



T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

G.P. TELEMANN SOL MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSUNUN İCRA
TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Muzaffer YOLUK

Niğde
Aralık, 2019

T.C.
NİĞDE ÖMER HALİSDEMİR ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

G.P. TELEMANN SOL MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSUNUN İCRA TEKNİKLERİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Muzaffer YOLUK

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Serkan ÖZAY

Niğde

Aralık, 2019

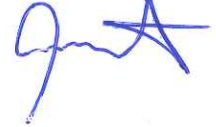
YEMİN METNİ

Yüksek lisans projesi/tezi/-Doktora tezi olarak sunduğum “G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosu'nun İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde tez yazım kılavuzuna uygun olarak tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım

.../.../...(Tarih)

(İmza)

Muzaffer YOLUK



ONAY SAYFASI

Dr. Öğr. Üyesi Serkan ÖZAY danışmanlığında Muzaffer YOLUK tarafından hazırlanan “G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

02 /12/ 2019

JÜRİ :

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Serkan ÖZAY
Üye : Doç. Dr. Emin Erdem KAYA
Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ali DELİKARA



ONAY :

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun Tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mesut SAĞNAK
Enstitü Müdürü V.

ÖNSÖZ

Bu süreçte desteğini hiç esirgemeyen, araştırmanın sağlıklı ilerlemesinde görüş, öneri ve yönlendirmelerde bulunan tez danışmanım ve değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Serkan ÖZAY'a, tezi yazarken kaynak yaratma ve önerme konusunda desteğini esirgemeyen arkadaşım Kazım Erdem ÖZDEMİR'e, benim kaprislerimi çeken ve çalışmama teknik destek sağlayan, anlatılmayan değere sahip canım karım İrem ŞAHİN YOLUK'a, detaylı işlerde hiç düşünmeden yardım eden Ar. Gör. Ahmet TOGAY'a ve manevi destek veren değerli ailem ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

G.P. TELEMANN SOL MAJÖR VİYOLA KONÇERTOSUNUN İCRA TEKNİKLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

YOLUK, Muzaffer

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Serkan ÖZAY

Aralık, 2019; 72 sayfa

Bu araştırmada G.P.Telemann Sol Majör Viyola Konçertosu, eserin icrası teknik açıdan incelenmiştir. İcra incelemesinde; kullanılan teknikler ve eserin gerektirdiği müzikal yorum dikkate alınarak çeşitli öneriler sunulmuştur.

Yapılan analize temel olması bakımından, eserin bestelendiği dönem olan Barok Dönem müzik özelliklerine değinilmiş ve ilgili dönemdeki icra biçimleri gözden geçirilmiştir.

Bu araştırma ile Güzel Sanatlar Liseleri, Konservatuvarlar ve Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında sunulan viyola eğitimi alan bireylere icra açısından bir bakış açısı sunulması hedeflenmektedir.

Araştırma ve inceleme sonucunda hazırlanan bu çalışma icracılara, eserin nasıl bir dönemde ve ne amaçla yazıldığını değerlendirerek farklı bir bakış açısı kazandıracaktır. Bir eseri yorumlamadan önce bestecinin, dönemin ve eserin genel karakteristik yapısının incelenip etüt edilmesinin çok faydalı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda konçertonun genel müzikal ve teknik yapısının ayrıntılarıyla ve dönemin özellikleri ile incelendiği bu çalışma ile viyola icracılarına, yorumlarında katkı sağlayacağı düşünülmektedir

Anahtar kelimeler: Viyola, Konçerto, G.P. Telemann.

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

INVESTIGATING G.P. TELEMANN G MAJORVIOLA CONCERTO IN TERMS OF ITS INTERPRETATION TECHNICIS

YOLUK, Muzaffer

Department of Fine Arts Education

Thesis Advisor: Asts. Dr. Serkan ÖZAY

December, 2019; 72 pages

In this research, G.P. Telemann G Dur Viola Concerto is examined in terms of the performance of the work. In the executive review; techniques and musical interpretation required by the work are taken into consideration various suggestions are presented.

In terms of the basis of the analysis, the musical characteristics of the Baroque Period in which the work was composed were mentioned and the forms of execution in the relevant period were reviewed.

With this research; It is aimed to provide an executive perspective to the individuals who have received viola training offered in the Department of Music Education of the Fine Arts Education Department of Fine Arts High Schools, Conservatories and Education Faculties.

This study, prepared as a result of research and examination, will give performers a different perspective by evaluating how the work was written and for what purpose. It can be said that it is very useful to examine and study the general characteristics of the composer, the period and the work before interpreting a work. In this context, the general musical and technical structure of the concerto is examined in detail and with the characteristics of the period, it is thought that it will contribute to the viola performers in their interpretations.

Key words: Viola, Concerto, G.P. Telemann.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
MASTER'S THESIS	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	10
1.1. Müzik Eğitimi	10
1.2. Çalgı Eğitimi	10
1.3. Yaylı Çalgılar Eğitimi	10
1.4. Viyola.....	10
1.5. G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun İçinde Kullanılan Sağ El Ve Sol El Teknikleri	13
1.5.1.Sağ El Teknikleri	13
1.5.2. Sol El Teknikleri.....	15
1.6. Problem Durumu	17
1.7.Amaç	18
1.8.Önem	18
1.9. Sınırlılıklar	19
1.10. Tanımlar	19
İLGİLİ ALAN YAZIN	21
KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	24
3. 1. Barok Dönem	24
3. 2. Barok Dönem Müzik Özellikleri.....	26

3. 3. Çalgı Müziği.....	32
3. 4. Sahne Müziği.....	33
3. 5. Din Müziği	34
3. 6. Barok Dönemin Başlıca Bestecileri	34
3. 7. G. P. Telemann'ın Hayatı.....	34
3. 8. G. P. Telemann'ın Eserleri.....	40
YÖNTEM.....	43
4. 1. Araştırma Modeli	43
4. 2. Evren ve Örneklem.....	43
4. 3. Verilerin Toplanması.....	43
4. 4. Verilerin Analizi.....	43
BULGULAR VE YORUMLAR	44
5. 1. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun Birinci Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular.....	44
5. 2. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun İkinci Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular.....	48
5. 3. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun Üçüncü Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular.....	52
5. 4. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun Dördüncü Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular	55
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	61
5. 1. Sonuç.....	61
5. 2. Öneriler.....	61
KAYNAKÇA.....	63
EKLER.....	66
ÖZ GEÇMİŞ.....	72

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1 Viyola Eğitiminde Kullanılan Eserler.....	22
Tablo 2 G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm Sağ El Yay Kullanma Tekniği	44
Tablo 3 G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.Bölüm Sağ El Yay Kullanma Tekniği	48
Tablo 4 G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm Sağ El Yay Kullanma Tekniği	52
Tablo 5 G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm Sağ El Yay Kullanma Tekniği	55

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil.1Viyola Enstrümanı.....	11
Şekil.2Viyola Enstrümanı.....	12
Şekil 3 G.P. Telemann 1. Bölüm sağ el tekniği legato	14
Şekil 4 G.P. Telemann 2. Bölüm sağ el tekniği marcato	15
Şekil 5 G.P. Telemann 4. Bölüm Sol el tekniği tek ses ve çift ses	15
Şekil 6 G.P. Telemann 1. Bölüm Sol el tekniği trill	15
Şekil.7J.S.Bach Minuet in G B.W.V.'den bir pasaj	33
Şekil.8W.A.MozartLied der Freiheit K.V. 506'dan bir pasaj	34
Şekil.9W.A.MozartRequiem K. 626'dan bir pasaj.....	34
Şekil.10 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm ilk 14 ölçüsü.....	45
Şekil.11 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 15-21 ölçüler arası	45
Şekil.12G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 22-26 ölçülerarası	46
Şekil.13 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 27-33 ölçüler arası	46
Şekil.14 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 34-39 ölçüler arası	46
Şekil.15 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 40-43 ölçüler arası	47
Şekil.16 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 44-45 ölçüler arası	47
Şekil.17 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 46-57 ölçüler arası	47
Şekil.18 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm ilk 32 ölçüsü.....	49
Şekil.19 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 33-44 ölçüler arası	50
Şekil.20 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 45-59 ölçüler arası	51
Şekil.21 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 60-63 ölçüler arası	51
Şekil.22 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 64-76 ölçüler arası	52
Şekil.23 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm ilk 9 ölçüsü.....	53
Şekil.24 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm 10-19 ölçüler arası	54
Şekil.25 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm 20-24 ölçüler arası	54
Şekil.26G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm 25-30 ölçüler arası	55
Şekil.27 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm ilk 15 ölçüsü.....	56
Şekil.28 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 16-30 ölçüler arası	57
Şekil.29 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 31-35 ölçüler arası	57
Şekil.30 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 36-52 ölçüler arası	58
Şekil.31G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 53-66 ölçüler arası	58
Şekil.32G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 67-86 ölçüler arası	59
Şekil.33 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 87-107 ölçüler arası	60

GİRİŞ

1.1. Müzik Eğitimi

Müzik, yaşamın her alanında var olan bir olgudur. Her alanda gelişim şart olduğu gibi müzikte de gelişim şarttır. Bu gelişim ancak bireyin davranışlarında değişiklik meydana getiren eğitim ile gerçekleşebilir. Bireyin müzikal davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak müzikal davranışlar kazandırma ve onun bu süreç içerisinde müzikal davranışlarını değiştirme, geliştirme süreci ise müzik eğitimi olarak tanımlanmaktadır. Müzik eğitimi yoluyla bireyin davranışlarında oluşan değişmelerin toplumu etkileyeceği, toplumdaki değişmelerin ise bireyi etkileyeceği açıktır (Say, 2002: 75). Bu etkilenmelerde en büyük pay hem bilişsel hem duyuşsal hem de devinişsel alana hitap eden çalgı eğitimidir.

1.2. Çalgı Eğitimi

Çalgı eğitimi, Bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan bilişsel,duyuşsal ve devinişsel yöntemlerin bütünüdür. Bireysel olarak yapılan çalgı eğitiminde öğrencilere, çalgısını doğru bir teknikle çalma, çalışma süresinin verimini arttıracak şekilde ayarlama, müzik kültürlerini çalgısı yoluyla en iyi şekilde kavratma ve müzikal becerilerini arttırmaya yönelik çalışmalar çalgı eğitiminin başlıca hedefleridir(Parasız, 2010: 19).

1.3. Yaylı Çalgılar Eğitimi

İnsan sesine en yakın ses rengine ve tınısına sahip olan “yaylı çalgıların eğitimi” çalgı eğitiminin alt kollarından biridir. Yaylı çalgılar dünya müzik kültürünün gelişiminde önemli bir yer tutar. Opera, oratoryo ve senfonilerin seslendirilmesi bir orkestraya ve onun büyük kısmını oluşturan yaylılara bağlı olarak gerçekleştirilir.

Yaylı çalgılar, öğrencinin ölçülerine göre tamamen uygun hale getirilebilir ve yaylı çalgı çalmak her çocuğun fiziksel gelişimi için gereken büyük bedensel devinimi sağlar. En küçüğünden (16/1) tam ölçüsüne kadar yaylı çalgı, gelişen insana fiziksel yük vermeyecek şekilde boyutlandırılabilir. Keman, viyola, viyolonsel ve kontrabastan oluşan yaylı çalgıların eğitim süreçleri de kazandırdıkları yönünden önemlidir (Klotman, 2000: 44).

1.4. Viyola

Yaylı sazlar ailesinin Kemandan sonra gelen ikinci üyesidir. Boyu kemandan biraz büyükçe, gövde kısmı 38 ile 44 santim arasında olan bir yaylı çalgıdır. Viyola konumu itibari

ile köprü pozisyonunda bir enstrümandır. Kemanın ince ses tonu ile viyolonselın kalın ses tonu arasında köprü görevi görerek, tınların ne çok ince, nede çok kalın duyulmasını ortadan kaldırır. Viyola; Solo bir enstrüman olarak görev yaptığı gibi, eşlik pozisyonunda olacağı gruplarında (oda müziği topluluklarının, özellikle yaylılar dördlüsü'nün, yaylılar üçlüsünün ve orkestraların) vazgeçilmez çalgısıdır. İnsan sesinde “alto”nun yerini karşılar. 4 teli olan viyola, görüntü ve işleyiş olarak keman ile çok benzerlik gösterir. Telleri beşli aralıklarla akort edilir: Do, Sol, Re, La. Viyolanın notaları üçüncü çizgi Do anahtarıyla yazılır, ancak ince seslerde Sol anahtarı kullanılır. Bu çalgının genelde koyu, derin, gizemli bir ses rengi vardır; dört telinden her biri, kendine özgü bir kişilik taşır. En ince sesleri üreten La telinden elde edilen tınlar büyük özen gerektirir. Bu tel üzerinde çalınan pasajlar eğer iyi bir yorumcuya rastlamazsa dinleyici için sıkıcı hale gelebilir. Re telinin gösterişsiz, yumuşak, tatlı bir ses rengi vardır. Sol teli ise zengin tınlar elde etme potansiyelini taşır. En alttaki dördüncü tel olan Do teli, özgün ses renkleriyle kişiliğini sergiler: Bu telde yorumcunun elde ettiği tınlar, egemen, ciddi, yol gösterici özellikler yansıttığı kadar, hoşgörülü, okşayıcı ve güven veren bir duyarlılığı simgeler. Viyola, derinden gelen alto sesiyle hüznü, acıları ya da sevdâyı anlatmakta etkilidir. Kimi zaman sertliğe varabilen ince seslerle acıları, ürkütücü çılgınlıkları duyurur. Viyolanın orkestradaki görevi daha çok, armoni eşliğinin orta partilerini seslendirmektir. Bunun nedeni açıktır: Viyolanın ses alanı, orkestranın ses alanının ortasındadır. Viyola eşlik görevini uzun süreli seslerle yapabildiği gibi, değişik bileşimlerle de yerine getirebilir. Ayrıca, ses rengi özelliklerinden yararlanmak amacıyla karakteristik kısa ezgileri seslendirme görevi de ona verilir (Say, 2005: 42).



Resim 1 Viyola Enstrümanı

Şekil.1 Viyola Enstrümanı



Resim 2 Viyola Enstrümanı

Şekil.2 *Viyola Enstrümanı*

Yaylı çalgılar ailesinin alto çalgısı olan viyola (Fr. Alto, İt. Viola, İng. Viola, Alm. Bratsche) kemana benzeyen ama ondan biraz daha büyük olan, alto ses tonuyla orkestraya değerli ve görkemli bir ses rengi veren çalgıdır. Kemandan 1/7 oranında 6 daha büyük (Gövde uzunluğu 37- 47 cm. arasından değişir) olduğu için, beş ses aşağı akort edilir. Alt perdelerdeki seslerin bu küçük çalgıdan çıkabilmesi için telleri kemana göre daha kalın yapılmıştır. Böylece viyolanın karakteristik içli sesi oluşur. En kalın teli “do” sesidir. Akordu do, sol, re, la’dır (Albuz, 1995: 19).

Viyola ilk olarak 16. yüzyılın başlarında kuzey İtalya’da görülmüştür ve bugünkü şeklini alması 16. yüzyıldaki gelişmelerle başlamıştır. Tarihsel gelişimi içerisinde fiziksel farklılıklar gösteren viyola, kimlik arayışını 19. yüzyıla kadar sürdürmüştür.

Viyolanın tarihi gelişim sürecinde farklı yapılarına göre aldığı değişik isimler şunlardır: 7 Viola Da Gamba: tutuş olarak viyolonsel gibi bacak arasına alınarak kullanılan viola da gamba, bas viyoladır ve altı tellidir. Lyra Viola: On iki tellidir ve şarkılara akorlarla destek amacı ile kullanılır. Viola Bastarda: Bas viyolanın küçüğüdür ve ahenk telleri eklenmiştir. Bugünkü viyoladan oldukça büyüktür. Viola Di Bordone: Bariton viyoladır, viola bastarda’ya göre teknik çalınlar düşünülmeden kullanılan, esere farklı renkler katmak için kullanılan ahenk teline sahiptir. Aslında küçük farklılıklar dışında viola bastarda’ya benzemektedir. Pardessus De Viola: Fransa’da kullanılmış beş telli viyoladır. Viola Pomposa, Dönemin önemli bestecilerinden birisi olan J.S.Bach’ın tasarlayıp yaptırdığı beş telli bir çalgıdır. Viyolonselince ince pasajlardaki partisini çalmak amacıyla tasarlanmıştır. Günümüzdeki viyolaya yakın olan bir diğer viyola türüde Viola Alta’dır. Günümüz viyolalarına benzeyen bu çalgıya ilave olarak “mi” teli eklenmiştir. Bir diğer viyola türüde

Violetta'dır. Violetta; gövde büyüklüğü ve seslerin incelik, kalınlıkları bakımından violet ile soprano viol arasında bir çalgıdır. Viola D'amore: 6 ya da 7 telli olup çeneye dayanarak çalınır ve solo eserleri çalmada kullanılır. Bugünkü viyoladan biraz daha büyükçedir. Bu violer zamanla ya bugünkü şeklini almış ya da ortadan kaybolup gitmişlerdir. Bugünkü senfonik orkestralarda orkestranın büyüklüğüne göre viyola grubu 4 ile 10 üyeden oluşmaktadır (Albuz, 2001: 67).

Bu gelişmelerin sonucunda, son şeklini Barok Dönem'de almış olan viyolanın özelliklerinin tam anlamıyla kullanılmaya başlanması Klasik Dönem'e rastlar. Günümüzde alto eşanlamlısı olarak bilinen viyolanın 17. Yy'daki orkestralarda tenor ses grubu olarak kullanıldığı bilinmektedir. Daha sonra viyolonsel gelişimi ve orkestralar içinde yer almasıyla, viyolanın tenor ses grubu olarak kullanılması son bulmuş ve günümüzde olduğu gibi alto ses grubunda yer almıştır (Özkarar, 2017: 73).

18. yüzyıldan beri viyola hakkındaki genel düşünce, viyolanın solo bir çalgı olamayacağı, orkestra ve oda müziği gruplarında ikinci planda, armonileri tamamlayan, oktavları katlayan, kemanın gölgesinde kalmış bir çalgı olduğu idi (Aydar, 2013: 82).

19. yüzyılın ikinci yarısında viyolanın yeniden canlandığını ve bu dönemde çok sayıda düzenlemeler yapılarak, onun için yazılan orijinal eserlerin arttığını görmekteyiz. Bu dönemin başlarında Hermann Ritter ve Lionel Tertis gibi kendilerini tamamen viyolaya aday solistleri, Paul Hindemith ve Vadim Borissowsky gibi viyolacılar izlemiştir. Viyola sanatçısı kimliği ile uluslararası üne kavuşan Hindemith, viyola için bestelediği yirmi bir yapıtı ile viyola sanatçılarına sayısal ve sanatsal değeri yüksek olan zengin bir repertuar kazandırmıştır (Aydar, 2013: 96).

1.5. G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun İçinde Kullanılan Sağ El Ve Sol El Teknikleri

1.5.1. Sağ El Teknikleri

Legato; Notaları birbirine bağlı seslendirmek; örn. yaylı sazlarda yayı kaldırmadan çekmek, vokalde tek nefes ile söylemek. (Aktüze, 2010: 342) Legato çalımlarda, önemli olan uçların yok edilmesidir. Daha yuvarlak düşünülerek yayın her kısmında aynı şekilde çalınmalıdır.

Elin ve kolun ön kombinasyonu ile yay hareketi gerçekleşir. Bir diğer önemli konu da; yayın geçiş yapacağı tele yaklaşmasıdır. Çalınan notadan diğerine geçerken, ikinci notanın sesi



Şekil 4G.P. Telemann 2. Bölüm sağ el yay tekniği marcato

1.5.2.Sol El Teknikleri

Tek ses, çift ses, süslemeler (tril, çarpma, mordan, grupetto), akor, glissando, flajöle, pozisyon geçme, vibrato ve pizzicato.

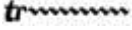


Şekil 5G.P. Telemann 4. Bölüm Sol el tekniği tek ses ve çift ses



Şekil 6G.P. Telemann 1. Bölüm Sol el tekniği trill

Vibrato:Parmağımız ile bastığımız notayı, ileri geri hareket ettirerek sesin dalgalanmasını sağlamaya denir.

Trill (): Üzerine yazıldığı notanın gam içerisinde kendinden sonra gelen nota (majör veya minör ikilisi) ile yapılır. Eğer kromatik alterasyon yapılacaksa tr işaretinin sağına bemol (b) veya diyez (#) işareti konulur. Sıradan bir süsleme olarak kabul edilentrill, barok dönemde kullanılan diğer süslemelerden daha çok değişim geçirmiştir. On yedinci yüzyıla kadar yorumculukta trilin ana notadan başlaması tercih edilirken, on yedinci yüzyılın 60-90 arasındaki yıllarında üst yardımcı notadan başlanması kuralı ortaya çıkmıştır (Mammadova Aydınoglu, 2015).

Akor: Sol elin rahatlığı akor çalımında da büyük önem taşır. Birbirini takip eden seslerin zamanında duyulabilmesi için sol elin hızlı kullanılması gerekir. Bu da büyük ölçüde elin rahatlığı ile gerçekleşir. Hızlı kullanımı etkileyen bir diğer faktör ise çalınacak olan akorların, çalıcının zihninde netleşmiş olmasıdır. Ardı ardına gelen seslerin zihindeki netliği sol eli hızlı bir şekilde gereken konuma getirecektir. Sağ eldeki baskı akor çalımında iyi ayarlanmalıdır. Yaya verilen orantısız kuvvet ses kalitesini olumsuz yönde etkileyecektir. (Kapçak, 2008)

Çift Ses: Çift ses uygulamaları yayın açısının iyi ayarlanmasıyla gerçekleştirilebilir. Uygulanacak çift ses içinde, sesin birisi boş telde uygulanacaksa; iki parmak aynı anda kullanılmadığı için dikkat edilmesi gereken, yayın, her iki tele de temas etmesi ve sağ kol açısının iyi ayarlanarak parmaklarla ve boş telde çalınacak olan sesin kesintisiz ve bir arada duyurulmasıdır. Ayrıca tuşe üzerinde kullanılan parmakların çalarken boş tele temas etmemesine dikkat edilmelidir. Eğer boş tel uygulaması yok ise, sol el parmakları kullanılacak nota yerlerine doğru bir şekilde basılmalıdır. Bunun sebebi ise doğru ve kaliteli ses çıkartmaktır. (Kapçak, 2008)

Pozisyon geçme: Barok dönem keman sapı, günümüz kemanının sapından daha kalındı. Bu nedenle özellikle de sol telinde dördüncü parmağın kullanımı çok zordu. Ayrıca keman telleri bağırsak olduğundan tel geçişlerindeki fark günümüzdeki gibi duyulmuyordu ve boş teller rahatsız edici değildi. Bu unsurlardan dolayı keman gelişimini tamamlayana kadar yaklaşık 1600 ve 1700 yılları arasındaki yüz yıllık süreçte dördüncü parmak yerine boş tel kullanımına devam edildi. Gereklilikten doğan ve boş tel yerine kullanılan dördüncü parmağın kullanım alanları ise nadiren kullanılan çift sesler, hızlı pasajlardı. Bunun dışında sol telinde re bemol, re telinde la bemol, la telinde ise mi bemol yerine kullanılıyordu. 1600 ve 1650 yılları arasında yukarıda bahsettiğimiz çift seslerde başka çıkış yolu olmadığında ikinci veya üçüncü pozisyon kullanılabilirdi. Barok dönemde üst pozisyonların çok kullanılmamasının en önemli nedenlerinden birisi de R. Stowell'in de yazdığı gibi, o dönemde çalınan yaygın Fransız dans müziğidir. Fransız dans müziği yüksek pozisyonlar gerektirmez ve çalınışı rahattır. Zamanla kemanın ve İtalyan Sonat formunun da gelişimiyle, üst pozisyonlara ihtiyaç duyulmaya başlanır.

1.6. Problem Durumu

Barok dönemi entüramanlarından biri olan viyolanın, günümüz klasik batı müziği eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. On altıncı yüzyılın sonundan on sekizinci yüzyılın ortasına kadar uzanan geleneksel olarak Barok dönem adıyla adlandırılan dönem; batı müziği tarihinin tüm dönemleri arasında belki de en çok çelişki barındırandır. Bu dönemin müzisyenleri yakın geçmişten kopmaya çalışmışlardır, ancak antik dünyadaki yeniliklerinden ilham alarak hareket etmişlerdir (Heller, 2014: 21). Dönemin gözlenen önemli özellikleri arasında; mutlak hükümdarların gelişen davet düzenleme alışkanlıkları beraberinde pahalı ve lüks müzik üretti; bununla birlikte büyüyen bir orta sınıf tüketicisi popülasyonu yeni müzik zevklerine erişmeye başlamıştır. On yedinci ve on sekizinci yüzyılın müzikleri aynı zamanda bir dizi felaket savaşı (Otuz Yıl Savaşı, İngiliz İç Savaşı ve İspanyol Ardalarının Savaşı) tarafından şekillendirilmiş, ancak bunula birlikte ekonomik büyüme ve politik istikrar dönemlerinden faydalanmıştır. Barok müzisyenler kendine özgü ulusal tarzlar geliştirmiş olsalar bile, mobilitenin artması ve basılı müziğin dolaşımı ile uluslararası bir pazar yaratmıştır (Heller, 2014: 14).

Bu dönemde halktan kimselerin bir araya gelerek oluşturduğu collegialara katılan genç müzisyenler dönemin getirdiği politik ve sosyo-kültürel iklimin de etkisiyle yeni müzikal stiller ortaya koymuştur. Fransız Barok tarzından esinlenen G.P. Telemann dönemin üretken sanatçılarından biri olmuştur ve Bach tarafından da desteklenen bir collegium müziği oluşturmuştur (Zhon, 2008: 4). Sanatçının Barok dönemdeki yaratıları günümüze dek ulaşmıştır ve halen pek çok mecrada farklı enstrümanlar ve orkestra için kaleme aldığı eserler icraedilmenin yanı sıra genç sanatçıların eğitimi sırasında eğitim materyali olarak kullanılmaktadır. Bu yönüyle bakıldığında pek çok bestesi olan Telemann'ın, Sol majör Viyola Konçertosu'nun da; viyola eğitiminde en çok kullanılan konçertolardan biri olduğu söylenebilir.

Klasik batı müziğinde yaylı bir saz olan viyolanın icrası adına verilen eğitim, ülkemizde; güzel sanatlar liseleri, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dalları ve konservatuvarların yaylı sazlar bölümlerinde sunulmaktadır. Bu enstrümanın eğitim-öğretim faaliyetleri müfredatında pek çok eser yer alsa da, eğitimi sunan birimler arasında bir tutarlılık olmadığı görülmüştür (Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola I Ders

Bilgi Paketi¹; Antalya Devlet Konservatuvarı Lisans Devresi Viyola Müfredatı²). Buradan hareketle alan yazın hem güzel sanatlar liselerinde, hem eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarında ve hem de konservatuvarların yaylı sazlar bölümlerinde viyola eğitimi alan genç sanatçıların ortak eğitim materyali olarak kullanılabileceği bir eser bulmak amacıyla taranmıştır. Bu tarama sonucunda eğitim alan genç sanatçıların, her bir eğitim düzeyinde rahatlıkla kullanılabileceği bir konçerto olarak Telemann'ın Sol majör Viyola Konçertosu'nun fark edilen bu ihtiyacı karşılabileceği düşünülmektedir (Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Viyola I Ders Bilgi Paketi³; Antalya Devlet Konservatuvarı Lisans Devresi Viyola Müfredatı⁴). Bu ihtiyaç göz önünde bulundurularak bu çalışmada, G.P. Telemann'ın Viyola Konçertosu'nun teknik, müzikal ve icra açısından nasıl seslendirilmesi gerektiği incelenmektedir.

Bu anlatılanlar ışığında araştırmanın problem cümlesi “G.P. Telemann Sol Majör viyola konçertosu nasıl icra edilmelidir” şeklinde oluşturulmuş ve aşağıdaki alt problemlerin çözümüne gerek duyulmuştur:

- 1- G.P. Telemann sol majör viyola konçertosu 1. Bölüm nasıl icra edilmelidir?
- 2- G.P. Telemann sol majör viyola konçertosu 2. Bölüm nasıl icra edilmelidir?
- 3- G.P. Telemann sol majör viyola konçertosu 3. Bölüm nasıl icra edilmelidir?
- 4- G.P. Telemann sol majör viyola konçertosu 4. Bölüm nasıl icra edilmelidir?

1.7. Amaç

Bu çalışmada, G.P. Telemann Sol majör viyola konçertosunun icra açısından incelemesi ve bu sayede eserin anlaşılmasının kolaylaştırılarak, icra sırasında karşılaşılabilecek zorlukların üstesinden gelme konusunda bir altyapı sağlanması amaçlanmaktadır. Bu ana amacın yanı sıra G.P. Telemann'ın hayatı ve besteciliğinin tanınmasını sağlamak, bu aracılıkla barok döneme ışık tutmaktır.

1.8. Önem

Alan yazında G.P. Telemann Sol majör Viyola Konçertosu üzerine yapılan ilk çalışma olmasının yanı sıra, özellikle viyola öğrencilerine sağlayacağı altyapı ve sunacağı yorumlar,

¹ http://bbs.ankara.edu.tr/Ders_Bilgileri.aspx?dno=807510&bno=1938&bot=546, 20.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

² <http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/yayli-calgilar-mufredati-lisans/>, 20.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

³ http://bbs.ankara.edu.tr/Ders_Bilgileri.aspx?dno=807510&bno=1938&bot=546, 20.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

⁴ <http://konservatuvar.akdeniz.edu.tr/yayli-calgilar-mufredati-lisans/>, 20.07.2019 tarihinde erişilmiştir.

öğrencilerin çalışmalarını verimli kılacak ve incelenen eserin icrasında müzikal karakteri daha iyi ifade edebilmeyi sağlayacak olması bu çalışmayı alan yazın açısından önemli kılmaktadır. Ayrıca bu çalışma ile G.P.Telemann'ın viyola için yazdığı Sol majör viyola konçertosunun form ve icra açısından tam anlaşılabilmesi için gerekenlerin kavranması, eserin icrasında karşılaşılabilecek sorunların doğru çalışma yöntemleriyle giderilmesini sağlayabilecektir. Bunun yanı sıra eserin bir bütün olarak kavranması ve teknik altyapının sağlanması, konçertonun yorumlanmasına katkıda bulunacaktır.

1.9. Sınırlılıklar

Bu çalışma, G.P.Telemann Sol majör Viyola Konçertosu'nun icra yönünden incelenmesi ile eserin, Editio Musica Budapest (Oliver, Arpad, &Gusztav, 1985) edisyonuyla sınırlıdır.

1.10. Tanımlar

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı:Anabilim veya Anasanat dalı; en az bir çok yerde birden fazla, birbirine yakın bilim ve sanat dalını kapsayan, eğitim, öğretim, uygulama ve araştırma faaliyetlerinin, yürütüldüğü akademik birimdir.(<http://yukseklisans.com.tr/akademikterimler.php>)

Konservatuar: İlk konservatuarlar İtalya'da kurulmuştur. Bunların en eskisi, 1537 yılında Napoli'de kurulan *Santa Maria di Loreto* konservatuarıydı. *Conservatorio* sözcüğü İtalyancada “yetimevi” anlamında kullanılır. Nitekim ilk İtalyan konservatuarların çoğu, yetimevlerine bağlı müzik okullarıydı ve yetimevlerindeki çocuklar bu okulların öğrencileriydi (Mimaroglu, 2006: 57).

Güzel Sanatlar Lisesi: Sanat alanında yetenekli öğrencilerin sınav ile girdiği lisedir. Öğrenciler hangi alana istekli ise o bölümün öğretmenleri, öğrencileri sınav yapar ve başarılı olan öğrenciler o bölüme alınır.

Form: Sanatta var olan biçimler (Apel, 2003: 83).

Arşe (Yay): Yaylı çalgıların adını aldığı “yay”dır. Diğer adı ile “arşe”dir. Enstüramandan ses çıkartmak için kullanılır. 75-80 cm uzunlukta bir sopaya, at kuyruğu kılı takılır ve enstüramanın tellerine sürterek ses çıkması sağlanır (Say, 2002: 12).

Register (Ses uzamları): Ses alanı. Aynı ses rengi koşullarında bulunan perdeler grubudur. Kalından inceye doğru belli aralıktaki sesleri kapsayan ses bölgesi (Say, 2002: 132).

Rezonans: Belli bir yükseklikte bir ses çıkardığımızda ya da ısıklık çaldığımızda, yakınımızdaki bir nesnenin, söz gelimi bir kadehin birden titreşmeye başladığını fark etmişizdir zaman zaman. Burezonans ilkesini ortaya koyar: Aynı ses yüksekliğinde harekete geçen iki titreşim kaynağından biri titreşilmeye başlarsa, öteki de ona uyarak titreşimi sürdürecektir. Buna göre, şarkı söylerken yalnız boğazımızda ses üreten ses kasları değil, baş içindeki boşluklar da titreşim yayar (Karolyi, 2007: 65).

Senfoni: Orkestra için bestelenmiş ve bir kaç bölümden oluşan müzik eseri (Apel, 2003: 20).

Orkestra: Dört ana enstrüman grubundan çeşitli elemanların birlikte müzik yaptığı, büyüklüğü esere göre değişebilen çalgılar topluluğudur (Apel, 2003: 20).

Senfonik Orkestra: Tam kadro bir orkestra 100 kişiden oluşur ve buna senfonik orkestra yada filarmoni orkestrası denir. İsmi farklı olması içerikte herhangi bir değişiklik göstermez. Sadece aynı şehirdeki iki orkestryı birbirinden ayırmak için kullanılabilir (Apel, 2003: 20).

Konçerto: Birlikte çalma anlamına gelen konçerto, 3 ya da 4 bölümden oluşur. Teknik açıdan gösterişli bir yapıya sahiptir.

İLGİLİ ALAN YAZIN

Bu bölümde araştırmanın konusu ile ilgili olduğu düşünülen, daha önce yapılmış G.P.Telemann ve eser icrası ile ilgili diğer bilimsel araştırmalara yer verilmiştir.

Önver(2009) tarafından “G.P.Telemann’ın Flüt ve Orkestra için A moll Süiti’nin Form ve İcra Açısından İncelenmesi” adı altından yapılan yüksek lisans tezinde; G.P.Telemann’ın hayatı, eserleri, yaşadığı dönemin önemi, müzik tarihindeki yeri incelenmiştir. Bununla birlikte flüt ve orkestra için yazdığı a moll Süiti’nin icra edilirken karşılaşılabilecek sorunların kolayca giderilmesi için yapılabilecekler incelenmiş ve şu sonuca varılmıştır.

Telemann ‘ın süitinin icrası için birçok çalışma şekli vardır. Bunların en başında uzun ses çalışmaları gelir. Aniden değişen nüanslar Barok Döneminin en önemli özelliğidir. Bu özellikten ötürü aniden değişen nüanslar, icrada entonasyon için dikkat edilmesi gereken bir olgudur. Bu durumun sorun yaratmaması için uzun ses çalışmaları ve ton geliştirme çalışmaları yapılmalıdır.

Mutlak şekilde gam ve arpej çalışmaları yapılmaz. Daha sonra gamlar geri plana atılmamalıdır. Farklı tonlarda yapılacak olan gam ve arpej çalışmaları eserin bütünlüğü için önem arz etmektedir. Eserdeki teknik zorlukların giderilmesi için farklı alıştırmalar yapılmalıdır.

Coşkun (2010) tarafından “G.P.Telemann’ın Solo Flüt İçin 12 Fantezi Adlı Eserinde Flütün Kullanımı ve Barok Stil Özelliklerinin İncelenmesi” adı altında yapılan yüksek lisans tezinde; Tezin amacının Eseri ve dönemi daha iyi anlamak, icracının karşılaştığı teknik ve müzikal sorunlar konusunda yardımcı olmak için incelendiği belirtilmiştir. Bu yapılan çalışmada dönemin siyasi ve toplumsal tabanına, dönemin müzik özelliklerine ve flütün gelişim aşamalarına da ışık tuttuğu düşünülmektedir.

Dağ (2008) tarafından “W.A. Mozart’ın K.V. 219 A Dur Keman Konçertosunun Form ve İcra Açısından incelenmesi” adı altında yapılan yüksek lisans tezinde; Barok Dönem bestecilerinden olan Mozart’ın A Dur keman Konçertosunun, çok saf, çok berrak ve dengeli bir icra gerektirdiği belirtilmiştir. Yazılan notaların kolay ve çok yalın görünmesine rağmen, icra esnasında bu sadeliği ve yalınlığı yakalamak, uzun teknik çalışmalar ve arınmış bir müzikalite tecrübesi gerektirmektedir. Söz konusu tecrübeye sahip olan icracı, bu eseri icra

ederken tüm berraklık ve sadeliği ortaya çıkartacaktır. Söz konusu tecrübeye sahip olmayan icracı, eseri icra ederken müzikal kusurları göz önüne getirecektir.

Kibici (2014) tarafından “Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi A.B. Dallarında Çalıştırılan Viyola Eserlerinin Lisans Düzeyinde Kullanım Durumlarının İncelenmesi” adı altında yapılan yüksek lisans tezinde; Müzik Eğitimi Anabilim Dallarının viyola eğitimi derslerinde kullanılan viyola eserlerinin incelenmesine yönelik betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Genel olarak viyola eğitimcileri öğrencilerin Güzel Sanatlar Liselerinde teknik anlamda yanlış ve yetersiz eğitim gördüklerini, viyola eğitimi verecek öğretim elemanının aldığı eğitimin çok önemli olduğunu ancak lisans düzeyinde ortak bir dört yıllık program olmadığını, öğrencilerin düzeyine ve teknik müzikal gelişimine uygun eserler seçilmesi gerektiğini belirtmişlerdir

Tablo 1 Viyola Eğitiminde Kullanılan Eserler

ESERLER		Lisans 1		Lisans 2		Lisans 3		Lisans 4	
		%	f	%	f	%	f	%	f
Başlangıç düzeydeki eserler	G. F. HEANDEL (Sol majör Sonat)	46,7	7	33,3	5				
	G. F. HEANDEL (Do majör Sonat)	73,3	11	6,7	1				
	R. ROCHE (Chant Pastoral)	26,7	4	13,3	2	13,3	2	6,7	1
	G. F. HEANDEL (Sol minör Sonat)	26,7	4	40	6	6,7	1		
	G. P. TELEMANN (Si bemol majör Sonat)	6,7	1	46,7	7	20	3		
	G. P. TELEMANN (Sol minör Sonat)	6,7	1	33,3	5	13,3	2		
	B. MARCELLO (Sol minör Sonat)	6,7	1	26,7	4	33,3	5		
	F. ZEITZ (Do majör Öğrenci Konçertosu)	26,7	4	26,7	4	13,3	2		
	B. MARCELLO (Sol majör Sonat)	6,7	1	40	6	13,3	2	13,3	2
Orta düzeydeki eserler	G. P. TELEMANN (Sol majör Konçerto)	13,3	2	46,7	7	26,7	4		
	H. CLASSENS (Uç Konçertino)	6,7	1	6,7	1	26,7	4		
	B. MARCELLO (Do majör Konçerto)	6,7	1	33,3	5	13,3	2		
	G. P. TELEMANN (Re majör Suit)	6,7	1	20	3	40	6	6,7	1
	B. MARCELLO (Mi minör Sonat)	6,7	1	40	6	20	3	20	3
	H. ECCLES (Sol minör Sonat)	13,3	2	26,7	4	20	3	13,3	2
	A. ROLLA (Divertimento)			6,7	1	20	3	26,7	4
	I. PLEYEL (Do majör Konçerto)			6,7	1	46,7	7	13,3	2
	C. F. ZELTER (Mi bemol majör Konçerto)			20	3	20	3	40	6
	N. ROTA (Do majör Sonat)			6,7	1	6,7	1	20	3
	J. SCHUBERT (Do majör Konçerto)					46,7	7	26,7	4
	I. CHANDOSCHKIN (Do majör Konçerto)			6,7	1	33,3	5	33,3	5
	G. F. HEANDEL (Si minör Konçerto)			6,7	1	33,3	5	46,7	7
	C. DITERSDÖRF (Mi bemol majör Sonat)			6,7	1			40	6
	J.K. VANHAL (Do majör Konçerto)					26,7	4	33,3	5
L. BOCCHERINI (Do minör Sonat)					53,3	8	13,3	2	
İleri düzeydeki eserler	J. C. BACH (Do minör Konçerto)					20	3	53,3	8

(Kibici, 2014)

Kibici (2014)'ye göre; **Lisans 1**'de en çok çalıştırılan eserler sırası ile G. F. HEANDEL (Do majör Sonat) G. F. HEANDEL (Sol majör Sonat), R. ROCHE (Chant Pastoral), G. F. HEANDEL (Sol minör Sonat), F. ZEITZ (Do majör Öğrenci Konçertosu), **Lisans 2**'de en çok çalıştırılan eserler sırası ile G. P. TELEMANN (Sol majör Konçerto), G. P. TELEMANN (Si bemol majör Sonat), B. MARCELLO (Sol majör Sonat), G. F. HEANDEL (Sol minör Sonat), B. MARCELLO (Mi minör Sonat), G. F. HEANDEL (Sol majör Sonat), G. P. TELEMANN (Sol minör Sonat), B. MARCELLO (Do majör Konçerto), F. ZEITZ (Do majör Öğrenci Konçertosu), H. ECCLES (Sol minör Sonat), B. MARCELLO (Sol minör Sonat), **Lisans 3**'te en çok çalıştırılan eserler L. BOCCHERINI (Do minör Sonat), I. PLEYEL (Do majör Konçerto), J. SCHUBERT (Do majör Konçerto), G. P. TELEMANN (Re majör Suit), I. CHANDOSCHKIN (Do majör Konçerto), B. MARCELLO (Sol minör Sonat), G. P. TELEMANN (Mi minör Sonat), H. CLASSENS (Üç Konçertino), J.K. VANHAL (Do majör Konçerto), G. P. TELEMANN (Sol majör Konçerto), H. CLASSENS (Üç Konçertino), **Lisans 4**'te en çok çalıştırılan eserler J. C. BACH (Do minör Konçerto), G. F. HEANDEL (Si minör Konçerto), C. DITERSDORF (Mi bemol majör Sonat), C. F. ZELTER (Mi bemol majör Konçerto), I. CHANDOSCHKIN (Do majör Konçerto), J.K. VANHAL (Do majör Konçerto), A. ROLLA (Divertimento), J. SCHUBERT (Do majör Konçerto), N. ROTA (Do majör Sonat) dır.

Araştırma sonuçlarına göre, çoğunlukla lisans 1'de çalıştırılan eserler sağ el ve sol el kullanımını az ve orta düzeyde geliştirmekte, lisans 2 ve lisans 3'te çalıştırılan eserler sağ el ve sol el kullanımını orta ve çok oranda geliştirmekte, lisans 4'te çalıştırılan eserler ise çok ve en çok oranda geliştirdiği tespit edilmiştir.

Yukarıda belirtilen sebepler göz önünde bulundurulduğunda, G.P.Telemann'ın Sol Majör viyola konçertosunun teknik, müzik ve icra açısından incelenmesi, icracı açısından büyük kolaylık sağlayacaktır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3. 1. Barok Dönem

17. Yüzyılın ilk çeyreğinden 18. Yüzyılın ortasına kadar egemen olan, Rönesans ile klasik dönem arasındaki zaman dilimine denk gelen, müzik tarihinde Monteverdi'den J. S. Bach'a uzanarak yaklaşık 150 yılı kapsayan, genel yönelimiyle soylular kesiminin beğenisini yansıtan çağ üslubu. "Barok" terimi kendi çağında değil, 18. Yüzyılın sonlarında, önceki dönemi küçümsemek için kullanılmıştır: Portekiz dilinde "Çarpık inci" anlamına gelen Barok ismi, Jean Jacques Rousseau'nun Barok için 1767 yılında yaptığı tanımı Şöyledir: "Barok müzik, armoni bilimindeki yükselişi, disonans'ın artmasını, melodinin ağırlık kazanışını ve süslemeciliğin ön plana çıkmasını temsil eder". Yaklaşık tarihlerle operanın doğuşundan (1600) J. S. Bach'ın ölümüne kadar (1750) sürdüğü kabul edilen barok stil, kendi içinde aşamalı dönemler yaşamış, süreç içinde birbirini izleyen bestecilerle geliştirilmiştir. Erken barok dönem (1600-1640): Frescobaldi, Monteverdi ve Gesualdo, Alman besteciler: Schein, Scheidt, Schütz. 40 Sahne ve çalgı müziğinin gelişmesi (1640-1670): Cavalli, Locke, Carissimi. Yaygınlaşma dönemi (1670-1710): Kuhnau, PurcellLully, Biber, Albinoni, Couperin, A. Scarlatti, Torelli, Corelli, Buxtehude. Doruk dönem (1710-1750):Vivaldi,Tartini, D.Scarlatti, Rameau, Pergolesi, TelemannHaendel, J.S.Bach. Müzikte barok çağın başardığı ileriye yönelik başlıca dönüşümler şunlardır: Modal sistemden tonal sisteme dolu anlamıyla geçiş: Bu gelişim, müzik tarihinde önemli bir aşama kabul edilir: Tonal dizge içinde hareket yeteneği artmış, sistemin standartlaşması ve ton değiştirim tekniklerinin yerleşmesiyle armoni dünyasının zengin duygusal, dramatik ifade yollarının kapıları açılmıştır. İkinci önemli dönüşüm, yaşamın zengin ve engin insancıl değerlerini yansıtan opera sanatının yanı sıra, oratoryo, kantat gibi öteki dramatik formların yaratılıp geliştirilmesiyle daha geniş insan çevrelerinin kucaklaşması, insanın çok yönlü biçimde irdelenip anlatılmasıdır. Barok dönemin başardığı üçüncü dönüşüm, bütünüyle çalgısal olan yeni müzik biçimlerinin yaratılmasıdır. Çalgı müziği formlarının arasında tipik olan, hızlı bir bölümle başlayıp buna karşıt özellikte, ağır, düşünceli, derin bir bölümle süren, oysa bu karşıtlığı canlı bir finalde çözüme bağlayarak insan psikolojisini eserin yapısına sindiren konçerto ve süit gibi "hızlı-ağır-hızlı" bölümler arasındaki kontrastı belirginleştiren müzik biçimleridir. 41 Tonal armoninin sağladığı müziksel olanaklar, Barok döneminin dönüşümünde büyük pay sahibidir. Ancak armonik gerilim ve çözümlerini ifade etmek bu

çağda biraz sınırlı kalıyordu. Bu sınırlılık, barok dönem bestecilerinin anlatmak istenilen duyguyu ifade etmekte zorlandıklarını da sergiler. (Say, 2005: 62-63)

İlk opera denemesi Klasik batı müziği tarihinde “dafne” operası ile başlayıp, klasik batı müziği bestecilerinden J. Sebastian Bach’ ın ölümü olan 1750 yılına kadar geçen yaklaşık 150 yıllık sürece Barok Dönem adı verilmektedir. Barok döneminin başlangıç bestecisi olarak Monteverdi, kapanış bestecisi olarak da Bach gösterilmektedir. Barok kelimesi dönemi aşağılamak için Klasik Dönemde verilmiş bir isimdir. Portekiz dilinde “çarpık inci” anlamına gelen barok kelimesi aslında bir denizcilik terimidir (Veilhan, 1979: 96).

Barok dönem, kendinden sonraki dönemde beğenilmemiş olsa da, klasik batı müziği tarihinin en önemli dönemini kapsamaktadır. Opera denemeleri, Rönesans Döneminde de yapılmıştır. Ancak sanatsal değeri olan operalar Barok Dönemde yazılmaya başlanmıştır. Yine temelleri Rönesans Dönemine dayanan tonal yapı yani; majör ve minör kalıplar, yine barok dönemde bir standart içerisinde sistematığe oturtulmuştur. Barok dönemde bunların yanı sıra, modülasyon (ton değişimi) teknikleri oturtulmuştur. Bu yönü ile müzik tarihinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Dönemin diğer bir özelliği de eser arasında tempo değişimini belirtmek için verilen bitiş bölümleridir. Bu dönemde çalgısal pek çok yeni tür ortaya çıkmıştır. Süit, senfoninin atası olan sinfonia, konçerto gibi çalgısal türlerin yanı sıra kantat, opera ve oratoryo gibi diğer türlerde ortaya çıkmıştır (Veilhan, 1979: 98).

Barok Dönem genel olarak soylulara hitap eden bir çağdır. Dönemin görkem ve şatafatı müziklere yansımıştır. Dönem müziği yoğun bir yapıya sahiptir. Zıtlıklar, enstrüman grupları arasındaki karşılıklı atışmalar, sürekli ya da şifreli bas, çembalo, konturpuan, ses yüksekliklerinin kullanılması dönemin başlıca özelliklerinden bazılarıdır. Bu müzikal zenginlikler, kaynağını genel anlamı ile tonal yapının oturmasına borçludur.

Barok dönemde müzik, soylular tarafından finanse edilir. Müzik sadece sipariş üzerine yazılır ve bu nedenle soylulara ve tanrıya övgüler bitmek bitmez. Müzisyenler kendilerini sanatçı değil zanaatçı olarak görürler. Emekleri karşılığı kilise ve soylulardan para alır ve onlar tarafından korunurlar. Siparişler onların istediği gibi olmazsa saraydaki işlerini kaybedebilirler. Bu yüzden işlerine son derece saygılıdırlar. 1630’larda halka açık konserlerin başlamasıyla mitolojik konularla dolu eserler, yerini halk tarafından daha çok sevilecek

gündelik konulu eserlere bırakır. Kilise ve soyluların sanat koruyuculuğunu yavaş yavaş kaybetmeye başlaması ise sanatçı kimliğinin gelişmesine neden olmuştur (Heller, 2014: 78).

Barok Dönemi genel anlamı ile üç başlık altında değerlendirilmektedir (Veilhan, 1979) ;
Erken Barok: 1600-1650

Önemli Bestecileri: Monteverdi, Gesualdo

Gelişme(Yayılma,Orta)Dönemi: 1650-1700

Önemli Bestecileri: A. Scarlatti, Corelli, H. Purcell

Olgun(Doruk) Barok: 1700-1750

Önemli Bestecileri: Vivaldi, Telemann, Handel, J. S. Bach

Klavsene; barok döneminin en önemli enstrümanı olarak görülür. Piyano; barok döneminin sonlarına doğru bulunmuş olsa da, bu dönemde piyano için eser yazılmamıştır. Barok dönemde keman ön plana çıkmıştır ve birçok eserde birincil enstrüman olarak kullanılmıştır. Barok dönemde ağırlıklı olarak Rönesans Döneminin enstrümanları kullanılsa da keman ve klavsen gelişim göstermiştir. Dönemin en önemli bestecisi J. S. Bach' tır. Tonalitenin bugünkü şeklini almasında önemli bir pay sahibi olan besteci aynı zamanda toccato ve füğ gibi müzikal formları zirveye taşımıştır (Heller, 2014: 67).

Bugün kullanılan klasik batı müziğinin temellerinin Barok Döneminde atıldığını ve hemen hemen her dönemde barok döneminin müzikal altyapısının etkisini hissettirdiği dönemdir diyebiliriz. Kendinden sonraki dönem olan Klasik dönemde her ne kadar beğenilmemiş olsa da dönemin müzikal zenginliğinden faydalanmışlardır. Klasik Dönemin en önemli bestecilerinden Mozart ve Haydn'ın, Bach'ın eserlerini defalarca kez incelemiş olmaları da bunun ispatıdır (Van Boer, 2012: 77).

3. 2. Barok Dönem Müzik Özellikleri

Barok dönem müziği, kendinden sonraki dönem bestecilerini de etkileyen önemli özelliklere ve yeniliklere sahiptir. Barok müziğindeki belki de en önemli yeniliklerden bir tanesi kilise modlarının yerine major ve minörlerin kullanılmaya başlanmasıdır. Yani modern armoniye geçiş dönemidir. Kilise modlarının, hareketi ve ton değişimini sınırlayan yapısından sonra major ve minor kullanarak daha özgür ve kullanışlı bir yapı elde edilmiştir.

Gam ve akorların kurallara uygun kullanılmasıyla istenilen etkinin yaratılabileceği gösterilmiştir.

Kromatizme ve kolay değişebilen akorlara daha fazla yer verilmiştir. Kromatik dizi önceleri rastgele kullanılmış, sonra belirli bir disiplin içinde dramatizmi arttırmak için kullanılmıştır.

Barok müzikte, aniden değişen nüanslar (sesin kuvvetlenip alçalması) göze çarpar. Besteci, eserde; ‘f’ (forte: kuvvetli) istenilen temayı, bir sonraki gelişinde ‘p’ (piano: kuvvetsiz) olarak istemektedir. Farklı ölçülerdeki nüanslar birdenbire kuvvetlenip birdenbire kuvvetsizleşmektedir. Bu durum, Barok Dönemdeki virtüözite oluşumunun göstergesi olarak ifade edilebilir.

Karşıtlık (kontrast) da dönemin önemli özellikleri arasındadır. Birbirinden farkı tınıya sahip çalgıların beraber kullanılmasıyla birbirine benzemeyen iki sesin de beraber kullanıldığında bir bütün oluşturabilecekleri gösterilmiştir. İlk olarak da seslerin dolgunluğuna göre çalgıları ikiye bölmüşlerdir. (Bu konçertonun ilk adımıdır). Besteciler bu dönemde duygularını en canlı şekilde müzik yoluyla anlatmak istemişlerdir. Heyecanı, sırları, tutkuyu, aşkı, hüznü, kahramanlığı anlatırken de karşıtlıklardan yararlanmışlardır. Sürekli bas ise kontrast göstermek için temel bir bas sesine eşlik edecek tiz sesle beraberlik sağlanmaya çalışılmıştır. Güçlü sese sahip olan çalgı için (lavta, klavsen, org, gitar) bas sesi yazılır ve altına akorlarını gösteren rakamlar (şifreler) yerleştirilerek tiz sesli çalgıya eşlik etmesi sağlanır. Barok Dönemde temel bas sesi süslü üst sesle, yalın bir armoni vasıtasıyla bağlanmıştır. Bu özellik olgun Barok bestecilerinin armoniye zenginleştirmeleriyle ortadan kalkar. Sürekli bas (basso continuo), müziğin Rönesans tekniğinden Klasik dönem tekniğine doğru yolculuk ettiği yalın, çizgisel melodi yapısından, armonik derinliğin zenginliğine doğru yol aldığı kalın bir çizgidir.

Barok Dönemde kadans ta önemli bir olgudur. Önceki çaplarda müziğin bittiğini göstermek için küçük suslar kullanılırdı. Barok Çağ’da ise bitiş karakterli bir müzik cümlesi eserin bittiğini göstermek için kullanılırdı. Bu dönemin başka bir özelliği de kontrpuan anlayışıdır. (İlyasoğlu, 1999:26)

17.Yüzyılda sürekli bas çalgısının izin verdiği doğrultuda melodiyle birleşmesidir. Belirli bir sınırları vardır. Bu armonik sınırlama zamanla bestecileri uyumsuz sesler kullanmaya itti. Ve zamanla bu uyumsuzluk dramatizmi arttırmak için kullanıldı. Ritmik özellikler de bu dönemde değişiklik göstermiştir. Barok müzik bestecileri vokal müzikte

sözlerin tamamen anlaşılabilmesi için konuşma dilinin vurgularını kullanmışlardır. Ve ayrıca dans müziğinin adımlarından da yararlanmışlardır.

Bu dönemde müzikte standartlaşmaya doğru gidilmiştir. Müzik yazıları evrenselleşmeye başlamıştır. Bunun sonucunda da Avrupa'nın pek çok yerinde kullanılan ortak bir müzik dili oluşmaya başlamıştır. Ayrıca Barok dönemde asil sınıf müziğe daha yakın ilgi duymaya başlayınca kilise müziğine göre dindışı müzik ön plana çıkmıştır.

17. Yüzyılın ortalarına doğru Venedik, Floransa, Napoli gibi büyük kentlerde birçok opera binası açılmıştır. Saraylardan, kiliselerden ayrılan birçok sanatçı kendilerini ve yeteneklerini göstermek için buralara gittiler. Yetenekleriyle diğerlerinden ayrılmak isteyen solistler, özgün ritim ve melodiye sahip olan recitatiflerle kendilerini yeteri kadar ifade edemeyince aryalara yöneldiler. Ve tabi solistler bu aryalarla birçok süslemelere başvurarak sınırlarını zorladılar. Böylece de "virtüözlük" başladı.

Virtüözite sadece vokal müzikte değil çalgı müziğinde de büyük önem kazandı. Tabi bestecileri de eserlerinde virtüözite istemeleri sebebiyle, çalgıların incelikleri, teknik ve ses özellikleri incelenmeye başlandı. Birçok çalgı beraber veya tek başına nasıl tınlar diye denemeler yapıldı. Ve çalgıların teknik kapasiteleri zorlandı. Bu arada da çalgı yapımı da gelişti.

1600' lere kadar vokal müziği ağırlıktaiken enstrümanların gelişimiyle birlikte Barok çağda enstrümental müzik gelişmiştir. Yeni formlar ortaya çıkmıştır. Enstrümental: Dans süitleri, solo sonatlar, trio sonatlar, solo konçerto, konçerto grosso, üvertür, füg, koral prelüd, impromptu, invation, toccata, pasakalya. Vokal ise Kantat (dini ve din dışı), oratoryo, passion, messa, koral, opera, motet, madrigal, aria, recitativb.. Müzik tarihinde ilk defa Barok çağda çalgı müziği sesli müziğe rakip olabilmiştir. Klavsen çağın en önemli çalgısıdır. Genellikle çift klavyeliydi, sürekli bas ve solo formlar için kullanılmıştır. Klavsendindışı, org ise kilise müziği enstümanı olarak görülmüştür. Barok çağın son zamanlarında eski telli çalgıların yerini almamakla beraber, keman bu aileye eklenmiştir. Özellikle İtalyanlar belli bir keman tekniği geliştirdiler. Lavta giderek önemini kaybetti. Obua ve fagot Barok çağın belli başlı çalgılarıydılar. Klarnet ve korangle 19. Yüzyıla kadar orkestrada kullanılmadı. Korno daha yaygın kullanıma sahipti. Trompet ve trombon henüz standartlaştırılmamıştı. Trompet sadece natürel tonlarla sınırlandırılmıştı. Bu dönemin gösterişli ve abartılı müziğinde süslemelere de bolca yer verilerek virtüözite arttırılmıştır. Barok Dönemde en çok: Çarpma, mordan, grupetto, trill gibi süslemeler kullanılmıştır. Özellikle çalgı müziğinde

başvurulan bu süslemeler çalgıların teknik olanaklarına göre yazılır, solistin de yeteneklerini göstermesini sağlardı.

Barok Dönem de modülasyon (geçici olarak ton değiştirme) da önemli bir yere sahiptir. Ancak temel tonik notanın üstünlüğünden ödün vermemek koşuluyla kabul edilmiştir.

Barok Dönemde çalgı müziği de büyük gelişme göstermişti. Dönemin ilk zamanlarında sözlerin etkisini belirten melodilerin yaygınlaşması, armoni eşlikli, tek ezgili eserlerin de yazılmasını getirdi. Ve insan sesine dayalı çok sesli müziğe karşı olarak tek ezgili ve eşlikli çalgı müziği ortaya çıktı. Çalgılar bir yandan çok sesli müziğin gelişmesini sağlarken, melodiyi çalan çok sesli eşliğe, oradan da solo veya sadece çalgılardan oluşan topluluklara kadar gelişimlerini sürdürmüşlerdir. Ve böylece çalgı müziği başlı başına bir önem kazanmıştır.

Bu dönemin bazı çalgı müziği formları: Süit, ricercare, fantasia, capriccio, fuga, verset, canzona, partita, passacaglia, chacone, choralepartita, choraleprelud, canzonconcertata, concerto, concertogrosso, sonata, trio sonata, çeşitli oda müziği eserleri vb.. Opera, oratoryo ve kantat gibi insani değerleri gösteren dramatik öğelerin anlatıldığı formların ortaya çıkması ve geliştirilmesi de bu dönemde olmuştur. Bu dönemde operalarda recitatif (konuşur gibi şarkı söyleme), aria (şarkı) ve bazı korolara yer verilmiştir. Bu dönemde lirik dram da denilen opera soyluların saraylarında doğmasına rağmen ticari amaçla açılan birçok opera binası sayesinde hızla yaygınlaşmıştır. Operanın, recitatifin bulunmasıyla doğduğu düşünülebilir. Recitatifle beraber müzik arka plandaki yerinden sıyrılmış, şiirle aynı sıraya yerleşmiştir. Barok çağ operasının tanımı " solo sesler, korolar, danslar ve orkestra için yazılmış lirik dram" şeklinde yapılabilir.

Opera; ortaçağın insanı, kültürü önemsiz kılan anlayışına karşı, Rönesansın insanı, toplumu, kültürü önemseyen anlayışıyla bağdaşmış, insanın toplumsal ve ruhsal durumlarını sergileyen yeni bir sanat türü olmuştur. Opera ile kontrpuan tekniğinin sıkıştırılmış, ilerlemeye yer vermeyen özellikleri yerine doğaya ve doğallığa yönelinmiştir. Ayrıca şiirle müziği birbirine bağlayarak kilisenin müzik üzerindeki baskılarına karşı konulmaya çalışılmıştır.

Floransa' da 1573 - 1590 yılları arasında Kont Giovanni Bordi' nin sarayında dönemin ilk opera denemeleri üstünde çalışılmaya başlanmıştır. Eski Yunan'daki müzikli dramları temel alan bu denemeler camerata denilen; dönemin ünlü şair, besteci, şarkıcı ve çalgıcıları

tarafından yapılırdı. İlk operalar recitatiflerden oluşurdu. Ancak melodik olmayan ve özgür ritimlerle söylenen recitatif, zamanla yerini daha virtüözük özelliklere sahip ariaya bırakmıştır. Halka açık olan ilk opera evi Barok müziğin önemli ölçüde geliştiği İtalya' da "Teatro San Cassiano"dur. Ayrıca bilinen ilk opera da 1597' de Floransa Karnavalı'nda oynana, Rinuccini'nin şiirsel metni üstüne Peri'nin müziklediği Dafne' dir. Ancak bu operadan çok az bir bölüm günümüze kalmıştır.

Peri; lavta, lir ve klavsen eşliğinde ama şiirin egemenliğinde opera yazmıştır. Eşlik olarak da dönemin önemli bir özelliği olan sürekli bas kullanmıştır. Baslar, akorların durumunu gösteren sayılara göre doğaçlamayla çalınıyordu. Bu, daha sonralarda 'improvisation' denilen geleneğin başlangıcı sayılabilir. Cladio Monteverdi operanın gelişiminde önemli bir yere sahiptir. O, yaklaşık 30 kişilik orkestrasıyla çaldığı müziği ve dramı birleştirmiştir. Süslemelere ve doğaçlamalara yer vermiştir. İlk operası "Orfeo" yu bu tekniklerle yazmıştır. Tarihi ve mitolojiyi konu edinen Monteverdi, dramatizmi, koroyu ve aryayı danslarla birleştirmiştir.

Zamanla opera saraydan halka inince saray para desteğinin çekmiş, böylece orkestralar küçülmüştür. Ayrıca "kastrato" denilen hadım şarkıcıların arya gösterileriyle operalar süslenmiştir. Alessandro Scarlatti (1660 – 1725) ile Napoli de operada gelişmeye başlamıştır. Scarlatti 115 opera bestelemiş ve son eserlerinde beşli yaylıları, 2 obua ve kornoyu kullanarak yeni bir oluşum başlatmıştır. Fransa'da ise Jean – BaptisteLully (1632 – 1687) Paris'te ilk operayı kurmuştur. (1669) Besteci orkestranın öneminin büyüterek, şarkıcıların bir anlamda önlerini kesmiştir. İngiltere' de ise Henry Purcell (1659 – 1695) ve John Blow (1649 – 1708) operada melodiye ve çalgılara önem vermişlerdir. (Kaygısız, 1999:112)

Komik Opera (perabuffa) Fransa'da operanın sevilen aryalarının beraber kullanıldığı bir opera türüdür. Ve barok dönemde önem kazanmıştır. İtalya' da ise komik opera büyük operadan doğmuştur.17. Yüzyıldan itibaren Stradella, A.Scarlatti gibi isimler opera buffaya şekil vermişlerdir. Opera buffada aryalar, recitatifler, küçük üvertürler kullanılmış ancak konuşmalara yer verilmemiştir. Bu operanın konuları halka yakın konulardan seçilmiş, orkestra, oyunculara renkli ve canlı melodilerle eşlik etmiştir. Komik opera 17. Ve 18. Yüzyılda özellikle Güney Avrupa'da yaygınlaşmış ve ayrıca 18. Yüzyılda operetin doğumunu sağlamıştır.

Barok dönemde dini müzikte ön plana çıkmış bir tür de oratoryodur. Belirli bir metnin üzerine bestelenen solo, ses grupları, koro ve orkestra tarafından seslendirilen çok bölümlü

sahne eseridir. Oratoryo aynı zamanda tiyatro özellikleri de taşımaktadır. Operayla beraber gelişimini sürdürse de zamanla farklılaşmışlardır. Bu farklılaşma da ilk zamanlarda birbirinden sadece konularıyla ayrılan opera ve oratoryonun sahne düzenlerine de yansımıştır. Yani oratoryo zamanla operada kullanılan kostüm, dekor sahne hareketi, gibi öğeleri dışarıda bırakıp sadece konuya yönelmiş, tiyatro öğelerinden sıyrılmıştır. Böylece parçaların ve konunun birleşimim oluşturacak konuşur gibi şarkı söyleyen bir anlatıcıya ihtiyaç duyulmuştur.

İlk zamanlarda sadece dini konuları ele alan oratoryo, dönemin din adamlarının toplantı salonu olan Orator' da icra edilmeye başlanmış ve adını da bu yerden esinlenerek almıştır. Oratoryo ilk şeklini Giacomo Carissimi'ye borçludur. (1605 – 1674) Carissimi'nin ilk oratoryoları tamamen dini konularda olsa bile zamanla dini konuların dışına çıkılabilmektedir. Oratoryonun içinde uvertür, aria, recitatif gibi değişik bölümler bulunurdu. (Kaygısız, 1999: 134)

Kantat da oratoryoya benzemekle beraber, daha kısa ve lirik tarzdadır. Az sayıda icracılar için yazılırdı. Opera gibi sahne öğeleri içermezdi Aynen oratoryodaki gibi ilk başlarda dini konuları ele alırken zamanla din dışı konulardan da yararlanmıştı. İlk başlarda lavta eşliğinde söylenen madrigallerle, sonraları aya ve recitatiflerle, birçok çalgının birleşmesiyle gelişmiştir. Barok Dönemin ilerleyen zamanlarında kantata koro da dahil edilmiştir. A. Scarlatti en usta kantat bestecilerindendir. Handel “ İtalyan Kantatları “ (1741), J.S.Bach din dışı konulu “Kahve Kantattası” (1732) gibi örnekler vermişlerdir. (İlyasoğlu, 1999: 93)

Barok müziğin önemli bir müzik türü de sonattır. Vokal müzikte insan sesi sınırlarını zorlamaya başlayınca çalgıların yardımı gerekmiştir. Bunlar da ilk başta sesi insan sesine yakın olan keman ailesi ve blok flüt grubudur. Böylece bu enstüemanlarla şarkılar birleştirilmiştir. Zamanla ise sadece çalgılar için eserler verilmiştir. Kazon denilen bu eserler insan sesine en yakın biçimde yazılan oda müziği eserleridirler.

Başlangıçta sonatlar 2 şekilde incelenebilir:

- Sonata da chiesa (kilise sonatı)
- Sonata da camera (oda sonatı) (Kaygısız, 1999: 152)

Kilise Sonatı' nın kiliseyle ilgisi yoktur. Füge benzediğinden dolayı kiliseler bunu üstlenmişlerdir. Bu Sonatlarda org aleti eşlikçidir. Ve ağır – hızlı – ağır – hızlı bölümlerden oluşurlar. Ağır bölümler çabuk bölümlerin prelüdü gibidir. Bölümler genellikle aynı

tondadırlar ancak bazen 3. Bölüm paralel tonda olabilmiştir. Bu sonat çoğunlukla Barok Dönem bestecileri tarafından tercih edilmiştir.

Oda Sonatı genellikle değişik karakterli dans parçalarından oluşurdu. Bir veya birden fazla yaylı saz ile ona sürekli basta eşlik eden klavye duyulurdu. Yapı olarak Barok süitine benzeyen oda sonatının başında girişte bulunurdu.

Sonat biçimini D.Scarlatti, Corelli, Vivaldi, Tartini, Purcell, Handel, Telemann, Bach gibi birçok besteci kullanmıştır. Barok Dönemin önemli başka bir formu da konçertodur. Genellikle bir bazen daha fazla çalgı ile orkestranın, bazen beraber bazen de adet tartışır gibi seslendirdikleri eserlerdir. Solo partisi gösterişli, süslü ve daha parlaktır. Genelde 3 veya 4 bölümlü olan konçertonun bir yerinde ya da her bölümünde orkestranın sustuğu ve sadece solistin çaldığı kısımlar vardır. Vivaldi' den başlayarak çabuk – ağır – çabuk dizilişte olan konçertonun; ses konçertosu, konçerto grosso, solo konçerto gibi çeşitleri de vardır. Konçerto grosso sadece çalgılar içindir ve Barok Dönemin en önemli türleri arasında yer almaktadır.

3. 3. Çalgı Müziği

Müziğin formlarından biri olan Sonatın kökeni, 16. yy dayanır. Sonat; bir veya iki çalgı için yazılmış, birbirini izleyen üç ya da dört bölümden oluşmuş, dil zenginliği ve anlatım gücü yüksek olan enstremantal bir eserdir. Sonat ve sonat formu ayrı kavram ve terimlerdir. Sonat bir form değil senfoni, süit, konçerto gibi çok bölümlü çalgısal bir türdür. Sonat formu ise bu türdeki eserlerin genellikle ilk allegro bölümünde kullanılan ve adını bundan alan yapı anlamındadır. Sonat formu Klasik Döneme kadar gelişimini sürdürmüş, Mozart, Haydn ve Beethoven gibi besteciler bu forma son şeklini vermişlerdir.

Klasik Dönemde orkestra için bestelenen senfoni; sonat formunda bestelenmiş dört bölümlü eserdir. 17. yy başlarında çalgı müziğinin önde gelen biçimlerinden biri olan üç bölümlü sinfonia (sinfoniya)'dan türemiştir. Üvertür olarak bir dönem İtalyan operasında varlığını sürdüren sinfonia, Haydn ile birlikte yeni boyutlar kazanarak yerini senfoniye bırakmıştır. Beethoven, Haydn ve Mozart bu formu geliştirerek birçok önemli eseri müzik hayatına kazandırmışlardır. Romantik Dönem bestecilerinin zengin ses renklerine ulaşmak için orkestrayı genişletmeleri, romantik döneme sağladıkları önemli katkılardan biridir. Böylelikle senfonik şiirin yolu açılmıştır (Uçan, 1997: 47).

Konçerto, genellikle solo bir çalgıya bir oda orkestrasının veya bir senfoni orkestrasının eşlik etmesi ile gerçekleşen müzik biçimidir. 18. yy ikinci yarısında Mozart,

Stamitz, Haydn, Christian Bach gibi bestecilerin eser verdiği bir biçimdir. Barok dönemde ortaya çıkan Konçerto; Klasik Döneme kadar gelişimini devam ettirmiştir. Vivaldi bu dönemin gelişmesindeki en önemli temsilcilerinden biridir. Yazmış olduğu 450'den fazla konçerto, birçok besteciye ışık tutmuş ve konçertonun tarih içerisindeki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. Aynı dönemde yaşamış olan J.S. Bach, Haendel ve Corelli'de konçerto formunda birçok eseri o döneme kazandırmışlardır.

J.S.Bach



Şekil.7 J.S.Bach Minuet in G B.W.V.'den bir pasaj

Bir diğer müzik biçimi ise Konçerto grosso'dur. Bu biçim küçük bir grubunun büyük bir çalgı gurubu ile karşılıklı ve birlikte müzik yapması ilkesine dayanır. Corelli Bu türün en önemli temsilcilerinden biridir. Bu formda önemli eserler kazandıran diğer değerli besteciler Vivaldi ve Haendel'dir. Konçerto grosso'nun bölüm sayıları bestecilere göre değişiklik gösterebilir. Örnek vermek gerekirse, Corelli'nin yaptığı konçerto grossolar 4 veya 6 bölümden oluşurken, Haendel'in yaptığı konçerto grossolar 4 veya 7 bölüm arasında değişmektedir. Barok Dönem bestecilerinin hemen hemen tümünün bu formda bestesi bulunmaktadır. Bu form Klasik ve Romantik Dönemlerde kullanılmamıştır.

Konçertant senfoni, yapısı ve anlatım özelliği bakımından senfoniden farklı olmayan kaynağında konçerto grosso olan müzik biçimidir. 19. yy'da bu kavramın yerini 2'li konçerto, 3'lükonçerto terimleri almıştır. 2 ya da 3 solo çalgı için konçerto biçimidir.

3. 4. Sahne Müziği

Sahne müziği formu içerisinde yer alan Bale; çalgı müziği ile birlikte hazırlanan koreografik yapısı belirlenmiş görsel ve sanatsal dans gösterisidir. Bale, ilk olarak Fransa'da, 17. yy'da Kral 14. Louis (Lui) zamanında yükselmiştir. Fransız besteci olan Jean-Baptiste Lully (Jan Baptist Lali) sayesinde Paris, bu önemli sahne müziği formunun başkenti olmuştur. Sahne müziğine örnek olarak Opera, Oratoryo ve Kantat gösterilir.

1. Die En - gel Got - tes wei - nen, wo Lie - ben-de sich tren - nen, wie
2. Im Wa - chen und im Trau - me werd' ich Lu - i - sa nen - nen den
3. Ich kann sie nicht ver - ges - sen, an al - len, al - len En - den ver

Şekil.8 W.A. Mozart Lied der Freiheit K.V. 506'dan bir pasaj

3. 5. Din Müziği

Requiem ise, kilisede “ölüm duası” olarak seslendirilmek üzere bestelenmiştir. Oda bir tür missadır. Ama missaya göre ufak tefek farklılık gösterir. Örneğin; duanın ezgisi, parçalarının sırası ve sayısı bakımından missadan farklıdır. Orta Çağ'da bu form Gregor şarkılarıyla tek sesli olarak seslendirilirken Rönesans Dönemine kadar tek sesli olarak seslendirilen bu biçim, Rönesans döneminde özellikle Victoria ve Lasso gibi besteciler tarafından kontrpuan yöntemiyle çok sesli olarak bestelenmiştir.

p

cresc.

Şekil.9 W.A. Mozart Requiem K. 626'dan bir pasaj

3. 6. Barok Dönemin Başlıca Bestecileri

- Johann Sebastian Bach (1685-1750)
- Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741)
- Georg Frideric Handel (1685-1759)
- Franz Joseph Haydn (1732-1809)
- Georg Philipp Telemann (1681-1767)

(Bukofzer, 1947: 87)

3. 7. G. P. Telemann'ın Hayatı

(14 Mart 1681/Magdeburg – 25 Haziran 1767/Hamburg)

14 Mart 1681' de Magdeburg' ta doğar. Babası rahip olan Telemann, henüz dört yaşındayken babasını kaybeder. Sonra, yine bir rahip kızı olan annesiyle kalır. Ve bundan sonraki yaşamında annesinin isteklerini yapmak zorunda kalacaktır.(sadece bir süreliğine) Zamanının en önde gelen Alman bestecisi olarak tanımlanan; üretken ve bağımsız bir düşünce yapısına sahip olan Telemann, Barok ve Klasik dönemler arasında kurulacak olan köprüye pek çok açıdan katkı sağlamıştır. Birçok Sakson sarayında Kapellmeister olarak, daha sonraları Hamburg Johanneum'da (1721'den itibaren) Kantor olarak hizmet etmiş; büyük bir kısmı ileri seviyedeki amatörler için yazılmış olan eserleri yayımlamak, tanıtmak ve dağıtımını sağlamaktaki girişken yeteneği uluslararası alanda tanınmasını sağlamıştır; aynı zamanda J. S. Bach, C. P. E. Bach (aynı zamanda vaftiz oğludur) ve Haendel gibi isimlerle yakın diyalogu olan girişimci bir insandır (Zhon,2008: 79).

Daha çok kendi kendisini yetiştirmiş bir müzisyen olarak J. F. Fasch, G. H. Stölzel, Cristoph Graupner, J. G. Pisendel, ve J. D. Heinichen gibi kendisinden daha genç bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Bir teorisyen olarak Telemann'ın J.G. Walther, J.Quantz, Johann Matteson, J. A. Scheibe, F. W. Marpurg ve J.F.Agricola gibi isimler üzerinde önemli etkisi olmuştur; Mizler'in teori topluluğunun 6. üyesidir. Mattheson (1718 ve 1739) ve Walther'in isteği üzerine biyografisi üç doküman halinde yayımlanmıştır. Amatör müzisyenleri geliştirmek için yaptığı çalışmalardan ve bu alana büyük katkılarından dolayı; nispeten yakın zamana kadar hem besteci olarak hem de müzikal bir kimlik olarak önemi azımsanmıştır (Van Boer, 2012: 69).

Telemann; 10 yaşında keman, flüt ve zither çalmada gösterdiği ustalıklı ve iki sene sonra bestelediği opera ile (Sigismundus, Postel'in metni üzerine) erken yaşta müziğe karşı olan derin yeteneğini sergilemiştir. Ailesinin, özellikle anne tarafının müzikle uğraşmasını onaylamamasına rağmen, bu tepki onun çalışmalarını sürdürmekteki kararlılığını kamçulamaktan başka bir işe yaramamış; transkripsiyonlarına, ve kendine Johann Rosenmüller, Corelli, Agostino Steffani, Antonio Caldari gibi bestecileri örnek alarak yaptığı çalışmalarına devam etmiştir. Ancak Telemann sadece annesinin onaylamaması değil başkalarının da onun müzik yapmasına karşı çıkmalarıyla uğraşıyordu. (Say, 2005: 103)

Telemann, ilk operasını bestelediği dönemde yaşadıklarını şu sözlerle anlatır: "Müziğin kötü bir şey olduğunu düşünen müzik karşıtı insanlar, gruplar halinde anneme geldiler. Müziği kötü bir şey gibi anlatan insanlar, Telemann'ın müzikle uğraşmasına engel olunmazsa ileride hilebaz, dolandırıcı ve halkı ayartan biri olacağımı söylediler. Kötü niyetli insanların

söyledikleri yapıldı: gönül verdiğim çalgılarım ve notalarım elimden alınırken, yaşamımın yarısını kaybetmiş oluyordum”.

Hildesheim Gymnasium’daki hazırlık çalışmalarının ardından, annesinin ısrarı üzerine 1701’de Leipzig Üniversitesi’nin hukuk bölümüne kaydolar. Fakat Haendel ile tanışmak üzere Leipzig üzerindeki Halle kentine gitmesi, müzik tutkusunu bir tarafa bırakmak istemediğinin adeta kanıtıdır.

Hatta annesinin gözünden uzaktayken, zamanının daha da büyük bir kısmını müziğe ayırmıştır. Leipzig’deki ilk dönemlerinde bestelediği bir ilahi Thomaskirche’de icra edilir ve o kadar iyi karşılanır ki, belediye başkanı ona J.Kuhnau’nun kantoru olduğu (kantör kilisede baş müzik yöneticisidir. Thomas Kilisesi gibi bir de şarkı okulu olan kiliselerde hem de başöğretmendir.)Thomas Kilisesi ve Leipzig Operası için eserler yazmasını önerir.Ve kendisini ücretle ödüllendirerek, her Pazar günü için yeni bir ilahi bestelemesini ister – ki bu o zamanlar yeni atanmış olan ve Telemann’ın Leipzig’de gösterdiği her türlü etkinliğin önünü kesmek isteyen Kantör Johann Kuhnau’yu çileden çıkarır. Leipzig’e varmasının ilk yılı içerisinde besteci, öğrencilerin katılabileceği ve her hafta düzenli halk konserleri sergileyen bir müzik koleji kurar (CollegiumMusicum). Ayrıca Leipzig Operası’nın müzik direktörlüğüne getirilir. Bu kurum için besteci birçok opera bestelemiş, icra etmiş; aynı zamanda şancı veya orkestra üyesi olarak yetiştirilmek üzere, yurt dışından getirtmektense orada yaşayan halkın öğrenciler seçmiştir. Böylece halk için konser düzenleyicisi olan Telemann, kiliseyi kızdırmıştır (Heller, 2014: 145).

1704 yılında Telemann direktörlük görevinden – aynı zamanda sahneyi de bırakmayı göze alarak – ayrılır, opera bestelemeye devam etmesine rağmen, Neukirche’de ki orgculuk görevine başlar. Kuşkusuz ki Kuhnau’nun baltalamalarından sıkılan ve hayatı için daha fazlasını yapmak isteyen besteci, bu sebeplerden ötürü Leipzig’de çok fazla kalmaz.1705 yılında, Count Erdmann II’nin Promnitz, Sorau’daki (şimdiki Zary) sarayına Kapellmeister olarak atanır, burada Fransız ve İtalyan stilleri, çalışmalarına yeni bir boyut kazandırır.SorauKantör’u, aynı zamanda teorisyen Wolfgang CasparPrintz ve reformist şair Erdmann Neumeister ile olan ilişkileri, bununla beraber Berlin’e yakın bulunması ve Polonya halk müziği ile kurduğu iletişim, besteci için teşvik edici etkenler olmuştur. Fakat Telemann’ın buradaki mevkii, İsveç ordusunun, sarayın acilen dağıtılmasına sebep olan işgaliyle beraber yarıda kalmış; bunu üzerine 1707 yılında besteci Paris’e gitmiştir (Zhon, 2008:93).

Bir sonraki görevi, Eisenach Sarayı'ndaki, şancılardan sorumlu olduğu Konzertmeister'lık görevidir. Bu görevde bulunduğu süre (1706 – 1708 yılları arasındaki bir dönem); 1708'de Weimar Sarayı'ndaki yeni görevine başlamak üzere oradan ayrılacak olan Bach'ın, orada bulunduğu zamanla kesişir. Telemann'ın burada geçirdiği zamanın, hayatının nispeten dengeli bir dönemi olduğu rahatlıkla söylenebilir; besteci kilise kantatları, parçalar, orkestra ve oda müziği eserleri, üvertürler, konçertolar üzerinde çalışır. Bu sırada evlenir, kısa bir süre sonra da çocuğu olur, fakat bu evlilik 1711'de eşinin ölümüyle trajik bir biçimde sonlanır.

Yaşadıklarından sonra bir değişikliğe ihtiyaç duyan besteci, Barfüsserkirche'de ki Kapellmeister'lık (şapel ustalığı) ve belediyenin müzik direktörlüğü gibi görevleri üstlenmek üzere Frankfurt am Mein'e gider. Fraunstein Topluluğu'nun, ve her hafta düzenli konserler sunan müzik kolejinin yöneticiliği gibi etkinliklerinin yanı sıra; bu yeni görevleri de bestecinin yetenekleriyle oldukça uyumludur. Bu dönemde belediye törenleri için ısmarlanan eserler, kilise kantatları, oratoryolar, orkestra eserleri ve birçoğu yayımlanmış olan çok sayıda oda müziği eseri bestelemiştir ve böylece hem asillerin hem de burjuvazinin desteğiyle bir çok konserler düzenlemiştir. Yalnızca opera yazma fırsatı azalmıştır, gerçi Leipzig Operası için gene de bu konuda çalışmaya devam eder.

Ünü başka ülkelerde de duyulan besteci, meslektaşlarının ziyaretlerine uğramaya başlar. 1714'de tekrar evlenen Telemann, bu evliliğinden doğan sekiz erkek ve iki kız çocuğundan hiçbirini müzisyen yapamamıştır. Ancak Telemann bu evlilik sayesinde aynı zamanda vatandaşlığa geçer. Bu arada da besteci J.S.Bach ile yakın dostluk kuracak ve Bach'ın oğlu Carl Phillippe Emanuel Bach'ın vaftiz babası olacaktır. 1716 yılında Eisenach'a yaptığı bir gezi sırasında buraya gezici Kapellmeister olarak atanmakla onurlandırılır; (1729'a kadar buraya yeni eserlerini göndermeye devam edecektir); aynı zamanda saray için diplomatik muhabirlik hizmetinde de bulunur. Statüsündeki yükseliş, Gotha'lı dük Ernst'in, besteciye kendisinin yönetiminde bulunan çeşitli saraylarda Kapellmeister olarak çalışmak için davet etmesiyle devam eder. Bu, onun Frankfurt'taki durumunu daha da düzeltecektir. Yeni evlenen Prens Elector Friedrich August II ve Avusturya'lı Maria Josepha adına düzenlenen kutlamalar

Sebebi ile 1719'da Dresden'e gitmesi; besteciye Haendel'le yeniden bir araya gelebilme fırsatını sağlamış, Lotti'nin operalarını duyma imkanı vermiş ve yazdığı bir dizi keman konçertosunu burada Konzertmeister Pisendel'e adamıştır. Daha sonra, 1712'de

Hamburg Johanneum'da boş kalan Kantor'luk görevine ki bu görev geleneksel olarak öğretmenlik sorumluluğunu ve bununla beraber Hamburg'daki beş büyük kilisenin idaresini de kapsıyordu Joachim Gerstenbüttel'in yerine atanmıştır. Nihayet buradaki prestijli görevi, besteciye icracılık ve bestecilik açısından görünüşe bakılırsa sınırsız imkanlar tanımıştır. BirKantor olarak, kendisine daha önce hiç olmadığı kadar sorumluluk verilmiştir: Besteciden her hafta iki kantat, her yıl ayrı bir Passion, bunlarla beraber kilise için ve halka ait törenler için düzenli olarak bazı eserler yazması talep edilir.

Telemann'ın üretkenliği ve yaratıcılık dürtüsü öylesine kuvvetlidir ki; tüm bu ağır sorumlulukların yanı sıra yurtiçi ve yurtdışından kendisine gelen ek siparişleri de tamamlar. ‘Der geduldige Socrates’ adlı operası o yılın başlarında Hamburg'da sahnelenmiş olmasına rağmen, bestecinin Hamburg Operası'na aktif olarak katılmayı düşünmesi için henüz erkendir, çünkü şehrin ileri gelen rahipleri (en azından ilk başlarda) bu konuda kendisine karşı olumsuz bir tepki sergilerler. Telemann kendisine gösterilen bu tavra çok karakteristik bir tepki vererek istifasını vermekle tehdit eder.

Telemann hayatı boyunca birçok yolculuk yapmıştır. 1719 da Dresden'e yaptığı bir yolculukta, Vivaldi'nin öğrencisi J.G.Pisendel ile de tanışan ve onun için bir keman konçertosu yazan Telemann; sürdürdüğü kapellmeisterlik görevlerinden sonra Johanneum'a kantor; 1721'de de Hamburg'un 5 önemli kilisesinin müzik direktörlüğü için tayin edilir ve vefat edinceye kadar burada yaşamını sürdürür. Burada en ünlü operalarının yanında pek çok konçerto, oda müziği ve orkestra eserlerini yazar. Bu görevi dolayısıyla Kuhnau'nun ölümünden sonra tercih edildiği Thomas Kilisesi'nin kantorluğunu Leipzig otoritelerinin bütün ısrarlarına rağmen kabul etmez ve görevi Bach'a verilir.

1722'de Leipzig Thomaskirche Kantorluğu'na başvurarak Bach, Graupner ve diğer üç adayın önüne geçerek kabul edilir; fakat şehir konseyi istifasını geri çevirerek bunun karşılığında mecburen bestecinin maaşını yükseltmek ve Hamburg Operası'na katılması konusundaki tepkilerini geri çekmek durumunda kalır. Böylece Telemann Hamburg'daki etkinliklerini ikiye katlayarak, kiliselerde ve farklı mekânlarda dinsel veya dindışı müzik yapılan halk konserlerinin sayısını giderek arttırmıştır. Bu konserler, önde gelen Hamburglular tarafından karşılanıp ve destekleniyor, konser başına katılım ücreti ödeniyordu. Dahası, besteci Hamburg Operası'nın direktörlüğü'ne atanır; bu kurumun kapandığı 1738 yılına kadar da bu göreve devam ederek bu süreç içerisinde hem kendi operalarının, hem de ReinhardKeiser'in ve Haendel'in ‘Londra’ operalarının burada icra edilmesini sağlar. Bu

dönemde Telemann, birçoğu sonradan kaybolmuş, ya da ‘‘Der getreue Music-Meister’’de yayımlanarak sadece kısmen elimize ulaşacak olan eserler üretmiştir; bir kısmı ciddi, bir kısmı gülünç karakterde olan bu eserlerin en önemlilerinden biri 1725 tarihli intermezzo Pimpinone’dır (Zhon, 2008: 178).

Telemann bir müzik yayımcısı olarak da aktif olmuştur.1725 – 1740 yılları arasında kendi mührünü taşıyan (ki bu mührü kurşun tabakalardan bizzat kendisi işlemiştir) 43 koleksiyon bastırmıştır. Bu koleksiyonun içinde 72 kantat, 1728 – 1729 yılları arasında haftalık yayımlanan ve Alman basınında bu türe ilk örnek olan Dergetreue Music – Meister, üç bölümlü Musique de Table ve masraflarını hem Almanya’daki, hem de yurtdışındaki aboneliklerden karşıladığı (1738’de Paris’te basılan) Nouveaux Quatuors yer almaktadır. Bestecinin ürettiği müziğin popüler çekiciliği – özellikle klavye eserlerinde (örneğin Fugueslegeres et petitsjeux, 1738 –1739) ve oda müziği eserlerindeki –galantkarakterden ve teknik kolaylıktan kaynaklanır. (Honeger, 1976: 78)

Yayımladığı bazı edisyonlarda notasyonu yalınlaştırmış ve müziğin daha kolay icra edilmesini sağlamak için alternatif enstrümantasyonlar önermiştir. Fakat en büyük katkısı, Sorau’da öğrendiği bir tür olan Fransız uvertürünü popülerleştirmek olmuştur; programlı müziğin öğelerini de içine katarak bu türü saray salonlarından konser salonlarına taşımıştır.

Telemann’ın1737’deki ikinci Paris gezisi, oda müziği eserlerinin korsan çoğaltılmasını engellemek üzere olan girişiminden kaynaklanır.1734 yılında Boivin adlı Fransız bir yayımcı, bestecinin trio sonatları koleksiyonunun izinsiz bir baskısını yapmıştır. Telemann’ın Paris’e ulaşmasından hemen önce ise Le Clerc, besteciye ait beş koleksiyonu yeniden basma imtiyazını elde etmiştir (tabii yine izinsiz olarak).Telemann Paris’e ulaşır ulaşmaz ilk önce kendi imtiyazını ele geçirerek, hemen ardından iki yeni edisyon yayımlar. Bestecinin bu girişimleri engellemek üzere yaptığı maddi harcamalar, halkın beğenisi sayesinde kendisine geri dönecektir; saray tarafından ve Concert Spirituel’de müziği çok iyi karşılanır, fakat 1740’lar boyunca Telemann’ın eserlerinin daha pek çok korsan baskısı yapılır.

1740’lardan itibaren, Telemann hayatında birtakım değişiklikler yapma ihtiyacı hissetmiştir. Pasyonlar ve kendisine ısmarlanan parçalar yazmaya devam etse de; artık nispeten daha az müzik ürettiği söylenebilir. Bestecinin böyle yapmaktaki amacı, kendisini yazmaya adanmış istemesidir. Bir müzisyen olarak kendi kendini yetiştirmek durumunda kalan ve bunun ne demek olduğunu iyi bilen besteci; müziğin amatörler için de daha

‘‘ulaşılabilir’’ olması için çalışmıştır. Hocalığı konusunda da büyük saygı uyandıran Telemann, mzık konusunda bazı bilimsel incelemeler kaleme almayı istemişse de, bu isteğini tam olarak gerçekleştirememiştir. Harmonischer Gottes – Dienst (1725 – 1726) adlı kutsal kantatlar dizisi, reitatiflerin nasıl icra edilmesi gerektiğiyle ilgili bir deneme yazısını içerir, amatörler için hazırladığı oda müziği edisyonlarında da süslemelerin nasıl yapılması gerektiğine dair bir takım açıklamalar bulunur; fakat sadece Singe, SpielundGeneralbass – bungen (1733) adlı amatörlere yönelik yazıları ayrı ayrı yayımlanır.

Bunların haricinde daha pek çok teorik çalışmaları basında duyulsa da, hiçbir zaman ortaya çıkmaz – bunların arasında enstrüman icrası ile ilgili bir bilimsel araştırma, reitatif icrasına yönelik bir diğer araştırma, bestecilik kuramı üzerine bir çalışma ve bununla beraber J. J. Fux’un Gradus ad Parnassum adlı eserinin tercümesi; Musicalisches Lob Gottes (1744’te Nuremberg’de basılmış) adlı kantat dizisinin önsözünde de bahsi geçen, teatral stil ile kilise müziğinin harmanlanması üzerine yazdığı denemeler yer alır; ki bunların elimize ulaşmamasının hatırı sayılır bir kayıp olduğu söylenebilir.

Bunlardan sonra Telemann, Haendel’in oratoryolarından esinlenmiş, yeni bir kararlılıkla kompozisyona geri dönerek hayatının son 12 yılını bestecilikle geçirmiştir.

3. 8. G. P. Telemann’ın Eserleri

Operaları;

- *Adonis (1708)*
- *Der Geduldige Socrates (1721) TWV 21: 9*
- *Sieg der Schnheit (1722)*
- *Pimpinone, intermezzo (1725) TWV 21: 15*
- *Adelheid (1727) TWV 21: 17*
- *Orpheus (1726)*
- *Narcissus (1709)*
- *Mario (1709)*
- *Die Satyren in Arcadien (1719 Leipzig)*
- *Ulysses (1721 Hamburg)*
- *Belsazar (1723 Hamburg)*
- *Der Beschluss des Carnevals (1724 Hamburg)*

- *Omphale* (1724 Hamburg)
- *Damon* (1724 Hamburg)
- *Cimbriensallgemeines Frolocken* (1725 Hamburg)
- *Don Quichotte der Löwenritter* (1761) TWV 21: 32

Kantatları:

- *Cantata Cycle* (1716-1717)
- *Der Schulmeister* ("The Schoolmaster") most probably spurious
- *Der Tod Jesu* ("The Death of Jesus") TWV 5: 5-6
- *Die Donner-Ode* ("The Ode of Thunder") TWV 6: 3a-b
- *Die Tageszeiten* ("The Times of Day") (1764)
- *Der Tag des Gerichts* ("The Day of Judgement")

Oratoryları:

- *Hamburger Admiralitätsmusik*
- *Hamburgische Kapitänsmusik*

Orkestra Süitleri:

- *Ouvertüre Wassermusik (Hamburger Ebbund Fluth)* TWV 55: C3
- *Ouvertüre des Nations anciens et modernes in G* TWV 55: G4
- *Ouvertüre g-moll* TWV 55: G4
- *Grillen-symphonie* TWV 50: 1

Oda Müzikleri:

- *Sinfonia Spirituosa in D Major* (2 violins, viola & continuo, trumpet ad libitum) TWV 44: 1
- *Tafelmusik* (1733) ('Tafelmusik' refer to music meant to accompany a meal)
- *Der getreue Musikmeister* (1728). a musical journal containing 70 small vocal and instrumental compositions
- *6 Paris Quartets, each of which has five to six instruments.* TWV 43
Harmonischer Gottes-Dienst

- *The Twelve Fantasias for Transverse Flute without Bass TWV 40: 2-13*

Konçertoları:

- *Viola Concerto in G Major for Viola and String Orchestra, TWV 51: G9; the first known concerto for viola, still regularly performed today*
- *Concerto in G major for Two Violas and String Orchestra, TWV 52: G3*
- *Concerto for Two Horns in D Major TWV 52: D2*
- *Horn Concerto in B*
- *Concerto for Two Chalumeaux (Klarnet) and Orchestra*

(Zhon, 2008: 38)

YÖNTEM

4. 1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Doküman incelemesi; G.P. Telemann'ın Sol majör viyola konçertosunun icra incelemesini içerecektir. Konuyla ilgili belgeler, makaleler, kaynak kitaplar taranarak toplanan veriler değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

4. 2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini G.P. Telemann Barok dönemde ürettiği eserleri; örneklemini ise Viyola için yazdığı Sol majör Viyola Konçertosu oluşturmaktadır.

4. 3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada bilgi tarama modeli kullanılmıştır. Telemann'ın seçilen konçertosu, icra açısından analiz edilmiş, esere ilişkin edisyonlara ulaşılmış ve uzman görüşleri doğrultusunda incelenmiş, bölümlere ilişkin sağ ve sol el teknikleri belirlenmiştir.

4. 4. Verilerin Analizi

Belirlenen sağ el ve sol tekniklerinin icrasına yönelik açıklamalar yapılmış, daha sonra uzman görüşleri doğrultusunda eserin bölümlerinde bu tekniklere ilişkin pasajlar tespit edilmiştir. Araştırmacı tarafından bu pasajların çalışılmasına ve icrasına yönelik önerilerde bulunulmuştur. Analiz sürecinde; eserin her bir bölümü için sol ve sağ el tekniklerinin içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen içerik analizi sonucunda; ortaya çıkan sağ ve sol el teknikleri tablolaştırılarak, ilgili tekniklerin bölüm içerisindeki kullanım sıklığı ve yüzdeler değeri tablo üzerinde sunulmuştur.

Bu araştırmayla ulaşılan veriler, Telemann'ın müziğinin yapısı, eserlerinde kullandığı teknikler ve bu tekniklerin Telemann'ın müziğine uygun bir biçimde uygulanması, diğer taraftan, yine bu tekniklerin tam ve doğru bir şekilde uygulanabilmesi için çalışma yolları geliştirilebilmesi açılarından çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

5. 1. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun Birinci Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular

Tablo 2 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm Sol el Tekniği

<i>Kullanılan sol el Teknikleri</i>	<i>Ölçü Numarası</i>	<i>Kullanılma Sıklığı (f)</i>	<i>Kullanılma Oranı (%)</i>
Trill	18,29,43,47	4	18
Pozisyon geçme (I-II, I-III, I-II-III)	9,10,13,14,17,18,19,22,23,24,30,34,35,36,38,41,43,47	17	77
Çift ses	45	1	5

Sol el: Yukarıdaki tabloya göre bu bölümde sıklıkla kullanılan sol el tekniğinin pozisyon geçme olduğu, bu tekniği trill ile çift ses tekniklerinin takip ettiği görülmektedir. Barok dönemde üst pozisyonların çok kullanılmamasının en önemli nedenlerinden birisi de R. Stowell'in de yazdığı gibi, o dönemde çalınan yaygın Fransız dans müziğidir. Fransız dans müziği yüksek pozisyonlar gerektirmez ve çalınışı rahattır. Zamanla kemanın ve İtalyan Sonat formunun da gelişimiyle, üst pozisyonlara ihtiyaç duyulmaya başlanır. (Kollo, 2016) Çift ses uygulamaları; yayın açısının iyi ayarlanmasıyla gerçekleştirilebilir. Sol el parmakları kullanılacak nota yerlerine doğru bir şekilde basılmalıdır. Bunun sebebi ise doğru ve kaliteli ses çıkartmaktır.

Tablo 3 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm Sağ El Tekniği

<i>Kullanılan Yay Teknikleri</i>	<i>Ölçü Numarası</i>	<i>Kullanılma Sıklığı (f)</i>	<i>Kullanılma Oranı (%)</i>
Legato	9,10,12- 19 arası, 22-30 arası, 34-48 arası	35	100

- Yukarıdaki tabloya göre eserin ilk bölümü icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin ise sıklıkla legato ardından noktalı legato olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sağ el: Sol elde parmakları doğru yere basmak kadar sağ elde yayı doğru kullanmak da önem arz etmektedir. Bu bölümde legato yay tekniği kullanılmaktadır. Bu davranışta dikkat edilmesi gereken, her nota biriminin aynı kalitede çalınması ve nota birimlerinin değerlerini, kullanılacak yay alanına dengeli bir şekilde dağıtılmasıdır.(Çalışır, 1996:122) Bu noktada; yayı kullanırken dikkat edilmesi gerekenler aşağıdaki gibi ifade edilebilir:

- Bağlı çalınacak notalar ve bağlı olmayıp uzun olan notalar, bütün yay olarak kullanılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.
- Bağlı olmayan notalar, yayın orta kısmında kullanılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.



Şekil.10 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm ilk 14 ölçüsü

Yayın orta kısmından başlanarak ve fazla baskı uygulamadan iterek alınmaktadır. Temaya giriş 2. pozisyonda alınmakta ve 1. parmakla başlanmaktadır. Ölçü içindeki 2 vuruş değerindeki “re” notası 3. parmağa denk gelecektir ve vibrato uygulamasının daha kolay olacağı düşünülmektedir. 2. ölçüden itibaren tekrar 1. pozisyona dönüp o pozisyonda devam edilmektedir. 3. ölçüdeki üç tane iki vuruşluk “do” notasının 2. ve 3. notasını birbirine bağlayıp iterek alınmakta ve cümle bitişi havası rahat verilmektedir. Diğer ölçüye 3. pozisyon ile başlanmakta, ardından gelen ölçüde tekrar 1. pozisyona dönülmektedir.



Şekil.11 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 15-21 ölçüler arası

17. ölçünün ikinci vuruşunda 3. pozisyona geçilmekte ve 18. ölçünün 2. vuruşunda tekrar 1. pozisyona dönülmektedir. Diğer ölçüdeki “re” notasını 3.pozisyonda alınmakta ve cümle bitirilmektedir.



Şekil.12 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 22-26 ölçülerarası

Farklı bir tonda başlayan tema için yine yayın orta kısmından başlanmakta ve iterek 2. pozisyonda 1. parmakla alınmaktadır. Takip eden ölçüde 2. vuruş, 3. pozisyonda alınmaktadır. Daha sonra gelen ölçüde tekrar 1. pozisyona dönülmekte ve sonrasında gelen ölçüde 1. pozisyonda kalıp ve devam edilmektedir.



Şekil.13 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 27-33 ölçüler arası

30. ölçünün 3. vuruşunun 2. yarısında “la” notası, yine cümleyi tamamlamak için 3. pozisyonda 2. parmakla alınmaktadır.



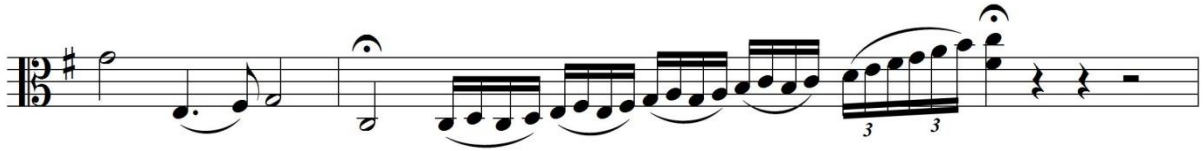
Şekil.14 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 34-39 ölçüler arası

Viyolanın temasının bittiği yerde, eşlik eden piyano giriş yapmaktadır. Böylelikle viyolanın biraz sus alması sağlanmaktadır. Viyola için verilen sus'un ardından icracı çalmaya başlamakta ve kaldığı pozisyondan melodiyi icraya devam etmektedir. Diğer ölçünün 2. vuruşunda, 1. pozisyona dönmektedir. Sonraki ölçünün 2. vuruşunda tekrar 3. pozisyona geçip devam etmektedir. 1 ölçü sonra yeniden 1. pozisyona dönmektedir.



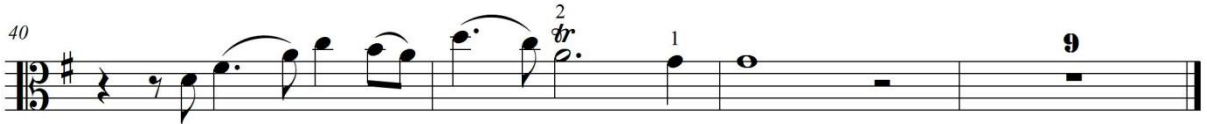
Şekil.15 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 40-43 ölçüler arası

2 ölçü daha 1. pozisyonda çaldıktan sonra yeni ölçünün 2. vuruşunda yine 3. pozisyona geçilmektedir. Diğer ölçünün ilk vuruşunun son sekizliğinde 1. pozisyona dönülmekte ve kadansa hazırlık yapılmaktadır.



Şekil.16 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 44-45 ölçüler arası

Serbest bir biçimde seslendirilecek olan kadans 1. pozisyonda alınmaktadır. Ağır ağır başlayarak kademeli olarak hız artırılmasının eser icrası açısından uygun olacağı düşünülmektedir.



Şekil.17 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 1.bölüm 46-57 ölçüler arası

Kadansı takip eden ölçüde ilk vuruşun son sekizliği iterek alınmakta ve diğer ölçünün 2. vuruşunda tekrardan 3. pozisyona geçilerek tril yapılmaktadır. Tril'den sonra gelen nota, bir önceki notaya bağlanmakta ve bitiş için piyanoya teslim edilmektedir.

Piyanonun yumuşak girişiyile tema duyulmaya başlanmaktadır. 8 ölçülük bir hazırlık aşamasının ardından piyano, temayı viyolaya teslim etmektedir. Bu tema tüm bölüm boyunca değişik tonlarda karşımıza çıkmaktadır. Viyolanın sus aldığı yerlerde piyano, viyolanın bir sonraki çalacağı temanın hazırlığını yapmakta ve viyola girdiğinde, piyano tarafından duyurulan tema çalınmaktadır. Eş zamanlı olarak piyano viyolaya eşlik etmektedir. Bölüm

sonunda viyola, 1. bölüm için hazırlanan kadansı çalmakta ve temayı tekrardan piyanoya bırakmaktadır. Piyano temayı almakta ve 10 ölçü kadar daha çalıp bitirmektedir.

5. 2. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun İkinci Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular

Tablo 4 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.Bölüm Sol El Tekniği

<i>Kullanılan sol el Teknikleri</i>	<i>Ölçü Numarası</i>	<i>Kullanılma Sıklığı (f)</i>	<i>Kullanılma Oranı (%)</i>
Pozisyon geçme (I-III)	64,65	2	100

Sol el: Yukarıdaki tabloya göre bu bölümde kullanılan sol el tekniğinin pozisyon geçme olduğu görülmektedir. Birinci bölümde de anlatıldığı gibi Barok dönemde üst pozisyonların çok kullanılmamasının en önemli nedenlerinden birisi de R. Stowell'in de yazdığı gibi, o dönemde çalınan yaygın Fransız dans müziğidir. Fransız dans müziği yüksek pozisyonlar gerektirmez ve çalınışı rahattır. Zamanla kemanın ve İtalyan Sonat formunun da gelişimiyle, üst pozisyonlara ihtiyaç duyulmaya başlanır

Tablo 5 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.Bölüm Sağ El Tekniği

<i>Kullanılan Yay Teknikleri</i>	<i>Ölçü Numarası</i>	<i>Kullanılma Sıklığı (f)</i>	<i>Kullanılma Oranı (%)</i>
Detache ve Marcato	7,8,13-25 arası,31-70 arası	55	65
Legato	7,8,13-18 arası, 21-24 arası, 31,32,39,43-47 arası, 50,51,55,56,58,59,60,67,68,69	30	35

- Yukarıdaki tabloya göre eserin ikinci bölümü icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin ise sıklıkla detache ve marcato olduğu bu teknikleri legatonun takip ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sağ el: Bu bölüm genel anlamda hareketli bir yapıya sahip olduğu için bütün yayın kullanılması durumu ile karşılaşılmamaktadır. Eser, genel seyirde detache ve marcato

olarak icra edilmektedir. Belli pasajlarda legato yay tekniği de kullanılmaktadır. Burada yayın orta kısmı kullanılmaktadır. Hızlı pasajlar icra edilirken çeyrek yay kullanılmaktadır. Bu durumun sebebi; yayın uzun kullanılmasının tempoyu sarkıtması ve enerjik yapıyı bozmasıyla açıklanabilir. Pasajların içerisindeki bağlı notalar, yarım yay kullanarak icra edilmektedir. Eser içerisindeki nüanslar, yay ile ortaya çıkarılacağı için piano (*p*) nüansı, yaya hafif baskı yapılarak, Forte (*f*) nüansı yaya kuvvetli baskı yapılarak elde edilmektedir.

Allegro ♩ = 120

6 4

5 *f*

Şekil.18 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm ilk 32 ölçüsü

Allegro olan bu bölüm, piyanonun temayı çalmasıyla başlamaktadır.6 ölçülük bir girişten sonra enerjik ve dinamik olan temayı viyola devralmaktadır. 2 ölçü çaldıktan sonra tema tekrar piyanoya bırakılmaktadır. Piiano 4 ölçü çaldıktan sonra viyola, kaldığı yerden enerjik yapıyı devam ettirmektedir. Bölüm içindeki dinamik yapı gerek piyano, gerekse

viyola icracısı açısından bölüm sonuna kadar devam etmekte olup hem icracı hem dinleyici açısından akıcı olduğu düşünülmektedir.

Güçlü ve dinamik bir yapı ile başlayan tema; yayın orta kısmından çekerek başlanmakta ve 1. pozisyonda alınmaktadır. Yaya fazla baskı uygulamak sesin kalitesini olumsuz yönde etkileyeceği düşünülmektedir. 2. Bölüme ağırlıklı olarak 1. Pozisyon ile devam edilmektedir.



Şekil.19G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 33-44 ölçüler arası

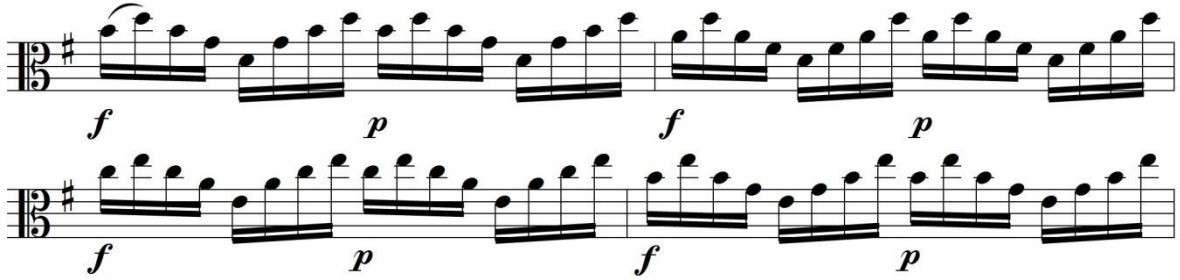
Barok müzikte, aniden değişen nüanslar (sesin kuvvetlenip alçalması) göze çarpar. Besteci, eserde; ‘f’ (forte: kuvvetli) istenilen temayı, bir sonraki gelişinde ‘p’ (piano: kuvvetsiz) olarak istemektedir.

33. Ölçüde gelen onaltılık değerlerin, ilk iki vuruşu forte, yaya baskı uygulanarak elde edilmektedir. Üç ve dördüncü vuruşu piyano, yaya hafif bir baskı uygulanarak elde edilmektedir. 4 ölçü boyunca bu tarz dinamikler tekrar edilerek uygulanmaktadır. Parçadaki dinamik yapı burada da kendini göstermektedir. Bir anda hızlanıp bir anda yavaşlayan tema, icracı açısından dikkat edilmesi gereken önemli bir unsur olarak görünmektedir. Hızlı temalar uygulanırken, tempo içinde kalmak gerekmektedir. Aksi takdirde tempoya uyum sıkıntısı yaşanacağı düşünülmektedir.



Şekil.20 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 45-59 ölçüler arası

Onaltılık ve sekizliklerin birbirini tamamlaması ile parçanın dinamiği hiç düşmemektedir.



Şekil.21 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 60-63 ölçüler arası

60. Ölçüden itibaren bölümün en gösterişli yeri gelmekte ve onaltılıklar tane tane duyulmaktadır. 33. Ölçüde uygulandığı gibi burada da, ilk iki vuruş forte, üç ve dördüncü vuruş piyano olarak 5 ölçü boyunca devam etmektedir.



Şekil.22 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 2.bölüm 64-76 ölçüler arası

64. Ölçüde 3. pozisyona geçilmekte ve “re” notası 1. parmakla alınıp devam edilmektedir. 65. ölçünün 2. vuruşunun yarısından sonra tekrar 1. pozisyona geçilmekte ve bölüm sonuna kadar 1. pozisyonda kalarak devam edilip bitirilmektedir. Bu bölüm genel olarak gam ve arpej çalışmaları üzerine kurulmuştur. Farklı tonlarda etüt edilebilecek gam ve arpej çalışmalarının bu bölümün icrası üzerinde olumlu etki sağlayacağı düşünülmektedir.

5. 3. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun Üçüncü Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular

Tablo 6 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm Sol El Tekniği

<i>Kullanılan sol el Teknikleri</i>	<i>Ölçü Numarası</i>	<i>Kullanılma Sıklığı (f)</i>	<i>Kullanılma Oranı (%)</i>
Çift ses	11,26,27.	3	18
Trill	9,11,15,25,26.	5	29
Pozisyon geçme (I-III)	4,5,18,20,21,23,24,25,26	9	53

Sol el: Yukarıdaki tabloya göre bu bölümde sıklıkla kullanılan sol el tekniğinin pozisyon geçme, trill ve çift ses tekniklerinin olduğu görülmektedir. İkinci bölümde de bahsi geçen pozisyon geçme uygulamaları bu bölüm içinde geçerlidir. Çift ses uygulamaları; yayın açısının iyi ayarlanmasıyla gerçekleştirilebilir. Sol el parmakları kullanılacak nota yerlerine doğru bir şekilde basılmalıdır. Bunun sebebi ise doğru ve kaliteli ses çıkartmaktır. Sıradan bir süsleme olarak kabul edilen trill, barok dönemde kullanılan diğer süslemelerden daha çok değişim geçirmiştir. On yedinci yüzyıla kadar yorumculukta trilin ana notadan başlaması

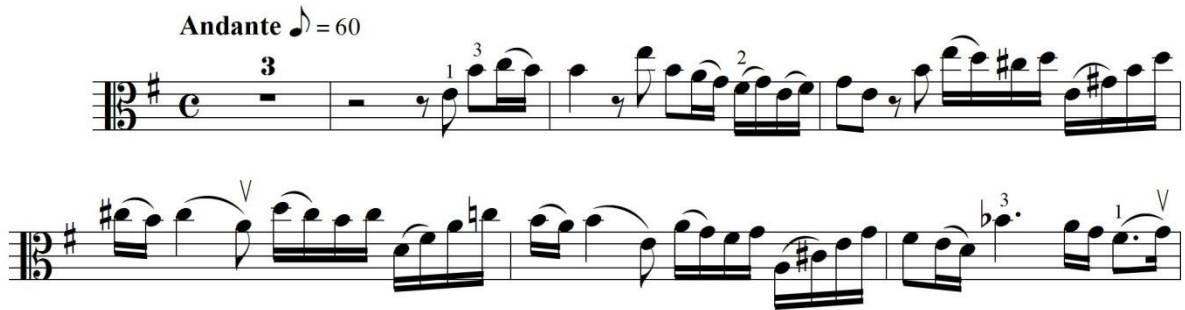
tercih edilirken, on yedinci yüzyılın 60-90 arasındaki yıllarında üst yardımcı notadan başlanması kuralı ortaya çıkmıştır

Tablo 7 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm Sağ El Tekniği

Kullanılan Yay Teknikleri	Ölçü Numarası	Kullanılma Sıklığı (f)	Kullanılma Oranı (%)
Legato	4-11 arası, 15-28 arası	22	50
Basit Detache	4-11 arası, 15-28 arası	22	50

- Yukarıdaki tabloya göre serin üçüncü bölümü icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin ise legato ve basit detache olmak üzere eşit oranda dağıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sağ el: Bu bölüm tamamen lirik bir yapıdan oluşmaktadır. Bu bölümün de Legato yay stili ile icra edilmesinin uygun olduğu düşünülmektedir. Bu bölümde yayı kullandığımız sağ el, yay ile birlikte nefes alıp vermektedir.



Şekil.23G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm ilk 9 ölçüsü

İlk 3 ölçü piyano, yumuşak bir giriş yaptıktan sonra 4. ölçünün 3. vuruşunun 2.yarisında viyola, yayın orta bölümü ile iterek başlayarak gizemli tonunu duyurmaya başlamaktadır. Bu girişin ilk notası 1.pozisyonda,2.notadan itibaren 3.pozisyonda alınmaktadır. 5.ölçünün 3.vuruşunda tekrar 1.pozisyona dönülmektedir. 9.ölçünün ilk vuruşuna kadar 1.pozisyonda kalınmaktadır. 9.ölçünün 2.vuruşunda 3.pozisyona geçilmekte ve 4.vuruşta 2.pozisyona geçilmektedir.



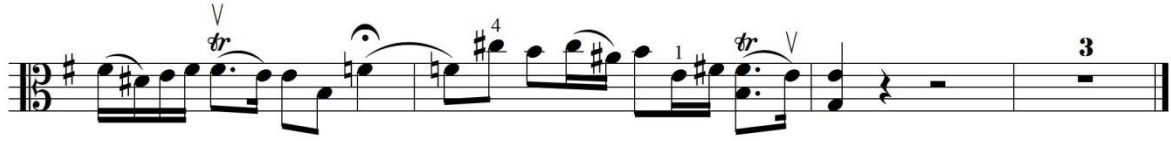
Şekil.24G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm 10-19 ölçüler arası

10.ölçüye 1.pozisyon da başlanır ve 2 ölçü daha çalınır. Viyola 3 ölçülük bir sus almakta ve yumuşak temayı piyanoya bırakmaktadır. Piyano en başta çaldığı temayı tekrar çalmakta ama bu sefer farklı bir tonda seslendirmektedir. Piyano 3 ölçü çaldıktan sonra temayı viyolaya bırakmaktadır. Bu giriş, ilk girişteki duygusal havadan biraz daha enerjiktir. 16.ölçüdeki “la” notası 2.parmakla alınmakta ve 3.pozisyona geçilmektedir. 17.ölçü 3.pozisyonda alınmakta ve 18.ölçüde tekrar 1.pozisyona dönülmektedir. 18.ölçünün 4.vuruşunda yine 3.pozisyona geçilmekte ve 19.ölçü sonuna kadar devam edilmektedir.



Şekil.25G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm 20-24 ölçüler arası

20.ölçüde viyola, başladığı temaya dönmektedir. İlk vuruş 1.pozisyonda alınıp 2.vuruşta tekrar 3.pozisyona geçilmektedir. 21.ölçünün 2.vuruşunda 1.pozisyona dönülmektedir. 22.ölçüde gelen onaltılık notalar 1.pozisyonda alınarak devam edilmektedir. 23.ölçünün 3.vuruşunun 2.yarisında 3.pozisyona geçip devam edilmektedir. 24.ölçünün 2.vuruşunun 2.yarisında tekrar 1.pozisyona dönüp oradan devam edilmektedir.



Şekil.26G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 3.bölüm 25-30 ölçüler arası

26. Ölçünün 1.vuruşunun 2.yarisındaki “DO diyez” notası, 3.pozisyonda 4.parmakla alınmaktadır. 3.vuruşun 2.yarisında tekrar 1.pozisyona dönülmekte ve 27.ölçünün 1.vuruşunda temayı bitiren icracı, bölümü bitirmek için melodiyi piyanoya teslim etmektedir. Piyanonun 3 ölçü daha çaldıktan sonra bölüm bitirilmektedir.

5. 4. G. P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun Dördüncü Bölümünün İcra Açısından İncelemesine İlişkin Bulgular

Tablo 8G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm Sol El Tekniği

Kullanılan sol el Teknikleri	Ölçü Numarası	Kullanılma Sıklığı (f)	Kullanılma Oranı (%)
Çift ses	46	1	4
Akor	29,83	2	7
Pozisyon geçme (I-II, I-III, I-II-III)	15,19,21,24,26,31,34-39 arası, 66,70,73,76,85,88-93 arası, 99, 106.	25	89

Sol el: Yukarıdaki tabloya göre bu bölümde sıklıkla kullanılan sol el tekniğinin pozisyon geçme, akor ve çift ses tekniklerinin olduğu görülmektedir. İkinci ve üçüncü bölümde bahsi geçen pozisyon geçme uygulamaları bu bölüm içinde geçerlidir. Çift ses uygulamaları; yayın açısının iyi ayarlanmasıyla gerçekleştirilebilir. Sol el parmakları kullanılacak nota yerlerine doğru bir şekilde basılmalıdır. Bunun sebebi ise doğru ve kaliteli ses çıkartmaktır. Sol elin rahatlığı, akor çalımında da büyük önem taşır. Birbirini takip eden seslerin zamanında duyulabilmesi için sol elin hızlı kullanılması gerekir. Bu da büyük ölçüde elin rahatlığı ile gerçekleşir. Hızlı kullanımı etkileyen bir diğer faktör ise çalınacak olan akorların, çalıcının zihninde netleşmiş olmasıdır. Ardı ardına gelen seslerin zihindeki netliği sol eli hızlı bir

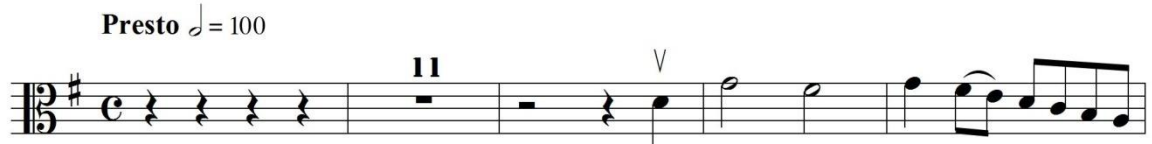
şekilde gereken konuma getirecektir. Sağ eldeki baskı akor çalımında iyi ayarlanmalıdır. Yaya verilen orantısız kuvvet ses kalitesini olumsuz yönde etkileyecektir

Tablo 9 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm Sağ El Tekniği

Kullanılan Yay Teknikleri	Ölçü Numarası	Kullanılma Sıklığı (f)	Kullanılma Oranı (%)
Detache ve Marcato	12-45 arası ,50-67 arası,70-106 arası	88	82
Legato	25,27,39,40,41,42,57,58,59,60,72,76,78 ,84,93,94,95,96,104.	19	18

- Yukarıdaki tabloya göre eserin dördüncü bölümü icrasında kullanılan sağ el tekniklerinin ise sıklıkla detache ve marcato olduğu bu tekniği legatonun takip ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sağ el: Presto olan bu bölüm konçertonun diğer enerjik bölümüdür. Ağırlıklı olarak detache ve marcato yay stili ile icra edilmesi uygun görülmektedir. Bazı pasajlarda legato yay stili kullanılmaktadır. Bu bölümde de yay kullanımı kısa ve orta bölümde gerçekleşmektedir.



Şekil.27G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm ilk 15 ölçüsü

13 ölçü boyunca dinamik bir giriş yapan piyano, temayı 13.ölçünün son vuruşunda viyolaya teslim etmekte ve eserin enerjik yapısı viyola için başlamaktadır. 1.pozisyon olarak başlayan tema,



Şekil.28G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 16-30 ölçüler arası

16.ölçünün son vuruşunda 3.pozisyona geçilerek “la” notası 2.parmakla alınmaktadır. 3 ölçü aynı pozisyonda devam ettikten sonra diğer ölçünün 2.vuruşunda 2.pozisyona inilmektedir. 1 ölçü devam edip 22. ölçünün 2.vuruşunda tekrardan 1.pozisyona dönüşmektedir. 23 ve 24.ölçüyü 1.pozisyonda çaldıktan sonra 25.ölçünün son vuruşundaki “fa#” notası tekrardan 2.pozisyonda 2.parmakla alınmakta ve 26.ölçüye 2.pozisyonda devam edilmektedir. 27.ölçüde 1.pozisyona dönüşmekte ve 30.ölçüye kadar devam edilmektedir. 30.ölçüdeki akor, kırılarak (iki parçada) çalınması uygun görülmüştür. Çünkü yaylı sazlarda ikiden fazla sesi aynı anda çalmanın güç olacağı düşünülmektedir.



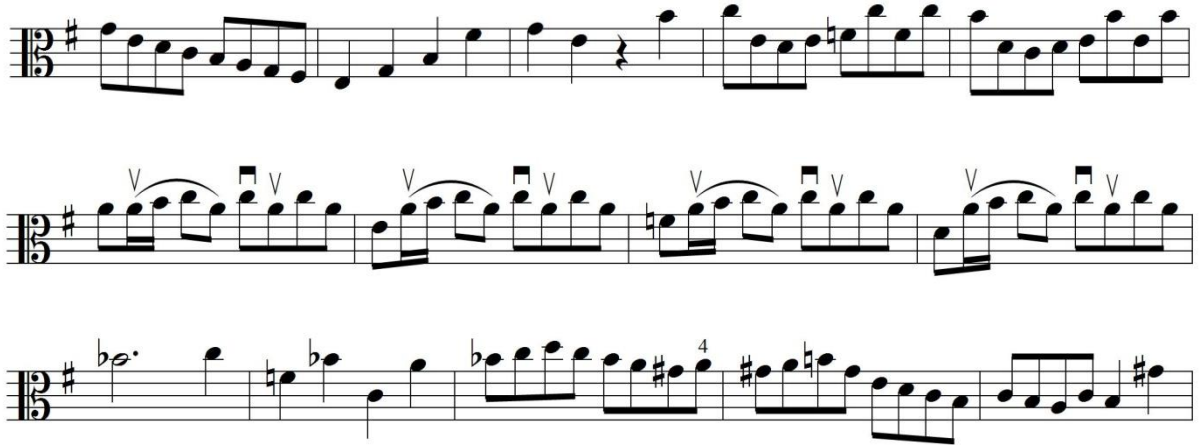
Şekil.29G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 31-35 ölçüler arası

35.ölçüye kadar 1.pozisyonda devam edilir ve 35.ölçünün 1.vuruşunun diğer yarısında gelen “fa#” notası 1.parmakla alınıp 2.pozisyona geçilmektedir.



Şekil.30 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 36-52 ölçüler arası

36.ölçünün ilk vuruşunun diğer yarısındaki “sol” notası 1.parmakla alınmakta ve 3.pozisyona geçilmektedir. 37.ölçüde tekrardan 1.pozisyona geçilerek devam edilmektedir.38.ölçünün son vuruşunun diğer yarısında gelen “re” notası 2.parmakla alınmakta ve 2.pozisyonda devam edilmektedir. 40.ölçünün son vuruşunda tekrardan 1.pozisyona dönülmekte ve devam edilmektedir. Viyola 7 ölçü daha melodi çalmakta ve temayı piyanoya teslim etmektedir. 4 ölçü piyano çalmakta ve 4. ölçünün son vuruşunda tekrardan viyola temaya başlamaktadır.



Şekil.31 G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 53-66 ölçüler arası

En baştaki temanın bir benzeri ile dinamik melodisini sürdüren viyola, 58, 59, 60 ve 61.ölçüde gelen 16’lık notalar ile temaya ayrı bir ivme kazandırmış olmaktadır.



Şekil.32G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 67-86 ölçüler arası

67.ölçüye kadar 1.pozisyonda devam ettikten sonra 67.ölçünün ilk vuruşunda gelen “la” notası 2.parmakla alınıp 3.pozisyona geçilmekte ve 67.ölçünün 3.vuruşuna denk gelen tril 3.pozisyonda yapılmaktadır. 68.ölçüdeki 2 vuruşluk “la” notası çalınıp piyanoya teslim edilmektedir. 3 ölçü piyano çaldıktan sonra 3. Ölçünün son vuruşunda viyola temaya tekrar girmektedir. Yine en baştaki temaya benzer bir tema ile 74.ölçüye kadar 1.pozisyonda devam edilmektedir. 74.ölçünün son vuruşunda ki “mi” notası 2.parmakla alınarak 75.ölçüye 3.pozisyonda başlanmaktadır. 76.ölçüyü de 3.pozisyonda çaldıktan sonra 77.ölçünün son vuruşunda tekrardan 1.pozisyona dönülmektedir.



Şekil.33G.P. Telemann Sol Majör Viyola Konçertosunun 4.bölüm 87-107 ölçüler arası

89.ölçüye kadar 1.pozisyonda devam edildikten sonra, 89.ölçünün ilk vuruşunun diğer yarısındaki “si” notası 1.parmakla alınarak 2.pozisyona geçiş sağlanmaktadır. 90.ölçünün ilk vuruşunun diğer yarısındaki “do” notası 1.parmakla alınarak 3.pozisyona geçilmektedir. 91.ölçüye kadar 3.pozisyonda devam edilir ve 91.ölçünün ilk notası ile birlikte tekrardan 1.pozisyona dönülmektedir. Bölüm sonuna kadar 1.pozisyonda devam edilmekte ve bölüm bitirilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

5. 1. Sonuç

Bu çalışma ile; viyola enstrümanının tarihsel gelişimi, barok dönem ve G.P.Telemann'ın viyola repertuarında önemli bir yere sahip olan Sol majör Viyola Konçertosunun icra açısından incelenmesi araştırma konusu olarak ele alınmıştır. Viyola ya da diğer enstrüman icracısının bilgisinin yalnızca kendi çalgısı ile sınırlı kalmaması gerektiği düşünülmektedir. Buradan hareketle bu çalışmanın yalnızca viyola icracılarına değil, bir bütün olarak müzik eğitimiye katkı sağlayacağı söylenebilir.

Bu çalışmada G.P.Telemann Sol majör Viyola Konçertosunun her bir bölümünde yer alan sağ ve sol el teknikleri bölüm bölüm analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra icracının icrasını kolaylaştıracağı düşünülen hazırlık çalışmalarına ilişkin öneriler sunulmuştur.

Araştırma ve inceleme sonucunda hazırlanan bu çalışma icracılara, eserin nasıl bir dönemde ve ne amaçla yazıldığını değerlendirerek farklı bir bakış açısı kazandıracaktır. Bir eseri yorumlamadan önce bestecinin, dönemin ve eserin genel karakteristik yapısının incelenip etüt edilmesinin çok faydalı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda konçertonun genel müzikal ve teknik yapısının ayrıntılarıyla ve dönemin özellikleri ile incelendiği bu çalışma ile viyola icracılarına, yorumlarında katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca çalışma, Telemann'ın Sol majör viyola konçertosunu inceleyen tek bilimsel çalışma olması yönüyle alan yazına bu yönüyle de önemli bir katkı sağladığı söylenebilir.

5. 2. Öneriler

Teknik açıdan belli zorlukları olan bu eser, müzikal olarak da icracıyı geliştirecektir. Hızlı pasajların düzenli gitmesinde gam ve arpej çalışmaları yapılması, icracı açısından yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Teknik pasajların yanı sıra, yay kullanımının da ağırlıklı olarak detache ve marcato, yavaş bölümler de ise legato yay stiline uygun olduğu düşünülmektedir.

Öneriler alt problemler bağlamında şu şekilde ifade edilebilir:

- Konçertonun ilk bölümüne ilişkin, icracının; uzun ses ve bağlı gam çalışmalarının yanı sıra legato etüt çalışmaları gerçekleştirmesinin bu bölümün icrası konusunda icracıya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Konçertonun ikinci bölümüne ilişkin, icracının; gam ve arpej çalışması yapmasının yanı sıra marcato ve detache etütler çalışmasının bu bölümün icrasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

- Konçertonun üçüncü bölümüne ilişkin, icracının; uzun ses ve bağlı gam çalışması yapmasının yanı sıra legato etütler çalışmasının bu bölümün icrasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.
- Konçertonun dördüncü bölümüne ilişkin, icracının; her nota ayrı olacak biçimde gam, arpej çalışmalarının yanı sıra detache ve marcato etütler çalışmasının icracıya bu bölümü icra etme konusunda katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmada sunulan bulgular ve sonuçlar değerlendirildiğinde; viyola eğitimcilerinin bu incelemeyi eğitim materyali olarak kullanabileceği önerilebilir.



KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (1983). Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi III. Cilt. *İstanbul, Anadolu Yayıncılık*.
- Aktüze, İ. (2010). Müziği Anlamak ANSİKLOPEDİK MÜZİK SÖZLÜĞÜ. *İstanbul: Pan Yayıncılık*
- Albuz, A. (1995). Başlangıç Viyola Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin İncelenmesi, Sınanması ve Değerlendirilmesi, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara*.
- Albuz, A. (2001). Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çok Seslilik Yaklaşımları, *Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara*.
- Apel, W. (2003). *The Harvard dictionary of music*. Harvard University Press.
- Aydar, Ç. (2013), *Tarihsel Süreçte Viyola Eğitimi*.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the baroque era-from Monteverdi to Bach*. Read Books Ltd.
- Çuhadar, C. H. (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 18(1), 121-132*.
- Dağ, Ö. D. (2008). W.A. Mozart'ın K.V. 219 A Dur Keman Konçertosunun Form ve İcra Açısından Analizi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne*.
- Esenerli Coşkun, F. (2010). GeorgPhilippeTelemann'ın Flüt için "12 Fantazi" adlı eserinde Flütün Kullanımı ve Barok Stil Özelliklerinin İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul*.
- Heller, W. (2014). *Music in the Baroque* (Vol. 1). WW Norton & Company Incorporated.
- Honeger, M. (1976). *Technique Formes Instruments L-Z-Collection*. Marc Honeger, Paris.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Karolyi, O. (2007) *Müziğe Giriş* (5.Baskı), Çeviri: Mehmet Nemutlu, İstanbul: *Pan Yayıncılık*
- Kaygısız, M. (1999). *Müzik Tarihi. İstanbul: Kaynak Yayınları*.
- Kibici, V. B. (2014). Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi A.B.Dallarında Çalıştırılan Viyola Eserlerinin Lisans Düzeyinde Kullanım Durumlarının İncelenmesi. *Yayımlanmamış*

- Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.*
- Klotman, Robert H. (2000), *MUSIC EDUCATORS JOURNAL*, "whyStrings", Vol.87 Issue P:44
- Kollo, İ. M. (2016). 17. Ve 18. Yüzyılda Keman Çalma Tekniklerinin Gelişimi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mersin.*
- Mamadova Aydınoglu, T. (2015). Barok müziği süslemelerindeki yorum farklılıklarına bir bakış. *Ekev Akademi Dergisi, 19 (64), 295-312.*
- Mimaroğlu, I. (2006). Müzik Tarihi. *Beşinci Basım. İstanbul: Varlık Yayınları.*
- Oliver, N., Arpad, P., & Gusztav, S.-S. (1985). Telemann Concerto in Sol Maggiore. *Edito Musica Budapest.*
- Önver, Ç. (2009). Georg Philippe Telemann'ın Flüt ve Orkestra için A Moll Süiti'nin Form ve İcra Açısından İncelenmesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.*
- Özkarar, G. (2017). *Tarihsel süreçte gelişen viyola ekolleri.* Hiperlink eğitim. İlet. yay. san. tic. ve İtd. Sti..
- Parasız, G. (2010). Eğitim müziği eksenli keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş türk müziği eserlerinin tespitine yönelik bir çalışma. *Sanat Dergisi, 0(15), 19-24*
- Saldana, J. (2011). *Fundamentals of qualitative research.* New York: Oxford University Press.
- Say, A., (2002). *Müzik Sözlüğü (1. Baskı).* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A., (2005). *Müzik Sözlüğü,* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). Müzik Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Van Boer, B. (2012). *Historical Dictionary of Music of the Classical Period.* Historical Dictionaries of Literature and the Arts. Lanham, MD: Scarecrow.
- Veilhan, J. C. (1979). *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17th-18th centuries), common to all instruments.* Paris: John Lambert, Alphonse Leduc.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin.
- Zohn, S. (2008). *Music for a mixed taste: Style, genre, and meaning in Telemann's instrumental works.* NY, New York: Oxford University Press.

İnternet Kaynakları

<http://www.bilgiustam.com/muzikte-barok-donem/> 20.05.2017 tarihinde erişilmiştir.

http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_m%C3%BCzi%C4%9Fi#Geleneksel_T.C3.BCrk_m.C3.BCzi.C4.9Fi 07.07.2017 tarihinde erişilmiştir.

<http://sosyalsorumluluk.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2013/04/TEMEL-M%C3%9CZ%C4%B0K-B%C4%B0LG%C4%B0S%C4%B01.pdf> 16.09.2017 tarihinde erişilmiştir.

<http://www.nedir.com/bat%C4%B1-m%C3%BCzi%C4%9Fi-formlar%C4%B1#ixzz4XQJftWc> 10.12.2017 tarihinde erişilmiştir.



II

Allegro ♩ = 120

6 4

f

p *f* *p*

f *p* *f* *p*

f

1

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f*

6

III

Andante ♩ = 60

The musical score for section III is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo of Andante (♩ = 60). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff features a series of eighth notes with slurs and accents. The third staff includes a triplet of eighth notes and a measure with a whole note chord. The fourth staff is a continuous line of eighth notes. The fifth staff has a mix of eighth and sixteenth notes. The sixth staff continues with eighth notes and includes a four-measure rest. The seventh staff concludes with a triplet of eighth notes and a final whole note chord.

IV

Presto $\text{♩} = 100$

The musical score for section IV is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Presto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings (1-4) and breath marks (V) are indicated throughout the piece.

The image displays ten staves of musical notation in bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, fingering numbers (1, 2, 3, 4), and dynamic markings such as 'V' (accents) and 'tr.' (trills). The first staff shows a continuous eighth-note pattern with 'V' markings above it. The second staff has a dotted quarter note followed by eighth notes and a fourth finger fingering. The third staff includes a trill, a fermata, and a second finger fingering. The fourth staff shows triplet and fourth-note groupings with first and second finger fingerings. The fifth staff contains a fermata and a dotted quarter note. The sixth staff has a first finger fingering and a fourth finger fingering. The seventh staff features 'V' markings above eighth notes. The eighth staff continues with eighth notes. The ninth staff has a fermata and a dotted quarter note. The tenth staff concludes with a fermata and a dotted quarter note.

EditoMusicaBudapest(1985) edisyonuna göre araştırmacı tarafından yeniden yazılmıştır

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı-Soyadı: Muzaffer YOLUK
Doğum Yeri ve Tarihi: Tarsus – 1982
Medeni Hali: Evli
İletişim Bilgileri: muzo82muzo@gmail.com
0537 267 18 18

EĞİTİM

1992-2004 Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

İŞ DENEYİMİ

2002-... Mersin Devlet Opera ve Balesi - Orkestra Sanatçısı

