

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

LUIGI BOCCHERINI *NO. 9 Sİ BEMOL MAJÖR VİYOLONSEL*
KONÇERTOSU'NUN VİYOLA KONÇERTOSU OLARAK ADAPTASYONU
VE İKİ VERSİYON ARASINDAKİ TEKNİK ve MÜZİKAL
KARŞILAŞTIRMALAR

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20143311022 Göknil ÖZKÖK SEZENER

Danışman:
Doç. Gözde YAŞAR

İstanbul 2019

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI

LUIGI BOCCHERINI *NO. 9 Sİ BEMOL MAJÖR VİYOLONSEL
KONÇERTOSU*'NUN VİYOLA KONÇERTOSU OLARAK ADAPTASYONU
VE İKİ VERSİYON ARASINDAKİ TEKNİK ve MÜZİKAL
KARŞILAŞTIRMALAR

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:
20143311022 Göknil ÖZKÖK SEZENER

Danışman:
Doç. Gözde YAŞAR

İstanbul 2019

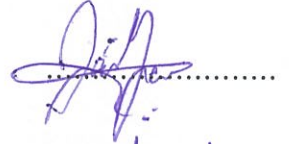
Göknil ÖZKÖK SEZENER tarafından hazırlanan **L. BOCCHERINI NO.9 Sİ BEMOL MAJÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN VİYOLA KONÇERTOSU OLARAK ADAPTASYONU VE İKİ VERSİYON ARASINDAKİ TEKNİK VE MÜZİKAL KARŞILAŞTIRMALAR** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/06/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

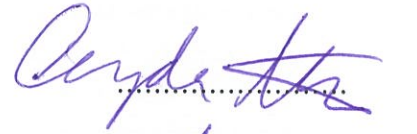
Jüri Üyesi : Doç. Gözde YAŞAR (Danışman-TİK)



Jüri Üyesi : Prof. Pelin HALKACI AKIN (TİK)



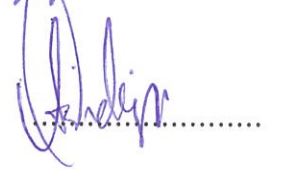
Jüri Üyesi : Prof. Ceyda UZGÖREN (İstanbul Üniversitesi-TİK)



Jüri Üyesi : Prof. Burcu Evren YAZICI (Anadolu Üniversitesi)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Aslı GİDERGİ ÖZÜBEK



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
1. GİRİŞ	1
2. LUIGI BOCCHERINI'NİN YAŞAMI	5
3. VİYOLA LİTERATÜRÜNDE ERKEN KLASİK ve KLASİK DÖNEM	11
3.1. Uyarlamalara Genel Bakış	14
3.1.1. Lionel TERTIS	16
3.1.2. William PRIMROSE	17
3.1.3. Lillian FUCHS	18
4. FRIEDRICH GRUTZMACHER KİMDİR	21
4.1. Luigi BOCCHERINI Viyolonsel Konçertosu F. GRUTZMACHER Uyarlamasına Genel Bakış	22
5. LUIGI BOCCHERINI <i>NO.9 VİYOLONSEL KONÇERTOSU'</i> NUN VİYOLA UYARLAMASI	25
6. LUIGI BOCCHERINI <i>NO.9 VİYOLONSEL KONÇERTOSU'</i> NUN VİYOLAYA YAPILAN UYARLAMASINDAKİ TEKNİK ve MÜZİKAL FARKLILIKLARIN KARŞILAŞTIRILMASI.....	26
6.1. Konçerto I. Bölüm	27
6.1.1. I. Bölüm Kadans	37
6.2. Konçerto II. Bölüm	39
6.3. Konçerto III. Bölüm	40
6.3.1. Konçerto III. Bölüm Kadans	48
7. SONUÇ	50
8. EKLER	52
8.1. Ek-1 L.BOCCHERINI No.9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu F. GRUTZMACHER Uyarlaması, Viyolonsel Partisi	52
8.2. Ek-2 L. BOCCHERINI No.9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu Viyola Uyarlaması, Viyola Partisi	

8.3. Ek-3 L. BOCCHERINI No.9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu	
Viyola Uyarlaması, Piyano Eşlik Partisi	52
9. KAYNAKLAR	100
10. ÖZGEÇMİŞ	101



ÖNSÖZ

Viyola, yaylı çalgılar ailesi içinde gerek ses, gerek repertuvar olarak bağımsızlığını yüzyıllar sonra kazanmış olsa da, nihayet günümüzde kendine has tınısı, rengi, karakteri ve yaratabildiği güçlü müzikal etki ile daha göz önünde. Özellikle 1900'lerin başından bu yana önemli viyola solistlerinin konserlerinde, kayıtlarında giderek zenginleşen repertuvarıyla da müzik dünyası içinde hayatını sürdürmekte.

Uyarlama; bildiğimiz bir hikâyeyi başka bir zamanda, başka bir duyguyla anımsamak gibidir. Barok dönemden 20. yüzyıla kadar olan süreçte viyola için yazılmış yapıtların yanı sıra, İngiliz viyolacı Lionel Tertis döneminde ve sonrasında pek çok farklı çalgıdan yapılan uyarlamalar, viyolanın zengin ses rengi, buğulu tınısı ve ağırbaşlı karakterini gösterme olanağı sunar. Konçerto yönünden zengin bir repertuvara sahip olmayan viyola, daha çok oda müziği literatüründe şanslı sayılır. Sonat ve konçerto repertuarı olarak dönemsel boşlukları olmasına karşın uyarlamaların bu yönde artmış olması, özellikle çağımızda viyolanın solist olarak konser programlarında sıklıkla yer almasını sağlamıştır.

Bu çalışmada; viyolanın tınısı ile biraz daha farklı bir kılığa bürünecek olan, Friedrich Grützmacher'in orijinalinden çok farklı olarak ele aldığı ve adeta yeni bir konçerto olarak düzenlediği Luigi Boccherini'nin 9 numaralı Si bemol Majör konçertosu viyola için uyarlanmıştır.

Bu çalışma süresince yardımlarından ötürü, danışmanım Doç. Gözde Yaşar'a, eşim F. Ozan Sezener'e, Güneş Tokcan'a, Dr. Öğr. Üyesi Aslı Gidergi Özübek'e, el yazısı olarak tamamladığım notanın transkripsiyonunun bilgisayar programı ile yazılmasında bana büyük yardımı olan Şant Esmer'e teşekkürlerimi sunmak isterim.

Mayıs 2019

Göknil ÖZKÖK SEZENER

ÖZET

(LUIGI BOCCHERINI *NO. 9 Sİ BEMOL MAJÖR VİYOLONSEL
KONÇERTOSU*"NUN VİYOLA KONÇERTOSU OLARAK ADAPTASYONU
VE İKİ VERSİYON ARASINDAKİ TEKNİK VE MÜZİKAL
KARŞILAŞTIRMALAR)

Bu eser metni çalışmasının ilk bölümünde, çağının en önemli viyolonselci ve bestecilerinden biri olan Luigi Boccherini'nin yaşam hikâyesi anlatılmış, müziği ve konçertoları ile ilgili bilgiler aktarılmıştır. Uyarlaması yapılan 9 no'lu Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu'nu Luigi Boccherini'den sonra yeniden ele alan ve yeniden düzenleyen Alman viyolonselci, pedagog Friedrich Grützmacher'in yaşamı kısaca anlatılmış ve bu uyarlamanın viyola repertuvarına olan katkısı, bu çalışma için yapılmış olan konçerto uyarlamasının iki çalgı arasındaki teknik ve müzikal farklılıkları incelenmiştir.

Gerek L. Boccherini'nin orijinal el yazması, gerek F. Grützmacher'in uyarlaması olan ve viyolonsel repertuvarında önemli bir yere sahip olan bu konçertonun, viyola repertuvarında yer alması, dönem stili açısından icracıya ışık tutacaktır.

ANAHTAR KELİMELELER: Viyola, Viyolonsel, Boccherini, Konçerto, Uyarlama

SUMMARY

(LUIGI BOCCHERINI *NO. 9 B FLAT MAJOR CELLO CONCERTO*
ADAPTATION AS A VIOLA CONCERTO AND
TECHNICAL AND MUSICAL COMPARISONS BETWEEN THE TWO
VERSIONS)

The first part of this study includes the life of Luigi Boccherini, one of the most important cello players and composers of his era. It also conveys information about his music and concertos, and briefly covers the life of the German cellist and pedagogue Friedrich Grützmacher who made an adaptation of Boccherini's 9th Cello Concerto in B-flat Major. The study also covers the contribution of this adaptation to the viola repertoire, and describes the technical and musical differences that may occur when performing the adaptation of this concerto with the viola.

Both the original manuscript by Boccherini, and the adaptation of this concerto made by F. Grützmacher, hold an important place in the cello repertoire. The existence of this concerto in the viola repertoire throws light to the player on the particular style of this era.

KEY WORDS: Viola, Violoncello, Boccherini, Concerto, Adaptation

1.GİRİŞ

Viyola yakın tarihimize kadar uzun bir süreçte çalgısal ya da form gelişiminden öte, karakterli sesi ve pek çok rengi yansıtabilen tınısının keşfedilmesiyle yaylı çalgılar ailesinin önemi fark edilir bir üyesi haline geldi.

Gerek geçmişindeki yeri, gerek şimdi geldiği noktada müzik ve çalgı tarihinde artık önemli ve dikkate değer bir yerde.

Müzik tarihine bakıldığında, 20. yüzyıla kadar uzanan süreçte viyolayı solist çalgı olarak görülmemekte. 1900'lü yılların başından itibaren özellikle keman solistlerinin viyola sesine duydukları ilgi, bu çalgıyı göz önüne çıkarma istekleri ve bu yöndeki çalışmaları yaylı çalgılar ailesinin ağırbaşlı üyesine yeni bir kimlik kazandırmış oldu.

17. yüzyılın ikinci yarısına dönüldüğünde, özellikle oda müziğinde önemli bir yere sahip olan viyola; genelde armoniyi destekleyen, köprü görevini üstlenen partiler ve sıklıkla olmasa da solo partiler ile yer alıyordu. Joseph Haydn ve Wolfgang Amadeus Mozart dönemine kadar sesi oda müziği yapıtlarında duyulan viyola bu iki bestecinin yapıtlarında daha belirgin partilerle öne çıkmıştır. Özellikle Wolfgang Amadeus Mozart, operalarında viyolaya oldukça dikkate değer partiler yazmıştır. Bu klasik dönemde viyola için önemli bir gelişmedir. Bu dönem armonik partilerle eserin genel yapısına büyük katkı sağlamış olsa da, yine de ara ve tamamlayıcı sesleri çalan bir çalgı konumundan bir süre daha öteye gidememiştir.

Klasik dönemde pek çok besteci kemanın yanı sıra iyi derecede viyolaya da hakimdi. W.A Mozart'ın keman ve viyola için, annesinin ölümünün ardından bestelediği "Symphonie Concertante"¹ da döneminden günümüze dek, gerek konser

¹ Symphonie Concertante: (Fr.) 1770'ten sonra yaygınlaşan, iki, üç ya da dört solo çalgı ve senfonik orkestra için yazılan, her solist çalgı için önemli solo partiler içerdiğinden senfoni formundan çok konçerto formuna yakın bir tür.

salonları gerek cd kayıtlarında sıkça seslendirilen yapıtlardandır. Bu yapıt Mozart'ın viyolaya solo çalgı olarak yer verdiği tek yapıt olsa da bestecinin son dönem eserlerine denk geldiği görülmektedir. Klasik dönemin ardından, bestecilerin giderek müzikte yeni renkler, yeni ifadeler, yeni tını arayışları, viyolaya oda müziği ve orkestra içinde belirgin bir yer kazandırmıştır.

Çağımıza yaklaşırken, William Walton, Paul Hindemith, Bela Bartok gibi 20. yüzyıl bestecileri viyolanın yükselişine katkıda bulunmuş, repertuvara, çalgının teknik olanaklarını en iyi biçimde kullanarak, ses kapasitesini, rengini ve karakterini yansıtan yapıtlar kazandırmayı başarmışlardır.

Yazılmış ilk solistik yapıta değinecek olursak bunun ilk örneği, viyola literatüründe önemli bir yere sahip olan Alman besteci Georg Philip Telemann'ın (1681-1765) yazdığı konçertodur. Klasik döneme gelindiğinde ise; saray orkestrasında ve oda müziği topluluklarında viyola çalan Carl Philip Stamitz ve Anton Hoffmeister'in viyola için yazdıkları konçertolar, stil ve müzikalite bakımından viyola repertuarında ciddi bir yer tutar. Bunun dışında viyola için yazılmış yapıtların ilklerine ek olarak; Jean Baptiste Vanhall (1739-1813) ve Carl Fredrich Zelter'in (1758-1832) konçertoları sayılabilir.

Viyolanın solist çalgı olarak yeniden doğmasını sağlayan ve çalgının formuna da büyük katkı sağlayan İngiliz viyolacı Lionel Tertis (1876-1975) çağının bestecilerine ilham kaynağı olmuş, kendisi için yazılan pek çok yapıtın ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. Bu yapıtların dışında Tertis'in viyolada seslendirmeye uygun bulduğu pek çok yapıt da kendisi tarafından viyolaya uyarlanmış, böylece viyola repertuarı önemli derecede zenginlik kazanmıştır.

L.Tertis'in viyola repertuarına kazandırdığı yapıtlardan bazılarını; Wolfgang Amadeus Mozart No:22 KV.325 La Majör Sonat, Pyotr Ilyich Tchaikovsky op.40

No.2 “Chanson Triste”², Edward Elgar op.85 Çello Konçertosu, George Friedrich Handel Fa Majör Sonat, Gabriel Fauré op.24 “Elégie”³ olarak sıralayabiliriz.

L.Tertis’ten sonra viyola repertuvarına uyarlamaları ile katkıda bulunan bir diğer isim ise, çağının önde gelen virtüozu William Primrose’dur. Primrose solist olarak konserler veren ve Tertis gibi pek çok yapıtın ilk seslendirilişini gerçekleştirmiş önemli bir isimdir.

W. Primrose’un uyarlamalarına şu örnekler verilebilir; Henri Wieniawski “Caprice”⁴, Hugo Wolf “Italian Serenade”⁵, Fyrdrich Chopin “Nocturne”⁶.

Görülüyor ki; viyolanın sınırlı ve geç gelişmeye başlamış repertuarı bu önemli solistler ve besteciler tarafından özenle ele alınmış, çalgının buğulu ve melankolik sesinin, karakterine uygun yapıtlarla daha da öne çıkması amaçlanmıştır. Çalgının repertuvarına bakıldığında özellikle viyolonselden ve kemandan yapılmış uyarlamalar çoğunlukta olsa da, piyano, flüt, klarnet ve fagot gibi çalgılardan da yapılan uyarlamalara sıkça rastlanmaktadır.

Bu bağlamda, uyarlama yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli konu; uyarlanacak müziğin, çalgının teknik kapasitesinin yanı sıra, ses rengi ve karakterine uygun biçimde yapılandırılmasıdır. Edebiyatta şiir ve roman çevirisi ne kadar önemli ise, müzikte de uyarlamalar aynı oranda benzerlik taşır. Bestecinin yazdığı müziği, duygusunu, ifadesini bozmadan, aslına sadık kalmaya özen gösterecek biçimde uyarlamak en doğrusudur.

² Chanson Triste: (Fr.) Hüzünlü Şarkı

³ Elegie: (Fr.) Eski Yunan’da zamansız ölen genç için söylenen ağıt. 19.yy’da çalgısal ve vokal müzikte de kullanılmaya başlanan tür.

⁴ Caprice: (Fr.,İng.) Mizaç değişikliği. Barok çağda füg stiline, sonraki dönemlerde ise serbest formda yazılan parçalar için kullanılan tanım.

⁵ Italian Serenade: (İng.) İtalyanca akşam anlamına gelen “Sera” sözcüğünden türeyen, bir kişiyi yüceltmek, sevgi göstermek için vokal ve çalgısal olarak açık havada seslendirilen müzik türü.

⁶ Nocturne: (Fr.) Gece Müziği.

Tıpkı yazarın ifadesini, dilini, metnin havasını ve akıcılığını bozmadan bir dilden başka bir dile aktarmak gibi. Bunun için de ana dile hakim olmak gerekir. Aynı şekilde çalgıdan çalgıya aktarılacak olan yapıtı iyi analiz etmeli, uyarlanacak çalgının teknik olanakları ve daha da önemlisi yapıtın bu çalgıda nasıl tınlayacağı dikkate alınmalıdır.

Bu çalışmada, viyola literatüründeki uyarlama yapıtlara ve bu yapıtların viyola repertuvarına katkıları incelenecek, İtalyan besteci ve viyolonselci Luigi Boccherini'nin bir besteci ve çellist olarak yaşamı, 9 no'lu Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu anlatılacak, Alman viyolonselci ve eğitimci, Friedrich Grützmacher'in, yaptığı değişikliklerle yeni bir kimlik kazandırdığı bu konçerto ve bu konçertonun viyola uyarlaması incelenerek, iki çalgı arasındaki teknik ve müzikal farklılıklar karşılaştırılacaktır.

2. LUIGI BOCCHERINI'NİN YAŞAMI

Kuşkusuz ki Luigi Boccherini, klasik müzik tarihinde ve viyolonsel literatüründe çalgıcı ve besteci olarak bir kilometre taşıdır. 1743 yılının Şubat ayında İtalya'nın Lucca kentinde bir kontrbasçının oğlu olarak dünyaya gelen Luigi Boccherini, küçük yaşta yeteneğinin fark edilmesiyle birlikte, babası Leopoldo di Antonio'nun gözetiminde ilk viyolonsel derslerini almaya başladı. Viyolonselin yanı sıra aynı süreçte kontrbas derslerine de başlayan Boccherini, ileride viyolonsel olarak seçeceği çalgısında bir virtüöz olarak adını duyurmasını sağlayacak ve kendisine teknik ve müzikal donanımı kazandıracak ilk adımları bu yıllarda atmıştır.

Luigi Boccherini'nin yaşamının ilk yıllarına ait çok az kayıt ve bilgi bulunmaktadır.⁷ Günümüze dek ulaşan kaynaklara göre; tüm yaşamını adadığı çalgısı ile halk önünde ilk konserini 4 Ağustos 1756'da doğduğu kentte veren Luigi Boccherini, on dört yaşına geldiğinde Viyana Krallık Orkestrası'na davet edildi.

18. yüzyılın ikinci yarısına baktığımız vakit; pek çok genç virtüöz ve solist için konser şartlarının oldukça zorlu olduğunu görüyoruz. Bu da müzisyenler için yaşamı zorlu kılıyordu. Genç müzisyenler, şanslarını doğduğu toprakların dışında aramak durumunda kalıyor, yakın kentlere, olanakları olanlar ise ülke dışına çıkıyorlardı. Oysa ki, profesyonel bir müzisyenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş olan Boccherini için şartlar farklıydı. Babası, oğlunun konser vermesi konusunda pek çok bağlantı sağlayabiliyordu. Hırslı bir müzisyen olan ve aldığı kararları zaman kaybetmeden uygulayan Leopoldo di Antonio Boccherini, bir süre sonra oğlunun eğitimi konusunda da değişiklik yoluna gitti.

Çalgı tekniği öğretme konusunda olmasa da, teori, kontrpuan ve armoni konularında kendisinin verdiği eğitimin yetersiz olduğu düşüncesindeydi. Ayrıca

⁷ Maurice LINDSAY, W.Leggat SMITH, Luigi Boccherini,- Music&Letters, Oxford University Press 1943 vol.24, 74.

oğlunun, çalgısı üzerindeki üstün becerisiyle kendisini geride bıraktığı da söylenebilir.

Bir süre sonra Leopoldo di Antonio Boccherini, oğluna Lucca'nın önde gelen viyolonselcilerinden ve aynı zamanda besteci olan Abbé Domenico Vanucci'den özel dersler aldirmaya başladı. 1757 yılına gelindiğinde ise, hem eğitimini ilerletmesi hem de virtüöz çalgıcı olarak ismini duyurması için oğlunu Roma'ya gönderdi.

Luigi Boccherini'nin Roma'da eğitimine kiminle devam ettiği tam olarak bilinmiyor olsa da, pek çok biyografide ve araştırma yazılarında yine kesin olmamakla birlikte, dönemin önemli pedagog ve viyolonselcilerinden Giovanni Battista'nın öğrencisi olduğu belirtilmekte. Burada geçen zaman süresinde yazılı bir bilgi ya da belge bulunmuyor. Boccherini'nin 1760 yılında yeniden doğduğu kent Lucca'ya döndüğünü ve birkaç yıl boyunca kilisede müzik direktörü olarak görev yaptığını ise buradaki kayıtlardan görmek mümkün.

1760 yılında ilk oda müziği eserlerini bestelemeye başlayan Boccherini'nin Op.1 "Altı Trio"sü, 1761 yılında "La Chevadière" yayınevi tarafından yayımlandı. Lucca'da kaldığı süre boyunca, kilisedeki görevinin de gerekliliği olarak pek çok oratoryo⁸ da besteleyen Boccherini, aynı yıllarda altı senfoni, bir dörtlü ve altı düet⁹ besteledi.

1757 ve 1764 yılları arasındaki konser turnesi, Boccherini'nin isminin Avrupada kalıcı olması yolunda dikkate değer bir adım olmuştur. Babası Leopoldo Antonio di Boccherini'nin konser bağlantıları sayesinde genç Boccherini ve üç kardeşi Venedik, Trieste ve Viyana Opera'sında konser verme olanağı bulmuşlardır. Bir süre Viyana İmparatorluk Tiyatrosu Orkestrası'nda çalan Boccherini, çalgısındaki üstün yeteneğiyle o yıllarda Viyana'da önemli bir isim olan Christoph Willibald Gluck (1714-1787)'un da dikkatini çekmiş ve desteğini görmüştür.

⁸ Oratoryo: Dua sözcüğünden türemiş olan Oratorium; (Alm.) Oratorio; (İng.,İt.,Fr.) genellikle dinsel bir dramatik tema üzerine yazılmış, orkestra, koro ve solist sesler için yazılmış, 16.yy'da ortaya çıkmış olan müzik formu.

⁹ Düet: (İt.) İki ses ya da iki çalgı için bestelenmiş müzik.

Boccherini o yıllarda Lucca'daki kilisenin müzik direktörlüğünün yanı sıra, yeni fikirleri doğrultusunda planlar yapmaya başladı. Avrupa'daki başarısı ona bu konuda yeni bir yol açacak gibi görünüyordu. Böylelikle müzik tarihinde bir ilk olacak olan, bağımsız bir yaylı çalgılar dördlüsü kurdu. Kemancı Pietro Nardini (1772-1793), Giovanni Filippo Tommaso Manfredi (1731-1777) ve viyolacı Giuseppe Maria Cambini (1746-1825) ile kurduğu bu yaylı dördlü ile konserler vermeye başladı. Uzun bir süre bu dördlü ile konserler veren Boccherini, Giuseppe Tartini'nin (1692-1770) öğrencilerinden ve Lucca'nın önemli kemancılarından birisi olan Manfredi ile olan yakın dostluğunu müzikal ortaklığa çevirerek, zaman kaybetmeden ikili olarak da konser anlaşmaları yapmaya başladı.

1762 yılının sonlarından 1763'ün başlarına kadar, Turin, Lombardy ve birkaç kasabası, Piedmont ve Güney Fransa'yı kapsayan bir konser turnesi organize ettiler. Bu turnelerin ardından yeni konser anlaşmaları için hiç zaman kaybetmeyen Boccherini, Viyana için yazışmalara başladı. Hiç şüphe yok ki, Boccherini yaşamının bu döneminde bir viyoloncelci olarak sıra dışı parlak ve yüksek bir virtüoziteye sahip olduğundan, konser anlaşmaları sıklaşmış ve daha çabuk sonuçlanır hale gelmiştir.

1767'nin sonlarına doğru Paris'e varan ikili, burada o yıllarda parlak kariyerleriyle isimlerinden söz ettiren F. Joseph Gossec¹⁰ ve Pierre Gaviniés¹¹ ile tanışma fırsatı buldular. Boccherini hem besteci kimliği, hem de viyoloncelci olarak o sıralar Paris için yabancı bir isim değildi. Bu nedenle de Paris'teki müzik çevrelerinde biraz da kıskançlıkla adından söz edilmeye başlanmıştı. Boccherini'nin "Luccan Trioları" Paris'teki iki yayıncı tarafından yayımlanmış, 1763 yılının başlarında da Paris'teki bir iki gazetede bu triolar hakkında olumlu eleştiriler yazılmıştı.

1768'in Mart ayında bu iki genç İtalyan müzisyen, Paris'teki başarılı konserlerinin ardından sık sık davetler almaya başlamış, kentin ileri gelen

¹⁰ F. Joseph GOSSEC: 1734-1829 yılları arası yaşamış Belçika doğumlu Fransız besteci. Operaları, yaylı dördlülere, senfoni ve koral eserleriyle, 18.yy'ın önemli bestecilerindedir.

¹¹ Pierre GAVINIÉS: 1728-1800 yılları arasında yaşamış, Fransız kemancı, pedagog ve besteci.

yayıncıları, önemli müzisyenleri ve yüksek statüdeki isimleriyle yakın ilişkiler kurma fırsatı bulmuşlardı. Bu süreç, Boccherini'ye müziğini daha da geniş çevrelere tanıtmaya ve viyolonselci olarak kariyerini daha yukarı taşıması için cesaret veren bir adım olmuştu.

O günlerde Paris'in önemli sanat patronlarından biri olan ve sanata düşkünlüğü ile tanınan, aynı zamanda amatör bir kemancı da olan Baron de Bagge'in evindeki davette tanıştığı "Venieré" yayınevini sahibi Boccherini'ye kapılarını sonuna kadar açtı ve hemen ardında da keman ve piyano için altı sonatını yayımladı.

1769'un ilk aylarında Boccherini ve Manfredi Madrid'e geldiler. Boccherini'nin düşüncesi tamamen buraya yerleşmek ve soyluların hizmetinde müzik yapmaktı. Fakat Boccherini İspanya Kralı tarafından umduğu gibi karşılanmamıştı. Kralın huzuruna çıkmak istemiş fakat kral bu teklifi reddetmişti. Buna karşın o yıl İspanya Kralının koruyuculuğu ile maaşa bağlanan Boccherini, sarayda Prens Don Luis'in hizmetine atanmış, soyluların hizmetinde müzik yapmaya başlamış bir yandan da Prusya Kralı ile olan ilişkisi doğrultusunda iş olarak saraya bestelediği eserleri göndermiştir. On altı yıla yakın bir zaman İspanya'da yaşayan Boccherini, buradaki "besteci ve usta virtüöz" ünvanları ile ona sunulan pek çok imkândan yararlanmıştır.

1785'te Don Luis'nin ölümüyle Boccherini patronsuz kalmış, bir süre sonra Prusya Kralı'nın davetiyle saraya besteci olarak atanmış, kralın ölümüne kadar da bu sarayda besteci olarak görev yapmıştır.

1797 yılında Prusya Kralının ölümüyle ikinci kez patronsuz kalan Boccherini Madrid'e döndü. Bu dönüşün tarihi tam olarak bilinmemekle birlikte, Boccherini'nin Prusya'dan dönme nedenleri de tam olarak bilinmiyor. Bazı kaynaklara göre, bir nedenle artık Prusya Sarayı'na hizmet etmek istemediği ve yeniden Madrid'e yerleşerek çalışmalarını burada sürdürmek istediği düşünülüyor.

Madrid'e dönüşünün ardından uzun bir süre maddi zorluklarla uğraşmak durumunda kalan Boccherini, Paris'teki yayıncılarından biri olan Pleyel'e bir mektup yazarak ona son dönemde tamamladığı altı Gitar Beşlisi'ni yayımlanması için göndermeyi teklif eder. Boccherini bu beşlileri, Prusya'da sıklıkla evini ziyaret ettiği ve yazdığı eserleri gitarıyla çalan Marki Benavente'ye ithaf etmiştir.

Bu beşliler, aslında Boccherini'nin daha önceden yazdığı piyanolu beşlilerin uyarlamalarıdır. Gérard kataloğuna göre; G 453 no'lu Gitar Beşlisi no. 5'in ilk üç bölümü de, 1797'de yazdığı Op.56 no.3 Piyanolu Beşli'den alınmış, varyasyonlu son bölümü ise 1780'de İspanya'da bestelediği Op.30 no.6 Do Majör Beşli'si G 324'ten uyarlanmıştır.¹²

Bu sıralarda İspanya'da yeni eserler vermeyi sürdürmüştür. Bu eserlerin günümüzde de en bilinenlerinden biri; yaylı çalgılar orkestrasına uyarladığı ve İspanyol gece hayatını yansıtmaya yönelik, "Musica Nocturna de Madrid" dir.¹³ Bir süre sonra yine şans Boccherini'nin yüzüne gülmüş, maddi sıkıntılarla dolu bu sürecin ardından, kendisini himayesine alacak yeni bir patron bulmuştur. İspanya hanedanı içindeki Fransız elçi Lucien Bonaparte için çalışmaya başlayan Boccherini, 1799 yılında yazdığı altı piyanolu beşliyi, 1800'de yazdığı Stabat Mater'i ve 1802'de yazdığı 12 iki keman, iki viyola ve bir çello için beşlilerini Bonaparte'a adamıştır.

Boccherini, ileriki yaşlarını rahat ve korunaklı geçiremeyecekti ne yazık ki. 1802'de Bonaparte'ın politik nedenlerden dolayı Paris'e çağırılması, Boccherini'nin finansal durumunu eskisinden de kötü bir hale getirdi. Benavente'de zaman kaybetmeden himayesine gireceği yeni bir patron buldu ve her çalışması için belirlenmiş olan yüz lire¹⁴ için razı oldu. Yaşamını akrabalarının yaşadığı evin tek bir odasında sürdüren Boccherini'nin sağlığı giderek kötüleşiyordu. 28 Mayıs 1805'te bir kalp krizinin ardından altmış iki yaşında öldü. Cenazesi yoksul cenazesi olarak birkaç hayranı tarafından yapıldı ve San Giusto Kilisesi'nin bahçesine defnedildi.

¹² İrkin AKTÜZE, Müziği Okumak, Pan Yayıncılık, Cilt 1, 372

¹³ Musica Nocturna de Madrid: (İt.) Madrid Gece Müziği

¹⁴ O dönemki İspanya para birimi.

1927 yılında, bestecinin tabutunu teşhis ederek, doğduğu kent Lucca'ya geri getiren birçok hayranı, müzisyen ve viyolonselciler, besteciye yeniden düzenledikleri törenle bir kez daha veda ettiler.

Müzik tarihinin bu yenilikçi bestecisi ve aynı zamanda ileri düzeyde yetenekli viyolonselcisinin yüzlerce eseri, özellikle oda müziği ve gitar için bestelediği eserler günümüzde özellikle Avrupa'da hala çok değerli ve de önemli. Viyolonsel için pek çok eseri olan Boccherini'nin çalgısındaki ustalığı ve bu çalgıya yazdığı eserlerin yeri de müzik tarihinde halen araştırılan ve yazılan bir konu olmayı sürdürmekte.



3. VİYOLA LİTERATÜRÜNDE ERKEN KLASİK VE KLASİK DÖNEM

Viyolanın uzak geçmişine bakıldığında; yaylı çalgılar ailesinin de kendi içindeki dönemsel değişikliklerini incelemek gerekir. Özellikle XVI. yüzyılda viol¹⁵ ailesinin gelişimindeki en önemli unsur; bu çalgıların ses renklerine göre sınıflandırılmaları ve özellikle bu yüzyılda besteciler tarafından orkestra partileri içinde farklı ses grupları için kullanılmaya başlanmasıdır. Barok dönemin ortalarına doğru, yani 18. yüzyılın başlarında literatüre bakıldığında, başta Bach ve Handel olmak üzere pek çok besteci eserlerinde viyolayı sıklıkla alto¹⁶ partisini seslendirmek üzere kullanmıştır.

Barok dönemde, özellikle armonik yapıyı güçlendirmek açısından büyük öneme sahip olan viyola için, daha belirgin ve temayı daha çok destekleyen partiler yazılmaya başlanmıştır. J. S. Bach'ın dönemdaşı olan ve Bach'ın günümüzdeki ünü ve önemine karşın yaşadığı dönemde henüz Bach tanınmazken büyük bir üne sahip olan Georg Philipp Telemann, (Magdeburg 14 Mart 1681- Hamburg 25 Haziran 1767) viyola için yazdığı konçerto ile ilk kez viyolaya orkestranın önünde yer vermiştir (1716-21)¹⁷. Bu noktada bir başka unsuru da önemle belirtmek gerekir.

G.P. Telemann; “Galant Yazı Stili”ni¹⁸ benimsemiş ve erken klasik dönemin öncüsü olmuş bir bestecidir.¹⁹ Viyolanın bu konudaki kaderine yeniden dönecek olursak, solist olarak orkestra önünde yer alabilmesi için bu ilk konçertonun üzerinden çokça zaman geçecektir.

Müzik ve çalgı tarihinde Barok Dönem sonrası, Klasik Dönem olarak adlandırmak ve çalgı repertuarlarını da dönemsel olarak keskin hatlarla ayırmak doğru olmaz. İsimlerini kimi zaman Klasik, kimi zaman Barok Dönem bestecisi

¹⁵ Viol: (İng.) Yaylı çalgıların, özellikle 15. yy'daki genel adı.

¹⁶ Alto: (İt.) En kalın kadın sesi.

¹⁷ Prof. Burcu YAZICI, L. Tertis Ekseninde Viyolanın Tarihçesi, Liya, 37

¹⁸ Galant Yazı Stili: 18. yy'ın ikinci yarısında Barok'tan Klasik'e geçişi sağlayan, Rokoko'nun zarif ve neşeli yapısına yönelen, pre-klasik müzik tarzı.

¹⁹ Atlas zur Musik, Cilt 2, 333

olarak telaffuz ettiğimiz besteciler, Barok Dönem sonrası pek çok değişikliğin, fikir ve düşünce farklılığının ortaya konduğu, müzik tarihinde Klasik Döneme köprü olmuş bu geçiş dönemine ait yenilikçi bestecilerdir. Bu ayrıntı, çalgısal ya da vokal müzikte, stil ve müzik anlayışı açısından önemle vurgulanmalıdır. Dönemle ilgili bu tarihsel ayrıntı, müzik ve diğer sanat disiplinlerine istinaden fikirde, anlayışta, yaşam biçiminde, siyasal ve toplumsal değişikliklerin sanata yansması ile büyük farklılıklar ortaya çıkaracak, gelecek yeni akımın ilk fikirlerinin yeşerdiği bu dönem müzik tarihine de pek çok isim kazandıracaktır.

Bu isimlerin başında, “Aydınlanma Çağı”nın²⁰ en önemli ve öncü bestecilerinden Bohemyalı kemancı ve oda müzikçi Johann Stamitz gösterilebilir. Stamitz, senfonik müzik ve orkestranın gelişimi konusunda müzik tarihinde çok büyük adımlar atmış, pek çok yenilik sağlamıştır. Bu bağlamda, viyola repertuarına önemli katkıları olmuş bir Erken Klasik dönem bestecisi olan Carl Stamitz’dan (1745-1801) de söz etmek gerekir. Johann Stamitz’in oğullarından biri olan Carl Stamitz, Mannheim ekolünü babasının ardından sürdüren, aynı zamanda viyola repertuarının da o dönemki ilk yapıtlarını besteleyen kişidir. 1785 yılında bestelediği Re Majör viyola konçertosu, viyola repertuarında günümüzde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu konçerto yazıldığı dönemde viyola artık orkestra içinde önemli ve belirgin partileri seslendirmeye başlamış, çalgının armonik olarak zenginleştirdiği ezgiler, bestecileri bu çalgı için daha önemli partiler yazmaya yöneltmiştir. Klasik Döneme bakıldığında, bu dönemin başlangıcında müzikte büyük adımlar atılmaya başlandığını görülmektedir. Leopold Mozart’ın²¹ 1756 yılında yazdığı “Keman Çalma Metodu”, keman tekniği ve dönemin müzik anlayışı açısından önemli bir çalışmadır.

²⁰ Aydınlanma Çağı: 18.yy’ın ikinci yarısında, Fransa’da Montesquieu, Voltaire, İtalya’da Algarotti, Almanya’da Kant ve Lessing gibi düşünürlerle canlanan, insancıl düşüncenin egemen olduğu, kilisenin yapaylığına karşı çıkılarak, doğallığı, eşitliği ve ilericiliği savunan akım.

²¹ Leopold MOZART: (1719 Ausburg – 1787 Salzburg) Avusturyalı besteci, pedagog, orkestra şefi. Wolfgang Amadeus Mozart’ın babası.

Yüzyıl süresince oda müziği, senfonik müzik ve opera, bu dönem içinde gelişim ve değişim açısından hızla yol alacaktır. Çalgı müziğinin, sonat ve konçerto formunda gelişimi de bu yüzyılın başlarında görülür.

Viyolanın repertuar gelişimine bakıldığında ise; 18. yüzyıldan sonra neredeyse yarım yüzyıldan fazla bir süre viyolaya herhangi bir formda, solo ya da solist çalgı olarak hiçbir şey bestelenmemiş olduğu görülür. Günümüzde uyarlama olarak bu döneme ait yapıtlar, az önce belirtildiği gibi Viola da Gamba²² için yazılmış yapıtlardan oluşmaktadır. Erken Klasik Dönem repertuarı olarak değerlendirilmesi gereken yapıtlara örnek olarak, bu dönemin öncü bestecilerinden biri olan Carl Philip Emanuel Bach'ın sonatları gösterilebilir. "Sonat" formunun gelişimine sağladığı buluşlar kadar, viyola literatüründe de önemli bir yere sahip olan C.P. Emanuel Bach'ın Viola da Gamba için yazdığı sonatlar viyola repertuarında önemli bir yer tutar ve Johann Sebastian Bach'ın Viola da Gamba sonatları kadar sıklıkla olmasa da konser programlarında yer alır.

Klasik Dönemin başlangıcına gelindiğinde; viyola ve yaylı orkestra için, G. P. Telemann'ın 1721 yılında tamamladığı konçertodan tam 60 yıl sonra, Çek besteci Johann Baptist Vanhall (1739-1813) tarafından yazılmış olan Do Majör konçerto görülmektedir.

Klasik Dönemde viyolanın en önemli çıkışı, orkestradaki belirgin partileriyle olmuştur. Joseph Haydn'la başlayan, W. A. Mozart'la devam eden bu gelişme; viyolanın orkestra içinde çok önemli, hatta solo pasajlar içeren partilerde duyulmasını sağlamıştır. Ludwig van Beethoven senfonilerinde viyolaya teknik açıdan zor fakat çalgının ses rengini ve tınısını ortaya çıkaracak partiler yazmış, oda müziği yapıtlarında viyolanın özellikle o dönemde pek de tercih edilmeyen üst pozisyonlarının kullanılmasını sağlayacak pasajlar yazmıştır.

Orkestra içinde kendini göstermeye başlayan viyola, sonraki yıllarda oda müziği yapıtlarında da, daha özenli ve öne çıkarıldığı partilere sahip olmaya başladı.

²² Viola da Gamba: (İt.) Viol ailesinden, 16. yy'ın sonu ve 17. yy boyunca kullanılan, küçük, büyük farklı boyutlarda, bacakların arasına yerleştirilerek çalınan altı telli bir çalgı.

Bu dönemde yazılmış iki viyolalı beşliler de Klasik Dönemden sonraki bestecilere yeni pencereler açmış oldu.

3.1. Uyarlamalara Genel Bakış

Kökleri Rönesans'a kadar uzanan viyolanın, kendi tarihsel sürecinde repertuarı ve sesinin kullanım alanı her ne kadar farklılıklar göstermişse de günümüze dek, gerek kendisi için yazılmış ya da başka çalgılardan uyarlanmış yapıtlarla hak ettiği yere ulaşmıştır.

16. ve 19. yy arasında müzik tarihinde solo çalgı olarak var olamayan viyola, ancak bu dönemde sonra ekollerin de yavaş yavaş oluşmasıyla birlikte kendini göstermeye başlamıştır. Müzikolog Helmuth Wolff'a göre; viyolanın solo bir çalgı olarak ilk kez ortaya çıkışı, 1967'de, Venedik'te F.T Richter'in, "Le promesse degli Dei" sinde Sonata'yı çalmasıyla gerçekleşir.²³

Viyola repertuarının en önemli ve en eski uyarlama yapıtlarından biri de Johann Sebastian Bach'ın 6 Viyolonsel Sütü'dür.

1720 yılında Köthen'de bestelenmiş bu sütler Bach'ın pek çok yapıtı gibi uzun bir süre gün yüzüne çıkmamış, ünlü İspanyol (Katalan) viyolonselci Pablo Casals'ın konserlerinde yer vermesiyle hak ettiği üne kavuşmuştur. 18. yüzyılın ortalarında Bach'ın yapıtları modası geçmiş bulunsa da, 19. yüzyılın başlarında solo çalgı için yazılmış müzikler yayınevleri tarafından yayımlanmaya başlamıştı. O dönem Bach'ın solo viyolonsel sütlerini yayımlayan ilk birkaç yayınevinden biri, Kistner (1825) ve Breitkoph & Härtel'di (1826). Fakat bu solo yapıtlar nadiren konser programlarında yer alıyordu.²⁴ Viyolonsel repertuarının en önemli temel taşlarından biri olan bu sütler, viyola edisyonu olarak ilk kez 20.yy'ın başlarında Gustav

²³ Günsu ÖZKARAR, Tarihsel Süreçte Viyola Ekolleri, Hiper Yayın, 33,34.

²⁴ Daryl Amédée WILLIAMS, Lillian Fuchs, First Lady of The Viola, Universe.Inc. Lincoln, 86

Schirmer²⁵ tarafından yayımlanmış, yıllar içinde önemli solist ve pedagog viyolacılar da farklı arşe ve duateler²⁶ ile kendi edisyonlarını çıkarmışlardır.

Viyola repertuvarına kuşkusuz en büyük katkıyı sağlayan iki isim; William Primrose ve Lionel Tertis'tir. Bu iki isim viyola tarihinde, solist olmalarının yanı sıra, kendileri için bestelenmiş viyola yapıtları, dönemin önemli bestecilerine viyola için verdikleri özel siparişler, kendi yaptıkları uyarlamalar, CD kayıtları ve arşivleri, viyolanın günümüzdeki yerinin sağlam atılmış temelleri olarak adlandırılabilir. Viyolanın tarihsel sürecindeki gelişmeye aynı şekilde büyük katkı sağlayan bir diğer isim ise Amerikalı viyolacı Lillian Fuchs'tur. Viyolanın pedagojik gelişimi ve repertuvara kazandırdığı uyarlamaları ile gerek bu çalgıya bakış açısı gerek bu çalgının öğrenimi ve öğrencilere teknik kolaylıklar sağlayacak çalışmalarıyla, viyola literatüründe önemli bir yere sahip değerli bir isim olmuştur.

²⁵ Gustav SCHIRMER: 1861'de New York'ta kurulan Amerikan Müzik Yayınları Şirketi.

²⁶ Duate: Doigté (Fr.) Parmak basışı anlamına gelen sözcük, yaylı çalgılarda seslerin hangi parmakla çalınacağını gösteren numaralandırma biçimi.

3.1.1. Lionel Tertis

1876 yılında İngiltere’de West Hartlepool’da doğan Lionel Tertis, müziğe beş yaşında piyano ile başlamış, on üç yaşına geldiğinde Trinity Collage Of Music’de²⁷ eğitimine keman ve piyano ile devam etmiştir.

Londra’dan sonra Leipzig’de de bir süre eğitim alan Tertis, İngiltere’ye döndükten sonra Royal Collage of Music’de²⁸ eğitimini sürdürmüş fakat hem hocalarının kendisinden hem de Tertis’in hocalarından memnuniyetsizliği onun kemandan uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu sıralarda, bir yaylı dörtdüde çalmak üzere bir viyolacıya ihtiyaçları olduğunu söyleyen arkadaşının önerisini değerlendirir ve hemen harekete geçer.

*“Hemen eski ve kırık bir viyola buldum ve sesini çok sevdim. O yıllarda viyola öğrenebileceğim birileri olmadığı için, kendi kendime çalışmaya başladım.”*²⁹

Bu şekilde başlayan viyola kariyeri yıllar içinde, sağ el tekniği, arşe kullanımındaki özgürlüğü, ses yelpazesinin genişliği ve sonoritesinin eşsizliği ile Tertis’in ismini zirveye taşır. Viyola repertuarı, Tertis sayesinde büyümüş ve bugünkü zenginliğine ulaşmıştır. Bu nedenle Lionel Tertis öncü bir isimdir. Kendi bestelerinin yanı sıra oda müziği ve viyola grupları için de uyarlamalar yapmıştır. Ayrıca önemli konçerto ve sonatların da uyarlamalarını repertuvara kazandırmıştır. Bu uyarlamalara en önemli örnekler olarak aşağıdaki yapıtlar sayılabilir;

E. Elgar Konçerto op:58 Viyola ve Orkestra, G.Fauré “Aprés Un Réve” Viyola ve Piyano, W.A.Mozart La Majör Sonat K.305 Viyola ve Piyano, J.Brahms “Minnelied” op.71, No.5 Viyola ve Piyano, G.F. Handel Fa Majör Sonat Viyola ve Piyano.

²⁷ Trinity Collage of Music: Londra’nın önemli müzik okullarından biri. Kuruluşu: 1875.

²⁸ Royal Collage of Music: Londra’da 1882 yılında kurulan, açılışı Mart 1883’te yapılan Kraliyet Müzik Okulu.

²⁹ Lionel TERTIS, Cindrella No More, Londra Peter Nevil, 1. edisyon, 36.

3.1.2. William Primrose

William Primrose, 1904 yılında Glasgow’da dünyaya gelmiş, müzisyen olan babası ile çok erken yaşta müzikle ve kemanla tanışmıştır.

Öğrenim hayatından sonra çok genç ve parlak bir kemancı olarak solistlik kariyerine başlayan Primrose’un viyola ile ilk tanışması, Belçika’ya yerleşerek, Eugéne Ysaye³⁰ ile çalışmaya başladığı döneme rastlar. Primrose buradaki oda müziği derslerinde viyola çalmaktadır. 1928 yılında Lionel Tertis ile birlikte verdikleri konserde çaldıkları Mozart “Symphonic Concertant” tan sonra viyolacı kimliği ile de öne çıkmış ve 1930 yılında London Quartet’in viyolacısı olarak bu kimliği resmiyete kavuşturmuştur.

Primrose viyola kariyeri boyunca çok fazla sayıda konser vermiş ve kayıtlar yapmıştır. O yıllarda keman dünyası için Jascha Heifetz³¹ ve Fritz Kreisler³² ne anlama geliyor ise, Primrose ismi de viyola dünyasında o anlama gelmekteydi.³³ Kendisi için yazılan pek çok yapıtın ilk seslendirilişini gerçekleştirmesinin yanı sıra bu yapıtların plak kayıtlarını da gerçekleştirmiştir.

Primrose uyarlamalar konusunda repertuvara seçici yaklaşırsa da, yaptığı uyarlamaların pek çoğu teknik zorluklar içeren, virtüözite yapıtlardır. Johann Sebastian Bach’ın Viyolonsel Sütlerine yaklaşımı, yalnızca ilk beş sütün çalgıya uygun olduğu konusundadır. Bu sütün kaydını yapmış ve uyarladığı gibi yalnızca ilk beşini seslendirmiştir. Primrose’un uyarlamalarına örnek olarak, J.S.Bach Viyolonsel Sütleri No: 1,2,3,4,5. Solo Viyola, J. Brahms 5 Şarkı Op.105 No:1 “Wie Melodien Zieht Es Mir” Viyola ve Piyano, A. Borodin Yaylı Dörtlü No:2 Re Majör 3.Bölüm “Nocturne” Viyola ve Piyano, N. Paganini Keman Konçertosu No.2 Op.7

³⁰ Eugéne YSAÏE: 1858-1931 yılları arasında yaşamış, 1886-98 yılları arasında Brüksel Konservatuarı’nda keman profesörü olarak yer almış, Belçikalı kemancı, orkestra şefi ve besteci.

³¹ Jascha HEIFETZ: 1901-1987 yılları arasında yaşamış olan, Rus kökenli Amerikalı kemancı.

³² Fritz KREISLER: 1875-1962 yılları arasında yaşamış olan, Avusturya doğumlu Amerikalı kemancı ve besteci.

³³ Günsu ÖZKARAR, Tarihsel Süreçte Viyola Ekolleri, 59.

3. Bölüm “Rondo- La Campanella” Viyola ve Piyano, G. Bizet “L’Arlesienne Suite” No.1 3.Bölüm “Adagietto” Viyola ve Piyano gösterilebilir.

Bu iki önemli İngiliz ismin yanı sıra, Amerikan Viyola ekolüne bakacak olursak, özellikle uyarlama konusunda Lillian Fuchs’tan da söz etmemiz gerekir.

3.1.3. Lillian Fuchs

1901 yılında New York’da doğan Lillian Fuchs, ünlü bir kemancı olan ağabeyi Joseph Fuchs’u örnek alarak küçük yaşta keman eğitimine başlamıştır.

Tertis ve Primros’un kariyerinde gördüğümüz gibi, Fuchs’un da viyola ile tanışması, bu çalgı üzerine yoğunlaşması yine oda müziği sayesinde olur. Fuchs’un 1926 yılında gerçekleştirdiği bu köklü değişiklik; O’nun hem solist olarak hem de viyola için bestelediği yapıtlarla, 20. yy’ın en önemli viyola sanatçılarından biri olarak tanınmasını sağlamıştır. Solist olarak ilk konserini ağabeyi Joseph Fuchs ile Mozart Symphonic Concertant ile verir. Çalgısından elde ettiği sonoritesi³⁴ ve yorumu ile hayli övgü toplar. İki kardeşin verdiği konserler viyola repertuarına yapıtlar da kazandırmıştır. Fuchs kardeşlerin bir konserini dinleyen Çek besteci Bohuslav Martinu, “Keman ve Viyola İçin Üç Madrigal” yapıtını besteler ve bu yapıtın dünya prömiyeri Joseph ve Lillian Fuchs kardeşler tarafında yapılır.

Lillian Fuchs’un viyola solistliğinin yanı sıra pedagojik olarak dikkate alınması gereken, kendi yazdığı viyola metotlarını, etütlerini ve kaprislerini önemle vurgulamak gerekir.

Viyola eğitimindeki zorluklardan söz ederken; bu çalgının belirli bir ebadının olmamasının her öğrenciye, çalgısının üzerinde bireysel gereksinimler yaratacağı konusunu vurgular. Kendi yazdığı etütler ve kaprisler özellikle, viyoladan güzel bir ses elde edebilmenin, teknik zorlukları hafifletmenin inceliklerine yöneliktir.

³⁴ Sonorite: (Fr.) Ses dolgunluğu ve kalitesi.

Uyarlamalarına geldiğimiz vakit, ilk olarak J.S.Bach'ın sütünlerinden söz edilmelidir. O dönemde viyolada sıklıkla Barok Dönem yapıtları tercih edilmektedir. Viyola için yazılmış yapıtların azlığı tüm viyolacıları uyarlama eserlere yöneltmiştir. Viyolanın ses aralığı viyolonsele yakın olduğundan, öncelikli olarak viyolonsel için bestelenmiş eserlerin uyarlamaları tercih edilmektedir. İşte bu nedenle, Bach'ın solo keman eserlerinin de viyola için uyarlamaları yapılmış olsa da, öncelikli olarak tercih edilmemektedir.³⁵

Lillian Fuchs'un viyola repertuvarına kazandırdığı en önemli yapıtlardan biri W.A.Mozart'ın, 216 Köchel sayılı³⁶ Sol Majör Keman Konçertosudur. Uyarlamanın yanı sıra, bu yapıtı daha da önemli kılan Fuchs'un konçertoya kendi yazdığı kadanstır. Bununla birlikte Bach Süt uyarlamaları günümüzde önemli edisyonlar arasında yer almaktadır.

Lillian Fuchs, esas çalgısı olarak viyolaya geçtiğinde, çok sevdiği ve kemancı iken sık sık seslendirdiği J.S. Bach'tan uzak kalacağını anladı. Çünkü Bach'ın viyola için solo olarak yazdığı hiçbir yapıt bulunmamaktaydı.

Uyarlama yapmak konusunda çok hassas olan Fuchs, Bach'ın viyolonsel için yazdığı sütünlerin ilk olarak ikincisini ele aldı ve parmak numaraları, bağlar ve gereken pasajlarda oktav geçişlerini yeniden düzenleyerek viyolaya adapte etti. Bu uyarlamayı ilk kez seyirci karşısında Musician's Guild³⁷ konserlerinden birinde, 21 Nisan 1947 yılında gerçekleştirdi. Bu performans eleştirmenler tarafından büyük övgü aldı. Bu konserin sonrasında, Decca Records tarafından altı sütünün kaydını

³⁵ Barış Kerem BAHAR: Lillian Fuchs, Viyola için 16 Fantezi Etüdü'nün İncelenmesi ve Viyola Tekniğine Katkılarının İrdelenmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.

³⁶ Köchel Sayısı: 1800-1877 yılları arasında yaşamış, Avusturyalı natüralist ve bibliyograf olan Ludwig von Köchel tarafından geliştirilmiş olan, W.A. Mozart'ın yapıtlarının tamamının kronolojik biçimde sıralandığı dizidir. Köchel tarafından ilk kez 1862'de yayımlanmıştır. Eser numarası, "K" ya da "KV" olarak gösterilir.

³⁷ Musicians' Guild: 1947 yılında, New Yorklu dinleyicilere oda müziğinin farklı formlarını daha fazla duyurmak ve çağdaş yapıtlara destek vermek amacıyla, Joseph Fuchs ve William Kroll tarafından kurulan dernek.

yapması için gelen teklifi kabul eden Fuchs, viyola literatüründe de J.S. Bach'ın Solo Viyolonsel Sütleri'nin kaydını yapan ilk müzisyen oldu.



4. FRIEDRICH GRUTZMACHER KİMDİR

Bir müzisyenin oğlu olarak 1 Mart 1832 yılında Almanya’da doğan Friedrich Wilhelm Ludwig Grützmaker, ilk müzik derslerini Luigi Boccherini gibi babasından almıştır. Sonraki yıllarda, aldığı eğitimler, çalıştığı farklı eğitimcilerle viyolonsel çalmanın yanı sıra pek çok çalgı için uyarlamalar yaparak adından söz ettirmeye başlamıştır.

1848 yılında Leipzig’e geldiğinde, dönemin ünlü kemancısı Ferdinand David’in dikkatini çekmiş ve kendisi için bazı konçerto uyarlamaları yapmıştır. Çalgısındaki becerisi de dikkatlerden kaçmayan Grützmaker, henüz on yedi yaşındayken Leipzig Tiyatro Orkestrası’nın solo viyolonselcisi olarak görev almaya başlamış, aynı zamanda buradaki konservatuvara eğitmen olarak atanmıştır.

O yıllarda Leipzig’te “David Yaylı Çalgılar Dörtlüsü” üyesi olarak konserler de veren Grützmaker, Dresden’e davet edilir. 1860 yılında Dresden’de saray orkestrasında yine solo viyolonselci olarak yer alır ve Dresden Müzik Derneği’nin başkanı olur.

Friedrich Grützmaker, viyolonsel için oda müziği, konçerto, orkestral ve solo formda pek çok eserin uyarlamasını yapmıştır. Bunlara ek olarak viyolonsel için geliştirdiği parmak egzersizleri ve farklı teknik arayışları kapsayan etütleri viyolonsel literatüründe önemli bir yere sahiptir.

Johann Sebastian Bach’ın viyolonsel için altı süitini kendi yazdığı ek akorlar, pasajlar ve süslemelerle yeniden uyarlamış ve bu uyarlamanın ilk seslendirilişini de kendisi yapmıştır. Grützmaker’in yaptığı uyarlamaların pek çoğu yayımlanmıştır. Özellikle de, Joseph Haydn’ın Re Majör Konçertosu ve Luigi Boccherini’nin Si bemol Majör Konçertosuna yazdığı kadanslar günümüzde viyolonselciler tarafından çalınmaktadır. 23 Şubat 1903’te Dresden’de ölen Grützmaker, teknik ve müzikal olarak farklı kalitelere sahip, adlarından söz edilir pek çok öğrenci yetiştirmiş, hem

viyolonsel repertuarına, hem de iyi çalgıcılar yetiştirerek müzik dünyasına pek çok katkı sağlamış önemli bir isimdir.

4.1. Luigi BOCCHERINI No. 9 Si Bemol Majör Viyolonsel Konçertosu F. GRUTZMACHER Uyarlamasına Genel Bakış

1895 yılında Breitkoph & Härtel, L. Boccherini Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu'nun Grützmacher tarafından düzenlenmiş ilk versiyonunu yayımladığında, yapıt viyolonsel repertuarında hiç zaman kaybetmeden seçkin bir yer edindi.

1949 yılına gelindiğinde; uzun yıllar Bern Konservatuvarı'nın müdürlüğünü yapmış olan, Zürih doğumlu (1905-1975) viyolonselci Richard Sturzenegger tarafından bulunan bir el yazması ilginç bir bilgiyi ortaya çıkarmış oldu. Bu el yazmasına sadık kalınarak yayımlanan aynı konçertonun edisyonu ile Grützmacher'in uyarladığı edisyon karşılaştırıldığında, şaşkınlık verici bir durum fark edildi. Grützmacher konçertoyu yalnızca düzenlememiş, adeta yeniden yazmıştı. Üstelik yalnızca solo viyolonsel partisi değil, orkestra partisi de yeniden düzenlenmiş ve ikinci bölüm Boccherini'nin G.480 eser sayılı Sol Majör konçertosunun ikinci bölümü ile değiştirilmişti.

Grützmacher'in düzenlemesini yaparken kullandığı el yazması 18.yy'ın ikinci yarısına ait değildi. Kendi elindeki el yazması ise 19. yy'a ait bir kopyaydı. Grützmacher'in elindeki bu el yazmalarının aralarında, Boccherini'nin daha önce hiç yayımlanmamış üç çello sonatı ve biri bilinen bir konçerto olan Si bemol Majör Konçerto olmak üzere iki konçerto vardı.

O dönemde de gizliliğini koruyan bu durum, (yayıncılık işleri ve el yazmalarının yer değiştirmesi vb.) bugün hâlâ bir çok müzik araştırmacısının değindiği önemli bir konudur.

Müzik araştırmacıları, çeşitli konservatuvarların kütüphanelerinde arşiv olarak saklanan el yazmalarından, notaların yayımlandığı edisyonlardan ve tarihlerden yola çıkarak, bu konçertonun orijinal versiyonu ve Grützmacher'in yeniden yapılandırarak ortaya çıkardığı bu ikinci versiyon hakkında araştırma yazıları yazıyor.

Grützmacher'in kendi yayımlamış olduğu edisyonlarda dipnot olarak; kendi edisyonunun, Profesör Hegenbarth'ın elindeki yazmalardan kopyalandığı ve karşılaştırıldığı belirtilmiştir.

Prag Konservatuvarı arşivindeki el yazmalarına bakıldığında, ne yazık ki Si bemol Majör Konçerto'nun el yazmasının arşivlerde yer almadığı açıkça görölmektedir.

Boccherini yaşadığı dönemde, viyolonsel tekniğı ve müzikaliteyi yükseğe taşımış, pek çok solist viyolonselci için yenilikleri takip edilen bir isim olmuştur. Bu nedenle bir viyolonselci olarak Grützmacher'in de, Boccherini'nin konçerto ve sonatları üzerinde yaptığı çalışmalar dönemine göre hem teknik, hem müzikal olarak pek çok yenilik ortaya çıkarmış, bu eserleri daha büyük kitlelere tanıtmak, aynı zamanda da viyolonsel repertuvarına zengin bir arşiv kazandırmayı amaçlamıştır.

Grützmacher'in Boccherini no.9 Si bemol Majör Konçerto üzerinde yaptığı değışikliklerden en önemlisi, yapıtın orijinal ikinci bölümünü tamamen kaldırıp, yerine Boccherini'nin Sol Majör Konçertosunun ikinci bölümünü koymasdır. Bunun da nedeni, bir çok araştırmacıya göre; Grützmacher'in minör bir ikinci bölümü konçertoya uygun bulmuş olmasıdır.

Konçertonun orkestrasyonu yaylılar ve iki korno için yazılmıştır. Boccherini'nin diğer konçertolarında da genel olarak kornolar tutti³⁸ içinde, basso

³⁸ Tutti: (İt.) Orkestra ya da koroda, solo bir pasajdan sonra eserin tüm müzikçilerinin katılımıyla seslendirilmesi.

continuo³⁹ ve yaylı çalgılara eşlik olarak yer almaktaydı. Bu dönemde, klavsen ve bir ello bas partisini sürdürürken viyolalarda oktav partiyi duyururdu.

Bunlara ek olarak, Si bemol Majör konçerto, günümüze ulaşmış konçerto formunda tek Grützmacher edisyonudur. Günümüzde, önemli viyolonselciler konserlerinde bu konçertonun orijinal halini seslendirmeyi tercih etmektedir. Grützmacher edisyonu konserlerde sıklıkla seslendirilmediğı gibi albüm kayıtlarına da az rastlanmaktadır.



³⁹ Basso Continuo: (İt.) Özellikle Barok Dönemde, eserin süresi boyunca tonaliteyi desteklemek için çalınan bas partisi.

5. LUIGI BOCCHERINI NO:9 Sİ BEMOL MAJÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSUNUN VİYOLA UYARLAMASI

Bu konçertonun viyolaya yapılan uyarlamasında, Friedrich Grützmacher tarafından yapılan düzenleme, yine Grützmacher'in birinci bölüme yazdığı kadans ve değiştirdiği ikinci bölüm temel alınarak yapılmış ve bu edisyonun ilk baskısını yapan Breitkoph&Härtel, Wiesbaden edisyonu kullanılmıştır. (Bkz. Ek 1)



6. LUIGI BOCCHERINI *Sİ BEMOL MAJÖR VİYOLONSEL KONÇERTOSU*'NUN VİYOLA UYARLAMASINDAKİ TEKNİK VE MÜZİKAL FARKLILIKLARIN İKİ ÇALGI ÜZERİNDE KARŞILAŞTIRILMASI

Luigi Boccherini'nin Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu'nun viyolaya yapılan bu uyarlamasında aynı tonaliteye sahip bu iki çalgının ses aralıklarındaki farklılıklar özellikle dikkate alınmış, tonalite değiştirilmemiştir. Oktavlar, akorlar, parmak numaraları çalma tekniği açısından değerlendirilmiş, bağlar, dinamikler, bazı akorlar ve parmak numaraları eserin yapısına olabildiğince sadık kalınarak değiştirilmiştir. Bir edisyon niteliğinde de düşünebileceğimiz bu uyarlamamın viyolonsel örnek ölçüleri, ekte yer alan (Bkz. Ek.1) edisyona sadık kalınarak yazılmıştır. Uyarlama viyola partisinde değiştirilmiş olan bağlar, bu iki çalgının çalma tekniği açısından farklılıkları göz önüne alınarak, pasajların yapısına göre değiştirilmiştir. Oktav değişikliğine değinilecek olursa; viyolonselden yapılan uyarlamalarda kemandan yapılan uyarlamalara nazaran daha çok yapıya sadık kalınabilecek teknik durum vardır. Öncelikle tonalitenin değişmeme durumu bunu sağlamlaştırır. Fakat yine de viyolonselin viyolaya oranla daha geniş olan ses aralığı nedeniyle ve zaman zaman yapıtın karakterini yansıtacak ses rengi göz önüne alındığında, uyarlamada çalgının ses kapasitesinin el verdiği en iyi tınıyı elde etmek amaç edinilmiştir.

Viyolonselde la telinde yukarı pozisyonlarda yazılmış bir pasajı, viyolada teknik olarak çalma zorluğu yoktur. Burada dikkate alınması gereken, yukarıda söz edilen tınıya ve karaktere sadık kalınması amacıdır. Viyolonselin la teli çalgının en ince teli olmasına karşın, uyarlama yapılacak çalgıya oranla daha koyu ve tok bir sese sahip olacaktır her zaman. Bu durumda bu telde yazılmış bir pasaj, yapıtın da karakterine göre lirik ve hatta ağırbaşlı bir sonorite gerektiriyor ise bu yapısal olarak viyolanın la telinde çok daha parlak ve tiz duyulacaktır.

Yapılan uyarlamalarda ses dengesinin de göz önünde bulundurulması gerektiğinden, viyolonselden viyolaya yapılan uyarlamalarda sık sık oktav değişiklikleriyle karşılaşılabilir. Viyolonselın yukarı ve tiz pozisyonlarında gelen bir pasajın viyolada bir oktav aşağıda yazılması, viyolanın ses rengi ve yapılan uyarlama çerçevesinde orijinal tınıya daha yakın olacaktır.

6.1. Konçerto I. Bölüm

I. bölümün girişi viyolonselde la telinde kuvvetli ve canlı bir temayla başlamaktadır. Viyolonselın la teli, viyolanın la teline oranla daha tok ve koyu bir renge sahiptir. Kendi aralığı ölçüsünde parlak tınlsa da bu pasaj viyolada aynı etkiyi tam olarak vermemektedir. Ses aralıklarının farkı nedeniyle cümle sonundaki oktav sesler göz önüne alındığında, ses tekrarı yapılmaması ve cümle sonundaki vurgunun önemi açısından orijinal oktava sadık kalınmıştır.

Örnek: 6.1.1. Viyolonsel Partisi: 5, 6, 7, 8 ve 9 numaralı ölçüler.

Solo

f

fz

mf

cresc. ----- *f*

Örnek: 6.1.2. Viyola Uyarlaması: 5, 6, 7, 8 ve 9 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola Solo consists of two staves. The first staff contains measures 5 through 9. Measure 5 is marked 'poco dimin' and 'f'. Measure 6 is marked 'Solo' and 'f'. Measure 7 is marked 'fz'. Measure 8 is marked 'mf'. Measure 9 is marked 'f'. The second staff contains measures 10 through 14. Measure 10 is marked 'cresc.' and 'f'. Measure 11 is marked 'f'. Measure 12 is marked 'f'. Measure 13 is marked 'f'. Measure 14 is marked 'f'.

F.Grützmacher, yaptığı uyarlamada olasılıkla bu pasajın ustalık gerektiren bir pasaj olmasını ön görerek, 13. ölçünün son vuruşundaki sese bir glissando⁴⁰ eklemiştir. Bu, viyolonsel literatürüne romantik bir bakış açısı kazandırmak için yazılmış bir figür olarak da düşünülebilir. Cümleye farklı ve romantik bir hava kazandıran bu çalış biçimi, viyolonselde çalma tekniği açısından mümkün olsa da, viyola için böyle bir pasaj ses aralığı açısından uygun değildir. Pasaj, örnekte gösterildiği şekilde düzenlenmiş, pasajda glissandoya yer verilmemiştir.

Örnek: 6.1.3. Viyolonsel Partisi: 13 ve 14 numaralı ölçüler.

The musical score for Cello Part consists of two staves. The first staff contains measures 13 through 14. Measure 13 is marked 'cresc.' and 'f'. Measure 14 is marked 'f'. The second staff contains measures 15 through 19. Measure 15 is marked 'p'. Measure 16 is marked 'p'. Measure 17 is marked 'p'. Measure 18 is marked 'p'. Measure 19 is marked 'p'.

⁴⁰ Glissando: (İt.) Aslı Fransızca “kaymak” fiilinden İtalyancaya geçmiş olan sözcük. Yaylı çalgılarda parmağı tuş ya da telde hızla kaydırarak, ses dizisini hızlı çalmak.

Örnek: 6.1.4. Viyola Uyarlaması: 13 ve 14 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola adaptation, measures 13 and 14, is shown in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (F major). Measure 13 begins with a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. Measure 14 starts with a piano (p) dynamic and includes a 'V' marking above the staff.

16. ölçünün 17. ölçüye bağlandığı oktav pozisyonu ve cümlelerin devamı, viyolanın çok tiz pozisyonlarına çıktığından ve teknik olmaktan çok müzikal olarak tınıya sadık kalınamayacağından, motifi aynı oktavda devam ettirmek müziğin devamlılığı açısından önemlidir. Bu nedenle Fa Majör tonda gelen bu yeni kesit viyolada, viyolonsele göre bir oktav aşağıdan yazılmıştır.

Örnek: 6.1.5. Viyolonsel Partisi: 16 ve 17 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola part, measures 16 and 17, is shown in two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature is one flat (F major). Measure 16 features a forte (f) dynamic and a 'calmand.' marking. Measure 17 starts with a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking.

Örnek: 6.1.6. Viyola Uyarlaması: 16 ve 17 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola adaptation, measures 16 and 17, is shown in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (F major). Measure 16 features a forte (f) dynamic and a 'calmand.' marking. Measure 17 starts with a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking.

20. ölçünün ikinci yarısındaki pasaj viyolonselde üst pozisyonlarda yazılmıştır. Bu pasaj viyoloda ancak 1. pozisyonda çalındığında olması gereken tınıya en yakın ses elde edildiğinden, örnekte görüldüğü biçimde uyarlanmıştır. Ayrıca pasajın ses bütünlüğü ve akıcı çalınabilmesi için bağ şekilleri örnekte görüldüğü biçimde değiştirilmiştir. 22. ölçüdeki bağlar, viyolonsel edisyonunda da tercihen yazılmış olan iki farklı bağ şekli ile gösterilmiştir. Bu tekrar pasaj için, viyola partisinde de aynı bağ şekli kullanılmıştır.

Örnek: 6.1.7. Viyolonsel Partisi: 20, 21 ve 22 numaralı ölçüler.

The musical score consists of three staves of music for the Violoncello. The first staff (measure 20) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a trill (tr) and a 'molto cresc.' (molto crescendo) marking. The second staff (measure 21) begins with a forte (f) dynamic and ends with a pianissimo (pp) dynamic. The third staff (measure 22) continues with a 'cresc.' (crescendo) marking. The score includes various fingering numbers (0, 1, 3, 1, 1, 2, 2, 1) and articulation marks like accents and slurs.

Örnek: 6.1.8. Viyola Uyarlaması: 20, 21 ve 22 numaralı ölçüler.

30 ve 31. ölçüdeki sergi bölümünün bitimi ve orkestranın köprü ile taşıyacağı gelişme bölümüne ulaşacak olan pasajın sonu viyolonselde yukarı pozisyonda çalınmaktadır. Cümlenin karakteri açısından daha etkili bir sonuç verdiği için bu pasaj viyolada bir alt oktavdan yazılmıştır. 30. ölçüde viyolonsel partisinde görülen glissando yine konçertoya romantik ve virtüözitik bir hava kazandırması öngörülerek F. Grützmacher tarafından eklenmiştir. Viyolanın viyolonselde göre daha kısa olan ses aralığı göz önünde bulundurulduğunda, glissandonun bu pasajda aynı etkiyi vermediği düşünüldüğünden uyarlamada bu harekete yer verilmemiştir.

Örnek: 6.1.9. Viyolonsel Partisi: 30, 31 ve 32 numaralı ölçüler.

Örnek: 6.1.10. Viyola Uyarlaması 30, 31 ve 32 numaralı ölçüler.



40. ölçüden itibaren çift seslerle başlayan gelişme bölümü, viyolonselde 7. pozisyonda çalınmaktadır. Baş parmak pozisyonu ile beşli olarak çalınan bu pasaj, viyolonselde teknik ve entonasyon açısından zor bir pasajdır. Bu pasaj viyolada aynı ses aralığında yazılabilir ve çalınabilir. Tını ve karakter olarak bu pasajın ifadesini yaklaşık olarak tamamlar. Ancak pasajın 42. ölçüsünde viyolonsel aynı ses üzerinden bir oktav yukarı çıkarak ezgiyi devam ettirir. Teknik olarak viyolanın çok tiz ve rahat çalınamayan bir pozisyonuna denk gelen bu pasajı, yine aynı oktavda yazmak mümkündür. Bu nedenle bu pasaj viyolada viyolonselde göre bir oktav aşağıdan uyarlanmıştır ve 3. pozisyonda çalınmalıdır.

Örnek: 6.1.11. Viyolonsel Partisi: 40, 41, 42, 43, 44, 45 ve 46 numaralı ölçüler.



mf cresc. f nobile p

meno mf dimin.

Örnek: 6.1.12. Viyola Uyarlaması: 40, 41, 42, 43, 44, 45 ve 46 numaralı ölçüler.

p ma espress. cresc. sf

pp poco mf cresc. f nobile p

meno mf dimin.

47. ölçüde başlayan ve orkestra ile birlikte yürüyen ezgiyi içeren pasaj, orijinal oktava çıkıldığında uyarlama açısından bir sorun oluşturmamakta, pasajın ifade ya da kompozisyon açısından bütünlüğü kısmen sağlanabilmektedir. Bu pasajda viyolonselde olduğu gibi üç telde çalınabilmesi için, viyola partisine de uygun pozisyonda, uygun parmak numaraları aşağıda örnekte görüldüğü şekilde yazılmıştır.

Örnek: 6.1.13. Viyola Uyarlaması: 47, 48, 49, 50, 51, 52 ve 53 numaralı ölçüler.

The image displays a musical score for Viola, consisting of six staves of music. The score is written in 3/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a series of eighth-note patterns, often grouped into pairs or triplets, with various dynamics and articulations. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). The articulations include *poco*, *piu*, *sf* (sforzando), *dimin poco*, *a*, *poco*, and *e ritard.* (ritardando). The score includes fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and a trill (V) in the final measure. The notation is presented in a clear, professional layout with blue lines indicating the staff boundaries.

Örnek: 6.1.17. Viyola Uyarlaması: 64 ve 65 numaralı ölçüler.

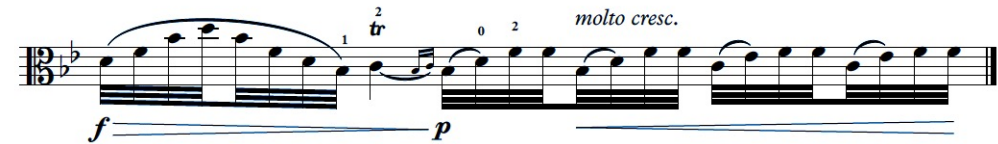


68. ölçüdeki figür viyolonselde başparmak pozisyonunda çalındığı için oktav değişikliği ile viyolada 1. pozisyonda çalınabilir hale getirilmiş, tını olarak bir farklılık ortaya çıkmamıştır.

Örnek: 6.1.18. Viyolonsel Partisi: 68 numaralı ölçü.



Örnek: 6.1.19. Viyola Uyarlaması: 68 numaralı ölçü.



6.1.1. I. Bölüm Kadans

Kadansın⁴¹ başlangıcından sonuna dek oktavlara ve müzikal yapıya sadık kalınmıştır. Viyolonselde orta pozisyonlarda başlayan kadans, viyola uyarlamasında da aynı pozisyonda yazılmış, çıkılan tiz oktavlar viyolanın ses yeterliği de göze alınarak aynı oktavda bırakılmıştır. Yalnızca ses rengindeki farklılık, kadansın bütününe bakıldığında bölümün genel ifadesini bozmamaktadır.



⁴¹ Kadans: (Cadenza,İt.) Bir konçerto bölümünün ortasında ya da sonunda yer alan, icracının ustalığını sergilediği, genellikle solo çalınan kısım.

Örnek 6.1.1.1 Viyola Uyarlaması I.Bölüm Kadans

Cadenza
Solo
Tranquillo

ff *p* *un poco:* *acceler. e cresc.* *acceler.* *f* *dimin.*

6 *calmand.* *tranquillo* *p* *poco* *acceler. e cresc.* *f* *brillante*

10 *calmand.* *p* *cresc.* *mf* *acceler.* *calmand.*

14 *f* *dolce* *p* *calmand.* *restez.* *p* *cresc.* *mf*

18 *pp* *restez.* *poco* *mp* *p* *mf*

21 *mp* *acceler.* *cresc.* *riten.* *f grandioso*

24 *mf* *cresc.* *ritard.* *f* *p* *sf*

accel.

28 *cresc.* *mf* *calmand.* *Tutti* *f*

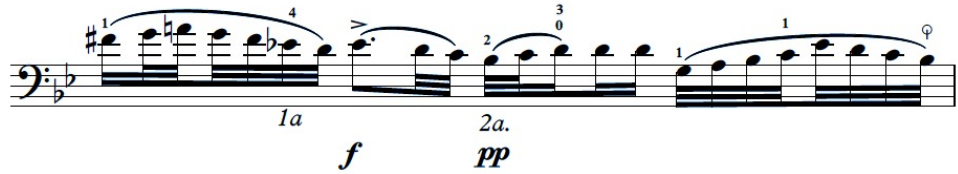
32 *dimin.* *p* *pesante*

6.2. Konçerto II. Bölüm.

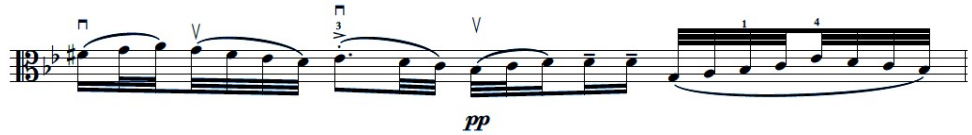
Konçertonun II. bölümünde viyolonselde la telinde dördüncü pozisyonda başlayan tema, viyolada aynı pozisyonda çalındığında, ezgi derin ve yumuşak tınısını kaybeder. Bu nedenle bölüm, başlangıcından sonuna dek bir oktav aşağıda çalınacak biçimde uyarlanmıştır. Bunun yanı sıra; bazı cümlelerde viyolada tel geçişleri ve pozisyon açısından müzikaliteyi korumak amacıyla bazı bağlar karakterde farklılık yaratmayacak şekilde değiştirilmiştir.

16. ölçüdeki figür süsleme gibi yorumlanan notalardan oluşmaktadır. Viyolonsel partisindeki bağlara karşılık olarak bu uyarlamada viyola partisine farklı bir fikir göstermek açısından örnekte gösterilen bağlar yazılmıştır.

Örnek: 6.2.1. Viyolonsel Partisi: 16 numaralı ölçü.



Örnek: 6.2.2. Viyola Uyarlaması: 16 numaralı ölçü.



6.3. Konçerto III. Bölüm

III. bölümde; viyolonselde orta ses partisinde gelen enerjik ve forte dinamikte başlayan tema re telinde başparmak pozisyonuyla başlar. Rondo⁴² formunda yazılmış Allegro⁴³ karakterdeki temayı canlı ama pozisyon itibariyle kapalı bir sesle ortaya çıkarır. 8 ölçüden oluşan tema, bölüm içinde form gereği birden fazla kez ortaya çıkacaktır.

Viyolonselde üst pozisyonda başparmak pozisyonu ile alınan tema 8. pozisyonda çalınmaktadır. Uyarlamada, viyolaya yine aynı oktavda yazılan tema, yalnızca ses rengi olarak farklılık göstermekte, daha tiz duyulmaktadır.

Örnek: 6.3.1 Viyolonsel Partisi: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 numaralı ölçüler.

The image shows a musical score for Cello, divided into two sections: Solo and Tutti. The Solo section starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic and an 'energ.' marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with fingerings 1, 2, 3, and 4 indicated. The Tutti section also starts with a treble clef, one flat key signature, and 3/4 time. It begins with a piano (p) dynamic and a 'cresc.' marking, leading to a forte (f) dynamic. The melody continues with eighth and quarter notes, with fingerings 2, 3, 4, and 5 indicated. The section ends with a 'Tutti' marking and a forte (f) dynamic.

⁴² Rondo: (Alm., İng., İt.) 17. yy'da Couperin, Rameau gibi Fransız bestecilerin süitlerinde kullandığı, 18. yy sonunda sonatta rondo formu olarak gelişmiş ve 19. yy'da ise konçerto ve senfoni gibi büyük formlar içinde yer almış, ana tema, bağlanma cümlesi ve diğer temaların, zarif ve çabuk tempoda tekrarlanarak çalındığı parça.

⁴³ Allegro: (İt.) Neşeli anlamına gelen sözcük, aynı zamanda hareketli, hızlı anlamında müzik terimi.

Örnek: 6.3.2. Viyola Uyarlaması: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola Solo and Tutti is presented in two staves. The top staff is labeled "Solo" and the bottom staff is labeled "Tutti". Both are in 3/4 time and B-flat major. The Solo section begins with a forte (*f*) dynamic and an energetic (*energ.*) marking. The Tutti section begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

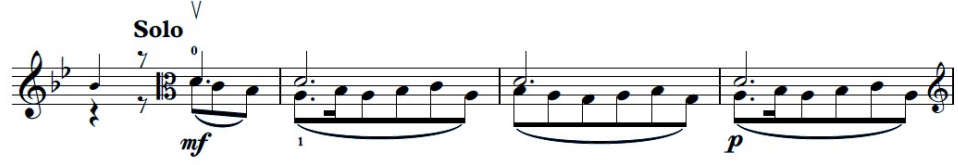
18. ölçüde gelen motif viyolonselde 3. pozisyonda baş parmak pozisyonu alınarak pasaj boyunca bu teknikle ilerliyor ve 8. pozisyonda, başlangıçta olduğu gibi temaya bağlanıyor.

Bu pasaj viyolada bir oktav aşağıda alınarak, hem ses rengini korumak hem de çalma tekniğine uygun bir pozisyonda çalınmak üzere örnekte görüldüğü biçimde uyarlanmıştır.

Örnek: 6.3.3. Viyolonsel Partisi: 18, 19, 20 ve 21 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola Solo is presented in a single staff. It is in 3/4 time and B-flat major. The Solo section starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Örnek: 6.3.4. Viyola Uyarlaması: 18, 19, 20 ve 21 numaralı ölçüler.



38. ölçüde temanın küçük bir kesitinden sonra gelen yeni kesit, viyolanın aynı oktavında çok tiz duyulmaktadır. Viyoladaki tınıyı dengelemek amacıyla bu pasaj uyarlamada bir oktav aşağıdan yazılmıştır. Si bemol majör arpejle başlayan bu pasaj, viyolanın oktav farkı göz önüne alınarak viyolonseldeki gibi aynı ses aralığında başlatılıp, ikinci sestten itibaren bir alt oktavdan yazılarak uyarlanmıştır.

Örnek: 6.3.5. Viyolonsel Partisi: 38. 39. 40. 41 ve 42 numaralı ölçüler.



Örnek: 6.3.6. Viyola Uyarlaması. 38, 39, 40, 41 ve 42 numaralı ölçüler.



40. ölçüde başlayan figürün, pasajın altında belirtildiği gibi Scherzo⁴⁴ karakterde çalınması istenmektedir. Yapılan viyola uyarlamasında, Grützmacher'in yazdığı bağlar yerine, viyola için bu pasaja daha canlı bir hava vermesi düşünülerek farklı bir bağ fikri önerilmiştir.

Örnek: 6.3.7. Viyolonsel Partisi: 39, 40, 41 ve 42 numaralı ölçüler.



Örnek: 6.3.8. Viyola Uyarlaması: 39, 40, 41 ve 42 numaralı ölçüler.



Pasajın devamında da aynı yol izlenmiş, 71. ölçüye kadar uyarlanan oktavda kalınmıştır. Aynı şekilde tekrarı olan 97. ölçüden 104. ölçünün sonuna kadar olan pasajda da, kesit aynı biçimde bir aşağıdaki oktavdan yazılmıştır.

⁴⁴ Scherzo: (İt.) 17. yy'dan itibaren hafif, şakacı, canlı ve hızlı tempoda çalınan, vituozite karakterde yazılmış çalgısal parça.

Örnek: 6.3.9. Viyolonsel Partisi: 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 ve 104 numaralı ölçüler.

The musical score for the Cello part (Örnek: 6.3.9) consists of two staves. The first staff shows measures 97-100, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The second staff shows measures 101-104, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a decrescendo. The notation includes slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4). A '2a' marking is present under the final measure.

Örnek: 6.3.10. Viyola Uyarlaması: 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 ve 104 numaralı ölçüler.

The musical score for the Viola part (Örnek: 6.3.10) consists of two staves. The first staff shows measures 97-100, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The second staff shows measures 101-104, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes slurs, accents, and fingerings (1, 2).

55. ölçüde başlayan Re bemol Majör tonundan, Re bemol minöre geçiş yaparak yeni motifi sunan pasaj, viyolonsel partisinde 71. ölçüden itibaren tüm kesitin sürdüğü oktavda devam etmektedir. Bu pasajın başlangıcı viyolada da kendi oktavında esas alınmış, 71. ölçüde sol minöre geçiş yapılan pasajdan itibaren çalgının teknik kapasitesi ve de çalma kolaylığı açısından bir oktav aşağı alınmıştır.

Cümlenin devamı ve ses bütünlüğü açısından viyolanın, viyolonsele oranla daha küçük olan ses aralığı doğrultusunda pasaj, oktav açısından farklı duyulmamaktadır. Aşağıda örnekte pasaj; 63. ölçüden itibaren gösterilmiştir.

Örnek: 6.3.11. Viyolonsel Partisi: 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 numaralı ölçüler.

The image shows a musical score for cello, consisting of two systems. The first system is in bass clef and contains measures 63 to 74. It features a melodic line with slurs and fingerings (2, 2, 4, 2, 1). Dynamic markings include *mf* *sonore*, *dimin.*, and *dimin.*. The second system is in treble clef and contains measures 75 to 78. It features a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3). Dynamic markings include *f con bravura* and *p*.

Örnek: 3.6.12. Viyola Uyarlaması: 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola adaptation (Örnek: 3.6.12) consists of two systems of music. The first system is in G major and 4/4 time, featuring a melodic line with various dynamics and articulations. The dynamics include *mf* *sonore*, *dimin.*, and *dimin.*. The second system continues the melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic, marked *con bravura*, followed by a decrescendo (*p*) and a final decrescendo (*p*). The score includes fingerings and slurs throughout.

Temanın ikinci kesitinin yeniden duyulduğu 129. ölçüde devam eden pasaj yine viyolonselle aynı oktavda yazılmıştır. Viyolonselde aynı oktavda yukarı doğru çıkan motif, viyola uyarlamasında yine çalgının ses aralığı düşünülerek 148. ölçüden itibaren aşağıda örnekte gösterildiği şekilde bir oktav aşağı alınmıştır.

Örnek: 3.6.13. Viyolonsel Partisi: 146, 147, 148, 149, 150 numaralı ölçüler.

The musical score for Viola Part (Örnek: 3.6.13) consists of two systems of music. The first system is in G major and 4/4 time, featuring a melodic line with various dynamics and articulations. The dynamics include *sf*, *mf*, and *2a. cresc.*. The second system continues the melodic line, starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*). The score includes fingerings and slurs throughout.

Örnek: 3.6.14. Viyola Uyarlaması: 146, 147, 148, 149, 150 numaralı ölçüler.

The image displays a musical score for a Viola adaptation, consisting of two staves. The first staff contains measures 146 and 147. Measure 146 begins with a dynamic marking of *mf* and a first fingering (1) above the first note. The melody is a descending eighth-note scale: B \flat 4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 147 starts with a dynamic marking of *sf* and a first fingering (1) above the first note. The melody is an ascending eighth-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B \flat 4. The second staff contains measures 148, 149, and 150. Measure 148 begins with a dynamic marking of *f* and a second fingering (2) above the first note. The melody is an ascending eighth-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B \flat 4. Measure 149 starts with a dynamic marking of *dim.* and a first fingering (1) above the first note. The melody is a descending eighth-note scale: B \flat 4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Measure 150 begins with a dynamic marking of *dim.* and a third fingering (3) above the first note. The melody is a descending eighth-note scale: B \flat 4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The score is written in 2/4 time and features a large, light gray watermark in the background.

6.3.1. III. Bölüm Kadans

186. ölçüde viyolonsel partisinde sol telinde başlayan pasaj, başparmak pozisyonu olarak arpej dizisini tamamlar. Viyolaya gerek pozisyon, gerek çalma tekniği açısından uygun olmayan bu pasaj örnekte görüldüğü şekilde değiştirilerek uyarlanmıştır.

Örnek: 6.3.1.1. Viyolonsel Partisi: 185 ve 186 numaralı ölçü.

Örnek: 6.3.1.2. Viyola Uyarlaması: 185 ve 186 numaralı ölçü.

192. ölçüde viyolonsel partisinde la teli üzerindeki kadans kesiti, 1. pozisyonda başlamakta, la telinde arpej çıkılarak 7. pozisyondan itibaren başparmak pozisyonunda flajole⁴⁵ olarak devam etmektedir. Viyolada kesitin ikinci yarısı bir oktav aşağı çekilerek yazıldığına teknik açıdan bir kolaylık sağlamaktadır, diğer yandan ses rengi açısından da orijinal tınıya yakın bir tını elde edilmiş olur.

Örnek: 6.3.1.3. Viyolonsel Partisi: 191, 192 ve 193 numaralı ölçüler.

The musical score for the Cello part (Örnek: 6.3.1.3) shows measures 191, 192, and 193. Measure 191 begins with a glissando (gliss.) marked with a '3' and a '4' above it. Measure 192 features a series of arpeggiated chords, with a 'V' (vibrato) marking above the first measure. Measure 193 continues the arpeggiated pattern, ending with a '4' above the final note. Dynamics are marked as *f* (forte) at the start, *fz* (forzando) in the middle, and *p* (piano) at the end. Performance markings include 'acceler.' (accelerando) and 'rallent.' (rallentando). Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated above the notes.

Örnek: 6.3.1.4. Viyola Uyarlaması: 191, 192 ve 193 numaralı ölçüler.

The musical score for the Viola part (Örnek: 6.3.1.4) shows measures 191, 192, and 193. Measure 191 begins with a glissando (gliss.) marked with a '3' and a '4' above it. Measure 192 features a series of arpeggiated chords, with a 'V' (vibrato) marking above the first measure. Measure 193 continues the arpeggiated pattern, ending with a '3' above the final note. Dynamics are marked as *f* (forte) at the start, *fz* (forzando) in the middle, and *p* (piano) at the end. Performance markings include 'acceler.' (accelerando) and 'rallent.' (rallentando). Fingering numbers (1, 2, 3) are indicated above the notes.

⁴⁵ Flajole: (Alm. Flageolett) Doğuşkanlar. Bir çalgıda, esas sestem daha hafif olarak işitilen ara sesler. Yaylı çalgılarda tek ya da çift parmakla tele hafifçe dokunularak elde edilen, hafif, gizemli sesler.

7. SONUÇ

Bu çalışmada, İtalyan besteci ve viyolonselci Luigi Boccherini'nin on iki viyolonsel konçertosu içinde, gerek Friedrich Grützmacher, gerek kompozisyonun orijinal edisyonu ile iki farklı biçimde de sıkça seslendirilen, G 482, 9 numaralı, Si bemol Majör Konçertosu viyola için uyarlanmıştır.

Bestecinin, 1760'ların sonu ya da 1770'lerin başında yazdığı düşünülen bu konçertosunun dönem açısından viyola repertuvarına katkı sağlaması ön görülerek hazırlanan bu çalışmada, F. Grützmacher'in aslına çok da sadık kalmadan yeniden düzenlediği, yapısal ve müzikal olarak çokça değişiklik yaptığı versiyon kullanılmıştır.

Bir Erken Klasik Dönem bestecisi olan L. Boccherini'nin aynı zamanda bir viyolonselci olarak çağının ilerisinde geliştirdiği müzikal fikirleri, çalgısı üzerindeki ileri derecede teknik becerileri, döneminde hem bestecileri hem de pek çok solist viyolonselciyi etkilemiştir. Aynı şekilde Alman viyolonselci ve pedagog F. Grützmacher de, Boccherini'den yüzyıl sonra kendi pedagojik yaklaşımıyla ve viyolonsel eğitimindeki ilerici görüşü ile pek çok eseri yeniden uyarlamış, bu uyarlamalarda kullandığı ileri düzeydeki teknik pasajlarla öğrenciyi (icracıyı) geliştirmeyi, eseri başka bir yöne taşımayı, müzik üzerinde yeni bir anlayış oluşmayı amaç edinmiştir.

Bu çalışma için uyarlanmış olan L. Boccherini 9 numaralı Si bemol Majör Konçertosunun, F. Grützmacher uyarlaması; viyola repertuvarına yeni bir eser kazandırmanın yanı sıra, Erken Klasik Dönem yazılmış bu konçertonun gerek dönem stili , gerek virtüözite düzeyi yüksek bu ikinci versiyonu ile uyarlama eserlerin viyola repertuvarındaki önemine dikkat çekmeyi amaçlamıştır.

Viyola repertuvarında (çoğunlukla romantik dönem), Erken Barok ve Barok Dönemde çalgının ilk formu olan Viola da Gamba için yazılmış eserlerin uyarlamaları görülmektedir. Eser metninin konusu olan bu konçerto; viyolanın teknik ve müzikal olanakları göz önünde bulundurularak icraya en uygun biçimde uyarlanmış, esas çalgı ile olan teknik ve müzikal farklılıklar incelenerek örneklerle açıklanmıştır.



8. EKLER

Bu bölümde, Luigi Boccherini'nin No. 9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosunun F. Grützmacher uyarlamasının basılı viyolonsel partisi, uyarlanmış viyola partisi ve piyano eşlik partisi ek olarak sunulacaktır.

8.1. Ek-1 L.Boccherini No. 9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu,
Viyolonsel Partisi.

8.2. Ek-2 L.Boccherini No. 9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu,
Viyola uyarlaması, Viyola Partisi.

8.3. Ek-3 L. Boccherini No. 9 Si bemol Majör Viyolonsel Konçertosu Viyola
Uyarlaması, Piyano Partisi.

Konzert für Violoncello und Orchester

B-dur

Violoncello

Luigi Boccherini
herausgegeben von Friedrich Grützmacher

Allegro moderato
Tutti *cresc. poco - - - a - - - poco*

4 *poco dimia.* **Solo** *f*

6 *fz* *mf* *cresc.*

9 *f*

11 *fz* *p* *cresc.* *sf* *mf*

13 *cresc.* *f* *gliss.* *p*

14 *cresc.*

16 *calmand.* *f* *p dolce*

20776

Violoncell●

18 *cresc.*

20 *mf* *p* *f* *molto cresc.*

21 *pp* *cresc.*

23 *ritard.* *lento* *a tempo* *restez.* *f* *p ma espress.*

26 *p* *cresc.* *mf*

28 *f* *sf* *p* *cresc.*

30 *f* *gliss.* *Tutti* *f*

34 *f* *f sempre* *ff*

37 *cresc. poco* *a poco* *f* *dimin. e poco calmand.*

Violoncello

Solo
tranquillo

40 **B** *p ma espress.* *restez.* *cresc.* *sf*

42 *pp* *poco* *mf* *cresc.* *f nobile*

44 *p* *meno* *mf* *dimin.*

47 *pp* *poco* *piu*

48 *sf*

50 *f* *mf* *sf*

51 *dimin. poco* *a* *poco*

53 *e ritard.* *f* *fz* *mf* **C**

56 *cresc.* *f*

58 *fz* *p*

Violoncello

60 *cresc.* - - - *f* *p* *poco cresc.* - - -

61 *mf* *più cresc.* - - - *f*

63 *p.* *cresc.* - - - *calmand.*

64 *f* *p dolce* *tr* *V*

67 *cresc.* - - - *mf* *p* *molto cresc.*

69 *f* *pp*

70 *cresc.* - - - *ritard.* - - - *f* *tr* *lento*

72 *a tempo* *p ma espress.* *p*

75 *cresc* - - - *mf* *f* *tr* *tr*

77 *p* *cresc* - - - *f* **Tutti** *f* *cresc. e riton.* *ff*

Violoncello

Cadenza *)

Solo
tranquillo

First staff of music. Bass clef, key signature of two flats. Starts with a *p* dynamic. Includes fingerings (1, 2, 3, 0) and a triplet of eighth notes. Performance markings include *un poco* and *acceler. - e cresc.*

Second staff of music. Continuation of the first staff. Includes fingerings (1, 2, 3, 0) and a triplet of eighth notes. Performance markings include *f*, *dimin.*, *acceler.*, and *calmand.*

Third staff of music. Starts with a *p* dynamic. Includes fingerings (2, 1, 3, 0, 2, 0, 1, 2) and a triplet of eighth notes. Performance markings include *tranquillo*, *poco*, and *acceler. - e cresc.*

Fourth staff of music. Includes fingerings (1, 1, 1, 1) and a triplet of eighth notes. Performance markings include *f* and *brillante*.

Fifth staff of music. Starts with a *p* dynamic. Includes fingerings (1, 1, 1, 1) and a triplet of eighth notes. Performance marking includes *cresc.*

Sixth staff of music. Starts with a *mf* dynamic. Includes fingerings (0, 1, 1, 1) and a triplet of eighth notes. Performance markings include *acceler.*, *calmand.*, and *f*.

Seventh staff of music. Starts with a *p dolce* dynamic. Includes fingerings (0, 1, 1, 1) and a triplet of eighth notes. Performance marking includes *calmand.*

Eighth staff of music. Starts with a *p* dynamic. Includes fingerings (1, 4, 1, 3, 1, 1, 2, 1) and a triplet of eighth notes. Performance markings include *restez*, *cresc.*, and *mf*.

*) Kadenz vom Herausgeber

Violoncello

restez.

pp

poco *mp* *p* *mf*

acceler.

p *cresc.*

riten.

riten.

a tempo

f grandioso *mf* *cresc.*

ritard. *acceler.*

f *p*

a tempo *acceler.* *calmand.* *lento*

sfp *cresc.* *e rit. molto*

81 *a tempo* **Tutti** *f* *dimin.* *a poco* *p* *f* *pesante*

f *dimin.* *a poco* *p* *f* *pesante*

Violoncello

Solo

Adagio (non troppo)

Tutti

p 2^a volta *pp*.....
con espress.
p 2^a volta *pp*.....
cresc.

511
- - - - *mf* - - - - *p dolce*

8
sf 2^a - - - - *p* - - - - *pp* - - - - *poco* - - - - *cresc.*

11
- - - - *f* - - - - *dimin.* - - - - 2^a

13
p cresc.
espress.
p cresc. - - - - *mf* - - - - *p* - - - - *cresc.*

16
- - - - *f* - - - - *pp* - - - - *cresc.*

1711
- - - - *f*

19
p cresc. - - - - *mf* - - - - *dimin.* - - - - *p cresc.*

Violoncello

21 *non presto* *a tempo* *a tempo*
e riten. f *acceler.* *rallent.* - *p* *p*
24 *sonore* *dimin.* - - - *e rall. pp*

Rondo
Allegro

Tutti *cresc.* *Solo* *f energ.* *Tutti*
6 *p* *cresc.* - - - *f*
13 *p* *cresc.* *f* *Solo* *mf*
20 *p* *poco cresc.* - - -
24 *p* *più cresc.* - - -
28 *ritard.* - - - *a tempo* *f* *p f*
32 *Tutti*

Violoncello

38 Solo *espress.*
p *p scherz.* *cresc.* *mf*

45 *p* *cresc.* *mf*

52 *express.* *mf* *pp*

61 *mf sonore* *dimin.*

71 *f con bravura* *p* *cresc.* *f*

76 *p* *mf* *cresc.* *mf*

81 *f* *dimin. - e rallent.* *a tempo* *p* *fz* *dimin.*

87 *fz* *dimin.* *un poco pesante (a tempo)* *fp*

95 *fp* *f* *p* *cresc.* *mf*

102 *Tutti cresc.* *mf*

Solo Violoncello

114 *p* *sfzp* *pp* *poco* *piu f* *cresc.*

119 *f* *dim.*

128 *G* *mf* *p*

134 *cresc.* *f con bravura*

140 *p* *cresc.* *f* *p*

145 *mf* *cresc.* *f* *dim.*

150 *a tempo* *e poco rallent.* *p* *fz* *dimin.*

156 *fz* *dimin.* *fp*

un poco pesante (a tempo)

162 *f* *ff* *Tutti* *mf* *cresc.*

171 *mf* *cresc. e riten.* *f*

Violoncello

Cadenza Solo

p tranquillo *acceler.* *f* *fz* *rallent.* *tranquill.* *p*

acceler. *f* *fz* *acceler.* *rallent.* *a tempo* *p*

animato *pp leggero* *cresc. e poco acceler.*

f *p cresc.* *f*

piuf *cresc.*

ff *dimin. e rallent.* *p* *mf*

pp *cresc.* *e poco riten.*

a tempo (tranquillo) *fp* *mf* *cresc.* *e poco acceler.*

f *sf* *a tempo* *sf* *fp* *sf cresc.*

181 *ritard.* *ff* *Tutti* *cresc.* *ff* *pesante*

LUIGI BOCCHERINI

Viyola Konçertosu

Allegro moderato

Uyarlayan: Göknil ÖZKÖK SEZENER

The musical score is written for a single violin. It begins with a **Tutti** marking and a **p** (piano) dynamic. The tempo is **Allegro moderato**. The score includes various dynamic markings such as **f** (forte), **mf** (mezzo-forte), **fz** (forzando), **cresc.** (crescendo), **poco dim.** (poco diminuendo), **calmand.** (calmando), and **dolce**. Performance instructions include **Solo** and **V** (violin) markings. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 12, 14, 15, 16, and 18 indicated. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes fingering and bowing indications.

20 *molto cresc.*
mf p f pp

22 *cresc.* ritard. lento f

24 *a tempo* *restez.* *ma espress.* mp p

27 *cresc.* mf sf

29 *p* *cresc.* f Tutti

33 *f* fz *f sempre*

36 *cresc. poco* a *poco* *ffp*

39 *f* *dimin. e poco calmand*

40 *Solo Tranquillo* *B* *p* *ma espress.*

42 *pp* *poco* *mf* *cresc. . . f nobile* *p*

45 *meno* *mf* *dimin.*

47 *pp* *poco*

48 *piu*

49 *sf*

50 *f*

51 *mf* *sf* *dimin poco*

52 *a . . . poco . . . e ritard.*

54 *C a tempo* *f* *fz* *mf*

56 *cresc.* *f*

58 *fz* *p*

60 *cresc.* *sf* *p*

61 *poco cresc.* *mf* *piu cresc.*

62 *f*

63 *p* *cresc.*

64 *f* *calmand.* *dolce* *p*

66 *cresc.*

68 *f* *p* *molto cresc.* *f* *mm*

70 *cresc.* *ritard.* *f*

72 *a tempo* *p ma espress* *p*

75 *cresc.* *mf* *sf*

77 *p* *cresc.* *Tutti* *f* *cresc. e riten.* *ff* *p* Cadenza Solo Tranquillo

81 *un poco* *acceler e cresc.* *acceler.*

f *dimin.* *calmand.* *tranquillo* *p* *poco*

82 *acceler.* *e cresc.*

calmand.

a tempo

p *cresc.*

mf *acceler.* *calmand.* *f* *molto rit.* *a tempo (tranquill.)* *p dolce*

p *calmand.*

restez.

p *cresc.* *mf*

restez.

poco *mp* *p* *mf*

mp cresc. acceler.

This system shows a musical score in bass clef with a key signature of one flat. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The tempo is marked *accel.* (accelerando). The music features a series of sixteenth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3) and accents.

a tempo f grandioso mf

riten.

This system continues the musical score. It starts with a *a tempo* marking. The dynamics range from *f grandioso* (fortissimo grandioso) to *mf* (mezzo-forte). A *riten.* (ritardando) marking is present. The music includes complex rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents.

cresc. accel. ritard.

This system features a *cresc.* (crescendo) marking followed by an *accel.* (accelerando) marking. It concludes with a *ritard.* (ritardando) marking. The music consists of long, flowing melodic lines with fingerings (1, 2) and accents.

f p a tempo sfp cresc.

This system begins with a dynamic range from *f* (fortissimo) to *p* (piano). It includes a *a tempo* marking and a *sfp* (sforzando) marking. The music features a *cresc.* (crescendo) and includes a trill (*tr*) and various fingerings (1, 2, 3, 4).

calmand. acceler. Lento a tempo Tutti f. dimin.

This system includes a *calmand.* (calmando) marking, followed by *acceler.* (accelerando), *Lento*, and *a tempo* markings. It also features a *Tutti* marking and a *f.* (fortissimo) dynamic. The system ends with a *dimin.* (diminuendo) marking. Fingerings (1, 2, 3, 4) and accents are present throughout.

82 p f pesante

This system is numbered 82 and begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic. The tempo is marked *pesante* (pesante). The music consists of a series of eighth-note patterns.

II

Adagio non troppo

1 *p* *f* 2

Solo

3 *con espress.* *p* *cresc.*

6 *mf* *p dolce* *sf* *p*

10 *p* *poco* *cresc.* *f* *dim.* *p cresc. espress.* *mf* *p*

15 *cresc.* *pp*

17 *cresc.* *f*

19 *p* *cresc.* *mf* *dim.* *p* *cresc. riten.* *f* *accel.* *rall.*

22 *p* *p* *sonore* *dim.* *e rall.* *pp*

Rondo
Allegro
Tutti

Solo

1 *mf* *cresc.* ----- *f energ.*

6 *p* *f* **Tutti**

13 *p* *cresc.* ----- *f* **A** **Solo** *mf*

19 *p* *poco cresc.* -----

24 *p* ----- *piu cresc.*

29 *f* *ritard.* *a tempo* *p* *f* **Tutti** *f*

35 **B** **Solo** *p* ----- *p scherz.*

41 *cresc.* *mf* *espress.*

47 *p* *cresc.* *mf*

53 *p* *espress.* *mf* *pp*

60 *mf* *sonore* *dimin.*

68 *f* *con bravura* *p* *dimin.*

74 *f* *p*

78 *mf* *cresc.* *f*

82 *dimin.* *e rallent.* *a tempo* *p* *fz* *dimin.*

87

fz
un poco pesante *dimin.*

93

fp *p* *fp* *f* *p < >*
un poco pesante *a tempo*

99

mf

105

Tutti
cresc.

f *p <*

112

sffp **Solo**

pp *poco* *piu f* *cresc.*

119

f *f*

126

dim. *mf*

132

p *cresc.*

137

f con bravura *p cresc.*

142

f *p*

146

mf *cresc.* *f* *dim.*

150

a tempo *p < fz* *dimin.*

156

fz *dimin.* *fp*

161

un poco pesante (a tempo) *fp* *f*

167 **Tutti**
f
mf *cresc.* - - -

173
ff *mf* *cresc.* - - -
rallent.

179 *e riten.* - - - *f* **Cadenza Solo**
p *tranquillo* *acceler.* *f*

fz *rallent.* *p* *tranquill.* *acceler.*

f *fz* *acceler.* *rallent.* *a tempo* *p*

pp *leggiero* *cresc. e poco acceler.*

f *animato* *p* *cresc.* - - -

1 4 2 1
mf *piuf*

1 3 4 2
cresc. *ff*

A tempo

3 1
dimin. *rallent.* *p* < *mf*

3 4 1 2
pp *cresc.* *e poco riten.*

a tempo (tranquillo)

0 1 4
fp *pfz*

1 1 1 1 1
cresc. *e poco acceler.* *f* *sf* *sf* *fp*

3 4 tr tr tr tr tr
sf *cresc.* *ff* **Tutti** *cresc.*

ff *pesante*

Konzert
von
LUIGI BOCCHERINI

Uyarlayan: Göknil ÖZKÖK SEZENER

Allegro moderato

Tutti

p *cresc. poco* *a* *poco*

Measures 1-3: The score begins with a piano introduction. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to *cresc. poco* and *a*.

4

f *poco dimin* *f* Solo

Measures 4-6: The music continues with a dynamic shift to forte (*f*). The right hand has a more complex texture with chords and moving lines. A *Solo* marking appears in the right hand at measure 6. Dynamics include *f*, *poco dimin*, and *mf*.

7

fz *mf* *cresc.* *f*

poco cresc.

Measures 7-9: This section features a forte (*fz*) dynamic. The right hand has a dense texture with many notes, while the left hand has a simpler accompaniment. Dynamics include *fz*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *poco cresc.*

10

fz *p* *cresc.* *sf* *mf*

mf *p* *cresc.* *mfz* *mp*

Measures 10-12: The music concludes with a variety of dynamics. The right hand starts with *fz* and *p*, while the left hand starts with *mf*. Dynamics include *fz*, *p*, *cresc.*, *sf*, *mf*, *mf*, *p*, *cresc.*, *mfz*, and *mp*.

13

cresc. *f* *p*

mf *p* *pfz*

15

cresc.

p *cresc.*

16

calmand.

..... *f* — *p* *dolce*

p *calmand.* *mf* *p*

Ped. *

18

cresc.

cresc.

20 *molto cresc.*

mf *p* *f* *pp*

mp *p* *mf* *pp*

7 1 5

22 *ritard.* *lento* *tr*

cresc. *dim.* *f*

mf *cresc.* *mf*

A tempo *restez.*

24 *ma espress.* *mp* *p*

A tempo *restez.*

ma espress. *mp* *p*

A tempo *p* *poco cresc.* *p*

27 *cresc.* *mf* *sf* *tr* *tr*

cresc. *mf* *sf* *tr* *tr*

poco *mf*

7

29

Musical score for measures 29-31. The top staff features a melodic line with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with dynamics *p*, *pfz*, *cresc.*, and *mf*.

32

Musical score for measures 32-34. The top staff is marked *Tutti* and contains dynamics *f*, *fz*, *f*, and *sempre*. The bottom staff provides accompaniment with dynamics *f*, *fz*, *f*, and *sempre*.

35

Musical score for measures 35-37. The top staff features dynamics *ff* and a crescendo marked *cresc. poco* leading to *a*. The bottom staff provides accompaniment with dynamics *ff* and a crescendo marked *cresc. poco* leading to *a*.

38

Musical score for measures 38-40. The top staff includes dynamics *poco* and *f*, with the instruction *poco calmand.*. The bottom staff features triplets and dynamics *poco* and *f*, with the instruction *Ped.*

40 *B* *Tranquillo* 3

p *ma espress.* *cresc.* *sf*

Solo

p *cresc.* *mf*

p *p* *p* *p*

42

pp *poco* *mf* *cresc.* *f nobile* *p*

pp *poco* *p* *cresc.* *mf* *p*

p

45

meno *mf* *dimin.*

meno *mp* *dim.*

p

47

pp *poco*

poco espress. *poco*

pp

dimin. -----

48

Musical score for measures 48-49. The system includes a right-hand piano part with a melodic line of eighth notes and a left-hand piano part with a bass line. Dynamics include *p* and *mf*.

49

Musical score for measures 49-50. The system includes a right-hand piano part with a melodic line and a left-hand piano part with a bass line. Dynamics include *sf* and *mf*.

50

Musical score for measures 50-51. The system includes a right-hand piano part with a melodic line and a left-hand piano part with a bass line. Dynamics include *f* and *fz*.

51

Musical score for measures 51-52. The system includes a right-hand piano part with a melodic line and a left-hand piano part with a bass line. Dynamics include *mf*, *sf*, *dimin poco*, *poco*, and *dimin e poco*.

53 *- e ritard.* **A tempo**

f *fz* *mf*

e ritard. **A tempo**

f *mf*

56

cresc. *f*

p *poco cresc.* *mf*

59

fz *p* *cresc.* *sf* *p*

p *cresc.* *mfz* *p*

61

poco cresc. *mf* *piu cresc.* *f*

cresc. poco *a* *poco* *f*

63 *calmand.*

p *cresc.* *f* *dolce p*

calmand.

ped. *

65 *cresc.*

p *cresc.*

68 *molto cresc.*

f *p* *f* *pp*

mp *p* *mf* *pp*

70 *ritard.* *A tempo*

cresc. *dim* *f* *ma espress p*

mf *cresc.* *mf* *A tempo*

73 ^D

p *poco cresc.* *p* *poco* *mf*

76 ^{tr}

sf p *f* *mf* *p* *pfz*

Tutti

79

Cadenza
Solo,
Tranquillo

p *un poco* *f* *cresc.* *riten.* *ff*

Ped. * Ped. *

82

f *acceler.* *calmand.* *dimin.*

acceler e cresc. *f* *dimin.*

84 *tranquillo*

p *poco* *acceler. e cresc.* *f* *brillante* *calmand.* *molto rit.*

87 *A tempo*

p *cresc.* *mf* *calmand.* *f*

90 *A tempo (tranquill.)*

p dolce *calmand.* *p*

92 *restez. - - - - -*

p *cresc.* *mf* *pp* *p*

94 *poco*

poco *mp* *p* *mf* *mp* *cresc.* *A tempo*

96 *riten.*

f grandioso *mf*

98 *ritard. - - - - -*

cresc. *ritard.* *f* *tr* *accel.* *p* *cresc.*

acceler.

calmand.

Lento **A tempo**

101

Musical score for measures 101-102. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *mf* and *f*. The tempo markings **Lento** and **A tempo** are indicated above the staff. The piece concludes with the instruction *sempre f*.

103

Musical score for measures 103-104. The score continues in 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a steady bass line. Dynamics include *f*, *dimin.*, *a*, *poco*, *p*, and *pesante*. The tempo markings **Lento** and **A tempo** are indicated above the staff. The piece concludes with the instruction *pesante*.

II

Adagio non troppo

Solo

III. $\overset{3}{\vee}$

con espress.
p
Solo

cresc.... *mf* *p dolce* *sf* *p*

p *poco* *cresc.* *f* *dim.*

pp *dim.*... *p* *cresc.* *mf* *p*

16

16

cresc. *pp* *cresc.*

P cresc. *f pp* *cresc.*

19

19

f p cresc. mf dim. p cresc.

mf p cresc. mp dim. p cresc.

22

22

riten. f accel. rall. p a tempo tr p a tempo

e riten. f a tempo ritard. a tempo p p

25

25

sonore dim. e rall. pp

tr dim. pp rall. pp

Rondo
Allegro

Solo

f energ.

Allegro Tutti

mf *f* *mf*

Ped. *

6

p

Tutti

p *cresc.* *f*

12

p *cresc.* *f*

18 **A** **V**

mf *p* *poco cresc.*

p *pp* *poco cresc.*

24

p *piu cresc.* *piu cresc.*

29

ritard. *a tempo* *f* *p* *f* *a tempo* *f* **Tutti**

35

B *p* *Solo* *p scherz.*

41

espress. *cresc.* *mf* *mp* *p*

48

cresc. *mf*

cresc. *mp*

54

espress. *p* *mf* *pp*

p *cresc.* *mp* *pp*

60

mf *sonore* *dimin.*

mf

67

dimin. *con bravura* *f*

dimin. *mf*

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of a single melodic line and a piano accompaniment. The melodic line starts with a piano (*p*) dynamic and increases to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics in the piano part include *p*, *mf*, and *p*.

79

Musical score for measures 79-83. The melodic line begins with a fortissimo (*sf*) dynamic and then softens to a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment has a dynamic of *mf* in the right hand and *p* in the left hand. The system concludes with a *dimin.* (diminuendo) and *rallent.* (ritardando) marking.

E
a tempo

84

Musical score for measures 84-90. The melodic line starts with a piano (*p*) dynamic and increases to a fortissimo (*fz*) dynamic. The piano accompaniment is mostly silent, with a few notes in the right hand. Dynamics in the piano part include *pfz* and *sf*. The system concludes with a *dimin.* marking.

un poco pesante (a tempo)

91

Musical score for measures 91-96. The melodic line features a fortissimo (*fp*) dynamic and a fortissimo (*f*) dynamic. The piano accompaniment has a dynamic of *sf* in the right hand and *fz* in the left hand. The system concludes with a *un poco pesante (a tempo)* marking.

98

Musical score for measures 98-103. The top staff is a single melodic line with dynamic markings *cresc.* and *mf*. The bottom two staves are piano accompaniment with *cresc.* and *mp* markings.

104

Musical score for measures 104-110. The top staff is marked **Tutti** and has dynamic markings *mf cresc.* and *f*. The bottom two staves have *p* and *sffp* markings.

110

Musical score for measures 110-115. The top staff has *pp Solo* and *poco* markings. The bottom two staves have *p* and *sffp* markings.

116

Musical score for measures 116-121. The top staff has *piu f* and *cresc.* markings. The bottom two staves have *poco* and *piu f* markings.

122

Musical score for measures 122-127. The top staff has *f* and *dim.* markings. The bottom two staves have *mf* and *dim.* markings.

V

129

G

Musical score for measures 129-133. Treble clef, bass clef, and piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

134

Musical score for measures 134-138. Treble clef, bass clef, and piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f con bravura*, and *mf*.

139

Musical score for measures 139-143. Treble clef, bass clef, and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

144

Musical score for measures 144-148. Treble clef, bass clef, and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, *cresc.*, *f*, and *fz*.

H

149

Musical score for measures 149-153. Treble clef, bass clef, and piano accompaniment. Dynamics include *dim.*, *p < fz*, *dimin.*, *a tempo*, *e rallent.*, and *sfp*.

155

V

Musical score for measures 155-160. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*fz*) dynamic, followed by a *dimin.* (diminuendo) and then a fortissimo (*sf*) dynamic. The piano accompaniment features dynamics such as *pfz*, *sf*, *fz*, and *p*.

161

un poco pesante

(a tempo)

Musical score for measures 161-166. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked *un poco pesante* and *(a tempo)*. Dynamics include *fp*, *f*, *fz*, *p*, and *mf*.

Tutti

167

Tutti

Musical score for measures 167-172. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked *Tutti*. Dynamics include *f*, *mf*, and *cresc.* (crescendo).

173

Musical score for measures 173-178. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is marked *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte).

rallent.

178

tranquillo

acceler.

3
2

p *f*
Solo
cresc. *riten.* *f*
Cadenza

186

tranquill.

acceler.

3
2

fz *rallent.* *p* *f*
p *f*

192

a tempo

acceler.

rallent.

p

pp leggiero

fz *rallent.* *p* *pp* leggiero

199

animato

cresc. e poco acceler.

f

p

cresc.

f *p* *cresc.*

205

mf

piuf

a tempo

mf *piuf*

210

cresc.

ff

dimin. *e rallent.*

p

cresc. *ff* *dimin.* *e rallent.* *p*

216

mf

pp

cresc.

e poco riten.

mf *pp* *cresc.* *e poco riten.*

a tempo (tranquillo)

223

fp

pfz

cresc.

e

fp *pfz* *cresc.* *e*

229

poco acceler. f sf sf fp rit. sf cresc. rit. ritard.

237

a tempo

Tutti a tempo

mf f cresc. ff fz pesante

9. KAYNAKLAR

- AKTÜZE, İrkin, 2003, **Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- BAHAR, Kerem Barış, 2016, “Lillian Fuchs, **Viyola için 16 Fantezi Etüdü’nün İncelenmesi ve Viyola Tekniğine Katkılarının İrdelenmesi**, İstanbul Üniversitesi Sos. Bil. Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi.
- BARKER, T, 1995, **The Hutchinson Encyclopedia of Music**, Helicon Publishing, Oxford.
- GENÇAY, Yusuf, 1993, **Viyolanın Gelişimi ve Edebiyatı**, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.
- KARAHASANOĞLU, Songül, YAVUZ Elif Damla; 2015, **Müzikte Araştırma Yöntemleri**, İTÜ, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- KARY, A, 2005, **Boccherini and the Cello**, Oxford University Press.
- LINDSAY,M, SMITH, W, Leggat, 1943, **Luigi Boccherini (1743-1805)** Oxford University Press.
- MODİRİ, Beste Tıknaz, 2012, **Viyolaya Hayat Veren Adam: William Primrose**, Kolay Müzik Yayınları, İstanbul.
- RILEY, M,W, 1993, **The History of the Viola Vol.1**, Ann Arbor,Braun-Brumfield, Michigan.
- SAY, Ahmet, 2005, **Müzik Ansiklopedisi, Cilt 1-2-3**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- SCOTT M,G, 1984, **Boccherini’s B- flat Cello Concerto: A Reappraisal of the Sources**, Oxford University Press.
- SPEACK, C, Chapman, 2005, **L, Boccherini as Cellist and His Music for Cello**, Oxford University Press.
- TERTIS, 1991, Lionel, My Viola and I, Kahn&Averill, London.
- YAZICI, Burcu, 2014, **Lionel Tertis Ekseninde Viyolanın Tarihçesi**, Liya Kitap, Ankara.

10. ÖZGEÇMİŞ

İstanbul'da doğan Göknil Özkök Sezener, viyola çalışmalarına 1989 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Ani İnci ile başladı. 1997 yılında 25. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali Genç Solistler dizisi kapsamında resital verdi. 1997 yılından itibaren İtalyan Kültür Merkezi, Avusturya Kültür Ofisi, Afife Jale Sahnesi, Atatürk Kültür Merkezi, İş Sanat, Süreyya Operası, Yeldeğirmeni Kültür Merkezi gibi salonlarda resital ve oda müziği konserlerini sürdürdü. 1997-98 yılları arasında Borusan Oda Orkestrası'nda görev aldı. Ruşen Güneş, Tatjana Masurenko, Hartmut Lindemann, Mikhail Khomitzer'le oda müziği ve master-class çalışmaları yaptı. 2000 yılında konservatuvarın lisans devresinden pekiyi derece ile mezun oldu.

2002 yılında, Almanya'da Hoch Schule für Musik Detmold'de, Nobuko Imai'nin sınıfına kabul edildi. Buradaki süreçte özellikle barok dönem yapıtlar üzerine çalıştı. 2000-2012 yılları arasında Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası'nda görev aldı. Almanya'da başladığı yüksek lisans çalışmalarını 2005 yılında İstanbul'da MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Prof. R. Nuri İyicil ile tamamlayan Özkök Sezener, halen düzenli olarak oda müziği konserleri vermekte ve aynı konservatuvarda viyola eğitmenliğini sürdürmektedir.

Aynı zamanda, 2005 yılından bu yana, çocuklar için yazdığı romanları ve resimli öyküleri ile yazarlık yaşamını sürdürmekte olan, Türkiye'nin pek çok kentinde çocuklarla klasik müzik ve edebiyat söyleşileri gerçekleştiren Özkök Sezener, Sihirli Mozart, Bach Yürürken, Chopin-Küle Dönüşen Kalp ve İnci'nin Kitabı gibi birçok çocuk kitabının da yazarıdır. Ayrıca, 47. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali için sipariş üzerine yazdığı "Fanfar - Müzikli Bir İstanbul Masalı" adlı kitabı İKSV tarafından Mayıs 2019'da yayımlanmıştır.

Prof. Burcu Ozan

GÖKNİL ÖZKÖK SEZENER
SANATTA YETERLİK BİTİRME PROGRAMI

- Max BRUCH “Kol Nidrei” op.47
(Uyarlayan: O. MANDOZZI 2014)
- Luigi BOCCHERINI Viyola Konçertosu no.9 Si Bemol Majör
(Uyarlayan: Göknil ÖZKÖK SEZENER 2019)
- A. Adnan SAYGUN Partita’dan “Allegretto”
(Uyarlayan: Elena GNEZDİLOVA)
- Dmitri SHOSTAKOVICH Viyola Sonatı op.47.
- J.Sebastian BACH Süit No.2
Prelude
Allemande
Courante
Sarabande
Menuetto I - II
Gigue

Prof. Pelin Halhaç Akın.
P. Halhaç.

Doç. Jörde Yener

MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı / 24 Haziran 2019

Ceyda Akın
Prof. Ceyda Uygören
Dr. Öğr. Üyesi Adu ÖZİBEK