

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YAYLI ÇALGILAR ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**J.S. BACH'IN ÇELLO SÜİTLERİNİN EL YAZMALARI VE FARKLI
EDİSYONLARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

Evin ERDEN

Danışman

Prof. Alexander RUDIN

İZMİR, 2015

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof. Alexander RUDIN (Danışman)

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Prof. Ümit İŞÇÖRÜR

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Zehra SAK-BRODY

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Sermin BİLEN

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Özge GÜLBAY USTA

Prof. Dr. Cüneyt GÜZELİŞ

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “ J.S. Bach’ın ello Sütlerinin El Yazmaları ve Farklı Edisyonlarının Karşılaştırılması” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2015

Evin ERDEN

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının başlangıcından bu yana geçen süreçte pek çok kişinin katkıları olmuştur.

Öncelikle sonsuz sabır göstererek akademik yaklaşımı, özverisi ve duruşu ile bana ışık tutan danışman hocam Sayın Prof. Alexander RUDIN'e, bu çalışmanın gerçekleşmesinde çok değerli katkıları bulunan Sayın Prof. Ümit İŞGÖRÜR'e, Anner BYLSMA'ya, Leonid GOROKHOV'a, Roel DIELTIENS'a, Nicolas DELETAİLLE'ye, Laurence LESSER'a, Frans HELMERSON'a, Jiří BÁRTA'ya, Öğr. Gör. Serdar MAMAÇ'a, büyük destekleri olan Sayın Yrd. Doç. Dr. Sermin BİLEN'e, Prof. Turgut ALDEMİR'e, Doç. Zehra SAK BRODY'ye, Yrd. Doç. Dr. Özge GÜLBEY USTA'ya, çalışmamı titizlikle okuyarak yol gösteren Sayın Doç. Dr. Ruken AKAR VURAL'a, hiçbir zaman yardımlarını esirgemeyen Sayın Yrd. Doç. Dr. Meltem ÇENGEL'e teşekkürlerimi sunarım.

Bana zaman ayırıp çalışmama katkı sağlayan Öğr. Gör. Dr. Aysun AYTAÇ'a ve Ozan TOPOĞLU'na, her zaman rahatlıkla kapısını çaldığım sevgili ablam Meltem PAMUKÇU'ya, canım öğretmenim Kamuran OKTAY'a, eğitim hayatım boyunca bana her anlamda destek olan çok değerli aile büyüklerim Isabelle JAGER TEZCAN'a ve Prof. Dr. Durmuş TEZCAN'a çok teşekkür ederim. Çalışmamın her aşamasında hiç şikâyet etmeden sabrı ve sevgisiyle yanımda olan dostum ve yol arkadaşım Doç. Dr. Onur TOPOĞLU, beni bu süreçte bir an bile yalnız bırakmayan Sevgili annem Ayfer ERDEN, babam Prof. Dr. Hasan ERDEN ve kardeşim Efser ERDEN TÜTÜNCÜ, sizleri çok seviyorum. İyi ki varsınız...

Evin ERDEN

ÖZET

Sanatta Yeterlik

J.S. BACH'IN ÇELLO SÜİTLERİNİN EL YAZMALARINI VE FARKLI EDİSYONLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Evin ERDEN

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yaylı Çalgılar Sanatta Yeterlik Programı

J.S.Bach'ın Çello Süitlerinin otografları kayıptır. Bu eserlerin, günümüze ulaşmış dört kopyası bulunmaktadır. Bunlar Anna Magdalena Bach, Johann Peter Keller, Anonim Berlin ve Anonim Viyana el yazmalarıdır. Günümüze kadar ulaşmış diğer bir kaynak ise J.S. Bach'ın otografı olan 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonudur. Söz konusu el yazmaları pek çok farklılık içermektedir. Dolayısıyla, bu eserlere ilişkin kesin ve açık yargılarda bulunmak zordur. Bu çalışmanın temel amaçlarından birincisi, J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin el yazmalarının, lavta transkripsiyonunun ve farklı edisyonlarının incelenerek nota farklılıkları açısından karşılaştırılmasıdır. Çalışmanın ikinci temel amacı ise, Bach performansı konusunda uzman çellistlerin bu süitlerin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve 5. Süitin yorumlanmasına ilişkin görüşlerini ortaya koymaktır. Yöntem üçgenlemesinin kullanıldığı bu çalışma, nitel araştırma deseninde gerçekleştirilmiştir. J.S. Bach'ın 5. Çello Süitin el yazması kopyalar olan A. Magdalena Bach, J.P. Kellner, Anonim Berlin, Anonim Viyana, J.S. Bach'ın otografı lavta transkripsiyonu ile Cotelle Edisyonu, Dörffel Edisyonu ve Dotzauer Edisyonu karşılaştırılmış, bu karşılaştırmalara ilişkin veriler doküman analizi formu ile toplanmıştır. J.S. Bach'ın Çello Süitlerinin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve 5. Süitin yorumlanmasına ilişkin görüşler ise yarı yapılandırılmış görüşme formu yoluyla elde edilmiştir. Araştırmada, amaçlı örnekleme türlerinden ölçüt örnekleme yoluna gidilmiştir. Çalışma grubunu, belirlenen ölçütlere uyan çello sanatçılarından/öğretmenlerinden Jiri Bárta, Anner Bylsma, Nicholas Deletaille, Roel Dieltiens, Leonid Gorokhov, Frans Helmerson, Ümit İşgörür, Laurence Lesser ve

Alexander Rudin oluşturmaktadır. Verilerin ozmlenmesinde doküman analizi ve içerik analizi uygulanmıştır. Araştırma sonucunda, en çok hata içeren el yazmasının Kellner'in kopyası olduğu, çalışma grubunun tamamına yakınının el yazmalarından yararlandıkları ve çoğunlukla Magdalena'nın el yazmasını tercih ettikleri, el yazmaları dışında edisyon kullanmadıkları, J.S. Bach'ın 5. Süitini scordatura akortlama ile aldıkları, bu süitin yorumlanmasında dönemin stili ve müziği hakkında bilgi sahibi olarak özgün bir yorumun benimsenmesi gerektiğini düşündükleri ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: J.S. Bach ello Süitleri, El Yazmaları, Edisyonlar

ABSTRACT

Doctor of Musical Arts

COMPARISON OF J.S. BACH CELLO SUITES' MANUSCRIPTS AND SEVERAL EDITIONS

Evin ERDEN

Yaşar University

Institute of Social Sciences

Doctor of Musical Arts in Stringed Instruments

Autographs of J.S. Bach's Cello Suites are lost. There are four manuscripts that exist today. They are Anna Magdalena Bach, Johann Peter Keller, Anonymous Berlin, and Anonymous Vienne manuscripts. One of the sources that exist today is lute transcription of the 5th suite, which is J. S. Bach's autograph. There are a great number of differences in these manuscripts. Therefore it is difficult to make an accurate and clear decision for these masterpieces. The first main aim of this study is to investigate the manuscripts of J.S. Bach Cello Suites, the lute transcription and several editions and to compare them in terms of differences in notation. The second main aim of this study is to reveal the opinions of cellists who are experts in Bach performance regarding J.S. Bach Cello Suites' manuscripts, the lute transcription and different editions and regarding interpreting the 5th cello suite of J.S. Bach. The study is a qualitative study and triangulation is used in the study. Manuscripts of Anna Magdalena Bach, Johann Peter Keller, Anonymous Berlin, Anonymous Vienne J.S. Bach's lute autograph and Cotelle, Dörffel and Dotzauer editions of Bach 5th Cello Suite were compared by using document analysis form. Criterion sampling is used from purposive sampling methods in the study. The study group is consisted of cellists/cello educators; Jiri Bárta, Anner Bylsma, Nicholas Deletaille, Roel Dieltiens, Leonid Gorokhov, Frans Helmerson, Ümit İşgörür, Laurence Lesser and Alexander Rudin who were appropriate for the determined criteria for the study. Document analysis and content analysis methods were used to analyze the data. Findings have shown that Kellner's copy is the most inaccurate copy among the manuscripts and almost all the participants benefit from the manuscripts, participants

mostly prefer Magdalena's manuscript, they don't use any editions they use the manuscripts, they play the 5th cello suite with scordatura tuning and participants think that in order to interpret this suite a unique interpretation must be internalized by having the knowledge about the music and the style of the period.

Keywords: J.S. Bach Cello Suites, Manuscripts, Editions

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
TABLolar DİZİNİ	xiv
GRAFİKLER DİZİNİ	xvii
EKLER DİZİNİ	xviii
BÖLÜM I	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.1.1. Barok Dönem	1
1.1.2. J.S. Bach'ın Kısa Biyografisi	2
1.1.3. Süit	6
1.1.4. Barok Süit Bölümleri	9
1.1.5. J.S. Bach'ın Çello Süitleri	14
1.1.6. J.S. Bach Çello Süitlerinin El Yazmaları	15
1.2. Araştırmanın Amacı	19
1.3. Araştırmanın Önemi	22
1.4. Sınırlılıklar	23
1.5. Tanımlar	24
BÖLÜM II	25
İLGİLİ LİTERATÜR	25
BÖLÜM III	33
YÖNTEM	33
3.1. Araştırmanın Modeli	33
3.2. Çalışma Grubu	36
3.3. Veri Toplama Araçları	43
3.4. Pilot Görüşme	46
3.5. Veri Toplama Süreci	47
3.6. Veri Çözümleme Teknikleri	48

3.7. Güvenirlik	49
BÖLÜM IV	51
BULGULAR	51
4.1. J.S. Bach 5. Çello Süitinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	51
4.1.1. J.S. Bach 5. Çello Süitinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Genel Farklılıklar ile İlgili Bulgular	51
4.1.2. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Prelude Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	52
4.1.3. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Allemande Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	62
4.1.4. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Courante Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	65
4.1.5. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Sarabande Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	70
4.1.6. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Gavotte I Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	72
4.1.7. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Gavotte II Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	76
4.1.8. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Gigue Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular	79
4.1.9. J.S. Bach 5. Çello Süitinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Toplam Hata, Karmaşa ve Süsleme Sayıları	83

4.2. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin El Yazmalarına, Farklı Edisyonlarına ve 5. Sütün Yorumlanmasına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	88
4.2.1. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin El Yazmalarını İnceleme ve Bu El Yazmalarından Yararlanma Durumları ile İlgili Bulgular	89
4.2.2. Çello Sanatçıları/Eğitimcileri J.S.Bach Çello Sütleri'nin Hangi Edisyonların Neden Tercih Ettikleriyle İlgili Bulgular	92
4.2.3. Çello Sanatçıları/Eğitimcileri J.S.Bach Çello Sütleri'nin Yorumlanmasında Edisyonların Etkisine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	95
4.2.4. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin “Otantizm” Tanımları ile İlgili Bulgular	98
4.2.5. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin Otografının Olmasının Yorumlamaya Ektilerine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	102
4.2.6. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütlerinin Karakterlerine İlişkin Genel Görüşleri ile İlgili Bulgular	103
4.2.7. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütine İlişkin Genel Görüşleri ile İlgili Bulgular	106
4.2.8. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünin Lavta Transkripsiyonuna İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	108
4.2.9. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünin <i>Scordatura</i> Yazılmış Olmasının Olası Nedenlerine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	112
4.2.10. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünin <i>Scordatura</i> ve Normal Akortlama ile Çalınmasına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	114
4.2.11. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinde Tekrarlara İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	119
4.2.12. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinde Vibratoya İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	123

4.2.13. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Çift Sesler ve Akorların Çalınmasına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	125
4.2.14. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Bağlar Ve Artikülasyona İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	127
4.2.15. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütindeki Armoni, Hemiola ve Noktalı Ritimlere İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	134
4.2.16. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünin Diğer Sütlerden Ayrılan Özelliklerine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	137
4.2.17. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach 5. Çello Sütünin Yorumlanmasında Bölümlere Göre Tempo ve Karakter Yaklaşımları ile İlgili Bulgular	138
4.2.18. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütleri Yorumlarında Zaman İçerisinde Meydana Gelen Değişime İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular	150
4.2.19. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerine İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri ile İlgili Bulgular	154
4.2.20. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütüne İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri ile İlgili Bulgular	157
4.2.21. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünü Çalışacak Öğrencilere Önerileri ile İlgili Bulgular	159
BÖLÜM V	162
TARTIŞMA	162
5.1. J.S. Bach 5. Çello Sütlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonları Arasındaki Farklılıkların Karşılaştırılması ile İlgili Tartışma	162
5.2. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonlarına İlişkin Görüşleri ile İlgili Tartışma	164
BÖLÜM VI	174
SONUÇ	174
6.1. J.S. Bach Çello Sütlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Sonuçlar	174

6.2. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonlarına İlişkin Görüşleri ile İlgili Sonuçlar	174
6.3. Öneriler	180
KAYNAKLAR	181
EKLER	189

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1. Araştırmada Kullanılan Yöntem Üçgenlemesinin Biçimsel Gösterimi	35
Şekil 3.2. Belirlenen Temaların Biçimsel Gösterimi	49

TABLolar DİZİNİ

Tablo 3.1. Kodlar ve Açıklamaları	45
Tablo 3.2 . Görüşmenin Zamanlaması ve Katılımcı Bilgileri	47
Tablo 4.1. J.S. Bach 5.Çello Sütindeki Genel Farklılıklar	51
Tablo 4.2. J.S.Bach 5.Çello Sütü Prelude Bölümündeki Farklılıklar	53
Tablo 4.3. J.S.Bach 5.Çello Sütü Prelude Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	61
Tablo 4.4. J.S.Bach 5.Çello Sütü Allemande Bölümündeki Farklılıklar	61
Tablo 4.5. J.S.Bach 5.Çello Sütü Allemande Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	65
Tablo 4.6. J.S.Bach 5.Çello Sütü Courante Bölümündeki Farklılıklar	66
Tablo 4.7. J.S.Bach 5.Çello Sütü Courante Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	69
Tablo 4.8. J.S.Bach 5.Çello Sütü Sarabande Bölümündeki Farklılıklar	70
Tablo 4.9. J.S.Bach 5.Çello Sütü Sarabande Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	71
Tablo 4.10. J.S.Bach 5.Çello Sütü Gavotte I Bölümündeki Farklılıklar	72
Tablo 4.11. J.S.Bach 5.Çello Sütü Gavotte I Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	75
Tablo 4.12. J.S.Bach 5.Çello Sütü Gavotte II Bölümündeki Farklılıklar	76
Tablo 4.13. J.S.Bach 5.Çello Sütü Gavotte II Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	78
Tablo 4.14. J.S.Bach 5.Çello Sütü Gigue Bölümündeki Farklılıklar	79
Tablo 4.15. J.S.Bach 5.Çello Sütü Gigue Bölümündeki Farklılıklar Toplamı	83
Tablo 4.16. Toplam Hata, Karmaşa ve Süsleme Sayıları	84
Tablo 4.17. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin El Yazmalarını İnceleme ve Yararlanma Durumları	89
Tablo 4.18. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin Edisyonlarını Tercih Etme Ve Etmeme Nedenleri	92
Tablo 4.19. J.S.Bach Çello Sütleri'nin Yorumlanmasında Edisyonların Etkisine İlişkin Görüşler	95
Tablo 4.20. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin “Otantizm” Tanımları	98
Tablo 4.21. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin Otografının Kayıp Olmasının Yorumlamaya Etkilerine İlişkin Görüşler	102
Tablo 4.22. J.S.Bach Çello Sütlerinin Karakterlerine İlişkin Görüşler	104
Tablo 4.23. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütüne İlişkin Genel Görüşler	106
Tablo 4.24. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünün Lavta Transkripsiyonuna İlişkin Görüşler	109

Tablo 4.25. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Scordatura</i> Yazılmış Olmasının Olası Nedenlerine İlişkin Görüşler	112
Tablo 4.26. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Scordatura</i> Akortlama ile Çalınmasına İlişkin Görüşler	114
Tablo 4.27. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin Normal Akortlama ile Çalınmasına İlişkin Görüşler	117
Tablo 4.28. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin Tekrarlı Olarak Çalınmasına İlişkin Görüşler	119
Tablo 4.29. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin Tekrarlarında Yapılan Değişiklikler ve Ölçütleri	122
Tablo 4.30. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinde Vibratoya İlişkin Görüşler	123
Tablo 4.31. J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Çift Sesler ve Akorların Çalınmasına İlişkin Görüşler	125
Tablo 4.32. J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Bağlar Ve Artikülasyona İlişkin Görüşler	127
Tablo 4.33. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin El Yazmalarında Net Olmayan Bağlara İlişkin Görüşler	131
Tablo 4.34. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin El Yazmalarında Aynı veya Benzer Motiflerin Tekrarı Durumunda Kullanılan Bağlara İlişkin Görüşler	133
Tablo 4.35. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütindeki Armoni, Hemiola ve Noktalı Ritimlere İlişkin Görüşler	135
Tablo 4.36. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünü Diğer Sütlerden Ayıran Özelliklerine İlişkin Görüşler	137
Tablo 4.37. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Prelude</i> Bölümüne İlişkin Görüşler	139
Tablo 4.38. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Allemande</i> Bölümüne İlişkin Görüşler	141
Tablo 4.39. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Courante</i> Bölümüne İlişkin Görüşler	142
Tablo 4.40. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Sarabande</i> Bölümüne İlişkin Görüşler	144
Tablo 4.41. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Gavotte I ve Gavotte II</i> Bölümlerine İlişkin Görüşler	147
Tablo 4.42. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin <i>Gigue</i> Bölümüne İlişkin Görüşler	149
Tablo 4.44. Çello Sanatçıları'nın/Eğitimcilerinin Yorumlarındaki Değişime İlişkin Görüşler	151

Tablo 4.45. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerine İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri	155
Tablo 4.46. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütine İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri	158
Tablo 4.47. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünü Çalışacak Öğrencilere Önerileri	160

GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik 1. Hata Oluşturan Kodların Dağılımı	85
Grafik 2. Karmaşa Yaratan Kodların Dağılımı	86
Grafik 3. Farklılık Yaratan Kodların Dağılımı	87
Grafik 4. Süsleme Kodlarının Dağılımı	88

EKLER DİZİNİ

EK.1: Doküman Analizi Formu Örneği	189
EK.2: Görüşme Formu (İngilizce)	190
EK.3: Görüşme Formu (Türkçe)	193
EK.4: Görüşmelerden Kodlama Örneği	196
EK.5: Fotoğraflar	197

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde, çalışmanın ana eksenini oluşturan kişi ve kavramlarla ilgili bilgilere, çalışmanın amaçlarına, önemine ve sınırlılıklara yer verilmiştir.

1.1. Problem Durumu

1.1.1. Barok Dönem

J. S. Bach'ın en büyük temsilcilerinden olduğu, görkemli, süslü ve ağırbaşlı bir stili yansıtan “Barok Dönem” 17. ve 18. yüzyıllarda Alman ve Avusturya mimarisinde ortaya çıkmış, müzik alanında yaygınlaşmıştır (Feridunoğlu, 2005, s.16). Bazı kaynaklar (Feridunoğlu, 2005, s.16); barok deyiminin ilk olarak Fransa’da 18. yüzyılda İspanyolca “şekilsiz inci anlamındaki *barocco* sözcüğünden alınarak kullanıldığını, bazı kaynaklar ise (İlyasoğlu, 1996, s.25; Şişman 2011, s.136; Michels ve Vogel, 2013, çev., s. 267; Boran ve Şenürkmez, 2015, s.84), Portekizce garip şekilli incilere verilen isim olan *barucce* sözcüğünden gelmekte olduğunu ileri sürmektedir. 18. yüzyılda, Fransa’da klasik zevke uygun olmayan, tuhaf sanat zevkine “barok” denilmiştir. Barok kültürü genel olarak alegori sevgisi, hümanistlik, Antik ve Hristiyan düşünce sisteminin kusursuz olarak bilgi ile kaynaştırılmasından oluşmuştur (Şişman, 2011, s. 136). Barok müziğin genel özelliklerine 1600’lerden önce de rastlamak mümkündür ancak 1600-1750 yılları bestecilerin müziği nasıl şekillendireceklerine, nasıl bir yol izleyeceklerine karar verdikleri ve bunu bir gelenek haline getirdikleri dönemdir. Bu nedenle barok dönem bu yılları kapsamaktadır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s.84).

Bilim ve felsefede de önemli bir yere sahip barok dönemde bütün sanatlar önemli atılımlar gerçekleştirmiştir. 17. yüzyılın başında deneysel müzik çalışmaları yapılırken, yüzyılın ortalarına doğru armoninin yeni kaynaklarının keşfi ile müzik biçimleri daha yalın kurallara bağlanmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s.86). Barok dönemde Rönesans’ın ahenkli durgunluğu yerini atılğan bir hareketliliğe bırakmıştır (Şişman, 2011, s. 136). Sanatçı doğayı artık Rönesans’ta olduğu gibi taklit etmek yerine, doğa gibi bir yaratıcı deha olarak, his ve akılla yaratmıştır. Rönesans uluslararası iken, barok ulusal stillerle kendini göstermektedir (Michels ve Vogel,

2013, çev., s. 267, 269). Rönesans müziği bağımsız partilerin çoksesliliğine dayanırken, Barok dönemin üslubu süslü üst partiler ve notasyonda sürekli bas (basso continuo) olarak bilinen sabit bas çizgisinin sade armonilerle birlikteliği şeklindedir. Alt ve üst partilerde belirgin bir kutuplaşma olurken ara partilere daha az önem verilmektedir (Boran ve Şenürkmez, 2015, s.90).

Barok müzikte, hepsi birbirine karışmış mistisizm, taşkınlık, karmaşıklık, süs, alegori, çarpıtma, doğaüstü ya da muhteşem olanı kullanma gibi üslupsal abartı söz konusudur. Barok dönem hareketi, çalkantıyı ve kuşkuyu temsil etmiştir. Sürekli bas ve dört parçalı armoniye, eski kilise makamlarının unutulmasına, majör/minör dizilerin ve bunlarla bağlantılı anahtarların pekişmesine, müziği vurgulu ölçü çizgilerine bölen ritmik düşüncelerin gelişmesine tanık olmuştur (Schonberg, 2013, s. 42-43). Yaklaşık olarak 1600 yılından itibaren iki zamanlı olan nota değerlerine uzatma noktası, bağ veya üçleme sayıları sonradan eklenmiş ve pek çok şey seslendirme pratiğine bırakılmıştı (Michels ve Vogel, 2013, çev., s. 273). Barok dönem yorumcuları için besteci tarafından yazılmış bir yapıta doğaçlamalar eklemek bir gelenektir. Günümüzde müzikologlar, şefler ve yorumcular barok müzik yorumu ile ilgili araştırmalar yapmaktadırlar ancak bu uygulamalar, yazılı kaynaklara dayanmadıkları için tahminlerde bulunmak oldukça zordur (Boran ve Şenürkmez, 2015, s.117).

Bu dönemde, önce bale müziği yazan Jean-Baptiste Lully daha sonra operada İtalyan uvertüründen farklı olan, noktalı ritimlerden oluşan ağır ve görkemli bir başlangıcı canlı fugal müziğin izlediği “Fransız uvertürü”nü yaratmıştır (Feridunoğlu, 2005, s.17-18; Griffiths, 2015, çev., s.102). Bu uvertür, varlığını yalnızca Fransa’da sürdürmemiş, Purcell, Handel ve Bach için de model oluşturmuştur (Griffiths, 2015, çev., s.102).

1.1.2. J.S. Bach’ın Kısa Biyografisi

J.S.Bach kendisinden önce ve sonraki besteciler arasında köprü oluşturmuş, yaşamı süresince çok sayıda önemli eserler vermiş, yalnızca döneminin müziğini doruk noktasına ulaştırmakla kalmayıp müziği ile modern sanatlar üzerinde de etki yaratmış olan, gelmiş geçmiş en önemli bestecilerden biri olarak kabul edilmektedir.

Johann Sebastian Bach, kendisinden önce yaşamış önemli bestecilerin eserlerini çok iyi incelemiş ve kendine has bir üslup oluşturmuş, kendisinden sonra gelen W.A. Mozart ve L. v. Beethoven gibi pek çok büyük besteciye sanatıyla etkilemiştir. Kişilik özelliklerini çalışkanlık, deneyüstüculük, yenilikçilik, evrensellik, eğitimcilik, entelektüellik ve özgüven olarak nitelendirmek mümkündür (Kurbanov, 2010, s. 35-36). Johann Sebastian Bach'ın müzik tarihindeki yerini anlatan en uygun benzetme “yüzlerinden biri geçmişe, diğeri geleceğe dönük ayna” tanımlamasıdır (Say, 2003, s. 231).

Müzikte Barok dönem, Bach ile tamamlanmıştır. Bach, daha önce gidenlerin tümü ve gelecek olanların çoğunun habercisidir. Avrupa müzik dergi ve kitapları incelendiğinde, Bach'a çok sayıda atıf yapıldığı görülür (Schonberg, 2013, çev., s. 43-50). Bach'ın ilk biyografisi ölümünden neredeyse yarım yüzyıl sonra 1802'de Almanya'nın en etkin müzik tarihçisi ve teorisyenlerinden Nicholas Forkel tarafından basılmıştır (Siblin, 2009, s. 66-67).

Johann Sebastian Bach 21 Mart 1685 tarihinde Eisenach'da doğmuş, 28 Temmuz 1750 tarihinde Leipzig'de ölmüştür. Çok küçük yaştaiken Mayıs 1694'te önce annesini, hemen ardından Ocak 1695'te babasını kaybetmiştir (Forkel ve Terry, 2011, s.10). Anne ve babasının ölümü üzerine Ohrdruf'a gelerek, St. Michaelis Kilisesi'nde Orgcu olan kendisinden 14 yaş büyük erkek kardeşi Johann Christoph Bach'ın yanında yaşamına devam etmiştir (Selanik, 1996, s.88, 93). Yaptığı iki evlilikten yirmi çocuk sahibi olmuştur. Müzisyen bir aileden gelen Bach'ın çocukları arasından Wilhelm Friedman, Carl Philippe Emmanuel, Johann Christian gibi önemli besteciler yetişmiştir (Birkan, 2000, s.38). Johann Sebastian Bach, çocukları ve bir o kadar sevdiği öğrencilerine verdiği nitelikli eğitim ile aynı zamanda iyi bir müzik eğitimcisi olduğunu da kanıtlamıştır (Kurbanov, 2010, s. 28).

Erken yaşta Latince eğitimi almış, babası ile keman, kuzeni Johann Christophe ile çembalo ve org, Herder ve Böhm ile kompozisyon çalışmış, Lüneburg ve Ohrdruf'ta kilise korolarında görev almıştır (Birkan, 2000, s. 38). Bach, Arnstadt/Mühlhausen'da orgcu (1703-1708), Weimar'da saray orgcusu (1708-1717), Köthen'de saray bestecisi ve şefi (1717-1723), Leipzig'te Thomas Kilisesi kantoru (1723-1750) olarak çalışmıştır (Michels ve Vogel, 2013, çev., s. 329). Bach ilk

önemli işini 23 yaşında, Almanya'nın Weimar şehrinde saray müzisyeni olarak yapmıştır. Birçoğu günümüzde hala çalınan olağanüstü org parçaları bestelemiştir. J.S. Bach gelmiş geçmiş en yetenekli org ustalarından biridir. Hızlı ve akıcı parmaklarının yanı sıra, çok da iyi bir org pedalı kullanıcısıdır. Ayrıca usta bir doğaçlamacıdır. Son işi ise Almanya, Leipzig'deki St. Thomas Kilisesi'ndeki koro şefliğidir (Poque ve Speck, 2014, çev., s. 24-25).

Yaşamının büyük bir kısmını Lutherci kiliseye hizmetle geçirdiğinden yapıtlarının çoğunu kilise kantatoları, oratoryolar, missalar, pasyonlar, motetler ve org müziği oluşturmaktadır. Hiç opera bestelediği halde, dramatik yoğunlukla müziksel renklerin ustaca birleştiği kantatoları, döneminin çoğu operasından daha başarılıdır. Eserlerinin 1000'den fazlası günümüze kadar ulaşmıştır. İtalyan sonat ve konçertosunda, Fransız süit ve uvertür biçiminde örnekler vermiştir (İlyasoğlu, 1996, s. 39). Sınırlı bir dünyada yaşamış olmasına rağmen, bilgisinin sınırsızlığı ve müziğinin evrenselliği şaşırtıcıdır. Zamanın büyük orgcusu olarak tanınan J. S. Bach'ın eserleri, besteciliğinin farkına varamayan bir topluma bıraktığı 58 albümden oluşur (Selanik, 1996, s. 86-87).

Bach'ın müziği kontrpuanla yüklüdür. Bu sayede ilginç armonilerin ortaya çıkmasını sağlamış ve füğ sanatını mükemmelleştirmiştir (Pogue ve Speck, 2014, çev., s. 24-26). Bestecinin birbirinden farklı iki çokses tekniği olan yatay yazı sistemi kontrpuanla, dikey yazı sistemi armoniyi aynı kolaylıkla ve kendisine mal ederek kullanması hayranlık vericidir (Selanik, 1996, s. 87).

Ünlü ressamlar Georges Braque, Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Paul Klee ve Oskar Kokoschka'nın, sanat gerçekliğinden taviz vermeyen ve sağlam estetik prensiplere riayet eden Johann Sebastian Bach'ın müziğine verdikleri yüksek değer bilinen bir gerçektir (Kurbanov, 2010, s. 36). Resim sanatında yapı arayışı, Haftmann'ın söylediği gibi, sanatçıları Bach'ın müziğine yaklaştırmıştır. Özellikle 1911-1913 yıllarında "Füğ" ya da "Bach'a saygı" adını taşıyan resimlere sıkça rastlanır. Braque bu yıllarda yaptığı resimlerin pek çoğunda J.S. Bach'a gönderme yapar. Kübizmin doğuşuna tanıklık eden D.H. Kahnweiler yazdığı "Juan Gris" monografisinde Gris'in bazı resimleriyle Bach'ın müziği arasında bağlantı kurarak

ve Gris'in yöntemini kontrapunktal olarak tanımlamaktadır (İpşiroğlu, 2006, s. 70-71).

Bach'ın tüm eserleri içinde kantatlar ilk sırayı alır. Kantatların büyük bölümünü dini yapıtlar, yirmi kadarını da din dışı kantatlar oluşturur. Kantatların ve org eserlerinin toplamı, tüm eserlerin yarısından fazladır (Büke, 2012, s. 195). Bestecinin günümüze ulaşan 1080 eseri genelde; yaşamındaki dönemlere göre Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Köthen ve Leipzig, çalgı ve vokal eserleri yönünden Alman, Fransız, İtalyan geleneklerine yakınlık açısından değerlendirilir (Say, 2003, s. 235).

Bach'ın eserleri el yazması ve/veya kopya durumunda olup, çok az sayıda basılmış, bir kısmı kaybolmuştur (Michels ve Vogel, 2013, çev., s. 329). Müziğine ilişkin 20. yüzyılda karşımıza çıkan büyük sorunlardan biri, performans pratiği konusudur. Eserlerine yönelik performans pratiğinin bazı ince noktalarına ulaşmak bugün mümkün değildir. Ses derecesi, çalgılar, süsleme, renklendirme, dengeleme, ritim, tempo gibi kavramlar hakkında yalnızca tahminlerde bulunulabilir. Bach'ın zamanında yapılanı tekrarlayacak bir performansı yeniden yaratmak olanaksızdır. Solo yaylı çalgılar için yazdığı müzikler yaratıcılık, karmaşıklık ve zorluk bakımından aşılammıştır. Çello süitlerinin bölümleri de son derece karmaşık ve zordur (Schonberg, 2013, çev., s. 42-50).

J.S.Bach'ın Köthen Dönemi, çello süitleri ve başka çalgısal eserlerin yazılmış olması bakımından oldukça verimli bir dönemdir. Prens Leopold'un büyük desteğini almasının yanı sıra, provalara yeterli zaman ayırabildiği, harika müzisyenlerle bir arada olduğu bu dönemi bazı tarihçiler, Bach'ın en mutlu dönemlerinden biri olarak tanımlamaktadır (Winold, 2007, s. 3).

Bach'ın müziğinden oldukça etkilenen Köthen Prensi ona kendi sarayında şeflik teklif etmiş bunun üzerine Bach, Dük Willhem Ernst'e Weimar'daki görevinden ayrılmak istediğini söylemiş ve ardından bu sebeple hapse atılmıştır. Bach'ın çello süitlerini büyük ihtimalle cezaevindeyken tasarlamaya başladığı düşünülmektedir. Bach'ın otografları kayıp olduğu için, bu eserlerin ne zaman ve ne sürede yazıldığı ancak tahminlere dayanmaktadır. Çello süitlerini cezaevinden çıktıktan sonra yaklaşık olarak 1720'de, çalgısal müziğe yoğunlaştığı dönemde

yazdığı tahmin edilmektedir. Ancak, bazı sütlerin birbirinden ayrı zamanlarda yazıldığı daha sonra bu altı sütün bir araya getirilmiş olabileceği ihtimali de vardır. Dolayısıyla uzun sürede yazılmış olma ihtimali de söz konusudur (Siblin, 2009, s. 27).

Weimer Dönemi ve onu izleyen Leipzig Döneminin aksine Köthen Dönemi'nin (1717-1723), Bach'ın yalnızca saray müziğinden sorumlu olması nedeniyle çalgısal eserlere yoğunlaştığı bir dönem olduğunu, bu nedenle besteciye çalgısal müzikte çeşitli formlar deneme fırsatı verdiğini, Bach'ın bu sütleri kimin için yazdığı bilinmemekle birlikte Köthen saray şapelinin gambist ve çellisti Christian Ferdinand Abel veya Köthen sarayında çalışan çellist Christian Bernhard Linike için yazmış olabileceği düşünülmektedir (Schwemer ve Woodfull-Harris, 2014, s.9). Siblin (2009, s. 137), Bach'ın bu sütleri yazdığı dönemde Avusturya'ya karşı İslam baskısı söz konusu olduğunu ve bazı yabancı notaların Türk ve Arap etkisi ile yazılmış olabileceğinden söz etmektedir.

1.1.3. Süt

Barok dönemde çalgıların önem kazanmasıyla, çalgı yapım ve teknikleri gelişmiş, usta çalgıcılar yetişmiş, besteciler çalgı müziğine yönelmiş ve verdikleri eserlerle çalgı müziğini geliştirmişlerdir. Önceleri opera ve balede yardımcı olarak yer alan orkestra, bağımsız kullanılarak senfonilerin yazılmasına olanak sağlamıştır. İnsan sesi ile çalgı sesleri arasındaki kapasite farkı tespit edilmiş, dönemin en karakteristik biçimlerinden konçerto ve dönemin başlıca ürünlerinden bir diğeri olan “süt” biçimi oluşmuştur. (Say, 2005, s.493; Şişman, 2011, s. 209-211). Bu dönemde pek çok üslubun gelişmiş olması nedeniyle bütün dönemi ifade etmek için tek bir terimin kullanılması yeterli olmasa da müzik tarihçileri uzun bir süre süt biçimini dönemin bütün üslup özelliklerini yansıtan bir kavram olarak değerlendirmişler ve “barok süt” olarak tanımlamışlardır (Boran ve Şenürkmez, 2015, s.84).

Süt terimi, etimolojik olarak Latince “izleyen parça” anlamındaki sequi (Say, 2005, s. 493) ve Fransızca'da “takip etmek” anlamındaki “suivez” kelimesinden gelmektedir (Say, 2005, s. 493; Winold, 2007, s. 8). Aynı tonalitede yazılmış, farklı ritim ve özellikteki dans parçalarının art arda birleştirilmesinden oluşan çalgı müziği eserlerine “süt” denir (Birkan, 2000, s. 42; Cangal, 2004, s. 66;

Say, 2005, s. 493; Michels ve Vogel, çev., 2015, s.153). Dans ve dans müziği halk nezdinde yerini korurken, erotik öğeler içermesi nedeniyle bir dönem kiliseyi hoşnut etmemiş olsa da Rönesans çağı Avrupa'sında, kaynağı çoğunlukla halk kültürüne dayanan saray dansları giderek yaygınlaşmış, üslupları korunarak olgun çalgı eserlerine dönüşmüştür. Bu olgunun en açık örneği "süit" biçimidir. Süit biçimi, hem solo çalgı hem de orkestra için yazılmıştır (Say, 2005, s. 493).

Barok dönem orkestra süitleri içinde Bach'ın BWV 1066'dan 1069'a kadar yer alan dört orkestra eseri ve Haendel'in "Su Müziği" başlıklı eserleri orkestra süitlerinin doruğu kabul edilir (Say, 2005, s. 494). Çalgı için ilk dans parçalarının yazımı 13. yüzyılda başlamış, dans parçalarının birleştirilmesi ise 15. yüzyılda Almanya ve İtalya'da iki dans parçasının art arda eklenmesi şeklinde olmuştur. İtalya'da, Pavane ve Gaillarde'nin art arda eklenmesiyle oluşturulan eserlerde ikinci dans, birincinin üç vuruşlu ölçü içinde bir çeşitlemesidir (Cangal, 2004, s. 66). İtalyan lavtacılarının 16. yüzyılda iki çift dans parçasını (Pavanne-Gaillarde, Allemande-Sarabande) ard arda çalarak, bitişe bir de tocatta eklemeleriyle lavta süiti doğmuştur (Yurga, 2005, s.98).

Süit, 17. yüzyılda gelişerek polifonik bir özellik kazanmıştır. Eski süitler pavane, gaillarde, allemande ve courante gibi danslardan oluşurken; 17. yüzyıl ortasından itibaren Froberger tarafından ortaya atılıp benimsenen ve yaygınlaşan süit, orta ya da ağır hızdaki parçalarla hızlı parçaların art arda gelişi düşüncesine dayanmaktadır. En az dört parçası (Allemande, courante, sarabande, gigue) vardır. Çok kez sarabande ve gigue arasına pek çok dans parçaları da girebilir, süitin ilk parçası olan allemande'dan önce bir prelude'ün geldiği de olur (Cangal, 2004, s. 66-67; İlyasoğlu, 1996, s.34). Süit, 17. yüzyıl boyunca İtalya'da Frescobaldi ile başlayıp, Corelli, Schein, Haendel, J.S. Bach, Locke, Purcell, Lully, Rameau ile sürmüştür ve 18. yüzyılın ortalarında dönemini tamamlamıştır (Say, 2005, s. 493-494).

19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılda Grieg, Reger ve Bizet barok döneme gönderme yapan veya tamamen eski stilden farklı olan süitler yazmışlardır (Say, 2005, s. 493-494). Grieg'in eski stilde yazdığı Holberg süiti yanında, Peer-Gynt Süiti program müziği türündeki fantezi parçaların art arda gelmesinden oluşmuştur. Ravel, Milhaud ve Schönberg, uzun süreden beri bırakılmış olan türe yeniden bir canlılık

getirmişlerdir. 20. yüzyıl süiti, parçaların sıralanışı bakımından daha da özgürdür (Cangal, 2004, s. 67-68).

Süit, 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ortalarına kadar, Barok dönem anlayışına yakınlık gösteren ama daha özgürce ele alınan yönleriyle bestecilerin yeniden eğildiği bir biçim olmuştur. Edward Grieg'in "Holberg'in Döneminden" ve Max Reger'in "Eski Üslupta Süit" gibi barok çağa gönderme yapan eserlerini, George Bizet'nin "Arlesienne" ve Grieg'in "Peer Gynt" başlıklı eski stilde olmayan orkestra süitleri izlemiştir. Bale müziği olarak değerlendirilen süitlerin önde gelenleri arasında ise Çaykovski'nin "Fındıkkıran"ı ve İgor Stravinski'nin "Pulcinella"sı vardır. 20. yüzyıl bestecilerinden Debussy, Ravel, Schönberg, Hindemith, Bartok, Milhaud gibi isimler de süit biçimine yeniden canlılık kazandırılmıştır (Say, 2005, s. 494; Hodeir, 2011, çev., s.96).

Klasik süitin ciddi bir müzik türü olarak ortaya çıkışı, 17. yüzyılda, önce Fransız besteci Jean-Baptiste Lully'nin, daha sonra da J.S. Bach'ın eseridir (Birkan, 2000, s. 42). Süit, 18. yüzyılda Bach'ın partitalarından sonra yaygınlığını kaybetmiştir. Süit parçaları genellikle iki bölmeli şarkı formundadır. Birinci bölme sonu, majörde dominant tonunda, minörlerde çok kez ilgili majör tonundadır. İkinci bölmede komşu tonlara uğradıktan sonra ana tona dönüş yapılarak parça sona erdirilir ve her bölme tekrarlanır (Cangal, 2004, s. 67-68; Say, 2005, s. 494).

Barok süit esas olarak allamande, courante, sarabande ve gigue olmak üzere dört esas bölümden oluşmaktadır. Sarabande ve gigue arasında menuet, bourree veya gavotte bölümlerinden biri allamande'dan önce ise bir prelude bölümü yer almaktadır. Barok süitin bölümleri aynı tondadır ve bu tonal yapısı yönüyle sonat, senfoni ve konçerto gibi en az bir bölümü farklı tonalitede olan formlardan ayrılmaktadır (Winold, 2007, s. 8). Barok süitin en güzel örneklerinden J.S.Bach'ın oda müziği eserleri arasında çok farklı bir yere sahip olan "Solo Viyolonsel için 6 Süiti" nin her birinde bir Prelude ve Allemande, Courante, Sarabande, Gigue olarak dört dans bulunur. Sarabande ve Gigue arasında I. ve II. Süitte Menuet, III. ve IV. Süitte Bourée, V. ve VI. Süitte Gavotte yer alır (Büke, 2012, s.384-386). Bach'ın Çello Süitlerindeki "prelude"lerde emprovize öğelerin yanı sıra çalgısal özellikler de

mevcuttur. Serbest yay kalıpları gibi İtalyan yaylı üslubunu yansıtmaktadırlar (Schonberg, 2013, çev., s. 42-50).

1.1.4. Barok Süit Bölümleri

1.1.4.1. Prelude

Prelude terimi, anlamı “ön çalış” olan Latince “praeludere” sözcüğünden gelmektedir. Giriş parçası özelliğindeki çalgı müziği eseri olarak tanımlanabilir (Say, 2005, s. 436). Prelude’ün kaynağı 16. yüzyıl lavta müziğine dayanır. İtalyanların, çalmaya başlamadan önce lavtanın düzenini kontrol ederken ve eserin tonuna alışırken dört cümlelik *intonazione*, 17. yüzyılda org ve çembaloya geçilince yerini prelude’e bırakmıştır (Hodeir, 2011, çev., s.74). Markevich (1964) (akt. Cho, 1998, s. 71), prelude’lerin bütün süitin motif ve armonik yapısı hakkında genel olarak fikir verdiğini yani dinleyiciye ilgili süitin daha sonraki bölümlerinin tonu ve karakterini sezdiğini ifade etmiştir. Prelude’lerin başka bir eserden önce çalınması; icracının esere ve çalgıya ısınmasını sağlar, salondaki dinleyicileri sessizleştirerek esere hazırlamak gibi işlevleri amaçlar. Prelude’ler, icracıya doğaçlamalar yapma imkânı vermesi ve eğitim aracı olarak kullanılması gibi amaçlarla da yazılmıştır (Winold, 2007, s. 12). Kilisede korallerden önce cemaati başlayacak olan ayine hazırlamak ve koroya tonaliteyi vermek için, doğaçlama gibi çalınan *toccata* benzeri açıcı parçalardır (Feridunoğlu, 2014, s. 123).

Prelude, genellikle kendinden sonra gelen bölümlerden önce çalınan bir bölüm olsa da, 19. ve 20. yy’da tek başına bir eser olarak da kullanılmıştır. Bunun örneklerine 15., 17. ve 18. yy’da da rastlanmaktadır. Johann Sebastian Bach’ın org için yazdığı “chorale prelude”leri özellikle konser performanslarında bağımsız eserler olarak görülmekle birlikte, ayin müziğinde gelenek olarak chorale’den önce çalınmaktadır (Winold, 2007, s. 12).

Rönesans döneminde başlayan prelude, Barok dönemde daha çok org, lavta ve çembalo için yazılmış, Romantik dönemde de belirli bir ruhsal durumu piyano doğaçlamaları ile yansıtmayı amaçlamıştır. Barok dönemde prelude, Corelli ve J.S.Bach’ın hem sonat ve süitlerinde hem de prelude ve füg’lerinde, tek tema üzerine yazılan, belli bir formu bulunmayan tek bölümlü eserdir. Özellikle J.S.Bach’ın sıkı

bir füğ dokusu anlayışı içinde yazdığı prelude'ler, eserin akışı boyunca sürekli değişen yapılanmaları içermekte ve bu değişik yapılanmalar arpej, fığür, toccata, arya, invention ya da triolu sonat tipi olabilmektedir (Say, 2005, s. 436). 20. yüzyıl bestecilerinden Şostakoviç Bach Prelude ve Füğ'lerine benzer türde 24 Prelude ve Füğ yazmıştır. Chopin, "Prelude"ü ayrı bir biçim olarak şiirsel, romantik ve dramatik içerikli 24 Prelude bestelemiştir. Skriyabin, Rachmaninoff ve Debussy de prelude biçiminde eserler vermişlerdir (Feridunoğlu, 2014, s.123).

1.1.4.2. Allemande

Süiti oluşturan parçalardan bir diğeri olan "allemande", Alman tarzında bir saray dansıdır. Dört zamanlı yumuşak, orta hızda Rönesans, özellikle barok dönem çalgı müziği parçası olarak süit formunun ilk ve temel bölümüdür. Ritmik özelliği, zayıf vuruşla başlamasıdır. Allemande'nin en güzel örneklerini J.S. Bach vermiştir. İngiliz ve Fransız süitlerinde bir yandan İtalyan homofonisini kullanırken diğeri yandan Fransız süsleme tarzını Alman polifonisiyle birleştirmiştir (Say, 2005, s. 28) Küçük bir süre öncesi başlayan (8'lik, 16'lık) 4/4'lük ölçü içinde, ciddi ve sakin karakterli, orta çabuklukta bir alman dansıdır. Yaklaşık olarak 1620'den sonra "pavanne"nin yerini almaya başlamıştır (Cangal, 2004, s. 69).

Veilhan (akt. Cho, 1998, s. 71), allemande'ı ilk olarak Fransa'da gelişmiş iki veya üç zamanlı bir Alman saray dansı olarak tanımlamıştır. Aslen tek başına bir dans olarak tanınan allemande'nin, 17.yy'ın sonuna kadar çalgısal süitlerin birinci veya ikinci bölümü olarak kullanılmaya başlandığını ve genel olarak moderato tempoda olup, giderek daha hızlı hatta 18.yy'ın ortasına kadar çok hızlı tempoda çalınmaya başlandığını ifade etmiştir. Allemande özellikle 18.yy'da "prelude"dekine benzer emprovize ögeler içermektedir (Newman'dan akt. Cho, 1998, s. 71).

1.1.4.3. Courante

Allemande bölümünden hemen sonra gelen courante, 16. yüzyılda doğan üç zamanlı, hızlı bir Fransız saray dansıdır. Barok dönem çalgı müziğinde, özellikle süitlerde ikinci parça olarak yer almıştır (Say, 2005, s. 113). Courante genellikle 8'lik, bazen üç 8'lik süre ölçü öncesi ile başlayan, 3/4'lük veya 3/2'lik ölçü içinde akıcı hareketli bir Fransız dansıdır. Courante formu iki, bazen de üç bölümlidir. Bu

dansı çoğu kez “double” diye adlandırılan bir çeşitleme ya da sarabande izler (Cangal, 2004, s. 70).

Jacques C. Chambonnières, Louis Couperin, Jean-Henri d’Alembert, Robert Ballard ve Emmenond Gauller gibi bestecilerin lavta için courante’ları vardır. Çalgı müziğinde, tipik Fransız stilinde courante’lar yazan bestecilerin başında François Couperin gelir. Alman besteciler özellikle J. Jakob Froberger, Fransız stilindeki bu dansa özenerek solo çalgı için yazdığı süitlerde yer vermiştir. Dietrich Buxtehude çembalo için partitalarında bu üç vuruşlu dansı kullanmıştır. Courante barok dönemin sonunda yaygınlığını yitirmiştir (Say, 2005, s. 113).

Dolmetch (akt. Cho, 1998, s.74), courante’ın çok hızlı çalmayı ifade eden “koşmak” anlamına geldiğini, Little (akt. Cho, 1998, s. 74) ise courante’ın üç zamanlı danslar içinde en yavaşı olmasına rağmen 18.yy’da Fransa’da diğer danslardan daha hızlı seslendirildiğini ifade etmiştir. Donington (akt. Cho, 1998, s. 74) Barok çalgı müziğinde Fransız ve İtalyan (corrente) olmak üzere iki farklı courante olduğunu; Fransız courante’nın 3/2’lik ölçüde çok yavaşken, İtalyan corrente’sinin eksik ölçü ile başlayan 3/4’lük veya 3/8’lik ölçüde hızlı tempoda olduğunu; Fransız courante’nın karakterinin ciddi, ağırbaşlı ve soylu, İtalyan corrente’sinin kelime olarak “koşu” anlamına gelen ritmik bir özelliğe sahip olduğunu belirtmiştir. Winold (2007, s. 53)’a göre Fransız courante’nın tipik özelliklerinden biri hemioladır. J.S. Bach 5. Çello Süitinin 6-18. ve 22-24. ölçülerinde üç zamanlı basit ölçüde olduğu halde iki zamanlı gibi duyulur ve bu özelliği onu İtalyan corrente’sinden ayrılan temel farklılıklardan biridir.

1.1.4.4. Sarabande

Bir İspanyol dansı olmasına karşın, sarabande’nın asıl kaynağının Kuzey Afrika ya da İran olduğu sanılmaktadır. Genel anlatım özelliği bakımından bu dans, soylu ve ağırbaşlı olarak nitelenmiş bulunmasına karşın, önceleri İspanya’nın 16. yüzyıldaki özelliğiyle erotik öğeler taşıyan bir aşk şarkısı çeşididir (Say, 2005, s. 465). Genellikle 3/4’lük bazen de 3/2’lik olarak üç zamanlıdır. Geleneksel olarak, eksik başlar ve ikinci nota vurguludur (Cho, 1998, s. 87). Üç bölmeli şarkı formunda (bazen iki bölmeli) yazılır. Çift sayılı ölçülerin ikinci vuruşlarının vurgulanması,

geniş ezgisel hataların oluşu, akorlarla armonik yapısının sağlanması, asil bir dans oluşu, sarabande'in başlıca özellikleridir (Cangal, 2004, s. 70).

Sarabande, Barok dönem çalgı müziğinde süit formunu oluşturan dört çekirdek danstan biri olup, genellikle courante ile gigue arasında yer almıştır. Üçüncü zamanın özel bir vurgusu vardır. Sarabande 16. yy'ın sonlarında benimsenmiş, 17. yüzyılda bu ülkenin klavsen müziğinde değerlendirilmiş, 18. yy'da ise Chamboiners, Couperin ve Rameau gibi usta bestecilerin severek bestelediği formlar arasına girmiştir. Bu dönemde Torelli, Corelli, Vivaldi gibi İtalyan bestecilerin de ilgi gösterdiği dans müziği olan sarabande, Alman bestecilerin özellikle J.S. Bach'ın süitlerinde derinlikli bir anlatımla sunulmuştur (Say, 2005, s. 465). Bach "sarabande"ları, çok kez sekizer ölçülük bölmeler halinde yazmıştır (Cangal, 2004, s. 70).

Johann Sebastian Bach'ın 5. Çello Süiti'nin sarabande bölümü pek çok yönden esrarengiz bir bölümdür (Winold, 2007, s. 64). Tipik sarabande biçiminden oldukça farklı olan J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin sarabande'ını Bylsma (2014, s. 36) "bir şarkı değil, ağır bir danstır" diye tanımlayarak, bu bölümde ritmin bağlarda gizli olduğunu, Manav ve Nemutlu (2011, s.108) "az gereçle çok şey anlatmanın, sayfalarca söz söylemenin müzik sanatındaki bir örneği" olarak ifade etmişlerdir.

1.1.4.5. Menuet, Bourée ve Gavotte

Sarabande ve Gigue arasında yer alan bölümlerlerden biri "menuet"dir. Menuet halk kaynaklarından gelmesine karşın, XV. Louis'nin soylular çevresinde oldukça gözde, zarif bir Fransız dansıdır (Cangal, 2004; Hodeir, 2011, s.51; Michels ve Vogel, 2013, çev., s. 273). 18. yüzyılın ortasına doğru klasik senfoninin bölümlerinden biri olarak çalgısal anlamda önemli bir yere sahip olmuştur. Menuet'ler iki parçadan oluşup, bu parçalar art arda çalınır, sonra birincisi tekrarlanırdı (Hodeir, 2011, s.52).

Sarabande bölümünden sonra gelen bir diğer parça ise "bourée"dir. Eksik ölçü ile başlayan 4/4'lük veya 2/4'lük ölçüde, canlı bir Fransız dansıdır. Önceleri iki bölmeli olan bu dans 18. yüzyılda daha çok katlı şarkı formunda yazılmıştır (Cangal, 2004, s.72).

Sarabande ve gigue arasında yer alan başka bir bölüm ise “gavotte”tur. Gavotte, Barok dönem çalgı müziğinde yer alan iki bölmeli bir danstır. Sıra dansı olarak ya da bir çift tarafından uygulanan dansın kökeninde Britanya’nın bir halk dansı vardır. Çoğunlukla iki zamanlı olarak yazılmakla birlikte, üç ve dört zamanlı da bestelenmiştir. Temposu orta hızda olup, cümleleri genelde dört ölçüden oluşur ve ritmik motifler içerir, senkop kullanılmaz. Süt formunda “mussette”ten önce ve “sarabande”dan sonra yer almıştır. 17. yüzyıldan başlayarak özellikle 14. Louis döneminde bir saray dansı niteliği taşımasının yanı sıra, 18. yüzyılın operalarında Rameau, Haendel ve Gluck tarafından kullanılmıştır. Çalgı müziğindeki olgun örneklerini Couperin ve J.S.Bach vermiştir (Fransız ve İngiliz sütleri, partitalar, vb.). 20. yüzyılda ise bu dans müziğini Reger, Richard Strauss, Schönberg, Stravinski ve Prokofiyev kullanmışlardır (Say, 2005, s. 214). Bach’ın çello sütlerinde bu bölüm, Fransız kökenli Gavotte I ve Gavotte II’den oluşmuştur (Cho, 1998, s. 79). Johann Sebastian Bach’ın 5. Çello Sütinin lavta transkripsiyonu, çello partisindeki bazı pasajların armonik yapısını anlamaya yardımcı olmaktadır (Winold, 2007, s. 74).

1.1.4.6. Gigue

Menuet, bourée ve gavotte bölümlerinden sonra “gigue” gelmektedir. Gigue’in kökleri İskoçya ve İrlanda’nın jig adlı bir halk dansından gelmektedir. Çok hızlı tempoda, çoğunlukla 6/8’lik ya da 12/8’lik ölçüde taklitli, iki bölmeli bir saray müziği ve dansıdır. 17. yüzyılın sonlarında sütün formunu oluşturan bölümlerden (son bölüm) biri olmuştur. Bu halk dansının sanat müziğine girmesi, 1625 yılında basılan “Fitzwilliam Virginal Book” adlı albümle başlar. Fransa’da 1650’li yıllardan önce lavta için yazılan kısa eserlerde yer alan jigin bu ülkede bir saray dansına dönüşüp benimsenmesi, Lully’nin orkestra için yazdığı dans müzikleri sayesinde. Kısa bir süre sonra, fügen andıran dokusuyla Couperin, d’Anglebert ve Chambonnières gibi Fransız bestecilerin çembalo parçalarına girmiştir. Corelli’nin (trio sonatlar) keman müzikleriyle kök salmış, Almanya’da Froberger’in “gigue” başlıklı çembalo eserlerini J.S.Bach ve Heandel’in sütlerindeki jigler izlemiştir. Yakın dönemde bu dans, Debussy’nin iki ayrı orkestra eserinde yeniden değer bulmuştur (Say, 2005, s. 222). Gigue’e 16.yy’da İngiliz çembalo müziğinde ilk kez rastlanır. İlk hali ile iki bölmeli olup, daha sonra ikinci bölme bir gelişme bölmesi şekline dönüşmüştür. Ana temanın benzetimli girişleri, ikinci bölmede ters çevrilerek devam etmeye

başlamıştır. Sütün çoğu zaman son parçası olan gigue, 3/8'lik, 6/8'lik, 9/8'lik veya 12/8'lik ölçülü dinmeyen bir hareket içinde canlı olarak devam eden bir İngiliz dansıdır. Bazen 4/4'lük veya 2/2'lik ölçülü olanları da vardır. (Cangal, 2004, s. 70-71). Little (akt. Cho, 1998, s.80), Gigue'in 16.yy'da İngiltere'de geliştiğini; stili, ölçü yapısı, ölçü sayısı ve eksik ölçünün türü bakımından oldukça farklı olduğunu (özellikle Bach'ın gigue'lerinde) bildirmiştir.

1.1.5. J.S. Bach'ın Çello Sütleri

Cowling (akt. Lim, 2004, s. 8)'e göre; 18. yy'da eşiksiz çalgı için eserler bestelemek oldukça yaygındır. J.S.Bach tarafından bestelenmiş olanlar, diğer 17. yy İtalyan bestecileri Giovanni Battista degli'Antonii, Domenico Gabrielli ve Domenico Galli'nin eşiksiz eserleriyle kıyaslandığında oldukça özgün bir stile sahiptir. Çok akorlu keman partitalarının tersine bu sütler, melodik inceliğe ve zarafete yoğunlaşmıştır (Cho'dan aktaran Davis, 1998, s. 71).

Bach yaklaşık olarak 40 süt bestelemiştir (Say, 2005, s. 494; Winold 2007, s. 8). Aslen yalnızca "süt" olarak yazılmış bu eserlerin, sonraları bazıları Fransız Süiti, bazıları ise İngiliz Süiti olarak adlandırılmıştır (Winold, 2007, s. 8). Barok süt biçimi yüzyıllar içerisinde canlılığını yitirmiş ve unutulmuş olmasına rağmen J.S.Bach'ın Solo Çello için yazılmış 6 Süiti repertuar içerisinde çok farklı bir yere sahiptir. Çellist Hugo Becker 19.yy'da 3. Süt için piyano eşlik yazmıştır. Romantik besteci Joachim Raff'ın ilk iki çello süiti için ilginç piyano düzenlemeleri vardır. Çellist ve besteci Vito Paternoster 20.yy'da çello sütlerinden 6 prelud için soprano ve orkestra partileri olan büyüleyici düzenlemeler yapmıştır. Bu transkripsiyonlar, düzenlemeler ve özgün eserler Bach'ın bestelerinin içerik ve karakter olarak ne kadar dikkate alındığını yansıtmaktadır (Winold, 2007, s. 10).

Büke (2012, s.384) ve Aktüze (2015, s.41)'ye göre, Bach'ın 1720'li yıllarda eğitim amacıyla yazıldığı düşünülen solo çello sütleri, 20. yüzyılda efsanevi çellist Pablo Casals sayesinde unutulmaktan kurtulmuştur. Bu sütler 19. yy'da yalnızca teknik çalışmalar olarak kullanılsa da yakın geçmişte konser eserleri olarak çalınmaktadır (Lim, 2004, s. 9). Bu eserler, 1824'teki ilk basılmış edisyonuna kadar neredeyse 100 yıldan daha fazla süre seslendirilmemiştir. Bestelenmesinden yaklaşık iki yüzyıl sonra yalnızca küçük bir grup profesyonel müzisyen ve Bach

araştırmacılarının haberdar olduğu bu eserlerin konser salonlarında çalınmaya uygun eserler olmadıkları yalnızca teknik egzersizler oldukları düşünülüyordu. Uzun yıllar sonra Casals bu eserleri ilk kez seslendirmiş ve müzik dünyasını hayrete düşüren performansından sonra bu sütünlerin çello repertuarındaki önemi gittikçe artmıştır (Siblin, 2009, s. 5-31). Siblin (2009, s.71), Casals'dan önce çellistlerin konser salonlarını doldurmadığını, çellonun solo bir çalgı olarak tek başına önemli görülmediğini ifade etmiştir.

Yo-Yo Ma sütünleri sergilediği altı kısa film yapmış, rock sanatçısı Sting birinci sütün "prelude"ünü gitarla çaldığı bir kısa film yapmıştır. Bu sütünler özellikle Ingmar Bergman'ın filmlerinde yer almıştır. Ayrıca telefonlar için zil sesi olarak da çok sık kullanılmaktadır. Son yıllarda otantik müzik yaklaşımı da dahil, pek çok çalgı ile caz ve geleneksel Güney Afrika müzikleri olarak da yorumlanmıştır. 2007 yılında, yani eserler bestelendikten üç yüzyıl sonra, Rostropovich'in kaydı Itunes'da liste başı olarak kayda geçmiştir (Siblin, 2009, s. 7-8).

1.1.6. J.S. Bach Çello Sütünlerinin El Yazmaları

Johann Sebastian Bach Çello Sütünlerinin otografları kayıptır ve günümüze ulaşan dört kopya el yazması vardır (Grier, 1996, s. 84-85; 2007, s. 9; Schwemer ve Woodfull-Harris 2014, s. 5). Winold (2007, s. 9)'a göre; araştırmacılar Johann Sebastian Bach'ın Çello sütünlerinin kendi el yazması ve yine kendi kopyası olan ikinci bir el yazması olduğunu ileri sürmektedirler. Günümüze ulaşan ve kayıp olan el yazmalarına ilişkin bilgiler şunlardır:

1. Kayıp olan, J.S.Bach'ın kendisi tarafından yazılmış ilk el yazması. Köthen Dönemi'nde (1717-1723) muhtemelen 1720'de yazılmıştır.
2. Kayıp olan, J.S.Bach'ın kendisi tarafından kopyalanmış ikinci el yazması. Muhtemelen 1720 ile 1730 arasında bir tarihte yazılmıştır.
3. İyi bir orgcu ve J.S.Bach'ın en bilgili kopyacılarından olan Johann Peter Kellner'in kopyaladığı el yazması. Tahminen 1726'da Keman sonatları ve partitalarını kopyaladığı dönemde yazılmıştır.

4. J.S.Bach'ın kendi yazdığı ikinci kopyaya dayanan, ikinci eşi Anna Magdalena Bach tarafından kopyalanmış el yazması. Tahminen 1727 ile 1730 arasında bir tarihte yazılmıştır.

5. Kayıp olan ve kimin tarafından yazıldığı bilinmeyen el yazması.

6. Günümüze kadar ulaşmış kimin tarafından yazıldığı belli olmayan el yazması.

7. Günümüze kadar ulaşmış kimin tarafından yazıldığı belli olmayan diğer bir el yazması.

8. El yazmalarından 5. 6. ve 7.'nin hangi tarihte yazıldığı kesin olarak bilinmemekte ancak araştırmacılar 18. yy sonlarında yazılmış olabileceğini ileri sürmektedir.

Magdalena'nın el yazmasının 1730'da Johann Sebastian Bach'ın kaybedilmiş bir otografından üretilmiş olduğu, Kellner'in başka bir otografından muhtemelen 1726'da üretildiği, diğer iki kopyanın ise daha sonra yazılmış olduğu düşünülmektedir (Grier, 1996, s. 82). Kellner'in el yazması zaman bakımından Bach'ın kayıp olan otografına en yakın olanıdır. Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının aksine, Kellner'de çok sayıda yanlış nota, yanlış ritim ve nadiren eksik ya da fazla ölçü gibi kopyalama hataları vardır. 5. Süt'in Gigue bölümünde yalnızca ilk 9 ölçü vardır, Sarabande bölümünün ise tamamı eksiktir. Scordatura olarak yazmamış, duyulan sesleri yazmıştır. Kellner'deki diğer bir fark ise "suiten" yerine genellikle 18.yy'da kullanılan "sonaten" teriminin yer alması ve çello yerine Bach döneminde daha çok viola de gamba anlamında kullanılan "viola de basso"yu seçmesidir (Schwemer ve Woodfull-Harris, 2014, s. 7).

Var olan bir diğer kaynak ise; 5. sütün lavta transkripsiyonu olan Bach'ın otografıdır. Otograf, bestecinin eseri kendi el yazısıyla notaya almasıdır. İçerik ve teknik açıdan el yazısı, kopyacıların yazdıklarına ya da basılı notalara göre kuşku bırakmayacak özellikte ve sağlıklı olduğu için müzikal değeri yüksektir. El yazısı notalar, ayrıca bestecinin çalışma biçimi hakkında da ipuçları vermektedir. Bütün bu yönleriyle otograf, 19.yy'dan itibaren önemsenmiştir. Otograf, bestecinin eser

yazarken geliştirdiği tasarımların da belgeleridir. Yaratma süreci ile ilgili ayrıntıları, bu el yazısı notalarda açık ve net olarak görmek mümkündür (Say, 2005, s. 47). Bu açıdan bu transkripsiyon tarihsel bir kaynak olarak pek çok açıdan önemlidir. Bununla birlikte, Bach'ın bu eseri ilk olarak lavta için mi yoksa çello için mi yazdığı henüz bilinmemektedir.

Eppstein, Bach'ın Çello Süitlerinin günümüze kadar ulaşan el yazmalarını Kaynak A (A.Magdalena Bach), Kaynak B (J.P. Kellner), Kaynak C (Anonim Berlin), Kaynak D (Anonim Viyana) olarak kategorize etmiştir. J.S. Bach'ın otografı olan 5. Süitin lavta transkripsiyonu, Anna Magdalena Bach'ın el yazması ile hemen hemen aynı tarihlerde yazılmıştır ve Eppstein'in soy ağacı doğru ise lavta A, C, ve D'deki yazımı içermemektedir. Bu durumda, Kellner kendi kopyasında bazı değişiklikler yapmıştır veya besteciden doğrudan aldığı düzeltmeler söz konusudur. Muhtemelen Kellner, Bach'ın düzeltmeler yaptığı ikinci otografından kopyalama yapmış ve Bach'ın bu lavta transkripsiyonu düzeltilmiş olan ikinci kopyadan üretilmiş olmalıdır. Ancak bu teori ile ilgili problem şudur ki; sahip olduğumuz en iyi bilgi Kellner'in kopyasının Magdalena'dan ve lavta transkripsiyonunun otografından önce yazılmış olduğudur. Önceki hipotezlere dönülecek olursa, ya Kellner, Anna Magdalena her ne kadar Bach ile aynı zamanlarda lavta transkripsiyonunu hazırlıyor olsa da Magdalena'da mevcut olmayan, düzeltilmiş lavta transkripsiyonuna ulaşmıştır ya da Anna Magdalena doğrudan Bach'ın otografından kopyalamamıştır (Grier,1996, s. 85-86).

Bir notayı yorumlamak için teknik bilgi ve yetkinlik gerekmektedir. Eğer kopyacı çok hakim değilse hatalar yapmış olabilir ve yorumcunun bunu anlaması gerekir. Anna Magdalena Bach, bir kopyacı olarak, eseri anladığı gibi yazmış, belki de bazı simgeleri bilmediği için farklı yorumlamış olabilir (Grier, 1996, s. 44-45). Bylsma (2014, s. 25), aynı konuyla ilgili olarak Magdalena'nın yaylı çalgı çalmadığını, o nedenle bu süitleri çalan kişinin kendi bağlarını yazmakta özgür olduğunu ifade etmiştir.

Araştırmacılar ve icracılar genel olarak Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının en önemli ve güvenilir kaynak olduğu konusunda hemfikirlerdir. Bu düşüncenin nedeni, Anna Magdalena Bach'ın yalnızca J.S.Bach ile yakın ilişkisi

olması değil aynı zamanda iyi ve özenli bir kopyacı olmasıdır. Ancak bu el yazmasına ilişkin artikülasyon tutarsızlıkları, bağ, nota ve değiştirici işaret hataları gibi bazı problemler de vardır (Winold, 2007, s. 3-10). Johann Sebastian Bach'ın keman sonatları ve partitalarının bazı pasajlarının otografları ile Anna Magdalena Bach'ın kopyaları karşılaştırıldığında; Anna Magdalena'nın bağlarının zor anlaşıldığı birbirinden oldukça farklı olduğu da görülmektedir (Schwemer ve Woodfull-Harris, 2014, s. 6). Pek çok performansçı, bağlara genel prensiplere göre veya Bach'ın diğer çalgısal eserlerinden yararlanarak karar verilmesi görüşündedirler. Bağlar, tarihsel kaynaklardan çok, bestecinin beklentilerine ve icracının anlayışına bağlıdır (Winold, 2007, s. 91).

Ancak ne olursa olsun, Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının çıkış noktası ve herhangi bir edisyonun temeli olması gerektiği gibi genel bir yargı söz konusudur (Winold, 2007, s. 9). Anner Bylsma gibi bazı performansçılar bütün problemlere rağmen Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının takip edilmesi, ondan yararlanılması konusunda ısrarcıdır. J.P.Kellner'in el yazması da Bach'ın en önemli ve güvenilir kopyacılarından biri olması nedeniyle oldukça değerlidir. Kullanılabilir ve güvenilir olarak zor kabul görmesinin nedeni, el yazmalarındaki hatalar ve eksikliklerdir. Özellikle 5. Süitte önemli bölümler tamamlanmamış, eksik kalmıştır. Kellner'in el yazması özellikle Anna Magdalena Bach'ın el yazmasında anlaşılmayan bazı pasajları değerlendirmek için başvurulacak ikinci bir kaynak olması bakımından değerlidir (Winold, 2007, s. 91).

Bach'ın kendi el yazmalarının kaybolmuş olması normalden daha fazla farklı fikre yol açmış ve bu eserlerin nasıl yorumlanacağı konusu müzik dünyasında çok tartışılan bir durum haline gelmiştir. Siblin (2009, s. 7)'e göre bu eserlerin çellistler için 50'den fazla kaydı ve 75'ten fazla icracı edisyonu, ayrıca çeşitli enstrümanlar için de transkripsiyonları bulunmaktadır. Edisyon oluşturmada eklektizm söz konusu olabilmektedir. Esere ilişkin birkaç kaynak varsa, editör tarihi durumlar veya olaylardan etkilenmiş olan bütün kaynakları inceleyip, her bir kaynağın önemini görsel olarak bir soy ağacı ile gösterebilir (Grier, 1996, s. 130). Tarihsel edisyonların yanı sıra, büyük yorumcuların önceki kuşaklarda eserlerin nasıl yorumlandığı ile ilgili bilgileri çalıştıkları uzman öğretmenler aracılığıyla nesilden nesile yazılı olmayan kurallarla aktarıyor olmaları açısından icracıların edisyonlarının basılması

da müzisyenler ve özellikle öğrenciler için önemli olabilmektedir (Grier, 1996, s. 151).

Bestecinin kendi anlatımı olmadığı için tempo, dinamikler, bağlar ve çalma stili gibi özellikleri ile notasyon yol gösterici olmaktadır. Sadelik yanlısı sanatçılar, Bach'ı 1720'lerde tınıyor gibi düşünerek çalma amacındadır. Bu, bağırsak telli dönem çalgılarından, konser salonunun büyüklüğüne, düşük akortlamaya ve vibratoya kadar her şeyi etkilemektedir. Bununla birlikte Janos Starker, Bach'ın çello sütlerine ilişkin pek çok konunun gizemini koruyor olmasından dolayı, yorumlama ile ilgili bir netlik olmadığını “Çok uzun yıllardır, J.S.Bach, çello sütlerinin nasıl çalınmasını isterdi diye düşünüyorum” şeklinde ifade etmiştir. Bir müzik parçasını ipod ile klimalı odada rock, caz ve salsa tecrübesine sahipken dinlemenin, 18.yy'da bir kaledeki soylunun mum ışığında dinlediği ile aynı olmayacağı da söz konusudur. Bu sebeple, Bach'ın kendi elinden çıkmış bir el yazmasının olmayışı ile kesin bir otantizm tanımı yapmak göz ardı edilmiştir. Bunun da ötesinde, sütlerde çok sayıda yaklaşımla sergilenen içsel mantık ve güzellik bulunmaktadır (Siblin, 2009, s. 116-119).

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın iki temel amacı vardır. Bunlardan birincisi, J. S. Bach'ın 5. Çello Sütinin el yazmalarının, lavta transkripsiyonunun ve farklı edisyonlarının incelenerek, bunların nota farklılıkları açısından karşılaştırılmasıdır. İkinci temel amaç ise; Bach performansı konusunda uzman çellistlerin bu sütlerin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve J. S. Bach'ın 5. Çello Sütinin yorumlanmasına ilişkin görüşlerini ortaya koymaktır.

Bu temel amaçlar doğrultusunda aşağıda belirtilen araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

1. J. S. Bach 5. Çello Sütinin dört el yazması, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonları arasındaki farklılıklar nelerdir?

1.1. J. S. Bach 5. Çello Sütindeki genel farklılıklar nelerdir?

1.2. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Prelude bölümündeki farklılıklar nelerdir?

1.3. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Allemande bölümündeki farklılıklar nelerdir?

1.4. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Courante bölümündeki farklılıklar nelerdir?

1.5. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Sarabande bölümündeki farklılıklar nelerdir?

1.6. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Gavotte I bölümündeki farklılıklar nelerdir?

1.7. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Gavotte II bölümündeki farklılıklar nelerdir?

1.8. J. S. Bach 5. Çello Sütinin Gigue bölümündeki farklılıklar nelerdir?

2. Çello sanatçıları/öğretmenlerinin J. S. Bach Çello Sütlerinin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve 5. Sütin yorumlanmasına ilişkin görüşleri nelerdir?

2.1. Çello sanatçıları/öğretmenleri J. S. Bach Çello Sütinin el yazmalarından yararlanıyorlar mı?

2.2. Çello sanatçıları/öğretmenleri hangi edisyonları tercih ediyorlar/öneriyorlar?

2.3. Çello sanatçıları/öğretmenleri J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanmasında edisyonların etkisi olduğunu düşünüyorlar mı?

2.4. Çello sanatçıları/öğretmenleri otantizmi nasıl tanımlıyorlar?

2.5. Çello sanatçıları/öğretmenleri J. S. Bach Çello Sütlerinin otograflarının kayıp olmasının yorumlamayı etkilediğini düşünüyorlar mı?

2.6. Çello sanatçıları/öğretmenlerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin karakterlerine ilişkin genel görüşleri nelerdir?

2.7. Çello sanatçıları/öğretmenlerinin J.S. Bach 5. Çello Sütine ilişkin genel görüşleri nedir?

2.8. Çello sanatçıları/öğretmenlerinin J.S. Bach 5. Çello Sütinin lavta transkripsiyonuna ilişkin görüşleri nelerdir?

2.9. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach'ın 5. Çello Sütinin scordatura akortlama ile yazılmış olmasının olası nedenlerine ilişkin görüşleri nelerdir?

2.10. Çello sanatçıları/eğitimcilerinin J.S.Bach 5. Çello Sütinin scordatura ve normal akortlama ile çalınmasına ilişkin görüşleri nelerdir?

2.11. Çello sanatçıları/eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinde tekrarlara ilişkin görüşleri nelerdir?

2.12. Çello sanatçıları/eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinde vibratoya ilişkin görüşleri nelerdir?

2.13. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki çift sesler ve akorların çalınmasına ilişkin görüşleri nelerdir?

2.14. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin yorumlamasında bağlar ve artikülasyona ilişkin görüşleri nelerdir?

2.15. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach 5. Çello Sütinde armoni, hemiola ve noktalı ritimlere ilişkin görüşleri nelerdir?

2.16. Çello sanatçıları/eğitimcilerinin J.S.Bach 5. Çello Sütinin diğer sütlerden ayrılan özelliklerine ilişkin görüşleri nelerdir?

2.17. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach 5. Çello Sütinin yorumlanmasında bölümlere göre tempo ve karakter yaklaşımları nasıldır?

2.18. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütleri yorumlarında zaman içerisinde meydana gelen değişimler nelerdir?

2.19. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerine teknik ve müzikal açıdan yaklaşımları nasıldır?

2.20. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach 5. Çello Sütüne teknik ve müzikal açıdan yaklaşımları nasıldır?

2.21. Çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S. Bach Çello Süitlerini çalışacak öğrencilere önerileri nelerdir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Bir eserin çalıcı tarafından özgün şekilde yorumlanması, müzikal performanstaki önemli unsurlardan biridir. Özgün bir müzikal performansta icracının, eserin yazıldığı dönemin karakterine, gelenekleri ve estetik duyarlılıklarına bağlı kalması, aynı zamanda kendi özgün fikirlerini de esere yansıtabilmesi beklenmektedir. Bu bakımdan bir eserin birbirinden farklı pek çok yorumuna rastlayabilmek mümkündür. J.S.Bach'ın Çello Süitlerinin otograflarının kayıp olması ve günümüze kadar ulaşmış ancak aralarında pek çok farklılık bulunan dört kopyasının olması nedeniyle esere ilişkin kesin ve açık yargılara varmak zordur. Günümüze ulaşmış kaynaklar içerisinde yalnızca, şuan Brüksel Kraliyet Kütüphanesi'nde bulunan J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonu J.S.Bach'ın otografıdır. Bu durum, bu süitlerin yorumlanması ile ilgili çok farklı yaklaşımların oluşmasına neden olmaktadır. Bu eserlerin çellistler için 50'den fazla kaydı ve 75'ten fazla icracı edisyonu ayrıca çeşitli enstrümanlar için de transkripsiyonları vardır (Siblin, 2009, s. 6). Edisyonların yorum üzerinde etkileri olduğu bilinmektedir. Bu anlamda, söz konusu eserlere ilişkin var olan bilgilerin sınırlı olması nedeniyle çok sayıda ve birbirinden farklı edisyonlar meydana gelmiştir. Özellikle Anna Magdalena Bach'ın el yazmalarını temel alan pek çok edisyon bulunmaktadır. Çalışmada karşılaştırılmak üzere bu süitlerin günümüze ulaşmış dört el yazması olan A.Magdalena (Kaynak A) Bach, J.P.Kellner (Kaynak B), Anonim Berlin (Kaynak C) ve Anonim Viyana (Kaynak D) edisyonları, J.S.Bach'ın otografı olan 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonu ve 19. yüzyıl edisyonlarından Cotellet, Dotzauer ve Dörffel edisyonlarıdır belirlenmiştir. Cotellet edisyonu J.S.Bach'ın Çello Süitlerini çoğaltan ilk edisyon, Dotzauer edisyonu ise ikinci edisyon olması nedeniyle tercih edilmiştir. Yine 19. yüzyıl edisyonlarından Dörffel edisyonu el yazmalarından A.Magdalena Bach ve J.P.Kellner edisyonları ile çoğaltılmış ilk üç edisyon Cotellet, Dotzauer ve Stade kaynak alınarak yazılmış bir edisyondur (Szabo, 2013).

Bu süitlerin el yazmalarında bağların nerede başlayıp nerede bittiği çok net değildir ve bu durumun eserlerin yorumlanmasını etkilediği düşünülmektedir. Yapılan karşılaştırmalarda dahil edilmeyen bağlar ve artikülasyon konusuna, yorumcularla yapılan görüşmelerde yer verilmiştir.

Çalışma, Johann Sebastian Bach'ın Çello Süitlerinin bu açılardan ele alınarak, Bach yorumcularının genel olarak bu süitlerin yorumlanmasına özellikle de scordatura ve normal akortlama ile seslendirilen 5. süitin yorumlanmasına ilişkin görüşlerinin ortaya konulması, bu süitlerin yeniden ve farklı bakış açılarıyla ele alınması, edisyon farklılıklarının ve edisyonların yoruma etkisinin araştırılması bakımından oldukça önemlidir. Tarihsel yorumlamalardan daha ağdaş, jazz ve rock yorumlarına kadar geniş bir yelpazede seslendirilen J.S.Bach'ın Çello Süitlerine, konservatuarlar ve eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarının eğitim programlarında yer verilmektedir. Çalışma, Türkiye'de ve dünyada bu süitlere ilişkin derinlemesine yapılmış az sayıdaki çalışmalardan biri olması, çalışma grubunun dünyaca tanınmış yorumculardan oluşması ile gerek icracılara gerekse öğrencilere ışık tutması, yeni ve farklı bakış açıları sunması yönüyle literatüre katkısı bakımından önem taşımaktadır.

1.4.Sınırlılıklar

1. Bu çalışmada yapılan karşılaştırmalar J.S. Bach'ın 5. Süiti ile sınırlıdır.
2. Çalışma, el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve uzman görüşü alınması sonucunda belirlenmiş 19.yy edisyonlarının karşılaştırılması ile sınırlıdır.
3. Çalışmada, el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonlar karşılaştırılırken bağlar ve artikülasyon çalışmanın dışında tutulmuştur.
4. Yapılan karşılaştırmalar nota farklılıkları ve notasyon ile sınırlıdır.
5. J.S. Bach Çello Süitlerinin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve 5. Süitin yorumlanmasına ilişkin görüşler belirlenen 9 ello sanatçısı/eğitimcisi ile sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Scordatura: Telli bir çalgının standart akortlamadan farklı şekilde akortlanması.

BÖLÜM II

İLGİLİ LİTERATÜR

Sung ve Fabian (2011), “Variety in Performance: A comparative Analysis of Recorded Performances of Bach’s Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998. Empirical Musicology” isimli çalışmalarında; ana akım performans (MS) ile tarihsel özelliklere uygun (HIP) performanslar arasındaki ilişkiyi, J.S.Bach’ın 6. Çello Sütininin 20.yy’ın ikinci yarısındaki icrasında meydana gelen farklılıkları, zaman içerisinde bireysel profillerdeki gelişmeleri ve modanın, daha çok sosyal-kültürel eğilimlerin bu dönemdeki sanatçıların performansları üzerine olan etkilerini incelemiştir. Çalışmanın sonucunda; 90’lı yıllarda ana akım performanslar ile tarihsel özelliklere uygun performanslar arasındaki etkileşimin artmasıyla performans çeşitliliğinin de arttığı gözlenmiş ve bu durumun 20. Yüzyılın son on yılında yaygınlaşan postmodern etkinin hâkim olmasından kaynaklanabileceği ileri sürülmüştür. Çalışmada belirtilen süreç içinde J.S.Bach Çello Sütlerini iki kez kayda almış olan Paul Tortelier (1961; 1982), János Starker (1963; 1992), Anner Bylsma (1979; 1992), Yo-Yo Ma (1983; 1995) ve Pieter Wispelwey (1990; 1998)’in kayıtları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Detaylı bir tempo, ritmik esneklik, yay ve artikülasyon, vibrato ve portamento tablosu oluşturmak için kayıtlar tekrar tekrar dinlenmiş, ses dosyalarının görüntülenmesi ve analizi “Sonic Visualiser” yazılım programı ile gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma; bütün icracıların kendi çalma stillerinin bazı yönlerini muhafaza ettiklerini, bununla birlikte farklı eğilimlerin ortaya çıkmasına da katkı sağladıklarını ortaya koymuştur.

Hong (2003), “Investigating Expressive Timing and Dynamics in Recorded Cello Performances” isimli çalışmada, ilk kez 1992 yılında Todd tarafından analiz edilen nüans ile performansçının kendine özgü zamanlaması arasındaki motor süreci yeniden incelemiştir. İlk inceleme J.S. Bach Do Majör Çello Sütü BWV1009’in Sarabande bölümünün belirlenen 20 kaydının zamanlama ve nüans analizine dayalıdır. Çalışmada, 20. yüzyıl kapsamında örneklem olarak alınan çellistlerin genellikle motor hareket ile zamanlama (expressive timing) ve nüans arasındaki gerekli disiplini motor mantık (motor logic) yoluyla yaptıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Cohen ve Wagner (2000), “Concurrence And Nonconcurrence Between Learned And Naturel Schemata: The Case of J.S.Bach’s Saraband in C Minor for Cello Solo” isimli çalışmada, çeşitli açık ve gizil görünümüleri (değişkenler arası, elemanlar arası, öğrenilmiş ve doğal şemalar arası) keşfetmek ve bunların kullanımında bir süreklilik bulmak amaçlanmıştır. Çalışmada, tonal müziğin yapısı temel alınarak, çeşitli stillerden yola çıkarak oluşturulmuş örnekler sunulmuş, daha sonra J.S.Bach 5. Çello Sütinin Sarabande bölümü ile derinlemesine bir analiz yapılmıştır. Çalışmanın sonucu, eserin dışarıdan görünüşünün altında neredeyse kural kabul edilebilecek bir düzenlilik olduğunu göstermiştir.

Kıran (2012), “J. S. Bach’ın Viyolonsel Sütlerinin Yorumlarında Farklı Edisyonların Etkileri” isimli sanatta yeterlik tez çalışmasında, J. S. Bach’ın Viyolonsel Sütlerinin yorumlanmasında farklı edisyonların etkilerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Belirlenen amaç doğrultusunda, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda görev alan ve gönüllü olarak çalışmaya katılmayı kabul eden, 6’sı lisans, 3’ü yüksek lisans ve 5’i sanatta yeterlik mezunu 14 viyolonsel sanatçısı/eğitmeni ile görüşmeler yapılmıştır. Katılımcıların 7’si kadın 7’si erkek olup, yaşları 24 ile 47 arasında değişmektedir. J.S.Bach’ın 6 Viyolonsel Sütinden No. 1 Sol Majör Süt ile sınırlandırılan bu araştırmanın verileri, 17 soruluk bir görüşme formu ile toplanmıştır. Araştırmanın sonucunda; viyolonsel sanatçıları/eğitmenlerinin ortak bir edisyon kullanmadıkları ve eserin el yazmalarından nadiren faydalandıkları, edisyon tercihlerinde bağ ve parmak numaralarının kendi müzikal anlayışlarıyla örtüşmesine dikkat ettikleri ancak edisyona birebir bağlı kalmadıkları, zaman zaman değişiklikler yaptıkları, genel olarak eserin el yazmalarına sahip olmadıkları, el yazmalarındaki bağlardan yararlanma oranının yarı yarıya olduğu ve çoğunlukla bu bağları günümüz viyolonselinde icra etmek için uygun bulmadıkları, Barok dönem özelliklerini yansıtabilmek için otantik enstrüman kullanımının önemli olduğunu düşündükleri, çoğunlukla eseri kendilerine öğreten sanatçının/eğitmenin kullandığı edisyonu temel aldıkları ve aynı şekilde kendilerinin de eseri öğrencilerine kendi parmak numaraları ve bağlarla öğrettikleri bilgisine ulaşılmıştır.

Sherwin ve Sajda (2013), “Musical Experts Recruit Action-Related Neural Structures in Harmonic Anomaly Detection: Evidence For Embodied Cognition in Expertise” isimli çalışmasında; müzikal bir anomali sırasında uzman ve uzman olmayan denekler arasında fark olduğunu ortaya koymuştur. Araştırma grubunu 5 uzman (3 kadın, 2 erkek) ve 5 uzman olmayan (2 kadın, 3 erkek) toplam 10 kişi oluşturmuştur. Uzman denekler konser çellistleri ile sınırlandırılmıştır. Söz konusu hipotezlerle ilgili olarak grup etkilerini test eden istatistiksel olarak belirleyici sonuçlara ulaşılmıştır. Toplamda 140 anahtar değişimi olan deneyde, Yo Yo Ma’nın J.S.Bach Suite No.1 Prelude bölümü kaydı kullanılmıştır. Tanımlanan sinirsel işaretlerle, müzikal bağlamda, uzmanlar ve uzman olmayanlar arasında farklılık olduğu, uzman deneklerde davranışsal performansın, somatosensorik (bedensel-duyusal) ve motor tepkiler ile uzman olmayanlara göre daha çok örtüştüğü tespit edilmiştir. Ayrıca, uzmanların davranışsal ve sinirsel tepkileri şekillendirilmiş biliş teorilerini uzmanlığın sinirsel işaretlerinin müzikten ziyade diğer alanlarda var olduğunu ifade ederek desteklemektedir.

Bangert v.d. (2014), “Performing Solo Bach: A Case Study of Musical Decision-Making” isimli çalışmada, çalgı çalan müzisyenlerin uzmanlık sürecinde müzikal fikirlerinin nasıl oluştuğu incelenmiş, çift yönlü bilişsel teoriler olarak tanımlanan sezgi yoluyla keşfedilen (1.tip) ve bilinçli (2.tip) süreçler arasındaki ayrıma odaklanılmıştır. Çellist Daniel Yeadon’ın durum çalışması, 2 yıl sürmüş ve veriler Yeadon’ın J.S.Bach Solo Çello Süitleri’ne ilişkin görüşmeleri ile toplanmıştır. Analizler sonucunda 134 müzikal fikir sezgisel, yöntemsel, bilinçli veya tarihsel bilinçli performans (HIP) olarak kategorize edilmiştir. Yöntemsel kararlar, zamanla otomatik hale gelmiş olan ve önceki bilinçli kararlar olarak tanımlanan sezgisel sürecin altkümesidir. Tarihsel bilinçli performansın (HIP) kategorileri tarihsel bilgi uygulamalarına özgü bilgileri kullanma ile açıklanmıştır.

Lim (2004), “A Performance Guide to J.S. Bach’s Suite No. 5 For Violoncello Solo: The Interpretation of The Ornaments, Rhythm, Bowing And Phrasing, And Polyphonic Texture” isimli doktora (DMA) çalışmasında, J.S.Bach’ın Solo Çello için yazılmış 5. Süitinin süslemeler, ritim, yay, cümleme ve polifoni yapısı açılarından yorumlanmasında rehber niteliğinde bir çalışma oluşturmayı amaçlamıştır. Çalışmada, J.S.Bach Çello Süitlerine ilişkin bilgiler verilerek, 5. Süitin

yorumlanması ile ilgili örneklemelerde bulunulmuştur. Sonuç olarak, bu eserlerin yorumlanmasında bestecinin niyetinin anlaşılabilmesi adına, birçok edisyona göre el yazmalarının daha doğru kaynaklar olduğu vurgulanarak, yazarın kendi oluşturduğu açıklamalı bir J.S.Bach 5. Çello Süiti edisyonuna da yer verilmiştir.

Karakelle (2006), “Johann Sebastian Bach Viyolonsel Süitlerinin İncelenmesi” isimli yüksek lisans tez çalışmasında, J.S.Bach’ın hayatı, müziği, yorumu ve stili, eserleri, çello için bestelediği 6 Solo Süitine ilişkin bilgiler verilmiştir. Çalışmanın sonucunda, bu süitlerin çalıcıya teknik ve müzikal anlamda büyük katkı sağladığına vurgu yapılmıştır.

Brothers (2009), “Intervallic Scaling In The Bach Cello Suites” isimli makalesinde diziyi, melodik aralıkların (melodic interval) ve türevleri ile melodik durakların (melodic moment) nitelikleri ile ilişkilendirerek açıklamıştır. Yeni ve etkili bir metot olan ilişkili ses analizi (pitch-related analysis) ile çözümlenmeler yapılmış, altı çello süitinden seçilmiş 36 kısma uygulanmıştır. Çalışmanın sonucunda, belirli bestecilerin eserlerinde bu tarz bir doğal denge bulma eğiliminde olabileceği ve eserlerinin bir ölçüde karakterize edilmiş olabileceğine dikkat çekilmiştir. Bu çalışma ile J.S.Bach’ın eserlerindeki fraktal dizilimin incelenerek analiz edilmesi, bestecinin yaratıcılığını bu boyutuyla ortaya koymuştur.

Kramer (1998), “Articulation in Johann Sebastian Bach's Six Suites for Violoncello Solo (BWV 1007-1012): History, Analysis And Performance” isimli doktora çalışmasında; J.S.Bach Çello Süitlerindeki artikülasyonu dört farklı açıdan incelemeyi ve genel olarak modern icraya yönelik çıkarımlarda bulunmayı amaçlamıştır. Bu amaçlar doğrultusunda, çalıcıların ve teorisyenlerin ifade ettiği şekilde yay kullanımına ve retorik bir stilin oluşmasında rolü olan artikülasyona bakışı, çalgısal ve vokal stillerin yanı sıra, artikülasyon ile armoni, ölçü, nüans arasındaki ilişki ve süitlerin el yazmalarındaki artikülasyon işaretleri ile 19.yy ve 20.yy editörlerinin yorumu arasındaki ilişki, kopyaların doğruluğu ve modern yorumlama için yapılan çıkarımlar, Bach’ın yaylı çalgılar için yazdığı solo eserlerdeki artikülasyon işaretleri ve müzikal düşünüm arasındaki ilişki, artikülasyon ve barok çalgı tekniği ile Bach’ın bağ, ses aralığı düzeni, armoni, süsleme, motif yapısı ve dans ritimleri arasındaki ilişki, Fransız ve İtalyan stilinde yazılmış

bölümlerin artikülasyon bağlamındaki farklılıkları incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, cümlelemenin 18.yy'a ait el yazmalarında daha çok, az sayıda nota ile özellikle de 4 bağlı notayı geçmeyecek şekilde kullanıldığını buna karşın 20.yy edisyonlarında daha "legato" bir anlayışın benimsenmesiyle mümkün olduğunca notaların bağlı kullanıldığını ortaya koymuştur. 18.yy kaynaklarında asimetrik bir yapısı olan üç bağlı bir ayrı (3+1) veya bir ayrı üç bağlı (1+3) nota kullanımına daha çok rastlanırken, 20.yy edisyonlarında simetrik yapıya sahip iki bağlı (2+2) veya dört bağlı (4+4) notaların daha çok kullanıldığı görülmüştür.

Davis (1986), "The Baroque Violoncello And The Unaccompanied Cello-Suites of J. S. Bach, B.W.V. 1007-1012" isimli doktora tez çalışmasında; barok çellonun en çarpıcı özellikleri hakkında bilgi vererek, J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin yorumlanmasında barok çellonun etkisini incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmada, J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin yorumlanmasında barok çello ve modern çello arasındaki ilişki irdelenmiş, barok çello uzmanı Judith Davidoff, Myron Lutzke, William Monical ve Kenneth Slowik ile gerçekleştirilen konuya ilişkin görüşmelere de yer verilmiştir. Sonuç olarak, keman ailesinin barok dönemden bu yana şekillenmesinde estetik hazzın rol oynadığı, modern yorumcuların bu eserleri barok çello ile kendi otantik barok tınlarını yaratarak icra ettikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Chambers (1996), "The "Mistuned" Cello: Precursors to J. S. Bach's Suite V in C Minor For Unaccompanied Violoncello" isimli doktora çalışmasında; J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinde kullanılan scordatura akortlama tekniği, bu tekniğin kökenini incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmada, J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünün yapısı, el yazmaları ve edisyonları hakkında bilgi verilerek bu eserin literatürde, basımı 1915'te olan Zoltan Kodaly'nin Solo Çello için sonatı (Op. 8)'na kadar scordatura akortlama tekniği ile yazılmış son eser olması bakımından önemine değinilmiştir. Çalışma sonucunda, eserin günümüzde scordatura akortlama ve normal akortlama olarak iki farklı şekilde de seslendirildiğine, ancak normal akortlamanın bestecinin niyetinden ve beğenisinden uzaklaştırdığı vurgulanmıştır.

Kim (2010), "A Comparison Of Original And Performer's Editions: Frédéric Chopin's Introduction And Polonaise Brillante, Op. 3, Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Variations On A Rococo Theme, Op. 33 Luigi Boccherini's Concerto In B-Flat

Major, G. 482” isimli çalışmasında, Frédéric Chopin’in Introduction And Polonaise Brillante, Op. 3, Pyotr Ilyich Tchaikovsky’nin Rococo Teması üzerine çeşitlemeleri, Op. 33 Luigi Boccherini’nin Si Bemol Majör Çello Konçertosu, G. 482’nin orijinal edisyonu ile icracıların edisyonlarını karşılaştırmayı amaçlamıştır. Araştırmada, bu eserlerin orijinal edisyonları ve icracıların edisyonları arasındaki farklar ölçü ölçü karşılaştırarak incelenmiştir. Sonuç olarak, çellonun 18. yy’daki gelişimi ile virtüözitik bir icra tarzının oluştuğu, ancak çalgının sınırları ve teknik kapasitesinden yararlanan az sayıda besteci olması nedeniyle, 19. ve 20. yüzyılda icracıların çello repertuarını genişletmek adına, yazılmış eserleri genişletme yolunu seçmeleri bazı durumlarda icracıların edisyonlarının unutulmuş veya çok sık çalınmayan orijinal edisyonlardan daha popüler olmasına neden olmuştur. Çalışmada, bu edisyonların çello repertuarına katkı sağlamakla birlikte, bestecinin anlatımına aykırılık hatta saygısızlık meydana getirdiğine ilişkin eleştirilere yol açmış olduğu vurgulanmış ve bu durumun olası nedenleri üzerine çıkarımlarda bulunulmuştur.

Green (2009) “A Comparison of Selected Editions of Bach’s Suite No. 5 in C : A Creative Project Submitted To The Graduate School In Partial Fulfillment of The Requirements” isimli çalışmasında J.S.Bach 5. Çello Süitinin Anna Magdalena Bach ve Kellner el yazmalarını, 1824 Paris edisyonunu ve 1939 Schirmer edisyonunu karşılaştırarak incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmada J.S.Bach’ın kendi el yazması olan lavta transkripsiyonu ise, öncelikli olarak diğer edisyonlar arasındaki çelişkileri çözüme ulaştırmak için kullanılmıştır. Bu çalışma ile, Kellner’in el yazması önemli ölçüde daha çok tril ve bağ bakımından farklılıkların olduğu sonucuna varılmıştır. Anna Magdalena Bach’ın el yazması ile ilgili olarak, kopyalarken trilleri ihmal etmiş olma veya tril olup olmadığının icracının değerlendirmesine bırakılmış olma ihtimali üzerinde durulmuştur. Kellner’in el yazmasında, orijinal scordatura edisyonunda “do-diyez”den kopyalanan çok sayıda “si natürel” niyetiyle yazılan “si-diyez”e rastlanmış olması nedeniyle bu edisyonun performans için düzenlenmemiş gibi görüldüğü, belki de orga uyarlamak için düzenlendiği ve o nedenle gösterişli trillere daha çok önem verdiği, eğer org için uyarladıysa “sarabande” bölümünün uygun olmayacağını düşündüğü ya da o sayfanın kaybolmuş olduğu ihtimallerini ortaya koymuştur.

Hill (2011), “A Critical Investigation And Re-Assessment of The Composition History of J.S. Bach's 5th Suite For Unaccompanied Violoncello BWV 1011” isimli doktora tezinde; J.S.Bach 5. Çello Sütindeki ayrıntılı olarak bütün kaynaklar arasındaki farklılıklarını, artikülasyon ve süslemeleri incelemeyi amaçlamıştır. Sonuç olarak; her bir kaynağın önemi ve güvenilirliği ile ilgili olarak, modern edisyonların hepsinin temel aldığı, çellistler ve editörler için önemli olan ve bu nedenle en sık kullanılan Anna Magdalena'nın kopyasının en az güvenilir olabileceği sonucuna ulaşmıştır.

Markovic (2009), “The interpretation of The Fifth Cello Suite BWV 1011 by Johann Sebastian Bach (1685-1750)” konulu yüksek lisans tezinde; J.S.Bach'ın Çello Sütlerini armoni, form, melodi, ritim, artikülasyon bakımından karşılaştırmış, aralarındaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya koyarak, çellistlerin (Pieter Wispelwey, Daniel Muller-Schott) kayıtlarından da yararlanarak modern ve Barok çello ile yayları arasındaki farklılıkları belirlemeyi amaçlamış ve bu doğrultuda eserin yorumlanmasına ilişkin kendi görüşlerini detaylı şekilde ortaya koymuştur.

Lee (2004), “A Comparison of Selected Editions of Johann Sebastian Bach's Unaccompanied Cello Suite Number Six In D Major BWV 1012 Transcribed For The Viola” isimli çalışmasında; J.S.Bach tarafından çello için yazılmış olan 6 eşliksiz süitin sonuncusunun Robert Boulay, Leonard Davis, Milton Katims, Samuel Lifschey, Simon Rowland-Jones ve Lois Svecenski viyola transkripsiyonlarını incelemeyi amaçlamıştır. Edisyonların her biri Anna Magdalena Bach'ın kopyası ile karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmanın boyutları bu eserdeki tempo, anlatım işaretleri, yaylar, notasyon, ritim ve nota farklılıklarıdır.

Dube (1993), “Prelude Of Suite V For Cello Solo By J. S. Bach: Options For Performance” başlıklı tezinde; J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin Prelude bölümünü üç farklı el yazmasını ve J.S.Bach'ın otografı lavta transkripsiyonunu karşılaştırmalı olarak inceleyerek, bu bölümün yorumlanmasına ilişkin önerilerde bulunmayı amaçlamıştır. Bu çalışmada, eserin Anna Magdalena Bach, J.P.Kellner ve J.J.H.Westphal el yazmaları, bestecinin kendi el yazması olan lavta transkripsiyonu ve Dimitri Markevich'in edisyonu, Fransız uvertürüne ilişkin bilgiler vererek

karşılaştırmalarda bulunmuş ayrıca kendi yorumunu ortaya koyan bir edisyona da yer vermiştir.

Pridle (2011) “The Form Of The Preludes To Bach’s Unaccompanied Cello Suites” isimli tezinde; Barok prelude formunu J.S.Bach Çello Sütleri bağlamında incelemeyi amaçlamıştır. Bu çalışmada, J.S.Bach Çello Sütlerinin Prelude bölümleri tonal yapı, form ve motif yapısı açısından incelenmiştir.

Lawrence (2012) “The Influence of the Unaccompanied Bach Suites” isimli çalışmasında; J.S.Bach’ın Çello sütlerinin yazıldıkları döneme ve daha sonraki dönemlere etkisini incelemeyi amaçlamıştır. Bu çalışmada, J.S.Bach çello sütlerinin aynı dönemde yazılan başka eserlerle kıyaslandıklarında, daha çok sürekli bas ve eşlik çalgısı olarak kullanılan çellonun melodik ve armonik sınırlarını genişleten, hem klavsen ve org gibi klavyeli çalgıların hem de yaylı çalgıların özelliklerini bir araya getirerek solo bir çalgı için yazılmış olan, dönemini ve daha sonraki dönemleri etkileyecek olan başlıca eserler oldukları ortaya konmuştur.

Jarvis (2007), “Did Johann Sebastian Bach Write The Six Cello Suites?” isimli doktora tezinde; J.S.Bach’ın Çello Sütleri olarak bilinen eserlerin gerçekten J.S.Bach tarafından yazılıp yazılmadığını incelemeyi amaçlamıştır. Bu çalışma ile, Anna Magdalena Bach’ın, J.S.Bach’ın yazıları ve nota yazıları ayrıntılı bir şekilde karşılaştırılarak irdelenmiş ve bu sütlerin J.S.Bach tarafından yazılmamış olabileceğini işaret eden sonuçlar ortaya konmuştur.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, örnekleme, veri toplama süreci, veri toplama yöntemi, veri toplama araçlarının geliştirilmesi, verilerin analizi ve güvenilirlik çalışmaları ile ilgili bilgilere yer verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmaları, felsefik yaklaşımları ve uyguladıkları stratejiler bakımından nicel, nitel ve karma araştırmalar olarak sınıflandırmak mümkündür. Nicel araştırmalar ölçülebilir ve gözlemlenebilir istatistiksel verilere dayanırken, nitel araştırmalar öncelikli olarak anlatı analizi, fenomenoloji, etnografi, kuram oluşturma ve durum çalışmaları stratejileri ile tarama ve deneme modellerinin kullanımını, bireysel deneyimler gibi nitel verilerin toplanmasını ve analizini temel almaktadır. Karma yöntemler yaklaşımı ise, henüz yeni ve gelişmekte olan bir yaklaşım olup, nicel ve nitel araştırmaların bir arada kullanılmasını amaçlamaktadır (Creswell, 2003, s. 18).

Nicel araştırmada, bulunan ilişkinin belirli aralıklarla test edilerek tekrarlanması ve sonucun bir yasa olarak genellenmesi söz konusudur. Araştırmada seçilen örneklem ise bütünü temsil etmektedir. Bu nedenle nicel araştırmaların en önemli amaçlarından biri “genelleme”dir. Buna karşın, nitel araştırma genellemeyi bir amaç olarak görmez. Nitel araştırmada amaç, belirli bir durumun derinlemesine ve detaylı olarak irdelenmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 57).

J.S.Bach 5. Çello Sütinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonlarının karşılaştırılmasını ve çello sanatçıları/öğretmenlerinin bu sütün el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonların kullanımına ilişkin görüşlerini ortaya koymayı amaçlayan bu tez çalışması nitel araştırma deseninde gerçekleştirilmiştir.

Yıldırım ve Şimşek (2005, s. 39)’e göre nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik

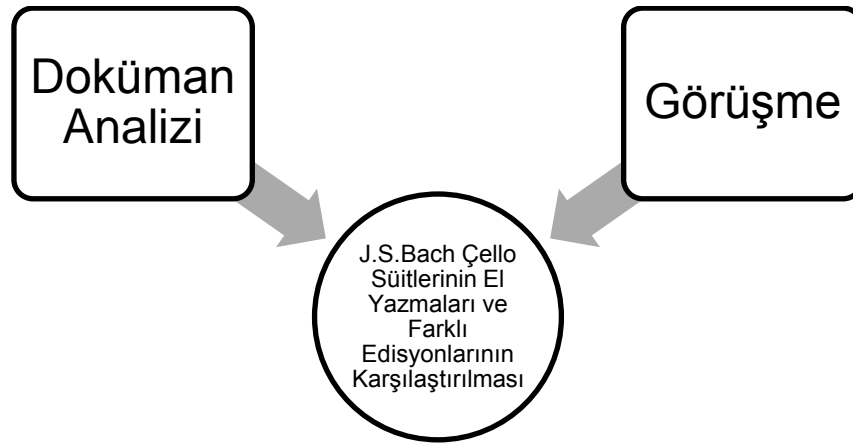
nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır. Nitel veri, çalışmaya dahil olan insanlarla yapılan görüşmeler sonucu kişinin kendi ifadelerinden tecrübeleri, fikirleri, duyguları ve bilgilerinden doğrudan alıntılardan oluşabildiği gibi, kayıt edilerek gözlem yapılan insan eylemlerinin, davranışlarının detaylı olarak tanımlanmasından veya çeşitli dokümanlardan elde edilen alıntılardan, pasajlardan da oluşabilmektedir (Merriam, çev.,2013, s.83). Nitel araştırmalar genellemeyi temel amaç olarak görmez, bunun aksine bir durumun veya olayın yeterli ölçüde ayrıntılı çalışılması ve önceden keşfedilmemiş ilişkilerin bir çerçeve içinde anlaşılmasını önemsemektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 57). Nitel örneklemelerde amaç, istatistiksel genellemeler değil, analitik genellemeler yapmaktır (Baş ve Akturan, 2013, s. 196).

Araştırmalar veri toplama tekniklerine göre görgül (ampirik, gözleme dayalı) ve belgesel (doküman) araştırmalar olarak ikiye ayrılır. Görgül araştırmalar, araştırma sorularını cevaplamada ihtiyaç duyulan verilerin anket, gözlem, görüşme gibi çeşitli araçlarla toplandığı çalışmaları; belgelere-dokümana dayalı araştırmalar ise programlar, yönetmelikler, kitaplar, gazeteler, raporlar gibi çeşitli yazılı ya da elektronik ortamlarda kayıtlı olan verilerin analizine dayalı yürütülen çalışmaları tanımlar (Büyüköztürk, Kılıç Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2013, s. 12).

Bu araştırma, kullanılan veri toplama teknikleri açısından hem görgül hem de doküman araştırma özelliği taşımaktadır. Araştırmanın birinci alt amacı J.S.Bach 5. Çello Süitinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu, belirlenen edisyonların karşılaştırılması ve farklılıkların belirlenmesidir. Bu amaç doğrultusunda doküman incelemesi yapılmıştır. Çalışma, 5. Süitin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve farklı edisyonlarının karşılaştırılmasına ve bu süitin yorumlanmasına yönelik çello icracıları ile yapılan görüşmeler yoluyla veri toplanması yönüyle de görgül araştırmadır.

Bir çalışmada birden fazla örneklem stratejisi benimsenebilir ve çalışma çeşitli veri türlerini içerebilir (Patton, çev., 2014, s. 247). Çoklu veri toplama tekniklerine başvurmak genelde anket ve yönelim/eğilim belirleme çalışmalarında kullanılan bir kavram olan çeşitleme yani üçgenleme (triangulation) olarak adlandırılmaktadır (Glesne, çev.,2013, s.63). Tek bir çalışmada farklı yöntem ve veri

türlerinin kullanıldığı durumlarda belgeler, çeşitlemenin önemli bir parçası olabilmektedir (Punch, çev., 2005, s.180). Çeşitli veri kaynakları, veri toplama ve analiz yöntemleri kullanılarak araştırma sonuçlarının farklı boyutlardan değerlendirilmesine yardımcı olan çeşitleme (üçgenleme), araştırmanın geçerliği ve güvenilirliğinin arttırılmasını sağlayan önemli stratejilerden biridir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 94; Kümbetoğlu, 2012, s. 79-80). Karma araştırmalar ile çok yöntemli araştırma desenleri birbirinden farklıdır. Çok yöntemli araştırmalarda paralel çalışmalar yapılarak, veriler birleştirilmektedir. Karma araştırmalarda ise, yöntemler daha bütünleştirici bir anlayışla uygulanmaktadır. Çok yöntemli desenler genel olarak bir bilginin diğerini tamamlaması amacıyla farklı veri kaynakları kullanılarak karşılıklı sına (triangulation) yapmak için kullanılmaktadır (Balcı, 2015, s.43). Görüşmede ortaya çıkan bulguların dokümanlarla desteklenmesi ya da yapılan doküman analizi sonuçlarının ilgili bireylerle yapılacak görüşmelerle açıklanması ve zenginleştirilmesi araştırmanın inandırıcılığını arttıran bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 267). Bu çalışmada; veri kaynakları, yöntem ve araştırmacı üçgenlemesi olarak adlandırılan çeşitleme türlerinden yöntem üçgenlemesi kullanılmıştır.



Şekil 3.1. Araştırmada Kullanılan Yöntem Üçgenlemesinin Biçimsel Gösterimi

Doküman incelemesi veya analizi tek başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi, diğer nitel yöntemlerin kullanıldığı durumlarda ek bilgi kaynağı da olabilir. Nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle

birlikte kullanıldığında verinin çeşitlendirilmesi amacına hizmet ederek, araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde arttırmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s.187-188).

Araştırmanın “Çello sanatçıları/eğitimcilerinin bu süitin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ile farklı edisyonlarının kullanımına ve yorumlanmasına ilişkin görüşleri nelerdir?” olan ikinci sorusuna yanıt aramak amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır.

Karasar (2012, s.165), görüşmeyi sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniği olarak tanımlamıştır. Nitel araştırma görüşmelerinin amacı, çalışma grubunun deneyimlerine dayalı olarak kavramsal ve teorik bir miktar bilgiye katkı sağlamaktır (Bloom ve Crabtree, 2006, s. 314). Merriam (çev., 2013, s.87-88)’a göre görüşmeler yapılandırılışlarına göre tam yapılandırılmış/standartlaştırılmış, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış/informel görüşmeler olarak üçe ayrılırlar. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde araştırmacı, sormayı planladığı sorulara ek olarak görüşmenin akışına göre gerek duyduğunda farklı veya yanıtların ayrıntılandırılmasına dayalı açılımlayıcı sorulara yer verir. Eğer görüşme sırasında belli soruların yanıtları başka soruların içerisinde yanıtlamış ise araştırmacı bu soruları sormayabilir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği sahip olduğu belirli düzeyde standartlık ve aynı zamanda esneklik nedeniyle eğitimbilim araştırmalarına daha uygun bir teknik görünümü vermektedir (Türnüklü, 2000, s.547).

3.2. Çalışma Grubu

Miles ve Huberman (1994, s. 34)’a göre örneklem seçiminde bazı ölçütler belirlenmeli ve şu sorulara yanıt aranmalıdır:

1. Örneklem kavramsal yapıya ve araştırma sorularının amacına uygun mu?
2. Örneklem incelediğiniz olguyu net bir biçimde görünür hale getirebilir mi?
3. Örneklem tasarımınız, kavramsal çerçeve ya da grubu temsiliyet özelliği yoluyla bulgularınızın genellenebilirliğini arttırır mı?
4. Gerçek yaşantılardan alıntılarla inandırıcı tanımlamalar ve açıklamalar üretilebilir mi?

5. Örneklem tasarımının zaman, para, kaynak kişilere ulaşma ve araştırmacının çalışma tarzına uygunluk bakımından kullanışlı mıdır?

6. Örneklem tasarımı, görüşmecilerin olası menfaat ve riskleri, bilgilendirilmiş ve onaylarının alınmış olması açısından etik mi?

Nitel araştırma, tipik olarak nispeten küçük örneklerle derinlemesine anlaşılması ve incelenmesine olanak vermek için amaçlı olarak seçilmiş tek bir kişiyle (n=1) bile gerçekleştirilebilir (Patton, 1990, s.169). Nitel araştırmalarda örneklem büyüklüğünü belirlemeye yönelik bir kural yoktur. Örneklem büyüklüğü neye ulaşmak istediğinize, ne için ulaşmak istediğinize, sonuçların nasıl kullanılacağına ve eldeki kaynaklara göre farklılık gösterir. Araştırmadaki geçerliğin ve anlamlılığın önemi örneklem büyüklüğünden çok, seçilen durumların bilgi yüklü olması ve araştırmacının analitik becerilerine bağlıdır (Patton, çev., 2014, s. 244-245). Lincoln ve Guba (1985)'nin üzerinde durduğu konu örneklemin doyumluluk oranıdır. Yeni örneklem birimlerinden elde edilen bilgiler tekrar etmeye yani doyuma ulaşmaya başladığında örneklem tamamlanmış ve yeterli sayıya ulaşılmış olması ölçüt kabul edilmektedir (Patton, çev., 2014, s. 246).

Örneklemin en temel iki türü; olasılıklı ve olasılıksız örneklemedir. Olasılıklı örnekleme araştırmanın sonuçlarının evrene genellenmesine uygundur ancak nitel araştırmalarda istatistiksel anlamda genelleme amacı olmadığından daha çok olasılıksız örnekleme yöntemi tercih edilmektedir ve en yaygın biçimi olarak da amaçlı örnekleme kullanılmaktadır. Amaçlı örneklemeye başlarken çalışma grubunun seçiminde hangi ölçütlerin önemli olduğu belirlenmelidir (Merriam, çev., 2013, s.76). Amaçlı örnekleme, adından da anlaşıldığı gibi belirli durumlarda bilgi sahibi, uzman kişilere ulaşmak amacıyla kullanılmaktadır. Rastlantısal yolla belirlenen bir örneklem, araştırmacının belirli konular hakkında yorum yapmasına uygun olmayabilir. Böyle durumlarda amaçlı örnekleme gereklidir. Amaçlı örneklemede temsil edilebilirlik veya genellenebilirlik söz konusu değildir. Bu örneklemin kullanıldığı araştırmaların öncelikli amacı genelleme yapmaktan çok, belirli kişilerden derinlemesine bilgi edinmektir (Cohen, Manion ve Morisson, 2007, s.115).

Örnekleme seçimi konusunda farklılıklar olsa da en yaygın amaçlı örnekleme türleri; tipik, aykırı, maksimum çeşitlilik, kartopu ya da zincir, benzeşik, tabakalı amaçlı, ölçüt, kuramsal, doğrulayıcı ve yanlışlayıcı örneklemdir (Patton, 1990, s. 183; Hatch, 2002, s. 98-99; Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 107; Kümbetoğlu, 2012, s.97; Merriam, çev., 2013, s.76; Büyüköztürk v.d., 2013, s. 84).

Bu araştırmada, amaçlı örnekleme türlerinden ölçüt örnekleme yoluna gidilmiştir. Ölçüt örnekleminin mantığı, önceden belirlenmiş önemli ölçütlere uyan tüm durumları incelemek ve gözden geçirmektir (Patton, 1990, s.177). Bu anlamda, araştırmada aşağıdaki ölçütlerin birine veya birkaçına uygun bir çalışma grubu seçilmiştir:

1. Çellist olarak Bach yarışmasında ya da başka bir yarışmada ödül almak ve/veya jüri üyesi olmak

2. J.S.Bach Çello Sütlerini seslendirdiği bir albüm kaydı yapmış olmak

Araştırmanın çalışma grubunu, belirtilen ölçütlere uyan, çello sanatçıları ve eğitimcileri olan Jiri Bárta, Anner Bylsma, Nicolas Deletaille, Roel Dieltiens, Leonid Gorokhov, Frans Helmerson, Ümit İşgörür, Laurence Lesser ve Alexander Rudin oluşturmaktadır. Anner Bylsma ile gerçekleştirilen görüşme kendisinin yaşı, sağlık durumu ve yoğunluğuna bağlı olarak yarım kalmış ve tamamlanamamıştır. Ancak, katılımcının özgeçmişi göz önünde bulundurulduğunda verdiği bilgilerin önemli olduğu ve çalışmayı zenginleştireceği düşünüldüğünden, katılımcıdan elde edilen veriler, analizlere dahil edilmiştir. Çalışma grubuna ilişkin özgeçmişler soyadlarına göre alfabetik sırayla sunulmuştur.

Jiri Bárta

Çek çello sanatçısı Jiri Bárta eğitimine Prag'da Josef Chucro ve Mirko Skampa ile başlamıştır. Daha sonra Köln'de Boris Pergamenchikov, Los Angeles'te Eleonore Schoefeld ile çalışmıştır. Heinrich Schiff ve Andre Navarra'nın ustalık sınıflarına katılmıştır. 1991 yılında Dresden'de Europaisehe Förderpreis für Musik ve Los Angeles'te Rostropovich- Hammer ödüllerini almıştır. Çek Filarmoni, Londra Kraliyet Filarmoni, Berlin Senfoni, Dortmund Filarmoni, Orchestra della Svizzera

Romana Lugano, Prag Senfoni, Prag filarmoni, İskoçya Kraliyet filarmoni, Liverpool Kraliyet Filarmoni, Slovak Filarmoni, İstanbul Devlet Senfoni, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası dahil pek çok orkestra ile konser vermiştir. 2004 yılında Dvorák'ın 100. ölüm yıldönümü nedeniyle Çek Filarmoni Orkestrası ile seslendirdiği Dvorák Çello Konçertosu Arte Channel tarafından Avrupa'ya canlı yayımlanmış, Supraphon firması tarafından da kaydedilmiştir. 2003 yılında yayımlanan Kodaly'nin tüm çello eserlerini içeren CD'si Gramophon Editor's Choice ödülünü almıştır. Bárta'nın diğer bir projesi Reflections, 1999 yılının en iyi kaydı seçilmiş ve Alman dergisi Klassik Heute'nin önerdiği en başarılı CD kayıtları arasında yer almıştır. Rachmaninov, Schnittke ve Pärt kaydı Çek Cumhuriyetinde 1995 yılının en iyi albümü seçilmiştir. Bach'ın Çello Süitlerini kaydettiği albümü de dahil olmak üzere çok sayıda albüm kaydı vardır. 2006'da piyanist Hamish Milne ile Hyperion firması için yaptığı ilk CD kaydı, Ignaaz Moscheles'in Çello Sonatının dünya prömiyeridir. Jakub Hrusa yönetiminde Prag Filarmoni ile seslendirdiği Foerster, Martinu ve Jan Novak Konçertoları "Gramophone Editor's Choice" ödülünü almıştır. Solistliğin yanı sıra coşkulu bir oda müziği icracısı olan Bárta, 2008 senesinden beri Uluslararası Kutna Hora Oda Müziği Festivalinin kurucusu ve sanat yönetmenidir.

Anner Bylsma

Hollandalı sanatçı 1950 - 1955 yılları arasında Den Haag Kraliyet Konservatuvarı'nda Carel van Boonkamp ile çalışmıştır. 1957'de üstün başarı ödülü ile mezun olmuştur. 1958 yılında Anner Bijlsma Nederlandse Operası'nda solo çellist olarak görev aldı. 1959 da Mexico' daki Pablo Casals yarışmasını kazandı. 1962 den başlayarak altı yıl boyunca Concertgebouw Orkestrası'nda birinci çellist olarak görev yaptı. 1970' te Amsterdam ve Den Haag' ta Çello öğretmenliği yapmıştır. Misafir öğretmen olarak Berlin Sanat Yüksekokulu, Paris Konservatuvarı ve Juilliard School da görev yapmıştır. Modern çello ve Barok çelloya hakim olan sanatçı, J.S.Bach'ın ilk üç çello süitine ilişkin, stilistik ve estetik bir analizi içeren "The Fencing Master" ve aynı yaklaşımla Bach'ın son üç süitinin analizini yaptığı "Bach And The Happy Few: Mrs. Anna Magdalena Bach's Autograph Copy of The 4th, 5th and 6th Cello Suites" isimli kitapların yazarıdır. Barok çello ve violoncello piccolo ile kaydettiği J.S. Bach albümleri vardır. 2014 Amsterdam Çello Bienali Anner Bylsma onuruna

düzenlenmiştir. Ayrıca Bylsma'nın derslerine yer verilen François Manceaux ve Olivier Bernager'in hazırlamış olduğu bir belgesel bulunmaktadır.

Nicolas Deletaille

Çello çalmaya 4 yaşında başlayan sanatçı eğitimine Belçika'da Chapelle Musicale Reine Elisabeth'de ve Amerika'da Juilliard School'da devam etmiştir. Bugüne kadar, Belçika, Fransa, Tayvan, ABD, İtalya, İngiltere, İsviçre, Kore, Norveç ve Kanadalı bestecilerin çoğunlukla kendisi için yazdığı 80'den fazla eserin dünya prömiyerlerini gerçekleştirmiş olan sanatçı pek çok ülkede konserler vermiştir. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde bir süre eğitim veren sanatçı, barok çello ve arpeggione sanatçısı olarak da tanınmaktadır. Arpeggione için yeni eserler yazılmasına da öncülük etmektedir. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin, Beethoven'ın 5 Sonatının, Schubert, Dvorák, Franck ve Tchaikovsky'nin eserlerinin albüm kayıtları bulunmaktadır. Leuven'de doktora eğitimi alarak Brüksel Kraliyet Konservatuari'nda görev yapmaktadır.

Roel Dieltiens

Müzik yaşamına 7 yaşında piyano ile başlayan Belçikalı sanatçı çello çalmaya 15 yaşında başlamıştır. André Messens, Pierre Fournier, André Navarra ile çalışmıştır. 1992 yılında Uluslararası Flanders Festivali'nde yılın sanatçısı ödülüne layık görüldü. J.S.Bach Çello Sütleri de dahil olmak üzere pek çok albüm kaydı vardır. Moskova Uluslararası Tchaikovsky Yarışması ve Leipzig Uluslararası Bach Yarışması gibi pek çok yarışmada jüri üyesi olarak yer almıştır. Aldığı bazı ödüller arasında "Time Life Out" (İngiltere), Caecilia (Belçika), "Masque d'Or" (Kanada), Diapason d'Or (Fransa), "Choc" (Fransa), KLARA Müzik ödülleri yer almaktadır. Roel Dieltiens Musikhochschule Zürich Winterthur (İsviçre) ve Leuven Lemmens Institute (Belçika)'de profesör olarak görev yapmaktadır.

Leonid Gorokhov

St. Petersburg doğumlu ve çello hayatına 7 yaşında S. Zagursky ile başlayan sanatçı, eğitimine 12 yaşında Prof.Anatoli Nikitin ile devam etmiş ve Rimsky-Korsakov Konservatuari'ndan mezun olmuştur. Daniil Shafran'ın ustalık sınıflarında

yer almıştır. Konçertino Prag Yarışması'nda birincilik ödülü sahibidir. Paris Oda Müziği Yarışması'nda ve Geneva Yarışması'nda birincilik büyük ödülü aldı. 1995 yılında Avrupa Birliği Sanat Teşvik ödülllerinden Kültürel Başarı ödülüne layık görülmüştür. St. Petersburg Filarmoni, Berlin Filarmoni, Kraliyet Filarmoni başta olmak üzere İngiltere, Rusya, İsveç, İskandinavya ülkelerinde pek çok orkestra ile solist olarak çalmıştır. Alexander Rudin yönetiminde Musica Viva orkestrasında hem solist hem de orkestra üyesi olarak yer almıştır. Boccherini, Debussy, Haydn, Kodaly, Martinu, Shostakovich, Tchaikovsky ve Tortelier'in eserleri dahil olmak üzere çok sayıda albüm kaydı bulunmaktadır. Hochschule Für Musik, Theater und Medien Hannover'de 2008 yılından bu yana profesör olarak görev yapmaktadır.

Frans Helmerson

İsveçli sanatçı müzik eğitimine 8 yaşında Göteborg'de Guido Vecchi ile başlamış, Roma'da Giuseppe Selmi ve Londra'da William Pleeth ile devam etmiştir. Sergiu Celibidache ve Mstislav Rostropovich sanat yaşamında etkili rol oynamıştır. 1971'de Floransa'daki Cassado Yarışması'nda ödül almıştır. Avrupa, Japonya, Rusya, Güney Amerika, Avustralya, Yeni Zelanda ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çok sayıda konserde yer almıştır. Pablo Casals Festivali, Verbier Festivali, Raviana Festivali gibi pek çok festivale davet edilmiştir. Umea-Korsholm Uluslararası Oda Müziği Festivali'nin sanat yöneticiliğini yapmıştır. 2002 yılında Mihaela Martin, Stephan Picard ve Nobuko Imai ile Michelangelo String Quartet'i kurmuşlardır. Köln ve Madrid'de konservatuarlarda uzun yıllar profesör olarak dersler vermiştir. 2011-2012 Eğitim Öğretim yılından bu yana Academy of Music Hanns Eisler Berlin'de eğitim vermektedir. J.S. Bach Çello Sütleri de dâhil olmak üzere albüm kayıtları bulunmaktadır.

Ümit İşgörür

1985 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan mezun olan sanatçı, iki yıl İzmir Devlet Opera ve Balesinde çalıştıktan sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek Michigan State University'de Owen Carman ile çello çalışmalarına devam etmiştir. 1991 yılında mezun olarak aynı üniversitede orkestra şefliği alanında Leon Gregorian ile master çalışmalarına devam ederken Julliard Müzik Okulundan Harvey Shapiro ile çello, Joel Krosnick ile oda müziği çalışmıştır.

1988 yılı Lucille Mehaffie Genç Sanatçılar Festivali Bach yarışmasında birincilik ödülü almıştır. Başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere Almanya, Fransa, Belçika, İtalya, Equador, Küba, KKTC ve Türkiye'nin çeşitli kentlerinde orkestra eşlikli konserler ve resitaller veren sanatçı, halen Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda profesör kadrosunda çalışmaktadır. Aynı zamanda, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası'nın kurucu koordinatörüdür.

Laurence Lesser

1966 yılında Moskova'daki Tchaikovsky Yarışması'nda birincilik ödülü almıştır. Boston Senfoni Orkestrası, Londra Filarmoni Orkestrası, Japonya Filarmoni Orkestrası, Tokyo Filarmoni Orkestrası gibi daha birçok önemli orkestralarda solist olarak yer almıştır. Casals, Marlboro, Spoleto, Ravinia, Music@Menlo ve Santa Fe Orford Festivalleri'nde yer almıştır. Moskova'da Tchaikovsky Yarışması, Helsinki'de Paulo Yarışması, Berlin'de Feuermann Yarışması, Leipzig Bach Yarışması, Fransa'da Navarra Yarışması, New York'ta Naumberg Yarışması ve Japonya'da Cassado Yarışması gibi dünyanın en önemli yarışmalarında jüri üyesi olarak yer almıştır. En çok satanlar arasında olan "The Cello Suites" in yazarı Eric Soblin, kitabını Laurence Lesser'in performansından esinlenerek yazmaya karar vermiştir. 1961 yılında Harvard Üniversitesi matematik bölümünden mezun olduktan sonra Fullbright Bursu ile Köln'e giderek Gaspar Cassado ile çalışmıştır. Eğitimi süresince Pablo Casals ile de çalışmıştır. Los Angeles'a dönerek Gregor Piatigorsky ile çalışan sanatçı, Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde Piatigorsky'nin asistanı olarak çalışmaya başlamıştır. President of New England Konservatuvarı (NEC)'nda çello bölüm başkanlığı yapmış, 1996'da emekli olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere dünyanın pek çok yerinde eğitim vermeye devam etmektedir. Piyanist Hae Sunk Paik ile Beethoven Çello ve Piyano Sonatlarını kaydettiği albümleri bulunmaktadır. J. S. Bach 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonundan esinlenerek yazdığı basılmamış bir edisyonu vardır.

Alexander Rudin

Konçertino Prag Yarışması (1972) da dahil olmak üzere, Leipzig'deki Uluslararası Bach Yarışması (birincilik ödülü, 1976), Floransa'da Gaspar Cassado Yarışması (1979), Moskova'da Tchaikovsky Yarışması (birincilik ödülü, 1978 ve ikincilik ödülü, 1982) gibi çok sayıda yarışmada ödül sahibidir. Dünyaca tanınmış bir cellist, şef, oda müziği sanatçısı, Barok ve Rönesans müziği araştırmacısıdır ve bu alanların hepsinde uzmandır. Dünyanın pek çok yerinde çeşitli festivallerde ve Danimarka Ulusal Radyo Senfoni Orkestrası, Helsinki Filarmoni Orkestrası, Viyana Senfoni Orkestrası, Opera Orkestrası, Pyotr Tchaikovsky Senfoni Orkestrası, Rusya Ulusal Orkestra gibi pek çok önemli orkestralarda solist olarak yer almıştır. Bunun yanında düzenli olarak Rusya, Finlandiya, Türkiye, Polonya, Norveç ve İspanya'da pek çok konserde şef olarak görev almıştır. 1988'den bu yana kurucusu ve sanat yöneticisi olduğu Musica Viva Oda Orkestrası'nda aynı zamanda şef ve solist olarak yer almaktadır. Halen Moskova Tchaikovsky Devlet Konservatuvarı'nda profesör olarak görev almakta ve İzmir Yaşar Üniversitesi'nde derslere girmektedir. Leipzig Uluslararası Bach Yarışması ve Moskova Tchaikovsky Yarışması da dahil olmak üzere çok sayıda yarışmada jüri üyesi olarak yer almıştır. 2001 yılında Moskova Belediye Başkanlığı ödülü almıştır. Barok ve Rönesans müziğinin otantik performansı konusunda uzmanlaşmış, hem modern çelloya hem de viola da gamba'ya hâkimdir ve Rönesans eserlerinden çağdaş müziğe kadar geniş bir repertuara sahiptir. J.S.Bach 6 Çello Süiti (Naxos Yapım'dan) de dâhil olmak üzere çok sayıda albüm kaydı bulunmaktadır.

3.3. Veri Toplama Araçları

1. Doküman Analizi Formu

Araştırmanın birinci temel amacı doğrultusunda J.S.Bach Çello Süitlerinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu, Cotelle edisyonu, Dörffel edisyonu ve Dotzauer edisyonunu karşılaştırmak amacıyla araştırmacı tarafından geliştirilen doküman analizi formu kullanılmıştır. J.S.Bach Çello Süitlerinin günümüze ulaşmış dört el yazması vardır. Bunlar pek çok kaynakta A. Magdalena Bach (Kaynak A), J.P.Kellner (Kaynak B), Anonim Berlin (Kaynak C), Anonim Viyana (Kaynak D) olarak geçmektedir. Ancak bazı kaynaklarda (Schwemer ve Woodfull-Harris 2000,

s.6; Lim, 2004, s. 8; Szabo, 2013, s.5;) anonim el yazmaları, Anonim Wesphal ve Anonim Traeg olarak adlandırılmaktadır. Lavta transkripsiyonu olan el yazması J.S.Bach'ın otografıdır.

Bu süitlerin 75'ten fazla (Siblin, 2009, s. 6) edisyonu bulunmaktadır. Günümüze kadar basılan edisyonlar içerisinden bu araştırmada kullanılacak edisyonlar uzman görüşü doğrultusunda belirlenerek 19. yüzyıl edisyonlarının incelenmesi planlanmış ve bu edisyonlar içerisinden Cotelle, Dotzauer ve Dörffel belirlenmiştir. Cotelle edisyonu J. S. Bach'ın ello Süitlerini çoğaltan ilk edisyon, Dotzauer edisyonu ise ikinci edisyon olması nedeniyle tercih edilmiştir. Yine 19. yüzyıl edisyonlarından Dörffel edisyonu el yazmalarından A.vMagdalena Bach ve J. P. Kellner edisyonları ile oğaltılmış ilk üç edisyon (Cotelle, Dotzauer ve Stade) kaynak alınarak yazılmış bir edisyondur (Szabo, 2013).

Doküman analizi formu, Microsoft Excel programı kullanılarak ilk sütün ölçü numarasını, ikinci sütün kaçıncı vuruş olduğunu, üçüncü sütün belirtilen vuruştaki kaçıncı nota olduğunu, dördüncü sütün Anna Magdalena Bach'ı, beşinci sütün J.P. Kellner'i, altıncı sütün Anonim Berlin (Kaynak C)'i, yedinci sütün Anonim Viyana (Kaynak D)'yı, sekizinci sütün ilk edisyon olan Cotelle Edisyonunu, dokuzuncu sütün J.S.Bach'ın otografı olan lavta transkripsiyonunu, onuncu sütün Dörffel Edisyonunu, onbirinci sütün Doztauer Edisyonunu, onikinci sütün, yalnızca lavta transkripsiyonunda farklı olan notaları belirtmek üzere düzenlenmiş toplam 12 stndan oluşmaktadır. Satır sayıları bölümlerdeki farklılık sayısına göre değişmektedir.

Doküman analizi formunun geliştirilmesine yönelik olarak, J.S.Bach 5. Çello Süitinin el yazmaları (A.M. Bach, J.P. Kellner, Anonim Berlin, Anonim Viyana), lavta transkripsiyonu (J.S.Bach'ın otografı) ve bu süitlerin ilk edisyonlarından 19. yüzyıl edisyonları olan 1824 Cotelle Edisyonu, 1879 Dörffel Edisyonu ve 1880 Dotzauer Edisyonu (1826'nın yeniden basımı)'nun önce prelude bölümünün Fransız uvertürü formunda olan ilk 26 ölçüsü, ölçü ölçü detaylı bir şekilde incelenerek bütün farklılıklar kaydedilmış, bu farklılıklara ilişkin kodlar oluşturulmuştur. Aynı işlem farklı bir kodlayıcı tarafından da gerçekleştirilerek elde edilen kodlar tartışılmış ve yeniden düzenlenerek doküman analizi formu son şeklini almıştır (Ek.1. Doküman

analizi formu). Belirlenen kodlarla 5. Sütün bütün bölümleri için Microsoft Excel programı kullanılarak karşılaştırmalar yapılmış, karşılaşılan yeni farklılıklar da kodlar listesine eklenerek adlandırılmıştır.

Tablo 3.1.'de belirlenen kodların hangi farklılıkları ifade ettiği yer almaktadır.

Tablo 3.1. Kodlar ve Açıklamaları

Kod Kısaltması	Kod Adı	Açıklama
f1	İhmal edilen değiştirici işaret	Scordatura olarak yazılmış edisyonlarda ve I. teldeki sol (la olarak yazılan), re(mi olarak yazılan) sesleri dışında ihmal edilmiş, unutulmuş değiştirici işaret
f2	Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	Scordatura olarak yazılmış edisyonlarda donanımda la [#] yazılmış olmaması veya I. teldeki re (mi) sesinin natürel (♮) olarak eser içinde belirtilmemesinden kaynaklanan karmaşa
f3	Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan ses	Değiştirici işaretin unutulmuş olma ihtimali söz konusu olsa da armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan ses
f4	Kasten farklı yazılmış nota	Dikkatsizlik veya ihmal nedeni ile değil, kasten farklı yazılmış ya da öyle tercih edilmiş nota
f5	Yanlış nota	Dikkatsizlik nedeniyle yanlış yazıldığı net olan nota
f6	Belirsiz (anlaşılmayan) nota	Net olarak okunamayan ve anlaşılmayan nota
f7	Opsiyonel nota	Parantez içinde verilmiş ve tercihe bağlı nota
r1	Ritmik farklılık	Nota süreleri (uzunluk-kısalık) farkı, genellikle de dikey olarak fazla veya eksik nota kullanımı nedeniyle oluşan ritmik farklılık
r2	Ritmik hata	Tamamlanmamış veya fazla yazılmış ölçü süresi gibi nota sürelerinde oluşan hata
s1	Tril	-
s2	Apajatür (appagiatura)	-
s3	Opsiyonel tril	Parantez içinde yazılmış ve tercihe bağlı tril
nfd	Fazla nota dikey	Çift sesler ile üç ve daha fazla sesli akorların oluşumunda dikey olarak fazla olan nota
ned	Eksik nota dikey	Çift seslerde, üç ve daha fazla sesli akorlarda dikey olarak eksik olan nota
nfy	Fazla nota yatay	Ritmik olarak farklılık meydana getiren, yatay olarak fazla olan nota
ney	Eksik nota yatay	Ritmik olarak farklılık meydana getiren yatay olarak eksik olan nota
yh	Yazım hatası	Dikkatsizlik nedeniyle oluşan, ölçülerin yer değiştirmesi vb. yazım hatası
diedi	Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	Dizek başında donanım olarak unutulmuş değiştirici işaret
ien	İhmal edilmiş nota	Ölçü içinde hata oluşturan, dikkatsizlik nedeniyle unutulmuş nota

2. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu:

Araştırmanın ikinci temel amacı doğrultusunda Bach performansı konusunda uzman çellistlerin el yazmalarına ve J.S. Bach'ın 5. Çello Sütünin yorumlanmasına ilişkin görüşlerini ortaya koymak amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formunun oluşturulması için öncelikle

literatür (Chambers, 1996; Janof, 1998; Lutterman, 2006; Winold, 2007; Siblin, 2009; Sung ve Fabian, 2011; Ariane,2012) taranmıştır. Taranan literatür doğrultusunda soru havuzu oluşturulmuştur. Eğitim bilimleri ve müzik eğitimi alanında iki uzmandan görüş alınmış, daha sonra sorular tekrar düzenlenerek pilot görüşme yapılmıştır. Pilot görüşmeden sonra yeniden düzenlenen sorular İngilizce'ye çevrilmiştir. Çevirisi yapılmış olan sorular için, her iki dile de hakim 3 uzmandan (1 eğitim bilimleri alanında, 1 profesyonel müzisyen ve 1 müzik alanı dışından) görüş alınmıştır. Son şeklini alan yarı yapılandırılmış görüşme formu 30 sorudan oluşmaktadır (Ek.2. Görüşme Formu).

3.4. Pilot Görüşme

Pilot çalışmanın en temel amacı veri toplamak değil, araştırma süreci, görüşme soruları ve araştırmacının kendisi hakkında bir değerlendirme yapmaktır (Glesne, çev., 2013, s.74-75). Pilot çalışma, veri toplama yöntemlerinin sınanmasından daha fazlası demektir. Bu sayede bazı ölçütlere dayanarak bir örneklem seçilmiş ve veriler analiz edilmiş olmaktadır (Merriam, çev., 2013, s. 262). Görüşme soruları bazen araştırmacı dışındaki kişiler tarafından araştırmacının ifade etmek istediği anlamlardan farklı anlaşılabilmekte ve bu durum farklı yanıtlara yol açabilmektedir. Bu nedenle gerçek çalışmadan önce yapılacak pilot çalışma hem görüşme protokolü hem de araştırmacının standardizasyonu açısından önem taşımaktadır (Türnüklü, 2000, s.550).

Bu çalışmada pilot görüşme, 15.09.2014 tarihinde İzmir'de Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü'nde Öğr. Gör. Serdar Mamaç ile gerçekleştirilmiştir. Görüşme katılımcının çalışma odasında yapılmış ve 55 dakika sürmüştür. Yapılan görüşme doğrultusunda görüşme sorularının üçüncüsü olan "Otantik kelimesi size ne ifade ediyor?" sorusu için hazırlanan sonda sorularından birinde literatürde geçen dört farklı otantizm tanımının ayrı ayrı verilmesinin görüşmenin akışını bozduğu belirlenmiş ve bu sorunun görüşme formundan çıkarılmasıyla görüşme formu son şeklini almıştır.

3.5. Veri Toplama Süreci

Doküman inceleme sürecinde J.S.Bach 5. Çello Sütünün el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonları ölçü ölçü incelenmiş, her bir farklılık için farklılık kodları araştırmacı tarafından geliştirilen doküman analizi formuna işlenmiştir.

Araştırmanın ikinci alt problemine yönelik olarak belirlenen kriterler doğrultusunda çalışma grubuna karar verilmiş ve kendileriyle iletişime geçilmiştir. Çalışma grubunda yer alan kişilerle önce e-posta, telefon ve yüz yüze görüşme yoluyla görüşmeler için izinler alınmıştır. Görüşmeler araştırmacı ve katılımcılar tarafından belirlenen uygun tarih, saat ve yerde gerçekleştirilmiştir.

Katılımcılar tarafından söylenenler görüşmenin ham verilerini oluşturmaktadır. Verilerin kaydı, verilerin yorumlanması ve analizini, söylenenler arasında örüntüler aramayı, farklı kişilerin söylediklerini birleştirmeyi içerir. Görüşme sürecinde amaç, görüşmeye katılan kişilerin bakış açısını mümkün olduğunca tam ve adil olarak kayıt altına almaktır. Bu nedenle, mümkünse görüşmeye katılan kişilerin yanıtlarını kelimesi kelimesine kaydetme yoluna gidilmelidir (Patton, çev., 2014, s. 380). Bu çalışmada gerçekleştirilen görüşmelerin ses ve görüntü kaydı çalışma grubunun onayı alınarak yapılmıştır.

Veri toplama sürecinde çalışma grubu ile yapılan görüşmelere ilişkin tarih, saat, görüşme süresi ve görüşmenin gerçekleştirildiği ülke bilgileri tarih sırasına göre Tablo 3.2.'de verilmiştir.

Tablo 3.2 . Görüşmenin Zamanlaması ve Katılımcı Bilgileri

Katılımcılar	Tarih	Saat	Görüşme Süresi	Ülke
Leonid Gorokhov	23.09.2014	10.09	1 saat 33 dakika	Almanya
Roel Dieltiens	24.09.2014	14.45	1 saat 45 dakika	Belçika
Nicholas Deletaille	25.09.2014	11.53	1 saat 52 dakika	Belçika
Laurence Lesser	22.10.2014	11.28	1 saat 15 dakika	Hollanda
Anner Bylsma	23.10.2014	15.07	12 dakika	Hollanda
Frans Helmerson	24.10.2014	12.39	53 dakika	Hollanda
Alexander Rudin	15.11.2014	14.53	1 saat 2 dakika	Türkiye
Ümit İşgörür	01.12.2014	14.48	42 dakika	Türkiye
Jiri Barta	26.12.2014	23.00	58 dakika	Türkiye

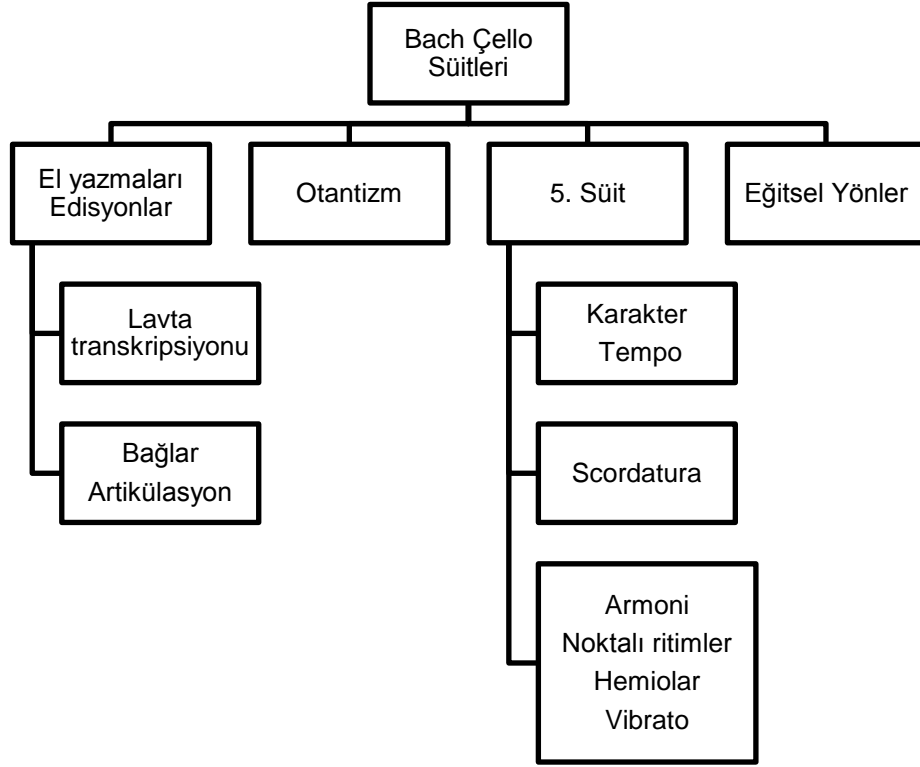
3.6. Veri Çözümleme Teknikleri

Doküman incelemesi dokümanlara ulaşma, orijinalliğini kontrol etme, dokümanları anlama, veriyi analiz etme, veriyi kullanma olarak beş aşamada yapılabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005). Bu çalışmada, belirtilen aşamalar doğrultusunda doküman analizi formu ile dokümanlar incelenmiş, farklılıklara ilişkin kodlar ve kodların toplam sayıları elde edilmiştir.

Bu çalışmada, J.S.Bach Çello Süitlerinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve farklı edisyonlarının karşılaştırılmasına ve 5. Süitin yorumlanmasına yönelik çello icracılarının görüşlerini belirlemek amacıyla kullanılan yarı yapılandırılmış görüşme formu yoluyla toplanan verilerin analizi için bütünsel bir anlayışla hem tümevarımsal hem de tümdengelsel bir yaklaşım izlenerek içerik analizi uygulanmıştır.

Araştırmada, görüşmeler yoluyla toplanan veriler bilgisayara aktararak ses ve görüntü kayıtları defalarca izlendikten sonra bu verilerin dökümü yapılmış ve Microsoft Word ortamında 157 sayfalık veri seti elde edilmiştir. Veri seti analize uygun şekilde düzenlenmiş, kelimesi kelimesine defalarca okunmuştur. Önceden belirlenen temalara ilişkin kodlar oluşturulmuş, daha sonra temalar, kategoriler ve kodlar yeniden düzenlenmiştir. Elde edilen bulgular tablolar halinde sunulularak her temaya ve kategorilere ilişkin alıntı cümlelere yer verilmiştir.

Farklı bir dilde gerçekleştirilen görüşmelerin analizinde iki strateji uygulanmaktadır. Bunlardan biri verileri olduğu gibi kelimesi kelimesine çevirdikten sonra analize başlamaktır. Diğeri ise görüşme yapılan dilde çalışmak, ardından bulguları ve destekleyici kanıtların çevirisini yapmaktır. Ancak her iki durumda da çevirilerin iki dile de hakim biri tarafından kontrol edilmesi gerekmektedir (Merriam, çev.,2013,s.262). Bu doğrultuda, veri setinin analizi ikinci strateji tercih edilerek İngilizce çalışılmış, daha sonra bulgular ve alıntı cümleler Türkçe'ye çevrilerek sunulmuştur. Çevirilerin kontrolü her iki dile de hakim bir uzman tarafından yapılmıştır.



Şekil 3.2. Belirlenen Temaların Biçimsel Gösterimi

3.7. Güvenirlik

Bilgin (2006, s.16)'e göre içerik analizi tekniklerinin güvenilirliği kodlayıcıların ve kodlama kategorilerinin güvenilirliği ile ilgili olup kategorilerin güvenilirliği için kategorilerin açık olması, belirsiz kategorilere yer verilmemesi gerekmektedir. Kodlayıcıların güvenilirliği için ise, farklı kodlayıcıların aynı metni aynı şekilde kodlamaları veya aynı kodlayıcının aynı metni farklı zamanlarda aynı şekilde kodlaması gerekmektedir. Kodlayıcılar arası uyum olarak da isimlendirilen bu güvenilirlik çalışması, iki ya da daha fazla kodlayıcının yine aynı pasajı aynı veya benzer isimle kodlayıp kodlamadığını gösterir (Creswell, 2014, çev., s.203).

Bu çalışmada, doküman analizi ile yapılan karşılaştırmalar ve görüşme yoluyla toplanan veriler başka bir kodlayıcı tarafından da kodlanmış ve Miles ve Huberman (1994)'ın güvenilirlik formülü [Güvenirlik: Görüş Birliği / (Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı)] kullanılarak güvenilirliği ifade etmek için belirlenen kat sayı doküman analizi için 0.80, içerik analizi için ise 0.81 olarak elde edilmiştir.

Miles ve Huberman (1994)'ın, iyi bir nitel güvenilirlik için kodlamanın güvenilirliğinin en az %80 uyum düzeyinde olması gerektiğini önermektedir (Creswell, 2014, çev., s.203). Bu doğrultuda, çalışmanın güvenilir olduğu söylenebilir.

BÖLÜM IV

BULGULAR

Bu bölümde, yöntem bölümünde açıklanan araçlar ile toplanan verilerin belirtilen yöntem ve teknikler kullanılarak yapılan analizler sonucunda elde edilen bulgular, araştırmanın amaç ve alt amaçları ile ilişkilendirilerek sunulmuştur.

Araştırmanın birinci temel amacı doğrultusunda J.S.Bach'ın 5.Çello Süitinin dört el yazması, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonları arasında fark olup olmadığı ifade edilmişti. Buna göre araştırmanın birinci sorusu şöyledir: “J.S.Bach'ın 5.Çello Süitinin dört el yazması, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonları arasındaki farklılıklar nelerdir?”

4.1. J.S. Bach 5. Çello Süitinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Birinci temel amaç ve alt amaçlar doğrultusunda her bir ölçü için J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonları her bölüm için ayrı ayrı karşılaştırılmış, fark kodları detaylı bir şekilde ortaya konmuştur.

4.1.1. J.S. Bach 5. Çello Süitinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Genel Farklılıklar ile İlgili Bulgular

5. Çello Süitinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve belirlenen edisyonlarına ilişkin genel farklılıklar Tablo 4.1'de görülmektedir.

Tablo 4.1. J.S. Bach 5.Çello Süitindeki Genel Farklılıklar

	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Akortlama Sistemi	s	n	s	s	s	-	s	s
Donanımda la	y	-	v	y	v	-	y	v
Ölçü Sayısı	Uvertür	2/2	2/2	2/2	4/4	2/2	2/2	4/4
	Prelude	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8
	Füg	2/2	2/2	4/4	4/4	4/4	2/2	4/4
	Allemande	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2	3/2
	Courante	3/4	-	3/4	3/4	3/4	3/4	3/4
	Sarabande	2/2	2/2	4/4	4/4	2/2	2/2	4/4
	Gavotte I	2/2	2/2	4/4	4/4	4/4	2/2	4/4
	Gavotte II	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8
Gigue	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	3/8	

*s: scordatura

n: normal akortlama

v: var

y: yok

Tablo 4.1.'de görüldüğü gibi Kellner dışındaki el yazmaları ve edisyonlar scordatura olarak yazılmıştır. J.S. Bach'ın otografı olan lavta transkripsiyonu ise çello için yazılmamış olduğundan akortlama sistemi açısından karşılaştırma dışında bırakılmıştır. Anonim C, Cotelle, Dörffel ve Dotzauer edisyonları scordatura yazılmış olması nedeniyle donanımda la (♮) natürel belirtmişlerdir. Magdalena ve Anonim D de scordatura akortlama sistemine göre yazmışlar ancak donanımda donanımda la (♮) natürelle yer vermemişlerdir. El yazmaları ve edisyonlar incelendiğinde scordatura akortlama ile yazılmış kaynakların hiçbirinde I. teldeki mi (♮) natürel donanımda belirtilmemiş olduğu ancak I. teldeki “mi” notalarının özellikle belirtilmediği sürece “mi (♮) natürel” olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Bu kaynaklar içerisinde yalnızca Dotzauer Edisyonunda eser içerisinde I. teldeki “mi” notalarını natürel (♮) ve bemol (♭) olarak açıkça belirtilmiştir.

Ölçü sayılarına ilişkin olarak, prelude bölümünün uvertür kısmında Anonim D ve Dotzauer'in 4/4'lük iken diğerlerinin 2/2'lik, Allemande bölümünde Magdalena, Kellner ve lavta transkripsiyonu 2/2'lik iken diğerlerinin 4/4'lük, Gavotte I bölümünde Anonim C, Anonim D ve Dotzauer'in 4/4'lük iken diğerlerinin 2/2'lik, Gavotte II'de Magdalena, Kellner, lavta transkripsiyonu ve Dörffel'in 2/2'lik iken diğerlerinin 4/4'lük ölçüde yazılmış olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Ayrıca Kellner'de sarabande bölümü eksiktir, gigue bölümünün ise yalnızca ilk 9 ölçüsü yazılmış, devamı tamamlanmamıştır.

Aşağıda bölümlere ilişkin farklılıklara ayrı ayrı yer verilmiştir.

4.1.2. J. S. Bach 5. Çello Süitinin Prelude Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Prelude bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.2.'de görülmektedir.

Tablo 4.2. J. S. Bach 5.Çello Süiti Prelude Bölümündeki Farklılıklar

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörfel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
1	2	3						f4	f4	
2	1	1						nfd		
3	1	1						nfd		
4	1	1			s2	s2	s2	s2		
4	3	1			s2	s2	s2	s2		
5	1	1				nfd		nfd		
5	1	1						r1		
5	2	1						r1		
5	2	1						nf		
6	3	1	nf							
7	1	1			f4	f4				
7	1	1						r1		
7	1	1						nfd		
8	2	2	f2	f5		f2			f2	
8	2	3	f2	f5		f2			f2	
9	2							nfd		
9	3	1	s1		s1	s1	s1	s1	s1	s1
10	3	1	f2						f2	
10	4	4	f2			f2			f2	
12	3	2	f2	f5		f2			f2	
13	4	2	f2							f4
13	4	2	f3							
14	1	1	f1	f1	f1	f1				
17	1	1	f2			f2			f2	
17	3	1		f4						
17	4	2	f2		f2	f2	f2		f2	f2
18	2	2	f2		f2	f2	f2		f2	
18	4	2	f2			f2			f2	
19	1	1	f2		f2	f2	f2		f2	
19	2	4	f3	f3					f7	f3
19	4	1	f3	f3						
25	3	1	f2		f2	f2	f2	f5	f2	
25	3							r1		
25	3							nfy		
25	4							nfy		
26	1							r1		
26	1							nfy		
26	3	1	f2			f2			f2	
26	4	1	s1	s1	s1	s1	s1		s1	s1
27	1	1		ned						
27	2							ney		
27	3	1	f2			f2			f2	
30	2	1	f3	f3	f4	f4	f4	f4	f4	f3
32	2	2	f2			f2			f2	
33	1	1	s1					s1	s1	s1
33	2	1			s1	s1				
33	3	1		s1			s1			
35	2	2	f2			f2			f2	
35	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
36	2	1	f2			f2			f2	
36	2	1						nfd		
36	3	1						nfd		
37	1	1						nfd		
37	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	f2
37	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	f2
37	3	2		f5						
38	2	1						nfd		
38	3	1						nfd		

Tablo 4.2.'nin Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
39	1	1						nfd		
39	3	2	f2			f2			f2	
40	3	1						f4		
40	3	2						f4		
40	2	1						nfd		
40	2	2	f2		f2	f2	f2		f2	
40	3	1						nfd		
40	3	1	f2			f2			f2	
41	1	1						nfd		
41	1	2								f4
41	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
42	1	1	f2			f2				
42	1	1						nfd		
42	2	1						nfd		
42	3	1						nfd		
43	1	1						nfd		
43	1	2	f2			f2	f4		f2	
43	2	1						nfd		
44	1	1						nfd		
44	2	1	f2			f2			f2	
45	1	1						nfd		
46	1	1						nfd		
47	1	1						nfd		
47	2	1						nfd		
47	3	1						nfd		
48	1	1						nfd		
49	1	1						nfd		
50	1	1						nfd		
51	1	1						nfd		
53	1	1						nfd		
54	1	1						nfd		
54	2	1						nfd		
54	3	1						nfd		
54				yh						
55				yh						
56	2	1						nfd		
56	3	1						nfd		
56	3							nfy		
56	3							r1		
57	1	1						nfd		
57	1							nfy		
57	1							r1		
58	2	1						nfd		
58	2							nfy		
58	2							r1		
59	1	1						nfd		
59	1							nfy		
59	1							r1		
60	2	1						nfd		
60	3	1						nfd		
61	1	2	f2						f2	
62	1	1						nfd		
62	1	1								ned
62	2	1								ned
63	1	2	f2			f2			f2	
63	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
64	1	1						nfd		
64	3	2	f2			f2			f2	

Tablo 4.2.'nin Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
65	1	1						nfd		
65	2	1	f2			f2			f2	
66	1	1	f2		f2	f2	f2		f2	
66	1	1						nfd		
67	1	1						nfd		
67	2	2	f2			f2			f2	
68	2	2	f2			f2			f2	
69	1	1						nfd		
69	1	2	f2			f2			f2	
70	1	1						nfd		
71	1	1						nfd		
71	2	1						nfd		
71	3	1						nfd		
72	1	1						nfd		
73	1	1	f2			f2		f4	f2	
73	2	1						nfd		
73	3	1						nfd		
74	1	1						nfd		
75	2	1						nfd		
75	2	1	f2			f2			f2	
75	3	1						nfd		
75	3	1	f2			f2			f2	
76	1	1						nfd		
76	1	2	f2			f2			f2	
76	2	1						nfd		
76	3	1						nfd		
77	1	1						nfd		
77	3	1						nfd		
78	1	1						nfd		
78	2	1						nfd		
78	2	1			s1	s1				
78	3	1						nfd		
79	1	1						ned		
81	2	2	f2			f2			f2	
83	2	2								f4
83	3	2	f2						f2	
84	1							nfy		
84	1							r1		
84	3	1					f3			f3
85	1							nfy		
85	1							r1		
85	1							nfy		
85	1							r1		
85	1	1		f3						
85	1	2	f3		f3	f3	f3		f3	f3
86	1							nfy		
86	1							r1		
86	1	1						f4		
86	1							nfy		
86	1							r1		
86	1	2						f4		
87	2	2						f1		
87	3	2	f2			f2			f2	
88	1	2						f4		
88	2							nfy		
88	2							r1		
88	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	f2
88	3							nfy		
88	3							r1		

Tablo 4.2.'nin Devamı

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
			A	B	C	D	E	F	G	H
90	1	2	f2			f2			f2	
93	1	1						nfd		
93	3	1						nfd		
93	3	2					f3			
94	2	2					f3			
94	3	1					f3			
94	3	2					f3			
96	3	2					f3			
97	1	2	f2			f2			f2	
98	1	2	f2			f2			f2	
98	2	1						f4		
98	2	2						f4		
98	3	1						f4		
98	3	2						f4		
99	1	1						f4		
99	1	2						f4		
100	2	1						f4		
100	2	2						f4		
100	3	1						f4		
100	3	2						f4		
101	2	1	f2			f2			f2	
101	3	1	f2			f2			f2	
103	1	1					f4			
103	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
103	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	
105	3	2	f2			f2			f2	
106	1	1						nfd		
106	2	1						nfd		
106	3	1						nfd		
106	3	2	f2			f2			f2	
107	1	1						nfd		
108	1	1						nfd		
108	2	1						nfd		
108	3	1						nfd		
109	1	1						nfd		
109	3	1						nfd		
110	1	1						nfd		
110	2	1						ned		
111	1	1						nfd		
112	1	1						nfd		
112	2	2	f4							
113	1	1						nfd		
114	1							nfy		
114	1							r1		
114	2	1						ned		
115	1	1						nfd		
115	1	2	f2			f2			f2	
115	2	2	f2			f2			f2	
116	1	1		f4				nfd		
116	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
116	3	1	f2			f2			f2	
116	3	2	f5							
117	1	1						nfd		
120	1	2						f4		
124	1	2					f3			f3
124	2	2					f3			f3
125	1	1								f3
127	1	1						nfd		
127	3	2	f2			f2	f4		f2	

Tablo 4.2.'nin Devamı

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena A	Kellner B	Anonim C C	Anonim D D	Cotelle E	Lavta F	Dörffel G	Dotzauer H
128	1	1						nfd		
128	1	2	f2			f2			f2	
128	2	1						nfd		
128	3	1						nfd		
128	3	2	f2			f2			f2	
129	1	1						nfd		
129	2	1						nfd		
129	3	1						nfd		
130	1	1						nfd		
130	3	1						nfd		
130	3	1	f2			f2			f2	
131	1	1						nfd		
131					diedi					
132	1	1						nfd		
132	1	2	f2			f2			f2	
133	1	1						nfd		
133	2	2	f2			f2			f2	
134	1	1	f2			f2		nfd	f2	
134	2	1						nfd		
134	3	1						nfd		
135	1	1					f4	nfd		
136	1	1						nfd		
136	2	1						nfd		
136	3	1						nfd		
137	1	1						nfd		
137	3	1						nfd		
138	1	1						nfd		
138	2	2		f4						
139	1	1						nfd		
140	2	1						nfd		
140	3	1	f2			f2		nfd	f2	
141	1	1	f2			f2		nfd	f2	
141	2	1						nfd		
142	3	1						nfd		
143	1	1						nfd		
144	2	1						nfd		
144	2	2	f2			f2			f2	
144	3	1						nfd		
145	1	1						nfd		
145	3	1						nfd		
146	1	1						nfd		
146	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
146	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	
147	1	1	f2			f2		nfd	f2	
148	2	1	f2			f2		nfd		
148	3	1						nfd		
149	1	1						nfd		
149	1	2						f4		
149	2	1						f4		
149	2	2						f4		
149	3	2						f4		
150	2	1						nfd		
150	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	f1
150	3	1						nfd		
151	1	1						nfd		
152	2	1						nfd		
152	3	1						nfd		
153	1	1						nfd		
154	2	2		f3						

Tablo 4.2.'nin Devamı

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
			A	B	C	D	E	F	G	H
154	3	2		nfd						
155	1	1		nfd						
155	3	2	f2			f2			f2	
156	1	2	f2			f2			f2	
156	3	1						f4		
156	3	2						f4		
157	1	1						nfd		
157	2	1						nfd		
157	3	1						nfd		
158	1	1						nfd		
158	2	1	f2			f2		nfd	f2	
158	3	1						nfd		
159	1	1						nfd		
160	1	1						nfd		
160	2	1						nfd		
160	3	1						nfd		
161	1	1						nfd		
161	2	1						nfd		
161	3	1						nfd		
162	1	1						nfd		
162	2	2	f2			f2			f2	
163	1	1						nfd		
163	2	1						nfd		
163	3	1						nfd		
164	1	1	f2					nfd		
164	2	1				f2		nfd	f2	
164	3	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	f1
165	1	1						nfd		
165	1	2	f4		f4	f4	f4		f4	f4
165	3	1	f2			f2			f2	
166	1	1						nfd		
166	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
166	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
167	1	1						nfd		
167	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
167	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
168	1	1						nfd		
168	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
168	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
169	1	1						nfd		
169	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
169	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
169	1	1						nfd		
169	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
169	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
170	1	1	f2	f4		f2		nfd	f2	
170	1	1						f4		
170	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
170	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	f1
171	2	1		nfd				r1		
171	3	1						r1		
172	1	1								r1
172	1	2	f2			f2			f2	
173	1	1								r1
173	3	2	f2			f2			f2	
174	1	1								r1
174	1	2	f2			f2			f2	
175	1	1						nfd		
175	2	2	f2		f2	f2	f2		f2	

Tablo 4.2.'nin Devamı

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
			A	B	C	D	E	F	G	H
175	3	1	f2			f2			f2	
176	2	1						nfd		
176	3	1						nfd		
177	1	1						nfd		
178	2	1						nfd		
178	3	1						nfd		
179	1	1						nfd		
180	1	1						nfd		
180	2	2	f2			f2			f2	
181	2	1						nfd		
181	2	2	f2			f2			f2	
181	3	1						nfd		
182	1	1						nfd		
182	1	2	f2		f2	f2	f2		f2	
182	2	1	f2		f2	f2	f2	r1	f2	
182	2	1			tr		tr	f4		tr
183	1	1						nfd		
183	2	2	f2			f2			f2	
184	3	2	f2			f2			f2	f4
185	1	1						nfd		
185	1	2	f2			f2			f2	
186	1	1						nfd		
187	1	1						nfd		
188	1	1						nfd		
189	1	1						nfd		
189	1	2	f2			f2			f2	
189	2	1	f2			f2			f2	
190	1	1						nfd		
190	3	2	f2			f2			f2	
191	1	1						nfd		
192	1	1						nfd		
193	2	1	f3		f3	f3			f3	f3
194	1	1						nfd		
194	1	2	f2		f2	f2	f2		f2	
194	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
195	1	1						nfd		
195	1	1						f1		
195	1	2	f2		f2	f2			f3	
195	2	1	f2			f2			f2	
196	3	2	f2			f2			f2	
197	2							nfy		
197	2							r1		
197	3							nfy		
197	3							r1		
198	2	1		f5						
198	2	2		f5						
198	3	1		f5						
198	3	2	f2	f5		f2			f2	
199	2	2						nfy		
199	2	2						r1		
199	3	2						nfy		
199	3	2						r1		
201	2	1		f3						
201	2							nfy		
201	2							r1		
201	3							nfy		
201	3							r1		
203	2	1					f2			
204	1	2	f2			f2			f2	

Tablo 4.2.'nin Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
205	3	2								f4
208	2	1						nfd		
208	3	1						nfd		
209	2	1						f4		
209	2	1						r1		
209	3	1						r1		
210	1	1								r1
211	1	1								r1
212	1	1								r1
213	1	1								r1
214	1	1								r1
215	1	1								r1
215	3	1								f3
215	3	2								f3
217	1	1						f3		
218	1		f4		f4			nfy		f4
218	1	2						r1		
218	2	1	f2			f2			f2	
219	1	1						nfd		
219	1	1						f4		
220	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
220	2	2	r2							
220	3	2	f2			f2			f2	
222	3	1						nfd		
223	1	1	f4	f4	f4	f4		nfd	f4	f4

Tablo 4.2.'de görüldüğü üzere, 223 ölçüden oluşan prelud bölümünde 437 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların ihmal edilen değiştirici işaret (f1), scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan nota (f3), kasten farklı yazılmış nota (f4), yanlış nota (f5), opsiyonel nota (f7), ritmik farklılık (r1), ritmik hata (r2), tril (s1), apajatür (abantı) (s2), dikey olarak fazla nota (nfd), dikey olarak eksik nota (ned), yatay olarak fazla nota (nfy), yatay olarak eksik nota (ney), yazım hatası (yh), donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret (diedi)' den kaynaklandığı ortaya konmuştur.

5. Çello Süitinin prelud bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.3.'te sunulmuştur.

Tablo 4.3. J. S. Bach 5.Çello Süiti Prelude Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	B	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	1	1	1	1	0	2	0	3
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	115	0	38	113	38	0	113	4
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	6	6	2	2	10	0	3	10
Kasten farklı yazılmış nota	f4	4	5	5	4	6	29	5	7
Yanlış nota	f5	1	8	0	0	0	1	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	1	0
Ritmik farklılık	r1	0	0	0	0	1	28	0	9
Ritmik hata	r2	1	0	0	0	0	0	0	0
tril	s1	3	2	4	4	3	2	3	3
apajatür (abantı)	s2	0	0	2	2	2	2	0	0
Fazla nota dikey	nfd	0	3	0	1	0	180	0	0
Eksik nota dikey	ned	0	1	0	0	0	3	0	2
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	1	21	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	1	0	0
Yazım hatası	yh	0	2	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	1	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	0	0	0	0	0	0	0	0
opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 4.3.'te görüldüğü üzere, en çok A'da 115, D'de 113, G'de 113, E'de 38 ve C'de 38 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), B'de 8 yanlış nota (f5), F'de 180 dikey olarak fazla nota (nfd), H'de 10 armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan nota farklılığı (f3) belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, H'de 3 ihmal edilen değiştirici işaret (f1), F'de 29 ve H'de 7 kasten farklı yazılmış nota (f4), F'de 28 ve H'de 9 ritmik farklılık (r1), A'da 1 ritmik hata (r2), F'de 1 yatay olarak eksik nota (ney) ve 21 yatay olarak fazla nota (nfy), B'de 2 yazım hatası (yh), C'de 1 donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret (diedi) tespit edilmiştir.

4.1.3. J. S. Bach 5. Çello Süitinin Allemande Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Allemande bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.4.'te görülmektedir.

Tablo 4.4. J. S. Bach 5.Çello Süiti Allemande Bölümündeki Farklılıklar

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cottele	Lavta	Dörffel	Dotzauer
			A	B	C	D	E	F	G	H
1	1	1						nfd		
1	2							r1		
1	2	4	f2			f2			f2	
2	1	1						s2		
2	2							r1		
2	4	1						s1		
2	4	1						nfd		
2	4	2						nfd		
3	1	1						r1	r2	
4	1	1						nfd		
4	1	2						f4		
4	3	1			s2		s2	nfd		f4
4	3	2	f2			f2			f2	
5	1	1	ned							
6	1	1						nfd		
6	2	1						nfd		
6	2							r1		
6	2									
6	2	3	f2			f2			f2	
6	4	1					f3			
7	1	1						nfd		
8	1	1	nfd					nfd		
8	3	1		f5						
8	3	2		f5						
8	3	3		f5						
8	4	1					s1	s2		s1
8	4	3	f2			f2			f2	
9	3	2	f2			f2			f2	
10	2	1								f4
11	2	2	f2			f2			f2	
11	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	
11	4	1	f2		f2	f2	f2		f2	
12	1	1					nfd			nfd
12	2	3	f2		f2	f2	f2		f2	
12	3							nfy		
12	3							r1		
13	4						r1			
14	3			r1						
14	3	1						s2		
14	4	1	f2				s1	s1	f2	s1
14	4	3	f2						f2	
15	1	1	f2		f2	f2	f2	f4	f4	f4
15	1	1							f2	
15	3	1						nfd		
15	4	4	f2			f2			f2	
16	1	2	f2				f2		f2	
16	1	4	f2				f2		f2	
16	2	4	f2		f2	f2	f2		f2	
16	3	1						nfd		

Tablo 4.4.'ün Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cottele	Lavta	Dörfel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
16	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
16	4	1	f2		f2	f2	f2		f2	
16	4	2						nfd		
17	1	1	f2			f2			f2	
17	2	1						nfd		
17	2	1						r1		
17	2	3	f2			f2			f2	
17	3	1		s1			s1		s1	s1
17	3	1					s2			s2
18	1	1						nfd		
18	1	1					f3			
18	2	1						s2		
18	2							nfy		
18	2							r1		
19	1	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
19	auftakt		f2	f4	f2	f2	f2		f2	
19	2							r1		
19	2	3	f2		f2	f2	f2		f2	
19	3	1		s1	s2	s2	s2			s1
20	2	1	f2			f2			f2	
20	3	1	s1	s1	s1	s1	s1	s2	s1	
20	3	1						s1		
20	3	2	f2			f2			f2	
20	4	1	f2		f2	f2	f2		f2	
21	1	1			s2	s2	s2	nfd		s2
21	2	2	f2		f2	f2	f2		f2	
21	3	1						s2		
22	1	1						nfd		
22	1	1					s2	s2		
22	2							r1		
22	3	2	f2			f2			f2	
22	4	2	f2			f2			f2	
23	1	1						nfd		
23	2							r1		
23	2	1						nfd		
23	2	4	f2			f2			f2	
23	3	1			s2	s2	s2	s2		s2
23	4	2	f2			f2			f2	
24	3	1						ned		
24	3	2						nfd		
24	4	1						nfd		
24	4	2						nfd		
25	1	1						nfd		
25	3	1	f2			f2			f2	
28	2							nfd		
28	2							r1		
28	3	2	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1	s1
28	3	3	f2			f2			f2	
28	4	1						nfd		
29	2							r1		
29	4	2	f2			f2			f2	
30	1	1						nfd		
30	1	3	f2			f2			f2	
30	2	2	f2			f2			f2	
30	3	1			s2	s2	s2			s2
30	3	2	f2			f2			f2	
31	1	1	s1	s1	s1	s1		s2	s1	s1
31	1	2	f2			f2			f2	

Tablo 4.4.'ün Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cottele	Lavta	Dörrffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
31	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
31	2	3	f2		f2	f2	f2		f2	
31	2	5	f2		f2	f2	f2		f2	
31	3	1						nfd		
32	3	1		s1	s2	s2	s2			s2
32	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	f2
32	4	1	f2		f2	f2	f2		f2	f2
33	1	1		ned						
34	2	4	f2			f2			f2	
35	1						r1	r1		
35	1							s2		
35	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
35	2	4	f2		f2	f2	f2		f2	
35	3	1			s1	s1	s1	s1		s1
36	1	1						nfd		
36	1	2	f2			f2			f2	
36	2							r1		
36	2							nfy		
36	2	1			s2	s2	s2			
36	3	1						nfd		

Tablo 4.4.'te görüldüğü üzere, 36 ölçüden oluşan allemande bölümünde 127 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan nota (f3), kasten farklı yazılmış nota (f4), yanlış nota (f5), ritmik farklılık (r1), ritmik hata (r2), tril (s1), apajatür (abantı) (s2), dikey olarak fazla nota (nfd), dikey olarak eksik nota (ned), yatay olarak fazla nota (nfy)'dan kaynaklandığı ortaya konmuştur.

5.Çello Süitinin allemande bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.5'te sunulmuştur.

Tablo 4.5. J. S. Bach 5.Çello Süiti Allemande Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	B	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	0	0	0	0	0	0	0	0
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	47	0	19	45	19	0	47	2
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	0	0	0	0	2	0	0	0
Kasten farklı yazılmış nota	f4	0	1	0	0	0	2	1	3
Yanlış nota	f5	0	3	0	0	0	0	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	0	0
Ritmik farklılık	r1	0	1	0	0	2	14	0	0
Ritmik hata	r2	0	0	0	0	0	0	1	0
Tril	s1	3	6	4	4	6	5	4	7
Apajatur (abanti)	s2	0	0	7	6	9	10	0	5
Fazla nota dikey	nfd	1	0	0	0	1	29	0	1
Eksik nota dikey	ned	1	1	0	0	0	1	0	0
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	0	3	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	0	0	0
Yazım hatası	yh	0	0	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	0	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 4.5.'te görüldüğü üzere, en çok A'da ve G'de 47, D'de 45, C'de ve E'de 19 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), B'de 6 tril (s1), F'de 29 dikey olarak fazla nota (nfd), H'de 7 tril (s1)'den kaynaklanan farklılık belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, H'de 3 kasten farklı yazılmış nota (f4), B'de 3 yanlış nota (f5), F'de 14 ritmik farklılık (r1) ve 3 yatay olarak fazla nota (nfy), G'de 1 ritmik hata (r2) tespit edilmiştir.

4.1.4. J. S. Bach 5. Çello Süitinin Courante Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Courante bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.6.'da görülmektedir.

Tablo 4.6. J. S. Bach 5.Çello Süiti Courante Bölümündeki Farklılıklar

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cottelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
1	1	1						r1		
2	1	1						s2		
2	3	1						s2		
3	1	1						r1		
3	1	1						f4	f4	f4
3	2	1						nfd		
3	2	2						nfd		
4	1	1						r1		
4	2	1	s2	s2	s2	s2	s2		s2	s2
4	3	1		s1	s2	s2	s2	s2		s2
5	1	1						nfd		
5	3	1	f2	ned		f2			f2	
5	3	3	f4		f4	f4				
6	1	1						nfd		
6	2	1	f2			f2			f2	
6	3	1						s2		
6	3	2						nfd		
6	3							r1		
7	1	1						nfd		
7	2	2						nfd		
7	3	3						nfd		
7	3	4	f2			f2			f2	
8	1	1			s2	s2	s2	nfd		
8	2	3	f2			f2			f2	
8	3	1						nfd		
8	3	1						s2		
8	3	2						nfy		
8	3							r1		
9	1	1	f2			f2		nfd		
9	1							r1		
9	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
9	2	2				f4	f4			
9	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
10	1							r1		
10	1	1						nfd		
10	1	2	f2		f2	f2	f2		f2	
10	2	3						nfd		
10	3	1	s1	s1	s1	s1	s1	s2	s1	s1
10	3	2						s1		
10	3	2						nfd		
11	1	1						r1		
11	1	2						nfd		
11	1	4	f2		f2	f2	f2		f2	
11	2	1	s2	s2	s2	s2	s2	s2	s2	s2
11	2	2						nfd		
11	3	1			s1	s1	s1	nfd	s3	s1
11	3	2	f2			f2			f2	
12	1	1	f2			f2			f2	
12	3	1						nfd		

Tablo 4.6.'nın Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cottelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
13	aufakt		f2		f2	f2	f2		f2	
13	1	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
13	1	1						r1		
13	2	1	f2		f2	f2	f2		f2	
13	2	3						nfd		
13	2	5	f2		f2	f2	f2		f2	
13	3	1	f2	s1		f2		s1	f2	
13	3	1						nfd		
13	3	2						nfd		
14	1	1			s2	s2	s2	s2		s1
14	1							r1		
14	2	3						nfd		
14	3	1						nfd		
15	1	1		nfd				nfd		
15								r1		
15	2	1						nfd		
15	2	2	f2			f2			f2	
15	3							r1		
15	3							nfy		
15	3	1						f4		
16	1	1						nfd		
16	1	1						s2		
16	1	1	s1	s1		s1	s1	s1	s1	s1
16								r1		
16	2	1	f2			f2			f2	
16	3	1						nfd		
16	3	2						nfd		
17	1							r1		
17	1	1						nfd		
17	1	3	f2			f2			f2	
17	2	3						nfd		
17	3	1						nfd		
17	3	4						nfd		
18	1	1	f2		f1	f2	f1	nfd		
18	1	3						nfd		
18	2	1					f1			
18	3	2						nfd		
18	3	1						nfd		
18	3	1			s1		s1	s1		s1
18	3							r1		
19	1	1						nfd		
19	1							r1		
19	1	2	f2			f2			f2	
19	2	3						nfd		
19	2	4	f2		f2	f2			f2	
19	3	1	f2		f2	f2		nfd	f2	
19	3	1			s1	s1	s1	s1		s1
19	3	2						nfd		
19	3	3	f2		f2	f2			f2	
20	1	1						nfd		
20	1							r1		
20	2	2							f2	
20	3							r1		
20	3	1	f2			f2		f4	f2	f4
20	3	1						s2		
20	3	2						nfd		
21	1							r1		
21	1	2	f2			f2			f2	
21	2	1	f2			f2			f2	

Tablo 4.6.’nın Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cottelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
21	2	3	f2			f2		nfd	f2	
21	3	1		s1	s1	s1	s1	s1	s3	s1
21	3	1						nfd		
21	3	2	f2			f2			f2	
21	3	3						nfd		
22	1							r1		
22	2	1					ned			ned
22	2	3						s1		
22	3	1					r1	r1		
22	3	3	f2			f2	r1	r1	f2	
23	1	1						nfd		
23	2							r1		
23	2	1	s1	s1	s1	s1		s2		
23	3	1			s1	s1	s1	nfd	s3	
23	3							r1		
24	1	1						nfd		
24	1							r1		
24	3	1						nfd		

Tablo 4.6.’da görüldüğü üzere, 24 ölçüden oluşan courante bölümünde 126 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların ihmal edilen değiştirici işaret (f1), scordatura’dan kaynaklanan karmaşa (f2), kasten farklı yazılmış nota (f4), ritmik farklılık (r1), ritmik hata (r2), tril (s1), apajatür (abantı) (s2), opsiyonel tril (s3), dikey olarak fazla nota (nfd), dikey olarak eksik nota (ned), yatay olarak fazla nota (nfy)’dan kaynaklandığı ortaya konmuştur.

J. S. Bach 5. Çello Sütininin courante bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.7.’de sunulmuştur.

Tablo 4.7. J. S. Bach 5. Çello Süiti Courante Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	B	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	0	0	1	0	2	0	0	0
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	30	0	11	30	8	0	29	0
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	0	0	0	0	0	0	0	0
Kasten farklı yazılmış nota	f4	1	0	1	2	1	3	1	2
Yanlış nota	f5	0	0	0	0	0	0	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	0	0
Ritmik farklılık	r1	0	0	0	0	2	25	0	0
Ritmik hata	r2	0	0	0	0	0	0	0	0
Tril	s1	3	6	7	7	7	7	2	7
Apajatür (abanti)	s2	2	2	5	5	5	11	2	3
Fazla nota dikey	nfd	0	1	0	0	0	50	0	0
Eksik nota dikey	ned	0	1	0	0	1	0	0	1
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	0	2	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	0	0	0
Yazım hatası	yh	0	0	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	0	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	3	0

Tablo 4.7.'de görüldüğü üzere, en çok A'da ve D'de 30, G'de 29, C'de 11, E'de 8 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), H'de 7, B'de 6 tril (s1), F'de 50 dikey olarak fazla nota (nfd)'den kaynaklanan farklılık belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, E'de 2 ihmal edilen değiştirici işaret (f1), F'de 3 kasten farklı yazılmış nota (f4) ve 25 ritmik farklılık (r1), F'de 2 yatay olarak fazla yazılmış nota (nfy) tespit edilmiştir.

4.1.5. J. S. Bach 5. Çello Süitinin Sarabande Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Sarabande bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.8.'de görülmektedir.

Tablo 4.8. J. S. Bach 5.Çello Süiti Sarabande Bölümündeki Farklılıklar

			Magdalena	Anonim C	Anonim D	Cottelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	C	D	E	F	G	H
1	1	1							
3	1	1	f2	f2	f2	f2		f2	
3	3	1					r1		
5	1	1					r1		
5	2	2	f2		f2			f2	
6	1	1					r1		
6	2	2							f4
7	1	1					nfd		
7	1	2	f2		f2			f2	
7	2	1					nfd		
7	3	1					nfd		
9	1	2	f2		f2			f2	
10	1	2	f2		f2			f2	
11	3	1					r1		
12	1	1					r1		
13	1	1					r1		
15	1	1					nfd		
15	2	1					nfd		
16	1	1					r1		
16	3	1		f4					
16	3	2		f4					
17	3	1					r1		
18	1	1	f2	f2	f2	f2		f2	f2
19	1	1					nfd		
19	2	1					nfd		
19	3	1					nfd		
20	1	1					r1		

Tablo 4.8.'de görüldüğü üzere, 20 ölçüden oluşan sarabande bölümünde 27 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), kasten farklı yazılmış nota (f4), ritmik farklılık (r1), dikey olarak fazla nota (nfd)'dan kaynaklandığı ortaya konmuştur. B'de bu bölüm eksik olduğu için karşılaştırmada B'ye yer verilmemiştir.

5.Çello Süitinin sarabande bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.9.'da sunulmuştur.

Tablo 4.9. J.S. Bach 5. Çello Süiti Sarabande Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	0	0	0	0	0	0	0
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	6	2	6	2	0	6	1
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	0	0	0	0	0	0	0
Kasten farklı yazılmış nota	f4	0	2	0	0	0	0	1
Yanlış nota	f5	0	0	0	0	0	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	0
Ritmik farklılık	r1	0	0	0	0	9	0	0
Ritmik hata	r2	0	0	0	0	0	0	0
Tril	s1	0	0	0	0	0	0	0
Apajatür (abanti)	s2	0	0	0	0	0	0	0
Fazla nota dikey	nfd	0	0	0	0	8	0	0
Eksik nota dikey	ned	0	0	0	0	0	0	0
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	0	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	0	0
Yazım hatası	yh	0	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 4.9.'da görüldüğü üzere, en çok A, D ve G'de 6 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), C'de 2 kasten farklı yazılmış nota (f4), F'de 9 ritmik farklılık (r1) ve 8 dikey olarak fazla yazılmış nota (nfd)'dan kaynaklanan farklılık belirlenmiştir.

4.1.6. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Gavotte I Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Gavotte I bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.10.'da görülmektedir.

Tablo 4.10. J.S.Bach 5.Çello Süiti Gavotte I Bölümündeki Farklılıklar

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
			A	B	C	D	E	F	G	H
1	auftakt	1	f2			f2			f2	
1	1	1			s2	s2	s2	nfd		s2
1	2	1	ien							
1	2	2	ien			f2			f2	
1	3	1			s2	s2	s2	nfd		s2
2	1	1			s2	s2	s2	nfd		s2
2	3	1			s2	s2	s2	nfd		s2
3	1	1			s2	s2	s2	nfd		s2
3	2	2		f1						
3	3	1						nfd		
3	4	1	f2			f2			f2	
4	1	1		s1				nfd	s3	
4	1	1						nfy	s1	
4	1							r1		
4	4	1						nfd		
4	4	2	f2			f2			f2	
5	1	1						nfd		
5	4	1						nfd		
6	1	1	f2			f2		nfd	f2	
6	3	1	f2			f2			f2	
6	4	1						nfd		
6	4	2	f2			f2			f2	
7	1	1						nfd		
7	1	2	f5							
7	2	2	f2							
7	4	1						nfd		
7	4	2	f2		f2	f2			f2	f2
8	1	1	f2		f2	f2		nfd	f2	
8	1	2		f5						
8	2	2	f2		f2	f2			f2	
8	4	1	f5					nfd		
8	4	2	f2			f2			f2	
9	1	1	f5							
9	2	2	f2			f2			f2	
9	3	1						nfd		
10	1	1						nfd		
11	1	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
11	2	1	f2			f2			f2	
11	3	1						ned		
11	4	1	f2	ned		f2			f2	
11	4	2						r1		
12	1		r2					r1		
12	1		f2			f2		nfd	f2	
13	auftakt	2	f2			f2			f2	
13	1	1						f4		
13	3	1						f4		
13	3	1						nfd		
13	4	1	f4		f4	f4	f4			
14	1	1						nfd		

Tablo 4.10.'un Devamı

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena A	Kellner B	Anonim C C	Anonim D D	Cotelle E	Lavta F	Dörffel G	Dotzauer H
14	2	1								
14	3	1					f4	nfd		
15	1	1	f2			f2		nfd	f2	
15	3	1	f4			f2			f2	
15	4	2	f2			f2			f2	
16	1	1						nfd		
16	2	1	f2			f2				
16	2	2	f5							
16	3	1						nfd		
17	1	1						nfd		
17	3	1	f4					nfd		
18	1	1						nfd		
18	3	1						nfd		
19	1	1						nfd		
19	3	1						nfd		
20	1	1						nfd		
20	1	2	f2			f2			f2	
20	4	1	f2			f2			f2	
22	1	1						f4		
22	3	1						ned		
22	4	1		f5				f4	r1	
23	1	1		f5				r1		
23	2	1						nfd		
23	4	2						nfd		
24	1	1						nfd		
24	2	1						nfd		
24	3	1						nfd		
24	4	1						nfd		
25	1	1						nfd		
25	3	1	nfd							
25	4	1	f2					nfd		
25	4	2					f5		f2	
26	1	2		f4			f4			
26	2	1	f2			f2			f2	
26	3	1					f3	f4		
26	3	2						f4		
26	4	1		f3				f4		
26	4	2					f3			
28	1	1						r1		
28	1	2					f4			
28	3	1						nfd		
29	1	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
29	3	1						nfd		
29	4	2	f4			f4				
30	1	1						ned		
30	2	2	f2			f2			f2	
30	3	1						nfd		
31	1	1						nfd		
31	3	1						nfd		
32	1	1	f2			f2		ned	f2	
32	1	1						r1		
32	3	1		f4						
33	2	2								f4
33	3	1						nfd		
34	1	1						nfd		
35	1	1						nfd		
35	3	1						ned		
35	4	1						nfd		
35	4	1						f4		

Tablo 4.10.’un Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
35	4	2						f4		
36	1	1				r2	r2	r1		

Tablo 4.10.’da görüldüğü üzere, 36 ölçüden oluşan gavotte I bölümünde 107 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların ihmal edilmiş değiştirici işaret (f1), scordatura’dan kaynaklanan karmaşa (f2), armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan nota (f3), kasten farklı yazılmış nota (f4), yanlış nota (f5), ritmik farklılık (r1), ritmik hata (r2), tril (s1), apajatür (abantı) (s2), dikey olarak fazla nota (nfd), dikey olarak eksik nota (ned), yatay olarak fazla nota (nfy)’dan kaynaklandığı ortaya konmuştur.

5.Çello Sütininin gavotte I bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.11.’de sunulmuştur.

Tablo 4.11. J.S.Bach 5.Çello Süiti Gavotte I Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	B	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	0	1	0	0	0	0	0	0
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	27	0	5	27	2	0	27	1
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	0	1	0	0	2	0	0	0
Kasten farklı yazılmış nota	f4	4	2	1	2	4	9	0	1
Yanlış nota	f5	3	4	0	0	1	1	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	0	0
Ritmik farklılık	r1	0	0	0	0	0	7	1	0
Ritmik hata	r2	1	0	0	1	1	0	0	0
Tril	s1	0	1	0	0	0	0	0	1
Apajatür (abanti)	s2	0	0	5	5	5	0	0	5
Fazla nota dikey	nfd	1	0	0	0	0	51	0	0
Eksik nota dikey	ned	0	1	0	0	0	5	0	0
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	0	1	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	0	0	0
Yazım hatası	yh	0	0	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	0	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	2	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	1	0

Tablo 4.11.'de görüldüğü üzere, en çok A, D ve G'de 27, C'de 5 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), B'de 1 ihmal edilmiş değiştirici işaret (f1), 2 kasten yazılmış nota (f4), 4 yanlış nota (f5), E'de 5 apajatür (abanti) (s2), F'de 51 dikey olarak yazılmış fazla nota (nfd), H'de 1 tril (s1), 5 apajatür (abanti) (s2) belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, A'da 3 yanlış nota (f5), B'de 2, E ve F'de 1 yanlış nota (f5), F'de 7 ritmik farklılık (r1) ve 9 kasten farklı yazılmış nota (f4), 5 dikey olarak eksik yazılmış nota (ned) ve 1 yatay olarak fazla yazılmış nota (nfy), A,D ve E'de 1 ritmik hata (r2), A'da 2 ihmal edilmiş nota (ien) tespit edilmiştir.

4.1.7. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Gavotte II Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Gavotte II bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.12’de görülmektedir.

Tablo 4.12. J.S.Bach 5.Çello Süiti Gavotte II Bölümündeki Farklılıklar

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
auftakt	1	1						nfd		
auftakt	2	1						nfd		
1	1	1						nfd		
1	2	1						nfd		
1	3	1						nfd		
1	4	1						nfd		
2	1	1						nfd		
2	2	1						nfd		
2	2	2								f4
2	3	1						nfd		
2	4	1						nfd		
3	1	1						nfd		
3	2	1						nfd		
3	3	1						nfd		
3	4	1						nfd		
4	1	1						nfd		
4	1	1						r1		
auftakt	1	1						nfd		
auftakt	2	1						nfd		
5	1	1						nfd		
5	2	1						nfd		
5	3	1						nfd		
5	4	1						nfd		
6	1	1						nfd		
6	2	1						nfd		
6	3	1						nfd		
6	4	1						nfd		
7	1	1						nfd		
7	1	3	f2			f2			f2	
7	2	1						nfd		
7	2	2	f2		f2	f2	f2		f2	f2
7	3	1						nfd		
7	3	3	f2			f2			f2	
7	4	1						nfd		
7	4	2	f2			f2			f2	
8	1	1	f2	f4		f2			f2	
8	1	2						nfy		
8	1	3						nfy		
8	1							r1		
8	2	1						f4		
8	2	2						nfy		
8	2	3						nfy		
8	2							r1		
8	3	1						nfd		
8	4	1						nfd		
9	1	1						nfd		
9	2	1						nfd		
9	3	1						nfd		
9	4	1						nfd		

Tablo 4.12.'nin Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
10	1	1	f3		f3	f3		nfd		
10	2	1						nfd		
10	3	1						nfd		
10	4	1						nfd		
11	1	1						nfd		
11	2	1						nfd		
11	3	1						nfd		
11	4	1						nfd		
12	1	1						nfd		
12	2	3	f5							
12	3	2							f2	
12	4	1						nfd		
12	4	2	f2		f2	f2	f2		f2	
13	1	1						nfd		
13	2	1						nfd		
13	2	2						f4		
13	3	1	f2			f2		nfd	f2	
13	3	3						f4		
13	4	1						nfd		
13	4	2	f2			f2			f2	
13	4	3	f5							
14	1	1						nfd		
14	1	2	f1		f1					
14	2	1						nfd		
14	3	1						nfd		
15	2	1						nfd		
15	3	1						nfd		
16	2	1						nfd		
16	3	1						nfd		
17	1	1						nfd		
17	3	1						nfd		
17	4	1	f2			f2		nfd	f2	
18	1	1						nfd		
18	3	1						nfd		
18	3	3	f2		f2	f2	f2		f2	
18	4	2	f2		f2	f2	f2		f2	
19	1	1						nfd		
19	1	2			f4	f4		f4		
19	2	1	f2			f2			f2	
19	3	1						nfd		
19	4	1						nfd		
20	1	1						nfd		
20	2	1						nfd		
20	3	1						nfd		
20	4	1						nfd		
21	1	1						nfd		
21	2	1						nfd		
21	3	1						nfd		
21	4	1						nfd		
22	1	1						nfd		
22	1	1						r1		

Tablo 4.12.'de görüldüğü üzere, 22 ölçüden oluşan gavotte II bölümünde 100 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların ihmal edilmiş değiştirici işaret (f1), scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan nota (f3), kasten farklı yazılmış nota (f4), yanlış nota (f5), ritmik farklılık (r1), dikey olarak fazla nota (nfd), yatay olarak fazla nota (nfy)'dan kaynaklandığı ortaya konmuştur.

5.Çello Süitinin gavotte II bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.13.'te sunulmuştur.

Tablo 4.13. J.S.Bach 5.Çello Süiti Gavotte II Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	B	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	1	0	1	0	0	0	0	0
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	12	0	4	12	4	0	13	1
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	1	0	1	1	0	0	0	0
Kasten farklı yazılmış nota	f4	0	1	1	1	0	4	0	1
Yanlış nota	f5	2	0	0	0	0	0	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	0	0
Ritmik farklılık	r1	0	0	0	0	0	4	0	0
Ritmik hata	r2	0	0	0	0	0	0	0	0
Tril	s1	0	0	0	0	0	0	0	0
Apajatür (abanti)	s2	0	0	0	0	0	0	0	0
Fazla nota dikey	nfd	0	0	0	0	0	73	0	0
Eksik nota dikey	ned	0	0	0	0	0	0	0	0
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	0	4	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	0	0	0
Yazım hatası	yh	0	0	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	0	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 4.13.'te görüldüğü üzere, en çok G'de 13, A'da ve D'de 12, C'de ve E'de 4, H'de 1 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), B'de ve H'de 1 kasten farklı yazılmış nota (f4), F'de 73 dikey olarak fazla yazılmış nota (nfd) belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, A'da ve C'de 1 ihmal edilmiş değiştirici işaret (f1), F'de 4 kasten farklı yazılmış nota (f4), 4 ritmik farklılık (r1) ve 4 yatay olarak yazılmış fazla nota (nfy), A'da 2 yanlış yazılmış nota (f5) tespit edilmiştir.

4.1.8. J.S. Bach 5. Çello Süitinin Gigue Bölümünün El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Bulgular

Gigue bölümüne ilişkin farklılık türlerinin ölçülere göre dağılımı Tablo 4.14.'te görülmektedir.

Tablo 4.14. J.S.Bach 5.Çello Süiti Gigue Bölümündeki Farklılıklar

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
1	3							nfy		
1	3							r1		
2	3	1						nfd		
3	1	1						nfd		
6	3	1						nfd		
7	1	1						nfd		
8	3	1						nfd		
9	1	1						nfd		
10	3	1						nfd		
11	1	1						nfd		
12	3	1						nfd		
13	1	1						nfd		
13	3	2	f2			f2			f2	
14	1	1						nfd		
14	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	
15	1	1						nfd		
15	2	2						nfy		
15	3	1						nfy		
15								r1		
16	1	1						nfd		
16	2	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
16	3	1						nfd		
17	1	1						nfd		
17	3	1						nfd		
17	3	2	f2			f2			f2	
18	1	1						nfd		
18	2							r1		
18	2	2						nfy		
18	3							r1		
18	3	1						nfy		
18	3	2						nfy		
19	1	1						nfd		
20	1	1						nfd		
21	1	1						nfd		
22	3	1						nfd		
23	1	1						nfd		
24	1	1						nfd		

Tablo 4.14.'ün Devamı

Ölçü	Vuruş	Sıra No	Magdalena A	Kellner B	Anonim C C	Anonim D D	Cotelle E	Lavta F	Dörffel G	Dotzauer H
26	3	1						nfd		
27	1	1						nfd		
27	3	1						ney		
27	3	1						r1		
27	3	2						f4		
28	1	1						f4		
28	2	2						f4		
28	3	1						f4		
28	3	1						nfd		
28	3	2					nfy			
28	3	2					r1			
29	1	1						nfd		
29	2	2						f4		
29	3	2						nfy		
29	3							r1		
30	1	1						nfd		
30	3	1						nfd		
31	1	1						nfd		
31	3	1						nfd		
32	1	1	f2		f2	f2			f2	
32	3	1						nfd		
33	1	1						nfd		
33	2	1	f2		f2	f2			f2	
33	3	1	f2			f2	f4	nfd	f2	
34	1	1						nfd		
34	2	2	f2			f2			f2	
34	3	1						nfd		
35	1	1						nfd		
35	2	2	f2			f2			f2	
35	3	1						nfd		
36	1	1			s2		s2	nfd		s2
36	2	2						nfd		
36	3	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
37	1	1						nfd		
37	3	1						nfd		
38	1	1						nfd		
38	2	2			f4					
38	3	1						nfd		
39	1	1						nfd		
39	1	1						r1		
40	1	1						nfd		
40	3	1	f2			f2		nfd	f2	
41	1	1			s1	s1	s1	nfd		s1
41	2	2	f2			f2			f2	
41	3	1						nfd		
42	1	1						nfd		
42	3	1						nfd		
43	1	1			s2	s2	s2	nfd		s2
43	3	1						nfd		
44	1	1						nfd		
44	3	1						nfd		
45	1	1			s1	s1	s1	nfd		s1
45	3	1						nfd		
46	1	1						nfd		
46	3	1						nfd		
47	1	1			s2	s2	s2	nfd		s2
47	1	1	f2			f2			f2	
47	2	2	f5							
47	3	1	f5					nfd		

Tablo 4.14.'ün Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
47	3	2	f5							
48	1	1						nfd		
48	2	2	f2			f2			f2	
48	3	1						nfd		
49	1	1			s1	s1		s2		s1
49	1	1						nfd		
49	3	1						nfd		
50	1	1						s2		
50	1	1						nfd		
50	3	1						nfd		
51	1	1			s1	s1		nfd		
51	3	1						nfd		
52	1	1						nfd		
52	3	1						nfd		
52	3	2	f2		f2	f2	f2		f2	
53	1	1						nfd		
53	2	2	f2			f2			f2	
53	3	1						nfd		
54	1	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
54	2	2	f2			f2			f2	
54	3	1						nfd		
55	1	1			s1	s1	s1	nfd		
55	2	2						nfy		
55	3	1						nfy		
55	3	2						nfy		
55								r1		
56	1	1			s1	s1	s1	s1	s1	s1
56	1	1						nfd		
56	2	2						nfd		
56	3	1						nfd		
56	3	2						nfy		
56								r1		
57	1	1						nfd		
57	2	2	f2		f2	f2	f2		f2	
57	3	1	f2		f2	f2	f2	nfd	f2	
57	2	2			f4					
58	1	1						nfd		
58	3	1						nfd		
59	1	1						nfd		
59	1	1	s1		s1	s1	s1	s1	s1	
59	3	1	f2		f2	f2	f2		f2	
60	1	1	f2			f2		nfd	f2	
61	1	1						nfd		
61	2	2						nfy		
61	3	1						nfy		
61	3	2						nfy		
61								r1		
61	1	1						nfd		
61	2	1						nfd		
61	2	2						nfy		
61	3	1						nfy		
61	3	2	f2			f2		nfy	f2	
61								r1		
62	1	1						nfd		
62	3	1						nfd		
62	3	2	f2			f2			f2	
63	1	1						nfd		
63	3	1						nfd		
64	1	1						nfd		

Tablo 4.14.'ün Devamı

			Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
Ölçü	Vuruş	Sıra No	A	B	C	D	E	F	G	H
64	2	2						nfy		
64	3	1						nfy		
64	3	2						nfy		
64								r1		
65	1	1						nfd		
65	3	1						nfd		
66	1	1						nfd		
66	2	2						f4		
66	3	1						f4		
66	3	2						f4		
67	1	1						nfd		
68	3	1						nfd		
69	1	1						nfd		
69	3	1						nfd		
70	1	1						nfd		
70	3	1						nfd		
71	1	1						nfd		
72	1	1	r2					nfd		

Tablo 4.14.'te görüldüğü üzere, 72 ölçüden oluşan gigue bölümünde 173 farklılık belirlenmiş, belirlenen bu farklılıkların scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), kasten farklı yazılmış nota (f4), yanlış nota (f5), ritmik farklılık (r1), ritmik hata (r2), tril (s1), apajatür (abantı) (s2), dikey olarak fazla nota (nfd), yatay olarak fazla nota (nfy), yatay olarak eksik nota (ney)'dan kaynaklandığı ortaya konmuştur. B'de ilk 9 ölçü yazılmış ve geri kalan kısmı eksik bırakılmış olduğundan, karşılaştırmalara B kaynağının yalnızca bu ölçüleri dâhil edilmiştir.

5.Çello Sütininin gigue bölümüne ilişkin olarak el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve edisyonları arasındaki farklılıklar toplamı fark kodlarına göre Tablo 4.15'te sunulmuştur.

Tablo 4.15. J.S.Bach 5.Çello Süiti Gigue Bölümündeki Farklılıklar Toplamı

Fark	Fark Kodu	A	B	C	D	E	F	G	H
İhmal edilen değiştirici işaret	f1	0	0	0	0	0	0	0	0
Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa	f2	24	0	10	24	8	0	24	0
Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan	f3	0	0	0	0	0	0	0	0
Kasten farklı yazılmış nota	f4	0	0	2	0	1	8	0	0
Yanlış nota	f5	3	0	0	0	0	0	0	0
Belirsiz (anlaşılmayan) nota	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel nota	f7	0	0	0	0	0	0	0	0
Ritmik farklılık	r1	0	0	0	0	1	12	0	0
Ritmik hata	r2	1	0	0	0	0	0	0	0
Tril	s1	1	0	7	7	5	2	2	4
Apajatür (abanti)	s2	0	0	3	2	3	2	0	3
Fazla nota dikey	nfd	0	0	0	0	0	106	0	0
Eksik nota dikey	ned	0	0	0	0	0	0	0	0
Fazla nota yatay	nfy	0	0	0	0	1	20	0	0
Eksik nota yatay	ney	0	0	0	0	0	1	0	0
Yazım hatası	yh	0	0	0	0	0	0	0	0
Donanımda ihmal edilmiş değiştirici işaret	diedi	0	0	0	0	0	0	0	0
İhmal edilmiş nota	ien	0	0	0	0	0	0	0	0
Opsiyonel tril	s3	0	0	0	0	0	0	0	0

Tablo 4.15.'te görüldüğü üzere, en çok A,D ve G'de 24, C'de 10, E'de 8 scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2), F'de 106 dikey olarak fazla yazılmış nota (nfd), H'de 4 tril (s1) belirlenmiştir. Bunun yanı sıra, F'de 8 kasten farklı yazılmış nota (f4) ve yatay olarak eksik nota (ney), F'de 20, E'de 1 yatay olarak yazılmış fazla nota (nfy), A'da 3 yanlış nota (f5) ve 12 ritmik farklılık (r1), tespit edilmiştir.

4.1.9. J.S. Bach 5. Çello Süitinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Belirlenen Edisyonları Arasındaki Toplam Hata, Karmaşa ve Süsleme Sayıları

Karşılaştırmalar sonucunda tespit edilen toplam hata, karmaşa ve süsleme sayıları Tablo 4.16.'da verilmiştir.

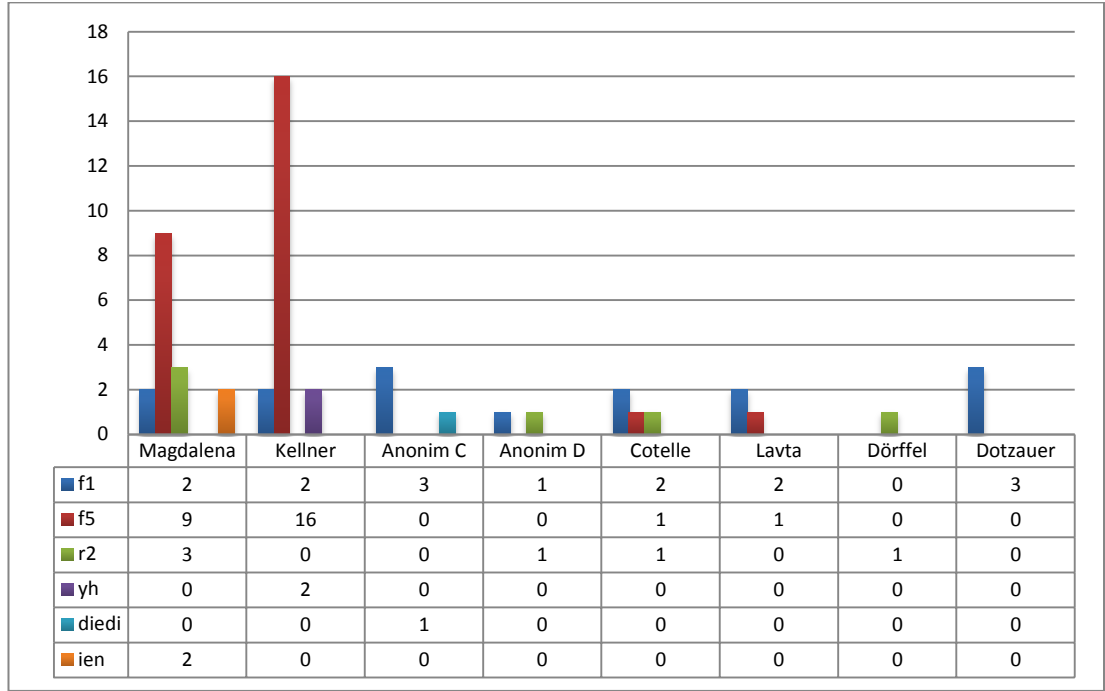
Tablo 4.16. Toplam Hata, Karmaşa ve Süsleme Sayıları

Kodlar		Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	Cotelle	Lavta	Dörffel	Dotzauer
		A	B	C	D	E	F	G	H
Hata oluşturan	f1	2	2	3	1	2	2	0	3
	f5	9	16	0	0	1	1	0	0
	r2	3	0	0	1	1	0	1	0
	yh	0	2	0	0	0	0	0	0
	diedi	0	0	1	0	0	0	0	0
	ien	2	0	0	0	0	0	0	0
Toplam		<u>16</u>	<u>20</u>	<u>4</u>	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>3</u>	<u>1</u>	<u>3</u>
Karmaşa yaratan	f2	261	0	89	257	81	0	259	9
	f3	7	7	3	3	14	0	3	10
	f6	0	0	0	0	0	0	0	0
	f7	0	0	0	0	0	0	1	0
Toplam		<u>268</u>	<u>7</u>	<u>91</u>	<u>260</u>	<u>95</u>	<u>0</u>	<u>263</u>	<u>19</u>
Farklılık yaratan	f4	9	9	12	9	12	55	7	15
	r1	0	1	0	0	6	99	1	9
	nfd	2	4	0	1	1	497	0	1
	nfy	0	0	0	0	2	51	0	0
	ned	1	4	0	0	1	9	0	3
	ney	0	0	0	0	0	2	0	0
Toplam		<u>12</u>	<u>18</u>	<u>12</u>	<u>10</u>	<u>22</u>	<u>713</u>	<u>8</u>	<u>28</u>
Süsleme	s1	10	15	22	22	21	16	11	22
	s2	2	2	22	20	24	25	2	16
	s3	0	0	0	0	0	0	4	0
Toplam		<u>12</u>	<u>17</u>	<u>44</u>	<u>42</u>	<u>45</u>	<u>41</u>	<u>17</u>	<u>37</u>

Tablo 4.16.'da görüldüğü gibi toplam hata sayıları Magdalena'da 16, Kellner'de 20, Anonim C'de 4, Anonim D'de 2, Cotelle'de 4, Lavta'da 4, Dörffel'de 1, Dotzauer'de 3 olarak tespit edilmiştir. Karmaşa yaratan farklılıkların toplam sayısı Magdalena'da 268, Kellner'de 7, Anonim C'de 91, Anonim D'de 260, Cotelle'de 95, Lavta'da 0, Dörffel'de 263, Dotzauer'de 19'dur. Toplam süsleme sayısı ise, Magdalena'da 12, Kellner'de 17, Anonim C'de 44, Anonim D'de 42, Cotelle'de 45, Lavta'da 41, Dörffel'de 17, Dotzauer'de 37 olarak elde edilmiştir.

Hata oluşturan kodların dağılımı Grafik 1.'de gösterilmiştir.

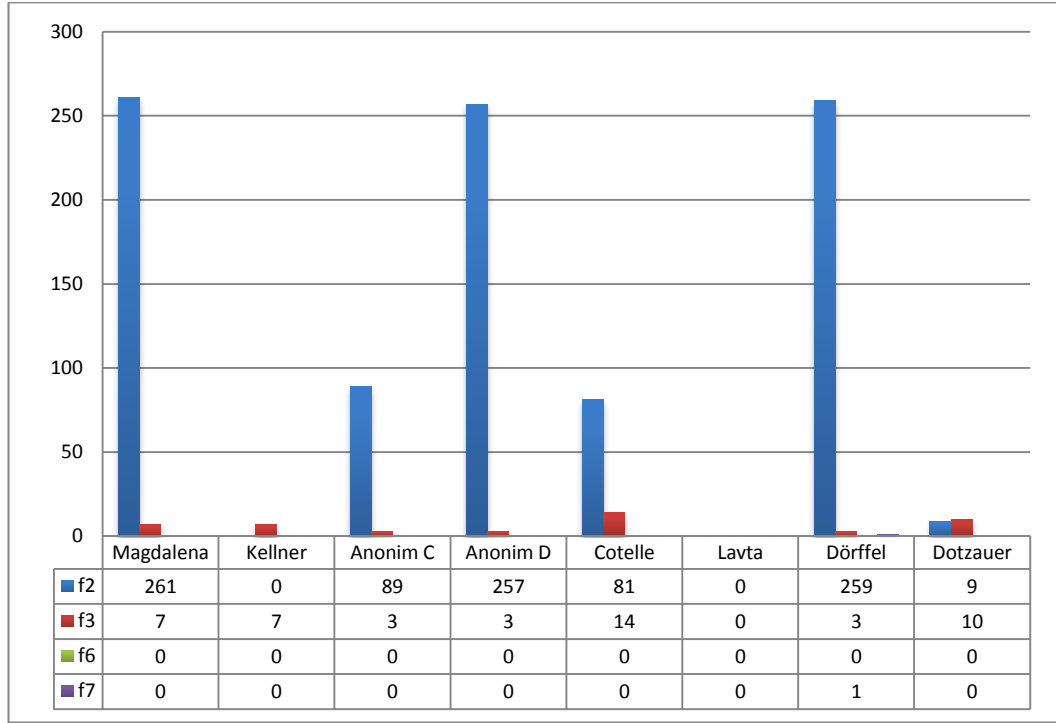
Grafik 1. Hata Oluşturan Kodların Dağılımı



Grafik 1.'de görüldüğü gibi en çok Kellner'de 16 yanlış nota (f5), 2 yazım hatası (yh), 2 ihmal edilmiş değiştirici işaret (f1) olmak üzere toplam 20 hata tespit edilmiştir. En çok hata sayısı bulunan ikinci kaynak olan Magdalena ise, 9 yanlış nota (f5), 3 ritim hatası (r2), 2 ihmal edilmiş değiştirici işaret (f1) ve 2 ihmal edilmiş nota (ien) ile toplam 16 hata içermektedir.

Karmaşa yaratan kodların dağılımı Grafik 2.'de gösterilmiştir.

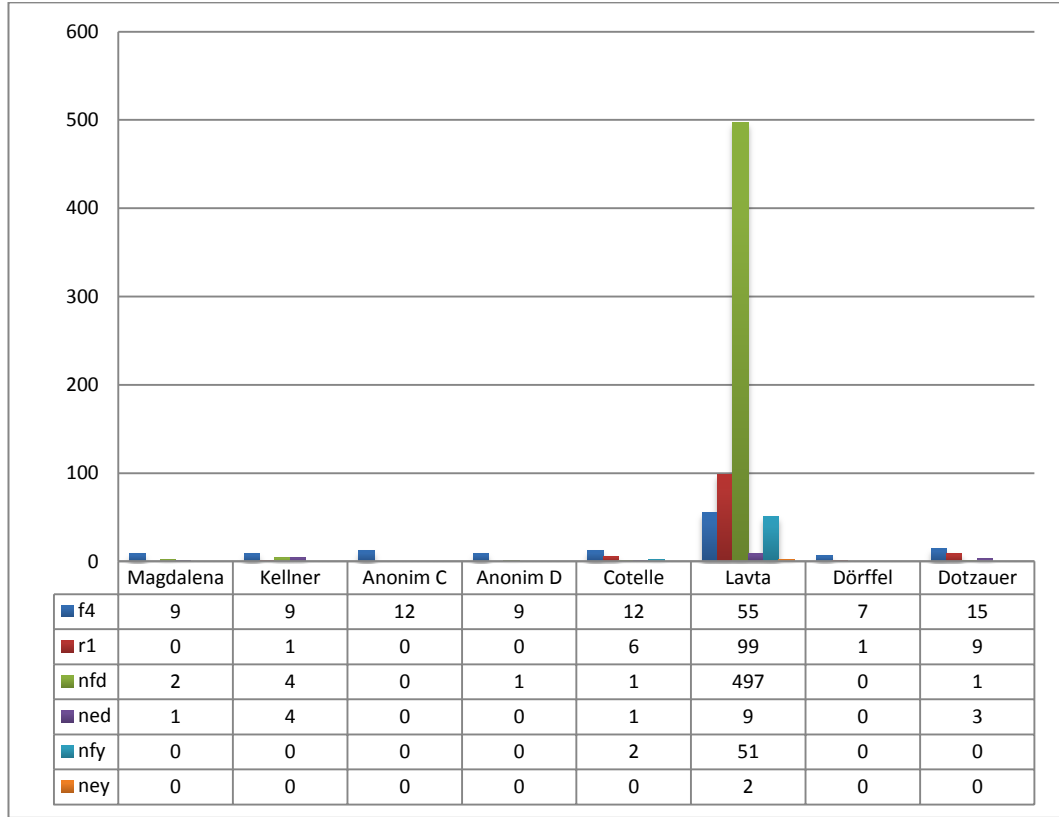
Grafik 2. Karmaşa Yaratın Kodların Dağılımı



Grafik 2.'de görüldüğü gibi scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2) sayısı en fazla sırasıyla Magdalena'da 261, Dörffel'de 259 ve Anonim D'de 257 olarak tespit edilmiştir. Scordatura'dan kaynaklanan karmaşa sayısı 89 olan Anonim C ve 81 olan Cotelle kaynaklarında, donanımda la natürel (h) bulunması nedeniyle, scordatura'dan kaynaklanan karmaşa sayısı daha azdır. Dotzauer edisyonu donanımda la (h) ve eser içerisinde mi (h)'yi belirttiği için scordatura'dan kaynaklanan karmaşa, diğer kaynaklara oranla en düşük sayıya sahiptir. Kellner ve lavta transkripsiyonu için scordatura yazılmamış olmaları nedeniyle f2 söz konusu değildir. Armonik olarak uyumsuzluk yaratmayan nota (f3) farklılığı ise 14 olarak en çok Cotelle'de elde edilmiştir. Toplam karmaşa sayıları dikkate alındığında en çok karmaşa yaratan farklılık sayısı 268 olarak Magdalena'da belirlenmiş, lavta transkripsiyonunda karmaşaya neden olan hiçbir bulguya ulaşılmamıştır. Lavta transkripsiyonu dışında en az karmaşa yaratan farklılık sayısının 7 olarak Kellner'de bulunduğu ortaya konmuştur.

Farklılık yaratan kodların dağılımı Grafik 3.'te gösterilmiştir.

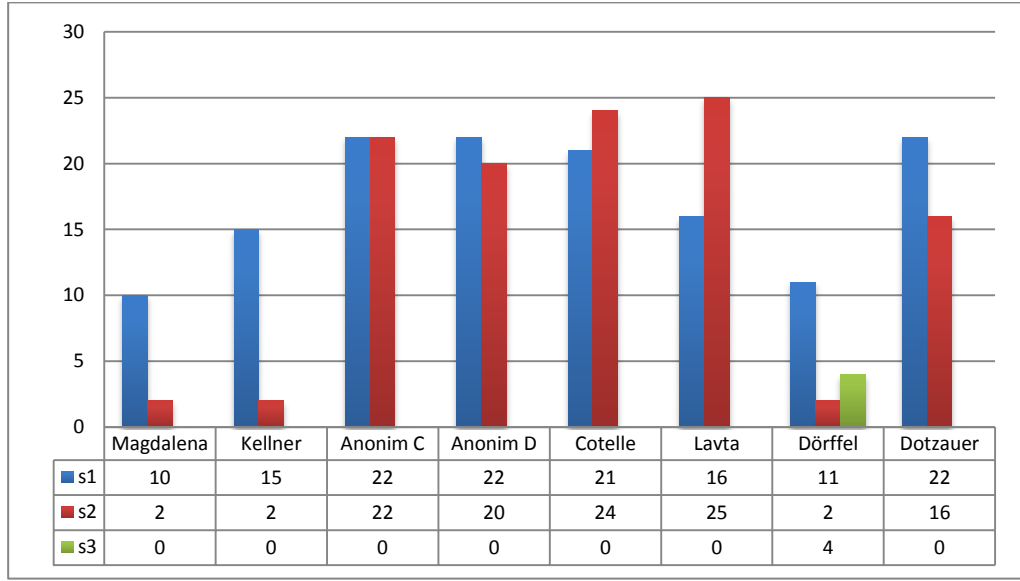
Grafik 3. Farklılık Yaratan Kodların Dağılımı



Grafik 3'te görüldüğü gibi dikey olarak fazla nota (nfd) sayısı 497 ve yatay olarak fazla yazılmış nota (nfy) sayısı 51 olmak üzere en çok lavta transkripsiyonunda tespit edilmiştir. Lavta transkripsiyonunda dikey olarak fazla nota (nfd) sayısının belirgin derecede fazla olması, eserin başka bir çalgı için yazılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Dikey olarak fazla yazılmış nota (nfd) sayısının en fazla olduğu ikinci kaynak ise Kellner (4)'dir. En fazla ritmik farklılık sayısının (r1) da lavta transkripsiyonunda (99) bulunmasının nedenlerinden biri, yatay olarak fazla notaların (nfy) yarattığı ritmik farklılıktır. Ayrıca en çok kasten farklı yazılmış nota (f4), lavta transkripsiyonunda 55 olarak tespit edilmiştir.

Süsleme kodlarının dağılımı Grafik 4.'te gösterilmiştir.

Grafik 4. Süsleme Kodlarının Dağılımı



Grafik 4.'te görüldüğü üzere en çok tril (s1) 22 olmak üzere Anonim C, Anonim D ve Dotzauer'de, en çok apajatur sayısı (abanti) ise en çok sırası ile Lavta transkripsiyonu (25), Cotelle (24), Anonim C (22) ve Anonim D (20)'de belirlenmiştir. Ayrıca Dörrfel edisyonunda parantez içerisinde verilmiş, 4 opsiyonel tril bulunmaktadır. Toplam süsleme sayıları göz önünde bulundurulduğunda, edisyonlar içinde en fazla sayı 45 olarak Cotelle edisyonunda, el yazmaları arasında ise 44 olarak Anonim C'de tespit edilmiştir.

Araştırmanın ikinci temel amacı doğrultusunda "Çello sanatçıları/öğretmenlerinin J.S. Bach Çello Süitinin el yazmaları, Lavta transkripsiyonu ve farklı edisyonlarına ilişkin görüşleri nelerdir?" sorusuna yanıt aranmış ve elde edilen bulgular aşağıda sunulmuştur.

4.2. Çello Sanatçıları/Öğretmenlerinin J.S. Bach Çello Süitlerinin El Yazmalarına, Farklı Edisyonlarına ve 5. Süitin Yorumlanmasına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Araştırmanın ikinci temel amacı doğrultusunda çello sanatçıları/öğretmenlerinin J.S. Bach Çello Süitlerinin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve 5. Süitin yorumlanmasına ilişkin görüşleri ortaya konmuştur. Buna göre araştırmanın ikinci sorusu şöyledir: "Çello sanatçıları/öğretmenlerinin J.S. Bach

Çello Sütlerinin el yazmalarına, farklı edisyonlarına ve 5. Sütün yorumlanmasına ilişkin görüşleri nelerdir?”

4.2.1. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin El Yazmalarını İnceleme ve Bu El Yazmalarından Yararlanma Durumları ile İlgili Bulgular

Tablo 4.17. çello sanatçıları/eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin el yazmalarını inceleme durumlarını göstermektedir.

Tablo 4.17. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin El Yazmalarını İnceleme ve Yararlanma Durumları

Katılımcılar	Analiz etti mi?	Yararlanıyor mu?	Hangisi/Hangileri?	Nedeni
K1	Evet	Evet (çok fazla)	Magdalena	-
K2	Evet	Evet	Magdalena	Yakınlık derecesi (eşi olma)
K3	Evet (Özellikle 4.Süiti)	Evet	-	Bazı şeyleri kontrol etme
K4	Evet	Evet	Magdalena ve Kellner	Bach'ın otografından kopyalanmış olduğu düşüncesi Eserin yazıldığı zamana yakınlık
K5	Evet (ancak derinlemesine değil)	Evet (Daha çok Bach'ın otografı olan başka eserlerden)	-	-
K6	Evet (özellikle Magdalena ve Kellner)	Evet	Magdalena ve Kellner	Eserin yazıldığı dönem hakkında fikir verme Farklı nota ve bağlar açısından fikir verme Kombine etme
K7	Hayır	Hayır	-	-
K8	Evet	Evet	Magdalena	-
K9	Evet	Evet	Magdalena	Dönemin üslubuna sadık kalma

Tablo 4.17'de görüldüğü gibi katılımcıların büyük çoğunluğu (7 katılımcı) el yazmalarını incelediklerini, katılımcılardan biri (K5) bu el yazmalarını edindiğini ancak derinlemesine incelemeye incelemediğini, bir katılımcı (K7) ise, incelemeye incelemediğini belirtmişlerdir.

Tablo 4.17'de görüldüğü üzere katılımcıların büyük çoğunluğunun el yazmalarından yararlandıkları (7 katılımcı), bir katılımcının (K5) Bach'ın otografı olan diğer eserlerini incelediği, bir diğerinin ise (K7) yararlanmadığı bulgusuna ulaşılmıştır.

K1 büyük oranda yararlandığını özellikle Magdalena ve J.S.Bach'ın otografı olan 5. Süitin lavta transkripsiyonunu kullandığını belirtmiştir. K2 hangisinin Bach'a daha yakın olduğundan emin olmadığını ancak yakınlık derecesinden dolayı Magdalena'da karar kıldığını, K3 bazı şeyleri kontrol etmek amacıyla hepsinden yararlandığını ancak en çok dört numaralı el yazmasına başvurduğunu, K4 anonim olan el yazmalarının kim tarafından ve ne zaman yazıldığının belli olmaması ve bestelendiği dönemden çok sonra yazılmış olması nedeniyle daha çok Magdalena ve Kellner'i tercih ettiğini, K5 daha çok Bach'ın otografı olan diğer eserleri incelediğini belirtmiştir. K6, bu el yazmalarını ilginç bulduğunu, bazı notaların ve bağların farklı olduğu ancak dönem hakkında fikir verdiği için yararlandığını, özellikle de Magdalena ve Kellner'i kombine ederek kullandığını, K9 dönemin üslubuna sadık kalmanın önemli olduğunu, K8 Magdalena'dan yararlandığını ve ilk edisyon olan Cötelle edisyonu ile karşılaştırma yaptığını, K7 el yazmalarından yararlanmadığını ifade etmiştir.

Katılımcılardan ikisi (K2 ve K4) güvenilirlik açısından kopyacıların besteciye olan yakınlık derecesine baktıklarını ifade etmişlerdir. K2 Magdalena'yı dikkatsiz veya özensiz bulduğunu, Magdalena'da pek çok yerde farklılıklar olduğunu ancak bunun yorumcu için iyi bir fırsat olabileceğini belirtmiştir. K4 Magdalena'nın mükemmel olmadığını, bazı hatalar içerdiğini ancak bunun önemli olmadığını ifade ederek bu kaynağın önemine vurgu yapmıştır. Aşağıda çello sanatçıları/egitimcilerinin J.S.Bach Çello Süitleri'nin el yazmalarını inceleme ve bu el yazmalarından yararlanma durumlarına ilişkin örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “Evet. Hem de çok... Bütün el yazmalarına göz attım ancak daha çok Anna Magdalena ve Bach'ın kendi el yazması olan do minör süite başvurduğum. Lavta versiyonu olan...”

Katılımcı 2: “Bu dört el yazması bende var. Küçük farklılıkları var. Artikülasyon, bazen farklı notalar...Hangisi Bach'inkine, kendi el yazmasına daha yakın emin değilim. Yalnızca Magdalena'yı takip etmeye karar verdim çünkü eşi. Kişinin eşi veya başka bir yakını, müziğinde değişiklikler yapmaz diye düşünüyorum. Bu benim kişisel mantığım. Magdalena'nın daha yakın olduğunu düşünüyorum....evet, Kellner Bach'ın çok yakın arkadaşıydı....Benim bu el yazmalarına bakarak öğrendiğim şey artikülasyonda oldukça farklılıklar olması. Aslında en önemli şey bu artikülasyonların çok net anlaşılır olması değildir, artikülasyonlarda daha önemlisi çok çeşitlilik olması...”

Katılımcı 3: “Evet. Size bütün el yazmalarının olduğu kitabı göstermişim. Okudum ancak hepsi üzerinde çalışmadım. Bütün hepsini karşılaştırmadım bir süit dışında, onu size gösterdim. Onun üzerinde çok ciddi çalıştım....bazen kafamda bir soru oluştuğunda bazı ayrıntılara bakıyorum, bir şeyleri kontrol etmek istediğimde kullanıyorum. Hepsinden yararlanıyorum ancak 4.süit üzerinde çok ciddi çalıştım ve 1.süit de tabi... Her zaman burada, ne zaman ihtiyacım olsa başvururum.”

Katılımcı 4: “Analiz belki de daha iyi bir kelime ancak kesinlikle çok dikkatli göz attım. En çok Barenreither’in son koleksiyonundan Anna Magdalena Kaynak A ve B olana, Magdalena ve Kellner’e ilgim var. Eminim görmüşsünüzdür. Onlar benim için çok önemli çünkü o kopyalar 1730’dan önce yapıldı. Bu da şu anlama geliyor; bestecinin kendi kopyasından kopyalanmış olması.... yani, o dört el yazması ile ilgili olarak yalnızca Anna Magdalena ve Kellner’e merak duymuyorum, ancak sonraki kopyalara çok fazla ilgim yok çünkü üzerinden çok zaman geçmiş. Yani nereden ve kim tarafından kopyalanmış olduğunu bilmiyoruz gibi görünüyor. Hepsine çok fazla bakmıyorum, daha çok ilk ikisine...”

Katılımcı 5: “Analiz etmedim, tabi ki Magdalena ve farklı edisyonları okudum ancak derinlemesine incelediğimi söyleyemem. Barenreiter sayesinde farklı edisyonları gördüm. Örneğin, iki üç farklı edisyon var, bir de üzerinde hiçbir artikülasyon olmayan, yalnızca notalar olan bir edisyon var. İlginç olduğunu düşünüyorum. Yani, hepsini okudum....evet, bu el yazmalarından öğrendiğim şeyler var ancak tabi ki Bach’ın kendi el yazmasına ulaşmış değiliz. Ben aynı zamanda Branderburg Konçerto, ikili konçerto gibi Bach’ın el yazması olan diğer eserlerinden öğreniyorum...”

Katılımcı 6: “Evet. Dört el yazmasının hepsini analiz etme fırsatım oldu ancak en çok ilkini ve ikincisini. Çünkü onları daha ilginç buluyorum. Diğerlerinden çok daha farklılar. Çok değil ama her biri diğerinden farklı bağlar içeriyor bazı notalarda, yazım şekilleri bile farklı ve bazı fikirler veriyor. Hangisi Bach veya değil %100 bilemeyiz. Anna Magdalena veya öğrencisi Kellner... Ancak her durumda, yanlış bir şeyler bile olsa dönem hakkında fikir verir. Yine de o döneme yani, o üsluba, o atmosfere ait... Ben bazen kombine ediyorum ilk el yazması ve ikinci el yazmasını. Yayları, hatta notaları bile...Çünkü bazı değişiklikler de var...”

Katılımcı 7: “Gördüm. İncelemedim ama gördüm. Kullanan öğrencilerim oldu, kullanma demedim ama ben kullanmadım. Yani ben çalarken kullanmadım hiç. Ama daha önce bir iki öğrencim kullandı. Benim o konuyla hiç yakından bir ilgim olmadığı için ne olduğunu bilmiyorum açıkçası...”

Katılımcı 8: “Doğrusu ilk edisyonumun bir yüzünde basılmış notalar diğer yüzünde Anna Magdalena vardı. Yani aslında her zaman orada

görmenin ilgi çekici olduğu el yazmasıyla büyüdüm.... Barenreiter'in hepsini koydukları harika bir yeni edisyonu var. Karşılaştırmak fantastik..."

Katılımcı 9: *"Evet. Nedeni şu ki; hepimiz kendimizi fazla görüyoruz, usulen daha çok bildiğimizi düşünüyoruz. O günlerdeki insanlardan daha iyi çaldığımızı düşünüyoruz. Bu oldukça anlamsız. Çünkü öyle kötü çalıyor olsalardı, bu kadar güzel bir müziği nasıl bestelerlerdi?.. Notalara bakmalıyız. Süitlerin dikkatsizliklerini görüyorsunuz, bu korkunç... İnsanlar her şeyi değiştiriyor, usulen daha çok şey biliyor insanlar! Yaptığım şey, notalara bakmak ve alçakgönüllü olmaya çalışmaktan daha fazlası değildi. Primitif olarak adlandırılan bu güzel kelime ile çok şey görürsünüz. O günlerde insanlar daha çok konuşur gibi çalıyordu. Şimdi ise insanlar şarkı söylemek istiyorlar. Kendileri hakkında şarkı söylemek istiyorlar..."*

4.2.2. Çello Sanatçıları/Eğitimcileri J.S.Bach Çello Süitleri'nin Hangi Edisyonlarını Neden Tercih Ettikleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.18.'de çello sanatçıları/educitmcilerinin, J.S.Bach Çello Süitleri'nin edisyonlarını tercih etme ve etmeme nedenleri gösterilmiştir.

Tablo 4.18. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Süitleri'nin Edisyonlarını Tercih Etme Ve Etmeme Nedenleri

Katılımcılar	Tercih edilen edisyon	Edisyonları tercih etme nedenleri	Edisyonları tercih etmeme nedenleri
K1	El yazmaları dışında hiçbiri		Yorumlamada sürekli değişme Anlık görüntüye (snapshot) benzeme
	Bylsma'nın kitapları	Dogmatik değil	
	Fournier	Pratik açıdan (parmak numarası gibi)	
K2	Bärenreiter son edisyon	İçinde el yazmaları ve kendi bağlarınızı yazabileceğiniz, yalnızca notalar olan boş bir edisyon içeriyor olma	Editörlerin kendi bağ ve parmak numarası önerilerinden hoşlanmama
K3	Bärenreiter son edisyon	El yazmalarını içirme Kendi edisyonunu oluşturma olanağı	Herkesin aynı şeyi yaptığı kalıplaşmış yorumlara neden olma
K4	Bärenreiter son edisyon	Kendi edisyonunu oluşturma olanağı	Tek bir doğru yolun olmaması
K5	Bärenreiter ilk edisyon	Bu süitleri ilk olarak öğrendiği ve çaldığı edisyon	
K6	El yazmaları dışında hiçbiri	-	İhtiyaç duymama El yazmalarını daha yararlı bulma
	Bylsma'nın kitapları	İlginç, güzel fikirler veriyor	Çok kişisel
K7	Becker	Özel bir nedeni yok	Kendi edisyonunu oluşturma
K8	Bärenreiter son edisyon	Magdalena'yı yeterli bulma	Gerekli olmadığını düşünme

Tablo 4.18.'de görüldüğü gibi katılımcıların tamamı hiçbir edisyon kullanmadıklarını, kendi parmak numaraları ve bağlarını oluşturarak bir bakıma

kendi edisyonlarını yarattıklarını belirtmişlerdir. Katılımcıların çoğu el yazmaları ve herhangi bir bağ, parmak numarası olmayan boş bir nota yazısı içeren Barenreiter'in son edisyonunu önerdiklerini (K2, K3, K4, K8), biri (K1) Bylsma'nın el yazmaları ile ilgili olan çalışmalarını dışında hiçbir edisyonu önermediğini, parmak numarası gibi pratik açıdan yardımcı olabilecek Fournier edisyonunu önerdiğini belirtmiştir. Diğer bir katılımcı (K7) ise, Becker edisyonu kullandığını ancak zamanında ucuz olduğu için satın aldığını, özel bir tercih sebebi olmadığını, bu edisyon üzerine kendi parmak numarası ve bağlarını yazdığını ifade etmiştir.

Katılımcıların büyük çoğunluğunun el yazmalarını ve bu el yazmalarını içeren Barenreiter'in son edisyonunu tercih etme nedenleri arasında el yazmalarının çok fazla fikir verdiği (K1, K6), dogmatik olmadığı (K1), kendi bağlarını yazma fırsatı sunduğu (K2, K6, K4, K8), pratik açıdan yardımcı olduğu (K1) yer almaktadır.

Katılımcıların, yorumlamada sürekli bir değişim olduğu ve yaşayan bir müziğin aksine edisyonların anlık görüntü etkisi yarattığı (K1), editörlerin parmak numarası ve bağ önerilerinden hoşlanmama durumu (K2), besteci ile birebir ilişki kurma (K4 ve K6) ve kendi yolunu bulma isteği (K6) gerekçeleriyle el yazmaları dışında edisyon tercih etmediklerini ifade etmişlerdir. Aşağıda çello sanatçıları/egitimcilerinin, J.S.Bach Çello Sütleri'nin edisyonlarını tercih etme ve etmeme nedenlerine ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler yer verilmiştir.

Katılımcı 1: “...Bach ile ilgili mükemmel olan şey sonsuz olması. Yorumlama imkanları kesinlikle sonsuz çünkü bu eserler sınırsız sayıda fırsat sunuyor. Her gün farklı çalabilirsiniz. Herhangi birinin edisyonu yalnızca anlık görüntü gibi geliyor bana. Herhangi birinin eserinin fotoğrafını çekiyorsunuz gibi...Ancak gerçek olan o değil, yaşam o değil...o nedenle hiçbir edisyondan ciddi şekilde yararlanmam, Bylsma'nın el yazmasıyla ilgili eserleri dışında çünkü el yazmasını analiz etti. Onun çalışmaları dogmatik değil, çünkü bizi düşünmeye sevk ediyor. Bach'ın bizden istediği düşünmemiz veya nasıl çalabileceğimiz. Bize sınırsız olasılıklar sunuyor, çünkü herkesin bu yayları ve bu artikülasyonu yapmasına gerek yok. Her zaman değişir. Bütün mesele bu... Bazı edisyonlarım var çok saygı duyuyorum, çünkü yazar çellisti çok seviyorum, örneğin Fournier... çünkü bazı pratik açıdan öneriler sunuyor, parmak numarası gibi...Çok iyi çözümler sunan bazı çellistler var ancak benim için Fournier birinci sırada olabilir pratik açıdan. Ama kesinlikle bir performansta bu edisyonu takip etmiyorum. Seviyorum, saygı duyuyorum ancak kesinlikle hiçbir şekilde öyle çalmıyorum...”

Katılımcı 2: “...6-7 yıl önce son çıkan Barenreiter’i biliyorsunuzdur, tüm el yazmaları ve bir de yalnızca notaların olduğu, hiçbir artikülasyonun olmadığı, çok hoş bulduğum bir eki var ve bunu tercih ediyorum, son Barenreiter’i yani... Çünkü August Wenzinger’in 40 yıl önceki ilk Barenreiter’ini hiç güvenilir bulmuyorum. Editoryal notlarıyla anlatmadan notaları, bağları değiştiriyor. Yani, son Barenreiter ile ilgili en iyi şey ve benim de tercih ettiğim, kendi yaylarınızı yazabiliyorsunuz....bu editörlerle ilgili bir hastalık, her zaman parmak numarası veya yay için önerilerde bulunmak istiyorlar. Bundan nefret ediyorum. Her zaman... daksilin ne olduğunu biliyor musunuz? Yaptığınız ilk iş daksil kullanmak. Ancak bu durumda son Barenreiter’de daksile ihtiyacınız yok.... bütün el yazmalarıyla en iyisi son Barenreiter. İhtiyacımız olan...”

Katılımcı 3: “...aslında Bach Çello Süit edisyonum yok. Çocukken birinden bir edisyonum vardı ancak artık hiç kullanmıyorum. Hepsini elimle kopyaladım ve el yazmalarına baktıktan sonra veya bir hocayla çalıştıktan sonra onun üzerinde kendi yaylarıma karar veriyorum. Ancak şimdi benim edisyonum oldu, gerçek bir edisyon değil, yalnızca kendim için bir çalışma....genellikle edisyon kullanmıyorum, ezberden çalışıyorum her zaman, asla kendi edisyonumu açmıyorum....”

Katılımcı 4: “...hiçbiri.... besteciyle diyalog içinde olmak isterim...diğer çellistlerin ne düşündüğüyle çok ilgilenmem.... çok uzun yıllar önce Edisyon Peters ile başladım Becker tarafından editlenen veya Kellner, hatırlayamıyorum....tek edisyon kullanıyorum, şimdi kendi edisyonum olan...Wandersoul yalnızca notaları bastı ve bunu August Wenzinger’in Barenreiter edisyonundan kopyaladı, bağ yok nüans yok, yalnızca notalar var ve ben de bunu kullanıyorum çünkü örnek kopyalar tutuyorum. Süitlerin her biri üzerinde tekrar çalışmaya her zaman hazırım. Fotokopi yapıyorum ve üzerine ismimi ve yılı yazıyorum. İlk koleksiyonu 2000 yılında yaptım. 2000 yılı Bach’ın ölümünün 250. yıl dönümüydü ve hala biriktiriyorum kütüphanemde 2009, 2010, 2012, 2014...hepsini tutuyorum ama öncekilere bakmıyorum. Yani, bir gün birisi, sizin gibi, nasıl çaldığımla ilgilenirse nasıl değiştiğini görebilir.... hiçbir edisyonu kullanmıyorum. El yazmalarını kullanıyorum. kendi deneyimimi kullanıyorum ve her zaman kendi çalış şeklimi yaratıyorum ve değişiyor...”

Katılımcı 5: “... Barenreiter’in ilk edisyonunu çaldım ve ondan öğrendim ancak yıllarca çok değişiklik yaptım...”

Katılımcı 6: “...uzun yıllardır hiçbir edisyon kullanmıyorum. Sanırım el yazmalarını aldığımdan veya gördüğümünden beri...çünkü diğer edisyonları kullanmaya gerek yok. Çünkü bütün bu el yazmaları diğer edisyonlardan çok daha fazla fikir veriyor, ve kusursuz bir tekst.... Bach ile diyalog halinde olmak....ancak tabi ki çok çok iyi edisyonlar var, mesela Bylsma çok ilginç. İnanılmaz derecede ilginç ancak çok kişisel. Yani, gerçekten kendi tarzınızı bulmak zorundasınız...”

Katılımcı 7: “...Becker kullandım ben. Zaten aslında çok da benim için önemli değildi çünkü ben üzerine hep kendi duate ve parmak numaralarımı, arşelerimi ben koydum. Yani çok da üzerinde durmadım. Hiçbir sebebim yok. Yani bulduğum, ucuz bir edisyondur, o zaman param ona yetmişti, onu almıştım, daha sonra kendi bildiğim şekilde, kendi öğrendiğim şekilde yazdım kendi edisyonumu. Yani bir anlamda kendi edisyonumu oluşturmuş oldum ama hiç basmadım yani...”

Katılımcı 8: “...Barenreiter demeden geçemeyeceğim....sonuç olarak yalnızca Magdalena el yazması dışında başka edisyonları incelemedim. Aslında bundan başka hiçbir edisyon görmedim.... istediğim bu değildi ancak sadece bir şekilde bana yeterli geldi...”

4.2.3. Çello Sanatçıları/Eğitimcileri J.S.Bach Çello Sütleri'nin Yorumlanmasında Edisyonların Etkisine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.19.'da sanatçıları/eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütleri'nin yorumlanmasında edisyonların etkisine ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Tablo 4.19. J.S.Bach Çello Sütleri'nin Yorumlanmasında Edisyonların Etkisine İlişkin Görüşler

Edisyonların J.S.Bach Çello Sütleri'nin yorumlanmasına etkisi	Edisyonlar yorumu etkiler Topluma, kültürel geçmişe ve değişime bağlı olarak etkiler Bach'ın yazısında sadece nota ve bağların olması farklı şekilde yorumlamaya açık Edisyonlar müziği herkesin farklı algıladığını gösterir Eski ekolde herkes aynı şekilde çalardı El yazmaları kendi çizginizi oluşturmanızı sağlar Basılmış edisyonları sevmem İşe yarıyor ancak bir edisyon yazmak doğru değil Bazı edisyonlarda işaretler ve tempo olması açısından etkiler Yorumlamadaki detayları etkiler Tüm soru işaretlerine rağmen el yazmaları daha çok etkiler Farklı yaylarla çalabilme imkanı ifadeyi etkiler Parmak numarası ve bağlar her zaman değişir Edisyonların gerekli olduğunu düşünmüyorum
--	--

—**Topluma, kültürel geçmişe ve değişime bağlı olarak etkiler:** K1 edisyonların eskiden önemli olduğunu, herkesin aynı edisyonu, aynı parmak numaraları ve bağları kullandığını ancak şimdi zamanın değiştiğini, artık el yazmalarından yararlanılması nedeniyle daha az edisyon basıldığını ifade etmiştir.

Katılımcı 1: “...daha çok topluma ve kültürel geçmişe bağlı...ilk çalıştığım zamanlar edisyon çok önemliydi çünkü herkes aynı edisyondan çalıyordu. İyi bir edisyona sahip olmak çok önemliydi, herkes aynı parmak numarası ve yayları kullanıyordu. Şimdi, zaman değişti ve kültür değişiyor....son zamanlarda Bach Çello

sütlerinin edisyonları pek yok, sizce de öyle değil mi? çünkü çellistler gitgide yalnızca el yazmalarını öneriyor diye düşünüyorum...”

—**El yazmaları ve eski edisyonlar farklı:** K2 ve K3 eski edisyonlara bakıldığında barok müzikteki *detache* çalımından farklı olarak çok *legato* yorumlandığını, notada nüans terimleri gibi pek çok şeyin yazılmış olduğunu, oysa el yazmalarında yalnızca nota ve bağların bulunduğunu, yorumlayıcının kendi kararlarını vermek durumunda olduğunu belirtmiştir. K3, eski ekolde açık tel kullanılmadığını, daha çok *vibrato* kullanıldığını, artık barsak telli dönem çalgıları ile daha az *vibrato* kullanıldığını ifade etmiştir.

Katılımcı 2: “...örneğin Casals’ın kullandığı edisyonu biliyor musunuz? Eski bir Peters edisyonu, çok fazla *legato* var, 19.yüzyıl... Her şey bağlı, ve *legato* ve barok müzikteki istenen *detache* çalımdan tamamen farklı bir dil.... Casals’ın eski edisyonunda, yalnızca Casals değil, tüm eski edisyonlarda *crescendo*, *decrescendo*, *forte*, *piano*, her şey mümkün... ancak Bach’ın notalarına bakarsanız size ne yapacağınızı söylemez. Yalnızca notalar, bağlar verir ve siz kendiniz karar vermek zorundasınız, tabi ki bu da büyük bir farklılık çünkü her çellist kendi kararlarını verecektir, farklı çalacaktır.... Alexanian edisyonunu gösterebilirim size, biliyor musunuz o edisyonu? Absürt olan; iki parti var, üst ses ve bas ses... yaptığı şey pedagojik yaklaşımla müziği nasıl anlayabileceğiniz... Gerçekten eski bir edisyon. Mainardi.... Peters’in eski bir edisyonu. Her şey bağlı. Tabi ki el yazmasından çok farklı ve ben Bach’ın daha çok *detache* ile yazdığını düşünüyorum daha çok, dostça yüzünü gösteriyor. Bu bir tesadüf değil... Mainardi... Öğretmenimden öğrendiğim edisyonu, çünkü kendisi gerekli olduğunu söylüyordu.... polifoniyi kastediyordu ancak her şey o değil... üst ses ve bas ses... oldukça absürt... yalnızca daha karmaşık hale getiriyor. ancak tabi ki bu herkesin müziği farklı anladığını gösteriyor....”

Katılımcı 3: “...konservatuarlarda kullandığımız bütün edisyonlar oldukça eski ve çok eski bir gelenekten geliyor.... öğretmenimiz çalıştığı edisyonu öğrencileriyle paylaşır, aynı şekilde öğrenci aynı şeyleri gösterir... Her zaman aynı şeyleri... Yani, hala eski ekolden büyük bir etkilenme söz konusu. Özellikle Türkiye’de yalnız orada değil Belçika’da da... Bu bir ekol... Diğer bir ekol ise Anner Bylsma ve Peter Wispelwey gibi Barok çalıcılardan gelen ekol... Bunlar tabi ki el yazmasıyla çok ciddi çalışmalar yaptılar, eski çalgılar, bağırsak telli çalgılarla... artık şuanda eski edisyonu kullanmamalıyız, el yazmasını kullanmalıyız ve kendi çalışmalarımızı yapmalıyız.... eski ekol *vibrato* bakımından farklı. yeni ekol bağırsak tellerle *vibratosuz* veya az *vibratolu*... bunun parmak numarası ve bağlara da etkisi var çünkü artikülasyonu değiştiren şeyler var....”

—**İşe yarıyor ancak bir edisyon yazmak doğru değil:** K4 yorumcuların nasıl çaldıklarını, neyi önemsediklerini, nasıl bir yol izlediklerini öğrenmek için edisyonların işe yarayabileceğini, ancak zaman içinde var olan ve siz çalmayı bitirdiğiniz an sona eren müziğin, basılmış edisyonlarından hoşlanmadığını dile getirmiştir.

Katılımcı 4: “...edisy onları sevmiyorum. Demek istediğim esas materyali seviyorum.... neden yararlı olduklarını anlıyorum çünkü genç çalıcılar bu eseri önemli birinin nasıl çaldığını öğrenmek istiyorlar. Ancak Casals asla bir edisyon yapmadı ve bu doğrudu. Ben asla bir edisyon yapmadım. Yalnızca bir çalışma ve kopya yaptım. Çünkü bu müzik zaman içinde var oluyor. Siz çalmayı bıraktığınız an bitiyor. belki dinleyicinin hafızasında kalabilir ancak bir sonrakinde farklı oluyor. Yani, yaşayan bir şey benim için... Basılmış edisyonları sevmiyorum....”

—**İşaretler ve tempo açısından etkiler:** K5 bu sütünlerin çello repertuarında tempo işaretleri olmayan tek eser olduğunu ve nüans hakkında herhangi bir bilginin yer almadığını bu nedenle müziğin yapısını, armonik ve ritmik yapıyı temel alarak yorumladığını belirtmiştir.

Katılımcı 5: Bir bakıma belki de yorumlamayı etkiliyor. tabi ki çok özgür, Bach sütünler repertuarımızdaki tempo işaretleri olmayan tek müzik. Örneğin nüansla ilgili herhangi bir bilgi yok. Yani, müzikteki yapıyı nasıl anladığınızla ilgili. Armonik yapı nasıl? Farklı artikülasyonları, ritmik dili kastediyorum... Yorumlamamda temel aldığım şey bu...”

—**Yorumlamadaki detayları etkiler:** K6 edisyonların yalnızca yorumlamadaki detayları etkilediğini, pek çok hata ve soru işareti de içermesine rağmen el yazmalarının daha çok etkilediğini öne sürmüştür.

—**Farklı bağlarla çalabilme imkanı ifadeyi etkiler:** K7 Bach’ın müziğinde bir cümle nin çok farklı şekilde çalınabildiğini, özellikle farklı bağlarla çalmanın ifadeyi etkilediğinden söz etmiştir.

Katılımcı 7: “...Etkiler tabi ki... Yani şöyle, şimdi özellikle Bach’ta yazılmış olan bir cümleyi pek çok değişik şekilde çalabilme imkanımız var. Pek çok değişik yaylarla çalabilme imkanımız var. Dolayısıyla özellikle yaylarda bir değişiklik olduğu zaman direkt olarak o ifadeye yansıyor...”

—**Edisyonların gerekli olduğunu düşünmüyorum:** K8 parmak numarası ve bağların her zaman değiştiğini ve fikirlerini yazıya dökmeye asla cesaret edemeyeceğini, bu nedenle edisyonları gerekli görmediğini belirtmiştir.

Katılımcı 8: “...evet. diğer meslektaşlarım bu konu hakkında ne düşünüyor bilmiyorum ama ben asla yapamazdım... Fikirlerimi yazıya dökmeye cesaret edemedim çünkü yorumum çok değişir. Parmak numaraları ve yaylar da... Çok fazla... Yani, Casals hiç

yapmadı. ilk ve en büyük çalıcılardan biriydi, bu dünyanın üstadıydı ve asla yapmadı... İstemediğini düşünüyorum. İyi bir nedeni vardı. Pek çok öğretmen ne düşündüğünü yazmak istiyor, bunun gerekli olduğunu düşünmüyorum....

4.2.4. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin “Otantizm” Tanımları ile İlgili

Bulgular

Tablo 4.20.’de çello sanatçıları/eğitimcilerinin otantizm tanımları yer almaktadır.

Tablo 4.20. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin “Otantizm” Tanımları

K1	Gerçek ruhu yakalamaya çalışma Ufku açmayı öğrenme Kendi doğrunu keşfetme Müziğin verdiği, herkesin kişiselliğini ortaya koyduğu en iyi şey Teknik olarak ve manen en üst seviyeye ulaşma
K2	Besteciye sadık kalmaya yardımcı yol Doğru enstrümanla çalma Zamanın bestecisinin dili ve stili hakkında bilgi sahibi olma Kendine özgü Bilemeyiz tahmin edebiliriz
K3	Sevdiği şekilde çalmak Çalana ve dinleyene keyif veren Farklı akustikte çalmak otantizme ulaştırın bir yol
K4	Bestecinin yazıya döktüğü notalar yol gösterici Bach şuan burada olmadığı için söylemek zor Otantik olmayan bir yolla otantik çalma Eski aletlerle günümüzde operasyon yapma gibi
K5	Besteciye bağlı Mümkün olduğunca yazılı müziğe bağlı kalma
K6	O dönemin atmosferini hayal edip kendi yaklaşımını ekleme Sürecin bir parçası olma Müzik stili ve kültürü hakkında fikir sahibi olma Enstrüman, besteci ve atmosfer hakkında bilgi sahibi olma Gerçek/hakiki çalma daha iyi bir kelime
K7	Eski, özüne sadık kalma Müzikte doğru-yanlış çalma yok güzel-çirkin var
K8	Otantik neydi kim bilebilir? Kendine göre doğruyu bulmaya çalışma Barsak tel ve barok yay ile çalma otantizm için fikir verir

—**Kendine özgünlük:** K1, K2, K6 ve K8 otantizmi, ufku açmayı öğrenme, kendi doğrunu keşfetme, müziğin verdiği ve herkesin kişiselliğini ortaya koyduğu en iyi şey, kendine özgü olma, sürecin bir parçası olma, dönemin atmosferini hayal ederek kendi yaklaşımını ekleme, kendine göre doğruyu bulmaya çalışma olarak ifade etmiştir.

Katılımcı 1: “...bana göre otantizm, uyanış, gerçek ruh, gerçek ruha ve bu müziğin amacına ulaşmaya çalışma anlamına geliyor. Bu müziğin amacı aynı zamanda bizim ufukumuzu açmayı

öğretmekti.... herkes kendi amacını, kendi otantizmini keşfetmeli. Kendi doğrusunu... ve sıkıcı olan otantik olamaz çünkü Bach değildir, yani otantizm bu müzik ve herkesin kişiselliğinden çıkan en iyi şeyi getiren her şeydir...”

Katılımcı 2: “...şöyle düşünüyorum; Mischa Maisky çok jenerik. Bach çaldığı zaman Mischa Maisky, Dvorak çaldığı zaman yine Mischa Maisky...jenerik, özgün çalmayı kastediyorum... elbette herkes kendi yöntemiyle çalışıyor kendi kişisel özelliği ve yorumuyla... Ancak o dönemdeki bestecinin stili ve dilinin farkında olmak zorundasınız. Otantizmden anladığım bu....”

Katılımcı 6: “...otantizm... bu kelimeyi barok müzik veya klasik müzik hakkında konuşurken çok sık kullanıyoruz ancak otantizm Türk halk müziğini icra ederken de olabilir. O da otantizm veya başka müzik türleri.... çünkü otantizm samimi olmalı. Aynı zamanda bu sürecin bir parçası olmalısınız...”

—**Dönemin müzik stili ve kültürü hakkında bilgi sahibi olma:** K6 otantizmi dönemin müzik stili, kültürü ve atmosferi, bestecinin müzik anlayışı ve üslubu hakkında bilgi sahibi olma olarak tanımlamıştır.

Katılımcı 6: “...yani, otantizm bana göre genel olarak, bu müziğin kültürü ve stili hakkında fikir sahibi değildir. Müziğin bestelendiği atmosfer, besteci ve enstrüman hakkında... Yani bütün atmosferi hayal etmek esas olan. Daha sonra biraz kendi yaklaşımınızı eklemek...”

—**Besteciye sadık kalma:** K2, K4, K5, K7 otantizmin, besteciye sadık kalmaya yardımcı yol, gerçek ruhu yakalama, bestecinin notaya döktüğü notalar yol gösterici, mümkün olduğunca yazılı metne bağlı kalma, eski özüne sadık kalma olduğunu belirtmiştir.

Katılımcı 2: “...bir yol diye düşünüyorum. besteciye sadık kalmaya yardımcı oluyor. bestecinin diline.... doğru çalma...”

Katılımcı 5: “... besteciye oldukça bağlı diye düşünüyorum.... elimizde notalar var, ancak Bach'ın kendisine ait başka bir bilgi yok. Yani, otantizm genel anlamda müziği nasıl okuduğum... çünkü her şey biraz göreceli.... bu her zaman herkes tarafından farklı anlaşılacak. Benim otantizm kelimesi ile kurduğum bağlantı bu. müziğe mümkün olduğunca dürüst olmaya çalışmam... öğrendiğim ve anladığım şey bu...”

Katılımcı 7: “...Otantik, eski, özüne sadık kalınarak...”

—**Doğru enstrümanla çalma:** K2 ve K8 otantizm için doğru enstrümanın önemli olduğunu, bağırsak tel ve barok yay ile çalmanın otantizm için fikir verdiğini ifade etmiştir.

Katılımcı 2: “...Bach çaldığım zaman- çünkü şuan Bach konuşuyoruz- modern çellom ile çaldığım zaman elbette stil için iyi bir hissiyatla çalabilirim ancak bağırsak telli barok çellom ve başka bir yay ile çaldığımda pek çok şey daha kolay, daha inandırıcı hale geliyor. Çünkü eski enstrümanın kendi kuralları var. Yani, eski enstrümanla çaldığımız gibi modern çelloda çalarsanız işe yaramaz.... her şeyden önce doğru enstrüman ile çalma en önemli şey diye düşünüyorum...”

Katılımcı 8: “... bir barok çellom vardı. Onunla ve barok yay ile bir yerde bütün süitleri seslendiriyordum ve bu dönemden uzaklaştım.... kolay değil ancak bağırsak tel ve barok yayla nasıl tınladığı anlamama çok yardımcı oluyor.... nasıl ifade edeceğiniz konusunda fikir veriyor. Daha doğal diye düşünüyorum...”

—**Farklı akustikte çalma:** K3 farklı akustikte çalmanın fikir vereceğini ve otantizme ulaştıran bir yol olduğunu belirtmiştir.

Katılımcı 3: “...otantizm yaklaşımının bir yolu da süiti farklı yerlerde, farklı akustiklerde çalmak. Bach süiti bir kilisede çalarsanız, dışarda çalarsanız, bahçede, doğada, burası gibi küçük bir mekanda veya büyük bir konser salonunda, her zaman farklı olur. Rezonans ve armoni farklı. Büyük salon, küçük salon... Yatay olarak çalabilirsiniz kontrpuan gibi veya dikey olarak çalabilirsiniz armoni gibi, rezonansla değişir. Bir süiti her zaman farklı yerlerde çalarım, bana müzik hakkında bazı yeni bilgiler verir...”

—**Günümüzde eski aletlerle operasyon yapmak gibi:** K4 otantizm ile ilgili olarak, günümüzde eski aletlerle operasyon yaptığımız örneğini vererek, Bach’ın müziğinin modern olduğunu çünkü şimdiki bilgilerimizle şuan çalıyor olduğumuzu ifade etmiştir.

Katılımcı 4: “...otantizm...tamamlanmamış. Tam bir cevabı yok. Çünkü harika bir Alman arkadaşım var, ismi Eva Heinitz, birkaç yıl önce... harika bir çellisttir, viola de gamba çaldı, 20.yüzyılda ilk viola de gamba çalanlardan biri ve harika çalardı... Yaşamının son zamanlarında arkadaşları birlikte onun canlı performanslarından oluşan bir CD bastırdılar, adı “Authentic Baroque Played in A Nonauthentic Manner”dı... ve içinde hastanede ameliyathaneyi gösteren bir karikatür vardı. Kadının bedenini parçalıyorlar, hasta uzanmış, doktorların hepsi maskeli, masanın üzerinde çok eski aletler

var, elektrikli matkap gibi... bu şekilde, çekiç ve bıçaklar... diyor ki; bizler bugün otantik çalgılarla operasyon yapıyoruz... Yani, bunu yapmak imkansız. Bilmek mümkün değil otantizm fikrini... Modern müzik nedir deniyor? Bence Bach modern müzikti, çünkü bugün hala çalışıyoruz, yitip gitmiş değil. Modern olmayan müzik on yıl önce yazılmış kötü ve hiç kimsenin tekrar duymak istemediği şey. Yitip gitmiştir, modern değildir...”

—**Teknik ve manevi açıdan en üst seviye:** K1 otantizmi teknik olarak ve manen en üst seviyeye ulaşma olarak tanımlamıştır.

Katılımcı 1: “...otantik olan çalışan, çok kitap okuyan gibi gelmiyor bana. Tabi ki yardımcı oluyor ancak otantik olanlar bu müziğe gerçek ruhu vermeye çalışırlar... Yıllar içerisinde biriktirilen gereksiz alışkanlıkları bertaraf etmeye, teknik olarak ve ruhen en üst düzeye ulaşmayı başarmak... yani, otantizm bence bu...”

—**Keyif verme:** K3 otantizm için, sevdiği şekilde çalma, çalana ve dinleyene keyif verme, K1 ise sıkıcı olmama ifadeleri kullanmıştır.

Katılımcı 1: “...(Bach süitten bir pasaj örnekliyor: 2. Kayıt 05.40-05.43)....Aynı şekilde bu otantik değil çünkü sıkıcı... ve sıkıcı olan otantik olamaz çünkü o, Bach olamaz...”

Katılımcı 3: “...eğer keyifliyse ve insanlar dinleyince keyif alıyorsa o zaten bir tür otantizmdir... Bunun aksine, birisi çok kuralcı bir yolla Bach süit çalışırsa o gerçekten otantik olmaz. Keyifli değilse, kişinin hissiyatına aykırıysa ve insanlar dinlemek istemirse o gerçekten otantik olamaz...”

—**Bilinemez, tahmin edilebilir:** K2, K4 ve K8 döneme ve besteciye ulaşma fırsatı olmadığı için otantizm konusunda net bir bilgiye ulaşmanın mümkün olmadığını, ancak tahmin edilebileceğini belirtmiştir.

Katılımcı 2: “...asla bilemeyiz. Doğruyu, gerçeği asla bilemeyiz... nasıl tınılıyor, nasıl yapıyorlardı duymak adına Bach'ın yaşamından bir güne gidebilmek için bir yılını verirdim. Ama asla bilemeyiz. Hiç kayıt yok. Yalnızca tahmin edebiliriz...”

Katılımcı 4: “...eğer bu sabah Bach olarak uyanırdınız ve işte eser bu deseydiniz onun otantik olduğunu söylemek kolay olurdu...”

Katılımcı 8: “...otantizm nedir kim bilebilir ki? Doğrunun ne olduğunu kim bilebilir?...”

4.2.5. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin Otografının Olmasının Yorumlamaya Etkilerine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.21.'de çello sanatçıları/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin otografının kayıp olması ve günümüze ulaşmış el yazmalarının J.S.Bach'a ait olmaması durumunun yorumlamaya etkilerine ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Tablo 4.21. J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin Otografının Kayıp Olmasının Yorumlamaya Etkilerine İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Etkiliyor mu?	Hangi açıdan?
K1	Evet	Magdalena özenle yapmış ancak çelişen şeyler var Bach'ın düşünme sürecini takip etmek için oldukça önemli Bağlar ve cümleleme önemli
K2	Evet	Herkesin kendi fikri var
K3	Evet	Bach'ın otografını görmek çok yardımcı olurdu Müzik yazısının o dönemde hızlı yazılmak zorunda olması nedeniyle dikkatsizlikler olabiliyor Bazıları hata, bazıları kişisel değişiklikler olabiliyor Diğerlerinden tamamen farklı olan el yazması varsa sorunun nerede olduğu çözülmeli
K4	Evet	Herkesin yaptığını yapmak iyi değil
K5	Evet	Çok iyi icracılara sorarsanız hepsi farklı şeyler söylerler Hiçbir şey mutlak değildir
K6	Otantizm için yeterli	El yazmaları o döneme ait. Bu da otantizm için yeterli Bach'ın düşüncesi ile ilgili %90 fikir verir
K7	Evet	-
K8	Etkiler ancak ne kadar?	Magdalena profesyoneldi, Bach'ın istediği çizgide yapmış olmalı Magdalena bazen dikkatsiz ancak bu dönemde bu yaygındı

—**Etkiler:** Katılımcıların büyük çoğunluğu (K1, K2, K3, K4, K5, K7) günümüzde var olan el yazmalarının J.S.Bach'a ait olmamasının yorumlamayı etkilediğini düşünmektedir. Bu durumun nedenleri arasında Magdalena'nın özenli olduğu ancak yazısında zaman zaman dikkatsizlikler ve çelişkiler olduğu, otografın bestecinin düşünce süreci ile ilgili fikir verdiği yer almaktadır.

Katılımcı 1: “....evet... Bylsma'nın analizlerine değinmek istiyorum. Kendisi her zaman Anna Magdalena'nın belki de yaylı bir çalgı olmaksızın kopyalama yaptığını, mümkün olduğunca özenle ve sebat ederek yaptığını, ancak bu nedenle bazı çelişen şeyler olduğunu söyler...”

Katılımcı 2: “....elbette. her müzisyenin kendine ait kararları vardır...”

Katılımcı 7: “...zaten orijinali galiba kimse bilmiyor. Yani, o günümüze kadar bu şekle kadar gelmiş. Eğer ki bilmiş olsaydık ve o notaları görmüş olsaydık etkilerdi diye düşünüyorum...”

—**Döneme ait olması otantizm için yeterli:** K6 el yazmalarının o döneme ait olduğunu ve J.S.Bach’ın düşüncesi ile ilgili büyük ölçüde fikir verdiğini, bunun da otantizm için yeterli olduğunu vurgulamıştır.

Katılımcı 6: “... orijinal olmasa bile yine de onun zamanına ve insanların ortamına ait. Bana göre otantizm için yeterli. Açıkça bestelendiği zamana ait ve onun fikirlerinin %90’ını %90-99’unu verir...”

—**Herkesin yaptığını yapmak iyi değil:** K4 ve K5 her yorumcunun farklı yorumu olduğunu, herkesin el yazmalarını farklı yorumladığını ve hiçbir şeyin mutlak olmadığını belirtmiştir.

Katılımcı 5: “...beş farklı çelliste sorsanız beş farklı güvenilir, profesyonelle sorsanız muhtemelen benim gibi cevap verecektir, ancak beş farklı üslupla çalınacaktır... bütün söylemek istediğim bu...Her şey görecelidir, hiçbir şey mutlak değildir...”

—**Etkiler ancak ne kadar?:** K8 Magdalena’nın bazı dikkatsizlikleri olmasına rağmen profesyonel bir kopyacı olduğunu, bu nedenle mutlaka Bach’ın istediği çizgide yazmış olacağını düşündüğünü, bu durumun yorumlamayı etkilediğini ancak ne kadar etkilediği konusunda net olmadığını ifade etmiştir.

Katılımcı 8: “...Magdalena profesyonel bir kopyacıydı, muhtemelen Bach’ın istediği şekilde yazmış olmalı. Bağlar konusunda çok dikkatli değil ancak bu, o zamanlar yaygındı... artikülasyon ve bunun gibi şeyler yaygındı diye tahmin ediyorum...”

4.2.6. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütlerinin Karakterlerine İlişkin Genel Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.22. Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach Çello Sütlerinin karakterlerine ilişkin genel görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.22. J.S.Bach Çello Sütlerinin Karakterlerine İlişkin Görüşler

Katılımcılar	No.1	No.2	No.3	No.4	No.5	No.6	Açıklama
K1							
K2	dostça	daha karmaşık hüzünlü daha karanlık	güneşli dışa dönük	soylu aristokratik	dramatik teatral karanlık	şükretme zafer neşe	Her süitin tonaliteye göre öyküsü var
K3					karanlık		Her süitin farklı karakteri var
K4	başlangıç	ciddi dinsel ölülerin dansı	sağlık rahatlık	başarılı bir iş adamı	ölüm fanilikle ilgili	her şeyi yapabilen superman	Her süit farklı karakterde
K5							Her süitin karakteri var Hepsi birbirinden farklı
K6							Her süitin bazı anlamları var
K7					ölü bir sonsuzluk karanlık		Fazla abartmamak gerekiyor Sade
K8	temel basit	melankolik basit ama daha polifonik	sevinç bayram	dinsel	trajedi hüzünlü güçlü derin	neşe, coşku	Hikaye her yerde var Bir romanda 6 hikaye gibi Hepsi farklı

Katılımcıların büyük çoğunluğu J.S.Bach Çello Sütlerinin her birinin farklı karakteri olduğunu belirtmiştir.

—**Süit No.1:** Katılımcılar J.S.Bach 1. Çello Sütinin genel karakterini dostça, başlangıç, temel, basit olarak tanımlamışlardır.

—**Süit No.2:** Katılımcılar J.S.Bach 2. Çello Sütinin genel karakterini daha karmaşık, daha karanlık, hüzünlü, ciddi, ölülerin dansı gibi, melankolik, basit ama daha polifonik olarak tanımlamışlardır.

—**Süit No.3:** Katılımcılar J.S.Bach 3. Çello Sütinin genel karakterini güneşli, dışa dönük, sağlık, rahatlık, sevinç, bayram olarak tanımlamışlardır.

—**Süit No.4:** Katılımcılar J.S.Bach 4. Çello Sütinin genel karakterini soylu, aristokratik, başarılı bir iş adamı, dinsel olarak tanımlamışlardır.

—**Süit No.5:** Katılımcılar J.S.Bach 5. Çello Sütinin genel karakterini güçlü, derin, hüzünlü, dramatik, teatral, karanlık, ölüm, fanilikle ilgili, ölü bir sonsuzluk,

trajedi, olarak tanımlamışlardır. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin karakteri ile ilgili olarak K8 trajedi ifadesini kullanırken, K4 bu görüşün tersine J.S.Bach'ın kişiliği ve yaşamından yola çıkarak dindar ve çok fazla çocuk sahibi biri olarak optimist biri olduğunu, müziğinin bazen hüznü olsa da kesinlikle trajik olmadığını vurgulamıştır. K5 bu süitlerin karakteri için konuşur gibi çaldığını, şarkı söylemeye çalışmadığını, org ve klavsen müziği gibi düşündüğünü ifade ederek “prelude”lerin pek çok yönden tüm süitin karakterini belli ettiğini ileri sürmüştür.

—**Süit No.6:** Katılımcılar J.S.Bach 6. Çello Süitinin genel karakterini şükretme, zafer, neşe, coşku ve her şeyi yapabilen bir “superman” olarak tanımlamışlardır.

Aşağıda sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach Çello Süitlerinin karakterlerine ilişkin genel görüşlerinden örnek ifadeler yer verilmiştir.

Katılımcı 2: “...Her süitin tonaliteye bağlı olarak bir öyküsü var diye düşünüyorum. Hangi perdede yazıldıysa... İlk süit sol majör. Sevecen sayılır. Sıkıntılı bir öykü değil ve çok sevecen. İkincisi re minör, daha çok karmaşık...daha karanlık daha hüznü. Üçüncüsü oldukça güneşli, çok dışa dönük ve do majör... Dördüncü daha soylu. Yani, öyküler hayal edebilirsiniz tabi ki... dördüncü çok aristokratik, mi bemol majör... Beşinci süit do minör... Her neyse... Biliyorsunuz, her tonalitenin kendi karakteri vardır. Bunlar 6 süit ve re majör şükretme, başarı ve zafer...re majörde... Bir zaferi fa majörde veya do majörde yazan bir tane besteci yoktur...başarı re majördür. Do minör dramının tonalitesidir. Drama... Tiyatro... Yaşanan bir dolu şey vardır. Pek çok şey ancak yalnızca çok ciddi şeyler, büyük jestlerle oynanan büyük bir tiyatro gibi ve büyük hislerle... do minör... Çok tipik...çok fazla zıtlıkları olan bir öykü... iyi bir ressam gibi...Bu barokta çok tipiktir...”

Katılımcı 4: “...Bence 6 süitin her birinin farklı karakterleri var... Bach, solo çello için hala en iyi eserler olan bu süitleri, çok kısa bir zamanda yazdı... Her neyse... Birinci süit başlangıç. İkinci süit ciddi. Bazı insanlar dinsel der... Siz başka bir şey diyebilirsiniz... dördüncü süit sağlık... rahatlık...dördüncü süit benim için her zaman çok başarılı bir iş adamı gibi tınıyor... İşte, bir iş adamım var ve her yıl kâr ediyoruz ve karım güzel, üç çocuğumuz var... ve atımı görmelisiniz... ve iki güzel atım var bir at arabasını çekiyorlar... Bunun gibi bir şeyler... Beşinci süite sonra tekrar geleceğim. Altıncı süit “her şeyi yapabilirim”... Ben bir “superman”im, her şeyi yapabilirim...bana göre beşinci süit ölüme yaklaşmakla ilgili, ölümlü, fanilikle ilgili...”

Katılımcı 8: “...hikaye her yerde var... Bazen daha net olabilir ve ben altı hikaye düşünüyorum. Bir romana konmuş altı hikaye... İlki basit...”

ve sonra ikincisi melankolik, yine basit ancak daha çok polifoni içinde... üçüncüsü bayram gibi ve dördüncü dinsel... belki de en zor süit dördüncü... beşinci süit kesinlikle trajedi...altıncı süit başarı...Birinci süitte alınan zaferi geri verip ayrılıyor gibi...”

4.2.7. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitine İlişkin Genel Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.23.’te çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello süitine ilişkin genel görüşleri gösterilmiştir.

Tablo 4.23. J.S.Bach’ın 5. Çello Süitine İlişkin Genel Görüşler

K1	Fransız süiti Lavta transkripsiyonu var
K2	Dramatik, teatral, karanlık Do minör dramının tonalitesi Hisler, jest ve mimikler çok şey var Çok zıtlıkları olan bir hikaye İyi bir ressam gibi Tipik Barok Bach, tek çalgı için tek parti yazarak orkestra ve piyanodan daha zor bir müziğin nasıl yapılabileceğini deniyordu Her kelimesi, virgülü önemli, şiir gibi Yazması da çalması da zor müzik Diğer eserlerden tamamen farklı yazım stili Dinleyicinin ve çalıcının hayal gücüne bırakılan çok şey var
K3	Eski ve yeni ekoller için iyi bir örnek Çoğu kişi <i>scordatura</i> çalmıyor <i>Scordatura</i> var Hepsinden farklı Diğerleriyle kıyaslandığında karanlık bir süit Füg var Uzun bir <i>prelude</i> Akortlama, çellonun tınısı farklı Lavta transkripsiyonu var
K4	Ölüm, fanilikle ilgili 5.süitin <i>sarabande</i> ’ı hüzünlü ancak trajik değil 5.süitin <i>prelude</i> dışındaki her bölümü eski danslar, hepsi ciddi
K5	5.süit çok özel
K6	5.süit iki minör süitten biri Prelude ve füg en belirgin farklılık Diğerlerinden farklı En etkileyici süit 5.süit çok zengin ve çok özgün Prelude özellikle Fransız stilinde En doğal, en hafif <i>gigue</i> Bu süitin sonu yok gibi Gizli bir bitişi var Org’dan çok gamba stilinde bir süit
K7	<i>Scordatura</i> var Do minör çelloya uygun, yakışan bir ton Tonun özelliğinden dolayı akorları tınlatmak daha kolay Rahat Her zaman çalmayı tercih ettiği bir süit Cenazelerde çaldığı için aklına ölüm geliyor Daha karanlık Sonsuzluk ancak ölü bir sonsuzluk
K8	5. süit en hüzünlüsü, çok güçlü ve derin olanı Bütün süitlerde majör ve minör birlikte kullanılıyor bu süit farklı

—**Fransız süiti:** K1 ve K6 J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin Fransız stilinde olduğunu belirtmişlerdir.

Katılımcı 1: “...El yazmasına bakarsanız, bir Fransız süitidir. Yani, bu el yazmasında her kelime her şey Fransızca yazılmıştır. Bence büyüleyici... Hatta Monsieur Schouster’in öğrenmesi için Fransızca yazıldı. Bu “suite pour la lute...” Yalnızca Fransızca... Bu büyüleyici diye düşünüyorum....”

Katılımcı 6: “...bütün süit bir tür ihtişamla başlıyor ve çok bağımsız... ve Fransız stilinde özellikle prelude Fransız stilinde...”

—**Lavta transkripsiyonu:** J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin K1, K3 ve K5 lavta transkripsiyonu olduğundan söz etmiştir.

Katılımcı 1: “...deyim yerindeyse, lavta transkripsiyonunun çello el yazmasından daha enteresan olduğunu düşünüyorum. Pek çok olasılığa yönelmemizi sağlıyor, çok daha fazla armoni... ve onu öğrenmemiz çok yararlı....orijinal el yazmasının yokluğunda, tını ve tempo açılarından çok çok yararlı...”

Katılımcı 3: “...lavtada tabi ki ilginç olan akorlarda fazladan notalar... lavta versiyonunu duyduğumda çok şaşırılmışım. Çünkü bazı armoniler çelloda çaldığım zaman hayal ettiğimden lavta için olandan farklıydı...”

—**Karanlık bir süit:** K2, K3, K4, K7, K8 J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin karakteri ile ilgili olarak karanlık, teatral, dramatik, ölüm, sonsuzluk ifadelerini kullanmışlardır.

Katılımcı 3: “...diğer süitlerle kıyaslandığında biraz daha karanlık bir süit...”

Katılımcı 4: “...farz edelim ki birine aşıksınız...ve birisi sizden o kişiye neden aşık olduğunuzla ilgili bir yazı yazmanızı rica etse...Bunu yapmak istemeyiz. Hislerinize ilgili bütün hikayeyi kelimelere sığdırmak istemezsiniz... Duygular çok gerçektir. Çok kusursuz ancak yanlıcıdır... Bütün hikaye o değildir veya birisi onları okuduğunda yanlış yöne gidebilir... Yani, size 5. süit ile ilgili bir şeyler söylersem onunla ilgili bazı hislerimi söylemiş olurum. Ancak bu doğru oldukları anlamına gelmez....bana göre 5.süit ölüme en yakın, ölümle, fanilikle ilgili...”

Katılımcı 7: “daha çok ben bunu hep cenazelerde çaldım. Kiliselerde birtakım insanların cenazelerinde kiliselerde çaldım. Öyle olduğu için de hep bana Bach 5.süit deyince benim aklıma ölüm geliyor. Daha karanlık, daha böyle ne bileyim daha sonsuzluk ama ölü bir sonsuzluk

falan. Öyle bir şey geliyor. O yüzden çok fazla böyle canlı canlı bir şey yok benim gözümün önünde...”

—**Uvertür ve füg:** K3 ve K6 J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinde uvertür ve füg olduğunu ifade etmişlerdir.

Katılımcı 3: “...prelude, füg ile birlikte daha büyük. geliştirilmiş yavaş bir girişle de diğer süitler arasında özel bir yere sahip ve diğer süitlerde yavaş bir girişle birlikte ardından bir füg yok...”

Katılımcı 6: “...öncelikle minör tonda olan iki süitten biri, ve bence özel bir anlamı var... Bence 5. süit özellikle prelude ve füg ile, füg olan tek süit... yani diğer süitlerden daha farklı... bütün süitler içerisinde en etkileyici olanı...”

—**Scordatura:** K3 ve K7 J.S.Bach’ın 5. Çello Süiti ile ilgili olarak scordatura yazılmış olmasına vurgu yapmışlardır.

Katılımcı 3: “...5. süit eski ve yeni ekoller için de iyi bir örnek. Pek çok insan bugün hala scordatura olarak çalmıyor ve bu modern çello akortlamasıyla karşılaştırıldığında bazı notaları değiştiriyor... scordatura nedeniyle akortlama ile...Çellonun tınısı farklı, çellonun rezonansı biraz farklı oluyor diye düşünüyorum...”

—**En doğal ve en hafif Gigue:** K6 J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin diğer süitler arasında en hafif ve doğal gigue bölümüne sahip olduğunu belirtmiştir.

Katılımcı 6: “...en hafif Gigue’lerden biri...en doğal Gigue’lerden biri... Bu süitin sonu yok. sonu her nasılsa gizli ve bu süit çok ilgi çekici benim için... bu süiti sonu yokmuş gibi sonlandırmaya çalışırım. yalnızca uçup gidiyormuş gibi... yani bu süitte farklı bölümler arasında ilginç bağlantılar var...”

—**Diğer süitlerden farklı:** K3 diğer süitlerle kıyaslandığında bu süitin daha karanlık ve akortlamadan dolayı daha farklı bir tınısı olduğunu, K8 bütün süitlerde özellikle bourre ve menuet bölümlerinde majör ve minör tonun birlikte kullanıldığını ancak bu süitin farklı olduğunu belirtmiştir.

4.2.8. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin Lavta Transkripsiyonuna İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.24.’te çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonuna ilişkin görüşleri ve bu transkripsiyondan yararlanma durumları gösterilmiştir.

Tablo 4.24. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin Lavta Transkripsiyonuna İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Yararlanıyor mu?	Lavta transkripsiyonuna ilişkin görüşleri
K1	Çok sık Armoni ve ritim için	Müziği daha iyi anlıyor Kullanınca mutlu oluyor Armonize edilmiş Bach'ın otografi olduğu için diğer el yazmalarından daha ilginç Tempo ve tını açısından çok yararlı
K2	Bas partisi için Öğrencilerine armoniye göstermek için	Birden çok ses var Eşlik var
K3	Edinmiş ancak henüz kullanmamış	5. süiti şimdi öğrense ilk işi lavta transkripsiyonunu çalışmak olurdu Diğer el yazmalarından önce buna bakardım Armoni var Bach dönemi geleneksel çalgısı Çello el yazmasından önce yazıldı İlave notalar var Bazı armoniler tahmin edilenden farklı
K4	Çok ilgi duyuyor Çello için uyarladığı basılmamış bir edisyonu var	Mümkün olduğunca yararlanıyor İlginç, beklenmedik armoniler ve süslemeler var Çello süitindekinden daha fazla şey var Çello el yazmasından sonra yazıldı Süslemelerin bazı yerlerde olup bazı yerlerde olmaması ilginç Bach her yerde süsleme istemiyordu Scordatura o zaman çok yaygındı, normaldi. Şimdi karmaşık geliyor Çellonun daha önce yazıldığını düşünüyor çünkü Bach için başka bir çalgıya uyarlamak zor bir iş değildi Belki de lavta sanatçısı Mr.Schuster için yapmıştı Önce çello, sonra lavta transkripsiyonunu yapıyor Farklı süslemeler ve armoniler 5.süitle ilgilenen herkes incelemeli Barok müzikte süslemeler önemli, ekstra tril ve notalar eklenmeli-özellikle Fransız Barok müziğinde
K5	İncelemiş Çelloda çalışıyor	Armonik dili açısından daha zengin Kendisi için çıkış noktası Lavtada çalınabilen, çelloda çalınamayan akorlar var Lavta için yazıldığını düşünüyor
K6	Lavta yorumunu anlamak için yararlanıyor	Lavta son derece yumuşak bir çalgı ve oda müziği tınısı olan bir müzik
K7	Hayır	-
K8	Hayır	-

—*Yararlanıyorlar mı?*: Katılımcıların çoğunluğunun (5 katılımcı) J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonundan armoni, ritim ve lavta yorumunu anlamak nedenleri ile yararlandıkları bulgusuna ulaşılmıştır. K7 ve K8 lavta transkripsiyonundan yararlanmadıklarını, K3 edindiğini ancak henüz yararlanmadığını, K5 incelediğini ve çello ile çaldığını, K4 ise bu transkripsiyona çok ilgi duyduğunu hatta çelloya uyarladığı, kendine ait basılmamış bir edisyonu olduğunu belirtmişlerdir.

Katılımcı 1: “...do minör süit için çok sık kullandığımı söylemeliyim. Bach’ın lavta el yazmasına çok sık bakarım... Bazen armoniyi düşünerek çalıyorum, bazen ritmi düşünerek çalıyorum ve bunlar birbirinden oldukça farklı diye düşünüyorum. otantik mi veya buna izin verilmiş mi bilmiyorum ama bu müziği daha iyi anlıyorum ve daha yararlı gibi geliyor...”

Katılımcı 2: “...hayır ama lavta transkripsiyonunu biliyorum ve yalnızca bas partisi olan yerler için kullanıyorum. Bas partisini çalabilirsiniz. çünkü lavta birden çok sesi çalar, aynı zamanda bir bas eşliği vardır.... yalnızca öğrencilerime eserin armonisini göstermek için kullanıyorum....”

Katılımcı 4: “...lavta el yazmasına çok ilgim var. Çelloda çalıyorum. Kendim için çelloya transkripsiyonunu yaptım. Biliyor musunuz onu? Buldunuz mu? Nerden biliyorsunuz? Ayrılmadan önce size bir kopyasını verebilirim. Şuanda yanımda yok....mümkün olduğunca lavta süitinden çalıyorum...”

Katılımcı 8: “...hayır, biliyorum yalnızca duydum...”

—**Çello süitinden daha zengin:** K1, K2, K3, K4 ve K5 bu transkripsiyonun armonize edilmiş ve daha fazla sese sahip olması nedeniyle çello süitinden daha zengin olduğunu, lavtada çalınabilen ancak çelloda çalınamayan akorlar olduğunu belirtmişlerdir.

Katılımcı 3: “...lavta el yazmasını çalışmadım. Dokümanlarım arasında yer almıyor. Bilgisayarımda var ve elbette bugün 5. süiti öğreniyor olsaydım her şeyden önce ilk lavta el yazmasını çalışırdım çünkü bir armoni var...”

Katılımcı 4: “...İlginç çünkü beklenmedik armoniler var, beklenmedik süslemeler, çelloda olandan daha fazla şey var.... bence 5. süit ile ilgilenen herhangi biri mutlaka lavta versiyonunu çalışmalı. Çalmak zorunda değilsiniz. Ben bir transkripsiyon yaptım çünkü insanlar dıysun istedim....bu edisyonda seslendirdiğimde ilk defada çello versiyonunu ikinci tekrarda lavta versiyonunu çalıyorum. Yani ilki siyah ikincisi renkli gibi...”

Katılımcı 5: “...göz attım ve bence bu onu biraz daha zengin yapıyor... Armonik dili nedeniyle daha zengin... tabi ki çelloda da çaldım, benim çıkış noktam...”

—**Yumuşak bir dönem çalgısı:** K1, K6 ve K3 lavtanın yumuşak bir dönem çalgısı olması nedeniyle lavta transkripsiyonunun müziğin temposu, tınısını ve yorumunu anlamak için yararlı olduğunu ifade etmişlerdir.

Katılımcı 3: “... viol de gamba gibi lavta da Bach’ın döneminden, Bach geleneğinden bir çalgı...”

Katılımcı 6: “...lavta transkripsiyonunu yalnızca yorum için kullanırım. belki lavta transkripsiyonundan bir şeyler alırım diye... Genellikle lavta çalımından, çünkü lavta org gibi tınlayamaz... Son derece yumuşak bir çalgı ve oda müziği tınısı var. Çok oda müziği tınlı ve narin bir enstrüman. Dolayısıyla, bu süit aşırı hantal ve forte çalınmamalı anlamına geliyor benim için. Bence org stilinden daha ziyade gamba stilinde bir süit...yani, lavta transkripsiyonunu bu anlamda kullanıyorum.

—**J.S.Bach’ın otografı:** K1 bu transkripsiyonu J.S.Bach’ın kendi el yazısı olduğu için diğer el yazmalarına göre daha ilginç bulmaktadır.

Katılımcı 1: “...lavta el yazması çok daha armonize edilmiş ve çok daha ilginç bana göre... bu çello çalımında yıllardır birikmiş bazı şeylerden sıyrılıyorsunuz, orijinalin yokluğunda...”

—**Hangisi daha önce yazıldı?:** K3 ve K5 bu süitin lavta transkripsiyonunun çello süitinden önce yazıldığını, K4 ise bu konu hakkında cevabı olmayan bir tartışma olduğunu belirtmekle birlikte Bach’ın, eserlerini başka bir çalgıya uyarlamak konusundaki ustalığından yola çıkarak çello süitinden daha sonra yazılmış olduğunu düşünmektedir.

Katılımcı 3: “...diğer bir versiyon lavta transkripsiyonu... Hangisi daha önceydi unuttum ama bence lavta transkripsiyonu daha önce yazıldı. Belki yanılıyorumdur, bilmiyorum...”

Katılımcı 4: “Herkes scordatura hakkında çok fazla konuşuyor...hangisinin daha önce yazıldığı ile ilgili yanıtı olmayan bir tartışma var... Benim düşünceme göre çello süiti önce lavta sonra yazıldı...Bach hangisini önce yazdı kimse söyleyemez elbette ama bence öyle...Bence o kadar büyütülecek bir mesele değildi, akordu düşürmek...Belki sonra Dresden’de lavta çalıcısı olan Bay Schuster “Lavta için yazılmış bir şeyler var mı?” diye sormuştur ve Bach “Hayır, çok meşgulüm her zaman. Çocuklarım okulda... Peki, senin için bir şeyler yapacağım. Hmmm peki, 5. süitim var çello için... bu bir başlangıç senin için lavtaya uyarlayacağım.” demiştir...”

Katılımcı 5: “...her süit bir diğerinden farklı ancak 5. süit oldukça özel... onu lavta için yazdı...”

4.2.9. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin *Scordatura* Yazılmış Olmasının Olası Nedenlerine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.25.'te çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin *scordatura* yazılmış olmasının olası nedenlerine ilişkin görüşleri gösterilmiştir.

Tablo 4.25. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin *Scordatura* Yazılmış Olmasının Olası Nedenlerine İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Bach neden <i>scordatura</i> yazmış olabilir?
K1	Yazıldığı zamanda anahtar açısından daha iyiydi Standart çello akortlaması yoktu, her zaman başka seslere akortlanıyordu Şimdiki problem, şuan böyle bir akortlamayı yeterince kullanmıyor olmamız
K2	-
K3	Daha önce düşünmedim nedenini Tahminen lavta önce yazılmıştı ve akortlama açısından daha kolay olmuş olmalı Lavtadan çelloya uyarlandığı için olmalı Lavtada kullandığı akorları kullanabilmek için
K4	Bu müzik için ilginç bir şey değil O zamanda o kadar büyütülecek bir mesele değildi-biz öyle düşünüyoruz çünkü bu yolla yazılmış tek süit Bach iki tane sol teli istemişti Öyle yazıldı çünkü anlatmak istediğini yaratmasına yardımcı oluyordu
K5	-
K6	O dönem denemelerin dönemiydi- çello genç bir çalgıydı
K7	O dönemki çalgının gerekleri
K8	Bach yeni şeyler keşfediyordu Bach özellikte yaptı bunu

K1 ve K4 sütünlerin yazıldığı dönemde standart bir akortlama geleneği olmadığını, farklı akortlamanın yaygın olduğunu, şimdi bu yolla yazılmış eser olmadığı için garip karşılandığını, K6 ve K8 J.S.Bach'ın o dönemde genç bir çalgı olan çello için yeni arayışlar içinde olduğunu ifade etmişlerdir. K7 bu sütün o dönemki çalgının gerekleri nedeniyle, K3 ise önce lavta için yazılmış olduğu düşüncesinden yola çıkarak lavtadaki bütün akorların çello ile mümkün olduğunca çalınabilmesi açısından *scordatura* akortlama tercih ettiği yönünde bir görüş öne sürmüştür. Bunlara ek olarak K4 Bach'ın iki adet sol teli istediği ve anlatmak istediğini yaratmaya yardımcı olduğu düşüncesi ile *scordatura* tercih ettiğini belirtmiştir. Aşağıda çello sanatçıların/ağitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin *scordatura* yazılmış olmasının olası nedenlerine ilişkin görüşlerinden örnek cümleler yer almaktadır.

Katılımcı 1: “...anahtar açısından daha iyiydi ve görünüşe göre o zaman öyle yazıldı... Standart çello akortlaması yoktu, her zaman başka yerlere akortlanıyordu ve bence bu şuanda problem çünkü şimdi kullanmıyoruz...”

Katılımcı 3: “...bu soru üzerinde daha önce düşünmedim ancak muhtemelen bir nedenle lavta ilk olmalı diye düşünüyorum. Çünkü akortlama lavtaya göre idi... büyük olasılıkla lavta için farklı bir akortlamadan geliyordu ve Bach için daha kolaydı bu şekilde transkript etmek...çelloda çalınan viol de gamba sonatları gibi... bazen çelloyu scordatura akortladığınızda daha kolay oluyor...”

Katılımcı 4: “...bu Bach’ın döneminde oluyordu, scordatura yaygındı. Pek çok insan farklı enstrümanları akortlayarak çalıyorlardı, özel bir şey değildi. Daha sonra herkes unuttu... Şimdi, bizler 5. süiti la telini sol’e çekerek çaldığımızda “Bu çok karmaşık!” diyoruz... Eğer Kodaly Sonat çalmak istiyorsanız seçeneğiniz yok. Diğer bazı eserlerde seçeneğiniz yok ancak barok dönemde, scordatura kesin olarak kararlaştırılmamıştı. Herkes beşlileri mi-la-re-re-sol olarak akortluyordu. Alman bir çellist var, ismi Bieber. Heinrich Bieber. “mystery sonatas” isimli 12 sonatı var. Birkaçı çok alışılmadık akortlarda. Kemanın mi-la-re-sol olduğunu düşünürsek bu, re-la-re-sol... Pardon, re-la-re-la... iki re ve iki la teli....Bach scordatura yazdı çünkü bu müzik için diğeri ilginç bir tını değildi. İki tane sol teli istedi. Önemsemedi... Fa diyez telinde de yazabilirdi... Demek istiyorum ki; öyle yapmadı... Bu onun zamanında o kadar büyüülecek bir mesele değildi. Biz şimdi öyle düşünüyoruz çünkü bu yolla yazılmış tek süit ve barok müzik çalan çellist scordatura olarak tanımlayarak çalmaz.... Onu seçti çünkü söylemek istediğini yaratmasına yardımcı oluyordu...”

Katılımcı 6: “...o dönem denemelerin dönemiymi diye düşünüyorum. pek çok barok besteci için...Her şeyden önce çello hala genç bir çalgıydı ve gamba en önemlisiydi, çellodan daha önemli.... çellonun gençlik dönemiymi... Yani, bu süitin neden böyle yazıldığının da 6. süitin neden başka bir enstrüman için yazıldığının da sebebi bu... Bir deneydi ve 5. süit birden çok sol teli olması avantajı açısından scordatura çok iyiydi...”

Katılımcı 7: “...Herhalde çalgının gerekleri dolayısıyla kullandı onu. Yani o zamanki, yani o günlerde kullanılan çalgının gereği olarak herhalde scordaturayı kullandı diye düşünüyorum. Daha sonra da biz günümüzde bu şekilde la telini sol’e indirerek çalan bir öğrencim oldu esasen şimdiye kadar. Pardon iki de olmuş olabilir. Ben de denedim bence gayet güzel tınıyor ama o zamanki çalgının olanakları herhalde o tür yazımda daha kolaydı diye düşünüyorum. Bu tabii tamamen tahmin, başka hiçbir şey değil...”

Katılımcı 8: “...yeni şeylere çok açıktı...yalnızca çelloyu keşfetmekti diye düşünüyorum... Elbette akordu düşürünce çellonun tınısı farklı oluyor....biliyorsunuz, eğer la telini sol’e çekerseniz çello daha koyu bir tona sahip olur. Yani, bu anlamda kullandı. Eminim... Aptal bir adam

değildi, en basit yanıtı bu... Yalnızca çellonun tınısı daha karanlık bir hale getirmek istedi...”

4.2.10. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin Scordatura ve Normal Akortlama ile Çalınmasına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.26.’da çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin scordatura olarak çalınmasına ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Tablo 4.26. J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin Scordatura Akortlama ile Çalınmasına İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Hangi akortlama ile çalıyor?	Scordatura’nın avantajları var mı?	Scordatura’nın dezavantajları var mı?	Scordatura’ya ilişkin görüşler
K1	Scordatura	Evet	Hayır	Bütün yapıyı oluşturan armonikler açısından daha iyi ve zengin Kesinlikle scordatura çalınmalı
K2	Scordatura	Evet	Hayır	Scordatura çalmak önemli Sadece renk için değil bütün notaları çalabilmek için gerekli Daha gevşek bir tel ve daha karanlık bir çello tonu
K3	Scordatura	Evet	Tuşeyi düzenlemek açısından karmaşık gelebilir	Çellist için daha kolay Notada yazanı çalışıyorsunuz Yazıyı öğrenmek zor olabilir, biraz çalışmak lazım Her zaman yardımcı olur Bazı akorların çalınması açısından avantajlı Her notayı çalmak mümkün Açık tel kullanmak mümkün
K4	Scordatura	Evet	Hayır	Bach scordatura yazdı ve bu çalarken önemli
K5	Normal	Evet	Çalgıya bağlı Bazı çalgılarla inandırıcı olmuyor	20-25 yıl önce değiştirmeliydim Değiştirmek için çok yaşlıyım Scordatura çalınmalı Bütün öğrencilere scordatura çalmalarını söylüyorum Bazı çalgılarla scordatura daha inandırıcı oluyor, bazı modern çalgılarla olmuyor
K6	Scordatura	Evet	Hayır Dezavantaj kendimiziz	Otantik çalma anlamına geliyor Tınıyı daha iyi yapıyor Gerekli Müziği ruhuna uygun tüm fikirleri gerçekleştirmeye yardımcı Daha içten, koyu ve yumuşak bir ton Açık tellerle tüm akorları çalma imkanı Daha serbest tını Çalgıyı ve çalanı daha serbest yapıyor Daha iyi ve kolay
K7	Normal	Evet	Hayır	Denedim, güzel tınıyor Daha kolay Biraz düşüncenizi değiştirmeniz gerek Daha barok tınıyor
K8	Scordatura	Evet	Belki akordu eski haline getirmek zor olabilir	Daha koyu bir çello tonu Akorları çalmak daha kolay Bach hesap sorar Bestecinin isteklerini izlememek için bir neden yok Çok farklı tınıyor

Katılımcıların büyük çoğunluğu (6 katılımcı) bu süiti scordatura akortlama ile çaldıklarını, tamamı ise *scordatura* akortlamanın avantajları olduğunu, *scordatura* akortlamanın, akordu eski haline getirme ve tuşeyi alışık olmadığınız şekilde farklı düzenleme zorlukları ile, çalgıya göre inandırıcılığın değişmesi gibi nedenler dışında hiçbir dezavantajı olmadığını belirtmişlerdir. Aşağıda çello sanatçıların/eğitimcilerinin “J.S.Bach’ın 5. Çello Süitini scordatura olarak mı çalılıyorsunuz?” sorusuna verdikleri yanıtlardan örnek ifadeler yer almaktadır.

Katılımcı 1: “...kesinlikle. Böyle bir olanağımız varsa, çok zor değilse kesinlikle ısrarcıyım...”

Katılımcı 3: “...evet... Çellist için daha kolay ve farklı yapmak için hiçbir neden yok...”

Katılımcı 4: “...evet, yalnızca scordatura...”

Katılımcı 5: “...hayır. Çok mahcubiyet duyuyorum ancak değiştirmek için çok yaşıyım. 20 veya 25 yıl önce değiştirmeliydim ancak scordatura ile çalmıyorum...”

Aşağıda katılımcılardan K3, K5, K6 ve K8’in J.S. Bach 5. Çello Süitinin yalnızca seslendiren kişi açısından bazı pratik zorlukları olduğuna yönelik görüşlerinden örnek ifadeler yer almaktadır.

Katılımcı 3: “...çellist açısından daha zor çünkü notaları tuşede farklı bir düzende öğrenmek zorundasınız...bunu okumak gerçekten çok zor çünkü yazıldığı gibi çalmalısınız ve bu şekilde karmaşık olabilir, özellikle de tel değiştirdiğinizde veya bazı akorlar bazen karmaşık gelebilir...”

Katılımcı 5: “...bazı modern çalgılar çelik telli ve gergin. La telini sol teline çektiğinizde inandırıcı olmuyor Belki biraz tınıyı etkiliyordur ancak bu bencilce ve kişisel bir reaksiyon olabilir...”

Katılımcı 6: “...herhangi birinin öğrenmek için tembellik etmesi dışında hiçbir dezavantajı yok...dezavantaj daha çok kendimiziz...”

Katılımcı 8: “...belki akordu eski haline getirmek zor olabilir... 5. süiti çaldıktan sonra her zaman zorluklar yaşarım, akort tutmaz...”

Katılımcıların J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin scordatura akortlama ile çalınmasına ilişkin görüşlerinden yola çıkılarak oluşturulan alt temalar daha karanlık bir ton, bütün notaları çalabilme imkânı, akorları daha kolay çalma, açık tel, otantik çalma, daha serbest tını ve bestecinin isteği olarak belirlenmiştir.

—**Daha karanlık bir ton:** K2, K6, K7 ve K8 bu süitin scordatura akortlama ile çalındığında çellonun daha karanlık ve koyu bir tınıya sahip olduğunu belirtmişlerdir.

Katılımcı 2: “...la telini düşük akortlama önemli diye düşünüyorum. Her şeyden önce çello bir anda çok daha karanlık hale geliyor. Sol teli, do teli ve sol telinin doğuşkanı... Çok daha gevşek oluyor ve bu dramatik süit için daha iyi olan daha koyu bir ton oluyor. Dezavantajı yok, yalnızca ezber için zor...”

Katılımcı 6: “...birden çok sol teli olması bir avantaj. Akordu düşürdüğünüz zaman çalgının rengi farklı oluyor. Renk daha koyu ve yumuşak oluyor....scordatura çaldığımızda birden çok sol teli kullanıyoruz ve teli düşürdüğümüzde çalgının rengi tamamen farklı bir hale geliyor...”

—**Bütün notaları ve akorları çalabilme imkanı:** K2, K3, K6 ve K8 bu süitte scordatura akortlamanın bütün notaları ve akorları çalabilme imkanı verdiğini ifade etmişlerdir.

Katılımcı 2: “...yalnızca renk için değil, scordatura olmadan tüm notaları çalamazsınız. Gerekli...”

Katılımcı 3: “...eğer scordatura olmadan ve scordatura çalmayı karşılaştıran bir soru soracak olursanız scordatura daha kolay çünkü bütün notaları çalabilirsiniz. Diğer türlü, bazı notaları eksiltmek zorundasınız...”

—**Otantik çalma:** K6 otantik çalma anlamına geldiğini, müziğin ruhuna uygun tüm fikirleri gerçekleştirmeye yardımcı olması nedeniyle scordatura akortlamanın gerekliliğine vurgu yapmıştır.

Katılımcı 6: “...scordatura ile çalmak, otantik çalma olarak adlandırılan şeyle aynı anlamı taşıyor bence...”

—**Açık tel:** K3 ve K6 ikinci bir sol teli ile boş tel kullanma imkânı olduğunu, akorların bu sayede daha rahat çalınarak, daha iyi tınlatıldığını ifade etmişlerdir.

Katılımcı 3: “...burada çok sayıda açık tel imkanı var ve kullanabilirsiniz....akorlar oldukça kolay oluyor...”

Katılımcı 6: “...ve tabi ki açık tel, yazıldığı şekilde tüm notaları çalabilme imkanı veriyor...”

—**Daha serbest tını:** K2, K6 ve K7 daha gevşek bir tel ile daha serbest ve hoş bir tını elde edildiğini belirtmişlerdir.

Katılımcı 6: “...tını daha serbest oluyor...çünkü la telinde çaldığımızda bazen çalgı tınının daha özgür olmasına müsaade etmiyor...ancak birden çok sol teli kullanarak scordatura ile çalmak, birinci pozisyon sayesinde bizi daha özgür yapıyor...”

—**Bestecinin isteği:** K4 ve K8 bestecinin bu şekilde yazdığını ve çalarken ona sadık kalmak gerektiğinin önemini vurgulamışlardır.

Katılımcı 4: “...Bach scordatura yazdı ve o yönde çalmanın önemli olduğuna inanıyorum...”

Katılımcı 8: “...Bach hesap sorar... bestecinin istediğini yapmamak için bir neden yok...”

Tablo 4.27. çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin normal akortlama ile çalınmasına ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.27. J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin Normal Akortlama ile Çalınmasına İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Normal akortlama ile çalınmasına ilişkin görüşler
K1	Normal akortlama mümkün ancak hoş bulmuyorum Normal akortlama beni etkilemiyor
K2	-
K3	Normal akortlama ile çalmak için bir neden yok Parmak numaraları açısından zor Bazı notaları değiştirerek çalmak için bir neden yok
K4	Normal akortlama ile çalınabilir Güzel çalınıyorsa bir önemi yok
K5	Normal akortlama ile öğrendim, daha sonra süitin bozulmasından çekindim ve güvensiz hissetmemek için değiştirmedim
K6	Normal akortlama ile ilgi çekici çalınıyorsa iyi
K7	Öyle başladım Bir tercihim olmadı Scordatura ile çok farklı olacağını düşünmüyorum
K8	Normal akortlamayı kesinlikle unuttun Bazı akorlar normal akortlama ile çalınmıyor Uzun yıllar önce öyle öğrendim- çalmak çok zor

—**Parmak numarası açısından zor:** K3 bu süitin normal akortlama ile çalınması için hiçbir neden olmadığını, parmak numaraları açısından da zor olduğunu ifade etmiştir.

Katılımcı 3: “...scordatura kullanmadığımızda aynı notaları çalabilmek için bazı zor parmak numaraları kullanmak zorundasınız...”

—**Etkileyici değil:** K1 ve K8 bu sütün normal akortlama ile çalınmasını etkileyici bulmadıklarını, o şekilde çalmanın daha zor olduğunu, kesinlikle scordatura ile çalınması gerektiğini belirtmişlerdir.

Katılımcı 1: “...mümkün, ben de öyle çalabilirim ancak hoş bulmuyorum şuanda, beni etkilemiyor...”

Katılımcı 8: “...bugün hâlâ normal akortlama ile çalan çellistler bulabilirsiniz ve ben de konservatuarda normal akortlama ile öğrendim uzun yıllar önce. Çok zordu ve çok sertti... Yani, normal akortlamayı tamamen unutmayı tavsiye ediyorum...”

—**Bazı akorları çalmak zor veya mümkün değil:** K3 ve K8 bu sütteki pek çok sesin ve akorun normal akortlama ile çalınmasının mümkün olmadığını söylemişlerdir.

Katılımcı 8: “...yalnızca daha kolay çalabilmek için değil, normal akortlama ile bazı akorları çalamazsınız...”

—**Öyle öğrendim ve değiştirmedim:** K5 ve K7 bu süiti normal akortlama ile öğrendiklerini ve daha sonra da değiştirmediklerini belirtmişlerdir. K7 scordatura olarak denediğini ve hoş bulmasına rağmen tercih etmediğini ifade ederken K5 farklı bir akortlama ile çalmak için geç kaldığını hatta bu nedenle biraz mahcubiyet duyduğunu dile getirmiş ve bu sütün mutlaka scordatura ile çalınması gerektiğini vurgulamıştır.

Katılımcı 5: “...çok mahcup hissediyorum.. değiştirmek için çok yaşlıyım. belki 20 veya 25 yıl önce değiştirmeliydim ancak yapmadım. Scordatura ile çalmıyorum. ancak bütün öğrencilere scordatura ile çalmalarını söylüyorum. ancak ben kendim yapmıyorum. kötü bir örneğim, ben de scordatura ile çalmalıydım... öyle öğrendim ve sütün hayatımın çok içindeydi ve bozulmasından çekindim biraz. Performansımda güvensizlik hissedebirdim ancak scordatura olmadan çalan ve daha sonra değiştirip scordatura ile çok iyi çalan Natalia Gutman gibi meslektaşlarıma çok imreniyorum...”

Katılımcı 7: “...normal akortla çalışıyorum. Öğretmenim öyle başlattı, ben de öyle devam ettim. Bir tercih olmadı açıkçası yani o şekilde geldi ve o şekilde devam etti. Bir tercihim yok yani açıkçası...”

—**Güzel çalınıyorsa önemi yok:** K4 ve K6 bu sütün kesinlikle scordatura akortlama ile çalınması gerektiğini düşünmelerine karşın normal akortlama ile ilgili

olarak çok katı olmadıklarını, güzel ve etkileyici çalındığı sürece hangi akortlama ile çalındığının bir önemi olmadığını altını çizmişlerdir.

Katılımcı 4: “...Casals normal akortlama ile çalardı ve güzel çalardı...Yani, hiçbir konuda dogmatik değilim. Bazıları o şekilde çalmak ister. Tamam... Birinin scordatura ile korkunç çaldığını ve normal akortlama ile Casals gibi harika çaldığını düşünebilirim ancak Bach scordatura yazdı ve bu şekilde çalmanın önemli olduğuna inanıyorum. Eğer öyle çalmak istemiyorsanız ve normal akortlama ile ikna edici çaluyorsanız, size bir artı veririm, hoş olduğunu söylerim...”

Katılımcı 6: “...eğer birisi scordatura ile ilgi çekici çaluyorsa iyidir... Eğer scordatura ile ilgi çekici çalmıyorsa kötüdür... Ancak iyi fikirleri scordatura ile kombine etmek tabii ki iyidir... Bu nedenle scordatura ile scordaturasız çalınan iyi fikirlerden daha iyi tınlar çünkü scordatura, müziğin ruhuna ait tüm fikirleri gerçekleştirmenize yardımcı olur...”

4.2.11. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerinde Tekrarlara İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.28.’de çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerindeki tekrarlara ilişkin görüşleri gösterilmiştir.

Tablo 4.28. J.S.Bach’ın Çello Sütlerinin Tekrarlı Olarak Çalınmasına İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Tekrarları yapıyorlar mı?	Nedeni
K1	Evet	Tekrar değil, süreklilik Dengeleme fırsatı
K2	Evet	Retorik bir müzik İlk defaki ile aynı olmamalı, farklı yapmaya çalışırım etkili olması için
K3	Evet	Barok müzikte bir üslup Çok özgürsünüz İkinci tekrarda büyük farklılık olmalı
K4	Neredeyse her zaman	Dinleyiciye ve zamana bağlı Performans her zaman değişir
K5	Bazen yapmam	Programa bağlı Sadece Bach çalacaksam, uzun bir programsa yapmam
K6	Bazen yapıyorum bazen yapmıyorum	Çok gerekli değil Dengelemek için Bölümün uzunluğuna bağlı Dinleyiciye bağlı Her bölümün ilk yarısı mutlaka tekrarlı çalarım ancak bütün sütleri çalacaksam yapmam Keyif almak önemli, hissiyatsız tekrara gerek yok İlgi çekici değilse tekrara gerek yok
K7	Bazen	Konserlerde tekrar yapılmalı dans formu oldukları için Sınavlarda zaman kazanmak için bazen istemiyoruz Menuet’ler tekrarlı olmak zorunda Bach olduğu için çok kural koymaya gerek yok
K8	Evet, ancak bazen yapmam	Bütün sütleri tek bir konserde çalacaksam yapmam, çok uzun oluyor Bazen yaparım otomatik değil ama

—**Tekrar değil süreklilik:** K1 Heraklitos’un “Aynı nehirde iki kez yıkanılmaz” sözünü örnek vererek, aynı şeyin tekrar edilemeyeceğini, o nedenle tekrarları daha çok süreklilik gibi düşündüğünü ifade etmiştir. Tekrarları, ilk çaldığında hiç yapmadığı şeyleri yapmak için bir fırsat olarak gördüğünü ve ikinci tekrarda süslemeler ve renklendirmeler yaptığını, bu değişiklikleri yaparken hiç bir sınırlaması olmadığını ifade etmiştir.

—**Dinleyiciye, zamana ve bölümün uzunluğuna bağlı:** K4, K5, K6, K7, K8 tekrarların dinleyiciye ve zamana bağlı olduğunu belirtmişlerdir. K4, K5, K6, K8 bütün süitleri tek bir konserde çalacaklarsa tekrar yapmadıklarını, K5 ve K6 süitlerin ilk yarılarını tüm süitleri çaldığı konserler dışında mutlaka tekrar ettiğini ve tekrarların bölümün uzunluğuna bağlı olduğunu, K7 öğrenci sınavlarında uzun süreceği gerekçesi ile bazen tekrar yaptırmadıklarını ifade etmiştir.

Katılımcı 4 : “....Anner Bylsma ile konuştunuz mu? Ona bu soruyu sorarsanız, ki ben bir kere sormuştum o soruyu kendisine, konserin ne kadar süreceğine bağlı cevabını vermişti... Dinleyiciye bağlı... Bazen yapmaz, yapmadı... On senedir çalmıyor, artık çalamıyor rahatsızlığı nedeniyle... O konuda da dogmatik değildi....duruma bağlı dedi...Eğer bu restoranda çalıyorsam ve çok gürültü varsa tekrar yapmam yapıp bitirmek ve gitmek isterim... Treni yakalamam gerekiyorsa veya buna benzer başka bir şey... At arabası beni alacaksa çünkü bir sonraki köye gitmek zorundaysam... Daha kısa çalarım...”

Katılımcı 5: “....ilk tekrarı her zaman yaparım. Bazen ikinci tekrarı yapmam. Ama tabii ki süitleri bütün tekrarlarıyla çalarak kaydettim. Biraz programa bağlı....program yalnızca Bach çalacağım uzun bir programsa ikinci tekrarların hiçbirini çalmam. Biraz uygulama ile ilgili bir soru, uygulama ile ilgili bir karar...”

Katılımcı 6: “....değişir...Bu tekrarları bazen çalıyorum bazen çalmıyorum. Aslında ruh haline bağlı... Tekrarların kesinlikle gerekli olduğunu düşünmüyorum. Örneğin 5.süitin ikinci gavotte’unun ilk yarısı son derece kısa ve ikinci yarısı son derece uzun. Bu nedenle, ikinci kısmı asla tekrarlı çalmam çünkü orantı bakımından kötü geliyor.... tekrarlar çaldığınız yere, dinleyiciye bağlı... Bazen tekrar yapıyorum... Her bölümün ilk yarısını mutlaka tekrarlı çalmayı tercih ederim. Ancak bazen yapmam. Örneğin, bir konserde altı süiti birden çalacaksam bazen tekrar yapmam.... evet unutmuştum, kendi kaydımı hiç dinlemem.... epey zaman oldu ama evet, yaptığımı (CD kaydında 5.süitin prelude bölümünde uvertür kısmında tekrar yazmıyor olmasına rağmen tekrarlı çalıyor) hatırlıyorum. çünkü füg ile karşılaştırıldığında çok kısaydı ve iki kez çalınca çok aykırı olmaz diye düşünmüştüm...”

Katılımcı 7: “....şöyle, aslında tabi ki eğer konser yapıyorsanız bence yapmak lazım çünkü onlar birer dans formu, dans formu oldukları için....çünkü müziğin gereği o'dur. Ama genellikle sınavlarda falan zaman kazanmak için, öğrencilerimizden sadece düz, tekrarsız istiyoruz. “Menuet”leri tekrarlı istiyoruz. O bir kural çünkü anayasal bir kural gibi yani, değişmez yani...”

Katılımcı 8: “....bütün tekrarları yaparım, şimdi bugün farklıydı. Bir konserde altı süitini hepsini çaldığımda tekrar yapmam çünkü biraz uzun oluyor. Bazen tekrar ediyorum, örneğin bugün bazılarını yaptım ama otomatik bir şekilde değil.... bütün tekrarların kural olduğunu düşünmüyorum...bazen orantısız şekilde olduğu zaman daha enteresan olduğunu düşünüyorum. Bu insanlar için daha ilgi çekici oluyor. Hiçbir zaman da bunun planını yapmıyorum...”

—**Tekrarlar farklı olmalı:** K3 doğaçlamanın, farklı çalmanın barok müzikte bir üslup olması nedeniyle, K2 ise “Retorik” üslubu örnek vererek, müziğin etkili olabilmesi için ikinci kez tekrar geldiğinde daha farklı çalınması gerektiğini vurgulamıştır.

—**İlgi çekici değilse gerek yok:** K6, tekrarların keyif alınarak, hissedilerek yapılması gerektiğini ve ilgi çekici olmayacaksa tekrar yapmanın gerekli olmadığını belirtmiştir.

Tablo 4.29.'da çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach'ın Çello Süitlerinin tekrarlarında yaptıkları değişiklikler ve bu değişikliklerin ölçütleri yer almaktadır.

Tablo 4.29. J.S.Bach’ın Çello Sütlerinin Tekrarlarında Yapılan Değişiklikler ve Ölçütleri

Katılımcılar	Ne gibi değişiklikler yapıyor?	Değişikliklerin ölçütü nedir?
K1	Süslemeler ve renklendirmeler	Ölçütü yok SınırlandırmıyorBiraz mantık ve hisler
K2	Daha gür veya daha hafif Daha artiküle olabilir Biraz tril	Beğeni, tat
K3	El yazmalarında farklılıklar var o nedenle yazıldığı gibi çalmak çok önemli değil Nüans olarak zıtlıklar	Zıtlıklar
K4	Planlı değil Yay değişikliği Nüans yazmıyor Daha gür veya hafif çalma Süsleme ancak çok değil Armoniye göre bazen bas partisi, orta ve üst sesleri duyurma	Ölçüt yok Ölçüt sadece ne kadar yaşadığımız ve ne kadar çaldığımız
K5	Çok süsleme yapmam Abartılı nüanslar yapmam Daha yumuşak veya daha belirgin Barok çello ve yay ile yapılan nüanslar gibi	-
K6	Triller ve çeşitlemeler Biraz daha farklı Süsleme Bazı pasajlar ekleme Yay değişikliği Bazı sesleri daha kısa veya uzun çalma Pek çok yolu var	Yorumcunun beğenisi Keyif alma Kendi zevkiniz ve parçanın yapısını nasıl düşündüğünüz
K7	Küçük triller ve çarpmalar	Eserin özelliğini bozmamak
K8	Süsleme yapmam veya çok az yaparım Bazı kurallar belirliyorum ancak bazen uygulamıyorum	Salon akustiği Dinleyiciler Kendiniz

Katılımcılar tekrarlarında genel olarak nüans ve yay değişikliği, süsleme, bazı sesleri daha kısa veya uzun çalma, ses ekleme gibi değişiklikler yaptıklarını belirtmişlerdir. K4 bu değişiklikleri yaparken hiçbir ölçütünün olmadığını, K1 mantığı ve hisleri dışında kendisini sınırlandırmadığını, K2, K6 ve K8 ölçütlerinin dinleyen beğenisi, K7 eserin özelliğini bozmamak, K3 zıtlıklar olduğunu ifade etmiştir.

Aşağıda çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerinin tekrarlarında yaptıkları değişiklikler ve bu değişikliklerin ölçütlerine ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “...herhangi bir ölçütle kendimi tutmak istemem. Hepsi bu... Biraz mantıkla hissetmek isterim...”

Katılımcı 2: “...beğeni.... beğeni ile yapmalısınız, yalnızca bununla ilgili. Bütün bunlar çok önemli diye düşünüyorum. Bu sizin anlatımınızı yansıtmaya yardımcı oluyor. Sadece süsleme yapmak için tekrar

yapmıyoruz, söylemek istediğin şeyi daha açık dile getirmeni sağlıyor...”

Katılımcı 4: “.....caz müzik sever misin? Caz dinler misin? Güzel... Bir caz grubundasın 5-6 kişilik ve bir tema çalıyorsunuz....herkes kendi doğaçlamasını yapıyor ve sıra sende... Sonra diğerine geçiyor... Sıra bana geldi, farklı birşeyler yapmalıyım diyorsun. Yani, limit yok... Limit ne kadar yaşadığın... Hepsi bu... Ne kadar süre çaldığın...”

Katılımcı 7: “....Yani gerçekten onun sınırını çok iyi korumak lazım, o sınırı aşarsanız... Değil mi? Yani yine de sonuç olarak adamın yazdığı veya daha sonra düzeltilmiş şekliyle yazdığı diyelim, eserlerin özelliklerine çok fazla dokunmadan bunları yapmak lazım...”

4.2.12. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerinde Vibratoya İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.30. çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerinde vibratoya ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.30. J.S.Bach’ın 5. Çello Sütinde Vibratoya İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Belirli bir vibrato karakteri var mı?	Açıklama
K1	Hayır	Akustiğe, atmosfere, salonun büyüklüğüne göre değişir Her zaman deneyimliyor Tamamen vibratosuz çalmak istemiyor çünkü doğal bulmuyor
K2	Hayır	Vibrato süslemedir Yalnızca belirli bir notayı daha önemli yapmak veya özel bir duygu yüklemek istendiğinde kullanılmalı
K3	Hangi ekol olduğuna bağlı	Çok kullanmıyor Hızlı bir dans ise gerek yok Bazı bölümlerde biraz kullanıyor Akustiğe ve bölümün karakterine göre Şarkı söyler gibi çalmak isteniyorsa olabilir ancak bu müzik şarkı söyler gibi değil, salt müzik
K4	Hayır	Bach’ın vibrato anlayışı hakkında fikrimiz yok İnsan sesinin doğasında vibrato var ancak hissedilerek yapılmıyor Neyi belirtmek istediğinize bağlı Bir şeyi göstermek istiyorsanız Bir “barok vibrato” yoktur Vibrato bir çeşit renktir, ton değil
K5	-	Notaları desteklemek ve önemli notaları vurgulamak için Bazen bir akoru izleyen süslemeler için Müziğin diline göre değişir Kısa, hızlı notalarda vibratoya gerek yok
K6	Hayır	Özel bir vibrato yok. Aynı döneme ait başka eserler için de aynı
K7	-	Önemli olan tınlama Biraz vibrato Mümkün olduğunca düz çalınmalı Her bölümde farklı vibrato
K8	-	Vibratodan kaçınmam Az vibrato ilgi çekici bazı yerlerde daha etkili olması için Vibrato tril, vurgu gibi süsleme Bach zamanında bir çeşit süslemeydi

Katılımcıların çoğunluğu çello sütünlerine ilişkin belirli bir *vibrato* karakteri olmadığını, K3 ve K7 her bölümün karakterine göre farklılık gösterdiği, K6 farklılık göstermediğini belirtmiştir. *Vibrato* karakterinin K1 ve K3 atmosfere ve salon akustiğine bağlı olduğunu, K2, K4, K5, K8 önemli notaları vurgulamak, daha etkili hale getirmek amacıyla *vibrato* kullandıklarını, K7 biraz *vibrato* yaptığını ve mümkün olduğunca düz çaldığını, K1 tamamen *vibratosuz* çalmayı doğal bulmadığını, K8 az *vibrato* yaptığını ancak *vibratodan* kaçınmadığını, K3 ve K5 hızlı danslar ile kısa notalarda *vibrato*ya gerek duymadıklarını, K2 ve K8 *vibratonun* bir çeşit süsleme olduğunu, K4 *vibratonun* ton değil, renk olduğunu ifade etmiştir.

Aşağıda çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S. Bach'ın 5. Çello Sütüninin *vibrato* karakterine ilişkin görüşlerinden örnek ifadelere yer verilmiştir.

Katılımcı 1: “...çok çok büyük bir salonda çalıyorsanız farklı bir tını ve farklı bir *vibrato* kullanacaksınız ve küçük bir odada ise yine aynı şekilde... Belki de her durum için iyi bir çözüm bulmalısınız...her şey etkiler bizi ve müziğin bütün bu durumlara göre doğal bir şekilde oluşmaya ihtiyacı vardır. Yani, hava güzelse, moralim yüksekse belki son notayı biraz daha *vibratolu* çalarım... her zaman denerim. Tamamen *vibratosuz* çalmam çünkü çok doğal değil...”

Katılımcı 2: “...*vibrato* bir süslemeydi...yani, triller gibi aynı şekilde ve belli bölümlerde kullanmalısınız. Gerçekten güzel bir nota çalmak istediğinizde... Yani bu şu anlama geliyor; 5. sütün sarabande bölümünü çalarken bunu yay ile yaparsınız. Yay ile konuşursunuz... Bu barok müzikte çok önemlidir. Ancak elbette bazen belirli bir notayı daha önemli yapmak istersiniz veya özel bir duygu yüklemek...”

Katılımcı 3: “...çok kullandığımı düşünmüyorum. özellikle hızlı bir dans çalıyorsanız *vibrato* yapmazsınız, prelude ve belki sarabande'da bazı allemande'larda biraz *vibrato*....eğer bir kilisede çalıyorsanız ihtiyacınız yok... burada şarkı söylemenize gerek yok, şarkı söyler gibi değil. Bu yalnızca salt müzik...”

Katılımcı 4: “...her şeyden önce *vibratonun* ne anlama geldiği ile ilgili hiçbir fikrim yok. Bach'a ne ifade ediyordu hiçbir fikrim yok... Ancak şunu biliyorum ki bu insan seisinin doğasında var...yaylı çalgı çalma 20. yüzyıldan önce *vibratolu*ydü ancak başlangıcı Fritz Kreisler ile... 1890 yılında veya 1995... herkes *vibrato* çalıyor... Çok fazla *vibrato*... Öyle ki, *vibrato* bir hastalık şimdi. Herkes yapması gerektiği için yapıyor. Müziği hissederek kendiliğinden gelen bir şey olmuyor. Bach'ta *vibrato*yu umursamam... Bach bir şeyler göstermek ister diye düşünüyorum, çünkü müzik bir şeyler söylüyor. Ama bu barok *vibratosu* değil... Bu doğru değil. eğer Tchaikovsky çalıyorsam farklı bir *glissando* yaparım, farklı şeyler... Çünkü onun ne ifade etmek istediğine

bağlı. Bach'ta, Beethoven'da asla glissandolar yapmam, asla kaydırma yapmam. Çünkü müzik yapılandırılmış bir müzik, bu önemli. Bu renk değil. Vibrato bir çeşit renk. Pek çok insan vibratonun ton olduğunu düşünür, o ton değil. Kesinlikle ton değil, o bir renk...”

Katılımcı 8: “...tabi ki az olması daha iyi. tabi ki kullanmak da hoş oluyor. Vibrato yapmaktan kaçınmam....belirli armonilerde, ilginç bazı notalarda.... vibrato tril, aksan gibi bir süsleme... Bir şeyleri ilgi çekici, güzel yapmak için kullanıyoruz...”

4.2.13. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Çift Sesler ve Akorların Çalınmasına İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.31.'de çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki çift sesler ve akorların çalınmasına ilişkin görüşleri gösterilmiştir.

Tablo 4.31. J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Çift Sesler ve Akorların Çalınmasına İlişkin Görüşler

K1	Neyi göstermek istediğinize bağlı Notalara çok aksan yapmıyor Akorları sert kırmıyor Duruma bağlı Bazen temel sesi, bazen en üstteki sesi daha çok çalıyor Hangi sesi daha çok ortaya çıkarmak istiyorsa Bylsma her zaman temel sesi gösterir
K2	Bazı modern yorumcuların aksine üst sese odaklanmıyor Her zaman en alttaki ses ile başlıyor
K3	Akustiğe bağlı Her zaman arpej gibi Akorları kırmıyor Agresif değil Akorları daha çok tınlatarak çalma viola de gamba geleneğinden geliyor
K4	Çalmayı bıraktığınızda hala duyuluyorsa o ses vardır, oradadır Çift sesleri aynı anda duyurulabilir ancak üç ses ve dört sesi duyurmak mümkün değil Diğer notaların rolüne bağlı Armoniye çok sık gösteriyor
K5	Tematik çizgiyi takip eden ses hangisi ise onu göstermeye çalışıyor
K6	Akorları bazen 2-2 çalıyor Bazen bas ses ve sonra üç nota, çok sık da arpej şeklinde çalıyor Birlikte değil Hızlıca üç nota ve sonra tek nota çalıyor ancak diğerleri akor gibi kulakta kalıyor
K7	Akorları kırmadan çalıyor Bir sonraki sese bağlayan sesi daha çok duyuruyor Dört sesli ise önce alttaki iki sesi, sonra üstteki iki sesi duyuruyor Yukarıdaki iki sesi çalarken alttaki iki sesi tınlatıyor Bas sesin de yukarıdaki ezgiyi desteklemesi gerekiyor
K8	Aynı anda üç sesi çalmak imkansız Barok çello ve yay ile daha kolay Modern çello ile bir çoğu imkansız Çift seslerin ne kadar tınlayacağı çalan kişiye bırakılmış

—*Neyi göstermek istediğinize bağlı:* K1 notalara çok aksan yapmadan hangi sesi daha çok ortaya çıkarmaya çalışıyorsa o sesi daha çok çaldığını, K2 modern yorumcuların aksine üst sese odaklanmadığını, K4 diğer notaların rolüne bağlı olduğunu, K5 ve K7 tematik çizgiyi takip eden sesi göstermeye çalıştığını, K2 her zaman en alttaki ses ile başladığını ifade etmiştir.

—*Akustiğe bağlı:* K3 akustiğe bağlı olarak değişebileceğini belirtmiştir.

—*Akorları kırmadan, arpej gibi:* K1, K3, K6 ve K7 akorları kırmadan, yumuşak bir şekilde daha çok arpej gibi çaldıklarını söylemişlerdir.

—*2+2, 1+3 veya 3+1:* Dört sesli akorları K6 ve K7 önce alttaki iki ses, sonra üstteki iki ses olarak çaldıklarını, K7 üstteki iki sesi çalarken alttaki iki sesi de tınlattığını ifade etmiştir. K6 dört sesli akorları bazen önce en alttaki ses sonra üç ses veya önce hızlı bir şekilde ilk üç ses ve sonra en üstteki ses şeklinde çaldığını da belirtmiştir.

—*Aynı anda üç ses veya dört ses çalmak imkânsız:* K4 ve K8 çelloda aynı anda üç veya dört ses çalmanın imkânsız olduğunu, K8 bu akorların barok çello ve yay ile daha rahat çalınabileceğini söylemiştir. K4 çalmayı bıraktığınızda hala duyuluyorsa o sesin var olduğunu ileri sürerek bunun akor olarak tınlatmak için yeterli olduğunu ifade etmiştir.

Aşağıda çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S. Bach'ın Çello Süitlerindeki çift sesler ve akorların çalınmasına ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “...Bylsma'nın akorları kırmaya oldukça karşı olduğunu okumuştum (akoru kırmayı örnekliyor)...bu oldukça berbat. İşe yaradığını düşünmüyorum....tabi ki polifoniye veya armoniye bağlı... Neyi göstermek istiyorsunuz? Bası veya üst sesi daha fazla göstermek istiyorsanız, değişir....daha çok duruma göre değişir....ve Bylsma her zaman alttaki sesi ve bastaki sesi göstermek ister...”

Katılımcı 2: “...modern çalıcıların çoğu her zaman en üst teldeki sese odaklanıyor....ancak fazla modern bunun için... Ben tersini yapıyorum. Vuruştaki en alt sestten başlıyorum her zaman. Yaptığım şey bu...”

Katılımcı 3: “...akustiğe göre de değişir ancak eğer bugün karar vermem gerekirse arpej gibi yapardım....çünkü akorlar viola de gamba

çalımından geliyor daha tınlayan bir şey, agresif değil. Ancak 2+2 şeklinde çalan daha eski, farklı çellistlerden dinledim... ”

Katılımcı 4: “size en iyi cevabı verecek olan Anner Bylsma’dır... Barok besteci Francesco Geminiani ile oldukça ilgilidir... Nasıl çalınacağı ile ilgili incelemesini okudunuz mu? Anner’e bunun için minnettarım... Dinleyicinin tasavvuru hakkında konuşmalar... Eğer beni dinliyor ve duyuyorsanız bir şeyler var olmuş demektir, eğer çalıyorsam ve duymuyorsanız var olmamış demektir...İki sesi birlikte çalabiliriz çünkü mümkün, ancak üç sesli veya dört sesli bir akor mümkün değil....çalmayı bitirdiğinizde hala duyuluyorsa, dinleyicinin tasavvurunda ise o ses vardır, oradadır...Anner Bylsma’nın inandığı şey bu ve haklı, onunla aynı fikirdeyim...”

Katılımcı 5: “çift seslerde tematik çizgiyi takip eden ses hangisi ise onu göstermeye çalışıyorum....takip eden notaya konsantre oluyorum...”

Katılımcı 6: “bu bazen bas olabiliyor....çok sık da arpej gibi çalıyorum, çelloda tını öyle daha hoş oluyor bence...Birlikte değil fakat üç nota hızlı ve sonra diğer bir nota... ancak hızlı ve akor gibi, kulakta kalacak şekilde... Tını o şekilde daha iyi oluyor diye düşünüyorum. Çok sert değil...içeriğe bağlı...”

Katılımcı 7: “akorları kırmadan, akorların canını acıtmadan o sesleri viyolonselden çıkartmak için bir parça ustalık gerekebiliyor tabi ki. Yani esasında orda bir sonraki sese bağlayan bir tane ses oluyor, o ses daha çok, ağırlıklı olarak o sesi duyurup devam ettirmeye çalışıyorum. Eğer dört sestem oluşan bir akorsa önce alttaki iki sesi sonra yukardaki iki sesi düzgün bir şekilde çalmaya çalışıyorum. Yukardaki iki ses çalınırken alttaki iki sesin de tınlaması için çaba gösteriyorum....tabi bu arada bas sesin de bir taraftan o şeyi desteklemesi gerekiyor. Yukardaki devam eden çizgiyi desteklemesi gerekiyor...”

Katılımcı 8: “üç sesi aynı anda çalamazsınız...Belki barok çelloda gövdesi ve yayıyla daha kolay olabilir ancak yine de aynı anda, yazıldığı gibi çalınabileceğini sanmıyorum. Muhtemelen Bylsma bunu benden çok daha iyi açıklar. Çift seslerin ne kadar tınlayacağı çalıcıya bırakılmış...pek çoğu modern çelloda mümkün değil...”

4.2.14. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütitlerindeki Bağlar Ve Artikülasyona İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.32.’de çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütitlerindeki bağlar ve artikülasyona ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Tablo 4.32. J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki Bağlar Ve Artikülasyona İlişkin Görüşler

K1	<p>Cümleme ve polifoni açısından el yazmaları çok yararlı El yazmalarındaki bağlardan yararlanıyor Bütün hepsini aynı bağda çalmaya gerek yok, o sadece bir yön Bağ değişikliği ustalık isteyen bir şey Tüm sütleri çalışmaya legato başlıyor Teknik detaylar veya sıkıntılar bağları el yazmalarından farklı yapmaya itebiliyor Deniyor Her zaman değiştiriyor El yazmaları Bach'ın fikirleri olmalı, gerçekten işe yarar</p>
K2	<p>Konuşur gibi çalmayı deneme Bestecinin önemli bulduğu vurguları vurgulama Her heceyi vurgulamak sıkıcı Bağlar kısa notalarla kombine edildiğinde daha etkili Bağlar, müzikal dili telaffuz etme yolu Bu retorik bir müzik, konuşmalısınız El yazmalarındaki bağlardan yararlanıyor Kısmen kendi hazzına göre kısmen pratik açıdan karar veriyor Magdalena'ya yakın duruyor Genellemeye çalışmıyor Bylsma el yazmasına mümkün olduğunca sadık kalıyor, beğeniyorum ama benim Bach'ım onunkinden farklı</p>
K3	<p>El yazmalarını alt alta koyarak karşılaştırmış Neyin en iyisi olduğunu bilmek mümkün değil Karar vermeye çalışıyor Genellikle el yazmalarıyla aynı oluyor Eserin mantığını bulmaya çalışıyor O mantıkla yaylarla ilgili genel kaniya varıyor, bazen işe yarıyor bazen yaramıyor Özellikle Magdalena net değil Kontrpuana, armoniye, pasif notalara, vurgulara bazen karaktere göre karar veriyor Armoniyi hayal etme Tekrar geldiğinde değiştirilebilir</p>
K4	<p>19. yy'da herkes farklı yayla çalışıyordu Bach bazı farklılıklar yapmak için öyle yazmış olmalı Barok dönemde ayrı nota çok, 19. yy'da herkes uzun bağlar kullanıyor çünkü gelenekti, şimdi değişiyor Çok farklı yolla çalınabilir, bu bir yaklaşım, iyi veya kötü anlamına gelmez El yazmalarındaki bağları deneyebilirim ancak bu bende işe yaramayabilir, kopyalanmış gibi duyulur</p>
K5	<p>Büyük aralıklarda artiküle ediyor Her zaman değil ancak dizi, sıralı sesler şeklindeyse bağlıyor El yazmalarına oldukça sadık kalınmalı ancak biraz pratikle de ilgili Çok net kriterleri yok, çok değiştiriyor</p>
K6	<p>Bazı temel kurallar belirlemek mümkün İçeriğe bağlı farklı yorumlanabilir Çalıcının özgünlüğüne bağlı Anladığı ve hissettiği kadarıyla el yazmalarını takip ediyor ancak bazen etmiyor Kendi yaylarını yazıyor Yazılana bağlı kalmaya çalışıyor El yazmalarında net olmayan yerleri müzikal mantığına göre yorumluyor Bazen çalarken unutursa doğaçlıyor Bach mı yazdı bunları bilinmiyor ancak el yazmalarını çok takip ediyor el</p>
K7	<p>Yüzlerce değişik bağ çeşidi kullanılabilir Çok farklı çalanlar var En çok yakışanı uygulamak gerek Aklında bir şarkı ve o şarkının bağları var</p>
K8	<p>El yazmalarında bazı bağları kılavuz olarak kullanıyorum Romantik çalıcılarınkinden çok ayrı yaylar kullanıyorum Barok'ta bağlı yayların her zaman bir anlamı var Armonideki vurgunun bir yolu El yazmasındaki gibi yapmaya çalışıyor Bazen akustiğe bağlı veya aşkla çalmak isterse farklı çalıyor Kendisi gibi çalıyor</p>

—*El yazmalarından yararlanma:* Yay ve bağ konusunda K7 dışında yorumcuların hepsi el yazmalarındaki yaylardan yararlandıklarını belirtmiştir.

—*Etki ve ifade için yazılmış olma:* K1, K2, K8 bağların ifade ve etki için yazılmış olduğunu, her bağın bir anlamı olduğunu ve bazen çok uzun bağların aslında müzikal bir işaret olduğunu vurgulamıştır.

—*Teknik detaylar ve sıkıntulara göre değiştirme:* K1, K2 ve K5 el yazmalarındaki bağları mümkün olduğunca takip etmeye çalıştıklarını ancak bazı teknik sorunlara göre daha farklı bağlara karar verebildiklerini belirtmiştir.

—*Kendi yaylarını yazma (özgün olma):* Yorumcuların hepsi özgün şekilde kendi bağ ve artikülasyonlarını yarattıklarını ve bunun sürekli olarak değişebileceğini ifade etmiştir.

—*Çok farklı bağlar mümkün:* K4, K7, K8 çok farklı bağlarla çalabilmenin mümkün olduğunu söylemiştir. K4 ve K8 romantik dönem yorumcularının her şeyi bağlı çaldıklarını, o dönemde herkesin benzer yorumla çaldığını örnek vererek bağların bir yaklaşım olduğunu, K7 aklında bir şarkı oluşturduğunu ve o şarkının bağlarını uyguladığını belirtmiştir.

—*Bazı temel kurallar belirleme:* K5 ve K6 bağlara karar verirken içeriğine göre genelleme yapmadan bazı temel kurallar belirlenebileceğini ifade etmiştir. K5 dizi gibi sıralı sesleri genellikle bağladığını, atlamalı aralıklarda ayrı çaldığını söylemiştir.

—*Akustiğe göre çalma:* K8 bazen akustiğe göre bağların değiştiğini belirtmiştir.

Aşağıda çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerindeki bağlar ve artikülasyona ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler yer almaktadır.

Katılımcı 1: “....Magdalena kopyaladı dolayısıyla Bach'ın fikirleri olmalı....el yazmalarındaki bağlar bize ifadeyi göstermesi açısından oldukça yararlı....(örnekleme: 2. Kayıt 22:05-22:08)...bunun hepsinin tek bir yayda çalınmasına gerek olduğunu düşünmüyorum, bu yalnızca bir doğrultu....bağları değiştirmek ustalık isteyen bir şey. Aslında bütün sütleri çalışmaya legato başladığımı biliyor musunuz? Legato çalışırım.... En zor şey polifonidir çünkü teller çok yakın ve benim için

önemli olan kriter, kolumun her zaman önce gitmeyi hatırlaması. Kolum çok geç tepki verir, eğer legato çalışırsam her zaman önce davranır....bunlar Magdalena'daki yaylar ancak onları değiştirebilirim çünkü bu durum yayları değiştirmeme müsaade ediyor....”

Katılımcı 2: “....artikülasyon ile ilgili esas şey konuşur gibi çalmaya çalışmalısınız... O bir dildir....sizinle konuşuyormuşum gibi çalmalısınız çünkü her heceyi, kelimenin her parçasını aynı düzeyde çalarsam 10 dakika sonra uyuyakalırsınız. Bu çok önemli....bağlar kısa notalarla kombine edildiğinde daha etkileyici oluyor....artikülasyon çok önemli ve bağlar müzikal dili telaffuz etme yolu...çünkü bu retorik bir müzik, konuşmalısınız...”

Katılımcı 3: “....size daha önce de söz ettiğim gibi küçük bir arşivim var. Örneğin, bütün el yazmalarını aldıktan sonra, artikülasyonsuz bir şekilde ilk iş hepsini kopyaladım ve daha sonra anlayabildiğim kadarıyla bağları kopyaladım. Her bir el yazması için yaptım bunu.... Daha sonra hepsini birden alt alta koyduğum beşinci bir kopya daha yaptım. Sonuç olarak her biri birbirinden çok farklı...”

Katılımcı 4: “....19. yüzyılda herkes Francois Tourte'un yarattığı farklı yaylarla çalışıyordu. 1780 veya 1790'dı... Yani, o yay Bach zamanında yoktu....Yay daha hafif bir yaydı, daha net ve daha esnekti....genel ifadede bağlar çok uzun değildi. Barok döneme bakarsanız çok fazla ayrı nota vardı ancak 19.yüzyılda herkes uzun bağlar kullanıyor çünkü bir gelenektir... Bu şimdi değişiyor...”

Katılımcı 5: “....yayları nasıl artiküle ettiğimle ilgili en temel şey büyük aralıklarda yayı ayırıyor olmam. Eğer dizi şeklinde bir motif varsa temel olarak bağlarım. Her zaman değil tabii...”

Katılımcı 6: “....el yazmalarını anladığım, hissettiğim kadarıyla takip ederim. %90 takip ediyorum ama bazı yerlerde el yazmasındaki gibi yapmıyorum. Bylsma el yazmalarını çok fazla takip ediyor. Kesinlikle el yazmasında yazıldığı gibi çalınması gerektiğini düşünüyor. Oldukça da tatmin edici bir kaydı ve bütün bu bağları nereye koyduğunu gösteren bir edisyonu var. Bana göre, ben el yazmalarına hala çok yakın değilim. Bazen kendi yaylarımla çalışıyorum ancak yazılmış olan yay stili ve bağlarla yapmaya çalışıyorum....yani, el yazmasındaki yaylardan oldukça yararlanıyorum....bağ değişikliği ile ilgili kabul edebileceğiniz bazı temel kurallar var. Aynı zamanda kurallar da farklı yorumlanabilir, içeriğe bağlı...”

Katılımcı 7: “....tabii ki bağlar ve artikülasyon deyince Bach'ın yazdığı müzikte aslında hani yüzlerce falan değişik artikülasyon, değişik yay çeşidi kullanabiliyorsunuz. Yani çok fazla olanak var elinizde, çok fazla alternatif var ve çok değişik çalan insanlar da var....Bach 1.süit dediğimiz zaman, mesela onu 8 bağli, 4 bağli, 8 bağli bilmem kaç ayrı veya hepsi ayrı çalan insanlar var yani. En basit örnek aklıma şuan o geldiği için söylüyorum. Çok fazla olanak var, bu olanakların hepsini

de duyduk, gördük biliyoruz. Bana göre hep, her zaman söylediğim bir şey var; siz en çok üzerinize hangisini yakıştırıyorsanız onu kullanabilirsiniz.... Bunu size çok bilimsel bir şekilde açıklayamayabilirim ama şunu söyleyebilirim sadece; benim kafamda bir şarkı var. O şarkının bağları var kafamda. O şarkının ifadesi ve artiküle ediş şekli var. Onu yazıyorum, onu kullanıyorum daha doğrusu...”

Katılımcı 8: “....bazılarını kılavuz olarak kullanıyorum. Nasıl yaklaşmalı?...romantik çalıcılardan farklı olarak daha çok ayrı notalarla çalıyorum...Bir kural vardır; barok dönemde eğer bir nota bağlı ise, mutlaka bir anlamı vardır....bana göre armonideki vurgunun bir yolu...ama her zaman değiştiririm, bu bazen akustiğe de bağlı, bazen aşkla çalacaksam veya her neyse...”

Tablo 4.33.’te çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach’ın Çello Süitlerinin el yazmalarında net olmayan bağlara ilişkin görüşleri sunulmuştur.

Tablo 4.33. J.S.Bach’ın Çello Süitlerinin El Yazmalarında Net Olmayan Bağlara İlişkin Görüşler

K1	Mantiği aramaya çalışma Neden diye düşünme Çok rahat olmayan bağlarla Bach, bize bir şeyler göstermeye çalıştı veya özel şeyler uygulamamızı istedi belki Çok seçenek denerim, aydınlatır
K2	Tam net olmaması müziğin formunu değiştirmez Artikülasyonu değiştirir Müziyenin kararı Ne önemliyse onu yapmalı Magdalena’nın yazısı çok makul Bazı bağların belirlenip her yere genellenmesini iyi bulmuyorum Daha çok retorik Farklı artikülasyon ile şaşırtmak
K3	Çok net değil ancak çoğu yerler anlaşılıyor
K4	Bach’ın otografı olan keman sonatlarına ve partitalara bakılmalı
K5	Bölümün karakterine göre karar veriyor Temel tempoya, karaktere, aralıklara, dizi biçimine ve çalma isteğine bağlı Dizi şeklinde olsa da özel bir karakteri varsa ayırabiliyor Müziği nasıl anladığımızla ilgili
K6	Detayları değiştirir Mozaik gibi bir parçası değişirse birşey değişmez ancak çok şey değişirse tamamen değişir Radikal değişiklikler bütün müzik fikrini etkiler Yaylarla ilgili bilgisini kullanmaya çalışıyor Bazen teknolojiye ve çello tınısına göre yapıyor Bağlar konusunda çok net değil
K7	-
K8	Özellikle Magdalena’da net değil Büyük atlamalar varsa asla bağlamıyor Disonans varsa büyük ihtimalle bağlanmaz İlk edisyon (Cötelle) nasıl anladıklarını görmek için ilginç 4.süit için bağ açısında en iyisi Kellner Magdalena çok dikkatsiz Bağları akustiğe göre de değiştirebiliyor Zaten var olanı daha hoş buluyor

El yazmalarında net olmayan bağlara karar verirken K1, K5, K6 ve K8 mantık yürütme, yaylarla ilgili bilgisini kullanma yoluna gittiğini, K5 karaktere ve çellonun tınısına göre karar verdiğini, K2 ve K6 net olmayan bağların müziğin formunu değiştirmedeğini yalnızca artikülasyonu ve detayları değiştirdiğini, K6 radikal değişikliklerin bütün müzik fikrini etkileyebileceğini, K4 Bach'ın başka eserlerinin incelenmesi gerektiğini ifade ederken K3 el yazmalarındaki çoğu bağın anlaşılır olduğunu belirtmiştir.

Katılımcı 1: “...mantığı aramaya çalışırım. Neden diye düşünmelisiniz. Belki aralıklara bakmalısınız. Notaların nereye ait olabileceğini düşünmelisiniz... Bach burada bize ne göstermeye çalıştı veya belki de çok rahat olmayan yaylarla belirli şeyler üzerinde çalışmamızı istedi diye.... Çok seçenek denerim. Bu aydınlatır ve hangisinin size uyduğunu bulursunuz...”

Katılımcı 2: “...net olmayan bağlar müziğin yapısını değiştirmez, yalnızca artikülasyonu değiştirir....müziyenin kararı. Neyin önemli olduğunu düşünüyorsa onu yapmalı....bence bu daha çok retorik bir müzik ve farklı artikülasyonlarla insanları şaşırtmalısınız....net olmayan bağlara kısmen kendi hazzıyla kısmen pratik açıdan karar veriyorum. Görüşmenin başında söz ettiğimiz gibi Magdalena'ya yakın duruyorum fakat bazı şeyleri genellemeye çalışmıyorum...”

Katılımcı 3: “...eserin mantığını bulmaya çalışıyorum. O mantıkla yaylarla ilgili genel bir kanıya varmaya çalışıyorum. Bazen işe yarıyor bazen yaramıyor....el yazmalarının yazım şekli özellikle de Magdalena hiç net değil. Okuyup anlayamayabilirsiniz ve bir seçim yapmak zorundasınız. Çoğu zaman kontrpuana pasif notalara, armoniye ve aksanlara, bazen karaktere göre....daha önce de söylediğim gibi çok net değil ancak çoğu kısmı anlayabilirsiniz...”

Katılımcı 4: “...en iyi cevabı keman sonatları ve partitalarına bakmak verecektir. Bach'ın kendi eliyle yazdığı... Bunu yaptınız mı? Çok güzel kopyalar... Nota sehpasına koyabilirsiniz ve herhangi bir kemancı da o yaylarla çalabilir. Asıl tartışma bence Anna Magdalena ve Kellner'in el yazmasının zorluğu...”

Katılımcı 5: “...tempoya, karaktere, ne çalmak istediğime ve aslında aralıklara, dizi biçimine bağlı....bu konuda oldukça açığım ve serbestim...”

Katılımcı 6: “...net olmaması detayları değiştirir ve çok sayıda detay müziği değiştirir. Çünkü mozaik gibidir... Bir parçayı değiştirirseniz hiçbir şey değişmez ancak yüzlercesi değişirse resim tamamen değişir...Pek çok kişiden farklı performanslar duyarsınız çünkü müzik bazen tamamen farklıdır, müziği tanımlayamayız çünkü... Eğer çok radikal bir değişiklik olursa tüm müzik fikrini etkiler....net olmayan

yerlerde yay bilgimi kullanmaya çalışırım ama %100 kullandığımı söyleyemem. Bazen teknolojiye ve çello tınısına, çello çalımına göre yaparım. Daha doğal olanı bulmaya çalışırım...”

Katılımcı 8: “....özellikle Magdalena öyle... Bununla ilgili kesin bir karar değil ama bazı kurallar var. Barok çalıcılar nasıl çalardı? Büyük atlamalar varsa asla bağlamam. Disonans varsa büyük ihtimalle bağlanmaz.... Bazen sekiz değil ama dört bağlı çalışıyorum akustik kuru ise....ancak tüm ölçü bağlı değil...”

Tablo 4.34. çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Süitlerinin el yazmalarında aynı veya benzer motiflerin tekrarı durumunda kullanılan bağlara ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.34. J.S.Bach’ın Çello Süitlerinin El Yazmalarında Aynı veya Benzer Motiflerin Tekrarı Durumunda Kullanılan Bağlara İlişkin Görüşler

K1	Kesinlikle aynı olmamalı ancak kesinlikle bir kural değil
K2	Tabii ki değil Başka bir bağ Nasıl yazıyorsa öyle İkincisinde yazmıyorsa müzisyene kalmış
K3	Kopyacının hatası veya unutması O zamanlar çok önemli değildi Eserin karakteri ile ilgili yol O zamanlar çok kesin değildi El yazmaları çok hızlı yazılmış eserler
K4	Bach’ın keman el yazmalarında aynı bağları tekrar eder, genellikle sekvensleri üçten fazla tekrar etmez, değişir Bach’ın yazısından çok şey öğrenilebilir, bu karmaşık kavram için iyi bir kaynak
K5	Bu konuda çok açık, özgür Aynı çalmaya gerek yok Bazı temel şeyler var Bach’ın başka eserlerinde bazen aynı tema başka çalgıda farklı artikülasyon ile geliyor
K6	-
K7	-
K8	-

El yazmalarında aynı veya benzer motiflerin tekrarı ile ilgili olarak K1 ve K2 kesinlikle tekrar edilmemesi gerektiğini, K2 notada ne yazıyorsa onun çalınması gerektiğini, K5 aynı çalınmasının gerekli olmadığını ancak bu konuda açık olduğunu ifade etmiştir. K3 eserlerin kopyalanmasının çok zor olduğunu, kopyacının ihmali veya dikkatsizliği gibi nedenlerle o dönemde bunun zaten yaygın olduğunu, bağların eser karakterini gösterdiğini, K4 Bach’ın yazısından yararlandığını, Bach’ın otograflarında aynı bağların tekrar ettiğini ve genellikle sekvenslerin üçten fazla tekrar etmediğini belirtmiştir.

Aşağıda çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Sütlerinin el yazmalarında aynı veya benzer motiflerin tekrarı durumunda kullanılan bağlara ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “...kesinlikle tekrar edilmemeli. Gerek yok... Mümkün ancak kesinlikle bir kural değil. Kesinlikle hayır...”

Katılımcı 2: “...Magdalena'nın yazsızı oldukça makul. Örneğin bir defa bağlıyor daha sonra bir daha bağ koymuyor. Bazı meslektaşlarım bir şey belirleyip, her yere genelliyor, bunu doğru bulmuyorum...”

Katılımcı 3: “...en çok kopyacının unutmaması veya hatası diye düşünüyorum ve bu o dönemde o kadar önemli değildi....Bach döneminde her notanın, her artikülasyonun kesin olduğunu düşünmüyorum....geç dönem müziği gibi değil. Mesela Debussy, çok açık kopyalamış ve her noktanın belirli bir anlamı var. Ancak bu el yazmalarına baktığınızda çok hızlıca yazılmışlar...”

Katılımcı 4: “...keman el yazmasına bakarsanız genellikle sekvenste aynı yayı tekrar ettiğini görürsünüz. Neredeyse her zaman... Genellikle bir sekvens üç defadan fazla tekrar etmez....Bach'ın yazısından çok şey öğrenebilirsiniz. Çok karmaşık bu kavramın yanıtını alabileceğiniz iyi bir kaynak diye düşünüyorum...”

Katılımcı 5: “...sekvenslerin aynı çalınması gerektiğini düşünmüyorum. Bazı temel şeyler var tabi ki, Bach'ın el yazması olan diğer eserlerinden anladığım...”

4.2.15. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütindeki Armoni, Hemiola ve Noktalı Ritimlere İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 35.'te çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütindeki armoni, hemiola ve noktalı ritimlere ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Tablo 4.35. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitindeki Armoni, Hemiola ve Noktalı Ritimlere İlişkin Görüşler

Katılımcılar	Armoni	Noktalı Ritimler	Hemiola
K1	Kafasında armonize etmeye çalışıyor Karakteri ortaya çıkarmaya yardımcı oluyor Çok net bir armonik fikir olmalı	Dönemin Fransız Müziği ile ilgili O zamanlar normaldi noktalılar Fransız uvertürü karakteri Karaktere bir şey katıyor	Dikkat ediyor, bulmaya ve çalmaya çalışıyor Oldukça keyifli buluyor
K2	Fransız armonisi Diğer süitler daha çok Alman, bazen İtalyan Fransızlar daha çok küçük kadanslar yapar	Fransız Müziği Çoğu insan Fransız Stili hakkında dogmatik Daha yakın olmak için lavta versiyonunu kullanıyor Lavta transkripsiyonu çok ilginç Magdalena daha az noktalı	Hemiola biraz var Courante'da daha az belirgin çünkü daha yavaş Füg'de en iyi görülür
K3		Fransız uvertürü Çift noktalı gibi çalmabilir	Varsa gösterilebilir Farklı ritimleri göstermenin bir yolu Bir oyun Çok var
K4	-	-	-
K5	İlk yarı dominantta olduğu için açık tel almaya çalışıyor	-	Füg'de var Göstermek önemli
K6	Diğer süitlerdeki gibi Polifoni Bach'ın diğer keman eserlerine göre daha az akor Tek ses ancak müziğin içinde polifoni var Homofonik bir müziğin polifonik duyulması	-	Bach zamanında ölçü değişikliği yazılmazdı Sıkıcı olmamak, dans ruhunu vurgulamak, Müziğin ruhu ile konuşmak gerekli Müzik ile ilgili ne hissettiğine bağlı
K7	-	Çift noktalı çalan da var çalmayan da İki türüsünü de hoş buluyor Nasıl isterse öyle çalıyor	Bazı yerlerde aksanları farklı yerlere verdiğinizde ortaya çıkıyor
K8	-	-	Kelime anlamı olarak bilmiyor Füg'de çok var

—**Armoni:** Katılımcıların görüşleri doğrultusunda, armoninin müziğin yapısını ve karakterini anlamaya ve şekillendirmeye yardımcı olduğu, açık-kapalı tel kullanımını etkilediği, bu süitte Fransız armonisinin hakim olduğu, Bach'ın diğer solo eserlerine göre daha az akor olmasına rağmen bu tek sesli müzikte gizli bir polifoni bulunduğu bulgusuna ulaşılmıştır.

Katılımcı 1: “...her zaman kafamda armonize etmeye çalışıyorum çünkü karakteri ortaya çıkarmaya yardımcı oluyor....çok net bir armonik fikriniz olmalı...”

Katılımcı 2: “...Fransız armonisi.... diğer süitler daha çok Alman bazen İtalyan. Fransızlar çok fazla kadans daha doğrusu kadans benzeri şeyler kullanır...”

Katılımcı 5: “...her bir dans bölümünün ilk yarısı dominantta bitiyor ve tekrar işaretinin ardından dominantla devam ediyor. Kapalı tel yerine,

açık tel almalıym diye düşünüyorum çünkü özellikle dominantta biraz daha canlı olmalı....gür değil ama açık tel ile...”

Katılımcı 6: “...bu süit tabi ki Bach’ın diğer keman eserleriyle karşılaştırıldığında daha az akora sahip. Çello yeterince gelişmemiş miydi yoksa Bach çok fazla akor koymak istememiş miydi çok net değil fakat tek ses olmasına rağmen müzikteki polifoniye çok kolay duyabiliyoruz. Çünkü dâhi bir besteci tarafından yazıldı...Üç veya dört sesli eserler dinlediğimizde duymak daha kolay oluyor. Homofonik bir eserin polifonik hissedilmesi...”

—**Noktalı ritimler:** Katılımcılar bu süitte sık rastlanan noktalı ritimlerin Fransız uvertürünün karakteristiği olduğunu, bu ritimlerin çift noktalı şekilde düşünülebileceğini, lavta transkripsiyonunun Magdalena el yazmasındakinden farklı olduğunu ve karakteri anlamak için lavta transkripsiyonundan yararlanılabileceğini belirtmiştir.

Katılımcı 1: “...zamanın Fransız müziği icra kurallarına bakmalısınız. Noktalı notalar oldukça normaldi. Fransız uvertüründe noktalı nota eğilimi vardı. Bu karaktere bir şey katıyor gibi geliyor bana....o zamanın stiliydi bu...lavta el yazmasındaki yazım şeklini gördünüz mü? Bu figür yazıldığı gibi değil. Yani, lavta çok yardımcı oluyor...”

Katılımcı 2: “...bu bir Fransız müziği. Noktalı ritimlerle ilgili sorunuzun nedeni de bu. Doğru...Pek çok insan Fransız stili konusunda dogmatik. Lavta versiyonunu kullanıyorum çünkü orada Bach’ın noktalı ritimleri olduğunda daha uzun istediğini görürsünüz. Bach bunu yazdığı zaman noktalarla yazmak istiyorsa el yazmasının üstüne, notaların altına 30 saniyelik notalar diye yazıyordu lavta transkripsiyonunda. Çünkü alman asıllı Bach bunu Fransız stilinde yazıyor ve çalacak olan çelliste Fransız stilinde açıklama yapıyordu. Çünkü, Fransız besteci asla bunu yapmazdı, çünkü Fransız çalıcıları bilirdi... Bach çok özel bir yöntemle yazdı bunu ve gördüğünüz gibi Anna Magdalena lavta versiyonundan çok farklı. Daha az noktalı var...”

—**Hemiola:** Katılımcılar bu süitte karşılaşılan hemiola ile ilgili olarak, hemiola olan yerlerin belirtilmesi gerektiğini, bir çeşit oyun olduğunu, o dönemde ölçü sayısı değişikliğinin belirtilmediğini ve bunun bir çeşit ölçü değişikliği olduğunu, monoton olmamak gerektiğini ifade etmiştir.

Katılımcı 1: “...hemiolalara dikkat etmeye çalışıyorum....bulmaya ve çalmaya çalışıyorum. Oldukça keyifli buluyorum...”

Katılımcı 2: “...hemiola biraz var. Füg’de başlıyor....courante’da daha belirgin çünkü aha yavaş. En iyi fügde görebilirsiniz...”

Katılımcı 3: “....hemiola varsa gösterebilirsiniz. farklı ritimleri göstermenin bir yolu....bir oyun...hemiola olan bu tür bir yerde farklı şeyler gösterebilirsiniz....böyle oyunlar yapabileceğiniz pek çok yer var...”

Katılımcı 6: “....Bach dönemini değerlendirdiğimizde, ölçü değişikliği yapılmazdı 4/4'lük veya 2/4'lük gibi... Eserin başlangıcında yazardı. Ancak bu bazı yerlerde olmayacağı anlamına gelmiyor....daha sonraki bestecilerden Stravinsky ritmi her zaman değiştirirdi ve çalıcı için lütfen burayı 2/2'lik şimdi 3/2'lik sonra 3/8'lik, 3/16'lık çalın diye işaret koyardı, oldukça belliydi. Fakat Bach'ta her zaman düşünmek zorundasınız. Bazı yerler monoton olmamalı. Sıkıcı ve durağan olmamalı... Dans ruhunu her zaman vurgulayabilirsiniz...”

4.2.16. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin Diğer Süitlerden Ayrılan Özelliklerine İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.36. çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitini diğer süitlerden ayıran özelliklerine ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.36. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitini Diğer Süitlerden Ayıran Özelliklerine İlişkin Görüşler

K1	Fransız süiti Süitlerin çoğu İtalyan Tempolar farklı “courante” farklı tempoda Fransız courante'ı için normal bir tempo, hızlı değil Fransız müziğinde eşitsiz ritimler
K2	Her süitin farklı karakteri ve hissiyatı var Teatral, koyu, karanlık, drama
K3	Sarabande çok özel; akor yok, tek sesli, farklı armoni
K4	-
K5	Fransız uvertürü ve füg çok net şekilde farklı kılıyor Akorlarla başlayan prelude Ciddi bir yapı füg yapısı Füg'de ritim çok önemli Allemande'da çok akor var İnanılmaz ağır bir sarabande Çok enerjik bir gavotte I Bir tane bile akor olmayan bir gigue Gigue'de sadece basit motifler ve basit ritimler, hafif, 6.süitin gigue'i gibi canlı bitmiyor
K6	Fransız uvertürü ve füg İlk bölüm farklı Fransız courante'ı diğer courante'lardan farklı ve çok zor, diğer süitlerdeki gibi motorik değil, ayarlamak için materyal daha zor Hemiola ve farklı notalara ağırlık verilmiş Bu courante çalınırken çok zeki olunmalı Diğer süitler sizi taşıyor ancak bu süitte işe yaramıyor Daha zekice fikirleriniz olmalı Büyük bir uvertür ve füg ile başlayıp hafif ve esrarengiz bir gigue ile bitiyor Sarabande; son derece basit düzenlenmiş, grafik gibi, bir akor bile yok, beyaz bir kağıda yazılmış siyah bir yazı gibi ancak çok güçlü
K7	-
K8	Scordatura Tüm süitlerin merkezinde

Katılımcıların görüşleri doğrultusunda J.S.Bach'ın 5. Çello Süitini diğer süitlerden ayıran özelliklerine ilişkin olarak, Fransız uvertürü ve füg yönüyle *prelude* bölümü ile tek bir akor bile olmayan minimalist bir *Sarabande*'ın yer alması, scordatura yazılmış, karanlık ve dramatik bir tona sahip olması, *Allemande*

bölümünde çok akor bulunması, noktalı, eşitsiz ritimlerin, hemiolaların yer alması, en doğal, hafif, sonu yokmuş gibi yazılmış en farklı *Gigue* ve tek Fransız *courante*'ı bölümlerine sahip, tüm süitlerin merkezi halinde olması bulgularına ulaşılmıştır.

Aşağıda çello sanatçıların/egitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitini diğer süitlerden ayıran özelliklerine ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 5: “...tabi ki Fransız uvertürü ve sonrasında füg var, bu süiti açıkça diğerlerinden farklı kılıyor...”

Katılımcı 6: “...Fransız uvertürü ve füg... Ayrıca *courante* çok özel. Fransız *courante*'ı...hemiola ve farklı notalara yer verilmiş...ve bir diğer şey; süitin bütün şekli bana göre çok ilginç çünkü büyük bir uvertür ile başlayıp çok çok hafif *leggiero*, gizemli, uçuşur gibi bir *gigue* ile bitiyor...ve tabi ki *sarabande* çok meşhur. Son derece basit tasarlanmış. Bir grafik gibi, tek bir akor bile yok, yalnızca kağıt üzerinde bir kalem...Kara kalem ve beyaz kağıt...”

Katılımcı 8: “...*scordatura* bu süiti diğerlerinden oldukça farklı yapıyor...Ayrıca bir şekilde bütün altı süitin merkezinde...”

4.2.17. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach 5. Çello Süitinin Yorumlanmasında Bölümlere Göre Tempo ve Karakter Yaklaşımları ile İlgili Bulgular

Tablo 4.37.'de çello sanatçıların/egitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin *prelude* bölümüne ilişkin görüşleri gösterilmiştir.

Tablo 4.37. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin *Prelude* Bölümüne İlişkin Görüşler

K1	Katı bir tempo işareti yok Füg çok hızlı Çalgıya ve akustiğe bağlı Lavta ile daha hızlı çünkü çelloda yay var ve sizi yavaşlatıyor Müzikten nasıl etkilendiğinize bağlı Acele etmemek, koşmamak gerek Akıcı bir tempoda İlk kısım yavaş ikincisi hızlı, ikisi arasında ilişki kurma-aynı tempoda çalma Gösterişli, gururlu, dengeli Büyük bir orkestra eseri gibi Füg bir çeşit kovalama Çok yüzü var; farklı tonlarda, oyuncu, alaycı
K2	Fransız uvertürü Tını, etki çok açık Bir orkestra gibi hayal edilmeli, Fransız orkestrası Teatral bir açılış ve füg geliyor Çok tipik Fransız uvertürü Uzun bir füg Dramatik bir bitişi var Retorik Çok sürpriz
K3	Eski ekol çok yavaş, yeni ekol daha hızlı çalışıyor Tempo havaya ve pek çok şeye göre değişir Her zaman farklı çalışıyor Füg'ü çok hızlı, canlı çalmaya çalışıyor Prelude'ün başlangıcı çok yavaş değil Şarkı söyler gibi değil Güzel çello tınısıyla Füg farklı tempoda olamaz-iki bölüm arasında ilişki kurma Armonik bir yönde doğaçlama gibi Füg daha ritmik daha hızlı Çok farklı tempolar mümkün Lavtada çellodakiyle aynı hızda değil
K4	Fransız uvertürü stili Görkemli Noktalı ritimler Makul bir tempo Militarist Kutsal
K5	Fransız uvertürü Ritim çok önemli 4/4'lük gibi hissetmiyor daha 2/2'lik gibi Bir sonraki akorlar arasında süslemeler Noktalı ritimler Bach'ta bölümler armoni üzerine kurulu, akorları hayal etmelisiniz ancak bu prelude'de zaten akorlar var
K6	Tempo farklı olabilir, tempo önermiyor Bazen farklı tempolarda çalabiliyor Mantıksal biraz Organize ederken özgür hissedilmeli Kolonlar ve kemerler gibi uzun notalar arasında özgür olunmalı En iyi denge; yavaş prelude ve oldukça hızlı füg Kesin söylemek zor Havaya ve modunuza bağlı
K7	Prelude oldukça yavaş, elemli, kederli Füg oldukça hızlı tempoda Fügün karakteri belli
K8	Kendine özgü tempo, değişiyor Uvertür gibi başlangıç

Katılımcıların görüşlerinden hareketle, Fransız uvertürü ve füğ olarak iki kısımdan oluşan “*prelude*”ün Fransız uvertürü olan ilk bölümünün gösterişli, gururlu, dengeli, teatral bir açılış, büyük bir orkestra eseri gibi, retorik, kutsal ve kederli bir karaktere sahip olduğu, farklı tempolarda çalmanın mümkün olabileceği ancak genel olarak yavaş bir tempoda olduğu, füğ bölümünün ise çok hızlı, akıcı ve canlı bir tempoda ancak koşmadan çalınması gerektiği bulgusuna ulaşılmıştır. K1, K3 ve K6 uvertür ve füğ arasında bir denge ve bağlantı kurduklarını, kesin bir genelleme olmadığını ancak çoğunlukla füğü uvertürün iki katı hızda düşündüklerini ifade etmişlerdir.

Aşağıda çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin *prelude* bölümüne ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler yer almaktadır.

Katılımcı 1: “... *prelude* oldukça gururlu, gösterişli... Büyük bir orkestra eseri gibi...Fanfarlar, davullar...katı bir tempo ibaresi yok, yalnızca füğ’de yazıyor. *Tre rapid*... Görmüş müydünüz? Çok hızlı... Füğü çok hızlı çalın diyor. Acele etmeden, akıcı bir tempoda çalmalısınız....Fransız uvertürü olan ilk kısım yavaş, ikinci kısım hızlı....iki tempo arasında bağlantı kurarım. Kesinlikle aynı tempoda çalmak isterim...”

Katılımcı 2: “...bir orkestra gibi hayal etmelisiniz... büyük bir tiyatro, bir gösteri gibi...”

Katılımcı 6: “...çok farklı tempoda olabilir. tempo önerisi yapamam çünkü kendim de bazen farklı tempolarda çalıyorum....biraz mantıksal olmalı. *Prelude*’ü organize ederken genellikle özgür hissetmelisiniz....sütunlar ve arklar gibi... Sütunlar çok sabit, daha *tenuto*, tam zamanında olmalı. Bu uzun notalar, armoniler arasında, ki bunlar sütunlar gibidir, daha özgür olunabilir....biraz yavaş bir *prelude* ve oldukça hızlı bir füğ... Belki de en iyi oran bu ancak nasıl olması gerektiği ile ilgili kesin bir şey söylemek zor. Duruma göre, ruh halinize ve her şeye göre değişir...”

Tablo 4.38.’de çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitinin *Allemande* bölümüne ilişkin görüşleri yer almaktadır.

Tablo 4.38. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin Allemande Bölümüne İlişkin Görüşler

K1	Allemande temposu ile ilgili çok kitap var Akustiğe göre olmalı Görkemli Tempo aceleci değil Oldukça rahat bir tempoda
K2	Barok dönem allemande'ına iyi bir örnek En zor dans, yalnızca profesyonel dansçılara göre Motifler zorlaştırıyor Karmaşık bir allemande Her şey zıtlıklarla ilgili ve bir tiyatro var
K3	Uvertür gibi görünen tek süit Ortalamadan daha hızlı Uvertür gibi bir karakterde Minör tonda ve rengi farklı Rüya gibi, hayal meyal
K4	Noktalı ritimler karakteri Görkemli Ciddi
K5	Magdalena'da <i>alla breve</i> (kısa) diyor Çok akor var Eski gelenek allemande'ı çok yavaş tempoda çalma eğiliminde Prelude ve allemande arasında bağlantı kuruyor Aynı temel fikirde
K6	Hızlı değil Çok dönüşler var 6.süitle kıyaslayamayız Diğer süitlere kıyasla çok özel İnişli çıkışlı, beklenmedik virajları olan bir yol gibi Diğer allemande'lar daha düzlemde Bütün dönüşleri, modülasyonları anlayabilecek yavaşlıkta çalınmalı
K7	Mırıldanmak gibi Ne dediği belirgin olmayan Temposu biraz daha yavaş diğer allemande'lara göre
K8	-

Katılımcılar *Allemande* bölümünün karakterine ilişkin olarak, noktalı ritimler yönünden zengin, görkemli, ciddi, profesyonel dansçılara uygun en zor dans, karmaşık, inişli çıkışlı bir yol, teatral, zıtlıklarla ilgili, uvertüre benzeyen, Barok dönem *allemande*'ına iyi bir örnek, hayal meyal, mırıldanır gibi ifadeleri kullanmışlardır. K3 bu bölümün temposunu ortalamadan daha hızlı düşündüğünü, katılımcıların çoğunluğu ise rahat, aceleci olmayan, diğer *allemande*'lara göre daha yavaş, prelude ile aynı temel fikirde olan bir tempo tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

Katılımcı 2: “...barok dönem allemande'ına iyi bir örnek. Yalnızca profesyonel dansçılara göre olan, en zor dans...Bir kral veya bir ev hanımı asla allemande'da dans etmek istemezdi çünkü figürler çok zor...Bunu burada duyabiliyoruz bazen, çok karmaşık bir allemande...”

Katılımcı 6: “...hızlı değil...Çok dönüş var bu allemande'da. 6. süit ile kıyaslayamayız çünkü çok özel bir durumu var ama birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü ile kıyasladığımızda daha çok bir yol gibi.... daha

çok dağlar, tepeler, ve virajlar var gibi...beklenmedik virajlar... ve arabanızla çok hızlı gidemezsiniz. hızınızı düşürmek zorundasınız. 70-80 km hızla gitmelisiniz, 100 km hızla değil... Bu allemande da aynı şekilde...Bütün dönüşleri, modülasyonları anlayabilecek yavaşlıkta olmalı..."

Katılımcı 7: *"....Allemande bana göre... Bana neyi hatırlatıyor söyleyeyim ben size; Allemande daha çok şey gibi, ananem rahmetli ölmeden önce böyle dualar okurdu, mırıldanırdı, mır mır mır mır... Allemande da bana öyle bir şeyi hatırlatıyor, mırıldanmak gibi yani. Tam net olarak belli olmuyor ne dediği ama mırıldanmak gibi geliyor bana allemande. Temposunu ben biraz daha yavaş düşünüyorum, diğer insanlara göre, diğer allemande'lara göre. (örnekleme: 25:12-25:21) bu şekilde düşünüyorum..."*

Tablo 4.39. çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin *courante* bölümüne ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.39. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin *Courante* Bölümüne İlişkin Görüşler

K1	Kesinlikle hızlı değil Detaylar var Fransız courante Diğer courante'lardan farklı Çok koşmadan, daha dengeli
K2	Diğer courante'lardan çok farklı Diğerlerinden iki kat daha yavaş Diğerleri İtalyan, daha hızlı Çello için değil de daha çok gamba için
K3	Gerçek bir dans Ciddi bir dans, yalnızca eğlenmek için değil Her yerde dizi gibi takip edebileceğiniz büyük notalar var Keyifli Bir çeşit uvertür gibi Noktalı ritimler
K4	Fransız courante, İtalyan değil Daha görkemli, daha gururlu ve daha yavaş Fransız olan tek courante
K5	3/4'lük değil 3/2'lik ölçü Akorlar arasında gitmek açısından çok önemli Bu courante diğerlerinden farklı Ritmik enerjisi daha az Ölçü içinde çok ritim var 3/2'lik ölçüde daha yanıltıcı bir his
K6	Kesinlikle hızlı değil Doğru tempo seçilmeli Kontrollü olmak Süitler içinde en yavaş courante
K7	Hızlı olmalı Akorlar çok zor Tınlaması zor Diğerlerine göre daha zor Diğer courante'lara benziyor
K8	-

—**Diğerlerinden farklı (Fransız):** Katılımcıların büyük çoğunluğu diğer sütlerde İtalyan olan bu bölümün farklı olarak Fransız *courante*'ı olduğunu, o nedenle farklı karakter ve tempoda çalınması gerektiğini düşündüklerini, K7 ise hızlı tempoda ve diğer *courante*'larla aynı çizgide düşündüğünü belirtmişlerdir.

Katılımcı 1: “...evet diğerlerinden farklı. Çok koşmadan daha dengeli...”

Katılımcı 2: “...*courante* çok yavaş bir Fransız *courante*'i. Çok farklı...İtalyan olan diğer sütlere göre Fransız olarak tamamen karakteristik...”

Katılımcı 4: “...enteresan çünkü 5. *courante* Fransız *courante*'i. İtalyan “*courante*”si değil... Daha görkemli, gururlu ve daha yavaş...”

Katılımcı 7: “...tabi hızlı olması lazım (örnekleme 25:41-25:44). Oradaki akorlar özellikle çok zor, tınlatması çok zor. Evet, bu *courante* zor bir *courante*. Diğerlerine göre de zor esasında...”

—**Karakter:** Katılımcılar bölümün karakteri ile ilgili olarak noktalı ritimlerin hâkim olduğunu belirtmişler ve çellodan çok gamba stilinde, görkemli, gururlu, bir çeşit uvertür gibi, gerçek bir dans, yalnızca eğlenmek için değil ciddi bir dans, keyifli gibi ifadeler kullanmışlardır.

Katılımcı 3: “...ciddi bir dans. Yalnızca eğlenmek için bir dans değil. Jestler vs... Keyifli tabi ki ancak ciddi... bir çeşit uvertür gibi. Noktalı ritimler var...”

—**Doğru tempo:** K7 bu bölümün hızlı tempoda olması gerektiğini düşünürken, katılımcıların büyük çoğunluğu kesinlikle hızlı değil (K1, K6), doğru tempo seçilmeli (K6), diğerlerinden iki kat daha yavaş (K2), daha yavaş (K4) ifadeleri ile bu *courante*'ın diğer *courante*'lardan farklı olduğunu ve daha yavaş çalınması gerektiğini vurgulamışlardır. K5 bu bölümün ölçüsünün 3/4 değil 3/2'lik olduğuna dikkat çekerek bu ölçü sayısının tempo ve karakteri etkilediğine yönelik bir yorumda bulunmuştur.

Katılımcı 2: “...Fransız *courante*'i, yazıldığından iki kat daha yavaş...”

Katılımcı 6: “...kesinlikle çok hızlı değil... Bazen çok hızlı çalmakla hata yapıyorum... Doğru tempoyu seçmek ve daha kontrollü olmak gerekli...”

Katılımcı 7: “...tabi hızlı olması lazım (örnekleme 25:41-25:44)...”

Tablo 4.40. çello sanatçıların/öğitmcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin *Sarabande* bölümüne ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.40. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin *Sarabande* Bölümüne İlişkin Görüşler

K1	Tempo duruma bağlı Küçük bir odada veya büyük bir salonda çalınmasına göre de değişir Yalnızca akustiğe değil her şeye bağlı Akustik çok etkiler Kişisel duruma bağlı Yalnızsınız, şef yok, doğal hissetmek
K2	Alışılmamış sarabande, tipik sarabande yapısından farklı İkinci vuruşta vurgu yok, appoggiatura var yalnızca Noktalı notalar yok Aksansız Yazılmış en güzel şeylerden biri İlginç aralıklar Kavramsal bir sarabande Bach'ın ustalık eseri Her şey zıt Karmaşık bir courante'dan sonra iyi bir kontrast 5.süitin merkezinde, her şey bu sarabande'a doğru işliyor Diğer bölümlerle bir denge
K3	Hiç akor yok Hüzünlü Çok zor çünkü akor yok, aynı şekilde hissetmiyorsunuz Çok yavaş değil, yoksa canlı olmuyor Çok nota yok Dramatik Çok kromatik var Saf, katıksız ve yavaş Çok hassas
K4	Genelde ikinci vuruş güçlü olur sarabande'da, bu ona uymuyor Hızlı değil Lavta versiyonunda çok farklı armoniler var Lavtada çellodan farklı çok şey yok, farklı olarak 6-7 nota var basta armoniyi gösteren Çok derin, içe işleyen Tanrısal bir müzik Ölüm, yaşam ve umutla ilgili Çok kısa bir bölüm
K5	20.yy'dan bir bestecinin ritmi gibi Aralıklar var Yavaş dans Gizemli
K6	Bach'ın imzası gibi Çok basit Saf, katıksız Durağan olmamalı Her zaman çok iyi hissedilmeli, özellikle aralıklar Çalışılmalı, şekil verilmeli Biraz zor çünkü kendiliğinden etkili, dokunaklı olmaya yardımcı bir materyal yok Bütün süitin merkezi Bu özel bölümü iki kez tekrar ediyor Minimalistik müzik Barok minimalistliği İnanılmaz güzel
K7	Çok güzel bir bölüm. Şarkı söylemek, konuşurmak lazım
K8	Sarabande çok yavaş olabilir Karakter önemli Tempo farklı olabilir

—**Alışılmamış bir sarabande biçimi:** K2, K4 ve K5 bu bölümle ilgili olarak ikinci vuruşlarda vurgu olmaması, yalnızca abantı olması nedeniyle alışılmış *sarabande* biçiminden farklı olduğunu belirtmişlerdir. Bunlara ek olarak katılımcılar, bu bölümün diğer *sarabande*'lerden farklı olduğunu 20. yüzyıldan bir bestecinin ritmi (K5), minimalistik (K6), hiç akor yok (K3), aksansız ve kavramsal bir sarabande (K2), ilginç aralıklar (K2, K5, K6) ifadeleri ile açıklamışlardır.

Katılımcı 2: “...alışılmamış bir sarabande... Çünkü sarabande ile ilgili olarak şunu biliyoruz; ikinci vuruş, birinci vuruş kadar önemlidir. Burada öyle değil çünkü normalde yalnızca sarabande’da ikinci vuruş önemlidir ve armoni değişir. Burada, ikinci vuruşta yalnızca bir abantı var, hepsi bu....noktalı notalar yok... Bizim için yazılmış en güzel şeylerden biri....tuhaf aralıkları nedeniyle alışılmamış bir sarabande...Daha çok kavramsal...”

Katılımcı 4: “...genelde sarabande’da ikinci vuruşu güçlü düşünürsünüz. Özellikle bu sarabande’da bunu görmek kesinlikle çok zor. Buna uymuyor...”

—**Karakter:** Katılımcılar bu süitin *sarabande* bölümünün karakterini noktalı notaların olmaması, minimalistik, saf, katıksız, hassas, ölüm, yaşam ve umutla ilgili, tanrısal, bütün süitin merkezi, gizemli, derin, içe işleyen olarak tanımlamışlardır.

Katılımcı 4: “...çok derin, içe işleyen, tanrısal bir müzik çünkü ölüm, yaşam ve umutla ilgili...”

Katılımcı 6: “...Bach’ın imzası gibi. Oldukça basit, saf ve katıksız, süslemesiz....özellikle aralıklar çok iyi hissedilmeli. Bütün aralıkların bağlantısı oluşturulmalı, şekil verilmeli ve aynı zamanda etkileyici olmalı...”

—**Tempo:** Katılımcılar tempo ile ilgili olarak kişisel duruma ve akustiğe bağlı (K1), çok yavaş değil (K3), hızlı değil (K4), yavaş dans (K5), tempo farklı olabilir, çok yavaş olabilir (K8), durağan olmamalı (K6) ifadeleri kullanmışlardır.

Katılımcı 1: “...bu gün bu odada veya yarın daha büyük bir salonda çalacaksam çok farklı olabilir...Yani, duruma göre değişir....akustik oldukça önemli ama yalnızca o değil, kişisel durum da...Doğal hissetmek isterim...”

Katılımcı 3: “...çok yavaş değil çünkü çok yavaş olduğunda çok canlı olmuyor bana göre. Başka çellistler genelde benim çaldığımdan daha yavaş tempoda çalabiliyor...”

—**İyi bir kontrast:** K2 bu bölümün, karmaşık ve noktalı ritimlerin hakim olduğu *courante*'dan sonra iyi bir kontrast oluşturduğunu belirtmiştir.

Katılımcı 2: “...bence Bach'ın ustalık eseri...pek çok karmaşık şeyden sonra iyi bir kontrast ve 5. süitin merkezinde. Her şey bu sarabande'a doğru işliyor...”

—**İfade zorluğu:** K6 bu bölümde kendiliğinden etkili, dokunaklı olmaya yardımcı materyal olmaması açısından yorumlamanın zor olduğunu, bu bölümün çalışılması ve şekil verilmesi gerektiğinden, K3 hiç akor bulunmaması nedeniyle aynı hissedilemediğinden ve zor olduğundan söz etmiştir.

Katılımcı 6: “...Biraz zor çünkü kendiliğinden etkileyici, dokunaklı olmaya yardımcı bir materyal yok. Bütün süitlerin merkezi... minimalistik bir müzik... Barok minimalistiği... İnanılmaz güzel...”

—**Lavta transkripsiyonunda armoni var:** K4 sarabande bölümünün çello süiti notasının lavta transkripsiyonundan çok farklı olmadığını ancak lavtada fazladan armoniyi gösteren 6-7 nota bulunduğunu belirtmiştir.

Katılımcı 4: “...bu süitle ilgili ilginç olan bir şey de, lavta versiyonunda diğer bölümlerde çok farklı armoniler varken, bunda basta armoniyi gösteren 6-7 nota dışında başka bir farklılık yok...”

Tablo 4.41.'de çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S.Bach'ın 5. Çello süitinin *gavotte I* ve *gavotte II* bölümlerine ilişkin görüşleri sunulmuştur.

Tablo 4.41. J.S.Bach'ın 5. Çello Süitinin *Gavotte I* ve *Gavotte II* Bölümlerine İlişkin Görüşler

K1	Gavotte'lar ve varyasyonları hızlı çalınmamalı Kitaplarda yazar Çok hızlı olmamalı Karakteri diğerleri ile aynı değil
K2	Yavaş olabilir ancak 2/2'lik yazılmış çok da yavaş olmamalı Çok akor var Akorlara göre karakter tanımlanıyor Daha çok gamba gibi Çok keyifli Gavotte II kontrastlık katıyor Gavotte I ve II aynı tempoda olmalı İlginç olan iki gavotte'un da minör olması Bu gavotte'lar ilginç İkisi arasında ritmik olarak kontrastlık var (üçlemeler) Gavotte II zarif, çekici ve akıcı
K3	Gerçek bir dans Hızlı Dans hareketlerini düşünüyor Stilize edilmiş dans
K4	Gavotte'lar çabukça olabilir Lavta versiyonunu çalıyor ve çok nota var Çok hızlı çalamıyor çünkü armonileri göstermeye çalışıyor Gavotte II'de temel ses çizgisi var, üst sesi çalarken onu da çalıyor ve kolay olmuyor Armoni ilginç Çok hızlı değil Tipik gavotte Fransız dansı (Bourree, gavotte, menuet gerçek Fransız dansları)
K5	Gavotte I çok enerjik Birinci ve üçüncü vuruşlarda akorlar var Çok ritmik olmalı Ritim en önemli şey Armoni de önemli ancak ritim ifadedir Gavotte II dalgalı gibi
K6	Gavotte I ve II çok farklı Gavotte I daha çok dans parçası, gösterişli Gavotte II aşağı yukarı akıp duran küçük bir nehir gibi Girdap gibi
K7	Çok zevkli Gavotte I ve II farklı Arasında bağlantı yok, ilgi çekici bir anlamda Gavotte II çok akıcı olmalı Biraz daha tempolu belki Büyük cümleler var Hızlı çalınca bütünlüğü daha iyi gösteriliyor
K8	Bütün süitlerde majör ve minör birlikte kullanılıyor bu süit farklı

—**Tempo:** K1 *gavotte*'lerin hızlı çalınmaması, K3 hızlı çalınması gerektiğini, K5 çok ritmik, K7 *gavotte* II'nin akıcı olması gerektiğini, K2 *gavotte* I ve II arasında bağlantı kurarak aynı tempoda çaldığını, K4 çabukça çalınabileceğini ancak *gavotte* II'de armoniyi gösteren alt sesleri de çalmak istediği için çok hızlı almadığını belirtmiştir. K2 *gavotte* II'deki üçlemeleri kastederek iki *gavotte* arasındaki ritmik kontrastlığa değinmiştir.

—**Karakter:** Katılımcılar *gavotte* I'in karakterini tipik bir *gavotte*, gerçek bir Fransız dansı, stilize edilmiş bir dans, *gavotte* II'yi aşağı yukarı akıp duran küçük bir nehir, bir girdap olarak tanımlamışlardır. K6 ve K7 *gavotte* I ve *gavotte* II'nin birbirinden çok farklı olduğunu ifade etmişlerdir.

—**Gavotte I ve II aynı tonda:** K2 ve K8 diğer sütünlerin menuet ve bourre bölümlerinde I. ve II. kısımlarının majör-minör olarak farklı tonlardayken, bu süitte *gavotte* I ve II'nin aynı tonda olduğuna dikkat çekmişlerdir.

Aşağıda çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünin *Gavotte I ve Gavotte II* bölümlerine ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “...*gavotte*'lar ve varyasyonları hızlı çalınmamalı...Barok tempo ve bunun gibi şeylerle ilgili kitaplara gördünüz mü?...Judy Tarling'in barok müzik performansı hakkında çok iyi kitapları var. İngiliz kemancı... Bazı kitaplara baktım...Daha sonra gelen varyasyonlar çok hareketli olduğu için asla çok hızlı olmamalı...”

Katılımcı 2: “...yavaş olabilir. ancak 2/2'lik yazılmış çok da yavaş olmamalı...sebare yazılmış olması çok yavaş olmayacağı anlamına gelir...her şeyden önce akorlar karakterini tanımlıyor. Çok fazla akor...Daha çok gamba gibi...ve ikinci *gavotte* bir kontrastlık katıyor. İkisi de aynı tempoda olmalı. Karakter farklı olmalı, tempo değil...İlginç olan şeylerden biri de iki *gavotte* da do minör... İlk süite baktığımızda, birinci menuet sol majör, ikinci menuet sol minör...her zaman farklı tonalitede olur... 3.süit aynı şekilde ve 4. süit de... ama 5. süitte ikisinin de do minör olması dikkat çekici... ve aynı kontrastlık ritimde de var. Oldukça zarif, çekici ve akıcı üçlemeler...”

Tablo 4.42.'de çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünin *Gigue* bölümüne ilişkin görüşleri gösterilmiştir.

Tablo 4.42. J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin Gigue Bölümüne İlişkin Görüşler

K1	Çok armoni var Lavta versiyonundan yararlanıyor Armoni kararlarımızı etkiliyor Çok çok hızlı çalmak istemezsiniz
K2	Genellikle 6/8'lik olur ancak burada 3/8'lik, bu da çok hızlı değil anlamına geliyor 3/8'lik her zaman daha yavaştır Ritim ve uzun ifadeler arasında zıtlık var
K3	-
K4	Denizci, köy dansı ya da öyle bir şey Ingmar Bergman'ın filmini hayal ediyor Filmin sonu sihirli Ölümün dansı Çok ağır değil Lavtada ikinci bir parti daha var, çok keyifli
K5	Basit bir dil Çok hafif
K6	Son derece hafif ve doğal olmalı Çok parlak değil Mavi veya kırmızı değil, suluboya resim gibi Gigue diğer bölümlerden sonra çok güçlü olur, burada öyle değil, çok etkin değil
K7	Tamamen bir dans Tam bir orta çağ dansı Karşımızda dans eden insanları görüyorsunuz Dans edilebilir tempoda olmalı Teknik gösteri ile değil, daha makul bir tempoda
K8	Gigue diğerlerinden daha yavaş, biraz sarhoş gibi Daha yavaş, prelude'e geri getirir gibi düşünüyor Belirsiz bir yerden geliyor gibi başlıyor süit, tekrar oraya geliyor

J.S.Bach 5. Çello Sütinin Gigue bölümü ile ilgili olarak, K1 armoni için lavta transkripsiyonundan yararlandığını, çok hızlı çalmadığını, K2 ölçü sayısından yola çıkarak çok hızlı çalınmaması gerektiğini, ritim ile uzun ifadeler arasında zıtlık olduğunu, K4 hızlı, denizci veya köy dansı olduğunu, bu bölümü çalarken sihirli bir bitişi olan Ingmar Bergman'ın filmini hayal ettiğini, ölümün dansı olduğunu, K5 çok hafif ve basit bir dili, K6 son derece hafif ve doğal olduğunu, çok parlak ve etkin olmadığını, K7 tam bir orta çağ dansı olarak düşündüğünü, dans edilebilir makul bir tempoda çalınması gerektiğini, K8 diğer gigue'lerden daha yavaş, biraz sarhoş gibi olduğunu, belirsiz bir yerden gelip yine belirsizliğe gittiğini düşünerek tekrar prelude ile aynı noktaya gelmeye çalıştığını ifade etmiştir.

Aşağıda çello sanatçıların/eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütinin Gigue bölümüne ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 2: “...gigue 3/8 lik yazılmış ve aslında çoğunlukla 6/8 olması gigue’in özelliğidir. 3/8’lik her zaman 3/4’ten veya 6/8’likten daha yavaştır...Burada ritim ve uzun ifadeler arasında zıtlık var. Çok hoş...”

Katılımcı 4: “...gigue gaza basmak gibi...Ayrıca 5. Süitte Ingmar Bergman’ın filmi aklıma geliyor...bu filmin sonu sihirli... Bir nevi ölülerin dansı... ve lavta versiyonunda ikinci bir ses daha var. Çello versiyonunda yok. Çok keyifli...ve bu süitin sonu yok...”

Katılımcı 6: “...son derece hafif ve doğal olmalı...triller ve uzun notalardan sonra bir dönüm noktası...gigue’in bir rengi yok, kesinlikle çok parlak değil. Mavi veya kırmızı değil...Suluboya gibi bence....güçlü bir bölüm değil, öylece bitiyor...Etkin değil...”

Katılımcı 8: “...daha yavaş çalıyorum... prelude’e geri getirir gibi....belirsiz bir yerden başlıyor ve tekrar oraya dönüyor gibi..”

4.2.18. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Süitleri Yorumlarında Zaman İçerisinde Meydana Gelen Değişime İlişkin Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.44. çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Süitlerini ilk seslendirişlerinden bu yana yorumlarında meydana gelen değişime ilişkin görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.44. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin Yorumlarındaki Değişime İlişkin Görüşler

K1	Eğitimim bittikten sonra yıllarca çalmadım Bir şeyler arıyordum, mutlu değildim, bir şeyler yanlıştı Yoruluyordum, sol kolum ağrıyordu Doğru olduğunu hissetmediğim şeylerin nedenini bulmak için çok çalıştım Tını güzel gelmiyordu Çok doğal değildi Polifoni hakkında daha çok şey öğrenme Farklı sesleri keşfetme isteği Aralık düşünmeye başlama Tını için değil ifade için farklı şeyler dinleme
K2	Biri 25 yıl, diğeri 5 yıl önce iki kaydım var çok farklı Öğrenciyken Bach'a çok zaman ayırmazdık, etütleri, Popper'i daha çok çalışırdık Bach sizi her zaman düşünmeye iten bir besteci Hiçbir zaman "buldum" diyemezsiniz İkna oluyorum, ertesi gün emin olamıyorum Başka bestecilerde bu kadar olmuyor, Bach farklı Vizyonunuz, yaklaşımınız değişiyor, bunu ancak Bach ile yapabilirsiniz Çok çaldım her defasında başka bir yol denemeliyim dedim Bach'ta düşünsel bir şey var İlk kaydım genç ve tazeydi Burada konçerto veya oda müziğindeki kadar özgürsünüz
K3	5. süit scordatura yazımı okumak, uzun olması, teknik, akorlar, entonasyon açılarından çalışmak için çok zor Çok çalıştım, çok zordu Ezberlemek zordu Konserde çalmak için hazırdım ancak prelude'ü ezberleyemiyordum Çok çalıştığım tek süittir Karakteri için hala çok çalışıyorum Konserde çalmak için 2-3 yıl çalıştım
K4	Şimdiye kadar anlattıklarımın yeterince anlayabilirsiniz
K5	Gelenek farklıydı Barok çalma ile ilgili bilgi sahibi değildim Oldukça vibratoluydu ve çok hızlı değildi Melodik müzik yapmaya çalışıyordum Artık melodi değil armoni var Armoniler arasında bağlantılar var Profesyonel müzisyen olduktan sonra çok farklı yollara baktım Barok yay, barok çello bana çok ilham verdi Barok çalıcılardan çok etkilendim ancak taklit etmedim, kopyalamadım
K6	Farklı yaşlarda farklı yaklaşıyorsun Kesin şeyler söyleyemem Kişiliğimize ve bedenimize bağlı Bütün yaşam boyunca değişir
K7	Bach her gün değişebilir Öğrencilerime verdiğim parmak numaraları ve bağları sevmiyorum bazen Önce teknik sorunların çalışılması, seslerin ve akorlar üzerine düşünülmesi gerekiyor Öğrenci içinden kendine göre bir Bach bulduysa izin verilmeli Yaş, ruh hali, öğrenilenlerle değişiyor
K8	Müziğin dönemi hakkında bilgim yoktu Yalnızca çalışıyordum Mutlu değildim Bylsm'a'nın ilk kaydını duyduğumda aydınlanma oldu, ufkum açıldı Akademide öğretmenler demir perdenin ardında Yaratıcı bulmuyorlardı Çok düzdü Yavaş ilerleyen bir süreçti

—*Genç ve tazeydi*: K2 bu süitlerin iki kez kaydını yaptığını ve her ikisinin de birbirinden oldukça farklı olduğunu dile getirmiş, ilk kaydını genç ve taze olarak

ifade etmiştir. Eski yorumları ile ilgili olarak K1 çok doğal olmadığını, K5 yalnızca melodik müzik yapmaya çalıştığını, K8 çok düz olduğunu, yalnızca çaldığını ve mutlu olmadığını belirtmiştir.

—*Arayış içinde olma*: K1 farklı sesleri keşfetme isteği, K2 her çaldığında başka bir yol deneme çabası, K3 karakter ile ilgili hala çok çalışıyor olma, K5 çok farklı yollar arama, K6 farklı yaşlarda farklı yaklaşma, K7 yaş, ruh hali, öğrenilenlerle değişme, K8 Bylsma'nın kaydını dinledikten sonra aydınlanma yaşama şeklindeki ifadeleriyle bu süitlere ilişkin yorumlamalarında her zaman arayış içinde olduklarını ortaya koymuşlardır.

—*Bach her gün değişir*: Bu süitlerle ilgili olarak K2 hiçbir zaman kesin bir yorumlamada karar kılmadığını, fikrinin her gün değişebildiğini ve bu durumun özellikle Bach'ta söz konusu olduğunu, başka bestecilerde bu kararsızlığı bu derece yaşamadığını, K6 ve K7 Bach yorumunun bütün yaşam boyunca ve her gün değişebileceğini, farklı yaşlarda farklı yaklaşımlar olduğunu, kişiliğe ve bedene bağlı olduğunu, bazen öğrencilerine önermiş olduğu parmak numarası ve bağları daha sonra gördüğünde beğenmediğini ifade etmişlerdir.

—*Müziğin dönemi hakkında bilgi sahibi olma*: K5 ve K8 eski yorumlarına yönelik olarak, o zamanlar müziğin dönemi ve barok çalma hakkında bilgi sahibi olmadıklarını belirtmişlerdir.

—*Armonik yapıyı düşünme*: K1 artık polifoni hakkında daha çok bilgi sahibi olduğunu, aralık düşünmeye başladığını, K5 melodi yerine armoniye odaklandığını, K7 önce teknik sorunların çalışılarak seslerin ve akorların üzerinde düşünülmesi gerektiğini ifade etmişlerdir.

—*Vibrato*: K5 daha önceki yorumlarında farklı bir gelenekte ve oldukça vibratolu çaldığından söz etmiştir.

—*Akademi ve yaratıcı süreç*: K8 akademi sürecinde Bach yorumu konusunda mutlu olmadığını, öğretmenlerin kendisinin yorumunu yaratıcı bulmadıklarını ifade ederek akademide öğretmenlerin demir bir perdenin ardında olduklarını vurgulamıştır. Benzer bir yaklaşımla K7 öğrencilerin kendilerine göre bir Bach

yorumu bulduklarında buna izin verilmesi gerektiğini öne sürmüştür. K1 aynı konu ile ilgili olarak düşüncelerini “Eğer bir öğretmen bu parmak numarası, bu yayları yapmalısın diye ısrar ediyorsa o öğretmen sert biridir” sözleri ile açıklamıştır.

Aşağıda çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S. Bach’ın Çello Süitlerini ilk seslendirişlerinden bu yana yorumlarındaki değişime ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler yer almaktadır.

Katılımcı 1: “...eğitimim bittikten sonra bu süitleri uzun yıllar çalmadım. Bir şeyler arıyordum. Mutlu değildim, bir şeyler yanlıştı. Yoruluyordum, sol kolum ağrıyordu. doğru olduğunu hissetmediğim şeylerin nedenini bulmak için çok çalıştım....çok doğru olmadığını biliyordum, çok doğal değildi. Yaşım ilerledikçe polifoni hakkında daha çok şey öğrendim. Her sesin farklı karakteri olduğunu keşfettim. Bu benim ilk varış noktamdı. Aralıkları düşünmeye, farklı şeyleri dinlemeye başladım. Tını için değil, ifade için....bir sonraki aralık nasıl çalınmalı? Böyle değil... renklerin gölgesinde kalan farklı olasılıkları keşfetmek istedim ve bu benim için hâlâ büyüleyici....açık fikirli olun....öğrenme sürecinin bir parçası olun....eğer bir öğretmen bu parmak numarası, bu yayları yapmalısın diye diretiyorsa o sert birisidir...”

Katılımcı 2: “....Birini 5 yıl, diğerini neredeyse 25 yıl önce yaptığım iki kaydım var. Bach sizi her an düşünmeye iten bir besteci. Asla -işte buldum!- diyemezsiniz. İkna oluyorum, ertesi gün emin olamıyorum...Bu yalnızca Bach’ta oluyor. Diğer bestecilerde bu kadar olmuyor. Ancak Bach çok farklı...Bach Süitleri çok kez çaldım ve her defasında farklı bir yol denemeliyim dedim... Bu yaptığım son olacak diyemezsiniz asla.... Bach’ta düşünsel bir şey var. Sanıyorum ilk kaydım oldukça genç ve tazeydi....vizyonunuz değişiyor. Yaklaşımınız, pek çok şey... Bunu yalnızca Bach ile yapabilirsiniz. Daha çok kişiyle çaldığınızda daha farklı. Konçerto veya oda müziğinden müzikal tercih açısından daha özgürsünüz. Yalnızsınız ve daha özgürsünüz, daha çok seçeneğiniz var...”

Katılımcı 5: “....gelenek farklıydı ve tabii ki barok çalma ile ilgili fikir sahibi değildim. Oldukça vibratoluydu ve çok hızlı değildi... Melodik müzik yapmaya çalışıyordum. Artık melodi düşünmüyorum çünkü armoni var. Armoniler arasında bağlantılar var. Zamanla ve gelişimimle birlikte, profesyonel müzisyen olduktan sonra çok farklı yollara baktım. Barok çalma, barok yay, barok çello... Bana çok ilham verdi....barok çalıcılardan son derece etkilendim ancak taklit etmedim, kopyalamadım...”

Katılımcı 6: “....15 yıl önce yaptığım kayıttan bu yana çok değişiklik olmuştur. Bu normal, farklı yaşlarda farklı yaklaşıyorsunuz....bu süitler bütün yaşamınız boyunca değişir...”

Katılımcı 7: “...Bach’lar her gün gelişmesi gereken bir konu bana göre her gün de değişebiliyor yani. Mesela bir öğrencime ben Bach verdiğim zaman işte geliyor falan bazen çok sinir oluyorum kendi parmak numaralarım sinir oluyorum, arşelerime sinir oluyorum, yani çirkin tınıyor....müzikte zaten ben öğrendim artık konuyu kapattım dersiniz zaten gelişemezsiniz. Eğitimde, eğer eğitimciyseniz, eğitimdeyseniz bunu söyleme hakkınız hiçbir zaman yok. O zaman hem çocuklarınızın hem kendinizin ilerlemesini durdurmuş oluyorsunuz. Tabi ki her geçen gün insan yeni bir şeyler öğreniyor. Öğrencilerimizden de pek çok şey öğreniyoruz. Onların yaptığı küçük tefek şeylerden hırsızlık da yaptığımız oluyor. Yeni bir fikir yeni bir düşünce...”

Katılımcı 8: “....müziğin dönemi hakkında bir şey bilmiyordum ve öylece çalışıyordum...ama mutlu değildim. Bylsma’nın kaydını ilk dinlediğimde bir aydınlanma oldu....Akademide öğretmenler demir bir perdenin ardında. –at çöpe! tamamen çılgınca- diyorlar. Yaratıcı bulmuyorlar....çok düzdü çalışım....el yazmam vardı ancak öğretmenim öyle çalamayacağımı söylüyordu. En büyük hata öğretmenlerin, çocukların değil...”

4.2.19. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerine İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri ile İlgili Bulgular

Çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın Çello Sütlerine ilişkin teknik ve müzikal anlamda görüşleri Tablo 4.45.’te yer almaktadır.

Tablo 4.45. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın Çello Süitlerine İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri

K1	<p>En iyisi Doğru için gerekli Doğru, herkesin sahnede çalgısıyla kendini özgür ve doğal hissetmesi Çok zor çünkü yalnızsınız, çok kolay çünkü yalnızsınız Çalgıyı öğrenmenin merkezinde Her biri avantajı ve dezavantajı olan tonlarda yazılmış Keşif yolu Çalgıyı zorlamamayı öğretiyor Bizi özgür yapan şeyleri gösteriyor Diyalogla birlikte yaratıcı süreç başlıyor</p>
K2	<p>Bütün öğrenciler çalmalı İki ayrı sınavımız olurdu, Bach teknik sınava dahildi Bach bir müzisyenin beynini geliştiren çok iyi bir yol Herkes Bach çalmalı, batı müziğinde kilit besteci Müziği anlarsanız gösterebilirsiniz Kendi öğrencilerime resital programına koydum çünkü harika bir müzik ama teknik sınava koyulmasını anlıyorum Bach'ın orijinalinde "etütler" yazıyor Öğrenciler ve çalıcılar için etüt olduğunu düşünmüyorum Yalnızca teknik amaçları olan etütlerden çok daha fazlası</p>
K3	<p>Çello için iyi Her çellist çalmalı Güzel müzik Piyanoya gerek yok Herkes dans müziği sever Genç çellistler için aileye özel konser yapmak için de çok uygun Bach'ta armoni, kontrpuan, artikülasyon, yay tekniği ve pek çok şey öğrenilebilir Eski stil çalmayı öğrenmek için de kullanılabilir Bach'ın bazı özel yay hareketleri vardır, bu konuda uzmandır Her zaman tekrar eden yaylar Artikülasyon, tel geçişleri çok akıcı olmalı</p>
K4	-
K5	<p>Akıl yönüyle Her yönüyle artistik Repertuarın merkezinde Müzikte yapı Bach'ın müziği inanılmaz duygusal Matthause Passion'u her duyduğumda ağlarım Genç yaşlı herkes bir şeyler öğrenir bu müzikten Bir konserde 6 süit çalıyorum bazen. Bu uzun yıllar, çok manzara, çok ülkeye doğru seyahat etmek gibi, büyüleyici bir deneyim</p>
K6	<p>Son derece önemli Öğrenciler analiz etmeye hazır olmalı Öncelikle zihin için çalışmalılar Eğitimi anlamak için Sonra elleriniz için Bu müzikle ilgili çok şey fikrinize bağlı, yalnızca el hareketleri veya entonasyon değil Kendi yorumunuz Düşünsel gelişime yardımcı olur</p>
K7	<p>Müziği ve tekniği birbirinden ayırmak doğru değil Etüt çalarken de müzik yapılabilir Müzik amaç, teknik araç Deneyerek öğreniyorsunuz, en kötü ama böyle Teknik gösteriye gerek yok, dümdüz bir sesi vibratolu güzel çalmak da tekniktir</p>
K8	<p>Özellikle ilk edisyon etüt şeklinde, belki de o zamanlar etüt gibi anlaşılıyordu Sağ el-sol el için teknik açıdan çok şey var Müzikal açıdan Mental ve fiziksel açıdan sağlıklı tutuyor Aynı zamanda harika Bach her şeyin zirvesinde Herkes için, her müzisyen için besin Başka eserlerden bıkalırsınız ancak Bach'tan bıkmazsınız Düşünce ile kalp arasında denge, her şey</p>

—**Herkes çalmalı:** Katılımcıların tamamı genç yaşlı herkesin mutlaka çalması gerektiğini belirterek bu süitlerin önemini vurgulamışlardır.

—**En iyisi:** Katılımcılar bu sütünlerin özellikle dñşünsel gelişime yardımcı olduğunu (K2, K5, K6 ve K8), kişiyi fiziksel açıdan sağlıklı tuttuğunu (K8), yaratıcı sũrece katkı sağladığını (K1 ve K6), harika bir mũzık olduğunu (K3, K5 ve K8), repertuarın ve çalgıyı öğrenmenin merkezinde, zirvede yer aldığını (K1, K5 ve K8), eski stil çalmayı öğrenmek için de yararlı olduğunu (K3) belirtmişlerdir.

—**Teknik ve mũzikal ynũ:** K1 bu sütünlerin doğruyu keşfetmek için çok önemli olduğunu belirterek “doğru” olanı herkesin kendini sahnede zgũr ve doğal hissetmesi olarak tanımlamıştır. Bu eserlerin çalgıyı zorlamamayı öğrettiğinden söz etmiş, teknik ve mũzikal ynũ için ise “ok zor ũnkũ yalnızsınız, çok kolay ũnkũ yalnızsınız” ifadesi kullanmıştır. K2 konservatuar ğrencisi olduğu dönemde sınavların teknik ve resital programı olarak iki farklı şekilde gerçekleştiğini, bu eserlerin ise teknik sınav kapsamında yer aldığını, ancak kendisi bunu aynı zamanda harika bir mũzık olduğu gerekçesiyle öğrencilerinden resital programında istediğini ifade ederek bu sütünlerin her iki yönden de önemine vurgu yapmıştır. K3, K6, K7 ve K8 Bach’ın bazı özel yay hareketleri olduğunun, bu sütünlerin sağ el ve sol el teknikleri bakımından çok şey kazandırmakla birlikte mũzikal açıdan geliştirdiğinin altını çizmişlerdir. K3 artikũlasyon ve tel geçişlerinin çok akıcı olması gerektiğine ve bu sütünlerin armoni, kontrpuan ynũnden de çok şey öğrettiğine değinmiştir.

—**Etũt mũ?:** K2 ve K8 bu sütünlerin başlığında sũit yerine “etũt” kelimesinin kullanıldığından söz etmişler ve bu durumu farklı yorumlamışlardır. K8 bu sütünlerin belki de o dönemde etũt olarak grũldũđũnũ, K2 ise yalnızca teknik amaçları olan etũtlerden çok daha fazlası olduğunu ifade etmiştir.

Aşağıda ello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach’ın ello Sũitlerini teknik ve mũzikal anlamda grũřlerine ilişkin örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “...en iyisi...doğru için gerekli... doğru ise, herkesin kendisini çalgısıyla sahnede zgũr ve doğal hissetmesi... Çok zor ũnkũ yalnızsın, çok kolay ũnkũ yalnızsın....çalgıyı zorlamamayı öğretiyor. Bizi zgũr yapan şeyleri gösteriyor....diyalog ve yaratıcı sũre burada başlıyor...”

Katılımcı 2: “...bũtũn öğrenciler çalmalı. Öğrenciyken iki farklı sınavımız olurdu. Biri teknik sınav diğerisi performans, resital sınavı... Bach teknik sınav kısmındaydı. Bach’a çok zaman ayırmazdık, Popper’e daha çok çalışırdık.... sınavı son iki hafta kala evet, Bach da

çalmam gerekiyor derdik. Çok gülünç... Bach bir müzisyenin beynini geliştiren çok iyi bir yol. Cümlelemeyi, ifadeyi öğrenirsiniz. Herkes Bach çalmalı. Bach kendinden sonra gelen bestecilerin esas aldığı bir besteci. Bach için çok özel teknik gerekiyor, düşünmek için de beyin... Kendi öğrencilerime teknik sınava koymadım çünkü harika bir müzik. Ancak teknik sınava konmasını anlıyorum...

Katılımcı 3: “...Bach’ın bazı belirli yay hareketleri vardır. Her zaman tekrar eden yaylar... Artikülasyonda, tel geçişlerinde çok akıcı olmalısınız...”

Katılımcı 6: “...son derece yararlı...öğrenciler analiz etmek için hazır olmalı....beyin için işe yarar, sonra elleriniz için... bu müzikle ilgili pek çok şey fikrinize bağlı, yalnızca el hareketleriniz veya doğru entonasyon değil... Kendi fikrinizle yorumlamalısınız. düşünceyi geliştirmeye ve düşünsel potansiyelin gelişimine yardımcı olur. Diğer yandan çello için en zor eserlerden biri diyebilirim. Yalnızca öğrenciler için değil...”

Katılımcı 8: “...ilk Fransız edisyonunda -çello için etütler- yazıyordu. Belki de o zamanlar etüt gibi çalınıyordu. Çok teknik... Sağ el ve sol el için çok teknik şey var. Mental ve fiziksel açıdan sizi zinde tutuyor.... aynı zamanda harika....herkes için besin gibi, her müzisyen için....düşünce ve kalp arasında denge, her şey...”

4.2.20. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitine İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.46. çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S.Bach’ın 5. Çello Süitine ilişkin teknik ve müzikal anlamda görüşlerini göstermektedir.

Tablo 4.46. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütüne İlişkin Teknik ve Müzikal Anlamda Görüşleri

K1	Her şeyden önce Scordatura yeni ufuklar açması açısından önemli Fransız müziği, stili ve karakterini öğrenme Yay kullanmanın avantajı ve dezavantajı vardır, bu sizi düşünmeye iter Farklı bir tını dünyasını keşfetmeye başlama
K2	-
K3	Füg ezberlemek için çok zor Teknik olarak zaten iyiyse, usta bir çellisteniz diğer bölümler o kadar zor değil
K4	Teknik anlamda çok iyi olmadan 5. süit çalınmamalı
K5	5.süit diğerlerinden daha yararlı mı bilmiyorum Hepsi farklı, hepsi farklı açılardan yararlı
K6	Teknik olarak kolay değil Akorlar zor Füg kolay değil Aslında teknik olarak kolay olan sarabande ve gigue müzikal olarak zor Ellerinizi için kolay olan bazı şeyler zihniniz için zor olabiliyor Bu süitte her zaman çalışılacak şeyler var Çello için en zor eserlerden biri, sadece öğrenciler için değil herkes için Eğer diğer süitlerde zorlanıyorsa 5.süitle başlamak zor
K7	Çelloyu doğru ve güzel şekilde tınlatmayı öğretir İlk notadan itibaren eğitim başlıyor Pozisyon önemli Yay doğru, düz, köprüye paralel ise ses tınlar Öncelikle vibratosuz, hoş bir ses çıkarmak eğitimin ilk ayağı
K8	Çok genç olanlar için çok zor Bach çocuklar için her zaman zordur

—*Scordatura yeni ufuklar açar:* K1 5. Süitle ilgili olarak her şeyden önce alışık olmadığımız, farklı bir akortlama yöntemi olan scordaturanın yeni ufuklar açması açısından önemini vurgulamıştır.

—*Teknik olarak kolay değil:* K1 yay kullanmanın avantaj ve dezavantajları olduğunu belirterek bu durumun kişiyi düşünmeye ittiğinden söz etmiştir. K6 bu süitin özellikle de füğün teknik olarak kolay olmadığını, çello için yazılmış en zor eserlerden biri olduğunu, K3 teknik olarak iyiyse füg dışındaki bölümlerin kolay olabileceğini, K8 çok genç çellistler için çok zor olduğunu, K4 teknik anlamda iyi duruma gelmeden bu süitin çalışılmaması gerektiğini, ifade etmişlerdir.

—*Farklı bir tınıyı keşfetme:* K1 ve K7 bu eserin yararlarından birinin çalgıdan güzel bir tını elde etmek, farklı bir tını dünyasını keşfetmeye yardımcı olmak olduğunu belirtmiştir.

—*Fransız müziği ve stilini öğrenme:* K1 bu süitin Fransız müziği ve stilini öğrenme açısından yararlı olduğunu öne sürmüştür.

Aşağıda çello sanatçılarının/eğitimcilerinin J.S. Bach'ın 5. Çello Sütüne ilişkin teknik ve müzikal anlamda görüşlerinden örnek ifadeler yer almaktadır.

Katılımcı 1: “...her şeyden önce scordatura yeni ufuklar açar. Bu önemli bir unsur. Fransız müziği ve karakteri de aynı şekilde... Pek çok insan Fransız uvertürü hakkında bilgi sahibi değildir....yay kullanmanın dezavantajları vardır ve kullanırsınız. Bu sizi düşünmeye iter...”

Katılımcı 3: “...füğü ezberlemek çok zor. Teknik olarak iyiyseniz, zaten usta bir çellistseniz diğer bölümler o kadar zor değil, başlangıç zor...”

Katılımcı 4: “...teknik anlamda çok iyi olmadan 5. süit çalınmamalı. Bu kadar önemli bir müzik çalgının nasıl çalınacağını öğrenmek için çalınmamalıdır. Çalgıyı öğrenmek için her zaman yeni bir şeyler çalınmalı...”

Katılımcı 6: “...teknik olarak kolay değil. Farklı bölümlerle ilgili konuştuğumuz, bu süit ile diğer süitler arasındaki farklılıklar, bütün bunlar bu süiti diğer süitlerden daha zor yapıyor. Bütün akorlarıyla ve füg ile çok kolay değil. Aslında teknik olarak kolay olan sarabande ve gigue müzikal olarak zor. Ellerinizi için kolay olan bazı şeyler zihniniz için zor olabiliyor. Bu süitte her zaman çalışılacak şeyler vardır...”

Katılımcı 7: “...öncelikle viyolonselî güzel ve doğru bir şekilde tınlatmayı öğrenebilir bir öğrenci. Özellikle daha ilk notasından itibaren zaten orada eğitim başlıyor. Açık do teli ile sol telindeki kapalı do telini birlikte tınlatmaya çalışıyorsunuz vibratolu, vibratosuz, iterek, çekerek, bunu bir şekilde tınlatmayı öğrenmemiz lazım. Benim Amerika'daki hocam süite başlarken açık teli de bir parmağıyla hafif bir pizzicato ile tınlatıp öyle başlardı çünkü o ses, do'yu aynı anda tınlatmak çok zor. Anlatabiliyor muyum? Yayın tabi ki buradaki pozisyonu çok önemli. Eğer yayınız doğruysa, düz ise, köprüye paralel ise o sesin tınlama imkanı var...”

Katılımcı 8: “...çok gençler için çok zor. Bach çocuklar için her zaman zordur. Hatırlıyorum, yarışmaları dinlediğimde Bach'a kadar her şey güzel olabiliyordu ama Bach... Romantik dönem veya başka bir şey güzel olsa bile Bach kötü olabiliyordu. 5. süit de bunun bir parçası...”

4.2.21. Çello Sanatçılarının/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Sütünü Çalışacak Öğrencilere Önerileri ile İlgili Bulgular

Tablo 4.47.'de çello sanatçılarının/eğitimcilerinin j.s.bach'ın 5. çello sütünü çalışacak öğrencilere önerileri sunulmuştur.

Tablo 4.47. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S.Bach'ın 5. Çello Süitini Çalışacak Öğrencilere Önerileri

K1	Bach'ın orkestra eserlerini dinleme Fransız uvertürü, Fransız karakterinin, ritmik karakterinin farkına varma Diğer çalgıların tınısı ile karşılaştırma yapma en doğal yol Kesin bir karar vermek doğru değil Her zaman evrim geçirmek gerek Açık fikirli olun En önemlisi doğal hissetmek Hiç durmadan öğrenme sürecinin bir parçası olun
K2	5.süitle başlamayın, çok spesifik 2.,3. süiti çalın, hepsini çalın ama 5. süit ile başlamayın Öğrencinin kişisel yeteneğine bağlı Melodik yeteneği, duygusal çizgisi varsa 2.süitle, daha sportif bir öğrenci ise 1. süit ile başlanabilir ama genellemek çok tehlikeli, herkes çok farklıdır Herkesle farklı çalışılmalı
K3	Scordatura çalınmalı, bu konuda çok sabitim Kodaly sonatı da farklı bir akortlama ile çalmak olmaz, bu süit için de hiçbir neden yok Dönemin genel karakteri için barok müziği, Fransız uvertürü veya Lully gibi müzikler dinleme Lavta versiyonunu dinleme Bağırsak telli çalgı önemli
K4	En önemlisi çalarken anlatma Başkasının veremeyeceği bir şeyler verme Her zaman bir şeyler öğrenme sorumluluğu
K5	Müziği önce okumak, hemen notaları çalmaya başlamama Dili anlamaya çalışma Dil, ilk bakışta görüldüğünden çok farklı Müzik dinlemek Bilgi edinmek Ustalık sınıflarına katılmak Besteci, dönemi ve müziği hakkında bilgi edinmek Dönemi anlamaya çalışmak Müziğin içine girmeye çalışmak
K6	-
K7	Kafalarında şarkı oluşturmaları Taklit etmek güzel, en kolayı Öğrenilenleri kendi fikirlerinizle harmanlama Kendisi olma
K8	Bach'a sadık kalma Elinizden gelenin en iyisini yapmaya çalışma Düşünmeye çalışmak, sadece çalmama

Katılımcıların görüşleri doğrultusunda 5. Süiti çalışacak kişilere genel olarak bu süitin lavta transkripsiyonunu ve Bach'ın orkestra eserlerini dinlemeyi, Fransız müziği ve ritmik karakterinin farkına varmayı, diğer çalgıların tınısı ile karşılaştırmayı, scordatura olarak çalmayı, müziğin dilini anlamaya çalışmayı, öğrenilenleri kendine özgü fikirler ile harmanlamayı, özgün olmayı, açık fikirli olmayı, çalarken anlatmayı, başkalarının veremeyeceği bir şeyler vermeyi, Bach'a sadık kalmayı, sadece çalmak yerine düşünmeye çalışmayı, her zaman öğrenme sorumluluğu taşımayı, barok yay ve çello ile çalmayı, müziğin dönemi ve bestecisi hakkında bilgi sahibi olmayı, ustalık sınıflarına katılmayı, süitleri öğrenmeye bu süitten başlamamayı önerdikleri bulgusuna ulaşılmıştır.

Aşağıda çello sanatçıların/öğretmenlerinin J.S. Bach'ın 5. Çello Süitini çalışacak öğrencilere önerilerine ilişkin görüşlerinden örnek ifadeler verilmiştir.

Katılımcı 1: “...Bach'ın orkestra eserlerini dinlesinler...Fransız uvertürünün, Fransız karakterinin ve ritmik karakterin farkına varmak anlamında...Diğer çalgıların, lavtanın, üflemeli çalgıların tınısını karşılaştırarak, bunu çelloda yapmaya çalışmak en doğal yol...”

Katılımcı 2: “...Bach'ın orijinalinde etütler yazıyor. Öğrenciler ve çalıcılar için yalnızca teknik amaçları olan etütler olduğunu düşünmüyorum...diğer eserlerden tamamen farklı bir yazım stili var. Dinleyicinin ve çalıcının hayal gücüne bırakılmış çok şey var. Bach dinlemek konsantrasyon istiyor...5. süit ile başlamayın, çok spesifik... Daha kolay olan 2. veya 3. süit ile olabilir ama 5. süitle başlamayın...”

Katılımcı 3: “...öğrencim normal akortlama ile çalmak isteseydi onaylamazdım, scordatura olarak çalmasını isterdi. Bu konuda çok sabitim. Diğer süitlerde değil ama bu süit öyle... Kodaly Sonat mesela... Onu da farklı bir akortlama ile çalmak olmaz. Bu süit için de bir neden yok...dönemin genel karakteri için barok müzik, Fransız uvertürü ve Lully gibi müzikler dinlesinler. Lavta versiyonunu öneriyorum...”

Katılımcı 5: “...önce bütün müziği okumak, hemen notaları çalmaya başlamamak gerek. Dili anlamaya çalışmak... Dil ilk bakışta görüldüğünden çok farklı...”

Katılımcı 7: “...bence önce kafalarındaki şarkıyı oluşturmaları gerekiyor. Herkesin kafasında bir şarkı var, olmalı da diye düşünüyorum. Burada genç öğrenciler için taklit etmek çok güzel bir şey birini dinlemek, birinin yorumlarını takip etmek, onun yolundan gitmek... bu tabii ki her zaman aslında en kolay ve belki de en olması gereken yollardan bir tanesi. Öğrenciye zaten taklit etmeli. Müzisyen olan bir olmaya çalışan bir öğrenci aynı zamanda kapan, müzikal fikirleri kapan kendinde toplayan insandır. Aradan yıllar geçtikten sonra bunlar bir elekten geçirilecek ve üzerinde kalan birkaç tane çakıl taşı sizin fikirlerinizde harmanlandıktan sonra gerçekten ortaya sizin müziğiniz ortaya çıkacak...”

Katılımcı 8: “...Bach'a sadık kalmak gerek. elinizden gelenin en iyisini yapmaya çalışmak... Düşünmeye çalışmak, yalnızca çalmamak...O zaman sonuç alırsınız. 5.süite özel tavsiyelerim yok...”

BÖLÜM V

TARTIŞMA

Bu bölümde, elde edilen bulgular araştırmanın alt amaçları doğrultusunda tartışılmış ve yorumlanmıştır.

5.1. J.S. Bach 5. Çello Süitlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonları Arasındaki Farklılıkların Karşılaştırılması ile İlgili Tartışma

Bu tez çalışmasında ilk olarak J.S. Bach 5. Çello Süitinin el yazmaları, lavta transkripsiyonu ve 19. yüzyıl edisyonlarından Cotelle, Dörffel ve Dotzauer edisyonları arasındaki farklılıklar hata oluşturan, farklılık yaratan, karmaşa yaratan kodlar ve süsleme kodları bakımından incelenmiştir.

Hata oluşturan kodlar bakımından yapılan karşılaştırmada; toplam hata sayısı en yüksek kaynağın Kellner (20 hata) olduğu, bunu Magdalena'nın (16 hata) izlediği tespit edilmiştir. Hata oluşturan kodlar arasında yanlış nota (f5) sayısının, Kellner'de (16) ve Magdalena'da (9) diğer kaynaklara göre dikkat çekici oranda fazla olduğu görülmüştür. Hill (2011), J.S. Bach 5. Çello Süitinin el yazmalarını karşılaştırdığı çalışmasında toplam hata sayısını Magdalena'da 19, Kellner'de 7 olarak tespit etmiş; modern edisyonların hepsinin temel aldığı, çellistler ve editörler için önemli olan ve bu nedenle en sık kullanılan Anna Magdalena'nın kopyasının en az güvenilir olabileceği sonucuna ulaşmıştır. Toplam hata sayıları bakımından bu tez çalışmasında elde edilen bulguların Hill (2011)'in bulgularından farklı olduğu görülmektedir. Bu farklılığın, Hill (2011)'in toplam hata sayısına bağ hatalarını da dahil etmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Ayrıca Kellner'in kopyasında 5. Süitin sarabande bölümünün olmaması, gigue bölümünün ise sadece 9 ölçüsünün mevcut olmasına rağmen, bu tez çalışmasında Kellner'in diğer kaynaklara göre daha fazla hata içerdiğinin saptanması güvenilirliğe ilişkin önemli bir bulgu olarak değerlendirilmiştir.

Karmaşa yaratan kodlar bakımından yapılan karşılaştırmada; lavta transkripsiyonunda karmaşa yaratan hiçbir bulguya rastlanmazken, toplam karmaşa sayısı en çok Magdalena'da (268), en az ise Kellner'de (7) tespit edilmiştir. Karmaşa

yaratılan farklılıkların büyük bir kısmının scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2) ile ilgili olduğu görülmektedir. Bunun sebebi, scordatura olarak yazılan kaynaklarda la natürel (♮)'in donanımda, mi natürel(♮)'in eser içerisinde belirtilmemiş olmasıyla açıklanabilir. I. telde la natürel (♮)'in ve mi natürel(♮)'in belirtilmemiş olmasına rağmen, o şekilde kabul edildikleri açıkça görülmektedir. Sayısal olarak büyük bir farklılık olduğunu gösteren bu durumun çok önemli bir sorun teşkil etmediğini söylemek mümkündür.

Farklılık yaratan kodlar bakımından yapılan karşılaştırmada; farklılık yaratan kodların toplam sayısının en çok lavta transkripsiyonunda olduğu (713) belirlenmiştir. Lavta transkripsiyonunda belirlenen, farklılık yaratan kodlardan dikey ve yatay olarak eksik yazılmış toplam 11 nota farklılığı dışında kalan dikey olarak fazla yazılmış nota sayısının 497, kasten farklı yazılmış nota sayısının 55, yatay olarak yazılmış fazla nota sayısının 51 ve ritmik farklılığın 99 olduğu göz önüne alındığında, lavta transkripsiyonunun karşılaştırılan diğer kaynaklara göre önemli ölçüde farklı olduğu görülmektedir. Bu durumun, diğer kaynakların çello için yazılmış olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Süsleme kodları bakımından yapılan karşılaştırmada; toplam süsleme sayısı edisyonlar içerisinde en çok Cotelle (45)'de, el yazmaları arasında ise Anonim C (44)'de tespit edilmiştir. Hill (2011)'in araştırmasında lavta transkripsiyonu ve el yazmaları içerisinde en çok süsleme Anonim C'de 59 olarak belirlenmiştir. Elde edilen sonucun bu tez çalışmasından farklı olmasının nedeni, Hill (2011)'de süsleme kodlarına vibrato ve müziksel bir işaret yoluyla belirtilmemiş abantıların da dahil edilmiş olmasına bağlanmaktadır. Bununla birlikte, el yazmalarındaki süsleme sayılarının dağılımı bakımından Hill (2011) ile bu çalışmadaki bulgular arasında benzerlik olduğu saptanmıştır. Başka bir çalışmada (Green, 2009), J.S. Bach 5. Çello Süitinin Magdalena, Kellner, Cotelle edisyonu ve Schirmer edisyonu karşılaştırılmış, Kellner'in el yazmasının önemli ölçüde daha çok tril içerdiği sonucuna ulaşılmıştır. Sonucun bu tez çalışmasında elde edilen bulgularla uyumlu olduğu görülmüştür.

5.2. Çello Sanatçıların/Eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Süitlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonlarına İlişkin Görüşleri ile İlgili Tartışma

Lim (2004), J.S. Bach Çello Süitlerinin yorumlanmasında bestecinin niyetinin anlaşılabilmesi adına, birçok edisyona göre el yazmalarının daha doğru kaynaklar olduğunu vurgulamaktadır. Schwemer ve Woodfull-Harris (2014) de, Bärenreiter'in son edisyonunda, sırf bestecinin otografiyle yakın bir zamanda yazılmış olması ve yakın ilişkisi nedeniyle bile Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının esas kaynak olarak ele alınabileceğini ifade etmektedir. Ayrıca, Kellner'in el yazması zaman bakımından Bach'ın kayıp otografına en yakın olmasına karşın, Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının aksine, Kellner'de çok sayıda yanlış nota, yanlış ritim ve nadiren eksik ya da fazla ölçü gibi kopyalama hataları olduğunu da ileri sürmektedir. Winold (2007)'a göre, araştırmacılar ve icracılar genel olarak Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının en önemli ve güvenilir kaynak olduğu konusunda hemfikirdir. Bu düşüncenin nedeni, Anna Magdalena Bach'ın yalnızca J.S. Bach ile yakın ilişkisi olması değil aynı zamanda iyi ve özenli bir kopyacı olmasıdır. Bazı artikülasyonların benzer pasajlarda tutarlı olmaması, bağların nerede başlayıp nerede bittiğinin net olmaması, bazen nota ve değiştirici işaret hataları içermesi gibi nedenlere rağmen Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının çıkış noktası ve herhangi bir edisyonun temeli olması gerektiği gibi genel bir yargı vardır. Anner Bylsma gibi bazı performansçılar bu problemlere rağmen Anna Magdalena Bach'ın el yazmasının takip edilmesi, ondan yararlanılması konusunda ısrarcı olurken; diğer performansçılar bağlara, genel prensiplere göre veya Bach'ın diğer çalgısal eserlerinden yararlanarak daha çok bestecinin beklentilerine ve icracının anlayışına göre karar verilmesi görüşündedirler. Bylsma (2014), Anna Magdalena Bach'ın el yazmasında 5. Süitte diğer süitlere göre daha fazla hata olmasının nedenini Magdalena'nın müzikal görünmeyen scordatura yazılmış bu notaları söyleyerek yazmış olma ihtimaline bağlamaktadır.

J.P. Kellner'in el yazması da, Kellner'in Bach'ın en önemli ve güvenilir kopyacılarından biri olması nedeniyle oldukça değerlidir. Fakat, Kellner'in el yazması Anna Magdalena'nın el yazması kadar kolay kabul görmemektedir. Bunun nedeni, yazısının daha özensiz ve hatalar içeriyor olmasıdır. Özellikle 5. Süitte

önemli bölümlerin tamamlanmamış, eksik kalmış olmasıdır. Kellner'in el yazması, Anna Magdalena Bach'ın el yazmasında anlaşılmayan bazı pasajları değerlendirmek için başvurulacak ikinci bir kaynak olması bakımından değerlidir. Geriye kalan diğer iki el yazması editoryal olarak çok fazla dikkate alınan kaynaklar değildir. Bu tez çalışmasında, 9 katılımcıdan 8'inin J.S. Bach'ın Çello Sütlerinin el yazmalarını inceledikleri, bazı hataları ve dikkatsizlikleri olmasına rağmen öncelikli olarak Anna Magdalena Bach'ın el yazmasını takip ettikleri, bazı katılımcıların ikinci bir kaynak olarak Kellner'in el yazmasından da yararlandıkları ve bu iki kaynağı bir arada kullandıkları, katılımcılardan ikisinin bu el yazmalarını besteciye yakınlık derecesi nedeni ile tercih ettikleri bulgusuna ulaşılmıştır. Bu çalışma bulgularının; literatür (Lim, 2004; Winold, 2007; Schwemer ve Woodfull-Harris, 2014) ile uyumlu olduğu görülmüştür.

Kıran (2012), Türkiye'deki devlet konservatuarlarında görev alan viyolonsel sanatçıların/öğretmenlerinin ortak bir edisyon kullanmadıkları ve eserin el yazmalarından nadiren faydalandıkları, genel olarak eserin el yazmalarına sahip olmadıkları, el yazmalarındaki bağlardan yararlanma oranının yarı yarıya olduğu, çoğunlukla bu bağları günümüz viyolonselinde icra etmek için uygun bulmadıkları, genellikle eseri kendilerine öğreten sanatçının/öğretmenin kullandığı edisyonu temel aldıkları, aynı şekilde öğrencilerine kendi parmak numaraları ve bağları ile öğrettikleri sonuçlarına ulaşmıştır. Bu tez çalışmasında ise; farklı ülkelerden Bach yorumu konusunda uzman sanatçılardan oluşan katılımcıların büyük çoğunluğunun, el yazmaları ve bu el yazmalarını içeren Bärenreiter'in son edisyonu dışında hiçbir edisyonu önermedikleri tespit edilmiştir. Bu tespitin, el yazmalarının kullanım durumları açısından, Kıran (2012)'in bulgulardan oldukça farklı olduğu görülmüştür.

Kramer (1998) tarafından, cümlelemenin 18.yy'a ait el yazmalarında genellikle az sayıda nota ile özellikle de 4 bağlı notayı geçmeyecek şekilde kullanıldığını, buna karşın 20.yy edisyonlarında daha "legato" bir anlayışın benimsenmesiyle mümkün olduğunca notaların bağlı kullanıldığı, 18.yy kaynaklarında asimetrik yapıdaki üç bağlı-bir ayrı (3+1) veya bir ayrı-üç bağlı (1+3) nota kullanımına daha çok rastlandığı ve 20.yy edisyonlarında simetrik yapıya sahip iki bağlı (2+2) veya dört bağlı (4+4) notaların daha çok kullanıldığı yönünde bulgular elde edilmiştir. Sibli (2009) de benzer yönde 19.yy boyunca Bach'ın

çalgısal müziğinin mekanik çalınırken, Casals'ın bunun tersine heyecanla çaldığını ifade ederek üslupla ilgili farklılıklardan söz etmiştir. Hill (2011)'in çalışmasında, J.S. Bach 5. Çello Sütininin el yazmalarında Anonim Viyana dışında, 4 ve daha fazla bağlı notaların sayısının 2 bağlı ve 3 bağlı notaların sayısından daha az olduğu tespit edilmiştir. Bu tez çalışmasında elde edilen sonuçlar bakımından, katılımcıların müzikal anlayışlarının ilgili kaynaklar (Kramer, 1998; Hill, 2011) ile benzer yönde olduğu söylenebilir.

Bu çalışmanın bulguları ve ilgili literatür (Kramer, 1998; Kıran, 2012) J.S. Bach Çello Sütlerinin icrası konusundaki yaklaşımlar bakımından birlikte değerlendirilmiştir. Buna göre Türkiye'deki konservatuarlarda görev alan viyolonsel sanatçıların/öğreticilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin icrası konusunda bu tez çalışmasının katılımcılarından farklı anlayışlara sahip oldukları görülmüştür. Bunun temel nedeni, katılımcıların "eski gelenek" olarak tanımladıkları üslubun 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyılda biçim değiştirmeye başlamış olduğunu düşünmelerine karşın, Türkiye'de bu etkinin çok fazla görülmediği, eski geleneğin karakterini yansıtan pozisyon değişikliği ve kapalı telin daha yoğun kullanıldığı, vibratolu, legato icra stiline sürüyor olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Kıran (2012), Türkiye'deki konservatuarlarda eğitim veren sanatçıların/öğreticilerin J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanması konusunda çoğunlukla kendilerine eseri öğreten sanatçının kullandığı edisyonu temel aldıklarını ve eseri çalıştırırken öğrencilerine kendi kullandıkları bağları ve parmak numaralarını öğrettiklerini, gerekli gördükleri yerlerde parmak numaralarını değiştirebildiklerini ancak bağları değiştirmeyi tercih etmediklerini bildirmektedir. Bu tez çalışmasında ise, katılımcıların Bärenreiter edisyonunu önerdikleri, bunun nedeninin Bärenreiter edisyonunun, yorumcuya el yazmalarından yararlanarak boş nota yazısı üzerinde kendi özgün ifadelerini yaratma fırsatı vermesi olduğu sonucuna varılmıştır. Katılımcılar, içinde bulunmadığımız eski dönem müziğinin yorumuna ilişkin kesin yargılarda bulunmanın mümkün olmayacağını, bunun ancak tahmin edilebileceğini belirterek, otantizmi dönemin kültürü, stili ve müziği hakkında bilgi sahibi olarak, doğru enstrümanla, kendine özgü yorumlama olarak ifade etmişlerdir. Katılımcılar, J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanması konusunda özgün ifade ve otantizm arasında bağlantı kurmuşlardır. Bu anlamda, çalışma grubunu oluşturan

katılımcıların izlediği öğretim yönteminin, Kıran (2012)'ın çalışma grubu katılımcılarının izlediği yöntemle göre daha esnek ve yaratıcı sürece katkı sağlar nitelikte olduğu söylenebilir.

Hill (2011), J.S. Bach'ın 5. Çello Sütinde aynı kaynağın aynı bölümünde, benzer pasajlar arasındaki bağ tutarsızlıklarının sebebinin, bu pasajların kasıtlı olarak farklı yazılmış olmasından veya kopyalama sırasındaki dikkatsizlikten kaynaklanmış olabileceğini öne sürmektedir. Bu tez çalışmasında; el yazmalarındaki benzer motiflerin artikülasyonu ile ilgili olarak katılımcılardan bazıları, benzer motiflerin J.S. Bach'ın otografi olan başka eserlerde aynı bağ ile yazılmış olmasından yola çıkarak, aynı bağlarla çalınması gerektiğini ancak üçten fazla tekrar edilmemesini vurgularken, bazı katılımcıların notada yazılan şekliyle aynı çalınmaması, daha farklı çalınması gerektiği üzerinde durmaktadırlar. Bu durum, katılımcıların tamamına yakınının el yazmalarından yararlanıyor olmalarına rağmen, ifade konusunda farklı anlayışlara sahip olduklarını göstermektedir.

Kıran (2012), Türkiye'deki konservatuarlarda görev alan viyolonsel sanatçıların/öğretmenlerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanmasındaki edisyon tercihlerinde, bağ ve parmak numaralarının kendi müzikal anlayışlarıyla örtüşmesine dikkat ettiklerini ancak edisyona birebir bağlı kalmadıklarını, zaman zaman değişiklikler yaptıklarını, Barok dönem özelliklerini yansıtabilmek için otantik enstrüman kullanımının önemli olduğunu düşündüklerini ve dönemin özellikleri konusunda bilgi sahibi olunması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu durum, edisyon tercihi konusunda bu tez çalışması ile Kıran (2012)'ın sonuçları arasında farklılık bulunduğunu, buna karşılık özgün performans, döneme ilişkin bilgi birikimi ve doğru enstrümanla icra anlayışı konusunda her iki çalışma arasında paralellik olduğunu göstermektedir. Modern yorumcuların barok çello ile gerçekleştirdikleri otantik yorumla ilgili yapılmış başka bir çalışma (Davis, 1986) ise, modern yorumcuların J.S. Bach'ın Çello Sütlerini barok çello ile kendi otantik barok tınlarını yaratarak icra ettiklerini ortaya koymuştur. Davis (1986)'ın dönem çalgısı-otantizm ilişkisine yönelik tespiti bu tez çalışmasının bulgularıyla benzer olduğu görülmektedir.

Kıran (2012), viyolonsel sanatçılarından/öğretmenlerinden çoğunun, Barok Dönem özelliklerini en iyi yansıtan viyolonsel sanatçısının Anner Bylsma olduğunu

düşündüklerini belirtmiştir. Anner Bylsma, bu tez çalışmasının katılımcılarından biri olup, çalışma grubunun diğer katılımcıları tarafından da Bach yorumu konusunda referans gösterilmiştir. Anner Bylsma'nın barok dönem özelliklerini en iyi yansıtan sanatçılardan biri olduğu konusunda, her iki çalışmanın katılımcıları arasında görüş birliğinden söz edilebilir.

J.S. Bach'ın otografı olan 5. Çello Süitinin lavta transkripsiyonunun yaklaşık olarak Magdalena'nın el yazması ile aynı tarihlerde (1727-1731) yazılmış olduğu tahmin edilmektedir (Schwemer ve Woodfull-Harris, 2000). Bylsma (2014)'ya göre bu eserin orijinali lavta için ve sol minör tonunda yazılmıştır. Bazı kaynaklar (Schwemer ve Woodfull-Harris, 2000; Siblin, 2009; Bylsma, 2014) bu süitin lavta süiti olarak lavtacı Monsieur Schouster için yazılmış olabileceğini bildirmektedir. Grier (1996), Eppstein'in J.S. Bach Çello süitlerinin el yazmalarının kökenine ilişkin incelemelerinden yola çıkarak Kellner'in, Bach'ın düzeltmeler yaptığı ikinci otografından kopyalama yapmış olabileceği ve Bach'ın bu lavta transkripsiyonunun düzeltilmiş olan ikinci kopyadan üretilmiş olabileceği gibi ihtimaller üzerinde durmuştur. Siblin (2009), lavta süitinin mi, yoksa çello süitinin mi önce yazıldığı ile ilgili net bir bilginin olmaması nedeniyle araştırmacılar arasında görüş ayrılıkları olduğunu ifade etmekle birlikte, kendi araştırmaları sonucunda Brüksel Kraliyet Kütüphanesi'nde lavta süitinin çello süitinden kopyalanmış olabileceğine işaret eden ve Monsieur Schoster'i bir şarkıcı olarak tanımlayan dokümanlara ulaşmıştır.

Bu süitin lavta transkripsiyonunun çello versiyonundan önce mi yoksa sonra mı yazılmış olduğu konusunda literatürde var olan fikir ayrılığı yorumcular arasında da söz konusudur. Katılımcılardan bazıları bu süitin scordatura akortlama ile yazılmış olmasından ve stilinden yola çıkarak aslında ilk olarak lavta için yazılmış olduğu düşüncesine sahip iken, bir katılımcı scordatura akortlamanın o dönemde zaten yaygın olduğu ve Bach'ın, eserleri başka çalgılara uyarlamak konusundaki ustalığı göz önünde bulundurulduğunda lavta transkripsiyonunun çello versiyonundan daha sonra yazılmış olabileceği ihtimali üzerinde durmuştur. Bu durumda, katılımcıların konuya ilişkin literatür hakkında fikir sahibi olduklarını ancak daha çok dönemin müziği ve stili ile ilgili bilgi birikimleri aracılığıyla konuya yönelik fikir yürütme yoluna başvurdukları söylenebilir.

Bu tez çalışmasında, J.S. Bach 5. Çello Süitinin günümüze kadar ulaşmış J.S. Bach'ın otografı olan lavta transkripsiyonunun, gerek stil gerekse armonik yapıyı anlamak bakımından yardımcı olan önemli bir kaynak olduğu ortaya konmuştur. Bu bulgunun, lavta transkripsiyonunun bu süitlerin yorumlanması konusunda başvurulacak önemli bir kaynak olduğuna işaret eden literatür (Winold, 2007; Green, 2009; Hill, 2011; Dube, 1993) ile uyumlu olduğu görülmüştür.

Chambers (1996)'da, çello için 17. yüzyılın sonuna kadar üç farklı akortlamanın (Kilise akortlaması olan "Si Si bemol-Fa-do-sol", İtalyan akortlaması olan "Do-Sol-re-sol" ve geleneksel akortlama olan "Do-Sol-re-la") yaygın olduğundan söz edilmiştir.

Chambers (1996)'a göre, J.S. Bach 5. Çello Süitinde İtalyan akortlaması olarak adlandırılan scordatura akortlamayı kullanarak, geleneksel akortlama ile çalınması mümkün olmayan 4 sesli akorları çalınabilir hale getirmiş, do minör tonunu vurgulamış, la bemol sesi için açık pozisyon veya pozisyon değişimi gereksinimini ortadan kaldırmış, telin gerginliğini azaltmak yoluyla müzikal etki ve tınısal değişikliklerden yararlanmış, geleneksel akortlama ile mümkün olmayan birbirine yakın iki adet ünison ses elde etmiştir. Siblin (2009), uzmanlar arasında Bach'ın bu süitte neden bu akortlamayı kullandığı konusunda bir belirsizliğin olduğunu ancak büyük ihtimalle daha karanlık bir ton elde etmek için yazmış olabileceğini söylemektedir. Schwemer ve Woodfull-Harris (2000) ise, Bach'ın daha az gergin olan bir tel ile özel bir tını yakalamak istemiş olabileceği veya bu süitin daha önce lavta gibi başka bir çalgı için "Do-Sol-re-sol" akortlama ile yazılmış olabileceği ihtimalinin aynı derecede makul olduğunu ileri sürmüştür.

Bu tez çalışmasında; katılımcıların görüşleri doğrultusunda J.S. Bach 5. Çello Süitinin scordatura olarak yazılmasının olası nedenleri arasında Bach'ın yeni bir arayış içerisinde olduğu, anlatmak istediklerini bu şekilde daha iyi ifade ettiği, çalgının rengini ve tınısını değiştirmek istediği, lavta versiyonundan çelloya uyarladığı ihtimalleri yer almaktadır. Bu anlamda, çalışmada elde edilen bulgular ilgili literatür (Schwemer ve Woodfull-Harris, 2000; Siblin, 2009) ile aynı yöndedir.

Katılımcıların büyük çoğunluğunun bu süiti, daha karanlık bir ton elde etme, besteciye sadık kalma, bütün akorları eksiksiz çalabilme ve otantik yorumlama

açılardan gerekli olduğu düşüncesiyle scordatura akortlama ile çaldığı sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılardan ikisi, bu süiti öğretmenlerinden öğrendikleri şekliyle yani normal akortlama ile çaldıklarını söylemişlerdir. Bu iki katılımcıdan biri scordatura akortlamanın bazı modern çalgılarla fazla inandırıcı olmadığından da söz ederek alışık olduğu akortlama sistemini değiştirdiğinde performans kaybı yaşayacağı endişesi taşıdığını ve bu nedenle değiştirmedığını ancak bundan mahçubiyet duyduğunu ve bütün öğrencilere bu eseri scordatura akortlama ile çalmalarını önerdiğini ifade etmiştir. Diğer katılımcı ise scordatura akortlamanın bazı avantajları olduğunu da belirtmiş ancak buna rağmen normal akortlama ile çaldığını ifade etmiştir. Scordatura akortlamayı tercih eden katılımcılardan biri, bu süiti ilk olarak öğretmeninden normal akortlama ile öğrendiğini ancak Bach yorumu konusunda çok mutlu olmadığını, Anner Bylsma'nın yorumunu dinledikten sonra bir aydınlanma yaşayarak scordatura akortlama ile çalıştığını belirtmiştir. Katılımcılardan bazıları, yorumcular ve uzmanlar arasındaki J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin icrasında scordatura akortlama-normal akortlama tartışmasının nedenini, bu akortlamanın Kodaly'nin Solo Çello Sonatına kadar uzun yıllar kullanılmadığı, dolayısıyla alışılmamış olduğu şeklinde açıklamışlardır. Bununla birlikte, katılımcıların parmak numaralarının zorluğu, akorlarda ses eksikliği ve etkileyici bulmama gibi nedenlerle normal akortlamayı önermedikleri ancak güzel ve ilgi çekici çalındığı sürece bunun bir öneminin olmadığını düşündükleri ortaya konulmuştur.

Chambers (1996), J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinde kullanılan scordatura akortlama tekniğinin kökenini incelemiş, bu süitin, Zoltan Kodaly'nin Solo Çello için Sonatı (Op. 8)'na kadar scordatura akortlama tekniği ile yazılmış son eser olduğundan söz edilmiştir. J.S. Bach'ın 5. Çello süitinin günümüzde scordatura akortlama ve normal akortlama olarak iki farklı şekilde de seslendirildiği, ancak normal akortlamanın yorumcuyla bestecinin niyetinden ve beğenisinden uzaklaştırdığı sonucuna varmıştır. Chambers (1996)'ın pek çok modern çellistin J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinde scordatura akortlamanın kullanımına ilişkin olumsuz yaklaşımlarının başlıca sebebinin bu akortlama sistemine aşına olunmaması yönündeki görüşü, çalışmanın bulgularını desteklemektedir. Bu tez çalışmasında katılımcıların neredeyse tamamının, J.S. Bach 5. Çello Süitinin scordatura akortlama

tekniklerinin yeni ufuklar açtığı ve Fransız müziğinin stilini öğrenmeyi sağladığı gibi gerekçelerle de bu süitin scordatura olarak icrası konusunda ısrarcı bir tutum içinde oldukları görülmüştür. Bu durum, Chambers (1996)'ın çalışma sonuçlarıyla benzerlik göstermektedir.

J.S.Bach'ın 5. Çello Süitini scordatura akortlama ile çalmayan iki katılımcıdan birinin bu süitin el yazmalarını hiç incelememiş, diğerinin ise yüzeysel incelemiş olması da dikkati çekmektedir. Bu durum, tarihsel performans ve modern yorumculuk olarak ifade edilen (Sung ve Fabian, 2011) iki farklı anlayışın varlığıyla ilişkilendirilebilir. Tarihsel performans anlayışında özgün olmakla birlikte el yazmaları, eserin ve dönemin stili, akortlama sistemi üzerinde önemle durulurken, modern yorumculukta çelik telli modern çalgılarla yepyeni bir müzik dünyasında, bestecinin müziğindeki temel öğelerden fazla uzaklaşmadan, eserlere yeni bir soluk getirme isteği ve çabası söz konusudur. Bu iki farklı anlayışın en önemli ortak noktasının “özgünlük” olduğu söylenebilir. Bütün bunlardan yola çıkarak, katılımcıların her zaman en iyi ifade yolunu aradıkları ve bu arayış içerisinde tercihlerinin değişebildiği söylenebilir.

Cyr (2012)'e göre, Barok müzikte İtalyan ve Fransız yorumlama stilleri arasında farklılıklar vardır. İtalyan müziğinin performans stilinde narin bir süsleme bile olsa süslemelerin ve nüansların daha parlak, Fransız müziğinde ise İtalyan müziğindeki daha cesur jestlerden ziyade üstü kapalı nüanslarla, müziğin doğasında olan lirik özellikler taşıyan, nota üzerinde yer alan işaretlerin de ötesinde çok daha süslemeli, daha hafif ve yumuşak bir tını anlayışı söz konusudur. Winold (2007), hemiola kullanımının Fransız stili courante'mın en tipik özelliği olduğunu ve İtalyan “*courrente*”sinden ayıran en temel yollardan biri olduğunu ifade etmiştir. Bu tez çalışmasında elde edilen bulgular, J.S. Bach 5. Çello Süitinin “Fransız süiti” olması nedeniyle karakter ve tempo açısından diğer süitlerden farklı yorumlanması gerektiği yönündedir. Bu bulgunun, Cyr (2012) ve Winold (2007)'nin bildirdikleriyle uyumlu olduğu görülmüştür.

Çeşitli kaynaklarda (Neuman, 1991; Gable, 1992; Dağ, 2011; Kennaway, 2014) vibratonun genişliği, sürekliliği ve hızına bağlı olarak farklı vibrato stillerinden söz edilmektedir. Gable (1992), barok ve modern vibratoyu

karşılaştırmalı olarak incelemiş ve erken dönem müziğinde vibratonun günümüzdeki ile aynı olmadığını, bir çeşit süsleme olarak kullanıldığını bildirmiştir. Dağ (2011) ise, güçlü vuruşlara denk gelen ve armoniyi işaret eden yerler dışında vibrato kullanımına temkinli yaklaşılması ve aşırı kullanımdan kaçınılması gerektiğini ileri sürmüştür. Bu tez çalışmasında, J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanmasında belirgin bir vibrato karakteri olmadığı, vibratonun bazı önemli sesleri belirtmek amacıyla, ifade için veya bir çeşit süsleme olarak kullanıldığı ve mekanın akustiğine bağlı olarak değiştiği, çok fazla vibrato tercih edilmediği saptanmıştır. Bu saptamanın literatür (Neuman, 1991; Gable, 1992; Dağ, 2011; Kennaway, 2014) ile uyumlu olduğu görülmüştür.

Barok dönem süslemelerinin detaylı olarak incelendiği bir kaynakta (Neumann, 1983); akor seslerinin ayrı ayrı arpej şeklinde seslendirilebileceği gibi, alttaki iki ses-üstteki ses (2+2) veya alttaki iki ses-üstteki ses (2+1) şeklinde icrasının da mümkün olduğu belirtilmektedir. Siblin (2009), en az üç sesin aynı anda çalınması ile oluşan akoru çello ile çalmanın mümkün olmadığını, bu nedenle akorun seslerini akoru kırarak veya arpej olarak duyurmak gerektiğini, öte yandan Bach nota üzerinde bu konuda bir talimat vermediği için nasıl icra edileceğinin yorumcunun hayal gücüne kaldığını ifade etmiştir. Bu tez çalışmasında, katılımcıların çift sesleri ve akorları kırmadan, daha çok arpej şeklinde seslendirmeyi tercih ettikleri ancak bunun belirtilmek istenen şeye ve akustiğe bağlı olarak değişebildiği ortaya konulmuş olup, elde edilen bu bulgunun literatürle bağdaştığı söylenebilir.

Bazı kaynaklar (Dube, 1993; Abravaya, 1997; Rolfhamre, 2010; Lim, 2014), Fransız uvertür stilinde noktali ritimlerin notada yazandan farklı, çift noktali gibi çalınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu tez çalışmasında katılımcıların yorumlarından ve örneklemelerinden yola çıkılarak, J.S. Bach 5. Çello Sütinde noktali ritimlerin icrasına aynı anlayışla yaklaştıkları anlaşılmaktadır.

Bu tez çalışmasında, katılımcıların J.S. Bach Çello Sütlerini yorumlamalarına ilişkin yaklaşımlarının geçmişte daha farklı olduğu, zamanla armonik yapıyı daha fazla düşünmeye başladıkları, dönemin kültürü ve stili hakkında bilgi sahibi oldukları, ifade için kesin yargılarda bulunmadıkları, her zaman arayış içerisinde oldukları saptanmıştır. Katılımcılardan bazıları, kendi akademik

yaşantılarından örnek vererek, eğitimcilerin akademilerde zaman zaman katı tutumlar sergileyebildiklerini ancak bunu doğru bulmadıklarını ifade etmişlerdir. Katılımcılar, özellikle söz konusu eserler J.S. Bach Çello Süitleri olduğunda, öğrencilere bilgi birikimleri ile müzikal mantıklarını birleştirerek özgün bir yorum ortaya koyabilmeleri için fırsat verilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

BÖLÜM VI

SONUÇ

Bu bölümde, araştırmanın amaçları ve alt amaçları doğrultusunda doküman analizi formu ve yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanan verilerin analizi yoluyla elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlara ilişkin önerilere yer verilmiştir.

6.1. J.S. Bach Çello Sütlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonları Arasındaki Farklılıklar ile İlgili Sonuçlar

1. En çok toplam hata sayısı 20 olarak Kellner'de tespit edilmiştir. Toplam hata sayısı en çok ikinci kaynak ise Magdalena (16)'dır.
2. Karmaşa yaratan farklılık sayısı en çok 268 olarak Magdalena'da tespit edilmiştir. Lavta transkripsiyonunda, karmaşa yaratan hiçbir bulguya ulaşılmamıştır. Lavta transkripsiyonu dışında en az karmaşa yaratan farklılığa sahip kaynak Kellner (7)'dir. Karmaşa yaratan farklılıkların büyük bir kısmı scordatura'dan kaynaklanan karmaşa (f2) ile ilgilidir.
3. Farklılık yaratan kodların sayısı en çok 713 olarak lavta transkripsiyonunda belirlenmiştir. En az farklılık kodu 8 olarak Dörffel edisyonunda tespit edilmiştir.
4. Toplam süsleme sayısı edisyonlar içerisinde en çok Cotellet (45)'de, el yazmaları arasında ise Anonim C (44)'de tespit edilmiştir.

6.2. Çello Sanatçıları/Eğitimcilerinin J.S. Bach Çello Sütlerinin El Yazmaları, Lavta Transkripsiyonu ve Farklı Edisyonlarına İlişkin Görüşleri ile İlgili Sonuçlar

1. Dokuz katılımcıdan 8'inin J.S. Bach'ın Çello Sütlerinin el yazmalarını inceledikleri, bazı hataları ve dikkatsizlikleri olmasına rağmen öncelikli olarak Anna Magdalena Bach'ın el yazmasını takip ettikleri, bazı katılımcıların ikinci bir kaynak olarak Kellner'in el yazmasından da yararlandıkları ve bazen bu iki kaynağı bir arada kullandıkları bulgusuna

ulaşmıştır. Katılımcılardan ikisi bu el yazmalarını, besteciye yakınlık derecesi nedeni ile tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

2. Katılımcıların tamamına yakınının el yazmaları dışında hiçbir edisyon kullanmadıkları, içerisinde el yazmaları ile herhangi bir bağ ve parmak numarası önerisinde bulunmayan boş bir nota yazısı bulunan Bärenreiter edisyonunu önerdikleri bulgusuna ulaşmıştır. Araştırmanın sonucu, katılımcıların el yazmalarını tercih etme/önerme nedenlerinin müzik ve yorumlama bakımından önemli ölçüde fikir verme, pratik açıdan yardımcı olma, dogmatik olmama ve kendi bağlarını yazma fırsatı sunma olduğunu ortaya koymuştur. Araştırmanın bulguları katılımcıların, performansçıların yazdıkları edisyonların kendi müzik anlayışları hakkında çellistlere fikir vermesi açısından faydalı olabileceğini düşündüklerini, fakat bu edisyonlardaki parmak numarası ve bağlar gibi pek çok öneriden hoşlanmadıklarını, özgün bir yorum ortaya koymak için sürekli bir değişim içerisinde olduklarını ortaya koymuştur. Katılımcıların tamamının özellikle J.S.Bach Çello Süitlerinin yorumlanmasında diğer bestecilerde olmadıkları kadar özgür hissettikleri, dogmatik olmadıkları ve sürekli bir arayış içerisinde oldukları açıkça görülmektedir.
3. Katılımcıların el yazmalarında bağların nerede başlayıp nerede bittiği net olmayan yerlerde J.S. Bach'ın el yazması olan diğer eserlerini inceleme, müzikal ve armonik yapıyı göz önünde bulundurma yollarına başvurdukları görülmüştür.
4. Katılımcılar, eski dönem eserlerinin yorumlanması konusunda önemli bir kavram olan otantizmi, içinde bulunmadığımız bir eski dönem müziğinin yorumuna ilişkin kesin yargılarda bulunmanın mümkün olmayacağını, bunun ancak tahmin edilebileceğini belirterek, otantizmi dönemin kültürü, stili ve müziği hakkında bilgi sahibi olarak, doğru enstrümanla, kendine özgü yorumlama şeklinde tanımlamışlardır.
5. J.S. Bach'ın otograflarının kayıp olması ve günümüze ulaşan kopyaların besteciye ait olmamasının yorumu etkilediği ancak yine de bestecinin müzik anlayışı hakkında önemli derecede fikir verdiği, bununla birlikte Anna

Magdalena'nın el yazmasının en güvenilir kaynak olarak tercih edildiği ortaya konulmuştur.

6. Otoğrafların besteci ve eser hakkında ciddi ipuçları veriyor olması nedeniyle önemli olduğu düşünülürken, J.S. Bach Çello Süitlerinin otoğraflarının kayıp olmasının çok farklı ve özgün yorumlara fırsat verdiği sonucuna ulaşılmıştır.
7. J.S. Bach'ın Çello Süitlerinin her birinin ayrı karakteri olduğu ve bu karakter yaklaşımlarının benzerlik gösterdiği ortaya konmuştur. Katılımcılar 5. süitin fanilikle ilgili ve karanlık bir karakteri olduğu konusunda ortak görüşe sahiptirler. Bununla birlikte iki katılımcı arasında bu süitin trajik olduğu ve kesinlikle olmadığı konusunda bir görüş ayrılığı söz konusudur.
8. J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin Fransız süiti olması nedeniyle karakter ve tempo açısından diğer süitlerden farklı yorumlanması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.
9. J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinin günümüze kadar ulaşmış J.S. Bach'ın otoğrafi lavta transkripsiyonunun gerek stil gerekse armonik yapıyı anlamak bakımından yardımcı olan önemli bir kaynak olduğu ortaya konmuştur.
10. J.S. Bach'ın 5. Süitin lavta transkripsiyonunun çello süitlerinden önce mi yoksa sonra mı yazılmış olduğu konusunda yorumcular arasında fikir ayrılığı söz konusudur. Katılımcılardan bazıları bu süitin scordatura akortlama ile yazılmış olmasından ve stilden yola çıkarak aslında ilk olarak lavta için yazılmış olduğu düşüncesine sahip iken, bir katılımcı scordatura akortlamının o dönemde zaten yaygın olduğu ve Bach'ın, eserleri başka çalgılara uyarlamak konusundaki ustalığı göz önünde bulundurulduğunda lavta transkripsiyonunun çello versiyonundan daha sonra yazılmış olabileceği ihtimali üzerinde durmuştur.
11. J.S. Bach'ın 5. Süitin scordatura yazılmış olmasının olası nedenlerinin Bach'ın yeni bir arayış içerisinde olduğu, anlatmak istediklerini bu şekilde daha iyi ifade ettiği, çalgının rengini ve tınısını değiştirmek istediği, lavta versiyonundan çelloya uyarladığı ihtimali olduğu sonucuna varılmıştır.

12. Katılımcıların büyük çoğunluğunun 5. Süiti scordatura akortlama ile çaldığı sonucuna ulaşmıştır. Bu süitin daha karanlık bir ton elde etme, besteciye sadık kalma, bütün akorların eksiksiz çalınabilmesi ve otantik yorumlama açısından scordatura ile çalınması gerektiği ortaya konmuştur. Katılımcıların, parmak numaralarının zorluğu, akorlarda ses eksikliği ve etkileyici bulmama gibi nedenlerle normal akortlamayı önermedikleri ancak güzel ve ilgi çekici çalındığı sürece bunun bir öneminin olmadığını düşündükleri ortaya konulmuştur.
13. Katılımcıların J.S.Bach Çello Süitlerindeki tekrarların yapılması konusunda katı bir anlayışa sahip olmadıkları, bunun zamana, programa özetle duruma göre değiştiği; ikinci tekrarlarda yay değişikliği, süsleme, vurgu ve nüans gibi farklılıklar yaptıkları, bu farklılıkları yaparken müzikal mantık ve beğeni dışında hiçbir ölçütleri olmadığı sonucuna ulaşmıştır.
14. J.S. Bach Çello Süitlerinin yorumlanmasında belirgin bir vibrato karakteri olmadığı, vibratonun bazı önemli sesleri belirtmek amacıyla, ifade için veya bir çeşit süsleme olarak kullanıldığı, mekanın akustiğine bağlı olarak değiştiği, çok fazla vibrato tercih edilmediği sonucuna varılmıştır.
15. Çift sesleri ve akorları kırmadan, daha çok arpej şeklinde seslendirmenin tercih edildiği ancak bunun belirtilmek istenen şeye ve akustiğe bağlı olarak değişebildiği ortaya konmuştur.
16. Katılımcılardan bazılarının benzer motiflerin J.S. Bach'ın otografı olan başka eserlerinde aynı bağ ile yazılmış olmasından yola çıkarak aynı bağlarla çalınması gerektiğini ancak üçten fazla tekrar edilmemesini vurguladıkları, bazı katılımcıların mümkün olduğunca notada yazıldığı şekilde, kesinlikle aynı çalınmaması gerektiğini düşündükleri sonucuna varılmıştır.
17. J.S. Bach'ın 5. Çello Süitinde Fransız Süitinin en belirgin özelliği olan noktali ritimlerin ve Fransız armonisinin hakim olduğu, armoninin açık-kapalı tel kullanımını etkilediği, bu süitte akor sayısının Bach'ın keman eserlerine kıyasla daha az olmasına rağmen gizli bir polifoni bulunduğu

sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bu süitte kayda değer sayıda hemiola bulunduğu ve hemiolaların belirtilmesi gerektiği ortaya konmuştur.

18. “Prelude”de uvertür bölümünün bir orkestra eseri gibi düşünöldüğü, füğün oldukça hızlı tempoda çalındığı ortaya konmuştur.
19. Allemande’in diğer süitlerdeki allemande’lara kıyasla daha yavaş bir tempoda çalındığı, bu bölümde daha az akor bulunduğu, karmaşık ve zor olduğu, zıtlıklarla dolu teatral bir karaktere sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
20. Courante’in diğer süitlerdeki gibi İtalyan değil Fransız olduğu, bu nedenle farklı karakterde yorumlandığı, çok hızlı bir tempoda çalınmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Noktalı ritimlerin ise bölümün karakteri konusunda belirleyici olduğu görölmüştür.
21. Sarabande bölümünün alışılmamış bir sarabande formunda olduğu, noktalı ritimlerin hakim olduğu diğer bölümler arasında iyi bir kontrast yarattığı, minimalistik bir özelliğe sahip olmakla birlikte ifade zorluğu olduğu ortaya konulmuştur.
22. Gavotte I’in tipik bir Fransız dansı olduğu, çok fazla akora sahip olması nedeniyle uygun bir tempo belirlenerek çok hızlı çalınmadığı, gavotte II’nin akıcı bir karakterde olduğu, hızlı bir tempoda ve gavotte I ile bağlantı kurularak çalındığı sonucuna ulaşılmıştır.
23. Gigue bölümü ile ilgili olarak çok parlak ve etkin bir karaktere sahip olmadığı, gizemli bir havası olduğu, diğer süitlerdeki gigue bölümlerine kıyasla biraz daha yavaş tempoda çalındığı, yine bu bölümde de noktalı ritimlerin hakim olduğu ortaya konulmuştur.
24. Katılımcıların J.S. Bach’ın Çello Süitleri yorumlarının geçmişte daha genç ve taze olduğu, daha vibratolu, çok doğal olmadığı, armoniden çok melodi odaklı olduğu ancak zaman içerisinde kendilerinin dönemin kültürü ve müziği hakkında daha çok bilgi sahibi oldukları, armonik yapıyı daha çok düşünmeye başladıkları, ifade için her zaman arayış içerisinde oldukları

sonucuna ulaşılmıştır. Akademilerde eğitimcilerin katı tutum içinde olabildikleri, ancak özellikle J.S.Bach Çello Sütlerinin yorumu konusunda öğrencilere kendi özgün yorumlarını ortaya koyabilmeleri için fırsat verilmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

25. J.S. Bach Çello sütlerinin kişiye fiziksel ve zihinsel açıdan zinde tuttuğu, sağ el-sol el teknikleri bakımından yararlı olduğu, doğal ve özgün olmaya, kendini keşfetmeye yardımcı olduğu, yaratıcı sürece katkı sağladığı, teknik etütlerin ötesinde olağanüstü güzellikte eserler olduğu gerekçeleri ile herkesin mutlaka bu eserlerin çalışması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

26. J.S. Bach 5. Çello Sütinin scordatura akortlama ile farklı ufuklar açmayı, farklı bir tınıyı keşfetmeyi, Fransız stili ve müziğini öğrenmeyi sağladığı ve gerek teknik gerekse müzikal açıdan zor olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

27. Katılımcıların, J.S. Bach'ın 5. Sütünü çalışacak kişilere genel olarak bu sütin lavta transkripsiyonunu ve Bach'ın orkestra eserlerini dinlemeyi, Fransız müziği ve ritmik karakterinin farkına varmayı, diğer çalgıların tınısı ile karşılaştırmayı, scordatura olarak çalmayı, müziğin dilini anlamaya çalışmayı, öğrenilenleri kendine özgü fikirler ile harmanlamayı, özgün olmayı, açık fikirli olmayı, çalarken bir şeyler anlatmayı, Bach'a sadık kalmayı, sadece çalmak yerine düşünmeye çalışmayı, her zaman öğrenme sorumluluğu taşımayı, barok yay ve çello ile çalmayı, müziğin dönemi ve bestecisi hakkında bilgi sahibi olmayı, ustalık sınıflarına katılmayı, sütleri öğrenmeye bu süitten başlamamayı önerdikleri sonucuna ulaşılmıştır.

Bu tez çalışmasında, J.S. Bach Çello sütlerinin fiziksel ve zihinsel açıdan yararlı, özgün olmaya yardımcı, teknik etütlerin ötesinde olağanüstü güzellikte, mutlaka çalışılması gereken eserler olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcıların bu eserlerin yorumlanmasına yönelik önerileri genel olarak, el yazmalarından yararlanma, besteciye sadık kalma, dönem ve stil hakkında bilgi sahibi, açık fikirli ve özgün olma şeklinde özetlenebilir.

6.3. Öneriler

1. J.S. Bach Çello Sütlerini çalan öğrencilerin armoniyi ve üslubu kavramak açısından bu sütlerin el yazmaları, J.S. Bach'ın otografı olan 5. sütin lavta transkripsiyonu ve diğer eserlerinden yararlanmaları önerilmektedir.
2. J.S. Bach'ın diğer çello sütlerinin de el yazmalarının ve farklı edisyonların karşılaştırılmasına yönelik çalışmaların yapılması önerilmektedir.
3. Yaratıcı potansiyele katkısı olacağı düşünüldüğünden, J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanmasının el yazmaları ile ilişkilendirilmesi önerilmektedir.
4. J.S. Bach Çello Sütlerinin yorumlanması için döneme ilişkin bilgi sahibi olunması önerilmektedir.
5. J.S. Bach 5. Çello Sütünün scordatura akortlama ile çalınması önerilmektedir.
6. Müzik eğitimi veren kurumlarda eski dönem çalgılarının temin edilmesi önerilmektedir.
7. Öğrencilerin çalgı derslerinde eleştirel çalmaya, müzik tarihi ve müzik kültürü derslerinde ise eleştirel düşüncelerine yönelik gerekli içerik düzenlemelerinin yapılması önerilmektedir.
8. Konservatuvarların eğitim programlarında yer alan ve oldukça önem verilen J.S. Bach Çello Sütlerine ilişkin az sayıda çalışma olması nedeniyle, bu konuda daha çok çalışma yapılması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abravaya, I. (1997). A French Uverture Revisited: Another Look At the Two Versions of BWV 831. *Early Music*. February 1997. Erişim tarihi 1 Ekim 2015.
- Ariane, T. (2012). Bach Cello Suite no.5, Prélude: Interview With Jean-Guihen Queyras. *The Strad*. June 2012. www.thestrad.com
- Bach, J.S. Six Suites pour Violoncelle Seul. *Interpretation Musicale et Instrumental de Diran Alexanian*. Paris: Editions Salabert, 1929.
- 6 Suites a Violoncello Solo senza Basso BWV 1007-1012. Edited by Bettina Schwemer & Doaglas Woodfull-Harisson. Kassel: Bärenreiter 2014.
- Balçı, A. (2015). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Bangert, D., Fabian, D., Schubert, E. & Yeadon, D. (2014). Performing Solo Bach: A Case Study of Musical Decision-Making. *Musicae Scientiae* 2014, Vol. 18(1):35–52. DOI: 10.1177/1029864913509812
- Baş, T., Akturan, U. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Nvivo ile Nitel Veri Analizi, Örnekleme, Analiz, Yorum*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Açıklamalar (2.Baskı)*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Birkan, Ü. (2000). *Dinleyicinin Kitabı*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Bloom, B.D., Crabtree, B.F. (2006). The Qualitative Research Interview. *Medical Education*. 40: 314–321. doi:10.1111/j.1365-2929.2006.02418.x. Erişim tarihi 03.05.2015.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brothers, H. J. (2009). Intervallic Scaling In The Bach Cello Suites. World Scientific Publishing Company. Fractals, Vol. 17, No. 4 (2009) 537–545.

www.worldscientific.com.

Büke, A. (2012). Bach, Yaşamı ve Eserleri. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2013).

Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Pegem Akademi.

Bylsma, A. (2014). Bach And The Happy Few: About Mrs. Anna Magdalena Bach's Autograph Copy of the 4th, 5th and 6th Cello Suites. Bylsma's Fencing Mail.

Utrecht, Netherlands. ISBN 978-90-805674-3-6

Cangal, N. (2004). Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Chambers, M. (1996). The "Mistuned" Cello: Precursors To J. S. Bach's Suite V In C Minor For Unaccompanied Violoncello. Florida State University School of Music. Unpublished Doctor of Music in Performance Thesis. Florida, ABD.

Cho, Y. (1998). A Study of Baroque Tempo Practices and Their Applications to the Violoncello Suite No. 2 by Johann Sebastian Bach. Unpublised Doctor of Musical Arts Thesis. University of Washington. ABD.

Cohen, D. ve Wagner, N. (2000). Concurrence And Nonconcurrence Between Learnded And Naturel Schemata: The Case of J.S.Bach's Saraband in C Minor for Cello Solo. Journal of New Music Reserach. 29 (1):23-26

Cohen, M., Manion, L., Morrison, K. (2007). Research Methods in Education (6th Edition). Taylor & Francis e-Library. Retrived October, 2015, from <http://knowledgeportal.pakteachers.org/sites/knowledgeportal.pakteachers.org/files/resources/RESEARCH%20METHOD%20COHEN%20ok.pdf>

Creswell, J.W. (2003). Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Method Approaches (2nd Edition). Sage Publication. Retrived October, 2015, from http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1334586.files/2003_Creswell_A%20Framework%20for%20Design.pdf

- Creswell, J.W. (2014). Araştırma Deseni: Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları. (S. B. Demir, Çev. editörü). Ankara: Eğiten Kitap Yayıncılık. (4. Basım'dan çeviri).
- Glesne, C. (2013). Nitel Araştırmaya Giriş. (A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi:2011).
- Cyr, M. (2012). Style And Performance For Bowed String Instruments in French Baroque Music. England. Ashgate Publishing.
- Dağ, Ö. D. (2011). Keman Vibratosu İle İlgili 18. Yüzyıldan Günümüze Değişen Yaklaşımlar. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Aralık 2011 Cilt 13 Sayı 2 (105-118). Erişim tarihi 30 Eylül 2015.
- Davis, N.J. (1986). The Baroque Violoncello And The Unaccompanied Cello- Suites of J. S. Bach, B.W.V. 1007-1012. Unpublished Thesis of Doctor of Philosophy. New York University School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions. New York, ABD.
- Dube, M.C. (1993). Prelude Of Suite V For Cello Solo By J. S. Bach: Options For Performance. Unpublished Thesis of Doctor of Musical Arts. Arizona University. Arizona, ABD. UMI Number 9408469.
- Feridunoğlu, Z. L. (2005). İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Feridunoğlu, L. (2014). Müziğe Giden Yol: Genç Müzisyenin El Kitabı. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.
- Forkel, N., Terry, C. S. (2011). Johann Sebastian Bach. Erişim tarihi: 1 Ekim 2015.
- Fubini, E. (2006). Müzikte estetik. (Çev. Genç, F.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gable, F. K. (1992). Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato: Performance Practice Review. Vol.: 5, No. 1, Article 9.
DOI:10.5642/perfpr.199205.01.09 <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol5/iss1/9>.
Erişim tarihi 29 Eylül 2015.

Glesne, C. (2013). Nitel Araştırmaya Giriş. (A.Ersoy ve P. Yalçınoğlu, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi:2011).

Green, C. (2009). A Comparison of Selected Editions of Bach's Suite No. 5 in C : A Creative Project Submitted To The Graduate School In Partial Fulfillment of The Requirements. Unpublished Master Thesis. Ball State University. Muncie, Indiana.

Grier, J. (1996). The Critical Editing of Music: History, Method, And Practice. Cambridge University Press. United States.

Griffiths, P. (2015). Batı Müziğinin Kısa Tarihi. (M.H. Spatar, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi: 2006).

Hatch, J.A. (2002). Doing Qualitative Research In Education Settings. State University of New York Press. New York.

Hill, A. (2011). A Critical Investigation And Re-Assessment of The Composition History of J S. Bach's 5th Suite For Unaccompanied Violoncello BWV 1011. Doctor of Philosophy Thesis. The Open University.
<http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.576719>. Erişim tarihi 22 Şubat 2015.

Hodeir, A. (2011). Müzikte Türler ve Biçimler. (İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi: 1951).

Hong, J. (2003). Investigating Expressive Timing and Dynamics in Recorded Cello Performance. Society for Education. Music and Psychology Research. Vol. 31(3):340-352. pom.sagepub.com. Erişim tarihi 19.02.2015.

Hurschka, D. J., Schwartz, D., John, D.C., Decaro, P., Jenkins, R., Carey, J. W. (2004). Reliability in Coding Open-Ended Data: Lessons Learned from HIV Behavioral Research. Field Methods. Vol. 16, No. 3, August, p. 307–331. Sage Publications.

İlyasoğlu, E. (1996). Zaman İçinde Müzik “Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İpşioroğlu, N. (2006). Resimde müziğin etkisi, (Genişletilmiş 3. Basım). İstanbul: Yirmidört Yayınevi.

Janof, T. (1998). Conversation With Anner Bylsma. 9/5/98 tarihli görüşme. <http://www.cello.org/newsletter/articles/bylsma.htm>

Jarvis, M.W.B. (2007). Did Johann Sebastian Bach write the six cello suites?. Unpublished Doctor of Philosophy Thesis. Faculty of Law Business & Arts. Charles Darwin University. Avustralya. <https://espace.cdu.edu.au/view/cdu:6548>

Karakelle, T. (2006). Johann Sebastian Bach Viyolonsel Sütlerinin İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Karasar, N. (2012). Bilimsel Araştırma Yöntemleri (24.Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kennaway, G. (2014). Playing The Cello, 1780-1930. Ashgate Publishing Company. England.

Kıran, S.S. (2012). J. S. Bach'ın Viyolonsel Sütlerinin Yorumlarında Farklı Edisyonların Etkileri. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Afyonkarahisar.

Kim, J. (2010). A Comparison Of Original And Performer's Editions: Frédéric Chopin's Introduction And Polonaise Brillante, Op. 3, Pyotr Ilyich Tchaikovsky's Variations On A Rococo Theme, Op. 33 Luigi Boccherini's Concerto In B-Flat Major, G. 482. Unpublished Doctor of Musical Arts Thesis. The Florida State University Collage of Music. Florida, ABD.

Kramer, L.E. (1998). Articulation in Johann Sebastian Bach's Six Suites for Violoncello Solo (BWV 1007-1012): History, Analysis And Performance. Unpublished Thesis of Doctor of Musical Arts (DMA). Cornell University. NY. ABD. UMI Number: 9831261

Kurbanov, B. (2010). Çok Sesli Müziğin Unutulmazları. Ankara: Poyraz Ofset Matbaacılık.

Kümbetoğlu, B.(2012). Sosyolojide ve antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma. Bağlam Yayıncılık. Ankara.

Lawrence, M. (2012). The Influence of the Unaccompanied Bach Suites. Proceedings of the National Conference On Undergraduate Research (NCUR) 2012 Weber State University, Ogden Utah. ABD.

http://digitalcommons.cedarville.edu/music_and_worship_student_publications/1/

Lim, J. (2004). A Performance Guide to J.S. Bach's Suite No. 5 For Violoncello Solo: The Interpretation of The Ornaments, Rhythm, Bowing And Phrasing, And Polyphonic Texture. Unpublished Doctor of Musical Arts Thesis. University of Cincinnati.OH.

Lutterman, J.K.(2006). Works in Progress: J. S. Bach's Suites for Solo Cello as Artifacts of Improvisatory Practices. The University of California. Office of Graduate Studies. Unpublished Doctor of Philosophy Thesis. California, ABD.

Manav, Ö., Nemutlu, M. (2011). Müzikte Alımlama. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Markovich, N. (2009). The interpretation of The fifth cello suite BWV 1011 by Johann Sebastian Bach (1685-1750). Unpublished Master Thesis in Music Performance. Institute for Classical Music. Agder University. Norway.

<http://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/138468> . Erişim tarihi 09.04.2015.

Merriam, S.B. (2013). Nitel Araştırma: Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber. (S.Turan, Çev.) Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2009).

Mertkan, N. (2006). Barok Müzikteki Yaylı Sazlar Tekniği ve Barok Dönem Eserlerinin Doğru Yöntemlerle Yorumlanması. Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Michels, U., Vogel, G. (2015). Müzik Atlası. (S.Uçar, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım. (Orijinal çalışma basım tarihi 1977).

Miles, B., Huberman, A. (1994). Qualitative Data Analysis (2nd ed.). London: Sage Pub.

Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*. Princeton University Press. USA.

Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy, *Performance Practice Review*. Vol. 4: No. 1, Article 3. DOI: 10.5642/perfpr.199104.01.
<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol4/iss1/3> Erişim tarihi 30 Eylül 2015.

Patton, M. (1990). *Qualitative Evaluation And Research Methods*. Beverly Hills, CA: Sage. s.169-186.

Patton, M., Q. (2014). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri (3. Baskıdan Çeviri)*. (M. Bütün, S. B. Demir, Çev.). Ankara: Pegem Akademi.

Pridle, D.E. (2011). *The Form Of The Preludes To Bach's Unaccompanied Cello Suites*. Unpublished Master Thesis. University Of Massachusetts Amherst. ABD.

Pogue, D., Speck, S. (2014). *Klasik Müzik For Dummies*. (B.S. Haktanır, Çev.). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık. (Orijinal basım tarihi: 1997).

Punch, K.F. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar*. (D.Bayrak, H.B.Arslan ve Z.Akyüz, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi. (Orijinal basım tarihi: 2005).

Rolfhamre, R. (2010). *French Baroque Lute Music From 1650-1700*. Unpublished Master Thesis. Agder University. Kristiansand.

Say, A. (2003). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

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

Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni "Müziğin Görkemli Yolculuğu"*, (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık.

Schonberg, H. C. (2013). *Büyük Besteciler*. (A.F. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık. (Orijinal basım tarihi: 1997).

Sherwin, J. & Sajda, P. (2013). *Musical Experts Recruit Action-Related Neural Structures in Harmonic Anomaly Detection: Evidence For Embodied Cognition in*

Expertise. *Brain and Cognition* 83 (2013) 190–202. journal homepage:
www.elsevier.com/locate/b&c

Siblin, E. (2009). *The Cello Suites: J.S.Bach, Pablo Casals, And The Search For A Baroque Masterpiece*. Atlantic Monthly Press. ABD.

Sung, A., Fabian, D. (2011). Variety in Performance: A comparative Analysis of Recorded Performances of Bach's Sixth Suite for Solo Cello from 1961 to 1998. *Empirical Musicology Review* Vol. 6, No. 1. 20-42.

Szabo, Z. (2013). The Road Towards the First Complete Edition: Dissemination of J. S. Bach's Cello Suites in the Nineteenth Century. *String Praxis*, Volume 2, No. 1, October, 1-14.

Şişman, A. (2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Türnüklü, A. (2000). Eğitimbilim Araştırmalarında Etkin Olarak Kullanılabilecek Nitel Bir Araştırma Tekniği: Görüşme. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi*. Güz, sayı 24: 543-559.

Winold, A.(2007). *Bach's Cello Suites Analyses And Explorations Volume I: Text*. Indiana University Press. Bloomington, ABD.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık. Ankara.

Yurga, C. (2005). *Dünya coğrafyasında Uluslararası Sanat Müziği Türleri*. Pegem A Yayıncılık. Ankara.

EKLER

EK.1: Doküman Analizi Formu Örneği

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W
1	Ökü	Vurus	Sıra No	Magdalena	Kellner	Anonim C	Anonim D	1st edition	Lavta	Dörfel	Dotzauer	Lavtada farkh											
2	1	1	1						r1			r1											
3	2	1	1						s2			s2											
4	2	3	1						s2			s2											
5	3	1	1						r1			r1											
6	3	1	1						f4		f4	r1											
7	3	1	1						nfd			nfd											
8	3	2	1						nfd			nfd											
9	3	2	2						r1			r1											
10	4	1	1																				
11	4	2	1	s2	s2	s2	s2	s2		s2	s2												
12	4	3	1		s1	s2	s2	s2		s2													
13	5	1	1						nfd			nfd											
14	5	3	1	f2	ned			f2		f2													
15	5	3	3	f4		f4		f4															
16	6	1	1						nfd			nfd											
17	6	2	1	f2			f2			f2													
18	6	3	1						s2			r1											
19	6	3	2						nfd			nfd											
20	6	3	3						r1			r1											
21	7	1	1						nfd			nfd											
22	7	2	2						nfd			nfd											
23	7	3	3						nfd			nfd											
24	7	3	4	f2			f2			f2													
25	8	1	1			s2	s2	s2	nfd			nfd											
26	8	2	3	f2			f2			f2													
27	8	3	1						nfd			nfd											
28	8	3	1						s2			s2											
29	8	3	2						nfy			nfy											
30	8	3	3						nfd			nfd											
31	9	1	1	f2			f2			nfd		nfd											
32	9	1	1						r1			r1											
33	9	2	1	f2		f2	f2	f2		f2													
34	9	2	2				f4	f4															
35	9	3	2	f2		f2	f2	f2		f2													
36	10	1	1						r1			r1											
37	10	1	1						nfd			nfd											
38	10	1	2	f2			f2	f2		f2													
39	10	2	3						nfd			nfd											
40	10	3	1	s1	s1	s1	s1	s1	s2	s1	s1	s2											
41	10	3	2						s1			s1											
42	10	3	2						nfd			nfd											
43	11	1	1						r1			r1											

EK.2: Görüşme Formu (İngilizce)

1. Did you have a chance of analyzing the manuscripts of Bach cello suites?

*Do you benefit from these manuscripts?

*Which one? Just from one or all?

2. Which editions of J.S.Bach Cello Suites do you prefer? Why?

*As known, Bach Cello Suites have several editions. Do you think that editions have an effect on the interpretation? How? Could you clarify for me?

3. What does the “authenticity” mean to you?

* Bylsma says there is a much better word than “authentic.” It is the word “true” What do you think about this?

*According to you, can Bach be played authentically?

*As we know, manuscripts are not Bach’s originals. So, do you think this fact effects the interpretation? How?

4. What do you want to say about 5th suite? How do you feel about it? Do you think that there is a story in it?

5. Do you use the lute transcription of 5th suite? Which manuscript do you prefer? Lute transcription? or the other manuscripts?

6. Why do you think that Bach used the scordatura? Are there any advantages or disadvantages of scordatura?

7. Do you play the 5th suite with scordatura?

*In your opinion, is it necessary for this suite to be played with scordatura? How about normal tuning?

8. As we know all the movements except the preludes have reprises. Do you play these reprises in your performances? (if no) Why?

*(if yes) do you play different in the second time. For example tone, color ect. Can you give some examples? Do you have a limit in these changes?

9. Can we say that there is a common vibrato character in the 5th suite?

* Do you think that vibrato character changes according to the movements? If yes, how? Can you give a few extreme examples?

10. How do you play the double-stops, triple-stops ect.

11. What can you tell me about slurs and articulation in 5th suite?

* Do you play the movements with slurs of the manuscripts?

* (if he changes) Do you have a criteria in changing the slurs. What are they?

*As known the slurs are not clear in the manuscripts. Sometimes we cannot be sure where do the slurs start and where do they end. Do you think that this changes the form of the music? How do you decide these slurs?

* As we know that in the manuscripts you come across a slur in a theme and you cannot see the slur in a similar theme or in the sequence of that theme. do you think these sequences must be played with the same slurs or do the composer's demand from the performer is to play the first one slurred and the second one without slurs?

12. What do you think about the harmony, dotted rhythms and hemiola in 5th suite?

13. What do you think about 5th suite? Does it have any features different than others?

Let's talk about each movement one by one. Let's start with prelude.

When we analyze the prelude movement as the "French Overture" and "fugue";

14. Which tempo do you prefer to play this movement?

15. What do you think about this movements' character?

What about allemande?

16. Which tempo do you prefer to play this movement?

17. What do you think about this movements' character?

What about courante?

18. Which tempo do you prefer to play this movement?

19. What do you think about this movements' character?

20. As you know 5th suite's courante is the only courante that was written as a French courante in all the cello suites and violin sonatas and partitas. Do you consider this when you are playing this courante? Do you think of a different playing style, interpretation in this courante?

What about sarabande?

21. Which tempo do you prefer to play this movement?

22. What do you think about this movements' character?

What about gavottes?

23. Which tempo do you prefer to play this movement?

24. What do you think about this movements' character?

What about gigue?

25. Which tempo do you prefer to play this movement?
26. What do you think about this movement's character?
27. How did you study these suites? I'm quite sure that things have changed since the first time. Can you tell me about these?
28. So, these suites are used as an education material in conservatoire curriculums. What do you think about this? Are they beneficial for students both technically and musically?
29. Specifically, what about the 5th Suite?
30. Do you have anything in your mind for students who will study this suite?

Do you want to say or add anything else?

Thank you...

EK.3: Görüşme Formu (Türkçe)

1. J.S.Bach süitlerin el yazmalarını inceleme fırsatı buldunuz mu?

*Bu el yazmalarından yararlanıyor musunuz?

*Yalnızca birinden mi yoksa hepsinden mi yararlanıyorsunuz?

2. J.S.Bach çello süitlerinin hangi edisyonlarını tercih ediyorsunuz? Neden?

*Bildiğiniz gibi Bach Süitlerin pek çok farklı edisyonu bulunmaktadır. Sizce edisyonların süitlerin yorumunda etkisi var mıdır? Biraz açar mısınız? Nasıl etkileri vardır?

3. Otantik kelimesi size ne ifade ediyor?

*Bylsma “otantik” kelimesi yerine “doğru” kelimesini tercih ediyor. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

*Sizce Bach otantik çalınabilir mi?

*Bach çello süitlerinin günümüze kadar ulaşmış olan el yazmalarının Bach'ın kendi el yazmaları olmaması bu süitin yorumlanmasını etkiliyor mu? Sizce nasıl etkiliyor?

4. J.S. Bach 5. Çello Süiti ile ilgili genel olarak neler söylemek istersiniz? Size ne hissettiriyor? Ne ifade ediyor? Bir hikaye anlatıyor mu?

5. J.S. Bach 5. Çello Süitinin lavta için yazılmış olan transkripsiyonunu kullanıyor musunuz? Diğer el yazmalarıyla karşılaştırıldığında hangisini tercih edersiniz? Neden?

6. Sizce Bach scordatura nota yazımını neden kullanmış olabilir? Sizce scordaturanın avantajları ya da dezavantajları var mıdır? Nelerdir?

7. J.S.Bach 5.Süit'i scordatura tekniğini ile mi çalyorsunuz?

*Sizce bu süiti seslendirebilmek için scordatura akortlama gereklidir? Normal akortlama ile çalınması konusunda ne düşünüyorsunuz?

8. Bildiğiniz gibi süitlerin tümünde prelüdlar haricindeki tüm bölümler tekrarlıdır. Siz performanslarınızda bu tekrarları yapıyor musunuz? (Cevap hayır ise; Neden? Bunun özel bir nedeni var mı?)

(Cevap evet ise; o halde yaptığımız tekrarları aynı mı çalyorsunuz yoksa 2. Tekrarları farklı mı çalyorsunuz? Nüans, emprovizasyon gibi...)

*Örnek verebilir misiniz?

*Bu değişiklikleri nereye kadar yapıyorsunuz? Bir sınırı yok mu?

9. Bu süitte genel bir vibrato karakterinden söz edilebilir mi?

*Vibrato karakteri bölümden bölüme farklılık gösteriyor mu? Ne gibi? En uç örneklerinden verebilir misiniz?

10.Çift teller ve akorları nasıl seslendiriyorsunuz?

11.Bağlar ve artikülasyon ile ilgili söylemek istedikleriniz nelerdir?

*Bağları el yazmalarında olduğu gibi mi çalışıyorsunuz?

*Değiştiriyorsanız, neye göre değiştiriyorsunuz? Kriteriniz nedir?

*Bildiğiniz gibi el yazmalarının bazı yerlerinde bağların nerede başlayıp nerede bittiği net değil. Bu müziğin şeklini değiştirebilecek bir unsur mu? Siz bu bağlara nasıl karar veriyorsunuz?

*Örneğin, temalarının sekvenslerinin ilkinde bağ varken, diğerlerinde yok. Sizce bu sekvenslerin hepsi aynı bağla mı çalınmalı? Yoksa bestecinin burada istediği şey ilkinin bağlı, diğerlerinin ayrı çalınması mı?

12. Armoni, dotted rhythms, hemiola konusunda neler düşünüyorsunuz?

13.Bu süiti diğer süitlerden ayıran özellikler var mıdır?

Bölümler üzerinde ayrı ayrı durmak gerekirse prelude bölümünü “Fransız Üvertürü” ve “füg” olarak değerlendirdiğimizde,

14.Bu bölümü nasıl bir tempoda çalışıyorsunuz?

15. Bu bölümün karakteri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Peki, allamande?

16. Bu bölümü nasıl bir tempoda çalışıyorsunuz?

17. Bu bölümün karakteri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Courante?

18. Bu bölümü nasıl bir tempoda çalışıyorsunuz?

19. Bu bölümün karakteri hakkında ne düşünüyorsunuz?

20. Bildiğiniz gibi 5. süitin courante bölümü tüm çello süitlerindeki hata tüm keman sonat ve partitalarındaki tek Fransız stilindeki courante'dir. Sizce bu courante' ı çalarken diğer courante'lardan farklı bir yorum stil düşünülmesi midir?

Sarabande?

21. Bu bölümü nasıl bir tempoda çalışıyorsunuz?

22. Bu bölümün karakteri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Gavotte'lar?

23. Bu bölümü nasıl bir tempoda çalışıyorsunuz?

24. Bu bölümün karakteri hakkında ne düşünüyorsunuz?

Gigue

25. Bu bölümü nasıl bir tempoda çalışıyorsunuz?

26. Bu bölümün karakteri hakkında ne düşünüyorsunuz?

27. Siz bu süiti nasıl çalıştınız? Zaman içinde çalışınızda değişiklikler olmuştur muhakkak. Bu değişikliklerden biraz söz eder misiniz?

28. Bildiğiniz gibi konservatuvarların müfredatında Bach Süitler yer almaktadır. Dolayısıyla bu süitler bir eğitim aracı olarak da kullanılmaktadır. Bu süitleri çalışan öğrencilerin teknik ve müzikal açıdan ne gibi kazanımları olur?

29. Peki daha özele inerek, öğrencilerin 5. Süitle ilgili kazanımları ne olur?

30. Son olarak bu süiti ilk kez çalışacak öğrencilere tavsiye edeceğimiz edisyonlar var mı?

Peki son olarak bu konuda söylemek istediğiniz eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Teşekkürler...

EK.4: Görüşmelerden Kodlama Örneği

INTERVIEWS

DATA SET

1. Did you have a chance of analyzing the manuscripts of Bach cello suites? *Do you benefit from these manuscripts?

*Which ones? Just from one or all?

Katılımcı 1:

Yes.

Enormously, very much.

Cok fazla

I worked mostly... well I have a look at all manuscripts. But mostly I refer to Anna Magdalena and Bach's own manuscripts for the C minor suite. Yes, For the lute version.

→ inceledim

→ Magdalena ve 5. suit larla ilg.

Katılımcı 2:

I have these 4 manuscripts. I know them and there are small differences.

And articulation, different notes sometimes. So, I'm not sure which one is closed to Bach's, to his own manuscript. I just decided to follow the Anna Magdalena. Because Anna Magdalena was his wife. And I suppose that somebody's wife or when you are that close... somebody's partner doesn't changes or alter the music of her husband or... I told think you do it...

It's my personal logic that I think that I presume Anna Magdalena is more sincere. But, of course there are 3 manuscripts; Anna Magdalene, Kellner, Westphal who are... Yes, Kellner was a very good friend of Bach. So, he made a manuscript as well. So, I then you see quite a lot of differences in articulation and that's what I learned in these by looking at these manuscripts is that...in fact is not the most important thing to be very precise with all these articulations but the more important thing is just to have a lot of variety in articulations. And this you can see in Kellner and Westphal and also in Anna Magdalena. Anna Magdalena is very imprecise. You can really decide different things from how she writes because it's write of.... Its write is not very precise. So, you have to take decision and my decision is that... it is good to have the opportunity to think about what you want to do with this Bach suites. Because normally normally a musician has a score and he just plays what is there without

Çok fazla anlattıysın

→ Tabii ki derecesine bakıyor (esi/arkadaşı)

→ Farklı artikülasyonlar

Magdalena dikkatsiz

Bu bir fırsat

EK.5: Fotoğraflar



1. Leonid Gorokhov ile görüşme (Hannover/Almanya)

23.09.2014

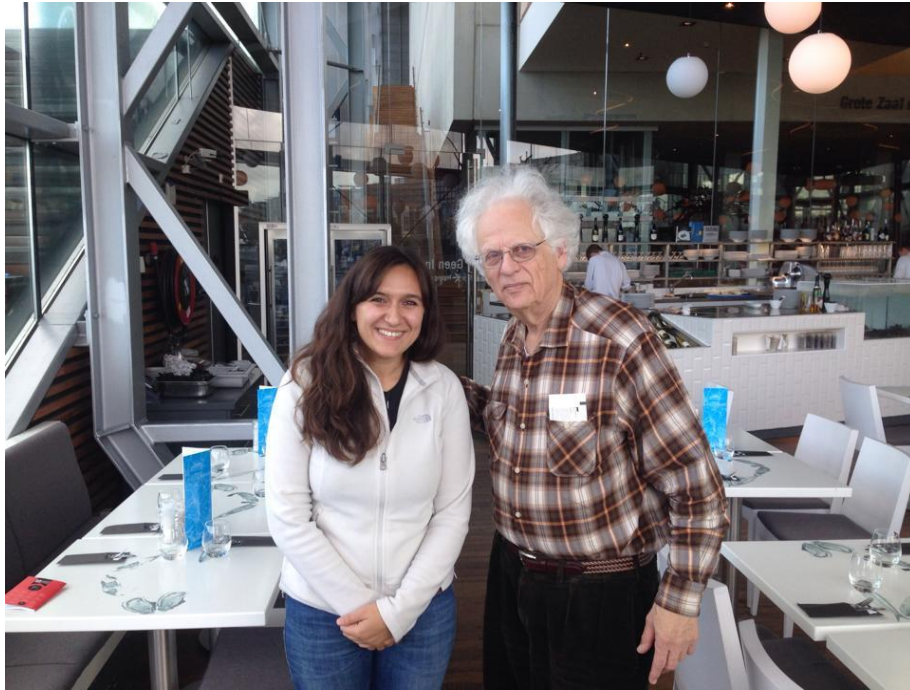


2. Roel Dieltiens ile görüşme (Bierbeek/Belçika)

24.09.2014



3. Nicolas Deletaille ile görüşme (Libramont/Belçika)
25.09.2014



4. Laurence Lesser ile görüşme (Amsterdam/Hollanda)
22.10.2014



**5. Anner Bylsma ile görüşme (Amsterdam/Hollanda)
23.10.2014**



**6. Frans Helmerson ile görüşme (Amsterdam/Hollanda)
24.10.2014**



**7. Alexander Rudin ile görüşme (İzmir/Türkiye)
15.11.2014**



**8. Ümit İşgörür ile görüşme (İzmir/Türkiye)
01.12.2014**



8. Jiri Barta ile görüşme (İstanbul/Türkiye)
26.12.2014