir klavsen konçertosu olduğunu da öne sürülmüştür. Herhangi bir kantat bölümünde kullanılmamış olması da bu ihtimali güçlendirir.



Şekil 43. Klavsen konçertosu no.4, 1. bölüm giriş

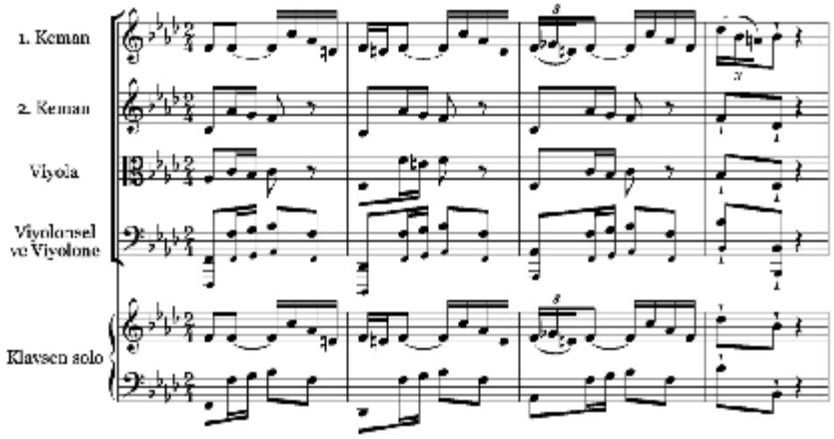
Daha eski olası orijinal modeli söz konusu olması halinde, Bach'ın klavsen için yaptığı düzenlemeyi bir ton (belki yarım ton) aşağı aktarmış olmalıdır, çünkü besteci, diğer tüm orijinali mevcut olan konçertolarda bu şekilde tonalite aktarımı uygulamıştır. Bu yüzden, daha önceki olası orijinal modelinin Si-bemol Majör tonda olma ihtimali yüksektir. Si Majör Barok dönemde çalgı müziğinde olağandışı bir ton olduğundan, büyük ihtimalle yarım ton aşağı aktarılmış olması ihtimali yüksektir.

La Majör gibi parlak bir tonda, neşeli havası ile diğer düzenleme konçertolardan daha fazla sevilen ve çalınan bir konçertodur. Özellikle ikinci bölümün oldukça ifadeli oluşu da bunu büyük ölçüde etkiler. İkinci bölüm A-B-A biçimdedir ve A kısmı B'den daha uzun tutulmuştur. Solo klavsenin doğaçtan çalarcasına özgür, uzun ezgisel bir yapı sergilendiği solu bir bölümdür. Son bölüm ise ilkine göre daha sakin, yine neşeli bir havadadır. Sekiz ölçülük ana konu ilk ritornello ve bunun son tekrarında yirmi dört ölçü

iken, aradaki ikinci ve üçüncü tekrarında dört ve sonraki iki tekrarında sekizer ölçülük özetleri ve bunların arasındaki solo kısımları ile güçlü bir yapı sergiler.

4.1.3.5. Klavsen Konçertosu BWV 1056 fa minör

Bugüne dek orijinali ulaşmamış konçertolardan bir diğeri olan bu önemli yapıt, BWV 1052 ile birlikte Bach'ın en sevilen ve sık seslendirilen klavsen konçertosudur. Orijinalinin bir ton yukarıdan (sol minör), kemandan çok bir obua konçertosu görünümü olan, fakat obua için diğer olasılıklardan (BWV 1053, 1055) daha düşük ihtimal verilen bir konçertodur. Öncelikle, nefesli bir çalgının rahat çalamayacağı kadar uzun ve soluksuz episode kısımları mevcuttur fakat yine de Bach'ın başka eserlerinde de kullanılmış olması, özellikle ikinci bölümünün 156 no'lu kantatın girişinde solo obua için Fa Majör tonda daha sade bir ezgisellikle yazılmış olması, konçertonun aslında obua için olduğunu düşündürür. Ayrıca BWV 1060, iki klavsen için konçertosunda da benzer bir durum söz konusudur. Giriş kısmındaki eko etkileri, yaylı bir solo çalgıdan çok nefesli bir solo çalgının ses rengi ve sıcaklığına ezgisel olarak daha uygun düşmektedir. Bu konçertoda çözümü zor olan tek sorun, dış bölümlerdeki teknik çalım becerisi gerektiren solo kısımların, obua gibi Barok dönemde henüz gelişim basamaklarını tırmanmakta olan bir çalgı için oldukça zor olmasıdır.

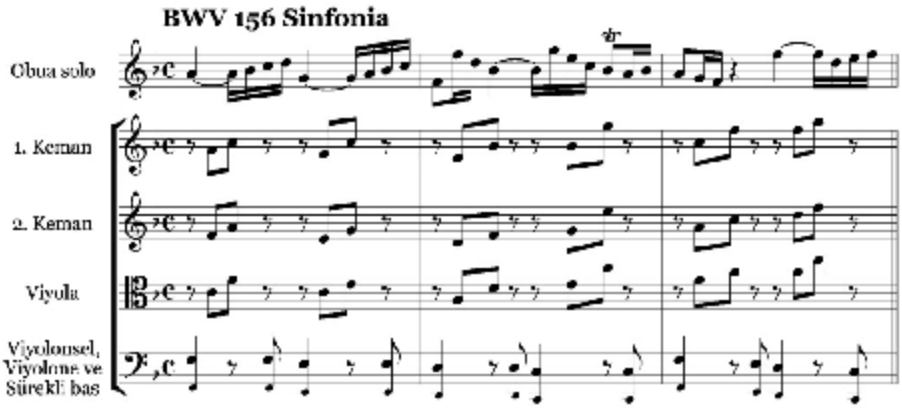


Şekil 44. Klavsen konçertosu no.5, 1. bölüm giriş

İlk bölüm basların güçlü atlamalı motiflerinin ritornelloya karşı geldiği, güçlü fakat bir o kadar da zarif bir ritornello ile başlar. Klavsen kemanları bir vuruş sonra taklit eder şekilde yankı etkisi gösterse de asıl şaşırtıcı solo girişi, henüz ritornello kısmı

bitmeden üçlemeli pasajlarının sergilenişi ile gerçekleşir. Bu, Bach'ın diğer konçertolarında bulunmayan olağan dışı bir biçimdir.

Klavsenin solo kısımdaki üçlemeli akışı, ritornellonun iki dörtlük ölçüyü dolduran motifine karşıtlık oluşturur. Bu da basların atlamalı çalımları ile oturur ve daha orijinal bir yapı gösterir. İkinci bölüm *largo, Ich steh mit einem Fuß im Grabe* başlıklı 156 no'lu kantatın giriş bölümünden alıntıdır. İlgili Majör tonunda (La-bemol Majör), Orkestranın oldukça sınırlı bir eşlikle yetinmesi ve klavsenin aşırı süslemeli sağ el partisinin sol ele göre çok ön planda olması bu konçertonun da başka bir konçertodan alıntı olduğunu kanıtlar.



Şekil 45. Kantat BWV 156, Sinfonia, ilk üç ölçü

Sonuç olarak Bach'ın ister orijinal olsun ister olmasın, diğer konçertolarının ikinci bölümleri ile uyuşmadığı gibi, kendi orijinal klavye yazısı ile de pek uyuşmayan, yalnızca eşlikli klavsen konçertosu bölümüne dönüştürülmüş kısa bir kantat girişidir. Son bölüm *presto,* oldukça canlı bir bölümdür. Girişteki ritornello altı kere tekrarlanır ve klavsen aralarda değişik çalımlar sergiler.

4.1.3.6. Klavsen Konçertosu BWV 1057 Fa Majör

Dördüncü Brandenburg Konçertosu'nun bir ton aşağı aktarılıp solo keman partisinin klavsene düzenlendiği, blok flütlerinde bazı küçük değişiklikler haricinde değişiklik yapılmadan bırakıldığı konçerto, diğer konçertolardan yalnızca çalgılamasındaki farklılık ile ayrılır. Kemandaki bazı hareketlerin sağ ve sol elde paylaştırılmış olması ve konçertonun ezgisel yapısının bu uyarlamaya daha yatkın olması, düzenlemenin de diğerlerine göre daha başarılı olması gibi olağan bir sonuç çıkarmıştır. İkinci bölümde ise, orijinalindeki (BWV 1049) iki blok flüt ve kemanın

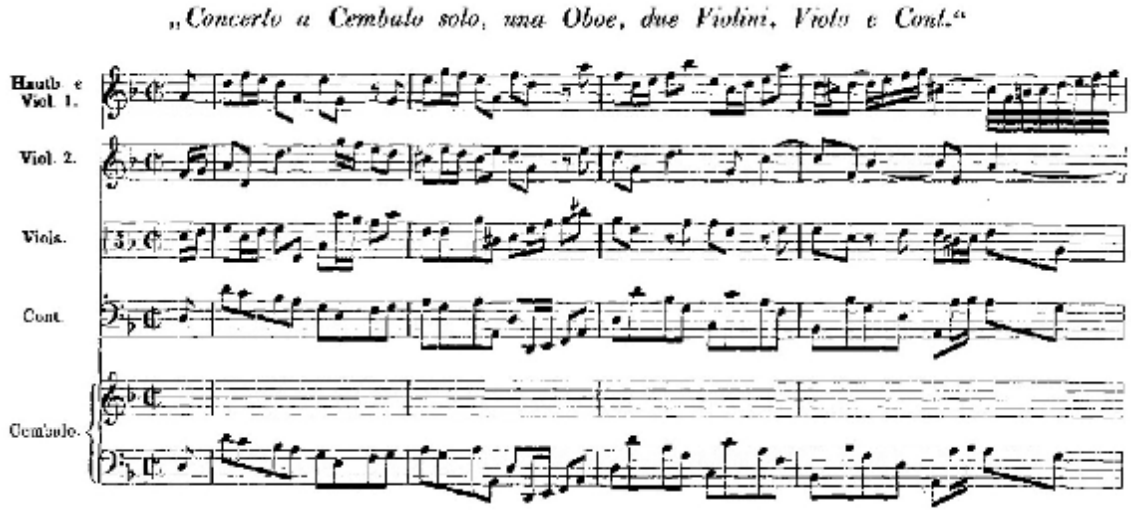
solo olarak seslendirdiği ara kısımları yalnız klavsenin çalması için, blok flüt partilerinin iptal edilmiş olması haricinde bir farklılık yoktur. Dikkat çeken son fark, üçüncü bölümdeki hız belirtecinin *presto* yerine *allegro assai* olarak değiştirilmiş olmasıdır.

4.1.3.7. Klavsen Konçertosu BWV 1058 sol minör

Orijinali bugün BWV 1041 eser sayılı la minör keman konçertosu olarak seslendirilen eser, düşünsel derinliği ile diğer konçertolardan ayrılır. Bir ton aşağı (la minörden sol minöre) aktarılmış olması ve klavsene uygun çalış biçimlerinin uygulanmış ya da eklenmiş olması haricinde yapısal olarak orijinali ile arasında fark yoktur.

4.1.3.8. Klavsen Konçertosu BWV 1059 re minör

Yalnızca ilk dokuz ölçüsü mevcut olan, ilk bölümünü bütün olarak 35 no'lu kantatın giriş *sinfonia*sında kullanıldığı, büyük ihtimalle kayıp bir obua konçertosundan düzenlemedir. Ayrıca dördüncü Brandenburg konçertosu ile birlikte, çalgılamasında nefesli saz kullanılmış olması ile diğer konçertolardan ayrılır. Obua ve yaylılar için konçerto olarak, BWV 35 no'lu kantattan yola çıkarak yapılmış, yeniden düzenlemesi de mevcuttur.



Şekil 46. Klavsen konçertosu BWV 1059, 1. bölüm giriş

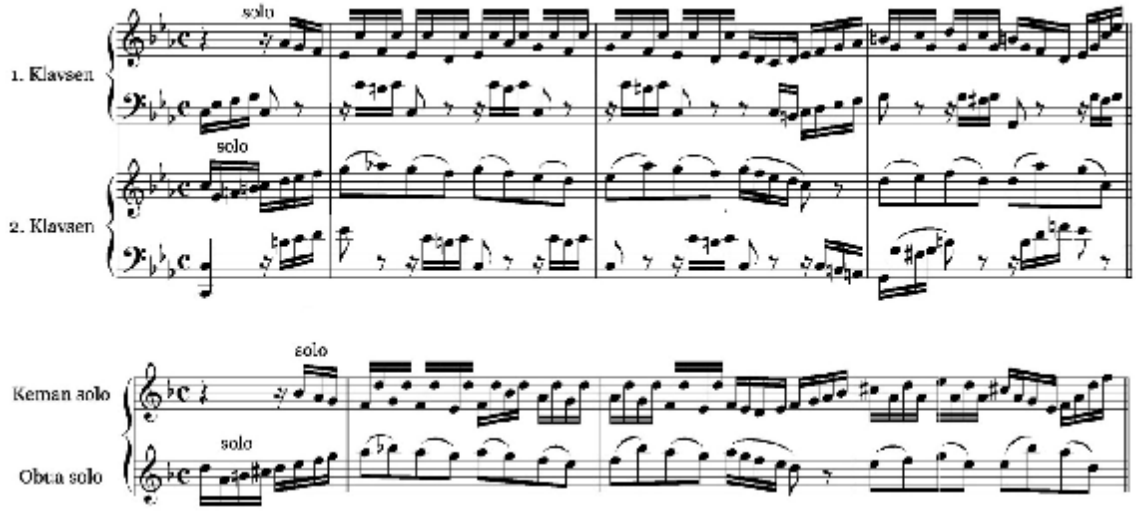
4.1.4. Birden Çok Çalgı için Konçertolar

Bach'ın iki, üç ve dört solo çalgı için yazdığı konçertolar, BWV 1062 do minör ve BWV 1065 la minör konçertolar haricinde hiçbir somut kaynağa dayanmamaktadır. BWV 1044 ile birlikte yedi konçerto içerir. Bunlardan üçü iki klavsen için, ikisi üç klavsen için ve bir tanesi de dört klavsen içindir. BWV 1044 la minör üçlü konçerto ise Bach'ın solo klavye için yazdığı eserlerinden düzenlenmiştir.

Birkaç solo klavsenin kullanılması özel koşullar gerektirdiğinden ya da özel koşulları yansıttığından dolayı, bu kurgunun bu parçaların bestelendiği veya düzenlendiği durumlar üzerine odaklanmıştır. Bu türden en eski gelenek, Friedrich Griepenkerl (1782-1849) tarafından, iki tane üçlü konçertonun kendi edisyonunun 1845'teki girişinde koyduğu, bu iki çalışmanın Bach için iki büyük oğlu, Friedemann ve Emanuel ile birlikte çalınması için yazıldığı şeklindeki yoruma kadar gider. Bu hikâyenin Griepenkerl'in öğretmeni ve Bach'ın müziğinin kaynağı olan Forkel'den kaynaklandığı varsayılmaktadır. Eğer doğruysa, bu durum BWV 1063 ile 1064'ü Emanuel'in 15 yaşında olduğu 1729 yılı ile Friedemann'ın Dresden'de bir işe girmek için evden ayrıldığı 1773 yılları arasında bir tarihe oturtur. BWV 1063'ün, en azından, asıl olarak bu amaç için çok klavsenli bir çalışma şeklinde bestelenmiş olma olasılığı, bu parçadaki birinci klavsenin önde gelen kısım olduğunun açık olması ve diğer iki solodan da daha göze batıcı bir virtüöz faaliyeti içermesi ile biraz da olsa desteklenmektedir (Stevens, 2001, 48-49).

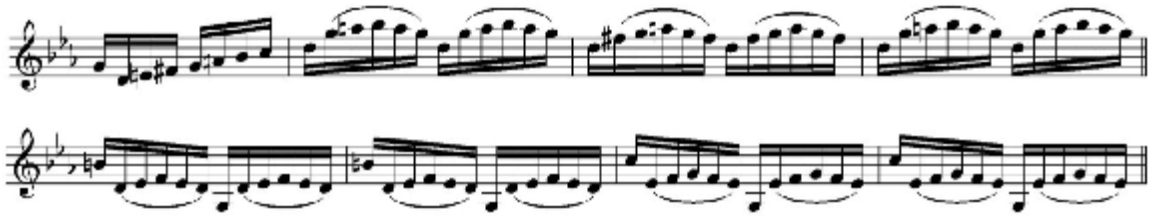
4.1.4.1. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060 do minör

Bugün çok sık seslendirilmeyen iki klavsen için konçerto, orkestra eşliğinin diğer ikili konçertolara göre çok daha zengin ve müziğe katılım sağlayan bir yapı sunduğu, bu yüzden daha eski bir orijinal modelin olabileceği izlenimini uyandırır. Obua ve keman için kaybolmuş re minör bir konçertonun düzenlemesi olarak kabul gören eserde bunu görüşü haklı çıkaran birçok etken vardır. Öncelikle solo partiler arasındaki kompozisyon olarak yazımsal (ve doğal olarak çalımsal) farklılıklar ilk soru işaretini, bu solo çalgıların iki farklı yapıda çalgı için olduğunu gösterir. Örneğin; ilk soloda ikinci klavsenin daha şarkılı ve ezgisel, birinci klavsenin ise bu ezgiyi sürekli yinelenen notalarla, on altılık pasajlarla destekliyor olması, birinin nefesli diğerinin ise yaylı bir çalgı olması gerektiğini gösterir.



Şekil 47. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060, 1. bölüm 1. episode

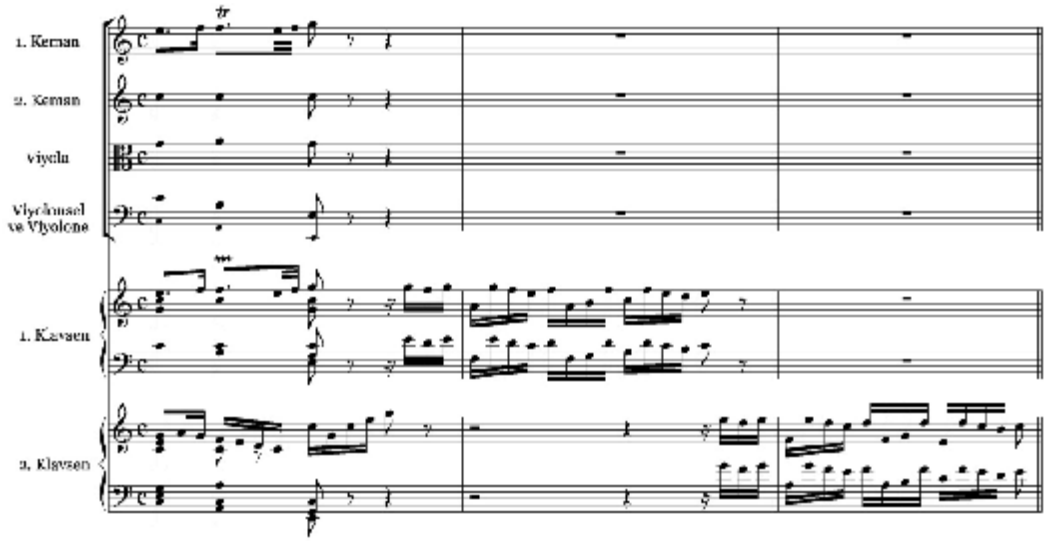
Konçertonun ilk bölümü Barok dönemde çok sevilen bir tarzda, eko etkileri ile canlı bir şekilde başlar. Ritornello sekiz ölçüde bölümün genel ana konusunu sergiler, ilk soloda iki klavsen eşit derecede önemlidir fakat ezgisel yapı açısından farklılık sergiler. Birinci klavsen genellikle yinelenen sesler ile onaltılık pasajlar çalarken ikinci klavsen de daha yatay, ezgisel bir cümle yapısına hâkimdir. Bölümün ortalarında birbiri içine geçen yankı etkileri orkestra eşliğinin katılımı ile desteklenmiştir. Konçertonun ikinci bölümü, yaylıların *pizzicato* eşliği üzerine önce ikinci, sonra bir beşli yukarıdan birinci klavsenin solosu ile başlar. İki çalgının karşılıklı diyalogları ile bölümün sonuna kadar sürükleyici bir şekilde devam eder. Arada ana konudan alınmış bir motif ***arco*** çalınan eşlikle işlenir ve ana konu tekrar sergilenir. Dominant tonda (Sol Majör) bir kadans ile sona erer. Son bölüm ilkine göre çok daha canlı ve enerjiktir, yirmi dört ölçü süren ritornello, bölümün tüm ana konusunu sergiler. Birinci klavsenin daha ön planda teknik geçitler sergilediği bir yan konu arada iki kez gelir, bu çalış biçiminin daha çok keman kaynaklı olduğu sanılmaktadır. Baştaki ritornello en sonda olduğu gibi tekrarlanarak bölümü güçlü ve enerjik bir finalle sonlandırır.



Şekil 48. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060, 3. bölüm solo geçitler

4.1.4.2. İki Klavsen için Konçerto BWV 1061 Do Majör

İki klavsen için orijinal bir konçerto olduğu, başka solo çalgılar için yazılmış daha eski bir modelin kaynaklık etmediği düşünülen konçerto, çok sevilen ve diğer ikili klavsen konçertolarından daha sık seslendirilen bir eserdir. Aslında orkestra eşliği olmayan bir önceki modelinin olduğu ve sonradan seçmeli bir orkestra eşliği eklendiği söz konusudur. Bu şekliyle BWV 1061a olarak eser listesine eklenmiştir.



Şekil 49. İki Klavsen için Konçerto BWV 1060, 1. bölüm giriş

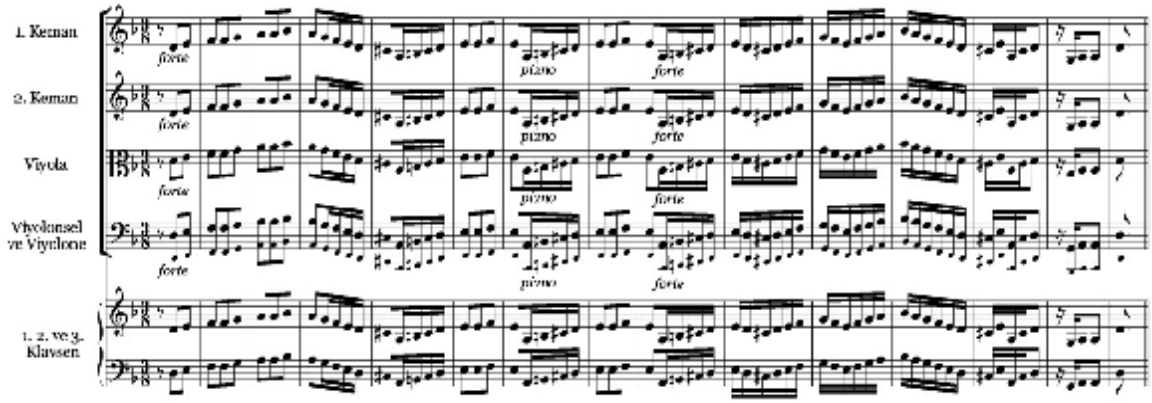
İlk bölüm iki ölçülük bir tutti girişinden sonra soloyu hemen klavsenlere bırakır ve bu biçimde birçok defa tekrarlanır. Orkestra eşliğinin çok ön planda olmadığı her bölümde hissedilir. Hatta bu eşlik çalınmadan seslendirildiğinde de müzik olarak çok eksik kalmaz çünkü iki klavsen orkestranın sahip olduğu partileri genellikle seslendirmektedirler ya da armonik çatı olarak çok güçlü olduklarından bu eksiklik hissedilmez.

4.1.4.3. İki Klavsen için Konçerto BWV 1062 do minör

İki keman için BWV 1043 re minör konçertonun bir ton aşağıya aktarılmış ve iki klavsene uygulanmış modeli olan bu konçerto, iki keman için olan orijinal modelinin yanında daha sönük kalmaktadır, bu yüzden pek sık seslendirilmeyen bir eserdir. Sonradan eklenmiş daha klavsen çalımına yakın hareketlerin yanı sıra keman partilerinin çok değiştirildiği görülmez, yalnız son bölümün solo kısımlarında klavsene daha uygun biçimde kullanıldığı görülür.

4.1.4.4. Üç Klavsen için Konçerto BWV 1063 re minör

Kimilerince Bach'ın Leipzig'de Collegium Musicum'da oğulları ile birlikte seslendirmek için doğrudan yazdığı, daha eski bir modelin olmadığını, kimileri ise bir keman, flüt ve obua için konçertodan, belki Bach'ın olmayan bir konçertodan düzenlendiğini savunur. Fakat ne olursa olsun hiçbir kaynağın olmadığı bir eserdir ve üzerinde yapılacak tüm çalışmalar kurgusaldır. Sadece ezgisel özellikleri ya da bunların klavsene uygulanışı sırasında geçirilen evrim dikkate alınarak bazı kalıplara oturtulabilir olsa bile, hiçbir somut kaynağın olmadığı gerçeğini değiştirmez.



Şekil 50. Üç Klavsen için Konçerto BWV 1063, 1. bölüm ritornello

Birinci bölümü 3/8'lik bir allegro bölümdür, BWV 1052 klavsen konçertosundaki gibi tüm yaylıların unison (tek ses) olarak seslendirdiği bir ritornello ve bundan türemiş bir episode ile başlar. Arada ritornellonun her yeni ilgili tondan gelişi ve ara kısımlarda solo çalgıların sırayla kendini göstermesi üzerine kurlu bir yapı sergiler. Baştaki on dört ölçü süren ritornello en sonda olduğu gibi tekrarlanır. İkinci bölüm ilgili Majörde (Fa Majör) Bach'ın diğer konçertolarının ikinci bölümüne göre oldukça farklı bir biçime sahiptir, orkestranın ilk girişi birinci klavsenin ilk solosunda bir çeşitleme gibi tekrarlanır. Sonraki orkestra girişi bu kez daha farklı bir konu sergiler ve ardından ikinci klavsen ilki gibi bu konuyu çeşitleme şeklinde yeniden sergiler. Üçüncü klavsen ise solo olarak katılmaz, tuttilerde konuyu birlikte çalmaktan başka, ilk iki klavsenin solo kısımlarında onlara eşlik etmekten daha öte bir gereği yoktur. Bölüm dominant bir kadans ile biter.

Son bölüm füg havasında baslarla destekli bir biçimde başlar. Kırk ölçülük oldukça uzun bir orkestra girişi ile başlar, ardından birinci klavsen ilk soloyu ele alır, tonalitenin dominanta (la minör) kayması ile ritornello kısmı özet şeklinde dört ölçü

duyulur ve ardından ilk soloyu bu tondan ikinci klavsen duyurur. Ana onu kanon şeklinde işlenir ve üçüncü klavsen yeni bir konu sergilemeye başlar. Bu sayede kendi varlığını da hissettirme olanağı bulur fakat diğer solo kısımlarda birinci ve ikinci klavsen kadar önemli olmayışı bu partinin genç bir klavsenci tarafından çalınması için yazılmış olabileceği hissini uyandırır. Bu belki Bach'ın öğrencilerinden birisi için olabilir. Son bölüm ilk ritornello özeti ile tamamlanır.

4.1.4.5. Üç Klavsen için Konçerto BWV 1064 Do Majör

1741 ile 1744 yılları arasında üç klavsen için düzenlenmiş olan BWV 1064 eser sayılı Do majör ikinci konçertonun bir nüshası, sadece üç klavye kısmından, "tahminen kısımların tam bir tümlemesinden" oluşmaktadır. Eklenmiş olan yaylı kısımlarının hem birinci hem de ikinci bölümün ritornello kısımlarında önemli değişiklikler oluşturmasına rağmen, klavsen partileri yine de kendi başlarına ikna edici bir şekilde tamdırlar (Stevens, 2001, s. 48).

Bach'ın Telemann Derneği tarafından düzenlenen konserlerde iki oğlu ile birlikte seslendirmek üzere düzenlediği düşünülen konçerto, aslına ait kaynak bulunamaması nedeni ile birçok yönden tartışmalı konulara yol açmıştır. Olası orijinal bir modelinin üç keman için Re Majör konçerto olabileceği düşünülen bu konçerto, giriş ritornello kısmında üç klavsenin orkestradan bağımsız bir ana konu sergilemesi ile diğer konçertolardan ayrılır. Yalnız Bach'ın yaşadığı dönemdeki orkestralarda da ortalama her grupta iki ya da üç keman olduğu varsayımına göre, bu solo grubun ritornelloyu birinci kemanlardan bağımsız ***unison*** (tek sesli) olarak çalması pek olağandışı sayılabilecek bir yazım sayılmayacağı gibi alışıldık bir ritornello biçimi de değildir. Ayrıca farklı bir görüş olarak İtalyan konçerto biçimini Vivaldi'den öğrenmiş olan Bach'ın, bu konçertoyu Vivaldi'nin Op.3 "L'estro Armonico" konçertoları dizisindeki gibi, orkestra eşliği olmaksızın, yalnız üç keman, viyola, viyolonsel ve sürekli bas (viyolonse ve klavsen) için yazmış olabileceği de düşünülmektedir.

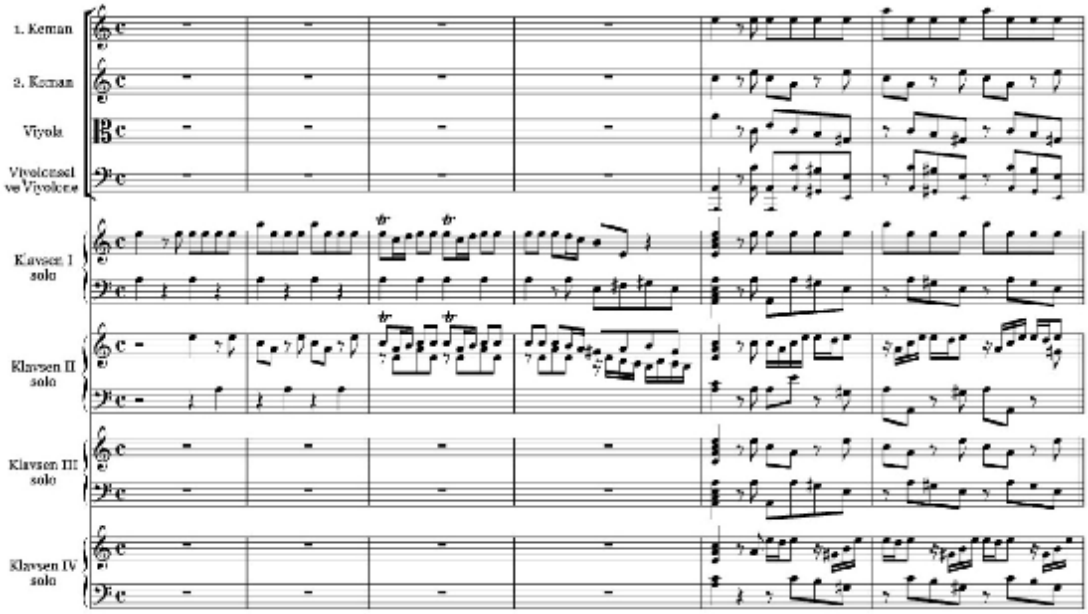
Konçertonun neşeli havası ve BWV 1063 eser sayılı konçertoya göre daha parlak oluşu nedeni ile daha sık seslendirilen bir eserdir. Aynı zamanda solo partiler BWV 1063'e göre daha eşit öneme sahiptir. İlk bölümün çok canlı sekiz ölçülük bir girişi, solo klavsen grubu tarafından sunulan bir ritornello konusu ile başlar. Vivaldi tarzı bir yapı sergiler. İlk solo kısmında birinci ve ikinci klavsen, ikinci solo da üçüncü ve birinci klavsen birlikte bağımsız bir yan konu sergiler. Aralarda ritornellonun iki ölçülük

özetleri ile bölünür. Ara kısım ilgili minörde (la minör) yeni bir yan konu ile sırayla sergilenir, daha sonra konular işlenirken ustalık örneği gösteren çalış biçimleri sergilenir.

4.1.4.6. Dört Klavsen için Konçerto BWV 1065 la minör

Vivaldi'nin Op.3 no.10 si minör dört keman ve *obligato* (zorunlu) viyolonsel için konçertosundan bir ton aşağı aktarılıp dört klavsen için düzenlenmiş modelidir. Orkestra partilerine de sonradan bazı eklemeler yapılarak eşlik dokusu zenginleştirilmiştir.

Bach'ın düzenlemesi, her bir solo kemanın yerine bir klavsenin geçeceği ve bas çalgılarının da sıklıkla bir ya da daha fazla solistin sol eli ile yer değiştirebileceği varsayımından hareket etmektedir. Öyleyse, açılıştaki dört mezürde, besteci tek viyola partisyonunu ortadan kaldırır ve iki keman melodisi, sırasıyla birinci ve ikinci klavsenler tarafından çalınır. Birinci klavsen aynı zamanda Vivaldi'nin viyola melodisini çalar. Bu da ikinci klavye icracısının sol elini yeni bir dördüncü melodi eklemek için serbest bırakır; bunu, önce viyola bas melodisinin tempo dışı bir modeliyle ve ondan sonra bu solistin açılıştaki melodik ritmiyle yaparak orijinal bas partisyonunun hızlandırma etkisini zayıflatır fakat kendine has bir hızlandırma (ivme) etkisi ilave eder. Bach'ın, Vivaldi'nin bu parçadaki basit, şeffaf dokularına eklediği yeni melodilerin çoğu gibi, bu da bu pasajın dokusunu ve ritmini dikkati çekecek kadar karmaşıklaştırmakla birlikte bunu armoninin basitliğini ve açıklığını azaltmadan yapar (Stevens, 2001, s. 41).



Şekil 51. Dört Klavsen için Konçerto BWV 1065, 1. gölüm giriş

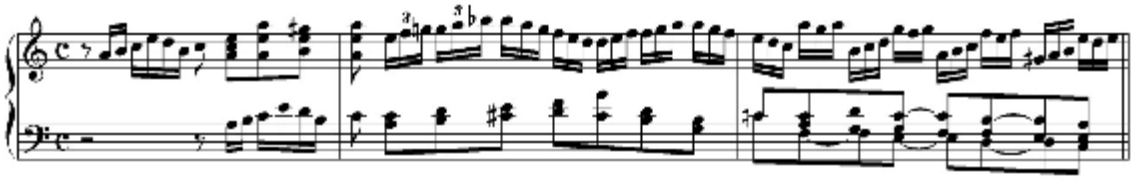
İkinci bölüm *largo*, armonik açıdan çok açık ve kesin çizgilerle ayrılan ve iki bölmeden oluşan ağır bir bölümdür. Larghetto kısmı sondaki yarım kadansa kadar belirli bir armonik ilerlemeden ibarettir. Değişen akorlar, solo çalgılar tarafından her biri farklı ritmik hareketlerle süslenerek farklı bir doku sergiler. İkinci, üçüncü ve dördüncü klavsen onaltılık notalarla, birinci klavsen ise otuz ikilik arpejlerle akorları bölerler. Orijinal modelinde viyola ve basların çaldığı sekizlik akorlar ise klavsenlerin sol el partilerine yazılmıştır ve yaylılar bu kısımda sessizdirler. Sondaki bir kadans ile son bölüme bağlanır.

Son bölüm 3/8'lik ölçüde, yine ritornello formunda canlı ve akıcı bir bölümdür. Yirmi bir ölçü tutan ritornellodan sonra, birinci klavsen ilk solo kısmını çalar ve ritornello özeti dominant tonda (mi minör) sergilenir. Birbiri ile eşleştirilmiş şekilde, birinci ve üçüncü klavsen ile ikinci ve dördüncü klavsen yeni bir solo kısım çalarlar. Bundan sonraki solo kısımlarda sırayla ve bazı kısımlarda birbirlerine eşlik ederek son ritornello özetiyle bölüm başladığı gibi canlı ve enerjik bir şekilde biter.

4.1.4.7. Flüt, Keman ve Klavsen için Üçlü Konçerto BWV 1044 la minör

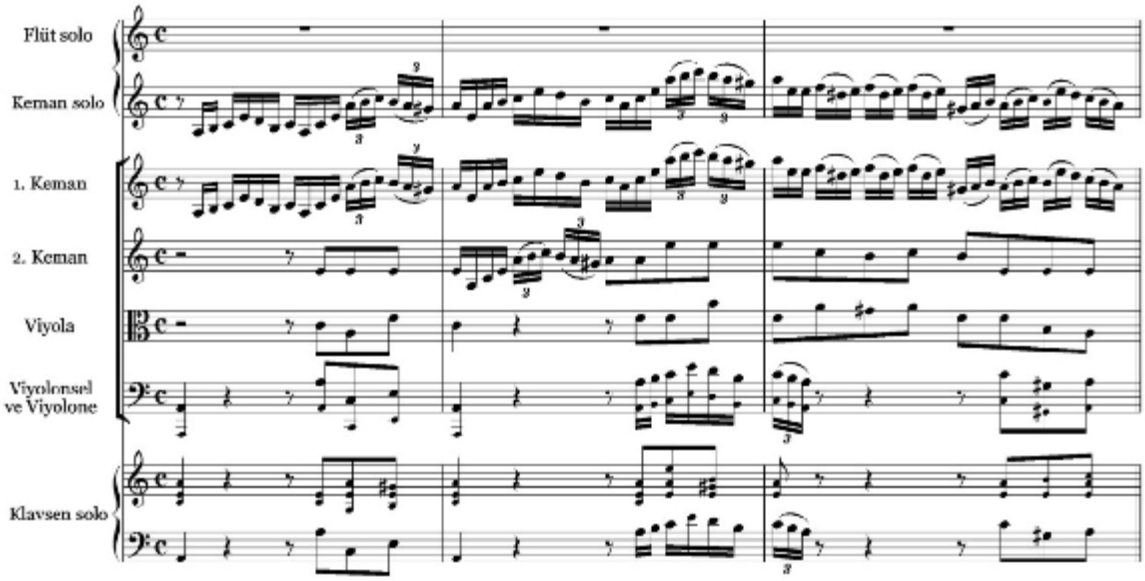
Flüt, keman ve klavsen için la minör BWV 1044 üçlü konçerto da, beşinci Brandenburg konçertosundaki gibi, Bach'ın çeşitli solo klavye eserlerine dayalıdır. Dış bölümler BWV 897 la minör prelüd ve füg düzenlemeleridir, orta bölüm ise (Adagio e dolce) BWV 527 üçüncü org sonatının ikinci bölümünün düzenlemesidir (Roeder, 1994, 100).

Çalgılaması beşinci Brandenburg konçertosu gibi flüt, keman ve klavsen solo ve yaylı orkestrası içindir fakat orkestrada bu kez bir yerine iki keman grubu kullanmıştır. Bach bu konçertoyu özgün sayılabilir nitelikte yeniden tasarlamıştır. Diğer yaylı konçertoları gibi tonalite aktarımı yaparak başka çalgılara uyarlamak yerine ya da orijinali olan, klavsen için yazdığı eserleri olduğu gibi orkestralamak yerine, temaları kullanarak baştan bir konçerto yazmıştır. Bach'ın bu şekliyle daha önceki bir olası orijinal modeli olmayan bir konçerto biçiminde yazdığı önemli eserlerden birisi sayılır.



Şekil 52. La minör Prelüd BWV 894, giriş

Klavsen genellikle diğer iki solo çalgıya göre daha ön plandadır, hatta bir klavsen konçertosu sayılabilecek kadar önemli yoğun bir solo partiye sahiptir. Konçertonun ilk bölümünde sekiz ölçülük ritornello ana konuyu sergiler, daha sonra yedi kez orkestradan duyulur ve aralardaki altı solo kısımda müziği klavsen taşır.



Şekil 53. Üçlü Konçerto BWV 1044, 1. bölüm giriş

İkinci bölüm beşinci Brandenburg konçertosunda olduğu gibi sadece solo çalgılar tarafından seslendirilen, orkestranın sessiz kaldığı bir bölümdür. Yapısı A-B-A-B-A şeklinde bir yapı sergiler, ana konuyu çalgılar sırayla ve karşılıklı olarak işlerler. Son bölüm ise fügato ile başlar ve bu fügatolar bölüm boyunca ara sıra belirir, yine klavsen diğer iki solo çalgıya göre daha ön plandadır, hatta bölümün sonuna doğru, son ritornellodan önce ustalıklı bir kadans bile sergiler. Bu bölümde dört ritornello ve üç solo episode bölümü vardır.

BÖLÜM V

ORİJİNALİ KAYIP OLAN KONÇERTOLARIN İNCELENMESİ VE KEMAN İÇİN YENİDEN DÜZENLEME ÇALIŞMASI

5.1. Orijinal Modeli Kayıp Konçertolara Dair Genel Bilgi

Bach, 1730'lu yıllarda Leipzig'de Telemann Derneği dinletilerinde seslendirmek amacıyla solo çalgılar için yazmış olduğu birçok konçertoyu klavsen ve yaylılar için yeniden düzenlemiştir. Bu düzenlemelerin çoğunu kendi özgün eserlerinden yola çıkarak yapmıştır fakat bazı konçertoların orijinallerinin Bach'a ait olduğu kuşkuludur. Bu on dört konçertonun her birinin aslında bir solo çalgı için yazılmış olduğu ve daha sonra Bach tarafından tekrar düzenlendiği varsayılmakta ve Bach'ın sonradan düzenlediği modeli ile bugüne dek gelebilmiştir. Klavsen konçertolarından yalnızca beş konçertonun orijinal modeli mevcuttur. Bunlardan biri Vivaldi'ye aittir.

Tablo 2

Bach'ın Klavsen Konçertolarının ve Konçertolara Ait Kaynakların Kronolojisi

BWV	Klavsen Modeli	Yer/ Tarih	Orijinaline Ait Kaynak
1052	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp, BWV 188 & 146
1053	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp, BWV 169 & 49
1054	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Keman Konçertosu BWV 1042
1055	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp
1056	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp, BWV 156
1057	Klavsen, 2 Blok flüt ve Yaylılar	1730'lar? Leipzig	Brandenburg Konçertosu no.4
1058	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Keman Konçertosu BWV 1041
1059	Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Eksik/Kayıp BWV 35
1060	İki Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp
1061	İki Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Orijinal (İki Farklı Model)
1062	İki Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	İki Keman için Konçerto 1043
1063	Üç Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp
1064	Üç Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	Kayıp
1065	Dört Klavsen ve Yaylılar için	1730'lar? Leipzig	A. Vivaldi Konçerto Op.3 no.10

Tablo 3'de gösterildiği gibi, eksik olan BWV 1059 eser sayılı re minör konçerto dâhil, Bach'ın on dört klavsen konçertosu –ve çoklu klavsen konçertoları- listelenmiş, hangi yıllarda ve hangi çalgılar için yazıldığı gösterilmiş, ayrıca tablonun en sağında kaynaklık ettiği bilinen orijinal modelleri de belirtilmiştir.

Yapılan yeni düzenlemeler her konçertonun kendine özgü biçimsel yapısı, melodik yapısı, çalım tekniğinin uygunluğu gibi özellikler göz önünde bulundurularak bazı müzikologlar ya da müzisyenler tarafından tekrar incelenmiş ve belli kalıplara oturtulmaya çalışılmıştır.

Kayıp konçertoları olası ilk modeline uygun şekilde yeniden düzenlemek için en iyi başlangıç, bugüne kadar gelebilmiş olan hem orijinal hemde düzenlenmiş konçertoların arasındaki farkların ayırt edilerek Bach'ın nasıl bir düzenleme anlayışı olduğunu, bu düzenlemeler için nasıl bir yöntem geliştirdiğini anlamaya çalışmak olabilir. Bu orijinali bilinmeyen konçertolarda sonradan nelerin değiştirilmiş olabileceğini, bir geri dönüşüm yaratmak için neleri eksiltmenin ya da değiştirmenin gerektiğini belirlemek için yararlı olacaktır. İlk olarak kabaca yapılacak bir kıyaslamada oldukça belirgin üç fark dikkati çeker. Aşağıdaki listede bu farklar belirtilmiş ve buna benzer daha küçük farklar da ait olduğu listede açıklanmıştır.

- BWV 1052 hariç tüm konçertolar, bir ton (bazı durumlarda yarım ton) aşağıya aktarılmıştır.
- Solo parti olduğu gibi bırakılmamış, klavsenin çalım tekniğine daha uygun müzikal çizgilere ve süslemelere yer vermiştir. Çoğu zaman da klavsenin sol el partisini solistik açıdan güçlendirmiştir. Kısaca kuru bir aktarımdan çok yenilikçi bir bakış açısı ile geliştirmiş denebilir.
- Orkestra partilerinde (BWV 1061 hariç) olağan dışı bir değişiklik yapılmamış, viyolonsel ve bas partileri bazı ölçülerde daha sınırlı kullanılmış ya da tamamen iptal edilmiştir.

5.2. Orijinal ve Düzenlenmiş Konçertolar Arasındaki Farklar

5.2.1. Tonalite Aktarımı ve Nedenleri

Bach'ın orijinali olan solo çalgı için konçertoların, klavsen düzenlemeleri ile kıyaslandığında tonalite farklılıkları hepsinde görünmektedir ve bu özellikle genelde bir ton aşağıya alınmış olması ile dikkat çekicidir. Barok dönemde çalgılar yapısal olarak

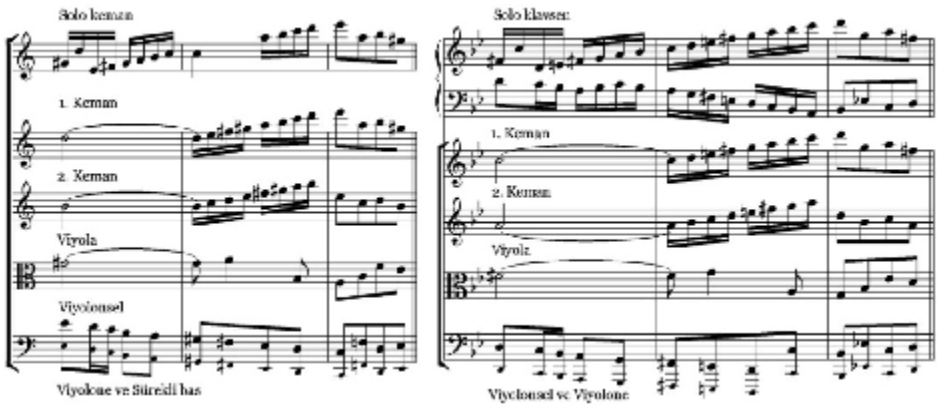
bugün olduğu kadar gelişmiş değildi. Birbirinden farklı gelişim sürecinde olan çalgıların bir kısmı bugüne kadar bu gelişimi sürdürmüşken bazıları en fazla bir çeyrek yüzyıl daha kullanılmış ve daha sonra unutulmuştur.

Keman, Barok dönemde solo olarak en çok tercih edilen çalgılardan biridir. Keman için Barok dönemden kalan sayısız konçerto vardır ve bu kemanın Barok dönemdeki öneminin bir göstergesidir. Yazılan bu eserlerin çalım tekniği açısından dönemin şartlarına göre oldukça zor olması da icracıyı zorlayan ve çalgının gelişmesini gerektiren bir süreci hızlandıran en önemli nedendir. Bu zorluklardan birine kullanılan ses perdesi genişliğinin oldukça özgürleşmesini örnek gösterilebilir. Tiz seslerin daha fazla kullanılması ve bu yüzden tuşenin daha uzun yapılması gerekmiştir. Bach'ın keman için yazdığı konçertolarda da bu gelişimin etkileri sık sık görülmektedir.

Fakat asıl konu, böyle bir dönemde yazılmış bir keman konçertosunun klavsen gibi bambaşka bir çalgıya aktarımında karşılaşılan problemlerdir. Çalgıların kullanımı bakımından gösterdikleri farklılıklar bazı zorluklar ve problemler yaratmıştır.

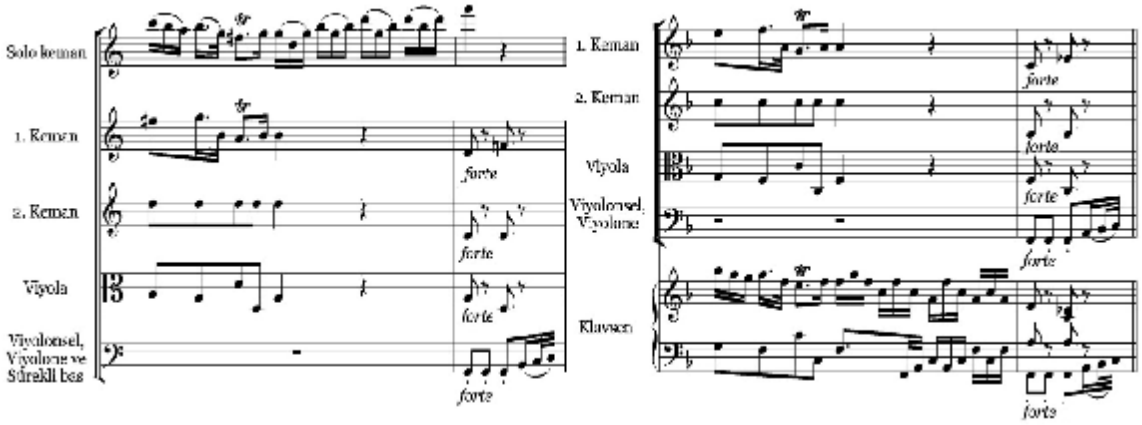
Bach'ın klavsene düzenlediği konçertolar incelendiğinde bu zorlukları nasıl çözdüğü kolaylıkla anlaşılır. Öncelikle kemanda icra edilebilen tiz seslerin klavsende olmayışı, (Bach'a göre) mutlak bir tonalite değişikliğini gerektirmiş olabilir. Bach'ın bu düzenlemeleri yaparken neden bir ton aşağıya aktarmaya gerek duyduğunu ilk olarak bu şekilde açıklanabilir.

La minör konçertoda (BWV 1041) ilk bölümün bitişinden önce keman mi'" notasına ulaşır. Bu tırmanışın bozulmuş olması birinci bölümün bitişini zayıflatacağından, BWV 1058 düzenlemesinin bir ton aşağıya aktarılmış olması bu önemli pasajların biçimini kurtarmayı mümkün kılmıştır (Shanet, 1950, s. 182)



Şekil 54. Keman Konçertosu BWV 1041 ve Klavsen Konçertosu BWV 1058, 1. bölüm, 164. ve 165. ölçüler

Bununla birlikte klavsenin orta ve alt perdelerdeki ses renginin daha dolu ve zengin olması da konuyu müziksel açıdan ilgilendiren başka bir nedendir. Bu tonalite aktarımı sayesinde birçok tiz sesin klavsende de kullanılabilmesi sağlansa da yine de çok nadiren seslendirilemeyecek ses alanında bazı notalar mevcuttur. Bu tür nadir rastlanılmış olan sorunlar ise çıkıcı olan dizinin ters hareketle inici olarak orta tonlara ulaştırılması yoluyla çözülmüş ve mümkün bir ses aralığında kullanımı sağlanmıştır. Şekil 55'de gösterildiği biçimi ile BWV 1041 ve düzenlemesi olan BWV 1058 eser sayılı konçertoların ikinci bölümlerinde, dominant tonda (Sol Majör) tuttiye bağlanan solo partide görülebilir. Burada kemanın çıkıcı bir arpej ile sol''' sesine ulaşması nedeniyle kaynaklanan sorun, klavsen düzenlemesinde inici bir arpej ile çözülmüştür.



Şekil 55. Keman Konçertosu BWV 1041, 2. bölüm ve Klavsen Konçertosu BWV 1058, bölüm 14. ölçüler

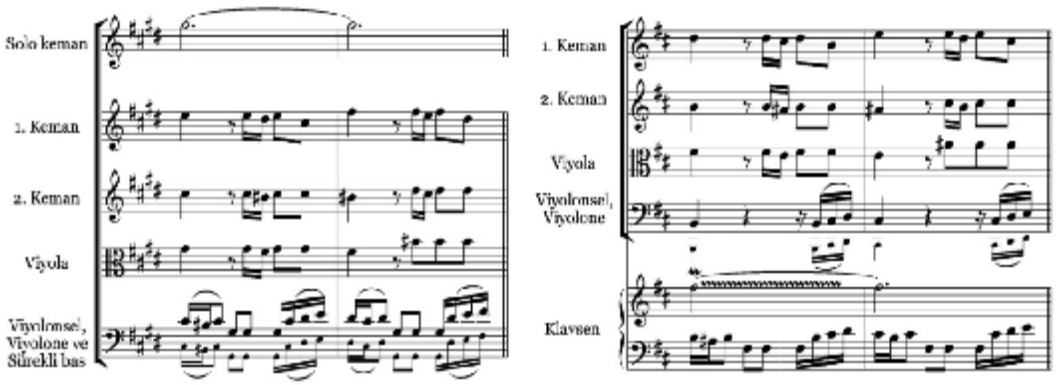
Bu tür ses genişliğine dair problemler diğer konçertolarda da gözlemlenmiştir. Örneğin; BWV 1042'de ve 1049'da yine ses genişliği ile ilgili yukarıda açıklanmış çözümlerden daha farklı bir uygulama görülmemektedir.

5.2.2. Solo Keman Partisinin Solo Klavsene Aktarımı

Yaylı bir çalgı olan keman ile klavyeli bir çalgı olan klavsen için yazılmış eserlerin ezgisel çizgisine dikkat edildiğinde, doğal olarak iki çalgının birbirinden ayrı yöntemler ile ses üretiyor olması ve farklı çalım tekniğine sahip olması nedeni ile yazımda da birçok farklılık ortaya çıkmaktadır. Örneğin; kemanda atlamalı sesler çoğunlukla klavsenden çok daha kolay çalınabilirken, klavsende bu tür hareketler ancak iki elin kullanımı sayesinde çalınabilir. Bach'ın keman yazısında geniş aralıklı arpejlere

ve atlamalı seslere sık rastlanır. Bach, düzenlemelerinde bu tür problemleri, kemanda yazılı olduğu gibi aktarmadan, olduğu tonalite içerisindeki seslerin arpejlenmesi ya da yer değiştirilmesi sayesinde, klavsenin çalabileceği bir yazım ile çözmüştür.

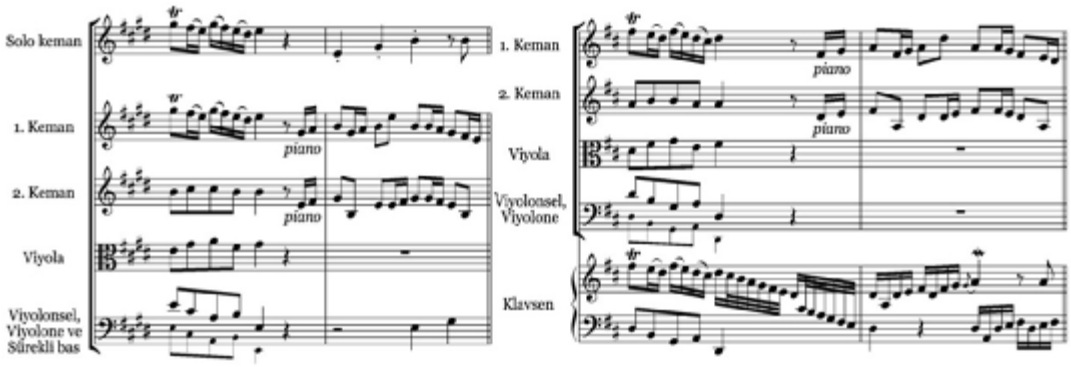
Çalgılar arasındaki farklılıktan doğan bir diğer sorun ise; klavsende uzun seslerin devamlılığının çok verimsiz olmasıdır. Keman ise uzun süre devam eden sesleri rahatlıkla çalabilir. Eserlerin armonik yapısına bakıldığında, belli bir süre devam etmesi gereken bir pedal sesin, bir süsleme aracı -genellikle *trill*- ile çözüldüğü görülür. Bu şekilde yapılmış bir çözüme örnek olarak, BWV 1042 ile düzenlemesi BWV 1054 eser sayılı konçertoların ikinci bölümünde, solo partinin yedinci ve sekizinci ölçüsü gösterilebilir.



Şekil 56. BWV 1042 ve BWV 1054, 2. bölüm 7. ölçüler

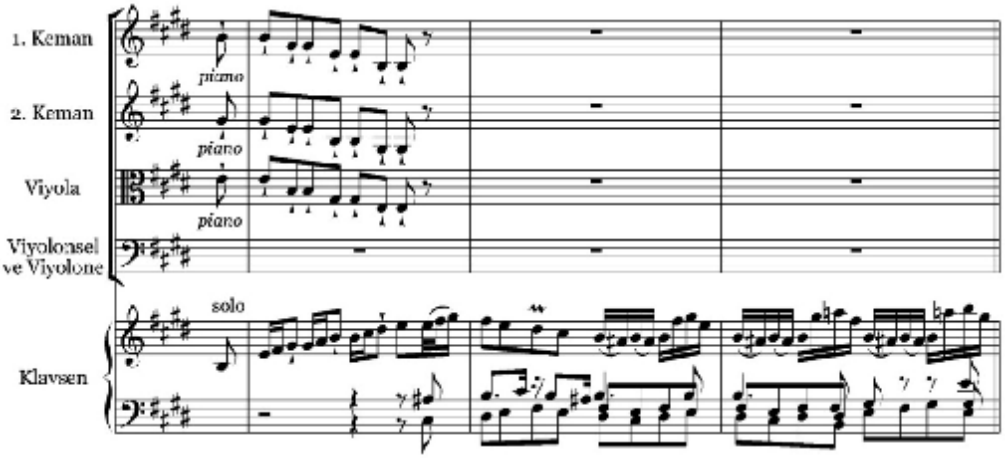
Adagio gibi oldukça yavaş bir tempoda iki ölçü boyunca devam eden uzun ses, klavsen düzenlemesinde *trill* ile çözülmüştür. Bu tür süslemeler Barok dönemde klavsen için yazılmış olan eserlerde de bu amaçla çok sık kullanıldığından dolayı, kemandan klavsene yapılan aktarımda da bu şekilde kullanılmış bir ekleme müziğin ifadesini bozmamaktadır.

Bach'ın klavsen konçertosu düşüncesine uygun olan başka bir geliştirim de orijinal konçertolarında hiç yazılı olmayan, sonradan eklenmiş olan motiflerdir. Bu tür eklemeler ilk bakışta daha çok çalgının solist konumunu ön plana çıkarmak amacı ile yazılmış hızlı diziler gibi görünse de aynı zamanda ezgisel çizgiyi zenginleştiren ve müziği daha tamamlayıcı hale getiren yenilikler olarak da değerlendirilebilir. Daha çok tutti ve solo kısımların birbirine bağlandığı ölçülerde görülmektedir. BWV 1042 ve 1054 eser sayılı konçertolarda ritornellonun soloya bağlandığı ölçülerdeki farklılık bunu apaçık ortaya koymaktadır.



Şekil 57. BWV 1042 ve BWV 1054, 1. bölüm 11. ve 12. ölçüler

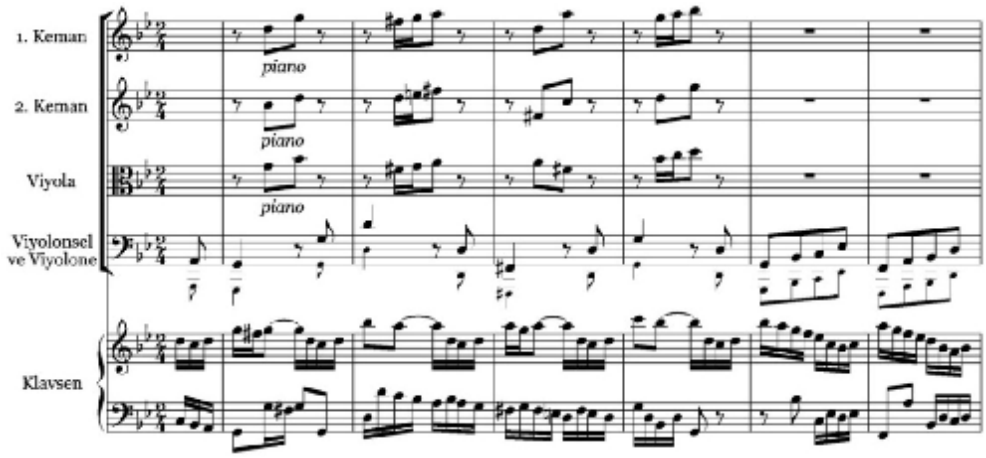
Bach klavsenin sol el partisini de ön plana almak için bazı bas yürüyüşlerini hareketlendirilmiştir. Görünüşe göre yapılmak istenen şey, sol el partisini olağan bir bas partisi olmaktan kurtarıp kendine özgü, solo partinin bir parçası olarak dokuyu bozmadan geliştirilmesi düşüncesidir. Buna kimi zaman klavsenin barok dönem konçertosundaki asıl görevi olan armoniyi tamamlayıcı akorların çalınması gibi bir anlayışla da yaklaşılmıştır. Fakat barok dönem konçertosunda bu görevi viyolonsel ya da viyola da gamba ile birlikte üstlenirken, Bach'ın klavsen konçertosunda viyolonsel ya da viyola da gamba partisinin iptal edilip tamamen solo klavsene ait bir partiye dönüştürülmüştür. Olası bir durum olarak görebilecek olan BWV 1053'de, klavsenin ilk solosunu bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu konçertonun bir obua için olduğunu düşünülür ise solo partiye muhtemelen bir viyolonsel ile sürekli bas çalan klavsen eşlik edecektir.



Şekil 58. BWV 1053, 1. bölüm 1. episode

Ayrıca 1054'de geliştirim bölmesinde de temayı olduğu gibi çalan orkestranın bas partisi iptal edilip klavsenin tek başına çalabileceği bir yapıya indirgenmiştir. Sol el için

yapılan başka değişiklik orkestranın bas partisi iptal edilmeden, sol el partisinin yeni bir hareket dizisi sergilemesidir. BWV 1058'de orijinalinde (BWV 1041) hiç olmayan partiler eklenmiş olduğu görülür, bu Bach'ın daha sonradan klavye çalımına daha yakın bir sonuç el de etmek amacı ile kullandığı bir geliştirmedir.



Şekil 59. Klavsen Konçertosu BWV 1058, 1. bölüm 1. episode

Orijinalindeki şekliyle bırakılan bir bas partisinden bağımsız olarak çalınan sol el hareketi, BWV 1058 sayılı konçertonun ilk episode kısmında örnek olarak görülebilir.

5.2.3. Orkestra Eşliğinde Yapılmış Değişiklikler

Bach tüm konçertolarda -BWV 1057 hariç[8]- yaylı çalgılardan oluşan bir orkestra kullanılmıştır. Birinci, ikinci keman ve viyola partisi olduğu gibi bırakılmıştır. Yalnızca orijinali Vivaldi'ye ait olan BWV 1065'de, kemanlarda ve viyolalarda ek olarak yazılmış eşlik partileri vardır. Ayrıca genel olarak konçertoların tümünde daha önce de açıklandığı gibi, klavsenin sol el partisini yalnız duyurmak amacı ile bazı solo kısımlarda viyolonsel ve bas partilerinin olduğu gibi iptal etmiştir.

Daha önce açıklanmış olan örnekler haricinde ya tamamıyla ya da hiç kullanmadığı orkestra eşlikleri de BWV 1061'de seçenekli olarak yazılmıştır. İlk olarak eşliksiz iki klavsen için yazılmış olan konçertoya (bu ilk hali BWV 1061a olarak kataloğa eklenmiştir) daha sonradan yaylı orkestra partileri yazılmış olduğu sanılmakta

[8] Bach'ın, çalgılamasında iki blokflüt kullandığı 4. Brandenburg Konçertosu'nun solo keman partisini sonraki yıllarda klavsene düzenleyerek BWV 1057 eser sayılı klavsen konçertosunu yazmıştır. Bu düzenlemede blok flüt partilerinde olağan dışı bir değişiklik yapmadan tüm diğer partiler gibi yalnızca bir ton aşağıya aktarmıştır.

ve bugün genellikle eşlikli olarak seslendirilmektedir. Bu düzenleme, klavsen partilerinin solo çalgı olma özelliğini etkilemez.

Bugüne kadar açıklanmış olan tüm değişikliler -ya da geliştirimler- Bach'ın kuru bir aktarımdan çok hali hazırda bulunan bir müziğin klavsen konçertosuna dönüştürülmesi fikrine uygun düşmektedir. Ayrıca Barok dönemin son çeyreğinde ortaya çıkan (ve daha sonraki yüzyıllarda Bach'ın oğulları ve Mozart ile birlikte Beethoven'ın da büyük katkı sağlayacağı romantik piyano konçertosunu hazırlayan) klavyeli konçerto fikrinin benimsenmesinde çok büyük bir rol oynamıştır.

5.3. Düzenlenmiş Konçertolardan Olası Orijinal Model Yaratılması

Bu araştırmada, buraya kadar açıklanmış olan konçertolarda, bazı klavsen konçertosunun kaynağı olmadığı ve tarihi araştırmalar ile müzikal görüşlere göre hangi solo çalgı için yazılmış olabileceği ihtimaller çerçevesinde belirtilmişti. Kayıp konçertoların olası orijinal modellerine uygulanmasında bir takım kurallara, yöntemlere ve dönemin konçerto anlayışına bağlı kalmak sureti ile varsayımsal bir çalışmanın sonucunda ortaya atılacak olan fikirler, tamamen araştırmacının gözünden yapılacak olan açıklamalar ışığında gerçekleştirilecektir. Bu konçertoların tekrar hatırlanması için aşağıdaki tabloda yalnızca kaynağı –ya da orijinal modeli- olmayan konçertolar listelenmiş ve varsayımsal kaynakları da belirtilmiştir.

Tablo 2

Bach'ın Klavsen için Düzenlediği Konçertoların Olası Orijinal Modelleri

BWV 1052 Klavsen Konçertosu re minör	BWV 1052r Keman Konçertosu re minör
BWV 1053 Klavsen Konçertosu Mi Majör	BWV 1053r Obua Konçertosu Fa Majör
BWV 1055 Klavsen Konçertosu La Majör	BWV 1055r Obua d'amore Konçertosu La Majör
BWV 1056 Klavsen Konçertosu fa minör	BWV 1056r Keman Konçertosu sol minör
BWV 1059 Klavsen Konçertosu re minör (Eksik)	BWV 1059r Obua Konçertosu re minör
BWV 1060 İki Klavsen için Konçerto do minör	BWV 1060r Keman - Obua Konçertosu re minör
BWV 1063 Üç Klavsen için Konçerto re minör	Şüpheli[9]
BWV 1064 Üç Klavsen için Konçerto Do Majör	BWV 1064r Üç Keman için Konçerto Re Majör

[9] Bu konçertonun olası orijinal modeli hakkında ortaya kesin bir fikir konulmamıştır. Keman, Flüt ve Obua için üçlü konçerto olduğu düşünülse de bunu destekleyen herhangi bir somut kanıt yoktur. Bach'ın doğrudan üç klavsen konçertosu olarak yazdığı fikri kabul görmektedir.

Tablo 2'ye göre Bach'ın daha önceki yıllarda, zaman içinde kaybolmuş olan dört keman konçertosu (üç keman ve keman-obua konçertosu dâhil) daha yazdığı varsayılmaktadır. Bazı bölümler kantatlarında kullanılmıştır ve sonradan düzenlendiği anlaşılan klavsen konçertoları ile arasında önemli farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıklar varsayımsal modeli oluşturma aşamasında Bach'ın nasıl bir düzenleme yöntemi uyguladığının anlaşılması konusunda rehber niteliğinde kullanılacaktır. Yeniden düzenlenen olası keman modeli konçertolar, eser sayısı yanında küçük r harfi ile belirtilecektir, bu harf İngilizce'de *reconstruction* ya da *rearrangement,* yani yeniden oluşturmak/düzenlemek anlamına gelen fillin kısaltması olarak kullanılacaktır ve eserin araştırmacı tarafından yeniden düzenlendiğini belirtecektir.

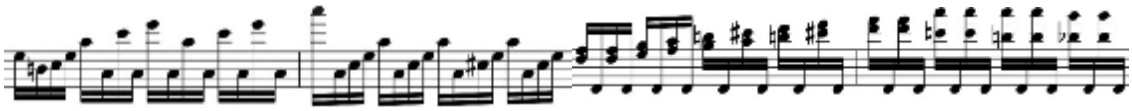
5.3.1. Keman Konçertosu BWV 1052r re minör

Bach'ın klavsen konçertolarında, orijinal modeli ile aralarındaki görünen ilk dikkat çeken şey, eserlerin hepsinde tonalite aktarımı yapılmış olmasıdır. Bu tonalite aktarımlarını klavsenin ses alanı, ses rengi vb. konularla ilişkilendirerek bazı kanıtlar ortaya konmuştur. Bu tonalite aktarımlarının bugün orijinali kayıp olan konçertolar klavsene düzenlenirken de yapıldığı düşünülmektedir. Orijinal modeli kayıp olan konçertoların bazı bölümleri aynı zamanda kantat bölümleri olarak da kullanılmış ve bu kantat bölümlerinin de farklı tonalitelerde olduğu gözlemlenmiştir.

Yalnız, BWV 1052 eser sayılı re minör klavsen konçertosu bir istisna olarak bu tonalite aktarımı kurallarına uymamaktadır. Bu yüzden konçertonun olası orijinal modelinin de klavsen düzenlemesi gibi re minör tonda olduğu varsayılmaktadır. Tonalite aktarımı halinde giderilemeyen bir takım sorunlar, özellikle konçertonun yazılmış olduğu ses genişliği çevresinde toplanmaktadır. Bach'ın diğer çalgı eserlerinde nadiren, konçertolarında hiç kullanmadığı sıklıktaki tiz sesler 1052'de oldukça yoğun kullanılmıştır. Özellikle üçüncü oktavın kullanımı dikkat çekicidir. Bu yüzden eserin klavsen modeli düzenlemesi tonalite aktarımı olmadan yapılmıştır. Klavsenin ses alanını aşan seslerin bulunduğu geçitler oktav aşağı aktarılarak bu sorunun giderildiği düşünülmektedir.

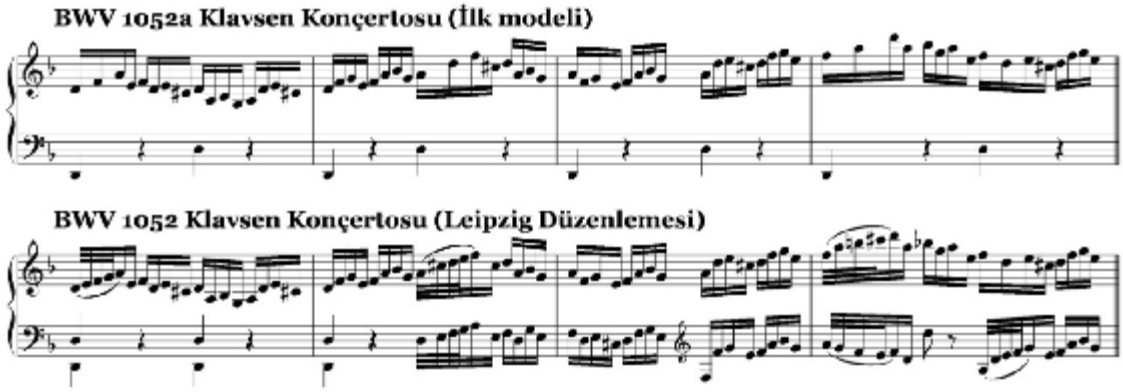
Tonalite aktarımı olmamasını gerektiren bir diğer sebep, eserin orijinalinin keman için olduğu varsayılırsa, kemana özgü birçok çalımın re minör tonalitede yapıldığından çalınabilir olarak kalması ile ilişkilidir. Eserde tonalite aktarımı yapılması halinde kemanda çalınamayacak birçok pozisyon ortaya çıkar, bunlar bazı geçitlerde kemanın

“re” ya da “la” telinde yinelemeli çalınan onaltılık notalarından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden eserin kemana yeniden düzenlemesinde tonalite aktarımı yapılmaması gerekmektedir. Bu geçitlerden bazı ölçüler örnek olarak Şekil ‘de gösterilmiştir.



Şekil 60. BWV 1052r, kemanda çalınan tiz sesler ve tekrarlanan on altılık boş teller

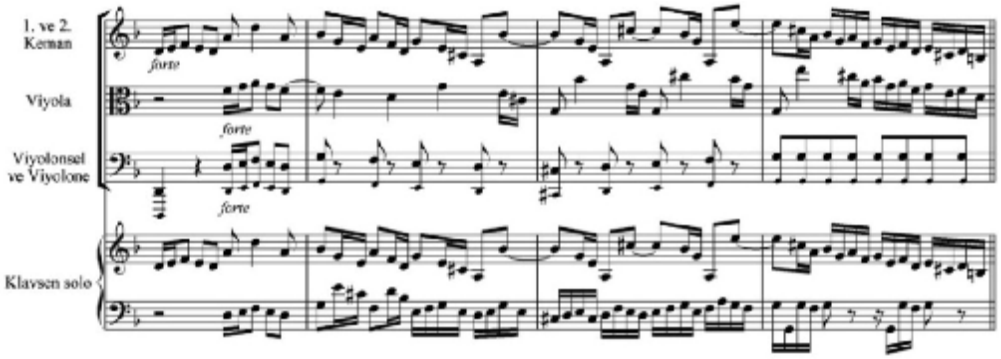
Konçertonun kemana uygulanmasında kaynaklık eden üç farklı modeli mevcuttur. BWV 1052a eser sayılı ilk modeli Bach’ın oğullarından Carl Philipp Emanuel Bach’ın daha önceki tarihlerde (1730’ların başları) klavsen için yaptığı bir düzenlemedir. Leipzig düzenlemesi olan BWV 1052, birinci ve ikinci bölüm 146 no’lu kantatında, son bölüm ise 188 no’lu kantatında kullanılmıştır. Farklı modellerin kıyaslanmasıyla, keman çalımına en yakın biçimleri birleştirilmeye çalışılmıştır. İlk kıyaslamada göze çarpan farklılık, altı ölçülük ritornellonun ardında gelen solo kısmında, Leipzig düzenlemesinin ve kantat girişinin klavsende eklenmiş otuz ikilik notalardır, fakat ilk modelinde bu daha sade, onaltılık başlayan ve öyle devam eden bir cümledir. Bu solo kısmı sadeleştirmek için önceki modelin bu biçimi kullanılmalıdır, Bach Leipzig’de yaptığı düzenlemede klavsen için bu şekilde bir çalış biçimini uygulamıştır.



Şekil 61. Klavsen Konçertosu BWV 1052a ve BWV 1052, ilk solo

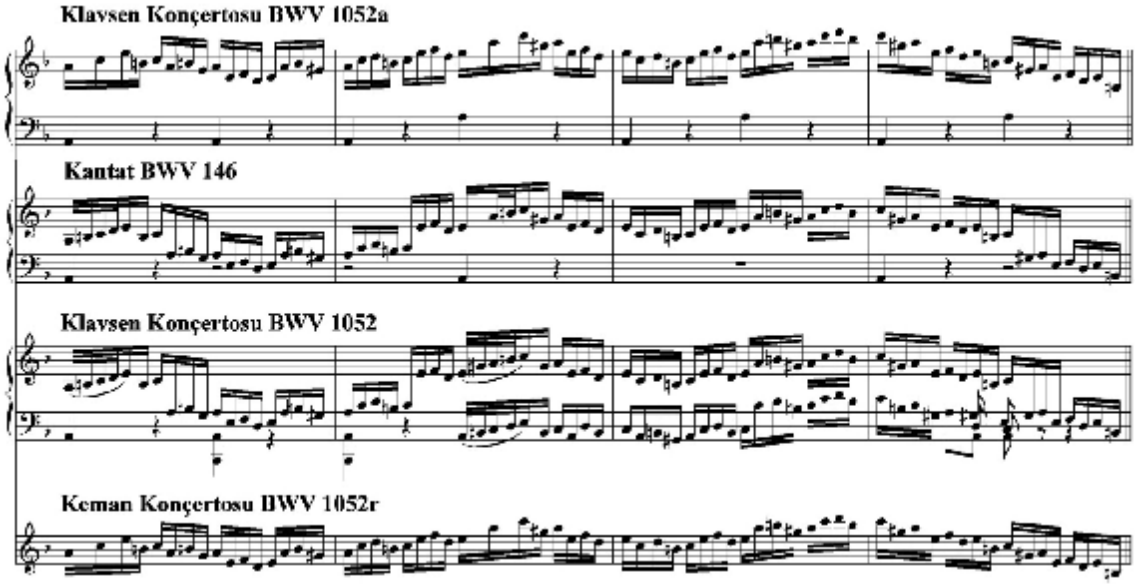
İlk solo kısım ardından gelen ritornellonun kanon havasındaki tekrarında, klavsenin sol elini güçlendirmek için yazdığı onaltılık notalardan oluşan pasajlar bas partisinden tamamen çıkarılarak, önceki modelinde olduğu gibi daha sade şekliyle kullanılmalıdır. Orkestra eşliğinde çok büyük değişiklikler olmamakla birlikte, fazladan

eklenen hareketler ve klavsenin sol eli ile çalınan bazı bas partilerinin hareketliliği göze çarpar. Bu bas hareketlerini keman konçertolarında olduğu gibi daha sade olan biçimi ile kullanmak daha uygundur, çünkü Bach'ın klavseni daha solistik bir şekilde kullanmak adına sonradan eklediği bu geçitler, keman konçertolarında yoktur ve klavsen konçertoları ile kıyaslandığında daha açık görülür.



Şekil 62. Klavsen Konçertosu BWV 1052, 13.-16. ölçüler

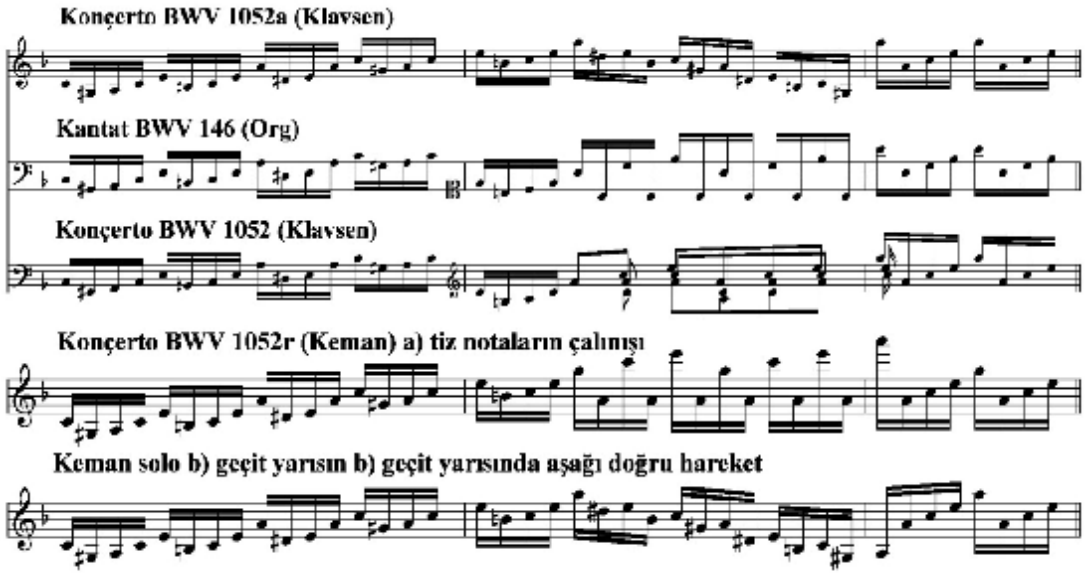
Bir önceki ritornelloda dominanta kayan tonda (la minör) birinci solonun tekrarı yapılır. İlkindeki gibi yalnız onaltılık pasajlardan oluşan solo partisi klavsen modelinde bir oktav aşağıdan yazılmıştır. Bu pasaj kemanın ses genişliği sınırını oldukça aşmaktadır. Kantat bölümünde ise bu kısım hem ses genişliği hem de solo partisinin ezgisel çizgisinin daha tutarlı olması nedeni ile kemanın çalımına daha uygundur.



Şekil 63. BWV 1052a ve 1052, Kantat BWV146 ikinci solo kısımdaki farklılıklar ve BWV 1052r keman modeline uygulanışı

Fakat kantat girişinde melodik yapının BWV 1052a'ya göre daha süslemeli olması burada bir ikilem yaratır, bu yüzden 1052a'nın solo partisi ilki gibi çalış biçimini karmaşıklaştırmayan bir sadeliktedir. Keman modelinin daha eski bir çalışma olduğu varsayımıyla hareket edilirse, Bach'ın bu değişiklikleri 146 no'lu kantatta ve son düzenlemesi olan 1052 konçertosunda süslemeli şekilde kullanmış olma ihtimali yükselir. Bu yüzden kemana da daha önceki modeli gibi 1052a'daki sade şekliyle uygulamak gerekir.

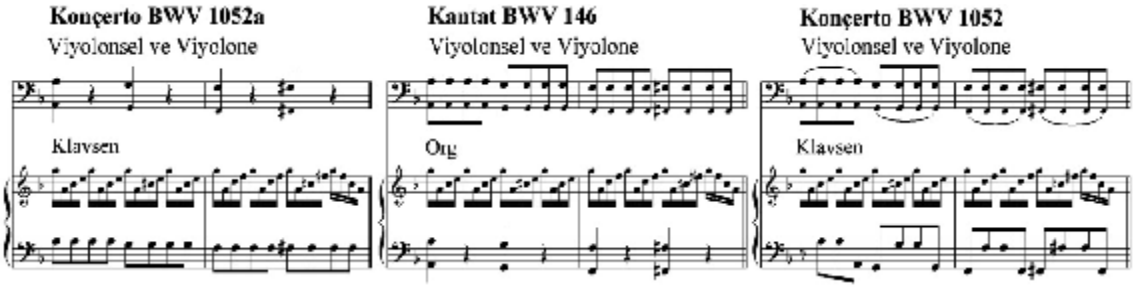
Yirmi altı ve yirmi yedinci ölçüde, solo çalgı çıkıcı bir arpej ile tansiyonu artıran bir köprü kurar. Burada Bach'ın diğer keman eserlerinde olmadığı kadar tiz notalar yazmış olması bir ihtimaldir, eğer bu notalar kullanılmadığı düşünülürse kemanın bu geçidin yarısında aşağı bir hareket ile sürdürmesi gerekir. Buna göre iki seçenek çıkmaktadır, ya tiz notalar seslendirilecek ya da geçidin yarısında hareket aşağıya dönecektir. Şekil 63'de bu iki ihtimal örnekler ile gösterilmiştir. Keman modelinde bir seçenek olarak sunulması araştırmacı tarafından uygun görülmektedir.



Şekil 64. BWV 1052a ve1052, Kantat BWV146 ve Keman Modeli BWV 1052r

Geçit sonrasında ana konunun ilk ölçülük parçası sekvensler halinde orkestra tarafından işlenmeye başlar. Burada solo keman onaltılık arpej hareketleri ile müziğin yeni bir konunun örgüsü içindedir. Bas hareketleri ya sonradan hareketlendirilmiştir, ya da 1052a modeline uygulanırken sekizlik notalar olarak hareketlendirilmiştir. Fakat sadeleştirilme ya da geri dönüşüm söz konusu ise viyola partisinden yola çıkmak olayın anlaşılması için daha kısa bir yöntem olacaktır. Bu geliştirimde viyola partisi ölçünün güçsüz zamanlarında baslar ile aynı notaları bir oktav yukarıdan çalmaktadır. Basların

aynı notaları güçlü zamanlarda çaldığını varsayılırsa bu iki grup arasında bir kutuplaşma etkisi yaratacaktır ve müziğin ahengini bozmadan karşılıklı diyalog içinde bu kısım sonuna kadar devam edecektir. Bu bölümün üç modelinde de farklı olarak karşılaşılan bas partileri (solo çalgıların sol el partisi dâhil olmak kaydıyla) solo çalan çalgıya göre yazılmıştır. Orgda uzun dörtlük notalar, klavsende ise sekizlik hareketler vardır. Bu çalgının ses rengi ile bağdaştırılabilir. İlk model olan 1052a'da baslar dörtlük, klavsen sekizlik değerde notalar çalar, BWV 146 kantatta ise org dörtlük, baslar sekizlik çalar, iyi bilinen 1052 klavsen konçertosu modelinde ise iki grup da sekizlik notalar çalar fakat klavsen bu sekizlik notaları oktav atlamalı olarak bu partiye ayrı bir ahenk kazandırır.

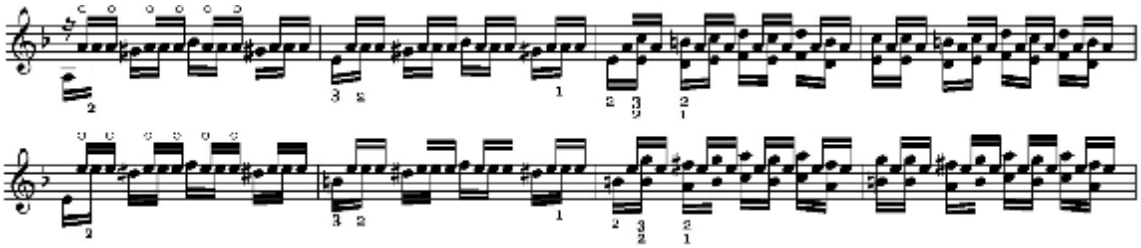


Şekil 65. BWV 1052a, 146 ve 1052 de 28. ve 29. ölçüler bas hareketleri

Bu sekvens hareketlerinin devamında yalnıza ilk modeli 1052a'da tonalitenin Re Majöre ulaştığı ölçüde diğerlerinden farklı bir oktav atlayış vardır. Bu atlayışın ilk modelde olması yeni bir ikilem yaratsa da kemanda çalınacak olması bu atlayışı uygun olmayan bir hareket haline getirmez. Fakat bir motifin başlayıp sonraki ritornelloya varana kadar, arada alışılmadık bir hareket sergilemesi pek olağan bir yazım sayılmaz. Özellikle kemanın ses genişliğini etkilemeyen bir durum ise bu oktav atlayışın bir nedeni olmalıdır. Yalnızca ilk modelde yapılmış olan bir olağandışı atlama, o anki şartlar ya da durum ile ilgili olma ihtimali yüksektir. Bu yüzden keman uygulamasında bu atlayışın gereği yoktur.

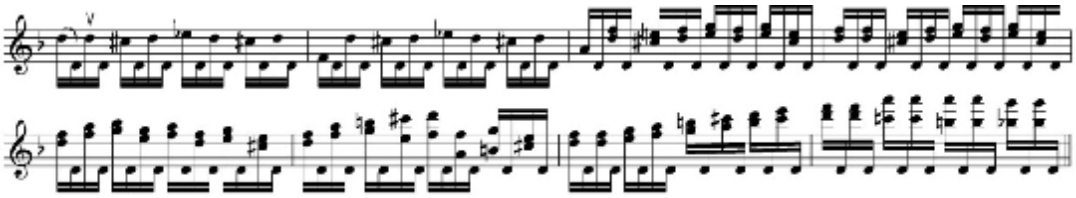
Ritornellonun ilgili tonda (Fa Majör) tekrarlanmasının ardından kısa bir sonra ana konunun özeti kemandan, daha sıcak bir yaylı eşliğinde duyulur. 1052 modelinde klavsenin sol eline çalımsal nedenlerden dolayı onaltılıklardan oluşan bir geçit yazılmıştır. Bu geçit daha önceki modellerinde olmadığından dolayı olduğu gibi iptal edilmelidir. Bir sonraki ritornelloya kadar klavsen modelinde sağ ve sol el arasında paylaştırılan solo partisi olduğu gibi çalınabilir ve sadeleştirmeye gerek yoktur. Ana konu orkestra tarafından yine altı ölçü uzunluğunda ve ikinci gelişi gibi kanonumsu

biçimiyle tekrarlanır. Buraya kadar sol el partisinde baslardan ayrı çalınan onaltılık geçitler iptal edilir. Konçertonun kemansal kökenli olduğu varsayımını güçlendiren en önemli kısım, ritornello sonrasında başlar. Bu kısımda önce la ardından mi telinde onaltılık notalarla yinelenen, oldukça uzun bir solo kısım sergilenir. Bu çalım şekli klavsende ve orgda iki el arasında sırayla tekrarlanarak, kemanda ise yay ile sürekli yinelenen boş teller yoluyla sağlanır. Bu çalış biçimi bir telde farklı notaları basarken diğer bir tele basmadan (boş tel) iki tel arasında çalınarak sağlanır. Daha önce de belirtildiği gibi bu çalış biçimi barok dönemde çok sevilen ve sık kullanılan bir yazım şeklidir ve Bach birçok keman eserinde kullanmıştır. Bu konçertoda daha ustaca bir çalış tekniği gerektiren oldukça zor çift sesler ile kemanın teknik kapasitesini zorladığı varsayılmaktadır.



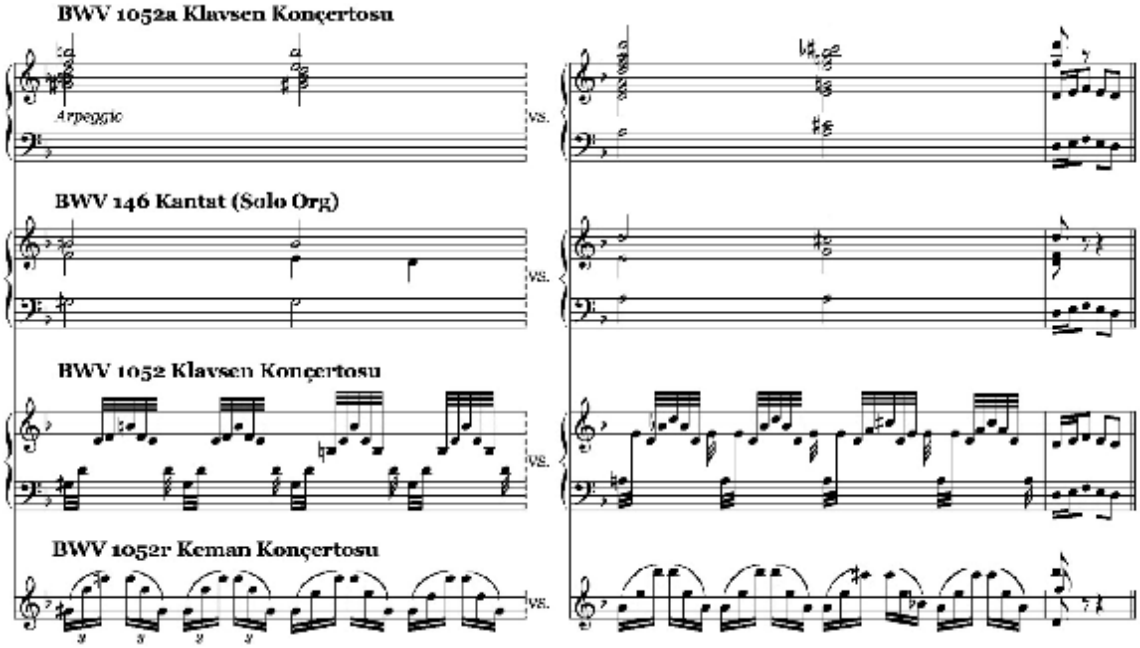
Şekil 66. BWV 1052r, 1. bölüm, 62.-65 ve 70.-74. ölçüler

Uzun ara kesim ardından tonalite ritornello yine kanonumsu biçimi ile sub-dominant derecede (sol minör) sergilenir ve kısa bir kadansa bağlanır. Kadans, 1052a modelinde sonraki iki modelinden farklıdır. Burada keman için özel bir değişiklik yapmaya gerek yoktur, çünkü barok dönemde bu tür kadanslar genellikle solocu tarafından doğaçtan çalınırdı, buradaki tek fark Bach'ın bunu kendisi yazmış olmasıdır. Kadanstan sonra yine uzun bir ara kesim daha başlar. Burada ana konudan türemiş olan birçok yan konu ve farklı çalım şekilleri sergilenir. Ritornello Si-bemol Majörde tekrar özetlendikten sonraki kısım kemanın ses sınırları içine alınır, bu yüzden bir oktav yukarı aktarılması gerekmektedir. Yine kemanın iki tel arasında tekrarladığı yeni bir episode başlar. Bu kısım da ilki kadar oldukça uzun tutulmuştur ve konçertonun zirvesini oluşturur. Bach'ın bu kısma sonradan eklediği orkestra eşliği keman modelinde iptal edilir, çünkü 1052a klavsen için ilk modelinde kadans niteliğinde yazılmıştır ve sonraki ritornelloya kadar klavsen solo olarak çalar.



Şekil 67. BWV 1052r, 1. bölüm,146.-153. Ölçüler

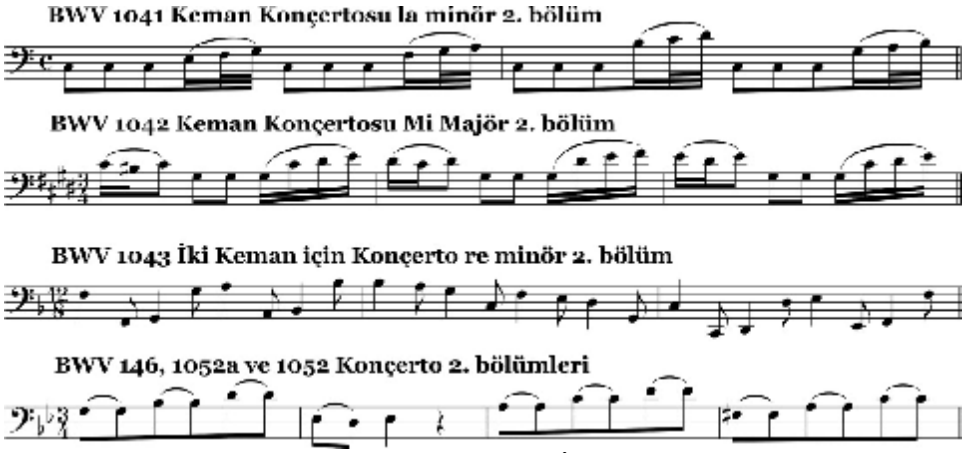
Bu solo kısım ardından yaylıların tekrar girişi ile kısa bir geçişten sonra keman solo bu sefer arpejlerle yinelediği bir kısım daha sergiler. Bu kısım bölümü bitiriyormuş izlenimi uyandıran bir şekilde tüm yaylı çalgılarca, baştaki gibi unison bir şekilde ritornello konusunu sergilerler ve son kez, daha önce de sergilenmiş olan bir ara kısım tekrarlanır. Bu ara kesim ardından ritornello başta olduğu gibi unison çalınır ve bölüm biter.



Şekil 68. BWV 1052r, 1. bölüm, kadans

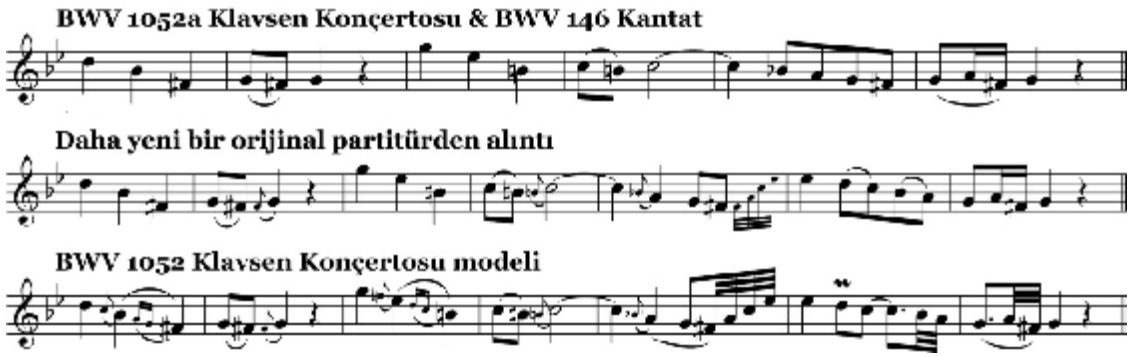
İkinci bölümün (adagio) ilk bölüm gibi üç farklı modeli bulunmaktadır (BWV 146, 1052a ve 1052) ve solo partisi her birinde farklılıklar göstermektedir. Bunlardan 1052 sayılı konçertoda, önceki ikisinden daha yoğun süslemeler kullanılmıştır. Bu yüzden (Bach'ın her düzenlemede yeni eklemeler yaptığı gözlemlenmiştir) 1052a ile 146 no'lu kantat varsayılan keman modeline daha yakınlık gösterdiği varsayılmaktadır. Kantat modelinde koro da kullanılmıştır ve solo partiyi org çalar.

Bölümün bas partisine dikkat edildiğinde Bach'ın diğer orijinal konçertolarının modelinde kullandığı gibi sürekli tekrarlanan bir bas motifi vardır. Bu motif ritornelloda unison olarak tüm yaylı çalgılarla seslendirilir. Ritornellodan sonra solo parti üç modelde farklı biçimlerde yazılmıştır. Şekil 69'da hem orijinal konçerto örneklerinde, hem de klavsen konçertosu modelinde kullanılmış olan bas temalarına örnekler verilmiştir.



Şekil 69. BWV 1041, 1042, 1043 ve 1052 İkinci bölümlerde bas temaları

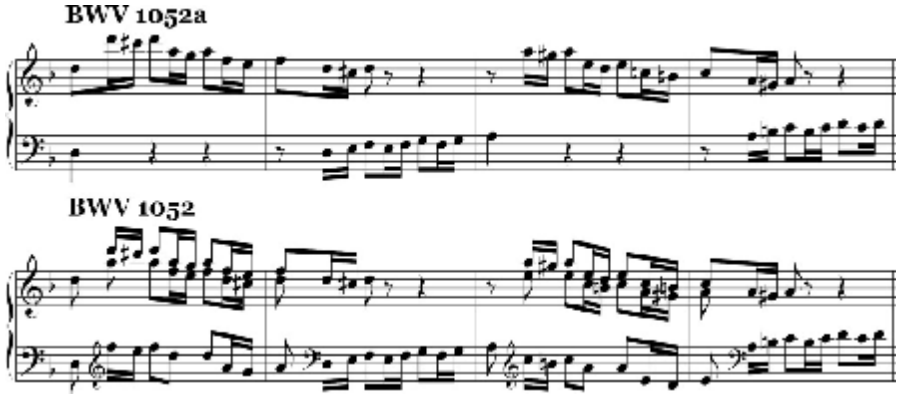
Dönemin geleneksel çalım tarzına uygun olarak, icracının ezgiyi doğaçtan çalış biçimi ile seslendirdiği ikinci bölümde, bu tür yazımların çalıcıya bırakılması nedeni ile solo parti keman modelinde en sade şekilde kullanılmıştır. Genellikle solo partisi sonradan düzenlenmiş modellerinde daha süslemeli bir yazım tarzına sahipken kimi ölçülerde oldukça farklı ezgisel çizgiye sahiptir. Bu ölçülerde de en sade biçimi ile mevcut olan en eski düzenlemesine bağlı kalınması daha uygun olacaktır. Bas partisi 1052a modelinde solo partinin devrede olduğu kısımlarda iptal edilmiştir. Diğer modellerinde hiç değiştirilmemiş, klavsen konçertosunda da olduğu gibi bırakılmıştır.



Şekil 70. BWV 146, 1052a & 1052 ikinci bölümlerde farklı solo parti modelleri

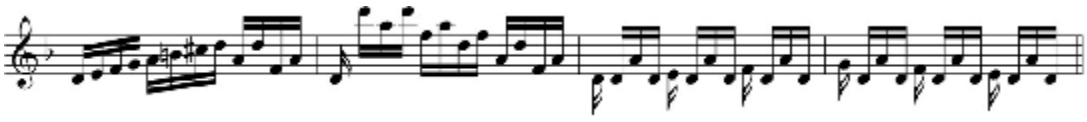
Bölümün genelinde ilk iki modeline sadık kalınarak olası orijinal modeline uygun olacağı düşünülen sadeleştirmeler baştaki gibi yapılmıştır. Bu tür geri dönüşümler haricinde, orkestra partilerinde ya da bas partisinde herhangi bir değişiklik yoktur.

Konçertonun son bölümü ilk iki bölüm gibi başka bir eserin, *Ich habe meine Zuversicht* başlıklı 188 no'lu kantatın alternatif modelinde sinfonia (giriş bölümü) olarak kullanılmıştır. Solo partisi org için yazılmış olan bölüm, ilk iki bölüm gibi üç ayrı süsleme ve çalım farklılığı gösteren modele sahiptir. Üç ayrı model arasındaki ilk belirgin fark solo kısmında ortaya çıkmaktadır. 1052a hariç diğer düzenlemelerde yoğun bir klavye yazısı hâkimken 1052a'da diğerlerine göre oldukça sade ve tek sesli bir solo partisi mevcuttur. Bunun ana nedeni C. Ph. E. Bach tarafından doğrudan yapılan bir düzenleme olması ile ilişkili olduğu varsayılabilir. Bu da konçertonun bir önceki modelinin olduğu ve farklı bir solo çalgıya ait olduğu iddiasını güçlendirmektedir.



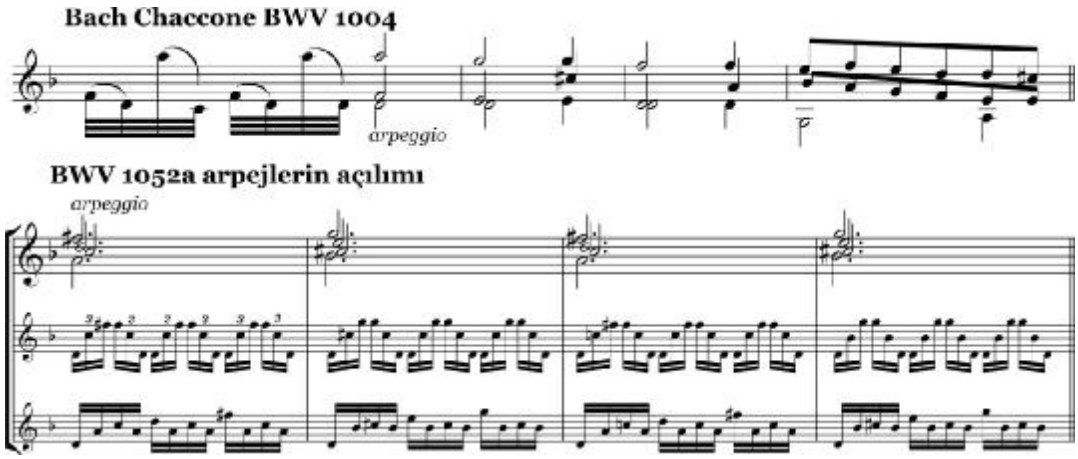
Şekil 71. BWV 1052a ve 1052 üçüncü bölüm, 1. solo parti

Keman kökenli olduğu varsayılan konçerto etkileri bu bölümde de kendini göstermektedir. Bunlardan en belirgini ikinci soloda sergilenen biçimdir. Kemanda tek tel pedal olarak kullanılırken diğer tellerle arşe yoluyla yapılan bariolage hareketleri sık sık kullanılmıştır. Bach'ın klavye düzenlemelerinde bu hareketler sol el yardımıyla çalınır.



Şekil 72. BWV 1052a ve 1052 üçüncü bölüm, 2. solo

Ritornellonun sol minörden tekrarı ve ardından başlayan üçüncü solo kısımda daha önceki modellerde rastlandığı gibi farklı solo yazım biçimleri görülür. 1052a modelinde arpejleme biçimi ile yazılmış olan kısım sonraki düzenlemelerde daha tek düze bir yazı biçimi sergiler, bu tür kemansal çalımlar C.Ph. E. Bach'ın düzenlemesinde kemanda olduğu gibi klavsene aktarılmış olmalıdır, yalnızca içinde bulunduğu tonalitede ses aralığı genişletilerek klavyede aynı arpejleme yapılmıştır. Bu kısım Bach'ın solo keman eserlerinde de kullandığı bir yazım şekli ile çalıcıya bırakılmıştır. Şekil 73'de bestecinin bu tür yazı biçimi sergilediği örneklerden 1004 eser sayılı re minör Partita'dan Chaconne bölümündeki bariolage hareketleri ve 1052a'daki benzer biçimler karşılaştırılmıştır. Aynı zamanda 1052a'da yazılmış arpejlemeyi keman üzerinde seslendirebilmek için iki farklı çalış biçimi gösterilmiştir.



Şekil 73. BWV 1004 ve 1052a arpejleme şekilleri

Bölümün devamında daha önce sergilenen yan konular tekrarlanır ve kadansa bağlanır. Bu kısımda iki model arasında hem solo partide hem orkestra partilerinde oldukça farklı bir düzenleme yapılmıştır. Sonraki modeli olan 1052'de klavsen hem daha ustalıklı figürler sergiler hem de ritornellodan önce tek başına çaldığı solo bir kadans mevcuttur. 1052a'da ise bu kadans yoktur fakat daha sonradan orkestra eşliği eklenmiş olan bir kısımda solo çalgı tek başına çalar. İlk modele uygunluğu açısından 1052a keman çalımı için daha yatkındır çünkü 1052'de klavye çalımı daha önemsenmiş ve daha önce hiç yazılmamış olan bir kısım eklenmiştir. Buraya kadar yapılan tüm sadeleştirmeler tamamen kemanın çalımı ve Bach'ın diğer orijinal ve düzenlemeler arasındaki farklardan yola çıkılarak yapılmıştır. Düzenlemede tartışmalı kısımlar mevcut olsa da bu çalıcıya bağlı bırakılmış ve farklı şekillerde seçenekler sunulmuştur.

5.3.2. Keman Konçertosu BWV 1056r sol minör

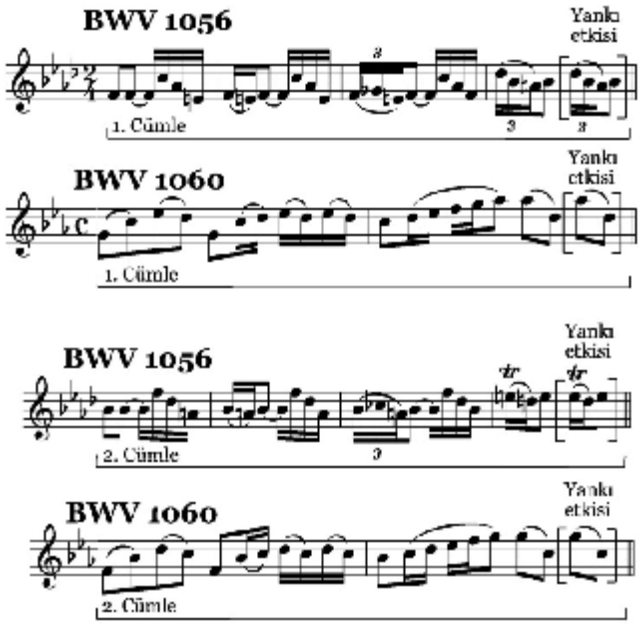
Yalnızca ikinci bölümünün BWV 156 eser sayılı *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* başlıklı kantatın giriş bölümü olarak kullanılmış olan eserin birinci ve üçüncü bölümleri ile ilgili herhangi bir kaynak mevcut olmaması, orijinal modelinin tamamının ne olduğu hakkında kesin bir fikrin ortaya konulmasını oldukça güçleştirmektedir. BWV 1056 Ne yazık ki BWV 1052 gibi çok kaynaklı bir araştırma ortamı sunmaz. Bu konçerto ile ilgili ortaya konulan fikirlerin ya da düzenleme sürecinde atılacak adımların doğruluğu, tamamen müzik yazısının incelenmesi ile konuların ya da fikirlerin somut olarak sunulması ve olasılıkların bu açıdan ne kadar gerçekçi bir sonuç elde ettiği ile orantılıdır. Diğer düzenlenmiş konçertolardan, hem orijinali hem de klavsen modeli mevut olanlar, somut bir şekilde görülebileceği üzere, kemanın ve klavsenin çalımsal zorunlulukları ile ortaya çıkan farklar, orijinal modeli olmayan bir konçertoda ne tür problemlerin çözülmesi gerektiği ve varsayımsal modelin yaratılması konusunda araştırmacıya kaynaklık edecektir.

BWV 1056'da, çok tartışmalı olan birinci ve üçüncü bölümler bir birine ters iki düşünceye neden olurken, orta bölüm BWV 156 ile kaynağa dayandırılabilecek bir fikir olması sayesinde bağlayıcı özelliği taşır ve konçertonun olası orijinal modeline en yakın mevcut olan tek bölümdür. Diğer iki bölüm hakkında hiçbir kanıt ya da bilgi yoktur.

Bununla birlikte, Wilhelm Rust, 1867'de Bach Gesellschaft için eserin kendi edisyonunda, konçertonun çoğu solo kısmının kemana özgü olduğunu onaylamış, BWV 1056'nın tek bir konçertoya değil iki farklı esere ait olduğunu kanıtlayan Ulrich Siegele ve Wilhelm Fischer, çalışmalarında bu konuyu aydınlatmışlardır. Onların kanıtlarına göre, konçertonun dış bölümleri sol minör bir keman konçertosu ve yavaş bölüm BWV 156 sinfonianın, orijinaline yazım olarak BWV 1056/2'den çok daha yakınlık sunduğu bir obua konçertosu kökenlidir (Butler, 2008, s.22).

Konçertonun ilk ve son bölümlerinin başka bestecilerin konçertolarının bölümleri olduğunu–birinci bölümün bir keman konçertosunun, üçüncü bölümün ise bir obua konçertosunun bölümü olduğunu- yazmıştır. Kısaca Bach'ın, iki farklı eserin bölümlerini, kendi eserinden bir bölümü de araya koyarak başka bir konçerto oluşturduğunu ifade etmiştir. Orijinalinin Bach'a ait olduğuna da kuşkuyla yaklaşılsa da, bu kuşku konçertonun orijinalinin kayıp olmasından ve herhangi somut bir kanıt olmamasından doğar. Konçertonun yazısında, dönemin diğer bestecilerinin eserlerinde görülmeyen bir örgüsel doku vardır. Ayrıca BWV 1056'da, ritornellonun ilk iki

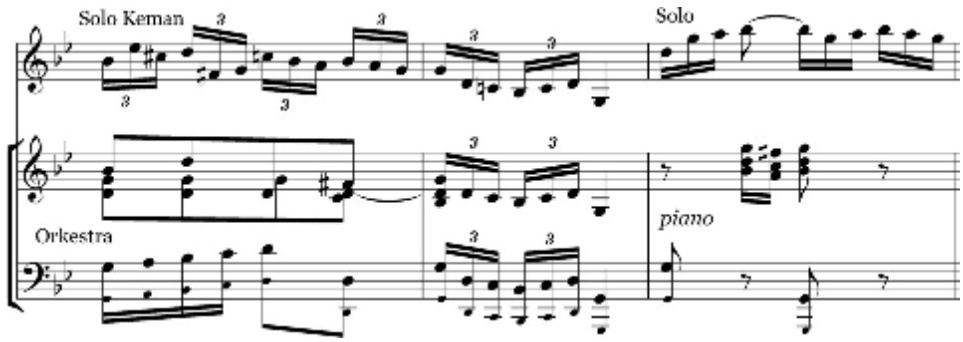
cümlesinde, her son iki sekizlikte görülen yankı etkisi Bach'ın diğer konçertolarında da görülen bir yazım biçimidir. Örneğin BWV 1060'da aynı şekilde iki cümlenin açılışı ile ritornello güçlü bir giriş sergilemektedir ve bu cümlelerin son iki sekizlik notasında yankı etkisi kullanılmıştır. İki konçertonun bu benzerliği konusunda şaşırtıcı olan yalnızca giriş cümlesinin benzerliği değil, aynı zamanda melodik çizginin iniş ve çıkışlarında da çok benzer ortak yönler olmasıdır. Ölçü zamanı ve sayısı olarak birbirinden ayrılsa da zamanlama olarak eşittirler ve aynı solo-tutti karşıtlığı etkisi gösterirler. Bu yüzden konçertonun kuşkusuz Bach'a ait olduğu genellikle kabul edilir. Orijinal modelinin hangi çalgıya ait olduğu ise eserin gerçekten hangi besteciye ait olduğundan daha karmaşık bir tartışma konusudur. Şekil 5.3.2.'de iki konçertonun benzerlikleri gösterilmiştir.



Şekil 74. BWV 1056 ve 1060, ritornello benzerliği

Konçerto Bach'ın aktarım nedenlerinden dolayı klavsen modelinde bir ton aşağıya aktarılmış olmalıdır. Bu yüzden olası orijinal modelinin sol minör bir konçerto olduğu varsayılır. Ritornellonun kapanışında tüm yaylılarca çalınan fa notası kemanda mümkün olmadığından klavsen modelinde bir sekizli (oktav) yukarı alınmış olmalıdır. Fakat sol minörden düşünüldüğünde tüm orkestra tarafından çalınabilir. Ayrıca solo klavsene verilmiş olan üçlemeli kapanış motifleri burada tüm yaylılarca çalınmalıdır, Bach'ın aktarım problemi nedeni ile bu partileri yaylılarda iptal edip solo klavsenin ön plana çıkışı için kullanmış olabileceği düşünülebilir fakat tutti ile birlikte çalan solo burada aynı partiyi solo başlangıcına kadar birlikte çalmalıdır. Aradaki solo klavsenin bas

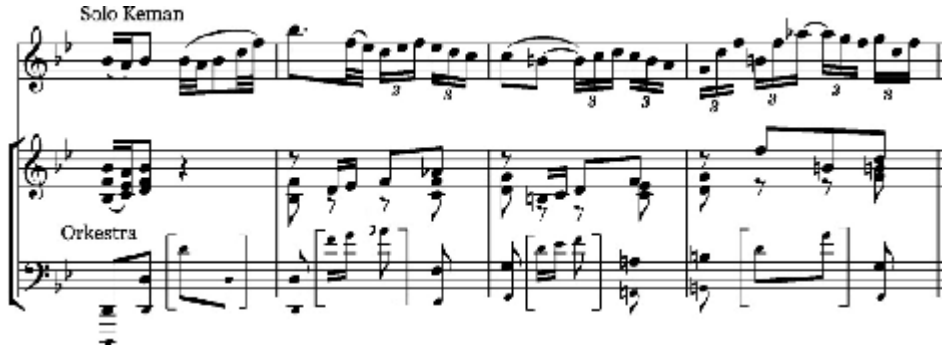
geçişi ise Bach'ın diğer klavsen düzenlemelerinde ritornello ve solo kısım arasında köprü vazifesi gören, sonradan eklenmiş bir motif olsa gerek. Bu geçiş iptal edilerek daha sadeleştirilmesi varsayılan önceki modele daha uygun düşecektir.



Şekil 75. BWV 1056, 1. ritornello ve 1. solo bağlantısı

Tonalite aktarımı daha sonraki ara kısımlarda ve özellikle solo partide sürekli tekrarlanan fa sesinin -bir ton yukarı aktarılmasıyla sol- çalınmasına olanak sağlayacaktır.

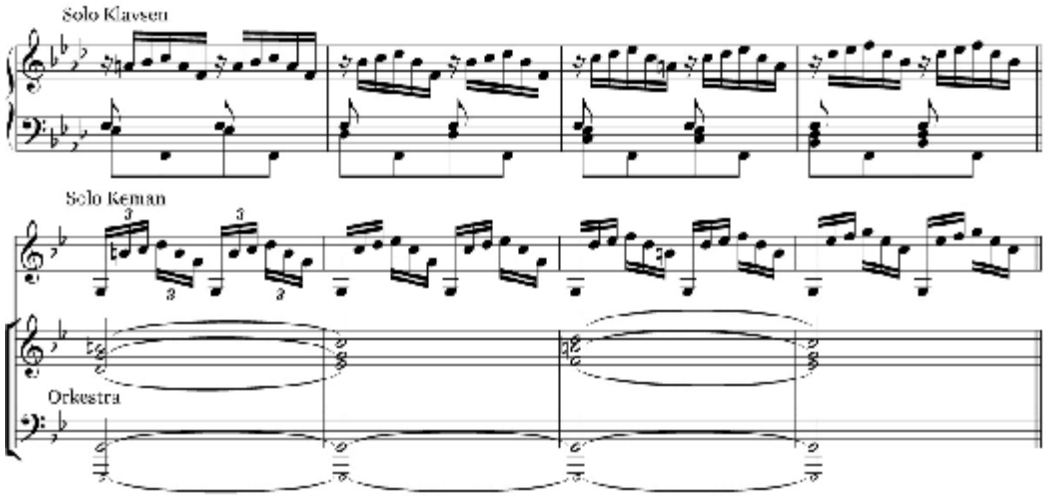
Ritornellonun ilgili Majörde duyulması ardından gelen ikinci solo kısımda klavsenin sol el partisine eklenmiş olan, birinci kemanlar ile birlikte çalınan motifler de Bach'ın sonradan yaptığı düzenlemede eklediği motiflerdir, orkestranın bas partilerinden ayrı bir solo bas çizgisi yaratmak için bu tür bir ekleme yapıldığı varsayılmaktadır. Şekil 76'da orkestra partisinde, parantez içindeki motifler, daha sonradan Bach tarafından eklenen solo parti hareketlerini göstermektedir, bu motifler orijinal modele uygun olmadığı için iptal edilmiştir.



Şekil 76. BWV 1056, 2. Solo, klavsen sol el partileri iptali

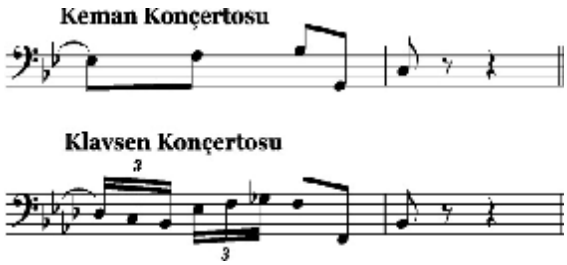
Kırk yedinci ölçüde başlayan yeni bir bölmede, solo partide bir dizi hareket sergilenmeye başlanır, klavsen düzenlemesinde her vuruşun ilk notası klavsenin sol el partisinde çalınmakta ve sol elin ritmik hareketinin bir parçası gibi görünmektedir. Fakat bu vuruş üzerine gelen notalar solo partiye aittir, klavsenin çalımı gereği Bach, bu

sesleri sol el partisine yazmıştır. Klavsen modelinde küçük oktav fa olan, tonalite aktarımı sayesinde kemanda çalınabilir duruma gelen sol sesidir. Bach'ın birçok keman eserinde yazdığı gibi sürekli yinelenen bir nota üzerine, hareketin armonik değişim üzerine devam ettiği bir biçimdedir. Şekil 77'de hem klavsen modeli hem keman modeline uygulanışı sırasında yapılan değişiklikler gösterilmiştir.



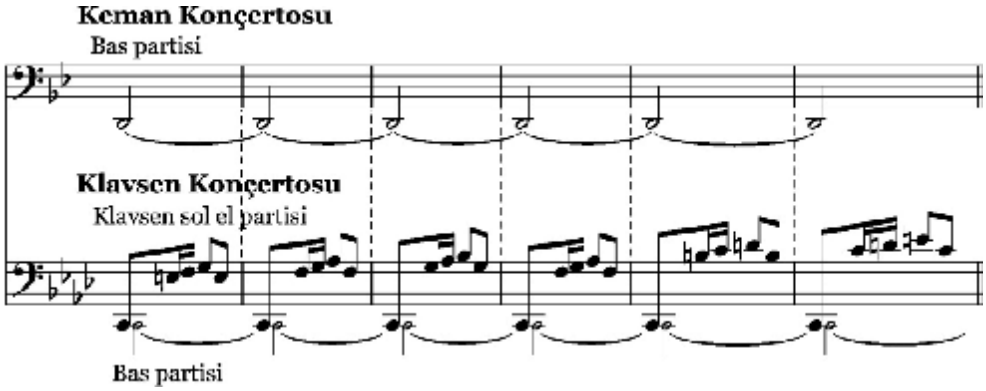
Şekil 77. BWV 1056, 3. solo, klavsen partisinin kemana uygulanışı

Altmışıncı ölçüde klavsenin sol el partisinde sadeleştirme yapılması gerekir, burada sol el partisi kemanlar ile birlikte aynı motifi çalmaktadır, bas partisi bir sonraki ölçüde aynı motifi tekrarlamaktadır. Bach'ın burada yaptığı yalnızca klavsenin sol elini doldurmak olduğu için iptal edilir. Altmış ikinci ve altmış üçüncü ölçülerde ise solo partinin klavsende sağ ve sol el arasında bölündüğü görülmektedir, bu bölünmüş motif dizisi keman modeline tek partide sürekli çalınan bir şekilde uygulanmıştır. Altmış beş ve altmış altıncı ölçülerde ise önceki sadeleştirmenin tam aksine klavsenin çalması için orkestranın bas partisinden silindiği görülen sesler bulunmaktadır, bu sesler klavsende olduğu gibi orkestraya aktarılmalıdır. Altmış yedinci ve yetmişinci ölçüler arasında, baslardan silinerek sol ele verilen hareketler de, olduğu gibi tekrar baslara geri yazılmalı ve altmış dokuzuncu ölçüde sonradan hareketlendirildiği düşünülen üçlemeler sadece sekizlik olarak alınmalıdır. Burada üçlemeler, sol eli hareketlendirme fikri ile sonradan armonik yapıya uygun şekilde bu şekilde çalış biçimine dönüştürüldüğü izlenimi uyandırmaktadır.



Şekil 78. BWV 1056, Sol el partisinin keman konçertosunda baslara uygulanışı

Seksen yedinci ve seksen dokuzuncu ölçüler arasındaki klavsenin sol el partisindeki sekizlikler silinir, bu sesler baslarla aynı hareketleri yapmakta olan klavsene sonradan esleri doldurmak için yazılmıştır. Ayrıca doksan ikinci ölçüden doksan beşinci ölçüye kadar olan kısımda bas partileri tam tersi, klavsende olduğu gibi sürekli yinelenen sekizlikleri olduğu gibi çalmalıdır, bu kısımdan sonra gelen yeni bir ara bölmeye geçişte bu sekizlikler gerilimi arttırmaktadır. Sonraki bölmede klavsene ritornellonun bas motifinden kaynaklanan bir dizi sol el hareketi sergiler, bu motifler olası orijinal modelde olmadığı düşünülerek iptal edilmelidir, basların bir yandan pedal sesi tutarken bir yandan bu motifleri çalması olanaksızdır. Çünkü barok dönemde bas partisinin ikiye ayrılması gibi bir yazım henüz kullanılmıyordu, Bach'ın orijinal keman konçertolarında da bu şekilde bir ayrılma görülmediği için, bu motiflerin sonradan klavsenin sol elini hareketlendirmek için eklendiği çok büyük bir ihtimaldir.

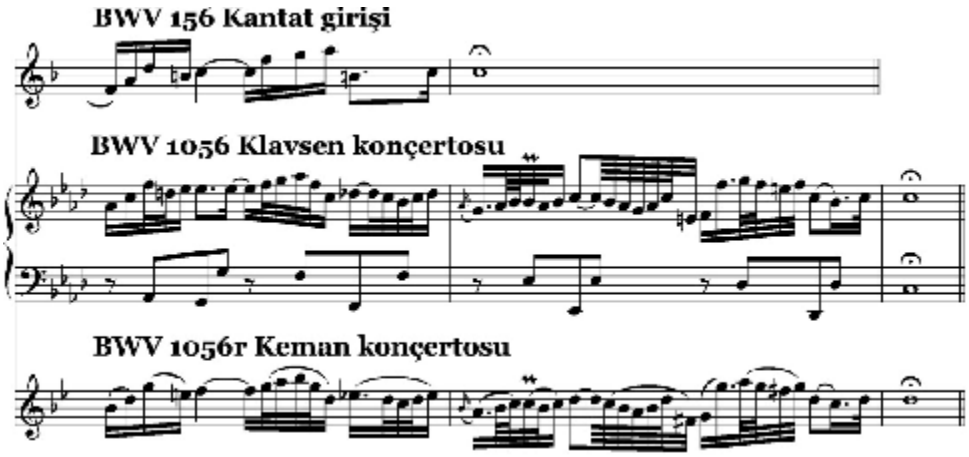


Şekil 79. BWV 1056, Klavsenin sol el motiflerinin keman konçertosunda iptali

Yüz iki ve yüz üçüncü ölçülerde klavsenin sol el partisi oktav atlamalı şekilde hareket yönü değiştirilerek monotonluktan kurtarılmıştır, bu sekizliklerin olası orijinal modelinde aynı oktavdan yazılmış olması ihtimali yüksektir, aynı hareket biçimi BWV 1052 eser sayılı konçertonun ilk bölümünde, yirmi sekizinci ölçüde de görülmektedir. Bach burada yine bas partilerini olduğu gibi iptal etmiştir. İlk bölümün sonunda yine tonalite sorunundan kaynaklanan oktav yukarı aktarımı görülür. Burada birinci

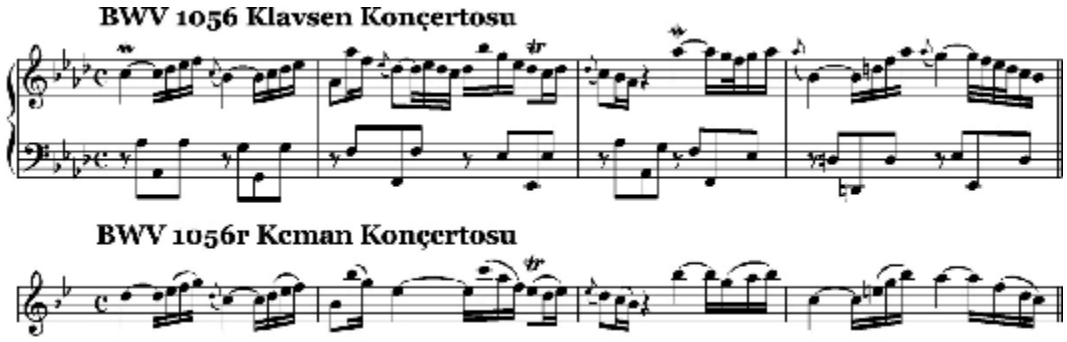
ritornellonun soloya bağlanmadan önceki ölçüde yapıldığı gibi, son iki ölçüdeki keman partileri bir oktav aşağı aktarılır. Tonalitenin sol minöre aktarılması sayesinde bölümü kemanların en pes sesi olan sol notasında bitirmek mümkün hale gelmiştir.

İkinci bölüm olan *largo*nun BWV 156 eser sayılı kantatın sinfonia başlıklı giriş bölümü olarak kullanıldığı daha önce de belirtilmişti. Bu kantat bölümü sayesinde, sadeleştirme ya da yeniden düzenleme çalışmasında yalnızca ikinci bölüm için somut bir kaynak olarak bulunmaktadır. Yalnızca iki bölüm arasında bitiş kısmı farklıdır, kantat bölümü daha özet şeklinde bir ölçü daha kısadır, iki bölüm de dominanta farklı armonik yürüyüş şekliyle ile ulaşır.



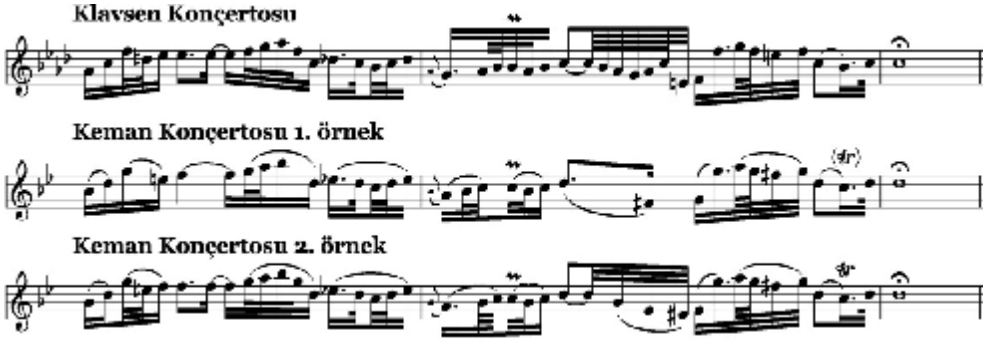
Şekil 80. BWV 1056, 2. bölüm bitiş kısmındaki farklar

Kantat bölümünde tonalite Fa Majör üzerindeyken klavsen konçertosu modelinde La-bemol Majör'dür. Sol minör keman konçertosu düzenlemesinde ise Bach'ın diğer keman konçertolarında olduğu gibi –aynı zamanda tonalite aktarımı nedeniyle- konçertonun ana tonunun ilgili tonunda (Si-bemol Majör) olması gerekmektedir. Ayrıca kantat bölümü ve klavsen konçertosu modeli kıyaslanacak olursa, kantatın çok daha sade, konçertonun ise aşırı süslemeli olduğu görülür. Bach'ın keman konçertolarında çok sık süslemeli yazım kullanmamıştır. Klavsenin ses süresinin uzaması ile ilgili bir sorundan doğan bu yazım biçimi yalnızca klavsen çalımına daha yakın bir yazı tarzıdır. Bu nedenle keman konçertosu modelinde, ikinci bölümün daha az, melodinin asıl çizgisini daha çok ortaya çıkaran bir biçimde düzenlenmesinin, olası orijinal modeline daha uygun olacağı düşünülmüştür. Şekil 81'de klavsen ve keman konçertoları arasındaki yazı biçimleri kıyaslanmıştır.



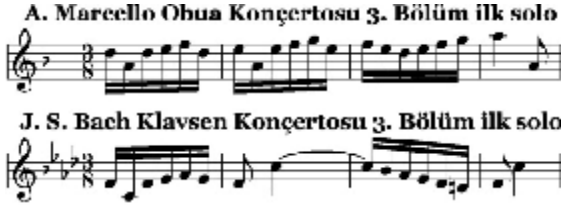
Şekil 81. BWV 1056, 2. bölüm süslemelerin sadeleştirilmesi

İkinci bölümün devamında, diğer süslemelerin sadeleştirilmesi de hem BWV 156 kantat bölümüne hem de kemanın çalınış biçimine uygun melodik çizgi yapısına uydurulmuştur. İki model arasındaki büyük fark nedeni ile son üç ölçüde yapılacak olan sadeleştirme, yalnızca klavsen modelinin ezgisel çizgisinden yola çıkılarak yapılabilir durumdadır. Bu sadeleştirme için iki farklı biçim sunulmuştur. Örnek 82'de hem klavsen modelindeki bitiş şekli hem de iki farklı bitiş şekli gösterilmiştir.



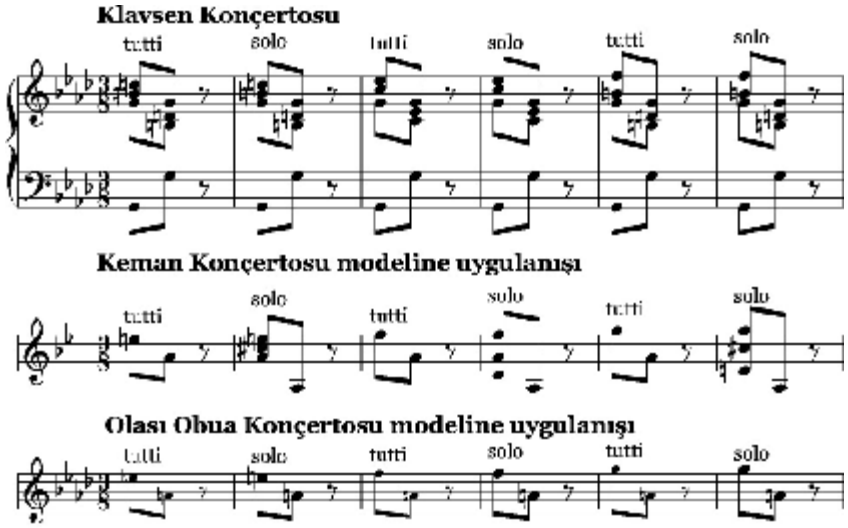
Şekil 82. BWV 1056, 2. bölüm bitiş şekillerine verilen örnekler

Konçertonun üçüncü bölümü, ilk soloda biçimsel olarak bir obua konçertosu bölümünü anımsatan ezgisel bir çizgi sunar. Dönemin başka bir bestecisi olan Alessandro Marcello'nun obua konçertosu ile arasındaki ezgisel yapı benzerliği dikkati çekmektedir. Bu iki eser arasındaki benzerlik Şekil 83'de görülmektedir.



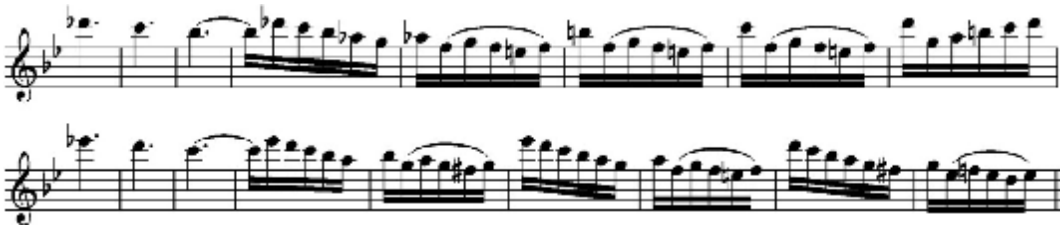
Şekil 83. BWV 1056, 3. bölüm, A. Marcello'nun obua konçertosu ile benzerliği

Bölümün obua için yazılmış olduğu farz edildiğinde, çalım olarak dönemin olanaklarına uygun olmayan bazı geçitler içerdiği görülür. Aynı zamanda çift seslerle yazılmış olan yankı etkilerinin yalnızca obua ile çalınması mümkün değildir. Üst parti çalınabilse bile armonik yapı olarak tamamlayıcı olmayacaktır. Bu yüzden her ne kadar ilk soloda nefesli bir çalgının çalımına uygun gibi görülse de bütün olarak keman için daha uygundur. Belirtilmiş olan olanaksız pasajlara birkaç örnek şekil 84'de gösterilmiştir.



Şekil 84. BWV 1056, 3. bölüm, çift sesli yankı etkileri, keman ve obuaya uygulanış biçimlerine örnek

Bölümün obuaya uygun olmadığını gösteren bir başka kısım ise ikinci konunun yeniden sergilenişinde görülür. Obua için oldukça tiz seslerin artarda yinelendiği motifler, çalım açısından oldukça zordur. İnce mi-bemol sesleri oktav aşağıya aktarıldığı takdirde ezgisel çizginin bozulması durumu ortaya çıkar. Buna benzer hem ezgisel çizgiyi korumak hem de çalına bilirliğini mümkün kılmak amacı ile keman için yazılmış olduğu varsayımı ihtimalini korur.



Şekil 85. BWV 1056, 3. Bölüm, solo partideki tiz sesler

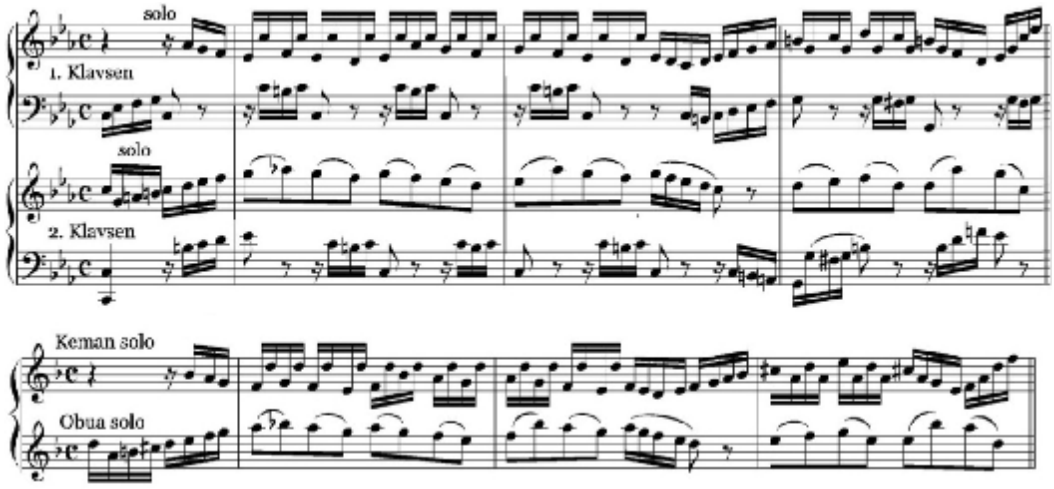
5.3.3. Keman ve Obua için Konçerto BWV 1060r re minör

Orijinal modeli mevcut olmayan konçertolar arasında, olası orijinal modele uygunluğu açısından kuşkusuz en belirgin olan konçertodur. Şimdiye kadar bu konçertonun yeniden düzenlemeleri birçok fikirde örtüşse de, Wilfried Fischer ve Max Seiffert tarafından yapılmış yeniden düzenlemelerde tonalite konusunda farklı bir yaklaşım sergilendiği, orijinal modelinin de sonradan düzenlenmiş modeli gibi do minör tonda olduğu görüşü benimsenmiştir. Max Schneider ise diğer konçertolarda olduğu gibi, Bach'ın bu konçertoyu başka solo çalgılar için re minör tonda yazdığını ve daha sonra iki klavsen için düzenlerken bir ton aşağı aktardığını belirtmiş ve konçertoyu bir ton yukarı akrarak yeniden düzenlemiştir.

Konçerto solo çalgıların hem ezgisel çizgisi hem de çalımsal özellikleri bakımından orijinal modeli hakkında kolayca fikir yürütülebilen bir açıklıkla klavsene düzenlenmiştir. Diğer konçertolarda olduğu gibi Bach'ın düzenlemesinde olası orijinal modelinden bir ton aşağıya aktarılmış olduğu varsayımı, gerçekliği konusunda daha haklı bir görüştür. Çünkü bugün orijinaline ait kaynağına sahip olunan tüm konçertolarda tonalite aktarımı yapılmış olduğu ve orijinali kayıp olan konçertolarda da –BWV 1052 hariç- bu aktarımın yapıldığı konusunda fikir birliğine varılmaktadır. Bu nedenle yeniden yapılan düzenlemenin do minörden re minöre aktarılması daha doğru olacağı sonucuna varılmıştır. Tonalite aktarımı, özellikle ikinci bölümde obua tarafından bazı kalın ses aralığında yazılmış notaların daha rahat çalınabilmesini de mümkün kılmaktadır.

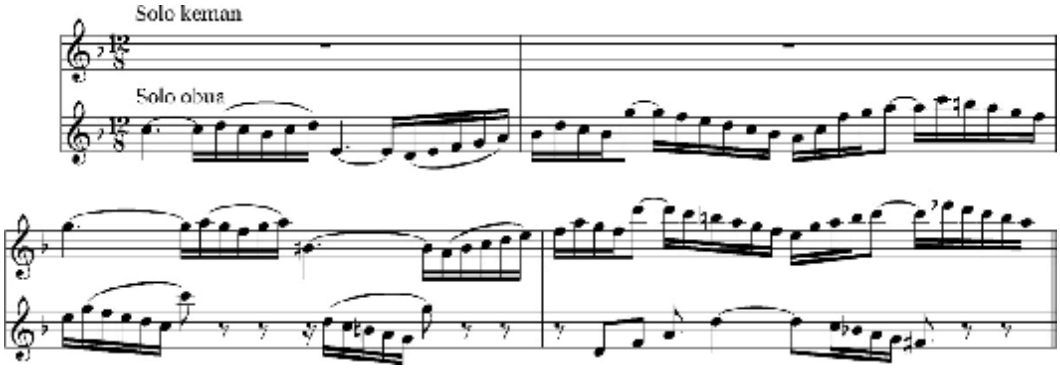
Birinci bölümün ilk solo kısmında, iki solo parti birbirinden ayrı karakterde ezgisel çizgiye sahiptir. İlki atlamalı onaltılık değerde notalarla yinelenen, daha ritimsel geçitlere, diğeri ise daha yatay ezgisel bir çizgiye sahip olan iki ayrı karakterde solo parti mevcuttur. Burada hiç kuşkusuz birinci klavsenin kemanı, ikinci klavsenin de obuayı temsil ettiği varsayımı ortaya çıkmaktadır. Kemanda çok sık kullanılan tel atlamalı yinelenen onaltılık notalarla çalış biçimi bu partiye oldukça uygundur. Obua ise nefesli bir çalgı olarak daha şarkılı, ana ezgisel çizgiyi seslendirmede, özellikle barok dönemde her zaman daha çok tercih edilen bir solo çalgı olmuştur. Bu iki farklı çalış biçimi partilerdeki yerini korur, bu çalış biçimlerini karşılıklı olarak tekrarlamamaları çalgıın yapısı ve kimliği açısından özellikle yazılmış olduğunun bir başka kanıtı sayılabilir. İkinci solo kısımda, ilkindeki gibi keman ve obuaya özgü iki farklı ezgisel

biçim görülür. Çalgısal yazım biçimi bakımından birbirinden ayrılan birçok kısım ilk bölümde sık görülmektedir.



Şekil 86. BWV 1060, 1. bölüm, ilk solo, solo partilerin düzenlemesi

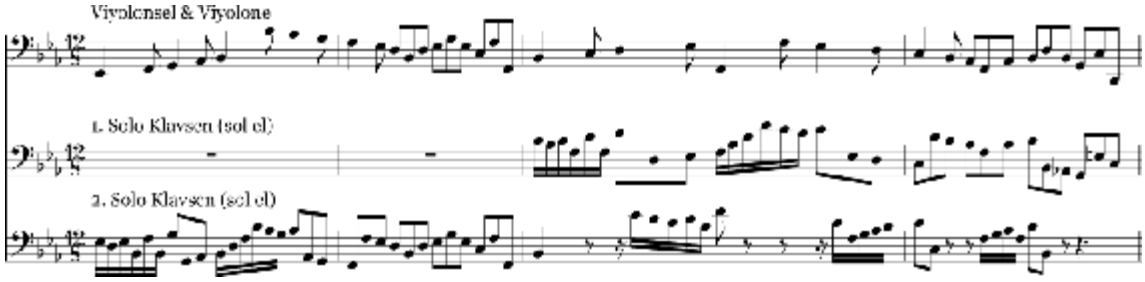
İkinci bölüm, ilk bölümdeki çalgı ayrımı konusunda ortaya atılan varsayımı, çalgıların kendine özgü ses genişliğinde yazılmış olmaları ile açık bir şekilde ortaya koyan özelliklere sahiptir. Bunlardan ilki ikinci solo partinin (obua) ana konuyu ana tonaliteden, birinci solo partinin (keman) ise bir beşli yukarıdan seslendirdiği, varsayımsal çalgıların kendi ses genişliğine çok uygun bir ses aralığında yazılmış olduğudur. Ayrıca bölümün ortalarında birinci solo partide ikinciye göre oldukça tiz ses aralığında çalınan motifler vardır. Buna benzer motiflerde birinci solo partinin bu sesleri daha rahat çalan bir çalgı için yazılmış olduğu görülür.



Şekil 87. BWV 1060, 2. bölüm, 1. solo

İki klavsen için düzenlenmiş modelinde klavsenlerin sol el hareketleri orkestranın bas çizgisinden ayrılır, temelde bas partisi üzerine sonradan eklenmiş hareketlerdir. Bu yüzden keman ve obua modelinde bu hareketler tamamen iptal edilir, yalnızca orkestra

eşliğinin bas partisi yeterlidir. Biçim ve hava bakımından iki keman için re minör 1043 eser sayılı konçertonun ikinci bölümü ile oldukça benzer bir bölümdür. Temelde 1043'ün üzerine yapılmış olan 1062 iki klavsen modelinin ikinci bölümünde de klavsenlerin sol el hareketlerine kimi zaman yer verildiği, 1060'da da aynı şekilde bir geliştirim uygulandığı varsayımı oldukça uygun düşmekte fakat 1043'e göre bu tür sol el hareketlerinin 1060'da oldukça yoğun biçimde uygulandığı görülmektedir.



Şekil 88. BWV 1060, 2. bölüm, Solo klavsen partisinde sol el hareketleri

Son bölümde, ilk bölümde olduğu gibi biri onaltılık geçitler, diğeri aralıklı sekizlik motifler içeren, çalım ve ezgi biçimleri yönünden birbirinden ayrılan iki ayrı solo parti dikkat çeker. Konçertonun başından itibaren daha kalabalık pasajların birinci solo için, sade ve daha ezgisel partilerin ise ikinci solo için yazılmış olması tamamen bu çalgı çalımı ayrımından kaynaklanır. Bach'ın BWV 1060 hariç orijinali mevcut olan diğer ikili konçertolarında (1043 ve 1061) iki partinin birbiri ile eş önemde olduğu, aynı özellikte yazılmış solo partilerin karşılıklı olarak iki partide de yazıldığı görülmektedir. BWV 1060 sayılı konçertoda ise çalış biçimi iki partide farklı özelliklere sahiptir ve konçertonun tümünde dakkat çeken bir noktadır. Son bölümün ikinci solosunda birinci parti ustalıklı geçitler sunan bir solo ile öne çıkar, burada birinci partiyi temsil eden kemana özgü çalış biçimleri görülür. Daha sonraki solo kısımlarda, birinci solo partisinin –ya da kemanın– sürekli pedal bir ses üzerine çaldığı atlamalı geçitler keman çalımına çok uygudur. Bu sırada ikinci solo partinin –ya da obuanın– kemanın geçitleri üzerine sergilediği ana konu motiflerini içeren partisi, obuanın karakterine ve çalış biçimine çok yakışan türde ezgisel biçimlerdir.

5.3.4. Üç Keman için Konçerto BWV 1064r Re Majör

Bugün tek örneği, bestecinin BWV 1064 üç klavsen ve yaylı çalgılar için Do Majör konçertosu olarak bilinen bu eser, orijinal modelinin üç keman için yazıldığı düşünülen, diğer konçertolardan farklı tartışmalara yol açan kendine has bazı özel durumlar ortaya koyar. Daha önce üç keman için yeniden yapılmış bazı düzenlemeler incelendiğinde, eksik bilgi ve belirli prensiplerle hareket edilmediğinden, Bach'ın düzenleme anlayışına uymayan bir müzik yazısı gözlemlenmiştir.

Konçertonun üç keman için yeniden düzenlenmesi aşamasında karşılaşılan ilk dikkat çekici nokta, üç solo çalgının ritornelloda orkestradan bağımsız bir konu sergilemesidir. Bach'ın diğer tüm konçertolarında, Vivaldi'de olduğu gibi, ritornello orkestra tarafından çalınan bir orkestra müziğidir ve solo kısıma gelinceye kadar, solo çalgılar orkestra ile birlikte aynı ritornello konusunu sergiler. Fakat bu konçertoda ritornello, bölüm boyunca her yinelenişinde yalnız üç solo çalgı tarafından çalınır, orkestra bu ritornello konusuna (ya da konularına) güçlü eşliğiyle refakat eder. Bu konu Bach'ın, zamanında konçertolarını seslendirmek için yazdığı orkestradaki icracı sayısı ile ilişkilendirilebilir. Şöyle ki; Bach'ın orkestrasında her iki keman grubunda üç –belki dört– icracı bulunduğu ve bu konçertodaki solo çalgı sayısı da çalındığı orkestradaki birinci keman grubu ile -neredeyse- aynı sayıda olduğu varsayılırsa, bu üç solo çalgı ritornello konusunu sergileyen ayrı bir çalgı grubu olarak düşünülebilir. Ritornellonun yalnız solo çalgı grubu tarafından çalınıyor olması, sayı bakımından da gruplar arası ses gürlüğü dengesini bozmayacaktır.

Konçertoda bu solo çalgıların ayrı bir grup oluşturmasına ilişkin bir diğer konu ise bugün çalınan haliyle, yapılmış bazı yeniden düzenlemelerde, ritornellonun yine üç solo çalgı tarafından seslendirilirken orkestra eşliğinin keman partisinin iptal edilmiş olmasıdır. Burada yapılmak istenen, Vivaldi'nin Op.3 no.10 dört keman için konçertosunda olduğu gibi, hem ritornello kısımlarını hem de solo kısımlarını seslendiren bir çalgı grubu için yazıldığı varsayımının somut hale getirilmesidir. Bu her ne kadar deneysel bir düzenleme anlayışı ile yapılmış olsa da İtalyan konçerto biçimini Vivaldi'den öğrenmiş bir besteci olan Bach'ın bu şekilde bir çalgılama yapmış olabileceği varsayımına uygun olan bir demene olarak kabul edilebilir. Bach Vivaldi'nin Op.3 no.10 dört keman için konçertosunu daha sonradan dört klavsen için düzenlemiş, solo çalgılar haricinde ayrıca bir yaylı çalgılar orkestrası kullanmış ve eşlik partisine birçok motif ekleyerek daha zengin bir yazı biçimi ortaya koymuştur. Burada

açıklanması gereken bir konu, bestecinin Vivaldi'nin konçertosu üzerine yapılmış bu düzenlemesi gibi, üç keman için yazıdığı bir konçertoyu daha sonradan üç klavsene düzenlerken hiç olmayan bir orkestra eşliği ile desteklemiş olup olmadığıdır. Daha sonradan eklenen orkestra eşliği konusunda bir diğer örnek ise BWV 1061 iki klavsen için Do Majör konçertodur. Bu konçertonun orijinal iki klavsen için konçerto olduğu (ya da başka çalgılar için daha eski bir orijinal modeli olmadığı) kabul edilse de konu olarak birbiri ile örtüşen bir durum söz konusudur. Kısaca konçerto herhangi bir çalgı için yazılmış, ya düzenlenerek ya da olduğu gibi bırakılarak yalnızca bir orkestra eşliği eklenmiştir.

Şekil 89'da 1063 ve 1065 sayılı konçertoların düzenlemeleri arasındaki benzerlikler ortaya konmuştur.

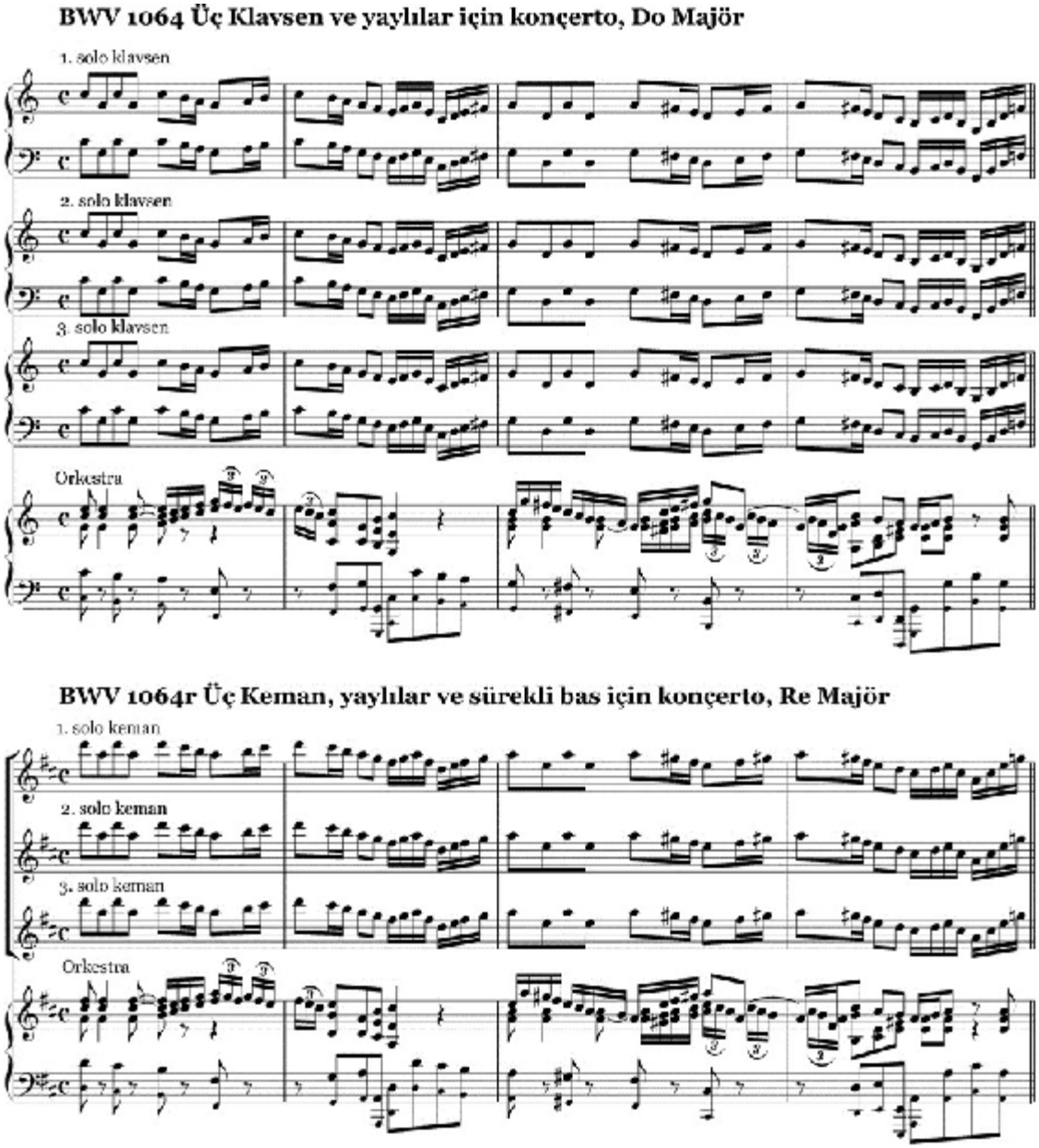
Besteci Eser sayısı	**Solo çalgılar**	**Orijinal modele eşlik eden çalgılar**	**Düzenlenmiş çalgılama**	**Orijinal ve aktarılmış tonalite**
J. S. Bach BWV 1064	3 solo keman	Kayıp	3 klavsen ve yaylı çalgılar	Re Majör > Do Majör
A. Vivaldi Op.3 no.10	4 solo keman	2 viyola, viyolonsel, viyolone & klavsen	4 klavsen ve yaylı çalgılar	si minör > la minör

Şekil 89. BWV 1064 ve 1065 olası orijinal modele ait benzerlikler

Bununla birlikte Vivaldi'de olduğu gibi bu konçerto da da viyolonsel yer yer solo çalgı konumunda öne çıkan bazı geçitler sergiler. Bu tür benzerlikler göz önünde bulundurulursa bu iki olasılık arasında yapılacak seçim gittikçe zorlaşmakta ve tamamen araştırmacının bakış açısına göre karar verilecektir. Konçertonun orijinalinde bir orkestra eşliği kullanılıp kullanılmadığı ya da Bach'ın bu konçertoyu Vivaldi'den etkilenerek onun çalgılamasına bir örnek oluşturan tarzda yapıp yapmadığı her zaman bir soru işareti olarak kalacaktır.

Birinci bölümde ilk olarak yapılması gereken unison olarak başlayan üç solo partinin bir oktav yukarı alınmasıdır. Bunun nedeni klavsen düzenlemelerinde ritornellonun yedinci ve sekizinci ölçülerinde klavsenlerin kemanın ses genişliğini aşan bir ses perdesine iniyor olmasıdır. Bu yüzden Bach'ın düzenlemeyi yaparken ritornellodaki solo partileri sadece bir ton aşağı değil aynı zamanda bir oktav aşağı aldığı da varsayılmaktadır. Bu aktarımın sebebi klavsenin ikinci oktavda yeterli ses gürlüğüne sahip olmadığı ve tiz seslerde yaşanabilen akort sorunu olarak gösterilebilir,

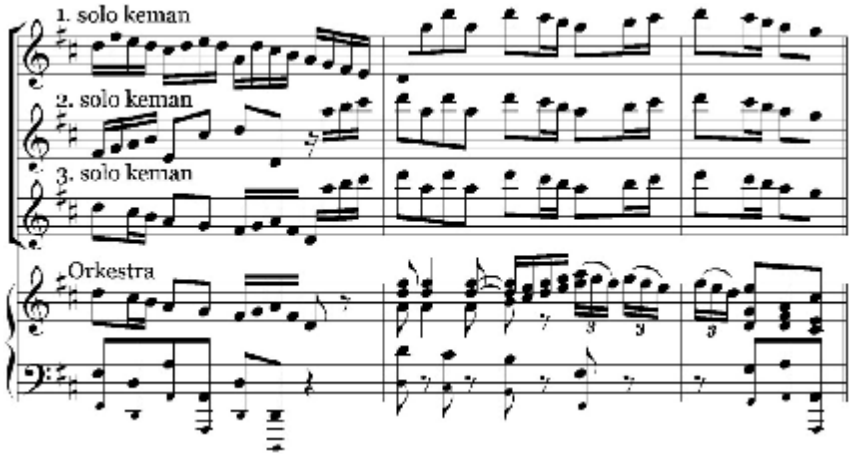
bu daha çok çalgının yapısı ile ilgili bir sorundur ve çalgılar arasında farklılıklar gösterebilir. Daha açıklayıcı olmak gerekirse genel olarak klavsen, bir tuşa basıldığında tel(ler)in mızrap(lar)la çekilmesi yoluyla ses elde edilen bir çalgı olmasından dolayı, sürekli akort sorunu yaşanan bir çalgıdır, özellikle tiz seslerde teller daha gergin olduğundan dolayı bu sorun sıklıkla yaşanır. Orta oktavlarda ise tiz seslere göre daha zengin bir tını elde edilir ve daha az entonasyon sorunu yaşanır. Bu konu burada her ne kadar bazı nedenler ile ilişkilendirilse de orijinali kayıp olduğundan dolayı yine tartışmaya açık olan bir konu olarak kalacaktır.



Şekil 90. BWV 1064, Bach'ın düzenlemesi ile olası orijinal modelin kıyaslanması

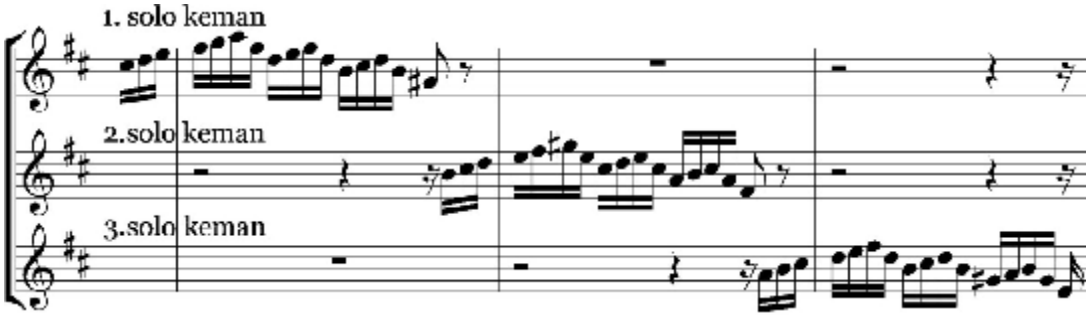
Şekil 90'da önce Bach'ın yapmış olduğu üç klavsenli modelin ilk dört ölçüsü, ardından araştırmacının elde edilen bulgulara dayalı olarak gerçekleştirdiği yeniden düzenlenmiş modeli gösterilmiştir. Yalnız ilk dört ölçüde yapılan bir kıyaslamada bile konçertonun iki modeli arasında oldukça belirgin bir fark olduğu dikkat çeker.

Ritornello ardından sergilenen iki ölçülük solo kısımda birinci ve ikinci keman ayrı solo partiler çalarken üçüncü keman orkestra ile birlikte solo kemanların girişteki bağımsız ritornello partisine eşlik eder. Onbirinci ölçüde yeniden tekrarlanan ritornello bir oktav yukarıya aktarılmıştır, buna hazırlık olarak onuncu ölçünün sonunda ikinci ve üçüncü kemanlar son üç onaltılıkta bir oktav yukarıdan çıkış yaparak solo ve ritornello arasındaki oktav farkını kapatırlar.



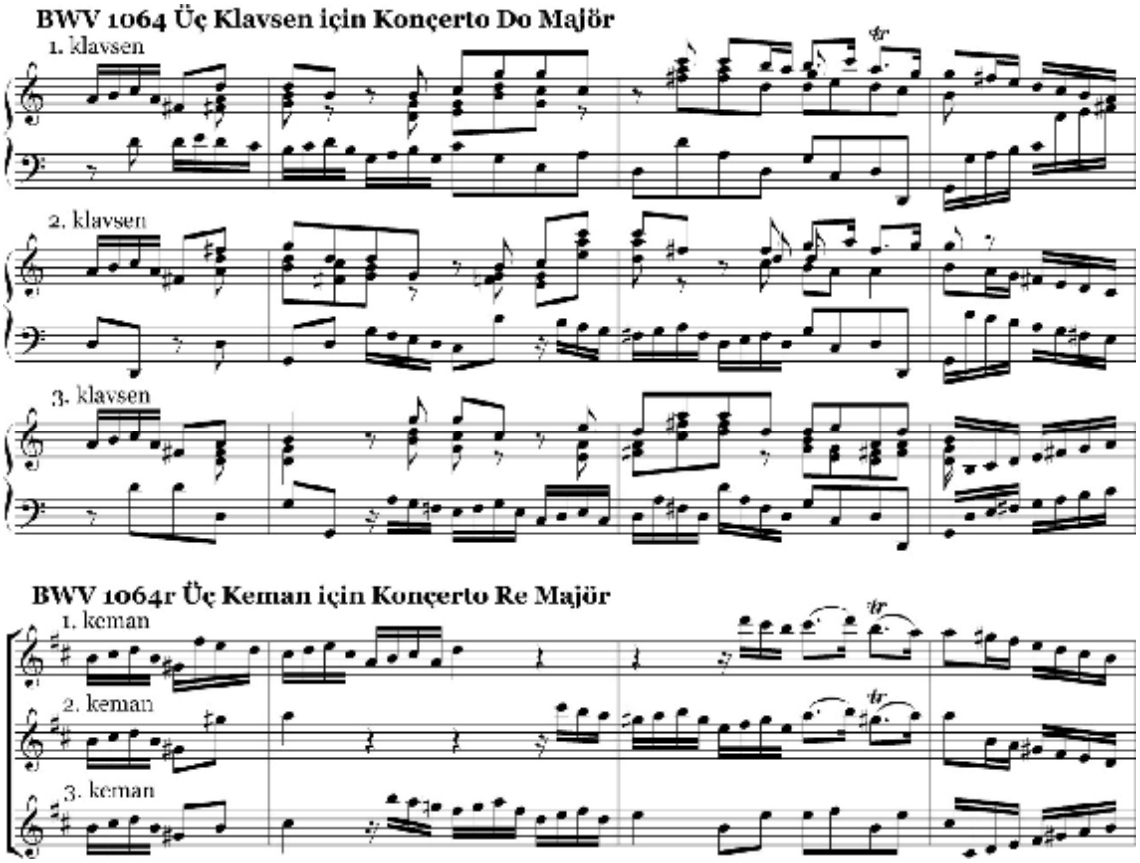
Şekil 91. Bach BWV 1064r, 1. episode ve ritornello arası oktav farkının giderilmesi

İlk episode bitişini ritornelloya bağlayan motif, onüçüncü ölçüde ikinci ritornello ardından başlayan ikinci episode kısmında her bir solo çalgı için yeni bir solo girişi olarak kullanılmıştır.



Şekil 92. Bach BWV 1064r, 1. bölüm, 15. ölçü, kemanlarda solo dağılımı

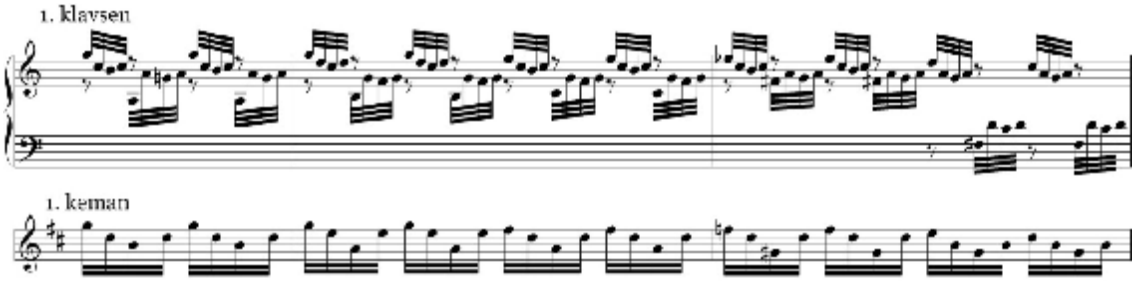
Bach'ın düzenlemesinde solo parti on yedinci ölçü sonundan itibaren iki ölçü boyunca klavsenlerin sol el partisinde verilmiştir. Wilfried Fischer ve Rudolf Baumgartner'in yeniden düzenlediği modelde Bach'ın klavsen modelinde hiç olmayan bir ezgi çizgisi kullanılmıştır, bu iki ölçünün gerçekliği konusunda ciddi kaynak eksikliği yaşanması nedeniyle Bach'ın üç klavsenli modeline mümkün olduğu kadar sadık kalmak gerekmektedir. Bu yüzden orijinal partisyonda belirlenen solo parti çizgisi belirlenmiş ve sırasıyla üç solo çalgıya dağıtılmıştır. Şekil 92'de üç klavsen modelinden üç kemana yapılan düzenlemede uygulanış biçimi gösterilmiştir.



Şekil 93. Bach BWV 1064r, 18- 20. ölçülerde solo partinin kemanlara uygulanışı

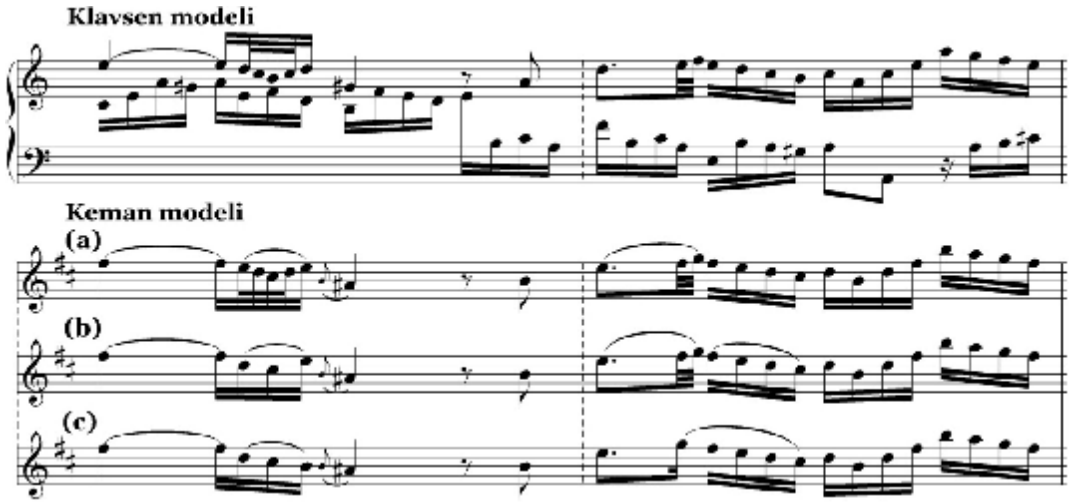
Yirmi birinci ölçüden itibaren başlayan yeni konuda üç solo parti onaltılık geçişlerden oluşan hareketlerle solo grubun ayrı bütünlüğünü gösterirler, dört ölçü sonra birinci parti soloyu tek başına ele alır. Buradan itibaren Bach'ın klavsen modelinde diğer solo partilerde daha geri planda birçok farklı figür sergilerler. Bu figürler armonik çatıya uygun ritimsel hareketlerden ibaret, solo partileri zenginleştirmek adına yazılmış eklemelerdir. Üç keman için düzenlemeye uygulanırken solo partilerdeki bu eşlik hareketleri tamamen kaldırılmıştır. Otuzuncu ölçüde tekrarlanan ritornello özetinden

sonra aynı şekilde birinci solo parti konusal gereçleri işlemeye devam ederken diğer solo partilerin çaldığı eşlik durumundaki bu ek partilerde kaldırılmıştır. Otuz birinci ölçünün ikinci yarısında başlayan klavsenin sağ ve sol elinde paylaştırılmış olan yeni bir konu, bu sefer daha güç geçitlerle devam eder. Bu otuz ikilik geçitler aslında olası keman modelinde olmayan, klavsene aktarılırken çalgının virtüozitesini göstermek amacıyla birinici solo partiye verilmiş bir görevdir. Yine bir olasılık olarak zamanında eserin bir konserde Bach, iki oğlu ile birlikte seslendirirken, Bach'ın çaldığına inanılan birinci solo partidir. Sonraki ritornello tekrarnına kadar bu zor geçitler devam eder. Bu geçitlerin kemana uygulanışında ise, armonik yapının özelliğine göre ritmik hareketlerin arasında gizli olan onaltılık notaların belirlenmesi yoluyla uygulanmıştır. Şekil 93.'de bu şekilde yapılan bir uygulamaya örnek olarak bu geçitlerin birkaç ölçüsü gösterilmiştir.



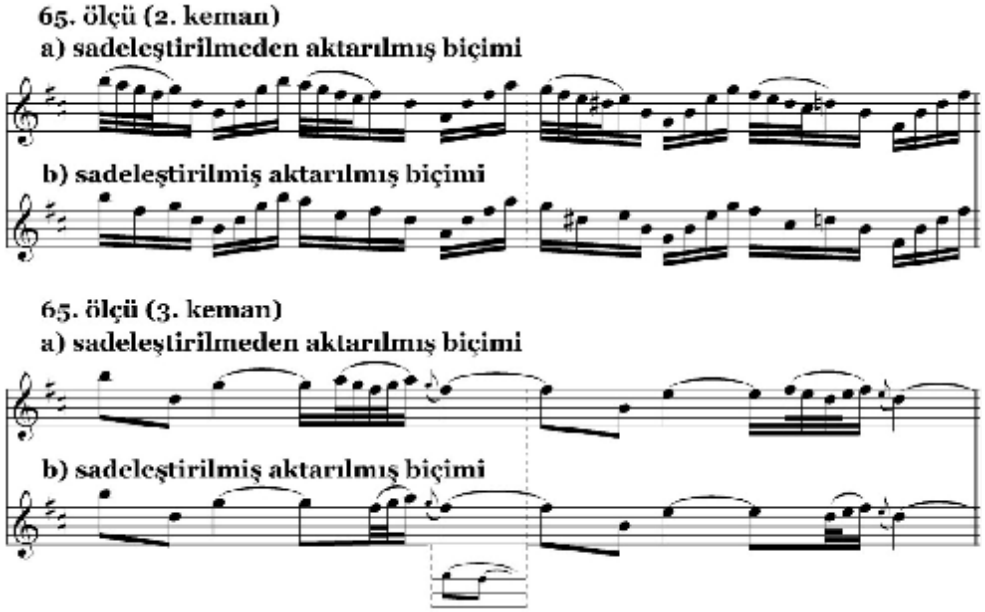
Şekil 94. Bach BWV 1064r, klavsen partisinin kemana uygulanışı

Kırk ve kırkikinci ölçüler arasındaki üç ölçü ile A bölmesini tamamlayan solo çalgılar yine ritornelloyu bğımsız bir şekilde çalarlar, bu ritornello konusu baştaki gibi bir oktav yukarıya aktarılır. Tonalitein ilgili tona (si minör) kaymasıyla başlayan B bölmesinde önce ikinci sonra birinci keman yeni bir konu sergiler, bu konu küçük bir köprüden sonra bu kez üçüncü kemandan duyulur. Bach'ın klavsen düzenlemelerinde her zaman yaptığı gibi, kemandan aktardığı ezgileri ve motifleri klavsen çalımının bir gereği olarak daima süsleyerek ve hızlı hareketlerle geçişler yaparak aktarmıştır. Burada yeni ana konu daha sade olabileceği gibi farklı bir yöne hareket gösteren bir şekilde de düşünülebilir. Gerçekliği konusunda farklı fikirler üretilebileceği gibi, kemanlar tarafından klavsen modelinde olduğu gibi çalınabilecek bir yapıdadır.



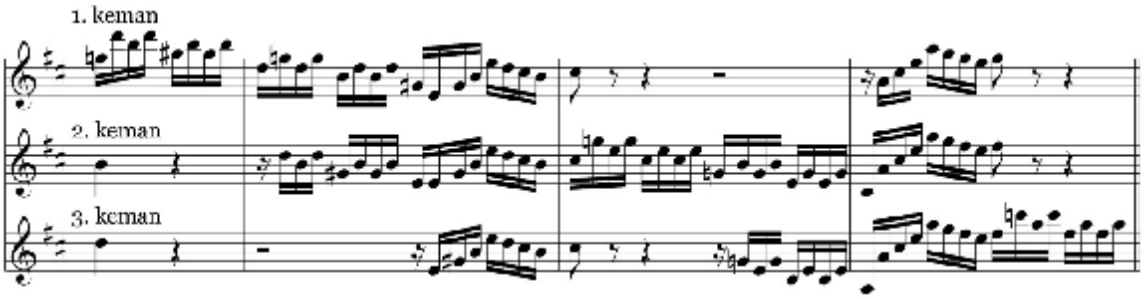
Şekil 95. Bach BWV 1064r B bölmesi, klavsenden kemana uygulanış biçimleri

B bölmesiden itibaren atmış beşinci ölçüye kadar olan kısımda solo partiler, besteci tarafından olduğu gibi klavsene düzenlendiği düşünülmektedir. Yeniden düzenlemesi için yalnızca bir ton yukarı aktarılması yeterli görülmüştür. Atmış beşinci ölçüden itibaren ikinci ve üçüncü klavsende devam eden geçitler, otuz ikilik motiflerle daha süslemeli bir biçime dönüştürülmüştür. Yeniden düzenlemesinde bu otuz ikilik motifler tek düze biçimde onaltılık geçitler olarak sadeleştirilmiştir. Şekil 95'de ikinci ve üçüncü solo partinin kemana düzenlenişinde uygulanan sadeleştirmeler örneklerle gösterilmiştir.



Şekil 96. Bach BWV 1064r, ikinci ve üçüncü kemanda geçitlerin sadeleştirilmesi

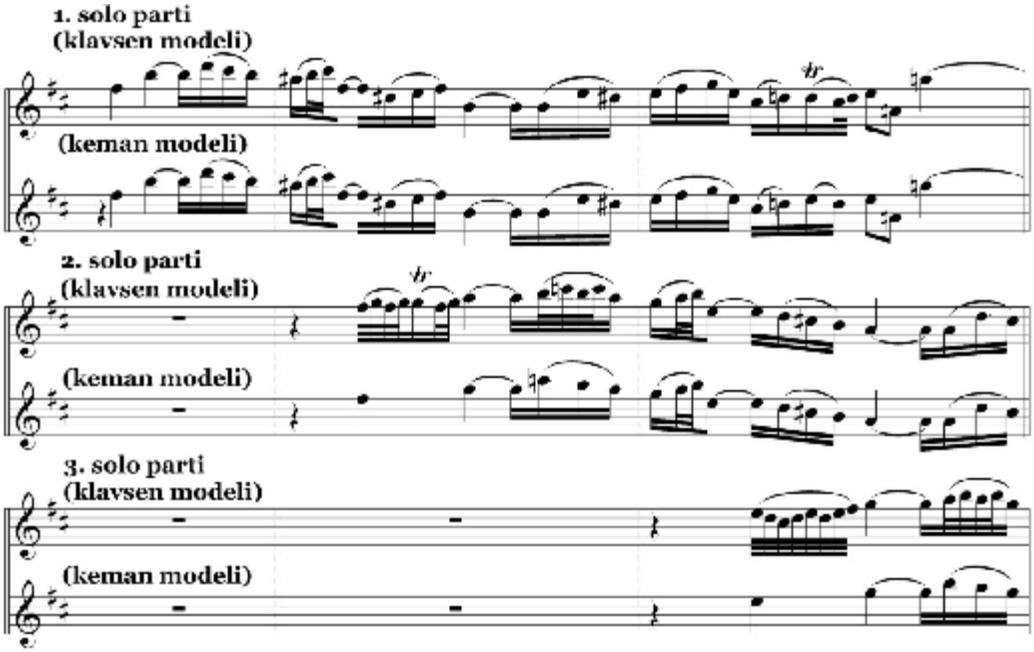
Birkaç ölçü boyunca A bölmesindeki yan konuların yeniden serimi ile birlikte doksanıncı ölçüde yeni bir gelişme bölmesi başlar, klavsen modelinde olduğu gibi bırakılmış viyolonsel partisinin ön plana çıkışı ile Vivaldi'nin Op.3 serisinde sık karşılaşılan bir benzerlik gösterir. Klavsen modelinin süslemeli geçitler içeren bir diğer örneği yüz yedinci ölçüde başlar. Burada kemana uygulanmışı otuz ikilik notalar yerine onaltılık notalarla daha sade biçime dönüştürülür.



Şekil 97. Bach BWV 1064r, 90.-93. ölçüler arası geçitlerin sadeleştirilmesi

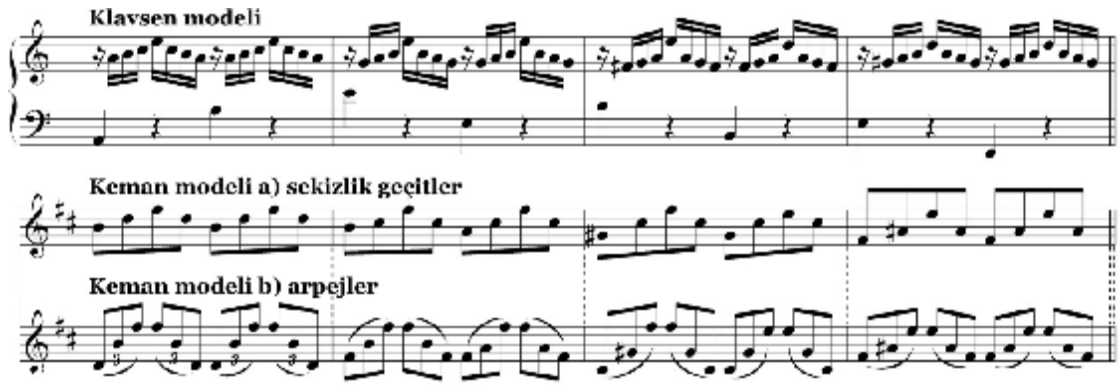
Birinci bölümün son ara kesiminde birinci ve üçüncü kemanlar birlikte, ikinci keman daha bağımsız bir solo parti sergiler. Özellikle yüz yirmiyedinci ölçüde her üç solo partide oldukça süslemeli bir yazı biçimi görülür. Bu süslemeler kemana düzenlenirken sadeleştirilmiştir. Ritornellonun son yinelenişinde, başta olduğu gibi solo partilerin seslendirdiği ana konunun bir oktav yukarıdan tekrarlaması ile birinci bölüm sona erer.

Konçertonun ikinci bölümü üç ölçülük orkestra girişinden sonra sırayla önce birinci, sonra ikinci ve üçüncü partide yazılmış olan, Bach'ın klavsen modelinde oldukça süslemeli ezgisel bir çizgi gösterir. Keman modeline düzenlenirken birinci partideki gibi sade ve yalnızca ezginin ana hatlarını ortaya çıkaran bir sadeleştirme yapılmıştır. İkinci bölümün klavsen modelinde oldukça sık süslemeli ezgi çizgisi kullanıldığından dolayı tüm ayrıntılara girmek yerine Şekil 98'de örnek olarak ilk solo kısım gösterilmiştir. Tüm bölüm boyunca bu ve benzeri sadeleştirmeler yolu ile olası orijinal modele en yakın yazı biçimi elde edilmeye çalışılmıştır. Tüm ayrıntılarıyla yeniden düzenlenmiş keman modeli için orkestra partisyonunun bütününü içeren Ek E'ye bakınız.



Şekil 98. BWV 1064r, 2. bölüm 1. solo, sadeleştirilmiş solo keman partileri

Konçertonun son bölümü solo partilerin ritornello konusunu her seferinde eşlik eden orkestra ile birlikte çaldığı bir bölümdür. Birinci bölümdeki gibi orkestradan bağımsız hareket eden ayrı bir solo grubu yoktur. İlk soloda yalnız ikinci parti çalar, tonalitenin dominanta (La Majör) geçmesi ile ritornello tekrarlanır. Ritornellonun üçüncü tekrarlanışına kadar solo partilere ek olarak yazılmış motiflerin iptal edilmesinden başka bir değişiklik yapılmaz. Kırkikinci ölçüde başlayan üçlemeli solo motifler yalnızca klavsenlerin sağ el partileri alınarak düzenlenmiştir. Ellidokuzuncu ölçüden itibaren başlayan solo kısımda hızlı pasajlar sergileyen üçüncü solonun öne çıkışında bazı sadeleştirmeler yapılmıştır. Burada keman çalımına uygun olmayan daha çok klavye çalış biçimine özgü hareketler vardır. Özellikle yetmişinci ölçüden itibaren sonraki ritornello tekrarına kadar devam eden solonun, ya sekizlik geçitlerle ya da arpejlerle çalınan kemansal bir biçimden, klavye çalımına uygun hale getirilerek düzenlendiği düşünülmektedir. Bu yüzden keman için en uygun pozisyon geçişleri ile klavsen modelinden oldukça farklı bir yazı biçiminde yeniden düzenlenmiştir. Bu biçimleri birbirinden farklı iki seçenek ile belirtmek, eserin olası orijinal biçimi konusunda somut bir çalışma yapmış olmak adına daha yararlı olacaktır.



Şekil 99. Bach, BWV 1064r 3. bölüm, solo kemana uygulanan çalış biçimleri

Ritornellonun minör tondan tekrarlanması ile bazı yan konular tekrar sergilenir ve ardından ustalıklı geçitler sergileyen ikinci solo parti öne çıkar. Bu soloda, daha önce üçüncü solo partide olduğu gibi bazı hareketlendirilmiş klavsen çalım biçimleri görülmektedir. Bu solo kısım da keman çalımına uygun bir şekilde sadeleştirilir ve ritornellonun tekrarından sonra son olarak birinci parti en sonunda bir kadans biçimine dönüşecek olan uzun bir solo kısım sergilemeye başlar. Daha önceki solo kısımlar gibi birçok zor geçitler içeren bu solo kısımda sadeleştirme bakımından yalnızca ses genişliği sorunu ile karşılaşılır. Kemanın ses genişliğine uygun olması açısından bazı ölçülerde oktav aktarımı yapılmıştır. Solo kısım sonlara doğru arpejler içeren, klavsenin iki eli arasında paylaştırılmış bir dizi ölçü sergiler, bu kısımda yalnızca bir oktav yukarı alınır ve ritornello konusu baştaki gibi son kez yinelenir fakat üçlemeli yan konudan türetilmiş bir bitiş kısmı eklenmiştir. Bu kısımda kemanlar hem sırayla hemde ikili olarak bu üçlemeli yan konuyu bitişe taşırlar.

Üç keman için konçertonun olası bir ikinci modeli, Vivaldi'nin Op.3 "L'estro Armonico" konçertolarında olduğu gibi orkestrasız bir çalgı grubu içinde yazılmış olabileceği düşünülebilir. Çalışmada yapılmış olan yeniden düzenlemenin yalnız üç solo keman partisi ile viyola (isteğe bağlı olarak), viyolonsel ve sürekli bas (viyolone ve klavsen) partileri solo çalgılar ile çalındığı düşünülürse bu şekilde bir çalgılama ortaya çıkacaktır. Her iki şekilde tüm olasılıkların denemiş somut kanıtları yaratıldığı düşünülse de konçertonun gerçekliği her zaman bir varsayım olarak kalacaktır.

BÖLÜM VI

SONUÇ

Bu bölümde, daha önceki bölümlerde yapılan incelemeler özet olarak açıklanmış ve sonuçları ortaya konmuştur.

6.1. Sonuç

Öncelikle tezin konusu hakkında yapılan tarama sonucunda hem bestecinin biyografisi hem de çalgı eserleri ve Barok Dönem müziği ile ilgili çok sınırlı sayıda Türkçe kaynağa ulaşılabilmiştir. Ülkemizde yaşanan bu kaynak sıkıntısı nedeni ile yabancı kaynaklar sayesinde konu hakkında araştırma yapılmaya çalışılmıştır. Bu yüzden bu konuda yapılacak araştırmalara ve diğer çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülen bu araştırma, Bach'ın orkestra müziği ve özellikle konçertoları hakkında önemli bilgiler içerdiği düşünülmektedir.

Johann Sebastian Bach, hayatının farklı dönemlerinde çalgı müziği alanında birçok eser bestelemiştir. Çalgı müziği eserlerinin önemli bir bölümünü kapsayan orkestra müziği çeşitli çalgı için birçok konçerto içermektedir. Bach'ın konçertoları müzik tarihinde her zaman tartışma konusu olmuştur. Albert Schweitzer, Philipp Spitta ve Bach'ın ilk biyografisini kaleme almış olan Johann Nikolaus Forkel'de dâhil olmak üzere, müzikologlar ve müzik bilimciler tarafından, aradan geçen yaklaşık 250 yıl boyunca bazı bulgular ışığında bir takım fikirler ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Forkel'de Bach'ın bazı konçertoları söz konusu bile değilken, son yüzyıllık bir süreç içinde bu konçertolar tekrar gün ışığına çıkmış ve yine bazı müzik adamlarınca revize edilmiş, fakat bu düzeltmeler, o zamanlarda bilgi eksikliğinden dolayı bugün yanlış yapılmış birer çalışma olmaktan öteye gidememiştir.

Bach'ın söz konusu olan konçertolardan orijinal modele dayandırılamayan (ya da bugün orijinal modeli mevcut olmayan) konçertolarının dördü kemansal yazı biçimi göstermektedir fakat bugün mevcut olan tek örneği besteci tarafından yapılan düzenlemeler olduğundan, orijinal modele ait bir kaynak ya da kanıt yoktur. Bu tez sonucunda bu dört keman kaynaklı konçerto bestecinin düzenleme anlayışından yola

çıkarak yeniden varsayımsal orijinal modele dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu düzenleme çalışması aşamasında aşağıdaki maddeler dikkate alınmıştır;

1. Bestecinin tüm konçertoları ezgisel yazım biçimi açısından incelenmiştir.
2. Orijinal modeli mevcut olan ve olmayan klavsen modelleri ayrılmıştır, bunlar;
    a. (Orijinal modeli mevcut olanlar) BWV 1054, 1057, 1058, 1062 ve 1065.
    b. (Orijinal modeli mevcut olmayanlar) BWV 1052, 1053, 1055, 1056, 1059, 1060, 1061, 1063 ve 1064.
3. Orijinal modeli mevcut olanlar ile düzenlemeler arasındaki farklar belirlenmiştir, bu farklar;
    a. Tonalite farkları.
    b. Solo partideki çalım tarzındaki değişiklikler.
    c. Orkestra eşliği partilerindeki değişiklikler.
4. Orijinal modeli bulunmayan konçertoların yazım tarzı incelenmiş ve olası önceki modele göre hangi çalgı için yazılmış olabileceği tartışılmış, keman için uygun olanlar belirlenmiştir, bunlar;
    a. BWV 1052 re minör klavsen konçertosu.
    b. BWV 1056 fa minör klavsen konçertosu.
    c. BWV 1060 do minör iki klavsen için konçerto.
    d. BWV 1064 Do Majör üç klavsen için konçerto.
5. Yeniden tonalite aktarımı yapılmıştır.
6. Solo partiler çalgı çalım biçimine göre sadeleştirilmiştir.
7. Orkestra partilerine sonradan eklendiği varsayılan motifler ve eşlik partileri iptal edilmiştir ya da sadeleştirilmiştir.
8. Tüm incelemelerde elde edilen bulgular sonucunda, konçertoların her biri partitür üzerinde somutlaştırılmıştır.

Yapılan incelemeler sürecinde ortaya konulan sekiz konçertonun dördünde, keman (ya da kemanlar ve obua ile birlikte) solo çalgı olarak kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Diğer dört konçertodan üçünün başka solo çalgılar (obua ya da obua d'amore,) için yazıldığı, birinin de orijinal olduğu (BWV 1061 İki klavsen için konçerto) en yüksek ihtimaller olarak görülmüştür. Buna göre tezin amacı olan "keman

konçertoları düzenlemeleri” ana fikir olduğundan, kemanın solo olarak kullanıldığı dört konçerto üzerinde çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar aşağıdaki eserleri kapsamaktadır;

1. BWV 1052(r) Keman konçertosu re minör
2. BWV 1056(r) Keman konçertosu sol minör
3. BWV 1060(r) Keman ve obua için konçerto re minör
4. BWV 1064(r) Üç keman için konçerto Re Majör

Unutulmamalıdır ki, bu çalışmada ortaya atılan tüm fikirler, görüşler ve elde edilen bulguların hepsi birer varsayımdır. Bestecinin söz konusu olan eserleri ile ilgili hiçbir somut kanıt bugün mevcut değildir, tümü aradan geçen zaman içinde kaybolmuştur. Bu tür düzeltme çalışmaları her ne kadar geçen yüzyılda bazı müzik bilimcileri tarafından yapılmış olsa da yapılmış olan düzenlemelerde bazı yazım hataları bulunmuş ve düzeltilmiştir. Ayrıca ezgi biçimlerine dair bazı olasılıklar düşünülmüş ve icracıya yardımcı olacağı düşünülen bu tür farklı çalım seçenekleri partisyonda gösterilmiştir.

Tüm partitürler ve orkestra materyalleri araştırmacı tarafından tekrar yazılmış ve icra edilmesi durumunda kullanıma uygun bir şekilde hazırlanmıştır. Ayrıca keman ve Barok Dönem orkestra müziği repertuarına katkı sağlayacağı düşünülmüştür.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2002). *Müziği okumak*. (1. bs.), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aldrich, P. (1949). Bach's technique of transcription and improvised ornamentation. *Oxford University Press, The Musical Quarterly,* 35(1), 26–35.

Birkan, Ü. (2000). *Dinleyicinin kitabı*. (1. bs.), İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Hizmetleri Yayıncılık ve Ticaret A.Ş.

Bitter, K. H. (1873). *Life of J. Sebastian Bach.* London: Houlston and Sons.

Boyd, M. (1993). Bach, *The Brandenburg concertos.* (1. bs.), New York: Cambridge University Press.

Boyd, Ma. (2000). *Bach.* (3. bs.), New York: Oxford University Press, Inc.

Breig, W. (Derl.) (1999). *Harpsichord concertos*. Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque era, monteverdi to Bach.* New York: W. W. Norton & Co Inc.

Butler, G. (2008). *Bach perspectives 7, J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The concerto.* Chicago: University of Illionis Press.

Büke, A. & Altınel, İ. M. (2006). *Müziği yaratanlar, klasik batı müziğinde dönemler ve besteciler, barok dönem.* (1. bs.), İstanbul: Dünya Yayıncılık A.Ş.

Büke, A. (2001). *Bach, yaşamı ve eserleri.* (1. bs.), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Chiapusso, J. (1968). *Bach's world*. Minnesota: Indiana University Press.

Daniels, D. (1996). *Orchestral music, a handbook.* London: The Scarecrow Press, Inc.

Feridunoğlu, Z. L. (2004). *Müziğe giden yol, genç müzisyenin el kitabı*. (3. bs.), İstanbul: İnklap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.

Ferrachi, A. (2008). *Bach, Son Füg.* (Çev. H. Bucak), (1. bs.), İstanbul: Can Yayınları.

Fischer, W. (1970). *Verschollene solokonzerte in rekunstruktionen, serie VII: Orchesterwerke*. Kassel: Bärenreiter-Verlag

Forkel, J. N. (1920). *Johann Sebastian Bach, his life, art and work.* New York: Harcourt, Brace and Howe.

Geiringer, K. (1966). *Johann Sebastian Bach: The culmination of an Era.* (1. bs.), New York: Oxford University Press.

Griffiths, P. (2010). *Klasik batı müziğinin kısa tarihi.* (Çev. M. Halim Spatar), (1. bs.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Hertz, G. (1985). *The essays on bach.* New York: University of Rochester Press.

Hindemith, P. (2007). *Ses işçiliği, çok sesli müzikte temel kompozisyon eğitimi.* (Çev. Y. Oymak), (2. bs.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Hodeir, A. (2003). *Müzikte türler ve biçimler.* (Çev. İ. Usmanbaş) (2. bs.), İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2002). *Zaman içinde müzik.* (1. bs.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Sanat Dizisi.

Jacobs, R. (1976). *La Symphonie.* [Senfoni]. (Çev. İsmail Yerguz), Paris: Presses Universitaires de France.

Johnson, P. (2006). *Yaratıcılar.* (Çev. A. Babacan, B. Karahan ve Z. Demirsü), (1. bs.), İstanbul: NTV Yayınları.

Károlyi, O. (2007). Müziğe giriş. (Çev. M. Nemutlu), (5. bs.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaygısız, M.(1999). *Müzik tarihi, başlangıcından günümüze müziğin evrimi.* (1. bs.), İstanbul: Kaynak Yayınları.

Miles, R. H. (1962). *Johann Sebastian Bach: An Introduction to His Life and Works,* New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Rice, A. R. (1992). *The Baroque Clarinet.* Oxford: Clarendon Press

Rust, W. (1869). *Bach-Gesellschaft Ausgabe.* (Band 17), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Rust, W. (1874). *Bach-Gesellschaft Ausgabe.* (Band 21), Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Oransay, G. (1986). *Bach kılavuzu*. İzmir: Küğ Yayınları.

Pauer, E. (1878). *Musical forms: Vocal and instrumental, sacred and secular,* Philadelphia: Theodore Presser.

Roeder, M. T. (1994). *A History of the concerto.* Oregon: Amadeus Press.

http://www.nytimes.com/1999/04/18/magazine/best-piano-composition-six-parts-genius.html Adlı siteden 12.10.2011 Tarihinde Alınmıştır.

Sachs, C. (1949). *A short history of world music.* (Çev. İ. Usmanbaş), (1. bs.), London: Dobson Ltd.

Sachs, C.(2006). *The history of musical ınstruments.* New York: Dover Publications, Inc.

Say, A.(1995). *Müzik tarihi.* (1. bs.), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schweitzer, A.(1923). *J. S. Bach.* (Vol. I), London: A. & C. Black Ltd.

Shanet, H. (1950). Why did J. S. Bach transpose his arrangements? *Oxford University Press The Musical Quarterly*, 36(2), 185–198.

Spitta, P. (1899). *The life of bach.* (Vol. III), London: Novello and Company.

Stauffer, G. (1984). Bach as reviser of his own keyboard works. *Oxford University Press Early Music,* 13(2), 185–198.

Stevens, J. (2001). *The bach family and the keyboard concerto: The evolution of a genre.* Michigan: Harmonie Park Press.

Tarcan, H. (2000). *Johann Sebastian Bach.* (2. bs.), İstanbul: Pan Yayıncılık.

Wolff, C. (2000). *Johann Sebastian Bach: The learned musician.* (1. bs.), New York: W. W. Norton & Co Inc.

EKLER

Ek A: Tanımlar

A cappella : (İt.) Çalgı eşliği olmayan (koro).

Adagio **:** (İt.) Hız terimi olarak parçanın "çok yavaşa yakın" icra edileceğini gösterir. Metronomda dakikada 60'dan 76'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

Akor **:** (İng.) Chord. İki veya daha çok sesin uyum oluşturacak şekilde aynı anda çalınması. Uygu, düzen. Kırık düzen karşıtı kalıp düzen.

Andante **:** (İt.) Ağırca, "ağıra yakın" anlamına gelmektedir. Metronomda dakikada 76'dan 108'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

Allegro **:** (İt.) "Neşeli" anlamına gelen Allegro, parçanın "hızlı" icra edileceğini gösterir. Metronomda dakikada 120'den 168'e kadar olan birim vuruşlarıdır.

Allemande **:** Eski bir Alman dansıdır. Süitlerin ilk bölümüdür genellikle 4/4'lük veya 2/4'lük ölçüdedir.

Alto **:** En kalın kadın ve çocuk sesidir. Terim aynı alandaki erkek sesleri içinde kullanıldığı gibi, fransızcada "viyola" karşılığı olarak ta kullanılır. Alto anahtarı portenin üçüncü çizgisine konan "do" anahtarıdır.

Anarmonik **:** (İng.) Anharmonic. Sesdeş notalar, si diyez ve do gibi.

Armoni **:** (Fr.) Harmonie. En eski kullanımı ahenk, uyum anlamındadır. Seslerin akor oluşturmak üzere birleşmesi ve bu bileşimini inceleyen bilim dalıdır.

Assai **:** (İt.) Çok (Allegro assai: Çok hızlı. Largo assai: Çok yavaş).

Basso **:** (İt.) En pes erkek sesi.

Basso Continuo : (Bkz. Sürekli bas). Barok dönemde Viyolonsel, klavsen, lavta gibi çalgıların bazı şifreler yoluyla akorlar çalarak yaptığı eşlik etme yöntemidir.

Bourrée **:** (Fr.) Halk dansı özelliğinde, 16. yüzyıldan sonra Fransız sarayına giren bir dans. Süit formunun bir bölümüdür.

Chaconne **:** (İt.) İspanyol kaynaklı olduğu sanılan bir danstır. Aslında 4/4 ölçüdedir. Müzikte kullanılışı, bas partisinde tekrarlanan 3/4'lük ölçüdeki motif üzerine çeşitlemelere dayanır.

Courante **:** Fr. **(**İt.: Corrente). 16. yy.'da ortaya çıkmış, hızlı tempoda, üçlü zaman ölçüsünde Fransız dansı.

Da Capo **:** (İt.) Başa dönmek. En baştan.

Doğaçlama **:** Improvisation (Fr.). Müziğin o anda, içten geldiği gibi icra edilmesi.

Dominant **:** (Fr.) Dizinin beşinci sesi

Entonasyon **:** (Fr.) Doğru tonlama. Ses yüksekliğinin ve derecelerinin uyumlu denetimiyle tam sesi verebilme.

Envansiyon **:** Invention (Fr.). Buluş anlamında 2 - 3 sesli kısa çalgısal parça.

Eşit temperaman **:** Equal temperament (İng.). Bir oktavı 12 eşit yarım tona ayırarak akort etme yöntemi.

Ezgi **:** (Fr.) Mélodie. Melodi çizgisi. Şarkı.

Füg **:** (Fr.) Fugue. Kontrpuan tekniğine dayalı bir besteleme biçimi. Ana temanın veya kılavuz fikrin taklit yoluyla geliştirilmesi sonucunda biçimlenir.

Gavotte **:** (Fr.) Eski bir Fransız dansıdır. 4/4'lük ölçüde ve hızlı tempodadır.

İlgili majör **:** Bir minör tondan bir buçuk ses aralığı üst perdede başlayan ve aynı arızaları içeren ses dizisidir. (Ör. Si minörün ilgili majörü = Re majör)

İlgili minör **:** Bir Majör tondan bir buçuk ses aralığı alt perdede başlayan ve aynı arızaları içeren ses dizisidir. (Ör. Re majörün ilgili minörü = Si minör)

Kadans **:** (Al.) Kadenz, (İt.) Cadenza. 1. Bir müzik tümcesinin sonunda yer alan notalar veya akorlar öbeği. Karara varış. Durgu. 2. Yorumcunun ustalık düzeyini değerlendirmek üzere bir konçertonun bölüm sonlarına doğru solistin orkestradan ayrılıp kendi başına yorumladığı kısım.

Koda **:**

Kontrapuan **:** (Fr.) Contrepoint, (İt.) Contrapunto. "Noktaya karşı nokta" anlamında bir müziksel doku. Çoksesli müzikle ilgili bir bilim dalıdır. İki ya da üç eşzamanlı müzik çizgisinin uyumlu örgüsü.

Koral **:** (Fr.) Choral. 1. Koro halinde söylenen kilise şarkısı. 2. Protestan kilisesi ilahisi.

Kromatik **:** (İng.) Chromatic. Dizideki sesleri diyatonik akışın yalınlığı içinde değil de yarım ses aralıklarla gelişen on iki ses'in akışı içinde kullanmak.

Largo **:** (İt.) Çok ağır, geniş (tempo).

Legato **:** (İt.) Bağlı (çalış, söyleyiş).

Lento **:** (İt.) Yavaş, ağır (tempo); largo'dan hızlıca.

Majör **:** (İt.) Maggiore. Büyük. Gamda büyük üçlü.

Menuet **:** (Fr.) 17. ve 18. yy.'da ortaya çıkmış olan zarif bir Fransız dansı.

Minör **:** (İt.) Minore. Küçük. Gamda küçük üçlü.

Missa **:** (Lat.) Katolik kilisesine özgü ayin müziği.

Moderato **:** (İt.) Ilımlı bir tempoda. Orta hızda.

Modülasyon **:** (Fr.) Modulation. Geçki. Ton değişimi.

Mordan : (Fr.) Mordent. Bir tür süslemedir. Sesin kısa bir zamanda üst ya da alt komşu ses gidip gelmesi yoluyla icra edilir.

Motet : (Fr.) Katolik Kilisesi'nden kaynaklanan, genelde Latince metne dayalı, söz ve müziğin birleştiği, özgür biçimdeki ilk çoksesli dinsel şarkılar.

Motif : (İng.) Motive. Anafikir. Bir müzik düşüncesinin en küçük birimi.

Obbligato : (İt.) Zorunlu, uyulması gereken. (Karşıtı: Ad libitum)

Oktav : (Fr.) Octave. Sekizli aralık. Bir oktav içinde yedi nota vardır.

Opus : (Lat.) İş, yapıt (eser), çalışma anlamında. Besteleri sıralamaya yarayan sayıların belirteci. Op. olarak kısaltılır.

Oratoryo : (İt.) Oratorio. Kutsal konulu bir metin üstüne çalgılar, koro ve solistlerce seslendirilmek için yazılmış, sahnelenmeyi gerektirmeyen tür.

Ornament : (İng.) Süsleme. Süs notası, tril ya da mordent gibi.

Ostinato : (İt.). İnatçı bas. Israrla yinelenen en kalın parti. Basso ostinato.

Ölçü : (Fr.) Mesure. Müzik parçasının eşit süreli bölünüşüdür. Bu bölünmüş eşit süreli belirli çizgilerle ayrılmış her birine ölçü denir.

Partisyon : (Fr.) Partition. Bir müzik yapıtının partilerinin belirtildiği nota yazısı; tüm çalgı partilerinin ortak porte çizgisinde, aynı hizada yazılmış biçimini içeren defter.

Pastoral : (İng.) Çoban işi, kır şarkısı. Doğanın saflığını yansıtan anlatım tarzı.

Pasyon : (Fr.) Passion. İsa'nın yaşamını ve çarmıha gerilme öyküsünü dile getiren motet veya oratoryo benzeri bir tür.

Passacaglia : (Fr.) Passacaille. (İt.) Passacaglia. İspanyol kökenli eski bir danstır. Çeşitlemeye dayalı bir biçimdir, tema bas partisidir ve çeşitleme yalnızca ezgi çizgisinde yapılır.

Piano : (İt.) Hafif, yumuşak çalış. Forte'nin karşıtı.

Pizzicato : (İt.) Yaylı çalgılarda yayla değil, eşik yanından telleri parmakla çekerek çalma biçimi.

Polifoni : (Yun.) Polyphone. Çokseslilik. Bir ya da daha çok melodik çizginin birleştiği bir doku. Monofoni, homofoni ve heterefoni'nin karşıtı.

Porte : (Fr.) Portée. Üstüne notaların yazıldığı beş çizgi düzeni. Dizek.

Presto : (İt.) Çabuk tempoda. Hızlı, çevik.

Recitativo : (İt.) Resitatif. Opera ya da oratoryonun içinde konuşurcasına, özgür ritimli şarkı söyleme biçimi.

Ritornello **:** (İt.) Geri dönüş, tekrarlanan kısım. Nakarat anlamına da gelen, eserlerde her ara kısımlardan sonra çalınan, eserin ana ezgilerinin seslendirildiği kısım.

Ripieno **:** (İt.) Konçerto grossolarda büyük grubu tanımlamak için kullanılan, doldurucu anlamına gelen sözcük.

Rondo **:** (Fr.) Rondeau. Temel müzik cümlesinin birden çok yinelendiği dans biçimi. Aynı adlı şarkı türünden geldiği; 18. yüzyılda Fransız süitlerine katıldığı; 19. yüzyılda sonatın son bölümünü oluşturduğu bilinmektedir.

Sarabande **:** (İsp.) Zarabanda.16. yüyılda gitar ve kastanyet eşlikli oynanan İspanyol dansı. Barok süitinde Courant'tan sonra, Gigue'den önce gelen ağır bölüm.

Soprano **:** (İt.) Üst ses. En ince, en tiz kadın ve çocuk sesi.

Stretto **:** Sıkışık, sıkı. Füg biçiminde ana ezgi bitmeden bir başka partide tekrarlanmaya başlaması bir sıkışma etkisi yarattığından dolayı kullanılan bir sözcüktür. Tempo olarak giderek üst üste biner şekilde icra etmek için kullanılır.

Sürekli bas **:** (Bkz. Basso Continuo) Barok dönemde viyolonsel, klavsen , lute veya org gibi çalgıların, bazı şifreler yoluyla çalınan akorlar dizisi ile icra ettiği bir tür eşlik etme yöntemidir.

Şifreli bas **:** Sürekli bas çalgısının icra etmesi için verilmiş, hangi akorların çalınacağını gösteren, üzerinde şifrelerin yazılı olduğu bas partisidir.

Tema **:** (İng.) Theme. İzlek. Müzik yapıtını oluşturan temel düşüncedir.

Tenor **:** (İt.) En ince (tiz) erkek sesi.

Tonalite **:** (İng.).Tonality. Bir müzik parçasının belli, merkezî bir tona göre armonik olarak düzenlenmesi.

Tonik **:** (Fr.) Tonique. Dizinin ana derecesi, diziye adını veren ses.

Tril **:** (İng.) Trill. Bir tür süsleme. Notanın, az ya da çok hızlı tempoda, tam ya da yarım ses üstündeki komşusuyla art arda seslendirilmesi.

Tutti **:** (İt.) Orkestra üyelerinin tümü için kullanılan "Hep birlikte" anlamındaki terim. Solistin dışında kalan yorumcuların tümüne denir.

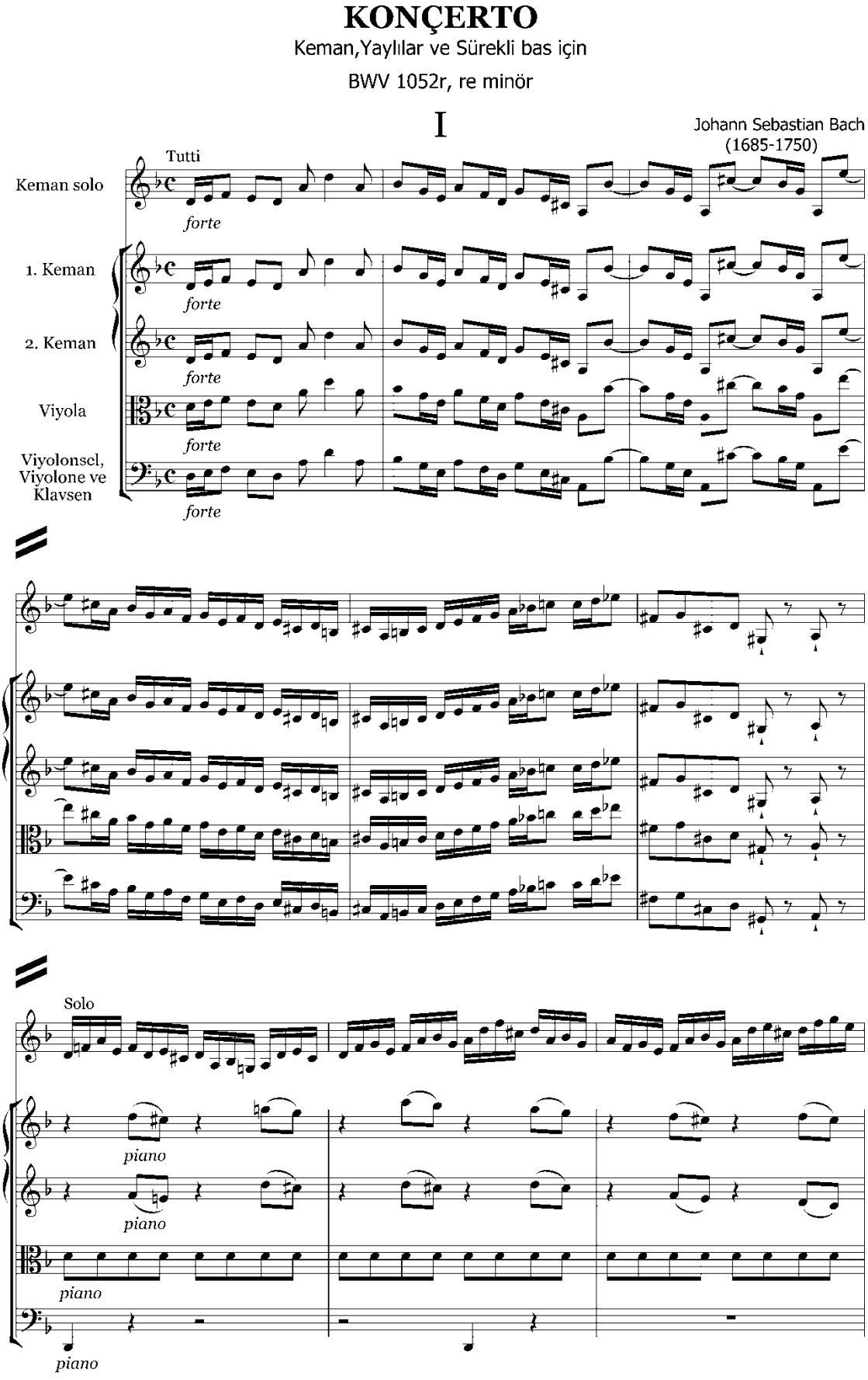
Unison **:** (İt.) Tüm çalgı ve seslerin aynı ezgiyi tek seste seslendirmeleri.

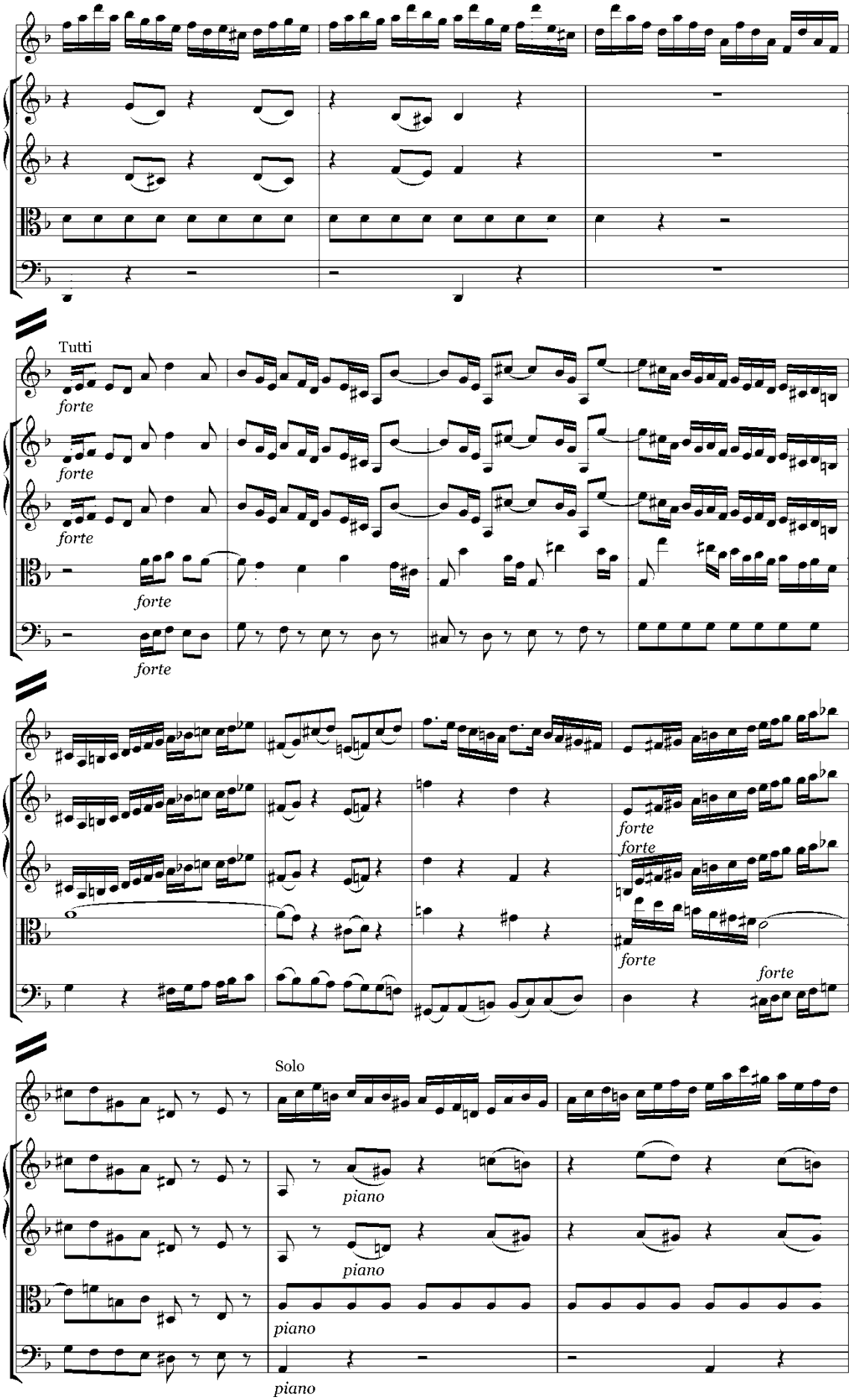
Virtüozite **:** (İng.) Virtuosity. Çalgıda ustalık, teknik yetenek sergileyebilme. Virtüöz: üst düzeyde ustalık sergileyen anlamına gelir.

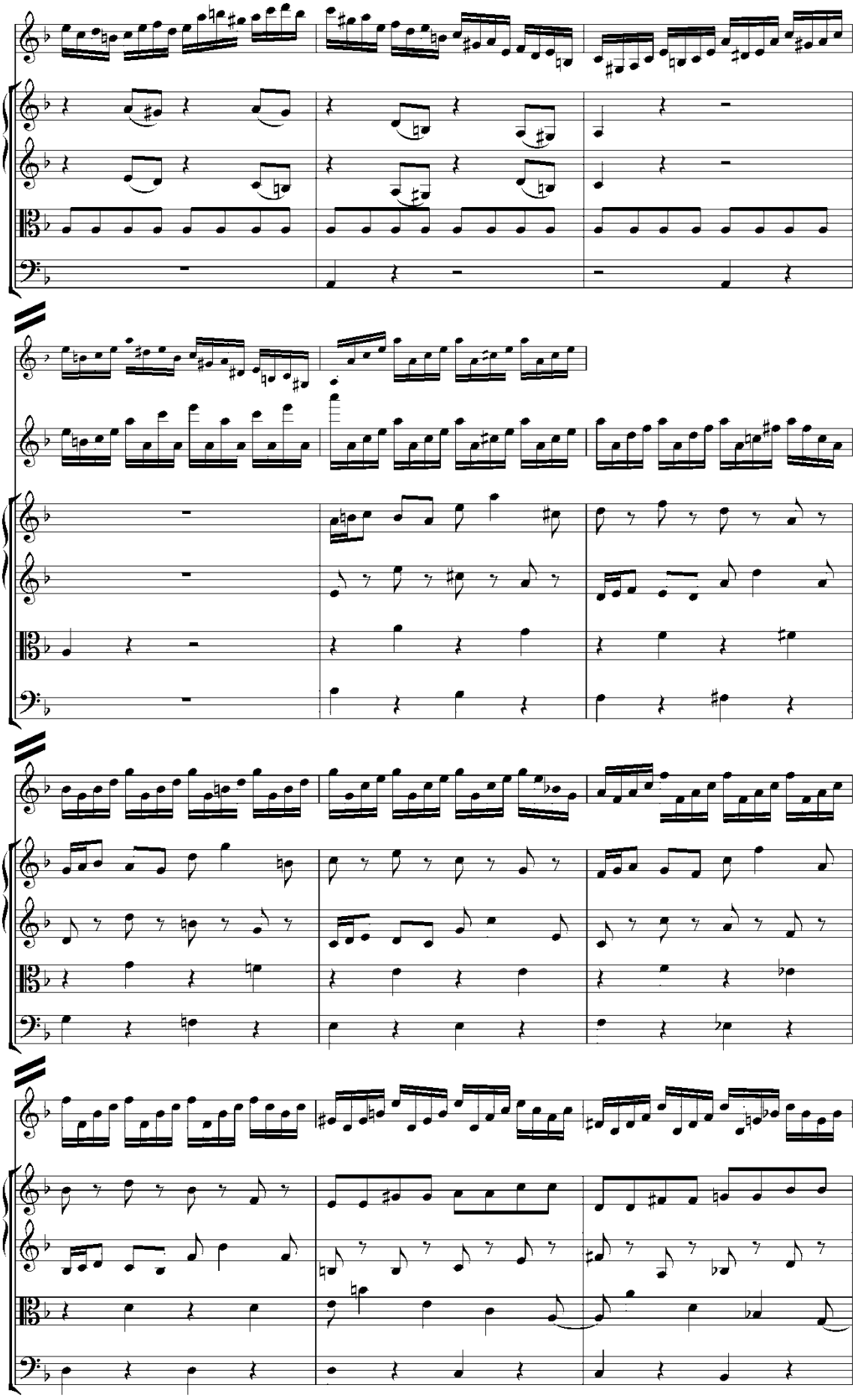
Vivace **:** (İt.) Canlı, kıvrak, atik (tempo).

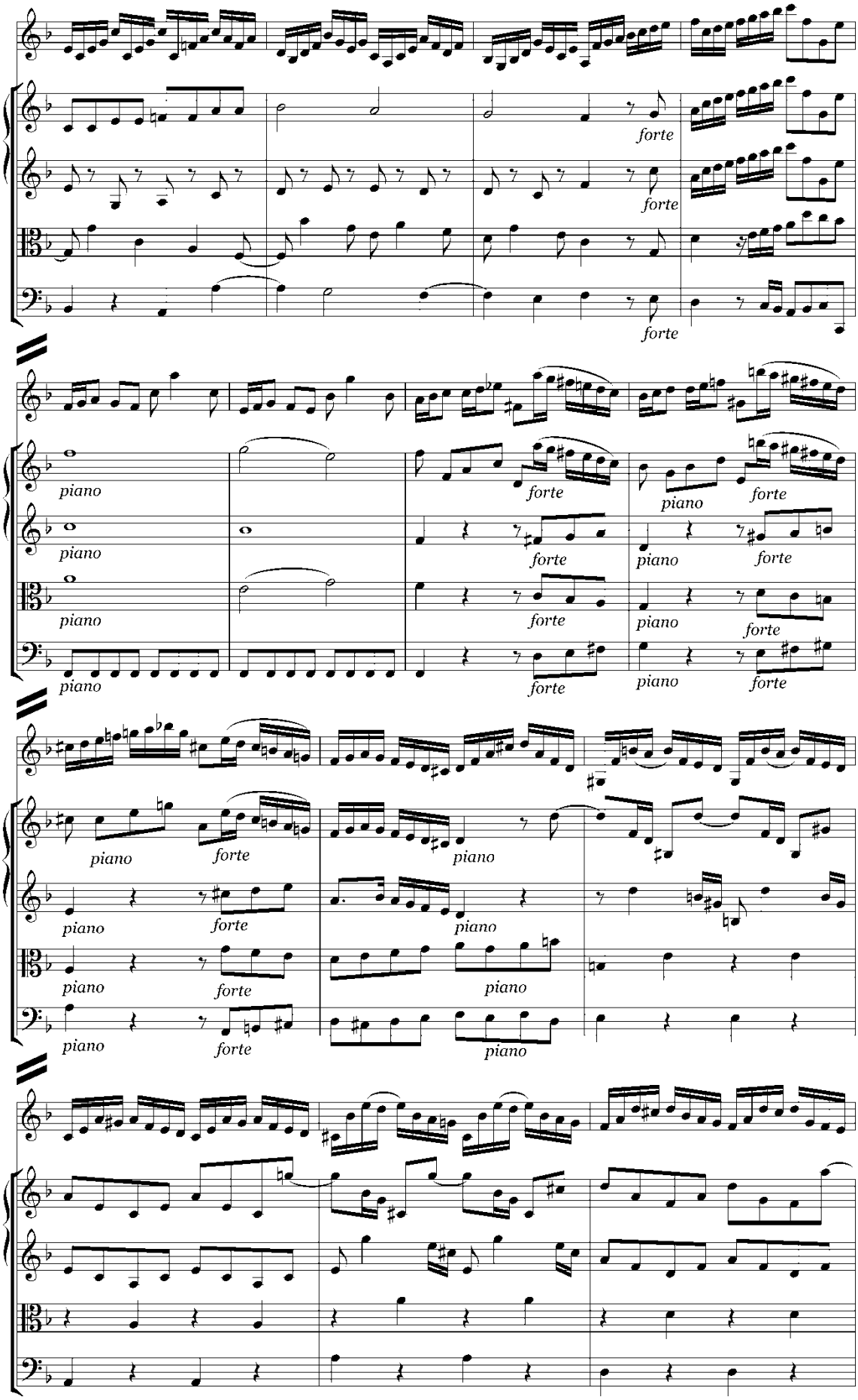
Vokal **:** (Fr.) İnsan sesi için. Ses müziği. Çalgı müziği karşıtı. Şarkılı müzik türleri: Opera, kantat gibi.

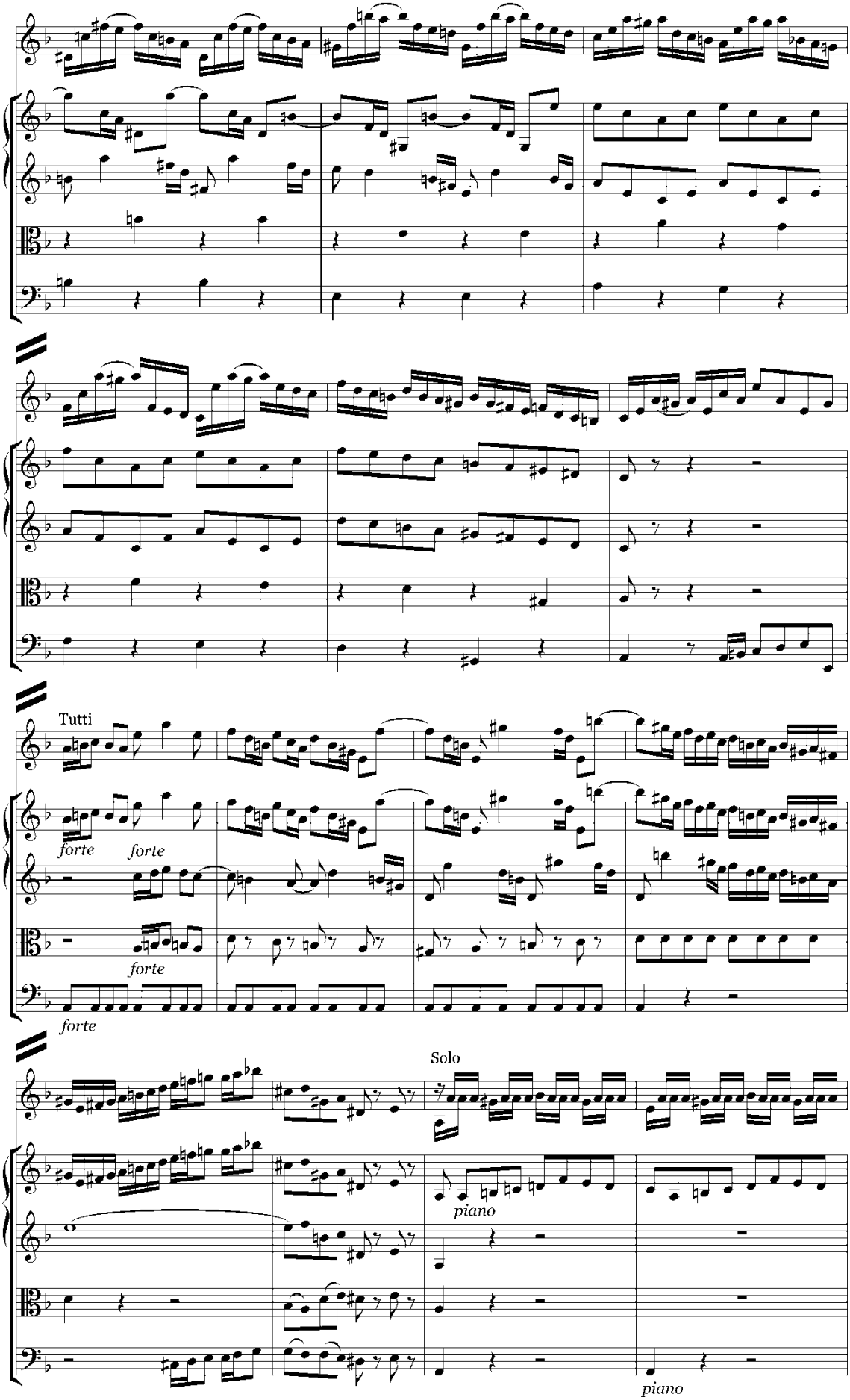
Ek B: J. S. Bach – Keman Konçertosu BWV 1052r re minör (Orkestra Partitürü)

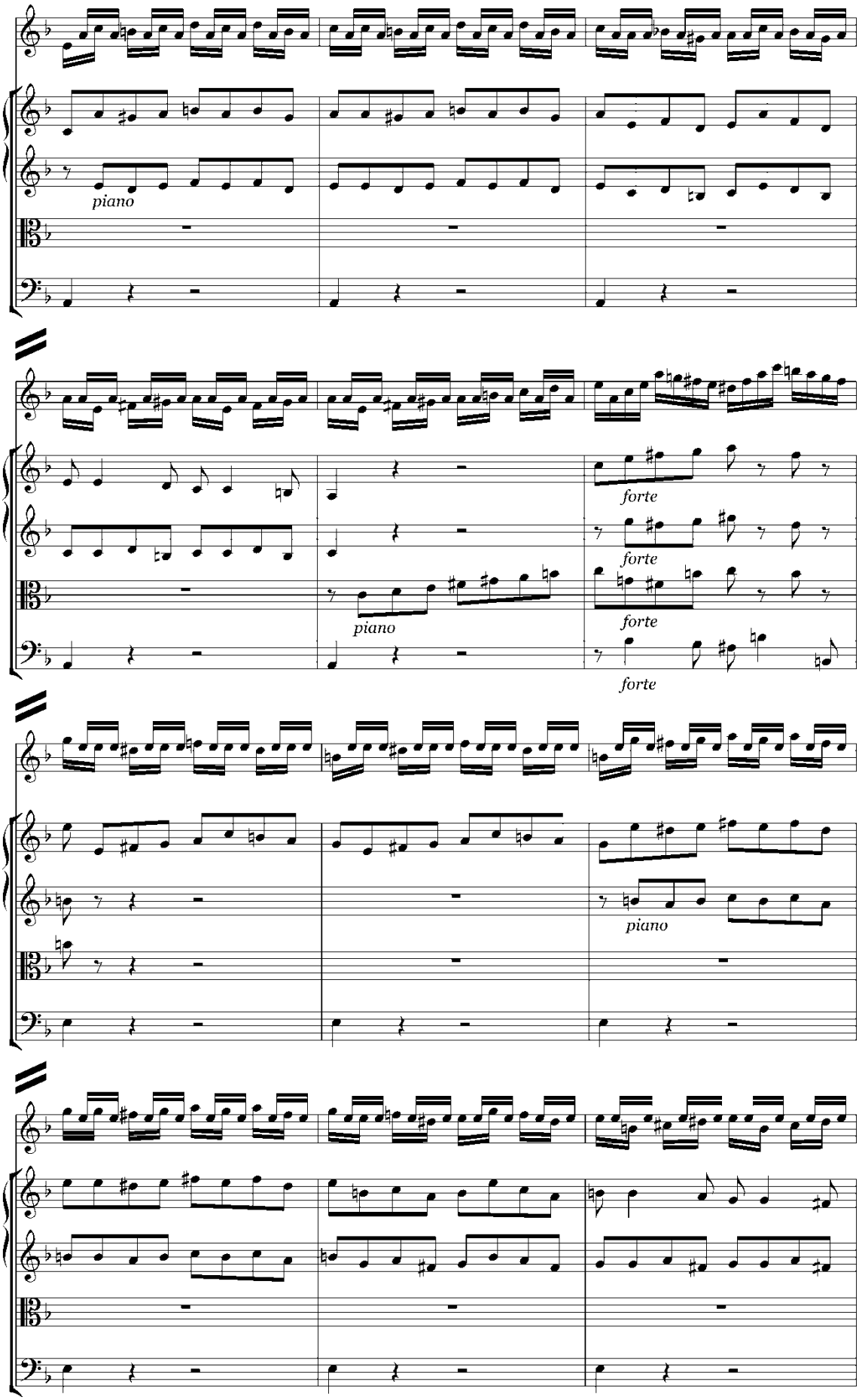


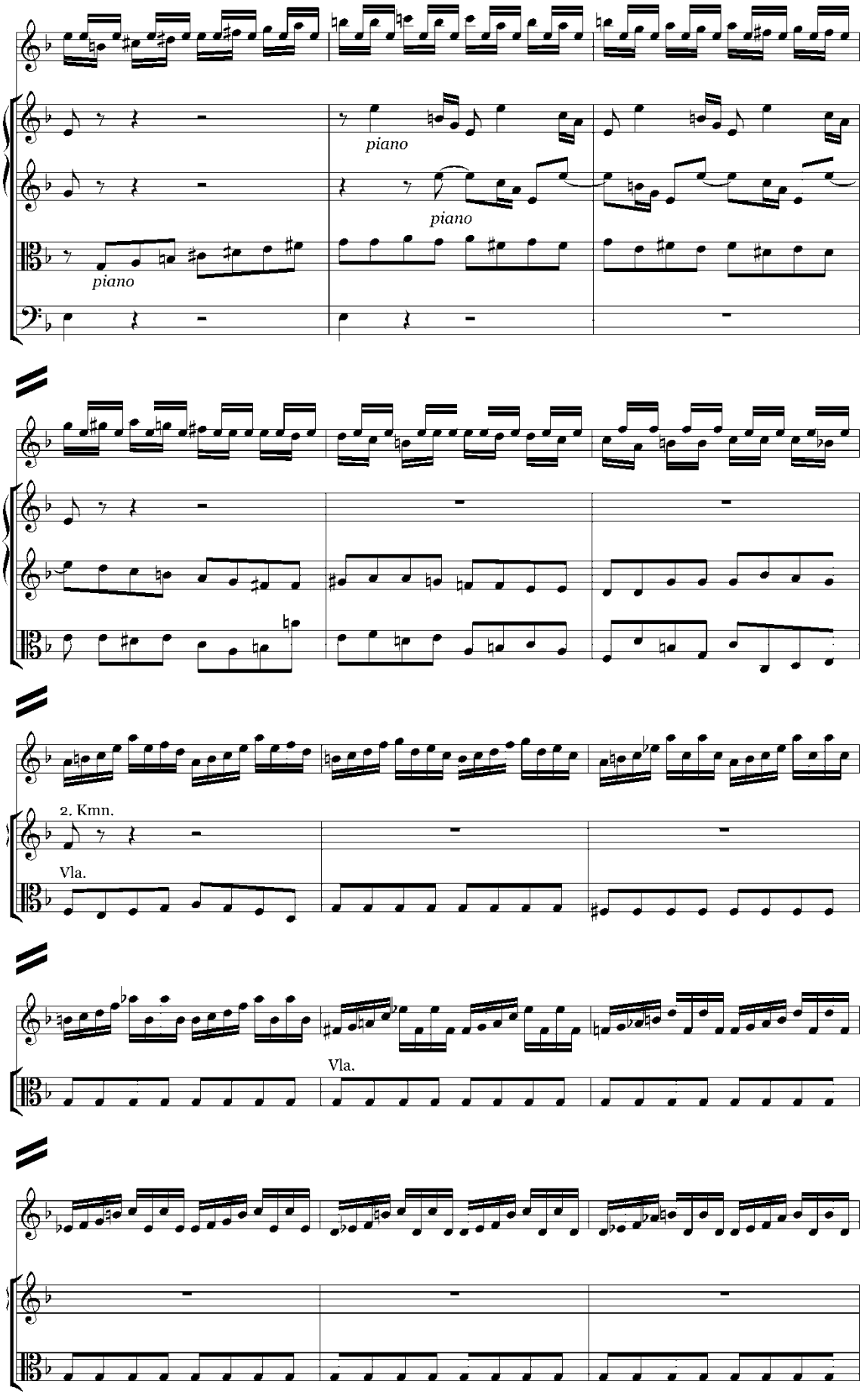

Tutti
forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte
Solo
piano
piano
piano
piano

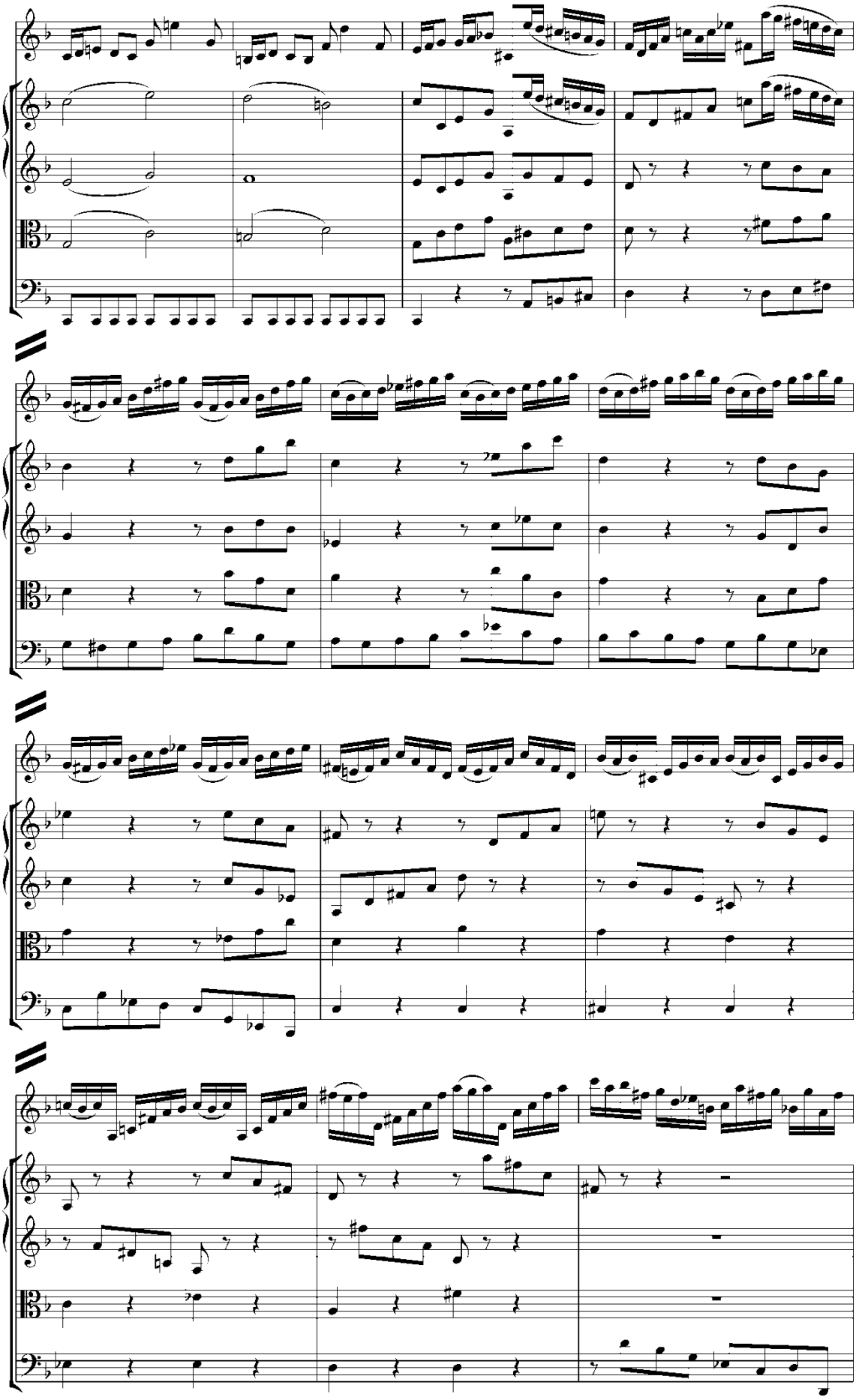


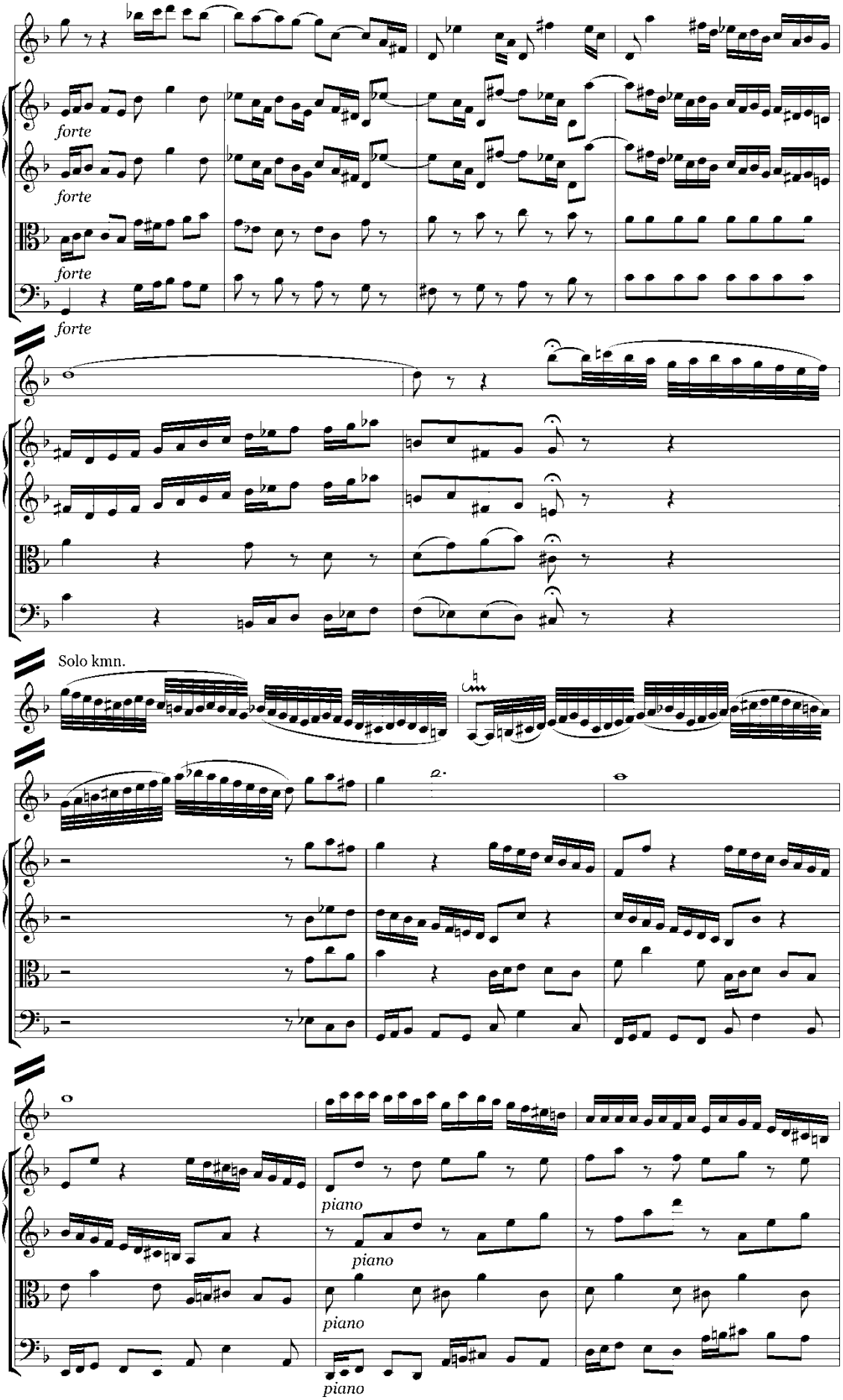

forte
forte
forte
piano
piano
forte
forte
piano
forte
piano
forte
piano

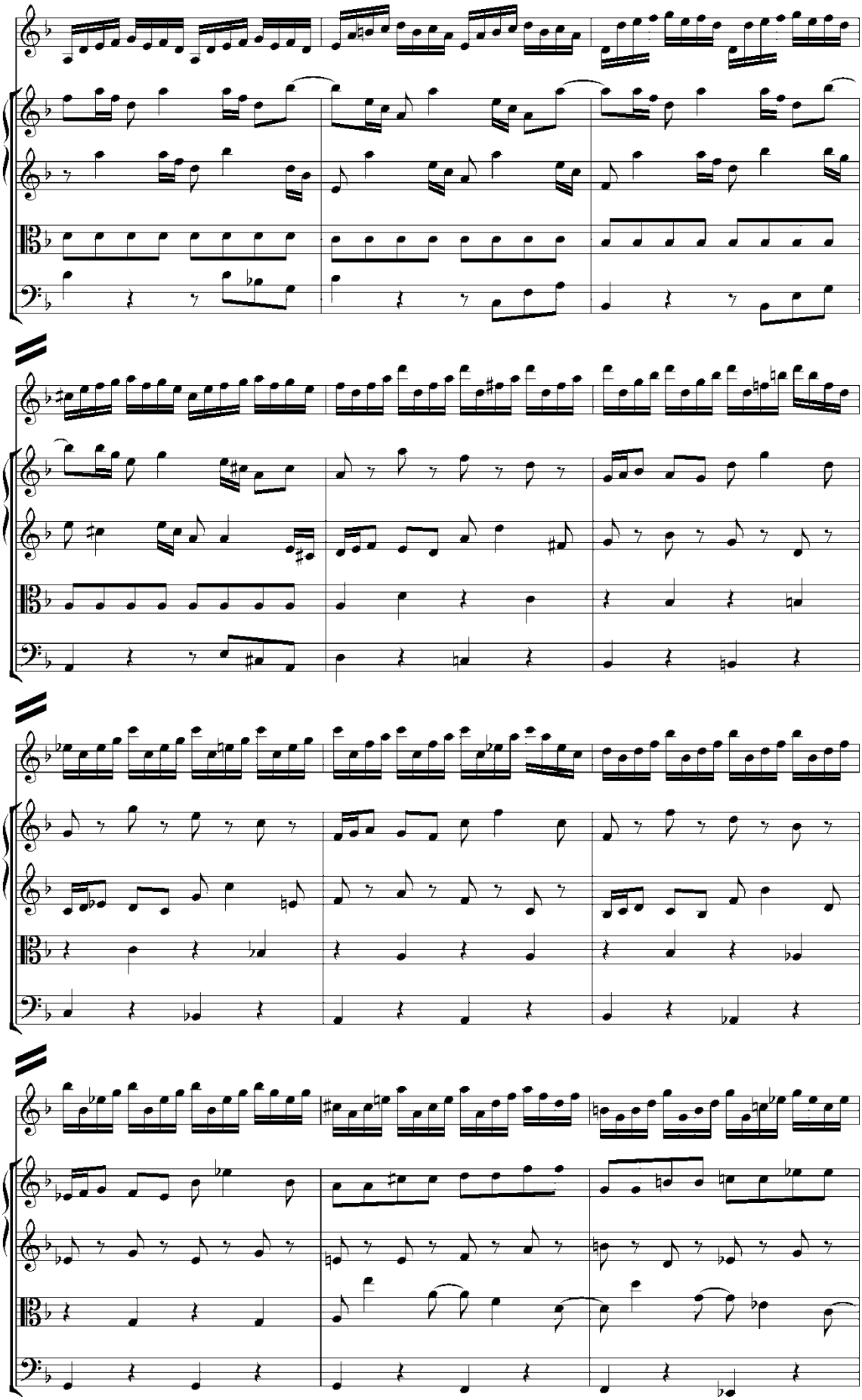

Tutti
forte
forte
forte
forte
Solo
piano
piano

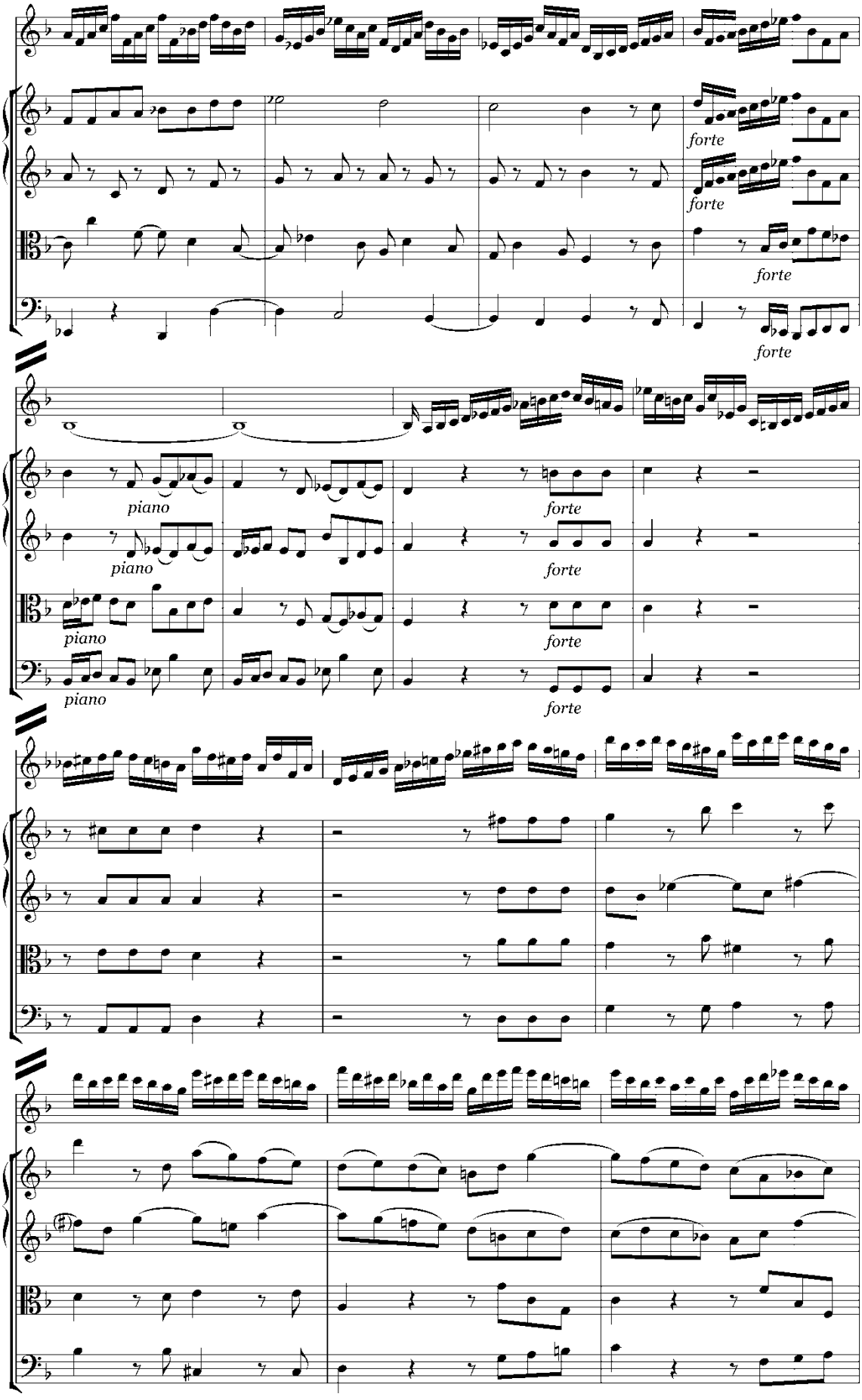

piano
forte
forte
piano
forte
forte
piano

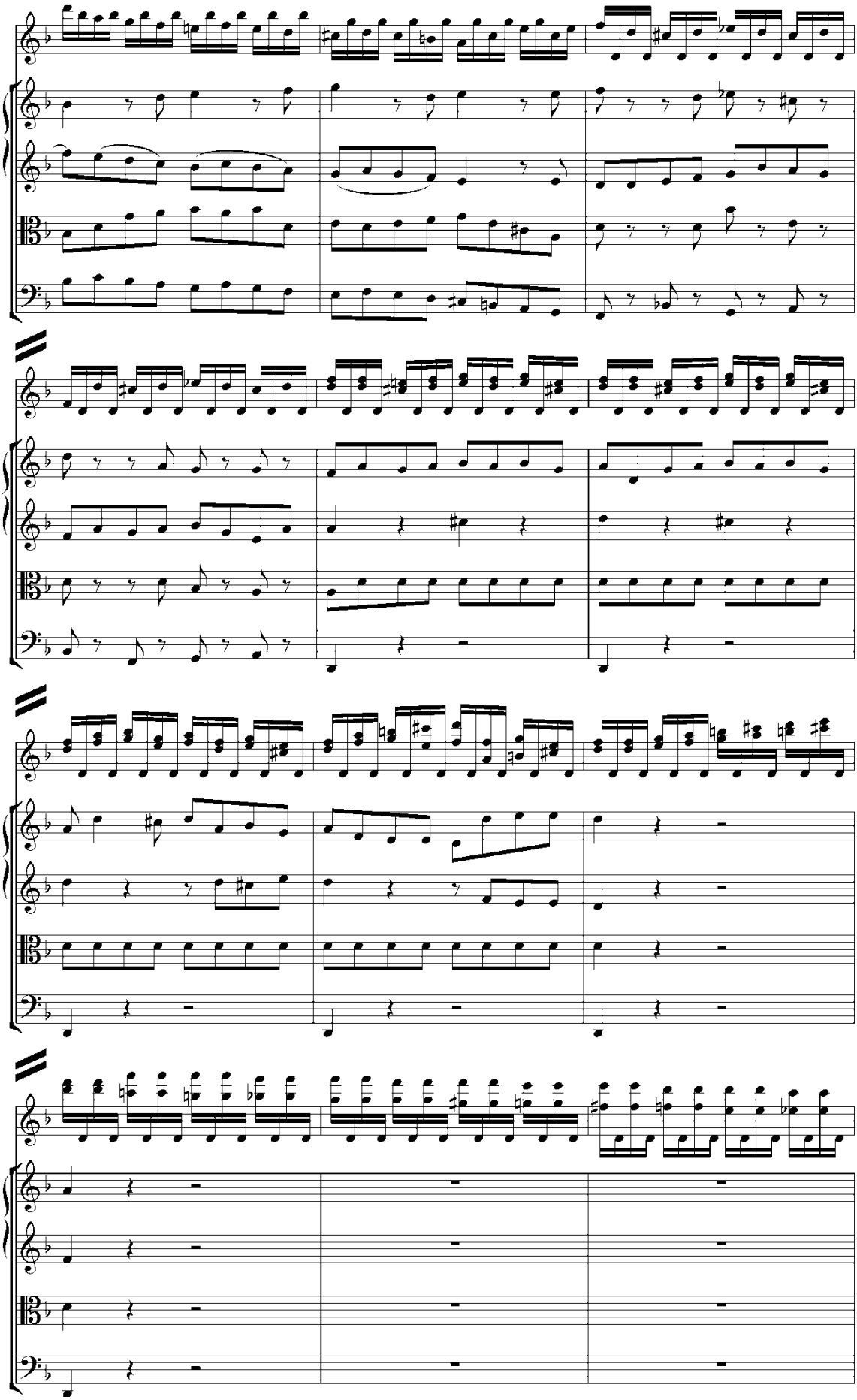

piano
piano
piano
2. Kmn.
Vla.
Vla.

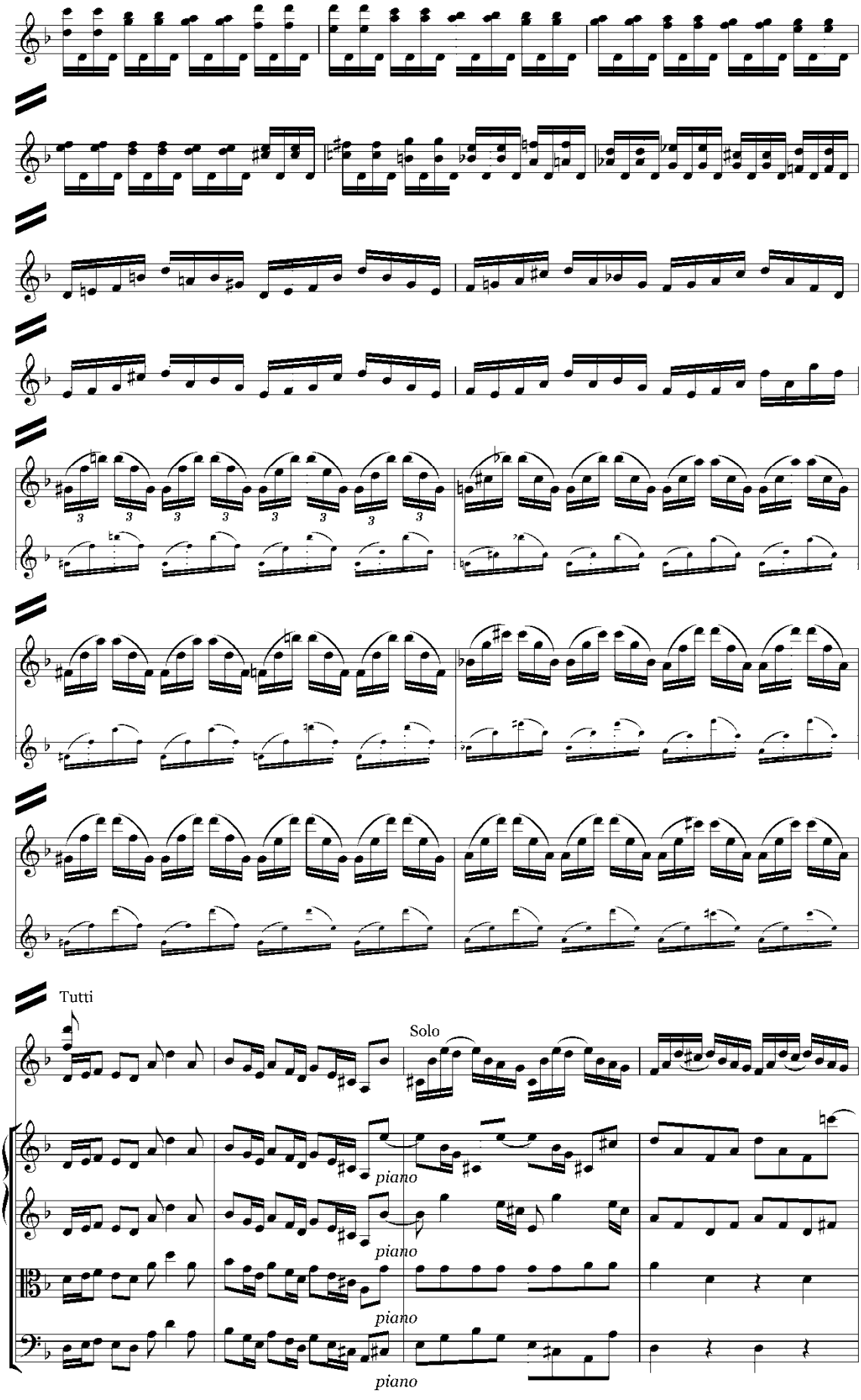


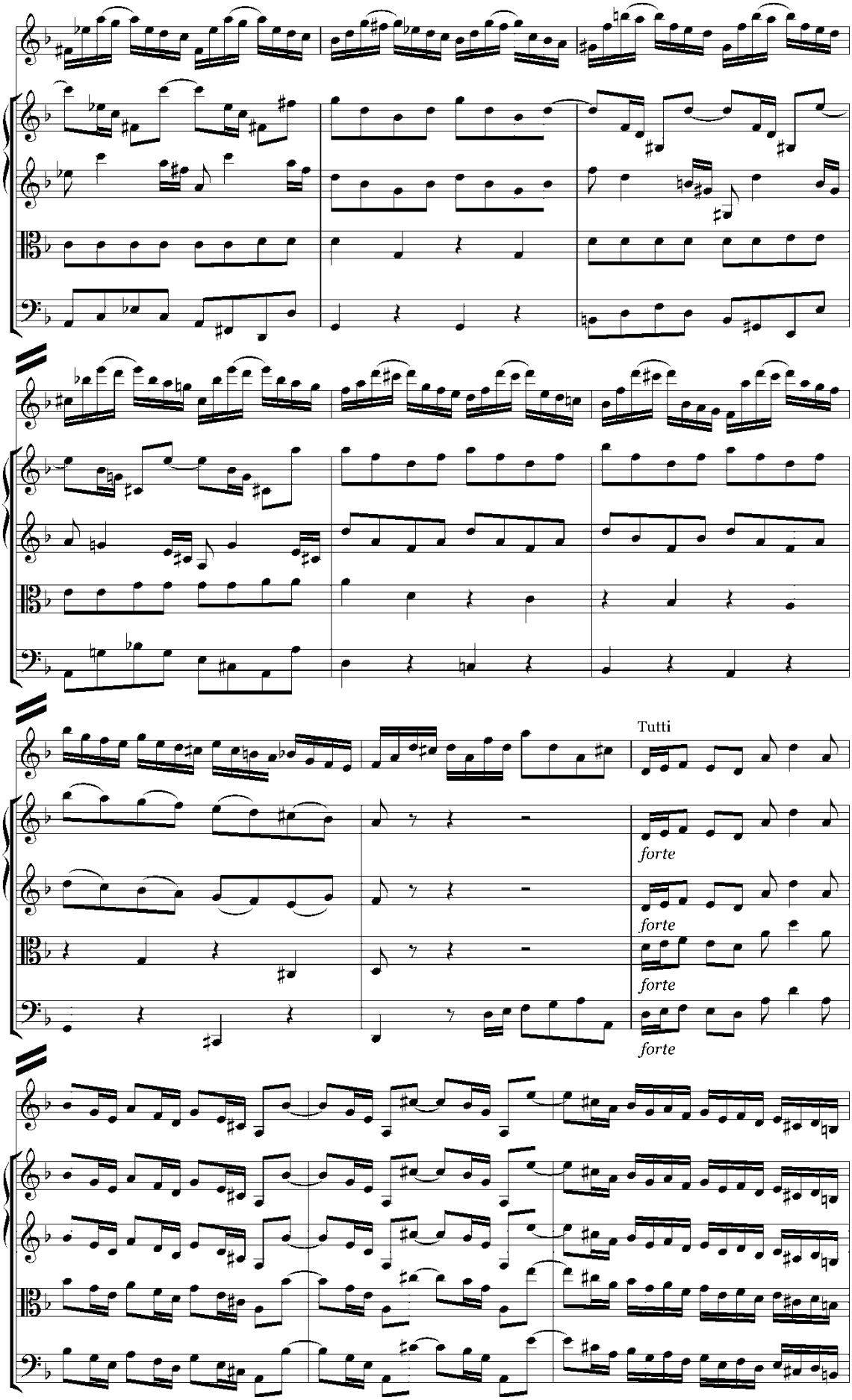

forte
forte
forte
forte
Solo kmn.
piano
piano
piano
piano

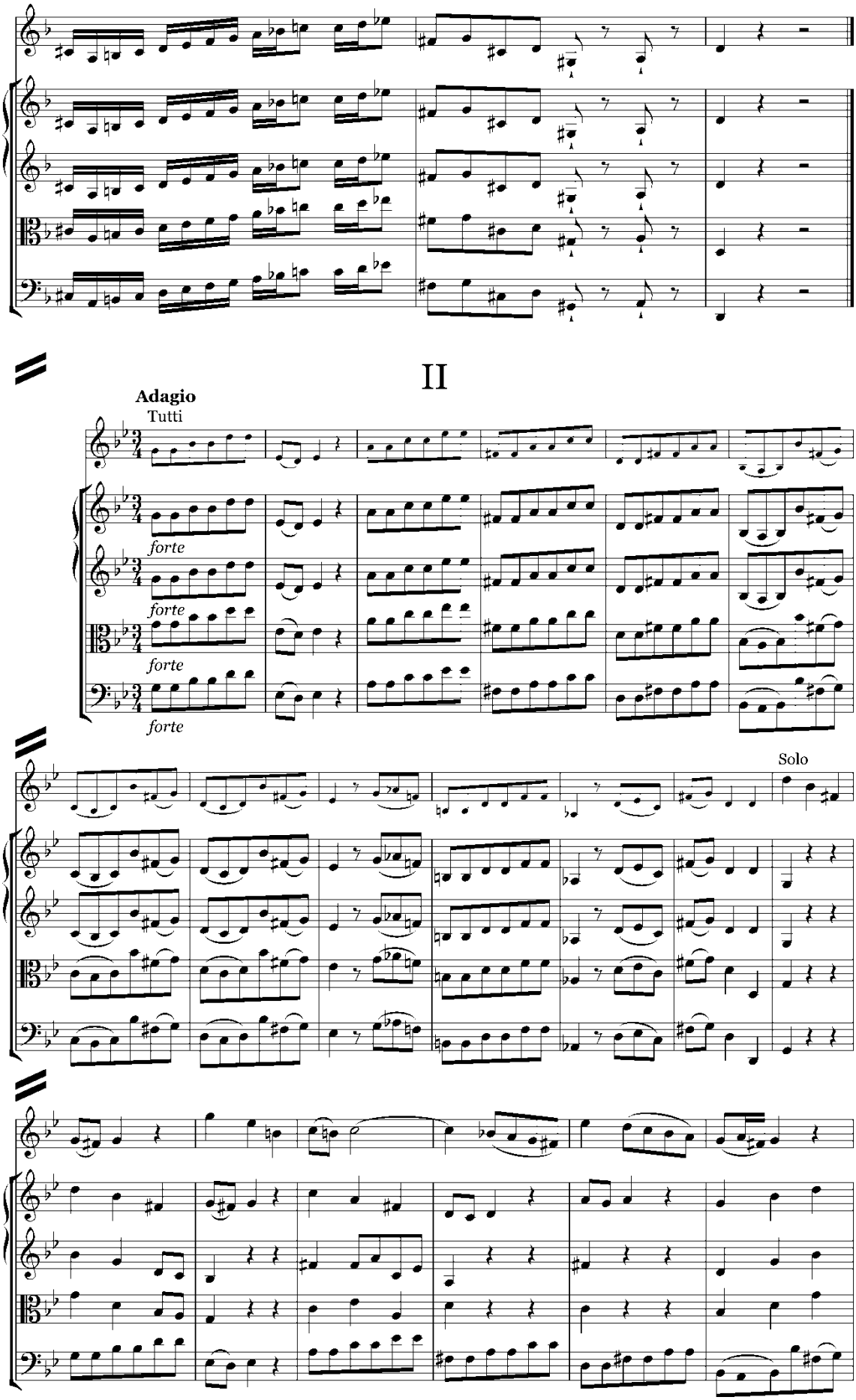


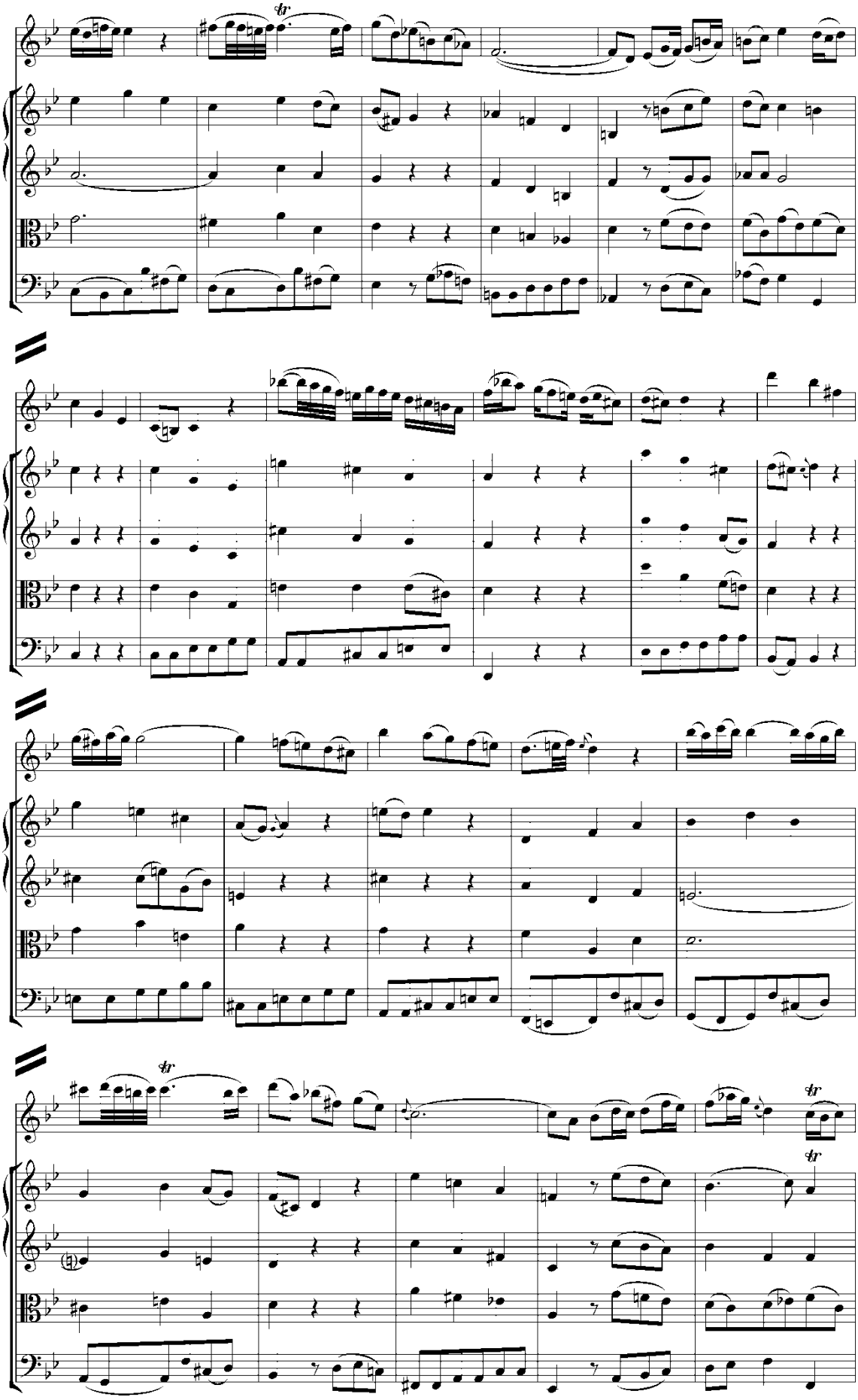

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte

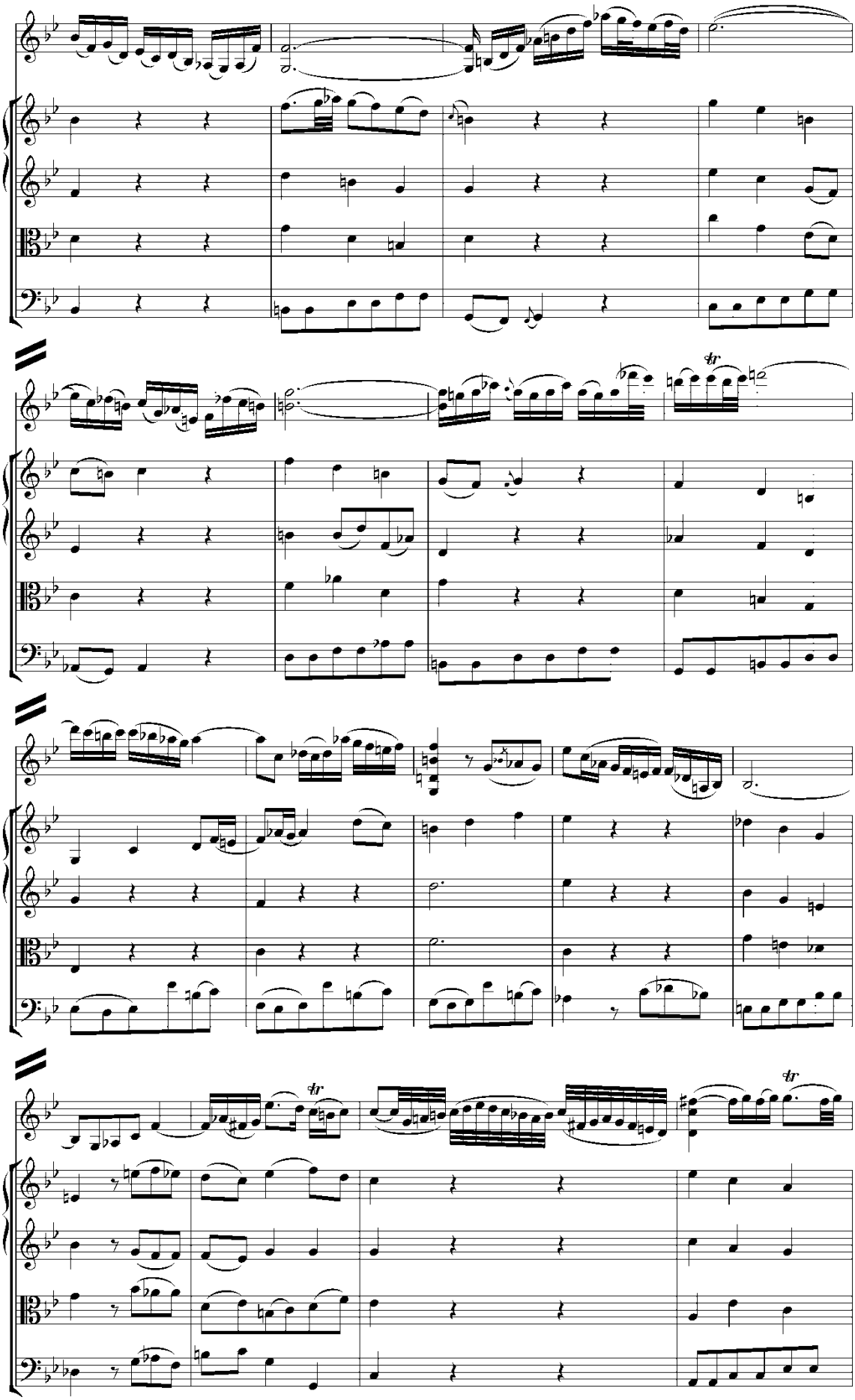


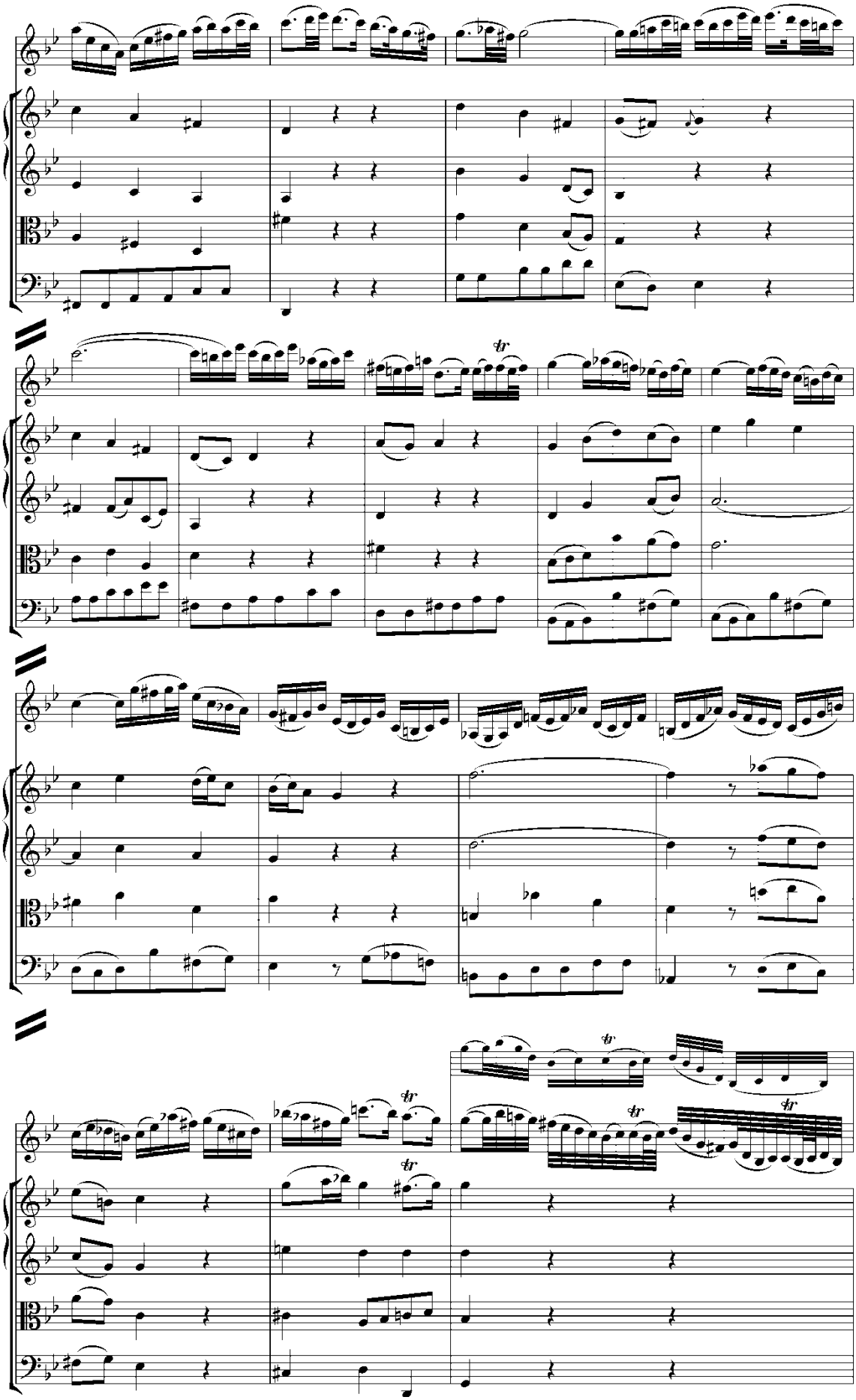

Tutti
Solo
piano
piano
piano
piano

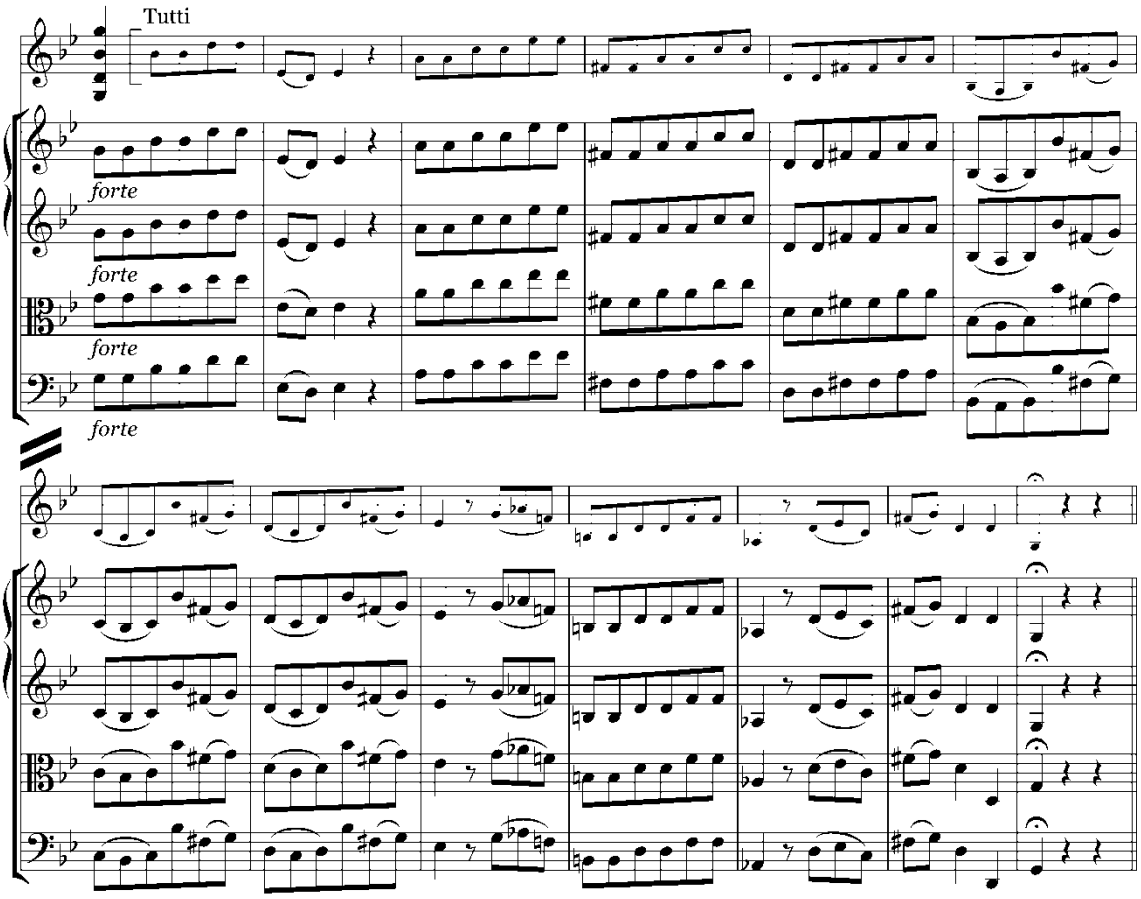

Tutti
forte
forte
forte
forte


II
Adagio
Tutti
forte
forte
forte
forte
Solo



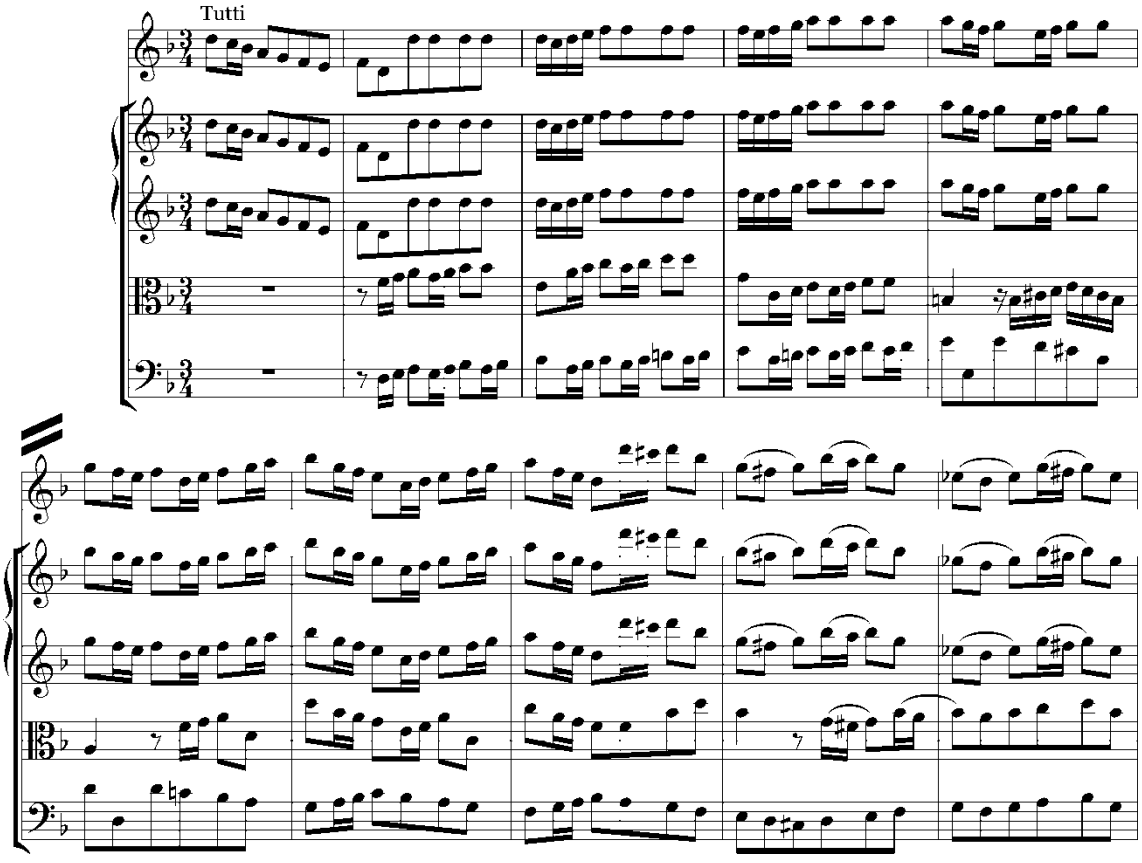


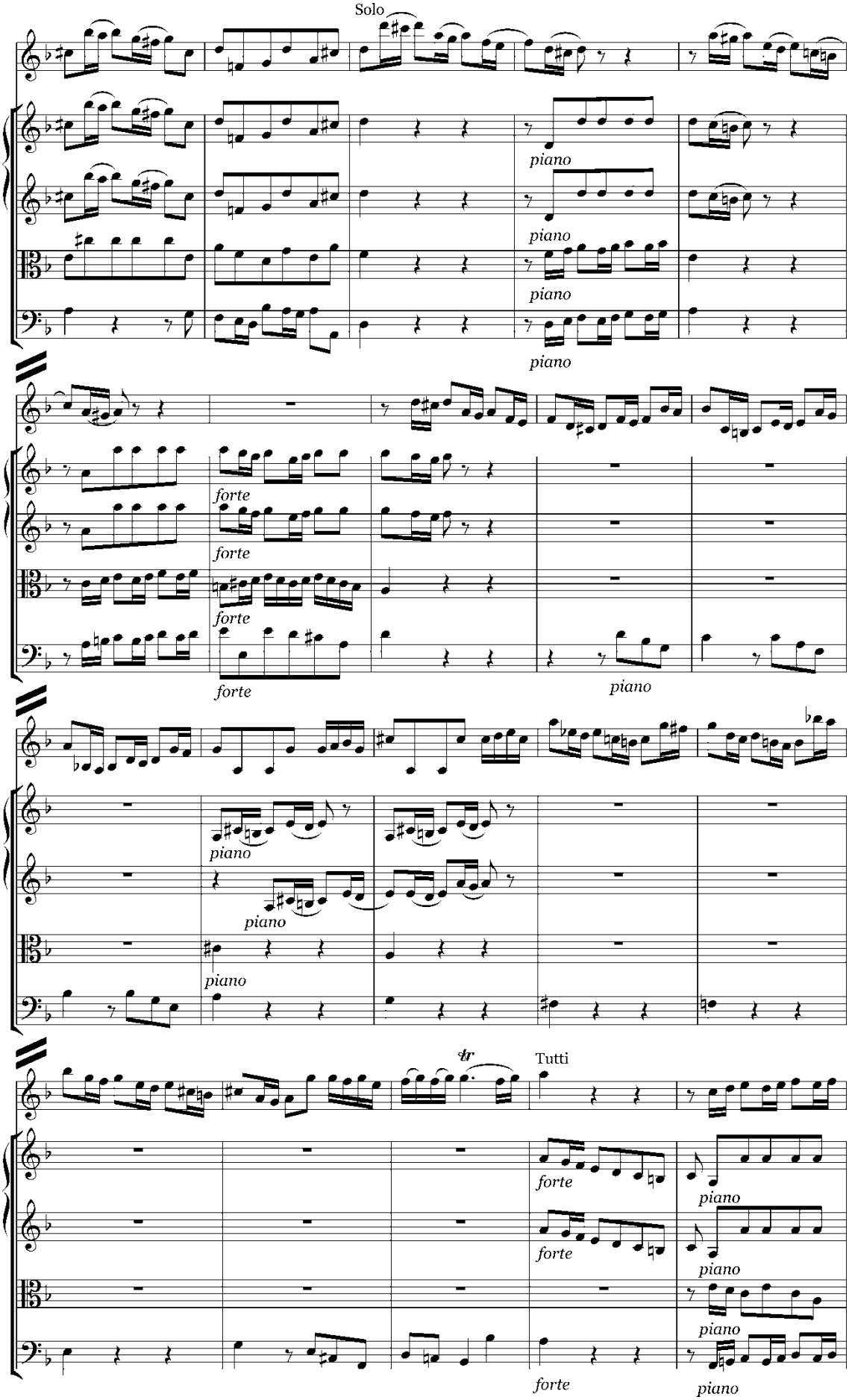


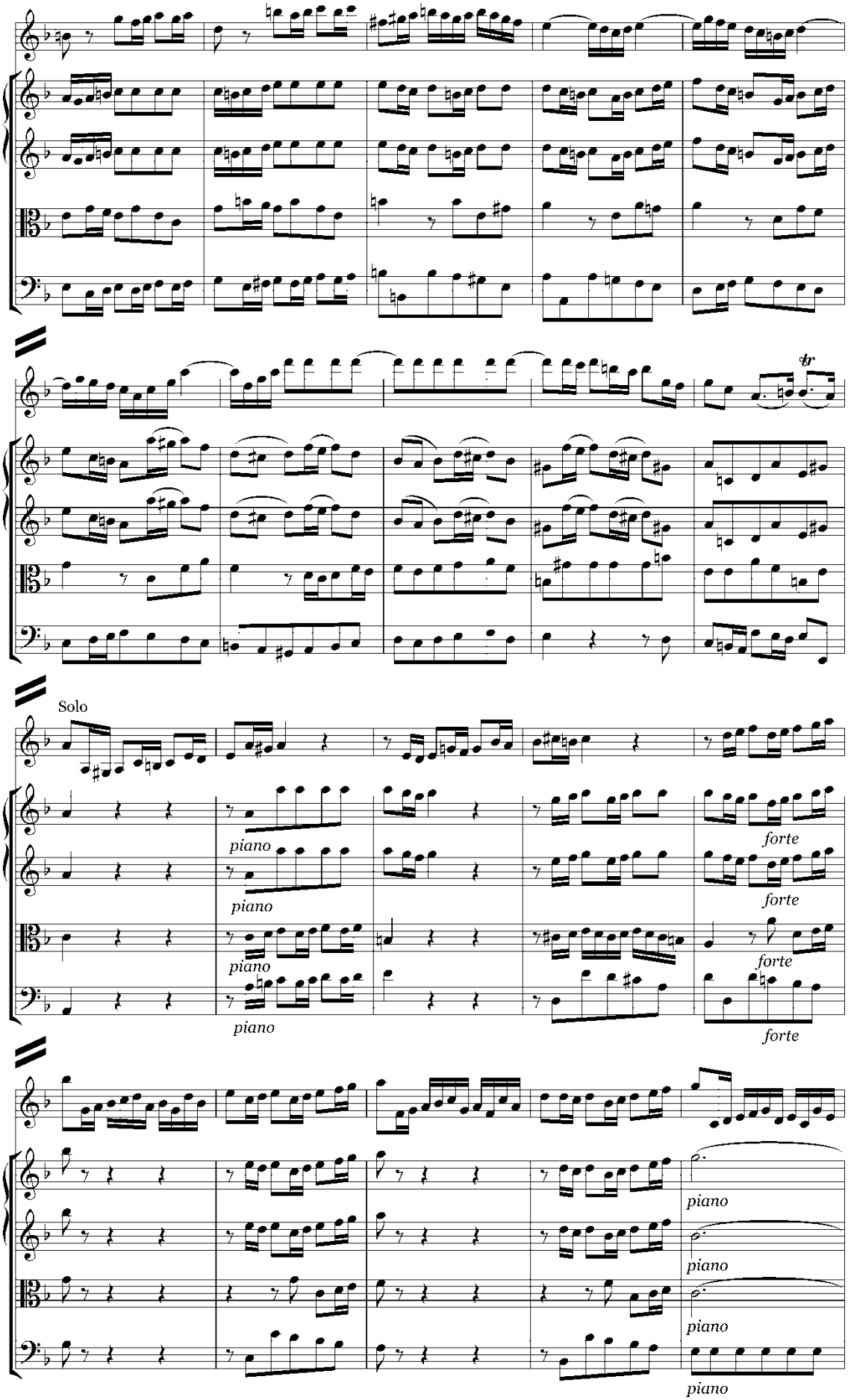


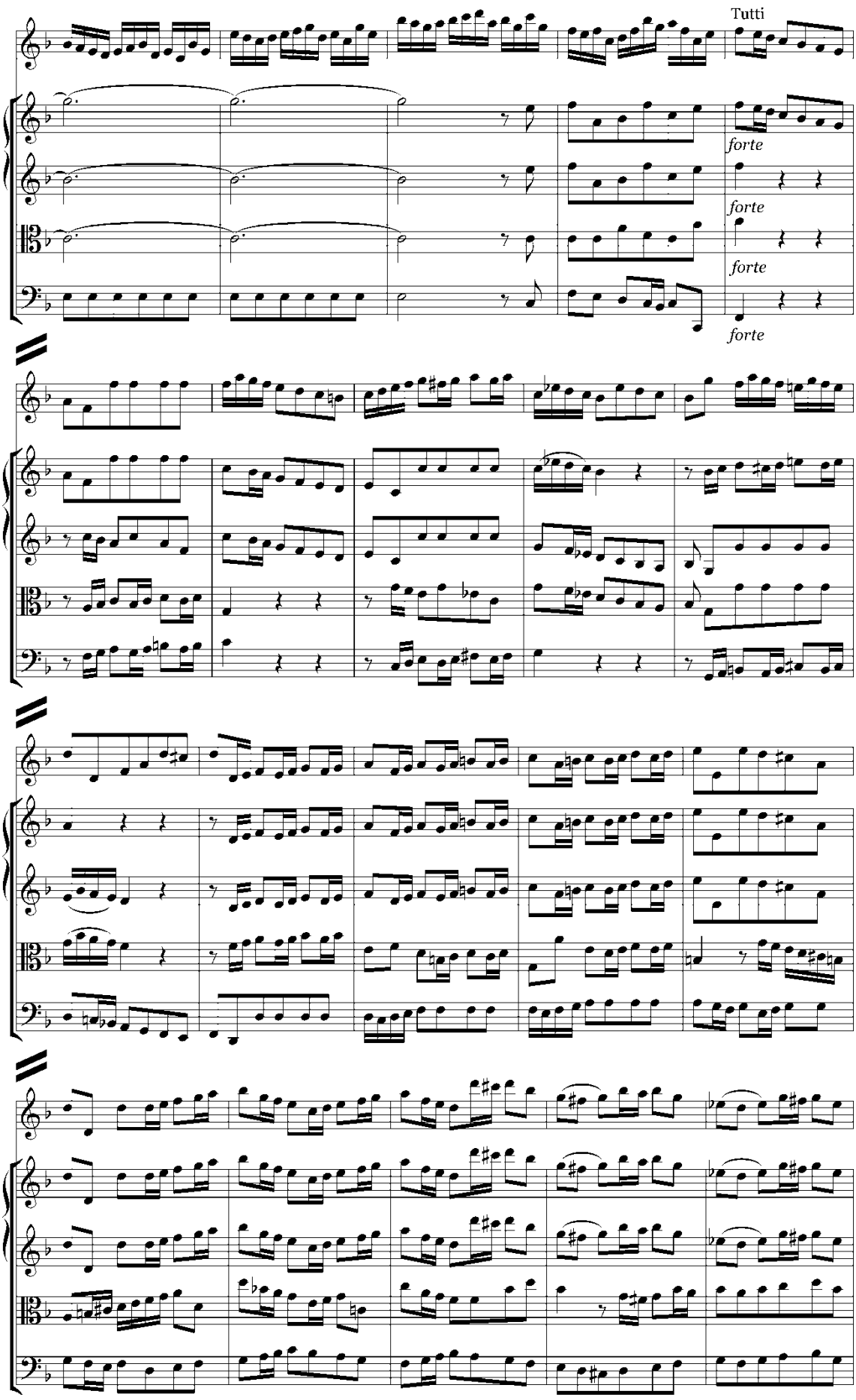
III

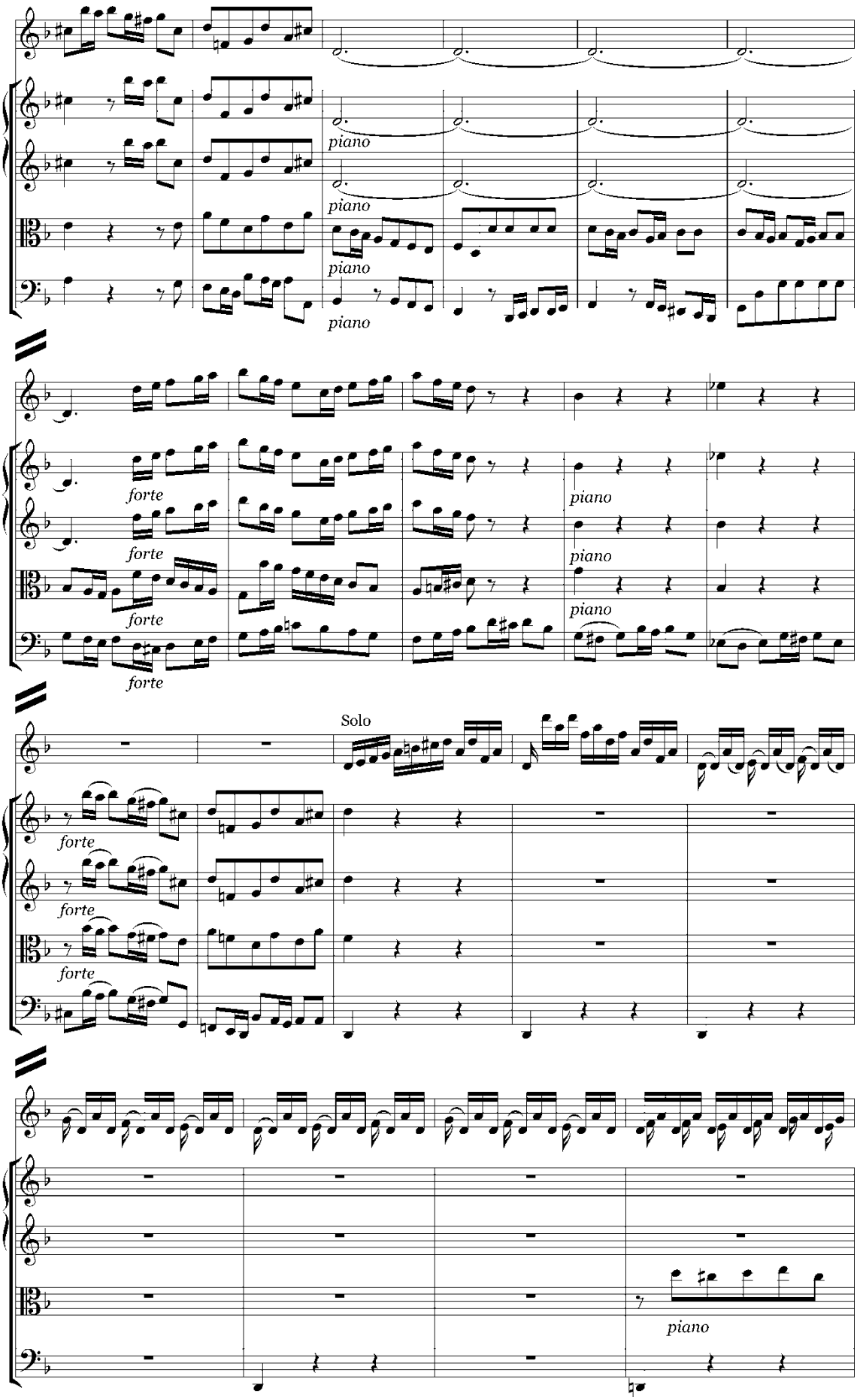
Allegro

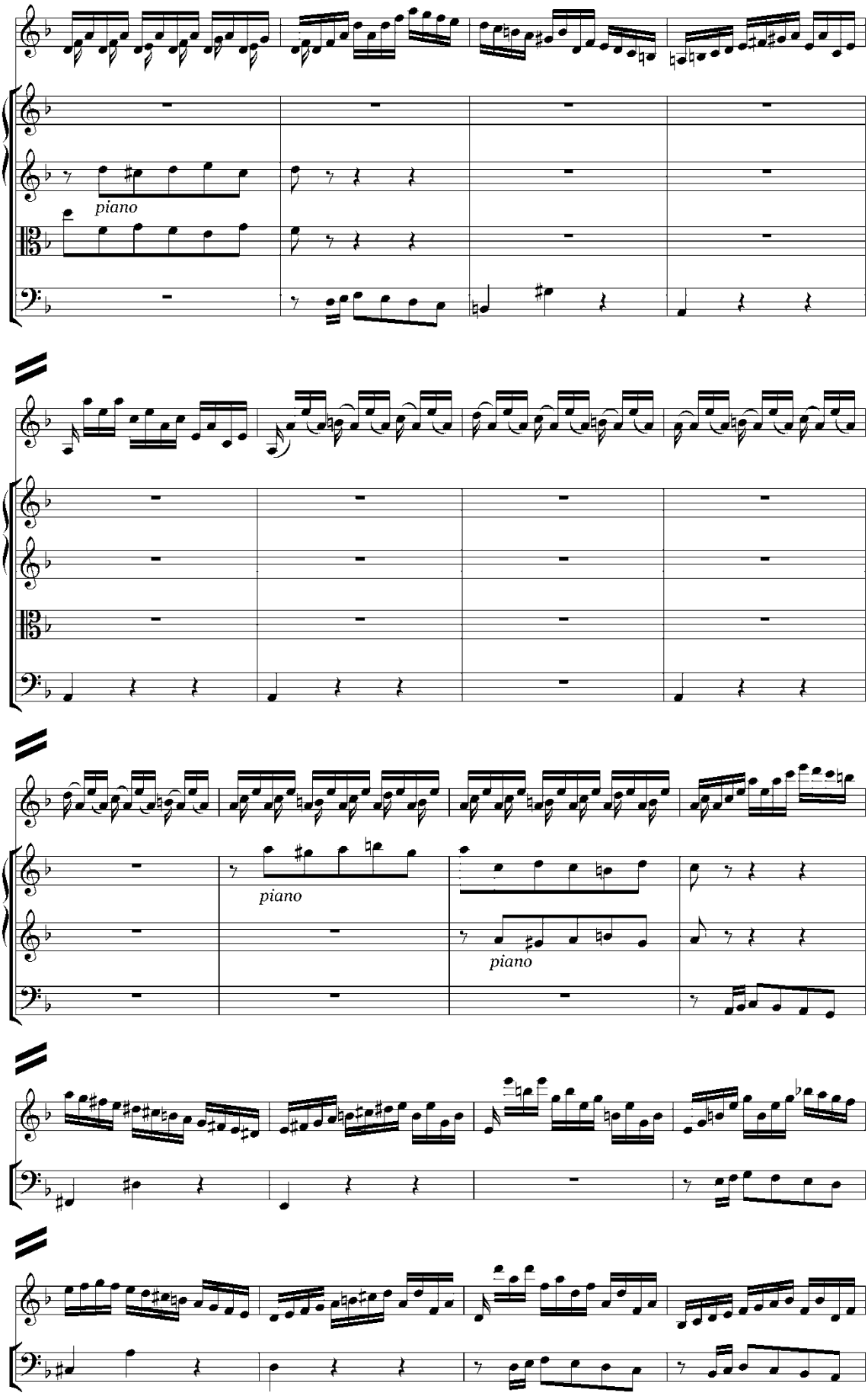


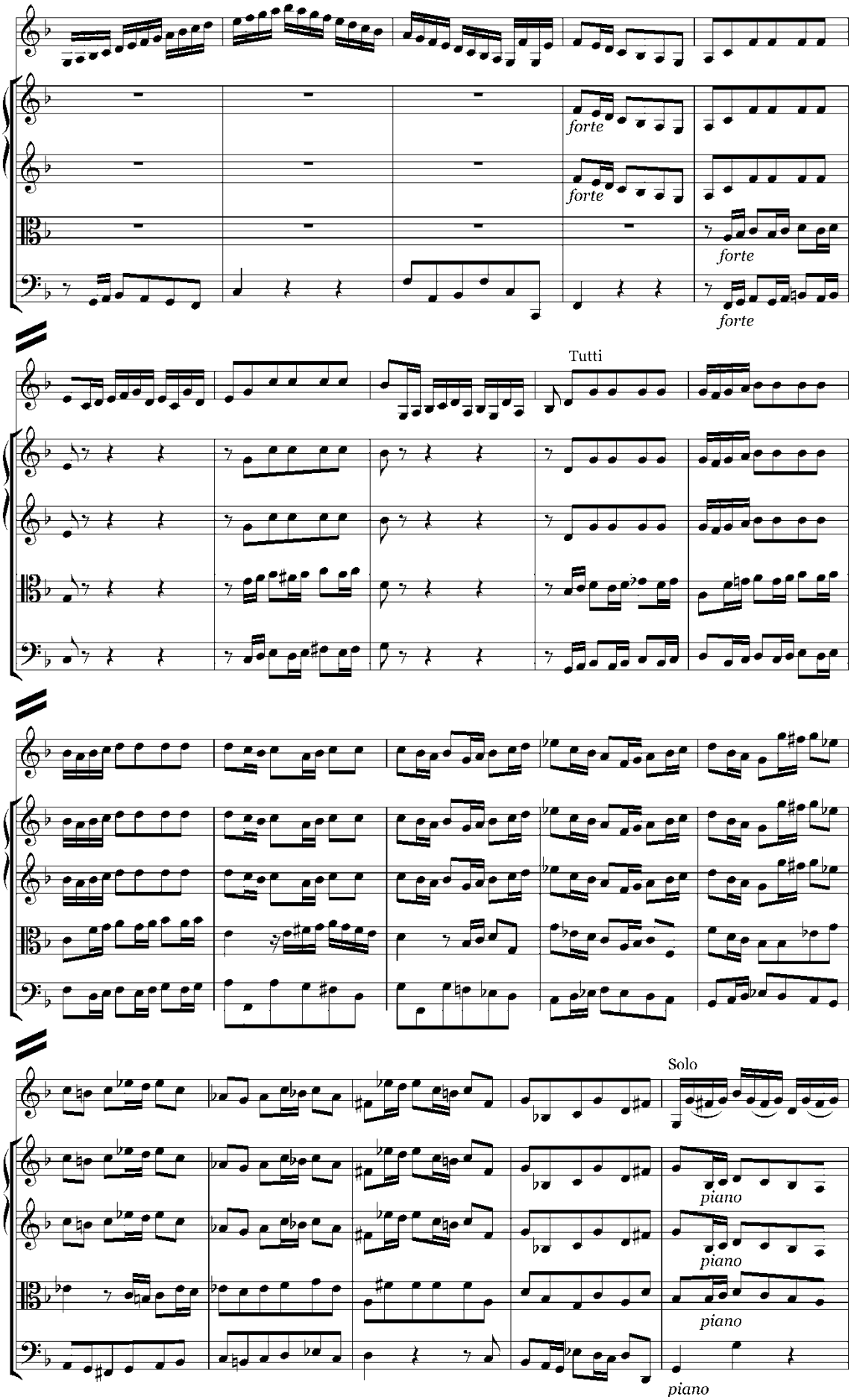

Solo
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
tr
Tutti
forte
piano
forte
piano
piano
forte
piano

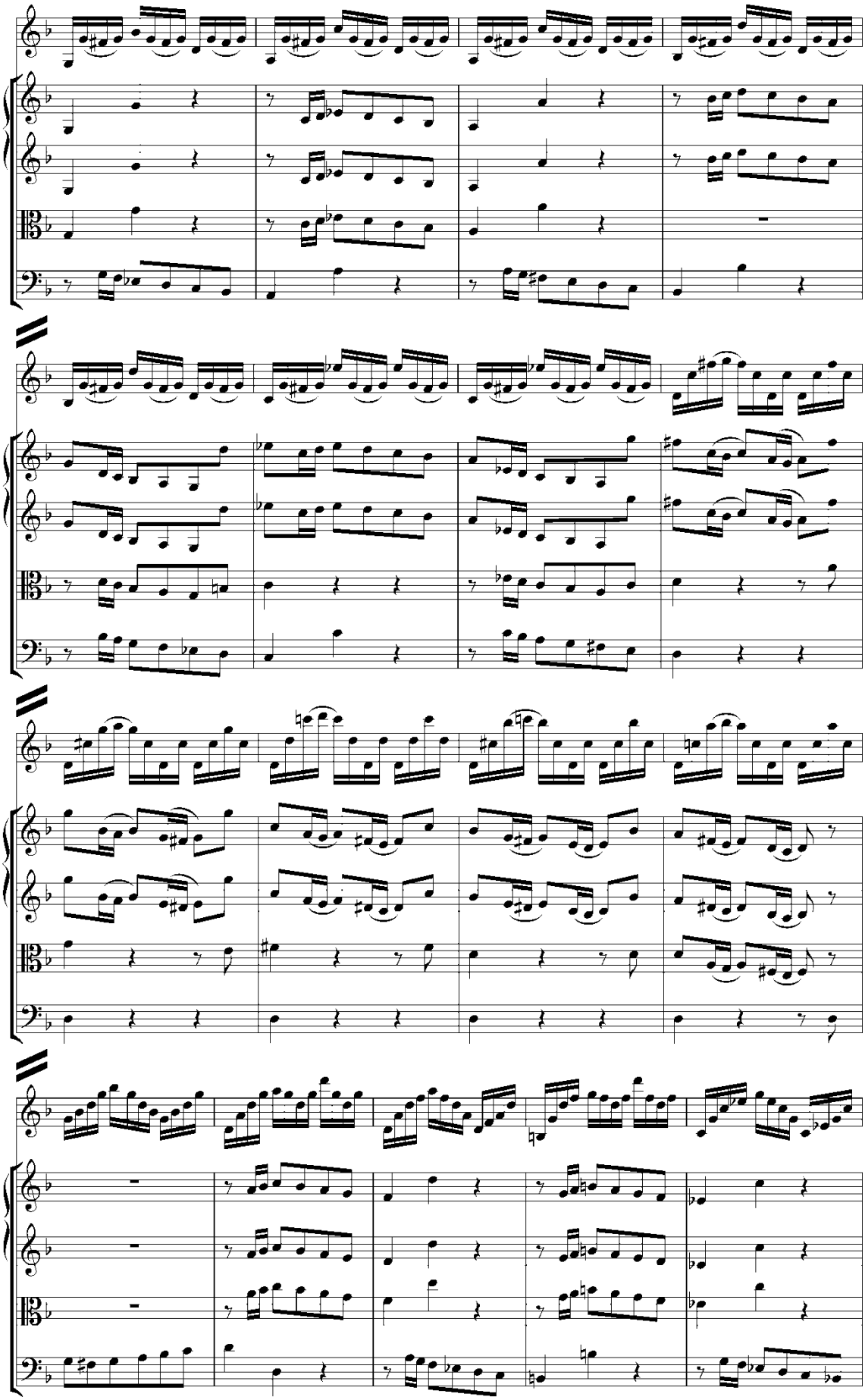

tr
Solo
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

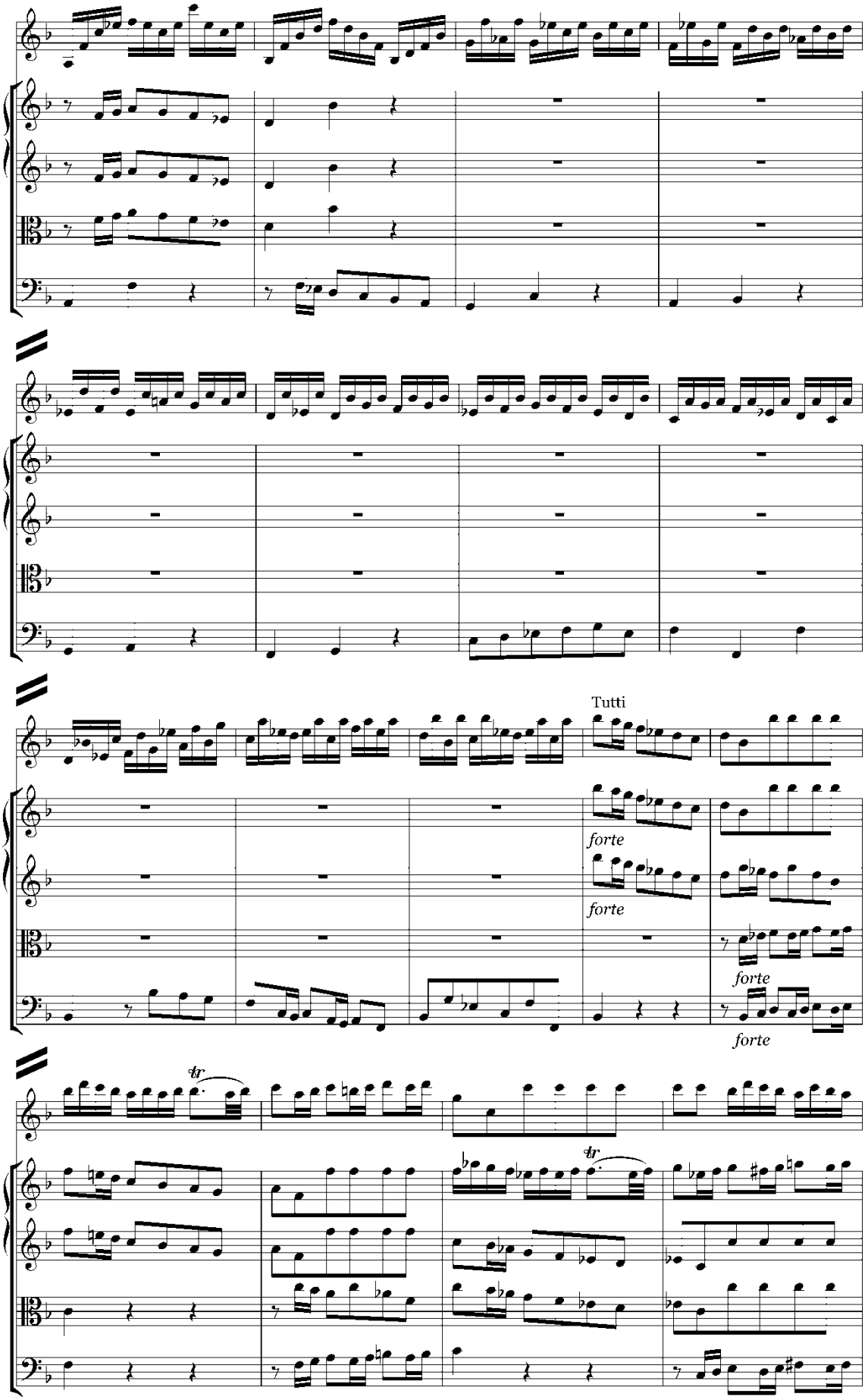

Tutti
forte
forte
forte
forte

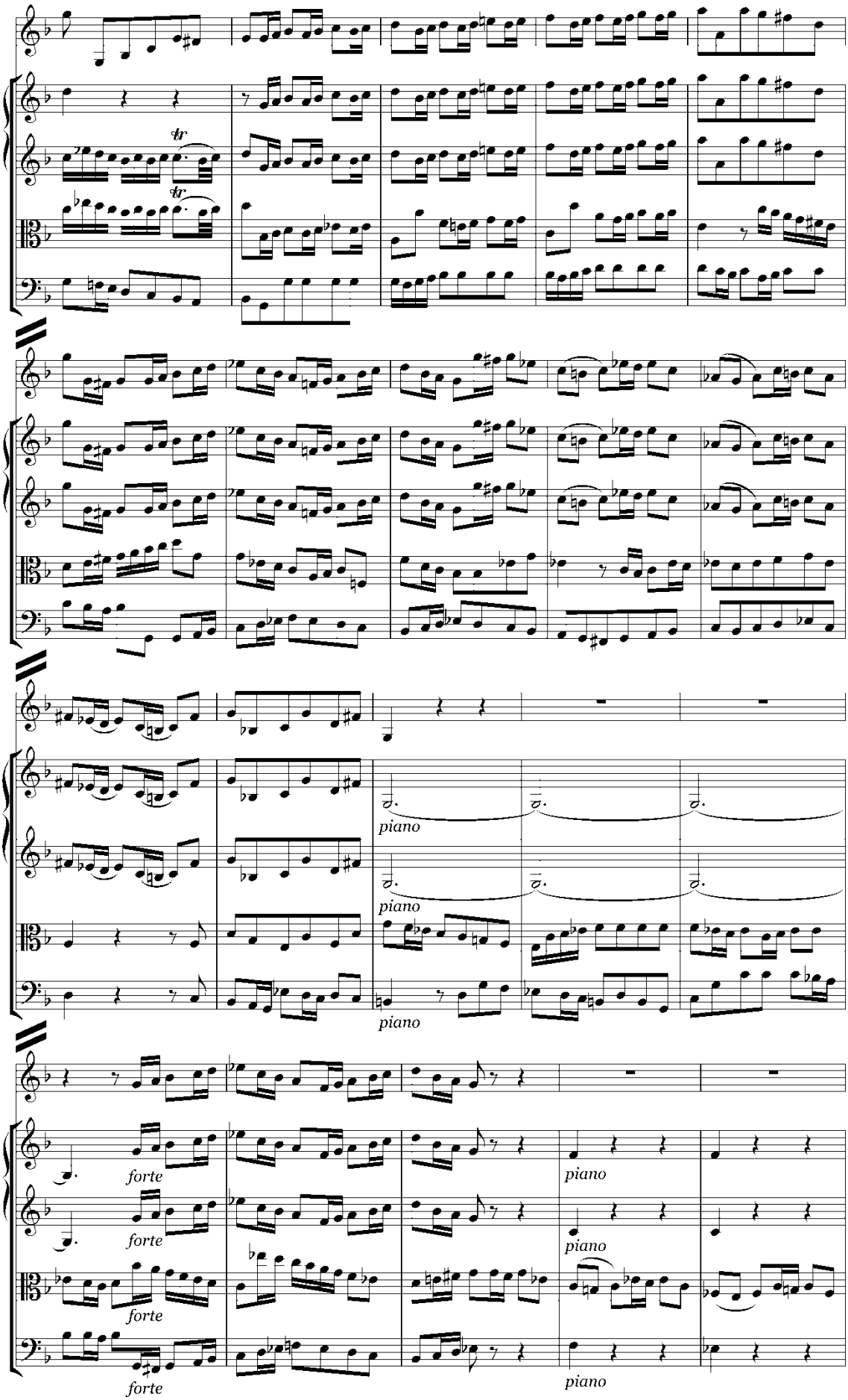

piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
Solo
forte
forte
forte
piano

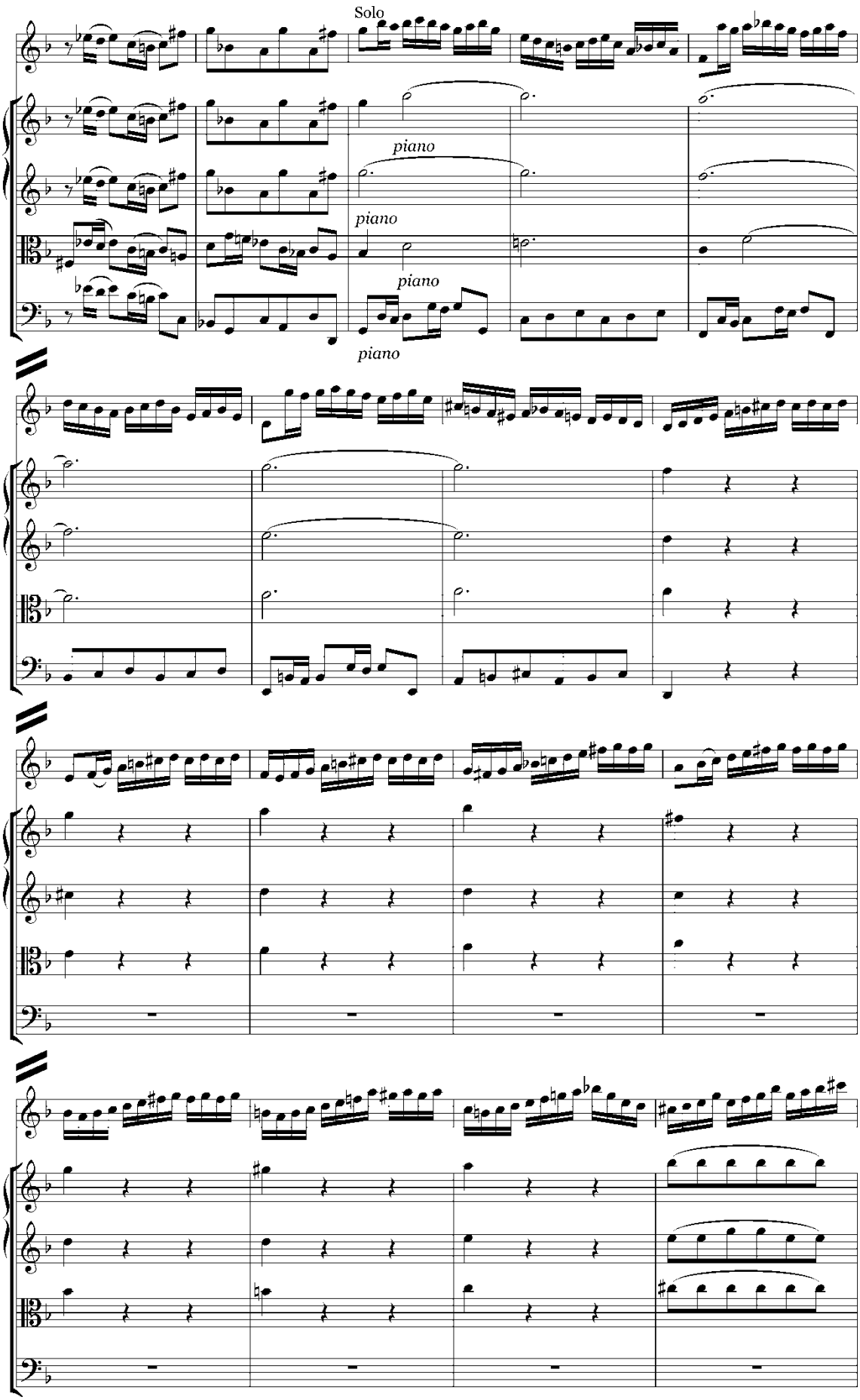

piano
piano
piano

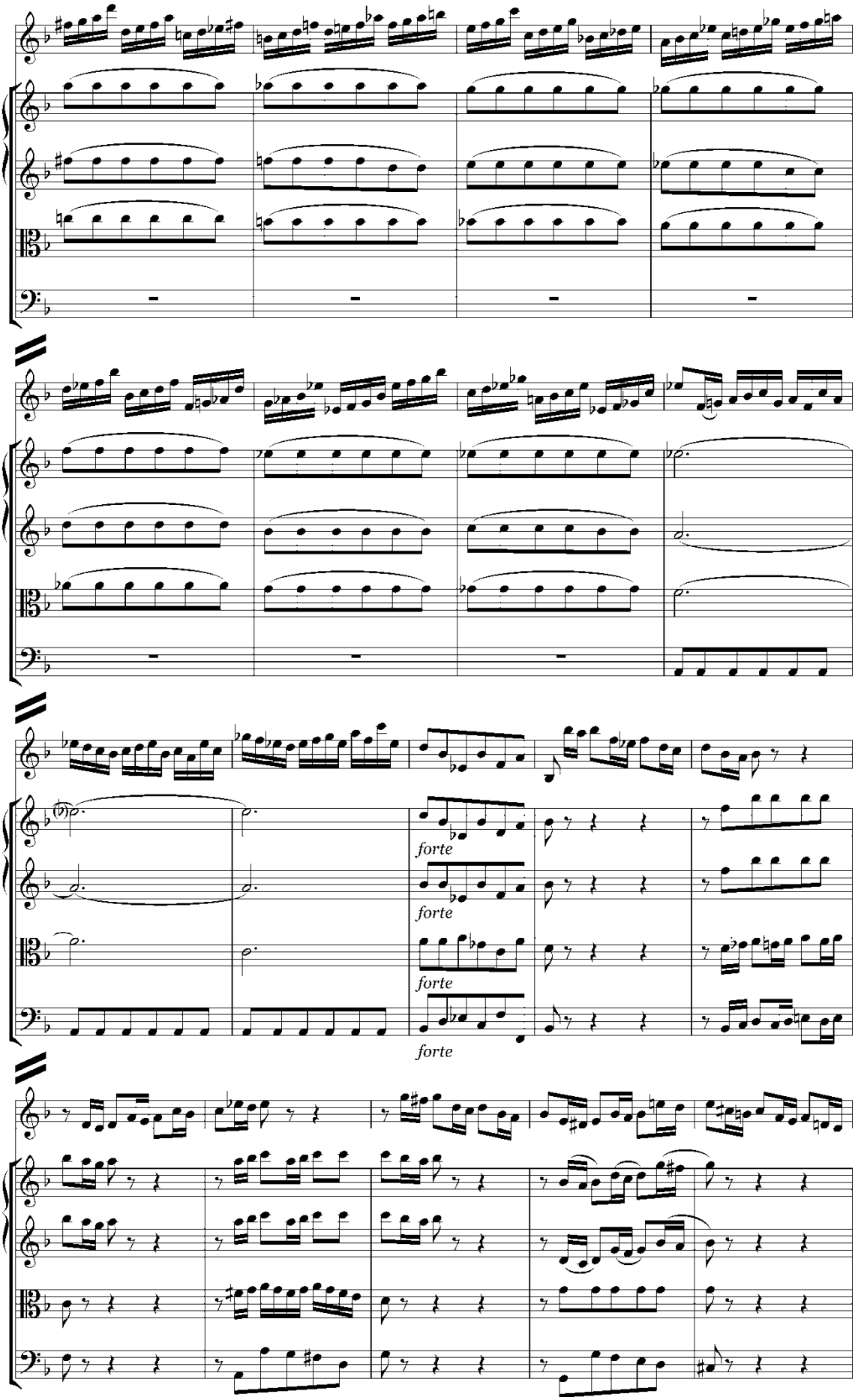

forte
forte
forte
forte
Tutti
Solo
piano
piano
piano
piano

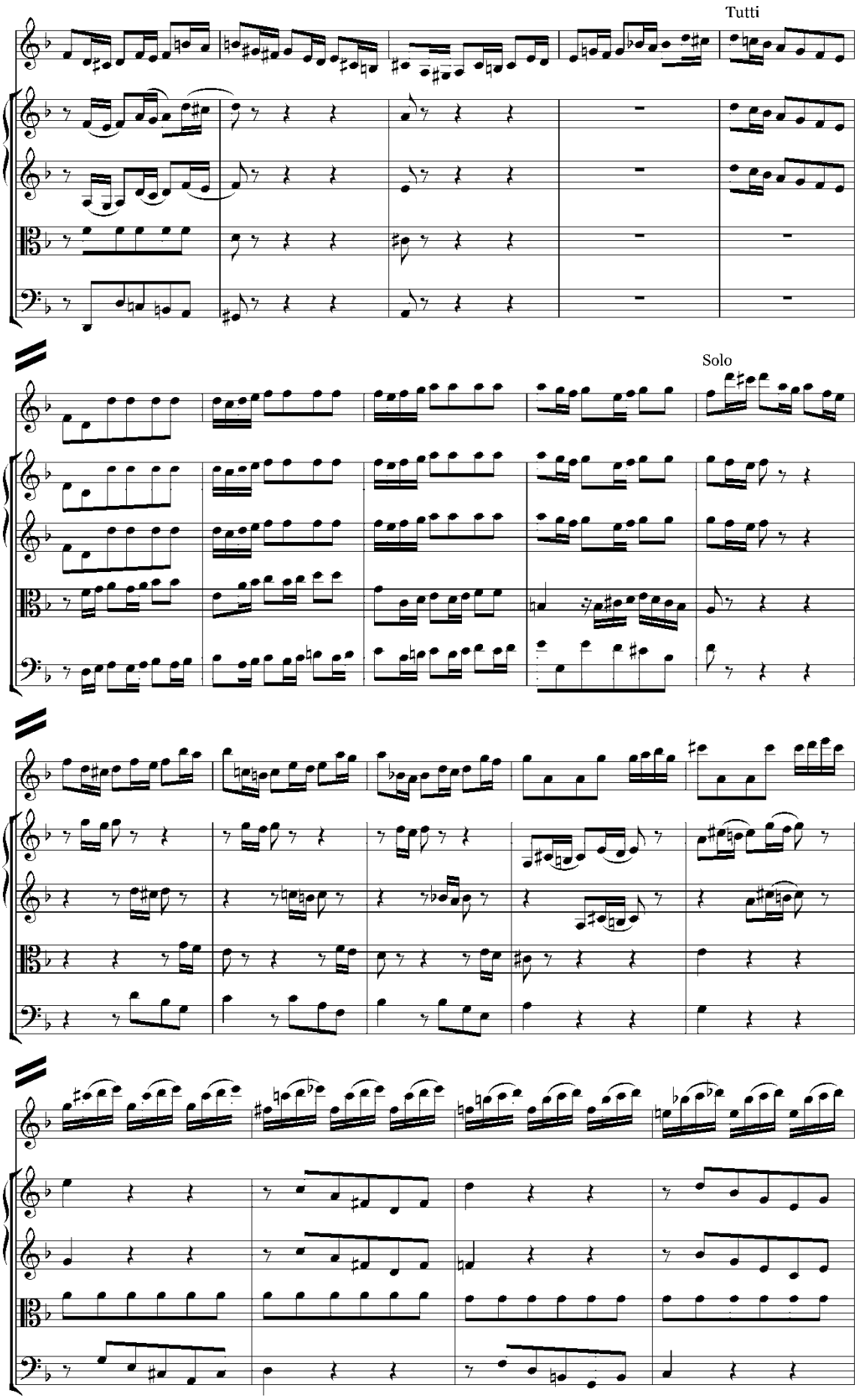


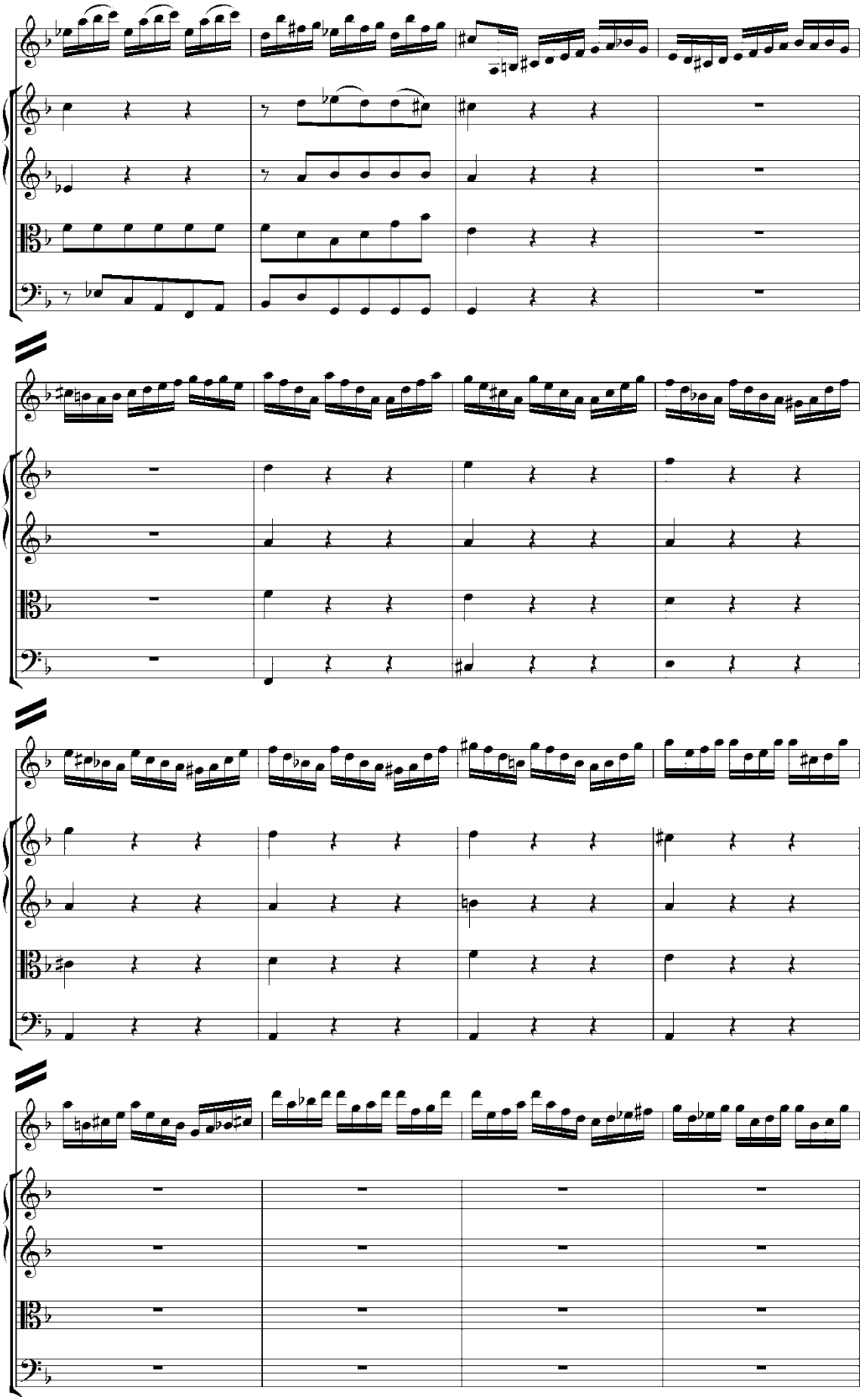

Tutti
forte
forte
forte
forte
tr
tr

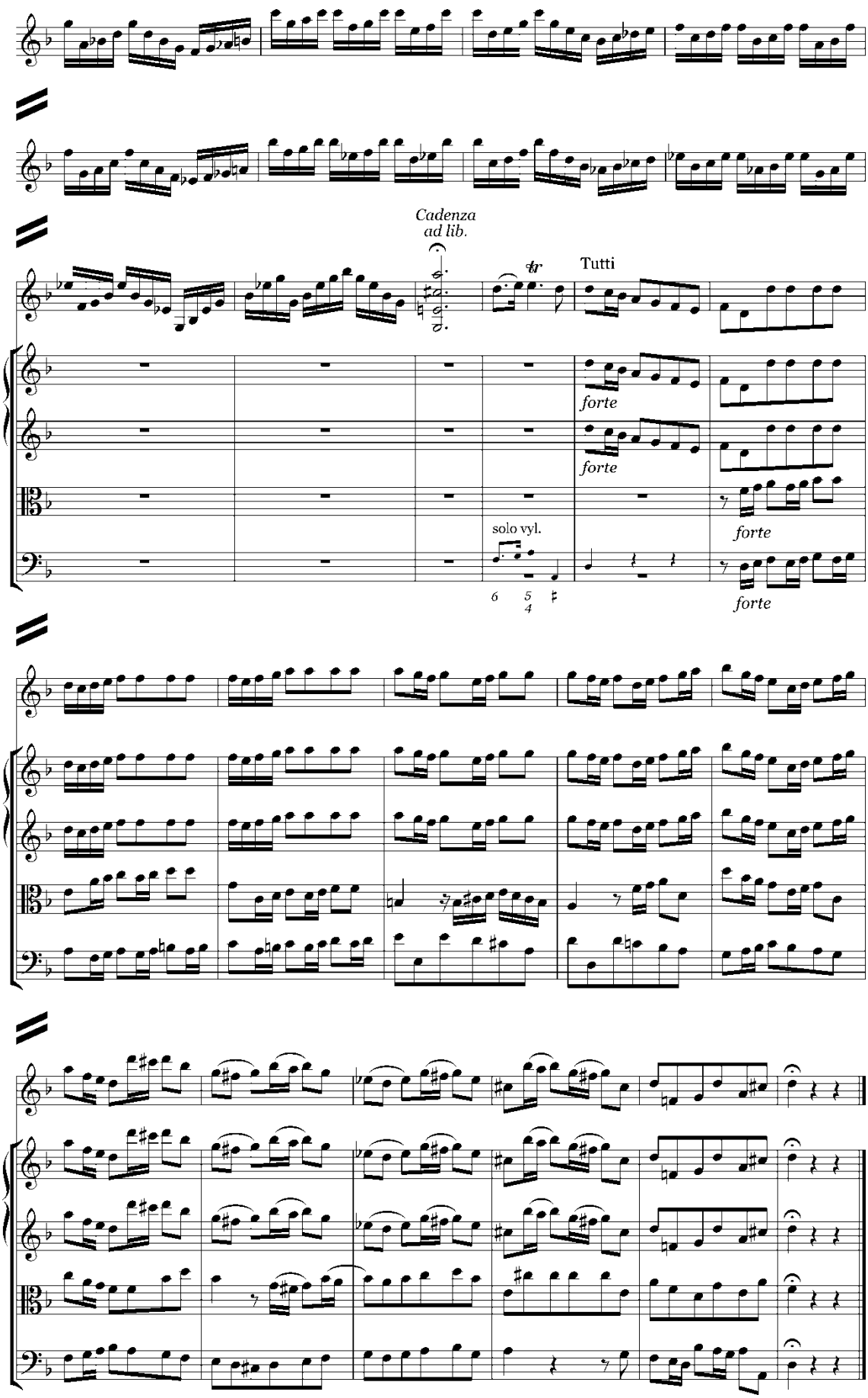

tr
tr
piano
piano
piano
forte
forte
forte
piano
piano
piano


Solo
piano
piano
piano
piano


forte
forte
forte
forte


Tutti
Solo




Cadenza
ad lib.
tr
Tutti
forte
forte
forte
solo vyl.
6
5
4
forte

Ek C: J. S. Bach – Keman Konçertosu BWV 1056r sol minör (Orkestra Partitürü)

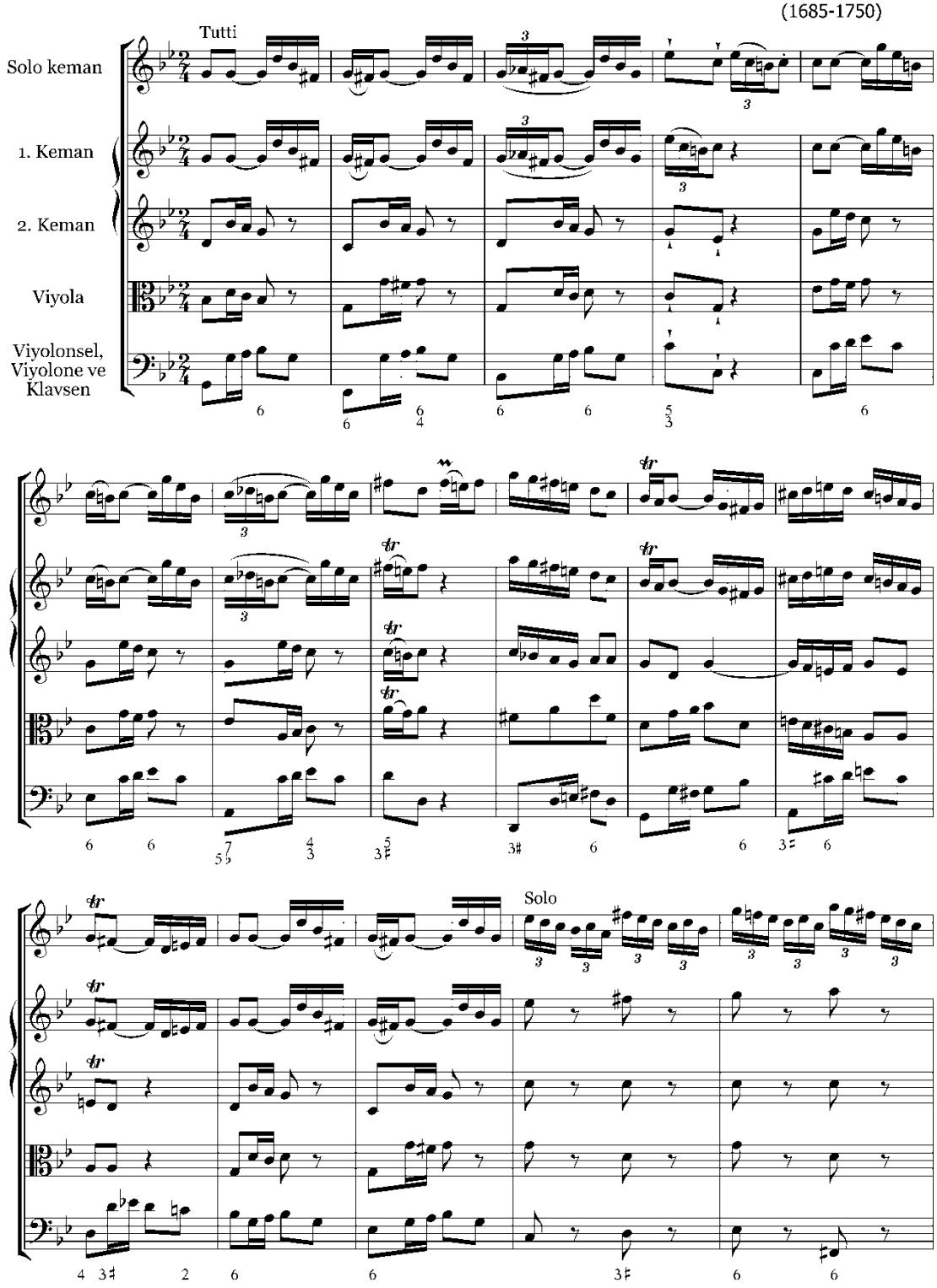
KONÇERTO

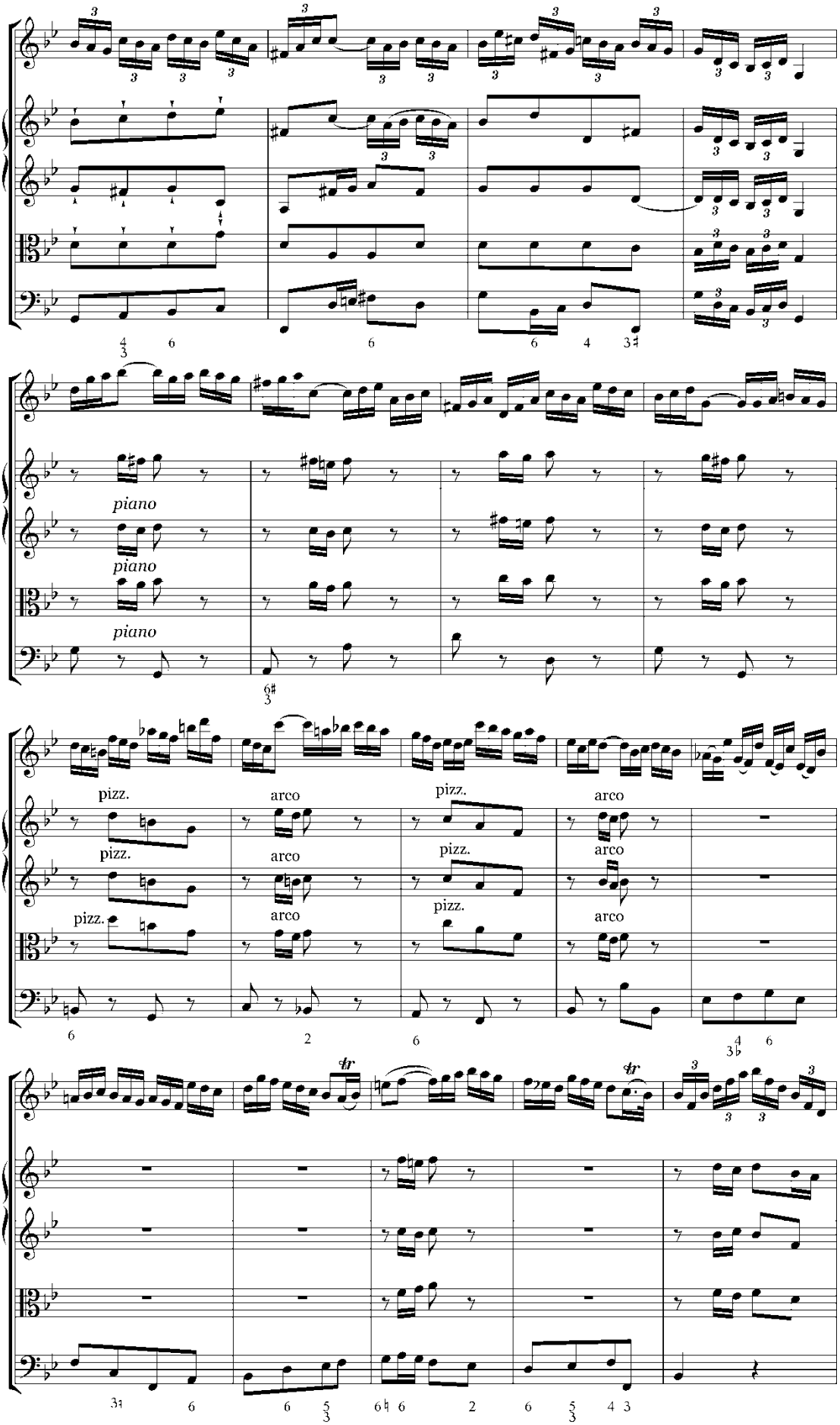
Keman,Yaylılar ve Sürekli bas için

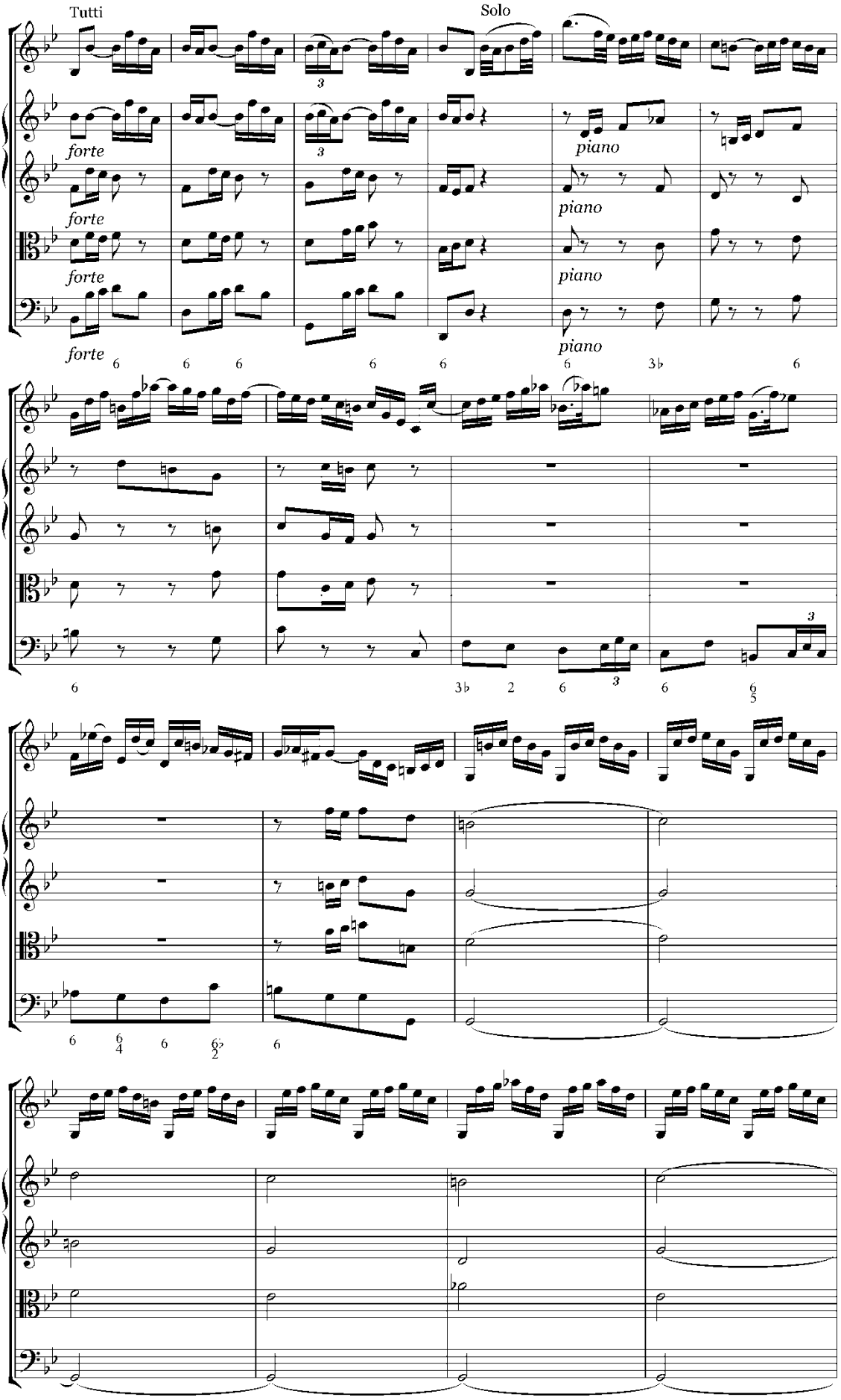
BWV 1056r, sol minör

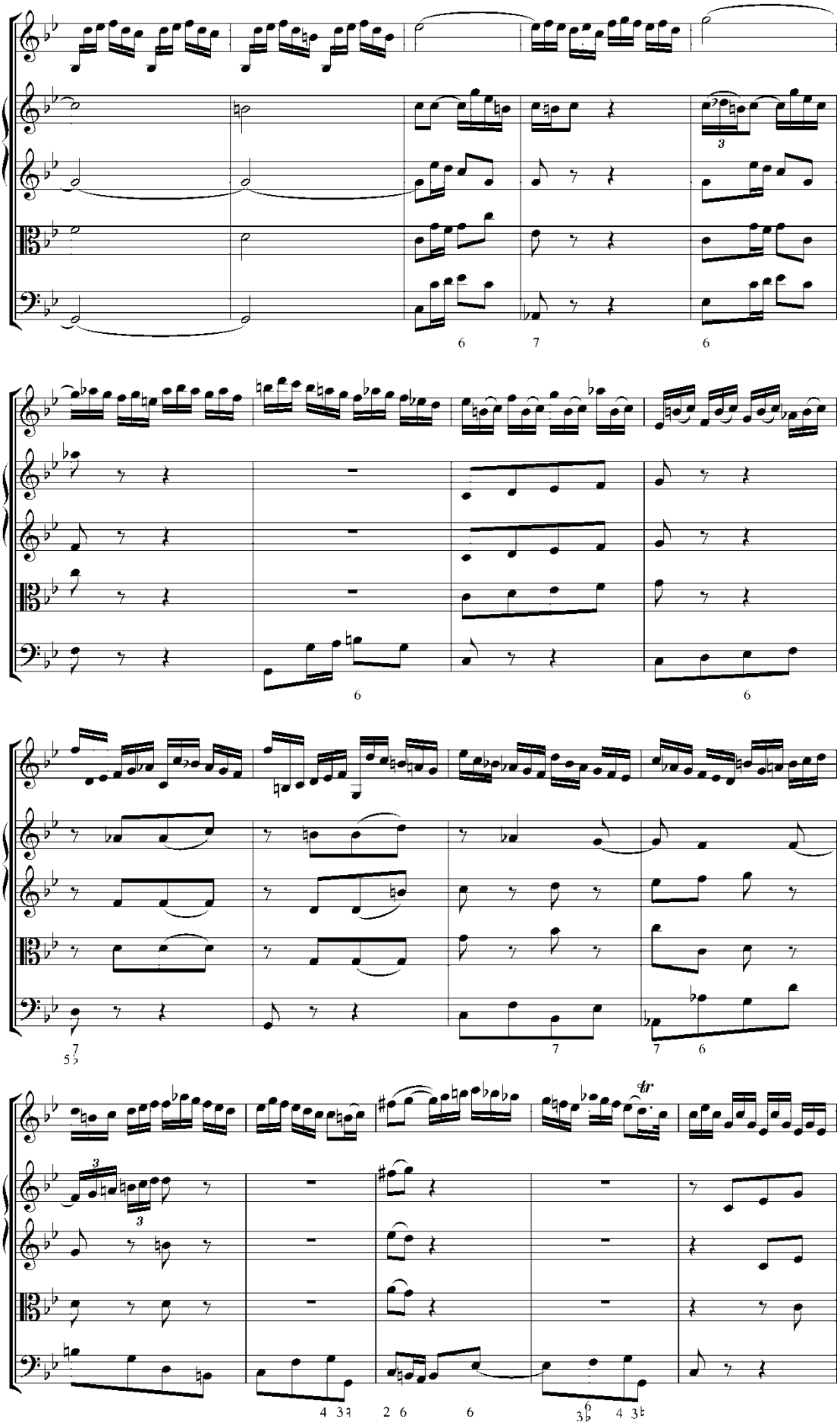
I

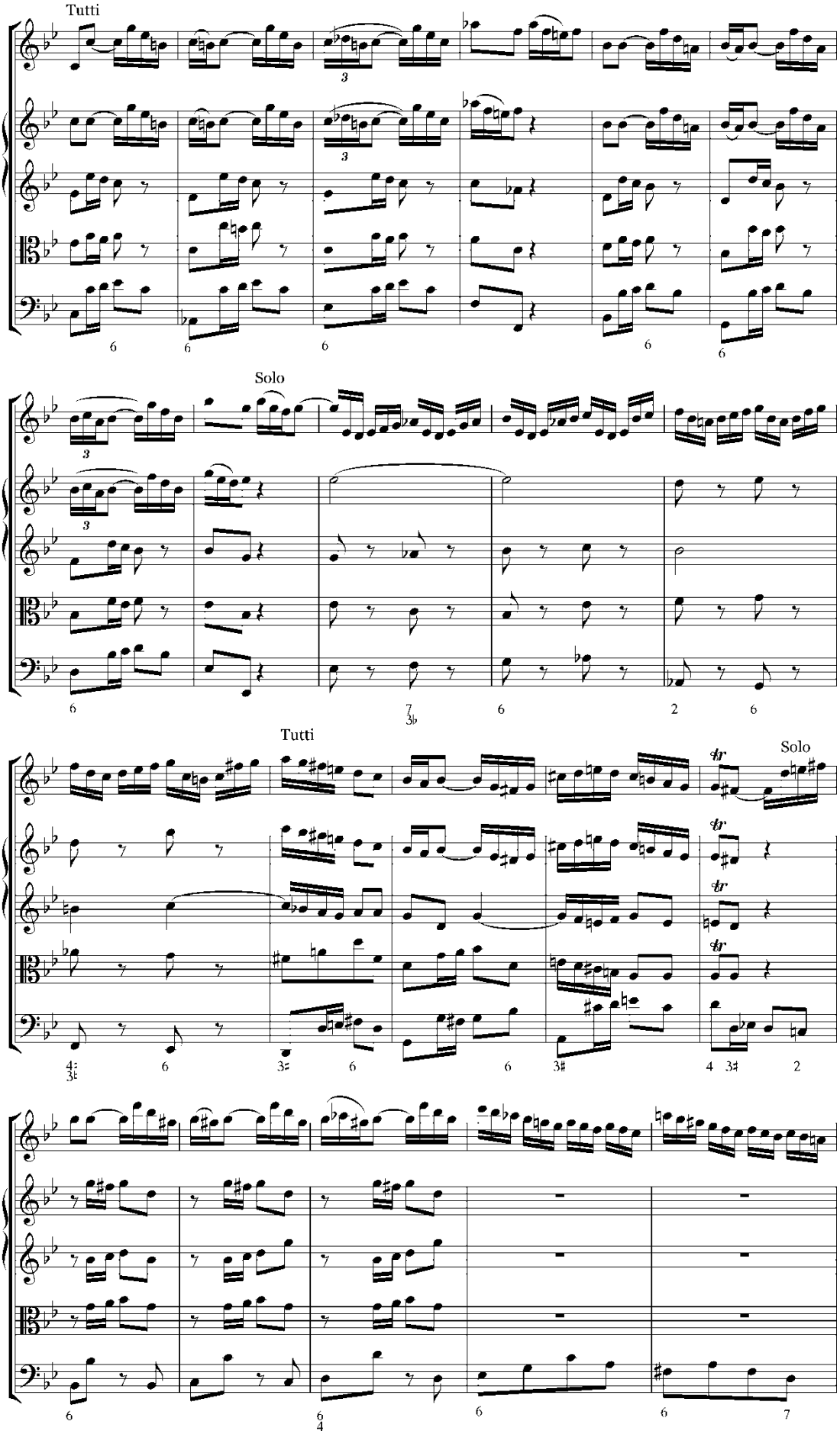
Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

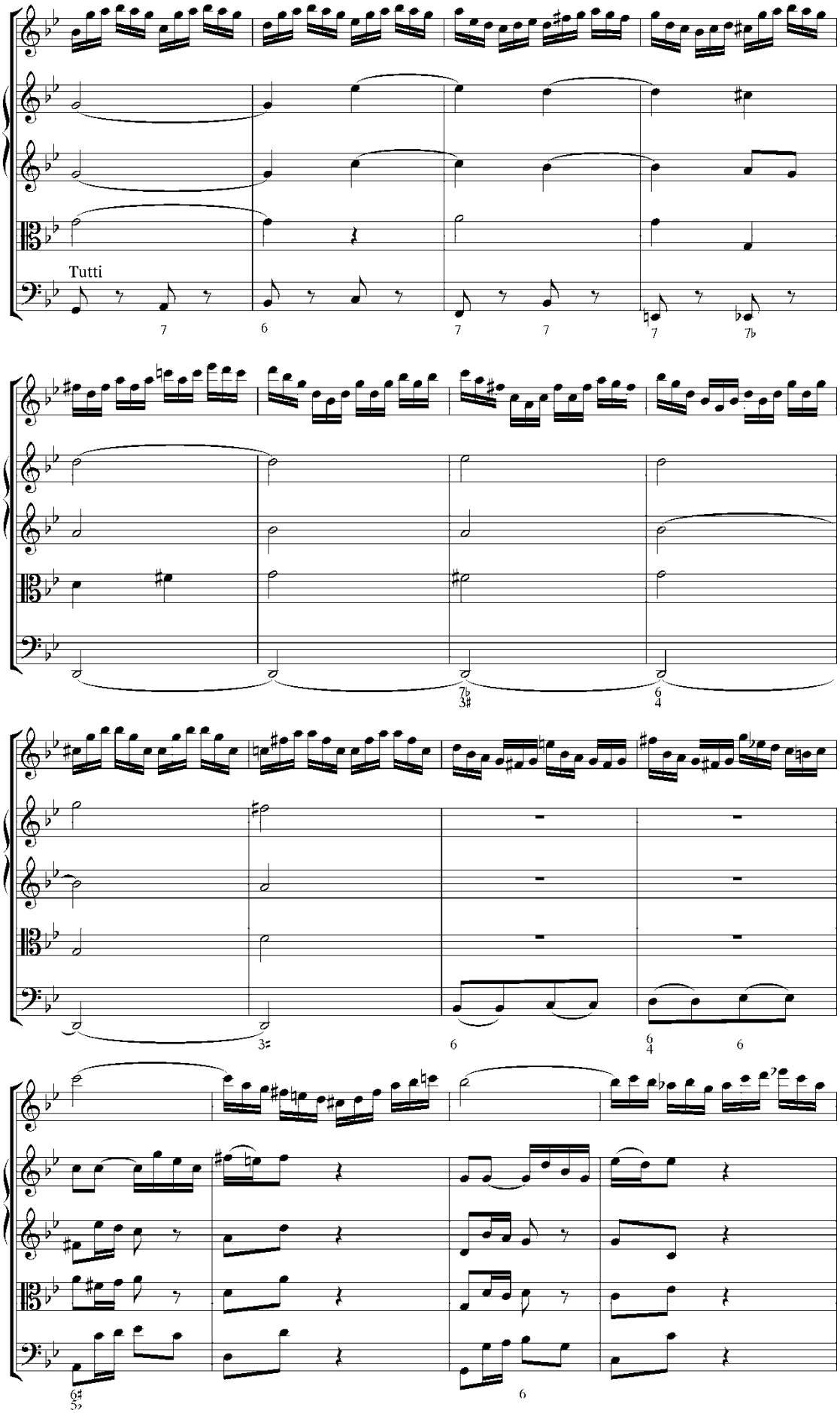


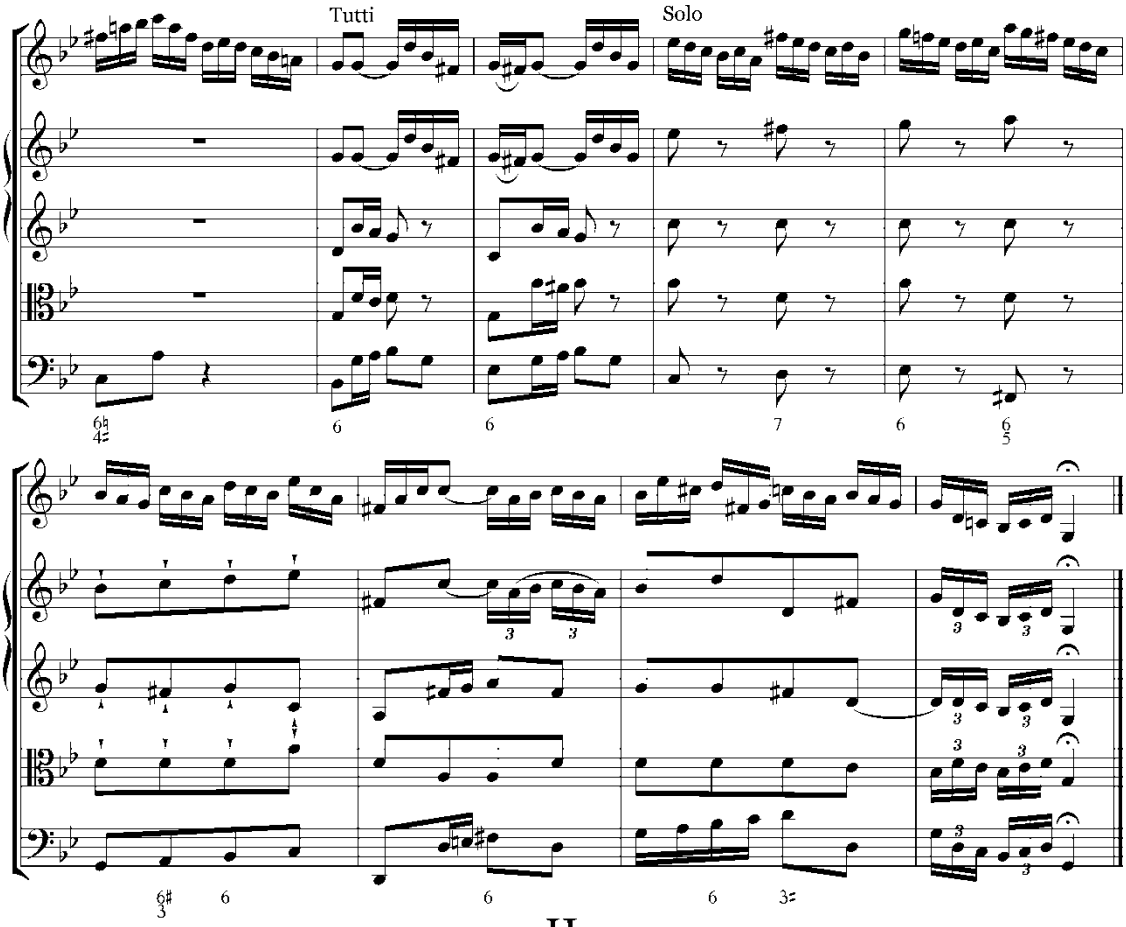

piano
piano
piano
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco


Tutti
Solo
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

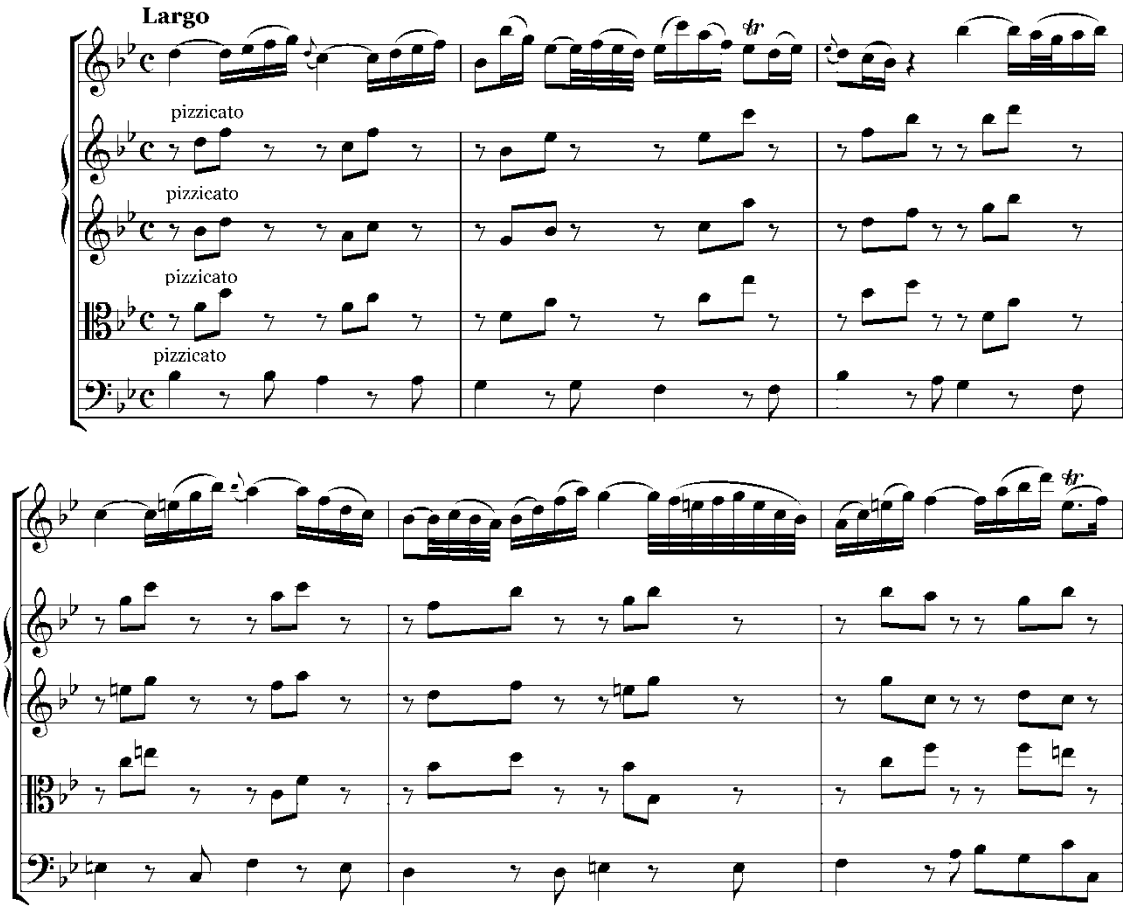


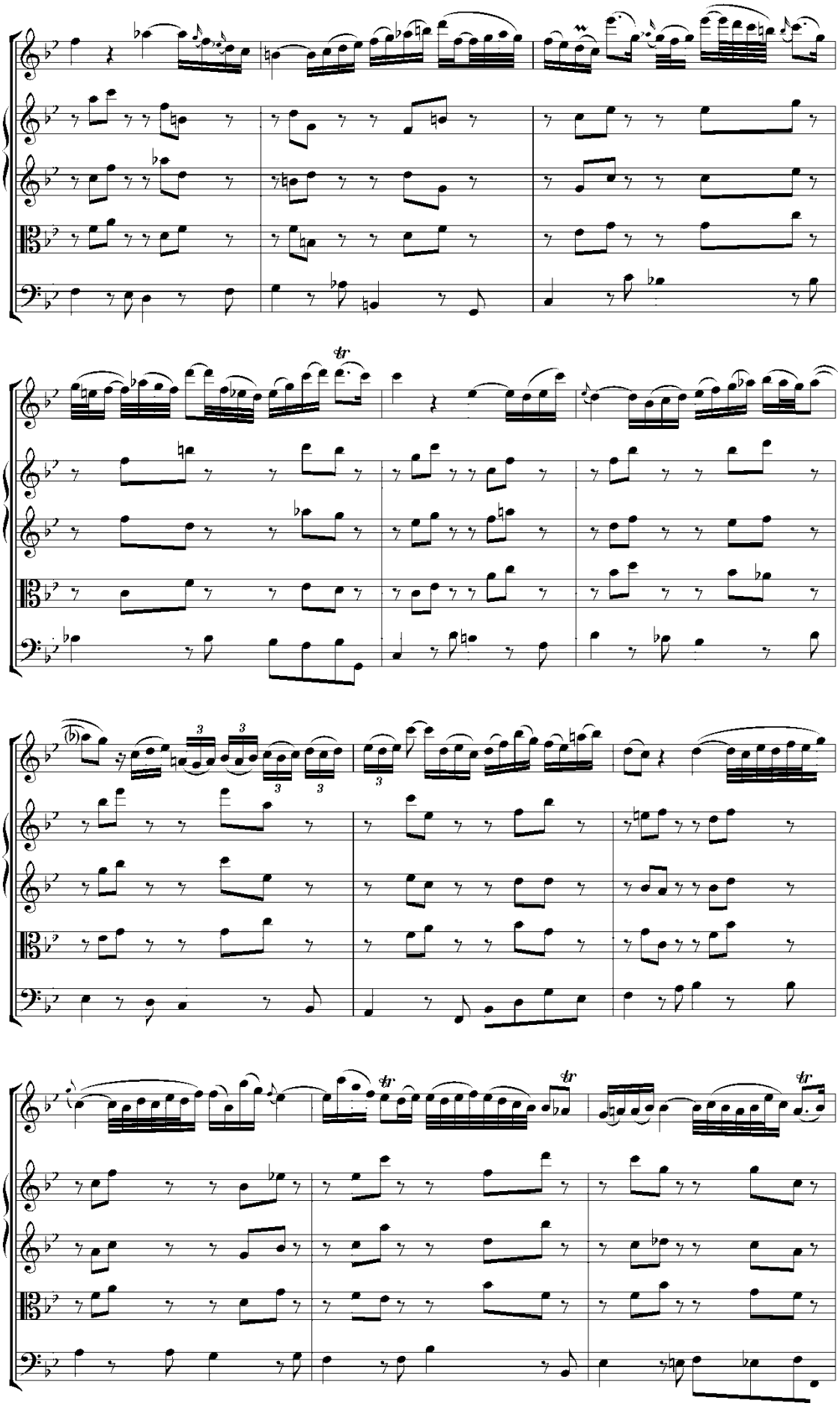

Tutti
Solo
Tutti
Solo

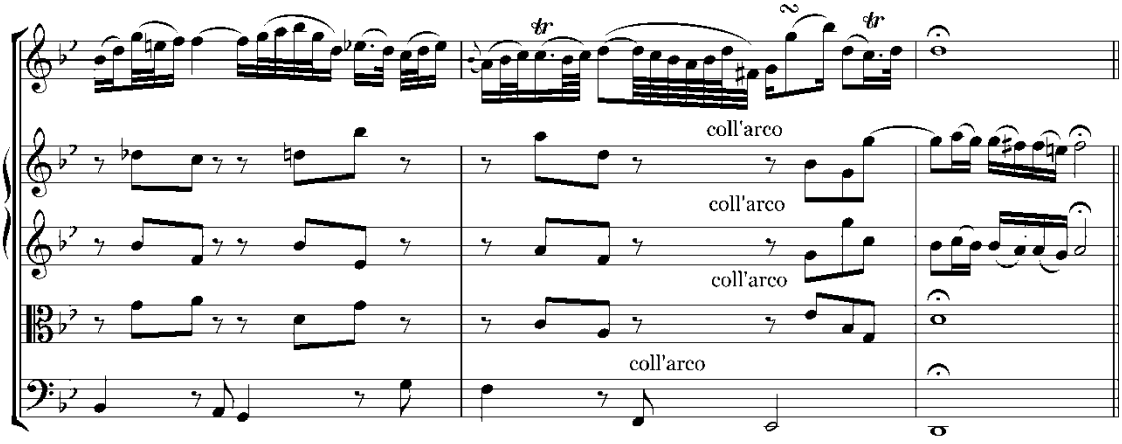

Tutti


Tutti
Solo

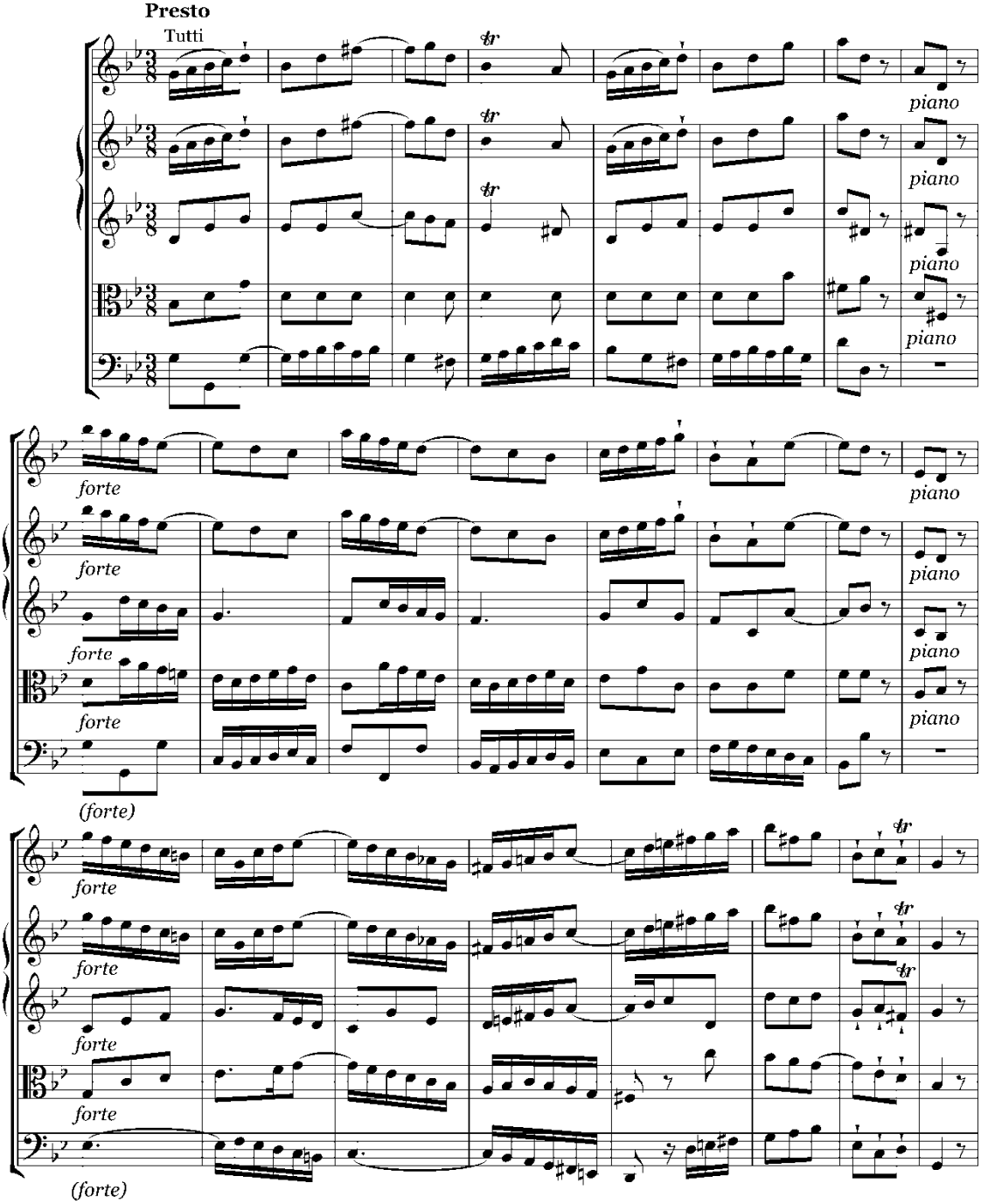
II

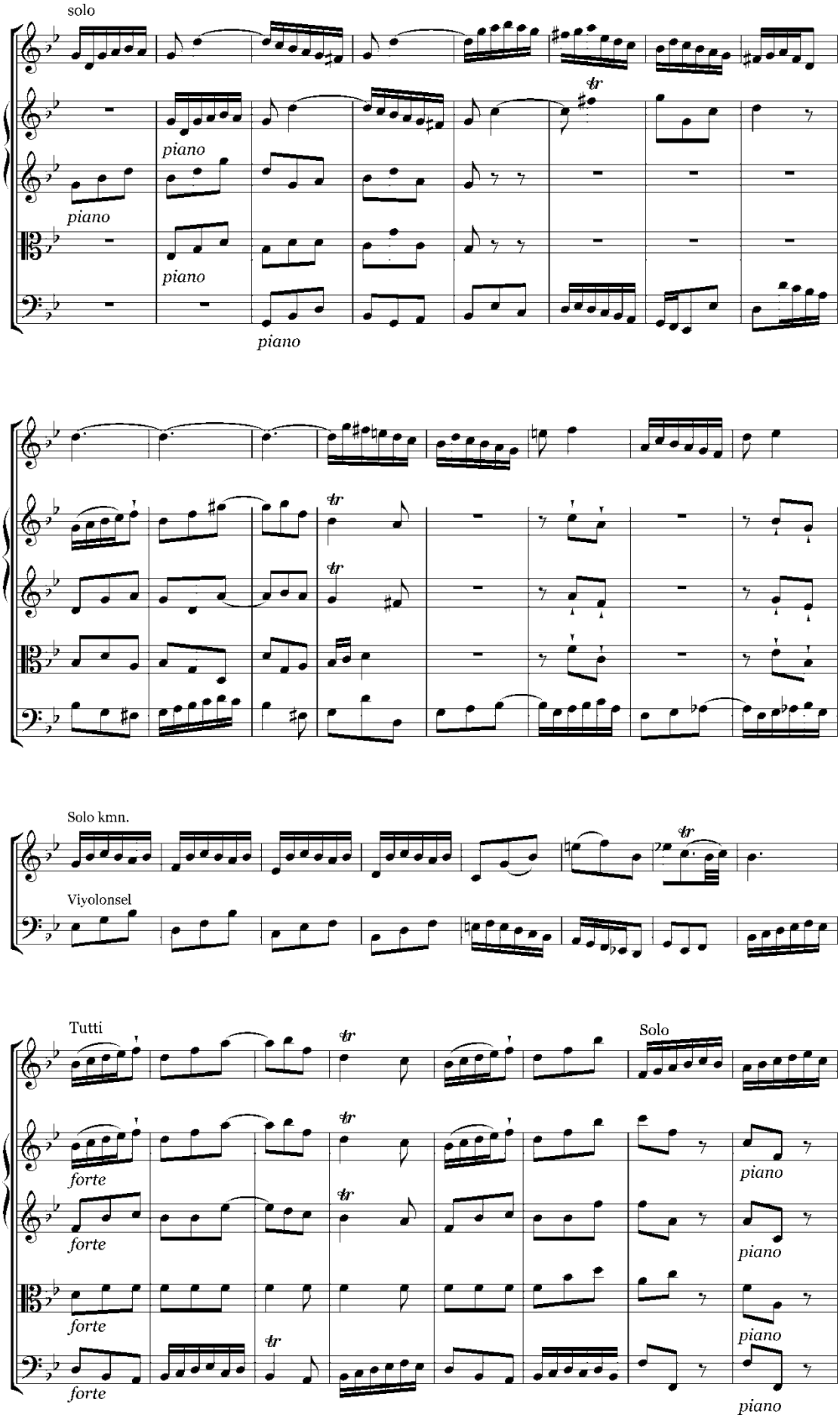

Largo
pizzicato
pizzicato
pizzicato
pizzicato

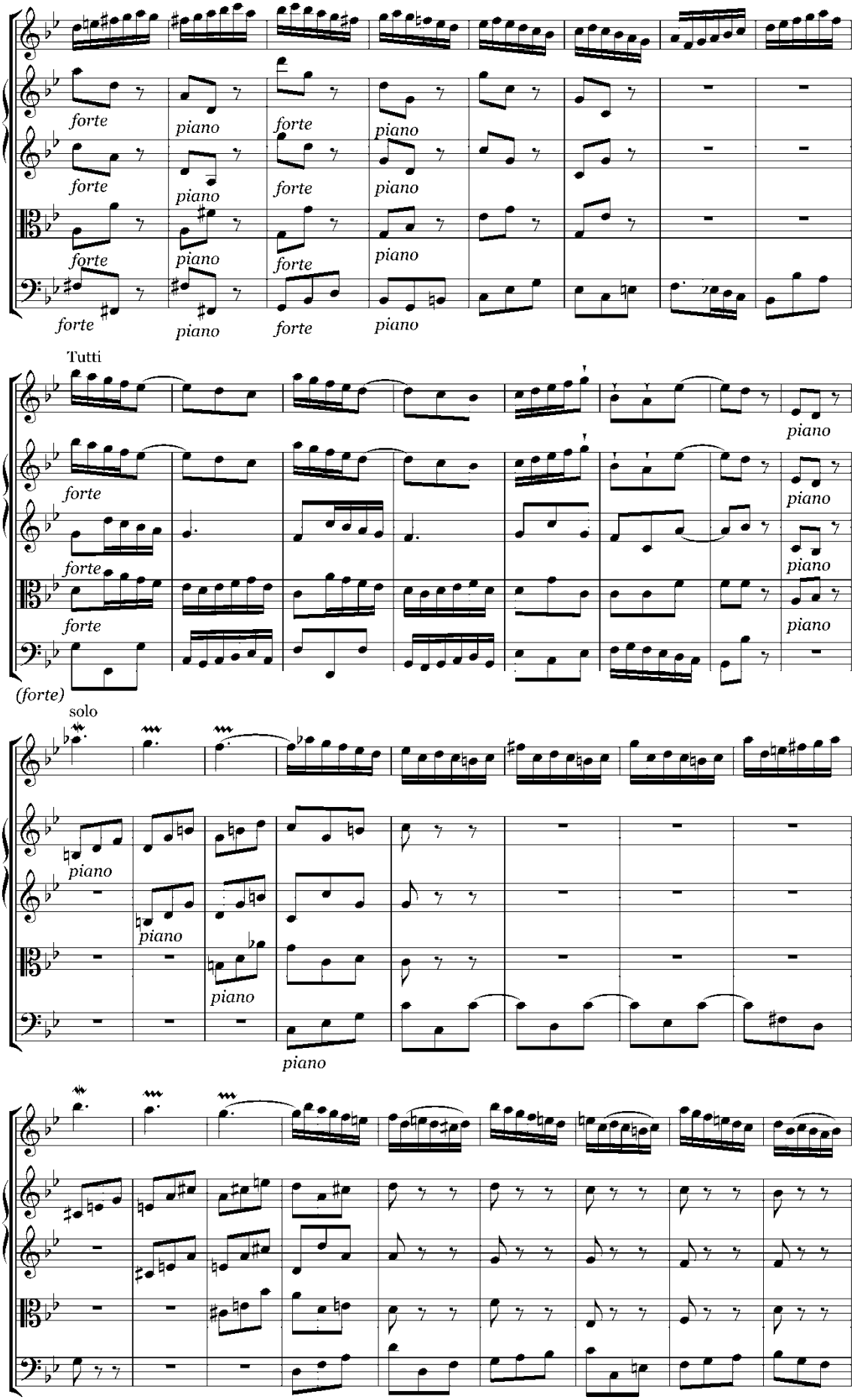


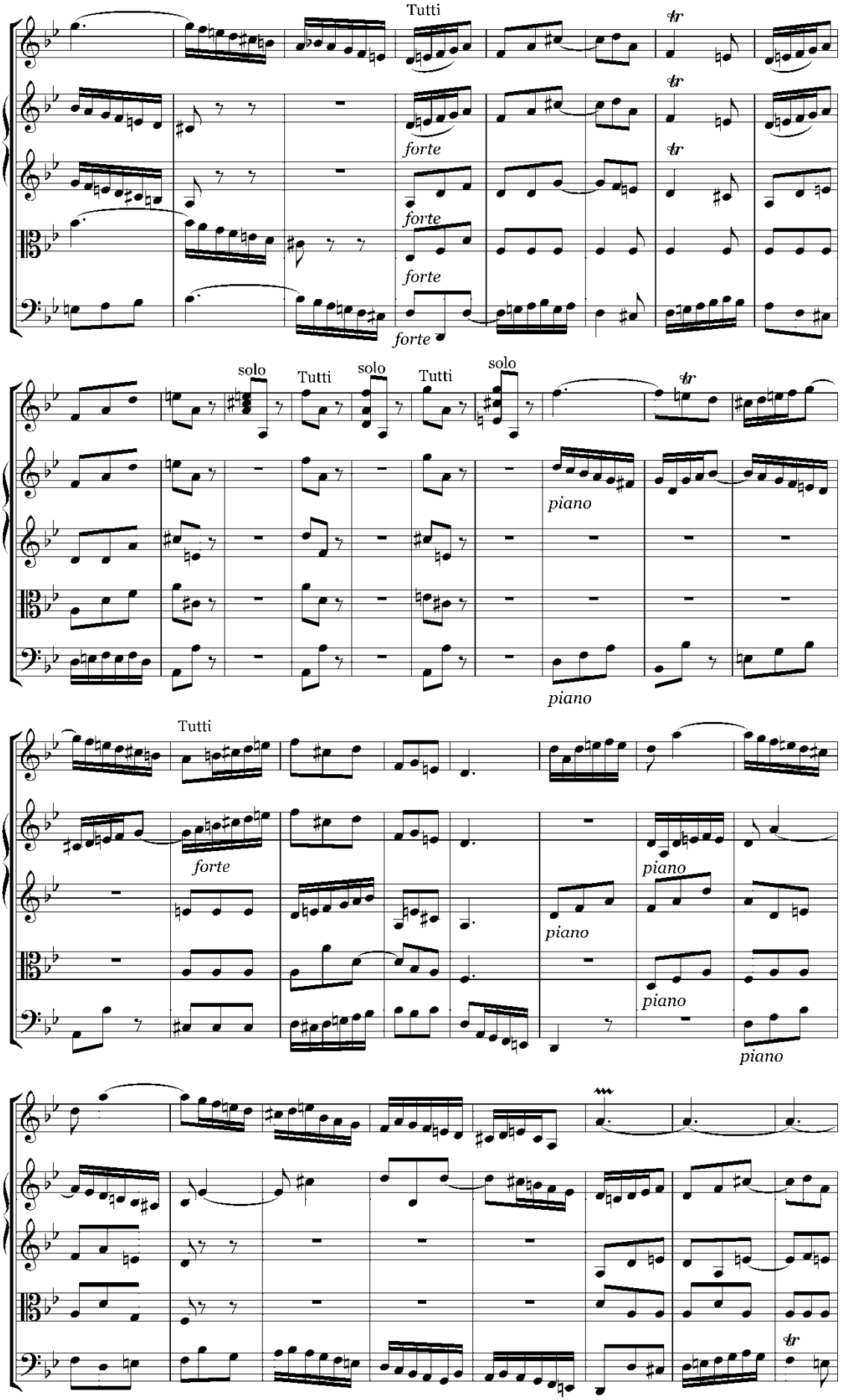

coll'arco
coll'arco
coll'arco
coll'arco

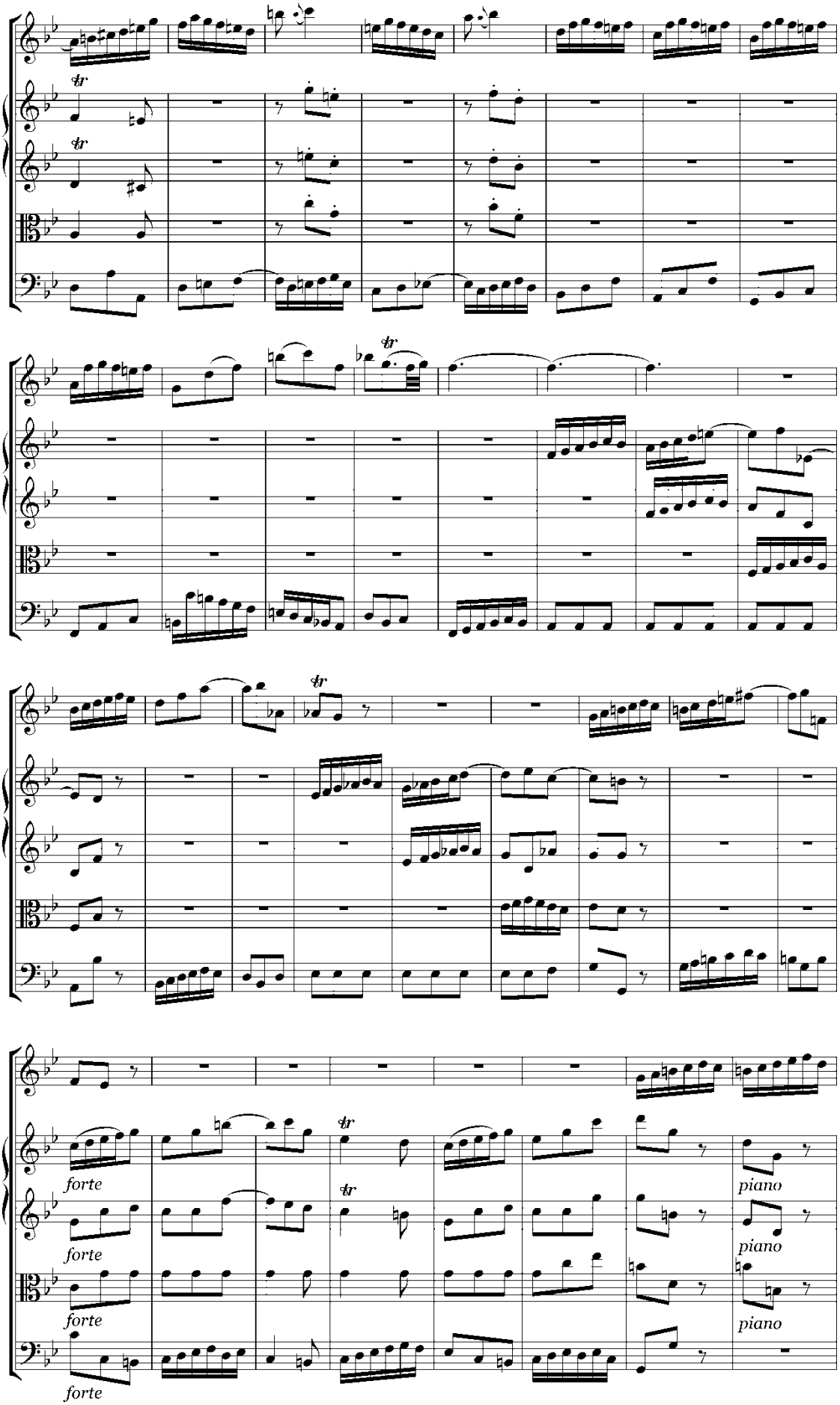
III

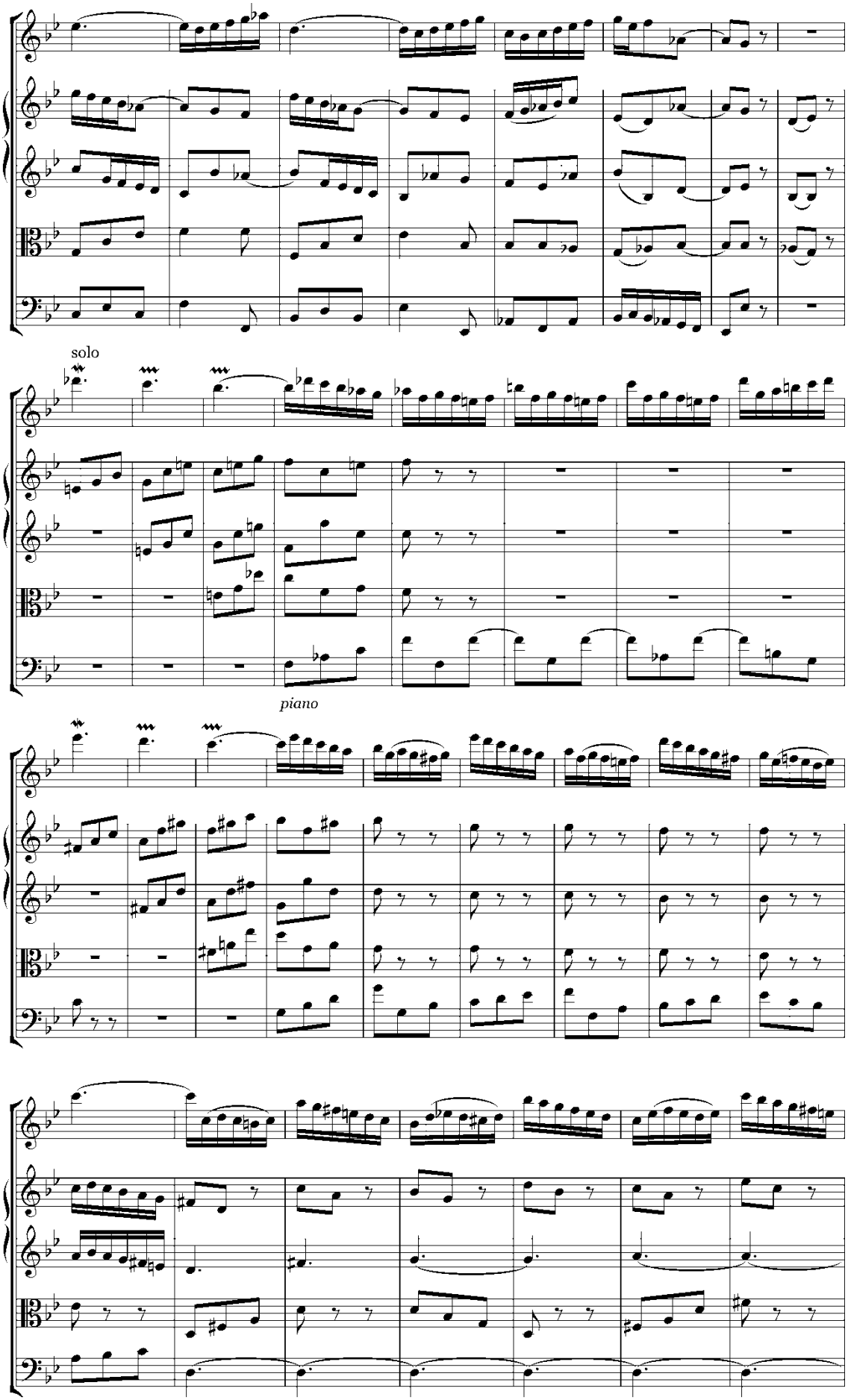

Presto
Tutti
piano
forte
(forte)

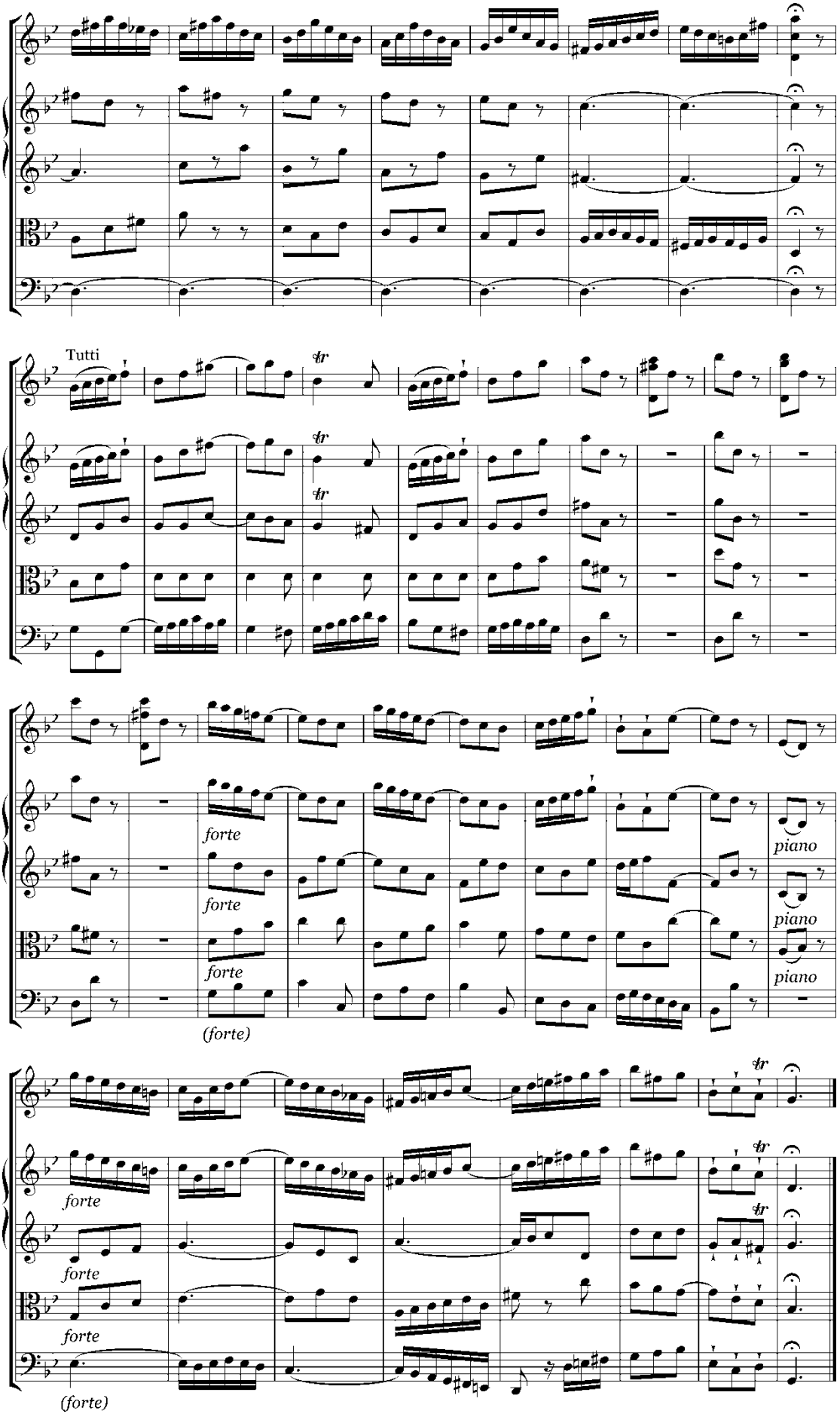

solo
piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr
tr
Solo kmn.
Viyolonsel
Tutti
Solo
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano


forte
piano
Tutti
(forte)
solo

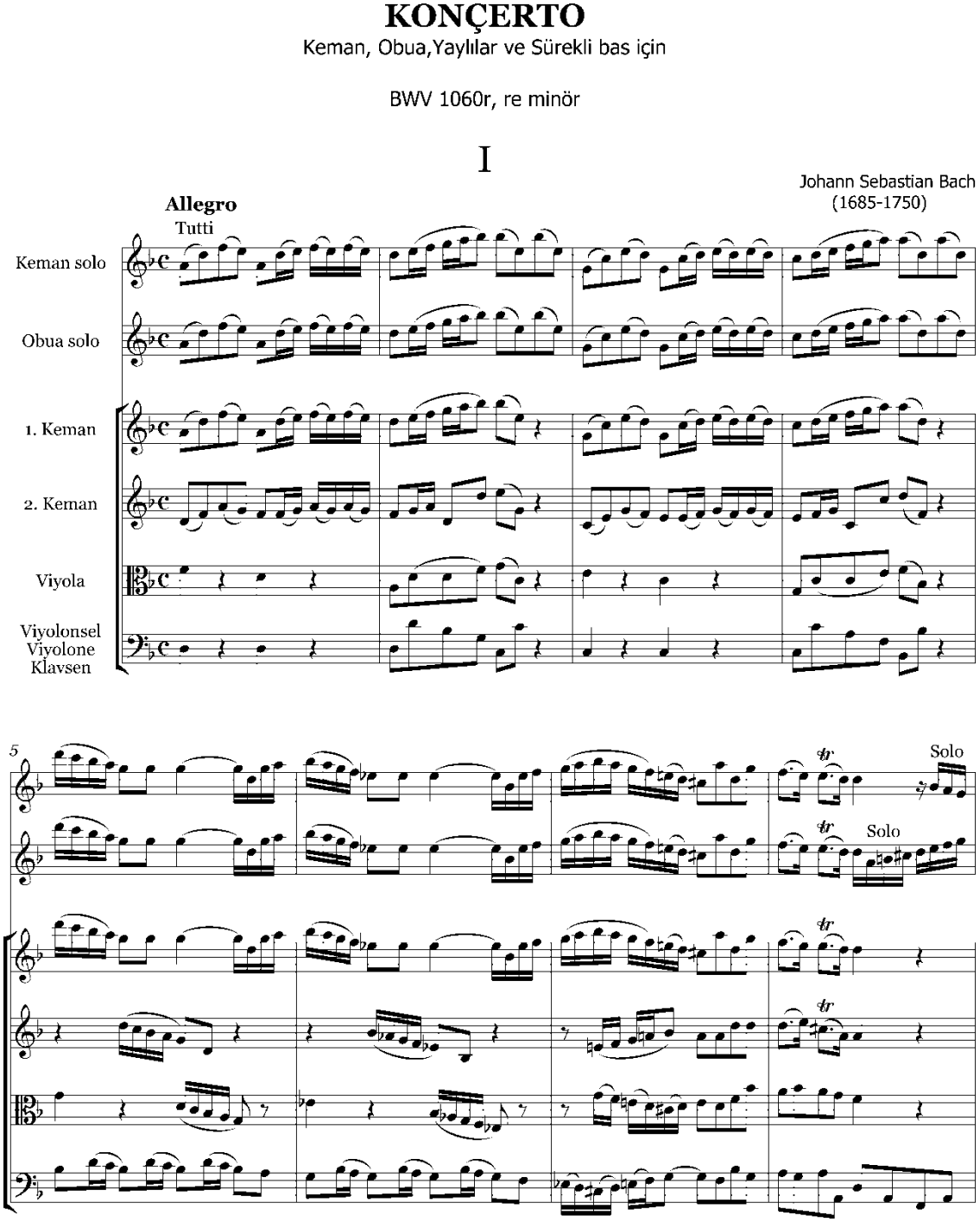

Tutti
forte
forte
forte
forte
tr
tr
tr
solo
Tutti
solo
Tutti
solo
tr
piano
piano
Tutti
forte
piano
piano
piano
piano
tr

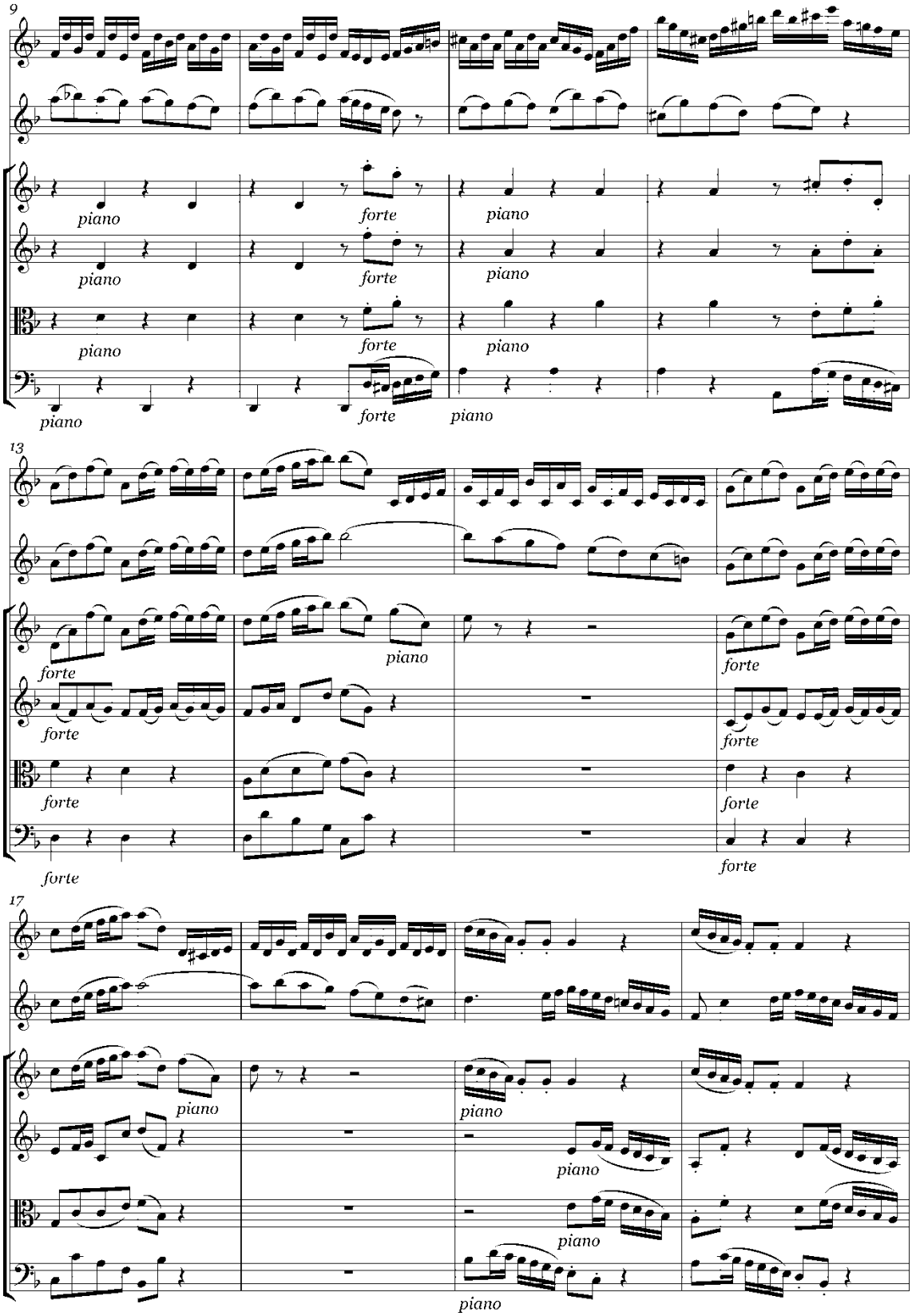

tr
tr
tr
tr
tr
tr
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano

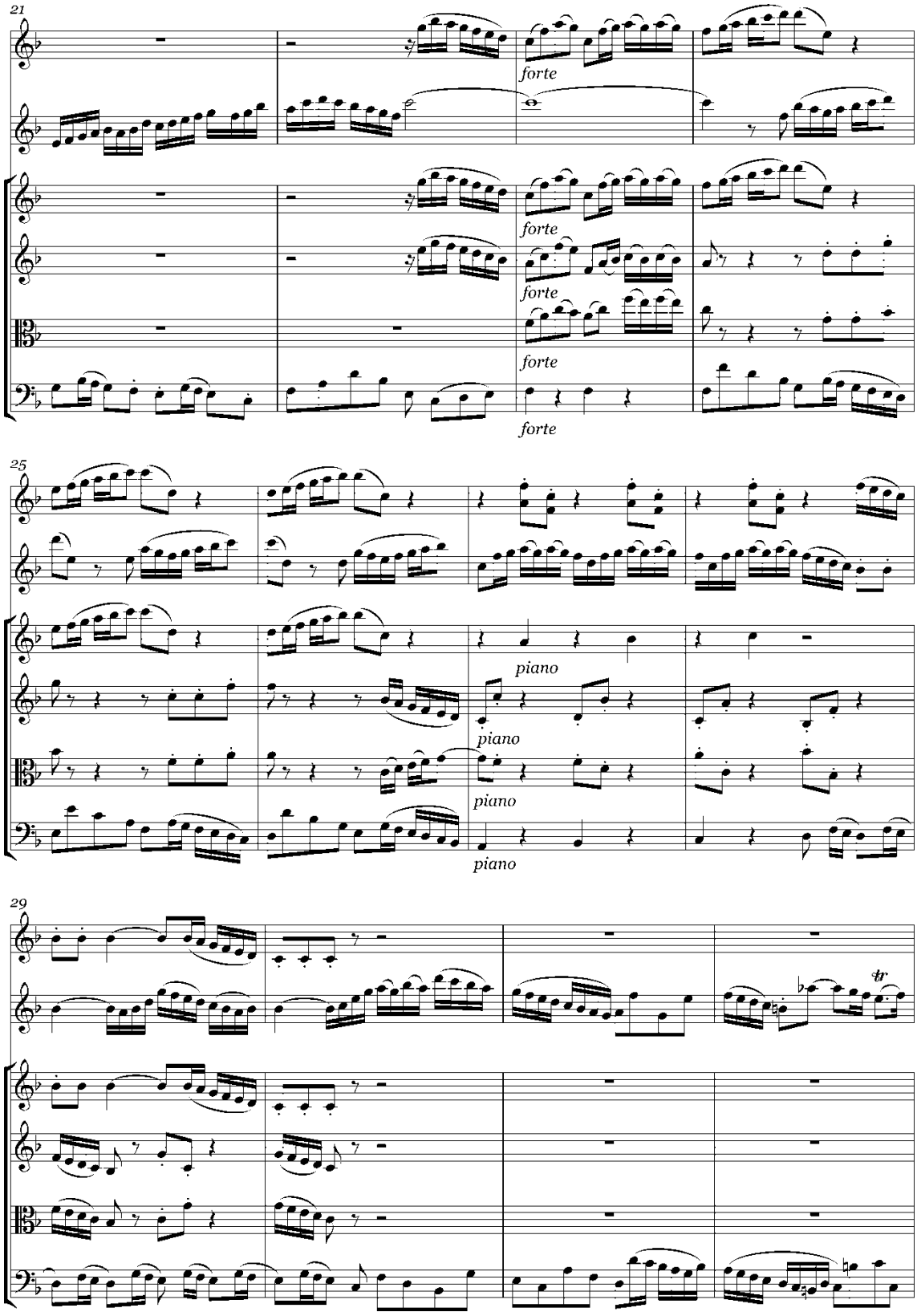

solo
piano

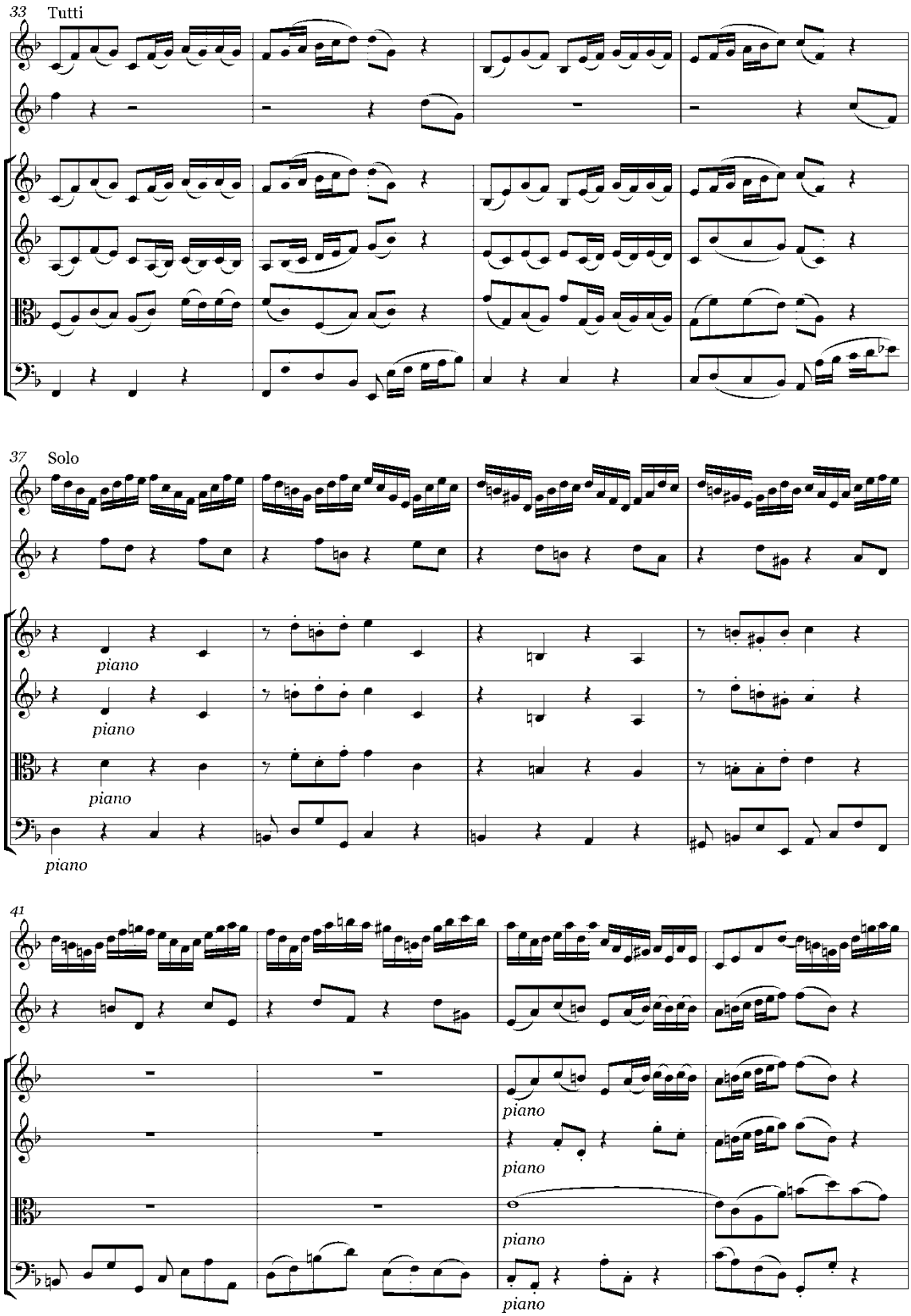

Tutti
forte
piano
(forte)

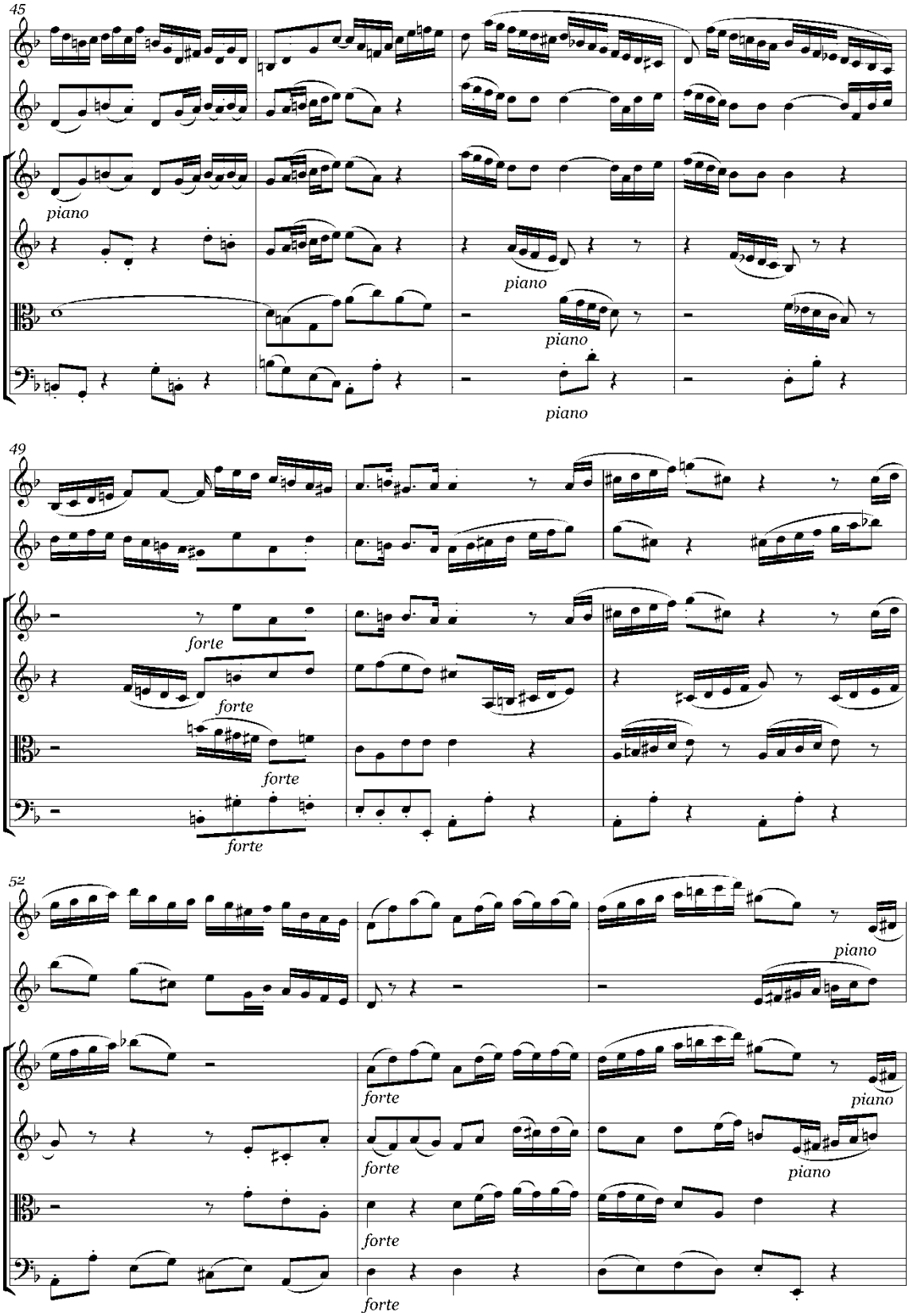
Ek D: J. S. Bach – İkli Konçerto BWV 1060r re minör (Orkestra Partitürü)

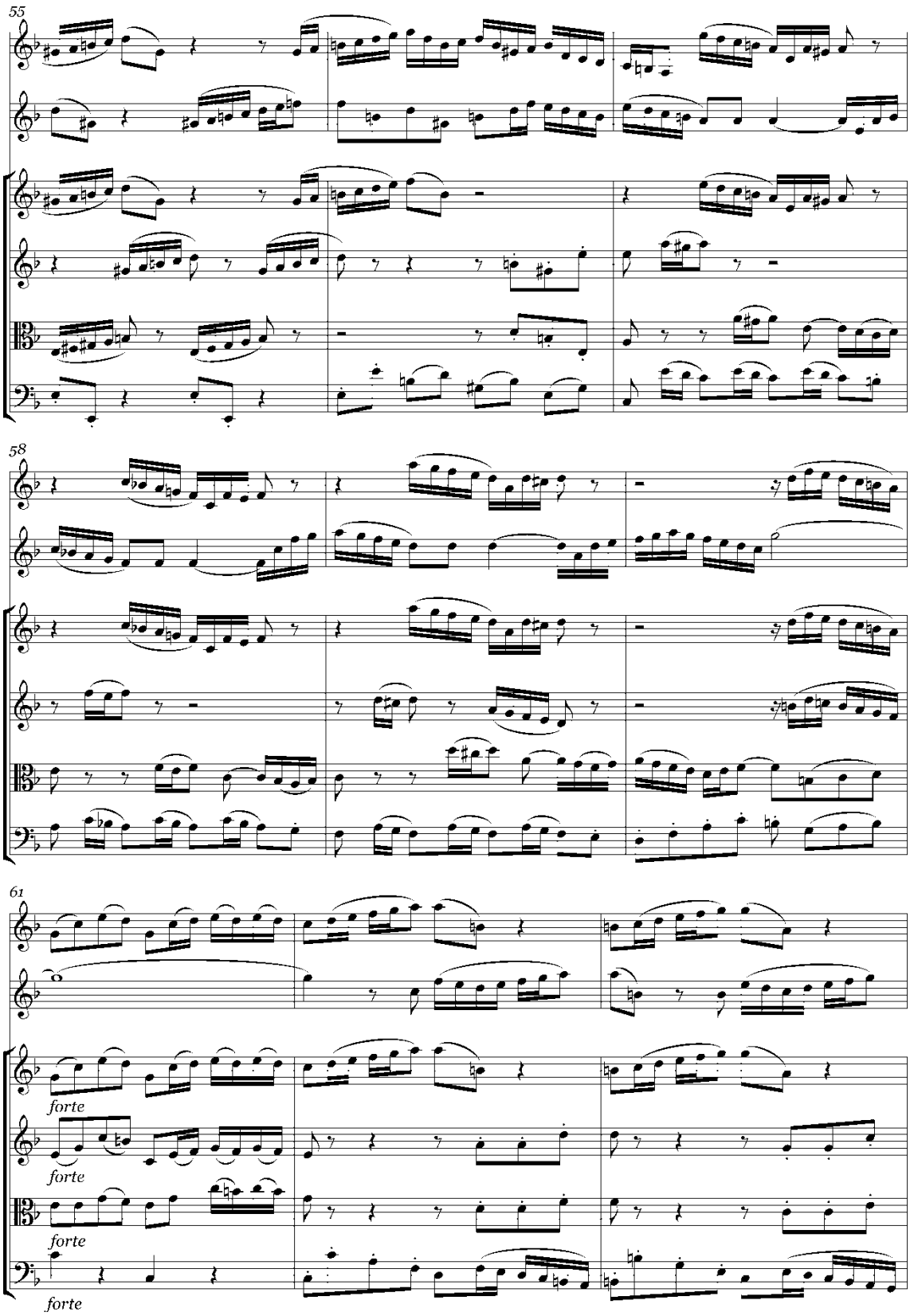


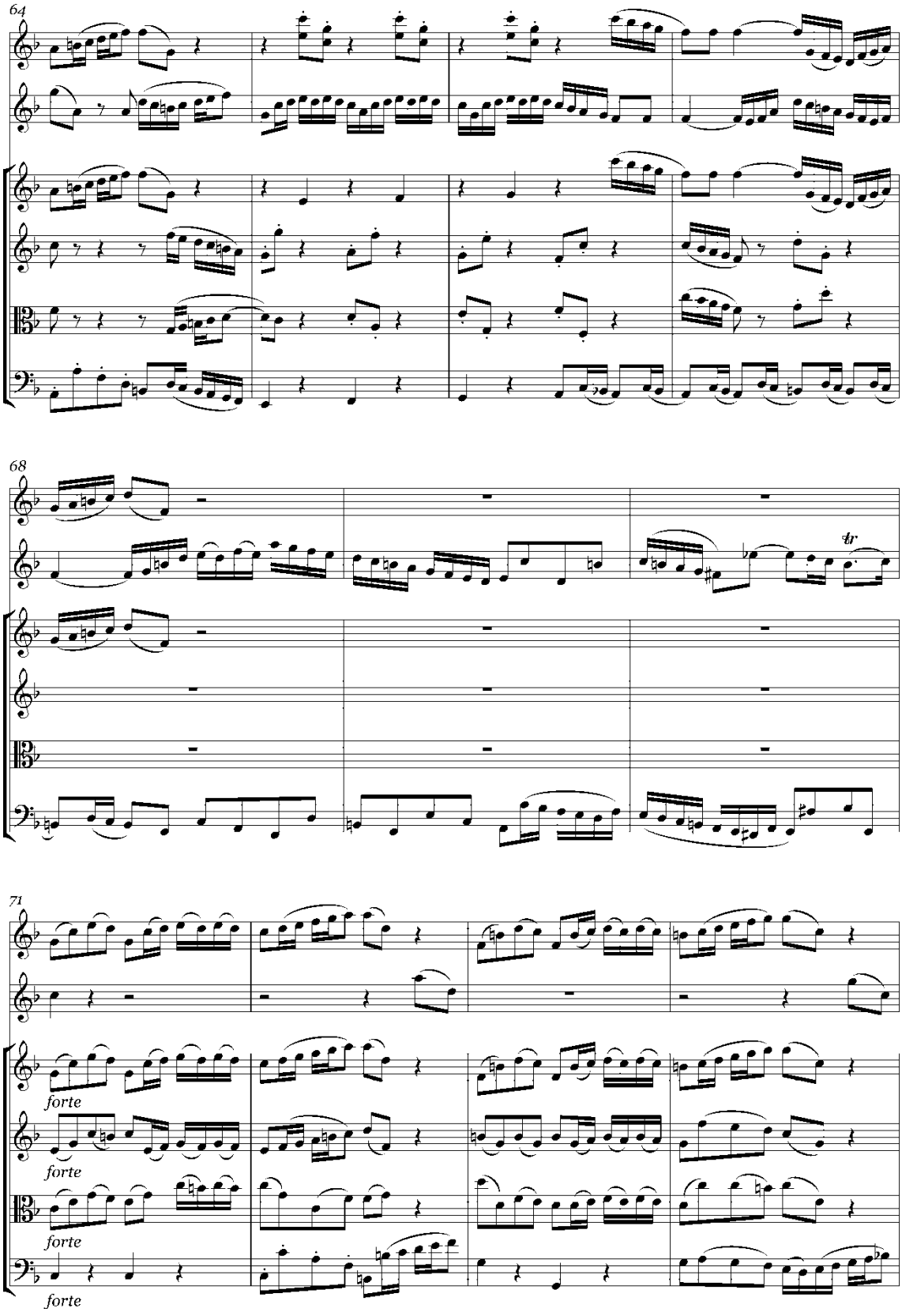

9
piano
forte
piano
13
forte
piano
17
piano

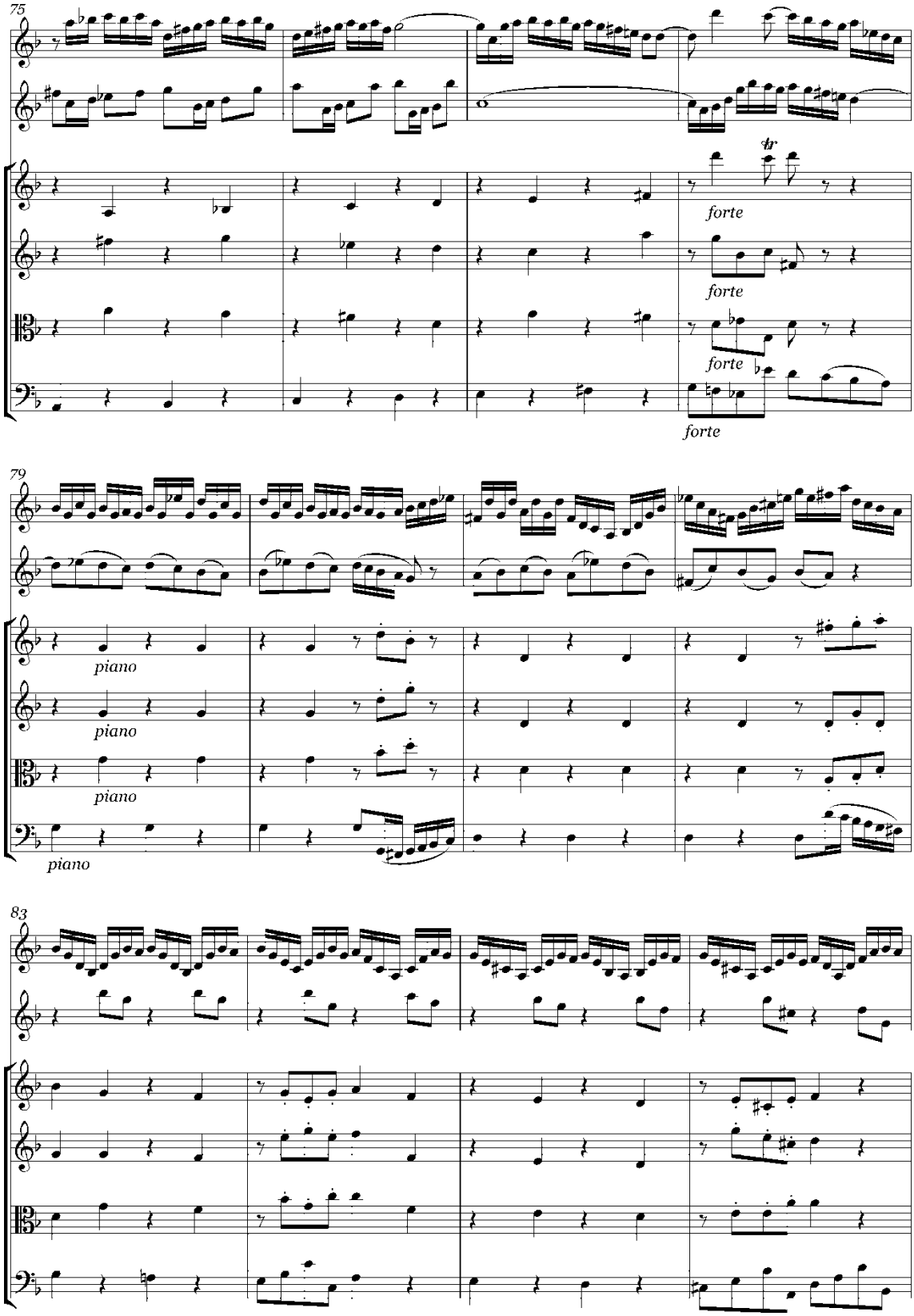

21
forte
forte
forte
forte
forte
25
piano
piano
piano
piano
29
tr

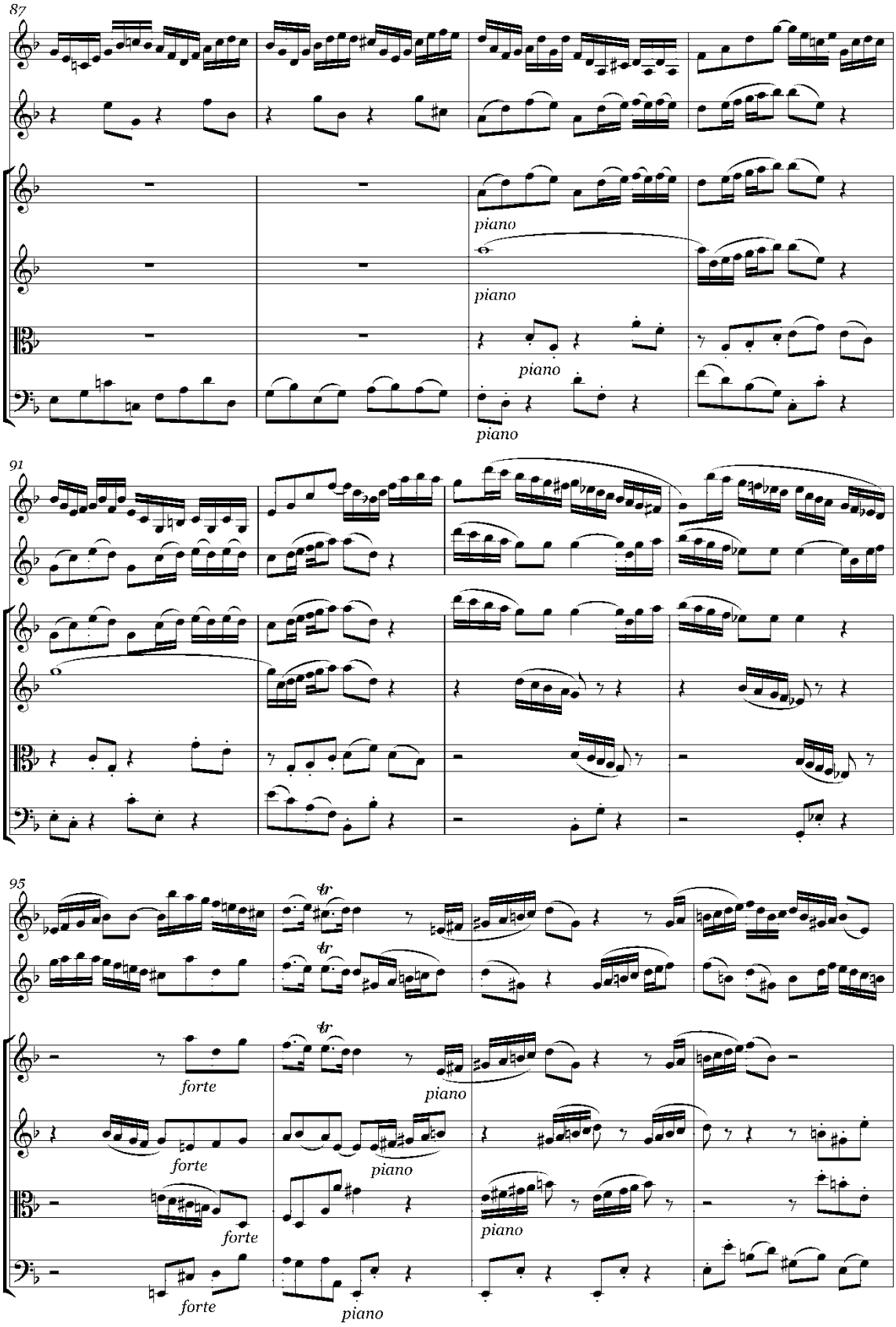

33
Tutti
37
Solo
piano
piano
piano
piano
41
piano
piano
piano
piano

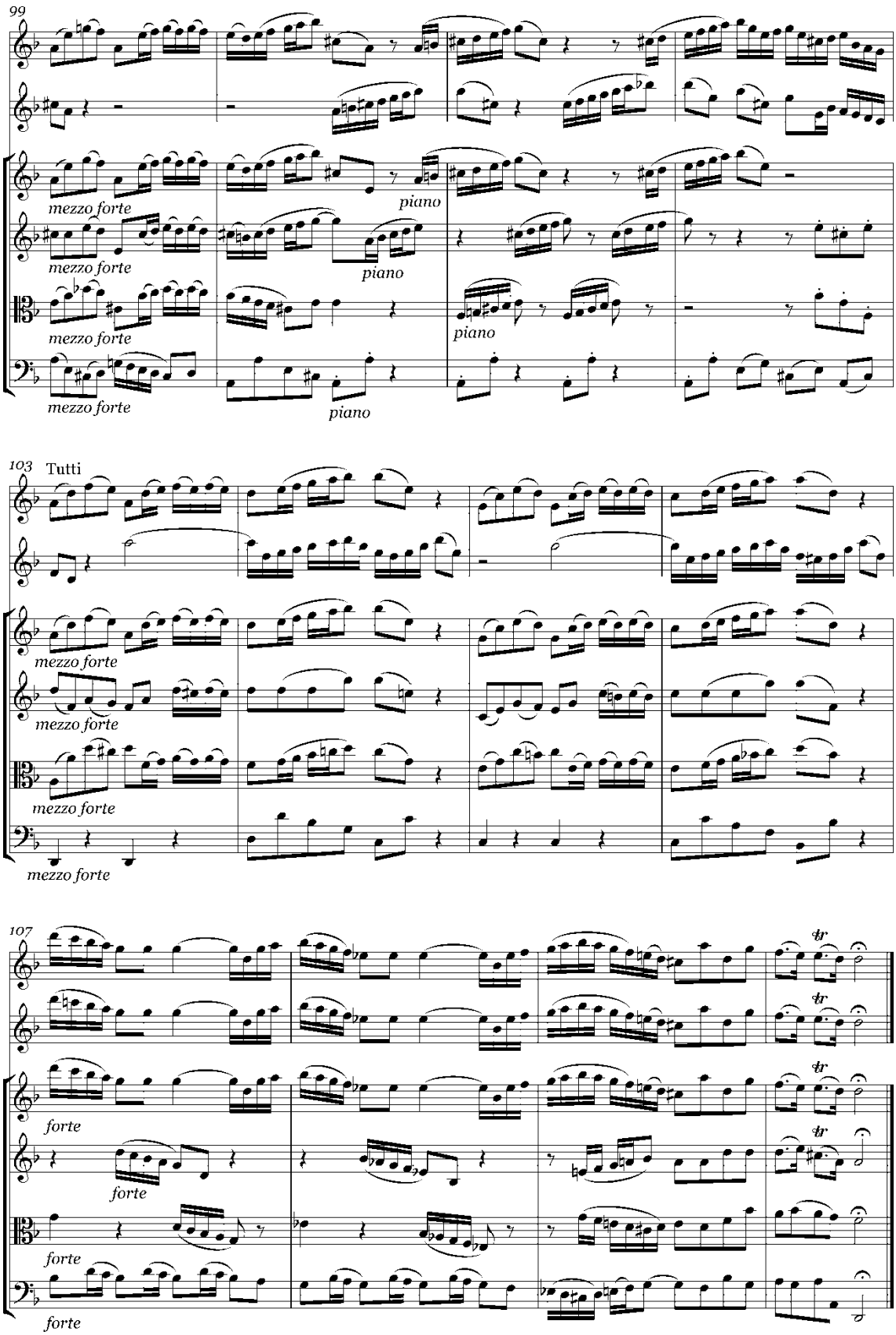

45
piano
piano
piano
piano
49
forte
forte
forte
forte
52
piano
forte
piano
forte
piano
forte
forte


55
58
61
forte
forte
forte
forte

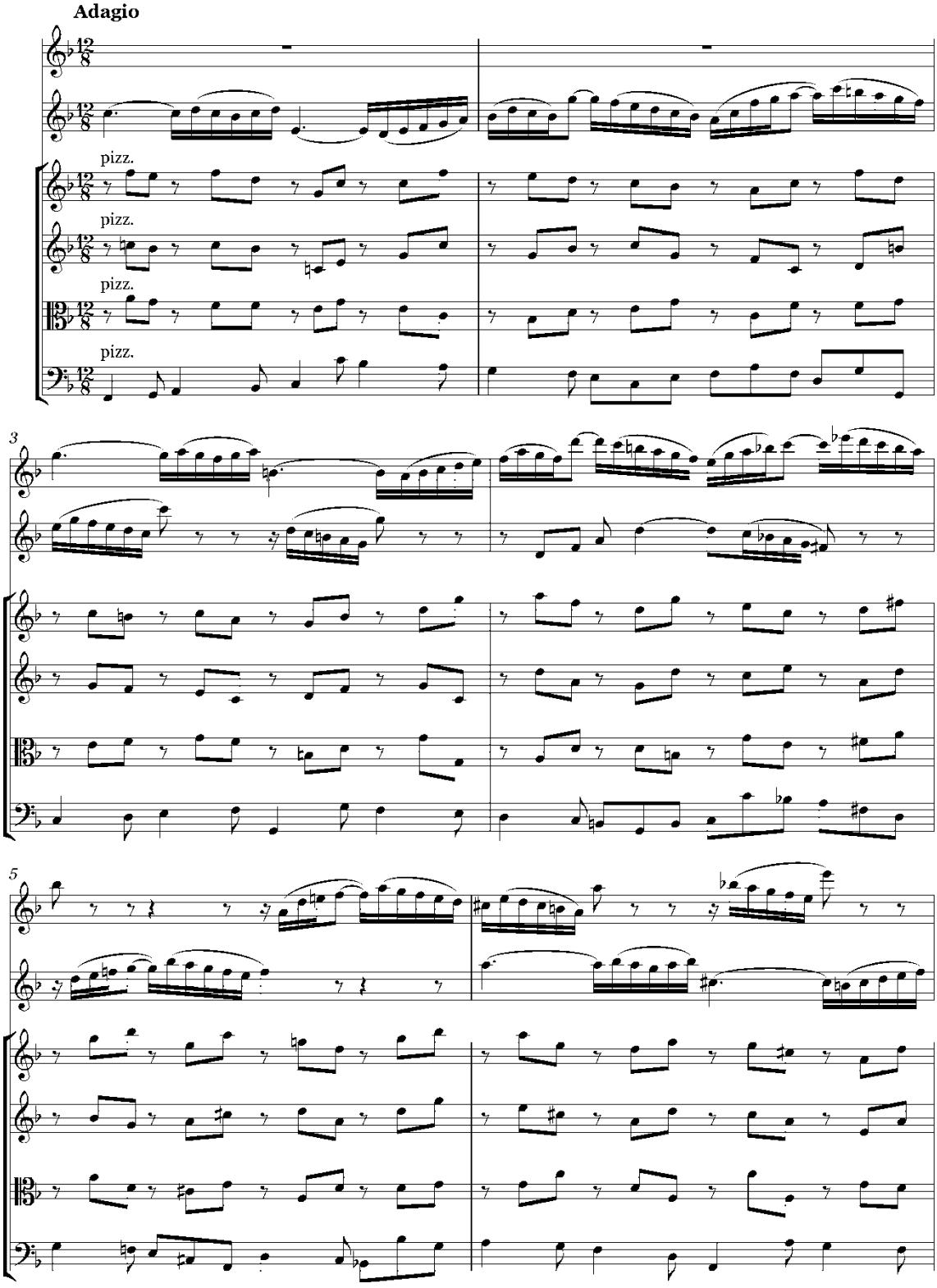

64
68
tr
71
forte
forte
forte
forte

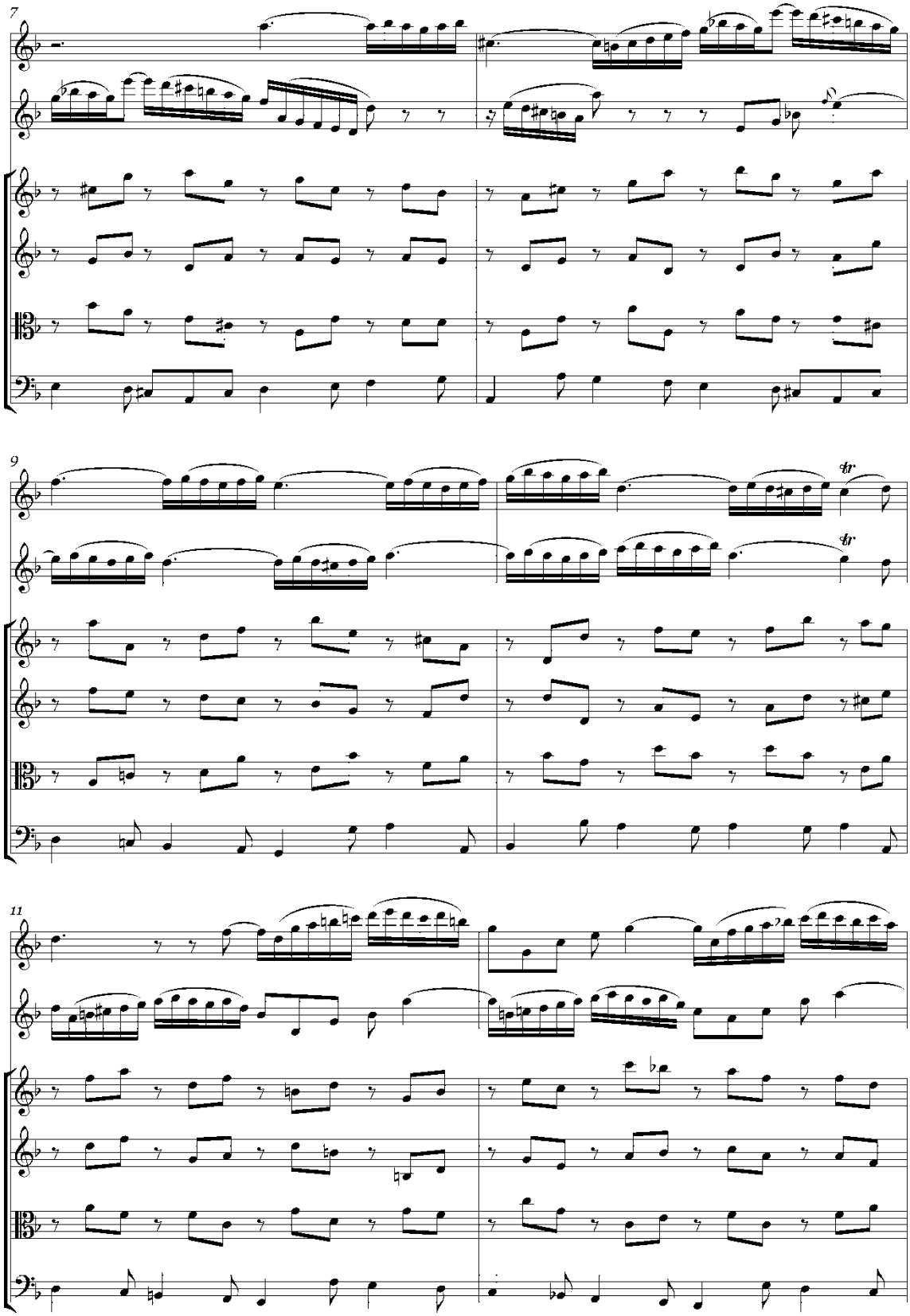

75
tr
forte
forte
forte
forte
79
piano
piano
piano
piano
83

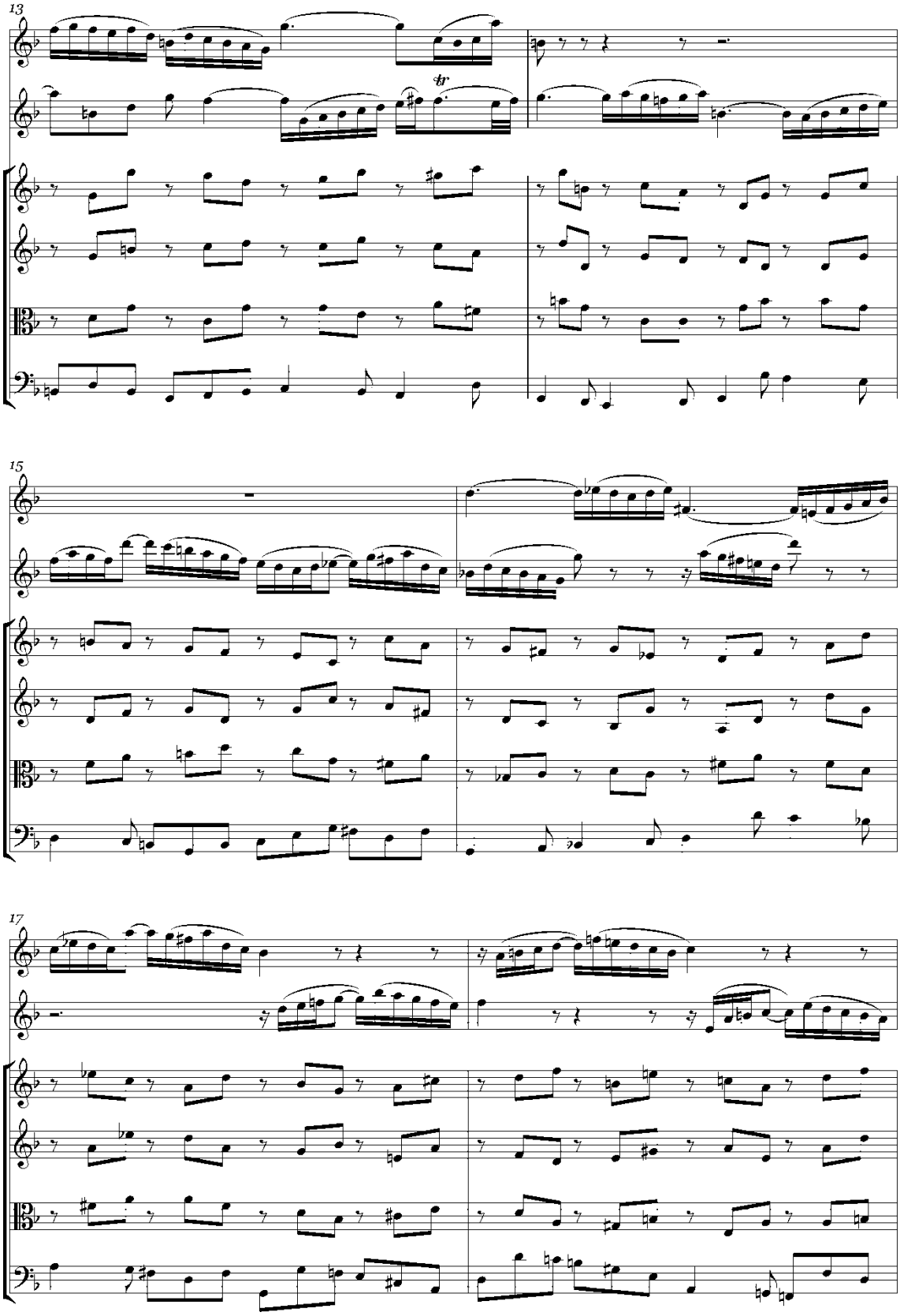

87
piano
piano
piano
piano
91
95
tr
tr
tr
forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

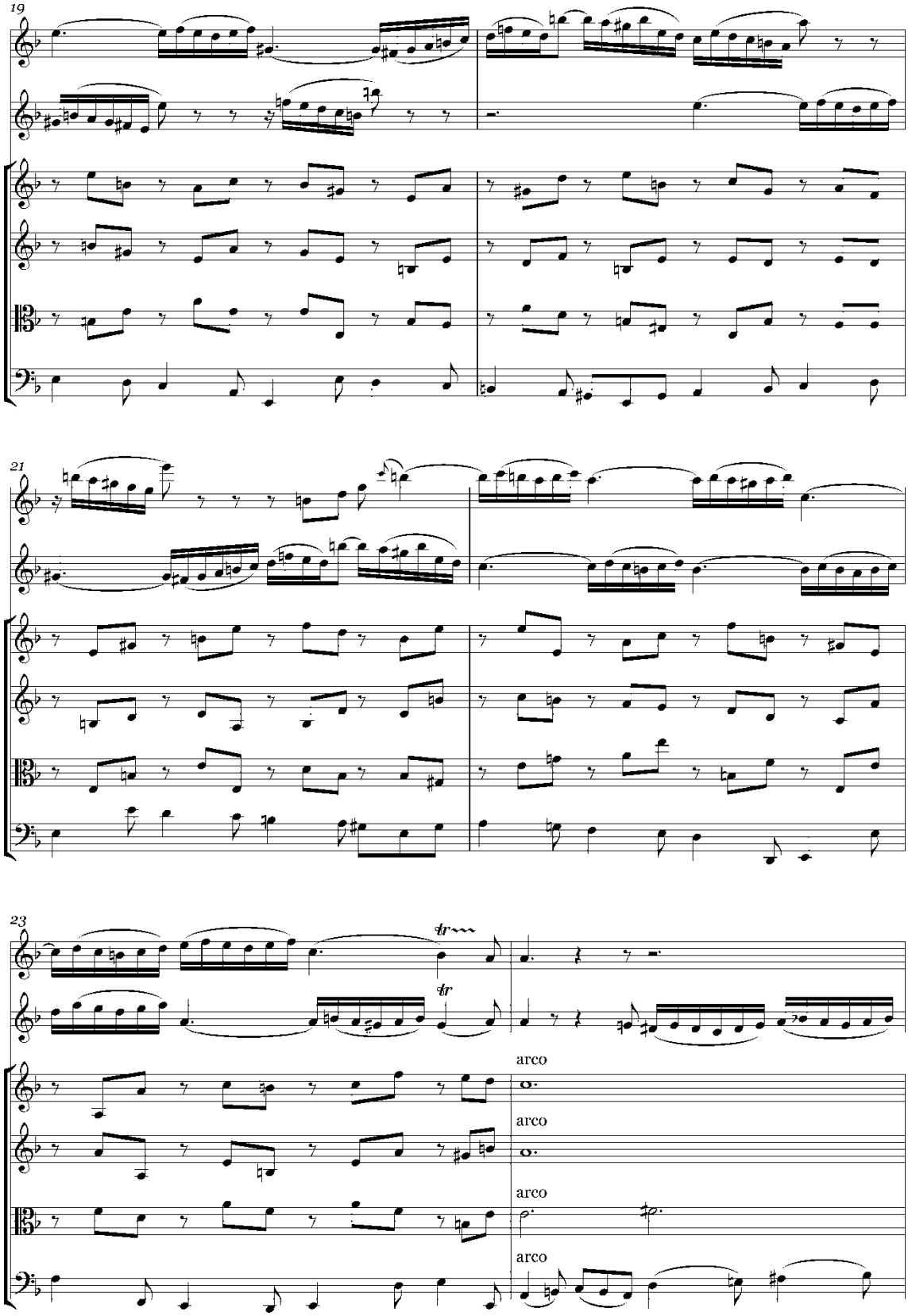

99
mezzo forte
piano
103
Tutti
107
forte

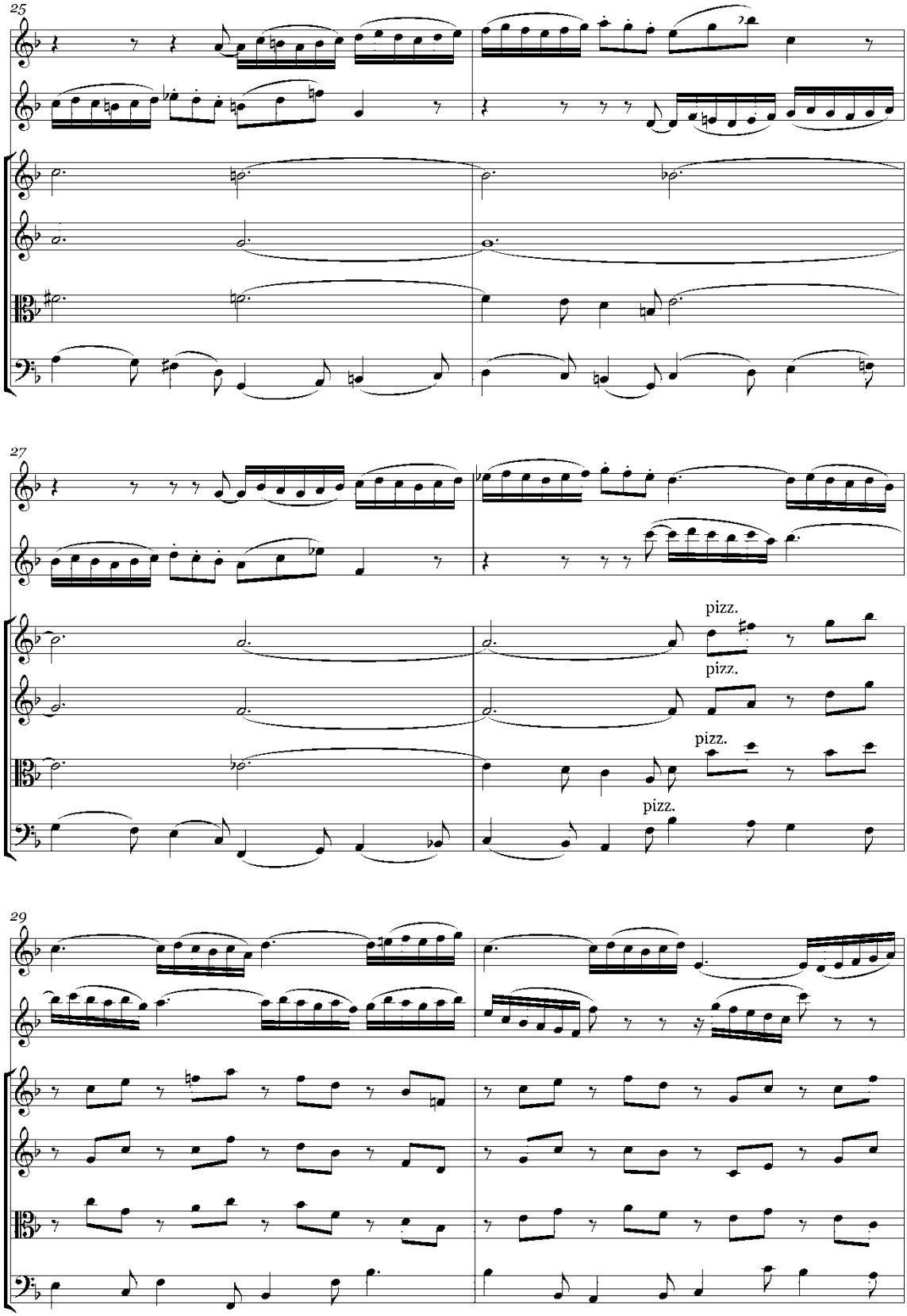
II

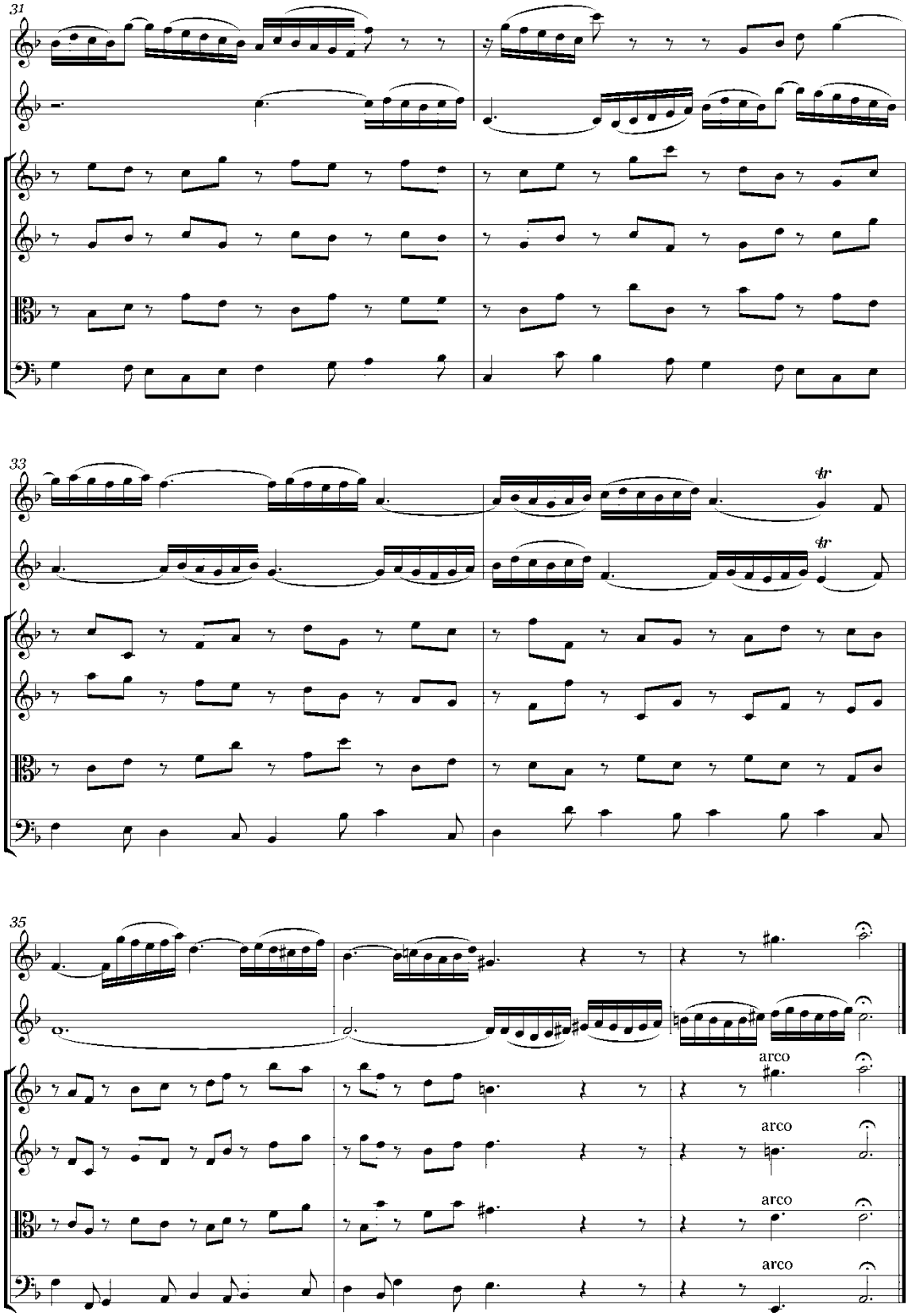



7
9
tr
tr
11

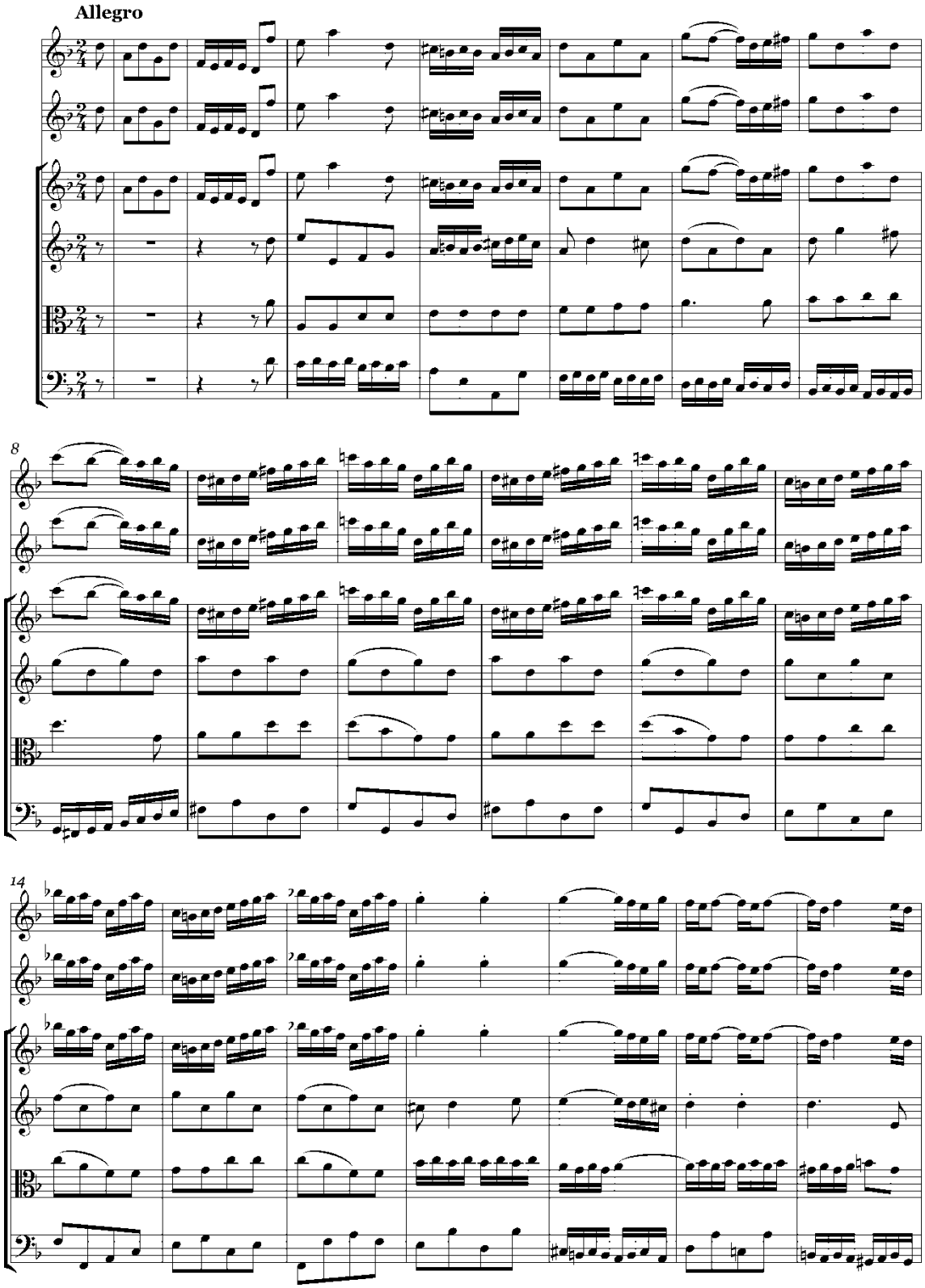

13
tr
15
17

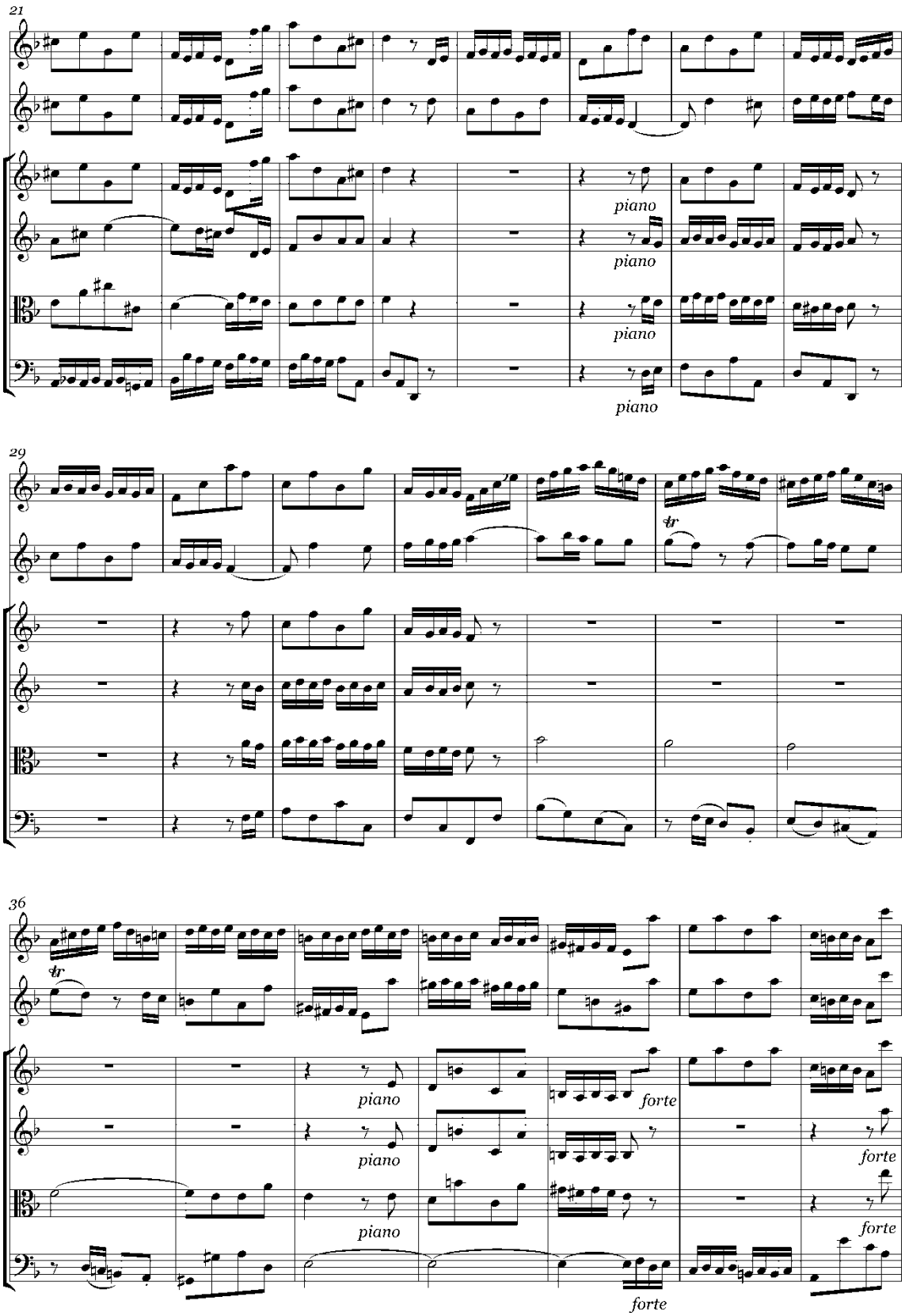

19
21
23
tr
tr
arco
arco
arco
arco

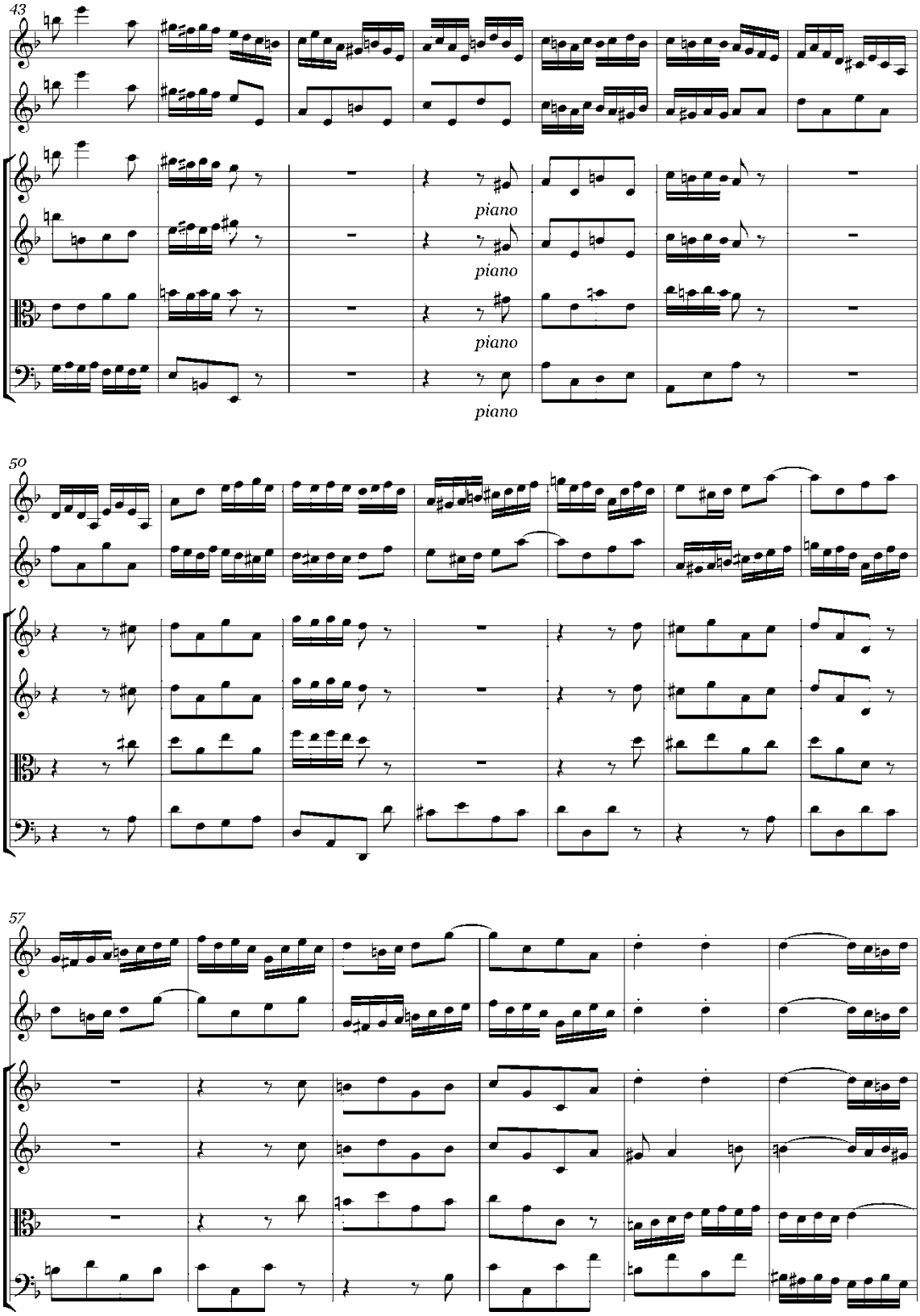

25
27
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
29

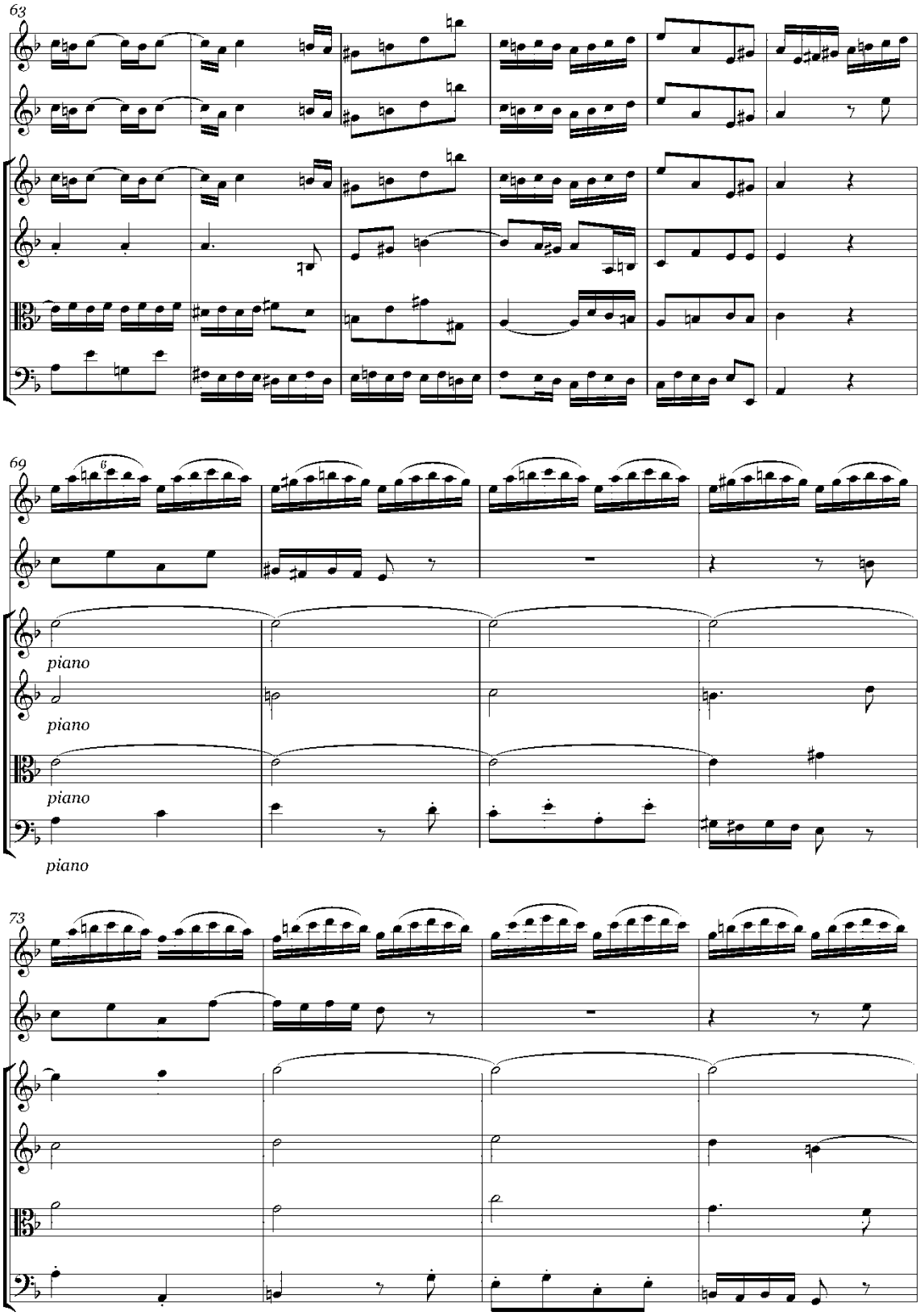

31
33
35
arco
arco
arco
arco

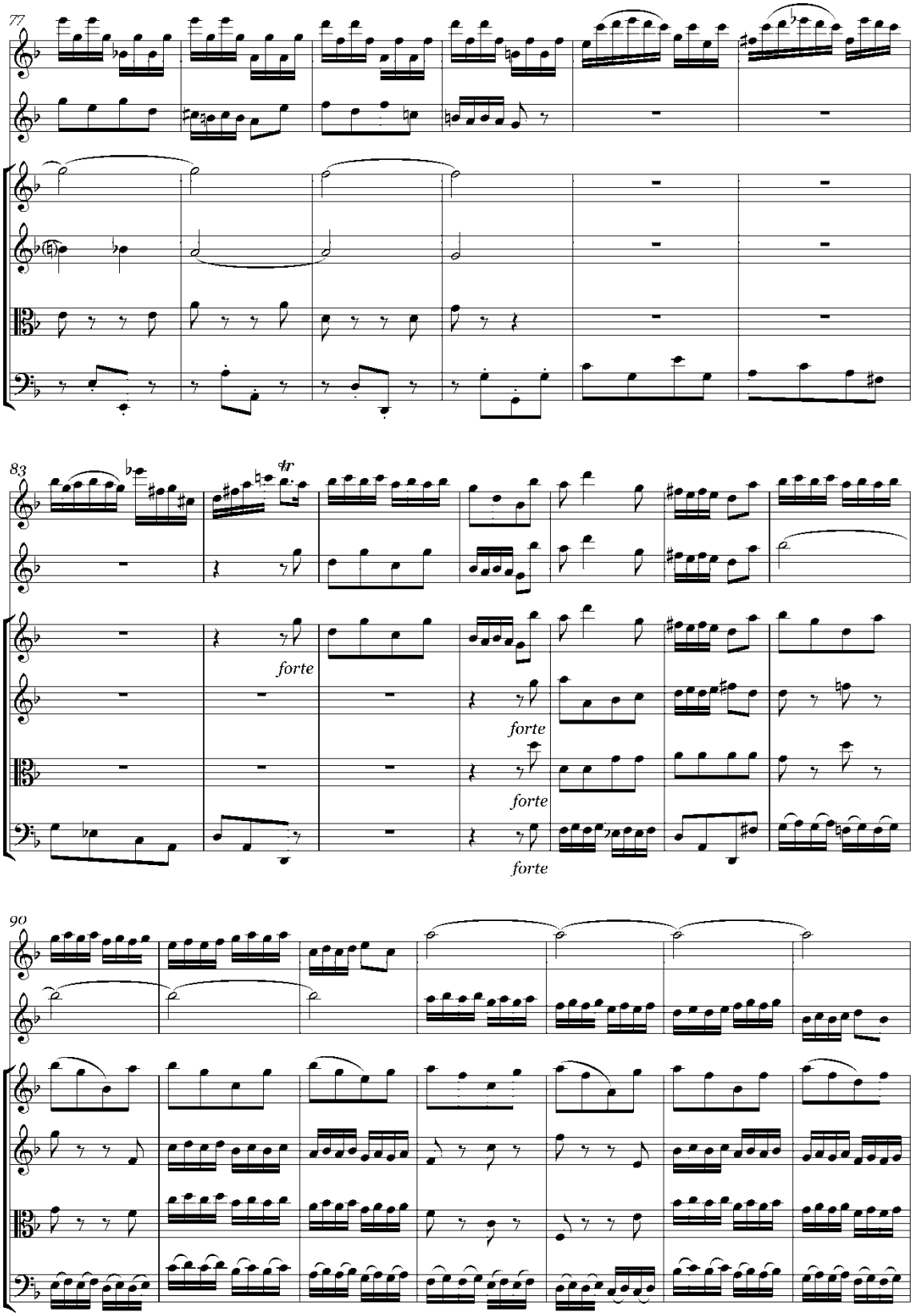
III

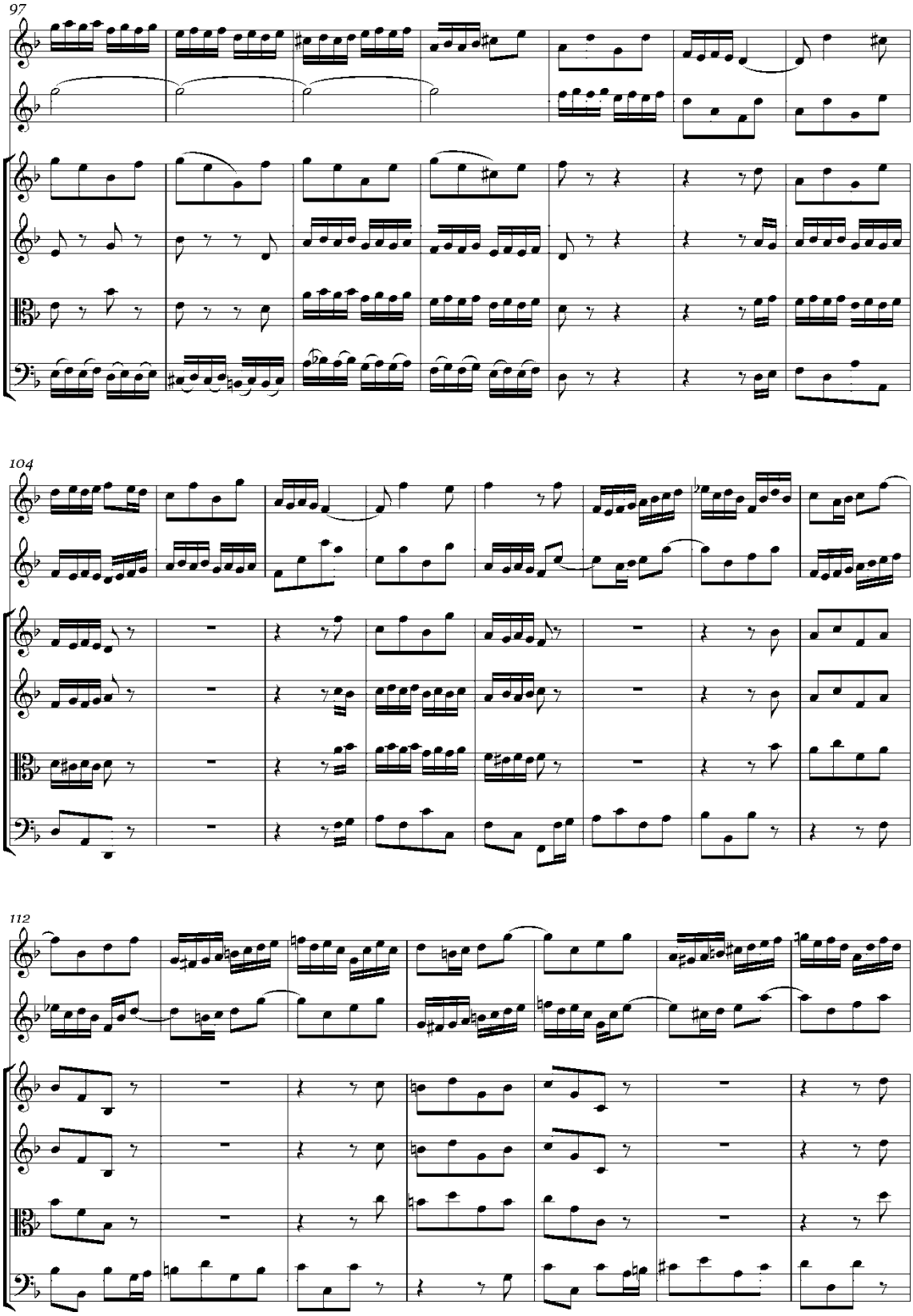


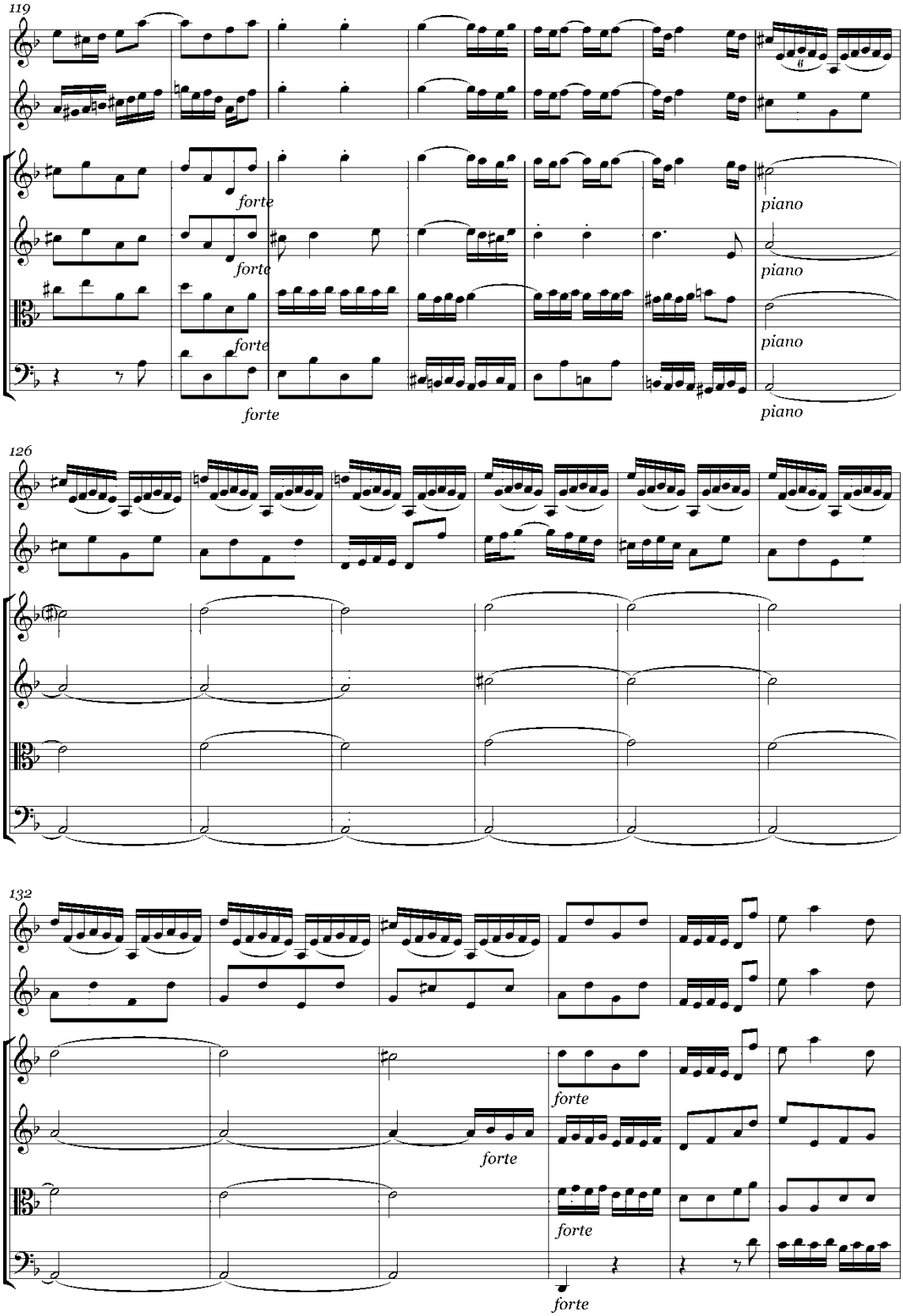

21
piano
piano
piano
piano
29
tr
36
tr
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte

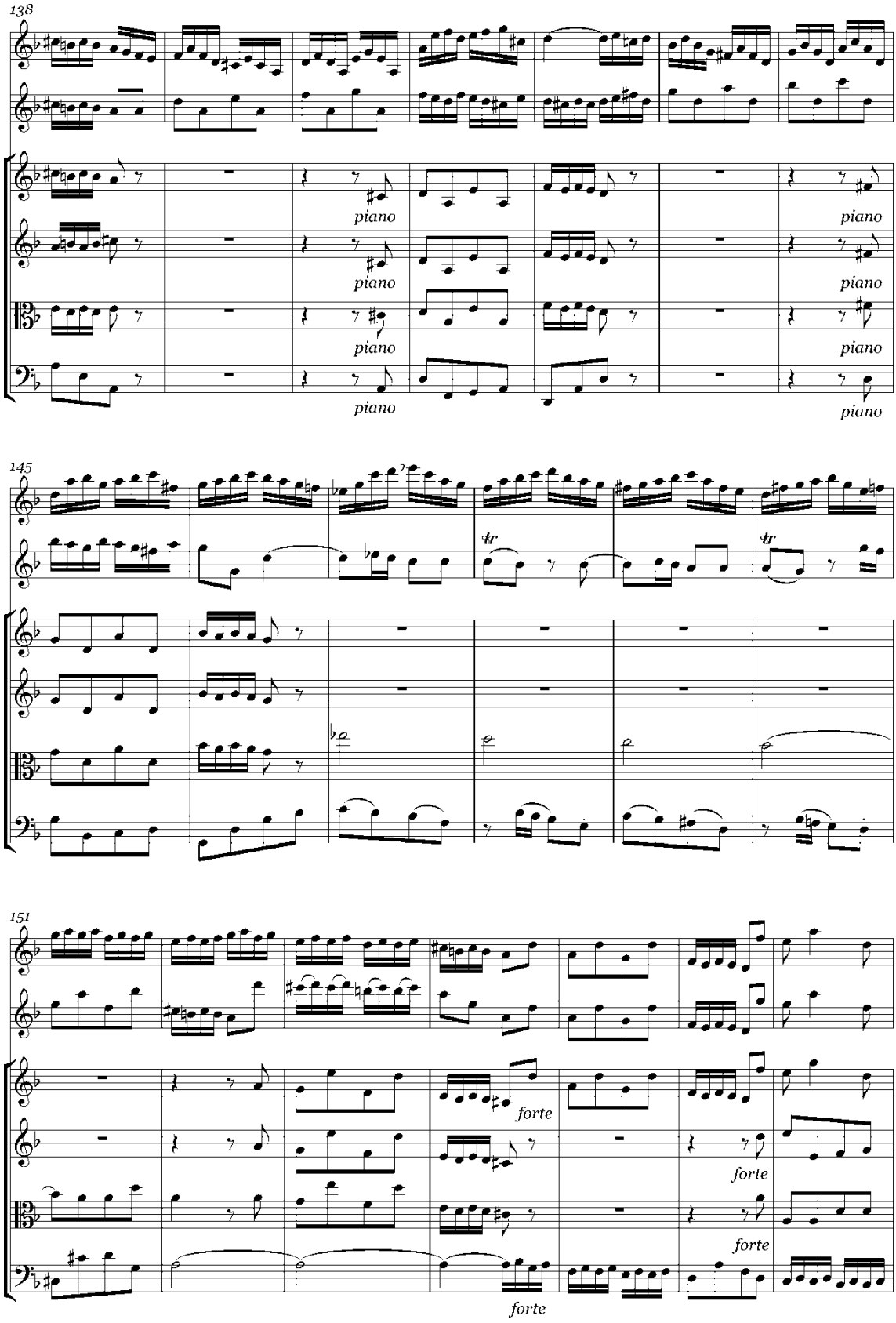

43
piano
piano
piano
piano
50
57

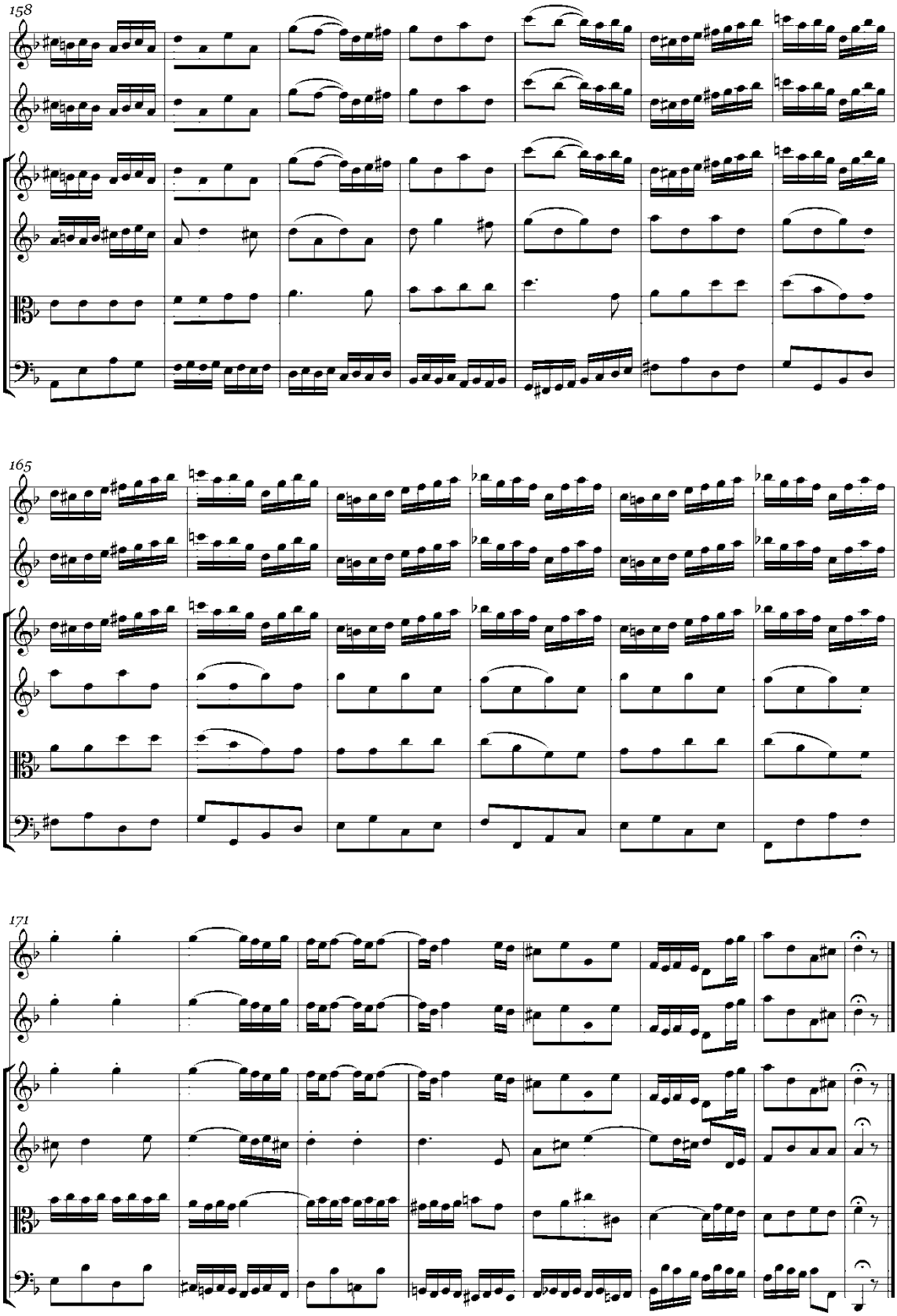

63
69
6
piano
piano
piano
piano
73


77
83
tr
forte
forte
forte
forte
90

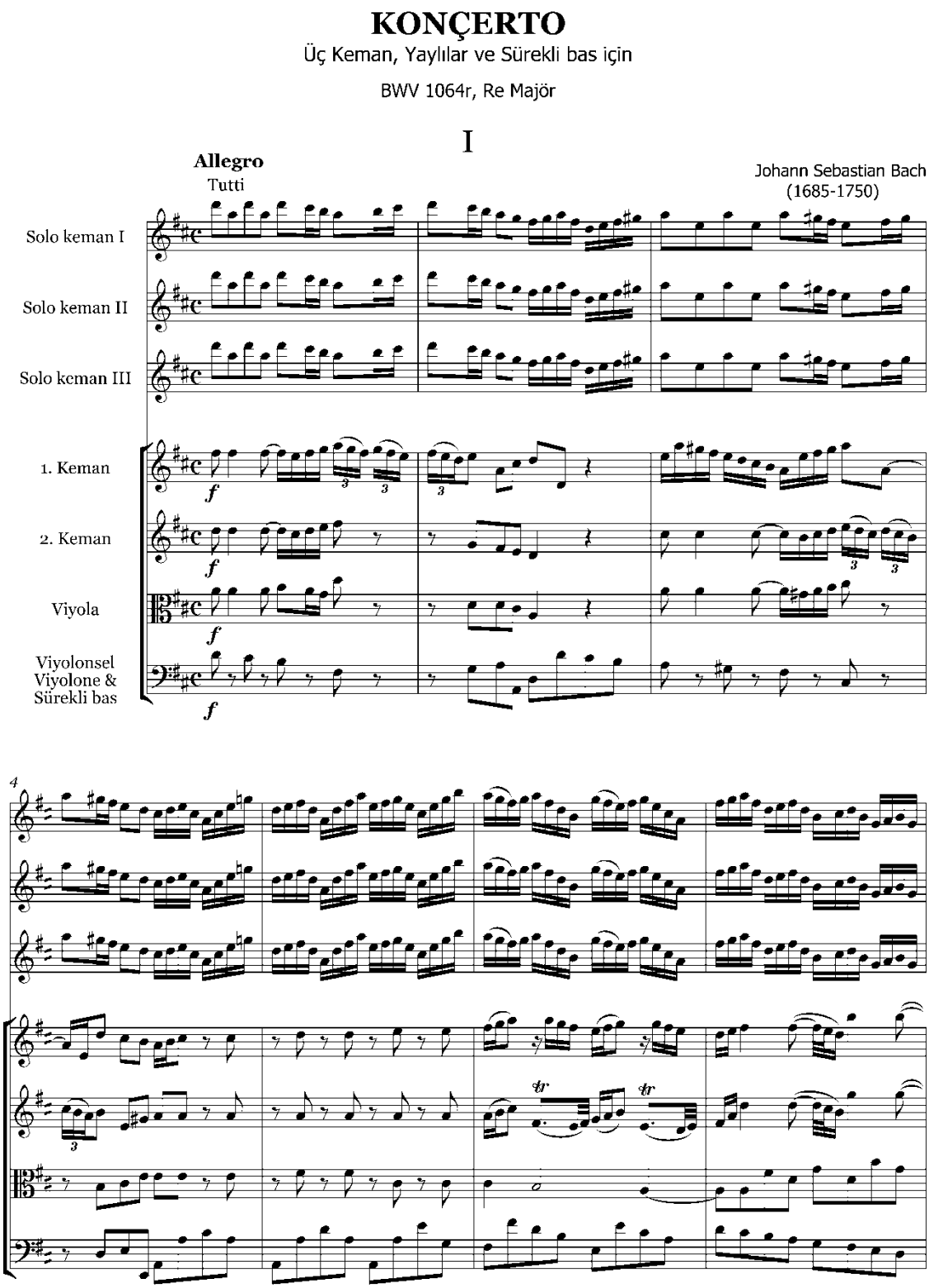

97
104
112

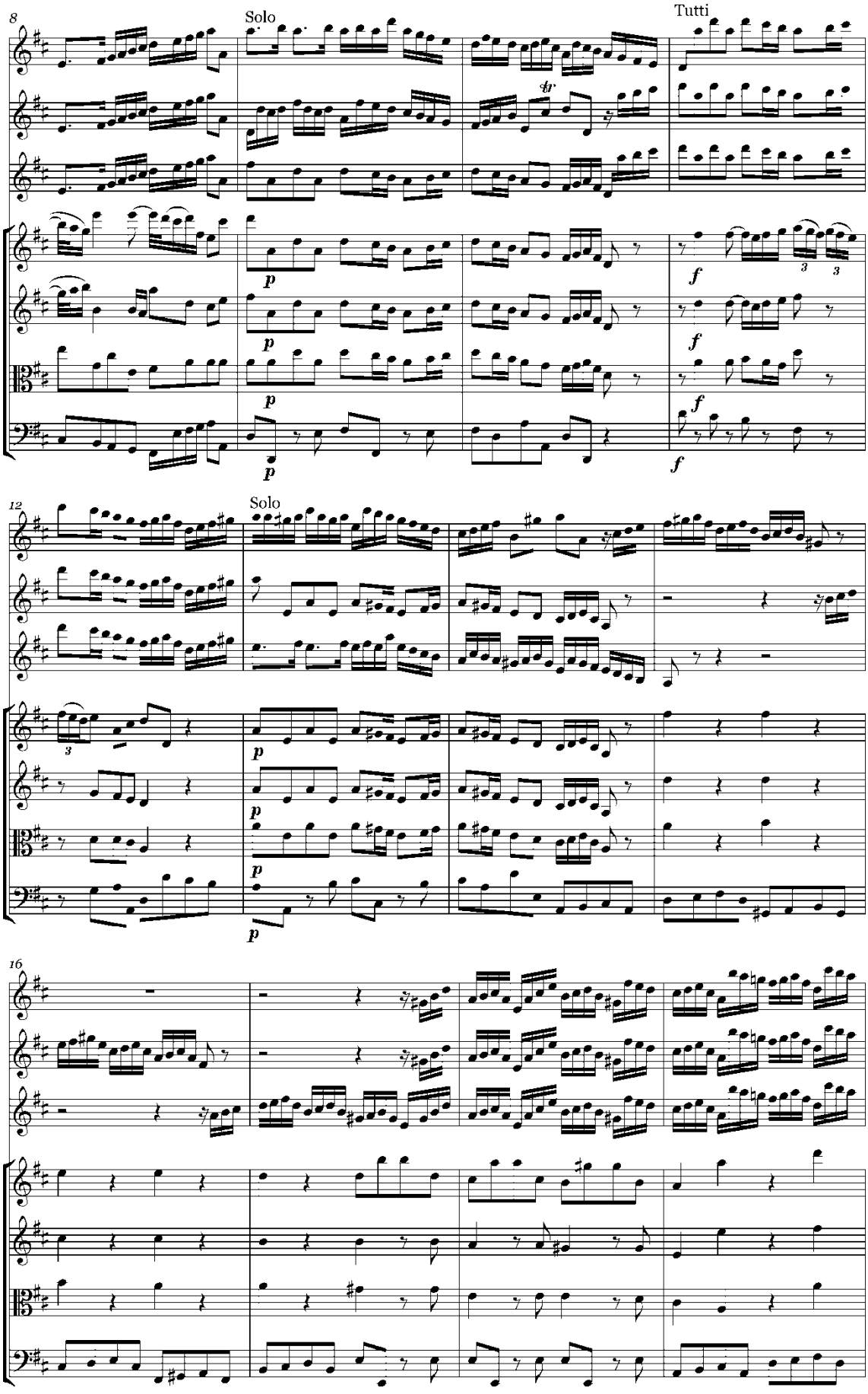

119
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
126
132
forte
forte
forte
forte

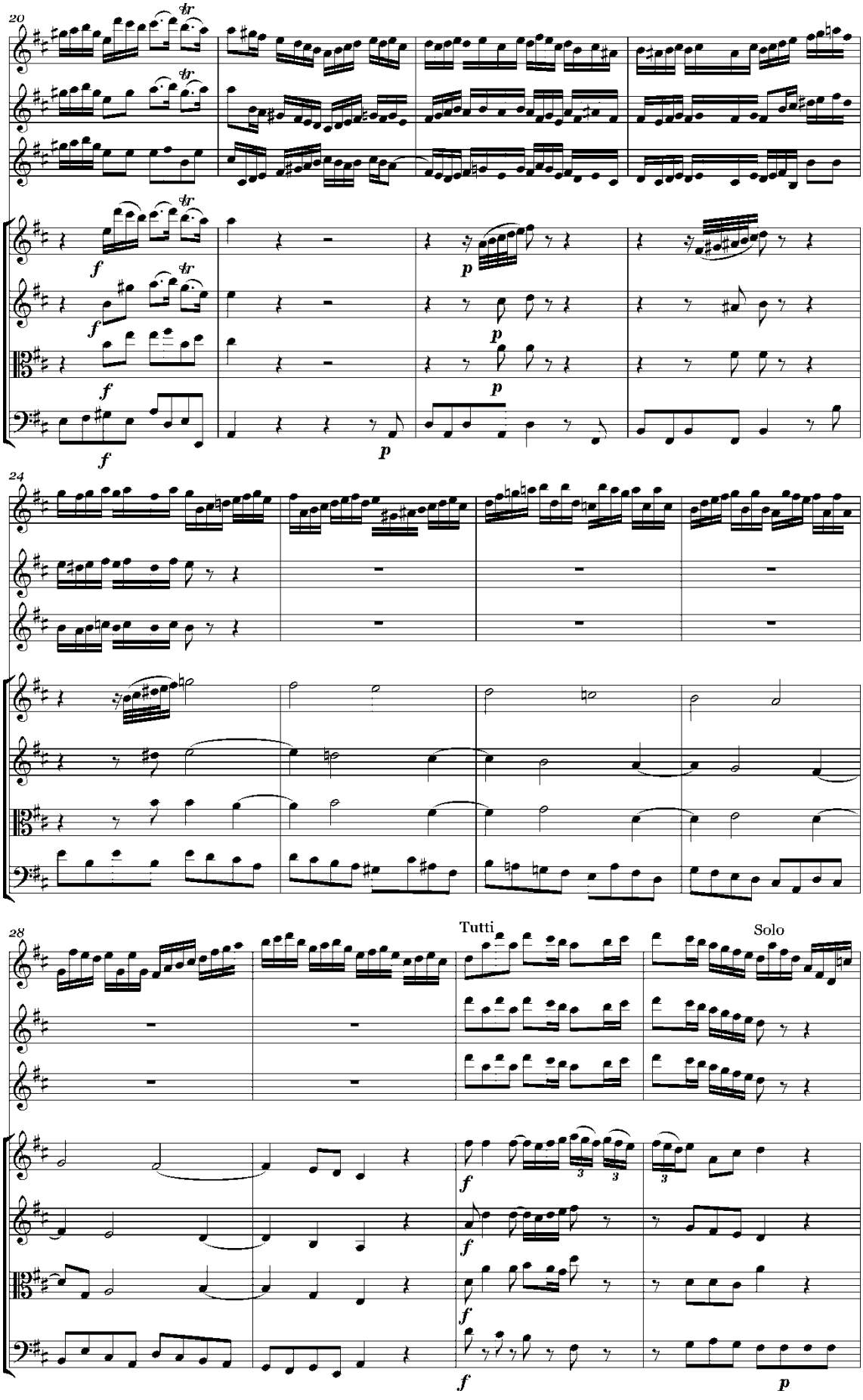

138
piano
piano
piano
piano
piano
145
tr
tr
151
forte
forte
forte
forte

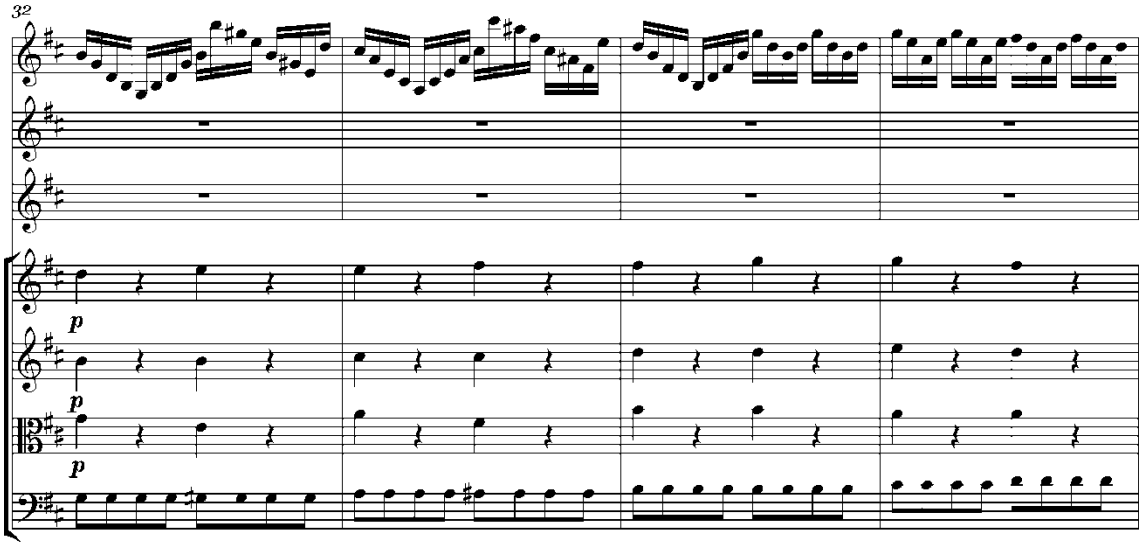

158
165
171

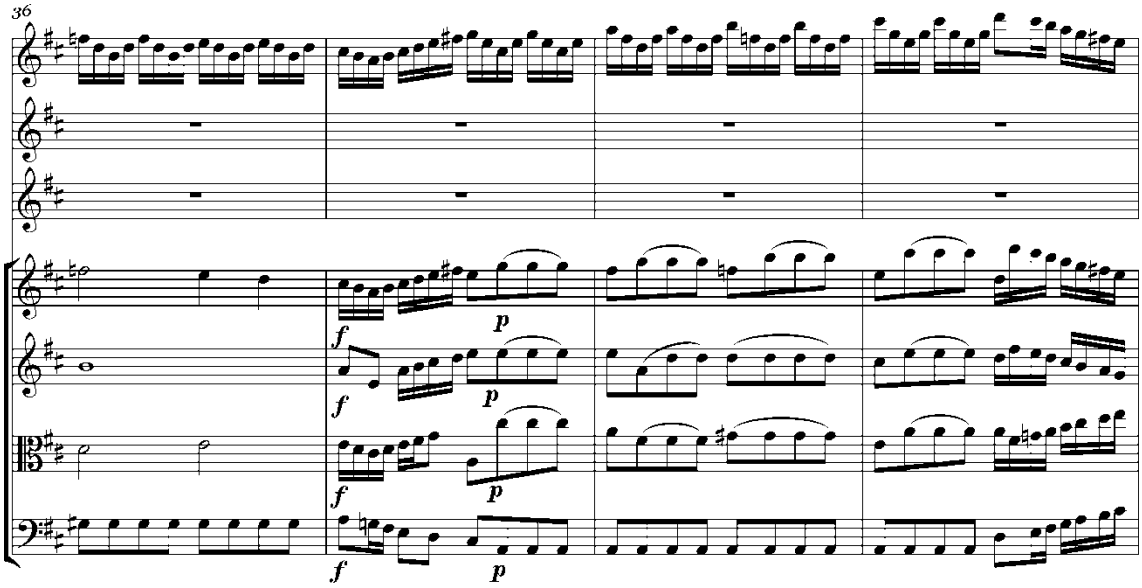
Ek E: J. S. Bach – Üçlü Konçertosu BWV 1064r Re Majör (Orkestra Partitürü)

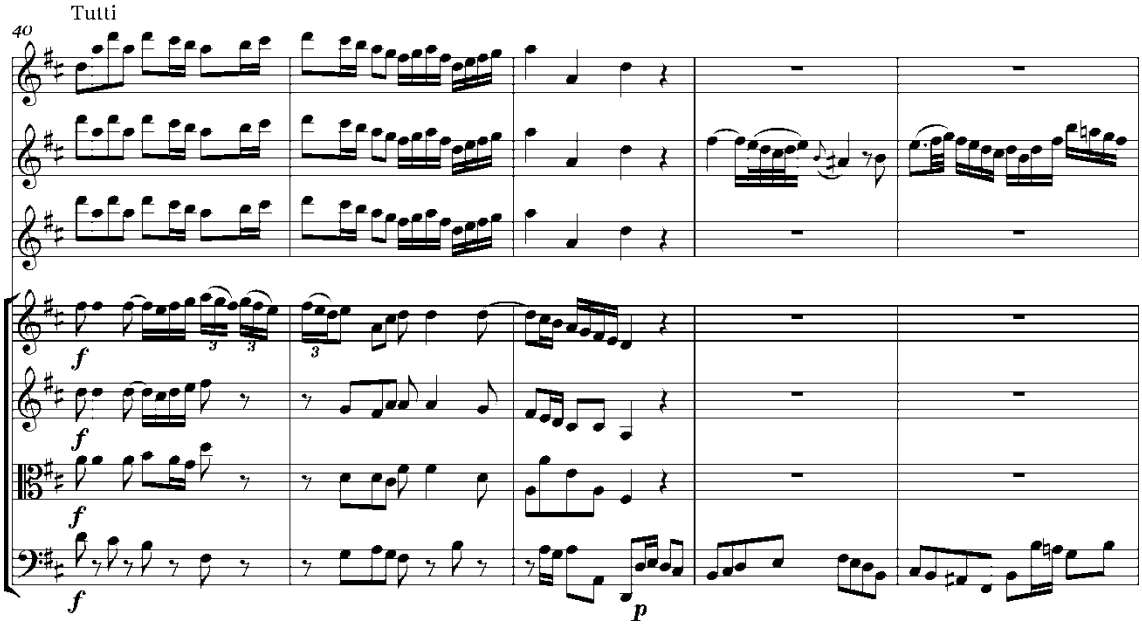


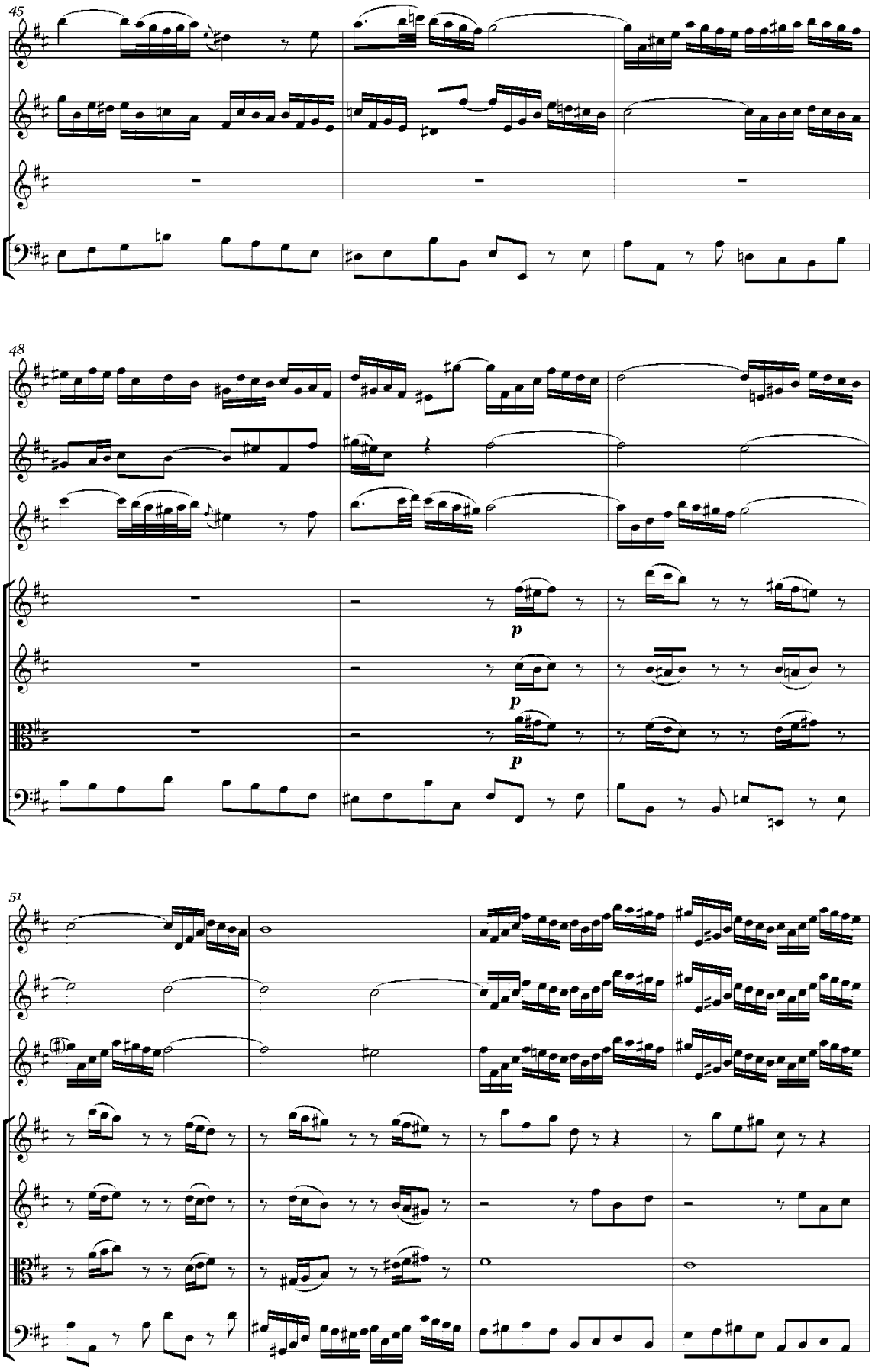

8
Solo
Tutti
12
Solo
16

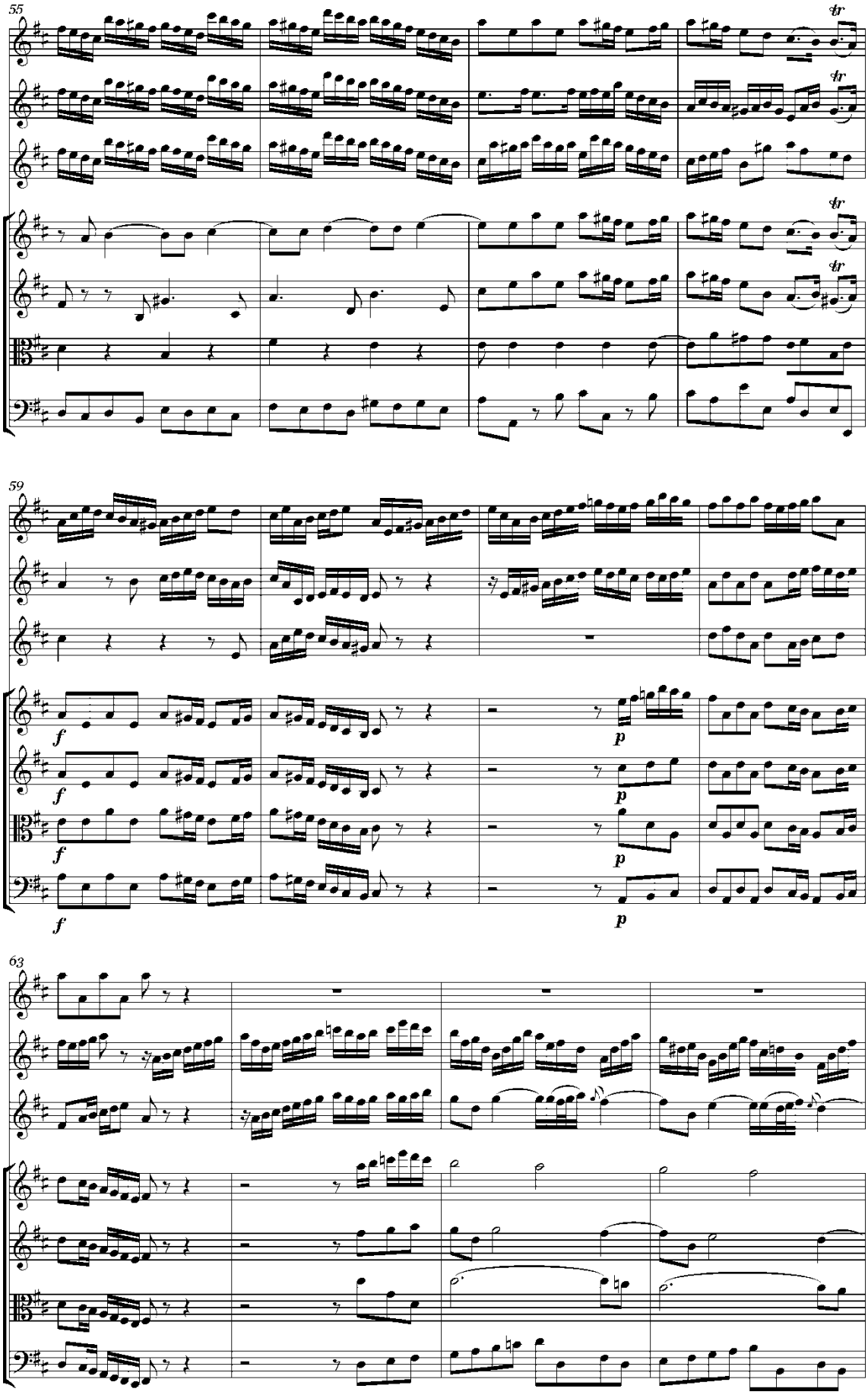

20
24
28
Tutti
Solo

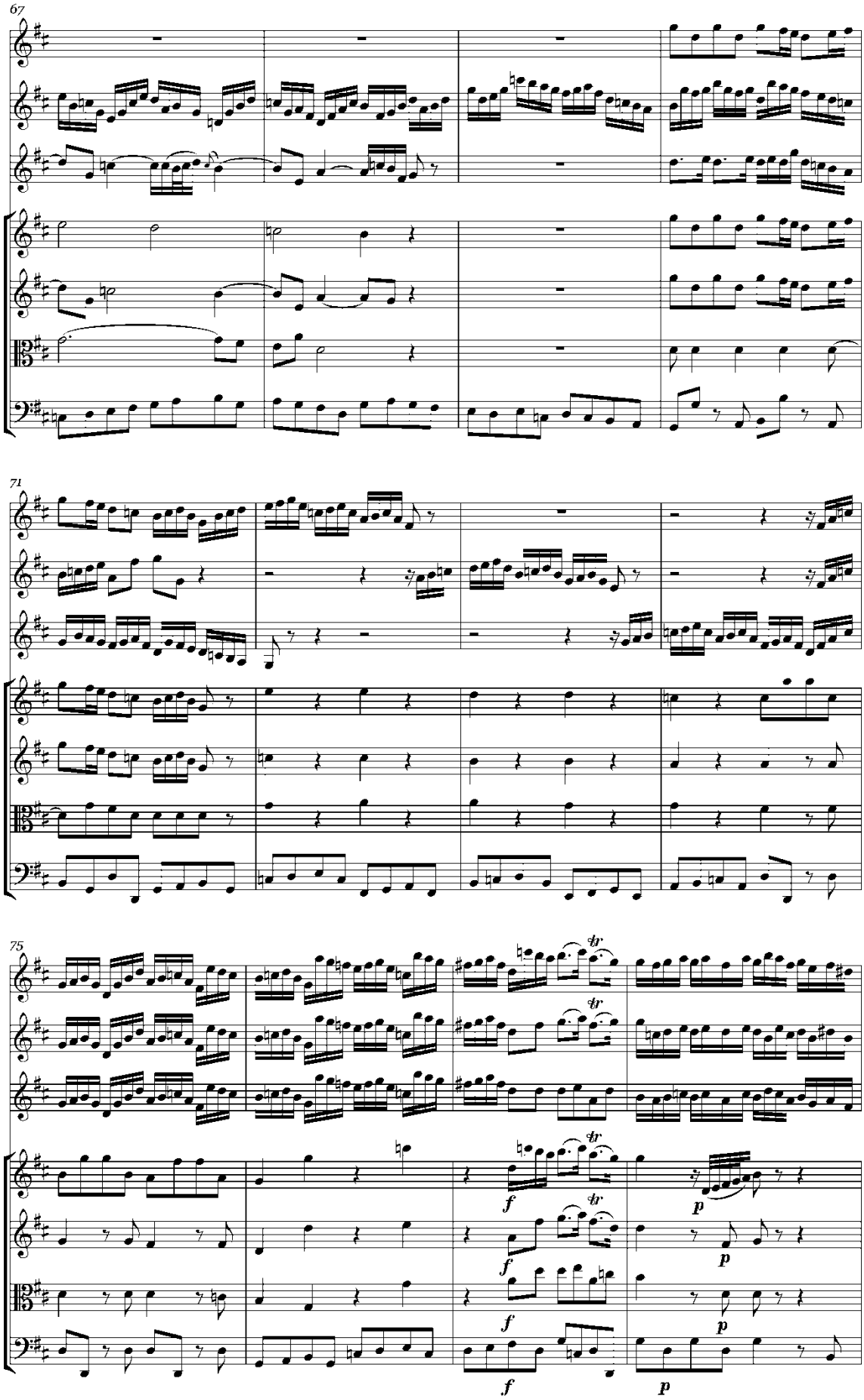

32
p
p
p

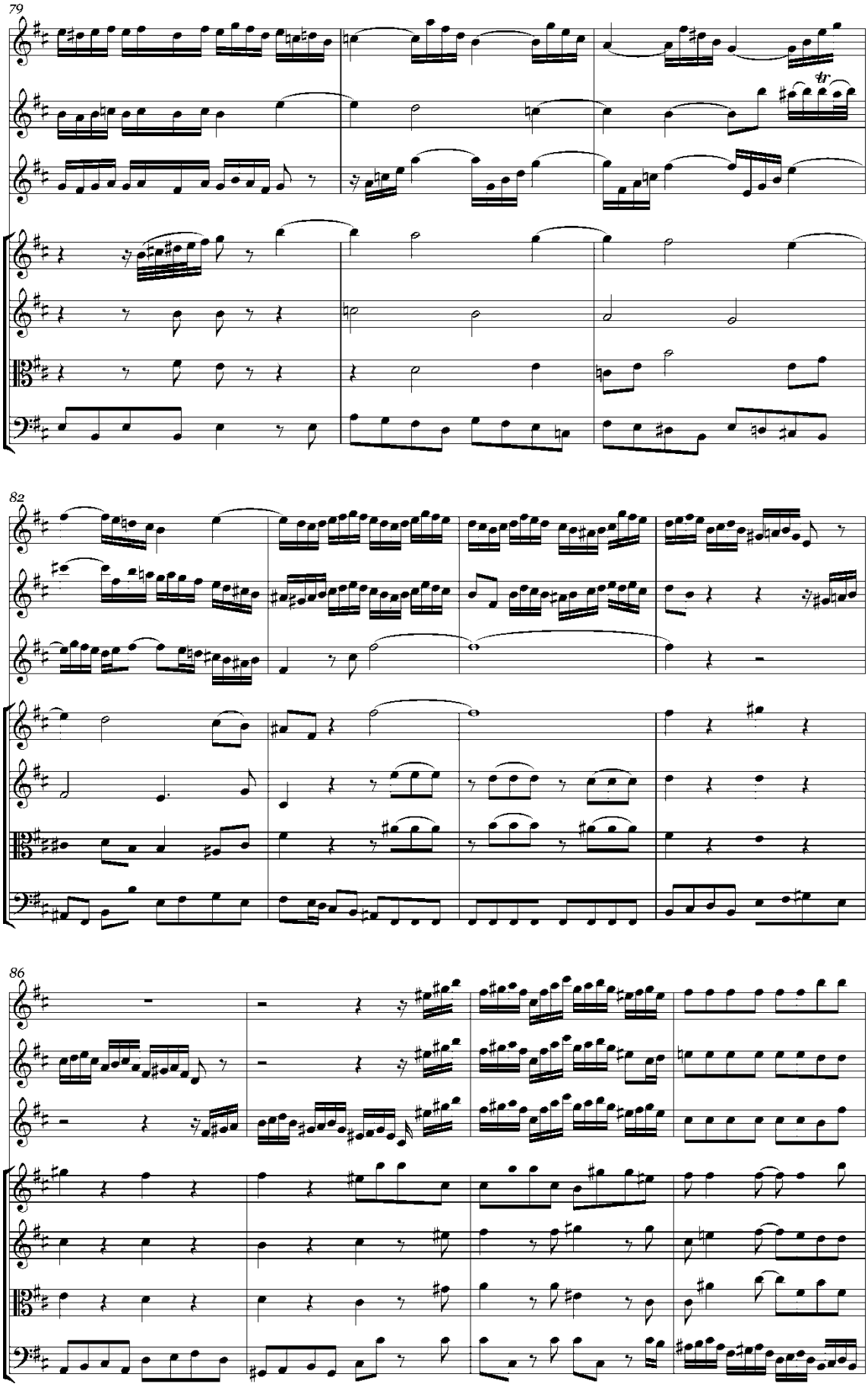

36
f
p
f
p
f
p
f
p

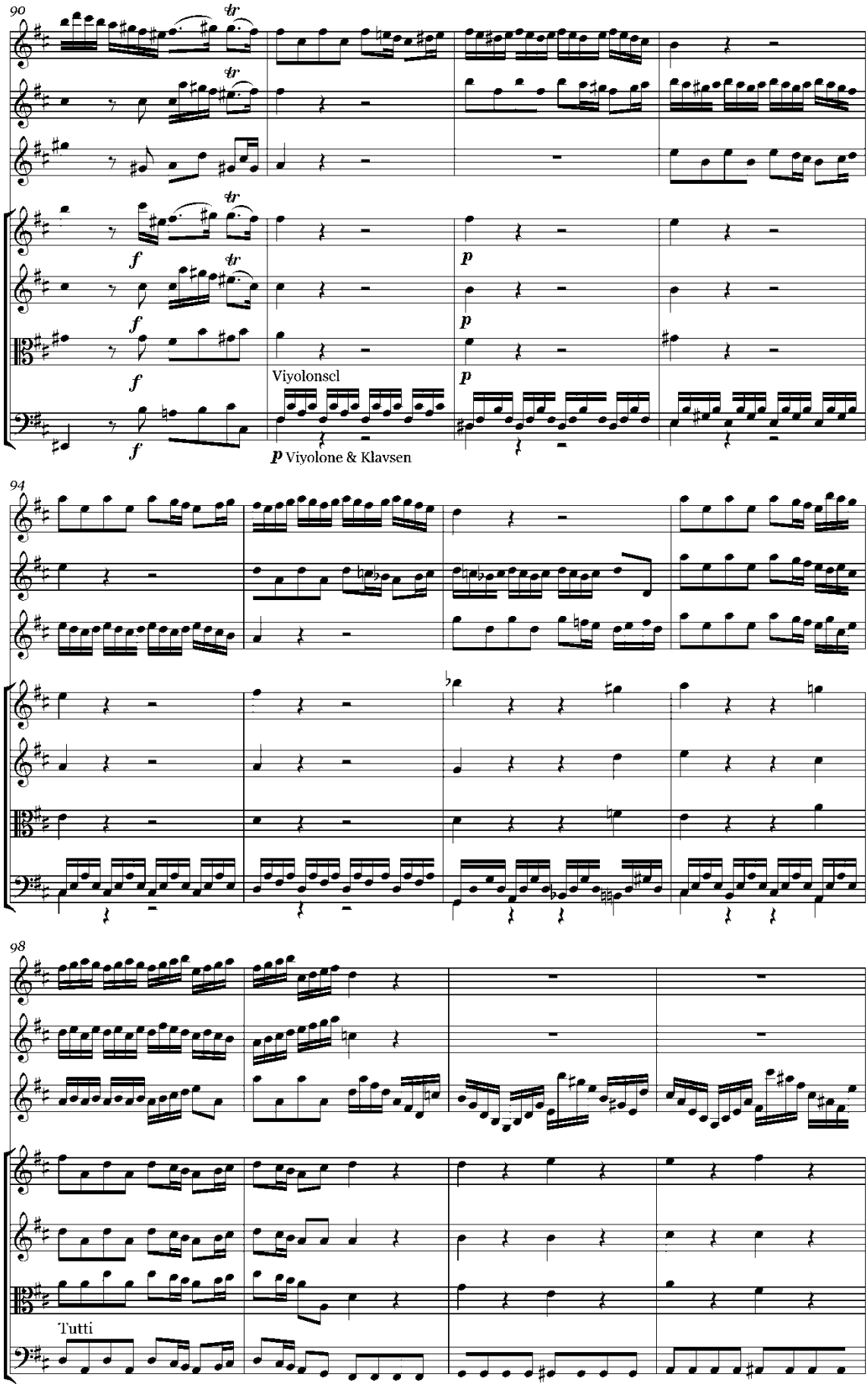

Tutti
40
f
f
f
f
p

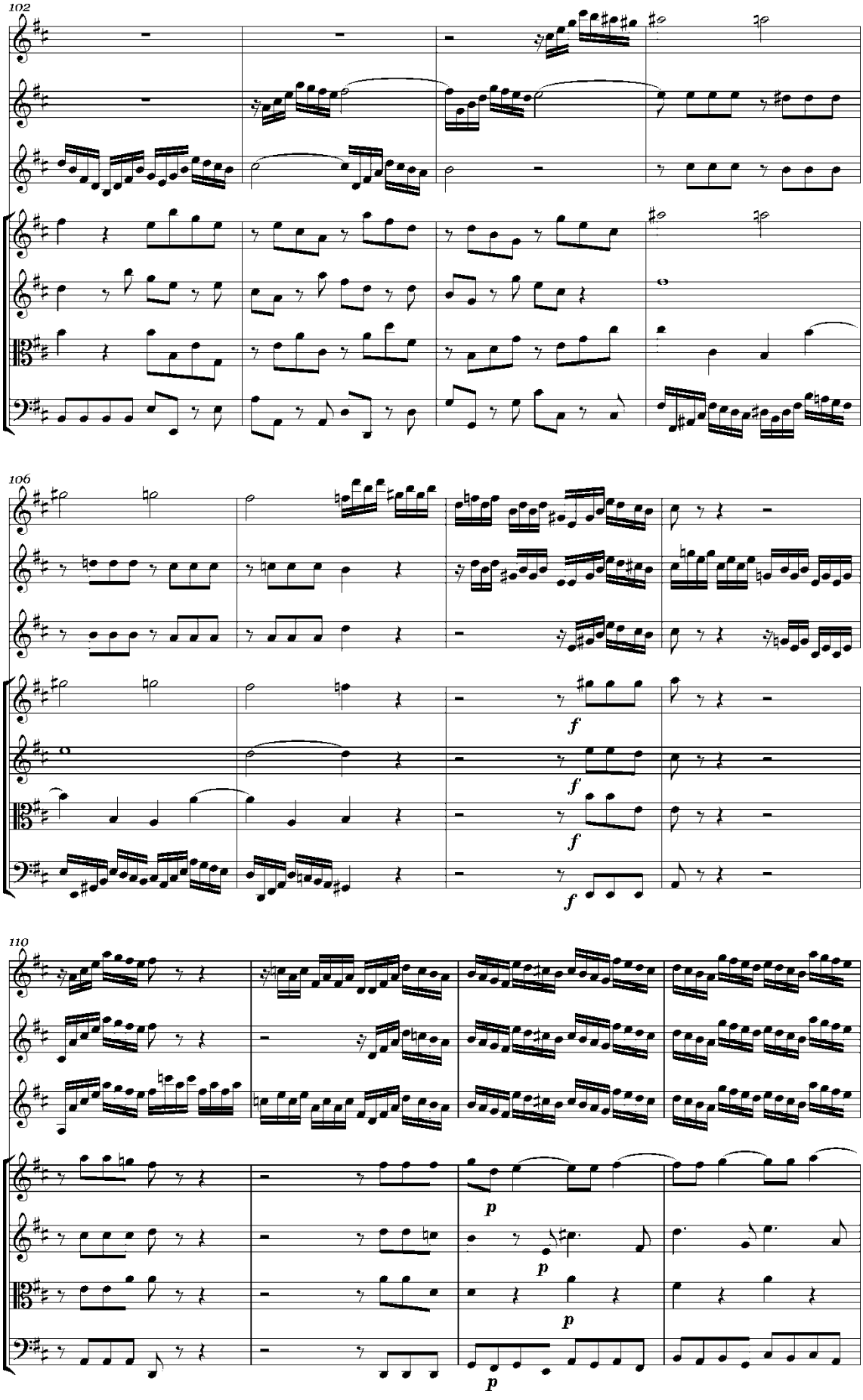

45
48
p
p
p
51

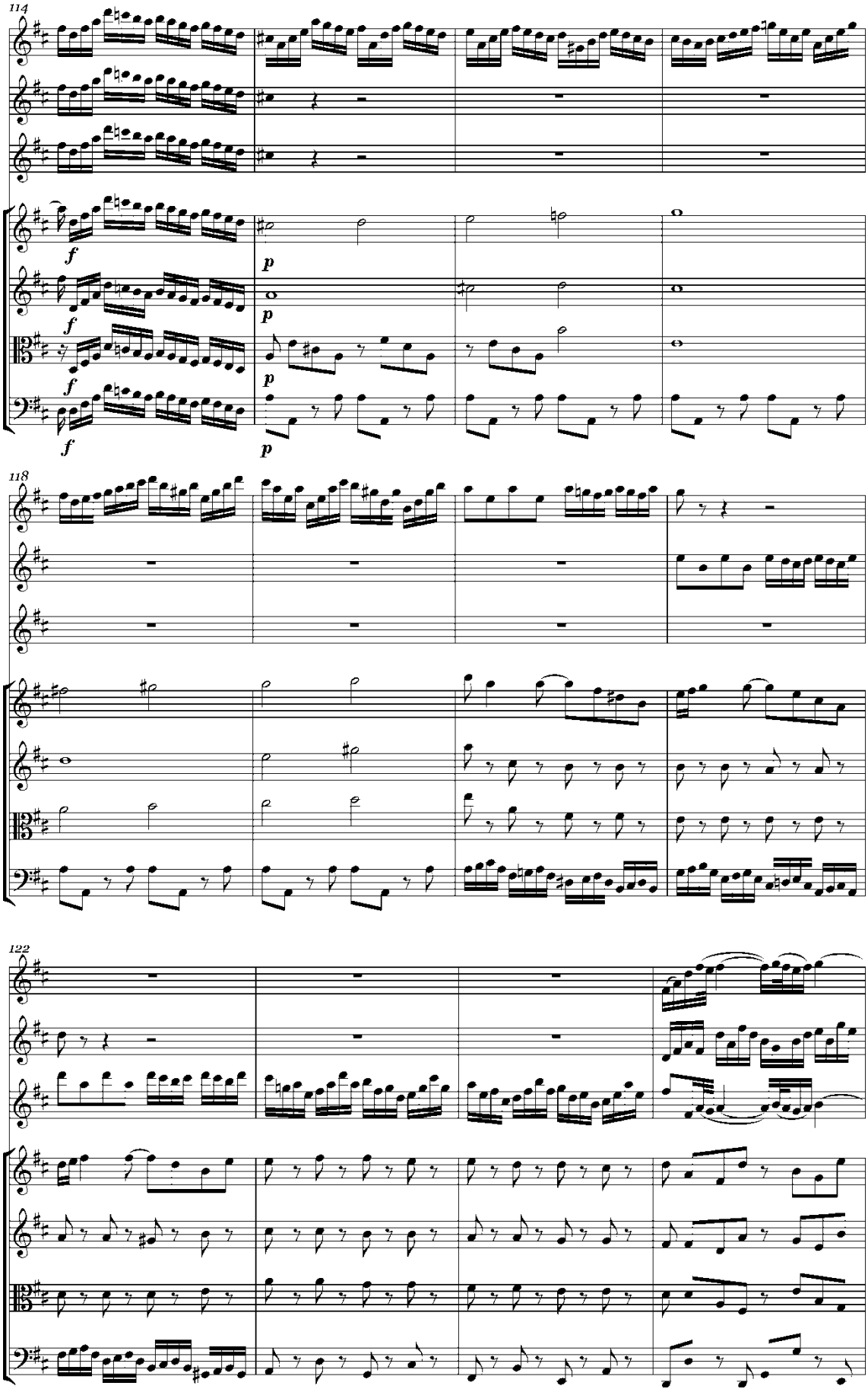

55
tr
59
f
p
63

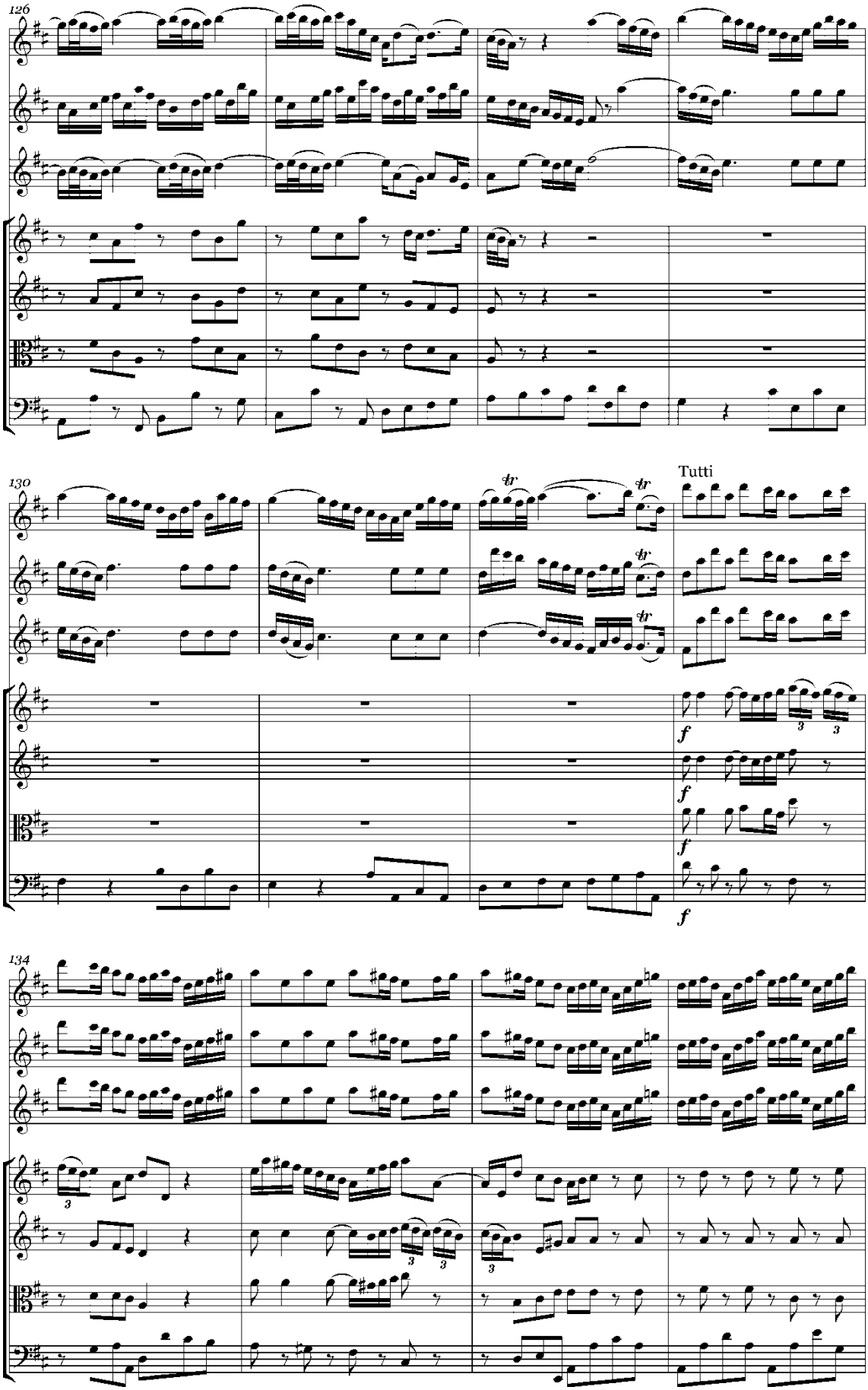

67
71
75
f
p

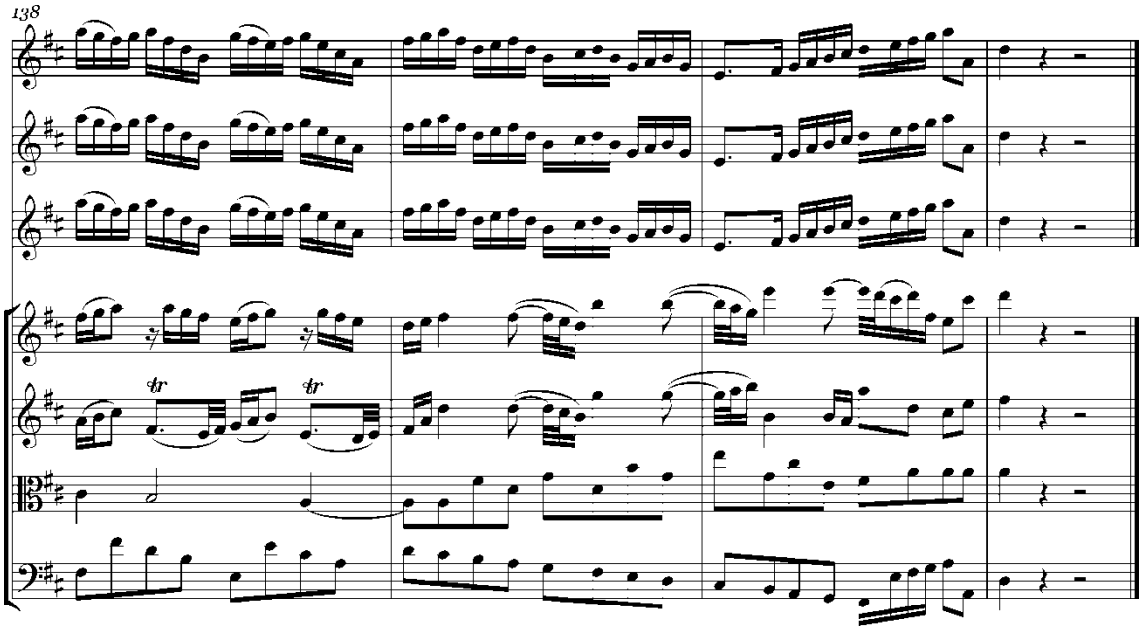

79
82
86


90
f
p
Viyolonsel
p Viyolone & Klavsen
94
98
Tutti

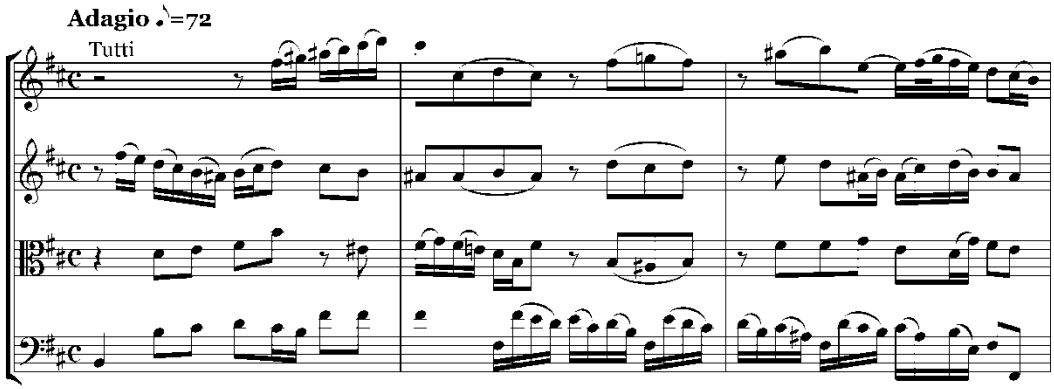

102
106
f
f
f
f
110
p
p
p
p

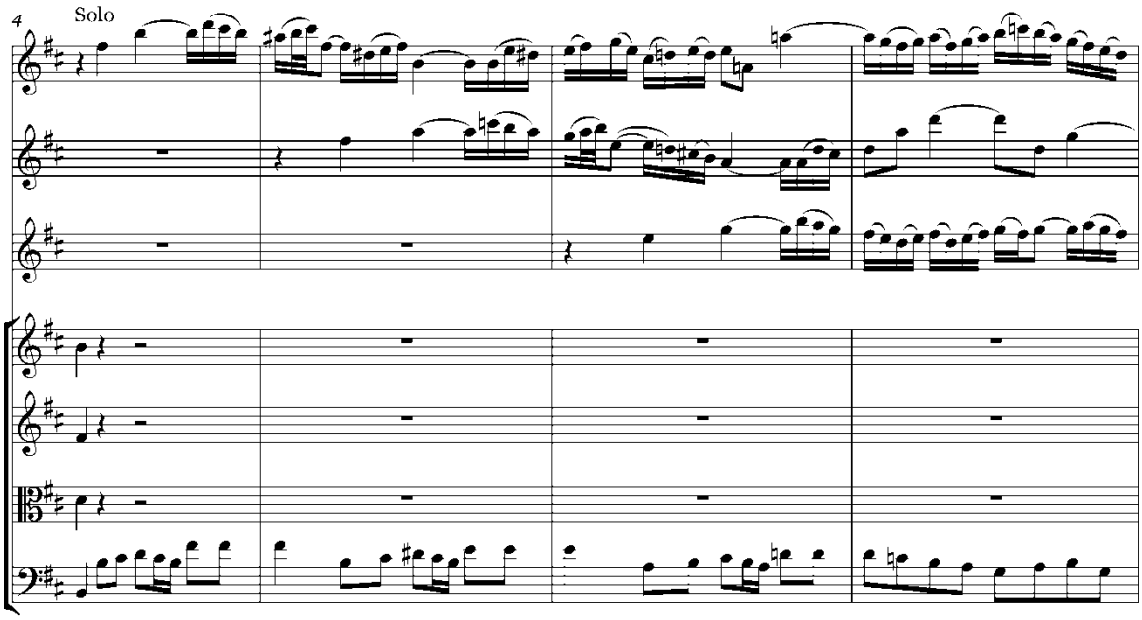

114
f
p
118
122

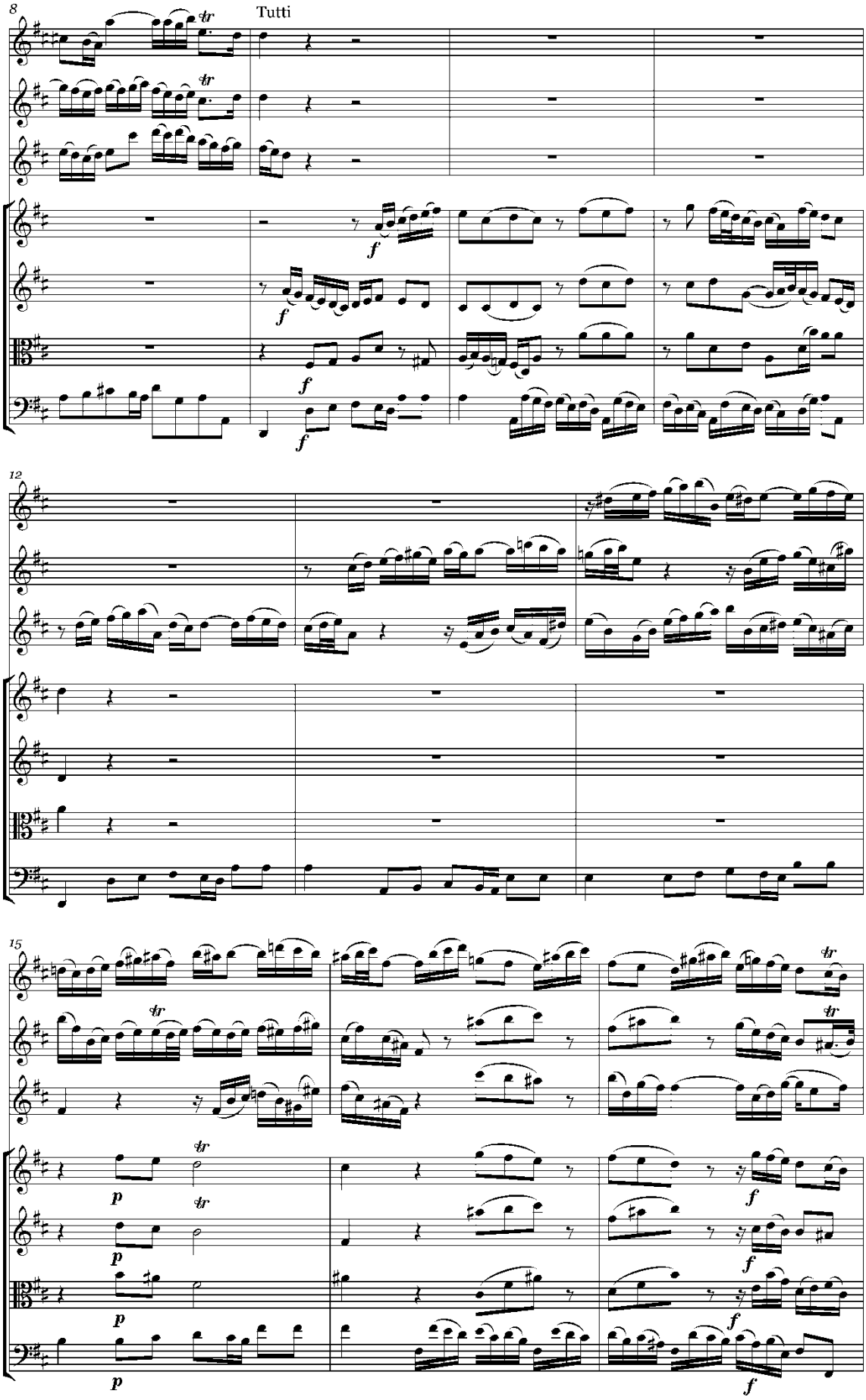

126
130
Tutti
134

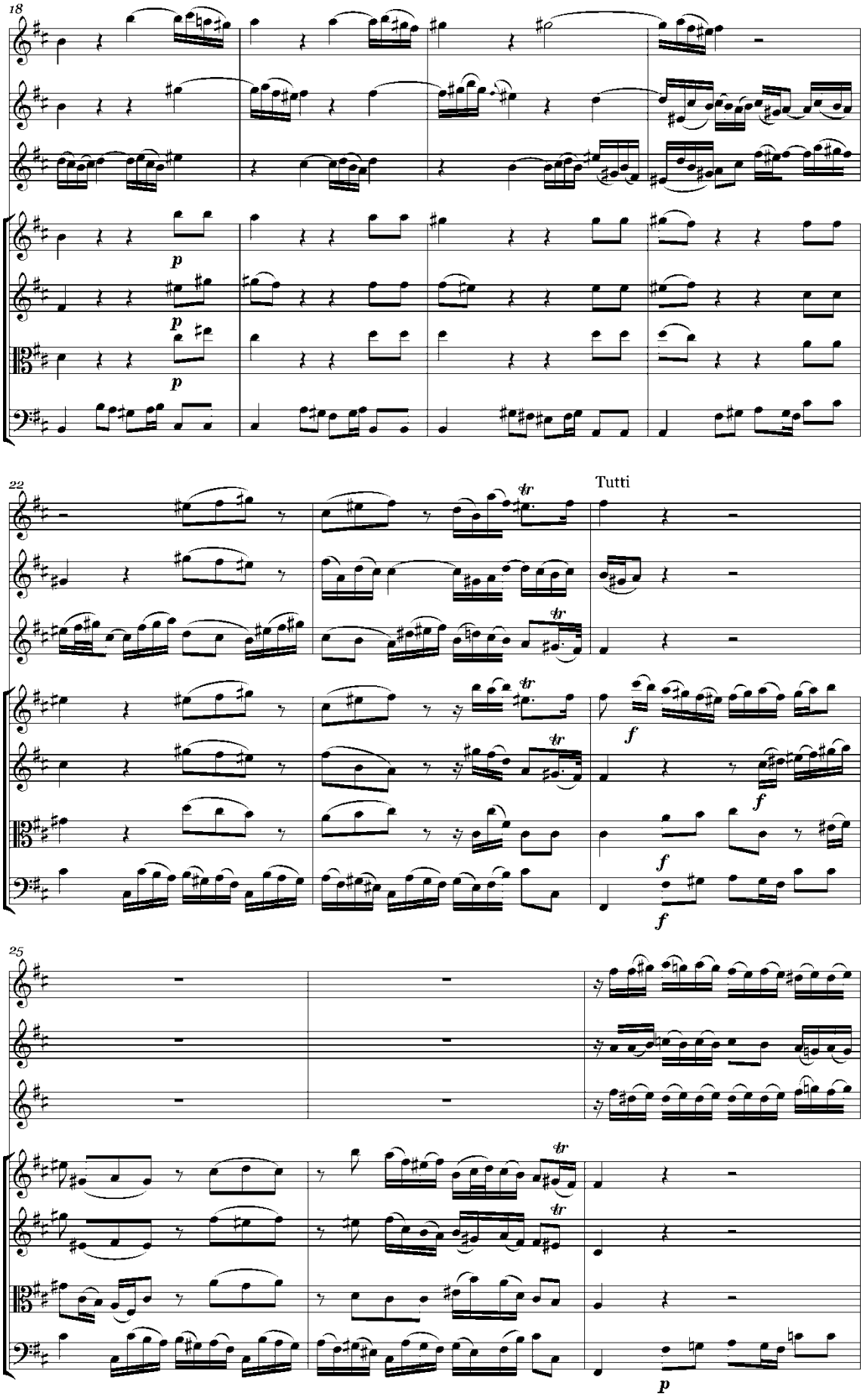


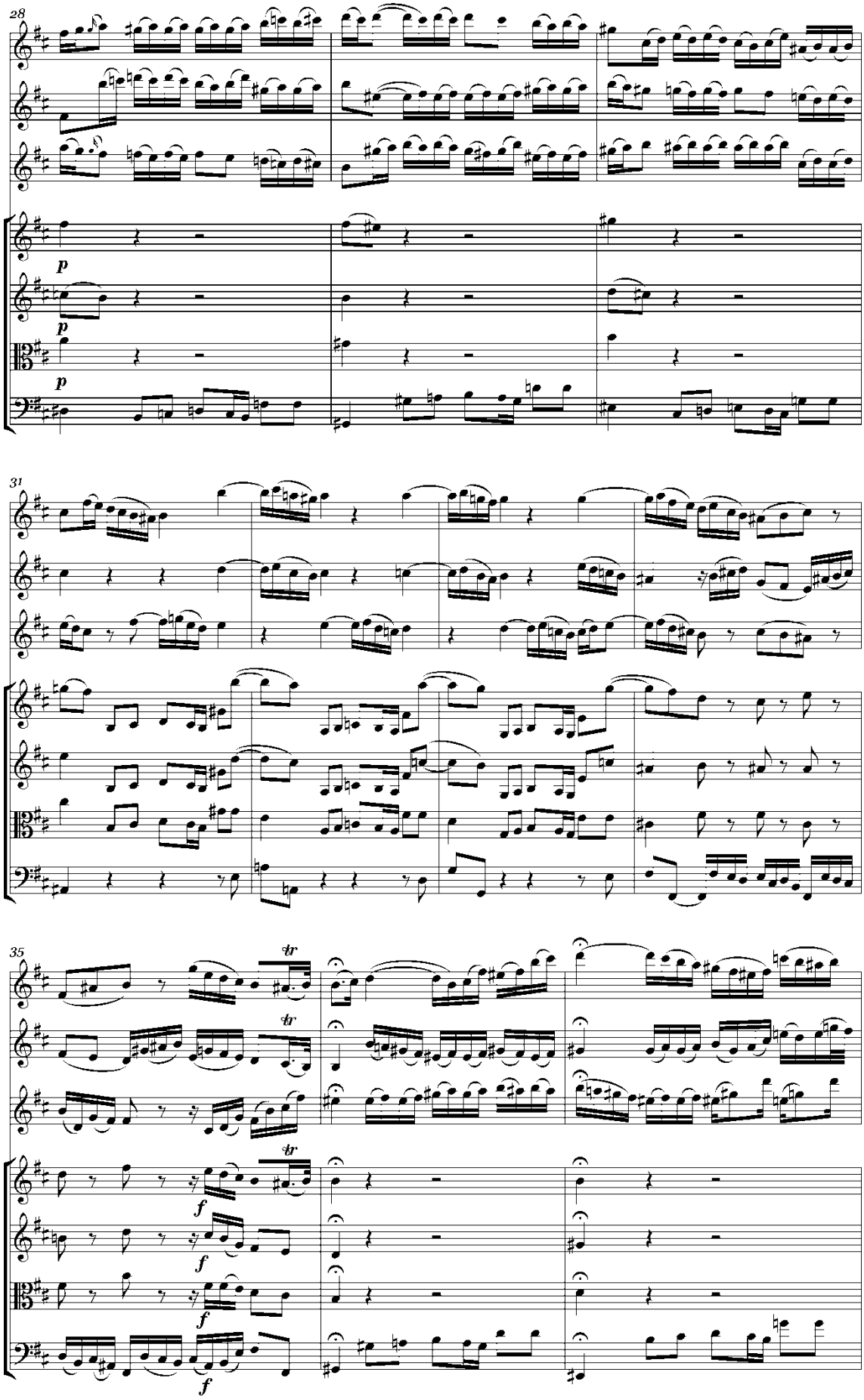
II

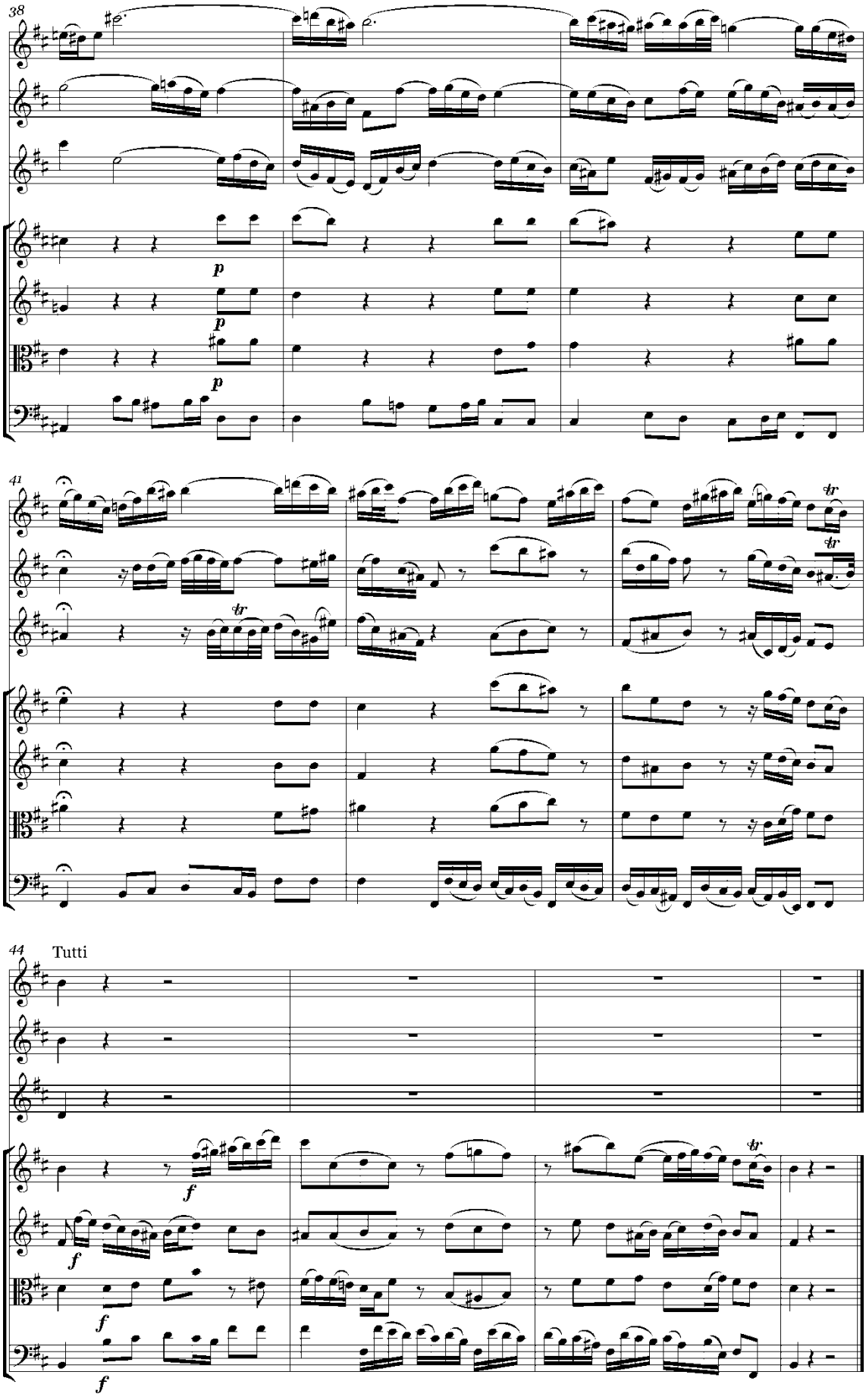




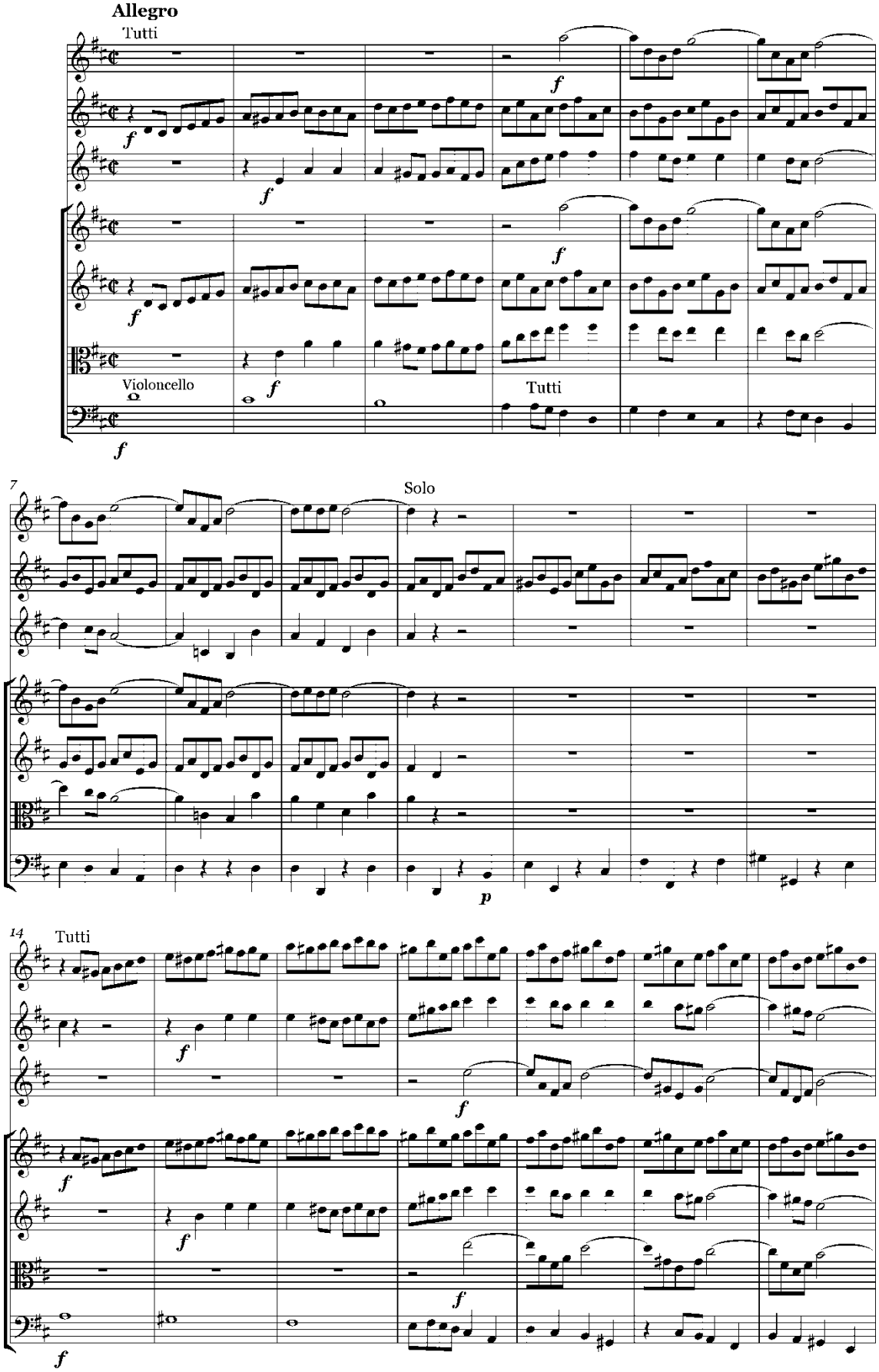

8
Tutti
12
15

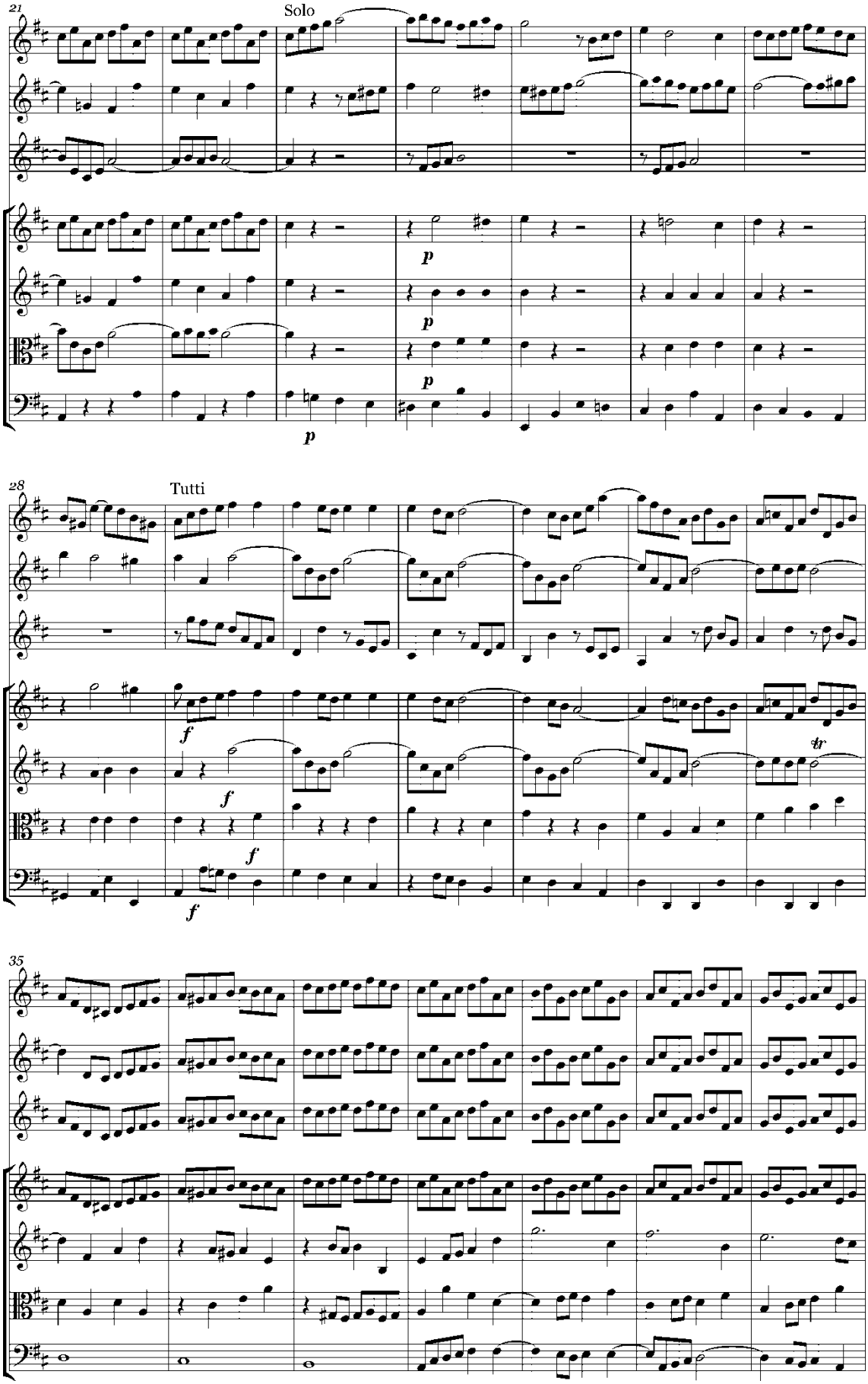

18
p
p
p
22
Tutti
tr
f
f
f
25
tr
tr
p

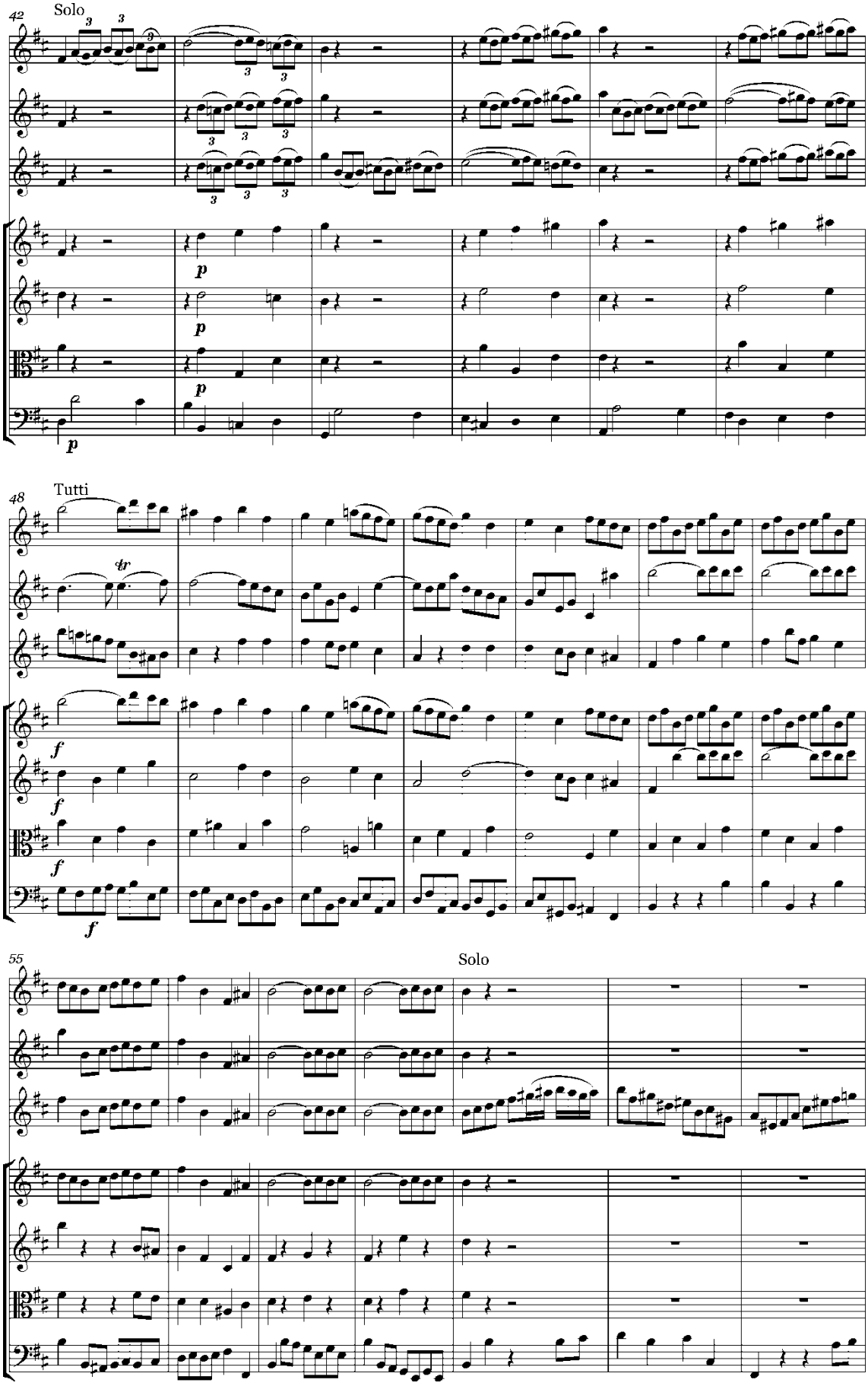

28
p
p
p
31
35
tr
tr
f
f
f
f

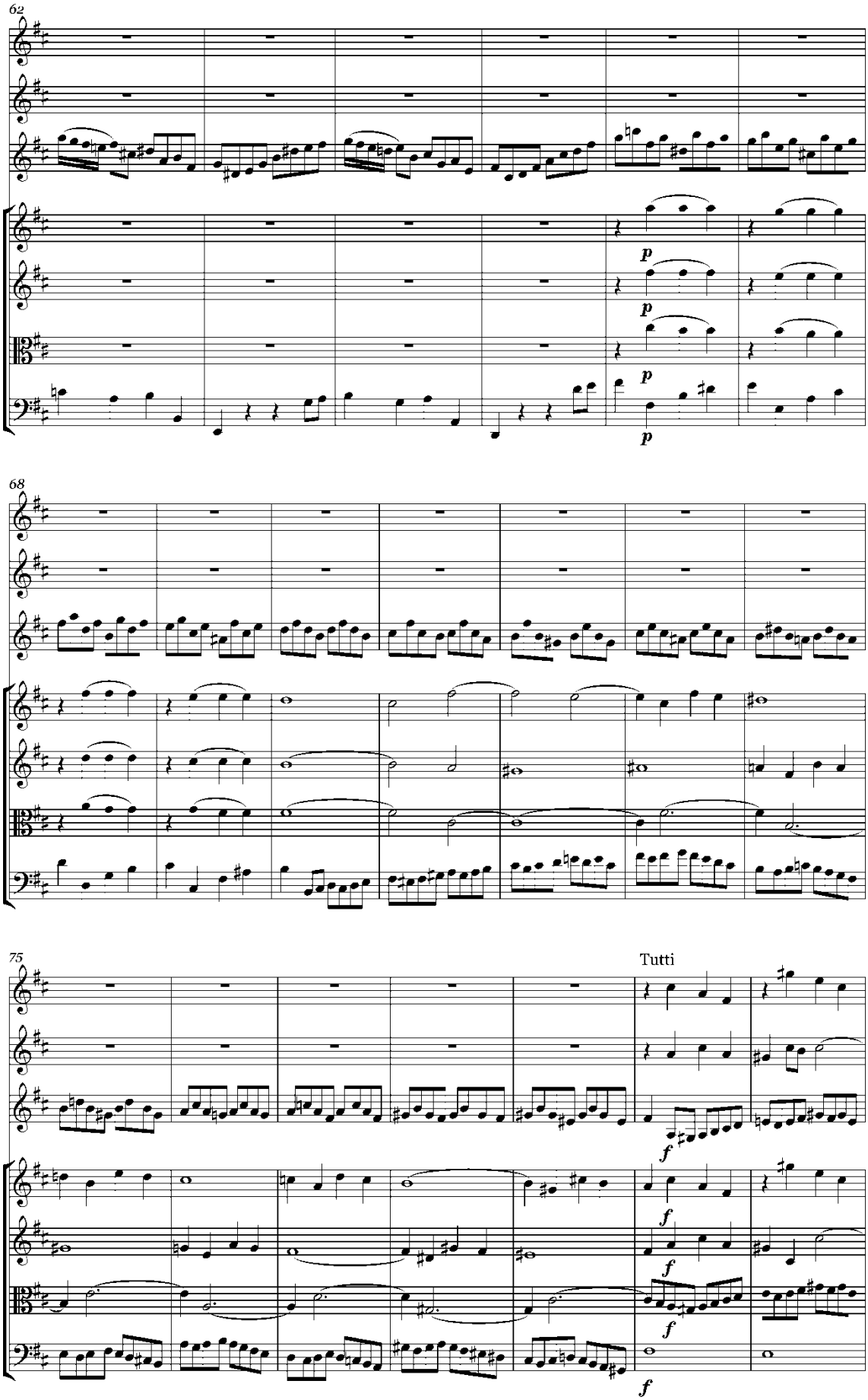

38
p
p
p
41
tr
tr
44
Tutti
f
f
f
f
tr

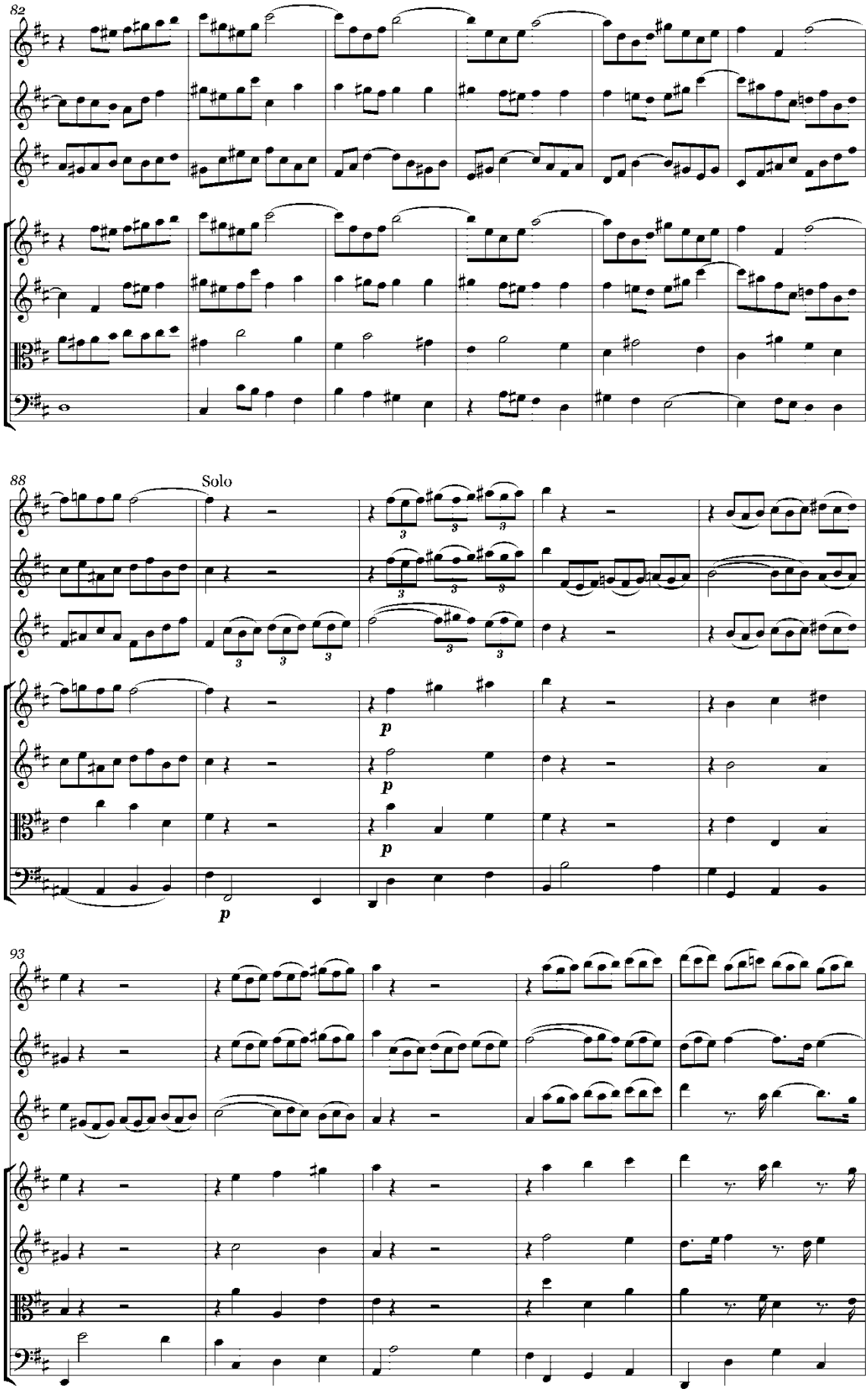
III

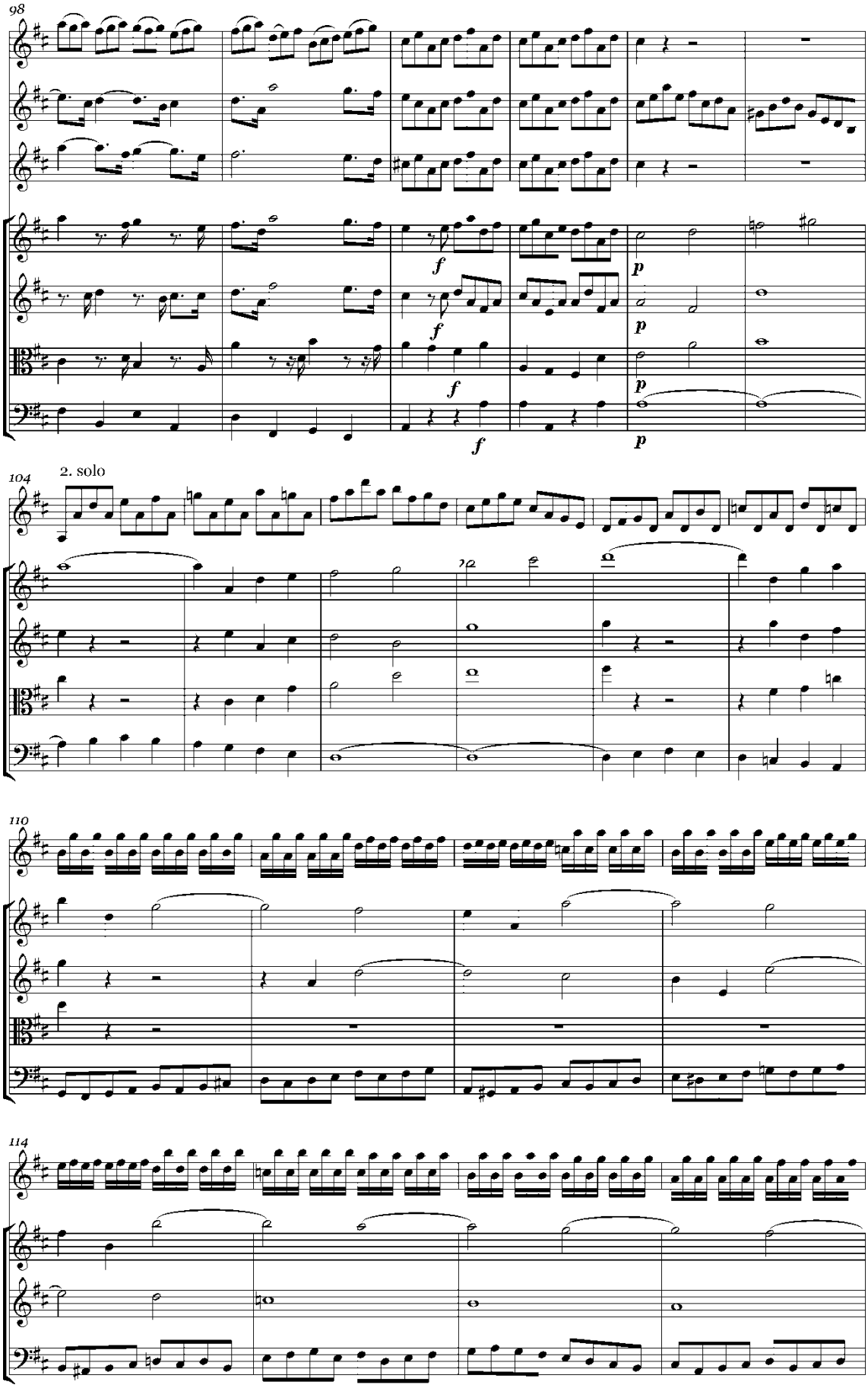


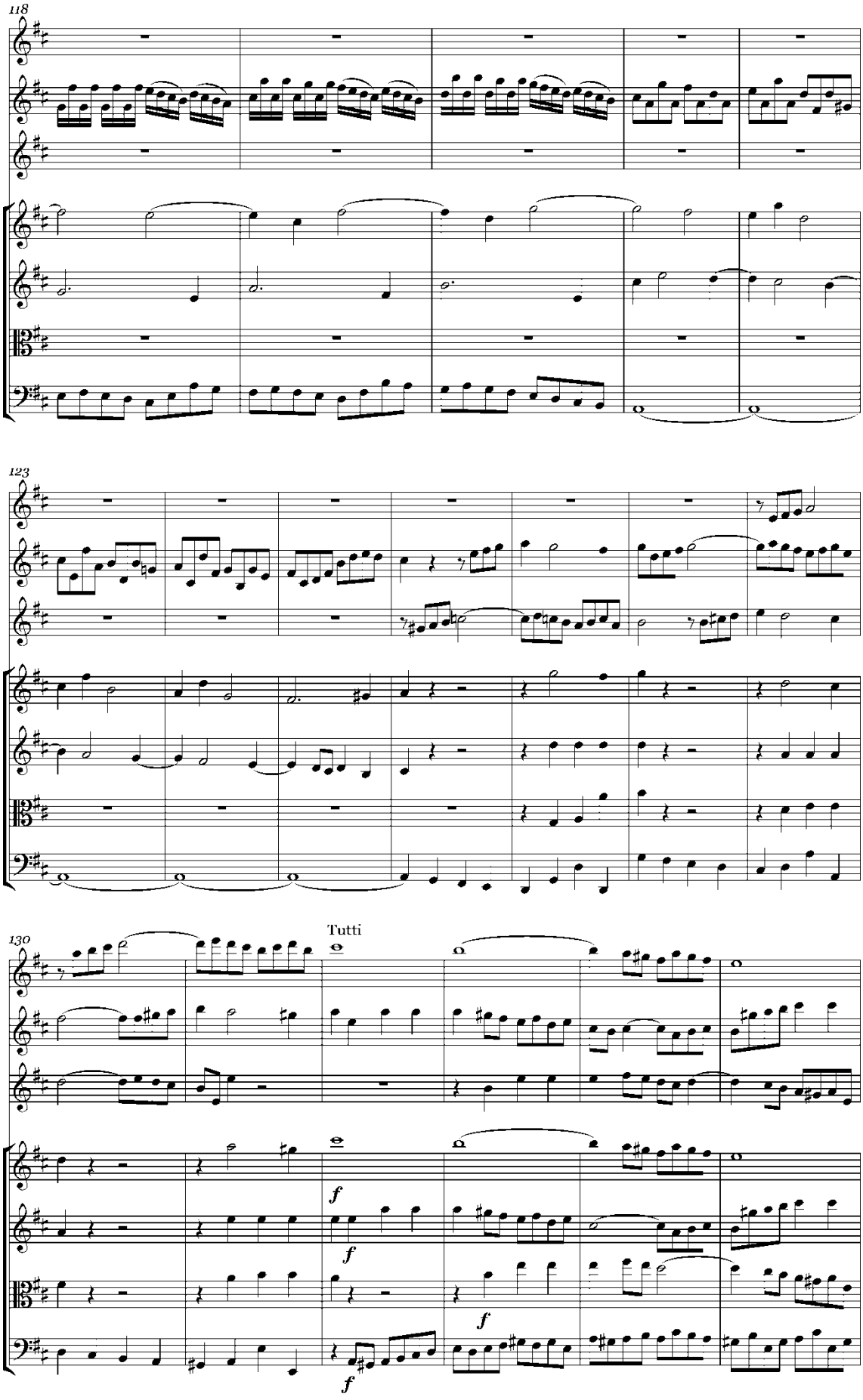

21
Solo
p
p
p
p
28
Tutti
f
f
f
f
tr
35

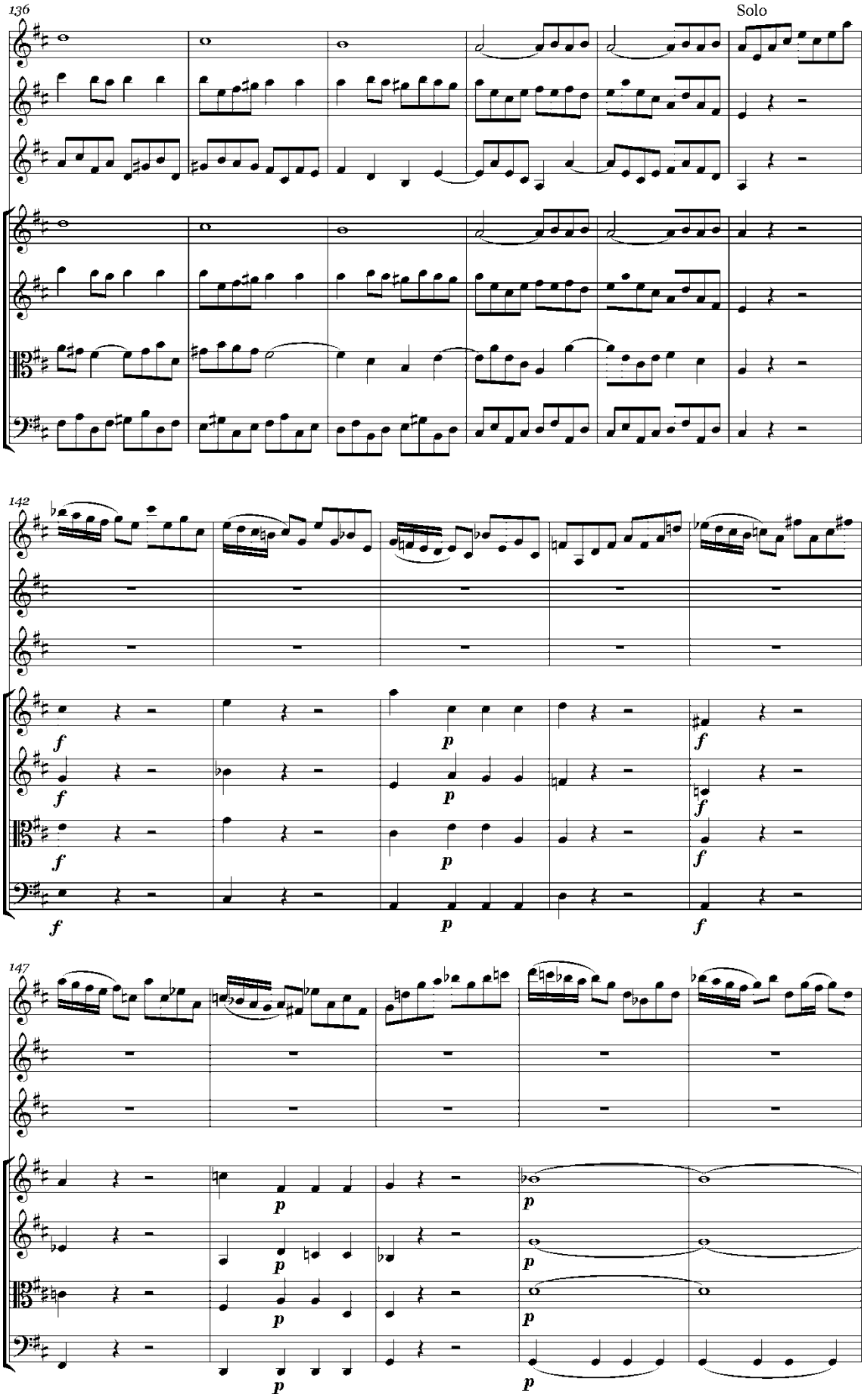

42
Solo
p
48
Tutti
tr
f
55
Solo

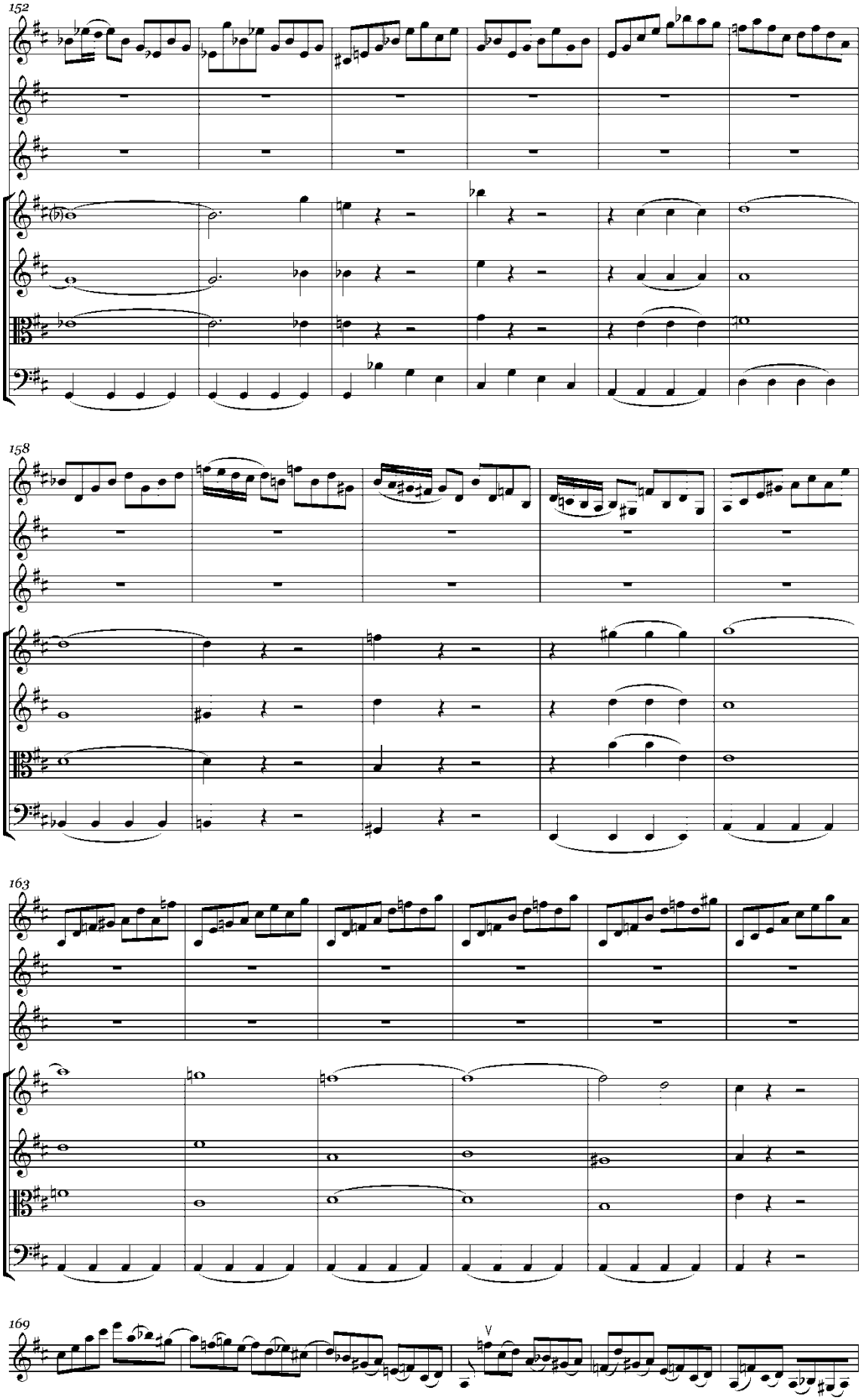

62
p
p
p
p
68
75
Tutti
f
f
f
f
f

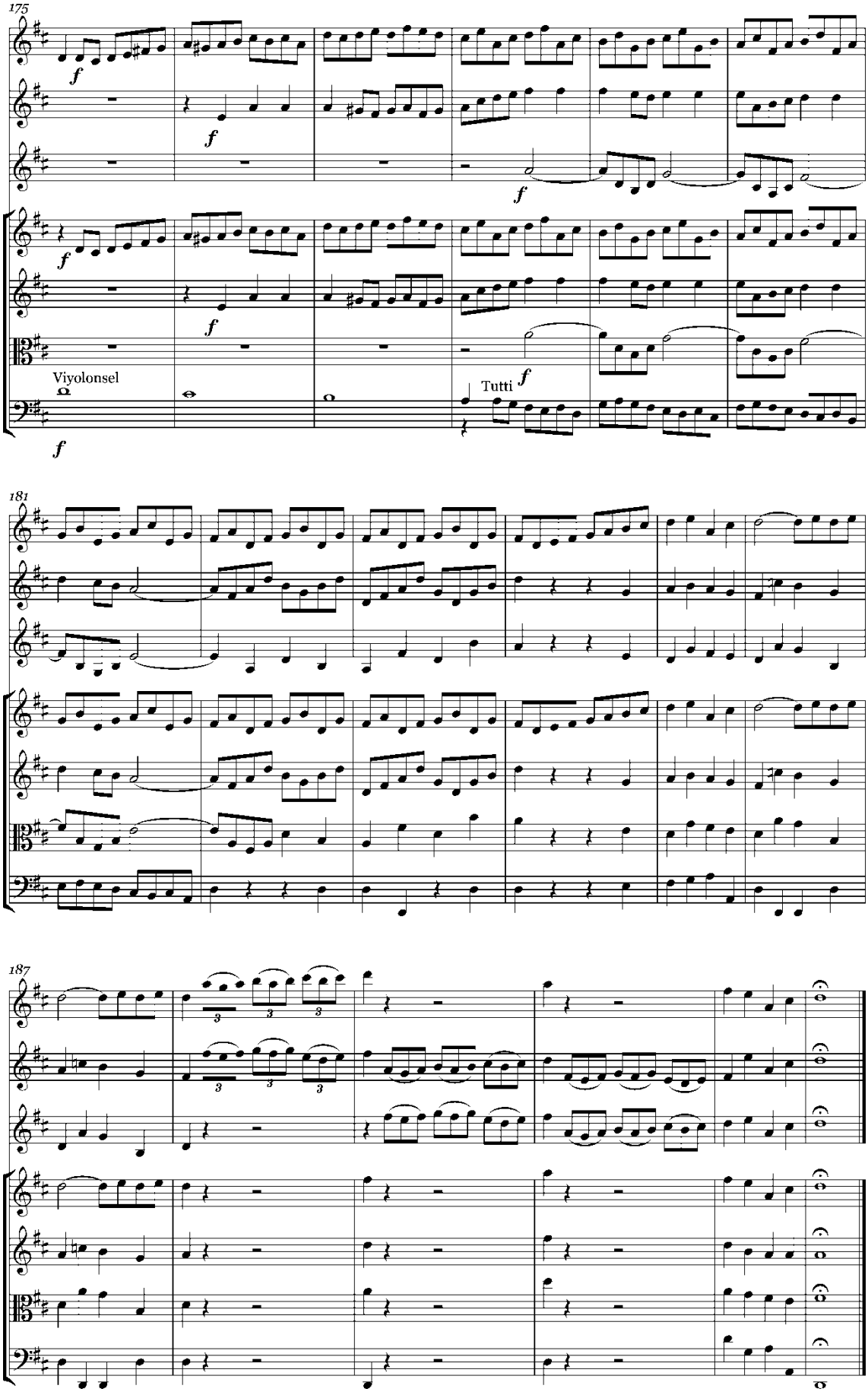

82
88
Solo
p
p
p
p
93


98
f
f
f
f
p
p
p
104
2. solo
110
114


118
123
130
Tutti
f
f
f
f


136
Solo
142
147


152
158
163
169


175
Viyolonsel
Tutti
181
187

Ek F: Johann Sebastian Bach'ın Eserlerinin Listesi

- **VOKAL ESERLERİ**
  - Dini Kantatlar BWV 1–117, 119–197, 199–200, 1083
  - Din Dışı Kantatlar BWV 30a, 36b-d, 66a, 134a, 173a, 193a, 194a, 198, 201–216, 249a-b
  - Motetler BWV 125–231
  - Latince Dinsel Eserler
    - Si minör Missa BWV 232
    - Fa Majör Missa BWV 233
    - Fa Majör Kyrie BWV 233a (BWV 233 Kyrie alternatif modeli)
    - La Majör Missa BWV 234
    - Sol minör BWV 235
    - Sol Majör Missa BWV 236
    - Sanctus BWV 237 Do Majör
    - Sanctus BWV 238 Re Majör
    - Sanctus BWV 239 re minör
    - Sanctus BWV 240 Sol Majör
    - Sanctus BWV 241 Re Majör
    - Christe Eleison BWV 242 sol minör (Kuşkulu)
    - Magnificat BWV 243 Re Majör
    - Magnificat BWV 243a Mi-bemol Majör (BWV 243 eski modeli)
  - St. Matthew Passion BWV 244 (Matthäus-Passion)
  - Trauermusik Klagt, Kinder, klagt es aller Welt BWV 244a
  - St. Matthew Passion BWV 244b (Eski modeli)
  - St. John Passion BWV 245 (Johannes-Passion)
  - St. Luke Passion BWV 246 (Lukas-Passion)
  - St. Mark Passion BWV 247 (Markus-Passion)
  - Noel Oratoryosu BWV 248 (Weihnachts-Oratorium)
  - Pasakalya Oratoryosu BWV 249 (Oster-Oratorium)
  - Ascension Oratorio BWV 11 (Himmelfahrts-Oratorium)
  - Koraller (250–438)
  - Şarkılar ve Aryalar BWV 439–518
  - Qoudlibet BWV 519
-

- **ORG ESERLERİ**
  - Trio Sonatlar BWV 525–530
  - Prelüd ve Fügler, Toccata ve Fügler, Fantazi ve Fügler BWV 531–581
  - Pasakalya ve Füg BWV 582 do minör
  - Triolar ve Çeşitli Parçalar BWV 583–591
  - Konçertolar 592–598
  - Koral Prelüdler I Orgelbüchlein (Küçük Org Kitabı) BWV 599–644
  - Koral Prelüdler II Schübler Chorales BWV 645–650
  - Koral Prelüdler III Leipzig Chorale Preludes (On sekiz Büyük Koral) BWV 651–668
  - Koral Prelüdler IV German Organ Mass BWV 669–689
  - Koral Prelüdler V Kirnberger Koral Prelüdleri BWV 690–713
  - Çeşitli Koral Prelüdler BWV 714–764
  - Partitalar ve Koral Çeşitlemeler BWV 765–771

- **KLAVSEN ESERLERİ**
  - Envansiyon ve Sinfoniler BWV 772–801
  - Dört Düet BWV 802–805 (Klavye Çalışması III Bölümden)
  - İngiliz Süitleri BWV 806–811
  - Fransız Süitleri BWV 812–817
  - Çeşitli Süitler BWV 818–824
  - Partitalar BWV 825–830 (Klavye Çalışması I olarak yayınlanmıştır)
  - Fransız Stilinde Uvertür BWV 831 (Klavye Çalışması II)
  - Süitler ve Süit Bölümleri BWV 832–845
  - Das Wohltemperierte Klavier (İyi Düzenlenmiş Klavye)
    - 1. Kitap BWV 846–869
    - 2. Kitap BWV 870–893
  - Prelüdler ve Fügler, Toccatalar ve Fantaziler BWV 894–923
  - Küçük Prelüdler BWV 924–932 (W.F.Bach için Klavye Çalışması'ndan)
  - Altı Küçük Prelüd BWV 933–938
  - Beş Prelüd BWV 939–943 (J.P.Kellner'in Koleksiyonundan)
  - Fügler ve Fügettalar BWV 944–962
  - Sonatlar ve Sonat Bölümleri BWV 963–970
  - İtalyan Konçerto BWV 971 Fa Majör (Klavye Çalışması II'den)

- Konçertolar BWV 972–987 (Diğer Bestecilerin Eserlerinden Yapılan Düzenlemeler)
- Goldberg Çeşitlemeleri BWV 988
- Çeşitlemeler ve Çeşitli Parçalar 989–994

§ ÇEŞİTLİ SOLO ÇALGILAR İÇİN ESERLER

- Lute Eserleri BWV 995–1000
- Keman için 6 Sonat ve Partita BWV 1001–1006
- Lute için Süit BWV 1006a
- Viyolonsel için 6 Süit 1007–1012
- Flüt için Partita BWV 1013 la minör

§ ÇEŞİTLİ ÇALGILAR VE ZOTRUNLU KLAVSEN İÇİN ESERLER

- Keman ve Klavsen için Sonatlar BWV 1014–1019
- Keman ve Klavsen için Sonat (C. Ph. E. Bach'ın olduğu anlaşılmıştır)
- Keman ve Sürekli Bas için Sonatlar BWV 1021–1024
- Süit La Majör BWV 1025
- Füg BWV 1026 sol minör
- Viyola da Gamba ve Klavsen için 3 Sonat BWV 1027–1029
- Flüt ve Klavsen için Sonatlar BWV 1030–1035
- Trio Sonatlar BWV 1036–1040

§ KONÇERTOLAR VE ORKESTRA SÜİTLERİ

- Keman Konçertoları
  - BWV 1041 la minör
  - BWV 1042 Mi Majör
  - BWV 1043 re minör (İki Keman için)
- BWV 1044 Keman, Flüt ve Klavsen için Üçlü Konçerto la minör
- BWV 1045 Keman için Konçerto Bölümü Re Majör
- BWV 1046–1051Brandenburg Konçertoları
- Klavsen Konçertoları
  - BWV 1052–1059 Tek Klavsen için 8 Konçerto
  - BWV 1060–1062 İki Klavsen için 3 Konçerto
  - BWV 1063–1064 Üç Klavsen için 2 Konçerto

        - BWV 1065 Dört Klavsen için Konçerto la minör
    - BWV 1066–1069Orkestra Süitleri
    - BWV 1070 sol minör Süit (Bach'ın olmadığı anlaşılmıştır)
    - BWV 1071 Sinfonia (BWV 1046a olarak değiştirilmiştir)

- **DİĞER ESERLER**
    - Kanonlar BWV 1072–1078
    - Musikalisches Opfer BWV 1079 (Müzikal Sunu)
    - Die Kunst der Fuge BWV 1080 (Füg Sanatı)
    - Çeşitli Koral Eserler BWV 1081–1089
    - Neumeister Koralleri BWV 1090–1120
    - Çeşitli Org Eserleri BWV 1121–1126
    - Strophic Aria BWV 1127
    - Org için Koral Fantezi BWV 1128
    - Çeşitli Eserler BWV Anh.42 – BWV Anh.189 (Ek)
        - Çeşitli Eserler BWV Anh.42–112
        - Anna Magdalena'nın Nota Kitabı BWV Anh.113–132
        - Başka Şüpheli Eserler BWV Anh.133–153
        - Yanlışlıkla Atfedilmiş Eserler BWV Anh.158–205
    - Başka Müzisyenlerce Yeniden Düzenlenmiş Konçertolar
        - Keman Konçertoları BWV 1052r & BWV 1056r
        - Obua ya da Obua d'amore Konçertosu BWV 1053r
        - Obua d'amore ya da Keman Konçertosu BWV 1055r
        - Obua Konçertosu BWV 1059r
        - Keman ve Obua için ya da İki Keman için Konçerto BWV 1060r
        - Flüt, Obua ve Keman için Üçlü Konçerto BWV 1063
        - Üç Keman için Konçerto BWV 1064r

Ek G: Bach Ailesi Kronolojik İsim Listesi

- Veit Bach (1550–1619?)
  - Johann(es) „Hans“ Bach I (d. 1626))Veit Bach’ın oğlu)
    - Johann(es) „Hans“ Bach III (1604–1673)
      - Johann Christian Bach I (1640–1682)
        - Johann Jacob Bach II (1668–1692)
        - Johann Christoph Bach IV (1673–1727)
          - Johann Samuel Bach (1694–1720)
          - Johann Christian Bach II (1696–)
          - Johann Günther Bach II (1703–1756)
      - Johann Aegidius Bach I (1645–1716)
        - Johann Balthasar Bach (1673–1691)
        - Johann Bernhard Bach I (1676–1749)
          - Johann Ernst Bach II (1722–1777)
            - Johann Georg Bach I (1751–1797)
        - Johann Christoph Bach VI (1685–1740)
          - Johann Friedrich Bach II (1706–1743)
          - Johann Aegidius Bach II (1709–1746)
      - Johann Nicolaus Bach I (1653–1682)
    - Christoph Bach (1613–1661)
      - Georg Christoph Bach (1642–1697)
        - Johann Valentin Bach (1669–1720)
          - Johann Lorenz Bach (1695–1773)
          - Johann Elias Bach (1705–1755)
            - Johann Michael Bach III (1745–1820)
              - Johann Georg Bach II (1786–1874)
              - Georg Friedrich Bach (1792–1860)
      - Johann Christoph Bach II (1645–1693)
        - Johann Ernst Bach I (1683–1739)
        - Johann Christoph Bach VII (1689–1740)
      - Johann Ambrosius Bach (1645–1695)
        - Johann Christoph Bach III (1671–1721)
          - Johann Andreas Bach (1713–1779)

- Johann Christoph Georg Bach (1747–1814)

§ Johann Bernhard Bach II (1700–1743)

§ Johann Christoph Bach VIII (1702–1756)

- Ernst Carl Gottfried Bach (1738–1801)
- Ernst Christian Bach (1747–1822)
- Philipp Christian Georg Bach (1734–1809)

o Johann Jacob Bach III (1682–1722)

o **Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

o Maria Barbara Bach (1684–1720) kuzen

o Anna Magdalena Wilcke (1701–1760)

§ Catharina Dorothea Bach (1708–1774)

§ Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784)

§ Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788)

- Johann Sebastian Bach (1748–1778) (Ressam)

§ Johann Gottfried Bernhard Bach (1715–1739)

§ Gottfried Heinrich Bach (1724–1763)

§ Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795)

- Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759–1845)

§ Johann Christian Bach III (1735–1782)

§ Heinrich Bach I (1615–1692)

- Johann Christoph Bach I (1642–1703)

o Johann Nikolaus Bach II (1669–1753)

o Johann Christoph Bach V (1676–)

§ Johann Heinrich Bach II (1709–)

o Johann Friedrich Bach I (1682–1730)

o Johann Michael Bach II (1685–)

- Johann Michael Bach I (1648–1694)

o Maria Barbara Bach (1684–1720)

- Johann Günther Bach I (1653–1683)

o Philippus „Lips“ Bach (1590–1620)

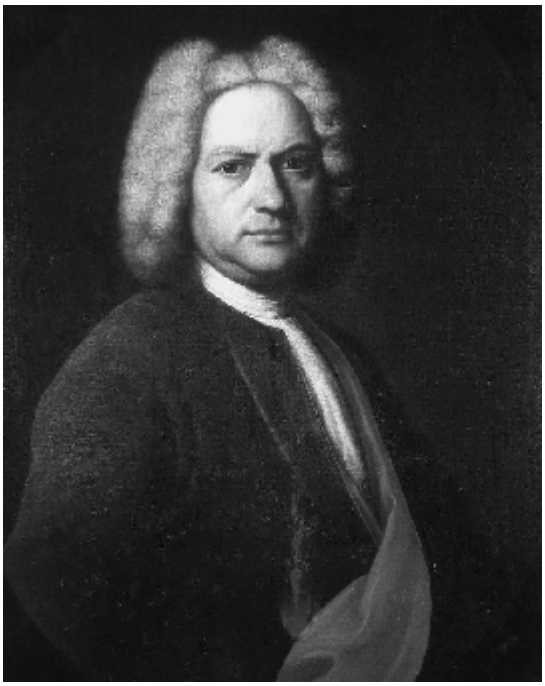
- Wendel Bach (1619–1682)
  - Johann Jacob Bach I (1655–1718)
    - Nicolaus Ephraim Bach (1690–1760)
    - Georg Michael Bach (1703–1771)
      - Johann Christian Bach IV (1743–1814)
    - Johann Ludwig Bach (1677–1731)
      - Gottlieb Friedrich Bach (1714–1785)
        - Johann Philipp Bach (1752–1846)
      - Samuel Anton Bach (1713–1781)
- Johann Bach IV (1621–1686
  - Johann Stephan Bach (1665–1717)

- Caspar Bach I (1570–1640)
  - Caspar Bach II (1600–)
  - Heinrich „Blinder Jonas“ Bach (–1635)
  - Johann(es) Bach II (1612–1632)
  - Melchior Bach (1603–1634)

Ek H: Johann Sebastian Bach ve Ailesine ait Resimler



Bach'ın babası, Johann Ambrosius Bach

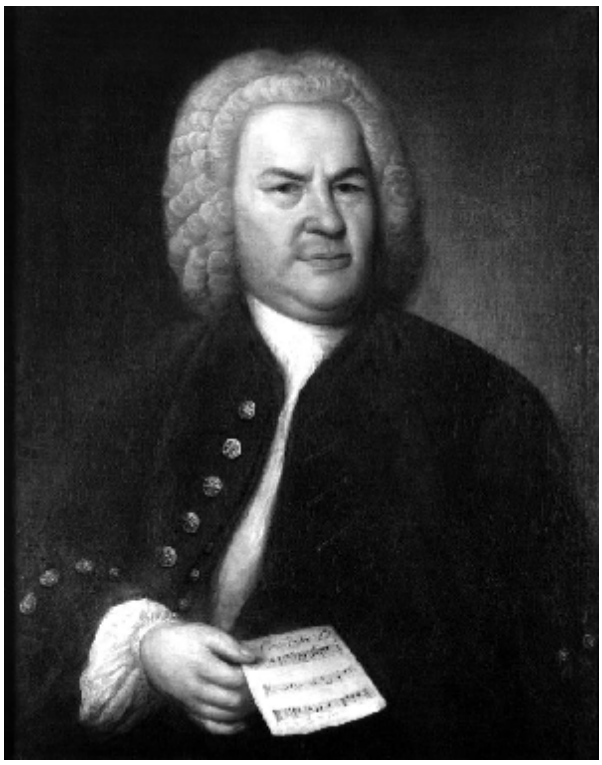


Johann Sebastian Bach

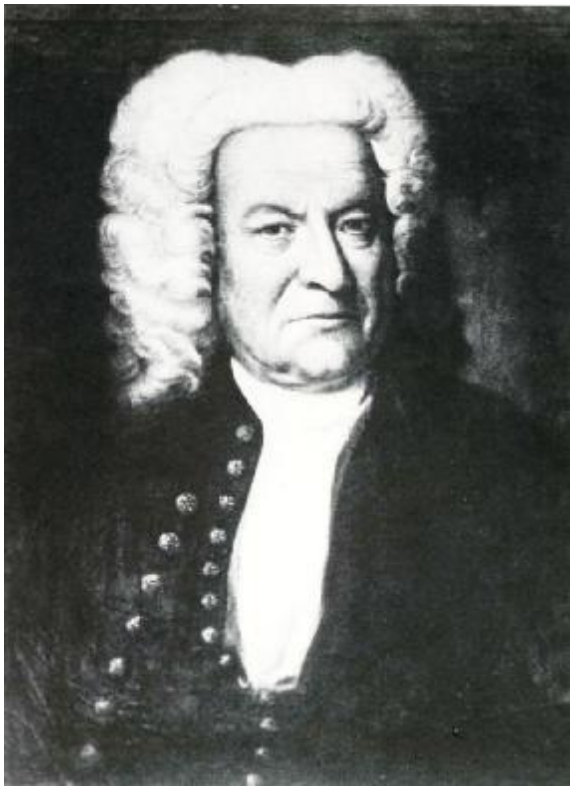
(J.J. Ihle, 1720 tuval üzerine yağlıboya) The Granger Collection, New York



Johann Sebastian Bach



Johann Sebastian Bach (Elias Gottlob Haussmann, 1748)



Johann Sebastian Bach



Bach’ın doğduğu ev, Eisenach.



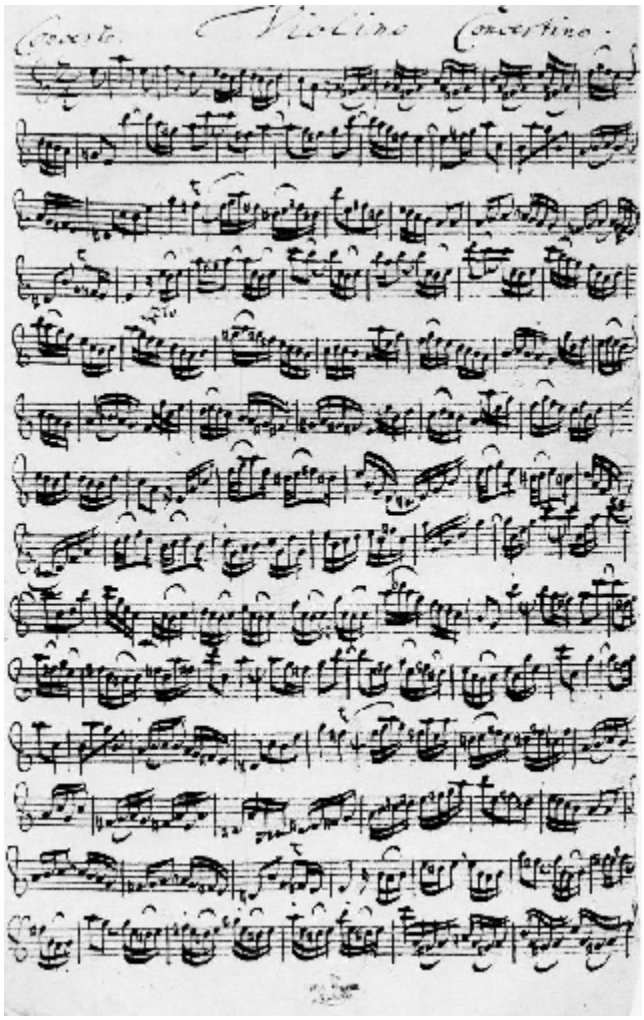
Bach ve oğulları (soldan sağa) Carl Philipp Emanuel, Johann Christian, Wilhelm Friedemann ve Johann Christoph Friedrich.



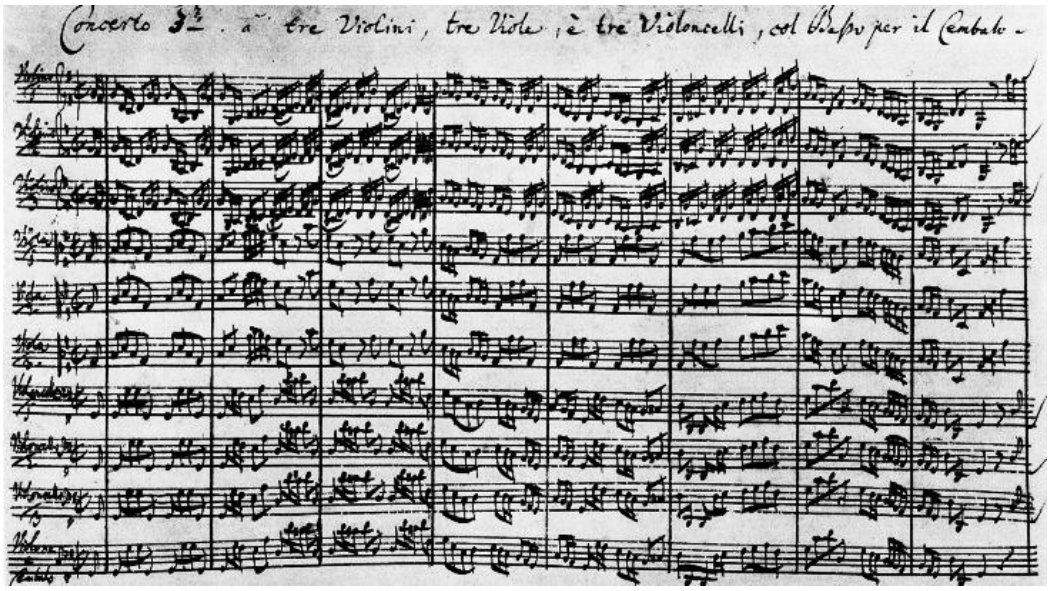
Bach ve üç oğlu

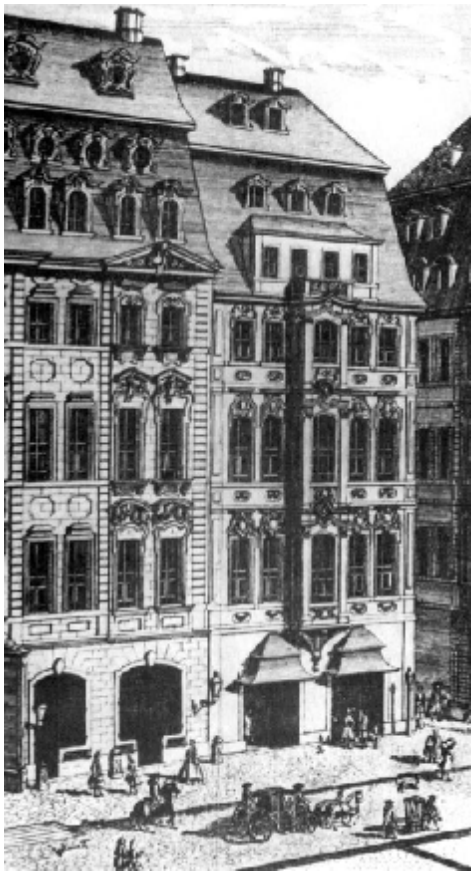


Bach'ın imzası



Bach, Keman Konçertosu BWV 1041, el yazması solo keman partisi, 1. sayfa





Bach, Brandenburg Konçertosu no.3 BWV 1048, el yazması partitür, 1. sayfa

Gottfried Zimmerman’s Coffee House, Leipzig



St. Thomas Kilisesi, Leipzig



Bach’ın mezarı (St. Thomas Kilisesi, Leipzig)

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Yusuf YALÇIN
Doğum Yeri ve Tarihi : Adana/ 20.10.1983
Medeni Hali : Bekâr
Yabancı Dili : İngilizce
E-posta : baroqueviolin@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU

2009–2012 : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı

2000–2006 : Lisans, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı Keman Bölümü

1993–2000 : Yarı Zamanlı İlkokul 5. Sınıf**,** Ortaokul-Lise, Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı Keman Bölümü

1990–1994 : İlkokul, Kışla 100. Yıl İlköğretim Okulu

İŞ TECRÜBESİ

2006–2012 : Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası "Kadrolu Keman Sanatçısı"

2000–2006 : Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası "Misafir Keman Sanatçısı"