

**JOHANN SEBASTIAN BACH (BWV 1056) FA MİNOR PİYANO
KONÇERTOSU'NDAKİ LARGO BÖLÜMÜNE MÜZİKAL-RETORİK
YAKLAŞIMLAR**

Ulviye GÜLER¹

ÖZ

Bu makalede, Johann Sebastian Bach'ın Fa minör (BWV 1056) Piyano Konçertosu'ndaki *Largo* bölümü, müzikal-retorik ilkeleri doğrultusunda analiz edilmiştir. Makalenin ilk aşamasında müzikal-retorik anlayış ilkeleri sunulurken bunların müzik ile olan etkileşimi üzerine bilgiler verilecektir. Fa minör (BWV 1056) piyano konçertosunun *Largo* bölümüne ait 'müzikal söylemin' etkisini ortaya koyulması; Cicero ve Quintilianus gibi retorisyenlerin kalıcı ve etkili doktrinlerinden elde edilen prensipler sayesinde, başta yorumcu olmak üzere dinleyicilerin ilgisini çekme, sürdürme ve kontrol etme bağlamında önem arz etmektedir. Konçertonun *Largo* bölümünün bu tarz bir çözümleme perspektifi ile ele alınması, J.S.Bach ve müziğinin retorik yaklaşım ile yakından ilişkili olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bach'ın *Largo* bölümünün müzikal oluşumunda, müzikal-retorik figürler ile ifade etmek istediklerini keşfetmeyi mümkün kılan bu analiz sayesinde ne denli güçlü bir bağlantı ve farkındalık seviyesine sahip bir 'müzikal söylemi' olduğu gösterilecektir. Buna ek olarak konçertonun *Largo* (BWV 1056) bölümünün, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* başlıklı Cantata eserinin (BWV 156) *Sinfonia* bölümü ile olan müzikal benzerliğinden elde edilen çıkarımlar, müzikal söylemin yorumlanışında zenginleştirici bir perspektif olmasını mümkün kılmıştır. Bestecinin *Largo* bölümüne ait yaratı süreci ve konçertodaki etkileşimi ile buna bağlı çıkarımlara verileceğinden, piyanistik yorumlama ve performansa katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Johann Sebastian Bach, Fa Minör Piyano Konçerto, Müzikal-Retorik Yaklaşımlar, Yorumlama

**MUSICAL-RETHORICAL APPROACHES TO LARGO MOVEMENT OF F
MINOR PIANO CONCERTO (BWV 1056) BY JOHANN SEBASTIAN BACH**

ABSTRACT

In this article, *Largo* movement of Johann Sebastian Bach's Fa minor (BWV 1056) Piano Concerto was analyzed with musical-rhetoric approaches. In the first section of the article, rhetoric principles will be presented and informations about their interaction with music will be given. To reveal the effect of musical discourse of *Largo* movement, thanks to the principles derived from the permanent and effective doctrines of rhetoricists such as Cicero and Quintilianus, is important in the context of attracting, maintaining and controlling the attention of the audience, especially interpretators. The dealing of *Largo* movement of the concerto with this kind of analysis perspective aims to show that the music of J.S.Bach is closely related to rhetoric approaches. This analysis, which makes it possible to discover what Bach's *Largo* movement wants to express with the musical-rhetorical figures in the musical formation, will show how its musical discourse has a strong level of connection and awareness. Since the creation process of *Largo* movement and its interaction with the concerto and then related implications have been included in the certain points, the article will be able to contribute to pianistic interpretation and performance.

Keywords: Johann Sebastian Bach, F Minor Piano Concerto, Musical-Rhetoric Approaches, Interpretation

¹ Doç. Dr., Çukurova Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Piyano Anasanat Dalı, uguler@cu.edu.tr, ORCID: 0000 0003 1656 9886

Received/Geliş: 07/05/2019 Accepted/Kabul:14/07/2019, Literature Review/Derleme

Cite as/Alıntı: Güler, U. (2019), "Johann Sebastian Bach (Bwv 1056) Fa Minor Piyano Konçertosu'ndaki *Largo* Bölümüne Müzikal-Retorik Yaklaşımlar", Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt 28, sayı 2, s.71-82.

Giriş

Retorik kavramı üzerine müzik alanındaki uygulamaların, Barok dönemin sonuna kadar müzik yapıtları için temel bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Kuramcılar, bestecilik, müzikal yapılar ve icracı sanatını (performans uygulaması) retorik kavramının sağladığı terminolojiyi ve konsepti uygulayarak anlamlandırmaya çalışmışlardır. Müziğin retorik ilkelerle olan bağlamı, Barok müziğin akılcı (rasyonalist) anlayışı sayesinde belirgin özelliklerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Böylelikle dönemin estetiği ve müzik kuramında ilerici birçok unsurların ortaya koyulmasına olanak sağlamıştır. Teorisyenlerin çoğu, genel bir düzeyde ya da ayrıntılı olarak dilin müzikal kompozisyonu nasıl etkileyebileceği üzerine araştırma eserleri yazmıştır. Başlangıçta bu durum, müzik teorisyenleri ve besteciler tarafından sadece vokal müzik ile ilişkilendirilse de, sonraları dans (çalgı müziği) formlarında belirli duygusal ifadelerin hareketlerdeki yansımaları desteklemek için yüzyıllarca kullanıldığı görülmüştür. Barok dönemde retorik ve müzik ilişkisi, M.T. Cicero ve M.F. Quintilianus'un konuşmanın artikülasyonu ve anlatım gücünü ifade etmede kullandığı benzer roller üzerinden geliştiği görülmektedir.

Bu çalışmadaki esas amaç; J.S.Bach'ın BWV 1056 piyano konçertosunun *Largo* bölümündeki semantik öğeleri yansıtan araçlar ile etkileşime geçerek müziğin bütünsel 'estetik' kaynağına ulaşmak ve müziğin yorumlanma alanı için aracı olmaktır.

Son olarak, bu tür bir Barok repertuarının müzikal-retorik figürleri, modern sanatçı/yorumcu tarafından bilinmediği ve hissedilmediği sürece müziğin etkileri ifade edilemez. C.P.E. Bach'ın da belirttiği gibi: *Bir müzisyen, kendisini harekete geçiremedikçe başkalarını hareket ettiremez; dinleyici kitlesi üzerinde hisler uyandırabilecek tüm etkileri hissetme ihtiyacına sahip olmalıdır* (Bach, 1949:iv).

Müzikal-Retorik Kuramı

Retrospektif açıdan bakıldığında, müzikal-retorik kuramının antik çağdaki retorik geleneği ile ortaya çıktığı görülmektedir. Retorik kuramının, Marcus Tullius Cicero (M.Ö. 106-43) ve Marcus Fabius Quintilianus (M.S. 35-100) gibi söylem (*oratoria*) ve yazım üzerine yazdıkları eserler ile kadim bir gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Cicero, retorik bir konuşma oluşturmak için gerekli aşamalara dair ayrımı şu şekilde yapmıştır: *inventio* (konuşmanın bütünsel taslağı), *dispositio* (fikir ve konuların sıralanışı), *elocutio* (konuşmanın dinleyici üzerindeki etkisi için süslenmesi-retorik figürler), *motus* (duygusal-bedensel katkı, ses tonu vb. ile konuşmanın iletimi).

Batı kültüründe retorik alanında yazılmış en önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilen, Quintilianus'un *Institutio Oratorio*'su bu alanda halen ciddi bir konuma sahiptir. Quintilianus, bu çalışmasında iyi bir retorik uygulaması için izlenmesi gereken eğitsel bir yol kuramsal hale getirmiştir. Quintilianus, Cicero'nun halihazırda kullandığı aşamalar üzerinde birçok konuyu ele aldığı görülmektedir: *dispositio* alanını *exordium* (başlangıç), *narratio* (hikayeleme), *propositio* (önerme); *elocutio* alanını ise *confutatio*

(zıtlık), *confirmatio* (doğrulama), *peroratio* (sonuç) olmak üzere altı kısımda incelemiştir (Kirkendale, 1980:94).²

Avrupa'lı ve Rus müzik araştırmacıları, müzik alanında retorik konusuna dair görüşlerini; 17.yüzyıl ve 18.yüzyıl başlarındaki Alman müzik kuramı anlayışı ve bestecilik sanatı ile ilişkilendirmekte ve bu durumun müzikal form anlayışı üzerinde etkileri olduğundan bahsetmektedirler. Alman anlayışındaki müziğin kuramsal düzeninin, Avrupa'da oldukça yaygın olduğu ve müzikal pratikteki tutarlılığı açıkça görülmektedir (Pylaeva, 2013:985). 17. ve 18.yüzyıl Alman müzik geleneğinde, retorik kavramının her müzikal eser için tam anlamıyla uygulandığı söylenemez. Ancak bestecilerin retorik kavramından, kompozisyonel süreç içerisinde çeşitli düzeylerde rutin teknikler ile yararlandıklarından rahatlıkla bahsedilebilir.

Alman Barok geleneğin öncüsü J.S.Bach'ın retorik alanında bilgi sahibi olduğunu iddia eden farklı Alman kaynakları olduğundan bahsedilmektedir. Laurin (2012)'e göre en ilgi çekici olanı J. Abraham Birnbaum tarafından yazılmış olan *Verteidigung Bachs gegen Scheibes Angriffe* (Scheibe'nin sorularına karşı Bach'ın savunması) başlıklı makalesidir. Bu makale, daha önce kaybolmuş ancak Johann Adolf Scheibe'nin *Der critische Musikus* (Müzik eleştirisi) (1745) adlı toplama koleksiyonundaki yeniden baskıda yer almıştır (Laurin, 2012:32). Müzik araştırmacılarının genel düşüncesi, Avrupa'daki müzikal-retorik olgusunun 17.yüzyıl ve 18.yüzyıl Almanya'sında besteciler ve kuramcılar tarafından temellendirildiği üzerinedir.

Diğer yandan retorik konseptinin Alman müziği ile sınırlı olmadığı görülmektedir. Marin Mersenne'in *Harmonie universelle* (Evrensel armoni) (1636) adlı çalışmasında; 'müziyenlerin, her seviyede müzikal yapılar ile bir söyleme (*oratoria*) uygun müzik besteleyen konuşmacılar' (*orator*) olduklarından bahsetmiştir. Athanasius Kircher ise Roma'daki yaşamında kaleme aldığı *Musurgia universalis* (1650) adlı çalışmasında yaratı sürecinin ortak bölümleri olarak *inventio*, *dispositio* ve *elocutio* kısımlarının retorik ve müzik arasında benzerlik taşıdığını ileri sürmüştür (Wilson vd.,2001:7).

Barok dönem müzikal-retorik kuramını sistematize eden ve bu geleneğin kurucusu kabul edilen Joachim Burmeister, retorik geleneğine 'müzik kuramı' anlamında estetik bir potansiyel kazandıran kuramcı olarak göze çarpmaktadır. Dietrich Bartel'e göre, Burmeister'in *Musica autoschediastike* (1601) kitabının giriş bölümündeki ifadesinde; burada ortaya koyulan formların, eserlerdeki tüm müzikal araçların uygulanış şekillerine dair dinleyicilere uygun şartlar sağlayacağından bahsetmektedir.

Bir müzik kuramının estetik hedefler gütmeyen konsepti düşünüldüğünde; Burmeister'in yazarın amacına (Latince: *intentio auctoris*) yönelik belirgin estetik yönlerin ortaya konulmasına yönelik kuramı, farklı davranış ve stratejilerden oluşan geniş çaplı bir çerçeve müziği ele almaktadır. Aslında 'edebi yaratı ve estetik' arasındaki ilişkinin tarihsel gelişimine bakıldığında o dönemde yürürlükte olan strateji ve yaklaşımların devam eden süreçlerde meydan gelen geniş çaplı edebi yöntemler ile

² Retorik kuramını oluşturan bu aşamalar ve anlamsal içerikleri, müzikal anlamda uyarlanarak Fa minör (BWV 1056) Piyano Konçertosu'nun *Largo* bölümü analizinde kullanılacaktır.

bütünleşik bir hal aldığı görülebilir (Nattiez, 1990:146-147). Bu bakımdan, *Musica poetica*³ adlı müzikal-retorik çalışmasının, önceden dolaylı olarak uygulanan tüm yaklaşımların ‘kompozisyonel bir doktrin’ olarak ortaya çıktığı değerlendirilebilir.

Musica poetica kuramının ilkelerine ve şu anda geliştirilmekte olan uygulamalarına göre, müzikal-retorik kuramı ve analitik bir araç olarak kullanılan argümanları aşağıda ifade edilen konuların olmasına imkan vermektedir (Cano, 1998:9):

1- Müzikal oluşumların mikro ve makro-yapısal seviyelerde, tekrarlama ve dönüşüm usülleri ile iletişim amaçlarını ve/veya semantik değerine yönelik sınıflandırmasını oluşturmak.

2- Dönemsel besteleme teknikleri kapsamında, “olağandışı” müzikal kullanımları açıklamak.

3- Mikro ve makro-yapısal seviyelerde müzikal oluşumlara atfedilen hikaye kurgusu ve onu oluşturan teknik araçları tanımlamak.

4- Bir bestecinin eser veya eserlerine ait yapısal ve estetik düzeyleri ayırt etmek.

5- Vokal müzikteki sözlerin retorik gelişiminin müzikal form üzerindeki etkilerini değerlendirmek.

6- Müzik-dışı semantik araçların, müzikal yapılar içinde kullanımına imkan veren yöntemlerin tanımlanması ve bunların yorumlanmalarını sağlamak. (Vokal müzikte; müzik-dışı bu araçların ima ettikleri, edebi metnin bazı semantik göstergeleri ile yakından alakalıdır.)

J.S.Bach Fa Minör (Bwv 1056) Pişano Konçertosu Largo Bölümünün Müzikal-Retorik Analizi

J.S.Bach’ın 1742 yılında bestelediği ve yaşamının son on yılı içine denk gelen Fa minör (BWV 1056) pişano konçertosu diğer eserlerinde hakim olan kontrapuntal yazım tekniğı ile şekillenmiştir. BWV 1056 pişano konçertosunun yapısı, türün diğer örneklerinde görüldüğü gibi ilk ve son bölümleri hızlı (Allegro-Presto) ve ara bölümü yavaş (Largo) olduğundan ‘İtalyan form’ olarak adlandırılabilir. Buna ek olarak bu konçerto, Bach’ın BWV 156 Cantata eserindeki *Sinfonia* bölümünün transkripsiyonu olma özelliğı taşımaktadır. 17.yüzyılın sonlarına dayanan *Sinfonia* anlayışının erken örneklerindeki orkestrasyon incelendiğinde; iki keman, viyola ve sürekli bas (basso continuo) partilerinden oluşan bir yaylı çalgılar kvarteti sonoritesi düşüncesinin hakim olduğu görülebilir. 18.yüzyılın ilk çeyreğinde ‘İtalyan Opera Uvertürü’ (*Sinfonia*) geleneğı ile bu orkestrasyonun düzenli şekilde kullanıldığını söylemek yerinde olacaktır. Diğer yandan, esasında harpsikord ve yaylı çalgılar için yazılmış olan BWV 1056 pişano konçertosunun, BWV 1052-BWV 1059 arası konçerto serisi ile benzer orkestrasyona sahip olduğu görülmüştür.

Bach’ın dini hizmetlerde bulunduğu düşünöldüğünde, bu tarz dini metinleri içeren eserlerinde içerik ve anlama hizmet eden bir müzikal anlatım sağlamak adına belirli yazım teknikleri kullandığından rahatlıkla bahsedebiliriz. BWV 156 Cantata eserinin dini bir eser olması sebebiyle belirli semantik ve sembolik öğeler barındırdığı göz ardı edilmemelidir. Bodky (1980) Bach’ın pişano eserlerinin yorumlaması üzerine çalışmasında, fikir ve imgelerin sembolik öğelerle ifade edilmesinin sistematik bir süreç

³ 16. ve 17. yüzyıllarda Almanya’daki okul ve üniversitelerde müzikal besteleme sanatı için uygulanan ve birçok teorisyen tarafından çalışılmış bir kavramdır.

olduğundan bahsetmektedir. Bestecinin vokal müzik eserlerinde ise metnin bu konuda oldukça belirleyici bir faktör olduğunu söylemektedir.

Konçertonun *Largo* bölümü, Cantata (BWV 156) eserinin *Sinfonia* başlıklı başlangıç bölümü ile arasındaki benzerlikler de dahil edilerek retorik incelemeye alınacaktır. *Largo* bölümü, temel anlamda *inventio* ve *dispositio* alanına ait unsurlar ışığında değerlendirilecektir. Belirlenebilen bazı müzikal-retorik yapılar ise *elocutio* alanında bahsedilecektir.

Inventio müzikal anlamda, tını, tartım, tempo, tonalite ve temel fikirler (melodi ve temalar) gibi kompozisyonel kararların notasyona dökülmeden önce belirlendiği bir 'taslak süreci' olarak tanımlanabilir. Barok dönemde müzik kuramcılarının, tonalite kavramı hakkında dikkat çekici anlamlar yüklediğini belirten Steblin (2002), çalışmasında bu kavramı belirli duygu ve fikirlerle bağdaştırdıklarını ifade etmiştir. Bu açıdan bakıldığında; BWV 1056 piyano konçertosunun baskın yapısal tonalitesi olan Fa minör, 'bunalım, umutsuzluk ve yas' gibi duygular ile ilişkilendirilmiştir. İki eserin birbirleri ile müzikal benzerliğe sahip bölümlerinin tonaliteleri açısından bir değerlendirme yapıldığında anlatılmak istenen duygusal atmosfere dair görece belirgin sonuçlar elde edilebilir. BWV 156 Cantata eserindeki *Sinfonia* bölümünün Fa majör tonalitesi ise eserin sözleri ile bağlantısı açısından 'boyun eğme ve hoşgörü' ile bağdaştırıldığını söylemek yerinde olacaktır.

Ancak BWV 1056 piyano konçertosunun ara bölümü olan *Largo* bölümü La bemol majör olarak karşımıza çıkar. Besteci, konçertonun *Largo* bölümünde, yapısal tonalitenin (Fa minör) ilgili majöründen yana kullanarak BWV 156 *Sinfonia* bölümündeki majör tonaliteyi, kuramsal düzeyde bir ilişki ile bağdaştırmıştır. Bununla birlikte müziğin, konçertodaki transkripsiyonunda kullanılan çalgılama göz önüne alındığında farklı bir yeniden seslenişin düşünüldüğünden bahsedilebilir.

J.S.Bach, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (tek ayağım mezarda) başlıklı BWV 156 Cantata eserini, Hz. İsa'nın doğumundan 12 gün sonra kutlanan *Epifani* yortusundan sonraki üçüncü pazar ayını için yazdığı bilinmektedir. Sözlerine bakıldığında ölüm yatağında yaratıcının af ve merhametini bekleyen birini anlatmaktadır. Böylesine bir ifadeyi anlatan müziğin giriş kısmında sunulan BWV 156 Cantata melodisinin *Largo* bölümü ile ilişkisi göz ardı edilemeyecek kadar bağlantılı olduğu düşünülebilir.

Aria mit chorale (BWV 156) bölümünün, *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (tek ayağım mezarda) ile başlayıp ve *Nurr lass mein Ende selig sein!* (sonumun mutlu olmasına izin ver!) sözleri ile bittiği görülmektedir. Christian Schubart'ın *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*⁴ (1806) adlı çalışmasında belirttiğine göre bu anlatımı çağrıştıran etkili tonalitenin aslında La bemol majör olabileceği görülebilir. Konçertonun (BWV 1056) *Largo* bölümü için bu tonaliteyi kullanması oldukça dikkat çekicidir: Barok dönem şan müziği yazımı bağlamında bu tonalite seçimini yaptığı düşünülse de BWV 156 *Sinfonia* ve *Aria mit chorale* bölümlerinin, tonal karakteristik

⁴ Almanca konuşulan kültürlerde (19.yüzyıl) ortak olarak paylaşılan tonalite karakteristiği üzerine yapılan en etkili çalışmalardan biri olarak kabul edilmektedir (bkz. Ted Alan DuBois (1983)'nın *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* açıklamalı kitap çevirisi).

ve semantik anlamda BWV 1056 *Largo* bölümü üzerinde oldukça etkili olduğu söylenebilir.

Diğer yandan konçertonun ikinci ve üçüncü bölümleri arasındaki tonal karakteristik bağlantı incelendiğinde müzikal söylem açısından oldukça bağlantılı olduğu görülmektedir.

Tablo 1: BWV 156 Cantata ve BWV 1056 Piyano Konçertosu Bölümleri Arasındaki Tonal Karakteristik Bağlantı

	BWV 156 Cantata		BWV 1056 Piyano
Konçertosu			
3.bölüm	<i>Sinfonia</i>	<i>Aria mit chorale</i>	<i>Largo</i> (2.bölüm)
Tonalite	Fa Majör	Fa Majör	Lab Majör
Fa minör			
Tonal Karakteristik	Huzura kavuşma-Sükunet		Mezar Taşı-
Ölüm-Yargılanma	Ölüm ağıtı-Derin çöküş		

Her iki eser, orkestrasyon açısından göz önüne alındığında BWV 156 Cantata'nın *Sinfonia* bölümünde obua ile seslenen melodi hattı konçertonun *Largo* bölümünde grupetto, basamak ve tril gibi süslemeler ile daha canlı hale getirilmiştir. Böylece besteci azami derecede ortaya koymak istediği ambiyansı, kullanılan çalgıların özellikleri ile bütünleştirmiştir.

Dominica 3 post Epiphania.
„Ich steh' mit einem Fuß im Grabe“

SINFONIA.
Adagio.

Oboe.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

Clavier-Concert
in F-moll

Largo.

Şekil 1: BWV 1056 ve BWV 156 Giriş Kısımlarından Kesit: Melodi Hattının Piyano ve Obua'daki Durumları

Inventio daha önce belirtildiği gibi bestecinin eserini ortaya koymadan önce tüm temel müzikal fikir ve araçlarını tasarladığı alandır. Yapılandırılmış tüm fikirlerin sıralanışı, *Dispositio* alanında ortaya koyulmaktadır ve üç aşamada tanımlamak mümkündür: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*.

Dispositio, kompozisyonel süreçte notasyonun yazılış işleminin başlangıcını diğer bir deyişle genel ve temel hatlarını kapsadığı söylenebilir. *Dispositio*, *Elocutio* alanına ait unsurların dizayn edilmesini ifade eder.

Elocutio, *inventio*'da elde edilen ve *dispositio*'da sunulan fikir ve görüşlerin uyarlanıp ve şekillendiği yerdir. Bu sayede belirli müzikal-retorik yapılar oluşturulmaktadır: Melodik çizgi, belirli melodik atlamalar, disonans kullanımı (basamak, mordant gibi süslemeler ile); belirli akor (eksik 5'li ve 7'li), kompozisyonun gelişme kısmı için seçilen tonalite, imitasyon yöntemleri (kanon, fügato-füg); *Confutatio*, *Confirmitio*, *Peroratio* olmak üzere üç aşamada tanımlanır. Tüm bunlar bestecinin dinleyicisine aktarmak istediklerini ulaştırın araçları olarak değerlendirilir.

Dispositio'daki alt alanlardan ilki olan *Exordium* sessizlikten, sese geçilerek fikirlerin giriş ve hazırlık yaptığı yerdir. Fa minör (BWV 1056) piyano konçertosunun *Largo* bölümünde tematik materyal, yaylı çalgıların eşliği ve solo piyano ile sunulur. Temayı taşıyan melodi herhangi bir giriş ya da hazırlık olmaksızın doğrudan başlatıldığı için *Exordium*'un olmadığını söylemek yerinde olacaktır.

Narratio, ana tema ve konunun tanımlandığı, anlatımın olduğu ilk yerdir. Fa minör (BWV 1056) piyano konçertosunun *Largo* bölümünde temanın sunumu ilk üç ölçüde görülmektedir. Solo piyano tarafından sunulan tematik materyal temelde ortak armonik dereceler ve arpejlerden oluşan eşlik ile karşımıza çıkmaktadır. Bu üç ölçü arasında bazı müzikal-retorik figürler⁵ hali hazırda görülmektedir: Solo partideki ses hareketlerine bakıldığında (ilk ölçünün ilk zamanı ile ikinci ölçünün ilk zamanının yarısına kadar) inici kurulmuş melodik çizgi düşüşte olan bir duygusal ifadenin müzikal gösterimidir. Devamında solo partideki (2. ölçünün ikinci zamanından 3. ölçünün ilk zamanına kadar) ilk kısma nazaran üst oktavda seyreden notalar ile kurulmuş melodik çizgi aniden yükselen bir duygusal ifadeyi göstermektedir. Ancak dikkat edildiği üzere inici notalara ile sonlanan tema düşüşte olan duygusal seyrini yeniden hissettirmektedir. *Largo* bölümündeki tema, BWV 156 Cantata'nın *Sinfonia* bölümündeki hali ile kıyaslandığında; süslemeli yazım kullanımının konçerto anlayışındaki solist çalgının (piyano) ifade gücünü yükseltmek amacıyla yapıldığı söylenebilir.



⁵ Müzikte retorik figürler, klasik *oratoria* konseptindeki jest, ses tonu vb. ifade araçlarından ayrı olarak, artikülasyon, tını, nüans vb araçlar veya belirli kompozisyonel yazım teknikleri ile kendine özgü bir ifade alanı geliştirmiştir.

Şekil 2: BWV 1056 Giriş Kısmından

Kesit: Melodi Hattının Duygusal İfadesini Ortaya Koyan Müzikal-Retorik Figürler.

*Suspiratio*⁶, ana melodiye eşlik eden diğer çalgılarda ya da partilerde görülür, temel müzik fikrinin ilk başladığı alana yayılı bir şekilde küçük duraksamalar ile seyreden melodik kesitlerdir. *Largo* bölümünün başlangıcında görülen yaylı eşliğindeki *pizzicato* eşlik buna örnek gösterilebilir.

Proposito, müzikal ifadenin kuruluş yapısının temellendiği yerdir. *Narratio* kısmını takip eden sıkışık melodi yapısı (3. ölçüde) hali hazırda açığa çıkan eşlik yapısının özelliklerinin korunduğu şekilde sunulur. *Largo* bölümünün başında piyanodaki ezgi hattının inici-çıkıcı karakteri ile şekillenen bu yapı, icrada dikkat gerektirecek atlamalı aralıklardan meydana gelmiştir. *Largo* bölümü tonalitesinin dominantı olan Mi bemol majör tonalitesinde kalış yaptığı noktada *proposito* sonlanmıştır. Böylece bölümün devamlılığını sağlayacak armonik tansiyon sayesinde başlangıçtaki atmosferden kendisini uzaklaştırmış olur.

The image shows a musical score for BWV 1056, specifically the beginning of the piece. The score is in G-flat major (Mi bemol majör) and 3/4 time. It features a piano introduction with a 'pizzicato' effect. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Largo, pizzicato' and 'Sabit eşlik'. The second system is labeled 'Mi bemol majör'. The score includes a piano part and a vocal part.

Şekil 3: BWV 1056 Giriş Kısmından
Kesit: Melodi, Eşlik ve Tonal Hattın Durumu

Confutatio, genellikle tematik materyalin varyasyonları ile yapılan modülasyonlar ve tonik dönüş alanı olarak adlandırılır. Eşlik ve solo partisi incelendiğinde, 7-15. ölçüler arasındaki tematik materyalin varyasyonları, *confutatio*

⁶ Retorik kuramında, söylemin başlarında ana fikrin tam anlaşılması için alınan nefesler olarak nitelendirilmiştir.

olarak karşımıza çıkmaktadır. 7. ölçünün üçüncü vuruşunda, La sesi ile beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan köksüz dokuzlu akoru, modülasyonu sürdürecektir bir ortam hazırlamıştır. Bu şekilde belirsiz bir yönelime giden atmosfer, yeni tonalitenin (Si bemol minör) ortaya çıkması ile belirginleşmiştir. Si bemol minör tonalitesi 9-11. ölçüler arasında tam olarak pekiştirildikten sonra, tonik (La bemol majör) yönelme için hareketini sürdürmektedir.

The image shows a musical score for BWV 1056/7-15, consisting of two systems of music. The first system is marked 'Largo.' and includes a 'Köksüz 9lu akoru' (Rootless 9th chord). The second system includes a 'Tonik kalıs' (Tonic cadence). The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Treble staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some complex rhythmic patterns in the lower Treble staff.

Şekil 4: BWV 1056/ 7-15.

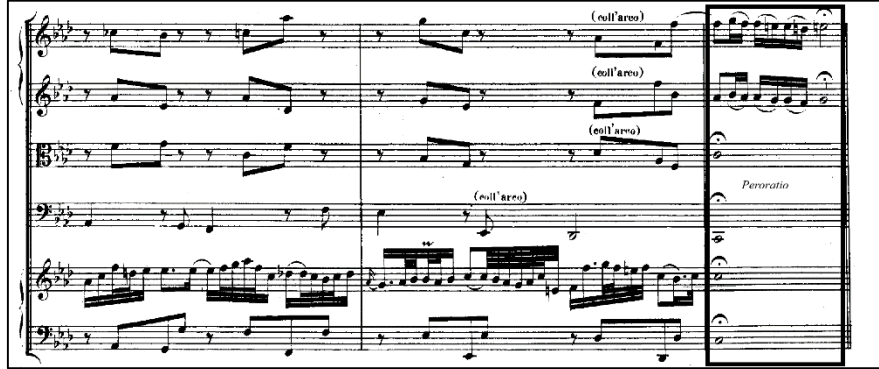
Ölçüler Arası: Temanın Varyasyon ve Modülasyon Alanı

Confirmatio, temel müzik fikrinin güçlendirilip tekrardan duyurulduğu yerdir. Bu kısımda temanın varyasyonlu dönüşü, BWV 156 *Sinfonia* bölümündeki dönüşü kıyaslandığında; bu güçlendirme anlayışı biraz daha uzatılmış hali ile desteklenmiştir. Bu kısmın genel anlamda melodinin yeniden şekillendirilerek ifadenin pekiştirildiği; tematik materyal ile uyumlu bazı akorların eklenmesi ile oluşturulduğunu söylemek yerinde olacaktır. 15. ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren solo partide başlayan ve girişte sunulan tematik materyalin sahip olduğu çarpma, mordant, basamak ve tril gibi süslemeler bu kez farklı bir sesleniş ile kendini göstermektedir.



Şekil 5: BWV 1056/15-21.
Öçüler Arası: Melodik Yapının Yeniden Dönüşü.

Peroratio, müzikal anlatımın belirli bir kadans yapısı ya da baskın bir pedal üzerinde duyurduğu bir “sonsöz” olarak değerlendirilir. *Largo* bölümünün sonsöz alanı, do majör akorunda ve kemanlardaki altılı aralıkta yazılı melodik kesit ile bölüm boyunca olmayan bir duyuluş ile kontrast meydana getirerek kendini göstermektedir.



Şekil 6: BWV 1056 ‘Sonsöz’ Kısmı ve Kontrast İfadesi

Daha önce belirtilen önermede, BWV 1056 *Largo* bölümünün, BWV 156 *Sinfonia* bölümü ile benzerliği açısından önemli bir noktayı temsil ettiğinden bahsedilebilir: Do majör akoru ile sonlanan her iki eserin bölümleri arasındaki ‘merhamet isteği’ bağlantısı, Steblin (2002)’in çalışmasında Do majör tonalitesi için belirttiği karakteristik açısından bakıldığında doğrulanır niteliktedir.

Diğer yandan, BWV 156 *Sinfonia* bölümünden sonraki ilk koral arya partisi ve sözlerine bakıldığında, *Nurr lass mein Ende selig sein!* (sonumun mutlu olmasına izin ver!) sözleri ve ünison olarak Fa sesi ile son bulmaktadır. Her ne kadar başlıkta Fa majör tonalitesi görünse de bu hali ile majör karakteri duyurmak yerine tek bir ses (dikey çoksesli bitirişten uzak) ile son sesleniş yaptığı görülmektedir. Buradaki ifade adeta ‘tüm ruh ile dile getirilen merhamet isteğini tek bir seste sunma’ olarak değerlendirilebilir. Sunulan bu yorum ile; Bach’ın müzikal-retorik figürler ile ifade etmek istediklerini ne denli güçlü bağlantı ve farkındalık seviyesi ile ortaya koyduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Sonuç

Fa minör (BWV 1056) piyano konçertosunun *Largo* bölümü için uygulanan geleneksel retorik prensiplerin, Johann Sebastian Bach’ın müziğiyle yakından ilgili olduğunu göstermektedir. Yapılan araştırmalar retorik sanatının, Barok dönem müziğinde son derece etkili bir araç olduğuna dikkat çekmektedir.

Cicero ve Quintilianus gibi retorik geleneğin kalıcı ve etkili doktrinini *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *narratio* ve *pronuntiatio* olmak üzere beş ana bölümden oluşturmuşlardır. Quintilian, *Institutio Oratorio* (M.S. 96) adlı eserinde “insanlığın duygularını heyecanlandıracak veya belirleme gücüne sahip müzik ilkeleri hakkında bilgi”lerden bahsetmiştir. Bu tanımdan anlaşılacağı üzere eski Yunan geleneğinde müzik kavramı yalnız sesler değil şiir, dans, gramer ve felsefeyi de içine almaktaydı. Retorik ilkelerin müzikte uygulanmasının temel amaçlarından biri; müzikal söylemin, başta yorumcu olmak üzere dinleyicilerin ilgisini çekme, sürdürme ve kontrol etme bağlamında sahip olduğu gücü kanıtlayabilmektir. Retorik analiz belirli bir söylemin ikna edici ve çekici unsurlarını ortaya koyma yeteneğine sahiptir. Ancak retorik uygulamasına ait analiz aşamaları müzik yapıtlarının niteliğine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Böylelikle müzikal-retorik analizin, yapıtların söylemlerini ‘yorumlayıcı’ bir sanat olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Söylem (*oratoria*) içeriği ve kökeni, retorik analize başlarken dikkate alınacak ilk noktalardan biri olma özelliğine sahiptir. Bu bağlamda, *Inventio* alanına ait bilgiler, araştırma hakkındaki görüşe rehberlik etmiş; Fa minör (BWV 1056) piyano konçertosu *Largo* ile *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* başlıklı Cantata eserinin (BWV 156) *Sinfonia* bölümlerinin yakınlaştırılmasını mümkün kılmıştır. Cantata’daki (BWV 156) söz ve metinlerden, *Sinfonia* bölümünün bir transkripsiyonu olan *Largo* bölümünün müzikal-retorik anlayışına dair belirgin anlamlar çıkarılmıştır. *Largo* bölümünün müzikal oluşumunu keşfetmeyi mümkün kılan *dispositio*; yalnızca formal ve kesin bir şema olarak değil aynı zamanda müziğin söylemi ile bağlantılı olarak kendisinden ortaya çıkan bir yapı olarak değerlendirilebilir. Bestecinin müzikal söyleminin gücü, alıntı yaptığı Cantata’daki (BWV 156) metnin içinde bulunan bir görüntü ya da fikrin notasyona yansıtılmadaki karakteristik şekli ile bir arada ilerlediği görülmektedir.

Kaynaklar

Bach, C.P.E. (1949). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Translated and edited by William J. Mitchell. New York and London: W.W. Norton & Company, Inc.

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica, Musical-Rhetorical figures in German Baroque Music*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Birnbaum, J.A. (1739). *Verteidigung Bachs gegen Scheibes Angriffe*, Leipzig.
- Burmeister, J. (1601). *Musica autoschediastike*, Rostock.
- Cano, R.L. 1998. “*Musica poetica-esthetica Musica: the Baroque musical rhetoric theory as aesthetic trace*”; actas del *Sixth International Congress on Musical Signification*; Aix-en-Provence (Aix-en-Provence, 1-5 december 1998): University of Provence and University of Helsinki (forthcoming).
- Kirkendale, U. (1980). The Source for Bach's *Musical Offering: the Institutio oratoria* of Quintilian. *Journal of the American Musicological Society*, 33(1): 88-141.
- Kubik, R. & Legler, M. (2009). Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music, *Understanding Bach*, 4(2): 55-76.
- Laurin, A.P. (2012). Classical Rhetoric in Baroque Music (yayınlanmamış yüksek lisans sanat çalışması raporu), Stockholm: Institution för Klassisk Musik-Kungliga Musikhögskolan.
- Schneider, H. (1972). *The French Composer Theories Beaujoyeux to Rameau*, New York: Norton Publishings.
- Schubart, C. (1806). *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Annotated translation by Ted Alan DuBois for PhD dissertation (1983), Los Angeles: University of Southern California.
- Steblin, R. (2002). *A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*, New York: University of Rochester Press.
- Wilson, B., Buelow, G., Hoyt, P. (2001). Rhetoric and Music, *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.