



**MAX REGER'İN OP. 131C İKİ
NUMARALI SOLO VİYOLONSEL
SÜİTİNİN YORUMSAL VE TEKNİK AÇILARDAN
İNCELENMESİ
Yüksek Lisans Tezi**

**İlayda Buse TAŞKESEN
Eskişehir 2023**

**MAX REGER'İN OP. 131C İKİ NUMARALI SOLO VİYOLONSEL SÜİTİNİN
YORUMSAL VE TEKNİK AÇILARDAN İNCELENMESİ**

İlayda Buse TAŞKESEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Müzik Anasanat Dalı
Danışman: Doç. Emel Asuman ÖNEN**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs 2023**

ÖZET

MAX REGER'İN OP. 131C İKİ NUMARALI SOLO VİYOLONSEL SÜİTİNİN YORUMSAL VE TEKNİK AÇILARDAN İNCELENMESİ

İlayda Buse TAŞKESEN

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2023

Danışman: Doç. Emel Asuman ÖNEN

Bu araştırmada, 19. yüzyılın önemli bestecilerinden Max Reger'in yazmış olduğu Op. 131c No. 2 solo viyolonsel süiti yorumsal ve teknik açılardan incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde bestecinin hayatı ve Johann Sebastian Bach'ın eserlerine olan ilgisine yer verilmiştir. İkinci bölümde, süit formundan, Barok dönem ve 19. yüzyıl müziğindeki yerinden, J. S. Bach'ın solo viyolonsel süitlerinin bölümlerinden bahsedilmiştir. Reger'in Op. 131c No. 2 solo viyolonsel süiti hem genel anlamda hem de bölümlerle ilgili form analizleriyle incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise bestecinin yazdığı diğer viyolonsel eserleri, J. S. Bach transkripsiyonları ve düzenlediği diğer eserlerin listesine yer verilmiştir.

Konu, yorum ve teknik açıdan incelenmesi ekseninde Türkiye'deki yüksek lisans, sanatta yeterlik ve doktora tezlerinde daha önce ele alınmamıştır. Ayrıca konu ile ilgili Türkçe kaynaklar da oldukça sınırlıdır.

Bu çalışmanın amacı ilgili kişilere başvurabilecekleri etkin bir Türkçe kaynak oluşturmaktır.

Anahtar Sözcükler: Viyolonsel, Süit, Reger, Bach, Barok Dönem.

ABSTRACT

EXAMINATION OF MAX REGER’S “SOLO CELLO SUITE NO. 2 IN D MINOR, OP. 131C”, IN TERMS OF INTERPRETATION AND TECHNIQUE

İlayda Buse TAŞKESEN

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, May 2023

Supervisor: Assoc. Prof. Emel Asuman ÖNEN

In the current study, one of the most important solo cello works titled “Solo Cello Suite No. 2 in D Minor, Op. 131c”, which was composed by a modernist 19th century German composer Max Reger, will be discussed in terms of the interpretation and the technique.

The first chapter of study focuses on 19 th century; the life of Max Reger and the importance of J.S. Bach to Reger were reviewed. In the second chapter, the suit form of baroque and movements of suites were examined. In the third chapter, Reger’s “Solo Cello Suite No. 2 in D Minor, Op131c” was investigated both in general terms and with basic form analysis related to sections.

The topic has not been discussed before in proficiency in art, master’ or doctoral theses in terms of examination of interpretation and technique. Moreover, Turkish resources related to the subject are quite limited. The aim of this study is to provide an effective resource in Turkish to whom it may concern.

Keywords: Cello, Suit, Reger, Bach, Baroque Period.

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın her sürecinde deneyim ve bilgi birikimlerini benimle paylaşan, ilgisini, desteğini ve en değerlisi sevgisini her an hissettiğim değerli danışmanım Doç. Emel Asuman ÖNEN'e, viyolonsel eğitimimin en önemli mimarı olan, enstrümancı kimliğime cesaret veren ve özgüven aşılayan sevgili hocam Prof. Dr. Ozan Evrim TUNCA'ya, desteğini ve ilgisini yıllardır benden esirgemeyen, sanatçı ve eğitimci yanına hayran olduğum değerli hocam Doç. Sinan DİZMEN'e, eğitim hayatım boyunca hep yanımda olan, emeklerinin karşılığını hayatım boyunca ödeyemeyeceğimi düşündüğüm canım ailem, annem Harika TAŞKESEN'e, çalışma ahlakına hayran olduğum ve her zaman örnek aldığım babam Serdar TAŞKESEN'e, yüksek lisans eğitimim boyunca desteklerini ve yardımlarını benden esirgemeyen abim Burak TAŞKESEN'e ve ablam Tuğba ÇAPAR TAŞKESEN'e, bu çalışmama inanç ve katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

İlayda Buse TAŞKESEN

24.05.2023

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığımı ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

İlayda Buse TAŞKESEN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFA	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL MÜZİĞİNDE VİYOLONSELİN YERİ VE MAX REGER	3
1.1. Max Reger'in Yaşamı	6
1.2. Max Reger için Johann Sebastian Bach'ın Önemi	9

İKİNCİ BÖLÜM

2. BAROK DÖNEM SÜİT FORMU	12
2.1. Süit Formu	12
2.1.1. Prelude	14
2.1.2. Allemande	15
2.1.3. Courante	15
2.1.4. Sarabande	16
2.1.5. Minuet	17
2.1.6. Bourrée	18
2.1.7. Gavotte	18
2.1.8. Gigue	20

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Sayfa

3. MAX REGER'İN OP. 131C İKİ NUMARALI SOLO VİYOLONSEL SÜİTİNE GENEL BAKIŞ	21
3.1. Prelude	23
3.1.1. Prelude için çalışma önerileri	27
3.2. Gavotte	28
3.2.1. Gavotte için çalışma önerileri	30
3.3. Largo	31
3.3.1. Largo için çalışma önerileri	33
3.4. Gigue	34
3.4.1. Gigue için çalışma önerileri	35
SONUÇ	39
KAYNAKÇA	40
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER DİZİNİ

Sayfa

Şekil 3.1. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 1.ölçü	23
Şekil 3.2. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 1.ölçü	23
Şekil 3.3. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 4.ölçü	24
Şekil 3.4. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 3.ölçü	24
Şekil 3.5. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 5.ölçü	24
Şekil 3.6. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm 30.ölçü	24
Şekil 3.7. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 17-18.ölçüler.....	25
Şekil 3.8. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 1.ölçü	25
Şekil 3.9. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 26.ölçü	25
Şekil 3.10. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 27.ölçü	25
Şekil 3.11. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 27-29.ölçüler.....	26
Şekil 3.12. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 51.ölçü	27
Şekil 3.13. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 17-19.ölçüler.....	27
Şekil 3.14. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm 24-25.ölçüler.....	29
Şekil 3.15. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 2. Bölüm 26.ölçü	29
Şekil 3.16. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 2. Bölüm 23-24.ölçü	29
Şekil 3.17. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 2. Bölüm 69-70.ölçüler	30
Şekil 3.18. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 2. Bölüm 1-4.ölçüler.....	30
Şekil 3.19. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 2. Bölüm 25-26.ölçüler	31
Şekil 3.20. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 2. Bölüm 29-30.ölçüler.....	31

Şekil 3.21. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm	
1.ölçü	32
Şekil 3.22. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm	
7.ölçü	32
Şekil 3.23. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm	
30.ölçü	32
Şekil 3.24. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 1. Bölüm	
1.ölçü	33
Şekil 3.25. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm	
39.ölçü	33
Şekil 3.26. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm	
40-42.ölçüler.....	34
Şekil 3.27. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm	
18-20.ölçüler	34
Şekil 3.28. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
1-6.ölçüler	34
Şekil 3.29. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
44-47.ölçüler	35
Şekil 3.30. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
23-27.ölçüler	35
Şekil 3.31. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
1.ölçü	36
Şekil 3.32. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
2-4.ölçüler	36
Şekil 3.33. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
12-15.ölçüler	36
Şekil 3.34. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
17-19.ölçüler	37
Şekil 3.35. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
28-30.ölçüler	37
Şekil 3.36. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm	
28-30.ölçüler	37

GİRİŞ

19. yüzyıldaki müziğin konumu o dönemde yaşanan bir çok toplumsal olayla ilişkilidir. 1765 yılında James Watt (1736-1819)'ın buhar makinesini bulmasıyla Endüstri devrimi gerçekleşmiş ve bu devrim neticesinde dünya genelinde toplum yapısı değişmeye başlamıştır. Bu değişim 19. yüzyılın ortasına kadar hızla devam etmiştir. 1830 yılında buharla çalışan ilk lokomotiflerle demiryolları açılmış ve ülkeler arası ulaşım gelişerek artmıştır. Küçük köyler ve kasabalardaki yaşam yerini büyük kentlerdeki hızlı yaşama bırakmıştır. Müzik, saray salonlarının tekelinden ayrılarak kentlere yayılmaya başlamıştır. Büyük şehirlerde konser salonları inşa edilmiş ve bu konserleri izlemek için soylu olma şartı yerini bilet alan seyircilere bırakmıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısındaki en önemli olaylardan birisi olan sanayi devriminin sonucu olarak el sanatları gerilemiş ve ince el işçiliği eski önemini kaybetmiştir. Ucuz ürünlerin piyasada ilgi görmeye başlamasıyla birlikte beğeni düzeyi azalmıştır. Bu durumun sanattaki ve özellikle müzikteki etkileri hafif müziğin ve dans müziğinin yaygınlaşarak popüler hale gelmesi olarak gösterilmektedir. Bu dönemde yaratma hızı oldukça artmıştır. Çoğunlukla soylu sınıfının maddi desteğiyle müzik eğitimi alan besteciler bu dönemde açılan müzik okullarında eğitim almaya başlamıştır. Sanatçılar artık saray ya da soyluların hizmetinde değildir ve eserlerini toplumun geniş kitlelerine ulaştırabilmektedirler. Sanat artık 18. yüzyıldaki gibi toplumun belli bir kesimini eğlendirmekten çıkmış, bestecilerin kendilerini topluma anlatma kanalı olmuştur. Bu dönemde bestecilerin duygularını sanat yoluyla aktarma çabalarıyla sanattaki kusursuzluk kaygısı etkisini kaybetmiştir.

19. yüzyıl Avrupa'sında sanatta titizliğin azalmasına karşın üretim hızı artmıştır ve besteciler daha fazla eser üretmeye başlamıştır. Alman besteci Ludwig van Beethoven (1770-1827), Klasik dönemi Romantik döneme bağlayan köprü görevi görmektedir ve ilk Romantik dönem bestecilerdendir. Ayrıca Fransız besteci Claude Debussy (1862-1918) ve İtalyan besteci Giuseppe Verdi (1813-1901) Romantik dönem müziğinin önemli isimlerindendir.

19. yüzyılda, eski dönemlerde kullanılan formlar tekrar popüler hale gelmiştir. Bunun en önemli örneği; süit formudur. 1717 ile 1723 yılları arasında Johann Sebastian Bach (1685-1750) tarafından bestelenen solo viyolonsel süitlerinden sonra süit formu, 19. yüzyıla kadar popüler olmamıştır.

19. yüzyılda birçok besteci tarafından süit formu modern Őekillerde tekrar ele alınmıştır ve bu süitler Barok dönem süitlerinden armonik ve melodik yapı olarak oldukça farklıdır. Form olarak modern olmasına rağmen Barok dönem ve özellikle J.S. Bach'ın solo sitleriyle benzerlikler taşıyan Max Reger (1873-1916)'ın solo viyolonsel süitleri, 19. yüzyıl solo viyolonsel repertuvarının önemli eserleri arasına girmiştir ve dünyanın birçok ülkesinde sıklıkla seslendirilmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. 19. YÜZYIL MÜZİĞİNDE VİYOLONSELİN YERİ VE MAX REGER

1750 ile 1820 yılları arasındaki dönemde her soylu ailenin üyesi bir çalgı çalmaktaydı. Bu durum gelenekseldi ve besteciler soylu ailelerin siparişleri üzerine eser yazmaktaydı. 19. yüzyılda bu durum değişti, besteciler yazdıkları eserlerde çalgıların teknik açıdan sınırlarını zorladılar. Artık yazılan eserler amatör müzisyenlerin çalabileceği kolaylıkta değildi. Bu durum virtüözlerin ortaya çıkmasını sağladı. Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886) gibi hem besteci hem yorumcu olan isimler, çalgılarının sınırlarını zorlayarak yazdıkları eserlerin doğru seslendirilebilmesi için yorumculardan yüksek seviyede teknik ustalık talep eden bestecilerdi.¹

Müzikte Romantik dönem 19. yüzyıl'da başlayıp 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmektedir ve Ludwig van Beethoven Klasik dönemi Romantik döneme bağlayan önemli bir bestecidir. Frédéric Chopin, Franz Liszt, Felix Mendelssohn (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Mihail Glinka (1804-1857), Giuseppe Verdi, Richard Wagner (1813-1883) bu kuşağın en önemli bestecilerindendir.

1850'lerden sonra müzik stilleri değişmeye başlamıştır. Geç Romantik dönemde birçok besteci klasik ve romantik ilkeleri birleştirmişlerdir. Bu akımın önde gelen bestecileri; Antonín Dvořák (1841-1904), César Franck (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921) ve Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893)'dir. 1890'lı yıllarda Johannes Brahms (1833-1897), César Franck ve Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin ölümüyle birlikte 20. yüzyılın ilk yıllarına uzanan Geç Romantik besteciler müzik biçimleriyle şimdi ve geçmiş arasında bir köprü görevi görmektedirler.²

19. yüzyılda enstrümancı-bestecilerin artmasıyla birlikte solo repertuvarlar gelişmeye ve genişlemeye başladı. 19. yüzyılda birçok besteci viyolonsel için konçertolar, sonatlar, solo süitler ve parçalar yazdılar. Enstrümancı kimliklerini bestelerinde kullanan çellistler viyolonsel sınırlarını zorlayarak enstrümanın teknik ve müzikal gelişiminin önünü açtılar. Bestelerinde kullandıkları virtüözite gerektiren zorluklar hem sol el hem de sağ el (yay) teknik seviyesinin gelişmesini sağladı.

¹E. İlyasoğlu (2003). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 99-100.

²İlyasoğlu, 2003. *Zaman içinde müzik*. S. 99-100.

Fransız Jean-Louis Duport (1749-1819), Auguste Franchomme (1808-1884), Alman Bernhard Romberg (1767-1841), Johann Jacob Kriegk (1750-1814), Friedrich Dotzauer (1783-1860), Friedrich August Kummer (1797-1879), Julius Goltermann (1825-1876), Bernhard Cossmann (1822-1910), Hugo Becker (1863-1941), Ermeni Diran Alexanian (1881-1954), İtalyan Alfredo Piatti (1822-1901), Rus Karl Davydov (1838-1889), Bohemyalı David Popper (1843-1913), çellist, öğretmen, besteciydiler ve viyolonsel repetuvarının teknik gelişimi için önemli eserler bestelediler. 19. yüzyılın başlarında dönemin önde gelen bestecileri yazdıkları eserlerde viyolonseli belirgin bir şekilde ortaya çıkardılar. Piyanolu eserler arasında Ludwig van Beethoven'ın Op. 69 No. 3 ve Op. 102 No. 4 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Felix Mendelssohn'un Op. 45 No. 1 ve Op. 58 No. 2 Piyano ve Viyolonsel Sonatı, Frederik Chopin'in ilk yayınlanan bestelerinden olan, viyolonsel ve piyano için yazılmış Op. 3 *Introduction and Polonaise brillante* yer alır. Ludwig van Beethoven, Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Pyotr Ilyich Tchaikovsky ve Antonín Dvořák yaylı üçlüler, dörtlüler, beşliler yazdılar ve viyolonselin tenor ve bas arasındaki ses genişliği kapasitesini eserlerinde kullandılar. 19. yüzyılın sonlarında yazılan Schumann'ın Op. 129 La minör Viyolonsel Konçertosu, Brahms'ın Op. 102 Keman ve Viyolonsel için İkili Konçertosu, Dvořák'ın Op. 104 Si minör Konçertosu, Tchaikovsky'nin Rokoko Varyasyonları, Eduard Lalo (1823-1892)'nin Re minör Konçertosu, Camille Saint-Saëns'ın La minör viyolonsel konçertosu, Brahms ve Mendelssohn'un iki sonatı, Richard Strauss (1864-1949), Edvard Grieg (1843-1907) ve Saint-Saëns'ın sonatları, Schumann'ın *Fünf Stücke im Volkston*'u, Gabriel Fauré (1845-1924)'nin sonatları ve *Elégie*'si 19. yüzyılda yazılmış en önemli viyolonsel eserleridir. 19. yüzyıl opera literatüründe de viyolonsel önemli bir yer edinmiştir. Örneğin; Gioacchino Rossini (1792-1868)'nin *Guillaume Tell*'i, Giuseppe Verdi'nin *Otello*'su, Giacomo Puccini (1858-1924)'nin *La bohème*'inde viyolonsel için yazılmış sololar vardır.³

³([http-1](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044041))<https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044041>

Diğer orkestra eserlerinde de viyolonsel için önemli sololara yer verilmiştir. Saint-Saëns'in *Le carnaval des animaux (hayvanlar karnavalı)* orkestra süiti ve Strauss'un *Don Quixote (Don Kişot)* senfonik şiirinde viyolonsel soloları yer almaktadır.⁴

19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar solo viyolonsel için birçok eser yazılırken, 1717 ile 1723 yılları arasında Johan Sebastian Bach tarafından bestelenen solo viyolonsel süitlerinden sonra süit formu, 19. yüzyıla kadar popüler olmamıştır.

1915 yılında çellist ve pedagog Julius Klengel (1859-1933), *Op. 43 Caprice in the Form of a Chaconne (Bir Chonne yapısında Caprice)*'u tema ve varyasyonlar şeklinde bestelemiştir. 20. yüzyılın ilk yıllarına ait diğer önemli beste, Macar besteci, pedagog, etnomüzikolog ve dilbilimci Zoltán Kodály (1882-2967)'nin 1915'te yayınlanan *Op. 8 Solo Viyolonsel Sonatı*dır. Max Reger'in 1915 yılında yayınladığı *Op. 131c Viyolonsel Süitleri* Kodály'ın *Solo Viyolonsel Sonatı*yla aynı yıl içerisinde fakat daha geç yayınlanmıştır.

Türk bestecilerden Ahmed Adnan Saygun (1907-1991)'un 1958 yılında yazdığı *partita* ve İlhan Usmanbaş (1921-)'ın 1985 yılında yazdığı *partita* da solo viyolonsel repertuarı için önemli eserlerdir.

20. yüzyıl başladığında birçok yeni akım doğmuştur fakat Richard Strauss, Sergei Rachmaninoff (1873-1943) gibi besteciler romantizmden vazgeçmeyen geç Romantik dönem bestecileridir. Aynı zamanda Claude Debussy (1862-1918), Joseph-Maurice Ravel (1875-1937), Leoš Janáček (1854-1928) ve Arnold Schönberg (1874-1951) gibi besteciler hem köklerini romantizmden alan, hem de romantizme baş kaldırı olarak yeni bir müzik dili arayışı içine girmiş olan bestecilerdir.⁵

19. yüzyılın sonlarında doğmuş ve 20. yüzyılın başlarında hayatını kaybetmiş olan önemli bestecilerden birisi de Max Reger'dir. İlhamını Bach ve Brahms'dan alan Neo-Klasik besteci, kontrpuantal yazıyı ustalıkla kullanarak kendi tarzını oluşturmayı başarmış ve müzik dilinin gelişmesine katkı sağlamıştır.

⁴B. H. Leonard (2012) *An analysis of Max Reger's suites for unaccompanied cello*. Columbia: University of South Carolina, s. 3

⁵E. İlyasoğlu (2003). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 177.

1.1. Max Reger'in Yaşamı

Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, bilinen adıyla Max Reger 18 Mart 1873 yılında Almanya'nın Bavyera eyaletinin kuzeydoğu bölgesindeki Brand köyünde dünyaya gelmiştir. Babası Joseph Reger Almanca, coğrafya, tarih öğretmenliğinin yanı sıra kilise orgu, klarnet, obua, kontrbas çalan bir armoni kitabı yazarıydı. İlk müzik eğitimine babasıyla, ardından piyano eğitimine ise annesi ile başlayan Max Reger daha sonra enstrüman eğitimine viyolonsel ve kemanı da dahil etmiştir. 1882'de Kraliyet ortaokuluna kaydolmuştur ve 1884-1889 tarihleri arasında Adalbert Lindler (1860-1946)'den org ve piyano dersleri almıştır. Reger, ailesinin baskısıyla öğretmen olması için Kraliyet Hazırlık okuluna gönderilmiştir. Eğitim görürken 1887'de ilk halka açık konserini vermiştir.

1889 yılında Kraliyet Hazırlık okulunu en iyi dereceyle bitirdikten sonra Modern müzikolojinin kurucularından, müzik bilgini, müzik teorisyeni ve müzik tarihçisi Hugo Riemann (1849-1919)'dan müzik eğitimi almaya başlamıştır ve Riemann'ın desteğiyle öğretmen olmaktan vazgeçerek kariyerine müzisyen olarak devam etmek istemiştir. 1886-1889 yılları arasında orgcu Adalbert Lindner'in kilisede yardımcısı olarak orgculuk görevi yapan Reger'in org repertuarı, Robert Schumann, Franz Liszt, Felix Mendelssohn'un ve Bach'ın eserlerini içermektedir. Riemann'ın Sondershausen Konservatuvarı'na atanmasıyla birlikte Reger teori öğrencisi olarak aynı okulda kontrpuan dersleri almaya başlamıştır. Bu dönemde Riemann'dan piyano dersleri de alan Reger, Johannes Brahms ve Johann Sebastian Bach'ın eserleriyle detaylı olarak tanışmıştır. 1890 yılında Wiesbaden Konservatuvarı'nda teori ve piyano eğitimine devam ederken aynı zamanda öğrenimini finanse etmek için piyano ve org öğretmeni olarak çalışmıştır. Reger, 1890 yılında bestelediği ve erken dönem önemli çalışmalarından kabul edilen Op. 1 No. 1 Keman Sonatını hocası Riemann'a ithaf etmiştir. Aynı zamanda bu eser Wiesbaden Konservatuvarı'nda piyano ve teori eğitimi almak için kabul edilmesinde oldukça etkili olmuştur.⁶

⁶(http-2)<https://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf>

1891-1892 yıllarında Wiesbaden Konservatuvarı'nda gerçekleşen öğrenci konserlerinde Si minör Op. 2 Piyano Üçlüsü'nün ilk bölümü ve Re majör Op. 3 Keman Sonatı'nın ilk bölümünün prömiyerini gerçekleştirmiştir. Fa minör Op. 5 No. 1 Viyolonsel Sonatı, eleştirmenler tarafından polifonik olarak “aşırıya kaçmak”la eleştirilmesine ve Riemann'ın bile anlamakta zorlanmasına rağmen Op. 5 No. 1 Viyolonsel Sonatı, o döneme dek yazdığı eserler arasında en gelişmiş oda müziği eseri olarak kabul edilmiştir. İlk Org eseri Op. 7, özgünlük iddialarından uzak ve daha gelenekselci bir yaklaşıma sahiptir. 1892 yılının Aralık ayında bestelediği Op. 9 dört el piyano için 12 Vals kaprisleri yayınlanmıştır. Bu eser, yayıncısının “kolay satılabilir eser” isteğinin yerine getirildiği eser olarak adlandırılır.⁷

1893 yılında Hugo Riemann'ın *dogmatik*⁸ müzik anlayışından uzaklaşarak bağımsızlığı üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu dönemde Brahms etkisinden de uzaklaşarak Franz Lizst'in eserlerini incelemeye başlamıştır. Reger, büyük hayranlık duyduğu Henrik Ibsen (1828-1906) ile tanışmasına vesile olan kemancı Josef Hösl'e Op. 41, No. 3 La Majör Keman Sonatını ithaf ederek teşekkür etmiştir. 1902 yılında yazdığı Do minör Piyano Beşlisinin performansı ile birlikte Reger'in itibarı artmaya başlamış ve ona oda müziği çalışmalarına başlaması için motivasyon ve güven kazandırmıştır.

1903 yılında Leipzig'de yazdığı en önemli teorik incelemesi olarak görülen *Beiträge zur Modulationslehre* 'yi yayınlayan Reger, bu çalışmasıyla birlikte Riemann'ın görüşlerinden tamamen uzaklaşmıştır.

1904 yılında Reger iki önemli piyano varyasyonu kompozisyonunun yanı sıra birkaç oda müziği eseri yazmıştır. Aynı yıl Münih Akademie der Tonkunst'ta kompozisyon, teori ve org öğretmenliği yapmaya başlamıştır.

⁷([http-3](https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rkey=Upt6aK&result=1))<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rkey=Upt6aK&result=1>

⁸İleri sürülen bir düşüncüyü kanıt aramadan, araştırmadan, incelemeyen ve eleştirmeden bilgi sayan anlayıştır.

Reger, 1907 yılında Leipzig'deki Kraliyet Konservatuvarı'na profesör ve üniversite müzik direktörü olarak atanmıştır ve 1907 yılında Hiller çeşitlemelerini ve 1907-1908 yıllarında Op. 101 La Majör Keman konçertosunu ve Op. 108 *Symphonischer Prolog zu einer Tragödie* 'yi bestelemiştir.

Op. 101 La majör Keman Konçertosunun yayınlanmasıyla birlikte eleştirmenler tarafından Reger'in eserlerine olan olumsuz tepkiler artmıştır ve Leipzig'deki Gewandhaus konser salonunda Arthur Nikisch (1855-1922) yönetiminde Frieda Kwast-Hodapp (1889-1949) tarafından seslendirilen Op. 114 Fa minör Piyano Konçertosu'nun dünya prömiyeri ile olumsuz eleştiriler doruğa ulaşmıştır. Reger, Saksonya-Meiningen Dükü II. George tarafından atandığı saray müziği direktörlüğünü, konservatuvardaki pozisyonunu koruyabilmesi şartıyla kabul etmiştir ancak Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından kısa bir süre sonra feshedilen Meiningen saray orkestrasının şefliği görevi, Dük II. George'un ölümü ve Requiem WoO V/9'un iptal edilmesi Reger'i derin bir yaratıcı krize sürüklemiştir. Richard Strauss'un daveti üzerine Berlin'deki Kraliyet Orkestrası'nın bir konserinde Mozart Varyasyonları Op. 132 ve Yurtsever Uvertürü Op. 140'ı yönetmiştir. Saray kısıtlamalarından kurtulan Reger, kompozisyon şevkini yeniden kazanarak beste yapmaya tekrar yönelmiştir.⁹

O dönemde besteciler yazdıkları eserlerde Beethoven ve Brahms'dan ilham alıyorlardı. Reger'in ilk dönem eserlerinde Brahms etkileri vardı fakat Reger, ileri dönem çalışmalarında stilini geliştirmeye odaklandı ve dönemin alışıla gelen polifonik tarzından kopmaya çalıştı. Eleştirmenler Reger'in yeni stilini dönemden kopuk bularak eleştirdi.⁹ Romantizmden 20. yüzyılın başlarında Modernizme geçiş döneminin öncüsü ve önemli bir bestecisi olarak kabul edilen Max Reger 1916 yılında Leipzig'de hayatını kaybetmiştir. Almanya'nın Kalsruhe şehrinde Reger'in çalışmalarına adanmış bir müzikoloji araştırma enstitüsü ve arşivi bulunmaktadır.

⁹(http-3)

1.2. Max Reger için Johann Sebastian Bach'ın Önemi

Neue Bachgesellschaft ya da Türkçe adıyla *Yeni Bach* derneği 27 Ocak 1900 yılında Leipzig'de kurulmuştur. Bu derneğin amacı; Johann Sebastian Bach'ı ve onun eserlerini Almanlar arasında yaygınlaştırmaktır. Aynı zamanda bu dernek belirli aralıklarla Almanya'nın farklı yerlerinde Bach festivalleri düzenlemektedir. Yayıncılığını Bernhard Schuster'in yapmış olduğu bir Alman müzik dergisi olan *Die Musik* dergisi 1901 sonbaharındaki ilk sayısında, eleştirmen-tarihçi Wilibald Nagel'in yazdığı *Johann Sebastian Bach und die Deutsche Musik der Gegenwart* başlıklı makalesinde Nagel, Bach'ın ulusal bir simge olduğundan, Alman tarihi ve müziği için öneminden bahsetmektedir.¹⁰

1900'lü yıllarda Almanlar arasında Bach'ı Alman ruhunun somutlaşmış hali olarak görme yönünde bir eğilim başlamıştır ve 20. yüzyılda bu eğilim yoğunlaşmıştır. Asıl amaç; Bach'ın eserlerini profesyonel olan ya da olmayan çalıcıların repertuvarına aktif olarak sokabilmektir. 19. yüzyılda Avusturya ve Almanya'da besteciler kendilerine model olarak Beethoven'ı almaktaydı. Bu eğilim 1900'lü yılların başında yok olmaya başlamıştır. Hugo Riemann bu dönemde öğrencisi Reger'in müzikal bakış açısını değiştirerek onu Bach'a yönlendirmiştir ve Reger bu yıllarda Bach'ın müziğiyle ilgilenmeye başlamıştır.

Reger 1905 yılında *Die Musik* dergisine Bach'ın Çağdaş dönemdeki önemi üzerine açıklamalar yapmıştır.

Sebastian Bach benim için tüm müziğin başı ve sonudur ve tüm gerçek ilerleme ondan kaynaklanır!¹¹

ifadesini kullanmıştır.

Reger'in Bach ve onun müziğine olan ilgisi, düzenlediği ve transkripsiyonlarını yaptığı Bach eserlerinde görülmektedir. Reger 1895'ten 1916'ya kadar Bach'ın eserleri üzerinde çalışmalar yapmıştır. Bu yıllar Reger'in neredeyse bütün kariyerini kapsamaktadır.

¹⁰W. Frisch (2001) "Reger's Bach and Historicist Modernism," *19th Century Music* 25, nos. 2-3, s. 298.

¹¹W. Frisch (2001) "Reger's Bach and Historicist Modernism," *19th Century Music* 25, nos. 2-3, s. 300.

Reger ilham almak için Bach'a veya Barok döneme yönelen ilk besteci değildir. Döneminin birçok bestecisi eski müzik ve Bach'dan esinlenmiştir. Fakat Reger, onun eserleriyle derinden ilgilenmiştir. Reger'in, Bach'ın eserlerine olan ilgisi kariyeri boyunca birçok eleştirmen tarafından olumsuz anlamda eleştirilmiştir.¹²

Riemann, 1907'de yazdığı “*Degeneration und Regeneration in der Musik*” (Müzikte Yozlaşma ve Yenilenme) adlı makalesinde;

Beethoven, Mozart ve Haydn'ın ardından, şimdi Gluck, Handel ve Bach en yakın geçmişin ilk büyük ustaları olarak yeniden yükseldiler ve onların arkasından da sırayla, daha da geçmişte kalan bir dönemin tanıkları olarak Palestrina ve Lasso yükselmektedir. Tıpkı Rönesans ve Antik Çağ dönemine ait görsel sanatlarda olduğu gibi, müzikte de, bu durum ilk başta bize garip gelse de tüm dünya için örnek olması gereken bir durumdur ve örnek olacaktır.¹³

ifadelerini kullanmıştır.

Riemann bu açıklamasında; J.S. Bach, George Frideric Handel (1685-1759), Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ve Beethoven gibi Barok, Klasik ve Erken Romantik dönem bestecilerinin 20. yüzyılda tekrar yükselmekte olduğunu ve bu yükselişin daha da eski bir dönem olan Rönesans dönemi bestecileri Giovanni Pierluigi da Palestrina (-1594) ve Orlando di Lasso (1532-1594)'yla devam ettiğini kastetmektedir. Riemann'a göre eski dönemlerdeki sanat tekrar popüler olmaktadır ve öyle de olmalıdır.

Riemann'ın kaleme aldığı bu makalenin ardından Reger eski hocasının fikirlerini yozlaşmış bularak bu fikirlere açık bir şekilde karşı durduğunu belirterek Riemann'ın fikirlerinden tamamen uzaklaşmıştır. Reger eski müziğe ve Bach'a hayrandır fakat Reger'in amacı; Bach'ın kompozisyon fikirlerini modern şekilde kullanarak Bach'ın modern bir versiyonunu yaratmaktır.

Reger, Bach'ın 428 ayrı eserini düzenlemiştir ve düzenlediği eserler neredeyse Bach'ın her türdeki eserini kapsamaktadır.¹⁴

¹²Frisch, 2001, “Reger's Bach and Historicist Modernism,” s. 300.

¹³Frisch, 2001, “Reger's Bach and Historicist Modernism,” s. 300.

¹⁴Frisch, 2001, “Reger's Bach and Historicist Modernism,” s. 300-301.

Reger, Bach'ın otuz dört org eserini düzenlemiş, iki el, dört el piyano ve iki piyano için *preludeler, toccatalar, fügler ve koral prelüdeler*, Bach klavye eserlerinin org için otuz beş düzenlemesi, orkestra süitleri ve Brandenburg konçertoları dahil olmak üzere, Bach'ın dört el piyano veya oda müziği için yazdığı orkestra eserlerinin on dört düzenlemesi, genellikle oda topluluğu veya orkestra eserlerinin piyano redüksiyonlu solo konçertolarının yedi düzenlemesi, Bach'ın keman ve piyano sonatlarının iki düzenlemesi, org için yazdığı kantatlarının iki düzenlemesi üzerine çalışmalar yapmıştır. Bu listeye, Reger'in August Schmid-Lindner (1870-1959) ile birlikte Schott için hazırladığı Bach'ın klavye eserlerini ve Joseph Rheinberger (1839-1901)'in “*Goldberg*” Varyasyonlarının iki piyanolu düzenlemesinin revizyonunu ekleyebiliriz.¹⁵

1898 ve 1901 yılları arasında Weiden org eserlerini yazan Reger, esin kaynağı Bach olan çalışmalarındaki zirve dönemini yaşamış ve oldukça önemli eserler üretmiştir. Bu eserler arasında Op. 27, 30, 40 üç Koral Fantezisi, Op. 29 üç Fantezi ve Füg, Op. 46 Bach üzerine Fantezi ve Füg, Op. 57 Senfonik Fantezi ve Füg, Op. 33 ve Op. 60 iki sonat vardır. Op.16 birinci Org Süiti ve Op. 81 Piyano için Bach Varyasyonları Reger'in tarihselci modernizme yaklaşımının oldukça zengin bir resmini sunmaktadır.¹⁶

Reger, geçmişin müzikal ilkelerinin çoğunu aynı anda koruyarak ve aynı zamanda göreceleştirerek modernist bir dil oluşturmaktadır.¹⁷

Reger'in çello süitleri bu ifadenin mükemmel bir örneğidir. Reger, Barok ve Klasik dönemlerden formlar ve Barok dönemden stil özelliklerini ödünç alarak geçmişi korumaktadır. Bach'ın çello süitlerini yorumlamaktadır ve Bach'ın müziğine tematik benzerlikle melodik fikirler yaratmaktadır. Geçmişin etkisi açıkça görülmektedir.¹⁸

¹⁵J. Lorenzen (1982) *Max Reger als Bearbeiter Bachs*. Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts, vol. 2., s.18-25

¹⁶W. Frisch (2001) “Reger’s Bach and Historicist Modernism,” *19th Century Music* 25, nos. 2-3, s. 301.

¹⁷W. Frisch (2001) “Reger’s Bach and Historicist Modernism,” *19th Century Music* 25, nos. 2-3, s. 742.

¹⁸B. H. Leonard (2012) *An analysis of Max Reger’s suites for unaccompanied cello*. Columbia: University of South Carolina, s. 16.

İKİNCİ BÖLÜM

2. BAROK DÖNEM SÜİT FORMU

Dans ve dans müzikleri, Rönesans dönemine kadar kilise tarafından hoş karşılanmamıştır. Fakat danslar halk arasındaki yerini korumuştur.¹⁹

Kaynağı halk dansları olan bu danslar, Rönesans dönemiyle birlikte Avrupa saraylarına girmiştir. Sarayların içinde popüler hale gelerek yaygınlaşmıştır ve çalgı müziği parçaları haline dönüşmüştür. Eskiden dans edenlere eşlik etmek için çalınan bu danslar zamanla çalgı müziği haline gelmiştir ve insanların dans etmek yerine oturup dinlediği eserler haline almıştır. Bu durumun en açık örneği “süit” formudur.

2.1. Süit Formu

Ortaçağ döneminde dans müziği zenginleşmiş ve geleneksel bir hale gelmiştir. Almanya’da süit dans türlerine *Dantz* ve *Hupfauf* adı verilmiştir. Fransa, İtalya ve İngiltere’de bu dansların *Pavane* ve *Saltarello*, *Pavan* ve *Galliard* gibi farklı isimleri vardır. Bu danslar kilise müziğinin aksine o dönemde yazıya dökülmemiştir.²⁰

16. yüzyılda Avrupa’da ve özellikle Fransa’da çok sesli dans müziği ortaya çıkmış ve yayılmaya başlamıştır. Kraliyet otoritesinin hakim olduğu ve burjuvaların yükseldiği bu dönemde kraliyet sarayı, düzenlediği etkinliklerde müziğe ihtiyaç duymaya başlamıştır. Burjuvalar çalgıcıları eğlence etkinlikleri için kullanmaya başlamıştır. Bu şekilde müzik ve müzisyenlerin toplum tarafından tanınmasının önü açılmıştır. Ayrıca bu dönemde müzisyenler çalışmalarını gelecek nesillere aktarmak için kayıt altına almaya başlamıştır.²¹

¹⁹A. Say (2005). *Müzik ansiklopedisi*, Cilt 1. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s. 497-98.

²⁰(<http-4>)<https://www.blog.der-leiermann.com/die-geschichte-der-suite/> (Erişim Tarihi: 15.02.2023)

²¹(<http-5>)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091?rskey=wCDXBy&result=1>

Aynı tonda, benzer biçimde fakat değişken etkilere sahip birden fazla dans parçasının birbirini izlemesiyle oluşan çalgı müziğine süit adı verilir. “‘Latince *sequi*: izleyen parça ya da takip etmek ve Fransızca’da da aynı anlama gelen “*suivre*” sözcüğünden türemiştir. Hızlı, orta hızda ve ağır gibi birbirinden farklı tempolarda olan dans parçalarının ard arda gelmesi temeliyle oluşturulmuştur.²² Süit 17. yüzyılın başlarında Avrupa’da iyice yaygınlaşmıştır ve bazen bir başlangıç müziği olan Prelude ile beraber beş danstan oluşacak kadar genişlemiştir.

17. yüzyılda süit formu İtalya’da Girolamo Frescobaldi (1583-1643) ile başlayarak Arcangelo Corelli (1653-1713) ile sürmüştür. Almanya’da Johann Jakob Froberger (1616-1667), Johann Hermann Schein (1586-1630), Handel, J.S. Bach, İngiltere’de Matthew Locke (1622-1677), Henry Purcell (1659-1695), Fransa’daysa Jean-Baptiste Lully (1632-1687) ve Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ile doruğa ulaşmıştır.

Alman stilinde solo çalgılar için yazılan süitlere genellikle enstrümantal bir süit olan ‘partita’ adı verilmiştir. Partita ve süit arasındaki tek fark, partita yalnızca solo enstrümanlar için yazılırken, süitler hem solo hem orkestra eseleri içinde kullanılmaktadır.

Süit formu, Barok çağın sona erdiği 18. yüzyılda yerini sonat ve konçerto formuna bırakmıştır. Süitler eski moda olarak görülmeye başlanmış ve neredeyse tamamen ortadan kalkmıştır. Ancak 19. yüzyılın ortalarında dönemin bestecileri tarafından modern ve özgür formlarda tekrar ele alınmıştır. Bu sayede süit 19. yüzyılın sonunda tekrar popüler hale gelmiştir.

19. yüzyılda besteciler bale, opera ve diğer eserlerin içinde süitleri kullanmıştır. Örneğin; Pyotr Ilyich Tchaikovsky’nin “Fındık Kıran Balesi” veya Aaron Copland’ın “Apalaş Baharı” eserlerinde süit formu popüler hale getirilmiştir. Ayrıca Max Reger, Edward Grieg (1843-1907) ve Georges Bizet (1838-1875)’in bazı eserlerinde 19. yüzyıl süit örneklerini görmek mümkündür. 20. yüzyılda ise Claude Debussy, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Paul Hindemith (1895-1963), Béla Bartok (1881-1945), Darius Milhaud (1892-1974) gibi isimler de süit biçimine tekrar canlılık kazandıran bestecilerdendir.

²²Say, 2005, *Müzik ansiklopedisi*, s. 497-98.

2.1.1. Prelude

Prelude; ilk ortaya çıkışında, *Priamel* olarak da adlandırılan, 16. yüzyıldan itibaren org veya telli çalgılar için giriş niteliği taşıyan ve doğaçlama için kullanılan özgür biçime sahip bir müzik parçasıdır.

En eski preludeler org içindir ve kilisede vokal müziği tanıtmak için kullanılmıştır. Daha sonra, lavta gibi enstrümanlar için doğaçlama mantığıyla ortaya çıkmıştır. Enstrümanın akordunu, tonunu, kalitesini kontrol etmenin ve çalanın parmak kaslarını ısıtmasının bir yolu olarak da kullanılmıştır. Doğaçlamalar, öğrencilere belirli çalışma modelleri sağlamak amacıyla kaydedilmeye başlanmıştır. Bu doğaçlamalar çok çeşitli stilleri ve teknikleri kapsadığı için Prelude terimi daha sonra çeşitli örneklerle ve türü belli olmayan parçalara uygulanmıştır.

“*Praeludium*” terimi, 16. yüzyılın sonlarından itibaren, güney Almanya’da, İtalya ve İspanya’da popülerliğini kaybetmiştir. Güney Almanya’da prelude tipi parçalara: *Intonazione*, *Intrada*, *Ricercare*, İtalya veya İspanya’da: *Intrada*, *Ricercare*, *Toccata* gibi başlıklar verilmiştir. 17. yüzyılda preludeler, François Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Jean-Henri d'Anglebert (1629-1691) ve Johann Sebastian Bach'ın İngiliz Süitleri ve Solo Viyolonsel Süitleri gibi örneklerle, aynı tonda olan dans süitlerinin giriş müziği olarak kullanılmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda eski dönem müziğine artan ilgiyle birlikte kullanılmayan formlar yeniden canlanmıştır. Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Johannes Brahms, Frédéric Chopin, César Franck, Max Reger gibi besteciler çalışmalarında prelude’ü kullanmışlardır. Arnold Schoenberg’in koro ve orkestra için bestelediği Op. 44 Prelude’ü, 20. yüzyılda yazılmış ve Dimitri Shostakovich (1906-1975), Rodion Schedrin (1932-) ve Niels Viggo Bentzon (1919-2000)'un kullandığı prelude formundan farklı olarak Barok dönemi çağrıştırmayan birkaç prelude’den biridir.²³

²³([http-6](https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskey=RCJiYQ&result=1))<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskey=RCJiYQ&result=1>

2.1.2. Allemande

Fransızcada “Alman” anlamı taşıyan Allemande, kökleri Almanya olan, 1500’lü yıllarda ise Fransa’da popülerliğe kavuşan, iki bölüme sahip, dört zamanlı, görkemli ve orta tempolu eski bir Rönesans ve Barok dönem dansıdır. Barok enstrümantal dansların en popülerlerinden birisidir ve süitin courante, sarabande ve gigue ile birlikte standart bir bölümüdür.

Allemande ilk ortaya çıktığında Almanya’da “*Teutschertanz*” veya “*Dantz*”, İtalya’da “*bal todescho*”, “*bal francese*” ve “*tedesco*” olarak adlandırılmaktaydı. İngiltere’de allemande veya orada bilindiği şekliyle “*Almain*” veya “*Almand*” 18. yüzyılda dansla bağını kopararak sadece bir müzik formu olarak var olmuştur. 19. yüzyılın başında allemande olarak adlandırılan parçalar, aslında 1730’ların başlarında bilinen vals benzeri bir form olan yeni popüler Alman Dansının örnekleridir.²⁴

Allemande yavaş ve biraz daha hızlı olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Barok dönemde süitlerde kullanılan bu bölüm oldukça popülerdir. Johann Sebastian Bach, bütün solo viyolonsel süitlerinde, prelude’den sonra gelen bölümde allemande’ı kullanmıştır.

2.1.3. Courante

Courante, Fransa’da ortaya çıkmıştır ve 16. yüzyılda Avrupa’da yaygınlaşmıştır, 17. yüzyıl’da İtalya ve Fransa’da popüler hale gelen üçlü zaman ölçüsüne sahip Fransız dansıdır. Bu dans formu allemande’dan sonra gelir ve onunla eşleştirilir. Bu da courante’ı bir Barok süitin ikinci ya da prelude varsa üçüncü bölümü haline getirir. Hem Fransa’da hem de İtalya’da popüler bir dans olan courante’ın 17. yüzyılın sonunda iki farklı türü vardı. İtalyan “*corrente*” hızlı bir danstır. 3/4’lük veya 3/8’liktir. Genellikle homofonik bir dokuya, dengeli cümlelere sahiptir. Armonik ve ritmik olarak net bir yapısı vardır ve ikili formdadır. Fransız “*courant*” genellikle 3/2’liktir. Görkemli ve ağır bir danstır. Ritm olarak belirsizdir.

²⁴(http-7)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000613?rskey=MYfLrE&result=1>

En belirgin özelliği, *hemiola*²⁵'nın ve modal armoni ve melodilerin sık kullanımıdır. Kontrpuantal bir dokusu vardır. İtalyan ve Fransız courante'nin en belirgin ortak noktası her iki stilde de sıklıkla hemiola kullanılmasıdır.

Fransız courante'ı sofistike ve zarif bir saray dansıdır ve özellikle Johann Jakob Froberger (1616-1667) ve Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) gibi Fransız sarayıyla güçlü bağlantıları olan besteciler Fransız courante'ını benimsemiştir. Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746), İtalya'da eğitim gören Georg Muffat (1653-1704) ve George Frideric Handel gibi Alman bestecilerse daha sade ve canlı olan İtalyan courante'ı tercih etmişlerdir.²⁶

2.1.4. Sarabande

Sarabande; çift sıra çiftler tarafından kastanyetlerle dans edilen bir Barok dönem dansıdır. Arap etkisine sahip bir İspanyol dansından evrimleşmiştir, 16. yüzyılda Latin Amerika ve İspanya'da ortaya çıkmıştır. 1583'te İspanya'da itibar görmeyen sarabande, 17. yüzyılın başlarında İtalya'ya gelmiştir. 17. yüzyılın ilk yarısında, Fransa ve İtalya'da sarabande türleri gelişmiş ve hızlı - yavaş tempolara sahip iki sarabande türü ortaya çıkmıştır. Hızlı olan sarabande İtalya, İngiltere ve İspanya'da, yavaş olan ise Fransa ve Almanya'da tercih edilmiştir.

Fransızca “sarabande” yazımı Almanya'da ve bazen İngiltere'de de kullanılmıştır; ancak orada genellikle “saraband” tercih edilmiştir. İtalyanca kullanımı “sarabanda”, İspanyol “zarabanda”dır. İtalyan sarabandaları genellikle değişken uzunlukta tekrarlanan iki bölüme sahiptir. Orta ve geç Barok Fransız ve Alman sarabandelerinin çoğu, yoğun, ciddi bir etkiye sahiptir. İki parçalı sarabande en yaygın olanıdır, ancak süslü tekrarlar, varyasyonlar ve rondeau formu da bulunabilmektedir.²⁷

²⁵Ritmde normalde iki vuruşun kapladığı süre içinde eşit değerde üç vuruş olması durumu.

²⁶(http-8)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006707?rskey=wM2Pcy&result=100613>

²⁷(http-9)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024574?rskey=egq0gl&result=1>

2.1.5. Minuet

Fransız kökenli olan Minuet; 18. yüzyılın sonlarına kadar aristokrat toplumda en popüler sosyal danslardan birisidir. Orta ya da yavaş tempoya sahiptir.

Genellikle iki ya da üç kişi için olan bir danstır. 17. ve 18. yüzyıllarda popüler olmuştur ve zarif Fransız saray dansıdır. Toplantı ve balolarda sıklıkla çalınmaktaydı. Genellikle bourrée ve gavotte gibi diğer popüler danslarla birlikte sarabande'den sonra ortaya çıkmıştır ve birçok besteci minuetleri bağımsız klavye parçaları arasına dahil etmiştir.

Minuet 17. yüzyıl İngiltere'sinde oldukça popüler bir sosyal danstır. İkili biçime sahip olan bu dans genellikle en fazla iki ayrı sekiz ölçülük cümlelerden oluşur. Orta tempoya ve karmaşık olmayan armonilere sahiptir. Minuet I genellikle Minuet II ile birleştirilir ve ardından Minuet I tekrarlanır.

İtalyan tarzındaki minuet genellikle 3/8 veya 6/8'lidir. Fransız minuet'inden farkı, temposunun daha hızlı olmasıdır. İtalyan minuet'indeki melodik hareket, genellikle iki veya dört yerine sekiz ölçü kullanımıyla Fransız minuet'inden daha uzun cümleye sahip olmasıdır. İtalyan tarzı minuet örnekleri, Arcangelo Corelli'nin oda eserlerinde, Alessandro Scarlatti (1660-1725) ve George Frideric Handel'in bazı klavye eserlerinde görülebilmektedir.²⁸

Fransız besteciler arasında da minuet temposuna dair farklı kullanımlar vardı. Hem 18. yüzyılda hem de modern zamanlarda minuet temposu hakkında çok şey yazıldı. Çok sayıda yapılan inceleme ve çalışma, bu dansın yüzyıllar boyunca sabit bir temposu olmadığını, ve önemli bir çeşitlilik olduğunu göstermektedir.²⁹

²⁸(http-10)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751?rskey=CPjgJh&result=1>

²⁹(http-11)<https://www.grin.com/document/99850>

2.1.6. Bourrée

Bourrée; 17. yüzyılın ortalarında çıkan ve 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar gelişen bir Fransız halk dansıdır. Bir halk dansı olarak pek çok çeşidi olan bourrée Fransa'nın çeşitli yerlerinde hâlâ bilinmektedir.

Bourrée 1650 yılında Fransız sarayında popüler hale gelmiştir ve bir balo salonu dansı olarak yerini almıştır. XIV.Louis'nin sarayında popüler olan Bourrée Avrupa'nın geri kalanına yayılmıştır. Süitte, operada ve balede sıklıkla kullanılmıştır.³⁰

Bourrée, hızlı tempoya sahiptir ve sıklıkla 2/2'lik, 4/4'lük, 2/4'lük ölçü birimlerinde yazılır. İki bölümden oluşur. Genellikle ilk bölüm dört ila sekiz ölçüden oluşur. İkinci kısım genellikle iki kat daha uzundur. Birçok bourrée'de yarım cümlelerin veya cümlelerin son notasında senkop vardır; bu özellik her zaman geçerli değildir ama sıklıkla kullanılır. Bourrée I genellikle Bourrée II ile birleştirilir ve ardından Bourrée I tekrarlanır.

2.1.7. Gavotte

Gavotte (*ayrıca gavot, gavote veya gavotta*), adını Fransa'nın güneydoğusundaki Dauphiné'nin Pays de Gap bölgesindeki Gavot halk dansından alan bir Fransız dansıdır.

Gavotte, büyük olasılıkla batıda Aşağı Britanya'da veya muhtemelen güneydoğuda Provence'ta veya Fransa'nın güneybatısındaki Fransız Bask Bölgesinde ortaya çıkmıştır.

Genellikle orta tempoludur ve sarabande ile eşleştirilir. Kibar ve naif bir dans olan gavotte pastoral bir danstır ve 16. Yüzyıl'da popüler bir dans olan *branle*'ye oldukça benzerdir. *Branle*; XIV. Louis döneminde, 1660'larda veya daha önce popüler olan Fransız saray danslarından biridir. Genellikle 4/4'lük ölçü biriminde yazılır.³¹

³⁰(http-12)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003732?rskey=ou8axj&result=1>

³¹(http-13)<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-gavotte-102.html>

17. yüzyıldan itibaren özellikle Kral XVI. Louis döneminde bir saray dansı özelliği taşımasının yanı sıra gavotte, 18. yüzyıl operalarında Haendel, Gluck ve Rameau tarafından kullanılmıştır. Jean-Philippe Rameau, Kral XVI. Louis'nin doğumunu kutlamak için sahnelenen tek perdelik operası La naissance d'Osiris'de gavotte kullanmıştır.³²

18. yüzyılın ikinci yarısında operalarda yer almaya devam eden gavotte o dönemde özellikle bale arası müziği olarak kullanılmıştır. 18. yüzyılın son çeyreğinde Mozart ve Beethoven tarafından sıklıkla olmasa da enstrümantal müzikte kullanılmıştır fakat bu dönemdeki popülerliği daha önceki dönemlerdeki gibi olmamıştır.

Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları'ndan sonra hem saray hem de salon kültürlerinin sona ermesinin ardından, gavotte neredeyse tamamen popülerliğini yitirmiş ve kullanımı sona ermiştir.

Gavotte'un 20. yüzyılda nadir kullanımlarından biri, Sergei Prokofiev (1891-1953)'in 18. yüzyıl Haydn tarzında yazdığı Klasik Senfoni'sidir. 4/4, 2/4, 9/8 ve 5/8 dahil olmak üzere çeşitli ölçü birimlerinde yazılan gavotte, allemande ve courante gibi daha ciddi Barok dansların aksine, basit ve net bir ifadeye sahiptir. Orta tempoludur ve cümleler genellikle dört ölçüden oluşmaktadır. Ritmik motiflere sahiptir fakat senkop kullanılmaz. Gavotte süit formunda Sarabande'dan sonra gelmektedir.

Gavotte, Britanya, Provence ve Bask bölgesinde hala bir halk dansı olarak popülerliğini korumaktadır.³³

³²([http-14](https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774?rskey=HpI2Dt&result=1))<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774?rskey=HpI2Dt&result=1>

³³A. Say (2009). *Müzik sözlüğü (3. Baskı)*. Ankara: Sözkese Matbaası, s. 214.

2.1.8. Gigue

1600'lü yıllarda İngiltere'de "jig" adıyla ortaya çıkan bu dans, 1619-48 yılları arasında Fransa'da hızla popüler hale gelerek gigue adını almıştır.

Gigue oldukça hareketli, eski bir İngiliz Barok dansıdır. 3/8'lik, 6/8'lik ya da 12/8 ölçü birimlerinde yazılabilir. Adını İtalyanca keman anlamına gelen giga'dan aldığı sanılmaktadır.

İki bölümlü olan bu dans müziği Barok enstrümantal dansların en popülerlerinden biri ve süitin allemande, courante ve sarabande ile birlikte standart bölümlerinden biridir ve genellikle süitin son bölümüdür. Gigue genellikle bir kontrpuan dokusuna ve ölçüdeki üçüncü vuruşlarda aksanlara sahiptir, bu da gigue'i canlı bir halk dansı yapar.

İki farklı stilde gigue ortaya çıkmıştır;

Fransız gigue'i ilk olarak Nicolas-Antoine Lebègue tarafından süitlere düzenli olarak dahil edilmiştir. Almanya'da gigue teriminin en erken ortaya çıkışıysa, Wolfgang Ebner'in klavsen için *Aria 36 modis variata (1648)* adlı eserindeki bir varyasyonun başlığı olmasıyla kabul edilmektedir, ancak gigue'in Almanya'da gerçek popülaritesine kavuşması Johann Jakob Froberger'in 1657'de yazdığı klavye süitlerinin ikinci bölümünde gigue'i kullanmasıyla gerçekleşmiştir. İtalyan gigue'inin bilinen ilk kullanımı 1668 yılında Giovanni Battista Vitali'nin Op. 4 *Balletti, Correnti, Gighe, Allemande, e Sarabande* eseri olarak kabul edilmektedir. İtalyan gigue'i, İngiliz ve Fransız gigue'lerinden oldukça farklıdır. Fransız gigue'inin aksine, vuruşlar dörtlü ve sekizli dengeli gruplar halindedir. Armonik ve melodik sekanslar sıklıkla ortaya çıkar ve doku, Fransız formundan daha az karmaşık ve daha homofoniktir.³⁴

1750'den sonra modası geçtiği kabul edilen gigue, Robert Schumann, Claude Debussy, Max Reger, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky tarafından farklı formlarda ele alınmış ve 19. yüzyılda tekrar popüler hale gelmiştir.

³⁴(http-15)<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011124?rkey=brMeOB&result=1>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. MAX REGER'İN OP. 131C İKİ NUMARALI SOLO VİYOLONSEL SÜİTİNE GENEL BAKIŞ

Reger'in solo viyolonsel süitlerinin hepsi Barok süit özelliklerini ve Bach'ın süit anlayışına benzer unsurları barındırmaktadır. Reger'in süitleri, Bach'ın süitlerinde genel olarak kullandığı prelude, allemande, courante, sarabande, gigue bölümlerini bire bir takip etmez ama yapı olarak Barok dönem süitlerine ve özellikle Bach'ın solo viyolonsel süitlerine benzerdir. Ayrıca Reger'in süitlerinde kullandığı formlar da Bach'ın süitlerindeki formlarla benzerlik barındırmaktadır. Reger, ayrıca bu süitlerde oluşturduğu armonik altyapı, melodik çizgi ve diğer tüm dokularıyla Bach'ın süitlerine göndermeler yapmaktadır. Reger'in tüm süitleri prelüde açılır ve hepsi Barok dönem dans tarzında bölümler içerir. Reger süitlerindeki bölümlerin çoğu üçlü biçimdedir ve ABA mevcuttur. Bazen koda kullanılır ancak füğ ve varyasyon bölümleri istisnadır. Ayrıca, Reger tekrarlanarak geri dönen A bölümlerini diğer bestecilerden daha az değiştirir. Ancak genellikle ilk bölümden sonra A'ya döndüğünde A ve B malzemelerinin (ABA) bazı varyasyonları vardır.³⁵ Bach'ın ilk üç süiti Sol majör, Re minör ve Do majör tonlarındadır. Reger'in üç süiti ise Sol majör, Re minör ve Do majörün minörü olan La minör tonlarındadır. Bach'un birinci süitinde olduğu gibi, Reger'in birinci çello süiti de Sol majör tonuyla başlar. Reger'in kontrpuan dili teknik olarak zorlayıcıdır. Reger, icracısından her zaman yüksek düzeyde bir teknik yetenek talep ederken, bu tür bir geçişte daha yüksek ve daha alçak seslerin birbirini takip etmesi, kontrast konumlar arasındaki sıçramalar nedeniyle özellikle risklidir. Bittmann, Reger'in yeteneklerinden birinin, “dinamikler, tempo, tematik dönüşüm ve armonik dilin hepsinin, birbirlerinden neredeyse ayıramaz hale gelecek kadar ilişkili” olduğunu belirtir. Reger'in süitlerinde, ya yüksek ve yumuşak arasındaki ani değişiklikler ya da zaman içinde kademeli değişiklikler olmak üzere, neredeyse sürekli bir dinamik değişim vardır. Reger, Op. 131c solo viyolonsel süitlerini yazarken Bach'ın çello süitlerinden etkilenmiştir. Reger, bu süitlerde Barok süit yapısını kullanmıştır. Reger'in üç süitindeki tonlar Bach'ın ilk üç süitine benzerdir. Her iki bestecinin ilk iki süiti aynı tondadır ve Reger'in üçüncü süiti, Bach'ın üçüncü süitinin

³⁵S. Lee (2020) *The Legacy of Bach's Cello Suites in Twentieth-Century Solo Cello Suites*. Cincinnati: University of Cincinnati s. 38-39.

ilgili minöründedir. Reger'in süitlerinde kullandığı formlar Bach'ın süitlerindeki formlarla benzerdir. Ayrıca bu süitler, melodik yazım ve armonik dil olarak da oldukça benzerliğe sahiptir. Reger, solo viyolonsel süitlerinde açık bir şekilde Bach'a gönderme yapmaktadır. Fakat Reger'in kullandığı formlar Bach'ın süitlerindeki form yapısıyla benzerlik gösterse de Reger, süitlerinde bu form yapısını geliştirerek ve modern bir hale getirerek kullanmıştır. İlk süiti aynı zamanda teknik olarak en kolay ve diğer Reger süitleri arasında en basit olanıdır; bu aynı zamanda Bach'ın ilk viyolonsel süitiyle benzerdir. Reger'in ikinci ve üçüncü süitleriye, tıpkı Bach'ın sonraki süitleri gibi, icracı için daha zordur.

Reger, solo keman için yazdığı prelüdlar ve füğleri Op. 131a, iki keman için yazdığı eserleri Op. 131b, viyolonsel süitlerini Op. 131c ve viyola süitlerini Op. 131d olarak adlandırmıştır. Birinci süitini Alman çellist ve besteci Julius Klengel (1859-1933)'e, ikinci süitini Alman viyolonsel besteci ve eğitimci Hugo Becker (1863-1941)'e, üçüncü süitini Alman çellist ve eğitimci Paul Grümmer (1879-1965)'e ithaf etmiştir.³⁶ Reger'in ikinci solo viyolonsel süitinde gavotte ve gigue olarak iki dans adı taşıyan bölüm vardır. Bu dans bölümleri Barok süit formuyla oldukça benzerdir. İkinci süit, üç yerine dört bölüme sahiptir ve süitlerin en uzunudur. Aynı zamanda yapı olarak en gelişmiş olanıdır ve Barok süit formuna en çok benzeyen Reger süitidir. İkinci süitte her bölüm A ve B olarak ikili formlara sahiptir. Reger bu süitinde *pizz.*³⁷ ve *arco*³⁸ arasında zıt dinamikler ve değişimler kullanmıştır. Reger'in bu eklemeleri teknik açıdan barok süitlerine kıyasla oldukça çağdaştır. Reger'in ikinci süiti uyum içinde arpejler, dans ritimleri, düzenli ritmik yürüyüşler ve melodik diziler barındırmaktadır. Johann Sebastian Bach'ın solo viyolonsel süitlerindeki melodik yapı modeline benzerlik gösterse de daha çağdaş eklemelere sahiptir ve daha modern bir formda yapılandırılmıştır. İkinci süitin prelude'ünde olan birkaç motif süitin diğer bölümlerinde tekrarlandığından, süit genelinde tematik bir malzeme birliği de vardır.³⁹

³⁶Lee, 2020, *The Legacy of Bach's Cello Suites in Twentieth-Century Solo Cello Suites*. s. 38-39.

³⁷ Yaylı çalgılarda sesin arşeyle değil, parmaklarla teli çekerek seslendirilmesi durumu.

³⁸Yay anlamına gelir. Sesin yay (arşe) ile çalınması gerektiğini ifade etmek için kullanılan terimdir.

³⁹B. H. Leonard (2012) *An analysis of Max Reger's suites for unaccompanied cello*. Columbia: University of South Carolina, s. 46.

3.1. Prelude



Şekil 3. 1. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 1. ölçü (Henle Verlag, 2010)

İkinci süitin *Prelude*'ü birinci ve üçüncü süitten oldukça farklıdır. Karakter olarak Barok döneme ait değildir ve bölümün açılışından sonra *Appoggiatura*⁴⁰ işlevi gören si notasına bir *triton sıçraması*⁴¹ vardır. Reger, bir *crescendo* yazarak bu belirgin aralıktaki sıçrama hareketine dikkat çekmektedir. Tritonu önemli bir melodik aralık olarak kullanmıştır (Bkz. Şekil 3.1).

Prelude'ün ruh hali, birinci ve üçüncü süitlerdeki *Prelude*'den daha fazla kontrasta sahiptir. İkinci süitte *Prelude*'ün açılışında enerjik ve eşit derecede yumuşak bir dinamik vardır. İlk olarak, tema noktalı bir çeyrek ve iki on altılık nota ritmi ile açılır. Bu ritim aynı temanın tekrarlandığı durumlar dışında bölümde hiç kullanılmamıştır. Açılıştan sonra *Prelude*, sakın fakat önemli ve kısa pasajlar arasında hareket eder. Bu sakın pasajlar, Reger'in tarzında alışılmadık ve bu bölümde özellikle *p* nüansını ulaşılacak bir hedef olarak kullanma eğilimi vardır.



Şekil 3. 2. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 1. ölçü (Henle Verlag, 2010)

⁴⁰Üç bitişik tam tondan oluşan bir müzikal aralık.

⁴¹Esas sese bir üst yada alt dereceden geçmek, basamak.

Şekil 3. 3. *Max Reger, Op.131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 4. ölçü*
(Henle Verlag, 2010)

Prelude'de dikkat çekici diğer bir nokta; 1. ölçüde arpejle gelen pasaj, 4. ölçüde arpej olmadan üst oktavdan tekrar gelmektedir (Bkz. Şekil 3.2 ve 3.3).

Şekil 3. 4. Max Reger, *Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 3. ölçü*
(Henle Verlag, 2010)

3. ölçüdeki senkoplu ritmik figür *Prelude* boyunca sık sık görülmektedir (Bkz. Şekil 3.4).

Şekil 3. 5. Max Reger, *Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti*, 3. Bölüm 30. ölçü
(Henle Verlag, 2010)

Ayrıca bu senkoplu ritim üçüncü bölüm olan *Largo*'da da kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.5).

Şekil 3. 6. *Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 17.–18. ölçüler (Henle Verlag, 2010)*



Şekil 3. 7. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 1. ölçü
(Henle Verlag, 2010)

17. ve 18. ölçülerdeki akorlar kırılarak çalınması gereken akorlardır. 17. ölçüdeki akor *Prelude*'ün 1. ölçüsünde üçleme arpej olarak gelmektedir ve daha sıkıştırılmış bir ifadeyle çalınmalıdır (Bkz. Şekil 3.6 ve 3.7).



Şekil 3. 8. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 26. ölçü
(Henle Verlag, 2010)



Şekil 3. 5. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 27. ölçü
(Henle Verlag, 2010)

Senkoplu motif, bölümün sonuna yakın B bölümünün doruk noktası olan 26 ve 27. ölçülerde yer almaktadır (Bkz. Şekil 3.8 ve 3. 9).



Şekil 3. 10. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 27 - 29. Ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

⁴²Legato'nun aksine, ancak staccato kadar kısa olmadan yayı kaldırmadan çalış.

27. ölçüde başlayıp 28. ölçüde devam eden çift seslerde melodi soprano partisindedir. 28. ölçüdeki *portato*⁴² çalınması gereken aynı seslerde iki akor vardır. Bu *portatonun* amacı; soprano partisindeki melodik yürüyüşe dikkat çekmektir (Bkz. Şekil 3.10).

Reger, 41. ölçüde hem A hem de B'nin unsurlarını içeren bir kodaya geçmeden önce A bölümünün ana temasını özetler. Bu durum Reger'in bir ve üçüncü süitinde de aynı şekildedir.

Süitin sonunda sessiz bir an belirir. Altılı veya triton içermez, ancak ruh hali benzerdir. A ve koda'nın geri dönüşünün büyük bir kısmı *f* nüansında veya daha yüksek sesledir. İkinci süit'in bu bölümü, Reger'in kapanış için başlangıçtaki tematik malzemeye dönmediği tek *Prelude*'dür.⁴³



Şekil 3. 6. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 51. ölçü (Henle Verlag, 2010)

Son olarak; Reger, tıpkı Bach'ın V. Süitindeki füğ'ün bitişi gibi son arpejli akorda bir *Pikardi üçlüsü*⁴⁴ kullanarak bölümü bitirir (Bkz. Şekil 3.11).

⁴³B. H. Leonard (2012) *An analysis of Max Reger's suites for unaccompanied cello*. Columbia: University of South Carolina, s. 51.

⁴⁴Minör bir akorla bitmesi beklenen bir parçada üçlü sesin yarım ton uzatılarak majör bir akora çözülmesi durumu.

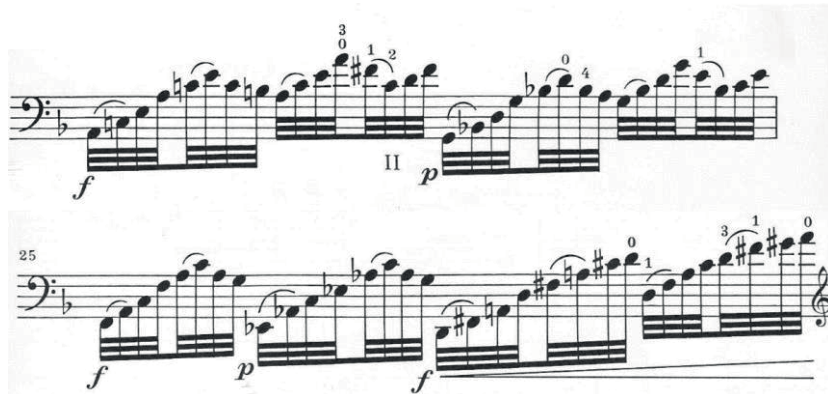
3.1.1. Prelude için çalışma önerileri



Şekil 3. 7. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 17-19. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

Prelude'ün birinci bölümündeki 17. ve 19. ölçülerdeki gibi çift seslerin olduğu pasajların temiz bir entonasyonla çalınabilmesi için öncelikli olarak sesler ayrı ayrı çalışılmalı ve tuşe üzerinde pozisyon geçişleri ayrı ayrı öğrenilmeli, ardından çift ses çalışmasına geçilmelidir.

Dikkat edilmesi gereken noktalar; ilk olarak doğru bir entonasyon yakalamak için sesler arasındaki aralıkların büyüklüğü ve küçüklüğünü doğru öğrenmek ve bunun için de bas sesi dinleyerek çift ses çalışmak gerekmektedir. İkinci olarak da; melodinin hangi partide devam ettiğini ayırt etmek ve melodiyi duyurmaya odaklanmak gerekmektedir (Bkz. Şekil 3.12).



Şekil 3. 8. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 24-25. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

Şekil 3.13'deki örnekte görünen pasaj hızlı çalınması gerekirken, aynı zamanda seslerin tek tek fakat ifade olarak bütün duyurulması ve bağlı bir ifadeyle çalınması gereken bir pasajdır. Çalışırken dikkat edilmesi gereken noktalar; ilk olarak, seslerin net ve tek tek duyurulabilmesi için küçük arşe kullanımı önemlidir. İkinci olarak; tel değişiminden önce arşeyi geçilecek tele doğru hazırlayan bir hareketle çevirmek seslerin ayrı ayrı değil bir bütün olarak duyulması için oldukça önemlidir. *f* ve *p* nüansları yaydaki basınçla duyurulmalıdır.

3.2. Gavotte

Prelude'ün yoğunluğunun aksine, *Gavotte* hafif ve esprili bir havaya sahiptir. Bölümde belirgin bir dans hissi vardır. *Gavotte* Barok süitte *Sarabande*'ı takip eder fakat Reger'in süitinde *Gavotte* önce gelir.

Reger ayrıca Bach'ın beşinci ve altıncı süitlerinde *Gavotte I* ve *II* ile yaptığı gibi dansa benzer iki bölümü eşleştirmiştir.

Bu bölümün açılış teması, Bach'ın beşinci süitindeki *Gavotte I*'in melodik yapısıyla benzerdir. Her iki bölüm de tonik akorla başlar. Her iki süitte de uzun-kısa-kısa nota kalıbı kullanılır ve ritmik olarak da benzerlik vardır.

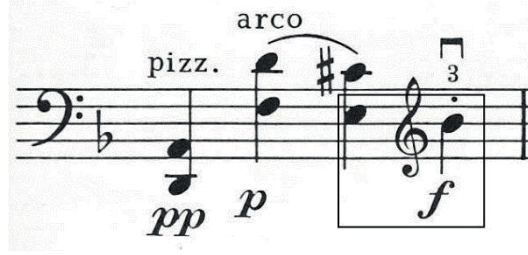
Reger bu ritimden ayrıldığında bile bütünlük devam etmektedir. Reger, ilk tekrarda Fa majörden La minöre *modülasyon*⁴⁵ yapar. Bölümdeki armonik bütünlük Barok döneme özgü değildir fakat Reger'in klasik yazım tarzına kıyasla Barok dönemle uyumludur. Yedili aralık düzenli olarak kullanılır ve hem birinci ölçüde öne çıkan küçük yedili hem de *Gavotte*'un ikinci kısmında sıklıkla kullanılan eksik yedili vardır.

İki bölüm her iki ölçüde *f* ve *p* nüansları arasında geçiş yapar. Yüksek ve alçak sesler arasındaki basit kontrastlar bölümde sıklıkla vurgulanır. Bu kontrast Barok dönemi anımsatmaktadır.

Gavotte A ve *B* karakter olarak birbirinden farklıdır. *Un poco meno mosso*'da *pp* nüasından sonra aniden gelen *f* nüansı *Allegretto*'nun dinamiğini anımsatmaktadır. *A* bölümü daha sonra portato, *B* bölümüyse daha legato bir karaktere sahiptir.

B bölümü *A* bölümüne göreceli olarak minördedir. *Pizz* ve *Arco* arasındaki hızlı değişiklikler ve *f* ve *p* nüansları arasındaki değişimler *A* bölümündeki mizahın devamı niteliğindedir.

⁴⁵Müzik içerisinde geçici olarak başka bir tona geçiş yapma durumu.



Şekil 3. 9. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Viyolonsel Süiti, 2. Bölüm 26. ölçü
(Henle Verlag, 2010)

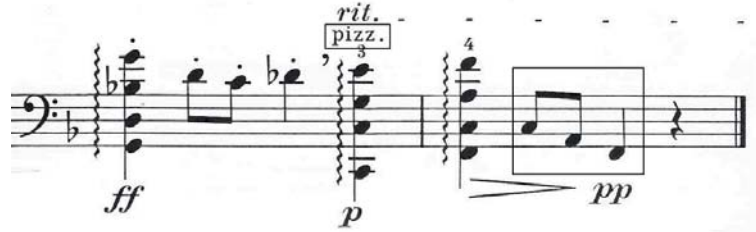
Triton bu bölümde de kullanılır. İkinci ölçüde, üçüncü vuruşta çift sesin alt notası olan mi ile dördüncü vuruştaki si bemol arasındaki aralık bir tritondur. (Bkz. Şekil 3.14)

Un poco meno mosso'nun 29. ölçüsünde *p* nüansından *crescendo*'yla *f* nüansına ulaştıktan sonra ani bir *p* nüansında *pizz.* ile akor çözülmemektedir. Bu ani nüans kontrastında *pizz.* akorlar kaybolmamalı ve armoninin çözümü gözden kaçırılmamalıdır.

Ayrıca Reger, *Prelude*'ün kodaındaki A ve B bölümlerinin özelliklerini birleştirmesine benzer bir şekilde, bu bölümü, başlangıçta arco olan birkaç tek notayı *pizz.* akorlarıyla değiştirerek bitirmiştir.



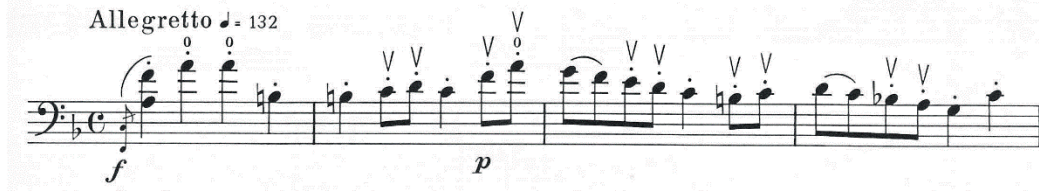
Şekil 3. 10. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Viyolonsel Süiti, 2. Bölüm 23 ve 24. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)



Şekil 3. 11. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Viyolonsel Süiti, 2. Bölüm 69 ve 70. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

Şekil 3.15'deki örnekte A bölümü arco olarak biterken, şekil 3.16'deki örnekte aynı akor *pizz.* şeklinde kullanılmıştır ve bu akorla bölüm sona ermiştir.

3.2.1. Gavotte için çalışma önerileri



Şekil 3. 12. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Viyolonsel Süiti, 2. Bölüm 1-4. ölçüler (Henle Verlag, 2010)

Gavotte'un 1. ölçüsünden 4. ölçüsüne kadar olan tema bölüm boyunca sıklıkla tekrarlanmaktadır. Seslendirilirken dikkat edilmesi gereken noktalar; ilk ölçüdeki akor çabuk geçilmemeli ve görkemli bir ifadeyle girilmeli ardından *staccato*⁴⁶ olan notalar kesik kesik ve küçük arşe kullanılarak teker teker duyurulmalı, iterek çalınan her sekizlik notanın dinamiklerinin aynı güçte olmasına dikkat edilmeli. Ani nüans değişimi ve kontrast özellikle belirtilerek çalınmalı. Üçüncü ölçünün ilk iki sekizliğindeki bağlı notaların ikinci sekizliği kısa bırakılmalı. Bu ifade Barok dönem süitlerine özgü bir ifadedir (Bkz. Şekil 3.17).

25. ölçüde Gavotte'un B bölümü başlamaktadır. Karakter olarak A bölümünden farklıdır. *Un poco meno mosso* ilk bölüme göre daha sakin seslendirilmelidir. İfade olarak da başlangıçtaki nüans ilk bölümden farklıdır. *pizz.* ve *arco* arasındaki geçişler telaşlı olmamalı ve zaman tanınarak sakin ifade kaybedilmemelidir.

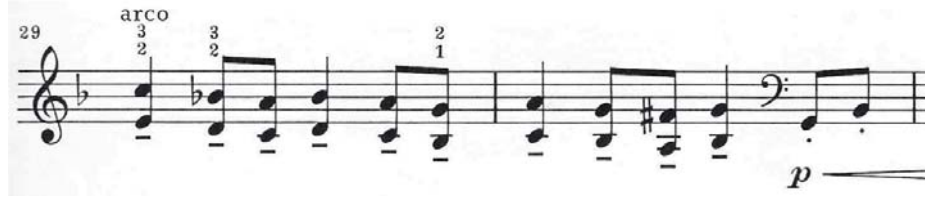


Şekil 3. 13. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Viyolonsel Süiti, 2. Bölüm 25-26. Ölçüler (Henle Verlag, 2010)

Ayrıca 25. ölçüdeki *pizz*'den sonra iterek gelen akorun arşenin ucunda, *p* nüansında ve yumuşak olmasına dikkat edilmelidir. 26. ölçüde son dörtlüğe kadar *p* nüansını devam ettirmek ve si notasıyla birlikte gelen *f* nüansının kontrastını duyurmaya özen gösterilmelidir (Bkz. Şekil 3.18).

⁴⁶Hızlı ve keskin bir şekilde çalınan notalar için kullanılan bir müzik terimidir.

Sevcik Op. 3, 40 varyasyondan 32 numaralı egzersiz tam tersi nūanlarla çalışılabilir.



Şekil 3. 19. Max Reger, Op. 131c İki Numaralı Viyolonsel Süiti, 2. Bölüm 29-30. ölçüler (Henle Verlag, 2010)

29. ölçüde başlayan çift sesleri çalışırken üst ve alt sesler ayrı ayrı çalışılmalı ve ardından birleştirilirken seslerin büyük-küçük aralıkları parmaklara doğru şekilde öğretilmelidir (Bkz. Şekil 3.19).

3.3. Largo

Largo, bu süitte iki hızlı dans bölümünü daha yavaş bir dans ile ayıran *Sarabande* görevi görmektedir. Bu bölüm ilk süitin ikinci bölümü olan *Adagio*'ya benzemektedir.

Bölümün melodisi liriktir. Yoğun ve duygusal bir ifadesi vardır. *Sarabande*'ın ikinci vuruş vurgusu, *Largo* olan bu bölümde düzenli olarak ikinci vuruştaki melodinin ifadesiyle ima edilmiştir. *Largo* üçlü bir forma sahiptir. A bölümü liriktir ve genellikle çellonun yüksek ses seviyesindedir. B bölümü daha kısadır ve *agitato*⁴⁷dur. Melodi çoğunlukla kalın tellerde devam etmektedir.



Şekil 3. 14. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 3. Bölüm 1. ölçü (Henle Verlag, 2010)

⁴⁷Hızlı bir tempoda, coşkulu, aceleci bir ifadeyle.



Şekil 3. 21. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 3. Bölüm 7. ölçü
(Henle Verlag, 2010)

B bölümü on altı ölçüdür. Bölümün çoğu tek bir melodide ilerler. Bu Reger'in diğer yavaş bölümlerinden birinci süitin Adagio'su, ikinci ve üçüncü süitlerin yavaş *Prelude*'ünden oldukça farklıdır. Bölümün ilk ölçüsündeki kullanımına benzer bir şekilde *Apojatür*⁴⁸ yedinci ölçüde daha belirgin bir şekilde kullanılmıştır (Bkz. Şekil 3.20 ve 3.21).

Reger, özellikle A bölümünün lirik melodisinde tritonu kullanmaya devam etmiştir. İlk ölçü si bemol ile başlamış ve triton olan mi naturel ile bitmiştir. Lirik temanın ilk iki cümlesi son sekiz ölçüdür.

Birinci ve ikinci süitlerin *Prelude*'ünün kontrpuanına benzer şekilde, bu bölüm yine üst ve alt sesler arasında gidip gelir doğaçlamaya benzer özellikleri vardır.



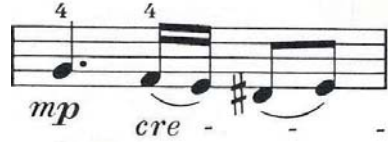
Şekil 3. 15. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 3. Bölüm 30. ölçü
(Henle Verlag, 2010)



Şekil 3. 16. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 1. Bölüm 1. ölçü
(Henle Verlag, 2010)

⁴⁸Vurgudan önce veya üzerinde harmonik bir notadan önce gelen harmonik olmayan bir notadan oluşan bir süslemeye verilen ad.

B bölümünün başlangıcı, *Prelude* ile tam olarak aynı ritmi kullanır, noktalı bir çeyrek, ardından iki on altılık ve iki sekizlik ritim vardır (Bkz. Şekil 3.22 ve 3.23).



Şekil 3. 17. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti, 3. Bölüm 39. ölçü
(Henle Verlag, 2010)



Şekil 3. 18. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm 40-42. Ölçü
(Henle Verlag, 2010)

Bu giriş, *Prelude*'ün başlangıcının yukarı doğru kademeli hareketini tersine çevirmiştir. Aynı ritim, 39-42. ölçülerde B bölümü kapanırken kısaltılmış bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Bkz. Şekil 3.24 ve 3.25).

3.3.1. Largo için çalışma önerileri

Lirik bir melodiye sahip olan bu bölümde dikkat edilmesi gereken en temel noktalardan birisi bölümdeki cümlelerin bağlı duyulmasıdır. Bunun için kaliteli legato ve işlevli *vibrato*⁴⁹dan yararlanılması gerekmektedir.

Ayrıca bir diğer önemli nokta; arşenin hızı ve baskısının kontrolüdür. Belirli ve düzenli bir hızda ve baskıda olması cümlelerin bölünmemesi için çok önemlidir. Arşenin ucuna gelindiğinde cümlenin kopmaması için güç bırakılmamalıdır.

Çift seslerden sonra gelen bağlı iki sekizlik notalar yürüyüşü tırmandıran önemli bir ifadedir.

⁴⁹Latince titreşme sözcüğünden türemiştir. Yaylı, telli çalgılarda ve vokal müzikte seslendiren tarafından uygulanan titreştirme tekniğine verilen addır.



Şekil 3. 19. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 3. Bölüm 18-20. ölçü (Henle Verlag, 2010)

Largo'nun 18. ve 20. ölçüsü arasındaki armoni çözümleri dikkat çekicidir. Seslendirirken bu sesler üzerinde durulmalı ve belli edilmelidir (Bkz. Şekil 3.26).

3.4. Gigue

İkinci süitin son bölümü olan *Gigue*, Reger'in üç süitindeki tüm bölümler arasında Barok tarza en yakın yazılmış olandır. Süitin ikinci bölümü *Gavotte* gibi bu bölüm de baştan sona Barok karakterdedir. *Gigue*, uzun-kısa-uzun-kısa ritmi ile bir dans stiline sahiptir.

6/8'lik ölçü birimindedir ve oldukça hızlıdır. Reger, açılış temasının neredeyse tamamen bir tekrarını yapar. Bu da *Gigue*'ye A B A formu hissini verir. İkinci A bir özetleme duygusuna sahiptir.



Şekil 3. 20. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 1-6. ölçü (Henle Verlag, 2010)



Şekil 3. 21. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 44-47. ölçü (Henle Verlag, 2010)

Reger ikinci süitin *Gigue*'inde ilk yarıdaki melodiyi tersten taklit etmektedir (Bkz. Şekil 3.27 ve 3.28).

Reger ayrıca *Gigue*'de iki sesli yazı kullanmıştır. Reger, notasyonunda üst ve alt sesleri yukarı veya aşağı işaret eden nota kökleriyle ayırt ederek iki sesin varlığını açıkça göstermektedir.



Şekil 3. 29. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 23-27. ölçü (Henle Verlag, 2010)

Ayrıca, ikinci ses girdikten sonra yaklaşık 20 ölçü boyunca duyulmayan sesin duyulmasına dikkat çeker, üst ve alt sesleri dinamik olarak net bir şekilde betimler, üst ses *p*, alt ses ise *f* olarak işaretlenir (Bkz. Şekil 3.29).

Reger ayrıntılara özenli yaklaşır ve yazısı barok tarzda olsa da, icracıyı sınırlamaz ve enstrümanın tüm aralığını kullanır.

3.4.1. Gigue için çalışma önerileri



Şekil 3. 22. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 1. ölçü (Henle Verlag, 2010)

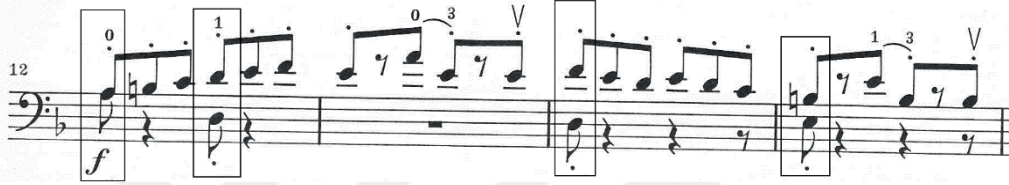
Vivace tempoda ve 6/8'lik ölçü biriminde yazılmış olan bölüm *f* nüansında başlamaktadır. İfade olarak görkemlidir. *Spiccato*⁵⁰ çalınması gereken notalar tek tek duyurulmalıdır. Arşenin denge noktasında zıplatarak havalı bir ifade yakalanmalıdır ve küçük arşe kullanılmalıdır. Sağ kolda dirsekten yukarısı değil, bilek dirsek arası kaslardan yardım alınmalıdır (Bkz. Şekil. 3.30).

⁵⁰Hafif, çabuk ve sıçrayan bir arşe kullanımıyla sesleri birbirinden kopuk olarak seslendirme durumu.



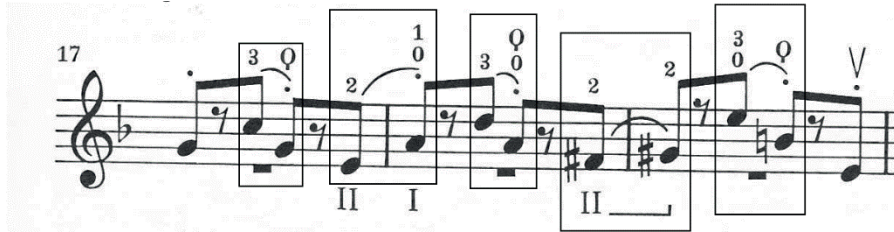
Şekil 3. 23. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 2-4. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

3. ölçüde başlayan ve bölüm boyunca sıklıkla devam eden bağlı iki sekizlik motifinin ikinci sekizliğinin kısa olmasına dikkat edilmelidir. Ardından iterek gelen notayla birlikte ilk ölçüdeki üslup korunarak devam etmelidir (Bkz. Şekil 3.31).



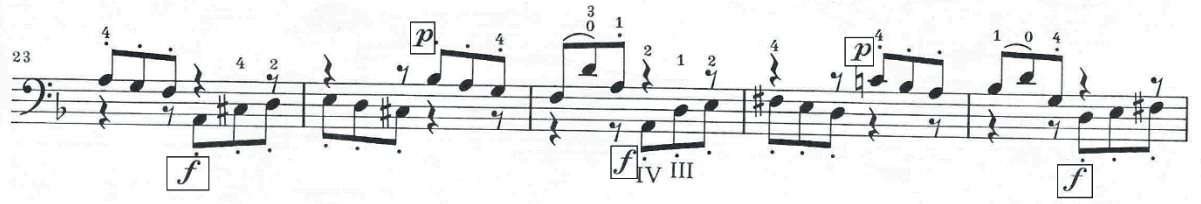
Şekil 3. 24. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 12-15. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

12. ölçüde başlayan ve devam eden çift sesler hızlı geçilmemelidir. İfade olarak kısa istenmiş olsa da diğer seslerden armonik olarak daha önemli olduğu belli edilmelidir (Bkz. Şekil 3.32).



Şekil 3. 25. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 17-19. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

17. ölçüde başlayan yürüyüş dikkat çekicidir. Havalı bir arşe kullanılmalıdır. Bağlı olan sekizlik notaların son sesleri kısa ve havada bırakılmalı ardından tekrar tel ile kontakt kurularak devam edilmelidir (Bkz. Şekil 3.33).



Şekil 3. 26. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 28-30. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

23. ölçüde başlayan motif çift parti olarak ilerlemektedir. Üst parti *p* nüansındayken, alt parti *f* nüansındadır. Nüanslara dikkat edilmelidir ve arşe durdurulmadan ani olan bu nüans değişiklikleri tempo içinde seslendirilmelidir (Bkz. Şekil. 3.34).



Şekil 3. 27. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 28-30. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

Staccato ifade bölüm boyunca devam etmektedir. Fakat 28. ölçüde başlayan çift sesler bağlıdır. İfade bağlara uygun olmalıdır ve vibrato kullanımıyla çift seslerin ifadesi desteklenmelidir (Bkz. Şekil 3.35).



Şekil 3. 28. Max Reger Op. 131c İki Numaralı Solo Viyolonsel Süiti 4. Bölüm 64-65. ölçüler
(Henle Verlag, 2010)

*Flageolet*⁵¹’lerden sonra gelen on altılık motif bölümdeki en dikkat çekici ve farklı olan motiftir. Bölümün temposu hala *vivace*’dir. *Fortissimo* nüansındaki bu motifi seslendirirken arşenin baskısı oldukça önemlidir. Gerekli basınç tele uygulanmalı ve küçük arşe ve küçük hareketle tempoyu koruyarak motif duyurulmalıdır (Bkz. Şekil 3.36).



⁵¹Yaylı çalgılarda doğuşkan sesleri öne çıkarmak için kullanılan tekniktir. Açık teldeki belli bir noktaya basmak yerine dokunarak elde edilir.

SONUÇ

Yaşadıkları dönemlerde çığır açan besteciler, karşılaştıkları eleştirilere ve zorluklara rağmen ilerici yaratım ruhları sayesinde yılmamışlardır.

20. yüzyılın başlarında 18. ve 19. yüzyılın eserlerine aşına olan ve yeniliklerle ilgilenmeyen bir dinleyici kitlesinin oluşması, bestecilerin beğeni kaygısı gütmelerine sebep oldu ve besteciler yenilikçi olmakla, olanı sürdürmek arasında bir denge kurmak zorunda kalmışlardır. Aslında bu kaygı, klasik müziğin günümüze kadar kalıcılığını ve kalitesini popüler olma kaygısına kurban etmemiştir.

Sadece kendi zamanı için değil, gelecek nesiller için de müzik yazma düşüncesinde olan Reger, Bach'ın müziğindeki derinliği kendi döneminin dinleyicileri için modernize etmek istemiş ve 20. yüzyıl bestecisi olarak Barok dönem ve Bach'ı bestelerinde esin kaynağı olarak kullanmıştır.

Reger, op. 131c iki numaralı viyolonsel süitinde Geç Romantik dönemin armonik dilini Barok dönem ve özellikle Bach'ın kullandığı formlarla birleştirerek hatta süitteki dansların isimlerini değiştirmeden Bach'ı yeniden modernize etmeye çalışmış fakat bu çalışmaları dönemin müzik eleştirmenleri ve dinleyicileri tarafından olumsuz karşılanmıştır. Reger'i yaratıcılıktan uzak ve Modern dönemin formlarıyla Barok dönemin formlarını birleştirmesini anlamsız bulmuşlardır. Reger'in Op. 131c iki numaralı viyolonsel süiti 20. yüzyılın başlarında Almanya dışında pek fazla takdir görmese de süit formunun tekrar popüler olduğu 19. yüzyıldan sonra solo viyolonsel süitleriyle repertuarı zenginleştiren Reger, ilerleyen yıllarda Luigi Dallapiccola (Ciaccona, Intermezzo e Adagio -1945), Alexandre Tchérépnin (Suite -1948), Ernest Bloch (üç süit -1956-57), Benjamin Britten (üç süit 1964-74) ve William Bolcom (bir süit -1995) gibi birçok besteci için de ilham kaynağı olmuştur.

Reger, yazdığı eserlerde kullandığı formlar ve tınlarla Barok dönem ve 20. yüzyıl müziği arasında bir köprü kurmuştur. Op131c iki numaralı solo viyolonsel süiti bunun en iyi örneklerindendir.

Bu araştırmada, Max Reger'in Op. 131c iki numaralı solo viyolonsel süitinin gelecek nesillere etkin bir kaynak oluşturması hedeflenmiş ve çalışma önerileriyle pekiştirilmiştir.

KAYNAKÇA

- Anderson, C. (2006). *Selected writing of Max Reger*. New York: Routledge Taylor & Francis.
- Frisch, W. (2015). *19th-century music*. California: University of California Press.
- Funk, K.J. (1994). *Hermann Abert - musiker, musikwissenschaftler, musikpädagog*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Gitter, B.D. (2009). *Fugal writting for atypical instrumentation : how Johann Sebastian Bach and Max Reger approached the compositional chlanng of composing a fugue for unaccompanied cello*. Kansas City: University of Missouri, Conservatory of Music and Dance.
- Hodeier, A. (2008). *Les formes de la musique*. PUF: Presses Universitaires de France.
- Ivanov, H. (2011). *The twentieth century's most significant works for cello: histrorical rewiew and analysis*. Tallahassee: Florida State University College of Music.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kirchmeyer, H. (2017). *System- und methodengeschichte der deutschen musikkritik vom ausgang des 18. bis zum beginn des 20. jahrhunderts*. Franz Steiner Verlag.
- Lee, S. (2020). *The legacy of Bach's cello suites in twentieth-century solo cello suites*. Cincinnati: University of Cincinnati.
- Leonard, B. H. (2012). *An analysis of Max Reger's suites for unaccompanied cello*. Columbia: University of South Carolina.
- Lorenzen, J. (1982). *Max Reger als bearbeiter Bachs*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Say, A. (1997). *Müzik tarihi, 3. Basım*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi, Cilt 1*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü (3. Baskı)*. Ankara: Sözkese Matbaası.
- Selanik, C. (1996). *Müzik sanatının tarihsel serüveni*. Ankara: Dorum Yayınları.
- Váray, P.T. (2018). *Cello compositions of Max Reger*. Budapeşte: The Liszt Academy of Music.
- Wang, L.Y. (2009). *Max Reger's sonata for violoncello and piano in a minor, Op. 116 a recording project and interpretative study*. Tempe: Arizona State University.

İNTERNET KAYNAKLARI

(http-1) S. Bonta vd., (2001) *Violoncello [cello]*

[https://www.oxfordmusiconline-](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044041)

[com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044041](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000044041) (Erişim Tarihi: 11.02.2023)

(http-2) <https://www.max-reger-institut.de/de/max-reger/lebenslauf> (Erişim Tarihi: 11.02.2023).

(http-3) J. Williamson (2001) *Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian)*

[https://www.oxfordmusiconline-](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rskey=Upt6aK&result=1)

[com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rskey=Upt6aK&result=1](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023064?rskey=Upt6aK&result=1) (Erişim Tarihi: 11.02.2023).

(http-4) <https://www.blog.der-leiermann.com/die-geschichte-der-suite/> (Erişim Tarihi: 15.02.2023)

(http-5) D. Fuller (2001) *Suite*

[https://www.oxfordmusiconline-](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091?rskey=wCDXBy&result=1)

[com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091?rskey=wCDXBy&result=1](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027091?rskey=wCDXBy&result=1) (Erişim Tarihi: 15.02.2023)

(http-6) D. Ledbetter and H. Ferguson (2014). **Prelude** (*Fr. prélude; Ger. Vorspiel; It., Sp. preludio; Lat. praeludium, praeambulum*).

[https://www.oxfordmusiconline-](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskey=RCJiYQ&result=1)

[com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskey=RCJiYQ&result=1](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302?rskey=RCJiYQ&result=1) (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

(http-7) M. E. Ellis and S. G. Cusick (2001). **Allemande** [*allemand, almain, alman, almond*] (*Fr.: 'German [dance]'; It. alemana, allemanda*).

[https://www.oxfordmusiconline-](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000613?rskey=MYfLrE&result=1)

[com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000613?rskey=MYfLrE&result=1](https://www.oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000613?rskey=MYfLrE&result=1) (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

(http-8) M. E. Ellis (2001). **Courante** (*Fr.: 'running', 'flowing'; It. corrente; Eng. corant, coranto*).

<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006707?rskey=wM2Pcy&result=100613> (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

(http-9)R. Hudson and M. E. Little (2001). **Sarabande**.

<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024574?rskey=egq0gI&result=1> (Erişim Tarihi: 17.02.2023)

(http-10)M. E. Ellis (2001). **Minuet** (*Fr. menuet; Ger. Menuett; It. minuetto; Sp. minuete, minué*).

<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018751?rskey=CPjgJh&result=1> (Erişim Tarihi: 16.02.2023)

(http-11)M. Göser (1999). **Das Menuett – ein Tanz des Barock**.

<https://www.grin.com/document/99850> (Erişim Tarihi: 20.02.2023)

(http-12)M. E. Little (2001). **Bourrée** [*bourée*] (*Fr.; It. borea; Eng. boree, borry*).

<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003732?rskey=ou8axj&result=1> (Erişim Tarihi: 20.02.2023)

(http-13)<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-gavotte-102.html> (Erişim Tarihi: 20.02.2023)

(http-14)M. E. Little (2014). **Gavotte** (*Fr.; Old Eng. gavot; It. gavotta*).

<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774?rskey=HpI2Dt&result=1> (Erişim Tarihi: 20.02.2023)

(http-15)M. Remnant (2001). **Gigue(ii)** (*Fr. gigue, gigue; It. and Sp. giga*).

<https://www-oxfordmusiconline-com.offcampus.anadolu.edu.tr/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010774?rskey=HpI2Dt&result=1>

001/omo-9781561592630-e-0000011124?rskey=brMeOB&result=1 (Erişim Tarihi:
12.02.2023)

