



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

**JOHANN SEBASTIAN BACH'IN SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAVSEN
SONATINDAKİ SEMBOLLERİN İNCELENMESİ**

Günsu Semra ERDEM TURAN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAVSEN
SONATINDAKİ SEMBOLLERİN İNCELENMESİ

Günsu Semra ERDEM TURAN

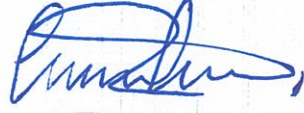
Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Günsu Semra ERDEM TURAN tarafından hazırlanan "JOHANN SEBASTIAN BACH'IN SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAUSEN SONATINDAKİ SEMBOLLERİN İNCELENMESİ" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı Prof. Ceylan KABAKÇI



Jüri Üyesi (Danışman) Prof. Bige Bediz KINIKLI



Jüri Üyesi Prof. Burcu Evren YAZICI



Jüri Üyesi Prof. Eylem ÖNDER BAŞARIR



Jüri Üyesi Doç. Dr. Evren BİLGENOĞLU



İkinci Danışman Doç. Hatıra AHMEDLİ CAFER

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

JOHANN SEBASTIAN BACH'IN SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATINDAKİ SEMBOLLERİN İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Bige Bediz KINIKLI

Yazar: Günsu Semra ERDEM TURAN

ÖZ

Johann Sebastian Bach, iki flüt ve bas için yazılmış bir trioyu yeniden düzenleyerek, klavsen obligato ve viola da gamba için üç sonat yazmıştır ve Spitta'ya göre, Bach'ın 3 numaralı Sol Minör Sonat'ı, en yüksek güzelliğin ve en çarpıcı özgünlüğün eseridir (1951, s. 118).

Barok dönem nota yazımında eserlerin üstünde tempoyu ya da nüansları belirten, çalmayı kolaylaştıracak ve eserlerin doğru bir şekilde yorumlanmasına yardımcı olacak herhangi bir işaret bulunmadığından, Bach'ın eserlerini doğru anlamda algılayıp yorumlamak zordur. Ancak 1936'da Alman müzikolog Albert Schweitzer, Bach'ın dini görüşlerini müziğine yansıtarak sözlü müziklerinde İncil'den alıntılar yaptığını fark etmiş ve bunlara uygun belirli motiflerle müziğini oluşturduğunu ortaya koymuştur. Ardından Rus müzikolog V. B. Nosina "*J. S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*" adlı kitabında Bach'ın 48 Prelüd ve Fügler'ini incelemiş ve eserde yer alan sembolleri açığa çıkarmıştır. Nosina'nın yaptığı incelemelerin sonucu, saptanan sembollerin ifade ettiği anlamlar doğrultusunda, Bach'ın eserlerinde saklı olan anlamları ortaya koyarak Bach'ın bu çerçevede yorumlanması da büyük önem taşımaktadır. Bu bilgilerin ışığında esere yaklaşım ve yorumlamanın, eserin icrasını daha farklı ve güzel bir boyuta taşıyacağına inanılmaktadır.

Bach'ın "*3 numaralı Sol Minör Viola da Gamba ve Klavsen Sonatı*"ndaki semboller, Schweitzer ve Nosina'nın kitaplarında işaret edilen sembollerin anlamlarına göre detaylı bir şekilde incelenip, ortaya çıkarılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sembol, viola da gamba, Johann Sebastian Bach, sol minör, sonat.

SYMBOLS ANALYSIS OF JOHANN SEBASTIAN BACH'S G MINOR VIOLA DA Gamba AND HARPSICHORD SONATA

Supervisor: Prof. Bige Bediz KINIKLI

Author:Günsu Semra ERDEM TURAN

ABSTRACT

Johann Sebastian Bach rearranged a trio originally written for two flutes and bass and composed three sonatas for viola da gamba and harpsichord. According to Spitta, the g minor sonata, which is the third one of viola da gamba and harpsichord sonatas, is the piece that has the highest beauty and the most stunning originality (1951, p. 118). In Bach's compositions, there are no indications, such as tempo and nuance signs that which help the instrumentalist for interpretation the piece correctly. Because of this, it is hard to perceive and perform accurately of Bach compositions. Nonetheless, in 1936 Germanmusicologist Albert Schweitzer noticed that Bach utilized quotations from Bible in his cantatas and created specific motives according to the sentence expressions of cantatas by reflecting his religious ideas. Subsequently, Russian musicologist V. B. Nosina exposed the symbols of Bach's 48 Preludes and Fuges in his book named "*Symbols in Johann Sebastian Bach's Music*". In the light of the examinations and analyses of symbols, finding the accurate character and expression of Bach music has the major importance in the way of interpretation according to the Bach's ideas and performing the piece correctly. In this thesis, the symbols of Bach's *No.3 G Minor Viola da Gamba and Harpsichord Sonata* will be examined and emerged according to the signficated symbols which are indicated in the books of Schweitzer and Nosina.

Keywords: Symbol, viola da gamba, Johann Sebastian Bach, g minor, sonata.

TEŞEKKÜR

Bu çalıőmanın hazırlanması ve gerçekleőmesinde değerli bilgileri ve tecrübelerini benden esirgemeyen Sayın hocalarım ve aynı zamanda danıőmanlarım olan Prof. Bige Bediz KINIKLI ve Doç. Hatıra AHMEDLİ CAFER başta olmak üzere, desteklerini ve yardımlarını her an hissettiğim sevgili arkadaşlarım Ebru YERLİKAYA ve Damla AYLI GÜNGÖR'E, ve bu süreçte tüm zorluklara benimle birlikte göğüs geren ve hayatımın her evresinde bana destek olan çok kıymetli aileme ve sevgili eőim Evren ağrı TURAN'A sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	3
1.1. BAROK DÖNEM.....	3
1.2. BAROK DÖNEM MÜZİĞİNDE SONAT FORMUNUN YERİ	4
1.3. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN 3 NUMARALI SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATININ FORM ANALİZİ.....	5
2. BÖLÜM: BACH'IN SÖZLÜ MÜZİĞİNDEKİ SEMBOLLER HAKKINDA BİLGİ.....	9
2.1. BACH'IN MÜZİĞİNDEKİ SEMBOLLER SİSTEMİ	10
3. BÖLÜM: JOHANN SEBASTIAN BACH'IN SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATINDAKİ SEMBOLLERİN İNCELENMESİ.....	12
SONUÇ	23
KAYNAKLAR.....	25
Etik Beyan	26
Yüksek Lisans Sanat Çalışması Orijinallik Raporu	27
Master's Art Work Report Originality Report	28
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	29

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

Johann Sebastian Bach, müzik tarihinde gelmiş geçmiş en üst noktadaki besteci olarak kabul edilmektedir. 17.yüzyılın sonçeyreğinden, 18.yüzyılın ortasına kadar olan Barok dönemde yaşamış olan, Almanya’da bir org virtüözü ve kontrpuan bestecisi olarak tanınan Bach’ın eserlerinin o tarihlerde az basılan bir müzisyen olması bugünkü durumu ile çelişir. Döneminin opera müziği dışında, dönemin bütün üsluplarına hakim olmuş, onları birbiriyle karıştırmış ve geliştirmiştir. Bunların arasında prelüdlar, toccatalar ve fügler, fanteziler, kapriçyolar, sonatlar, süitler, uvertürler, pasakalyalar, şakonlar, varyasyonlar ve konçertolar sayılabilir. Böylece eserlerinde çok zengin bir noktaya ulaşmıştır. 19.yüzyılda, müziğinin yeniden keşfedilmesi ve basılması ona büyük hayran kitleleri, dinleyici ve icracı kazandırmıştır.

Bach’ın eserlerinden viola da gamba sonatları, bas sesli enstrümanlar için yazdığı eserler repertuvarında önemli bir yere sahiptir. Bestecinin 3 viola da gamba sonatı bulunur ve bunlardan 3 numaralı sol minör olanı bestecinin Brandenburg Konçertoları’nın stilinde yazılmıştır.

Bach’ın eserleri, yorumlama açısından modern icracıya zorluklar çıkarmaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri Barok dönem notasyon sisteminde eserlerin üzerinde yoruma ilişkin bir yazı olmamasıdır. Ancak Schweitzer’a göre (1965, s. 337), Bach’ın tüm eserlerinde kullandığı belli figürler vardır ve bunlar bestecinin özellikle sözlü müziklerinde yani missa ve kantatlarında yer almaktadır. Bach’ın sözlü müziklerinde, sözlerin müzik ile olan bağlantısı olduğu mutlaklıdır.

Bu fikirden yola çıkarak Rus müzikolog Vera Nosina da Bach’ın eserlerinde, bilinçli olarak kullanmış olduğu gizli semboller olduğunu “*J.S.Bach’ın Müziğindeki Semboller*” adlı kitabında belirtmiştir (2004, s. 5).

Bu çalışmada, Bach’ın viola da gamba ve klavsen için yazılmış olan sonatlarından 3 numaralı sol minör sonatı eserdeki gizli sembolleri ortaya çıkarmak üzere detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Sembollerin incelenmesinden önce, Barok dönem ve Barok dönemde sonat formuna ilişkin genel hatlar çerçevesinde bilgi verilecektir.

Araştırmanın Önemi

Eserleri en çok icra edilen bir besteci olarak, Bach'ın eserlerinde çalmaya ve yorumlamaya kolaylık sağlayacak tek materyal modern nota basımlarında yer alan yazılı bilgi ve nüanslardır. Her editör kendi fikrini bu eserlere yansıtarak basmaktadır. Bu yüzden de Bach'ın eserlerinin nasıl çalınacağına dair pek çok farklı fikir mevcuttur. Bach,İncil'deki metinlerden alıntılar yaptığı sözlü müziklerinde kullandığı motifleri, sözsüz müziğine yani çalgısal müziğine de aktarmıştır (Schweitzer, 1965, s. 330). Bu fikirden yola çıkarak,Bach'ın çalgısal müziğinde yorumlamadaki karışıklıkları gidermek için Köthen yıllarında yazdığı sol minör viola da gamba sonatında bu fikirlerin teknik olarak yer aldığını göstermek üzere yapılmış analitik yaklaşımlardan biri olan bu görüş ile eserde yer alan sembolleri ortaya çıkarmak üzere detaylı bir inceleme yapılacaktır. Bu araştırmada, eseri yorumlamada icracıya ışık tutmak büyük önem taşımaktadır.

Bach'ın eserlerindeki sembollerle ilgili Türkçe bir kaynağa rastlanmamıştır. İlk kez Rus müzikolog V.B. Nosina "*J.S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*" adlı kitabında Bach'ın 48 Prelüd ve Fügler'indeki sembolleri açığa çıkarmıştır.Türkiye'de de bu konuyla ilgili bir araştırmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu tez de, Bach'ın Sol Minör Viola da Gamba Sonatı'ndaki sembolleri ortaya çıkarıp, icracıya ışık tutacak ilk çalışma olacaktır.

Yöntem ve Veri Kaynakları

Ele alınan konuya ilişkin veriler, ilgili kaynaklar esas alınarak toplanmıştır. Araştırmanın yönteminde ise, literatür incelenerek, kitap kaynaklarından faydalanılmış, akademik ortamda yapılmış olan araştırmalarla dergiler taranmış ve ilgili makaleler araştırılmıştır.

Bu çalışma, literatür taramalı betimsel bir çalışmadır.

1. BÖLÜM

1.1. BAROK DÖNEM

Müziksel anlamda Rönesans döneminden sonra başlayan Barok Dönem'i Klasik Dönem izlemektedir. Barok Müzik terimi 1600 ile 1750 yılları arasında Avrupa klasik müziğine ait belirli stilleri ifade etmek için kullanılmıştır. İlk olarak İtalya'da ortaya çıkan bu dönem, sanatta bir anlatım biçimi olarak tüm Avrupa'da yayılmıştır. Yaklaşık 150 yıllık bir dönemi kapsayan Barok dönemin, başlangıç bestecisi ClaudioMonteverdi, kapanış bestecisi ise Johann Sebastian Bach olarak gösterilmektedir. Ünlü müzikolog Willi Apel "*Rönesans ve Barok Müzik*" kitabında Barok tanımı ile ilgili şu sözlere yer vermiştir;

"Portekizcede düzensiz şekilli, eğri büğrü inci anlamına gelen barocco kelimesinden türemiş, bu dönem mimarisine tam anlamıyla uyan ve daha sonra müzikte de kullanılmaya başlanan bir tanımlamadır. 1612 yılında ölen ressam F. Barocci ya da Baroccio'dan gelen "*Barok*" terimi, başlangıçta grotesk (acayip) veya bayağı bir beğenin ürünü anlamında aşağılayıcı ve küçültücü bir biçimde kullanılmıştır. Bu terimin ilgili üsluba yönelik olumlu anlamda kullanımı ise 1900 yılı civarlarında, dönemin olumlu katkıları ve sanatsal niteliğini ilk kez vurgulayan HeinrichWolfflin tarafından gerçekleştirilmiş ve yaygınlaşmıştır (Apel, 1989, s. 82).

Barok dönem, Avrupa edebiyatı ve sanatında 16.yüzyılın birinci yarısından 18.yüzyıla kadar olan kısmı kapsamaktadır. 16.yüzyılın optimizm, hümanizm ve diriliş dönemi, ekonomik ve politik sıkıntılardan dolayı trajik dünya görüşüyle yer değiştirmiştir. Barok döneminin oluşmasıyla, insanların iç dünyasını, derinliklerini ve acılarını ortaya çıkarabilmek için, müzikte dini, mistik ve skolastik fikirlerin ortaya çıkmasını öngörülmüştür. Barok dönemin karakteristik özelliklerinden biri de dramadır. Buna bağlı olarak, müzik ve dramın birleşmesinden oratoryo, kantat ve passionlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Büyük ölçekli, konçerto grossolarve enstrümanlar için yazılmış sonat formları gibi döngüsel formlar da bu dönemde yer edinmeye başlamıştır.

Barok dönem müziği oldukça yoğun bir yapıya sahiptir. Kontrast, enstrüman gruplarının sürekli olarak diyalog halinde olması, bas partisinin canlılığı ve kontrpuan dönemin başlıca özelliklerindedir. Barok dönem müziğini anlatmak için kullanılacak ilk

sözcüklerden bir tanesi zıtlık yani kontrasttır. Müziğin içindeki bu zıtlıklara, yavaş-hızlı, kısık sesli-yüksek sesli, solo-tutti örnek verilebilir. Rönesans döneminde ortaya çıkan majör ve minör kalıplar, bu dönemde gelişme göstermiştir. Bununla birlikte, modülasyon fikrinin de eserlerde daha fazla kullanılmaya başlanması bu dönemin, müzik tarihinde önemli bir yer tutmasını sağlamıştır.

Barok dönem, en parlak zamanlarını 17.yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan polifonik eserlerle yaşamıştır. Buna örnek olarak, o dönemde yaşamış İtalyan besteciler Giovanni Frescobaldi ve Claudio Monteverdi'nin eserleri örnek gösterilebilir. Aynı dönemde Almanya'da Heinrich Schütz, İngiltere'de ise Henry Purcell eserleriyle Barok dönem bestecileri arasında yerlerini almışlardır.

1.2. BAROK DÖNEM MÜZİĞİNDE SONAT FORMUNUN YERİ

Tarihi, süit ile aynı yaşta olan sonatın sınırlarını belirlemek daha zordur. Dans şekillerinden tamamen vazgeçmez ancak sadece de bu dans şekillerinden ibaret değildir. Barok dönemin ilk zamanlarında gelişim göstermeye başlamış olan sonat, İtalya'da hızlı ve yavaş dans parçalarından oluşan eserlere denmekteydi. Sonat kelimesi, *sonare* yani tınlama kelimesinden gelmektedir. İlk sonatlar, ya tek bir enstrüman ya da grup için yazılmıştır. Bach solo keman sonatları bunun en seçkin ve belirgin örneklerindedir. 17.yüzyılda sonat, tek bölümlü müzik parçalarından ayrılarak, üç ya da dört bölümlü olarak yazılmaya başlanmıştır. İlk bölümleri sonat formunda yani giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur. İkinci bölümleri, lied yani şarkı formundadır. Kısa şiirler üstüne yazılmış piyano eşlikli parçaların sözsüz yani enstrümantal müziğe uyarlanmış halleridir. Üçüncü bölümleri üç zamanlı Fransız dansı olan menuet ya da A-B-A, scherzo-trio-scherzo formundadır.

Dördüncü bölümleri ise, rondo A-B-A-C-A formunda ya da birinci bölümde olduğu gibi sonat formunda olabilmektedir.

17. Yüzyılın ikinci yarısında, oda müziği ve solo keman çalma, İtalya'da popüler olduğunda, Arcangelo Corelli, sonat formunu iki bölüm halinde benimsemiş ve bu iki bölümü birleştirerek oda müziğinden dini müziğe taşıdığı üç parçalı Kilise Sonatı'nı (Sonata de Chiesa) oluşturmuştur ve yeni formunda org ile eşlik edilmiştir. Kilise Sonatı 4 bölümlü yavaş-hızlı-yavaş-hızlı olmasıyla karakterizedir. Kilise performansı için tasarlandığında Kilise Sonatı'na

süit formu içinde yer alan danslar eklenebiliyordu ve bu bazen bir süit formu tarzında, başlangıçta bir *Allamande* ile, bitişte ise bir *Gigue* dansı ile sonuçlanabilmekteydi. Barok dönemde sonat formunun ana hattı, hızlı ve fugal yapılarla birlikte birbirini izleyen yavaş ve geniş bölümlerin geçişini içermekteydi. Aynı zamanda bölümlerde dans formları sunulduğundan dolayı ritimde ve karakterde de bölümler arasında zıtlık mevcuttu. Süitte olduğu gibi, sonat formunda da bölüm sayısı dördtü. Ancak, ikinci bölüm olan yavaş bölümün başka bir tonda tercih edilmesiyle birlikte, sonat konçertoyu andırmaktaydı. Bunun etkisi de özellikle son bölümler olmak üzere birkaç bölümde hissedilmekteydi (Spitta, 1951, s. 75).

Uzun zaman boyunca, süit formundan etkilenmiş olan sonat formu, çoğunlukla keman için yazılan Oda Sonatı'nın aksine, klavsen gibi tuşlu çalgılar için daha çok bestelenmekteydi. Spitta'nın "*Johann Sebastian Bach*" isimli kitabında belirttiği gibi, bu aşamadan sonra süit yapıları sonat formundan modern sonat formuna İtalyan besteci Domenico Scarlatti ile geçiş yapılmıştır. Konçertonun üç bölümlü biçimi benimsenmiş ve bu şekilde modern sonatın yolunu çizilerek Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn ve Ludwig van Beethoven'a ulaşılmıştır (1951, s. 77).

1.3. JOHANN SEBASTIAN BACH'IN 3 NUMARALI SOL MİNÖR VIOLA DAGAMBA VE KLAVSEN SONATININ FORM ANALİZİ

Viola da gamba, Barok dönemde ortaya çıkmış, beş telli yaylı bir enstrümandır. Bas telinde Re, en ince telinde ise La sesine akortlanarak ve viyolonsel gibi tutularak çalınmaktadır. Günümüzdeki modern viyolonsel in şekillenmesine katkısı büyüktür. 5 telli bir enstrüman olduğundan tonu Barok dönemdeki diğer yaylı enstrümanlara göre daha baskındır. Johann Sebastian Bach, 1717-1729 yılları arasında iki flüt ve bas için yazılmış bir trioyu yeniden düzenleyerek, klavsen obligato ve viola da gamba için üç sonat yazmıştır. Fakat bu üç sonat 20. yüzyılın ortalarına dek çok az seslendirilmiştir. Bunun nedeni olarak da viola da gambanın artık pek icra edilmeyen bir enstrüman olması düşünülmektedir. Bach'ın bu üç sonatı, Köthen yıllarında ve gambacı Christian Ferdinand Abel için bestelediği bilinmektedir (Büke, 2001, s. 392-393).

Spitta'ya göre (1951, s. 118), 3 numaralı sol minör sonatı, en yüksek güzelliğin ve en çarpıcı özgünlüğün eseridir. Konçerto gibi sadece 3 bölümden oluşur ve konçerto formu *Allegro* bölümlerin ortaya çıkmasında çok önemli bir paya sahiptir. İlk bölüm *Vivace* başlıklıdır ve

sonat formunda başlar. Ancak bölümün başında verilen tema, daha özgür bir gelişime ulaşır. Klavsen ve viola da gamba arasında birbirini taklit eden temalar ve diyaloglar bölüm boyunca ağırlıklı olarak tonikte tekrarlama ve soru-cevap olarak duyulur. 30. ölçüde getirilen yeni motif (görsel 1), 2 ölçü boyunca devam eder ve 3 ölçülük bir köprünün ardından 35. ölçüde tema yeniden duyulur ama bu sefer asıl ton sol minörün dominantı yani beşinci derecesi re minörde gelir.



Görsel 1

53. ölçüde gelen dört ölçünün geçişine de değinmek gerekmektedir (görsel 2).



Görsel 2

Bu dört ölçülük geçiş, ana konu ile birlikte bölüm boyunca gelişen bütün materyali konçerto tarzında oluşturur. Spitta'nın "*Johann Sebastian Bach*" adlı kitabında belirttiği gibi, bundan sonra 3. bir bölüme ihtiyaç yoktur (1965, s. 119). Bölüm kendi içinde hiç durmadan kendini sürekli yenileme yoluna gider. 64. ölçüde, klavsende ortaya çıkan 3 ölçülük temayla armonideki genişlik en üst seviyesine ulaşır ve 73. ölçüde baştaki temayı yeniden ana tonu sol minörde duyana kadar yine başta verilen yan tema köprü oluşturur. 95. Ölçüde yeniden ana tonda sol minörden tema duyulur ve bitişe kadar bölüm boyunca verilen fikirler kesitler halinde gelerek bitişe ulaşır. Bu bölümde Bach, viola da gambanın ton güzelliğini ortaya çıkarmaktan çok, geniş ses aralığı ve renklerinden faydalanmıştır.

2.bölüm, ilk bölüm sol minörün ilgili majörü Si bemol majörde başlar. Bu bölüm birinci bölümün aksine sakin bir *Adagio*'dur ve viola da gambanın derin ve baskın tonu, ikinci bölümdeki uzun seslerle başlayan temalarla kendini gösterir. Klavsen ve viola da gamba bu

bölümde diğer 2 bölüme zıt olarak birbirinden bağımsız hareket etmektedir. Aydın Büke'nin “Bach- Yaşamı ve Eserleri” adlı kitabında belirttiği gibi “Bach bu bölümle 19.yüzyılda doruğa ulaşacak ikili sonatların ağır bölümleri için kusuruz bir örnek yaratmış gibidir” (2001, s. 394).

3.bölüm ise *Allegro*'dur ve ilk bölümde olduğu gibi sol minör tonundadır. Birinci bölüme benzer olarak, tematik gelişim tüm bölüme hakimdir ve bunun yanında aynı zamanda, değiştirilmemiş bir temanın taklitsel formu da bu bölüm boyunca duyulur. Başlangıç hariç, konçerto formu bütünü yönetmektedir. Tema (görsel 3), klavsen ve viola da gambada iki kez işlenmiştir ve si bemol majörde kapanır.



Görsel 3

İlk ölçüden itibaren, klavsenle sol minörün dominantı re minörde başlayan temayı, 3. ölçüdeki girişle viola da gamba bu sefer sol minörde ele alır. Klavsen sol elde obligato bas devam ederken ve sağ elde de bölünmüş akorları onaltılık notalar halinde duyururken, viola da gamba yeni ve etkileyici bir melodiyi ortaya çıkartır. Daha sonra klavsenin sağ elinde duyulan bölünmüş onaltılık akorlarıviola da gambada yeniden duyulur. 37. ve 55. ölçüler incelendiğinde, ana tema bir kez daha duyurulduktan sonra, viola da gambanın eşlik görevinde olan onaltılıklarla, klavsenin sağ elinde duyurduğu melodiye eşlik ettiği görülür.

Birinci bölüme benzer olarak, klavsen ve viola da gamba arasındaki birbirini taklit eden temalar, cümleler ve diyaloglar bu bölümde de sıkça duyulur. 3.bölümde genel olarak, her yeni gelen tema önce klavsen tarafından verilir ve daha sonra viola da gamba aynı temayı farklı bir tondan duyurur. Ancak 79. ölçü incelendiğinde bu teknikten farklı olarak, başta gelen temayı bu sefer ilk viola da gamba do minörde duyurur ve 2 ölçü sonra klavsen sağ elinde aynı temayı yine do minörden verir. Küçük fugal bir yapı olarak başlayan bu bölümden sonra bitişine kadar yine birinci bölüme benzer olarak, bölümde tekrarlayan temalardan kesitler duyulur ve 1. ve 3. bölümün tonunu oluşturan sol minörde kapanış gerçekleşir.

Spitta'ya göre (1951, s.121), Bach, 3 numaralı sol minör viola da gamba ve klavsen sonatında da ortaya koyduğu gibi, tematik gelişimin yanında, değiştirilmemiş bir temanın farklı tonlarla tekrar getirilmesini eserlerinde sıkça kullanmıştır.

2.BÖLÜM: BACH'IN SÖZLÜ MÜZİĞİNDEKİ SEMBOLLER HAKKINDA BİLGİ

18. Yüzyıl'ın başlarında Johann Sebastian Bach ve George Frideric Handel Barok müziğe çok büyük katkılarda bulunmuşlardır. Bach, orijinal, karakteristik ve kendine özgü stiliyle Barok Dönem bestecisi olarak kendinden sonra gelenlere büyük bir miras bırakmıştır.

Bach'ın müziği yüzyıllar boyunca tüm kitlelerin ilgisini çekmiştir ve her yeni kuşak onun müziğine farklı bakış açılarıyla yaklaşmıştır. Bir icracının Bach'ın müziğini iyi çalabilmesi için Bach'ın müziğinin derinliklerine inip, duygusal ve mantıksal yönlerini iyi kavrayabilmesi çok önemlidir. Bach eserlerinde gerek nüanslar açısından gerek ise tempo terimleri ve ifadeler açısından hiçbir işaret bırakmamıştır ve bu yüzden de her icracı Bach'ın müziğinde kendi yolunu bulmaya çalışıp, eserlerini daha iyi kavramak için çabalamıştır. Albert Schweitzer'in "*Johann Sebastian Bach*" adlı kitabında da belirttiği gibi "Bir motifin ne anlam ifade ettiğini bilmeden bir parçayı asıl verilmesi gerektiği karakterde çalamayız" (1965, s.356).

Barok dönemde Bach'ın enstrüman müziği sadece notalardan oluşan bir müzik değil, içinde kesin karakterleri barındıran psikolojik, felsefi ve dinsel anlamlar da içeren bir müzikti. O dönemde yaşayan insanlar Bach'ın müziklerini daha farklı bir boyutta dinliyorlardı. Çünkü Bach, dini sözlü müzikleri olan misse ve motetlerinde kullandığı motifleri enstrümantal müziğinde de kullanıyordu. Bunun yanı sıra, aynı zamanda Gregorian korallerinden de alıntılar kullanmaktaydı. Vera Nosina'nında "*J.S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*" adlı kitabında belirttiği gibi "Bach'ın döneminde müzik dinleyicileri, duygusal müzik dinlemek için değil, tanıdıkları melodileri, karakterleri ve ezbere bildikleri metinlerin sözlerini tekrar duymak için giderlerdi" (Nosina, 2004, s. 5). Bazı kavramları ifade edebilmek için, sürekli melodik dönüşler, duygular ve fikirler Bach'ın müzik dilinin esasını oluşturmaktadır. Bach'ın zamanında her Pazar, ayine gidip, kilisede Gregorian ezgilerini söyleyen topluluk, ezberlediği motifleri ve metinleri Bach'ın müziğinde duyduklarında tanıyarak söylerlerdi. Bach, İncil'deki metinlerden alıntılar yaptığı sözlü müziklerinde kullandığı motifleri, sözsüz müziğine yani, "temiz" müzik olarak adlandırılan çalgısal müziğine de aktarmıştır (Schweitzer, 1965, s. 330). Bach'ın bu müzikleri 1936'da Schweitzer tarafından incelendiğinde, sözlü müziklerinde kullandığı motiflerin aynalarına rastlamış ve bunlara "semboller" adını vermiştir. Bu semboller dinleyicinin hayal gücüne ve fantezi dünyasına hitap etmektedir. "Müzik dili ne kadar anlamlıysa, bir o kadar da içinde semboller barındırır."

(Schweitzer, 1965, s.330). Albert Schweitzer'den sonra Rus müzikologlardan Boleslav Leopoldovic Yavorsky ve Vera Borisovna Nosina bu sembolleri belirli bir sistem içine sokmuşlardır.

2.1. BACH'IN MÜZİĞİNDEKİ SEMBOLLER SİSTEMİ

B.L. Yavorsky ve V.B. Nosina, Bach'ın oratoryo ve kantatlarını inceleyerek, enstrüman müziği için yazılmış olan eserlerindeki motif bağlantılarını ortaya çıkarmış ve bu eserlerin içinde Bach'ın kullandığı koral ve müzikal retorik figürleri analiz ederek sembollerini oluşturmuşlardır.

Sembollere ilişkin tanımlamalar şöyledir:

- Bas partisinde sürekli olarak gelen aynı sesler üstündeki yürüyüşler, aşağı inişlerde *ölüm*, yukarı çıkışlarda ise *Tanrı'ya ulaşmak*,
- 3'lü ve 6'lı aralıklardan oluşan hızlı çıkışlar *meleklerin uçuşları*, inişler ise *derin üzüntü*,
- Kısa, hızlı ve kesik figürler, *bayram havası* tasviri,
- Noktalı ritimler, *neşeyi, büyüklüğü ve zaferi*,
- Üçlemeler *ihaneti*,
- Üç zamanlı ritimler, *bıkkınlığı ve yorgunluğu*,
- Aşağı 7'li ve 9'lu atlamalar, *çaresizliği*,
- 5 ve 7 sestten oluşan kromatik sesler, *en derin acıyı*,
- 2 sesin aşağı inişi, içe atılan *üzüntüyü*,
- Yukarı çıkan eksik 4'lü aralık, *İsa'nın çarmıh ızdırabını*, aşağı inen eksik 4'lü ise *İsa'yı çarmıha germeyi*, senkoplu eksik 4'lü çıkış, *İsa'nın çarmıha gerilmesinin isteği*,
- Ard arda gelen 3 sesin sekvensli çıkışı, *kefaretin ödenmesini*,
- 3'lü aşağı iniş, *acıyı*,
- Sekizliklerle yukarı çıkan minör akor *merhameti*,
- Haç sembolü motifi ise aşağıdaki gibidir : (Tablo I)



Tablo I ,Haç sembolü motifi (Nosina, 2004, s. 16)

- Haç sembolü motifinin ters çevrilmiş, İsa'nın çarmıha gerilme ıstırabını, (Nosina, 2004, s. 16), (Tablo II)



Tablo II

- Yan yana gelen 4 sesin yukarı çıkışı, Tanrı iradesinin kavranmasını, sembolize etmektedir. Bu figürlerin farklı ritimlerde gelişi de aynı sembollerle ifade edilmektedir.

3. BÖLÜM: JOHANN SEBASTIAN BACH'IN SOL MİNÖR VIOLA DA GAMBA VE KLAVSEN SONATINDAKİ SEMBOLLERİN İNCELENMESİ

1. Bölüm

Sol minör sonatın birinci bölümü *Vivace'de* kullanılan birinci tema, Bach'ın korallerinde kullandığı motiflere çok benzemektedir. Sol minör koralin başlangıcında kullandığı sözler “*Mein Seel, o Herr, musslobendich*”, “*Benim ruhum Tanrım, seni övmeli*”ve kullandığı motif ve ritimlerin benzerliği ile Sol Minör Viola da Gamba ve Klavsen Sonatı'nın temasını oluşturmaktadır. Aynı şekilde 1. ölçüde kullanılan ilk temadaki 3'lü aralıklarla aşağı iniş acıyı ve 2'li aralıklarla aşağı iniş (görsel 4) ise içe atılan üzüntüyü temsil etmektedir. Aynı zamanda Bach, bu aralığı 154 numaralı kantatında (görsel 5) şu sözler altında kullanmıştır: “*Günahlarımızın bulutları*”



Görsel 4



Görsel 5

3. ölçüde kullanılan 5'li yukarı çıkış (görsel 6), İsa'nın ölümüne gidişini temsil etmektedir.



Görsel 6

Nosina'nın (2004, s.16) “*J. S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*” adlı kitabında belirttiğine göre (görsel 7), 5.ölçüde kullanılan yan yana gelen 4 sesin yukarı çıkışı (görsel 8), Tanrı iradesinin kavranmasını,



Görsel 7



Görsel 8

ve yine aynı ölçüde yan yana gelen ve bölüm boyunca zaman zaman tekrarlayan üç tane dört onaltılığın yan yana gelişi (görsel 9),



Görsel 9

İncil’de geçen dini sembol 444 sayısını sembolize etmektedir. 444 sayısının İncil’deki anlamı ise Hristiyanlık’taki gizli bir cemaatin birbirleriyle görüşmek için kullandığı sembolik bir sayı olmasıdır.

7. ölçüde kullanılan küçük 6’lı kullanılarak aşağı iniş (görsel 10) İsa’nın çarmıha gerilişini,



Görsel 10

yine aynı ölçüde gelen motif (görsel 11) ise “Golgota Tepesi’ne¹ Yürüyüş”ü temsil etmektedir.



Görsel 11

¹ İsa’nın çarmıha gerildiği tepe

Aynı zamanda, Hatıra Ahmedli Cafer'in (2008, s. 45) "*Bach "Well-tempered Clavier" Mathematics and Bible Stories*" adlı makalesinde belirttiği gibi, Bach'ın iyi tempere edilmiş (klavye seslerinin çağın akort sistemine göre ayarlanması) klavye için yazdığı 48 prelüd ve füglerindeki birinci kitaptaki si minör füğünde (görsel 12) kullandığı tema ile aynıdır.



Görsel 12

2, 3, 4 ve 10. ölçülerde kullanılan sekizliklerle yukarı çıkan minör akorlu motif (görsel 13), Meryem Ana'nın Elizabeth'e yaptığı ziyaret sırasında Gözyaşları Vadisi'nden geçişini sembolize etmektedir.



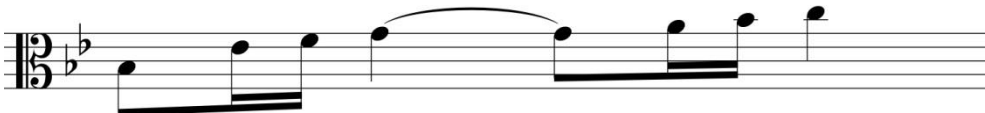
Görsel 13

Bu motif, Bach'ın iyi tempere edilmiş klavye için yazdığı 48 prelüd ve füglerindeki ikinci kitapta do diyez minör prelüdünde kullandığı ilk ölçüdeki motifle (görsel 14) aynıdır ve Nosinabuna "*Teslimiyet Motifi*" adını koymuştur (2004, s. 16).



Görsel 14

15. ölçüde ard arda gelen 3 sesin sekvensli çıkışı (görsel 15), kefaretin ödenmesini temsil etmektedir.



Görsel 15

Nosina'nın (2004, s. 15) "*J. S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*" adlı kitabında belirttiği gibi (görsel 16), ve 22. ölçülerde kullanılan motif, İsa'nın çarpmıha gerilmesini sembolize etmektedir.



Görsel 16

Motifin 22. ölçüde gelen şekli (görsel 17), ritimsel ve aralıksal olarak farklılık göstermektedir. Ancak, aynı sembol ifadesini korumaktadır.



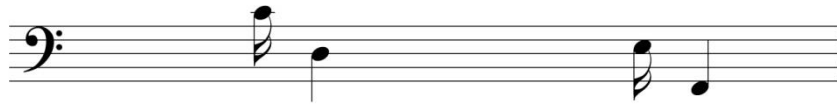
Görsel 17

28. ölçüdeki aşağı doğru 7'li atlamalar (görsel 18), çaresizliği simgelemektedir.



Görsel 18

Schweitzer'in (1965, s. 380) "*Johann Sebastian Bach*" adlı kitabında belirttiği gibi, Bach'ın 76 numaralı kantatında (görsel19) bu aşağı doğru 7'li atlamalar altında şu sözler bulunmaktadır: "*Bu duamı sana gönderiyorum*"



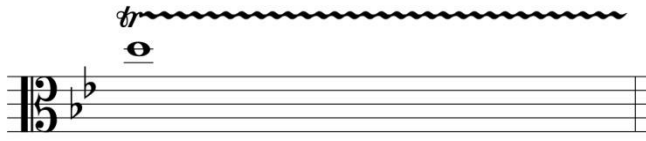
Görsel 19

İlk olarak 30. ölçüde gelen ve daha sonra bölüm boyunca tekrarlayan motif (görsel 20), İsa'nın çarpmıha giderken maruz kaldığı alaycı gülmeleri



Görsel 20

ve 39. ölçüde (görsel 21) gelen ve genel olarak birinci bölümde kullanılan minör triller işkenceyi sembolize etmektedir.



Görsel 21

34. ölçüde kullanılan noktalı ritimler (görsel 22)



Görsel 22

ve ilk olarak 53. ölçüde kullanılan ve bölüm sonuna kadar zaman zaman tekrarlayan büyük aralıkların yukarı çıkışı (görsel 23), İsa'yı çarmıha götüren denizcilerin zaferini ve neşesini temsil etmektedir.



Görsel 23

86. ölçüde gelen motif (görsel 24) ise cenazeyi sembolize etmektedir.



Görsel 24

Schweitzer (1965, s. 398) “Johann Sebastian Bach” adlı kitabında belirttiği gibi Bach’ın 12,13, 32, 56, 57 (görsel 25), 162 ve 182 numaralı kantatlarında kullandığı motif altında yazan sözleriyle cenazeyi temsil ettiğini ifade etmektedir.



Görsel 25

53. ölçü ile başlayan zafer motifi, 108. ölçüde (görsel 26) sonuncu gelişle tekrar etmektedir ve İsa’nın ölümüyle 1. bölüm sona ermiştir.



Görsel 26

Yukarıda açıklanan motiflerin sembolleri, 1. bölüm boyunca tekrarlanmaktadır ve bu bölümde İsa’nın çaresizliği, İsa’yı çarmıha götüren denizcilerin alayı ve zaferi, İsa’nın çarmıha gerilişi ve ölüme gidişi konu edildiği düşünülmektedir.

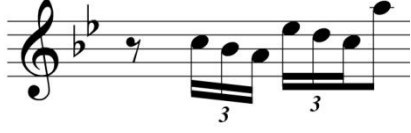
2. Bölüm

2.bölüm, birinci bölümün aksine sakindir. Günümüzdeki edisyonlarda hız *Adagio* terimi ile belirtilmiştir. Bölümsi bemol majör tonundadır. Sakin ve insanın içine huzurveren bir motif çerçevesinde ilerler. İsa’nın ölümünü bildiren birinci bölüme karşıt olarak ikinci bölüm majör olarak gelir. Majör geliş İsa’nın ölümünün kabullenilmesi ve ardından İsa’nın, insanlığın tüm günahlarını alıp gitmesiyle dünyaya getirdiği ışığı temsil etmektedir. Bach’ın prelüd ve füglerinde de bu majör bitirişleri kullanmıştır. Buradaki Majör tınının ruhani olarak teslimiyeti sembolize ettiği düşünülmektedir.

2. ölçüde kullanılan motif (görsel 27), Bach’ın 36 numaralı kantatında kullandığı motifle (görsel 28) aynıdır ve altında gelen sözler “Mutlulukla uçun” olarak ifade edilmiştir.

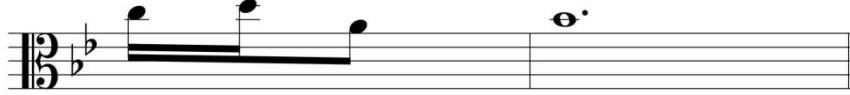


Görssel 27



Görssel 28

4. ölçüde kullanılan motif (görssel 29), haç sembolünün tersini sembolize etmektedir.



Görssel 29

6. ölçüde gelen motif (görssel 30), bıkkınlık halini sembolize etmektedir ve Bach'ın 27 numaralı kantatında kullandığı motif ile (görssel 31) aynı olduğu düşünülmektedir.



Görssel 30



Görssel 31

Kantatın altında gelen “Dünya benim krallığım olsaydı insanlar ben ve ışık için savaşırdı. Ben de Yehuda tarafından ihanete uğramazdım” sözleri ile de bu motif temsil edilmiştir.

10. ölçüde gelen motif (görssel 32), Bach'ın kullandığı Gregorian koralinden (görssel 33) alıntıdır. “*Alle Menschen müssen sterben*”, “*Bütün insanlar ölümlüdür*” sözü ile ifade edilmiştir.

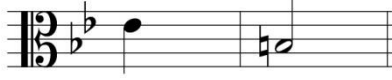


Görsel 32



Görsel 33

13. ölçünün sonundan 14. ölçüye bağlanarak eksik 4'lü ile kullanılan motif (görsel 34), İsa'nın çarmıha gerildikten sonra ölümünün gerçekleşmesini sembolize etmektedir.



Görsel 34

23. ölçüde yan yana uzun süre gam gibi aşağı doğru inen motif (görsel 35), Schweitzer'in (1965, s. 380) de "Johann Sebastian Bach" adlı kitabında belirttiği gibi, Bach'ın 126 (görsel 36) ve 9 numaralı kantatında kullandığı motiften alıntıdır.



Görsel 35



Görsel 36

126. kantatın altında gelen "Şişirilmiş kibir yerin dibine düşün", 9. kantatında ise "Biz dibe vurduk" sözleri yer almaktadır. Bu sözlerin anlamına göre de müzikte yan yana notalarla aşağı doğru inen bir motif kullanılmıştır.

2.bölüm boyunca yukarıda bahsedilen semboller bölüm sonuna kadar tekrarlarla gelmektedir ve bu bölümün, İsa'nın insanlığın tüm günahlarını alıp gitmesiyle dünyaya getirdiği ışıkla

başlamasına rağmen, kapanışta aşağı doğru inen seslerle insanlığın dibe vuruşu vurgulanarak 2.bölümün sonlandırıldığı düşünülmektedir.

3. Bölüm

3.bölüm 1. bölümde olduğu gibi yeniden sol minör tonunda gelmektedir ve iki ölçülük klavsen eşliğinden sonra viola da gambanın, klavsende verilen aynı temayla girmesiyle başlar.

İlk ölçüde klavsende başlayan ve 2 ölçü sonra 3. ölçüde viola da gambada gelen aynı motif (görsel 37), aynı zamanda Bach'ın 42 (görsel 38), 46 ve 70 numaralı kantatlarından alıntıdır ve korkuyu sembolize etmektedir.



Görsel 37



Görsel 38

42. Kantatında motifin altında gelen metin İncil'den alıntıdır. İncil'de geçen konuya göre, Yehuda tarafından kapılar kilitlendiğinde içeride kalan öğrencilerin korkusu söz konusudur ve İsa, onlar için kendini ortalarına atmıştır. Buna göre de, bu motifin altında kullanılan sözler, öğrencilerin korkusunu ifade etmektedir.

7. ölçüde kullanılan motif, çarmıha gerilen İsa'nın ölümünün gerçekleşmesi motifidir (görsel 39).



Görsel 39

15. ölçüde viola da gambada aşağı doğru inerek gelen üçlemeler (görsel 40), Hatıra Ahmedli'nin (2008, s. 44) *Bach Well-tempered Clavier Mathematics and Bible Stories* adlı makalesinde belirttiği gibi, Yehuda'nın İsa'ya ettiği ihaneti temsil etmektedir.



Görsel 40

36. ölçüde kullanılan motif (görsel 41), aynı zamanda Bach'ın 68 numaralı kantatından alıntıdır ve bu kantatında gelen aynı motifin (görsel 42) altındaki sözler, Tanrı sevgisiyle yaklaşılacak sonsuz sevgiyi ifade etmektedir.



Görsel 41



Görsel 42

109. ölçünün ikinci yarısından başlayarak bölümü sonlandıran motif (görsel 43), Bach'ın 43 numaralı kantatında kullandığı motifin (görsel 44) minör tonda yazılmış halidir.



Görsel 43



Görsel 44

Schweitzer'in (1965, s. 381) *Johann Sebastian Bach* adlı kitabında belirttiği gibi, Bach'ın bu kantatında geçen "Çobanı yenerim ve sürü dağılır" sözleri ile bu motif temsil edilmiştir. 3. bölümün bu motiftteki sözlerden alıntı yapılarak bitmesi, "Çobanı yenerim ve sürü dağılır" benzetmesiyle İsa'ya ihanet eden ve onun ölümüne gitmesine sebep olan Yehuda'nın ve onu destekleyenlerin "Bir gün gelir Yehuda'lar yok edilir ve onların sürüsü de dağılır" ifadesini temsil ettiği söylenebilir. 3. bölümün sonunda, tüm semboller Bach'ın kantatlarından alıntı yaptığı sözlerle birlikte incelendiğinde, Yehuda'nın ihaneti sonucu İsa'nın ölümüyle sonuçlanan bir fikrin temsil edildiği görülmüştür.

SONUÇ

Johann Sebastian Bach, müzik tarihinde en çok eserleri icra edilen besteciler arasındadır ve yaşamış olduğu Barok dönemde nüans işaretleri, tempo terimleri gibi çalmayı kolaylaştıracak ve eserleri yorumlamaya yardımcı olacak herhangi bir gösterge bulunmadığından Bach'ın eserlerini doğru anlamda algılayıp yorumlamak zordur. Editörlerin, bu tür eserlere kendi fikrini yansıtarak yeni edisyonlar basması sonucu, Bach'ın eserlerinin de nasıl yorumlanacağına dair birçok farklı fikir bulunmaktadır. Ancak, Bach'ın bu müzikleri 1936'da Schweitzer tarafından incelendiğinde, dini görüşünün eserlerinde özellikle de sözlü müzikleri olarak kabul edilen kantatlarında İncil'den alınan sözleri, müzikteki motiflere göre yerleştirdiğini fark etmiş ve bunlara “*semboller*” adını vermiştir. Albert Schweitzer'den sonra Rus müzikologlardan Boleslav Leopoldovic Yavorsky ve Vera Borisovna Nosina bu sembollerini belirli bir sistem içine sokmuşlardır ve ardından ilk kez Rus müzikolog V.B. Nosina “*J.S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*” adlı kitabında Bach'ın 48 Prelüd ve Fügler'indeki sembollerini açığa çıkarmıştır. Yapılan incelemelerin doğrultusunda, Bach'ın eserlerinin analizleri sembollere göre yapılarak, eserlerin Bach'ın fikirlerine göre anlamlı bir şekilde yorumlanması da büyük önem taşımış ve icracıya eserleri daha iyi tanıyabilme konusunda ışık tutmuştur. Bu tezde de Bach'ın “3 numaralı Sol Minör Viola da Gamba ve Klavsen Sonatı”ndaki semboller, Schweitzer ve Nosina'nın kitaplarında işaret edilen sembollerin anlamlarına göre incelenmiş ve bu sonattaki semboller detaylı bir şekilde incelenip, ortaya çıkarılmıştır.

Sonatin birinci bölümündeki semboller incelendiğinde, İsa'nın çaresizliği, İsa'yı çarmıha götüren denizcilerin alayı ve zaferi, İsa'nın çarmıha gerilişi ve ölümüne gidişi konu edilmiştir. Bu konular, çalma tekniklerine göre düşünüldüğü zaman, İsa'nın ölümüne doğru çaresiz ilerleyişi ve olayların birbiri arkasına hızla gerçekleşmesi, birinci bölümde genel olarak hiç durmayan sürekli devam eden melodiler ve motiflerle tasvir edilmiştir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, telaş dolu, gergin ve sembollerle açıklanan denizcilerin alaycı zaferi, İsa'nın çarmıha gerilişi ve ölümü birinci bölümün karakterini ve yapısını oluşturmaktadır. İracının, bu karakteri ortaya çıkaracak bir tempo seçmesi ve dinleyiciye ayırt edebileceği şekilde bu fikirleri yorumlaması doğru olacaktır.

Sonatin ikinci bölümünde, birinci bölümde işaret edilen ve İsa'nın ölümüyle sonuçlanan sembollerin aksine, ikinci bölümün majör gelerek İsa'nın ölümünün kabullenilmesi ve

ardından İsa'nın insanlığın tüm günahlarını alıp gitmesiyle dünyaya getirdiği ışığın sembolize edilmesi, bölüme sakin ve insanın içine huzur dolduran bir melodinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Semboller incelenerek ikinci bölümün konusunun ortaya çıkarılması sonucu, icracının bu bölümü sakin bir karakterde ve bölüm boyunca süren huzuru yansıtarak yorumlaması, sembollerle istenilen ifadenin, yaratılmasına yardımcı olacaktır.

Sonatin son bölümü olan üçüncü bölümdeki semboller Bach'ın kantatlarından alıntı yaptığı sözlerle birlikte incelendiğinde, Yehuda'nın ihaneti sonucu İsa'nın ölümüyle sonuçlanan bir fikrin temsil edildiği görülmüştür. Bölümün tekrar eden seslerle başlaması, semboller analiz edildiğinde korkuyu temsil ettiği tespit edilmiştir. Bu fikre göre de icracı, bölüme başlarken korkulu ve telaşlı havayı yaratarak dinleyiciye bu duyguyu aktarabilir. Sonatin kapanış bölümü olduğundan, sembollerin ifadesine göre İsa'nın ölüme gidiş yolculuğunu temsil etmektedir ve bu bölüm de birinci bölümde olduğu gibi, gergin havayı yansıtmalıdır. Ancak birinci bölümden farklı olarak, arada gelen sakin melodilerle İsa'nın Tanrı'ya yaklaşarak sevgisinin sonsuzluğunu temsil ettiği görülmüştür. İcracının, telaşlı ve gergin başlayan ancak ardından gelen sakin melodilerle kontrast yaratılan bu bölümdeki karakteri ortaya çıkaracak şekilde yorumlaması doğru olacaktır.

Yukarıda sembollerin anlamları yorumlanarak, icracının eseri doğru bir şekilde anlayıp yorumlamasına ışık tutacak fikirler verilmiştir. Bu tez ile, sonattaki semboller Nosina ve Schweitzer'in çalışmaları örnek alınarak analiz edilmiş ve buna göre icracıya eseri daha iyi tanıyıp, yorumlamaya dair bir fikir oluşturmasına yardım etmek amaçlanmıştır.

KAYNAKLAR

- Ahmedli, H. (2008). Bach “Well-temperedClavier” MathematicsandBibleStories. *Muzikata Tradisii i Sovremennosti, cilt(IV)*, 42-50.
- Apel, W. (1989). *Rönesans ve Barok Müzik*, Stuttgart: Franz SteinerVerlag.
- Berchenko, R. E. (2008). *Kayıp Anlamı Aramak*, Moskova: Klassika- XXI.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C.V. (2010). *A History of Western Music*, New York-Londra: W.W. Norton &Company.
- Butt, J. (1990). *Bach Interpretation*, İngiltere: Cambridge UniversityPress.
- Büke, A. (2001). *Bach, Yaşamı ve Eserleri*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- David, H. T., Mendel, A. (1999). *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*
- Müzik Ansiklopedisi Sözlüğü*, (1990). Moskova Sovyet Ansiklopedisi Yayınları.
- Nosina, V. B. (2004). *J. S. Bach'ın Müziğindeki Semboller*, Moskova: Klassika- XXI.
- Schweitzer, A. (1965). *Johann Sebastian Bach*, Moskova: Müzik Yayınları.
- Spitta, P. (1951). *Johann Sebastian Bach*, (C. Bell, J. A. Fuller-Maitland, Çev.). New York: Dover Publications, Inc. (1952).
- Pozenshild, K. (1978). *Avrupa Müzik Tarihi*, Moskova: Müzik Yayınları.
- Protopopov, V. (1985). *Polifoninin Tarihi*, Moskova: Müzik Yayınları.

Etik Beyan

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

01./10./2019

Günsu Semra ERDEM

TURAN



Yüksek Lisans Sanat Çalışması Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Başlığı: Johann Sebastian Bach'ın Sol Minör Viola Da Gamba Ve Klavsen Sonatındaki Sembollerin İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

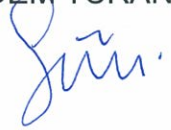
Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
16.09.2019	33	5167	20.09.2019	%5	1173635520

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (01.10.2019)

İmza
Günsu Semra
ERDEM TURAN



Öğrenci No: N15124397

Anasanat/Anabilim Dalı: Yaylı Çalgılar Anasanat/ Viyola Sanat Dalı
Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Prof. Biçe Bediz Kırıklı
Bediz Kırıklı

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Master's Art Work Title: Symbols Analysis Of Johann Sebastian Bach's G Minor Viola Da Gamba and Harpsichord Sonata

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows:

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
16.09.2019	33	5167	20.09.2019	%5	1173635520

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (01.10.2019)

İmza
Günsu Semra
ERDEM TURAN



Student No: N15124397

Department: String Instruments/ Viola


Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

(Title, Name LASTNAME, Signature)

Prof. Bige Bediz Kınıklı


YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**^{1*} kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

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

01 / 10 / 2019

Günsu Semra ERDEM TURAN



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

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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

