

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

BAROK DÖNEM'DE SÜİT VE JOHANN SEBASTIAN BACH Sİ MİNÖR NO:2
ORKESTRA SÜİTİ'NİN FLÜT PARTİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20086007 Koza ÜNAL

Danışman:
Doç. Pelin Halkacı AKIN

İSTANBUL – 2011

Koza ÜNAL tarafından hazırlanan **Barok Dönemde Süit ve J.S.Bach Si Minör No:2 Orkestra Süitinin Flüt Partisi Üzerine Bir İnceleme** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 05 / 05 / 2011


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

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof.Hülya TARCAN

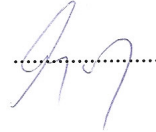
.....

Jüri Üyesi : Doç.Pelin HALKACI AKIN (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ (MSGSÜ.Müzikoloji)

.....



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEŞEKKÜR.....	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ	VI
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VII
GİRİŞ	1
1. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN MÜZİĞİ.....	2
2. BAROK DÖNEM.....	7
2.1. Barok Dönem'de Gelişen Müzik Formları ve Biçimleri.....	8
2.2. Barok Dönem'de Süit.....	11
2.2.1. Allemande.....	12
2.2.2. Courante.....	13
2.2.3. Sarabande.....	14
2.2.4. Menuet.....	15
2.2.5. Gavotte	17
2.2.6. Passepied.....	18
2.2.7. Bourrée	19
2.2.8. Gigue	21
2.2.9. Chaconne	22
2.2.10. Passacaglia	23
2.2.11. Canarie.....	24
2.2.12. Loure.....	24
2.2.13. Musette	24
2.2.14. Rigaudon.....	25
2.2.15. Forlana.....	26
2.2.16. Polonaise.....	26
2.2.17. Double	27
2.2.18. Badinerie.....	28

3. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN ORKESTRA SÜİTLERİ HAKKINDA BİLGİ.....	30
4. JOHANN SEBASTIAN BACH Sİ MİNÖR NO:2 ORKESTRA SÜİTİ'NİN İNCELENMESİ	31
4.1. Uvertür	31
4.2. Rondeau.....	41
4.3. Sarabande	43
4.4. Bourrée I.....	45
4.5. Bourée II.....	46
4.6. Polonaise	47
4.7. Double	48
4.8. Menuet.....	49
4.9. Badinerie	50
5. YORUMA YÖNELİK TEKNİK ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ	52
5.1. Uzun Nefes Kullanımı Gerektiren Pasajlar	53
5.2. Staccato ve Legato Çalışma Yöntemleri	55
5.3. Tril Çalışmaları	56
5.4. Akıcılık Gerektiren Pasajlar	56
SONUÇ	60
EK 1 Marcel Moyse – De La Sonorite Art Et Technique	61
EK 2 P.Taffanel, P.Gaubert-17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme	62
EK 3 J.S.Bach BWV 1067 si minör No:2 Orkestra Süiti Partitürü.....	63
MÜZİK TERİMLERİ VE YABANCI KÖKENLİ SÖZCÜKLER.....	78
KAYNAKLAR.....	85
ÖZGEÇMİŞ	86

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında ve kaynak araştırmasında yardımını ve bilgilerini benden esirgemeyen danışmanım Doç. Pelin Halkacı Akın'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bu tezin oluşmasında her türlü katkıyı sağlamakdan çekinmeyen ve manevi desteği ile bana her zaman moral ve güç veren sevgili ablam Özen Güney'e, Ayőe Didem Cengiz'e ve yakın dostum Rařsan İzmirli'ye, bugünlere gelmemde bana her zaman destek olan sevgili aileme ve dayım Rařit Çopuroęlu'na, tezin hazırlanma aşamasında yardım ve desteklerini aldığıım değerli hocam Prof. Seher Tanrıyar'a minnetlerimi sunarım.

ÖZET

Bu çalışmada Johann Sebastian Bach'ın BWV 1067 si minör Orkestra Süiti'nin flüt partisi incelendi. Bu incelemeyi yaparken, eserin ortaya çıkış sürecinin daha iyi anlatılabilmesi için eserin bestecisi Johann Sebastian Bach ve yaşadığı dönem olan Barok Dönem hakkında genel bilgiler verildi. Barok Dönem'deki müziğin ve süit formunun gelişimi ve süiti oluşturan bölümler kısaca ele alındı. Flütün tarihsel gelişimi ve Barok Dönem'de oynadığı rol hakkında bilgiler verildi. Eserin incelenmesinde flüt partisi temel alınmış olsa da incelemenin gereğince yapılabilmesi için zaman zaman diğer partilere de değinildi. Eser form, armoni ve yorum açısından ele alındı ve bu incelemenin icracının eseri yorumlarken faydalanabileceği bir kaynak olması amaçlandı.

Anahtar Kelimeler: Johann Sebastian Bach, Flüt, Barok Dönem, Süit, Si minör Süit BWV 1067

SUMMARY

In this work, the part for flute in Johann Sebastian Bach's BWV 1067 Orchestra Suite in Si minor has been analyzed. While doing this analysis, in order to provide better understanding of the creation process of the composition, general information has been given about the composer J. S. Bach and Baroque Era which he lived. Musical developments in the Baroque Era and the development of the suite form as well as the movements defining the suite form have been briefly examined. Information has been provided on the historical development of the flute and the role of it in Baroque music. Though this study takes as its' base the flute part in the above composition, the other parts have also been referred to from time to time to complete the analysis. The composition has been examined from the point of view of form, harmony and interpretation, and the aim of the analysis is to provide a useful source-work for other musicians in their interpretation of this composition.

Keywords: Johann Sebastian Bach, Flute, Baroque Era, Suite, B Minor Suite BWV 1067

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 1.1. Johann Sebastian Bach.....3

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.1. J.S.Bach, 6 numaralı Fransız Süiti / Allemande.....	13
Şekil 2.2. J.S.Bach, 6 numaralı Fransız Süiti / Courante.....	13
Şekil 2.3. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Sarabande.....	15
Şekil 2.4. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Menuet.....	16
Şekil 2.5. J.S.Bach, 4 numaralı Orkestra Süiti / Gavotte.....	18
Şekil 2.6. J.S.Bach, 1 numaralı Orkestra Süiti / Passepied.....	19
Şekil 2.7. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Bourrée.....	21
Şekil 2.8. J.S.Bach, 3 numaralı Orkestra Süiti / Gigue.....	22
Şekil 2.9. J.S.Bach, Solo Keman için re minör Partita / Chaconne.....	23
Şekil 2.10. J.S.Bach, Org için do minör Passacaglia.....	23
Şekil 2.11. J.S.Bach, 5 numaralı Fransız Süiti / Loure.....	24
Şekil 2.12. J.S.Bach, 3 numaralı İngiliz Süiti / Musette.....	25
Şekil 2.13. G.P.Telemann, TWV 43, mi minör Kuvartet / Rigaudon.....	25
Şekil 2.14. J.S.Bach, 1 numaralı Orkestra Süiti / Forlana.....	26
Şekil 2.15. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Polonaise.....	27
Şekil 2.16. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Double.....	28
Şekil 2.17. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Badinerie.....	29
Şekil 4.1.....	32
Şekil 4.2.....	33
Şekil 4.3.....	34
Şekil 4.4.....	35
Şekil 4.5.....	36
Şekil 4.6.....	37
Şekil 4.7.....	38
Şekil 4.8.....	38
Şekil 4.9.....	39
Şekil 4.10.....	39
Şekil 4.11.....	40

Şekil 4.12.....	41
Şekil 4.13.....	42
Şekil 4.14.....	43
Şekil 4.15.....	44
Şekil 4.16.....	45
Şekil 4.17.....	45
Şekil 4.18.....	46
Şekil 4.19.....	46
Şekil 4.20.....	47
Şekil 4.21.....	48
Şekil 4.22.....	48
Şekil 4.23.....	49
Şekil 4.24.....	50
Şekil 4.25.....	50
Şekil 4.26.....	51
Şekil 4.27.....	52
Şekil 5.1.....	53
Şekil 5.2.....	54
Şekil 5.3.....	54
Şekil 5.4.....	54
Şekil 5.5.....	54
Şekil 5.6.....	54
Şekil 5.7.....	55
Şekil 5.8.....	55
Şekil 5.9.....	56
Şekil 5.10.....	56
Şekil 5.11.....	57
Şekil 5.12.....	57
Şekil 5.13.....	57
Şekil 5.14.....	57
Şekil 5.15.....	58

Şekil 5.16.....	58
Şekil 5.17.....	58
Şekil 5.18.....	58
Şekil 5.19.....	58
Şekil 5.20.....	59
Şekil 5.21.....	59
Şekil 5.22.....	59
Şekil 5.23.....	59
Şekil 5.24.....	59
Şekil 5.25.....	59

GİRİŞ

Barok Dönem birçok müzik türünün ortaya çıktığı ve geliştiği dönem olmuştur. Barok müziği doruk noktasına ulaştıran en önemli isimlerden biri şüphesiz ki Johann Sebastian Bach'tır. Eserleri, günümüz bestecilerine de ışık tutmaya devam etmektedir. J.S.Bach, Barok Dönem'de olgunluğa ulaşan süit'in en güzel örneklerini vermiştir. Bunlardan BWV 1067 si minör Orkestra Süit'i günümüzde flütçüler tarafından en çok çalınan eserler arasındadır. Bu eserin doğru yorumlanabilmesi için yazıldığı dönemin, bestecinin ve çalgının bir bütün olarak ele alınması gerekmektedir.

1. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN MÜZİĞİ

21 Mart 1685 yılında Eisenach'da dünyaya gelen J.S.Bach, müzisyen bir ailenin sekizinci çocuğudur. Keman çalmayı babası Johann Ambrosius Bach'dan (1645-1695) öğrendi. J.S.Bach, 1694 yılında annesini, bir yıl sonra da babasını kaybetti. Bunun üzerine Ohrdurf'da yaşayan büyük ağabeyi Johann Christoph (1671-1721) J.S.Bach'ı yanına alarak eğitimini üstlendi. J.S.Bach, 1700'e kadar ağabeyi Johann Christoph'un yanında kalarak ondan klavyeli çalgılar yorumunu öğrendi. Meslek yaşamının başları olmasına rağmen, org konusunda uzman olarak görülmesinde büyük kuzen Johann Christoph Bach (1642-1703) büyük pay sahibidir. "Johann Christoph'un tamiri ve yapımıyla ilgilendiği orgları tüm incelikleriyle tanıma fırsatı bulan Bach için bu çalgı, tüm yaşamı boyunca gerçek bir "ilk göz ağrısı" olarak kalacaktı."¹

Ohrdurf'ta yaşadığı yıllarda Johann Christoph eski bestecilerin yapıtlarını dolabında kilitli tutuyordu. J.S.Bach bu yapıtları gizlice alıp ay ışığında kopya etmeye başladı. Bu sayede kendi kendine besteleme yöntemleri geliştirdi. Ohrdurf'ta beş yıl kadar süren eğitimi boyunca kendini birçok konuda geliştiren Bach, ailesine yük olduğunu düşünerek öğretmenin tavsiyesiyle Lüneburg'daki St. Michael Manastırı'nın okulunda eğitim görmeye başladı.

1707'de Mühlhausen'deki St. Blasius Kilisesi'nde çalışmaya başladı. İlk büyük kantatı olan *Gott ist mein König* (Tanrı Kralımdır)'ı burada yazdı.

1708 yılında Weimar'daki Wilhemsburg Şatosu'na orgcu olara atanan J.S.Bach için Weimar yıllarına ait en önemli olaylardan biri İtalyan müziğiyle tanışmasıdır. Başta Antonio Vivaldi (1678-1741) olmak üzere çeşitli İtalyan bestecilerin eserlerini incelemiş ve farklı çalgılar için düzenlemiştir.

¹ Aydın BÜKE, **Bach Yaşamı ve Eserleri**, 25.



Resim 1.1. Johann Sebastian Bach

Bach'ın müzikal stili, kontrpuandaki yaratıcılığının ve motifsel yazısının olağanüstü akıcılığı, klavyedeki doğaçlama yeteneği, Güney Alman, Kuzey Alman, İtalyan ve Fransız müziklerinden beslenmiş olması ve onun Lutherci ayinlere olan açık bağlılığından doğmuştur. J.S.Bach, zamanının diğer bestecileri gibi Avrupa içinde müzik merkezlerini dolaşamamış, müzik adamları ve bestecilerle tanışmamış ve Almanya sınırından dışarı çıkmadan sadece yakın çevresindeki bestecilerle tanışıp çalışabilmiştir. Buna rağmen her ülkenin stilini çalışmış ve kendi müziğine de bunu yansıtabilmiştir. “İtalyan sonat ve konçerto’suna, Fransız süit ve uvertür biçimine örnekler vermiş, Alman geleneğini de katarak kendi dehasıyla tüm müzik kültürlerini birleştirmiştir. Yaşamının büyük bir kısmını Lutherci kiliseye hizmetle geçirdiğinden yapıtlarının çoğunu kilise kantataları, oratoryolar, missalar, pasyonlar, motetler ve org müziği oluşturur.”²

² Evin İLYASOĞLU, *Zaman İçinde Müzik*, 39.

1717 yılında Köthen Sarayı'nda çalışmaya başlayan J.S.Bach, bu dönemde kendini oda müziğine vermiştir. Bunun sebebi, o sıralarda Köthen Sarayı'nın kilise ayinlerini tamamen kaldırması ve bunun sonucunda Bach'ın çalabileceği bir org dahi kalmamış olmasıdır. “Sanatçının çok verimli geçen Köthen yılları sonucu en güzel oda müziği eserlerini, 2 keman için Konçertosunu, Brandenburg konçertolarını (6 adet concerti grossi) ve orkestra süitlerini kazanmış bulunuyoruz. Bütün bu başyapıtlarda yabancı kaynaklı dansların (Sarabande, Gigue vs.) Alman karakterine bürünmeye başladıkları ve formlarında o devrin Alman şehirlerindeki aktüel müziğin etkisi olduğu görülmektedir. 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 çıktığını görüyoruz.”³

1723 yılında Leipzig'deki Thomas Kilisesi'nde göreve başlayan J.S.Bach, aynı zamanda Nikolai Kilisesi, Yeni Kilise ve Petri Kilisesi'nin sorumluluğunu da üstlenmişti. Müzikseverlerin, müzik öğrencilerinin ve profesyonel müzisyenlerin konserlerinin olduğu, *Collegium Musicum*'la da J.S.Bach ilgileniyordu. Leipzig'de görev yaptığı sürece her pazar günü yapılan ayinler ve dini bayramlar için çok sayıda kantat bestelemiştir. Leipzig'de etrafında müritleri denebilecek, çok sayıda öğrenci toplandı ve bu öğrenciler J.S.Bach'ın eserlerini kopya ederek, bunların günümüze ulaşmasına yardımcı oldu. 1723-1733 yılları, J.S.Bach'ın en yaratıcı olduğu dönemler olarak bilinmektedir. *Johannes Passion*, *Matthaeus Passion*, *Magnificat*, bütün piyano konçertoları ve klavsen için altı partita bu 10 yıllık sürede ortaya çıkmıştır.

J.S.Bach hiç opera bestelememiş, ancak dönemin birçok operasından çok daha başarılı bulunan kantatlar bestelemiştir. Rönesans'tan beri süre gelen dinsel ve dindışı çoksesli müziğin ulaştığı doruk nokta J.S.Bach'ın sanatıdır. Ezgi ve armoniyi eşit olarak dengelemiş, Barok olduğu halde Rönesans dönemine ait izleri yansıtmıştır. Kendinden önce gelen bestecilerin eserlerini büyük bir titizlikle

³ Hülya TARCAN, *Johann Sebastian Bach*, 16.

incelemiş ve bunlardan öğrendiği teknikleri olgunlaştırarak kendi ölümsüz eserlerini ortaya çıkarmıştır. Armoni ve kontrpuanı bir arada kullanan besteci, müziğin matematiğini kusursuz bir şekilde dinleyiciye aktarmıştır. Armoni bilimi açısından oldukça karmaşık olan J.S.Bach'ın eserleri, doğal ve basit armoni taslağını rahatlıkla süslemiş ve geliştirmiştir. Çoksesli müzik yazma sanatının doruğu J.S.Bach'tır ve kendinden sonraki besteciler ondan derinden etkilenecektir. Dönemin diğer bestecileri George Frideric Haendel (1685-1759) ve Georg Philipp Telemann'la (1681-1767) aralarındaki en büyük fark, J.S.Bach'ın yeni biçimlere açık olması, çağın gerektirdiği müzik türüne takılıp kalmaması ve beğenilme kaygısı yaşamamasıdır.

“Carl Philipp Emanuel Bach'ın (1714-1788) 1775'de Johann Nikolaus Forkel'e yazdığı mektuplarda anlattığına göre; J.S.Bach'ın etkilendiği besteciler, hemen hepsi tuşlu çalgılar için eserler yazmış olan Johann Jacob Froberger (1616-1667), Johann Pachelbel (1653-1706), Johann Kaspar Kerll (1627-1693), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Johann Kaspar Ferdinand Fischer (1656-1746), Nicolaus Adam Strungk (1640-1700), Nicolaus Bruhns (1665-1697), Dieterich Buxtehude (1639-1707), Johann Adam Reincken (1643-1722), Georg Böhm (1661-1733) ve dönemin Fransız bestecileridir. C.P.E.Bach, Johann Sebastian'ın stilini kendi çabasıyla oluşturduğunu ve füg tekniğini özel çalışma ve derin düşüncesi sonucunda geliştirdiğini söylemiştir. C.P.E.Bach, Johann Sebastian'ın daha sonra etkilendiği kişiler arasında Johann Joseph Fux (1660-1741), Antonio Caldera (1670-1736), George Frideric Haendel, Reinhard Keiser (1674-1739), Johann Adolph Hasse (1699-1783), Georg Philipp Telemann ve Jan Dismas Zelenka'yı (1679-1745) sayar. İlginç bir biçimde C.P.E.Bach'ın, babasının sevdiği ve çalıştığı ustalar listesi Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli (1653-1713), Giosepe Torelli (1658-1709) ve diğer olgun Barok İtalyan bestecileri hakkında bir bilgi içermez. Oysa, J.S.Bach'ın üzerinde muhtemelen en kalıcı ve özgün etkiyi bırakan besteci A.Vivaldi olmuştur. J.S.Bach, A.Vivaldi'den net, melodik çizgileri, dış partilerin keskin ana hatlarını, hareketli ve kısa ritimlerin şekillendirdiği motifleri, art arda yapılan ve açıkça görülebilen modülasyon düzenini almıştır. J.S.Bach'ın A.Vivaldi'nin müziğiyle

karşılaşması 1713-1714'de kendi kişisel stiline doğru en güçlü gelişmeye sebep olmuştur. J.N.Forkel'in sözlerine göre A.Vivaldi, J.S.Bach'a müzikal düşünmeyi öğretmiştir.”⁴

J.S.Bach, müzik yaşamının en başından beri severek yaptığı ünlü bestecilerin eserlerini kopya ederek inceleme hevesi sebebiyle görme duyusunu giderek kaybetmiştir. Ameliyat edilmiş olmasına rağmen durumunda değişiklik olmayınca ikinci ameliyatını geçirmiş ve bu çaba da sonuç vermemiştir. İkinci operasyondan sonra fiziksel gücünü de gittikçe kaybetmişti. Hayatını kaybetmeden on gün önce tekrar görmeye başlasa da, geçirdiği felç ve sonra yükselen ateşi doktorları çaresiz bırakmış ve 28 Temmuz 1750'de ölmüştür.

⁴ The New Grove Dictionary of Music And Musicians, 331

2. BAROK DÖNEM

“Tarih boyunca, başlayan her yeni dönem, geride bıraktığı çağın dengesini bozmuş, yavaş yavaş farklı anlayışlar getirmiştir. Avrupa’daki ülkeler Barok dönemin özelliklerini kendilerine göre benimsemiş, bir yandan Rönesans geleneğini de sürdürmeye devam etmişlerdir.”⁵

“Sanat tarihinde yaklaşık yüz elli yılı kapsayan ve soylu kesimin beğeni karakterine göre gelişen *Barok* stil, resim, heykel, mimarlık gibi sanat dalları için de geçerlidir. Buna şiiri de katmak gerekir.”⁶

Sözlük anlamı “biçimsiz inci” olan Barok deyimini İspanyolca’dan Fransızca’ya geçmiştir. “Barok deyimini ilk kez 1746’da Fransız felsefecisi Noel-Antonio Pluche kullanır. İki ünlü kemancının yorumunu tartışırken birinin stili için ‘Denizin üstünde kolayca erişebileceği pırlantalar dolanıyor, o ise denizin dibindeki eğri incileri (barokları) aramakla uğraşıyor’ şeklinde bir eleştiri yapar.”⁷

“Barok, soyluların beğenisini yansıtan “saray sanatı”dır. 18. Yüzyıla gelindiğinde, saray geleneğinden kopmalar başlamıştır. 18. Yüzyılın sanat anlayışı, soyluların törensel, görkemli ve ağır havasına duyduğu eğilimi yumuşatmış, içtenliği ve inceliği ön plana çıkartmıştır. Mimarlıkta bu sanat anlayışına “Rococo” denir. Müzikte ise rokoko, *style galant* adını almıştır.”⁸

Her dönemde olduğu gibi Barok Dönem’de de sanat dalları birbirleriyle etkileşim içinde olmuşlardır. Dönemin mimari yapısıyla da karşılaştırınca, müzikteki duygusal abartı ve süslemeler, dönemin ihtişamlı mimari yapısına benzemektedir. Barok dönem bazı kaynaklarda Erken, Orta ve Geç olmak üzere üç dönemde, bazı kaynaklarda ise Erken ve Geç Barok olarak iki dönemde incelenir.

⁵ Mehmet KAYGISIZ, *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, 101

⁶ Bkz. (1) SAY, 173.

⁷ Bkz. (2) İLYASOĞLU, 25.

⁸ Bkz. (1) SAY, 223.

“Barok çağın başlangıç tarihi, birçok kaynağa göre 1580 veya 1600 olarak; sona erme tarihi de Johann Sebastian Bach’ın ölüm yılı olan 1750 olarak belirlenir.”⁹

2.1. Barok Dönem’de Gelişen Müzik Formları ve Biçimleri¹⁰

Ortaçağ ve Barok Dönem arasında yer alan Rönesans Dönem’i, Barok Dönem müziğine kaynaklık etmiş ve aynı zamanda yol göstermiştir. Barok Dönem müziğinin gelişimini daha iyi kavrayabilmek için, Rönesans ve Barok Dönem’in genel özelliklerini kısaca ele almak yerinde olacaktır.

Rönesans’da ezgiler diatonik olarak ve küçük aralıklar kullanılarak yazılmıştır. Barok Dönem’de ise hem diatonik hem de kromatik olarak yazılmış ve daha geniş aralıklarda da kullanılmaya başlanmıştır. Rönesans Dönemi’nde tonalite kavramı henüz gelişmediği için modal kontrpuan tekniği kullanılmıştır. Barok Dönem’de ise, modal müziğin yerini tonaliteye dayalı müziğe bırakmasıyla tonal kontrpuan kullanılmıştır. Akorlar, Rönesans müziğinin yardımcı unsurlarıyken; Barok Dönem müziğinde daha önemli yer tutmuşlardır. Akorların birbiriyle olan bağlantısı Rönesans’da modaliteye, Barok Dönem’de ise tonaliteye dayalı olarak düzenlenmiştir.

Barok stil, farklı ülkelerde aynı zamana bile denk gelmeyen birkaç aşamadan geçmiştir. Bunlar üç ana dönemde gruplanabilirler: Erken, Orta ve Geç Barok. Dönemler aslında birbirleriyle iç içe geçmiş olsalar da, tarihleri kabaca şu şekildedir: Erken Barok 1580’den 1630’a, Orta Barok 1630’dan 1680’e ve Geç Barok ise 1680’den 1730’a kadar. Bu tarihlerin sadece Barok müziğin temel etkilerini aldığı İtalya için geçerli olduğu söylenebilir. Başka ülkelerde karşılaşılan dönemler İtalya’dakilerden yaklaşık on veya yirmi yıl sonra başlamıştır. Bu sebeple

⁹ Bkz. (2), İLYASOĞLU, 25.

¹⁰ Kaynak olarak Manfred BUKOFZER’in “**Music in the Baroque Era**” ve Philipp SPITTA’nın “**JOHANN SEBASTIAN BACH Volume II**” adlı kitaplardan yararlanılmıştır.

İtalya'nın çoktan *style galant*'a dönmüş olduğu 1730'larda, Almanya'nın Barok müziği ancak tüketime sunması anlaşılabilir.

Bu dönemlerin stil açısından önemli farklılıklarını aydınlatmak için kısa bir karakter analizi yapmak yararlı olacaktır. Erken Barok Dönem'de, kontrpuana karşı çıkmak ve serbest ritimdeki resitatif'de sözcüklere vurgu yapmak şeklinde iki fikir öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, uyumsuz akorlara yönelik beklenmedik bir eğilim ortaya çıkmıştır. Armoni deneysel ve tonal öncesidir, yani akorlar henüz tonal olarak yönlendirilmemiştir. Bu nedenle armoninin daha uzun bir bölümü sürdürme gücü yoktur ve bunun sonucu olarak da bütün biçimler ufak ölçeklidir ve birkaç parçadan oluşmuştur. Vokal müzik ön planda olmak üzere, vokal ve enstrümantal stillerin birbirinden ayrılması başlamıştır.

Orta Barok Dönem, kantatlara ve operaya her şeyden önce *bel-canto* stilini ve bununla birlikte arya ile resitatif arasındaki ayrımı getirmiştir. Müzikal biçimlerin bölümleri büyümeye ve kontrapunktal yapı yeniden uygulanmaya başlamıştır. Modlar majör ve minör olarak sadeleştirilmiş, akor ilerlemeleri temel bir tonalite ile yönlendirilmiştir. Vokal ve enstrümantal müzik eşdeğerdir.

Geç Barok Dönem; akor ilerlemelerini, uyumsuz akorların çözümünü ve biçimsel yapıyı düzenleyen, tamamen yerleşmiş bir tonalite ile ayırt edilir. Kontrpuan tekniği, tonal armoninin tamamen benimsenmesiyle doruğa çıkmaktadır. Biçimler büyük boyutlara gelmiştir. Konçerto stili ortaya çıkmış ve keskin ritimler vurgulanmaya başlamıştır. Enstrümantal müzik, vokal müziğin önüne geçmiştir.

Geç Barok Müzik'in kaderi, teorisyenlerle besteciler arasında Geç Barok Müzik'in iki kutbu olarak tanınan İtalyan ile Fransız Stilleri arasındaki dengeye bağlıdır. Tonalitenin armonik dayanakları, enstrümantal ve vokal müzikteki konçerto ve sonat biçimleri İtalyan; enstrümantal müzikte renkli ve programlı olma eğilimi, orkestra disiplini, uvertür ve süitler ile melodinin son derece gösterişli süslemeleri ise Fransız Stili'nin karakteristikleri olarak yer edinmiştir. Evrensel

bakımdan ulusal stillerin üçüncüsü olarak tanınan Alman Stili ise, katı bir armoni ve kontrpuan yapısına yakınlığı ile karakterize edilmiştir. Bu stil, iki kutup arasında aracı rolünü üstlenerek, çelişen İtalyan ve Fransız tekniklerinin daha iyi uzlaşmasını sağlamıştır. Sonunda J.S.Bach'ta doruğa çıkan müzik, evrenselliğini ve farklılığını ulusal stillerin özenli kaynaşması ile kazanmıştır.

Almanya'da Geç Barok Stil'in oluşmasında, hem Fransız hem de İtalyan Stili'nin etkisi büyük olmuştur. İtalyan Stilinin temel unsurları, enstrümantal müzikteki konçerto stili ve operadaki *bel canto*'nun enstrümantal müzikte kullanımınıdır. Fransız stilinin temel unsurları ise J.B.Lully'nin opera ile ilgili yenilikleri ve F.Couperin'in klavye tekniğidir. "Lully, o güne kadar şarkılı girişi olan operalara çalgısal giriş getirip, opera uvertürünün temel biçimini üç bölümlü yapıda kurmuş, böylece Klasik çağın senfonisine ışık tutmuştur."¹¹J.B.Lully'nin etkisi en güçlü şekilde üç bestecinin orkestra sütünlerinde ortaya çıkar: Avusturyalı Georg Muffat, Johann Fischer ve Johann Sigismund Cousser. J.S.Cousser, Alman Süiti'ni Fransız Uvertürü'yle zenginleştirmiştir. O zamandan itibaren, Fransız Uvertürü çoğunlukla danslar zincirlerine gösterişli bir giriş olarak kullanılmıştır.

Pek çok yeni biçim, teknik ve üslup müzik tarihinde ilk defa Barok Dönem'de oluşturularak, günümüze kadar çeşitli dönüşümlerle gelmiştir. Barok Dönem, operanın, oratoryonun ve kantatın ilk gelişimini; solo sonatın, üçlü sonatın ve düetin doğuşunu görmüştür. Barok Dönem prelüd ve füg, koral prelüd ve koral fantezinin çağıdır. Konçerto grosso ile solo konçertonun önemli biçimleri de bu dönemde kurulmuştur.

Opera Domenico Scarlatti ve G.F.Handel'in, konçerto A.Vivaldi ve J.S.Bach'ın, oratoryo G.F.Haendel'in eserleri ile Barok Dönem'de doruklarına ulaşmışlardır. Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi ve Heinrich Schütz'ün önde gelen ustaları olduğu eşsiz dramatik konçerto stili, Barok Dönem'de yaratılmıştır. Bu Dönem son olarak, J.S.Bach'ın eserleri sayesinde, org müziğinin en önemli

¹¹ Bkz. (2) İLYASOĞLU, 30.

dönemini ve dolayısıyla Protestan kilise müziğinin en görkemli dönemini temsil etmektedir.

Barok Dönem'deki armoni tekniği, Rönesans özelliklerini kaldığı yerden devam ettirerek, yaklaşık 150 yıllık tarih boyunca en üst seviyeye ulaşmıştır. Bu dönemde kantat ve opera gibi sahne sanatları ortaya çıkmış, senfonik orkestralar kurulmuştur. Ortaçağ ve Rönesans'ın ilk yarısında ses şiddeti üzerinde herhangi bir oynama yapılmazken *crescendo* ve *diminuendo* gibi dinamikler de yine ilk olarak Barok Dönem'de ortaya çıkmıştır. Barok Dönem Müziği'nde kuralların dışına çıkmak çok mümkün değildir. Çok sık ton değiştiren, anlaşılması zor armoni yapısı, uzun melodileri ve abartılı süslemeleri olan bir müzik yapısı vardır. Barok Müziğin büyüklüğünün tanınması, Klasik Dönem'in sonunda kademeli bir şekilde başlayarak yavaş yavaş gelişmiştir. Modern bestecilerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak Barok Stilin biçimsel ve teknik araçlarına dönmeleri ve bunları modern müzikte yeni bir işlevi yerine getirmede kullanmaları dikkate değerdir.

2.2. Barok Dönem'de Süit¹²

Barok Dönem'de şekillenerek doruk noktasına ulaşan türlerden en önemlisi süittir. “Süit, değişik etkide ama aynı tonda ve çoğun aynı biçimde dans parçalarının birbiri ardına dizilmesine denir. Birkaç parçadan oluşmuş çalgısal türlerin en eskisidir; başlangıcı Ortaçağ'a dek gider, çünkü bu çağda bazı dans parçalarını ikişer ikişer demetlemek bir gelenektir. 16.yüzyılda, İtalyan lavtacıları genellikle iki çift dans parçasını art arda çalarlar, bitiriş olarak da buna bir toccata katarlardı. Double (double=iki kat, çift) denen çeşitleme havası da bu dönemde ortaya çıkar. Süitin yazısı 17.yüzyıl süresinde İtalyan bestecileri Frescobaldi'den Corelli'ye, Alman bestecileri Froberger, Schein ve İngiliz bestecileri Locke ve Purcell etkisi altında

¹² Kaynak olarak M. Little, N. Jenne'nin “Dance And The Music Of J.S.Bach” ve Christine Ammer'in “The Facts On File Dictionary Of Music” adlı kitaplardan yararlanılmıştır.

gelişecek; bu besteciler bu türe büyük bir polifonik zenginlik getirmiş olacaklardır.”¹³

İlk Barok Süitlerin bölümleri Allemande, Courante, Sarabande ve Gigue'den oluşmuştur. Daha sonraki Süit'lerde Sarabande ve Gigue arasına Menuet, Gavotte, Passepied, Bourrée gibi bölümler eklenmiştir. Süit, bir arada yaşayan toplulukların kendi aralarında yaptıkları müziğin ve dansların bir ifadesidir. Krallıkla yönetilen Avrupa, çeşitli milletlerden oluşan müzisyenleri de hayatının bir parçası olarak kabul etmişti. Bu sayede, saray içinde hem İtalyan hem Alman hem de Fransız müzisyenler bir arada yaşamaktaydı. Bu farklı milletlerin dansları zamanla süit formunda yerlerini almış, böylece müziğin evrensel bir boyuta ulaşmasına yardım etmiştir. Kökleri halk danslarına dayanan bu türler, saray müziğinin içine girerek süit formunu oluşturmuşlardır. Birbirleriyle doğal olarak etkileşim içinde olan bu müzisyen ve bestecilerin, ortaya çıkan müzik formlarına büyük katkısı olmuştur.

2.2.1. Allemande

Fransızca kelime anlamı “Alman”dır. Büyük olasılıkla kökü Almanya'ya dayanan bu dans, 1500'lerden sonra Fransa'ya, sonra da İngiltere'ye geçmiştir. H.Purcell, F.Couperin, J.S.Bach ve G.F.Haendel, bestelerinde Allemande'den yararlanmışlardır. 2/4'lük ya da 4/4'lük ölçü biriminde ve genellikle orta hızda bir danstır. Popüler olduğu 200 yıl boyunca Allemande için yazılan müzik, sade ve basit halinden daha süslü bir stile doğru değişmiştir. Süitte yeri en baştadır, ancak bir prelude'nin veya uvertür'ün girmesi halinde ikinci sıraya düşer. (Şekil 2.1.)

¹³ Andre HODEIR, **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev. İlhan Usmanbaş, 95.

SUITE VI.



Şekil 2.1. J.S.Bach, 6 numaralı Fransız Süiti / Allemande

2.2.2. Courante (Corrente)

Fransızca “koşan” anlamına gelir. XVI. yüzyıldan başlayarak yapılan üç zamanlı bir danstır. Yürür adımlarla sıçramadan yapılır. 3/8 veya 3/4'lük ölçü biriminde yazılan, genelde arka arkaya dizilen melodilerden ve basit eşliklerden oluşan Courante, eski bir İtalyan dansıdır. Örnekleri, G.Frescobaldi, A.Corelli, J.S.Bach ve daha birçok bestecinin müziklerinde görülür. Klasik süit formunda Allemande'dan sonra ikinci sırada yer alır ve hızlı tempodadır. (Şekil 2.2.)



Şekil 2.2. J.S.Bach, 6 numaralı Fransız Süiti / Courante

2.2.3. Sarabande

Sarabande'nın olası kökleri İspanyol ve Yeni Dünya halk sanatıdır. Şarkılarla ve enstrümanlarla eşlik edilen bir dansı. Sarabande 16. yüzyılın başlarında İtalya'da renkli, fırtınalı ve egzotik bir dans olarak ortaya çıktı. Bir dizi armoniyi sürekli çeşitleyen gitarlar ve kastanyet ile bu dansa eşlik edilirdi. Sarabande'ı fazla şehvetli bir dans olarak gören kilise, bu dansı bir dönem yasaklamıştır. Fransızlar Sarabande'ı en azından teorik olarak uysallaştırmışlardır. Fransız sarayındaki asil formunda Sarabande sakin, ciddi, bazen nazik, dengeli bir koreografi ile sunulurdu. J.S.Bach'ın zamanındaki bir çok yazar, Sarabande'ı tanımlamak için çok çeşitli terimler kullanmışlardır. Bazıları ciddi, ağır veya resmi olarak, bazıları görkemli olarak nitelendirmişlerdir. Sarabande'lar üç zamanlı danslardır. Müzik teorisyenleri, Sarabande'nın temposunun yavaş olduğu konusunda hemfikirdirler. Özelliklerinden biri, motiflerinin ikinci vuruşta sona ermesidir. Sarabande'da çeşitleme teknikleri çok önemlidir. Bir çok bestecinin Sarabande'ı; asıl parçanın süslemeli tekrarı olan Double içerir.

J.S.Bach'ın yazdığı Sarabande'lara Double'lar da dahil edilirse, Sarabande'ların diğer dans türlerine göre daha fazla sayıda olduğu görülür. J.S.Bach'ın yazdığı Sarabande'lar, ilk klavsen ve lavta eserlerinin beşinde, İngiliz ve Fransız Süitleri'nin tümünde, Klavsen İçin la minör ve Mi bemol Majör Süitler'inde, Solo Keman İçin I. ve II. Partita'larında, Solo Viyolonsel İçin 6 Süit'inin hepsinde, Solo Flüt İçin Partita'sında, Klavsen İçin 6 Partita'sının tümünde, Fransız Stilinde Uvertür'ünde, Orkestra için si minör Süit'inde ve Lavta İçin do minör Partita'sında yer almaktadır. Sarabande'nın yer aldığı tek orkestra eseri, BWV 1067 si minör Orkestra Süiti'dir. Bu da J.S.Bach'ın; Sarabande'ı aslında, büyük gruplar için olanaklı olmayan, serbest çalım tekniklerini solistlerin sergileyebilecekleri virtüozite parçalar olarak ele aldığını gösterir. (Şekil 2.3.)

Sarabande.

Şekil 2.3. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Sarabande

2.2.4. Menuet

Bütün Fransız dansları arasında en ünlü olanı Menuet'dir. Bir çok insan için hala 17. ve 18. yy. Fransa'sının mükemmel zarafetini ve asaletinin sembolüdür. Menuet, 18. yy.'ın ikinci yarısındaki klasik senfoni ve sonatların içinde kendi adıyla bir bölüm olarak yer alan tek Barok dans formudur. Menuet, 1660'larda Fransız Sarayı'nın aristokratik ortamında doğmuştur. J.B.Lully'nin 1660'lardan 1687'deki ölümüne kadar yazdığı 92 Menuet'i vardır. Menuet, 1680'lerde sarayda oldukça popüler bir dans haline gelmiştir. 17. yüzyılın sonlarından itibaren Louis Couperin, Henri d'Anglebert, Marin Marais ve Gaspard Le Roux gibi bestecilerin eserlerinde olduğu gibi aristokratik solo ve ensemble müziklerinde de sıkça yer almaya başlamıştır. 18. yüzyıl başlarındaki Menuet'ler, dans olarak Bach'ın yaşadığı Almanya da dahil olmak üzere Avrupa boyunca beğeniyle kabul görmüştür. Süitlerde Sarabande ve Gigue arasında yeni danslardan biri olarak yer almıştır. 18. yüzyıl'ın başlarındaki Menuet müziği dengeli cümleler ve alışıldık soru-cevap ikilisinden oluşur. Bu yönüyle Gavotte'a benzer. Fakat Gavotte, cümlelerin ilk

ölçüden önce başladığı ikili zamanda; Menuet ise genelde ölçünün ilk vuruşunda başlayan cümlelerle üçlü zamanda yazılır.

Menuet de Gavotte gibi çok uçlarda olmayan bir karaktere sahiptir ve Sarabande'ın tersine tutkunun aşırılığını vermez. J.Mattheson, Menuet'in karakterini neşeli olarak tarif etmiştir. 18. yüzyılın başlarındaki Courante ya da Sarabande gibi diğer üç zamanlı danslar ile karşılaştırıldığında oldukça neşelidir.

Bir çok 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyıl başı müzik teorisyeni, bugünkü anlayışa zıt olarak, Menuet'yi hızlı olarak tarif etmişlerdir. Menuet aslında diğer bir çok üç zamanlı dansa göre daha hızlıdır. Daha sonra sırayla Sarabande, Passacaglia ve Chaconne gelir. Menuet bunları izler ve en hızlıları Passeped' dir.

J.S.Bach çok çeşitli çalgılar için Menuet'ler yazmıştır. Bazılar flüt, keman, viyolonsel, lavta veya klavsen için, bir kısmı da orkestra içindir. BWV 1067 Orkestra Süiti'ndeki Menuet, dört partili yapıdadır. Bu bölüm, iki keman, viyola ve sürekli bas'tan oluşan yaylı çalgılar orkestrasıyla birlikte flüt, birinci kemanla ünison çaldığı için beş enstrüman olmasına rağmen 4 partili olarak adlandırılır. Bütün Menuet boyunca flüt birinci kemanla aynı partiyi çalar. Menuet'in zarafetini ve cazibesini yansıtır. Bu Menuet, bir dans parçası olarak yazılmamış olsa bile rahatlıkla dansa eşlik edecek özelliklere sahiptir. (Şekil 2.4.)



Şekil 2.4. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Menuet

2.2.5. Gavotte

İki yüzyıldan fazla bir zaman boyunca sevilen bir müzik ve saray dansı olmuştur. Hem müzik hem de dans olarak popülerliğinin en yüksek noktasına; 1720'ler ve 1730'larda şehir ve saraylarda yaşayanların daha basit bir kırsal hayat idealinde oldukları ve çobanların açık havada gayda eşliğinde köylü dansları yaptığı "pastoral çılgınlığı" süresinde ulaşmıştır. Bu dönem Bach'ın sıklıkla pastoral öğeler içeren, fakat daima bu dansın karakteristiği olan denge ve önceden beklenen kafiyeyi göz ardı etmeyen Gavotte'larının çoğunu yazdığı dönemdir.

Gavotte, dokunaklı ve zariften neşeliye kadar çok geniş bir etkiyi ifade edebilir. Fransız obuacı ve flütçü Freillon Poncein, Gavotte'ları "dokunaklılığı çok etkili olan, çok yavaş" olarak tanımlamıştır. 1740'da James Grassineau, sözlüğünde Gavotte için "yaradılıştan canlı ve hareketli" diye yazmıştır. Karşıtlıklara rağmen bunlar genellikle ılımlı özelliklerdir, sert ya da aşırı değil.

Gavottelar'da çok çeşitli tempolar kullanılmıştır. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Gavotte'ların hızlı ya da yavaş olabilecekleri fakat asla aşırı hızlı ya da aşırı yavaş olamayacakları konusunda ısrar etmiştir. Diğer Fransız danslarıyla karşılaştırıldığında, Georg Muffat Gavotte'un Bourrée kadar hızlı olmadığını ifade etmiştir ve flütçü J.J.Quantz Rigaudon'dan daha orta bir tempoda olduğundan söz etmiştir.

Gavotte'un metrik yapısı Bourrée'ninki ile aynıdır. Vuruşlar ikilik notalardır, armonik değişim ilk vuruştadır ve ölçü sayısı iki zamanlı ya da *alla breve*'dir. J.S.Bach, 3 ve 6 numaralı İngiliz Süitleri'nde ve 1, 3 ve 4 numaralı orkestra süitlerinde Gavotte kullanmıştır. Genellikle üç bölümlü şarkı formunda yazılır. (Şekil 2.5.)

Gavotte.

Şekil 2.5. J.S.Bach, 4 numaralı Orkestra Süiti / Gavotte

2.2.6. Passepied

17. yüzyılın hareketli, canlı bir menuet (minuetto) ye benzediği sanılan, üç zamanlı yani 3/4'lük veya 3/8'lik bir Fransız dansıdır. Fransız Sarayları'nda operalar ve balelerde kullanılmıştır. Sonraları, 18. yüzyıl enstrüman süitlerinde de yer almıştır. Örnekleri, J.S.Bach'ın 1 numaralı Orkestra Süiti'nde ve 5 numaralı İngiliz Süiti'nde bulunur. (Şekil 2.6.)

Passepied I.

The image shows a musical score for 'Passepied I.' by J.S. Bach. It is a 12-staff score. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts. The next two staves are for the Violoncello and Double Bass parts. The bottom six staves are for the keyboard (Clavier) part, including the right and left hands and the basso continuo line. The score is in 3/4 time and consists of 16 measures. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked at the end of the piece. The basso continuo line includes figured bass notation.

Şekil 2.6. J.S.Bach, 1 numaralı Orkestra Süiti / Passepied

2.2.7. Bourrée

Hızlı tempolu ve iki zamanlı, eski bir Fransız dansıdır. Kökeni 17. yüzyıla dayanan bu dans, sonraları 18. yüzyılda süit formunda yer almıştır. Barok dansları arasında ritmik açıdan en az karmaşık olanıdır. Karakteri 18. yüzyıl teorisyenleri tarafından uçarı ve neşeli olarak tanımlanmıştır ve hafif ya da belki kaygısızca çalınır. Alman besteci, teorisyen ve sözlükbilimci Johann Mattheson, bu dansın nazik doğasını “onun temel karakteri rahatlık, hoşluk, kayıtsızlık, uysallık ve rahatlatıcılıktır” şeklinde açıklamıştır. Bourrée’ler bestecinin ruhunun derinliklerini göstermez, fakat gerçek aristokratik bir “*joie de vivre*” (yaşama sevinci) ifade ederler.

Birçok Bourrée, her ölçüde iki tane ikilik vuruş olmasıyla 2 ya da alla breve ölçü birimindedir. Çok azı, vuruşun dörtlük nota olması durumunda 2/4’lük ölçü değerini kullanır. Birçok 18. yüzyıl teorisyeni, Bourrée’nin temposunu diğer Fransız Barok danslarına nispeten hızlı olarak tanımlarlar. Bazı müzisyenler Bourrée’yi aşırı derecede hızlı çalarlar. Fakat fazla hızlı tempo, vuruşları ve artikülasyonu fark

edilmez kılar ve dansın eşsiz ritmik kalitesini kaybettirir. 80-88 arası bir metronom hızı birçok Bourrée için hiç de yavaş sayılmaz.

Bourrée 18. yüzyılın başlarında Fransız balesinde ve diğer sahne eserlerinde popüler olmasına rağmen, Fransız solo ve oda müziğinde daha az sıklıkta görülür. Alman süit ve senfonik müzik bestecileri Bourrée'yi Fransız meslektaşlarından daha çok tercih etmişlerdir ve J.S.Bach da bir çok Bourrée yazmıştır. J.S.Bach'ın Bourrée başlıklı 20 tane eseri günümüze ulaşmıştır. Fakat bunlardan sekiz tanesi iki ayrı Bourrée içerir ve BWV 1002'deki bir Double (aynı parçanın varyasyonu) tarafından takip edilir. Böylece Bourrée'lerin toplam sayısının 29 olduğu söylenebilir. Bourrée'ler, dört Orkestra Süiti'nin tümünde, Klavye İçin İngiliz Süitleri'nin ikisinde, Fransız Süitleri'nin ikisinde, Solo Viyolonsel Süitleri'nin ikisinde, Solo Keman için Mi Majör Partita'sında ve Solo Flüt için Partita'da karşımıza çıkarlar. İlk Bourrée'ler J.S.Bach'ın Weimar yıllarından (1708-1714) klavye eserlerinde, son ikisi ise 1730 sonlarında yazılan si minör Orkestra Süiti'ndedir. J.S.Bach'ın Leipzig'de yazdığı senfonik süitler olan BWV 1067 ve BWV 1068'in Bourrée'leri, Bourrée dans ritmine aynı şekilde bağlıdır. (Şekil 2.7.)

Bourrée II.

The image shows the musical score for "Bourrée II." by J.S. Bach. It is a two-system score for a single melodic line and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first system includes the markings "piano" and "doucement". The second system includes the marking "piano". The score concludes with the instruction "Bourrée I. da Capo." and a repeat sign.

Şekil 2.7. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti/ Bourrée

2.2.8. Gigue

Çok canlı ve hareketli, bir danstır. Büyük olasılıkla 16. Yüzyıl'da Genovalı denizcilerin Britanya veya İrlanda'dan Avrupa Ana karasına getirdikleri kabul edilir. 18. yüzyıl süitlerinin 4. bölümlerinde kullanılmıştır (İlk üçü, allemande, courante ve sarabande). 6/8 veya 12/8 lik olmak üzere iki kısımdan oluşur ve her kısım tekrar edilir. İkinci kısım birinci kısmın temasını tersten giderek (melodiyi çevirerek) sunar. Genellikle bir sekizlik değerinde eksik ölçüyle başlar. J.S.Bach, bu dans formunda kanona benzer imitasyonlar ve sonra da hareketli gerçek kanonlar yazmıştır. Biçimi, A B A lied formu gibidir. (Şekil2.8.)

Gigue.

Şekil 2.8. J.S.Bach, 3 numaralı Orkestra Süiti / Gigue

2.2.9. Chaconne

Orta yavaş tempoda, üç zamanlı ve görkemli eski bir İspanyol dansıdır. İkinci vuruşu vurguludur ve Barok Dönem'deki enstrümantal formların içinde yer alan en popüler danslardan biridir. Bir armonik kalıp ya da ostinato bas üzerinde yapılan bir dizi varyasyondan oluşur. En ünlü Chaconne, içinde 32 çeşitleme olan, J.S.Bach'ın Solo Keman İçin re minör Partitası'nın içindekidir. (Şekil 2.9.)

J. S. Bach. August Wilhelmj.

Violino principale.

Andante maestoso.

Şekil 2.9. J.S.Bach, Solo Keman için re minör Partita / Chaconne

2.2.10. Passacaglia

Eski bir İspanyol dansı olan Passacaglia, 17. ve 18. yüzyıllarda sütünlerin içinde yer almıştır. Neredeyse Chaconne'dan ayırt etmesi imkansız olan bu dans, yavaş ve görkemlidir. Chaconne gibi 3/4'lük veya 3/8'lik ölçü biriminde üç zamanlıdır. Alman besteciler, bas partideki ostinato bir ezginin üstüne varyasyonlar yaparak Passacaglia yazmışlardır. En ünlü örneklerinden biri, Bach'ın Org İçin do minör Passacaglia'sıdır. (Şekil 2.10.)

PASSACAGLIA.

Cembalo
ossia Organo.

Pedale.

Şekil 2.10. J.S.Bach, Org için do minör Passacaglia

2.2.11. Canarie

Adını Kanarya Adaları'ndan alan, 17. yüzyılda görülen, ara sıra Fransız, Alman ve İngiliz bestecilerin sütlerinde de kullanılmış, 3/8'lik veya 6/8'lik ölçü birimi olan, her güçlü zamanda noktali ritm olan ve karakteristik olarak Gigue (Jig)'e benzeyen, neşeli bir danstır.

2.2.12. Loure

Aslında Fransa'da özellikle Normandiya'da 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılan gaydaya verilen addır. Süt'te kullanıldığı şekliyle ise 6/4'lük ölçü biriminde, yavaş veya orta tempolu bir danstır. Örneği, J.S.Bach'ın 5 numaralı Fransız Sütü'nde bulunur. (Şekil 2.11.)



Şekil 2.11. J.S.Bach, 5 numaralı Fransız Sütü / Loure

2.2.13. Musette

Uzun tutulan bas notaları gaydanın pes notalarına benzeyen dans benzeri parça. 18. yüzyılın enstrümental sütlerinde örnekleri görülmüştür. İsmi, Gavotte olarak da geçmektedir. (Şekil 2.12.)

II. Gavotte und Musette.

GAVOTTE.
Müßig bewegt.

Müßig bewegt.

Şekil 2.12. J.S.Bach, 3 numaralı İngiliz Süiti / Musette

2.2.14. Rigaudon

İki zamanlı, 2/2 veya 2/4'lük ölçü biriminde yazılan, canlı bir danstır. Kökü güney Fransa'nın Provence bölgesine dayanır. 17. yüzyılda Fransız opera-balelerinde, aralarında J.B.Lully'nin (1632-1687) de olduğu besteciler tarafından kullanılmıştır. 18. yüzyılda enstrümantal süitlerde yer almıştır. (Şekil 2.13.)

Şekil 2.13. G.P.Telemann, TWV 43, mi minör, Kuartet / Rigaudon

2.2.15. Forlana (Forlane)

6/8'lik veya 6/4'lük ölçü biriminde, Gigue (Jig)'e benzeyen, kökü kuzey İtalya'daki Friuli kentinden gelen, genellikle 17. ve 18. yüzyıl bestecileri tarafından ele alınmış, enstrümantal süitlerde bir bölüm olarak veya bale müziklerinde kullanılmış, hareketli bir danstır. Bach'ın Do Majör, 1 numaralı Orkestra Süiti'nde Forlana örneği bulunur. (Şekil 2.14.)



Şekil 2.14. J.S.Bach, 1 numaralı Orkestra Süiti / Forlana

2.2.16. Polonaise

İlk olarak Polonya'da 1574'te bir taç giyme töreninde geçiş dansı biçiminde oynandığı düşünülmektedir. Bir Fransız terimi olan Polonaise, Polonya dışında yaşayan bestecilerin yazdığı, Polonya müziğinin özelliklerini taşıyan parçaları isimlendirmek için 16. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Her ne kadar F.Chopin'in Polonaise'lerinin tutkulu ve şiddetli milliyetçiliği, 19. yüzyılın başlarından bu yana bu müzik türünü algılayışımızı belirlemiş olsa da, Polonya dansları iki yüzyıl öncesinde Avrupa'da görülmeye başlanmıştır. 17. yüzyılda enstrümantal parça olarak değerlendirilmeye başlayan Polonaise'nin, 18. yüzyılda ritmik vurgulamaları daha da güçlenmiştir. Bu dönemdeki örneklerinde de

köklerindeki törensel ve aristokratik özelliği görülmeye devam etmiştir. Temposu Sarabande ile Menuet arasındadır. Sarabande'dan daha hızlı, Menuet'den daha yavaştır. Hız olarak bakıldığında Polonaise'nin sekiz ölçüsü, Menuet'in 12 ölçüsüne denk gelir. 3/4'lük ölçü birimindedir.

J.S.Bach'ın sadece üç tane Polonaise'si vardır. Bir tanesi klavsen, iki tanesi orkestra için olan bu parçaların hepsi de, bu nadir kullanılan türün güzel örnekleridir. Polonaise'lerden biri BWV 1046 Brandenburg Konçertosu'nda, ikincisi Klavsen İçin BWV 817 Mi Majör Fransız Süiti'nde, üçüncüsü de BWV 1067 si minör Orkestra Süiti'ndedir.(Şekil 2.15.)

Polonaise.
Moderato e staccato.

Şekil 2.15. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Polonaise

2.2.17. Double

Double aslında başlı başına bir bölüm değildir. Barok Dönem'de süitin bölümlerinden herhangi birinin süslemeli çeşitlemesidir. J.S.Bach'ın Solo Keman İçin 1 Numaralı si minör Partita'sında her bir bölümü bir Double izler. J.S.Bach'ın 2

Numaralı Orkestra Süiti'nde Polonaise bölümünden sonra da Double'ın güzel bir örneğini görebiliriz. (Şekil 2.16.)

The image shows a musical score for J.S. Bach's Double section of the 2nd Orchestral Suite. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex, fast-moving melody in the right hand, with a piano accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Double.' and 'piano'. The score is divided into two systems, each with a first and second ending.

Şekil 2.16. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Double

2.2.18. Badinerie

Fransızca “şaka, takılma, alay” anlamında kullanılan “badinage” kelimesinden gelen Badinerie, 18. yüzyıl’da Barok Müzikte kullanılan süit formunun içinde yer alır. Ancak süiti oluşturan diğer bölümler gibi (Allamande, Sarabande, Rigaudon) bir dans parçası değil, 2/4’lük ölçü biriminde, hızlı ve rahat bir karakter parçasıdır. Scherzo tarzda çalınan Badinerie bölümünün en güzel örneğini J.S.Bach’ın 2 Numaralı Orkestra Süiti’nde görebiliriz. Bu eserdeki *Badinerie* bölümünde, dansın karakterini uçarı, hareketli ve dinamik olarak nitelendirebiliriz. (Şekil 2.17.)

Badinerie

Şekil 2.17. J.S.Bach, 2 numaralı Orkestra Süiti / Badinerie

3. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN ORKESTRA SÜİTLERİ HAKKINDA BİLGİ

J.S.Bach, 4 tane Orkestra Süit'i bestelemiştir. Bunlardan BWV 1066 Süit No.1 Do Majör'dür ve yaylı çalgılar orkestrasına ek olarak iki obua ve bir fagot kullanılmıştır. BWV 1067 Süit No.2 si minör'dür ve yaylı çalgılar orkestrasına ek olarak flüt kullanılmıştır. BWV 1068 Süit No. 3 Re Majör'dür ve yaylı çalgılar orkestrasına ek olarak iki obua, üç trompet ve timpani kullanılmıştır. BWV 1069 Süit No. 4 ise Re Majör'dür ve yaylı çalgılar orkestrasına ek olarak üç obua, bir fagot, üç trompet ve timpani kullanılmıştır. Bu süitlerin hepsi Uvertür bölümüyle başlar. Barok Dönem'de çeşitli danslar orkestra tarafından çalınır, bu dansların giriş bölümünü ise Fransız Uvertürü formunda parçalar oluştururdu. Ağır tempoda çalınan ve noktalı ritimlerin kullanıldığı giriş kısmını hızlı tempoda çalınan bölüm takip eder ve sonra tekrar baştaki ağır bölüme dönülerek Uvertür bölümü sona ererdi. (Üç kesitli A B A lied formu) Ardından da diğer danslar sırayla çalınırdı. Bu eserlerin her birine de Uvertür adı verilirdi. Diğer bölümler genellikle dans formunda yazılmıştı; Sarabande, Menuet, Gavotte, Polonaise gibi.

Bach'ın 1721-46 yılları arasında Köthen ve Leipzig'de yazdığı sanılan, çağına uygun olarak Ouverture (uvertür) adıyla bestelediği dört orkestra süiti, onun büyük orkestra için tek eseridir.

4. JOHANN SEBASTIAN BACH Sİ MİNÖR NO:2 ORKESTRA SÜİTİ'NİN İNCELENMESİ

J.S.Bach'ın 2 numaralı si minör Orkestra Süiti, 4 Orkestra Süiti'nden biridir. Uzmanlar 2. Süit'in 1735-46 tarihleri arasında, diğer süitler gibi Fransız uvertürleri stilinde bestelendiğini ileri sürmektedirler. Ayrıca Bach'ın, daha önce solo keman ve solo flütü de kullanarak dört orkestra süiti besteleyen kuzeni Johann Bernhard Bach'tan (1676-1749) tematik olarak da esinlendiği ve onu örnek aldığı öne sürülür. 2 numaralı Süit, dokuz bölümden oluşmaktadır. Bunlar; Uvertür, Rondeau, Sarabande, Bourrée I ve Bourrée II, Polonaise, Double, Menuet ve Badinerie bölümleridir. Günümüzde orkestra süitleri arasında en çok seslendirilen eserdir. Bütün bölümlerde flütün solist olarak öne çıkmasından dolayı flüt repertuarında önemli bir yere sahiptir. Oldukça popüler olan Badinerie bölümü flüt dışında keman, obua ve saksafon gibi çalgılar tarafından da sık sık uyarlanarak icra edilmektedir.

4.1. Uvertür

Uvertür bölümü A B formundadır. A bölümü 4/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. Başında herhangi bir tempo terimi yer almamasına rağmen B bölümünde gelen Allegro temposundan, ağır tempoda başlanması gerektiği anlaşılmaktadır. Flüt, solo kesitine kadar 1. kemanla ünison çalar.

Flütün teknik olarak rahat bir çalgı olmasından dolayı triller tüm kıvraklığıyla ortaya çıkar. Özellikle 1-20. ölçüler arasında Barok Dönem'in süslü stil özellikleri trillerle verilmiştir. (Şekil 4.1)

Overture

The image shows a musical score for an Overture. It consists of four staves of music in G major. The first staff starts with a trill on G4. The second staff has a measure starting with a trill on G4. The third staff has a measure starting with a trill on G4. The fourth staff has a measure starting with a trill on G4 and ends with a first and second ending.

Şekil 4.1.

Uvertürün A bölümü önel ile B bölümüne bağlanır. B bölümü alla breve ölçü birimindedir ve hızlı tempoda çalınır. 47. ölçüden itibaren flüt partisinde nefes ile ilgili güçlükler vardır. Her senkoptan sonra gelen sekizlik nota gruplarının ardına gelmesi ve böylece cümlelerin uzamasından dolayı, flütçüler iyi nefes almakta güçlük çekebilmektedirler. (Şekil 4.2.)

Şekil 4.2.

Flüt solosunun geldiği bölümlerde çok yalın bir eşlik kullanılmıştır. Flüt her ne kadar tek sesli bir enstrüman olsa da Uvertür bölümünün Allegro kısmındaki sololarda, sesleri flüt partisini ikiye bölercesine kullanarak tek partinin içinde basları daha baskın duyurarak çok sesli doku netleştirilmeye çalışılmıştır. İlk solo, si minör tonunda başlar, tutti'ye Re Majör'le bağlanır. 89. ölçüde Sol Majör'e ve 91. ölçüde La Majör'e yapılan modülasyonun ardından 95. ölçüde tekrar Re Majör'e döner. (Şekil 4.3.)

53 Solo

60

64

68

75 Tutti 81

piano

forte

fingering numbers: 6 4 3 2 6 #, 5 2, 6 4 2, 6 7 5 # 5, 6 4 2, 6 7 5, 3 3, 4 6 4, 6 5 3 6 5, 7 8 2, 7 6 5 7 3

Şekil 4.3.

İkinci solonun geldiği yerde arminik yürüyüş tekniği kullanılarak Sol Majör'e ve hemen ardından si minör'e geçilerek solo tutti'ye bağlanır. (Şekil 4.4.)

The image shows three staves of musical notation for a flute part. The first staff, starting at measure 91, is marked 'Solo' and contains a chromatic scale in G major. The second staff, starting at measure 96, and the third staff, starting at measure 101, are marked '[Tutti]' and contain more complex melodic lines with various intervals and dynamics.

Şekil 4.4.

107. ölçüden itibaren si minör'e yapılan modülasyonda flütte üçüncü oktav sesleri kullanılmıştır. Tutti'de sekiz ölçü boyunca flütte ve birinci kemanda devam eden tema, tuttinin 5. ölçüsünden itibaren ikinci kemanda imitasyon şeklinde tam 5'li yukarıdan yazılmıştır. (Şekil 4.5.)

102 (Tutti)

forte

107

111

119 Solo

piano

piano

piano

The image shows a page of musical notation for a piano piece, spanning measures 102 to 119. The music is written in G major and 3/4 time. The score is divided into four systems. The first system (measures 102-106) is marked '(Tutti)' and 'forte'. The second system (measures 107-110) continues the 'forte' section. The third system (measures 111-118) continues the 'forte' section. The fourth system (measures 119-122) is marked 'Solo' and 'piano'. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features intricate patterns, including sixteenth-note runs and chords. Fingering and articulation markings are provided throughout the score.

Şekil 4.5.

119. ölçüde si minör tonunda başlayan solo, mi minör ve Re Majör'e yapılan sapmaların ardından si minör'le devam eder, 4 ölçü boyunca si minör'ün çekeninde ilerleyen pasaj, si minör'e çözülür. Solo boyunca art arda gelen sekizlikler arasında nefes alma imkanı olmadığından, soloya başlarken iyi nefes alınmalı ve hava kontrollü kullanılmalıdır. 6 ölçü boyunca flütteki eslerde orkestranın çalmaya devam ettiği bu bölümde La Majör'e ve mi minör'e yapılan sapmaların ardından Re Majör'e gelir ve flüt yeniden katılır. (Şekil 4.6.)

The image displays a musical score for a flute and piano ensemble, divided into three systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system is marked 'Solo' and 'piano', featuring a flute line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system is marked 'forte' and continues the solo. The third system is marked 'Tutti' and 'forte', where the piano joins the flute. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Dynamic markings include 'piano', 'forte', and 'Tutti'.

Şekil 4.6.

137. ölçüde başlayan iki ölçülük kısa bir tuttinin ardından, flüt si minör ve Re Majör'de çaldığı temayı bu kez mi minörde çalarak soloyu bitirir. (Şekil 4.7.)

Figure 4.9 shows five staves of musical notation in G major. The first staff is marked [Solo] and starts at measure 161. The second staff starts at measure 166. The third staff starts at measure 161. The fourth staff starts at measure 168. The fifth staff is marked [Tutti] and starts at measure 172.

Şekil 4.9.

Allegro kısmın son tutti si 175. ölçüde başlar. A bölmesindeki tema si minör tonunda tekrar gelir. Mi minör ve Re Majör'de dolaşarak en sonunda yeniden si minöre gelerek Lentement kısmına bağlanır. (Şekil 4.10.)

Figure 4.10 shows four staves of musical notation in G major. The first staff is marked [Tutti] and starts at measure 172. The second staff starts at measure 179. The third staff starts at measure 184. The fourth staff starts at measure 192.

Şekil 4.10.

Lentement: 3/4'lük ölçü birimindedir. Bu bölümdeki flüt partisi Allegro kısmın yazısına göre daha süslü bir yazıya sahiptir. Özellikle noktalı sekizliklerden sonra gelen süslemeler, ikinci vuruştaki noktalı dördlük ve ikilik notalara bağlanarak,

bu bölüme melodik bir çizgi kazandırmıştır. Uvertürün başındaki A bölümü gibi ağır tempoda olması, noktalı ritimlerin ve trillerin benzer biçimde kullanılması nedeniyle bu bölüm A1 olarak A'ya geri dönüş gibi nitelendirilebilir. Böylece uvertür bölümü kendi içinde bir çerçeve oluşturur. (Şekil 4.11.)

Lentement.

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, alto, and bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Lentement.' The first system includes a bass line with the instruction 'tasto solo' and a trill. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a first and second ending. The score is annotated with various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Şekil 4.11.

4.2. Rondeau

Rondeau'nun formu A B A C A'dır. Rondeau bölümü boyunca flüt solosu yoktur. Uzun tutti kısmında flüt birinci kemanla ünison hareket eder. Ölçü birimi *alla breve*'dir ve hızlı tempoda çalınır. Rondeau temasındaki beşli ve altılı aralıkların kullanımı, ikinci oktavdan birinci oktava ani bir atlamayla verilmiştir.

A bölmesi si minör tonundadır. 8. ölçüde mi minör'ün çekeninde devam eden köprü, 12. ölçünün üçüncü vuruşunda başlayan B bölümüne bağlanır. (Şekil 4.12.)

Rondeau.

The musical score for Rondeau is presented in a multi-staff format. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into sections A, B, and C. Section A is in si minör (B minor) and consists of 8 measures. Section B is in C major and consists of 12 measures. Section C is in C major and consists of 8 measures. The score includes a variety of rhythmic patterns and articulations, with a focus on the flute's role in the tutti section. The score is annotated with fingerings and dynamics, and includes a key signature change to C major for section B.

Şekil 4.12.

Diğer bölümlerdeki uzun notalar gibi B bölümünde de 16. ölçüde gelen ikilik notalar Barok Dönem'in stil özelliklerine uygun şekilde tahta tonlarda ve vibratosuz olarak çalınmaktadır. Bu da Barok Dönem'de kullanılan flütlerden ve barok müzik geleneklerinden kaynaklanmaktadır. Artık günümüzde tahta flütler

yerine metalden yapılmış ve T. Boehm¹⁴ (1794-1881) sistemi olan flütler kullanıldığı için çeşitli imkanlar oluşmuştur. Böylelikle bu pasaj veya benzerleri vibratolu şekilde de yorumlanabilmektedir.

16. ölçüden itibaren Re Majör'e ve si minör'e yapılan geçitlerle, 20. ölçüden itibaren yeniden A bölmesindeki tema duyulur. (Şekil 4.13.)

Şekil 4.13.

29. ölçüde auftakt ile başlayan C bölümü La Majör, Re Majör ve 32. ölçüde tekrar La Majör'e gelir. 34. ölçüden itibaren fa diyez minör devam eder ve 40. ölçüde si minör'e geçerek yeniden A bölümüne bağlanır ve *Rondeau* bölümü böylece sona erer. Flütçünün performansı kondisyonuna bağlıdır. Nefes alıp vermede sesin nitelikli bir şekilde çıkmasını sağlamak özellikle J.S.Bach'ın bu Süiti'nde önemli yer tutar. Çünkü Barok Dönem'e ait süslemelerin ve vurguların uzun cümleler içinde çalınması flütçünün teknik becerisine bağlıdır. (Şekil 4.14.)

¹⁴ Theobald Boehm: Alman flüt yapımcısı ve müzisyen. Geliştirmiş olduğu flüt sistemi günümüzde hala kullanılmakta.



Şekil 4.14.

4.3. Sarabande

Bu bölüm A B formundadır ve 3/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. Neredeyse bütün bölüm boyunca, J.S.Bach flüt ve bas partileri arasında kanon kullanmıştır. Si minör tonunda başlayan bölüm, 6. ölçüde mi minör'e ve 8. ölçüde la minör'e modülasyon yaparak 9. ölçüde yeniden si minör'e gelir. 13. ölçüde fa diyez minöre geçerek A bölümü sona erer.

A bölümündeki motif kullanımı, trillerden ve appoggiatura'lardan oluşur. Tril geçişleri melodik, duygulu ve dingin bir his uyandırmaktadır. (Şekil 4.15.)

Sarabande.

The image shows a musical score for a Sarabande. It consists of two systems of music. The first system has four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system also has four staves. Below the staves, there are several lines of figured bass notation, including numbers like 7, 6, 7, 6, 6, 4, 6, 6, 7, 4, 2, and symbols like #, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Şekil 4.15.

B bölümünde 19. ölçüde duyulan tema si minör tonunda yazılmıştır. A bölümündeki temaya benzemekte ve bu temadan koparılan bir motif gibi duyulmaktadır. (Şekil 4.16.)

H.W. XXXI. (1)

Şekil 4.16.

4.4. Bourrée I

Ölçü birimi *alla brevedir* ve auktakt ile başlar. Önceki bölümlere göre daha az modülasyon vardır. A bölümü si minörle başlayıp ilgili Majörü olan Re Majör'le sona erer. (Şekil 4.17.)

Bourrée I
alternativement

Şekil 4.17.

B bölümü Re Majör tonunda başlar. İki ölçüden sonra mi minör'e geçilir ve si minör'le sona erer. B teması A temasına göre daha akıcı bir temadır denilebilir. 17. ölçüde ikilik nota ile başlayan motif, dört ölçü boyunca devam ederek armonik olarak müzikteki gerginliği artırarak zirveye ulaşır. Böylece Bourrée I bölümü sonlanır. (Şekil 4.18.)



Şekil 4.18.

4.5. Bourrée II

Daha çok sekizliklerle ilerleyen *Bourrée II*, si minör tonunda başlar. B bölümünde armonik yürüyüşlerle Re Majör ve mi minör'e tırmanıldıktan sonra, Si minörde *Bourrée II* biter. *Bourrée I*'e yapılan dönüş ile büyük bir A B A formu elde edilmiş olur. (Şekil 4.19.)

Bourrée II.

The image shows the beginning of Bourrée II, measures 1 through 8. The music is in E minor (three sharps) and 3/4 time. It features a melodic line with a piano dynamic and a bass line with a piano dynamic. The key signature changes from E minor to G major (one sharp) at measure 5. The score includes performance instructions like 'piano' and 'doucement'. The bottom of the page shows figured bass notation: 6 6 #, 6 6 #, 6 6 #, 6 7 7 #, 6 5 #.

Şekil 4.19.

The image shows a musical score for a piece titled "Bourrée I. da Capo." The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and a trill (tr) at the end. Below the staff, there are several groups of numbers indicating fingerings: "7 8 7", "7 7 6 5", and "6 7 #". The piece concludes with a double bar line and the text "Bourrée I. da Capo."

Şekil 4.19. (Devamı)

4.6. Polonaise

Bu bölüm 3/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. A bölümü si minör tonunda başlar, 3. ölçünün son vuruşunda Re Majör'e gelerek B bölümüne bağlanır. (Şekil 4.20.)

The image shows a musical score for a piece titled "Polonaise." The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a trill (tr) at the end. Below the staff, there are two dynamic markings: "[p]" and "[f]". The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 4.20.

Polonaise'deki flüt partisinde flütün hemen hemen tüm teknik özellikleri gösterilmektedir (*staccato*, *legato* ve süslemeler). Barok dönemin *appoggiature* ve *tril* gibi süs işaretleri bu bölümde sıklıkla kullanılarak belirginleştirilmiştir. Cümleler, nefes alım yerleri bakımından bu bölümde oldukça rahattır.

B bölümünde kullanılan tema 3. oktavda duyulmaktadır. Bu kısımdaki fa diyez notası bütün eser boyunca flütün ulaştığı en ince notadır. Barok flütün teknik özellikleri göz önüne alındığında, bundan daha ince notaların doğru entonasyonla çıkartılması çok da mümkün değildir. Bu oktavda nitelikli bir ses elde etmek için flütçü iyi nefes almalı ve diyaframını ustaca kontrol etmelidir. (Şekil 4.21.)

A bölümünün ikinci dolabından itibaren Re Majör'de devam eden bölüm, B bölümünde La Majör'e yapılan modülasyonun ardından yine si minör'e döner ve A bölümüne bağlanır. *Double* bölümü bittikten sonra *Polonaise* bölümü bir kez daha tekrar edilir. (Şekil 4.23.)

The image shows a musical score for a piece, likely a Minuet, in G major. It consists of three systems of music. The first system has two first endings (1. and 2.) and a double bar line. The second system continues the melody. The third system has two first endings (1. and 2.) and a double bar line. The piece concludes with the text "Polonaise da Capo." The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass line is mostly rests, with some notes in the first and third systems. The melody is written in the treble clef and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line and the text "Polonaise da Capo." below it.

Şekil 4.23.

4.8. Menuet

Menuet bölümü, 3/4'lük ölçü biriminde yazılmıştır. Birinci vuruşların daha belirgin şekilde çalınması bu dansın önemli özelliklerinden biridir. Flüt partisi bu

özelliğe uygun şekilde yazılmıştır. Birinci vuruşları iyi ifade edebilmek için, ölçü içindeki son vuruşları ve cümle sonlarını hafif çalmak, bunun için de diminuendo ile sesi kapatmak gerekmektedir. İki ölçüde bir düşünmek, bütünlük sağlayabilmek için yararlı olacaktır. Bu bölümde *appoggiatura* kullanımları da göze çarpmaktadır.

A bölümünde 5-7 arasındaki ölçülerde yazılmış olan motif, ilk üç notanın legato, diğer üç notanın ise *staccato* çalınmasıyla iki farklı karakteri duyurur. (Şekil 4.24.)



Şekil 4.24.

Birinci ve ikinci oktavlar arasında gezinen tema, sekizlik nota geçişleriyle legato şekilde verilir. A bölümünde iki farklı karakterin duyulduğu yazı stili, B bölümünde de 13, 14, 21 ve 22. ölçülerde görülür. (Şekil 4.25.)



Şekil 4.25.

4.9. Badinerie

Badinerie bölümü, *scherzo* havasında yazılmıştır. 2/4'lük ölçü biriminde yazılan ve altı ölçü boyunca si minör tonunda devam eden A bölümü, 7. ölçüde La Majör tonuna yapılan sapmanın ardından fa diyez minör'de devam eder. 6. ölçünün

son vuruşundan 9. ölçünün ilk vuruşuna kadar tekrar eden ısrarlı notalarda crescendo yapılması, flüt partisinin ve flütçünün dinamik olmasını gerektirir.

Tema, şekil olarak arpej sesleri esas alınarak yazılmıştır (si-re-fa diyez). Bu sesler temanın iskeletini oluşturur. 2. oktavdan 1. oktava geçiş yapılırken, ritmik çeşitleme kullanılmıştır. 11-16. ölçüler arasındaki pasajlar flütçünün teknik hakimiyetini göstermektedir. Diğer bölümlerde olduğu gibi, bu bölümde de tekrar çalınan pasajlar, süsleme notaları eklenerek, farklı bağ veya dillerle yorumlanabilir.(Şekil 4.26.)



Şekil 4.26.

B bölümü A bölümünün temasına cevap niteliğinde sunulur. *Badinerie* bölümü flütteki ses dağarcığının ve kıvraklığının ortaya çıktığı bir danstır. Hem teknik hem müzikal açıdan en çarpıcı bölümlerden biridir. 24-25 ve 26. ölçülerde gelen bağ işaretleri, flütçüyü teknik açıdan zorlayan şekilde yazılmıştır. Birinci vuruşlara denk gelen bağlar, rahat nefes almayı engellemektedir. 28. ölçüden itibaren başlayan *staccato*'lu motiflerde ses kalitesinin bozulmaması için flütçü, dil atma tekniğini en doğru biçimde kullanmalıdır. Bu kısım flütçünün ustalığını belirten en önemli yerlerden biridir. (Şekil 4. 27.)

14

21

27

35

Fine

Şekil 4.27.

gibi ikiye bölerek ve gerçek temposundan daha ağır bir tempoda *forte* (kuvvetli) çalışmak yararlı olacaktır. Böylece bütün pasaj baştan sona gerçek temposunda rahatlıkla çalınabilecektir.



Şekil 5.2.



Şekil 5.3.



Şekil 5.4.

Yukarıda yine nefes açısından zor bir pasaj gösterilmektedir. Bu pasajı da daha önceki örnekte olduğu gibi ikiye bölerek çalışmak faydalı olacaktır. (Şekil 5.5. ve Şekil 5.6.)



Şekil 5.5.



Şekil 5.6.

Bu eserde nefes açısından zorluk çıkarabilecek en uzun pasaj *Uvertür* bölümündedir. Aşağıdaki örnekte, tüm pasajı cümle bütünlüğünü bozmadan çalmaya yönelik en uygun nefes önerileri işaretlenmiştir. Pasajın başından, 13. ölçüdeki nefes yerine kadar tek nefeste çalmak bütünlük sağlayacaktır. Ancak ses

kalitesini bozmadan 13. ölçüye kadar gelmek mümkün olmuyorsa altıncı ölçüde parantez içinde gösterilen nefes yerinde küçük bir nefes alınabilir.



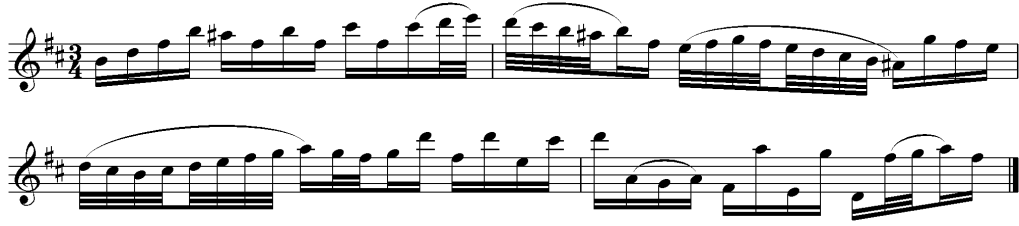
Şekil 5.7.

5.2. Staccato ve Legato Çalışma Yöntemleri



Şekil 5.8.

Yukarıdaki örnekte dörtlük notaların *staccato* olarak yazıldığını görüyoruz. *Staccato* bir pasaj çalarken, seslerin kuru ve sert duyulmaması gerekir. Bunun için Marcel Moyse'un *De La Sonorite Art Et Technique* adlı kitabından yararlanılabilir. (Bkz. Ek 1)

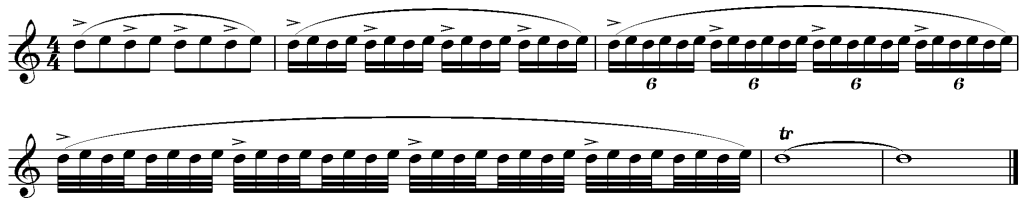


Şekil 5. 9.

Legato çalınması gereken pasajlar eşit çalınmıyorsa zorluk çekilen kısımlar belirlenip bağlar göz ardı edilerek dilli ve asıl tempodan daha ağır olarak çalışılır. Bu sayede asıl tempoya gelindiğinde parmak geçişleri daha kontrollü olur.

5.3. Tril Çalışmaları

Ritmik açıdan karışık olan pasajlarda *triller* zorluk yaratıyorsa, önce *triller* kaldırılarak doğru ritim çözümlenmesi yapılır. Pasajda hakimiyet sağlandıktan sonra *triller* eklenerek çalınır. *Trillerin* dengeli çalınabilmesi için aşağıdaki egzersizi çalışmak yararlı olacaktır. Bu egzersiz, eserde yer alan tüm *trillerde* uygulanabilir.



Şekil 5. 10.

5.4. Akıcılık Gerektiren Pasajlar

Teknik açıdan aksaklık yaratan pasajlar özel olarak ele alınmalı ve farklı yöntemlerle çalışılmalıdır. Dil-parmak eşitliğini sağlamak için, metronomla yavaş tempodan başlayarak asıl tempoya ulaşana kadar kademeli olarak hızlanmak gerekir. Olması gereken tempoya ulaştıktan sonra bu tempoyu daha da hızlandırmak, pasajın daha rahat çalınmasına olanak sağlayacaktır. (Şekil 5. 11 ve Şekil 5. 12.)



Şekil 5. 11.



Şekil 5. 12.

Yukarıdaki örnekleri eşit ve akıcı bir şekilde çalmaya yardımcı olması için P. Taffanel ve Ph. Gaubert'in *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme* adlı kitabından yararlanılabilir. (Bkz. Ek 2)



Şekil 5. 13.

Yukarıdaki örnek, parmak tekniği ve nefes bütünlüğü açısından ele alındığında zor bir pasajdır. Bu örnekteki sorunların ortadan kalkmasına yardımcı olabilecek çeşitli çalışma yöntemleri bulunmaktadır. Aşağıda bu tekniklerin bazıları verilmiştir. (Şekil 5.14., Şekil 5.15., Şekil 5.16., Şekil 5.17., Şekil 5.18., Şekil 5.19.)



Şekil 5. 14.



Şekil 5. 15.



Şekil 5. 16.



Şekil 5. 17.



Şekil 5. 18.



Şekil 5. 19.



Şekil 5. 20.

Yukarıda *Badinerie* bölümünden küçük bir örnek yer almaktadır (Şekil 5. 20.). Bu örnekte hem dil, hem bağ hem de parmak tekniğinin birbiriyle senkronizasyonu ön plandadır. Bütünlük sağlayabilmek açısından bu pasajın tümünü önce bağ kullanmadan sadece dil tekniğiyle ve farklı ritimlerle çalışmak yararlı olacaktır. (Şekil 5.21., Şekil 5.22., Şekil 5.23., Şekil 5.24., Şekil 5.25.)



Şekil 5. 21.



Şekil 5. 22.



Şekil 5. 23.



Şekil 5. 24.



Şekil 5. 25.

SONUÇ

Hazırlanmış olan bu eser metni çalışmasında, Johann Sebastian Bach'ın hayatı, müziği ve Barok Dönem'de müziğin gelişimi anlatılmıştır. Süit'i oluşturan Barok Dönem dansları ve J.S.Bach si minör Orkestra Süiti'nin flüt partisi ele alınmıştır. Bu eserin yorumlanmasında yararlı olabilecek çalışma tekniklerine yer verilmiştir.

Bu çalışmadaki amaç J.S.Bach'ın si minör Orkestra Süiti'nin ve yazıldığı dönemin doğru anlaşılmasına yardımcı olabilecek bir kaynak hazırlamaktır. Sadece notaları doğru çalmak müziği ortaya çıkarmaya yetmeyeceği için, doğru bilgi edinip çalışmaya başlamak yerinde olacaktır. Bu bakımdan bu eser metni çalışmasının ileride bu eseri yorumlayacak flütçüler için faydalı bir kaynak olması hedeflenmiştir.

EK 1 Marcel Moyse – De La Sonorite Art Et Technique

ATTAQUE ET LIAISON DES SONS

15

ATTACK AND SLURRING OF NOTES | TONANFANG UND BINDUNGEN

1^{er} EXERCICE 1st EXERCISE 1. ÜBUNG



Langue sortie, chercher une note consistante, à la manière d'un pizzicato vibré; par conséquent chaque note courte, mais pas sèche; en un mot, qu'elle ait le maximum de vie dans le minimum de temps.

Excellent pour exécuter le Bach où chaque note (mélodique seulement) doit être attaquée avec ce coup de langue.

With the tongue out, try to obtain a consistent note, rather like a vibrating pizzicato; hence each note should be short but not dry; in a word, try to give as much liveliness as possible in the shortest possible time.

Excellent for playing Bach, where each note (of the melody only) should be attacked with this tongue-stroke.

Mit vorgehaltener Zunge versuche man einen gehaltvollen und schwingendem Pizzicato ähnlichen Ton zu bilden; jede Note soll also kurz, nicht aber trocken sein; mit einem Wort, sie soll ein Maximum an Leben in einem Minimum an Zeit erreichen.

Sehr geeignet für die Musik von Bach, wo jede Note (der Melodie) mit diesem Zungenstoss angeblasen werden soll.

2^{es} EXERCICE 2nd EXERCISE 2. ÜBUNG



Toujours attaque langue sortie, bien observer le mouvement et encore plus la valeur de la croche, qui doit sortir *p* dans le minimum de temps - comme exemple essayer cet exercice avec les 2 notes suivantes :

*Again attack with the tongue out; observe the tempo carefully, and even more so the value of the quaver, which should emerge *p* in the shortest possible time; as a model, try this exercise beginning with the 2 following notes :*



Auch hier wird jeder Ton mit vorgehaltener Zunge angeblasen; gut auf das Zeitmass und ganz besonders auf den Notenwert der Achtel achten, die möglichst schnell und *p* erklingen sollen. Beispielhaft ist diese Übung mit folgenden zwei Noten zu spielen :

Remarquer alors avec quelle facilité le Ré \flat sort *p* et sans bruit - Maintenir le plus longtemps ce principe qu'un grand intervalle doit se faire aussi facilement qu'un petit.

*Notice here how easily the D \flat emerges *p* and without secondary noise. As far as possible, keep to the principle that a large interval should be produced as easily as a small one.*

Man stellt fest, mit welcher Leichtigkeit und ohne Geräusch das Des im *p* ertönt. Halten Sie sich so lange wie möglich an das Prinzip, dass ein grosses Intervall ebenso leicht zu spielen sein muss wie ein kleines.

Soyez un peu moins rigoureux pour les 2 ou 3 dernières (Si \flat , Si, Do suraigus) et vous serez étonné par la suite de ne pas éprouver plus de difficulté à faire une dixième qu'un demi-ton.

If you are a little less strict about the last 2 or 3 notes (B \flat , B and C' in alt), you will afterwards be surprised at finding no greater difficulty in playing a tenth than a semitone.

Stellen Sie etwas weniger Anforderungen an die zwei bis drei höchsten Töne (B, H, C). Im übrigen werden Sie anschliessend erstaunt sein, bei einer Dezime keine grösseren Schwierigkeiten zu empfinden als bei dem Abstand eines halben Tones.

3^{es} EXERCICE 3rd EXERCISE 3. ÜBUNG



Mêmes principes que pour le 2^{es} exercice.

Same principles as for the 2nd exercise.

Dieselben Grundsätze wie für die 2. Übung.

4^{es} EXERCICE 4th EXERCISE 4. ÜBUNG



Cet exercice qui doit être travaillé toujours à 60 à la noire, est écrit volontairement en trios de manière à ce que,

This exercise, which should always be practised at crotchet = 60, is deliberately written in triplets so that the first

Diese Übung soll immer $J = 60$ geübt werden. Sie ist absichtlich in Triolen geschrieben, damit die erste Note jeder Gruppe

EK 2 P. TAFFANEL, P. GAUBERT-17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme

E. J. 7

125

A travailler successivement avec chacune des articulations suivantes:	To be practised with each of the following articulations:	Nacheinander mit folgenden Artikulationen zu üben:	Trabájese sucesivamente con cada una de las siguientes articuciones:
---	---	--	--

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----

Lorsque l'élève aura suffisamment travaillé cet Exercice comme il est dit ci-dessus, il le travaillera à l'octave supérieure et dans les mêmes conditions.	When this exercise has been practised sufficiently as it is written above, the student will practise it an octave higher in the same manner.	Hat der Schüler diese Übung wie angegeben ausreichend studiert, so spiele er sie in gleicher Weise in der höheren Oktave.	Cuando haya trabajado suficientemente el alumno dicho ejercicio como se ha dicho arriba, lo trabajará en la octava superior, y en las mismas condiciones.
--	--	---	---

Travailler l'Exercice ci-dessus en y ajoutant successivement les altérations suivantes:	Practise the exercises above making the following alterations:	Folgende Alterationen sind nacheinander in obige Übung einzuführen:	Trabájese el sobrescrito Ejercicio agregándole sucesivamente las siguientes alteraciones:
---	--	---	---

Exemples - Examples - Beispiel - Ejemplos

N.B. - Arrivé à cet endroit de la Méthode, l'élève travaillera utilement les études de mécanisme des "EXERCICES TECHNIQUES POUR LA FLÛTE" de MARCEL MOYSE.

EK 3

J.S.Bach BWV 1067 si minör No:2 Orkestra Süiti Partitürü

OUVERTURE.

Flauto traverso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

B. W. XXXI. (6)

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble, alto, and bass clefs. The music consists of continuous sixteenth-note patterns in the upper staves and a more rhythmic bass line. Fingering numbers (1-5) are indicated below the notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. Fingering numbers are present below the notes.

Third system of musical notation, showing a continuation of the sixteenth-note texture in the upper staves and a steady bass line.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence. Fingering numbers are indicated below the notes.

B. W. XXXI. (1)

(Tutti)

The musical score consists of four systems of staves. The first system features a vocal line (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves). The vocal line is marked with a *forte* dynamic. The piano accompaniment includes *forte* markings in the right and left hands. The second system continues the piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system is marked *Solo* and *piano*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

B. W. XXXI. (1)

First system of musical notation, featuring treble, alto, and bass staves. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The bass line includes the following fingering: 6, 4, 5, 5, 4, 2, 6, 6, 6.

Second system of musical notation. It includes dynamic markings: *piano* in the treble and bass staves, and *forte* in the alto and bass staves. The word *Tutti* is written above the treble staff. The bass line includes the following fingering: 4, 3, 6, 6, 6, 7, 5, 3, 2, 4, 2.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings: *piano* in the treble and bass staves, and *forte* in the alto and bass staves. The word *(Solo)* is written above the treble staff, and *(Tutti)* is written above the alto staff. The bass line includes the following fingering: 6, 5, 6, 6, #, #, 6, 5, 2, 6, 1, 6, 6, 4, 4, 3.

Fourth system of musical notation. It includes dynamic markings: *piano* in the treble and bass staves, and *(piano)* in the bass staff. The word *(Solo)* is written above the treble staff. The bass line includes the following fingering: 7, 7, 4, 2, 6, 3, 2, 7, 2, 4, 7, 6, 5, 6, 4, 2, 6.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several staves with complex rhythmic patterns and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Lentement.

Third system of musical notation, marked 'Lentement'. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is more melodic and slower. The bass line includes the instruction 'tasto solo' and 'tr'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending bracket is present at the end of the system.

Rondeau.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble, middle, and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

First system of musical notation, featuring three staves (treble, grand, and bass clefs) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. The word "piano" is written in the right-hand treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The word "forte" is written in the right-hand treble staff, indicating a change in dynamics.

Third system of musical notation, continuing the piece with rhythmic patterns across the three staves.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features the same three-staff layout. The text "B.W. XXXI. (1)" is printed at the bottom center of the system.

Bourrée I.

alternativement.

Bourrée II.

Musical score for Bourrée I. da Capo. It consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The music is in 3/4 time and D major. The first system contains several measures of music with various note values and rests.

Polonaise.

Moderato e staccato.

*Bourrée I.
da Capo.*

Musical score for Polonaise. It consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The music is in 3/4 time and D major. The tempo is marked "lentement". The score includes dynamic markings "piano" and "forte". The first system contains several measures of music with various note values and rests.

Musical score for Double. It consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The music is in 3/4 time and D major. The score includes dynamic markings "piano" and "forte". The first system contains several measures of music with various note values and rests.

Double.

Musical score for Double. It consists of five staves: two for the right hand (treble clef) and three for the left hand (bass clef). The music is in 3/4 time and D major. The score includes dynamic markings "piano". The first system contains several measures of music with various note values and rests.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The bass line contains several chords, including a triad with notes G, B, and D.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. The bass line contains chords such as G, B, D, and F#.

Third system of musical notation, including first and second ending brackets. The bass line contains chords like G, B, D, and F#.

Polonaise da Capo.

Menuet.

Fourth system of musical notation, titled 'Menuet.' It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp. The piece concludes with a double bar line.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system features dynamic markings of *piano* and *forte* in both the piano and grand staves. The second system continues the musical development. The third system includes a *tr* (trill) marking above several notes in the piano part. The fourth system concludes with dynamic markings of *piano* and *forte*. The score is annotated with numerous fingering numbers (1-5) and includes the publisher's information "B. W. XXXI. (1)" at the bottom.

MÜZİK TERİMLERİ VE YABANCI KÖKENLİ SÖZCÜKLER

Alla breve: İki zamanlı ölçü birimi. Ölçü içinde iki kuvvetli zaman vardır ve iki adet ikilik notadan oluşur. Temelde 4/4'lük ölçüyle aynı görünse de kuvvetli zamanın dört yerine iki olmasıyla ondan farklılaşır. Zaman zaman 4/4'lükten biraz daha yürük bir tempo alınması gerektiği anlamını da verir.

Allegro: Neşeli, hareketli bir tempo.

Akor: En az üç ya da daha çok ayrı sesin bir anda uyum oluşturacak tarzda birlikte duyulması.

Akort: Bir çalgıyı öngörülen seslere uyarlamak.

Appoggiatura: Fonksiyon gerilimini arttırmak için kullanılan tonal işleme denir.

Armoni: Asıl sese eşlik eden, onunla ya da kendi arasında akor dizileri oluşturarak melodiyi süsleme.

Arpej: Sesleri kırık akorlar halinde art arda, serpiştirerek çıkartmak.

Artikülasyon: Tane tane belirleyerek seslendiriş.

Arya: Orkestra eşliğinde söylenen veya çalınan, solo ses veya çalgı için büyük çaplı ezgi.

Bel-canto: Güzel şarkı, güzel söyleme yöntemi. İtalyan şarkı sanatı; Wagner ve Alman Opera tekniklerinden farkı, kullanılan metnin öncelikli olarak virtüoziteyi ortaya çıkarmasıdır.

Crescendo: Sesin hafiften kuvvetliye yönelişini belirleyen terim.

Collegium Musicum: İlk kez Avrupa'nın Almanca konuşulan ülkelerinde 16. yy.'ın ikinci yarısında görülen, sonra da 17. yy.'da yaygınlaşan, genellikle üniversite öğrencileri ve amatörler tarafından özellikle çalgı müziğini geliştirmek amacıyla kurulan müziksever dernekleri.

Concerto grosso: Konçerto'dan farklı olarak, orkestra içinde bir çalgı grubu şeflerinin solist olarak yer aldığı müzik türü.

Çarpma: Asıl notayı yukardaki süs notasıyla birlikte, tek vuruşta çalış.

Çeken: Majör ya da minör gamın beşinci fonksiyonuna verilen ad.

Diatonik: Seslerin bir oktavdaki 5 tam ses, 2 yarım ses kuralına göre standart Majör ve minör gamlardaki ses ve yarım ses aralıklarıyla dizilişi.

Diminuendo (Decrescendo) : Sesin kuvvetliden hafife yönelişini belirleyen terim.

Disonans: Kaynaşmayan, uyumsuz sesler. İki ya da daha çok sesin çözüm beklercesine tınlaması.

Düet: İki ses ya da çalgı için beste.

Ensemble: Bir çok solistin beraberliği veya birlikte çalan topluluk.

Enstrümantal: Çalgı müziği.

Entonasyon (Intonation): Ses yüksekliğinin, derecelerinin uyumlu kontrolüyle tam sesi verebilmek.

Füg: İtalyanca Fuga=Kaçış kelimesinden kaynaklanan, partilerin ya da temaların birbirinden kaçışı anlamına gelen, kanon ve ricercare'den (basit füg) gelişerek

1650'lerde son şeklini alan, temanın kontrpuanlı benzetimiyle (imitation) işlenen Füg, çok sesli müzikal anlatım formlarının zirvesi kabul edilir. Ancak Füg bir form olmayıp bir beste tekniğidir; çünkü bir bakıma kesin sayıda bölümleri yoktur. Belirgin karakterde, uzun olmayan, bir oktav içinde kalan, sağlam yapıda armonik bir tema üzerine kontrpuanın belli kurallarıyla gelişir.

İmitasyon: Müzikte ilk sesin, partinin duyurduğu motifin, cümlelerin ya da temanın başka bir ses, parti tarafından bir ya da birkaç ölçü sonra değişimli ya da değişimsiz tekrarı.

Joie de vivre: Yaşama sevinci.

Kanon: Her yeni giren sesin önceki ezgiyi taklit etmesiyle oluşan çok sesli müzik türü.

Kantat: Enstrümantal eşlikli, koro, solo, resitatif, düet partileri de içeren dinsel ya da dindışı vokal eser. İlk örnekleri 1620'lerde İtalya'da görülen, Barok çağın opera ve oratoryodan sonra en önemli türü.

Kantor: Luther mezhebinde dini ayinleri yöneten, müzikleri besteleyen, çırakları yetiştiren ve org çalan kişi.

Kapellmeister: Orkestra şefi

Kontrpuan (Kontrapunkt) : Karşılıklı müzik cümlelerinin ilişkilendirilme sanatı.

Konzertmeister: Başkemancı

Koral fantezi: Bir koral ezginin, bir *cantus firmus*'un bölmelerinin varyasyonlu tarzdan daha özgür şekilde, bir fantezi biçiminde biraz karışık, ancak ustaca işlenişle org repertuarında yer alan ve J.S.Bach ile doruğa erişen beste tarzı.

Koral prelüd: Önceleri vokal korallerin arasına yerleştirilen, genellikle koralin teması üzerine ya da koralin ilk notaları üzerine geliştirilen ve Bach'ta zirveye ulaşan orgda çalınan ara müziği.

Kromatik: Notaların birbirini yarım ses arayla takip etmesi.

Legato: Bağlı

Lentement (Okunuş: Lantman): Genelde 17.-18. yy. Fransız uvertürlerinin tutkulu ağır girişi için kullanılan tanım.

Majör: Gamda büyük üçlü.

Marktkirche: Pazar Kilisesi

Minör: Gamda küçük üçlü.

Missa: Katolik Kilisesine özgü en önemli ayin müziği.

Modal Kontrpuan: Modlara dayalı yazılan kontrpuan tekniği.

Modülasyon: Bir tonaliteden diğer tonaliteye geçiş. (Genellikle Majör'de *dominant*'a, minör'de *subdominant*'a geçiş.)

Motet: Çoksesli dini müzik eserleri.

Motif: Kendi içinde bütünlüğü olan, en az iki notadan oluşabilen, en küçük melodi, armoni ya da ritim parçacığı.

Neue Kirche: Yeni Kilise; 1935'den beri "Johann Sebastian Bach Kilisesi" olarak

anılmaktadır.

Oktav: Bir gamda sekiz sesi içeren aralık.

Opera: Bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto üzerine, sahnede oynanmak üzere, bir veya daha çok perde olarak, genellikle enstrümantal bir girişten sonra konunun, resitatif, aya, şarkı, düet, trio, koro gibi çalgı eşlikli vokal kısımlarla anlatıldığı eser.

Oratoryo: Dua kelimesinden gelen ve dua salonu anlamında kullanılan Oratorium, genellikle dinsel bir metin üzerine dramatik olarak işlenen, koro, solistler ve orkestra için geniş tutularak bestelenen eser karşılığı olarak 16. yy.'da kullanılmaya başlamıştır. İlk kez Roma'da 1550'lerde Neri, *Orator* adı verilen ruhani meclis toplantıları için dinsel müzik bestelemiş ve oratoryo zamanla, dinsel konuların, pasyon oyunlarının dini bayramlarda sahnede bir anlatıcı ve diğer rollerle canlandırılması şekline dönüşmüştür.

Ostinato: Müzikal bir motifin sürekli olarak –ve genellikle bas seslerde- tekrarlanması; bu nedenle *Basso ostinato (ısrarlı bas)* olarak adlandırılan bu tarz, bu biçim tekrarlar üzerine kurulan *Passacaglia, Chaconne, Folia* gibi müzik formlarında kullanılır.

Passion: Lat.'de bedenın acı çekmesi, ruhun tutkusu anlamında *passio* sözcüğünden kaynaklanan, dört havarinin anlatımına göre Hz. İsa'nın çarmıha gerildiğinde çektiği acıları ve ölümünü yansıtan, *motet* ve *oratoryo* formları arasında yer alan, Bach ile zirveye ulaşan büyük çaplı müzikal dram.

Polifoni: Çokseslilik. 2 ya da daha çok bağımsız melodinin kontrpuan kuralları ve armoni kuralları içinde eşdeğer olarak bir araya getirildiği çoksesli müzik.

Prelüd: 15. ve 16. yy.'larda tek bir çalgının, klavyeli çalgı ya da lavtanın parçasının yapısına, tonalitesine uygun, doğaçlama tarzı kısa müzik. Form bütünlüğü olmayan, doğaçlama ve özgürce gelişim öncelikli giriş müziği. Fransa'da 17. yy.'ın 2. yarısında opera ve süit türlerinde giriş müziği olarak gelişti. *Prelüd*, zamanla bir tema ya da motifin *toccata* karakterinde benzetimli geliştirilmesini ya da kendisini izleyen *passacaglia* veya *füg* bölümlerine ön müzik olma görevini yükledi ve Bach'ta *fantasie* ve *toccata* gibi adlarla *füg* ile eşit düzeye yükseldi, kendi başına ayrı bir müzik olarak değer kazandı.

Resitatif (Recitativo): Açıklayıcı konuşma tarzında, özgür ritim ve tempoda şarkı söylemek..

Sapma: Bir tonaliteden başka bir tonaliteye modülasyon gibi fakat kısa süreli geçiş.

Scherzo: Kelime anlamı şaka. 17. yy'dan itibaren hafif, şakacı, etkili ve mutlaka çabuk tempoda, hatta virtüöz karakterde, özgür formda enstrümantal parça.

Senkop(Syncope): Ölçüde güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun güçlü vuruş yerine devam etmesi.

Staccato: Sesleri kesik kesik duyurmak. Genellikle notaların üstüne konulan nokta (.) ile yazılır.

Style galant (Okunuşu: Stil galan) : 1730-80 yılları civarında Barok Müziğin ağırlığından uzaklaşarak Rokoko'nun duygulu ve neşeli zarıflığına yönelen asimetri ve doğa hayranlığıyla seçkinleşen içtenlikli Pre-Klasik müzik tarzı.

Süit: Genellikle aynı tonda, belirli dans parçalarının birbirini izlemesinden oluşan enstrümantal eser türü.

Tonalite: Belli bir ton içinde yapılan müzik.

Tril: Çok kullanılan bir süsleme biçimi: Bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki notanın az veya çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi.

Trio: Menuet, marş gibi müzik türlerinde ya da senfoni gibi büyük eserlerdeki menuet, scherzo gibi bölümlerde ana kısım ile kontrast oluşturan, genellikle karşıt tonalitede olan, trio ya da alternativo diye adlandırılan dans bölümü.

Tutti: Orkestra üyelerinin tümünün çalması gerektiğini gösteren bir ifade.

Üçlü sonat: Barok Dönem'de oda müziği türünde önem kazanan, eşdeğerde 2 çalgı, genellikle iki keman ve bir sürekli bas çalgısı için yazılan eser.

Ünison: Tüm çalgı ya da seslerin, ezgiyi aynı seslerde veya oktavlı aralıklarla duyurması.

KAYNAKLAR

AMMER, Christine (2004), **The Facts On File Dictionary Of Music**, Facts on File Inc., United States of America

BUKOFZER, Manfred F. (1947), **Music in the Baroque Era**, W. W. Norton & Company, Inc. , New York

BÜKE, A.-ALTINEL, İ.M. (2006), **Müziği Yaratınlar**, Dünya Yayıncılık, İstanbul

BÜKE, Aydın (2001), **Bach Yaşamı ve Eserleri**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

HODEIR, Andre (2002), **Müzikte Türler ve Biçimler**, Çev.İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul

İLYASOĞLU, Evin (1995), **Zaman İçinde Müzik**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

KAYGISIZ, Mehmet (1999), **Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi**, Kaynak Yayınları, İstanbul

LITTLE, M.-JENNE, N. (1991), **Dance and the Music of J. S. Bach**, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis

MOYSE, Marcel (1934), **De La Sonorite Art Et Technique**, Alphonse Leduc, Paris

SAY, Ahmet (1997), **Müzik Tarihi**, Say Yayınevi, Ankara

SPITTA, Philipp (1992), **Johann Sebastian Bach**, Dover Publications, Inc., New York

TAFFANEL, P.-GAUBERT,P. (1958), **17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme**, Alphonse Leduc, Paris

TARCAN, Hülya (2000), **Johann Sebastian Bach**, Pan Yayıncılık, İstanbul

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2002), Oxford University Publisher, USA-Newyork

Verlag Orbis (1988) **Musik-instrumente der Welt: 1600 Musikinstrumente und über 4000 Illustrationen**, München

ÖZGEÇMİŞ

1985 yılında İzmir’de doğdu. 7 yaşında Mersin Devlet Opera ve Balesi çocuk korosunda ilk müzik çalışmalarına başladı. 1996 yılında Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Flüt bölümünü kazanarak ilk flüt çalışmalarına Didem Güven ile başladı.1999 yılında Türkol Çankaya ve Prof. Nugzar Kicknadze ile eğitimine devam etti.

2000 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarını kazanarak Yard. Doç. Çiler Akıncı ile çalışmaya başladı. Oda Müziği çalışmalarını Tolga Alpaya, Hürkan Ayvazoğlu ve Murat Özülgen ile, Orkestra çalışmalarını Prof. Jean Baily ile yaptı. 2006 yılında Lions klubü İzmir’de düzenlemiş olduğu flüt yarışmasında birinci oldu. Bugüne kadar Gülşen Tatu, Halit Turgay, Andras Adorjan, Maxence Larrieu, Federica Lotti, Bülent Evcil, Sibel Kumru Pensel ve Lorenz Hellgardt’ın Materclass ve workshop’larına katıldı ve bir çok resital, oda müziği ve orkestra konserinde yer aldı. 2007 yılında şef İbrahim Yazıcı yönetiminde Dokuz Eylül Senfoni Orkestrası’nda Carl Orff “Carmina Burana” konserinde yer aldı. 2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarından pekiyi derece ile mezun oldu.

2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı’nın açmış olduğu yüksek lisans sınavını kazanarak Vieri Bottazzini ile çalışmaya başladı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı’nda eğitimini sürdürmektedir.