

**J. S. BACH'IN VİYOLONSEL SÜİTLERİNİN YORUMLARINDA
FARKLI EDİSYONLARIN ETKİLERİ**

Sezgi Sevi KIRAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Ağustos, 2012

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

J. S. BACH'IN VİYOLONSEL SÜİTLERİNİN
YORUMLARINDA FARKLI EDİSYONLARIN
ETKİLERİ

Hazırlayan
Sezgi Sevi KIRAN

Danışman
Prof. A. Bülent ALANER

AFYONKARAHİSAR 2012

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “J. S. Bach’ın Viyolonsel Sütlerinin Yorumlarında Farklı Edisyonların Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’ da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

03.08.2012

Sezgi Sevi KIRAN

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Prof. A. Bülent ALANER

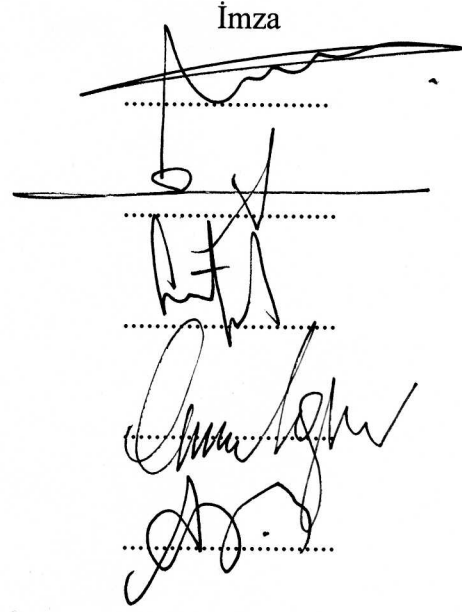
Jüri Üyeleri : Doç.Dr. Uğur TÜRKMEN

: Doç.Dr. Şenol AYDIN

: Yrd.Doç.Dr. Emre HOPA

: Yrd.Doç.Dr. Sevgi TAŞ

İmza



Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Sevgi Sevi KIRAN'ın "J.S. Bach'ın Viyolonsel Suitlerinin Yorumlarında Farklı Edisyonların Etkileri" başlıklı tezini değerlendirmek üzere 03.08.2012 günü saat 14:00'da Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir

Prof.Dr.Mehmet KARAKAŞ
MÜDÜR

ÖZET

J. S. BACH'IN VİYOLONSEL SÜİTLERİNİN YORUMLARINDA FARKLI EDİSYONLARIN ETKİLERİ

Sezgi Sevi KIRAN

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Ağustos 2012

Danışman: Prof. A. Bülent ALANER

Araştırmanın problemi; Edisyon farklılıkları Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Süitlerinin yorumlanmasında nasıl ve ne kadar etkilidir?

Araştırmanın amacı, viyolonsel öğrencilerine ve yorumcularına J. S. Bach'ın viyolonsel süitlerinin farklı edisyonlarını tanıtmak ve edisyon tercihlerinde araştırmacı bir bakış açısı kazandırabilmektir.

Araştırmanın evrenini, Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Süitleri oluşturmaktadır. Örnekleme ise, J. S. Bach'ın 6 Viyolonsel Süiti'nden No. 1 Sol Majör Süit oluşturmaktadır.

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla nitel veriler kaynak tarama yöntemiyle toplanmış, yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmış ve uygulanmıştır.

Araştırma bulguları sonucunda, araştırmanın problemlerine yönelik öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Viyolonsel, Bach, Süit ve Edisyon.

ABSTRACT

THE EFFECTS OF DIFFERENT EDITIONS ON THE INTERPRETATION OF CELLO SUITES BY J. S. BACH

Sezgi Sevi KIRAN

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

August 2012

Advisor: Prof. A. Bülent ALANER

The research problem of this study is to find out how and how much difference in editions is effective on the interpretation of J. S. Bach's Cello Suites.

The purpose of this study is to introduce cello students and performers to different editions of J. S. Bach's Cello Suites and help them to gain a researcher perspective on their edition preferences.

The study is focused on cello suites J. S. Bach. The sample is Suite No. 1 in G Major of J. S. Bach's six cello suites.

Qualitative data were obtained by source scanning method and using structured questionnaire.

As a result of the research findings, suggestions related to the research problem of this study are presented.

Keywords: Cello, Bach, Suit and Edition.

ÖNSÖZ

Araştırma sürecinde yardımlarını esirgemeyen öğretmenim ve tez danışmanım Sayın Prof. A. Bülent ALANER' e ve Sayın Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN' e, görüşme formlarına cevap veren değerli viyolonsel sanatçıları ve eğitimlerine, araştırma sürecinde yardımcı olan Sayın İsmail SEZEN' e, Sayın Gülen Ege SERTER' e, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme çok teşekkür ederim.

Sezgi Sevi KIRAN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM, J. S. BACH VE VİYOLONSEL SÜİTLERİ

1. BAROK DÖNEM	3
1.1. İNGİLTERE'DE BAROK DÖNEM.....	4
1.2. FRANSA'DA BAROK DÖNEM.....	4
1.3. İTALYA'DA BAROK DÖNEM.....	5
1.4. ALMANYA'DA BAROK DÖNEM.....	6
2. BAROK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE YAYLI ÇALGILARIN GELİŞİMİ....	7
2.1. VİOL AİLESİ.....	7
2.1.1. Viola da Gamba.....	8
2.1.2. Viola Pomposa.....	8
2.1.3. Violoncello Piccolo.....	8
2.2. VİOLİN AİLESİ.....	9
2.2.1. Viyolonsel.....	9
3. BAROK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE YAYIN GELİŞİMİ.....	10
4. JOHANN SEBASTİAN BACH'IN YAŞAMI.....	11
5. SÜİT.....	22

5.1. J. S. BACH VİYOLONSEL SÜİTLERİ VE İÇİNDE YER ALAN DANSLAR.....	23
5.1.1. Prelude.....	24
5.1.2. Allemande.....	24
5.1.3. Courante.....	25
5.1.4. Sarabande.....	26
5.1.5. Menuet.....	26
5.1.6. Bourrée.....	28
5.1.7. Gavotte.....	29
5.1.8. Gigue.....	30
6.J. S. BACH SÜİT EDİSYONLARI.....	31
7. PROBLEM VE ALT PROBLEMLER.....	38
8. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	39
9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	39
10. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI.....	39
11. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	39
12. ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN ÇALIŞMALAR.....	40

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	43
2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....	43
3. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ.....	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUMLARI

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLARI.....	45
2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLARI.....	50
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLARI... 	54

4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLARI.....	58
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUMLARI..	64
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	84
KAYNAKÇA.....	90
EKLER.....	92
ÖZGEÇMİŞ.....	228

TABLULAR LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini İcra Ederken Hangi Edisyonu Tercih Etmektesiniz?.....	46
Tablo 2. Çalışırken Tek Edisyona mı Bağlı Kalıyorsunuz ya da Farklı Edisyonları İnceleyerek mi Çalışıyorsunuz?.....	47
Tablo 3. Edisyon Seçiminizde Nelere Önem Verirsiniz?.....	48
Tablo 4. Kullandığınız Edisyona Birebir Bağlı mı Kalıyorsunuz ya da Değişiklikler Yapıyor musunuz?.....	49
Tablo 5. J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin El Yazmalarını İçeren Edisyona Sahip misiniz?.....	51
Tablo 6. El Yazmalarındaki Bağlarla Çalıştınız mı?.....	52
Tablo 7. Günümüz Viyolonselinde İcra Etmek İçin El Yazmalarındaki Bağlar Sizce Uygun mu?.....	53
Tablo 8. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Yorumunu En Çok Beğendiğiniz Viyolonsel Sanatçısı Kimdir? Neden?.....	55
Tablo 9. J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin İcrasında Barok Dönem Karakteristik Özelliklerini En Doğru Yansıtan Viyolonsel Sanatçısı Sizce Kimdir? Neden?.....	57
Tablo 10. Sanat Eğitiminin Usta-Çırak İlişisine Dayalı Olduğunu Düşünerek Size J. S. Bach 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Çalıştıran Sanatçı Öğretmenin Kullandığı Edisyonu mu Temel Alıyorsunuz?.....	59
Tablo 11. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Öğrencilerinize Kaçınca Sınıfta Çaldırıyor musunuz?.....	60
Tablo 12. Öğrencilerinize Kendi Kullandığınız Parmak Numaraları ve Bağları mı Öğretiyorsunuz?.....	61

Tablo 13. Öğrencilerinize J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü Çalıştırırken Her Öğrenciye Aynı Parmak Numaraları ve Bağları mı Öğretiyorsunuz ya da Öğrencilerin Kendi Kapasiteleri ve Farklılıklarına Göre Çeşitli Parmak Numaraları ve Bağları mı Uyguluyorsunuz?.....	63
Tablo 14. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Prelude İlk 4 Ölçü.....	65
Tablo 15. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Prelude Son 4 Ölçü	67
Tablo 16. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Allemande İlk Cümle	69
Tablo 17. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Allemande Son 4 Ölçü.....	71
Tablo 18. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Courante İlk Cümle	73
Tablo 19. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Courante Son 8 Ölçü.....	75
Tablo 20. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Sarabande İlk Period.....	77
Tablo 21. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Menuet 1 İlk Period.....	79
Tablo 22. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Menuet 2 İlk Period.....	80
Tablo 23. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Gigue İlk Period.....	82

GİRİŞ

Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Sütleri, viyolonsel literatüründe oldukça önemli bir yere sahiptir. Uzun süre unutulmuş olan bu sütler, 20. Yüzyılda Pablo Casals tarafından yorumlanmış ve viyolonsel virtüözlerinin repertuarlarındaki yerini almıştır. Eserin J. S. Bach tarafından kaleme alınmış orijinalinin kayıp olması, esere ilişkin farklı görüşlerin ve birbirinden farklı edisyonların oluşmasındaki neden olarak gösterilebilir. Esere ilişkin edisyonların her biri, aynı zamanda önemli viyolonsel sanatçıları olan editörler tarafından düzenlenmiştir. Bu doğrultuda edisyonların, icracıların esere bakış açısı hakkında bilgi edinilebilecek kaynaklar olduğu söylenebilir. Birbirinden oldukça farklı ve çok sayıda edisyonun bulunması, sanatçıların esere ilişkin çok farklı bakış açılarına sahip olduğunun bir göstergesidir.

Bu araştırma, Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin yorumlanmasında edisyonlardaki farklılıkların nasıl ve ne kadar etkili olduğuna ilişkin bir çalışmadır.

Araştırmanın amacı, viyolonsel öğrencileri ve icracılarına Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin el yazmalarını ve edisyonlarını tanıtmak, bu doğrultuda bilinçli bir edisyon tercihi yapmalarını sağlamaktır.

Bu araştırma, edisyon farklılıklarının ve bu farklılıkların yoruma olan etkilerinin belirlenmesi ve alanında özgün bir çalışma olması bakımından önemlidir.

Araştırma;

1. Çalışmaya gönüllü olarak katılan viyolonsel sanatçıları ve eğitmenleri ile sınırlandırılmıştır.

2. Ulaşılabilen kaynaklar, araştırma için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maliyetle sınırlandırılmıştır.

Görüşme formunun cevaplanması istemiyle Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na başvurulmuştur. Adı geçen üniversiteler arasından sadece Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda görev yapmakta

olan viyolonsel eğitimcileri görüşme formunu cevaplamayı kabul etmemiştir. Diğer üniversitelerden 7'si bayan 7'si bay toplam 14 viyolonsel sanatçısı/eğitmeni araştırmaya gönüllü olarak katılmıştır.

Görüşme formunu cevaplayan sanatçıların/eğitmenlerin yaşları 24 ila 47 arasında değişiklik göstermektedir.

Araştırmaya katılan viyolonsel sanatçıları/eğitmenleri arasından 6 kişi lisans, 3 kişi yüksek lisans, 5 kişi ise sanatta yeterlik mezunudur.

Araştırmanın problemi; Edisyon farklılıkları Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Sütlerinin yorumlanmasında nasıl ve ne kadar etkilidir?

Araştırma probleminin çözümü ile Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin yeni bir bakış açısıyla öğretilmesine ve yorumlanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma konusunun, "J. S. Bach Viyolonsel Sütlerine ilişkin edisyonlar J. S. Bach'ın Partitalarındaki yazı stiliyle uyumlu mudur?" gibi yeni çalışmalara özendirici nitelikte olabileceği düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BAROK DÖNEM, J. S. BACH VE VİYOLONSEL SÜİTLERİ

1.BAROK DÖNEM

Barok, Portekizceden türeyen ve kıvrımlı, düz olmayan inci anlamına gelen bir sözcüktür. Fransız asıllı yazar Noel Antonie Pluche tarafından, 1700'lü yılların ortalarında müzik eserlerinin sınıflandırılması için kullanılmıştır. Yazar 1746 yılında yayımlanan "Doğanın Gösterisi" (Spectacle de la Nature) adlı eserinde, müzik eserlerini ülkelere göre sınıflandırmak yerine "şarkılı müzik" (Musique Chantante) ve "barok müzik" (Musique Baroque) olarak ikiye ayırmak gerektiğini belirtmiştir. Barok sözcüğü burada kaba, biçimsiz anlamlarında kullanılmıştır. Yazar bu sözcüğü beğenmediği müzisyenler için bir küçümseme ifadesi olarak kullanmaktadır. Bugün anladığımız anlamda barok sözcüğünün müzik tarihinde bir dönemi adlandırmak için kullanılması 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. (Büke ve Altınel, 2006: 16)

"Müzik tarihinde 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar, yaklaşık yüz elli yıllık bir zaman dilimini içeren "Barok", Rönesans ile Klasik Dönem arasında oluşan ve egemenliğini sürdüren bir çağdır. Bu süreç içinde soyluların beğeni ve zevklerine göre gelişen Barok stili, müziğin yanı sıra resim, heykel, mimarlık gibi, güzel sanatların diğer dallarını da kapsar. 1600'lerde operanın doğuşundan, 1750'de J. S. Bach'ın ölümüne kadar süren müzik tarihinin bu karakteristik döneminde, besteciler etkinliklerini Almanya, Fransa, İngiltere, İtalya ve İspanya'da soyluların saraylarında ve kiliselerde sergilemişlerdir.

Barok Dönem kendi içinde; Erken Barok, Yüksek Barok ve Geç Barok olarak üç evreye ayrılır. Barok dönem olarak adlandırılan dönem, 1580 ve 1750 tarihleri arasında kapsamaktadır. Bu dönemin özellikleri ile etkilemiş olduğu sanat anlayışı sonucu, sanatçılar dönemin en ünlü eserlerini vermişler ve bunun müziğe yansımaları sonucu da müzik alanındaki önemli köşe taşlarını oluşturmuşlardır. 'Barok bestecisinin ana amacı, müziği dramatik anlatımın bir parçası kılmak, dramatik anlatımı müziğe katmaktır.' (İlyasoğlu, akt. Mertkan, 1995: 27) Özellikle İtalya, Almanya ve Fransa'da gelişen Barok akımları, her ülkenin kendi özelliklerine göre biçimlenmiştir. Fakat coğrafi olarak tüm Avrupa'yı etkisi altına almış, yukarıda adı geçen üç ülkenin dışına da taşarak, önemli kitleleri etkilemiştir. Bu dönemde müzik, ruhsal derinliği sadelikle sentez haline getirip; heyecan, istek, kahramanlık duygularının ifadesinde, kontrast dediğimiz karşıtlığı kullanmıştır. Barok dönem müziğindeki duygusal yoğunluk ve abartı, tüm sanat dallarında farklı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Örneğin; mimaride süslemelerle dolu devasa katedrallerin yapıldığı

bilinir. Her çağda olduğu gibi, müzik de elbette diğer sanat dallarından etkilenmiştir. Edebiyat, resim, mimari, felsefe gibi dallarla iç içe olmuştur.

Barok sanatı 17. Ve 18. yüzyıllarda deniz kentleri olan Valencia, Toulon, Cenova ve Atlas Okyanusu kıyılarındaki liman kentlerinde özel konutlarda ve kamu yapılarında süsleme, gösteriş ve savurganlık, hatta çılgınlık, taşkınlık şeklinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Barok, özünde pek fazla değişikliğe uğramadan, ülkelere göre bazı farklılıklar göstermiştir.”(Mertkan, 2006: 3-4)

1.1. İNGİLTERE’DE BAROK DÖNEM

Barok dönemde İngiltere’de var olan müzik, diğer Avrupa ülkelerinde görülen örneklerle benzerlik göstermektedir. Dönemin sıklıkla karşılaşılan müzik örneklerinin başında madrigaller ve lavta eşlikli vokal eserler gelmektedir. (Büke ve Altınel, 2006: 91)

“İlk kez 1597’de First booke of Songs or Ayres (Birinci şarkılar ya da Aryalar Kitabı) kısa süre içinde beş baskı yaptı. “Ayr” sözcüğü, İtalyanca “aria” ve Fransızca “air”in karşılığı olarak, yalnız eşlikle söylenen şarkılara verilen genel addi. Eşlik çalgısı olarak lavta ya da viol kullanılıyordu.” (Büke ve Altınel, 2006: 91)

Cromwell hükümeti yönetimi tarafından süregelen iç savaş nedeniyle teşvik edilmeyen sahne sanatları 1642-1660 yılları arasında durma noktasına gelmiştir. Bununla birlikte sahne oyunları tamamen ortadan kalkmamış, özellikle politik davetlerde çeşitli müzikli sahne gösterileri gerçekleştirilmiştir. (Büke ve Altınel, 2006: 92)

Dönemin İngiltere’inde vokal eserler, enstrümantal müziğin önünde yer almasına karşın, çalgılarda ve çalgısal müzikte bir hareketlenme görülmektedir.

“Dönemin İngiliz çalgı müziğinde virginal yanı sıra viol ve keman için bestelenen yapıtlar artmaya başlamıştı. Özellikle bu çalgıların oluşturduğu topluluklar için yapıtlar yazılıyordu. Yüzyıl ortalarında keman öne çıkmaya başlamış, Restorasyon dönemiyle birlikte tüm ülkede Fransız kültürünün izleri çoğaldıkça, violun yerini almıştı. II. Charles’ın sürgün yıllarının büyük bölümünü Fransa’da geçirmiş olması bu etkinin en önemli nedeniydi. Kral yalnızca Fransız kültüründen etkilenmekle kalmamış, aynı zamanda XVI. Louis’nin yaptığı gibi sarayını tüm sanatçılara açmıştı.” (Büke ve Altınel, 2006: 93)

1.2. FRANSA’DA BAROK DÖNEM

Barok dönemde Fransa, XIV. Louis’nin önderliğinde sanatın tek merkezden ve güçlü bir sarayın çevresinde örgütlenmesinin en başarılı örneği olmuştur. Paris, her tür sanatçı için önemli bir geçim kaynağı haline gelmiş, bu nedenle sanatçıları

kendine çeken bir merkez haline gelmiştir. XIV. Lois Fransa'sında, sarayda 200 civarında müzisyen görev yapmaktaydı. Diğer sanat dallarını kapsamayan bu rakama onlarında eklenmesiyle, Paris'in neden bir sanat merkezi konumuna geldiği daha net anlaşılmaktadır. (Büke ve Altınel, 2006: 67)

“Fransa'nın başkenti Paris, Avrupa'da klasik müzik yaşamının tarih boyunca en önemli merkezlerinden biri olmuştur... Açıklık ve sağduyuya tutkun bir ulusal değer olan Corneille'in irade ve Descartes'in akıl saygınlığının halkı etkilemesiyle, Fransa uzun süre barok sanatına direnmiştir. Ülkede akla dayanan pozitivist burjuva düşüncesinin gelişme göstermesiyle, ilkeli bir sanat edebiyat anlayışı gelişmiştir. (Kaygısız, akt. Mertkan, 1999: 108) Fransız müzik stili, Rönesans döneminden itibaren Avrupa'da İtalyan ve Alman stiliyle birlikte, üç önemli stilden birisidir. Çok sesli müzik alanında Fransa, ortalama yedi yüzyıllık bir gelişme sürecinde, özellikle solo vokal eserler, çalgı müziği, opera ve bale sanat dallarında, kendine özgü bir müzik stili oluşturmuştur. Ortaçağ sonlarından itibaren müzikli tiyatro ve dans, Fransız stiline odak noktasını oluşturmuştur. Fransız çalgı müziğinde ilk büyük gelişmeler, 17. yüzyılın ortasından itibaren ‘Fransız Uvertürleri’ (Barok dönemde Fransız stiline göre yazılmış ağır-çabuk-ağır biçiminde bir müzik türü) göre yazılmış uvertür: ‘Orkestra Süitleri’ (Orta Avrupa'da genellikle aynı tonda geleneksel dansların süit biçiminde düzenlenmesinden oluşan orkestra eseri) ve çembalo müzikleriyle gerçekleşmiştir. Sahne sanatları alanında, opera ve komik operanın gelişimi ise aynı dönemden başlayarak 18. Ve 19. yüzyıllarda devam etmiştir.

Rönesans döneminde gerçekleşen, müzikal anlamda ilk büyük gelişmenin ardından, ikinci büyük gelişme, barok dönemde Baptiste Lully'nin (1632-1687) yaratıcılığı ile gerçekleşmiştir. Lully, Fransız dilinin yapısını göz önüne alarak, opera sanatına İtalyan öğelerinin Fransızca karakterlerini katmıştır. Ayrıca çalgı müziği alanında da, Avrupa'ya yenilikler kazandırmıştır. “Fransız Uvertürü” Lully'nin buluşudur. O dönemde bu müzik, orkestranın çapını ve yorum gücünü güçlendirerek, o güne kadar ulaşılmamış bir düzey elde edilmesini sağlamıştır. Bu gelişme, süit formunun onun buluşu olan ‘Fransız Uvertürü’ ile bir sentez oluşturmasıyla senfoni formuna gidecek bir yol açmıştır.” (Mertkan, 2006: 7-8)

1.3. İTALYA'DA BAROK DÖNEM

İtalya, 17. yüzyılda Avrupa'daki müzik hayatına egemen bir konumdadır. Bu egemenliğin 16. yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortalarına kadar sürdüğünü söylemek mümkündür. İtalya'daki küçük devletler genelde İspanya ve Avusturya'nın denetimi altındadır ve parçalanmış bir siyasi görünüm sergilemektedir. Fakat bu durum, Venedik'in önemli bir müzik kenti ve Napoli'nin de 18. Yüzyıla kadar müzik alanında diğer Avrupa ülkelerini etkileyen bir müzik merkezi olmasını önleyememiştir. Floransa ise 17. yüzyılın başlarındaki parlak müzikal dönemini sürdürmeye devam etmiştir. (Say, 1995: 176)

“XVII. yüzyılın ikinci yarısında İtalyan yarım adasındaki müzik yaşamı, opera ve çalgı müziği alanında hızlı bir gelişme göstermişti. 1600'lerin başından beri ilgi

odağı haline gelen opera, bu dönemde de ilerlemesini sürdürmekle birlikte, çalgı müziğinin gelişmesi özellikle yüzyılın sonuna doğru büyük bir ivme kazanmıştı. İlerlemenin temelinde, ... “sonat”ın gelişmesinin büyük payı vardı. Giovanni Legrenzi (1626-1690), Maurizio Cazzati (1620-1677) ve Giovanni Battista Vitali’nin (1632-1692) yapıtları, bu gelişmede önemli rol oynamıştı. Ancak XVII. yüzyıl İtalyan çalgı müziğinin en büyük ismi kuşkusuz Arcangelo Corelli’dir (1653-1713). Sanatçının ünü ve etkisi sadece doğduğu topraklarla sınırlı kalmamış, müziği Avrupa’nın pek çok ülkesinde yol gösterici olmuştur. Corelli, XVIII. Yüzyılın ilk yarısında Vivaldi’nin doruğa ulaştıracağı çalgı müziğinin hazırlayıcısıdır.” (Büke ve Altınel, 2006: 129-130)

1.4. ALMANYA’DA BAROK DÖNEM

Almanya; ülke olarak, siyasal ve coğrafi küçük parçaların bir araya gelerek oluşturduğu bir bütündür. Bu nedenle, dönem içerisinde tek merkezden yönlendirilen bir müzik yaşamı oluşturup sergileyememiştir. Bundan dolayı, Eyalet adı verilen küçük coğrafi parçaların geçmişteki müzik yaşamlarında çeşitlilikler ortaya çıkmıştır. (Mertkan, 2006: 8)

“Dresden, Münih, Berlin, Stuttgart ve Mannheim’daki sarayların müzik merkezleri olmasının yanında, kuzeyde Hamburg gibi ticari merkezlerin kendine has kültürel özellikleri, Alman müzik yaşamına farklı yönlerden katkılar sağlamıştır. Alman müzik stili, Rönesans çağından itibaren çok sesli müzikte İtalyan ve Fransız stilleriyle birlikte, üç önemli stilden biridir. Genel bir ifadeyle Alman stili, felsefe ile bağlantılar kurabilen, bu yönüyle eserlerde düşünselliğe yer veren, güçlü anlatım ve köklü atımları da içeren bir stildir. Barok dönemde Almanya’da çalgı ve koro müziğinde önemli gelişmeler olmuştur. Opera sanatı, İtalya ile karşılaştırıldığında, Almanya’ya gecikmeli olarak girmiştir. Buna karşın “Oratoryo” (müzikte belirli bir konuyu koro ile anlatan müzik türü) ve “Kantat” (16. yüzyılda oluşan orkestra eşlikli din dışı ve dinsel vokal eserler) türlerinin bu dönemde hızla gelişme gösterdiği görülür.

Erken barok dönemde Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Hermann Schein (1586-1630) ve Samuel Scheidt (1587-1654) gibi besteciler Alman Barok müziğinin Bach ve Haendel’e kadar uzanmasında önemli katkılarda bulunmuşlardır. Alman müziğinde önemli bir yeri olan “Lied” (şarkı ya da ABA diziliminde bir form) 17. yüzyıl içinde Heinrich Albert (1604-1651) ve Andreas Hammerschmidt gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir. Çalgı müziğinde ise, 17. yüzyılın ikinci yarısında Dietrich Buxtehude (1637-1707) ve Heinrich Biber (1644-1704), İtalyan etkisinde kalmaksızın, barok stilini Alman müzik zevkine uygun ilerletmişlerdir. Geç Barok döneminde, Georg Philipp Telemann (1681-1767), Johann Sebastian Bach (1685-1750) ve Georg Friederich Haendel (1685-1759) önde gelen bestecilerdir. Bu bestecilerin eserleri, barok dönem içinde en önemli başyapıtlardandır.”(Mertkan, 2006: 9)

2. BAROK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE YAYLI ÇALGILARIN GELİŞİMİ

Barok dönemde yaylı çalgıların iki farklı grup olarak öne çıktığı görülmektedir. Bunlar Viol ailesi ve Violin ailesidir.

2.1. VİOL AİLESİ

“15. Yüzyılın ikinci yarısında İspanya’da gitarın atası olarak bilinen “vihuela” adındaki enstrümanın Haçlı seferleri nedeniyle doğuda tanınması sağlanmıştır. İlk yıllarda “vihuela d’arco” ya da “bowed vihuela” olarak adlandırılmış olan bu enstrüman, İtalyanların “vihuela de gamba” tabirini kullanmalarıyla gelişme göstermiştir. İtalyanca’da gamba kelimesinin tam karşılığının bacak olması ve viol ailesi üyelerinin bir kısmının bacakların üzerinde tutularak çalınması da, viola da gamba tabirinin bu grup için uygun olduğunu gösterir.” (Yüksel, 2007: 3)

Viol kelimesi, Latince “telli çalgı” anlamına gelen fidula sözcüğünden türemiş olup, Fransızca da viele, İtalyanca da viella, Almancada fidel ve İngilizcede ise fiddle olarak karşılık bulmuştur. (Yüksel, 2007: 6)

“Rönesans boyunca soylu saraylarında büyük bir yaygınlıkla kullanılan viol ailesi çalgılarının ortak özelliği, genellikle 6 telli olmaları, dörtlü ve üçlü düzene göre akort edilmeleri, perdeli olmaları, çoğunlukla dize dayayarak ya da diz arasına sıkıştırılarak çalınmaları ve gövde sırt kısımlarının düz yapılmasıydı. Ayrıca çalgıdan ses çıkarmak için kullanılan yay, el ayası yukarı bakacak şekilde tutulurdu. Farklı oktavlarda çalan violer bulunmasına karşın, çalgıların tümünün ses renginin koyu olması en belirgin özellikleriydi.” (Büke ve Altınel, 2006: 138)

Yumuşak ve zarif bir tona sahip olan viol ailesi enstrümanlarının ses düzeylerinin violin ailesi enstrümanlarına göre daha düşük olduğu bilinmektedir. Bununla birlikte viol ailesi enstrümanlarının kullanımının yaygın olduğunu ve küçük formulu eserlerde, özellikle vokal eserlerde eşlik amaçlı tercih edildiğini hatırlatmakta fayda vardır.

Viol ailesini oluşturan enstrümanlar:

Pardessus de Viol, Treble Viol

Violino Piccolo, Soprano Viol, Descant Viol, Dessus de Viol

Viola Bastarda, Division Viol, Lyra Viol

Viola da Braccio

Viola d’Amore, Viol d’Amore, Violet

Viola da Gamba

Viola di Bordone, Paradon Viol

Viola di Fagotto

Viola Pomposa

Violoncello Piccolo

Violone, Konsort Viol, Kontrbas Viol (Yüksel, 2007: 12-19)

2.1.1 Viola da Gamba

“Viyola da gamba viyol ailesinin bas elemanıdır. Günümüzde kullanılan viyolonsel’den ayrılan en büyük özelliklerinden biri 6 telli oluşudur. Teller; Re-Sol-Do-Mi-La ve Re olarak akortlanır... Çalgı, dizde veya günümüz eklentileriyle (pik) bacaklar arasına sıkıştırılarak çalınır. Omuzları daha düşük, kullanılan pozisyonları perdelidir. Viyola da gamba dahil, viyol ailesinin o zaman kullanılan elemanlarındaki “f” delikleri “c” harfi şeklindedir. Köprü daha geniş, viyolonsele göre az kavisli, nispeten düzdür. Bu düzlük akorların kırılmadan çalınmasında büyük kolaylık sağlar. Çalgının sırtı düz, telleri daha incedir. Arşe, üstten değil, avuç içi yukarı gelecek şekilde alttan tutulur. Arşenin tahtası ve kılları arasındaki mesafe daha fazladır.” (İşgörür 1999: 4)

“Viola da Gamba, genel bir adlandırmadır. Zamanla enstrüman adına dönüşüp, lüthiyelerin yaptığı yeniliklerle gelişimini sürdürmüştür.” (Yüksel, 2007: 14)

2.1.2. Viola Pomposa

“Viola pomposa, gösterişli viol anlamına gelirdi. Viola da braccio adlı 4 telli enstrümana bir telin daha ilave edilmesiyle ortaya çıkmıştı. İngiltere’de yaygın olan ve ilgi gören bir enstrümandı. Geniş bir gövdeye sahip olup, oda müziğinde orta partiyi seslendirirdi. Ayrıca geniş bir solo repertuarı vardı. Ses alanı soprano violden 4T. (dörtlü tam) aşağıdan başlardı. Akordu c (veya d)-g-d-a-e şeklinde yapılırdı. 1725 ile 1770 yılları arasında var olan bu enstrümanı Bach’ın, eserlerinde kullanması için icat ettiği sanılmaktaydı. Violoncello piccolo için bestelediği bazı eserlerin aslında bu viol için yazılmış olabileceği bile öne sürülen tezlerden biriydi.” (Yüksel, 2007: 16)

2.1.3. Violoncello Piccolo

“Violoncello piccolo, J. S. Bach’ın 1724 yılında Leipzig’te J. C. Hoffmann’a sipariş üzerine yaptırdığı bir enstrümandı. Beş tane teli vardı. Bunlar: do, sol, re, la, mi

seslerinde akort edilirdi. Mi teli, ince seslerde icra kolaylığı sağlamak amacıyla eklenmişti. Bach'ın, 6. Viyolonsel süitini (Anna Magdalena) bu çalgı için yazdığı düşünülür.” (Yüksel, 2007: 16)

2.2 VIOLİN AİLESİ

Violin ailesi, 16. Yüzyıldan itibaren Viol ailesi enstrümanlarının zaman içerisinde geliştirilmeleriyle ortaya çıkmıştır. Violin ailesinin ortak özellikleri “dört telli olmaları, beşli düzene göre akort edilmeleri, perdesiz olmaları, genellikle kola dayayarak çalınmalarıdır. Yayın el ayası aşağıya gelecek şekilde tutulması kemani “viol”den ayıran bir diğer özelliktir.” (Büke ve Altınel, 2006: 138)

Violin ailesi enstrümanları:

Keman

Viyola

Viyolonsel

Kontrbas

“Avrupa’da tımsal ve fiziksel özellikleri değişim göstermeye başlayan viollerin, yazılan eserlere göre yeniden tasarlanması violin ailesinin doğmasına neden olmuştur. Birçok lüthiye tarafından geliştirilen ve enstrümanların daha verimli olmasını sağlayan yenilikler sayesinde violin ailesi ilgi görmüş, violer ise popülaritesini kaybetmiştir.” (Yüksel, 2007: 36)

Violin ailesi, 1626 yılında XIII. Louis tarafından kurulan “24 Violons du Rois” (Kralın 24 Kemani) adlı topluluk sayesinde bir anlamda soyluluk kazanmış ve soyluların saraylarında kabul görmeye başlamıştır. Bununla birlikte XVII. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, keman ailesinin üyeleri (keman, viyola, viyolonsel), “viol”lerin yerini almaya başlamıştır. (Büke ve Altınel, 2006: 72)

2.2.1. Viyolonsel

Viyolonsel kelimesi ilk olarak 1665 yılında Venedik’te yayımlanan “Viyolonsel için İkili Sonat” adlı eserde geçmektedir. 16. Yüzyılda ortaya çıkan viyolonsel 17. Yüzyılda kullanımı artmasına karşın hala bir eşlik çalgısı olarak kullanılmaktadır. Solo viyolonsel için eser yazan ilk besteci İtalyan asıllı Domenico Gabrieli’dir. (Say, 1995: 219)

Viyolonsel ayrı boyutlarda iki kategoride ele alınmaktaydı. Bunlar “Da Chiesa” ve “Da Camera”dır. Da Chiesa daha çok ruhban sınıfı tarafından rağbet gören ve daha büyük boyutlu bir enstrümandı. Da Camera ise günümüz viyolonseline yakın ve daha küçük bir enstrümandı. 17. Yüzyılda çeşitli konserlerde gerek eşlik gerekse solo olarak sıklıkla kullanılmasına karşın, 18. yüzyılda daha çok benimsendiği görülmektedir. 19. Yüzyılda önemli değişikliklere uğramış, boyun kısmı uzatılıp arkaya doğru meyillendirilmiş ve köprü yükseltilmiştir. Köprünün yükselmesiyle birlikte tellerdeki gerilim artarak üst gövdeye binen ağırlık fazlaşmıştır. Bunların sonucunda ortaya çıkan enstrüman geniş ve parlak bir sese sahip olmuştur. (Önen, 1993: 11)

“Violin ailesinin tenor sesli enstrümanı. Akordu C, G, d, a seslerine göre yapılır. Gövdesi A. Stradivari tarafından 80 cm.den 74-76 boyuna indirilmiştir. Sap kısmı ile birlikte 120 cm. uzunluğundadır. Yere dayanarak çalındığı için pik denilen metal bir çubuk enstrümanın altına monte edilmiştir. Oda müziği ve eşlik enstrümanları içinde önemli bir yerdedir.16. yüzyılın başlarında ortaya çıkıp evrimini tamamladığı 17. Yüzyılın sonlarına kadar lüthiyeler tarafından değişikliklere uğramıştır. Viyolonsel için bu dönemde besteciler tarafından birçok solo eser yazılmıştır.” (Yüksel, 2007: 40)

3. BAROK DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE YAYIN GELİŞİMİ

Enstrümanlar gibi yay da zamanla değişime uğramış, dönemlere göre müziksel fikirlerin değişimiyle birlikte yapılan çeşitli eklentilerle ve değişikliklerle günümüz yayı özelliklerini kazanmıştır.

Yay, ağaçtan yapılmış ince bir tahtaya atkuyruğundaki kılların gerilmesiyle oluşmaktadır. Günümüz yayında tahta kıllara içbükeyken, barok dönem yayında tahta kıllara dışbükeydir. Bu durum tutuşunda yayla birlikte değişmesine yol açmıştır. Barok dönemde yay, el ayası yukarı bakacak şekilde ve baş parmak tahtanın altına yerleştirilerek değil, kılın altına yerleştirilerek tutulmuştur. Bu tutuş Fransız tekniği olarak benimsenmiştir. “Modern zamanlarda bu tutuşun yanlış olduğu, basıncın az kaldığı ve kuvvetsiz olduğu düşünülür.” (Mertkan, 2006: 11) Günümüzde ise yay, el ayası aşağıya bakacak şekilde ve baş parmak tahtanın altına yerleştirilerek tutulmaktadır. Yayın sivri gelen uç kısmı zaman içerisinde kütleşerek günümüzdeki görünümünü almıştır. Topukta bulunan ve kılların gerginliğini ayarlamaya olanak

sağlayan vida sistemi ise günümüz yayını Barok dönem yayından ayıran önemli bir özelliktir.

4. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN YAŞAMI

Büke (2001: 9), kendini “müzikçi” olarak tanımlayan Bach’ın bu yönünü şöyle açıklamaktadır:

“Sanki onunla başlamıştı. O, klasik müziğin temel taşı ve her şeyin başlangıcıydı... ”

Kendini her zaman “Müzikçi” olarak tanımlamıştı: Müzikle uğraşan ve ekmeğini müzik yaparak kazanan basit bir zanaatkar. Geçimini sürdürebilmek için işini iyi yapmak zorundaydı. Ustalarından öğrendiklerini geliştirmek ve çıraklarına aktarmakla yükümlüydü. Yaptığı işin kuşaktan kuşağa aktararak nesiller boyunca devam edeceğini, insanların müziğe her gereksinim duyduklarında hep iyi müzikçilere başvuracağını biliyordu. Bu yüzden öğrendiklerini elinden geldiğince eserlerinde uyguladı. Ancak kendinden sonra geleceklere o denli kusursuz bir yapı bırakmıştı ki, daha öncesinde neler yapıldığının çok fazla önemi kalmamıştı. Sanki her şey onunla başlamıştı.”

“Johann Sebastian Bach, insanlık tarihinin bu seçkin temsilcisi ve çağların bu en büyük bestecisi, geriye doğru izlenebildiği kadarıyla baba tarafından 16.yy’a kadar giden bir müzikçi soydan geliyor.” (Okyay, 2000: 9)

“Ailenin yaşam hakkında bilgi edinilebilen ilk üyesi Veit (Vitus) Bach (1550-1619), değirmencilik ve fırıncılık yaparak hayatını kazanan bir zanaatkardı. Protestanlığın Alman topraklarında yayılmasının önüne geçilmesine çalıştığı bir dönemde yaşadığı için bir süreliğine doğduğu toprakları terk edip Macaristan’a sığınmış, ardından yeniden Gotha yakınlarındaki Wechmur kasabasına dönerek mesleğini sürdürmüştü.” (Büke ve Altınel, 2006: 247)

Okyay (2000: 9), müzikçi bir soydan gelmekte olan Johann Sebastian Bach’ın ailesine ait bilgileri şöyle aktarmaktadır:

“Veit Bachen, amatör müzikçi olarak çok iyi Zythrinnen (bir tür küçük zither) çalışıyordu. Bu becerisiyle eğlence ve düğünlerin aranan bir kişiydi. Onun çocukları da müzikle amatör olarak uğraşmışlardı. Ama torunları için müzik artık bir meslek, bir yaşam uğraşı olmuştu. Bu torunlar arasında Johann Sebastian Bach dedesi olan Christoph Bach (1613-1661), yaşamını Weimar, Erfurt ve Arnstadt kentlerinde çalgı müzikçisi olarak geçirmişti. Christoph Bach’ın 3 çocuğundan en küçüğü olan Johann Ambrosius Bach (1645-1695), büyük besteci Bach’ın babasıdır. Erfurt’da doğmuş, burada ve Arnstadt’ta saray müzikçisi olarak çalıştıktan sonra Eisenach’a yerleşmişti. Bu kentte bir yandan küçük saray orkestrasında solo trampetçi olarak görev yapıyor, diğer yandan da kentin “Stadtpfeifer” adı verilen üfleme çalgıcılar takımını çalıştırıyor ve yönetiyordu. Bu takımın başlıca görevi, belediye binasının kulesinden günün öğünlerini, yangınlarını, ya da kente gelen ünlü yabancıları müzik yaparak haber vermek ve düzenli küçük konserler yapmaktı.”

Büke ve Altınel (2006:248) ise Johann Sebastian Bach’ın ailesi hakkında şu bilgilere yer vermektedir:

“Johann Ambrosius Bach ve ikiz kardeşi Johann Christoph Bach (1645-1693) Erfurt'ta dünyaya geldi. Aile geleneğinin dışına çıkmayı akıllarına bile getirmeyen iki genç, eğitimlerini tamamladıktan sonra müzikçi olarak yaşamlarını kazanmaya başladılar. Johann Ambrosius, Erfurt'ta kent müzikçisi olarak görev yapıyordu. Kayıtlara mesleği “Stadtpeifer” (Borazancı) olarak geçen delikanlı üflemeli çalgıların yanı sıra keman da çalabiliyor, kentin gereksinimi olan her türlü müziği elinden geldiğince yapmaya çalışıyordu. 1668 yılında Erfurt'un tanınmış ailelerinden birinin kızı olan Maria Elisabeth Lammerhirt (1644-1694) ile evlenen Johann Ambrosius, 1671'de Eisenach'a yerleşti.”

“Johann Sebastian Bach, Elisabeth – Ambrosius Bach'ların son çocuğu olarak 21 Mart 1685 tarihinde Eisenach'ta dünyaya geldi. Johann Sebastian, doğumundan iki gün sonra kentin merkez kilisesi olan St. Georgen Kilisesi'nde vaftiz edildi ve doğum kütüğüne kaydedildi.” (Okyay, 2000: 11)

Johann Sebastian Bach'ın müzikle ve kemanla olan ilişkisi, eğitiminin ilk yılları Büke ve Altınel (2006: 248) tarafından şu şekilde anlatılır:

“Johann Sebastian ve ondan üç yaş büyük ağabeyi Johann Jacop (1682-1722), aile geleneği, uyarınca ilk müzik derslerini çok küçük yaşlarda babalarından aldılar. İyi keman çalmaları, babalarıyla çalışmalarının sonucuydu. Küçük Bach'ın eğitiminde önemli rol oynayan bir diğer müzisyen, St. Georg Kilisesi orgcusu Johann Christoph Bach (1642-1703) idi. Ailenin o güne dek yetiştirdiği en başarılı müzisyen kabul edilen, org çalması kadar çalgının bakım ve tamiri konusunda da ustalaşmış olan Johann Christoph, küçük yeğeninin bu çalgıyı yakından tanınmasına yardımcı oluyordu. Belki de Bach'ın tüm yaşamı boyunca orgu bu denli iyi tanınmasının ve bu çalgıyı bu kadar ustaca çalabilmesinin sırrı, çalgının onun için bir anlamda, çocukluk yıllarının en eğlenceli oyuncakları arasında yer almasında gizlidir.

Bach müzik eğitiminin yanı sıra 1693 yılında, kenteki Latince Okulu'na da devam etmeye başladı. Temel din bilgisi ve Latince, eğitiminin omurgasını oluşturuyor, öğrenciler ayrıca aritmetik ve tarih derslerinden sorumlu oluyorlar, sonraki sınıflarda İbranice, Antik Yunanca, felsefe, mantık ve retorik de ekleniyordu. İlk yılın sonunda aldığı notlar göz önünde bulundurulduğunda, doksan kişilik okul içinde Bach 47. Sıradaydı. Bir yıl sonra ondördüncülüğe yükselmiş, sonraki yıl biraz daha gerileyerek yirmi üçüncü olmuştu. Ancak henüz kalınlaşmamış güzel sesiyle okul korosunun en başarılı üyesiydi. Koro zaman zaman kenteki düğünlerde ve cenazelerde görev yapıyor, ayrıca Noel döneminde sokaklarda şarkı söylüyordu.”

Başarılı ve mutlu geçen çocukluk yıllarının, hangi acı olaylarla kesintiye uğradığını ise Okyay (2000: 15) şöyle açıklar:

“Bach'ın bu mutlu çocukluk yaşamı, peş peşe gelen üç ölümle aniden son buldu. 1693'te babasının ikiz kardeşi olan ve aile içinde çok sevilen amcasını yitirdi. Bunu, bir yıl sonra annesinin ani ölümü izledi. Ablası daha önce evlenerek Erfurt'a taşındığından babası Ambrosius 4 oğlu ve 1 kızı ile Eisenach'ta yapa yalnız kalmıştı. Çocukların bakımı güvence altına almak için (o yılların töresine uyararak) yeniden evlendiyse de, bozulan sağlığı düzelmedi ve ilk eşinin ölümünden dokuz ay sonra o da yaşama gözlerini yumdu. Johann Sebastian on yaşında hem yetim, hem de öksüz kalmıştı.

Babasının ölümüyle aile büsbütün parçalandı. En küçük kardeş olan Johann Sebastian'ın bakımını büyük ağabey üstlenmek zorunda kaldı. Ağabey Johann Christoph 3 yıldan beri Ohrdruf'ta kilise orgcusuydu. Çocukluğunda Pachelbel'in org öğrencisi olmuş, babasının amcası Heinrich Bach'tan da müzik kuramı öğrenerek kendisini yetiştirmişti. Henüz 24 yaşındaydı. Ohrdruf'ta evlenmiş ve yaşamını düzene sokmuştu. Anne ve babasının ölümüyle açıkta kalan en küçük kardeşine sahip çıkmak ona düşüyordu. Böylece Johann Sebastian, Eisenach'tan ayrıldı ve 5 yıl geçireceği Ohrdruf'a, ağabeyinin yanına geldi."

Johann Sebastian Bach'ın Lüneberg'e gidişi, kilise okuluna girişi ve Fransız müziğini tanıma fırsatını buluşunu, Büke ve Altinel (2006: 249-250) şöyle aktarır:

"Bach Ohrdruf'ta yaklaşık beş yıl süren eğitimi boyunca, hemen her konuda bilgisini geliştirmişti. Hem okulda öğrendiği dersler, hem de ağabeyi ile müzik çalışmaları, on beş yaşına yaklaşmakta olan delikanlının olgunlaşmasını sağlamıştı. Eisenach'ta olduğu gibi bu kentte de okul korosunda çok başarılıydı. Kardeşinden başka okul öğrencilerinden George Erdmann (1682-1736) ile yakın bir dostluk kurmuş, kısa sürede iki arkadaşı birbirinden ayrılmaz olmuşlardı. Öğretmenleri Elias Herda (1674-1728) iki gencin, bir zamanlar kendi eğitim gördüğü, Lüneburg'daki St. Michael Kilisesi'nin okuluna gitmelerini öğütüyordu. Bu düşünce zamanla Bach'ın hayallerini süslemeye başladı. Ohrdruf'a geldiklerinden beri ağabeyinin ailesi, yeni doğan bebeklerle epey kalabalıklaşmış, Bach artık kendinin ve kardeşinin, maddi olarak sıkıntı yaşatmaya başladığını fark etmişti. Böylece bir süre sonra ailenin de onayıyla Bach ve arkadaşı George Erdmann, Lüneburg'a, ortanca ağabey Johann Jacob da Eisenach'a doğru yola çıktı.

1700 yılının Mart ayında Bach, Lüneburg'a ulaştığında kent, Dük George Wilhelm'in (1624-1705) idaresindeydi. Karısı Düşes Eleonore Desmier d'Olbreuse (1639-1722) Fransız olduğu için saray ve kent Fransız zevkiyle bezenmişti. Özellikle saraydaki müzik tümüyle Fransız sanatçıların denetimi altındaydı. Lüneburg, Bach'ın Fransız müziğini tanıma fırsatı bulduğu ilk kent olacaktı. Delikanlının, Lüneburg'ta eğitim gördüğü okul kentin ünlü Şövalye Okulu ile aynı binayı paylaşıyordu. Bu yüzden kilise okulunun öğrencileri de soylular için olan derslerin pek çoğuna girebiliyordu. Okulun kitaplığı, Bach'ın en çok ilgisini çeken yerd. İtalyan ve Fransız sanatçıların yapıtları başta olmak üzere dönemin pek çok tanınmış bestecisinin notaları delikanlının elinin altındaydı. Bu, onun gibi notaları inceleyerek öğrenmeyi seven biri için bulunmaz bir fırsattı."

Tarcan (1987: 16), Johann Sebastian Bach'ın klavsende nasıl mükemmel bir virtüöz olduğunu şöyle açıklar:

"Genel eğitimini burada tamamlarken bilhassa Latince, matematik, fizikle uğraştı. Okul sıkı ve çok yönlü bir eğitim veriyordu. Bach aynı zamanda enstrümantist olarak çalışmak zorundaydı. Zira geçimini kendi sağlıyordu. O devirde kompozisyon ve org hocaları arasında bilhassa Buxtehude ve Reinken Lüneburg'ta çok takdir ediliyorlardı.

Bach, Rainken'le Hamburg'a yaptığı bir yolculukta tanışmıştı. Ayrıca Georg Böhm'le Lüneburg'ta yaptığı çalışmalardan çok yardım gördü. Celle sarayında Fransız ustalarının süslü ve zarif klavsen üsluplarını inceleme olanağı buldu ve bu sazı mükemmel bir virtüöziteyle çalabilecek hale geldi."

Johann Sebastian Bach'ın müzikle geçimini sürdürmeye başlamasına Büke ve Altınel (2006: 250) şöyle değinir:

“1702 yılının yaz aylarında Bach artık eğitim döneminin sona erdiğinin farkına varmış ve yaşamını sürdürebileceği bir iş araştırmaya başlamıştı. Weimar'da Dük Johann Ernst'in (1664-1707) sarayındaki orkestrada boş bulunan kemancılık pozisyonu henüz mesleğin ilk basamağına adım atmaya hazırlanan bu delikanlı için uygun bir iş olabilirdi. Böylece bu kentte çalışmaya başlayan Bach, artık çıraklık dönemini sona erdirmiş oluyordu. Adını taşıdığı ailenin diğer üyelerinin yüzyılı aşkın süredir yaptığı gibi o da ekmeğini müzikle kazanmaya başlamıştı.”

Johann Sebastian Bach'ın ilk işine atanışı ve Arnstadt'da yaşadığı anlaşmazlıklar Tarcan (1987: 17) tarafından şöyle aktarılır:

“Weimar'da kısa süreli bir faaliyetten sonra 18 yaşında ilk işine atandı. Bu Arnstadt'taki organistlik göreviydi. Burada org için ilk eserlerini yazdı. Kendini geliştirme isteğiyle Lübeck'e gitti. Zira orada büyük org ustası Buxtehude yaşıyordu. Kendisine Arnstadt'ta verilmiş olan izin süresini aştığı için işverenlerle arasında anlaşmazlık çıktı. Aslında bu olay yüzeysel bir bahaneydi. Arnstadt'takiler genç sanatçının cüretli ve yepyeni beste üslubunu onaylamıyorlar, ayin esnasında improvisation (doğaçlama) yapmasından hoşlanmıyorlar, korallerde kullandığı sürpriz dolu ve alışılmamış armoni anlayışını yadırgıyorlardı.”

“Bach kuşkusuz Dietrich Buxtehude (1637-1707)'den çok şey öğrendi. Yalnız onun org çalmadaki özgün tekniğini ve tını zenginliğini benimsemekle kalmadı; prelüd-füglarinde ve fantezilerinde sergilediği geniş, yatay çizgili beste tekniğinden de etkilendi.” (Okyay, 2000: 26)

Johann Sebastian Bach'ın, Arnstadt'daki görevinden ayrılıp, yeni bir işe başlaması ve evliliğinden Büke ve Altınel (2006: 257) şöyle söz eder:

“Arnstadt'taki kilise yöneticileriyle baş gösteren düşünce ayrılığına, Bach'ın okulda öğrencilerle yaşadığı sorunlar da eklenince, genç orgcu kendisi için en iyi çözümün yeni bir iş aramak olduğuna karar verdi. Bir süre sonra Mühlhausen'deki St. Blasius Kilisesi'nin orgcu aradığı haberini aldı; bu görev için başvurdu ve kabul edildi. 1707 yılı Haziran ayında kente yerleştiğinde, Mühlhausen büyük bir yangın felaketi atlattığı ve yaralarını sarmaya uğraşır bir durumdaydı. Aslında oldukça önemli bir ticaret merkezi konumundaki bu kent Thüringen bölgesinin ikinci büyük yerleşim yeri idi.

17 Ekim 1707 pazartesi günü Bach'ın yaşamında çok önemli bir yer tutacak mutlu bir olay gerçekleşti ve delikanlı Maria Barbara Bach ile evlendi. Arnstadt kenti yakınlarındaki Dornheim köyü kilisesinde kıyılan nikahla genç orgcunun karısı olan Maria Barbara, Bach ailesinden geliyordu. Eisenach kentinde görevli orgcu Johann Christoph Bach'ın kardeşi Johann Michael Bach'ın kızı olan Maria Barbara, erken yaşlarda anne ve babasını kaybettikten sonra Arnstadt'taki teyzesinin yanına yerleşmiş ve bu kentte Bach ile tanışmıştı.”

Johann Sebastian Bach'ın yeni görev yeri Mühlhausen'deki müzik çalışmalarını, vokal yapıtlarını, görev yerindeki kutuplaşmaları ve buradan ayrılışını ise Büke ve Altınel (2006: 258) şöyle aktarmaktadır:

“Bach’ın Mühlhausen’deki görevi Arnstadt’takinden çok farklı değildi. Ondan istenen kilisede ayin sırasında cemaate eşlik etmesiydi. Ancak bu yetenekli delikanlının kentteki diğer müzik olaylarının da tümüyle dışında kalması düşünülemezdi. Mühlhausen kent meclisinin, her yıl düzenlenen üyelerinin görev değişiminde seslendirilmek üzere bir kantat sipariş etmesi neredeyse gelenek halini almıştı. 1708 yılındaki tören için St. Blasius Kilisesi’nin yeni orgcusunu görevlendirmek herkesin ortak düşüncesi idi. Böylece BWV 71, Gott ist mein König (tanrı kralımdır) kantatını besteleyen Bach, yapıtın beğeni kazanmasıyla bir anda adını kendi kilisesi dışındaki topluluğa duyurma şansını yakalamıştı. Bestecinin vokal müzik alanındaki ilk örneklerinden olan bu yapıtta da Buxtehude’nin izleri hemen fark edilir. Bach’ın Mühlhausen yıllarında bestelediği bir diğer vokal yapıt BWV 106, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit-Actus tragicus kantattır. Bir cenaze töreni için yazılan kantat çok büyük olasılıkla, 10 Ağustos 1707 tarihinde ölen Bach’ın dayısı Tobias Lammerhirt anısına bestelenmiştir. Yapıtta, genç bestecinin yıllar sonra Leipzig’de besteleyeceği kantatlarda ulaşacağı kusursuzluğun izleri açıkça görülebilir.”

Johann Sebastian Bach’ı Weimar’a yönlendiren koşullar ise şöyledir:

“Mühlhausen’de Bach’ın görevli olduğu St. Blasius Kilisesi’nden başka Marienbirche (Meryem Ana Kilisesi) de vardı. Her iki kurumun kendi ayinlerini Protestanlığın farklı kollarının öğretilerinin doğrultusunda şekillendirmesi, zaman zaman yöneticiler arasında bazı çekişmelerin yaşanmasına neden oluyordu. Özellikle müziğin ayinlerde kullanımı konusunda Bach’ın düşünceleri kendi kurumundan çok Marienkirche yöneticileriyle uyuşuyordu. Önceleri bu küçük anlaşmazlıklar bestecinin işini çok fazla engellemiyordu. Ancak zamanla düşünce ayrılıkları artmaya ve bir süre sonra kutuplaşmaya doğru yol almaya başladı. Bu durum, Bach’ın uygun bir ortam bulduğunda Mühlhausen’i terk etme planları yapmasına neden oldu. İsteğini gerçekleştirmek için fazla beklemesine gerek kalmadı. 1708 yılın yaz aylarında Weimar Sarayı’ndan aldığı bir davet yeni işinin de kapısı açacaktı. Saraydaki orgu denemek için kente davet edilen besteci olağan üstü çalışıyla yine dinleyenleri kendine hayran bıraktı. Kentten ayrılırken Dük Wilhelm Ernst’in (1662-1728) sarayında orgcu olarak çalışmak üzere teklif almıştı.” (Büke ve Altinel, 2006: 260)

Büke ve Altinel’in (2006: 260-261) aktarımıyla, Johann Sebastian Bach’ın Weimar kentindeki görevi ve müzik çalışmaları şöyle sürer:

“Weimar kenti, Saksonya-Weimar Dukalığı sınırları içinde yer alıyordu. Almanya’daki benzer küçük devletler gibi, bazı yönlerden bağımsız hareket edebilmesine karşılık pratikte hiçbir askeri gücü yoktu. Coğrafi konumu gereği önemli ticaret yollarının üzerinde bulunmadığı da göz önüne alındığında, dukalığı yönetenlerin daha çok gösteriş için para harcadıkları ortaya çıkıyordu. Kenti 1683 yılından Dük Wilhelm Ernst ve kardeşi III. Johann Ernst (1664-1707) birlikte yönetiyorlardı. İki soylunun malikaneleri farklı olmakla birlikte, genellikle kentte görevli müzisyenlerin ücretleri ortak ödeniyordu. Bach, bir yandan Dük Wilhelm Ernst’in şatosunda orgcu olarak görev yapıyor, bir yandan da diğer şatoda küçük bir orkestra ile birlikte konserlere katılıyordu. Oldukça karmaşık olan bu düzen, Bach göreve başlamadan kısa bir süre önce III. Johann Ernst ‘in ölümüyle daha da içinden çıkılmaz bir şekle bürünmüştü. Ölen Dük’ün iki oğlu Prens Ernst August (1688-1748) ve Prens Johann Ernst (1696-1715) henüz 21 yaşını doldurmadıkları için, babaları gibi amcalarıyla ortak hükümdarlık süremiyorlardı. Ernst August, ancak 1709’da babasının yerine ikinci dük olarak yönetimde söz sahibi olmuştu. Zaman

zaman müzisyenlerin görev yerleri ve sınırları konusunda amcasıyla anlaşmazlığa düşüyor ve bu çekişme çoğunlukla görevlilere zor anlar yaşatıyordu. Bach genç Dük'le yakın bir dostluk kurduğu için bu güç gösterisinin dışında kalmayı başarıyor, vaktinin büyük bölümünü Dük Wilhelm Ernst'in şatosundaki ayinler için org çalarak geçirdikten sonra Dük Ernst August'un şatosundaki konserlere katılıyor ve burada keman ya da viyola çalıyordu. Bu topluluğun müzik yöneticiliğini Johann Samuel Trese (?-1716) yapıyordu.

Bach'ın Weimar'da geçirdiği yılların kendi gelişimi açısından en önemli kazancı, dönemin İtalyan bestecilerinin yapıtlarını yakından tanınması olmuştur. Bu tanışma İtalya'ya yapılan bir gezi sonucu değil, tıpkı önceki yıllardaki gibi tümüyle notalar aracılığıyla gerçekleşmişti. Dük Ernst August'un müziğe çok yetenekli olan kardeşi Johann Ernst hem iyi derece çalgı çalabiliyor, hem de beste yapıyordu. O dönemde yaygın bir uygulama uyarınca, genç prensin farklı kültürleri yakından tanınması için bir gezi planlanmış ve Johann Ernst (1711-1713) yılları arasında Hollanda da kalmıştı. Amsterdam o yıllarda özellikle İtalyan bestecilerin notalarının basıldığı bir merkez konumunda olduğu için, prensin Weimar'a dönerken beraberinde getirdiği notalar içinde bu bestecilerin yapıtları çoğunlukta idi. Böyle Bach başta Vivaldi olmak üzere dönemin İtalyan bestecilerinin yapıtlarına ulaşmıştı. Prens, Bach'tan bunların bir kısmını orga uyarlamasını istemiş, besteci de çocukluğundan beri en sevdiği öğrenme yöntemini bir kez daha uygulayacağı için, kendinden istenileni büyük bir zevkle yerine getirmişti. BWV 593 La minör ve BWV 594 Do Majör org konçertoları, Vivaldi'nin yapıtlarından yapılan uyarlamaların en tanınmışlarındandır.”

Tarcan (1987: 17-18), Johann Sebastian Bach'ın, Weimar'daki org ile ilgili çalışmalarını şöyle aktarır:

“Org için en güzel eserlerinin bazılarını Weimar'da veren, bu dalda teknik mükemmelliğin doruğuna ulaşan Bach hem dük ve saray hem de meslektaşları içinde kendisine tartışılmaz bir itibar sağladı.

Ancak Bach Kappellmeister (orkestra şefi) Drese'nin ayrılıp gitmesinden sonra onun yerine geçme olanağını bulamayınca Anhalt-Cöthen Prensi Leopold'un davetinin kabul edip Weimar'dan ayrılmaya karar verdi.

Dük Wilhelm Ernst izin vermek istemiyordu. Bach gitmek için direnince onu tutuklatıp 4 hafta süreyle nezarete aldırıldı. Tahminlere göre bu kısa süreli hapis esnasında Bach Orgelbüchlein'i yazmıştır. Sonunda Prens Leopold'un yardımıyla istifası kabul edildi ve 1717'de Cöthen'e işini nakledebildi.”

Johann Sebastian Bach'ın Org Kitapçığı adını verdiği koral düzenlemelere ise Okyay (2000: 41-42) şöyle değinir:

“Bach'ın Weimar'da bestelemeye başladığı en dikkate değer org eseri kuşkusuz, “Orgelbüchlein – Org Kitapçığı” adını verdiği koral düzenlemeleridir (BWV 599-644/1708-1717). Bu albümde Bach 46 koral ezgisini, bazılarını değişik biçimlerde birkaç kez düzenleyerek çokseslendirmişti. Kilise takvimine ve ayin şarkıları kitapçığına dayanarak önce 164 koral metninin ilk dizelerini boş bir albüme sıralamış, sonra da bunlardan ancak 46'sını besteleyebilmişti. Büyük bölümü Weimar'da tamamlanan bu eserini, Köthen'e gittikten sonra yeniden temize çekerek bitirmişti. Albümün kapağına da şu başlığı yazmıştı:

‘ORG KİTAPÇIĞI – Yetişmekte olan orgculara, koralları değişik biçimde çalabilmeleri ve pedal kullanma becerilerini geliştirmeleri için zorunlu pedal partileri

de eklenmiş koral düzenlemeleri. Yüce Tanrı'ya saygı ve kullarına öğretici olsun diye, Köthen – Anhalt Kontluğu Orkestra Şefi Johann Sebastian Bach'tan.”

Johann Sebastian Bach'ın Köthen'deki oda müziği çalışmalarını ve eserlerini, ayrıca İtalyan etkisindeki enstrümantal müzik yapıtlarını da Tarcan (1987: 18-19), şu şekilde anlatır:

“Cöthen sarayı reformcu din anlayışına bağlı olduğu için hemen hemen kilise ayinlerini tamamen kaldırmış gibiydi. Bach'ın emrinde artık bir org yoktu. O da kendini oda müziğine verdi. O sıralarda Almanya'da saf enstrümantal müzik henüz emekleme çağında sayılabilirdi. İtalya bu sahada çok daha gelişmiş durumdaydı. Bach'ın olağanüstü sentez yeteneği burada da kendini gösterdi. Bugün enstrümantal eserlerini incelediğimiz zaman güçlü bir İtalyan etkisini gözlemlemekteyiz

Bach bilhassa Vivaldi, Frescobaldi, Benedetto Marcello ve daha sonraları Corelli'ye büyük hayranlık duyuyordu. Bu bestecilerin pek çok eserinin Bach eliyle yazılmış transkripsiyonlarına sahibiz. Hatta Vivaldi'nin 4 keman için yazmış olduğu bir konçertoyu Bach 4 klavsen için düzenlemişti.

Sanatçının çok verimli geçen Cöthen 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 v.s...) 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 çıktıklarını görüyoruz.”

Johann Sebastian Bach'ın, Köthen'de bestelediği eserlere ve bu eserlerin akıbetine ait bilgi ise Büke (2001: 89) tarafından şöyle getirilmektedir:

“Bach'ın Köthen'de bestelediği varsayılan çalgı eserlerinin pek çoğunun orijinalleri günümüzde kayıptır. Elimizdeki kopyalar daha sonraki yıllardan günümüze ulaşmıştır. Ancak sarayın kayıtlarını incelediğimizde Bach'ın görev yaptığı dönemde görevli olan kopist sayısının birden ikiye çıktığını ve ciltleme için oldukça büyük bir paranın ödendiğini görüyoruz. Aynı dönem kayıtları bize saraya neredeyse hiç basılı nota alınmadığını da gösteriyor. Bu kayıtların ışığı altında şöyle bir sonuca varabiliriz: Köthen Sarayı için gerekli eserleri Bach ve diğer müzisyenler bestelediği için yeni eser alınmasına gerek kalmıyordu. Bu eserlerin orkestra partilerini yazmak için tek bir kopist yeterli olamayınca, ikincisi işe alınmıştı. Ancak cilt için ödenen paraya bakıldığında, yaklaşık her hafta bir orkestra eseri ciltlendiği sonucunun çıkması ve elimizde bu dönemden çok az sayıda eser kalmış olması, ne denli büyük bir hazinenin zaman içinde kaybolduğunu gösteriyor.”

Johann Sebastian Bach'ın ilk eşinin ölümünü Tarcan (1987: 19), şöyle anlatmaktadır:

“Ne yazık ki Prens Leopold'un evlendiği genç soylu kadının ne müzikten ne de Bach'tan pek fazla hoşlanmaması bestecinin yaşantısına gölge düşürdüğü gibi eşi Maria Barbara'nın Bach'ın bir yolculuğa gittiği sırada ansızın ölmesi Cöthen yıllarının üzüntüyle bitmesine sebep olmuştu.”

Johann Sebastian Bach'ın ikinci evliliği, Anna Magdalena'nın onun hayatına sağladığı katkılar ve yardımları ise Okyay (2000: 73-74) tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

“Bach ilk eşini kaybettiğinde 35 yaşındaydı. 4 çocuğundan en büyüğü olan kızı 12, en küçük oğlu da henüz 5 yaşındaydılar. Onların bakımını ve eğitimlerini güvence altına alması gerekiyordu. Saray orkestrasında soprano olarak görev yapan Anna Magdalena Wikke ile 1721 yılının Aralık ayında, yani ilk eşinin ölümünden bir buçuk yıl sonra evlendi. Evde yapılan çok sade bir evlilik törenini yeğlediler. Anna Magdalena'nın babası, Weissenfels saray orkestrasında solo trompetçiydi ve Bach ile 1713 yılından beri tanışıyorlardı. Kızı, iyi bir ses eğitimi almış ve Köthen sarayının kadrolu şarkıcısı olmuştu. Bach ile evlendiğinde henüz 20 yaşındaydı. Bach'a 13 çocuk doğuracak, onun ilk evliliğinden getirdiği çocuklarına da sevgi dolu bir üvey annelik yapacaktır. Anna Magdalena Bach, her türlü özveriye göstererek Bach'ın sanatçı yaşamını kolaylaştıran anlayışlı bir eş ve yardımcı olmuştur. Bach'ın titizlikle üzerinde durduğu çocukların eğitimi ile ilgilenmiş, evde yapılan müziklere kocası ve giderek büyüyen çocuklarla birlikte, şarkı söyleyerek, klavsen çalarak katılmıştır. Bach'ın bestelerinin el yazısı ile kopyalanmasında da, onun büyük katkısı ve emeği vardır.”

Ünlü sanatçının Leipzig'deki göreve atanış sürecini ve bu görevin getirdiği sorumlulukları, Büke ve Altinel (2006: 295-309) şöyle anlatmaktadır:

“1722 yazında Leipzig St. Thomas Kilisesi Kantoru Johann Kuhnau'nun (1660-1722) ölümü, Kuzey Almanya'daki en önemli görevlerden birinin boşalması anlamına geliyordu. St. Thomas yalnızca Leipzig'in değil, özellikle bünyesinde bulundurduğu okul nedeniyle, geniş bir bölgenin en önemli dini kurumuydu. Bu kilisenin kantoru seçilen kişi, öğretmenlik görevinin yanı sıra kentteki diğer kiliselerde yapılan müzikten de sorumlu oluyordu. Ancak kantorluk görevi doğası gereği öğretmenlik yönü ağır basan bir işti. Bu nedenle kent meclisi üyeleri, kendilerine başvuruların bu alanda tanınan kişiler olmasına özen gösteriyordu. Belki bu yüzden, belki de yakın dostu Georg Philipp Telemann'ın adının kantorluk için geçiyor olmasından, Bach ilk aşamada resmi bir başvuruda bulunmadı. Meclis üyeleri, öğreniminin büyük bölümünü Leipzig'de geçiren ve kentte çok iyi tanınan Telemann'ı kantor olarak görevlendirmek konusunda fikir birliğine vardı ancak besteci Hamburg'da benzer bir görev sürdürdüğü için öneriyi geri çevirdi.

Telemann'ın adının gündemden düşmesinden sonra da Bach hemen başvuruda bulunmadı. 1722 yılı sonlarına dek, adayların hiçbirinin yöneticiler tarafından yeterli bulunmadığını öğrendiğinde göreve talip olduğunu bildirdi. Bach'ın adı, Leipzig'de iyi bir orgcu ve müzik yöneticisi olarak bilinmekle birlikte, kantorluğa fazla uygun bulunmuyordu. Meclis üyeleri bir eğitmen istiyorlardı; yine de Bach'ı iki kantatını çaldırmak için Leipzig'e davet ettiler. Onunla birlikte Darmstadt kentinde müzik yöneticisi olan Johann Christoph Graupner'i (1683-1760) de çağırmışlardı. Yapılan dinletiler sonucunda komisyonun tercihi Graupner'den yana olmuş ancak, Graupner emrinde çalıştığı konttan gerekli izni alamadığı için seçim sürüncemede kalmıştı. Yeniden toplanan komisyon üyeleri uzun tartışmalardan sonra, biraz da başka seçenekleri kalmadığı için, 9 Nisan 1723 tarihinde, Köthen Sarayı Müzik Yöneticisi Johann Sebastian Bach'ı, Leipzig St. Thomas Kilisesi'nin yeni kantoru olarak seçtiler. Görevine 13 Mayıs 1723 tarihinde resmen başlayacaktı. Böylece besteci, yaşamının yaklaşık yirmi yedi yılını geçireceği yeni ve büyük bir kente taşınıyordu...

Besteci birinci derecede, okuldaki öğrencilerin müzik eğitimlerinden ve Pazar günleri kilisede seslendirilecek kantatlardan sorumluydu. Kantorun görevleri arasında bulunan Latince derslerini yardımcısına devretmiş ve bunun ücretini kendisi üstlenmişti. St. Thomas Kilisesi'nden başka kentte bulunan Nikolai Kilisesi, Neve Kirche (Yeni Kilise) ve Petri Kilisesi'nde ayinlerde çalınan müziklerin denetimi de Bach'a aitti.”

Johann Sebastian Bach'ın, Leipzig St. Thomas Kilisesinin yeni kantoru olarak başladığı görevde yaptığı çalışmalar, bestelediği ve seslendirdiği kantatlar ve pasyonlar Büke ve Altınel (2006: 309-313) tarafından şöyle aktarılmaktadır:

“Bach görevine başlar başlamaz, kilisede seslendirilecek kantatları hazırlamak için yoğun bir çalışma içine girdi. Protestan Kilisesinde Pazar günleri ayin sırasında seslendirilen kantatlar, o günün dini takvimdeki yerine göre içerikleri farklı metinler üzerine bestelenirdi. Mayıs sonlarında başlayan Kantat Yılı boyunca, Noel, paskalya ve diğer yortular da hesaplandığında, yaklaşık altmış kadar yapıt seslendirilirdi. Yüzyıllar boyunca kantat yılının her pazarı için farklı metinler kaleme alınmış ve bunlar çeşitli derlemeler halinde basılmıştı. Pek çok besteci bu metinleri kullanarak pazar ayinleri için kantatlar yazmıştı. Aslında kantorlardan istenen her hafta yeni bir yapıt değildi; daha önceki yıllarda bestelenmiş yapıtlar da kilisede seslendirilebilirdi.

Ancak Bach, yeni görevinde kendini tüm hünerleriyle göstermek istediği için büyük bir şevkle çalışmaya koyuldu. Kente yerleşmesinden kısa bir süre sonra, 30 Mayıs 1723 günü başlayan kantat yılı için yeni bir yapıt besteledi. BWV 75 Die Elenden Sollen essen (Yoksullar yiyip doyacak) sözleriyle başlayan iki bölümlü bu kantat, yeni kanturun müziğini tüm kente tanıtmak amacıyla bestelendiği için oldukça görkemli bir yapıdaydı. Yapıt ayine katılanlar tarafından büyük beğeniyle karşılanmıştı...

Bach, Leipzig' geldiğinde kentte uzun yıllardır sürmekte olan bir pasyon geleneği vardı. Paskalyadan önceki Kutsal Cuma günü her yıl dönüşümlü olarak St. Thomas Kilisesi ya da Nikolai Kilisesi'nde bir pasyon seslendiriliyor ve yapıt genellikle kentte görevli kantor tarafından besteleniyordu. Bach Leipzig'de geçirdiği ilk Noel yortusu için Magnificat'ı yazdıktan sonra, o yıl Nikolai Kilisesi'nde yapılacak olan pasyon seslendirmesi için de Johannes Pasyon'u besteledi. Bazı kaynaklarda, Leipzig'den önceki yıllarda Weimar'da bulunduğu dönemde, bestecinin bazı pasyon çalışmaları olduğu yolunda bilgiler bulunmakla birlikte, bu yapıtların tamamlanıp seslendirildiği yönünde hiçbir kanıt yok. Bu nedenle Johannes Pasyon'u Bach'ın bu alandaki ilk yapıtı olarak adlandırmak yanlış olmaz.”

Johann Sebastian Bach'ın kantorluk görevi sırasında ortaya çıkan iki zıt görüş ve huzursuzluklar Tarcan (1987: 20) tarafından şu şekilde açıklanır:

“Yöneticilerinin düşüncesine göre St. Thomas Kilisesi kantoru her şeyden önce bir eğitici olmalıydı. Oysa Bach bu işte, yaratıcı dehasının alabildiğine ürün vermesi fırsatını görüyordu. Bu iki zıt görüş Bach ve işverenleri arasında sık sık huzursuzluklara yol açtı. Kantor yalnız St. Thomas kilisesine değil, şehir meclisine de hesap vermek zorundaydı. Okulu idare edenler arasında Rektör Gessler Bach'ın değerini anlayıp ona elinden geldiği kadar kolaylık sağlamaya çaba göstermiş bir kişi olarak anılır.”

Okyay (2000: 79), Johann Sebastian Bach'ın kantorluk görevi sırasında bestelediği kantatlara ilişkin şu bilgilere yer vermektedir:

“Bu göreve kabul edilmeseydi, evrensel müzik sanatı ve insanlık kuşkusuz, onun her biri birbirinden güzel ve olgun nice dinsel müzik eserinden yoksun kalacaktı... 1723 – 1744 yılları arasında, kilise takviminin her ayın günü için 5 değişik kantat olmak üzere, toplam 295 kantat bestelediği bilinmektedir. Daha önce bestelediği dinsel ve din dışı kantatlar da eklendiğinde bu sayı 350’ye yaklaşmaktadır. Ancak Bach kantatlarının hepsi bulunabilmiş değildir.”

Kantorluk görevi dışında Johann Sebastian Bach’ın, Collegium Musicum’la da ilgilenmesi ve oradaki etkinlikleri Tarcan (1987: 20), şöyle dile getirmektedir:

“Bach 1729 – 1740 yılları arasında Leipzig’de iki önemli kilisenin müzik işleri dışında (St. Thomas, St. Pauline) Collegium Musicum’la da ilgileniyordu. Collegium Musicum müzik severlerin ve müzik öğrencilerinin buluştukları ve her hafta profesyonel müzisyenlerin de iştiraki ile konserlerin, müzik çalışmalarının gerçekleştirildiği bir kuruluştur. Bach bu konserlerde piyano ve keman konçertoları dışında bazı kantatlarını da çaldırır. Bu devirde Bach’ın bir çeşit aldırılmaz ve rahat tavrı dikkatimizi çekiyor. Örneğin: Kantor, si minör Messe’nin Hosanna’sı veya Noel Oratoryosu’nun bazı bölümleri gibi ciddi dini eserleri profan konserlerde icra ettiriyor ve bu icralarda librettoyu değiştirmekle yetiniyordu.”

Johann Sebastian Bach’ın Leipzig yıllarında dindışı kantatlar da bestelemesi ve bunların seslendirilmesinin sonuçları da Büke ve Altinel (2006:331) tarafından şöyle aktarılmaktadır:

“Collegium Musicum konserlerinde yalnızca çalgı yapıtları seslendirilmiyor, programlarda sık sık vokal yapıtlar da yer alıyordu. Bach bu nedenle Leipzig yıllarında pek çok din dışı kantat bestelemiştir. Topluluk ayrıca kentteki çeşitli kutlamalarda seslendirilen vokal yapıtlarda görev alıyor ve bu yönüyle hem o tarihlerde Leipzig’de bulunmayan operanın boşluğunu dolduruyor, hem de sonraki yıllarda başlayacak düzenli senfonik konserlerin öncülüğünü yapıyordu.”

Tarcan (1987: 20-21), Offrande Musicale adlı eserin besteleniş öyküsünü şu şekilde anlatmaktadır:

“Olağanüstü bir org virtüözü ve hocası olmak sıfatıyla Bach çeşitli yerlerdeki orgların denenmesi veya kontrol edilmesi için sık sık davet alıyordu. Bu davetlerden en ilginç 1747’de gerçekleşti diyebiliriz. O tarihte oğlu Carl Phillip Emmanuel Prusya Kralı Büyük Friedrich’in sarayında klavsenist olarak çok itibar sahibiydi. Potsdam’a gelen Bach, kralın daveti üzerine Garnisonskirche’nin orgunda çaldı. Ayrıca Sibermann’ın yapımını gerçekleştirdiği çekişli piyanoları da denedi. Bach piyano üzerinde çalarken genç hükümdar kendisinin bulduğu bir temayı (Friedrich aynı zamanda iyi bir müzisyendi) büyük besteciye vererek bu tema üzerine bir improvisation yapmasını istedi. Temanın güzelliği Bach’ın Offrande Musicale adlı eserini besteleyip hükümdara hediye etmesine neden oldu.”

Johann Sebastian Bach’ın, son yıllarda bestelediği eserlerinin, sonraki kuşaklara aktarımı ve kendi sanat hayatı açısından taşıdığı anlam, Büke (2001:160) tarafından şu satırlarla aktarılmaktadır:

“Bach’ın yaşamındaki son on yıl, bestelenen eser sayısı göz önüne alındığında oldukça verimsiz gibi görünmekle birlikte, kendi açısından tam bir zirvedir. Çoğunluğu belirli bir sipariş olmadan bestelenen bu yapıtlar, onun kendinden sonraki kuşaklara aktarmak istediklerini en yalın ve öğretici biçimde bir araya getirdiği örneklerdir. BWV 1079 Müzikal Sunu’yu bir anlamda sipariş olarak kabul etsek bile, BWV 1080 Füg Sanatı, BWV 232 Si minör Missa, BWV 870 – 893 İyi Düzenlenmiş Klavye II. Defter gibi yapıtların Bach’ın eserleri arasında çok özel bir yeri vardır.”

Tarcan (1987: 21), Johann Sebastian Bach’ın son görevinden ayrılışı, ruhsal ve fiziksel rahatsızlıkları ve sonunda körlüğe kadar giden bu süreci anlatırken şu satırlara yer vermiştir:

“Füg sanatında Bach için müzik artık tınılarla duyulara etki yapma özelliğinden sıyrılmış, tamamen arınmış, en soyut, en içe dönük, en “saf müziğin” doruğu olarak yerini korur.

...Ömrünün sonuna doğru Bach St. Thomas kilise ve okulundan ayrıldı. Yaşamının son yıllarına ait portrelerde bazıları sanatçının kişisel acılarının ve eserlerinin anlaşılmasından duyduğu üzüntünün izlerini gördüklerini söylerler. Şüphesiz oğulları Friedemann ve Christian Bernard’ın yarattıkları kaygı ve hayal kırıklığı Bach’ı olumsuz biçimde etkilemiştir. Bu ruhsal sarsıntıların yanı sıra fiziksel rahatsızlıklar da baş göstermiş, sonunda Bach kör olmuştur. Ölmeden önce damadı Altnicol’e son koral prelüdünü dikte ettiğini biliyoruz. “Vor deinen Thron tret ich allhier” (Artık tahtının önüne çıkmaya hazırım).”

Johann Sebastian Bach’ın, kendini ölüme hazırlayışının öyküsü, Buke (2001:177-178) tarafından şöyle aktarılmaktadır:

“Zaman zaman, durumu biraz iyileşince, yanındakilere son zamanlarda üzerinde çalıştığı eski eserleriyle ilgili düzeltmeler yazdırıyordu. Özellikle bir org korolünün sözleri, yaklaşmakta olan son göz önünde bulundurulduğunda daha da büyük bir önem kazanır:

Vor deinem Thron tret ich hiermit	Tanrım, tahtının önüne çıkan
O Gott, und dich demütig bitt	Benden, bu günahkar kulundan
Wend dein genadig Angesicht	Yalvarırım esirgeme
Von mir, dem armen Sünder, nicht.	Bağışlayıcı yüzünü

Böylece kendini her yönüyle kaçınılmaz sona hazırlayan Bach için artık çok az zaman kalmıştı. 28 Temmuz Salı günü akşam saat 20.15’te, Thomas Okulu’nun yaşlı kantoru, huzur dolu bir dünyaya doğru yola çıktı. Yaşamında, bitirdiği her notanın altına “Soli Deo Gloria” (Zafer Sadece Tanrınındır) sözcüklerini yazan Eisenachlı bu basit müzikçi, altmış altı yıllık yaşamı boyunca yarattıklarıyla, birkaç nesil sonraki müzisyenlerin gözünde tanrısallaşacaktı.”

Okyay (2000:132-133), Johann Sebastian Bach’ın ölümünün ardından yaşananları şu cümlelerle anlatmaktadır:

“Ölüm haberi bir Leipzig gazetesinde, ‘Johann Sebastian Bach, 28 Temmuz 1750’de öldü. Thomas Okulu kantoru ve müzik direktörü, geride kendisi kadar değerli müzikçi oğullar bıraktı.’ Cümlesiyle yer aldı.

Eserlerinin kendisinde olan notaları, algıları ve kitapları, düzenlediği vasiyetnameye göre eşi ve çocukları arasında paylaşıldı. Bunların bazıları kayboldu. Bazıları da çocukları tarafından satıldı.

Mezarına adı bile yazılmamıştı. Ancak uzun yıllar sonra Bach için yeni bir mezar yaptırıldı. 1950 yılında da bu mezarından alınanlar, Thomas kilisesine nakledildi.

Mezarı şimdi oradadır.”

5. SÜİT

Barok dönemde çalgılarda meydana gelen yapısal değişikliklerle birlikte yeni çalgıların ortaya çıkması çalgı müziğinde yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Çalgıların akort sistemlerindeki gelişmelerle birlikte sahip oldukları tınlar, çalınış stillerinde değişimlere yol açmış ve bu algılar için birçok eser yazılmasına zemin hazırlamıştır. İtalyanlar tarafından geliştirilen ve çalgı müziğinde önemli bir yere sahip olan konçerto formu yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde ortaya çıkan ve çalgı müziğinin gelişiminde önemli bir rol oynayan müzik formlarından biri süit'tir.

“Değişik etkide ancak aynı tonda ve çoğunlukla aynı karakteristik özelliklere sahip olan dans parçalarının birbiri ardına dizilmesiyle oluşmuş çalgısal müzik formlarının en eskisidir. Kökeni ortaçağa kadar uzanır. Özellikle Barok ağda çok kullanılan bir biçimdir. Kökeni halk danslarına dayanan ve 16. yüzyıldan itibaren saraylarda benimsenmeye başlayan bu biçimin başlıca kullanıldığı alanlar klavsen ve lavta müziğidir. Dönemin süitleri Ükelere göre farklılık göstermekle birlikte zamanla belli bir düzene kavuşmuş, sonradan ortaya çıkacak olan “senfoni”ye zemin hazırlamıştır. Klasik sonattan farklı bir yapıya sahip olan Barok sonat biçimi ise sitle doğrudan ilişkilidir. “Sonata da Camera” yani kilise dışı sonat (oda sonatı) terimi ilk olarak Venedik'te yetişmiş Alman besteci Johann Rosenmller'in (1620-1680) bestelediği sitlerde kullanılmıştır. Gelişimi sürecinde ülkeden ülkeye değişen farklı adlara sahip olmuştur. İtalyanlar site “Sonata da camera”, Almanlar “Partita”, Fransızlar ise “Ordre” demişlerdir. Temelde aynı yapıya sahip olmakla birlikte, İtalyan, Alman ve Fransız süitleri farklılık gösterir.” (Hodeir, 2007: 95)

Ersoy (2006: 3), süitin Ükelere göre gösterdiği farklılıkları şu şekilde açıklamıştır:

“Devrin güncel danslarının gelişimi sonucu ortaya çıkan süit, çift yapılanmaya dayanır. Çift yapılanmadan anlaşılan, ağır adımlı bir dansı, çabuk ve sıçramalı bir dansın izlemesidir. rnek olarak, Almanya'da Tanz (yavaş adımlı bir dans) ve Nachtanz (atlamalı adımlarla yapılan bir dans) adı altında kullanılan iki çift dans, Fransa'da ise Pavan ve Gagliarda ifti'dir (birinci dans ile ikinci dansın tempoları farklıdır). İtalya'da ise ikiden fazla dans grubunun bir dizi oluşturduğu uygulama, çok yaygındı. Bu uygulamalar daha sonra Almanya'da yaygınlaştı. Dansların gelişimi, 16. yüzyılda Pavan (ağır) ve Gagliarde (hızlı) ya da Pavan ile Saltarello (hızlı) yapılanması, 17. yüzyılda Allemande (4/4'lk, ağır) ile Courante (3/4'lk, hızlı) yapılanmasına dnşmştir. Yine bu dönemde İspanyol dansı Sarabande

(3/2'lik, ağır) ve İngiliz dansı Gigue (6/8'lik ya da 12/8'lik, hızlı), süit'in çekirdek bölümleri haline gelmiştir. İlk örnekleri ortaçağ halk danslarına dayanır (Pavan, Gagliarde, Passamezzo, Allamande).”

Fenmen (1991:51-52) ise süit formunu şöyle anlatır:

“Süiti oluşturan parçaların en önemli ortak yanları “ikili form”da olmalarıdır. İkili form, eserlerin iki kısma bölünmüş olmasından kaynaklanır. Birinci kısımda ana tondan komşu tona; ikinci kısımda ise komşu tondan ana tona dönülür. Böylelikle süitin her dansı iki kısma bölünür ve tekrar edilir. Halk dansları ve şarkılarının bir çeşit derlemesi veya koleksiyonu denilebilecek süit, sonatın oluşmasında çok etkin olmuştur.

Süitteki dans parçaları her ne kadar dans karakterini içermiş olsalar da salt müziğe doğru bir gelişim göstermişlerdir. Bu parçalarda sadece ritimler alınmıştır. Zamanla ritimlerin bile değişikliklere uğradıkları görülür. Süit formu Barok Çağı sonlarına kadar süit, ordre, partita veya entree gibi başlıklar altında bir araya getirilmiş beş, altı ya da daha çok şarkı ya da danstan oluşur. Bu başlıklar altında toplanan danslar genelde dört ayrı tempoyu yansıtırlar.

- 1.Hızlıca danslar,
- 2.Yavaş danslar,
- 3.Orta hızda danslar,
- 4.Hızlı danslar.

Birinci kategoriye giren danslar arasında ilk akla gelen Allemande'dır. İkinci kategoridekiler ise daha ziyade üç zamanlı Sarabande, Sicilienne gibi danslarla Air veya Aria denilen ve dans olmayan çok işlemeli şarkılar girer. Süitin üçüncü kategorisindeki orta hızda danslara ise kimi iki zamanlı kimi dört zamanlı Gavotte, Musette, Bourree, vs. ya da üç zamanlı Menuet, Passepied, Loure, vs. gibi danslara rastlanır... Son kategori olan hızlı danslara ise en belirgin örnek üç zamanlık ve ikili formda olan “Gigue”lerdir.”

Bir giriş parçası niteliğinde olan Prelüd'ün süitlerin ilk bölümü olarak bu formun içerisinde yer alması yine bu dönemde gerçekleşmiştir.

5.1. J. S. BACH'IN VİYOLONSEL SÜİTLERİ VE İÇİNDE YER ALAN DANSLAR

Johann Sebastian Bach'ın solo viyolonsel süitlerini 1717-1723 yılları arasında, Kapellmeister olarak görev yaptığı Köthen'de yazdığı düşünülmektedir. Altı süitin her biri Prelüd ve beş dans parçasından oluşmaktadır. “Dansların yapısal şekli iki bölümlüdür. İlk bölüm, dominant tonunda biter veya süit minör ise ilgili Majör'ünde biter. İkinci yarı, bu tondan esas tona dönüşü kapsar. Her iki bölüm de tekrarlardır.” (Çelebioğlu, 1986: 32)

“Bu sitlerin önce viola da gamba için dnldkleri söylenir. Uzun süre unutulmuş olan bu bayapıtlar 20. yüzyılda Pablo Casals tarafından bulunarak yeniden alınmaya balamılardır.” (Tarcan, 2000: 45)

Karakelle (2006: 45), sitlerin viyolonsel edebiyatı için olan önemini Şu Şekilde açıklamıştır:

“Solo viyolonsel için bu sitler Bach’ın mimari yapısındaki kesin ustalığı ortaya koyar. Sitlerin açıkça ahenklendirilmi melodileri, ancak büyük bir ustanın zengin renklerle bezenmiş bir tablosunun etkileyciliğiyle karılatırılabilir. Johann Sebastian Bach viyolonsel süitlerinin solo viyolonsel literatürüne olan yoğun ve eşsiz katkısının ayrıcalıklı konumda olduğundan Őüphe edilemez.”

5.1.1. Prelude

Pr-lude “almadan önce” anlamına gelmektedir. Prld giriş niteliğiyle, kendinden sonraki parçanın tonalitesini kabul ettirmeyi amaçlar. Bu nedenle esas olarak tonal olmalıdır. Belirli bir planı olmayan prldn, genellikle bütün parça boyunca tekrar eden kısa ve ritmik bir öğe üzerine kurulduğu gözlemlenir. (Dandelot, 2001: 23)

“Kısa bir müzik parçası olan prld, genellikle herhangi bir forma sahip değildir; bu haliyle çok bölümlü bir eser içinde, kendisini takip eden çok daha karmaşık ve uzun olan bölümlerden önce bir “giriş” niteliğindedir. Birçok prld süreğen bir ostinato ile genellikle de ritmik ve melodik bir zenginlik içinde sunulur. Aynı zamanda stil olarak doğalamayı benimseyebilir. Prld, özellikle opera ve oratoryolardaki Uvertrle de zdeletirilebilir.” (Ersoy, 2006: 19)

5.1.2. Allemande

Alman dansı anlamına gelen Allemande genellikle süitin ilk bölümünü oluşturur; ancak bir prldn varlığı söz konusu olduğunda ikinci sıraya der.

Ersoy (2006: 21-22), Allemande’ı Şöyle açıklar:

“Fransızca Alman, İtalyanca Allemana ya da Allemanda’dır. Süit’in bir bölümü olan Allemande, 16. yüzyılın başında Almanya’da Teutschertanz veya Dantz adıyla, İtalya’da ise Bal todescho, Bal francese ve Tedesco adıyla ortaya çıkmıştır. Allemande iki zamanlıdır ve iki veya  cümleden oluşur. 16. Yüzyıl Allemande’ları, Basse danse’in veya Hoftanz’in bir tür Alman versiyonu olarak tremiti... Thoinot Arbeau bu dansı “belli bir ağırlıkta olan düz bir dans” olarak niteler ve Alman kökenli en eski dans olduğunu belirtir.”

Dandelot (2001: 18-19) ise Allemande’yi anlatırken Şu konulara değinmiştir:

“Süt’in başlıca simge parçası budur. 2/2 veya 2/4, bazen de 4/4’lüktür; tarzı neşeli fakat hareketi ağırdır. İlimli hareket onaltılıkların ritminden ötürü hızlı etkisi bırakır; tema taklitlerle çalışan tekdüze bir desendir. Yavaş yavaş Allemande ağırbaşlılığını ve yürüyüşünü kaybetti, parçanın genişliği arttıkça temposu da hızlandı...”

Süt’i oluşturan bütün parçalar gibi ikili formdadır ve bir tek tema’sı vardır. Birinci bölüm Tonik’ten Dominant’a gider, İkinci bölüm Dominant’tan Tonik’e döner.

Birinci bölüm:

a)Tema’nın Ekspozisyonu: Tonik tonunda.

b)Dominant veya Akraba tonalitesine (eğer ton minörse) götüren modülasyonlu Divertisman.

c)Dominant veya akraba tonunda Koda.

İkinci bölüm:

a)Tema’nın yeniden Ekspozisyonu(Dominant-Akraba ton değişiklik yapılabilir veya ters hareketle alınabilir).

b)Tonik tonalitesine yönelmeye yarayan yeni Divertisman.

c)Tonik tonunda Koda.”

5.1.3. Courante

Fransızca “koşmak” anlamına gelen Courir kelimesinden türemiştir ve 1515 yılı dolaylarında Paris’te ortaya çıkmıştır. Sütün ikinci bölümünü olan Courante, üç zamanlı ölçüde ve hızlı tempolu bir dans türüdür. Yürür adımlarla ve sıçramadan yapılan bu dans (Karakelle, 2006: 28), 17. yüzyıl ortalarında gelişimini tamamlamış ve XIV. Louis zamanında Fransa saraylarında popüler hale gelmiştir. (Ersoy, 2006: 24)

Basmacıoğlu (2005: 22), Courante ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir:

“İtalyan ve Fransız olmak üzere iki biçimi vardır. İtalyan versiyonu corrente 3/4’lük ya da 3/8’lik ölçüde, berrak armonik ve ritmik yapıda hızlı bir dandır. Fransız courante’ı ise genellikle 3/2’lik ölçüde, törensel havada, kontrpuanlı bir dokudadır ve karmaşık, hemiola’lar içeren bir ritmik yapıya sahiptir. J. S. Bach, Telemann, Handel gibi pek çok Barok dönem bestecisi her ikisini de kullanmıştır. Courante salon dansında olduğu gibi sütlerde de allemande’ı takip eder.”

Ersoy (2006: 25) ise çeşitlilik gösteren bu dansı şu örneklerle açıklamıştır:

“Courante’in iki çeşidi bulunmaktadır. Birincisi, ağır tempolu, kontrpuan tekniğiyle yazılan, 3/2’lik ya da 6/4’lük Fransız Courante’idir (Bach’ın İngiliz sütlerinde gördüğümüz gibi) ve Barok Dönem çalgı müziğinde, süt’in ikinci bölümü olarak yer almıştır. Diğer çeşidi ise hızlıca bir tempoda 3/8’lik ya da 3/4’lük bir ölçü yapısında neşeli ve canlı bir İtalyan dansı olan Corrente’dir. (Örnek olarak Bach’ın II, IV, V ve VI numaralı “Fransız sütleri”). Fransız Courante’ı, Barok danslarında en yavaş olanıdır, Barok Dönemin sonunda ise popülerliğini kaybetmiştir.”

Ayrıca Ersoy (2006: 30-31), J. S. Bach'ın viyolonsel sitlerinde her iki çeşidi de kullandığını ş cmlerle belirtmektedir:

“Solo viyolonsel için yazdığı 6 sitten 5 tanesi Corrente ve Giga'ler içerir, diğer yandan 5. Süit bir Fransız Courante'ı ve bir Fransız Gigue'i içerir. J. S. Bach, bu 5 süit'de teknik olarak zor olan hızlı İtalyan danslarını tercih ederek solo bir enstrüman olarak viyolonselın virtüözite imkanlarını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.... J. S. Bach'ın Courante'larının bir özelliği, Fransız meslektaşlarının aksine, çift sayılı (her bir cümlenin dördün basamaklarına ayrılabilen düzenli ölçü sayısı) yazılmasıdır. J. S. Bach'ın Courante'larında denge ve düzen görülmektedir.”

5.1.4. Sarabande

İtalyanca ve Almanca Sarabanda, Fransızca Sarabande, İngilizce Saraband ve İspanyolca Zarabanda'dır. Üç vuruşlu ve ağırbaşlı bir dans olan Sarabande'in kökeni İspanyol ve Yeni Dünya halk danslarına dayanmaktadır. 16. Yüzyılda gitar eşliğinde yapılan hareketler erotik bulunduğu için kilise tarafından yasaklanmış fakat 1618 yılında İspanya saraylarında yer almaya başlamış ve kısa süre içerisinde Fransız soyluları tarafından da benimsenmiştir. (Ersoy, 2006: 33)

“Kastanyetler ve gitar (gitarlar) ile çalınan bu müzik gitarın telleri arasına ara sıra vurulan tutkulu Rasqueado ile kesilen, bir dizi armoni üzerine kurulu, ara vermeksizin çalınan çeşitlemelerden oluşmuştur. Bu dansa karşı olanlar onu i gıcıklayıcı buluyorlardı. Fransızlar, Sarabande'ı daha zarif bir şekilde soktular. Fransız sarayında gerçekleştirilen koreografilerde dans, sakin, ciddi, ağırbaşlı ve düzenli ritimlerden oluşan süreğen bir karaktere sahipti. İlginç nokta ise, pandomim sanatına özgü tekniklerin kullanılmasıdır.” (Ersoy, 2006: 33-34)

Ersoy (2006: 34), Sarabande'ı anlatırken ş noktalara da değinmiştir:

“Johann Sebastian Bach dönemindeki besteciler Sarabande'a “ağır” ya da “törensel”, başkaları ise “görkemli” ya da “ciddi” yakıştırmasını yapmışlardır. Dansçılardan bu dansı daha yavaş icra etmelerinin nedeni estetiğe dayanıyordu. Dansçılar bu dansa uygulanan koreografideki ağır hareketleri bu tempoda sürdürmenin zorluğu nedeniyle, daha hızlı bir dans olarak algılamışlardır ama Sarabande için ideal tempo, ikilik notaya MM=69'du....

Sarabande dans ritmi 12 vuruştan oluşan armonik-ritmik bir müzikal cmlenden oluşur. Balans, Sarabande'in önemli bir karakteristik özelliğidir. 4 veya 8 ölçülük cmler ya da ender olarak 5, 6, 9 ölçülük cmler yapılarına sahiptir. Cmler yapısında grlen soru-cevap Gavotte ve Menuet'de de görülür, fakat Sarabande bu türlere göre daha eskidir (dans müziği ya da dans olarak).”

5.1.5. Menuet

İngilizce Minuet, İtalyanca Minuetto, Almanca Menuett ve İspanyolca Minue olarak adlandırılır. Orta hızda, üç zamanlı bir Fransız dansı olan Menuet, 1660

dolaylarında Fransa saraylarında ortaya çıkmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda Fransa’da soyluluğun ve zarafetin sembolü olarak görülmüştür. Süt formunun bölümlerinden biri olarak değerlendirilmesi Barok dönemde gerçekleşmiştir. (Ersoy, 2006: 41)

Say (1995: 209), Menuet’yi “3/4’lük ağır tempoda ve zarif adımlı, incelikli, yumuşak bir dans” olarak tanımlar.

“Menuet’in yapısı A-B-A’dır. B bölümü trio (üç çalgı için bestelenmiş eser ya da üç kişiden oluşan oda müziği grubu) biçiminde, kendi içindeki C-D-C yapısıyla bütünlük taşır.”(Ersoy, 2006: 42)

Menuet hakkında Karakelle (2006: 29-30) şu bilgilere yer vermiştir:

“Menuet, sonat ve senfoni çevresine girebilen tek dandır. Başlangıçta ağır ve aksanlı ölçü kısımlarının belirtilmesi yüzünden daha ritmik bir özellikte iken sonraları Bach süt’lerinde biraz çabuklaşmış ve akıp giden sekizlik sesleri nedeniyle dans karakterini yitirmiştir.”

Dandelot (2001: 19), Menuet’in hızı için “dans müziğinde Vals’e, çalgısal müzikte Scherzo’ya dönüşecek kadar artmıştır” demektedir.

Ersoy (2006: 43) ise Menuet’deki tempo sorununa şu şekilde değinmiştir:

“Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Dennis Diderot (1713-1784) ve Jean d’Alembert’le (1717-1783) hazırladığı Encyclopedia isimli kitabında (1750-1765) Menuet’in karakterinin asil ve zarif olduğunu ve hareketlerinin ise orta hızda olduğunu belirtmişlerdir. Menuet’in temposu çözümlenememiş bir sorundur ve Johann Sebastian Bach dönemindeki Menuet’lerde de bu sorun görülür.”

Ayrıca Ersoy (2006: 51), J. S. Bach’ın 1 numaralı viyolonsel sütindeki Menuet hakkında şöyle bilgilere yer vermiştir:

“Arpejli ve kırık akorlu figürler solo çello için yazılan Süt I’in her iki Menuet’inin armonisinin ana hatlarını çizer (BWV 1007). Menuet I’deki yay işaretleri Bach-Gesellschaft’ın edisyonunda kendi el yazmasındakinden çok farklı görünür. J. S. Bach’ın el yazmasının, çok daha canlı ve çok daha ince bir şekilde artiküle edildiğini gösterir. Bunlar daha büyük modüllerden ziyade, iç bölümlere önem verirler. Çeşitlilik, sekizlik notaların gruplandırılmasında daha çok (Menuet II’de paralel minör tonaliteye geçildiğinde) ortaya çıkar. Üç sekizlik nota genellikle birbirine bağlanır ve bu şekilde bir mordan (Notanın üstünde yer alan, kuvvetli zaman üstünde çabuk ve sertçe çalınan süs işareti) oluşur. Bu, Menuet I’deki bağ tekniğiyle kontrast oluşturur. Uzun ve kısa notalardan oluşan gruplamanın bulunduğu ikinci cümle, ölçünün ilk dört adet sekizlik notası bağ işaretleriyle bağlanır (10, 12 ve 18. Ölçüler) buna karşın 13, 14 ve 22. Ölçüler 2+3+1 şeklinde yayla ayrı ayrı çalınır.”

5.1.6. Bourrée

V. yüzyılda doğduğu ve Fransız asıllı bir halk dansı olduğu düşünülmektedir.

17. Yüzyılda Fransa saraylarında popüler olmuştur. Süt bölümleri arasında yerini alması da yine aynı zamana rastlar.

“Süt’in bölümlerinden biri olan Bourrée, yalın ritmi, yumuşak melodi akışı ve basit armonisiyle gözde bir saray dansı konumuna gelmiştir. Bourrée danslarında çoğunlukla iki sekizlik veya bir dördlük notadan oluşan bir auktakt görülür. Dört zamanlı, hızlı bir danstır. Ritmik ve armonik cümle, dört ölçüde sekiz vuruş şeklinde düzenlenir. 7. ve 8. vuruşun ilk yarısı kuvvetli zamanda duyulan ana cümleyi sergiler, 3. vuruş ve 4. ölçünün ilk yarısı ise yan cümleyi sergiler. Her bir vuruşa ikilik nota gelir. Genellikle Bourrée’ler için 2 ya da Sebare sembolü kullanılır çok azında ise 2/4’lük ölçü işareti kullanılır. Bu durumda vuruş değeri doğal olarak dördlük nota şeklinde olur.” (Ersoy, 2006: 55)

Ersoy (2006: 55) şöyle devam etmektedir:

“Kuvvetli zamanı vurgulayan yapıda en iyi artikülasyon şekli üç notanın bağlı olarak çalınmasıdır. Bu ritimlerle bitişik olarak hareket eden melodik çizgi Bourrée’de çok sık görülür ve kadansların kuvvetli zamanlarını daha net ortaya çıkarmak için kullanılır.

Bourrée ritmi auktaktla başlar; bu dansın cümle yapısını daha iyi belirtmek için hem ilk cümlenin hem de ikinci cümlenin başlangıcında auktaktan sonraki nota hafifçe belirtilerek çalınır.”

Bourrée’lerde kullanılan auktaktlar şöyle açıklanmıştır:

“Auktaktlar ‘anapestic’ kalıplardan oluşur (kısa ve vurgusuz olan ilk iki ritmik değerin uzun ve vurgulu olanla devam etmesi şekli), parçada süreğenliği sağlar ve vuruşlardaki bölünmeden, dansla birlikte gösterilen iç bölünmelere doğru bir hareketlilik oluşturur. Aksan, bu grubun son notası olan dördlükte etkilidir. Johann Sebastian Bach’ın (1685-1750) Bourrée’lerinde (BWV 807, 820, 816 ve 966) anapestic motifleri görebiliriz.” (Ersoy, 2006: 55)

“Bourrée’nin bir karakteristik özelliği dördlük-ikilik-dördlük ritimden oluşan senkoplu yapı’dır. Bu senkoplu yapı genellikle zayıf zamanlı vuruşlarda cümlenin devamlılığını ortaya çıkarmak için zayıf zamanda belirir.” (Ersoy, 2006: 55)

J. S. Bach’ın viyolonsel sütlerinde yer alan Bourrée’ler hakkında Ersoy (2006: 57-58), şu bilgilere yer vermiştir:

“Johann Sebastian Bach’ın 1009 ve 1010 Viyolonsel Sütlerindeki Bourrée çiftleri Köthen yıllarına aittir. “Bu parçalarda Fransız Bourrée’lerinin ritmik yapısı artikülasyon tekniğiyle daha iyi belirginleşir. ‘Johann Sebastian Bach’ın özellikle üstünde durduğu konu, solo bir çalgıda, dört partili armoniden oluşan dokuyu yaratmaktır. Anna Magdalena (1701-1760) el yazmasında (büyük olasılıkla Bach’ın süsleme yapılmaksızın yazılan kopyası) dans ritimlerinin ipuçlarını veren arşe kullanımını görebiliriz. El yazmasında zayıf zamandaki vuruş, net bir şekilde belirtilirken, Bach-Gesellschaft edisyonunda Auktaktın son onaltılık notasındaki

tirata (süsleme) ile bunu takip eden dörtlük nota bağlanarak, zayıf zamandaki ritim mevhumu kaybolur. Anna Magdalena el yazmasındaki bütün viyolonsel Sütlerindeki danslarda, her ölçüye bir yay gelecek şekilde düzenlenir.’

Bourrée çiftleri arasında kontrast yaratmak için, hafif tempo değişimleri yapılabilir. Örnek olarak BWV 1009’un ikincisi, ilkinde göre biraz daha hızlı çalınabilir ya da BWV 1010’da ikincisi ilkinde göre daha yavaş çalınabilir. Böylece yavaş tempo, senkopların daha iyi bir şekilde duyulmasını sağlar.”

5.1.7. Gavotte

Almanca Gavott, Fransızca Gavotte olarak adlandırılır. Fransa’nın Provans bölgesinden çıktığı düşünülen bir halk dansıdır. Adını “Provans Alplerinde yaşayanlar” anlamına gelen “gavotto” sözcüğünden alır. Günümüzde Bask bölgesi dolaylarında ve Fransa’nın Brötanya yöresinde varlığını sürdüren bu dans, bir çift tarafından uygulanır ve iki ikilik ölçüdedir. (Say, 2005: 635)

“Karakteri zarif, neşeli ve narin’dir. Temposu orta hızdadır ve iki ağır vuruş içinde yani iki adet ikilik nota ile hareket eder. Cümleler genelde dört ölçüden meydana gelir. Süt formunda Musette’den önce ve Sarabande’dan sonra yer almıştır. Ritmik motifler içerir ve senkop kullanılmaz. Gavotte dans ritmi, dört ölçüde sekiz vuruşlu bir dans ritmidir ve 4+4 şeklinde ikiye ayrılır. Cümleler eşit uzunluktadır. Vuruşların gruplaması, iki ölçüyü kapsayan ikili birimlerdir. Bu cümlecikler ortadan ikiye ayrıldığı için (4. vuruştan sonra) “soru” ve “cevap” veya “bildirim” ve “karşı bildirim” olarak tanımlanabilir.” (Ersoy, 2006: 60)

“Bazen iki gavotte arka arkaya kullanılır (gavotte 1, gavotte 2 olarak gösterilir). Birinci kısım ikinciden sonra tekrarlanır. İkinci bölümü genellikle musette formundadır.” (Basmacıoğlu, 2005: 23)

Ersoy (2006: 64), Johann Sebastian Bach’ın Yazdığı Gavotte’lar hakkında şu bilgilere yer vermiştir:

“Gavotte’lar Johann Sebastian Bach’ın (1685-1750) dindışı müziğinin ayrılmaz bir parçasıdır (Klavsen için yazdığı iki İngiliz Sütünde, üç Fransız Sütünde, viyolonsel Sütlerinin ikisinde ve dört Orkestral Süt’inin üçünde görülmektedir). J. S. Bach’ın çok sayıdaki Gavotte’larını, 1720 ve 1730 yıllarında yazdığı düşünülmektedir. J. S. Bach 18 adet adlandırılmış Gavotte’a sahiptir....

Sekiz parçası, iki Gavotte’un “en suite” tarzında çalınması nedeniyle Gavotte’ların toplam sayısı 26’ya ulaşır. Birçoğu “soru” ve “cevap” tarzındaki dört ve sekiz vuruşluk parçaların yarattığı denge duygusu üzerine kuruludur. Metrik yapı olarak (vuruş düzeyinde) ikilik notayı kullanır. J. S. Bach, Fransız Gavotte’unun 18. yüzyıl başındaki özelliklerini korumuştur.”

5.1.8. Gigue

“Eski bir İrlanda ve İskoç dansı olan gigue, 1635’de Fransa’da bir saray dansına dönüşmüş, kısa sürede süit formunun içinde bir bölüm olarak yer almıştır. Fransızca giquer: “sıçramak” anlamına gelen sözcük, İngilizce jig, İtalyanca giga terimleriyle karşılanır.” (Say, 2005: 659)

“Temposu hızlıdır, ölçü olarak 3/8, 6/8, 12/8, 12/6, C ve Sabare olarak yazılır. Metrik yapı bakımından Johann Sebastian Bach’ın (1685-1750) Gigue’leri üç’e ayrılır. Fransız Gigue, Giga I ve Giga II.” (Ersoy, 2006: 65)

J. S. Bach’ın Gigue’lerini üçe ayıran Ersoy (2006: 65), bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

“Giga I (II-2-3) iç bölümleri göz önüne alındığında üçleme tarzı ağırlıklı olduğu için diğerlerinden farklı bir yapıya sahiptir. Armonik ritim yavaştır. Fransız Gigue (I-3-2) ve Giga II (II-3-2) metrik yapı bakımından benzerlik taşımasına rağmen küçük de olsa bazı farklılıklar gösterebilir. Buna örnek olarak Fransız Gigue birçok noktali ritme sahiptir ve Giga II’nin yavaş temposuna ve karmaşık dokusuna karşıtlık oluşturur. Fransız Giga’sı müzikal doku bakımından daha sade, daha hızlıdır.”

Ersoy’un (2006: 70-71) Johann Sebastian Bach’ın yazmış olduğu Giga I’ler için verdiği bilgiler şöyledir:

“Johann Sebastian Bach (1685-1750) 15 Giga I yazmıştır. Orkestra için (BWV 1068) Gigue’leri ve solo viyolonsel için (BWV 1010) yazdığı ilk Gig’leri deneyseldir ve Weimar döneminden kalmadır...

Viyolonsel Süitindeki Mi bemol Majör Giga (BWV1010) yaylı çalgılar için yazdığı tek Gig I formudur. II-2-3 metrik yapısına sahiptir. Yay tekniği işaretlerinde bütün sekizlik notaları, üçerli bağlarla gruplandırır... Başlangıçtaki açılış motifi, sık dönüşlerle tekrarlanır.”

Johann Sebastian Bach’ın yazmış olduğu Giga II’lere ise şu cümlelerle değinmektedir:

“Johann Sebastian Bach, eserlerinde Giga II tipini daha çok kullanmıştır. Giga I’e göre daha karmaşık ve daha uzundur. Bach’ın Giga II için 20 parçası vardır...

Johann Sebastian Bach solo viyolonsel için bestelediği 6 Süit’in dördünde Giga II’yi kullanmıştır. Bunların hepsi de Johann Sebastian Bach’ın Köthen yıllarında bestelenmiştir...

Süit I’in (BWV 1007) Gigue’i, Giga II olarak adlandırılır. Metrik yapısı II-3-2 şeklindedir. Anna Magdalena el yazmalarından alınan örnekte viyolonsel için figürler, üçlü gruplara farklı şekillerde ayrılmışlardır. Bazen 1+1 (1. ölçü) bazen 2+1 (9. Ve 11. ölçü) ve bazen de 3+1 (veya 1+3) olarak bağlanırlar. Parçaya denge veren dört veya sekiz ölçülük, düzenli ölçü gruplarından oluşan cümleler yer almaktadır.

Viyolonsel için yazılan Re minör Süt II'deki (BWV 1008) Giga dengeli ve ara kadanslarla ana hatları belirlenen, düzenli bir danstır. Metrik yapısı I-3-2 şeklindedir. Yay tekniği artistiktir. Onaltılık notalarla (çoğu iki ve üçlü gruplanarak) parçaya süreçenlik katmıştır. 1007'deki üç notayı bağlayan gruplar ve üç onaltılık notayı gruplayan bağlar kullanılmıştır.

Do Majör Süt III'deki (BWV 1009) Giga'nın stili tour de force'dur. Pedal notaları sıklıkla kullanılmıştır (21. ve 31. ölçüler). Eko kalıpları (21-26, 33-44 ve 81-88. ölçüler), sekvensler ve tekrarlar parçanın neşeli karakterini ortaya çıkarır. J. S. Bach bu eserinde uzak aralıklı atlamalar kullanmıştır. Yay kullanma tekniği özel bir efekt gerektirir. Pedal notalarındaki onaltılık notalar, ikili bağlarla gruplanırlar.

Süt VI'daki (BWV 1012) Giga, scordatura akortlamasıyla çalınır. Metrik yapısı II-3-2 şeklindedir ve geniş ölçeklidir. Pedal noktaları 2+1 gruplamasıyla çalınır (16-16. ölçüler). Ayrıca kullanılan başka bir teknik ise tremola figüründe, iki sesli akorun kullanılmasıdır (24-36 ve 65-66. ölçüler). Yer yer üç ve dört sesli akorlar belirir. Teknik pasajların net bir şekilde duyulabilmesi için, parça orta hızda çalınmalıdır." (Ersoy, 2006: 72-74)

6. J. S. BACH SÜİT EDİSYONLARI

Johann Sebastian Bach'ın viyolonsel süiti edisyonlarının kronolojik sıralaması:

- 1720-1726 Johann Sebastian Bach'ın viyolonsel süitlerini yazdığı ya da yazmaya başladığı tahmin edilen tarihlerdir. Süitlerin orijinaleri kayıptır.
- 1726 Johann Peter Kellner'in el yazmaları. (Bkz. Ek-2) J. P. Kellner, J. S. Bach'ın öğrencisidir; aynı zamanda o dönemde yaşamış önemli bir koleksiyoncudur.
- 1727-1731 Anna Magdalena Bach'ın el yazmaları. (Bkz. Ek-1)
- 1750-1800 Johann Heinrich Westphal'ın el yazmaları. (Bkz. Ek-3) Aynı zamanda anonim "C" olarak adlandırılmaktadır. Bu el yazmasının iki anonim kopist tarafından kaleme alındığı ve ikinci kopistin 3. Süitin ilk Bourrée'sinin ortalarına doğru kopyalamaya başladığı düşünülmektedir. J. H. Westphal'da o dönemde yaşamış önemli bir koleksiyoncudur. Bu kopyada A. M. Bach ve J. P. Kellner el yazmalarında bulunmayan birçok süsleme mevcuttur.

- 1775-1800 “D” olarak adlandırılan, bilinmeyen yazarın el yazmaları. (Bkz. Ek-4)
A. M. Bach ve J. P. Kellner el yazmalarında bulunmayan birçok süsleme mevcuttur.
- 1720-1850 Bu tarihler arasında yukarıda bahsedilen dört el yazması dışında birçok kayıp el yazması olduğu düşünülmektedir.
- 1824-1825 Basılan ilk edisyon olarak adlandırılır. Editörü bilinmemektedir fakat M. Norblin olduğu düşünülmektedir. Yayıncı: Janet de Cotelle. Basım yeri: Paris. (Bkz. Ek-5)
- 1825 Editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: H. A. Probst. Basım yeri: Leipzig.
Dotzauer’in edisyonu 130 yılı aşkın dikkate değer bir süre boyunca yayımlanmıştır. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1826 Editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig.
- 1831 Editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Kistner. Basım yeri: Leipzig.
- 1890 Editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig. (Bkz. Ek-6)
- 1896 Editör: Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig.
- 1916 Editör: Guiseppa Magrini-Friedrich Dotzauer. Yayıncı: Ricordi. Basım yeri: Milano.
- 1956 Editör: Walter Schulz-Friedrich Dotzauer. Yeni Edisyon. Yayıncı: Pro Musica. Basım yeri: Leipzig.
- 1827 Editör: Bilinmeyen editör. Yayıncı: Richter. Basım yeri: Petersburg.
- 1866 Editör: Friedrich Grützmacher. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig. (Bkz. Ek-7) Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

- 1885 Editör: Friedrich Gruetzmaher. Konser Versiyonu. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig.
- 1900 Editör: Friedrich Gruetzmaher. Konser Versiyonu 2. Baskı. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig.
- 1879 Editör: Alfred Doerffel (Bach Gesellschaft). Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig. (Bkz. Ek-8)
- 1888 Editör: Alwin Schroeder. Yayıncı: Kistner. Basım yeri: Leipzig.
- 1897 Editör: Norbert Salter. Yayıncı: Simrock. Basım yeri: Berlin.
- 1898 Editör: Robert Hausmann. Yayıncı: Steingraeber. Basım yeri: Leipzig. (Bkz. Ek-9) Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1935 Editör: Walter Schulz. W. Schulz tarafından yeniden düzenlenen R. Hausmann edisyonu. Yayıncı: Steingraeber. Basım yeri: Leipzig.
- 1900 Editör: Julius Loeb. Yayıncı: Constallat. Basım yeri: Paris. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1923 Editör: : Julius Loeb. Yeni edisyon. Yayıncı: Constallat. Basım yeri: Paris.
- 1900 Editör: Julius Klengel. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig. (Bkz. Ek-10) Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1953 Editör: Julius Klengel. Yeni baskı. Yayıncı: Breitkopf. Basım yeri: Leipzig.
- 1907 Editör: Jacques van Lier. Yayıncı: Universal Edition. Basım yeri: Viyana.
- 1907 Editör: Wilhelm Jeral. Yayıncı: Universal Edition. Basım yeri: Viyana.
- 1911 Editör: Hugo Becker. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig. (Bkz. Ek-11) Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

- 1946 Tekrar baskı. Yayıncı: IMC. Basım yeri: New York.
- 1953 Tekrar baskı. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig.
- 19? Tekrar baskı. Yayıncı: Peters. Basım yeri: New York.
- 1914 Editör: Evgueni Maigren. Yayıncı: Jurgenson. Basım yeri: Moskova.
- 1918 Editör: Fernand Pollain. Yayıncı: Durand. Basım yeri: Paris. (Bkz. Ek-12)
- 1918 Editör: Joseph Malkin. Yayıncı: Fischer. Basım yeri: New York.
- 1919 Editör: Percy Such. Yayıncı: Augener. Basım yeri: Londra.
- 1920 Editör: Cornelius Liegeois. Yayıncı: Lemoine. Basım yeri: Paris.
- 1920 Editör: Paul Bazelaire. Yayıncı: Max Eschig. Basım yeri: Paris. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1933 Editör: Paul Bazelaire. Düzeltilen 2. Baskı. Yayıncı: Max Eschig. Basım yeri: Paris.
- 1921 Editör: Paul Kurth. Yayıncı: Drei Masken. Basım yeri: Viyana.
- 1923 Editör: Luigi Forino. Yayıncı: Ricordi. Basım yeri: Milano.
- 1928 Editör: Wilhelm Jeral. Yayıncı: Muztorg. Basım yeri: Moskova.
- 1929 Editör: Diran Alexanian. Yayıncı: Salabert. Basım yeri: Paris. (Bkz. Ek-16) Bu edisyon, halen tüm dünyada kullanımı yaygın olan analitik bir edisyondur.
- 1939 Editör: Frits Gaillard. Yayıncı: Schirmer. Basım yeri: New York.
- 1941 Editör: Enrico Mainardi. Yayıncı: Schott. Basım yeri: Mainz. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1966 Editör: Enrico Mainardi. Düzeltilen yeni baskı. Yayıncı: Schott. Basım yeri: Mainz.
- 1944 Editör: Paul Gruemmer. Yayıncı: Dobliger. Basım yeri: Viyana.
- 1947 Editör: Semon Kosulupov. Yayıncı: Muzgiz. Basım yeri: Moskova.

- 1950 Bach Gesellschaft Edisyonu. Tekrar baskı. Yayıncı: Lea Pocket Score. Basım yeri: New York. . Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1988 Bach Gesellschaft. Yayıncı: Dover. Basım yeri: New York.
- 1950 Editör: August Wenzinger. Yayıncı: Bärenreiter Basım yeri: Basel. (Bkz. Ek-15) Bu edisyon Anna Magdalena Bach el yazmalarına dayanmaktadır. Orijinal el yazmasında bulunmayan ve bu edisyona eklenen her şey işaretlerle belirtilmiştir. Değiştirilen bağlar kesik çizgilerle işaret edilmiş, eklenen dinamikler parantez içinde gösterilmiş ve düzeltilen notalar dipnotlandırılmıştır.
- 1953 Editör: J. Ebner. Yayıncı: Hug. Basım yeri: Zürih.
- 1954 Editör: Gino Franzesconi. Yayıncı: Suvini. Basım yeri: Milano
- 1957 Editör: Alexander Stogorsky. Yayıncı: Muzgiz. Basım yeri: Moskova. Buedisyon Anna Magdalena Bach el yazmalarının bir kopyasını içermektedir.
- 1957 Editör: Richard Sturzenegger. Sadece 4-5 ve 6 numaralı sütleri içermektedir. Yayıncı: Reinhardt. Basım yeri: Münih/Basel.
- 1958 Editör: Kazimierz Wilkomirski. Yayıncı: PVVM. Basım yeri: Krakov. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1962 Editör: Kazimierz Wilkomirski. Yayıncı: PVVM. Basım yeri: Krakov.
- 1964 Editör: Kazimierz Wilkomirski. Yayıncı: PVVM. Basım yeri: Krakov.
- 1967 Editör: Kazimierz Wilkomirski. Yayıncı: PVVM. Basım yeri: Krakov.
- 1972 Editör: Kazimierz Wilkomirski. Düzeltilmiş yeni baskı. Yayıncı: PVVM. Basım yeri: Krakov.

- 1963 Editörler: Lieff Rosanoff-Marie Rosanoff. Yayıncı: Galaxy. Basım yeri: New York.
- 1964 Editör: Dimitry Markevtch. Yayıncı: Presser. Basım yeri: Bryn. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Bu edisyon A. M. Bach, J. P Kellner ve J. H. Westphal el yazmalarına dayanan bir edisyondur. Edisyonda oldukça bilgilendirici nitelikte bir önsöz vardır. Aynı zamanda bu edisyon J. S. Bach Viyolonsel Sütlerine ilişkin yapılan araştırmalardan bazılarını da içermektedir.
- 1985 Editör: Dimitry Markevtch. Düzeltilmiş baskı. Yayıncı: Presser. Basım yeri: Bryn.
- 1965 Editör: Paul Rubart. Yayıncı: Peters. Basım yeri: Leipzig
- 1966 Editör: Paul Tortellier. Yayıncı: Augener. Basım yeri: Londra. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1983 Editör: Paul Tortellier. Yeni baskı. Yayıncı: Stainer. Basım yeri: Londra.
- 1968 Editör: Giuseppe Selmi. Yayıncı: Carisch. Basım yeri: Milano.
- 1970 Editör: Daniel Vandersall. Yayıncı: Vandersall. Basım yeri: New Jersey. Bağ içermeyen bir edisyondur.
- 1971 Editör: Janos Starker. Yayıncı: Southern. Basım yeri: New York. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- Editör: Janos Starker. Yayıncı: Peer International Corporatian. Basım yeri: New York/Hamburg.
- 1972 Editör: Pierre Fournier. Yayıncı: IMV. Basım yeri: New York.
- 1974 Editör: Eugen Eicher. Yayıncı: Volkwein. Basım yeri: Pittsburg.
- 1978 Editör: George Pratt. Yayıncı: Stainer. Basım yeri: Londra.
- 1981 Editör: Jaqueline Du Pre. Yayıncı: Hansen. Basım yeri: Kopenhag.

- 1982 Editör: Maurice Gendron. Yayıncı: Zen-On. Basım yeri: Tokyo.
- 1984 Editörler: Marcel Bitsch-Klaus Heitz. Yayıncı: Leduc. Basım yeri: Paris.
- 1984 Editör: Edmund Kurtz. Yayıncı: IMC. Basım yeri: New York. Bu edisyon Anna Magdalena Bach el yazmalarının bir kopyasını içermektedir.
- 1985 Editör: Bruno Vitale. Yayıncı: Curci. Basım yeri: Milano.
- 1986 Editör: Pablo Casals (Madeleine Foley-D. Soyer-Ann Arbor). Yayıncı: Continental.
- 1986 Editör: A. Vlossov. Yayıncı: Muzgiz. Basım yeri: Moskova.
- 1987 Editör: Giambattista Valdetarro. Yayıncı: Zanibon. Basım yeri: Padova.
- 1988 Neue Bach Ausgabe (Editör: Hans Epstein). Yayıncı: Bärenreiter. Basım yeri: Kassel. Aşağıda bu edisyonun tekrar baskılarına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.
- 1995 Neue Bach Ausgabe Volume VI/2 (Editör: Hans Epstein). Yayıncı: Bärenreiter. Basım yeri: Kassel.
- 2000 Editörler: Bettina Schwemer-Douglas Woodfull-Harris. Yayıncı: Bärenreiter. Basım yeri: Kassel.
- 1997 Editör: Werner Icking. Yayıncı: Werner Icking Music Archive (WIMA). Basım yeri: Siegburg. (Bkz. Ek-13)
- ? Editör: Thomas Mifune. Yayıncı: Edition Kunzelmann.
- ? Editör: Egon Voss. Yayıncı: Henle Urtext. Basım yeri: Viyana. (Bkz. Ek-14)
- ? Editör: Bilinmeyen editör. Yayıncı: Mistyetsvo Basım yeri: Kiev
- ? Editör: Ede Banda Yayıncı: Editio Musica Budapest Basım yeri: Budapeşte. (Bkz. Ek-17)

(<http://www.georgcello.com/bachcellosuites.htm#Edit>-18.06.2012)

7. PROBLEM VE ALT PROBLEMLER

Viyolonsel literatüründe ve eğitiminde oldukça önemli bir yeri olan Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin, J. S. Bach tarafından yazılan el yazmalarının kayıp olması, eserin çok çeşitli ve birbiriyle çelişen edisyonlarının basılmasına yol açmıştır. Basılı kaynakların çeşitliliğinin, eserin icrasına nasıl yansıdığı problem durumu olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın problemi: Edisyon farklılıkları Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Sütlerinin yorumlanmasında nasıl ve ne kadar etkilidir?

Araştırmanın alt problemleri:

1. Viyolonsel sanatçıları/eğitmenleri J. S. Bach'ın No. 1 Sol Majör Viyolonsel Sütünü icra ederken edisyon seçiminde nelere dikkat etmektedirler?
2. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin eserin el yazmaları hakkında düşünceleri nelerdir?
3. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin eserin yorumlanmasına yönelik düşünceleri nelerdir?
4. Viyolonsel sanatçıları/eğitmenleri eseri çalıştırırken hangi yöntemleri izlemektedir?
5. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin eserin icrasında hangi ifadelendirme tekniklerini kullanmaktadırlar?

8. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışma ile; viyolonsel çalan öğrenci ve yorumculara Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel Sütleri'nin farklı edisyonlarının tanıtılması ve bu doğrultuda, edisyon tercihlerinde bilinçlendirilmeleri amaçlanmaktadır.

Ayrıca, Barok Dönem özellikleri ve çalış stillerinin, bununla birlikte eserin biçimsel özelliklerinin tanıtılması da amaçlar arasında yer almaktadır.

Bu düşünceler doğrultusunda, bu çalışma ile elde edilecek olan verilerin, bu alanda araştırma yapacak olanlara kaynak teşkil etmesi de amaçlar arasındadır.

9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Araştırma; konusu ve içeriği bakımından,

1. J. S. Bach'm Viyolonsel Sütleri'nin, dönemin özelliklerine uygun seslendirilebilmesinin viyolonsel öğrencisi ve yorumcusunun gelişimine katkı sağlaması,
2. Eserin edisyonlarının, hem el yazmaları hem de kendi aralarındaki farklılıkların ortaya konması ve bu farklılıkların yoruma olan etkilerinin incelenmesi bakımından ilk olması,

Yapılan bu çalışmanın, hem benzeri çalışmalara ışık tutup kaynak teşkil etmesi hem de yeni sanatsal ve bilimsel çalışmalara yön verebilecek olması bakımından önem taşımaktadır.

10. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI (VARSAYIMLAR)

Bu araştırmada;

1. Araştırma için belirlenen yöntemlerin geçerli, güvenilir ve uygun olduğu,
2. Araştırma için ulaşılan kaynakların ve elde edilen verilerin yeterli olduğu,
3. Veri toplama araçlarının araştırma için uygun olduğu,
4. Araştırmaya katılan viyolonsel sanatçıları ve öğretmenlerinin verdikleri yanıtların samimi olduğu ve gerçeği yansıttığı,
5. Örneklem olarak seçilen eserin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,
6. Araştırmanın, viyolonsel öğrencileri, öğretmenleri ve sanatçılarının, söz konusu eser, dönem ve biçimle ilgili çalışmalarına katkıda bulunacağı sayıtlılarından yola çıkılmıştır.

11. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma;

1. Johann Sebastian Bach'm viyolonsel için yazmış olduğu 6 süit arasından rastlantısal olarak seçilmiş 1 numaralı Sol Majör Viyolonsel Süiti ile

2. Araştırmaya gönüllü olarak katılan viyolonsel sanatçıları ve eğitimcileri ile
3. Araştırmaya ile dolaylı ve doğrudan ilgili ulaşılabilen her türlü yazılı ve görsel kaynak ile
4. Araştırma için belirlenen süre ve araştırmacının maddi olanakları ile sınırlıdır.

12. ARAŞTIRMAYA İLİŞKİN ÇALIŞMALAR

Akdeniz, Ayşe Özlem Dördüncü: Müzikte Barok Dönem Ve Önde Gelen Besteciler, Eskişehir 1999, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 39 s. (Yüksek Lisans Tezi)

Mertkan, Nil: Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği Ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 45 s. (Yüksek Lisans Tezi)

Ersoy, Ayşem: Süit Kavramının Genel Olarak Tanımı Ve Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel İçin Yazdığı 6 Süit'ten No: I Sol Majör, No: II Re Minör Ve No: III Do Majör'ün İncelenmesi, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 117 s. (Yüksek Lisans Tezi)

Basmacıoğlu, Hale Duru: 17. Ve 18. Yüzyıl Müziğinde Geleneksel Uygulamalar, Eskişehir 2005, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 50 s. (Sanatta Yeterlik Tezi)

Basmacıoğlu, A. Burak: 17. Ve 18. Yüzyıl Müziğinde Süslemeler, Eskişehir 2003, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 83 s. (Sanatta Yeterlik Tezi)

İşgörür, Ümit: Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri Ve Çağdaş Yorumlama Modelleri, İzmir 1999, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 38 s. (Sanatta Yeterlik Tezi)

Karakelle, Tayfun: Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin İncelenmesi, Ankara 2006, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 91 s. (Yüksek Lisans Tezi)

Büke, Aydın: Bach Yaşamı Ve Eserleri, İstanbul 2001, Kabalcı Yayınevi, 487 s.

Okyay, Erdoğan: Johann Sebastian Bach, Ankara 2000, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 159 s.

Tarcan, Hülya: Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma, İstanbul 1987, Pan Yayıncılık, 104 s.

Tarcan, Hülya: Johann Sebastian Bach, İstanbul 2000, Pan Yayıncılık, 120 s.

İpşiroğlu, Nazan: 20. Yüzyıl Sanatında J. S. Bach, İstanbul 2002, Pan Yayıncılık, 119 s.

Büke, Aydın – Altınel, İpek Mine: Müziği Yaratanlar Barok Dönem, İstanbul 2006, Dünya Yayıncılık A. Ş. , 382 s.

Hodeir, Andre: Usmanbaş, İlhan çev. , Müzikte Türler Ve Biçimler, İstanbul 2007, Pan Yayıncılık, 106 s.

Dandelot, Georges: Özdemir, Memduh çev. , Müzikal Kuruluş Derslerinin Özeti, İzmir 2001, 29 s.

Yüksel, Suna: Viyolonsel, Viola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler Ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi, İstanbul 2007, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 76 s. (Yüksek Lisans Tezi)

Önen, Emel Asuman: Viyolonsel Yapımcıları ve Viyolonsel Gelişimi, Eskişehir 1993, Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 18 s. (Yüksek Lisans Araştırma Çalışması)

Williams, C. F. Abdy: The Master Musicians Bach, New York 1906, E. P. Dutton & Co. , 223 s.

Romaini Rolland: Miall, Bernard (trans.), A Musical Tour Throught The Land Of The Past, New York 1922, Henry Hold And Company, 235 s.

Korlu, Mulu Varlık: Johann Sebastian Bach Ve Cello Sütleri, Eskişehir 2004, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 72 s.

Delikara, Ali: George Friedrich Handel Op. 1 Keman Sonatları'nın Teknik Ve Müziksel Analizi, Ankara 2010, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 195 s.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ve verilerin çözümlenmesine ilişkin bilgiler yer almaktadır.

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, tarama modelinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır. Cebeci, betimsel araştırmaları “olguların, nesnelere, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerinin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir” (2010:7) olarak tanımlar.

Tarama modeli ise “ geçmişte veya halihazır mevcut olan bir durumu (olay, kişi, nesne) kendi şartları içinde olduğu gibi tanımlamayı amaçlayan araştırma modelleridir.” (Cebeci, 2010: 14)

Araştırmaya veri sağlamak amacıyla görüşme formu hazırlanmıştır.

Araştırma süreci şu esaslarla gerçekleştirilmiştir:

1. Konuyla ilgili bilgi ve belgelerin, ilgili araştırmaların taranması,
2. Yurt içi ve dışı kaynakların belirlenmesi,
3. Araştırmanın evren ve örnekleminin belirlenmesi,
4. Araştırmaya ilişkin verilerin elde edilebilmesi için görüşme formunun hazırlanması,
5. Görüşme formlarının uygulanması,
6. Uygulama sonucu elde edilen verilerin yazılı ortama aktarılması,
7. Verilerin çözümlenmesi ve yorumlanması,
8. Araştırmanın raporlaştırılması.

2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini Johann Sebastian Bach’ın Viyolonsel Sütleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemi ise Johann Sebastian Bach'ın 6 Viyolonsel Süiti'nden No. 1 Sol Majör Süit'tir.

3. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ

Araştırmaya ilişkin veri toplayabilmek amacıyla yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır.

Yapılandırılmış görüşme formunda 17 soru yer almıştır. Ulaşılabilen ve araştırmaya gönüllü olarak katılmak isteyen viyolonsel sanatçılara ve viyolonsel eğitimlerine yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır.

Ayrıca belgesel tarama tekniği kullanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

1.BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Viyolonsel Sanatçıları/Eğitmenleri J. S. Bach'ın No. 1 Sol Majör Viyolonsel Sütini İcra Ederken Edisyon Seçiminde Nelere Dikkat Etmektedirler?

Bu alt problemin yanıtlanmasında, viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine edisyon seçimlerine yönelik 4 adet “açık uçlu” soru yöneltilmiş ve cevaplamaları istenmiştir. Viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine;

J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini İcra Ederken Hangi Edisyonu Tercih Etmektesiniz?

Çalışırken Tek Edisyona mı Bağlı Kalıyorsunuz ya da Farklı Edisyonları İnceleyerek mi Çalışıyorsunuz?

Edisyon Seçiminizde Nelere Önem Verirsiniz?

Kullandığımız Edisyona Birebir Bağlı mı Kalıyorsunuz ya da Değişiklikler Yapıyor musunuz?

Soruları yöneltilmiştir. Sanatçıların/eğitmenlerin verdiği cevaplar tablolaştırılarak sunulmuştur.

Tablo 1. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü İcra Ederken Hangi Edisyonu Tercih Etmektesiniz?

Katılımcı	Görüşler
1	Anna Magdalena el yazmalarını olabildiğince günümüz viyolonseline uyarlamaya çalışıyorum.
2	Bärenreiter
3	Bärenreiter
4	C. F. Peters Edition
5	C. F. Peters Edition
6	C. F. Peters Edition
7	C. F. Peters Edition
8	Editio Musica Budapest
9	G. Henle Verlag. Editörü Egon Voss, yaylar ve parmak numaraları Reiner Ginzler
10	Hugo Becker
11	Hugo Becker
12	Mistyetsvo
13	Hemen hemen tüm edisyonları inceleyerek, ortak bir fikir bulabildiğim herhangi biri.
14	İcra edisyon tercihim yoktur, tüm parmak numaraları ve bağlar kişiseldir.

J. S. Bach'ın viyolonsel sütünün 86 edisyonu bulunmaktadır. Farklı zaman dilimlerinde ve farklı yayıncılar tarafından basımları olan bu edisyonların ortak özellikleri, her birinin editörlüğünü döneminin değerli bir viyolonsel sanatçısının yapmış olmasıdır. J. S. Bach'ın viyolonsel sütünün orijinali kayıptır. Eserin orijinalini yansıtabileceği düşünülen 4 adet el yazması mevcuttur. Bazı edisyonlar bu el yazmalarını temel almakta bazıları ise editörün esere ilişkin kişisel yaklaşımını ortaya koymaktadır. Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin 4'ü Peters Yayıncılığın edisyonunu, 2'si Bärenreiter Yayıncılığın edisyonunu, 1'i Editio Musica Budapest Yayıncılığın edisyonunu, 1'i editörü Egon Voss olan Henle' Yayıncılığın edisyonunu, 1'i Mistyetsvo Yayıncılığın edisyonunu, 2'si editörü Hugo Becker olan edisyonu tercih ettiklerini belirtmişlerdir. Sanatçılardan/öğretmenlerden 2'si herhangi

bir tercih belirtmezken 1'i ise el yazmalarından yararlandığını ifade etmiştir. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin ortak bir edisyon seçimi olmadığı ve çoğunluğun tercihini belirleyebilecek bir edisyonun ortaya çıkmadığı gözlemlenmektedir. Katılımcıların eserin el yazmalarından nadiren faydalandığı anlaşılmaktadır.

Tablo 2. Çalışırken Tek Edisyona mı Bağlı Kalıyorsunuz ya da Farklı Edisyonları İnceleyerek mi Çalışıyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Tek edisyon.
2	Farklı.
3	Tek edisyon.
4	Farklı edisyonlardaki fikirleri de inceleyerek çalışmayı tercih ediyorum.
5	Tek edisyona bağlı kalıyorum.
6	Tek edisyon tercih ediyorum.
7	Farklı edisyonları inceleyerek çalışıyorum.
8	Farklı edisyonları inceleyerek çalışırım.
9	Bir de el yazmasını inceliyorum.
10	Farklı edisyonları inceledikten sonra tek bir edisyona bağlı kalarak çalışıyorum.
11	Tek.
12	Tek edisyona bağlı kalıyorum.
13	Farklı edisyonları incelerim.
14	Farklı edisyonlardan ziyade, farklı yorumları dinlerim.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin 6'sı çalışmalarında tek bir edisyon kullandıklarını, başka bir edisyonu incelediklerini ifade etmişlerdir. Bununla birlikte 6'sı çalışmalarında farklı edisyonlardan yararlandıklarını, 1'i hem edisyonları hem de el yazmalarını inceleyerek çalıştığını belirtmiştir. Katılımcılardan 1'i ise basılı farklılıkları incelemekten ziyade, eserin icrasında ortaya çıkan işitsel farklılıkları gözlemleyerek çalıştığını ifade etmiştir. Günümüzde, Johann Sebastian

Bach Viyolonsel Sütlerinin birbirinden oldukça farklı yorumlandığı dikkat çekmektedir. Bu farklılığın mevcut edisyonların çeşitliliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Tablo 2’de verilen cevaplardan, sanatçıların/eğitmenlerin, eseri çalışma sürecinde farklı yöntemlerden ve çeşitli edisyonlardan yararlandıkları anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan bu farklılığın, eserin yorumlanmasına etki ettiği düşünülmektedir.

Tablo 3. Edisyon Seçiminizde Nelere Önem Verirsiniz?

Katılımcı	Görüşler
1	İlk örneğe uygunluğa.
2	Müzikal bağlara ve ifadeye.
3	Bağlara, parmak numaralarına.
4	Bağ ve parmak numaralarının müzikal cümlemelerine uygunluğu ve o dönemi yansıtır yansıtmadığının önemli olduğunu düşünüyorum.
5	Tek edisyona bağlı kaldığım için edisyon seçimi yapmıyorum.
6	Parmak numaraları, bağlar ve nota yanlışı olmamasına.
7	Bağlara ve parmak numaralarına önem veririm.
8	Kolay çalınabiliyor oluşuna, edisyondaki arşe bağlarının ve müzikal cümlelerinin, eserin karakterine uygunluğuna önem veririm.
9	Zaman içinde pek çok edisyonla karşılaştım, çaldığım ve incelediklerim oldu. Ben Bach’ın eşi Anna Magdalena tarafından oluşturulmuş el yazmasını temel alan edisyonları tercih ediyorum. Daha eskilerde virtüözlerin kendi müziksel yaklaşımlarını temsil eden edisyonlar vardı. Ben bunların günümüzde ve gelecekte geçerliliklerinin kalmadığını düşünüyorum. Artık müzikologlar çok ince araştırma ve bilimsel yaklaşımlarla bestecilerin el yazmalarını ve başka kaynakları değerlendirerek gerçeğe en uygun notaların üretilmesini sağlıyorlar. Mümkün oldukça urtext edisyonları tercih ediyorum.
10	Bağ ve parmak numaralarının rahatlık açısından bana uygun olup olmadığına dikkat ederim.
11	Edisyonumu seçtim.
12	Rahat okunmasına.
13	Bağlarına.
14	Rahat okunabilen, olabildiğince serbest, bağ ve parmak numarası içermeyen edisyonlar. Özgür kalmak için elimdeki edisyondaki bağları silerim.

Viyolonsel sanatçıları/eğitmenleri edisyon seçimi yaparken en çok önem verdikleri noktanın bağlar ve parmak numaraları olduğunu belirtmişlerdir. Bununla birlikte notaların rahat okunabilmesinin diğer bir önemli nokta olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı/eğitimcilerden 2'si ise eserin orijinaline uygunluğuna önem verdiklerini belirtmişlerdir. Katılımcıların edisyon tercihlerinde, kullandıkları edisyondaki bağ ve parmak numaralarının kendi müzikal anlayışları ile örtüşmesine dikkat ettikleri anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, orijinaline en yakın olduğu kabul edilen el yazmalarını katılımcılardan yalnızca ikisinin göz önünde bulundurmasının dikkat çekici olduğu düşünülmektedir.

Tablo 4. Kullandığımız Edisyona Birebir Bağlı mı Kalıyorsunuz ya da Değişiklikler Yapıyor musunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Değişiklikler yapmamaya çalışıyorum.
2	Değişiklikler yapıyorum.
3	Tamamına bağlı kalmadan ufak bağ ve parmak numarası değişiklikleri yapıyorum.
4	Değişiklik yapabilirim.
5	Bağlarda değişiklikler yapıyorum.
6	Küçük değişiklikler yapıyorum.
7	Değişiklikler yapıyorum.
8	Edisyona birebir bağlı kalmadan, küçük değişiklikler yapıyorum.
9	Nüans, artikülasyon (bağlı ya da ayrı duyulması istenilen yerler gibi), tempo vs gibi temel konularda tamamen bağlı kalıyorum. Ancak çalış kalitesini artıracak yay ve parmak numaraları konularında kendime göre çözümler bulmaya çalışıyorum.
10	Birebir bağlı kalmak aslında tercihim ama öğrenci iken bu öğretmenler tarafından kontrol edildiği için, çalıştığım edisyonda da farklılıklar yapmıştık.
11	Değişiklik yaptım.
12	Değişiklikler yapabiliyorum.
13	Değişiklikler yaparım.
14	Bağlı kalmayabilirim, kişiseldir.

14 viyolonsel sanatçısı/eğitmeni kullanılan edisyona birebir bağlı kalmadığını belirtmiştir. Viyolonsel sanatçıların/eğitimcilerinin hepsinin kullandıkları edisyonda, gerekli gördükleri yerlerde çeşitli değişiklikler yaptıkları anlaşılmaktadır. Yapılan değişikliklerin bazı yayları ve bazı parmak numaralarını kapsadığı, ayrıca değişimlerde aşırıya kaçmaktan sakınıldığı gözlemlenmektedir. Katılımcıların tamamının, çok sayıda farklı edisyon bulunmasına rağmen, yine de kullanılan edisyonda değişiklik yapma ihtiyacı duymaları oldukça dikkat çekicidir. Bu durumun, icracıların fiziksel farklılıklarından ve müzikal anlayışlarının farklılıklarından kaynaklandığı düşünülmektedir.

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Viyolonsel Sanatçıların/Eğitmenlerinin Eserin El Yazmaları Hakkındaki Düşünceleri Nelerdir?

Bu alt problemin yanıtlanmasında, viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine edisyon seçimlerine yönelik 3 adet “açık uçlu” soru yöneltilmiş ve cevaplamaları istenmiştir. Viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine;

J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin El Yazmalarını İçeren Edisyona Sahip misiniz?

El Yazmalarındaki Bağlarla Çalıştınız mı?

Günümüz Viyolonselinde İcra Etmek İçin El Yazmalarındaki Bağlar Sizce Uygun mu?

Soruları yöneltilmiştir. Sanatçıların/eğitmenlerin verdiği cevaplar tablolastırılarak sunulmuştur.

Tablo 5. J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin El Yazmalarını İçeren Edisyona Sahip misiniz?

Katılımcı	Görüşler
1	Evet.
2	Evet.
3	Hayır.
4	Değilim.
5	Evet.
6	Evet.
7	Hayır.
8	Hayır.
9	Evet.
10	Bu edisyona sahip değilim fakat inceledim.
11	Evet.
12	Evet.
13	Hayır.
14	El yazmaları Anna Magdalena tarafından kaleme alınmıştır ve bu nedenle bağlayıcı olmamalıdır.

Viyolonsel sanatçıları/eğitmenlerinden 7'si el yazmalarını içeren edisyona sahip olduklarını, 1'i sahip olmadığını fakat incelediğini ve 5'i ise böyle bir edisyona sahip olmadığını belirtmiştir. 1'i ise Anna Magdalena tarafından kaleme alınmış olan el yazmasının, eserin yorumlanmasında bağlayıcı bir unsur olmaması gerektiğini vurgulamıştır. Katılımcılardan 8'inin eseri yorumlarken el yazmalarını dikkate aldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra 6 katılımcının 4 el yazmasından herhangi birinin kopyasına ya da bu el yazmalarının bir kopyasını içeren herhangi bir edisyona sahip olmadıkları gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, orijinaline en yakın olarak kabul edilen bu el yazmalarının icracılar tarafından incelenmediği düşünülmektedir.

Tablo 6. El Yazmalarındaki Bağlarla çalıştınız mı?

Katılımcı	Görüşler
1	Evet.
2	Evet.
3	Hayır.
4	Hayır.
5	Evet.
6	Evet.
7	Hayır.
8	Hayır.
9	Hayır.
10	Hayır.
11	Hayır.
12	Zaman zaman.
13	Evet.
14	Evet, zaman zaman.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin 7'si el yazmalarındaki bağlarla çalışmadıklarını, 7'si ise bu bağlarla çalıştıklarını belirtmişlerdir. Tablo 6'da verilen cevaplardan katılımcıların yarısının eserin el yazmalarını incelediği ve el yazmalarındaki bağları icra ettiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra katılımcıların diğer yarısının el yazmalarındaki bağları dikkate almadıkları ve kullanmadıkları gözlemlenmektedir.

Tablo 7. Günümüz Viyolonselinde İcra Etmek İçin El Yazmalarındaki Bağlar Sizce Uygun mu?

Katılımcı	Görüşler
1	Genellikle uygun olduğunu düşünüyorum.
2	Evet.
3	Değil.
4	-
5	Günümüz viyolonselinde ve arşesinde çalabilmek; kondisyon, yumuşak – derin ses kalitesine ulaşabilmek için zor, uygun bulmuyorum.
6	Daha zor.
7	El yazmalarını içeren edisyona sahip olmadığım için fikrim yok.
8	Bach, viyolonsel süitlerini org başında bestelediği için eserlerdeki bağları da viyolonselde uygun bulmuyorum.
9	O bağları gözden geçirerek oluşturulmuş edisyonlar var. Çoğu mümkün olduğunca sadık kalıyor ve mecburi durumlarda bazı düzenlemeler yapıyorlar. Başka bir deyişle evet.
10	Tabi ki günümüzde viyolonsel almış olduğu son hali ile bu el yazmalarındaki bağlarla istenilene uygun tınıyı elde etmek zordur.
11	Bilmiyorum.
12	Uygun olmakla birlikte; eserin öğrenciye tanıtılmasında bu bağlar ya da buna yakın bağlar kullanılmadıysa zor geleceğini düşünüyorum. Çünkü alışkanlıkları değiştirmek çok zordur.
13	Değil.
14	Şu an ezbere o bağları hatırlamıyorum. Bağlar ve yorum kişiye özeldir. O anki hisleriniz ve birikiminizle değişirler. Dogmatik mecburiyetler müziği öldürür.

Viyolonsel sanatçıları/öğretmenlerinin 3'ü el yazmalarındaki bağları günümüz viyolonselinde icra etmek için uygun olduğunu, 6'sı uygun olmadığını belirtmişlerdir. 2 sanatçı/öğretmen fikri olmadığını ifade etmiş, 1'i ise bu soruyu cevaplamamıştır. 1 viyolonsel sanatçısı/öğretmeni ise bağların icracıyı kısıtladığı, değişkenliğin ifade özgürlüğü sağladığı ve sabit kalan bağlar gibi dayatmaların yorumu yok ettiği görüşündedir. Bir diğer katılımcının ise öğrencilik döneminde öğrenilen bağların bir alışkanlığa dönüştüğü, henüz öğrenme aşamasındayken el yazmalarındaki bağlarla çalışıldığında, bu bağların zor olmayacağı fikrini savunduğu

anlaşılmaktadır. Katılımcıların 6'sının, bağların zorluğu ve eserin bu bağlarla icrasında ortaya çıkan ses kalitesindeki düşüş, istenilen tınıyı elde edememe gibi nedenlerden dolayı el yazmalarındaki bağların günümüz viyolonselinde icrasını uygun bulmadıkları anlaşılmaktadır.

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Viyolonsel Sanatçıların/Eğitmenlerinin Eserin Yorumlanmasına Yönelik Düşünceleri Nelerdir?

Bu alt problemin yanıtlanmasında, viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine edisyon seçimlerine yönelik 2 adet “açık uçlu” soru yöneltilmiş ve cevaplamaları istenmiştir. Viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine;

J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Süiti Yorumunu En Çok Beğendiğiniz Viyolonsel Sanatçısı Kimdir? Neden?

J. S. Bach Viyolonsel Süitlerinin İcrasında Barok Dönem Karakteristik Özelliklerini En Doğru Yansıtan Viyolonsel Sanatçısı Sizce Kimdir? Neden?

Soruları yöneltilmiştir. Sanatçıların/eğitmenlerin verdiği cevaplar tablolaştırılarak sunulmuştur.

Tablo 8. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Süiti Yorumunu En Çok Beğendiğiniz Viyolonsel Sanatçısı Kimdir? Neden?

Katılımcı	Görüşler
1	Anner Bylsma. 18. Yy. çalma geleneğine yakın bulmamdan.
2	Pierre Fournier, Andre Navarra, J. S. Bach süitlerdeki sade anlatım güzelliği.
3	Krisbaum, Navarra, Fournier, Rostropovich en çok beğendiklerim. İyi icra ettiklerini düşünüyorum. Krisbaum stile daha bağlı olabilir.
4	Peter Bruns'un yorumunu beğenirim. Müzikal anlamda fikir olarak bana yakın gelir.
5	Heinrich Schiff yorumunu beğeniyorum, diğer solistlere göre daha akademik buluyorum. Arşeler ve ritimler açısından sınırlı ve tutarlılık açısından ve öğrencinin daha akademik düşünebilmesi açısından bana daha uygun geliyor.
6	Rostropovich.
7	Rostropovich.
8	Jiri Barta'nın Bach yorumunu, stiline uygun bir yorum ile icra ettiği için beğeniyorum.
9	Pieter Wispelwey, Queyras, Peter Bruns gibi dönemin tarzını, ses yaklaşımını (hızlı, bol ve hafif yay) cümlesel yaklaşımını dikkate alan, becerili oldukları ölçüde "bilgili" müzisyenleri tercih ediyorum.
10	Ralph Krisbaum adlı viyolonselcinin genellikle Bach yorumlarını beğenerek dinliyorum. Aynı zamanda kayıtlarında cümleme ve nefes aldığı periyotları (ya da daha da küçültmek gerekirse frazları) duyurmak için bir mikrofon daha kullanmış. Yorum olarak onu hissedebiliyorum.
11	Pek çok var. Çünkü müzikte doğru yanlış yoktur. İyi ve kötü vardır.
12	Yo-Yo Ma. Aşırı yavaşlamalara, gereksiz nefeslere yer vermemesi ve notaları fazla tutmaması sayesinde müziğin akıcılığı bozulmuyor. Ayrıca eserin eski zaman dans parçalarından oluştuğunu hissettirebiliyor.
13	Yo-Yo Ma. Benim yorum anlayışıma daha yakın buluyorum.
14	Jiri Barta, Anner Bylsma, Mstislav Rostropovich. Bu üç isim üç farklı şekilde muhteşem yorumlamışlardır. Üçü de kendine has olduğu için beğenirim.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin her biri farklı nedenlerden dolayı farklı viyolonsel sanatçılarının yorumlarını beğendiği anlaşılmaktadır. 14 katılımcıdan 11 farklı viyolonsel sanatçısına ulaşılmıştır. Yo-Yo Ma, Jiri Barta, Peter Bruns, Ralph Krisbaum, Andre Navarra, Pierre Fournier ve Anner Bylsma ikişer katılımcının yorumlarını beğendiği viyolonsel sanatçılarıdır. Bunun yanı sıra 4 viyolonsel sanatçısı/eğitmeni ise M. Rostropovich isminde birleşmişlerdir. Heinrich Schiff, Queyras ve Pieter Wispelwey'de beğenilen sanatçılar arasındadır. 9 katılımcı eserin yorumlanması konusunda sadece bir sanatçıyı beğendiğini belirtmiş, 4 katılımcı birden fazla sanatçıyı beğendiğini vurgulamış ve 1 katılımcı ise isim vermemiş fakat pek çok sanatçıyı beğendiğini ifade etmiştir. Viyolonsel sanatçılarının eserin yorumlanmasında dönem özelliklerini dikkate aldıkları gözlemlenmektedir. Bununla birlikte sanatçıların/eğitmenlerin beğenilerini yönlendiren en önemli noktanın, kendi kişisel müzikal fikirlerine en yakın olan yorum anlayışına göre şekillendiği anlaşılmaktadır.

Tablo 9. J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin İcrasında Barok Dönem Karakteristik Özelliklerini En Doğru Yansıtan Viyolonsel Sanatçısı Sizce Kimdir? Neden?

Katılımcı	Görüşler
1	Anner Bylsma. Vibrato kullanmaması. 18. Yy. karakteristiklerine uygun enstrüman ve arşe kullanması.
2	Anner Bylsma.
3	Günümüzdeki sazlarla tamamen otantik çalınmasını anlamıyorum. Ancak viola da gamba ile tam anlamıyla iyi bir şekilde icra edilebileceğini düşünüyorum. O yüzden Krisbaum'un Bach yorumunu beğeniyorum.
4	Peter Bruns diyebilirim. Dönem hakkındaki bilgisi ve çalışarak bunu yansıtmadaki becerisi tartışılmaz. Kendisiyle Bach çalışma fırsatı da bulduğum için bunu sadece gözlemleyerek ya da dinleyerek değil, deneyimleyerek de görme şansım oldu. Her bölümün dans olduğunu unutmadan, adımları hissettirecek çalmayı ve çaldırmayı, dönemin karakteristik özelliklerini yansıtmayı oldukça iyi bildiğini düşünüyorum. Tüm bunları yansıtırken de müziğin nasıl çıkması gerektiği konusunda gerekli teknik donanımlarını da bilerek ve oldukça net göstererek çalma becerisi de beni etkileyen unsurlar arasındadır.
5	Heinrich Schiff. Daha akademik ve dönem özelliğine bağlı kaldığını düşünmekteyim. Yo-Yo Ma, Maisky, ve Rostropovich'in gerek tempo, gerek arşe, gerek barok-yumuşak-derin ses tınısına ulaşabilmek açısından barok dönemi özelliklerinden zaman zaman çıkabildiklerini düşünüyorum. Günümüzde ve günümüz viyolonsel ve arşesinde; bu tona ulaşabilmek ve müzikal olarak romantik-çağdaş dönem özelliklerinin barok döneme yansıtılmaması gerektiğini düşünüyorum.
6	Özellikle son dönemde genç çellistler barok dönem özelliklerini daha iyi yansıtıyorlar. Ama eski çellistlerden yine Rostropovich.
7	Pierre Fournier.
8	Jiri Barta; barok dönem karakteristik özelliklerini en doğru yansıttığı için.
9	Pieter Wispelwey, Queyras, Peter Bruns gibi dönemin tarzını, ses yaklaşımını (hızlı, bol ve hafif yay) cümlesel yaklaşımını dikkate alan, becerili oldukları ölçüde "bilgili" müzisyenleri tercih ediyorum.
10	Antonio Meneses veya Pierre Fournier olabilir.
11	Bu soruya yanıt verebilecek düzeyde değilim. Ayrıca sorunuzu doğru bulmuyorum.
12	Anner Bylsma. Dönem özelliklerine mümkün olduğunca sadık kalması, bağırsak tel ve barok arşe stilini kullanarak dönemim tınısını yansıtabilmesi nedeniyle.
13	Anner Bylsma.
14	Barok viyolonsel ile yorumladığı ve o dönemin teknik tarzını yansıttığından: Anner Bylsma.

Viyolonsel sanatçılarından/eğitmenlerinden 5'i, Barok Dönem karakteristik özelliklerini yansıtan viyolonsel sanatçısının Anner Bylsma olduğunu belirtmişlerdir. Bununla birlikte Peter Bruns, Heinrich Schiff, M. Rostropovich, Pierre Fournier, Jiri Barta, Antonio Meneses, Pieter Wispelwey ve Queyras'da dönem özelliklerini doğru yansıttığı düşünülen viyolonsel sanatçıları arasındadır. Viyolonsel

sanatçıların/öğretmenlerinin dönem özelliklerinin yansıtılabilmesi konusunda, barok arşe, bağır sak tel, viola da gamba kullanımı ya da viyolonsel barok dönemde olduğu şekliyle piksiz kullanımı gibi teknik özelliklere dikkat ettiği anlaşılmaktadır. Bu durum viyolonsel sanatçıları/öğretmenleri için dönem özelliklerinin yansıtılabilmesi bakımından en önemli etkenlerden birinin otantiklik olduğu görüşünü uyandırmaktadır. Otantik yorumun dönem özelliklerini ve tınısını elde etmede önemli bir nokta olduğu söylenebilir. Ayrıca sanatçıların/öğretmenlerin üzerinde durduğu diğer bir nokta ise, viyolonsel sanatçıların dönem özelliklerine uygun bir icra için sahip olmaları gereken bilgi birikimidir. Verilen cevaplardan, viyolonsel sanatçıların, Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerini yorumlarken, eserin formuna dikkat etmesi, Barok Dönem özellikleri hakkında yeterli teorik donanıma sahip olması ve bu özelliklerin icrası hususunda yeterli pratik donanıma sahip olması gerektiği anlaşılmaktadır.

4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Viyolonsel Sanatçıları/Öğretmenleri Eseri Çalıştırırken Hangi Yöntemleri İzlemektedir?

Bu alt problemin yanıtlanmasında viyolonsel sanatçılarına /öğretmenlerine edisyon seçimlerine yönelik 4 adet “açık uçlu” soru yöneltilmiş ve cevaplamaları istenmiştir. Viyolonsel sanatçılarına/öğretmenlerine;

Sanat Eğitiminin Usta-Çırak İlişisine Dayalı Olduğunu Düşünerek Size J. S. Bach 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Çalıştıran Sanatçı Öğretmenin Kullandığı Edisyonu mu Temel Alıyorsunuz?

J. S. Bach’ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Öğrencilerinize Kaçınıcı Sınıfta Çaldırıyor musunuz?

Öğrencilerinize Kendi Kullandığınız Parmak Numaraları ve Bağları mı Öğretiyorsunuz?

Öğrencilerinize J. S. Bach’ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Çalıştırırken Her Öğrenciye Aynı Parmak Numaraları ve Bağları mı Öğretiyorsunuz ya da Öğrencilerin Kendi Kapasiteleri ve Farklılıklarına Göre Çeşitli Parmak Numaraları ve Bağları mı Uyguluyorsunuz?

Soruları yöneltmiştir. Sanatçıların/eğitmenlerin verdiği cevaplar tablolaştırılarak sunulmuştur.

Tablo 10. Sanat Eğitiminin Usta-Çırak İlişisine Dayalı Olduğunu Düşünerek Size J. S. Bach 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü Çalıştıran Sanatçı Öğretmenin Kullandığı Edisyonu mu Temel Alıyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Evet.
2	Hayır.
3	Evet.
4	Sanatçı öğretmenin kullandığı edisyonu temel alırım Ancak fikir farklılıkları ortaya çıkarsa da kendi düşüncelerimi söylemekten çekinmem.
5	Temel olarak hocamın verdiği edisyona bağlı kaldım; gerek internetten gerekse konserlerdeki icralardan ve kayıtlardan uygun değişiklikleri zaman zaman yapmaktayım.
6	Edisyon olarak evet tercih ediyorum.
7	Evet.
8	Viyolonsel sanatçısı Nuray Eşen ile birlikte çalıştığımız “Bärenreiter Kassel-Basel-Tours-London” edisyonunu temel alırım.
9	Hayır. Ben usta çırak ilişkisine bu şekilde bakmıyorum. Sanatçı ve öğretmen kendini güncelleyebilmeli. Dünyadaki gelişmeleri takip etmeli. Ben, benim hocamdan 20 yıl önce öğrendiğim Bach’a bağlı kalırsam, o da bana öğrettiği günden 30 yıl önce hocasından öğrendiğine bağlı kalırsa dünyadaki gelişmeleri hayatımıza alamayız.
10	Usta – çırak ilişkisi eğer eğitimin belli döneminden sonra bitiyor olsaydı, ustanın edisyonunu temel almayı tercih ederdim. Ama şu da kaçınılmaz bir gerçek “temel” kavramının üzerinden yorum geliyor.
11	Hayır.
12	Ufak değişiklikler yapmakla birlikte aynı edisyonu temel aldığımı söyleyebilirim.
13	Hemen hemen.
14	Öğrenciliğimde evet, günümüzde hayır. Çünkü çok farklı çellistlerle çalıştım.

Viyolonsel sanatçıların/eğitmenlerinin 4’ü kendilerine eseri öğreten sanatçının kullandığı edisyonu temel almadıklarını, 10’u ise aynı edisyonu

kullandıklarını belirtmiştir. Bununla birlikte bazı durumlarda edisyonun birebir aynı kalmadığı, gerekli görüldüğünde yer yer değişiklikler yapıldığı anlaşılmaktadır. Sanatçıların/öğretmenlerin öğrenciliklerinde kullandıkları edisyona bağlı kalmaları, eserin icrası bağlamında öğrencilik sürecinde kazanılan alışkanlıkların kolaylıkla değiştiremediği izlenimi vermektedir. Bu durumun, esere ilişkin müzikal fikirlerin gelişimine engel olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 11. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini Öğrencilerinize Kaçınıcı Sınıfta Çaldırıyorunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Lise IV
2	Lise III
3	Lise IV
4	Lise Son sınıfta
5	Lise Son sınıfta çaldırmaya başlıyorum
6	Lise Son
7	Her öğrencinin seviyesine göre değişmekle birlikte, normal bir seviye için Lise Son sınıfta çalınabilir.
8	Lisans I
9	Lisans I
10	Benim eğitimimde Lise III. Sınıfta Bach sütü 1 çalışılmaya başlanıyordu ama ben teknik birçok şeyi halletmiş ise bir öğrencime Lise I. Sınıfta çalıştırabilirim.
11	Lise III, Lise IV ya da Lisans I
12	Lise IV
13	Lise III
14	Lise III

Viyolonsel sanatçıların/öğretmenlerinin 7'si eseri çalışmaya başlamak için uygun olan sınıfın Lise IV (Lise Son) olduğunu, 3'ü Lise III ve 2'si Lisans I olduğunu belirtmişlerdir. 2 katılımcı ise bu durumu öğrencinin gelişimine bağlayarak kesin bir sınıf belirtmemişlerdir. Bu tablodan normal bir gelişim izleyen öğrencilerin

eseri çalışmaya başlamaları için en uygun olan sınıfın Lise IV olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte gelişiminin ileri olduğu düşünülen öğrencilerin daha erken bir sınıfta ve gelişiminin geri olduğu düşünülen öğrencilerin daha geç bir sınıfta eseri çalışmaya başlamalarının uygun olduğu görülmektedir.

Tablo 12. Öğrencilerinize Kendi Kullandığınız Parmak Numaraları ve Bağları mı Öğretiyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Evet.
2	Hayır.
3	Evet.
4	Genelde evet.
5	Kendi kullandığım bağları öğretiyorum fakat öğrencinin gereksiz aksan vs. gibi durumlarda değiştiriyorum. Parmak numaralarında ise öğrencinin pozisyon geçişi, parmaklarının yapısına göre değişiklik yapabiliyorum.
6	Genel olarak evet. Ancak her öğrencinin rahat ettiği farklı parmak numaraları ve arşeler olabiliyor. Yani ona göre ayarlıyoruz.
7	Her öğrencinin fiziksel yapısı farklı olduğu için öğrenciye göre parmak numarası ve bağ belirlerim.
8	Öğrencinin anatomisine uygun parmak numaralarını; müzikal bağları ise kendim belirleyerek öğrencimden eseri icra etmesini isterim.
9	Evet.
10	Bunu öğretir ama ısrarcı olmam.
11	Evet.
12	Evet.
13	Evet ama parmak numarasını kişiye göre değiştirebilirim.
14	Öğretmem, öneririm. Ama onların kişisel hislerini yansıtmaları için yüreklendirmeye çalışırım. Fazla aykırı noktalara kaçmadıkları sürece özgürdürler. Beni takip ederlerse, bu onların tercihidir.

Viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden 11'i eseri öğrencilerine çalıştırırken kendi kullandıkları parmak numaraları ve bağları öğrettiklerini, 3'ü ise öğrencilerin donanımlarına göre bağ ve parmak numaraları belirlediklerini belirtmişlerdir. Bununla birlikte genellikle kullanılan bağları değiştirmemeyi tercih ettiklerini vurgulamışlardır. Parmak numaralarının değiştirilmesi konusunda bağların

değiştirilmesine oranla daha esnek davrandıkları ve gerekli görüldüğünde parmak numaralarının değiştirildiği anlaşılmaktadır. Eğitimcilerin bir kısmının gerek bağlar gerekse parmak numaralarını dayatmayı uygun bulmadığı ise dikkat çeken bir diğer noktadır. Bu durum, bazı eğitimcilerin, öğrencideki yorumlama yetisinin gelişimine önem verdiği izlenimini vermektedir.

Tablo 13. Öğrencilerinize J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü Çalıştırırken Her Öğrenciye Aynı Parmak Numaraları ve Bağlarını Öğretiyorsunuz ya da Öğrencilerin Kendi Kapasiteleri ve Farklılıklarına Göre Çeşitli Parmak Numaraları ve Bağları mı Uyguluyorsunuz?

Katılımcı	Görüşler
1	Her öğrenciye aynı bağları öğretiyorum.
2	Evet.
3	Belli başlı parmak numaraları dışında öğrencinin ergonomisine göre değiştiririm.
4	Genelde aynı parmak numarası ve bağları öğretmeyi tercih ederim. Fakat öğrencinin algısı, fiziksel kapasitesi, yeteneği ve çalış kalitesine göre değişiklik yapma konusunda esneklik gösterebilirim.
5	Öğrencinin fiziki yapısı, kullandığı viyolonsel derinlik – teller arasındaki derinlik farkı, pozisyon geçişleri gibi konularda öğrenciye uygun gelebilecek, en iyi sesi bulabilmesi ve icra edebilmesi açısından kolaylık sağlayabilecek değişiklikleri yapmaya- bulmaya-değiştirmeye çalışıyorum.
6	Her öğrencinin elleri, kolları hatta çellolarından çıkan ses bile birbirinden farklı olduğu için bu kişiye göre değişiyor.
7	Her öğrencinin fiziksel yapısı farklı olduğu için, öğrencinin kapasitesi ve farklılıklarına göre çeşitli parmak numaraları ve bağları uyguluyorum.
8	Öğrencilerin kendi kapasiteleri doğrultusunda parmak numaralarını belirleyip, kendi koyduğum bağları çalmasını beklerim.
9	Hepsine aynı.
10	Önce kendisinin kendine uygun bir şeyler bulmasını ve “neden” öyle istediğini sorarım. Tabii ki kendi kapasite ve farklılıklarına göre çeşitli parmak numarası ve bağları birlikte bulabiliriz.
11	Birkaç alternatifim var.
12	Hepsine aynı parmak numaraları ve bağları gösteriyorum. Bununla birlikte gerekli olan yerlerde parmak numaralarını değiştirme konusunda esneklik gösterebilirim fakat bağları olduğu gibi uygulamalarını isterim.
13	Evet; öğrencinin fiziksel yatkınlığı çerçevesinde parmak numarası ve bağlarda değişiklik yapıyorum.
14	Her öğrencinin yorumu ve fiziksel özellikleri farklıdır. Öneririm, gösteririm ama zorlamam.

Viyolonsel sanatçılarınım/öğretmenlerinin 4'ü eserin öğrencilere çalıştırılması sürecinde her öğrenciye aynı parmak numaraları ve bağları uygulamadıklarını, 10'u

ise bütün öğrencilerine aynı parmak numaralarını ve bağları uyguladıklarını belirtmişlerdir. Bununla birlikte öğrencilerin fiziki yapıları, kapasiteleri ve enstrümanlarının tını farklılıkları göz önüne alındığında parmak numaralarının değiştirilmesi hususunda esneklik gösterebilecekleri anlaşılmaktadır. Fakat bağların değiştirilmesi söz konusu olduğunda daha katı bir tutum sergiledikleri ve değiştirilmemesi için daha ısrarcı davrandıkları görülmektedir. Bu durumun, bağların müzikal cümleme konusunda oldukça belirgin bir rol üstlenmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Diğer bir yandan, bağlar aracılığıyla kullanılan nefeslerin ve oluşan müzikal cümlelerin, sanatçıların imzası niteliğinde olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle, sanatçıların/öğretmenlerin yetiştirdikleri öğrencilerde kendi müzikal fikirlerinin bir yansımasını görmek istedikleri anlaşılmaktadır.

5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

Viyolonsel Sanatçıların/Eğitmenlerinin Eserin İcrasında Hangi İfadelendirme Tekniklerini Kullanmaktadırlar?

Bu alt problemin yanıtlanmasında viyolonsel sanatçıları/öğretmenlerine eserin bir kopyası verilmiş ve kullandıkları ifadelendirme tekniklerini istenilen bilgiler doğrultusunda işaretlemeleri istenmiştir. Viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden;

Size Verilmiş Olan Notalar Üzerinde Kullandığımız Müzikal Cümleleri Bütün Bir Bağda Belirtiniz.

Size Verilmiş Olan Notalar Üzerinde Kullandığımız Nüansları Belirtiniz.

Size Verilmiş Olan Notalar Üzerinde Kullandığımız Bağları Belirtiniz.

bilgileri istenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden 2'si istenilen bilgilere cevap vermemiştir. 1'i bu bilgileri sadece öğrencileriyle paylaştığını belirtmiştir. 1'i ise istenilen bilgilerin, icra sırasındaki duygulara göre değişkenlik gösterdiğini ifade etmiş ve bu bilgiler bir kesinlik içermediğinden dolayı gerekli işaretlemeleri yapamayacağını belirtmiştir.




Viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden verilen notalar üzerinde kullandıkları müzikal cümleleri bütün bir bağda göstermeleri istenmiştir. Bununla

birlikte katılımcıların hiçbiri gerekli işaretlemeleri yapmamıştır. Bu durumun, kullanılan müzikal cümlelerin paylaşılacak istenmemesi nedeniyle ortaya çıktığı düşünülmektedir.

Sanatçılardan/eğitmenlerden işaretlemeleri istenilen diğer bir bilgi ise nüanslardır. Katılımcılardan yalnızca 2'si istenilen bilgileri vermiştir. Bu durum, gerekli karşılaştırmaları yapabilmek için yeterli veriye ulaşılamamasına yol açmıştır.






Violyonsel sanatçılarından/eğitmenlerinden 12'si verilen notalar üzerinde kullandıkları bağları belirtmişlerdir. Eserin yedi parçadan oluşması nedeniyle kullanılan bağlar, ilk üç parça için ikişer sonraki dört parça için birer tablo olmak suretiyle 10 tablo olarak sunulmuştur. Eser 207 ölçüden oluşmaktadır. Bu nedenle her ölçünün karşılaştırılması yapılmamış, bunun yerine başlangıç ve bitiş cümleleri üzerinde durulmuştur.

Tablo 14. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Prelude İlk 4 Ölçü

1	
2	
3	










Prelude'ün ilk ölçüleri, bölümün yapısına ilişkin genel bir bakış açısı gibidir. Bu nedenle, ilk 4 ölçünün kullanılan bağlara örnek teşkil edebileceği düşünülmüştür. Tablo 14'te görüldüğü gibi prelude'ün başlangıcında kullanılan 3 farklı bağ vardır. 12 katılımcıdan 8'i 1 numarada gösterilen bağları, 3'ü 2 numarada gösterilen bağları ve 1'i ise 3 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. 8 bağlı yay tekniğinin eserin icrasında diğer yay tekniklerine oranla daha fazla tercih edildiği anlaşılmaktadır. Bu tekniğin, 16'lık notaların eşit icra edilmesi noktasında diğerlerine nazaran daha zor olmasına rağmen katılımcıların 3/2'si tarafından tercih edilmesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte, 8 bağlı yay tekniğinin, 16'lık notaların her birini aynı karakterde yorumlarken, bazı notaları tutarak ya da ilerleterek müzikal bir cümleme imkânı da sunabileceği düşünülmektedir. 2 numaralı bağ, J. Kellner'in el yazmalarını (Bkz. Ek-2) temel alan bir edisyon, 3 numaralı bağ ise Anna Magdalena Bach el yazmalarını (Bkz. Ek-1) temel alan bir edisyondur. 1 numaradaki bağların, tarihte ilk defa Hugo Becker'in edisyonunda kullanıldığı bilinmektedir. Bununla birlikte basıldığı tarihten itibaren bu bağların yazılı olduğu pek çok edisyon mevcuttur.

Tablo 15. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Prelude Son 4 Ölçü

1	
2	
3	
4	
5	

Prelude'ün bitişinde kullanılan 5 farklı yay bağ vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 15'te 1 numarada gösterilen bağları, 4'ü 2 numarada gösterilen bağları, 1'i 3 numarada gösterilen bağları, 4'ü 4 numarada gösterilen bağları ve 1'i ise 5 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Katılımcıların 3/1'inin 2 numaralı ve 3/1'inin 4 numaralı bağları kullandıkları görülmektedir. Bu doğrultuda, 2 numarada ve 4 numarada verilen bağların diğer bağlara nazaran daha çok tercih edildiği anlaşılmaktadır. 1 ve 2 numaralı bağlar, 41. Ölçüdeki son 16'lık grup dışında birbirleriyle aynıdır. Son akordan önce ortaya çıkan bu farklılığın eserin bitirilişiyle ilgisi olduğu düşünülmektedir. 2 numarada gösterilen bağlar, icracının bölümü genişleyerek bitirmek istediği izlenimini uyandırmaktadır. 1 numarada gösterilen bağlar ise daha az bir genişlemeye olanak tanınmasıyla birlikte, daha ziyade bölümün son akorundan önce alınan bir nefesle yapılan bitirişi düşündürmektedir. Bitiriş hareketlerinde 5 numaranın 1 numara ile benzer olduğu, 3 ve 4 numaraların ise 2 numara ile benzer olduğu gözlemlenmektedir.









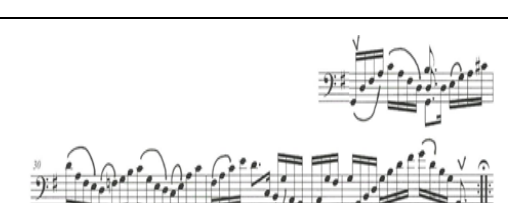
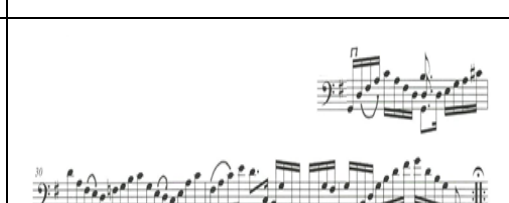
Tablo 16. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar. Allemande İlk Cümle

1		6	
2		7	
3		8	
4		9	
5			

Allemande'nin ilk cümlesinde 9 farklı bağ kullanımı vardır. 12 katılımcıdan 1'i Tablo 16'da 1 numarada gösterilen bağları, 2'si 2 numarada gösterilen bağları, 2'si 3 numarada gösterilen bağları, 2'si 4 numarada gösterilen bağları, 1'i 5 numarada

gösterilen bağları, 1'i 6 numarada gösterilen bağları, 1'i 7 numarada gösterilen bağları, 1'i 8 numarada gösterilen bağları ve 1'i ise 9 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. 1 numarada ilk ölçünün 2. vuruşunun başındaki 16'lık notanın kendinden sonra gelen 16'lık nota grubuna bağlandığı, 2 numarada ise aynı notanın, kendinden önceki 16'lık nota grubuna bağlandığı gözlemlenmektedir. Bu bağ farklılığı haricinde 1 ve 2 numaralar birbirleriyle aynıdır. 3 numarada gösterilen bağlar, 1 numara ve 2 numarayla benzer bir ilerleyiş içindeyken son iki ölçüde farklı bir ilerleyiş sergilemektedir. 4 numarada, ilk 3 numaraya benzeyen uzun bağların kullanıldığı gözlemlenmektedir. 6 ve 7 numaralar, 3. ölçünün 2. vuruşunun ilk 16'lık notasında kullanılan bağ dışında, birbirleriyle aynıdır. 7 numarada bu 16'lık nota, ölçünün ilk vuruşundaki 16'lık gruba bağlıyken, 6 numarada aynı notanın 2. vuruşu oluşturan 16'lık gruba bağlandığı görülmektedir. 8 numaranın ilk ölçüsü, 6 ve 7 numaraların ilk ölçüsüyle aynıyken, 2. ölçüden itibaren farklı bir ilerleyiş sergilemektedir. 5 numara ve 9 numara birbirlerinden farklı olmakla beraber, her iki numarada da diğer numaralara oranla daha az ve kısa bağların kullanıldığı dikkat çekmektedir. İlk 3 ölçüdeki bağ kullanımları farklı olmasına rağmen, 12 katılımcıdan 10'unun son ölçüde aynı bağları kullandığı anlaşılmaktadır. 2 katılımcı ise diğerlerinden ayrı fakat birbirleriyle aynı bağları kullanmaktadır. Cümlenin başlarında 9 farklı bağ kullanımı görülmekte, fakat cümle sonunda kullanılan bağlarda bu farkın 2'ye indiği anlaşılmaktadır. Tablo 16'da, bazı katılımcıların daha büyük bağlar kullanarak cümleyi mümkün olduğunca bölmeden yorumlamak istediği, bazı katılımcıların ise daha kısa kullanılan bağlar aracılığıyla, inisi-çıkıcı yapıları daha çok belirterek yorumlamayı tercih ettiği gözlemlenmektedir.

Tablo 17. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Allemande Son 4 Ölçü

1		6	
2		7	
3		8	
4		9	
5		10	

Allemande'nin bitiş cümlesinde 10 farklı bağ kullanımı vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 17'de 1 numarada gösterilen bağları ve 2'si ise 4 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Tablo 17'de, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 numaralarda gösterilen her bir bağ 1 katılımcı kullanmaktadır. Viyolonsel sanatçıları/ eğitmenlerinden 7'si cümle başındaki 16'lık notaları 4-4 bağlı çalmayı tercih ederken 2'si 5-3 bağlı çalmayı ve 3'ü ise 1 ayrı 3 bağlı çalmayı tercih etmektedir. Katılımcılardan 11'inin cümleye yayı çekerek başladığı, 1'inin ise yayı iterek başladığı dikkat çekmektedir.

12 katılımcıdan 1'i bölümü iterek yay kullanımıyla bitirirken, 11 katılımcı yayı çekerek kullanmaktadır. 1, 3, 6 ve 7 numaralarda gösterilen bağların genel olarak birbirlerine benzedikleri düşünülmektedir. Aynı şekilde 4 ve 5 numaralarda gösterilen bağlar da benzer bir gelişim içerisindedir. Viyolonsel sanatçıların/eğitmenlerinin eseri bitirirken son notayı, çekerek yay kullanımıyla icra etmek istedikleri anlaşılmaktadır. 16'lık notaların 4'erli gruplar halinde bağlı olduğu örneklerde kullanılan bağlarda, diğer örneklere nazaran yapısal bütünlüğe daha fazla önem verildiği düşünülmektedir. Tablo 17'de gözlemlenen bu çeşitliliğin, süitteki 16'lık notalardan oluşan küçük materyallerin çok farklı şekillerde gruplanabildiği ve bu durumun eserin yorumlarını nitelik ve nicelik açılarından arttırdığını düşündürmektedir.

Tablo 18. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Courante İlk Cümle

1	  	6	  
2	  	7	  
3	  	8	  
4	  	9	  
5	  	10	  

Courante'nın ilk cümlesinde 10 farklı bağ kullanımı vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 18'de 1 numarada gösterilen bağları ve 2'si ise 3 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Tablo 18'de, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 numaralarda gösterilen her bir bağı 1 katılımcı kullanmaktadır. Tablo 18'den viyolonsel sanatçıların/ eğitmenlerinin bölüme yayı iterek başlamak konusunda fikir birliği içerisinde oldukları anlaşılmaktadır. 8 numarada gösterilen bağlar, 6 ve 7 numaralarda gösterilen bağların kombinasyonu şeklindedir. 8 numaranın ilk 6 ölçüsü 6 numara ile ve son 2 ölçüsü de 7 numara ile aynıdır. 1 numarada gösterilen bağlar da 4 ve 6 numaralarda gösterilen bağların bir kombinasyonudur. 1 numaranın ilk 4 ölçüsü 4 numara ile ve son 4 ölçüsü de 6 numara ile aynıdır. Böyle bir birleşim 2 numarada da gözlemlenmektedir. 2 numaranın ilk 4 ölçüsü 4 numara ile, 5. ve 6. ölçüler 6 numara ile ve 7. ve 8. ölçüler de 7 numara ile aynıdır. 6 ve 7 numaralarda gösterilen bağlar 4. ve 7. ölçülerdeki farklılıklar dışında birbirleriyle aynıdır. Bu bağlamda birbirleriyle en çok kombine edilen bağların 4, 6 ve numaralarda gösterilen bağlar olduğu anlaşılmaktadır. İlk beş numara birbirleriyle benzer bir bağ yapısı içinde ilerlerken, 5, 6, 7 ve 8 numaralar da birbirleriyle benzer bir bağ yapısı içinde ilerledikleri görülmektedir. 9 ve 10 numaraların ise kendi başlarına birer yapılanma içinde oldukları düşünülmektedir. Tablo 18'de görülen örneklerde, bağlarda küçük farklılıklar bulunmasına karşın motiflerin benzer şekilde öne çıkarıldığı anlaşılmaktadır.

Tablo 19. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Courante Son 8 Ölçü

1		6	
2		7	
3		8	
4		9	
5		10	

Courante'nin bitiş cümlesinde 10 farklı bağ kullanımı vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 19'da 4 numarada gösterilen bağları ve 2'si ise 9 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Tablo 19' de, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8 ve 10 numaralarda gösterilen her bir bağı 1 katılımcı kullanmaktadır. 12 katılımcının hepsi ilk 2 ölçüde aynı bağları kullanmaktadır. Tablo 19'de, 1, 5, 6, 7, 9 ve 10 numaralarda gösterilen bağların son 4 ölçüleri aynıdır. 8 katılımcı, son 4 ölçü için, bu numaralarda gösterilen bağı uygulamayı tercih etmektedir. Diğer 4 katılımcı ise farklı bağ uygulamalarını tercih etmiştir. Tablo 19'de gösterilen bağların, 3. ölçü haricinde birbirleriyle

oldukça benzer oldukları düşünölmektedir. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin bağ kullanımlarında görölen bu çeşitliliğe 38. ölçüdeki yapısal değişikliğin neden olduğu anlaşılmaktadır. Diğer ölçülerde 16'lık nota gruplarında kullanılan 3 bağlı 1 ayrı yayın, teknik ve müzikal açıdan bir bütönlük sergilediği düşünölmektedir.

Tablo 20. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Sarabande İlk Periyod

1		6	
2		7	
3		8	
4		9	
5		10	

Sarabande'nin ilk periodunda 10 farklı bağ kullanımı vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 20'de 2 numarada gösterilen bağları ve 2'si ise 4 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Tablo 20'de, 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 numaralarda gösterilen her bir bağ 1 katılımcı kullanmaktadır. Viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden 11'i bölüme çekerek yay kullanımıyla başlamayı tercih ederken 1'i iterek yay kullanımıyla başlamayı tercih etmektedir. Katılımcılardan 2'si ilk iki akoru da çekerek icra ettiğini, 10'u ise yayı geldiği gibi kullandığını belirtmiştir. Viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden 4'ü ilk periodu çekilen yayla, 8'i ise itilen yayla bitirmeyi tercih etmektedir. 3. ölçüdeki 32'lik motifin, 3 ve 6 numaralı örneklerde, belirtilerek icra edilmek istendiği anlaşılmaktadır. 3 numarada, noktalı sekizliğin iterek 32'lik notaların ise çekerek yay ile, 6 numarada ise noktalı sekizlik ile 32'lik notaların iki kere yayı çekmek suretiyle icra edildiği görülmektedir. Katılımcıların eseri icra ederken 16'lık notaları 2-2, 4-4, 1-3 ya da 5-3 gruplamalarla icra etmeyi tercih ettikleri anlaşılmaktadır.




Tablo 21. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Menuet 1 İlk Period

1		5	
2		6	
3		7	
4		8	

Menuet 1'in ilk periodunda 8 farklı bağ kullanımı vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 21'de 1 numarada gösterilen bağları ve 4'ü ise 3 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Tablo 20'de, 2, 4, 5, 6, 7 ve 8 numaralarda gösterilen her bir bağı 1 katılımcı kullanmaktadır. Katılımcıların hepsi bölüme yayı çekerek başlamaktadır. 12 katılımcıdan 10'u periodu bitirirken yayı itmeyi, 2'si ise yayı çekmeyi uygun bulmaktadır. 4. ölçüdeki yay kullanımının her katılımcıda aynı olduğu görülmektedir. Viyolonsel sanatçıların/öğretmenlerinin 1 ölçüyü oluşturan 6 sekizliğin icrasında farklılar gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu 6 sekizlik notanın 6'şar, 2'şer, 3'er gruplar halinde ve bazen 2-4 ya da 4-2 gruplanarak çeşitlendiği gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra Tablo 21'de verilen örneklerde, her bağ

çeşidinin kendi içinde yapısal bir bütünlük sergilediği düşünülmektedir. Sanatçıların/eğitmenlerin yayı, bağ kullanmak yerine 2 kere iterek işaretini kullanarak göstermeleri, bu ölçülerin icra sırasında nefes kullanılarak yorumlandığı izlenimini vermektedir.

Tablo 22. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Menuet 2 İlk Periyot

1	
2	
3	
4	
5	

Menuet 2'nin ilk periodunda kullanılan 5 farklı bağ vardır. 12 katılımcıdan 1'i Tablo 22'de 1 numarada gösterilen bağları, 1'i 2 numarada gösterilen bağları, 7'si 3 numarada gösterilen bağları, 2'si 4 numarada gösterilen bağları ve 1'i ise 5 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Katılımcıların hepsinin 1, 3, 5 ve 7. ölçülerdeki ilk 3 sekizlik notayı bağlayarak icra ettikleri ve bölüme yayı çekerek başladıkları anlaşılmaktadır. Periodun bitiminde ise 8 katılımcı yayı çekmeyi tercih ederken 4 katılımcının yayı itmeyi tercih ettiği gözlemlenmektedir. Viyolonsel sanatçıların/öğretmenlerinin bütün bir bağ ile işaretlemek yerine arka arkaya iterek işaretini kullanmaları, bu notaları nefes kullanarak icra etmek istediklerini düşündürmektedir. Tablo22'de verilen her örnekte, motiflerde kullanılan bağların kendi içinde tutarlı olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca bütün örneklerde, 4'lük notaların, ayrı yaylar ya da çift iterek kullanılan yaylar aracılığıyla birbirlerine bağlı duyulmasının önüne geçildiği düşünülmektedir.

Tablo 23. Verilen Notalar Üzerinde Gösterilen Bağlar: Gigue İlk Periyod

1		6	
2		7	
3		8	
4		9	
5			

Gigue'in ilk periodunda kullanılan 9 farklı bağ vardır. 12 katılımcıdan 2'si Tablo 23'de 2 numarada gösterilen bağları, 2'si 4 numarada gösterilen bağları ve 2'si ise 8 numarada gösterilen bağları kullanmaktadır. Tablo 23' de, 1, 3, 5, 6, 7 ve 9 numaralarda gösterilen her bir bağ 1 katılımcı kullanmaktadır. Viyolonsel sanatçıların/öğretmenlerinin hepsi bölüme iterek başlamaktadır. 11'i periodu çekerek yay kullanımıyla bitirmeyi tercih ederken 1'i iterek yay kullanımıyla bitirmeyi tercih etmektedir. 4. ölçüdeki bağların bütün katılımcılarda aynı olduğu görülmektedir. Tablo 23'de verilen tüm örneklerde, bölüme iterek başlanması ve 4. ölçünün aynı yay kullanımıyla icra edilmesi, 1 katılımcı dışında diğer katılımcıların periodu çekerek yay kullanımıyla bitirmesi, bölümün icrasındaki ortak noktaların fazlalığı açısından dikkat çekicidir. Buna karşın, 12 katılımcıdan 9 farklı örneğin ortaya çıkması, Johann Sebastian Bach Viyolonsel Süitlerindeki küçük yapıların, birbirinden çok farklı şekillerde anlaşılabilirliğini ve yorumlanabilirliğini göstermesi açısından önemli olduğu söylenilebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, bulgular ve yorum bölümünde ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlar doğrultusunda oluşturulan öneriler yer almaktadır.

1. SONUÇLAR

1.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULARIN SONUÇLARI

Birinci alt problem: Viyolonsel sanatçıları/eğitmenleri J. S. Bach'ın No. 1 Sol Majör Viyolonsel Sütini icra ederken edisyon seçiminde nelere dikkat etmektedirler?

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin,

1. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütini icra ederken hangi edisyonu tercih etmektesiniz?
2. Çalışırken tek edisyona mı bağlı kalıyorsunuz ya da farklı edisyonları inceleyerek mi çalışıyorsunuz?
3. Edisyon seçiminizde nelere önem verirsiniz?
4. Kullandığınız edisyona birebir bağlı mı kalıyorsunuz ya da değişiklikler yapıyor musunuz?

sorularına verdikleri cevapların sonuçları;

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 1' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitmenlerin, ortak bir edisyon kullanmadıkları ve Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin mevcut el yazmalarından nadiren faydalandıkları belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 2' ye verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitmenlerin, eseri çalışma sürecinde farklı yöntemlerden ve çeşitli edisyonlardan yararlandıkları belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 3' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitmenlerin edisyon tercihlerinde, kullandıkları edisyondaki bağ ve

parmak numaralarının kendi müzikal anlayışları ile örtüşmesine dikkat ettikleri belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 4' e verdikleri cevaplardan, sanatçılarının/eğitmcilerinin tamamının, kullandıkları edisyonlara birebir bağlı kalmadıkları ve gerekli gördükleri yerlerde çeşitli değişiklikler yaptıkları belirlenmiştir.

1.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULARIN SONUÇLARI

İkinci alt problem: Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin eserin el yazmaları hakkındaki düşünceleri nelerdir?

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin,

1. J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin el yazmalarını içeren edisyona sahip misiniz?
2. El yazmalarındaki bağlarla çalıştınız mı?
3. Günümüz viyolonselinde icra etmek için el yazmalarındaki bağlar sizce uygun mu?

sorularına verdikleri cevapların sonuçları;

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 1' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitmcilerin, el yazmalarının kopyalarına ya da bu kopyaları içeren herhangi bir edisyona sahip olma oranının düşük olduğu belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 2' ye verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitmcilerin, el yazmalarındaki bağlarla çalışma oranının yarı yarıya olduğu belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 3' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitmcilerin, çoğunlukla, günümüz viyolonselinde icra etmek için el yazmalarındaki bağları uygun bulmadığı belirlenmiştir.

1.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULARIN SONUÇLARI

Üçüncü alt problem: Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin eserin yorumlanmasına yönelik düşünceleri nelerdir?

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin,

1. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Süiti yorumunu en çok beğendiğiniz viyolonsel sanatçısı kimdir? Neden?
2. J. S. Bach Viyolonsel Sütlerinin icrasında Barok Dönem karakteristik özelliklerini en doğru yansıtan viyolonsel sanatçısı sizce kimdir? Neden?

sorularına verdikleri cevapların sonuçları;

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 1' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitimcilerin her birinin, kendi müzikal anlayışları çerçevesinde farklı sanatçıları beğendikleri belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Soru 2' ye verdikleri cevaplardan, sanatçıların/eğitimcilerin, J. S. Bach Viyolonsel Sütleri icrasında Barok Dönem karakteristik özelliklerinin doğru yansıtılabilmesi için otantik enstrüman kullanımına önem verdikleri belirlenmiştir.

1.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULARIN SONUÇLARI

Dördüncü alt problem: Viyolonsel sanatçıları/eğitmenleri eseri çalıştırırken hangi yöntemleri izlemektedir?

Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin,

1. Sanat eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu düşünerek size J. S. Bach 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü çalıştıran sanatçı öğretmenin kullandığı edisyonu mu temel alıyorsunuz?
2. J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü öğrencilerinize kaçınıcı sınıfta çaldırıyorunuz?
3. Öğrencilerinize kendi kullandığımız parmak numaraları ve bağları mı öğretiyorsunuz?

4. Öğrencilerinize J. S. Bach'ın 1 Numaralı Viyolonsel Sütünü çalıştırırken her öğrenciye aynı parmak numaraları ve bağları mı öğretiyorsunuz ya da öğrencilerin kendi kapasiteleri ve farklılıklarına göre çeşitli parmak numaraları ve bağlar mı uyguluyorsunuz?

sorularına verdikleri cevapların sonuçları;

Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin, Soru 1' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/öğretmenlerin, çoğunlukla, kendilerine eseri öğreten sanatçının kullandığı edisyonu temel aldıkları belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin, Soru 2' ye verdikleri cevaplardan, sanatçıların/öğretmenlerin, normal bir gelişim içerisinde olan öğrencilerin eseri çalışmaya başlaması için uygun olan sınıfın Lise IV olduğunu düşündükleri belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin, Soru 3' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/öğretmenlerin, çoğunlukla, eseri çalıştırırken öğrencilerine kendi kullandıkları bağları ve parmak numaralarını öğrettikleri belirlenmiştir.

Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin, Soru 4' e verdikleri cevaplardan, sanatçıların/öğretmenlerin, çoğunlukla, öğrencilerinin tamamına eseri aynı parmak numarası ve bağlarla öğrettikleri, bunun yanı sıra gerekli görülen yerde parmak numaralarını değiştirebildikleri fakat bağları değiştirmeyi tercih etmedikleri belirlenmiştir.

1.5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULARIN SONUÇLARI

Beşinci alt problem: Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin eserin icrasında hangi ifadelendirme tekniklerini kullanmaktadırlar?

Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin eserin icrasında kullandıkları ifadelendirme teknikleri temasına ait bulgular değerlendirildiğinde;

- Viyolonsel sanatçılarının/öğretmenlerinin, eserin icrası hususunda çok az ortak noktaya sahip olduğu,

- Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, birbirinden farklı ifadelendirme teknikleri kullandıkları,
- Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin kullandıkları farklı ifadelendirme tekniklerinin çoğunlukla motiflerde kendini gösterdiği,
- Motiflerde kullanılan ifadelendirme tekniklerinin bölümün tamamına etki ettiği,
- Bölüm içerisinde kullanılan ifadelendirme tekniklerinin çoğunlukla kendi içinde bir bütünlük sergilediği,
- Kullanılan ifadelendirme tekniklerinin çok çeşitli olmasından dolayı birbirinden farklı birçok edisyonun ortaya çıktığı,
- Edisyonların eserin yorumlanmasında temel teşkil ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

2. ÖNERİLER

1. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Barok Dönem eserlerinin çalınış stilleri hakkında yeterli teorik ve pratik donanıma sahip olması,
2. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, eserin formu hakkında bilgi sahibi olmalı ve form özelliklerini öğrencilerine anlatması,
3. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, Johann Sebastian Bach Viyolonsel Süitlerinin el yazmalarını incelemesi,
4. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, edisyonlar hakkında bilgi sahibi olması,
5. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, eserin el yazmalarını ve çeşitli edisyonlarını hem işitsel hem de görsel olarak öğrencilerine tanıtmaları,
6. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, stili doğru yorumlamak için Johann Sebastian Bach'ın koral eserlerini ve partitolarını incelemeli, öğrencilerini de araştırmaya teşvik etmesi,

7. Viyolonsel sanatçılarının/eğitmenlerinin, öğrencilere eseri çalıştırırken kullandıkları ifadelendirme tekniklerinin (bağ, parmak numarası, nüans vb.) nedenlerini öğrencilerine açıklaması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

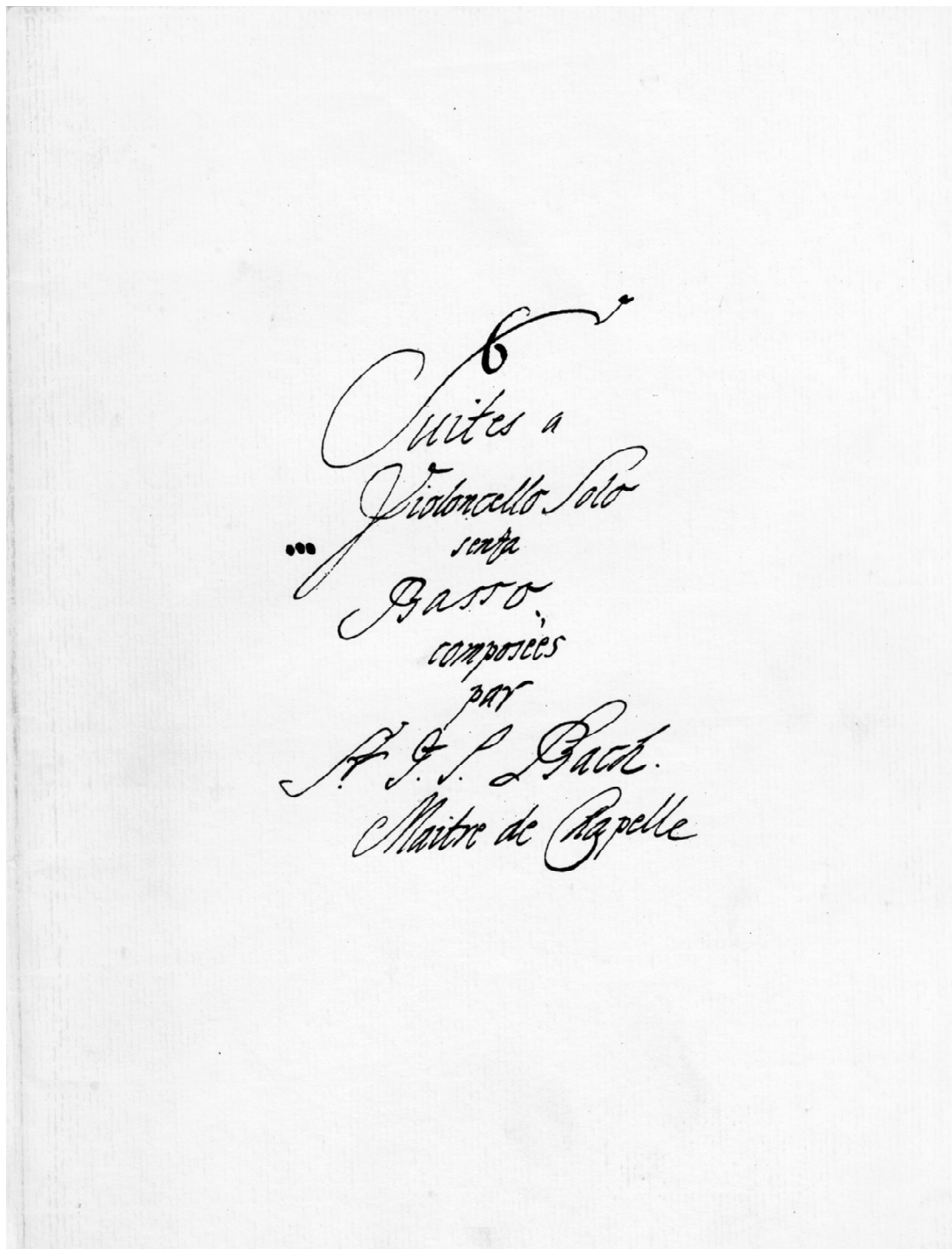
- Basmacıoğlu, H. D. (2005). *17. Ve 18. Yüzyıl Müziğinde Geleneksel Uygulamalar*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Büke, A. (2001). *Bach Yaşamı Ve Eserleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Büke, A. ve Altınel, İ. M. (2006). *Müziği Yaratanlar-Barok Dönem*. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri* (3. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Çelebioğlu, E. (1986). *Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş*. İstanbul: Tasvir Matbaa.
- Dandelot, G. (2001). *Müzikal Kuruluş Derslerinin Özeti*, (M. Özdemir çev.). İzmir.
- Ersoy, A. (2006). *Süit Kavramının Genel Olarak İncelenmesi Ve Johann Sebastian Bach'ın Viyolonsel İçin Yazdığı 6 Süit'ten No: I Sol Majör, No: II Re Minör Ve No: III Do Majör'ün İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Hodeir, A. (2007). *Müzikte Türler Ve Biçimler* (2. Baskı). (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik - Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. akt. N. Mertkan.
- (2006). *Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği Ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- İşgörür, Ü. (1999). *Viyolonsel Alanında Barok, Klasik, Empresyonist Evrelerin Temel Üslup Özellikleri Ve Çağdaş Yorumlama Modelleri*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Karakelle, T. (2006). *Johann Sebastian Bach Viyolonsel Süitlerinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

- Kaygısız, M. (1999). *Müzik Tarihi – Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları. akt. N. Mertkan. (2006). *Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği Ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Mertens, G. (b.t). *The Editions Of The 6 Cello Suites In Historical Order*. 18.06.2012, <http://www.georgcello.com/bachcellosuites.htm#Edit>
- Mertkan, N. (2006). *Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği Ve Barok Dönemi Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Okyay, E. (2000). *Johann Sebastian Bach*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Önen, E. A. (1993). *Viyolonsel Yapımcıları Ve Viyolonsel Gelişimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi* (2. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Cilt 1. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tarcan, H. (2000). *Johann Sebastian Bach* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tarcan, H. (1987). *Johann Sebastian Bach Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yüksel, S. (2007). *Viyolonsel, Viola Da Gambadan Günümüze Kadar Geçirdiği Yapısal Değişiklikler Ve Eserler Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

EKLER DİZİNİ

	Sayfa
EK – 1: Anna Magdalena Bach El Yazmaları.....	93
EK – 2: Johann Kellner El Yazmaları.....	99
EK – 3: J. H. Westphal, “C” El Yazmaları.....	104
EK – 4: Bilinmeyen Yazar “D” El Yazmaları.....	109
EK – 5: Bilinmeyen Editör Yayıncı: Janet Cotelle.....	116
EK – 6: Editör: F. Dotzauer Yayıncı: H. A. Probst.....	123
EK – 7: Editör: F. Grützmacher Yayıncı: Peters.....	128
EK – 8: Editör: A. Dörffel Yayıncı: Breitkopf.....	134
EK – 9: Editör: R. Hausmann Yayıncı: Steingraeber.....	140
EK – 10: Editör: J. Klengel Yayıncı: Breitkopf.....	145
EK – 11: Editör: H. Becker Yayıncı: Peters.....	151
EK – 12: Editör: F. Pollain Yayıncı: Durand.....	158
EK – 13: Editör: Werner Icking. Yayıncı: Werner Icking Music Archive	165
EK – 14: Editör: Egon Voss Yayıncı: G. Henle Verlag.....	172
EK – 15: Editör: A. Wenzinger Yayıncı: Bärenreiter.....	179
EK – 16: Editör: Diran Alexanian Yayıncı: Salabert.....	186
EK – 17: Editör: Ede Banda Yayıncı: Editio Musica Budapest	197
EK – 18: Johann Sebastian Bach Eserleri Listesi.....	204
EK – 19: Görüşme Formu Örneği.....	226

Ek-1. ANNA MAGDALENA BACH ELYAZMALARI



Little Prelude

Prelude

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The first two staves are labeled 'Little Prelude' and 'Prelude' respectively. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a complex, flowing melodic line with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout the piece. The handwriting is in black ink on aged paper.

Allemande

This image shows a page of handwritten musical notation, identified as the second page of a piece titled "Allemande". The score is written on ten systems of two staves each. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The clefs used are primarily bass clefs, with some systems starting with a treble clef. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

The image displays a handwritten musical score on a single page, numbered '3' at the top center. The score is divided into two sections: 'Corrente' and 'Scherzando'. The 'Corrente' section, which occupies the upper two-thirds of the page, is written in 2/4 time and consists of 12 staves. It features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. The 'Scherzando' section, located at the bottom of the page, is also in 2/4 time and consists of 4 staves. It begins with a key signature change to one flat and features a more melodic and rhythmic pattern compared to the 'Corrente'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Allenuel* and *re.* written below the first staff.
- Mouet* and *re.* written below the fifth staff.
- allenuel* and *re. de l'op.* written below the eighth staff.
- Gique* written below the ninth staff.
- Vite. do* written below the tenth staff.

The handwriting is in black ink on aged paper.



EK – 2. JOHANN KELLNER EL YAZMALARI

249

Secs Sonaten

Pour le Viola de Bass.

par Jean Sebastian
Bach:

Opf.
Johann Sebastian Bach.

Prelude: Suite 1. no 9. I. 55

Suite I
Prelude

4'

8'

11'

15'

18'

21'

25'

28'

31'

35'

38'

41'

Tempo: Allegro.

The image shows a page of handwritten musical notation for a prelude. It consists of 12 staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The piece is in a minor key, as indicated by the key signature (one flat). The tempo is marked as 'Allegro'. The score is numbered on the left margin from 4' to 41' in increments of 3 measures, with the final measure of the 41st measure being a double bar line. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Allegretto.

Allemande

Musical score for Allemande, measures 1-31. The score is written on ten staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Measure numbers 4, 8, 11, 15, 19, 23, 27, and 31 are indicated on the left side of the staves.

Allegretto.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-16. The score is written on four staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 6, 12, and 16 are indicated on the left side of the staves.

Handwritten musical score for three pieces: Menuet I, Menuet II, and Sarabande. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and ornaments. The pieces are numbered with measures: Menuet I (measures 9, 17), Menuet II (measures 9, 17), and Sarabande (measures 6, 12). The Sarabande section includes the instruction "Allegretto" and the word "Sarabande" written in cursive. The Menuet I section includes the instruction "Allegretto". The Menuet II section includes the instruction "Allegretto". The Sarabande section includes the instruction "Lento".

21'

27

32'

37'

Sarabande

6'

12'

Menuet I

9

17

Menuet II

9

17

24

Allegretto

Sarabande

Allegretto

Lento

253

Allegro

Gigue

9

17

25

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Gigue". The score is written on four staves. The first staff begins with the tempo marking "Allegro" and the instrument name "Gigue". The music is written in a single system, with measure numbers 9, 17, and 25 indicated on the left side of the staves. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols throughout the piece. The handwriting is clear and legible.

EK - 3. J. H. WESTPHAL, "C" EL YAZMALARI

1/16
A. 900 Mrs. M. S. Bach. 1759

Suiten aus Preluden
für das Violoncello

1759
J. S. Bach.

1759

1759

vite i.

Suite I
Prélude

3
6
10
13
16
20
23
26
29
33
36
40

Allemande.

Allemande

A handwritten musical score for a piece titled "Allemande". The score is written on ten staves, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, and 31 marked on the left side. The music is in a single system, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The notation includes various ornaments, such as mordents and grace notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff. Below the tenth staff, there are three empty staves.

74
Courante.

Courante

Musical score for Courante, measures 1-39. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and complex rhythmic patterns. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, and 35 are indicated on the left side of the staves.

Sarabande

Sarabande.

Musical score for Sarabande, measures 1-15. The score is written on four staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is slower and more melodic than the Courante, featuring prominent sixteenth-note runs. Measure numbers 6, 11, and 15 are indicated on the left side of the staves.

Menuet i.

Menuet I

6

11

17

22

Menuet. 2^{do}

Menuet II

6

11

16

21

Menuet i Da Capo.

#

Gigue

Gigue

6

12

18

24

29

34

EK - 4. BİLİNMEYEN YAZAR "D" EL YAZMALARI

2 m. 5007



Del Sig. Joh. Seb. Bach.



*Suite I.
Preludium*

Suite I
Prélude

Handwritten musical score for Suite I, Preludium. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of a continuous melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with measure numbers 4, 7, 11, 14, 18, 21, 25, 28, 32, 36, and 39. At the end of the piece, there is a double bar line, a common time signature, and the number 42. Below the final staff, there is a handwritten 'C' and the number 7.

Allemande

Allemande

3'
7
10'
13'
16'
19'
23
26'
30

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Allemande". The score is written on ten staves. The first staff begins with the title "Allemande" in a cursive hand, followed by a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music consists of a single melodic line. Measure numbers are indicated on the left side of the staves: 3, 7, 10, 13, 16, 19, 23, 26, and 30. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and a final cadence in the 30th measure.

Courante.

Courante

Handwritten musical score for the piece 'Courante'. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent trills. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 27, 32, and 37 are indicated on the left side of the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

Sarabande

Sarabande

Handwritten musical score for the piece 'Sarabande'. The score is written on three staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'A' (Allegretto). The music features a slower, more melodic style with frequent trills and grace notes. Measure numbers 5, 10, and 14 are indicated on the left side of the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the third staff.

Menuetto. 1.

Menuet I

Musical score for Menuet I, measures 1-24. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line. Measure numbers 6, 12, 18, and 24 are indicated on the left side of the staves. A fermata is placed over the final note of measure 24.

Menuet II

Musical score for Menuet II, measures 1-22. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line. Measure numbers 5, 11, 17, and 22 are indicated on the left side of the staves. A fermata is placed over the final note of measure 22. The text *Menuetto. 1. Sacapa* is written in the right margin at the end of the fourth staff.

6.7

Gigue.

Gigue

5

12

19

25

31



B. T. V. j. 713-755.

Meyer send:
B:35

Six
SONATES
ou Etudes
Pour le Violoncelle Solo
Composées
PAR
J. SEBASTIEN BACH.
Œuvre Posthume



Prix 12^f

à Paris.

Chez Janet et Cotelle, Éditeurs M. de Musique du ROI, Approuvés du Tribunal NATIONAL,
au Mont d'Or, Rue St. Honoré, N. 125, près celle de l'Horlogerie,
et Rue de Richelieu, N. 92, entre la Rue Feytaud et celle St. Marc.

[1799]



PRÉLUDE. All^o. Moderato.

SONATE I.

The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs and accents are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

20

22

24

26

28

30

32

34

36

38

40

1497.

4

ALLEMANDE. *All^o Moderato.*

3

6

9

12

15

18

21

24

27

29

31

1497.

5
CORRENTE. Allegro.

4

7

11

14

17

21

25

29

32

35


39

1497.

6

SARABANDE. *Largo.* 

5 

8 

11 

14 

MINUETTO I. 

5 

10 

15 

20 

MINUETTO 2. 

5 

7

10

15

20

Allegro.

GIGUE.

p

Minuetto I. D. C.

4

f

p

8

12

15

19

23

27

31

EK – 6. EDİTÖR: F. DOTZAUER YAYINCI: H. A. PROBST



JOH. SEB. BACH



6 Sonaten
für Violoncell.

Zum Vortrag bezeichnet
von
J. J. F. DOTZAUER.

Eigenthum der Verleger
LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL.

SONATE I.

PRELUDE.
Allegro.

J.S. Bach.

The musical score for the Prelude of the first sonata by J.S. Bach is presented in a single system of 12 staves. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with various ornaments and fingerings indicated throughout. The piece concludes with a final cadence on the twelfth staff.

4

ALLEMANDE.
Allegro moderato.

The musical score for the Allemande consists of ten staves of music in bass clef, 3/4 time, and the key of D major. The piece is marked 'Allegro moderato'. The notation includes various musical elements such as slurs, trills (tr), and fingerings (1-4). The first staff begins with a treble clef and a common time signature, which then changes to a bass clef and 3/4 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and slurs throughout the piece, and the notation is dense with many notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

COURANTE.
Allegro.

The musical score for the Courante consists of one staff of music in bass clef, 3/4 time, and the key of D major. The piece is marked 'Allegro'. The notation includes slurs and fingerings (1-4). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

V.A. 4286.

This section consists of seven staves of musical notation in bass clef. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *fr* (forzando) and articulation numbers like '4' are present throughout the passage.

SARABANDE.
Largo.

This section, titled "SARABANDE" and marked "Largo", consists of four staves of musical notation in bass clef. The tempo is significantly slower than the preceding section. The music features more melodic and harmonic lines, with dynamic markings such as *fr* and articulation numbers like '4' used for emphasis.

V.A. 1236.

MENUETTO I.

Musical score for Menuetto I, measures 1-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is in bass clef. It features a melodic line with various ornaments and fingerings (1-5) and a bass line with chords and rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *fr* (forzando) is present at the beginning of the second measure.

MENUETTO II.

Musical score for Menuetto II, measures 1-12. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The notation is in bass clef. It features a melodic line with various ornaments and fingerings (1-5) and a bass line with chords and rhythmic accompaniment.

GIGUE.
Allegro.

Musical score for Gigue, measures 1-12. The piece is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is in bass clef. It features a melodic line with various ornaments and fingerings (1-5) and a bass line with chords and rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *fr* (forzando) is present at the beginning of the second measure.

EK – 7. EDİTÖR: F. GRÜTZMACHER YAYINCI: PETERS

D² *3*

SIX
SONATES ou SUITES
pour
Violoncelle seul
par
J. S. B. BACH.

Edition originale
par
FR. GRÜTZMACHER.

Propriété de l'Éditeur.
LEIPZIG & BERLIN.
C. F. PETERS, Bureau de Musique.

EDITION. PETERS N° 238 ^b.

SUITE I.

Violoncello.

Allegro moderato.

J. S. Bach.

Prélude.

p *cresc.* *f* *p* *f* *dimin.* *p* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *riten.* *p* *f* *mf cresc.* *f* *dimin.* *p* *cresc.* *mf* *dimin.* *p* *cresc.* *f* *ritent.* *ff*

4546

Violoncello.

Allemande. *Molto Moderato.*

f con grandezza sf sf

tr sempre f

sf sf dim. p dolce

cresc. f tr f tr

f sempre f

f tr poco cresc. sempre cresc.

f sf fp

p cresc.

f sf

sempre f riten.

4546

Violoncello.

Sarabande. *Lento.*
p ma espress. *mf*

cresc.
p cresc.
pp cresc. *rallent.*

Minuetto I. *Moderato.*
p dolce *cresc.*

gliss. *mf* *f* *gliss.*
cresc. *mf* *f*
pp *cresc.*
sempre cresc. *f*

Minuetto II.
pp semplice *cresc.*

pp semplice *cresc.*

Violoncello.

f *p* *pp* *cresc.* *f* *pp* *cresc.* *f*

Vivace.

f *p* *cresc.* *f* *sempre f* *f* *dimin.* *p* *cresc.* *f* *p* *cresc.* *f* *riten.*

Andate
Minuetto I. D. C.
senza ripetizione.

EK – 8. EDİTÖR: A. DÖRFFEL YAYINCI: BREITKOPF

Guths Guiten
für
Violoncella.

SUITE I.

59

Prélude.

The image shows the musical score for the Prelude of Suite I, BWV 207, in G major, for Cello. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of 12 staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, indicating the starting point for the right hand. The music is characterized by a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, often sixteenth-note or thirty-second-note pattern in the left hand. The piece concludes with a final cadence in G major, marked with a fermata and a final double bar line.

B. W. XXVII. (1)

Allemande.

Musical score for Allemande in G major, BWV 826, by Johann Sebastian Bach. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to G major. The music features a continuous eighth-note pattern with various ornaments and trills. Trills are marked with 'tr' and some are accompanied by a star symbol. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

B. W. XXVII. (6)

Courante.

The musical score for 'Courante' (BWV 237) is presented in ten staves. It begins with a treble clef and a key signature change to G major (one sharp). The time signature is 3/4. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several accents and slurs throughout the piece. A repeat sign is located in the fifth staff. The piece ends with a final cadence in the tenth staff.

B. W. XXVII. (6)

Sarabande.

Musical score for Sarabande, BWV 913, in G major, 3/4 time. The score consists of four staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a slow, graceful melody with characteristic slurs and ornaments. The second staff continues the melody with a repeat sign. The third and fourth staves complete the piece with a final cadence.

Menuet I.

Musical score for Menuet I, BWV 999, in G major, 3/4 time. The score consists of four staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is a simple, elegant minuet with a clear rhythmic pattern. The second staff continues the melody with a repeat sign. The third and fourth staves complete the piece with a final cadence.

B. W. XXVII. (1)

Menuet II.

Menuet I.
da Capo.

Gigue.

B. W. XXVII.(4)

EK – 9. EDİTÖR: R. HAUSMANN YAYINCI: STEINGRAEBER



Sechs Suiten
für
Violoncello solo
von
JOH. SEB. BACH.

Nach den Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin
unter Vergleichung der Ausgabe der Bach-Gesellschaft und anderer Druckausgaben

revidiert und bezeichnet
von

ROBERT HAUSMANN.

STEINGRÄBER VERLAG, LEIPZIG.

London, Bowerman & Co, 43 Poland Str, W, Copyright Proprietors in the British Empire.
New York, Edw. Schubert & Co, 23 Union Square.

882.


Leipzig, Steingraeber Verlag

SUITE I.

Praeludium. (♩ = 104.)

The musical score for the Praeludium of Suite I is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a tempo marking of ♩ = 104. The score is arranged in 14 staves. The first staff is the treble clef, and the subsequent 13 staves are bass clefs. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and more complex rhythmic patterns in the left hand. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The piece includes several crescendos and a final decrescendo. Fingering is indicated throughout, and the piece ends with a fermata.

a) Alle Handschriften haben α ; die Bach-Ausgabe λ anstatt α .

b) Alle Handschriften wie oben; die Bach-Ausgabe hat:  Bach/Hausmann, 6 Suiten.

Allemande. (♩ = 88.)

Courante. (♩ = 116.)

Allegro 3

682

The first section of the Sarabande consists of ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. Dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano) are used throughout. There are also some handwritten annotations and fingerings indicated by numbers 1-4.

Sarabande. (♩ = 88)

The Sarabande section begins with the tempo marking *Largo* and the dynamic marking *mf* (mezzo-forte). The music is written in a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. Dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. There are also some handwritten annotations and fingerings indicated by numbers 1-4.

© Original und Kellner wie oben. Die Bach-Ausgabe hat:

Menuetto I. (♩ = 120.)

Menuetto II. (♩ = 120.)

Menuetto I da Capo.

Gigue. (♩ = 116.)

^{d)} Im Original, sowie in der Bach-Ausgabe, ist dem Menuetto II ein \flat vorgezeichnet, und vor der letzten Note im 7. Takt steht ausdrücklich \flat , dagegen bei Kellner ausdrücklich \sharp .

Johann Sebastian Bach
Suite No. 1 in G Major
BWV 1007

Prélude

(Allegro)

mf

cresc.

f

p

cresc.

cresc.

oder.

ff *p*

mf

cresc. *f*

mf

cresc. *f*

ff

Allemande

(Allegro moderato)

f

p

cresc.

mf

f

f

mf

f p

f

[1]da volta ritard. - - -

Courante

(Allegro)

The musical score for the Courante in G Major by J.S. Bach is presented in a single system with ten staves. The piece is in G major and 3/4 time. The notation includes various dynamics such as *p*, *f*, *mf*, and *cresc.*, as well as articulation marks like trills and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score concludes with a repeat sign and a final cadence.

Sarabande

(Largo)

mf

p *cresc.* *f*

mf *f*

p

f

Menuet I

(Moderato)

mf

f

p *cresc.*

f

f

Menuet II

p
mf
cresc.
p
Menuet I da capo

Gigue

(Allegro)
f
p cresc.
f
p
f
p cresc.
f
p ff

EK – 11. EDITÖR: H. BECKER YAYINCI: PETERS



4

▣ = Herunterstrich – *Down bow*

▤ = Heraufstrich – *Up bow*

() = {Ergänzungen des Herausgebers
Additions by the editor

[] = {Der besseren Spielbarkeit wegen fortzulassen
To be omitted in order to render it more playable

SUITE I.

Violoncello.

J. S. Bach.

PRAELUDIUM. (♩ = 84.) (Moderato)

musical score for Cello, Suite I, Praeludium by J.S. Bach. The score consists of nine staves of music in G major, 3/4 time. It features various dynamics (p, mf, f), articulation (accents, slurs), and fingering (numbers 1-4, 0). The piece includes a double bar line with repeat signs and a fermata. The word "cre" is written under the first staff, and "scen" and "do" are written under the eighth and ninth staves respectively.

Edition Peters.

9148

1 cre - scen - do

f pesante a) *p* *a tempo*

mf cre - scen - do

f do

f

dim. *p* V 0 0 0

cre - scen - do

mf do

dim. *p* cre

scen - do *f*

pesante *ff*

a) Bachausgabe:

Edition Peters.

9148

ALLEMANDE. (♩ = 104.) (Moderato)

The musical score for the Allemande in G major, BWV 994, is presented in 12 staves of bass clef notation. The piece is in 3/4 time and marked Moderato. The key signature is one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *mp*, and *fp*. It features several trills (*tr*) and breath marks (*V*). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The lyrics "cre - scen - do" are written below the notes in several places. The piece concludes with the instruction "poco rit." and a repeat sign.

COURANTE. (♩ = 100.) (Allegro maestoso)

mf p mf 1 p mf p mf p mf p

V mp f

tr V mp

mf f p cre

scen do mf f 2 4 3

mf p mf p mf p mf

3 1 4 1 2 1 2 1 3 1 2 1

mf f p pp p

pp p mf p mf

3 cre scen do f

p poco a poco cre scen do mf tr

V mf f pesante V

SARABANDE. (♩ = 80.) (Largo)

First system of the Sarabande, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Largo' with a quarter note equal to 80 beats. The music features a variety of articulations including trills (tr), slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4). Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Fingering numbers are placed above notes, and some notes have slurs or accents. The system ends with a repeat sign.

First system of Menuetto I, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note equal to 104 beats. The music includes trills (tr) and slurs. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). Fingering numbers are placed above notes. The system ends with a repeat sign.

First system of Menuetto II, starting with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The tempo is marked with a quarter note equal to 112 beats. The music includes slurs and fingerings. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). Fingering numbers are placed above notes. The system ends with a repeat sign.

EK – 12. EDİTÖR: F. POLLAIN YAYINCI: DURAND

ÉDITION

DURAND & FILS



N° 9546

J. S. BACH

SIX SUITES

pour violoncelle seul

Révision par Fernand POLLAIN

Prix net :



DURAND & C^{ie}, Éditeurs, Paris

4, Place de la Madeleine, 4

United Music Publishers Ltd. Londres.

Elkan-Vogel Co., Philadelphia, Pa (U.S.A.).

Déposé selon les traités internationaux. Propriété pour tous pays.
Tous droits d'exécution, de traduction, de reproduction et d'arrangements réservés

Made in France - Imprimé en France

DURAND & C^{ie}
NF: 4.10

SUITE I

▢ = Tirez l'archet... *Down bow.*
V = Poussez l'archet... *Up bow.*

J. S. BACH

VIOLONCELLE

PRÉLUDE.

♩ = 100

The musical score for the Cello Prelude by J.S. Bach is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 100. The piece is characterized by its rhythmic complexity, featuring a variety of note values and rests. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte), with *cres* (crescendo) markings. The score includes numerous slurs and accents, and is annotated with specific fingerings and bowing directions (up and down bow) indicated by the symbols ▢ and V.

ALLEMANDE

$\text{♩} = 96$

f

p

mf

mf

f

f

p

cres.

f

p

mf

p

mf

cres.

mf

f

Rit

cen - do

cen - do

D. & F. 9546

COURANTE.

♩ = 100

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*
mp *p*
mf *p* *mf*
p *cre - - -*
mf *f*
f *p* *mf* *p* *mf*
p *mf* *p* *mp* *mf*
f *p* *pp* *mp* *pp* *p*
p *cre - scen - do*
f *p* *poco a poco* *cre - scen - do* *mf*
f *Rit.*

D. & F. 9546

6

SARABANDE.

$\text{♩} = 69-76$

mf

p

mf

p

Rit.

Rit.

MENUETTO I.

$\text{♩} = 126$

f ⁰ 2^e fois *p*

mf

p

mf

pointe

cresc.

p

mf

p

mf

mf

p

mf

cresc.

f

Rit.

MENUETTO II.

$\text{♩} = 120$

p sur la touche

p

sur la touche

mf pos. ord.

pp

D. & F. 954 G

cre - scen - do *mf* *p* *mf*

p *mf* *cresc.* *f*

Mousetto I da capo
(les 8 premières mesures *pp*)

GIGUE.

♩ = 88

f 2^e fois *p*

mf

sf *p*

mf

sfz *sfz* *sf* *mf* *sfz* *p*

pp *cre* *scen*

1^a *f* *p* 2^a *Rit.* *f* *ff*

**EK – 13. EDİTÖR: WERNER ICKING YAYINCI: WERNER ICKING
MUSIC ARCHIVE**

Six Suites

à

Violoncello Solo

senza
Basso

composées
par

Sr. Joh. Seb. Bach

Maitre de Chapelle

ao. 1717–1723

BWV 1007-1012

Werner Icking, Siegburg

Privatbibliothek Nr. 12-vc

Suite I

Prélude

J. S. Bach (1685-1750)

The image shows the musical score for the Prelude of Suite I by J.S. Bach. It is written in bass clef, C major, and common time. The score consists of ten staves of music, each starting with a measure number (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19). The music features a continuous eighth-note pattern with various rhythmic and melodic variations.

Musical score for bass clef, measures 21-41. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of ten staves, each starting with a measure number. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulations such as slurs and accents. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Allemande

3a
6
9
11a
14
16a
19a
22
24a
27
30

Courante

5

8

12

15

18a

23

27

31

35

39

Sarabande

5

8

11

14

Menuet I

5

9

13

17

21

Menuet II

7

13

19

Menuet I da Capo

Gigue

tr

7

12a

18

24

30

EK – 14. EDITÖR: EGON VOSS YAYINCI: G. HENLE VERLAG

Johann Sebastian Bach

Sechs Suiten
Violoncello solo
BWV 1007–1012

Six Suites for Violoncello Solo
BWV 1007–1012

Herausgegeben von / Edited by
Egon Voss

Fingersatz und Strichbezeichnung von /
Fingering and Bowing by
Reiner Ginzel

G. Henle Verlag



Suite I

Prélude

BWV 1007

The image shows the musical score for the Prelude of Suite I, BWV 1007, by Johann Sebastian Bach. The score is written in bass clef with a common time signature. It consists of 19 measures of music. The first measure is in G major, the second in C major, and the third in G major. The piece features a steady eighth-note bass line with various melodic patterns on top. Fingerings are indicated by numbers 1-3 and 0 (natural). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19 marked at the beginning of their respective lines.

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2000 by G. Henle Verlag, München.

This page of musical notation contains ten staves of music, numbered 21 through 41. The music is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical techniques and markings:

- Staff 21:** Features a melodic line with a slur and a fermata over the final note.
- Staff 23:** Includes a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 25:** Shows a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 27:** Contains a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 29:** Features a slur and a fermata over the final note.
- Staff 31:** Includes a slur and a fermata over the final note.
- Staff 33:** Shows a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 35:** Contains a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 37:** Includes a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 39:** Features a triplet of eighth notes and a slur.
- Staff 41:** Shows a triplet of eighth notes and a slur.

Allemande

1

3

6

9

12

15

18

21

24

27

30

Courante 3

4

8

12

15

19

23

27

31

35

39

6

Sarabande

Musical score for Sarabande, measures 6-14. The piece is in 3/4 time and D major. The notation includes various ornaments (trills, mordents), slurs, and fingering numbers (1-4). Measure 6 starts with a trill on G4. Measure 7 has a trill on A4. Measure 8 has a trill on B4. Measure 9 has a trill on C5. Measure 10 has a trill on D5. Measure 11 has a trill on E5. Measure 12 has a trill on F5. Measure 13 has a trill on G5. Measure 14 has a trill on A5. The piece ends with a repeat sign.

Menuet 1

Musical score for Menuet 1, measures 1-19. The piece is in 3/4 time and D major. The notation includes various ornaments (trills, mordents), slurs, and fingering numbers (1-4). Measure 1 starts with a trill on G4. Measure 2 has a trill on A4. Measure 3 has a trill on B4. Measure 4 has a trill on C5. Measure 5 has a trill on D5. Measure 6 has a trill on E5. Measure 7 has a trill on F5. Measure 8 has a trill on G5. Measure 9 has a trill on A5. Measure 10 has a trill on B5. Measure 11 has a trill on C6. Measure 12 has a trill on D6. Measure 13 has a trill on E6. Measure 14 has a trill on F6. Measure 15 has a trill on G6. Measure 16 has a trill on A6. Measure 17 has a trill on B6. Measure 18 has a trill on C7. Measure 19 has a trill on D7. The piece ends with a repeat sign.

Muet 2

Musical score for Menuet 2, measures 1-18. The piece is in 3/4 time and B-flat major. It features a series of eighth-note patterns with various fingering and articulation markings such as slurs, accents, and breath marks (V). Measure numbers 7, 13, and 19 are indicated at the start of their respective lines.

Menuet 1 da capo

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1-29. The piece is in 6/8 time and B major. It consists of a continuous eighth-note pattern with various fingering and articulation markings. Measure numbers 5, 10, 20, and 25 are indicated at the start of their respective lines. The score concludes with a double bar line and the word "Fine".

EK – 15. EDİTÖR: A. WENZINGER YAYINCI: BARENREITER



Johann Sebastian Bach

SECHS SUITEN
FÜR VIOLONCELLO SOLO
SIX SUITES
FOR VIOLONCELLO SOLO

BWV 1007-1012

Herausgegeben von / Edited by
AUGUST WENZINGER



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEWYORK · PRAG

BA 320

Suite I
BWV 1007

Schubert

PRÉLUDE

mp
cresc.
mp
p
mp
p
mp
mp
p poco cresc.
p
poco cresc.
fin cresc.

21 *darg.* *a tempo*

23

25

27 *cresc.*

29 *cresc.* *dim.*

31 *pp* [*p*] [*mf*]

33 *cresc. poco a poco*

35

37

39

41 *poco rit.* *cresc.* *ff*

COURANTE

1 4

4 4 1 4

8 4 1 tr

12

15 2 3

19 4 2 3 4 2

23 1 3 2 1 3 4

27 4 3

31 3 2 1 4

35 tr

39 4

3

SARABANDE

Musical score for Sarabande, measures 3-14. The piece is in G major and 3/4 time. It features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills (tr). Measure numbers 3, 5, 8, 11, and 14 are indicated at the start of their respective lines. Fingerings are shown with numbers 1-4. A repeat sign is present at measure 8.

MENUET I

Musical score for Menuet I, measures 1-20. The piece is in G major and 3/4 time. It features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and trills (tr). Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the start of their respective lines. Fingerings are shown with numbers 1-4. A repeat sign is present at measure 5.

MENUET II

Musical score for Menuet II, measures 1-19. The score is in bass clef, 3/4 time, and B-flat major. It features various fingerings, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Menuet I da Capo

GIGUE

Musical score for Gigue, measures 1-29. The score is in bass clef, 6/8 time, and D major. It includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'dim.', 'mf', and 'f', along with various fingerings and slurs.

EK - 16. EDITÖR: DIRAN ALEXANIAN YAYINCI: SALABERT

SUITE I

PRÉLUDE

The musical score for the Prélude is written for a single bass clef instrument in 4/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (0-4). Dynamics such as *simile* are indicated throughout. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata.

Copyright by MCMXXIX by Francis Salabert S.A.
International Copyright secured all rights reserved
Propriété pour tous pays.
EDITIONS SALABERT, S.A. 22, rue Chauchat - Paris

SECA 16

Printed in U.S.A

Tous droits d'exécution publique, de traduction,
de reproduction et d'arrangements
réservés pour tous pays

This page contains seven systems of musical notation for a guitar piece, written in bass clef. Each system consists of a single staff with a treble clef and a bass clef, indicating a two-octave range. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *simile* and *simile sempre*. Fingering is indicated by numbers 1-4 and 0 (open string) above the notes. The systems are as follows:

- System 1: *simile* (IV III II III), *simile* (III II III)
- System 2: *simile* (III II III), *simile* (III II I II)
- System 3: *simile sempre* (III II I), (III IV), (III II)
- System 4: (IV III II I), (III II I), (III II)
- System 5: (IV III II I), (IV III II)
- System 6: (III II I), (II I II), (III IV)
- System 7: (III II I), (II I II), (III IV)

ALLEMANDE

This musical score is for a piece titled "ALLEMANDE". It consists of ten staves of music, each written in a single system. The notation is primarily guitar-specific, featuring a mix of standard musical notation and tablature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Tablature is shown as numbers on a six-line staff below the notes. The score includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *(f)*. The piece is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The overall style is that of a classical guitar piece, likely from the 18th or 19th century.

This page of musical notation is for guitar and consists of ten staves of music. The notation includes various fingerings (I-IV), dynamics (p, f), and articulations (tr, accents). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation is complex, with many slurs and ties, indicating a technically demanding piece. The staves are numbered 1 through 10 from top to bottom. The first staff starts with a dynamic marking of *p* and a first finger fingering. The second staff has a dynamic marking of *f* and a first finger fingering. The third staff has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and a first finger fingering. The fifth staff has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering. The sixth staff has a dynamic marking of *f* and a first finger fingering. The seventh staff has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering. The eighth staff has a dynamic marking of *f* and a first finger fingering. The ninth staff has a dynamic marking of *p* and a first finger fingering. The tenth staff has a dynamic marking of *f* and a first finger fingering. The notation is dense and includes many slurs and ties, indicating a technically demanding piece.

COURANTE

The image displays a page of musical notation for a piece titled "COURANTE". The page is numbered "6" in the top left corner. The music is written on eight staves, each beginning with a bass clef and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs are used to group notes, and numerous fingerings are indicated by Roman numerals (I, II, III, IV, V) and Arabic numerals (1, 2, 3, 4). Some notes are marked with "V" above them, possibly indicating vibrato or a specific performance technique. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

This page of musical notation for guitar consists of eight staves of music. The notation includes various fingerings (I, II, III, IV, V), dynamics such as *simile*, and articulations like *tr.* (trills). The music is written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The staves are connected by a vertical line on the left. The notation includes slurs, accents, and specific fingering numbers (1-4) for each note. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

SARABANDE

The image displays a musical score for a piece titled "SARABANDE". The score is written for a single melodic line on a bass clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece is divided into eight systems, each containing a single staff of music. The notation includes various musical elements such as slurs, accents, and fingerings (indicated by numbers 1-4). The score is annotated with Roman numerals (I, II, III, IV) and the letter 'V' (likely indicating a fifth finger or a specific fingering). The piece concludes with a double bar line and repeat signs. The overall style is characteristic of a Baroque or Classical era sarabande, characterized by its slow, graceful tempo and intricate melodic lines.

MENUETTO I

The musical score for 'Menuetto I' is written in bass clef with a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Above the notes, there are numerous fingering and bowing indications, including Roman numerals (I, II, III, IV), Arabic numerals (1, 2, 3, 4), and the letter 'V' for bowing. Some notes are marked with 'S' for staccato. The score includes repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

SECA 16

MENUETTO II

Musical score for Menuetto II, bass clef, 3/4 time signature. The score consists of six staves of music with various fingering and vibrato markings. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the piece. The third staff includes a first ending bracket. The fourth staff includes a second ending bracket. The fifth staff includes a first ending bracket. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign. The text "Menuetto I da Capo" is written at the end of the sixth staff.

GIGUE

Musical score for Gigue, bass clef, 6/8 time signature. The score consists of two staves of music with various fingering and vibrato markings. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the piece and concludes with a double bar line and a repeat sign. The text "tr" is written above the first staff.

The image displays ten staves of musical notation for a guitar piece. The notation includes various fingerings (I-IV), techniques such as triplets and slurs, and dynamic markings like *scempre*. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The staves are arranged vertically, with the first staff starting at the top and the tenth staff at the bottom. The notation is dense, with many notes and slurs, indicating a complex and technically demanding piece. The word "SECA 16" is printed at the bottom center of the page.

SECA 16

EK – 17. EDİTÖR: EDE BANDA YAYINCI: EDITIO MUSICA BUDAPEST

Johann Sebastian
Bach

SECHS SUITEN
für Violoncello allein

SIX SUITES
for Solo Violoncello

BWV 1007–1012

Herausgegeben von – Edited by
Ede BANDA



EDITIO MUSICA BUDAPEST

11–1370 Budapest • P.O.B. 322 • Telex: 22 5500 • Telefax: (361) 138-2752
© Copyright 1993 by Editio Musica, Budapest

Suite I
BWV 1007

Prelude

The musical score for the Prelude of Suite I, BWV 1007, is written in bass clef with a common time signature. It consists of ten staves of music. The key signature changes from G major (one sharp) to C major (no sharps or flats) at measure 11, and then back to G major (one sharp) at measure 19. The piece is characterized by a continuous eighth-note pattern. Various fingering and articulation markings are present throughout the score, including slurs, accents, and specific finger numbers (1-4) and zero (0) for natural harmonics or grace notes.

Printed in Hungary

Z. 13 965

Musical score for bass guitar, measures 21-41. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. Measure 21 starts with a quarter note G2, followed by eighth notes. Measure 23 features a 0-fingering on the first string. Measure 25 includes a 4-2 fingering on the first string. Measure 27 has a 4-4 fingering on the first string. Measure 29 features a 2-fingering on the first string. Measure 31 is marked 'simile'. Measure 33 has a 1-fingering on the first string. Measure 35 has a 1-2 fingering on the first string. Measure 37 includes a 2-fingering on the first string and a 0-fingering on the second string. Measure 39 has a 1-fingering on the first string. Measure 41 ends with a whole note G2.

Z. 13 965

Allemande

Musical score for Allemande, measures 1-30. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piece features a continuous eighth-note pattern with various fingerings and trills. Measure numbers 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, and 30 are indicated at the start of their respective lines. Fingerings are shown with numbers 1-4 above notes. Trills are marked with 'tr'. A repeat sign is present at measure 15. The piece concludes with a double bar line at measure 30.

1) AMB

Courante

The musical score for 'Courante' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and specific performance instructions such as trills (tr) and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 3, 4). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Z. 13 965

Sarabande

Musical score for Sarabande, bass clef, 3/4 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with various fingerings and trills indicated. The second staff begins at measure 5, the third at measure 8, the fourth at measure 11, and the fifth at measure 14. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Menuet 1

Musical score for Menuet 1, bass clef, 3/4 time signature. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is primarily composed of eighth notes with some sixteenth notes. Fingerings and trills are clearly marked throughout the piece. The second staff begins at measure 5, the third at measure 10, the fourth at measure 15, and the fifth at measure 20. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

EK – 18. JOHANN SEBASTIAN BACH ESERLERİ LİSTESİ

“Bach’ın yapıtlarının yayımlanması söz konusu olduğunda bunların sıralanması gerekmiştir. 1851-1899 yılları arasında Bach Derneği’nin (Bach Gesellschaft) gerçekleştirdiği basım numaralama, BG harflerini izleyen cilt numaralarıyla ifade ediliyordu. Örneğin bestecinin 1 numaralı kantatı, “BG i, 1” biçiminde gösteriliyordu. Daha sonra Yeni Bach Derneği’nin (Neue Bach Gesellschaft) yaptığı sıralama kabul edildi ve bu kez aynı kantat “NBA I, xxviii” olarak gösterildi.

1950’de Wolfgang Schmieder’in “Thematisch-systematisches Verzeichnis des musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis” (Johann Sebastian Bach’ın Eserlerinin Tematik ve Sistematik Dizini. Bach Eser Dizini) başlığı altında yaptığı düzenleme, günümüzde kabul edilen dizindir. 1966’ya dek üç kez düzeltilen bu dizin yeni bulguların ışığı altında sürekli güncellenmektedir. Bu sınıflamaya göre bestecinin 1 numaralı kantatı “BWV 1” olarak gösteriliyor.

Aşağıdaki listede bestecinin eserleri olabildiğince eksiksiz verilmeye çalışılmıştır. Kantatların bazılarının yanında parantez içinde verilen rakamlar, aynı sözlerle başlayan yapıtların hangisinin daha önce bestelendiğini belirtiyor.

Kantatlar

BWV

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern
2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein
3. Ach Gott, wie manches Herzelied
4. Christ lag in Todesbanden
5. Wo soll ich fliehen hin
6. Bleib bei uns
7. Christ unser Herr zum Jordan kam
8. Liebster Gott, wenn werd ich sterben?
9. Es ist das Heil uns kommen her
10. Meine Seel erhebt den Herren
11. Lobet Gott in seinen Reichen (Yükseliş Oratoryosu)
12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen
13. Meine Seufzer, meine Tränen
14. War Gott nicht mit uns diese Zeit

15.Denn du wirst meine Seele nicht in der Holle lassen (Johann Ludwig Bach)

16.Herr Gott, dich loben wir

17.Wer Dank opfert, der preiset mich

18.Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt

19.Es erhub sich ein Streit

20.O Ewigkeit, du Donnerwort (I)

21.Ich hatte viel Bekümmernis

22.Jesus nahm zu sich die Zwölfe

23.Du wahrer Gott und Davids Sohn

24.Ein ungefarbt Gemüte

25.Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe

26.Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

27.Wer weiß, wie nahe mie mein Ende

28.Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende

29.Wir danken dir, Gott, wir danken dir

30.Freue dich, erlöste Schar

31.Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert

32.Liebster Jesu, mein Verlangen

33.Allein zu dir, Herr Jesu Christ

34.O ewiges Feuer, O Ursprung der Liebe

35.Geist und Seele wird verwirret

36. Schwingt freudig euch empor

36a.Schwingt freudig in die Luft

36b.Die Freude reget sich

36c. Schwingt freudig euch empor

37.Wer da glaubet und getauft wird

38.Aus tiefer Not schrei ich zu dir

39.Brich dem Hungrigen dein Brot

40.Darzu ist erschienen der Sohn Gottes

41.Jesu, nun sei gepreiset

42.Am Abend aber desselbigen Sabbats

43.Gott fahret auf mit Jauchzen

44.Sie werden euch in den Bann tun (I)

45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist
46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei
47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden
48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen
49. Ich geh und suche mit Verlangen
50. Nun ist das Heil und die Kraft
51. Jauchzet Gott in allen Lveen
52. Falsche Welt, dir trau ich nicht
53. Schlage doch, gewünschte Stunde
54. Widerstehe doch der Sünde
55. Ich armer mensch, ich Sündenknecht
56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen
57. Selig ist der Mann
58. Ach Gott, wie manches Herzeleid (II)
59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten
60. O Ewigkeit, du Donnerwort (II)
61. Nun komm, der Heiden Heilve, (I)
62. Nun komm, der Heiden Heilve, (II)
63. Christen, atzet diesen Tag
64. Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget
65. Sie werden aus Saba alle kommen
66. Erfreut euch, ihr Herzen
- 66a. Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Gluck
67. Halt im Gedachtnis Jesum Christ
68. Also hat Gott die Welt geliebt
69. Lobe den Herrn, meine Seele, (I)
- 69a. Lobe den Herrn, meine Seele,
70. Wachtet, betet, seid bereit allezeit
- 70a. Wachtet! betet! betet! wachtet
71. Gott ist mein König
72. Alles nur nach Gottes Willen
73. Herr, wie du willst, so schicks mit mir
74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten (II)
75. Die Elenden sollen essen

76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes
77. Du sollt Gott, deinen Herren, lieben
78. Jesu, der du meine Seele
79. Gott der Herr ist Sonn und Schild
80. Ein feste Burg ist unser Gott
- 80a. Alles, was von Gott begoren
- 80b. Ein feste Burg ist unser Gott
81. Jesus schläft, was soll ich hoffen
82. Ich habe genug
83. Erfreute Zeit im neuen Bunde
84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke
85. Ich bin ein guter Hirt
86. Wahrlich, wahrlich, ich sage euch
87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen
88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden
89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
90. Es reißet euch ein schrecklich Ende
91. Gelobet seist du, Jesu Christ
92. Ich hab in Gottes Herz und Sinn
93. Wer nur den lieben Gott läßt walten
94. Was frag ich nach der Welt
95. Christus, der ist mein Leben
96. Err Chirst, der eing'e Gottessohn
97. In allen meinen Taten
98. Was Gott tut, das ist wohlgeta, (I)
99. Was Gott tut, das ist wohlgetan, (II)
100. Was Gott tut, das ist wohlgetan, (III)
101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben
103. Ihr werdwr weinen und heulen
104. Du Hirte Israel, höre
105. Herr, gene nicht ins Gericht
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit
107. Was willst du dich betrüben

108. Es ist euch gut, dass ich hingehe
109. Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben
110. Unser Mund sei voll Lachhens
111. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit
112. Der Herr ist mein getreuer Hirt
113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut
114. Ach, lieben Christen, seid getrost
115. Mache dich, mein Geist, bereit
116. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ
117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut
118. O Jesu Christ, mein Lebens Licht
119. Preise Jerusalem, den Herrn
120. Gott, man lopet dich in der Stille
120a. Herr Gott, Beherrscher aller Dinge
120b. Gott, man lobet dich in der Stille
121. Christum wir sollen loben schon
122. Das neugeborne Kindelein
123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
124. Meinem Jesum lass ich nicht
125. Mit Fried und Freud ich nicht
126. Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
127. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott
128. Auf Christi Himmelfahrt allein
129. Gelobet sei der Herr, mein Gott
130. Herr Gott, dich loben alle wir
131. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir
131a. Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir
132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn
133. Ich freue mich in dir
134. Ein Herz, das seinem Jesum lebend weiß
134a. Die Zeit, die Tag und Jahre macht
135. Ach Herr, mich armen Sünder
136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz
137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren

138. Warum betrübst du dich, mein Herz?
139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott
140. Wachtet auf, ruft uns die Stimme
141. Das ist je gewißlich wahr
142. Uns ist ein Kind geboren
143. Lobe den Herrn, meine Seele (II)
144. Nimm was dein ist, und gehe hin
145. Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen
146. Wir müssen durch viel Trübsal
147. Herz und Mund und Tat und Leben
147a. Herz und Mund und Tat und Leben
148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens
149. Man singet mit Freuden vom Sieg
150. Nach dir, Herr, verlanget mich
151. Süßer Trost, mein Jesus kömmt
152. Tritt auf die Glaubensbahn
153. Schau, lieber Gott, wie meine Feind
154. Mein liebster Jesus ist verloren
155. Mein Gott, wie lang, ach lange
156. Ich steh mit einem Fuß im Grabe
157. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn
158. Der Friede sei mit dir
159. Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem
160. Ich weiß, dass mein Erlöser lebt
161. Komm, du süße Todesstunde
162. Ach! ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe
163. Nur jedem das Seine
164. Ihr, die ihr euch von Christo nennet
165. O heiliges Geist-und Wasserbad
166. Wo gehest du hin?
167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe
168. Tue Rechnung! Donnerwort
169. Gott soll allein mein Herze haben
170. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust

171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm
172. Erschallet, ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten
173. Erhöhtes Fleisch und Blut
173a. Durchlauchtster Leopold
174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte
175. Er rufet seinen Schafen mit Namen
176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding
177. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
178. Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält
179. Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei
180. Schmücke dich, o liebe Seele
181. Leichtgesinnte Flattergeister
182. Himmelskönig, sei willkommen
183. Sie werden euch in den Bann tun (II)
184. Erwünschtes Freudenlicht
185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe
186. Ärgre dich, 1 Seele, nicht
186a. Ärgre dich, o Seele, nicht
187. Es wartet alles auf dich
188. Ich habe meine Zuversicht
189. Meine Seele rühmt und preist
190. Singet dem Herrn ein neues Lied
190a. Singet dem Herrn ein neues Lied
191. Gloria in excelsis Deo
192. Nun danket alle Gott
193. Ihr Tore zu Zion
194. Höchsterwünschtes Freudenfest
195. Dem Gerechten muß das Licht
196. Der Herr denket an uns
197. Gott ist unsre Zuversicht
197a. Ehre sei Gott in der Höhe
198. Laß Fürstin, laß noch einen Strahl
200. Bekennen will ich seinen Namen
201. Geschwinde, ihr wirbelnden Winde

202. Weichet nur, betrübte Schatten
203. Amore traditore
204. Ich bin in mir vergnügt
205. Zerreiße, zersprengt
206. Schleicht, spielende Wellen
207. Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten
208. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd! (Av kantati)
- 208a. Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd!
209. Non sac he sia dolore
210. O holder Tag, erwünschte Zeit
211. Schweigt stille, plaudert nicht (kah ve Kantati)
212. Mer hahn en neue Oberkeet (Köylü Kantati)
213. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen (Hercules auf dem Scheidewege)
214. Tönet, ihr Pauken! Erschallet Tromp eten!
215. Preise dein Glücke, gesegnetes Sach sen
216. Vergnügte Pleißenstadt
- 216a. Erwählte Pleißenstadt
223. Meine Seele soll Gott loben
249. Kommt, eilet und laufet (Paskalya Oratoryosu)
- 249a. Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen
- 249b. Verjaget, zerstreuet, zerrutter, ihr Sterne

Motetler

225. Singet dem Herrn ein neues Lied
226. Der Geist hilft unser Schwachheit auf
227. Jesu, meine Freude
228. Fürchte dich nicht
229. Komm, Jesu, komm!
230. Lobet den Herrn alle Heiden
231. Sei Lob und Preis mit Ehren

Missalar ve Magnificat

232. Si Minör Missa
233. Fa Majör Missa

- 233a.Fa Majör Kyrie
- 234.La Majör Missa
- 235.Sol Minör Missa
- 236.Sol Majör Missa
- 237.Do Majör Sanctus
- 238.Re Majör Sanctus
- 239.Re Majör Sanctus
- 240.Sol Majör Sanctus
- 241.Re Majör Sanctus
- 242.Christe Eleison
- 243.Magnificat (Re Majör)
- 243a.Magnificat (Mi bemol Majör; ilk versiyon)

Pasyonlar ve Oratoryolar

- 244.Matthäus Pasyon
- 245.Johannes Pasyon
- 245a.Arya (Johannes Pasyon'un II. versiyonundan)
- 245b.Arya (Johannes Pasyon'un II. versiyonundan)
- 245c.Arya (Johannes Pasyon'un II versiyonundan)
- 246.Lukas Pasyon (?)
- 247.Markus Pasyon (?)
- 11.(Yükseliş Oratoryosu) Lobet Gott in seinen Reichen
- 248.Noel Oratoryosu
- 249.Paskalya Oratoryosu, Kommt, eilet und laufet
- 1083.Tilge, Höchster, meine Sünden {Psalm51} (Pergolesi'nin Stabat Mater'i üzerine)

Koraller

- 250.Was Gott das ist wohlgetan
- 251.Sei Lob und Ehr' Dem hoechsten Gut
- 252.Nun danket alle Gott
- 253-438.Burada yer alan 268 koral, 1784-87 yılları arasında Johann Philip Kirnberger ve Carl Philipp Emanuel Bach tarafından "Johann Sebastian Bach'in Dört Sesli Koralleri" adı altında yayımlanmıştır.
- 500.So gehst du nun, mein Jesu, hin

1084.O hilf, Christe, Gottes Sohn
1089.Da Jesus an dem Kreutze stund
1122.Denket doch, ihr Men schenkinder
1123.Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst
1124.Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ
1125.O Gott, du frommer Gott
1126.Lobet Gott, unsern Herrn

Lied ve Aryalar

Schmellis Gesangbuch (Schmellis Şarkı Kitabı) adlı derlemeden

439.Ach daß nicht die letzte Stunde
440.Auf, auf! die rechte Zeit ist hier
441.Auf! auf! mein Herz, mit Freuden
442.Beglückter Standt getreuer Seelen
443.Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt
444.Brich entzwei, mein armes Herze
445.Brunnquell aller Güter
446.Der lieben Sonnen Licht und Pracht
447.Der Tag ist hin, die Sonne Gehet nieder
448.Der Tag mit seinem Lichte
449.Dich bet'ich an, mein höchster Gott
450.Die bittre Leidenszeit beginnet abermal
451.Die goldne Sonne, voll Freud' und Wonne
452.Dir, dir Jehovah, will ich singen
453.Eins ist Not! Ach Herr, dies Eine
454.Ermuntre dich, mein schwacher Geist
455.Erwürgtes Lamm, das die verwahrten Siegel
456.Es glänzet der Christen
457.Es ist nun aus mit meinen Leben
458.Es ist vollbracht! Vergiß ja nich
459.Es kostet viel, ein Christ zu sein
460.Gib dich zufrieden und sei stille
461.Gott lebet noch; Seele, was verzagst du doche?
462.Gott, wie groß ist deine Güte

463.Herr, nicht schicke deine Rache
464.Ich bin ja, Herr, in deiner Macht
465.Ich freue mich in dir
466.Ich halte treulich still und liebe
467.Ich lass'dich nicht
468.Ich liebe Jesum alle Stund'
469.Ich steh'an deiner Krippen hier
470.Jesu, Jesu, du bist mein
471.Jesu, deine Liebeswunden
472.Jesu, meines Glaubens Zier
473.Jesu, meines Herzens Freud
474.Jesus ist das schönste Licht
475.Jesus, unser Trost und Leben
476.Ich Gestrin,' ihr hohen Luft
477.Kein Stündlein geht dahin
478.Komm, süßer Tod, komm, sel'ge Ruh!
479.Kommt, Seelen, dieser Tag
480.Kommt wieder aus der finstern Gruft
481.Laßet uns mit Jesu ziehen
482.Liebes Herz, bedenke doch
483.Liebster Gott, wann werd' ich sterben
484.Liebster Herr Jesu! wo bleibest du so lange?
485.Liebster Immanuel, Herzog der Frommen
486.Mein Jesu, dem die Seraphinen
487.Mein Jesu! was fuer Seelenweh
488.Meines Lebens letzte Zeit
489.Nicht so traurig, nicht so sehr
490.Nur mein Jesus ist mein Leben
491.O du Liebe meiner Liebe
492.O finstre Nacht
493.O Jesulein Süß, o Jesulein mild
494.O liebe Selle, zieh'die Sinnen
495.O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen
496.Seelen-Bäutigam, Jesu, Gottes Lamm!

- 497. Seelenweide, meine Freude
- 498. Selig, wer an Jesum denkt
- 499. Sei begrüßet, Jesu gütig
- 500. So gehst du nun, mein Jesu, hin
- 501. So gibst du nun, mein Jesu, gute Nacht
- 502. So wünsch' ich mir zu guter Letzt
- 503. Steh' ich bei meinem Gott
- 504. Vergiß mein nicht, dass ich dein nicht
- 505. Vergiß mein nicht, vergiss mein nicht
- 506. Was bist du doch, o Seele, so betrübet
- 507. Wo ist mein Schäflein, das ich liebe

Anna Magdalena'nın Nota Defteri'nden 12 Arya ve Lied

- 508. Bist du bei mir
- 509. Gedenke doch, mein Geist
- 510. Gib dich zufrieden
- 511. Gib dich zufrieden
- 512. Gib dich zufrieden
- 513. O Ewigkeit, du Donnerwort
- 514. Schaffs mit mir, Gott
- 515. So oft ich meine Tobackspfeife
- 515a. So oft ich meine Tobackspfeife
- 516. Warum betrübst du dich?
- 517. Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen
- 518. Wilst du dein Herz mir schenken?
- 524. Quodlibet

Org Eserleri

- 525. Üçlü Sonat, Mi bemol Majör
- 526. Üçlü Sonat, Do minör
- 527. Üçlü Sonat, Re minör
- 528. Üçlü Sonat, Mi minör
- 529. Üçlü Sonat, Do Majör
- 530. Üçlü Sonat, Sol Majör

531. Prelüd ve Füg, Do Majör
532. Prelüd ve Füg, Re Majör
533. Prelüd ve Füg, Mi minör
534. Prelüd ve Füg, Fa minör
535. Prelüd ve Füg, Sol minör
536. Prelüd ve Füg, La Majör
537. Prelüd (fantezi) ve Füg, Do minör
538. Toccata ve Füg "Dor Modunda"
539. Prelüd ve Füg, Re minör
540. Toccata ve Füg, Fa Majör
541. Prelüd ve Füg, Sol Majör
542. Fantezi ve Füg, Sol minör
543. Prelüd ve Füg, La minör
544. Prelüd ve Füg, Si minör
545. Prelüd ve Füg, Do Majör
546. Prelüd ve Füg, Do minör
547. Prelüd ve Füg, Do Majör
548. Prelüd ve Füg, Mi minör
549. Prelüd ve Füg, Do minör
550. Prelüd ve Füg, Sol Majör
551. Prelüd ve Füg, La minör
552. Prelüd ve Füg, Mi bemol Majör (Clavier-Übung, III. Bölüm'den)
553. Küçük Prelüd ve Füg, Do Majör
554. Küçük Prelüd ve Füg, Re minör
555. Küçük Prelüd ve Füg, Mi minör
556. Küçük Prelüd ve Füg, Fa Majör
557. Küçük Prelüd ve Füg, Sol Majör
558. Küçük Prelüd ve Füg, Sol minör
559. Küçük Prelüd ve Füg, La minör
560. Küçük Prelüd ve Füg, Si bemol Majör
561. Fantezi ve Füg, La minör
562. Fantezi ve Füg, Do minör
563. Fantezi, Si minör
564. Toccata, Adagio ve Füg, Do Majör

- 565.Toccata ve Füg, Re minör
566.Toccata ve Füg, Mi Majör
568.Prelüd, Sol Majör
569.Prelüd, La minör
570.Fantezi, Do Majör
571.Fantezi, Sol Majör
572.Fantezi, Sol Majör
573.Fantezi, Do Majör
574.Füg, Do minör (Giovanni Legrenzi'nin bir teması üzerine)
575.Füg, Do minör
576.Füg, Sol Majör
577.Füg, Sol Majör
578.Füg, Sol minör
579.Füg, Si minör (Arcangelo Corelli'nin bir teması üzerine)
581.Füg, Sol Majör
582.Passacaglia, Do minör
583.Üçlü, Re minör
584.Üçlü, Sol minör
586.Üçlü Sol Majör
587.Arya, Fa Majör
588.Canzona, Re minör
589.Alla Breve, Re Majör
590.Pastoral, Fa Majör
591.Küçük Armonik Labirent
592.Konçerto, Sol Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
593.Konçerto, La minör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
594.Konçerto, Do Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
595.Konçerto, Do Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
596.Konçerto, Re minör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
597.Konçerto, Mi bemol Majör (Bilinmeyen bir bestecinin eserleri üzerine)
598.Pedal-Exercitium
599-644.Orgel Büchlein (Org Kitapçığı), 46 Koral

Schübler Koralleri

- 645. Wachet auf, ruft uns die Stimme
- 646. Woll soll ich fliehen hin
- 647. Wer nur den lieben Gott läßt walten
- 648. Meine Seele erhebt den Herren
- 649. Ach Bleib bei uns, Herr Jesu Christ
- 650. Kommst du nun, Jesu, von Himmel herunter
- 651-668. Leipzig Yıllarına ait 18 koral
- 669-689. Clavier-Übung III. Bölüm'den koral düzenlemeleri
- 690-713a. Kirnberger Koleksiyonundan koral düzenlemeleri
- 714-740. 1722 öncesinden koral düzenlemeler
- 741-765. Koral Prelüdlar
- 766. Partite diverse sopra: Christ, der du bist der helle Tag
- 767. Partite diverse sopra: O Gott, du frommer Gott
- 768. Partite diverse sopra: Sei begrüßet, Jesu gütig
- 769. Kanonik Çeşitlemeler: Von Himmel hoch, da komm' ich her
- 802. Düet, Mi minör (Clavier-Übung III. Bölüm'den)
- 803. Düet, Fa Majör (Clavier-Übung III. Bölüm'den)
- 804. Düet, Sol Majör (Clavier-Übung III. Bölüm'den)
- 805. Düet, La minör (Clavier-Übung III. Bölüm'den)

Klavsın Eserleri

- 772-801. Envansiyonlar ve Senfoniler
- 806. İngiliz Süiti No. 1
- 807. İngiliz Süiti No. 2
- 808. İngiliz Süiti No. 3
- 809. İngiliz Süiti No. 4
- 810. İngiliz Süiti No. 5
- 811. İngiliz Süiti No. 6
- 812. Fransız Süiti No. 1
- 813. Fransız Süiti No. 2
- 813a. Menuet, Do minör
- 814. Fransız Süiti No. 3
- 815. Fransız Süiti No. 4

- 815a.Menuet, in Mi bemol Majör
- 816.Fransız Süiti No. 5
- 817.Fransız Süiti No. 6
- 818.Süit, La minör
- 818a.Süit, La minör
- 819.Süit, Mi bemol Majör
- 819a.Süit, Mi bemol Majör
- 821.Süit, Si bemol Majör
- 822.Süit, Sol minör
- 823.Süit, Fa Minör
- 825.Partita No. 1 (Clavier-Übung, I. Bölüm)
826. Partita No. 2 (Clavier-Übung, I. Bölüm)
827. Partita No. 3 (Clavier-Übung, I. Bölüm)
828. Partita No. 4 (Clavier-Übung, I. Bölüm)
829. Partita No. 5 (Clavier-Übung, I. Bölüm)
830. Partita No. 6 (Clavier-Übung, I. Bölüm)
- 831.Fransız Uvertürü, Si minör (Clavier-Übung, II. Bölüm'den)
- 832.Süit, La Majör
- 833.Prelüd ve Partita
- 836.Allemande, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
- 841.Menuet, Sol Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
- 842.Menuet, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
- 843.Menuet, Sol Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
- 844.Scherzo, Re minör
- 846-869.İyi Düzenlenmiş Klavye I
- 870-893.İyi Düzenlenmiş Klavye II
- 894.Prelüd ve Füg, La minör
- 895.Prelüd ve Füg, La minör
- 896.Prelüd ve Füg, La minör
- 899.Prelüd ve Fughetta, Re minör
- 900.Prelüd ve Fughetta, Mi minör
- 901.Prelüd ve Fughetta, Fa Majör
- 902.Prelüd ve Fughetta, Sol Majör
- 902a.Prelüd ve Fughetta, Sol Majör

- 903.Kromatik Fantezi ve Füg, Re minör
903a.Kromatik Fantezi, Re minör
904.Fantezi ve Füg, La minör
906.Fantezi ve Füg, Do minör
910.Toccata, Fa diyez minör
911.Toccata, Do minör
912.Toccata, Re Majör
913.Toccata, Re minör
914.Toccata, Mi minör
915.Toccata, Sol minör
916.Toccata, Sol minör
917.Fantezi, Sol minör
918.Fantezi, Do minör
921.Prelüd, La minör
922.Prelüd, La minör
923.Prelüd, Si minör
924.Prelüd, Do Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
925.Prelüd, Re Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
926.Prelüd, Re minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
927.Prelüd, Fa Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
928.Prelüd, Fa Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
929.Menuet, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
930.Prelüd, Sol minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
931.Prelüd, La minör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
933.Küçük Prelüd, Do Majör
934. Küçük Prelüd, Do minör
935. Küçük Prelüd, Re minör
936. Küçük Prelüd, Re Majör
937. Küçük Prelüd, Mi Majör
938. Küçük Prelüd, Mi minör
939. Küçük Prelüd, Do Majör
940. Küçük Prelüd, Re minör
941. Küçük Prelüd, Mi minör
942. Küçük Prelüd, La minör

943. Küçük Prelüd, Do Majör
944.Fantezi ve Füg, La minör
946.Füg, Do Majör
947.Füg, La minör
948.Füg, Re minör
949.Füg, La Majör
950.Füg, La Majör
951.Füg, Si minör
952.Füg, Do Majör
953.Füg, Do Majör (Wilhelm Friedemann Bach'ın Nota Defteri'nden)
954.Füg, Si bemol Majör
955.Füg, Si bemol Majör
958.Füg, La minör
959.Füg, La minör
961.Fughetta, Do minör
963.Sonat, Re Majör
964.Sonat, Re minör (BWV 1003 La minör Solo Keman Sonatı üzerine düzenleme)
965.Sonat, La minör
966.Sonat, Do Majör
967.Sonat, La minör
968.Adagio, Sol Majör (BWV 1005 Do Majör Solo Keman Sonatı, I. Bölüm düzenlemesi)
971.İtalyan Konçertosu, (Clavier-Übung, II. Bölüm'den)
972.Konçerto, Re Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
973.Konçerto, Sol Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
974.Konçerto, Re minör (Alessandro Marcello'nun eserleri üzerine)
975.Konçerto, Sol minör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
976.Konçerto, Do Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
977.Konçerto, Do Majör
978.Konçerto, Fa Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
979.Konçerto, Si minör (Giuseppe Torelli'nin eserleri üzerine)
980.Konçerto, Sol Majör (Antonio Vivaldi'nin eserleri üzerine)
981.Konçerto, Do minör (Benedetto Marcello'nun eserleri üzerine)

- 982.Konçerto, Si bemol Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
983.Konçerto, Sol minör
984.Konçerto, Do Majör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
985.Konçerto, Sol minör (Georg Philipp Telemann'ın eserleri üzerine)
986.Konçerto, Sol Majör
987.Konçerto, Re minör (Prens Johann Ernst'in eserleri üzerine)
988.Goldberg Çeşitlemeleri (Clavier-Übung, IV. Bölüm)
989.Aria variata, La minör
992.Capriccio in honorem Johann Christoph Bachii Ohrdrufensis

Lavta Eserleri

- 995.Süit, Sol minör
996.Süit, Mi minör
997.Süit, Do minör
998.Prelüd, Füg ve Allegro, Mi bemol Majör
999.Prelüd, Do minör
1000.Füg, Sol minör
1006a.Süit, Mi Majör

Oda Müziği

Solo Keman İçin Sonat ve Partitalar

- 1001.Sonat, Sol minör
1002.Partita, Si minör
1003.Sonat, La minör
1004.Partita, Re minör
1005.Sonat, Do Majör
1006.Partita, Mi Majör

Solo Çello İçin Süitler

- 1007.Süit, Sol Majör
1008.Süit, Re minör
1009.Süit, Do Majör
1010.Süit, Mi bemol Majör
1011.Süit, Do minör

1012.Süit, Re Majör

1013.Partita, La minör (Solo Flüt)

Keman ve Klavsen Sonatları

1014.Sonat, Si minör

1015.Sonat, La Majör

1016.Sonat, Mi Majör

1017.Sonat, Do minör

1018.Sonat, Fa minör

1019.Sonat, Sol Majör

1019a.Sonat, Sol Majör (I. Versiyon)

1021.Sonat, Sol Majör

1023.Sonat, Mi minör

1025.Süit, La Majör (Keman ve Klavsen için)

1026.Füg, Sol minör (Keman ve Klavsen için)

1027.Sonat, Sol Majör (Viola da Gamba ve Klavsen için)

1028.Sonat, Re Majör (Viola da Gamba ve Klavsen için)

1029.Sonat, Sol minör (Viola da Gamba ve Klavsen için)

1030.Sonat, Si minör (Flüt ve Klavsen için)

1031.Sonat, Mi bemol Majör (Flüt ve Klavsen için)

1032.Sonat, La Majör (Flüt ve Klavsen için)

1033.Sonat, Do Majör (Flüt ve Klavsen için)

1034.Sonat, Mi minör (Flüt ve Klavsen için)

1035.Sonat, Mi Majör (Flüt ve Klavsen için)

1038.Sonat, Sol Majör (Flüt, Keman ve Klavsen için)

1039.Üçlü Sonat, Sol Majör (İki Flüt ve Klavsen için)

1020.Sonat, Sol minör (Flüt veya Keman ve Klavsen için)

1079.Müzikal Sunu

1080.Füg Sanatı

Orkestra Eserleri

Keman Konçertoları

- 1041.Konçerto, La minör
- 1042.Konçerto, Mi Majör
- 1043.Konçerto, Re minör (İki Keman için)
- 1044.Konçerto, La minör (Flüt, Keman ve Klavsen için)

Brandenburg Konçertoları

- 1046.Konçerto No. 1, Fa Majör
- 1046a.Sinfonia, Fa Majör (İlk Versiyon)
- 1047.Konçerto No. 2, Fa Majör
- 1048.Konçerto No. 3, Sol Majör
- 1049.Konçerto No. 4, Sol Majör
- 1050.Konçerto No. 5, Re Majör
- 1050a.Konçerto No. 5, Re Majör (İlk Versiyon)
- 1051.Konçerto No. 6, Si bemol Majör

Klavsen Konçertoları

- 1052.Konçerto, Re minör
- 1053.Konçerto, Mi Majör
- 1054.Konçerto, Re Majör
- 1055.Konçerto, La Majör
- 1056.Konçerto, Fa minör
- 1057.Konçerto, Fa Majör (Klavsen ve İki Blok Flüt)
- 1058.Konçerto, Sol minör
- 1059.Konçerto, Re minör
- 1060.Konçerto, Do minör (İki Klavsen için)
- 1061.Konçerto, Do Majör (İki Klavsen için)
- 1062.Konçerto, Do minör (İki Klavsen için)
- 1063.Konçerto, Re minör (Üç Klavsen için)
- 1064.Konçerto, Do Majör (Üç Klavsen için)
- 1065.Konçerto, La minör (Dört Klavsen için; Vivaldi'nin Dört Keman Konçertosu'ndan)

Orkestra Sütleri

1066.Süt No. 1, Do Majör

1067.Süt No. 2, Si minör

1068.Süt No. 3, Re Majör

1069.Süt No. 4, Re Majör” (Büke, 2001: 431-447)

EK – 19. GÖRÜŞME FORMU ÖRNEĞİ

Cinsiyetiniz:

Yaşınız:

Öğrenim Durumunuz:

1. J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süitini icra ederken hangi edisyonu tercih etmektesiniz?
2. Çalışırken tek edisyona mı bağlı kalıyorsunuz ya da farklı edisyonları inceleyerek mi çalışıyorsunuz?
3. Edisyon seçiminizde nelere önem verirsiniz?
4. Kullandığınız edisyona birebir bağlı mı kalıyorsunuz ya da değişiklikler yapıyor musunuz?
5. J. S. Bach viyolonsel süitlerinin el yazmalarını içeren edisyona sahip misiniz?
6. El yazmalarındaki bağlarla çalıştınız mı?
7. Günümüz viyolonselinde icra etmek için el yazmalarındaki bağlar sizce uygun mu?
8. J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süiti yorumunu en çok beğendiğiniz viyolonsel sanatçısı kimdir? Neden?
9. J. S. Bach viyolonsel süitlerinin icrasında Barok Dönem karakteristik özelliklerini en doğru yansıtan viyolonsel sanatçısı sizce kimdir? Neden?
10. Sanat Eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu düşünerek size J. S. Bach 1 numaralı viyolonsel süitini çalıştıran sanatçı öğretmenin kullandığı edisyonu mu temel alıyorsunuz?
11. J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süitini öğrencilerinize kaçınıcı sınıfta çaldırıyor musunuz?

12. Öğrencilerinize kendi kullandığınız parmak numaraları ve bağları mı öğretiyorsunuz?

13. Öğrencilerinize, J. S. Bach'ın 1 numaralı viyolonsel süitini çalıştırırken, her öğrenciye aynı parmak numaraları ve bağları mı öğretiyorsunuz ya da öğrencilerin kendi kapasiteleri farklılıklarına göre çeşitli parmak numaraları ve bağlar mı uyguluyorsunuz?

14. Size verilmiş olan notalar* üzerinde kullandığınız bağları belirtiniz.

15. Size verilmiş olan notalar* üzerinde kullandığınız nüansları belirtiniz.

16. Size verilmiş olan notalar* üzerinde kullandığınız müzikal cümleleri bütün bir bağda belirtiniz.

*Araştırmaya katılan viyolonsel sanatçılarına/eğitmenlerine J. S. Bach 1 numaralı Sol Majör viyolonsel süitinin bağ, parmak numarası ve nüans içermeyen bir kopyası verilmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

Sezgi Sevi KIRAN

Müzik Anasanat Dalı

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: Eskişehir/1980

Eğitim

Yüksek Lisans: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisans: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

İş/İstihdam

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Yabancı Dil ve Puanı: İngilizce/65 (ÜDS 2010-Mart)